

ISSN 2543 - 3857

مقالات

مجلة

للدراستات اللسانية و الأدبية و النقدية

مجلة دورية دولية علمية محكمة
تصدر عن معهد الآداب و اللغات بامركز الجامعي بأفلو



العدد 06

ديسمبر 2019

مجلة دورية دولية علمية محكمة
تصدر عن معهد الآداب واللغات
بالمركز الجامعي بأقلو

التّرقيم الدّولي : ISSN2543-3857

المدير الشرفي للمجلة : الدكتور عبد الكريم طهاري - مدير المركز الجامعي -

مدير المجلة: الدكتور الوكال زرارقة

رئيس التحرير: الدكتور حمزة بوجمل

نائب رئيس التحرير: الأستاذ: يحيى علاق

هيئة التحرير

د. فضيلة بلعالم د. صالح حدّاب

أ. محمد رخور أ. راجح بوصبع

أ. فاطمة الفاسي أ. نرمان أمينة مزاري

أ. فاطمة عدة أ. فؤاد بومدين

أ. أمين شعبي

التنسيق والإخراج: إبراهيم سماعيلني

الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة :

- أ.د أحمد حساني جامعة الشارقة (الإمارات العربية)
أ.د عبد القادر فيدوح - جامعة المنامة (مملكة البحرين)
أ. د. محمد أبو نبوت (جامعة القاهرة) .
د. خضراء ارشود قاسم الجعافرة . (جامعة مؤتة الأردن) .
د. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي .جامعة السلطان قابوس (سلطنة عمان).
أ.د محمد الأمين خويلد - جامعة الجلفة -
أ.د ناصر سطمبول - جامعة وهران
أ.د سليمان عشراقي - المركز الجامعي بالبيضاء -
أ.د عيسى بن بهيات - جامعة الأغواط -
أ.د إبراهيم شعيب - جامعة الأغواط -
أ.د بوداود وذناني - جامعة الأغواط -
أ.د لخضر حشلافي - جامعة الجلفة -
د. المختار علّة – جامعة الجلفة .
د. عثمانى بولرباح - جامعة الأغواط -
د. عز الدين حفار - المركز الجامعي بعين تموشنت -
د. عيسى خثير - المركز الجامعي بعين تموشنت -
أ. محمد الفاروق عاجب . المركز الإسلامي للبحوث بالأغواط -
أ. بلقاسم بن قضاية - المدرسة العليا للأساتذة بالأغواط -
د مختار حسيني المركز الإسلامي للبحوث بالأغواط .
د فتيحة بوتمر جامعة البويرة .
- أ.د عبد الجليل مرتاض - جامعة تلمسان -
أ.د أمينة طيبي - جامعة سيدي بلعباس -
د. بوفاتح عبد العليم - جامعة الأغواط -
د. ميهوب جعيرن – جامعة الأغواط -
د. سليمان بوراس - جامعة المسيلة -
د. محمد حدوازة - جامعة تيارت -
د. عبد السلام زرارقة - المركز الجامعي بنغليزان -
د. العيد علاوي - المركز الجامعي بالبيضاء -
د. مختار درقاوي - جامعة الشلف -
د. بن الدين بخولة - جامعة الشلف -
د. فاضل نعان - جامعة عنابة -
د. عيسى شاعة – جامعة البويرة -
د. زين العابدين بن زياني - جامعة البويرة -
د عمر حدوازة - جامعة تيارت -
أ. عطاء الله بوسالمي - جامعة بجاية -
د. العربي دين - جامعة سعيدة -
د. الجيلالي جقال - المركز الجامعي بأقلو -
د. سعد عبد السلام – جامعة زيان عاشور – الجلفة
د. بلقاسم بودنة – جامعة زيان عاشور – الجلفة
د حاج هني محمد جامعة الشلف .

قواعد وشروط النشر بالمجلة :

تُرحب مجلة "مقامات" للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية بجميع مشاركات الأساتذة والباحثين قصد نشر بحوثهم ودراساتهم وفق الشروط المحددة على النحو الآتي :

- تنشر المجلة جميع البحوث والدراسات الأكاديمية اللسانية والأدبية والنقدية باللغات : العربية والفرنسية والإنجليزية.

- يشترط في البحث المقدم للمجلة أن يكون أصيلاً وغير منشور أو مقدّم للنشر في دورية أو مجلة أخرى.
- ينبغي أن لا تزيد صفحات البحث عن 20 صفحة (على ورق A4) ، مع مراعاة العناوين الفرعية للمقال.
- نوع الخط وحجمه في العربية : 16 traditional arabic - و 14 traditional arabic للهوامش وقائمة المصادر والمراجع، ويكون الفصل بين الأسطر ب : 01 ستم. ونوع الخط وحجمه في اللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة هو :

Times New Roman (14) للمتن و Times New Roman (12) للهوامش .

- ينبغي إثبات الهوامش والإحالات في أسفل كل صفحة بالأرقام العادية وبالطريقة الآلية التلقائية ، على أن تكون المصادر والمراجع في آخر المقال بخط : traditional arabic 14
- يجب أن لا يقل عدد الصفحات المقال عن الخمس ولا يتجاوز العشرين.
- وجوب وضع ملخص للمقال من خمسة إلى سبعة أسطر بالعربية إن كان المقال بلغة أجنبية ، والعكس كذلك .. ويأتي في بداية المقال.
- تخضع المقالات - قبل إجازتها - للتقييم والتحكيم من قبل خبراء مختصين، وقراراتهم غير قابلة للطعن أو الاعتراض.

- الأعمال المقدمة لا ترد إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

- ما يرد من آراء وأحكام فيما ينشر في المجلة هي تعبير عن آراء أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
المراسلة : تقدم المقالات والدراسات الأكاديمية - إلى رئيس التحرير في نسخة ورقية للبحث مصحوبة بنسخة إلكترونية على قرص مضغوط CD أو ترسل على البريد الإلكتروني : cua.makam@gmail.com
رئيس التحرير - معهد الآداب واللغات - المركز الجامعي بأفلو - الهاتف: +213662407317

كلمة العدد

تواصل "مقامات" رحلتها العلمية بكل ثبات وتصل إلى محطاتها السادسة في طريقها للوصول إلى القمة العلمية المنشودة لتحقيق الأهداف العلمية والبحثية التي من أجلها وجدت . وفي كل محطة من محطات سفرها تزداد تألقا وقوة، ويتدفق من عدد إلى آخر دم جديد في شرايينها مما يعطيها توسعا في الجغرافيا الجامعية الوطنية والعربية، ويجسد هذا العدد ذلك بحضور أربع عشرة جامعة وطنية ومركزا للبحث عربيا. وهذا ما يشجعنا للسير قدما لوضع هذا المنجز العلمي في مكانه الذي يستحقه. وقد تضمن هذا العدد المتميز دراسات وأبحاث تناولت اللسانيات والنحو والبلاغة والتعليمية والنقد الشعري والسردية، وبذلك حقق تنوعا بحثيا أعطى ل : مقامات خصوصيتها. ففي مجال اللسانيات تضمن العدد المعرفة اللسانية والدراسات السياقية، واللسانيات التداولية والأنطولوجيا، وفي التخصص ذاته تضمن العدد دوافع الدراسة الصوتية عند الفلاسفة المسلمين، والتلويحات الصوتية وأثرها في التواصل اللغوي، والمميزات الفيزيائية للصوائت القصيرة. وفي مجال الدراسات النحوية والبلاغية عرف هذا العدد دراسة حول خصائص التركيب النحوي بين علم النحو وعلم المعاني في اللغة العربية، وملامح الأسلوب والأسلوبية في الدرس البلاغي العربي القديم.

أما بالنسبة للدراسات النقدية الشعرية، فقد سجلنا في هذا العدد حضور دراسات لبعض المنجز الشعري العربي الحديث والمعاصر متصل بالتصوف والثورة والوجدان. وفي الدراسات النقدية الروائية فقد ركزت الأعمال البحثية على كثير من الظواهر الفنية المتصلة بالإبداع الروائي العربي شكلا ومضمونا. ولم يغيب الفن المسرحي عن هذا العدد من خلال دراسة حول الخطاب المسرحي ليعطي بذلك إشارة الالتفات لهذا الفن الأدبي لتتناوله الأقسام بالدراسة والتحليل.

ومن خلال هذا العرض الملخص لموضوعات العدد السادس نلاحظ هذا التنوع البحثي المثمر والمفيد لأنه يضع المتلقي في فضاء علمي مليء بالتصورات والأفكار والرؤى.

وأغتنم افتتاحية هذا العدد لأتقدم بشكري الجزيل للسيد رئيس التحرير الدكتور حمزة بوجمل على الجهود الكبيرة التي يبذلها من أجل استمرارية "مقامات" وسعيه وحرصه على تطويرها وتألقها.

مدير المجلة : الأستاذ الدكتور الوكال زرارقة

الفهرس	
(01)	- كلمة مدير المجلة . - أ.د. زارقة الوكّال. (المركز الجامعي بآفلو)
(05)	- ملامح الأسلوب والأسلوبية في الدرس البلاغي العربي القديم . د. عثمانى بولرباح. أ. عمر ربيع (جامعة عمار ثليجي الأغواط)
(13)	الأنساق الثقافية في الشعر الصوفي- قصيدة تجلي المحبوب للأمير عبد القادر نموذجًا. د. رضا عامر (جامعة ميله)
(29)	الملاحم الثورية في ديوان "إرهاصات سرايية" لمحمد بلقاسم خمار. د. حساني فضيلة (جامعة سيدي بلعباس)
(39)	خطاب البطل الروائي في روايات محمد ديب. د. إسماعيل جبارة - (جامعة البويرة)
(55)	تقنيات الزمن الروائي دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني د. أمين خروبي- (المركز الجامعي - آفلو)
(75)	الملاحم السيميائية في الشعر الجزائري الحديث. ديوان "تحت ظلال الزيتون" لمفدي زكريا أنموذجًا. أ. المختار نارة - (جامعة الأغواط)
(89)	الخطاب المسرحي متاهة المعرفة وفوضى التلقي. قراءة سيميائية في مسرحية محاكمة جحا. د. ليلي بوعكاز- (جامعة جيجل)
(105)	الحب والجمال في شعر "أحمد بن مصطفى العلاوي". د. المسعود قاسم (جامعة بسكرة)
(117)	أنوثة الكتابة وصورة الآخر في رواية: في قلبي أنثى عبرية لخولة حمدي د. أحمد بقار (جامعة ورقلة)
(131)	التأويلية. المفهوم والنظرية

	د. لطروش نانية (جامعة مستغانم).....
(151)	اللسانيات التوليدية والسؤال الأنطولوجي د. عبد اللطيف المطاد (معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، المغرب).....
(165)	دور المعرفة اللسانية في الدراسات السياقية أ.د. هامل شيخ (المركز الجامعي عين تموشنت).....
(181)	خصائص التركيب النحوي بين علم النحو وعلم المعاني في اللغة العربية د. سعاد بولشفار جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة.....
(193)	دوافع الدراسة الصوتية عند الفلاسفة المسلمين ومصادرها د. فطيمة بورحلة (جامعة سيدي بلعباس).....
(205)	دور تكنولوجيا المعلومات والاتصال في مجال تعليمية اللغات د. فوزية قمقام. أ. لخضر كروم (جامعة الأغواط).....
(219)	أثر التلويينات الصوتية في التّواصل اللّغوي - أثر خفّة الأصوات وثقلها على المستوى الإفرادي أنموذجا - د. بن صحراوي بن يحي (جامعة تلمسان).....
(233)	المميزات الفيزيائية للصوائت القصيرة د. أحمد بونيف (المركز الجامعي نور البشير البيض).....
(249)	النسب والوسم في الثقافة العربية في ضوء اللسانيات الاجتماعية د. عبد الكريم خليل (جامعة الوادي).....
(259)	سيمائية الشخصيات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد أ. ميهوبي خديجة. جامعة الأغواط. أ.د. الوكال زرارقة. المركز الجامعي بأفلو.....

ملامح الأسلوب والأسلوبية في الدرس البلاغي العربي القديم

د. عثمانى بولرباح. جامعة عمار ثليجي الأغواط

أ. عمر ربيع جامعة عمار ثليجي الأغواط

الملخص:

على الرغم مما شاع في الأوساط العلمية من أن البلاغة العربية القديمة عانت من الجمود والفتور، إلا أن هذا الحكم يحمل من التعميم والشمولية ما يجعله مطية الافتراء والكذب، وبالتالي فلا مناص من رد هذا الزعم والتأكيد على بطلانه، اللهم إلا في البدايات الأولى للبلاغة العربية، أما فترة النضج مع النقاد الرواد أمثال الجاحظ و ابن قتيبة و عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق وغيرهم، فهذا الحكم فيه من التهكم والتعدي والكذب الصريح ما فيه، ولا أدل على صحت طرحنا من أن البلاغة العربية القديمة عند النقاد الرواد تتوزع على ملامح أسلوبية خصبة، تتجاوز في كثير من الأحيان ما جاءت به الأسلوبية الحديثة من طرح وأفكار وجزئيات، تستحق النظر فيها والتعامل معها بكل أمانة وعلمية، فما هذه الملامح الأسلوبية التي وظفتها وغذتها عقول هؤلاء النقاد وكيف تجلت في كتاباتهم النقدية؟

الكلمات المفتاحية: البلاغة، الأسلوبية، الملامح الأسلوبية.

Abstract:

Despite the rumors in the scientific community that the ancient Arabic rhetoric suffered from stagnation and apathy, but this provision carries a generalization and comprehensiveness, which makes it a ride of slander and lying, and therefore it is inevitable to respond to this claim and emphasize its invalidity, except in the early beginnings of Arabic rhetoric, As for the period of maturity with pioneer critics such as Al-Jahez, IbnQutaiba, Abdul-Qahir Al-Jurjani, IbnRushiq, and others, this ruling is ridiculing, encroaching and outright lying. Often what c Has been formed by the modern stylistic of putting ideas and molecules, are worth considering and dealing with all honesty and scientific, what these stylistic features of which was used by the minds and fueled these critics and how manifested itself in the critical writings?

Keywords: rhetoric, stylistic, stylistic features.

1- تعريف البلاغة:

سئل ابن المقفع ت 145 هـ ما البلاغة؟ قال: البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجودٍ كثيرة، فمنها ما يكون في السُّكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سَجْعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل، فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها، والإشارة إلى المعنى، والإيجاز، هو البلاغة. (1)

إذا رجعنا إلى ما كتبه الرماني ت 386 هـ حول إعجاز القرآن الكريم، حيث بين وجه إعجازه من خلال بلاغته وحسن نظمه، ويعرف البلاغة قائلاً: "وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى النفس في أحسن صورة من اللفظ". (2)

يذكر السكاكي تعريفاً للبلاغة يقول فيه: (البلاغة هي بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها، ولها أعني البلاغة طرفان أعلى وأسفل متباينان تبايناً لا يتراءى له نراهما وبينهما مراتب تكاد تفوت الحصر متفاوتة، فمن الأسفل تبتدئ البلاغة وهو القدر الذي إذا نقص منه شيء التحق ذلك الكلام بما شبهناه ما به فيصدر الكتاب من أصوات الحيوانات ثم تأخذ في التزايد متصاعدة على أن تبلغ حد الإعجاز وهو الطرف الأعلى وما يقرب منه. واعلم أن شأن الإعجاز عجيب يدرك ولا يمكن وصفه كاستقامة الوزن يدرك ولا يمكن وصفها وكالملاححة، ومدرك الإعجاز عندي وهو الذوق ليس إلا، وطريق اكتساب الذوق طول خدمة هذين العلمين). (3)

1- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين تح عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، طبعة 2010، ص 94.

2- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط 6، ص 76.

3- السكاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ص 526.

2- تعريف الأسلوبية:

يرى ميشال أريفني Michel arrivé بأن الأسلوبية (وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات) ويقول الهادي الجطلاوي (الأسلوبية موضوعها النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني).⁽¹⁾

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه بالإنجليزية stylistic وبالفرنسية stylistique والأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعرف الأسلوبية على أنها منهج نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها محدد المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين (استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي)⁽²⁾

3- ملاحح الأسلوب والأسلوبية في الدرس البلاغي العربي القديم.

يقول أحد النقاد: (نظرت في البلاغة العربية عند القدماء، فوجدت أن قضايا كثيرة عرضوا لها بأسماء مختلفة عن قواعد الأسلوبية الحديثة ونظرية السياق في العصر الحاضر).⁽³⁾

ويقول آخر: (علم الأسلوب ليس غريبا عن البيئة العربية ولا سيما في القرنين الثالث والرابع الهجريين)⁽⁴⁾

يعد تعرف البلاغة عند القدماء "مطابقة الكلام لمقتضى الحال" فعبارة مقتضى الحال لا تختلف كثيرا عن كلمة الموقف كما أن نظرة علم الأسلوب للمواقف ونظرة علم البلاغة مقتضى الحال فيه تطابق وتشابه إلى حد كبير،

¹ - بن حمو حكيمة: البنات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) لسليمان جوادي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، أدب حديث، إشراف عبد الحفيظ بورديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية، 2011-2012، ص 11.

² - هليل فتحي أحمد كنانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني، مرجع سابق، ص 34-35.

³ - حسن منديل العكيلي: جذور الأسلوبية في الموروث البلاغي، جامعة بغداد كلية التربية للبنات، شبكة النبا المعلوماتية السبت 28 آذار 2009، ص 1.

⁴ - نفسه، ص 1.

فكلاهما يفترضان أن هناك طريقاً متعددة للتعبير عن المعنى، وأن القائل يختار أحد هذه الطرق في نظره الأكثر مناسبة للموقف، والهدف النهائي لعلم الأسلوب هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات، وهذا الملح نجده في علم البلاغة إذ يتناول طرقاً معينة في استعمال المفردات، كالاستعارة والمجاز المرسل والكنائية، ويبحث في قيمة كل طريق من هذه الطرق. (1)

يعتبر كتاب "دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني بحقبة لثحرك صحيح وفعلي نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي، ينتهي بها الأمر إلى نوع من التركيز حول دراسة الأسلوب في ذاته من خلال مفهوم النظم، وهو مفهوم اعتمد على التركيب اللغوي الذي يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسي. (2)

ولا نبتعد عن الحقيقة إذا قلنا بأن جل الكتب النقدية والبلاغية نحو البيان والتبين للجاحظ، دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني وغيره احتفت بهذا المفهوم وأثارته في طياتها وإن تعددت المفاهيم التي سيق بها على، نحو: الصياغة، واللفظ، والبناء، والطريقة، والضرب، والنظم والبيان، والتعبير... الخ. (3)

مثلت البلاغة بحق في كثير من جوانبها العلاقة بين الأسلوب والمعنى وصلة هذا الأسلوب بما تتعرض له الجملة هو الذي يدخل تحت ما سمي بعلم المعاني الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره؛ احترازاً من الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى الحال. (4)

وقد تنبه البلاغيون واهتموا بامتداد هذا المقام إلى الصياغة وجزئياتها، بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبها مقام، ولكل حد ينتهي إليه الكلام مقام. وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواطن استعمالها، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقة خلقها هذا المقام، وعلى هذا الأساس يرتفع الكلام في باب الحسن والقبول، أو ينحط في ذلك لوروده على الاعتبارات غير المناسبة. (5)

1- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مباركة عامة، مصر، ط2، 1992، ص 43.

2- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994، ص 260.

3- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف العربي، المغرب، ط1، 2015، ص 20.

4- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، المرجع السابق، ص 260-261.

5- نفسه، ص 262.

كما أن مباحث علم البديع تتناول جوهر اللفظ وما يحمله من ألقاب بحسب تأليفه مع غيره من الألفاظ وتدور مباحثه في مستويين: أحدهما - المستوى السطحي الذي يختص بالناحية المحسوسة من النطق، التي تظهر من اللسان ثم تمر إلى السامع عبر أذنه كالجناس والسجع ، والآخر يتمثل في المستوى العميق أو ما يمكن تسميته بالنطق الفكري، وهو الذي يتصل بالفصاحة المعنوية كالطباق والمقابلة، والتورية، ومن خلال تحرك علم البديع في هذين المستويين فقد ارتبط بالصياغة من حيث تشكيلها المعنوي. (1)

وقد حاول البلاغيون الإفادة من وظيفة التحسين في اللغة، من حيث هي إمكانات لغوية، لها تصور شكلي محدد في إبراز الناحية الجمالية، التي تتجاوز مجرد الإفهام والإفادة مع مراعاة المقتضى في علم المعاني (2)

ومن هؤلاء الذين نجد عندهم الملاحح الأسلوبية واضحة جلية ابن قتيبة الذي تميز بربطه الالفت بين الأسلوب وطرق أداء المعنى على اعتبار أن لكل مقام مقالا، وهو يرجع تعدد الأساليب إلى اختلاف المواقف، وطبيعة الموضوع ومن ثم إلى مقدرة المتكلم، مما يبرز محاولته للربط بين الأسلوب والنص الأدبي كله (3)

أما الباقلاني محمد بن الطيب فقد عالج الأسلوب كونه (هو المظهر اللفظي للنص)، فقد كان تحليله للنصوص التي تناولها قائما على دراسة الجانب التنظيري والتركيب، وما يعرض للكلام من أساليب التناسب والاتساق والتركيب، وهذا ما يتوافق مع الدراسة الأسلوبية الحديثة التي تعتمد الوحدة في النص، والملاءمة بين الألفاظ، ومعرفة الأسلوب الشخصي. (4)

ويرى الباقلاني أن التشابه بين شاعرين من حيث الطريقة لا يمكن أن يقع أبدا، لأن الأسلوب الشخص للكاتب يعكس صفاته الذاتية الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد، يقول الباقلاني (فإنه لا يخفى على أحد أن يميز سبك أبي

1- نفسه، ص 266.

2- نفسه، ص 266.

3- هليل فتحي أحمد كتانه: دراسة أسلوبية في شعر أبي فارس الحمداني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، إشراف: خليل عودة، كلية النجاح الوطنية، العراق، ص 43.

4- نفسه، ص 45.

فراس من سبك ابن الرومي، أو سبكه من سبك البحتري، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر جرير والأخطل، فلكل منه معروف، وطريق مألوف).⁽¹⁾

ومن النقاد العرب الذين احتوت جهودهم الملاحم الأسلوبية في معالجتهم النقدية ابن رشيق القيرواني الذي ينحو بالأسلوب منحى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء، وسهولة المخرج، وعذوبة النطق، وقرب الفهم يقول قال أبو عثمان الجاحظ (أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء وسهل المخرج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفرغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، وهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لَدَّ سماعه، وخف محتمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وحلى في فهم سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء)⁽²⁾ ما يظهر النظرة النقدية الحادة عند ابن رشيق وتفوقه وسبقه في مجال التنظير فقد أوجز مسائل أسلوبية برؤية نقدية تنم عن براعته وتفوقه.

وقد تفتن النقاد القدماء إلى ملمح الخصائص الفنية والملاحم الدلالية، وأطلقوا عليها أسراراً بيانية، تنشط من خلال تدبر النص وطريقة نظمه، ومباني ألفاظه، مركزين على تفسير العدول في ضوء ذلك، ناهيك أن العدول من أهم ميادين الأسلوبية الحديثة "الانزياح".

وكوكفة أخيرة:

ما يثبت بجسارة تأبي الانحصار أن البلاغة العربية القديمة خاصة مع جيل النقاد الكبار كانت تحمل نظرة دقيقة فاحصة لمعالم النص لغويا ودلاليا وصوتيا، فهي خصبة في آرائها متطورة في أفكارها، ما يجعلنا نعيد النظر لكونها مناسبة لكل العصور وعبر المراحل لبناء صرح أدبي ضخم بعد استكناه خباياها ودقائقها الجزئية ما يحتم علينا القول بأن صرح النقد القديم صرح عملاق يحتاج لتظافر الجهود والأفكار بين الأوساط العلمية لاجتناء الفائدة والظفر بثروة نقدية تمكننا من الوصول إلى مصاف العالمية والكونية في مجال الدراسات اللغوية ولو بعد سبات عميق.

¹- الباقلائي محمد بن الطيب: اعجاز القرآن، تح أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 17.

²- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1،

قائمة المراجع والمصادر:

- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين تح عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا، القاهرة، مصر، طبعة 2010.
- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضم ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة.
- السكاكي أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان.
- بن حمو حكيم: البنيات الأسلوبية والدلالية في ديوان (لا شعر بعدك) لسليمان جوادي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، أدب حديث، إشراف عبد الحفيظ بورديم، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، السنة الجامعية، 2011-2012.
- حسن مندبل العكيلي: جذور الأسلوبية في الموروث البلاغي، جامعة بغداد كلية التربية للبنات، شبكة النبا المعلوماتية السبت 28 آذار 2009.
- شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مباركة عامة، مصر، ط2، 1992.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1994.
- جميل حمداوي: اتجاهات الأسلوبية، مكتبة المثقف العربي، المغرب، ط1، 2015.
- نهيل فتحي أحمد كنانة: دراسة أسلوبية في شعر أبي فارس الحمداني، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، إشراف: خليل عودة، كلية النجاح الوطنية، العراق.
- الباقلائي محمد بن الطيب: اعجاز القرآن، تح أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1،

الأنساق الثقافية في الشعر الصوفي- قصيدة تجلي المحبوب للأمير عبد القادر نموذجًا

د. رضا عامر - جامعة ميله (الجزائر)

*- الملخص:

تعدّ إشكالية خطاب الأنساق الصوفية في النص التراثي العربي مسألة معقدة جدًا لما فيه من مرجعيات فكرية وإيديولوجيات متعددة، خاصة ما يطرحه النص من إشكاليات مختلفة تؤسس لمرجعيات وفلسفات ذات توجه ثقافي مزدوج، وبشكل خاص إذا كان النص يحمل في طياته لأكثر من ثقافة، وهذا فعلا ما وجد في الأدب الصوفي وكتاب الحلاج، وابن عربي وغيرها من المؤلفات ذات التفرع الثقافي المتعدد، وهذا في الحقيقة ما خلق خللاً في ذهن المتلقي، وخلق خلعة ثقافية كبيرة من خلال تعريفه بما يحيط به من ثقافات متعددة لأمم أخرى محيطة به يتأثر بها ويؤثر فيها.

- الكلمات المفتاحية: الأنساق - التراث العربي - الأدب الصوفي - المتلقي - ثقافات متعددة.

-*Summary:

The problem of the discourse of Sufi styles in the Arabic heritage text is a very complex issue because of its various intellectual references and ideologies, especially the different problems that arise in the text that establishes references and philosophies with a dual cultural orientation, especially if the text carries with it more than one culture. Found in Sufi literature and the book Hallaj, and Ibn Arabi and other works with multiple cultural branching, and this in fact creates an imbalance in the mind of the recipient, and a great cultural by defining the surrounding multiple cultures of other nations surrounding him influenced and influenced bay.

-* Keywords: formats - Arab heritage - Sufi literature- receiver - multiple cultures.

* - تمهيد:

لقد أصبح التعدد الفكري، والثقافي الإنساني في عمومه داخل بنية النص الأدبي يشكل مأزقًا حقيقيًا خاصة إذا كان النص ذو حمولة معرفية، وفلسفية ورؤية حضارية إنسانية تتجاوز البعد الجغرافي والعقدي والطائفي، وهذا ما حمله التراث الإنساني القديم بشكل عام ليسهل معه التواصل وتغطية جميع الأنساق الثقافية التي تتداخل مع مكونات النص الأدبي بشكل مستمر وفعال، وفعالاً قدم النص الشعري التراثي القديم مرجعية حضارية متنوعة الأوجه والدلالات تجاوزت جميع الحدود الجغرافية.

طبعًا قدم الأدب الصوفي بوجه عام نظرة عميقة للذات البشرية التي كانت تبحث عن جميع أشكال التواصل، ونقل مختلف المرجعيات الثقافية والتواصل مع الآخر في ثنائية تناظرية (الآنا/الآخر) دون إفراط أو تفريط فكري أو عقدي أو فلسفي، ومنه بقي أدب التصوف حلقة وصل بين مختلف الحضارات الإنسانية خاصة مسألة التبادل الثقافي، ومرجعياته المذهبية والفكرية التي أسست لعلاقات أكثر إشراقًا بين حضارات الشرق والغرب ليصبح الإنسان فيها مورد تلك الثقافات بما يحمله من حمولات ثقافية متعددة تعيد للإنسانية وجودها الجمعي، فعدت تلك الثقافات المترامية الأطراف تجسد تراكمًا ثقافيًا يتشارك الجميع في إنتاجه بشكل مستمر دون إشكال فكري يحول أثناء عملية التواصل الفكري، وهذا الأمر جعل من النسق الثقافي عند كل مجتمع له خصوصية في تكوينه المعرفي، فمثلا الثقافة العربية الإسلامية لها خصوصية تجعلها تتميز عن غيرها من الثقافات الإنسانية خاصة الثقافة الغربية المسيحية وغيرها من الثقافات الإنسانية.

ولعلّ الشعر الصوفي، وما قدمه للثقافة الإبداعية من إنتاج فكري إنساني، ومع ذلك بقيت ثقافة التصوف الشعري بحاجة ماسة إلى إعادة قراءة نقدية أكثر وعيًا من خلال مناهج نقدية تستطيع قراءة المضمير من الأنساق الصوفية، وفكّ شفرتها العلاماتية تدريجيًا من أجل تحديد ما يحمله النص من تجارب بشرية، ومعارف سوسولوجية، وثقافية باتت تشكل الأطر النصية للغة النص الصوفي ثقافيًا .

أ- أهمية الدراسة:

هذه الدراسة تعدّ من الدراسات النقدية المعاصرة، إذ تناول نص تراثي شعري وفق المنهج الثقافي، وعلاقته بقراءة التراث الصوفي العربي القديم، وبشكل خاص مسألة خطاب الأنساق الثقافية وتعددتها داخل النصوص العربية القديمة، وما تحمله من تعددية فكرية، ومعرفية على مرّ العصور التاريخية ليصبح النص في ظلّ المنهج الثقافي إنتاجية

إنسانية جمعاء لكونه نص حبلى لمختلف الثقافات بداية من الثقافة العربية الإسلامية إلى الثقافة المسيحية إلى الفارسية والهندية والصينية والسريالية واليونانية والرومانية،،، الخ، وبذلك أصبحت الأنساق الثقافية المضمرة في تلكم النصوص الشعرية الصوفية بشكل خاص بمثابة عتبة حقيقية لحوار ثقافي إنساني متعدد سوف تكشف عنه قراءتنا لنص قصيدة (تجلي المحبوب) للأمير عبد القادر الجزائري، وما في هذه القصيدة من حوار ثقافي وأنساق صوفية، معرفية متعددة بين الحضارة العربية الإسلامية، وبقية الحضارات الوثنية الأخرى.

ب- إشكالية الدراسة:

تدور إشكالية البحث حول مآزق قراءة الخطاب الشعري الصوفي وفق المناهج النقدية المعاصرة ومن بينها المنهج النقدي الثقافي، والذي بات يشكلّ معضلة حقيقية لغياب العديد من الأدوات الإجرائية الخاصة بالقراءة النقدية الواعية وفق هذا النوع من المناهج، بداية من أصول المنهج، وفلسفته، وصولاً إلى غياب الرؤية الميسرة لقراءة النص الشعري الصوفي، وخاصة القديم منه وفق النقد الثقافي، وما يحمله هذا الأخير من تعدد الرؤى والأفكار والتوجهات النقدية والمذهبية بداية من مدرسة الثقافة النفسية/ السلوكية الأمريكية وصولاً إلى (مدرسة فرانكفورت) الثقافية لينتهي المطاف بالمنهج الثقافي إلى التمازج مع المنهج الأنثروبولوجي وعليه تعددت تلكم الفلسفات النقدية التي أصبحت ترى النقد الثقافي حالة نقدية معاصرة لا بدّ من خلالها من في قراءة التراث الصوفي القديم بمناهج معاصرة، وعليه نطرح الإشكال الآتي: "هل تمكن النقد الثقافي من قراءة النص الشعري الصوفي قراءة نقدية واعية؟" وهذا ماسيحاول البحث الإجابة عليه تدرجياً من خلال استعراض المحطات الثقافية المتعددة الأنساق للمقامات الصوفية، وما تؤسس له من حوارية ثقافية إنسانية واعية بشكل عام.

ج- منهج الدراسة :

سيتمّ الاعتماد على عدد من المناهج أهمّها المنهج التاريخي لعرض الجانب النظري (المنهج النقدي الثقافي وإشكالية القراءة للنص الشعري الصوفي)، مع الاستعانة بمناهج أخرى من أبرزها المنهج السيميائي، والمنهج الأنثروبولوجي في تأويل العلامات اللغوية، وتحليل الأنساق الثقافية لرصد مدارات التحوار الثقافي، والتداخل بين النصوص الثرية العربية القديمة، وبشكل خاص النص الصوفي وما يحمله من حمولات فكرية وفلسفية ومذهبية ودينية، وهذا فعلاً ما وجد في (شعر الأمير عبد القادر الجزائري) وماساد شعره الصوفي خاصة من تفاعل ثقافي وانصهار

مقامي هام بين الذات البشرية وذات الخالق، ومقامات العشق والوله فيها فيشكل في النهاية حالة من الهديان الرباني لا شفاء منه

د- الدراسات السابقة:

لقد تعددت الدراسات النقدية في نقد النص الشعري العربي المعاصر نذكر منها:

- 1- ناهضة ستار عبید: أثر الأنساق الثقافية في تشكيل الخطاب السردي الصوفي (قراءة نقد ثقافية في حلية الأولياء والرسالة القشيرية)، مجلة القاديسية للعلوم الإنسانية، مج 10، ع 04، سنة 2008 العراق.
- 2- نور الدين صدار: البطولة، الإنسان، والتصوف...، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 37، ع 02، سنة 2010، الجامعة الأردنية، الأردن.
- 3- أحمد قيطون: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة مقاليد، ع 04، سنة 2013، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

هـ- محاور الدراسة: تدور الدراسة حول محورين أساسين هما:

1- المحور الأول: الخطاب النقدي الثقافي وإشكالية قراءة التراث العربي

إنّ النقد الثقافي كمنهج تفكير نقدي قد أوجد لنفسه حضوراً نسقياً متعددًا شمل العديد من المبررات المنهجية ذات الأهداف الإيديولوجية بشكل متواصل، وقد بقى التراث العربي صورة مكثفة للعديد من الثقافات التي يحملها في طياته تُصور مختلف التجارب الإنسانية المتعددة، إذ فتح هذا التراث الباب على مصراعيه حول المتأقفة الفكرية التي تجسدت في العديد من النصوص الأدبية، ومن بينها أدب السير والملاحم، وأدب الرحلات والأدب الصوفي الذي كان محطة ثقافية فكرية للعديد من الخطابات الشعرية التي نقلت مختلف المشاهد الفكرية لمختلف الديانات الإنسانية الوثنية خاصة: (البوذية/ الكونفوشيوسية/ المناوية/ الزرادشية، الهندوسية/ السيخية) للشعوب القديمة نحو: (البابلية/ الصينية الفارسية/ الهندية) وصولاً إلى الحضارات السماوية نحو: (الحضارة الإسلامية/ المسيحية/ اليهودية).

ومع ذلك كله قد شكّل النص الصوفي الشعري بشكل خاص طفرة نوعية في عالم الشعر العربي لما فيه من محاولات ثقافية بقيت تصور مختلف المشاهد الأنثروبولوجية، والإثنية لمختلف المجتمعات والحضارات الإنسانية من خلال المنهج الثقافي الذي كان حاضرًا متأصلاً في العديد من الأنواع الشعرية، ومن بينها (الشعر الصوفي)، الذي

أصبح بحق "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعًا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطورها وسماتها"⁽¹⁾.

طبعًا إنّ النص الشعري الصوفي في نهاية المطاف تتناص معه العديد من المواقف الفكرية والنظريات التي تعطيه مزيجًا من التفاعلات اللغوية، والمشاهد الفولكلورية ليصبح النص في النهاية "مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل وكل ما يمكن تجريده من النص"⁽²⁾، وإذا تتبعنا صورة النماذج الشعرية في الخطاب الصوفي وجدنا فيها العديد من مفارقات الأخبار، وغرائبية الأحداث التي تصور حالة الإنسان من اللاوعي والتهيه، وتعدد موروثه الثقافي الذي بات يشمل "العرق والجنس و الجنوسة (gender) والدلالة والإمتاع"⁽³⁾، وقد سجل الأدب الصوفي في الشعر العربي تلك الصور البشرية وتعدد ثقافتها على مرّ العصور الإنسانية لمختلف الحضارات لما "يملكونه من تراث ثقافي يميزهم عن غيرهم"⁽⁴⁾ دون إشكال مذهبي سوى نقل تلك المعارف إلى مختلف الثقافات الإنسانية بشكل توثيقي يحدد طبيعة تلك المجتمعات ومايشكل ماضيها وحاضرها بشكل دوري تواصل.

1-1. الخطاب النقدي الثقافي وقراءة التراث الصوفي:

في الحقيقة نجد أنّ الخطاب النقدي الثقافي قد درس التراث العربي لكن ليس بالشكل النقدي والمنهجي الذي يجب أن يدرس به لكون هذا النقد بقي "عائمًا تدخل تحت مظلة ألوان مختلفة من الملاحظات والأفكار والنظريات"⁽⁵⁾، وهذا ما خلق أزمة نقدية في التعامل مع هذا المنهج بشكل متواصل في مقارنته لمختلف النصوص النثرية، ناهيك عن الاختلالات المتباينة بين النقاد، ومرجعياتهم الفلسفية في تحليل النصوص ونقدها، فوُلد بين النقاد تناقضًا نقديًا، ومنهجيًا لزم على نقدنا العربي ضرورة التعامل بحذر شديد مع تراثنا النقدي بمثل تلك المقاربات التي تبقى بعيدة عن تقديم قراءة منهجية سليمة تضمن لتراثنا النثري خاصة التميّز والإضافة النقدية للإبداع والأدب خاصة وأنّ

⁽¹⁾ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2002، ص305.

⁽²⁾ عبد الله الغدامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2005، ص17.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص18.

⁽⁴⁾ البشير العربي، أنثروبولوجيا التراث (التراث كإسما اجتماعي) المغربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2008، ص127.

⁽⁵⁾ ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص306.

النصوص التراثية هي " مفتاح الدخول إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية على العصر " (1).

ومنه سعت العديد من الدراسات النقدية الثقافية لقراءة التراث الثري بشتى الطرق الإجرائية التي باتت تراها مناسبة لفهم ما جاء في مختلف النصوص الأدبية وعرض العديد من التصورات الفكرية التي باتت تكشف عن الأنساق الثقافية، وعلاقة ذلك بمهامية النص المدرّوس من الناحية السوسولوجية بشكل يؤسس لهويته الإيديولوجية، ولعلّ العديد من تلك الدراسات باتت متباينة في دائرة النقد العربي نظرًا لمرجعيتها المتباينة، وهذه الدراسات التي تم إحصاؤها، هي كالاتي:

المؤلف	عنوان الكتاب	دار النشر وتاريخ الطبع
تيري إيغلتنون - ترجمة نائر ديب	فكرة الثقافة	دار الحوار، سوريا (ط1 / 2000م)
أرثر ايزابجر - ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي	النقد الثقافي- تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية	المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة- مصر، (ط1/2003م)
إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبوديب	الثقافة والإمبريالية	دار الآداب، بيروت - لبنان (ط3 / 2004م)
عبد الله الغدامي	النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية	المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، (ط 3 / 2005 م)
عبد القادر الرباعي	تحولات النقد الثقافي	دار جرير للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، (ط1 / 2007م)
ميجان الرويلي و سعد البازعي	دليل الناقد الأدبي	المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، (ط 2 / 2002م)

⁽¹⁾ حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت - لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 63.

والدراسات النقدية السالفة للذكر بقيت تتأرجح في نقدها بعد اعتمادها على منهجيات غير موحدة في دراسة النصوص الأدبية، ومن ثمة تقديم قراءات نقدية متباينة حول طريقة النقد منهجيته، مرجعيته النقدية، الأدوات الإجرائية المستخدمة في النقد، المعايير النقدية المعتمدة في الدراسة والنقد، وهذا الأمر خلق أزمة كبيرة على مستوى المنهج، والبدائل التي يجب أن تستخدم في المقاربات النقدية لكون هذا "النقد الثقافي يتصل في النظرية الغربية بعدة مداخل، ومصطلحات نقدية متداولة في تلك النظرية: التاريخية الجديدة، التحليل الثقافي، أو الشعرنة الثقافية، والدراسات الثقافية، والنقد الثقافي، والمادية الثقافية، ناهيك عن مفهوم الثقافة والمجتمع" (1)، الأمر الذي زاد في تشعب هذا المنهج هو كثرة المصطلحات النقدية ومرجعيتها إما (فرانكفونية أو إنجلوسكسونية) الأمر الذي شجّب المسافة بين النقاد في تطبيق هذا المنهج بين النقاد المشارفة أصحاب المدرسة التاريخية الجديدة الأمريكية أو النقاد المغاربة أصحاب مدرسة فرانكفورت الألمانية، وهذا التشعب خلق خلخلة في المرجعيات/المفاهيم/المصطلحات بين الجميع داخل المؤتمرات وقاعات المحاضرات بين هؤلاء وهؤلاء لذلك " لا ينبغي أن يتوقف الناقد الثقافي عند حدود العرض والتحليل بل عليه أن يتعدى إلى دراسة الأنساق الثقافية" (2)، ودون ذلك تبقى القراءة سطحية لا تتوغل في عمق ثقافة النص الفكرية .

1-2. أزمة الخطاب النقدي الثقافي:

تشعبت أزمة النقد الثقافي منذ ظهوره كمنهج نقدي، وازدادت مشاكل التعامل به وتطبيقه على مختلف النصوص الأدبية، ومرجعياتها الثقافية لما فيه من بني متشعبة، ودلالات متعددة جعلت من النص الأدبي محصوراً في زاوية رؤية واحدة، كما أنّ بنية النسق وفعاليته لم تضيف شيئاً جديداً للنص ناهيك عن تكرار الأدوات الإجرائية في مقارنة النص دون تجديد، هذا الأمر عجل بتخلي العديد من النقاد عن مقارنة النصوص به، وكذلك مسألة التشعب المتعدد لمصطلحاته الفلسفية التي رغم محاولة العديد من نقادنا تبسيطها للمتلقى العربي غير أنّها بقيت في دائرة المبهم في توظيفها نظرياً أو تطبيقها إجرائياً لكون "النقد الثقافي لا يدور حول الفنّ والأدب فحسب، وإّما حول دور الثقافة في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دوراً يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط بل لأنه يشكل كذلك النظم والأنساق والقيم والرموز" (3).

(1) حفاوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي والمقارن، ص173.

(2) المرجع نفسه، ص175.

(3) المرجع نفسه، ص218.

كما إنّ التباين النسقي بين النقاد في عملية التنظير، والتطبيق لنظرية الأنساق الثقافية خلق تناقضًا منهجيًا بين جميع النقاد العرب مما خلق تشويشًا في استقبال هذا المنهج والتعريف به والتأصيل له تدريجيًا في جميع مراحل النقدية ناهيك عن تعدد عملية الترجمات غير المؤسسة في استخدام مختلف المصطلحات النقدية الثقافية التي بقيت حالة اضطراب وتذبذب متواصل، إذ "كثيرًا ما يستخدم أصحاب الاتجاه الثقافي، مختلف المصطلحات الفنية، مثل السمات الثقافية، والمركبات الثقافية والأنساق الثقافية، والدائرة الثقافية"⁽¹⁾، وهذا الأمر عجل فعليًا بتداخل العديد من المصطلحات النقدية داخل النظرية الثقافية وجعلها محطّ نقد، وصعوبة منهجية في تطبيقاتها النظرية المتعددة، فولد في نهاية الأمر أزمة حقيقية داخل مؤسسة النقد العربي الرسمية في التعامل بحذر مع هذا المنهج، أو محدودية تطبيقاته النظرية والتطبيقية مع جميع النصوص الأدبية فكانت تلك الإشكالات مانعًا حقيقيًا بين جميع نقاد النظرية الثقافية في التنفير من هذا المنهج والابتعاد عن تطبيقاته التي بقيت تخض سوى النسق الثقافي "الهامشي والمغفول عنه"⁽²⁾ في مسيرة النص الأدبي الصوفي على وجه الخصوص.

2- المحور الثاني: إشكالية قراءة الأنساق الرمزية الصوفية في قصيدة تجلي المحبوب

لقد قدمت القصيدة الشعرية الصوفية للأدب العربي مادة ثقافية متعددة الأوجه بما تحمله من محاولات فكرية خاصة أنّ أدب التصوف قد سبقته نصوص إرهابية متعددة، وما حملته نصوصها من مادة ثقافية/تاريخية/اجتماعية ساهمت في إمالة اللثام عن كثير من المجتمعات، والأهم ليصبح النص الشعري الصوفي في النهاية الأمر "نص مفتوح لا يمكنه أن يسيج في خانة محددة تُجَنَّبُ بصفة معينة تضيّق من تحرره واتساعه وانتشاره"⁽³⁾، وعليه نجد أنّ ظاهرة التصوف في التاريخ الإسلامي قد تناولها العديد من المبدعين والمؤلفين نذكر منهم: أبو النصر الطوسي في كتابه (اللمع في التصوف)، وابن الفارض الذي لقب بـ (سلطان العاشقين) في شعره، والمقرّي في كتابه (نفع الطيب) الأصفهاني في كتابه (حلية الأولياء) والقشيري في رسالته والحلاج وابن عربي في شعرهم، وغيرهم من كبار المتصوفة في التاريخ العربي الإسلامي، لـ"يتضح أن الصوفية قد استعاروا لأنفسهم لغة مخصوصة لنقل أفكارهم ومواجيدهم، وأنهم استعملوها في أشعارهم"⁽⁴⁾، وعليه فقد ساهمت العديد من القصائد الصوفية في نقل مختلف صور

(1) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي والمقارن، ص176.

(2) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص88.

(3) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص44.

(4) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد، بغداد-العراق، ط1، 1997، ص230.

العشق والوله النفسي تدريجيًا عبر مختلف المقامات الروحية التي تسمو بها النفس البشرية كما نشير إلى أن " أكثر الظواهر بروزًا في الشعر الصوفي هو اعتماد الصوفية على شعر الحب والخمر" (1)، وهذا ماجعل من القصيدة الصوفية في عمومها تدور حول هذين الموضوعين الكبيرين.

2-1. الرمز الشعري الصوفي في الثقافة العربية:

لقد تحطى الرمز في (أدب التصوف) بكل أشكاله وأنواعه حدود الثقافة العربية بحثًا عن العالمية لما يحمله من بذور التجربة الإنسانية كمحفز حقيقي لحوار الثقافات/ الحضارات تاريخيًا، ومنه لعبت القصيدة الصوفية دورًا حاسمًا في تحقيق التقارب الفكري والمعرفي بين مختلف الثقافات الإنسانية، وقد قدم أدب التصوف للمجتمع المعرفي في ثقافتنا مادةً خامًا بحاجة إلى وعي نقدي أكثر جرأة، ومنهجًا أكثر شمولية لتقديم قراءة تستحق من المتلقي متابعتها، والتعاطي مع منهجها دون خلل منهجي، فكان المنهج النقدي الثقافي من خلال لغة النسق الثقافي للنص الصوفي عبر سيرورته زاوية رؤية مغايرة، ومع ذلك تبقى مسألة المنهج تفرّق الناقد/المتلقي أثناء قراءة النص، وخاصة في الشعر الصوفي الأمر الذي دفع بالنقد الثقافي للبقاء عاجزًا أمام العديد من النصوص الشعرية الصوفية وتحديد منهجية القراءة والتحليل المناسب لأنساقها المقامية .

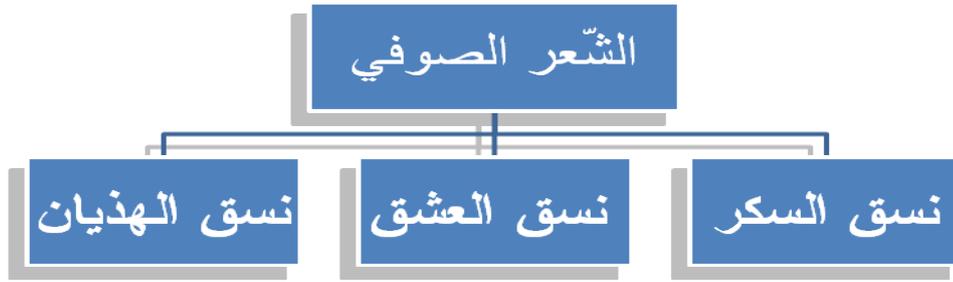
كما نجد القصيدة الصوفية تتعلق بالمعاني والدلالات العرفانية وعلاقة المتصوف بالخالق وصور التماهي في حبّ الذات الإلهية والعشق اللامتناهي، والتدرج في المقامات الربانية وصولاً إلى حالة من الحلول والذوبان، ونذكر في هذا الصدد تصوف "أبي الحسن الشاذلي"، و"الشيخ عبد السلام بن مشيش"، و"المتصوف" الشيخ محمد الحافظ العلوي الشنقيطي"، و"الشيخ التجاني"، وكذلك الأمر نفسه عند الحلاج وابن عربي وغيرهم من المتصوفة التي احتفى بهم التراث العربي قاطبة، وعلى هذا الأساس نجد الكثير من المؤلفين الذين كتبوا عن ظاهرة التصوف في ميدان الشعر العربي نذكر بعض المؤلفين التي جمعتهم الدراسة في الجدول الآتي:

(1) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص 229.

المؤلف	عنوان الكتاب	دار النشر وتاريخ الطبع
محمد عبد المنعم الخفاجي	الأدب في التراث الصوفي	دار غريب، القاهرة- مصر، ط1- د.ت
ناجي حسين جودة	المعرفة الصوفية دارسة فلسفية في مشكلات المعرفة	دار الجيل - بيروت (لبنان)، ط1- 1992.
مجدي كامل	أحلى قصائد الصوفية	دار الكتاب العربي - سوريا، ط1- 1997
عادل كامل الألوسي	الحب والتصوف عند العرب	شركة المطبوعات - بيروت (لبنان)، ط1- 1999
محمد بن عمارة	الصوفية في الشعر المغاربي المعاصر "المفاهيم والتجليات"	شركة النشر والتوزيع - الدار البيضاء (المغرب)، ط1- 2000.
محمد المصطفى العزّام	المصطلح الصوفي	ندا كوم للصحافة والطباعة - المغرب، ط1- 2000.
أمازي سليمان داود	الأسلوبية والصوفية	دار مجدلاوي - عمان (الأردن)، ط1- 2002.
عاطف جودت نصر	الرمز الشعري عند الصوفية	دار الأندلس/الكندي - بيروت (لبنان) ط1- 2003

و عمومًا بقيت جلّ القصائد الصوفية في التراث العربي بأنواعها وأشكالها المتعددة وثيقة تاريخية هامة في عالم الشعر العربي القديم لما تجسده من تصور عن حياة المجتمعات، والأمم في فترة تاريخية ما، وما ساد تلك الفترة من أحداث اجتماعية وسياسية وثقافية بارزة نقلها المؤلف إلى المتلقين من العلماء وطلبة العلم حتى تبقى سندًا لهم في تحقيق التواصل الفكري والمعرفي واللغوي مع الموروث ولا بدّ من الإشادة بأنّ نص القصيدة الصوفية في نهاية الأمر قادت "إلى تحقيق التفاعل والتخصيب"⁽¹⁾، والذي على أساسه تتحقق الغاية من النص، كما نشير إلى أنّ لأدب التصوف أبعاد مقامية لا بدّ من الإشارة إليها لكونها تجسد خط طريق القصيدة كفاءة، ومرجع هام، وهذا ما يمثله الشكل الآتي:

⁽¹⁾ شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، ص150.



2-2. الأنساق الرمزية الصوفية في قصيدة (تجلي المحبوب) وإشكالية القراءة:

تبدو الأنساق الرمزية الصوفية التي طرحها الشعر الصوفي لدى الأمير عبد القادر، وما يحمله ديوانه من تيمات وأنساق ثقافية متعددة تدل على نبوغ الشاعر في تاريخ التصوف والسير على خطى المبدعين الأوائل نحو الحلاج وابن عربي و عمر الخيام في رباعياته، وتقمص تلكم الحالات النفسية من الإلهام والتحلل في ذات المحبوب، والنهل من مدامة العشق، فكل هذا كان له الأثر الكبير " التأثر بمقامات الطريق الصوفي وآداب مريديه"⁽¹⁾، وهذا التصور المقامي ساهم بشكل كبير في إطلاع الأمير عبد القادر الجزائر على الفكر الصوفي العربي، ومعرفة هويته الفكرية والحضارية كفرد يبحث عن هويته التاريخية والأدبية رغم التباين الكبير بينه، وبين التراث العربي الصوفي وإنتمائه القبلي المغاربي "ليقف الشعر الصوفي على نقل معاناة تأملية مجردة تجري داخل الذات، فوصف أحوال الجذب التي تتعاور هذه الذات وهي في طريقها إلى الله"⁽²⁾.

- أولاً - نص القصيدة الصوفية (تجلي المحبوب):

فأعجبه أراه من حيث لا أرى	"تجلي له المحبوب من حيث يرى
وزال حجاب البين وانحسم المرا	وغيبتي به فغاب رقيبنا
وقد كان غائبا وقد كان حاضرا	فصرت أراه كل حين ولحظة
لضدين من كل الوجوه تنافرا	وما عرف الخلاق إلا يجمعه
وقربني فكان سمعا وباصرا	وواصلني فلا تناكر بعد
بسر حكى لطف النسيم إذا سرا	أسر إلى حيث لا بين بيننا
إني قد اخنرت قد اصطفت بلا أمترا	ولاطفني بقوله الحق معلنا
تمتع وكحل بالجمال نواظرا	وباسطني باما ألدّه قائلا
وكان جمالي بالحجاب مسترا	فقد طالما قد كنت تصبو إلى اللقا

⁽¹⁾ عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور، ص 259.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 227.

وكم من شهيد مات بالشوق وألفنا محب لذاك الحسن لو كان قدرا
وكم من شهيد للغرام مشاهد لبعض الذي شاهدت مات فأقبرا
وذا قيس عامر تخيل نورنا في ليلي فمات وألها متحيرا
لقد سبقت بالفضل منا عناية إليك فحدث عن عطاي مخبرا
وغن ودندن لا تمل لمفند وكن فرحا بالوصل لله شاكرا
تمل وقر عيننا وأنعم بوصلنا أبنا لك الذي ترى جل ماترى
وته وتدلل أنت أهل لكل ذا فمن له مثل ذا يكن بدا أجدرا
وقد شرب الحلاج كاس مدامة فكان الذي قد كان من مسطرا
وإني شربت الكأس والكأس بعده وكأسا وكأسا شيا ما أنا حاضرا
وما زال يسقيني وما زلت قائلا له زدني ما ينفك قلبي مسعرا
وفي الحال حال السكر والمحو والفنا وصلت إلى لا أين حقا ولاورا
أنا المسوي الأحمدى وراثه صقت ودك طورنا جرى ماجرى⁽¹⁾

لقد تعددت الأنساق الرمزية الصوفية في قصيدة (تجلي المحبوب)، حيث كانت تدور حول الأنساق الصوفية الروحانية المترامية الأطراف بين ذات المحب (العاشق) وذات المحبوب (المعشوق)، وكل تلك الأنساق الصوفية ظاهرها وباطنها تجسدت في متن القصيدة حيث كان "شعر الصوفية يمثل واقعهم، فهو شعر وجداني وفلسفي معًا، كما أنّ أدب الصوفية يمتزج بالفلسفة مثلما الفلسفة الصوفية تنجح للأدب"⁽²⁾ وعليه بقيت مسألة الأنساق الصوفية في الثقافة العربية الإسلامية داخل النص الشعري متعددة فنية وجمالية متباينة، وما تحملته تلكم الأنساق من حمولات متداخلة داخل بنية النص الأدبي لتشكل مفارقة كبيرة في التلقي لهذا التراث المشحون بتعدد ثقافي إنساني كبير، وهذا ماجسده قصيدة (تجلي المحبوب) إذ نجد "أنّ التشكيلات الجمالية والصور الفنية التي تمثل نسيجًا كليًا لتلك النصوص، ليست سوى مظهر وهمي خادع يضمّر في جوانبه أنساقًا مختلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والأيدولوجيا"⁽³⁾، فعلاً فنص القصيدة يضمّر في طياته الكثير من أنساق ثقافة المجتمع الصوفي العربي الإسلامي.

وعليه تبقى إشكالية تلقي التراث النثري العربي القديم من مؤسسة النقد العربي الحديث مازقًا تاريخيًا شكّل هاجسًا نقديًا كبيرًا لماخلقه من مفارقات متباينة بين النقاد أنفسهم، وآلية التجاوب النقدي السليم خاصة أنّ الظروف

⁽¹⁾ العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري (جمع، تحقيق، شرح)، منشورات ثالثة، - الجزائر، ط1، 2007 ص122، 121.

⁽²⁾ عادل كامل الألويسي، الحب والتصوّف عند العرب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص71.

⁽³⁾ يوسف عليمات، النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر العربي القديم)، منشورات وزارة الثقافة، عمان - الأردن، ط1،

التاريخية الخاصة بكل ثقافة والنتائج المترتبة عليها تؤثر في تشكيل المفاهيم والمناهج⁽¹⁾، التي يجب أن تحدث فرقًا جوهريًا في عملية قراءة التراث قراءة واعية تقوم على منهج سليم تتحدد من خلاله العديد من التجارب النقدية المناسبة لعملية التلقي، ومع ذلك كله تبقى مسألة المنهج تؤرق النقد العربي بوجه خاص في عملية تلقي التراث العربي القديم، وتجاوز المنهج وأدواته الإجرائية في عملية القراءة.

ثانيًا. - الأنساق الرمزية/المقامية في القصيدة:

إنّ معضلة استخدام المنهج، وأدواته الإجرائية تبقى مسألة بحاجة إلى إعادة النظر من طرف النقد العربي، والتنظير لها بشكل يسمح لها بالخروج من مأزق الخوف، والتحجيم الذي صاحب عملية قراءة التراث الثري على وجه خاص، وهذا مادفع بالنقد العربي قاطبًا بضرورة التفاوض في قراءة التراث العربي دون هواجس تحدّد من قيمة القراءة، ومرجعيتها الفلسفية أو المعرفية بشكل عام، إذ يجب على الناقد الحاذق أن يكون "واعيًا وفاعلاً وبشكل خاص في تمثله لتضاريس هذا المشهد المنهجية والإجرائية ومحاولته بلورة رؤيا نقدية - أو مجموعة رؤى نقدية - تفصح عن خصوصيته وجديته في إيصال القطيعة المعرفية التي بدأت على أيدي المفكرين والنقاد النهضويين العرب إلى نهايتها المنطقية"⁽²⁾، ومع ذلك كله بقيت مسألة التلقي مشكلة عويصة في النقد العربي المعاصر لتراث ضخم متنوع يسوده الاختلاف المتباين في الشكل والمضمون، وعند عودتنا لقصيدة (تجلي المحبوب) للأمير عبد القادر الجزائري نجد هناك نسقين صوفيين في القصيدة هما نسق (الحب)، ونسق (الخمير).

