وزارة التّعليم العالي
والبحث العلمي
المركز الجامعي سي الحوّاس - بريكة

المُـزْهِــر

أبحاث في اللّغة والأدب

مجلّة علميّة دوليّة محكّمة نصف سنويّة

تصدر عن معهد الآداب واللغات

العدد الأوّل ديسمبر 2019

مجلة المزهر أبحاث في اللغة والأدب

العدد الأول ديسمبر 2019

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Centre Universitaire Si EL Haouès - Barika

El-Mouzhir

Recherches en langue et littérature

Revue Académique internationale Indexée semestrielle
publiée par l'Institut des lettres et des Langues

Numéro 01 DECEMBRE 2019

ISSN 2710-8791

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي الشّهيد سي الحوّاس - بريكة

رمُـــزْهِـــر

أبحاث في اللّغة والأدب
مجلّة علميّة دوليّة محكّمة نصف سنويّة
تصدر عن معهد الآداب واللغات

العدد الأوّل ديسمبر 2019

المركز الجامعي الشّهيد سي الحوّاس – بريكة

Centre universitaire Si EL-Haouès – Barika

معهد الآداب واللغات

Institut des lettres et des Langues

مجلّة المُزهر – العدد الأوّل –

EL-Mouzhir – Numéro 01

مجلّة علميّة دوليّة محكّمة نصف سنويّة

تصدر عن معهد الآداب واللغات

هيئة التّحرير

د. عمار لعويجي د.السعيد ضيف الله

د. فاطمة الزهراء عطية د. مانع قاواو

أ.عمر بوحملة

أمانة التّحرير

فرحاني أحمد عبد الغفور رويشي عبد اللطيف

العنوان: معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سي الحواس بريكة

طريق أمدوكال 05001 بريكة الجزائر

البريد الإلكتروني للمجلّة: elmouzhir.revue@gmail.com

رقم الإيداع القانوني: - ISSN 2710-8791

الرّئيس الشّرفي : أ.د الشّريف ميهوبي

مدير المجلّة: أ.لخضر دوراري

رئيس التّحرير: د. خليل صلاح الدين بلعيد

الهيئة العلمية

د.عمار لعويجي	م.ج بريكة	د. عبد اللطيف حجاب	ج.المسيلة
د.رضا بيرش	م.ج بريكة	د.عز الدين عماري	ج.المسيلة
د.نصيرة شينة	م.ج بريكة	د.الصالح غيلوس	ج.المسيلة
د.غنية بوحرة	م.ج بريكة	د.عبد اله عبان	ج. تبسة
د.عبد الغني بن أحمد	م.ج بريكة	د.علي كرباع	ج.الوادي
د.أحمد بزيو	ج.باتنة	د.محمد حاج هني	ج.الشلف
أ.د.عبد الكريم بورنان	ج. باتنة	د.بخولة بن الدين	ج.الشلف
أ.د. محمد فورار	ج. باتنة	أ.سامية بوعلاق	ج.خنشلة
أ.د. عيسى مدور	ج. باتنة	د.عبد السلام مرسلي	ج.سعيدة
د. الربيع بوجلال	ج.المسيلة	د.سارة بن قطاف	ج.بجاية
د.عبد القادر العربي	ج.المسيلة	د.رضا عامر	م.ج ميلة
د.سرور الحشيشة	ج.صفاقس– تونس	د.نور الدين الحاج	ج.صفاقس– تونس

العنوان الرئيس للبحث(Sakkal Majalla) (16)(غليظ)(وسط)

Title in English; times new roman; size 14; interline 1; small letters

العنوان الفرعي(Sakkal Majalla) (14)(غليظ)(وسط)

رتبة الباحث/ اللقب الاسم(Sakkal Majalla) (14)(غليظ)(وسط)

رتبة المشرف(إن وجد)/ الاسم اللقب(14) (Sakkal Majalla) (غليظ)(وسط)

القسم-اسم الجامعة-الولاية(البلد) **(Sakkal Majalla) (14)(غليظ)(وسط)**

مثال: **قسم اللغة والأدب العربي – المركز الجامعي الشهيد سي الحواس - بريكة(الجزائر) (Sakkal Majalla)**

البريد الإليكتروني(14)(غليظ)(وسط)

تاريخ الإيداع: 2019/00/00

ملخص: ملخص في حدود 100 كلمة حول البحث (الخط: Sakkal Majalla حجم: 14)، منسق.

ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، ملخص، الكلمات المفتاحية: كلمة؛ كلمة؛ كلمة؛ كلمة؛ كلمة؛ (من 05 إلى 07 كلمات).

Abstract: الخط Times New Roman حجم: 12

Abstract; Abstract; Abstract; Abstract; Abstract; Abstract; ***key words:*** word; word; word; word; word; (between 05 and 07 words)

(يشترط مراجعة لغوية للملخص باللغتين العربية والانجليزية من طرف أستاذ جامعي متخصّص في اللغة الإنجليزية أو مترجم مرفق بإشهاد من طرفه).

المتن (بخط Sakkal Majalla عادي 14)

العناوين داخل المتن (بخط Sakkal Majalla عريض 14)

التعليقات الختامية (بخط Sakkal Majalla عادي 12)

خصائص عامة في الكتابة واجبة الاحترام:

- **غير مسموح بتعديل هذا النموذج وإنّما يتقيّد به الباحث كما هو.**
- تهميش آلي آخر المقال،
- فقرات مضبوطة ومنسقة،
- مسافة بادئة 1 سم،
- 1 سم مسافة بين الفقرات،
- مراجعة لغوية ،
- الفاصلة والنقطة تلي الكلمة مباشرة،
- تباعد الأسطر مفرد،
- إعداد الصفحة (2 سم أعلى، 2 سم أسفل، 2 سم يسارا، 2سم يمينا // الورق B5).

شكل كتابة المراجع:

- تكتب المراجع بطريقة آلية في آخر المقال،
- الكتاب: الاسم واللقب (المؤلف أو المؤلفين)، عنوان الكتاب، دار النشر، طبعة....، تاريخ، ص ..... (الخط: Sakkal Majalla حجم: 12).
- المقال: الاسم واللقب (المؤلف أو المؤلفين)، عنوان المقال، المجلة، الدولة، المجلد، العدد، السنة، ص ..... (الخط: Sakkal Majalla حجم: 12).
- المداخلة: الاسم واللقب (المؤلف أو المؤلفين)، عنوان المداخلة، المؤتمر العلمي، مكان الانعقاد، تاريخه الانعقاد، الدولة، (الخط: Sakkal Majalla حجم: 12).

- مواقع الانترنت: الاسم واللقب (المؤلف أو المؤلفين)، عنوان المقال، تاريخ النشر، تاريخ الاطلاع، رابط المقال. (الخط: Sakkal Majalla حجم: 12).

محتويات العدد

تداولية الخطاب الشعري المعاصر قراءة في عناصره السياقية وتعددها "حالة حصار" لمحمود درويش د.خليل صلاح الدين بلعيد م ج بريكة	18-1
توظيف الأسطورة في الشعر النسوي المعاصر د.رضا عامر م ج ميلة	34-19
أبعاد التعددية الثقافية في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي.د.نسيمة كربيع م ج ميلة	52-35
النص بين القطب الفني والقطب الجمالي د.بن الدين بخولة جامعة الشلف	65-53
المتخيل الأدبي والفعل الفلسفي جبران خليل جبران أنموذجا عبد القادر العربي جامعة المسيلة	81-66
السياق والدلالة في المعاجم وكتب فقه اللغة د.عبد الغني بن أحمد المركز الجامعي بريكة	93-82
البعد النفسي في الأمثال الشعبية الجزائرية د.كاهنة قاسمي جامعة برج بو عريريج	102-94
بين دلالة النص وأفق التوقع في شعر حازم القرطاجني (مقاربة نسقية) د.عبد السميع موفق. جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج .	120-103
النثر الوصفي في الأدب الجزائري القديم ديوان الأشعار الجزائرية لابن علي - أنموذجا- د. فاطمة دخية جامعة محمد خيضر بسكرة	132-121
ملحمة جلجامش ما لها د. لزهر مساعدية م.ج ميلة	140-133
حماسة أبي تمّام بين المشرق والمغرب د.توفيق مساعدية جامعة قسنطينة	157-141
الصورة الرمزية في المعلقات الجاهلية (معلقة زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني أنموذجا) د.بوعجاجة سامية جامعة بسكرة	170-158
تسمية الأعضاء الصوتية بين الاعتبارات التشريحية والوظيفية جهاز النطق والوترين الصوتين نموذجا د.رضا بيرش م.ج بريكة	185-171
شعرية المفارقة في الخطاب الاستنجادي الأندلسي (قراءة في جماليات	196-186

الصورة) أ.هيثم بن عمار م.ج تيسمسيلت	
البقرة المسبوعة والصراع من أجل البقاء لدى زهير بن أبي سلمى د.عبد الرحمن خلدون جامعة بسكرة	208-197
التكرار في شعر حليمة قطاي حين تنزلق المعارج إلى..فيها أ.نورة عميري جامعة باتنة	225-209
الوجوه البيانية في شعر ابن الرّومي أ.إبراهيم فكرون جامعة محمد خيضر - بسكرة	238-226
صور الوصف في شعر ابن درّاج القسطلي د.نسرين لميسي جامعة محمد خيضر -بسكرة	251-239
جماليات اللغة الشعرية في ديوان أدركت حين للشاعر سليم رهيوي أ.نور الدين مزروع بسكرة	264-252
السياسة التعليمية الجزائرية وأثرها في تثبيت عناصر الهوية الوطنية أ.حياة شويطر	274-265
Contact de langues, contact de cultures en Algérie : Pour une analyse dynamique des paroles algériennes. M. MANAA Gaouaou Centre Universitaire de BARIKA	285-275
Les manuels de français de primaire deuxième génération et contexte socioculturel algérien D. DAKHIA Mounir université Mohamed Khider-Biskra	299-286

افتتاحية العدد

بسم الله الرحمن الرحيم، وعليه نتوكل وبه نستعين.

وبعد:

ها هو معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي الشهيد سي الحواس بريكة، بأقسامه الثلاثة(عربية/فرنسية/إنجليزية) يحتضن العدد الأول من مجلة المزهر، أبحاث في اللغة والأدب، لتفتح آفاقا واسعة للبحث العلمي في مجالات اللغة والأدب.

تأمل منكم هيئة تحرير مجلة المزهر أبحاث في اللغة والأدب دعمها بأبحاثكم، وإثراءها بدراساتكم، ومساعدتها بمقترحاتكم، لكي تستمر وتقوم بدورها في نشر العلم والمعرفة بين الطلبة والباحثين.

هيئة التحرير بريكة جوان2019

تداولية الخطاب الشعري المعاصر
قراءة في عناصره السياقية وتعددها
"حالة حصار" لمحمود درويش

د.خليل صلاح الدين بلعيد

المركز الجامعي سي الحواس – بريكة

الملخص:

تهدف هذه المقالة إلى إبراز أهمية السياق في عملية بناء الخطاب الشعري المعاصر وجعله أقرب إلى المتلقي، استنادا إلى العناصر السياقية التي تتمثل في المرسل والمرسل إليه والرسالة ، مع الأخذ بعين الاعتبار تعدد سياقاته.

الكلمات المفتاحية:السياق، المرسل،المرسل إليه، الرسالة، تعدد السياقات، الخطاب الشعري.

Abstract:

This article aims at highlight in particular context's importance in structure the contemporary poetic discourse and making it nearer to the addressee, and based on this contextual element that are represented by the sender, the addressee and the message, taking into account the many contexts.

Keywords: context, sender, addressee, message, multi-contextual, poetic discourse.

تمهيد:

اتصل الشعر اتّصالاً وثيقًا، قديماً وحديثًا، بجوانب مختلفة من حياة البشرية، ولطالما أنشدته بعنفوان "فهي تستكين فيه إلى ما يختفي وراء الكلمات، هواءً يتحرك من نفَس إلى نفَس، من دون استئذان. في الشعر كان النّاس، على الدّوام، يحسّون بكونٍ ينشأ ولا ينتهي، متكلّمًا بأسرار كلّ مرة

يتسابقون نحوها فلا يصلون. تلك كانت طريقة الشعراء الأساسيين، في لغات وحضارات، وهم ينقلون الكلام البشريّ إلى مرتبة النّشيد الأصفى، المتفرد واللامقارن. من نفَس إلى نفس. وها هو تاريخ بكامله للقصيدة يعيد تشكيل ذاته مع كل شاعر يبلغ تلك النقطة التي هي سرّ التّكوين"[1]. فالشاعر يمثّل شخصيّة فريدة متميزة عن باقي البشر، يسهم في إمتاع الآخر، كقارئ يستقبل الخطاب الشعري بشغف تامّ.

عناصر السياق في الخطاب الشعري:

المرسل (الشاعر): فالشاعر يمثّل أحد العناصر التي تكوّن السياق، فهو المحور الأساس الذي يشكّل العمليّة التّخاطبيّة، أي أنّه يمثّل"الذّات المحوريّة في إنتاج الخطاب؛ لأنّه هو الذي يتلفّظ به، من أجل التعبير عن مقاصد معينة، وبغرض تحقيق هدف فيه. ويجسّد ذاته من خلال بناء خطابه، باعتماده استراتيجية خطابيّة تمتدّ من مرحلة تحليل السياق ذهنيًّا والاستعداد له، بما في ذلك اختيار العلامة اللغويّة الملائمة...ولا يمكن للغة الطبيعيّة أن تتجسّد، وتمارس دورها الحقيقيّ، إلاّ من خلال المرسل، فتصبح موجودًا بالفعل بعد أن كان وجودها بالقوّة فقط. ليس هذا فحسب، بل يكون وجودها ذو فعل مناسب للسياق"[2]، ولإثبات شاعريّة الشاعر التي نرى بأنّها لا تكون إلاّ إذا كان يتمتّع "بشرط أوليّ: يرى ما يراه الآخرون، أي يكتشف ويستبق، والبعد الإبداعي المميّز للشاعر يتجلى هنا في السبق في الرؤية، وفي السبق رؤية ما عصي على الرؤية عند الآخرين. والشاعر حين يرى ما يراه الآخرون، فإنه سيقف على عالم متفرد، فيشعر-بالضرورة-بما لا يشعر به الآخرون، ويفكر لا كما يفكر الآخرون"[3]. فهو يقدّم نصًّا بهذه الرؤية التي ينفرد بها على الإطلاق، إلى المتلقي"بقصد إفهامه مقاصده أو التّأثير فيه، ولذلك فإنّه يختار ما يتناسب مع منزلته ومنزلة المرسل إليه، بما يراعيه عند إعداد خطابه، وفق ما يقتضيه موقعه"[4]، وبما يتوافق مع السّياق العام.

ولا بدّ أنْ نعود مرّة أخرى إلى البحث عن مبدع هذا الخطاب، عن الشاعر الفلسطيني محمود درويش(1941-2008) الذي قدّم مشروعًا ضخمًا لأجل القضيّة الأساس التي ناضل من أجلها طيلة حياته الأدبيّة والسياسيّة، ناضل بصدق مشاعره ما لم يقدّمه شاعر آخر، فهو وريث الشاعر العربي الذي ملأ الدّنيا وشغل النّاس بعبقريّة مميّزة رفعته إلى مصاف الشّعراء العالميين.

وإذا ما تأمّلنا إنجازه الإبداعي الذي بين أيدينا، فإنّنا ندرك إدراكًا تامًّا، أن هذا العمل ينسب إليه من خلال موقعين:

من خلال غلاف الديوان، فقد أعلن الشّاعر عن نفسه صراحة في غلاف الديوان (الأعمال الجديدة الكاملة) الجزء الأوّل، الذي شمل أربعة دواوين، ومن بينها قصيدة (حالة حصار) التي تتوسّط ديواني (لا تعتذر عمّا فعلت) و(لماذا تركت الحصان وحيدًا؟). وقد احتلت قصيدة (حالة حصار) الطويلة ذات التسع والثمانين مقطع، من الصفحة (173) إلى الصفحة (265).

ومن خلال قصيدته التي أعلن فيها عن نفسه، بدءًا من المقطع [م28]؛ مستخدمًا ذلك ضميرا وجوديًّا دالا على ذاته، معبّرًا عن نفسه بأنّه آخر الشعراء الذين تؤرقهم القضية العادلة، القضيّة الفلسطينية، إذ يقول:

أنا آخرُ الشّعراءِ الذين/ يؤرّقُهُمْ ما يُؤَرِّقُ أَعداءَهم:/ رُبَّما كانت الأَرْضُ ضَيِّقَةً/ على الناسِ،/ والآلهة[5].

الرسالة (القصيدة): أمّا فيما يتعلّق بالعنصر الثاني، فهو الرسالة التي تتمثل في القصيدة باعتبارها خطابًا يمثّل"النّصّ اللغويّ بعد استعماله، وهو وسيلة المتخاطبين في توصيل الغرض الإبلاغي من المخاطِب إلى المخاطَب، ويتّسم بأنّه كتلة بنيوية واحدة متماسكة الأجزاء "[6]. كما أنّه"الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النصّ وقارئه، فهو فضاء متعدّد المعاني، وهو نظام قائم، وتجمّع من الوظائف من خلال عمليات قوامها الحكم والانتقاء بين عناصر اللغة" [7]، ويعدّ بذلك أنّ النصّ"مادة التخاطب، التي هي وحدة تركيبية، والتركيب في النص الأدبي ذو وجهين: وجه نحوي ووجه بلاغي. ومن هنا ينشأ معنى لغوي أو حرفي، وآخر بلاغي أو أدبي، أمّا الأوّل فيمكن إدراكه مباشرة من خلال النظم. وأمّا الثّاني فينشأ عن التّداعيات التي تحدثها الوحدات النظمية في ذهن المتلقي (السامع أو القارئ) الذي ينهل من خزان العلامات التي يتضمنها فينتقي منها ما يراه مناسبا للغرض المعبّر عنه"[8].

ويرى فان دايك فيما يخصّ علاقة النصّ بالسياق، إذ يمثّل السياق، في نظره، "إعادة بناء نظري لعدد من ملامح السياق الاتّصالي، تلك الملامح التي تشكل جزءًا من القيود، التي تجعل المنطوقات، بوصفها أحداثًا كلاميّة، مصيبة. وهدف التداوليّة أن تصوغ هذه القيود، أي: أن تبيّن كيف ترابط منطوقات من خلال هذا السياق. ولأننا نصف المنطوقات نظريًّا بأنها نصوص فإن الأمر يتّصل هنا إذن بتمييز أوجه الربط بين النصّ والسياق، إذ تمتدّ أوجه الرّبط هذه في كلا الاتجاهين:

الأوّل وهو إمكان أن تعبّر ملامح نصّيّة محدّدة عن جوانب السياق أو حتّى أن تتشكّل، والثاني تتحدّد بنية السياق، في قسم كبير منها، من خلال تلك الملامح التي توفرها النصوص لكي تكون- بوصفها منطوقًا-مقبولة في السياق"[9].

فالشاعر العربي المعاصر "قادر-هو مرغم في الواقع- على استعمال خيالي لمقتضيات السياق من أجل خلق مقامات داخل قصيدته" [10] ومن هنا يكون "التمييز بين السياق المعطى وبين السياق المستنبط أو السياق الدّاخلي، العالم الذي يخلقه الشاعر داخل القصيدة" [11]. ورغم العدد الكبير لمقاطع قصيدة حالة حصار، هناك ما يتطابق داخلها مع ما يناسب عنوانها، إذ نجد أن جلّ المقاطع تصبّ في سياق الموضوع الذي يعالجه الشاعر.

يتمثّل الإطار العام للقصيدة في مراحل المقاومة الفلسطينية في مواجهتها للاحتلال، ومن جهة أخرى لعبة الحصار في ما يجعل الإنسان الفلسطيني تحت ويلات اختلقها المحتل لإذلاله، فسارع إلى حالات متنوعة من الحصار، من جدران الفصل العنصري الذي يبلغ آلاف الكيلومترات، إلى الاعتقالات العشوائية بين صفوفه، ممّا يؤثر سلبًا على الأسرة الفلسطينية، اجتماعيًّا ونفسيًّا، وغيرها. إلى الاغتيالات السياسية والتّصفيات الجسدية للقيادات الفلسطينية والنخبة المثقفة منهم. وإلى النفي الإجباري خارج الوطن، رغم أنّ من بقي منهم على أرض الوطن هم أتعس حالا ممّن خرج منه، لأنهم يعيشون في حالة حصار متواصلة.

فحالة حصار(القصيدة) قد قسّمها الشّاعر نفسه، إلى مقاطع يدور كل مقطع حول معنى معيّن، انطلاقًا من [م 01] إلى [م 89] ففي البدء أشار إلى المكان/الأرض الفلسطينية المسلوبة، وما لها من مكانة سامية في قلب كل فلسطيني، ثمّ انتقل إلى كل ما علاقة بحياة الإنسان الفلسطيني، من قريب أو من بعيد، إذ تحدث عن حياته بتفاصيل دقيقة، تتضمّن في جملتها أنّها تحوّلت إلى رتابة مسايرة للوضع الراهن الذي آلت إليه وضعية الإنسان المتعلقة بها، وأصبحت لا معنى لها، لأنّ الحياة قد فارقتها، لكنّه رغم كل هذه المأساة يظلّ الفلسطيني الشهم متشوّقًا للشّهادة، فهي من منظوره الفلسفي، وحسب رؤية الشهيد، الذي يقدّم نفسه قربانًا لله وللوطن، تعتبر ولادة جديدة، تنشر الرعب والخوف بين صفوف المحتلين.

ولا ننسى أن الإنسان الفلسطيني-كما أسلفنا الذكر- رجل يعشق الحياة الدنيا ويهواها كمقاوم لا تغادر البسالة محيّاه، ويهوى كذلك الحياة الأخرى كشهيد، وهو بهذا لا يخشى الموت كما يخشاه جندي الاحتلال الغاشم.

انتقل الشاعر بعد ذلك إلى وصف حالات أخرى متباينة، حيث يباح للفلسطيني تحت هذا الحصار الممتدّ أن يجد فراغًا لكي يمارس هوايات فرضت عليه، حتى لا يشعر بالملل، ولا يحسّ بما يخبئه له المحتلّ، من أحقاد ومن ويلات. وأصبح يتقاسم الحياة الفلسطينية زمنان، الزمن الماضي (الأمس) الذي يحمل بين طياته آلام أمّة بأكملها، من المحيط إلى الخليج، آلام الاحتلال وتخلّي الأمم المتمدنة عمّا يسمى حقّ تحقيق المصير، وحقّ حماية إنسانيّة الإنسان، فالحصار الحاليّ هو امتداد للزمن (الأمس) المليء بالآهات والآم. أمّا الزمن الآتيّ (الغد) الذي يستدعيه الشّاعر ليغيّر مساراته، ليعيد صياغته من جديد، لأنّ (الأمس) في حقيقة الأمر، حالة مستعصيّة من حالات الحصار.

وقدّم الشّاعر صورة صادقة عمّا يحدث للشعب الفلسطيني الذي يقدّم فلذات أكباده فداءًا للوطن المفدّى، فبفضل تضحياتهم الجبّارة المستميتة يحيا هذا الوطن الأشمّ، فكلّ شهيد يمثّل سراجًا وهّاجًا لمن هم آتون من أبطال صلاح الدين، فهم على الدرب سائرون، وللمحتلّ مقاومون لا محالة.

ويصل الشّاعر إلى الدفاع عن القضيّة العادلة التي تتمثّل في أنّ الحصار حتمًا سينتهي، مهما طال مكوث المحتلّ على أرض فلسطين، لأنّ الإنسان الفلسطيني لا ييأس ولن ييأس أبدًا من أن يقاوم الاحتلال بأشكال شتّى من أجل إنهاء الحصار، فالشهيد هو من يتولى إخراج المحتل من أرضه الطيّبة، لأنّه هو من يسخو بدمه من أجل أن يحيا الوطن في سلام، السلام الذي رفضه الآخر، الاحتلال الذي ينشر ألغام العبوديّة، بينما شهيدنا طوبى له، لأنّه يصنع أنصع حريّة باستشهاده.

لكنّ الشاعر فضّل في ختام القصيدة أن يلجأ إلى الجانب الإنساني حتّى يدين الاحتلال من خلال دعوته الصريحة بالاحتكام إلى السلام.

المرسل إليه(المتلقي/الجمهور): وفيما يخصّ العنصر الثالث، (المرسل إليه) أي المتلقي الذي يمثّل الطّرف الهامّ في العمليّة التواصليّة، فهو"قارئ ضمني (مفترض) لا يتقاسم مع الكاتب معرفة خلفية فحسب، بل يتقاسم معه أيضًا مجموعة من الافتراضات، والآمال، والمعايير حول ما هو ممتع وما هو مؤذٍ، وما هو جميل وما هو قبيح، وما يعدّ صحيحًا وما ليس كذلك"[12]

والمتلقي يمثّل الحلقة الهامة في عملية التواصل، بما أنه الذي" تتّجه إليه لغة الخطاب التي تعبّر عن مقاصد المرسل، وعليه فإنّه يمارس، بشكل غير مباشر، دورًا في توجيه المرسل عند اختيار أدواته وصياغة خطابه، وذلك بحضوره العينيّ أو الذّهنيّ؛ انطلاقًا من علاقاته السّابقة بالمرسل وموقفه منه ومن الموضوعات التي يتناولها الخطاب" [13] فهو يواجه الخطاب مستعينًا بما لديه من

تجارب سابقة، وخبرات حول هذا الجنس، وبما أنه "يواجه نصًّا أدبيًّا يفعل ذلك وهو متوفر على زاد معرفيّ عام عن النصّ الأدبيّ ممّا يسهل (يفرض) استبعاد معلومات واستحضار أخرى للتكيّف مع مقتضيات النصّ الذي يروم فهمه. وبناء عليه فإنّ السياق بالنسبة للنصّ الأدبي جهاز من المعلومات الخارج نصّيّة المعقودة في النصّ كتقليد أدبيّ أو كاقتضاء سياقي" [14]. وهذا ما يجعلنا نتفاعل مع الخطاب موضوع الدراسة، وندرك تمام الإدراك أن الشّاعر أراد من إبداعه لقصيدة تصف حالات حصار لشعب أعزل، أن يمرّره ا إلى متلقٍّ ذي مشارب متنوعة، و معتقدات لا حصر لها ، من خلال نوعين من المتلقين:

النوع الأول: لقد اختار الشاعر مجموعة من المتلقين ليلقي قصيدته على مسامعهم لما لهم من دور بارز في الحياة العامة داخل فلسطين، سلبًا أو إيجابًا، فوجّه لكلّ متلقٍّ منهم خطابا خاصًّا به، كما نجد أنّه قسّم هذا النّوع إلى فئتين، حيث تمثّل الفئة الأولى المتلقي الذي يرفض الآخر ولا يريده أن يكون معه على وجه الأرض البتّة، أمّا الفئة الثّانيّة، تمثّل المتلقي الذي يشعر بوجود الآخر فيحبّه ويتفاعل معه من أجل العيش في سلام.

من الفئة الأولى: تتمحور الفئة الأولى، حول مجموعة من المتلقين الافتراضيين الذين استدعاهم الشّاعر كي يحاورهم، عن كثب، من بينهم، نجد الناقد في [م17]، والقاتل في [م21]، القاتل الثاني في [م22]، ونجد الليل في [م35]، والموت في [م36]؛ فكل هؤلاء يلتقون في نقطة مشتركة، يتقاطعون فيما بينهم، إذ يتفقون على إذلال الشعب الفلسطيني، على بكرة أبيهم، وعلى جميع الأصعدة، وكافة المجالات.

والشاعر محمود درويش يقرّ أن الشعر الوطني الفلسطيني، سواء عنده، كشاعر حمل على أكتافه عبء القضيّة، أو عند غيره من شعراء الأرض المحتلة، لا يمكن لأيّ ناقد أن يؤول أشعارهم، لأنها تمثّل الحقيقة التي تلتصق بالأرض الطّيّبة. وبهذا فهو يوجّه خطابه إلى ناقد ما في [م17]:

[إلى ناقدٍ]: لا تُفَسِّرْ كلامي/ بملْعَقَةِ الشايِ أَو بفخاخِ الطيور !/ يحاصرني في المنام كلامي،/ كلامي الذي لم أَقُلْهُ،/ ويَكْتُبُني ثمّ يتركني باحثاً/ عن بقايا منامي... [15]

أمّا الرسالة الثانيّة من [م 21]، فإنّها ارتبطت بشخص يحترف القتل، وراثة عن أجداده، والشاعر يوجّه الاتهام عن طريق مباشر له، إذ حاوره بكل صراحة:

[إلى قاتل]: لو تأمَّلْتَ وجْهَ الضحيّةْ/ وفكّرْتَ، كُنْتَ تذكَّرْتَ أُمَّكَ في غُرْفةِ الغازِ،/

كُنْتَ تَحرَّرتَ من حكمةِ البندقيّةْ/ وغَيَّرْتَ رَأْيَكَ: ما هكذا تُسْتَعَادُ الهُويَّةْ! (16)

كما أنّه حاور قاتلا آخر في [م22]، فكان حواره مع هذا المعتدي، ينمّ على حكمة الشاعر العربيّ، الذي راوغ المحتل أثناء الحوار، باستعمال ما له علاقة الذاكرة الجمعية اليهودية، فيما يخصّ (غرفة الغاز)؛ودعاه إلى إبعاد الطريقة الهمجيّة التي لا تجدي نفعًا في استعادة ما يزعم من هويّة مفقودة، وهو يحاوره:

[إلى قاتلٍ آخر]: لو تَرَكْتَ الجَنِينَ/ ثلاثين يوماً، إذاً لتغيَّرتِ الاحتمالاتُ :/ قد ينتهي الاحتلالُ ولا يتذكَّرُ ذاك/ الرضيعُ زمانَ الحصار،/ فيكبر طفلاً مُعَافى، ويصبحُ شابّاً/ ويَدْرُسُ في معهدٍ واحدٍ مَعَ إحدى بَنَاتِكَ/ تاريخَ آسيا القديمَ/ وقد يَقَعَانِ معاً في شِباك الغَرَامِ/ وقد يُنْجِبَانِ ابنةً [وتكونُ يهوديّةً بالولادةِ]/ ماذا فعلتَ إذاً ؟/ صارت ابنتُكَ الآنَ أرملةً / والحفيدةُ صارت يتيمةْ ؟/ فماذا فَعَلْتَ بأُسْرَتِكَ الشاردةْ/ وكيف أَصبْتَ ثلاثَ حمائمَ بالطلقةِ الواحدةْ ؟ (17)

وينتقل الشّاعر إلى متلقٍّ آخر في [م 35]، وهو الليل وما يحمله من دلالات واضحة تدلّ على أنّ الاحتلال ما هو سوى هذا الظلام الدامس الذي يمقت النور والحقيقة. وقد حاوره معاتبًا إيّاه على ادعاءاته الكاذبة:

[إلى الليل]: مهما ادّعَيْتَ المُساواةَ /((كُلُّكَ للكلِّ))...للحالمينَ وحُرَّاسِ/ أحلامهم، فلنا قَمَرٌ ناقصٌ، ودَمٌ/ لا يُغَيِّرُ لَوْنَ قميصِكَ يا لَيْل.../ نُعَزّي أباً بابنه: ((كرَّمَ اللهُ وَجْهَ الشهيدْ))/ وبعد قليلٍ، نُهَنِّئُهُ بوليدٍ جديدْ. 18

ولا تختلف محاوره في [م 36]، عمّا سبقه، فلا فرق بينهما، فكلاهما يكنان الحقد الأعمى لكل ما هو فلسطيني، فالموت الذي تفوح رائحته النتنة من أجواء متعددة، هو عين الحصار الذي يلفّ كل ما هو فلسطيني، لأنّه يكره نور البسالة على أرض الشهداء. وقد حاوره مصارحًا عن علمه الكلي عمّن يساعده في قتل الأبرياء:

[إلى الموتِ]: نعرف من أيّ دَبَّابةٍ/ جئْتَ. نعرف ماذا تريدُ... فَعُدْ/ ناقصاً خاتماً. واعتذرْ للجنود وضُبّاطهم،/ قائلاً: قد رآني العروسانِ أَنظُرُ/ نحوهما، فتردَّدتُ ثمَّ أَعدتُ العروسَ/ إلى أهلها... باكيةْ !/ إلهي... إلهي !لماذا تخلَّيْتَ عنّي/ وما زلتُ طفلاً... ولم تَمْتَحِنّي ؟ (19)

ثمّ أنتقل إلى متلقٍّ آخر، له دور كبير في إذلال السجين الفلسطيني، هو الحارس في [م60]:

[إلى حارسٍ]: سأُعلِّمُكَ الانتظارْ/ على باب موْتي المؤجَّلْ/ تمهَّلْ، تمهَّلْ/ لعلَّكَ تسأَمُ منّي/ وترفعُ ظلَّكَ عَنّي/ وتدخُلُ ليلَكَ حُرّاً/ بلا شَبَحِي ! (20)

كما أنّه أشار إلى متلقّ آخر(حارس ثان)، مهامه تنحصر في الجوسسة ومراقبة الفلسطيني، الذي يرتاد المقاهي، فيخاطبه بكل جرأة، في [م61]:

[إلى حارسٍ آخر]: سأُعلِّمُكَ الانتظارْ/ على باب مَقْهى/ فتسمعُ دقّاتِ قلبِكَ أَبْطأَ، أَسْرعَ/ قدْ تعرفُ القشعريرةَ مثلي/ تمَهَّلْ،/ لعلَّكَ مثلي تُصفِّرُ لحناً يُهاجِرُ/ أَندلُسِيَّ الأسى، فارسيَّ المدارْ/ فيوجِعُكَ الياسمينُ، وترحَلْ (21)

ويخاطب حارسًا ثالثًا، ربما قد يكون من مخبري الموساد الذين ينتشرون في الحدائق والسّاحات العامة، إذ يوجّه له خطابه بكل اعتزاز، في [م62]:

[إلى حارسٍ ثالث]: سأُعلِّمُكَ الانتظارْ/ على مقْعَدٍ حَجَريّ، فقَدْ/ نتبادلُ أسماءنا. قد ترى/ شَبَهاً طارئاً بَيْنَنَا :/ لَكَ أُمٌّ/ ولي والدةْ/ ولنا مَطَرٌ واحدٌ / ولنا قَمَرٌ واحدٌ/ وغيابٌ قصيرٌ عنِ المائدةْ (22)

والشّاعر، لم ينس المتلقي الذي كانت له اليد الطولى، في إرشاد المحتل، إلى نقاط ضعف المجتمع العربي، ونقل تقارير شاملة حول كل صغيرة وكبيرة، تخصّ العالم العربي، فكان هذا الذي وسمه باسم شبه مستشرق كصفة احتقارله، لما يقوم به من أعمال تسيء إلى الفلسطيني، تحديدًا، حيث ورد في [م65]:

[إلى شبهِ مُسْتَشْرِقٍ]: ليكُنْ ما تَظُنُّ / لنفترضِ الآنَ أَنّي غبيٌّ غبيٌّ، غبيٌّ/ ولا ألعبُ الجولفَ،/ لا أفهمُ التكنولوجيا،/ ولا أستطيعُ قيادةَ طيَّارةٍ !/ ألهذا أخذتَ حياتي لتصنعَ منها حياتَكَ ؟/ لو كُنْتَ غيرَكَ، لو كنْتُ غيري/ كُلُّنا صديقَيْنِ يعترفانِ بحاجتنا للغباء.../ أَما للغبيّ، كما للهوديّ في/ ((تاجر البندقيّة)) قَلْبٌ، وخبْزٌ/ وعينانِ تغرورقان ؟(23)

نرى الشّاعر قد أتى على ذكر مجموعة من المتلقيين، كانت لهم صفات مخالفة للصفة التي تحمل سمات الإنسانيّة، فكان كل من: "الناقد، والقاتل، والليل، والموت، والحارس، وشبه المستشرق" يضمرون الكراهية لكل ما يمتّ بصلة إلى هذا المجتمع الفلسطيني الأبيّ، ممّا دفع بالشاعر أنّ يجعل هذه الفئة أكبر عددًا من الفئة التي تحب الفلسطيني، أي الفئة الثانية، التي تجلّه إجلال إكبار لما يعانيه ولما يقدمه لهذا الأرض الطيبة، من نفس ومن نفيس.

✓ **الفئة الثّانية**: استهلّ الشّاعر حديثه الذي وجّهه إلى فئة أخرى من المتلقين، هذه الفئة لها وزنها في الحياة العامة، على رأسها الشّاعر لما له من دور فعّال في تأجيج العواطف الجيّاشة، وبعث الهمم في النفوس الخاملة. فذكره في [م48]:

[إلى شاعرٍ]: كُلَّما غاب عنك الغيابْ/ تورَّطْتُ في عُزْلةِ الآلهةْ/ فكنْ ((ذاتَ)) موضوعكَ التائهةْ/ و((موضوعَ)) ذاتِكَ،/ كُنْ حاضراً في الغيابْ. (24)

ثمّ وجّه خطابه إلى كلّ من الشعر والنثر، في [م49]:

[إلى الشعر]: حاصرْ حصارَكْ /[إلى النثر]: جُرَّ البراهينَ من/ مُعجمِ الفقهاءِ إلى واقعٍ دَمَّرَتْهُ / البراهينُ. واشْرَحْ غُبارَكْ./ [إلى الشعر والنثر]: طِيرا معاً/ كجناحَيْ سُنُونُوَّةٍ تحملانِ الربيعَ المُبَارَكْ(25)

كما وجّه خطابه إلى الحبّ في[م54]:

[إلى الحُبِّ]: يا حُبُّ، يا طائرُ الغيب ! / دَعْنا منَ الأزرقِ الأبديّ وحُمّى الغياب./ تعالَ إلى مطبخي لنُعِدَّ العَشَاءَ معاً./ سوف أَطْهُو، وأَنْتَ تَصُبُّ النبيذ،/ وتختارُ ما شئتَ من أُغْنِيَاتٍ تُذَكِّرُنا/ بحيادِ المكان وفَوْضى العواطفِ: إنْ/ قيلَ إنّكَ جِنْسٌ منَ الجِنِّ... صَدِّقْ ! / وإن قيلَ إنَّكَ نوعٌ منَ الأنفلونزا... فصدّقْ !/ وحدِّقْ إليكَ ومزّقْ حجابك. لكنّك الآن/ قُرْبي أليفٌ لطيفُ تُقَشِّرُ ثُوماً، وبعد العَشَاء/ ستختارُ لي فيلماً عاطفيّاً قديماً، / لنشهَدَ كيف غَدا البطلانِ هناك / هُنا شاهِدَيْنِ(26)

ويختم الشّاعر خطابه إلى قارئه الذي كتبت من أجله هذه القصيدة الخالدة، في [م75]:

[إلى قارئ]: لا تثقْ بالقصيدةِ،/ بِنْتِ الغيابِ، فلا هيَ فكرٌ/ ولكنَّها حاسَّة الهاويةْ/ الكتابةُ جَرْوٌ صغيرٌ يَعَضُّ العَدَمْ/ الكتابةُ تجرحُ من دونِ دَمْ (27)

ارتبط بالنصّ الشعريّ عناصر دالة على متخاطبين : الشّاعر← المخاطَب الذي جعلناه فئتين، الفئة الأولى التي تمثّل بشكل جليّ المخاطب الرافض لكلّ سلام، وهم على التوالي: (ناقد، قاتل، قاتل آخر، الليل، الموت، حارس، حارس آخر، حارس ثالث، شبه مستشرق)؛ أمّا الفئة الثّانيّة التي تشكّل القطب الحيويّ الذي يحبّ السلام (شاعر، الشّعر، النّثر، الحبّ، قارئ)، فهذين الفئتين أسهما في مدّ جسور التّواصل بين المبدع والمتلقي على حد سواء، ممّا أضفى على النصّ نسيجًا متداخلا بين المتخاطبين.

النّوع الثّاني: نقدم احتمالا آخر، يتضمّن في ثناياه، كذلك، قطبين من المتخاطبين، فنرى أنّ الشّاعر يوجّه خطابًا شعريًّا معاصرًا إلى المجتمع الدّوليّ بأسره، عالم غربي، وعالم عربي بجميع

أطيافه ؛لعلّ وعسى أن تجد من يولي اهتماما لما يقول، أو تجد آذانًا صاغية، تفهم الرسالة متقبّلة إياها عن قناعة تامة، مدافعة عن السلام وعن المطالبين به، رغم أنّهم أصحاب حقّ، دون منازع.

- ✓ **الإطار المكاني**: يرتبط المكان" بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذّات ممّا يعيد الذّاكرة إلى الارتباط بالمكان" [(28)] لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان"هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العمليّة الإبداعية"[(29)]. التي يقدّمها الشاعر للمتلقي.

نجد أن الشّاعر قد أدلى بمكان الخطاب في (الأعمال الجديدة الكاملة) من الجزء الأول الذي صدر عن دار رياض الرّيس، حيث قال:[كُتِبَ هذا النّصّ في يناير 2002 في رام الله...] إذاً نستشف من تصريحه، أنّ المكان المعلن عنه صراحة، والذي حدّده الشّاعر في الصفحات الأولى من قصيدته "حالة حصار"، إنّه مدينة [رام الله] ، المدينة التي يقع بها المقرّ الرئاسي للقيادة الفلسطينية، أين حوصر القائد ياسر عرفات (أبو عمّار) مع طاقمه الوزاري حصارًا دام عدّة أسابيع خلال اجتياح الجيش الإسرائيلي لرام الله والضفة الغربية من عام 2002 .

أشار الشّاعر إلى مكان الخطاب، لكنّنا لا نكتفي بذلك، علينا أن نعود إلى الخطاب للبحث عن مؤشرات مكانيّة تساعدنا على تقديم أمكنة أخرى، أشار إليها ضمن قصيدته، ومن بين هذه المؤشرات التي استخدمها، نجد المحدّدات الإشاريّة التي تدلّ على المكان المتمثل في الظروف المكانيّة.

استخدم الشّاعر المحدّد المكاني [هنا]، الذي وظّفه بكثرة، حيث نجده في مقاطع متعدّدة، منها: [م01] الذي استهلّت به القصيدة، إذ يقول في [م01]:

هنا، عند مُنحَدرات التلالِ، أمامَ الغروبِ/ وفُوَّهةِ الوقتِ،/ قُرْبَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِّ،/ نفعلُ ما يفعَلُ السُّجَناءُ،/ وما يفعلُ العاطلون عَنِ العملْ:/ نُربّي الأمَلْ.[(30)]

يضع الشّاعر القارئ بين ثلاثة أطر، يمثّل الإطار الأوّل، الإطار المكاني الذي حوّله المحتلّ إلى مكان غير آمن، ويمثّل الإطاران الثاني والثّالث، زمنين موحشين غير آمنين، فالأوّل، (الغروب) بداية انسدال الظلام، وانتشار الخوف والهلع، أمّا الإطار الأخير، (فوّهة الوقت) ملفوظ يحمل في طياته دلالات الموت، فكلّ هذه الأطر تدفع بالقارئ لأن يربط معاناة الفلسطيني على أصعدة متعددة، من صعيد عدواني على الأرض إلى إرهاب علني على كلّ ما هو فلسطيني.

وينتقل بنا إلى أطر أخرى مكانية وزمانية، تنصبّ على المعاناة ذاتها، إذ يقول كذلك في [م07]:

هنا، عند مُرتفعات الدُّخان، على دَرَج البيت/ لا وقتَ للوقتِ/ نفعلُ ما يفعلُ الصاعدونَ إلى اللهِ:/ ننْسى الألَمْ/ الألَمْ/ هُوَ: أن لا تُعَلِّق سيّدةُ البيت حبْلَ الغسيل/ صباحاً، وأن تكتفي بنظافةِ هذا العَلَمْ (31)

فتن الشّاعر بأرض أجداده (المكان)التي أخذ يعدّد عناصر تحيل عليها، (منحدرات التّلال، قرب بساتين، مرتفعات الدخان، درج البيت...)، فكلّ هذه الأمكنة التي ارتسمت في ذاكرة الشّاعر ارتساما لا فكاك له، تعبّر بوضوح عن المكان الذي وظّفه في نصّه، واصفًا إياه، بالامتداد إلى الشخصيّة العربية الفلسطينية، ليتلاحما معًا، بغية أن يصل إلى البنية السياقية الشعرية التي تبنى على السياق الواقعي. مؤكّدًا انتماءه الفعلي للأرض المقدسة، مسرى الرّسول صلّى الله عليه وسلّم...، ويتحدّى المحتلّ في [م40] مبرهناً له أنّ هذه الأرض لن تؤول إلاّ إليه، يقول في ذلك:

واقفون هنا. قاعدون هنا. دائمون هنا./ خالدون هنا. ولنا هَدَفٌ واحدٌ واحدٌ : (32)

معنى المكان لدى الشّاعر يحمل معنى آخر، فهو يرتبط بالإنسان الفلسطيني، بأرضه الطّاهرة، التي تمثّل ذاكرته وذكرياته، إذ يقول بأعلى صوته في [م67]:

المكانُ هُوَ الرائحةْ / عندما أتذكَّرُ أَرْضاً/ أَشُمُّ دَمَ الرائحة/ وأَحِنُّ إلى نَفْسِيَ النازحةْ (33)

- ✓ **الإطار الزماني:** نجد الإطار الزّماني الذي كُتبَ فيه هذا الخطاب المعلن عن تاريخه كتابةً في الصفحة الأولى منه، الذي يحدّد تاريخ [يناير 2002...] هو الزمن الفعلي لإنجاز هذا العمل الفنّي. وهذا العمل يتمحور حول الحصار الذي يتجاذبه موضوعان: موضوع الحياة وموضوع الموت، إلاّ أنّ إشكالية الموت في حالة الحصار ترتبط ارتباطا وثيقًا بإشكالية الزمن، التي تستقطب بدورها الإنسان، لذا يوجد في هذه الحالة زمانين، يمثّلان " الزّمان الكوني والزّمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسّكون والصّمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أمّا الزّمان الإنساني فهو الزّمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزّمان الذي نعيش فيه فنعرف الصّراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم، والزماني الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزّمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا"(34).

فالحصار الممتدّ زمنيًّا مهما امتدّ فلن يستمرّ، لأنّ هناك حتميّة تؤكد أنّ لكلّ شيء نهاية، ونهايته على أيدي أطفال من أصلابنا، يقول في ذلك من [م58]:

سيمتدُّ هذا الحصارُ إلى أَن يُنَقِّحَ/ سادةُ ((أولمب)) إلياذة الخالدةْ/ سيولَدُ طفْلُ، هنا الآن،/ في شارع الموت... في الساعة الواحدةْ/ سيلعبُ طفلٌ بطائرةٍ من ورقْ/ بألوانها الأربعةْ/[أحمر، أسود، أبيض، أخضر]/ ثمّ يدخلُ في نجمةٍ شاردةْ (35)

يعلن الشّاعر أنّ حصارهم هذا سيمتدّ رغماً عنهم، إلى أن يأتي في الزّمن القريب (طفلٌ سيولد...)، من صلب الإنسان الفلسطيني المحاصَر، في هذا المكان المحاصَر، الذي نعته بشارع الموت، ويكون ذلك في زمن محدّد (الآن)(في السّاعة الواحدةْ).

تغيّرت مفاهيم الحياة على الأرض الفلسطينية، فالحصار أصبح في نظر الشّاعر شيئًا آخر، لم يعهد له مثيلا، حيث تداخل ما هو مكاني بالزمان في زمن الحصار المرّ والعكس. وهو يشير إليه في [م66]:

في الحصارِ، يصيرُ الزمانُ مكاناً / تَحَجَّرَ في أَبَدِهْ/ في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً / تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهْ (36)

عرضنا لأهم خصائص السياق التي تحكم عملية التواصل بين متكلم ومتلقً، والنصّ الذي يمثّل همزة الوصل بينهما، في إطارين أحدهما مكاني، وثانيهما، زماني، لنثبت بعد ذلك أن الخطاب الدرويشي يمتّع بقابلية الفهم والتأويل، لأنّنا ألممنا بسياقه التأويلي الذي صنعه النصّ ممّا أدى في الأخير إلى تحقيق انسجامه النصّي.

تعدد سياقات الخطاب الشعري:

ارتبط الشعر الفلسطيني عموما بكل القضايا المصيرية، وانصبّ على كل ما يحمل من جمال واعتراف بهذا الوطن، لأنّه –صراحة- الوطن الذي تغنّى به شعراء الأرض المحتلة، بصفة خاصة، وشعراء الوطن العربي، من الشرق إلى الغرب، وعلى رأس هؤلاء الشعراء جميعهم، شاعرنا المرحوم محمود درويش الذي نال شهرة بلغت أقاصي الأرض، إذ "اجتمعت عدة أسباب سياسية واجتماعية ثقافيّة أسهمت كلّها في بروز صوت درويش الشعري:

- ✓ انكسار الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في حرب 1967 م.
- ✓ خروج الشاعر من الأرض المحتلة سنة 1971 م.

- ✓ اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشعر الحرّ بموت السياب وارتداد نازك الملائكة، وتخلي أدونيس عن التفعيلة إلى النثر.
- ✓ وقوع الحركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند إلى التعصب الفكري الحزبي"[37].

وإذا ما عدنا إلى مراحل درويش الشعرية، التي قسّمها النّقاد إلى أقسام ثلاثة: علاقة الشاعر بالقضية الفلسطينية، مواجهته للاحتلال الإسرائيلي، بما أنها تمثل بالوعي الجماعي، وعلاقته بالمنفى، المنفى الذي جعل وعيه الثوريّ كامتداد لما عرف عن دفاعه عن القضية الفلسطينية في المرحلة الأولى، أمّا فيما يتعلق بعلاقته بالذّات، وأي التمكين للحلم الإنساني الذي ما برح يراود جلّ قصائد درويش، لكي يتخلص ممّا علق به من ملامح المرحلة الأولى التي أثرت كثيرًا في شعر الثوري. وكانت ذات ارتباط قويّ بالمتلقي العربي الذي عشق نغمات درويش الشعرية.

ونسجّل ظهوره على أكثر من صعيد، فقد برز في آخر أعماله، على الصعيد الإنساني/النضالي "أو بالأحرى فيما يمكن أن يعدّ فترة نضجه مع بدايات الثمانينيات، ظلّ يسعى حثيثًا إلى توسيع أبعاد النضال الفلسطيني بأنسنة الوضع الفلسطيني ككل مستكشفًا ما هو جذري ومشترك فيه على المستوى الإنساني الشّامل مع السّعي إلى الاحتفاظ بخصوصية ذلك الوضع"[38].

وقد أضفى البعد الواقعي على أشعار هؤلاء، ممّا جعل"مرحلة الانتفاضة، بعمق تجربتها، وثبوت مصداقيتها وبعد نظرتها، وجرأتها في توصيف الواقع المعيش، واستنكافها من الصغائر التي جلبتها اتفاقيات العاصمة النرويجية إلى البلاد، هي أكثر مراحل الأدب الفلسطيني الحديث، على صعيد الإبداع، نضجًا وتجديدًا، في اللغة والموضوع، وأثقبها رؤية لمعطيات الظرف الراهن محليًّا وعالميًّا، برع الأدب خلالها في تأويل معاني الموت والحياة، واستنطاق الحقّ والحقيقة، وتصوير صمود شعبنا الفلسطيني وكبريائه المعفرة في حمأة إخفاقات السياسي وحماقاته وعبثيّة خنوعه لمكائد العدو الغاصب"[39].

لكن بدخول الألفية الجديدة، حوصر مقر القيادة الفلسطينية، وقد أشار الشاعر إلى سياق القصيدة التاريخي الذي أعلن عنه، في مستهلّ القصيدة، إذ ذكر صراحة أن هذا النص (حالة حصار) قد كتب برام الله في شهر يناير/2000 م.

والشاعر بهذه المناسبة يعلن عن هذا التاريخ ضمن القصيدة، إذ يصرّح قائلا:

في عامِ/ أَلفينِ واثنينِ تبتسمُ الكاميرا/ لمواليدِ بُرْجِ الحصار[40]

ويحاول أن يعطي نكهة خاصّة في نهاية القصيدة، لهذا الحصار الذي دام أجيالا، دون أن يولي له الأنظار من قبل الدول العربية والأجنبية، سياسيًّا أو اجتماعيًّا، إذ وقف على مفاهيمه التي، ربما، قد تفتح أبواب الانتصار على مصراعيه، ويكون الجيل القادم هو المخلص لهذه القضية.

ويعلن الشاعر، كذلك، عن التداخل الزمكاني الذي لعب فيه الحصار، دورًا بارزًا، إذ شوّه كل ما هو جميل، لأن المكان له عبقه الخاص الذي لا يستطيع المرء الفلسطيني أو أيّ غيور على وطنه أن ينساه أبدًا. ويقول في [م66]:

في الحصارِ، يصيرُ الزمانُ مكاناً/ تَحَجَّرَ في أَبَدِهْ/ في الحصار، يصيرُ المكانُ زماناً/ تَخَلَّفَ عن مَوْعِدِهْ [41]

فالسياق التاريخي ارتبط بالمكان الذي حوصر فيه الإنسان الفلسطيني، سياسيًّا، كان أم شاعرًا أم فلسطينيا بسيطا. والمكان، كما قلنا سابقًا، له عبق سحريّ لا يقاوم، وفيه يقول الشاعر:

المكانُ هُوَ الرائحةْ/ عندما أتذكَّرُ أَرْضاً/ أَشُمُّ دَمَ الرائحة/ وأَحِنُّ إلى نَفْسِيَ النازحةْ [42]

كما نجده قد ربط اشتداد الحصار بما يمارس على الفلسطيني من إهانات، لكن هناك فرق بين ما يفعله الجيش الإسرائيلي الذي يمارس أبشع الوسائل الانتقامية، لينشر العبودية، وبين ما ينجزه الفرد الفلسطيني الذي لا يريد سوى الاستشهاد في سبيل الله والحرية. ويقول في ذلك:

سَيَشْتَدُّ هذا الحصارُ/ ليُقْنِعَنا/ باختيارِ عَبُوديَّةٍ لا تَضُرُّ،/ ولكنْ بحريّةٍ كاملةْ[43]

أما السياق الاجتماعي الذي استوحي من دراما الحياة الفلسطينية، حيث قدّم الشّاعر في قصيدته، كل ما له علاقة بالقضية الفلسطينية، من قريب أو من بعيد، إذ يسلّط الضوء على مآسٍ أوقعت الفرد الفلسطيني، تحت رحمة من لا يرحمه، فهذا أبسط جندي في جيش الاحتلال، يتآمر مع من يجبره على الخنوع والذل، ففي [م 21] وفي [م 22] قد خاطب الشاعر من أرادوا محو كل ما هو فلسطيني على وجه الأرض.

فقصيدة "حالة حصار لا تبحث فقط في فكرة الصراع التاريخي بين العرب وإسرائيل لكنها تتجاوز ذلك لكشف العديد من حالات التّفاعل والتّناحر مع الخصوم، فهي-أي حالة الحصار- أدعى إلى أن يتعرف البطل الفلسطيني عليها عن قرب، ولذلك يأتي النصّ الشعريّ محملاً بالكثير من

المستويات المعرفية، البنيات الجمالية، إضافة إلى التّشكيلات الفنيّة" [44] والسياقات المختلفة التي تتأرجح بين كل ما هو واقعي، إذ "يصبح من الطبيعي أن ننتصر للدعوة التي تطالب بتبني رؤى جمالية تتراسل مع معطيات الواقع، ولا تقع في أحبولة الشكليات المفرطة، وهو ما نراه متحقّقًا في قصائد درويش التي يتوازن فيها الفكري والجمالي، وتعالج مواضيع في غاية الخطورة دون أن تقع في إغراء تبني مفاهيم غربية لا تتواءم مطلقًا مع تكويننا الثقافي ولا تتناسب مع مكونات تراثنا الراسخ"[45]. لكن شاعرنا استطاع أن يجسّد الزمن المصاحب للحصار، "لذا سنعثر في الشعر عن قوّة صمود، وشذرات من حياة شعب، وردود أفعال فطرية لأناس بسطاء، كلها خطوط تصبّ في النسق الرئيسي للمقاتل المتمرس بلغة صافية، وشاعريّة رهيفة، وأحاسيس دافئة لعشق أمكنة الميلاد والنشأة"[46].

وهذا ما نلحظه لدى شاعرنا عند تركيزه على السياق النفسي، المليء بأجواء الحزن والكآبة، فالحديث عن الحزن الفلسطيني الذي عمّ أرجاء الأرض الفلسطينية، وهدّ نفوسهم الزكية التي لطالما عانت من ويلات الاحتلال، في المعتقلات والسجون الإسرائيلية. كما لفت أنظار العالم إلى ما يقوم به الجيش الإسرائيلي من إجرام في حق الأبرياء من الأطفال ، من بينهم الشهيد محمد الدرة الذي هزّ الرأي العام العالمي، وقيل فيه قصائد فضحت عدوانية الجيش الإسرائيلي. ومن بين المقاطع التي تصرّح بما يكابده الفلسطيني من أحران، إذ يقول في [م31]:

نُخَزِّنُ أحزاننا في الجِرار، لئلا/ يراها الجنودُ فيحتفلوا بالحصار.../ نُخَزِّنُها لمواسمَ أُخرى،/ لذكرى،/ لشيء يفاجئنا في الطريق./ فحين تصيرُ الحياةُ طبيعيّةً/ سوف نحزن كالآخرين لأشياءَ شخصيّةٍ/ خَبَّأْتُهَا عَنَاوينُ كبرى،/ فلمْ نَنْتَبِهْ لنزيفِ الجُروحِ الصغيرةِ فينا./ غداً حينَ يَشْفى المكانُ/ نُحِسُّ بأعراضِهِ الجانبيّةْ [47]

فأصبح كلّ شيء على أرض فلسطين مباح، حتى أضحى موضوع الموت يشكّل أبرز المحاور الأساسية في تجربة درويش الشعرية، إذ سجّلت مسيرته"الإحساس المتزايد بأزمة الرّوح، وفوضى الواقع الذي يتغيّر باستمرار، فيشهد اختلالاً في موازين عالم شرس يتّجه إلى إحكام قبضة المستعمر دون أن تتمكن الشّعوب المضطهدة من التعبير عن واقع الظّلم المعيش"[48].

خلاصة:

نخلص إلى أن السياق الشعريّ، (خصوصًا النصّ المعاصر) يرتبط بمقام الخطاب، أي بالسياق الذي يعتبر الظروف المحدّدة لفعل التلفّظ، بنوعيه: كتابيًّا وشفهيًّا. ويلزمنا أن نفهم المحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ الظرف فيه مكانه، والصورة التي تكون للمتخاطبين عنه، وهويّة

هؤلاء، والفكرة التي يصطنعها كلّ واحد عن الآخر، والأحداث التي سبقت الموضوع المعالج من خلال المسيرة الممتدة عبر أجيال من المقاومة.

وهذا ما تلمسناه في المكان الذي ارتبط بالذاكرة الجماعية، إذ يشكّل بالدرجة الأولى علاقة تاريخية تقوم على استرجاع المكان وتختلق عبر المتخيّل المكان المفقود في الواقع، أو تعيد سرد الخوف من فقد المكان، لأنها تسجّل تجربة إنسانية تقاوم الإحساس بالفقد على مستوى الذّات ممّا يعيد الذّاكرة إلى الارتباط بالمكان. لأنّ العلاقة التي تشدّ الشاعر بالمكان هي أحد أوجه علاقة الإنسان بالواقع والمتخيّل في العمليّة الإبداعية التي يقدّمها الشاعر للمتلقي.

كما ارتبط الإطار الزّماني بالحصار الذي يتجاذبه موضوعان: موضوع الحياة وموضوع الموت، إلاّ أنّ إشكالية الموت في حالة الحصار ترتبط ارتباطا وثيقًا بإشكالية الزمن، التي تستقطب بدورها الإنسان، لذا يوجد في هذه الحالة زمانين، يمثّلان لدى درويش الزّمان الكوني والزّمان الإنساني، أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزلية، لا يعرف مرور الزمن ولا الصراع ولا الموت ولا الحدود، وهو في العادة زمان دائري مرتبط بدورات الطبيعة أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة أو بالسّكون والصّمت، فهو في حقيقة الأمر لا زمان.

أمّا الزّمان الإنساني فهو الزّمان الاجتماعي والتاريخي والمادي، هو الزّمان الذي نعيش فيه فنعرف الصّراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية ولذا فهو يأخذ شكل خطّ مستقيم، والزمان الإنساني مرتبط بالحاضر وبالعالم الخبرة وبالمدينة، وهو الزّمان الذي تتحقّق أو تجهض فيه إنسانيتنا.

وقد تلمسنا سياقات متعددة في الخطاب الشعري، إذ ارتبط الشعر الفلسطيني عموما بكل القضايا المصيرية، ونجد أن درويش اجتمعت لديه عدة أسباب سياسية واجتماعية وثقافيّة أسهمت كلّها في بروز صوت درويش الشعري.

الهوامش:

(1)- محمد بنيس، الحقّ في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2007. ص11.

(2)- عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2004، ص45.

[3]- عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2009.، ص135.

[4]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، من المقدمة (ν).

[5]- محمود درويش: (حالة حصار)، الأعمال الجديدة الكاملة، ج 1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2009، ص204.

[6]- محمد محمد يونس علي، ، المعنى وظلال المعنى، أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط2، 2007، ص157.

[7]- فاطمة الشيدي،المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص67.

[8]- عبد المالك كجور، "المؤلف والنص في ضوء الاتّجاهات النقدية الحديثة"مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، أفريل 2001. ص80.

[9]- فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة القاهرة، ط2، 2005، ص135.

[10]- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي المغرب ط2، 2006، ص303.

[11]- المرجع نفسه، ص303.

[12]- المرجع نفسه ، ص302.

[13]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع السابق، من المقدمة (ν).

[14]- محمد خطابي، مرجع سابق، ص309.

[15]- قصيدة حالة حصار، ص193.

[16]- قصيدة حالة حصار، ص197.

[17]- قصيدة حالة حصار، ص198.

[18]- قصيدة حالة حصار، ص211.

[19]- قصيدة حالة حصار، ص212.

[20]- قصيدة حالة حصار، ص236.

[21]- قصيدة حالة حصار، ص237.

[22]- قصيدة حالة حصار، ص238.

[23]- قصيدة حالة حصار، ص241.

[24]- قصيدة حالة حصار، ص224.

[25]- قصيدة حالة حصار، ص225.

[26]- قصيدة حالة حصار، ص230.

[27]- قصيدة حالة حصار، ص251.

[28]- جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، (دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث)، إشراف، العربي دحو، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر، 2007، ص71.

[29]- المرجع نفسه، ص70.

[30]- قصيدة حالة حصار، ص177.

[31]- قصيدة حالة حصار، ص183.

[32]- قصيدة حالة حصار، ص216.

[33]- قصيدة حالة حصار، ص243.

[34]- عبد الوهاب المسيري، دراسات في الشعر، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط1 2007، ص114.

[35]- قصيدة حالة حصار، ص234.

[36]- قصيدة حالة حصار، ص242.

[37]- العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، مؤسسة ألفا للوثائق، قسنطينة، ط1، 2014. ص30.

[38]- سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 2004، ص58.

[39]- محمد عبد الله الجعيدي، موسوعة مصادر الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة فلسطين للثقافة، بيروت، ط 1، 2009. ص72.

[40]- قصيدة حالة حصار، ص187.

[41]- قصيدة حالة حصار، ص242.

[42]- قصيدة حالة حصار، ص243.

[43]- قصيدة حالة حصار، ص249.

[44]- فؤاد نصر الله، تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش، مقاربة حضارية أدبية، 1995-2004، مؤسسة الانتشار، بيروت، ط 1، 2007، ص188.

[45]- المرجع نفسه، ص197.

[46]- المرجع نفسه، ص190.

[47]- قصيدة حالة حصار، ص207.

[48]- فؤاد نصر الله، مرجع سابق، ص136.

توظيف الأسطورة في الشعر النسوي المعاصر

د.رضا عامر
المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف – ميلة

***- الملخص:**

لقد وظفت الأسطورة في العديد من مواضيع الأدب العربي بعدما كانت موضوعًا فلسفيًا خالصًا،ومع ظهور موجة الحداثة الغربية التي تأثر بها شعراؤنا ونقادنا على وجه خاص،كانت حينها العديد من الأساطير اليونانية والرومانية والبابلية والفرعونية حاضرة بقوة في قصائدنا العربية المعاصرة بداية من شعر نازك الملائكة،وبدر شاكر السياب،وعبد الوهاب البياتي وصولاً إلى محمود درويش و أدونيس ومحمد الماغوط وفؤاد رفقة..، وغيرهم من شعراء الحداثة العربية الذين أتقنوا توظيف هذه الأساطير بعدما فهموا مضامينها وتجلياتها في القصيدة المعاصرة سواء أكان الشعر حرًا أو منثورًا،خاصة أسطور إيكو، تموز،أدونيس،بعل،عشتار،طائر الفنيق،حورس ،بوغنجا فأصبح النص الشعري الحداثي فسيفساء من التمازج الحضاري والفكر والإنساني.

*** -Summary :**

The myth was used in many subjects of Arabic literature after it was a purely philosophical subject, and with the emergence of the wave of modern Western influenced by our poets and critics in particular, many Greek, Roman, Babylonian and Pharaonic legends were present strongly in our contemporary Arabic poems, Nazik el Malika ,Badr Shaker al-Sayab, Abdel Wahab al-Bayati, Mahmoud Darwish, Adonis, Mohamed El-Maghout, Fouad Rifqa, and others who have mastered the use of these legends, after they understood their contents and manifestations in the contemporary poem. ECHO's share Ostor, July, Adonis, Baal, Ishtar, a bird Alpheniq, Horus, Bognja became the text of poetic modernist mosaic of cultural intermingling, thought and humanitarian.

***- مدخـل:**

لقد شكل الموروث الحكائي الأسطوري أهمّ العوامل التي شيّدت مضامين القصيدة العربية المعاصرة،وتمثل الأسطورة بوصفها واحدة من أهم منابع هذا الموروث مرجعا أساسيا من المرجعيات النصية الرمزية والفنية التي مكنت الشعر العربي المعاصر من تحقيق تقدمه النوعي على المستوى المضموني والجمالي،كما عدّ توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر صورة نموذجية داخل بنية الخطاب الشعري،فرمزية الأساطير مبنية على الإسقاط والتكثيف،والإيمان بالطبيعة السحرية للكلمة،ممّا أغنى التجربة الشعرية،وأضفى عليها عمقًا وكثافةً وإيحاءًا،مما جعل استدعاء الأسطورة ضرورة أساسية في بناء هندسة القصيدة الحرة الحديثة،ولقد مكّن هذا الاستدعاء العديد من المبدعين من امتلاك ثقافة عالمية واسعة.

ولقد وجد الشّعر العربي المعاصر في الأسطورة الملاذ الوحيد للهروب من خيباته ولتخطي،فواجعه على المستوى النفسي خاصةً إنّها تمثل موضوعات داخلية، وتتشكل بتماهيات متتابعة،فالموضوع الخارجي يُستبطن ليصبح شخصًا داخل شخص ،لتصبح الأسطورة بمثابة البؤرة التي يرى من خلالها المبدع عالمها الداخلي المضطرب ذاته المفقودة في جوّ من المعاناة،خاصة عندما يتحدث الشاعر المعاصر عن هاجس" **الذات /الوطن/الوجدان"**من خلال توظيفه لمضامين أو رموز أسطورية في نصه الشعري كنموذج فكري معيّن يتخذه قناعًا؛ليعطي لنصه الشعري أبعاده المختلفة التي تترجم ذاته البشرية،ففي الرمز الأسطوري تكثيف لتجربة المبدع في الوقت الذي يعجز فيه أيّ أسلوب توظيفي آخر.

وعمومًا لجأ المبدع العربي المعاصر إلى استحضار العديد من أساطير العالم القديم للمجتمعات: (**اليونانية- الرومانية- البابلية- الفرعونية** ...إلخ) وصولاً إلى الكتب الدينية المقدسة فنهل منها وجعلها سبيله في التعبير عن خواطره وأفكاره ،حيث كانت الملاحم اليونانية القديمة أساطير بالمعنى الواسع،وتميّزت بالمزج المستمر بين الخوارق والمستوى البشري،وبين المعقول واللامعقول،فأبطال الإلياذة والأوديسة يتحدّرون من آلهة وأنصاف آلهة نوهم في الوقت ذاته أسلاف عائلات تاريخية ملكية ونبيلة، وقد لجأ الشاعر المعاصر إلى هذه الأساطير وتوظيفها في الشعر المعاصر للتعبير الصارخ عن آهات النفس الموجوعة

المكلومة المثخنة بشتى أنواع الجراح التي باتت تنخر جسد الأمّة العربية،وقد سقنا بعض تلك الأساطير التي وظفها الشعر العربي المعاصر للتعبير عن واقع المجتمع العربي، وما يعانيه من تراكمات إنسانية وفلسفية وسياسية كانت وراء الانشقاقات ،والمطاردات التي تعرض لها المثقف العربي جرّاء الجهر بالعصيان والوقوف ضدّ طغيان الحكّام والسلاطين من أصحاب الجاه والنفوذ فكانت الأساطير بمثابة رمزية أخرى استعملها الشاعر العربي لتمرير رسائل مشفرة للمتلقي العربي الذي كان يريد الوصول إلى الحقيقة المطلقة لواقعه السياسي والاجتماعي والتاريخي الذي بات تمزقه الخيانات والدسائس من طرف بيادق المؤامرات التي باتت تحاك ضدّ الوطنين تارة، وضدّ نخبة المثقفين من الشعراء تارة أخرى فكانت الأسطورة هي الوسيلة الناجعة لمواجهة الظلم،ومن هؤلاء الشعراء المثقفين نذكر منهم:**بدر شاكر السياب/ فاروق شوشه/ أمل دنقل/ نزار قباني/محمود درويش/ عبد العزيز المقالح/عز الدين ميهوبي**،وغيرهم من المبدعين.

1-المحور الأول: مفهوم الأسطورة وحضورها في الأدب العربي

لقد حظيت الأسطورة منذ أقدم العصور بعناية الإنسان الباحث عن حقيقة الأشياء وتفسيراتها المختلفة، إذ اهتم بجمعها، وتدوينها الساسة والكتاب والشّعراء والعلماء على مرّ العصور والأزمان وحرصت مختلف الأمم على تدوين، وتسجيل هذا التراث الخصب،حتى اجتمع للإنسان رصيد هائل من تلك النصوص التي تعبر عن ثقافة،وحياة المجتمعات في تلك الحقبات التاريخية عاكسة رغبات الإنسان الطامعة إلى تبديد الحيرة وإيجاد تفسيرات مؤقتة لمختلف الظواهر الطبيعية، والكونية المحيطة به فاهتدى بسذاجة فكره إلى التفسيرات الأسطورية « والتي فسّر بواسطتها الحياة وأشبع فيها رغبته الباحثة عن الحقيقة مستندا إلى عالم من الخيال والخرافة »[1] مازجًا الواقع بالخيال،والمرئي باللامرئي

1-1. مفهوم الأسطورة:

لقد تباين مفهوم الأسطورة في الأدب العربي من حيث اللّغة، والاصطلاح لتنوع مرجعيات كل مؤلف وموظف لهذه الكلمة السحرية في مؤلفاته،لذلك كان التنوع دلالة على ثرائها اللّغوي والفكري لما تحمله من معاني فلسفية تفوق عادة فكر المبدع والمستعمل لها في النص الأدبي،لذلك سوف نكتفي ببعض تلك المعاني التي تعدد مزاياها وتصور رؤيتها للكون والإنسان والفنّ وعلم الجمال.

أ- المفهوم اللّغوي:

وردت لفظة (**أسطورة**) في المعاجم العربية لتدل على معنى واحد وهو:(**الأباطيل**)،وهذا ماذكره لسان العرب في جزئه الثالث في مادة (**سَطَرَ**)،« يُسَطرُ،إذا كتب، والأساطيرُ الأباطيلُ،والأساطيرُ أحاديثٌ لا نظام لها، واحدتها إسطَارٌ وإسطَارةٌ وأسطيرُ، وأسطيرةُ، وأسطور وأسطورةٌ بالضمِّ»[2]،ولم ترد كلمة (**أسطورة**) مفردةً في القرآن الكريم بل وردت (**جمعًا**)،وهذا كما في قوله تعالى:« **وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربّكم قالوا أساطيرُ الأولينَ**» [3] ،وأيضًا قوله تعالى: « **إنَّ هذَا إلاّ أساطيرُ الأولين** »[4] أمّا معجم القاموس المحيط للفيروز آبادي فقد ذكر معنى أسطورة قريب من معنى لسان العرب،حيث قال: «الأساطير :الأحاديث لا نظام لها»[5]،وغيرها من الدلالات اللّغوية الواحدة.

أمّا عند الأوربيين فقد ظهر فرع جديد يُعنى بدراسة الأساطير هو علم الميثولوجيا Mythology ،والشق الأول من الكلمة Myth مأخوذة من اليونانية Mythos التي تعني حكاية عن الآلهة والأبطال الأسطوريين« وهنا نلاحظ تقارب بين الكلمتين وبين كلمة Mouth الإنجليزية التي تعني فم، فمعنى الأسطورة إذن هي الكلام المنطوق أو القول» [6]،وعليه نصل في النهاية إلى أنّ كلمة أسطورة تعني الأكاذيب والأباطيل المستخدمة في تفسير الأحاديث غير المؤسسة على وعي ومنطق سليم.

ب-المفهوم الاصطلاحي:

لقد تباين مفهوم الأسطورة عند النقاد فمنهم من رأى أنّها « ابنة الفلسفة الطبيعية،ولا هدف لها سوى وصف الطبيعة وأحزانها »[7]، في حين يرى البعض أنّها « تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة لم يفسدها تيّار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية »[8]، ويرى آخرون أنّ« الأسطورة في ذاتها قد تكون ابنة التاريخ(...) نحو ما كانت عليه الإلياذة والأوديسة»[9]،ومن النقاد كذلك من يرى أنّ «غرض الأسطورة هو التفسير بالإضافة إلى الغايات التعليمية والإعتقادية »[10] وعموما« ننظر إلى الأسطورة على أنّها الدين القديم الذي آمن به الأسلاف وتناقلته الأجيال »[11]،تحكي قصص الشعوب القديمة,تتناوب شخوصها بين الآلهة، وأنصاف الآلهة والأشخاص الخارقين أو العاديين.

أمّا في عصرنا الحديث،وفي مجال الأدب أصبحت الأسطورة منهجا نقديا لم يعرفه الشّعر العربي المعاصر إلاّ بعد مطلع خمسينيات القرن الماضي،وظاهرة فنية جلبت إليها مختلف قرائح الشعراء والأدباء من خلال محاورتها وتمثيلها وتجسيدها في القصائد والدواوين لتعبر عن رمزية معينة في عصر سادته مختلف التمزقات الوجدانية والإنسانية لتطغى عليه صفات المادية الغربية وفكرها، حيث« يستمر سحر الأسطورة، متخطيا المقولة السببية العلمية ومخترقا حدود الرمز والتاريخ،ولعلّها تستمد سحرها وديمومتها من ارتباطها الوثيق بالشعر والموسيقى »[12]،إذن الأسطورة هي الطاقة التي تتجدد عبر العصور،بل هي العامل الحاسم والجوهري في حياة الإنسان، كما كانت دائما « مصدرا لإلهام الفنّان والشاعر، بل لعلّها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطها منها في عصور مضت»[13]،وهكذا قد ظلّت الأسطورة بمثابة الذاكرة الجماعية،والمعتقد الراسخ الذي يظلّ ينتقل من جيل إلى جيل،حيث بقيَ استحضار الأساطير،ومعانيها في الشّعر عموما،وفي الشّعر الحداثي المعاصر بمثابة استرجاع للتاريخ الأدبي الذي وقعت فيه تلك النصوص التفاعلية، لتلعب دورا هاما في الحفاظ على ذلك الموروث القديم من التلف والضياع ،ثم إعادة بعثه بحلّة جديدة وجمالية شعرية لم يعهدها الأدب العربي.

2-1. تفاعل الأسطورة مع الأدب:

في الحقيقة قد امتلأ النص الأدبي العربي المعاصر بوابل من الأساطير اليونانية والرومانية والفرعونية والبابلية،وحتى الهندية والصينية، ليعكس المبدع والمثقف العربي نبراته الشّعرية المكبوتة والمكبلة في زمن كبت الحريات التعبيرية،والبوح بمعاناته النفسية من واقع تجربته الشعرية،و « هكذا فُرِضَ المنهج الأسطوري على الصورة الشعرية فأصبحنا نرى صورا شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعجّ بالرموز المحتملة بشحنات انفعالية »[14] وبالتالي أصبحت الأسطورة جزءا مهما في تشكيل بنية النصوص الشعرية، و أداة فاعلة في قراءتها أثناء خضوعها للمساءلة النقدية.

والملاحظ أنّ التناص الأسطوري في الأدب المعاصر يأتي في شكل رموز اسمية يستحضرها المبدع جرّاء توظيفه لعناوين أسطورية أو أحد شخصياتها أو حدث من أحداثها وربطها بمضمون القصائد وحينها لا يستخدم الشاعر بنية الأسطورة، وأحداثها كما ذكرت في مرجعيتها التاريخية ،إنّما تبنى المضامين الشعرية على رموز الأسطورة

معتمدة على ما تنتجه من إيحاءات مرتبطة بمضامين تاريخية لإسقاطها على الواقع الشّعري الراهن،وقد ظهرت العديد من الأساطير التي استعان بها الشاعر العربي المعاصر لتبليغ رسائله المرمّزة للمتلقي،حتى يعي مايريده من وراء توظيفه هذا في عناوين قصائده،ومتونه الشعرية،ومن بين هذه الأساطير:(**أسطورة الملك أوديب/أسطورة صدى ونرجس/أسطورة عشتار و أدونيس/ أسطورة إيزيس وأوزوريس...إلخ)** ،أمّا عن تمثيل الأسطورة فقد ظهر من خلال توظيف القناع للاستعانة بالحدث، وإعادة إنتاجه برؤية مغايرة تظهر فيها كوامن التجربة الأسطورية.

وبما أنّ الأسطورة في الأدب « تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أنّ لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية »[15]،فقد برز اهتمام وحاجة الفنّان إلى العالم الأسطوري كنتيجة لانعدام القيم الفنية والشّعرية في واقعنا المادي،لذلك ارتمى الشعراء المعاصرون في أحضان « الأسطورة لأحداث توازن مستمر بين العالم القديم، والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر»[16]، كما اتخذها الأدباء بمثابة الأقنعة والرموز لموضوعاتهم، ومنطلقاتهم الفكرية التي يخفون بها مقاصدهم الفنية ونوازعهم الإيديولوجية نحو قضايا ما تؤرّقهم وتشغل بالهم من حين لآخر، فأحدثوا بذلك توازنًا « موضوعيا بين أحداثها الموروثة وأحداث جديدة لم توضع في الأصل »[17] هروبًا من واقع الرقابة السياسية، والنقدية لما يودّون التعبير عنه بواسطة اللّغة الشعرية.

إنّ مجهودات الشّاعر أثناء عملية إبداع الخطاب الأدبي ينصب على جعل اللّغة تتطابق مع عالمه من خلال توظيفه للرمز الأسطوري الذي يمكن أن يستوعب عالم رؤية المبدع ليعكس أفق توقعه للحظة المكاشفة الشعورية من خلال اللّغة الموشحة بالشعر والأسطورة,لهذا « إنّ أول ما يجمع بين الشعر والأسطورة أن كليهما لغة»[18]،وهذا ما دفع بالمبدع المعاصر إلى التوظيف المكثف للأساطير عاكسا أبعادا فكرية وحضارية في الحياة الإنسانية،« وإذا كانت وظيفة الأسطورة في الشعر رمزية إيحائية، تؤدي دورًا كبيرًا في البناء الرؤيوي للقصيدة، فإنّ الطابع السّردي للأسطورة، يترك بصماته على العمل الشّعري، مما يعني أن ليس الشعر فقط هو الذي يوجه الأسطورة، وإنما الأسطورة أيضا توجه الشكل الشعري»[19]، فتضيف أشياء جديدة للمضمون.

وبهذا فإنّ للأسطورة أهمية بالغة في إحداث وظيفة التجميل الشّعري في الكتابات الإبداعية بشكل خاص،ولمختلف الشعراء وبخاصة المعاصرين منهم،إذ نجد أنّ العنوان الأسطوري في الشعر الحداثي المعاصر بات يشكل « إحالة تناصية وتوضيح للمعنى وتفصيل لما هو غامض وغير مبين» [20] في متون الشّعر العربي المعاصر عبر أشكاله المتعددة ،حيث يجمع في سطوره وأبياته الشّعرية العديد من التناصات الشّعرية للحالات الأسطورية التي مرّت بها تجربة الشعرية الحداثية فكانت الأسطورة في النهاية هي المتنفس الوحيد للغة البوح الشعري،وتحرير نفسية المبدع .

2-المحور الثاني: توظيف الأسطورة في الشّعر النسوي العربي المعاصر

بدأت قصيدة العربية المعاصرة تأخذ اهتمامات المبدعين المعاصرين الذين وجدوا في هذا النوع من النصوص واقعهم المهمّش/المقموع/المزيف في عالم بدأت الحداثة فيه تسيّر حركية الأدب بشكل تواصلي لأنّ «مصير القصيدة تحدده الرؤيا أي يحدده الشاعر،لايمكن للفكرة أن تصبح صالحة للشعر،إلاّ إذا عبرت مطهّر الرؤيا فتخلصت من نثريتها أو واقعيتها أو منطقيتها أو عقلانيتها وتحولت إلى كائن آخر ينسجم مع منطق الرؤيا »[21]،ومنه عبرت القصيدة الحرّة دائرة عمود الشعر بسلام دون تواشجات،ومع ذلك قدمت القصيدة العربية المعاصرة تجربة فنية لم تعرفها القصيدة العربية العمودية،ولعلّ تجربة جيل الرواد من شعراء العراق خاصة قدمت الكثير من النماذج الشعرية الممزوجة بنفحات الأسطرة الشعرية التي أسست لدعائم قصيدة التفعيلة فيما بعد، كما أنّ جميع الإرهاصات التاريخية التي عرفها الشعر العربي المعاصر سار على منوالها العديد من شعراء الحداثة العربية، فكان نتاجهم الشعري في جلّه صورة أسطورية مرمّزة حيّة ثائرة على الواقع المؤلم فكان توظيف الأسطورة في مضامين الشعر الحداثي عاملاً حاسمًا ساهم في «كسر للرتابة والمألوف »[22]، وتحقيق مبدأ الجمالية.

1-2. نماذج توظيف الشّاعرة العربية الحداثي للأسطورة:

ولعلّ العديد من شاعرات القرن العشرين الماضي،قد حطموا الكثير من القوانين الجاهزة التي أغلقت جميع أبواب التغيير التي وقفت في سبيل التطوير الفني والجمالي للقصيدة العربية خاصة من أتباع التأصيل للقصيدة العمودية،لتبرز أخيرا قصيدة التفعيلة «التي لاتحاكي الواقع وإنّما تجانسه »[23]،فكانت الأسطورة هي المتنفس الوحيد

الذي قدم للنص الشعري أبعادًا دلالية أخرى،والمقاطع الشعرية المختارة من الشعر العربي المعاصر تصور حضور الأساطير وامتزاجها بشعرية النصّ لتفتح مجالاً كبيرًا للتأويل والتفسير من طرف المتلقي لهذا النص،وجلّ تلك النماذج هي كالآتي:

أ-النموذج الشّعري الأوّل:

نجد الشاعرة **(فدوى طوقان)** الفلسطينية في قصيدتها الموسومة بـ(**الصخرة**) تستحضر أسطورة (**سيزيف**) رمز لمعاناة الإنسانية قاطبة،وهذا بمثابة معادل موضوعي للخلاص من الدمار والخراب الذي حلّ بذاتها/فلسطين من ضياع للجهد وللحق في الحياة خاصة بعد تسليط سوط القدر على جموع الإنسانية بأن تتجرع مرارة (**سيزيف**)،ولعلّ الشاعرة **(فدوى طوقان)**"لم تستخدم الأسطورة جسرًا تعبر به إلى ما تريد أن تقول، بل كانت الأسطورة بالنسبة لها يعدًا من أبعاد تجربتها، اجتمع فيها قلقها وحزها ويأسها وأملها وهو جزء من قلق وحزن كل إنسان في العالم" [(24)] فتقول في هذا الصدد:

« انظرْ هنا،
الصخرة السوداء شدّتْ فوق صدري
بسلاسل القدر العتّي
بسلاسل الزمن الغبيّ
انظرْ إليها كيف تطحن تحتها
ثمري وزهري
لن تفك قيود أسري
الصخرة السوداء ما من مهرب
مامن مفرّ
حيث المآسي
والدموع
فالصخرة السوداء
لعنه
ولدت معي
لتظلّ محنه

بكماء

تلحقني

يتابع ظلّها خطوات عمري» [25]

لقد توجه شعر التفعيلة العربي في مضامينه نحو الأسطورة التاريخية التي عبَّرت عن مختلف« الهموم الذاتية،والأحلام الرومانسية »[26]،والجنوح إلى الطبيعة،والإغراق في الحزن الموشح بأثواب التاريخ والأساطير والتراث فجاءت معظم قصائد الشعر العربي الحرّ أشبه بعالم مشبع بالعجائبية، والتي تفسّر رحلة بحثهم الدائم عن متلقٍ يحسن الاستماع،غير أنّ هذا لم يمنع من وجود تمايز شديد في موهبة الإبداع من شاعر إلى آخر،وهذا يعود في الأساس إلى تمرّس كلّ واحد في كتابة الشّعر،ومرجعيته الثقافية/الاجتماعية/الدينية، والتي تميّز كلّ مبدع عربي،فكان هذا الإبداع نافذة هامة في فنّ الكتابة الشعرية ،فهي الشق المخفي من المجتمع وفكره الذي يجب أن يبرز بوضوح من أجل إحداث التوازن.

***- النموذج الشّعري الثاني:**

لقد استخدمت الشّاعرة العربية المعاصرة العديد من الرموز الأسطورية في نصوصها الشّعرية حتى تمرر من خلالها رسائل نصية تشير إلى واقعها الشعري،وكيانها الفكري والفلسفي في الحياة،وتبقى مسألة الترميز لمختلف القضايا الأدبية والشعرية حالة نفسية ووجودية تستدعي من المبدعة المعاصرة استخدام مختلف الرموز للوصول للمتلقي دون تصريح منها بذلك،ومن تلك الرموز الشّعرية الأسطورية الرمز الأسطوري ،والذي يحضر بصورة جلية عند الشّاعرة اللبنانية " **هدى ميقاتي** "في قصيدة " **نهر الأساطير** " ،حيث تستدعي العديد من الرموز الأسطورية التاريخية ومنها (**أسطورة نهر النيل**) التي تعبر عن مفارقة بين عالم الآلهة رمز القداسة وعالم البشر رمز الألم والفناء والضياع والتضحية، فأسطورة نهر النيل حِيكتْ حوله القصص والحكايات الشعبية، خاصة في مصر الفرعونية، إذ ارتبط الفيضان بطقوس مقدسة،حيث كان الفراعنة يقيمون فيها احتفالات وابتهالات بتقديم أجمل عروس كقربان ليتزوجها هذا الإله طمعًا في رضاه عليهم،وتجنب فيضانه،وقد وجسدوا هذه الاحتفالات الطقوسية في جدران معابدهم،ومقابرهم لقداستها فتصبح التضحية معادلاً موضوعيًا لكلّ الشعوب العربية

للخلاص من كل أشكال الجور والظلم وهذا ماتحاول الشاعرة تمريره من رسائل مشفرة تفتدي بها وطنها الجريح لبنان، وعليه نجدها تقول:

« لِلْنيلِ أَسْلَمْتُ الفُؤَادَ فَأَبْحَرْتُ
شَوْقًا إِلَيْكَ... مَرَاكِبٌ وَقلُوْعُ
نَهْرُ الأَسَاطِيرِ العَتِيقَة مُنْيتِي
أَنَا أَفْتَدي شَعْبِي.. فَلْو أَسْتَطِيعُ
لأَتَيْتُ مِنْ لُبْنَانَ أَغْسِلُ جُرْحَهُ
بِالنّفْسِ.. هَلاَ تَشْتَرِي... فَأَبِيعُ
خُذْنِي عَرُوسًا فِي مِيَاهِكَ عَلّنِي
أَهَبُ الحَيَاةَ لأُمَتِّي... وَأَضِيعُ»[27]

***- النموذج الشّعري الثالث:**

أمّا في قصيدة "**حكاية نايّ**"فنجد الشاعرة الجزائرية (**فوزية عبة**) تسترجع أسطورة صدى ونرجس المعروفة باسم (**إيكو**)،فتتحسر على المأساة التي لحقت بناي حزين كمعادل موضوعي لـ (**صدى**)،وهي أحد ربات الجمال،والتي وقعت في حبّ محرم مع أحد من البشر كان شديد الجمال يدعى(**نرجس**)،وقد اكتشفت آلهة القمر (**ديانا**) هذا الحبّ المحرم فعاقبتها بأن تحرم من صوتها،وتبقى هائمة في الجبال تردد أواخر كلمات البشر،وهذا ماجعل الشاعرة تصاب بخيبة أمل،لتصبح هذه الأسطورة بمثابة معادلاً موضوعيًا لمن لاينال المنايا،وفي ذلك تقول:

« جبل من أرقْ
من لظاها صرنا
نتوق لأن نحترق
فقد، تراكم الجليدُ أمدًا
وصرنا دويًا بلا صدى
دوي أوراقٍ
فرقها الهوى » [28]

***- النموذج الشّعري الرابع:**

تستحضر الشّاعرة العراقية(**نازك الملائكة**)في ديوانه الشعري الجزء الأول مختلف الأساطير اليونانية التي تعبر عن وجع الإنسان وجشعه وشهواته التي بلغت حد الجنون وهذه الأساطير هي معادل موضوعي لكل إنسان يعيش حالة من المفارقة والطبقية الفكرية والاجتماعية ،كما في قصيدة " **صلاة إلى بلاوتس إله الذهب** " التي يعبر فيها عن رحلة الضياع بين عالم حقيقي يسوده الجشع،وعالم الأساطير من خلال أسطورة " **ملك الذهب ميداس**" وولعه بالذهب إلى حدّ الجنون فكانت نهايته مأسوية بأن لعنة الذهب أصبحت تطارده في كل ما يلمسه يصبح ذهبًا،حتى خسر ابنته (**نهاوند**) غدت تمثالاً من الذهب بعد لمسه لها،فكان مصيره الهلاك في ذلك العالم الخيالي، وهنا تشير إلى ذلك الشاعرة فتقول:

« حدّثيهم عن ذلك الملك الغا
بر(ميداس) كيف كان مصيرهْ؟
أين ساقته شهوة الذهب العم
ياءُ ماذا جنى عليه غروره
أعطِ هذي اليد المشوقة لمسًا
ذهبيًا وقوة من سحر
دع ذراعي لاتمسّان إلاّ
لتعيدا الأشياء عالم تبر
إيه ميداسُ، أيها الملك الأ
مقُ ماذا جنيت؟ أيّ غرور؟
ارقب مطلع الفجر وانظرْ
كيف عقبى خيالك المغرور » [29]

***- النموذج الشّعري الخامس:**

توظف الشاعرة الموريتانية(**باته بنت البرا**) في ديوانها الشعري (**أحلام أميرة الفقراء**) العديد من الأساطير والرموز الشعرية التي تؤدي دورًا بارزًا في شعرية نصوصها،ولعلّ أسطورة (**طائر العنقاء**) الذي يحرق نفسه كل مئة سنة ويبعث من رماده طائر آخر لدليل على وعي الشاعرة، وتمكنها من توظيف هذه الأسطورة بصورة جمالية زادت من شعرية قصيدتها الموسومة بـ (**بلاد وغيم**)،والتي تقول فيها:

« ألا أيّها الغاصبون لخير بلادي
ألا أيّها الملتهمون بذر رمادي
حرقتم بلادي..
أضعتم بلادي..
نهبتم بلادي..
أضعتم بلادي..
ولم يبق إلاي.. يهفو فؤادي
ألا أيها الغاصبون لخير بلادي
سيبقى فؤادي
وميضًا يعاود بعث الرماد
سيبقى رمادي... » (30)

إنّ لغة الشّعر النسوي المعاصر كانت بمثابة فاتحة نصية للنص،ولغته،ورموزه التي تغلف النص،وتبرزه للمتلقي حتى يعيه تدريجيا،ويفهم الخطورة التي ينبني عليها داخل النص وخارجه،فـ« اللّغة كائن حي متجدد،وليست شيئا جامدا،ومن ثم فاللّغة تكتسب جدتها وأصالتها وتأثيرها من تلك اللغة ومن الأنساق اللغوية المتجددة » (31)،والتي كان الرمز أكثر سماتها الشعرية التي قد شقت طريق وجودها عبر الإنتاج الشعري العربي المعاصر لتعكس بذلك صورة المجتمع الذي وجدت فيه.

وعليه فقد وظفت الشّاعرة العربية المعاصرة أشكالاً مختلفة من الأساطير الإنسانية لمختلف الحضارات حيث نقلت تجربة فنية وفلسفية للإنسانية بأساليب شعرية غير مباشرة هروبًا من مقص الرقابة السياسية، ونظرتها للفنّ الشّعري، وتأثيره في المتلقي العربي،وجلّ تلك الأساطير الشعرية التي تم توظيفها من طرف الشعراء المعاصرون، الذين كانوا يبحثون عن الخلاص الأبدي من كل المآسي التي عكرت صفوهم،وجعلت من باب الشعر العربي المعاصر حبيس فلسفة ارتجالية تراثية تمنعه من التألق في عالم من الجمال والتجديد الشعري،فكانت المغامرة الشعرية حينها بتوظيف الشعر للقناع والرمز عن طريق الأسطورة.

2-2. جمالية الأسطورة في الشّعر النسوي الحداثي:

أصبحت الأسطورة تشكل جمالية فريدة من نوعها في عالم من الشعر العربي لما تحمله من تواشجات فكرية تؤسس لمنطق المحاكاة الفنية التي أصبح النقد الأدبي يتحدث عنها تدريجيًا في مخيال الحداثة الشعرية،وقد استطاع الشاعرة العربية التي أصبحت تحمل لواء النبوة والفتح المشروع لكل الأبواب الموصدة في وجهه،فكانت تلكم الصور المتراكمة في مرجعية الذاكرة العربية بحاجة ماسة إلى من يقدم لها مسوغات جمالية تنقلها من عالم الغموض والطقوسية إلى عالم من التفتح الشعري،فكان استحضار أساطير الشعوب القديمة بمثابة التحدي الكبير لجلّ شاعرات الحداثة بداية من **نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى الخضراء الجيوسي** إلى **سعاد الصباح و فوزية شلابي، و أحلام مستغانمي وربيعة جلطي وزينب الأعوج**، وغيرهنّ من الشاعرات العربيات المعاصرات ،فهذا التحدي أعطى المشروعية الفكرية للمبدعة بالتصرف في هذا الإرث الإنساني ،واستخدامه في الدفع بحركية النص الشعري الحداثي إلى مزيد من الانفتاح على جميع المعتقدات الفكرية الأسطورية لكل الأمم.

وهذا الأمر زاد في مصداقية النص الشعري العربي ووصوله إلى العالمية الفكرية،ومنافسته للنص الشعري الغربي،وتقديم العديد من النماذج الشعرية الأسطورية على غرار نموذج الأرض الخراب أو اليباب لـ(**توماس.س.إليوت**)،فكانت تلكم المحاكاة بمثابة الانطلاقة الثانية لشعراء الحداثة العربية وهذا التنوع الكبير الذي مسّ ثقافة الشاعر العربي جعل منه ينتفي من تلك الأساطير ماياسب تراثه وتاريخه المحاصر بكل النكبات التي تركته يبحث عن الخلاص من تلك الأحزان،فكانت الأساطير الإنسانية هي الخلاص والترياق الشافي من حالة الهستريا التي تجرع مرارتها المثقف العربي ليصبح التراث الأسطوري الإنساني بمثابة المرجعية الحقيقية لكل الحقائق التاريخية التي تحياها الإنسانية دون مغالطات.