أ- نسق رمز الحب:

يبدو النسق مقام الحب في قصيدة (تجلي المحبوب) نسقًا متوزايًا مع نسق خطّ القصيدة لما فيها من تعدد ثقافي صوفي، واجتماعي وثقافة الشاعر فهو شاعر عاشق مولع بمن يحب، حيث تماهى في عشقه "فحبّ أهل التصوف، ارتحال عن الذات، وخلاص من سجن الجسد، وعذاب نبيل، وجودٌ بالنفس هو أسمى غاية الوجود"⁽³⁾، وهذا ماجسده الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري في قصيدته حيث يقول:

"وما عرف الخلاق إلا يجمعه *** لضدين من كل الوجوه تنافرًا

(1) سمير سعيد، مشكلات الحداثة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص40.

(2) فاضل تامر، اللغة الثانية إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص82.

(3) عدل كامل الألويسي، الحب والتصوف عند العرب، ص77.

وواصلني فلا تناكر بعد *** وقرّني فكان سمعاً وباصراً⁽¹⁾

ولعلّ صورة العشق والهيام في ذات المحبوب قد أصبحت سمّاً زعافاً مازال يورق الشاعر خاصة حين يزوره طيف المحبوب، ويتواصل معه، ومع ذلك نجد "الصوفي يعرف من أبن يبدأ لكنه لا يعرف إلى أين ينتهي، إلاّ في الحبّ الذي ينتهي عنده بالتوحد بالمحبوب"⁽²⁾، وهذه الصورة هي معادل موضوعي للحلول والذوبان في المحبوب وهو الله خالق البرية، وهي آخر مقامات الحبّ، وفي هذا يقول الشاعر:

"وكم من شهيد مات بالشوق وألّنا *** محب لذاك الحسن لو كان قدرا
وكم من شهيد للغرام مشاهد *** لبعض الذي شاهدت مات فأقبرا
وذا قيس عامر تخيل نورنا *** في ليلي فمات والهات متحيراً"⁽³⁾

وهنا نجد الأمير عبد القادر الجزائري مولع بحب لا ينتهي وصله لكون نار الجوى تفتح روحه التي باتت بيد المعشوق الذي في قلبه يزداد فناءً، وتبقى مسألة عشق المحبوب وتجلي صورته عبر آهات الروح هي نقطة الوصل بين عالم الواقع واللاواقع فيصبح العاشق في حالة تشظي لذاته التي تبقى تتأرجح بين الآهات تارة والمنى والتمني في الوصل والتحلل في الحبّ.

ب - نسق رمز (الخمرة) السكر:

إنّ نسق التعلق برمز بالخمرة هي صورة نفسية وتنفسية في الآن نفسه لكون شهيد الغرام معادل موضوعي لنديم الخمر، فالخمرة التي فتن بها الشعراء والأمراء، وتلذذ في وصفها الشعراء والغانيات خاصة شاعر الخمرات أبي نواس من خمرة حمراء وصفراء دنيوية فانية لذاتها تُصبّ في الراح تارة وفي الأقداح تارة أخرى لينتهي بالصوفي إلى البحث عن خمرة روحية ليس لها وجود مادي، هي خمرة أهل الجنان تفوقها لذة وفتنة، وهي المقصودة في ذاتها ولذاتها عند المتصوفة، ولعلّ نسق مقام الخمر عند الأمير عبد القادر الجزائري نجدّه "لا يخلو من الشطح الصوفي، فهي خمرة خاصة بالقوم، لأنها من

(1) الديوان، ص 121.

(2) عادل كامل الألوسي، الحبّ والتصوّف عند العرب، ص 75.

(3) الديوان، ص 122.

مدامة خالصة صرفة لم تختلط بأية مادة تحيلها إلى خمر مادية(...) فهي من النوع الذي لا يعرف له مصدر ولا أصل" (1)

وفي هذا المقام يقول الأمير عبد القادر:

" وإني شربت الكأس والكأس بعده *** وكأسا وكأسا شيا ما أنا حاضرا
ومازال يسقيني وما زلت قائلا *** له زدني ماينفك قلبي مسعرا
وفي الحال حال السكر والمحو والفنا *** وصلت إلى لا أين حقا ولاورا" (2)

وفي نهاية الأمر نجد الصوفي يعيش حالات من اللاوعي والفناء الذاتي بحثًا عن الخلاص مثله مثل المسيحي الذي يتجلى له السيد المسيح ليخلصه من آثامه وذنوبه تدريجيًا للتطهير والأمر نفسه عند المتصوفة فالحلول في ذات المحب والذات الإلهية هو نوع من الخلاص الروحي والنفسي لكل الأسقام.

* - خاتمة:

وتبقى جلّ تلك المقامات الصوفية التي ذكرها نص (تجلي المحبوب) يمثل جانبًا هامًا من الثقافة الصوفية العربية الإسلامية عامة والثقافة الصوفية الجزائرية المغاربية على وجه الخصوص، فكانت صوفية الشاعر الجزائري الأمير عبد القادر هي امتداد صريح للثقافة العربية الإسلامية بشكل ملفت للنظر من طرف النقاد، فقد شرب هو الآخر من راح التصوف نفسها حتى الثمالة.

قائمة المصادر والمراجع:

* - العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري (جمع، تحقيق، شرح)، منشورات ثالثة، - الجزائر، ط1، 2007

(1) البشير العربي، أنتروبولوجيا التراث (التراث كرأس مال اجتماعي) المغربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2008.

(1) نور الدين صدار، البطولة، الإنسان، والتصوف...، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج37، ع2، الجامعة الأردنية، الأردن، سنة 2010، ص387.

(2) الديوان، ص122.

- (2) حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت - لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- (3) يوسف عليمات، النسق الثقافي (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، 2014.
- (4) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2002.
- (5) نور الدين صدار، البطولة، الإنسان، والتصوف...، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج37، ع2، الجامعة الأردنية، الأردن، سنة 2010
- (6) سمير سعيد، مشكلات الحداثة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
- (7) عادل كامل الألوسي، الحبّ والتصوّف عند العرب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999
- (8) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2005.
- (9) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، بغداد - العراق، ط1، 1979.
- (10) فاضل ثامر، اللّغة الثانية إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- (11) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

الملاحم الثورية في ديوان "إرهاصات سرايية" لمحمد بلقاسم خمار.

د. حساني فضيلة

جامعة الجليلي اليابس - سيدي بلعباس

ملخص:

تُجمع الدّراسات النّقديّة على أنّ أغلب الشعر الجزائري الحديث بدأ محافظاً إصلاحياً، سار على خطى الشعراء التقليديين والتزم بالشكل الإيقاعي القديم وبالمضمون الإصلاحي الذي حدّدت معاملة جمعية العلماء المسلمين، فكان يحمل طابع تربوي تعليمي، غير أنّه لم يدم طويلاً؛ فالشعراء أحسوا بضيق هذه القوانين التقليدية، ذلك أنّها لم تعد تلبي رغباتهم، فراحوا يبحثون عن نوع آخر يناسب تطلعاتهم وآمالهم، وكان لهم ذلك، فقد ظهر ما يسمى بالشعر الثوري الذي مزج بين المضمون الديني من جهة والرومانسي الباكي والحالم معاً من جهة أخرى، الأمر الذي جعله يلقى استحساناً وقبولاً لدى المتلقي، ولنبين أثر هذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث اخترنا بحث بعنوان: الملاحم الثورية في ديوان "إرهاصات سرايية" لمحمد بلقاسم خمار.

Abstract:

Critical studies agree that most modern Algerian poetry started as a reformist conservative, following in the footsteps of the traditional poets and adhering to the old rhythmic form and the reformist content defined by the Association of Muslim Scholars, which was of an educational and educational nature, but it did not last long; The so-called revolutionary poetry that blended religious content on the one hand and romantic tears and dreamer together on the other, which made it well received and accepted by the recipient, To illustrate the impact of this trend on modern Algerian poetry, we chose a research entitled: The revolutionary features in the Office of "Sarabat Sarabi" by Mohamed Belkacem Khemar

جاءت هذه المجموعة الثورية بعنوان "إرهاصات سرايية" وقد وردت هذه العتبة بصيغة جمالية مثقّلة بالإيجاءات، ساهمت في ذلك الفجوة النحوية التي وردت بها والتي جعلتنا نبحت عن سبل ملتقى وهنا مكن الجمال،

يوافقنا في هذا "محمد فكري الجزائر" حين اعتبر أنّ "العنوان يتميز بسمات قريبة من الشعرية عندما يكون خطاب ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز"¹، وبعد التأويلات التي أسقطناها على هذه العتبة خلصنا إلى أنّ مكن السرّ هو في لفظة "السرّاب"، الأمر الذي جعلنا نتحمس ونبحث عن مقصد الشاعر بهذا اللفظ، فبعد أنّ قمنا بعملية استقرائية وجدنا أنّ أغلب أشعار هذه المجموعة كتبت قبيل اندلاع الثورة التحريرية، فحمل السرّاب معنى خيبة الأمل الكبيرة التي تلقاها الشعب الجزائري في حوادث ماي 1945 بعدما وعدته فرنسا بالحرية في حال فازت في حربها، والشاعر ترجم هذه الخيبة والحسرة في هذه المجموعة رغبة منه في إيقاظ العزائم من أجل التحرر.

هذا ما حمله العنوان من ملاحم ثورية متوالية أما في المجموعة ذاتها فقد وردت هذه الملاحم صريحة لا يجد القارئ كبير عناء في كشفها فالمعجم الغالب عليها هو المعجم الثوري، وقد قمنا بتقسيمه إلى أربع معاجم بالترتيب عل حسب نسب التواجد في الديوان:

1. معجم خاص بالألم والحزن وما فيه من المعاني: وجدنا الديوان مثقلا بمعاني البؤس واليأس وما شابهها، وقد بلغت 28,51% مقارنة بالمعاجم الأخرى وهذا بعض منها:
 - الضحايا - الضنى - الأذى - العذاب - الوحدة - ارتياب - اضطراب
 - هوسي - مخنوقة - اكتئاب - مكروه - قهر - الأسى - عويل - شقائي - جروحي
 - الكآبة - المصائب - الرزايا - التذلل - الجهل - بلايا - موحش - الدمع - رهيب.

وخمار لا يبكي ولا يشتكي من ألم واحد، بل أكثر، فهو سجين غربة يعاني الوحدة والشوق لبلاده، يقول:

حياتي انتظار طويل المدى أحطم فيه شبابي سدى

فؤادي حزين، وفكر شرود فراغ... وليل رهيب الصدى

ويتألم لوطنه المسلوب وشعبه المعذب الذليل، فيصور بشاعة الغاصب الفرنسي مع شعبه في مجازر ماي، فيخاطب ساخطا:

¹ - محمد فكري الجزائر، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص 40.

ما ذنبهم حتى يفرق شملهم حبُّ من النيران كالحصباء

ويقتلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التمثيل والفحشاء¹

وهذه الأحران كانت وليدة مرحلة عصبية جدا؛ خيبة ماي 1945 وتضارب سياسي حاد كاد يؤدي إلى فشل المقاومة قبل اندلاع الثورة، وقد "حاول شعراء ما قبل الثورة احتضان حجم المأساة، فصوروا الأوضاع المزرية التي آل إليها الشعب، وترصدوا المتاعب والمصاعب التي يواجهها أمام بطش المستعمر وظلمه واستغلاله"²

ويرى محمد ناصر أنّ ردة فعل الشعراء تجاه هذه الظروف اختلفت فقد "تركت المآسي التي شهدتها الجزائر في هذه الحوادث المهولة جراحات عميقة في قلوب الشعراء لونت شعر بعضهم بالحزن والتشكي وعبأت شعرا آخر بالثورة والتمرد كما ألجأت بعضهم إلى السكوت المطبق فقد أصابتهم هذه المآسي بالذهول"³، والشاعر جمع في هذه المجموعة الشعرية بين التشكي والتمرد .

2 معجم الطبيعة : وفيه قسمين: **1_معجم النور:** تعددت المصادر النورانية في الديوان وجاءت في أغلبها تحمل دلالة إيجابية منها :

1. الشمس: يخاطب الشاعر الطبيعة قائلا:

هزي ضبابك عن فضائي واغربي ودعي شموسي تبعث الدفء المنير⁴

فتمثل الضباب معنى الغبن واليأس في مقابله الشمس معنى الأمن والسلام وزوال الأحران.

2. الشهب: في سياق دعوته للقضاء على الطغيان يقول أبو القاسم خمار:

يا جذوة الحق ياروح الشباب ويا أسيرة الكبت والإهمال والنوب

ثورى فقد آن يا روح الطموح لنا بأن نتخذ آفاقا من الشهب⁵

1 - محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، ص 434.

2 - بلقاسم بن عبد الله، دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1 2001، ص 30.

3 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط 2006، ص 2، ص 99.

4 - محمد بلقاسم خمار، الديوان، ص 467.

5 - محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 473.

ويخاطب بلاده ويطمئنها قائلاً: **إنّ حوالبك مثل الشهب¹**

يبدو هذا التشبيه بسيطاً في ظاهره لكنه ترك بداخلنا أثراً طاب له النفس، فالشاعر توعد وطنه بالحماية وثقته بذلك يقينية، لأنه رأى نفسه شهاباً ثاقباً محرقاً لكل باغ مرید، واستحضار اللفظة القرآنية الشهب هو ما زاد الصورة جمالا، يقول جل جلاله: **"وَأَنَا لَمَسْنَا السَّمَاءَ فَوَجَدْنَاهَا مُلْتَتَّ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهَبًا (8) وَأَنَا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا" (9) [سورة الجن 8-9]**

فالشاعر نقل وظيفة الشهاب القرآني كما هي، وغير في الفاعل والمفعول به، والشهب في القرآن الكريم منوطة دائما بالجن، وفي القصيدة أخذ المستعمر دور الجن وهو كذلك.

3. الفجر: وجدناه أكثر تعبيرا عن النور، لأنه نقطة تماس بين الليل والنهار وقد ربطه دائما بالفلاح والنصر:

فجر العروبة قد بانت طلائعه والنصر للحق ليس للغلب²

لاحظنا أنّ مصادر النور جاءت ضعف مصادر الظلام في الديوان، ويعود هذا لرغبة عند الشاعر في بث وإرساء معاني النور من بيان وحقيقة وهداية.

2_ الظواهر الطبيعية: صوّر الشاعر عدّة ظواهر طبيعية منها مصاحبات المطر من رعد وبرق، لكنّها لم تكن بالقدر الذي وردت به ظاهرة الرياح (العاصفة، الريح، الإعصار، الزوبعة، النسيم)؛ يقول الشاعر معتبرا الإعصار معادلا للثورة والانتقام:

اهتف بدريك كالصواعق قاصفا أنا ناغم أنا قائم للثأر

إن للعروبة راية خفاقة وعلى العداة زوابع إعصار³

وكذلك فعل مع العاصفة فحملت المعنى نفسه حين تحدث باسم الثأر:

إني على مضض ثائر كعاصفة بالمصائب تزري⁴

أما النسيم فحمل غالبا دلالة السرور والتفاؤل، يقول:

¹ - المصدر نفسه، ص 444

² - المصدر نفسه، ص 479.

³ - المصدر نفسه، ص 503

⁴ - المصدر نفسه، ص 469.

نسمة الروض قد تتلامس قلبي كالأمانى.. فارتقى كالوليد¹

كانت هذه روافد معجم الطبيعة، وتجدد الإشارة إلى أنّ هناك ألفاظا دالةً على هذا الحقل لم نصنفها لتنوعها وكثرتها، لكن لفت نظرنا فيها تكرار لفظة الأرض حيث بلغت 28 مرة وقد ربطها بالشرق والغروب، وبالحدود وسوريا وفلسطين وغالبا قصد بها الجزائر.

يا شعر يا وحي الشجي، ويا أغاريد المعنى

هل تستجيب لآهاتي الحرى لأنغام اليتامى

وتهمز أشواقي إلى وطني إلى أرض النفاذي²

والحديث عن الأرض ميزة الشعر الثوري الجزائري؛ "سيجد الدارس لشعر الثورة مقطوعات رائعة تفيض بحب الأرض الجزائرية وهي مقطوعات تصف تمسك الشعراء ومعهم الشعب الجزائري عامة بكل شبر منها"³ ولأن النماذج كثيرة اكتفينا بالمقطوعة السابقة .

3_ معجم الأمل: إن النظرة السوداوية الباكية التي وجدناها لم تمنع من وجود بارقات أمل في ثناياها، وقد

بلغت نسبتها 17,66% ، وجدنا الشاعر يستبشر خيرا من الشباب ويراه أساس النصر، يقول:

وشبابنا سيعيد عزة أرضه عملاقة فواحة الأزهار⁴

ويستبشر الشاعر مرة أخرى عند استشهاد المجاهد الثائر قائلاً:

أراني أرى الأرض مزدانة وأسمع منها زغاريد عيد⁵،

فسقوط شهداء بشرى بالحرية لأنها صعبة المنال لا تأخذ إلا بالتضحية والفداء، وفي قصيدة جذوة الحق أنشد

الشاعر:

¹ - المصدر نفسه، ص 478.

² - محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2 ص 526.

³ - الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954 ، حتى سنة 1980، د.ط ، د.ت ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ص 91.

⁴ - محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 507.

⁵ - المصدر نفسه، ص 537.

لا سيف كالحق جل الله صانعه ولا مضاء، كأهل الحق في الجب
فجر العروبة قد بانت طلائعه والنصر للحق ليس النصر للغلب¹
فالشاعر كلّ إيمان بالنصر المضفر لأنّه على يقين بأنّ القضية التي يناضل من أجلها قضية عادلة.

4_ المعجم الوجداني: بلغت نسبته 7,44% وهذه العواطف ليست للمرأة الحبيبة فقط بل هي عاطفة خالصة تجاه الوطن العربي والجزائر بصفة خاصة يقول:

ما الحب إلا أن يكون شهامة وعزيمة من شعلة الإيمان

يهفو به المرء المتيم شاديا ما الحب إلا فيك يا أوطاني²

ولأنّ الجزائر بعيدة ولم يستطع دخولها شبّهها بمرأة هجرته ورفضت العودة إليه يقول في هذا الشأن:

إنّ التي ذهبت بقلبي

لا ترحم الأشواق في القلب الكبير

كم مرة أجنو على محرابها

أدعو وأرجوها اليسير

رحماك... رفقا... حدثيني

جودي عليا بنظرة تشفي حنبي³.

من جميل التعبير لدى الشاعر أنّ يُحمّل البنى الإفرادية دلالات ثورية وقد رعت المشتقات انتباهنا أكثر من غيرها، وقد كانت الغلبة لإسم الفاعل حيث ورد بنسبة 17,01% وقد توزعت دلالاته في الديوان بين ثلاث معاني أساسية:

1. وصف حالة الشاعر الصبّ الذي يعاني فراق الوطن والأهل:

أنا يا دنيايا لولا أنني غارق في الشوق قلبي ما شكا

إنّ لي في كل أرض ألفة وبهم أمسي ويومي اشتبكا⁴

فإسم الفاعل "غارق" وحدها محمّلة بدلالات الغبن واليأس وغيرها من معاني الحزن.

2. وجدنا الشاعر يعبر باسم الفاعل عن المستعمر في مرات عديدة وحتى اليهودي عندما استنجد

بالعرب لإنقاذ فلسطين، ينادي:

¹ - المصدر نفسه، ص 471-474

² - المصدر نفسه، ص 454.

³ - محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2 ص 522.

⁴ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2، ص 433.

أنقذوها إنما انتم لها واتركوا الباغي عليها ينحدر¹

ثمّ يصف حالها جراء الاحتلال:

قطعت أوصالها من أرضها ورمى العاتي بها في ألا مقر²

فالصيغتان "الباغي والعاتي" عبّرتا عن حقد دفين يكنّه الشاعر للمستعمر أياً كان؛ فرنسياً أو يهودياً أو إنجليزياً لا فارق، فالقاسم واحد، وهو الظلم والجور.

من جميل المعاني التي حملها اسم الفاعل في الديوان هو دلالته على الثأر والجهاد وقد حضى صاحب هاتين الصفتين بوافر الإعجاب من عند الشاعر وقد دعا في أكثر من موضع إلى الاتصاف بهما يقول في إحداها:

الأرض أرضك أي هذا الساري فبطش بخصمك كالهزير الضاري

واهتف بدربك كالصواعق قاصفا أنا ناغم أنا قائم للثأر³

فأسماء الفاعل "الساري، الضاري، ناغم، قائم" كلّها حماسية وموحية بقران أجل الطاغى، أما اسم المفعول فقد جاء في غالبه دال على مآسى وأحزان الشاعر وأبناء وطنه، ومن دلالات هذا الحزن أنّه وصف أهوال ومجازر الثامن ماي:

والشيخ مخضوب المشيب من الأذى ينكب تحت السوط و الأكدار⁴

ويخاطب الطبيعة قائلاً:

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطير

وأراك من تحت الضباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسير⁵

ولك أنّ تلاحظ أسماء المفعول في هذه المقاطع (مخضوب، مغمورة، مخنوقة) كلّها مشحونة بالغىظ والنكد.

¹ المصدر نفسه، ص 450.

² المصدر نفسه، ص 450.

³ المصدر نفسه، ص 503.

⁴ المصدر نفسه 504.

⁵ محمد بلقاسم خمار، ديوان محمد بلقاسم خمار، مج 2 ص 467.

بالإضافة إلى هذه المشتقات وظّف الشاعر الاسم الممدود الذي بلغ حوالي ثمانية وأربعين اسماً متفرقاً في الديوان وهذا بعض منه: اللّوماء، الحمراء، الأرزاء، الفحشاء، الغبراء.

وما رعى انتباهنا في هذه الأسماء الممدودة هو أنّ الشاعر سخرها للتعبير عن مواقف أو أحداث مؤلمة وخير مثال قصيدة ذكرى ماي الحزينة التي يقول فيها:

من كل جرم لو تراءى للملأ لبكوا دما للفعلة الشنعاء

ولقام في كل المواطن ثائر متفجر في أوجه الجبناء

قوموا انظروا نحو الشراهة كالوباء قوموا فتلك مجازر الجهلاء

ما ذنب شيخ ظهره متقوس أخنى عليه الدهر بالأرزاء¹

فالمدُّ في هذه الأسماء "شنعاء، الجهلاء، الأرزاء" ترجمة لغضب الشاعر وحسرتة على أبناء وطنه.

أما الاسم المقصور فقد بلغ ستة وأربعين اسماً والطريف في الأمر أنّ جميع الأسماء المقصورة التي أحصيناها تمثل جزءاً من المعجم الشعري الأساسي الذي وجدناه غالباً في الديوان فكان: (الأسى، القذى، الضنى، مرضى، الدجى، اليتامى وكان الجوى، الهوى، العذارى والردى) وهذه الأسماء تشترك في أنّها عبّرت عن قلب الشاعر الشجي الثائر، والذي عزّز ذلك هو الألف المقصورة آخر هذه الأسماء، فقارئها يشعر أنّها صرخة يستنجد بها صاحبها طالبا الغوث وحتى لو لم يكن هناك مجيب فهو يحاول بها إطفاء النار المتوهجة بداخله.

كانت هذه بعض الملاحح الثورية التي وجدناها في هذه المجموعة الشعرية وليس كلها فالنماذج كثيرة وحجم الدراسة لا يسمح بحصرها جميعاً، وقد عبّرت عن قضايا النضال والتحرّر من جهة، وعبّرت عن القيمة الجمالية التي حملتها هذه المعاني في شعر أبي القاسم خمار.

¹ - المصدر نفسه، ص 444.

قائمة المصادر و المراجع:

- الوناس شعبانف؁ تطور الشعر الجزائري منذ سنة 1954؁ حتى سنة 1980؁ ءفوان المطبوعات الجامعفة الجزائرف؁ ء.ط؁ ء.ء.
- بلقاسم بن عبء الله؁ ءراسات فف الأءب والثورة؁ منشورات اتحاد الكئاب الجزائريفن؁ ط1 2001.
- محء بلقاسم آمار؁ ءفوان محء بلقاسم آمار؁ مع 2؁ أطفالنا للنشر والتوزفيع؁ الجزائرف؁ ءط؁ ءء .
- محء فكرف الجزائر؁ العنوان وسمفوطفقا الاتصال الأءبف؁ الهفئة المصرفة العامة للكئاب ءط؁ 1998.
- محء ناصر؁ الشعر الجزائري الءفء اتجاهاته وخصائصفه الفنفة؁ ءار الغرب الإسلامف بفروت؁ ط2006؁ 2.

خطاب البطل الروائي في روايات محمد ديب

د. إسماعيل جبارة

جامعة البويرة (الجزائر)

الملخص: حاولت في هذه المقالة الموسومة خطاب البطل الروائي في روايات محمد ديب ، أن أبرز أهم خصائص ومعلم البطولة الروائية في الرواية الجزائرية الناطقة باللسان الفرنسي، و محمد ديب روائي جزائري سخر قلمه لخدمة قضايا الشعب الجزائري، أثناء الاحتلال الفرنسي للجزائر وبعده، وقد جعل من البطل الروائي صورة للشعب الجزائري الذي عانى الولايات والحرمان والبؤس والضياع بطريقة فنية رائعة.

الكلمات المفتاحية: البطل - الخطاب - الرواية الجزائرية الناطقة باللسان الفرنسي - البطل الروائي.

Summary:

I tried in this article tagged the speech of the novelist in the novels of Mohamed Dib, the most important characteristics and milestones of the novel tournament in the French-speaking Algerian novel, and Mohamed Dib Algerian novelist ridiculed his pen to serve the causes of the Algerian people, during the French occupation of Algeria and after, has made the novelist A picture of the Algerian people who suffered woes, deprivation, misery and loss in a wonderful artistic way.

key words:

The hero - the discourse - the Algerian novel of the French tongue - the fiction hero.

مقدمة: إنّ الحديث عن البطل الروائي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالقلم الفرنسي، يستدعي منا العودة إلى المحاولات

الروائية التي استطاع اصحابها أن يجعلوا من البطل الروائي يعبر في الكثير من الاحيان عن فكرة وموضوع الرواية، إن لم

نقل أن أغلب هذه الروايات اتخذت من العنوان اسم البطل .

وتعتبر روايات محمد ديب من الروايات الجزائرية التي ينطبق عليها هذا القول، فقد جاء أبطال رواياته يعالجون الحياة

الاجتماعية ببؤسها وحاجياتها وشعورها بالمرارة، وثورتها على الظلم والعنف، إنهم أبطال واقعيون يعيشون في مستوى

الشعب، ويشعرون بشعوره، ويتفاعلون معه سلبا وإيجابا، إنهم أفراد تتمثل فيهم طبائع البيئية بخيرها وشرها بحقدتها وتعاونها، بفشلها وانتصارها، بارتباطها بالماضي وتطلعها إلى المستقبل، هذا هو البطل، إنه شخص عادي، ركز الكاتب فيه وعليه كل مشاعر المواطن، فليس له مؤهلات خاصة ولا استعدادات خارقة.

تعريف الخطاب الروائي:

إنّ بتعرضنا لمفهوم الخطاب يقتضي وجود طرفين من خلال علاقة حوارية (مرسل ومرسل إليه)، لذلك يمكن القول أن الخطاب الروائي هو «كغيره من أنواع الخطابات هو رسالة موجهة من مرسل إلى المتلقي»¹.

وباعتبار الخطاب الروائي رسالة موجهة إلى المتلقي، فإن له وظيفة أساسية يريد تحقيقها من خلال الشفرة (رسالة) «لها وظيفة تريد تحقيقها فهذه الرسالة\الخطاب لا تصدر بشكل عشوائي، والخطاب الروائي قبل كل شيء هو خطاب لغوي، فاللغة أداة، والرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى هذا أساسا في تعدديتها اللغوية»².

وهكذا فالخطاب الروائي يمكن تحديده من خلال لغة الراوي، التي تعكس صورته وصورة الآخر من خلال الواقع الاجتماعي لما يحتويه من أحداث ووقائع تصور بناء حياة في إطارها العام. فالراوي يقوم من خلال عمله بتجسيد الواقع الاجتماعي وسيلته الخطاب الروائي، «الذي يتفاعل بطريقة جد حساسة مع ابسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلباته إنه يقوم برد الفعل»³. ومن ثمة نستنتج أن للخطاب الروائي فنيات تحكمه، باعتباره نتاج لغوي.

¹ أسماء أحمد معيكل: الأصالة والتغريب في العربية روايات حيدر أنموذجا (دراسة تطبيقية) عالم الكتب الحديث إربد الاردن ط1(2011)ص281

² المرجع نفسه ص 281

³ مخايل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة ط1\2009 ص 68

تعريف شخصية البطل :

اتفقت المعاجم اللغوية العربية التي أوردت تعاريف للبطل بأنه « الشجاع، وقيل إنما سمي بطلا لأنه يبطل العظام بسيفه فيبهرجها، وقيل سمي بطلا لأن الأشداء يبطلون عنده، و قيل هو الذي تبطل عنده دماء الأقران، فلا يدرك عنده ثأر من قوم أبطال، فالكلمة تستعمل إذن في ميدان الحرب والنزاع، وتتضمن معنى القوة والشدة والبأس»¹.

فالبطل لا يكون بطلا إلا لفعل يأتيه تظهر من خلاله قوته، ولا بد أن يكون في فعله هذا نزاع أو قتال أو صراع. ولهذا السبب ربما، استعيرت كلمة البطل في العصر الحديث للخطاب النقدي الأدبي كي تقابل كلمة héros من أجل الدلالة على معنى هذه الكلمة النقدي .

وهذا نجد البطل يشكل ضرورة ملحة للعمل الروائي، وهو عبارة عن مجموعة من المتناقضات، « وتنبع أهمية البطل من مدى تأثيره فيمن حوله، ومن الدور الذي يؤديه في المجتمع، والبطل عبارة عن حقيقة مادية وموضوعية مرتبطة بالزمان والمكان»².

إنّ البطل بهذا المعنى ليس شخصا يتميز بخصائصه الذاتية، بل هو الصورة التي يضيفها الناس على الشخصية مستندين إلى مجموعة من القيم، « فشخصية البطل هي الشخصية المركزية التي يختارها القاص للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه، كما أنها تعتبر من أهم الشخصيات في العمل الروائي، حيث تتمتع الشخصية الفنية المحكم بناءها بالاستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي»³. غير أنه ليس هناك تعريف دقيق لشخصية البطل فالتعاريف، في مجملها تتسم بالتباين والاختلاف بين الدارسين .

¹ عزالدين بونيت : الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات - مطبعة المعارف الجديدة الرباط المغرب 1992 ص 85

² محمد أيوب : الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة (في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967-1993) اتحاد كتاب العرب سوريا دمشق 1996 ص 38.

³ شريط أحمد شريط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصة للنشر الجزائر 2009 ص 31

تلاشي مفهوم البطل في الرواية المعاصرة :

لقد ذهب الكثير من النقاد المهتمين بالرواية المعاصرة إلى نظرة جديدة مغايرة للنظرة الكلاسيكية إلى البطل الروائي ، حيث أدركوا فكرة تلاشي البطل في الوقت الذي كانت فيه الشخصية المحورية هي الظاهرة السائدة على مستوى الرواية الكلاسيكية ، ويكاد يجمع النقاد على أنّ الرواية المعاصرة «تصور بطلا من نوع جديد ، وبطل ليس فيه من البطولة سوى اسمها ، فالبطل في الرواية المعاصرة ، لا ينفرد بتلك الفضائل التي كان أبطال القرن 19 ، ومطلع القرن 20 يتحلون بها»¹.

إنّ البطل في الرواية المعاصرة إنسان عادي ، بكل ما في هذه الكلمة من معان ، وهذا ما يجعل النقاد يطلقون عليه البطل غير البطولي « ذلك أن تطور صورة البطل في الآداب العالمية من شخصيات يمثلون كمال الفرد الإنساني إلى شخصيات من غمار المجتمع ، يرد في أساسه المادي والفلسفي إلى التحول الذي طرأ على طبيعة الاقتصاد الدولي وتحوله إلى اقتصاد ليبرالي تنافسي »².

ونظرا لهذه التطورات والتحويلات تفكك مفهوم البطل شيئا فشيئا ، وأصبحنا نرى أبطالا ايجابيين ، آخرين سلبيين ، وآخرين بدون بطولة ، وليست هذه الصورة في الواقع إلا صوّر الشخصية ذاتها « غير أن البطل مثال ، بينما الشخصية واحد من الأدوار اللامعدودة لانا ، وبهذا فإن الشخصية والبطل ليسا شخصا ما ، والفرق بينهما أنّهما يحتلان مكانين مختلفين في بنى الأنا ، فتكون الشخصية بذلك هي ما ندعي أننا هو ، ويكون البطل ما نودّ لو نكونه »³

وهكذا فقد جاء مفهوم الشخصية إذن كبديل لمفهوم البطل على صعيد تاريخ كل منهما ، إذ لم يعد بالإمكان صياغة النموذج الأعلى الذي يحظى بالإجماع ، والسعي نحو تقمصه ، وصار الكاتب الروائي يعتمد إلى تصوير عدة

¹ أحمد إبراهيم الهواري :البطل المعاصر في الرواية المصرية ط3\1986 دار المعارف مصر ص42

² المرجع نفسه ص 44

³ عزالدين بونيت :المرجع السابق ص 89\90

أشخاص، لا يخص أحدهم بصيغة البطل، فقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية، ولكنهم يتقاربون في العناية، ويقصد الكاتب في هذه الحالة الكشف عن وعيهم جميعاً، بالقياس إلى المواقف العامة في القصة، لذا فالروايات الحديثة، عموماً تحمل فكرة البطل، وتهتم بتصوير الوعي الاجتماعي بمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي وتصوير الوعي الإنساني مع تعميق الوعي بالطرق الفلسفية والنفسية التي عنيت بها القصة .

ولقد وصلت الشخصية الروائية بداية من القرن العشرين «مرحلة يمكن سسمها بالازدهار والعنفوان، وهي المرحلة التي نشطت فيه الرواية بنوعيتها التاريخية والاجتماعية»¹. إلا أن مرحلة الازدهار ما لبثت أن انتهت مع انتهاء الحرب العالمية الأولى، لتبدأ الشخصية بذلك مرحلة جديدة. «مرحلة وسطى تقع بين عهد رواية الشخصية ورواية اللاشخص، إنها مرحلة التشكيك، والمساءلة والخصومة بين من لا يبرح متعصبا لضرورة قيام الشخصية بوظيفتها الاجتماعية، وبين من شرع ينادي بضرورة إبطال دور هذه الشخصية في العمل الروائي والعمل باللغة قبل كل شيء»². على أن هذا التراجع في حضور الشخصية ودورها قد بلغ ذروته مع نهاية الحرب العالمية الثانية .

لقد خضع مفهوم البطل للتغيير ما في ذلك شك، ولكن جاء ذلك حسب التعبير عن الحاجات والضرورات لمطلوبات العصر من جهة ولاستجابة المبدع من جهة أخرى «من خلال قدرة الأخير على ترتيب الوقائع والأحداث واعتماده على أدوات فنية باللغة التأثير من مثل استخدام المميز للغة من خلال المنولوج الداخلي والحوار القصير

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عالم المعرفة ديسمبر

1998ص 104

² المرجع السابق، ص 105

،وتسخير المؤثرات الحسية، والظواهر الطبيعية، لتحقيق هدف الروائي في معالجة قضايا متنوعة، ما يكسب مفهوم الشخصية الروائية عمقا جديدا¹.

وهكذا نصل إلى القول: أن مفهوم الشخصية جاءت كبديل لمفهوم البطل، على صعيد تطور كل منهما.

معالم البطل في الثلاثية (الدار الكبيرة - الحريق - النول):

يعد محمد ديب رائد الرواية الجزائرية المعاصرة المكتوبة بالقلم الفرنسي، وتأتي ثلاثيته في مقدمة الأعمال التي تؤرخ لميلاد الرواية الجزائرية، كما تعد بمثابة سيرة شخصية للكاتب، ومذكرة الشعب الجزائري، أو الجزائر هي نفسها، فهي تتناول حياة العمال في المدينة وحياة الفلاحين في القرية .

فقد نشر روايته الأولى ((الدار الكبيرة)) سنة 1952، وفي سنة 1955 أضاف إليها الجزء الثاني تحت عنوان ((الحريق))، وفي سنة 1957 أضاف الجزء الثالث بعنوان ((النول))، وبذلك اكتملت الثلاثية .

تدور أحداث الثلاثية حول حياة شاب وهو عمر، وخلال تطور وجهة نظر ذلك الشاب، ووعيه أمام كل ما يحدث له، ولحيطه، «لم يكن عمر يعرف أمكنة لألعابه غير الشارع، وما كان يمنعه أحد، وخاصة أمه، من أن يهرع إلى الشارع حين يستيقظ من النوم، لقد انتقل أهله من بيت إلى بيت عشرات المرات²» .

نرى تطور الوعي لدى الجماهير وأبطال الرواية الآخرون، إنما يعطون كذلك صورة لمجتمع القرية والمدينة، فهم أصحاب الأرض، أو الفلاحون الأجراء الذي يعملون في أراضي تحت تسيير أوروبي، وتختلف تلك الصورة تماما عن صورة الجزائر التي نصادفها في قصص كتاب الاستعمار والتي لا تتعدى كونها بلاد الشمس المشرقة، والسماة الساطعة ومزارع الزيتون الممتدة على مدى البحر.

¹ الموسوي أحمد جاسم،: حول مفهوم بطل الرواية، العربية الأقاليم العراقية ع3 تموز 1973 السنة التاسعة ص 09

² محمد ديب: الدار الكبيرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الهلال، مصر، دون سنة ص 26

ولقد تابع الروائي في الثلاثية رصد سيرة بطله "عمر"، ويقرر أن يضيف إلى قصته المتواضعة معلومات اجتماعية مستفيضة عن طريق التصريح، وليس بطريقة التعبير ملمحا بذلك إلى معارك الطبقة الكادحة، والمتمثلة في دور العمال البارز، « أن النار قد بدأت، ولن تتوقف أبدا، إنها تستمر مشتعلة ببطء، وبعماء، إلى أن تعم ألسنتها الدموية البلاد كلها بجزارتها المدمرة».¹

ويعد البطل عمر هو النموذج لأبناء الفقراء المعذبين «في الجزائر المستعمرة، وكذلك حميد سراج نموذج للمناضلين الثوريين ضد سلطات الاستعمار، وتمثل دار سبيطار الجزائر كلها، لهذا سمها محمد ديب الدار الكبيرة».²

ولقد وقع محمد ديب تحت سطوة القالب الذي استعاره من الروائيين الفرنسيين المعاصرين، من حيث اهتمامه بالبطل نفسه، وتتحول قصة عمر، وعلى الأخص في النول إلى تراكم لتفاصيل صغيرة وشاحبة. «لبث عمر بضعة أيام في حالة من الاضطراب، كان يذهب ويجيء، ويقوم بألف عمل وعمل، ويجري في الشوارع الغارقة في جو الربيع، وهو شارد اللب ذاهل، ومع ذلك كان شعور غامض بالسعادة يغزو قلبه على غير علم منه».³

حقا إن فقدان البطل في الحريق يعوض لحد ما بتصوير شاعري لرحاب الريف الجزائري، وسكانه الذين يحملون فكرة ضرورة الكفاح من أجل مستقبل أفضل «كانت تنبعث في عمر حياة جديدة، وكانت دار سبيطار تبدو له في هذه اللحظة أشبه بسجن رهيب، وتلك النسوة اللاتي تقبلن الدار أثناء فوراها المؤلف رأسا على عقب يبدون له غيلان لا تحتمل و لا تطاق».⁴

¹ سعاد محمد خيضر: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، المكتبة العصرية لبنان 1967 ص 77

² أحمد محمد عطية: ص 112

³ محمد ديب: النول، ترجمة سامي الدرروي، دار الهلال، مصر، دون سنة 95

⁴ محمد ديب: الحريق، ترجمة سامي الدرروي، دار الهلال، مصر دون سنة 11

وتعد رواية الحريق من الروايات العربية القليلة التي تشاهد فيها شخصية البطل الثوري ايجابية يقظة مرنة متحركة « والتي تتابع فيها أسلوب عمل ثوري وعلاقته بجمهور وزملائه ،بعد أن تخصصت الروايات العربية التي تتناول شخصية البطل الثوري في تصويره مهزوما مقهورا مضطهدا »¹.

فهذا عمر بطل الثلاثية تعرفه منذ أن كان طفلا يعيش مع أمه في منزل قديم عفن في مدينة تلمسان إلى أن يصبح رجلا عاملا في مصنع للنسيج ينتظره مصيره تماما كما ينتظر الآلاف من مواطنيه وهو المصير الذي تحدد بقيام ثورة سنة 1954.

ولاشك أن عمر في تنقله من مرحلة البيت إلى المدرسة ثم الريف ثم المصنع لم يسير في غير الطريق الذي رسمه له المؤلف « وهو طريق ليس غريبا على الذين عاشوا أو شاهدوا تلك البيئة ،إذ ليس في الجزائر مهنة أو وظيفة محددة ،فلم يبق إلا أن يكون مستعدا للصراع مع الحياة في جميع أشكالها »².

ويعتبر البطل عمر صورة في طفولته لآلاف الأطفال الجزائريين في تشردهم ،وضياعهم ،وهو في شبابه صورة أخرى لآلاف العمال الذين يثرون ويشتكون ويأسون ،ويتعرضون لأنواع شتى من المدلة والهوان ،وفيهم من يعيش بلا مستقبل ،وقبل تحاذل ويأس ومن يتطلع إلى غد كريم في ثورة وعنفي وفي لغة وإيمان .

يعيش البطل في الجزء الأول (الدار الكبيرة) عمر ابن العشر مشكلتين رئيسيتين في حياته « أحدهما بيولوجية (حيوية) تتعلق بمتطلبات الجسم الضرورية... الجوع الذي كان يعاني منه باستمرار ،لأنه لا يجد في غالب الأحيان ما يأكله في بيتهم بسبب فقر أسرته الشديد »³.

¹ أحمد محمد عطية الأدب القومي الاشتراكي مجلة الأعلام وزارة الإعلام بغداد العدد السابع السنة 12 نيسان 1977 ص 116

² أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث ط5 دار الرائد للكتاب الجزائر 2007 ص 57

³ أحمد منور: الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي ،نشأته وتطوره وقضاياها ديوان المطبوعان الجامعية الجزائر 2007

ولقد وجد محمد ديب في الطفل عمر شخصية نموذجية ممتازة، للتعبير بشكل رمزي مناسب عن العديد من الأفكار التي كانت تدور في ذهنه، وعن الأوضاع المزرية التي عاشها الشعب الجزائري في فترة من أحلك فترات تاريخية، ألا وهي فترة الحرب العالمية الثانية، فقد كان حال الشعب الجزائري أشبه ما يكون بحال طفل عمر في يتمه وجوعه المزمن، وحيوته في فهم ما يجري حوله من صراع بين كبار العالم .

ولقد حاول محمد ديب منذ أول قصة كتبها أن يضع أدبه في خدمة المظلومين، وهذه القصة (الدار الكبيرة- الحريق- ثم مهنة النسيج) صورة واضحة لحياة الشعب الجزائري في تلك الفترة بالذات، بداية الوعي القومي والشعور بالكرامة، فترة التهيئة النفسية للمعركة القادمة، وتعتبر عوالم ديب التي خلقها في قصصه، «هي عوالم غنية زاخرة تعبر عن قلق عميق يتنامى، وخوف من تعوّد الشعب الجزائري على المأساة وتحوله عن اللامبالاة، ولكن الكاتب يساعد أبطاله على التحرر من ذلك القلق الذي يبقى مع ذلك جاثماً على نفوسهم أمام طول الليل، واستمرار العذاب أمام تلك الحيوانات الصغيرة التي تتحطم، وتنداس للأشياء ودون جدوى»¹.

وصفات أبطال ديب وقيمهم تحاول أن تدلل على أن الصراع قد أصبح عاملاً من عوامل تكوين الشخصية الجزائرية، ويتحرك أولئك الأبطال، ولكن ذلك القلق يتحول إلى ترقب إلى ثورة مسلحة لا تبقي ولا تذر» وأبطاله وهم يتغنون بماضي الجزائر وحاضرها، إنما يعطون صورة للمستقبل، كذلك الأحداث التي يعيشها أبطال الثلاثية، والتي تؤثر على حياتهم وتفكيرهم وسلوكهم تصور بداية الحركة نحو التغيير وضع الأشياء»².

البطولة في روايات ديب ما بعد ثلاثيته :

ينتهي محمد ديب الجزء الثالث من الثلاثية (النول) عند نقطة الاستشراق تاركاً المجال لروايته التي صدرت عام 1959 تحت عنوان " صيف إفريقي " لتحقيق النبوة التي رسمها ، وتميز هذه الرؤية بإحكام فني شديد ، يتجاوز

¹ سعاد محمد خيضر: المرجع السابق ص152

² المرجع نفسه ، ص152

به ديب حدود الزمان والمكان، « و يواكب الثورة الجزائرية التي اندلعت ، ويعمد إلى اختيار نماذجه من " الجزائر " كلها ، يختار التاجر وصاحب الأرض والموظف الصغير ، والطالبة والخدمة والفلاح ، يختار أيضا الثوري والخائن والمتردد ، ويختار " فرنسا " بكل ما يمثل استعمارها من قيم تخون الثورة الفرنسية يختار لها وجهها الهمجي المتوحش ، الذي يعبث بكل قيمة »¹.

لا يعمد الروائي في بناء " سيفه الإفريقي " إلى العقدة الكلاسيكية بل ينسج بناءه الفني من الشخصيات، « وتتطور نظرة أبطال ديب إلى الحياة و إلى الواقع، وتنتقل معهم من مرحلة التهيئة النفسية في الثلاثية إلى مرحلة العمل والثورة في " سيفه الإفريقي "، وفي الصيف تصفو السماء و تسطع الشمس، وشمس الإبطال ديب هنا هي الحرية.² »

وعندما أراد الروائي أن يتحدث عن بطل الرواية، تعمق في وصف شكله الخارجي، « إنه رجل نحيف الجسم، جف عوده، عليه سيماء أنيقة قديمة، من ربطة عنق ومنديل وحذاء من القماش الأبيض، وبذلة رمادية فاتحة تشد على جسمه، كل ذلك يذكر بالزي الذي كان رائجا حول عام 1920. وإن له شاربين مفتولين، وشعر غزيرا خالطه البياض ومع أنه لم يتقدم في السن - إذ لم يبلغ الخمسين من عمره حتما - فإن نظرتة الهادئة المفكرة، التي يسدها نحو كل شيء تبدو كأنها فقدت نضارتها»³.

أما إذا انتقلنا إلى رواية " من يذكر البحر " التي ألفها سنة 1962 نجد أن الراوي يبرز أكثر من قلق ويستشف أكثر من خطر ، يترصده مستقبلنا عن طريق البحث عن الحقيقة التي تميّزه ، فبينما تستسلم المدينة ظاهريا للعمى

¹ حنفي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري، أفق التجديد ومتاهات التحريب، دار اليازوري الاردن، سنة 2015 ص65

² سعاد محمد خيضر المرجع السابق ص160

³ محمد ديب :صيف إفريقي، ترجمة جورج سالم عبد المسيح بربار مراجعة بدر الدين قاسم وزرة الثقافة والإرشاد القومي مديرية

التأليف والترجمة، دمشق دون سنة ص07

العبي لعنف بلا رحمة ، يظل الأبطال الإيجابيون يتمتعون بصحو يأتيهم ليس من فهم عقلائي للأحداث ، لكن من معرفة خفية نقلت عب مسالك غامضة ، تظهر في أثناء احتفالات يتعذر شرحها .

ومن ثمة تعتبر رواية " من يذكر البحر " « انقلابا جماليا جزائريا ، تولد عن خروج ديب من عباءة بلزك من أجل صياغة كتابة رؤيوية جديدة ، قائمة على الحكم كبديل للواقعية والتوثيقية»¹.

كما عالج محمد ديب المسألة النسوية والتي مثلها مثل المسألة الدينية ، لا يمكن لأي نقاش أو تفكير في المجتمع الجزائري المعاصر أن يتفادها ، وكان من اللازم انتظار " رقصة الملك " للعثور على بطلة : إنها عافية المجاهدة القديمة في حرب التحرير التي تؤكد نفسها على ساحة النص كموضوع فردي مستقل، وتكون صورتها سليمة من أي ابتذال.

وفي رواية " رقصة الملك " يتحول إلى عنصر للتأمل يعيد رضوان بواسطته تشكيل وجوده المهدد بالانفصال والانطواء، كان من اللازم انتظار رقصة الملك للعثور على بطل . « الفرد الممزق بين أحلامه وحياته هو بطل الرواية التي تفرزه الأوضاع السائدة فيعصره تجعله دون غيره يعي أوضاع عصره ويتحرك في وسطها سواء كان تحركا إيجابيا أو سلبيا ، فالمهم هو وعيه لذاته وللأشياء من حوله وان قعد عن الفعل وانتهى بعد الفعل إلى الفشل واليأس ، تلك هي في نظرنا هي السمة البارزة التي أكسبت الشخصية في الرواية العربية الحديثة صفة البطولة »².

ويتطور في رواية " الله في بلاد البربر " حيث تطرح " خصوصية " الشعب الجزائري . « والواقع أنه ليس من المهم بالدرجة الأولى أن يكون تمصّل السياسي والأسطوري في مؤلفات محمد ديب »³ يظل الإبطال الإيجابيون يتمتعون

¹ حنفي بعلي، المرجع السابق ص 66

² علي منصورى: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة ، مذكرة دكتوراه قسم اللغة والادب العربي كلية الاداب والعلوم الانسانية جامعة باتنة الجزائر 2008 ص 186

³ حنفي بعلي المرجع السابق ص 66

بصحو يأتيهم من ليس فهم عقلائي للأحداث،» لكن من معرفة خفية نقلت عبر مسالك غامضة، تظهر أثناء احتفالات يتعذر شرحا».¹

ففي هذه الرواية (الله في بلاد البربر) نرى الشخصيات تثير التساؤلات حول سخافة الحياة، وتتأمل مرور الزمن معبرة عن رغبتها بإيقافه مثلما تفعل شخصيات روايات أخرى مشابهة لها، ورضوان هو الشخص الذي يجسد هذا الموقف من خلال إثارة ذكرى حياته الماضية وتساؤلاته حول المستقبل.

وفي رواية هاييل، نجد بطل الرواية هو شخصية هاييل، فهو عنصرا فعلا داخل النص السردي، يتميز بالانفعالات النفسية، باعتباره شخصية مشتتة بين ماضٍ دفين وحاضر مرير، بين ماضٍ كلما تذكره أخاه قايل حين طرده من أرض الوطن وبين حاضر مبهم يسعى فيه للبحث عن الحقيقة. «وهي بطولة تتحدد وفق الظروف التي يخلق فيها ذلك الإنسان، وما يتوفر به من خصال، ومن هذا التفاعل بين الوراثة والبيئة يخلق البطل الايجابي».²

في هذه الرواية (هاييل) تمثل الغربية الإطار الحقيقي للرواية، حيث أن البطل "هاييل" صاحب التسع عشرة سنة، يطرده الأخ الأكبر إلى مدينة باريس، فتبدأ رحلته حين خاطبه قائلاً: «بالنسبة لك قد حلت ساعة رحيلك... تجرب حظك، وتجرب العالم، اذهب، اكتشف مدنا، تعلم كيف تتعرف على البلدان، أسرف حياتك، لا تستجيب لرغبتنا في الاحتفاظ بك بالقرب منا، خالفنا وارجل، اجعل من حياتك شيئا يشبهك، انفصل عنا مثلما فعلت أمنا».³

يمثل هاييل ذلك الإنسان الضعيف الذي عانى القهر والاستبداد، من طرف منهم أكبر منه سنا، «أصبح هاييل في البعد البعيد، داخل مدينة كبيرة كأنها الكواكب، مظلمة ثؤورة كزوجة أب شريرة، وغضوبة مثلها».⁴ فالبطل لم يكن

¹ المرجع نفسه ص 66

² الهواري أحمد ابراهيم: البطل في الرواية المصرية ص 24

³ محمد ديب: هاييل، ترجمة أمين الزاوي، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر د، ط 2007 ص 93

⁴ المصدر نفسه ص 94

في أية مرحلة من مراحل التاريخ بمنأى عن العلاقات الاجتماعية السائدة التي تأتي انعكاساً للبناء الكلي للمجتمع وحركة ذلك البناء، و« ضمن ذلك يمكن النظر إلى مشكلة البطل بوصفها ثمرة للعلاقة بين القوى المنتجة في المجتمع، ومعنى هذا أن صورة البطل تبدأ في التغيير عندما يتغير البناء»¹.

وهكذا تصبح مهمة البطل دراسته لعلاقته بمجتمعه، وما ينشط في ذلك المجتمع من تفاعل قد ترتفع وتيرته وقد تنخفض، فيضع كل ذلك الدارس على تفسير كلي لتحويلات الفرد الواقعية ثم حركة الفرد الفنية في النص الروائي باعتباره انعكاساً أو تصويراً، فالمجتمع هو المؤثر الأول في فكر الفرد. وعلاقة الإنسان بمجتمعه وحركته ضمنه أسست لبنية فنية في الخطاب الروائي، ذلك أن إنسان الرواية كائن اجتماعي يرسم حدود تاريخه بحركته فيه، لتعبر عنه الرواية بطريقة تاريخية - اجتماعية.

وقد اكتسب أبطال روايات محمد ديب بطولته من « وعي المهمات التاريخية والاجتماعية من طرف الإنسان العادي، البسيط، ودون بطولة، والذهاب بها إلى طورها الأعلى، طور ممارستها في الواقع، مما سيضفي على هذا الإنسان العادي البسيط، و دون بطولة، الصفة البطولية، والتي هي صفة اجتماعية مكتسبة، لها انعكاسات الواقع الثوري الجديد، وليست أبداً ما فوق - الواقع»².

إن القاسم المشترك بين روايات ديب الأخيرة هو البطولة المشتركة، وبعض السمات الشعاعية المتشابهة، وقبل كل شيء المونولوج، أو الحوارات الداخلية لكثير من الأشخاص التي تعبر عن وجهات نظر مختلفة حول طريقة انقاذ البلاد، كما أن هناك أمراً مشتركاً بينها هو بحوث الأبطال المولعة واصطدامهم

¹ الهواري أحمد ابراهيم: البطل في الرواية المصرية ص 18

² القاسم أفنان: عبد الرحمان مجيد الربيعي والبطل السلبي في القصة العربية المعاصرة - بيروت عالم الكتب 1984 ص 22

المصادر والمراجع:

المصادر:

محمد ديب :الدار الكبيرة ، ،ترجمة سامي الدروبي،دار الهلال،مصر،دون سنة

محمد ديب :النول ،ترجمة سامي الدروبي،دار الهلال،مصر،دون سنة

محمد ديب :الحريق،ترجمة سامي الدروبي ، دار الهلال ،مصر دون سنة

محمد ديب :صيف إفريقي ،ترجمة جورج سالم عبد المسيح بربار مراجعة بدر الدين قاسم وزرة الثقافة والإرشاد القومي

مديرية التأليف والترجمة ،دمشق دون سنة

محمد ديب :هاويل ،ترجمة أمين الزاوي ،المكتبة الوطنية الجزائرية ،الجزائر د،ط2007

المراجع:

أسماء أحمد معيكل :الأصالة والتغريب في العربية روايات حيدر أمودجا (دراسة تطبيقية)عالم الكتب الحديث إريد الأردن ط1(2011)

مخائيل باختين :الخطاب الروائي،ترجمة محمد برادة ،القاهرة ط1\2009

عزالدين بونيت : الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات - مطبعة المعرفة الجديدة الرباط المغرب 1992

محمد أيوب :الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة (في الضفة الغربية وقطاع غزة 1967-1993)اتحاد كتاب

العرب سوريا دمشق 1996

شريط أحمد شريط : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصة للنشر الجزائر 2009

أحمد إبراهيم الهواري :البطل المعاصر في الرواية المصرية ط3\1986 دار المعارف مصر

عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عالم

المعرفة ديسمبر 1998

سعاد محمد خيضر : الأدب الجزائري المعاصر،دراسة أدبية نقدية ،المكتبة العصرية لبنان 1967

أبو القاسم سعد الله:دراسات في الأدب الجزائري الحديث ط5 دار الرائد للكتاب الجزائر 2007

أحمد منور:الأدب الجزائري المكتوب باللسان الفرنسي ،نشأته وتطوره وقضايا ديوان المطبوعان الجامعية الجزائر

2007

حنفي بعلي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري ،أفاق التجديد ومتاهات التجريب ،داراليازوري الأردن 2015 .

القاسم أفنان: عبد الرحمان مجيد الربيعي والبطل السلي في القصة العربية المعاصرة - بيروت عالم الكتب 1984

المجلات:

أحمد محمد عطية الأدب القومي الاشتراكي مجلة الأعلام وزارة الأعلام بغداد العدد السابع السنة 12 نسيان
1977.

الموسوي أحمد جاسم،: حول مفهوم بطل الرواية، العربية الافلام العراقية ع3 تموز 1973 السنة التاسعة .

الرسائل الجامعية:

علي منصورى: البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، مذكرة دكتوراه قسم اللغة والأدب العربي كلية
الأداب والعلوم الإنسانية جامعة باتنة الجزائر 2008

تقنيات الزمن الروائي دراسة في المفارقات الزمنية والإيقاع الزمني.

د. أمين خروبي.
المركز الجامعي بأفلو.

ملخص:

تهدف دراستنا هذه إلى تسليط الضوء على مبحث من أهم المباحث في النظرية السردية الحديثة؛ وهو الزمن الروائي؛ وتبرز أهميته في العناية التي حظي بها لدى كبار الباحثين المحدثين في مجال السرد فضلاً عن اهتمام القدماء به منذ عهد أفلاطون وأرسطو. ولعل أهم الدراسات التي قُدمت في هذا المجال هي دراسات الشكلايين والبنويين الذين طوّروا البحث السردى وأثروه وأضافوا إليه نظريات هامة؛ ومن بين تلك النظريات المفارقات الزمنية في الرواية؛ وهي مفارقات تُحدثها مخالفة زمن الخطاب لزمن القصة؛ والتي تتمثل في الانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي وهو ما يسمى بالاسترجاع؛ والانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن المستقبل وهو ما يسمى بالاستباق؛ ولكلٍ من الاسترجاع والاستباق أنواع وفروع تتفرع عنه؛ فكل منهما يتفرع إلى: داخلي؛ وخارجي؛ وإفرادي؛ وتكراري؛ وجزئي؛ والتام، ولكل منهما وظائفه التي تخدم الحبكة الفنية وتسهم في تماسك البنية العامة للنص الروائي.

الكلمات المفتاحية: الزمن الروائي؛ المفارقة الزمنية؛ الاسترجاع؛ الاستباق، الخطاب.

Abstract:

This research aims at highlighting one of the most important themes in the modern narration theory, and it is the time in the novel. modern senior researchers in the field of narration and very old ones as well gave much attention to timing in narration. the most important studies done in this field are formalists and structuralists studies. They developed the narrative research and enriched it with important theories. Among these theories we find paradox timing in novels, and it is a paradox resulting from the difference between the timing of discourse and the timing of the story, and moving from the present time to the future which is called anticipation. Both flash back and anticipation have kinds and branches, each of them splits into internal, external, individualistic, iterative, partial, complete, each of them has its uses that serves the plot and helps the coherence of the general structure of the narrative text.

Key words : novel timing, paradox timing, recovery, anticipation, discourse.