لقد قدمت اللّغة الشعري للمتلقي العربي العديد من القضايا الفكرية والمعرفية التي لم تكن تخطر ببال المتلقي العربي في عالم من التجديد المتواصل عبر حقب التاريخ الإنساني فاللّغة الشعرية باتت لغة غامضة تفضل الصمت والهمس بدل الجهر « فكلما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة »[32]،وتشتت الفكر والذهن الذي يتلقى تلكم المعاني والدلالات،وهنا تظهر براعة المبدع في التلاعب بالمعاني والجمل والتراكيب الشعرية نحويًا ودلاليًا وأسلوبيًا وعلاماتيًا فتصبح « اللّغة موطن الهزّة الشعرية، التي تصدم

وتباغت،وتنعش وتجسد الفاعلية الشّعرية وفتنتها » [33]،وبذلك أسست اللّغة الشعرية لفتوحات جديدة في عالم النص الشعري العربي المتجدد تدريجيًا نحو تطبيقات لغوية وفكرية لم يعرفها الإبداع الشعري العربي الحديث،وذلك من خلال توظيف الشعر العربي لمختلف الأساطير العالمية، ومن هنا أصبحت « القصيدة الحديثة لاتشتق جمالها من الفخامة أو التجنس،بل تستمده ربما من حقل آخر حيث يكون التنافر و اللاتناسق و اللاتكامل واللانمو والقبح والانقطاع عناصر حية جمالية جديدة لعهد للشعر بها » [34]،فأصبحت تلكم اللّغة في النهاية لغة سحرية طقوسية عرّافة تزلزل العقل الذي يتلقها في جوّ من الفتنة والانبهار المعرفي، والفكري لما تحمله من شحنات وأهداف نفسية تأولية تخلقها في ذهن المتلقي أسطورة منها كبير لما قدمته من خدمة جليلة للشعر العربي، وعليه بقيت القصيدة الحداثية في تطور دائم تبحث عن أسباب وجوده الأدبي والفكري لتؤسس لها موطنًا في عالم النظم العربي ممزوجًا بسمات الحداثة الشعرية التي تخطت المجهول إلى استشرافه والتنبأ بكل مايمكنه أن يقع للمتلقي في المستقبل،لقد باتت القصيدة العربية في ظلّ الحداثة عرّافة المستقبل.

***- خاتمة :**

ومنه نستنج أنّ القصيدة النسوية العربية الحرّة قد خاضت تجربة مغايرة لما كانت عليه في فترة ما من تاريخ النظم الشعري العربي،فقد ساهمت قصيدة التفعيلة في طرح مواضيع جديدة لم يعهد بها المتلقي العربي،وقدمت نموذج التجديد الشعري على مستوى المضمون والشكل، عن طريق العديد من شعراء الحداثة المعاصرين الذين وظفوا أشكال ومساهمات لم يألفها النص الشعري العربي العمودي سلفا حيث كان الغموض والرمز،والأسطورة أهمّ مايميّز النظم الشّعري فظهرت حينها الأساطير البابلية واليونانية والرومانية والفرعونية،والرموز التاريخية من أسماء لشخصيات تاريخية دينية،ثورية سياسية،أو أدبية فنية اعترافًا بمساهمتها في الحياة الإنسانية قاطبة،كما نجد أنّ جلّ هؤلاء الشّعراء قد ناضلوا من أجل القومية العربية والذود عن تاريخهم ومصيرهم المشترك،فجاءت كلّ تلك القصائد الشّعرية الحرّة حاملة نبرة التغيير والتجديد الفكري والفلسفي بشكل عام.

الهـوامش والإحـالات:

(1) صالح حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، في دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1983، ص31.

(2) ابن منظور، لسان العرب،ج3 (مادة سَطَرَ)، دار صادر بيروت،لبنان ،ط1، 1997، ص285.

(3) النحل،الآية 24.

(4) المؤمنون،الآية 83.

(5) الفيروز آبادي، القاموس المحيط،(مادة سَطَرَ)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط8، 2005، ص407.

(6) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة التعبير)، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة ، الكويت،ط1، 2002، ص22.

(7) عبد الرضا علي،الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص13.

(8) محمد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر(بنياتها ومضامينها)، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص14.

(9) عمر الدقاق،العالم الأسطوري في مسرح خليل الهندواي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1977، ص43.

(10) شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص48.

(11) مجموعة من المؤلفين، موسوعة الأديان السماوية والوضعية، ميثيولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر اللبناني، لبنان،د.ط، 1994، ص26.

(12) أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي(أساطير ورموز وفلكلور في الفكر الإنساني)، المؤسسة الحديثة للكتاب،طرابلس، ليبيا،ط1، 2006 ،ص81.

(13) عزّ الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار العودة،بيروت، لبنان، ط3 ،1981، ص222.

(14) بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزور، وادي سوف، الجزائر، د.ط، 2006، ص115.

(15) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، لبنان، ط3، 1983،ص141.

(16) المرجع نفسه ، ص142.

(17) عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص19.

(18) أحمد خليل أحمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص8.

[19] حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص120.

[20] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 109.

[21] عبد الله العشي، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مخطوط رسالة دكتوراه،جامعة وهران،1991،ص148.

[22] جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث،دار الشروق،بيروت، لبنان،ط1، 1984،ص341.

[23] أدونيس،زمن الشعر، دار الساقي، بيروت،لبنان،ط6، 2005، ص96.

[24] أسامة يوسف شهاب، الحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن(1984-1988)، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن،ط1،2000،ص347.

[25] فدوى طوقان،الأعمال الشعري الكاملة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط1،1993،ص192، 193، 195.

[26] مجموعة من الكاتبات والكتاب:الكتابة النسائية(محكي الأنا،محكي الحياة)،اتحاد كتاب المغرب ،ط 1، 2007، ص07.

[27] هدى ميقاتي، سنابل النيل، دار الفكر العربي،بيروت،لبنان،ط1، 1989، ص77.

[28] فوزية عبة،اسألوا الحزين،دار علي بن زايد للطباعة والنشر، بسكرة،الجزائر،ط1، 2014،ص24.

[29] نازك الملائكة، الديوان ج1، دار العودة، بيروت،لبنان،ط1 ،1997، ص 335، 340.

[30] باتّه بنت البرا، أحلام أميرة الفقراء، مطبعة نواكشوط، موريتانيا،ط1، 1997، ص57.

[31] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري،جدار للكتاب العالمي،عالم الكتب الحديث،عمّان الأردن، ط1، 2008،ص 235.

[32] عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة(العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ،سلسلة عالم المعرفةع279، مطابع السياسة، الكويت،ط1،2002،ص 41

[33] جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ،الأردن، ط1، 2003، ص 23.

[34] المرجع نفسه، ص24.

أبعاد التعددية الثقافية في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي.

د.نسيمة كربيع
المركز الجامعي:عبد الحفيظ بو الصوف ميلة –الجزائر-

ملخص:

تنطلق هذه الدراسة من فكرة التفاعل الحاصل بين الأرضية السردية لرواية **العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي** وتيمة **التعددية الثقافية**، ليتم الكشف عن آليات واستراتيجيات وأبعاد التفاعل الثقافي فيها، إذ تعدّ هذه المدونة رواية تاريخية رمزية شكلت التنويعات الثقافية فيها فضاء سرديا بلمسة فنتازية تمزج الماضي المتخيل بالراهن المضمر خلف نظرة استشرافية عميقة، حيث تختلط أوراق التاريخ ممثلا بالصراعات الدينية المذهبية والفتن الدامية التي حصلت بين السنة والشيعة والخوارج وغيرها من الفرق حول الإمارة الإسلامية أيام الدولة الرستمية، والملاحظ أن السرد التاريخي المكثف في هذه الرواية يحيل إلى ما أصاب الدول العربية فيما يسمى بالربيع العربي جراء إيقاظ الفتن التاريخية النائمة عبر العصور، لتبقى الشعوب العربية في متاهة تاريخية لا فكاك منها،إلا بتغليب سلطة العقل،وتمجيد شعار"الحرية الإنسانية".

Résumé:

Cette étude part de l'idée d'interaction entre le roman narratif historique « alichq almoqadnasse » d'Azz al-Din Jlawji et le thème du multiculturalisme afin de révéler les mécanismes, les stratégies et les dimensions de l'interaction culturelle en son sein. Il s'agit d'un récit historique qui a façonné la diversité culturelle d'un espace narratif avec une touche fantastique , Où les papiers d'histoire se mêlent à des conflits religieux sectaires, et il est noté que les récits historiques détaillés de ce roman font référence à ce qui a touché les pays arabes lors du "Printemps arabe" sous le slogan "liberté humaine ".

تمهيد:

تحولت الرواية العربية المعاصرة بتوظيفها للمرجعيات الثقافية إلى ساحة سردية متنوعة تحددها أنساق اجتماعية وسياسية وفكرية ودينية واقتصادية قد تكون ظاهرة أو مضمرة داخل أنماط خطابية يتداخل ويتجاوب ويتحاور فيها السرد الفني مع خطابات مختلفة،وذلك كإستراتيجية **تجريبية** استعملها الروائيون بوعي سردي جديد لتفعيل الحضور الثقافي والفكري داخل نصوصهم،وضخّها بطاقات دلالية أكثر تشعبا وتعقيدا،لتكون بذلك أشبه بالكنز المعرفي

الذي يغري النقاد والقراء للسير نحوه وفك شفراته ،بالعودة إلى مرجعيات الأحداث والأزمنة،ومعاودة إسقاطها على الواقع للقبض على الرسالة التي يمررها الروائي من وراء ذلك التعانق والتعالق الثقافي .

1/ النقد الثقافي و التعددية الثقافية:

يهتمّ النقد الثقافي بالكشف عن التداخلات والتنويعات الثقافية التي تقوم عليها النصوص الروائية ،فـ«التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد الثقافي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى » [1] ليصبح النص الروائي مساحة ثقافية مكتظة بالعلامات النسقية المضمرة التي يتولى النقد الثقافي إبرازها،فتغدو بذلك التشكيلة الثقافية التي يقدمها المؤلف هيكل ومركز النص الأدبي،وما اللغة والبنية النصية إلا وسيلة لتوصيل التراكمات والتنوعات الثقافية المرتبطة أساسا بالبيئة و التاريخ والسياسة والدين، وإذ تقارب القراءة الثقافية النص الأدبي،فهي بهذا « تعلن فاعلية الثقافة، وولادة المؤلف بعد أن أكد بارث Roland Barthes موت المؤلف The death of the author عام 1968»[2] وما ولادة المؤلف من جديد إلا فرصة لإعادة قراءة النص الأدبي وفق المرجعيات السياقية والتمثلات الثقافية المؤسسة له بالأساس.

1/1 النقد الثقافي :

لم يكن الاهتمام بالثقافة وأبعادها وإفرازاتها الفكرية حكرا على المجالات الاجتماعية فقط،بل راحت الدراسات النقدية تتبنى المعطيات الثقافية كآليات تحليلية للنصوص والخطابات الأدبية شعرا ونثرا ،حيث« بدأ الحديث عن إستراتيجية نقدية جديدة تشتغل وفق منطق الاختلاف والمغايرة ،يتحول النص الأدبي معها من سقفه اللغوي الجمالي إلى تجربة أو علامة ثقافية ،يستمد سلطته وقوته من حضورها فيه ،ممّا يعني الانتقال من قراءة النص بوصفه نصا أدبيا يحمل بعض المعاني الجمالية والأدبية ،إلى قراءة النص بوصفه خطابا ثقافيا يتعالق فيه الجمالي مع التاريخي والاجتماعي »[3] ،إذ لا يمكن فصل المضامين الثقافية واستبعاد دلالاتها أثناء المساءلة التحليلية للنصوص، فهي وبلا منازع جزء لا يتجزأ من النسيج العام لها .

لأن مؤلف النص الأدبي يتأثر بثقافة الراهن الواقعي الذي يشهد حالات من التجاوز وعدم الاتزان نتيجة المطبّات السياسية والاجتماعية التي تعرقل المسار الحضاري للمجتمعات فإنه من الطبيعي والضروري أن يتمثّل تلك المظاهر في إبداعه مازجا إياها بطاقات التخييل والتناص والتجميل اللغوي والأسلوبي ،ولذلك « سعت الدراسات الثقافـــية cultural studies منذ ظهور علاماتها الأولى في بداية الستينات إلى فحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع في بنى النصوص (...) كما سعت هاته الدراسات في الآن نفسه لاستجواب منظومة القيم و الأعراف و المرجعيات

السائدة في الثقافة»[4] وإعادة تفكيك الخطاب الأدبي بحسب آليات النقد الثقافي والعودة به إلى أسئلة المؤلف الذهنية التي أدت به إلى تمثُّل معطيات ثقافية بعينها.

بذلك يمكن القول إنّ« النقد الثقافي هو مزيج من الجمالي والتنسيقي،وهو يتناول النص الإبداعي و النص الثقافي معا ،فنحن حين نحلل النص الأدبي نحلل الجمالي فيه في المستويات اللسانية والبلاغية والإيقاعية والسيميائية وغيرها ،كما نحلل الأنساق المعلنة والمكبوتة ونقرأ الشيفرات والمرجعيات والسياق ،وهكذا يتكامل النقد الأدبي مع آليات النقد الثقافي »[5] ليتعامل سؤال الثقافي مع النص الأدبي بوصفه فسحة كلامية متجددة ومادة للبحث في المعرفة ،تكشف عن تداخل الجمالي مع الفكري ،وما يحمله هذا الأخير من خلفيات وسلوكيات ومعطيات ومفاهيم كمكونات للثقافة السائدة [6]عرفت تحت مسمى الأنساق الثقافية حيث «إنّ مشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت أقنعة ووسائل خافية ،وأهمّ هذه الحيل هي "الحيلة الجمالية" التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأنساق، وأشدها تحكما فينا ،وهذا لن يتسنّى إلا عبر ملاحقة الأنساق المضمرة ،ورفع الأغطية عنها »[7] لتتجلى بذلك الحقائق الثاوية خلف المنظومة اللغوية، وكشف المستتر الثقافي الذي انبنى على أساسه النص الإبداعي.

وإذ تتيح الثقافة بتجلياتها المختلفة وتعددها الفكري للأديب التعبير بشكل أوسع وأعمق ،فإنها وبنسب أكبر تتيح للمتلقي فرصة الوعي بأساليب التأويل الدلالي من خلال البحث عن البنى والأنساق الثقافية التي ساهمت في تشكيل النص الأدبي ،حيث« أنّ وعي القارئ/الناقد بالبعد الثقافي يساعده على تجاوز حدود ما يقرأ ،ويجعله في حالة جدل وصراع مستمر مع ما هو كائن ومستقر في الفكر والثقافة ،كما يلفت انتباهه أثناء ممارسة طروحاته النقدية على النصوص الإبداعية إلى ذلك المنسي والمهمش في المجتمع ،وهكذا يلعب الوعي الثقافي دورا رئيسيا في تحقيق انجازات معرفية أثناء فعـــل القراءة» [8]أين تتحول الجمل والمفردات النحوية إلى جمل ومفردات ثقافية نسقية مكثفة تحمل أبعادا وإحالات مخبوءة مرتبطة بالتاريخ والمجتمع والواقع والدين والسياسة في أغلب الأحيان.

ليصبح **النسق المضمر** من أهم محددات النقد الثقافي في مقاربة النصوص الأدبية ولا سيما النصوص الروائية التي تختزل جوانب هامة من الحياة ،إذ« يمثل عنصرا أساسيا للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى نقد البعد الثقافي،فالأمر يتعلق بقراءته وكشفه،وطرح أسئلة لم تطرح حوله من قبل » [9] وذلك لأسباب مرتبطة بالأساس بوجود خروقات ومفارقات تتمثّلها النصوص تمثلا تلميحيا غير مباشر،لأن الطرح المباشر يعدّ تجاوزا للمسموح به ،حيث« أن منظومة الأنساق الثقافية المكونة لذهنية أية أمة من الأمم تبقى كامنة في نصوصها الأدبية الرسمية والشعبية ،فهي تمثل إحدى الحقول الخصبة لنشاط وتمظهر مختلف الرواسب والمعطيات والأنساق(...) والواقع إن للنص الأدبي استراتيجية في حجب حقيقته وذاته

،بحيث لا يعلن ولا يصرح مباشرة عما يريد التعبير عنه والوصول إليه،بل يبقى يتستر ويتماهى بطروحاته ومنطوقاته »[10] في محاولة لتمرير رسائل مشفرة يتلقاها المتلقي حول قضايا مختلفة تجمعها وتوحدها مسألة التعددية الثقافية.

1/ 2التعددية الثقافية:

تشير"التعددية الثقافية" في الأدب عموما ،وفي الرواية خصوصا إلى ظاهرة التنويع في أخذ الظواهر الثقافية واستلهامها بأبعادها داخل المنجز الإبداعي؛ إمّا بشكل معلن ظاهر أو بشكل مضمر خفي، ومما لا شك فيه أنّ هذا المصطلح له ارتباط بالاختلافات الثقافية بين الجماعات وما ينشأ عن هذا الاختلاف من صدامات تتجلى في النواحي الاجتماعية والفكرية والدينية والسياسية والاقتصادية وغيرها...

وبذلك تكون **الثقافة** معيارا لنشوء هذا التعدد الثقافي، حيث تُعنى بالمعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقوانين والأعراف وأساليب التفاعل الاجتماعي بين الأفراد،لتتشكل بذلك من مكونات سلوكية ومادية وغير مادية [11] هذا وتساهم الثقافة بمفهومها العام في تعيين « طرائق الحياة التي طورها الإنسان في المجتمعات على مدار التاريخ، بينما تَعني بمفهومها الخاص أسلوب الحياة السائد بين شعب من الشعوب من حيث أساليب التفكير والسلوك والمشاعر من خلال ما تجسده العقيدة والقانون واللغة والفن والتكنولوجيا،كذلك تشير الثقافة بمفهومها الضيق إلى العرق والعمر والنوع والنشأة ،بينما تشمل الثقافة بمفهومها الواسع القيم والمعتقدات والممارسات السلوكية »[12]،وهنا يكون التعدد والتنوع من السمات الأساسية لرسم حدود الثقافة .

تمثّل **التعددية** من الناحية الاصطلاحية مؤشرا دلاليا لضبط الدلالات الكمّية والنوعية على السواء حيث تُستخدم « كلمة التعددية لتعيين الجمع أو الكثرة أو التعدد في أي شيء،وهي كمفهوم ترادف التنوع والاختلاف ،كذلك يبرز هذا المفهوم كثيرا عند الحديث عن مشكلة الأقليات الثقافية المكونة لبعض المجتمعات »[13]،واقتران هذا المصطلح بالثقافة يحيل إلى مجال معرفي طارئ مرتبط أساسا بالبناء الطبقي و الفكري للمجتمع.

وبذلك نشأ مصطلح **التعددية الثقافية** نشأة مرتبطة بالجانب الاجتماعي السياسي [14] ليكون« من المفاهيم الهامة في المجتمع الحديث ،الذي بات يضم جماعات متنوعة ثقافيا ،الأمر الذي يطرح إشكاليات حول "الوحدة" في إطار "التنوع" ،و"الانسجام" في سياق "احترام الاختلاف"»[15] وهو ما ينجرّ عليه حصول أزمة انسجام وتآلف مجتمعي وسياسي بين الدولة والنظم الاجتماعية التي ظلت تناضل لإقرار شرعيتها و وجودها في ظل السياسات الأحادية ،وبالتّالي« تأتي التعددية الثقافية (Multiculturalism) لتضرب على المركزية الثقافية ذات

الوجاهة الراسخة من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية (...)لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة كالنسوية ،والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي » [16]حيث لم يكن لهذه التكوينات أثر تفاعلي في الميادين الاجتماعية قبل ذلك.

شهدت المجتمعات الغربية والعربية على السواء أزمة تنسيق وتفاعل نتيجة وجود جماعات منظمة ذات توجهات ثقافية تسعى كل منها لأخذ الأولوية وتصدّر المشاهد الثقافية «ولعلّ التعددية الثقافية هي في حقيقتها إحدى الآليات الرئيسية والمعتمدة في يومنا الراهن لمعالجة هذه الأزمة ،وذلك من خلال إيجادها لكيفية معينة يتم بموجبها الإبقاء على تماسك الدولة والمحافظة على المكونات الاجتماعية ،و تبايناتها الثقافية في الوقت ذاته »[17] ليتحول بذلك الاختلاف الثقافي إلى مكسب اجتماعي وسياسي يغطي الفوارق الطبقية والفكرية .

إن اختلاف الثقافات في المجتمعات يعدّ أمرا إيجابيا إذا تمّ التعامل معه بطريقة استيعابية،يتم الحرص من خلالها على استثمار التعدد المعرفي ،وذلك باحترام الفوارق الثقافية للجماعات الاجتماعية المختلفة ،والتي تعرف بتمسكها القوي بثوابتها وهويتها الثقافية، وإشراكها في الشؤون الفكرية والسياسية والاجتماعية،حيث « تولي التعددية الثقافية الاهتمام بالظروف الملائمة للعلاقة مابين مختلف الجماعات الثقافية ، فالمعايير التي تحكم مطالب كل منها لا يمكن أن تستمد من ثقافة واحدة، لأن كل جماعة منها تمتاز بمعاييرها الخاصة ،لذا ينبغي أن تستمد من خلال الحوار المفتوح و المتكافئ مابين الجماعات ودون استثناء لأية منها» [18] ومردّ ذلك أنّ فعل الإقصاء الثقافي يساهم أساسا في خلق الفوضى الفكرية، وزعزعة الأمن الثقافي العام.

2/ التعددية الثقافية في الرواية -بين المعلن و المضمر-:

تنتشر **أنساق التعدد الثقافي** في رواية **"العشق المقدس"** بشكل ملفت للانتباه ،حيث بنى **عزالدين جلاوجي** نصه الروائي باتكائه على أعمدة التراث و التاريخ الإسلامي بما يحمله من زخم معرفي وتنوع فكري ميّز الدولة الرستمية في العاصمة تيهرت بالجزائر ،في فترة زمنية اشتدت فيها المحن والفرق الدينية والحروب وتعددت فيها بالمقابل العلوم في جميع المجالات ،وفي ما يلي عرض لأهمّ الإحالات الثقافية والأنساق المضمرة التي احتضنتها الرواية:

1/2 الإحالات التاريخية /الدينية :

كانت رواية **العشق المقدس** إضافة إلى بعدها السردي الإبداعي –وثيقة تاريخية- تسافر بالمتلقي إلى عوالم التراث الإسلامي في فضاء زمني وجغرافي اختلط فيه الواقعي بالمتخيل ،وتعددت شخصياته بين التاريخية والمتخيّلة ،وكان عزالدين جلاوجي قد قدّم سلسلة مترابطة من

الشخصيات التاريخية والأحداث مقدما إشارات مضمرة عمّا يتعالق من أحداث مع الواقع الراهن الذي تعيشه الدول العربية ،حيث شكّل بطل الرواية ومرافقته "هبة" الرابط بين الأزمنة في تنقلهما الدائم بين العواصم العربية الإسلامية بحثا عن السعادة والسلام .

بدأت الرحلة السردية التاريخية في الرواية من مقر **إمارة الدولة الرستمية** على **يد عبد الرحمن بن رستم** الذي صوره **عز الدين جلاوجي** أميرا عادلا مستقيما ،من خلال قول أحد الحاضرين في مجلسه:«**نحن وسائر المؤمنين نشهد باستقامتك وعدلك ،ونشهد لك بما قدمت في سبيل دين الله ،خلفتك الأقدار يتيما في بيت الله الحرام ،كما خلّفت رسول الله من قبل ،ثم أخذت بيدك في رحلتك إلى القيروان ،ثم في عودتك إلى المشرق للاستزادة من العلم على يد الإمام أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة إمام الإباضية الأكبر رضي الله عنه،ثم في ما عانيته من اعتكاف في سرداب الإمام أبي عبيدة خمس سنوات كاملة تجنبا للظلمة من بني أمية ،ورحلة الجهاد التي خضتها تحت راية الإمام الشهيد أبي الخطاب عبد الأعلى بن السمح المعافري اليمني**»[19].

وفي هذا القول التاريخي **إحالة سياسية** إلى الولاء الذي تقدمه بعض الأطراف إلى الحكام ،بحثا عن مصالح ذاتية ،حيث يكون المدح معادلا للبقاء ،كما تتبين **الإحالة الدينية** من خلال العودة التاريخية إلى طريقة انتقال مذهب الإباضية الديني من المشرق إلى دول المغرب .

1-1/2 نسق السلطة/ البناء الحضاري:

رسم الروائي صورة تشييد **عبد الرحمن بن رستم** لدولته الرستمية بتيهرت لتكون عاصمة الحق الهارب من الضلالات ،مقدما مشاهد تختزل بدايات الدولة وبدايات الصراع المذهبي حول الخلافة الإسلامية،حيث يقول على لسان عبد الرحمن بن رستم:

«**عليه اللعنة ابن الشعث،سيف العباسيين لعنهم الله وقطع دابرهم جميعا ،وفل سيوفهم التي امتدت لقتل الإمام،يعلم الله كم بذلنا من أرواحنا للدفاع عنه ،غير أنه ما كان يهتم بنفسه ولا بحياته ،كان كل همه أن ننجو إلى الجبال الحصينة كي لا تموت دعوة الحق بموتنا ،وها نحن إخوتي معكم وبكم نقيم دولة الإسلام ،دولة على الصراط المستقيم ،صراط الذين أنعم الله عليهم** »[20] وهنا إحالة إلى خلق مبررات دينية لإقامة دولة سياسية وتدمير دولة سابقة، والتشبث بالحكم تحت غطاء الدين والشرعية ،ليس هذا فقط بل تبرير الحروب والقتل لأجل إقامة دولة الإسلام.

أما عن شرعية الفضاء المكاني لإقامة العاصمة، فقد نسج السرد بعدا عجائبيا لإثبات الحق في التراب الذي قامت عليه العاصمة تيهرت ، بعد أن ظن حراس بن رستم أن البطل الراوي

وهبة مرافقته جاسوسان ،أمر الإمام دليله الخاص بأن يحسن ضيافتهما ،فراح يروي لهما أخبارا عن الإمام وكراماته وعن تأسيس تيهرت قائلا:« **عزم الرجال على توسعة لتيهرت القديمة بادئ الأمر ،وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت ،فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا ،تأكدنا أن الجن قد سكنها ،وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها ،فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش، والسباع والحيات ،فلما خشي الناس أذيتهم اعتلى الإمام صخرة عملاقة وصاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان،وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل باتجاه الغابات المجاورة** »[21] ،وبهذا تكتمل أوجه الشرعية التي اعتقدها مؤسسو الدولة الرستمية ،حيث تظهر **الكرامات** مقابل **الكفاءات** ،واستخدام الدين ذريعة للحكم السياسي وسط الصمت الجماهيري.

2-1/2 نسق الإرث السلطوي /التعتيم:

كان الانتقال في الحكم بالتوريث بعد موت **عبد الرحمن بن رستم** من الأسباب المساهمة في نشوب الفتن السياسية و ظهور المطامع في الحكم والانقسامات المتوالية لأسباب عقدية ،ولعل اختياره لابنه عبد الوهاب من بين المرشحين للإمامة ،وحصوله على الخلافة من بعده كان أكثر الأسباب لحصول النزاعات ،يتبين ذلك في الرواية من قول أحد المرشحين :« **أيها الناس أنتم تعرفونني أنا مسعود الأندلسي ،وتعرفون مكانتي في العلم ،وتعرفون قربي من الإمام رحمه الله ورضي عنه ،وقد اختارني من بين السبعة ولست أريدها ،ولا أرغب فيها ،وقد اختار معي أبا قدامة يزيد بن فندين اليفرني وعمران بن مروان الأندلسي ،وأبا الموفق سعدون بن عطية ،وشكر بن صالح الكتامي ،ومصعب بن سدمان ،وعبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم** »[22] فالدافع من التعدد في اختيار المرشحين عبر الأزمنة العربية هو التعتيم وإيهام الشعوب بالمصداقية لأجل إحلال المركزية السلطوية في الحكم كنوع من المخاتلة السياسية.

إنّ توظيف **عز الدين جلاوجي** لمشهد العبثية الذاتية في التداول على الحكم فيه إشارة مبطنة إلى ما فعله معاوية بن أبي سفيان قبله حين "ولّى ابنه يزيد الخلافة ،ليكون وليّا للعهد ،مما أثار حفيظة الكثير من المسلمين وهذه الحادثة لم تحدث في عهد أي خليفة قبله ،فكانت بدعة سياسية مخالفة للتعاليم الشرعية [23] ،لكن تداعيات هذا التوظيف التاريخي لنسق الإرث السلطوي لم تقف عند هذا الحدّ أو ذلك الزمن ،إذ أصبحت نسقا مرتبطا بالبقاء في مختلف الأنظمة الحاكمة في الدول العربية التي سمحت لها النزاعات والتحالفات الدولية بأن تكون إماّ على النهج الملكي الذي ينتقل بالوراثة ،أو على النهج الديموقراطي الذي يزعم انتقال السلطة بالتداول والشورى السياسية الاجتماعية ،لكن الحقيقة الماثلة هي الاحتكار السلطوي الذي مارسته الأنظمة العربية على مختلف الأزمنة ،والذي تسبب في احتقان جماهيري أسلم الدول العربية إلى كابوس الربيع العربي.

3-1/2 نسق الفوضى المذهبية/الفرقة الناجية:

جعل **عزالدين جلاوجي** بطله ومرافقته هبة(زوجته) انعكاسا لصورة الحياد المذهبيّ ،إذ يمثلان وجه الشعوب الساعية للأمن في أوطانها،حيث كانا يؤمنان أنّ الدين محله القلب ،وكانا يتمتعان بحكمة وجودية جعلتهما يبحثان من خلالها عن سر السعادة بعيدا عن الصراعات الدينية الدامية والتقزيم العقلي لمن يتخذ الاختلاف في الرؤى الدينية مصوغا للعداء والتفرقة ،وما كانت مهمة انتقالهما العجائبي عبر الزمن والمكان ،إلاّ لإظهار الحقيقة عبر العودة أدراج التاريخ.

يصف **عز الدين جلاوجي** في روايته **تيهرت** وصفا تاريخيا على أنها صورة للتعايش المكاني،و التناحر المذهبي في آن ،فيقول: « **في الجهة المقابلة يقوم المسجد الجامع حسب توصيف الدليل يضم كل أتباع المذاهب ،خاصة أيام الجمع والأعياد ،ويقصده المسافرون ،ويعتكف فيه طلبة العلم الشرعي ،ويفصل فيه في أهم قضايا الناس،بينما تتوزع في المدينة عشرات المساجد الأخرى لمذاهب مختلفة تتقارب أو تتباعد حدّ التناحر** »[24] فلم تكن تيهرت وحدها مساحة للفرق الدينية المتصارعة ،بل الأمر كان أكبر وأوسع مدى ،إذ يظهر العداء المذهبي من دول الجوار العربية ،التي تسعى كلّ منها للإطاحة بدولة الخوارج(الإباضيين) وكلّ يدّعي أنّه الأصح مذهبا بين سنة وشيعة، وما تناسل منهما من فرق دينية جديدة فكانت« **النكارية بقيادة يزيد بن فندين (...)والفرق المتصارعة ظاهرية كالعباسيين والأدارسة والأغالبة وباطنية كالشيعة تتعطش كلها إلى الدماء** »[25]وكان هذا العداء عودة للجاهلية بعد أن كان الإسلام قد وحّد هذه الشعوب والدول سابقا .

تزداد الأحداث الروائية تأزما حين يلقي السرد على **البطلين** مسؤولية ما لم يكن يوما يعنيهما ،فكان انتقالهما بحثا عن **السعادة /الطائر العجيب** من تيهرت عاصمة الرستميين إلى الجزائر العاصمة في زمن افتراضي ورجعية مذهبية ،حيث قدمت الرواية رؤية استشرافية لما يمكن أن يصل إليه الجهل المذهبي من فوضى في المستقبل،وقد تميز هذا المستقبل في النص الروائي بالثراء التكنولوجي ،وذلك في حكم " **أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني**" ، حيث تؤثث التجهيزات المعاصرة مكتب الأمير ،فكانت « **قاعة المكتب واسعة الأرجاء مكتظة بأثاث فاخر :طاولات وكراس وأرائك جلدية وثريات تزين السقف ، والجدران ،وأجهزة متطورة ركبت هنا وهناك** »[26] ،وكانوا يعتمدون مواقع التواصل الاجتماعي وأجهزة الإعلام للترويج لمخططاتهم السياسية عبر الفتاوى المضلِّلة ،إذ يقول البطل: « **كنا مقيدين عند أمير**

المؤمنين ،و صادف ذلك حضوره مع مجلس وزرائه حلقة التفقه التي اعتاد مفتي الإمارة عقدها تحت عنوان "واسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون" و يأتي فيها بجديد فتاويه مسايرة لمستجدات العصر ،وتذاع عبر كل وسائط التواصل ،ثم تطبع في كتيبات وتوزع مجانا »[27] وفي ذلك إحالة سياسية /دينية إلى فكرة التشويه التي طالت الدين الإسلامي جرّاء إخضاعه لخدمة السياسة والأنظمة الحاكمة ،وهي القضية التي ظلت تتطور عبر الأزمنة وتحط رحالها في الواقع الديني العربي الذي أصبحت فيه الخطب الدينية في المساجد تفرض على الأئمة من قبل السلطة بحسب الظروف السياسية ،كنوع من التقنين الظاهر،مع ما تضمره هذه الممارسات من تقييد للحريات.

صورت رواية العشق المقدس **نسق الفوضى المذهبية والجهل السياسي** بشكل ملفت من قبل الحكام الذين ظلوا يتصارعون ويقحمون الشعوب في متاهات، وحيث أنّه« في ثقافة النسق لا مكان للمعارضة أو مخالفة الرأي ،والآخر دائما قيمة ملغيّة »[28]كرّست الأنظمة العربية مبدأ الرأي الواحد ،ولذلك راح عز الدين جلاوجي يصور شخصيات خيالية تتصارع مع الشخصيات التاريخية لتفعيل مشهد التعسف المذهبي/السلطوي ، وفي هذا المقطع ما يبين ذلك:« **أنت أيها المارق المبتدع في دولة مولانا أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني – حفظه الله وأدام ملكه-أما أنا فذراعه اليمنى أبو البنين المتيجي(...)لقد قدمنا دماء غالية من أجل إقامة دولة الإسلام على هذه الأرض دولة الله ورسوله(...)ولن يهدأ لنا بال حتى نقيم هذا النهج على المسلمين كلهم ،ندعوهم أولا ،ثم نحملهم على ذلك إن أبوا ،فإن أقمنا ذلك فيهم وقضينا على الفرق الضالة منهم على اختلاف مذاهبهم إذ لا مذهبية في دين الله ،وجهنا سيوفنا إلى الكفرة اليهود والنصارى ليدخلوا في دين الله أفواجا ،أو يعطوا الجزية عن يد وهم صاغرون** »[29] ، وما كان من الراوي إلاّ أن يخاطب ذاته –إذ لن يستمعوا له-قائلا:« **أردت أن أقاطعه لأقول له أننا كنا في دولة أخرى على كتاب الله وسنة نبيه** »[30] ،والأمرّ من ذلك أن أرغماهما على أن يكونا جاسوسين على دولة الرستميين كما في هذا القول «**أريدكما رسوليّ إلى دولة الخوارج،جاسوسين عليها ،لن يهدأ لي بال حتى أبيدهم عن بكرة أبيهم،وأنقذ المسلمين من شرورهم و ضلالهم** »[31]، وهنا يحيل نسق التعدد المذهبي إلى فكرة التسرع التاريخي في اتخاذ القرارات السياسية من قبل العرب و المسلمين ،وتحكيم الأهواء والمصالح الذاتية ،واتخاذ الدين ذريعة لمطامعهم .

لتسقط تهرت التي ضاقت بالتطرف والتعدد وما عادت قادرة على احتواء كل ذلك التنافر والحقد بين المسلمين،فمن البداية كان عبد الرحمن بن رستم مستهدفا من قبل الكثيرين فـ« **معظمهم كان يحمل حقدا ويسعى لثأر :أمويون وعباسيون ،وأندلسيون ،وشيعة، ومالكيون ،وبربر ركبوا جميعا هذه القافلة الوافدة من القيروان وسيوفهم ظمأى للدماء** »[32]

،وكانت النهاية مع« **تقدم جيوش أبي عبد الله الشيعي من الشرق،وتحرك الأدارسة من الغرب ،واستعداد قوي للوهابية بقيادة أبو البنين المتيجي ،بعد أن غدر بسيده أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني ،وبعدوّه أبي عبد الله علي البكاء** »[33] حيث يتبين أنّ سقوط تيهرت لم يكن نهاية للفتن المذهبية ،فحال الفتن أن تهدأ لتُوقظ عبر الزمن و لدواع سياسية دوما .

والنسق الثقافي المضمر من خلال تركيز الرواية على بسط تبريرات **التعدد المذهبي كمقابل للتعددية الثقافية** يتجلّى في ما يمكن إسقاطه على ما أصاب الدول العربية بقيام "تنظيم الدولة الإسلامية "في بلاد الشام والتي أزهقت بقيامها الآلاف من الأرواح، وشردت وهُجّرت عشرات الآلاف من العائلات ،حيث « ساهمت سياسة التمسك اللاعقلاني بكرسي الحكم في جرّ الشعوب إلى مسالك الانسداد ،ما سهّل على الدول الأجنبية المترصدة بالعرب تمرير دعاية إقامة دولة الحق والإسلام ،حيث جمعوا لها كل إرهابي العالم وزودوهم بالمال والسلاح والدعاية الإعلامية العالمية والفتاوى الدينية »[34]ليشهد العالم العربي حالة من التشتت و الفوضى و الضياع .

4-1/2 نسق التآمر الخارجي/ الحرب الالكترونية :

يبني نسق التآمر الخارجي نظامه على مدارج الزمن والتاريخ ،فمنذ نظام القبيلة في الجاهلية العربية ،والخطر الخارجي ماثل من قبائل وممالك مجاورة كانت قد قربتها الأمكنة أو بعيدة قربتها المطامع ،وبالتالي فلا غرابة أن يستمر هذا النسق في الانتشار ،وكان لعز الدين جلاوجي أن تطرق لهذه القضية بشكل يكاد أن يكون مضمرا ،من خلال التركيز على إظهار قدرته في التعاطي مع مصطلحات أقرب إلى الخيال العلمي مثل (المركبات الشبحية ،الإبر الالكترونية،الخوذات الحديدية) مع ارتباط حضورها بالخيانات والصراعات السياسية حول الإمارة في الجزائر العاصمة،فتلك « **المركبات الشبحية الصغيرة التي اشتد ظهورها أول ما اعتلى أبو عبد الله علي البكاء سدة الحكم ،صارت أقرب إلى الأرض ،تجوس خلال الديار مرارا كل شهر،ترمي كل من صادفته بإبر تغرزها في رؤوسهم** »[35] وتجعله منساقا لا إراديا لأوامر العدو الصليبي[36]وفي الرواية تم الاكتفاء بتشكيل هيئة علمية للنظر في المسألة الأشد خطورة ،حيث جاء على لسان أبي عبد الله علي البكّاء:« **تحديات كبرى تحاصر دولتنا الفتية ،قدرنا على مواجهتها و تحدّيها،و حتى لعبة الطائرات الشبحية التي يلعبها معنا النصارى الملاعين سنتحداها ،لقد شكلنا هيئة علمية لمواجهة حمقهم**»[37]

لكن الرواية لم تقدم حلا في مواجهة هذا الخطر لانشغال السرد بالفتن الداخلية ،وفي ذلك إحالة إلى انشغال الدول العربية بالاختلافات والانشقاقات والعداءات الداخلية ،عوض توجيه الاهتمام لمحاربة المخاطر والتهديدات الخارجية .

2/2 الإحالات الفكرية /الأدبية:

تتعدد الإحالات الفكرية داخل رواية العشق المقدنس لتقدم الجانب المشرق والاستشرافي بما يحمله من دلالات الأمل والحلم والسلام وكل ما من شأنه أن يحفظ للإنسانية قيمتها الحقيقية ،وهنا تحضر العجائبية أو الفانتازيا في « عملية تشكيل تخيلات،لا تملك وجودا فعليا ويستحيل تحقيقها »[38] غير أنّها تؤدي دورا أساسيا في تقديم الرسالة المشفرة إلى المتلقي من خلال الاستعانة بعوالم صوفية وأسطورية وفكرية عاشها البطل والبطلة في الرواية لتجسيد فكرة النقاء الروحي وتجسيد رحلة البحث عن السلام .

1-2/2 نسق الحلم /الرحلة:

قد يظنّ قارئ رواية **العشق المقدنس** أنّ الحاضر غائب لأنّ السرد غيّبه مكتفيا بالزمن الماضي التراثي، وزمن المستقبل الافتراضي ،غير أنّ الحاضر كان مضمرا مستترا يبعث بقضاياه عبر الحفر في الأزمنة ،فكان موجها للأنساق الثقافية التي انتشرت على مساحة المدونة من جهة ،ومنطلقا لرحلة " **البطل**" ومرافقته "**هبة**" من جهة أخرى،فأسئلة الحاضر ومفارقاته وتناقضاته ذلك ما دفع بهما إلى البحث عن عالم يجدان فيه الأمن والسعادة ،ليظهر البعد الفانتازي منذ بداية الرواية إلى خاتمتها ويكون وسيلة سردية تسمح بالقفز على الحاضر،وكان الحلم بداية الرحلة ،ذلك أنّ « للحلم بعدا عجائبيا أيّا كان الحلم ،لأنه من جهة ذو لغة خاصة لا تختلف كثيرا عن لغة الخطاب العجائبي »[39] ،وعن بداية الرحلة يقول عز الدين جلاوجي على لسان بطله:« **نمتطي شعاعا ،يعبر بنا فجّا كسَمّ الخياط ،نسري ،نعرج ،نستوي على عرش الربوة ،يتنزل علينا مجللا بالضياء.**

إنه القطب

تمتمتُ

-إنه القطب

تمتمت هبة

ثارت في أعماقي حرقة السؤال ،هزتني الدهشة وهو يجيب:

-لا بد أن تخوضا جبالا من لجج الظلام ،بحثا عن الطائر العجيب،معه ستحققان الحلم(...) واختفى فجأة كشهاب في عمق السماء ،وكفّننا الظلام وانغرزت نصال البرد الآسن في أعماق الأعماق،لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم ،لن نستسلم لعبث الظلام »[40] ليتحول

الطائر العجيب إلى مكون سردي وحافز يسعى البطلان بلوغه مرورا بتيهرت عاصمة الرستميين ثمّ الجزائر العاصمة وما يستتر داخلها من فتن وصراعات سلطوية ودينية.

وهنا يطرح **نسق الحلم/الرحلة** فكرة السعي للتغيير و محاولة تفسير الواقع والتاريخ تفسير فطريا عقلانيا دون الانقياد للمواقف العبثية في الحياة ، ولذلك راح البطل يفسر أفق رحلتهما الافتراضية بقوله:«**أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خط مستقيم بائس ينتهي بنا إلى انحدار مرعب مخيف ،يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم؟** »[41] إنّه البعد الصوفي ماثل من خلال تيمة النور الذي يبعث شعاع الرؤيا ،فمعروف أنّ « النور الذي يشعّ في القلب تبصره العين ،وقد عرفت "رؤية القلب"بأنّها نور اليقين » [42] ،وهذا الجنوح إلى اليقين الصوفي فرضته انتكاسات الواقع العربي وتناقضاته الفكرية ،وفي ذلك نظرة رمزية حيال فكرة الانتقال والعبور التي تصبح معادلا موضوعيا للنجاة والارتقاء.

إنّ الإحالة الصوفية ماثلة هنا لتكون محفزا للمغامرة ،من خلال حضور "القطب" الذي يعني :الغوث الذي يلتجئ إليه الملهوف [43] إذ تمّ استحضاره سرديا ليقدم رسالة تدعو لخوض تجربة الانتقال الزمني بحثا عن الطائر العجيب؛ حيث سيفهم البطلان سر السعادة يوم يجدانه ،و لا يلبثان أن التقيا براهب يتميز بقدر عال من الحكمة و النقاء ،فيدور بينه و بين هبة حديث:« **نعيش الضياع منذ سنوات ،إننا نبحث عن الإطمئنان ،عن السعادة..رفع فيها عينيه،صمت لحظات وقال:-لا بد من رؤية الطائر العجيب** »[44] ليؤكد لهما أنّ البحث عن الطائر العجيب وحده السبيل إلى الخلاص و هو الأمر ذاته الذي سمعاه من القطب، حيث يمثل القطب والراهب الاعتدال والإيمان الفطري بعيدا عن كل جدل وجدال، وفي ذلك إحالة إلى قضية التداخل الفكري والتكامل الروحي و التعايش السلمي بين الأديان السماوية ،وبين الشعوب مختلفة الثقافات،وهي الفكرة التي اتخذها دعاة الفتنة طعما للتفرقة الدينية دون تحكيم العقل

2-2/2 نسق العلم والفنون :

اشتغل عزالدين جلاوجي في هندسة روايته وفق قانون التجاذبات الثقافية ،فما كان يطرح نسقا إلا وأتبعه بنسق معارض ،حيث إن« الثقافة ذلك الكل المعقد تتأسس في سيرورتها النسقية على قانون الجذب والإقصاء »[45] ومنذ بداية السرد كانت هناك إشارات إلى وجود آفاق استشرافية يمكن أن تمثل طوق الحياة والنجاة من مزالق الاختلاف والتعدد الثقافي الذي لخصه جلاوجي في تساؤله:« **هل اختلاف البشر في الوصول إلى الله هو باب كل شر؟** »[46] ،وكانت الفنون والآداب والعلوم تمثل وهجا ثقافيا يضيء عتمة الجهل السياسي والديني .

***مكتبة المعصومة:**

تمّ التطرق إلى الدور الثقافي التاريخي الذي مثّلته "مكتبة المعصومة" كمنارة علمية وكنز معرفي،من خلال ربطها بشخصيات سردية عرفت باعتدالها وعدم انجرافها وراء الفتن، وكانت بحسب توصيف الراوي« **بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع "مكتبة المعصومة" (...)حيث تركن مئات الآلاف من الكتب تتوزع على غرف عملاقة، وتتجاور في رفوف خشبية تعانق السقف،وإلى جانبها غرف للنساخ،وغرف للمطالعة، وحيث ينشط عشرات العمال يقومون على شؤون الزبائن من طلبة العلم** »[47] ،ويذكر التاريخ أنّ هذه المكتبة تميزت بالتعدد المعرفي إذ ضمّت كتبًا في علوم الشريعة من تفسير وحديث وفقه وتوحيد، وكتبًا في الطب والرياضيات والهندسة والفلك والتاريخ واللغة وغيرها من العلوم المختلفة، ولم تكن كتبها مقتصرة على مذهب بعينه بل كانت تجمع مؤلفات لمختلف المذاهب الإسلامية. [48] و كان استحضار المعصومة في الرواية محاولة لتوجيه النظر إلى أنّ طريق العلم وحده قادر على إبادة الجهل الذي استسلمت له الحضارة العربية ،فكان من الطبيعي أن تتساءل هبة عن خيط يربط سرّ الطائر العجيب بالمكتبة :« **سألت هبة ،و قد تذكرت حكاية القطب و الطائر العجيب -هل نجد ضالتنا هنا؟**

صمتُّ لحظات أتسمع لزقزقات العصافير حولنا ،ثمّ أجبت مبتسما:

-في الواقع لا ،أما في بطون الكتب فسنقلب كل ما نعثر عليه هنا،و غاصت هبة بين أكوام الكتب ،كفلاح يتفقد محاصيله ،و إلى جانبها انغمست كليّا أقلب صفحات كبيرة مصفرة »[49] ،ولا شكّ في أنّ في وجود هذا الفضاء العلمي إحالة إلى التعدد العلمي في مقابل التعدد المذهبي ،و قد كانت المكتبة بأبعادها العلمية فضاء إيجابيا للتعددية الثقافية التي تعدّ أساسا « فلسفة سياسية أو اجتماعية تعمل على تطويع التنوع الثقافي»[50] و محاربة المركزية الثقافية.

***الفنون :**

أعطى حضور الفن و الأدب داخل الرواية إحالة ثقافية حققت نوعا من التوازن الفكري ،و العدالة الثقافية ،من خلال شخصيتين ارتبط حضورها بالمكتبة،و هما الفنان **"عمار العاشق"** و الشاعر **"بكر بن حماد"** ،و كان مذهبهما الفن ،و هو مذهب البشر جميعا [51] فعمّار كان« يشكل بالخط لوحات بارعة ،و يعزف على العود مقاطع ساحرة »[52] ،و هو ما يشير إلى التنوع الفني الذي زخرت به الحضارة العربية الإسلامية ، التي تميزت بخصوصية فن الخط العربي ،و العزف على آلة العود.

أما الشاعر بكر بن حماد فقد كان هو الآخر يواجه الضلالات بفن الشعر ،وكان زوبعة من الرفض لما شهده من صراعات طائفية دينية ،و اختلاف حول الحكم، و من أبرز ما قال:

ما أخشن البرد و ريعانه و أطرف الشـــمس بتهرت

تبدو من الغيم إذا ما بدت كأنها تنـــشر من تخــت

فنحن في بحر بلا لجة تجري بنا الريح على السمت
نفرح بالشمس إذا ما بدت كفرحة الذمي بالســـبت (53)

و في هذه الأبيات بعد رمزي تبدو فيه الشمس معادلا للخلاص المرتقب في تهرت التي اشتدت فيها ظلمات الفتن .

***الكتب كنز الأجيال:**

واجه **"العميد"** المشرف على مكتبة المعصومة تحديات صعبة في المحافظة على التراث العلمي المبثوث في ثنايا الكتب ،و لأنها كانت تضمّ كتبا خاصة بكل الفرق و المذاهب كان الخطر يتربص بها ،إذ يقول العميد متنبئا لذلك:« **لقد سلخت معظم عمري في إقامة هذا الصرح ،و فيه لكل طائفة سيف يشهره في وجه غيره ،و لا أستبعد أن تأتي حماقة أحدهم عليها جميعا** »(54) و هنا تدخّل السرد الروائي ليوكل إلى هبة مهمة إيجاد فكرة للحفاظ على الكنوز العلمية في المعصومة ،وكانت فكرتها إخفاء أهم الكتب في رحم صخرة عملاقة ،وكان أن « **انهمك العميد و عمار العاشق و شابان اختارهما العميد من طلبة المعصومة في عملية النحت بالتناوب**»(55) بحثا عن عمق يتسع لإيواء أهمّ الكتب لتستفيد منها الأجيال القادمة ،كان العميد بحسب البطل –الذي كان مساهما مع هبة في هذا العمل- « **ينتقي ما يراه مناسبا ،يكومه ،ثم يقوم بوضعه في صناديق أُعدت لذلك (...)وماكاد الكنز يتوارى في مكمنه الآمن حتى مد يده إلى قطعة جلد كبيرة كتب عليها "مكتبة المعصومة"غطى بها الكتب ،و اندفعنا في احتفال نبني على الفتحة جدارا سميكا** »(56) ليلخص هذا المشهد نسق الصمود الحضاري المعرفي في وجه الفتن و الحروب و الجهل السياسي.

كانت **مكتبة المعصومة** محطة مهمة من محطات الرحلة التي خاضها البطلان اللذان كانا شاهد الزمن الحاضر على ما حصل في الماضي من تجاوزات و جرائم تاريخية بحق العلم الذي تعرض للإبادة و الثأر المذهبي ،وقد شهد التاريخ الإسلامي حرق عدد كبير من خزائن الكتب لدوافع سياسية تنحصر في الخلافة (57) و هي الدوافع ذاتها لحرق المعصومة ،إذ يصف البطل مشهد حرقها،و قتل عمار و العميد قائلا:« **كنا عند البوابة حين وصلت طليعة المهاجمين ،و في مقدمتهم أبو عبد الله الشيعي فوق فرسه و اكتظت الساحة بالمئات يهتفون جميعا : لبيك يا إمام ،لبيك ياحسين** »(58) و كان أمر القائد:«**انتقوا ما يفيدنا من كتب الرياضيات و الطبيعيات و الطب و أحرقوا ما تبقى** »(59) و بذلك الأمر التعسفي كانت نهاية المعصومة التي شهدت مقتل عمار العاشق و العميد (60)في عملية تصفية تاريخية للثقافة العربية الإسلامية التي لا يمكن بأي حال أن تنضب.

3-2/2 نسق الخلاص/الإنسانية:

العلم والفن والاعتدال الروحي والتسامح الإنساني؛ تلك مقومات معادلة **السعادة** التي استلزمت من البطلين إطلالة واعية على التاريخ ،وفي جو من القداسة والإصرار والاستيعاب تحقق لهما رؤية الطائر العجيب، أمام البيت الذي أقاماه في حضن الطبيعةو في فضاء أسطوري ،حسبما يصفه البطل :« **تلمست في جيبها قنينة العطر التي أهداها لنا العميد ،أفرغت منها على جسدينا ،عبق المكان بروائح الجنة،أخرجت اليراع المنمق ،تأملته لحظات وأنا أسترد صورة العميد يسقط أرضا مضمخا بدمه ،سوّيته بين شفتيّ، ونفخت فيه ،اندفع يصدح بأنغامه العذبة ،حتى غشي المكان فرح ،توهج نوره بكل ألوان القوزح ،فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب ،رفعنا أعيننا معا ،كان طائرا من جنة ،أخضر مع بياض خفيف يشوبه ،كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي ،على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين ،ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء ،كأنه مروحة للروح يعزف سمفونية للأمل** »[61] ليكون للعطر والنغم ولذكريات الرحلة تأثير إيجابي في استحضار الطائر رمز الخلاص .

وفي ذلك إحالة فكرية إلى حكاية **"حلم الناي"** لـ**"هيرمن هيسي"** حيث طلب أحد الآباء من ابنه أن يأخذ نايًا و ينطلق إلى العالم البعيد في جولة طويلة،فبدأ الابن رحلته بين الجبال والغابات،وحين التقى فتاة جميلة أدرك قيمة الرحلة ،لكنها فارقته ليكمل المسير،و يلتقي برجل موسيقيٍّ ركب معه في مركبه ،حيث طلب منه أن يعزف على الناي لحن الحياة ،لكن غناءه لم يكن كغناء الرجل صاحب المركب ،و هنا عرف الشاب أن صوته ضعيف فاستسلم لليأس، وطلب بدوره من الموسيقيّ أن يغني له أغنية الموت لأن الحياة مظلمة و لكن حتى هذه الأغنية أشاعت في قلبه الحزن و توسل إلى الرجل ليرجع به حيث كان لكنه أجابه:" **ليس هناك وسيلة للرجوع إذا رغبت في البحث عن سر الوجود (...) إني تارك لك المجداف حتى تبحر بنفسك حيث تريد** "[62] و هنا يتبين أنّ للحياة لحن و نغم يجب على الإنسان معرفته و خبرته ،و مؤكد أنّ هذا اللحن هو لحن المعرفة في شتى المجالات.

إنّ الهدف من هذا التعالق الدلالي الثقافي بين الحياة و الألحان و الرحلة و التجوال التاريخي و التعدد الثقافي هو البحث عن حقيقة السعادة والقناعة الوجودية ،من خلال ربط الحاضر بالماضي من جهة ،و فهم الحاضر العربي في ظلّ الصراعات المهيمنة ،و مما لا شك فيه أنّ العثور على الطائر رمز الخلاص كان مرهونا بالعودة إلى التاريخ لمعرفة جذور الفتنة الدينية التي تنام و تستيقظ في الدول العربية ،و هو منوط بالرحلة الذاتية التي ينبغي أن يعيشها الإنسان لربط الراهن والمستقبل بالماضي بحثا عن القناعات الوجودية ،و تقبل الآخر باختلاف ثقافاته،و تخطي كل النزاعات و الاهتمام بترقية العلم و الوسطية و ترك الحرية للأشخاص في اعتقاداتهم .

خاتمة:

تجلّت مسألة التعددية الثقافية في رواية **"العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي** بما قدمته من إحالات فكرية و أنساق ثقافية ظاهرة و مضمرة عنوانها "العدالة الإنسانية" ،حيث تكثّفت الخاتمة السردية للرواية معبّرة عن الرسالة التي يمكن تقديمها للأجيال اللاحقة ،في إشارة إلى **المولود المنتظر/ الجيل الجديد (التجدد الحضاري)** ، فيقول البطل:« **وليدنا الجديد الذي تريده أن يرى النور بعيدا عن كل هذه الأحقاد يحب الله ،و يحب الإنسانية جمعاء ،كل همته أن يزرع خيرا على هذه الأرض** »[63] ،و هنا يمكن القول إنّه بقدر ما كانت الرواية مساحة لاستعادة الصراعات التاريخية،بقدر ما كانت مساحة أوسع لتقديم البديل الأصلح لبناء المجتمعات العربية ،من خلال الفهم الواعي للتاريخ وعدم السماح بتكرار المآسي و الفتن، ليولد جيل جديد يؤمن بفكرة التعدد و التعايش الثقافي ،و احترام الحريات الإنسانية.

***-الإحالات و الهوامش:**

[1] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات،المرجعيات ،المنهجيات)،دار الاختلاف للنشر ،الجزائر ،ط1 ،ص47.

[2] يوسف عليمات،النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم،منشورات وزارة الثقافة ،عمان ،الأردن ،د.ط ،2014 ,ص12.

[3] عائشة بومهراز،نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، مجلة الناص، منشورات جامعة جيجل،الجزائر، ع9 ، أفريل 2010 ،ص87.

[4] يوسف عليمات،النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم،ص24.

[5] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات،المرجعيات ،المنهجيات)،ص 52.

[6] عائشة بومهراز،نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي،ص90.

[7] حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات،المرجعيات ،المنهجيات)،ص50.

[8] عائشة بومهراز،نحو وعي نقدي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي،ص91.

[9] المرجع نفسه،ص90.

[10] المرجع نفسه،،ص88.

[11] مجموعة من المؤلفين ، نظرية الثقافة ،ترجمة علي سيد الصاوي،سلسلة كتب عالم المعرفة ،منشورات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ،الكويت ،يوليو 1997 ،ص09.

[12] مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق،الناقد بين التعددية الثقافية و تعددية النظرية النقدية،، أعمال المؤتمر الدولي الخامس لكلية الآداب "التعددية الثقافية في اللغة والأدب ،جامعة الزيتونة ،الأردن ، 17. 18 . 19 /نوفمبر/2015ص463.

[13] المرجع نفسه،،ص463 .

[14] ارتبطت نشأة التعددية الثقافية ،و مفهوم التعددية الثقافية بالعديد من المصطلحات الأخرى كحق تقرير المصير،و حقوق الأقليات ،و تعزيز التنوع الثقافي بين الدول ،و قد تمّ تدويل مفهوم التعددية الثقافية من أجل

الحفاظ على هوية و خصوصية الدول الصغيرة أو الحديثة ، وتعود جذور خطاب "التعددية الثقافية" إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية ،حين حلّ مفهوم"الاختلاف الثقافي" محلّ "العرق" تعبيرا عن الفصل بين الجماعات البشرية ،و قد قام عدد من المنظمات في أوروبا و العالم بصياغة معايير و ضوابط لضمان و استمرار التنوع الموجود في هذه الدول ،و لكنها كانت تخضع للتعديلات و التغييرات نتيجة تسلط الدول القوية .(مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق،الناقد بين التعددية الثقافية و تعددية النظرية النقدية،ص464)

[15] المرجع نفسه، ص463.

[16] عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط3 ،2005 ،ص41.

[17] حسام الدين علي مجيد ،إشكالية التعددية الثقافية في الفكر السياسي المعاصر-جدلية الاندماج و التنوع- ،منشورات مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ،2010،ص135 .

[18] المرجع نفسه،ص161.

[19] عز الدين جلاوجي،العشق المقدنس ،منشورات دار المنتهى ،الجزائر،ط2 ،2016 ،ص11.

[20] المصدر نفسه،ص12.

[21] المصدر نفسه،ص17.

[22] المصدر نفسه ،ص58 .

[23] نصير بوعوينة ،التغيير –صراع السياسة و الإيديولوجيا- ،دار جيطلي للنشر ،برج بوعريريج ،الجزائر ،ط 1 ،2016 ،ص104 .

[24] عز الدين جلاوجي،العشق المقدنس،ص23 .

[25] المصدر نفسه، ص 86.

[26] المصدر نفسه ،ص35.

[27] المصدر نفسه،ص49 .

[28] عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية،ص 196.

[29] عز الدين جلاوجي،العشق المقدنس،ص33 .

[30] المصدر نفسه،،ص33 .

[31] المصدر نفسه،،ص51 .

[32] المصدر نفسه،،ص56 .

[33] المصدر نفسه،،ص 157 .

[34] نصير بوعوينة ،التغيير –صراع السياسة و الإيديولوجيا،ص82 .

[35] عزالدين جلاوجي،العشق المقدنس،ص107 .

[36] المصدر نفسه،،ص108 .

[37] المصدر نفسه،،ص 115 .

[38] سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة –عرض و تقديم و ترجمة،دار الكتاب اللبناني للنشر ،بيروت ،ط1 ،1985 ، ص170.

[39] سعيد يقطين،السرد العربي مفاهيم و تجليات ،منشورات دار الأمان ،المغرب ،ط1، 2012 ،ص12 .

[40] عز الدين جلاوجي،العشق المقدس،ص08 .

[41] المصدر نفسه،ص 128 .

[42] عادل كامل الآلوسي،الحب و التصوف عند العرب،شركة المطبوعات للتوزيع و النشر ،بيروت،ط 1 ،1999،ص24 .

[43] عبد الرحيم مؤدن، الرحلة في الأدب المغربي-النص،النوع ،السياق-،دار أفريقيا للنشر،المغرب،ط 1 ،2006،ص97.

[44] عزالدين جلاوجي،العشق المقدس،ص76 .

[45] يوسف عليمات،النسق الثقافي قراءة في أنساق الشعر العربي القديم،ص24.

[46] عزالدين جلاوجي،العشق المقدس،ص 136 .

[47] المصدر نفسه،ص23 .

[48] 14.20H 05/12/2018 http://www.noonpost.org/content/216 .

[49] عز الدين جلاوجي،العشق المقدس،ص24 .

[50] مفيدة إبراهيم علي عبد الخالق،الناقد بين التعددية الثقافية و تعددية النظرية النقدية،ص464.

[51] عزالدين جلاوجي،العشق المقدس،ص60 .

[52] المصدر نفسه،ص21.

[53] المصدر نفسه ص77 .

[54] المصدر نفسه،ص 157 .

[55] المصدر نفسه،ص 161 .

[56] المصدر نفسه ،ص 162 .

[57] زهراء محسن حسن محسن ،حرق خزائن الكتب في التاريخ الإسلامي في القرنين الخامس و السادس الهجريين مجلة آداب الكوفة ، جامعة الكوفة ،العراق ،ع23 ،2015،ص261.

[58] عزالدين جلاوجي،العشق المقدس،ص 164 .

[59] المصدر نفسه،ص165 .

[60] المصدر نفسه،ص165 .

[61] المصدر نفسه ،ص172 .

[62] ينظر: نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،دار غريب للنشر و الطباعة ،القاهرة ،ط 3 ،1981 ،ص 98 ،99.

[63] عزالدين جلاوجي،العشق المقدس ،ص168.

النص بين القطب الفني والقطب الجمالي

د. بن الدين بخولة جامعة الشلف

ملخص البحث

إن التلقي بمفهومه الجمالي، ذو وجهين، إذ تشمل الأثر الذي ينتج العمل الفني وطريقة تلقيه من لدن القارئ؛ ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه، أو ينقده فالنص يتضمن دائما نصا آخرا، والقارئ هو المسؤول عن إيضاحه وتأويله، وفي هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السمانطيقية الخاصة بالإنتاج الأدبي بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو "بنية إبداعية" تقوم عليها حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة، إن إنتاج النص لا يمكن أن يتم إلا بحسب تفاعل حيوي ومتعدد المكونات، ينبثق بين المؤلف والمتلقي، بواسطة الفعل ورد الفعل الذي يصبح بدوره فعلا للفهم والإدراك، والذي ينتج بدوره فاعل الإدراك.

الكلمات المفتاحية : التلقي؛ القراءة؛ النص؛ القصدية، القارئ؛ التأويل؛ العمل الإبداعي

Abstract

The acceptance of the aesthetic concept, two-sided, including the impact that produces the work of art and the way it received from the reader; The reader can respond to work in several different forms, It may consume or criticize it. The text always contains another text, and the reader is responsible for its explanation and interpretation. In this duplication, the writer provides a source of the symmatical pluralism of literary production Meaning that what the text did not say and cost the reader is an "innovative structure" based on the freedom of the recipient in interpretation but limited freedom because it is controlled and directed, the production of the text can only be done according to a dynamic interaction and multiple components, Which actually turns into understanding and perception, which in turn produces an actor of cognition.

Words keys :Receive; reading; text; intentional, reader; interpretation; creative work

المقال

إنّ العمل الأدبي إبداع فردي صرف و مرآة لروح كاتبه وعاكسا لثقافته ومبادئ مجتمعة الذي جاء منه , فهو, قابل للتأويل , منفتح باتجاه افتراضات كثيرة وقادر على بناء مستويات عدة من المعاني التي تتناسب وثقافة المتلقي , فهو بعد أن يختم بتوقيع كاتبه يصبح ساحة للحوار المتواصل بين مبدعة ومتلقيه، أن النص الأدبي غير مكتمل يحتاج إلى مساعدة القارئ من أجل إتمامه ، فانفتاحه وانغلاقه رهن بالمتلقي وقدراته الموازية. وإنه يعرض سلطة توجه وأبنيته الأسلوبية إلى قارئ محدد مهيأ لاستقباله ، فينقل إليه سلطة الإبداع ليسهم هذا الأخير في توقيع شعرية للتلقي قائمة على تجاوز سلبية المرايا القرائية العاكسة لما في النص من مفاهيم مباشرة ، مستنطقا ذاته مستكشفا فيها ، استنطاقه واستكشافه في النص ، فتزدوج فاعليته حين يشتغل على ذاته وعلى النص في آن واحد.، فالتفاعل بين بنية النص ومتلقيه يتم عند فعل القراءة، وهذا التفاعل جوهري في كل عمل أدبي، ولذالك لفت علم الظواهرية الانتباه إلى إن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تسعى إلى فهم النص فهما يتجاوز شكله ،ويمكننا القول إن للعمل الأدبي قطبين:القطب الفني والقطب الجمالي فالقطب الفني يرجع إلى النص الذي أنتجه المؤلف، في حين يعود القطب الجمالي إلى التجسيد الذي يحققه القارئ لهذا النص، هذه القطبية تعني أن العمل الأدبي لا ينحصر في النص نفسه ولا في تجسيده الذي يتعلق بدوره بالظروف المحيطة بتحقيق القارئ له ،ولو كانت هذه الظروف جزءا لا يتجزأ من النص ومكان العمل الأدبي إذا هو المكان الذي يلتقي فيه النص والقارئ وهو بالضرورة ذو طابع افتراضي، نظرا لكونه لا يمكن أن ينحصر لا في حقيقة النص ولا في الاستعدادات النفسية للقارئ، إن إحالة المعنى إلى سلطة القارئ أو أفق توقعاته، يحصر فعل القراءة في إنجازات القارئ المعرفية، ويجعل المعنى تابعاً للقارئ، يفضي بنتائجه إليه، وهذا يساعد على إنهاك النص واستهلاكه، لأن القارئ مكيف الذوق، فهو يقرأ في النص ما يمليه عليه ذوقه قبولاً أو رفضاً، وينغلق المعنى على حدود معرفته، وتصبح القراءة - هاهنا- استنزافية، تمتص كل مكونات النص وتؤولها حسب توجّهات القارئ ويؤكد هذا بعض المعاصرين بقوله: "القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها. القارئ يهدف دائماً، من خلال قراءته إلى غاية إلى غرض " [1] يقول " ج ب سارتر ":" إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي؛ لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي .وهذان الفعلان المترابطان يتطلبان

فاعليْن مختلفيْن هما المؤلف و القارئ [2] إن القراءة إذن عديلة الكتابة في إنتاج النص وتفعيله ,وربما زادت عليها في استشفاف مراميه وتحقيق أبعاده عبر الأزمنة المتعاقبة و الثقافات المتباينة لأنها تشرك معرفة القارئ بمعرفة الكاتب وتسقط خبرات الأول على تجارب الثاني فتُحَصّل تحقيقا ديناميكيا لإنتاجية جديدة ومتجددة .وعليه فالقراءة ليست هي ما يجود به المكتوب فقط ,وإنما هي توسعة له وانزياح عن حرفيته وملاحقة لما يندس تحت ثناياه وعبر فضاءاته .، اهتم رولان بارث كثيرا بجمالية القراءة، ووقف طويلا عند ما تثيره في القارئ من رغبة واشتهاء، فتحدث عن الافتتان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره واعتبرأن القراءة نوع من إعادة كتابة النص وإطلاق إنتاجيته .لكن النص القادر على إحداث تلك الرعشة الجميلة هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الثقافية والنفسية واللغوية، فهو يقتنص المتلقي بواسطة نظامه الدلائلي الخاص وبواسطة أحابيله الفنية المنصوبة.ومن هنا يميز بارث بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به، وبين النقد الذي هو خطاب موازللنص. هكذا حظيت عملية القراءة في هذا العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنيويين الفرنسيين.ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت (موت الكاتب) ليبقى القارئ وحده، وجهاً لوجه، أمام النص الأدبي، وقالوا إن كل قراءة هي أساءة قراءة، تلغيها القراءة التالية.وإن كل تفسير هو تفسير خاطئ يلغيه التفسير اللاحق. وحين يتشكل النص الأدبي ويفرض سلطته التداولية على جمهور المتلقين، يمسي ذا قيمة اعتبارية تجعله تعاليا نصيا إلى هذا الحد أوذاك [3]بحسب درجة تلك القيمة سواء لدى القارئ السيميائي، أو لدى القارئ العادي.وهذا ما يخول له فرض سلطته على النصوص اللاحقة كي تتناص معه بشكل مباشر أو غير مباشر، وبصورة واعية أو غير واعية.

> إنَّ علاقة القراءة بالكتابة علاقة يقظة بسهو. فما تسهوعنه الكتابة، وتتركه فارغا أبيض، هوما تحاول القراءة استرجاعه وتثبيته وملأه. إنها بهذا المعنى هي الذاكرة اليقظة خلف الكتابة البلهاء[4].

إنَّ القراءة تفاعل دينامي بين النص والقارئ ،لان إشارات النص اللغوية وتراكيبه لايمكن لها أن تضطلع بوظيفتها إلا إذا أطلقت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه –وهذا يعني إن هناك أفعالا لا يطلقها النص ،وهي تفلت من السيطرة الداخلية للنص –هذا الفصل يؤسس لإبداعية التلقي وتشهد على صحة هذه النظرية أعمالا أدبية نسبيا، إن التركيز على القارئ في تاريخ الأدب تبلور بالأساس

في أحضان مدرسة جمالية التلقي [5] التي ردت الاعتبار للقارئ بعد أن سلم القراء لزمن طويل بملكية الكاتب المطلقة لمعنى نصوصه.وفي هذا الإطار بدأ التعامل مع النص باعتباره عملا مفتوحا يزداد معناه إشراقا كلما صادف قراءة ترفض التماهي،والاستهلاك،علما أن معنى النص متعدد بالضرورة.وتعدده هو ضامن خلود وتجدد الأدب. فالشيء الجديد الذي أرست به جمالية التلقي قواعدها الأساسية يتمثل في إعادة النظر في البداهة الخاطئة التي تجعل الأثر الأدبي كياناً قائماً بذاته ومتضمناً حقائق في ذاته، لتجعله (الأثر الأدبي) مقروناً بذات مدركة، هي ذات القارئ في إطار علاقة دينامية تفاعلية. فـ«العمل الأدبي يمتلك قطبين يمكن تسميتهما بالقطب الفني، والقطب الجمالي. ويعني الأول النص كما أبدعه المؤلف، أما الثاني فهو تحقيق القارئ له(..) ومن التقاء النص بالقارئ يولد العمل الأدبي».[6]

يقول أدونيس:"هذا القارئ لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه، نص يشكل له لغته وعلاقتها، وأبعادها، غنَّه بالأحرى لا يقرؤه وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه ، ينتظرمن النص أن يكون له عونا إيجابا أو سلبا [7] فليس للنص الأدبي أية أهمية في ذاته؛ إذ تبدأ أهميته في اللحظة التي يقرا فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها [8] كون النص الأدبي مجرد كمون دلالي يحتاج باستمرار على قرار محتملين يحققونه ، ففي تنوع القراءة تنوع لدلالته أيضا[9] .

ولعله الأمر الذي يؤكده (كافكا) معبرا عن كاتب ينتج نصا وقارئ يعيد هذا الإنتاج بقوله:"إني لا أكتب بخلاف ما أتحدث وأتحدث بخلاف ما أفكر وأفكر بخلاف ما كان ينبغي لي أن أفكر ، وهكذا إلى أعمق أعماق الظلام"،فدوال النص المتراقصة في جسد النص تنادي لعملية قراءة، تلامس جماله بنفحات لا يملكها إلا قارئا يحاوردواله ومدلولاتهن والنص نسيج لغوي يغذيه جملة من العناصر.

ويعبر(إيزر) على مفهوم وجهة النظر الجوالة [10]من حيث أن معنى النص، لا يمكنه دفعة واحدة بل يأخذ القارئ في اكتسابه تدريجيا وهذا ما يؤكد أن ثقافة القارئ تعمل على حل المخزون الثقافي للنص من كونه يتعدى إلى غيره" وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتسق" [11].فإيزر يناقش مبدأ التفاعل بين النص و القارئ وفق شروط اللاتماثل ، فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلا لا يحدث بشكل أقوى إلا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، لأنهما حينئذ يكونان عن بعضها البعض تصورا غير مطابق للحقيقة، ويتصرفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضها البعض [12]فالنص يكشف جهات نظر متغيرة لدى القارئ والتفاعل الحاصل إنما يتم لملأ الفجوات لسد الثغرات من عملية الإنتاج وبفضل سجل الرصيد النَّصي يمكن أن يتشكل الإطار العام

للتواصل بين النص والقارئ وبه يستطيع القارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي تحيل إليها النص ويرد عليه الفعل [13]، هذا السجل الذي يضع القارئ واعيا بالبنية الثقافية التي يطرحها النص وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ [14].
فالقراءة فعل يعمل على تنشيط النص، يقول(إيزر):" إن القراءة نشاط يوجهه النص وهذا بدوره لا بد أني عالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج ن إنما لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل [15]فالقراءة تفاعل دينامي بين النص والقارئ ،لان إشارات النص اللغوية وتراكيبه لايمكن لها أن تضطلع بوظيفتها إلا إذا أطلقت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه –وهذا يعني إن هناك أفعالا لايطلقها النص وهي تفلت من السيطرة الداخلية للنص، وترتبط عملية التحصيل اللغوي بشحن القارئ بمعارف يحصل عليها من خلال تفاعله مع النص، وتتباين هذه المعارف بتباين المرجعيات والمنطلقات اللغوية التي ينطلق منها القارئ في قراءاته، إذ نجد النص يزود قارئه بمعارف شتى، منها ما هو مرتبط بالجانب التركيبي للغة، أو بالجوانب الدلالية المختلفة المرتبطة ببناء النص، وكذا بالدوافع الكامنة وراء إنتاجه، وكذا الخلفيات التي يعتمد عليها المؤلف قصد بلورة موقفه، ومنها ما له علقة بالجوانب التداولية للنص. ولهذا يفترض في المتلقي أن يكون موسوعة ليتمكن من فهم مكامن النص، حتى يستطيع ملء الفجوات التي تعتريه. وقد تمكن الموسوعة القارئ النموذجي من القيام بدور الاستحضار والاستجماع للمعنى، والتفاعل مع المقروء، والقيام بعملية النفي والإثبات لما يقرأ، أي يقوم بكل ما يتعلق بدور القارئ أثناء القراءة [16]

إن الشيء المركزي في كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه وهذا ما جعل النظرية الجمالية للفن تولي اهتماما لقراءة العمل الفني، التي لا يجب أن تعنى بالنص الفعلي فحسب، [17]وإنما تعنى بالأفعال المتعلقة باستجابة قارئ نموذجي يمكن أن يقدم معان تأويلية للنص حسب كفاءته [18]فكيف يتم التفاعل بين النص والقارئ؟ وكيف يتم تحديد المعنى من خلال فعل القراءة؟ يرى إيزر أن ما يميز النص الأدبي بصفة عامة والنص السردي بصفة خاصة هو عدم الاتساق بين أجزاء النص، أي أن النص عبارة عن أجزاء متجاورة ولكنها غير متصلة، ومهمة القارئ هي جعل تلك الأجزاء والعناصر النصية متصلة ومتماسكة، وجعلها في إطار مشترك. ويطلق إيزر على عدم الارتباط بين أجزاء النص اسم الفراغ أو البياض ويصفه بأنه "شاغر في النظام الإجمالي في النص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل أنماط النص [19]" والفراغ شيء مقصود في النص الأدبي لأن هذه الفجوات –أي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، وترسم الطريق من أجل قراءة النص،... وفي نفس الوقت تلزم القارئ إتمام البنية، وبذلك يتم إنتاج الموضوع الجمالي"[20]

هكذا يضع إيزر القارئ في مركز مشروعه التأويلي، فالقارئ عنده لم يعد طرفا مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف وإنما تحول إلى عنصر فاعل إلى عملية إنتاج المعنى. وبطبيعة الحال فإن المقصود بالقارئ عند إيزر يختلف عن مجموعة من القراء الذين حددت هوياتهم مسبقا مثل "القارئ الأعلى لريفاتير، والقارئ المخبر لفيش والقارئ المقصود لوولف، لأن هؤلاء القراء لهم وجود فعلي وحقيقي. فالنص الفني بحسب ريفاتير مثلا عبارة عن مجموعة من الوقائع الأسلوبية الموسومة وغير الموسومة والتمييز بين هذه الوقائع لا تتم إلا من خلال ذات متبصرة، أما بالنسبة إلى إيزر فإنه يقترح نمطا آخر من القراء سماه القارئ الضمني ويعني به دور مكتوب في النص ومجسد للمقاصد التي يحتوي عليها بشكل افتراضي، إنه بنية نصية وليس شخصا خياليا [21] وهذه البنية تتوقع قارئا حقيقيا قادرا على التفاعل مع التأثيرات النصية، ومن هنا فإن القارئ الضمني عند **إيزر**هودائم الإنجاز والتحقق ولايمكن تصوره منفصلا عن فعل القراءة..

إنَّ النص والقارئ مرتبطان معا، يندمج أحدهما في الآخر، ومن ثمَّ فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلاَّ في ذات القارئ، وليس له وجود مستقل عنها مثلما يتكون القارئ بتكوينه للمعنى، وإدراك البنية الكامنة في النص، وبالتالي فإنَّ مشكلة تملُّك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقه عند التأليف، فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولِّد حركة التأويل برمتها [22]

إن المعطيات الكامنة داخل النص وخارجه تسهم في خلق التفاعل الإيجابي بين المرسل و المتلقي , بين النص و القارئ وتساعد على استشفاف الأنظمة الدلالية التي تمثل امتدادا تاريخيا في المجتمع , و بذلك فهي تتجاوز حد المتعة الفنية لتخلق ديناميكية إنتاجية بين سنن النص وسنن القارئ . وهذه الديناميكية أو الرغبة في تفعيل القراءة تبدأ مع بداية جمع مواد النص وتنظيمها، ثم محاولة دمجها في بنية جديدة تنتظم قيما حاضرة وقيما غائبة.

إن العلاقة التفاعلية للنص ناتجة عن كونه ينطوي على مرجعيات خاصة به يسهم المتلقي في بناء مرجعياتها عبرتمثله للمعنى وان الفجوة لدى آيزرناتجة عن عدم التوافق بين إيحاء النص وتلقي القارئ وهي التي تحقق الاتصال الحقيقي في عملية القراءة [23]

إن الشيء الأساس في قراءة العمل الأدبي، هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ولذلك ينبغي التركيز في نفس الوقت على تقنيات الكاتب وعلى الأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النص الذي يستمد حيويته من

القراءة الفاعلة التي تتجاوز المتواليات اللفظية إلى ما ينشأ عن تجميعها ومقارباتها من دلالات ملازمة وغير ملازمة.وهذا ما يدعو إلى التمييز بين طبيعة الشكل وطبيعة الإدراك؛ فالشكل بنية منفتحة على السياق لكن لحظة الإدراك تجعلها منغلقة على معنى بعينه يحدده القارئ الذي لا بد أن يُرسي على معنى متماسك وقابل للإدراك.

ففعل القراءة أوأواليات بناء المعنى وإنتاج الدلالة التي استخلصها إيزر تصب كلها في مفهوم المشاركة واستحلاب النص الذي هو قادر على استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هويته وبناء معناه. الشيء الذي يجعل العمل الأدبي شركة بينهما ولا يبلغ مداه إلا بتعاونهما.وهكذا تعتبر مفاهيم إيزر في"فعل القراءة "مكملة لمفاهيم ياوس في "تحطيم أفق الانتظار"وإعادة كتابة تاريخ الأدب،ولمفاهيم إيكو في حدس القارئ المتعاون بعوالم النص الممكنة واستشراف آفاقه المرتقبة وللممارسات الإيروسية للقارئ البارتي في مغازلة النص والتوحد في رحاب القراءة الكتابة والكتابة القراءة.

ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقا من تجربة جمالية وفنية بعيدا عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ الضمني: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهولا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له "[24] ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من الاندماج الوجداني معه، ونحس بأننا مشاركون فيه، كمعجبين أوساخطين. و هذه المشاركة الوجدانية هي(إدراك) في الوقت نفسه "[25]

إن القراءة هنا لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال دخول القارئ في علاقة بالمقروء. وهنا يظهر تأثر نظرية التلقي بالفلسفة الظواهرية التي كانت بمثابة رد فعل ضد الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة وفي هذا إشارة واضحة إلى تركيز الفلسفة الظواهرية على النسبية في تعاملها مع الأشياء؛ ومنها النص الأدبي الذي يأبى كل قراءة تدعي الاكتمال. "فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق؛ وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثمة تكون عملية القراءة هي تشكيل جديد لواقع مشكل من قبل

هو العمل الأدبي نفسه. وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع حيث أنه صنعة خيالية أولا وأخيرا؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع. وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول إلى الواقع، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع: واقع الحياة، وواقع النص، وواقع القارئ ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ" [26]

وهكذا يأخذ فعل القراءة بعده التداولي والمرجعي لأن الأمر لا يتعلق بصدمة أو بوقائع جمالية فحسب وإنما بقابلية للفهم "intelligibilité " وبإدراك صحيح، والقارئ المثالي ليس هو القارئ الذي يستمتع فقط بتحطيم مستمر لأفق انتظاره الأدبي بواسطة أفق أحدث أو في طور التكوين، وإنما هو القارئ الذي يتعامل مع المشروع الموضوعي ولا يلغيه بمجرد ظهوره.

وعلى كل حال فالقارئ الكفء هو الوريث الشرعي للنص، والنص هو ما يتشكل في فهمه ووعيه، ومن ثم فعملية القراءة البناءة هي عملية استكشاف وتحاور وتعارف وتحريك للإنتاجية والإبداع من خلال التفاعل التوليدي بين إمكانيات النص وقدرات القارئ ومعارفه.

وتأسيسا على ما سبق، يظهر أن النص يحتاج كثيرا إلى مساعدة القارئ، والى تدخله النشيط حتى يتمكن من ملء فراغاته ومناطق لاتحد يده، والخروج من صمته، وتحقيق جماليته ما دام النص آلية بطيئة (اقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي. [27]أكثر من ذلك، لا يكتفي النص بانتظارهذا التدخل فحسب، وإنما يعمل ،من جهته، على خلقه وإيجاده [28]يترتب عن هذا التحرك النشيط لبناء صورة محددة للقارئ، أن كتابة النص، وقراءته، وتأويله، تتم ضمن إطار استراتيجي يتوقع فيه الكاتب قارئه، ويترقب فيه ردود أفعاله الممكنة ليستبقها ،أو يؤخرها، معتقدا أن القدرات التي تمنح كلماته معناها هي نفس القدرات التي سيلجأ إليها القارئ أثناء عمله التأويلي [29] وهذا القارئ الذي يسعى المؤلف إلى بنائه (القارئ النموذجي) ليس ذاتا فردية، وإنما هو إستراتيجية نصية، أي سلسلة من العمليات النصية المرتقبة التي يتعين القيام بها كي"يتم تحيين تام للمعنى الكامل للنص."

وخلاصة القول نقول لقد أضحى التأويل هاجسا نقديا ذا نزعة عالمية سواء من حيث روافده التأملية والفلسفية ، أم من حيث اتساع وتنوع استعمالاته التي تتعدى حدود النص الأدبي إلى مجالات فكرية وجمالية مختلفة . كذلك يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين ، فهو من ناحية يقوم على قواعد

منطقية صارمة ، ويستند ، من جهة أخرى إلى إشراقات صوفية. وخلاصة ذلك هي أننا بإزاء " تصورين مختلفين للتأويل . فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف أو على الأقل، الكشف عن طابعها الموضوعي، وهوما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني ، فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل"[30] وتبرز أهمية التأويل إذن، في الطاقة الذهنية، والقدرة على إدراك العلامة، واتساع أفق المؤول، واختلاف مقاصده، ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ، والسياق، والمرجع. ولعل تفاعل كل هذه العوامل من شأنه أن ينتج رؤية تأويلية مفارقة، وبإمكان هذه الرؤية أن تواجه بعض المعيقات.

فالتأويل يتطوربتطور فعل القراءة ومهما تكن الإجراءات أوالخطوات التي يتبعها فهو يستهدف استخلاص المعنى الذي هوالخطوة الأولى نحوالفهم،وبناء المرجعية الذي هوالخطوة الأولى للتفسيروالتراوح بين الفهم والتفسير هو الحركة الدائبة للتأويل في جميع الأوساط والمجالات.

وإذا كان من شأن المؤول في لحظة بعينها أوفي موقف بعينه أن « يُسَيِّجَ » النص من أجل الوصول إلى معناه أو إلى معنى فيه، فإن من شأنه كذلك أن يتابع حركة انفتاحه وأن يجعل من الحوارالنصي ومن الحوارحول النص جزءاً لا يتجزأ من الإبداع حاضرا واستقبالا ومن هنا فالقارئ يلعب دورا كبيرا في تفعيل النص حينما يخلص العزم في تحديد السياق وفي استخلاص المعنى الذي يعود به إلى العالم المتحرك وعليه تكون نقطة التمفصل بين سميولوجية القراءة وآليات التأويل منبثقة من السعي نحوتحديدالمعنى وتحديد المرجعية الأساس أونحو معرفة المستنبت الفني والمستنبت الثقافي لتشكيل النص.ولقد حاولت الهرمينوطيقا الحديثة أن تتخطى الطريق المسدود الذي وصلت إليه ثنائية الذات والموضوع في فلسفة المعرفة بإمكانية الجمع بين مقولتي التفسير.

خاتمة

إن النص يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد. عليه، فمواجهة مشاكل نظرية مع النص، لا تتأتى إلا من خلال نافذة القراءة باعتبارها نشاطا ذهنيا وإبداعيا يقوم به القارئ الذي يحول النص من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق

فجمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض. هذا الفعل الحركي الذي يقوم به القارئ يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك. لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ،

إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين،فقيمة النص لا تنفصل عن قيمة المبدع.

الهوامش والإحالات

[1] عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة، في كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية "، دار توبقال (الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية (1993.م) ص19

[2] 1- J P sartre : qu'est ce que la littérature ? cité par W . ISER : l'acte de lecture p 199

[3] ايمانويل فريس وبرنارموراليس: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة د. لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع300 سنة 2004 ص 146

[4] عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة) دار الجسور / وجدة 1995 ص 77 وما بعدها

[5] 3-Haus robert .pour un esthétique de la reception.gallimard.1978

[6] p212 (marge .H.R.Jauss: pour une esthétique de la réception, op.cit

[7] أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص، 57

[8] محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص، 269

[9] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص، 107.

[10] ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر، حميد الحميداني الحلالي الكدية مطبعة المناهل ، المغرب، ص، 12

[11] المرجع نفسه، ص5

[12] المرجع نفسه، ص5

[13] iser.lacte de lecture.137

[14] حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات ، ج34، 1999 ، ص، 94

[15] ايزر ، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الدلالية ، ص، 169

[16] mberto. ECO, « The role of the reader, Exploration in the simiotics of texts »,Hut chinson, London, 1987, PP: 4-46

[17] سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 129

[18] Londonm 1987. P. 97 .Etiwqbeth Frendm the return of the reader Methuen and co.LTd

[19] فعل القراءة، ص82. روبرت. هولاب ترجمة خالد التوزاني و الجلالي الكدية، منشورات علامات،الطبعة الأولى1999

[20] نظرية التلقي، ص86،

[21] فعل القراءة، ص30.

[22] بول ريكور، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، تر،سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص، 46

[23] ينظرالمعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية: نورثراب فراي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1990 ص46 والوقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولففاتع آيزر، ترجمة: عبد العزيز طليحات، مجلة دراسات سيميائية، العدد السادس لسنة 1992 ص58

[24] نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال) مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984، ص103

[25] محمد لطفي اليوسفي- كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعرص: 08.

[26] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، ضمن مجلة فصول، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر-دجنبر، ص101-104 وتحديدا الصفحة 103

[27] U. Eco: Lector in Fabula P 74

[28] IBID P 76

[29] 25 IBID P 81

[30] امبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط2000/1

المراجع والمصادر:

[1] . عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة، في كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية "، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية (1993.م

2 . ايمانويل فريس وبرنارموراليس: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة د. لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع 300 سنة 2004 ص 146.

[3] . عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة) دار الجسور / وجدة 1995

4 . أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1985،

5 . محمد الدغمومي، نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، 1999

6 . عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007،

7 . ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر، حميد الحميداني الحلالي الكدية مطبعة المناهل ، المغرب

8 . حافظ اسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات ، ج34، 1999

9 . سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007

10 نبيلة إبراهيم: (القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال) مجلة فصول المصرية، المجلد5، العدد1، 1984

11 . الرويلي ، ميجان وسعد البازاغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000

12 . غادامير ، هانس غيورغ ، التفكيك وفن التأويل ، ترجمة ، محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد الدار العربية للعلوم ،

13 . ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 2000م

14 . رولان بارت: الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، ط 3، 1985 م

15 . الله الغذامي : الخطيئة والتكفير، (قراءة نقدية لنموذج لساني)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1

16 . خالدة سعيد : حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979 م،

17 . حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، مج 10، ج 34،

18 . نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)

19. راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام بغداد – العراق الطبعة الأولى . 1987.م.

20 . ميشال أوتن:سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي

21 الجاحظ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون لجنة التأليف والترجمة والنشر 203/1 دط،1948

22 . امبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ط2000/1

المراجع الأجنبية:

. **1**Hans George Gadamer. verite et Methode : les grandes lignes d une hermeneutique hilosophique.seuil.paris 1976

. **2**Paul (Ricoeur) : Du Texte à L'action

.**3**Gadamer (Hans –George) :Vérité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique: philosophique", Trad. pierre fruchon Edit, Seuil, Paris, 199

.**4**P sartre : qu'est ce que la littérature ? cité par W . ISER : l'acte de lecture p 199

المتخيل الأدبي والفعل الفلسفي " جبران خليل جبران أنموذجا "

د. عبد القادر العربي
جامعة محمد بوضياف / المسيلة

الملخص: يعتبر جبران خليل جبران من أبرز الأدباء الفلاسفة وهو من أشهر حملة القلم في نهضة العرب الحديثة والمعاصرة ، كان متأثرا إلى حد ما بفلسفة " نيتشة " وتعاليمه ورأي جبران في الأدب هو امتداد لرأيه في حياة الإنسان بالذات ، ؛ أي أنه متصل اتصالا مباشرا برأيه الميتافيزيقي القائل بوجوب محو الماضي وإبداع كل جديد كفيل بإيصال الكائن العاقل إلى سدة التكامل ، لقد كان جبران متمردا إلى حدّ بعيد وثائر معرفيا على كل قديم وهذا ما نستشعره من خلال نتاجه الأدبي الفلسفي وأفكاره العميقة .

الكلمات المفتاحية: جبران ، الأدباء الفلاسفة ، امتداد ، الميتافيزيقي ، إبداع ، متمردا ، معرفيا .

Summary :

The author Joubran Khalil Joubran is considered one of the most prominent philosophers authors and he is the one who made the campaign of "El kalam" of arabs both modern and contemporary renaissance , he was inspired to some extent with the philosophy of "F.Nietzsche " and his teachings , and his view in literature is an extension of his view in humans life itself which means he is directly connected with his metaphysical view that believes in the erasure of the past and adopting creativity that helps the human to find the truth of perfection . he was quite resistant to everything that is old..ideally.