مقدمة:

إنّ الرواية "تركيبية معقدة من قيم الزمن"¹، من بدايتها إلى نهايتها، في مضمونها وفي تسلسل أحداثها وفي توالي كلماتها وفي ترتيب أجزائها، "إن الزمن يمس جميع نواحي القصة: الموضوع والشكل والواسطة، أي اللغة"². ولذلك نجده قد حظي باهتمام كبير لدى النقاد المحدثين، فراحوا يدرسونه دراسة معمقة نتجت عنها نظريات متعددة وهامة لا يستغني عنها الباحث في البنية الروائية، لقد كانت مقولة الزمن محل اهتمام الباحثين ابتداءً من اللسانيات ووصولاً إلى تحليل الخطاب الروائي، وذلك أن اللسانيات في انطلاقتها قد أحدثت قطيعة مع التحليل التقليدي للزمن، المأخوذ أساساً من الدرس اللغوي للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)، فلا شك أن التحليل الروائي قد استفاد كثيراً من الدرس اللساني الذي اضطلع به البنيويون منذ دو سوسير، وكذا الشكلانيون الذين ركزوا في دراساتهم النقدية على الخصائص الأدبية التي تجعل من الأدب أدباً، وهو ما أدى إلى ظهور علم جديد لدراسة الأدب، وهو ما اصطُح عليه بـ"البويطيقا"، والتي ركزت أساساً على أدبيّة الأدب، وكان اهتمامها منصباً على الجانب الشكلي والخصائص الفنية في الأدب، وقد تفرع عن هذا العلم العام فرعٌ يختص بالمجال السردي، وهو "السرديات"³.

والجدير بالذكر هنا أنّ الأبحاث والدراسات الحديثة التي تناولت الزمن الروائي قد اعتمدت في الأساس على مدونات سردية (قديمة وحديثة)، وليس على مقررات أو معايير سابقة استُخلِصت في الأساس من دراسات بعيدة عن المجال السردية (نحو ، بلاغة...). إنها دراسات نقدية جادة، حاولت رصد أشكال الزمن وأنواعه وتظاهراته... في الأعمال الروائية، باعتباره عنصراً من أهم العناصر التي تسهم في تكوين البناء السردية العام للرواية.

ونستطيع القول إن مقولة الزمن السردية قد تطورت نتيجة تراكمات وسجلات نقدية، أثمرت كمّا نظرياً هاماً أثرى النظرية السردية من جهة، وأثار البحث السردية من جهة أخرى، وذلك من خلال إثارة عدة قضايا وإشكالات تتعلق بالبنية السردية من حيث مكوناتها، ومن حيث انتظام تلك المكونات وتعالقها وتشابكها وتناغمها... الذي يمنح النص الروائي مظهره الفني النهائي. ويمكننا أن نصوغ إشكالية هذا البحث من خلال هذه الأسئلة: ما هو الزمن الروائي؟ ما هي تقنيات المفارقات الزمنية؟ ما هي الإجراءات التي نرصد بها الإيقاع الزمني في الرواية؟

الزمن الروائي وتقسيماته:

يعتبر الزمن من الأهم المكونات التي تقوم عليها الرواية، بل هو لبّ الرواية "وعندما حاولت عُزترود شتاين (stin) (1874-1946م) أن تلغي الزمن في رواياتها لم تحقق سوى الفشل الذريع، لقد أرادت أن تُخْلِص السرد من هيمنة الزمن وأن تعبر عن الحياة بالقيم فقط، فلم تستطع التعبير لا عن القيم، ولا عن الحياة... الزمن عند "فورستر" هو

¹ - أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى، 1997م، ص: 75.

² المرجع نفسه، ص: 39.

³ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1997م، ص: 62.

التعبير الاصطلاحي عن الحكاية¹. والزمن "هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة، وتذهب الناقدة العربية سيزا أحمد قاسم... معتبرة القصص أشد الفنون التصاقاً بالزمن، ولا يجد الزمن صورة يتخذها كعنصر داخل الأدب، إلا الزمن الحكائي بكل تشعبات الخبرة الإنسانية"².

لقد وضع النقاد للزمن الروائي تقسيمات متعددة، تنم عن الحمولة الزمنية المتنوعة التي تحملها الرواية، كما أنّ اختلاف الزوايا والأبعاد التي يُنظر من خلالها إلى الزمن الروائي في مظهراته السردية، جعلت أنواعه تتعدد وقضاياه تتنوع. وأول ما نريد أن نبدأ به في هذا المبحث، هو أن نعرض ما قدمه "جيرار جنيت" في دراسته للزمن السردية، حيث قسّم العمل الحكائي إلى ثلاثة أقسام³:

(أ) القصة (Histoire): المدلول أو المضمون السردية.

(ب) الحكوي (Recit): الدال أو الملفوظ أو المكتوب أو الخطاب أو النص السردية ذاته.

(ج) السرد (Narration): الفعل السردية المنتج

غير أنّ سعيد يقطين لم يرضَ بهذا التقسيم الثلاثي، واقترح أن يكون التقسيم ثنائياً، إذ إنّ "تقسيمه (جنيت) يمكن أن نرجعه إلى قسمين... لما بين الحكوي والسرد من وشائج عميقة"⁴، وهذين القسمين هما: القصة والخطاب.

1) القصة:

وهي الحكاية أو المادة الحكائية التي تحتوي على مجموعة من الأحداث، وهذه الأحداث تنتظم في متواليّة يحكمها رباط زمني وفق تسلسل منطقي يتوافق مع ما هو موجود في العالم الواقعي، وهي مادة خام لم تدخل في إطار التشكيل الفني (قصة قصيرة، رواية، سينما...).

2) الخطاب:

"ليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"⁵. فالخطاب هو الطريقة التي تشكّل الحكاية وتعطيها شكلها الفني النهائي، وهو ما يسميه النقاد: السرد (Narration)، وليست الطريقة إلا إعادة لتشكيل عناصر القصة وفق أنساق ونظم

¹ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى: 1431هـ - 2010م، ص: 41.

² الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، الطبعة الأولى: 1431هـ - 2010م، ص: 40.

³ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 40.

⁴ المرجع نفسه، ص: 40.

⁵ المرجع نفسه، ص: 07.

وكيفيات تخضع لتقنيات فنية سردية معيّنة. وانطلاقاً من هذا التقسيم قسّم النقاد الزمن السردى إلى قسمين: زمن القصة، وزمن الخطاب:

(1) زمن القصة:

هو زمن المادة الحكائية قبل تشكيلها الفني، أي هو الزمن الذي تستغرقه الأحداث في وقوعها الفعلي أو المفترض، لأن لكل مادة حكاية بداية ونهاية، ولها أحداث تجري في زمن معيّن، وهو زمن يتوافق في صيرورته وحجمه وسرعته وبطئه مع الزمن الواقعي الحقيقي، سواء كانت الحكاية واقعة وقوعاً حقيقياً أم مفترضاً.

(2) زمن الخطاب:

هو الزمن "الملفوظ أو المكتوب"¹، وهو الزمن الذي دخل في إطار التشكيل الروائي وخضع لتقنياته، وفق منظور الكتاب في "تخطيبه" للزمن، وهذا الزمن إنما يخضع لمقتضيات السرد وتقنياته وأبعاده، لا لمقتضيات الزمن الواقعي. والأداة الوحيدة التي تصنع هذا الزمن هي اللغة، أي لغة الرواية، ولا وجود لهذا الزمن خارج الرواية، لكونه ملتصقاً بعمل تخيلي مادته، في الأساس، اللغة.

والدارس لتقنيات السرد لا مناص له من تناول زمن الخطاب، أو بتعبير آخر الطريقة التي تمّ بها تخطيب الزمن في الرواية، وذلك لا يتمّ إلا من خلال مقابلة زمن القصة بزمن الخطاب، والتميز الذي ذكرناه بين زمن القصة وزمن الخطاب مبني أساساً على التمييز بين القصة والخطاب باعتبار القصة: "الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها... أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكى"².

إنّ كون زمن الرواية منحصراً في الرواية نفسها، أي يبدأ من الكلمة الأولى للرواية وينتهي بآخر كلمة فيها، سيجعل الكاتب الروائي يتعامل مع الزمن في حدود هذا الإطار، أي سيحاول التوفيق بين زمن القصة وزمن الخطاب بمراعاة حجم الرواية المحدود، يقول "مندولا": "فخلال بضع ساعات من القراءة يعيش المرء في الخيال مدّة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق، ومقابل الزمن الذي يستغرقه الإدراك، هناك الزمن الذي يتم إدراكه، أي الزمن الذي يغطيه مضمون الرواية... فالزمن القصصي قد يمتد بضعة أجيال... (و) قد يستمر مدى حياة كاملة... أو جزء من حياة أفراد... أو يكون على مدى يوم واحد... أو حوالي ساعة في حفل شاي كما في رواية "فيليب تويني": "حفل

¹ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 100.

² سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 30.

شاي عند السيدة غودمان"... أو دون ذلك كما في رواية "هوراس مكوي": "ألا تقتل الخيل؟"... حيث يسجل ما يستعيده، بل في ذاكرته أثناء الدقيقة أو الدقيقتين اللتين يستغرقها القاضي للنطق بحكم الإعدام عليه"¹.

وهذا الأمر يبدو واضحاً؛ لأن محدودية حجم الرواية ستجعل الكاتب يكتفٍ أحداثه وقياسها على مقياس الحجم المفترض للرواية، إذ لا يمكن سرد جميع الأحداث بتفاصيلها في صفحات رواية دون أن يفوت منها شيء، لأنّ سرد أحداث شهر سيستدعي كتابتها في مجلدات من الحجم الكبير فضلاً عن أحداث سنوات أو قرن أو قرون من الزمن، ولهذا السبب يتحتم على الكاتب أن يكتفٍ السرد وألا يذكر إلا الأحداث المهمة التي تخدم حبكة روايته ومنظوره، وفق ما يجعلها تتناسق مع العناصر السردية الأخرى، وفي المقابل قد يسرد الكاتب أحداثاً لا يتجاوز زمن حدوثها، باعتبار واقعيتها، لحظات قليلة من الزمن، فسيستدعي ذلك من الكاتب أن يمدد تلك الأحداث ويمطّطها، ويكثر من ذكر التفاصيل، ومعنى في ذكر الجزئيات وكل ما يتوارد عليه مما له صلة بها وبمنظوره الخاص في الرواية.

والكاتب ليس مجبراً أن يُجري الأحداث في روايته مرتبة أو متسلسلة كما يُفترض أن تجري في الواقع، "وهو غير ملزم بالحفاظ على الخط الطبيعي للزمن، فقد يكسر الزمن فيبدأ السرد من نقطة يختارها، ويمكن أن يرجع زمنياً، فيكتمل السرد بالاتجاه الأول"². فيمكنه أن يقدم ويؤخر، ويمكنه أن يبدأ روايته من بداية الحكاية أو من الوسط أو من النهاية أو من أي مقطع من الحكاية يشاءه الكاتب، وهذا ما يسمى بـ"المفارقات الزمنية".

ثم إنّ طبيعة اللغة التركيبية الأفقية تجعل السرد يبدو في شكل متواليات متتابعة للأحداث؛ إذ لا يمكن للغة أن تتحدث عن أحداث متعددة في آن واحد³، "إنّ التأخير الضروري الذي تسببه اللغة لا غير، هو ما جعلها منتشرة عبر زمان القراءة بدلاً من تقديمها في لحظة، وهو ما يمكن عمله في فيلم"⁴، فالأحداث لا يمكن أن تُقدّم في وقت واحد على افتراض أنها حدثت في وقت واحد، بل لا مناص من عرضها متتابعة لطبيعة اللغة التتابعية.

(2) زمن الكتابة وزمن القراءة :

(أ) زمن الكتابة:

يقصد به العصر الذي كُتبت فيه الرواية، ويقصد به الفترة التي يكتب المؤلف فيها روايته، وليس لهذا الزمن تأثير مباشر على العمل الروائي من الناحية الفنية، إذ لا تدخل في صميمه، وإذا كان له تأثير فهو يخضع لاعتبارات

¹ أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 84.

² سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى: 2008 م، ص: 88.

³ حميد لحمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص: 73.

⁴ ولاس مارتين، السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، مصر، ص: 167.

عديدة، بعضها يتعلق بالمؤلف: ثقافته، قدراته، كفاءته، أفكاره، لغته، وما يتاح من وقت للكتابة...، وبعضها يتعلق بالأهمية التجارية للرواية، وبعضها يتعلق بثقافة العصر، والقراء وأذواقهم وتوقعاتهم... وغيرها¹.

(ب) زمن القراءة :

وهو العصر الذي تُقرأ فيه الرواية، أو الفترة التي تُقرأ فيها الرواية، "وإذا نظرنا إليه في حد ذاته مستقلاً عن قيم الزمن الأخرى في الرواية، فإننا نجد أن تأثيره على الرواية ضئيل نسبياً، وهو أساس اقتصادي أكثر منه جمالي"²، فلا دخل للقراءة في التشكيل الفني للرواية، ولا تأثير مباشر لها عليه، إلا إذا كان الروائي نفسه يراعي توقعات القارئ وأحواله الثقافية والدوقية، فعندئذٍ يكون لها، بهذا الاعتبار، تأثير. ولا شك عندنا أن القراءة تختلف باختلاف القراء وتوجهاتهم وميولهم، وتختلف أيضاً باختلاف العصر؛ إذ إن القارئ الذي عاصر الرواية سيقروها ويتفاعل معها بشكل مختلف عن القارئ الذي لم يعاصرها.

المفارقات الزمنية السردية:

إن مفهوم المفارقة الزمنية إنما ينشأ من المفارقة التي تحدث بين زمن القصة وزمن الخطاب، أي عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، و"لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حدثية متتابعة منطقيًا على الشكل التالي:³

أ ————— ب ————— ج ————— د.

فإنَّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن تتخذ مثلاً هذا الشكل:

ج ————— د ————— ب ————— أ.

فالملاحظ أن (د) قد تقدم في الترتيب على (ج) وأن كلاً من (ج) و (د) قد تقدم على (أ)، وفي المقابل تأخر كلٌّ من (أ) و (ب) عن مرتبته.

فالسارد لا يجب عليه أن يحافظ على الترتيب المنطقي لأحداث القصة، بل له أن يتصرف فيه تقديمًا وتأخيرًا، ولكي نعرف كيف يتصرف السارد في ترتيب الأحداث لا بدّ أن نعيد القصة إلى ترتيبها المنطقي ثم نقارنها بما ورد في الرواية. فالسارد قد يتعمد تكسير رتبة الأحداث، وتحطيم انتظام الزمن، وتمزيق جسد القصة إلى أشلاء تبدو لأول وهلة أنها متناثرة.

¹ أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 80.

² المرجع نفسه، ص: 77.

³ حميد الحمداني، بنية النص السردية، ص: 73.

مفارقات الاسترجاع والاستباق في الرواية:

إنّ من المفارقات الزمنية أن يتحوّل السارد عن حاضر الحكاية إلى الزمن الذي قبله أو الزمن الذي بعده، فالسارد ليس ملزمًا في روايته بالاقتنار على الزمن الحاضر فقط أو بالأحرى بالأحداث التي تقع في إطار هذا الزمن، بل له أن يعود إلى زمن سابق لهذا الزمن الحاضر أو إلى أحداث وقعت قبل تاريخ هذا الزمن، وقد يسبق السارد الزمن الحاضر فيسبقه مستشرقًا ما يمكن أن يحدث في المستقبل، متجاوزًا حدود الزمن الحاضر الذي تحدث فيه أحداث القصة المسرودة إلى أحداث متوقعة لم تحدث بعد، والأول يسمى "استرجاعًا"، والثاني "استباقًا"، وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية أو المفارقات السردية (narratives Anachronies).

المدى والاتساع في المفارقة:

بين الباحث حميد لحمداني الفرق بين المدى والاتساع فقال: "كل مفارقة سردية يكون لها مدى (Portée) واتساع (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"¹، أما الاتساع فهو المدة التي تغطيها المفارقة نفسها².

الاسترجاع (Analepses):

إنّ الاسترجاع هو الرجوع بالسرد إلى الزمن الماضي، أو هو تحويل اتجاه الزمن من الآني أو الحاضر إلى الماضي من خلال استعادة الذكريات الماضية لأجل ربط الحدث الآني بما جرى في الماضي³.

والاسترجاعات أو الارتداد إلى الماضي تكون عادة في شكل ذكريات. وللاسترجاع دور أساسي في تكوين رواية السيرة الذاتية، لأنّ الراوي في مثل هذه الرواية يتحدث عن نفسه وعن حياته هو، فلا بد أن تزدهم عليه الذكريات وهو يكتب سيرته، ولا بد أن يربط سيرته بذكرياته التي هي جزء من حياته.

أنواع الاسترجاع:

لقد حاول النقاد استقصاء جميع أشكال الاسترجاع في الرواية، فتوصلوا إلى عدة أنواع له، وعلى رأس هؤلاء النقاد "جيرار جنيت" حيث ذكر للاسترجاع أنواعًا متعددة باعتبارها متعددة، وسنذكر فيما يأتي أنواع الاسترجاع التي ذكرها الباحثون:

1) استرجاع داخلي:

¹ حميد لحمداني، بنية النص السردية، ص: 74.

² المرجع نفسه، ص: 75.

³ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 104.

وهو الذي يعود إلى حدث داخل أحداث الرواية، بمعنى أنه يكون جزءًا من الرواية فيعود إلى حدث بعد بداية الرواية وليس قبلها، ولذلك سمي داخليًا لأنه يكون داخل الإطار الزمني للرواية لا خارجه¹. وفي هذا النوع من الاسترجاع لا بد للراوي أن يهيئ له بمقدّمات وأسباب تتناسب مع وروده في تلك المواطن التي ورد فيها، وسيأتي مزيد من التفصيل لهذه المسألة عندما نتحدث عن وظائف الاسترجاع.

(2) استرجاع خارجي:

وهو الذي يعود إلى حدث قبل بداية أحداث الرواية، فيكون بذلك خارجًا عن الأحداث الرئيسة للرواية، ومنه فهو خارجٌ عن الإطار الزمني للرواية². وقد يكون الاسترجاع هنا متعلقًا بالراوي أو بشخصية من شخصيات الرواية.

(3) استرجاع تذكّري:

وهو ما يُذكر مرّة واحدة عن طريق الرجوع بالذاكرة، ثم لا يتكرر ذلك الرجوع، أي يكون الاسترجاع مرة واحدة فقط، بغض النظر عن كونه داخليًا أو خارجيًا³. والعلّة في أن الراوي لا يذكرها إلا مرّة واحدة، ولا يعود إلى ذكرها مرّة ثانية، هو عدم حاجته إلى إعادةّها.

والرجوع التذكّري هو الغالب في أنواع الاسترجاع على الروايات، وهذا أمر طبيعي لأن إعادة الاسترجاعات وتكرارها في الرواية سيثير الإزعاج والملل لدى القارئ ويجول الاسترجاع إلى حشو وربما إلى عبث، ويعدل به عن وظيفته الأساسية، على اعتبار أنّ الزمن الحاضر هو الذي يسيطر - عادة - في الرواية على عملية السرد، وتأتي الاسترجاعات بين حين وآخر لتوقف تدفق هذا الزمن مرتدّةً إلى الماضي عبر الذاكرة، ولذلك لا يتكرر الاسترجاع إلا لغرض معيّن يوجب تكراره، أو إذا اضطر الراوي إلى تكراره في موقف ما، بالإضافة إلى كون الرواية قائمة، في الأساس، على مبدأ الاقتصاد كما بيّنا من قبل.

(4) استرجاع تكراري:

وهو الذي يتكرر ذكره في الرواية، حيث يعود إليه الراوي إذا احتاج إلى تكراره أكثر من مرّة⁴، فإذا كان السياق يقتضي ذكره استرجاعًا في المرّة الأولى، فقد يقتضي سياقًا أو سياقات أخرى ذكره مرّة ثانية أو ثالثة... أيضًا.

¹ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 55.

² المرجع نفسه، ص: 55.

³ المرجع نفسه، ص: 56.

⁴ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 77.

وربما يكون سبب تكراره الأهمية البالغة للحدث في تنظيم الحبكة وفي ربط الأحداث بعضها ببعض، إذ لا شك أنّ أهمية الحدث تابعة لأهميته ودوره في صياغة الحبكة، وفي تعالق الأحداث وتشابكها على نحو يخدم بناء النص وفق هدف الكاتب ومنظوره. وقد يكون الغرض الأساسي من تكرار الحدث هو تأكيد مضامين نفسية أو أيديولوجية أو اجتماعية، لأننا نؤمن بأنّ التنظيم الشكلي وتصرفه في الرواية يخضع رأساً لطبيعة الموضوعات والمضامين فيها. وتكرار الاسترجاع تقنية يستخدمها الكاتب للربط بين الأحداث ليبرز من خلالها بُعد التشاكل بين الأحداث، وربما كان تكرار الاسترجاع تمهيداً أو سبباً لإيراد أحداث أخرى لا سبيل لإدراجها في ذلك السياق إلا عن طريق هذه التقنية.

(5) استرجاع جزئي:

وهو أن يسترجع الراوي أحداثاً ماضية، ثم يعود إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع ليستأنف السرد من جديد، وهذا النوع من الاسترجاع هو الأكثر والشائع في الأعمال الروائية. فالراوي هنا يقطع استرجاعه، ويعود إلى حيث توقف السرد وبدأ الاسترجاع، ليستأنف الحكيم من حيث انتهى الاسترجاع، أو ليواصل عملية الحكيم وإن لم يعد إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع.

والأصل في هذا النوع من الاسترجاع أنه ومضات من أحداث حفظتها الذاكرة، تثيرها عادةً مواقف لها ارتباط بتلك الأحداث، حيث يؤتى بها لغرض التعليل أو التفسير أو التوضيح أو ملء الفراغ... أو غيرها من الأغراض.

(6) استرجاع تام:

وهو أن يسترجع الراوي أحداثاً ماضية، ثم لا يعود إلى النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع، بل يواصل السرد من النقطة التي بدأ منها الاسترجاع إلى نهاية الرواية دون توقف¹، وهذا النوع قد ذكره "جيرار جنيت"، وسماه: *Analepses complètes*، وهي استرجاعات "تمتد لتغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكيم الأول"². ولا يحسن في عملية الاسترجاع التام ذكر تلك العبارات التي تدل على أنّ الراوي قد عاد بالسرد إلى الزمن الحاضر.

وظائف الاسترجاع :

(1) ملء الفراغ:

قد يعود الراوي إلى أحداث سابقة مرّ بها ولم يذكرها في سياق السرد، فيذكرها فيما بعد ليملاً بها ذلك الفراغ الذي خلفه وراءه، وهو ما يسميه "جيرار جنيت" الحذف المؤجل "paralipse"³، وربما يكون الرجوع إلى حدث قد

¹ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 67.

² معمر أحلام، بنية الخطاب السردية في رواية فوضى الحواس، رسالة الماجستير، جامعة ورقلة، 2003-2004 م، ص: 22.

³ المرجع نفسه، ص: 22.

ذُكر من قبل في سياق السرد، ولكن الراوي ذكره ذكراً مقتضباً أو مرّ به مروراً سريعاً أو محتطفاً، فيعود إليه ليعطيه مزيداً من التوضيح والشرح والتفسير، فملء الفراغ قد يكون بذكر أحداث تجاوزها الراوي من قبل فاستدركها بعد ذلك، أو بتوضيح أو تفسير أحداث ذُكرت من قبل مُقتضباً دون توضيح.

(2) كسر رتابة السرد واستمراريته:

وبعضهم يُدخل هذه الوظيفة فيما يسمى "مراوحة الزمن"، وهي "من الطرق الأخرى لتوزيع مادة العرض على القصة كلها، وهي في الواقع تصيّر، الضرورة تفنُّناً إذ تجزئ الترتيب عن عمد، فيضيع كل معنى للاستمرارية، وبذلك لا تلاحظ الفجوات الموجودة بين الأحداث التي تتناولها القصة"¹.

إنّ المقصود بكسر رتابة السرد، هو كسر حدة الاستمرارية فيه، التي ربّما تُحدث الملل والضجر لدى القارئ، ففي هذه التقنية تغيير لجو الأحداث وتنويع لها، ممّا يبدّد الملل والسآمة الذي يسببه استمرار الأحداث وتراكمها لدى القارئ، ومن ناحية أخرى يبعث في نفسه الشوق لمعرفة بقية الأحداث التي انقطعت سيرورتها بالاسترجاع.

(3) الاستغناء عن التركيب الكرونولوجي:

وذلك أنّ الرواية "بنقل الوقائع إلى المستوى الذهني، تستغني عن التركيب الكرونولوجي واستمرارية الحركة إلى الأمام، لأن هذا الترتيب وهذه الاستمرارية لا يصحّان إلا مع المعايير الخارجية، وليس بها مبرر في العمليات الذهنية حيث تتبع التداعيات في الذاكرة قواعد للترتيب بالغة الخصوصية والفردية"².

وهذه الوظيفة تدخل ضمن إطار ما يسمى بـ"تيار الوعي" الذي تندفق فيه الذكريات من اللاوعي تدفقاً حرّاً لا يخضع لترتيب زمني منطقي، ولا لتعاقب سببي للأحداث، وبذلك يمكن "الاستعاضة عن السببية على مستوى الفعل بالتعاقب البحت على مستوى التفكير والشعور وهذا النوع ... من إنتاج ذهن مشغول بأحلام اليقظة"³. أو ربما أحلام النائم أيضاً، إذ لا تخضع أحلام النائم لترتيب سببي معيّن، على ما يبدو، في كثير من الأحيان، وقد تتوالى على الإنسان أحلام في فترات متقاربة ولا رابط منطقي بينها، وقد يكون هذا هو السبب أو أحد الأسباب التي جعلت سعيد يقطين يقول: "إنّ للحلم بعداً عجائبيّاً أيّاً كان الحلم لأنه من جهة ذو لغة خاصة لا تختلف كثيراً عن لغة الخطاب العجائبي ..."⁴.

(4) تفسير الأحداث الراهنة:

¹ أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 89.

² المرجع نفسه، ص: 89.

³ المرجع نفسه، ص: 61.

⁴ سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتحليلات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى: 2006م، ص: 16.

إنّ الكثير من الأحداث أو المواقف الراهنة لا يمكن إعطاء تفسير مقنع لها إلا بالرجوع إلى الماضي، فمثلاً عندما ترى شخصاً يمزج ويتغيّر وجهه عندما يرى شخصاً ما، وتراه يبتهج ويُسّر عندما يرى شخصاً آخر، هذان الموقفان لا يمكن تفسيرهما إلا بالحفر في ذاكرة الماضي، إذ إنّ لكل واحد من هذين الشخصين حادثة سابقة جعلت ذلك الشخص يتصرف مع كل واحد منهما ذلك التصرف.

إن بعض النظريات النفسية تعتبر الحاضر جزءاً من الماضي أو الماضي جزءاً من الحاضر، أو بتعبير آخر إنّ ما يحدث في الحاضر ما هو إلا نتائج لتجارب الماضي، فكأنّ الماضي لا يفتأ ينفث تجاربه في الحاضر، إن "نظرية اللاوعي بتركيزها على الارتداد إلى الطفولة، قد قوّت الإدراك بأن حالات الماضي قد اندرجت في حضورٍ وحاضرٍ شاملين، فالفرد والجماعة لم يمرّاً بأطر معينة من التطور وحسب، وإنما كانت هذه الأطوار جميعها حاضرة في نفس الوقت في اللاوعي الفردي أو الجماعي، وكانت تكيف السلوك الواعي باستمرار"¹.

وهذه التقنية لا تسهم في تفسير المواقف الراهنة وحسب، بل تسهم أيضاً في التعرف على الجوانب الخفية والمجهولة التي تتعلق بحياة الشخصية، و "إنّ عملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغيّر ويتحول تبعاً لنمو الذات المفسرة في الزمن وتغيّرها به"².

5) تداخل الحكايات:

وهو ما يسمى حكاية داخل حكاية، إذ يعمد الروائي إلى إدخال حكاية ثانوية في الحكاية الأصلية من خلال تقنية الاسترجاع، وقد يهيئ ذلك "متنفساً لتوتر الحاضر التخيلي في الرواية"³، فهذه التقنية تخفف من حدة التوتر في السرد الحاضر وتقطعته لتهيئ للراوي استعادة أنفاسه لإتمام أحداث السرد، وتهيئ للقارئ استئناف قراءته من جديد.

الحوافز:

إذا تجاوزنا مبحث الوظائف وانتقلنا إلى حوافز الاسترجاع، فسوف نقف أمام مبحث لا يمكن الإحاطة به، إذ لا يمكن حصر الحوافز التي تجعل الشخصيات تترد بذاكرتها إلى الماضي، ولكننا نستطيع القول إن أيّ موقف أو مشهد قد يوقظ الذاكرة ليعود بها إلى تجربة ماضية لها صلة، ولو بعيدة، بذلك الموقف أو المشهد، إنّ أبسط حركة عادية في الوجود قد تحرك الذاكرة "كأن يجلس المرء أمام منضدة ويسحب إليه الدواة، قد تثير آلاف الفكر الغريبة غير المترابطة، آنأ زاهية وآنأ قاتمة، أحياناً منقضة أو مرفرفة... أبسط أفعالنا تبدأ بأجنحة تخفق أو ترفرف، وأنوار تتلألأ وتخفت"⁴،

¹ أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 09.

² المرجع نفسه، ص: 39.

³ المرجع نفسه، ص: 257.

⁴ أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص: 252.

ومن هنا تظهر عبقرية الروائي، إذ عليه أن يحدد الحوافز الملائمة التي تخدم عملية الاسترجاع، وعليه أن يشحن الموقف بعاطفة قوية تثير انتباه الذاكرة، وتهزها بقوة لتدفعها دفعا إلى الارتداد إلى تجارب الماضي الممتد لتقع مباشرة وتحديدًا على ما يتناسب مع الموقف الراهن. إنّ تحفيز الذاكرة، ما هو إلا خطوة لإيقاظ الذاكرة وتنشيطها لتقوم بعملية جلب الماضي إلى الحاضر وترهينه، بعدما كان قابعا في طياتها.

الاستباق (Prolepses):

إذا كان الاسترجاع ارتداد إلى الماضي، فإن الاستباق هو استشراق للمستقبل، حيث تُذكر الأحداث قبل الزمن الذي يفترض أنها ستقع فيه، أي هو "حكى شيء قبل وقوعه"¹، والاستشراق تقنية سردية تعكس ما يحتلج في نفس الشخصية من خوف أو أمل أو تطّلع أو هدف أو أمنية أو توقع أو حلم أو رغبة...، فهي تقنية تعبّر عن تطّلعات مستقبلية بالمقارنة مع الحاضر، والاستباق كما الاسترجاع، يكون داخليًا وخارجيًا و تكرارياً وإفرادياً وتامًا وجزئيًا.

أنواع الاستباق:

1) الاستباق الداخلي:

وهو الذي يدخل في صلب الرواية ومنتها، أي يكون مداه داخل إطار الرواية، والأحداث المستبقة حينئذ قد تُذكر في المتن الروائي حضورًا بعدما ذُكرت فيه من قبل استشراقًا، وقد لا تُذكر إطلاقًا، وباختصار الاستباق الداخلي "هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزمني"². وهناك بعض الاستباقات الداخلية التي يبقى تحققها مبهمًا في بعض الروايات، فلا يُدرى هل تحققت أم لا؟ إذ لا يرد في الرواية خبر يدل على تحقق ذلك أو عدمه.

2) الاستباق الخارجي:

وهو الذي لا يدخل في صلب الحكاية ومنتها، أو هو الذي لا يقع ذكره في المتن الروائي بعدما ذُكر على سبيل الاستشراق في الرواية من قبل، وإنما يظل متشرفًا أو في حالة استشراق بالنسبة للرواية، فهو بذلك خارج الإطار الزمني للرواية.

3) الاستباق الإفرادي:

وهو الذي يُذكر مرة واحدة في الرواية، ولا يُعاد ذكره فيها مرة أخرى، أي أن الراوي لا يكرر الاستشراق.

4) الاستباق التكراري:

¹ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 77.

² عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، الكويت، الطبعة الأولى: 2009م، ص: 118.

وهو الذي يتكرر ذكره في الرواية أكثر من مرة، فقد يكرر الراوي ذكر الاستباق عندما يحتاج إلى تكراره في مناسبات معينة¹، وتكراره إنما يعكس حالة نفسية تتركز حول معنى التطلع لإدراك شيء يصعب تحقيقه أو يتردد صاحبه في تحقيقه لسبب ما، أو لأهميته وشدة تعلق صاحبه به، أو لشدة التياحه وشوقه إليه، أو لندمه الشديد عليه... أو غير ذلك من الأسباب.

(5) الاستباق الجزئي:

وهو أن يستبق الراوي بعض الأحداث، ثم يعود إلى النقطة التي توقف عندها، ويواصل عملية السرد بعد انقطاع الاستباق.

(6) الاستباق التام:

يمكننا افتراض هذا الاستباق على غرار ما هو موجود في الاسترجاع التام، إذ لا فرق في ذلك بين الاستباق والاسترجاع، إلا من حيث الوقوع الفعلي والمتحقق في بعض الروايات، وهو أن يستبق الراوي أحداثاً ثم لا يعود إلى النقطة التي توقف عندها السرد، بل يواصل عملية السرد من بداية الاستشراف إلى نهاية الرواية دون توقف.

الإيقاع الزمني:

لقد سبق الحديث عن كون الراوي مقيّداً ومحكوماً بحجم الرواية، وبمقتضيات السرد، وهذا سيُلجئنا إلى اتباع تقنيات سردية يتحدد من خلالها إيقاع الزمن في الرواية، وقد سبق أن بيّنا أن الزمن الروائي ليس شيئاً مستقلاً بذاته، وإنما هو مرتبط بالحدث أبداً، فإذا أردنا تتبع إيقاع الزمن في الرواية، يفترض علينا أن نتبع حركات الحدث وسكناته، ولقد تناول النقاد هذا المبحث، ومن أبرزهم: "جيرار جنيت"، فقد قدّم "جنيت" دراسة عرض من خلالها مجموعة من التقنيات السردية التي تحكم الإيقاع الزمني في الرواية، وهذه التقنيات لها وظائف مختلفة بين تبطّئ الزمن أو تسريعه أو مطابقته أو تجاوزه، وهذه التقنيات هي:

(1) الخلاصة (Sommaire):

المقصود بالخلاصة هو اختزال أو اختصار في سرد أحداث أو وقائع يُفترض أنها حدثت في سنوات أو أشهر أو أيام... فتختصر أو تختزل في كلمات أو أسطر قليلة دون تعرض لذكر التفاصيل².

والخلاصة هي أحد التقنيات التي تستخدم في تسريع الزمن، وذلك بتقليص حجم الأحداث وضغطها وتلخيصها، حيث يعبر الراوي عن الأحداث الكثيرة والممتدة عبر أيام أو شهور أو سنوات، بعبارات موجزة ومختصرة تتلخص من

¹ إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص: 57

² حميد حمداني، بنية النص السردية، ص: 76.

خلالها تلك الأحداث. وتقوم الخلاصة بوظيفة الربط بين أجزاء السرد لكي لا يبدو مفككاً، فهي تحافظ على اتصال مشاهد السرد وأحداثه، بالإضافة إلى وظائف أخرى كالتعرّف على بعض الشخصيات، أو تفسير بعض المواقف أو الحالات النفسية والاجتماعية... ، أو الإشارة إلى بعض الأحداث الماضية التي لها علاقة بالسرد الحاضر...

(2) الحذف أو القطع (L'ellipse):

هو "تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفى بالقول مثلاً: "ومرت ستان" أو "وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته"... ويتضح من هذين المثالين بالذات أنّ القطع إمّا أن يكون محدّداً أو غير محدّد" ¹.

وتكمن أهمية الحذف في تسريع الزمن، وإلغاء الأحداث والتفاصيل التي لا أهمية لها في الرواية، بالإضافة إلى ربط حلقات سلسلة السرد بعضها ببعض، فالراوي يضطر إلى استخدام الحذف للقفز فوق الأحداث الملغاة، للوصول إلى الحدث الذي يريده.

وميّز "جيرار جنيت" بين الحذف الصريح والحذف الضمني، فالصريح هو الذي يكون مصحوباً بإشارة زمنية (ساعة، يوم، شهر سنة...)، والضمني هو الذي يُدرك ضمناً أي "يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكيم نفسه" ². والفرق الجوهرى بين الخلاصة والحذف هو أن الخلاصة تُذكر فيها الأحداث إجمالاً دون ذكرٍ للتفاصيل، أمّا الحذف فلا تذكر فيها الأحداث رأساً، بل يُكتفى بذكر المدة الزمنية فقط.

(3) الوقفة أو الاستراحة (Pause):

المقصود بما هو التوقف عن عملية السرد، فتتوقّف بالضرورة حركة الزمن، وذلك من خلال اللجوء إلى تقنية الوصف، لأنّ الوصف يقوم على تشخيص الأشياء وتمثيلها، لا على الحدث والحركة، وبهذا يتجرّد الوصف من عنصر الزمن. ولكن ليس كل وصف يقتضي بالضرورة أن يتوقف الزمن، كما قرّر "جيرار جنيت"، فحين يتحول البطل إلى سارد في موقف تأملي لمشهد ما، لا تتوقف سيرورة الزمن في هذه الحالة "ولهذا فإن المقطع الوصفي لا يفلت أبداً من زمنية القصة" ³. ويُميّز "جنيت" في هذا الصدد بين السرد والوصف، بكون الأول تشخيصاً لأعمال أو أحداث، وفيه يجري الزمن مع سيرورة الأحداث، أما الثاني فهو تشخيص لأشياء وأشخاص، وهذا يعني توقف الزمن وانقطاعه ⁴.

وينبه "جنيت" إلى حقيقة أخرى مهمة بعد ذكره لذلك التمييز، وهي أنه من السهل أن تأتي بوصف خالص، ولكن ليس من السهل أن تأتي بسرد خالص دون وصف، ويقدم مثالين على ذلك:

¹ حميد حمداني، بنية النص السردى، ص: 77.

² المرجع نفسه، ص: 77.

³ المرجع نفسه، ص: 77.

⁴ المرجع نفسه، ص: 78.

(أ) المنزل أبيض بسقف من ألواح "الأردواز" وبمصراعين حضراوين.
 (ب) تقدّم الرجل إلى الطاولة وأخذ السكين.

فيرى أن المثال الأول يمكن اعتباره وصفاً خالصاً خالياً من الحركة والزمن، أمّا المثال الثاني فهو سرد لاحتوائه على الحركة (تقدّم ، أخذ)، ولكنه لا يخلو من الوصف لاحتوائه على أسماء تأخذ طابع الوصف (الرجل، الطاولة، السكين) إذ تشير، على الأقل، إلى أن البيت فيه طاولة وسكين مثلاً، وهذا يعتبر وصفاً للبيت، ثم يقول "جنيت" مبيّناً هذه الحقيقة: "إن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"¹.

(4) المشهد (Scène):

وهو تقنية المقطع الحواري، وفيه يتساوى زمن القصة مع زمن الخطاب، لأن الراوي في المشهد الحواري ينقل أقوال الشخصيات كما هي دون نقص أو زيادة أو تحريف، وبذلك يتطابق في الحوار زميّن القصة والخطاب، ولكن "جنيت" يناقش هذه القضية، أي قضية تساوي زمن القصة وزمن الخطاب في الحوار، وينبه إلى أمر لا بد من مراعاته، وهو أن الحوار في الواقع قد تتخلله لحظات صمت أو تفكير أو تكرار... ونحو ذلك مما لا يسجله الحوار في الرواية، فيتعذر بذلك تطابق زمن الحوار في القصة مع زمن الحوار في الرواية، "وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف"².

ويقسم النقاد الحوار إلى قسمين: داخلي و خارجي :

(1) الحوار الداخلي (Monologue):

وهو حديث أحد الشخصيات مع نفسها، أو ما يجري في نفس الشخصية من حديث، وهو ما يسمى بـ"المونولوج". والحوار الداخلي تقنية يلجأ إليها الراوي ليُلقي الضوء على العالم الداخلي للشخصيات، وليضع القارئ في ذلك الجو العاطفي والنفسي الذي تمرّ به الشخصية في استقرارها وتوترها وهدوئها واضطرابها...

وهذا سيجنب الراوي ضروب التخمين التي قد تصدق وقد لا تصدق، إذ ليس شيءٌ أصدق من حديث الشخصية مع نفسها، ومنه فالمونولوج تقنية تضيف عنصر الصدق على المعتكك النفسي الذي تخوضه الشخصية، لكن بشرط أن تتحدث الشخصية عن نفسها بنفسها لا أن يقوم بذلك الراوي.

(2) الحوار الخارجي :

¹ حميد حمداني، بنية النص السردى، ص: 79.

² المرجع نفسه، ص: 78.

وهو الحديث الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر، والحوار الخارجي أيضاً هو من أهم المحاور التي تسهم في بناء النص السردي، وهو تقنية تمكّن القارئ من التعرف على الشخصيات وعلى بعض خصائصها، إذ من خلال الحوار يتكشف المستوى الثقافي لها، بالإضافة إلى أشياء أخرى، مثل: الذوق، الأخلاق، المزاج النفسي، والمستوى الاجتماعي، المذهب الديني والفكري... وغيرها.

وقد يكون الحوار أحد المصادر التي تسهم في السرد، وذلك بأن يترك الراوي المجال للشخصيات كي تقوم بالحكي من خلال الحوار، وقد رأينا ذلك من قبل في بعض مباحث الاسترجاع. وهنا تبرز فكرة باختين الذي يفرّق فيها بين الرواية "المونولوجية"، والرواية "بوليفونية" إذ يرى باختين أن روايات تولستوي "مونولوجية" يسيطر فيها صوت المؤلف وتظل تحت سيطرته، في حين أنّ روايات ديستوفيسكي "بوليفونية"، تعكس تعددية الأصوات التي يظل أبطالها متميزين عن المؤلف بأصواتهم¹. فالروائي في النوع الأول يكتم أفواه الشخصيات ويُعبر من خلالها عن أفكاره ومشاعره وإيديولوجيته، ويتدخل في جميع جزئياتها وخصوصياتها، وفي النوع الثاني يتيح الروائي للشخصيات حرية أكبر في التعبير عن نفسها وعن أفكارها ومشاعرها ومواقفها دون تدخل مباشر منه.

أشكال السرد :

من المؤكّد أن الزمن السردّي يتّبع أشكال السرد، إذ هو في الحقيقة تابع لها، يتشكّل بأشكالها ويتمظهر بمظاهرها بحسب اختلافها، فالزمن يدور مع الشكل السردّي تنوعاً ووجوداً وعدمًا. وقد ذكر النقاد للسرد ثلاثة أشكال:

(1) التسلسل:

ومعناه تسلسل الأحداث وتتابعها، فيبدأ الحدث الثاني بانتهاء الأول، وحين ينتهي الثاني يبدأ ثالث... وهكذا، دون انقطاع في حركة السرد إلى نهاية القصة².

وهذا النوع من السرد هو الذي كان مسيطراً على السرد التقليدي، فالأحداث تبدو فيه متسلسلة تسلسلاً منطقيًا في متواليّة سردية، ومنه سيكون الزمن، ضرورة، في هذا النوع متسلسلاً أيضاً، تتتابع فيه أجزاءه وتتلاحق بطريقة منطقية في شكل سابقٍ ولاحقٍ وفق تسلسل الأحداث، لقد كان السرد التقليدي ينشد من وراء ذلك موافقة الواقع في تسلسل الأحداث وتتابعها. أمّا في السرد الحديث فلم تعد الأحداث تجري وفق تسلسلها وتتابعها المنطقي أو الواقعي، لقد اختُرق هذا التسلسل بتقنيات أخرى: كالاسترجاع والاستباق والتضمين والتناوب، لقد تخلّص الراوي من قيود التسلسل الزمني، ولم يعد ملزماً به.

¹ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2000م، ص: 98.

² سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 73.

(2) التضمين:

والمقصود به أن تستوعب قصة أصل أو مركزية قصصاً فرعيةً أخرى تُحكى ضمنها¹، فالرواية الواحدة يمكنها أن تشمل " مجموعة من الحكايات يحيل بعضها إلى بعض، وينطلق بعضها من بعض، فتتداخل الأزمنة مع تداخل السرد، وتنتسج الخيوط مع الخيوط الزمنية الأخرى، بحيث يغتدي، كما يلاحظ ذلك "طودوروف" في معرض حديثه عن تقنيات السرد في: ألف ليلة وليلة، "التضمين هو إيلاج حكاية في حكاية أخرى، مما يجعل من كل حكايات "ألف ليلة وليلة" مضمنة في الحكاية التي تجري من حول "شهرزاد" المركزية"².

ويستطيع الراوي عبر بعض التقنيات الزمنية: كالاسترجاع أن يضمّن بعض الحكايات الفرعية داخل الحكاية الأصل، فيختلف الزمن بذلك بين زمن الحكاية الأصل والحكاية الفرعية، أو أن يتيح الراوي لشخصية من شخصيات الرواية المجال لتروي حكاية ضمن حكايته الأصلية.

(3) التناوب:

وهو أحد أشكال السرد الذي ذكره النقاد، والمقصود به "حكي قصتين معاً في آن، وتترك كل قصة عند معنى لتستأنف القصة الأخرى وهكذا دواليك"³، وأقرب مثال لهذا النوع، هو ما يحدث في الأفلام، حيث تجري قصتان في زمن واحد، فتناوب القصتان في الفيلم، حيث يبدأ المشهد في القصة الأولى ثم ينقطع، ليبدأ المشهد في القصة الثانية، ثم ينقطع ليُستأنف المشهد في القصة الأولى... وهكذا إلى النهاية، ويسمي عبد الله إبراهيم التناوب بالتوازي، ويعرّفه بقوله: "تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمن واحد وأمكنة مختلفة"⁴. ويختلف التضمين، بهذا الاعتبار، عن التناوب في أمور هي:

(أ) التضمين هو إدراج قصة فرعية في قصة أصلية، أما التناوب فيحتوي على قصتين أصليتين.

(ب) لا يُشترط تطابق الزمن بين القصة الأصلية والقصة الفرعية في التضمين، أما الزمن في التناوب فهو متطابق ومتّحد بين القصتين.

(ج) الشخصيات في التناوب تكون مختلفة لاختلاف الأمكنة واتحاد الزمن، أما في التضمين فلا يُشترط ذلك، فقد تكون الشخصيات هي نفسها في القصة الأصل والقصة الفرعية، وقد تختلف.

¹ عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2000م. ص: 73.

² عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م، ص: 192.

³ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 74.

⁴ عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى: 1990م، ص: 111.

التواتر (Fréquence):

ونعني به عدد المرات التي يُذكر فيها الحدث في الحكّي، وهو أيضًا شكل من أشكال التعالق بين القصة والخطاب، فقد يذكر الراوي الحدث مرة واحدة في الرواية، وقد يكرر ذكره أكثر من مرة، فيتجاوز الحدث بذلك "إمكانية إنتاجه إلى تكراره مرات داخل العمل نفسه"¹، والتواتر ثلاثة أنواع:

(1) التواتر المفرد / الإفرادي (Singulatif):

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة²، وهذا النوع هو الغالب في السرد بطبيعة الحال، إذ هو الوضع الطبيعي للسرد، وفي هذه الحالة لا يعيد الحدث نفسه بأي شكل من الأشكال، وبما أنّ هذا النوع هو الأصل والغالب على السرد فلا حاجة بنا إلى رصده في الرواية التي نحن بصدد تحليلها، وسنكتفي بالتمثيل للنوعين الآخرين، وما سوى ذلك فهو تواتر إفرادي.

(2) التواتر التكراري / المكرّر (Répétitif):

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة³، بمعنى أنّ الحدث الواحد نفسه يتكرر ذكره أكثر من مرة في الحكّي، وليس المقصود بالتكرار هاهنا تكرار الصيغة اللفظية التي دلت على الحدث، وإنما المقصود هو تكرار الحدث من حيث هو حدث، بغض النظر عن اللفظ الذي حُكي به، ولذلك يمكن أن يتكرر ورود الحدث في الرواية بنفس اللفظ الذي حُكي به أولاً، ويمكن - أيضًا - أن يرد ذكره بصياغة لفظية أخرى مع المحافظة على مضمون الحدث، وليس هذا الأمر ضمن اهتماماتنا في هذا المبحث، لأنّ دراسة اختلاف الصيغ اللفظية هو أدخل بمجال "الأسلوبيات"، لا بالدراسة الشكلية للسرد.

إنّ الحدث في هذا النوع يعيد نفسه ويكرر ذاته، ولكن الموقف أو الموضوع الذي يرد فيه الحدث أولاً ليس هو نفسه الذي يرد فيه الحدث ثانيًا، ومنه فلا ينبغي أن يفهم من التكرار أنه عبارة عن متوالية من التكرار، ومن هذا المنطلق سيتداخل التكرار مع تقنيات زمنية أخرى كالاسترجاع والاستباق، إذ إنّ الحدث يقع أولاً في السرد حاضرًا، ثم يعاد ذكره في المرة الثانية استرجاعًا، أو يقع أولاً في السرد استباقًا، ثم يكرر بعد ذلك حاضرًا، ثم إنّ الحافز لذكر الحدث أولاً لن يكون هو نفسه عند إعادة ذكره في المرة الثانية، وغالبًا ما يكون الحافز في المرة الثانية مع الاسترجاع وفي المرة الأولى مع الاستباق سيكولوجيًا.

(3) التواتر المؤلّف (Itératif):

¹ الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 49.

² المرجع نفسه، ص: 49.

³ المرجع نفسه، ص: 49.

وهو الذي يقوم فيه الراوي بحكي ما حدث عدة مرات مرةً واحدة¹، ويكون ذلك بذكره إجمالاً، والراوي هنا يحتاج إلى الاستعانة بصيغ لفظية تدل على معنى التكرار مثل: مرّات، عادةً، كثيراً، أو كبعض الظروف الزمانية مثل: "أيام، أسبوع، سنة، دائماً، كل يوم"، أو الأفعال التي تدل في معناها على التجدد والتكرار، مثل: "استمر، داوم، واصل..."، أو صيغة الفعل الناقص: "كان مثل "كان يفعل..."، أو صيغة الفعل المضارع إذا كانت تدل في سياقها على التجدد والاستمرار...، ونحو ذلك مما يدل على تكرار الحدث إجمالاً. والحدث في هذا النوع قد يكون أيضاً مما يتكرر عادة مثل: " وكنت أخرج دائماً من بيتي ذاهباً إلى دكاني"، وقد يكون مما لا يتكرر عادة: السفر... أو نحوه .

إنّ لهذه التقنية دور وظيفي مهم في بناء الحبكة، لأنّ خرق التكرار في الحدث الذي يتكرر عادة، يُحدث المفاجأة ويخلق الصدمة، ويفتح من ناحية أخرى السرد على آفاق أخرى، فيدخل بذلك عنصر التطور في الحبكة، باعتباره كسرًا للحياة النمطية العادية للشخصيات، فيكون التواتر المؤلّف - بهذا الاعتبار - تمهيداً لتأزم الأحداث و تعقيدها، وقد تكون له وظائف أخرى في الرواية.

خاتمة:

وخلاصة القول أن نقول إنّ الزمن الخطابي في الرواية قد اتخذ أبعاداً وأشكالاً أحدثت مفارقات زمنية عديدة، نشأت في الأساس عن تحطيم زمن الخطاب لزمن القصة، وتكسير تسلسله وتتابعه المنطقي، على خلاف ما كان يجري في السرد التقليدي أو بالأحرى في الزمن الواقعي، وقد اعتمد الروائيون، في تلك المفارقات، تقنيات سردية متعدّدة، تحدّدت من خلالها العلاقة السردية بين زمن القصة وزمن الخطاب، وهي علاقة لا تقوم على التماثل والتجانس، بل على المخالفة والتنافر، ممّا أنتج مظاهر زمنية مختلفة تشكّل البنية الزمنية في الرواية، وقد رصد النقاد تلك المظاهر الزمنية وأطلقوا عليها مصطلحات معينة: الاسترجاع، الاستباق، التضمين، التناوب، التواتر... إلخ، وبذلك تحطم التصور التقليدي للزمن، وحلّ محله تصور جديد يقوم على مخالفة الزمن الواقعي، والتملّص من قيوده المنطقية الصارمة، وحرية التصرف في الأحداث: تقديمًا وتأخيرًا وتقليصًا وتسريعًا وتمديدًا وحذفًا...، ونستطيع القول، بعد هذا، إنّ الزمن الروائي قد حطم منطق الزمن ونظامه، وجمع أشلاءه المتناثرة في الحاضر السردية، فلا زمن هنالك في النهاية إلّا زمن الحاضر السردية، وإذا أخذنا في الاعتبار المرجعية الروائية.

¹ الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 49.

المصادر والمراجع:

- أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر - بيروت، الطبعة الأولى، 1997م.
- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى: 1431هـ - 2010م.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب.
- سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى، 2008
- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع - للقاهرة، الطبعة الأولى: 2006م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية، 1997م.
- الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب محفوظ، عالم الكتب الحديثة، الجزائر، الطبعة الأولى: 1431هـ - 2010م.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1990م.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ديسمبر 1998م.
- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - الكويت، الطبعة الأولى، 2009م.
- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا - دمشق، 2000م.
- معمر أحلام، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ورقلة، 2003 م - 2004 م.

الملاحح السيميائية في الشعر الجزائري الحديث - ديوان تحت ظلال الزيتون لمفدي زكريا أنموذجا

أ. المختار نارة

جامعة عمار ثليجي - الأغواط-

الملخص:

عمليا تعد السيميائية واحدة من أهم المناهج النقدية المعاصرة في دراسة الأدب ونقده، وقد استطاعت -على الرغم- من حداثتها أن تفرض نفسها في تاريخ الفكر الأدبي، وتحتل مكانة متميزة بين المناهج النقدية. فهي رؤية ومقاربة جديدة في قضايا التعاطي مع الشأن الأدبي وفي صياغة وتشديد تخومه وصرحه، وهذا ما جعلني أتناول ديوان شاعر الثورة، باستكناه نصوصه وفق رؤيا سيميائية، محاولا أن أبرز النقاط التالية وغيرها:

- نصوص الشاعر مفعمة بالقوة والدلالة ما يحملها أن تعبر وأن تفي بأغراض لغوية ودلالية توازي فكر الشاعر وطموحه الشعري.

- أصالة لغة الشاعر يدفعها أن تجاري الحدائث الشعرية والمناهج النقدية (السيميائية).

- استقصاء آليات المقاربة السيميائية وإظهار مدى تحقيقها للمعنى.

فما حقيقة هذا المنهج؟ وما أصوله؟ وماهي مرتكزاته في التحليل؟ وكيف تجلت الملاحح السيميائية في ديوان مفدي زكريا تحت ظلال الزيتون؟ إلى أي مدى يمكن أن يسهم التحليل السيميائي في استكناه خبايا بواطن العوالم الشعرية في شعر مفدي زكريا؟

الكلمات المفتاحية: السيميائية، التحليل، الشعر الجزائري، مفدي زكريا، تحت ظلال الزيتون.

Abstract:

Practically Semiotique is one of the most important contemporary critical methods in the study and criticism of literature. It has been able, despite its modernity, to impose itself in the history of literary thought, and occupies a distinct position among the critical curricula. It is a new vision and approach in dealing with issues of literary affairs and in the formulation and construction of its frontiers and edifices, and this made me address the Office of the poet of the revolution, we can texts according to a semiotic vision, trying to highlight the following points and others:

- The texts of the poet full of strength and significance of what it carries to express and fulfill the linguistic and s Semiotique purposes parallel to the poet's thought and poetic ambition.
- The originality of the language of the poet is driven by commercial poetic modernity and curricula critical (Semiotique).
- Investigate the mechanisms of Semiotique approach and show the extent to which they achieve meaning.

What is the truth of this approach? What are its origins? What are the pillars of the analysis? How did the Semiotique features of the Diwan of MufdiZakariya manifested **tahtdilalalzaytun**? To what extent can semiotic analysis contribute to its invisibility hidden in the realms of poetic worlds in the poetry of Mufdi Zechariah?

Key words: Semiotique, analysis, Algerian poetry, Moufdi Zakaria, tahtdilalalzaytun

1-تعريف السيميائية

يعرفها بيار غيرو بأنها: " العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة والإشارات والتعليمات ... " (1) وهذا التحديد يدخل اللغة تحت مفهوم السيميوطيقا. وهو الفهم الجديد لعلم السيميائية الذي يعود الفضل فيه إلي العالم الشهير "دي سوسير" الذي يقول عن السيميائية في كتابه؛ محاضرات فيعلم اللغة: "أنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية. ونستطيع -إذن- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزء من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا) وهو علم يفيدنا موضوعه معرفة الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني. وما دام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره، غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود . وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزء من هذا العلم العام (2)

وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها. (3) إن دي سوسير كما نرى قد تصور وجود هذا العلم وبين اشتقاقه وأصله ، كما حدد موضوعه ، و نادى بحقه في الوجود ووصف علاقة هذا العلم الآتي

¹- جميل حمداوي : مدخل إلى المنهج السيميائي ، نقلاً عن جان كلود كوكيه وكتابه بالفرنسية. مجلة عالمالفكر، الكويت، المجلد الثالث مارس 1997م، ص 26.

²-فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية الجزائر، ط1، 2012، ص 36.

³-أنور المرتجي ، سيميائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 1987م ص 3.

الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه العلم المبشر به ،وبين علم اللسان الذي سيكون جزء منه . كما بين وظيفته وأهميته في بيان مدلولات الإشارات ومعرفة قوانينها التي تحكمها (1).

إن دي سوسير كان يرى أن اللسان نسق من العلامات التي تعبر عن المعنى ،وهو ما يمكن أن يقارن بلغة الصم والبكم والطقوس الرمزية الأخرى دينية كانت أم ثقافية مادامت وسط المجتمع .

وقد تزامن هذا التبشير مع ما كان يقوله عالم آخر هو بيرس (1839-1914) من أن النشاط البشري بمجمله نشاط سيميائي .وبطبيعة الحال فإن النشاط اللساني هو نشاط سيميائي لأنه جزء من النشاط البشري .يقول بيرس عن نفسه : " إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل .إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر المنطق تعرض نفسها كمنظرة للدلائل وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس

الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل " (2)

أما "مارتينييه" فيعرفها قائلاً: "السيميولوجيا: دراسة جميع السلوكيات والأنظمة التواصلية" (3)

ونلاحظ هنا بوضوح اختلاف العلماء في استعمال مصطلحين يطلقان على هذا العلم: السيميوطيقا ،والسيميولوجيا .وهذا الاختلاف البراغماتي لا ينفي القرب الشديد بين المصطلحين ،بل وترادفهما . "فالسيميولوجيا إذن مرادفة للسيميوطيقا ،وموضوعهما دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا" (4) فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر . بينما يرى آخرون أنه يمكن تخصيص مصطلح السيميولوجيا بالتصور النظري ،ومصطلح السيميوطيقا بالجانب الإجرائي التحليلي فتكون السيميولوجيا نظرية عامة والسيميوطيقا منهج تحليلي نقدي تطبيقي .ولهذا يستخدم المصطلح الثاني في عنوانة المؤلفات التطبيقية ومن فعل ذلك غريماس وميشيل وكوكيه. (5)

¹- نفس المرجع، ص 4.

²بييرغريور: السيمياء ترجمة: أنطون ابن زيد ط 1، 1984م ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان، 25

³نفس المرجع ، ص 25

⁴-فيردناند دي سوسير : محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبدالقادر قنيني ط 1، 1987م ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ص 88.

⁵نفس المصدر، ص 88.