مقدمة:

جبران خليل جبران كان صوتا متفردا في البرية شاعر وفيلسوف ومتصوف ، كتب بالعربية والانجليزية وخلف وراءه تجربة فكرية وروحية لفتت انتباه النقاد والباحثين في تميزها وعمقها فتتبعوا تفاصيلها بعناية متناهية ، فقد كانت مدينته " بشرّي " ومايحيط بها من ربوع في شمالي لبنان مرتعا لصبا جبران ومسرحا لشبابه ، ومجالا لبواكير شعره وكانت غابة الأرز تهيمن على تلك الأنحاء ، وعندما هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1894 م أصبح هذا الجزء من لبنان محطا لأشواقه ومنبعا لإلهامه لا ينضب ولا يغور ، أليس هو القائل " أنا أيضا أذكر تلك البقعة

الجميلة من شمال لبنان ، فما أغمضت عيني عن هذا المحيط إلا ورأيت تلك الأودية المملوءة سحرا ورحابة ، وتلك الجبال المتعالية بالمجد والعظمة نحو العلى " "1 "

فقد كانت الربوع المحيطة " ببشري " تفتن عقل جبران وتهيج أحلامه شجرات الأرز العتيقة وادي قاديش الساحر ، العيون والينابيع و الشلالات لا حصر لها ذلك هو المشهد الذي أضرم من الشاعر عقله في بادئ الأمر وتلك هي بشري التي تبدو وكأنها لم تصبها بعد تلك القوى التي لا تفتأ تمسح عن أمريكا بهجة الريف ، ونرى جبران يقول " فنحن الذين صرفوا معظم العمر في المدن الآهلة نكاد لا نعرف شيئا عن معيشة سكان القرى والمزارع المنزوية في لبنان ، قد سرنا مع تيّار المدنية الحديثة حتى نسينا أو تناسينا فلسفة تلك الحياة الجميلة البسيطة الممتلئة طهرا ونقاوة ، تلك الحياة التي إذا ما تأملناها وجدناها مبتسمة في الربيع مثقلة في الصيف مستغلة في الخريف ، مرتاحة في الشتاء متشبهة " بأمها " الطبيعة في كل أدوارها نحن أكثر من القرويين مالا وهم أشرف منا نفوسا ، نحن نزرع كثيرا ولا نحصد شيئا ، أما هم فيحصدون مايزرعون ، نحن عبيد مطامعنا وهم أبناء قناعاتهم نحن نشرب كأس الحياة ممزوجة بمرارة اليأس والخوف والملل ، وهم يرتشفونها صافية " "2 "

نشأة جبران :

ولد جبران خليل جبران بن ميخائيل بن سعد بن يوسف بن جبران بالضبط في وادي الرطل قرب الهرمل التابعة إداريا لمنطقة " بشرّي " صباح السادس من شهر أكتوبر عام 1883 م ونشأ في كنف عائلة محافظة يسمع شتاء حول الموقد حكايات البطولة والأساطير على إيقاع العواصف ، ويلهو ويرعى صيفا مع الرعاة في الغاب ، في الخامسة من عمره دخل " مدرسة إليشاع " " مدرسة تحت السنديانة " حيث تعلّم مبادئ العربية والفرنسية والسريالية ، وفي أيام العطلة تردّد إلى مركز " رهبان طليان " ينعّم نظره عندهم بروائع عصر النهضة الإيطالية فحاول نسخها على هواه ، عرف في المدرسة بقوة الشخصية وحدّة الذكاء والنزعة إلى الحلم والتمرد على النظام ، كان والده جابيا لضريبة الماعز في مدينته بشري وكان سكيرا مقامرا حسب ما شهدت به زوجة الشاعر إليا أبو ماضي " دورا " ، اتهم بالاختلاس فقبض عليه وغرم ، فأحدثت هذه الواقعة صدمة عنيفة في ذات الفتى " جبران " الطموح والمتفائل ، ودفعا للعار والتكتم على هذه الحادثة اضطرت والدته " كاملة رحمة " أن تسافر مع ابنها بطرس من زوجها الأول وجبران وابنتيها " سلطانة ومريانا " إلى بوسطن بأمريكا حيث كان لها هناك بعض الأصهار قد هاجروا من قبل فلجأت ولاذت بهم خوفا من ضياع أسرتها من بين يديها خاصة ضياع الزوج واستهتاره وعدم تحمل مسؤوليته العائلية كلفها كثيرا ، وفي بوسطن دخل جبران مدرسية شعبية تعلّم فيها أصول الانجليزية ، فلفت انتباه

معلميه نظرا لنباهته وتفوقه ، فقد حباه الله بعقل راجح وفطن ، خاصة معلمة الرسم التي فاجأها بعمق ما كان يرسمه من صور ذات دلالات عميقة ومعان غزيرة ، فأوصت به الرسام " فرد هولنداي " الذي اهتم به وأولاه عناية فائقة نظير تميزه وحبه للرسم ، وهذا الرسام هو الذي أنفق وموّل رحلة جبران إلى لبنان مرات عدة ، فقد عمل " هولنداي "بوصية معلمة الرسم وساعد جبران على اكتساب مهارات وتقنيات هذه المادة لأن الموهبة موجودة وتحتاج لمن يفجرها ، ومن حسن حظ جبران أنه وجد من يوليه هذه الرعاية السامية ، إضافة لتعليمه الرسم حفزه " هولنداي " على النبوغ في الانجليزية فصار ينطقها بطلاقة وهذا ماكان له بالغ الأثر في حياة جبران فيما بعد ، ورغم تفوقه في الرسم والانجليزية ظل الفتى جبران يحن ويشتاق لتعلم اللغة العربية التي عشقها منذ نعومة أظفاره فكان له ما أراد وظل يحنّ و يتلهف إلى لبنان مربع طفولته وحلم صباه ، بعد عودته إلى لبنان سجل في معهد " الحكمة " في بيروت وكان من بين رفاقه النحات والتشكيلي " يوسف الحويّك " وبلبنان وسّع معرفته بلغة الضاد خلال ثلاثة أعوام ثم عاد ثانية إلى بوسطن بأمريكا ، وفي هذه الأخيرة شهد جبران فجيعة أمه بأخته سلطانة ومرضها هي وبطرس بالسل ، فكانت تعزيه في مأساته فتاة شاعرة أحبها قبل أن يعود إلى لبنان واسمها " جوزفين بيبودي " ، لما توفى الله شقيقه بطرس ثم أمه استولى عليه الحزن واليأس فعبّر عن شدة الصدمة بقوله " فقدت ينبوع الحنوّ والرأفة والغفران والصدر الذي أسند إليه رأسي واليد التي تباركني وتحرسني " ، ورغم ظروف العيش وشظفها بالغربة لملم شتات ذاته وعزم على تنظيم معرض للصور يقتات منه ويبين لمناوئيه من هو جبران فاستطاع رفع التحدي وقام من جديد على قدميه وكان معرضه ناجحا بامتياز ، وأثناء العرض تعرف على " ماري هاسكل " التي كان لها دورا إيجابيا في حياته فقد عرضت عليه إقامة معرض بالمدرسة التي تديرها فلبى رغبتها و هي التي موّلت رحلته الدراسية لفرنسا لمدة سنة ونصف عام 1908 م علّل النفس بالآمال العظيمة وفي باريس وبمركزها العالمي الأول للفنون الجميلة عهدذاك يجيئها الرسامون من كل حدب وصوب ليعرضوا نتاجهم الفني في قاعاتها والناشئون لاستكمال تحصيلهم الفني في جامعاتها وفي مدينة النور تردّد جبران إلى أكاديمية " جوليان " وإلى المتاحف والمعارض والمكتبات والتقى رفيقه في الدراسة " يوسف الحويّك " لقد كانت المرحلة الباريسية محطة بارزة في حياته فتحت له آفاقا جديدة ، لكن نجاحه الباهر في العاصمة الفرنسية لم ينسه لبنان فظل يحنّ إليه ويتذكره فيرى في أحلامه " الشمس طالعة من وراء صنّين ، أو جانحة إلى الغروب وقد وشّحت الطلول والأودية بنقاب أحمر كأنها تذرف على فراق لبنان الدماء بدلا من الدموع " ، بعد أن قضى جبران عاما ونصف العام بباريس أراد أن يكلّل إقامته فيها بالاشتراك في معرضها الربيعي الذي كانت تنظمه " الجمعية الوطنية للفنون الجميلة " فقدم بعض لوحاته واختيرت إحداها فكانت نشوة جبران لا توصف وقد وصل صيته إلى العالمية وصار مشهورا

، لكنّ جبران لازمته صفة ذميمة طول حياته وهي استغلال أصدقائه ماديا لأنه كان فقيرا مدقعا ، إضافة إلى إدمانه شرب الكحول وهذا ما كشفت عنه صديقته " ماري هاسكل " بعد وفاته إذ أجريت له عملية تشريحية من جراحين مختصين فاكتشفوا أنه كان مصابا " بتشمع في الكبد وبداية تدرن في إحدى الرئتين ، وهي آفة تعود في معظم الوقت إلى التسمم الكحولي " ، لما غابت عنه " جوزفين بيبودي " عوضتها فتاة أخرى واسمها " إملي ميشلين " والتي كانت تعمل مدرّسة بالمدرسة التي تديرها " ماري هاسكل " ، وكانت تكبره بعشر سنوات لكنها مالبثت أن فارقته وقطعت علاقتها به نتيجة تنقلاته الكثيرة بين لبنان وأمريكا ، و مع مطلع عام 1904 م التقى جبران الصحفي " أمين الغريّب " الذي كان قد أنشأ صحيفة " المهاجر " فأطلعه على بعض خواطره ورسومه فأعجب بها هذا الأخير وعرض عليه نشرها بجريدته فقبل جبران بذلك وفي مارس من تلك السنة ظهر أول مقال له وسمه " برؤيا " ولقي صدى واسعا عند القراء والمتلقين ، من حيث طرافة المنهج وقوة وعمق الخيال ، فكانت هذه المقالة سببا في استمراريته في الكتابة الصحفية إذ نشر سلسلة عنونها ب" رسائل النار " ظهر معظمها فيما بعد في كتاب " دمعة وابتسامة " عام 1904 م وهو عبارة عن خواطر قلمية ومقالات بلغت 56 مقالا وشعر منثور وقصائد شعرية وأهم مافيه قصيدة " المواكب " وهي القصيدة الوحيدة التي كتبها جبران موزونة ومقفاة على غير عادته ، وتميز شعره بالرومانسية فهو عاشق للطبيعة وألفاظه فراشات مجنحة وعباراته جداول منسابة فقد اعتبر رائدا من رواد النثر الشعري في العربية الحديثة أما روحه المتمردة وسعيه إلى تسليط الضوء على عناصر الزيف وعناصر الأصالة في الإنسان لفضح الأولى وتمجيد الثانية ، والحرب من أجل تأكيد أخوة البشر فهي سمات أدبه التي لا يخطئها قارئه ، ثم أصدر بعد عام مقالا طويلا وسم ب " الموسيقى " وهو عنوان أحد كتبه عام 1905 م تميز هذا الكتاب بيسر عباراته وتنميق ألفاظه وهذا الكتيب ليس بحثا في تقنيات شرقية أو غربية إنما هو خطرات جذابة تحمل قارئها إلى الفضاء الشعري ، فيجعلنا نستمتع بلذة تحديدات الموسيقى وهي تتمرد على القوالب المألوفة ، إنّ الموسيقى في نظر جبران تتجاوز لغة الحس إلى لغة النفس فعندما يسمعها المرء تنفصل ذاته عن ذاته، فيبدو الكون لنا حلما والجسد سجن ضيق ولعل الانطباعات التي تركتها الموسيقى في ذات جبران صادرة عن وقع الناي الذي دغدغ مشاعره وهو يلهو مع الرعاة في حقول لبنان الخضراء والمروج الفسيحة ، مضى جبران يكتب ويرسم دون ملل ولا ضجر وشعاره في ذلك " لا أريد أن أكتب اسمي بماء على سفر الوجود بل بأحرف من نار " ، استهواه الفن القصصي فأصدر مجموعتين الأولى " عرائس المروج " عام 1906 م وهي تتكون من ثلاث قصص وهي " قصة مارتا البانية ، وهي تحكي حياة فتاة يتيمة غرر بها شاب وتركها تتمرغ في فضيحتها بعد حملها منه ، ثم قصة يوحنا المجنون وهي تتحدث عن فضول يوحنا في الاطلاع على كتاب العهد الجديد الذي كان

حكرا على الكبار ، فأكسبه معنى جديدا للحياة واكتشف تناقض مضمون الكتاب مع أفعال رجال الكنيسة فحاول جبران إبراز الجانب الإنساني في هذه القصة ، أما القصة الثالثة وهي تروي حكاية عاشقين التقيا منذ زمن بعيد ثم افترقا فكتم الفتى حبه في صدره ولم يبح به لأحد حتى تحقق له مراده والتقى ثانية بمحبوبته " ، ثم " الأرواح المتمردة " عام 1908 م ، عبّر فيها عن ثورته على المجتمع الإقطاعي المتحجّر المستعبد ، وعن سموّ الحب الذي يأبى أن تقيّده تقاليد عقيمة في نظره وقد دل هذا العنوان على خاصية التمرد على الشرائع والقوانين البالية التي تحد من حرية الفكر والعقل حتى يستطيع الجاهل التحكم في العالم والمفكر فكانت هذه الصرخة مجلجلة في آذان الصم والجهال من الحكام والمسؤولين ، ثم نشر " الأجنحة المتكسرة " عام 1913 م والتي انطوت على أصداء خفقات قلبه حين تعرّف في " بشرّي " وهو يدرس في معهد " الحكمة " إلى " حلا الضاهر " فقد روى جبران هذه الرواية بأسلوب شاعري فيه رقة وجمالا إذ مزج فيه بين خلجات الوجدان وصدق العاطفة بين الفن والفلسفة وحاول أن يكتب في الأجنحة المتكسرة أكثر من قصة ، وفي هذا الكتاب تبرّم جبران من العادات والتقاليد الرثة وتسلط رجال الدين على رقاب البشر ، وأهدى هذا الكتاب إلى " ماري هاسكل " " التي تحدّق بالشمس بأجفان جامدة ، وتقبض على النار بأصابع غير مرتعشة وتسمع نغمة الروح الكلّي من وراء ضجيج العميان وصراخهم " فقد كانت هذه الرواية فاتحة علاقة حميمة ولو من بعيد بين جبران و" مي زيادة " التي أنشأت في القاهرة ندوة أدبية جمعت كبار الكتّاب في مصر ، ثم نشر كتابه بالانجليزية " المجنون " عام 1918 الذي ضمنه خمسة وثلاثين فصلا لا رابط بينها إلا فكرة الجنون ، وهي لاذعة التهكم بعيدة المغزى جسدت مرارة الخيبة والنقمة على الخبث والجبن كما عبر جبران من خلال مجنونه برفضه الانتماء لأولائك الذين سكن قلوبهم الجبن والخنوع والذلة والاستسلام فقد قال في مجنونه " إنه ليس مجنونا ولكنه غريب ومختلف عن غيره " ، فقد رأى جبران بأنّ الجنون تمرد ورفض وحالة نفسية تؤدي إما إلى الانتحار في حالة الفشل ، وإما إلى بلوغ الاستقرار بعد الانتصار على الذات وعلى المجتمع في قيمه وتقاليده ثم أصدر "العواصف "عام 1920 م وهو يتألف من مجموعة من المقالات بلغ عددها إحدى وثلاثين " 31 " مقالة ومن عناوينها " نحن وأنتم ، على باب الهيكل ، السم في الدسم ،حفار القبور ، الملك السجين ، الناصري المصلوب ، البنفسج الطموح ، العبودية ، يابني أمي وغيرها من العناوين اللافتة إلا أنّ مقال " حفار القبور " كان أهمها ، ثم كتابه " النبي " عام 1923 الذي حقق به شهرة كبيرة صار هذا الكتاب بمثابة الكتاب المقدس إذ بيعت منه عام 1996 م تسعة مليون نسخة ورقية وترجم إلى أكثر من 40 لغة عالمية قال عنه جبران " شغل هذا الكتاب الصغير كل حياتي كنت أريد أن أتأكد بشكل مطلق من أنّ كل كلماتي كانت حقا أفضل مما أستطيع تقديمه " فقد عالج فيه مواضيع إنسانية ذات أبعاد شاملة تعيد المرء إلى دراسة أعماق ذاته فقد قال عنه

الدكتور " ثروت عكاشة " " كتاب النبي هو خلاصة ما وصل إليه جبران من تجارب ، وآخر ما اقتطفه من معارف الحياة " ، ثم نشر " رمل وزبد " وهو مجموعة أمثال وحكم بليغة بلغة راقية قال عنه جبران " ليس هذا الكتاب بأكثر من اسمه حفنة من الرمل وقبضة من الزبد "، وتوالت كتاباته ورسوماته .

بعد باريس بدت " بوسطن " لجبران ضيقة الآفاق وكان " أمين الريحاني " الذي التقاه بباريس وقضى معه شهرا في لندن قد دعاه إلى نيويورك ، تردّد في بداية الأمر لأنّ في بوسطن أخته " مريانا " الوحيدة الباقية من عائلته ، وفيها كذلك " ماري هاسكل " فحاول أن يرضي كل الأطراف حتى لا يغضب أحدا فاستجاب لهم جميعا وقضى معهم وقتا مريحا ومفيدا ، وقيض لجبران أن يعيش منذ عام 1911 م باقي حياته في " نييورك " ورغم الحياة النشيطة أدبيا وفكريا بها إلا أنّ جبران تذمر من " داء الملل المميت " إذ وصف في رسائله إلى خلانه تلك الأيام بنييورك قائلا " بأنه في مدينة تتحرك على دولاب يكاد يخنقه " لكن عزاءه أنه تعرف على فكر " نيتشة " من خلال كتابه " هكذا تكلم زرادشت " والذي منحه بعض العزاء والسلوى فقد وجد فيه هاديا له لإعلان ثورته على المجتمع ، وكان من ثمار تأثره بالفيلسوف الألماني أن كتب " المجنون " باللغة الانجليزية بمساعدة " ماري هاسكل " فلازمته هذه المبدعة كظله إلا أنه لم ينشر كتابه هذا إلا بعد الحرب ، لقد كان لمعرض جبران في نييورك والذي لقي نجاحا لا نظير له أثره الإيجابي في انطلاقة جبران كرسام متميز إذ كتبت عنه كبريات المجلات النقدية حينها كمبدع مبهر واستشفت من خلال أعماله رؤاه الرمزية الضبابية التي بدت في خلفياتها ظلال من وحي " وليام بلايك " فقد كان يهواه جبران كشاعر وفنان متميز ، لقد تأثر جبران بالحرب العالمية الأولى وماحل ببلده لبنان مما دعاه لتأسيس لجنة إغاثة للمنكوبين في لبنان ، وخلال هذه الحرب الكونية زاد ارتباط جبران بلبنان ومفكريه المتميزين وكذلك مبدعي سوريا المقيمين بنييورك ، ففكر معهم في تأسيس الرابطة القلمية التي تأسست في 20 أبريل 1920 م ، وعين جبران رئيسا لها بمساعدة خلانه ميخائيل نعيمة ، ونسيب عريضة ، ورشيد أيوب ، وندرة حدّاد ، ووليام كستفليس ، وإيليا أبي ماضي ، ورشيد الباحوط وغيرهم من المبدعين ، لكن اهتمام جبران بالرابطة القلمية لم يعقه على نتاجه الإبداعي بل كانت الرابطة محفزة له على كثرة النتاج المتميز فحين كتب رائعته " النبي " والتي قال عنها " إنه ديانتي وأقدس قدسيات حياتي أتمنى لو أقرأه في إحدى الكنائس ، لقد ضمنه عصارة فكره واختبار حياته المثالية التي بحث عنها طيلة حياته وهو القائل " أريد أن أحيا الحقيقة بدلا من الكتابة عن النار أفضل أن أكون جمرة تتأجج ، أريد أن أكون معلّما وبما أنّي مستوحد أريد التحدث إلى جميع المستوحدين " ، هذا مارده جبران في حضرة " ماري هاسكل " والتي قالت عن رائعته " النبي " سنفتحها في ظلماتنا للاهتداء بها إلى أنفسنا ولإيجاد السماء والأرض بداخلنا " وقد نال كتاب " النبي " التقدير والاحترام عند

الأمريكيين حتى سموه "الإنجيل الجديد" ، توالت إصدارات جبران فأصدر "يسوع ابن الإنسان" ، والذي أراده تكملة لكتاب "النبي" في حديثه لميخائيل نعيمة حول هذا الكتاب قال جبران "يسوع يسافر في أفكاري من زمان وقد سئمت الذين يؤمنون به ويتحدثون فيه ويكتبون عنه ويصورونه كما لو كان سيدة بلحية" ، فقد تميز هذا الكتاب بقوة خيال صاحبه وقدرته البيانية في توظيف كثير من المسائل الفلسفية العميقة كما وشحه جبران برسومات خالدة من يراعته إذ رسم فيه وجه اليسوع ومريم العذراء ، ثم "حديقة النبي" بمساعدة "بربارة يونغ" .

لقد كتب جبران في "دمعة وابتسامة" "جئت لأقول كلمة وسأقولها وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها سيقولها الغد ، فالغد لا يترك سرا مكنونا في كتاب اللانهاية و الذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتي بألسنة متعددة "لقد صدق جبران في حدسه هذا ، ورغم العلل المزمنة التي ألمت به في حياته خاصة "إدمانه للكحول" ظل ينقح كتابه "التائه" ويكتب مااستطاع إليه سبيلا ، لكن للجسم طاقة محدودة استنفدها جبران في عمله المرهق فلفظ أنفاسه الأخيرة يوم 10 أبريل 1931 م بنييورك وحينها بلغ من العمر ثمان وأربعين عاما وبعد أربعة أشهر من وفاته نقل رفاته يوم 11 أوت 1931 م إلى مرفأ بيروت ثم إلى مسقط رأسه منطقة "بشرّي" ودفن بكنيسة مار سركيس "ليرقد فيها نومته الأخيرة .

المتخيل الأدبي والفعل الفلسفي عند جبران :

لما قال جبران في كتابه "دمعة وابتسامة" "جئت لأقول كلمة وسأقولها وإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها سيقولها الغد ، فالغد لا يترك سرا مكنونا في كتاب اللانهاية والذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتي بألسنة متعددة "لقد استطاع جبران بحدسه الروحي أن ينتبه إلى إمكان إثارة كثير من الأسئلة في أزمنة تعقب وفاته عندما استشرف القادم من خلال يومياته حينئذ ، لقد ترجمت كتبه وخصوصا "النبي" إلى معظم لغات العالم ، ويقرؤها اليوم وغدا ملايين البشر بألسنتهم المتعددة والمختلفة لكن صديقه ميخائيل نعيمة كان يعتقد أنّه لو سئل جبران قبيل وفاته عمّا إذا قال تلك الكلمة فأجاب "لفظت منها مقاطع أما الكلمة الكاملة فما قلتها بعد" ، وتلك هي محنة الحكماء والعباقرة في كل زمان ومكان لم يضمّن جبران كلمته في أي مؤلف من مؤلفاته الستة عشر "ثمانية بالعربية ومثلها بالانجليزية" بل نثرها فيما نظمه من الشعر وكتبه من النثر ورسمه من الخطوط والألوان ، كانت تسيطر عليه كما قال ميخائيل نعيمة "طبيعتان متفوقتان : طبيعة الفنان الوجداني المرهف الحس والشعور ، وطبيعة المرشد والمصلح والواعظ" إلا أنّ دراسة شخصية جبران وفكره تقتضي إضافة طبيعة ثالثة إلى هاتين الطبيعتين ، وهي طبيعته الثورية المتمردة على كل القيم والعادات والتقاليد التي تقيد حرية البشر وتمتهن كرامتهم خصوصا مفاسد

القطاع الديني والسياسي والعائلي ؛ الذي كان من سمات المجتمعات العربية زمن جبران والذي دفع بكثير من اللبنانيين للهجرة إلى بلاد بعيدة عبر البحار بما فيهم جبران ذاته ، وبعض أفراد أسرته الذين اختاروا أحد الأحياء الفقيرة في مدينة بوسطن الأمريكية مقرا جديدا لهم ، لقد اتحدت هذه الطباع الثلاثة في شخصية جبران لتجعل منه شاعرا ملهما يتكلم بلغة الأرواح ، كون الشاعر حلقة الوصل بين هذا العالم والعالم الآتي ، كما قال في كتابه " دمعة وابتسامة " لذلك عندما نشر قصيدته " المواكب " عام 1919 م مزيّنة بطائفة من رسومه البديعة ضمّنها خواطر فلسفية في أهم شؤون الحياة البشرية كالخير والشر والدين والعدل والموت والحرية والحب وغيرها من الموضوعات التي كانت تعج بها أفكاره ، وتمثل هذه القصيدة حوارا بين شخصين افترضهما خيال جبران ، يمثل الأول الحياة المادية بمظاهرها القبيحة القائمة على الشرور والمفاسد والصراع الدائم بين الخير والشر ، بينما يمثل الشخص الثاني الحياة الروحية ومباهجها في الطبيعة ، ممجّدا الحياة في الغاب ، حيث لا خير ولا شر ولا موت ولا فناء ، بل انسجام مع الطبيعة منبع السعادة الأبدية التي لا يتطرق إليها الفساد أو أي نوع من أنواع الشرور ، كان هذا الحوار في الحقيقة صدى لنزاع عنيف في أعماق ذات جبران بين إيمانه بفطرة الإنسان الإلاهية الطاهرة وبين ما كان يعيشه ويراه في واقع الحياة البشرية من قسوة وبشاعة وخساسة وتوحش ، تبدأ القصيدة بأبيات يتحدث فيها الشخص الأول عن الخير والشر معتبرا أنّ البشر لا يصنعون الخير إلا إذا أجبروا عليه لأنّ الشر متأصل في أعماقهم وإنّ أكثر الناس كالآلات لا إرادة لهم بل تحركهم الأيام كما تشاء ثم لا تلبث أن تنكسر وتندثر :

الخير في الناس مصنوع إذا أجبروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا
وأكثر الناس آلات تحركها أصابع الدهر يوما ثم تنكسر

بالنسبة للشخص الثاني ليس في الغابات قطعان ولا رعاة ولا أقوياء يستبدون بالضعفاء من الناس بل غناء يرعى العقول وشجن ناي أبدي النغم :

ليس في الغابات راع لا ولا فيها القطيع
ليس في الغابات دين لا ولا الكفر القبيح
ليس في الغابات عدل لا ولا فيها العقاب
إنّ عدل الناس ثلج إن رأته الشمس غاب
أعطني الناي وغنّ فالغنى عدل القلوب
ليس في الغابات عزم لا ولا فيها الضعيف
ليس في الغابات حر لا ولا العبد الذميم

ليس في الغابات موت لا ولا فيها القبور
هل اتخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور
هل جلست العصر مثلي بين جفنات العنب
والعناقيد تدلّت كثريات الذهب
هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الفضا
زاهدا في ما سيأتي ناسيا ما قد مضى
أعطني الناي وغنّ وانس داء ودواء
إنما الناس سطور كتبت لكن بماء "3"

إنّ في هذه اللازمة وهذا التنغيم تنفيس إيقاعي عن الرغبة في ارتداد الإنسان إلى أصله وإلى جوهره إلى فطرته المحبة للخير ، إنها تعبير عن الرغبة في عودة الإنسان إلى براءته الأولى إلى طينته الفطرية السليمة من زيف الانحراف ، وفي هذه القصيدة أيضا روائع من أشجان جبران الفلسفية ولكن هذا لا يعني أنّ كل مافيها شعرا فلسفيا ؛ إنها ككل قصيدة فلسفية فيها أدب رائع وفلسفة عميقة فهي مزيج بين شعور وفكر سامق ، ومن عقل وفن ولهذا فإنّ المهم فيها ليست القيمة الفلسفية في حد ذاتها ، وإنما الذي يهمنا هو أن لا يخسر الشعر ذاته حين يحمل هموم الفلسفة ، وإذا ما تتبعنا القصيدة إلى نهايتها فإننا نجد جبران قد تبنى فيها الموقف ذاته الذي قال به الفيلسوف "كيتس " الذي قال " احفروا على لوح قبري هنا رفات من كتب اسمه بماء " ، وهذا الموقف عند جبران مخالف تماما لما كتبه في كتابه " دمعة وابتسامة " حين قال " احفروا على لوح قبري هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار " ، وسبب هذا التناقض راجع إلى أنّ القول " الناري " كتبه وهو في عنفوان شبابه ، وفي قمة تمرده وثورته والقول " المائي " كتبه بعد أن خبر الحياة وأدرك أنها مهما طالت فهي إلى زوال، وفي موضع آخر نجد جبران يبرئ الإنسان الذي يقع ضحية شر ناتج عن تشابك العلاقات البشرية ، لا عن التصميم الإرادي في اقتراف هذا الشر ؛ لأنّ تداخل المصالح البشرية وتشابكها يجعل الخير يصدر عن الشر كما يجعل هذا الشر يصدر عن الخير ، فتنقلب مقاييس القيم ليصبح الخير شرا والشر خيرا وتضيع علينا حقيقة كل منهما " إنّ القتيل ليس بريئا من جريمة القتل ، لا تستطيعون أن تضعوا حدّا يفصل بين الأشرار والصالحين أو الأبرياء والمذنبين ، وتكون عثرته أي الشرير توبيخا للذين يسيرون أمامه بأقدام سريعة ثابتة لأنهم لم ينقلوا ولم يقيلوا حجر العثار من طريقه " ، والجوهر الإنساني لجبران يرفض إدانة الخطأ البشري باسم القانون لأنّ هذا القانون غالبا ما يحكي بلسان فرد من طبقة اجتماعية معينة هي التي تسنّه ، وفق مآربها الخاصة وحتى لو لم يكن هذا القانون معبّرا عن رغبات فئة معينة هي فئة الأثرياء وأصحاب السلطة من ذوي ألقاب الشرف ، فتنفيذه ينتج دائما عن ظروف خارجية تحمل

منفذة على ارتكاب الشر ولو لم تكن له حيلة في تفاديه "كذا يبتدع من المسكين سفاحا باستمساكه ومن ابن السلام قاتلا بقساوته " .

لقد امتازت نصوص جبران بالوضوح أحيانا وبالغموض أحيانا أخرى وهذا لا يتم على حساب الشكل بل يبقى الشكل الجبراني متفردا وذا جمالية خاصة ، وصوت خاص كما يمكن القول أن أهمية المضمون تصبح ثانوية مع تقادم الزمن إذا ماقيست بالشكل الجبراني الرائع في الكتابة ، إذ دفع بالفخامة والجزالة والتكلف إلى الخلف وأحل محلها لغة اليسر والرومانسية والواقعية ، وذلك أسلوبه الخاص في وصف الأحداث وفي بعثها أمام المتلقي بها روح الأدب والفكر ، من خلال الصور والألوان والموسيقى فينتج لنا لوحات حية أشبه ماتكون بسيناريو فعلي تشارك فيه بخيالك وعاطفتك ، حتى ولو كان الموضوع جدليا متشابكا كموضوع الخير والشر فحكمته في الحياة :

الخير في الناس مصنوع إذا جبروا والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا
فأفضل الناس قطعان يسير بها صوت الرعاة ومن لم يمش يندثر

هذه فلسفة ونظرة جبران للحياة وإلى التداخل الجدلي بين الخير والشر وإلى التشابك الأزلي بينهما ، بحيث لا يمكن أن تكون الحياة خيرا كاملا ولا شرا كاملا ، والإنسان في تصرفه معرّض لأن يفعل الخير وهو راغب في فعله والقيام به ، ويفعل الشر وهو يتحاشا فعله حتما ، ولكن الظروف القاسية قد تجبره، وبهذا يصدر الخير عن الشر والشر عن الخير بإرادة الإنسان أو بغير إرادته .

فالشتا يمشي ولكن لا يجاريه الربيع
خلق الناس عبيدا للذي يأبى الخضوع

أما الحب الصحيح فهو أولى الحقائق الإنسانية ومنبع السعادة والمعرفة والحقيقة والعاطفة المقدسة التي أودعها الله قلب الإنسان ليتطهر بها من كل رجس ، والمحب الحقيقي كالراهب المتبتل الذي يخلع عن نفسه رداء الشهوة فتتكشف له أعماق الوجود بجمالها وبهائها ، ويختم جبران قصيدته بالحديث عن الموت الذي هو نهاية كل حي ، لكنه بالنسبة للأثيري بداية لحياة جديدة تملؤها الغبطة لأنه يحرر الروح من قبضة الجسد ، أما الغابات فلا موت فيها ولا قبور بل حياة مع الطبيعة البريئة ومع الحرية بأجلى معانيها حيث لا ماضي يؤرق صفاء الفكر ولا مستقبل يعكر صفو الحياة :

هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الفضا
زاهدا في ما سيأتي ناسيا ما قد مضى
أعطني الناي وغنّ وانس داء ودواء

إنما الناس سطور كتبت لكن بماء

إذ يمثل البيت الأخير انعطافا حادّا عن الفكر الجبراني الذي يعتبر الإنسان جذوة إلاهية لا تنطفئ وينتهي به طوافه االبعيد في شؤون الحياة إلى حال من التشاؤم واليأس والاستسلام تمثلها الأبيات الأخيرة من قصيدته بعد أن عرفناه ثائرا ومتمردا في كتابه " الأرواح المتمردة " :

العيش في الغاب والأيام لو نظمت في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر

لكن هو الدهر في نفسي له أرب فكلما رمت غابا قام يعتذر

وللتقادير سبل لا تغيرها والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

في الحقيقة أننا في هذه القصيدة لا نقرأ جبران وحده ، بل نقرأ معه أفكار طاغور وابن الفارض وأبي العلاء المعري ، ووليام بليك ، وولت ويتمان ، وايمرسون ، الذين اعتبروا جمال الطبيعة تجسيدا مرئيا للجمال الإلاهي ، وللحضور الإلاهي في الوجود وهو تيار فلسفي انتشر بين معظم المتصوفة ، وجبران في قرارة ذاته لم يكن سوى واحدا من هؤلاء فكتابه " النبي " الذي قامت عليه شهرته العالمية ليس سوى صدى لهذه الفلسفة ، ومنه هذا القول " إن شئتم أن تعرفوا ربكم فلا تعنوا بحل الأحاجي والألغاز ، بل تأملوا ما حولكم تجدوه مع أولادكم وارفعوا أنظاركم إلى الفضاء الوسيع تبصروه يمشي في السحاب و يبسط ذراعيه في البرق وينزل إلى الأرض مع المطر " " 4 "

ثمة ملاحظة أخرى على هذه القداسة التي يضفيها جبران على السكن في الغاب والتي تنبع في حقيقتها من تمرده على مدنية الغرب المادية التي عاش في كنفها وشاهد مفاتنها ومآسيها خاصة في أمريكا وفرنسا ، والتي جعلت من الإنسان آلة صماء تجذبها رتابة العيش الهنيئ ، فتعطل عقله وعواطفه عن العمل ويظهر جبران حزنه على الخراب الذي أحدثته المدنية الحديثة في الطبيعة فيتساءل " لم يهدم الإنسان ماتبنيه الطبيعة ؟ ولماذا لا يستعيد الإنسان مجد براءته الأولى وفطرته الخلاقة ليتحرر من القيود المأساوية التي وضعته فيها هذه المدنية ؟ جاء في كتابه النبي " أود لو كانت الأودية شوارع لكم ومسالك التلال الخضراء أزقة تطرقها أقدامكم عوضا عن أزقتكم وشوارعكم القذرة ، لذلك ضعوا نصب أعينكم أنّ الأرض تبتهج بملامسة أرجلكم العارية ، والرياح تتوق إلى ملاعبة شعوركم المسترسلة " "5 " .

وإلى جانب هذا التيار الذي يمجد الطبيعة نجد في القصيدة تيارا آخر يشبه ما يدعوه " نيتشة " " إرادة القوة " الذي ينظر إلى الحياة على أنها الوجود الحقيقي ولا وجود بعدها ، وأنّ الوجود من قوى الحياة والحياة إرادة تسيّرها القوة ، وغاية القيم الإنسانية ليست تحقيق أهداف سهلة كالسعادة واللذة والمنفعة ، وإنما خلق الإنسان المتفوق " السوبرمان " وإنّ أول خطوة لوضع هذه القيم موضع التنفيذ هي تحرير الإنسان من قيود كل القيم الأخلاقية والدينية والفلسفية

والاجتماعية التي صاغها الأقدمون واجترّها اللاحقون اجترارا ، لقد تأثر جبران فعليا بفلسفة " فردريك نيتشة " سيد المتمردين في الفكر الحديث على كل القيم والمعتقدات ، التي يدين بها البشر وعندما قرأ جبران نيتشة " هكذا تكلم زرادشت " اعتبره من أعظم الكتب في كل العصور ، حتى أنّ ميخائيل نعيمة اعتبر قصيدة " المواكب " نتيجة لتلك الحالة القلقة التي أحسها جبران ما بين قوتين تتجاذبانه ، قوة إيمان بحكمة الحياة وعدلها ، وقوة النقمة التي أثارها فيه نيتشة من جديد على ضعف الناس وخضوعهم وخنوعهم وتواكلهم ، وكل مافي حياتهم الباطنية والخارجية من قذارة وبشاعة ، أما تلك المسحة التشاؤمية التي سادت في نهاية القصيدة فمردها إلى الصدمات التي تعرّض لها جبران عندما كان شاهد تلك المجاعات والأوبئة والحروب التي تفتك بأرواح البشر سواء في لبنان أو في غيره من بلدان العالم ، وخصوصا أثناء الحرب العالمية الأولى التي دمرت الأمل في النفوس الحالمة بالسلام والمحبة والإنسانية ، ولجبران قصائد أخرى سكب فيها بعضا من تفكيره الفلسفي أشهرها قصيدة بعنوان " يانفس " إذ ضمنها اعتقاده بالتقمص الذي يعتبره قانونا من قوانين الخلق ، ولجبران قصيدة أخرى عنوانها " البلاد المحجوبة " تحدث فيها عن بلاد حجبت منذ الأزل وحاول الوصول إليها لكنه لم يهتد للطريق السهل للوصول إليها ، فما أدرك سبيلا لها لأنها موطن الذين عبدوا الحق وصلّوا للجمال ، لا هي في الشرق ولا في الغرب ولا في الجنوب ولا حتى في الشمال ، ولا في الجو ولا في الأرض ولا تحت مياه البحر " بل هي في الأرواح "، أنوار تختلج في الصدور والأفئدة وفي النفوس الطيبة الطاهرة البريئة .

كان جبران في معظم ماكتب كأنه واعظ روحي باسم الديانات كلها وعواطف البشر كلها وآمال الناس جميعا مدافعا عن كل المظلومين والضعفاء في العاللم كله ، فإذا تأملنا ماجاء في كتابه " دمعة وابتسامة " خاصة فصل وسم ب" صوت الشاعر " " البشر ينقسمون إلى طوائف وعشائر وينتمون إلى بلاد وأصقاع وأنا أرى ذاتي غريبا في بلد واحد ، وخارجا عن أمة واحدة فالأرض كلها وطني والعائلة البشرية عشيرتي والأرض ضيقة ومن الجهل أن تتجزأ إلى ممالك وإمارات ، فالإنسانية المقدسة روح الألوهية على الأرض " "6 "

وفي مكان آخر بدت لنا طهارته الإنسانية حين قال " أنت أخي وأنا أحبك ، أحبك ساجدا في جامعك وراكعا في هيكلك أو مصليا في كنيستك ، فأنت وأنا أبناء دين واحد هو الروح وزعماء فروع هذا الدين أصابع ملتصقة في يد الألوهية المشيرة إلى كمال النفس " "7 " .

" أحبك لأني رأيتك ضعيفا أمام الأقوياء وفقيرا محتاجا أمام صروح الأغنياء الطامعين لذلك بكيت من أجلك ومن وراء دموعي رأيتك بين ذراعي العدل وهو يبتسم لك ويستهزئ بمضطهديك ، أنت أخي وأنا أحبك " "8 "

بالمحبة الصادقة يكتمل الإنسان وبها يصير وجها لوجه أمام ذاته متجردا من التجسيم والتمثيل ومن الرموز والألغاز عالما العلم كله متمتعا بالإيمان والرجاء والمحبة ، فالمحبة عند جبران هي نور إلاهي يضيئ ظلمة النفوس وهي محور لا بديل عنه للروح الإنسانية المثالية ، وللإيمان الحق الذي يقود الإنسان إلى قمة الإبداع الأدبي ، فيصير جزءا من قلب الحياة التي انطوت في قلبه وصارت بذورا لزرعه، " المحبة تضمكم إلى قلبها كأغمار حنطة ، وتدرسكم على بيادرها لكي تظهر عريّكم ، وتغربلكم لكي تحرركم من قشوركم ، وتطحنكم لكي تجعلكم أنقياء كالثلج ، ثم تعدكم لنارها المقدسة لكي تصيروا خبزا مقدّسا يقرّب على المائدة المقدسة " "9 " .

يبدو جبران في كلمات المحبة هذه شاعرا يحسن استخدام اللفظة فيجريها قوية مؤثرة تصيب الهدف بلا تردد وتدخل القلب بل استئذان ، وتبلغ مع شكلها المنسجم وصياغتها الرقيقة ذروة إبداعه الخالد ، المحبة بالنسبة لجبران هي كنز لا يريد التخلّي عنه بأيّ ثمن ، في رسالته التي كتبها في باريس يوم عيد ميلاده الخامس والعشرين قال فيها " قد أحببت كثيرا ؛ فالمحبة هي كل ما أستطيع أن أحصل عليه ولا يقدر أحد أن يفقدني إياه " "10 " .

وكان جناحا جبران في ذلك كله قد حملاه بعيدا فارتوى بالمحبة وانتسب إلى الأرض أمّا في صلاة نهاره ، وسجود ليله فقال " دعوني أنم فقد سكرت نفسي بالمحبة ها قد بلغت قمة الجبل فسبحت روحي في فضاء الحرية ، اخلعوا هذه الأثواب ودلّوني عاريا إلى قلب الأرض مدّدوني ببطء وهدوء على صدر أمي " " 11 "

إذا دققنا الملاحظة في كل ماكتب جبران سنجد حتما دررا ثمينة من الحكم فشمس المحبة عنده ترتفع رويدا رويدا لتتخطى كل الحجب ولتكون أشد إشراقا وأكثر خلودا وبقاء " لقد أحببتكم كثيرا وفوق الكثير ، أحببتك أيها القوي مع أنّ آثار حوافرك الحديدية لا تزال ظاهرة في لحمي ، و أحببتك أيها الضعيف على رغم أنك جفّفت إيماني وعطّلت عليّ صبري ، لكن واأسفاه فإنّ قلبي الطافح بحبكم قد حوّل قلوبكم عنّي ، ها قد ولّى الليل ونحن أولاد الليل يجب أن نموت عندما يأتي الفجر متوكئا على التلال ؛ وستبعث من رمادنا محبة أقوى من محبتنا وستضحك نور الشمس وستكون خالدة " " 12 " وأحيانا يرى جبران المحبة أغنية جميلة ولكنها تستحيل بين يديه طرقا ومسالك من الذات إلى الذات ، وأحيانا يراها البحر الأعظم الذي يتحول إليه كل جدول ونهر " المحبة لا تعطي إلا نفسها ولاتأخذ إلا من نفسها ، المحبة لا تملك شيئا ولا تريد أن يملكها أحد ؛ لأنّ المحبة مكتفية بالمحبة " "13 " .

بهذه التعبيرات الجميلة والأنيقة والكلمات الشاعرية الرائعة تكون المحبة الجبرانية مرادفة للمحبة الدينية ؛ فهي برأيه توقف المسيرة العادية للعيش اليومي الرتيب ، وتستفز الإنسان لأن يتغلب على ذاته وعلى العالم من حوله سبيلا للارتقاء إلى الذات " المجنحة " المزروعة فيه بشكل

فطري ، وهي بعرف الإنسان المؤمن تحقق التكامل الإنساني المؤدي إلى " ملكوت السماء " بعد التحرر من ناموس الخطيئة ، الأمر الذي يجعل كلام جبران في المحبة وفي البعض من تصوراته الفلسفية صلاة مقدسة جديدة بلغة جديدة وأوصاف جديدة ، وتفسيرات شخصية غير ملتزمة بلاهوت " الكنيسة المؤسسة " .

لقد كان للنص الجبراني خصاءص فكرية من حيث المضمون و أخرى فنية من حيث اللغة والأسلوب والعبارات والصور ، جعلته يتميز عن أترابه يومئذ فلم تقف ثورته عند التقاليد الاجتماعية والدينية ومحاولة تحطيمها ، بل امتدت فشملت القوالب الفنية والأساليب التعبيرية المتوارثة ، واستحدث طريقة في الكتابة إذ حمل النص الأدبي على تعابير الانفعالية ليصل إلى شاطئ الأمان ، كتحفة فنية رائعة ومنسجمة باعتبار أنه عمل على المزج بين الأدب والحياة ، لقد كان النص الجبراني مقطوع الصلة بالطرق التقليدية البائدة والسابقة لعهده ، إذ تفنن في الجمع بين جمال الأسلوب ورقة الألفاظ وشفافيتها وإيحائها ، وزاد من جماله الموسيقى ذات المعنى الرمزي والموسيقى العميقة لتكون في النهاية الصورة الجبرانية ساطعة لكل ذي لب وعقل راجح ومدرك ، من أجل هذا الهدف سعت الرابطة القلمية لإحداث ثورة فكرية وأدبية في كل شيئ ، حيث حطمت المألوف من التقاليد والأساليب البائدة ، قال ميخائيل نعيمة " ليس كل ماسطر بمداد على قرطاس أدبا ، ولا كل من حرّر أو نظم قصيدة موزونة بالأديب ، فالأدب الذي نعتبره أدبا هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها ، فالأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خص برقة الإحساس ودقة الفكر ، وبعد النظر لتموجات الحياة وتقلباتها ، وبقدرة البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير " " 14 " .

كما تميز جبران في كتاباته بلغة أدبية راقية وجديدة قال عنها " العمل الفني يجب أن يكتب بالقلب ؛ لأنه نوع من عملية حب بين الفنان والقارئ إنه أكثر من تعبير عن وعي ، هو تعبير عن عذوبة عن تفهم ، فالكاتب يسعى إلى قلب القارئ لينتج فيه فجرا شبيها بما يحس به " "15 " .

ولذلك كان أسلوبه انتقائيا اعتمد فيه على تعاقب المفردات ذات المعنى الواحد و ترسيخ الأثر حيث غلبت ذاتيته على أعماله ، قالت فيه مي زيادة " جبران شخصية عالمية مستأثرة وأنانية ؛ لأنه يجرد الشخصية من فروق اللغة ، الجنس ، الوطن ، و العصر، ليدرس شخصية كل مكان وزمان لأنها لا تفترض الاعتراض والمناقشة عند القارئ " "16 " .

كان جبران كثير ودائم الشك طموحا ومثاليا يتصور أنه باستطاعته إعادة تكوين العالم وسعى في ذلك لإقناع الآخرين بفكرته ونظريته خاصة في الفن والطبيعة ، كما انه اهتم بفلسفة الحياة وطبع نظرته إلى الإنسان والكون والحب والطبيعة ، فقد كانت هذه الأمور كلها مصدر إلهامه الروحي ، فهي ليست إطارا خارجيا ينشط الإنسان في نطاقه غريبا عنه ، ولا انعكاس حالات نفسية

وحسب ، بل هي كائن حي متحد قائم بذاته متآلف الأجزاء ، لقد كان جبران متمردا لكنه حافظ على أصالته مع دعوته للتجديد كما طغت الفلسفة على أفكاره وجل حياته .

يبدو أنّ ماجعل فكر وأدب جبران يطفو على سطح الماء هو تلك الاحتفاليات العالمية أو شبه العالمية التي حامت حول أدبه الغزير وفكره المستنير والطابع الإنساني الذي تميزت به تجربة جبران ، وخاصة كتابه " النبي " الذي يأتي من حيث عدد المطبوع منه مباشرة بعد الكتاب المقدس عند المسيحيين ، فقد بشّر بقيم جليلة منها الدعوة إلى المحبة والتسامح والرحمة فكانت جل أفكاره قمة في التسامي الروحي والإنساني ، في ذكراه 75 لوفاته عام 2006 م أعلن منبر جبران للأبحاث والدراسات في جامعة " ميريلاند الأمريكية " عن ولادة " الاتحاد العالمي لدراسة حياة جبران وآثاره " ، وقد ركز الاتحاد في أنشطته ومؤتمراته على " أثر أعمال جبران في الحوار بين الحضارات وحقوق الإنسان والمصالحة بين الشعوب طريقا إلى احترام الأديان والأسس الأخلاقية والروحية للمجتمع الدولي " ، انطلاقا من كونه يختزن في كتاباته تأثيرات غنية استقاها من المسيحية والإسلام ومن أجواء الشعراء الصوفيين العرب ومن مناخات الأدب الأمريكي والانجليزي وأدب الشرق الأقصى وكل هذه القيم تشع أول ما تشع في كتابه " النبي ".

خاتمة :

كان جبران شاعرا في تفكيره وفيلسوفا رائعا في شعره ؛ فإذا ما استعرضنا آراءه في الكون والحياة والإنسان لما وجدنا لحمة منطقية بينها ، ولا استقراء علميا ولا استنتاجا منهجيا يجمعها ، تخطر له فكرة في ضباب أحلامه وتأملاته فيسجلها عبر الرموز والاستعارات غير آبه بالمذاهب والمقاييس والتحديدات ، إنّه فيلسوف ينظر إلى العالم والناس من خلال قلبه وخياله وعاطفته ، أمّا الفلسفة فتفترض استخدام المنطق والعقل ؛ فهو إذا شاعر يتفلسف ، ساكنت الفلسفة أعمال جبران هموما وآفاقا ومواقف بينما غابت أداة وأدلة ؛ فأعطت أدبه عمقه وقوة إيحائه وعناصر خلوده فبدا أدبا فلسفيا ، في مادته مرآة هموم العصر كما الرسّام وهموم الإنسان في كل زمان كما الفيلسوف ، وجبران في ذلك كله فنان يسكنه هاجس التفرد ، أصيل مبدع وشاعر عاشق تعلّق باللفظة فأقام لها معبدا ، غنّاها ، رسمها، لوّنها فطاوعته وجرت كما أراد صورا ولوحات ، وغابا من النبت السحري الغريب ، اعتقد جبران فيما اعتقد أنّ الحياة البشرية لا تبدأ في الرحم ولا تنتهي في اللحد ، بل إنّ السنين التي يعيشها الإنسان على هذه الأرض ماهي إلا لحظات من حياة أزلية ، فالإنسان نهر من نور يسير من أودية الحياة نحو بحر الأبد " أنا كنت منذ الأزل وها أنذا ، وسأكون إلى آخر الدهر وليس لكياني انقضاء ، والنفس البشرية إن هي إلا شطر من شعلة متقدة فصلها الله عن ذاته قبل ابتداء الدهر ، ولكن أين تذهب هذه النفس بعد أن تنفصل عن الجسد ؟ " ، دورة الحياة عند جبران تنتهي بعمر ولا بأعمار " ليست الحياة البشرية إلا تصفية حسابات ،

نموت فنترك خلفنا ديونا لنا وديونا علينا من خير ومن شر ، ومن حب ومن بغض ، من صداقة ومن عداوة ، فنعود لنستوفي ونوفي ، إلى أن لا يبقى لنا من رصيد حساب إلا الله " .

وماهذا التقمص المتوالي في نظره إلا سبيلا لبلوغ التكامل الذي يسعى إليه الإنسان ، أما دين جبران فهو كل الأديان ، بل هو دين الحب والروح والحرية والجمال ، " أحبك ياأخي ساجدا في جامعك ، وراكعا في هيكلك ومصليا في كنيستك ، فأنت وأنا ابنا دين واحد هو الروح " .

الهوامش والإحالات :

1 -جبران خليل جبران ، الأجنحة المتكسرة " المجموعة الكاملة لجبران " ، ج1 ، دت ، دار صادر ، لبنان ، ص 80 .

2 -جبران خليل جبران ، عرائس المروج " المجموعة الكاملة لجبران " ، دار صادر ، ص 105 .

3 – جبران خليل جبران ، المواكب ، دار صادر ، ص ، 358 .

4 -جبران خليل جبران ، النبي ، دار صادر ، ص 134 .

5 – النبي ، ص ، 140 .

6 -جبران خليل جبران ، دمعة وابتسامة ، ص 150 .

7 -دمعة وابتسامة ، ص 156 .

8-دمعة وابتسامة ، ص 160 .

9-النبي ، ص 87 .

10 -دمعة وابتسامة ، ص 170 .

11 -دمعة وابتسامة ، ص 175 .

12 -دمعة وابتسامة ، ص 180 .

13 -النبي ، ص 145 .

14 -ميخائيل نعيمة ، جبران خليل جبران " حياته ، موته ، أدبه " ، ط2 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، 1964 ، ص 177 .

15 -جميل جبر ، جبران في عصره " آثاره الأدبية والفنية " ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، دت ، ص ، 130 .

16 -جميل جبر، جبران في عصره ، ص 145 .

السياق والدلالة في المعاجم وكتب فقه اللغة

د.عبد الغني بن أحمد

المركز الجامعي بريكة

– ملخص:

استعمل المعجميون القدامى عدة طرق لتحديد دلالات الكلمات، منها: التفسير بالمغايرة،، والتفسير بالمصاحبة أي ما يصحب الكلمة من كلمات هي جزء من معناها الأساسي، وفي كثير من الأحيان يلجئون إلى التفسير بالسياق.

الكلمات المفتاحية: السياق، المعجم، الدلالة، الكلمة، اللغة، النص.

– القدامى والسياق:

إن فكرة السياق في التراث العربي وردت في شكل ملامح وبوادر طرقت أفكار اللغويين، البلاغيين، النحويين، المفسرين وغيرهم، ولكنها لم تتبلور عندهم كنظرية ناضجة كما هي عليه الآن في الدرس اللغوي الحديث؛ لهذا يصعب علينا أن نجد هذه النظرية واضحة بكل أبعادها عندهم. لقد برزت عناصر هذه النظرية عندهم منبثة في مجموعة من القضايا اللغوية وغير اللغوية يمكن حصرها في النظرات النقدية في الشعر والشعراء، وعنايتهم بالقرآن الكريم التي اقتضت تناول مسائل لغوية متعددة، وكذلك بحوثهم البلاغية وحديثهم عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال.[1]

اهتم اللغويون القدماء بصفة عامة بالسياق اهتماما كبيرا، وذلك في مرحلة مبكرة للتأليف في اللغة والنحو، تجلى ذلك في ثنايا كتبهم متنبهين إلى أهمية دراسة النّص في سياقه الذي قيل فيه، إذ "يمكن عدّ صنيع المعجميين العرب القدامى في أكثر أوجهه وصفا للاستعمال الفعلي للغة، وهذا الوصف مستندٌ أساسا إلى ملاحظاتهم "السياق" أو "المقام" الذي تجري فيه اللغة نشاطا تواصليا، لايمكن الوقوف على دلالة بعض نصوصه الإبداعية من غير الإحاطة بالظروف التاريخية أو الاجتماعية، أو السياسية، أو الدينية، أو الأعراف والتقاليد والأذواق التي

أحاطت به، والحيز الزماني والمكاني الذي أنتجت فيه، أو اكتنف لحظات إبداعه، وهو حيز مقامي حالي أساسا.[2]

إن أكثر هؤلاء المعجميين كانوا يقصدون البوادي التي سلمت ألسنتها من اللحن الناجم عن الاحتكاك بالأعاجم حرصا منهم على أخذ اللغة صافية وفي سياقها الذي استعملت فيه، ليقفوا عند الدلالة المركزية للمفردة واستعمالاتها الأخرى، وقد أطلعنا الأزهري(ت 370 ه) على دوافع تأليف كتابه "تهذيب اللغة،" قال: "وَقد دَعَاني إِلَى مَا جمعتُ في هذا الكتاب من لُغات العَرَب وألفاظها، واستقصيتُ في تتبُّعٍ مَا حصَّلت منها، والاستشهاد بشواهد أشعارها المعْرُوفة لفصحاء شعرائها، التي احتجَّ بها أهل المعرفة المؤتمنون عليْهَا، خلال ثلاث:مِنْها تَقْييد نكتٍ حفظتُها ووعيتُها عن أفْوَاه العرب الَّذين شاهدتهم وأقمت بين ظهرانيهم سنيَّات، إذ كان مَا أثبتَه كثيرٌ من أئمة أهل اللُّغة في الكتب التي ألّفوها، والنوادر التي جمعوها لا ينوبُ منَابَ المشاهدة ، ولايقوم مقَام الدُّربة والعَادَة." [3] والمقصود من قوله: (لا ينوب مناب المشاهدة) هو وعيه الكبير بأهمية مراعات سياق الحال في معرفة دلالات الألفاظ ومعانيها واستعمالاتها.

ونجد في هذا السياق ابن جنّي (ت 392ه) يلحّ على ضرورة الاعتماد على المشاهدة في تسجيل اللغة، يقول: "فليت شعري، إذا شاهد أبو عمرو وابن أبي إسحاق ويونس وعيسى بن عمر والخليل وسيبويه وأبو الحسن وأبو زيد وخلف الأحمر والأصمعي ومن في الطبقة والوقت من علماء البلديْن، وجوه العَرب فيما تتعاطاه من كلامها وتقصد له من أغراضها، ألا تستفيد بتلك المشاهدة وذلك الحضور ما لا تؤديه الحكايات، ولا تضبطه الروايات، فتضطر إلى قصود العَرب وغوامض ما في أنفسها حتى لو حلف منهم حالف على غرض دلّتهُ عليه إشارة لا عبارة لكان عند نفسه وعند جميع من يحضر حاله صادقاً في غير متَّهم الرأي والنحيزة والعقل.[4]

ويذهب ابن جنّي إلى أن رواية اللغة وحكايتها بعيدا عن حضور موقف حدوثها ومشاهدة وجوه العرب حالة تعاطيهم لها، يغفل كثيرا من الأشياء التي من شأنها أن تضيء جوانب هامة تتصل بمقصد وغرض كلامهم، كما أننا نستنتج من أن هذه المشاهدة تتضمن مستويات ثلاثة؛ سياق الحال أو الموقف أو المحيط الذي استعملت فيه اللغة، والمستوى الصوتي فوق التركيبي

كالنبر والتنغيم والمفصل الخ الذي لا يمكن تسجيله بالكتابة العادية، ومستوى الإشارة الجسمية المصاحبة أو المعوضة للغة المنقولة.

ويبين ابن جنّي أهمية سياق الموقف ودوره في فهم النّص، وذلك في معرض حديثه عن القياس والسماع، منتقدا جماعة من العلماء الذي غيبوا السياق في تفسيرهم لمعاني النّصوص، قال:"... فالغائب ما كانت الجماعة من علمائنا تشاهده من أحوال العرب"ووجوهها"، وتضطر إلى معرفته من أغراضها وقُصودها: من استخفافها شيئا أو استثقاله، وتقلبه أو إنكاره، والأنس به أو الاستيحاش منه، والرضا به أو التعجب من قائله، وغير ذلك من الأحوال الشاهدة بالقُصود بل الحالفة على ما في النفوس، ألا ترى إلى قوله:

تقول وصكت وجهها بيمينها * أبعلي هذا بالرحى المتقاعس**

فلو قال حاكياً عنها: أبعلي هذا بالرحى المتقاعس –من غير أن يذكر صك الوجه-لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرة، لكنه لما حكى الحال حيث قال: "وصكت وجهها" علم بذلك قوة إنكارها وتعاظم الصورة لها. هذا مع أنك سامع لحكاية الحال غير مشاهد لها ولو شاهدتها لكنت بها أعرف ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أبين، وقد قيل "ليس المخبر كالمعاين" ولو لم ينقل إلينا هذا الشاعر حال هذه المرأة بقوله: وصكت وجهها لم نعرف به حقيقة تعاظم الأمر لها. وليست كل حكاية تروى لنا ولا كل خبر ينقل إلينا يشفع به شرح الأحوال التابعة له، المقترنة-كانت- به. نعم ولو نقلت إلينا لم نفد بسماعها ما كنا نفيده لو حضرناها.[5]

يريد ابن جنّي لفت الانتباه إلى أثر سياق الموقف في توضيح ما أراده الشاعر، لأن القول وحده لا يمكّننا من معرفة حال المرأة أثناء حدوث صكّ الوجه الذي قد ترافقه حركات كثيرة تؤثر في فهم النّص، كهيئة وقوفها أو جلوسها، وقوة اللطم، وتلون الوجه، ورد فعل الحاضرين وأشياء أخرى.

وبالعودة إلى أصحاب المعاجم والنظر إلى المصنفات التي وصلتنا نجد أنها "تدل على إدراك اللغويين العرب الصائب إلى أن العمل المعجمي ليس علاقة لفظ معين بدلالة، أو مسمىً، أو مفهوم معين، وإنما هو رصد للغة في حركتها الاجتماعية بملاحظة السياق الذي تجري فيه،

فتنوع استعمالات الكلمة، وتعدد أبنيتها قياسا إلى وظيفتها السياقية، وطبيعة مستعمليها، ثقافة، وأعرافا، وجنسا، وانتماءً طبقيا، كل ذلك مرهون بالميول والحاجات التي يتوخاها المتكلمون عند التعبير عن أغراضهم وحاجاتهم، ومقاصدهم، وهذه تستند إلى سياق محدد، ومقام معين يحيط بها، ويوجه استعمالها."[6]

كل ما تمّ الحديث عنه يمكن إدراجه ضمن سياق الحال، الذي يراعي أحوال مستعملي اللغة وهيئاتهم ومستوياتهم والعناصر المصاحبة لكلامهم.

ويمكن أن نقف على طرائق متعددة انتهجها المعجميون القدماء في تحديد معاني الكلمات ودلالاتها المختلفة، كالتفسير بالمغايرة وعادة ما يكون التعبير عنها بلفظ نقيض أو ضدّ أو خلاف، و التفسير بالمصاحبة أي ما يصحب الكلمة من كلمات هي جزء من معناها الأساسي، وفي كثير من الأحيان يلجؤون إلى التفسير بالسياق لفظيا كان أم مقاميا.[7]

فالاستعانة على شرح معنى كلمة بما يجاورها من الوحدات الكلامية الأخرى، هو منهج كان في صلب أعمال المعاجم العربية القديمة، إذلم يكن المعجمي يورد اللفظة منزوعة من سياقها بل كان يقدمها في سياقها الذي يحكم دلالتها وتدور معه وتتغير وفقه.[8]

ويتبين لنا مما سبق أن السياق عنصر من أهم عناصر تحديد المعنى عند أصحاب المعاجم، ولنأخذ نموذجا من معجم العين للخليل بن أحمد(ت 175هـ) نستوضح به طريقة الخليل في معالجة المادة اللغوية وكيفية تحديد دلالاتها، وهو منهج سائد في سائر مواد المعجم، إضافة إلى الطريقة المبتكرة التي اعتمد عليها في ترتيب معجمه.[9]

يقول الخليل في باب الثنائي الصحيح: "العين مع القاف وما قبله مهمل"

عق، قع:

قال الليث: قال الخليل: العرب تقول: عقَّ الرجل ابنِه يعِقُّ إذا حَلَق عقيقتَه وذبَح عنه شاةً وتُسمى الشاةُ التي تُذبَح لذلك: عقيقةً، قال ليث: تُوفر أعضاؤها فتطبخ بماء وملح وتُطعَمُ المساكين.

ومن الحديث كل امرئ مُرتهن بعقيقتِه. وفي الحديث: أن رسول الله صلى الله عليه وسلم عقَّ عن الحسن والحسين بزِنة شعرهما وَرِقاً.

والعِقّة: العقيقة وتُجمَع عِققًا. والعقيقة: الشَّعر الذي يولد الولدُ به وتسمى الشاة التي تذبح لذلك عقيقة، يقع اسم الذَّبح على الطعام ، كما وقع اسم الجزور التي تنقع على النَّقيعة وقال زهير في العقيقة:

أذلك أم أقبُّ البطْنِ جَأْبٌ * عليه من عَقيقتِه عِفاءُ**[10]

وقال امرؤ القيس:

يا هندُ لا تَنْكِحي بُوهةً * عليه عقيتُه أحْسَبَا**

ويقال: أعقَّتِ الحامل ، إذا نبتتْ العقيقة على ولدها في بطنها فهي مُعقّ وعقوق.

العقوق: عُقُق.

قال رؤبة:

قد عَتَق الأجدَعُ بعد رِقّ* بقارحٍ أو زَوْلةٍ مُعِقُّ**

وقال:

وسْوَس يدعُو مُخلِصا رِبَّ الفَلقْ*سِرًّا وقد أَوَّنَ تأوينَ العُقُق**

وقال أيضا:

كالهرويّ انجاب عن لون السَّرقْ طَيّر عنها النَّسرَ حَوليُّ العِقَقْ

أي جماعة العِقّة.

وقال عَديُّ بن زيد في العِقّة أي العقيقة:

صَخِب التعشير نوّامُ الضُّحى * ناسِلٌ عِقَّتهُ مِثلَ المسَدْ**

ونوى العقوق: نوىً هشٌّ لَيِّنٌ رِخوُ الممضغة، تُعلَفه الناقةُ العقوق إلطافا لها فلذلك أُضيف إليها، وتأكله العجوز. وهي من كلام أهل البصرة، ولاتعرفه الأعراب في بواديها.

وعقيقة البرْق: ما يبقى في السَّحاب من شُعاعه. وجمعه العقائِق، قال عمرو بن كلثوم:

بسُمـر مـن قـنا الخَطّيّ لُدنٍ* وبـيضٍ كالعـقـائِقِ يَخـتلينَا**

وانعقَّالبرقُ إذا تسَّرب في السَّحاب، وانْعقَّ الغبارُ: إذا سطع.

قال رؤبة: إذا العَجاجُالمستطَار انْعَقَّا

قال أبو عبد الله: أصل العقّ الشَّقُّ. وإليه يرجع عُقُوق الوالديْن وهو قطعُهما، لأنّ الشّق والقطع واحد، يقال: عَقَّ ثوبه إذا شقَّه. عقَّ والديه يعُقُّهما عَقًّا وعُقُوقًا، قال زهير:

فأصْبحْتُما منـها على خَيْر موطنٍ * بعيدَينِ فيها عن عُقـوقٍ ومَـأْثَمِ**

وقال آخر:

إن البنينَ شِـرارُهـم أمـثـاله ***مـنْ عـقَّ والـده وَبـرَّالأبعـدَا

وقال أبو سُفيان بنُ حرب(لحمزة سيِّد الشهداء، يوم أُحد حين مرّ به وهو مقتول: "ذُقْ عُقَقُ" أي ذُق جزاء ما فعلت) يا عاقُّ لأنّك قطعت رحِمك وخالفك آباءك. والمعَقَّةُ والعُقوق واحد، قال النابغة:

أحلامُ عـادٍ وأجسـامٌ مُـطهَّرةٌ* من المعَـقَّـةِ والآفـاتِ والإثَـمِ[11]**

والعقيق: خَرَز أحمرُ يُنْظمُ ويُتّخذ منه الفصوص، الواحدة عَقيقة.(والعقيق وادٍ بالحجاز كأنّه عُقَّ أي شُقَّ، غلبت عليه الصِّفة غلبةَ الاسم ولزمتهُ الألف واللام كأنه جُعل الشيء بعينه)

وقال جرير:

فهَيْهاتَ هيْهَاَت العقيقُ وأهلُه* وهيْهَات خِلّْبالعـقـيـقِنُواصِلُهْ**

أي بعد العَقيقُ.

والعَقْعقُ: طائرٌ طويلُ الذيل أبْلق يُعَقْعِقُ بصوته وجمعُه عقاعِق."[12]

نجد الخليل في معالجته لمادة (ع ق ق) وتحديد دلالالتها، قد اعتمد على السياق بأنواعه؛ فنجده يستعين على شرح اللفظة بمجموعة من الوحدات الكلامية التي تسبق اللفظة أو تلحقها، والمتمثلة في الشعر وأقوال العرب، وتارة يتعرض لبنيتها الصوتية والصرفية والتركيبية، وهذا كله يندرج ضمن السياق اللغوي، وتارة يوظف السياق الثقافي أو الديني والمتمثل في الحديث النبوي الشريف، ومرّة السياق التاريخي الذي يُثري معنى العقوق، الذي عادة ما يربطه الناس بالوالدين، وإيراده قو ل أبي سفيان لحمزة يوم أحد مقتولا: "ذُق عُقَقٌ،" دلالة على أن مخالفة العشيرة عقوق أيضا، كما نستشعر من هذا السياق، سياقا عاطفيا يبين مشاعر القسوة والتهكم، ولا أظن الخليل قد ذكره اعتباطيا، وتارةأخرى يستعين بالسياق العرفي والمتضمن عادات العرب وأعرافها، وهذا كله يمكن إدراجه ضمن السياق الخارجي أو السياق غير اللغوي.

وتطورت فكرة السياق فيما بعد، وذلك بسبب التراكم اللغوي والمعرفي والتطور الثقافي، وتوسع مجالات التأليف والكتابة في صنوف كثيرة من العلوم اللغوية والأدبية، وتجلى هذا التطور في ظهور معجم أساس البلاغة للزمخشري(ت 538ه) الذي يعتبر معجما سياقيا للعبارات البليغة، ويختلف هدفه عن المعاجم اللغوية، إذ إن "الشغل الشاغل للمعجم اللغوي: اللفظة المفردة، أيّا كان معناها، وأيّا كان قائلها، وأية كانت منزلتها الأدبية، أما المعجم البلاغي فيعنى بالعبارة المركبة، وليست كل عبارة مركبة، وإنما العبارة التي لها مركز ممتاز في عالم اللغة والأدب، فيورد الألفاظ في استعمالاتها العربية البليغة، ولا يأتي بها مفردة عارية عن التركيب غالبا."[13]

ولعلّ أهم ما يميز هذا المعجم، هو التفريق بين المعاني الحقيقية، والمعاني المجازية للكلمة، وإبراز أثر الاستعمال في حياتها وتعيين دلالتها وتحديد معناها، والتأريخ لمعانيودلالات ألفاظ النّصوص الأدبية في سياقاتها الزمنية المختلفة، والوقوف على شيء من إيحاء الكلمة، ووقعها على نفس سامعها، فالدلالة المعجمية المجردة ليست هي كل دلالة الكلمة، وليست هي

الدلالة الأدبية التي تحمل عنصر التأثير النفسي للكلمة، وما لها من وقع على سامعها بما تثيره من أحاسيس، وما تلفت إليه من آفاق.[14]

أما الإضافة التي يقدمها الزمخشري في أساسه لدلالة الألفاظ، هي إيراد سياقها المجازي ليفيدنا بمعنى جديدا لم نجده عند الخليل حتى في نفس المادة اللغوية، وللتوضيح والمقارنة نذكر مثالا على ذلك:

يقول الزمخشري في مادة (ع ق ق): "ما أعقّهُ لأبيه. وتقول: فلان هيّنُ المَبَرَّة شديدُ المعَقَّة.قال:

أحلامُ عادٍ وأجساد مُطهَّرة * من المعَقَّة والآفاتِ والإثِم**

و"ذُق عُقَقٌ" .مثلك في وادي العُقوق، "أعز من الأبلق العَقُوق"؛ وهي الحامل التي نبتت العقيقةُ وهي الشّعرُ على ولدها، وقد أعققت فهي مُعِقٌ وعَقُوق. ويقال: أهشُّ من نوَى العَقوق وهو نوَى هشٌّ ليّن الممضغة تعلفُه العَقُوق إلطافا بها. وتقول: ما أدري شمْت عقيقه، أم شمتُ عقيقَهُ؛ أي سللتَ سيفا أم نظرتُ إلى بَرْقٍ وهي البَرْقة التي تستطيل في عُرض السَّحاب، ولقد أكثروا استعارتها للسَّيفِ حتى جعلوها من أسمائه، فقالوا: سلّوا عقائِق، كالعقائق؛ ونحوه ول بِشر بن أبي خازم:

رأى دُرّةً بيضاءَ يحفل لونها * سُخامٌ كغِربَان البَرير مُقصَّبُ**

وهي عناقيده. وانْعقَّالبَرْقُ: تسرَّب في السحاب. وفي كلام أعرابيّة: سحماءُ عقّاقَهْ، كأنَّها حِوْلاءُ ناقَهْ."[15]

حيث نجد الزمخشري لا يفسر الكلمة بكلمات أو بعبارات، وإنما يشير إلى مواطن استعمالها، بذكرها في عبارات مؤلفة أو مأثورة من فصيح الكلام العربي شعره ونثره، ويترك للقارئ استخلاص معانيها المختلفة بنفسه- بعد أن يهيئ له الأرضية- من سياق العبارات التي ترد فيها.

وبإجراء مقارنة بين ما أورده الخليل في معجمه من دلالات تنضوي تحت مادة: (ع ق ق)، وبين ما ذكره الزمخشري في المادةنفسها، نقف عند معنى إضافي لم يذكره الخليل، دلّ عليه السياق البلاغي، وهو استعارة اسم البرْق في قوله: "ما أدري شمْتَ عقيقَه، أم شمتُ عقيقَه؛ أي سللتَ سيفا أم نظرتُ إلى برقٍ وهي البرقَة التي تستطيل في عُرض السّحاب، ولقد أكثروا استعارتها للسَّيف حتى جعلوها من أسمائه، فقالوا: سلوا عقائق، كالعقائق"، والدليل على اهتمام الزمخشري بإثرائه للسياقات البلاغية التي تستعمل فيها الكلمة، هو إهماله لسياقات أخرى ذكرها الخليل، مثل السياق التاريخي للقول الذي أورده في ثنايا المادة "ذق عقق"، حيث أورد الخليل سياقه، قال: وقال أبو سفيان بن حرب (لحمزة سيِّد الشهداء، يوم أحد حين مرَّ به وهو مقتول: "ذُق عُقَقٌ" أي ذق جزاء ما فعلت)[16]

ومن أصحاب المعاجم الذين وظفوا السياق في تفسير الألفاظ والكشف عن معانيها، صاحب كتاب القاموس المحيط الفيروز آبادي(ت 817ه) حيث كان يحدد دلالاتها عن طريق تضافرها في الكلّ لبيانها وتوضيح المراد منها والمقصود بها حسب السياق الذي ترد فيه، [17] فهو يعمد إلى تفسير كل لفظة تفسيرا لغويا ثم يذكر ارتباطات الألفاظ ومواضع ورودها وطريقة استعمالها مشفّعا أدلّتَه بالآيات القرآنية، وأقوال العرب أمثالا وشعرا ونثرا.

وفي معرض حديثنا عن السياق، نشير إلى ملامحه عند أصحاب كتب فقه اللغة، الذين عوّلوا عليه كثيرا في شرح بعض القضايا الدلالية الي تناولوها في ثنايا كتبهم، كالمشترك اللفظي والتضاد والترادف، وما دار حولهما من جدل بين منكر ومثبت.

ولعل أهم كتاب يستوقفنا في هذه القضايا، المنجَّد في اللغة لأبي الحسن كراع النمل(ت 310ه) الذي سلك طريق السياق في التمييز بين معاني ودلالات الألفاظ المشتركة، حيث يذكر اللفظة الواحدة، ثم يضعها في سياقات مختلفة، ويشرح معناها مستعينا بالسياق الذي ترد فيه، وهذا ما نلاحظه في هذا المثال، قال كراع النمل في باب الطير: "والصَّقْر: بالصاد والسين: الطائرُ الذي يصيدُ، وجمعه صُقور وصُقورةً، بالصاد والسين. والصَّقْرُ: الدِّبسُ الذي يخرج من الرُّطب، شِبْه العسل. والصَّقر أيضا: شدةُ الحرّ، وقد صقرتهُ الشمسُ صَقرًا: إذا حمِيتْ عليه. ويُقال: صقَرتهُ بالعصا صقْرًا، إذا ضربته بها، مثل صَقَعْتُه."[18]

فكلمة الصقر تعني هنا؛ الطائر، وشيء يشبه العسل، والحر الشديد، والضرب بالعصا.وعلى هذا النهج سار ابن فارس(ت 395ه) في كتابه الصَّاحبي في فقه اللغة، وذلك من خلال حديثه عن "الأسماء كيف تقع على المسميات" ومما أشار إليه، أن يسمّى الشيئان المختلفان بالاسمين المختلفين، وذلك أكثر الكلام كرَجُل وفرس.وتسمى الأشياء الكثيرة بالاسم الواحد(المشترك اللفظي) نحو: "عين الماء" و"عين المال" و"عين السحاب."[19]

نلمس أن كلا كراع النمل وابن فارسيربان وقوع ظاهرة المشترك اللفظي في اللغة العربية، وأن الفيصل في تبيان معاني هذه المشتركات هو السياق.

ونجد في كتاب الأضداد للأنباري(ت 328ه) قضية دلالية هامة تتمثل في "التضاد"، الذي هو حسب رأيه نوع خاص من أنواع المشترك اللفظي، يعتمد على معرفة معناه من خلال السياق الذي يرد فيه، يقول في مقدمته: "هذا كتاب ذِكْر الحروف التي توقعها العرب على المعاني المتضادّة، فيكون الحرف منها مؤدِّيا عن معنيين مختلفين، ويظن أهل البدع والزَّيغ والإزراء بالعرب، أنَّ ذلك كان منهم لنقصان حكمتهم، وقلّة بلاغتهم، وكثرة الالتباس في محاوراتهم، وعند اتّصال مخاطباتهم، فيسألون عن ذلك، ويحتجون بأنّ الاسم مُنِئ عن المعنى الذي تحته ودالٌّ عليه، وموضح تأويله، فإذا اعتور اللفظة الواحدة معنيان مختلفانلم يعرف المخاطب أيهما أراد المخاطب، وبطل بذلك معنى تعليق الاسم على المسمّي[20].

فأجيبوا عن هذا الذي ظنّوه وسألوا عنه بضروب من الأجوبة: أحدهن أنّ كلام العرب يصحح بعضه بعضا، ويرتبط أوّله بآخره، ولا يُعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه، واستكمال جميع حروفه، فجاز وقوع اللَّفظة على المعنيين المتضادَّيْن، لأنها يتقدَّمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر، ولا يراد بها في حال التكلم والإخبار إلاّ معنى واحد؛ فمن ذلك قول الشاعر:

كلُّ شيءٍ ما خَلا الموتَ جَلَلْ*والفتَى يسعَى ويُلهيهِ الأملُ**[21]

فدل ما تقدم قبل "جلل" وما تأخّر بعده على أنَّ معناه: كل شيء ما خلا الموت يَسير؛ ولا يتوهّم ذو عقل وتمييز أنَّ الجلل ها هنا معناه عظيم.[22]

ومن القضايا الدلالية التي شغلت القدماء قبل المحدثين، قضية " الترادف" التي انقسموا حولها بين مثبت ومنكر لها في اللغة العربية، وتعرض ابن فارس إلى هذه القضية بقوله: "ويسمى الشيء الواحد بالأسماء المختلفة (الترادف) نحو:"السيف والمهند والحسام".

والذي نقوله في هذا: إن الاسم واحد وهو "السيف" وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أن كل صفة منها فمعناها غير معنى الأخرى. [23] ويرجع الدارسون السبب في بروز هذه القضايا إلى التراكم المعرفي والازدهار اللغوي عند العرب، الذي لفت عناية اللغويين بالفروق الدقيقة بين الألفاظ، فوضعوا في ذلك مصنفات خاصة، نجد منهم كتاب "الفروق" لأبي هلال العسكري(ت 395هـ)، وكتاب "أدب الكاتب" لابن قتيبة(ت 276هـ)، وكتاب "فقه اللغة وأسرار العربية" للثعالبي(ت429هـ)[24]

والذي يهمنا هنا، ليس بيان اختلافهم واتفاقهم في هذه القضايا، فالذي يهمنا، هي الطريقة التي عالجوا بها هذه القضايا الدلالية، والتي عوّلوا فيها على السياق، فهو الذي يكشف ويوضح المعاني المتعددة للفظ الواحد، كما وضعوا لكل سياق ما يناسبه من استعمال الألفاظ.

---

[1] ينظر: عبد النعيم خليل، نظري السياق بين القدماء والمحدثين- دراسة لغوية نحوية دلالية، دار الوفاء، ط 1، الإسكندرية، 2007 م، ص: 108

[2] هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، ط 2، إربد-الأردن، 2011، ص: 232

[2]

[3] الأزهري(أبو منصور محمد بن أحمد)، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط 1، بيروت، 2001، ج 1، ص: 7.

[4] ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، القاهرة، 1999 م، ج 1، ص: 249.

[5] ابن جنّي، الخصائص، ج 1، ص: 246-247.

[6] هاد نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، المرجع السابق، ص: 233[6] بيرش

[7] ينظر: محمد نور الدين المنجد، الاشتراك اللفظي في القرآن بين النظرية والتطبيق، دار الفكر، ط 1، دمشق، 1999 م، ص: 40.

[8] فايز الداية، علم الدلالة العربي، ص: 33.

[9] لقد اعتمد الخليل في بناء معجمه على طريقة تجمع بين العنصر الصوتي والعنصر الرياضي، حيث ابتدع ترتيبا خاصا به يراعي فيه مخارج الحروف، مبتدئا بحروف الحلق ثم حروف الحنك، ثم الأضراس ثم الشفاه، وجعل

حروف العلة آخرا، وهي هوائية. وجعل معجمه كتبا على حروف الهجاء مبتدئا بحرف "العين"، كما اعتمد عل نظرية رياضية لم يسبق إليها في حصر مواد اللسان العربي، عرفت بنظام"التقليبات"ليميز بين المستعمل والمهمل. ينظر: الدكتور/ ابن حُوَيْلي الأخضر مِيْدني، تاريخ المعجم العربي بين النشأة والتطور، دار هومة، الجزائر، 2009، ص: 58 وما بعدها

[10] زهير بن أبي سلمى، ديوانه، شرحه وقدم له: الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1408هـ، 1988 م، ص: 15. ورد صدر البيت "أذلك أم شتيم الوجه جأب " قال المحققان: هي رواية الأعلم. والبيت من الوافر.

[11] النابغةالذبياني(زياد بن معاوية)، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، د ط، مصر، 1977 م، ص: 101، والبيت من الوسيط.

[12] الخليل بن أحمد الفراهيدي(أبو عبد الرحمان)، كتاب العين، تح: د مهدي المخزومي ود إبراهيم السامراني، منشورات مؤسسة الأعلمي[12] للمطبوعات، ط 1، بيروت-لبنان، 1988 م، ج 1 ، ص: 62، 63، 64.

[13] حسين نصار، المعجم العربي نشأته وتطوره، دار مصر للطباعة، ط 4، 1408 هـ، 1988 م، ج 2، ص: 551.

[14] ينظر: أمين الخولي، مقدمة أساس البلاغة بين المعاجم، تح الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، د ط، بيروت، لبنان، د ت، ص: (ح، ط)

[15] الزمخشري(أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السّود، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، لبنان، 1419هـ، 1998 م، ج 1، ص: 669، 670.

[16] الخليل، كتاب العين، ص: 64.

[17] بصائر دوي التمييز، ج 1، ص: 56.

[18] كراع النمل(أبو الحسن علي بن الحسن)، المنجد في اللغة، تح: د أحمد مختار عمر، د ضاحي عبد الباقي، عالم الكتب، ط 2، القاهرة، 1988 م، ص: 85.

[19] ابن فارس(أبو الحسين أحمد)، الصابحي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، محمد علي بيضون، ط 1، 1418 هـ، 1997م،ص: 59

[20] النقد هنا موجه إلى أولئك الذين أنكروا المشترك اللفظي، الذين يرون أن في المشترك اللفظي إعاقة للتواصل وعلى رأسهم ابن دستروبه، معللين ذلك؛ بأن اللغة موضوعة للإبانة عن المعاني، ولو جاز وضع لفظ واحد للدلالة على معنيين مختلفين، أو أحدهما ضد الآخر، لما كان ذلك إبانة، بل تعمية وتغطية .ينظر: مهدي أسعد عرار، جدل اللفظ والمعنى- دراسة في دلالة الكلمة العربية- دار وائل للنشر، ط 1، عمان، 2002 م، ص: 223

[21] البيت من الكامل وينسب للبيد بن ربيعة، ينظر المزهر، ص: 398.

[22] الأنباري(أبو بكر محمد بن القاسم)، الأضداد، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، لبنان، 1407 هـ، 1987 م، ص: 1،2.

[23] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، ص: 59.

[24] ينظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية-دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصيل في التجديد والتوليد- دار الفكر، ط 2، بيروت، لبنان، 2005 م، ص: 318، 319.

البعد النفسي في الأمثال الشعبية الجزائرية.

د.قاسمي كاهنة.
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج.

الملخص:

تعد الأمثال الشعبية من بين أشكال الأدب الشعبي التي تعبر عن العقلية الشعبية للمجتمع ،كونها تبرز عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم ،لذلك فهي تعتبر الذاكرة الحية والمتحركة للمجتمع،تقوم مقام الرقيب على سلوكات الفرد وتصرفاته،لذلك كان للأمثال الشعبية علاقة بالحياة النفسية للفرد والمجتمع فهي تؤثر فيه،وعن طريقها يحاول الإنسان إخفاء مشاعره،وحالته النفسية،وبالتالي فهي تتضمن الكثير من الآليات النفسية الدفاعية التي يلجأ إليه الفرد لا شعوريا،ومن هذه الآليات نذكر:الكبت،التبرير،الإسقاط،التعويض النفسي،التقمص،إلقاء اللوم على الآخرين، الذكاء، الغيرة،الانطواء...،فهذه الآليات عبارة عن ردود أفعال لا شعورية يقوم بها الإنسان هروبا من الموقف أو حتى الواقع بصفة عامة.

الكلمات المفتاحية للملخص: (المثل – الأمثال الشعبية- علم النفس- الإنسان – الأمثال الأمازيغية.)

ABSTRACT

TS are proverbs among the forms of literature that reflect the people's mentality of society, projecting their customs and traditions and customs, so they are considered living memory and mobile community, serves as the Sergeant on individual attitudes and actions, so had to proverbs related to life Psychology of the individual and society are affected, and through human tries to hide his feelings, and his moods, and thus contain a lot of psychological defense mechanisms used by individual subconsciously, and these mechanisms recall repression, justification, projection, compensation, altkomsi, blaming Others, intelligence, jealousy, introverted., These mechanisms are not reactions that delivers a man escape from the situation or even reality in General.

Key words of the abstract: (ideals - folk proverbs - human psychology - Amazigh parables).

مقدمة

يمثل الأدب الشعبي علما مستقلا بذاته يحتل مكانة هامة في الدراسات الفلكلورية،فهو يعدّ موروث ثقافيا لا يمكن الاستغناء عن مظاهره،ويتضمن الخطاب الشفهي كموروث ثقافي أشكالا من التعبير الشفهي المتكامل الذي يشمل كل من الحكاية والقصص والأغاني والألغاز ،والأساطير والأحاجي،النكت والحكم والبوقالات والأمثال الشعبية.

وتعد الأمثال الشعبية أحد أشكال الأدب الشعبي المتميزة عن باقي أشكال الأدب الشعبي الأخرى،فهي تحمل في طياتها دلالات اجتماعية وثقافية عن مظاهر الحياة العامة السائدة في المجتمع.وللأمثال تأثير كبير على نفوس الناس فهي تؤثر فهم وتجعلهم ينصاعون لها من دون ضغط ولا إكراه "فقد صرنا في العصور الحديثة نمنح الكلمات ثقة مطلقة،ولا نفكر أحيانا في مضامينها،فأكثر الناس مثلا يثقون بصحة الأمثال الشعبية،أو أقوال الحكماء من الشعراء،لذلك نراهم في بعض المواقف يطلقون الأحكام جزافا،فعوض من أن يدرسوا الموقف،ويتفهموه على حقيقته،نجدهم يفسرونه لك بكلمات مأثورة أو بيت من الشعر"[1].

وبهذا نجد أن للأمثال حضور كبير في حياة الفرد والمجتمع كونها توجه سلوكه في الحياة،كما تعبر عن مكنوناته النفسية وما يدور في خلده أبلغ تعبير.كما أنها تتضمن الكثير من الآليات النفسية الدفاعية التي يلجأ إليها الإنسان لا شعوريا ،ومن المؤكد أننا نستطيع الكشف عن شخصية الإنسان من خلال تصرفاته أو حتى من خلال التغيرات التي تطرأ على وجهه أو على حركاته بصفة عامة خاصة حركة اليدين.

وقد قمت في هذا البحث بإلقاء الضوء على علاقة الأمثال الشعبية بالجانب النفسي للإنسان والتي تقوم على كشف الضوء عن حالته بناءا على أقواله وتصرفاته وحالته النفسية عموما.كما قمت بتوظيف الأمثال الشعبية الناطقة بالعربية وكذا بالأمازيغية باعتبارها لغة رسمية ثانية في الجزائر،محاولة شرح هذه الأمثال وتصنيفها على حسب الآليات النفسية الدفاعية التي يلجأ إليها الإنسان لإخفاء مشاعره.

***- تأثير الأمثال الشعبية في المجال النفسي:**

يعيش الإنسان في حياته مرتبطا بغيره،فهو يؤثر ويتأثر بمن حوله،تصادفه ظروف مختلفة فيتفاعل معها،كفرح وسعادة أو غضب أو حزن وغيرها،وهذه المواقف نتلمسها في شخصية الإنسان من خلال بعض التغيرات التي تطرأ عليه،سواء في تصرفاته أو الملامح التي تظهر على وجهه أو على أجزاء من جسمه،أو من خلال كلامه ومواقفه مع الغير،ولكي نفهم شخصية الإنسان علينا دراسة سيكولوجية الشخصية الذي لا يكون إلا بدراسة علم النفس الاجتماعي،لأنه يهتم بدراسة سلوك الفرد في المواقف الاجتماعية."إنّ خبرات الإنسان وسلوكه متشابهة في وظيفتها النفسية،بمعنى أنّ السلوك هو وسيلة الفرد للحصول على حاجاته الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية،وقد أدّى ذلك إلى تشابه كبير في مضمون الأقوال المأثورة الشائعة في ثقافات مختلفة،كما أنّ بعض الأقوال المأثورة تعبّر عن فكرة مجردة فقط." [2]فسلوك الفرد هو انعكاس لشخصيته وعلى هذا الأساس يتمثل الموقف الاجتماعي في مجموعة من العوامل أو المحددات الخارجية لسلوك الفرد،وما يحمله من تصورات داخلية تنعكس على سلوكه.

تتفاوت درجات تعامل الشخص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مع غيره،وتتفاوت كذلك من حيث درجة البساطة أو التعقيد في طريقة التعامل،يقول محمد قطب:"فليس علم النفس وحده هو الذي يتحدث عن النفس وليس حديثه هو أصدق حديث،وإنما الفن والأدب والاجتماع والتاريخ...والحياة الواقعية بأكملها هي الحديث الصادق عن النفس،لأنها تتحدث عنها في بيئتها الطبيعية...بيئة(الحياة) ولا تنشأ لها بيئة مصطنعة لحيوانات المعمل الموضوعة تحت الاختبار." [3] فعملية تكوين الشخصية هي نتاج لتفاعل العوامل البيولوجية والعوامل النفسية الاجتماعية،لاسيما البيئة العائلية.وبما أن الأمثال هي مرآة النفس،كما أن لها تأثيرا كبيرا في نفوس سامعيها"...فقد صرنا في العصور الحديثة نمنح الكلمات ثقة مطلقة،ولا نفكر أحيانا في مضامينها،فأكثر الناس مثلا يثقون بصحة الأمثال الشعبية،أو أقوال الحكماء من الشعراء،لذلك نراهم في بعض المواقف يطلقون الأحكام جزافا.فعوضا من أن يدرسوا الموقف،ويتفهموه على حقيقته،نجدهم يفسرونه لك بكلمات مأثورة أو بيت من الشعر." [4] وهذا ما يدل على أهمية المثل في حياتنا واستخداماتنا المتكررة له،كونه يعبّر عن آرائنا أبلغ تعبير،وهذا ما تؤكده الدكتورة نبيلة إبراهيم حيث تقول:"إننا نعيش جزءا من مصائرنا في عالم الأمثال،ولعل هذا ما يفسر لنا استعمالنا الدائم للأمثال،على عكس الأنواع الشعبية الأخرى مثل:الأسطورة والحكاية الشعبية والألغاز وغير ذلك.فالأمثال بالنسبة لنا عالم هادئ،نركن إليه حينما نودّ أن نتجنّب التفكير الطويل في نتائج تجربتنا ونحن نتذكرها بحرفيتها إذا كانت تتفق مع حالتنا النفسية،بل إننا نشعر بارتياح لسماعها،وأن نعيش التجربة التي يلخصها المثل." [5] فبتوظيف المثل الشعبي في الكلام،يحسّ الإنسان بأنه وصل إلى عمق التجربة وحلّلها،دون أن يؤثر على السامع أو يخدش الحياء العام،أو حتى يتعرض للنّقد،فالمثل الشعبي يغوص في عمق الشخصية النفسية للإنسان ويحللها،"وما يمكن أن يقال عن المثل إنّه دقيق في التعبير والنفاذ إلى الحالات النفسية الكامنة وراء السلوك،فيعبر عنها بطريقة جيدة."[6]فالإنسان معرض في حياته لضغوطات كثيرة في المنزل أو في العمل أو حتى مع محيط العائلة والأسرة والأصدقاء،وهذا ما يضطره إلى اللجوء إلى الدفاعات أو الحيل النفسية،لكي يقلّل من حدة التوتر لديه،"والحيل النفسية هي عبارة عن مجموعة من الأساليب التي تستخدم بصورة لا واعية لمسايرة وتقليل التوتر الناجم عن أفكار سلبية،قد تكون فوق احتمالنا أو تكون نتيجة دوافع لا شعورية أو رغبات غير مقبولة،أو صراعات داخلية أو عدم قابلية إشباع احتياجات معيّنة،كما تفيد هذه الدفاعات في حماية الذات من التهديد." [7] وهنا يأتي دور الآليات الدفاعية النفسية،وهي عبارة عن حيل نفسية(ردة فعل)لا شعورية الهدف منها منع ظهور العقد النفسية المكبوتة،وهي على أنواع:

1-الكبت:ويعني"إبعاد الأمور غير السارة عن الذاكرة أو إرسالها إلى اللاشعور." [8] فالكبت ظاهرة لا شعورية،يلجأ إليها الإنسان حينما لا يستطيع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره،أو عند صعوبة التصرف في موقف ما.

يظهر الكبت في المثل الشعبي كمرض نفسي،حيث يقال:« **خذ الراي اللي يبكيك وما تاخذش الراي اللي يضحكك**»،فالإنسان أحيانا يضطر في حياته إلى اتباع أمور قد لا يرغب فيها هو أصلا، وهذا ما نجده منتشرا في حياتنا،خاصة في المجال الدراسي أو في موضوع الزواج،فالأولياء قد يجبرون أبناءهم على اختيار ما،في حين أنّهم يرفضونه وهذا ما سيوّلد لديهم كبتا في المستقبل.ويقال أيضا: «**أعقب على واد هدّار وما تعقبش على واد ساكت**»،ويقال في الحذر من الرجل الساكت،لأنّ الإنسان الذي يتظاهر بالهدوء والسكوت تجاه أغلب المواقف،سيتولّد لديه كبت،كما أنّ هذا الشخص هو الذي لا تأمن شرّه،بعكس الإنسان الثرثار،الذي لا خوف منه أبدا.

«**يكر نفاق ذڤزوقاق،لاشجرة لا لورق،نوڤاذ آدنيني لحق،آسينين مدن ينحى** » بمعنى كثر النفاق في المجتمع،وغاب الصدق،فكلنا أصبحنا نخاف من قول الحقّ،لكي لا يحكم علينا بالانحياز لطرف ما،فخوف الناس من أن يتهمهم الغير بالتحيز لجهة ما،جعلهم يخافون من قول الصدق،حتى وإن كانوا متأكدين منه.

2- التبرير:" هو آلية دفاعية يلجأ إليها الشخص لتفسير أعماله وأفكاره متجنبا بذلك معرفة الأسباب والدوافع الحقيقية،وبالتالي متخلّصا من القلق" [9]،أو"هو عبارة عن أعذار وأسباب تبدو للنظرة العابرة مقنعة ومنطقية،ولكنها ليست الأسباب الحقيقية والدوافع الفعلية وراء السلوك،وهي عبارة عن تبرير لسلوك الفرد ومعتقداته،الذي يعتقد هو في قرارة نفسه أنّه مخطئ.فضابط الشرطة الذي يقسو على المتهمين يختلق عيوبا تبرّر سلوكه نحوهم.ومن شأن هذا السلوك أن يحرم صاحبه من التبصّر في أفعاله والتحكم فيها،ومراجعة أخطائه،ومن ثمّ قد يتورّط في الجريمة.ومثال ذلك اعتقاد الفقير أنّ الفقر نعمة،وأنّ الثروة والغنى يجلبان له المشاكل والهموم"[10].

ونجد التبرير في المثل الشعبي القائل:« **القط كي تبعدوا الشحمة يقول منتنة»،** فالقط الذي عجز عن الوصول إلى الشحم،يبرّر اعراضه عنها بكونها نتنة.

«**اللي جا بلا عرضة يقعد بلا فراش** » ،ويقال للإنسان الطفيلي الذي يتطفل على الناس ويقصدهم من دون موعد مسبق،فهو لن يجد الإكرام منهم أبدا،وبدورهم فإنهم يبررون سوء معاملتهم له بعدم دعوتهم له.

«**اللي ما عندوش امّو ياخذ نتيجة امّو** »وهذا المثل يحثّ اليتيم الذي فقد أمه بأن يعوّض هذا النقص،وذلك بأن يتزوج بامرأة كبيرة في العمر لتعوضه عن حنان أمه المفقود.

«**آغروم نييرثمطوث،مايرغى ثدماس الموس**» بمعنى أن المرأة الطالحة والسيئة،عندما تصنع الخبز تحرقه ثم تقوم بأخذ السكين بغية إزالة الحروق عليها،ففي هذا المثل يذكر لنا المرأة الطالحة،ثم يبرر لنا ويؤكد لنا الدليل على ذلك.

«**وين أوريلين ذوشن،أثجن وشانن** »وهو بمعنى المثل القائل:« **من لم يكن ذئبا أكلته الذئاب** »،فالإنسان عليه أن يستعمل الدهاء أحيانا لكي لا يكون وليمة سائغة عند الغير.

«**غوري أرڤاز ذمڤمڤم،أوريكاث أوريرڤم،أوريمنع آ ڤمدّن** »بمعنى عندي رجل شجاع،لا يضربني ولا يسبني ولا يهتم برأي الناس،ففي هذا المثل الذي يقال على لسان المرأة تأكيد على الرجل الشجاع ثم محاولة تبيان مواصفاته.

وما يلاحظ عن التبرير كآلية نفسية دفاعية في الأمثال الشعبية العربية،أنها غالبا ما تبدأ صياغتها ب(اللّي) الذي وهو إسم موصول،كقولنا:«**اللي ما عندوش النيف ترضالو ضربة بالسيف** »«**اللي ما يعاون خوه في الضيق ما يلقى في الشدة رفيق**»«**اللي ما يقرا للزمان عقوب على وجهو يجي مكبوب**»«**اللي ماهيش كاتبة من الفم تطيح**»... .

3- الإسقاط:" نسبة الإنسان حوافزه وأفكاره إلى الآخرين،وذلك مثلا،كاعتقاد الغشاش أن الآخرين غشاشون،أو اعتقاد الإنسان أنّ الشر الذي يعرفه كامنا في ذات نفسه،موجود عند الآخرين." [11] وهو "حيلة دفاعية ينسب فيها الفرد عيوبه ورغباته المحرمة والعدوانية أو الجنسية للناس حتى ببريء نفسه، ويبعد الشبهات عنه،فالكاذب-مثلا-يتهم معظم الناس بالكذب،والموظف الذي يحمل مشاعر عدوانية نحو رئيسه قد يسقط هذه المشاعر عليه،ويتصور أن رئيسه يكيد له ويتربص به لكي يؤذيه ومن ثمة يبادر بالهجوم والاعتداء عليه."[12].

يقول المثل الشعبي:«**لمراة يجيبوها الذهوبي ولاّ الكذوبي** »وهذا المثل فيه ظلم وإجحاف كبير للمرأة ،فهو يرى بأنّ كل النساء يرغبن في جمع الذهب والمجوهرات،كما أنهنّ كلهنّ يتصفن بالكذب، وهذا ما لا يعتبر صحيحا،لأنه من المستحيل أن تكون كل النساء غير صادقات مع الغير،أمّا بالنسبة لجمع المجوهرات فهذا-حسب رأيي-صحيح.

كثيرة هي الأمثال الشعبية التي لا تنصف المرأة،بل وتعتبرها كائنا مخادعا« **النسا وكيتهم ماتتنسى ومرڤتهم ما تتحسى** »ويقال في التحذير من غدر المرأة وخيانتها وهو يحمل نفس معنى المثل«**خاين البيت ما يتعس**».

«**الرّغّاب نقصلو يرضى**»ويقال في الجشع الذي لا يرضى بالشيء مهما بلغت قيمته،وكلمة (رغّاب) جاءت بصيغة مبالغة على وزن(فعّال)وهذا للتأكيد على إعادة التصرف أو الفعل أكثر من مرة.

«**سال لمجرب لا تسال الطبيب** »ويقال في تحبيذ استشارة الإنسان المجرّب،كونه مرّ بعدة خبرات وتجارب،أكسبته معرفة في مجال ما،لذلك فهو الأقدر على نصحنا وإفادتنا أكثر من غيره.

«**آعذاو أوريتتو ونيس،قذران ماذ يذهن أرفيس** »بمعنى أن الإنسان لا ينسى عداوته لشخص ما، مهما طال الزمن،كما أنّ مادة القطران لا تستعمل أبدا كدهان في طبق الشخشوخة.

«**أذڤال أممرابظ أذ وقبايلي،آغ أفوسيس ثوثذ أثعديذ** »بمعنى أنّ النسيب شأنه شأن القبائلي الحر سلّم عليه وابتعد عنه،فهذا المثل يدعو إلى عدم التواصل بين الأنساب بسبب بعض الأضرار التي تنتج عن ذلك،كما أنّ التقارب الكبير بين العائلات خاصة المتصاهرة من شأنه أن يحدث مشاكلا وفتنا كثيرة.وبالتالي فالإنسان دائما يعمد إلى إسقاط تجربة الغير في نفسه،أو حتى في غيره لكي يأخذ منها الدرس والعبرة.

4- التعويض النفسي:" آلية نفسية يخفي الإنسان بواسطتها صفة غير مرغوب فيها عن طريق إظهار صفة مرغوب فيها،ثم المبالغة في إظهار هذه الصفة الأخيرة."[13] فالإنسان يسعى جاهدا لإخفاء نقص فيه،سواء كان هذا النقص جسميا أو عقليا أو اجتماعيا أو علميا أو دينيا...،"ويمارس التعويض في بعض الأحيان حصرا على المستوى المتخيل، فلبعض أفكار العظمة وبعض التصرفات التي تتصف بهوس الكذب،وبعض الهذيانات،المسماة تعويضية،وظيفة مفادها أن تخفف من أثر الإخفاقات التي عاناها الفرد في حياته." [14] ومن أشكال التعويض العناد والمكابرة والاستبداد بالرأي، يقول المثل الشعبي: « **أضرب مرتك ديما،إذا انت ما تعرفش أعلاه هي تعرف** »ويقال في عدم الثقة بالمرأة مهما بلغ ورعها وطيبتها،فالإنسان الذي يقوم بضرب زوجته دون ارتكابها لأي ذنب،كبيرا كان أو صغيرا فقط لمجرد الشك، هذا الشخص يعتبر مريضا،لا سيما وأنه يعتبر نفسه محقّا،ولا يمكن لأحد أن يلومه أبدا.

«**كل منقوص منحوس**»وهو يوافق المثل العربي الفصيح« **كل ذي عاهة جبّار** ».وفي قولنا:«**فولتي ولاّ نبول في الكانون**» ويقال في التهديد المستهجن لنيل الطلب،والذي يكون عادة باستعمال القوة والعنف،أو بالتلميح إليهما.

«**اللي فيه يديرو في الناس**»ويقال فيمن يتهم الآخرين بعيوبه،متناسيا أو متجاهلا أنها موجودة فيه.

«**ڤالو أنا العظم وانا القاسي،ڤالو أنا الكلب وانا فارغ الشغل** »ويقال في الإنسان العنيد الذي لا يتخلى عن شيء ما مهما كان الثمن،والعناد يعدّ شكلا من أشكال التعويض النفسي.

«**أڤيغثيد ذبونعّاس،يوغاليّ ذبونبّاش** »بمعنى قمت بمساعدة هذا الشخص الذي يتميز بالغفلة،فأصبح يتدخل في كلّ أمور حياتي،ومثله أيضا:«**ڤيغثيد ذاموانس يتبريق أڤلنيس**»أي أحضرته إلى منزلي ليؤنس وحدتي فاستولى على بيتي وأخذ يصدر الأوامر فيه.

5- **التّقمص**:"التقمص في التحليل النفسي عملية عقلية،تعبّر عن ذاتها على شكل صلة انفعالية بأشخاص آخرين،أو أوضاع أخرى،بحيث يتصرف الفرد وكأنه الشخص الآخر المتصل به،لأنّ له نفس المشكلات،وهو يعتبر النقد الموجه للشخص الآخر نقدا له."[15] ويظهر التقمص في المثل« **إذا غابت السبوعة تستسبع الضبوعة** »ويقال في الأراذل يعلون ويحكمون في الناس بتبجح.معروف أنّ السبع أو الأسد هو سيد الغابة نظرا لقوته وكل الحيوانات تهابه،وإذا غاب عن المكان تأخذ الضباع مكانه وتتقمص شخصيته.

«**بات كلب تصبح راجل** »ويقال في الحث على اليقظة وحراسة المال والعرض،وقد شبه الرجل الذي يحرس ماله وداره ولا ينام الليل بالكلب،ففي هذا المثل حث للإنسان لكي يتقمص شخصية الكلب من حيث المهمة الموكلة إليه والمتمثلة في الحراسة.

«**بات مع لجران صبح يقرقر** »ويقال في سياق الاستنكار على المقلد للغير في كل شيء،وهنا أشار إلى اللغة بقوله(يقرقر)لأنه صوت الضفادع،لكن أراد كل شيء،فالإنسان الذي ينسلخ عن جذوره وعاداته وتقاليده ويتبع عادات أخرى،هو بمثابة المتقمص لشخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية.

«**جلد السبع على حمّارة** »ويقال في الهيبة الزائفة،وفيمن يتظاهر بالقوة،وهو أشد الناس ضعفا فالحمار معروف عنه الضعف والجبن،ولكنه هنا تقمص شخصية الأسد عن طريق وضع جلده عليه ليتصنع القوة والمهابة الزائفتين.

6- إلقاء اللوم على الآخرين: وهو"عملية إيجاد شخص أو جماعة تكون كبش الفداء يلقى عليه اللوم من أجل خطأ حقيقي أو خيالي.إيجاد بديل يوجّه إليه الإنسان هجومه،وذلك في مثل حالة الزوج الغاضب من زوجه،حيث يهاجم أولاده أو مستخدميه."[16] كما أنّ"اللوم هو عمل من أعمال الانتقاد وتحميل الآخرين المسؤولية وإصدار بيانات سلبية حول فرد أو مجموعة تكون تصرفاتهم غير مسؤولة اجتماعيا أو أخلاقيا،وهو عكس الثناء،عندما يكون شخص ما مسؤول أخلاقيا عن فعل شيء ما خطأ،فإن هذا الفعل يستحق اللوم،وعلى النقيض من ذلك عندما يكون شخص ما مسؤول أخلاقيا عن فعل شيء ما صحيح،فيمكننا أن نقول أنّ تصرفه يستحق الثناء."[17]

ومن مجموع الأمثال التي تتحدث عن اللوم« **الهدرة علي والمعنى على جارتي** »ويقال في معنى إلقاء اللوم على شخص ما لكن المتكلم يقصد شخصا آخر غيره،بمعنى أنه يقال من باب التضليل لكي لا يفهم الشخص المقصود بالحديث مباشرة.

«**كثرت سبابيك يا عجوز نوضي نطلڤك** »،ويقال فيمن يلتمس الذرائع للقيام بعمل يريده،مثل هذا الرجل الذي أراد تطليق زوجته العجوز،فتحجج بكثرة المشاكل وبتعدد الأسباب التي ستؤدي بهما إلى الطلاق،وهنا نجد أنّ هذا الرجل قد ألقى اللوم على زوجته لكي يبعدها عن طريقه.

«**ڤاللوا واش دار البصلة في طرفك،ڤاللوا ثمة لڤيتني حاصل** »ويقال في الرجل يحتار أمام قضية معقدة، حيث نجد أنه يلقي اللوم على غيره،بينما كان هو المتسبب في المشكل القائم،ويقال:« **فلان مسح الموس في صاحبو**»ويوظف هذا المثل في حالة التهرب من تحمل المسؤولية وهذا عن طريق إلقاء اللوم على الآخر.

7- الذكاء:"ويعني القدرة على اكتساب المعارف واستخدامها في التكيف مع المواقف المستجدة،أو مرونة التكيف مع الأوضاع الجديدة أو المشكلات التي يواجهها الفرد." [18] تظهر قدرات الإنسان من خلال تصرفاته وسرعة فهمه للأحداث« **الفاهم بغمزة والجاهل بدبزة** »،ويقال في الرجل الذكي كما يقال في الغبي،أي حسب السياق الذي وردت فيه،ونفس المثل يقال بالقبائلية:«**الفاهم يفهّم أسثيمي ،مذ مهبول آراسنيني**».

أمّا الغباء فهو ضعف في الذكاء والفهم والتعلم والشعور والإحساس،ومن بين الأمثال التي تحدثت عن الغباء قولنا:« **جا يداويها عماها**»أو«**جا يكحّلها عماها**»ويقال في العمل الأخرق،أو فيمن تطفّل على عمل لا يحسنه،فهو بمثابة من جاء يطبّ عينا مريضة فأعماها بالكامل.

«**جا يربح صيدو بورباح**»ويقال في الرجل يقع في ورطة لغبائه.

«**راح يدلّى ما ولّى،راح يعرض بات** »ويقال في التباطؤ المفرط والغباء الشديد،وهو يحمل نفس معنى المثل« **كي ذنابة الفروج الريح اللي جا يديها**».ومن الغباء من يتصور بأنه قد يجد أموالا أو كنوزا في طريقه« **الأولى هبال والثانية هبال واللي يمشي الطريق ويقول نلقى المال**»...،فالمثّال الشعبي يندد دائما بالغبي ويشيد بالإنسان الذكي مهما كان فقيرا أو معدم الحال« **زوالي وفحل خير من مركانتي وبغل**» .

8- الغيرة: هي أفكار وأحاسيس وتصرفات تحدث عندما يعتقد الشخص أنّ علاقته القوية بشخص ما تهدّد من قبل طرف آخر منافس،وهي غريزة فطرية وانفعال مركب،زرعها الله في النفس البشرية، وهي مزيج من حب التملك والشعور بالغضب،والغيرة هي:"خشيته من أن يجد المرء نفسه محروما، منزوع اليد،ونفهم من كلمة غيرة،على نحو أكثر تحديدا،انشغال البال المرتاب الناجم عن فكرة:أنّ شخصا محبوبا يمكنه أن يؤثر عليه شخص آخر."[19]

وللغيرة عدّة مستويات:

- الغيرة من الآخر:وهذا الآخر قد يكون زميلا في الدراسة أو العمل أو غير ذلك،« **قاللّو:شكون هو عدوك؟ قاللّو:صاحب حرفتك**»ويقال في الغيرة التي تقع بين أصحاب الصنعة الواحدة.
- غيرة المرأة على زوجها:قيل:«**تكون مريضة كي تسمع بلي راجلها تزوج تولي طويلة وعريضة** » بمعنى أنّ وجود امرأة منافسة لها يجعلها تهتم بنفسها وبكل أشغالها مهما كانت مريضة.ولأنّ«**الغيرة قلبت العجوز صغيرة**».
- غيرة الأم من كنتها:قيل:« **فحلات يتحكمّوا واش جايكم يا لعجايز منهم** »،«**إذا تفاهمت العجوز والكنّة ابليس يدخل الجنّة**»،«**قيغد ثبسليث ثوغالي تيسڤنيث**».
- غيرة زوجات الأخوة من بعضهنّ:«**مرة السلف كي الدّڤة بين الكتف**»،«**نسا لسلاف كي الحمّة بين لكتاف**».
- غيرة النساء من بعضهنّ:«**لو كان ما لعناد ما تجيّب النسا لولاد**».
- الغيرة على الدين والعرض والوطن:«**القلب اللي ما يغير وما يحير يستاهل قفة شعير**»

9- الانطواء: "مصطلح يستعمل للدلالة على اتجاه الاهتمام نحو العالم الداخلي وليس إلى العالم الخارجي-عالم الأشياء والأشخاص-نموذج من نماذج الطبع والشخصية،يميز الأشخاص الذين يتجه اهتمامهم إلى أفكارهم الخاصة ومشاعرهم الذاتية بدلا من اتجاههم إلى العالم المحيط بهم." [20] وتعود أسباب الانطواء إلى عدّة عوامل،أهمها العامل الأسري،فتعامل الوالدين مع الطفل من شأنه أن يؤسّس شخصيته المستقبلية،فالدلال الزائد أو القسوة الزائدة تعود عليه بالسلب.وفي

الأخير"إنّ سمة الانطواء على الذات لدى الفرد الجزائري والميل إلى التفرد وعدم التفتح،والابتعاد عن الأضواء والعزوف عن العيش ضمن التجمعات الكبرى،تعود هذه السمة إلى أسباب جغرافية،واجتماعية وثقافية،فمن الناحية الجغرافية لعب عامل اللاتجانس في المناخ والطبيعة على دفع أفراد المجتمع إلى العيش في شكل جماعات متقوقعة على أنفسها،ومنغلقة اقتصاديا وثقافيا في مناطق جبلية أو صحراوية أو ساحلية...،إلى جانب السياسة الاستعمارية التي ظلت إلى تفتيت المجتمع الجزائري،فقد أدّت هذه العوامل مجتمعة إلى تكريس الانطواء على الذات."[21]

قيل:«**أخسر وفارق**»ويقال في تحبيذ مفارقة اللئيم زوجة أو شريكا أو رفيقا،فمهما كانت الخسارة المترتبة عن المفارقة فهي أفضل وأربح من البقاء مع إنسان لئيم،ونلمس في هذا المثل دعوة صريحة للانطواء أحسن من المخالطة التي تجني وراءها المشاكل.

ويقال أيضا«**الخلطة بلطة**»ويقال في التحذير من كثرة المخالطة،لأنها غالبا ما تؤدي إلى المنازعات والمشاكل.

ويقال:«**خلّط روحك مع النخالة ينقبوك الجاج**»ويطلق على من يخالط الأراذل فلا يسلم عرضه من الثّلب،حتى وإن كان بريئا منهم ومن أعمالهم،إلاّ أنه يحسب منهم.

«**داري مستر عاري**»وفي هذا المثل دعوة إلى البقاء في المنزل وعدم المشاركة في أيّ نشاط اجتماعي.

«**أور تامن أور خدّع**»وهو بمعنى المثل«**ما تامن ما تخدع**».

الخاتمة

نستنتج في الأخير أن هناك علاقة وترابط قوي بين الأمثال الشعبية وعلم النفس ،فالأمثال الشعبية تقوم بكشف شخصية الإنسان عن طرق التطرق إلى مختلف الآليات النفسية الدفاعية التي يلجأ إليها لإخفاء حالته وشعوره كما أنّ لعلم النفس صلة وثيقة بالجانب الاجتماعي لأنه علم يختص بدراسة السلوك الفردي والخبرة التي يمر بها الفرد خلال تفاعله مع بيئته الاجتماعية،أما علم النفس الاجتماعي فيهتم بدراسة سلوك الفرد بالنسبة لعلاقته مع الأفراد الآخرين.

وبالتالي فالأمثال الشعبية قد تساهم في تكوين الاتجاهات الفردية والجماعية وتثبيتها لفترات طويلة بفضل تأثيرها على النفس وتداولها.

الهوامش:

[1] - بن عيسى حنفي،محاضرات في علم النفس اللغوي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 1980،ص180.

[2] - عبده سمير،التحليل النفسي للأقوال المأثورة،دار علاء الدين،دمشق،ط1994،1،ص05.

[3] - قطب محمد،دراسات في النفس الإنسانية،(د-ط)، دار الشروق،بيروت ،1994، ص11.

[4] - بن عيسى حنفي،محاضرات في علم النفس اللغوي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط1980،2،ص180.

[5] - إبراهيم نبيلة،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار غريب للطباعة،القاهرة،ص182.

[6] - بن الشيخ التلي،منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1990،ص159.

[7] - ويكيبيديا الموسوعة الحرّة،يوم 26 -02-2016.

[8] - فاخر عاقل،معجم علم النفس،دار العلم للملايين،بيروت،ط4، 1985،ص97.

[9] - نفسه،ص97.

[10] - ويكيبيديا الموسوعة الحرة،26-02-2016..

[11] - فاخر عاقل،معجم علم النفس،مرجع سابق،ص88.

[12] - ويكيبيديا،الموسوعة الحرة،يوم 26-03-2016.

[13] - فاخر عاقل،معجم علم النفس،مرجع سابق،ص26.

[14] - نوريرسيلامي،المعجم الموسوعي في علم النفس،ترجمة وجيه أسعد،منشورات وزارة الثقافة،سوريا،دمشق، 2001،ص659.

[15] - فاخر عاقل،معجم علم النفس،نفس المرجع،ص55.

[16] - نفسه،ص97

[17] - من ويكيبديا،الموسوعة الحرة،يوم26 -02- 2016.

[18] - فاخر عاقل،معجم علم النفس،مرجع سابق،ص05.

[19] - نوريير سيلامي،المعجم الموسوعي في علم النفس،مرجع سابق،ص1944.

[20] - فاخر عاقل،معجم علم النفس، مرجع سابق ،ص60.

[21] - بن نعمان أحمد،نفسية الشعب الجزائري،شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط1997،2،ص138-139.

***- قائمة المصادر والمراجع:**

1. بن عيسى حنفي،محاضرات في علم النفس اللغوي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 1980.
2. عبده سمير،التحليل النفسي للأقوال المأثورة،دار علاء الدين،دمشق،ط1994،1.
3. قطب محمد،دراسات في النفس الإنسانية،(د-ط)، دار الشروق،بيروت ،1994.
4. بن عيسى حنفي،محاضرات في علم النفس اللغوي،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 1980.
5. إبراهيم نبيلة،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار غريب للطباعة،القاهرة.
6. بن الشيخ التلي،منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1990.
7. - فاخر عاقل،معجم علم النفس،دار العلم للملايين،بيروت،ط4، 1985.
8. نوريرسيلامي،المعجم الموسوعي في علم النفس،ترجمة وجيه أسعد،منشورات وزارة الثقافة،سوريا، دمشق، 2001.
9. بن نعمان أحمد،نفسية الشعب الجزائري،شركة دار الأمة للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 1999.

بين دلالة النص وأفق التوقع في شعر حازم القرطاجني

(مقاربة نسقية)

د.عبد السميع موفق.

جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج .

ملخص:

يختص هذا المقال بالبحث في علاقة المكوّن النّصّي بأفق التوقّع في الخطاب الشعري عند حازم القرطاجني، الذي يقوم على مقومات ذاتية وموضوعية، تجسدها أساليب القصائد التي تتفاعل فيها عناصر: نسقية، ومعجمية، وتركيبية، ودلالية، العناصر الثلاثة الأولى تهيمن على البنية السطحية، أمّا الأخيرة فتظهر في البنية العميقة للخطاب، وعلى هذا المنوال يصبح الخطاب الأدبي يترنح بين ثلاثة أقطاب رئيسية تشدّ مفاصله وتهيكل جنسه وهي كالآتي: (معطى لغوي ـ أنساق نصّية ـ سلسلة دلالية). ومن خلال هذه الأقطاب الرئيسية تتحدّد استراتيجية العمل النقدي، التي يضعها الناقد نصب عينيه أثناء عملية التحليل والقراءة، فيتعامل مع الظواهر الخطابية وفق منطق تأويلي يراعي أحوال المؤلف لحظة الإبداع، وما تنهض به لغة النص وتراكيبه من معان، ثم يفحص مفاصله وأساليبه عضوا عضوا ـ وهو في الوقت ذاته ـ يرقب كلّ المؤشّرات النصية اللغوية وغير اللغوية، وبحسب موقعها في الخطاب، والتفاعلات التي تحدث بينها على مدّ أبيات القصيدة والمآل الذي تتجه إليه في تجسيد ملمح المعنى،وتحديد خصائصه المتكاملة التي تقوم عليها وحداته الدنيا والعليا، وكل ذلك بنظرة كلية شاملة ومتآلفة وبأحكام مؤسّسة متجانسة.

الكلمات المفتاحية: المكوّن النصّي . إواليات التحليل . السلسلة الدلالية . معنى المعنى.

Abstract:

This article deals with the relationship of textual constituent with the expectation horizon in the poetic discourse of Hazim Kartagini which stands on subjective and objective constituents, embedded through poetic styles with different

elements: coordinative, lexical, syntactic and semantic. The former three elements predominate the surface structure, the latter appears in the deep structure of discourse, and on this way the literary discourse varies between three basic components holding its parts and framing its category and which is as follow: (linguistic component-textual coordination-semantic series). And within these principal poles, the strategy of critical work is determined that must be taken into consideration by the critic during the reading and analysis process dealing with discourse phenomena according to an interpretive logic referring to the author's conditions during the moment of creativity as well as dealing with the text language in terms of syntactic meanings. Then he examines its elements and its styles part by part-and at the same time -he controls all the linguistic textual indices and none linguistic, according to its position in the discourse and with basic homogeneous means. The interactions that occur between them along the poem's stanzas and the destination to which it is oriented in shaping the allusive meaning and determining its complete features which are made of lower and upper units and all that with a whole and consistent vision.

Key words: textual constituent - analysis priorities - semantic series - meaning of meaning.

تمهيد:

إن الحديث عن حدود المعنى ومعالم الدلالة في الخطاب الشعري، قد يؤدّي إلى الحديث عن علوم البلاغة العربية الثلاثة: معاني وبيان وبديع. وقد اشتمل الشعر العربي القديم بدرجات متفاوتة على الظواهر البلاغية، تظهر فاعلية الدلالة فيها بمؤشّرات متفاوتة حسب طبيعة أغراض القصائد، ودرجة انفعال أصحابها.

و"بنية الدلالة من صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقّق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية للغة الشعر، التي تسعى في استمرار إلى تكثيف دوالها اللسانية ما دامت معانيها لا توجد على خطّ كلماتها"[1].

وقديما عُهدت البلاغة العربية المعيارية على أنها الفيصل الحاكم بين القصائد من حيث الجودة الفنية، والمفاضلة بين نوابغ الشعراء وفحولهم، حيث كان يعمد النقاد إلى إخضاع الشعر لقواعد البلاغة، ثم ينظرون إلى مدى التزام الشاعر في قصيدته بتلك القواعد ويسلّطون الضوء على أنواع الصور والأساليب والمحسنات البديعية التي حضرت في خطابه الشعري، ويتلمّسون المعاني والدلالات المستوحاة منه ومدى ملاءمتها للموضوع والغرض والموقف.

لذا حظيَ المستوى الدلالي في مجال مقاربة الخطابات الشعرية وتحليلها بعناية خاصة أكثر من غيره من المستويات الأخرى؛ لأنّ علم الدلالة يقف "في طرف وعلم الصوت في طرف آخر ويكون النحو في الوسط. وبما أنّ اللغة نظام اتصالي، فوظيفتها ربط رسالة (المعنى) بمجموعة علامات (الأصوات اللغوية أو الرموز الكتابية)"[2].

ويجدر بالباحث الذي يريد أن ينجز تحليل أو دراسة على أي خطاب شعري أن يعرف بأنّ: "البلاغة العربية نشأت ونمت مرتبطة بالنص القرآني أساسا، وفي أحيان أخرى كانت وثيقة الصلة بجنس الخطابة، حيث يجوز وصفها بأنها بلاغة الخطاب. غير أنّ هذه الحقيقة العلمية لا تنفي وجود حقيقة أخرى تتمثّل في وجود جنس أدبي مهيمن على وجه أصول البلاغة. فهي وإن كانت علما كليا يشمل الشعر والنثر، كما رأى قدامة بن جعفر، فإنها من منظورنا علم ألصق بأساليب الشعر وأنسب لطبيعته"[3].

ويروي ابن رشيق في كتابه <<العمدة>> أنه "قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك، واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام"[4]. وهذا القول مهما كان قادرا على إبراز "مرونة الأبنية المجازية وتنوعها، إلاّ أنّها لا تشكّل سوى مدخل لدراسة الإواليات الدلالية، والتحولات اللاحقة بالمعنى"[5].

والحديث عن الدلالة والإيحاء في النصوص الشعرية يعني التقرّب من حالات الانفعال لدى الذات المبدعة لحظة الإبداع، حسب منطلقين أساسيين أوّلهما: خصوصية النظم الشعري نفسه، الذي يردّ تسميته كثير من النقّاد لكونه نابعا من الشعور، وثانيهما: يتحدّد من الرغبة في القول الناتجة عن منبّهات ودوافع نفسية، ولا أدلّ على ذلك من قول سحار بن عيّاش العبدي

حين سأله معاوية بن أبي سفيان: "ما هذه البلاغة فيكم؟ قال: شيءٌ تجيش به صُدورُنا فتقذفه على ألسنتنا"[6].

وتتضح فاعلية المنطوق الشعري في القدرة على التأثير وإحداث المفارقة بخرق نظام اللغة، ليصدم أفق انتظار المتلقي، "الأمر الذي يجعل من الدال الشعري ممثلا للمدلول أكثر مما يدل عليه، من هنا نستفيد أن الدلالة في الشعر لا تتعلق بتقرير المعنى وإنما تتعلق بالإيحاء بالمعنى؛ لأن ما تنقله الرسالة الشعرية ليس هو الموضوع، بل الانفعال الذاتي بالموضوع"[7].

وهذا ما نوّه به نقّاد اللغة الإنجليزية حين ألحوا على معنى المعنى (Mining of mining) في نظرياتهم النقدية، وقد سبقهم إلى ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني حين تحدّث عن اللفظ والمعنى، وما يحدثاه من صور خاصة في المتلقي بقوله: "فيعلموا أنهم لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة، وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا اللفظ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى، والخاصة التي حدثت فيه"[8].

وقد بذل البلاغيون والنقّاد المحدثون جهودا حثيثة "في بيان مدى صلابة الأساس العلمي لقيام بلاغة عامة، باعتبارها <<علما كليا>> يستوعب ثمار علوم اللسان وعلوم الإنسان"[9].

ومن هنا يتعيّن على الباحث النظر في "علم التخييل والتداول باعتبارهما خطابين يتجهان نحو قطبين متباعدين يقتضي بيان العنصر الجوهري الذي يجمعهما، ومدى الإنتاجية الإضافية المترتبة عن الجمع، فضلا عن الحاجة إلى ضبط الحدود مع الجوار المعرفي (المنطق والفلسفة واللسانيات)"[10].

وقد ينتج عن تفاعل المكوّنات السابقة في الخطاب الشعري، وعي نقدي حتمي يرجّح الاهتمام بمرجعية السياق العام كبنية مهيمنة على النص تحدّد رؤية المبدع وموقفه من القضية أو القضايا التي يطرحها. "ومن هذا المنظور السياقي الذي يراعي النص بأتمه بعد تجميع السمات الإيحائية في شبكة دالة، يؤدّي أثناء التحليل النصي إلى وصل العلاقة التي من شأنها أن تقوم بين الأسلوب والنوع الشعري"[11].

والعمل الإبداعي الشعري يستغل طاقات اللغة، لخدمة القضية المتبناة، ملتمسا في ذلك تحريك حساسية المتلقي الفنية، ويستثمر علوم البلاغة في بناء "الخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا، إيهاما أو تصديقا"[12].

ومن هنا تظهر ملامح الدائرة الحوارية بين المبدع والمتلقي، التي تعكس موقف المبدع من العالم، ورغبة المتلقي في معرفة العالم بعيون المبدع الفنان، وكلاهما ينشد ما يسمى بثنائية (الواقع/البديل)، التي بها يشخّص الشاعر الواقع الراهن ويستشرف المستقبل معتمدا على طاقاته الفكرية ومكتسباته المعرفية ورؤيته ذاتية، في تفسير الظواهر والمظاهر المرتبطة بالكون الذي يعيش فيه.

1 . مستوى التواصل (التأليف والتبليغ):

الكلام نوعان: خبر وإنشاء، إذاً كل خطاب في اللغة العربية لا يخرج عن صيغ أساليب الخبر أو الإنشاء التي حدّدتها البلاغة العربية القديمة، وقد قسّم علماء البلاغة العرب "عموم الكلام إلى خبر وإنشاء. أمّا الخبر عندهم فهو كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته، وأمّا الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته. وإنهم بعد ذلك يختلفون في حدود الخبر والإنشاء اختلافا كبيرا، وإنهم ليبتعدون في تفصيلهم الكلام في هذا الموضوع عن واقع اللغة إلى حدّ فيه كثير من العقم والجمود وجفاف الفلسفة والمنطق والنحو"[13].

حتى أصبح الكلام عندهم حقيقة ومجازا لا يخرج عن الأطر التي وضعوها له في الأصل (أنواع الأساليب الخبرية والإنشائية)، وقد يرجع تصنيفهم هذا إلى مراعاة أحوال المتكلم ورغبته في التواصل مع الغير، مع مراعاة منطق اللغة العربية الطبيعي، حين ينحرف المبدع بالخطاب الإبداعي إلى أساليب غير مألوفة في النظم، وما يُلمح منها من ضلال وجدانية وأصداء موحية.

والنقد الأدبي الحديث يتعامل مع المنطوق الشعري، وفق أقطاب المحور التواصلي الذي أثبته عبد الله محمد الغذّامي في كتابة النقد الثقافي، وهذا "النموذج الاتصالي بعد إضافة العنصر السابع كالتالي:

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

وتكون وظائف اللغة حينئذ سبعا بإضافة واحدة إلى الست المعهودة، وهنّ كالتالي:

1 . ذاتية / وجدانية (حينما يركز الخطاب على المرسل).

2 . إخبارية / نفعية (حينما يركز الخطاب على المرسل إليه).

3 . مرجعية (حينما يكون التركيز على السياق).

4 . معجمية (حينما يكون التركيز على الشفرة).

5 . تنبيهية (حينما يكون التركيز على أداة الاتصال).

6 . شاعرية / جمالية (حينما تركز الرسالة على نفسها، وهذه هي إضافة ياكوبسون التي بها أجاب على سؤال الأدبية وكيف تتحول اللغة إلى صفتها الأدبية).

7 . الوظيفة النسقية (حينما يكون التركيز على العنصر النسقي"[14]

وبالنظر إلى مقصدية ورغبة المبدع في الخطاب الإبداعي، تظهر "معان أُخَرُ، وهي أنحاء المخاطبات مثل أن يكون المتكلم مخبرا أو مستخبرا آمرا أو ناهيا داعيا أو مجيبا ... فقد تبيّن بهذا أن المعاني صنفان: وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحول القائلين أو المقول على ألسنتهم، وأنّ هذه المعاني تلتزم معاني أخر تكون متعلقة بها وملتبسة بها، وهي كيفيّات مآخذ

المعاني ومواقعها من الوجود أو الفرض أو غير ذلك ونسب بعضها إلى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيّات المخاطبة"[15].

والشاعر يراعي في نظم كلامه أحوال المتلقي المتميّز، فيسعى جاهدا لتقديم خطابه في أبهى حلة، ويصوغه في أجمل تركيب يقدر على حمل الرسالة المتوخاة منه، فيتحاشى التراكيب الركيكة والتعابير الساذجة والسوقية، ويسترشد بمعادلة توفيقية تستجيب لرغبته القولية وتلائم الموقف الذي هو بإزائه. يقول السكاكي: "اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره"[16].

وبإخضاع إنتاج حازم القرطاجني الشعري لمعيار التصنيف البلاغي، حسب قانون علم المعاني الذي يقسّم الكلام إلى نوعين، يستحسن وضع جدول إحصائي يرصد ويستقصي كل أنواع الصيغ التي بنى عليها أشعاره التي بين دفتي الديوان، مع إقصاء القصيدة النحوية من هذا الإحصاء باعتبارها من ضمن الشعر التعليمي الذي لا يرقى إلى مستوى الجمالية الأسلوبية من جهة، ولكونها اجترار لقواعد النحويين ونظريات علماء اللغة، حيث نظمها من أجل تبسيط حفظها وتعلّمها، دون أن يراعي عنصري الجدة والابتكار فيها من جهة أخرى.

وقد أفضت النتائج الإحصائية . من دون عدّ منظومة النحو . إلى الأرقام التالية:

مجموع أبيات قصائد الديوان.	عدد أبيات الأسلوب الخبري.	عدد أبيات الأسلوب الإنشائي.
1769 بيتا	1550 بيتا	219 بيتا

هذا الجدول يوضّح أن حازم القرطاجني كان يميل إلى الإخبار، أكثر من الإنشاء وقد يرجع ذلك إلى عوامل كثيرة منها: البيئة الطبيعية التي نشأ فيها، وظروف العصر التي صبغت نظمه الشعري، فتارة ينعى مرابع الأندلس وأخرى يذكر مناقب ومثالب الخلفاء الحفصيين

ويحثّهم على استرداد الفردوس المفقود، وثالثة من أجل نيل الهبات والصلات ورفع منزلته في بلاطهم الذي كان يقيم به.

دون إغفال طبيعته التعلّمية الميالة إلى البحث والنقد، أكثر من الإبداع وما يلازم ذلك من أخذ وتوارد، وذكر أخبار السابقين والاستشهاد بآثارهم، سواء كان ذلك في شكل معارضات شعرية أو أنساق لغوية علقت بذاكرته نسج على منوالها.

أمّا اعتماده على الصيغ الإنشائية بشكل قليل، فقد يرجع إلى طبيعة الأساليب الإنشائية نفسها، وما تحمله من فاعلية تأثيرية قوية، وخصوصيتها الأسلوبية الجزلة، هذا من جهة الشكل، أمّا من ناحية المعنى أو المضمون فهو يستعملها عند حاجته إلى الطلب أو تقديم نصائح وإرشادات، وشحذ الهمم؛ لأنها تحفّز المتلقي على سلوكات وأفعال، أكثر من المتعة الجمالية والفنية، والتّرف الفكري.

وحازم القرطاجني كان يرجو بشعره ردود أفعال، أكثر من أن يظهر بضاعته الفنّية، ومقدرته اللغوية. "وتتألف << القدرة التواصلية >> لدى << مستعمل اللغة الطبيعية >> من خمس ملكات على الأقل وهي: الملكة اللغوية والملكة المنطقية والملكة المعرفية والملكة الإدراكية والملكة الاجتماعية"[17].

وبذلك تكون الملكة الشعرية خاضعة لحتمية الزمان والمكان ومقتضيات الحياة المتعدّدة، باعتبار الشاعر مثقف زمانه وعالم أقرانه، يبلّغ أفكاره عبر وسيلة اتصال العصر القديم المسموعة (**الخطاب الشعري**) كأفضل قناة للتواصل والتعبير عن الرأي.

2 . التواصل بأساليب الخبر:

الأسلوب الخبري هو ذلك الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب، يقول السكاكي: "اعلم أن مرجع الخبرية واحتمال الصدق والكذب إلى حكم المخبر الذي بحكمه في خبره بمفهوم لمفهوم"[18].

واحتمال الكلام الصدق والكذب يرجع عند البعض إلى فائدته الخبرية بالنسبة للمتلقي أو بإضافة حكم لخبر معلوم لمقصد بلاغي، أما عند الجمهور فيرجع ذلك الاحتمال إلى مدى مطابقته للواقع أم لا.

"أما السبب في كون الخبر محتملا للصدق والكذب فهو إمكان تحقق ذلك الحكم مع كل واحد منهما من حيث إنه حكم مخبر، ومرجع كون الخبر مفيدا للمخاطب إلى استفادة المخاطب منه ذلك الحكم، ويسمى هذا فائدة الخبر كقولك زيد عالم لمن ليس واقفا على ذلك أو استفادته منه أنك تعلم ذلك كقولك لمن حفظ التوراة قد حفظت التوراة ويسمى هذا لازم فائدة الخبر، والأولى بدون هذه تمتنع، وهذه بدون الأولى لا تمتنع كما هو حكم اللازم المجهول المساواة، ومرجع كونه صدقا أو كذبا عند الجمهور إلى مطابقة ذلك الحكم للواقع أو غير مطابقته له وهو المتعارف بين الجمهور، وعليه التعويل"[19].

وينقسم الأسلوب الخبري من حيث قوّة التأثير في المتلقي والقدرة على إقناعه إلى ثلاثة أضرب حسب رأي البلاغيين وهي: (**الأسلوب الخبري الابتدائي، والأسلوب الخبري الطلبي، والأسلوب الخبري الإنكاري**). وقد حضر الخبر بأضربه الثلاثة في ديوان شعر حازم، بنسبة عالية قدّرت بـ: (**87,62%**)، وقد حضر في (**1550**) بيتا، من مجموع (**1769**) بيتا.

وذلك يرجع لأسباب موضوعية وأخرى ذاتية، حضرت خلد الشاعر لحظة الإبداع سيتم التعرّف عليها في النماذج الشعرية المختارة، التي تهتم بها هذه المقاربة أثناء عملية التحليل وتقدّم حسب تصنيفات علماء البلاغة القدامى، لكن مع تغليب القيمة الدلالية والمعنوية على النظرة المعيارية التصنيفية.

وهذه الدراسة لم تحصي أساليب الخبر بشكل مفصّل، ولم تحلّلها بشكل كلّي، وإنما اكتفت بمقاربة بعض العيّنات منها، مبرزة دورها المتفاوت في بنية قصائد القرطاجني وفاعليتها الشعرية على مستوى ردود الأفعال لدى القراء والقدرة التأثيرية فيهم.

هذه هي مولّدات الوحدات الكبرى التي تصبغ الخطاب الشعري عند القرطاجني. تكشف عنها مؤشّرات اللغة والصور والأنظمة السياقية، في أساليب العبارات الشعرية. وصياغة الجمل

في القصائد كبنيات صغرى تتوارد وتتوالى، حسب التدفّقات الشعورية والموجات النفسية التي تشكّل في مجملها العام ملامح دائرة التواصل والتأثير التي تتسلط على أفق انتظار المتلقي.

3 . الأسلوب الخبري الابتدائي:

الأسلوب الخبري الابتدائي حسب رأي البلاغيين هو أن يكون السامع خالي الذهن من الكلام الذي يوجّه إليه من قبل المتكلم، "فإذا ألقى الجملة الخبرية إلى من هو خالي الذهن عما يلقى إليه ليحضر طرفاه عنده وينتقش في ذهنه استناد أحدهما إلى الآخر ثبوتا أو انتفاء، يكفى ذلك الانتقاش حكمه ويتمكن لمصادفته إياه خاليا:

أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى فصادفَ قلبي خالياً فتمكنَا

فتستغني الجملة عن مؤكّدات الحكم وسمي هذا النوع من الخبر ابتدائيا"[20]. ومنه فإن الأسلوب الخبري الابتدائي يصبح أي كلام يحتمل الصدق أو الكذب تخلو جمله وعباراته من المؤكدات اللفظية المعروفة عند البلاغيين، وبلغة أدق وحسب منطق الرياضيات يمكن تعريفه بالعبارة التالية: (**أسلوب خبري ابتدائي = 0 مؤكّد**).

وممّا يجب التذكير به هو أن دراسة النماذج الشعرية المختارة من ديوان حازم في هذا البحث هي دراسة تطبيقية لا ترضى بالتحليل الوصفي الجاف، بل تذهب إلى أبعد من ذلك، حيث تعاين أساليب الخبر كملمح أسلوبي يشكّل قوة ضاغطة تتسلّط على أفق انتظار المتلقي، لتحرك فيه مثيرات الانفعال.

وقد حضر الأسلوب الخبري الابتدائي في ديوان القرطاجني، حضورا كثيفا خاصة في مواضع الوصف. إذ يقول واصفا: [**الكامل**]

وتجودُ ساحتهُ بِكُلِّ مُقلّدٍ أزهارها، ومُعطّلَ جرباءها (21)

فتنوب عن عيني وتُغني عينُها في سقي أطلال الحبيبِ عَماءَها (22)

من كلِّ بِكرٍ حُرّةٍ ما فارقتْ إطْراقَها وبُكاءَها وحياءَها (23)

يبدو احمرار البرق في صفحاتها خجلاً إذا رَفَعَ النسيمُ رِداءها

تبدو الرُّبى خُضْراً وكانتْ قبلها عُفْراً إذا سفحتْ بها أنْواءَها

وإذا تمرُّ بروضةٍ مُعتلّةٍ ضَمِنَ انبراءُ بُرُوقها إبراءها

ومتى تزُرْ عفراءَ أرضٍ تَبْكِها كَبُكاءِ عُرْوةٍ عُذْرَةٍ عَفْرَاءَها (24)

تَسْقي مَغانيَ لم تُفارقْ وحشةً أطلالهَا مذْ فارقتْ أطلاءها

وبمُهجتي من ذلك السّربِ الذي حلَّ الجوانحَ وارتمى أَفْناءهَا

ثُعَلِيَّةُ الأَلحاظِ لما أَنْ رَنَتْ أَصْمَتْ فُؤاداً لمْ يُطِقْ إِصْماءَها (25)

مزج حازم في هذا المقطع بين المشهد الطبيعي وخلجات نفسه التي اشتاقت إلى طيف الحبيب، فراح يستنطق الدور التي كان يسكنها، والأرض التي مكث فيها، وقد غادرها فأضحت قفرا مهجورة، وأصبحت الدور موحشة خربة. ثم أنشأ يقول مستأنسا بالأنواء التي نزلت بها لتعيد الحياة لها، لتحي بريق الأمل في نفسه.

"والفكرة تشدّ أزر العاطفة، وهي توقظها، وهما يبعثان الإرادة ويندر أن توجد فكرة لا تثير عاطفة ولا تحرك إرادة، ومثل ذلك يقال عن الفنون الأدبية التي تغذّي هذه المواهب النفسية"[26].

وهذا الوصف يتعلّق بحالات شعورية وإحساسات نفسية انتابت الشاعر لحظة الإبداع فأراد أن ينقلها للمتلقي مخبرا إياه بما جرى له، دون أن يستخدم المؤكدات اللفظية لأن السامع لم يكن يعرف تلك الأخبار مسبقا؛ ولأن المشاعر والأحاسيس التي صوّرها له الشاعر لم يسمع بها من قبل. وفي هذه الحالة له أن يصدّق الخبر فينفعل به ويتفاعل معه ويستطيع أن يكذّب هذا النّبأ، فيصنفه في زخرف القول وبهرجة الكلام؛ لأن المتلقي خالي الذهن من الأخبار التي وردت عليه.

4 . تحديد الأسلوب بمقتضى السياق والنسق:

من أجل دراسة الأساليب الخبرية في الخطاب الشعري، يجب النظر في السياق العام للعبارة اللغوية، وفحص المؤكّدات من جهة الدلالة لا من جهة الشكل الظاهر، لأن هذه المؤكّدات قد تنوب عن بعضها البعض في السياق، والمعنى العام للأسلوب الذي ورد فيه، هو الفيصل في تحديد المؤكّد الحقيقي أو الحرف الذي ينوب عنه.

يقول حازم القرطاجني في وصف الأندلس: [**البسيط**]

بجنّةِ الحُسْنِ من شرقيّ أندلُسٍ قد خيّمتْ بين أزهارٍ وأنهارِ

تَسْمو إذا ما سما نَجمُ المَصيفِ إلى زُرْقِ صوافٍ عليها خُضرُ أشجارِ

حتى إذا كوكبُ الأسحار لاح لها في شهر تشرين أضحت ذات أسحارِ

واستبدلت فوق شطِّ البحرِ منزلةً من منزلٍ فوق نهر العسجدِ الجاري

حيث التقى الزاخر المخضرُّ مَشْبَهُ حتى أُقِرَّتْ بها ألحاظُ نظّارِ

بسطُ بَرٍّ غَدا البَحْرُ البسيطُ له مُدانياً كدُنوِّ الجارِ للجارِ

إذا الندى انقطعتْ أسلاكُهُ سحراً فيهِ غدا زهرهُ منحلَّ أزرار (27)

وهو يبني قصيدته على الوصف والتمثيل موظّفا مختلف أدوات الطبيعة وأوّل ما يستوقف القارئ في هذا المقطع هو حرف الجر (**الباء**) الذي يفيد الظرفية المكانية، حيث ناب عن حرف الجر الآخر (**في**)، ليفيد تحديد وتخصيص المكان الذي هو بصدد وصفه وهو: جنة الحسن (**الأندلس**)، يدعمه شبه الجملة الظرفي كمؤشّر ثاني (**من شرقي الأندلس**)، يضع القارئ في فضاء المكان المحدد (**مسقط رأس الشاعر**).

استغل الشاعر في هذا المقطع الوصفي طاقات اللغة الوصفية التي استوحاها من أدوات الطبيعة الأندلسية العذراء، معرباً عن فيض خاطره وطيف ناظره.

ثم انتقل إلى الشطر الثاني الذي استهلّه بأداة (**قد**) التي أخرجها السياق عن مدلولها الحقيقي (**التحقيق والتأكيد**) إلى دلالة جديدة تفيد الحيثية والمكانية وبذلك تكون قد عوضت أحد الظرفين (**أين أو حيث**) فيبقى الكلام رهين الأسلوب الخبري الابتدائي (**قد خيّمتْ بين أزهار وأنهار**)، ما دام أفق انتظار المتلقي خال من الحكم الذي أُلقي إليه. "ولمعرفة ما يُبَنْبِنُهُ التركيب يمكن القول بأنه يُبَنْبِنُ الأشياء والكلمات، فالأولى موضوع للإيجاد، والثانية موضوع للعبارة"[28]

وبوصل نحوي (**تسمو**) يسترسل الشاعر في ذكر مباهج الأندلس الغراء في ليالي فصل الصيف المُضيئة، حيث يظهر بها لؤلؤ المياه وخضرة الأشجار، وإذا دنا الصبح طلع كوكب الأسحار ليزيدها سحرا في شهر تشرين. ليدخل عنصر ثان في دائرة الإخبار ألا وهو عنصر الزمان المتمثل في اللفظتين (**تشرين، الأسحار**)، محدثا بذلك دلالة عميقة جسّدتها الثنائية التلازمية (**المكان/الزمان**) التي تحوي كل شيء في هذا العالم.

ويزداد جمال شرق الأندلس في ذلك الوقت المخصّص، الذي يكشف بدوره عن علاقة المبدع بالزمن المحدّد شهر تشرين ووقت السحر، وبإخضاعهما لإواليات المنهج السميائي الذي يكشف عن سلم السلسلة الدلالية في الخطاب، يمكنهما أن يبوحا بنشوة الشاعر في تلك الأوقات، وما للزمن من قوة ضاغطة تتسلط على خواطر الشاعر حين يتذكر تلك المرابع.

وبوصل حرفي يعود الشاعر إلى وصف وتصوير (**المكان**)، مستطردا في تشخيص وتمثيل مرابع الأندلس، وقد كانت عودته من باب البحر، ليكون الاختيار الشعري في ذلك الوصف، من المكان في شكله اليابس، مرورا بالزمن المخصوص، ثم يختم بوصف المكان في شكله السائل.

حيث يجتمع نهر الأندلس بالبحر المتوسط، وما ينتجاه من سحر وزرقة وتناغم (**واستبدلت فوق شطّ النّهر البحر منزلة من منزل فوق نهر العسجد الجاري**)، فإذا نظرت إلى حافتي النهر قبل المصب، وما يطفو فوقه من أوراق وأزهار الشجر وهو يتوسّط أرض الأندلس، وإذا نظرت إليه من عرض البحر أو من الضفة الجنوبية، تخال الأندلس جسم ضخم ممدّد لبس رداء مزركشا مفتوح الأزرار.

وعلى ضوء هذا الاتجاه في الشعر "يتساءل الباحث في البلاغة عن التأثير الذي أحدثه هذا الاتجاه فيه. فهل مكّن الشاعر أو شجّعه على الانطلاق في أجواء حرية التعبير لخلق علاقات جديدة بين أشياء الكون وبينها وبين الإنسان؟"[29].

يبدو أنّ القرطاجني من خلال هذه الأساليب التقريرية الوصفية، كان بعيدا عن وطنه مشتاقا إليه، فأراد أن يحدّث المتلقي عنه، وما في ذلك الإخبار من حث وتحريض على انتزاع الأندلس من أيدي الغاصبين، بخطاب شعري يستنهض النفوس ويشحذ الهمم، حيث يمكن اعتبار هذا المقطع صرخة خالدة إلى كل قارئ وقف عليها والأندلس مازالت تحت وطأة العلج من إسبان وبرتغال وغيرهم.

وله في مقطع غزلي أيضا: [**الطويل**]

يبيتُ، إذا ما البرق أبرقَ، جَفْنَهُ بليلٍ سليمٍ ساورتهُ أراقمُهْ

وما البرقُ أنهى لي هوىً غير أنَّ بي هوى ربربٍ تحكي البروقَ مباسمُهُ

طوتهنَّ أحداجُ الحمولِ كما طوى على سرِّ من يهوى الجوانحَ كاتمهُ

مررنَ بنا والدمعُ يسفحُ وَبْلُهُ عليها أسى والطلُّ ينهلُّ ساجمُهُ

تتابعُ من خيطِ الظلام فواصلاً كلؤلؤِ عِقدٍ أسْلَتْهُ نواظِمُهُ

إذا الملدُ منْ قُضبِ القدُودِ بهِ انثنتْ تَغَنّتْ من الحَلي المرنّ حمائمهُ

قَرِرْنَ فلمْ يشعرنَ حرَّ تنفُّسي وقد يُذبِلُ الوردَ النَّضيرَ سمائمُهُ

فأمسكتُ أنفاسي وراسلتُ أدمعي فأبصرتُ زهراً تنتَحِيهِ غمائمُهُ

حبيبٌ نَمّتْ على طَيْفِهِ الصَّبا بِمَسراهُ خِلْتَ المِسْكَ فُضّتْ لَطائمه (30)

ألمّ بالشاعر فرط الصبابة وألام الوجد، فطرد عن جفنه النوم طول الليل، فبقي يرصد البرق الذي يُذكره بمبسم الحبيب الذي فارقه، مرتحلا على مطايا فوقها هوادج لا يرى منه جانبا.

وقد مرّ على الشاعر فلم يمتلك نفسه، واندفع الدّمع من جفنه كالحيا، وهو يشاهد ذلك الركب يغادر، هوادجه تلمع بألوانها المتنوعة، مصطفّة كالدّرّ في العقد، واللّواتي يمشين ينثنين فيُحدثن رنينا ينساب إلى الروح، كما ينساب هديل الحمائم إلى روح المستطرب والمستمع له.

وحين توقّفن لم يشعرن بتحرّق الشاعر ولوعته وهو يزفر أنفاسا محرقة، فاستبدل زفرات أنفاسه بدمع مقلتيه حتى أصبحت وجنتاه كحديقة زهر يغمرها غمام من شدّة انهمار الدّمع وغزارته، كل ذلك من أجل حبيب أصبح لا يرضى عنه بديلا، بل جعل يستنشق ريح الصّبا إذا مرت عليه، ويحسبها أنها حملت له مسكا تضوّع أو ريحا طيبا منشّرا من الحبيب الغادي.

يجسّد هذا المقطع ثنائية ضدّية تتحدّد أطرافها بين (**الشاعر/ المرأة . الذكر/ الأنثى . أنا / الآخر**)، وهذه المتضادّات تربطها علاقات تقاطعية تتمثل في (**القرب/ البعد . الطلب/ الرفض . الاهتمام/ اللامبالاة . الوصل / القطع والهجران ...الخ**). وهذه العلاقات تجسّد تصورات، "على صعيد الحس والانفعال والوهم؛ لأن الرؤية هي انفتاح وكشف للمغلق اللامرئي"[31].

وعلاقة الرجل بالمرأة علاقة إنسانية أزلية، ولكن القدرة التأثيرية في لهذا الموقف هي ليست ذاك الموقف الوجودي الأزلي القائم بين الرجل والمرأة فحسب، من علاقات الحلال والحرام وما شابهما، وإنما هو ذلك الشعور المنكسر الذي ألمّ بالشاعر، حين حالت دونه معوقات خارجية عن العلاقة الطبيعية السالفة الذكر.

فأصبح لا يمتلك من ذلك الوصل سوى الطّيف والمعاناة؛ لأن سلّم الاتصال في هذا الموقف قد فقد أحد طرفيه وتحوّل إلى اتصال سلبي؛ لأنه من جهة واحدة، وهو أحد أشدّ المؤثرات النفسية التي تنتاب من بقي يشدّ أحد أطرافه، وهو بعيد عن الطرف الآخر الذي أبعدته ظروف وحواجز قاهرة.

ويصبح ذلك الموقف يحفر ويقضّ في أعماق الطرف، المتمسك به فيتغلغل في ذاته، قد يشلّه عن الحركة ويعجزه عن العمل أي الحياة العادية السليمة. وهنا تظهر ثنائية أخرى تتمثل

في علاقة الروح بالجسد، وما بينهما من تداخل بين مستويات السلوك والشعور، يحدّدان الرؤية الموقف في الخطاب الشعري.

وتتسع دائرة البحث والتعمق أمام المتلقي وتجعله يبحر في فضاء علاقة الإنسان بالإنسان في هذا الوجود، كلما اهتم بالجوانب الروحية والنوازع النفسية التي تحرّك سلوك الإنسان في اتجاه إبداع أساليب الكلام.

الخاتمة:

إن دراسة الأسلوب الخبري في الخطاب الشعري تستوجب من الباحث، النظر في مفاصل النص من عدة زوايا، وفحصها من مختلف الجهات، كي يتوصل إلى الحكم السليم الذي تقبله العقول وتطمئن إليه الأنفس، من أن يحمّل النص أكثر ممّا يحتمل أثناء عملية التحليل.

والجدول التالي يوضّح تمظهرات مؤشّرات الأسلوب الخبري الابتدائي في الخطاب:

مرسل / مبدع تدفعه غاية	نظم شعري مطلق	متلقي/قارئ حقيقي أو متوقّع
استرسال في صناعة القول	غياب المؤكّدات	انتفاء توقّع قبلي
تدفّق شعري إيحائي	خطاب شعري يتسّم بالجدّة	معطى لغوي صادم

فالقارئ يتلقى الخطاب الشعري الخالي من المؤكّدات، بأفق انتظار حالي من التّوقع والأخبار التي تنبض بالمشاعر الإنسانية، والاهتداءات الخاطرية والفكرية التي من شأنها أن تستقطبه ليعيش مع المبدع بعض لحظات المخاض الشعري، تتسرّب إلى أعماقه تدريجيا عبر أساليب اللغة الشعرية. "وهنا نجد فرقا واضحا . في تكوين الأسلوب وعناصره . بين الطالب المبتدئ والأديب المنتهي"[(32)]

وعليه يمكن التنويه بشيء مهم في دراسة الأساليب البلاغية الخبرية، في مختلف الخطابات الشعرية، وهو ضرورة التركيز عليها من زاوية الانفعال والتأثير في المتلقي من دون إغفال

تصنيفها البلاغي المعياري القديم الذي يعدّ في عرف النقد الإجرائي الحديث وضعية انطلاق منهجية حتمية.

ولعل صناعة القول في الإبداع الشعري هي السبيل المميز بين أساليب المبدعين والشعراء في تعاطي القريض، وفي الوقت ذاته تعتبر المدخل المنهجي البنّاء في نقد ودراسة الخطاب الشعري، وما كان اهتمام البلاغيين والنقاد بهذا الشأن في الحكم على النصوص الشعرية، إلاّ تأكيدا لقيمتها وفاعليتها في توجيه مؤشرات الدلالة ورسم حدود المعنى، فمن رغب عن هذا الاتجاه في الدراسات الحديثة والمعاصرة، قد أورث فكره عناءً وجفاءً.

هوامش ومراجع:

(1) محمد العيّاشي كنّوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، ص197.

(2) مجيد الماشطة: من علم المعاني إلى علم الدلالة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دار المحبة، دمشق، سوريا، سنة (1429هـ/2009م)، ص61.

(3) محمد مشبال: البلاغة والأصول، دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي، نموذج ابن جني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص13.

(4) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص224.

(5) CATHERINE Fronilhgue (introduction à l'analyse stylistique) bordas paris 1991 p146.

(6) الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص96.

(7) محمد العياشي كنّوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص197.

(8) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل بيروت، لبنان، ط 1، (2004م/1424هـ)، ص297.

(9) محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، سنة 2012م، ص21.

(10) المرجع نفسه: ص15.

[11] محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، ص(198/197).
[12] محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، ص6.
[13] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص349.
[14] عبد الله الغَذّامي: النقد الثقافي، ص66.
[15] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص14.
[16] السكاكي: مفتاح العلوم، ص77.
[17] أحمد المتوكل: آفاق جديدة في نظرية النحو الوظيفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة بحوث ودراسات رقم5، ط1، سنة1993م، ص8.
[18] السكاكي: مفتاح العلوم، ص79.
[19] المرجع نفسه: ص79.
[20] السكاكي: مفتاح العلوم، ص81.
[21] حازم القرطاجني: الديوان، ص6. الجرباء: الأرض الممحلة المقحوطة، والمطر يعطلها أي يزيل عنها المحل.
[22] العماء: السحاب المرتفع أو الكثيف.
[23] بكر حرّة: يريد السحابة.
[24] تزر: يُشيرُ إلى السحابة، عفراء: مغبرة، وعروة هو ابن حزام العذري وصاحبته عفراء.
[25] ثعلية: منسوبة إلى بني ثعل وهم مضرب المثل في الرماية. حازم القرطاجني: الديوان، ص6.
[26] أحمد الشايب: الأسلوب، ص23.
[27] حازم القرطاجني: الديوان، ص46.
[28] هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ترجمة وتعليق: محمد العمري، ص48.
[29] محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ص36.
[30] حازم القرطاجني: الديوان، ص109.
[31] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتّجلي، ص69.
[32] أحمد الشايب: الأسلوب، ص47.

النثر الوصفي في الأدب الجزائري القديم ديوان الأشعار الجزائرية لابن علي -أنموذجا-

د. فاطمة دخية

جامعة محمد خيضر بسكرة – الجزائر –

ملخص:

يعد الوصف النثري من أقدم الفنون النثرية في الأدب العربي القديم، يسعى إلى تعبير عما يختلج في النفوس من المشاعر الإنسانية كوصف القصور والمدارس والبساتين ونحو ذلك من المنشآت البشرية.

وكثيرا ما كان الكتّاب يستخدمون الوقفات الوصفية لوصف مدينة الجزائر المحروسة وبساتينها وقصورها بغرض التنويه بجمالها وبطبيعتها الخلابة.

كما يزخر النثر الوصفي بعديد الشخصيات للمساهمة في تفعيل حركة العمل الوصفي.

وإن النثر الوصفي يتمتع بمفارقات زمنية تتأرجح بين الماضي والحاضر، كما تميز بفضاءات مكانية من بساتين وقصور، كما تعدد الشخصيات من رئيسية إلى ثانوية محركة لكل الأحداث.

الكلمات المفتاحية: النثر الوصفي، مدينة الجزائر، الطبيعة، الشخصيات، المكان.

Résumé:

La description en prose est parmi les plus anciens arts de la prose de la littérature Algérienne ancienne qui cherche à exprimer ce qui s'est exorciser dans l'âme comme émotions humaines telles que la description des palais, des écoles, des vergers et d'autres installations humaines.

Les écrivains ont souvent utilisé des supports descriptifs pour décrire la ville d'Algérie, ses jardins et ses sanctuaires, afin de reconnaître sa beauté et sa belle nature. La prose descriptive se caractérise également par ses nombreuses personnages pour contribuer à l'activation du mouvement d'action descriptive.

La prose descriptive bénéficie aussi d'intervalles de temps oscillant entre le passé et le présent, caractérisés par les espaces des vergers et des palais, ainsi que par le nombre de personnages allant du principal au secondaire, en mouvement à tous les événements.

Mots-clés: Description en prose, la ville d'Algérie, la nature, personnages, espace.

تمهيد:

هو لون من النثر الأدبي الذي يهتم بوصف مظاهر الطبيعة بشتى أشكالها وكذا «وصف القصور والمدارس ونحو ذلك من المنشآت البشرية، وتميز وصف المرأة في الغالب أنه كان بطريق الشعر لا النثر، وغيرها من الحيوانات، ووصف القوافل والمدن، ويمكننا أن نضيف إلى هذا اللون الوصف المعنوي كوصف المشاعر الإنسانية عند الحج، ووصف أثر نكبة من النكبات على الإنسان أو الحديث عن معركة طغى فيها الوصف الحسي والمعنوي ولكن قليل فقط من الكتاب الجزائريين لجئوا إلى الوصف بالنثر للتعبير عما كان يختلج في أنفسهم من المشاعر».[1]

ومن أبرز من طَرق لهذا الموضوع أحمد بن عمار الذي سندرج نموذج من نثره من خلال:

1)- نزهة في بساتين الجزائر لابن عمار سنة (1163):

«وتنزهنا مرة ببعض بساتين محروسة بلدنا الجزائر، التي هي ريحانة القاطن، وسلوانة الزائر، في حدود سنة الثلاث والستين بعد المائة والألف وقطفنا به زهرات الأنس أيما قطف. وكان قطب رحى سرورنا الذي عليه المدار، ومغناطيس حبورنا الذي لا يأتي الدهر بمثله ولا تساعد به الأقدار، شيخنا الأديب البارع، الناهل من حياض السؤدد والكارع، الذي تقلدت بعلومه كاعب الدنيا وتحلّت، وألقت إليه أرض الآداب ما فيها وتخلت، أبا عبد الله محمد بن محمد الشهير بابن علي، أطال الله بقاءه، وكان له خير ناصر ووليّ، فمضت لنا أيام أنس ما مضت للنعمان بالشقيقة، ولا قضتها ملوك غسّان بروضات شامهم الأنيقة، ولا نادم حسّام في مثلها، عصابته بجلق، ولا جال في وصف شبهها لسانه المتذلق، ولا مرت لأهل العراق بالرصافة والدجلة، ولا أجرى ابن عباد بنهر إشبيلية في مثلها للهو خيله ورجله.

ثم صدرنا، ولابد بعد الورد من صدر، وأيام الأنس عندما تحلو يختلسها القدر، فعرضت لي بعقب ذلك غيبة ملأت من الأشواق العيبة، فكتب إلى شيخنا المذكور يتشوق، ويصف نزهتنا تلك بما يتقلد به جيد الأدب ويتطوق، من هذه القصيدة التي قام فيها وقعد، وبرق سماء فكره على أهل هذه الصناعة وردع، شمّر فيها عن ساعد الاتقان، وأطلعها في فلك البلاغة طلوع الثريا استغفر الله بل الزبرقان، وأتى فيها من غرائب الإحسان والإجادة، بما يبكت أبا تمام ويسكت أبا عبادة وهي قوله – دام عزه وطوله».[2]

أ - بنية الزمن:

وقعت أحداث هذا الوصف سنة ثلاث وستين بعد المائة والألف.

إذا تأملنا هذا الوصف وجدناه يتكون من نقاط ثلاث:

الشق الأول: يبدأ عند حديث ابن عمار عن نزهة في بساتين الجزائر، أما **الشق الثاني** فكان حديثه عن ابن علي.

أما الشق الثالث المتجلي في وصف ابن علي لتلك النزهة مع شوقه الكبير لابن عمار.

إذ نرى هذا الوصف يبدأ بسرد طبيعي يصور تلك النزهة التي قام بها ابن عمار وابن علي، ثم انتقل السرد إلى مسار آخر متمثل في السرد التذكاري الذي تم فيه استرجاع الماضي، ويتجلى ذلك في تذكير ابن عمار لابن علي عن الأيام السعيدة التي قضوها وهما يتجولان في بساتين الجزائر المحروسة، حتى يبدأ المقطع الثاني في مدح ابن علي، وختمه بقصيدة يصف فيها تلك النزهة ويتشوق لابن عمار.

ومن كل هذا تظهر لنا فكرة إهمال التسلسل الزمني وتأسيسه، فالوصف لم يعرف الاستقرار الزمني؛ إذ بدأ وصفه بالماضي، ثم انتقل إلى الحاضر ثم عاد إلى الماضي من جديد، ولو تفحصنا هذا الوصف لوجدناه يتأرجح بين الماضي والحاضر.

جدول يوضح إهمال التسلسل الزمني

الحدث	الزمن

وصف البساتين	الماضي
مدح ابن علي لابن عمار	الحاضر
القصيدة التي ختم بها وصفه	الماضي

1/ الديمومة:

أ) الحذف:

ونحن نتفحص هذا الوصف عثرنا على بعض ما حذف في عملية السرد، في البدء نجد ابن عمار، وفي مطلع نصه مخاطبا صديقه ابن علي في قوله: «**تنزهنا**»[3]، ونراه كلاماً يختصر كل ما يريد قوله.

ونراه في موقف آخر يريد تسريع الزمن وذلك في قوله «**فمضت لنا أيام أنس**»[4]، فهو لم يُسهب في التحدث عن أيام الأنس بل لمّح لها تلميحاً عابراً.

2/ الاستباق:

يظهر هذا واضحاً في الفقرة الأخيرة عندما وصف قصيدة بن علي.

3/ الخلاصة الوصفية:

كثيراً ما كان ابن عمار يستخدم الوقفات الوصفية، وقد توزعت الأحداث على مجموعة من المشاهد الوصفية، فقد عمد إلى وصف مدينة الجزائر المحروسة بعدة سجايا ومناقب وذلك من خلال قوله: «**ريحانة الفاطر وسلوانة الزائر...وقطفنا به زهرات الأنس**»[5]. ثم انتقل إلى مقطع آخر والى مشهد وصفي يتجلى في وصف ابن علي بعدة مناقب وصفات كقوله: «شيخنا الأديب البارع، الشامل من حياض السؤدد والكارع الذي تقلدت بعلومه كاعب وتحلت وألقت إليه الآداب ما فيها وتجلت».[6]

ب) بنية المكان:

سنوضح في الجدول أدناه أهم الأمكنة المسيطرة في هذا الوصف:

المكان	دلالاته	نموذج هذا الوصف
البستان	هو فضاء يحمل جماليات تجعل روحك وحواسك تسمو إلى آفاق عليا من الشعور، انه مصدر للراحة ومتنفسا للهموم	وتنزهنا ببعض البساتين

الجزائر	هي الوطن المفدى، هي الأم هي الأصل	بلدنا الجزائر
العراق والرصافة والدجلة	وهي آماكن للحضارة العربية الأصيلة	أهل العراق بالرصافة ودجلة
نهر إشبيلية	وهي مدينة معروفة في العصر الأندلسي، وهي رمز للعطاء	بنهر اشبيلية
سماء	يرمز للعلو والمكانة المرموقة	وبرق سماء فكره

فمن خلال استغلال ابن عمار لهذه الفضاءات، وهذه الأمكنة ينقل النفس البشرية إلى مشاهد الطبيعة الحية التي تغرس في النفس الراحة والسكينة.

كما حاول الشاعر تصوير البيئة الأندلسية بطبيعتها الخلابة وأنهارها الفتانة، ولم يهمل الشاعر في زخم هذه الفضاءات الإشارة إلى فضاء لا يقل أهمية عنها، وهي تلك البلدان المذكورة؛ كالجزائر الوطن الأم، الأصل، المنبع، العراق، دجلة والرصافة، وكلها ترمز للحضارة العربية وما تحمله في طياتها من تاريخ عظيم تفخر به الأمم.

2/ الشخصيات: إن الشخصيات التي ذكرها ابن عمار في هذا الوصف تعددت، لكنها جلها شخصيات فاعلة محركة ساهمت بقدر كبير في تحريك الأحداث وتغيير مجراها.

فالشخصية الرئيسية المتمثلة في ابن علي والذي يُعتبر صديقاً للكاتب ونديمه، وتعتبر هذه الشخصية من الوحدات الفاعلة في سير الأحداث، وقد تمكن الكاتب من تصويرها بعدة مناقب وصفات.

وإذا حاولنا تتبع ظهور الشخصيات الثانوية، فإننا نجدها أقل حضورا، وقد أعطاها الكاتب أدوارا عابرة دون ذكر لملامحهم الخاصة؛ بل ذكرها لتكميل أفكاره التي أراد أن يبثها في شكل أحداث وصفية.

فابن علي هو الشخصية الرئيسية التي تعتبر أكثر الشخصيات حظاً في الظهور، وقد تحركت شخصيات أخرى لتكشف عن جوانب من الشخصية الرئيسية والمتجلية في النعمان وملوك غسان وحسان، فأراد الكاتب أن يُبين بأنه أعلى قدرا وأوفى شهرة وأنه الأقدر على التفرد والتفوق.

2/ وصف ابن علي في التنويه بقصيدة ابن عمار

«أهلا بتحفة القادم، وريحانة المنادم، وسلوانة المحزون السادم، لقد طلعت عليّ طلوع النجاة على الغرق، والأمان على الفرق، وفاجأتني مفاجأة الراحة والوسن بعد المرض الطائل والأرق، ناهيك من خريدة فضح رونقها الصباح، وفريدة ذكرتني بمنادمتها منادمة مالك وعقيل جذيمة الوضاح، وبديعة طاولت في التهذيب والإتقان مطول السعد وعروس الأفراح، فقد رتع النظر منها في روضة غناء تزخرفت بأنواع الأزاهر، وتحلت من مطول رياحينها بنفيس الجواهر، فشكرا لدهر نشر عبد الله بن المعتز، فترنح به قوام البلاغة واهتز، فأظهر لنا ما أظهر من بدائع تشبيهاته، وأبرز لنا ما أبرز من غرائب استعارته وتوجيهاته، فافخر أبا العباس بما أوتيته من الصناعة، وحق لك الفخر، وفجِر من ينابيع فكرك ما يتفجر حنانه له الصخر، وينسى ما هتفت به الخنساء في مدح أخيها صخر، فشعرك اليوم لباب اللباب، وأنت المعول عليه في هذا الباب، فلا زلت محروس الجناب وبعين العز والعناية ملحوظاً».[7]

❖ **بنية الزمن:**

ففي وصف ابن علي نلاحظ أنه بدأ كلامه بالحاضر، ثم انتقل إلى الماضي ثم الحاضر الدال على المستقبل.

فقد بدأ ابن عمار حديثه بالترحيب والتنويه بحديث ابن عمار مستعملا فعل الزمن الماضي في قوله: «أهلا بتحفة القادم وريحانة المنادم، وسلوانه المخزون السادم».[8]

واستخدم الشاعر الحاضر عند حديثه «فافخر أبا العباس بما أوتيته من الصناعة»[9]، ثم انتقل إلى الماضي في قوله «اخبر صخر» [10]، ثم عاد إلى الحاضر في قوله: «فشعرك اليوم لباب اللباب وأنت المعول عليه في هذا الباب»[11]؛ فالنص لم يعرف الاستقرار الزمني.

وبإمعاننا النظر في هذا الوصف لوجدنا أنه يُعرَّف بين الحاضر والماضي، وحتى وصفه بالحاضر الدال عتلى المستقبل وهي المحاور الملخصة لحركة الزمن.

أولا/ الترتيب الزمني والمفارقات الزمنية:

1/السرد الاسترجاعي:

يظهر هذا السرد جليا عندما نتوقف عن السرد الطبيعي وذلك من خلال تنويهه بشعره لينتقل السرد إلى مسار آخر متمثل في السرد الاستذكاري الذي تم فيه استرجاع الماضي؛ والمتمثل في قوله: « فشكرا لدهر نشر عبد الله المعتز فترنح به قوام البلاغة واهتز، فأظهر لنا ما أظهر من بدائع تشبيهاته، وأبرز لنا من أبرز من غرائب استعارته وتوجيهاته» [(12)]، ثم يعود الزمن الحاضر إلى النص، وهذا عندما بدأ ابن علي بمدح ابن عمار ويشيد بشاعريته.

2/الاستباق:

يظهر ماثلا في نصيحة ابن علي التي وجهها قائلا: «وفجر من ينابيع فكرك ما يتفجر حنانه له الصخر، وينسى ما هتفت به الخنساء في مدح أخيها صخر، فشعرك اليوم لباب اللباب أنت المعول عليه في هذا الباب».[(13)]

3/ تقنيات السرد الزمني:

بناءً على هذا سنتتبع حركية الزمن السردي فندرس سرعة النص من خلال ما وظف الكاتب في وصفه من أنواع الخلاصة والمشهد والوقف كأبرز حركيتين لتعطيل السرد.

أولا/ تسريع الوصف:

1/ الخلاصة: ونقف أمام خلاصة تتمثل في المقطع الأول عندما تحدث عن ابن عمار بطريقة سريعة خاطفة من خلال ترحيبه، ثم انتقل مباشرة إلى التحدث عنه والتنويه بقصيدته، ويظهر تعجيل الأحداث واضحا من خلال انتقاله إلى أحداث أخرى.

2/ الوقفة الوصفية : استخدم الكاتب وقفات بين ثنايا وصفه، فتراه يقول واصفا ابن عمار «أهلا بتحفة القادم، وريحانة المنادم، وسلوانة المخزون السادم» [14]، ثم انتقل إلى وقفة أخرى تنحصر في حديثه عن شخصية عبد الله بن المعتز فقال «فترنح به قوام البلاغة واهتز فأظهر لنا ما أظهر من بدائع تشبيهاته، وأبرز لنا ما أبرز من غرائب استعاراته»[15]، وكذلك عندما تحدث عن تفوق ابن عمار في كتابة هذه القصيدة الفريدة من نوعها.

قال: «ناهيك من فريدة فضح رونقها الصباح، وبديعة طاولت في التهذيب والإتقان مطول السعد وعروس الأفراح، فقد رتع النظر منها في روضة غناء تزخرفت بأنواع الأزاهر»[16].

❖ **فضاء المكان:**

لقد أسهم المكان في تطوير أحداث المقطع الوصفي، وقد استعان ابن علي ببعض الأمكنة للتعبير عن رؤيته الخاصة في القصيدة التي نظمها ابن عمار فاستخدم الروضة الغناء للتعبير عن الارتياح والراحة النفسية التي يأملها كل إنسان، وهي مظهر من المظاهر الطبيعية التي تتفتح لها كل القلوب حتى يبين من وراء هذا أن القصيدة فحوى وإبداع خارق للعادة، وأنها حُفت بالأزاهر والرياحين، فتراه يرسم صورة جميلة لهذه القصيدة من خلال تجواله في ثناياها فتكاد تنطق بكل ما فيها، كما تتفجر ينابيعها بالأفكار النيرة، فهذا الفضاء السردي يعبّر عن رغبة من ابن علي في الكشف عن جماليات هذه القصيدة والتي يسميها بالروضة الغناء، وهو مشهد حي من مشاهد الطبيعة الحية، حيث رائحة الأزهار الزكية والصفاء الذي تنجذب إليه الناس.

4/الشخصيات:

يزخر وصف ابن علي بشخصية رئيسية تتجلى في شخصية ابن عمار وهي الشخصية الفاعلة والمساهمة في تفعيل حركة العمل الوصفي بكل مستوياته الفكرية والفنية؛ وهي شخصية معروفة لها باع طويل في مجال نظم الشعر وهو بطل هذا الوصف.

وهي شخصية متميزة بدورها الفعال في المسار السردي، فقد شحنه بكل معاني السمو والرفعة التي منحتها شاعريته.

والكاتب ابن علي وهو يقدم هذه الشخصية يستعين ببعض الشخصيات الأخرى المعروفة والمشهورة في الوسط الأدبي كالخنساء الشاعرة الجاهلية والتي عُرفت بغرض الرثاء، وعبد االله ابن المعتز، هذه الشخصية الأندلسية الفذة والتي عُرفت ببلاغتها وبدائع تشبيهاتها.

فنخلص من خلال هذه الأسماء أن ابن علي لم يجنح إلى الإغراب في اختيار أسماء وصفه؛ بل اختارها من الواقع، وهذا ما يؤكد عامل الأصالة.

3/ وصف ابن عمار لقصر ابن عبد اللطيف:

«ولما افترّ ثغر الزمان، بعد عبوسه باسما، وانشقت من نشر بشره أرائج ونواسما، وراض السعد منه ما صَعُب بعد جموحه واقتاد الجَدُّ من إسعاده ماند بعد ميله للضد وجنوحه، وكسر الدهر من حدّته، ولأن بعد شدته، استدعانا الوزير الكاتب المشتمل على بهجة الثريا وظرف الكاتب، الحائز من ذخائر المجد التليد والطريف، المتبخترمن رواق العز تحت ظله الوريف، مولانا أبو العباس أحمد بن عبد اللطيف، إلى صنيع ما اصطنعه كسرى أنو شروان، ولا أفتخر بمثله سيف ابن ذي يزن في رأس غمدان، شمّر فيه عن الساعد الجود، وضرب، في تحصيل الفخر الأغوار والنجود، فاحللنا قصرا وما أدراك من قصر، تقابل الواصف أوصافه بالحبس والقصر، وتعبث محاسنه بالزهراء والزاهرة، وتشرف شرفاته على النجوم الزاهرة، وتزهر بدائعه على الزاهي والدمشق، وتلهو مقصوراته بقصور العراق ودمشق، ما شئت من انفساح عرصات، وارتفاع أرائك ومنصات، وبدت كأنها البدور بهالاتها محفوفة، وزاربي مبثوثة ونمارق مصفوفة، وفرش وأكواب موضوعة، وفاكهة كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة.

قطعنا ليلتنا به حتى الصباح، نغازل غصون القدود الرجاح، وبدوره الوجوه الصباح، ونسكب من حميا السرور أنهارها، وننتشق من الثغور الباسمة أقحوانها وأزهارها، وتقتطف الرياحين والورود من الأصداغ الرياضية والخدود النواضر ونغازل النرجس المطلول من هاتيك العيون النواظر والظلام قد أرخى علينا رواقا، والكؤوس بهرتنا شموسها بهجة وإشراقا وعنبر الدجى، يكاد من توقد السرج ينصع وأسنة الشموع تشق حداده فيكاد يسطع، وقطع الند والعود الهندي تشب ومقطرات الورد والزهرمن سماء القوارير تسكب علينا، وتصب في لمة من الأعيان تهابهم القلوب وتجلّهم

الأعيان ما تتلمح منهم الأبدر محفل، وليث عرين وصدر جحفل، وبحرا يتدفق بالندى والأدب، وروضا تنسل إليك به نسماته من كل حدب.

فناهيك من ليلة قطعناها بالمساسرة ما أقصرها بعمر وأطولها في الفخر بباع، وناهيك من أنس أدرنا بها، كؤوسه مثنى وثلاث ورباع، والسعد خديم السرور نديم.

ولما هصرت من الأماني غصونها واقتطفت من ثمارها قطافا وانتشقت من رياض التهاني نسمات الزهر خمائلها فأمالت مني أعطافا واشتملت على لبي من طلاوة شمائلها هاتيك الشمول.»[17].

1- بنية الزمن:

يُعتبر هذا الوصف لقصر عبد اللطيف، وما حدث في هذه الليلة من أنس من أقوى ما كتب ابن عمار في الأدب، وقد شبّه القصر وهذه الليلة بتشابيه معروفة في التاريخ.

ولذا تبدو معالم الزمن متأرجحة بين مرحلتين الماضي ثم الحاضر؛ فالماضي استخدمه ليبين كيف كانت حالة القصر في القديم، ثم انتقل إلى فترة انتقالية، وهي الزمن الحاضر والذي تجلى في وصفه لهذا القصر العجيب، فقد استعار الكاتب من محفوظه الكثير وتمد ذاكرته بمعلومات غزيرة مستنبطة من كبار الأدباء والشعراء عبر مقطع وصفي سارد على سبيل المقارنة بين هذا القصر وقصر كسرى.

- المفارقات الزمنية:

أ.الاسترجاع:

إن رؤية ابن عمار للقصر فتحت أمامه صوار قديمة، فاسترسل في سرد أحداث الماضي، وذلك في قوله: «ولما افتر ثغر الزمان بعد عبوسه باسما وانشقت من نشر بشره أرائج ونواسم وراضٍ السعد منه ما صعب بعد جموحه».[18]

لقد جاء هذا الاسترجاع في شكل خلاصة لحالة القصر العباسي الحزين.

ب.الوقفة:

جاء الوصف مناسبا في تصوير القصر من خلال رصده لأهم صفاته ومكانته المرموقة التي احتلها في قوله: « فاحتللنا قصرا وما أدراك من قصر، تقابل الواصف أوصافه بالحبس والقصر، وتعبث محاسنه الزهراء والزاهرة وتتشرف بشرفاته على النجوم الزاهرة».[19]

ثم انتقل إلى كيفية قضاء ليلتهم داخل القصر، وهو يقول « قطعنا ليلتنا حتى الصباح نغازل غصون القدود الرجاح، وبدور الوجوه الصباح، ونسكب من حميا السرور أنهارها، وننتشق من الثغور الباسمة أقحوانها وأزهارها».[20]

وقد عمل هذا الوصف على تمطيط زمن القصة، وكان له الأثر في توجيه مسار الأحداث وتشكيلها والكشف عن الرؤى الفكرية والثقافية.

2/ فضاء المكان:

ينطلق ابن عمار مفتتحا وصفه للقصر، وذلك بإدخال هذه التفاصيل إلى عالم النص خالقا إقناعا للمتلقي لواقعية المكان؛ وبالتالي لواقعية السرد، وقد استلهم الكاتب المظاهر الطبيعية كأمكنة له فوظف النجوم الازهرة، والبدور، غصون، والأنهار والرياحين والورود، النرجس والورد وهي الفضاءات المكانية المسيطرة في النص؛ إلا أن الفضاء البارز في النص هو القصر، وهو محور الأحداث كلها، وقد منحنا الكاتب وصفا دقيقا لهذا القصر وما يحمله من زهو حضاري في شتى المظاهر، هذا القصر المحاط ببساتين وأزهار وغصون ونرجس وورود، فهي مصدر للراحة والتمتع، هذا القصر الذي يعبق بهندسة فنية وزخرفة هندسية يفوح منها عبق البناء العربي، وإذا ما أردنا تمثيل نماذجه في الوصف يصادفنا حضوره في بداية النص، وُيُظهِر بجلاء أن خصوصية المكان الطبيعية الحاضرة أعطاه بعدا آخر من التخيل ليرسم لنا أحسن الصور.

الشخصيات:

يزخر هذا النص بكم لا بأس به من الشخصيات المساهمة في تفعيل حركة العمل الوصفي؛ حيث نصادف أسماء كثيرة تحتوي على قدر واضح من التميز، فهناك شخصيات معروفة في تاريخ الأدب العربي، وهنا نستشهد بها ليزيد هذا القصر مكانة.

فنبدأ أولا بشخصية أبي العباس أحمد بن عبد اللطيف صاحب القصر الذي تربع على عرشه، ثم وظف شخصيات أخرى كانت محركة لكل الأحداث كشخصية كسرى وأنو شروان وسيف بن ذي يزن وهي شخصيات مساهمة في ملء الفراغ السردي للنص.

ولم ينشغل النص بتقديم تفاصيل عنها إلا بالقدر الذي يتطلبه دورها الحدث لأن كل شخصية قد ظهرت مرة واحدة لتختفي تماما فتواجدهم لم يكن سوى لتبادل الآراء.

الهوامش:

(1)- أبو القاسم سعاد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية، للنشر والتوزيع،الجزائر،(د ط)، 1981،ص 207/206.

(2)-ابن علي، أشعار جزائرية، تق، تح وتع :أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية، للكتاب، الجزائر، (د.ط)،1988 ، ص 36/35.

(3)- ابن علي، أشعار جزائرية، ص 35.

(4)- المصدر نفسه، ص 35.

(5)- المصدر نفسه، ص 35.

(6)- المصدر نفسه، ص 36.

(7)- ابن علي، أشعار جزائرية، ص 50/49.

(8)-ابن علي، أشعار جزائرية، ص 49.

(9)- المصدر نفسه، ص 50.

(10)- المصدر نفسه، ص 50.

(11)- المصدر نفسه، ص 50.

(12)- المصدر نفسه، ص 50.

(13)- المصدر نفسه، ص 50.

(14)- ابن علي، أشعار جزائرية، ص 50.

(15)- المصدر نفسه، ص 49.

(16)- المصدر نفسه، ص 10.

(17)- ابن علي، أشعار جزائرية، ص 58/57/56.

(18)- المصدر نفسه، ص 56.

(19)- ابن علي، أشعار جزائرية، ص57.

(20)- المصدر نفسه، ص 57.

ملحمة جلجامش وما لها

د.لزهر مساعدية. م.ج. ميلة

ملخص:

تعد ملحمة جلجامش من أقدم الملاحم الشرقية وأشهرها ،وكان من بين أهم أسباب شهرتها إيرادها لمجموعة من الأساطير تجلت من خلال الكائنات والأفعال الخارقة والرموز المحيلة للخوارق والأعاجيب،لذلك تروم هذه الورقة تبيان أهم ما تحتويه هذه الملحمة،من أسئلة محيرة للفكر لما كان طفلا وكذلك حتى وهو قد وصل في يومنا إلى زمن شيخوخته-إن صح هذا التحديد- وفق مخطط سوف نورده في بدايتها.

الكلمات المفاتيح: الملحمة ،الأسطورة، جلجامش...

Abstract:

The Epic of Gilgamesh is one of the oldest and most famous oriental epics. Among the most important reasons for its fame is its representation of a group of myths, manifested through the supernatural beings, superlatives and symbols of the paranormal and miraculous. This paper presents the most important questions of this epic, And it has reached the day to the age of old age - if true this - according to the scheme will be presented at the beginning.

Keywords: Epic, myth, Gilgamesh ...

1 - تقديم:

لم ينفك الفكر البشري في تفسير الظواهر الطبيعية والتفكير في نشأتها ونشأة الخلق وطرح التساؤل عن البدايات الأولى وعمن يسود العالم وغيرها من التساؤلات .

وتعد ملحمة جلجامش واحدة من أهم الملاحم التي حوت أساطير كثيرة أهمها البحث عن الخلود ،والجنس، والقضاء والقدر مثلما سنرى فكا ن بحثنا بعنوان "أسطورة جلجامش" محاولين الإجابة عن التساؤل الآتي:

ما محتوى أسطورة جلجامش وما هي أهم الفوائد التي قدمتها للإنسان؟ وفق العناصر الآتية:

1) تقديم.
2) مفهوم الأسطورة لغة و اصطلاحا:
3) أسطورةجلجامش.
4) أهم ما يستفاد من أسطورة جلجامش.
5) خاتمة.

2- مفهوم الأسطورة:

الأسطورة لغة:

بالعودة إلى لسان العرب لابن منظور نجده يرى أن الأساطير هي الأقاويل المزخرفة والمنمقة.كما أنها تعني الكتابة

[1].أما بتصفح تاج العروس فنجد أن مرتضى الزبيدي يتفق مع ابن منظور على أن الأساطير هي الأحاديث التي لا نظام لها ، كما أنها تعني الأباطيل [2]. ويقول الطبري في تفسير الآية الثالثة :أي ما سطره الأولون، وكتبوه من الأحاديث و الأخبار[3].

و" الأسطورة" في اللغة الفرنسية يقابلها لفظ " mythe "، وفي اللغة الإنجليزية myth، وترجع إلى الأصل اليوناني "mythos"، والذي يعني الحكاية (récit) أو السرد (narration)، أو الكلام المحكي في الأسواق. وقد استخدمه أرسطو للدلالة عن حبكة الرواية أو بناءها[4]. فكلمة "mythos" عند الإغريق تعني الشيء المنطوق[5]. وهذا ما جعل بعض الدارسين يشير إلى علاقة قائمة بين كلمة"myth"، وكلمة " mouth" بمعنى (فم) - في الإنجليزية - كما رأوا أن هذا ما جعل "رولان بارت" يعرف الأسطورة بأنها كلمة.

أما " Mythology" في الإنجليزية المقابل ل:"علم الأساطير" في العربية، فهو مركب من: (mytho : أسطورة، logy : علم)، و يعني مجموعة الأساطير عند شعب معين[6].

والأسطورة " كما هو وارد في أحدث معاجم اللغة الفرنسية وأشملها Le Robert. قصة خرافية، عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم "[7].

الأسطورة اصطلاحا:

حظي مفهوم الأسطورة باهتمام العلماء و الباحثين على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم من اثنوغرافيين واجتماعيينو نفسانيين وأنثروبولوجيين ... فتعددت تعريفات الأسطورة حسب اختلاف مشارب أصحابها. فقد كتب سنت أوغسطين في (اعترافات) جوابه عن سؤال ما هي الأسطورة ؟قائلا:" إنني أعرف جيداً ما هي ، بشرط ألا يسألني أحد عنها ، ولكن إذا ما سئلت ، وأردت الجواب ، فسوف يعتريني التلكؤ "[8] .ولعل مرد صعوبة تعريف الأسطورة يكمن في " المطلق الذي تنزع إليه الأسطورة أو الذي ينزع إليه الإنسان من خلال الأسطورة ، كما قد يكمن في كونها على حد تعبير بعضهم نظاما رمزياً ، وفي أن المنهج أو المنظور الذي يتعين النظر إليه منها لا ينبغي أن يكون جزئياً انتقائياً حيال هذه الحقيقة الثقافية المعقدة "[9].

ومن بين أهم من خص مفهوم الأسطورة بالدراسة والبحث والتنقيب نجد الباحث "فراس السواح" إذ عرف الأسطورة قائلا: " إن الأسطورة هي حكاية مقدسة، ذات مضمون عميق يكشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود و حياة الإنسان. "[10] ، ويعرفها ثانية، و في مؤلف آخر قائلا : " و الأسطورة حكاية، حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة و أنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجة العماء، ووطدت نظام كل شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر. فهي معتقد راسخ... و الأسطورة حكاية مقدسة تقليدية. بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفوية. مما يجعلها ذاكرة الجماعة..."[11].

يؤكد " فراس السواح " في التعريف ينال سابقين على سمة القداسة التي تحاط بها الأسطورة التي هي حكاية، كما نحس في تعريفه الثاني بأنه قد سافر في الزمن الأسطوري أو خلع على نفسه شخصية من الشخصيات البدائية العامة التي كانت تؤمن فعلا بالأساطير والآلهة وأنصافها ،حين يورد أن الأساطير قد حدثت فعلا ولا نراه صانعا ذلك إلا لتقديم أقرب تعريف لمفهوم الأسطورة.

ومن بين من خص مفهوم الأسطورة بالدراسة والبحث نجد أيضا"مرسيا إلياد " الذي يرى أن أكثر التعريفات جمعا ومنعا لمفهوم الأسطورة هو التعريف الذي نصه :« ... الأسطورة تروي تاريخا مقدسا تروي حدثا جرى في الزمن البدائي ، الزمن الخيالي هو زمن البدايات ، بعبارة أخرى ،تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود ، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا ، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من نبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة ، إذن هي دائما سرد لحكاية خلق »[12].

يوافق " إلياد " - في تعريفه للأسطورة - من ذكرناهم سالفا في إضفائه سمة القداسة على الأسطورة ،وفي إشارته إلى أنها حكاية خلق وبداية لحقيقة معينة –جزئية كانت أو كلية- في الوجود.

هذا - **باختصار وانتقاء** - عن مفهوم الأسطورة من المنظورين العربي والغربي .

ونستطيع القول :إننا نرى أن الأسطورة يجب أن تعرف كما يلي: **إنها قصص وحكايات مقدسة في الزمن البعيد المقدس تصف أو تفسر أو ترمز أو تؤرخ لأفعال الآلهة والطبيعة والبشر الخارقين.**

وللأسطورة وظائف كثيرة ومتنوعة ، وفي مقدمة هذه الوظائف الشرح والتفسير والإخبار و التسويغ والبرهان والاستكشاف، كما يسعى علم الأساطير المقارن إلى إيجاد العلاقات التي تربط بين بعض العادات والتقاليد المتأصلة في أكثر المجتمعات.

3 - أسطورة جلجامش وعشتار.

جلجامش بطل ملحمة وضعها إنسان بلاد سومر من أرض الرافدين قديما ، قيل أن ثلث جلجامش لإله وثلثين لإنسان، قضى حياته في الصيد واللهو والبطش بالناس معجبا بفتوته ، وهو ملك مدينة أوروك الشهيرة التي تعتبر من أوائل المراكز الثقافية السومرية في بلاد ما بين النهرين، في أول الأمر كانت سماته الطغيان والاستبداد ، فاشتكى الناس إلى الآلهة التي قررت اللجوء إلى عقابه بخلق ند له هو "أنكيدو"ذو البأس الشديد ورمته في البرية يرعى مع الغزلان .لكن "أنكيدو" القوي أغرته امرأة فذهبت بقوته.ولما رأت الإلهة"عشتار" ربة الطبيعة الخصيبة،جلجامش أعجبها وهامت به وهي التي تعشق الفعل الجنسي، لكن جلجامش رفضها فثارت ثائرتها وهي راعية الحرب والدمار إضافة إلى كونها إلهة الخصوبة والجنس فتقوم بإحضار"ثور السماء" لينتقم لها من جلجامش، فيعمد جلجامش إلى قتل ذاك الثور ،مما أغضب"عشتار" فتثور لذلك،ويجتمع الآلهة ويقررون موت أحد البطلين-جلجامش أو أنكيدو- بسبب فعلتهما مع"ثور السماء" و"هواوا" حارس غابة الأرز رمز الشر والعدوان، حيث قتلاه وهكذا يقع الاختيار على " أنكيدو" فيموت فيجزع لهول ذلك جلجامش ، وينطلق هائما على وجهه في البراري ويتحول من إنسان قوي معتد بقوته وبأسه إلى إنسان شقي بائس ويرفض حتمية الموت ويسير إلى جده الأكبر"أوتنا بتشيم" الخالد. بعد صعاب ومشقات لقي خلالها الأهوال.ليصل في الأخير إليه ويسأله عن سر الخلود وكيفية الحصول عليه فيجيبه جده بأن الخلود لا يتأتى إلا بواسطة نبتة من قاع البحر وهي سر من أسرار الآلهة وهي تطيل العمر. ويحصل جلجامش على النبتة لكن في طريق العودة، يجلس قرب بركة ماء من أجل الاستراحة ويضع النبتة جانبا فتأتي حية وتأخذ النبتة وتأكلها، فتمنح طول العمر وتجدد جلدها كلما شاخت. حينها يتأكد جلجامش من أن الخلود للآلهة والموت للبشر فيستسلم للقدر[13].

4 - أهم ما يستفاد من أسطورة جلجامش.

إن أهم الفوائد التي قدمتها للإنسان تتمثل خاصة في الأساطير والرموز التي تشير إليها أو تحويها.

❖ **البحث عن الخلود:**

تعد فكرة "البحث عن الخلود" من القضايا الأولى المؤرقة للبشر منذ الخلق الأول ،ولم يكن لتحصل المآسي التي يتخبط فيها الإنسان إلى يومنا لو لم يخدع بهذه الفكرة الهدامة - حقيقة- أبونا آدم فتوق

آدم أبينا للخلود هو ما جعلنا ندفع ما ندفع .هذا من جهة ،ومن جهة ثانية فإن المؤمن في يومنا قد تجاوز هذه الفكرة إلى ما هو أبعد، فبدل البحث عن الخلود في الدنيا الفانية - وهذه الفرضية أثبتت خطأها وآمن الإنسان بفنائه من غير أمل فيها - ولكن يسعى إلى خلود رفيع في الآخرة الخالدة في كل الأحوال ، إذن فهناك خلود ولكن من درجة ثانية ، وهذا الخلود إما أن يكون سيزيفيا في جهنم ،وإما أن يكون أوتنابتشيميا في الجنة . فالقضية قضية تخير أي الخلودين .

❖ **رمزية الجنس.**

كان ينظر إلى الأعضاء الجنسية على أنها رمز للخلق ومنح الحياة فقدست واحترمت ،كما نظر إلى الجنس على أنه نشاط صادر عن قوة قد أودعتها الآلهة في الأجساد لتستثيرها فيما بعد فتكون بذلك استجابة لنداء كوني شامل وليس لغرض دنيوي أو لتحقيق متعة فردية.

❖ **رمزية العدد**

يحظى العدد سبعة (7) بأهمية بالغة، في الثقافات الإنسانية جميعها تقريبا. يقول عبد الملك مرتاض عنه:«... فمن العجب العجيب أن نلفي هذا العدد يتبوأ مكانة مدهشة في التقاليد والسحر و الفولكلور و الديانات لدى جميع الأمم منذ العصور الموغلة في القدم، فالسحرة والمشعوذون لا يكادون يتعاملون إلا مع هذا العدد... بحيث نجد كل شيء يتكرر سبع مرات : فهناك النسور السبعة... وهناك البيضات السبع... وهناك الأمكنة السبع... ثم هناك الهواتف السبعة... أو الأحوال السبع ...»[14] .

وأخيرا الإيمان بالقضاء والقدر. وأسطورة المخلص تتمثل في انكيدو وهو بمثابة قربان واضحية مقابل جلجامش. وأيضا أسطورة التجدد والانبعاث (طائر الفينيق).وقد يطول بنا الحديث لو فصلنا في كل هذا ،إنما حسبنا أن نكون قد قدمنا بعض المراد.

5 - خاتمة:

كثيرا ما تتغير الأساطير و تتكيف وتتبدل ،و تتأثر "بالمناخ و الأحوال الاجتماعية و السياسية ،و بطبيعة النشاط الاقتصادي و بمدى التقدم الحضاري ، فتختلف من بيئة إلى أخرى"[15] .