فقد دعا دي سوسير إلى الاهتمام بالعلامة لمنطلقات لغوية وإلى ما سماه بعلم السيمولوجيا أو علم منظومات العلامات ، من خلال مفهومه للغة بوصفها منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما مع تركيز دائم على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية كما قرر دي سوسير اعتبارية العلامة اللغوية بينما تقول السيميائية باعتبارية العلامة مما يمنح الدوال مدلولات لا نهائية . (1) وهكذا تلتقي السيميائية واللسانيات في القول باعتبارية الدليل اللساني . وإن رأى البعض أن هذه العلاقة ينبغي وصفها بأنها ضرورية وليست اعتبارية . (2) والدال هو تلك الصورة الصوتية ، والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهن المتلقي . وهكذا فقد تطورت السيميائية في القرن العشرين وأصبحت حقلاً معرفياً مستقلاً، قرب المجالات المعرفية التي كانت متباعدة ومعزول بعضها عن بعضها وأعاد تماسكها . وقد حاولت بعض الأقسام الحديثة العودة بمفهوم السيمياء إلى الأصل الذي انبثقت عنه ومن هؤلاء "محمد صلاح الدين الكواكبي" الذي ألف كتاب السيمياء الحديثة . ولكن هذه المحاولات لم تفلح لأن مصطلح السيمياء كان قد اكتسب دلالة جديدة جعلته يخرج من سياق الكيمياء إلى سياق اللسانيات . فأصبحت بذلك نشاطاً فكرياً يسعى إلى تعزيز مقولاته تعزيزاً ألسنياً وإلى إنتاج معرفة جمالية تتخذ من الدرس اللساني دعامة .

1-2- السيميائية وأصولها الفلسفية :

تسعى السيميائية إلى تحويل العلوم الإنسانية (خصوصاً اللغة والأدب والفن) من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق للكلمة . ويتم لها ذلك عند التوصل إلى مستوى من التجرد يسهل معه تصنيف مادة الظاهرة ووصفها ، من خلال أنساق من العلاقات تكشف عن الأبنية العميقة التي تنطوي عليها . ويمكنها هذا التجرد من استخلاص القوانين التي تتحكم في هذه المادة وتتركز نظرية دي سوسير على فحص العلامة ، ويرى س.و. موريس: "أن السيميائية لم تكن مجالاً تخصصياً فحسب(3)، بل إنها احتلت فوق ذلك موقعا مركزيا في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمة اكتشاف اللغة المشتركة في النظرية العلمية ."

استمدت السيميائية المعاصرة بعض مبادئها من الأطروحات الوضعية في جنوحها للشكل وميلها نحو العلمية لأن الوضعيين هم من اعتبر اللغة كلها رمزا وعرفوا الحيوان على أنه حيوان قادر على استخدام الرموز . والعلم الذي يدرس هذه الرموز دراسة علمية أطلقوا عليه مصطلح السيميوطيقا أي: علم السيمياء أو الرموز وكذلك تأثرت السيميائية

¹ بيير غرور : السيمياء، ص 51.

² فرديناند دي سوسير : محاضرات في اللسانيات العامة، ص 87.

³ - فرديناند دي سوسير : محاضرات في اللسانيات العامة المرجع السابق، ص 72.

بالمدرسة التجريبية فأول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في العصر الحديث هو الفيلسوف الإنجليزي التجريبي : "جون لوك" وقد اهتم بدراسة الطرق والوسائل التي تؤدي إلى التعرف على نظام الفلسفة والأخلاق من خلال الاهتمام بطبيعة دلائل العقل التي يستخدمها لفهم الأشياء ونقل المعرفة للآخرين كما تحدث "ليننتز" عن علاقة هذا العلم بالمقتضيات الفلسفية والوجودية والابتسولوجية لنظرية الدلائل (1) . إذن فالتأمل في العلامة قديم عرفته معظم الحضارات الصينية واليونانية والرومانية والعربية. ويرى البعض : (2) أن هذا النظر قد نشأ بقصد التشكيك وليس بقصد المعرفة لأن منطلق المدرسة الإغريقية الشكلية فكرة مفادها "أن الحواس من شأنها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، وتبعاً لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم، والتشكيك في كل ما يقدم ويقال ."

ويمكن تلخيص الأصول الفلسفية للسيميائية بصفة عامة في الآتي :

- 1- الفكر اليوناني القديم عند أفلاطون وأرسطو والرواقيين.
- 2- التراث العربي الإسلامي الوسيط (المتصوفة، والنقاد، والبلاغيين، والأدباء كالجاحظ
- 3- الفكر الفلسفي والمنطقي والتداولي (بيرس وكارناب) وغيرهم .
- 4- اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها.
- 5- الشكلايين الروس ولا سيما "فلاديمير بروب".
- 6- فلسفة الأشكال الرمزية (دراسة الأنظمة الرمزية التواصلية مثل: الدين والأسطورة والفن والتاريخ) (3)

1-3- مرتكزات التحليل السيميائي :

لا بد لكل من جرد نظره في السيميائية أن يلمس تعدد توجهاتها وتنوع خلفياتها وتفرع حقولها، مما يشكل حافزا حركيا على تعميق إشكالاتها وتنسيق مقارباتها وتدقيق مفاهيمها، ومتى لامسنا الحقل العلمي للدلالة، اتضح لنا مآثرنا من تعدد نظري وثراء مفاهيمي، للدلالة الوظيفية للسيميائيات .

ولأن السيميائيات تنبني منهجيا على خطوتين إجرائيتين وهما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النسق الاتصالي من جديد وتحديد ثوابته البنيوية،

¹ نفس المرجع، ص 74.

²فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، ص 25.

³-فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، المرجع السابق، ص 71.

ارتكز التحليل السيميائي على ثلاثة مبادئ أساسية، وهي:

أ- التحليل المحايث: *Analysimmante* نقصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي. وعليه فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

تأسيسا لما سبق، تروم الإجراءات التحليلية للسيميائية توليد أجهزة واصفة للنصوص والخطابات، وهو ما يجعل استراتيجيته المركزية تذهب في اتجاه بلوغ الكفاية الوصفية في تحليل الأنساق الدلالية. والأهم هنا أن التحليل السيميائي - كمارسة وصفية ومحايثة في مجال تحليل الخطاب - تمكن من توسيع المعطيات المقاربة للنصوص اللفظية وغير اللفظية: وهذه الكيفية نخصت المقاربات السيميائية بتوسيع المعطيات الخطابية، بقدر تعميقها للإجهزة الواصفة. (1)

ب - تحليل بنيوي : *Analyse structural*

يكسب المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن ثم فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبني *structuré* من العلاقات، وهذا بدوره يؤدي بنا إلى التسليم بأن عناصر النص، لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، ولذا يجب أن نهتم بالعناصر من منطلق دخولها في نظام الاختلاف تقييما وبناء. (2)

يضعنا هذا الأمر أمام تقابل جديد يصف العلاقة بين *le sens* باعتباره مادة، وبين الدلالة *la signification* باعتبارها شكلا لهذا المعنى ومشتقة منه، ولهذا فإن ماتدرسه السيميائية ليس جواهر مضمونية مكتفية بذاتها: إنها تدرس على النقيض من ذلك، أشكالاً مضمونية، وهي ما يشير إلى التحققات الممكنة للمادة الأصلية، (مانعرفه عن الجمال ليس مادة، بل أشكالاً تتحقق في الصيغ التي من خلالها يتم تجسيد فكرة الجمال (3).

ج - تحليل الخطاب : *Analyse de discours*

لما اتصفت السيميائيات بالصفة التحليلية، كان أولى أن نستبين مسالكها المنهجية في الوصف والتقويم وعليه نلمس - عبر قراءة أولية في الأدبيات المعرفية - أن منحة التحليل السيميائي الأول هو مساءلة الخطاب في شتى تجلياته، الأمر الذي أفرز قطبين يجتذبان الاهتمام الإجمالي للنظرية السيميائية: الأول يجسد النص فيما يمثل الثاني السياق. وهكذا

¹- نفس المرجع، ص ص 78-79.

²-فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، المرجع السابق، ص 80.

³- نفس المرجع، ص 81.

جاءت الإجراءات التحليلية السيمائية للجمع بين القطبين، ومن ثم وصل النص بالسياق لتحصيل التفاعلات المولودة للخطاب ضمن المحيط الاجتماعي والثقافي.

1-4- سيمائية العنوان:

تنبه الأدباء والنقاد والمنظرون إلى العنوان، وبخاصة بعد ظهور المناهج النصانية، حيث أولت السيمائيات جون كوهن jean kohin أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقارنة النص الأدبي ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها، لذا اختلف في تعريفه نظرا للمنطلقات الفلسفية لكل ناقد ومنظر، حيث أحدثت الدراسة اللسانية والإيديولوجية والسياسيولوجيا للعناوين أعمال كثيرة وهامة (1)

1-5- أنواع العناوين:

1-5-1- العنوان الرئيسي: هو العنوان الذي يتصدر العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته.
1-5-2- العنوان الفرعي: يتكون من العنوان الجزئي sous titre والعنوان المزيف faux titre والعنوان الجاري titre couran أما الأول فهو عبارة عن تلك الكتابة التي تكون أقل سمكا من العنوان الرئيسي من العنوان الرئيسي وتتموقع تحته. أما العنوان المزيف فهو عنوان بسيط يقع على أول ورقة رقيقة من الكتاب، أما العنوان الجاري وهو العنوان الفرعي المطبوع في أعلى الصفحة أول في أسفلها. (2)

2- سيمائية العنوان: في ديوان تحت ظلال الزيتون.

يتكون العنوان من جزئين رئيسيين:

1- تحت ظلال 2- الزيتون.

1-2- تحت ظلال: تركيب نحوي مكون من شبه جملة ظرف مكان ومضاف إليه، والظل إنما يوحي بالحماية والوقاية من أشعة الشمس، وخاصة إذا كان تحت ظل شجرة وارف، فإنه يضيف إلى الجو نضرة و بهاء ونقاء لا متناهي، ويمكن أن يضاف إليه دلالات نفسية متعددة الراحة والأمان والهدوء النفسي، التأمل في مدى جمال هذا المنظر الرباني الذي يسره الله رحمة بعباده وبالتالي الامتلاء النفسي بعظمة الله جل في علاه، ولما كان للظل هذه الفائدة والقيمة الكبرى في الدنيا، فقد كان له في الآخرة أكبر النفع وأعظم الفائدة وأجزل الخير، قال الله تعالى: " وَنُدْخِلُهُمْ ظِلًّا

¹-شادية شقرون: سيمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ط1، 2010، ص 28.

²شادية شقرون: سيمائية الخطاب الشعري المرجع السابق، ص 31.32.

ظليلاً" سورة النساء الآية 57. وفي هذا الوصف تكملت ومبالغة في التمام بأن ظل الجنة ظليل، وكذلك وصف بالدمومة فلا ينقص عند الهجير، وهذا مصداقا لقوله تعالى: "أَكْلُهَا ذَائِمٌ وَظِلُّهَا" سورة الآية ومن تمام الحسن والهيئة فإنه يعد في هيئته ممدود قال تعالى: "وَظِلٌّ مَّمْدُودٌ" سورة الواقعة الآية 30. وما يبدي الفائدة الكبرى للظل راجع إلى كونه متنوع ومتعدد في الجنة قال الله تعالى: "إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي ظِلَالٍ وَعُيُونٌ" سورة الآية وللقيمة التي يحملها الظل جعله الله رحمة وجزاء في الجنة فهو ظلال لا ظل واحد، وكذلك نجد عند شاعرنا ظلالا متعددة وفي هذا إشارة إلى الخير الذي وجده في هذا المقام.

2-2- الزيتون: تعتبر شجرة الزيتون من أكثر الأشجار التي لها القدرة على التكيف مع مختلف البيئات الجغرافية وفي مختلف الأصعدة التي تترعرع فيها، وهي من الأشجار المعمرة التي لها القدرة على التجذر في الأرض والثبات والرسوخ وقد اعتبرها اليونانيون رمزا للوجود على الأرض، نظرا لخضرتها وعمرها الطويل وخيرها الوفير وكيفية ما خصها الله من ذكر في كتابه العزيز في خمس مواضع لقيمتها ومكانتها: منها قوله الله تعالى:

"وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا" سورة عبس الآية 29.

"وَالَّتَيْنِ وَالزَّيْتُونَ" سورة التين الآية 1.

" يُنَبِّتُ لَكُمْ بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ... " سورة النحل الآية 11.

وفي سياق المقاربة السيميائية نجد أن الزيتون -وبالعودة إلى ديوان مفدي زكريا تحت ظلال الزيتون- في أهم الإيحاءات السيميائية، يحمل عدة دلالات إيحائية نجمل منها:

- شجرة طيبة مفيدة أقسم بها الله - دلالة سطحية مأخوذة من النص القرآني مباشرة.

- غصنها يرمز للسلام ← دلالة عميقة.

- مسجد الزيتونة في تونس. ← دلالة سطحية.

- المقاومة والصمود ← دلالة عميقة.

- البقاء ← دلالة عميقة.

بلد الزيتون ← دلالة سطحية.

وبالعودة إلى ديوان تحت ظلال الزيتون تترسخ بعض الدلالات المبطنة لهذا المفهوم (الزيتون)

جاء في قوله من قصيدة: "رجل كالرجال"⁽¹⁾

أنت زيتونة السلام وإشعا ع الرضا والصفاء وبشرى السعود

أنت ألهمني وما زلت طفلا أيها الشعر، آية التوحيد

يصرح الشاعر بدلالة الزيتون التي بثها في عنوانه بأنها دالة على السلام زيتونة السلام التي انبثقت من مرجعية دينية أساسها الحمامة التي بعثها سيدنا نوح بعد الطوفان الكبير فكانت تستطلع لهم أمر اليابسة، فكان من الأمر أن جاءهم بغصن الزيتون مرشدة لهم بشأن اليابسة موحية لهم بالسلام وبأن عليهم أن ينزلوا من السفينة فقد حل عهد السلام.

يقول الشاعر في قصيدة: "وهل الجزائر غير تونس"⁽²⁾

أنا من قسمت النور من مشكاتها وأنرت من -زيتونها- القنديلا

يذكر الشاعر فائدة الزيتون وأحالتها لتونس فكأنما مورد هذا النور هو تونس وتباعا فإن هذا الاعتبار يعد دالا على المشاركة والتفاهم الحاصل بين البلدين تونس والجزائر فهما شقيقتان بل ويتعديان إلى كونهما بلد واحد لا انفصال ولا تفرقة بينهما.

2-3 المستوى الشعري وأفق الدلالة :

تحقق الثنائيات الضدية في شعر مفدي زكريا تفاعلا لغويا خالصا يحقق تفجير الدلالة، فهي تبعث القارئ لأنها تعتبر منعطفا تثير الانتباه ويحس عندها القارئ باللامعقول المبدئي، لأنه استطاع جمع الأضداد ليشتت القارئ عند القرائن التي من الممكن أن توصله إلى الدلالة دون عناء في توجه إلى فهم سمات الحالة الأولى⁽³⁾، فتوجه وتأخذ على عاتقنا تحليل العلاقة الثنائية التي شكلت نسيج النص الشعري وكيانه الوجودي وهي متعددة فنجد في قصائده ثنائية الوحدة والتفرقة على مدار الديوان الشعري:

البداية ← الحياة

الوحدة ← إفريقيا ومغاربا وعربيا

¹ - مفدي زكريا: ديوان تحت ظلال الزيتون، موفم للنشر، الجزائر، طبعة 2007، ص 125.

² - نفس المصدر، ص 161.

³ - راوية يحيى اوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، دارميد للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص 58.

التفرقة	←	الاستعمار
السلام	←	الغاية
الثورة	←	الرجاء والحياة
الحاضر	←	الموت الاحتلال
الحاضر	←	التخلف والتقهقر بسبب الاستعمار
	←	حياة الشاعر الآن

من خلال الثنائيات التالية يقيم الشاعر ديوانه الشعري الذي عبر فيه عن حالة التفرقة التي اصطلح بلظاها الشعب العربي فكان عرضت للنكسات والانكسارات بسبب التكالب الأجنبي على بلدانها يعبر عن هذه الحالة بقوله:

إن شعوبا فرقت أمرها سرعان ما يصطادها الصائد. (1)

فما كان من التفرقة إلا أن ترسم سبل الانهيار كونها تدلل لكل معتد الطريق وتفتح له أمر الكيد والبطش بها لذا كان على الشعب أن يتحد كلمة واحدة و مصلحة واحدة لدفع العدوان وقد أشاد الشاعر بهذه الوحدة بقوله:

هي "الوحدة الكبرى" فمن رام قطعها فقد رام أن يستل من صلبنا عرقنا. (2)

ويقول في موضع آخر:

إنما المغرب الموحد شعب عربي لا يقبل الانقسام

ثار يبني استقلاله بالدم الغا لي وتأبي شعوبه أن تضامنا. (3)

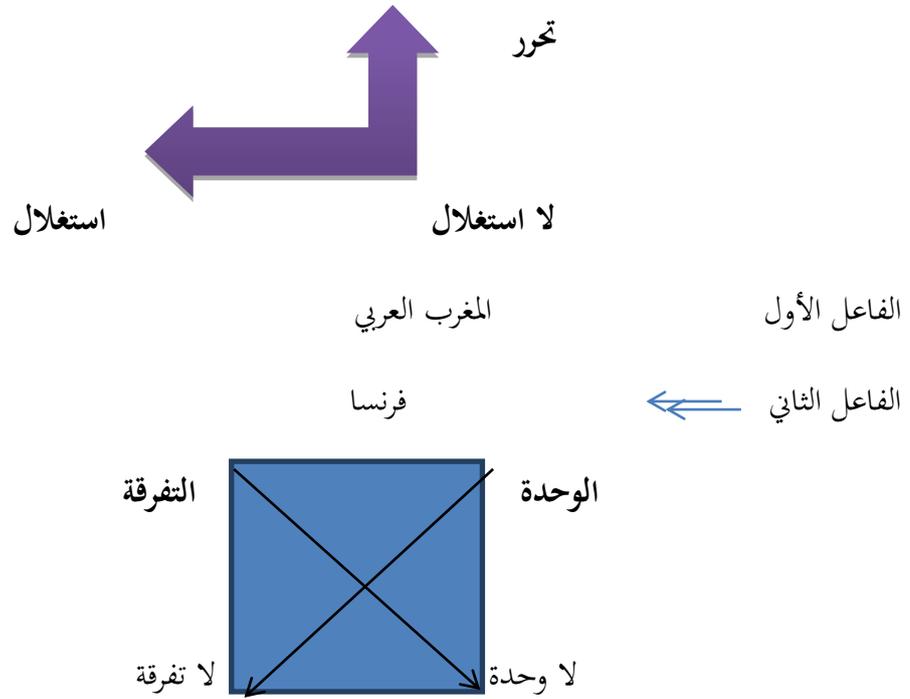
تطبيق مربع غريماس على ديوان مفدي زكريا تحت ظلال الزيتون.



1- مفدي زكريا: ديوان تحت ظلال الزيتون، مصدر سابق، ص 23.

2- نفس المصدر، ص 42.

3- مفدي زكريا: ديوان تحت ظلال الزيتون، مصدر سابق، ص 45.



2-4- المعجم الشعري (السمات الشعرية)

إن مجالات دراسة المعجم الشعري متنوعة وكل مجال بنتائجه، خاصة وأنه يمثل اختيار الألفاظ وترتيبها وفق طريقة خاصة، بحيث تثير معانيها خيالاً جمالياً فهو يمثل التميز الذي تفرده النص الإبداعي، بل ويتفرد به الشاعر. كما أنه مفتاح النصوص، وهو الذي حدد هويته الإبداعية ف" إذا وجدنا نصاً بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم، بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به (1) الحقول الدلالية:

¹-راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس، المرجع السابق، ص 58

البلدان	التفرقة	الوحدة
الجزائر	الأغلال	الاستقلال
تونس	المستعمر	الواحد
بنزرت	الظلم	التحرير
فرنسا	الضحايا	السيادة
إفريقيا	الكدر	حرية
المغرب	الذل	النور
أمريكا	الموت	الجمال
	الهيمنة	الكفاح
	الجرح	المجد
	الخراب	الانعتاق
		العز
		اللحمة

يستفاد من الجدول الأول:

الوحدة والتوحد تحت راية واحدة وكلمة واحدة، هو أساس الانتصار والظفر والتحرر من براثن الاستعمار، التي لن تظال شعبا توحد وأصبح لحمة واحدة، فهو منتصر لا محالة غالب لا يرضى المهانة.

يستفاد من الجدول الثاني:

يقوض التشتت والتفرق كل بلية وينفذ الاستعمار من كل باب من خلال ما يسببه من ضعف وهوان وانحطاط، فبزوال الرأي الواحد والكلمة الواحدة يكرس الذل ويزرع الهوان وينحط للأمم كل شأن.

يستفاد من الجدول الثالث:

البلدان في صراع وتصادم نتيجة عدم التوازن والرغبة في الامتلاك التي كرسها الغرب لنيل من العرب باستعبادهم والسيطرة على ثرواتهم، بكل الطرق الوحشية الشنيعة.

وكوقفة أخيرة يمكن أن نخرج بالنقاط التالية:

عوالم مفدي زكريا وخاصة في ديوانه **تحت ظلال الزيتون** متنوعة ومتدفقة بأساليب تحيل إلى دخل النص من منحنى علاماتي وإشاري طافح.

ديوان **تحت ظلال الزيتون** يثبت مدى نجاعة الشعر العربي في مسانرة المناهج والتوافق معها على شريطة تطويع المنهج لا النص في حد ذاته حتى لا يفقد رونقه وشاعريته المنشودة .

- اللغة والتي كان لها الدور البارز من حيث طاقتها الإيحائية وحيث غدت اللغة علامة دالة.

- استعمال الشاعر مفدي زكريا في ديوانه **تحت ظلال الزيتون** لآليات التخيل والاغراق في الصور البلاغية غرضه دمج المتلقي في العمل الشعري وليدل على صورة غائبة تتطلب من المتلقي استحضارها.

قائمة المصادر والمراجع

- * جميل حمداوي : مدخل إلى المنهج السيمائي ، نقلاً عن جان كلود كوكيه وكتابه بالفرنسية. مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث مارس 1997م.
- * فائزة يخلف: مناهج التحليل السيمائي، دار الخلدونية الجزائرية، ط1، 2012.
- * أنور المرتجي ، سيمائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 1987م.
- * بييرغيرور: السيمياء ترجمة : أنطون ابن زيد ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان، ط 1 ، 1984م.
- * فيردناند دي سوسير : محاضرات في علم اللسان العام ، ترجمة عبدالقادر قيني ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط 1، 1987م.
- * شادية شقرون: سيمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010.
- * مفدي زكريا: ديوان تحت ظلال الزيتون، موفم للنشر، الجزائر، طبعة 2007.
- * راوية مجياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014 .

الخطاب المسرحي متاهة المعرفة وفوضى التلقي - قراءة سيميائية في مسرحية محاكمة جحا.

د. ليلي بوعكاز

جامعة جيجل - الجزائر

ملخص

لن يقنعك أحد أن الفيل يستطيع أن يدخل خرم إبرة، ولكن المسرح يتفنن في إقناعك بذلك حين يشاغب الحياة ويصنع إحداثيات زئبقية تتغذى من الواقع وكل التغيرات الاجتماعية، فيعيد نحت الواقع من جديد بضربات مطرقة الفنية، فيرخي المسرح قبضته على النص لينمو داخل أحشائه اشارات علامات تستدرج المشاهد خشبته، حين تسبح الرموز في المتلقى وتخرج عارية وتترك فيه أمكنة كثيرة ومبتلة تشعره بالبرودة وتجبره على شحذ قلمه ليكسر تجمد المعاني وفق آليات سيميائية، فيقترب أكثر منها فيجرب الأشياء ذاتها ليحصل على أشياء مختلفة، ليعقد بين المسرح/الرمز/القارئ زواج مغناطيسي يبحث فيه عن اللبنة الغير المستقرة فيحركها ويغير مكانها ليصبح فاعلا ومتفاعلا في العملية الإبداعية.

- كيف ساهم المنهج السيميائي في استنطاق العرض المسرحي ليكشف عن المعنى الخفي وراء الإشارة عبر الصوت والحركة والديكور والأكسيسوارات؟
- كيف خلع المسرح عباءة الراوي ولبس جبة المحامي ليثير قضايا عبر خطاب الرمز ليفتح باب التأويل؟

الكلمات المفتاحية: الخطاب المسرحي، هاجس القراءة، فوضى التأويل، المنهج السيميائي.

Theatrical discourse labyrinth of knowledge and receiving chaos.

Semiotic reading in Juha trial play.

Abstract

No one will convince you that the elephant can enter the hole of a needle, but the theater mastered in convincing you when he riots life and makes mercurial coordinates fed from reality and all social changes, re-carving reality again hammer artistic strikes, loosen the theater grip on the text to grow inside signs The viewer for his wood, When the symbols swim in the recipient and come out naked and leave many places wet and feel cold and force him to sharpen his pen to break the freezing of meanings according to semiotic mechanisms, approaching more of them and try the same things to get different things, to hold between the theater / symbol / reader magnetic marriage in which search for the block Stable move and change its place to become active and interactive in the creative process.

- How contributed to the semiotic approach in the interrogation of the theater to reveal the hidden meaning behind the signal through sound, movement, decoration and accessories?

- How did the theater take off the mantle of the narrator and wear the meal of the lawyer to raise issues through a speech symbol to open the door of interpretation?

Keywords: theater speech, obsession with reading, chaos of interpretation, curriculum semiotics.

تمهيد

من الطرافة أن يدعي الإنسان المعرفة بعالمه وقدرته على إدراك كل ما يدور حوله، ليفسر معنى وجوده عبر كل الموجودات المادية أو غير المادية والعلامات والإشارات اللامتناهية والمتجددة والمتغيرة بتغير الزمان والمكان، والدالة على مرجعيات فكرية تشتت المعنى العام وتضع الإنسان في إمبراطورية الدوال فيبدأ بالبحث في الموجود عن المفقود ليشبع رغبته في المعرفة لتفسير الواقع .

هذا ما تفعله خشبة المسرح حين تصبح لعبة شطرنجية للمتلقي الذي يريد أن يتحكم في قواعدها لأنه أصبح مركزا بالنسبة للعرض/الممثلين/المخرج، حين يتقصد كل هؤلاء رمي فتات فكري/تواصلية يستفز به ذهن المشاهد ويחדش فكره، ليقع في مأزق التحليل والتفسير لكثرة الرموز والعلامات التي تدور حوله سواء كان خطابا مباشرا/كلاما أو ديكورا أو ألوانا أو حركات... وغيرها.

وهنا يتحاور المتلقي/المشاهد مع الإشارات مستعينا بآليات سيميائية ليعيد بناء المعنى حسب تصوره وقدرته التواصلية مع الآخر، كون المسرح/العرض بنية معقدة تتلاقى فيها جميع البنيات اللسانية/غير لسانية/نفسية/ثقافية/اجتماعية... الخ.

1- ضبط مصطلحات البحث

خاضت الدراسات الأدبية رحلة فكرية وتأويلية، تمخضت عنها مناهج فكرية متعددة كالمناهج السيميائية الذي يجوب تضاريس النص ليستنبط المعنى المتواري وراء الحرف والكلمة، رغم أن الوصول إلى المعنى الحقيقي «سيبقى حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل وإن كان الوصول إليه مستحيلا»،¹ حتى وإن تعلق الأمر بإنتاج الدلالة وفق ما هو متفق عليه لأن الإشارات والعلامات والرموز مستمرة وغير منتهية ولا يمكن حصرها في معنى ولا دلالة محددة ومعينة وتبقى معرفتها نسبية وجزءا من الحقيقة .

1. امبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات و التفكيكية تر : سعيد بلكراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء المغرب،

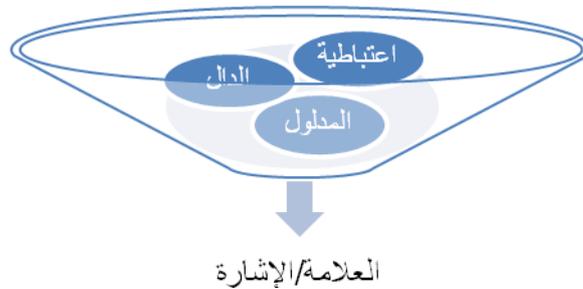
- فماذا نقصد بالمنهج السيميائي وماذا تعني العلامة ؟

أ- **مصطلح السيميائية**: يعود مصطلح السيميولوجيا إلى الأصل اليوناني sémeian الذي يعني العلامة و logos التي تعني الخطاب ليتجاوز المصطلحين ويصبح علم العلامات، إذن فالمفهوم العام للمصطلح لا يخرج عن دائرة العلامة فهو « علم يدرس سائر الظواهر الثقافية بوصفها أنظمة للعلامات وفي جوهرها اتصال»¹ أي البحث عن المعنى العام للكلمة والإشارة والرموز وعلاقتها بالكون والإنسان لإدراك وظائفها الداخلية والخارجية.²

ومن هنا يصبح المنهج السيميائي «استثمارا لكل عطاءات التأويل والرمز والقرينة والإشارة والأيقونة والانزياح وكل الإجراءات السيميائية التي يستظهر بها المحلل»³ في قراءته للعرض المسرحي للكشف عن البنى الفنية والجمالية للوصول إلى مفتاح السر/العرض.

ب- **مصطلح التأويل**: التأويل في السيميائية «يأخذ معنيين مختلفين: فالأول يعيد إنتاج التمثيلات نفسها، ويمكن أن يقدم تحت نفس قواعد الشكل والمؤول، وهنا يمكن تحديد الممكن للغات الشكلية من وجهة سيميائية، أما الثاني فيعتمد على تفسير النص والبحث في معناه وتخريج قواعده وترجمتها إلى لغات متعددة»⁴.

ت- **مفهوم العلامة**: يقصد بها الدال و يحددها دي سوسير « le signe العلامة بأنها المركب من الدال و المدلول»⁵ وهذا يعني استحالة عزل طرف (الدال) عن الآخر (المدلول) وهنا يحددها دي سوسير على الشكل التالي:



1 - سيزا قاسم : مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية ط1، القاهرة -مصر - 1987، ص 351 .

2 - أنظر المرجع نفسه، ص 351 .

3 - السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، الدار البيضاء -المغرب- 1985 ص 43.

4 - المرجع نفسه، ص 43.

5 - عادل فاخوري: تيارات في السيميائية ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1990، ص 11.

أما العلامة اللغوية « le signe linguistique » هي ارتباط الصورة الصوتية image والمفهوم الذهني¹ أي ارتباط المعنى للأشياء بوجه عام بما توافقت عليه الجماعة (الناس) أي اعتبارية العلاقة بين الدال و المدلول، ليوسع " بيرس " دائرة البحث لتصبح فينومينولوجية مرتبطة بالإدراك الإنساني لسيرورة الرموز للحصول على المعنى الخارجي عن المعطيات الموجودة، لتصبح الإشارة غير دالة عن موضوع معين بذاته بل تحيل على شيء آخر ليقسمها إلى ثلاثة إشارات:²

1- المؤشر **index**: وهي الإشارة التي ترتبط بالموضوع وتكون سببية أو تقاربيه كالرعد الذي يدل على العاصفة.

2- الأيقونة **icone**: وهي الإشارة التي تقيم علاقة بالموضوع من خلال التسمية كالصورة الفوتوغرافية.

3- الرمز **le signe**: فهو بمثابة الإشارة اللغوية عند سوسير التي تكون علاقتها مع الموضوع بصورة اعتبارية ولا مبرر لها وتتجلى أهميتها في الدراسات المسرحية التي وضعها السيميائيون أمثال جوهانزس، دينو، هيلبو.

هذا يعني انتقال العلامة من الدلالة النصية (الخطاب) إلى إشارة مرئية متصلة بالعرض المسرحي ديكور ملابس إكسيسوارات ... لكنها تأخذ طابع الإحالة على الواقع، لأنها انتقلت من الواقع إلى خشبة المسرح لتصبح العلامات وإشارات (دلالات كبرى) تساوي (الدلالات الواقعية الصغرى)، وتفسيرها مرتبط بدرجة الوعي وتأويل المتلقي وقدرة الآخر/ المخرج/الممثل في التأثير والإقناع .

ث- المسرح السيميائي: يحدد "ميوكاروفسكي" المسرح السيميائي «بأنه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره، ووحدة قوى متميزة داخليا بتوتر متبادل، كما أنه يمثل مجموعة من الإشارات والمعاني»³

يبدو أن "ميوكاروفسكي" قد ركب مفهومه بنيويا الذي يقوم على استقلالية المسرح والبعيدة عن تفاعل بقية الفنون في داخله، فبنيتته مستقلة وخاضعة لانساق الفن المسرحي فقط، كالموسيقى « فهذا العنصر في هذا المسرح لم يعد تابعا للموسيقى بل صار مكملا لبنية المسرحية، فالمسرح قد صهر هذه الفنون وحولها إلى عناصر تحمل هويته وتخدم أغراضه».⁴

1 - عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، المرجع السابق، ص 11.

2 - ادمير كوريه: سيمياء براغ للمسرح، دراسة سيميائية، منشورات وزارة الثقافة (د ط) سوريا 1997، ص 05.

3 - ادمير كوريه: سيمياء براغ للمسرح دراسة سيميائية، المرجع السابق، ص 16.

4 - المرجع نفسه ، ص 17.

أما " بيتر بوغاتيرف" في بحثه السيميائية في المسرح التسعيني «يرى أن المسرح بنية سيميائية قد تحول كل شيء فيه إلى ساحته، وهذه التحويلية هي التي تميز المسرح عن بقية الفنون الأدبية الأخرى، فالتحويلية لا تلغى الواقع بل تمسحه وتعطي المتفرج إحساسا بالمسرح».¹

هذا يعني أن بنية العرض (المسرح) مرنة قابلة للتمدد والتقلص حسب النص المكتوب وقدرة الممثلين/المخرج على التفاعل مع العرض وعناصره المسرحية وسحب المشاهد إلى خشبتهم أو ميدانهم.

2- تطور العرض المسرحي (النص/الأدائي/التمثيلي) :

يقول بريخت الألماني أعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا متحضرا، فالمسرح قديم قدم تكوين الإنسان، يتحدى الزمان ويذوب في التواريخ فقد طبع على جبينه ختم اليونان والرومان حين «قلدوا المسرحيات الإغريقية بنوعها الملهاة والمأساة، ولكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها اليونان، فنشأت المسرحية الرومانية معتمدة على المسرحية اليونانية في جميع الخصائص الفنية»²

لقد مر المسرح بأطوار ومراحل حتى وصل إلى النضج الفني ليساهم التمثيل التراجيدي والكوميدي في تكوينه، ليتمتج برائحة الحضارات قبل أن يضع قافلته بالوطن العربي فقد تصالح مع تفكيره ليعتلي عرش أجناسه الأدبية رغم تأخر استقباله، ربما يعود ذلك لطبيعة الشعر الغنائي الذي يحمل الطابع الوثني البعيد عن تعاليم الإسلام.

يذهب كثير من الدارسين إلى أن «بداية المسرح في العالم العربي كانت بيروت في منتصف القرن التاسع عشر على نطاق ضيق وكان رائده مارون النقاش، كان يقوم برحلات تجارية في إيطاليا وهناك شاهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بهذا الفن، ولما عاد ألف فرقة وعرض أول مسرحية له "البخيل" المقتبسة من مسرحية مولير».³

فحالة الركود التي شهدتها المسرح العربي لا تختلف عن نظيرتها في الجزائر، فقد ساهم الاستعمار الفرنسي في التعريف بهذا الفن حين أنشئت أول دار للأوبرا سنة 1850م، ولكن البداية الأولى للعرض الأدائي كانت «أعقاب

¹ - أنظر: المرجع نفسه، 18.

² - على صابري: المسرحية ونشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، ع6، تاريخ النشر 2017/09/06، ص 102. أنظر الموقع الإلكتروني: www.alfeker.net

³ - محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، (دط)، مج3، 2006، ص26.

زيارة قامت بها فرقة مسرحية بالجزائر، بقيادة جورج الأبيض حيث قدمت أثناءها مسرحيتين لنجيب الحداد هما "شهادة العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" في مسرح العاصمة وهران و قسنطينة¹

وابتداء من سنة 1926م عرف المسرح الجزائري «تحويلات جذرية على مستوى الشكل والمضمون، وكان من أبرز مظاهرها هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدلا من اللغة الفصحى والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا»².

لتساهم الثورة الجزائرية في تطوير النصوص التي تحاكي الوضع العام للبلاد، فقد وجد الأدباء في النص المسرحي مساحة شاسعة لضرب المحتل ونشر الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي، لتتجلب الجزائر كوكبة من الأدباء بعد الاستقلال أمثال "الكاتب ياسين" و"عبد الرحمان كاكي" و"عز الدين مجدوبي" وغيرهم ممن اعتلوا منصة الشرف وحملوا على عاتقهم مهمة إصلاح الوطن.

يبدو أن النص/الأدائي تجاوز النص المسرحي فقد أصبح مادة دسمة للدراسات النقدية كالبنوية والسيمائية والتفكيكية فهو مستعمرة الرموز، وفيه تدفق اللغة وتلاحق الأفكار والمعاني «لتصنع كهوفا ودهاليز تحمل في أحشائها كائنا أسطوريا يتحدى الزمن، فصانع الأسطورة يموت حين يحين الأجل ولكن الأسطورة لا يحدها أجل وتبقى حية من خلال السرد والعرض»³.

3- سيميائية العرض المسرحي " محاكمة جحا"

يتشكل نص مسرحية محاكمة جحا للمخرج "الشريف لدرع" من ستة وعشرين مشهدا تم عرضها بالمسرح الجهوي بقسنطينة، فهو نص مشاغب يعيد إحياء شخصية جحا ولكن على الطريقة الجزائرية، حين سلط الضوء على قضايا اجتماعية وطرحها على الطريقة الكوميديا/التراجيدية ولكن بأسلوب «واع واضح ومباشر فالمسرح يسعى للتأثير الإيجابي والمحدد لحياة الجماهير، للوصول نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية فيرفرف عليها السلام و يمنحها الحرية»⁴.

¹ - أحمد مندور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر -دراسة أعمال رضا حوحو-، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2005، ص12،13.

² - المرجع نفسه، ص18،19.

³ - جوليان ميلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص27.

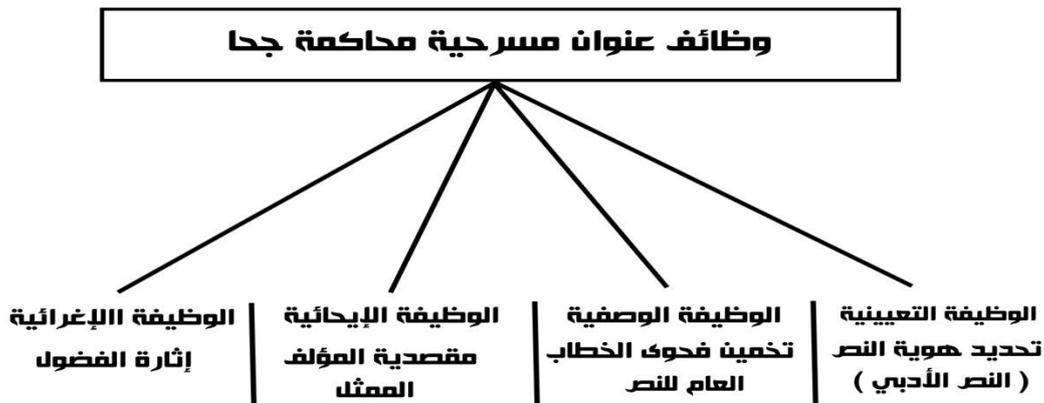
⁴ - أنظر: أحمد العشري: المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 القاهرة 1989، ص11.

يحاول العرض/النص المسرحي إعادة إحياء شخصية تراثية عرفت بطبيعتها الهزلية والفكاهية في مواقفها، وحكمتها في معالجة كثير من الأمور التي كان يسأل عنها، إلا أن نفخ الروح في هذه الشخصية يعد مصالحة بين الماضي/الحاضر، وكأنه الوقوف عند أخطاء الماضي لاستدراك الحاضر وبناء المستقبل، والطريف في الأمر أن جحا يلبس الماضي ولكن الحاضر يحاكمه لأنه اتهم بالشيوعية و قذف مؤسسات الدولة، ليخترق جحا الفضاء المسرحي ليحتك بالوعي ويؤثر في الكون ويلامس الإنسانية بطريقة فنية و ذكية تدمر الحاضر الذي أراد أن يشيئ كل شيء ليختار أن يكون في النهاية شهيدا.

أ. سيميائية العنوان:

يكتسب العنوان طابع الرمز فلا يمكن التكهن بما سيحدث في العرض ولا التخمين بطبيعة الشخصية هل ستكون سلبية أم إيجابية، كلها أسئلة تفتح باب التأويل للمشاهد، فرغم صغر حجم العنوان إلا أن رائحة الدلالات تفوح منه «فالنص الصغير يعد مدخلا لنص كبير، كثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه العنوان»¹.

إذ يشكل العنوان نصا مضغوطة محملا بمفردات تستدرج المتلقي ليصبح ذا دلالات ووظائف لغوية حسب رومان جاكسون، ويمكن حصرها في أربعة عناصر حسب "جينت" في الشكل التالي:



بإسقاط الوظائف على عنوان المسرحية " محاكمة جحا " سنكتشف مايلي:

1- تعين الفعل واستحضار المفعول به ومن سيقع عليه الحكم قد وضع إشارات مبدئية للمتلقي عن طبيعة الزمان والمكان حسب الشخصية المذكورة، وكلها تكهنات قابلة للتغيير بعد المشاهدة.

¹ - عبد الهادي مطولي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، ج28، ع1، الكويت 1999،

2- وقوع المتلقي في تحديد إشكالية الخطاب فالشخصية تزجنا عن الواقع ولا يمكن التكهن بالمعنى العام للعرض.
3- عنوان المسرحية لا يطمئن المتلقي فاستحضار شخصية تاريخية تشوش عملية القبض على معنى النص/الأدائي.

4- يحمل العنوان طابعا تشويقيا لمعرفة نهاية مهزلة المحاكمة، هل سيطبق القانون أم تصبح المحكمة ساحة هزلية؟

«لذا عني كثيرا من العاملين في حقل النقد السيميائي (للعنوان) ودوره في تقديم الخطاب وتفاعله فيه باعتباره نصا موازيا، فالعنوان طاقة حيوية مشفرة قابلة للتأويل وعدة قادرة على إنتاج المعنى»¹.

أ. سيميائية العمران المسرحي (الخشبة والديكور):

يشكل الركح المسرحي الفضاء الواقعي/الخيالي الذي يجسد النص المكتوب (قصة، رواية) لتتحول الشخصيات الورقية إلى شخصيات آدمية، فيكون هذا الفضاء هو المكان العام الذي يؤطر الأحداث وتنصهر فيه الشخصيات وتصبح (الخشبة) مقبرة الرموز والإشارات والدلالات التي تستفز ذهن المتلقي/المشاهد وتبعث فيه الحيرة والتساؤل، لماذا اختار المخرج هذا الديكور ولماذا اختار هذه الألوان؟

وبالعودة إلى مسرحية محاكمة جحا ندرك الحيل الفنية التي اعتمد عليها مخرج المسرحية "الشريف لدرع"، حيث شكل هندسية المسرح بما يتوافق مع طبيعة العرض/النص وكذا موقع المشاهد سواء الصفوف الأمامية أو الصفوف الخلفية، «فمن الواضح أن العرض المسرحي نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها الواحدة تلو الأخرى وكل واحد مستقل بذاته بشكل متناغم ومتداخل»².



الصورة رقم (2)

الصورة رقم (1)

لقد شكلت ثماني مكعبات بيضاء ديكور العرض الذي لم يتغير مدة ساعة ونصف لتصبح العلامات (خشبة المسرح) حاملة لمدلولات متنوعة والتي يمكن أن نوضحها فيما يلي:

1 - حلومة التيجاني : البنية السردية في قصص إبراهيم عبد السلام دراسة تحليلية سيميائية في تحليل الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر، ط1 -عمان-الأردن، 2014، ص73.

2 - جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلال في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ط)، 2007، ص130.

أ- تحمل المكعبات الطابع النفسي حسب معتقدات الشعوب وتركيباتهم العقلية، إذ يميل أصحاب المربع إلى التفاني في العمل والتنظيم الجيد والتنسيق كما توحى بالاستقرار والإخلاص، فزواياه الصحيحة تشير إلى الترتيب والعقلانية فهي ترمز للحسابات والرياضيات، واختيارها لكي تكون ديكورا للعرض لم يكن اعتباطيا وإنما يحاول المخرج من ورائها بعث الشعور بالارتياح للمشاهد، لذا اختار اللون الأبيض الذي يرمز إلى النظافة والتفؤل والطهارة، إلا أنها (المكعبات البيضاء) أصبحت ترمز إلى مكان مجهول يخفي أسراراً ويبعث شعوراً بالقسوة حين تناغم اللون الأبيض مع عتمة المكان فأصبح محدوداً وفارغاً ومفرعاً يدفع للمشاهد إلى الترقب عما سيحدث على خشبة المسرح.

ب- تحمل المكعبات البعد الديني فهي تعبر عن الرسوم والزخارف الإسلامية، فهو الشكل المعروف لمقاومة الظروف الخارجية، واستحضارها في ديكور المسرح قد أضفى الطابع الإسلامي الذي يتوافق مع نص العرض والشخصيات ومع الموروث الثقافي الإسلامي.

ج- تحمل المكعبات رمزا إنسانيا فقد كانت تشير إلى الأهرامات القديمة، فهي أقوى الأشكال الهندسية للوزن والعوامل الطبيعية، لذا كان في القديم رمزا على قبور مدفونة في الأرض، ومع مرور الزمن أصبحت الأشكال الهندسية تدل على حالات نفسية معينة مثل: من يحب المربع هو إنسان منتظم في حياته فالظاهر هادئ ولكنه متوتر من الداخل، يهتم بالتفاصيل وحذر جدا ويجب المعلومات العقلانية و لا يحب العمل في البيئة الفوضوية، يضغط كثيرا عندما يكتب على الورق وكتابته ترى فيها جزء حادا وجزءا دائريا¹.

وهكذا يبعث المكان الركحي دلالات مبدئية عن طبيعة الشخصيات وعن العالم العام الذي تدور فيه الأحداث و عن طبيعة الزمان، الذي ارتسم في ذهن المشاهد وتبلور في ذاكرته بمجرد اقتنائه لتذكرة العرض، وبالمقابل أوقعت بساطة الديكور المشاهد في فخ العرض ليدخل متاهة روحية/تخييلية تدفعه إلى ملء الفراغ المقصود.

وهذا ما أطلق عليه "ياوس" أفق الانتظار» إذ يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة².

ج- الإضاءة

تشكل الإضاءة المسرحية الركيزة الأساسية في العرض بما يدرك المتلقي كل الموجودات المادية عن طريق الإدراك البصري، فلإضاءة تاريخ قديم يعود للمسارح اليونانية والإغريقية حيث كان العرض يقدم في وضوح النهار، حتى يستطيع

1 - محمد فيلمبان: الأشكال الهندسية ودلالاتها، منتدى الأكاديمية للتدريس الإحترافي، تاريخ النشر 2012/05/01، أنظر إلى

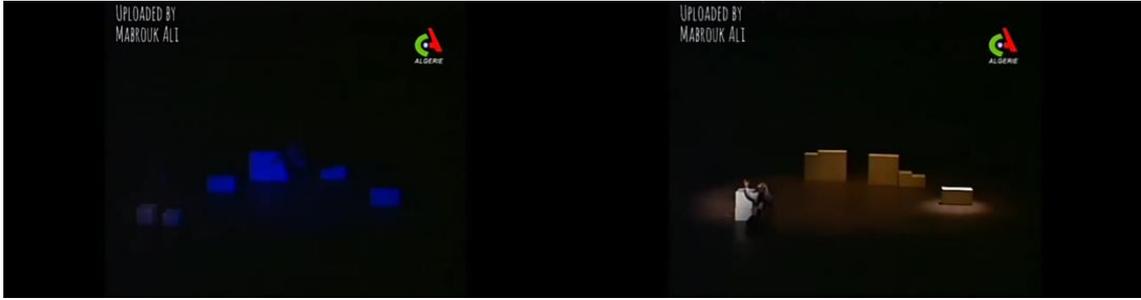
الموقع الإلكتروني: www.aptkra.ar

2 - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي، ط1 - الدار البيضاء- المغرب، 2001 ص 45.

المشاهد الاستمتاع بالعرض والانسجام مع جمال الطبيعة، لتوظف فيما بعد الإنارة الاصطناعية التي كانت عبارة عن مشاعل من نار وقناديل في المعابد قبل أن تدخل ميدان العرض المسرحي.

ومع التطور التكنولوجي والاكتشافات الإنسانية مثل المصباح، أصبحت الإنارة المسرحية تحمل دلالات ورموز تكمل العرض المسرحي (نسقا سيميائيا) تحيل على التراجيديا أو الكوميديا، فهي تدل على الليل/النهار وحتى على الفصول، فإذا كان الضوء باهتا فهو يدل على الشتاء، وإذا كان ساطعا فهو يدل على حرارة الشمس أي فصل الصيف.

والعودة إلى مسرحية "محاكمة جحا" نجد أن الإنارة تتقطع حسب المشاهد المسرحية وحسب الفوضى وسلوك الممثلين، إذا كان الممثل حزينا كان الضوء خافتا والعكس صحيح. وهكذا أعطت الإنارة ديناميكية أخرى للديكور حين تغيير مكان المربعات من مشهد إلى آخر حسب الإنارة.

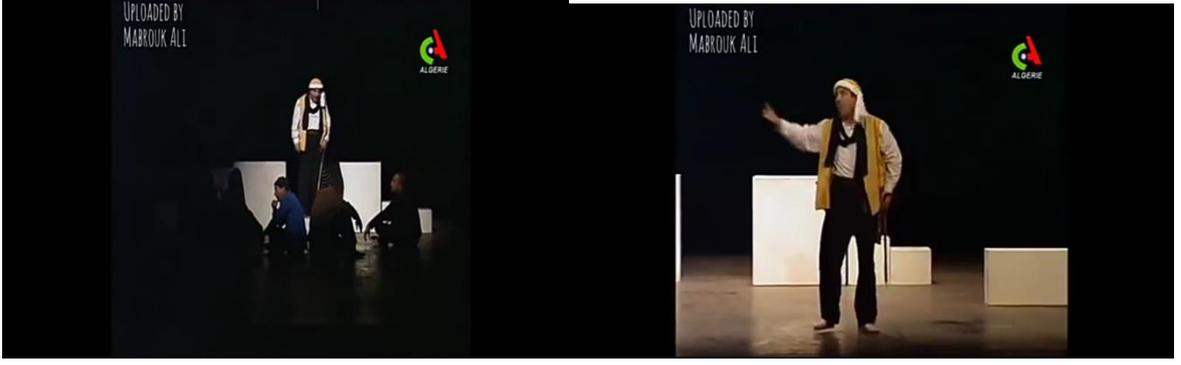


الصورة رقم (4)

الصورة رقم (3)

تبدو الإنارة من خلال المسرحية مرتبطة بما يلي:

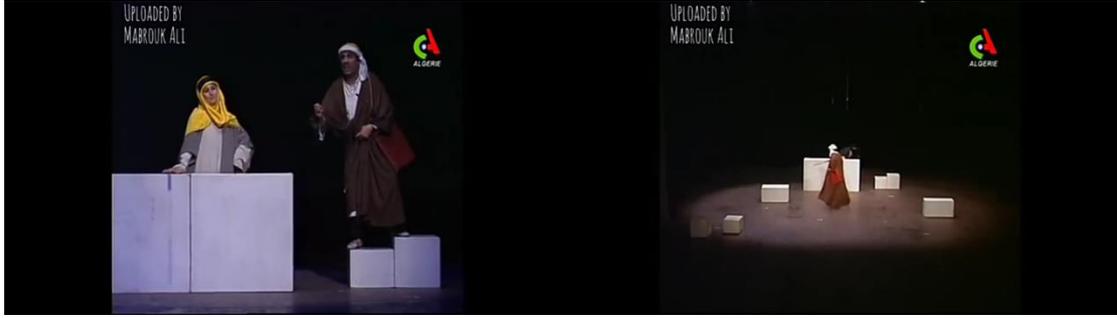
1. الإضاءة والديكور: ساهم تسليط الضوء وتقليصه في بعض الأحيان وإنارته في الجوانب في أحيان أخرى بتكثيف الانطباع بالإيجابية والسلبية للمكان، خاصة عندما ترمي المربعات بظلالها على الخشبة.
2. الإضاءة والممثلين: تساهم الإنارة في إبراز ملامح الممثل في حزنه وفرحه أو تشاؤمه كما تعطي دلالات عن الزمن الذي تدور فيه الحكاية/القصة/النص المسرحي من خلال ملابس الممثلين، ففي مسرحية محاكمة جحا ارتدى الممثلون لباسا يرمز إلى الزمن الماضي كالعمامة و السروال الفضفاض.



الصورة رقم (6)

الصورة رقم (5)

3. الإضاءة والألوان: إن المتفرج على المسرحية يلمح تناسقا بين الألوان والديكور ولباس الشخصيات، وطريقة الإنارة عكست لنا ذلك وأعطت المتفرج دلالات وإيحاءات عن طبيعة الزمن والمكان.



الصورة رقم (8)

الصورة رقم (7)

4. الإضاءة والموسيقى: استطاع العرض المسرحي أن يجعل ما يبدو جامدا حيا، حتى الإضاءة أصبحت تتراقص على أنغام الموسيقى والألحان داخل العرض لتمتلك بذلك بعدا سيميائيا زئبقيا قابلا للتحرك و الثبات.

مع بداية العرض شكلت الموسيقى والإنارة ثنائيا يعمل على جذب انتباه المتلقي لبداية العرض، لتعبر فيما بعد عن بداية المشاهد ونهايتها، واللافت للنظر في هذه المسرحية أن الموسيقى كانت عبارة عن ألحان متقطعة مكتملة لطبيعة العرض وحسب المتلقي خاصة عند انطفاء الأنوار فيبقى على اتصال مع العرض عن طريق حاسة السمع، ليزيد من توسيع دائرة التخيل لديه لما سيكون فيما بعد.

د. سيميائية الدوال البصرية:

1. الإكسسوارات

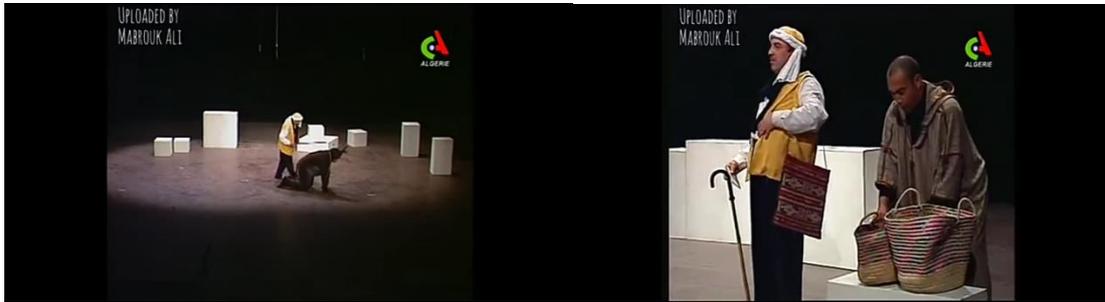
احتلت الأزياء والإكسسوارات مكانة في مسرح العصر الحديث فهي تعطي معلومات محددة عن طبيعة الشخصية وجنسها وعمرها ومكانتها الاجتماعية، لتصبح ذات نسق دلالي ترسل معلومات في الوقت المناسب

حسب طبيعة الأحداث والعرض، كما هو الحال مع مسرحية "محاكمة جحا" فقد عمد المخرج على اقتناء إكسسوارات معينة وهي :

أ- **العصا:** تحمل العصا في الثقافة الشعبية الجزائرية انساقا متعددة كالنسق الديني الفني كالعادات والتقاليد وغيرها، ولكل هذه الأنساق دلالات هدفها التواصل مع الآخر، للتعرف على ثقافته لذا حمل المسرح لواء التعدد الثقافي حين تبنى نسقا من هذه الأنساق ليعبر عن تكوين الفن (عادات تقاليد، حكايات ...). وهكذا امتلك المسرح معطيات ظاهرة وغير ظاهرة محسوسة وغير مرئية و كلها تشكل دلالات عامة عن طبيعة الحياة التي يصورها.

وفي العرض نجد أن العصا كانت حاضرة من بداية العرض إلى نهايته نظرا لأهميتها السينوغرافية والدلالية ، فالعصا أو كما نسميها في بعض المناطق "الخيزرانة" لها مؤشر جمالي فمعنى العصا العام يوحي «في المسرح التجريبي على الغرابة والتسلط والعنف كما يمثل الغطرسة والسلطة والجبروت»¹.

لكن حضورها في المسرحية قد أعطى بعدا رمزيا آخر يوهنا بالحكمة والصبر كما استعملت لغرض آخر لدفع حمار جحا إلى المشي أو ضربه حين سرق كتاب جحا، وفي بعض الأحيان تصبح أداة لجلب انتباه المشاهد حين يدق بها على الخشبة.



الصورة رقم (10)

الصورة رقم (9)

كما ساهم توظيف العصا في إعطاء إشارات بصرية للمشاهد والتي تظهر جانبا من البيئة العربية الإسلامية، إذ تذكرنا بمعجزة عصا موسى في قوله تعالى في سورة طه «اتكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى» وفي قوله أيضا «وإذا مجباهم وعصيتهم يخيّل إليهم من سحرهم أنها تسعى» وهي دلالة وبرهان النبوة. لتتغير دلالتها لتصبح رمز الحياة و الموت بالنسبة لسليمان عندما أكلت الدابة منسأته فوق أرضها، وكذا دلالة القوة عندما ضرب موسى البحر بعصاه.

¹ - جميل حمداوي: شعرية العرض المسرحي ومكوناته الجمالية، المجلة الالكترونية الأدب والفن، تاريخ النشر 2007/05/26 أنظر

ب- المحفظة (العمارة): وهي عبارة عن خرقة تمت حياكتها وطرزها لتصبح وعاء تجمع فيه الأشياء التي تلازم المرء، وهنا اختار المخرج العمارة بلون أحمر مطرزة بشكل هندسي وهو المعين الذي يحمل نفس صفات المربع و المستطيل.



الصورة رقم (12)

الصورة رقم (11)

ينتمي اللون الأحمر إلى الألوان الساخنة والمستفزة فهو لون الدم والنار، وهو أيضا لون الحب "الأزهار"، لكن تمازجه مع الأشكال الهندسية مثل المستطيل والمربع يرمز للاستقرار، يبدو أن المخرج أراد تصوير الشخصية على أنها سوية ومستقرة نفسيا ولا تعاني من اضطرابات عقلية، خاصة في تفسيره للواقع ووقوفه ضد الانتهازين بأسلوب ذكي وساخر، وبالعودة الحوار العام الذي دار بين جحا والقضاة أثناء المحاكمة يبرهن على صحة هذا الاعتقاد.

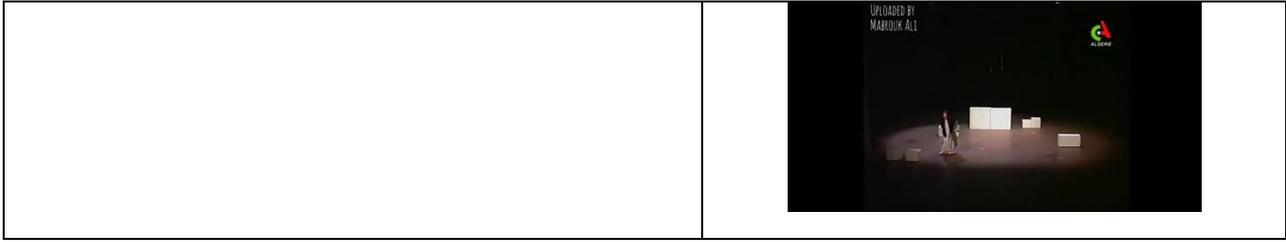
1- سيميائية الحركات

يشغل المسرح على تكثيف الدوال البصرية وخاصة الحركية، فيتفاعل النص المكتوب مع النص الحي المتحرك عبر الممثلين، لتكون العلاقة بينهما تكميلية إلا أن الفرق بينهما أن الأول أقل تأثيرا من الثاني، ليصنع هذا التحول سحرا جديدا « لا على أنه انعكاس لنص مكتوب ومجموعة القرائن المادية التي تنبعث من المكتوب، بل على أنه انعكاس ملتهب لكل ما يمكن أن نستخلصه من نتائج موضوعية في الحركة، والكلمة، والصوت، والضوء، والموسيقى، وتركيباتها».1

وهكذا تمنح الحركة المتلقي فرصة التأويل والتفسير ويصبح للجسد لغة مغلقة بإيماءات مشفرة، وهنا سنتوقف عند بعض الحركات لنقدم لها تحليلا سيميائيا:

¹ -جميل حمداوي: المسرح السيميائي عند المخرج العراقي صلاح القصب، المجلة الإلكترونية ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب، تاريخ النشر 15 سبتمبر 2010، انظر الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com

سيمائية الفعل	حركة الممثل
<p>-لقد حافظ الممثلان من خلال هذه الحركة على مسافة التواصل بينهما حتى يكون الحديث مسموعا لهما وللمشاهدين هذا من جهة، ومن جهة أخرى أعطى كل ممثل بالظهور إلى الآخر وهي دلالة على غرابة الشخصية الأولى صاحبة الرداء الأسود (الشرطي) الذي يخفي نفسه عن الطرف الثاني وهو جحا.</p> <p>لذا استعمل خرقة سوداء لتخجب وجهه هذا السواد الذي يحيل على العتمة والظلمة، فالمتلقي لا يستطيع أن يفهم مراده ولكن الحركة التي استعملها تدل على أنه يتقصى أثر جحا صاحب العبادة البنية التي تدل على الأصالة والتراث واللون الأبيض الدال على الصفاء وقد قصر مسافة التواصل حتى يعطي المتلقي حسن نيته وخاصة حين وضع يده على قلبه، فإشارة الأنا تدل على الثقة بالنفس وعدم الخوف من الآخر الذي لم يتحرك من مكانه في صورتين.</p>	 
<p>-لقد تفاعل الممثل مع شخصية جحا خاصة في مواقف الضعف وقلة الحيلة، ليلجأ إلى الله و يطلب منه المساعدة وهنا استرخى الممثل وبسط يديه للدعاء في الصورة الأولى، ثم رفعها عاليا على طريقة التكبير والإحرام ليكون وقعها أشد على المتلقي ويصدر له الشعور بالأسى والألم ويجذب انتباهه كما جذب انتباه حمارة.</p>	
<p>-تشير الحركة في هذه الصورة الغرابة والدهشة التي أصابت عمي الداموح فجلوس جحا بالمعكوس على ظهر الحمار قد أعطى شعورا بعدم الأمان بعدما سرق حمارة، وقد تلخص هذه الحركة مشهدا سرديا كاملا يصور فيه فوضى المدينة وعبثية الحياة.</p> <p>-تدل الحركة الدائرية على المسرح والتي قامت بها أم جحا حين كانت تسرد طفولته وحياته على دورة الحياة وإعادة البعث، كما توحي بفكرة صعود الصعاب والمغامرة بالنسبة لشخصية جحا، كما أدخلت هذه الحركة القضية التي تعالجها المسرحية قضية مركزية وحقيقية وإنسانية.</p>	 



استطاع المسرح عبر مسيرته الفنية أن يحاكي الواقع ليعبث شعور المسؤولية في الإنسان ويغير ثقافته ويؤثر في سلوكه، فتصبح خشبة المسرح فضاء للنقاش الواسع لا يتمركز حول اللغة فحسب بل تجعل كل شيء حيا قابلا للقراءة والتأويل، فيطور المشاهد/المتلقي أدواته وآلياته في تفسير هذا الفن والتي تساهم بدورها في تشكيل الوعي المسرحي.

مصادر البحث ومراجعته.

- 1- أحمد مندور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر -دراسة أعمال رضا حوحو-، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1.
- 2- أحمد العشري: المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 القاهرة 1989.
- 3- امبيروتو إيكو : التأويل بين السيميائيات و التفكيكية تر : سعيد بلكراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء المغرب، 2004.
- 4- ادمير كوريه: سيمياء براغ للمسرح، دراسة سيميائية، منشورات وزارة الثقافة (د ط) سوريا 1997.
- 5- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي، ط1 - الدار البيضاء- المغرب، 2001 .
- 6- جوليان ميلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.
- 7- جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلال في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د ط)، 2007 .
- 8- جميل حمداوي: شعبية العرض المسرحي ومكوناته الجمالية، المجلة الإلكترونية الأدب والفن، تاريخ النشر 2007/05/26 أنظر الموقع الإلكتروني www.ehewar.org
- 9- جميل حمداوي: المسرح السيميائي عند المخرج العراقي صلاح القصب، المجلة الإلكترونية ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب، تاريخ النشر 15 سبتمبر 2010، أنظر الموقع الإلكتروني: www.diwanalarab.com
- 10- حلومة التيجاني : البنية السردية في قصص إبراهيم عبد السلام دراسة تحليلية سيميائية في تحليل الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر، ط1 -عمان-الأردن، 2014.
- 11- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، الدار البيضاء -المغرب- 1985.
- 12- سيزا قاسم : مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية ط1، القاهرة -مصر - 1987.
- 13- عادل فاخوري: تيارات في السيمياء ، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، بيروت 1990، ص 11.

- 14- عبد الهادي مطولي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفريق، مجلة عالم الفكر، ج28، ع1، الكويت 1999.
- 15- على صابري: المسرحية ونشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، ع6، تاريخ النشر 2017/09/06، ص 102. أنظر الموقع الإلكتروني: www.alfeker.net
- 16- محمد سراج الدين: فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، (دط)، مج3، 2006.
- 17- محمد فيلمبان: الأشكال الهندسية ودلالاتها، منتدى الأكاديمية للتدريس الاحترافي، تاريخ النشر 2012/05/01، أنظر إلى الموقع الإلكتروني: www.aptkra.ar

الحب والجمال في شعر أحمد بن مصطفى العلاوي

د. المسعود قاسم

جامعة محمد خيضر بسكرة - الجزائر

ملخص البحث:

نحاول من خلاله هذه المقالة أن نسلط الضوء على شعر أحمد بن مصطفى العلاوي؛ إذ يتركز شعره على دعامتين هي المحبة والجمال، حيث اتخذ منهما غذاء للروح وفتحاً لمغاليق الوجدان بطرق فنية رائعة بينت قدرته في تسخير أدوات فنية للتغني بجمال الحضرة الإلهية وما يفاض على العارفين من الأسرار الربانية والتغني بالحضرة المحمدية.

الكلمات المفتاحية: الصوفية؛ الشعر؛ الحب؛ الجمال؛ أحمد العلاوي.

Abstract:

Through this article, we try to highlight the poetry of Ahmed bin Mustafa Alawi; his hair is based on the pillars of love and beauty, where he has nourished them for the spirit and a breakthrough for art collectors has shown his ability to exploit the technical tools to sing beauty of the divine presence and what everyone knows. The mysteries of the Lord and the song of Muhammadiyah.

توطئة:

الشعر الشعبي الصوفي شعر وجداني روحي؛ لتعبيره عن نفثات وجدانية وتجربة روحية خلاقة تنبع من عالم الروح الذي ينشد الجمال المطلق في أسمى معانيه، والجمال عند المتصوفة فيض من الله على كل الموجودات، إذ ربط الشعراء المتصوفة سائر الجمال بالجمال الإلهي، وهذا الاستغراق في الجمال أوصل الشعراء إلى درجة الوجد، والغيبة عن الوعي الحسي، لذا كانت تجربة التذوق عندهم تجربة تأملية هدفها الوصول إلى الجمال الأسمى الذي تهفو إليه الأرواح، استطاعوا التعبير عنها بلغة جمالية توازي المقامات الجسدية والروحية، ومثلوا للجمال تمثيلاً صادقاً في قصائدهم تهتز له النفوس وتطرب له القلوب، وتشنف الأذان، وهو ما وجدناه في قصائد الشيخ "أحمد بن مصطفى العلاوي" فالقارئ لهذا الشاعر والمتمتع لطريقة نظمها يجد أن قصائده تعبر عن تجربة عرفانية فريدة تكشف عن وعي مرهف.

1. الشاعر الصوفي بين الحب والجمال: ينطلق الصوفي في حبه من الحب الإلهي؛ لأن الحب الإلهي يمثل القطب الذي تدور حوله أفكار المتصوفة، لذا نظم شعراء الصوفية تجاربهم الروحية في طريقهم من الدنيا إلى الله، وسرعان ما كَوَّنوا لأنفسهم عالماً روحياً غير الذي كانوا يعيشونه بعد أن تعلقوا بالذات الإلهية فكانت لهم خمر أخرى وعشقا آخر، وطبيعة أخرى غير التي عهدوها، وانتقلت موضوعاتهم الشعرية من الخطابات المادية التي تتضمن الخمر والمرأة كملذات من ملذات الدنيا إلى خطايات روحية تنوعت بين العشق الإلهي ورؤية الحق¹.

إذ يقول الشاعر "أحمد العلاوي":

حَيْرٌ لي بالي قطب الجمال**** عين الكمال هو المرام

سُرُّ الحياة نور الصفات**** حصن النجاة دار السلام

قصدي بُعِيَّاتي خمري نشواني**** عين الداوت في ذا العالم²

يخوض الصوفي غمار تجربته الروحية بحثاً عن الله، في الآفاق، وفي نفسه، في آياته الكونية، وقد نسج الصوفية تجربتهم الروحية في "أشكال التعبير التي سمحت بما للغة، فشكّلوا نسقا خطايا مختلف المكونات والظواهر النصية من شعر وقصص أدعية ومناجات وحكم وأخبار تنظمها مجموعة من القوانين التي تحكم العلاقات والتفاعلات فيما بينها قصد بلوغ هدف معين، هو التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله³.

والشعر الصوفي هو نتاج إنسان امتلأ قلبه حباً، وفاض رحمةً وجمالاً؛ لأن الحب أساس الحالة الروحية في التجربة الصوفية، وهو أول درجات سلم الارتقاء الصوفي نحو معرفة الله، والاتحاد به، وقد عُرِف الشعر الذي يصوّر فيه الصوفيون حبهم لله (بالغزل الإلهي)، فقصاصاتهم تكاد تتطابق مع الغزل الإنساني؛ لأن الصوفي دائماً في رحلة البحث عن الذات الإلهية التي يعشقها، ويعبر عن تجربته بالمحسوس عن اللامحسوس؛ لأنه يخوض في عالم روحي يصعب وصفه، فلجأ إلى لغة تتماشى مع هذا العالم الروحي وحال النشوة التي يعيشها، فوظف الشاعر الصوفي الرمز كمعادل موضوعي للحالة التي يعيشها .

¹ ينظر: نواصر السعيد، 2014، جمالية الخطاب في الشعر الصوفي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد 20، ص 14.

² أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، المطبعة العلاوي، ط 4، مستغانم، الجزائر، ص 83.

³ آمنة بلعلي، 2009، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط 1، دار الامل، الجزائر، ص 20.

1.1. جمالية الرمز: لجأ الصوفيون في أشعارهم إلى الرمز؛ لأنه "طريقة من طرائق التعبير، يحاول بواسطتها

الصوفيون محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم، عن المجهول والكون والإنسان، ووصف العلاقة بين الإنسان والله"¹.

والرمز الذي يعبر من خلاله الشعراء المتصوفة عن مواجيدهم وأذواقهم لم يجر على قاعدة واحدة عليها جميع

الشعراء، وإنما اختلف باختلاف الموضوعات التي يتناولوها.

تعدد أشكال الرمز الصوفي بتعدد مواضعه وبواعثه، فهو كالطيف يزدهي بألوانه الشعر الصوفي؛ إذ يَسِمُ القصيدة

الصوفية بِسمة جمالية تميّزها عن غيرها، ومن أشهر الرموز التي ازدحمت بها القصيدة الصوفية؛ هي رمز المرأة، ورمز

الخمرة، خاصة عند الحديث عن الحب الإلهي.

أ. رمز المرأة: كانت مشكلة الشعراء المتصوفة الأساسية هي حملهم الكثير من المشاعر الملتهبة في محراب الحب

الإلهي وعجز اللغة البشرية عن حمل هذه المعاني القوية الرقيقة التي تذرف لها العيون، فحاولوا أن يجدوا قدر

الإمكان نوعاً من الشعر يحكي خفايا أنفسهم ويخفي حقيقة هذه المحبة عمّن لا يفهمها، ومن أغراض الشعر

العربي اختاروا الغزل ليكون راعياً لكلامهم باعتباره أكثر الأغراض الشعرية رقة وتبيناً لخلجات النفس البشرية

في أظهر حاجات الحب، ولأن المرأة هي الأيقونة التي تدور كل أحاديث الغزل حولها، فقد كان من الطبيعي أن

تلبس لبوس الرمزية في شعر المتصوفة؛ إذ وظف "الشيخ العلاوي" اسم "ليلي" و"البنّي" رمزا للذات الإلهية إذ

يقول:

دنوت من حي ليلي لما سمعت نداها

يا له من صوت يخلو أود لا يتناها

رضت عني جذبتني أدخلتني لحماها

أنستني خاطبتني أجلسني بحذاها

قربت ذاتها مني رفعت عني رداها²

استعمل الشاعر أحمد العلاوي اسم "ليلي" كرمز للذات الإلهية، ليصور تعلقه وهيامه بها؛ حيث يستحضر

الملتقى صورة "قيس" ذلك العاشق الوهّان، فالشاعر نقل المعاني الحسية من الغزل العادي إلى الغزل الإلهي، بحيث

¹ وضحي يونس، 2006، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص106.

² أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، ص30.

أضحت المعاني روحية صرفة، فحب ليلي هو رمز الحضرة الإلهية، والقرب من ليلي هو القرب من ذات الله تعالى، ورفع الرداء رمز لانكشاف الحجاب، وكذا ألفاظ الأُنس والحضور الغيبية، ليست إلا رموزا تعكس لنا بصدق شوق الشاعر وتعلقه بالله وحده.

ويقول أيضا:

تِيهْتِنِي لِبْنِي *** بِلْتَم لثَام
بِوَصْلَهَا حَزْنَا *** مَا حَوَى كَلَامِي
قَدْ جَاوَزْنَا عَدْنَا *** وَحُور الْخِيَام
مَالِي وَلِلْحَسَنِي *** إِنْ صَح مَرَامِي
أَشَارَتْ بِالْمَعْنَى *** وَجَدْتَنِي رَامِي
قَالَتْ لِي مِنْ أَنَا *** خَفِيَتْ كَلَامِي
فَزَادْتَنِي صَوْنًا *** رَفَعْتَ مَقَامِي¹

ويقول أيضا:

أَرْقِنِي الْغَرَام *** مِنْ حَسَن لَيْلِي
وَالْقَلْب فِي هِيَام *** مَعَ الْجَمِيلَا
وَدَمْعِي فِي أَنْسَجَام *** عَمَلْت مَسِيلَا²

ويقول في موضع آخر:

إِلَّا ذَات الرَّحْمَان *** فَرَّتْ بِهَا عَيْنِي
شَاهَدْتَهَا عِيَان *** حَيَّرْت لِي ذَهْنِي³

اتخذ الشاعر أحمد العلاوي رمز المرأة معراجا لوصف شوقه ووجدته وهيامه، لا بالمرأة هذا الكائن الجميل لذاتها، وإنما شوقه وحبه لله عزّ وجلّ، وقد تعددت أسماء المرأة في شعره لكنها ترمز كلها لمحبوب واحد هو الله.

¹ أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، ص 69.

² أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، ص 52.

³ أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان ص 32.

وإذا كان ضمير الأنتى حاضرا بامتياز في شعر أحمد العلاوي، فإن حضورها يكتسي مذاقا خاصا ونكهة متميزة فهي تمثل تجسيدا للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفيزيائية الحسية، وشيفرة جمالية توحى بانسجام الروحي والمادي، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة فإنها تقف بجانب هذا التمثيل شاهدا على الذوق الرفيع للمتصوفة الذين ناشدوا في المرأة جانبها الجمالي.

فكان الحب الذي يطلبه الشاعر ليس مادياً بل يسمو على المادة ليصل إلى الله تعالى، بما في هذا الحب من روحانية؛ لأن الصوفي يرى فلسفة الجمال ومختلف معانيها الروحية وراء الجمال المادي، متخذاً من الجمال المادي وسيلة للوصول إلى الجمال الروحي الإلهي عن طريق التفكير في الخير المطلق المنزه عن الشر، فكانت لأشعاره ومعانيها الغزلية روعة وجدة لا سبيل إلا ما يتجاوز به الجمال المادي.

فقد سار الشاعر في المحبة والعشق على الطريقة التي تتطلب أن تُفرغ القلب من أي فكر أو ذكر سوى الحبيب، فالمحبة الصوفية هي محبة محضة خالصة وحيدة يتيمة لا شراكة فيها وعلى كل المستويات، والشاعر هنا سار على درب السلف في المحبة الإلهية التي بها يحصل للنفس الطرب والسرور بما هي فيه من اللذة الروحانية وما يشغلها عن الشعور بما فاتها من اللذات الحسية، وعند ذلك توجه إلى اللذات الروحانية.

ب. رمز الخمرة: يستعمل الشاعر الصوفي الخمرة في شعره لعجز كلمات اللغة العادية عن حمل نشوة الغياب في الذات الإلهية، وهي رمز على المحبة الإلهية؛ لأن المحبة الإلهية هي "موضوع الإسكار وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجدته بالمحبة، أو في حالة تجلي الحق عليه بالمحبة يغمره فيض من اللذة الروحية، وتطغى على كل كيانه"¹.

والخمرة في العرفانية الصوفية ليست هي الخمرة المادية؛ فالشاعر الصوفي يستعين في تعبيره عن عالمه الروحي بأدوات من عالم المادة، فاستعار من الخمرة صفتها، واتخذها "بديلاً رمزياً مناسباً، بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي، التي يمكن أن نتبينها في غياب التوازن وحساسة رقابة العقل، وحضور التهتك والشطح"² وهو ما قاله الشاعر أحمد العلاوي في هذه الأبيات:

قد باح به الخمرار*** بين ذوي السكر

¹ أمين يوسف عودة 2001، تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص 338.

² المرجع نفسه، ص 337

وقد زالت الأستار*** والمحبوب آس يدرى¹

لولا كاس المدام*** كان وسيلاً²

رجعت لسكري*** وحررت فيك يا الله³

فلا ترض بغير الله حباً*** كل شيء ما دونه سراب

نصحتك إن كانت لك نسبا*** أهل الذكر في محبوبهم غابوا

شربوا من مدامته غباً*** أخذهم عنهم ذاك الشراب

يا ليت لك من كأسهم شرباً*** تكون لك في قربنا سباب⁴

تمثل هذه الأبيات الشعرية حالات تنقل الشاعر الصوفي من مرتبة إلى مرتبة لينتهي بعد ذلك بالفناء بالذات الإلهية، وهذا الفناء بمثابة السكر عند البشير العاديين، وفي هذه المرتبة يُغيب الصوفي عما حوله، ومن هنا تكون النشوة الحب الإلهي، والحب يدفع بالحبيب للقاء محبوبه، ولن يستقر له حال، أو يطمئن له بال دون مشاهدته كقول الشاعر: "وقد زالت الأستار"

ويقول أيضاً:

أنا في كل حالة نشرب*** من مدام عتيق

وحبيبي بغنائه يطرب*** مع صوت رقيق⁵

لم ندر من أين كان شربي*** حيرني الغرام

قد كان شربي من باطن قلبي*** أنا نفس المدام⁶

الخمرة العتيقة*** المعنى رقيقة

¹ أحمد العلاوي، الديوان، ص 61.

² أحمد العلاوي، الديوان، ص 53.

³ الديوان نفسه، ص 55.

⁴ الديوان نفسه، ص 49.

⁵ الديوان نفسه، ص 56.

⁶ الديوان نفسه، ص 57.

نفس الحقيقة*** تبدو لك من القلب

سُرُّك لاعم*** والحق ساطع

والشرب نافع*** هو لك منك قريب¹

إن توظيف الشاعر هنا للخمرة زما رافقها من عناصر مدام والشرب عبارة عن رمز يعبر عن مدى تعلق الشاعر بالله سبحانه وتعالى، ولعل الشاعر بهذا الرمز يهيم في عالم من الوجد والسكر المعنوي، ويسبح في فضاء تتسامى فيه الروح لترتفع عن دنيا الحياة إلى رحاب الحضرة الإلهية، وهذه الخمرة في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي المباشر تتجاوز المعطيات المادية إلى المعطيات الروحية.

والحبة عند الشاعر الصوفي آية الإختصاص حيث يتعلق القلب بالحب، فما الصوت الشجي (وحبيبي بغنائه يطرب* مع صوت رقيق) ولا الخمرة (والحق ساطع والشرب نافع) إلا دعوة لمعرفة سبيل لفتح أبواب الحقائق التي تتجلى للقلب المحب ليصل إلى درجة أعلى من الذوق ويحقق الوصل والنشوة.

كما نلّف في أبيات أخرى للشاعر اجتماع لواعج الحبّ بنيران الشوق، لتنتهي بعشيقٍ روحاني للرسول صلى الله عليه وسلم، إذ يقول:

يا رب عظم صل وسلم*** مجّد وفجّم بدر التمام

صلّ عليه واجمعي به*** جمعا بديهي بلا أوهام²

تذكر هذه الأبيات الحب الذي يكنه الشاعر للرسول صلى الله عليه وسلم وهو حب قوي، يختلف تماما عن حب شعر التكسب؛ لأن هذا يخلو من أي قصد منفعي مما يجعل العاطفة الصادقة تبرز بوضوح، لا سيما وأن لغة الشاعر تغلب عليها المباشرة لا ختفاء المجاز في شعره اختفاء كبيرا ليدع للتكرار الذي من شأنه إشباع رغبة الشاعر في ذكر الرسول صلى الله عليه وسلم مثل قوله:

¹ الديوان نفسه، ص 54.

² الديوان نفسه، ص 83.

دمعي مهطال *** من عيني مَضَاهَا

يا برد الأصال *** سلّم على طها

سلّم عليه *** يا نسيم القرب

واذكر إليه *** لوعتي وحيي

مولع به *** وليس في كسي

صبرٌ محال *** عن حضرة البَهَا

يا برد الأصال *** سلّم على طها¹

نري أنّ مدح الشاعر للرّسول صلى الله عليه وسلم لم يكن المدح الذي نعرفه ضمن الأغراض الشعرية؛ إنّما كان مدحا يعبر عن مقام من مقامات الصوفية، لأنّه ليس مقصودا به مدح التكبُّب، أو مدحا لخوف العقاب، أو هيبّة، إنّما المقصود به صباغة الحُب الرُّوحي الذي لا علة فيه، و هو حُبّ الله و حُب رسوله صلى الله عليه وسلم. والحب عند الشاعر يأخذ أعلى نسبة له في قصائده؛ لأنّ هناك صلة روحية بينه وبين رسوله صلى الله عليه وسلم.

2. الفناء الصوفي :

ينطلق الصوفي في حبه من الحب الإلهي، لذا يسلك كل الطرق التي يعتقد أنّها تؤدي إلى هذا الحب، والصوفي الذي يأخذ في السعي للوصول إلى الله يسمى سالكا أو مسافرا "فخلال ممارسة التجربة الصوفية يرتقي الصوفي ويتسامى بروحه وأحاسيسه في الطريق إلى الحق، مبتغيا الوصول إلى الحضرة الإلهية حيث يكون الفناء في الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف"²، وعندما يجد الصوفي السالك نفسه وقد وصل إلى حضرة الألوهية، ووقف على عتبة الاتحاد بالذات الإلهية، ولا يستطيع تحمل الموقف، فيحدث له وجد عنيف، لا يستطيع معه كتمان الأسرار التي يطلع عليها، فينطق لسانه بعبارات مستغربة يتجاوز بها حدود العقل والمنطق والواقع، مثل قول الشاعر أحمد العلاوي:

أنا فيه فاني به *** يراني كما نراه

¹ الديوان نفسه، ص 84.

² إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، ص 43.

سكاري حيارى فيه**** صرّحوا به وفاهوا

هو قصدي لا نخفيه**** دوما قبلي ما ينساه

هو هو قصدي فيه**** روجي وذاتي تهواه

الله الله نعني به**** كل نُطقي بسنّاه

العلّوي فاني فيه**** لا يرجو سوى رضاه¹

فبعد أن وصل بالشاعر "أحمد العلاوي" العشق الإلهي ذروته اتحدت ذاته مع الذات الإلهية التي يعشقها، وحلت الروح الإلهية روحه.

و العِشْقُ فِي المَعْتَقِدِ الصُّوْفِيِّ هو « آخر مقامات الوصول والقرب، فيه يُنكر العارفُ معروَفه، فلا يبقى عارفٌ ولا معروفٌ ولا عاشقٌ ولا معشوقٌ ولا يبقى إلّا العشق وحده، والعشق هو الدّات المحضُ الصِّرفُ، الذي لا يدخل تحت رسمٍ ولا نعتٍ ولا وصفٍ [...] فإذا امتحق العاشقُ وانطمس، أخذَ العِشْقُ في فناء المعشوق والعاشق، فلا يزالُ يُفني منه الاسمَ ثمَّ الوصفَ ثمَّ الدّات؛ فلا يبقى عاشقٌ ولا معشوقٌ، فحينئذٍ يظهر العاشقُ بالصُّورتين، ويتّصفُ بالصِّفتين، فيُسمَّى بالعاشقِ ويُسمَّى بالمعشوقِ»²

ويتكلم الشاعر العلاوي عن نفسه في ضوء ما يشعر به من إحساس ذاتي بالانعتاق من العالم السفلي والانغماس في العالم الروحاني، معبرا عن ذلك بالصورة الفنية المفعمة بالحركة حيث تتداعى صورته في هذه الأبيات:

والأصل مِنِّي رُوحاني**** كنت قبل العبودية

لا تحسب أنك تراني**** بأوصاف البشرية

فَمِنْ خلفها معاني**** لوازم الروحانيا

فلو رأيت مكاني**** في الحضرة الأقدسيا

¹ الديوان السابق، ص 47.

² عبد الكريم الجيلي، 1997، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل، تح: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ص 85.

تجد أسراراً تغشاني*** وأنواراً نبويا

تجد عيوناً ترعاني*** وأملاكاً سماويا

تجد الحق حبابي*** مني ظهر بما فيا¹

استطاع الشاعر أن يورد هذه الصورة التي تشير إلى ذاته في سموها إلى الحضرة القدسية، وهيما توحى به الكلمات (الحضرة، أنواراً، أسراراً، سماوياً، الروحانياً) كما تكشف هذه الأبيات عن صور الفناء في الذات العليا وضرورة التحول بالطبيعة البشرية إلى طبيعة أخرى لاكثر سمو وطهراً.

ولعل ما ينجر عن الفناء الصوفي في علاقته بالبقاء القائم في الذات الإلهية هو ذلك الجمال الإلهي المتجلي في عالم ملكوته والذي جعل من ذات الشاعر تؤول سلفاً لأن تتحلى بلغة تطل من خلالها عن هذا الجمال الإلهي؛ فتحاول الذات الشاعرة بالقدر الكافي أن تكون لا محالة نتاج جمال الذات الإلهية كقول الشاعر: "أين أنت من حسنه* تالله لست سواه"².

وغالباً ما نجد قصائد الشيخ العلاوي كغيره من المتصوفة يذكرون وحدة الوجود والفناء، وهذا غالباً يكون حين يشتد عليه الوجد وتسيطر عليه النشوة، ويتيه في سكره ينسى نفسه بأنه بشر، فيعبر عن سجيته بلا رقابة من الوعي في هذه الأحوال.

وهكذا لم يكن حب الشاعر أحمد العلاوي للجمال وعشقه له عشقاً للظواهر المادية، ولكنه كان عشقاً مجرداً لما وراء الظواهر، لذلك كانت تجربة التذوق الجمالي عنده تجربة تأملية هدفها الوصول إلى الجمال الأسمى والمطلق الذي تهفو إليه الأرواح، والذي هو علة الجمال في كل شيء موجود، وأدى به هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي إلى درجة الفناء والاتحاد بالله سبحانه.

¹ أحمد العلاوي، الديوان السابق، ص22.

² الديوان نفسه، ص47.

الخاتمة:

توصلنا من خلال هذه الدراسة أن قصائد الشاعر ارتكزت على دعامين الجمال والمحبة، واتخذ منهما غذاء للفتحا لمغاليق وجدانه بطرق فنية رائعة بينت قدرته في تسخير أدوات فنية للتغني بجمال الحضرة الإلهية وما يفاض على العارفين من الأسرار الربانية والتغني بالحضرة المحمدية .

وتعكس قصائد الشاعر صورة بناء هذا الوجود في نظر الصوفي، كما يراه هو لا كما يراه غيره، وعملت هذه القصائد على نقل معاني الكون من معانيه المادية إلى معانيه الروحية، لأن الشاعر الصوفي يدرك جوهر الجمال بعين القلب لا بظاهر صورته المادية المتجلية في الكون.

الصوفي الذي جاء به الشاعر "أحمد بن مصطفى العلاوي" اتخذ لنفسه تركيبة لغوية وفكرية تميزت عن باقي الاساليب الأدبية الشعبية؛ وذلك من حيث القيمة الفلسفية التي تميز بها.

قائمة المراجع:

1. أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، المطبعة العلاوي، ط4، مستغانم، الجزائر.
2. إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأمين للنشر والتوزيع، مصر.
3. آمنة بلعلي، 2009، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، دار الامل، الجزائر.
4. أمين يوسف عودة، 2001، تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
5. عبد الكريم الجيلي، 1997، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل، تح: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، ط 1، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان.
6. نواصر السعيد، 2014، جمالية الخطاب في الشعر الصوفي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، جامعة غرداية، العدد 20.
7. وضحي يونس، 2006، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سور

أنوثة الكتابة وصورة الآخر في رواية: في قلبي أنثى عبرية لخولة حمدي

د / أحمد بقار

جامعة قاصدي مرباح ولاية ورقلة

تحاول هذه الدراسة الموسومة ب : (أنوثة الكتابة و صورة الآخر في رواية (في قلبي أنثى عبرية) لخولة حمدي، أن تضع يدها على سمات الكتابة الأنثوية التي تتميز بها هذه الرواية ، كما تبحث في مصطلح الأدب النسوي واضطراب التسمية ، ثم الخوض في إبراز المظاهر النفسية التي تنبني عليها شخوص وزمكان الرواية ، كما تحاول البحث في صورة الآخر المغاير من خلال السرد .

- البعد النفسي للعنوان و دلالاته .
- سلوكيات الشخصيات (الشخصية المتفتحة المتسامحة / الشخصية العدوانية المتعصبة / الذات و الآخر في الرواية) .
- زمكان الرواية و تداخلهما .

Abstarct :

The femininity of writing and the picture of the other one in the novel of (fi qalbi ontha A'breyha) by khaoula hamdi

This study characterized by fimininity of writing and the picture of the other in the novel of (fi qalbi ontha A'breyha) by khaoula hamdi is trying to put hand on the characteristics of feminine writing .

It also deals with the expression of feminin literature and the confasion of denomination . then . breaking into shouring psychological aspects on which are based personalities . time. Place . of the novel .

It is trying to look for the picture of other one different by narrating .

1. The psychological dimensin and its indcation .
2. The behaviors of personalities .
 - * The open – tolerant personlity .
 - * The agresive – fanatic .
 - * The self and the other in the novel story .
3. Time and place of the novel and thier interference .

إن الحديث عن أدبٍ يتعلق بالمرأة أو النساء بشكل عام، حديث يقودنا حتماً إلى إشكالية المركز والهامش، فالمركز هو كل مقدس يحظى بالعناية و يقع في دائرة الضوء ، و يُدافع عنه ، أما الهامش فهو كلُّ فكر أو أدب ينشأ في العتمة ، و لا يُسمح له بالظهور في دائرة الضوء ، فالمركز " يحظى بالرعاية السامية فتقام له المهرجانات و الأماسي و يدرج في المناهج التربوية وإجمالاً ؛ هو الأدب الرسمي المتداول " ¹ ، والهامش هو " كل أدب لا يعترف بالقولب الجاهزة التي يفرضها لوبي الثقافة في بلادنا سواء على مستوى معالجة المواضيع والإشكاليات الراهنة التي تفرض نفسها على المبدع أو على مستوى تقنيات الكتابة الإبداعية ذاتها فيخرج المبدع عن الأعراف والتقاليد السائدة في الكتابة " ² ، ولقد كان الأدب النسوي إلى وقت قريب يعد من أدب الهامش و الممنوع ، و تعددت تسمياته (الأدب النسوي / الأدب الأنثوي / أدب المرأة / الأدب المرأوي) ، وهذا التعدد في المصطلح و لد تعدداً في الطروحات والمفاهيم ، و لكلِّ وجهة نظره فيم يذهب إليه .

على أن الكثير من الدارسين يجمعون على أن هذا المصطلح غربي الأصل و الجذور ، تولد عن حركة التحرر النسوية في العالم الغربي ، و في عصر النهضة العربية التقطه بعض المتنورين المتأثرين بالغرب ، و يؤكدون من خلاله الدور الهام الذي بإمكان المرأة أن تقوم به ، ليطير المجتمع بجناحين .

" إن الأدب النسوي هو ذلك الأدب الذي تنتجه المرأة في سبيل تحقيق الفكر الأيديولوجي الذي باتت تؤمن به، وهو الثورة على النظرية الأدبية الذكورية و الاعتماد على ذاتها في تأسيس أعراف أدبية جديدة خاصة بها، وعليه فقد عملت على تهميش و تحييد الرجل عن عالم النص جاعلة المرأة بؤرة الإبداع النسوي ، فصارت المرأة هي المبدعة، الراوية، الشخصية المركزية الفاعلة و المهيمنة على عالم النص أملاً منها في هيمنتها على العالم الواقعي بعد أن كفرت بوصاية الرجل عليها " ³ ، ويصرح الناقد " عبد الله الغدامي " بقوله : " كتابة المرأة جاءت كطارئ لغوي وكحدث جديد على ثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة، ولم تجد المرأة بداً من أن تكتب مثلما كتب الرجل، فتسير في خطاه، وتستعين بمجازاته وبرموزه، وهذا لا يمكن المرأة من أن تحتل موقعا جوهريا في صناعة الكتابة، وقصارى ما ستدركه من ذلك هو أن تكون مثل الرجل، تتساوى معه أو تنافسه أو تتحدها، ولكن حسب النموذج الذكوري وبناء عليه " ⁴ ، هي فيم يبدو عقدة نقص جاءت من أجل فعل الاختلاف و التميز ربما .

و يحدد النقد الأمريكي الأدب النسوي في:

1. الأدب النسائي : و هو جميع ما تكتبه النساء .

¹ / أحمد ندا - أدب المهمشين بين النخبة والضعاليك. موقع : [masn.20at.com/New article .phpsid = 9400.56](http://masn.20at.com/New%20article.php?sid=9400.56)

² / محمد بن سعيد: أدب الهامش في المغرب : صورة المرأة ، موقع [www :hac 2 univ .com / ?p=65](http://www.hac2univ.com/?p=65)

³ / محمد صفوري : الأدب النسوي (إشكالية المصطلح و ثورة في المضامين) . ص 7

⁴ / عبد الله الغدامي : المرأة و اللغة . ط3 . ص 208 .

2. الأدب الأنثوي : وهو الأدب النسائي المهمش، والمقموع الذي أخرسه النظام اللغوي الاجتماعي الحاكم من غير أن يشتمل على رفض النسوية.

3. الأدب النسوي الملتزم برفض الهيمنة الذكورية ورفض التمييز بين الجنسين، وانطلاقاً من ذلك يقسم النقد النسوي إلى قسمين:

I. نوع يتولى دراسة الكتابة النسائية عموماً و فهم محدودياتها ومضامينها السياسية المعنية.

II. نوع ملتزم بمقاومة الهيمنة؛ أي أن النقد النسوي يعني النقد الذي تقوم به النساء

والذي يتناول الكتابة النسائية بالتحديد¹

يدخل هذا المصطلح (الأدب النسوي) مجال التداول الثقافي والأدبي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينيات القرن (20 م)، وكان للصحافة الأدبية الدور المهم في ذلك، إذ كانت أول من طرح هذا المصطلح للتداول مشيراً إلى الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل للأدب الذي يكتبه الرجال، مرتبطاً في أقصى تقديراته بمفهوم الجنسانية ؛ أي أن هذا الجنس يتميز عن ذلك الجنس ، غزا هذا المصطلح هذا المجال طلباً للتمييز والاستثناء، لهذا اضطر كثير من المبدعين و كذا الباحثين إلى وضع الأدب النسوي في مقابل الأدب الرجالي، وهذا الطرح الانفصالي جعل الكثير من الكاتبات يثرن عليه ؛ لأنه برأيهن يوسع الشرح ، ويعيق اندماجها في المجتمع من هؤلاء نجد " يعني العيد " ²، و " غادة السمان " تميل إلى القول أن الحديث عن أدب نسوي هو حديث خاطئ ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة توظف سلاح أنوثتها من أجل ترويح كلماتها في مجتمعات مكتوبة تاريخياً³، الشيء نفسه الذي يمارسه الرجل بتوظيف سلاحه المبتثق من ذكورته و حماية المجتمع لهذه الذكورية .

الأصل في أي إنتاجٍ فنيّ الإبداع في تجرده ببعده الجمالي الإنساني، لكن إذا دخل في مساومات ومحاولات إبراز الذات ومحاربة الآخر، يضع الإبداع بلمسته المتكاملة ، هذه تبحث عن أنوثتها التي ترى أنها مقموعة و مقهورة، ولتثبت أنها كيان مستقل له طموحاته وآماله وآلامه ، فالكتابة بالنسبة لها فعل خلاص، وهذا يريد أن يبقي سلطته الذكورية ، وأنه هو محور الحياة، وأن كل تميز عنه يعد نشازاً يرفضه المجتمع، وأمام هذا التنازع ؛ هذا لي وهذا لك، هذا ليثبت ذكورته، وهذه لتثبت أنوثتها ، يضع ذلك التكامل الذي يجعل من الفن إبداعاً إنسانياً متكاملًا و يخدم الإنسان كل الإنسان، " فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية هي مخ الإنسان، وهذه الوحدة تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية " ⁴.

1 / جريدة الأسبوع الأدبي : إطلاقات على شعر و نقد النسوية الأمريكية. العدد 981. 2005 . ص 11 . 12

2 / ينظر : معنى العيد : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي . مجلة الطريق. العدد 4 . شهر أفريل . 1975 .

3 / غادة السمان : القبله تستوجب القتيلة. (حوار مع حبيب حنا). منشورات غادة السمان. بيروت. 1981. ص 121 .

4 / أحمد إبراهيم طيبة: تطابق الصورة في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل. مجلة الفكر. العدد 2 . 2002 . ص 227

لم نكن نسمع قبلا بأدب ذكوري أو رجالي حتى يأتي في مقابله أدب نسوي أو أنثوي، فالأدب كائن واحد ويتنزل من مشكاة واحدة، هي مشكاة الفن الجميل، و لا يضر من أي قناة خرج؛ فجاء الأدب النسوي ليصنع فاصلا و يحدث شرخا، و " هكذا تصبح الكتابة نوعا من دائرة توسيع الخلاص " ¹

لكن الطرح الأنسب بالنسبة لي أن الأدب النسوي نغمته حقه إذا ما ربطناه بجنس الأنثى، ومن ثم سيقترن على الجانب البيولوجي، وإذا ما وسعنا دائرته ليصبح تخصصا قائما بذاته يكتب فيه الرجل كما تكتب فيه المرأة، تماما مثل أدب الطفل الذي يدخل فيه ما يكتبه الطفل المبدع، أو ما يكتب عن الطفل بشكل عام، أو بالأدب الذي يكتب ويوجه للطفل .

الروائية " حولة حمدي " روائية تونسية واعدة مزدوجة الثقافة (عربية / فرنسية)، من مواليد 1984 بتونس العاصمة أستاذة جامعية في تقنية المعلومات بجامعة الملك سعود بالرياض متحصلة على شهادة في الهندسة الصناعية والماجستير من مدرسة "المناجم" في مدينة سانت إتيان الفرنسية سنة 2008 متحصلة على الدكتوراه في بحوث العمليات (أحد فروع الرياضيات التطبيقية) من جامعة التكنولوجيا بمدينة تروا بفرنسا سنة 2011 روايتها الأولى الصادرة سنة 2012 تحمل عنوان " في قلبي أنثى عبرية" وهي مستوحاة من قصة حقيقية ليهودية تونسية دخلت الإسلام بعد تأثرها بشخصية طفلة مسلمة يتيمة الأبوين صمدت في وجه الحياة بشجاعة، وبشخصية شاب لبناني مقاوم ترك بصمة في حياتها.

دلالة العنوان :

يعد العنوان بنية صغرى و في الوقت ذاته محورية، و مفتاح البدء في الدخول لعالم النص أيا كان نوعه، فانتخاب العنوان المناسب دلاليا وجماليا يسهم في فهم خصوصية النص الأدبي؛ لأنه علامة لسانية تسوق إلى فك مغلقاته، ويعمل على شد المتلقي إلى النص نفسيا وفكريا؛ فهو يحيل إلى داخل النص وخارجه، وأول مؤشر يدفع الفضول للمتلقي ويدخل معه في حالة حوار، ذلك أن " دلائل العنوان لا تملك سياقاً، وإنما تمتلك فقط فضاء أكثر اتساعاً من فضاءات العمل و أشد منها ازدحاما " ².

العنوان في العربية مأخوذ من مادة " عنن " و " عنى " بمعنى الظهور والابتداء وكذا الاعتلاء...، وعنوان الشيء سمته التي تميزه عن الآخر وتعيّنه وتحدده؛ ومثل هذه الكلمة مثل الاسم الذي من وظيفته بيان الشيء أو الشخص وتمييزه عما سواه؛ ومن أمثله الإعجاز السورة القرآنية التي تحيط بكل الآيات الكريمات معنى ومبنى كالسور البياني لكل وحدة لغوية ودلالة مضمونية تحقق التوافق لكل جزء في السورة، كما أنها تدل غالبا على أبرز أمر قد حوته تلك السورة خلاف غيرها، وذلك من خلال آلة التكرار والترداد لذلك الأمر تركيزا على بؤرته داخل منظومة الخطاب.

¹ / محمد لطيف اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية. الدار التونسية للنشر. تونس. ص 282

² / محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية للكتاب. 1998. ص 69 .

ويعرفه ليوهوك (LEOHOEK) بقوله: "العنوان مجموع العلامات اللسانية (كلمات مفردة، جمل...)" التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود "بمحتواه، فالعنوان عند ليوهوك (LEOHOEK) يحظى باهتمام بالغ، نظرا لكونه "أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويزر متميزاً بشكله و حجمه" منتصباً في مقدمة الكتاب، و كذا لكونه أداةً تحدد النص، وتعيّنه "فهو رسالة لغوية تعرّف بجملة النص، وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، وتغويه به" وهو بعد ذلك "نظام دلاليّ رامن له بنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النصّ تمامًا" من حيث إنّه حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي إن اكتشفها القارئ وجدها تغطي على النصّ كله، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصّاً موازيا (Paratexte)، ونوعاً من أنواع التعالي النصّي (Transtextualité)، الذي يحدد مسار القراءة التي يمكن لها أن "تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب" انطلاقاً من العنوان ولوحة الغلاف، و شكل الكتاب...¹، وبالنهاية فإن العنوان الأخاذ هو العنوان المغمم حَمَل الأوجه يذهب بالقارئ كل مذهب، وإذا كان هذا هو الحال، فإن الأمر يحتاج إلى قارئ حذق يستطيع فك شفرات العنونة .

جاء عنوان هذه الرواية موضوع الدراسة صادماً للذائقة العاطفية والروحية والفكرية للمجتمعات العربية (في قلبي أنثى عبرية)، كيف لا وأن كل ما يتعلق بالجنس العبري يشكل حساسية من نوع خاص لهذه المجتمعات، فأول ما يلفت النظر في هذا العنوان أنه صادم، ولكن الشيء اللافت للنظر أن الروائية لم تقل أنثى إسرائيلية أو صهيونية أو يهودية لم لها من محاولات عدائية في الوقت الراهن - على الأقل - ولكنها وضعت لفظة عبرية، لقرها من لفظة (عربية)، أضف إلى ذلك أنها ستتحدث في روايتها عن العبريين العرب، أو اليهود العرب، وتحديدًا اليهود الذين يعيشون في تونس الذين قدموا من إسبانيا، واستوطنوا جزيرة جربة، ويتبعون في أقدم كنيس في إفريقيا هو (كنيس غربية)، وهو كنيس يعد محجاً لجميع يهود العالم، ويعيش بسلام مجاوراً لمساجدها، واندجوا مع السكان المحليين، حتى أصبح التفریق بينهم أمراً يكاد يكون مستحيلاً لاكتسابهم عادات و تقاليد هؤلاء الأهالي.

يتألف هذا العنوان من شبه جملة (جار ومجرور متقدم) وجملة اسمية (متأخرة) من حيث الترتيب في الرتب المحفوظة في اللغة العربية، و الأصل (أنثى عبرية في قلبي).

فتقديم الجار والمجرور (في قلبي) يحمل دلالة الاهتمام بالمتقدم، والقلب مكن كل المشاعر، والروائية فيم يبدو أن قلبها تسكنه هذه الأنثى العبرية على اعتبار المتقدم - بطبيعة الحال ولا شك أن سكنها بالحب، يكفي أنها تستشهد بنص مواز في صفحة الإهداء في روايتها للشاعر المصري "أحمد نجيت" حكياً عن سلطة القلب: "القلب غمد الذكريات من الذي... أفضى لسيفٍ في الضلوع وسله؟"

وعنوان الرواية يفتح شهية الاطلاع عليها؛ لأنها تحمل فيم يبدو روحاً إنسانية شفاقة، كما أنها لم تقل في نفسي أو في فكري أو عقلي، وإنما قالت في قلبي والقلب بلا شك مكن العواطف .

¹ / رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري

تعد الشخصية عنصرا بينا ومهما من عناصر البناء الروائي وكذا القصصي ، ويرجع " فلاديمير بروب " أهميتها إلى تلك العلاقات المتنوعة التي تربطها إلى الوحدات الفاعلة في السرد ، مضيفا أن " الشخصية القصصية اسم، وما تقوم به فعل بالمعنى النحوي، والربط بين اسم وفعل هو اتخاذ الخطوات الأولى نحو السرد " ¹، "الأشخاص في القصة هم مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة " ² كما تعد الشخصية الرئيسية في العمل الروائي أهم شخصية و تنبني عليها الأحداث و ترتبط بها بقية الشخصيات و الزمان و المكان ، إنها " التي تدور حولها الأحداث و تظهر أكثر من الشخصيات و يكون حديث الشخص الأخرى حولها فلا تطغى أي شخصية عليها ، و إنما تهدف جميعا لإبراز صفتها " ³، والشخصية أو العنصر البشري هو العنصر الأهم في العملية السردية بوصفه " كائنا إنسانيا يتحرك في سياق الأحداث، تبعا للوظائف التي يؤديها والعلاقات المتبادلة بينه وبين بقية النماذج المختلفة التي تشكل فضاء تركيبيا وفق المعطيات النصية ... وقد ميزتها العلاقات المنطقية التي استلزمت أن تتجه إلى نماذج بسيطة التي تشبه القارئ وتأنى عن الشخصيات الخارقة، التي لا يعرفها إلا في الخرافات والاختفاء بالتجربة الفردية في الأدب بحيث يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للحياة" ⁴ و شخصيات رواية (في قلبي أنثى عبرية) تتوزع في الشكل التالي :

- الشخصية المفتوحة المتسامحة .
- الشخصية العدوانية المتعصبة .
- الذات و الآخر في الرواية .

و الشخصيات الفاعلة في هذه الرواية هي :

أحمد : شاب متدين و من شباب المقاومة اللبنانية و شرس في المطالبة بحقه .

ريما : فتاة يتيمة أوصت بما أمها قبل وفاتها إلى جارها اليهودي (جاكوب) ليتولى رعايتها .

ندى : فتاة يهودية متفهمة و متفتحة ، هي من قامت بمداواة أحمد لما أصيب في إحدى المعارك.

جاكوب : المكلف بالفتاة ريما ، احتضنها و أحبها أكثر من ولديه (سارا و باسكال) .

تانيا : زوجة جاكوب حريصة على ولديها حرصا شديدا ، و بالخصوص تعاليم الديانة اليهودية .

سونيا : أم ندى ، إنسانة جد عصبية و متعصبة .

حسان : الصديق الصدوق المخلص لأحمد ، و رفيقه في الكفاح .

سماح : أخت أحمد و كاتمة أسراره ، و زوجة صديقه أيهم و أولدها ريما تيمنا بريما الفتاة اليتيمة الصغيرة التي

ماتت شهيدة ، و تركت أثرا بليغا في نفوس كل من أحبها و خالطها .

¹ / عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه.دار الفكر العربي.ط.8. ص 152

² / محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث.دار الثقافة بيروت . لبنان. 1973. ص 562

³ / إبراهيم صبيح و آخرون:دراسات في اللغة و النحو و الأدب . دار المناهج للنشر.عمان الأردن.ط.2. 1980 . ص 355

⁴ / صبري حافظ:الخصائص البنائية للأفصوصة . مجلة فصول . القاهرة . مجلد 2 / ع 4 . سبتمبر 1982 . ص 23

أ - الشخصية المفتوحة المتسامحة :

وهي الشخصية التي تتقبل الاختلاف بين الأديان السماوية بصدر رحب، ودونما تعصب، ونجد ذلك ماثلاً في شخصية (جورج) المسيحي زوج (سونيا) أم بطلة الرواية (ندى) ، الذي تفهم وضعية ندى اليهودية بعد دخولها الإسلام ، فاجتمع في بيت واحد ديانات ثلاثة (الإسلام و النصرانية و اليهودية) ، " وفي داخل عائلة سونيا ، كانت مختلف هذه المواقف ممثلة ، سونيا نفسها كانت من اليهود المتشددين الذين يطالبون بحقهم في القدس، أرض الأنبياء، ويطرد الفلسطينيين منها " ¹ ، تنادي البطلة ندى زوج أمها (بابا جورج) ، لشدة حنانه عليها وتفهمه لكل حالاتها في حياتها ، تقول ندى : " كان عمري خمس سنوات فحسب حين تعرفت والدتي على بابا جورج ... أرميني مسيحي، وتزوجته و جئنا جميعاً إلى لبنان، حيث كان بابا جورج يعمل، كان أرملاً، وله ابن وحيد من زوجته الراحلة ... ميشال ، نشأنا جميعاً أنا ودانا وميشال على أننا أخوة وتوثقت علاقتنا كثيراً ... حتى أنني لم أشعر يوماً أنني أفتقد إلى وجود أبي الحقيقي في حياتي، فبابا جورج كان نعم الأب لنا أنا وأختي، بل إنه كثيراً ما كان يعاقب ميشال بدلنا حتى لا يشعرنا بأي تفرقة بيننا " ² .

ندى في حد ذاتها (بطلة الرواية) ، منذ بداية الرواية أبدت تفهماً كبيراً ، وجازفت بنفسها ومصيرها في أسرتها من أجل إنقاذ أحمد المصاب في معركة مع الصهاينة الذين غزوا جنوب لبنان ، و هي لا تلوم المقاومة اللبنانية على كل ما تقوم به من أجل وطنها ، فهي و إن كانت يهودية فهي تفر أنها لا تنتمي للفكر الصهيوني، ترى أن احتلال أرض الغير و قتل المدنيين إرهاب ، فلا غرابة و الحال هذه أن تقوم ندى بالتعمق في دراسة علم الأديان والمقارنة بين القرآن و التوراة فلاحظت فرقا شاسعاً وبيّناً، إذ وجدت كل أجوبتها في السيرة النبوية و القرآن الكريم ما جعلها تفر بإسلامها، وتقاوم مقاومة شرسة بعد إسلامها، ولم تتوقف عند هذا الحد بل راحت تدعو إلى هذا الدين الذي آمنت به، والجميل في دعوتها لدينها الجديد، أنها تدعو أهلها ومن تحبهم بحبة، مخافة أن يموتوا على غير هذه الملة ، كما تعلمت ذلك من الفتاة اليتيمة المسلمة (ربما) .

في حوار جرى بينها و بين أحمد الجريح في مستودع بيت أبيها في بداية الرواية ، يقول أحمد : " - آنستي .. أنت يهودية ، أليس كذلك ؟

نظرت ندى على الفور إلى نجمة داود التي كشفت أمرها منذ البداية و لم تعلق .

إذن لماذا تساعديننا ؟

رفعت عينيها في انزعاج و هتفت :

وما شأن ديانتي بالعمل الإنساني ؟ ألا يبحث دينك على الرحمة و الرأفة و تقديم يد المساعدة إلى من

يحتاجها، مهما كان انتماءه وعقيدته ؟ أليست تلك رسالة جميع الأديان السماوية ؟

¹ / خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية. دار كيان للنشر و التوزيع. الهرم. القاهرة. 2013. ص 87

² / المصدر نفسه : ص 65 . 66

ارتبك أحمد وقد أدهشه ردها، وخفض رأسه في خجل من نفسه، فتاة يهودية تلقنه درسا في الأخلاق !!¹ يعتذر أحمد فترد عليه ندى: لا عليك .. فما يحصل حولنا ينسينا أننا نعبد إلهًا واحدًا ... وإن اختلفت التفاصيل والملابسات².

شخصية (جاكوب) أو يعقوب باللسان العربي هذا الذي حمل أمانة كفالة ربما اليتيمة الصغيرة ولم يتحرج في أخذها والذهاب بها لحفظ القرآن أو الصلاة في المسجد وهو اليهودي ، " وقف جاكوب قرب مدخل السوق، وعينه معلقتان بالبوابة الجانبية للمسجد الذي يبعد عنه بضع عشرات من الأمتار، أخرج مندبلاً ورقياً ليمسح حبيبات العرق التي تجمعت عند جبينه ، و هو يحول بصره ليتأمل باحة المسجد المفروشة بالرخام الأبيض وصومعته الباسقة التي ترتفع إلى عنان السماء، ولم يكن يستطيع في كل مرة يقف فيها هذه الوقفة أن يخفي إعجابه بمهندسة المسجد و تناسق أبعاده³ ، والأجمل من كل هذا في شخصيته فإنه " يواظب على القدوم كل يوم جمعة ليصحب صغيرته إلى الصلاة والدرس الأسبوعي، ويقف في انتظارها دون ملل أو تعب "⁴.

ب - الشخصية العدوانية المتعصبة :

الشخصيات العدوانية المتعصبة كثيرة في هذه الرواية ، و هي الشخصيات التي وقفت على الضد من أفكار ربما الصغيرة و ندى المتفتحة ، شخصية تانيا اليهودية زوجة جاكوب، و شخصية سونيا أم ندى، وميشال النصراني ابن جورج زوج سونيا أم ندى، هذا الأخير الذي يخاطب ندى بلهجة أكثر حدة بعد أن علم بإسلامها : " ما الذي وجدته عند المسلمين ولم تجديه عند أهلك اليهود ؟ ألا ترين ما هم عليه من التخلف والتأخر عن بقية الأمم ؟ لو كانوا على دين حق، لكان الله وفقهم وسخر لهم الإمكانيات المادية . لكن دينهم لم يساعدهم إلا على التقهقر والانغلاق ! انظري إلى الشوارع المتسخة، إلى الإدارات العامة التي تسودها الفوضى والفساد، انظري إلى الأخلاق والمعاملات في الشوارع ، في وسائل النقل، و في الأماكن العامة ... ومع ذلك فلبنان خيرٌ حالا من بلدان كثيرة ، لماذا برأيك ؟ لأن هنالك فئة من المسيحيين تمتلك القسم الأكبر من الثروات و تديرها لمصلحة البلاد؛ لأن السلطة بأيدينا "⁵، في محاولة منه لثنيها و بعث التشكيك في قلبها و روحها ، متناسيا أن ندى قد تعمقت في دراسة هذا الدين وعرفته قبل أن تعرف أهله في زمنهم هذا ، و تعمقت حتى في دراسة الشبهات و الأباطيل التي أكملت ضده .

تراسل ندى أحمد الذي غاب و لم تعرف له مكانا و بقيت متعلقة به أشد التعلق ، و ترسل الرسائل إلى غير مرسل إليه فتقول له تخبره عن تحمسها الشديد للدعوة ، حديثها هنا عن سارا بنت جاكوب (يعقوب) المقيم في جربة بتونس : " أخي في الله أحمد ،

1 / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 59

2 / المصدر نفسه . ص 60 .

3 / المصدر نفسه . ص 02

4 / المصدر نفسه : ص 04

5 / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 518

لم أكن أعتقد بأنني سأبدأ حملة الدعوة في هذا البيت عن طريق الصغيرة سارا . إنها فتاة مذهلة حقا. قدراتها الذهنية تتجاوز تتجاوز بمراحل عديدة قدرات الأطفال في سنها . و اهتمامها بالإسلام جعلني أستبشر خيرا كثيرا .
أما تقرأ بنهم الكتب التي أشتريها من المكتبة ، ثم تناقشني فيها بعقلانية و براعة شديدين . أحاول أن أجمع من المواد ما يكفي لإقناعها . أعتقد جازمة بأنني إن توصلت إلى إقناع سارا ، فلن يكون إقناع بقية أفراد العائلة سوى ضرب من التسلية ! " ¹ .

ج - الشخصية اللامبالية : ونجدها في صورة شخصية سالم والد ندى التونسي المسلم ، الذي لا يحمل من الإسلام سوى الاسم ، هذا الدين الذي جاءه وراثته و لا يعلم منه سوى صوت الآذان ورسم الجدران في المسجد .
فبعد أن استقبل ابنته ندى من زوجته اليهودية الساكنة ببلبنان بالمطار ، وقد هاله تغييرها الكبير بعد إسلامها،
" ازدرد سالم ريقه وقال:

- ندى صغيرتي ... لا يمكنني أن أستقبلك الآن في منزلي، فزوجتي لم تتقبل بعد فكرة قدوم ابنتي من زوجتي الأولى للإقامة بيننا، لذلك فإنك ستذهبين مع عمك جاكوب الآن . إنه رجل طيب وسيعاملك جيدا ...
وفي هذه الأثناء سأعمل جاهدا على إقناع زوجتي باستضافتك " ² .

وها هي ندى تتحدث عن والدها سالم اللامبالي بها والمتحاشي لرؤيتها تقول: " لن أذهب بعيدا، ها هو والدي المسلم يقيم على بضعة شوارع من هنا، هل تراه يفكر فيّ أو يسأل عني ؟ أو ليس تخليه عني أيضا ((شرا)) ؟ وهل يختلف في ذلك عن أمي وشقيقي ؟ بل أدهى ! لو كنت ظللت على اليهودية لكنت تفهمت دوافعه . لكن وقد أصبحت مسلمة، فأني مبرر يسكت به ضميره لامتناعه عن رؤيتي أو الاهتمام لأمرني ؟ هل يطمئن لوجودي بين اليهود ؟ لا أجد له عذرا واحدا يا أحمد " ³ ، صورة سالم هي انعكاس لفئة كبيرة من الرجال المسلمين اللامبالين، الذين يملكون سلوكيات لا تمت لدينهم بصلة ، فقط لأنهم ورثوه وراثته ؛ أو فقط لأنهم وجدوا آباءهم وأمهاهم عليه .