فالإنسان قد حاول من خلال هذه الأساطير تفسير كيفية نشأة الكون و ظهور عناصره إلى الوجود، كما حاول فهم الظواهر الطبيعية المحيطة به بغية ابتكار الطقوس اللازمة لاستعطاف القوى المتحكمة والمحرّكة لتلك الظواهر .وكانت عودته إلى الأساطير نابعة من رغبة في العودة "إلى الأصول، وفي استعادة وضع أوّلاني مضى وانقضى يكشف بدوره عن الرغبة في استئناف التاريخ من جديد، وعن الحنين إلى استعادة غبطة البدايات الأولى، والتغني بأمجادها الخلاقة، أي الحنين إلى الجنة الأرضية"[16].

ومعروف أن الرموز تحمل دلالات سحرية ذات جذور أسطورية - وإن كان ذلك يبدوا معبرا عن الواقع- ونظرا لوجوب عدم إغفال المقابل للواقع في المتخيل اللاواعي في مثل هذه الدراسات فإن أكثر ما يبدو من العناصر واقعيا يحيلنا إلى قراءات لها تنزع نزوعا ، إلى ترسبات أسطورية تقف في وجه ذاك الواقعي.

لقد سعت هذه الدراسة إلى محاولة ما محتوى ملحمة جلجامش وما هي اهم الفوائد التي قدمتها للإنسان ممثلة في الاساطير والرموز التي تشير إليها أو تحويها.

الهوامش:

[1] - ينظر: ابن منظور. لسان العرب. دار صادر.ج 4.بيروت.1992. ص363- 364.

[2] - ينظر: مرتضى الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. دراسة و تحقيق علي شيري. دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع. بيروت .1994.مج 06. ص 520.

[3] - الطبري. جامع البيان. ضبط و تعليق محمود شاكر الحرستاني. دار إحياء التراث.ط 1.مج 24.بيروت.2001. ص 35.

[4] - محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها .ص 36.

[5] - محمد شاهين. الأدب و الأسطورة .ص 15.

[6] - أحمد إسماعيل النعيمي. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام.. ص 28.

[7] - سامية أسعد.الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر.ص 109.

[8] - ك. ك راثقين. الأسطورة . ترجمة صادق الخليلي.ص 9.

[9] - محمد عجينه .المرجع السابق .ص 71.

[10] - فراس السواح.الأسطورة و المعنى.ص 14.

[11] - فراس السواح.مغامرة العقل الأولى. ص15-16.

[12] - مرسيا إلياد. مظاهر الأسطورة. ترجمة: نهاد خياطة.ص 10.

[13] - *حسن نعمة.موسوعة الأديان السماوية والوضعية..*ص60-62.

[14] - عبد الملك مرتاض .الميثولوجيا عندالعرب.ص 72.

[15] -حسين أحمد أمين :الأسطورة و اللامعقول و فهمنا العالم. ص 45.

[16] - مها حسن القصراوي. الزمن في الرواية العربية. ص 184.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

- القرآن الكريم.

1. ابن منظور. لسان العرب. دار صادر.ج4 .بيروت.1992.
2. أحمد إسماعيل النعيمي. الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام .
3. حسن نعمة.موسوعة الأديان السماوية والوضعية..
4. حسين أحمد أمين :الأسطورة و اللامعقول و فهمنا العالم .
5. سامية أسعد. الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر.
6. الطبري. جامع البيان. ضبط و تعليق محمود شاكر الحرستاني. دار إحياء التراث.ط1.مج 24.بيروت.2001.
7. عبد الملك مرتاض. الميثولوجيا عند العرب .
8. فراس السواح.الأسطورة و المعنى.
9. فراس السواح.مغامرة العقل الأولى.
10. ك. ك راثقين. الأسطورة . ترجمة صادق الخليلي.
11. محمد شاهين. الأدب و الأسطورة .
12. محمد عجينة. موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها .
13. مرتضى الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس. دراسة و تحقيق علي شيري. دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع. بيروت .1994 .مج 06.
14. مرسيا إلياد. مظاهر الأسطورة. ترجمة: نهاد خياطة.
15. مها حسن القصراوي. الزمن في الرواية العربية.

حماسة أبي تمام بين المشرق والمغرب

د. توفيق مساعدية.

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة

ملخص:

لا يروم هذا المقال تفصيل القول في شاعرية أبي تمام، ولا في الخصومة المثارة حول مذهبه الشعري، بقدر ما ينصب مطمحه على محاولة رصد الشروح الموضوعة لحماسته خلال القرن الخامس الهجري بهدف تبيان قيمتها، وتوضيح مناهج أصحابها في الشرح والتفسير.

summary:

The present article does not aim at providing details of Abu Tamem's poetry and the debate raised about his poetic doctrine either. However, it attempts to investigate the set explanation of his book alhamassa during the fifth century AH with the goal of showing their value and clarifying the methods their proponents used In explanation and interpretation

إضاءة

حظيت الحماسة بمنزلة كبيرة في الأوساط العلمية، وتنال من العناية والاهتمام ما لم تنله مجموعة أدبية أخرى، وآية ذلك أن الأدباء والعلماء قد سلكوا في التعبير عن هذا الإعجاب طريقين هما: التقليد والشرح[1].

فأما التقليد، فقد حاول العديد من الأدباء أن يقلدوا الحماسة ويسيروا على المنهج الذي سلكه جامعها، فظهرت في التراث العربي سلسلة من الحماسات بعضها يلتقي مع مسلك أبي تمام وبعضها الآخر يختلف عنه؛ ويعدّ البحترى أول من فتح باب التقليد حين "عمل حماسة نسبت إليه، أراد لها أن تضارع حماسة أبي تمام، فلم يفلح في مراده، ثم توالت غير حماسة بعدُ، ونذكر من هذه الحماسات: حماسة أبي هلال العسكري، وحماسة ابن الشجري، والحماسة البصرية، وحماسة الظرفاء، وحماسة القرشي، وما إلى ذلك"[2].

وأما الشرح فقد اتسعت مادته وتنوعت مراميه وأهدافه [3] حتى إننا لا نعرف أثرا من الأثار الأدبية، كتابا كان أو ديوان شعر، توفر عليه الشرّاح مثلما توفروا على شرح حماسة أبي تمام، التي رَبَتْ شروحها عن الأربعين شرحا [4]، ونأسف أن ليس هذا مجال عرضها تجنبا للإطالة التي أغنانا عنها حاجي خليفة الذي حفظ لنا في كشف الظنون ثبتا لأسماء من تصدى لشرح حماسة أبي تمام، وهو الثبت نفسه الذي اعتمد عليه عبد السلام هارون فيما أورده من شروح في مقدمة تحقيقه لشرح المرزوقي وأضاف إليه ما وقف عليه من شروح لم ترد في كشف الظنون، وكذلك فعل عبد الله عسيلان حيث اعتمد فيما أورده على ثبت عبد السلام هارون، وأضاف إليه ما وقف عليه من شروح لم يذكرها عبد السلام هارون، والأمر ذاته قام به محمد عثمان علي الذي اطلع على هذه الجهود الطيبة التي سبقته وأضاف إليها ما وقف عليه من شروح لم ترد عند من سبقه[5].

لقد كان لخصوصية ديوان الحماسة دور كبير في إيجاد هذا القدر الكبير من الشراح؛ الذين تنوعت شروحهم بتنوع مشاربهم الثقافية، ومنازعهم الفكرية، ومناهجهم النقدية، ووسائلهم الإجرائية، فكان منهم من اهتم بالغريب كالمعري، ومنهم من وقف عند الأخبار والأنساب كأبي الرياش، ومنهم من توخى المعاني كالدمتري والنمري، ومنهم من قصر جهده على النحو كابن جني [6]، ومنهم من تعمقت لديه المعرفة بنظرية الإبداع، وتنوعت الآلات الإجرائية عنده، فانشغل بجميع هذه العناصر، كما هو الحال عند المرزوقي والفسوي ثم التبريزي في المشرق، والشنتمري في المغرب الإسلامي[7].

ونشير، هنا، إلى أن مجموع هذه الشروح التي تولى القيام عليها في سالف الدهر أئمة فاضلون هي ما يصطلح عليها في فلسفة تاريخ الأدب وفي منظومة نظرية التلقي، باسم سلسلة التلقيات والتجارب القرائية التي تم تفعيلها تجاه ديوان الحماسة" في مرحلة تاريخية ما، لها معطياتها وخصوصياتها الثقافية والاجتماعية حيث تصبح هذه المعطيات والخصوصيات بالنسبة لسلسلة التلقيات أفقا معرفيا ونظاما مرجعيا يتم من خلاله استقبال هذا العمل الأدبي وتقييمه"[8].

وإذا كانت هذه الشروح قد تجاوزت في واقعها الأربعين شرحا، فإن عملنا انبرى ينتقي من هذه الشروح ما شمل الديوان ولم يقتصر على جانب منه، فكان أن وجدنا من هذه الشروح الكاملة للديوان أربعة شروح هي: شرح القاضي المرزوقي، وشرح زيد الفسَوي، وشرح الأعلم الشنتمري، وشرح الخطيب التبريزي، وهذه الشروح الأربعة بوصفها تجارب قرائية هي التي ستكون " سند فهم ومعول استقصاء (...) للكشف عن نظام المرجعيات والأفق الذي جرى اعتماده من قبل الشراح لتفعيل استقبالهم ولقائهم" [9] بديوان الحماسة.

1 -شرح ديوان الحماسة، للقاضي المرزوقي (ت 421هـ).

المرزوقي: هو أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، من أبرز علماء اللغة والأدب في عصره، وهو فارسي الأصل أصبهاني المولد، أجمع من ترجم له على أن وفاته كانت في ذي الحجة سنة إحدى وعشرين وأربعمائة هجرية، لكنهم في مقابل ذلك لم يذكروا شيئا عن سنة ولادته، باستثناء ما أورده الذهبي حين أشار إلى أنه " قارب تسعين سنة" [10]. وإن صح هذا الخبر، فإن ولادته تكون قريبة من سنة 331 هـ تزيد قليلا أو تنقص[11].

أمضى المرزوقي حياته بين الكتب ينهل من شتى أنواع الثقافة، فعلم نفسه بنفسه، قبل أن يجلس إلى العلماء ويسمع منهم، أعجب بأبي علي الفارسي وآرائه النحوية واللغوية فلزمه مدة وقرأ عليه كتاب سيبويه، وسمع من ابن العميد، وحمزة بن الحسن المؤدب، وغيرهما من علماء القرن الرابع، وبعد أن تصدر الدرس، وأخذ عنه بعض الناس وحثوا إليه آباط الرحال، ذاع صيته وانتشرت شهرته العلمية، فاصطفاه بنو بويه معلما ومؤدبا لأولادهم بأصبهان، وحظي بمنزلة رفيعة عندهم، وكان من المقربين إليهم، وحدث أن دخل عليه الصاحب بن عباد يوما فلم يقم له، فلما أفضت الوزارة إلى الصاحب جفاه، وأعرض عنه انتقاما منه[12].

خلف لنا المرزوقي العديد من المؤلفات التي تشهد بثقافته الواسعة وعلو منزلته العلمية وتفوقه في كثير من فنون المعرفة، وقد أكثر العلماء من الإشادة به والثناء عليه، فقال عنه ياقوت:" أبو علي، من أهل أصبهان، كان غاية في الذكاء والفطنة وحسن التصنيف، وإقامة الحجج، وحسن الاختيار. وتصانيفه لا مزيد عليها في الجودة"[13]، وقد تابعه في ذلك السيوطي[14].

وقال عنه القفطي:" أحد علماء وقته في الأدب والنحو، أخذ الناس عنه، واستفادوا منه وحثوا إليه آباط الرّحال، وكان الحجة في وقته، وصنف التصانيف الجليلة في علم العربية "[15].

أما الذهبي فقال عنه:" إمام النحو، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصبهاني، أحد أئمة اللسان. تصدر وأخذ الناس عنه ورحلوا إليه"[16].

وعلى الرغم من هذه المنزلة الرفيعة والمكانة العظيمة التي احتلها المرزوقي بين أنداده من العلماء؛ فإنه لم ينل حقه من الاهتمام في كتب التراجم والسير والأخبار، حيث أغفل البعض ترجمته ومن ترجم له كتب عنه باختصار؛ لكن ما يمكن الإقرار به، أن ندرة الوثائق ومحدودية المصادر المؤرخة لحياته " لم تكن لتتماثل البتة، مع حجم الشأو العلمي الذي حظي به في القرن الخامس للهجرة بخاصة، وفي تاريخ نقد الشعر عند العرب بعامة"[17]، وبعد شرحه لحماسة أبي تمام خير برهان على هذا الباع الكبير في دنيا الأدب.

والحق أن " ديوان الحماسة لأبي تمام وإن تناوله رهط من الشّراح يشاركون المرزوقي اتجاهه واختياره إلاّ أن فوقيته وتفرده ضاءلت من أعمال الآخرين من نظرائه وأنداده" [18]، وذلك لما امتاز به شرحه من خصائص جعلته ينفرد عن غيره من الشروح الأخرى؛ فقد تمكن المرزوقي -والقول لعبد الرحيم عسيلان-" بحسه الأدبي، وسعة إدراكه للغة العرب وآدابها، من استجلاء ما في أشعار الحماسة من دقائق معنوية ولفتات نقدية، وأسرار لغوية وبلاغية، ونكات أدبية، على صورة لم تشهد عند غيره من شراح الحماسة"[19].

لقد كان من مقاصد المرزوقي في شرحه أنّه أجاب على طلب مَن سأله القيام بشرح ديوان الحماسة، حين قال في مقدمة شرحه:" وبعد فإنّك جاريتني (...) لما رأيتنى أقْصُر ما أستفضله من وقتي (...) على عمل شرحٍ للاختيار المنسوب إلى أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، المعروف بكتاب الحماسة ..."[20] ؛ لكن الواقع أنّ هذا لم يكن كلّ قصد المرزوقي في تصنيفه لشرحه ، بقدر ما عُرف عليه انتصاره لأبي تمام وردّ ما حيك حوله من المطاعن والشبهات في مجالس خصومه وحاسديه، فانبرى المرزوقي ينصفه ويتلو فضله في شرحه؛ حين أثنى على اختياره، وأعتبر روايته لأشعار الحماسة أجود الروايات وأبلغها، ومما يؤكد إعجاب المرزوقي بحسن صنيع أبي تمام في حماسته قوله: " حتى إنك تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده، ويبدلّ الكلمة بأختها في نقده، وهذا يَبِين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها (...) ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلّموا له"[21].

وقد أثبت مصطفى عليان هذا الموقف للمرزوقي حين تعقب آراءه في شرحه حين قال:" ومنهج المرزوقي في توجيه رواية أبي تمام منهج دفاعي يميل في كثير من الأحيان إلى إطلاق عبارات مقتضبة ذات

دلالة واضحة على كمال الإعجاب، فهو يختار رواية أبي تمام لأنها أجود لفظا ومعنى، أو الأحسن أو الأكشف ... "[22]، وغيرها من عبارات الثناء والإعجاب التي ضمنها في شرحه.

هذا، وأول ما تقع عليه عينا القارئ قبل أن يبحر في ذاكرة المرزوقي من خلال شرحه، مقدمتهُ النقدية التي صدّر بها شرحه، والحق كل الحق، أن هذه المقدمة ذاعت شهرتها "وذهب صيتها في المجالس الأدبية، لما تناولته من قضايا نقدية، ومشكلات هامة، تعد من أصول النقد الأدبي، وأسسه النظرية، ولعل أبرز هذه القضايا التي استحوذت القسم الأكبر من المقدمة هي نظرية عمود الشعر العربي (... التي ...) تصدى لها المرزوقي فعرضها على نحو لم يسبقه إليه أحد فيما نعلم"[23].

ويبدو المرزوقي في هذا العمل مطلعا من جهة على آراء النقاد السابقين له، مستوعبا لما قالوه حول القضايا التي تعرض لها استيعابا كاملا، ثم عرضه في إطار منسق ومنظم، وأضاف إليه من مخزون فكره تصورات جديدة تنم عن وعي وإدراك كبيرين [24]، واستطاع من جهة أخرى أن يخرج بالنقد من إطار القواعد النظرية إلى الممارسة الفعلية، وهو ما يجعل من الممارسة النقدية في شرحه للحماسة جانبين، الأول " نظري، يتمثل فيما اشتملت عليه المقدمة من قضايا نقدية، والجانب الآخر تطبيقيّ؛ ويتجلى فيما نجده مبثوثا خلال شرحه لأبيات الحماسة من إشارات ولفتات تتصل بالنقد"[25].

وعلى هذا، لم يكن غريبا، أن يعدّ المرزوقي " من القلائل في تاريخ النقد العربي، الذين استطاعوا أن يضيقوا من شق التباين الذي كان يفصل بين مجالي، النقد النظري، والتطبيقي ويمزجوا بينهما "[26]، أو على الأقل استطاع أن يقلل من تلك الحدود الفاصلة التي رانت على النقد العربي القديم عهودا طويلة.

أمّا منهج المرزوقي في الشرح، فإنّما يقوم على ذكر مضمون البيت أولا، ثم يعمد لشرحه وتحليله تحليلا يفصح عما يقتضيه الشرح؛ من ذكر رواية، أو تفسير ألفاظ، أو إيضاح معان، أو إعراب، أو ذكر إشارات ودقائق أدبية أو نقدية إذا استدعى الأمر ذلك [27]، والمرزوقي في كل هذه الجوانب حريص كل الحرص على أن يكون مبدعا مستقلا بآرائه وتفكيره وإحساسه الأدبي.

2-شرح كتاب الحماسة لزيد بن علي الفارسي الفسَوي (ت 467 هـ)

صاحب هذا الشرح هو أبو القاسم زيد بن علي بن عبد الله الفارسي ولد في مدينة "فسا"، وإليها نسب فقيل الفسوي [28]، وفسا مدينة من مدن فارس، وصفها ياقوت في معجم البلدان بأنها" مدينة مفترشة البناء واسعة الشوارع تقارب في الكبر شيراز، وهي أصح هواء من شيراز وأوسع أبنية "[29].

ولم تصف المصادر والمراجع التي عرضت لزيد الفسَوي لا تاريخ ولادته، ولا ظروف نشأته العلمية، غير أن المرجح -فيما يذهب إليه المحقق محمد عثمان علي -أنها بدأت بمسقط رأسه بمدينة فسا حيث أخذ العلم عن شيوخها من أمثال أبي سعيد الفسَوي، وأبي الحسين ابن أخت أبي علي الفارسي[30].

وبعد أن تتلمذ زيد لهؤلاء العلماء، أخذ في التنقل بين مدن فارس مغترفا من معين شيوخها وأساتذتها ما يروي أوامه، ثم خرج إلى العراق، ومن العراق قصد الشام حيث استقر في حلب لإقراء النحو، فقرأ أهلها عليه وكانت استفادتهم منه عظيمة[31].

ويبدو مما أورده ابن عساكر في مختصر تاريخه أن زيدا قبل أن يستقر بحلب سكن دمشق مدّة، وأقرأ النحو واللغة بها، وأملى بها شرح الإيضاح لأبي علي الفارسي، وشرح الحماسة لأبي تمام، وحدث عن أبي الحسن بن أبي الحديد الدمشقي، وسمع منه عمر بن أبي الحسن الدِّهِسْتاني، وأبو الحسن بن طاهر النحوي [32]، وتتفق جل المصادر والمراجع التي ترجمت لزيد الفسَوي، أنه بعد دمشق وحلب انتقل إلى طرابلس الشام، حيث ظل بها إلى أن وافته المنية سنة 467 هـ[33].

إن الثقافة الموسوعية التي حصلها زيد الفسَوي تتسم بالتنوع والخصوبة مما يتعذر معه تعدادها، فهو من الذين منحت لهم نعمة الاغتراف من الثقافة اللغوية، إلى جانب رسوخ قدمه في الثقافة الدينية، فهو كما تصفه المصادر، فقد "كان فاضلا عالما بعلم اللغة والنحو، عارفا بعلوم كثيرة(كعلم) الحديث" [34]، غير أن هذه المصادر التي ترجمت له اختلفت في ذكر الشيوخ الذين حدث عنهم، فياقوت يذكر في معجمه أنه أخذ علم الحديث عن أبي ذر الهروي، أما القفطي فيشير إلى أنه حدّث عن الشيخ أبي الحسن بن أبي الحديد الدمشقي[35].

هذا، ويعتبر كتاب شرح ديوان الحماسة أبرز الكتب التي ألفها زيد الفسَوي بإجماع الإخباريين، لكن قبل أن نميط اللثام عن منهج الفسَوي في شرحه لهذا الكتاب، نود هنا أن نشير إلى الجدل الذي أثارته مخطوطة هذا الشرح، والتي كانت سببا في جعل بعض الباحثين يشككون في صحة نسبتها إليه وإلى المرزوقي.

يعدّ عبد الرحيم عسيلان أول من شكك في صحة نسبة هذا المخطوط لزيد الفسَوي، حين أشار إلى الملابسات التي وردت في صفحة غلاف هذا المخطوط، قائلا:" إن صفحة العنوان من مخطوطة هذا الشرح مثبت فيها ما يفيد أن هذا الشرح مختصر من إملاء الشيخ أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي فقد جاء العنوان على الصورة التالية: كتاب الحماسة: اختيار أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، مع

مختصر شرحه إملاء الشيخ أبي علي أحمد بن محمد المرزوقي(...) ولا نلبث أن نجد في صفحة العنوان نفسها تعليقا لبعض الفضلاء بخط مغاير حديث نص فيه أن هذا الشرح إنما هو من تصانيف الشيخ الإمام العالم العلاّمة زيد بن علي بن عبد الله الفارسي الفسوي"[36].

وأمام هذا الاضطراب في نسبة الشرح لصاحبه وجد الباحثون أنفسهم بين احتمالين أولهما: أن يكون هذا الشرح مختصرا من شرح المرزوقي، والاحتمال الآخر أن يكون من تأليف أبي القاسم زيد الفسَوي[37].

ولقطع الشك باليقين عمد محمد عثمان علي لمقارنة متن هذا الشرح بشرح المرزوقي، فتبين له بعد المقارنة " أن هذا الشرح لا صلة له بشرح المرزوقي فهو ليس بمختصر منه كما ذهب الناسخ، فالاختلاف بيّن في عدة أمور أهمها المنهج وعناصر الشرح والأسلوب والمصادر المعتمد عليها في كل من الشرحين، هذا فضلا عن الاختلاف في الأبواب، وترتيب القطع الشعرية، وعدد الأبيات في كل قطعة"[38].

لكن هذا الاختلاف البيّن بين الشرحين كما أشار محمد عثمان علي لا يعني قطعا عدم استفادة زيد في شرحه من شرح المرزوقي، فكل الشروح التي جاءت بعده نهلت منه واغترفت من معينه؛ وقد نبه عبد الرحيم عسيلان إلى هذا حين أشار إلى أن زيدا الفسَوي" قد اطلع على شرح المرزوقي وأفاد منه وإن لم يصرح باسمه"[39].

افتتح زيد الفسَوي شرحه بمقدمة قصيرة بدأها بحمد الله والثناء على رسوله الكريم، ثم ذكر- بإيجاز شديد-الحادثة الطبيعية التي كانت سببا في تأليف أبي تمام لديوان الحماسة، وبعدها باشر شرحه للأبيات، دون أن يضمن مقدمته أي إشارة تفيد سبب تأليفه لهذا الشرح.

ولا محيص عن القول إن اهتمام زيد الفسَوي في شرحه لنصوص الحماسة كان منصبا على المعنى فهو والقول -لمحمد عثمان علي-"لا يشغل نفسه بالنحو، ولا بالبلاغة، وحين يتعرض للّغة فإنما يتعرض لها من حيث المعنى المراد من اللفظ في البيت غير ملتفت إلى توضيح استخدام اللفظ في الحقيقة والمجاز كما فعل المرزوقي(والشنتمري والتبريزي)، ولا مُتِم شرحه بشواهد تدعم ما صوره من معان لِلّغة"[40].

ويعد زيد الفسَوي من أوائل شراح القرن الخامس الهجري الذين سلكوا هذا المنهج التعليمي القائم على الاختصار والتسهيل في شرح الشعر، فبعد أن كانت الشروح السابقة تقوم على الإسهاب والتطويل في معالجة قضايا اللغة والأدب والنحو والبلاغة والنقد والرواية والأخبار [41]، فإن اهتمام زيد

الفسوي بهذه العناصر في شرحه لم تتجاوز في الأغلب الأعم ثلاثة عناصر هي:" الرواية التي عني بها المصنف كثيرا، ثم معاني المفردات التي يشتمل عليها النص، وأخيرا مجمل المعنى للبيت الواحد، أو البيتين، أو الأبيات مجملة"[42].

3-شرح حماسة أبي تمام للأعلم الشنتمري(ت 476 هـ).

الشنتمري: هو يوسف بن سليمان بن عيسى النحوي؛ وأشارت المصادر التي ترجمت له إلى أنه يكنّى أبا الحجاج، ويلقب: بالأعلم الشنتمري. ولد سنة 410 هـ في مدينة شنتمرية*، وتفقه منذ سنة 433 هـ في قرطبة، وتوفي في إشبيلية سنة 476 هـ على ما أجمع عليه أصحاب كتب التراجم والطبقات[43].

أتم الأعلم الشنتمري مرحلة التحصيل في قرطبة حتى أصبح أحد علمائها، لينتقل بعدها إلى مدينة إشبيلية عاصمة العباديين؛ وكغيرها من الأسر الأندلسية، فقد أولت هذه الأسرة على نفسها الاهتمام بتنشيط الحركة الثقافية من خلال الأخذ بيد العلماء وتكريم المشهورين من الأدباء والشعراء، لهذا اتصل بهم الأعلم [44]، فاختصه " آل عباد بتدريس أولادهم فكان أستاذا لولد المعتضد بالله، ومن بعده المعتمد على الله"[45]، ولم ينقطع الأعلم عن التدريس حتى كف بصره في آخر عمره[46].

لقد تعددت نعوت الأعلم بتعدد المظان التي أشارت إليه، فكان مرة نحويا، وأخرى أستاذا، وآونة أديبا، وتارة فقيها، وهي نعوت تكشف عن مكانته المرموقة، وطول باعه بين علماء زمانه [47]، وقد شهد ابن خلكان على منزلته العلمية بقولهـ :"وكان عالما بالعربية واللغة ومعاني الأشعار، حافظا لجميعها، كثير العناية بها، حسن الضبط لها، مشهورا بمعرفتها وإتقانها " [48]، أما صاحب الذخيرة فقال عنه وهو بصدد الحديث عن الشاعر عبد الجليل بن وهبون:" وقد شدا طرفا من الأدب، وكان الأستاذ أبو الحجاج الأعلم يومئذ زعيم البلد، وأستاذ ولد المعتمد، فعول عليه في رحلته، وانقطع إليه بتفصيله وجملته"[49].

وإلى جانب هذا التعدد في نعوت وصفه، فقد تعددت كذلك الموضوعات التي ألم بها الأعلم فيما صنف، حيث ألف في النحو واللغة والأدب، وشرح العديد من الدواوين الشعرية[50].

ويعدّ شرحه لحماسة أبي تمام والذي سماه " تجلّي غرر المعاني عن مثل صور الغواني والتحلّي بالقلائد من جواهر الفوائد" الشّرح الأندلسي الوحيد الذي كتب له النّور قبل غيره من الشّروح الأندلسية لنص الحماسة من جهة ، ومن جهة أخرى يعدّ آخر الأعمال العلمية التي ألفها الأعلم على عهد المعتضد، يقول الأعلم في مقدمة شرحه: " ثم رأيت الآن أن أختم ما اعتملت فيه قديما وحديثا،

من ذلك، بجمع كتاب في أشعار الحماسة يقتضي تهذيبها وتنقيحها، وتقييد ألفاظها وتصحيحها، وتبيين معانيها، وتقريب أغراضها، وتفسير غريبها وغامضها وإعرابها، حتّى يكون هذا الكتاب مُرْبِيًا على جميع التآليف فيها، مغنيا عن استعمال التصنيفات المحيطة بها"[51].

وما يلحظ على هذا القول أن الأعلم قد حدد الطريقة التي اعتمدها في عملية التأليف؛ وهي طريقة تقوم على عملية الجمع لنصوص الحماسة من خلال رواياتها المتعددة التي كانت منتشرة في الشرق والأندلس إلى زمانه، ويخرج به مؤلفا كاملا لم يكن له نظير من قبل، بحيث يضعه بين أيدي القراء كأول صورة جامعة مشتملة لكلّ ما ذهبت إليه تلك الروايات المتعددة[52].

هذا، وإلى جانب حرص الأعلم على جعل عمله صورة حسنة لما تفرق من حماسة أبي تمام في مختلف رواياتها، فإننا نجده يحرص كذلك على إنجاز أكبر قدر من التهذيب والتنظيم والتنسيق، بحيث عمد إلى محتوى كل باب ورتبه على الحروف الهجائية، وفقا للترتيب الأندلسي، ليتيسر للمتعلمين نيل مأربهم والظفر ببغيتهم بسهولة ويسر[53]، وفي هذا يقول الأعلم:" ورتبته على حروف المعجم، ليقرُب بذلك تناوله، ويسهل على الطالب مرامه، على حسب ما صنعه أهل العصر"[54].

لكن هذا الإخراج الجديد وغير المعهود لنص الحماسة، أذهب الظّن ببعض من عرض لها إلى أنها حماسة جديدة صاحبها الأعلم، وليست رواية جديدة لحماسة تقادم عصرها وتوالت عليها الروايات، غير أنّ محقق الشرح يدفع هذا الرأي ويخالفه، حين يقرر " أن ما صنعه الأعلم ليس حماسة مستقلة، وأنّ إسنادها إليه منطوٍ على نوع من التسامح، وإنما هو مجرّد جامع منظم لما تفرق من حماسة أبي تمام في مختلف رواياتها "[55].

والحق أن المتمعن في مقدمة الأعلم على شرحه يبدو له جليا أن الرجل -كما أشار المحقق-لم يفصح على أنه سيؤلف حماسة خاصة به بعيدا عن جو أبي تمام؛ بقدر ما صرح به على أنه سيكون في هذا العمل مجرد جامع منظم لما تفرق من حماسة أبي تمام في رواياتها المختلفة، والدليل على هذا؛ سرده لأغلب المصادر التي استقى منها النص، ورجع إليها في صياغة ما تعلق بجوانب من الشرح [56]، لما قال:" وضمنته كل ما تضمنه الحماسات من شعر، كالحماسة القديمة المنسوبة إلى أبي تمام التي هي أصل لغيرها، وحماسة أبي الفتوح ثابت بن محمد الجرجاني، وحماسة أبي محمد عبد السلام بن الحسين بن محمد بن طيفور القرمسيني البصري ... "[57].وهو ما يوضح أن الأعلم لم تكن له رغبة تأليف حماسة خاصة به، بقدر ما كان همه جمع وتنظيم ما تفرق من حماسة أبي تمام لإخراجها في ثوب يليق بشهرتها ومكانتها[58].

وبناء على ذلك، يتضح أن الأعلم قد اعتمد في إخراج هذا العمل على ثلاثة أصول رئيسية؛ استقطر عصارتها ووفق بينها، وأورد كل ما فيها، سواء تعلق الأمر بزيادة الأبواب وترتيبها، أو بإضافة قصائد مستقلة، أو أبيات متفرقة [59]، وقد أشار الأعلم إلى أنه اقتدى في هذه الزيادة بما أورده عبد السلام البصري في حماسته، حين قال :" وهذا الباب الثالث عشر زائد على ما تضمنه حماسة أبي تمام القديمة، وحماسة أبي الفتوح الجرجاني وغيره، وهو ثابت في حماسة عبد السلام، فأتيت به، ليأتي هذا الكتاب على جميع ما تضمنت الحماسات المختلفة من الأبواب "[60].

وعلى ذلك لم يكن غريبا، أن يشير غير واحد من علماء الأدب والنقد العربي القديم، إلى جهود الأعلم في رواية الحماسة من حيث خروجها بهذا النمط الجديد المغاير اختيارا وإخراجا وترتيبا، فقد أشار صلاح الدين الصفدي إلى جهد الأعلم في رواية الحماسة ومنهجه فيها، بقوله:" شرح الحماسة شرحا مطوّلا، ورتّب كل باب منها على حروف المعجم"[61].

أما ابن خلكان فأشار في وفياته إلى إجادة الأعلم في شرحه لما قال:" وغالب ظني أنه شرح الحماسة، فقد كان عندي شرح الحماسة للشنتمري في خمس مجلدات، وقد غاب عني الآن من كان مصنفه، وأظنه هو، والله أعلم، وقد أجاد فيه"[62].

كما استشعر الأندلسيون ظهور حماسة الأعلم بمميزات فريدة على حماسة أبي تمام، فأعجبوا بها ومالوا إليها واعتمدوا عليها [63]، وقد عبر عن هذا الاهتمام أبو اسحاق إبراهيم بن ملكون الحضرمي بقوله:" كانت حماسة أبي تمام على ترتيبها مجفوة القدر في عصرنا، ومطرحة الاستعمال عند أبناء دهرنا، حين أخنت هذه الحماسة الأعلمية عليها باستمالة النفوس إليها"[64].

أما منهج الأعلم في الشرح والتفسير فيقوم على التقديم للحماسة بعبارة الإنشاد، التي يذكر فيها اسم الشاعر، مبديا نوعا من الحرص في التنقيب عن نسبة ما أغفله بعض الشراح قبله، ليعمد بعد ذلك إلى توزيع أبيات النص لأجل شرحها شرحا لغويا، يقف على معاني الألفاظ في معجمها ليخرج بها في النهاية إلى المعنى العام الذي يقتضيه السياق. وما يميّز شرحه هذا هو منزعه التعليمي الاختصاري في أساليب تفسيره وعرضه للظواهر النحوية والبلاغية والعروضية، وقد أشار المحقق إلى هـذا حين قال: " ويبدو (الأعلم الشنمتري) شديد الحرص على تطبيق منهاج صارم وتنفيذ خطة محكمة لا يخرج عنها، تستوعب النص وتستخرج عصارته وتقدمه للمتعلمين وأشباههم مذللا موطأ الأكناف"[65].

4-شرح ديوان الحماسة للخطيب التبريزي (ت 502 هـ)

التبريزي: هو يحي بن عليّ بن محمد بن الحسين بن محمد بن موسى بن بسطام الشيباني، ولد سنة إحدى وعشرين وأربعمائة في مدينة تبريز، وتوفي بها سنة اثنتين وخمسمائة [66]، وقد ذكرت كتب التراجم والتاريخ أن كنيته أبو زكريا، وأما لقبه فالشائع المتداول أنه الخطيب[67]، لكن ياقوت الحموي في ترجمته له قال: " أبو زكريا بن الخطيب التبريزي، وربما يقال له: الخطيب وهو وهمٌ "[68]، وأيده القفطي في هذا الزعم بقوله: " والخطيب أبوه، ولم يكن هو خطيبا، ورأيت بخطه، على جزء من كتاب الرد على حمزة الأصفهاني في كتاب الموازنة بين العربية والأعجمية، ما مثاله: ليحي بن الخطيب علي "[69].

لكن ما يلحظ على أسلوب القدماء في التعريف بالتبريزي أنهم ألفوا أن يقولوا يحي بن عليّ الخطيب التبريزي، وهو ما يدل على أن التبريزي لقبه الخطيب. وقد وجد من الأدلة بخط التبريزي ما يثبت ذلك[70]، مثلما وجد ما ينفيه، يقول فخر الدين قباوة في هذا: " إذا كنا قد رجحنا أن الخطيب هو لقب التبريزي فإننا لا نستطيع أن ننفي كونه لقبا لأبيه أيضا؛ فليس ببعيد أن يكون لقب الأب وأبنه الخطيب، في عصر كثر فيه من تحلَّى بهذا اللقب "[71].

والتبريزي كما يعرّفه النقاد، لغوي كبير، وصاحب علم غزير، أديب فاضل في عصره، وهو أحد تلاميذ أبي العلاء، وقد شهد ياقوت الحموي بفضله وأدبه حين قال: " كان أحد الأئمة في النحو واللغة والأدب، حجّة صدوقا ثابتا، هاجر إلى أبي العلاء المعري وأخذ عنه، وعن عبيد الله الرّقّيّ والحسن بن رجاء بن الدّهان (...) وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم من الائمة " [72]، حتى انتهت إليه الرياسة في اللّغة والنحو والأدب.

لقد هيأ العمل التعليمي الذي أسند للتبريزي في المدرسة النظامية، إضافة إلى ما تزود به من ثقافة وعلوم، أرضا خصبة كان نتاجها عددا وفيرا من المصنفات[73]، أكثرها شروح أدبية ولغوية جرت لها شروح سالفة، جمعها التبريزي، واعتمد عليها أثناء تدريسه بالمدرسة النظامية، ثم انتخب منها شروحا[74]، كما هو الحال في شرحه لحماسة أبي تمام؛ والذي سبق عمله فيها بما يزيد عن خمسة وعشرين شرحا.

وجدير بالذكر-في هذا الموضع-أن التبريزي قد شرح حماسة أبي تمام في ثلاثة شروح، شرحها أولا شرحا صغيرا فأورد كل قطعة من الشعر ثم شرحها، ثم شرحها ثانيا بيتا بيتا، ثم شرحها شرحا طويلا مستوفيا، والشرح المتداول والذي بين أيدينا هو الشرح الوسط؛ أما الشرحان الآخران فهما مفقودان، مما يعني أنّ البحث سيعتمد على الشّرح الأوسط فقط[75].

وقد أشار التبريزي في مقدمة شرحه -مثلما هي عادته في بقية شروحه-إلى ذكر الأسباب التي دعته لتصنيف هذا الشرح؛ حيث أشار إلى تقصير بعض الشراح السابقين له عن الوفاء بحاجات القوم العلمية والثقافية، واقتصار البعض الآخر على جوانب وإغفالهم لجوانب أخرى، وفي الكشف عن هذه الحقيقة يقول:" وقد فسّره جماعة، فمنهم من قصرّ فيه، ومنهم من عُنِي بذِكر إعراب مواضع منه دون إيراد المعاني، ومنهم من أورد الأخبار التي تتعلّق به وأعرض عن ذكر المعــاني، ومنهم من ذكر المعاني دون الإعراب والأخبار "[76].

ولسد هذا النقص، كان على التبريزي أن يأخذ على عاتقه مسؤولية تهذيب تلك الشروح السابقة عليه وتنسيقها في شرح يستوعب جميع الاتجاهات والميولات المختلفة، وفي هذا يقول التبريزي:" وعزمت على شرحه من أوله إلى آخره شرحا شافيا بيتا بيتا على الولاء (...) ولا يشتمل كتاب من كتبهم في الحماسة على ما جمعت فيه، وإنما توجد هذه الاشياء متفرقة في كتبهم؛ فجمعت بينها ليكون الكتاب مستقلا بنفسه، والناظر فيه والقارئ منه مستغنيا عن غيره من الكتب التي صنفت في الحماسة"[77].

ومما لا مراء فيه، والحال هذه، أن التبريزي وهو بصدد شرح الحماسة وجد شروحا عدّة، مختلفة المناهج، متعددة المذاهب، أخذ يقلبها ويختار منها ما يحقق غرضه التعليمي، وما يتناسب ومنهجه الذي حدده في مقدمة شرحه[78]، فكانت النتيجة أن أخرج لنا مصنفا تفسيريا يحتوي كل جوانب الشرح، ويضم بين أعطافه خلاصة شروح الأقدمين، مما جعل من شرحه " أغزر شروحه مادة، وأكثرها تنوعا، وأكملها تضمينا للعلوم اللغوية والبلاغية والإخبارية والتاريخية والنقدية، وأشملها بالأوزان والانساب (...) لا لشيء إلاّ لكثرة مصادره، وغزارة مادة شروحه "[79].

ولا شك في هذا، فالناظر في شرح التبريزي يتضح له إفادته من شــروح: القاسم الدمتري وأبي الرياش، وأبي بكر الصولي، وأبي عبد الله النمري، وأبي علي المرزوقي، وأبي هلال العسكري، وأبي العلاء المعري، وأبي القاسم الفسوي، وكان لديه كتابا التنبيه والمبهج لأبي الفتح بن جني، وكتاب إصلاح ما غلط فيه أبو عبد الله النمري، لأبي محمد الأعرابي[80]، مما يجعل من شرحه ذا محصلة جمعية لشروح السابقين على اختلاف عصورهم ومناهجهم، ملخصة مهذبة، متكاملة منسقة، ومنتخبة محققة[81].

وإذا كان شرح التبريزي أغزر الشروح مادة، وأكثرها تنوعا، فإن عددا من النقاد ورجال الأدب طفقوا يردون عليه هذا الشرح، ويعيبون عليه جعل شرح المرزوقي أصلا لشرحه دون الإشارة إليه إلاّ في القليل النادر؛ وفي هذا يقول عبد السلام هارون إن المرزوقي " ذو عبارة رصينة متخيّرة (...) ومن عجب أن التبريزي ينقل عباراته هذه ذات الطابع الخاص، ولا يجهد قلمه في نسبة العبارة إليه إلاّ في القليل

النادر، بل إنه في مقدمة كتابه لم يشر إلى إفادته منه، مع أن الموازِنَ بين الشرحين يدهشه التقارب الشديد بين عبارات التفسير واتجاهاته "[82]، والموقف نفسه ذهب إليه محمد عثمان علي لما رأى أن التبريزي " قد اعتمد شرح المرزوقي أصلا لشرحه، ينقل منه بعزو وبدون عزو، ثم كان ينتخب من الشروح الأخرى ما يكمل به النقص الذي يجده في شرح المرزوقي أو يضيف منها ما يعد جديدا بالنسبة لما ذكره المرزوقي"[83].

بيد أن هذا لا يعني أن شخصية التبريزي قد اختفت تماما من وراء تلك النقول؛ صحيح أن الإبداع مختف تماما من شرحه؛ لكنه استطاع أن يعوضه "بسعة ثقافته وضخامة جمعه وغزارة تحصيله، وبالمحاولة الجادة في الانتخاب، وكل هذه الأمور تفيد طلاب العلم من تلاميذه وقرائه، وتحقق الغاية التعليمية التي سلك من أجلها هذا المنهج في شرحه "[84].

أما منهج التبريزي في الشرح والتفسير فيقوم كما ذكر في مقدمة كتابه على جمع ما تفرق من شروح من سبقه من العلماء، ليقدم شرحا يستوفي كل الجوانب الدلالية والنحوية والصرفية والتاريخية خلال التعريف بالشعراء وتبيين اشتقاقات أسمائهم، والتعريف ببعض الأعلام التي ترد في الأخبار، ثم تفسير الكلمات وبيان ما فيها من مسائل اللغة والإعراب، وتوضيح مناسبات بعض القصائد وسرد ما قيل فيها من أمثال وأشعار وأخبارها، وغيرها من العناصر التي لا تخفى عن المطلع على شرحه.

هكذا، ومن خلال ما سبق عرضه، يتضح لنا جليا أن شراح ديوان الحماسة خلال القرن الهجري الخامس ممثلين في المرزوقي والفسوي والشنتمري والتبريزي لم يقتصرُ في شرحهم على جانب وإغفال آخر؛ بقدر ما انشغلوا بجميع عناصر الشرح، حيث خلفوا لنا متْنًا شارحا وظفوا من خلاله مختلف كفاياتهم التأويلية من معجم وصرف ونحو وبلاغة وأخبار وأنساب وسياقات، من أجل التعبير عن أفاق توقعاتهم ومقاصدهم في إنتاج المعنى.

الهـــوامش:

[1] - عدنان عمر الخطيب: المنهج التكاملي عند الخطيب التبريزي. مجلة التراث العربي. دمشق. السنة 25. العدد 99-100. تشرين الأول 2005. ص 348.

[2] - المرجع نفسه. ص 348.

[3] - المرجع نفسه. ص 348.

[4] - عبد الرحيم عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. دار إحياء الكتب العربية. (دط). (دت). ص 46.

[5] - محمد عثمان علي: شروح حماسة أبي تمام. دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع. الدوحة-بيروت. ط 1.(دت) ص 73-92. وينظر كذلك: حاجي خليفة: حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. دار احياء التراث العربي. بيروت. م1. ص 691-692. والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت. ط 1. 1991.ج 1. ص 10-15. وعبد الله عبد الرحيم عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 62-67.

[6] - ينظر: محمد عثمان علي: شروح حماسة أبي تمام. ص 70. والعياشي السنوسي: قضايا توثيق النص وتحقيقه. مطبعة انفو-برانت. فاس. (دط). 2007. ص08- 09.

[7] - العياشي السنوسي: قضايا توثيق النص وتحقيقه. ص 09.

[8] - خير الدين دعيش: شعر المتنبي من منظور أفق التوقع. أطروحة دكتوراه علوم(نسخة الكترونية). كلية الآداب واللغات. جامعة سطيف. ص 48

[9] - المرجع نفسه. ص 48

[10] - الذهبي: سير أعلام النبلاء. تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1983. ج17. ص 476.

[11] - المرزوقي: شرح مشكلات ديوان أبي تمام. تحقيق عبد الله سليمان الجربوع. دار المدني للطباعة والنشر والتوزيع. جدة. ط1. 1986. ص 21.

[12] - حمدان عطية الزهران: النقد الأدبي التطبيقي شروح ديوان أبي تمام نموذجا. خوارزم العلمية للنشر والتوزيع. جدة. 1425 هـ. ص 381.

[13] - ياقوت الحموي: معجم الأدباء. تحقيق أحمد فريد الرفاعي. مطبوعات دار المأمون. ج5. ص 34.

[14] - السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر. ط 2. 1979.ج1. ص 365.

[15] - القفطي: انباه الرواة على أنباه النحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي. القاهرة. ط 1. 1986.ج1. ص 141.

[16] - الذهبي: سير أعلام النبلاء. تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1983. الجزء 17. ص 475.

[17] - أحمد طايعي: القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة. زاوية للفن والطباعة. الرباط. ط1. 2007. ص 127.

[18] - فتحي محمد أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة. دار المعارف. القاهرة. 1983. ص 105

[19] - عبد الرحيم عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 95- 96.

[20] - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. ج 1. ص 03.

[21] - المصدر نفسه. ج 1. ص 14- 84.

[22] - مصطفى عليان: تيارات النقد الأدبي في الأندلس. مؤسسة الرسالة. ط 1. 1984. ص 616.

[23] - طاهر الأخضر حمروني: منهج أبي على المرزوقي في شرح الشعر. الدار التونسية للنشر. 1984. ص189- 190.

[24] - عبد الرحيم عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 116.

[25] - المرجع نفسه. ص 116.

[26] - طاهر الأخضر حمروني: منهج أبي على المرزوقي في شرح الشعر. ص 190.

[27] - عبد الرحيم عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 96.

[28] - ينظر زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. تحقيق محمد عثمان علي. دار الأوزاعي. الدوحة/بيروت. ط1. (دت). ج 1. ص 33-34.

[29] - ياقوت الحموي: معجم البلدان. دار صادر. بيروت. المجلد 4. ص 261.

[30] - زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. ج1. ص 34.

[31] -القفطي: انباه الرواة على أنباه النحاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر العربي. القاهرة. ط 1. 1986. ج2. ص 17.

[32] - ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق. تحقيق محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمري. دار الفكر. لبنان.(دط). 1995. ج19. ص 481.

[33] - زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. ج1. ص 37.

[34] - السيوطي: بغية الوعاة. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر. ط 2. 1979. ج1. ص 573.

[35] - ينظر زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. ج 1. ص 35-36.

[36] - عبد الله عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 133.

[37] - المرجع نفسه. ص 133- 134

[38] - زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. ج 1. ص 10- 11.

[39] - عبد الله عسيلان: حماسة أبي تمام وشروحها. ص 134.

[40] - زيد الفارسي: شرح كتاب الحماسة. ج1. ص 13.

[41] - المصدر نفسه. ج1. ص 37- 38.

[42] - المصدر نفسه. ج1. ص 37.

* - شنتمرية حصن من حصون الأندلس، وتسمى(santamaria)، توجد بدولة البرتغال في القسم المطل على المحيط الأطلسي جنوبا، وقد وصف محمد عبد المنعم الحميري ، شنتمرية بقوله:" مدينة في الاندلس (...) متوسطة القدر حسنة الترتيب، بها مسجد جامع ومنبر وجماعة، وبها مراكب واردة وصادرة، وهي كثيرة الأعناب والتين (...) وإليها ينسب الأستاذ أبو الحجاج يوسف بن سليمان الأعلم الشنتمري ذو التصانيف المشهورة" ينظر: محمد عبد المنعم الحميري: الروض المعطار في خبر الأقطار. تحقيق احسان عباس. مكتبة لبنان. بيروت. ط 2. 1984. ص 347.

[43] - القفطي: إنباه الرواة على أنباه النحاة. الجزء 4. ص 66. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق احسان عباس. دار صادر. بيروت. ج 7. ص 81/ 82. السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. ج 2. ص 356. البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وأثار المصنفين. دار احياء التراث العربي. بيروت. ج 2. ص 551. حاجي خليفة: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. م 1. ص 604. ابن بشكوال: الصلة. مراجعة عزت العطار الحسني. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط 2. 1994. ج1. ص 643/ 644. بروكلمان: تاريخ الأدب العربي. ترجمة رمضان عبد التواب. دار المعارف. القاهرة. ط 3. ج5. ص 352. الزركلي: الأعلام. دار العلم للملايين. بيروت. ط15. 2002. ج8. ص 233.

[44] - أحمد طايعي: القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة. ص 131.

[45] - الأعلم الشنتمري: تحصيل عين الذهب من معدن جوهر الأدب. تحقيق زهير عبد المحسن سلطان. مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. لبنان. ط 2. 1994. ص 12.

[46] - الصفدي: نكت الهميان في نكت العميان. تحقيق أحمد زكي. المطبعة الجمالية. مصر. 1911. ص 312.

[47] - الأعلم الشنتمري: شرح حماسة أبي تمام. تحقيق علي المفضل حمودان. دار الفكر. بيروت. ط 1. 1992. ص 10.

[48] - ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ج 7. ص 81. والقفطي: انباه الرواة على أنباه النحاة.ج4. ص 65.

[49] - ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. تحقيق احسان عباس. دار الثقافة. بيروت. 1998. الجزء 2. ص 474.

[50] - ذكر الأعلم في المقدمة التي صدر بها شرحه على حماسة أبي تمام جميع المصنفات التي ألفها. ينظر. الأعلم الشنتمري: شرح حماسة أبي تمام.ج1. ص 92.

[51] - المصدر نفسه.ج1. ص 93.

[52] - المصدر نفسه. ج1. ص 51.

[53] - المصدر نفسه. ج1. ص 58.

[54] - المصدر نفسه. ج1.ص 93.

[55] - المصدر نفسه. ج1. ص 58.

[56] - المصدر نفسه. ج1. ص 55.

[57] - المصدر نفسه. ج1. ص 93- 94.

[58] - المصدر نفسه. ج1. ص 58.

[59] - المصدر نفسه. ج1. ص 57.

[60] - المصدر السابق. ج1. ص 97.

[61] - الصفدي: نكت الهميان في نكت العميان. تحقيق أحمد زكي. المطبعة الجمالية. مصر. 1911. ص 313.

[62] - ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ج7. ص 81 - 82.

[63] - الأعلم الشنتمري: كتاب الحماسة ترتيب الأعلم الشنتمري. تحقيق مصطفى عليان. جامعة أم القرى. ط1. 1423. ص 32.

[64] - محمد بن شريفة: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. دار الغرب الاسلامي. بيروت. ط1. 1986. ص 81.

[65] - الأعلم الشنتمري: شرح حماسة أبي تمام. ج1. ص 66.

[66] - البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وأثار المصنفين. ص 519.

[67] - المصدر نفسه. ص 519.

[68] - السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. ج2. ص 338.

[69] - القفطي: انباه الرواة على أنباه النحاة. الجزء 4. ص 28.

[70] - فخر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات. دار الفكر. دمشق. ط 2. 1997. ص 12

[71] - المرجع نفسه. ص 12.

[72] - السيوطي: بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة. ج2. ص 338.

[73] - فخر الدين قباوة: منهج التبريزي في شروحه والقيمة التاريخية للمفضليات. ص 17

[74] - حمدان عطية الزهران: النقد الأدبي التطبيقي شروح ديوان أبي تمام نموذجا. خوارزم العلمية للنشر والتوزيع. جدة. 1425 هـ ص 136.

[75] - عدنان عمر الخطيب: المنهج التكاملي عند الخطيب التبريزي. ص 348-349.

[76] - التبريزي: شرح ديوان الحماسة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مطبعة حجازي. القاهرة. دط. دت. ج1. ص 06.

[77] - المصدر نفسه. ج1/ج4 . ص 06- 379.

[78] - أحمد جمال العمري: شروح الشعر الجاهلي. دار المعارف. القاهرة. ط 1. 1981. ج 2. ص 290.

[79] - المرجع نفسه. ج 2. ص 291.

[80] - محمد عثمان علي. شروح حماسة أبي تمام. ص 114.

[81] - أحمد جمال العمري: شروح الشعر الجاهلي. ج 2. ص 278.

[82] - المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. ج 1. ص 16.

[83] - محمد عثمان علي. شروح حماسة أبي تمام. ص 267.

[84] - المرجع نفسه. ص 118.

الصورة الرمزية في المعلقات الجاهلية (معلقة زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني أنموذجا)

د. بوعجاجة سامية جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص:

الصورة الرمزية من الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر في التعبير عن مواجده، وأحاسيسه، ثم هي وسيلة لإدراك ما لا يمكن البوح أو التصريح به، وهناك من الدارسين من عدّها وسيلة فنية تقوم مقام التشبيه و الاستعارة والكناية في التصوير و محاورة النصوص واستنطاق اللغة وتشكيل تجربة الشاعر تشكيلا جماليا

والدراسة تحاول استجلاء معالم التصوير الرمزي في القصيدة الجاهلية وتحديدا في معلقتي زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني، على اعتبار اكتناز النصين بالدلالات الإيحائية والصور الرمزية الحية المعبّرة عن مشاعر أصحابهما وخلجاتهما النفسية.

Abstract;

Symbolism is one of the artistic features that poets use to experess their ffeelings and a way to umplicitly convey the meanings .

There are meany scholars who consider symbolism as an alternative for semile and metaphors in portrying a vision, untearcting with literary texts and implifying the meaningfulness of lunguage furthmore, symbolism chapes an artistic text .

The present study points at identifying symbolism in the poems of (zuheir ibn abi selma) and (nabigha althoubiani) focusing on the symbolic allustrations that denote (f) the poets feellings and emotions.

في الحقبة الجاهلية، وتحديدا قبيل ظهور الإسلام، عرفت القصيدة تطورا رهيبا مسّ مختلف النواحي، اللغوية والفنية والإيقاعية، تجلى بصفة أدق في شعر المعلقات.

والمعلقات عبارة عن قصائد مطولة، سميت بتسميات عديدة منها: الجاهليات، السبع الطوال ،المنتخبات والسُموُط...رواها العرب وتناقلوها جيلا بعد جيل، ومن قبيلة إلى أخرى عن طريق السماع لا التدوين.

وقيل: إنها سبع أو عشر معلقات وهي: معلقة امرئ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، عمرو بن كلثوم، النابغة الذبياني، عنترة بن شدّاد، الأعشى، لبيد بن ربيعة، عبيد بن الأبرص، الحارث بن حلزة .

والمعلقاتيون ارتقوا بقصائدهم إلى مستوى من الإبداع الجميل، والبناء المحكم، في صور فنية جمعت بين الشكل والمضمون والعقل والوجدان، معبرة عن واقعهم خير تعبير، مصورة مشاعرهم وانفعالاتهم.

1) تعريف الصورة الرمزية:

الصورة شئ ثابت أصيل في الأدب، لايستغني عنه الأديب، ومن أهم التعريفات هي:" التركيبة اللغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو موح كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية "[1] وقد عرفها بعضهم بأنها الاستعمال الاستعاري للكلمات[2]

أما الرمز، فقد عرفه أحدهم تعريفا مبسطا بأنه:" في الأصل كيان حسّي يثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس، أي أنه يبدأ من الواقع، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما ورائه من معان مجردة"[3]

هناك من اعتبر الصورة الرمزية وسيلة فنية تقوم مقام التشبيه والاستعارة والكناية في التصوير ومحاورة النصوص واستنطاق اللغة " إننا نرى أن الصورة الرمزية وسيلة فنية يمكن أن تقوم بعبء التعبير عن تجارب الشعراء وتوصيلها إلى المتلقين، مثلها في ذلك مثل الصورة التشبيهية أو الاستعارية أو الكنائية أو المجازية المرسلة مع اختلاف في طبيعة كل نوع من هذه الأنواع"[4]

2) الصورة الرمزية عند زهير بن أبي سلمى :

وزهير من أصحاب المعلقات، عرف بحسن الصياغة وجمال التصوير، وهو من أصحاب مدرسة الصنعة الفنية التي ذكرها الجاحظ فقال:" من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا ويردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه،اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته،وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات والمنقحات والمحكمات"[5]

والشاعر يستفتح معلقته بمطلع طللي :

أَمِن أُم أَوْفَى دِمنَةٌ لمْ تكَلَّم بِحوْمَانةِ الدَرَّاجِ فَالمُتَثلَمِ[6]

نظم هذه القصيدة في مدح سيدي غطفان الحارث بن عوف و هرم بن سنان، فقد بادر هذان السيدان إلى الصلح بين المتقاتلين (عبس و ذبيان) و سعيا إلى إطفاء هذه الحرب المستعرة (حرب داحس و الغبراء) و هذا الصنيع لم يكن على مستوى الإرادة الطيبة أو النصح بالكلمة ، بل تعداه إلى المستوى المادي ، فقد تكفلا بدفع ديات القتلى :

وَقَدْ قُلْتُمَا :إِنْ نُدْرِكِ السِّلْمَ وَاسِعًا بِمَالٍ وَ مَعْرُوفِ مِنَ القَوْلِ نَسْلَمِ[7]

و الشاعر صوّر الحرب ، و ما تخلفه من شرور وويلات. و كان ممّن شهدوا هذه الحرب المقيتة ، واصطلوا بنارها، التي طالت واستمرت زهاء الأربعين عاما ،قال أحد النقاد:" و طال أمد الحرب ، وتعددت أيامها ، وكثر قتلاها ، و ساعدت العصبيات القبلية والثارات التي كانت تطالب بمزيد من الدماء على استمرار اشتعالها وزيادة توهجها ، وأوشكت القبائل أن تتفانى "([8])

فهي حرب مفنية ، مدمرة ، أتت على الأخضر و اليابس ، أفنت الزّرع و الضرع ، لم تبق و لم تذر ، لذلك يقول الشاعر :

وَمَا الحَرْبُ إلاّ مَاعَلِمْتُمْ وَذقْتُم وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ[9])

فيذكّر المتخاصمين بويلات الحرب التي عاينوها عن علم وذاقوها عن حسّ" والشاعر في صوره هذه يطرق عقول مخاطبيه وقلوبهم برفق وتؤدة، فلا يفرض على هذه العقول والقلوب أي شيء غير ما علمت وذاقت " ([10])

وفي مطلع المعلقة يسأل الشاعر في إنكار أطلالا جامدة لا تبين أو تتكلم "أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ؟" و المقدمة الطللية "لا تعدو أن تكون ذكريات وضربا من الحنين إلى الماضي ، والنزاع إليه ، فإن الشعراء دائما يرتدون بأبصارهم وأنظارهم إلى الوراء إلى أغلى جزء مضى وانقضى من حياتهم "([11])

وبعد تلك الوقفة على هذه الدار المتهالكة ، أو ما تبقى منها من آثار ، يتفحص في المكان ويتأمله ، يجيل فيه بصره ، ليعود إلى ماضي ذاكرته :

دِيَارٌ لَها بالرَقْمَتَيْنِ كَأَنّهَا مَرَاجِعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ

بهَا العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

وَقفتُ بهَا من بعدِ عِشرينَ حِجَّةً فَلأْيًا عَرَفْتُ الدارَ بعدَ تَوهمِ

أثَافِي سُفْعًا فِي مُعَرّسِ مِرْجَلِ وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ ([12])

وإذا كانت الأطلال تدل على العفاء والجمود، لخلوها من ساكنيها الذين ارتحلوا عنها " ولم تقفر من أهلها إلا حين نضب ماؤها ، وجفت ينابيعها، وغاضت عيونها، فاضطر من كانوا يثوونها أو يثوون حوالها إلى التظعان عنها التماسا لغدران وعيون أخرى"([13])

لكننا مع ذلك نلمس حياة من نوع آخر بدأت تدبّ في أوصال هذا الجسد المتهالك، وتجوب جنبات هذا المكان البائد، فقد اتخذت الحيوانات من ظباء وأبقار وحشية وأطلاء الطلل مرتعا ومجثما، ولذلك فهي تمشي متخالفة وتنهض في حيوية من أماكنها .

وهنا أقف لأتأمل هذه الصورة في ثنائيتها المتضادة (الموت والحياة) ،(الجمود والحركة) فهذا الجمود والسكون الذي أطلّ علينا في مطلع القصيدة جاءت مقابله صورة أخرى تدل على الحركة والحيوية ، والصورة الرمزية المستفادة من هذه المتضادات إنما هي رمز للحرب و السلام.

فالحرب لا تجيء إلاّ بالدمار والموت والفناء ، أما السلام فيجيء بالأمن والحياة والإعمار " و ليس من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة إلى هذه المقولة ، فهي التي تغذّيها ، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا . فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الانكاري المثقل بالتوجع " أمن أم أوفى دمنة " هما صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة (السلم) وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء (الحرب)"([14])

ولعلّ الصورة تنجلي على معاني السلم بإظهار عاطفة الرحمة و الحنان في صورة الأم الولود مع أبنائها (أطلائها) فالأم ينبوع المحبة و مثال الحنان والرفق ، كما أن الأبناء رمز الحياة والتجدد والبعث.

والسلم باعث للحياة ، باث في أنساغها دماء الولادة والتجدّد ، وهذه النظرة تدل على بعد نظر ، و" تفكير عميق إهتدى به زهير إلى الحقيقة وهي الحاجة إلى سلام تعمر به الديار ، لا إلى حروب تدمرها و بذلك انتهت لوحة الأطلال إذ ختمت بدعاء لديار أم أوفى بأن تعيش آمنة مطمئنة " ([15]) من عوادي الدهر وغارات الأعادي

فلمَّا عَرَفتُ الدارَ قلْتُ لِرَبْعِهَا ألاَ انْعِمْ صَبَاحًا أيُّهَا الرَّبْعُ وَاسْلَمِ([16])

لكن مسيرة السلام تتواصل، وعرى الحياة الآمنة تتوثق في رحلة الظعائن، فأم أوفى وصاحباتها يرتحلن إلى ديار جديدة بحثا عن منابع المياه ومرابع الكلأ، و بالتالي تترك القافلة هذه الدار البائدة الجافة إلى مكان فيه ماء وحياة.

وتبدأ الرحلة بصيغة الأمر " تبصّر خليلي " وفعل الأمر "تبصّر" لا يعني الرؤية المباشرة والبصر بالشيء فحسب، إنما يريد القول: انظر معي ببصيرتك، يا صديقي أو صديقيَّ (المثنى) كما هو في عرف العرب في مخاطبة الواحد مخاطبة الاثنين، وهو خطاب يوجهه الشاعر إلى الجماعة أو القبيلة، فكأنما يدعوها إلى سلوك سبيل التعقل، والنظر إلى السلام بحكمة وتدبّر، حتى تنعم القبائل بالأمن والهناء، يقول الشاعر:

تَبصَّرْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ تَحَمَّلنَ بِالعَلْيَاءِ مِن فَوْقِ جُرْثُمِ

عَلوْنَ بأَنمَاطٍ عِتاَقٍ وَ كِلَّةٍ وِرَادِ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةِ الدَّمِ

وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبَانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ علَيْهِنّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعّمِ

بَكَرْنَ بُكِورًا وَاسِتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ لِوَادِي الرَّسّ كَاليَدِ لِلْفَمِ

فَلَمَّا وَرَدْنَاَ المَاءَ زُرْقاً جِمَامُه ، وَضَعْنَ عِصِيّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ ([17])

وزهير يتتبّع مسار الرحلة، وتحرّك الظعائن في الصحراء والانتقال من مكان إلى مكان من دون كلل أو ملل، وفي وصفه للأنماط والكلل يشبه حواشيها بلون الدم "وراد حواشيها مشاكهة الدم " فهي صورة منتزعة من أجواء الحرب وأشلاء القتلى، فمسيرة السلام لم يكن لها لتتحقق لولا تلك التضحيات وتلك الدماء النازفة، فهذه الصورة التشبيهية "رمز لأشباح الحرب التي تغوي الطائشين وأصحاب النفوس الضعيفة وتعمي بصائرهم فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهاءها, أما المصلحون الحكماء كزهير وأمثاله فتنفذ بصائرهم إلى ما وراء الستور الظالمة إلى جمال هؤلاء الفاتنات أو قل إلى هذا السلام الخير الظليل " ([18])

وبوصول القافلة إلى مبتغاها ، حيث المياه الصافية الرقراقة، وبلوغ الأرض الموعودة خيّموا في المكان، وألقوا عصا التسيار.

والصورة الرمزية " فلما وردن الماء زرقا جمامه" فالزرقة ترمز إلى الصفاء والعذوبة، والماء رمز للحياة" فماهن إلا أن يردن هذا الماء الصافي الرقراق الذي تكتظ به هذه البئر الثرّة، وإذا هن يبهرن بما في هذا الماء الزلال من صفاء وعذوبة وشفافة فيقررن الإضراب عن المسير ويزمعن على الثواء من حوله فيطنبن الخيام ويزمعن المقام " ([19])

فالمياه الزرقاء رمز لأرض جديدة لم تسكن من قبل، وهي رمز للسلام الذي حل محل الحرب (الأرض القديمة) إنّ هذا التأكيد والإلحاح على معاني السلام، إنما يشي برغبة جامحة من الشاعر في ترسيخ الأمن وإشاعة الصلح بين القبائل حتى يعود للحياة نضارتها فيسعد الصديق ويفرح، ويموت العدو الحسود بغيظه، يقول الشاعر:

وَفِيهِنَ مَلهى للصَدِيقِ ومَنْظَرٌ أَنيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ ([20])

وتشيع في القصيدة الأفعال وتطغى موازاة مع الأسماء, مثل:(تكلم, يمشين, ينهضن, قلت, عرفت ..) لأن الشاعر " عمد إلى بث الحكمة، وإرسال الأمثال، والتذكير بمآسي الحرب، والتصوير لبشاعتها، وتبشيع سفك الدماء للناس ليتجنبوه، وترغيبهم في أن يجعلوا المحبة والسلام يسودان العلاقة بينهم. ومثل هذا السلوك الذهني ينشأ عنه قلة في استعمال الأسماء، وكثرة في استعمال الأفعال "([21])

فالسلام لم يكن مطلب الشاعر فحسب، بل هو مطلب القبائل والأشخاص الخيّرين، وحاجة الأرض لاستعادة عافيتها ورجوع الروح إليها ، لذلك كانت المعلقة في صورها الرمزية تلح على السلام وتنفر من الحرب.

3) الصورة الرمزية عند النابغة الذبياني :

النابغة هو الآخر من أصحاب المعلقات، عرف بجودة السّبك، وبراعة التعبير ، وقوة التصوير. أثنى عليه غير واحد من القدماء " وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف" ([22])

وقد أثنى الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . على شاعريته " ويروى أن عمر بن الخطاب قال: أي شعرائكم يقول: فلست بمستبق أخا لا تَلُمُّهُ إلى شعثٍ أيُّ الرجالِ المهذَّب

قالوا : النابغة ، قال : هو أشعرهم " ([23])

ابتدأ الشاعر معلقته بمقدمة طللية ، تصف الربع وفناءه ، لا أناس فيه ولا وجود ، لم يبق من معالمه البائدة إلا الأواري و النأي ، وقف يتأمله وبمشقة عرفه ، قال الشاعر :

يَا دَارَ مَيَّةَ بالعَلْيَاءِ فالسَّنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَمَدِ

وَقَفْتُ فِيهَا أُصَيْلاَنًا أُسَائِلُهَا عَيَّتْ جَوَابًا ومَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ

164 رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقَاصِيَهُ ولَبَّدَهُ ضرْبُ الوَلِيدَةِ بِالمِسْحَاةِ فِي الثَّأَدِ

أَمْسَتْ خَلاَءً وأَمْسَى أَهْلُهَا احْتَمَلُوا أَخْنَى عَلَيْهَا الذِّي أَخْنَى عَلَى لُبَدِ[24]()

يستشعر الشاعر وطأة الزمن من أول وهلة، فالدهر هو الذي يبيد ويفني، ويلعب لعبته في تغيير مصائر الناس، فتعفو الديار ويفنى أصحابها أو يرتحلون عنها " فالذي جعل الديار خلاء، وجعل أهلها يحتملون، هو الزمن الذي أخنى على لبد بعد أن عُمِر طويلا، والمنازل التي غشيها الشاعر تعاورتها صروف الدهر وتوالي الأيام حتى عفون و درسن. من هنا يبدو الزمن ماثلا في الطلل ، بل هو في الغالب جزء من ماهيته " ([25])

والقصيدة نظمها صاحبها ، رغبة في إيصال ما انقطع من حبال الوصل، ورهبة من سطوة النعمان بن المنذر، الذي أوعده وأهدر دمه :

أُنْبِئْتُ أنَّ أباَ قَابُوسَ أَوْعَدَنِي ولاَ قَرَارَ عَلَى زَأْرٍ منَ الأَسَدِ

لاَ تقْذِفَنِّي بِرُكْنٍ لاَ كِفَاءَ لَهُ وإِنْ تَأَثَّفَكَ الأَعْدَاءُ بِالرَّفَدِ

فالنّابغة كان مقربا من الملك النّعمان صاحب الحيرة ينال جوائزه السنية، ويحظى بعطاياه الثرية، وكان يجالسه، ويأكل معه في صحاف الذهب والفضة، لكن الحساد تغيظّوا منه ، ونفّسوا عليه هذه المكانة، فدسّوا شعرا غزليا في زوج الملك، نسبوه للشاعر، فلما سمع النعمان الشعر توعّد النابغة. وظلّ الشاعر تتنازعه عاطفتي الأمل في صفحه واليأس والخوف من قبضته :

لَعمْرِي ومَا عُمْرِي عَلَيَّ بِهَيِّنٍ لَقدْ نَطَقَتْ بُطْلاً علَيَّ الأَقَارِعُ

أَتَاكَ امْرُؤٌ مُستَبْطِنٌ لِي بغضَةً لَه منْ عدُوٍ مِثلُ ذلكَ شاَفِعُ

أتاكَ بقولٍ هَلْهَلِ النَّسجِ كَاذبٍ وَلَمْ يَأْتِ بِالحَقِّ الذِّي هُوَ نَاصِعُ

أتَانِي أَبَيتَ اللَّعن أنَّكَ لُمْتَنِي وتِلْكَ التِّي أَهْتَمُ مِنْهَا وأَنْصَبُ ([26])

فالنابغة يستشعر الفراغ ، ويحس بالجمود ، وحتى يجدّد نشاطه ، بأجواء من الأمل والطمأنينة ، ينطلق في رحلة طويلة على ظهر ناقة قوية ، تتحمل المشاق وتكابد الأهوال دون كلل أو إعياء " وتبدو النّاقة في هذه الرحلة رمزا للإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال ، ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل وكأنه يتحدث عن ذاته " ([27])

فناقة النابغة فريدة من نوعها ، تشبه الجمل قوة وضخامة ، تمشي منفردة في الصحراء تشبه الثور الوحشي ، يقول :

كَأنَ رَحِلِي وقَد زَالَ النَّهَارُ بنَا يومَ الجَلِيلِ علىَ مستَأنِسٍ وَحِدِ

منْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُوشيٌ أَكارِعُهُ طَاوي المَصيرِ كَسَيفِ الصَّيقَلِ الفَرِدِ

سرتْ عَليهِ منَ الجَوزاءِ سَارِيةٌ تُزْجِي الشِّمال عليهِ جامِدِ البَرَدِ

فَارْتاعَ منْ صَوْتِ كَلاَّبٍ فباتَ لَهُ طَوْعُ الشَّوامِتِ منْ خَوْفٍ ومنْ صَرَدِ

فَبَتَّهُنَّ عليْهِ واسْتَمَرَ بِهِ صُمْعُ الكُعُوبِ بَرِيئاتٌ مِنَ الحَرَدِ

وكانَ ضُمْرانُ مِنهُ حَيْثُ يوزِعُهُ طَعْنَ المُعَارِكِ عِنْدَ المِحْجَرِ النُّجُدِ

شَكَّ الفَريصَةَ بالمِدرى فأنْفَذَهَا طَعن المُبيطرِ إِذْ يَشْفِي منَ العَضَدِ

كأنَّهُ خارجاً من جَنبِ صَفْحتِهِ سَفُّودُ شَرْبٍ نسَوْهُ عِنْدَ مُفْتَأدِ

فَظَلَّ يَعْجُمُ أعْلَى الرَّوْقِ مُنْقَبِضًا فِي حالِكِ اللَّوْنِ صِدْقٍ غَيْرَ ذِي أَوَدِ ([28])

فهذا الثور المنفرد ، لا من يأنس وحدته ، أو ينفّس كربته ، يلاقي الأمرّين ؛ فالطبيعة تخذله ، إذ تتساقط الأمطار مدرارة ، و يرسل الكلاّب(الصيّاد) كلابه لتفترسه ، ويشعر الثور بالخوف والقلق .

وتضيق به الأرض بما رحبت ، فلا مفزع ولا مهرب من هذا القضاء ، فيتماسك ويستدعي رباطة جأشه ، فيقاوم ويتصدى لهجوم الكلب ، فيصيبه بطعنة تشبه طعنة المبيطر الذي يشفي من العضد.

وما الثور الذي يصارع ويكابد، إلاّ صورة رمزية للنّابغة " ففيه يمثل الثور النابغة وقد نال منه الخوف والفزع، وتألّب الأعداء وظنون النّعمان، وحوصر فردا إذ يخشى الناس سطوة الملك فهم

لا يخاطرون بحماية الشاعر ، وفي الجهة المقابلة يبرز الخصوم الذين يبغون نهش لحمه والقضاء عليه ، ويتعددون تعددا وراءه قصد خبيث و إصرار على الإيقاع به .

ويتعمق موقف النابغة بهذا الرمز لأنه يبث مكنون صدره ورغباته في الانتصار على من كادوا له الكيد .

و ناصبوه العداء، ويبدو الغضب واحتدامه عندما يصور مقتل الكلب(ضمران) محاطا بمعالم مادية حادّة(طعن المبيطر، كأنه سفّود شرب ، مفتأد) و منعكس نفسي للألم(ظل يعجم أعلى الروق منقبضا) " ([29])

و كيف لا يخشى النابغة هذا الملك ، ويهاب سطوته ، وقد ملأ ذكره الآفاق ، فلا نظير له إلا سليمان نبي الله . عليه السلام . قال الشاعر :

وَلاَ أَرىَ فَاعِلاً فِي النَّاسِ يُشْبِهُهُ ولاَ أُحَاشِي منَ الأَقْوَامِ منْ أَحَدِ

إلاَّ سُلَيْمَانَ إِذْ قَالَ الإِلَهُ قُمْ فِي البَرِيَّةِ فاحْدُدْهَا عَنِ الفَنَدِ ([30])

فهو يتهيّب النعمان، و يخاف الوقوف بين يديه ، و الملاحظ أن النابغة يبالغ في مدائحه ، فتارة الممدوح يشبه النبي سليمان ، وتارة أخرى يشبهه بالشمس،أو الفرات أو الليل ...فيعمد بذلك إلى توظيف رموز أسطورية

" بالإضافة إلى أن الملك النعمان كان يمثل رمزا مقدسا للناس وللشاعر في ذلك العصر . فقد ادعى الملوك دائما بأنهم يمثلون الآلهة على الأرض، وبأنّ دما خاصا مختلفا يجري في عروقهم، هذا بالإضافة إلى أن الشاعر قد عمد قاصدا أن يوصل الملك مادحا ومبجلا إلى مصاف العليّين ويصعد به إلى الكواكب والنجوم، و قد رأى في قصيدته أنه كلما أبرز ضعفه وخوفه، وصعد بممدوحه نحو السماء كلما استطاع أن يكسب ودّه وعطفه ويقبل الملك منه اعتذاره ويصفح عنه " ([31])

ويقسم الشاعر بربّ البيت العظيم ، وبالدماء المراقة عند الأنصاب ، أنه لم يخطئ ، وما رمي به من أقاويل هي محض افتراءات وأباطيل ، قال :

فلاَ لَعَمْرُ الذِّي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ وَمَا هُريقَ علَى الأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ

وَالمُؤْمِنِ العَائِذاتِ الطَّيْرَ تَمْسَحُهَا رُكْبَانُ مَكَّةَ بيْن الغِيلِ والسَّعَدِ

ما إنْ أَتَيْتُ بِشَيءٍ أَنْتَ تَكْرَهُهُ إِذًا فَلاَ رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي

هَذَا لِأَبْرَأَ منْ قَوْلٍ قُذِفْتُ بِهِ طَارَتْ نَوافِذُهُ حَرًّا علَى كَبِدِي ([32])

فالوشاة هم من أوغروا صدر النعمان ضد النابغة ، وجاؤوا بكل كلام زائف حتى يعمّقوا هذا الشرخ، لذلك حلف الشاعر و أقسم "كل هذه الأيمان كي يبرئ نفسه مما نسب إليه ، ويضع نفسه وقومه وماله وولده فداء للنعمان و يرجوه أن لا يضعه في موقع صعب لا يستطيعه وإن كان قد صدّق بعض أوكل أقوال الوشاة ، أعداء الشاعر " ([33])

و قد شبه الشاعر الممدوح بنهر الفرات ، وهي بلا شك صورة مستقاة من بيئة الحيرة العراقية ، قال:

فَمَا الفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيَاحُ لَهُ تَرْمِي أَوَاذِيَّهُ العِبْرَيْنِ بالزَّبدِ

يَمُدُّهُ كُلُّ وَادٍ مُتْرَعٍ لجبٍ فِيهِ رُكَامٌ منَ اليُنْبُوتِ والخَضَدِ

يَظَلُّ منْ خَوْفِهِ المَلاَّحُ مُعْتَصِمًا بِالخَيْزُرَانَةِ بَعْدَ الأَيْنِ والنَّجَدِ

يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبَ نَافِلَةٍ ولاَ يَحولُ عَطَاءَ اليَوْمِ دُونَ غَدِ ([34])

فالممدوح في سطوته وعظمته يشبه ذاك النهر الخالد ، وجوده يفوق فيضان الفرات " لقد استطاع النابغة أن ينفذ من وراء هذا التشبيه إلى رسم هذه اللوحة الفنية الرائعة بكل تفاصيلها وجزئياتها ولمساتها الأخيرة ، سجل فيها حركة النهر الصاخبة وقد جاشت أمواجه وعلت ، وأخذت ترمي شاطئيه بالزبد الذي يرغو فوق ظهورها ، والوديان المترعة المزبدة تلقي بمائها فيه فيتدفق عنيفا قويا في لجب شديد ، جارفا معه ما اقتلعته في انحدارها فوق سفوح الجبال من حطام النبات والشّجر " ([35])

وفي الأبيات صورة رمزية نتلمسها في البيت الثالث ,في قوله : "يظل من خوفه الملاّح معتصما .." فالملاح المذعور الذي يعتصم بمجذاف السفينة خشية الغرق ، هي صورة للنابغة الخائف من وعيد الملك ، ويحذر أن تنفذ وساوس الحاقدين ، إلى قلب النعمان فلا يبق أمل للقاء أو رجاء في

صفح وصفاء "وحسبك دليلا على ما نقول ، صورة الفرات التي جعل فيها نفسه الملاح الخائف من وعيد النعمان الطامع في كرمه، الغارق في نعمه ، المستبشر بعفوه ، وجعل حسّاده والوشاة رياحا تحاول أن تثير غضب النعمان ، فيلقيها النعمان عن جانبيه كما يلقي الفرات الزّبد والغثاء ، ويبقى كما عهده الناس كريما دفّاقا يفيض خيره على الناس أجمعين " ([36])

فالتصوير الرمزي ليس وليد العصر الحديث ، أو هو وسيلة الشاعر المعاصر في التعبير عن الجوانب الدقيقة من مشاعره ، والتصريح بالفن بما لا يمكن البوح به في الحياة العادية ، لأن الإبداع بالرمز والإيحاء سمة تطبع الشعر الحي ، والقصيدة الجاهلية فيها حياة وجمال ، ترسم الوجود والأشياء بمهارة و شاعرية .

الهوامش:

[1]) بشرى موسى صالح و الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 1994 ، ص 20

[2]) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت ، 1983 ، ص 3

[3]) محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1978 ، ص 304

[4]) فايز الداية ، جماليات الأسلوب ، الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر المعاصر، بيروت ، دار الفكر، دمشق ، 1424 هـ، 2003 م،ص 175

[5]) الجاحظ , البيان و التبيين ، تحق: علي أبو ملحم ، ج2، ط1، دار و مكتبة الهلال، بيروت ، 1408 هـ 1988م، ص8

[6]) أحمد بن الأمين الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر ، دار الكتاب العربي، بيروت ، 1432هـ 2011، ص 57

[7]) نفسه، ص59

[8]) يوسف خليف ، دراسات في الشعر الجاهلي ، دار غريب، مصر، ص204

[9]) شرح المعلقات العشر، ص59

[10]) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي,1207هـ1987م، ص357

[11]) زياد محمود مقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين ، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن,2009 ، ص30

[12]) ياسين الأيوبي، صلاح الدين الهواري، شرح المعلقات العشر، ط1، بيروت,1415هـ1995م,,ص 137 ، 138 ، 139

)عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات(تحليل انثربولوجي,سيمائي لشعرية نصوصها) دار البصائر، الجزائر، ص249
[13]

) وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت ، 1996 ، ص 151 ، 152
[14]

) عبد الرزاق الخشروم ، فاروق اسليم، دراسات في الشعر الجاهلي، منشورات جامعة حلب(كلية الآداب والعلوم الانسانية) 2008م,ص108
[15]

[16]) الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، ص 58

[17]) نفسه ، ص58

[18]) وهب أحمد رومية ، شعرنا القديم و النقد الجديد ، ص 158 ، 159

[19]) عبد الملك مرتاض ، السبع المعلقات ، ص 184

[20]) شرح المعلقات العشر للشنقيطي، ص 58

[21]) عبد الملك مرتاض ، السبع المعلقات، ص 217

) ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء، تحق: أبو فهر محمود محمد شاكر ، ج1 ، دار المدني ، جدة ، ص 56
[22]

) نفسه ، ج 1 ، ص نفسها
[23]

[24]) ياسين الأيوبي، شرح المعلقات العشر، ص 419 ، 420 ، 421

)علي المراشدة، بنية القصيدة الجاهلية، ط 1، جدارا للكتاب العالمي، دار الكتب الحديث، عمان ,2006 ، ص 184
[25]

)محمد زكي العشماوي، النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية) دار الشروق ,1415هـ 1994 م، ص 84 ، 85
[26]

) نصرت عبد الرحمان،الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى،عمان ,1976 ,ص168
[27]

[28]) شرح المعلقات العشر، ص 422 ، 423 ، 424

[29]) فايز الداية ، جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي) ص 195

[30]) شرح الملقات العشر، ص 425

[31]) عبد الرزاق الخشروم ، فاروق اسليم ، دراسات في الشعر الجاهلي ، ص 237

[32]) الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر، ص 163

[33]) عبد الرزاق الخشروم ، فاروق اسليم ، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 241

[34]) الشنقيطي ، شرح المعلقات العشر، ص 164

[35]) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ص 92 ، 93

) غازي طليمات ، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، ط1، دار الفكر المعاصر، دمشق، دار الفكر،بيروت,2002م ، ص 349
[36]

تسميةالأعضاء الصوتية بين الاعتبارات التشريحية والوظيفية جهاز النطق والوترين الصوتين نموذجا

د. رضا بيرش المركز الجامعي - بريكة

– الملخص:

دار خلاف بين علماء الأصوات؛ حول صحة تسمية جهاز النطق والوترين الصوتين به اذين الاسمين، وانتصر كل فريق لرأيه وتعددت التسميات التي منحت للوترين الصوتيين تبعا لذلك ، ويحاول هذا المقال تبيين وجه الصواب في ذلك، بعد أن سبر الخلفيات الثقافية التي كانت وراء هذا الاختلاف، كما دعم بالأدلة القاطعة وجهة نظر الباحث في صحة تسمية؛ جهاز النطق والوترين الصوتيين بهاذين التسميتين؛ استنادا للوظيفة التي يؤديانها.

– Résumé:

Par le passé, il y a avait une discorde entre les phonéticiens à propos de la validité de la dénomination d'« appareil phonatoire » et de « cordes vocales». et chaque partie s'est accrochée à son opinion de sorte que plusieurs dénominations ont été retenu pour les cordes vocales. À travers cet article nous essayons de montrer ce qui est correct de ce qui ne l'ai pas, après avoir étudié le contexte culturel qui se trouve derrière cette discorde.

Aussi, nous avons consolidé avec des preuves irréfutables le point de vue du chercheur concernant la validité de dénomination de l'appareil et des cordes vocales par ces deux termes en se référant à leurs fonctions.

توطئة:

تختلف المصطلحات الدالة على مفهوم ما في الدرس الصوتي الحديث لعدة أسباب منها؛

- اختلاف اللغة المترجم منها.
- تعدد وجهات نظر الباحثين.
- الاعتماد على المعطيات التشريحية أو الوظيفية.

وسنرى أن التسميات المختلفة لعضو ما، ترجع إلى تعدد المصطلحات الدالة عليه في اللغة الأجنبية، أو إلى اختلاف وجهة النظر أو الملمح الملحوظ عند تسميته.

- **أولا مصطلح أعضاء الكلام:**

أعضاء الكلام هي مجموعة من الأجهزة العضوية التي تعمل بشكل متناسق لإصدار أصوات الكلام[1]، يتألف الجهاز الكلامي عند الإنسان من ثلاثة أقسام رئيسية يمكن ملاحظة نشاطها في أثناء عملها:

أ- **الجهاز التنفسي تحت حنجري:** يشمل القفص الصدري وعضلات البطن، بالإضافة إلى القصبة الهوائية والشعب الهوائية والرئتين، وهو الذي ينتج تيار الهواء اللازم لإصدار الأصوات.

ب- **الحنجرة:** وهي المصدر الأساسي للصوت الإنساني، وتمتاز بتركيب محكم يشمل مجموعة من الغضاريف والمفاصل والأربطة، كما تحتوي الأوتار الصوتية Les ondes sonores؛ التي تتذبذب لإنتاج الأمواج الصوتية.

ج- **التجاويف فوق حنجرية:** تلعب دور المرنان وفيها يتم إنتاج أغلب الأصوات الكلامية، وهي تتكون من تجاويف: البلعوم والأنف والفم؛ الذي يشمل على الفك السفلى والعلوي والحنك واللسان والأسنان والشفتين[2]

جرت مناقشات مستفيضة بين علماء الأصوات حول دقة استعمال مصطلح: **"أعضاء النطق"** وأول من أشار إلى هذا الأمر اللغوي الأمريكي إدوارد سابير في كتابه اللغة إذ قال: (... لقد

أشرت إلى أعضاء النطق، ويبدو للوهلة الأولى أن هذا يعني أن اللغة ما هي إلا نشاط غريزي عضوي، على كل حال يجب ألا يخدعنا المصطلح؛ فعلى وجه الدقة لا يوجد ما يمكن أن يطلق عليه: **"أعضاء النطق"** ثمة أعضاء تفيد في إحداث النطق... ولكنها ليست مستخدمة في النطق وحده، حتى يسوغ أن نطلق عليها: **"أعضاء النطق"**)[3]

ويبدو أن بعض الصوتيين العرب المعاصرين تأثروا بهذا الرأي، فذهبوا إلى أن تسمية الجهاز الذي يقوم بعملية النطق بأعضاء النطق تسمية مجازية؛ [4] أي أن هذه التسمية غير دقيقة في نظرهم. وحجتهم أن ليس للإنسان عضو مختص بالنطق أصلا دون سائر الأعضاء، فهذه الأعضاء من الناحية البيولوجية تؤدي وظائف ومهام أساسية لتأمين أسباب الحياة، فأما الرئتان تؤمنان الأكسجين وتحملانه إلى الدم وتتخلصان من المواد الضارة والزائدة،وأما الأوتار الصوتية فتمنع دخول الأجسام الغريبة إلى القصبة الهوائية،وأما اللسان فيحرك الطعام في الفم لتيسير عملية البلع، وأما الأنف فتقوم بتعديل درجة حرارة الهواء قبل دخوله إلى الرئتين كما تستعمل في عملية الشم... الخ، وهكذا فلكل عضو من الأعضاء التي يطلق عليها مصطلح أعضاء النطق وظيفة أو عدة وظائف حيوية أخرى، ولا تنفرد بوظيفة النطق وحده حتى يجوز تسميتها بأعضاء النطق.[5]

وقد يؤيد هذا الذي ذهبوا إليه في ظاهر الأمر، أن الإنسان يمتاز بأشياء كثيرة؛ في مقدمتها النطق والتفكير، غير أن الإنسان لا يمتاز عن الحيوان بوجود اللسان والأسنان وغيرها من الأعضاء التي يوظفها في النطق، فإن لبعض الحيوانات أعضاء كهذه أو ما هو قريب منها ومع ذلك فالحيوان غير ناطق مع ما لديه من هذه أعضاء.[6]

وقد تبنى هذا المذهب بعض الصوتيين العرب، [7] واحتجوا بأن عجز الإنسان عن الكلام لإصابته بالبكم، لا يعكس على الإطلاق عجز أعضائه هذه عن القيام بوظائفها الحيوية الأخرى، التي تحفظ للإنسان حياته، فلسان الأخرس يقوم بجميع الوظائف التي يقوم بها لسان القادر على الكلام، فيما عدا الكلام بطبيعة الحال.

إن الذي ذهب إليه أولئك العلماء المذكورين أعلاه عربا وغير عرب –لا يسلم من النقد من عدة وجوه:

1. إن الذي ذهب إليه الأستاذ إدوارد سابير من كون اللغة ليست نشاطا غريزيا عضويا؛ لأننا لا نملك أعضاء تخص النطق وحده[8]-وقد أيده د/ سمير شريف استيتية في كون أن اللغة ليست نشاطا غريزيا عضويا[9]- صحيح أننا لا نملك أعضاء تختص بالنطق وحده، أما أنها ليست نشاطا غريزيا عضويا فأمر يرده أن هناك عدد من المناطق المميزة والتي تقع في النصف الأيسر من الدماغ وتقوم بوظائف محددة من بينها مناطق تعالج اللغة،[10]كما أن عالم الأحياء تشارلز داروين دافع وأقر بغريزية اللغة قال: (وكما عبر أحد المؤسسين لعلم فقه اللغة العظيم، فإن اللغة فن من الفنون، تشبه عصر الخمر أو الخبز،[11] وربما كانت الكتابة أكثر تشبيها، فاللغة بكل ليست غريزة حقيقية ذلك أنه يجب تعلم كل لغة على حدة ومع ذلك فإنها تختلف اختلافا كبيرا عن الفنون المألوفة كلها؛ لأن لدى الإنسان ميلا غريزيا للكلام كما تشهد بذلك مناغاة الأطفال الصغار، وذلك علي الرغم من أنه ليس لدي أي طفل ميل غريزي لعصر الخمر أو الخبز أو الكتابة، ويضاف إلى ذلك أنه لا يفترض أي عالم من علماء فقه اللغة الآن أية واحدة من اللغات قد اخترعت عن قصد؛ وبدلا من ذلك فقد تطورت اللغة ببطء وبطريقة غير واعية عبر خطوات كثيرة) [12]،كما أن اللغوي نوام تشومسكي واللغوي ستيفن بنكر يميلان إلى القول بغريزية اللغة معتمدين على أدلة منها:

أ- اللغة جزء مميز من التكوين العضوي للدماغ البشري.

ب- تنمو المقدرة النحوية عند الطفل بشكل معقد وسريع، من غير تعلم مقنن، ويعطون أثناء نموهم تفسيرات مطردة لتركيبات الجمل الجديدة التي لم يسبق لهم التعامل معها، لذلك فلا بد أن يكون الأطفال مجهزين فطريا بخطة عامة لأنحاء اللغات كلها، أي نحو كلي وهو ما يملي عليهم استخلاص الأنماط التركيبية من الكلام الذي ينطقه أهلوهم

ت- كل جملة ينطقها الناس أو يفهمونها، إنما هي ربط جديد بين الكلمات وتظهر لأول مرة في تاريخ الكون، ولذلك لا يمكن أن تكون اللغة رصيدا من الاستجابات؛ فلا بد إذن أن يحوي العقل برنامجا يمكنه أن يبني

عددا غير متناه من الجمل مستخدما قائمة محدودة من الكلمات، ويمكن أن يسمى هذا البرنامج نحوا عقليا (لا بد من عدم الخلط هنا بين النحو العقلي والنحو التعليمي، الذي هو عبارة عن مجموعة من القواعد تضبط الاستعمال المعياري للغة ما)[13]

وعلى هذا فرفض العلامة إدوارد سابير تسمية الأعضاء المستعملة في الكلام بأعضاء النطق، بحجة أننا لا نملك أعضاء تختص بالنطق وحده، أمر غير مسلم به؛ لأن في هذه التسمية إقرار بالوظائف النطقية، كما لا يوجد فيها ما يدرأ الوظائف الأخرى.[14]

2. إن ما ذهب إليه بعض علماء الأصوات، [15] من أنه لا يوجد عضو واحد مختص بالنطق دون سائر الأعضاء فأمر مسلم به، وما ذهبوا إليه من أن هذه الأعضاء جميعا تقوم بوظائف حيوية أخرى تحفظ للإنسان حياته فأمر مسلم به كذلك، وما ذهب إليه بعضهم[16] من أن عجز الإنسان عن الكلام لإصابته بالبكم، لا يعني عجز أعضائه الأخرى عن القيام بوظائفها الأخرى فأمر مسلم به كذلك.

لكن هذا كله لا يكفي للاعتراض على تسمية أعضاء النطق بهذه التسمية؛ لأنها تشير إلى وظيفة هذه الأعضاء في أثناء النطق، كما أنه لا يوجد في هذه التسمية إنكار للوظائف الأخرى؛ ألا ترى أننا إذا نظرنا إلى الوظائف الهضمية للسان مثلا، قلنا إنه من أعضاء الجهاز الهضمي، دون أن يكون في هذه التسمية إنكار للوظيفة النطقية، [17] كما أن تعطل أي عضو في جسم الإنسان سواء في ذلك جهاز الكلام أوغيره من الأجهزة، عن القيام بوظيفة من وظائفه لا يمنع من وصفه بأنه ذلك العضو الذي يقوم بتلك الوظيفة أصلا؛ أي أن تعطل عضو من الأعضاء المختلفة عن القيام بوظيفة من وظائفه الحيوية – ناهيك عن الوظائف اللغوية – لا يعني أن تسميته بأنه عضو من أعضاء ذلك الجهاز، تسمية غير صحيحة، وإلا فإن اعتبار الأسنان من الجهاز الهضمي خطأ بمقتضى ذلك القول؛ لأنها تستأصل كلها أو بعضها أو تسقط فيما يعرف بالدرد، وإذا كان سقوطها أو استئصالها ليس دليلا على أنها ليست من الجهاز الهضمي، فإن تعطل أي عضو من أعضاء الكلام أو استئصاله، ليس دليلا على أن هذه الأعضاء لا يصح تسميتها بأعضاء النطق.[18]

وهناك حقيقة ينبغي أن أنوه إليها هنا، وهي أن بعض علماء الأحياء يرون أن كيفية بناء الأعضاء الصوتية ونمط عملها، إضافة إلى وجود الجهاز السمعي في الإنسان وغيره من الكائنات

الحية ؛ توضح حقيقة أن التكوين العام لجسم الإنسان و للكائنات الحية الأخرى، وأن وجود الصوت واكتسابه من أسباب الحياة الضرورية، ولهذا يمكن القول بأن نطق الصوت من المهام الأولية والأساسية لهذه الأعضاء المعنية به [19]، إن وجود الصوت كصوت؛ بغض النظر عن كونه يؤدي وظيفة تواصلية، ضروري لاستمرار الحياة؛ فالإنسان يصيح فجأة عندما يداهمه الخطر طلبا للنجدة دون شعور ولا سابق تخطيط، وبعض الحيوانات كالبعام (=الشامبانزي) وطيور الغربان؛ تصدر أصواتا تحذيرية إذا رأت خطرا يحدق بجماعتها، ولا شك أن هذه الأصوات ضرورية لدرء الخطر واستمرار الحياة، وعلى هذا فأنا أرى أن تصميم جهاز النطق عند الإنسان وما يقابله عند الحيوان؛ مهيأ سلفا لإصدار الأصوات ووجود هذا الجهاز بهذا التصميم حيوي وضروري لاستمرار الحياة، وإن لم يكن بنفس الضرورة والحيوية التي يتمتع بها جهاز التنفس مثلا.

إن ما ذهب إليه أحد علماء الأصوات، [20] بأن الأعضاء التي يستخدمها الإنسان في النطق موجودة لدى الحيوان أو ما هو قريب منها – وهذا في معرض الاستدلال على أنه من غير الدقة تسمية هذه الأعضاء بأعضاء النطق– ويمكننا أن نسجل اعتراضا على هذا الكلام في النقاط التالية:

1 - يتفرد الإنسان بجهاز صوتي يختلف تماما عن مثيله عند اللبونات، فحتى أكثر الكائنات شبها بالإنسان –القردة– فهي تملك جهازا صوتيا مختلفا تماما عن الجهاز الصوتي الخاص بالإنسان وفي ذات الوقت يتشابه جهازهم الصوتي – أي القردة– مع أجهزة الخيول والفئران.[21]

2 - إذا قارنا بين الجهاز الصوتي الإنساني والجهاز الصوتي لدى أحد أفراد عائلة اللبونات العليا هو البعامة (الشمبانزي)، فإننا سنلاحظ عددا من الاختلافات الهامة: منها كبر حجم الجهاز الصوتي البشري واختلاف شكله عن نظيره الذي لدى البعامة، فهو يمتد عند الإنسان امتدادا كبيرا خلف اللسان، كما يوجد اختلاف كبير في العلاقة بين القصبة الهوائية التي تؤدي إلى الرئتين والمريء الذي يؤدي إلى المعدة بين كل من الإنسان والبعامة، فللبعامة ومعظم اللبونات الأخرى لهاة ضخمة تعمل كصمام بين القصبة الهوائية والمريء، [22] فعندما تكون اللهاة مرفوعة تكون القصبة الهوائية متصلة

بالأنف ويكون الفم مغلقا، أما إذا كانت اللهاة في وضع منخفض فيصبح الفم متصلا بالمريء بينما تكون القصبة الهوائية مغلقة، من شأن هذه العملية حماية البعامة من خطر الاختناق في أثناء الأكل، أما الإنسان فهو أسوأ حظا بخصوص هذا الشأن؛ لأن البلعوم في جهاز النطق الإنساني يفصل بين الحنجرة واللسان على عكس البعامة واللبونات الأخرى التي تقع حناجرها وراء اللسان مباشرة. [23] وللبلعوم وظيفتان: فهو يعمل على تدفق الهواء ومرور الطعام، كما أن اللهاة البشرية صغيرة الحجم لذا لا تلعب دورا حيويا في غلق القصبة الهوائية في أثناء عملية البلع، لذلك من السهل جدا إصابتنا بالاختناق أو ما يعرف بالغصة في أثناء تلك العملية، [24] وهذا يعكس لنا مدى الاختلاف بين الجهاز الصوتي الإنساني وبين الجهاز الصوتي لدى الحيوانات الأخرى؛ لذا فالاعتراض على تسمية الأعضاء المستعملة في النطق بالأعضاء الناطقة، بحجة وجود ما يشبهها عند الحيوان، اعتراض غير حاسم من وجهة نظر بيولوجية.

3 - كما أن هذا الاعتراض غير حاسم من وجهة نظر علم الأصوات؛ فميزة كبر حجم جهاز النطق الإنساني بالنسبة للبعامة (الشمبانزى) وغيره من اللبونات، هذه الميزة التي اختص بها الله الإنسان، مكنته من إحداث عدد لا بأس به من الأصوات الكلامية، في حين يفتقر البعامة والأطفال ما دون ثلاثة أشهر -الذين يشبه جهاز نطقهم ذلك الخاص بالبعامة- إلى وجود مثل هذه الخاصية، [25] فقد أثبتت أبحاث وتجارب الأستاذ هايز وزوجته (عام 1947)، على أنثى شمبانزي تدعى فيكي Viki حيث درباها على النطق، واستعمال اللغة الإنسانية لمدة ثلاث سنوات، وكان من نتائج التجربة أن أصبحت فيكي قادرة على فهم عدد كبير من الكلمات، لكنها لم تستطع التلفظ إلا ببعض الكلمات مثل: ماما، وبابا، وكب (بمعنى فنجان)، لكن كان ذلك بصعوبة كبيرة اقتضت في بعض الأحيان اللجوء إلى تحريك شفتي فيكي باليدين لتسهيل عملية التلفظ، وبناء على هذه النتائج فقد اقتنع معظم الباحثين بأن الجانب العضوي مهم جدا في العملية التلفظية؛ إذ يبدو أن البعامة لا يستطيع التحكم في شفتيه ولسانه على الأقل، لذلك فهو لا يملك القدرة التي تؤهله للنطق أو اكتساب لغة البشر، [26] وهذا يعكس مدى اختلاف تركيبة جهاز النطق عند الإنسان عن نظيره الذي يقوم بوظائف حيوية [27] عند الحيوان؛ فالشفتان والأسنان واللسان والحلق والحنجرة لدى الإنسان مهيأة لعدد من

الاستعمالات الحيوية واللغوية، وليس حالها كذلك عند الحيوان؛ فشفتا الإنسان مزودتان بكثير من الأوعية الدموية التي تجعلهما شديدي الطواعية للحركة الإرادية عند النطق كما أن حركة الشفتين تعمل على تغيير حجم حجرة الرنين بما تقتضيه طبيعة كل صوت، [28] لذلك فالقول بأن للحيوان جهاز صوتي يشبه ذلك الذي عند الإنسان قول فيه نظر، كما أن الاعتراض بهذا القول على دقة تسمية الأعضاء المستعملة في الكلام بأعضاء النطق، غير حاسم من وجهة نظر صوتية.

4 - كما أن هذا الاعتراض غير حاسم من وجهة نظر عصبية، حيث يتطلب استخدام اللغة بمختلف مستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية قدرة خاصة، تتمثل في سرعة العمليات العقلية، لذا فالجهاز العصبي لدى الإنسان أرقى بكثير من نظيره لدى الحيوان، وكما هو معروف فالقردة مثلا تفتقد إلى جزء المخ الخاص بالعمليات العقلية المتممة للكلام، [29] وهذا يهدينا بكل وضوح إلى أن وجود الأعضاء التي يستخدمها الإنسان في النطق، ليست هي التي جعلت منه كائنا ناطقا، حتى يصح الاعتراض القائل بأن للحيوان ما يشبهها دون أن تجعل منه كائنا ناطقا، فالنطق ليس نتيجة حتمية لامتلاك أعضاء النطق ولا لمجرد وجودها، بل يلزم كذلك وجود جهاز عصبي قادر على إدارتها.[30]

وبعدهذه المناقشة المستفيضة يمكن أن أقرر:

1 - ينبغي أن ينظر علماء الأصوات إلى مفهوم مصطلح أعضاء النطق بأنه أقرب إلى مصطلحات الصوتيات، منه إلى مصطلحات علمي التشريح والفسيولوجيا.[31]

2 - تتكامل أعضاء جهاز النطق فيما بينها لإنتاج أصوات الكلام، إنها منظومة تفعلها ميكانيكية على درجة عالية من الدقة والانضباط، [32] لذا فالإشارة إليها بمصطلح أعضاء النطق يشير إلى وظيفتها في أثناء إصدار الأصوات الكلامية، وعليه فتسميتها بهذا المصطلح كان باعتبار الوظيفة - وهو اعتبار أساسي عند تسمية باقي الأعضاء في الجسم - وليس على أساس إنكار الوظائف الحيوية الأخرى التي تقوم بها هذه الأعضاء.[33]

وعلى ما تقدم فإني أرى أن هذه التسمية دقيقة و حقيقية غير مجازية.

كما أن الفصل الذي أوردناه بين جهاز النطق البشري وما يناظره عند الحيوان في غاية الأهمية – وليس من قبيل الترف العلمي الذي لا طائل وراءه – فميكانيكية النطق عند الإنسان تختلف عن ميكانيكية إصدار الأصوات عند الحيوان، فطيور الببغاء من فصيلة "الميناه" مثلا؛ لها صمامان يقعان في طرفي المجريين الحنجريين، وتتحكم في كل واحد منهما على حدة، وهذا ما يجعلها قادرة على إصدار نغمتين متموجتين يمكن للإنسان أن يسمعها كأنها من أصوات الكلام.[34]

أما الإنسان فيتحكم في وتريه الصوتيين بشكل متزامن؛ أي أن حركة الوتران الصوتيان في أثناء عملية الجهر تتم بشكل متناظر، فيقتربان باتجاه المحور أو خط الوسط دون أن يسدا فتحة المزمار سدا تاما، ثم يبتعدان عن بعضهما بفعل ضغط الهواء القادم من الرئتين[35].

– **<u>ثانيا الوتران الصوتيان</u>:**

الوتران الصوتيانLescordesvocales هما ثنيتان تتكونان من:

1 - العضلات Muscles التي تتصل بالرباطات، وهي القسم الداخلي في العضلاتالطرجهارية – الدرقية المعروفة بالعضلات الصوتية.

2 - الرباطات الصوتية Ligamentsوهي الأطراف الثخينة للغشاء المخروطي المرن الناهض من الغضروف الحلقاني.

3 - الغشاء المخاطي الذي يغطي الوتران الصوتيان.[36]

كثرت المصطلحات والأسماء التي منحها العلماء العرب المحدثون، للوترين الصوتيين منها: الوتران الصوتيان، الحبلان الصوتيان، الثنيتان الصوتيان، الشفتان الصوتيتان، الطيتان الصوتيتان، الحزامان الصوتيان، الصفيحتان الصوتيتان،[37] وهذا الذي ذكر عن تعدد المصطلح للمسمى أو المفهوم الواحد ليس حكرا على العربية دون سواها من اللغات، فكثيرا ما نجد مثل هذه الظاهرة في اللغة التي وضع فيها المصطلح، وقد ينجم مثل هذا التعدد عن اختلاف النظرة التي روعيت عند وضع المصطلح، ويغلب أن يكون ما تعدد من المصطلح الواحد مبنيا على نظر

عير دقيق؛ من ذلك أن الوترين الصوتيين يسميان في الانجليزية تسميات كثيرة وهي كالآتي مع مقابلاتها العربية:

1 ⊣الوتران الصوتيان Vocal cords(chords)

2 ⊣الحبلان الصوتيان Vocal bands

3 ⊣الثنيتان الصوتيتان Vocal folds

4 ⊣الشفتان الصوتيتان Vocal lips

5 ⊣الطيتان الصوتيتان Vocal ledges

6 ⊣الحزامان الصوتيان Vocal ligaments[38]

والظاهر أن لتعدد المصطلح في اللغة الانجليزية، أثرا على تعدد المصطلح في العربية بسبب الترجمة و التعريب؛ وبسبب هذا التعدد ذهب بعض العلماء العرب وغير العرب، [39] إلى تخطئة أو إلى عدم دقة بعض المصطلحات دون أخرى.

فقد ذهب بعض العلماء إلى تخطئة تسمية الوترين الصوتيين، [40]وحجتهم أنها لا تشبه في تركيبها أوتار العود، يقول د/ ستيفن بنكر: (وسميا وترين صوتيين بسبب خطأ تشريحي قديم وقع فيه أحد علماء التشريح في الماضي؛ إذ هما ليسا وتران إطلاقا) [41] ويقول د/ أحمد مختار عمر: (وهما ليسا -في الحقيقة- وترين؛ وعلى هذا فكلمة وتر chord (أو cord) ليست دقيقة، إنهما في الحقيقة شفتان Lips أو شريطان من العضلات...) [42]وقال د/ بَرتيلمالبرج:(إن كلمة وتر مسمى تعوزه الدقة؛ فالوتران في حقيقة الأمر؛ شفتان تأخذان شكلا متماثلا على يمين ويسار الخط الوسط...)[43]

ومن هذه الأقوال وغيرها، نستنتج أن المعترضين على دقة تسمية: " **الوترين الصوتيين**" يفضلون استعمال مصطلح: "**شفتين صوتيتين.**"

ويرجع تفضيل هذه التسمية على تسمية الوترين لسببين، وهذا بحسب ما استطعت أن أستقرئه من المراجع المتوفرة لدي:

1 - لأن الوترين الصوتيين مسطحين على شكل شفاه.[44]

2 - ذكر الدكتور سمير شريف استيتية، أن الذي حمل بعض الصوتيين على تسمية الوترين بالشفتين؛ هو تشابه بعض وظائفهما مع بعض وظائف الشفتين:

أ - فالوتران ينطبقان تماما عند نطق همزة القطع، كما تنطبق الشفتان عند نطق صوت الباء.

ب - يمكن للوترين أن ينفتحا في أثناء عملية الجهر، ومثل هذا يمكن أن يحدث للشفتين؛ إلا أن المراوحة بين الفتح والغلق في الأوتار الصوتية أقوى وأسرع، فللشفتين قدرة على الفتح والغلق تصل إلى عشر مرات في الثانية، في حين يصل معدل الفتح والغلق في الأوتار الصوتية حوالي: 100/70مرة في الثانية.[45]

إن تسمية الوترين الصوتيين؛ بالشفتين الصوتيتين كما يظهر من المقارنة أمر مقبول لكن هذا –حسب رأيي- لا يجعل تسمية الشفتين أدق من تسمية الوترين، كما لا يجعل الاعتراض بهذه التسمية حاسما؛ وذلك راجع لكون تسمية الوترين تسمية وظيفية، وعليه فتسميتها بهذا المصطلح كان باعتبار الوظيفة، وهو اعتبار أساسي عند تسمية باقي الأعضاء في الجسم، يقول د/سمير شريف استيتية: (والواقع أن هذه التسمية في العربية والانجليزية قد تكون أقرب من غيرها، إذا أخذنا بعين الاعتبار الجانب الوظيفي للوترين الصوتيين؛ فهما يتذبذبان كأوتار العود، فالتذبذب والاهتزاز من أهم وظائفهما العملية النطقية، ويضاف إلى هذا أن حركة الوترين الصوتيين تتأثر كثيرا بما تتأثر به أوتار العود؛ من طول وشدة سمك فالشبه إذا شبه وظيفي في المقام الأول، والشبه العضوي أو الشكلي ليس ذا بال كبير في وضع المصطلح، اللَّهم إلا أن يكون هو العامل البارز في مفهوم نبحث له عن مصطلح لا مانع ساعتئذ أن نبحث عن تسمية تراعي التشابه الشكلي)[46]

والحق أن تسمية أعضاء الجسم بأظهر وظيفة تؤديها أمر سائغ ومقبول؛ ولست أجد مثالا على ذلك أفضل من جهاز السمع؛ فعلى الرغم من أن الوظيفة الحيوية لهذا الجهاز هي حفظ توازن الكائن الحي، ودون هذا التوازن لا يمكن لحياته أن تستمر، [47] وعلى الرغم من أن

فقدان حاسة السمع أو الإصابة بالصمم لا يمنع الأذن من القيام بوظائفها الحيوية؛ فلم أجد أحدا من العلماء على اختلاف تخصصاتهم يعترض على تسمية هذا الجهاز بجهاز السمع،وعلى الرغم من أن هذه التسمية تسمية وظيفية بالدرجة الأولى، ولو كان الاعتراض على تسمية الأعضاء بأسماء تعكس أظهر وظائفها؛ بأن لها وظائف حيوية أكثر أهمية من تلك الوظائف التي سميت بها، كما مر معنا في تسمية أعضاء النطق وتسمية الوترين الصوتيين، أقول لو كان هذا الاعتراض حاسما لكان الاعتراض على تسمية جهاز السمع بجهاز التوازن من باب أولى.

الهوامش:

[1]A. Belkhirat: précis de phonétique et de phonologie, dar el hadith lil-kitab2003., p :21 , et jau- jean Dubois et autres: dictionnaire de linguistique, librairie Larousse 1973, p ;42.

[2]انظر: حنفي بن عيسى: محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، ط2003/4. ص: 101-109.

Et A. belkhirat: précis de phonétique et de phonologie, p ; 21.

[3]- Edward Sapir: language, N.Y. A Harvest book, 1949, p:8 / 9,

نقلا عن سمير شريف: اللسانيات المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث 2005، ص:21.

[4]كمال بشر:علم الأصوات، عالم الكتب الحديث، ط 2000/1، ص: 132، ومناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط 1993/1،ص: 29. وحسام البهنساوي: علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، ط2004/1، ص:31، وصلاح الدين صالح حسنين: المدخل إلى علم الأصوات دراسة مقارنة، دار الاتحاد العربي، ط1981/1، ص: 26، وأحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي عالم الكتب القاهرة 1997-1418، ص:99 / 100، ويد الله ثمرة: الصوتيات و اللغة و الفارسية، تر: حمدي إبراهيم حسن، المجلس الأعلى للثقافة 2005، ص: 49.

[5]يد الله ثمرة: الصوتيات واللغة الفارسية، ص:49.

[6]انظر سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية دار وائل للنشر 2003، ص: 12/11.

[7]حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص: 32، رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغوي، مكتبة الخانجي، ط2/1997، ص: 22-23.

[8] -Edward Sapir: language, N.Y. A Harvest book, 1949, p:8 / 9,21 نقلا عن سمير شريف: اللسانيات، ص:

[9]انظر: سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 21.

[10] انظر: ر. ل. تراسك: أساسيات اللغة، ترجمة: رانيا إبراهيم يوسف، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط 1/ 2002، ص: 139 / 140، وجلوريا ج. بوردن: أساسيات علم الكلام، تر: محيي الدين حمدي، دار الشرق العربي، دون \كر للطبعة، ص: 104-106.

[11] عملية خبز العجين.

[12] Charles Darwin: instinct to acquire an art, 1874, 1C1 – 102,

نقلا عن ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية كيف يبدع العقل اللغة، تعريب حمزة بن قبلان المزيني، دار المريخ، ص: 26 / 27.

[13] انظر: ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية، ص: 24 - 25 و29.

[14] انظر: سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 21 / 22.

[15] انظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 132؟، و مناف مهدي الموسوي: علم الأصوات اللغوية، ص: 29. و حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص: 31، و صلاح الدين صالح حسنين: المدخل إلى علم الأصوات، ص: 26، و أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص:99 / 100، ويد الله ثمرة: الصوتيات و اللغة الفارسية، ص: 49.

[16] انظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص: 32، رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، ص: 22 / 23.

[17] انظر: سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 12 / 13.

[18] انظر: سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 14.

[19] انظر: يد الله ثمرة: الصوتيات و اللغة الفارسية، ص: 49.

[20] - رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة، ص: 23.

[21] - ر. ل. تراسك: أساسيات اللغة، ص: 26.

[22] انظر: ر. ل. راسك: نفسه، ص: 27.

[23] انظر: حنفي بن عيسى: محاضرات في علم النفس اللغوي، ص: 112، و ر. ل. راسك: نفسه، ص: 27.

[24] انظر: ر. ل. راسك: نفسه، ص: 27.

[25] انظر: ر. ل. راسك: نفسه، ص: 28.

[26] انظر: أحمد حساني: دراسات في اللسانيات التطبيقية حقل تعليمية اللغات، ديوان المطبوعات الجامعية، دون ذكر للطبعة، ص:83/82.

[27] - أرى ألا نقصر الوظائف الحيوية؛ على الوظائف التي لها تأثير مباشر على الحياة كالهضم والتنفس، بل لا بد من تعميم ذلك على وظائف أخرى تساهم في بقاء النوع ككل؛ كإصدار أصوات تحذيرية حال وجود خطر يهدد الجماعة أو أصوات تجذب الجنس الآخر في موسم التزاوج أو الوظيفة التناسلية عموما؛ فإذا كان لبعض الوظائف تأثير مباشر على الحياة كالهضم والتنفس، فإن لبعضها الآخر؛ كإصدار الأصوات الغزلية في موسم التزاوج أو الوظيفة التناسلية؛ بلا شك تأثير على بقاء النوع؛ فدون تزاوج يفنى النوع، لذا يجب ألا نعتبر الوظيفة

التناسلية وظيفة غير حيوية لأنه ليس لها تأثير مباشر على الحياة أو أن العاجز جنسيا أو الذي قضى عمره أعزبا لا تتضرر حياته جراء ذلك، وإذا شئنا التفصيل نقسم الوظائف الحيوية (وهي وظائف غريزية بطبيعة الحال) إلى أولية كالتنفس وثانوية كالتناسل وإصدار الأصوات التحذيرية.

[28] انظر: سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 15.

[29] انظر: ر. ل. راسك: نفسه، ص: 28، و سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 13.

[30] انظر:سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 13.

[31] انظر: سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدارة عالم الكتب 2000، ص: 17.

[32] انظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص: 132.

[33] انظر:سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 17.

[34] انظر: ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية، ص: 202.

34 أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص: 101.

34برتيلمالبرج:الصوتيات، تر: محمد حلمي هليل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية 1994، ص: 60.

34انظر: يد الله ثمرة: الصوتيات واللغة الفارسية، ص: 52.

34 انظر: سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 371.

34سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 370.

34انظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص: 26.

[35]أنظر: جوليا ج. بوردن: أساسيات علم الكلام، ص: 150، و سعد مصلوح: دراسة السمع و الكلام، ص: 108.

[36] انظر: جوليا ج. بوردن: أساسيات علم الكلام، ص: 153، و :سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام، ص: 100، Et jean Dubois et autre : dictionnaire de linguistique , p: 122.

[37]انظر: صلاح الدين صالح حسنين: المدخل إلى علم الأصوات، ص: 28، و برتيلمالبرنج: الصوتيات، ص: 60، و يد الله ثمرة: الصوتيات واللغة الفارسية، ص: 52، و سمير شريف استيتية: الأصوات اللغوية، ص: 67.

[38] انظر: سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 369.

[39] ا نظر: عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني بيروت ط 1992/1، ص: 58، وأحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي: 101، و برتيلمالبرنج: الصوتيات، ص: 60، وستيفن بنكر: الغريزة اللغوية، ص: 208/

[40]انظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي ص: 101، و ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية، ص: 208.

[41]ستيفن بنكر: الغريزة اللغوية، ص: 208.

[42]أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، ص: 101.

[43] برتيل مالبرج: الصوتيات، ص: 60.

[44] انظر: يد الله ثمرة: الصوتيات واللغة الفارسية، ص: 52.

[45] - أنظر: سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 371.

[46] - سمير شريف استيتية: اللسانيات، ص: 370.

[47] - انظر: حسام البهنساوي: علم الأصوات، ص: 26.

شعرية المفارقة في الخطاب الاستنجادي الأندلسي
(قراءة في جماليات الصورة)

أ. هيثم بن عمار

المركز الجامعي تيسمسيلت

الملخص:

تتعدد الوسائل التي توسل بها الشاعر الأندلسي_ شاعر الاستنجاد خاصة _ في شحن أساليبه وحشد المعاني فيها، ولعل أبرزها أسلوب المفارقة التي احتلت مكانة متميزة في تشكيله الإبداعي والتي اتخذها كوسيلة أسلوبية وإبداعية للتعبير، وذلك لطاقاتها التعبيرية الهائلة ، فكيف استطاع الشاعر توظيف هذه التقنية في أشعاره ؟ وكيف استطاع أن يحقق نموذجا راقيا في شعره بتطويره لأدواتها الفنية ؟ ومن خلال هذه الدراسة أردت الكشف عن هذه الظاهرة وما تمتلكه من جماليات في هذا النوع من الشعر.

الكلمات المفتاحية: شعرية ؛ مفارقة ؛ أندلس ، صورة ؛ استنجاد

ABSTRACT:

There are many ways in which the Andalusian poet borrowed the poet of Astengad especially in the shipment of his methods and the mobilization of meanings in it. Perhaps the most striking is the style of irony which occupied a distinguished position in his creative formation, which he adopted as a methodological and creative expression. How could he achieve a model in his poetry by developing his artistic tools? Through this study I wanted to reveal this phenomenon and what it possesses of aesthetics in this type of poetry.

1_ تمهيد :

تقترح الشعرية نفسها حقلاً معرفياً ونقدياً تبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وفي طبيعة العناصر التي يتشكل منها ذلك الخطاب ويحقق بها وجوده الفعلي داخل نسق النص ، حيث تجاوزت النظر إلى جزء واحد من أجزاء النص ، وتخلت عن تعريف الجنس الأدبّي بالاستناد إلى ظاهرة واحدة شائعة فيه،بل أصبحت تقدم وصفاً للنص من الزاوية الشاملة لكلّ عناصره ومستوياته التي يتكوَّنُ منها، لهذا فهي تبحث عن نقاط الاختلاف في الخطاب الشعري.

من هذه الفكرة تقترح المفارقة نفسها ظاهرة شعرية لا تكتفي بأن تكون عارضة في النص وطارئة على ملامحه التشكيلية والمضمونية ، وإنما ارتبطت بكل العناصر المكونة للخطاب الشعرى متغلغلة في أعماق بنيته لتمنحه الاختلاف المنشود من خلال كسر السائد ومحاولة منحه المغايرة والحداثة.

فالمفارقة في أساسها ظاهرة شعرية امتزجت وتغلغلت في بنية النص الشعري، وأصبحت عنصرا مكونا من عناصره،فبرزت في بنيات النص السطحية و العميقة لهذا تعتبر بنية المفارقة من البنى الشعرية الملازمة لها منذ البدايات وهذا التلازم بين الشعرية والمفارقة جاء من الفاعلية المتبادلة بينهما، فإذا كانت الشعرية ترفد المفارقة بالنعومة والانسياب من ناحية، وبالمادة التي تحل فيها من ناحية أخرى.

فالشاعر الأندلسي أحد أكثر الشعراء الذين وظفوا هذه التقنية في الشعر، محاولاً التعبير عن أفكاره وآراءه، باعتبارها إحدى أهم الأساليب الشعرية في القصيدة الاستنجادية القائمة على التنافر والتضاد لتكون بذلك صورة صادقة عن فوضى الحياة .وفيما يأتي سنحاول أن نتتبع ونكشف شعرية المفارقة في الخطاب الاستنجادي في الأندلس وما لها من جماليات .

2_حول مفهوم التشكيل اللغوي في النص الشعري :

غنيٌّ عن البيان أن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها ، ولا سبيل إلى التأتي إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان ،وتقوم بها ماهية الشعر.[1] فالخطاب الشعري فعالية لغوية بالدرجة الأولى ،

فهو فن أداته الكلمة ، لذا فجوهر الشعرية وسرها اللغة ،باعتبارها الأداة والجوهر التي لا يمكن معالجة المسألة الشعرية بمعزل عنها، فهي أداة تبليغ الرسالة شأنها في ذلك شأن الكلام المألوف بيننا ، وباعتبارها وعاء لفظي يحتوي على كل موقف جديد يتبناه الشاعر لغرض إحداث الدهشة الشعرية واللغوية معاً ، وذلك انطلاقاً من استنباط لغة ذات علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية. [2] وبما أن الشعر فاعلية لغوية وجوهر الشعرية وسرها في اللغة.[3]

فالخطاب الشعري جسد لغوي ذو آلية متميزة الدلالة يُمكِّن لنفسه انطلاقا من عمله على اللغة الاعتيادية ليصوغ منها لغة جديدة غير مألوفة ، إنه يعمل على اللغة ليتجاوزها ، وهو مرهون بشروط التشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللغوي ، فالخطاب الشعري إذن أولاً و آخراً بنية لغوية دالة وهو اللغة في وظيفتها الجمالية ، واللغة غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنى وتصنع فناً. [4] فالتشكيل اللغوي إذن :هو عبارة عن مجموعة من الألفاظ التي يتخيرها الشاعر ليؤدي عرضاً ما ، وتختلف اللغة الشعرية اختلافاً جوهرياً كبيراً عن اللغة العامية إذ "الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفي عنها قيمتها العادية والمعهودة ، ويكسبها قيماً جديدة ، ويحاول بشتى الوسائل أن يبعدها عن ميدان النثر ، وعن قيمتها فيه ، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي لها ، فيوسع أو يضيق من مدلولاتها".[5] ولهذا فالشاعر يستخدم اللغة وله رؤى جمالية فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة كما يخلق الرسام بالألوان والموسيقى والنغمات.[6]

وانطلاقاً من هذا فإن الشاعر حين يعتمد اللغة لا يستخدمها في بنائه الشعري بدلالتها التقليدية، بل يمنحها حياة جديدة متطورة بما يحدثه فيها من تأثيرات مع عالمه الشعوري الخاص به، ولابدّ لكلّ جيل من أن يستعمل الألفاظ استعمالاً مغايراً، لذلك فالألفاظ والتراكيب الجديدة تتجاوب مع الشاعر المبدع وتنفر من الناظم التقليدي فهو وحده القادر على إعادة الحياة للألفاظ بعد موتها، لأن اللغة في الشعر ليست ألفاظ لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعالية مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة بتجدد الانفعالات فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً جديداً . فاللغة مادة متطورة متجددة مادامت الحياة التي نحياها متطورة متجددة[7] ،ولهذا فالألفاظ ليست مجرد أشكال خارجية وأصوات كما اعتبر البعض ، بل هي ذات دلالات معنوية ، وبذلك ارتبط اللفظ بالمعنى ارتباطاً خاصاً لا يمكن فصله وفي ذلك يقول ريتشاردز« إن تأثير اللفظ من حيث هو صوت لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في نفس

الوقت ، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر» [8] ، ولذلك نرى أن نجاح الألفاظ ليس في شكلها الخارجي كما يرى البعض ، وإنما في قدرتها على توليد المواقف التي يراد الإفصاح عنها ، فالكلمة بقدر ما هي معنى هي في الوقت نفسه أكثر من معنى ، أنها إشارة وصوت أيضاً وما دام لكل عصرٍ ذوقه اللغوي فإن اللغة لكونها عنصر بنائي تؤثر فيها البيئة بمجمل مفرداتها المادية والمعنوية .

3_ في رحاب القصيدة :

تبرز أهمية المفارقة في الشعر عموما وفي شعر الاستنجاد خصوصا على أنها من أهم خصائصه تعتبر طبيعة فيه وجوهرا أصيلا يحدد ماهيته ، فهي تدفع الشعر إلى تحقيق المغايرة المرجوة والظفر بطاقات تعبيرية جديدة تحيي بها اللغة ، فشعرية المفارقة تتشكل من خلال قدرة الشاعر عن إضفاء طاقة تعبيرية شعرية تكتنز داخلها روح خصبة وثرية قائمة على التركيز والدقة والمفاجأة في آن واحد. [9]

إن المُتَتبع لتجربة الشاعر الأندلسي يُدرك أنّه ليس شاعرا فحسب إنما هو شاعرا ومبدعا أيضا ، وتجربته الإبداعية تواكب الحياة في تغيرها الدائم فهي ليست صورة ثابتةً ،وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية،فشعره يواكب التغير بصورة لا تتوقف ، والحقيقة أن الشاعر الأندلسي في نصه الشعري يقدم صيغة متجددة للإبداع في محاولته مكابدة ما يحدث على أرض الواقع دون صراخ وانفعال ، إنها مكابدة وجودية تهدف إلى تحديث الحياة وتوحيدها مع تجربة الكتابة .

إن كل الظروف التي خلفتها الأحداث التاريخية وفرضت على الشاعر واقعا تسوده المأساة ، كل هذه إذن تفاصيل ساهمت في تغذية التناقض في الواقع المعاش الذي يحيط بالشاعر ، مما ولد وعيا عميقا بالمفارقة لديه ، إلى جانب أن الشاعر لم تنقصه القدرة لاقتناص صور المفارقة من هذا الواقع الذي عاشه ويعيشه ، كما لم تنقصه القدرة على توظيف هذه المفارقة لبناء صورة شعرية مؤثرة تحمل بصماته .

إن تجليات العلاقة بين الشاعر ووطنه ظاهرة في هذا الاندفاع الوجداني الذي يكنه الشاعر لوطنه ، فيتشكل اقترانا عاطفيا عميق المستوى للكشف عن صدق إحساس الشاعر بمصابه ومحاولته الفعلية في تجسيد صحوة الشعور الذي انتابه ، وانتقلت نفسه البائسة من درجة اللاوعي إلى درجة الوعي بعد أن أخذ يتلمس محيطه فلم يجد سوى ذاته المفرغة ،ولذلك جاءت قصائده تعبيرا عن دهشته المغمورة

بالحزن والذعر حتى لكأنه يتساءل عن مصير وطنه ، قام بها الشاعر عن انفعال نفسي شديد الحساسية بمرارة الموقف وعن حالة الذهول العاطفي التي أثارت توتره .فكان الوجدان الأندلسي معبرا أتم تعبير وأجمله عن هذا المعنى النبيل .إذن ما يطالعنا في هذا المجال تلك الصرخة التي أطلقها (المعتمد بن عباد) يستنجد (بيوسف بن تاشفين)سنة 478هـ لمواجهة حشد الفرنج يقول :[10]

لابد من فرج قريب

يأتيك بالعجب العجيب

غزوعليك مبارك

في طية الفتح القريب

لله سيفك إنــه

خط على دين الصليب

فالملاحظ في هذا المقطع يرى أن خطاب المعتمد الاستنجادي يحتوي على بنى لغوية جمالية حققت المتعة والجمال في نفس منشئها وقارئها مرة واحدة ، وهو يقاوم صدق معناها ،أي أن المعنى في هذه المقطوعة يختبئ وراء ظاهرة الكلمات أي أنه تناقض وتنافر للحقائق حيث تكمن المفارقة الزمانية التي عملت على خلق أقنعة شفافة رقيقة ساعدت في صناعة الشاعر اللفظية المعتمدة في خطابه الشعري .

إن الصورة الأسطورية التي رسمت للمعتمد بعد أن حقق نصرا استراتيجيا لا يقتصر أثره على المملكة الاشبيلية فقط ، وإنما مس الأندلس كلها على اختلاف ممالكها ، وهو ما جعل اسم المعتمد يطير في الآفاق ، لكن الزمان دوار لا يهدأ له قرار لتحين ساعة استثمار اللحظة التاريخية ساعة المصير الذي آذن بالخاتمة يقول مستنجدا[11] :

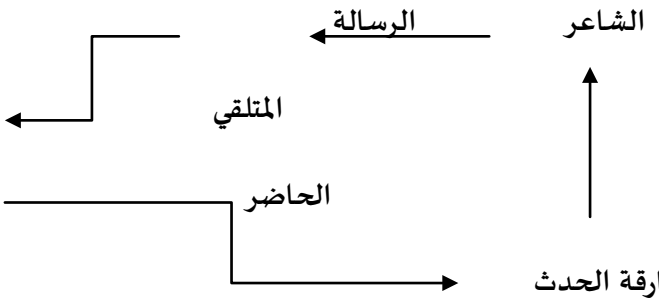
أيظلمني الزمان وأنت فيه

وتأكلني الكلاب وأنت ليث

ويروى من حياضك بكل صاد

وأعطش في حماك وأنت غيث

فالمعتمد من خلال هذه الأبيات يقدم لنا صورة جميلة جدا جسدتها مفارقة الزمن ، وفق لغة شعرية معبرة، من خلال هذا الموقف تنطلق المفارقة من وصف سوء الرأي حيث يجني الإنسان على نفسه من حيث لا يدري ، ولعل الإيقاع يزيد من قدرة التضاد الموجود على المستوى المعجمي للقصيدة ، فقد نشأة مفارقة من مواقف تؤدي إلى قلب الأحداث والتحول إلى حدث مفاجئ (نقيضه) ، وربما هذا ما نستطيع ربطه بما قدمه (**ميويك Meweek**) عندما قدم وصفا تجريديا للمفارقة الدرامية [12]،والتي يمكن ربطها بمأساة الأندلسيين خاصة عندما رسم هيكل الحبكة خاصة المأساوية منها ، وترجع أهمية هذا الهيكل التجريدي إلى جعل التحول في مسار الأحداث من صميم المفارقة ، وفي ما يأتي مخطط يوضح ماضي وحاضر الشاعر.



ولما كان الخطاب الشعري الاستنجادي لونا شعريا خاصا توازي في تعامله اللغة وفي إنتاج المعنى فقد احتوى على ثروة عاطفية حقة قادرة على إثارة المشاعر وحفز الهمم يقول ابن الآبار مستصرخا صاحب افريقية أبي زكريا الحفصي بقصيدة أفرغ فيها كل ما يملك من شاعرية وفن يقول :[13]

نادتك أندلس فلب نداءها

واجعل طواغيت الصليب فداءها

صرخت بدعوتك العلية فاحبها

من عاطفاتك ما يقي حوباءها

واشدد بجلبك جرد خيلك أزرها

تردد على أعقابها أرزاءها

هي دارك القصوى أوت لإيالة

ضمنت لها مع نصرها إيواءها

فالشاعر من خلال هذه المقطوعة قد عمد إلى استخدام عنصر الإلهام المرهف والحساس ، فاستطاع أن يعبر عن المكان (الأندلس) بلغة شعرية راقية ومعبرة بعد أن كانت تشكيلا صاغها الفعل ، فيوحي بتكوينها من إيحاء ذلك المكان وانعكاساته في ذات الشاعر.

ويستمر الشاعر في صياغة خطابه الاستنجادي خاصة بعد أن حاول ربط ألفاظه إيقاعيا بالتجربة الشعورية ، حيث قدم لنا حالته النفسية التي تشوبها الحيرة من الزمن الحاضر من خلال رؤية مفارقة ساهمت في دعم وتصعيد حدة الإيقاع في خطابه ، خاصة بعد أن افتتح قصيدته بإيقاع هادئ لكن سرعان ما اشتد ليبدوا لنا المحرك الأساسي لهذا المقطع القلق والتذلل والحسرة وهو القلق الذي أسهم في تمديد الإيقاع المفارق ليتماشى مع حدة الانفعال لدى الشاعر يقول :[14]

مولاي هاك معادة أنباءها

لتنيل منك سعادة أداءها

جرد ظباك لمحو آثار العدى

تقتل ضراغمها وتسب ظباءها

هبوا لها يا معشر التوحيد

آن الهبوب وأرزوا علياءها

إن هذه الصورة المفارقة التي رسمها الشاعر للأندلس في مقاطع القصيدة ساهمت في تأجيج الإيقاع خاصة بعدما حمل الشاعر عواطفه على تفعيلة(متفاعلن) المتكررةالوحيدة ،ومعتمد بالدرجة الأساس على بعض التشكيلات الصوتية التي يمكن استثمارها جماليا لصنع النغم الشعري وطاقاته الإيحائية الفاعلة، والمؤثرة في نفسيات المتقبلين .

ويقول في قصيدة أخرى:[15]

أدرك بخيلك خيل الله أندلسا

إن السبيل إلى منجاتها درسا

وهب لها من عزيز النصر ما التمست

فلم يزل منك عز النصر ملتمسا

يا للجزيرة أضحى أهلها جزرا

للحادثات وأمسى جدها تعسا

فالشاعر ومن خلال هذا الصراع استطاع أن يقدم إنتاجا إن صح أن نقول دراميا ، كما استطاع أيضا أن يقيم بناء جماليا ناتجا عن ممارساته الحياتية ، لينبع ذلك التشكيل من طبيعة الحالة الانفعالية التي تعبر عن مكنوناته النفسية .

إن سعي الشاعر إلى تأطير قصيدته بالمفارقة اللفظية القائمة على أفعال الأمر التي تتوجه إلى الآخر ، تعكس لنا صورة التناقضات القائمة على أرض الواقع ، وتتفاعل هذه الأفعال لتكسر معانيها البلاغية وتضيق المساحة تماما بين الأمر بالفعل والنهي عنه لتبلغ درجة تحقق معها المفارقة اللفظية .

إن أفعال الأمر (أدرك ، جرد ، اشدد...) تحقق نوعا من الدرامية التي تظلل المستقبل ، إذ يظل الأمر قائما يتحقق ، ويظل الشاعر بالتالي في حالة ارتقاب وتوتر ، ومن هنا نسمع صوتين : صوت الشاعر الآمر ، وصوت المخاطب الذي لا يتحدث إلا عبر الأشياء .

وللمفارقة علاقة مباشرة بالبنية الإيقاعية للقصيدة الاستنجادية ، إذ تفاوت تأثير الإيقاع على المفارقة بتفاوت الطرق والأساليب التي انتهجها الشاعر في تشكيل قصيدته إيقاعيا ، ولكن هنا يمكننا التنبيه أنه كلما زاد إلحاح الشاعر على الإيقاع وانشغاله برفع وتيرته ، أثر ذلك سلبا على وجود المفارقة أو محاولة خلقها ، وأغلب قصائد الاستنجاد قد يقل احتفاؤها بالبنى المفارقة ، لأن الاشتغال على الإيقاع كان هاجسا رئيسا في تشكيلها ، لذا سوف اقتصر على مظهر إيقاعي واحد برزت فيه المفارقة في هذا النوع من الشعر متمثلة في بنية التكرار.

فإذا كانت « شاعرية اللغة قد تكمن أحيانا فيما يبدوا فظا وغير شاعري ، وقد لا يكون من المغالاة الإشارة إلى أكثر أنماط الكتابة اكتظاظا بالشعر ، وربما ذلك النمط من الأداء اللغوي الوعر المشاكس ، البعيد عن التجانس أحيانا ، لكنه ينبثق عن رؤية شعرية تجعل من هذه الوعورة عنصرا أساسيا في فاعليتها » [16]، لذلك فقد عبر الشاعر عن بعض معانيه ببعض المفردات الوظيفية فتكرار كلمة (سلام) التي أقام بها الشاعر حركة في قصيدته تقوم على قدرة الكلمة المكررة في جعل حركة النص في كليتها تدور حولها ، وهذا التكرار ظل يحمل على عاتقه الدور الأكبر وظلت وظيفته الأكثر بروزا ، وهي تكثيف المعنى المترتب عن التكرار ليبدوا كل شيء متعلقا بها مهما ابتعد ، فتضيف بذلك إلى الدلالة المتحصلة دلالة جديدة في كل مرة ، وتنفجر المفارقة حين تكون هذه الدلالة مناقضة للدلالة السابقة .ومن ذلك يقول أحد الشعراء :[17]

سلام عليكم من عبيد تخلفوا

بأندلس الغرب في أرض غربة

أحاط بهم بحر من الروم زاخر

وبحر عميق ذو ظلام ولجة

سلام عليكم من عبيد أصابهم

مصاب عظيم يا لها من مصيبة

سلام عليكم من شيوخ تمزقـت

شيوبهم بالنتف من بعد عـزة

سلام عليكم من وجوه تكشفـت

على جملة الأعلاج من بعد سترة

في هذه النص تتكرر لفظة (سلام عليكم) أربع مرات وينتج عنها تغير العبارة الثانية ، التي يتضح من خلال هذا المقطوعة أن العبارة الثانية تتغير بما يناقض العبارة الأولى (الذلة تناقض العزة ، التكشف تناقض السترة ...) وهكذا إلى آخر القصيدة ، من هنا يكون التكرار في القصيدة يضيء لنا هذه الثنائيات الضدية بخلق المفارقة الناتجة عن تجاورهما .

الخاتمة :

نخلص مما سبق إلى أن :

_ المفارقة تعبير بلاغي يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ .

_تتحقق البنية المفارقة في الشعر بوجود عناصر أساسية تؤدي أدوارها في العمل الفني .

_ استطاع الشاعر أن يقدم النص الشعري بواسطة المفارقة بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي لصالح المعنى الخفي .

_ الواقع الأندلسي القائم أساسا على التناقض قد ساهم في جعل شعره أرضية خصبة لنمو المفارقات المختلفة .

_تجلى في شعره شكلان بارزان من أشكال المفارقة اللفظية والتصويرية .

_ حققت المفارقة الغرض بتمكينها من إدهاش القارئ .

الهوامش :

[1] - ينظر :لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب"بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا " ، دار المريخ للنشر ، (دط) ،القاهرة ، مصر ، 1989، ص7.

[2] - ينظر : ابن حميد رضا : الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ، مجلة فصول ، مجلد15 ،العدد 2، 1996، ص96.

[3] - خليل الموسى : الحداثة في حركة الشعر الحديث ، (ط1)، دمشق ، سوريا ، 1991 ، ص97.

[4] - ينظر: محمد عبدو فلفل :في التشكيل اللغوي للشعر "مقاربات في النظرية والتطبيق "، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، (دط) ، دمشق ، سوريا ، 2013 ، ص 13.

[5] - حسن علي حسين الخلي : دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي ، دار حامد للنشر ، (دط) ، عمان ، الأردن ، (دت) ، ص56.

[6] - حماسة عبد اللطيف : لغة الشعر دراسة في الصورة الشعرية ، دار غريب ، (ط1) ، القاهرة ، مصر ، 2000، ص642.

[7] - إبراهيم السامرائي : لغة الشعر بين جيلين ، دار الفكر ، (دط) ، عمان ، الأردن ، (دس) ، ص140.

[8] - ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة :مصطفى بدوي.المجلس الأعلى للثقافة ، (ط1) ، القاهرة ، مصر ، 2005 ، ص 191.

[9] - خالد سليمان : المفارقة والأدب ، دار الشروق للنشر ، (ط1) ، عمان ، الأردن ، 1999، ص32.

[10] - المعتمد بن عباد : الديوان ، دار الشرق للطباعة ، (ط1) ، بيروت ، لبنان ،2012، ص53.

[11] - الناصري (شهاب الدين أبو العباس أحمد بن خالد) : الاستقصاء لأخبار المغرب الأقصى ، دار الكتاب ، (دط) ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2010، ج2، ص 39.

[12] - أرسطو : فن الشعر: ترجمة إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو مصرية ، (دط) ، القاهرة ، مصر ، 1989، ص108.

[13] - ابن الآبار: الديوان ، قراءة : عبد السلام الهراس ، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية ، (دط) ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1999، ص 35.

[14] - المصدر نفسه : ص 37.

[15] - المصدر نفسه : ص 44.

[16] - الطاهر أحمد مكي : دراسات أندلسية ، دار المعارف ، (ط3) ، القاهرة ، مصر ، 1987، ص266.

[17] - محمد بن حسن بن عقيل : استجابات إسلامية لصرخات أندلسية ، دار الأندلس الخضراء ، (ط1) ، جدة ، السعودية ، 1994، ص88 . الأبيات لشاعر مجهول .

البقرة المسبوعة والصراع من أجل البقاء
لدى زهير بن أبي سلمى

د.عبد الرحمن خلدون جامعة بسكرة

الملخص:

تأمل الشاعر الجاهلي صورته وصورة الصحراء، فرأى أجمل ما في الطبيعة الحية وتمخض عن ذلك إسقاطات، كانت بمثابة معادل موضوعي له، منها البقرة الوحشية المسبوعة؛ التي حركت مشاعره، وأثارت نوازعه الوجدانية وأفصحت عن معاناته، واعتمادا على استجلابها وخلف نافذة هذه اللوحة نرى صورته.

Résumé :

Le poète de l'ère préislamique contemplait son image et l'image du désert: il voyait la plus belle chose de la nature vivante et en obtenait des projections qui lui servaient d'objectif, y compris la vache sacrée qui agissait sur ses émotions et révélait ses souffrances, derrière la fenêtre de cette peinture voit son image.

تمهيد:

تعرض الشعراء لذكر البقر في أثناء حديثهم ووصفهم لرواحلهم، وربما ورد ذكرها أيضا في مواضع الغزل، حيث انتزعوا «صورا رائعة وتشبيهات جميلة من البقر الوحشي كتشبيههم عيون الحسناوات بعيون البقر الوحشي في الاتساع والجمال والجاذبية، ومثل تشبيههم مشية الحسناء وهي متبخترة في مشيتها بمشية البقرة الوحشية التي تمشي بهدوء على الرمال الناعمة حذر السقوط في الوديان والوهاد» [(1)]، أو في معرض حديثهم عن الديار وهجرانها، وتصور غالبا على أنها تنعم بالحياة في ديار نأى عنها أهلها وفارقوها بعد طول مقام، وتعد صورة البقرة الوحشية المسبوعة في لوحة الصيد، من أكثر الصور ذكرا ومعالجة في القصيدة الجاهلية، فقد أبدع الشعراء في هذا الوصف أيما إبداع، فجاءت مشاهد البقر الوحشي في القصيدة الجاهلية، في السياق ذاته لمشاهد الحمر الوحشية، أي في سياق الصراع من أجل البقاء والحفاظ على الوجود، والتمسك بالحياة، وهي مشاهد تظهر قساوة الدهر وأحكامه على الكائن الحي، تصوّر

القهر الذي ينزله بالأحياء، عندما ترميها سهام المنايا فلا تستطيع ردّه، أو عندما يزّجها في محن عصيبة تستهلك نفوسها، وتسرق أمنها.

وإذا كان الحديث في قصة الثور الوحشي مبنيا أساسا على المواجهة؛ مواجهة الثور الكلاب من أجل البقاء، وفي قصة الحمار الوحشي مبنيا على أساس نجاة الحمار الوحشي بفراره من قبضة الصياد وسهامه، فالحدث في قصة البقرة الوحشية يختلف عنهما تماما، لأنه (أي الحدث) يبدأ أساسا على سابقة مأساوية وهي ضياع الابن(الفريـر)، وافتراسه من طرف الكلاب المتربصة، وهو مشهد مملوء بموجة من الأحاسيس والعواطف المتدفقة، فمشهد الأم الثكلى التي فقدت فرقدها، مشهد مروّع وحزين، وأحاسيس ملتاعة ملؤها الحسرة والحزن العميق والندم، لتركها فرقدها منفردا.

زهير بن أبي سلمى ووصف البقرة الوحشية:

ومن النصوص الشعرية التي تحدثت عن البقرة الوحشية المسبوعة التي فقدت ولدها دالية زهير بن أبي سلمى، وهي قصيدة رواها المفضّل الضبّي(القصيدة في مدح هرم بن سنان)، يصف الشاعر فيها بقرة وحشية مسبوعة، قد شبّه بها ناقته، متخذا من مطاردة الصائدين القانصين، والوحوش المفترسة، لهذه البقرة المسكينة، طريقا إلى تشخيص قوتّها وسرعتها، وقدرتها على المراوغة والانفلات، من أجل شيء واحد وهو الحياة والنجاة من مخالب الدهر المتربص الذي ما فتئ أن أخذ فريرها على حين غفلة؛ إذ يصور لنا هذه البقرة التي كانت ترعى آمنة مطمئنة لا يكدر صفوها شيء، وإذا بالزمان والدهر يغتنمان سعادتها ليرمياها بالسهام التي لا تطيش، حيث تفقد فرقدها الوحيد، فأصبحت تهيم هنا وهناك وتصيح على الابن ليعود إليها، لكن السبع التهمته، ولم تترك سوى الآثار الدالة على ذلك فنجده يقول[2]:

1-كَخَنْسَاءَ سَفْعَاءَ المَلَاطِمِ حُرَّةٍ مُسَافِرَةٍ مَزْءُودَةٍ أُمِّ فَرْقَدِ

2-غَدَتْ بِسِلَاحٍ مِثْلُهُ يُتَّقَى بِهِ وَيُؤْمِنُ جَأْشَ الخَائِفِ المُتَوَجِّدِ

3-وَسَامِعَتَيْنِ تَعْرِفُ العِتْقَ فِيهِمَا إِلَى جِذْرِ مَدْلُوكِ الكُعُوبِ مُحَدَّدِ

4-وَنَـاظِرَتَيْـنِ تَطْـحَـرَانِ قَذَاهُـمَـا كَأَنَّـهُـمَـا مَكْـحُـولَتَـانِ بِإِثْمِـدِ
5-طَبَاهَا ضَحَاءُ أَوْ خَلَاءُ فَخَـالَفَتْ إِلَيْـهِ السِّبَـاعُ فِي كِنَـاسٍ وَمَرْقَـدِ
6-أَضَاعَتْ فَلَمْ تُغْفَـرْ لَهَـا خَلَوَانـها فَلَاقَـتْ بَيَـانًا عِنْـدَ آخِـرِ مَعْهَـدِ
7-دَمًا عِنْدَ شِلْوٍ تَحْجِلُ الطَّيْرُ حَوْلَهُ وَبَضْـعَ لِحَـامٍ فِي إِهَـابٍ مُقَـدِّدِ
8-وَتَنْفُضُ عَنْهَا غَيْبَ كُلِّ خَمِيـلَةٍ وَتَخْشَى رُمَاةَ الغَوْثِ مِنْ كُلِّ مَرْصَـدِ
9-فَجَـالَتْ عَلَى وَحْشِيِّهَا وَكَأَنَّـهَا مُـسَـرْبَـلَةٌ فِـي رَازِقِـيٍّ مُـعَضَّـدِ
10-وَلَمْ تَدْرِ وَشْكَ البَيْنِ حَتَّى رَأَتْهُمُ وَقَدْ قَعَـدُوا أَنْفَـاقَهَا كُـلَّ مَقْعَـدِ
11-وَثَارُوا بِهَا مِنْ جَـانِبَيْهَا كِلَيْهِمَا وَجَالَتْ وَإِنْ يُجْشِمْنَهَا الشَّدَّ تَجْهَدِ
12-تَبـذُّ الأُولَى يَأْتِينَهَا مِنْ وَرَائِهَا وَإِنْ تَتَقَدَّمْهَـا السَّـوَابِـقُ تَصْطَـدِ
13-فَأَنْقَذَهَا مِنْ غَمْرَةِ المَوْتِ أَنَّهَـا رَأَتْ أَنَّهَا إِنْ تَنْظُرِ النَّبْلَ تُقْصَـدِ
14-نَجَـاءٌ مُجِـدٌّ لَيْـسَ فِيْـهِ وَتِيْـرَةٌ وَتَذْبِيبُهَا عَنْـهَا بِأَسْحَـمَ مِـذْوَدِ
15-وَجَدَّتْ فَأَلْقَتْ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَـا غُبَارًا كَمَـا فَـارَتْ دَوَاخِـنُ غَرْقَـدِ
16-بِمُلْتَئِمَـاتٍ كَالخَذَارِيـفِ قُوبِلَتْ إِلَى جَوْشَنٍ خَاظِي الطَّرِيـقَةِ مُسْنَدِ
17-كَأَنَّ دِمَـاءَ المُؤْسَـدَاتِ بِنَحْرِهَا أَطَبَّةُ صِـرْفٍ فِي قَضِيـمٍ مُسَـرَّدِ[3]

بدأ الشاعر في تصوير هذا المشهد بالتركيز على الصفات الجسدية، التي تميزت بها هذه البقرة؛(خنساء، سفعاء الملاطم)، ومن خلال كلمة (خنساء) يبين الشاعر أنّ هذه البقرة ستفقد ابنها في لحظة نشوة ولذّة، «وكأنّ البقرة _بشكل عام_غدت رمزا للهم والحزن، مما جعل الشاعرة المشهورة تُسمّى الخنساء، كما أن لزهير أختا اسمها الخنساء رثته بعد موته، وهذا الاسم اقترن بالبقرة، والرابط هو حالة الفقد وشدّة الحزن على ذلك» [4]، وتبين كلمة سفعاء أن هذه البقرة اصطلت بلهب الحرب كما اصطلت الأثافي بلهب النار؛ فسواد الأثافي مختلط بالتراب، يبيّن أنّ انطفاء نار الحياة كتان منذ زمن بعيد، أما البقرة فسواد خدّيها مشوب بحمرة دلالة على أن دم الحياة لا يزال يتدفق في شراينها، والملاطم وصف يوحي بالبكاء والنياحة على قتلى الحرب، والشاعر بوصفه هذا يحكم بمصير البقرة التي ستفقد فرقدها[5].

القوة وشدة التحمل:

أصبغ الشاعر صفات القوة والحصانة على هذه البقرة، فهي تملك سلاحا فعالا يكفل لها الحماية (مثله يتقى به)، ويخفّف من خوفها وقلقها وتوترها(يُؤَمِنُ جأش الخائف المتوحّد) ألا وهما القرنان؛ قد تميزا بقوتهما، أملسان كأنهما سيفان ماضيان، وهما كفيلان بحمايتها وحماية فرقدها من كل خطر داهم، ومن وراء هذين القرنين أذنان سامعتان لأدق الأصوات (سامعتين تعرف العتق فيهما) ولها عينان حادتان صافيتان من القذى (ناظرتين تطحران قذاهما)، وهو «سلاح متعدد لكنه يتوحد كله على بعث الأمان في القلب»[6]، بهذه الصفات الدالة على التأهب والحيطة، قد استشعرت بتهديد خفي يتربص بها.

ثم يصور الشاعر البقرة وقد استجابت لتلبية حاجتها من الغذاء، إذ أغراها وقت الضحى، حيث الهدوء والسكينة، آمنة مطمئنة، تنظر ذات اليمين وذات الشمال، لكي لا تبتعد على القطيع ولا يبتعد فرقدها عنها، فمضت في إشباع جوعها من دون أن تشعر بمرور الوقت، وقد ابتعدت عن المكان، وخلى المكان من الرعي (طباها ضحاء أو خلاء)، بهذا الانطلاق والحرية «يمكن إسقاط حالها على حال إنسان يحاول التحرّر من سلطة الآخر وقوانينه، فيسعى في سبيل ذلك، غير أن محاولة الخروج على الجماعة لا تجد صدى مقبولا لذلك فإن الآخر(الصياد وكلابه) يحاول عرقلة هذا التحرر والحدّ منه»[7].

حس الافتراس:

وهي على تلك الحال حتى درّ لبنها، فرجعت لإرضاع ولدها، وهنا تقع الكارثة، حيث سبقتها إليه السباع(فخالفت إليه السّباع)، والفاء هنا تدل على السببية، أي ربط السبب بالنتيجة(غفلة تساوي افتراس)، لتجد فرقدها قد خضّب بالدماء، والطيور الجارحة تجهز وتلتقط من أشلائه ما عفّت عن أكله الحيوانات المفترسة، وقد أهال هذا المنظر البقرة المسكينة، فأصبحت كالمجنونة المذعورة قد فجعت في وليدها، وسلبت أمومتها(فلاقت بيانا عند آخر معهد)، وراعها ما شاهدت فلم يبق ما يدل على طفلها إلا(دم عند شلو)، أو(بضع لحام في إهاب مقدّد)، «فهذه الصورة قاسية وبشعة، قامت به قوى مدمرة لا تحمل أي قدر من الإشفاق أو المشاعر الخيّرة، وهذا ما نلاحظه في اعتدائها على طفل صغير عاجز !، فالتكافؤ معدوم في هذه الواقعة، طرفها الأول؛ سباع متوحشة مسكونة بهاجس القتل، وتغذّيها غريزة العدوان، أما طرفها الثاني؛ فهو

فرقد صغير بريء لا ذنب له إلا أن أمّه غفلت عنه، وخلّفته من دون حماية، ولا يملك ما يصدّ به اعتداء السّباع المفترسة»[8].

يضع الشاعر جم غضبه وسخطه على هذه البقرة المفجوعة، فيحمّلها مسؤولية ما حدث لابنها، ويرى أن غياب الشعور بالواجب والمسؤولية، كان سببا مباشرا لافتراس فرقدها فلا عذر لأمّ تنسى ولدها، ولا مغفرة لها، ولا إشفاق عليها(أضاعت فلم تغفر لها غفلاتها) وبحكمه هذا يومئ لنا «أن عين المرء لابدأن تلبث متفتحة يقظة، لا تسهو ولا تغفل ولا تغمض، لأن فخاخ الغدر والموت مبثوثة في كل ناحية من الوجود»[9]، أصبحت الأم ثكلى تطوف المكان تروح فيه وتجيء، تصوّت وترسل صيحاتها هنا وهناك، لكن دون جدوى؛ فكم طافت، وكم نادت، وكم أطلقت من صيحات، لكن هيهات فقد فات الأوان، ولم يبق منه غير جثة انفصلت عن بعضها البعض، متطايرة ومرمية في أماكن مختلفة، قد عفرها التراب تجاذبت أشلاءها وبقاياها ذئاب مفترسة، «إننا أمام مشهد من مشاهد الأمومة الحزينة، فقد قدّمت البقرة ابنها قربانا للموت على مذبح الصحراء، ولا أظن أن في ذلك افتداء للنفس من القدر، بل في ذلك إصرار على الحياة الكامنة في ثنايا الأمومة المفجوعة» [10]، فالسباع اقتنصت غفلتها وقتلت ابنها، وهذا القتل جاء بصورة عنيفة، وآثاره قد بدا وظهر للعيان، فهي أمّ مكلومة ثكلى، قد اغتيل فلذة كبدها غيلة وغدرا، إذن فنحن «أمام بقرة عدت عليها العوادي فأكلت السباع طفلها، فراحت تبحث عنه فأعيتها السبل»[11].

تكمن قسوة الدهر وعبثيته وإرادته في قتل الأمل، والتجدد والاستمرارية فالسباع هنا رمز من رموز الدهر، وموت الفرقد نتيجة لإرادة هذه الرّموز واعتدائها،وبذلك البقرةلا تتحمل كامل المسؤولية فيما حدث لصغيرها، فهي لم تغادر المكان إلا لحاجتها إلى الغذاء، الذي من شأنه أن يحافظ عليها وعلى فرقدها، وبذلك تكون المفارقة: ذهبت لتطلب الحياة(طلب الرزق)فوجدت الفقد(موت الابن).

الصراع ورحلة الوجود

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع اللحظات التي عاشتها البقرة بعد فجيعتها، وهي لحظات تمثل سلسلة من العذاب والكفاح، فنراها مفجوعة، هائمة على وجهها، حزينة وخائفة مذعورة، تنظر في كل الاتجاهات وتتوقع الخطر في كل مكان(تنفض عنها غيب كل خميلة) فقد ترصدها القانصين، وهم معروفون بمهارتهم وقدرتهم على قنص

الفريسة، ينتمون لإحدى قبائل طيّ(بني الغوث) تقول أوراس نصيف جاسم محمد «إذا كانت فجيعة الفقد قد تركت شعورا بالوحشة في نفس البقرة الثكلى، فإن نفسها تكون_عندئذ_ ضامئة لأنيس يخفف عنها ويملأ الفراغ الذي خلّفه موت صغيرها، إلا أن سخرية الأقدار أرسلت لها أسوأ أنيس وهو الصائد وكلابه»[12].

فالدهر يخبئ لها نذيرا من نذر الشر، فما كادت البقرة تنسى مصيبتها وتعود إلى حياتها الأولى، حتى باغتها وهي في خلوتها صوت خفي، أفزعها وبعث في روعها الخوف هذا الصوت لم تعلم مصدره أو تتبين حقيقته، لكن أدركت وبسرعة أنه صوت إنسان، فهو داؤها وسقامها، الذي لا يفتأ ينتهز الفرص للقضاء عليها واقتناصها، لكن البقرة خيبت آمال الصيادين، فقد غيرت طريقها، وسلكت طريقا آخر غير طريقهم، لكي تفلت من سهامهم وكلابهم، لكن لونها الناصع الجميل قد أظهرها للصائدين، «نلاحظ الشاعر في قصيدته قدلوّن بقرته بلونين مختلفين متضادين، هما الأبيض والأسود، وفي مفهوم هذا التفسير هما حالتان شعوريتان عاشتهما البقرة الرمز في زمن واحد، و_بالرغم من أنهما متضادان_ مترابطان ترابط لحمة قوية، لأن الحالة الثانية منهما _وهي حالة العزم على الفوز_ كانت قد ولدتها الحالة الأولى، حالة موت الابن» [13]، هذا العزم والإصرار جعلاها تواجه الحدث، حيث وجدت نفسها أمام معركة لا مناص منها، فلزم عليها عدم التردد أو الخوف، وعليها المبادرة بقتل الكلاب، وإن هي استسلمت أو تأخرت لحظة واحدة لكان كفيلا بالقضاء عليها، ولذلك تحولت إلى الجانب الموحش، الذي أظهرته في هذا الصراع (فجالت على وحشيّها)، لأنها تيقنت دخلوها مرحلة الخطر الحقيقي، المتمثّل بالرماة وكلابهم(وقد قعدوا أنفاقها كلّ مقعد) وبحضور الموت جعل باعث الحياة أكثر تشبثا، وهنا تبدو البقرة كأنها هدف للدهر، يصوب نحوها سهاما الواحد تلو الآخر، وكل سهم يحمل معه مأساة أو تهديدا بالموت، فبعد أن رماها بفجيعة وليدها، لم يكتف بذلك، فها هو ذا يرمي بسهام الموت نحوها، ويرسل إليها شرا مستطيرا، تحمله سهام الرماة وكلابهم الشرسة.

ترتفع وتيرة المأساة، بهجوم كاسح من طرف الكلاب المدربة، التي لا تخطئ الهدف (وثاروا بها من جانبيها كليهما)، «في قصص البقر الوحشي، هو وجود الكلاب الغائبة عن مشهد الحمر، وهي كلاب صيد مدربة، درّبها صياد ماهر امتهن صيد الوحش، فهذه الكلاب هي رموز العدوان والشرّ، التي تحاول جاهدة اقتناص حياة الثور أو البقرة» [14]، وهي جادّة في سعيها وهدفها، إذ دربت على القتل وسفك الدماء دون رحمة، إنه الدهر المترصد الذي يسعى في طلب حياة الأم بعد أن تمكن من الابن، يضيّقون الخناق على البقرة، فتحس أنها محاصرة، وحينها تدرك أن فرصتها في النجاة قلّت أو انعدمت، لكن بصيص الأمل، والرغبة في الحياة كانت أقوى، فنجدها تندفع في نفسها الرغبة في المقاومة، فتخلع ثوب الأم الضّعيفة المفجوعة، لتكتسي ثوب المقاتلة الجريئة، في محاولة لردع قوى الشر والعدوان، وقد ترجمت نجاتها، بجري سريع وعدوٍ حثيث مستمر، تزداد وتيرته، كلما كان إلحاح الكلاب في ملاحقتها كبيرا(جالت وإن يجشمنها الشّدّ تجهد)، إذا تصميم الكلاب في ملاحقتها، يقابله تصميم آخر من البقرة، وهو الهروب من قبضة هذه الكلاب والنجاة بحياتها، تقول رباح عبد الله علي «يمكن أن ننظر إلى هروب البقرة على أنه محاولة لبناء حياة جديدة لتعويض الحياة التي فقدتها، فنجاتها من الموت، يعطيها فرصة أخرى لولادة ابن جديد، يخفّف مأساة فقدها لولدها السّابق» [15].

تتقدّم البقرة على الكلاب في الجري والعدو(تبذّ الألى يأتينها من ورائها)ولا تكتفي بالسرعة فحسب، بل تستعين بسلاحها الخاص، فتضرب بقرنيها الحادّين ما يصل إليها من الكلاب الشّرسة، وقد أدركت أن تباطؤها لحظة واحدة يكلفها حياتها، ويجعلها هدفا سهلا للرماة القانصين، وستقتل بسهامهم التي لا تخطئ هدفها (رأت أنها إن تنظر النّبل تقصد) هذا الإدراك جعلها تستنهض غريزتها، وتنقذ نفسها من مصير الموت المحتوم (نجاء مجد ليس فيه وتيرة) ويعينها كذلك (تذبيها عنها بأسحم مذود)، ولا تكتفي بذلك بل لنجاتها، خلّفت وراءها غبارا كثيفا، كان دوره في المعركة كبيرا، حيث تحول إلى حاجز صدّ يحمي البقرة ويعمي رؤية الكلاب، ويعوق تقدّمها (ألقت بينهن وبينها غبارا) يفسر هذا الدفاع المستميت والصراع الدامي، من أجل بقاءها، وقد تجسدت أدواته

بالسرعة الفائقة، التي أفرزتها قوائم قوية (بملتئمات كالخذاريف)، وجسم متين البناء متماسك (جوشن خاظي الطريقة مسند)، وقرون حادّة، ولا ننسى الإصرار العميق المتجذر في أعماق النفس، الذي استطاعت به أن تثبت وجودها، وذلك بانتصارها على الكلاب(الدهر)، وكان انتصارها انتصارين، نجاتها من القتل(المحافظة على حياتها)، كما أنها انتقمت لابنها (الفرقد) من الحيوانات المفترسة التي مزّقت أشلاءه، وكان «باعثا لها لتتمسك بالحياة والهرب من مصير مخيف هذا المصير المهدد من طرف الرّماة، الذين اعتادوا أن يتربّصوا بها، محاولين قنصها (تخشى رماة الغوث من كل مرصد)» [16]، إذا معادلة الحياة والموت قد وزّعت بطرفيها، الأول كان من نصيب الأم حيث نجت من قبضة الموت والطرف الثاني كان من نصيب الفرير، الذي لقي حتفه على يد السباع الجائعة.

الأمر الجدير بالملاحظة في صورة الثالوث(الثور والمهاة والفرقد)، أن الثور والمهاة (البقرة) ينجوان في غالب الأحيان من القانص، عكس الفرقد(الابن) فيصرع دائما، ومصرعه يكون على يد السباع دائما، «ونجد الشاعر هنا يهتم بتصوير مصرعه، فكأن تصوير ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته، وذلك لمعايشة حقيقة حزن البقرة الوحشية بمشاعره الإنسانية» [17] وهنا يطرح موسى النوتي سؤالا، ومفاده: لماذا يعبث الموت بالطفولة أولا؟، وهل لذلك إجابة؟ ثم يجيب: بأننا نحتضر منذ اللحظة التي نولد فيها، ويذكرنا ذلك بأن الحياة مستمرة، وأنها على الرغم من استمرارها فإنها مرتبطة دائما بالموت، وقد كان هذا الموت قوة مترصدة وتدميرية للحياة، التي تعتبر غير باقية مهما طال الزمان واحتضارنا هنا قد تمثل في موت (ابن البقرة) الصغير، وارتباط الحياة وانسدادها نحو الموت مكشوف عنه من خلال تنامي حياة البقرة الأم، التي تُصرع في النهـــــاية [18].

خـــاتمة

تعكس قصة البقرة الوحشية بما فيها من توالي الفقد والألم، صورة الإنسان الذي يتعرض لنوائب الدهر، نائبة إثر أخرى، فلا يكاد ينهض ويتعافى من واحدة، حتى يمنى بأخرى، غير أن هذه الصفعات لا تقتل رغبته في الحياة ولا تضعف من همته وعزمه،

فيكـون ردّه محـاولات مستمرّة في التصدّي والنضـال والصـرّاع، فقد رأى أن حيـاته لا تستقيم دون الكفاح،يقـول ابراهيـم عبد الرحمـن محمـد «اختـار من حيـاة هذه البقرة الوحشية أحداثا بعينها تمثل هـذا الجـانب القـائم من حيـاتها، جـانب الصّراع من أجل البقاء، وهـو صراع يتخذ في هـذه الأبيـات أشكـالا، أو قل صورا مختلفة في حيـاة هذا الحيوان: فهو صراع من أجل الطعـام والمـاء، كمـا أنه صراع في سبيل الهرب من كلاب الصـائد وسهـامه، وصراع للإفلات من قبضة هـذه الوحـوش المتربصة به» [19]، ونجـاة البقرة وانتصارها على الكلاب والرماة، لا يلغي المأساة التي تعرضت لها في هذا الصراع، ففجيعتها بولدها كانت عميقة، وأي انتصار لها إنما هو انتصار الإنسـان نفسه، فالبقرة هنا بقت وستبقى في كفـاحها تقدم ضروبا شتى من المقـاومة، معتمدة في ذلك على قوتها وعزمها، فهي معركة مصيـرية حيـاة أو موت، من هنـا نقل أن هذا الحيوان معادل للإنسان، وهو بديل عنه يصب فيه الشاعر ما يختلج ويعتلج نفسه البشرية.

وهذا بشكل أو بآخر يوضح رؤية الشـاعر الجـاهلي لمـاهية الوجـود، القـائم على الصراع ويبين نظرته إلى الدهـر كقـوّة جبـارة متسلطة على الكـائنات الحية التي تظهر هزيلة وضعيـفة إذا مـا قـورنت به، ويمكن أن نتلمس هـذا الاستنتـاج بالعـودة إلى قصة البـقرة، إذ نجد أنهـا «لا تعكس الصيـد وحده...وإنمـا تفـضّ التـصوّر الداخلي للصراع القائم في الحياة، وما يسفر عنه من استنفار لقوى الدفاع عن الأنا»[20]؛ "أنا" الأحيـاء التي تحـاول الثبـات والصمـود في مواجهة الدهر العـاتي، الذي يحـاول قهر الأحيـاء، إما بموت صريح، أو بتهديد يشبه الموت.

ويصور لنا الشاعر في هذا النص أن القبيلة تفقد أبنـاءها فتُصـاب بالندم الشديـد فتُواجه خطر الفنـاء، ويـوضح للقبيـلة طريـق النجـاء من الفنـاء، وهـو الابتعـاد على سـاحـات الوغى، دون أن تهرب هروبـا مُذلا، فالإصرار على المواجهة والتحدي تكـون عاقبته وخيمة، وهنا زهير يحض على إنهاء الحرب والابتعاد عنها، حتى تنجو القبيـلة من الفنـــاء.

كل هـذه الصفـات والأوصـاف، كـانت خلاصة صراع البـقرة الوحشية، لتأكيـد علاقة الأمـومة، وهي رؤية إنسـانية لحقيـقة الحيـاة والموت في آن واحد، فالحيـاة كفـاح ونضال وإصرار وتحد من أجل البقـاء، حيث عكست صـورا من الصراعـات التي تمثلت

بالسباع والطبيعة والكلاب والصيادين، في بيئة شرسة تهدم كل ما لا يسعه الصمود، ولذلك فإن انتصار البقرة الوحشية، هو انتصار الإنسان الذي يسعى إلى الدفاع عن حياته، والمحافظة عليها، والصمود في وجه العوادي التي تهدد وجوده.

الهوامـــش والمراجـــع

[1]علي أحمد الخطيب، فن الوصف في الشعر الجاهلي، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 2004، ص: 170.

[2]الشنتمري، الأعلم (ت476ه)، شرح ديوان زهير بن أبي سلمى المزني، جمع وترتيب مصحـحه: محمد بدر الدين
أبي فرس النعساني الحلبي، ص: 90-94.

[3] خنساء: تأخر أنفها ومثلها الظباء، السفعاء: السوداء في حمرة وكذلك خداها، وأراد بالملاطم خديها، المـزؤودة:
المذعورة، مسافرة: ترحل من موضع إلى موضع، الفرقد: ولد البقرة، السلاح: يريد الشاعر هنا قرني البـقرة، مثلـه
يتقي به: أي مثل ذلك السلاح يتقي به العدو، الجأش: الصّدر، المتوحّد: الوحيد المتفرّد، سامعتين: أذنين، العتـق:
الأصالة وهي كناية عن أنهما محدّدتان منتصبتان، الجذر: الأصل، مدلوك الكعوب: يريد أن قرونها مدلـوكة ملـس
لفتائها، الناظرتان: العينان، تطحران قذاهما: ترميان به وتنفيانه، الإثمد: كحل أسود، طباها: دعاها، والضحـاء:
رعى ضحى، خلاء: خلو المكان، خالفت إليه السباع: أي خالفت إلى ولد البقرة لما نهضت إلى الرعي، الكنـاس:
حيث تكنس، أي تستتر من حر أو برد، وهو بيت البقرة، أضاعت:تركت ولدها وغفلت عنه، فلاقت بيـانا:
استبانت، والبيان:الجلد، آخر معهد:آخر موضع عهدته فيه وفارقته منه، الشّلو:بقية الجسد، الّحام:جمع لحـم،
الإهاب:الجلد، مقدّد:مُخ رّق مشقق، وقوله:تحجل الطير حولها أي أكل الذئب منه ما أكل وبقى شيء، تحجـل
الطير حوله أي تمشي مشي المقيد، وكذلك مشي الغراب تنفض: تنظر هـل ترى فيه م ا تكره، الخميـلة:الرّملة بهـا
شجر، الغوث:قبيلة من طيء وخصهم لأنهم أهل رماية وصيد، ج الت: ذهبت وجاءت، وحشها:الجانب الذي

لا يركب منهـ وهو الأيمن، مسربلة:لابسة سربالا وهو القميص، شبّه بياضها ببياض الكتّان، معضّد: مخطط وذلك
أن في قوائمها خطوطا وفي وجهها سوادا، الرازقي:الكتان وهو الثوب الأبيض، وشك البين:سرعته، والبين هنا
فقدها لولدها، الأنفاق:المخارجوالطرق، أراد أخذ هؤلاء الرماة على البقرة كل منافذ الهرب، يجشمنها الشد:
يكلّفنها الجري ويحملنها عليه، تجهد:تسرع وتجتهد، تبذّ:تسبق، تصطد:تضرب بقرنيها ما يتقدّمها من
الكلاب، تنظر الإبل: يريد زهير تنتظر أصحابه وهم الرماة، السّوابق: الكلاب، أراد أن الكلاب تأتيها من
ورائها تنهشها وتعقرها، تقصد: تقتل، أراد أنها رأت إن تنظر أصحاب النبل أن يجيئوا كان في ذلك قتلها، النجاء:
سرعة في السير، الوتيرة: التلبّث والانتظار، تذبيها: أن تذب وتدافع الكلاب عن نفسها، الأسحم: هنا القرن،
المذود: قرنها الذي تذود به، جدّت: أسرعت في العدْو، الدواخن: ج دخان، الغرقد: شجر، ملتئمات: يعني
القوائم، أي يشبه بعضها بعضا،خاظ: مكتنز اللحم الكثير، أراد مرتفعة الصدر، مسند: في مقدمها ارتفاع، تروح
من الليل التمام: أي تخرج بالمشي، والتمام: أطول من الليل، والوسيج: ضرب من السير، سريعالطريقة: اللحمة
على أعلى الظهر، وهو يريد وصف هذه البقرة بالقوة والسرعة التي مكّنتها من أن تفوت الصائدين وكلابهم،
المؤسدات: أراد ما أصابها من جروح لهجوم الكلاب عليها وهجومها عليهم، فصبغ الدم صدرها على هذا
النحو. نفسه، ص: 90-94. وابراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة
المصرية العالمية للنشر_لونجمان، القاهرة مصر، ط 1، 2000، ص: 204. وربـاح عبد الله علي مظاهر القهر
الإنساني في الشعر الجاهلي، مذكرة تخرج لنيل درجة ماجستير في الأدب واللغة العربية، إشراف: عدنان أحمد،
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، سوريا، ص: 256، 257.

[4] عمر بن عبد العزيز السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية، الأسطورة والرّمز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،
لبنان، ط1، 2009، ص: 164، 165.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص:164.

[6] عبد القادر الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سُلمى، الصورة الفنية في شعره، علم الكتب الحديث، كلية
اليرموك، الأردن، ط1، 2006، ص: 163.

[7] رباح عبد الله علي، مظاهر القهر الإنساني في الشعر الجاهلي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في الأدب واللغة
العربية، إشراف: عدنان أحمد، ص: 258، 259.
[8] المرجع نفسه، ص: 260، 261.
[9] إيليا الحاوي، في النقد والأدب، الجزء الأول: مقدمّات جمالية عامة، وقصائد محللة من العصر الجاهلي،
دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط5، ص: 428.
[10] أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، 2008، ص: 137، 138.
[11] المرجع نفسه، ص: 136.
[12] أوراس نصيف جاسم محمد، صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي، مذكرة تخرج لنيل درجة
ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف: أحمد إسماعيل النعيمي، مجلس كلية التربية للبنات، جامعة بغداد،
2004، ص: 95.
[13] عبد القادر الرباعي، شاعر السمو زهير بن أبي سُلمى، الصورة الفنية في شعره، ص: 210.
[14] رباح عبد الله علي، مظاهر القهر الإنساني في الشعر الجاهلي، مذكرة تخرج لنيل درجة ماجستير في الأدب واللغة
العربية، إشراف: عدنان أحمد، ص: 256.
[15] المرجع نفسه، ص: 264.
[16] ابراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص: 206. وأوراس نصيف جاسم محمد،
صور الشعراء الفنية قبل الإسلام من منظور المنهج النفسي، مذكرة تخرج لنيل درجة ماجستير في اللغة العربية
وآدابها، إشراف: أحمد إسماعيل النعيمي، ص: 94.
[17] علي البطل، الصّورة في الشعر العربي، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطوّرها، دار الأندلس،
ط2، 1981، ص: 135.
[18] ينظر: أحمد موسى النوتي، الصحراء في الشعر الجاهلي، ص: 139.
[19] ابراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، ص: 205.
[20] يوسف اليوسف، بحوث في المعلقات، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2007، ص: 79.

التكرار في شعر حليمة قطاي ديوان حين تنزلق المعارج إلى.. فيها" أنموذجا

أ.نورة عميري

جامعة الحاج لخضر –باتنة01

الملخص:

شكلت ظاهرة التكرار حضورًا قويًا في الشعر الجزائري المعاصر، نظرًا لما تحتويه تلك الظاهرة من قيمة دلالية وأخرى فنية ساهمت في بناء القصيدة وتناميها، ويروم هذا المقال إلى استجلاء أنماط التكرار البارزة في شعر حليمة قطاي، بالتركيز على ديوان "حين تنزلق المعارج.. إلى فيها"، ويسعى البحث إلى التعرف على مختلف الأسباب التي حدت بالشاعرة إلى توظيف هذه الظاهرة الأسلوبية، ومدى مساهمتها في إثراء التجربة الشعرية من أجل التأكيد على بعض القضايا المراد إيصالها إلى فكر المتلقي، ونحاول الوقوف عند أهمية هذه الظاهرة وكيفية بنائها في القصيدة الشعرية، وتسليط الضوء على الدور الذي يضفيه التكرار على النص الشعري.

الكلمات المفتاحية: التكرار، الشعر، الجزائري، الاستهلالي، الختامي.

Résumé

Cet article cherche à révéler l'un des phénomènes stylistiques reflétant dans les textes poétiques contemporaines, et l'oeuvre du poète Halima guettai « Quand les Ascensions se glissent à sa bouche » «hina tanzalik El maàridj..ila fiha » , parmi ces textes dont le phénomène de la répétition semblait fortement présent dans ses divers types qui embellira le sens ce dernier prive l'expérience poétique et caractérise son style, jouant un rôle important en mettant l'accent sur certains points destinés à la pensée du récepteur, ainsi le composant esthétique qui prolongeait le texte poétique d'un mouvement musical homogène au niveau externe des sons, et qui portant un but séduisant et expressif en même temps.

Mots-clés: répétition, poésie, algérien, introduction, final

توطئة:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي لها جذور عميقة في القصيدة العربية حيث شهدها الشعر العربي قديما، وشهدت هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث اهتماما خاصا حتى اعتبر من بين ألوان التجديد «وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري كان التكرار أحد هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء»[1].

فلا تكاد تخلو القصيدة العربية المعاصرة من ظاهرة التكرار، لذلك أصبح عنصرا أساسيا فيها، لما له من دور جوهري يعكس فكرة معينة للشاعر وبناءا على هذا كان له حضورا واسعا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، فاستقطب بذلك على اهتمام المبدع والمتلقي .

ولتوضيح هذه الظاهرة الأسلوبية نبدأ بتحديد مفهومها لغة واصطلاحًا.

1-مفهوم التكرار

1-1-لغة: وردت لفظة كرر في المعاجم العربية حيث نجد في لسان العرب لابن منظور أنها تحمل معنى الرجوع و الاعادة: «كرر: الكَرُّ: الرجوع، يقال: كرَّه وكَرَّ بنفسه، (...) والكرُّ: مصدر كرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وكرورا وتكْرارًا: عطف، وكرَّ عنه: رجع،(...) وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَرَه: أعاده مرة بعد أخرى و الكَرَّةُ، المَرَّةُ، و الجمع الكَرَّات »[2].

والمعنى نفسه نجده في القاموس المحيط «كر عليه كرًا وكُرورًا وتكرارا: عَطَفَ عنه، و- عنه: رَجَعَ، فهو كَرَّارٌ ومِكرُّ، بكسر الميم وكَرَّرَهُ تَكْريرًا وتَكْرارًا وتَكِرَّةٌ، كتجِلةٍ وكَرْكَرَهُ: أعاده مرة بعد أخرى »[3] ونلاحظ أن التكرار في تعريفه اللغوي يكون لترسيخ فكرة محددة لها مقاصدها.

1-2-اصطلاحا: تباينت وجهات النظر في تحديد ماهية التكرار، حيث يعرفه "ابن الأثير" بأنه «دلالة اللفظ على المعنى مردَّدَا،كقولك لمن تستدعيه؛ أسرِعْ أسرعْ، فإن المعنى مردَّد، واللفظ واحد »[4].

ونفس الرأي نجده عند ابن معصوم غير أنه يضيف الغرض من التكرار، فيقول: « التكرار، و يقال التكرير، فالأول اسم، و الثاني مصدر من كررت الشيء: إذا أعدته مرارًا، وهو عبارة من كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتةٍ»[5]، والمقصود بالنُّكتة عند ابن معصوم الغرض أو الوظيفة وقد حددها فمنها« التوكيد ومنها زيادة التثنية، وزيادة التوجع والتحسر، ومنها زيادة الاستبعاد، وزيادة المدح، والتعظيم، و التلذذ بذكر المذكور» [6].

والتكرار أيضا « أنْ يأتي المتكلِّم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان هذا اللفظ مُتَّفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متَّحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدًا، إن كان اللفظان مُتَّفقين والمعنى مختلِفًا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين» [7]، ومن خلال المفاهيم المتعددة للتكرار نستنتج أنه يتحدد وفقا لتطابق الألفاظ ومراعاة للسياق الذي توضع فيه، ووجود التكرار في الشعر لم يكن عشوائيًا، ولذلك نحاول تحديد دلالة التكرار وإبراز أهميته.

2- دلالة التكرار:

استخدم التكرار بطريقة مبسطة ومحدودة في الشعر القديم، وهذا خلافا لما وظف له في الشعر المعاصر سواء كان هذا الاختلاف من حيث نمط التركيب أو من ناحية الدلالة، حيث أن بنية التكرار في شعر الحداثة « من أكثر البنى التي تعامل معها الشعراء، ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم بذلك يتساوون، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها في بعض الأحيان قد تستغرق النص الشعري كله»[8].

ويلجأ الشعراء لهذه الظاهرة الأسلوبية لأنها تؤدي «دورًا تعبيريًا واضحًا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره أو لا شعوره»[9]؛ وهذا ما تؤكده نازك الملائكة حيث تقول أن «التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قَيِّمَة»[10].

كما يساهم التكرار في القصيدة الحديثة « بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ينوطه الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة بدون تغيير، وبين أشكال أخرى أكثر تركيبًا وتعقيدًا يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرر بحيث تغدو أقوى إيحاء»[11].

ويتضمن أسلوب التكرار في الشعر ما يتضمنه أي أسلوب في إمكانية التعبير« إنه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه» [12]، ويساعد التكرار المتلقي على وضوح الفكرة التي يركز عليها المبدع لأنه « يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية

التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارات التي يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما» [13]، ولأنه يعد أسلوبا تعبيريا نجده « يصور انفعال النفس (...) واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين، ممن يصل إليهم القول على بعد الزمان و الديار»[14].

فقد أصبح التكرار في القصيدة الحديثة « تكنيكًا فنيًّا من تكنيكات القصيدة الشعرية الحديثة، كان على أيدي المبرزين من شعراء الشعر الحر، فقد استخدمه هؤلاء على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوعا، ودلالات أغزر وأعمق » [15]، وهو بذلك يساهم في «بناء القصيدة و تلاحمها بما يلحقه، ويكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر، تتشكل من خلالها لحمة القصيدة»[16].

إلى جانب ذلك فقد ارتبط التكرار بنقرات الإيقاع، وذلك « لما في التكرار من خفة و جمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس، فإن تكرار أصوات ذوات صفات معينة أو مقاطع صوتية أو كلمات أو عبارات كلها وسائل فنية يتحقق بها الإيقاع الداخلي» [17]، والايقاع الذي يحتويه التكرار يؤدي رسالة شعرية « تتحرك بين مبدع ومتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلى درجاتها»[18].

و التكرار يكون حسب الطبيعة التي يفرضها السياق الشعري، فقد جعل **"لوتمان"** من التكرير أساسا لبناء دلائلية النص الفني وبالتالي دلائلية النص الشعري حيث يقول :« "يكفينا تحديد النص كنص فني" حتىَّ يدخل في البناء حدس دلالية كل التنظيمات التي أخذت في مكانها، ولن يكون أيُّ تكرير محتملا، منذ ذاك، بالنسبة للبنية، ومن ثم فإن كل تصنيف التكريرات يصبح إحدى الخصائص المحددة لبنية النص »[19].

ولكي يرفع التكرار من قيمة النص الذي وظف فيه، يجب أن يتقيد بمجموعة من الشروط والتي حددها النقاد ومنها ما ارتبط بمراعاة اللفظ المكرر، إذ يجب «أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وبيانية »[20]، وجمالية التكرار تكمن في قيمته الصوتية وهي « قيمة جمالية كالتي في جميع الفنون من رسم وموسيقى، وشعر وغيرها، من ألمع قوانينها التكرير. وهو في إطار الكلمة مثله في إطار

الكلام، له حسنه وإيقاعه، مادام أنيسا غير نافر»[21]، والتكرار وسيلة إقناعية في مختلف أنواع الخطاب، وهذا ما عبر عنه محمد مفتاح بقوله: «إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه " شرط كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»[22].

فالتكرار عامل جوهري في اتساق النص وانسجامه، إضافة إلى أنه يعبر عن حالات الشاعر النفسية ومدى أهمية اللفظة المكررة بالنسبة له، ومن خلال التكرار يتفاعل المتلقي مع النص محاولا كشف معانيه، ونسعى إلى تسليط الضوء على أنماط التكرار المتجلية في الديوان موضوع الدراسة.

3 - **<u>حضور التكرار في ديوان حين تنزلق المعارج إلى فيها:</u>**

شكلت ظاهرة التكرار حضورًا بارزًا في ديوان "حين تنزلق المعارج... إلى فيها"، فلقد ساهمت هذه الظاهرة في بناء القصيدة والسمو بها من الناحية الدلالية والموسيقية، ولذلك جعل "رومان ياكبسون "من التكرار أساسا لبناء النص الشعري حيث يقول« ففي الشعر فقط، ومن خلال التكرير المنظم لوحدات متساوية، نتجتْ عن زمن السلسلة المنطوقة تجربةٌ متشابهةٌ لتجربة الزمن الموسيقي- حتَّى نستشهد بنسقٍ دلائلي آخر، إن جيرارْ مانْلي هوبْكَنز، الذي كان الرائد الكبير لعلم اللغة الشعرية، عرّف البيتَ كـ" خطاب يعيد الصورة الصوتية نفسها بصيغةٍ كلية أو جزئية »[23].

3 -1- التكرار الاستهلالي:

ويسمى أيضا تكرار البداية ويقصد به « تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وربما إثارة التوقع لدى السامع، لمشاركة الشاعر في إحساسه ونبضه الشعري، ومن هنا يظهر البعد النفسي للتكرار، إذ يستغل أحيانا نفسيًا لتثبيت صورة أو فكرة معينة في ذهن القارئ»[24].

ويكشف التكرار الاستهلالي عن «فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متسقة، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه» [25]، ونلاحظ أن هذا النوع يشيع في ديوان "حين تنزلق المعارج... إلى فيها" ويظهر ذلك من خلال:

3-1-1 تكرار العبارة:

يتشكل تكرار العبارة في قصيدة **" اسجد له .. لا تقترب! "** ، وذلك في قول الشاعرة [26].

هل يكفي أن أشفي غليلي.

بثورة.

و بالهواجس .. و العواصف.

و الزوابع .. و الخطب.

هل يكفي أن أفنى هناك.

بلا ونيس

(...)

هل يكفي يا هذا الغضب.

أن أغمض العين الرميدة.

عن أذاك ..

و أن أصر على الجنون المحتجب

هل يكفي يا هذي الجريئة

(...)

هل يكفي حتى أعتصر .

عمري ضياعا و انهمارا

و ضياعها شوقا و عارا.

هل يكفي يا عمري .. الذي ضيعتني .

أن أصلي ركعتين

و أحتسب ..!

نلاحظ في هذه الأبيات تكرار التركيب المكون من أداة الاستفهام، والفعل المضارع (هل يكفي)؛ حيث إن الشاعرة جسدت التكرار الاستهلالي لشد انتباه المتلقي لما تشعر به، فهي ترى أن ما تملك من اقتراحات - والتي عبرت عنها بصيغة الاستفهام – لا يمكن أن تكون حلا لقضيتها المعبر عنها، فكان زخم الأسئلة في هذه القصيدة دليلا على الصراعات النفسية التي تعاني منها الشاعرة، لذلك جعلت من بنية التكرار وسيلة لتقوية فكرتها فكانت هذه « المفردات المتولدة في بنية جديدة ومن ثم لتشد أجزاء العمل بالفكرة المحورية »[(27)].

فالتساؤل الذي وظفته و المتمثل في **"هل يكفي"** ولد مفردات تعبر عن الحسرة والألم، فكانت صيغة الفعل المضارع الأنسب للحالة الشعورية التي تدل على استمرار معاناتها، كما أن اسم الاستفهام

"هل" ساهم بتفجير البنية الداخلية للنص، وفتح المجال الدلالي أمام المتلقي، وبهذا يكون التكرار قد عبر عن حالة شعورية تعيشها الشاعرة؛ لأن « الشاعر يمكن أن يختار الأسلوب الذي يوافق موقفه وينسجم معه، لأن الموقف يتدخل في اختيار الأسلوب وانتقائه»[28].

ولقد عرف تكرار العبارة حضورا مميزا في ديوان "حين تنزلق المعارج ... إلى فيها "، وذلك ما نجده في قصيدة "**بعث الدجيل**" حيث تكرر التركيب المكون من ضمير الأنا ولفظة ميت فتقول:[29]

أنا ميتٌ ...ما بين بين !

أنا ميتٌ من حضر موت ... إلى جنين

(...)

أنا ميتٌ ..ما بين بين !

فتمهلي في قصل روحي .

تتلذذين بشهوة الابداع .. في إيذائي .

أنا ميتٌ ..ما بين أرضي و الدجيل .

(...)

أنا ميتٌ

(...)

أنا ميتٌ في كل ضفّة

(...)

أنا ميتٌ

أنا ميتٌ

(...)

أنا ميتٌ من حضر موت .

إلى جنين

أنا ميتٌ ..و الجرح خاوٍ ..

هل تشبعينْ.

نستنتج أن الأبيات تتمحور حول صورة مركزية هي الموت؛ هذه الصورة التي برزت في الشعر العربي المعاصر، فأحدثت « هزة تداعت لها حصون الذات العربية المبدعة الحالمة، بوضعها الأكثر

حساسية، والأقرب إلى حس الفجيعة، في قطبها السلبي » [30].كما نلحظ تكرار ضمير **"الأنا"** بشكل مكثف، فعادة ما يرتبط ضمير الأنا من الناحية الدلالية بالتعالي والكبرياء، غير أننا في هذه الأبيات نلاحظ شيئا مناقضا وهو حضور الذات حضورا سلبيا لاقترانها بلفظة **"ميت"**، ليصبح ضمير الأنا دالا على الانكسار والضعف والفناء، وتكرار هذه العبارة يعكس الواقع المضطرب الذي تعيشه الشاعرة.

ولذلك شكل التكرار الاستهلالي مساحة كبيرة في ديوان **"حين تنزلق المعارج إلى فيها"**، ويرجع ذلك إلى نفسية الشاعرة المضطربة، حيث ترى في تكرار البداية الانطلاق والتحرر من الآلام وصرخة في سبيل تحقيق الآمال.

وجاء التكرار الاستهلالي في قصيدة **"لا زلت أبحث عن وطن !"** فاحتلت عبارة " لازلت " البداية من العنوان حتى نهاية القصيدة لتحتوي بذلك معظم الأسطر الشعرية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية هذه العبارة في ترسيخ فكرة تلح الشاعرة عليها « فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق وما بعده لذلك لقي عناية الشاعر الكاملة » [31].

ويتجسد ذلك في قول الشاعرة في قصيدة **"لازلت أبحث عن وطن !"** [32]:

لازلتُ أبحثُ في دَمي

عن عدّة الوطن الذي سوف يوما يشبهك **!**

لازلتُ أبحثُ عن نهايتِه

العصيبةِ في فَمي **!**

لازلتُ أبحث عن دمي

في عدّتي .

يا أيّها الوطن الذي سحق الوطن!

لازلت أرقع مثل أعرج في براقع خيبتي

الوجلَ .. الوجلْ ..!

مازلتُ مثلك باهتا

(...)

لازلتُ

أبحث فيك / فيه، شهيّتي .

(...)

لا زلتَ أنت شهيتي

و تضارع المتألهون إلى الشّبك

لازلتَ أنت نهاية الأوطان في ملعقة المتشاعرين ..

و في لوح الرّسل .

و أنا الشّقي

لازلت عبدا أذكركْ!