د - الذات و الآخر في الرواية :

فتحت الرواية " خولة حمدي " في روايتها موضوعا يعُدُّ من الطابوهات في الظرف الراهن ، موضوع الآخر المعادي ، الآخر المغتصب للأرض ، الآخر المحارب المعادي للملة ، الآخر الذي نرسم له صورة جد سوداوية، إذ تروم من خلال فتح هذا الموضوع إبراز - ربما - صورة مغايرة لوجه الآخر نبشا عن أخلاق وسلوكيات وأفكار وطروحات قد يحدث من خلالها ذلك التوافق الجميل، و نبذ روح الكراهية .

تحاول الرواية إظهار الآخر بصورته من دون ماكياج ؛ الآخر بما يحويه من وجوه متناقضة بخيرها و شريرها، تصور البطلة ندى ، و تصور من خلالها فئة عريضة من أمثالها الذين سطا عليهم الكهنة و حصروهم في زاوية ضيقة

¹ / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 571 .

² / المصدر نفسه . ص 555

³ / المصدر نفسه : ص 562

من الدين لا يجب تجاوزها من باب (اعتقد و لا تنتقد) ، " كانت تحسب نفسها ملتزمة و عارفة بدينها ، لكنها اكتشفت أن ما تعرفه هو القليل الذي تعلمته على يد أستاذها ، حين بدأت بحثها بدأت المفاجآت بالظهور ! اكتشفت أن ما تعلمته من التوراة لا يعدو أن يكون بضع مقاطع منتقاة بعناية حتى لا تحدث بلبلة في نفس أتباع الديانة اليهودية ، لكنها كلما قرأت أكثر ، تفاقمت البلبلة أكثر في نفسها ... التفاسير و التحاليل التي بين يديها لم تقنعها ، المفارقات بين النسخ المختلفة واضحة ، ورجال الدين يحاولون إيجاد التبريرات التي بدت في نظرها أقرب إلى المزاوغات ... " ¹ ، هكذا حاولت الروائية إظهار فئمة ليست باليسيرة في الديانة العبرية تعاني سطوة المقدس، فلما تتأخ لها فرصة القراءة والتعمق سيكتشف الآخر المغاير ، الآخر الذي شوهه مقدسهم و نعته بأبشع النعوت ليغدو أمامهم أضحوكة من جهة ، و عدوا لدودا من جهة أخرى .

وتصور من خلال البطلة (ندى) أيضا صورة الآخر الذي لم يذق طعم الفقد والعذاب بالحجم الذي يذوقه الفلسطينيون وسكان جنوب لبنان؛ لأنهم هم من يصنع الفجيعة فكيف يطعمون ألم الفجيعة ؟ ! فبعد استشهاد الصغيرة ربما افتقدتها ندى بكل مرارة ، فيعلق أحمد عن حالة ندى المتأزمة بفقد ربما: " كان الواضح أنها تعيش تجربة فقد الأحباب للمرة الأولى، تكتشف معنى الشهادة التي تجهل عنها كل شيء، ترى الموت يخطف حياة يافعة لم تقطع سوى شوك يسير في رحلة الحياة ، ندى لم تتحمل فقدان ربما التي لم تعرفها سوى لفترة يسيرة ، انهارت و لبثت طريحة الفراش ، بالكاد تعي ما يحصل حولها " ² ، فكيف هو الحال مع الآخر ، الذين يفقدون أهاليهم تحت القصف التعسفي في كل دقيقة؟؟

ومن صور الآخر المختلف والمتعدد في مفاهيمه أيضا، نجد حديثا عن فئة من اليهود تسمى (الناتوراي كارتا)، " ومن هؤلاء طائفة (الناتوراي كارتا) التي يرى أفرادها أن اليهود استحقوا الحكم الإلهي الوارد في التوراة بالشتات في مختلف أنحاء الأرض ، دون الانتماء إلى وطن يجمعهم و يلم شملهم ، و لذلك فإنهم يعتبرون كل محاولة لبناء دولة يهودية قبل عودة المسيح إلى الأرض خرقا للإرادة الإلهية ، لكن هذا لا يعني أن هذه الطائفة تساند الإسلام و الجهاد و تدعمه ، فهي تستنكر استعمال العنف في الصراع الفلسطيني الإسرائيلي مهما كان العدوان شديدا " ³ ، بحسب الرواية يبدو مجتمعا فسيفسائيا مثل بقية الشعوب ، ففي رسالة تبعث بها ندى إلى أحمد حين وصولها إلى تونس تحدثه عن شعبها اليهودي: " أنت تعلم، اليهود مثل كل البشر - فهم ليسوا شياطين في نهاية الأمر - أشخاص عاديون، لديهم قضاياهم التي تشغلهم ، المشكلة ليست في وجودهم في حد ذاته ، إنما في القضايا التي يدافع عنها قسم كبير منهم، والطريقة المتبعة في ذلك، أو من بأنه ليس هنالك عرق ((شرير)) بالفطرة أو في المطلق " ⁴ .

¹ / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 439

² / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 413 .

³ / المصدر نفسه : ص 87 .

⁴ / المصدر نفسه : ص 561

كرها وعنتا منه لرؤية تدينها، فتدخل ربما الصغيرة في معترك ألم زمان جديد وألم مكان جديد، فتضطر أخت جاكوب إلى إرسالها إلى بيت صديقتها أم ندى فتلاقي منها أيضا ألما آخر. ليكون المكان اللبناني والزمان اللبناني مصيرها المحتتم ، لتموت شهيدة قذيفة صهيونية شرسة غريبة المكان، و في الزمن الخطأ؛ زمن الغزو الصهيوني لجنوب لبنان .

وأحمد بطل الرواية ، يغيبه الفعل الصهيوني عن حضور المكان و الزمان فاقتدا ذاكرته لما يفوق أربعة سنوات ليعود باسم مستعار (جون) ودين لم يدرج عليه (النصرانية)، وشخص لا يعرف أحدا، إنه الفعل الصهيوني الذي يريد مسخ الشخص والمكان والزمان، " حين استيقظ من غيبوته، وجد نفسه في قرية جل سكانها من المسيحيين، علموه دينهم واعتبروه واحدا منهم ، فاعتبر نفسه نصرانيا مثلهم ، أحيانا كان يتساءل ... هل كان يدين بالمسيحية في حياته السابقة ؟ " ¹ ، النسيان و المسخ تماما كما تمارسه الأيدي الصهيونية .

نجد شخصيات الرواية يتنازعها المكان و الزمان ، فالصراع في أصله زماني مكاني في هذه الرواية ، فالزمان كل من الأنا و الآخر يرى أحقيته بالمكان زمانيا عبر التاريخ ، و بهذا الفعل الزماني نشأ الصراع على المكان ، الصراع المر الذي ذهب ضحيته خلق كثير و ما يزال عدداً الضحايا مفتوحا .

على سبيل الختم ، نرى أن الرواية تتميز بالمركز الأحادي و السرد المركزي ؛ إذ لم تتغير فكرة الرواية من البداية حتى نهايتها .

لم تستطع الروائية الانفكاك من إسار الإيديولوجية التي تؤمن بها ، حيث جعلت من نفسها الرقيب الأساسي على أفكار و طموحات شخصياتها ، فصارت تفكر و تحب و تكره بلسان الروائية لا بلسانها ، و قد أظهرت الروائية ذلك في ثنايا الرواية بصوت الراوي الذي يفضحها .

الملمح العام في الرواية هو الطرح الواقعي في السرد ؛ و كأن الروائية ملزمة بتقديم الأحداث التي مرت بها شخصياتها ؛ نقلا بأمانة الأمين .

حاولت الروائية بصدق أنثوي و روح إنسانية النبش في نقاط الاتفاق و التقارب بين الأديان السماوية ، لنبد الروح العدائية ، و إحداث المؤاخاة الإنسانية المنشودة من كل البشر .

اقتحمت الرواية موضوعا حساسا جدا ؛ قضية الآخر المختلف المعادي، بكل جرأة، و استنطقت المخبوء الجميل في نفوس شخصياته.

خضع المشهد الروائي عند خولة حمدي في روايتها إلى الخصوصية النسوية في التكوين البيولوجي المختلف، حيث نلمس تغليب استعمال الأحاسيس ؛ من الشم ، و اللمس ، و الإحساس ، و النظر ، و الحلم في عالمها المتخيل ، فكم ذا حشدت كل الأحاسيس في بطلتها ندى في علاقتها و حبها لأحمد ؛ (النظر ، اللمس ، اللهفة ، الشم ، الذاكرة المصاحبة لرجفة القلب ، الدمع السخي...) .

¹ / خولة حمدي : في قلبي أنثى عبرية . ص 639

المصادر و المراجع :

- 1 - خولة حمدي: في قلبي أنثى عبرية. دار كيان للنشر و التوزيع.المهرم.القاهرة.2013.
- 2 - أحمد ندا - أدب المهمشين بين النخبة والصعاليك. موقع : [masn.20 at .com/ New article](http://masn.20.com/New%20article) : phpsid = 9400.56
- 3 - أحمد إبراهيم طيبة:تطابق الصورة في متوازي الأعمال الروائية للمرأة و الرجل.مجلة الفكر. العدد 2. 2002.
- 4 - إبراهيم صبيح وآخرون:دراسات في اللغة والنحو والأدب . دار المناهج للنشر.عمان الأردن.ط2. 1980.
- 5 - جريدة الأسبوع الأدبي : إطلالات على شعر و نقد النسوية الأمريكية .العدد 981 . 2005 .
- 6 - رحيم عبد القادر ، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري
- 7 - عبد الله الغدامي : المرأة و اللغة . ط3 .
- 8 - عز الدين إسماعيل : الأدب و فنونه.دار الفكر العربي.ط8.
- 9 - غادة السمان : القبله تستوجب القتيلة.(حوار مع حبيب حنا).منشورات غادة السمان.بيروت.1981.
- 10 - صبري حافظ:الخصائص البنائية للأفصوصة . مجلة فصول . القاهرة . مجلد 2 / ع 4 . سبتمبر 1982.
- 11 - محمد بن سعيد: أدب الهامش في المغرب : صورة المرأة ، موقع [www : hac 2 univ .com](http://www.hac2univ.com)
- 12 - محمد صفوري : الأدب النسوي (إشكالية المصطلح و ثورة في المضامين)
- 13 - محمد لطيف اليوسفي:لحظة المكاشفة الشعرية.الدار التونسية للنشر.تونس.
- 14 - محمد فكري الجزار:العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي .الهيئة المصرية للكتاب.1998.
- 15 - محمد غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث.دار الثقافة بيروت . لبنان . 1973.
- 16 - يمنى العيد : مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي . مجلة الطريق.العدد 4 . شهر أفريل . 1975.

التأويلية. المفهوم والنظرية.

د. لطروش نانية

جامعة مستغانم

ملخص

يتناول هذا البحث منهجا من مناهج ما بعد البنيوية التي طرحت تعاطيا جديدا مع النص. وقد وقف بداية على دلالاته في التراث العربي ثم ذهب يوضح تبلوره فرصد رؤى روادها الغربيين ليشير ختاماً إلى بعض المقاربات في الساحة العربية التي اتخذت التأويلية منهجا في دراستها .

وكشف البحث عن مدى حضور بعض آلياتها كالفهم والمعنى في تراثنا الخصب كما أبان عن تعاملها الجديد مع النص بعدما خولت للمتلقي صلاحيات حرية افتكاك الدلالة ومنحته سلطة القراءة

الكلمات المفتاحية: التأويلية_ التراث_ الفهم _ القراءة_ النص_ النقد

Abstract:

This research addresses a post-structural approach that has introduced a new approach to the text.

He first stood on his significance in the Arab heritage and then went on to explain his crystallization and the insights of its Western pioneers to refer to some approaches in the Arab arena, which took the interpretation as a method in its study .

The research revealed the presence of some of its mechanisms, such as understanding and meaning in our fertile heritage, as demonstrated by its new dealings with the text after it gave the recipient the power to freely decode the significance and gave him the power to read.

keywords: interpretation- heritage_ understanding _ reading _ text _ criticism

برزت التأويلية في المشهد النقدي العربي باعتبارها منهجا من مناهج ما بعد الحداثة، التي أفضت إلى تعامل جديد مع النص لما فتحت للقارئ فضاءه وأطلقت له العنان لفهمه و البحث عن المعنى و الدلالة . وقد تعددت

ترجمته في نقدنا - على غرار المصطلحات النقدية الأخرى - وذلك بإضافة (فن) أو (علم) إليها، فترجم عندنا بعلم أو فن التأويل، ومرة نظرية التفسير، وأخرى الهرمينوطيقا (Herméneutique) والتأويليات التفسيرية وغيرها.

التأويل في التراث العربي:

إن المتأمل في صفحات تراثنا العربي ليجدها تحفل بالتأويل الذي تعددت تعريفاته باختلاف البيئات كالكلامية والأصولية...، "ففي معاجم اللغة العربية عرفت بالعودة والرجوع، إذ يقول ابن فارس: قال يعقوب: يقال أول الحكم إلى أهله أي أرجعه وردّه إليهم"¹، و"ذكر ابن منظور هذا المعنى أي الرجوع في لسانه"².

ونقله ابن جرير الطبري وزاد عليه معنى آخر وهو "التفسير، إذ يقول وأصل التأويل من آل الشيء إلى كذا إذا صار إليه ورجع، يؤول أولا، وأولته أنا صيرته إليه، كما قال أيضا أما معاني التأويل في كلام العرب فإنه التفسير والمرجع والمصير"³.

والتأويل إذن مرادف للتفسير في أشهر معاني اللغوية، وأشار إلى ذلك أيضا الفيروزبادي في القاموس المحيط "أول الكلام تأويلا وتأويله: دبره وقدره وفسره ومنه قوله تعالى: [فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ] (سورة آل عمران، الآية: 7)، وكذلك جاءت آيات كثيرة في لفظ التأويل ومعناه البيان والكشف والإيضاح"⁴.

وفي هذا الصدد يمكن إيراد معناه المتعارف في اصطلاح الأصوليين إذ عرّف على أنه: "صرف اللفظ عن ظاهره المتبادر منه إلى محتمل مرجوح بدليل يدل على ذلك"⁵، وأوضح هذا فخر الرازي بقوله "مع قيام الدليل على أنّ ظاهره محال"⁶.

¹ - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، 1969، ج1، ص:160.

² - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج11، ص:32.

³ - الطبري محمد بن جرير، جامع البيان، تحقيق: أحمد شاكر، مطبعة الحلبي، القاهرة، ج1، ص:174.

⁴ - الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق: أحمد زملي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999، ص:7.

⁵ - الشنقيطي محمد الأمين، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص:189.

⁶ - الرازي فخر الدين، أساس التقديس في علم الكلام، القاهرة، ص:222.

وهناك من رأى أن التأويل يعنى به حقيقة الأمر وإدراك المعنى وما يؤكد هذا قوله تعالى: [وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ] (سورة آل عمران، الآية: 7)، ذلك أنّ الله وحده متفرد بالعلم" لذا كان الوقف صحيحا لفظا ومعنى عند هذه الآية، وعدت الواو استئنافية لا عاطفة في قوله: [وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا]¹.

إذن من شرح التأويل بأنه علم حقيقة الشيء وكنهه جعل الصواب الوقوف على (إلا الله) أما من اعتبر معناه التأويل والتفسير والإيضاح جعل الصواب عطف (الراسخون) على (الله).

يتبين مما سبق أنّ التأويل نفسه احتاج إلى تأويل، فمعانيه مختلفة في حقلنا العربي حتى باللغة الأصل، ناهيك عن الترجمة، لذا جعل التفسير مرادفا للتأويل في الترجمة فترجم (المنهج) بالتفسيرية، مع العلم أنّ المتأمل في ساحتنا التراثية العربية يجد أنّ البعض فيها "يرى أن التفسير مباين للتأويل، فالتفسير بأن مراد الله كذا والتأويل ترجيح أحد المحتملات ... وهناك من جعل التأويل خاصا بما كان مأخوذا بالإشارة والتفسير ما كان مفهوما من العبارة"².

ويرى نصر حامد أبو زيد "أنّ مصطلح التأويل كان هو المصطلح السائد والمستخدم دون حساسية للدلالة على شرح وتفسير القرآن في حين كان مصطلح التفسير أقل تداولاً، لكن مصطلح التأويل بدأ يتراجع بالتدريج"³.

ولكن غلب تداول التفسير فإن التأويل كان دائما مثار اهتمام بدء من دلالة لفظه، مما جعله الحديث المتداول لأهميات الكتب.

ولعل التأويل - نظرا لاجتهاد صاحبه- قد أطلق على التفسير بالرأي، أي النوع الثاني إضافة إلى التفسير بالمأثور، "مما يجعل الفصل بين التفسير والتأويل من الصعوبة بمكان، فالعلاقة بينهما تبدو أحيانا جدلية، إذ من غير المعقول أن تخلو كتب التفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات بالرأي التي ترقى إلى مستوى التأويل، كما أنه من غير الممكن أن يتجاهل المفسر بالرأي أو المؤول الحقائق التاريخية واللغوية المتصلة بالنص الذي يقول بتأويله"⁴.

ويمكن أن نستخلص مما سبق أنّ التفسير شرح وبيان لكل النص كلمة فكلمة، أما التأويل فيكون عند مواجهة عسر أو صعوبة في معرفة جملة ما، أو تفحص تركيب معين، إذ تكثر التخمينات والاحتمالات في محاولة

¹ - المصدر السابق، ص: 192.

² - الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، ص: 8.

³ - أبو زيد نصر حامد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص: 174.

⁴ - قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 202.

الفهم وفك القفل ... ولما يأتي الفهم الحسن الصواب يكون التأويل، ذلك الفهم الأصح الذي يُعمد عليه ويرجع إليه، ومن ثم يتأرجح تداوله ما بين الاحتمال والفهم الثاقب بعد تدبر.

الهرمينوطيقا لدى الغرب:

لئن كان تراثنا ثريا بمفهوم التأويل، فإن النقد - اليوم - يسعى لإثرائه باعتباره مصطلحا يرن باسم الهرمينوطيقا وهو كمعظم المصطلحات الغربية له جذور في التربة اليونانية المعروفة بتعدد الآلهة وما هرمس (Hermès) إلا أحدها "إذ يعزى إليه اختراع كل من اللغة والكتابة، وبوصفه رسول الآلهة فقد كانت مهمته أن ينقل الكلمة إلى بني البشر، فيكون من ثم وسيطا بين مملكة الأولمب وبين عالم الكدح البشري، وإنّ الفعل اليوناني (Hermeneuein) الذي يعني يفسر، والاسم (Hermenia) (تفسير، تأويل) ليرسمان منذ البداية نطاق المعنى الذي ستخذه الهرمينوطيقا فيما بعد، ومن الأهمية بمكان بالنسبة للمعنى اليوناني والمعنى الحديث للفظ أن تشير إلى عملية تقريب شيء ما غامض ... أو ترجمة ما هو غير مألوف إلى صورة مفهومة"¹.

وارتبطت عند الغرب قديما بتفسير الكتاب المقدس أي بالجانب الديني "التزداد أهمية بالمجال الديني الذي ارتبط بالقانون الروماني وهو ما عرف بالهرمينوطيقا القانونية، وقد نبعت من حاجة القضاة إلى تأويل معاني القوانين لتطبيق العدالة، وتحول مسار الهرمينوطيقا فيما بعد إلى محطة الفيلولوجيا وهي المتعلقة بفقهاء اللغة"²، حيث أخذت على عاتقها توضيح الغموض ورفع اللبس.

وانطلاقا مما سبق يثبت أنّ الهرمينوطيقا عرفت كممارسة لمجالات محدودة لكن توسعها وانفتاحها على حقول كثيرة جاء بعد ذلك، لاسيما الحقل الأدبي ومنه حدّد مفهوم التأويل على أنه "تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب، ومن خلال التعليق على النص ... أما أوسع معانيه فهو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، ومن ثم اهتمت الهرمينوطيقا بالبحث عن المعنى"³.

¹ - سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 399.

² - المرجع نفسه، ص: 400.

³ - الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ص: 47.

ورأى (ميشال فوكو) "أنها مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح للإشارات بأن تعرب عن نفسها وأن تكشف عن معانيها وهي تختلف عن علم الدلالة لأنه مجموع المعارف والتقنيات التي تحدد تلك الإشارات ذاتها وتضبط مواقعها وروابطها وقوانين تسلسلها"¹.

ويمكن أن نستخلص مما سبق أن الهرمينوطيقا تقوم على عدّة شبكات و"مجموعة من المفاهيم الفرعية أو المقابلة التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهو والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق، وهذه الفعاليات نجدها أحيانا مختلفة ومتمايزة وأحيانا متطابقة ومتماثلة وأحيانا متداخلة"².

ولعل نظرية الهرمينوطيقا الحديثة نسجتها جهود معتبرة لأعلام وضعوا بصمتهم، فالحديث عن أسسها يقتضي ذكر روادها ك: (شلايرماخر)، و(دلثاي)، و(هيدغر)، و(غادمير)...

أ- فردريك شلايرماخر:

لا يختلف اثنان أن شلايرماخر (F. Schleiermacher) رائد النقلة النوعية الحديثة للهرمينوطيقا، إذ تعد نظريته "بمثابة ابستيمولوجيا للموضوعات المستمدة من الحياة التاريخية والفكرية، وتعد محاولة تبيان الشروط اللازمة لإمكان الفهم نفسه مماثلة لمحاولة (كانط) في فلسفته النقدية"³.

نقد تمكن من تحريرها من مجال الدين إلى فضاء أوسع وأشمل لتصير علما قائما بذاته "يمكن توظيفه في شتى العلوم الوصفية والإنسانية التي تستخدم اللغة وسيطا لتوصيل مضامينها"⁴.

وقد اكتسب تأويلية هذا المفكر الألماني بحلة الجدة لأنها "تعتبر المنطلق الأساسي فيما بعد لإعادة بناء النصوص وفق ضرورة شخصية وشروط ذاتية للقراءة والفهم، لا وفق بنيتها الداخلية التي ظلت مسيطرة إلى حدود

¹ - فوكو ميشال، الكلمات والأشياء، تر: الصفدي مطاع، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990، ص: 48.

² - شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 18.

³ - المرجع السابق، ص: 402.

⁴ - راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط3، 2003، ص: 215.

النبوية"¹، واعتبر أنّ كمال التأويل هو أن تفهم المؤلف فهما أفضل من فهمه هو لذاته والمتأمل في مشروع شلايرماخر يرى أنه يعنى بمستويين:²

- 1- المستوى الأول: مستوى لغوي موكل بفهم النص بوصفه جزءا من عالم لغوي.
 - 2- المستوى الثاني: المستوى السيكولوجي أو الفني، ويستلزم الإسهام الفردي للمؤلف كذات، وفي نظريته هذه فإن الفهم اللغوي للنص لا يقف على طرف نقيض سيكولوجية المؤلف، بل إن كليهما يعد جزءا من عملية تفسير جارية، ومما يؤكد ذلك قوله في كتابه التاريخ الأدبي الحديث "إنّ الموهبة اللغوية لا تكفي وحدها المفسر في العمليات التي يريد القيام بها اتجاه النصوص المختلفة، فهو لا يستطيع أن يدرك حدود الإطار اللغوي والتي لا يمكن تقنينها بصفة عامة، كذلك فإن الموهبة التي تمكنه من إدراك أبعاد الطبيعة البشرية لا تكفي وحدها لقصورها في كل الحالات تقريبا، لذلك لا بد من الاعتماد على الموهبتين اللغوية والسيكولوجية، لكن لا توجد قواعد متعارف عليها لتحقيق هذا التفاعل بين الجانبين"³.
- ومما تجدر الإشارة إليه أنّ (شلايرماخر) ركز أولا على المستوى اللغوي "لأنه لا يمكن الشروع في التفسير من دون تحليل نحوي يتغلغل في قدرات المؤلف التعبيرية"⁴، ذلك أنه لا يمكن فهم النص إلا في علاقته باللغة، وأشار ثانيا "إلى أفكار المؤلف ونفسيته وتجربته الذاتية حيث تكمن وراء الاستخدام المخصوص للغة ولذلك لا يمكن فهمه إلا باعتباره نشاطا للفكر، لذا ارتبط النص بالسيرورة النفسية الأصلية التي أبدعته"⁵، وهكذا تحمل الهرمينوطيقا على عاتقها فهم المؤلف والنص على أنه "تعبير عن تجربة صاحبه الحية وعن فهمه للعالم واللغة والأشكال الأدبية"⁶.
- واستنادا لهذا، فالمؤول الكفاء ما جاور المؤلف في الفهم بل وجاوزه بعد أن امتلك ناصية اللغة، وأحاط خبرا بما لم يحط به الكاتب نفسه بما يتعلق به داخلا وخارجا، وهذا يستوجب الحصن بالموضوعية التي تقيه من الوقوع في حمى الخطأ وسوء الفهم.

وبهذه الأطروحات - وعلى الرغم من انتقادها - يكون (شلايرماخر) قد أسهم في استقلالية الهرمينوطيقا وفتح أبواب مشروعها أمام منتجي الفكر لتخصيبه.

¹ - الفجاري مختار، الفكر العربي الإسلامي من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009، ص:3.

² - سلدن رامن، من الشكلائية إلى ما بعد النبوية، ص:403.

³ - المرجع السابق، ص:215.

⁴ - راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص:216.

⁵ - شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص:26،27.

⁶ - المرجع نفسه، ص:29.

ب- فيلهام دلتاي:

يعد من أبرز رموز الهرمينوطيقا، وتمثل هرمينوطيقته امتدادا لنظرية (شلايرماخر) ورفضها في آن واحد، إذ لم يهتم بالجانب اللغوي الذي ثمنه (شلايرماخر)، إنما انصب تركيزه على الجانب السيكلولوجي وحاول تطويره، فقد ذهب إلى أنّ أعلى صور الفهم تتحقق عندما يصل القارئ إلى حالة مواجهة (اندماج/ تمثيل وجداني) تامة مع المؤلف لذا يكون هدف الهرمينوطيقا استخدام مخيلتنا وقواتنا الإبداعية من أجل إعادة معايشة الظروف والانفعالات التي تم التعبير عنها في الوثائق المكتوبة¹.

ولعل الإسهام الجديد الذي يعزى إليه هو تمييزه بين العلوم والعلوم الإنسانية، إذ أنّ الاختلاف الجوهرى بينهما يفضي إلى اختلاف المنهج "فالمادة الأولى (لصيغة) في حاجة إلى تفسير، أما الثانية (علوم الفكر) فهي في حاجة إلى (فهم) أو تأويل، ومن هذا المنطلق ميز (دلتاي) (W.Dilthey) بين التفسير من جهة والتأويل من جهة أخرى، وهذا الأخير هو المنهج العلمي الملائم لعلوم الفكر².

وأمام حقل الفكر وجد (دلتاي) "مجالا للفردانيات النفسية، ذلك أن التعبيرات الإنسانية اللغوية وغير اللغوية هي تجل لنفسيات مفردة ومتميزة، والفهم هو الانتقال والسرب إلى هذه النفسيات، إنه العملية التي بوساطتها نعرف شيئا نفسيا ما عبر الرموز التي تجليه وتكشف عنه³.

ونظرا لهذه الأفكار التي أمد بها (دلتاي) حقل الفكر فإنه "ألهم النقد الأدبي بصفة خاصة، حيث أفاده أيما إفادة، وليس من قبيل المصادفة أن (دلتاي) نفسه كتب بإفاضة في موضوعات أدبية، وأنه كان ملهما لمدرسة بأسرها من أساتذة الأدب في ألمانيا، لقد اعتبر الأعمال الأدبية هي أعلى صور التعبير عن الخبرة المعيشة⁴... وبالتالي فهي أساسية بالنسبة للدراسات الإنسانية لأنها تنقل أبعاد وأعماق التجارب المعيشة، ومن ثم تكون تجليات الأدب والفن أكثر حيوية وخصوبة وفاعلية وقدرة على المشاركة المؤثرة... ويعتبر التجليات والتعبيرات الأدبية التي تتخذ من اللغة

¹ - سلدن رامان، من الشكلانية إلى ما بعد النبوية، ص ص:404،405.

² - المرجع السابق، ص:32.

³ - شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص:32،33.

⁴ - المرجع نفسه، ص:405.

المنطوقة والمكتوبة أداة لها، أعلى قدرة من التجليات والتعبيرات في الفنون الأخرى، في مجال الإفصاح عن الحياة الداخلية والذاتية للإنسان"¹.

ولئن استفاد (دلثاي) من أستاذه (شلايرماخر) إلا أنه وسع الفهم وحطم حدوده وتجاوز فهم النص إلى فهم التجربة، "فبالإضافة إلى اللغة هناك شيء آخر مشترك بين المتلقي والنص الأدبي هو تجربة الحياة ذاتها ... ومن ثم تنهض عملية الفهم على نوع من الجدل أو الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية الخاصة، والتجربة الموضوعية المتجسدة في العمل الأدبي"²، ومن ثم فالفهم عنده "يتأسس ضمن المجتمع بين ذلك الذي يعبر وذلك الذي يفهم"³.

وفي هذا السياق يرفض (دلثاي) المعنى الثابت في العمل بخلاف أستاذه (شلايرماخر) الذي حرص على المعنى الأصلي والوحيد، فالمعنى عنده الأول "ينهض على مجموعة من العلاقات الجدلية التي تخضع لعوامل التأثير والتأثر المتبادلين بصفة دائمة"⁴.

فتجارب الفرد نفسها تتغير وتكسب أبعادا جديدة وآفاقا بعيدة من خلال الاحتمالات اللاهائية التي ينطوي عليها العمل والتي تعبر مرة أخرى من فهمنا للعمل نفسه، وهذا ما عرف عنده (بالدائرة التفسيرية) أو الحلقة الهرمينوطيقية وفق اختلاف الترجمات لذا يكون (دلثاي) قد أعطى دفعا جديدا للنقد الأدبي بثمين دور القارئ (المؤول) في فهم النص بوصفه تعبيرا عن مقصد المؤلف وتجربته.

ومهما يكن من أمر فإنّ (دلثاي) كشلايرماخر قد أثرى الحقل الهرمينوطيقي ليحمل المشعل رموز أخرى كهيدغر وغادامير.

ج- هرمينوطيقا مارتن هيدغر:

يعد (هيدغر) (M. Heidegger) رائد التجديد في الهرمينوطيقا في القرن العشرين لما أحدثه من فهمه للفهم أو ما عرف لديه بالهرمينوطيقا الأنطولوجية أي المرتبطة بالوجود، وتكمن قيمة إسهامه في تحرير الفهم من المؤلف والتجربة، وأعطاه أولوية لإذ اعتبره "الأسلوب في هذا الوجود أو العالم، وأنه الطريقة الأساسية في الوجود والسابقة على

¹ - راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 218.

² - المرجع السابق، ص: 219.

³ - جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص: 34.

⁴ - راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 219.

أي إدراك أو إعمال فكر¹، وبنظرته الجديدة التي طرحها في كتابه الشهير (الكينونة والزمان)* يكون قد زلزل الوعي الإنساني بإعادة الرؤية إلى الفهم وتممينه، فقيمته تتساوى والوجود بأكمله.

ومن ثم عدّ التأويل "ذلك الذي فهمناه أصلاً أو هو تحقيق إمكانات مسقطة في الفهم، واستناداً لهذه الفكرة فقد استفاد النقد الأدبي بأن فهم نص ما بالمعنى الهيدجري للفهم لا يتضمن تضييد معنى ما وضعه المؤلف هناك، بل هو بسط إمكان الكينونة التي يشير إليه النص، والتأويل لا يستلزم فرض دلالة نص ما أو إضفاء قيمة عليه، بل توضيح ذلك الانشغال الذي يكشفه النص بفهمنا المسبق للعالم الذي يلازمنا"².

ولعل ما ذهب إليه (هيدغر) يعزى إلى تميمه لوجود الإنسان في هذا العالم والذي يسبق أي شيء ما يجعل أي فهم ممكن كما يستبعد سوء الفهم أو ما ذهب إليه المفكرون قبله (الفهم الصحيح)، ومرد ذلك إلى "أنّ العمل الفني - في نظره - لا يشير إلى أي معنى خارجه... فهو يمثل نفسه في وجوده الخاص، وأي تفسير للعمل يجب أن يلتزم بهذا المعيار"³.

يركز (هيدغر) على العمل الفني من دون غيره وإن كان يعلم أنه نابع من منهل الحياة وسكب فيه صاحبه شعوره ورؤاه، إلا أنه صار أمراً مختلفاً جديداً يعبر عن نفسه فقط، في اتساق تراكيبه وانتظام أفكاره وانسجامه، يطلق (هيدغر) البناء الوجودي "الذي يمثل تجلي العالم وظهوره وانكشافه في العمل الفني"⁴، ومن ثم فهو يقفز فوق أسوار الذاتية والموضوعية في آن واحد.

ويمكن إرجاع ما انتفع به النقد الأدبي من أفكار إلى ما قدمه في الفلسفة وبخاصة في تركيزه "على فكرة التناهي وبنيته الأحكام المسبقة كفضاء تصويري قبلي باعتبارها قاعدة إيجابية للفهم كفضاء تصويري قبلي باعتبارها قاعدة إيجابية للفهم، ذلك أن وجودنا المتموضع والمتجذر في الزمانية والمتناهي يكشف إمكانات وكمونات الكائن في العالم أو الدازين (Dasein) وبهذا المعنى لا تسعى هرمينوطيقا الفهم إلى تأسيس قاعدة شاملة وصالحة لكل

1- سلدن رامان، من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، ص: 406.

* تأثر (هيدغر) بالفيلسوف (هسرل) الذي انتقد النزعة الموضوعية في الفلسفات السابقة، وإن خالفه في أفكار كثيرة.

2- المرجع السابق، ص: 407.

3- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 221.

4- المرجع نفسه، ص: 221.

مستويات الفهم، وإنما على تشكيل وعي نقدي لتناهي (الدازين) إزاء الإمكانيات الأنطولوجية التي تكشف عن وضعيته الخاصة والملموسة¹.

لقد استطاع (هيدغر) أن يوسع التأويل ويجعله أفقا جديدا هو "فلسفة التأويل التي تتجاوز المفهوم المتودولوجي لتتعد إلى شروط إمكانه، والتي تتناول الطابع اللغوي للتجربة البشرية من جهة ما هو محايث لها وللوجود في العالم"².

إنّ ما يثمن إسهام (هيدغر) في الهرمينوطيقا أنه منح أولوية للفهم بخلاف المعنى، همّ الباحثين قبله ذلك أن ما يملكه القارئ مسبقا من معلومات وتصورات ورؤى هو ما يصطاد به المعنى، ومن ثمّ يختلف التأويل من قارئ لآخر... وهذا أمر بديهي يستبعد الموضوعية والعلمية في الوصول إلى المعنى، وبهذا يكون (هيدغر) قد فتح الأبواب على مصراعها أمام تلميذه (غادامير) - بخاصة كتابة (الكينونة والزمان) ليزيد مشروعه اتساعا وثناء.

د- هانز جورج غادامير:

لا شك أنّ الحديث عن (غادامير) يقتضي ذكر (هيدغر) كما أنّ ذكر كتابه (الحقيقة والمنهج)، يرتبط بالحديث عن (الكينونة والزمان) فغادامير نفسه يقر بالفضل إلى أستاذه في كل ما توصل إليه حتى وإن فاقه إلا أنه مدين بانطلاقة لأنطولوجية (هيدغر) ليغرف من معين (غادامير) هو الآخر أعلام (جيانى فاتيمو)، (دورتي)، (بول ريكور)، (هيرش) المعاصرون.

لم يكن (غادامير) غزير الإنتاج في بداية مشواره الفكري إذ أنّ أول كتاب أصدره هو (الحقيقة والمنهج) سنة 1960، وعمره ستون سنة، وكان (غادامير) قد اقترح بداية "عنوان (أسس من أجل التأويل الفلسفي) لكن صاحب النشر وجد أن العنوان غريبا... فاقترح الحدث والفهم، لكنه تراجع عنه ليقع اختياره في الأخير على (الحقيقة والمنهج)"³.

¹ - غادامير، فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط2006، ص:14.

² - بن حسن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تنميط للطباعة والنشر، ط1، 1992، ص:14.

³ - المرجع السابق، ص:33.

وما ينبغي الإشارة إليه أنّ الواو ليست رابطة بل فاصلة، فقد كانت مسألة الحقيقة عنده ... سابقة عن الاعتبارات المنهجية أو خارجة عنها ... أما المنهج فهو شيء معين تطبقه ذات على موضوع لكي ينتج نتيجة محدّدة¹، لذا فكل منهج يريد العثور على فهم ثابت فهو قاصر، أو بالأحرى لا يوجد، فحقيقة النص زئبقية تفلت من يد قارئها مهما كانت طاقاته المعرفية، وهذا لا يعني "استحالة الوصول إلى رؤية موضوعية بشأن النص، ولا يعني أيضا اختزال أي تأويل ممكن إلى ذاتية المؤول الخالصة"².

لذا يكون "فعل التأويل هو بمعنى من المعاني فعل إعادة خلق"³، فيتحرر من العملية التي قيدته زمنًا طويلاً وكبّلت فهم النص لأنّ المؤول لإنسان لا يمكنه التجرد من ذاتيته وإلقاء زاده المسبق من تصورات ورؤى، فلم ير (غادامير) أيّ حرج في تحييز المؤول، ولم يعتبره سلبياً قط، "فالتحييز عنده ليس عائقاً للفهم، بل هو بالأحرى شرط لإمكان الفهم"⁴، مخالفاً ومعارضاً الفكر السائد أنّ التحيز أمر سلبي يتنافى والموضوعية، ويؤدي بالتالي إلى سوء الفهم لكنه عند (غادامير) يؤدي إلى الفهم ويساعد في تجليبه وانتقاد التحيز هو تحييز في ذاته.

واعتنى (غادامير) باللغة إذ قدم تصوره لها حتى أن البعض اعتبر تأويليته "هرمينوطيقاً لغوية تعطي الأولوية والصدارة لعامل اللغة كبعد كوني وشامل يشترط كل الأبعاد الأنطولوجية و الأنتروبولوجية للكائن عندما رأى أن الوجود الجدير بالفهم هو اللغة"⁵.

وكان (غادامير) قد أعرب أنّ اللغة ليست مجرد نسق من العلامات نعبر عنها بوساطة ملامس الآلة الكاتبة أو نرسلها عبر أمواج محطة الإذاعة، إنها كيان متفرد من التركيب اللغوي أو القدرة على الخطاب والإيجاء، كما رأى أنّها تتجدد مع ألفاظها وتركيبها النحوي وتبعاً لاهتمامه باللغة حظي الفن بقسط وافر من ذلك الاهتمام كونها تحمل معانٍ وتنطوي على جماليات لكنها ليست شكلية كالتّي شغف بها (كانط) وتابعوه.

واستناداً إلى ما سبق "فإن العمل الأدبي، وأي عمل فني على وجه العموم لا يهدف في نظر (غادامير) إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر وبدرجة أساسية باعتباره حاملاً للمعرفة، وينجم عن هذا التصور أنّ عملية

1- سلدن رامن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 408.

2- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 41.

3- الزاهي فريد، النص - الجسد - التأويل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2003، ص: 105.

4- المرجع السابق، ص: 413.

5- غادامير، فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"، ص: 27.

الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص¹، ولكأنه برأيه هذا يطعن مذهب الفن للفن، ويجعل النص الأدبي أسمى من ذلك فهو ينطوي على معان ينبغي أن تفهم، فالمجال مفتوح أمام القراء ليدلون بدلوههم في هذا النص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ (غادامير) لم يبال بقصدية المؤلف وتجربته ونفسيته، ومن ثم رفع عن كاهل الفهم عبء هذه المسؤولية إذ يرى أنّ النص "لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه، وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر، يمكن أن تغربل منه معان جديدة ما لم يتوقعها قط مؤلف العمل أو جمهور معاصريه"²، كما يعزّز فكرة اختلاف التأويل من قارئ إلى آخر، ومن زمن لآخر بحكم أنّ النص له تكون له طبيعة زمانية، ويخاطب قارئاً زمانياً أي قارئاً يحيا في إطار تاريخي قد يكون مغايراً لتاريخية النص مما يسمح بإمكانية تعدد التأويلات وفق فهم وتمثل القارئ للنص³.

ولما كانت اللغة تنطلق وتعبّر عن نفسها، وكانت غاية (غادامير) تجريدها من قائلها، فقد أعطى أولوية للكتابة أكثر من الكلام الشفهي لأن الأولى "هي العملية التي بوساطتها تكتسب اللغة ملكة الانفصال عن فعل تشكلها، فتفتح على العالم وتنحدر في اتجاه اللغة والمعرفة بخلاف الثاني الذي يكون فيه المعنى جلياً ومباشراً، حيث تفسر الكلمة من تلقاء ذاتها بفضل طريقة الكلام والنبرة ومجموع الظروف المحيطة بفعل القول"⁴.

إذن فالنص المكتوب يمنح القارئ حرية أكبر للفهم ما دام قد تحرر من تجربة مؤلفه وصاحبه ومن ثم يفسح المجال للحوار بين الأنا والآخر، حيث يكون الأنا هو القارئ أو المؤول، أما الآخر فهو النص لا صاحبه، وهكذا يتبادلان القول والفهم والإفهام، وإن أقر (غادامير) "بأن المؤول لا يمكنه إعادة إنتاج وإعادة تأويل الإبداع الأصلي بمعنى فعل الإبداع* أو الإنتاج، فمن الوهم - في نظره - تجديد الأفق الحقيقي للشاعر وبناء الإمكانيات الخاصة بلغته وأساليب تعبيره، إذ هناك مسافة يتعذر غمرها بين الإنتاج العبقري وبين التجربة التي نمارسها لحظة إعادة قراءة هذه

1- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، ص: 37.

2- ايغلتون تيري، نظرية الأدب، تر: نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص: 126.

3- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002، ص: 142.

4- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 38.

* يختلف (غادامير) مع (دريدا) الذي يعتبر الكتابة النقدية إبداعاً.

المنتجات الفنية ... لهذا لا يمكن استنفاد أهمية الأثر الفني، وبالمقابل ليس عبثا الخضوع والاستجابة إلى المعنى العميق المكتشف¹، وقد اعتبر شيخ التأويل أنّ ما ذكر سابقا يعد منطلق نظرية التأويل الذي عمل على ترقيتها.

وما يمكن تلخيصه من إسهام (غدامير) في الهرمينوطيقا أنه ثمن علاقة القارئ بالنص، كما اعترف بتعدد القراءات وتجددها من زمن لآخر وحتى في الزمن نفسه، وإن لم يأبه بالتأويل الصحيح أو الخاطئ، وهذا تبعا لمفهومه للفهم كما أسلفنا الذكر.

وركحا على ما أوردناه ألفينا (هيرش) يردّ الاعتبار إلى "صحة التأويل ويثبت أن هناك معنى محددًا ثابتًا، وإن تنوعت التأويلات،" بل يرى أن التأويل هو فرع من التعليق يشير إلى ملاحظتنا عن المعنى بالتحديد، والتعليق - في نظره - يشير إلى كتابة أو حديث حول النصوص الأدبية، أما مصطلح (نقد) فيخصه للتعليق المرتبط بالدلالة².

ويمكن التنويه هنا بموقف (هيرش) من قصد المؤلف، حيث تضاربت الآراء في المشهد النقدي إن كان مؤيدا له أو معارضا متعصبا للنص، إذ عُدّ من الراضين له من وجهة الكثير من النقاد العرب*، في حين أن (رامان سلدن) يفتد ذلك ويعتبره بخلاف أعلام النقد الجديد، يربط المعنى بقصد المؤلف "إذ يراه محكا أصيلا للتمييز يمكن مقارنة التأويلات المختلفة عليه"³.

لقد أعاد مفكرو الهرمينوطيقا المعاصرون الاعتبار للموضوعية وانتشلوها من النسبية وحطموا القيود الفلسفية ليجعلوها قائمة بذاتها مستقلة وإن اختلفت تسميتها: علم، نظرية، فن، وممن وضعوا بصماتهم (هيرش) بالإضافة إلى (بول ريكور) و (أمبرتو إيكو).

لقد سعى (بول ريكور) ليكون مصلحا بين اتجاهات الهرمينوطيقا محاولا التوفيق بينها، إلا أنّ محاولاته باءت بالفشل ولا ريب في ذلك من الاختلاف الذي لا يمكنه الائتلاف، وقد بيّن ذلك في (صراع التأويلات).

¹ - المرجع السابق، ص ص: 140، 141.

² - سلدن رامان، من الشكلائية إلى ما بعد النبوية، ص: 425.

* من بينهم بسام قطوس في كتابه (المدخل إلى مناهج النقد المعاصر).

³ - المرجع نفسه، ص: 427.

إنّ الأهم في مشروع (بول ريكور) هو نظريته في الرمز، حيث ركز على تفسير الرموز بوصفها "وسيطا شفافا ينم عما وراءه، ومن ثم ينصبّ التفسير على النصوص اللغوية وتحليل المعطيات اللغوية للنص بهدف الكشف عن مستويات المعنى الباطني"¹.

وهنا تكون الهرمينوطيقا، وهنا يكون تطبيقها فهي مرتبطة "بتلك الحالات التي يوجد فيها فائض من المعنى أو عندما تستخدم تعبيرات متعدّدة المعنى ... أي الرمزية، وهي بنية دلالية فيها معنى حرفي أولي مباشر يشير فضلا عن ذلك إلى معنى آخر غير مباشر، وثانوي ومجازي والذي لا يمكن أن يدرك إلا من خلال الأول"²، وتبعاً لهذا تندرج الأساطير والأحلام كالنصوص الأدبية ضمن الرمزية التي يؤول معناها الباطني بوساطة اللغة.

وفي هذا الصدد يمكن الإشارة إلى (أمبرتو إيكو) الذي يضع بصمته في عالم التأويل، إذ رفض استعمال النصوص "كما يطيب للناس مما جعل الكثير منهم يتلاعبون بالتفسيرات والتأويلات تلاعباً حراً ومطلقاً، لذا يرى (إيكو) أن النص يؤول ولا يستعمل ... فإذا كانت سلسلة التأويلات غير منتهية ... فإن عالم الخطاب سيتدخل لا محالة كي يحد من التسبب الموسوعي"³.

والحق إن مشروع (أمبرتو إيكو) جاء في وقته، وقت جعل الانفتاح والتعدد مظلة لتأويلات مختلفة قد تنأى كل نأى عن الصواب أو حتى الاقتراب منه، وكل صار يغني غناه على ليلاه. فلو تكلم النص لتبرأ مما قيل فيه، ولو أفصح صاحبه لفند وقال ما عנית هذا.

- تلقي التأويلية في النقد العربي:

زخر تراثنا العربي - كما أشرنا سابقاً - بالتأويل وفتح مجال النقاش حول ماهيته وهويته في مختلف البيئات، لكنه بوصفه منهجاً نقدياً فهو مستمد من الغرب تحت مظلة الهرمينوطيقا التي "تبلورت بعد أن قطعت أشواطاً من الرؤى لترتكز على الفهم الذي أذاب ثنائية اللفظ والمعنى وصهرهما في بوتقته، منذ دعوة (غادامير) إلى استكشاف ما وراء المنتج النصي لتصير التأويلية أكثر من منهج في الفهم، فهي ليست نظرية في المعرفة وأدواتها لأنها هي البحث في

¹ - قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص: 207.

² - المرجع نفسه، ص: 428، 429.

³ - ينظر: بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل - قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي - الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص: 35.

الفهم عما يحققه الفهم¹، وهذا بموجب إلغاء المؤلف وقصديته، ضف إليه تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد بحكم أنه حر طليق لا تحدّه حدود ولا تقف أمامه حواجز.

"فمعاني الأعمال الأدبية باختلافها وتنوعها من حين إلى آخر إنما تجسّد منطقاً معيناً يؤدي إلى تغيير منظم في التذوق الجمالي تبعاً للتفسيرات والتأويلات المستخلصة"²، ويندرج الشعر في هذا المضمار أكثر من أي نوع آخر باعتباره "كيانا فريدا ليس له مشابحة مع الحياة، وإنما هو إضافة إلى الحياة"³.

وفي ضوء التأويلية الحديثة عكفت الأقلام العربية مشدودة بالمشاركة في ساحة النقد، فخص معظمها الدراسة بالشق النظري محاولاً وصل المولود الحاضر بالتراث تسمية وملامح على غرار ما ذهب إليه (نصر حامد أبو زيد) في كتب كثيرة مثل النص والسلطة والحقيقة، مفهوم النص "دراسة في علوم القرآن"، الفلسفة والتأويل.. إذ استعرض مفهومه في مختلف البيئات مبينا الفروقات بينه وبين التفسير، كما سعى لمقاربة في القرآن مما أحدث صخباً...، كما ذهب الأستاذ الناقد عبد الملك مرتاض إلى وضع التسمية الأنسب وهي التأويلية، وهذا بحكم معرفتنا - نحن العرب - بالتأويل رافضاً الهرمينوطيقا التي تحدث جعجعة تزعج الأذن العربية، وقد عزز رأيه هذا في الكثير من المناسبات المعرفية، وتوالت الجهود العربية لتعريف القارئ برؤى التأويلية الغربية إما بالترجمة أو التنظير، ويمكن أن نذكر في هذا السياق (دليل الناقد الأدبي) لميجان الرويلي وسعد البازعي، ويثمن هذا العمل كبقية أعمال باحثينا - وإن كان المقام لا يكفي ذكرها كلها- كونها أغنت المتلقي العربي بالمعرفة التأويلية مناقشة علاقتها بالتفكيكية وجمالية التلقي على اعتبار نقاط التقاطع الكثيرة منها استنطاق النص بعدد لا متناهي للقراءة والقول بقصدية النص، ناهيك عن منح السلطة للقارئ بعد انقلاب منظم على المؤلف في مسعى يريد تجاوز النص الحرفي إلى النص الحقيقي (العائب)⁴، ولو أنّ الحرية التي منحتها التفكيكية للقراءة لا مثيل لها، أكثر من تحرر الحرية نفسها.

وتبقى دائماً إشكالية مصطلح التأويل فإرضة نفسها في ثنايا الكتب، إذ لا يكاد أي كتاب من إيراد مسميات كثيرة فضلاً عن إثارة اسم معين للمصطلح (هرمينوطيقا، فن التأويل، التأويلية...) وفي ظل غياب الاتفاق الذي هو جوهر الاعتداد بـ (المصطلح)، يمكن أن نقول إنها (إشكالية الاصطلاح) لا المصطلح.

¹ - ينظر: صفدي مطاع، استراتيجية التسمية في الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، 1986، ص: 223.

² - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007، ص: 130.

³ - صبحي محي الدين، الذوق هو مؤشر الناقد إلى اختيار المنهج، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع14، 1999، ص: 80.

⁴ - مونسى حبيب، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص: 97.

وانطلاقاً من حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم) في دعائه لابن عباس: "اللهم فقهه في الدين وعلمه التأويل"، يمكن أن نُؤثر علم التأويل لما فيه من ضوابط وأسس بخاصة أنه مرتبط بالفهم في قوله (صلى الله عليه وسلم) (فقه) ذلك أنّ الفهم هو الدعامة الرئيسة للعلم ومن ثم التأويل الذي يعد عمدة الفهم كما ينم عن علم المؤول، وإذا لا ينكر أحد مدى توفيق ابن عباس (رضي الله عنهما) في تفسير القرآن حيث عُدّ المرجعية التي يؤول إليها كلما استعصى فهم أمر* على الصحابة.

ومن ثم فارتباط التأويل بالفهم والعلمية ليس بجديد، فحديث رسولنا الكريم (صلى الله عليه وسلم) يؤكد هذا وإن كانت الرؤى مختلفة، لقد قلت علم التأويل معادلة أساسها المعنى، إلى تأويل أساسه الفهم، فمن سؤال كيف يكون المعنى حتى أفهمه؟ إلى كيف أفهم حتى يكون المعنى؟ ومن المعنى شرط الفهم إلى الفهم شرط المعنى.

وعلى ضوء هذا ألفينا بعض الدراسات العربية تسعى للمقاربة التأويلية في ثنايا الكتب على نحو ما فعل الأستاذ الناقد عبد القادر فيدوح في كتابه: (الرؤيا والتأويل: مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)* و(إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر)**، "حيث جعل من الشعر الجزائري ميداناً لتجربته القرائية التأويلية معرباً عن اعتقاده بأنّ العلاقة التي تجمع التأويل بالشعر هي علاقة تكامل، رغبة في البحث عن أغوار الشيء في الذات ومحيطها، وساعياً إلى اجترار مقاصد النص المأمولة وفتح الاحتمالات، ضف إليه استنطاق مسكوت النص المرجأ وبعثه من جديد"¹.

ففي كتابه الأول استقرأ نماذج شعرية تحوي في بطونها دلالات كثيفة أكثر مما تحويه ظهورها، وتلك النماذج لشعراء جدد لم يحققوا بعد الصيت العربي ك (عياش يحياوي)، و(عبد الله العشي)، و(مصطفى محمد الغماري)، و(قريش بن محمد) ... وغيرهم، ولعل مردّ الاهتمام بمؤلاء يعزى إلى تركيزه على النص والغوص في أعماقه أكثر من شهرة المؤلفين.

بيد أن كتابه الثاني تضمن مقارنة نص قديم وهو (هجاء عمران بن حطان) لبكر بن حماد، كما حاول مكاشفة نص (دخول في الدخول) لقاسم حداد، وقصيدة في الجفاف لعلي الشراوي، فضلاً عن قصيدة جزائرية ثانية للشاعر والأكاديمي (عبد الله العشي) والموسومة بقصيدة بغداد، وهي من شعر التفعيلة عزف صاحبها فيها على الحروف المكونة لبغداد من الباء إلى دالها الأخيرة، ولم يغفل "عبد القادر فيدوح عن خريطة السودان بعدما استهوته

*عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994.

**عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2009.

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 7، 9.

العبارة الصوفية في شعر (يوسف بشير التيجاني) الذي يمثّل حالة متفردة في الشعر العربي شأنه في ذلك شأن الشابي ... انطلاقاً من إدراكه معنى الحياة (في وعي الخارج، المفعم بالتوقد)¹.

إذن، حاول الأستاذ الناقد "عبد القادر فيدوح" مقارنة نصوص مختلفة من الشعر العربي بمعدل قصيدتين جزائريتين في الكتاب الثاني بخلاف الأول الذي شمل الشعر الجزائري، وكل وفق ممرات مختلفة في فضاء التأويل الذي يسعى للسؤال والاستنطاق واستظهار المضمير الخفي.

وإلى جانب مقاربات "الأستاذ فيدوح" نلني حميد حميداني يقارب تأويلها في دراسته (الخطاب الأدبي ودور السياق في التأويل) وقد تضمنها الكتاب الموسوم بـ (القراءة وتوليد الدلالة)* حيث خص (رسالة إلى سيدة طيبة) لصالح عبد الصبور بالتجريب.

ولعل ما يميز مقارنته هذه "التركيز والاقتضاب في التناول حيث إن الدراسة في مجملها كرسست لاستنباط معنى (الوردة) عبر مقاطع القصيدة بموجب أنّ دليل الوردة هو تمثيل لحالة الذات في مواجهة موضوع يصارع الذات"².

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى قلة المقاربات التأويلية العربية على الرغم من أنّ التأويل يستهوي كثيراً أفئدة أعلامنا الباحثة والمتطلعة إلى الجديد ... ولسنا ندري السبب الكامن وراء ذلك هل إغراق ساحة النقد بمنهج متوازية ومتزامنة مع التأويلية وراء غرق وحيرة النقاد في الانتقاء؟ بخاصة التفكيكية التي تلتقي في رؤى كثيرة يصعب إسنادها إلى منهج معين من دون آخر، أم أنّ ثراء المشهد النقدي ومناداته بالحرية والتحرر جعل الناقد أكثر حرية فاختار ما يشتهيهِ ويساعده على توظيف آلياته ومكتسباته؟ وهل عدم إدراك كنه المنهج التأويلي أو التفكيكي وراء ندرة القراءات؟ وهل تسببت قلة المقاربات التأويلية في استعصاء الإمام بها؟

ومهما يكن من أمر فإن نقادنا العرب "قد انقسموا في مسألة التجريب النقدي إلى ثلاثة: فريق يقول إنه يجرب نقد النصوص، وفريق يقول إنه يجرب الاثنين معاً"³.

¹ - نفسه: ص: 229.

* حميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.

² - حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغدامي، ص: 51.

³ - الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص: 110.

ولعل هذا ما يثبت أنّ نقدنا العربي حريص على الإفادة من الآخر، فهو لم يكن بمنأى عما يجري في الساحة الغربية، إذ استقى أفكار الحداثة وما بعدها منها... وعمل على طرحها وحتى مقارنة المناهج على نصوصنا الأدبية، كما سعى نقادنا إلى ربط هذه الأفكار بالتراث.

وغير خاف على المتلقي العربي أننا أصبنا بتخمة الاستيراد، استيراد المناهج ومصطلحاتها، مع أنها لم تطه بعد في الساحة الغربية، فهي بين مدّ وجزر، فهذا يقتل فكرة وآخر ينادي باستمرار حياتها.

لقد صرنا في تبعية ثقافية كتبعتنا الاقتصادية، وبررنا ذلك على أنها عوامة ثقافية، ولا بأس بالفكر إنساني أكبر من التاريخ وأوسع من الجغرافيا، فلا مانع ولا حائل، مع أننا نعود دائما إلى التراث ونقول وجدناها.

أليس حريا بنا أن نسترخي - قليلا - حتى تزول التخمة ونتطلع إلى تراثنا الثري ونعرف كيف ننتج ونستثمر ونبلور الرؤى حتى نصدّر وتتحقق عملية التبادل الإنساني، لا أن نبقي في قوقعة استهلاكية تحت مظلة التبعية نرجو سخاء السماء الغربية.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة، 1969.
- 2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1990.
- 3- الطبري محمد بن جرير، جامع البيان، تحقيق: أحمد شاكر، مطبعة الحلبي، القاهرة .
- 4- الزرقاني محمد عبد العظيم، مناهل العرفان في علوم القرآن، تحقيق: أحمد زمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1999.
- 5- الشنقيطي محمد الأمين، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت
- 6- أبو زيد نصر حامد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005 .
- 7- قطوس بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء ، الاسكندرية، ط1، 2002 .
- 8- سلدن رامان، من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، تر جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، م8، ط1، 2006 .
- 9- الرويلي ميجان والبالاعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000 .
- 10- فوكو ميشال، الكلمات والأشياء، تر: الصفدي مطاع، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990 .
- 11- شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 .
- 12- راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط3، 2003 .
- 13- الفجاري مختار، الفكر العربي الإسلامي من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2009.
- 14- جان غراندان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر عمر مهيبيل، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2007 .
- 15- غادامير، فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ، الأهداف"، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط2، 2006.
- 16- بن حسن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار تنمية للطباعة والنشر، ط1، 1992.
- 17- الزاهي فريد، النص - الجسد - التأويل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2003 .
- 18- ايغلتنون تيري، نظرية الأدب، تر: نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 .
- 19- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002
- 20- بن بوعزيز وحيد، حدود التأويل -قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي- الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 .
- 21- صفدي مطاع، استراتيجية التسمية في الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، 1986.
- 22- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط2، 2007 .