تكررت عبارة (**لازلت**) ست مرات بصيغة المتكلم ومرتين بصيغة المخاطب، وكأن الشاعرة في حالة حوار داخلي (مونولوج) فهي تعيش لحظة اغتراب عن الواقع المحيط، لتستمر في البحث عن طريق اللغة عن وطن بديل، فهي تأكد بهذه العبارة عن عدم رغبتها في العيش في وطن لا يحقق ما تصبو إليه من أحلام، لتبحث عن الهدوء والسلام وتعرج من خلال اللغة إلى وطن يحمل معاني السمو والكمال، ولكن عندما عبرت في قولها (و أنا الشقي لازلت عبدا أذكرك !)، فهي بهذه النهاية لا تزال تطمح لتحقيق الأمل الذي يراودها ومن « الوظائف الفنية الطريفة التي استخدم لها التكرار في الشعر الحر اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجرى اللاشعور من إنسان مأزوم »[33]، فتوظيف التكرار يعكس الحالة الشعورية التي يريد الشاعر من خلالها أن ينقلها للمتلقي.

3-1-2- تكرار الضمائر:

شهد التكرار الاستهلالي في ديوان **"حين تنزلق المعارج.. إلى فيها "** حضورا بارزا ومكثفا، ولعل تكرار الضمير كان له الحظ الأوفر ونلمس ذلك في قصيدة **"و انتحرت حصانات... السبق"** حيث كررت الشاعرة الضمير **"هي"** عدة مرات تقول[34]:

هي الأنا

و هي المنُى

و هي التّبعثُر في القنا ..!

و أنا الزّمن ..

و هي التّحررُ من خطيئات

ابن آوى ...

و هي التّورطُ

كلَّ مراتٍ في دياجيرِ الخَنا

هي التَّرجلُ فوقَ راحاتِ الغَبَنْ ..

و يبدو أن الضمير "هي" احتل صدارة الأسطر الشعرية، حيث تكرر ست مرات لتشكل بنية الضمير "هي" على مستوى الأبيات وحدات معنوية تمثلت في (هي الأنا، هي المنى، هي التحرر، هي التورط، هي الترحل، هي التورط، هي الترجل) فحققت حضور الذات المخاطبة التي عبرت عنها الشاعرة والمتمثل في الوطن الأم، فتكرار الضمير "هي" كشف عن تلاحم الشاعرة مع مواطن انتمائها.

حيث إن الاستهلال يتولد « عبر تراكم صوره في القصيدة فهو خلاصة مركزة لحالات وأفعال وصور وزعها الشاعر على أجواء القصيدة كلها، لذلك فكل كلمة من كلمات الاستهلال نتاج لكلمات أخرى»[35].

فمثل الضمير "هي" وسيلة استهلالية توزعت من خلالها مفردات شكلت صور لتمام المعنى،كما نجد تكرار الضمير في قصيدة **"وانتحرت ... حصانات السبق "** ليستهل ضمير "الأنا" معظم الأسطر الشعرية، نلاحظ ذلك في قول الشاعرة:[36].

و أنا الحزن

أنا

أشطار عمر

أرهقه الزمن

أنا كلّ عمرٍ

كلّه

باع الزّمن

و ابتاع بعدّه جرف عمر هاوٍ

و شرى الغبن

و أنا شقيّ الوجنتين

أنا غبي الدّمعتين

أنا شقيّ الوحي

عمّده الوسق

أنا المثنى والمعشر

والمؤلف من غبن !

أنا كلّ الضّمائر

والشاعرة في تكرار ضمير الأنا المرتبط بالشقاء والغبن، تعبر عن حالة نفسية مرتبطة باللوم والندم خاصة عندما يستهل هذه الأبيات لفظة الحزن، وتجسيد ضمير "الأنا" في بداية الأسطر كان عنصرا مفاجئا بالنسبة للمتلقي، فـ"الأنا" يتوافق نطقها مع رفع الرأس والاستعلاء على الآخر، إلا أن في هذه الأبيات يصطدم المتلقي بلفظة الحزن التي اتصلت بضمير الأنا، والتي شكلت بدورها سلسلة من الحقول الدلالية التي توحي باستمرار الحالة الكئيبة للشاعرة وهي (الإرهاق، الغبن، الشقاء ...)، وما زاد من أحزان الشاعرة مشاركتها الآخرين آلامهم بتوظيفها للسطر الشعري «أنا كل الضمائر» .

3-1-3- تكرار الحروف:

ويعني ذلك تكرار حرف بذاته، وله أثر في ترابط القصيدة وهذا ما نلحظه في قصيدة **"تعويذة... ووطن!"**[37] حيث استهل حرف الواو أغلب أسطر القصيدة، تقول الشاعرة:

أجدّل شعري مع الراحلة
وأقرأ شعري بلا نافلة
وأصحو .. مع الفجر
لكنّني .. لا أجيد صلاةً
ولا أقرأ قرآن فجري
ويمضي شروقي بلا نافلة!
شهودٌ
ولحمٌ صديدٌ
ويومٌ شهودٌ
وقلبٌ تمزقه
ذكرياتُ الصّبا القاحلة.

فنجد أن حرف "الواو" قد ساهم في التحام البناء المعماري للقصيدة، فكانت معانيها شديدة الترابط والتناسق، وخاصة عندما وظفت حرف "الواو" في بداية كل سطر حيث قام «بوظيفة التوفيق والتوزيع بين مختلف الصيغ فالوحدة المكررة تضيف معنى آخر إلى القول الشعري» [38] ، حيث تبدو أحداث القصيدة متتابعة ومتسارعة تمثل لحظة زمنية معينة وهذا ما أدى إلى تواشج الزمن والحركة في حرف "الواو" .

4- التكرار الختامي:

وهذا النمط من التكرار من خلال تسميته يتضح لنا أنه يتكرر في آخر الأسطر الشعرية، سواء كان التكرار في الأصوات، أو في الكلمات ويعرف أيضا بتكرار النهاية حيث أن «الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع» [39] وهذا ما يجعله يضفي على القصيدة نغما خاصا له عمقه الدلالي.

ومن التكرار الختامي الذي نجده حاضرا في ديوان "حيث تنزلق المعارج إلى ... فيها" التكرار الإيقاعي وتكرار الميزان الصرفي.

4-1- التكرار الإيقاعي:

يشكل الإيقاع الصوتي في القصيدة الحرة ميزة دلالية وموسيقية خاصة، حيث «يعد الوزن أساسا متينا في البنية الإيقاعية للشعر، فالأوزان ما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهرة» [40] ويعني هذا أن الوزن هو ما يميز الشعر عن النثر، ومن تكرار الوزن ما جسدته الشاعرة "حليمة قطاي" **في قصيدة لليل أكثر "هبلا" منا!.**[41] في قولها:

ولها/

ولعا/

فزعا/

شغفا/

طمعا/

صبرا/

دمعا/

غرقا/ رقا:

جاءت هذه الكلمات متتابعة فتكررت فيها تفعيلة واحدة، وهي (فعلن)؛ وأصلها فَاْعِلُنْ وهي من التفعيلات الخماسية، وتتكون من سبب خفيف ووتد مجموع **(/0//0)** ونلاحظ في هذه الأسطر الشعرية التفعيلة الأصلية أصابها **خبن** (حذف الثاني الساكن) فأصبحت فَعِلُنْ **(///0)** وهذا ما أعطى الإيقاع تسارعا في حركية أحداث الكلمات ذات الوزن المكرر، غير أن لفظة **"صبرا"** جاءت مغايرة للوزن **"فعلن"** بعد أن أصاب التفعيلة الأساسية **قطع** (حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة و تسكين ما قبله) ، فأصبحت التفعيلة **فاَعِلْ**، وهو نفس التغيير الذي حدث على لفظة **"دمعا"**، وهذا نظرا لما تحمله هذه اللفظة **"صبرا"** من معاني الاختناق والتحمل والمجاهدة، ليعبر السكون عن الهدوء والسكينة

والصمت، وكذلك **"دمعا"** ، فكان السكون معبرا عن احتباس الدموع ليجري بعد ذلك بانطلاقة قوية عبرت عن انفراج نفسي جسدته الألف الممدودة.

2-4- تكرار الميزان الصرفي:

صيغ المبالغة من الصيغ المكررة في ديوان الشاعرة، وما يتصل بهذا التكرار على المستوى الصوتي والدلالي ما يمكن تسميته بالانسجام الفعلي في هندسة التوزيع الصرفي، وقد مثلت هذا النوع من التكرار قصيدة **" أخي يا بعض وجه أبي "آدم""!**[42] في الأسطر الأتية:

وتهجو في محامدنا رضاكم .. ونسلوكم برفق قد **تبسَّر**

(...)

يدثركم بفادية تهيم .. ولا تبقي لذارية **تعطَّر**

(...)

تأبط سيدة وأرقطه الزَّهو لا .. وسدّد للمدى سبقا **تحرَّر**

(...)

ألا أرحم يا غريب الحبّ طوعا .. ترجّل فوق كفي، لا **تجبَّر**

(...)

ووجهك بعض وجه أبي محمد .. وبعضك آدم فيه **تفسَّر!**

فهذه الأفعال جاءت على وزن تَفَعَّلْ، في زمن الماضي وهي من صيغ المبالغة للدلالة على التعظيم، وما تحمله دلالة الزمن الماضي من الثبات والجمود لتترسخ هذه الأفعال بثباتها واستقرارها في فكر المتلقي، زيادة على ذلك اشتراك هذه الصيغ في جرس موسيقي واحد وبنية تركيبية واحدة.

فالتكرار الختامي يؤدي «دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي من حيث التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتاجيا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة»[43].

5- **تكرار الشذرات:**

لم يعرف ديوان **"حين تنزلق المعارج .. إلى فيها"** التكرار على مستوى الكلمة فقط، بل شمل عناصر أخرى تعتمد على البصر بالدرجة الأولى، وهو ما نقصده بتكرار الشذرات وهي «عبارة عن نصوص صغيرة الحجم، متناهية الدقة وتمتاز كذلك بروعة الأسلوب وجودة التعبير، وعلاوة على ذلك تتسم بالتكثيف والإضمار والإيجاز والحذف والتركيز والتبئير، كما تتكئ على التتابع تارة و الانفصال تارة أخرى»[44].

كما تعتمد الكتابة الشذرية على شعرية الانفصال إذ «تتقطع النصوص فوق صفحة البياض فراغا وامتلاء وانفصالا وبعثرة»[45]، ذلك ما نلاحظه من تكرار مسافة البياض في النموذج الآتي المأخوذ من قصيدة **"يأس تربى .. في خشوع"**[46].

وبعضه

شوق إلى محرابها ..

هي كابرتْ حتى انتهتْ

سفرا تناساه الشّفيعْ ..

إني المسافر .. فارحميني

لا تحملي الزاد الذي قد يمتطيني

أكل العُظاةُ بريقَ عمري

فلترحمي سرّي الوضيعْ

هلاَّ

سئمت ..

الرحلة الهوجاء ..

في أوج الهجيرْ

(...)

أقطع سيرك بينا ..

هذا الثرى بعض الذي بين الضلوع

جسدت الشاعرة بين الأسطر الشعرية الكتابة الشذرية المعتمدة على البياض والانفصال، وهذا ما يناسب حال المسافر حيث تبدأ القصيدة بـ **(إني المسافر)**، فمثل هذا البياض المتكرر بعد المسافة وتكرارها؛ أي تكرار الرحلة وهذا ما يعبر عن نفسية مضطربة تعيشها الشاعرة وتحاول من خلالها الانتقال إلى واقع آخر.

خاتمة:

نلمح في ديوان **"حين تنزلق المعارج .. إلى فيها"** أنه حافل بأنماط التكرار، وهذا يعني أن هذه الظاهرة الأسلوبية وظفت في الديوان بقصد من الشاعرة، من أجل تحسيس المتلقي بالواقع المتأزم، فنسجت بذلك ألفاظا مكررة توحي بالرفض وتطمح في الوصول إلى واقع أفضل، لذلك نجد أن التكرار الذي وظفته في قصائدها أدى إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة .

لقد استطاعت الشاعرة أن توظف التكرار على اختلاف أشكاله وأنواعه بجعله بؤرة العمل الشعري، الذي بنت عليه تصوراتها ضمن الواقع الذي تعيشه ومواقفها من الحياة.

ولذلك فقد أدى التكرار وظيفة بنائية ساهم في إنتاجها التكرار الاستهلالي بصفة كبيرة من خلال توضيح المعنى، ووظيفة إيقاعية أنتجها التكرار الختامي الذي أضاف لمسة موسيقية استقطبت انتباه المتلقي.

الهوامش

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط3،1967 ، ص 241.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج5، ص135.

(3) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8 2005 ، ص:469.

(4) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، ط2 1973،ج2، ص 345

(5) السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، العراق، ط1، 1969، ج 5، ص 345.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 345، 346، 347، 348.

(7) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات- النقد العربي القديم- ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان، ط1، 2001، ص 173.

(8) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة- التكوين البديعي-، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص381.

(9) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص 58.

(10) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

(11) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص59.

(12) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 230، 231.

(13) المرجع نفسة، ص 242، 243.

(14) عز الدين علي إسماعيل، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1982، ص 136.

[15] السيد شفيع، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، مصر، مج 2، عدد 6، 1984، ص 18.

[16] المرجع نفسه، ص 65.

[17] نبيلة تاوريريت، حداثة التكرار و دلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، العدد الرابع, 2012، ص 30.

[18] محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص 125 .

[19] محمد بنيس, الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ج1، ص190.

[20] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 230.

[21] عز الدين علي إسماعيل، التكرير بين المثير و التأثير، ص 45.

[22] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 1992، ص39.

[23] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، ص188.

[24] مصطفى صالح علي، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، مجلة جامعة الأنبار للغات و الآداب، العدد 3، 2010 ص 198.

[25] عبد اللطيف حني، نسيج التكرار بين الجمالية و الوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد الربيع بوشامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، مطبعة منصور، الجزائر، العدد الرابع, 2012، ص10.

[26] حليمة قطاي، حين تنزلق المعارج ... إلى فيها، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2012، ص 27، 28 .

[27] ياسين نصير – الاستهلال - فن البدايات في النص الأدبي – ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، سورية، د ط، 2009، ص215.

[28] موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير،الأردن، ط1، 2010، ص 53.

[29] الديوان، ص18، 19.

[30] حياة هروال، دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر فترة التحولات -1988- 2000-، رسالة ماجيستير، إشراف جميلة قيسمون، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2008 - 2009، ص26.

[31] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص233.

[32] الديوان، ص 57، 58.

[33] السيد شفيع، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، ص 21.

[34] الديوان، ص46.

[35] ياسين نصير، الاستهلال – فن البدايات في النص الأدبي-، ص125.

[36] الديوان، ص51.

(37) الديوان، ص 37.

(38) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 1997، ص 80.

(39) صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر- فترة التسعينات و ما بعدها- ، أطروحة دكتوراه، إشراف أحمد حيدوش ، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010-2011، ص 231

(40) المرجع نفسه، ص 29.

(41) الديوان، ص 64 .

(42) الديوان، ص 59، 60.

(43) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د ط، 2001، ص 193،194 .

(44) جميل حمداوي، النقد الشذري أو الكتابة الشذرية بين النظرية والتطبيق، ص 2.
http://www.arabicnadwah.com/articles/hamdaoui-naqd_shathri.htm

(45) المرجع نفسه، ص 2.

(46) الديوان، ص 34.

الوجوه البيانية في شعر ابن الرّومي

أ.إبراهيم فكرون
جامعة محمد خيضر -بسكرة

تمهيد:

تعدّ الصورة البيانية بنية مركزيّة للشّعر، ووسيلة الشّاعر للتّعبير عن معانيه، والتأثير في المتلقي، وإثارته نحو فعل معيّن يقدم عليه دون رويّة أو تفكير؛ بفعل تأثير هذه الصورة، والعبقرية الفذّة في التّصوير ، لأنّ الشّاعر عن طريق الصّورة يفرض نوعا من الانتباه للمعنى الّذي يعرضه مصوّرا، بحيث نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، بل نتفاجأ في أغلب الظروف. وسنعرّج في مقالنا هذا عن الصّورة البيانية في بعض أشعار ابن الرّومي؛ التي امتازت بالسّلاسة والعذوبة وبالبراعة في التّصوير. كما اهتم بتزيين العبارات تارة والبوح بألذع العبارات والألفاظ تارة أخرى في صورة هجائيّة ساخرة وهذا ما ميّز شاعرنا عن غيره من الشّعراء

أوّلا- الحقيقة:

تعتبر الحقيقة وسيلة لكل إنسان في التعبير عن أحاسيسه وهواجسه، وللشاعر كلام ربّما يدل على تجربة إنسانية معاشة، تحمل إبداع الشاعر، وهذا لا يعني أنّ الكلمة عند الشاعر لا تعبر عن الحقيقة، التي هي الكلمة المستعملة فيما وضعت له، وفيما جرت العادة عليه [1]، أو« التي هي اللّفظ الدال على موضوعه الأصلي»[2].

بعد تصفحنا لبعض أشعار ابن الرومي، اتّضحت لنا الكثير من الوجوه التي تعبّر عن الواقع خاصة إذا تعلق الأمر بحياته الشّخصية أو بأقاربه، وأكثر أشعار بن الرّومي تعبيرا عن الحقيقة نجدها في غرض الرّثاء، حيث نكبه الدّهر في عدّة أفراد أسرته فقال في قصيدة رثى فيها ولده الأوسط، الّتي قد تبكي قارئها كما أبكت مبدعها والتي قال فيها:[3]

تَوَخَى حِمامُ المَوتِ أَوسَطَ صِبيَتِي فللّهِ كَيفَ اختارَ واسِطَةَ العِقْدِ
عَلَى حِينَ شَمْتُ الخَيْرَ مِنَ لَمَحَاتِهِ وآنَسْتُ مِنْ أَ فعالِهِ آيَةَ الرُشْدِ

فالبيتان ينطويان على حقيقة وجدانية أكثر من انطوائهما على حقيقة عقلية، إذ أنّ وقع الموت يكون فاجعا، سواءً ألّم بالأكبر أو بالأوسط من الأبناء. [4] وله أضرب أخرى في رثاء زوجته معبّرا عن تأثره بها فيقول:[5]

عَيْنيَّ شُحَّا ولا تَسُحَّـــــا جُلَّ مُصابِي عن البُكـــاءِ

وعبّر عن حقيقة الموت في رثاء خالته فقال فيها:[6]

أَلاَ لَيسَتْ الدُنْياَ بِدارِ فَــلاحِ بِعَينَيْكَ صَرْعاهَا مَساءَ صَباح

ومن الحقائق التي أقرّها ابن الرومي ما تعلّقت بالعمر حيث أنّ المرء تتغيّر ملامحه وصوره بكبر سنّه، فيقول متشائما في العمر:[7]

اكتَهَلَتْ هِمَّتي فأصبحْتُ لا أَبْـ ـهَجُ بالشَيْء كُنتُ أَبْهَـجُ بِهْ

ويقول في الشّيب باكيا:[8]

يا شَبَابِي، وأَينَ مِنّي شبابِـي؟ آذَنتْنِي حِبالُهُ بانقِضـــابِ

ومن الحقائق التي عبّر عليها ابن الرومي حقيقة الزّهد التي وردت في مواضع كثيرة، وهو شعر يصف حقيقة الدنيا وأنّها متاع الغرور وأنّ الآخرة خير وأبقى فيقول:[9]

ازْجُرِ القلْبَ إذا القَلْبَ جَمَحْ وارْدَعْ الطَرف إذا الطرفُ طَمحْ

واصْرِفِ النَفْس إلى عَدَنِيَّـةٍ ذاتِ غُنْجٍ ودلالٍ وَمَـــرَحْ

ويقول:[10]

جَعَلَ اللّه مَهْرَبِـــــا وَامْتَطَى اللَّيْلَ مَرْكَبَـــــا

من خلال هذا البيت يمكن أن نعتبر شعر ابن الرومي كان مستقى من المعنى القرآني، فنجد هذا البيت يحمل نفس المعنى مع قوله تعالى:

﴿ فَفِرُّوا إِلَى اللَّهِ إِنِّي لَكُمْ مِنْهُ نَذِيرٌ مُبِينٌ (50)﴾.[11]

كما يعبّر الشاعر عن قيمة أخلاقية في كسب الحلال فيقول:[12]

المَالُ يُكسِبُ رَبَّهُ مالَمْ يَفِضْ في الراغِبينَ إليهِ سُوءَ ثَنـــاءِ

والمعنى في البيت السابق أنّ المال يكسب صاحبه الذّل والهوان، مالم يكن بطرق شرعية.

ومن الصور الهجائية لابن الرومي ما تدل على الحقيقة ومثال ذلك ما قاله في قينة:[13]

ما بالُهَا قدْ حُسِّنَتْ ورَقِيبُهَـا أبَدًا قَبيحٌ قُبِّحَ الرقبـــاءُ

وكذلك قوله في الشعراء:[14]

يقُولُونَ مالا يَفْعَلونَ مَسَبَّـةً مِنَ اللّهِ مَسْبوبٌ بِها الشُعَراءُ

فنجد هذا البيت يحمل نفس المعنى مع قوله تعالى:[15]

﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمْ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَى أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَالا يَفْعَلُونَ (226)﴾.

ثانيا - المجاز:

«هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق، استعمالا في الغير، بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة من إرادة معناها في ذلك النوع».[16]لكن صور ابن الرومي لم تخرج في قالب المجاز إلاّ نادرا من ذلك قوله:[17]

وقَدْ نَرَى الأَزْوَاحَ تُهدِي لَنَا نَشْرًا مِنَ الأَطْيَبِ فالأَطْيَبِ

فالشاعر هنا استعمل أسلوب التعبير للكلّ بالجزء، فقد ذكر ما يدل على الجزء (الأرواح) وانحصرت فيه وظيفة الكلب، وقصد الناس عامّة بإطلاق الجزء (الأرواح) على الكل مجازا وهذه مبالغة بديعية.كما استعمل الشّاعر لفظ الدّهر للتعبير مجازا من خلال قوله يهنئ أبا العبّاس:[18]

إذَا جَنَى الدّهْرُ عَلَى أَهْلِهِ وَزَادَ فِي عِدَّتِكُمْ أَعْتُبَا

ونرى الشاعر يستعمل لفظ الخطوب للتعبير مجازيا على الناس، مثل قوله في يحي بن علي المنجّم:[19]

ظَلَمتنِي الخُطُوبُ حَتَى كـــأنّي لَيْسَ بَيْنِي وبَيْنَهَا مِنْ حَسِيْـبُ

وما ميّز شعر بن الرومي اشتماله على التشخيص في المجاز، ومن ذلك قوله معاتبا:[20]

غَرَسْتُ يدًا حتَى إذَا آنَ حمْلُهَا شَكَتْ مِنْكَ إغْفالاً وطُولَ جفاءِ

فالملاحظ أنّ ابن الرومي وظّف كلمة (اليد) توظيفا مجازيا، لأنّ اليد كانت سببا في العمل الجميل وهي علاقة سببية، ومن المجاز كذلك استعمال الشاعر لمصطلح الدهر في قوله مهنّئا أبا العباس أحمد بن محمد بمولوده:[21]

أَدَّبهُ الدَهْرُ بِتَصرِيفِـــــه فَأَحْسَنَ التَأْدِيبَ إذْ أَدَّبَـــا

فالشاعر يعتبر الدهر في البيت السابق وسيلة تأديب، فإسناد التأديب للدهر كان مجازا.ومن المجاز كذلك ما قاله الشاعر في القاسم بعدما شفي من مرضه:[22]

وَتابَ إِلَيْكَ الدَهْرُ مِنْ كُلِّ سَيِّءٍ وَأَعْتَبَكَ المِقْدَارُ، يا خَيْرَ مُعْتَبِ

رَأَى الدَهْر أنْ لَم يَهْتَضِم غَيْـرَ نَفسِهِ فَأَقْصَرَ عَمَّا قَالَ غَيرَ مُؤَنَّبِ

فورود الدهر في هذين البيتين كان وسيلة، لكنّها ليست ثابتة المهمة فهي يوم عليك ويوم لك، فمثلما تؤذيك تسترضيك.[23] ويقول كذلك في نفس السياق مادحا:

وَتَابَ إِلَيكَ الدَهْرُ مِنْ كُلِّ سَيِّءٍ وجَاءَكَ يَسْتَرْضِيْكَ وهُو مُنِيــبُ

فالملاحظ كثرة ورود كلمة "الدهر" في شعر بن الرومي، ويمكن تفسير ذلك بالأهمية الكبيرة لهذا المصطلح في شعره.

ثالثا - التشبيه:

هو وجه من وجوه البيان، وفن من فنون البلاغة، ويقصد به التقريب بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل، فعندما تكون أمام مصطلحين لهما معنى واحد، وفهما عبارة لم تقم على تشبيه،فإنّك تجد العبارة الثانية أوجز من الأولى وأكثر إيضاحا، وأشدّ مبالغة في المعنى المراد[24]،ويعتبر التشبيه من أبرز أنواع التصوير في كلام النّاس ، إذ يوسع المعارف، وابن الرومي من بين الشعراء المميّزين في مجال التشبيه، فقد جمع له ابن أبي العون مئات التشبيهات الحسان النوادر[25].

وتطرق ابن رشيق في كتابه العمدة إلى موضوع التشبيه عند ابن الرّومي فقال: « في شعره أيضا من مليح التشبيه ما دونه النهايات التي تبلغ، وإن لم يكن التشبيه غالبا عليه كابن المعتز» [26]، ومن شروط صحة التشبيه وجود الطرفين، وقد يكون المشبه محذوف للعلم به، ولكنّه يقدر إعرابا، وقد يحذف وجه الشبه، أو أداة الشبه، دون أن يختل التشبيه، بل يقوى ويزداد عمقا. [27]كما قد يخرج التشبيه في شعر بن الرّومي إلى أشكال متنوعة، وأوجه متعددة كونه أجاد في هذا الموضوع، فنجد في بعض تشبيهاته تشبيهه ثلاثة أشياء بثلاثة في بيت واحد، فيقول:[28]

كَأَنَّ تِلكَ الدُمُوع قَطْرُ نَدَى يَقْطُرُ مِنْ نَرْجِسٍ عَلَى وَرْدِ

وممّا أورده ابن رشيق في كتابه، أنّ لائما لام ابن الرومي، فقال له لم لا تشبه تشبيهات ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ قال: أنشدني شيئا من قوله، فأنشده في صفة الهلال:

فانْظُرْ إِلَيهِ كزَورَقٍ مِنْ فِضّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حُمولَةً مِن عَنْبَرِ

فقال: زدني، فأنشده:

كَأَنّ آذْرِيُـــونَهَا والشَّمْسُ فِيهِ كالِيَـــــهْ

مَدَاهِنُ مِنْ ذَهَــب فِيها بَقَايَا غَالِيَـــــهْ

فصاح الشّاعر: واعوثاه، يا لله، لا يكلّف الله نفسا إلّا وسعها، ذلك إنّما يصف ماعون بيته، لأنّه ابن الخلفاء.[29] فقال هل ورد من أحد قطٌّ أملح من قولي في قوس الغمام:[30]

وَقَدْ نَشَرَتْ أَيْدي الجَنُوبِ مَطارِفًا عَلى الأَرْضِ دُكنًا وهِيَ خُضْرٌ على الأَرْضِ

يُطَرِّزُها قَوسُ السَماءِ بِحُمْـــرَةٍ على أَخْضَرٍ في أَصْفَرٍ وَسَطَ مُبْيـــضِ

كَأَذْيالِ خَوْدٍ أَقْبَلَتْ في غَلائِـلٍ مُصَبَّغَةٍ والبَعضُ أَقْصَرُ مِن بَعْـــضِ

ولا بأس أن نستشهد ببعض أنواع التشبيهات في شعر بن الرومي، كونه من الشعراء القلال الذين برعوا في التصوير والتشخيص.

أ- التشبيه المرسل:

وهو الذي توفرت فيه عناصر التشبيه الأربعة:(المشبه، المشبه به، وجه الشبه، أداة الشبه) [31]، من مثل قول ابن الرومي:[32]

غَرَائِزٌ كالْغِزلانِ حُوْرٌ عُيُونهَا رَخِيمَاتُ دَلٍّ ناعِمَاتُ خَوَانِثُ

فالشاعر شبّه الغرائز بالغزلان، وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه هو حورٌ عيونها، إذن الصورة في التشبيه المرسل تكون بجميع عناصرها، ويقول الشاعر في وصف قدح:[33]

كَفَم حِبٍّ في الحَلاوَةِ بَلْ أحـ ـلَى و إِنْ كَانَ لا يُنَاغِي بِحَرْف

فعناصر التشبيه عند ابن الرومي تأتي متباينة، فتارة تأتي الأداة في الصّدارة وتارة تتوسط البيت، وهذا ما اتّضح لنا من خلال الأمثلة السابقة.

ب- التشبيه البليغ:

وهذا النوع من التشبيهات قد يستقيم بثلاثة عناصر أو حتى عنصرين، ويشترط في هذا النوع توفر وجهين من عناصر التشبيه (المشبه + المشبه به)، باعتبارهما عنصرين أساسيين في هذا النوع، بينما إذا حذفت الأداة أو وجه الشبه، لا يختل التشبيه بل يزداد قوّةً وبلاغةً[34]، وفي شعر بن الرومي أمثلة مختلفة حول هذا النوع فيقول في بني سليمان بن وهب:[35]

وأَنْتُمُ النَخْلَةُ الطُّولى التي سَبَقَتْ قِدْمًا وبُورِكَ مِنْها الأَصْلُ والطَّرفُ

فَإِنْ زَوَى عَنّي الجُمَّارُ طَلْعَتَــهُ فَلا يُصِبني بِحدّي شَوْكِهِ السَّعْفُ

ففي هذا التشبيه ورد المشبّه في المرتبة الأولى(أنتم)، ثمّ المشبه به في المرتبة الثانية(النخلة الطولى)، ونجد وجه الشبه في المرتبة الثالثة(لا يصبني بحدّي شوكه السعف)،أما الأداة لم ترد في هذا البيت وهذا ما يزيد التشبيه حسنا وجمالا.[36]

ويقول:[37]

فَكُنْتُ كَعابِدِ مَنْحُــوتِهِ وَمُسْترزِقٍ رِزْقَ منصــوبِهِ

فنجد في هذا البيت توفر ثلاثة عناصر للتشبيه وهي (الأداة، وجه الشبه، المشبه به) وغياب (وجه الشبه).ونجد التشبيه المحذوف يتقارب مع التشبيه البليغ في بعض الصفات، وهذا الأخير هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه معا، وتزداد درجة البلاغة في هذا النوع بسبب حذف العنصرين، وقد كثر هذا النوع عند ابن الرومي، وأكثر هذه الصور تشبيه الممدوح بالبحر، لأن البحر عند الشعراء دلالة على الكثرة والعطاء والخصوبة...ومن ذلك يقول:[38]

وَظَمِئْنا إلى الشَرابِ، وأَنْتَ الـ ـبَحْرُ يُرَوِي في جَانِبَيْهِ الظِّمَاءُ

ويقول أيضا:[39]

أَنْتَ بَحْرٌ ومَنْ لَهُ تَجْتَبِي الأَمْـ ـوالُ بَحْرٌ لِجَانِبَيهِ عُبابُ

كما شبّه الممدوح بالنجوم فقال:[40]

هُمُ النُجُومُ التِي إذا طَلَعَتْ في كُلِّ لَيْلٍ تَكَشَّفَتْ حُجُبُهْ

ج - العمق في التشبيه:

هذا النوع من التشبيه ينشأ ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة جميلة تمثله، وكثيرا ما يتبع حذف الأداة ووجه الشبه [41].ونجد من أمثلته قول ابن الرومي يصف العنب الرّازقي:[42]

ثُمَّ جَلَسْنا مَجْلِسَ المَحبور علَى حِفَافِ جَدْوَلٍ مَسْجـور
أَبْيَضَ مِثْل المُعْرَقِ المَنْشُورْ أَوْ مِثْلَ مَتنِ المُنصُل المَشْهُورْ

وقوله كذلك:[43]

خَجِلَتْ خُدودُ الوَرْدِ مِنْ تَفضِيـ له خَجَلاً تَوَرُّدُها عَلَيهِ شاهِدُ

ففي في هذا البيت ورد التشبيه مقلوبا ، فالشاعر شبّه حمرة الورد بحمرة الخجل، والمألوف هو تشبيه حمرة الخجل بحمرة الورد، لأنّ حمرة الورد أصلية ودائمة بينما حمرة الخجل زائلة ؤ وليدة

ظرف معين، وهذا ما يزيد التشبيه عمقا وجمالا ، وهذا ما يعرف بالتشبيه المقلوب.وقد تطرق بعض النقاد والدارسين إلى التّشبيهات النادرة والغريبة عند ابن الرّومي والتي ليس من السهل أن يتوصل إليها الشاعر مثلما جاء في قول الجرجاني: «أن يكون الشبه المقصود مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذّي يشبه به»[44].

ومن مثل هذه التشبيهات النادرة ما قاله ابن الرومي في الورد:[45]

وقائلٍ لِم هَجَوتَ الوردَ معتمدًا؟ فَقُلتُ: منْ بُغْضِهِ عِنْدِي ومن سِخْطِهِ

كأنَّهُ سُرمُ بغلٍ حينَ يخرِجُـــهُ عِند الرَّياث وباقي الرَوثِ في وَسَطِهِ

وهناك من يرى أنَّ التشبيه النّادر ما كان مخالفا للعادة، و الشاعر هنا يذم الورد لأنه كان يزكم من رائحته فجاء بهذه الصورة النادرة المخالفة للناس، و المعتاد أن الشعراء يشبهون الشيء الجميل بالورد، غير أن الشاعر عكس هذه العادة و شبه الشيء الورد بالقبيح ، وكذلك من التشبيهات النادرة عند ابن الرومي ما قاله في وصف الرقاقة:[46]

ما أَنْسَ لا أَنسَ خَبَّازاً مَرَرْتُ بِهِ يَدْحُو الرُقاقَةَ وَشكَ اللَّمحِ بالبَصَرِ

ما بَينَ رُؤْيَتِها في كَفِهِ كُـــرَةً وَبينَ رُؤْيَتِها قَورَاءَ كالقَمَـــــرِ

إلاّ بمِقْدارِ ما تَنْداحُ دائِـــرَةً في صَفْحَةِ الماءِ يُرْمى فيهِ بالحَجَرِ

فالشاعر يصف الرقاقة وهي من عجين فيوضح لنا الشكل الذي تتخذه، ثمّ تحولها من كرة إلى قوراء كالقمر، إلى دائرة كما هو الحال عندما ترمي حجرة في صفحة ماءٍ، وهذا هو "التشبيه الغريب والنادر" عند الشاعر. ونجد من التشبيهات التي استعملها ابن الرومي "التشبيه الضمني"، وهو الذي يفهم من خلال سياق الكلام ومضمونه، فلا تذكر فيه عناصر التشبيه، وإنّما تحتاج إلى فكر وطول نظر في الوقوف عليها، لذلك كانت من التشبيهات البليغة.[47]وفي هذا لسياق يقول ابن الرومي:[48]

في رَوْضَةٍ شَتْوِيَةٍ رَضِعَتْ دِرَرَ الحيَا حَلَبًا على حَلَبِ

فهو من خلال هذا البيت أراد أن يشبه ما يسقط من المطر باللبن الذي ينزل من الضرع ، فهو لم يذكر اللّبن، وإنما ترك ما يدل عليه "درر الحيا". ومن أنواع التشبيهات:" تشبيه التمثيل": «ويسمى التشبيه تمثيلا إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد» [49]والهدف من هذا النّوع هو التّوضيح وتقريب الصّورة من المتلقّي، ومثال ذلك ما قاله ابن الرومي في تشبيه الدّموع:[50]

كَأَنَّ تِلْكَ الدُموعُ قَطْرُ نَدَى يَقْطُرُ مِنْ نَرْجِسٍ عَلَى وَرْدِ

فالشّاعر شبّه الدّموع (بقطر النّدى)، ووجه الشبه بـ (النّرجس على الورد) وذلك لغرض التّوضيح، ونجد من تشبيهات الشّاعر تمكّنه في تركيب الصّورة التشبيهية، فقد يتعدّد التّشبيه عنده في حديثه عن مشبه واحد من مثل قوله في وصف عنب الرّازقي فقال:[51]

وَرَازِقِيٍّ مَخْطَفِ الخُصُورِ كَأَنَّهُ مَخَزِنَ البِلّـــــوْرِ

لَمْ يُبْقِي مِنْهُ وَهْجَ الحَرُورِ إلاّ ضِياءً في ظُروفِ نُـورِ

حَتَى أَتَانَا بِضُروعٍ خُــورِ مَمْلوءة من عَسَلِ مَخْصورِ

والطَّلِّ مِثْلُ اللُؤلُؤِ المَنْثُورْ مِنْ نافِعٍ فيهَا وَمِن مجدُور

فالشاعر ينظر إلى العنب ويشبهه بالبلّور، وهذا البلّور يتحوّل إلى نور يشتمل على ضياء وينتهي إلى تشبيهه العنب باللؤلؤة.وهناك تشبيهات أخرى من مثل التشبيه الصادق، والتشبيه المعلل والتشبيه العميق...،لكن تطرقنا في عنصر التشبيه إلى أهم أنواع الشبيه التي صادفتنا من خلال قراءتنا لشعر ابن الرومي، فالتشبيه يوضح المعاني ويجعلها قريبة من العقول والأذهان ويجعل الأساليب حسنة وجميلة، وتقبل عليها النفوس، وتصغي إليها الآذان، لذا كان من أهم دروس العربية وبلاغتها.[52]

رابعا - الاستعارة:

وهي لفظ استعمل في غير المعنى الذي وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنيين مع وجود قرينة تمنع تحقق المعنى الأصلي، وهي نوع من التشبيه ولا تزيد عنه إلا بحذف المستعار له، وهي أبلغ من التشبيه لما فيها من مبالغة في أداء المعنى وتصويره[53]، كما اختلف البلاغيون في تحديد أنواعها ولكن من خلال إلقاء النظرة على بعض الكتب البلاغية، وجدت أنّ الكثير من الدارسين يحصرها في وجوه ثلاثة، فإذا صرّح فيها بلفظ المشبه به تسمى استعارة "تصريحية"، وإذا حذف منها المشبه ورمز له بشيء من لوازمه، تسمى استعارة "مكنية" مشابهة، وأمّا إذا استعملت في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة مع حجّة مانعة من إرادة معناه الأصلي، سميت " تمثيلية". [54]الاستعارة تكون في ظرف ومناسبة معيّنة «وإنّما تصح وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة.» [55]، ولا بأس أن نستعرض بعض الأنواع التي وردت في شعر ابن الرومي و من ذلك:

أ-الاستعارة التصريحية: «هي إذا وجدت وصفا مشتركا بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، هو في أحدهما أقوى منه في الأخر، وأنت تريد إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه

التسوية بينهما » [56]، وتعتبر الاستعارة التصريحية أسهل وأوضح أنواعها، ومن ذلك قوله تعالى:

﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ...(44)﴾[57].

ففي هذه الآية شبه النداء في المستقبل بالنداء في الماضي، ثم استعير لفظ النداء في الماضي بالنداء في المستقبل ثم اشتق منه "نادى" بمعنى ينادي على سبيل الاستعارة التصريحية، غير أنّ نصيب شاعرنا في هذا النوع قليل مقارنة بالأنواع الأخرى، فيقول الشاعر مستعيرا السهم للتعبير عن أثر الشيب:[58]

مُولَعًا مُوَزِّعًا بِهَا الدَهْر يَرْمِيـ ـهَا بِسَهمِ الخِضاب غَيرَ مُصِيب.

ب- الاستعارة المكنية: « أن تذكر المشبه ، وتريد به المشبه به دالاً على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية.» [59]،ووردت أمثلة كثيرة في القرآن الكريم تدل على ذلك من مثل قوله على لسان زكرياء عليه السلام :﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً (4)** ﴾[60]، في هذه الآية ورد تشبيه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به، ورمز إليه بـ"اشتعل" على سبيل الاستعارة المكنية، كما أن هناك نماذج كثيرة لابن الرومي منها قوله مستعيرا صورة الإنسان عند حديثه عن الدّهر فيقول:[61]

أَدَّبَهُ الدَهْرُ بِتَصْرِيفِـــــــهِ فَأَحْسَنَ التَأدِيبَ إِذْ أَدَّبَـــا

كما استعار البستان لأيام الصيام ولعهد الشيبة فقال:[62]

سَقَى اللَّهُ أَيّامَ الصِيامِ وَإِنْ مَضَتْ الذّي نَهْوَى من الأَكْلِ والشُّربِ

و قوله كذلك :[63]

سَقَى عَهْدَ الشَبِيبَةِ كُلُّ غَيْـــثٍ أَغَرَّ مُجَلْجَلٍ داني الرَبَـــابِ

ويقول الشاعر في تصوير الموت بالإنسان:[64]

تَوَخَى حِمَامُ المَوتْ أَوسَطَ صِبيَتِي فَللّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ العِقْدِ؟

فالشاعر من خلال هذا البيت يصور الموت إنسانا شريرا يختار ضحاياه وهذا إيحاء على قسوة الموت التي أصابت ابنه الأوسط، ومن تشبيهات ابن الرومي تشبيهه للورد بفتاة فيقول في ذلك:[65]

خَجِلَتْ خُدودُ الوَرْدِ مِنْ تَفضِيلَه خَجَلاً تَوَرُّدُها عَلَيهِ شاهِـــدُ

فالشاعر يشبه الورد بفتاة حسناء أحمّرت حدودها خجلا، ذكر المشبه وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من خصائصه وهو (حدود)، وهذه استعارة مكنيّة بأسلوب التّشخيص.

جـ - الاستعارة التمثيلية: « هي تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي.» [66]،وعلى هذا النحو وردت أمثلة كثيرة في القرآن الكريم من ذلك قوله تعالى:﴿ **اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (6)**﴾.

ومن الاستعارات التمثيلية التي استعملها ابن الرومي في هذا النوع وهو يشبه حسن العمل بحسن الموقع قوله:[67]

حُسْنُ عِلْمِي إذْ ذَاكَ بالحَسَنِ المو قِعِ مِمّا يُروِي القُلُوبَ الظِّماء

وهكذا ترسم الصور البيانية بخصائصها وميزاتها عالما خاصا، راق أنصار القديم لاهتمامهم بالكلاسيكية وأساليبها، وأعجب بها محبّي التّجديد، وذلك لخصائصه الفنّية الواسعة الآفاق بثقافتها، واطّلاعها وهو من خلال هذه الصور عن حقيقة الوجود الممتزج بنعيم الإنسان وشقائه، فعبّر الشاعر عن واقع البشر عبر حقبة زمنية لا ينتهي أمدها بخلود شعره.[68]

الهوامش:

[1] - "ينظر" سعد الدين التافتازاني، مختصر السعد، شرح تلخيص كتاب مفتاح العلوم، ت: عبد الحميد المنداوي، المكتبة العصرية ،صيدا بيروت، ط1، 2003، ص323.

[2] - ابن الأثير(ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، القسم الأوّل، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة مصر، ص84.

[3] - ابن الرومي: الديوان ، ت: أحمد حسن بسج،ج1، ص400.

[4] - "ينظر" جمال ولد الخليل، ابن الرومي وفاجعة فقدان الولد، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتّحدة، العدد 172،ديسمبر 2011.

[5] - ابن الرومي: الديوان ، ج1،ص34.

[6] - المصدر نفسه ،ج1، ص340.

[7] - المصدر نفسه، ج1، ص 106.

[8] - المصدر نفسه، ج1،ص 232.

[9] - المصدر نفسه، ج1، ص354.

[10] - المصدر نفسه ، ج1،ص 235.

[11] - سورة الذاريات، الآية:50.

[12] - ابن الرومي: الديوان ، ج1،ص 19.

[13] - المصدر نفسه،ج1،ص21.

[14] - المصدر نفسه، ج1، ص31.

[15] - سورة الشعراء، الآية: (224....225).

[16] - السّكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي)، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان،ط1983،1م، ص 365.

[17] - ابن الرومي: الديوان، ج1،ص199.

[18] - المصدر نفسه، ج1، ص150.

[19] - المصدر نفسه ، ج1، ص80.

[20] - ديوان ابن الرومي، ت: أحمد حسن بسج ، ج1، ص47.

[21] - المصدر نفسه ، ج1، ص152.

[22] - المصدر نفسه، ج1، ص203.

[23] -المصدر نفسه، ج1، ص94.

[24] -"ينظر" أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني و البيان والبديع، دار البركة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن،ط2006،1م،ص149.

[25] - "ينظر" محمود درابسة، ابن أبي العون وكتابه التشبيهات، طبعة:2003، ص(23- 24).

[26] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط1، 2001م، ج2، ص237.

[27] - "ينظر" علي الجارم ومصطفى الأمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع ،دار المعارف، القاهرة مصر،1999م، ص20.

[28] - ابن الرومي: الديوان ، ج1، ص496.

[29] -"ينظر" ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج2، ص236- 237.

[30] - ابن الرومي: الديوان ،ج2، ص297.

[31] - "ينظر" علي الجارم ومصطفى الأمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع،ص20.

[32] - ابن الرومي: الديوان ، ج1، ص 290.

[33] - المصدر نفسه، ج2، ص399.

[34] - "ينظر" أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني و البيان والبديع، دار البركة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن،ط 1، 2006م، ص150.

[35] - ابن الرومي: الديوان، ج2، 439.

[36] - "ينظر" علي الجارم ومصطفى الأمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص62.

[37] - ابن الرومي: الديوان،ج1، ص176.

[38] - المصدر نفسه، ج1،ص33.

[39] - المصدر نفسه، ج1، ص132.

[40] - المصدر نفسه، ج1، ص 212.

[41] - "ينظر" علي الجارم ومصطفى الأمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص25.

[42] - ابن الرومي: الديوان، ج2، ص64.

[43] - المصدر نفسه ،ج1،ص412.

[44] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه و علّق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، الدار المدني، جدة السعودية، طبعة 1991م،ص187.

[45] - ابن الرومي: الديوان، ج2، ص320.

[46] - المصدر نفسه، ج2، ص146.

[47] - ينظر: أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع، ص154.

[48] - ابن الرومي: الديوان ،ج1،ص86.

[49] - علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة في المعاني و البديع، ص35.

[50] - ابن الرومي: الديوان، ج1، 496.

[51] - المصدر نفسه، ج2، ص63.

[52] - "ينظر" أمين أبو ليل، علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص156.

[53] - "ينظر" محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل ،بيروت لبنان، ط1992،1م،ص152.

[54] - "ينظر" علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة في المعاني و البديع، ص(81،90).

[55] - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد بجاوي، المكتبة العصرية،صيدا بيروت،ط1، 2006م، ص356.

[56] - السكاكي، مفتاح العلوم،ص380.

[57] - سورة الأعراف، الآية44.

[58] - ابن الرومي: الديوان ،ج1،ص79.

[59] - السكاكي، مفتاح العلوم ، ص385.

[60] - سورة مريم، الآية:4.

[61] - ابن الرومي: الديوان، ج1، ص152.

[62] - المصدر نفسه،ج1،ص158.

[63] - المصدر نفسه ،ج1، ص167.

[64] - المصدر نفسه ، ج1،ص400.

[65] - المصدر نفسه،ج1،ص412.

[66] - محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل،بيروت لبنان،ط1، 1992م، ص153.

[67] - ابن الرّومي: الديوان ،ج1، ص38.

[68] - "ينظر" عبد المجيد الحر، ابن الرومي عصره حياته نفسيته فنّه من خلال شعره، ص233.

صور الوصف في شعر ابن درّاج القسطلي

د.نسرين لميسي
جامعة محمد خيضر - بسكرة

ملخّــص:

تأثر الشاعر الأندلسي بالطبيعة بشكل كبير، وقاده جمال الطّبيعة إلى تشخيص الجمادات الطبيعيّة؛ فنجد ابن درّاج القسطلّي ملهم بمحاكاة مظاهر الطّبيعة بمختلف أنواعها، فأكثر من الصّور والتّشبيهات في شعره، من خلال التّقريب بين الأمور البعيدة عن بعضها البعض، كما صوّر الأمور بشكلٍ بطيء، ووقف بوصفه عند الدّقائق فأطال الحديث عنها، وتعدّد موضوع الوصف عند شاعرنا، حيث وصف طبيعة الأندلس الطّبيعية والصّناعية بما تشمله من حقول، وأنهار، وجبال، وقصور، وبرك، وأحواض، كما صوّر لنا كثرة المعارك والجيوش في بيئة لم تهدأ فيها حرب إلاّ لتشبّ أخرى، ونخلص في موضوعنا إلى أنَّ الوصف شمل جميع جوانب الطبيعة عند الشاعر.

الوصف غرض شعري له مكانته في الشعر العربي قديما وحديثا، فهو ينقلنا إلى عالم آخر يخلقه لنا الشاعر وينقل ما فيه من دلالات نفسية وفكرية لذلك كان من شروط الوصف أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواقعها، عليها رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة [1]، وتعددت صور الوصف عند الشاعر ابن دراج القسطلي أهمّها:

أولا – وصف الطبيعة:

تفنن الأندلسيون في شتى الأوصاف حتّى فاقوا المشارقة في بعضها، كوصف الطبيعة الناعمة، والمدن العامرة، فكل شاعر منهم متصل بالطبيعة وهو مشغوف بعمارة بلاده، وكان لهم يد في وصف الفلاة الخالية، والوحوش الضارية، والخيل، والإبل، وبرعوا في وصف مجالس اللّهو والغناء والرقص والشراب وآلته، ووصفوا الصيد وأدواته والسلاح والسفن[2].

وأظهر الأندلسيون عبقرية نادرة في الشعر الوصفي، ونستطيع أن نقول: إنّ اهتمامهم به كان كبيرا، وعلى الرغم من امتزاجه في أكثر الأغراض الشعرية، فقد استطاعوا أن يمنحوه بعض الاستقلال [3]. لذا اتصّل شعر الطبيعة بأكثر الأغراض الشعرية في الأندلس، فأصبحت قصائد

الشعراء تبدأ بوصفها، وكأننا أمام مقدمات طللية، كما كان شائعا عند الجاهليين، وجاء هذا نتيجة اهتمامهم بطبيعة بلادهم، فدخلت غزلهم ومدائحهم، فضلا عن ذلك ما رأيناه عند ابن دراج في وصفه لبعض مظاهر الطبيعة ويقرنها بممدوحه كما سنرى.

ونقف الآن في موضوع وصف الطبيعة عند شاعرنا، ومن أهم ما لفت انتباهنا؛ أنّ المنصور بن أبي عامر كان قد سمى بناته بأسماء الزهور[4] ومنها قوله في وصف السوسن[5]:

إِنْ كَانَ وَجْهُ الرَّبِيعِ مُبْتَسِمًـــا فَالسَّوسَنُ المُجْتَلَى ثَنَايَـــاهُ

يَا حسنَهُ سِنَّ ضَاحِكٍ عَبِـــقٍ بِطِيبِ رِيحِ الحَبِيبِ رَيَّـــاهُ

فابن دراج هنا قارن بين جمال الممدوح وجمال السوسن، حتّى أنّه شبهه به أو يفوق الممدوح جمالا، ويشخّص الربيع الذي إذا ابتسم وبدت أسنانه، فإنّ السوسن سيكون هو أسنان الربيع أو ثناياه ناصعة البياض، واصفا حُسْنَ منظره وطيب رائحة هذا الفم بما فيه من أسنان، ويعكس الصورة فيجعل رائحة السوسن تشبه رائحة طيب الحبيب [6]، وأكثر ابن دراج من وصف الورد في موضوعه الرئيسي، وجعله سلطان الزهور، وشبه الخدود الجميلة به يقول[7]:

ضَحِكَ الزَّمَانُ لَنَا فَهَاكَ وَهَاتِـهِ أَوَ مَا رَأَيْتَ الوَرْدَ فِي شَجَرَاتِـهِ؟

قَدْ جَاءَ بِالنَّارَنْجِ مِنْ أَغْصَانِـهِ وَبِخَجْلَةِ المَعْشُوقِ مِنْ وَجَنَاتِهِ

وَكَسَاهُ مَوْلَانَا غَلاَئِلَ سَيْـــفِـهِ يَومًا يُسَرْبِلُهُ دِمَاءُ عُدَاتِـــهِ

مِنْ بَعْدِ مَا نَفَخَ الحَيَا مِنْ رُوحِهِ فِيْهِ وَعُرْفُ المِسْكِ مِنْ نَفَحَاتِهِ

فهو يصف إقبال الحياة عليهم وشعورهم بجمالها ثم ينتقل إلى الزمان وهو يضحك لهم وراح يتبع مظاهر ضحكه في هذا الورد بما يراه من صفوة التاريخ وحمرة خدود المعشوق عند خجله، وشدة بياض سيف الممدوح ولكن هذا البياض مشوه بالحمرة دليل على دماء الأعداء الذين أصابهم الممدوح بسيفه ثم يصف نظارة ورائحة الورد التي منحها له المسك[8].

ولم يتوقف الشاعر عند وصف الحدائق والرياض فقط؛ بل تطرق إلى وصف جريان المياه(البحر)، فقد حظيت عنده الأمطار وما صاحبها من ظواهر أخرى من غيوم وبرق ورعد وبرد وما يرتبط بها أو يشبهها من ندى وظل، فرسم صورا جميلة حاكى فيها جمال الطبيعة، فيقول في موضوعه الرئيسي حين يصف البرق والسحاب[9]:

فَكَأَنَّ مِنْ حَانِي السَّحَائِبَ جُودَهَا وَكَأَنَّ مِنْ صَعْقِ البُرُوقِ حُسَامَهَا

فَعَلَى سَوَاكِبِهَا إِذَا جَادَتْ رُبَــى زَهَرِ الرَّجَاءِ فَوَاتَرَتْ إِنْعَامَهَــا لَمْ تَطَّلِعْ زُهْرُ النُّجُومِ سَوَارِيــًا إِلاَّ رَأَتْهُ فِي السَّنَاءِ أَمَامَهَــا

من خلال هذه المقطوعة نستخلص أن ابن دراج متأثر بالطبيعة الأندلسية، لذا نجد وصف ثري بالتشبيهات والاستعارات. أمّا من حيث التصوير فإنه استطاع بقدرته الفنية أن يصوّر البرق والسحاب في فصل الشتاء، والبرق في تلك اللّحظة يعطي الجهات والأشياء ضوءا قويا لأنّ النجم الساري ضل سبيله في ليلته المظلمة، لكن سرعان ما أشعل البرق لظلام اللّيل مصابيحه فاستحال وجهها المظلم مشرقا مضيئا، فهذه الصورة توحي بسر جمال الطبيعة عنده. ويصف البرق والرعد قائلا[10]:

يحدو ويبتسم برقه فتخالــه ملكا سطا بالوعد والإيعـــاد

تمري البوارق ويله فكأنهــا رشق أصيب به ذوو إمـــراد

فالشاعر يوضّح أن السّحاب لمّا لحقه صوت الرعد والوعيد وتبعه البرق شبهه بالملك الجبار، كلامه مزيج بين الوعد والوعيد فالوعيد يقابل ابتسام البرق والوعيد يقابل دوي الرعد، ولم يقف الشاعر عند صورة الطبيعة الكونية فحسب، بل تعداها إلى معالم أنشأها الممدوح ليصفها، ومن ذلك قوله يصف دار السرور بالزاهرة يقول[11]:

دَارُ السُّرُورِ المُعْتَلِي شُرُفَاتُهَــا فَوقَ النُّجُومِ الزَّهْرُ فِي اسْتِعْلاَئِهَا

وَكَأَنَّ رَيحَانَ الحَيَاةِ وَرَوْحَهَــا مُسْتَنْشَقٌ مِن نَافِحَاتِ هَوَائِهَــا

فَكَأَنَّمَا اصْطُفِيَتْ طلاقةُ بِشْرِهَا مِنْ أَوْجُهِ الأَحْبَابِ يَومَ لِقَائِهَــا

إلى أن يقول:

وَكَأَنَّمَا أَيْدِي الصَّبَا مَا بَيْنَهَا هَزَّتْ سُيُوفَ الهِنْدِ يَوْمَ جَلَائِهَــا

وَكَأَنَّهَا لَمَّا اعْتَزَتْ فِي حِمْيَرٍ نَشَرَتْ عَلَيهَا مِنْ كَرِيمِ ثَنَائِهَــا

فالشاعر يصوّر ارتفاع دار السرور حتى ناطحت السحاب، فشرفاتها تعلو فوق النجوم الزاهرة وتقترب من السحب التي أفاضت عليها من غيثها حتى اكتست أبهى كسوة، ثمّ جعل الحياة تستمدّ عبيرها وشذاها من طيب هوائها، ثم ينتقل بنا ابن دراج إلى وصف شراع من صنعه فيقول[12]:

أَيُّ شِرَاعٍ لِأَيِّ بَحْـــــرِ وَأَيُّ كِسْفٍ لِأَيِّ بَـــــدْرِ
وَأَيُّ شَمْسٍ تَجَلَّلَتْهَـــــا طُرَّةُ صُبْحٍ سَمَتْ بِفَجْـــرِ
تُشْرِقُ مِنْهُ بِنُورِ هَـــــدْيٍ وَبَرْقِ غَيْثٍ وَسَيْفِ نَصْـــرِ
كَأَنَّمَا ظَلَّلَتْ عَلَيْـــــهِ سَحَابَةٌ مَدَّهَا بِقَطْـــــرِ
أَوْ رَوْضَةٌ فِي الهَوَاءِ حُفَّـــتْ مِنْ طِيْبِ أَخْلاَقِهِ بِزَهْـــرِ

قد بدأ الشاعر مقطوعته بالتساؤل عن الشراع، إذ شبهه بنور يشرق وبرق غيث وفي الوقت نفسه سحابة مليئة بالأمطار مما جعله يصبح نسيما في الهواء وهذا من طيب أخلاق الزهور، إذ هي مليئة بالاستعارات والتشبيهات، فهو يعبر عن إعجابه رابطا ذلك بالممدوح إذ شبهه بالبدر الذي لا يصيبه كسوف، وبعدها يشبه وجهه بالشمس المشرقة مع وقت الفجر، وفي نفس الوقت هذا الشراع يمنع وصول الشمس إلى السفينة، فالسفينة إذن تستمد نورها من برق غيث الممدوح، كما يشبهه أيضا بسحابة تظل السفينة وتمدهم بالغيث المستمد من كرم الممدوح، ثمّ يشبهه بالروضة في الهواء التي تفوح رائحة أزهارها والتي تستمد عبيرها من طيب أخلاق الممدوح، وكرّر هذه الصورة في وصفه ماء الصهريج الذي يشبه فيه جريان الماء فوق الرّخام بريق الحبيب الذي يجري على أسنانه، ويشبه هذه الأسنان بالجوهر الذي أبدع نظمه، وذلك ليناسب به ما ذكره عن الرخام وصفائه وبريقه يقول[13]:

فَكَأَنَّ ذَلِكَ المَاءَ ذَوَّبَ رُخَامَهَا وَرُخَامَهَا مُتَجَسّدٌ مِنْ مَائِهَـــا

ومنه أيضا حديثه عن الطبيعة والحنين معا فيقول[14]:

يُهَيّجُ فِيهَا زَفِيرُ الرِّيَـــــاحِ مَدَامِعُ شَجْوِ السَّحَابِ المُخَيَّلِ
تَظَلَّمُ مِنْ هَاطِلاتِ الغَمَـــامِ وَتَشْكُو مِنَ الرّيحِ جَرَّ الذُّيُـولِ

عبّر ابن دراج عمّ يختلج في صدره من عواطف وانفعالات، وما يجول في خلده من أفكار، بألفاظ سهلة وهذه الخاصية الأولى لشعر الحنين[15].

فالرّياح كانت تؤثر في نفسية الشاعر، فتسيل دموعه بغزارة، كما جسّد حنينه إلى الوطن في صورة سحاب فجعله يشجو ويدمع، وجعل البرق كفا يلطم به الخدود، وهذه الخدود هي السحاب، فكل هذه المكبوتات جسّدها في الطبيعة.

إذن فالشاعر جعل الطبيعة تشاركه مشاركة وجدانية في ألمه وفرحه بلقاء الأحبّة وحنينه إليهم، فشعر الحنين له صلة عميقة بجمال الطبيعة عند شاعرنا، ولعلّ النماذج السابقة تصوّر هذه الظاهرة بشكل واضح.

ثانيا – وصف المعارك والجيش:

لا عجب أن يكون لوصف المعارك نصيب وافر من الشعر الأندلسي، فإن الحروب بين لمسلمين وأعدائهم لم تنقطع فلم تهدأ حرب إلاّ لتشب أخرى، ولهذا حَفِل شعر ابن دراج بذكر المعارك وكثرة الجيوش[16].

ويعدّ الشاعر من وصّاف المعارك الحربية، والحروب ؛ فقد عاش في فترة كانت المعارك من أبرز نشاط حكامها، وكان الشاعر يعمل خدمة لهؤلاء الحكام والرؤساء، الذين خاضوا معارك كثيرة، كما خاض المنصور العديد من المعارك ضد مسيحي الشمال، ومن الطبيعي أن يحتل المنصور مكانًا فسيحًا في وصف تلك المعارك؛ لأنّه كان رابطًا حياتَه بهم، جاعلاً فنّه في خدمتهم وتسجيل انتصاراتهم وأمجادهم، ومن هنا كثر حديثه عن المعارك والمحاربين، وقد شغل حديثه عن وصف الجيش حيّزا كبيرا من شعره، فكشف عن عدده وعدّته، وأشاد بقوته، وتحدث في موضوعه الرئيسي، عن بطولات الجند، فيقول في قصيدة يبدأ فيها بتصوير كثرة الجيش وغزارة عدّته القتالية[17]:

فِي جَحْفَلِ جَمّ العَدِيدِ كَأَنَّـــهُ فَلَكٌ عَلَى الأَرْضِ الفَضَاءِ يَدُورُ عُمَّتْ بِهِ
الأَقْطَارُ إلاَّ مَوضِعًـــا فِيهِ عَدُوُّكَ للسِيُوفِ أَسِيـــــرُ
لَجِبٍ يُغِصُّ الأَرْضَ وَهْيَ عَرِيضَةٌ وَيَرُدُّ غَرْبَ الطَّرْفِ وَهْوَ حَسِيـرُ
مِنْ كُلِّ مِقْدَامٍ يَكَادُ فُـــؤَادُهُ طَرَبًا إِلَى نَغَمِ السُّيُوفِ يَطِيـــرُ

يصور ابن دراج الجيش من خلال ما يشاهده من الحشود المنطلقة للمعركة والتي لا تستطيع العين أن تحدد بدايتها ونهايتها.ويوظف الطبيعة، الأرض والقمر والساهور والبحر والبرق

والسحاب ليعطي هذا الجيش القوة والشمول لكل جزء في الطبيعة بحيث يدلل على أنّ العدو لن يستطيع أن يقف أمام هذا الزحف، وما ضيق الأرض عن هذا الجيش الذي يشبه الفلك الدوار والجندي الذي يشبه القمر، والخيل التي تشبه البحر إلا دلالة على أنّ النظر سيكون حليفه حتما، ولن تقف قوة الأعداء أمامه؛ وهذا الوصف يظهر لنا قدرة ابن دراج على التصوير، وتدل أوصافه هذه على أنّه شاهد عيان للمعركة لأنّه يصوّر الجيش تصويرا دقيقا بحركته وتقدم الجنود والتعبيرات التي على وجوههم وكيفية ارتدائهم للسيوف وتحكمهم فيها والرماح الدقيقة التي تشبه القلم الحاد[18]، من خلال هذا التحليل نلاحظ سيطرة الجانب الحركي على فكرة الشاعر، في كل ما تناوله، ويؤكد ذلك ألفاظه التي اختارها (يطير، لج، سابح، قطير، ريعان، مرح، يسير) إذ لا يخلو بيت من لفظ يدل على الحركة، كم جاءت صوره دالة على ذلك أيضا، كصورة البحر، البرق...وهذا يوحي بجو المعركة وعظمة وكثرة الجيش فهو يملأ الأرض، ويصفه في موضع آخر فيقول[19]:

وَلَقَدْ خَلَعتَ عَلَيهِ قَبْلَ دُنُـــوِّهِ بُرْدًا تَفِيضُ عَلَى الفَضَاءِ فُضُولُـهُ
شَرِقًا بِهِ لُوحُ الهَوَاءِ وَجَـــوُّهُ غَرِقاً بِهِ عَرْضُ البِلَادِ وَطُولُـــهُ

فالشاعر هنا يشبه الجيش بالثوب أو البرد الذي يكسر الأرض وتبقى منه فضول تتدلى في الفضاء، وهو لكثرته يغصّ به الهواء، وتكاد تغرق البلاد بعرضها وطولها في خضمه [20]، أما فيما يخص وصف المعارك نلاحظ أنّه يمزج بين صورة الجيش ومظاهر الطبيعة أيضا فمن قوله يصف الجيش منذر بن يحي[21]:

جَيْشًا إِذَا آدَ مَتْنَ الأَرْضِ تَعْدِلُـــهُ بِحِلْمِ أَرْوَعَ رَاسِي الحِلْمِ مُتَّئِـــدِهْ
كَالبَحْرِ تَنْسِجُهُ رِيحُ الصَّبَا حُبُكًـا إِذَا تَرَقْرَقَ فِي المَاذِيّ مِـــنْ زَرَدِهْ
بَحْرٌ سَفَائِنُهُ غُرٌّ مُسَوَّمَـــــةٌ والبَيْضُ والبِيْضُ والرَايَاتِ مِنْ زَبَـدِهْ

فهو يصف قوة الجيش وثقل حجمه بحيث لا تقدر الأرض على حمله وتكاد تضطرب، إذ شبه الجيش بالبحر، وما يحمله من دروع بالموج الذي تحدثه ريح الصبا فيه، ولمعان هذه الدروع كحركة الأمواج في البحار ثم ينتقل إلى تشبيه الخيول بالسفن في البحر وبريق السيوف ولمعان رايات الزبد الذي يطفو على وجه الماء بلونه الأبيض ويشير إلى شجاعتهم وقدرتهم الحربية قائلا في وصفه جيوش العامري[22]:

كَتَائِبُ تَعْتَامُ النِّفَاقَ كَأَنَّهَـــا شَآبِيبُ فِي أَوْطَانِهِ وَسُيُـــــولُ
بِكُلِّ فَتًى عَارِي الأَشَاجِعِ مَالَــهُ سِوَى المَوتُ فِي حَمْيِ الوَطِيسِ مَثِيلُ

فهو يشبه الكتائب بسرعتها وشدتها بالسيول، ويشبه الثقاب ويقصد به الخارجين على المنصور العامري وهذه العوارض التي تقتلعها السيول، كما يشبه شجاعة الفرسان وحركتهم في المعركة بالخفة، وإذا اشتدت بهم المعركة يبحثون على الموت لأنه أحسن بديلا، ومن ذلك أيضا وصفه لكثرة عدة وعتاد الجيوش فيقول[23]:

كَتَائِبُ لَو يُرْمَى بِهَا الدَّهرُ قَبْلَنَا لَزُلْزِلَ ذُو القَرْنَينِ مِنهَا وَسَــدُّهُ
كَأَنَّ فَضَاءَ الأَرْضِ أُلبِسَ مِنْهُمُ لَبُوسًا مِنَ المَاذِيِّ قُدِّرَ سَــرْدُهُ
تُهَدُّ بِهِمْ شُمُّ الجِبَالِ فَإِنْ هَفَـوا فَلَحْظُكَ يَرْمِي جَمْعَهُمْ فَيَهُـدُّهُ
فَمَا يَنْظُرُ الأَعْدَاءُ إِلَّا عَجَاجَةً يَسِيرُ بِهَا الرَّحْمَانُ فِيهَا وَعَبْـدُهُ

ففي هذه الأبيات يصف لنا كثرة الجيش وعتاده، فنراه يوظف عناصر الطبيعة من جبال، شمس، سيول...كما يصوّر قوة هذه الكتائب إذ يعجز الزمان أن يقف أمام تحرّكها، وقد أخذت الخيل نصيبا وافرًا في وصفه، فوصف ألوانها المختلفة وأحجامها وقوتها في خوض المعارك، فهم أسود كالليل الحالك، وأحمر بالجمر الملتهب، الذي ينطلق مسرعًا يوم المعارك، وأنّ كريم الأصل لا يبخل بالكرّ، والطعن أشبه بالعقاب في سرعته والظبي في خفته، وفي هذا يقول[24]:

وَجَرْدَاءَ لَمْ تَبْخَلْ يَدَاهَا بِغَايَـــةٍ وَلَا كَرُّهَا نَحْوَ الطِعَانِ بَخِيـــلُ
لَهَا مِنْ خَوَافِي لِقْوَةِ الجَوِّ أَرْبَـــعٌ وَكَشْحَانِ مِنْ ظَبْيِ الفَلاَ وَتَلِيـلُ

جمع الشاعر في هذين البيتين عدة أوصاف للخيل، تدل على عتقها ونجابتها، كقوله "جرداء" وفيها إيحاء بالقوة والصلابة، أما قوله " لم تبخل يداها بغاية " فكناية عن السرعة في العدو، وهو تعبير قائم على التصوير الخيالي الموحى،حيث صوّر المدى أو الغاية بالجود و العطاء، وصور امتداد يد الفرس في العدو، ببسط اليد والعطاء [25]، فجادت الخيل بكل ما في وسعها، وجودها يتمثل في سرعتها المفضية للغاية، ثم صورها بالعقاب الذي يوحي بالقوة ويدل على الخفة والسرعة وصوّر كشحه بأيطل الظبي في الرشاقة وضمور خصريها، وعنقه بجيده في الحسن والطول، ثمّ ينتقل بنا إلى وصف الجواد فيقول[26]:

سَامِي التَّلِيلِ كَأَنَّ عَقْدَ عِـذَارِهِ فِي رَأْسِ غُصْنِ البَانَةِ المَيَّادِ
يُهْدَى بِمِثلِ الفَرْقَدَيْنِ وَنَابَ عَنْ رَعْيِ السِّمَاكِ بِقَلْبِهِ الوَقَّـادِ
فَكَأَنَّمَا أَطَأُ الأَبَاطِحِ والرُّبَـــى بِعُقَابِ شَاهِقَةٍ وَحَيَّـــةِ وَادِ
وَكَأَنَّهُ مِنْ تَحْتِ سَوْطِي خَـارِجًا فِي الرَّوعِ شُعْلَةُ قَادِحٍ بِزِنَـادِ

فوصف الجواد في الحرب وركّز على قوته وصفاته الجميلة ونسبه الأصيل، فنرى أنّ الخيول والجواد قد نالت من اهتمام الشّاعر الأندلسي، وحظيت بحرصه عليها وتفاخره بها وبقوتها وسرعتها ونجابتها، لما تفجر من رموز ومعان كثيرة يتشبث بها ويعتز بتحقيقها كالبطولة والرجولة والمجد[27].

إنّ شدة سيطرة المعارك الحربية على خيال الشاعر واستيلائها على مشاعره استخدامها كعناصر لصوره في أبعد الموضوعات عن ميدان السجال والقتال فعندما وصف مجلس أنس وطرب، اختار أجزاء صوره من المعركة الحربية ومتطلباتها. ومن طبيعة المعارك البحرية أن يخوضها الأسطول مجتمعا بكل سفنه، أو متفرقا تبعا لطبيعة المعركة، ولم يتخلف ابن دراج عن وصف معارك الأسطول الأندلسي، لذا نجده يبتدئ بوصف السفينة وما فيها من فرسان وما يحملونه من سلاح، ويشبههم في ذلك ببحر ثان يرتاع منها الموج، ويفزع من هذا الجيش الذي يسير فوقه لأنّ البحر يحقق الرعب والفزع لمن يركب فيه. وهنا الصورة انعكست حيث أصبح البحر يفزع من هذا الجيش الذي يسير فوقه، فيتدافع أمام السفن والشراع المتراصة الكثيفة التي تبدوا وكأنها أجمة الأسود[28]:

تَحَمَّلَ مِنْهُ البَحْرُ بَحْرًا مِنَ القَنَـــا يَروعُ بِهَا أَمْوَاجُهُ وَ يَهُـــــولُ
بِكُلِّ مُعَالاَةِ الشِّرَاعِ كَأَنَّهَـــــا - وَقَدْ حَمَلَتْ أُسْدَ الحَقَائِقِ- غِيلُ
إِذَا سَابَقَتْ شَأْوَ الرِّيَاحِ تَخَيَّلَـتْ خُيُولاً مَدَى فُرْسَانِهِنَّ خُيُـــولُ
سَحَائِبٌ تُزْجِيهَا الرِّيَاحُ فَإِنْ وَفَتْ[29] أَنَافَتْ بِأَجْيَادِ النَّعَامِ فُيُـــولُ[30]

فالشاعر يصور السفينة وما فيها من فرسان، وما يحملونه معهم من سلاح، ويشبههم في ذلك بالبحر على عادة الشعراء في تشبيه الجيش بالبحر. ونحن نعلم أنّ البحر يحقق نوع من الرّعب والفزع لمن يركب فيه، فإنّ هذه الصورة قد انعكست فأصبح البحر هو الذي يفزع من هذا الجيش الذي يسير فوقه، فهذه السفن تمدّ شراعها وتتحرك بمن عليها من فرسان يشبههم بالأسود، كما يشبه السفينة بما عليها من فرسان بالأجمّة أو الشجر الملتف الذي يعيش فيه الأسود، ثمّ يصف

سرعتها حتى تبدو كأنّها تسابق الرّيح، ونجده يشبّه السفينة أيضا بالخيل التي يمتطيها الفرسان الذين ليس لهم غاية إلاّ ملاقاة أمثالهم من الفرسان، ثمّ يعود ويشبه السفينة بالسحب التي تدفعها الرّياح، حتى إذا وصلت إلى أرض العدو فإنّها تسقط عليهم مطرا من الفرسان. ويركز ابن دراج على شكل السفينة فيقول إنّ هذه السفن لها أعناق النّعام في رشاقتها، وهذه الأعناق ركبت على أجسام فيلة يريد بذلك ضخامة جرم السفينة نفسها [31]، كما أشارت الباحثة لمضمون هذه الأبيات فقالت: « إنّ لها رقابا طويلة طال بها البقاء في موطنها، ولكن لضعفها استطاعت تلك الرّياح إبعادها وتشتيت شملها[32]»، ويمضي ابن دراج في قنص التشبيهات، حيث ينتقل إلى وصف الجندي المحارب فيقول[33]:

خَفِيفٌ عَلَى ظَهْرِ الجَوَادِ إِذَا عَدَا وَلَكِنْ عَلَى صَدْرِ الكَمِيِّ ثَقِـــيلُ

ويقصد بكلمة خفيف أن الفتى إذا ركب الجواد وانطلق لا يشعر بثقله، أما إذا اشتد صراعه مع عدوه فإنه يشعر أنه ثقيل على صدره. أمّا من حيث وصف سير المعارك عموما عند الشاعر فَنَعَتَ العدوَّ بالكثرة التي لا تغني، وهو عند الشاعر زعيم بالكتائب، معروف بالدهاء والتجارب، ولكنّها لا تغنيه نفعا، ونلمس تأثّر الشّاعر بالثقافة المشرقية بشكل عام من خلال وصفه، أثناء حديثه ووصفه لمشقات الارتحال ومصارعته للأهوال وذلك في قوله[34]:

ولوْ شاهدتَنِي والصَواخِدُ تُلْتَظى عليَّ وَرَقْرَاقُ السّراب يمُورُ

فهو يصوّر مشقات رحلته، بقطعه الصحاري التي لا ماء فيها ولا كلأ ولا ناس (خالية) بحّر رمالها،وشدة لهيب هجيرها[35]، وكأنّه أخذ من قول المتنبي[36]:

أُعَرِّضُ للرِّماحِ الصُّمِ نحْـــرِي وَأَنْصِبُ حُرَّ وجهي للهَجيرِ
وأَسْري في ظَلاَمِ اللَّيلِ وَحْدي كأَنِّي منهُ في قَمَرٍ منيـــــرِ

يتضح لنا أنّ معانيه تقليدية، لكن عندما ندقق جيدا فيها نلمس نبرة التجديد ويكمن ذلك في عرضه المزج بين الوصف الحسي والنفسي (للموت تلون، وللذعر صفير)، وفي حديثه أيضا عن عزيف الجن الذي بات طول اللّيل يتابعه، وبالتالي الشاعر مقلد ومجدد في نفس الوقت، فهو مبتكر في عرض معانيه، فيفصل القول في أمر لم نألفه في هذا الموضوع، فهو لا يكتفي بالإيجاز، وإنّما يتوسع في الصورة مستندا القديم. إذن فأسلوبه الشّعري قائم على نسج شعره نسجا تتشابك فيه الخيوط المشرقية والأندلسيّة إلى حد بعيد؛ فهو بارع في هذه المزاوجة، ممّا يؤكّد شاعريته الفذّة

فيجعلنا أمام لوحة فنيّة متفرّدة، فالشّاعر مولع بتتبّع شعر المتنبّي ولاحظ ذلك صاحب الذخيرة وفي غير موضع من شعره هذا البيت[37]:

أواصِلُ آنَاءَ الأَصَائلِ بالضُحَى وزَادِي من جُهْدِي ورَاحِلَتِي رِجْلي

وهذا ممّا شرحه وأوضحه المتنبي[38]:

لا ناقتي تَقْبلُ الرَّدِيـــــفَ[39] ولا بالسوطِ يومَ الدهانِ أُجْهِدُهـــا

شِراكُها[40] كُورها[41] ومُشْفِرُهـا[42] زِمامُها[43] والشُسوع مِقْوَدُهـــا

ولم يكتف ابن دراج على التأثر بالمتنبي والأخذ عنه فقط، بل تأثر بالبحتري والشريف الرضي، فيقول في وصفه عظمة صفوف الجيش وانتظامها حوله بكامل عدّتها ممّا ألقى المزيد من الهيبة في قلوب الرعيّة[44]:

وقَدْ قامَ مِنْ زُرْقِ الأَسِنّةِ دُونَهَـــا صفُوفٌ ومنْ بِيضِ السُيوفِ سَطُورُ

وكأنه في هذا البيت يحاكي قول البحتري واصفا سلاح ممدوحه الذي أشرعه ساعة لقائه وفد الأعداء[45]:

نَصَبْتَ لَهُمْ طَرْفًا حَدِيدًا ومَنْطِقًـا سَدِيدًا وَرَأْيا مِثْلَ ما انْتُضِيَ النَّصْلُ

وقول الشريف الرضي مشيدا بكلام ممدوحه الذي يفوق السيوف القواطع[46]:

وطَعَنْتُ مِنْ غُرَرِ الكَلامِ بِفَيْصَـلٍ لا يَسْتَقِلُّ بِهِ السِّنـــــانُ الأَزْرَقُ

ويقول ابن دراج[47]:

نُفُوسًا حَنَتْ قَوْسُ عَطْفِي عَلَيْهَـا فَكُنَّ سِهَامَ قِسِيّ الخُمُـــــولِ

ونجد معنى هذا البيت في قول الشريف الرضّي[48]:

هُنَّ القَسِيُّ من النُحولِ فَإنْ سَمَـا طَلَبٌ فَهُنَّ من النَّجَاءِ الأَسْهُـــمِ

وفي هذا يقول الثعالبي:

«وما أحسن ما جمع بين القسي والأسهم وما أراه سُبق إليه على هذا الترتيب[49]».

ويقول ابن دراج واصفا الخيل[50]:

وَكَأَنَّمَا كِسَفُ العَجَاجِ– إذا التَقَتْ أُسْدُ الكُماةِ–سَحَائِبٌ مَطَرَتْ بِـدَمْ

وفي نفس المعنى نجد قول المتنبي واصفا سيف الدولة[51]:

سَحَائِبُ يُمْطِرْنَ الحَدِيْدَ عَلَيْهِمُ فَكُلُ مَكَانٍ بالسُّيُوفِ غَسيـــلُ

فابن دراج يشبّه عجاج الحرب بالسّحائب، ويجعلها تمطر دمًا، وهي الصورة الموجودة في صورة الخيل عند المتنبي، والتي يشبّهها بالسحائب، ويجعل مطرها السيوف، كما نجده يحاكي كعب بن مالك وابن عبد ربه في وصفه للرمح يقول[52]:

وَأَزْرَقٍ يَتَلَظّى فَوْقَ عَامِلِـــهِ شِهَابُ قَذْفٍ إلى العَيُّوقِ قَدْ طَمَحَا

ويقول كعب بن مالك[53]:

وَأَعَزُّ أَزْرَقٍ في القَناةِ كَأَنّـــهُ في طُخَيَةِ الظَلْماءِ ضَوْءُ شِهــابِ

ويقول ابن عبد ربه[54]:

بِكُلِّ رَدِيْنِيَّ كَأنَّ سِنَانَـــهُ شِهابٌ بَدَا في ظُلْمَةِ اللَّيْلِ ساطِعُ

فهو استقى هذا البيت الذي يجعل فيه رمح العامري شهابا قذف لا يرضى إلاّ نجم السماء المرتفع هدفا له من بيتي كعب بن مالك وابن عبد ربه، كما يقول ابن دراج في وصفه للسيوف العامرية أيضا[55]:

وَصَوَارِمٌ جَلَتِ الظَّلامَ ومَا لَهَا بِسِوى الجَمَاجِمِ والنُّحورِ صِقَـالُ

يقول المتنبي[56]:

وَلَّى صَوَارِمَهُ إكْذابَ قَوْلِهِـمُ فَهُنَّ أَلْسِنَةٌ أَفْواهُهَا القِمَـــمُ

نواطِقُ مُخْبِراتٌ في جَمَاجِمِهِمْ عَنْهُ بِما جَهِلُوا مِنْهُ وما عَمِـلوا

يبدو تأثر ابن دراج بالمتنبي واضحا، وذلك من خلال الإشارة إلى أثر السيوف في جماجم الأعداء، إلاّ أنّه بعدها فصّل القول على نحوٍ مغاير، وخلاصة القول أنّ ابن دراج استقى مادته من الموروث(قدماء ومحدثين) ثم يعيد خلقها ويلبسها ثوبا جديدا متناغما مع بيئته وواقعه.

الهوامش:

(1) – ينظر: محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي، من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع والطباعة، مصر، القاهرة، ط1،2007، ص55.

(2) – بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، ص 103.

(3) – جودت الرّكابي: في الأدب الأندلسي، دار المعارف، القاهرة، ص 120 .

(4) – إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ط6، ص111.

(5) – ابن دراج : الديوان ، تح: محمود علي مكي، المكتب الإسلامي، ط2،1969م، ص36.

(6) – ينظر: أشرف علي رعرور: الصورة الفنيّة في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، تح: محمود علي مكي، مكتبة نهضة الشرق، جامعة القاهرة، مصر، ص512.

(7) – ابن دراج: الديوان، ص35.

(8) – عمر الدقاق: ملامح الشعر الأندلسي، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط3، 1978م، ص110.

(9) – ابن دراج: الديوان، ص248.

(10) – المصدر نفسه: ص98- 100.

(11) – ابن الكتاني : كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1966م ، ص67- 69.

(12) – ابن دراج: الديوان، ص 213/212.

(13) – ابن الكتّاني: التشبيهات، ص112.

(14) – ابن دراج: الديوان، ص 66.

(15) – مها روحي إبراهيم الخليلي: الحنين والغربة في الشعر الأندلسي" عصر سيادة غرناطة (635هـ/897هـ)، رسالة ماجستير، 2007م، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين، ص137.

(16) – جودت الركابي : في الأدب الأندلسي، ص 120.

(17) – ابن دراج: الديوان، ص 334/333.

(18) – ينظر: حميدة صالح البلداوي: موازنات شعرية بين الأندلسيين والمشارقة، دار الضياء للنشر والتوزيع، 2009م،ص96.

(19) – ابن دراج: الديوان، ص 172.

(20) – ينظر: يوسف عيد، دفاتر أندلسية في الشعر والنثر والنقد والحضارة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، 2006م، ص388.

(21) – ابن دراج: الديوان، ص 122.

(22) – المصدر نفسه: ص 05.

(23) – المصدر نفسه: ص 72.

(24) – المصدر نفسه: ص05.

(25) – حميدة صالح البلداوي: موازنات شعرية بين الأندلسيين والمشارقة، 2009م، ص62.

(26) – ابن دراج: الديوان، ص 463.

(27) – حازم خضر : وصف الحيوان في الشعر الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م، ص29.

(28) – ابن دراج: الديوان، ص 04.

(29) – وفت: طالت وتمت.

(30) – فيول: ضعيفة.

(31) – أشرف علي رعرور: الصورة الفنيّة في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، ص456.

(32) – روضة بنت بلال بن عمر المولد : الاغتراب في حياة ابن دراج وشعره ، المملكة العربية السعودية ، جامعة أم القرى، رسالة ماجستير، 2007م، ص53.

(33) – ابن دراج: الديوان، ص05.

(34) – المصدر نفسه: ص251.

(35) – ينظر: حميدة صالح البلداوي: موزانات شعرية بين الأندلسيين والمشارقة، ص103.

(36) – شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2007م،ج2، ص400/399.

(37) – ابن بسّام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح: إحسان عبّاس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1/1، 1979 م، ص79.

(38) – المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م، ص9.

(39) – الرديف: الراكب خلف الراكب.

(40) – الشراك: سير النعل.

(41) – الكور: رحل الناقة.

(42) – المشفر من الناقة: كالشفه من الإنسان.

(43) – زمام النعل: ما تشد إليه شسوعها وهي السيور التي تكون خلال الأصابع.

(44) – المصدر نفسه: ص 253.

(45) – البحتري: الديوان، دار المعارف، القاهرة، 1911م، ص 253.

(46) – الشريف الرّضي: الديوان، دار صادر، بيروت، 1961م، ص38.

(47) – ابن دراج: الديوان، ص 66.

(48) – ابن بسّام: الذخيرة، 1/1، ص89.

(49) – الثعالبي: يتيمة الدهر، ج3،ص133.
(50) – ابن دراج: الديوان، ص 357.
(51) – شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمان البرقوقي، ص122.
(52) – ابن دراج: الديوان، ص340.
(53) – كعب بن مالك: الديوان، تح: سامي مكي العاني، عالم الكتب بيروت، ط2، 1997م، ص153.
(54) – ابن عبد ربه: الديوان، تح: محمد الطونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ص199.
(55) – ابن دراج: الديوان، ص 372.
(56) – المتنبي: الديوان، ج2، ص320.

.[1]جماليات اللغة الشعرية في ديوان أدركت حين للشاعر سليم رهيوي

أ. نور الدين مزروع

الملخّص:

يسعى الشاعر الجزائري المعاصر بعبقريته اللغوية والفنّية أن يصل إلى أرقى مستويات اللّغة، ولا يصل الشاعر إلى ذلك إلا إذا استند إلى تراثه العربي القديم، فينتقي من لغته الأدبية الرفيعة كلّ إبداع لغوي راقٍ. ليخلق بذلك تصوراً جديداً آخراً ورؤيةً شعريةً أخرى مناسبة مشاعره ووجدانه، و"سليم رهيوي" من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين حاولوا أن يخلقوا من تراثهم كلّ جديد، ويبرزوا شعرهم بكل ما تمليه لهم لغتهم الشعرية من جمال فنّي.

تعدُّ اللغة عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية فهي وسيلة الشاعر في التعبير والخلق وهي موسيقاه وألوانه، ومادته الخام التي يخلق منها كائنا ينبض بالحياة والحركة ويعمل في الملامح والسمات ما يميزه عن غيره [(1)]. فاللغة هي الأصل الذي يعتمد عليه الشاعر في إبداعه، ووسيلة للتعبير عن أفكاره ومشاعره.

وعليه، فقيمة الشعر ترجع إلى أنه يترجم عن عواطف الإنسان محاولا أن يوقظ العواطف المقابلة في قلوب الآخرين [(2)]، ومادامت هذه قيمة الشعر فكلنا شاعر إلى حدٍّ ما؛ لأن كلامنا يملك إحساسا وقوة تعبيرية بها يترجم للآخرين ما يجيش بصدره، ولكن إذا تمعَّنا لغة الشاعر المبدع ومكوناتها الفنية وقارناها بغيرها من الكلام، نعلم حينها أن الشاعر ليس كبقية الآخرين وأن كلامه ليس ككلامهم، ولغته ليس كلغتهم، فهو بدوره يمتلك لغة شعرية يستمد نسقها من مختلف التشكيلات اللغوية الفنية؛فلغته إبداعية بالدرجة الأولى.

وهكذا، فاللغة الشعرية تختلف اختلافا بيّنًا عن لهجات الحياة اليومية، فالشاعر حين يستخدمها فهو ينفي عنها قيمتها العادية المعهودة ويكسبها قيما جديدة، وهو يحاول بشتى الوسائل

[1]– سليم رهيوي تاريخ الميلاد: 4 جوان 1970 بالمغير– الوادي درس المراحل الأولى في مسقط رأسه المغير، تحصل على شهادة البكالوريا سنة 2010، ثم شهادة الليسانس من جامعة بسكرة أدب عربي، ثم شهادة الماستر سنة 2015 من جامعة بسكرة، شهادة الدكتوراه من جامعة قاصدي مرباح 18-02-2019، لديه ديوان عنوانه: أدركت حين(موضوع المقال)، لديه ديوان آخر تحت الطبع، لديه كتاب تحت الطبع : صورة المرأة في الشعر الجزائري.

أن يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه، فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي لها[3].

واللغة الشعرية في الحقيقة تؤدي دورا مهما في عملية الإبداع الشعري؛ لأنها أداة الشاعر في صياغة تجربته الفنية، فالتجربة الشعرية «في أساسها لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا وموسيقا»[4].

ومن ثمة، فإن الشعر هيكل متكامل تلعب فيه اللغة الدور المباشر في عملية الإبداع الفني للتجربة الشعرية؛ وذلك لأنها أداة التعبير التي بها يفصح الشاعر عمَّا يشعر به ويحسه ويعطي الجمالية والحيوية للنسيج المتكوِّن من الألفاظ والتراكيب ذات مدلولات معنوية مرتبطة بانفعالات الشعر وشعره الداخلي وطبعه والظروف المحيطة به، فضلا عن قدرته الفنية التي تظهر من خلال انتقاء اللفظة المناسبة ووضعها في بيئتها المنسجمة والمؤتلفة مع ما يحيط بها من ألفاظ وأصوات ممتزجة مع معانيها [5]. ولذلك يتحقق ذلك البعد الجمالي للُّغة، الذي طَالما يبحث عليه الشاعر والمناسب لعواطفه وأبعاده النفسية.

ولعلَّ هذا ما نسعى إليه من خلال دراسة فنية تحليلية للديوان "أدركت حين" للشاعر "سليم رهيوي"، فكان الموضوع على الشكل الآتي: " **جماليات اللغة في ديوان أدركت حين لسليم رهيوي"** محاولين التطرق إلى الأغراض الشعرية التي تناولها الشاعر في ديوانه، وما انطوت عليه من موضوعات شعرية مناسبة للغته، بالإضافة إلى ما تمتعت به لغته الشعرية من ناحية المعجم الشعري وبعض الظواهر الأسلوبية، والصورة الشعرية فضلا عن الإيقاع والموسيقى الشعرية البارعة التي نلمسها في قصائده.

لقد تناول الشاعر في ديوانه مجموعة من الأغراض القديمة كالحكمة، والرثاء، والغزل، إلا أن الشاعر تمتع بعاطفة قوية تمثلت في بعض قصائد الغزل والرثاء. فجاء أسلوبه متماسكا متناسقا، ليعبّر تعبيرا واضحا مسرعا عن غايته، ولعل ما يلفت انتباه القارئ الذي يقرأ هذا الديوان يتبين له أن الشاعر من خلال لغته الشعرية اعتمد بالدرجة الأولى على المعجم العربي القديم.

أولا: المعجم الشعري:

والحق في معالجتنا لبعض قصائد الشعر في هذا الديوان، نلفي أنه يتوافق ما آل إليه النقاد واشترطوه في اللغة الشعرية من السلاسة والسهولة والتلاؤم بين اللفظ والمعنى، فأجاد في استعمالها بحيث جاءت معبرة عن تجربته الشعرية.

وبالرغم من سلاسة الألفاظ ووضوحها لدى شاعرنا في قصائده، إلا أننا نجد بعض الألفاظ المستعملة توحي بأن الشاعر متأثر بما أنجزه القدماء من موضوعات شعرية، فقد اعتنى بأن يجعل لكل غرض ما يليق به من ألفاظ، وهذا يوافق ما قاله النقاد «أن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ الشعر الصوفي معجمه، والمدحي معجمه...فالمعجم لهذا وسيلة للتميز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشعراء والعصور»[6].

فمثلا من خلال قصائد الشاعر نراه استخدم ألفاظا وإن كانت واردة سابقا من قبل الشعراء القدماء، فعلى سبيل المثال يقول في قصيدة له في غرض الحكمة:[7]

اخلَعْ بوادِي الوالدَين نِعالِكَا ♣ واطلبْ جَمِيلَ رِضاهُما بفعَالِكا

كُنْ زهرةً فوَّاحةً في رَوضِها ♣ انهلْ بماءِ المكْرمَات خَيَـالَكَ

فالمتأمل لهذين البيتين، يلحظ أن الشاعر قد استعان بمعجم الطبيعة من خلال توظيف كلمة "الوادي" في البيت الأول، وكلمتي "الزهرة والماء" في البيت الثاني، وهذا ما يضفي للقصيدة قوة ووضوحا وللغة فخامة، فالشاعر استعمل هذه الألفاظ في موضع الخيال من خلال استخدام الصور البيانية، فكان معجم اللغة له دور كبير في إبراز الصورة البيانية المتمثلة في الكناية والتشبيه.

ولمَّا كان الشاعر في موضع وصف الثورة الجزائرية، التي خلدت تاريخها عبر الأزمان، نلفي أنه يختار ما يناسب هذا الموضع من ألفاظ ومفردات قوية مستنبطة ومنتقاة من المعجم الشعري القديم، بالإضافة إلى ما صوره الشعراء من قيم عربية مثالية ولا سيما تلك المستخدمة عندهم في غرض الحماسة، من أجل تعظيم الموقف الذي هم بصدده. فنذكر مثلا ما وظفه الشاعر في

قصيدته –حبر ودم- ألفاظا عديدة نذكر: (المجد، رحم الجزائر، يولد، العز، النصر، دم الشهداء، الدهر، الجماجم، أسطورة) وكل هذه الألفاظ توحي بمحافظة الشاعر على التراث القديم، ولكن ما ميز كلامه أن ألبس الشاعر تلك الألفاظ والأساليب اللغوية حلة جديدة من الأساليب اللغوية المناسبة والملائمة لعصره. فقوله في القصيدة ذاتها:[8]

المَجدُ من رحْمِ الجَزائِر يُولَـدُ ♣ والعـزُّ في محرابِهـا يتعَبَّـدُ

والنَّصْرُ يُشرقُ في سمَاءِ ربُوعِها ♣ ولـواؤُه بيـدِ العـزائم يُعقَـدُ

هبَّ الكِفاحُ مَعَ الشبَابِ فَزمْجَرتْ ♣ لغةُ الرصَاصِ مع البنَادِقِ تَرعُد

نقشت على سَطْحِ الجَماجِم عِزَّنَا ♣ إنَّ الجماجِـمَ للمعالي فدْفـدُ

حبُّ الجزائر في المواطن مَوْردي ♣ ولكل صبٍّ في المحبَّة موردُ

يقف القارئ في هذه المقطوعة الوصفية عند صور جمالية رائعة؛ وذلك من خلال تصوير عظمة الثورة الجزائرية، وما بذله أبناؤها في تحرير وطنهم، لكن ما ساعد في تجلي هذا التصوير الفني الرائع هو لجوء الشاعر إلى المعجم العربي القديم من خلال الكلمات الآتية: (المجد، النصر، العز) وكلُّها كلمات توحي وتذكرنا بالقيم المثالية لدى العرب السابقين، لكن سرعان ما يلتفت الشاعر إلى معجمه العصري له في توظيفه مثلا كلمتي:(الرصاص، البنادق)، وهذا ما خلق للغته نوعا من الجدَّة ، بالإضافة إلى السلاسة والعذوبة في شعره ومن ثمة الوصول إلى الآفاق في الإبداع الشعري، ولعل هذا سر ما تتميز به اللغة الشعرية عن غيرها« من حيث إنَّها تعتبر عملا فرديا يعتمد على الخلق والإبداع، ويرتكز على أساسيين: أحدهما هو التقاليد الشعرية الراسخة، والآخر هو لغة الحياة المعاصرة»[9].

ويظل تمثيل الشاعر الجمالي يزداد قوة ووضوحا ولا سيما تعمُّده المبالغة في وصف الممدوح، فنراه وهو يصور عظمة مرتبة الأم في الحياة ومقارنتها مع غيرها،إذ يستعينُ كغيرِه من الفحول

القدماء ببعض الألفاظ التي تنتمي إلى الكون العُلْوي: (كالشَّمس، النجومُ، الكواكب) فمثلا يقول في بيت مثالي رائع:[10]

والأمُّ شَّمسُ حينَ يشرقُ نورُها ♣ تُردِي الكَواكِبَ والنجُومَ هَوالكَا

فالشاعر في هذا البيت المستل من قصيدة طويلة، يصوّر المرتبة الكبيرة التي تحتازها كل أمٍّ في هذه الحياة، وذلك على سبيل تشبيه بليغ، لكن الملفت للانتباه عندما انتقى الشاعر من معجم كون "الطبيعة"، لا سيما المتعلقة بالكون العلوي(كالشمس والنجوم والكواكب)، فاختار للأم لفظة الشمس ولغيرها الكواكب والنجوم؛ وذلك كعادة أسلافه الشعراء القدماء؛ فشاعرنا لما أراد أن يبرز عظمة الأم ويوضح مرتبتها التي لا مثيل لها، لم يقارنها بما هو دنيء وإنّما قارنها بأندادها الذين لهم قيمة كبيرة في المجتمع كعلاقة الشمس مع النجوم والكواكب.

والشاعر في استخدامه لبعض الكلمات الشعرية المستحدثة في عصره من خلال ما نلفيه في بعض قصائده، هدفه إيقاظ في السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة، فالكلمات التي يستحدثها الشعر تختلف عن المفردات العادية من جوانب كثيرة؛ إذ إن السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات لكثرة ما ألفها وتعود عليها، كما أنه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالي [11]؛ ولذلك نلفي لجوء الشاعر إلى المعجم المعاصر المستحدث من أجل إيقاظ الإحساس الذوقي لدى القارئ المعاصر، فقوله:[12]

العَقْلُ من راحِ الهَـوَى نَشْـوانُ ♣ والقَلْبُ في ليل استوى يقْظانُ

عِنوانُ هَجرِكَ كالرصَاصة قاتـل ♣ ولكـل هجر قاتـل عنـوان

إذا كان الشعراء القدماء سابقا يصوّرون الوصل بين محبوباتهم بالكوثر العذب، والهجر بالزقوم والغسلين؛ فإن شاعرنا انتقى من معجم عصره كلمة **"الرصاصة"** التي تحمل معنى كبيراً يريد إيصاله الشاعر، فالرصاصة إذا أصابت الإنسان وبقيت في جسمه لابد أن تقتله لا محالة، والشيء ذاته الهجر إذا استمر مع المولع بحبّ صاحبته لابد أن يقضي عليه. وهنا يتجلى فهم الشاعر الحقيقي ومدى براعته في انتقاء الألفاظ المناسبة والملائمة لعصره، والخادمة لشعره في التعبير عن

عواطفه ومشاعره. ولا يبرح الشاعر ببراعته الفنّية في توضيح صورة الهجر،الذي يضيق به قلبه ويحترق ألماًمن خلال قصيدته التي عارض بها نونية ابن زيدون قوله:[13]

طيفُ الأحبَّة ما راعَى الهَوَى فِينَا (أَضْحَى التنَائي بديلاً عن تَدَانِينَا)

♣

بقاؤُنـا بعدَكم إنْ طَالَ هجْـركُم يَصْلِي الفؤَادُ وفي السُّفود [14] يشْوِينَا

♣

إذا كان موقف ابن زيدون في نونيته من هذا الهجر البكاء الراجع من فرط الجذوة التي حلّت بقلبه اتجاه محبوبته، فإن شاعرنا صرَّح بتلك الجذْوة التي تصطلي نارا في قلبه اتجاه محبوبته، وذلك الألم الذي يعاني منه بعد هجر المحبوبة، وقد استعان الشاعر بالمعجم العربي المعاصر من خلال استعمال لفظة **"السُّفود"**؛ وذلك لأن آلة السفود في شيّها للحم تتميز أنَّها لا تحرق اللحم مباشرة ولكن تستمر ببطيء في عملها حتى يحترق اللَّحم احتراقا كاملا، كذلك الأمر نفسه حال الشاعر مع محبوبته، فكلما طال الهجر طال عذابه واحتراقه بها.

ثانيا: التناص:

من الظواهر المعروفة والمبادئ البديهية في الكتابة الشعرية والأدبية أنَّ الكاتب المبدع، شاعرا كان أم ناثرا، لا يستقل بلغة معجمها من وضعه ولا بأسلوب كل خصائصه من عنده، ولا بفكر هو منشئه من العدم، وشعور هو أول مكابده والمتفرد بنبضه، تلك بديهة معروفة منذ القدم، فهي ليست محل جدل حيث أن النصوص الأدبية تتقاطع لغة وأسلوبا وشعورا وفكرا، بقصد من أصحابها ووعي أو بغير قصد ولا وعي[15]، وهذه الوسيلة الأدبية تسمى بظاهرة التناص.

وعليه، التناص مصطلح نقدي حديث، يتمثل في تعالق النصوص ببعضها البعض،« كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه، هو تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أُخرَ سابقة»[16].

وإذا ولينا وجوهنا إلى التناص الديني نجد هذا الأخير يعدُّ عند الكثير من الشعراء مصدرا مركزيا عندهم، يستمدون منه كثيرا من الموضوعات والشخوص والرموز، والمواقف، والرؤى التي تشكل محورا مهما لأعمالهم الأدبية، التي يعبرون من خلالها عن أفكارهم وقضاياهم وهمومهم

وطموحاتهم، وتجاربهم الخاصة[17] ولعل أهم مصدر موروث ديني يستند إليه الشاعر في تقوية معاني شعره هو " القرآن الكريم"، وهنا ما نلفيه عند الشاعر "رهيوي" في قوله:[18]

اقْرَأْ كتابك باليمِين أما تُرَى ♣ أنَّ الشِّمال سجينةٌ في مأْزق

فالشاعر في هذا البيت يتناص من طرف خفي في قوله تعالى: «فأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بيَمِينَهُ فيقولُ هَاؤُم اقْرَؤُا كِتابيْه[19]» وقوله تعالى: «وأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِشِمَالِه، فَيقُولُ ياليتني لَمْ أُوتَ كِتابِيَه»[20]. وبهذا جاء كلامه على سبيل الكناية، وهي إشارة إلى أهمية العلم النافع وفضله على صاحبه، بينما أصحاب الجهل في نظره هم أصحاب الشمال وهي إشارة أنَّهم أهل سوء فهم سجناء في دائرة الجهل.

ومن المستقطب للانتباه، أنّ هناك أنواعٌ من التناصات التي حفلت بها قصائد الشاعر " التناص الأدبي(الشعري)، هذا الأخير الذي نجده بكثرة في ديوان الشاعر " رهيوي"، فقوله:[21]

سَقطَ النَصيفُ، فشعَّ نورٌ يبْهُر ♣ فاقَ الخيالَ وكُلُّ مَا يَتَصَوَّرُ

فهذا البيت يتناص مع قول النابغة الذبياني في وصفه لزوجة النعمان بن المنذر قوله:[22]

سَقطَ النصيفُ، ولمْ تردْ إسقَاطَه ♣ فتَناولتْه، واتَّقتنا باليـد

كذلك إذا تأملنا قول الشاعر في مطلع قصيدته " أريج الدلال" قوله:[23]

(أقلّي اللَّوم عاذِل والعِتابا) ♣ كثيرُ اللَّومِ يفْقدني الصوابا

فالشاعر في هذا المطلع يحاول أن يصور مدى الغنج والدلال الذي تتمتع به هذه المرأة، فهي لا تكف اللوم والعتاب عليه، ولذلك أمرها بالإقلال عن ذلك حتى لا يفقد صوابه، وهذا البيت لا شك أنه يتناص مع قول جرير في الغرض ذاته:[24]

أقلِّي اللَّوم عاذِل والعِتابا ، ♣ وقُولي، إن أصبْت لقد أصابا

ثالثا: الصورة الشعرية:

إنّ الصورة بشكل أدق وأشمل،هي الشكل الفني الذي يتخذ فيه الشاعر الألفاظ والعبارات في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد... وغيرها من وسائل التعبير الفني، وبهذا تكون الألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني المتمثل في الصورة الشعرية [(25)]، لتكون هذه الأخيرة «واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه»[(26)].

ولعلّنا لا نغلو إذا قلنا إنّه لا يوجد قديم في الشعر إلّا إذا أردنا بذلك التعبير عن زمن ظهوره، فهو متجدّد دائما كما نظم بالأمس إذ لا نزال نقرؤه ونتمتع بقراءته ونخرج منه كل جديد يناسب مشاعرنا وأحاسيسنا وخوطرنا، لاسيما إذا استعنّا به في مجال الإبداع فيتحد منه القديم والحديث، فيشكّل بذلك رؤية خاصة مناسبة لوجداننا[(27)]، وهذا ما نلفيه عند شاعرنا "رهيوي" من خلال مخيلته القوية الخصبة القادرة على التركيب والاستيحاء وإعادة البناء وخلق الجديد من الموضوعات الشعرية القديمة، لقوله:[(28)]

الطَّرف سهمٌ قاتلٌ متمردٌ والقدُّ غصنٌ مائسٌ فتَّان

♣

أقرَّ بمثل هذا المعنى الكثير من الشعراء أمثال جرير، وبشّار بن برد وابن الرومي والمتنبي؛ وذلك من خلال بث صورة القتل في ألحاظ عيون المحبوبة، لكن ما ميّز هذا البيت في أن أضاف الشاعر صفة جديدة لم يألفها الشعراء السابقون في العصور القديمة وهي صفة" **التمرد"ليزيد** صورته الشعرية طاقة جمالية، ويصور في الوقت ذاته ما وصلته هذه المرأة من جمال العيون وما تلحقه لصاحبها من فتك وضرر، مازجاً في ذلك بين التشبيه والاستعارة المكنية، المتمثلة هذه الأخيرة في كلمة "التمرد".

ومن المحزن تذكره، تلك الشخصية العلمية التي فقدتها كلية الآداب واللغات بجامعة بسكرة وهو الدكتور "صالح لحلوحي، هذه الشخصية التي كانت علماً ومشعلاً ينير الكلية، فعلمه واجتهاداته الأدبية المبذولة في مساره العلمي وعمله المهني، كلّ ذلك جاء من أجل رفع قيمة الأدب والعلم

وجعلهما راية بارزة لهذه الجامعة، فغيابه ترك فراغا واضحا مؤلما،وهذا ما صوره الشاعر "رهيوي" في قصيدة طويلة يرثي بها الدكتور والتي مطلعها:[29]

مِنْ أين أبدأُ؟ قلبي اليوْمَ منذَهلُ، ♣ مَا عاد يطربُني لَحْنٌ ولا زجلُ

تجرَّع القلبُ آهَـاتٍ مؤرقــةٌ ♣ فمن سحَائبِه الأحزانُ تنْهمِلُ

فالشاعر في البيت الثاني يصور مدى ألمه، وما يعيشه قلبه من أحزان وآلام بعد المصيبة التي حلت بفقد الدكتور "صالح لحلوحي"، ليواصل بلغة عاطفية شجيّة فيصور حاله الحزين اتجاه

سماءُ حزْني بماءِ الحزْنِ مثقلةٌ ♣ تنثَالُ من طُهْرِها الألفاظُ والجُمَـلُ

تاهَتْ قَوافِي قَريضِي في دُجى ألمي ♣ وبدرُ ليلِ المَعانِي هدَّه الخجَــلُ

تعثــرت قدمًــا رُوحِي لفقــدِكُم ♣ وأجهشَت حيثُ ليلُ البوح مُنْسدِلُ

قصائِدُ الشِّعْرِ حَارَتْ في منــاقبكم ♣ وكلُّ بحــرٍ توانــى لفَّه الملَلُ

مشاعري في بحار الحُزن غارقـة ♣ يرثي لها القلبُ والأعْماقُ والمقل

الدكتور، قولــه:[30]

إنّ هذه المقطوعة في مجملها تذوب حسرة وتتقطع أسى على ما لحقه الجميع من فقدان هذه الشخصية العلمية الكبيرة، وما تسببت فيه للشاعر إلى درجة أنه عجز في التعبير عن محامد ومناقب هذا الرجل العظيم، وكل ذلك جاء على شكل تحريفات استعارية زادت من قوّة معاني القصيدة وبلاغة الصورة الشعرية، ولعلّ البيت الأخير جمع كل مشاعر الحزن والألم اتجاه المفقود فيبرز ذلك كلّه بقلب حزين وعينين باكيتين.

رابعا: الإيقاع الموسيقى

لعلَّ لغة لم يتكامل فيها الإيقاع الموسيقي ونسقه النغمي كما تكامل في عربيتنا العريقة، فإذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم وتاريخه الطويل وجدنا الإيقاع الموسيقي يتكامل فيه بصورة لم يعرفها شعرا آخر على مدار الأزمنة والعصور «فالقصيدة منه تأتلف من أبيات متحدة في الوزن والقافية في نظام نغمي مطَّرد ونسب لحنية محكمة تستوفي فيه الرنَّات والإيقاعات استيفاء دقيقا، وهي إيقاعات منتظمة تتكرر تقاسيمها الزمنية في كل بيت وتتكرر وقفاتها وقوافيها »[31].

وقد يكون من الطريف أن ندرس الإيقاع الموسيقي عند الشاعر" رهيوي" الذي نراه في كثير من الأحيان يعارض الشعراء الأندلسيين أمثال ابن زيدون،وأبي بقاء الرندي، من خلال نونيتهما المشهورتان.

وإذا كانت المعارضة في مفهومها هي «أن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معين،على غرار قصيدة أخرى قالها شاعر متقدم عليه في الزمن، ملتزما الوزن والقافية وحركة الروي فضلا عن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك ومحاولا بلوغ شأوه ثم محاولا التفوق والإبداع» [32]، فإن شاعرنا " رهيوي" ظل ينهل من ينابيع نونتي ابن زيدون، وأبي بقاء الرندي، معارضا إيَّاهما، ومتمثلا في ذلك أروع ما يكون التمثل، فقوله يعارض ابن زيدون:[33].

ضَيفُ الأحبَّة ما راعَى الهوى فينا (أضْحَى التَنائِي بديلاً عن تدانينا)

♣

وقد نظمها على قصيدة ابن زيدون التي مطلعها:[34]

أضحى التنائِي بديلاً عن تدانينا وناب عن طِيب لُقيانا تَجافينا

♣

ويمضي الشاعر "رهيوي على نسق القصيدة، متحسراً:[35]

عُ فينا لوْ بدا أملاً ويغرسُ الأرضَ ورداً أو ريَاحِينا

♣

ضُوا عنا أما علِمُوا أن الجَفا لوعة في القلب تُضْنِينا

♣

يتناول شاعرنا "سليم رهيوي" من "**ابن زيدون**" المعذب قلبه قيتارتَه عليها حنينُه وحبُّ قلبه الملتاع، نافذا في تضاعيف ذلك إلى نغمات وإرنانات تكمل تعبيره وتصويره لمأساته ومحنته.لقد كان الشاعر

يأمل أن يتواصل مع محبوبته لكن للأسف لم يسعد بصفو اللقاء بل أخذ يصطلي بنار الجفاء المحرق. فقد استعان الشاعر في تصوير ذلك بكلمات تنتمي إلى الحقول الدلالية (البعد، الفراق، الموت) التي تتقابلها كلمات من حقول دلالية أخرى تشير إلى (الوصل، القرب، الحياة من جديد).فالمتأمل قولـه:[36]

فالبيْنُ يطْرحُنا أرضِـا ويقتلنـا ♣ والوصل يخرجنا بعثا فيحييـنا

والقلب يعزف للأذْقان من وله ♣ هلْ من سبيل إلى الجُودِيّ يأْوينا

فالصدر في البيت الأول يقابل عجزه متَّحدا في عدد الحروف وحركاتها وسكناتها، وكأن الكلمات في الشطرين تقوم على صفّين متقابلين، وكل كلمة في الشطر الأول تطلب مثيلتَها من النغم في الشطر الثاني لتتكامل لها العزف، ويحاول الشاعر في البيت الثاني أن يظهر الشدة والضيق والحزن الذي ينتابه، ليجعل ذلك في إيقاع حزين من خلال استخدام الاستفهام على سبيل تجاهل العارف، وذلك لإظهار مدى الحزن والألم الذي يعيشه.

ولعلَّ أروع قصيدة شعرية على الإطلاق في رثاء المدن نونية **"أبي بقاء الرَّندي"**هذه القصيدة التي استطاع الشاعر فيها أن ينقل إلينا تجربتَه كاملةً في إيقاع شجيٍّ ذي تأثيرٍ عجيبٍ، والأمر نفسه عند الشاعر سليم رهيوي معارضا لهذه القصيدة، ومستنبطا ما تعيشه الأمة العربية في عصرنا الحديث من فتن وحروب، لا سيما ضياع زهرة المشرق وهي **القدس**، هذه الأخيرة التي تعدُّ بمثابة **قرطبة وطليطلة** عند أبي بقاء الرندي في رثائه، يقول الشاعر رهيوي معبّراً عن حال الأمة العربية وموقفها أمام القدس المحتلة:[37]

العرْضُ يُنْهَشُ والجُمُوعُ تُهَـــانُ ♣ والسَّتْرُ يُهْتكُ والجَمِيعُ مُـدَان

والكُـلُّ يرْتقب السمـاء، لتغيـثه ♣ تأْبَى السماءُ وتُمطر الأحــزان

والكل يألـم والحريـر فراشُـــه ♣ نام الجَميعُ وصَاحَت الأوطَـانُ

هلْ من مُجيبٍ قدْ تكَالبَت العِـدى ♣ هلْ يا ترى سيجيبُها الفرسانُ..؟

لقد تألم الشاعر من واقعه تألما عميقا، جعله يعرض قصيدته بنغمة موسيقية حزينة، حيث استطاع الشاعر أن يستخرج لنفسه موسيقاه التي تميزه كما تميز مهاراته في استخدام العناصر الصوتية: (عناصر الكلمات والحروف والحركات والتقطيعات)، واستغلال نسبها وأقيستها النغمية، بالإضافة إلى ما تمتعت به القصيدة من التكرار المتمثل في كلمة "الكل"، وتكرار أسلوب الاستفهام في البيت الأخير، والذي يعد بمثابة تجاهل العارف غرضه كشف الغفلة والنكسة والخمول الذي يعيشه العرب لا سيما مع إخوانهم الفلسطينيين.

فالسؤال الذي طرحه **"أبو بقاء الرندي"** منذ عشرة قرون أو يزيد هو السؤال الذي طرحه الشاعر اليوم في عجز بيته الأخير على حكام العرب، هل من نخوة تتحرك؟وهل من مجيب إلى القدس المحتلة؟ فهل كتب على العرب المسلمين أن يظلوا على هذه الحالة مكتفين الأيدي يُسامون إخوانُهم الفلسطنيُّون سوءَ العذاب، ويهانون في عزهم وشرفهم وكرامتهم؟ كل ذلك يجب على كل عربي أن ينتبه إليه.

وأخيراً فإن الشاعر سارَ في أشعاره على منوال القدماء، مع شيء التجديد، الأمر الذي يوحي أنّه من الاتجاه المحافظ المجدّد؛ هذا الأخير الذي فيه الشاعر من تراثه ما يخدم تعبيره ويناسب خواطره،فيكون بذلك دور الشاعر فيه دور النجار المحترف يصنع من قطعته الخشبية ما يشاء من أشكال، فتظهر لغته الشعرية محافظة مع شيء من التجديد والإبداع.

الهوامش:

[1] ينظر: فوزي عيسى، الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1 ، 2008م، ص: 237.

[2] ينظر: شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1987م، ص: 90.

[3] ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1992م، ص:297.

[4] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2005م، ص 5.

[5] ينظر: عمر ابراهيم توفيق، صورة المجتمع الأندلس في القرن الخامس الهجري، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2012، ص: 311.

[6] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 1992، ص58.

[7] سليم رهيوي، الديوان – أدركت حين- ، المنارات للنشر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2017، ص: 05،07.

[8] سليم رهيوي، الديوان، ص 23.

[9] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص81.

[10] سليم رهيوي، الديوان، ص06.

[11] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 82.

[12] سليم رهيوي، الديوان، ص 17.

[13] الديوان، نفسه، ص 13،14.

[14] السفود: عود من حديد ينتظم فيه اللحم فيشوى فيه، (ج) سفافيد، أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، القارة، مصر، ط2، 1960، ص 481.

[15] ينظر: عبد المالك بومنجل، تجربة نقد الشعر عند عبد المالك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2015، ص 102.

[16] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط 3، 2015، ص 260.

[17] مصباح أحمد صادق، التناص في شعر أبي الطيب المتنبي، المجلة الليبية العالمية، جامعة بنغازي، ليبيا، العدد السادس، مارس 2016م، ص08.

[18] سليم رهيوي، الديوان، ص 10.

[19] الحاقة، الآية 19.

[20] الحاقة ، الآية 25.

[21] سليم رهيوي، الديوان، ص 29.

[22] النابغة الذبياني، الديوان، اعتنى به وشرحه حمدوطماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص40.

[23] سليم رهيوي، الديوان، ص77.

[24] جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1986م، ص58.

[25] ينظر: عبد القادر قط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار مكتبة الشباب للنشر، مصر، القاهرة، (د.ط) ، (د.ت)، ص 391.

[26] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1982، ص39، 40.

[27] ينظر: شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة،ص:102.

[28] سليم رهيوي، الديوان، ص17.

[29] المصدر نفسه، ص35.

[30] المصدر نفسه، ص36، 37.

[31] شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، ص139.

[32] يونس طركي، سلوم البحاري، المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2008م،ص48.

[33] سليم رهيوي، الديوان، ص13.

[34] ابن زيدون، الديوان، شرح د/ يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان،ط2، 1994م،ص 298.

[35] سليم رهيوي، الديوان، ص13.

[36] المصدر نفسه، ص 15.

[37] المصدر نفسه، ص 21.

السياسة التعليمية الجزائرية وأثرها في تثبيت عناصر الهوية الوطنية

أ.حياة شويطر

جامعة محمد بوضياف المسيلة

الملخص:

تعد إشكالية السياسة التعليمية ووظيفتها واحدة من أهم التحديات الكبرى التي كانت تواجه العديد من الدول، والجزائر كغيرها من دول العالم لم تكن في غنى عن التعليم، فبعد الاستقلال كانت تعاني المنظومة التربوية من نقص كبير، بسبب ما خلفه الاستعمار من تجهيل للشعب الجزائري ومحاولة سلخه عن مبادئه،مما دفعها إلى إقامة نظام تربوي يوائم المجتمع الجزائري انطلاقا من مبادئه وقيمه لأجل الحفاظ على هويته،فالشعور بالوحدة واللحمة الوطنية لا يكون وليد الصدفة أو اللحظة إنما هو نتاج للتنشئة الاجتماعية الصحيحة لمختلف المؤسسات المنوط بها ذلك،سواء كانت مؤسسات تنشئة اجتماعية رسمية أو غير رسمية ابتداء من الأسرة إلى المجتمع ككل، ونتيجة للتحولات التي عرفتها المجتمعات المعاصرة أصبح للنظام التعليمي الدور الأكبر باعتباره نظاما موجها لكامل أفراد المجتمع.ومن هنا تأتي هذه المقاربة للوقوف على النظام التعليمي الجزائري للتعرف على مدى ترسيخه ودعمه لثوابت الهوية الوطنية لدى التلاميذ خاصة في ظل التحديات التي تعيشها الجزائر سواء على الصعيد الداخلي أو الخارجي.ومنه نطرح الإشكال التالي : **إلى أي مدى أثرت السياسة التعليمية في الجزائر في ترسيخ عناصر الهوية الوطنية؟**

الكلمات المفتاحية :

السياسة التعليمية /النظام التعليمي /الهوية / الهوية الوطنية/ ثوابت الهوية.

Résumé

Le problème de la politique de l'éducation et de sa fonction est l'un des défis les plus importants auxquels de nombreux pays sont confrontés. L'Algérie, à l'instar d'autres pays du monde, n'était pas indispensable à l'éducation. Le sens de l'unité et de la cohésion nationale n'est pas le fruit du hasard ou du moment mais le résultat de la socialisation appropriée des différentes institutions qui lui sont confiées, qu'il s'agisse d'institutions qui s'établissent ou non. Groupes sociaux formels ou informels, de la famille à la société dans son ensemble, et du fait des transformations subies par les sociétés contemporaines le système éducatif est devenu le rôle le plus important en tant que système destiné à l'ensemble de la communauté. C'est pourquoi cette étude a pour but de déterminer le système éducatif algérien et de déterminer l'étendue de sa consolidation et son soutien aux constantes de l'identité nationale des étudiants, notamment à la lumière des défis auxquels l'Algérie est confrontée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. National?

les mots clés

.Politique éducative / Système éducatif / Identité / Identité nationale / constantes de l'identité

تمهيد:

تعد إشكالية السياسة التعليمية ووظيفتها واحدة من أهم التحديات الكبرى التي كانت تواجه العديد من الدول، ولا تزال تواجه العديد من البلدان العربية، فهذه حقيقة لا نقاش فيها، فمصير مختلف الشعوب والمجتمعات مرهون إلى حد كبير بنجاعة سياستها التعليمية في إعداد الإنسان لمواكبة تطورات هذا العصر ومسايرة التحديات التي تواجهه في ميدان الثورة الرقمية و تكنولوجيا المعرفة ولاتصال، فالحديث عن سياسة تعليمية في عصر أثرت فيه مظاهر العولمة، هو حديث عن ظاهرة غريبة انتشرت في مجتمعاتنا تسعى إلى توحيد فكري وثقافي واجتماعي واقتصادي وسياسي، فهي تحمل تحدياً قويا لهوية الإنسان العربي المسلم وما تستهدفه من قيم لحضارته والتركيز على هويته وثقافته العربية والإسلامية.حيث تشكل قضية الهوية الوطنية محور اهتمام الكثير من الباحثين والمفكرين كونها الحصن الوحيد لأي دولة، فالهوية الوطنية مشترك جماعي يحتوي الجميع و يضمن التوافق والانسجام ويراعي الخصوصيات والتنوع الثقافي الموجود في ربوع الوطن فهي تعبير اجتماعي وثقافي لانتماء وطني، فبقاء الأمم مرهون ببقاء هويتها. والجزائر كغيرها من دول العالم لم تكن في غنى عن التعليم، فبعد الاستقلال كانت تعاني المنظومة التربوية من نقص كبير، بسبب ما خلفه الاستعمار من تجهيل للشعب الجزائري ومحاولة سلخه عن مبادئه،مما دفعها إلى إقامة نظام تربوي يوائم المجتمع الجزائري انطلاقا من مبادئه وقيمه لأجل الحفاظ على هويته،حيث اصطدمت الجزائر بتغيرات وتطورات سريعة في العالم، فرضت على السياسة التعليمية في الجزائر واقعاً جديداً وجب التكيف معه لبلوغ مقصدها، فالتماسك الاجتماعي والوحدة الوطنية سبيل تحقيقها لا يتأتى ذلك إلا بالتعليم الجيد والتربية الصالحة الرشيدة وغرس الوطنية التي تغذي مشاعر الانتماء وتنميها سواء على المستوى العائلي، الاجتماعي، الوطني، والعربي الإسلامي في نفوس الأفراد بصفة خاصة والمجتمعات بصفة عامة.

مفهوم السياسة التعليمية:

إن أي مجتمع متطور أو يسعى إلى التطور لابد من اعتماد سياسة تعليمية توجه مساره وتحدد آلياته وتفاعلاته على كافة المستويات، وبالتالي فإن غياب السياسة التعليمية أو أي قصور يعتريها فإنه ينعكس بشكل مباشر على كافة العمليات والإجراءات، لذلك فإن بناء الحضارة يقوم على تربية الأجيال من أبناء الأمة، يتطلب تخطيط سياسة تعليمية تتسم بالاستقرار و تقوم على مقومات علمية أصيلة.

تعريف السياسة التعليمية و خصائصها:

- **تعرف السياسة لغة** : بأنها " تولي الرياسة والقيادةّ، وساس الناس سياسة أي تولى رياستهم وقيادتهم،وساس الأمور أي دبرها وقام بإصلاحها."[1]
- **مصطلح السياسة:** تتعدد تعريفات مصطلحات السياسة شأنه شأن غيره من المصطلحات المستخدمة في نطاق العلوم الاجتماعية، فالسياسة هي مجموعة أو سلسلة من القرارات التي تتعلق بمجال معين كالتعليم أو الصحة أو الدفاع أو الأمن.[2]
- **السياسة التعليمة :**تعني "المبادئ والاتجاهات العامة التي تضعها السلطات التعليمية لتوجيه العمل بالأجهزة التعليمية في المستويات المختلفة عند اتخاذ قراراتها."[3]

وتعد السياسة التعليمية في أي بلد قمة نظامه التعليمي، وهي المرحلة الأولى من العملية التعليمية حيث تحدد الاختيارات الرئيسية والتوجيهات من قبل الجهات المسؤولة عن التربية، لذا فإن أي سياسة تعليمية هي تعبير عن الاختيارات السياسية لبلد ما، وهي تنبع من تقاليده ونظرته للمستقبل [4]، و تعرف الدكتورة نادية جمال الدين السياسة التعليمية على أنها " مجموعة المبادئ والقرارات التي تستمد من نظام محدد للقيم بمستوياتها المختلفة، ومن استشراف النتائج والآثار المختلفة، للقرارات، وتحديد الإجراءات التي ينبغي للحكومة أن تأخذ بها من أجل التأثير في الواقع، ويتم تنفيذ المبادئ والقرارات وما يتبعها من إجراءات كخطة عامة لتوجيه القرارات المتصلة بوسائل تحقيق الأهداف المرغوبة.[5]هذا يعني أن السياسة التعليمية هي تلك المبادئ والأسس و المعايير التي تسير نشاطاً معيناً كالتعليم، و توجه حركته لاتخاذ القرارات اللازمة.

أسس السياسة التعليمية و أهدافها:

1/ أسس السياسة التعليمية:

إذا كانت السياسة العامة هي فن إدارة المجتمع، فالسياسة التعليمية هي عملية تحديد الاتجاهات وخطط، واستراتيجيات فعالة للأداء التربوي وهي تستند إلى الأسس التالية:

-**الأساس الأول:**أن السياسة التعليمية لها صفة الشمول والتكامل، فهي تستند إلى رؤية تربوية واجتماعية واضحة الملامح والسمات، هذا يعني إن لم تكن هناك فلسفة اجتماعية واضحة، فلن تكون هناك سياسة تربوية واضحة، وبالتالي لا وجود لبرامج، أو خطط، أو استراتيجيات، ولا مناهج واضحة، وستخضع كل المحاولات التربوية للخطأ والاجتهادات الفردية المتباينة والمتناقضة في كثير من الأحيان [6].

-**الأساس الثاني** :تستند السياسة التعليمية الناجحة والفعالة إلى أهداف تربوية تخدم الحاضر والمستقبل .

-**الأساس الثالث** : تقوم السياسة التعليمية على قاعدة من المعلومات والبيانات المتعارف عليها ذات الأثر في النسيج التربوي، والتي تعمل على إقامة دراسة للمحيط الاجتماعي والتربوي الذي توضع له السياسة .

-**الأساس الرابع** :أن تكون للسياسة التعليمية قابلية من طرف النسيج الاجتماعي والتربوي الذي تعمل السياسة في مجاله، أما إذا كانت ذات صبغة سياسية تخدم فئة أو جماعة معينة، فستفقد ثقتها داخل المجتمع

-**الأساس الخامس** : للسياسة التعليمية أن تكون عادلة، وأن تتكامل المراحل النظرية فيها مع مراحل التطبيق واتخاذ القرارات، فإذا لم تتسق النظرية مع التطبيق ولم تتطابق الوسائل والغايات مع عقيدة المجتمع،وبالتالي ستكون سياسة غير عادلة وغير متكاملة وفي الأخير ليست مقبولة.[7]

2/أهداف السياسة التعليمية:

تهدف السياسات التعليمية بصفة عامة وأساسية إلى توظيف التعليم لخدمة المجتمع وتدعيم قدرة الفرد على المشاركة الايجابية وتطويره بصفة مستمرة لمواكبة المعاصرة والمساهمة الفعالة في صناعة الحضارة الإنسانية، ومن ناحية أخرى الحفاظ على تراثه وأصالته .ويمكن الإشارة إلى أهداف ثلاثة رئيسية للسياسات التعليمية وتتمثل في ما يلي:[8]

1/ أهداف حضارية:

تعميق الانتماء الوطني والقومي والإنساني.

تأهيل الشخصية القومية الشمولية.

تقويم وتدعيم مفهوم الشعور بالمسؤولية والالتزام.

رفع المستوى الثقافي.

تدعيم الجانب الحضاري للمجتمع

2/ أهداف خاصة بالفرد:

تسعى العمليات التعليمية لإحداث تغييرات إيجابية لدى الفرد والمتمثلة في تنمية قدراته ومهاراته وهي:

-قدرته على التفكير وإجادة التعبير كتابة وقولاً.

-الإدراك الواعي للأساليب المعتمدة في دراسة الكون والبيئة المحيطة في التعرف على سمات المجتمع، بما يتضمن معرفة المبادئ الأساسية للطرق والكمية والتجربة المستخدمة في دراسة العلوم الطبيعية والإحاطة بأساليب التحليل الموضوعي للظواهر والمشكلات ودراسة الأساليب التاريخية والطرق الإحصائية التي تفسر تطور وطبيعة عمل المجتمعات.[9]

3/ أهداف خاصة بالمجتمع:

تتمثل الأهداف المجتمعية للسياسات التعليمية المرجو تحقيقها من خلال إحداث تغيرات ايجابية في الأفراد فيما يلي:

أهداف اقتصادية، وتشمل: إعداد المواطنين القادرين على إدارة المؤسسات الاقتصادية في الدولة، والارتقاء بمستوى الرشد لدى المستهلكين في المجتمع.

أهداف ثقافية، وتشمل: تنمية مواهب وطاقات الأفراد وإعدادهم للمشاركة في تطوير الحياة الثقافية بالمجتمع، والسعي نحو تأصيل التراث الثقافي القومي وتطويره.

أهداف سياسية، وتشمل: تلبية ما يتطلبه المجتمع من احتياجات وقيادات فعالة، تدعم روح الوحدة الوطنية، والتمسك بأصول المواطن[10].

النظام التعليمي في الجزائر:

إن النظام التعليمي هو أساس النظم الموجودة في المجتمع ومحورها، إذ أنه يتكفل ببناء أهم رأسمال في الأمة وهو الإنسان، فإذا كان النظام قائما على أسس قيمية وعلمية فاعلة انعكس ذلك على نوعية الإنسان وكفاءته، ومن ثم أدائه كعضو يسهم إيجابا في تطوير مجتمعه وإنتاج حضارته، وهو نظام يتكون من العناصر والمكونات والعلاقات التي تستمد مكوناتها من النظم السوسيو ثقافية والسياسية والاقتصادية وغيرها، لبلورة غايات التَّربية وأدوار المدرسة ونظام سيرها ومبادئ تكوين الأفراد الوافدين إليها.[11]، وقد شهد النظام التَّربوي الجزائري مراحل متميزة تبعا للأحداث الكبرى والتحولات الجوهرية التي مرت بها البلاد، ومع الغزو الفرنسي رأت فرنسا أن الجهاز التعليمي التقليدي أداة للممانعة الثقافية وحافظ للهوية الوطنية،فسعت إلى تصفيته حسب تعبير وزير التعليم الفريد رمبو،فقامت بتضييق أسس هذا الجهاز المادية والاجتماعية لتمهد الطريق لتأسيس نظام تعليمي جديد،مهمته خدمة المصالح الاستعمارية وترسيخ قيم الغالب الثقافية والحضارية [12]،حيث عمدت على طمس المعالم العربية الإسلامية للجزائر، وانتهجت سياسة تجهيل الشعب وسلخه عن ثقافته وحضارته العربية الإسلامية.فعمدت إلى الاستيلاء على الأملاك التعليمية

والدينية وهدمها، وكذا الاستيلاء على الأوقاف وهكذا جّردت التعليم الجزائري من أهم موارده، حيث إن اختفاء المؤسسات التعليمية كان يعني اضطهاد اللغة العربية التي اعتبرها الفرنسيون لغة أجنبية وميتة، وعلى هذا الأساس أهمل الفرنسيون تعليم العربية للجزائريين ، فبدؤوا بإزالتها من المدارس الابتدائية والثانوية،وكان تعليمها في الدراسات العليا يهدف لتحضير بعض الإداريين والمترجمينُ لإدارة الجزائريين قصد التعجيل بالاندماج،ونجد أن الأساتذة الذين عينتهم فرنسا لتدريس العربية كانوا يسمون " أساتذة العربية الدارجة" ، كما عمدت فرنسا على إصدار قوانين تعجيزية ومعرقلة للتعليم العربي، فصدر في 18أكتوبر 1892قرار أوجب الحصول على رخصة لفتح مدرسة عربية، كما جاء قانون 8مارس 1938الذي أغلق مدارس جمعية العلماء المسلمين ومنع فتح المدارس الحرة والكتاتيب القرآنية إلا بشروط تعجيزية[13].وقد حافظت العربية على وجودها بالجزائر من خلال ثلاثة قنوات:

-المدارس القرآنية

-الوعظ والإرشاد بالمساجد

-خلق ثلاث مدارس ثانوية باللسانيين سنة 1850مع التَّركيز على اللسان الفرنسي والتي كان لها دور في ظهور النخبة الوطنية.

مفهوم الهوية:

تعريف الهوية لغة : يشتق المعنى اللغوي لمصطلح الهوية من الضمير (هو.) أما مصطلح الهوية فهو المركب من تكرار هو، فقد تم وضعه كاسم معرف بـ أل و معناه (الاتحاد بالذات،) لغة: الهوية بضم الهاء وكسر الواووتشديد الياء المفتوحة نسبة مصدرية للفظ (هو) وهي استعمال حادث، أما الهوية بفتح الهاء فهي البئر البعيدةالمهواة والموضع الذي يهوي ويسقط من وقف عليه، والمرأة التي لا تزال تهوى[14]

في اللغة الأجنبية : تأتي الهوية كمرادف للفظidentity) (و معناه: تماثل و تطابق ووحدة وهو مصدر للفعل (identify)بمعنى: ماثل وطابق وحقق، ومنه لفظ الصفةidentifiable) (بمعنى يمكن تعرفه أو تحديد هويته، ومنه الاسمidentification) (بمعنى: مماثلة ومطبقة أو تماثل وتطابق.[15]ويعني مصطلح "الهوية" الذاتوالأصل والانتماء و المرجعية. وهي مأخوذة من كلمة "هو" أي جوهر الشيء وحقيقته، أي هوية الشيء تعني ثوابته وأيضاً مبادئه، ويكفي طرح السؤال التالي لبيان ذلك: من أنا؟ من نحن؟ من هو؟ وهكذا.[16]

اصطلاحا : عرفها الجرجاني فقال (الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة) وقال الكفوي بأن الهوية تطلق على ثلاثة معان: التشخص والشخص نفسه والوجود الخارجي. [17]وقد جاء تعريف الهوية في المعجم الكبير لعلم النفس على أنها صفات الأشخاص أو الأشياء التي قد تكون حقيقية أو غير حقيقية أو بصيغة أخرى "هي مجموعة صفات الأفراد أو الأشياء الحقيقية أو الممثلة أوالأحداث منسقة وتعتبر متكاملة فيما بينها."[18]

ثوابت الهوية الوطنية :

إن ثوابت الهوية الوطنية هي الركائز الأساسية المؤسسة للأمة الجزائرية: وهي الحبكة التاريخية للتطور السكاني والثقافي والديني اللساني للشعب الجزائري والمجسدة في[19] :

-الإسلام كدين وثقافة.

-العربية كلغة وثقافة.

-الامازيغية كلغة وثقافة.

هذه الركائز التي اقرها آخر دستور للدولة الجزائرية، ونحن عندما نتحدث عن الهوية الوطنية فليست العبرة بأوراق الجنسية، وإنما هي الشعور الواعي بها، والتضحية في سبيل تمثيلها قولا وفعلا، لأنه قد حدث ويحدث في الدنيا أن توجد شعوب بدون أوطان ولا أوراق جنسية، كما توجد أوطان بدون شعوب.[20]

مظاهر تدهور الهوية في السياسة التعليمية الجزائرية:

إن الإصلاح التربوي العربي، لا يمكن أن يتحقق فعلياً، وأن يصل إلى غاياته إلا في موكب من الإصلاحات الاجتماعية الشاملة، التي يجب أن تتم في ميدان الإدارة و الاقتصاد والحياة السياسية والاجتماعية في مختلف تجلياتها وإسقاطاتها. و هذا يعني بالضرورة أن الإصلاح التربوي لن يتم بصورته الطبيعية ما لم يتم في إطار رؤية شمولية للواقع السياسي و الاجتماعي برمت ه.[21] ومن هذا المنطلق يمكننا التطرق إلى أهم النقائص والقصور التي اعتلت المدرسة الجزائرية نذكر منها:

أولاً: إلغاء شعبة العلوم الإسلامية:

جاء على لسان علي بن محمد " ألغيت مادة التربية الإسلامية لأنها فيها -حسبهم- فرض لدين معين على الأطفال في سن البراءة وذلك معارض –كما يقولون- لطبيعة النظام الجمهوري فالمفروض أن يترك الأطفال بعيداً عن هذه الضغوط –كما يقولون- ولهم أن يختاروا الدين الذي يشاءون حتى يبلغوا سن الرشد. [22]، وهنا يمكن القول إن إلغاء شعبة الشريعة الإسلامية وإدراج التربية الخلقية هو هدم للهوية الوطنية، حيث تعد شعبة الشريعة المقوم الروحي والأخلاقي لمجتمعنا، فهو في أشد الحاجة إليها والتي ترفض العصبية ونبذ الصفات غير الخلقية، فهي تغرس في المجتمع روح الأخوة والمودة والتمسك بحبل الله المتين وبكتاب الله وبسنة المصطفى، فنجد أن هناك تيار فرانكفوني جاء ليكمل ويجسد المشروع الذي جاءت من أجله فرنسا إلى الجزائر محاولة بذلك القضاء تدريجياً على مقومات الهوية الجزائرية، وسلخ الفرد الجزائر عن قيمه ومبادئه العربية والإسلامية منذ نشأته.

ثانياً: إشكالية اللغة:

جاء في الميثاق الوطني أن اللغة العربية عنصر أساسي للهوية الثقافية للشعب الجزائري ولا يمكن فصل شخصيتها عن اللغة الوطنية التي تعبر عنها. ويضيف أن الخيار بين اللغة الوطنية ولغة أجنبية أمر غير وارد البتة ولا رجعة في ذلك.[23]، تعتبر اللغة العربية هي اللغة الوحيدة لتواصل الفرد الجزائري مع الآخرين على اختلاف بيئاتهم داخل المجتمع الجزائري، وهنا تشير بادية شكاط إلى أن أبناء الجزائر بحاجة كجميع الدول العربية إلى التمسك بلغتهم ،لأنها لغة قرآنهم، ولهذا فسياسة المستعمر الفرنسي مع مستعمراته دوما كانت محاولة طمس اللغة لتطمس من خلالها الهوية، وهذا ما أثبته المفكر المغربي عبد العلي الدوغري من خلال كتابه ":السياسة اللغوية والتعليمية الفرنسية بالمغرب "،حيث جمع من خلاله العديد من الوثائق لضباط فرنسيين كان هدفهم القضاء على اللغة العربية لأنها كما صّرح أحدهم ":إذا عاشت اللغة العربية عاش القرآن "وذلك ما لا يريدونه ثم إنه مخطئ من يعتقد بأن اللغة العربية هي لغة قريش ،ولغة الجمل وما حمل، لأن مكانة أي لغة يفرضها أصحابها.[24]وهنا يمكن القول إن اللغة العربية باقية ما دام القرآن باقيا في قلوب أهله.

إن الحنين الاستعماري وتلك الروح الاستعمارية المكنونة في قلوب المستعمرين، والتي أعلنوها أو أخفوها لتجعلنا نقول إن الاستعمار لا يزال طامعا إلى يومنا هذا في الجزائر والجزائر خصوصا كيف لا و هم قد نفضوا أيديهم من أغلب المستعمرات التي كانوا يملكونها وأبقوا أيديهم على الجزائر وحدها و كأنهم يعطوننا رسالة إننا لا نريد غيركم ، وقد تبين ذلك في أفعالهم وتبين في أقوالهم فهذا السياسي الفرنسي "بينو "وهو وزير سابق في الحكومة الفرنسية لما خسرت فرنسا الجزائر يقول " بأنَّ فرنسا قد خسرت إمبراطوريتها الاستعمارية وآن الأوان لأن تعوِّضها بإمبراطورية ثقافية "[1] ففرنسا أوَّل ما احتلت الجزائر حاولت طمس الهوية الثقافية للشعب الجزائري من خلال إيذاء كل من تسوَّل له نفسه تعلم العربية في الجزائر والتمسك بقيم العروبة فكم سجن في حقِّ هذه العربية من كان يعلمها للصبية الجزائريين وكم نفيَ من كان يود لو تقوم هذه اللغة في المدارس الفرنسية في الجزائر ولو إلى جانب الفرنسية بل كأيِّن من كاتب بها قتل، كما لا ننسى اغتيال أحمد رضا حوحو والربيع بوشامة ، وعبد الكريم العقون ، والعربي التبسِّي والإبراهيمي و غيرهم، من أبناء هذا الشعب الأبي بكل تنوعاته العرقية المحافظ على العربية وعلى الإسلام، وقد استمر الأثر الاستعماري و أثره إلى ما بعد الاستقلال بل إلى يومنا هذا فأمام هذا الزحف الفرنسي ها نحن الآن نراها قد اجتاحت أكثر من ميدان، وفي مقدمتها أغلب الأجهزة الإدارية على اختلافها وتنوعها ناهيك عن التعليم والإعلام والقطاع الاجتماعي والاقتصادي وبشكل خاص، الشركات الصناعية الخاصة منها والعمومية **فثمة أسواق تجارية لا يوجد أدنى أثر فيها للغة العربية وكأنها متواجدة في عواصم ومدن أوروبية. إلا أن الأخطر من هذا كله هو ذلك الكم الهائل من الإعلانات التجارية والدعائية الأخرى باللغة العامية الركيكة، سواء كانت شخصيات أو لافتات، أو منشورة في الصحف والمجلات، أو المطبوعات الأخرى**[2]

ولم تكتف فرنسا بهذا فقط بل ضربت الجزائر من **ناحية العرق**، فوضعت خططا خبيثة لدسِّ الأمازيغية في العربية فأحيت لسانا آخر لا حبًّا فيه وإنَّما لينازع العربية ويصدَّها عن سبيلها و ليكون بمكان الضرة للعربية لتبقى الفرنسية مسيطرة في نهاية الأمر

ولقد كتب الشيخ البشير الإبراهيمي سنة 1948مقالا نشر في العدد 42من جريدة البصائر يبصر من خلاله بالنوايا الخفية للاستعمار الذي أراد أن يجعل من الأمازيغية ضرة معادية للعربية يقول فيه:<العربية في القطر الجزائري ليست غريبة ولا دخيلة بل هي في دارها وبين حماتها وأنصارها، وهي ممتدة الجذور مع الماضي طويلة الأفنان في المستقبل لأنها دخلت هذا الوطن مع الإسلام على ألسنة الفاتحين ترحل برحيلهم وتقيم بإقامتهم؛ فلما أقام الإسلام بهذا الشمال الإفريقي وضرب بأطنابه فيه أقامت معه العربية لا تريم ولا تبرح ما دام الإسلام مقيما لا يتزحزح؛ ومن ذلك الحين بدأت تتغلغل في النفوس و تنصاع في الألسن و اللهوات وتنساب بين الشفاه والأفواه، يزيدها طيبا وعذوبة أن القرآن بها يتلى وأن الصلوات بها تبدأ وتختم؛ فما مضى عليها جيل أو جيلان حتى اتسعت دائرتها وخالطت الحواس والمشاعر وجاوزت الإبانة عن الدين إلى الإبانة عن الدنيا فأصبحت لغة دين ودنيا معا؛ وجاء دور القلم والتدوين فدونت بها علوم الإسلام وآدابه وفلسفته وروحانيته، وعرف البربر عن طريقها ما لم يكونوا يعرفون وسعت إليها حكمة يونان تستنجد بها البيان وتستعديها على الزمان !.فمن قال إن البربر دخلوا في الإسلام

[1] حلام جيلالي ، أثر العولمة في اللسان العربي ، ص 132.

[2] عابد بوهادي ، تحديات اللغة العربية في المجتمع الجزائري، مجلة اللغة العربية ، الجزائر ، ع 32 ، 2014، ص 169.

طوعا فقد لزمهم القول بأنهم قبلوا العربية عفوا لأنهما شيئان متلازمان حقيقة وواقعا، لا يمكن الفصل بينهما ومن شهد أن البربرية مازالت قائمة الذات فيبعض الجهات فقد شهد للعربية بحسن الجوار وشهد للإسلام بالعدل والإحسان، إذ لو كان الإسلام دين جبرية وتسلط لمحا البربرية في بضع قرن، فإن تسامح ففي قرن .>[3]كما أنَّ بحوثا في مجال فقه اللغة أثبتت أنَّ اللغة الأمازيغية من فصيلة الساميات الحاميات وهي من أخوات اللغة العربية وهي قابلة لأن تجاورها وأن تكون لجنبها.

مما سبق يتضح لنا أن اللغة العربية تعد مكوناً أساسياً للهوية الجزائرية ولا يمكن التنكر للغة الأجداد فهاته الأخيرة ظلت صامدة أمام المستعمر واستحال عليه طمسها، فهي متجذرة و متأصلة بالجزائر،فهي اللغة التي نزل بها القرآن وجاءت بها الرسالة المحمدية التي حملها الفاتحون لبلادنا واحتضنها أجدادنا وساهموا في نشرها. وهذا ما عبر عنه الشيخ الإبراهيمي في قوله "من شهد أن البربرية ما زالت قائمة الذات في بعض الجهات، فقد شهد للعربية بحسن الجوار وشهد للإسلام بالعدل والإحسان والبربرية إذا تنازلت عن موضعها من ألسنة ذويها للعربية لأنها لسان العلم وآلة المصلحة."[25]

ثالثاً: إشكالية تعليم اللغات الأجنبية:

إن من ثوابت تيارات الفرنسة عندنا إدامة اللعب على حبل مغالطة لم يعد أحد يجهلها أو ينخدع بها اسمها الانفتاح على اللغات الأجنبية" كانوا يتحدثون عن العالمية كلما أرادوا أن يلمحوا للغة الفرنسية وحين أسعفهم العالم بمصطلح العولمة أقبلوا على التماسك به، فالعولمة تقتضي فعلاً معرفة اللغات الأجنبية لكن من سوء حظ الانسلاخيين عندنا أن الفرنسية ليست هي لغة العالم ولا لغة العلم ولا لغة العولمة، هذا الوضع الذي أريد به إيصال البلاد إليه له اسم واحد هو ربطنا نهائياً بالعجلة الفرنسية وقتل العالمية باسم العالمية، لأن اللغة الفرنسية تقصينا عن المعارف العالمية و تعزلنا عن منابر التقدم التكنولوجي، لأن 92%من صفحات الانترنيت الالكترونية باللغة الانجليزية والـ 08%الباقية لكل لغات الأرض بما فيها الفرنسية التي لا تحتل فيها إلا20%.[26]

فاللغة الفرنسية عقيمة في دارها، لكن لازال في منظومتنا من يمجدها بمحاولة إدراجها في السنة الثانية ابتدائي لكن تم إلغائها في وقت مبكر وتم إدراجها في السنة الثالثة ابتدائي، وما يعاب على هذا الإجراء أن تدريس الفرنسية في وقت مبكر من التعليم هو محو للهوية الوطنية، مع أن الطفل في هذا السن لا يجيد حتى الكتابة أو القراءة للغته الأم، بل يجب على صانعي السياسة التعليمية تعليم الفرد الجزائري لغته العربية التي أناط بها الدستور الجزائري في مواده كلغة وطنية رسمية.[27]

خاتمة البحث:

تعيش الجزائر رهانات داخلية وخارجية صعبة تستدعي التمسك بالوحدة واللحمة الوطنية،ويبقى هذا الرهان بالدرجة الأولى على عاتق النظام التعليمي الذي من شانه أن يحقق هذا المبتغى،لكنه لن يتحقق ما لم يكن تناوله لأبعاد وثوابت الهوية الوطنية بشكل متزن وعادل،وبشكل واف وكاف، فخلاف هذا حتميته ستكون سلبية لا محالة،فما عاشته الجزائر من أحداث مختلفة،كأحداث منطقة القبائل وكذا الأحداث المأساوية للعشرية السوداء

[3] البشير الابراهيمي ، آثار البشير الابراهيمي ، جمع أحمد طالب الابراهيمي ،الجزء الثالث، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى 1997، ص 206 ، ينظر بو عبد الله غلام الله ، مستقبل اللغة العربية ورهاناتها في ظل العولمة ، ص 687

وكذا الأحداث الأخيرة بمنطقة غرداية،لم تكن لولا وجود استقطاب ديني ومذهبي وعرقي،و هذا نتيجة لجهل أو قلة معرفة المستقطبين،مما جعلهم عرضة للانتهازيين والمخربين.

إن النظام التعليمي الجزائري يجب أن يبقى بعيدا عن التجاذبات الأيديولوجية والسياسية والصراع النخبوي بين دعاة التعريب ودعاة الفرنسة،هذا الصراع الذي طفا إلى السطح مع أعمال اللجنة الوطنية لإصلاح المنظومة التربوية أو ما يعرف بلجنة بن زاغوا، وأن يحتكم وجوبا إلى الشرعية التاريخية وبيان أول نوفمبر وكذا إلى الشرعية الدستورية، ويعهد به إلى الأكاديميين أصحاب الاختصاص كما يجب التكفل التام بالأوضاع الاجتماعية للأستاذ والإطار التعليمي والتلميذ على حد سواء.

قائمة المراجع:

1. أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات التربية و التعليم، القاهرة: دار الفكر العربي، 1980
2. ابتسام حري، المدرسة الجزائرية و تحديات التجديد، رسالة ماجستير تخصص فلسفة التربية، المدرسة العليا للأساتذة، - بوزريعة. 2013-2014.
3. إسماعيل رابحي، الإصلاح التربوي و إشكالية الهوية في المنظومة التربوية الجزائرية –دراسة تحليلية تقويمية لفلسفة التغيير في ضوء مقاربة حل المشكل، أطروحة دكتوراه علوم في علم النفس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية و العلوم الإسلامية، جامعة الحاج لخضر-2013-
4. زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد و الشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،العدد.4جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف-، 2010
5. زيدي الخداوية، اللغة العربية و ترسيخ الهوية الوطنية في ظل التعدد اللغوي، مجلة الممارسات اللغوية، العدد، 91الجزائر: جامعة مولود معمري- تيزي وزو، جانفي، 2010.
6. الطاهر سعود .الجذور التاريخية والإيديولوجية للحركة الإسلامية .رسالة دكتوراه العلوم في اجتماع التنمية.قسنطينة . 2009-2010
7. شراد محمد العلمي .النظام التعليمي وثوابت الهوية الوطنية .كتب المرحلة الأولى من التعليم الابتدائي أنموذجا .مذكرة لنيل شهادة الماجستير علم الاجتماع 2014-2015.
8. علي أسعد و طفة، إشكالية الإصلاح التربوي في الوطن العربي (تحيات و تطلعات مستقبلية .www.walfa.net
9. عبد الجواد السيد بكر، التربية المقارنة والسياسات التعليمية، الإسكندرية: مطبعة السلام، 2006،
10. كوسة فاطمة الزهراء، أزمة الهوية عند الشباب الجزائري، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم النفس العيادي، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجزائر
11. محمد عمر أحمد أبو عنزة، واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية و الإسلامية "دراسة من منظور فكري "،رسالة لنيل شهادة الماجستير في العلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، جامعة الشرق الأوسط،2011
12. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ج ،1مطابع الأوفست، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ط3 1985م
13. منار محمد بغداي، السياسة التعليمية في الدول النامية و المتقدمة، مصر:المكتب الجامعي الحديث، 2009م
14. نادية شكاط، إشكالية هيمنة اللغة الفرنسية في التعليم بالجزائر.http://www.algeriachannel.net/
15. نصر الدين سعيدوني، في الهوية والانتماء الحضاري، الجزائر: البصائر الجديدة للنشر والتوزيع،2013
16. هاني بني مصطفى، السياسات التربوية والنظام السياسي، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع ،2005
17. يوسف شلبي، التعليم الديني في الجزائر و المخاطر المحدقةبه6681/http://alasr.me/articles/view/

الهوامش والإحالات:

1 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط ج ،1مطابع الأوفست، شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، ط3 ،1405هـ-1985م،ص:480

2 منار محمد بغداي، السياسة التعليمية في الدول النامية و المتقدمة، مصر:المكتب الجامعي الحديث، 2009م، ص.16

3 أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات التربية و التعليم، القاهرة: دار الفكر العربي، ،1980ص.200

4 هاني بني مصطفى، السياسات التربوية والنظام السياسي، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، ،2005ص.250

5 منار محمد بغداي، مرجع سابق الذكر، ص .16

6 وردت هذه الفكرة بتصرف من مرجع: سلمى الإمام، مرجع سابق الذكر، ص .126-127

7 وردت هذه الفكرة بتصرف من مرجع: سلمى الإمام، مرجع سابق الذكر، ص .126-127

8 عبد الجواد السيد بكر، التربية المقارنة والسياسات التعليمية، الإسكندرية: مطبعة السلام، ،2006ص.209

9المرجع نفسه .ص: 209

10المرجع نفسه .ص: 209

11الطاهر سعود .الجذور التاريخية والإيديولوجية للحركة الإسلامية .رسالة دكتوراه العلوم في اجتماع التنمية.قسنطينة .2009-2010.

12المرجع نفسه

13شراد محمد العلمي .النظام التعليمي وثوابت الهوية الوطنية .كتب المرحلة الاولى من التعليم الابتدائي انموذجا .مذكرة لنيل شهادة الماجستير علم الاجتماع 2014-2015.ص:51

14 محمد عمر أحمد أبو عنزة، واقع إشكالية الهوية العربية: بين الأطروحات القومية و الإسلامية "دراسة من منظور فكري"،رسالة لنيل شهادة الماجستير في العلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، جامعة الشرق الأوسط، ،2011ص .35

15إسماعيل رابحي، الإصلاح التربوي و إشكالية الهوية في المنظومة التربوية الجزائرية –دراسة تحليلية تقويمية لفلسفةالتغيير في ضوء مقاربة حل المشكل، أطروحة دكتوراه علوم في علم النفس، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية و العلومالإسلامية، جامعة الحاج لخضر-باتنة-، 2012-2013ص 37

16 زغو محمد، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد و الشعوب، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية،العدد ،.4جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف-، 2010ص. 94

17 محمد عمر أحمد أبو عنزة، مرجع سابق الذكر، ص .35

18 كوسة فاطمة الزهراء، أزمة الهوية عند الشباب الجزائري، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم النفس العيادي، كلية العلومالإنسانية و الاجتماعية، جامعة الجزائر، ص46

19شراد محمد العلمي .النظام التعليمي وثوابت الهوية الوطنية .كتب المرحلة الاولى من التعليم الابتدائي انموذجا .مرجع سابق ص:17

20المرجع نفسه ص:17

21 علي أسعد و طفة، إشكالية الإصلاح التربوي في الوطن العربي (تحيات و تطلعات مستقبلية .www.walfa.net

22 يوسف شلبي، التعليم الديني في الجزائر و المخاطر المحدقة به،http://alasr.me/articles/view/6681/

23 زيدي الخداوية، اللغة العربية و ترسيخ الهوية الوطنية في ظل التعدد اللغوي، مجلة الممارسات اللغوية، العدد ،91الجزائر: جامعةمولود معمري- تيزي وزو، جانفي، 2010.ص:04

24نادية شكاط، إشكالية هيمنة اللغة الفرنسية في التعليم بالجزائر.http://www.algeriachannel.net/

25 نصر الدين سعيدوني، في الهوبة و الانتماء الحضاري، الجزائر: البصائر الجديدة للنشر و التوزيع، ،2013ص .104

26 ابتسام حري، المدرسة الجزائرية و تحديات التجديد، رسالة ماجستير تخصص فلسفة التربية، المدرسة العليا للأساتذة، -بوزريعة .2013-2014.ص:142

27المرجع نفسه ص:142

Contact de langues, contact de cultures en Algérie : Pour une analyse dynamique des paroles algériennes.

M. MANAA Gaouaou

Centre Universitaire de BARIKA

Résumé :

Ce texte se propose de rappeler quelques dimensions des phénomènes de contact de langues, de les nommer et de dire l'identité, dans un contexte où le non-dit et les discours ambivalents sont bien ancrés dans les usages.

Je m'attacherai, dans ce cadre, à définir les termes de contact de langues et de conflits linguistiques.

J'évoquerai également les tensions nées de la confrontation des politiques linguistiques homogénéisantes et les pratiques langagières qui s'interpénètrent.

Abstract:

Our work is a review of languages contact, their identifications within the unspeakable contexts, and ambivalent discourses.

This work undertakes the elaboration of a theoretical framework, in which a definition of languages contact and linguistic conflicts are set.

The other component of the work is an overview of the interpenetration between homogenizing linguistic policies, and linguistic usage.

ملخص:

نتطرق في هذا الموضوع إلى بعض أبعاد ظواهر احتكاك اللغات وتحديدها، أين يكون الخطاب متعدد المعاني هو السائد و المستعمل. وفي هذا الإطار نحرص على تعريف العناصر

المتعلقة باحتكاك اللغات و المواجهات اللغوية كما أتطرق كذلك إلى الضغوطات التي نجمة عن المواجهة بين السياسات اللغوية المتجانسة و الاستعمالات اللغوية المتداخلة.

Lorsque nous parlons de conflit linguistique, nous voulons décrire une situation où historiquement plusieurs langues se sont installées dans des communautés différentes qui composent une société : la société algérienne, par exemple.

Ces langues sont là, elles existent dans un même espace géosocial. Cependant, c'est une existence souvent tumultueuse, agitée, c'est une cœxistence antagonique de l'arabe classique, de l'arabe algérien, de tamazight et du français. Cet antagonisme est en réalité porté par un autre conflit qui est en définitive un conflit de pouvoir, de suprématie, de domination.

Le modèle qui inspire notre réflexion s'est construit dans une situation de plurilinguisme où la coexistence de plusieurs langues au sein de la même communauté, est ressentie par certains sociolinguistes comme une concurrence déloyale. Il n'a pas comme c'est le cas en Suisse ou au Canada de contact plutôt harmonieux mais, en termes de conflit, de distribution inégalitaire et inévitablement de dominance : une langue écrite supérieure dominante. Une dominance qui ne peut avoir comme issue la substitution de la/les langue(s) en position de faiblesse par la langue en position de force.

Il convient de souligner ici que le paradigme - conflit linguistique - est l'objet de débats houleux au sein de la sociolinguistique et les positions des uns et des autres restent inchangées. En fait, le modèle « conflictuel » se distingue aussi bien du modèle nord-américain (C. Ferguson, J. Fishman…) que du modèle consensuel Suisse (G .Lüli, B. Py, J.F de Pietro).

La perspective que nous envisageons dans notre étude est de prendre en considération le contenu conflictuel lié au contact des langues. En effet, lorsque le plurilinguisme n'est pas institutionnalisé comme c'est le cas en Algérie, les langues parlées, sur l'ensemble du territoire national, se répartissent entre l'arabe standard (langue nationale 1 et officielle) – tamazight (langue nationale 2, depuis avril 2002) l'arabe algérien, véritable langue nationale (sans aucun statut) - le français (1° langue étrangère).

Cependant, la langue dominante, tour à tour le français (pendant la colonisation), l'arabe depuis l'indépendance (pour des raisons peu « linguistiques » mais plutôt politiques) finissent par marginaliser les langues dominées : l'arabe dialectal et les variétés du berbère, c'est-à-dire, les véritables langues maternelles de la totalité des algériens, se substituer à elles et les pousser à disparaître [1]

La situation sociolinguistique algérienne se caractérise par une forme de triglossie qui instaure de fait une hiérarchisation et donc une distribution inégalitaire des usages respectifs des langues en présence, une subordination linguistique (Lamuela 1987 et 1994), un déséquilibre, une instabilité (Gardy et Lafont 1981 – (Boyer 1991), (Chaker 1994, 1993), (Dourari 1997)...

Pour traiter le plurilinguisme en Algérie, on fera intervenir le caractère triglossique qui le caractérise et l'état de la « compétition » qui s'instaure. On peut observer la triglossie « conflictuelle » à travers une hiérarchisation des langues en présence : *Arabe classique / français / langues maternelles*.

1. MANAA. G « Réflexions sur les motivations des changements ou combinaisons de langues (arabe-chaoui-

français) dans le discours des professeurs de français du second degré de la région de Batna.

In El -Tawassol, publication de l'Université de Annaba, n° 07, Juin 2000

On s'attardera ici sur les notions de langues, de cultures, et de conflits linguistiques qu'on réduira au segment de « contact et conflit linguistiques ».

Il est question de plusieurs langues utilisées au sein d'un groupe de locuteurs. La conséquence est que toute situation de co-présence linguistique, plus ou moins stable, implique des relations interlinguistiques concurrentielles et conflictuelles, dans l'imaginaire ou dans les pratiques langagières, des conflits qui se traduisent par des phénomènes de substitution, de métissage linguistique ou de disparition.

En Algérie, l'arabe et le berbère coexistent depuis plusieurs siècles au niveau oral et en de rares occasions à l'écrit. Depuis l'indépendance, l'unification nationale et linguistique a fait une avancée importante et la majorité de la population *y* compris les berbérophones, se reconnaît dans l'arabe algérien qu'elle parle bien et depuis longtemps.

Aucun acteur politique ne nie explicitement le statut de la langue nationale et officielle de l'arabe scolaire, mais les statuts du français et du berbère sont problématiques : le français est « affublé » du statut de langue étrangère, il reste de facto une seconde langue officielle de l'Algérie et c'est le cas de documents officiels qui sont souvent traduits en langue française : Passeport, journal officiel, circulaires, contrats correspondances officielles etc. Même si d'autres pensent qu'une avancée significative a été franchie depuis Avril 2002 avec la reconnaissance de tamazight comme langue nationale n° 2.

Quant aux variétés berbères (kabyle, chaoui, mozabite, targui) et l'arabe algérien, ils sont implicitement classés comme dialectes populaires ou régionaux : c'est donc la solution de triglossie conflictuelle qui a été retenue en Algérie.

Les locuteurs algériens intellectuels recourent spontanément au français ou à l'arabe standard pour les rapports formels et aux variétés berbères et à l'arabe dialectal pour toutes les situations de la vie quotidienne.
Il serait impensable, qu'une personne écrive une requête à un tribunal ou une demande de recrutement à l'université en kabyle ou en arabe dialectal.
Il est même arrivé que des représentants authentiques du peuple – certains députés de la région de Kabylie - se voient refuser de prendre la parole en kabyle dans l'hémicycle de la chambre – Assemblée Populaire - en Algérie où seul l'arabe a droit de cité !

Cette forme d'exclusion a été à l'origine de la revendication identitaire des berbérophones. En effet, la revendication berbère a toujours existé en Algérie. Même si elle est timide, voire timorée dans les Aurès, en Kabylie, elle est offensive, belliqueuse et parfois agressive. L'onde de choc du séisme du Printemps berbère a profondément touché l'Algérie durant les années 80. Et si S. Chaker [2], s'est fait l'écho de cette revendication, un autre son de cloche s'est fait retentir avec M. Saadi, une revendication bien plus organisée pour le statut -quo de la politique linguistique actuelle en Algérie.

On constate depuis trois décennies un regroupement partisan qui ne s'est pas seulement fait selon la langue mais selon l'affinité idéologique ou sociopolitique. Ainsi, l'intégrisme regroupe autant de berbérophones que d'arabophones, de francisants ou d'anglicisants et il en est de même des courants dit conservateurs ou démocrates. On a l'impression que c'est la hiérarchisation sociale qui commande la hiérarchisation linguistique, c'est pourquoi les tenants du pouvoir qui furent des arabophones ont instauré cette hiérarchisation linguistique : arabe standard /et le reste !

2. « Langues et cultures berbères en Algérie, depuis 1988 : rupture ou continuité » in Cahiers de Linguistique
Sociale n° 22, Mont-Saint-Aignan, Université de Rouen, P. 15-32

De même, lorsqu'ils sentirent que le français concurrençait dangereusement la suprématie de l'arabe, ils ont vite fait de mettre en concurrence directe le français et l'anglais avec cette fameuse option du choix de la première langue étrangère souvent suggérée pour le choix de l'anglais au détriment du français.

M. A. Dourari [3] rappelle, quant à lui, que « pluralisme linguistique n'est pas nécessairement le corollaire d'un pluralisme identitaire ou nationalitaire » : contre le présupposé de la thèse de Herder : une langue = une nation, donc plusieurs langues = plusieurs identités.

Multilinguisme et identité nationale.

Si l'identité nationale se définit par rapport à la Loi nationale, elle ne nécessite pas forcément une langue nationale unique [4]. C'est le cas de la France mais il existe ailleurs dans le monde d'autres nations tout aussi unifiées avec plusieurs langues nationales : Suisse, Belgique, Luxembourg, Canada...etc.

Le processus identitaire est complexe en Algérie, en ce sens que les mots qu'emploient les locuteurs pour nommer leurs langues et celles qu'ils entendent, autour d'eux sont souvent choisis pour se démarquer du parler du voisin, pour stigmatiser son idiome, voire le nier. S'identifier à une communauté ou à une culture a non seulement une référence mais aussi un sens [5].

Il est parfois difficile de concilier Etat unitaire et situation de plurilinguisme. Si toutefois le multilinguisme est une situation de fait, cela signifiera que les langues renvoient à des identités particulières, qui peuvent être plus petites (ou plus grandes) que le cadre national, mais qui s'en distinguent.

En Algérie, comme c'est le cas dans le reste du Maghreb, les langues quotidiennement parlées ne sont pas écrites : elles sont soient des variétés du berbère ou de l'arabe. Il faut préciser que ces langues parlées sont l'objet d'un attachement renouvelé.

Nous pouvons également citer les utilisateurs professionnels comme : Fellag Mohamed et Kateb Yacine…

3. « Pluralisme linguistique et unité nationale : perspectives pour l'officialisation des variétés berbères en

Algérie ». Publications de l'Université de Rouen, 1997.

4. GRANDGUILLAUME G. « Le multilinguisme dans le cadre national au Maghreb ». Publications de

L'Université de Rouen, 1997. p.17

5. LAROUSSI F. « Plurilinguisme et identités au Maghreb : en quels termes les dire ? »

Publications de l'Université de Rouen, 1997. p. 22-23

Leurs messages, leur usage public, est toujours mal vu, sinon condamné par les pouvoirs publics. Cet usage se rattache à une affirmation d'identité spécifique qui demande à être reconnue. Ces parlers sont même « véhicules de la modernité »[6].

La langue comme paramètre définitoire d'une identité.

Depuis l'instauration de la politique d'arabisation volontariste et l'anti-berbérisme affiché de certains milieux dominants de la culture officielle, ont déclenché une véritable résistance culturelle. Ce qui n'était une simple référence culturelle depuis l'indépendance de l'Algérie de certains milieux intellectuels, cultivés : des enseignants, des écrivains, des politiciens mais très restreints, est devenue durant les années 70, un phénomène éminemment politique, en opposition ouverte avec l'Etat en place.

En effet, c'est la langue, depuis les premiers travaux des intellectuels berbérophones qui est posée comme fondant l'identité berbère. On retrouve cette attitude chez les premiers berbérisants et elle ira en se renforçant jusqu'à la période actuelle. La revendication formulée explicitement est d'abord linguistique : (Le berbère langue nationale).
Le premier palier est atteint en 1995 avec la création du Haut-Commissariat de l'Amazighité (H.C.A) et le deuxième palier allait être atteint en 2002 avec la reconnaissance officielle de Tamazight comme langue nationale à côté de l'Arabe.

Aujourd'hui, la même revendication se précise : c'est une demande pressante pour l'officialisation de Tamazight [7]. Ce mouvement porte aussi une seconde revendication importante et dont le décret portant reconnaissance de Tamazight comme langue nationale, ne fait pas mention : la reconnaissance de la langue Tamazight comme langue nationale et officielle exprimée par le slogan : « **Tamazight *langue nationale et officielle*** ».

C'est bien au niveau de la question linguistique que se situe la contradiction principale. Nous sommes en face d'une langue et d'une culture protestataires.
Le berbère (la langue berbère) devient ainsi un instrument de lutte politique car

chanter, écrire, et dans certaines circonstances, s'exprimer en berbère est en soi un acte d'engagement.

Toute la culture berbère moderne a une tonalité très contestataire : critique socio-politique, affirmation identitaire berbère. L'exclusion officielle qu'a subi le berbère depuis l'indépendance a fait que la langue et la culture se sont développées en dehors des cadres institutionnels, un développement en parallèle. Cette culture vivante est de fait très autonome par rapport à l'idéologie et à la culture officielles.

En Algérie, la culture berbère constitue un espace de liberté (conquise) et la langue berbère (comme d'ailleurs le français) un refuge et un support pour la pensée non-conforme ou dissidente. La langue autant que la culture vont critiquer la politique du pouvoir en place et ses pratiques discriminatoires.

6. BENRABAH M « L'arabe algérien, véhicule de la modernité ». Cahiers de Linguistique Sociale,

Minoration linguistique au Maghreb, Université de Rouen, SUDLA, n° 22, p. 33/34

7. MORSLY D. « Tamazight Langue Nationale ? » In Publications de l'université de Rouen, 1997, P.38

La critique est contenue dans une presse amazighe encore embryonnaire comme « *Thamurth* = la terre), dans les chansons, d'abord kabyles et par la suite chaouies à la fin des années quatre-vingts et dans la littérature de la langue berbère. Alors qu'on remarque l'absence de cette même critique du pouvoir par la presse indépendante arabophone, elle est souvent absente, voire inexistante dans la production littéraire en arabe qui va plutôt glorifier tout ce qui rabaisse les autres langues. On peut citer

certains quotidiens francophones comme *le Matin* (qui a disparu du paysage quotidien, suite à son interdiction, pour ses critiques souvent acerbes), *El Watan*, *le Soir D'Algérie* ou *le Quotidien d'Oran*.

Ainsi, par ses prises de position et par son travail soutenu sur la langue et la culture, le mouvement berbère donne une image de lui-même et de son projet de société à l'opposé de celle de l'arabe qui au contraire prône l'arabo-islamisme, On peut donner plusieurs exemples de cette dichotomie :

Langue berbère ~ **langue** arabe

Contestation, liberté individuelle ~ respect de l'autorité et de la tradition

Alphabet latin ~ alphabet arabe…

Conclusion

Tout le processus de production de l'identité berbère/arabe s'appuie essentiellement sur la référence à la langue. Certains n'hésiteront pas à parler d'identité nationale.

J'ai tenté de montrer comment certaines situations de pratiques langagières et d'écrits des langues maternelles et/ou étrangères, pensées et mises en œuvre par les différents locuteurs participaient des dynamiques sociales et linguistiques du contact et de la confrontation des langues et des cultures.

Les mentalités ont beaucoup évolué depuis les années quatre-vingts sous l'effet de plusieurs facteurs : la pluralité politique, l'ouverture sur le monde moderne, la

mondialisation, la tolérance du bilinguisme et surtout la liberté de parole. Cela permettra aux différentes langues et cultures de coexister dans un climat plus serein !

Bibliographie.

BENRABAH M 1993 « *L'arabe algérien, véhicule de la modernité* ». Cahiers de Linguistique Sociale, Minoration linguistique au Maghreb, Université de Rouen, SUDLA, n° 22,

CHAKER S. 1993 « *Langues et cultures berbères en Algérie, depuis 1988 : rupture ou continuité* » In Cahiers de Linguistique Sociale n° 22, Mont-Saint- Aignan, Université de Rouen.

DOURARI A. 1997 « *Pluralisme linguistique et unité nationale : perspectives pour l'officialisation des variétés berbères en Algérie* ». Publications de l'Université de Rouen.

GRANDGUILLAUME G. 1997 « *Le multilinguisme dans le cadre national au Maghreb* ». Publications de l'Université de Rouen.

LAROUSSI F. 1997 « *Plurilinguisme et identités au Maghreb : en quels termes les dire* ? » Publications de l'Université de Rouen.

MANAA G. « *Réflexions sur les motivations des changements ou combinaisons de langues (arabe-chaoui-français) dans le discours des professeurs de français du second degré de la région de Batna.* » In El -Tawassol, publication de l'Université de Annaba, n° 07, Juin 2000

MANAA G. « *Une variété de berbère en voie de disparition : le chaoui de l'Aurès* » Projet de recherche – 2007/2009.

MORSLY D. « *Tamazight Langue Nationale* ? » In Publications de l'université de Rouen, 1997, P.38

MORSLY D. et CHAKER S. 1995 « *La langue dans tous ses états* » Cahiers de l'Orient n° 39/40, Paris.

Les manuels de français de primaire deuxième génération et contexte socioculturel algérien

D. DAKHIA Mounir **université Mohamed Khider-Biskra**

Résumé

Tout manuel de langue et en particulier les manuels scolaires de la deuxième génération du primaire en Algérie reposent sur un curriculum dans lequel sont définis des objectifs, des contenus, des supports d'apprentissage, des démarches pédagogiques et des modes d'évaluation. L'objectif de cet article est justement de savoir le degré de conformité de ces programmes avec les manuels scolaires deuxième génération sur le plan socioculturel et interculturel, par les contenus qui sont présentés dans un ensemble de documents dont le but est de transmettre des connaissances sur des faits de société .

Mots-clés: Programme, curriculum, manuels scolaires deuxième génération, milieu socioculturel

الملخص :

تستند جميع الكتب الدراسية للغة، ولا سيما الكتب المدرسية من الجيل الثاني في المدارس الابتدائية في الجزائر، إلى منهج يتم فيه تحديد الأهداف والمحتويات والمواد التعليمية والنهج التربوية وأساليب التقييم. الهدف من هذه المقالة هو معرفة درجة تطابق هذه البرامج مع الجيل الثاني من الكتب الدراسية على المستوى الاجتماعي الثقافي، من خلال المحتويات التي يتم تقديمها في مجموعة من الوثائق التي تهدف إلى نقل المعرفة حول حقائق المجتمع.

الكلمات المفتاحية: المناهج الدراسية ، الكتب المدرسية الجيل الثاني ، الخلفية الاجتماعية والثقافية .

Introduction

Le manuel scolaire a toujours été le support pédagogique le plus proche de l'apprenant. C'est lui que repose toute démarche ou approche didactique malgré les nouvelles technologies de la communication qui ont fini par lui donner un rôle et un fonctionnement autre que à l'école et à l'espace d'apprentissage; cet outil joue un rôle incontestable. Il faut dire aussi que son usage présente des inconvénients.

> *«Le premier objectif dans la réalisation d'un manuel scolaire est de faire accepter l'ordre en place, à le légitimer à l'occasion, à reproduire la société, à préparer des citoyens alignés et intègres, respectueux des institutions. Tout en développant le sentiment d'appartenance ».*[1]

De ce fait, notre contribution dans cet article portera essentiellement sur les contenus des nouveaux programmes appliqués dès l'année scolaire 2017/2018 et élaborés récemment à la lumière des nouvelles donnes didactiques, à savoir la pédagogie de projet très en vogue ces dernières années .

Pour être précis, nous nous baserons uniquement sur « les programmes » de la langue française au primaire . Il s'agit de faire une lecture critique sur le degré de conformité de « ces programmes » avec les théories sous-jacentes, à savoir l'approche par compétence, une approche méthodologique officiellement retenue par le Ministère de l'Education nationale.

1. Problématique

Le système éducatif algérien a connu une nouvelle réforme lancée dès la rentrée scolaire 2016/2017, qui s'est concrétisée par des nouveaux programmes en langue française appelés programme «deuxième génération» destinés aux apprenants de troisième, quatrième et cinquième année primaire.

Il existe une approche pédagogique que la Commission nationale des programmes a adopté, des compétences qui sont rédigées de manière explicite, des valeurs à installer chez l'apprenant de demain. Mais qu'en est-il de sa traduction effective dans les programmes dits de deuxième génération et surtout comment est-elle traduite dans les manuels scolaires et pratiquée dans les classes ? Quelles attitudes adoptent les enseignants chargés de la mettre en place ? Et est-ce que le contenu des programmes reflète-t-il le milieu socioculturel algérien?

2. Description des manuels

La première remarque qui nous viennent à l'esprit, quand « un programme » scolaire s'inscrit dans un courant méthodologique déterminé, est l'emploi précis de terminologie et de concepts**.** Or, quand nous lisons « programme officiel », cela renvoie inévitablement et directement à la pédagogie traditionnelle et à l'apprentissage structural. Le titre doit refléter le contenu en principe. Pour étayer nos propos, le dictionnaire des concepts clés, nous donne la définition suivante :

> « *Un programme s'oppose à un curriculum. Un programme est une liste de contenus à enseigner qui s'accompagne généralement d'instructions méthodologiques qui les justifient éventuellement et donnent des indications sur la méthode ou l'approche que ses auteurs jugent la meilleure ou la plus pertinente pour enseigner ces contenus. ».*[2]

C'est le cas des « programmes » : un livret dit programme et un autre dit document d'accompagnement contenant les instructions méthodologues et les indications sur la méthode à suivre sont distribués aux enseignants..Ce programme se présente, schématiquement ainsi : **des contenus** (programme préconçu et défini à l'avance), un **opérateur** (enseignant à qui on a donné des instructions méthodologiques à appliquer) et **un produit fini** (ici réalisation d'un projet). C'est la définition type de l'apprentissage structural**,** théorie cognitiviste de l'enseignement. Cette remarque est

valable pour tous les programmes du primaire au lycée à des variantes prés, faisant ainsi de la place et du rôle de l'apprenant censé pourtant être acteur de son propre apprentissage .

A notre sens il serait plus judicieux de parler plutôt du *curriculum,* plus adéquat à l'approche préconisée officiellement par ces programmes scolaires

Selon le même dictionnaire, un curriculum est « *un énoncé d'intention de formation comprenant, un public cible, des finalités, des objectifs, des contenus, des modalités d'évaluation et la planification d'activités.* »[3]

C'est le concept approprié puisque nous trouvons également une partie de cette définition dans le guide de l'enseignant.

A l'école primaire , les manuels scolaires se considèrent comme l'un des principaux instruments pédagogiques qui ont pour fonction à participer à la construction et la transmission des représentations culturelles, sociales et identitaires. Procéder à l'analyse du manuel scolaire algérien de la 3ème A.P de langue française se justifie par la vulnérabilité de cette tranche d'âge envers les contenus socioculturels étant donné que c'est le premier livre à lire.

Donc, l'analyse porte sur le manuel officiel utilisé en classe de 3ème A.P, et qui contient essentiellement des mots, des illustrations, des images, des scènes de communication ainsi que des textes et des dialogues très courts. La première édition de ce manuel, dit de deuxième génération date de la rentrée scolaire 2017/2018 . L'équipe pédagogique qui a participé à l'élaboration de ce manuel est restreinte et se compose de quatre auteurs. De même, l'équipe technique est formée d'un concepteur, d'un illustrateur et de deux coordonnateurs.

En regardant le tableau des contenus, le manuel est composé de quatre sections qui correspondent aux projets intitulés respectivement: vive l'école !, en famille!, tu connais

les animaux ? , à la compagne! . A son tour , chaque projet est constitué de trois séquences. Chacune d'elles recouvre trois rubriques renvoyant respectivement aux activités suivantes: phonie/ graphie ; lexique, conjugaison , grammaire, orthographe; ressources et tâches.

3. la méthodologie suivie

La méthodologie d'analyse se base sur l'observation et la critique des illustrations et des textes présent dans ce manuel, cette analyse est organisée par thèmes dans des textes selon lesquels les indices de la pédagogie du projet sont repérés.

Notre article portera essentiellement sur les contenus des nouveaux programmes élaborés à la lumière des nouvelles donnes didactiques, plus précisément le contenu des manuels scolaires. Pour être précis , nous nous baserons sur les manuels de la langue française au primaire . Il s'agit de faire une lecture critique sur le degré de conformité de ces programmes avec le contenu des manuels scolaires notamment le manuel de troisième année scolaire d'un point de vue socioculturel, en prenant comme exemple le projet n° 2.

4. Le lien entre le contenu des programmes présenté dans le manuel avec le milieu socioculturel algérien

Nous avons pris comme exemple le projet n°2 du manuel scolaire de troisième année primaire

Projet 2: En famille**!**

Séquence 1: Nous sommes une famille**!**

Le choix du premier pronom du pluriel semble très significatif qui a une conception particulière de la famille appropriée généralement aux sociétés non occidentales telles que les communautés arabes, amazighes et africaines.

L'emploi du pronom pluriel « nous » confirme que la vision occidentale de personne extrêmement individualisée au sein de la société ne relève pas de notre société algérienne.
L'individu ne peut être en aucun cas perçu indépendamment de sa famille, de son groupe et de sa société. Au contraire, il se définit comme étant membre appartenant à une communauté à laquelle s'associe intimement.

De même, l'auto-nomination proférée par le père de la famille incarne la représentation
du modèle patriarcal de la famille algérienne structuré sur la filiation paternelle. Le père est
dépositaire de l'autorité au sein de la famille. Autrement dit, l'autorité parentale légale est
exclusivement paternelle comme dans la transmission légale du nom de famille du père aux
enfants et non pas celui de la mère. En Algérie, c'est le patronyme paternel qui doit s'attribuer constitutionnellement et religieusement aux enfants.

Le nom de famille est un marqueur identitaire (Lamine, Zineb, Amina….)

On remarque aussi à travers l'auto-nomination paternelle « nous sommes la famille Lamine » l'emploi du pronom pluriel nous qui dissimule une stratégie discursive traduisant la représentation de l'organisation de la famille. Le père considère donc que sa filiation est

incontestée voire exclusivement légale. Bien entendu, le nous collectif pris en charge par le père renvoie à lui en première position ainsi qu'à ses enfants et sa femme en seconde position. Par conséquent, cette autorité légale dévolue au père lui impose des responsabilités et des devoirs envers les membres de sa propre famille.

Enfin, l'anthroponyme choisi à savoir celui de « Lamine » pour désigner cette famille semble révélateur d'un marqueur identitaire explicite. Ce nom arabe signifie étymologiquement une personne digne de confiance, fidèle et honnête. Cette signification parait en harmonie avec les droits et les devoirs du père à qui revient le patronyme. Le nom Lamine est un usage algérien très populaire du prénom arabe qui est, à son tour, dérivé du surnom Al-amine qui vient du prénom de notre Prophète Mohamed صلى الله عليه وسلم .

De ce fait, ce nom de famille semble remplir la fonction d'un signe représentatif de l'identité de la communauté de référence et d'origine de cette famille dans ses dimensions linguistique, culturelle et religieuse. *« Le nom de famille dans le manuel scolaire constitue donc un puissant marqueur identitaire de la société et de ses fondements d'algérianité (le particularisme algérien) . »*[4]

– L'arabité : elle réjouit d'une valeur hégémonique dans le discours officiel sur l'identité nationale. Cette composante identitaire englobe les niveaux linguistique, culturel et civilisationnel. L'ancrage présentant cette place privilégiée s'est concrétisée par la prédominance des prénoms arabes dans la dite famille .

-L'amazighité : marginalisé de la scène politique pendant une langue période, ce référent

fondateur de l'identité algérienne regagne progressivement à partir du début du 21ème siècle son statut légitime notamment après la co-officialisation constitutionnelle de langue
tamazight en 2016 et la création du Haut-commissariat à l'amazighité chargé de la réhabilitation de l'amazighité et de la promotion de la langue amazighe. L'image de cette
transition vers la prise en charge de la pluralité est marquée par la présence timide des prénoms d'origine tamazight puisqu'on a recensé uniquement une seule occurrence. à titre d'exemple le prénom Massinissa.

-L'islamité : traditionnellement, elle forme avec les deux autres valeurs le triptyque constitutif de l'identité nationale. Par ailleurs, elle se trouve essentiellement associer à la nation arabe d'où l'appellation la tradition arabo-musulmanes. Ce lien immuable découle de la représentation religieuse assignée à la langue arabe. Ainsi, la majorité des prénoms de la
famille examinée dans cette analyse symbolise des connotations religieuses.

Bref, , l'étude menée a mis en évidence le rôle incontournable des manuels de langue dans la construction et la transmission des valeurs socioculturelles par le biais de contenu. L'examen onomastique et l'interprétation sémiotique nous ont conduits à comprendre que les représentations de la famille véhiculées dans le manuel de français de 3ème A.P sont essentiellement fondées sur des valeurs symboliques communes à la société algérienne.

Le manuel de 3ème A.P a été adapté en prenant en considération le niveau des apprenants y compris ceux du sud. Chose qui n'existait pas auparavant , les enseignants enseignait la lecture des sons par le biais de textes assez longs. Ni le niveau des apprenants, ni le temps imparti à cette activité suffisent à mener une séance de

lecture proprement dite. . Dans ce nouveau manuel , les textes ont été supprimés. A notre sens, nous trouvons que cette suppression est bénéfique pour un apprenant en première année d'apprentissage. Cependant, nous avons constaté une absence de documents authentiques sur la réalité socioculturelle des locuteurs de la langue-cible pour permettre de faire des comparaisons interculturelles se fait sentir.

Le manuel de 5ème A.P deuxième génération a subi aussi des changements que l'enseignant doit s'adapter à introduire des supports audio-visuels. Parmi les nouveautés , nous pouvons citer :

- des supports audiovisuels sont proposés pour la compréhension orale pour élaborer une fiche

- Proposition d'une démarche d'exploitation des textes en compréhension écrite dans la séquence (J'observe pour comprendre, je lis pour comprendre, je retiens)

- Une nouvelle séance de lecture d'entraînement et oralisée (activité décrochée) . Elle vise la maîtrise de la correspondance phonie/ graphie et graphie/phonie

- Une dictée négociée est proposée à la 3ème séquence de chaque projet

- Les apprentissages linguistiques sont plus cohérents et simplifiés, et respectent une certaine autonomie chez l'enseignant afin de mieux gérer la production écrite

- Introduction de la chanson en classe de FLE

- Proposition de nouveaux supports pour la lecture plaisir, qui dure le temps d'un projet (conte universel, conte algérien , conte maghrébin , fables)

- Introduction d'une séance dédiée à la production orale

- Introduction d'une séance de synthèse pour la réalisation du projet

Le manuel de 4ème année primaire deuxième génération contient 3 projets, abordant trois thèmes : C'est notre quartier!(1er projet) , C'est la fête (2ème projet) et à la mer ! (3ème projet). Chaque partie est composée de trois séquences.

Ce qui ressort de l'analyse, nous pouvons dire que les valeurs nationales et universelles sont présentes dans le manuel scolaire de 4ème A P est en conformité avec le programme pédagogique.

5. L'attitude des enseignants

En optant pour l'approche par les compétences préconisée par ces « programmes », sans une formation adéquate et appropriée .des enseignants Alors qu'il aura travaillé pendant de longues années avec les- approches par les contenus et transmission directe des savoirs , Ce serait remettre en cause tout son parcours pédagogique. Ce qui développera fortement ses résistances au changement. Tout le problème réside justement ici. Comment le convaincre à changer d'attitude et à s'adapter à la nouvelle donne sans trop de soucis. Quels que soient « les programmes » préconisés, quelle que soit la méthode choisie, aussi efficace soit-elle, les résultats seront aussi vains

qu'inefficaces chez nous et dans notre contexte, en l'absence d'un personnel compétent et d'une adaptation rigoureuse soit l'enseignant n'a pas de formation initiale, soit, il manque de recyclage (le cas des anciens enseignants est significatif à cet égard).

6. L'approche par compétence

Quant aux choix méthodologiques préconisés par les manuels et « les programmes ». L'approche par compétence semble être un choix irréversible : « *L'approche par les compétences traduit le souci de privilégier une logique d'apprentissage centrée sur l'élève, sur ses actions et réactions face à des situations problèmes, par rapport à une logique d'enseignement basée sur les savoirs et sur les connaissances à faire acquérir*» [5].

Ensuite, il serait absurde d'attendre d'un enseignant (qu'il soit inspecteur, instituteur ou directeur) un changement d'option en optant pour l'approche par les compétences préconisée par ces « programmes », sans une formation adéquate et appropriée.

En théorie, Il est demandé à l'enseignant de privilégier l'apprentissage au détriment de l'enseignement- c'est-à-dire installation de compétences de nature diverse- linguistique, sociale, culturelle, comportementale etc., de façon prioritaire et secondairement des savoirs purement linguistiques, souvent décontextualisés (comme l'ancienne génération, ont appris : des règles à réciter, des citations à déclamer, du vocabulaire repris tel qu'il figure dans le dictionnaire etc.) Cela nous donne l'impression de maîtriser tout le savoir, d'autant plus que cela rapporte beaucoup en termes de notes scolaires. Mais ces savoirs ne préparent pas l'apprenant à faire face à la réalité, à la vie de tous les jours, à être autonome… D'où le choix de cette nouvelle approche : « *Si on parle de « compétences » dans le milieu de l'éducation, c'est pour mettre l'accent sur le développement personnel et social de l'élève ».* [6] . Il s'agit d'un choix parmi tant d'autres, qui met l'accent sur le développement personnel et social de l'apprenant. Ce modèle d'enseignement tel que défini par le dictionnaire des concepts clés**,** « *est un ensemble de techniques d'enseignement organisées à partir d'une vision*

particulière de l'homme et de ses rapports avec la société, dans le but de développer chez les élèves certaines dimensions de la personnalité humaine ».[7]

Travailler avec la pédagogie de projet adaptée à la réalité de chaque public, est beaucoup plus efficace et que l'enseignant arrive facilement à motiver ses apprenants autrement que par la note, qui ne reflète pas objectivement le niveau réel de l'apprenant.

Conclusion

En réalité, le manuel doit être avant tout un espace interactif dynamique à l'intérieur du rapport enseignant-apprenant et, dans lequel, on suggère et propose divers types d'activités et différentes méthodes de travail.

Le bon manuel est celui dont les informations sont en prise sur le présent. Il faut choisir des éléments d'information qui soient proches de l'actualité immédiate mais qui ne périssent pas trop vite. Il peut toutefois servir à l'enseignant qui ne peut tout savoir ni improviser. C'est une garantie que le programme et ses contenus sont scrupuleusement respectés et enseignés

Le premier objectif dans la réalisation d'un manuel scolaire est de faire accepter l'ordre en place, à le légitimer à l'occasion, à reproduire la société

En approche communicative ou actionnelle, le manuel devrait :

- Proposer des activités qui permettent de réaliser des taches langagières communicatives;
- Favoriser des échanges entre apprenants ;
- Proposer des documents authentiques variés et de la réalité socioculturelle des locuteurs de la langue cible ;

- Présenter cette réalité socioculturelle en permettant des comparaisons interculturelles ;

- Proposer des fiches d'auto-estimation et des évaluations de deux types : sommative et formative,...

- Stimuler l'imagination et développer l'intelligence à l'analyse, l'observation, la synthèse, l'esprit critique....

Il est entre autres l'élément catalyseur d'un processus de construction des conceptions communes entre l'enseignant et ses apprenants, en « jouant » sur les outils didactiques dans leurs relations réciproques .Il va sans dire que ni l'un ni les autres ne partent d'une table rase pour enchainer les processus de construction de cet espace.

Quand on parle du manuel scolaire en classe de FLE, ce qui vient en apparence le plus souvent est le support linguistique à l'apprentissage d'une langue étrangère afin d'instaurer des compétences langagières. Pendant plusieurs décennies et surtout durant la période de l'arabisation en Algérie, la langue était un simple vecteur de technologie et un outil de communication ; les marques socioculturelles de la langue étaient trop souvent absentes.

Notes

1. KRIDECH A. : « *La classe de FLE, un espace culturel* » in Revue Maghrébine Des langues N°4, 2006, P.338 .
2. RAYNAL Française et RIEUNIER Alain, *Pédagogie : dictionnaire des concepts clés, apprentissage, formation, psychologie cognitive,* ESF Editeur, Paris, 1997.
3. Ibid .
4. DRIDI Mohammed , Enquête . *Comment les manuels scolaires algériens véhiculent des stéréotypes , sur la famille* , 2017 sur http//Algérie part .Consulté le 20/10/2018

5. BEACCO J-C, *l'approche par compétence dans l'enseignement des langues*, Didier, Paris, 2007.
6. Ibid

.

7- Référentiel Général des Programmes, cité dans le programme de français, 3°AP

Références bibliographiques

Documents institutionnels

Manuel de 3ème année primaire

Manuel de 4ème année primaire

Manuel de 5ème année primaire

Guide de l'enseignant

Sitographie

Oufella Idir, lecture critique des manuels scolaires de la deuxième génération , sur http://www.oasisfle.com/culture_oasisfle/espce_opinion.htm consulté le 20/10/2018