- 23- صبحي محي الدين، الذوق هو مؤشر الناقد إلى اختيار المنهج، مجلة اللغة والأدب، الجزائر، ع14، 1999.
- 24- مونسى حبيب، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007 .
- 25 - عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994.
- 26- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2009.
- 27- لحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
- 28- حمودي محمد، تجربة القراءة النقدية عند عبد الله الغدامي، مخطوط دكتوراه، اشراف د.العربي عميش، جامعة مستغانم، 2009/2008.
- 29- الحميري عبد الواسع، اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2008 .

اللسانيات التوليدية والسؤال الأنطولوجي

د. عبد اللطيف المطاد

معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، المغرب.

الملخص:

نحاول في هذا البحث تسليط الضوء على أهم الإشكالات التي ارتبطت بالنظرية التوليدية بهدف رصد الأسس الفلسفية التي انطلقت منها النظرية، خاصة ما يتعلق بموقفها من مشكلة الذهن-الجسد ومن ثمة موقفها من الذهن واللغة. ننتقل، في معالجة هذه الإشكالات، من السؤال الأنطولوجي التالي:

(1) **السؤال الأنطولوجي:** إلى أي عالم من عوالم الوجود ينتمي موضوع البحث (أي المعرفة اللغوية)؟ هل هو ظاهرة أفلاطونية تنتمي إلى ما وراء الطبيعة، أم أنه مجرد اختراع بشري (أي اصطناعي)، أم أنه ينتمي إلى العالم الطبيعي، أي ظاهرة طبيعية تنتمي إلى الوجود الطبيعي؟

الكلمات المفاتيح: الذهن-الجسد، المادة الديكارتية، التماس والتصادم، اللامادية النيوتونية، التأثير عن بعد، الأسلوب الغاليلي، ما بعد النيوتونية.

Abstract:

In the present study, we attempt to shed light on the most paramount issues revolving around the generative theory. Our aim is to pinpoint the philosophical bases on which the theory at hand was built, notably in what regards its conceptualization of the mind-body problem as well as what it suggests in what concerns the mind and the language.

To address these aspects, we outline the ontological question:

(1) **The ontological question:** where can we pigeonhole the research topic (ie linguistic knowledge)? Is it a Platonic phenomenon that belongs to the supernatural? Or is it just a human invention (or artificial)? Or is it a natural phenomenon, that belongs to natural existence?

Key terms: mind-body. cartesian material. direct contact. immaterial Newtonian. action at a distance. Gallic style. beyond Newtonian.

إجابتنا عن السؤال الأول تحدد طبيعة إجابتنا عن مجموعة من الأسئلة المنهجية والمعرفية. فلو قلنا، مثلاً، أن موضوع البحث ينتمي للعالم الأفلاطوني، لكي نبرر نظريتنا لا نحتاج إلى أدلة مادية لأنها، في هذه الحالة، تنتمي إلى العلوم مثل الرياضيات والمنطق وغيرها من العلوم اليقينية التي لا تحتاج إلى دليل ملموس ولكن تحتاج إلى برهان، وبالتالي فإننا سنحتاج إلى مقارنة مادية، على اعتبار أن طبيعة موضوع الدراسة هنا مادي/فيزيائي. وإذا قلنا إن موضوع البحث ينتمي إلى عالم الطبيعة، فلنحتاج إلى نظريتنا اللغوية يجب أن نكون منسجمين مع هذه الإجابة وبالتالي سنكون مضطرين إلى تقديم أدلة طبيعية تجريبية، وسنحتاج إلى مقارنة طبيعية تقوم على التجربة، على اعتبار أن طبيعة موضوع الدراسة هنا داخلي/ذهني. سننطلق، في هذا الورقة، من تعقب الأسس الفلسفية للنظرية، لنكتشف من أين أستقى التوليديون هذه الأسس وكيف حددوا الطبيعة الأنطولوجية للمعرفة اللغوية.

1. المعرفة اللغوية وسؤال الوجود

طُرِحَتْ في منتصف الخمسينيات عدة مقترحات بخصوص طبيعة المعرفة اللغوية، باعتبارها معرفة انسانية، وعلاقتها بالفكر وبالذهن والجسد. فبدأ برنامج بحث لفحص كفاية هذه المقترحات وتطبيقها. وكان هذا البرنامج أحد الخيوط التي قادت إلى تطوير العلوم الإدراكية بالمعنى المعاصر، ومن ثمة، فالبرنامج يشترك مع مداخل أخرى في الاعتقاد بأن بعض وجوه العقل/الذهن يمكن تأويلها على نحو مفيد في صورة الأنظمة الإدراكية للقواعد التي تشكل صور التمثيل، والتي تستخدم في التأويل والفعل. وهذا البرنامج هو ما يسمى بالنحو التوليدي الذي أخذ على عاتقه الوصول إلى رؤية واضحة لطبيعة أنظمة المعرفة والاعتقاد والفهم، وذلك بأمل أن سؤال الطبيعة قد يضيئه البحث المفصل لحالة اللغة الإنسانية الخاصة.¹

سنحاول في هذه الفقرة الأولى البحث عن إجابة للسؤال الأنطولوجي من خلال مناقشة التصورات الفلسفية القديمة والحديثة لمشكلة الذهن-الجسد، سنقدم التصور الديكارتي لهذه المشكلة في مقابل التصور النيوتوني، كما سنحاول إبراز موقف تشومسكي من التصورين معا في إطار البحث عن طبيعة العلاقة بين اللغة والذهن.

1.2. مشكلة الذهن-الجسد

شهدت الإنسانية منذ النصف الثاني من الألفية الثانية ثورة معرفية هائلة، حولت مجرى تاريخ العلوم، لتعلن عن ميلاد تخصص علمي جديد، اصطلاح على تسميته بالعلوم المعرفية. وقد كان لهذه العلوم الفضل في إعادة النظر في ثنائية الذهن-الجسد، ومن ثمة ثنائية الذهن-اللغة، مُدْشِنَةً لرؤى جديدة تمثلت فيما صار يعرف بـ"الذهن الممتجسد" (Embodied Mind)، الذي يُقَرَّر بوحدة الذهن والجسد وعدم إمكانية الفصل بينهما. في مقابل رؤية ظلت وفيه لفكرة انفصال الذهن عن الجسد وعدم إمكانية التوحيد بينهما، وهي رؤية كانت تمثل أساس نظرية "الملكات النفسية" التي مثلت التقليد الفلسفي الغربي.

¹المزيد من التفاصيل، انظر تشومسكي (1988) Chomsky، ص. 2-3. وانظر أيضا تشومسكي (1986) (أ)، ص. 5.

يؤكد المدافعون عن الرؤية الأولى، أن الدماغ، أو النسق العصبي المركزي، عبارة عن آلة أو هو نسق مادي يخضع لقوانين "الفيزياء"، وأنه هو نفسه أساس سيرورات التفكير والظواهر الذهنية. ويعتبرون أن العقل ينشأ من طبيعة أدمغتنا وأجسادنا، ومن تجربتنا الجسدية، أي أن بنية العقل الفعلية نفسها تنشأ من تفاصيل تجسّدنا. فالآليات العصبية والمعرفية التي تتيح لنا أن ندرك وأن نتحرك، هي نفسها التي تخلق أنسقتنا التصورية، وتخلق صيغ تفكيرنا. كما يرى أصحاب "الذهن المتجسّد" أن العقل تطوري، أي أنه يعتمد على أشكال الاستنتاج المنطقي الإدراكي والحركي الموجود عند الحيوانات "الدنيا"، ويستخدمها. فالعقل حسب هذا التصور لا يقتصر على الكائنات البشرية وليس جوهرًا أو ماهية تفصلنا عن حيوانات أخرى.¹

أما المدافعون عن الرؤية الثانية، والتي مثلت التقليد الفلسفي الغربي في إطار نظرية للملكة النفسية، يرون أن لنا "ملكة" للعقل منفصلة ومستقلة عما نقوم به بأجسادنا. يُعتبر العقل عند هؤلاء مستقلا عن الإدراك وعن الحركة الجسدية، وبخاصة. ويُنظر إلى هذه القدرة المستقلة للعقل على أنها هي ما يجعلنا بشرا بالأساس، ويميزنا عن كل الحيوانات الأخرى. وعموماً، يرى أصحاب هذه الرؤية أن هناك عالم خارجي يتضمن الأشياء المادية، وعالم داخلي يتضمن كل "الكائنات الذهنية"، من أفكار وأحاسيس وشعور وعواطف. ويتضمن العالم الذهني، ملكات متعددة.²

تتبنى الرؤية الثانية النظرية اللسانية التوليدية. وتدين النتائج المتوصل إليها في هذا المجال إلى الإسهامات الهامة، التي اضطلعت بها النظرية في تمثل العلاقة بين اللغة والذهن من وجهات نظر متنوعة نفسية ولسانية وبيولوجية وعصبية. فقد بنى تشومسكي في دراسته للغة تمايزاً جوهرياً بين مفهومين للغة، ومن ثم بين تصورين في تحليل بنيتها: "اللغة الخارجية" (External-language) و"اللغة الداخلية" (Internal-language). فالتصور الأول من الدراسة ينظر إلى اللغة بوصفها ماصدقية (Extensional)، وظاهرة تقع خارج الذهن/الدماغ البشري، من حيث هي بناء اجتماعي مشترك بين الأفراد. في حين أن التصور الثاني يبحث في البعد الداخلي والمفهومي للغة (Intensional)، باعتبارها بنية قابعة ضمن ذهن الفرد، فهي تمثل حالة لبعض مكونات ذهن/دماغ الإنسان، أي إنها حالة تم بلوغها من قبل العضو المعرفي المخصص للغة، وهي الملكة اللغوية ذاتها.³

في إطار هذين التصورين، كان لعمل تشومسكي (1986) التأسيسي عن اللغة نتائج بعيدة المدى لا على اللسانيات وحدها بل على عدد من التخصصات الأخرى كذلك. فقد أولى تشومسكي عناية خاصة بهذا المنحى من فكره حيث تناول بشكل خاص بعض القضايا الميتافيزيقية التي أثارها أبحاثه مُقترحاً حلولاً جديدة لبعض المشكلات الفلسفية التقليدية المحيطة ومنظورات جديدة لبعض القضايا التي تدخل في الاهتمام العام، بدءاً بمشكلة الذهن-الجسد وانتهاءً بقضية اللغة والذهن. وجوهر هذه الأبحاث أنها تأمل مُوسّع في تأويل تشومسكي "الداخلي" لملكة اللغة البشرية،

¹ انظر ليكوف وجونسون (1999) Lakoff & Johnson، ص. 38.

² المرجع نفسه، ص. 54-541.

³ انظر الفاسي الفهري (1990)، ص. 18.

إذ يعتبر أن معرفة اللغة فردية وداخلية في الذهن/الدماغ البشري ويترتب على هذا أنه يجب أن تُوجّه الدراسة الحقيقية للغة اهتمامها إلى هذه البنية الذهنية، وأن التصور العام والفلسفي للغة ليس مجالا صالحا لأن نصوص عنه نظريات علمية متماسكة. فقد صرّفت أكثر التقاليد الفلسفية اهتمامها إلى اللغة بوصفها كيانا عاما لا يملك الأفراد إلا معرفة جزئية به. لذا، حاول تشومسكي توضيح بعض أنواع النقاشات والجدالات والتحييزات التي عرفتها دراسة فلسفة اللغة.¹

من المعروف أن تشومسكي (1988) قام بتأصيل فلسفي لكل أفكاره في اللسانيات تحت ما يسمى بالثورة المعرفية الثانية. ومن الطبيعي أن كل ثورة فكرية أو علمية لكي تسوغ ذاتها وتدافع عن مقولاتها هي بحاجة إلى أن تنظر إلى الماضي لتجد لها أساسا في دعم أفكارها الحديثة. وهذا ما فعله تشومسكي حين حاول تأصيل النظريات اللسانية من خلال النظر إلى الماضي ومحاولة إيجاد جذور لأفكاره التي يدافع عنها في اللسانيات. لقد رأى تشومسكي أن على البحث اللساني المعاصر أن يجد مكانا طبيعيا له في التقاليد الفكرية دون أي تمييز بين العلم والفلسفة.² ويُعتبر ديكرت، في نظر تشومسكي (1966)، نموذجاً لهذا النوع من التقاليد الفكرية. كما حاول تشومسكي (2006) تأصيل فكره التوليدي ليس فقط عن ديكرت، فقد تكلم أيضا عن الفلاسفة الفرنسيين في نحو بور-رويال (Port-Royal)، والمناطق الألمانية أمثال هبولت (Humboldt).

لقد ترتب عن محاولة تشومسكي تأصيل النظرية اللسانية مجموعة من المقتضيات نذكر منها: رفضه للمسلمة العامة التي مفادها أن اللغات الطبيعية ينبغي أن تعامل بالطريقة التي تعامل بها اللغات الصورية المصطنعة للمنطق أو الرياضيات، رفضه للمطلب الذي يقضي بإمكانية الإدراك الحسي لقواعد اللغة التي نعزوها للأفراد، رفضه لفكرة اختزال الذهني إلى الفيزيائي.³ وقد رفض تشومسكي، بقوة، هذا المقتضى الفلسفي الأخير الذي تبناه الفلاسفة القدماء خاصة في تعاملهم مع مشكلة الذهن-الجسد. فكيف تعامل الفلاسفة القدماء مع مشكلة الذهن-الجسد، وما هي الأفكار الجديدة التي اقترحتها تشومسكي بخصوص هذه المشكلة الفلسفية؟

1.2.1. المادية الديكارتية ومفهوم التماس والتصادم

لقد ألقى تاريخ العلوم المتقدمة الضوء على مشكلة توحيد الذهن-الجسد. ترتبط هذه المشكلة بسؤالنا (1 أ)، وتتعلق بمشكلة ديكرت الشهيرة وهي مشكلة العلاقة بين الذهن والجسد. فقد حاولت ديكرت في إطار مذهبه المادي الإجابة عن هذا السؤال من خلال قراءة خاصة لهذه المشكلة التي نصوصها على شكل التالي:

(2) كيف يمكن لشيين مختلفين تماما مثل الذهن والجسد أن يؤثر أحدهما بالآخر، أي كيف يمكن للذهني أن يؤثر في الفيزيائي، أو كيف يمكن لشيء لا يتحقق ماديا أن يحدث بعض التغييرات في كيانات تحدد مواضعها في حيز مكاني؟

¹ لمزيد من التفاصيل، انظر تشومسكي (2006)، خاصة الفصل الرابع. وانظر أيضا تشومسكي (1986).

² انظر تشومسكي (1988)، ص. 2.

³ الاختزال هو أن يعالج علم ما في ضوء مقولات ومصطلحات علم آخر يعد أرقى منه، كأن نفسر الكيمياء بمصطلحات ومفاهيم الفيزياء، أو أن نفسر علم الأحياء بمصطلحات ومفاهيم الكيمياء، وهكذا.

هذا سؤال ديكارتي بامتياز طرحه ديكارت (1641-1647) معتمدا على افتراضين فلسفيين والاعتقاد بهما تنتج عنه مشكلة الذهن-الجسد:

(3) أ) الافتراض الأول: وجود اختلاف جوهري بين الذهن والجسد. فالطبيعة الجوهرية الأصلية للذهن أنه خاصة للتفكير، أي أنه ذات مفكرة واعية. أما الجسد فطبيعته الجوهرية هي الامتداد في المكان، أي أنه يَشْتَعُلُ حيزا في المكان. ويعتبر ديكارت أن الجسد جسم قابل للتجزئة، في حين أن الذهن غير قابل للتجزئة، ولا يمكن أن نُجزأ الذهن إلى جزأين كما نُجزئ أصغر الأجسام وهذا ما يبين طبيعتهما المختلفة والمتناقضة.¹

ب) الافتراض الثاني: ضرورة وجود تأثير متبادل بين الاجسام الفيزيائية وهو تأثير مباشر عن طريق آلية التماس والتصادم، أي لا ينبغي أن يكون هناك تأثير عن بعد. ويرى ديكارت أنه بواسطة أحاسيس مثل الجوع والعطش والألم... نكتشف أن الذهن لا يوجد فقط في الجسد، ولكن يَتَّجِدُ به اتحادا وثيقا، ويمتزج به امتزاجا ليصيرا معا شيئا واحدا.²

سنقفز عن الافتراض الأول، وسنناقش الافتراض الثاني باعتباره يمثل جوهر مشكلة الذهن-الجسد. لقد كان لافتراضات ديكارت الأثر الكبير على الإستمولوجيا المعاصرة، وفلسفة الذهن، وفلسفة اللغة. وقد قادت هذه الافتراضات العديد من الفلاسفة وعلماء اللغة إلى تبني آراءه حول كيفية اشتغال الذهن. إذ يرى ديكارت أن الذهن غير مُجَسَّد. وحثته على ذلك معروفة. ففي تأملاته، حاول ديكارت التأكيد على أن بعض مظاهر العالم، ومنها الاستخدام العادي للغة، تقع وراء حدود الآلية مفترضا مبدأ جديدا، أي جوهرًا ثانياً أساسه الفكر. فقدم لنا مقولته المشهورة: "أنا أفكر إذا أنا موجود" معتقدا أنه من الممكن التشكيك في وجود جسده لكن ليس في وجود ذهنه. ولكن ديكارت توصل إلى خلاصات تتجاوز هذا: فقد توصل، أولاً، إلى أن القدرة على التفكير تشكل ماهيتنا، وثانياً، إلى أن الذهن غير مُتَجَسِّد، وثالثاً، إلى أن ما يجعل منا بشراً لا علاقة له بأجسادنا. وهذه الحقيقة جعلته يعتقد أنه مخلوق من نوعين مختلفين من الأشياء.³

لقد عُرِفَت هذه الرؤية الأخيرة بـ "ثنائية المادة" (Dual material)،⁴ أي أن العالم مصنوع من أشياء مادية وأخرى ذهنية، وأن العقول ملكة مستقلة وغير مادية ولا يمكن اختزلها أو تفسيرها وفقاً لأشياء مادية مثل الأدمغة. وتبعاً لذلك، يكون الإنسان ممزجاً عن باقي الكائنات الأخرى باعتباره النوع الوحيد من الأشياء التي تضم كلا الشئيين في كائن واحد: الجسد والذهن. وانطلاقاً من ذلك، يَخْلُصُ ديكارت إلى حقيقة أن ثمة نوعان من الجوهر، أحدهما جسدي خاصيته هي الوجود في الفضاء، والثاني ذهني خاصيته هي الفكر. وانطلاقاً من هذه الملاحظات الحدسية، يخلص

¹ انظر ديكارت (1647/1641) Descartes، ص. 92-101.

² المرجع نفسه، ص. 95.

³ لمزيد من التفاصيل انظر توفريز (1898) Thouverez، الجزء الأول. وانظر أيضاً لايكوف وجونسون (1999)، ص. 530.

⁴ في مقابل "ثنائية المادة"، كان هناك تصور مضاد تجلّى في ما يسمى بـ "الذهن المَتَجَسِّد". لمزيد من التفاصيل حول نظرية "الذهن المَتَجَسِّد"، راجع لايكوف وجونسون (1999)، ص. 39-41.

ديكارت إلى أن الفكر غير مُجسّد وهذه هي الخاصية الأولية للجوهر الذهني. وبما أن الجوهر الفيزيائي مختلف كلياً عن الجوهر الذهني، فإن الجوهر الذهني، حسب ديكارت، ينبغي أن يكون كل ماهيته. فكوننا شيء يفكر هو الماهية الوحيدة للطبيعة البشرية، وبذلك تختلف أجسادنا عما نكوّن في ماهيتنا. والخلاصة التي توصل إليها ديكارت، أن الذهن غير مُجسّد، إنه يتكون من جوهر ذهني، في حين أن الجسد يتكون من جوهر فيزيائي. والأكثر من ذلك أن هاتين المادتين تُظهران تفاعلاً مع بعضهما البعض داخلنا، وهذا هو ما يسمى بـ "التفاعلية الثنائية" (Interactive binary).¹ وإذا أردنا مناقشة هذا التصور الديكارتي، سنلاحظ أنه من خلال تجاربنا اليومية سندرك أن هناك تأثير متبادل بين الذهن والجسد. ولو فكرنا، مثلاً، أن نقوم برفع أيدينا إلى الأعلى سنقوم بذلك. ففكرة أن نجعل اليد ترتفع إلى الأعلى تجعلنا نعتقد بأن الذهن يتفاعل مع الجسم. والعكس صحيح، إذا وخرنا جسمنا بإبرة حيث سنحس بالألم. فوخزة الإبرة أمر فيزيائي أما الشعور بالألم فهو ظاهرة ذهنية وبالتالي فهناك اعتقاد بأن الجسم يؤثر هو الآخر على الذهن. والنتيجة أن هناك تفاعل متبادل بين الطرفين. وهذه تمثل مشكلة لأن الذهن، كما أشرنا في الافتراض الديكارتي (3 أ)، ليس له امتداد في المكان أي لا ينتمي إلى العالم الفيزيائي. فمن أين جاء، إذن، هذا التفاعل؟ وما الذي جعل ديكارت يقصر مبدأ السببية على التماس والتصادم المباشر (direct contact)؟

لقد استوحى ديكارت فكرة التماس والتصادم من فلسفته الميكانيكية (mechanical philosophy) التي نجد جذورها في النظرية الذرية (Atomic theory) عند الاغريق، وهي فلسفة حول طبيعة الكون. فقد اقترح نظرية ميكانيكية للكون كانت اسهاماً رئيساً في العلوم الطبيعية في أيامه. فكان يرى أن كل شيء يحدث في الكون المحيط بنا يمكن أن يفسر بواسطة التصورات الميكانيكية التي اقترحها، أي في إطار التفاعل بين الأجسام بصورة مباشرة، وهو ما يسمى بـ "آليات التماس" (contact mechanics).² وفي إطار هذا التصور الفلسفي الميكانيكي، يعتبر ديكارت الكون كآلة عملاقة لكي تشتغل لا بد من تماس وتصادم أجزائها كما تتصادم الذرات مع بعضها البعض لتجسد الظواهر الطبيعية. ويرى ديكارت أن الآلة لن تفشل في التحرك رغم غياب الإرادة ومساعدة الروح، ولكنها ستتمكن من الحركة بمساعدة أجهزتها المكون لها وبواسطة تفاعل هذه الأجهزة فيما بينها عن طريق التماس والتصادم المباشر.³ وما ميز موقف ديكارت عن باقي الفلاسفة الذين تأثروا بالنظرية الذرية أنه كان يؤمن بعدم وجود الفراغ وكان يعتقد أن الفراغ هو نفسه مادة ويمثل جسماً فيزيائياً، فما إن تتحرك ذرة حتى تحل محلها ذرة أخرى، فالمادة تملأ الكون كله. وهذه الفكرة الديكارتية حول المادة والفراغ استبعدت الذهن كلياً من العالم المادي على اعتبار أن الذهن ليس له امتداد ثلاثي الأبعاد في المكان لذلك فهو لا ينتمي إلى عالم الطبيعة. وهذه النتيجة التي توصل إليها ديكارت طرحت من جديد مشكلة العلاقة بين الذهن والجسد وكيف يؤثر أحدهما في الآخر على الرغم من أن أحدهما ينتمي إلى العالم الفيزيائي أما الآخر فلا ينتمي إليه. وهذا دفع إلى نقاشات وتكهنات حول كيفية التفاعل بين هذان الجوهران، أي كيف يمكن أن تؤدي القرارات

¹ انظر لايكوف وجونسون (1999)، ص. 533.

² انظر تشومسكي (1988)، ص. 138.

³ انظر ديكارت (1641-1647)، ص. 99-100.

التي يقوم بها الذهن إلى أن يتصرف الجسد بكيفية محددة. بمعنى، كيف بإمكان أجسادنا أن تمتلك كيانا منفصلا قابعا داخلها يُدعى "الذهن" تسيطر عليه أجسادنا وتكون هي أيضا تحت سيطرته، وما الذي يربط أدمغتنا بهذه الأجساد تحديدا؟

أسئلة ضمن أخرى، حاول ديكارت (1649-1664) أن يجد لها أجوبة. فقدم حلا سمي بـ "الغدة الصنوبرية" (Pineal gland)، وهي جهاز صغير في وسط الدماغ بين الفصين. وقد لعبت هذه الغدة دورا هاما في فلسفة ديكارت، حيث اعتبرها المقعد الرئيسي للروح والمكان الذي تتشكل فيه كل أفكارنا. فقد تحدث ديكارت عن هذه الغدة الصنوبرية وحاول أن يقدم لنا نموذجا تصوريا للإنسان باعتباره مكونا من عنصرين هما الذهن والجسد، وهذان العنصران يتفاعلا فيما بينهما لتشكيل أناس يشبهوننا، ومكان تفاعلها هو "الغدة الصنوبرية". أي أن الذهن مربوط مع الجسد عند الغدة الصنوبرية وأن جميع تفاعلات الذهن-الجسد تصفى عبر ذلك المنفذ بين الذهن والجسد.¹

الملاحظة أن ديكارت حاول، فقط، تحديد مكان التفاعل ولم يحدد كيفية التفاعل، كما أنه لم يقدم لنا تصورا مرضيا ومحددا لمفهوم الجسد، مما وصف الإجابة الديكارتية بالقصور. وبالتالي مشكلة العلاقة بين الذهن-الجسد لازالت قائمة. ومن ثمة، اعتبر الدارسون للفكر الديكارتى أن مشكلة الذهن-الجسد لا يمكن أن تثار بصورة مُرضية إلا إذا كان لدينا تصور محدد للجسد. أما إذا لم يكن لدينا مثل هذا التصور المحدد والواضح فإنه لا يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت بعض الظواهر ستقع في نطاقه أم لا. ورغم ما أحدثه التصور الديكارتى، حول مشكلة العلاقة بين الذهن والجسد، من تأثير كبير على الديكارتيين الجدد، إلا أننا إذا قبلنا بصحة الافتراضين الديكارتيين (3 أ-ب)، فإن النتيجة ستؤدي إلى مشكلة الذهن والجسد ولن تحلها. لأن الذهن ليس له امتداد في المكان وبالتالي لا يستطيع التأثير في أي جسم فيزيائي. فكيف إذن يؤثر في الجسد؟!

2.2.1. اللامادية النيوتونية ومفهوم التأثير عن بعد

إن مشكلة التوحيد، التي اقترحها ديكارت، برزت بصفاتها سؤالا عن التفاعل بين الذهن والجسد. وقد كانت هذه الثنائية الميتافيزيقية مع ديكارت بحثا علميا طبيعيا يستعمل فيه أدلة تجريبية في مقارنة المطالب الواقعية عن العالم. غير أن هذه المقاربة للثنائية كانت خاطئة مما أدى إلى انهيارها وبالتالي انهيار النظرية الديكارتية، خاصة حينما بيّن نيوتن (Newton) أن حركة الأرض والكواكب السيارة تقع وراء حدود الفلسفة الميكانيكية، ولا يمكن تفسيرها بالمبادئ الميكانيكية. أي أنها تقع وراء ما كان يُفهم بأنه جسد (مادة). وأن ما تَبَقَّى فهو صورة للعالم تتصف بكونها "مضادة للمادية" (antimaterialist) وتعتمد بشكل كبير على القوى الروحية، أي أن ما يفسر الحركة هو وجود "قوة" (power) يمارسها جسم على آخر من غير تماس وتصادم بينهما، أي أن العمل "تأثير عن بعد" (action at a distance)، ولا تقع هذه القوة بغض النظر عن ماديتها في إطار النظرية الديكارتية عن آليات التماس والتصادم.

¹ انظر ديكارت (1664)، ص. 119. وانظر أيضا لخرست (Lokhorst (2009)، ص. 5-6.

فنيوتن كان يعتبر أن هناك تأثير عن بعد يتجلى في تجاذب الكواكب مع بعضها البعض وتجادب القمر مع الأرض، ويقول نيوتن بهذا الصدد:

"إذا ظهر على الصعيد الكلي، عن طريق التجارب والملاحظات الفلكية، بأن جميع الأجسام حول الأرض تنجذب نحو الأرض بحسب كمية المادة التي تحتويها كل منها. وأن القمر بالمثل، ينجذب نحو الأرض بحسب كميته. وأن بحرنا ينجذب نحو القمر. وأن جميع الكواكب تقترب من بعضها البعض بشكل متبادل، وأن المذنبات بالطريقة نفسها تقترب من بعضها البعض تجاه الشمس، فيجب علينا، كنتيجة لهذه القاعدة، أن نسمح على نطاق واسع بأن تكون جميع الأجسام على الإطلاق ذات مبدأ الجاذبية المتبادلة".¹

يربط نيوتن هذا التصور الكوني بتصوره للعلاقة بين الروح والجسد. ويرى أن الروح التي تتصف بالركة تتوارى وتختفي في جميع الأجسام عن طريق القوة والتأثير، وبواسطتهما تجذب الروح جزيئات الأجساد بعضها البعض على مسافات قريبة وتلتحم إذا عملت الأجسام الكهربائية المتصادمة لمسافات أطول، كما ترفض وتجذب الجسيمات المجاورة، وذلك بواسطة اهتزازات هذه الروح التي تنتشر على طول الخيوط الصلبة للأعصاب من الأعضاء الحسية الخارجية إلى الدماغ، ومن الدماغ إلى العضلات. ويخلص نيوتن أن هذه الأشياء لا يمكن تفسيرها في كلمات قليلة، ولا يمكن الاكتفاء بهذا القدر من التجارب لتحديد وقياس دقيق للقوانين التي تعمل بها هذه الروح الكهربائية المرنة.²

إن هذا المفهوم الجديد الذي جاء به نيوتن، أي مفهوم "التأثير عن بعد" في إطار قانون الجاذبية، جعل مفهوم المادة ومفهوم الفراغ، كما كان عند ديكرت، مفهوما غير متماسك، وبالتالي انهار النظرية الديكارتية.³ وهذا ما دفع بمجموعة من الباحثين إلى التخلي عن التصور الديكارتية الخاص بفكرة الجوهر الثاني وتبني نظرية الجاذبية. مما شكل انتكاسة لرواد الفلسفة الديكارتية الميكانيكية حيث اعتبر بعضهم أنها خيانة لمشروعية العلم الطبيعي وعودة إلى المبادئ التفسيرية الروحية التي كانت تجيز التفاعل من غير تماس وتصادم مباشر. غير أن نيوتن (1846) يعترف بعجزه عن اكتشاف مصدر قوة الجاذبية، التي يرجعها إلى أسباب غامضة، مبررا ذلك بأن غرضه هو فقط معرفة كمية وخصائص هذه القوة من الظواهر،⁴ وتطبيق ما نكتشفه على بعض الحالات البسيطة كمبادئ تتمكن من خلالها، وبطريقة رياضية، من تخمين الآثار في حالات أخرى: لأنه ستكون أبدية ويستحيل إحضار كل خاص إلى الملاحظة المباشرة والفورية.⁵ ورغم الانتقادات التي وجهت لفكرة نيوتن (القوة الغامضة)، وعجزه عن تفسير سبب هذه القوة للجاذبية، فإنه تشبث

¹ انظر نيوتن (1846) Newton، ص. 385.

² المرجع نفسه، ص. 506-507.

³ انظر تشومسكي (1988)، ص. 143-144. وانظر أيضا تشومسكي (2000)، ص. 108.

⁴ انظر نيوتن (1846)، ص. 218.

⁵ المرجع نفسه، ص. 512.

بالنتيجة التي مفادها أن الجاذبية موجودة فعلا.¹ وقد استمر نيوتن حتى أيامه الأخيرة يبحث عن الروح العميقة التي تتخلل الأجساد المادية كلها وتكمن فيها، وهي التي ربما تفسر التجاذب والتنافر الكهربائيين، وأثر الضوء، والاحساس، الخ.²

3.2.1. طبيعية تشومسكي ومفهوم الملكة اللغوية

لقد برزت الانشغالات السابقة، في العلم الحديث، بطعم النقاش المعاصر لمشكلة الذهن-الجسد. كما أثرت أسئلة جديدة عن ماهية القضايا ذات الصلة بالمشكلة. فقد كان للنتائج الفلسفية الديكارتية أثر عميق على جل التفكير الفلسفي المعاصر.³ ومن بين الدارسين الذين تأثروا بفكر ديكارت نجد تشومسكي. فمن بين المسائل الأساسية في تصور ديكارت والتي تأثر بها تشومسكي، مسألة فصل الذهن عن الجسد، فقد زعم ديكارت، كما أشرنا في (3 أ)، أن الذهن (موضع العقل، والفكر، واللغة) مختلف أنطولوجيا في النوع عن الجسد. ويرى تشومسكي أن التصور الذي قدمه ديكارت عن الجسد، في إطار آلية التماس والتصادم، مُحدّد بصورة مُرضية، غير أننا قبلنا بصحة الافتراضين الديكارتيين (3 أ-ب)، فإن النتيجة ستؤدي إلى مشكلة الذهن-الجسد ولن نُحلّها، لأن الذهن ليس له امتداد في المكان وبالتالي لا يستطيع التأثير في أي جسم فيزيائي. فكيف إذن يؤثر في الجسد؟

يعتبر تشومسكي (2000) أن النظرية الديكارتية عن الذهن لم تتأثر باكتشافات نيوتن، في حين أن نظريته عن الجسد بُرهن على أنها غير ممكنة. وبمعنى آخر، قضى نيوتن على مشكلة "الروح في الآلة" بالتخلص من الآلة (الجسد)، أما الروح (الذهن) فلم تتأثر. وبهذا، تكون مشكلة الذهن-الجسد، حسب تشومسكي، قد اختفت ولا يمكن بعثها من جديد إلا بتقديم فكرة جديدة للجسد (كأن يكون ماديا، أو فيزيائيا، الخ) لتحل محلها.⁴ وهكذا، اعتبر تشومسكي (1988، 2000) النتائج الديكارتية أولية ولا يمكن انتقادها بسبب اعتمادها على تصور مسبق للجسد الذي لم يعد ممكنا بسبب عدم اتساق وغموض مفهوم المادة بعد مجيء نيوتن. وعليه، يرى تشومسكي أن ما ينبغي القيام به هو ألا نضع حاجزا ميتافيزيقيا بين الذهن والمادة لأن كليهما مظهران من مظاهر الطبيعة، أي ينتميان إلى عالم الطبيعة. فقد اعتبر تشومسكي أن دحض مشكلة الذهن-الجسد أدى إلى غموض هذه المشكلة كما أدى إلى اختفاء فكرة الفيزيائي، وبالتالي اختيار الثنائية الديكارتية. ولم يبق إلا المقاربة العلمية الطبيعية: أي صياغة نظرية تفسيرية ومواجهة مشكلة التوحيد بين الذهن والجسد، وأي نظرية مُفصّلة ستصبح جزءا من النظرية عن العالم المادي أو جزءا من تفسيرنا للجسد. وبنفس منطق نيوتن، حين برهن على عدم كفاءة آليات التماس والتصادم الديكارتية لتفسير حركة الأجرام السماوية وحاول

¹ المرجع نفسه، ص. 507.

² انظر تشومسكي (2000)، ص. 109.

³ ويظهر هذا جليا في التأثير الذي أحدثه هذا التصور في أبحاث العديد من الدارسين مثل الأفلاطونيين الجدد في القرن السابع عشر في بريطانيا، وأصحاب النحو العام الفلسفي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما دخلت التصورات الديكارتية عن الذهن-الجسد في الفكر الاجتماعي خاصة مع روسو الذي كان يرى أن تميز الانسان عن الآلة بالعقل وعدم خضوعه للتحكم الآلي يلزم احترام هذا الانسان وعدم التعدي على حريته. لمزيد من التفاصيل، انظر تشومسكي (1988)، ص. 142-143.

⁴ انظر تشومسكي (2000)، ص. 84.

البحث عن مبدأ جديد كي يفسر هذه الظواهر مفترضا وجود مبدأ "الجاذبية"، حاول تشومسكي (1988، 2000) هو الآخر صياغة نظرية تفسيرية عن الملكة اللغوية محاولا البحث عن بعض الخصائص المحددة للملكة اللغوية بهدف اكتشاف عمليات الدماغ التي تشي بهذه الخصائص، وبالتالي تفسرها في إطار العلوم الطبيعية، مع الأمل في أن تتيح "المصطلحات العصبية"، ذات صلة بالمشكل، للبحث العلمي الطبيعي في الذهن إنتاج نظريات عن الدماغ، أي عن حالاته وخصائصه، ومنها نظرية النحو الكلي، مثلا. وهذا ما فشل فيه مشروع ديكرت الذي لم يُوفَّق في تقديم نظرية تفسيرية مُرضية لبعض الخصائص كالمظهر الإبداعي لاستعمال اللغة وهو الذي يقع خارج مجال التفسير الميكانيكي في النظرية الديكارتية.¹

لقد برزت مشكلة المظهر الإبداعي للغة في سياق مشكلة الذهن-الجسد. فبعد أن اقترح ديكرت نظريته الآلية ومفهومه للتماس والتصادم، استبعد كل تجربة لغوية داخل هذا الإطار. وأهم ما استبعد المظهر الإبداعي لاستعمال اللغة الذي اعتبره ديكرت موضوعا خارج فكرة الآلية. أما تشومسكي (1988) فقد اعتبر أن مشكلة استعمال اللغة بصورة إبداعية هي عملية عادية جدا، ويقصد بها الاستعمال العادي اليومي للغة بما يصاحبه من خصائصها المميزة كالجدة والتحرر من تحكم المثبرات الخارجية أو الحالات الداخلية، والانسجام، وقدرتها على إثارة الأفكار الملائمة لدى المستمع، وأشياء أخرى.²

ويرى تشومسكي (1988)، ردا على اعتبار ديكرت الإنسان آلة، أن ما يتَّصف به هو قدرته على الإدراك بأنَّ له عقلا يختلف بقدر كبير في خصائصه عن الأجساد التي يتكوَّن منها العالم المادي. ومن هنا تكمن المشكلة في أن "الآلة" تكون مُجَبَّرة على العمل بطريقة محدَّدة حين توضع تحت ظروف معينة وتكون أجزاءها مرَّكبة بطريقة معينة، في حين أن الإنسان حين يوضع تحت نفس الظروف فإنه يُوجَّه فحسب لكي يتصرَّف بهذه الكيفية. والفارق بين أن تكونمُ جبراً وأن تكون مُوجَّهاً فحسب فارقٌ جوهرى وإن لم يظَهَر في السلوك الفعلي. ومن ثمة، يرى تشومسكي أننا إذا أردنا تفسير حقائق الكون التي لا تخضع لاحتمالات التفسير الآلي ينبغي أن نبحت عن مبدأ آخر غير آلي وهو ما يسميه بمبدأ الإبداعية (Principle of creativity). ومهمة اللساني، في هذه الحالة، هي اكتشاف النظرية التفسيرية الحقيقية واستعمال هذه الاكتشافات في تيسير البحث في العمليات المادية التي تتصف بالخصائص التي بينتها هذه النظرية، وتجاوز التصور الذي يرى أن الجسم متميز عن أي شيء آخر، واستعمال مناهج البحث العلمي لكي يكتشف العالم المادي.³

وبهذا الاعتبار، ظلت مشكلة الذهن-الجسد قائمة وتحتاج إلى تفسير وتوضيح. فهل يرى تشومسكي أن التصور

النيوتوني لمشكلة الذهن-الجسد قدم لنا هذا الوضوح والتفسير؟

¹ انظر تشومسكي (1988)، ص. 126-127. وانظر أيضا تشومسكي (2000)، ص. 103.

² انظر تشومسكي (1988)، ص. 138-139.

³ المرجع نفسه، ص. 139.

لقد حاول تشومسكي (1988، 2000) قطع عقدة جوردا¹ بتأكيده أن مشكلة الذهن-الجسد لا يمكن حتى صياغتها، لا بسبب جهلنا أو محدودية فهمنا للذهن، بل لافتقارنا لمعايير تمكننا من تحديد ما يمكن أن يكون جسداً. ويرى أن مشكلة الذهن والجسد كانت مشكلة حقيقية قبل ظهور نيوتن، لكن بعد أن جاء نيوتن بمفهوم للجاذبية يتضمن فكرة "التأثير عن بعد" أصبح المفهوم الديكارتي للجسم غير متماسك وبالتالي أصبحت ثنائية الذهن والجسد مشكلة لا يمكن صياغتها بطريقة متسقة.² وفي هذا السياق، يشير تشومسكي (2000) إلى أن آراء نيوتن العميقة أدت إلى اندثار مفهوم آلية التماس وبالتالي زعزعت فكرة الجسد عند ديكارت. وفي غياب أي فكرة متماسكة للجسد لا تصبح هناك مكانة تصورية خاصة لمشكلة الذهن-الجسد التقليدية. أي في غياب أي تصور لـ "المادة" أو "الجسد" أو "ما يكون فيزيائياً"، لن يكون لدينا طريقة متماسكة لصياغة القضايا الخاصة ومشكلة الذهن-الجسد. وبصفة عامة لم تعد هناك مشكلة ميتافيزيقية تتعلق بالتعامل مع الظواهر الذهنية (كمعرفة اللغة مثلاً) بطرق علمية.³ ومن هذا المنطلق، حاول تشومسكي مواجهة مشكلة الذهن-الجسد بمقاربة جديدة قائمة على تصور علمي وطبيعي للمشكلة، ورافضة لأي تصور ميتافيزيقي يكون حاجزاً بين الذهن والجسد. ويقول تشومسكي بهذا الخصوص:

"إذا كان صحيحاً أن المبادئ الآلية ليست كافية لتفسير بعض الظواهر فإننا مُلزمون بأن نبحث عن مبادئ أخرى لكي نفسرها. وتصرّفنا هذا مألوف في التقاليد العلمية. ونحن لسنا ملزّمين بأن نقبل بالميتافيزيقيا الديكارتية التي توجب افتراض "جوهر ثان" أي "جوهر عاقل" يُميّز بأنه غير مختلف، وليس له مكونات أو أجزاء متفاعة، وأنه مَقْرّ الوعي وهو ما يفسّر "وحدة الشعور" وعدم فناء الروح. فهذا كلّهُ ليس مقنعاً ولا يقدّم إجابة حقيقية عن أية واحدة من المشكلات التي طرحناها".⁴

خلاصة القول، في إطار مواجهة فكرة التوحيد بين الذهن والجسد، اعتبر التوليديون، وعلى رأسهم تشومسكي، أن مشكلة الذهن-الجسد لم تعد، أساساً، مشكلة بعد أن تم فصل الذهن عن الجسد، وبقي الجسد بدون تصور متماسك. وبفصل الذهن عن الجسد، اختفت فكرة الفيزيائي التي كانت تشكل عائقاً أمام التوليديين، وأصبح الذهن حراً طليقاً. كما اختفت فكرة ديكارت حول التماس والتصادم بين الأجسام. وحلت محلها فكرة "التأثير عن بعد" التي جاء بها نيوتن، والتي مكنت من التعامل مع الظواهر الذهنية، وخاصة الظاهرة اللغوية. فقد اعتبر التوليديون أن مشروع ديكارت فشل في تقديم تفسيرات مرضية بخصوص "إبداعية اللغة" بسبب وقوعها خارج المجال الميكانيكي/الفيزيائي. واقترحوا صياغة نظرية تفسيرية عن الملكة اللغوية تحاول البحث عن بعض الخصائص المحددة للملكة اللغوية بهدف اكتشاف عمليات الدماغ التي تشي بهذه الخصائص، وبالتالي تفسيرها في إطار العلوم الطبيعية. ويقول تشومسكي بهذا الشأن:

¹ نسبة إلى القصة اليونانية القديمة عن شخص اسمه "ميداس" (Midas) عقد عقدة فعجز عن حلها كل من حاول ذلك. لكن

الاسكندر الأكبر، القائد اليوناني الشهير، حلها بطريقته الخاصة، حيث قطعها بالسيف.

² انظر تشومسكي (1988)، ص. 144. وانظر أيضاً تشومسكي (2000)، ص. 86.

³ انظر تشومسكي (2000)، ص. 86-110. وانظر أيضاً سميت (2000) Smith، ص. Viii.

⁴ انظر تشومسكي (1988)، ص. 141.

"تخلى أغلب الباحثين في السنين اللاحقة عن التصور الديكارتي الخاص بفكرة الجوهر الثاني أيضا. غير أنه يجدر بنا أن نؤكد أما ثبت بطلانه لم يكن نظريته عن العقل (فرما أمكن أن يحتج مُحتج بأن تلك النظرية لم تكن يوما واضحة وضوحا كافيا يُيسر لنا إثباتها أو إبطالها). أما ما أُبطل فهو التصور الديكارتي عن الجسد. وكان ذلك بفعل علوم الطبيعة في القرن السابع عشر، وعلى وجه الخصوص في دراسات إسحاق نيوتن التي أرسّت الأسس للعِلْم المعاصر.¹

2. خلاصة

انطلاقا مما سبق، يمكن القول، إجابة عن السؤال الأنطولوجي (1 أ)، إن اللغة، حسب تشومسكي (1986 أ)، ينبغي ألا تفهم على أنها كينونة أفلاطونية مجردة موجودة بصرف النظر عن أي بني ذهنية مثلها في ذلك مثل معرفة الحساب. فقياسها على علم الحساب أمر غير مقنع، لأن حقائق الحساب مستقلة عن أي حقائق متعلقة بالعالم الطبيعي. وفي حالة اللغة ليس هناك أي معقولة لفكرة أن هناك لغة أفلاطونية مستقلة عن الحالات النفسية للأفراد، بصرف النظر عن حقائق النحو المتعلقة باللغة المبنية داخليا وحقائق النحو الكلي المتعلقة بالحالة الأولية. فقد نعرف اللسانيات بأنها دراسة الموضوعات المجردة لكن في هذه الحالة لن تكون جزءا من العلوم الطبيعية التي تهتم بكينونات كاللغة المبنية داخليا والحالة الأولية، أي بالنحو الكلي.² كما أن اللغة ليست اختراع بشري (أي اصطناعي). ولكنها تنتمي إلى العالم الطبيعي، أي ظاهرة طبيعية تنتمي إلى الوجود الطبيعي. أي أن اللغة ملكة ونسق معرفي متجسد في عضو حسي طبيعي هو الدماغ. واللغة من هذا المنظور موضوع طبيعي يشكل جزءا من النظام العضوي للبشر. بحكم ذلك ينبغي أن يقارب بالمنهجية العلمية الطبيعية التي أبانت عن جدواها في صورة الأسلوب الغاليلي.³

وانطلاقا من هذه النتائج، اعتمدت اللسانيات التوليدية في بناءها للنظرية على المقاربة النيوتونية من خلال منهجية علمية طبيعية يحكمها توجهاً: يهتم الأول بالشروط المِثَانِظَرِيَّة التي تحكم البناء الداخلي للنظرية، ويهتم الثاني بعلاقة النظرية اللسانية بالعالم الطبيعي (اللغة)، ويحكمها في هذا الجانب "الأسلوب الغاليلي" والاهتمام ما بعد النيوتوني الذي يعني أساسا الالتزام بفهم العالم، أي عدم الاكتراث برصد المعطيات وتعقدها وغرابتها، والبحث فيما يحدث خلف التعقد والغرابة. ويقضي الفهم أن نضفي على المعطيات غير المتجانسة والغريبة قدرا كبيرا من الوضوح "النيوتوني"، أي الاهتمام بوضوح النظرية لا العالم. فموضوع الدراسة في النحو التوليدي لم يعد هو المعطيات اللغوية بل أصبح المتكلم السامع المثالي الموجود في عشيرة لغوية متجانسة. فرغم واقعية اللغة، فقد أصبحت موضوعا مُجَرِّدا، لأننا عندما نتفحص مبادئ الملكة اللغوية نجدها متجانسة وبسيطة ولا تعكس اللاتجانسونالتعقيد الواقعيين. وبهذا تكون المقاربة التوليدية منسجمة، في تعاملها مع موضوع البحث (اللغة/الملكة) كظاهرة طبيعية، مع المقاربة النيوتونية من خلال إضفاء نوع من الوضوح والبساطة على موضوع البحث.

¹ المرجع نفسه، ص. 143.

² انظر تشومسكي (1986)، ص. 33.

³ انظر الرحالي (2015)، ص. 11.

قائمة المراجع العربية:

- * الرحالي، محمد، اللسانيات الحديثة والمنظور الطبيعي للغة. ضمن قضايا في تركيب اللغة العربية المقارن، سلسلة: تطوير اللغة العربية، رقم 5، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، (2015).
- * الفاسي الفهري، عبد القادر، البناء الموازي. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، (1990).
- * لايكوف، جورج وجونسون، مارك، الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي. ترجمة جحفة عبد المجيد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، (2016).

قائمة المراجع الأجنبية:

- * Chomsky, N. (1986). *Knowledge of Language*. New York: Praeger.
- * Chomsky, N. (1988). *Language and Problems of Knowledge*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- * Chomsky, N. (2000). *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Pub. Cambridge University Press, New York.
- * Chomsky, N. (2006). *Language and Mind*. Cambridge University Press, New York. Third published in print format.
- * Descartes, R. (1641-1647), *Méditations métaphysiques*. Ed, corrections, et publication par: PhiloSophie(2010).
- * Descartes, R. (1664), *L'Homme*, Paris : Charles Angot. (En français.) Réimprimé dans Adam et Tannery vol. XI.
- * Lokhorst, G., (2009), Descartes and the Pineal Gland, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2017 Edition), Edward N. Zalta.
- * Newton, S. I. (1846). *Mathematical principles of natural philosophy*. Published by Daniel adee. New-York.
- * Smith, N. (2000). Foreword in Chomsky: *New Horizons in the Study of Language and Mind*. Pub. Cambridge University Press, New York .
- * Thouverez (1898). *Les principes de la philosophie: Première partie*. Paris: Belin frères.

دور المعرفة اللسانية في الدراسات السياقية

أ.د. هامل شيخ

المركز الجامعي عين تموشنت - الجزائر -

الملخص:

حسب الكثير من المراجع المتخصصة في علوم الخطاب، تنطلق الكثير من الدراسات النصية من مرجعية لسانية صارمة في التحليل، سيكون الحديث عن إطار وصفي يدرس الوحدات النصية ضمن منطق النظم والارتصاف مع الأخذ بعين الاعتبار العلاقات الموجودة بين الملفوظات؛ فالدراسة النصية تصف وحدات النص انطلاقا من علاقات واضحة بين بنياته، لكن رغم انتفاء الحاجة لدراسة بنيوية تقف عند حدود الجملة، يبقى للسانيات الكلام الأثر الواضح في بسط معرفي مهم، انطلاقا من جهود الكثير من الأعلام.

إن الدراسة النصية تستأنس بالكثير من المقاربات اللسانية النوعية المهمة - وهي كثيرة -، تنطلق المداخل من إشكالية واضحة مفادها: ما هو أثر المرجعية اللسانية في تأسيس وتطوير المقاربات النصية؟

الكلمات المفتاحية: اللسانيات - النص - الخطاب - السياق - التواصل.

Abstract:

According to many specialized references in discourse science, many textual studies rely on a rigorous linguistic reference in the analysis: it will be a descriptive framework that will examine the textual units within the logic of systems and hierarchy, taking into account the relationships between the results,

The textual study describes the units of text resulting from clear relationships between their structures, but despite the absence of the need for a structural study located at the limits of the sentence, the semantics has an obvious impact on an important epistemology, based on the efforts of many linguists.

The intervention begins with a clear problem:

What is the impact of the linguistic reference in the development of text approaches?

Keywords: linguistics, text, discourse, context, communication

توطئة:

المعطيات المعرفية التي ننطلق منها دائما ونحن نتحدث عن بعض المفاهيم اللسانية مثل النص وتمثلاته المختلفة، فأول فكرة تؤسس لطبيعة اشتغالنا حول موضوع النص هي مسألة المرجعية، فالسند المعرفي الوحيد في الفترة الأولى يتمثل في ما وفرته اللسانيات من مفاهيم علمية لدراسة الألسنة على اختلافها، حيث يعتبر المنطق الصارم للسانيات الجملة التي تشربت من المصدر المهم في بداية القرن العشرين سنة 1916 " دروس في اللسانيات العامة" في هذا الكتاب ستكون مدونة الاشتغال هي اللسان الموضوع الوحيد والأوحد لعلم اللسان بتبرير معرفي علمي واضح من المعلم الأول "دوسوسير" الاهتمام بالجملة كموضوع للوصف اللساني له ما يبرره بعدما كان الاهتمام في البحث اللغوي باللغة وانساق أخرى مؤثرة كالتاريخ والفلسفة والآداب الجميلة، بالإضافة إلى ذاتية مفرطة صاحبت التأمل في اللغة، إن الفكرة المدرسية في العرف البنيوي " البحث في اللسان في ذاته من وأجل ذاته" كانت من أجل الانفراد به كمدونة خاصة وإقصاء كل ما من شأنه أن يبعدنا عن موضوعية العلم ، وتفريع المدونة الموضوع لكل الأجزاء المكونة؛ البدايات في علم اللسان كانت صارمة ودقيقة بعدما كانت الدرس اللغوي متاخما بمعارف مجاورة أبعدهت عن الوصف الصريح .

بعد فرديناند دو سوسير حافظت النظريات اللسانية على الإرث البنيوي بإعجاب وحماس متلازمين، وشاعت البنيوية لدى الكثير من الألسنيين في أوروبا وكانت هناك معارف متخصصة في علم الأصوات ودراسة الأنحاء المختلفة والاهتمام بمستويات اللسان ووظيفته، لقد حافظت البنيوية على فكرة النسق، والطابع المحايث للتحليل، وهو الأمر الذي جعل هذه الفكرة تتسرب إلى علوم أخرى كالتاريخ وعلم النفس والأنثروبولوجيا، فعلم اللسان سيعير للعلوم الأخرى مفاهيمه ومنطلقاته، ويغدو مصدرا فعالا للتفكير والثقافة، بعد فترات من شيوع الفكر البنيوي وذيوعه وبلوغه الآفاق في أوروبا وفي أمريكا أيضا، سيلتفت إلى الخارج لساني، لم تعد الوصف الداخلي ذا مزية وإفادة، فعالم اللسان ليس منفصلا عن عوالم محيطه، فمن غير المعقول أن يكون الخارج لساني بعيدا عن الوصف العلمي، وقبل ذلك من غير المعقول أن يختصر العلم في وصف النظم والاستبدال في حدود الجملة فقط، هذه الحقائق ستشير مما لا يدع مجالاً للشك لمجالات أخرى يلزم ان تكون موضوعا لعلوم اللغة، الانتقال بطواعية من عالم الجملة إلى عالم النص، لكن هذا الانتقال يحافظ بدراية عن المنطق الصارم (وهو مزية البنيوية) والابتعاد عن كل تحمين، فتعتبر البحوث في عالم النص عودة إلى الخارج لكن هذه المرة بعلمية ومنهجية دقيقة تعطي للوحدات حقها في التمثل والوجود في المكان الذي ينبغي أن تحوزه وسط منطق من العلاقات.

انطلاقا مما سبق سنشير إلى الكثير من الأفكار التي تتجاذب فكرة علمية اللسانيات وعلاقتها بالدراسات في علوم النص والخطاب أي الانتقال من اللساني إلى الخارج لساني وللإشارة أيضا إلى علاقة النص بالعلوم المختلفة التي أسهمت في توسيع دائرة التحليل وتعدد المدونات التي يمكن أن تكون موضوعا للنظر العلمي الحضيف، فموضوع النص هو البنيات والعلاقات ثم الوظيفة فالسياق ، هذه الترسيم من شأنها أن توضح عديد نقاط الظل في هذه الدراسات التي تتطور كل حين ولحظة، سنعرض للكثير من المفاهيم ثم نتبعها بوجهات نظر حول علوم النص والخطاب.

في المصطلح والمفهوم:

المقصود بمصطلح "نص" مجموعة الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل؛ فالنص إذن عينة لسلوك لساني مكتوبا كان أم منطوقا. و يشير المعجم أن يلمسليف أتاح لمفهوم النص معنى واسعا ، فهو كل ملفوظ مكتوبا كان أم ومنطوقا جديدا كان أم قديما طويلا كان أم قصيرا؛؛ فكلمة قف مثلا هي نص تشبه رواية اسم الورد. ¹

ويقترح معجم تحليل الخطاب تعريفات عديدة لمفهوم النص ، حيث كان تعريف مفهوم النص في الأول نحويا ويسعى إلى التنميط؛ فالنص من وجهة أنحاء النص هو مقطوعة مشكلة تشكيلا سويا من جمل مترابطة تتدرج نحو نهاية. ² ويوفر المعجم تعريفات كثيفة حول المصطلح وفي بعض الأحيان مراجعات نقدية لمفهوم "نص" فيتبين ان النص وحدة مفردة في التعقيد كي نستطيع حصرها في نمطيات حتى يفني مجرد الاتساق والانسجام اللغويين بما يكون وحدتها، وان وجدت قواعد للتشكل السوي، فإن تلك القواعد، تتصل بكل تأكيد بأجناس الخطاب؛ أي بالممارسات الاجتماعية الخطابية المنظمة. ³

ومما ينبغي أن يلمح إليه أن اللسانيات لجأت إلى تكريس عدة أدوات للتقرب من دلالة النص وقضاياها المطروحة محبذة أن تكون هذه الأدوات فعالة وجديدة وغير أحادية ، ولاحظت أن النص لا يتموضع في المستوى نفسه الذي تتموقع فيه الجملة، فالنص يؤلف نظاما لا يجب أن يتوافق مع النظام اللساني فكلا النظامين قائم بذاته وكل ما في الأمر أن النص يطرح علاقة معه، مادام أنه مقتد منه وهذه العاقبة كما ورد عند تودوروف تقوم على التجاوز والتشابه Contiguïté et ressemblance ⁴

كخطاب او ملفوظ يأخذ مصطلح نص قيما متغيرة، وغالبا ما تستخدم كمقابل للمفوظ باعتباره متتالية لسانية مستقلة، شفوية او مكتوبة، انتجها متلفظ واحد أو أكثر في موقف ما من الاتصال المحدد. ⁵

يشير براون ويول (Brown et Yule (1983) بان النص تسجيل لفظي لاتفاق تواصلية ، في هذا التعريف تتجلى الكتابة كمشكل للتحديد، فهل نص مكتوب بخط اليد وطبع بطرق مختلفة يبقى نصا؟ يشير المعجم الى التمثيلات التي تسبق الإنتاج الكتابي للنص، كالنسخ، التجويد، الصمت. ⁶ أما دي بوغراند ودريسلر De 1981 Beaugrande et Dressler يعرفان النص أنه اتساق تواصلية يستوفي معايير مترابطة ومتداخلة، من بين هذه المعايير معيار التماسك بين اجزائه والعلاقات الموجودة بين الجمل. ⁷ من بين هذه المعايير معيار القصدية: حيث يهدف

1- JEAN DUBOIS et autres, DICTIONNAIRE DE linguistique, p.482.

² - معجم تحليل الخطاب، ص.554.

³ - المصدر نفسه، ص.554.

⁴ - عبد الجليل مرتاض، القاموس الوجيز في المصطلح اللساني، دار هوم، الجزائر، ط 01، 2017، ص.411- 412.

⁵ - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Éditions du Seuil, 1996, p.81.

⁶ - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, p.81.

⁷ - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, p.81.

المتلفظ إلى إنتاج نص ملائم، له تأثير محدد في متلقي مثالي (خاص).¹ ومعيار الملاءمة: حيث يتوقع المتلقي أن ينتظر نصا ويؤوله بما يلائم عالمه.²

هذه التعريفات وغيرها ركزت على النص باعتباره مجموعة من العلاقات المختلفة التي تتجاوز الجملة في نسقها وعلاقتها لكنها تحتفظ بفكرة النظام الذي تسيير وفقه الوحدات اللسانية، فالبنوية في معيار التقسيم المزوج مثلا تبدأ بالوحدات الدالة ثم تواصل الوصف اللساني الى الوحدات غير الدالة ، تعتبر جهود أندري مارتنيه وغيره مهمة في التقعيد في مجال التحليل اللساني ، فلإنشاء قائمة من الفونيمات (في نص ما) يبدأ بتحديد الوحدات التي يحتمل أن تظهر في سياق محدد.³ يمكن اسقاط هذه الدراسات في مقارنة النص باعتباره بنية ونظاما لسانيا، لكن يلزمنا الأخذ بعين الاعتبار الإحالة والسياقات المصاحبة في بلورة منطق الدراسة اللسانية للنص، يمكننا استعارة الكثير من المفاهيم اللسانية التي اقترحها اندري مارتنيه لدراسة النص بنيويا من بينها مثلا :

La hiérarchie des monèmes⁴ التسلسل الهرمي، من اصغر وحدة لسانية الى نهاية التحليل أي حدود الجملة.

Les monèmes autonomes⁵ المونيمات المستقلة ، وهي وحدات التعبير في النص يمكن أن نستانس بها في مقارنة النص من وجهة بنوية

Les monèmes fonctionnels⁶ المونيمات الوظيفية: تحيل مباشرة إلى السياق مما لا يجعل مجالاً للشك أن الدراسات النصية تحتاج الى روابط سياقية .

Grammaticaux et lexicaux; détermination et modalités⁷ يمكن استعارة هذه المفاهيم لبلورة كل منطلق تحليلي ينظر الى المفردة ثم إلى النظام النحوي، من حيث الترتيب والتصميم، فكذلك النص تتجلى فيه بوضوح هذه التمثلات، وهو معبر معرفي من الجملة إلى النص.

ولذلك فالتحليل النصي البنوي يساعدنا على الانفتاح على عالم النص، لأن اللسانيات الداخلية قاصرة عن اكتشاف عوالم النص المختلفة، "فاللغة بتمثلاتها المختلفة تحمل الأمر، التساؤل، الإعلان والتواصلات العديدة ، لا نغفل أن السلوك اللغوي مرتبط بآلية مثير /استجابة، والذي نخلص اليه أنها آلية مفيدة ، ومن جهة أخرى حتى وان كان دور

1- Voir ibid., p. 82.

2 - Voir ibid., p. 82.

3 - ANDRÉ MARTINET, ÉLÉMENTS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE, N'ouvelle édition remaniée et mise à jour r98o, ARMAND COLIN, PARIS, 1980, p.107.

- ANDRÉ MARTINET, ÉLÉMENTS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE, p.107.⁴

⁵ - Voir ibid., p.111.

⁶ - Voir ibid., p.111.

- Voir ibid., p.118.⁷

التواصل يعتمد على اللغة فلا يجب أن نغفل أن هناك دورا في كثير من الأحيان، لعناصر غير لغوية، فالوعي الذاتي هو عبارة عن خبرات متباينة.¹

التمثل اللساني الوظيفي من الجملة إلى الخطاب:

تعتبر اللسانيات الوظيفية، من ميادين البحث اللساني الذي انفتحت على بعض السياقات، فمدرسة براغ احتفظت بفكرة النظام والنسق لكنها ركزت على الوظيفة في كل مستويات اللسان، " جاء تأكيد حلقة براغ على دور الوظيفة وأهميتها في التواصل اللغوي من جهة وفي التحليل اللساني في المستويات اللغوية كافة من جهة أخرى، في الأطروحة الثالثة التي تمحورت حول الوظائف اللغوية وفيها تم التأكيد على أن طبيعة الوظائف اللغوية هي التي تحدد بنية لسان معين صواتيا وصرافيا وتركيبيا ودلاليا، لكن حلقة براغ تنطلق في الواقع منذ الأطروحة التي حملت عنوان " الإشكاليات المنهجية المترتبة عن اعتبار اللسان نسقا" من مفهوم جديد للسان بوصفه نسقا وظيفيا وليس كنسق ثابت كما يظهر من تصور سوسير ، فاللسان بوصفه نتاج النشاط الإنساني، يتقاسم وهذا النشاط طابع الغائية الذي يتميز بها.²

أ. **مكونات اللغة عند مدرسة براغ:** أشار الكثير من الدارسين أن حلقة براغ وضعت تقسيمات مهمة بين مكونات اللسان والوظائف المنوطة بها، تتمثل فيما يلي:

- التمييز بين المكون الفكري والمكون الانفعالي في اللسان

- التمييز بين وظيفة اللسان الفردية ووظيفته الاجتماعية

- التمييز بين الوظيفة التواصلية والوظيفة الشعرية³

كان للتمييز بين اللسان والكلام دور هام في دراسات جاكسون لسنوات، في 1929. استعمل جاكسون بمعية بوكاتريف Bogatyrev بشكل مجازي تمييز سوسير والمصطلحية في مقالهما *on the Boundary between studies of folklore and literature*

"حول الربط بين دراسات الفولكلور والأدب"

حيث نقرأ العمل الفولكلوري خارج فردي، *extraindividual* وهو موجود بالقوة فقط، انه العمود الفقري للتقاليد القائمة، التي يزينها واضعوها بتطريزات الإبداع الفردي مع زخرفته بالطريقة نفسها التي يسلكها منتج التلفظ الكلامي (الكلام بالمعنى السوسيري) مع احترام نسق المعايير (اللسان عند سوسير)¹

¹- Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, T1, 1966, Paris, Gallimard, pp.258-260.

²- مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهاجيات واتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 01، 2013، ص.224.

³- مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهاجيات واتجاهات، ص.226.

إذا كان سوسير يلح على أن التعارض بين المنظورين السانكروني والدياكروني مطلق ولا توافق بينهما، فإن جاكبسون قد جعل هدفه التحليلي هو دراسة التعالقات بين المنظورين، بمجهود متواصل يعلق عليه جاكبسون بنفسه، في الجزء السادس من مختاراته الكتابية /الموسوم/ " ارتداد " Rertrospect" الذي أتمه في فبراير 1982 قبيل شهر من وفاته.²

وحول الفكر الاشكالي لسوسير الذي ولد بطبيعة الحال تساؤلات عديدة يقول رومان جاكبسون، : " إن هذا الشكاك كبير يرى دائما جانبيين في كل مسألة، وانه في هذا الموقف بالذات أرى عظمة سوسير " ³

يضيف فرانسوا راستيه أن فكر سوسير ينتمي بلا شك الى التراث الذي كان يسمى سابقا تساؤلها Zététique، ويتحدد العرض التساؤلي بوصفه حواريا، (والحوار الافلاطوني احد الأمثلة) ذلك ان الحقائق les realia التي يؤسسها هي ثنائيات تنفلت بوصفها كذلك من اليقين، ومن الديدكتيكا التي تدرك بوصفها تعلمًا للمعتقد.⁴

مسألة المرجعية التي انطلقت منها اللسانيات البنوية وطورت من خلالها الكثير من الدراسات فاشتغلت بعلمية على الكثير من المدونات، ميزتها إشكالية الانتقال من الدروس الى المخطوطات بدءا من سنة 1957. ستظهر إلى العلن مخطوطات كثيرة منسوبة لسوسير وتغير الكثير من الحقائق حول طبيعة الأفكار المؤسسة للبنوية، " وهكذا ستظهر المخطوطات كأنها متن من الحالات الممكنة للنظرية ، وفي غياب نص نهائي يسمح بترتيبها وبمنحها أفقا ما بعديا- ومحاضرات في اللسانيات العامة لا يمكنه أن ينهض بهذا الوضع الاعتباري- فان هذه الحالات تبقى أهميتها متساوية ويمكن اعتبارها حصيلة للنظرية السوسيرية تبقى قابلة للثبث النهائي . ولان هذه الأخيرة تبقى غير قابلة للفصل في شكلها غير المكتمل، فانه كان لابد من قرن كامل من اجل قياس درجة اتساعها، وفرديناند دي سوسير مثل كل الكلاسيكيين لا يمكنه ان يكون مفهوما بالكامل ، لكن لهذا ربما بقيت كتاباته مصدرا استكشافيا لا ينضب.⁵ يمكننا القول اننا اما سوسير الأصيل وسوسير الجديد؛ سوسير الدروس وسوسير الكتابات، في الكتابات نجد أن سوسير لم يعزل الكلام عن اللسان ، الطابع المحايث ارتبط بالدروس بصفة إشكالية، (هذه المسائل متفرعة وتحيل الى إشكاليات عديدة من شأنها ان تبعدنا عن مسار الموضوع).

سنقصر الحديث هنا على علم من أعلام البنوية الذين كان لهم دور في نقل الدراسة اللسانية من طابعها الداخلي إلى طابع أكثر انفتاحا، من خلال نموذج مستلهم من علوم الاتصال التقني، نموذج جاكبسون يمكن أن ندرس من خلاله

¹ - لادسلاف، مطجكا، رد جاكبسون على محاضرات سوسير. ترجمة، ربيعة العربي، ضمن كتاب، العودة الى سوسير، اعمال المؤتمر الدولي دي سوسير بعد مئة عام من الغياب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2017، ص.443.

² - لادسلاف، مطجكا، رد جاكبسون على محاضرات سوسير، ص.442.

³ - فرانسوا راستيه، ان نقرا نصوص دي سوسير، ترجمة حسن المودن و حافظ اسماعيلي علوي، ص.465.

⁴ - فرانسوا راستيه، ان نقرا نصوص دي سوسير، ترجمة حسن المودن و حافظ اسماعيلي علوي، ص.465.

⁵ -المرجع السابق، ص.466.

النصوص ضمن نسق يمنح عناصر واضحة في التحليل وفي التمثيل، تعتبر المقاربة التواصلية مقارنة ناجعة في تحليل النصوص انطلاقاً من ترسيمات تحيل إلى العناصر والوظائف.

مفاهيم التواصل:

روبير الصغير¹:

التواصل *Communication من الأصل اللاتيني Communicatio.

ويخصي لنا القاموس ثلاث معاني لهذه الكلمة :

1- فعل التواصل هو كوننا في علاقة مع شخص ما أو شيء ما.

2- هو عملية نقل معلومة؛ بحيث تكون نتيجة التواصل مع شيء ما أو شخص ما الإبلاغ

Information؛ إبلاغ خبر جديد، تعليمة جديدة، رأي إلى شخص ما.. إلخ

3- الناقل Passage: ما يسمح بالتواصل، الانتقال من مكان إلى آخر، يحيل إلى :

باب التواصل، سبيل التواصل، وسيلة التواصل.

ويقال: قطع التواصل -أنهى التواصل.

قاموس اللسانيات لجون ديوي وآخرين²:

التوصل هو التبادل اللفظي Verbal ما بين فاعل متكلم منتج للمفوض، موجه إلى فاعل متكلم آخر، ومستمع.

إنها Psycholinguistique على المستوى النفسي اللساني Intersubjectif التواصل هو بين ذاتي

التي بواسطتها يتم ربط الدلالة بالأصوات لدى المتكلم، وكذلك ربط الدلالة نفسها مع الأصوات Processus العملية لدى المستمع.

أو الفاعل المتكلم المنتج للمفوض (égo) المشاركون في التواصل : هم الأشخاص : الذات المتكلمة

Ollocuteur . أو Interlocuteur والمستمع

قاموس السيميائيات³ (أ.ج. غريماس، ج. كورتاس):

- إن الفاعلية Activité اللسانية بالإمكان تعريفها بواسطة ثلاث وظائف :

1- العبارة Expression من خلال وجهة نظر المرسل.

¹ - P Petit Robert de la langue Française. nouvelle edition. sous la direction de Josette Rey-Debove et de Alain Rey. Dictionnaires Le Robert. Paris 2009. P 480. هامل شيخ ، التواصل اللغوي في الخطاب

الإعلامي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2016، ص.10.

² - Jean Dubois et autres*, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, France, 1999, p . 94

هامل شيخ، التواصل اللغوي في الخطاب الإعلامي، (2016) ص.10.

³ - A-J.Greimas- J. Courtes. Sémiotique. dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. paris. ed Hachette.1979.p 45.12-11. ص. (2016)، هامل شيخ التواصل اللغوي في الخطاب الإعلامي، (2016)، ص.11-12.45.p Hachette.

- 2- النداء l'Appel من خلال وجهة المرسل إليه .
 3- التمثيل Représentation الذي يحيل إلى المرجع أو السياق .
 والظاهر أن هذه الخطاظة انطلق منها جاكبسون من خلال تسميات جديدة .
 يرى جاكبسون التواصل اللفظي Verbal مركزا على ستة عوامل Facteurs :

- 1- المرسل: وظيفة تعبيرية.
 - 2- المرسل إليه: وظيفة إفهامية.
 - 3- الرسالة: وظيفة شعرية.
 - 4- السياق: وظيفة مرجعية.
 - 5- السنن: وظيفة اللغة الواصفة.
 - 6- القناة: وظيفة تواصلية.
- ويرى القاموس أن الوظائف الجاكبسونية للغة لا تستنفذ موضوعها، وتمفصلها ليس بإمكانه تأسيس منهجية لتحليل النصوص.

إن خطاظة جاكبسون تبدو أكثر شمولية وأكثر خصوصية في الوقت نفسه ؛

- 1- أكثر شمولية لأنها غير قادرة على إيجاد تنظيم taxinomie وعلم تركيبى خاص .
 - 2- أكثر خصوصية لكونها تهتم بالتواصل اللفظي verbal .
- ويسرد القاموس أشهر وجهات النظر العلمية التي تناولت التواصل :
- (Autin- Searle-Levi Strauss-Mauss-Buhler)

ومن الواضح أنه إذا كانت اللّغة تواسلا، فهي كذلك إنتاج للمعنى والدلالة، وهي لا تنحصر في إيصال معرفة على محور "أنا" "أنت"، إنما لا تتمثل في فعل-معرفة وإنما فعل-إقناع وفعل-فعل .

التواصل وعناصره:

حدد رومان جاكبسون جوهر التواصل اللغوي، وجعله قائما بستة عناصر هي كالاتي:

- المرسل Destinateur

وهو العنصر الفعال والطرف الأساسي في التواصل، يخوّل له موضعه في عملية التواصل باختيار المرجع والقناة والشفرة، لا يحدث الفعل التبليغي بدون، ولذلك فهو منطلق المسار التواصلى¹. يمكن أن يكون ذاتا (التواصل الإنساني) الذي يحيل إلى تعدد الخطابات، سياسي، إعلامي، ويمكن كذلك أن يكون آلة (مصدر الإرسال التقني، وسائط المعلومات الرقمية... الخ)

- المرسل إليه Destinataire

¹ - ينظر: رضوان القضماني، أسامة العكش، نظرية التواصل، المفهوم والمصطلح، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 29، العدد 01، 2007، ص 142.

هو الطرف الثاني والأساسي في المسار التواصلي، يتلقف الرسالة، التي يبعثها المرسل وهو المؤهل لفهمها وتأويلها¹، يُعدُّ عضوا فاعلا في مسألة نجاح الرسالة أو فشلها وهو ما يميل إلى طبيعة أفق انتظاره للرسالة، وعلاقة ذلك بالطابع التأويلي الميسَّق « فالمعنى يتولّد دائما من تحديد رابط بين شيئين، فالمتكلم يبذل جهدا باستعماله مجموعة من الإشارات لتوضيح السياق الذي يراد من مخاطبه أن يتلقى وفقه خطابه»²، هو بنية أساسية في بناء وتجسيد دلالة الرسالة في مختلف الخطابات الإنسانية.

- الرسالة Message

هي مجموعة من المعارف والمعلومات، وهي بذلك الخبر الذي يشكل حلقة وصل بين العنصرين الأساسيين (المرسل والمرسل إليه) في العملية التواصلية³، يمكن أن تكون لسانية أو سيميائية⁴. حسب جون ديوي وآخرين هي وحدة من العلامات المتعلقة بأسس محدودة في التركيب، يبعثها باثٌ إلى متلقٍ عن طريق قناة بصفتها وسيلة مادية للتواصل. تتجسد دلالة الرسالة في طبيعة التشفير وفك التشفير ضمن محور المرسل والمستقبل.⁵

- السياق Contexte:

هو السياق الذي تحيل عليه الرسالة، تحفّظ جاكبسون على مصطلح مرجع وقال إنه غامضٌ نسبيا، ينبغي أن يكون قابلا لأن يدركه المرسل إليه، يكون لفظيا أو غير ذلك.⁶

- قناة الاتصال Contact:

هي الوسيط الناقل بين المرسل والمرسل إليه، عبرها تصل الرسالة وتتجسد عند المتلقي على شكل وحدات لغوية أو غير لغوية، تتنوّع تبعا للوسائل المستعملة، ويشير جاكبسون إلى أنّها فيزيائية في تمثيلها ضمن العملية التواصلية، تمنح ربطا نفسيا* بين المرسل والمرسل إليه، وتمنح اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه⁷، يعرفها معجم تحليل

¹ - ينظر: محمد الركيك، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة، ص 69.

² - أليكس موتشيلي وآخرون، المعنى والتسبيق والسيرورات، ترجمة: محمد يشوتي، علامات، العدد 21، سنة 2004، مكناس، المغرب، ص 52.

³ - ينظر: محمد الركيك، نظرية التواصل في ضوء اللسانيات الحديثة ص 69.

⁴ - عمر أوكان، اللسانيات والتواصل، ص. 16.

⁵ - Voir, Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique; p. 298

⁶ - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص. 27.

- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 27.

* - نستنتج من خلال هذا المصطلح - الربط النفسي، أن رومان جاكبسون تأثر بطرح سوسير في مسألة طبيعة العلامة اللغوية، على أنّها تحمل طابعا ذهنيا- نفسيا صورة سمعية (دال) ← مفهوم مدلول وكلاهما حسب سوسير يحملان طابعا نفسيا.

⁷ - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص. 27.

الخطاب بأنها مصطلح في نظرية التواصل يعني الوسائل التي بواسطتها ترسل إشارات الشفرة من مصدر إلى مكان تلقي الرسالة¹، ولا يخرج معجم اللسانيات عن هذا التحديد بل يضارعه في كل المعاني².

- السنن Code:

هو نمط القواعد المشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وبانعدامه لا يمكن للرسالة أن تفهم أو تُؤوّل، نجده في المدونة اللسانية في عدة مصطلحات،

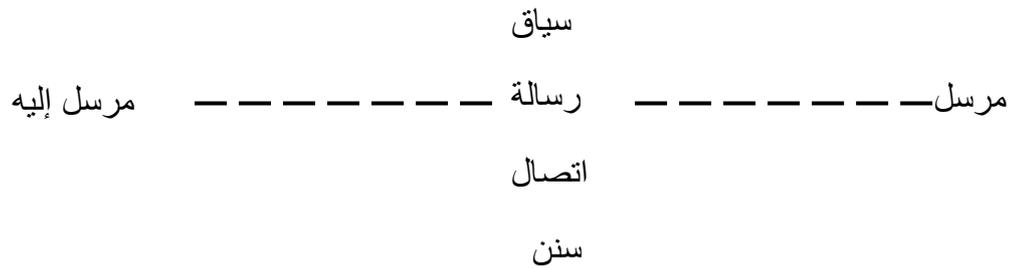
حيث استعمل رومان جاكسون مصطلح السنن Code

دي سوسير استعمل مصطلح اللغة Langage

نعوم تشومسكي استخدم مصطلح القدرة Compétence

لويس يلمسليف استخدم مصطلح النظام Système³.

قدّم جاكسون صورة مختصرة عن هذه العوامل المكوّنة للسيرورة اللسانية حيث يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة ومؤثرة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه وهو ما يدعى أيضاً بالمرجع باصطلاح غامض بعض الشيء، قابلاً لأن يدركه المرسل إليه، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سنناً مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي أخيراً اتصالاً (قناة) يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه⁴. وقد مثلها جاكسون في الخطاطة التالية⁵:



¹ - باتريك شارودو، دومينيك منغو، معجم تحليل الخطاب، ص 93.

² - Voir Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, p. 47.

³ - ينظر: الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون، ص 28.

- ويراجع أيضاً: ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص ص 257 - 258.

- رومان جاكسون، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ص ص 41 - 80.

- رومان جاكسون، جورج مونان وآخرون، التواصل نظريات ومقاربات، ص ص 83 - 84.

- ر.ه. روبنز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، الفصل الثامن (علم اللغة في القرن العشرين)، ص ص 285 - 333.

⁴ - ينظر: رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ص 27.

⁵ - المرجع السابق، ص.ن.

ارجع إلى: Jean Dubois, Ibid. p. 96. ورومان جاكسون، موريس هال، أساسيات اللغة، ص 20.

ضمن هذه المنطلقات تتجلى لنا وبوضوح إمكانية تطبيق خطاطة التواصل لتحليل النصوص ضمن معطى لساني صارم ، حتى وان كانت هذه النظرية قد خضعت لتعديلات كثيرة (خطاطة اوريكويوني على سبيل المثال)، وتتيح أيضا فرضيات عديدة لرسم مناطق عبور معرفية بين النص والخطاب، بين النص كتمثل تسجيلي محدد وبين الخطاب بوصفه فضاء لمعارف واسعة وعناصر جديدة.

معارف النص وسياقاته:

هناك كثير من المعارف التي تحيط بعلم النص وعلاقاته المختلفة بعلوم كثيرة، سيكون النص منطلقا لمعارف متاخمة في المجال والاهتمام والرؤى، هناك علاقات بالأدب وعلم النفس الإدراكي وعلم الاجتماع وعلوم القانون والاقتصاد والسياسة وعلم التاريخ والأنثروبولوجيا وفي الاطار اللساني هناك علاقات داخلية بنيوية تحيلنا مباشرة إلى علم النحو والمفاهيم الجوهرية للعلاقات بين الوحدات اللسانية وأطر النظم في الجملة، وهناك أبنية كبرى للنصوص، بالإضافة الى ذلك سنجد ان النص يفتح على علوم الاستعمال اللغوي كالبلاغية التي توضح بدقة علاقة النص بالأحداث الكلامية والسياق والأفعال الكلامية؛ ومن سمات هذا التمثل الحدث و التفاعل، الأفعال الكلامية والتفاعل الاتصالي بالإضافة الى الأبنية الأسلوبية والبلاغية الموجودة في النصوص، هناك معارف كثيرة يحيلنا إليها النص " فكل شيء في اللغة أساسه علاقات، فالعناصر في ما بينها متعلقة مختلفة، والكلمات تعقد -في صلب الخطاب وبمقتضى تسلسلها- علاقات قائمة على الصفة الخطية للغة وهي صفة ينتفي معها إمكان انجاز صوتين في الوقت نفسه وهذه العناصر تنتظم الواحد تلو الآخر في سلسلة اللفظ وهو ما يمكن تسميته بالعلاقات السياقية واستدعاء هذه العناصر إلى الاستعمال لا يكون ممكنا إلا بفضل ذلك الكنز الباطني الذي يكون اللغة لدى الأفراد وهو العلاقات الترابطية أو الجدولية؛ ذلك أن الكلمات تنزل نظريا في جداول تقترحها علينا اللغة (المعجم اللغوي) فننتقي منها ما نراه ملائما سياقيا.¹

وإذا كان النص خطابا تثبته الكتابة فان ذلك يمنحه مزية الحفظ والتدوين، ويجعله يتأبى على الاحتكام للأسيقة الثقافية والاجتماعية حفاظا على الخصيصة النصية التي ترقى به إلى منزلة الوثيقة والشهادة، وتدفع به إلى الاستجابة لبنائه النظري؛ ولما فقدت نصوص مثل كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة مزية الحفظ والتدوين تعرضت للانتهاك والزيادة، وضاعت هوية المؤلف فصارت خطابا متعدد الأبعاد الثقافية واللغوية، ولما قيدتها الكتابة أصبحت هذه الوثيقة وهذه الشهادة مجالا للبحث الفيلولوجي الذي يتقصد أبنيتها.²

¹ - عبد الفتاح الفرجاوي ، الحدث اللساني في دروس سوسير، ص.134.

² - أحمد يوسف، في سيميائيات الخطاب بوصفه موضوعا بينيا، ضمن قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، الأردن، ط01، 2019، ص.55.

إن السياق لا ينطبق على الكلمات فرادى فحسب بل وعلى الكلمات والوحدات المركبة وأيضاً، وإذن فالجدول هو مجال استدعاء الوحدة المعجمية إلى الاستعمال.¹

فالنص وحدة كبرى شاملة تتكون من أجزاء مختلفة تقع على مستوى أفقي من الناحية النحوية وعلى مستوى عمودي من الناحية الدلالية، ومعنى ذلك أن النص وحدة كبرى، لا تتضمنها وحدة أكبر منها؛ والمقصود بالمستوى الأول، (الأفقي) أن النص يتكون من وحدات نصية صغيرة تربط بينها علاقات نحوية؛ أما الثاني فيتكون من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية.²

تتعدد المقاربات المعاصرة في تحليل الخطاب من جهات نظر مختلفة، لكنها تشترك في بعض السمات الأساسية خاصة ما يتعلق بمبدأ التجاوز النظمي والانتقال إلى التمثل السياقي، سيكون الحديث اذن عن منظور لساني ينزع نحو اعتبار الخطاب ظاهرة لسانية فهو متوالية غير اعتباطية من الجمل ثم سعى إلى تحديد موضوعه وحصر مجال اشتغاله وإخضاعه إلى نفس الآليات والمبادئ التي تدرس بها الجملة، فتشكل ما يسمى بتحليل الخطاب أو التحليل اللساني للخطاب أو لسانيات النص، واستثمر فيه كثيراً من المفاهيم اللسانية لعل أبرزها مفهوما الاتساق والانسجام.³

والمنظور الآخر هو المنظور التداولي؛ وهو رؤية عامة وموسعة ترفض اعتبار الخطاب وحدة لسانية كلية، وتعتبره متتالية غير اعتباطية من الملفوظات فيكون خاضعاً لنفس المبادئ التداولية العامة التي تخضع لها الملفوظات، سواء في إنتاجها أو تأويلها.⁴

الشروط:

الشروط أو القواعد الواصفة لانسجام النص عند برتينيوتو ثلاثة هي:

1- أن تكون الجمل منسجمة من حيث الموضوع.

2- أن تكون ذات وظيفة تواصلية.

3- أن تكون منجزة في عملية تواصلية.⁵

¹ - عبد الفتاح الفرجاوي ، الحدث اللساني في دروس سوسير، ص.135.

² - نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط01، 2009، ص.42.

³ - نجوى حيلوت، مفاهيم أساسية في تحليل الخطاب، الاتساق والانسجام والمناسبة، ضمن، قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي، ص.89.

⁴ - ينظر، المرجع نفسه، ص.90.

⁵ - المرجع نفسه، ص.94.

وهناك شروط أخرى اقترحها دي بوغراندي ودريسلر وهي:

الاتساق-الانسجام-القصدية-المقبولية-الإخبارية-الموقفية والتناسق.¹

ومن جهة أخرى فالسياق من جهة التناظر معطى مع النص باعتباره حقيقة موجودة بشكل سابق على التلقي، ومصدر السبق هذا هو في طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن المعانم ميالة في المساحات النصية الواحدة الى الانتشار الفوضوي، لذلك كانت هناك دائما حاجة إلى إيجاد مستوى دلالي أعلى يتحكم في هذه المعانم (les semes) ويضبط حركيتها.²

وينظر إلى النص أيضا باعتباره شبكة من العلاقات التي تنتظم فيما بينها استنادا إلى قوانين بنيوية خاصة يعد التعرف عليها مطلبا رئيسيا لتحديد المعنى أو المعاني التي تحصل إليها ميزته الرئيسية انه ليس متتالية من الجمل لا رابط بينها بل بناء قصدي.

خاتمة: -انطلاقا من الإشكالية المطروحة توصلنا إلى بعض النتائج حول مسألة المرجعية اللسانية للدراسة النصية، تتمثل فيما يلي:

-تعتبر اللسانيات البنيوية مرجعية مهمة لاقتراح الكثير من المعارف التحليلية التي تتعلق بدراسة النص من منظور العلاقات المختلفة.

-هناك الكثير من النظريات اللسانية التي تتيح لنا الاقتراب من عالم النص بوعي ومنهجية

-تعتبر نظرية التواصل نظرية لسانية ساهمت في انفتاح النظر العلمي على السياقات المصاحبة

-إن أطر التحليل النصية كثيرة ، توفر جهازا مفاهيميا نوعيا في المقاربة النصية والخطابية.

-يعتبر النص الأفق الأولي للمجسد لأي خطاب من الخطابات.

-ثنائية نص خطاب من الثنائيات الإشكالية في الدراسات اللسانية المعاصرة.

-يعتبر النص مدونة تلتقي حولها علوم ومعارف مختلفة، سيكون الحديث عن علوم بينية كثيرة من شأنها ان تقترب من النص برؤى ومعارف نوعية مهمة.

1- المرجع نفسه، ص.95.

2- ينظر، سعيد بنكراد، النص صناعة للمعنى، ضمن، قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي، ص.07.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1- أحمد يوسف، في سيميائيات الخطاب بوصفه موضوعاً بينياً، ضمن قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، الأردن، ط01، 2019، ص.55.
- 2- أفيثش ميلكا، اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ط2.
- 3- بومزير الطاهر، التواصل اللساني والشعرية - مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون - منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007.
- 4- جاكبسون رومان، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان 2005.
- 5- جاكبسون رومان، موانع جورج وآخرون، التواصل، نظريات ومقاربات، ترجمة: عز الدين الخطابي، زهور حوتي، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2007.
- 6- جاكبسون رومان، هال موريس، أساسيات اللغة، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
- 7- روبنز ز.ه.، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، تر: أحمد عوض، عالم المعرفة، الكويت، 1997.
- 8- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- 9- سعيد بنكراد، النص صناعة للمعنى، ضمن، قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسيميائي،.
- 10- شارودو باتريك، منغنو دومينيك، معجم تحليل الخطاب، ترجمة: عبد القادر المهيري، حمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.
- 11- عبد الجليل مرتاض، القاموس الوجيز في المصطلح اللساني، دار هومه، الجزائر، ط01، 2017.
- 12- عبد الفتاح الفرجاوي، الحدث اللساني في دروس سوسير، ضمن كتاب، العودة الى سوسير، اعمال المؤتمر الدولي دي سوسير بعد مئة عام من الغياب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2017.
- 13- عبد الفتاح الفرجاوي، الحدث اللساني في دروس سوسير، ضمن كتاب، العودة الى سوسير، اعمال المؤتمر الدولي دي سوسير بعد مئة عام من الغياب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2017.
- 14- فرانسوا راستيه، ان نقرا نصوص دي سوسير، ترجمة حسن المودن و حافظ اسماعيلي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2017.
- 15- لادسلاف، مطجكا، رد جاكبسون على محاضرات سوسير. ترجمة، ربيعة العربي، ضمن كتاب، العودة الى سوسير، اعمال المؤتمر الدولي دي سوسير بعد مئة عام من الغياب، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2017.

- 16- مصطفى غلفان، اللسانيات البنوية منهاجيات واتجاهات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 01، 2013، ص.224.
- 17- نجوى حيلوت، مفاهيم أساسية في تحليل الخطاب، الاتساق والانسجام والمناسبة، ضمن، قضايا الخطاب في الفكر اللساني والسميائي، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، الأردن، ط 01، 2019.
- 18- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، ط 01، 2009.
- 19- هامل شيخ، التواصل اللغوي في الخطاب الإعلامي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 01، 2016.
- المجلات:

مجلة علامات، العدد 21، سنة 2004، مكناس، المغرب.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 29، العدد 01، 2007.

المراجع الأجنبية:

- 1- A-J.Greimas- J. Courtes. Sémiotique. dictionnaire Raisonné de la théorie du langage. paris. ed Hachette.1979.
- 2- ANDRÉ MARTINET, ÉLÉMENTS DE LINGUISTIQUE GÉNÉRALE, N'ouvelle édition remaniée et mise à jour 1980, ARMAND COLIN, PARIS.
- 3- - Dominique Maingueneau, Les termes clés de l'analyse du discours, Éditions du Seuil, 1996.
- 4- Émile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T1, 1966, Paris, Gallimard, pp.258-260.
- 5- Jean Dubois et autres*, Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse, France, 1999.
- 6- Petit Robert de la langue Française. nouvelle edition. sous la direction de Josette Rey-Debove et de Alain Rey

خصائص التركيب النحوي بين علم النحو وعلم المعاني في اللغة العربية.

د. سعاد بولشفار

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة

الملخص بالعربية :

تفيد هذه الدراسة تبيان علاقة هامة بين علم النحو و علم المعاني؛ على أساس أن الرابط بينهما هو المعنى. وإذا كان علم النحو يسعى إلى الحفاظ على سلامة اللغة من الخطأ، فإن علم المعاني يسعى إلى الاحتراز من الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى الحال. و بالتالي فإن الذي يسمح أن تكون علاقة بين العلمين جملة من الأمور كالإسناد و الإفادة و الإعراب. الكلمات المفتاحية : علم النحو؛ علم المعاني؛ الإعراب؛ الإسناد؛ الإفادة؛ المكملات.

الملخص بالإنجليزية

Abstract 1: Characteristics of the Grammatical structure Between Grammar and Semantic

This study indicates an important relationship between grammar and semantics, considering that they are both linked to meaning. While grammar seeks to preserve the integrity of the language from error, Semantics seeks to preserve the appropriateness of discourse. Therefore, a number of concepts permit both fields to be interlinked, such as referencing, stating, and expressing

قبل أن أتطرق إلى الحديث عن خصائص التركيب النحوي بين علم النحو و علم المعاني، أبدأ بسؤال ورد في كتاب " شرح الآجرومية " و هو : هل النحو صعب؟ قال ابن آجروم : النحو في أوله صعب، و في آخره سهل، و قد مثل بيت من قصب و بابه من حديد، يعني أنه صعب الدخول لكن إذا دخلت سهل عليك كل شيء، مستدلاً بقول أحدهم :

النحو صعب و طويل سلمه

إذا ارتقى فيه الذي لا يفهمه

أراد أن يعربه فيعجمه¹

و لعل المتسائل يسأل عن موضوع هذه المداخلة " خصائص التركيب النحوي بين علم النحو و علم المعاني في اللغة العربية "، و السؤال هو : لماذا الربط بين علمين هامين من علوم اللغة العربية؟ هل هو من أجل تبيان الفوارق

¹ شرح الآجرومية ، أبو عبد الله محمد بن محمد بن داود الصنهاجي (ابن آجروم) / من دروس : محمد بن صالح العثيمين /مراجعة : أشرف علي خلف / دار البصيرة : الإسكندرية / 2002 م / د ط / ص 24 .

فقط؟ أم أن أحدهما متمم للآخر؟ و ما هي بعض من خصائص التركيب؟ و حتى نتبين الفارق يجب البدء بتعريف العلمين.

أولاً : تعريف علم النحو : جاء في الخصائص في باب "القول على النحو" - و لعله يمكن لي أن أقول أنه تعريف جامع - هو "هو انتحاء سمت كلام العرب [أي قصده] في تصرفه من إعراب و غيره، كالتثنية، و الجمع، والتحقيق، والتكسير، و الإضافة، و النسب، و التركيب ... و هو في الأصل مصدر شائع، أي نحوت نحواً، كقولك قصدت قصداً، ثم خص به انتحاء هذا القبيل من العلم"¹. و قال "ابن آجروم":

علم النحو: علم شريف، علم وسيلة، يتوسل بها إلى شئئين هامين :

الأول : فهم كتاب الله و سنة نبيه، فإن الفهم الكثير منهما يتوقف على معرفة النحو و مثال ذلك أن من شروط المفسر أن يلم بعلوم اللغة العربية نحواً و صرفاً وبلاغة و معجماً و لغات حتى لا يجحد عن مقصود الله عزوجل.

و الثاني : إقامة اللسان العربي الذي نزل به كلام الله عز وجل²

و على هذا الأساس هب علماء اللغة لدراسة العربية للحفاظ على الملكة كما جاء عن "ابن خلدون" الذي قال: "اعلم أن اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، و تلك العبارة فعل لساني فلا بد أن تصير ملكة في العضو الفاعل لها وهو اللسان"³ أو كما قال ابن جني : " ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها، و إن لم يكن منهم ..."⁴.

أو هو " علم يعرف به كيفية التركيب العربي صحة و سقاماً، و كيفية ما يتعلق بالألفاظ من حيث وقوع فيه"⁵.

أما الغرض منه فهو : 1 - الاحتراز عن الخطأ بمعنى سلامة الجملة و العبارة و الفقرة و النص، والافتقار على فهمه، ثم الإفهام به⁶ مثال ذلك : " الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت أكرم سعيد أباه، و شكر سعيداً أبوه، علمت برفع أحدهما و نصب الآخر الفاعل من المفعول"⁷ و قد رأى ابن كمال باشا " أن النحوي

¹ الخصائص / أبو الفتح عثمان بن جني / تح : عبد الحكيم بن محمد / المكتبة التوقيفية / د ب / ج 1 / ص 45.

² شرح الآجرومية / ص 23- 24

³ مقدمة ابن خلدون / عبد الرحمن بن خلدون / تح : محمد الإسكندراني / دار الكتاب العربي : بيروت / ص 501.

⁴ الخصائص / ج 1 / ص 45 .

⁵ عنوان المقال : هل النحو العربي في حاجة إلى التيسير ؟ التواتي بن التواتي / اللسانيات - مجلة في علوم اللسان و تكنولوجياياته - مركز البحوث العلمية و التقنية لترقية اللغة العربية : الجزائر / ع 8 / ص 51.

⁶ المرجع نفسه / ص 51 بتصرف .

⁷ الخصائص / ج 1 / ص 46.

المشتغل بعلم النحو يبحث عن المركبات من جهة هيأتها التركيبية صحة وفسادا، و دلالة تلك الهيئات على معانيها الوضعية على وجه السداد¹ و أي ما كان الأمر فإن التعريفين يتفقان معا في سداد التركيب.

ثانيا : تعريف علم المعاني

هو علم يحتز به عن الخطأ لتأدية المعنى الذي يريد المتكلم لإيصاله إلى ذهن السامع <<² أو بمعنى فلاحتراز عن الخطأ يتمثل في مطابقة الكلام لمقتضى الحال³.

ثالثا : بين علم النحو و علم المعاني :

ليس من المختلف فيه أن لكل علم خصوصياته و أهدافه، و إذا كانت الشركة في الدراسة قائمة بين علم النحو و علم المعاني، فإن النحو يبدأ بالمفردات و ينتهي إلى الجملة الواحدة، على حين يبدأ علم المعاني بالجملة الواحدة و قد يتخطاها إلى علاقاته بالجمال الأخرى في السياق التي هي فيه.

2- علم النحو ينظم الأبواب في الجملة و علم المعاني ينظم الجمل في أسلوب كلام متصل.

علم النحو تحليلي و علم المعاني تركيب⁴.

و من ثم فإن الفارق بين العلمين : أ- علم النحو يجعل نقطة البداية هي المباني

وينطلق منها إلى غايته من المعاني مثال ذلك : ضرب فعل ماض

زيد فاعل

عمرا مفعول به⁵

¹ اللسانيات / مقال : هل النحو العربي في حاجة إلى التيسير ؟ ص 51

² الجامع في علوم البلاغة العربية - المعاني البيان البديع - محمد أتونجي / دار العزة و الكرامة للكتاب : وهران - الجزائر / الطبعة الأولى / 2013-1434 هـ / ص 23 .

³ الأسلوبية و البلاغة العربية - مقارنة جمالية - مسعود بودوخة / بيت الحكمة : سطيف - الجزائر / الطبعة الأولى / 2015 / ص 96 بتصرف .

⁴ الأصول - دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي العربي : النحو - فقه اللغة - البلاغة - / تمام حسان / عالم الكتب : القاهرة / د ط / 1420هـ- 200م / ص 310 بتصرف .

⁵ المرجع نفسه / 312.

ب - علم المعاني يبدأ من منطلق المعنى باحثاً عن المبنى، و لأمر ما قال البلاغيون : لكل مقام مقال، فالمعنى هو الذي يقتضي الذكر أو الحذف.¹

ج- يرى النحويون أن المبتدأ أو الخبر إذا كان معرفتين فأيهما قدمت فهو المبتدأ ، لكن القضية لا يستريح لها البلاغيون، لأن وجهة نظرهم أن الخبر هو المسند و هو غير خارج عن هذه الماهية بتقديم أو تأخير، أو تعريف أو تنكير.²

د- الخبر عبارة عن الصفة، و المبتدأ نفسه عبارة عن الذات، و لا شك أن الذات بالابتدائية و الصفة بالخبرية أفضل و أحق. مثال ذلك : الله خالقنا و محمد نبينا : فالخالقية صفة لله تعالى و النبوة صفة لمحمد صلى الله عليه و سلم. فهما في الحقيقة متعينان بالخبرية . و لا يصلحان للمبتدئية <<³.

4 - علم المعاني ليس موضعه تمييز الخطأ من الصواب لأن هذه مهمة النحوي << إذ تكمن مهمته في الاهتمام بالجمال الفني للتركيب و الأساليب حيث يبحث عما فيها من إضافة تحسينية تضاف إلى البنية النحوية الأساسية ذات الفائدة المجردة.⁴

خصائص التركيب النحوي :

من الواضح أن التركيب النحوي في اللغة العربية يتميز بجملة من الخصائص منها :

الإعراب و الإسناد و الإفادة.

وإذا ما وقفنا عند حدود الكلمات العربية تبين أن لها حالتين : " حالة أفراد و حالة تركيب. و البحث عن الكلمات العربية و هي مركبة ليكون آخرها على ما يقتضيه منهج العرب في كلامهم من رفع أو نصب أو خبر أو جزم، و هذا من موضوع علم الإعراب، أو بقاء على حالة واحدة من غير تغير " ⁵. و حتى يتبين الأمر جلياً أكثر، نبدأ الحديث بالتفصيل في كل هذه الخصائص.

¹ المرجع نفسه / ص ن .

² فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور / رجاء عيد / الناشر : منشأة المعارف : الإسكندرية - جلال حزي و شركاه / الطبعة الثانية / د د / ص 64- 65 بتصرف .

³ الأسلوبية و البلاغة العربية ، ص 96 بتصرف

⁴ المرجع نفسه / ص 97.

⁵ - جامع الدروس العربية - موسوعة في ثلاثة أجزاء / الشيخ مصطفى الغلاييني / ضبط : عبد المنعم خليل إبراهيم / منشورات محمد

علي بيضون لنشر السنة و الجماعة - دار الكتب العلمية : بيروت / الطبعة الأولى / 1424هـ - 2000م / ج 1 / ص 8

أولاً : الإعراب : و معناه هو "تغيير أواخر الكلم لاختلاف العوامل الداخلة عليها لفظاً أو تقديراً، و أقسامه أربعة : رفع، و نصب، خفض، و جزم"¹ و قد اتفق علماء النحو أن للإعراب قيمة كبيرة تتمثل في أن "الكلام مغلق على معانيه حتى يأتي الإعراب فيزيل إشكاله و يعالج إعضاله"² و كذلك فهو يعد عمود العربية و ذروة سنامها³ و قد اعتبره ابن فارس من العلوم الجليلة التي اختصت بها العرب⁴ الوحدة الإسنادية و تتمثل أهميته في أمور منها:

أ - الفروق بين المعاني:

فالإسم كما ورد عن "ابن يعيش" إذا كان من غير ضميمه كان كصوت نصوت به، و لن تحصل الفائدة إلا إذا ركب مع غيره مثال ذلك (زيد منطلق، قام أبو بكر) و ضبطته بالحركات الإعرابية التي تلحق آخر الكلام، على أساس أن الإعراب هو البيان و الإبانة عن المعاني. فلو أغفلنا الحركات الإعرابية و اكتفينا بتسكين أواخر الكلمات كما في هذا المثال (سأل زيد خالد) لم يعلم من الذي قام بالسؤال، و من الذي وقع عليه السؤال؟ و عليه ينتفي اللبس إذا كانت الجملة بهذا الشكل : سأل زيد خالد. فالسائل زيد، و المسئول هو خالد. أو زيد هو الذي قام بالسؤال، و خالد هو الذي وقع عليه السؤال⁵. "فترك الإعراب يؤدي إلى اللبس أو إلى فساد المعنى"⁶.

ب - التحويل بالترتيب

و معناه : أن اللغة العربية تتميز بحرية النظم، فالكلمة فيها تتغير موقعها مع بقائها محافظة على معناها النحوي في إطار التحويل بالترتيب. و على هذا الأساس تمثل الأهمية الأخرى للإعراب في الترتيب الذي يخضع للحركة الإعرابية و ليس الترتيب الذي يعطي للجملة حرية ما أثناء التركيب فقط، مثال ذلك (سأل زيد خالد) فلو اعتبر الأول هو الفاعل و الثاني هو المفعول⁷ "لضاق المجال باللغة و لم يتيسر للغة حرية تنويع أساليب التعبير حسب واقع الحال"⁸.

ثالثاً الإسناد

¹ شرح الآجرومية / ص 5 .

² المصدر نفسه / ص ن .

³ خصائص العربية و الإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني / أحمد شامية \ ديوان المطبوعات الجامعية : الجزائر / ص 75.

⁴ الوحدة الإسنادية دلالتها و صورها / رابع بومعزة / دار و مؤسسة رسلان : دمشق - سوريا / دط / ص 60.

⁵ خصائص العربية / ص 67 بتصرف

⁶ المرجع نفسه / ص 68 .

⁷ المرجع نفسه / ص 67 بتصرف

⁸ جامع الدروس العربية / ج 1 / ص 11 .

و معناه " الحكم بشيء على شيء، كالحكم على زهير بالاجتهاد : زهير مجتهد"¹ و الكلام عند النحويين لا يكون كلاما حتى يتركب من كلمتين فأكثر تحقيقا أو تقديرا، التحقيق مثاله : قام زيد، هذا مركب من قام و زيد، و التقدير مثاله : قم لأن قم فيها ضمير مستتر في قوة البارز فهي مركبة من كلمتين² و للجملة عند النحويين ركنان مسند و مسند إليه.

- في الجملة الاسمية : المبتدأ مسند إليه و الخبر مسند. [محكوم عليه، و المحكوم به (كما ورد في جامع الدروس العربية ج 1 ص 11)

- و في الجملة الفعلية فالفاعل أو نائبه مسند إليه و الفعل مسند. و كل ركنين من هذين الركنين عمدة لا تقوم الجملة إلا به. كذلك تتألف الجملة الخبرية و الإنشائية في علم المعاني من عمدتين لا غنى عن إحداهما هما المسند و المسند إليه.³

و من صور الإسناد الخبري التي تختلف من صورة إلى أخرى أو من أسلوب إلى آخر في علم المعاني :

1- إسناد طرفاه مفردان، مثال ذلك هذا الشاهد الشعري:

إن حرية النفوس متاع يعدل النفس لا النفائس وزنا

فالمسند إليه هنا حرية، و المسند متاع و كلاهما مفرد،

2- إسناد طرفاه جملتان مثاله : لا إله إلا الله تنجي.

3- إسناد يأتي فيه المسند إليه مفردا و المسند جملة وقعت موقع المفرد، مثال ذلك:

الإحسان / أن تعبد الله كأنك تراه

مسند إليه / جملة / مسند⁴

إضافة إلى هذا فقد ذكر " تمام حسان " طائفة من أصول المعاني التي ارتضاها علماء المعاني:

1- الأصل في الخبر أن يلقي لأحد غرضين: إفادة المخاطب الحكم، أو إفادته علم المتكلم بالحكم.

¹ المرجع نفسه / ص ن

² جامع الدروس العربية / ج 1 / ص 11. بتصرف

³ شرح الآجرومية / ص 25 بتصرف .

⁴ الأصول / ص 121 بتصرف

2- الأصل في الجملة الاسمية أن تفيد ثبوت الحكم دون النظر إلى تجدد واستمرار.

3- الخطاب بالجملة الاسمية وحدها أكد من الخطاب بالجملة الفعلية.¹

ثالثاً: الإفادة

كما ذكر سابقاً يرى المختصون في علم النحو أن الجملة تتركز أساساً على المسند و المسند إليه، و ما عداها فهو **فضلة** يمكن الاستغناء عنه في تركيب الجملة؟² و لعله لا يمكن التسليم بهذه الحقيقة المرتبطة بالتركيب لأن الإفادة كعرض أول في مواطن و سياقات تحتاج إلى توضيح ليتم معنى الجملة.

و موضوع **الإفادة** هو " أن ينسب إليه ما تحصل به الفائدة، أي تجعله متحدثاً عنه، و تخبر عنه بشيء، و كون الاسم مسنداً إليه هو أن يقع مبتدأ أو فاعلاً أو نائب فاعل و الإسناد هو العلامة التي دلت على الاسمية"³ قال "ابن مالك" - رحمه الله - في مفتتح منظومته

كلامنا لفظ مفيد كاستقم و اسم و فعل ثم حرف الكلم

واحدة كلمة و القول عم و كلمة بها كلام قد يؤم

فالتركيب و الإفادة هما اللذان قصدتهما ابن مالك في قوله : (**كاستقم**)، التي تتكون من فعل و فاعل مستتر، و من هذا التعريف يتبين أن التركيب المفيد لا يشترط فيه ظهور الكلمتين بل يكفي أن تكون إحداها ظاهرة و الأخرى مستترة.⁴ لأن الأصل هو الإفادة فإذا لم تتحقق الفائدة فلا جملة، و تتحقق الإفادة بالقرائن حين يؤمن اللبس.⁵

و للإسناد علاقة وطيدة بالإفادة من حيث ما يتعلق بالإسناد الخبري على سبيل المثال، و وذلك من حيث :

الثبوت و النفي. والإسناد في معنى آخر " هو ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى، بحيث يفيد هذا الضم أن مفهوم إحداها ثابت لمفهوم الأخرى أو منفي عنه. و المراد بما يجري مجرى الكلمة في التعريف هي الجمل التي تقع موقع المفرد، مسنداً كان هذا المفرد أو مسنداً إليه، فإذا قلت : الإسلام يحقق العزة لأبنائه، فقد ضمت جملة يحقق إلى كلمة الإسلام،

¹ من سمات التراكيب - دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - / عبد السّار حسين زموط / مطبعة الحسين الإسلامية : مصر / الطبعة الأولى / 1413هـ - 1992 م / ص 35-36 بتصرف

² الأصول / ص 313-314 بتصرف .

³ المرجع نفسه / ص 121 .

⁴ - هداية السالك إلى ألفية ابن مالك / صبيح التميمي / دار البعث : قسنطينة - الجزائر / ج 1 / ص 17 .

⁵ - المرجع نفسه / ص 9 بتصرف

و حكمت بها عليه. و هذه الجملة وقعت موقع الخبر فهي جارية مجرى الكلمة، و ضم الكلمة و ما يجري مجراها إلى كلمة أخرى أو ما يجري مجراها قد يفيد ثبوت مفهوم المسند و المسند إليه¹.

أما من حيث النفي فقد يفيد نفيه عنه مثل قولك فلان غير مجتهد، فأنت ترى كلمة غير مجتهد ضمت إلى المسند إليه فلان، و أفاد هذا الضم نفي مفهوم المسند عن المسند إليه أي نفي الاجتهاد عن المسند إليه. مثال ذلك: ليس الغنى كثرة المال، فهذه العبارة فيها إسناد خبري ضم فيه الخبر إلى المبتدأ أو حكم بأن مفهومه منفي عن المبتدأ² و " تكون المخصصات عامة عنصراً أساسياً في التركيب إذا جاءت في سياق النفي > لم أرى الرجل الطويل < فالنفي متوجه إلى المخصص"³.

الحذف: ويقصد بالحذف " ترك الذكر و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجردك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"⁴.

التوكيد: إذا كان النحاة يتناولون التوكيد تناولاً شكلياً، فيعرفونه ببيان تركيبه و مبناه، فإن التوكيد عند أصحاب المعاني هو تمكين الشيء في النفس، و تقويته لإزالة الشكوك، و إمالة الشبهات عما أنت بصدد الإخبار عنه، مثال ذلك ما جاء في القرآن الكريم، قال عز وجل: ↓ و أَقْبَلْ بَعْضُهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ * قَالُوا إِنَّا كُنَّا قَبْلُ فِي أَهْلِنَا مُشْفِقِينَ * فَمَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا وَ وَقَانَا عَذَابَ السَّمُومِ * إِنَّا كُنَّا مِنْ قَبْلُ نَدْعُوهُ إِنَّهُ هُوَ الْبَرُّ الرَّحِيمُ ↑ الطور 25-28 إن مجيء أسلوب التوكيد بهذه التركيبية الخاصة، مناسبة تماماً لمقتضى الحال؛ فالظاهر من " إرادة المتكلم في إثبات أمر من الأمور على نحو يتعد عن مقام الشك و الضعف... " و انطلاقاً من مضمون الآيات القرآنية فالتوكيد رسالة قيمة في توكيد النعيم الأخروي و توكيد أسبابه؛ فمن قولهم: ↓ إِنَّا كُنَّا قَبْلُ فِي أَهْلِنَا مُشْفِقِينَ ↑ الطور 26، تقرير عن الحال التي كانوا عليها في السابق؛ و هي الإشفاق من الله عز وجل. و من قولهم: ↓ إِنَّا كُنَّا مِنْ قَبْلُ نَدْعُوهُ إِنَّهُ هُوَ الْبَرُّ الرَّحِيمُ ↑ الطور 28 تقرير عن الحال التي كانوا عليها من الإخلاص في الدعاء في الدنيا فجدوى التوكيد " أنك إذا أكدت فقد قررت المؤكد"⁵ و للتوكيد من الناحية النفسية دلالة واضحة على أن أهل الجنة يقيمون في الجنة براحة و اطمئنان لا

¹ الأصول، ص 121

² من سمات التراكيب / ص 35

³ المرجع نفسه / ص 35-36

⁴ التداولية عند علماء العرب - دراسة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي - مسعود صحراوي / دار التنوير: الجزائر /

الطبعة الأولى / 1429هـ - 2008 م / ص 223

⁵ الأصول / ص 317.

تحدّهما حدود، وعلى حسن العلاقة بينهم و بين الله عزو جل. ¹ فضلا على قرائن السياق التي لا صلة لها بالبنية النحوية، و كلها قرائن تنتمي إلى السياق. ² و هذا ما يوحي به المقام.

فعلا التعجب:

من القواعد المقررة :

1- لا يكون المتعجب منه (منصوبا كان أو مجرورا بالباء الزائدة) إلا معرفة أو نكرة مختصة لتحصل الفائدة المطلوبة، و هي التعجب من حال شخص مخصوص فلا يقال " ما أحسن رجالا " و " لا أحسن بقدام لعدم الفائدة "، فإن قلت " ما أحسن رجالا يفعل الخير " و " أحسن بقائم بواجب " جاز لحصول الفائدة.

2- يجوز حذف المتعجب منه و هو المنصوب بعد " ما أفعل " و المجرور بالباء بعد " أفعل " إن كان الكلام واضحا بدونه... كقوله تعالى : **↓ أسمع بهم و أبصر ↑** أي أبصر بهم. ³ و على ذكر الفائدة " فإن لم تفد الجملة معنى تاما مكتفيا بنفسه فلا تسمى كلاما (إن تجتهد في عملك) فهذه الجملة ناقصة الإفادة ؛ لأن جواب الشرط فيها غير مذكور، و غير معلوم، فلا تسمى كلاما فإن ذكرت الجواب فقلت : > إن تجتهد في عملك تنجح، صار كلاما < ⁴. على اعتبار أن الكلام هو الجملة المفيدة معنى تاما مكتفيا بنفسه ⁵

التخصيص

هو من خصائص التركيب النحوي التي تتم به الفائدة؛ فالكلام لا يتألف من عمد فقط بل تضاف إلى هذه العمدة في أكثر الأحيان كلمات تسمى الفضلات أو التكملات لأنها تكمل النسبة الكلامية الأساسية المؤتلفة من المسند والمسند إليه. ⁶ وعندما توصف هذه المخصصات بالفضلات لا تكون دائما زائدة، فقد لا يستقيم المعنى بدونها كالحال في الآية القرآنية **↓ و إذا بطشتم بطشتم جبارين ↑** الشعراء 130 فحذف الحال يفقد الجملة دلالتها < ⁷. و لذلك جعل علماء المعاني من أهداف الدراسة النحوية إفادة المخاطب معنى الخطاب و إيصال الرسالة إعلامية له و محبرة . فقد

¹ - آيات العذاب و النعيم - دراسة فنية موضوعية - (رسالة ماجستير - مخطوط) / سعاد بولشفار / إشراف : عمر بوقرورة / قسم

اللغة العربية - كلية الآداب و العلوم الإنسانية : جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة / 1999م - 2000 / ص 92

² الأصول / ص 318 .

³ جامع الدروس العربية / ص 52- 53 .

⁴ المرجع نفسه / ص 12.

⁵ المرجع نفسه / ص 12.

⁶ التداولية عند علماء العرب / 222- 223 .

⁷ المرجع نفسه / ص 217.

عرف "السكاكي" النحو بأنه معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى... بمقاييس مستتبطة من كلام العرب. و أهمية الفائدة تكمن في وضع الكلم هو حصول الفائدة لدى المخاطب كما ذكر سابقا.¹

النعته

النعته هو كذلك عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه، فجملة مثل هذه : (جاء محمد) هي مطلقة، فإذا ذكرت أحد الفضلات مثل النعته صارت مقيدة.² على أساس أن النعته هو التابع الذي يكمل متبوعه بدلالته على معنى في المنعوت. و تكمل أهميته في المكمل و هو توضيح المعرفة نحو جاء الرجل الذكي. و هو كذلك تخصيص النكرة نحو جاء رجل ذكي.³

صلة الموصول

التخصيص بصلة الموصول و لا يكون تركيب صلة الموصول إلا خبريا ، ذلك أن يكون الموصول مبهم و إزالة إبهامه بالصلة التي تكون خبرا.⁴

و الموصول اسم غامض يحتاج في تعيين مدلوله إلى جملة تذكره بعده تسمى صلة الموصول مثال ذلك : الولد الذي جاء شجاع.⁵

و خلاصة القول :

لكل علم منطلقات و أهداف ، تتمثل في :

أولا علم النحو تحليلي ، و علم المعاني تركيبية.

ثانيا : المسند و المسند إليه من عُمَد التركيب النحوي في علم النحو و في علم المعاني.

ثالثا : المكملات ضرورة إذا سقطت في علم النحو فلربما لا يستغنى عنها في علم المعاني ، على اعتبار أن علم المعاني متمم لعلم النحو من حيث الإفادة التامة . و الإعراب عن المعاني و التأثير في المتكلم و السامع. إذ لكل مقام مقال.

رابعا : تعمل خصائص التركيب النحوي من إعراب و إسناد و إفادة جنبًا إلى جنب في التركيب الجملي في كل

¹ قواعد اللغة العربية / مبارك مبارك / دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة : بيروت / 1982 / ص 295 بتصرف .

² التداولية عند علماء العرب / ص 227 .

³ قواعد اللغة العربية / ص 45.

⁴ التداولية ص 227

⁵ قواعد اللغة العربية ، ص 45

من العلمين.

خامسا : الإفادة من الأهداف الأساسية المبتغاة من تركيب الجملة من مسند و مسند إليه ، ومن الالتزام بالإعراب لأن أساس الحفاظ على سلامة اللغة و التركيب . وبالتالي على حصول الفائدة . و لا يمكن ذلك إلا بمراعاة صور الإسناد خاصة الإسناد الخبري على أساس مطابقته للواقع من جانبي الصدق و الكذب لدواع بلاغية و إبلاغية ، و هذا ربما مما يتميز به العلمان عن بعضيهما البعض . و من جوانب أخرى كالنفي ، و الحذف و التوكيد و قرائن السياق و فعلي التعجب و التخصيص والنعت و صلة الموصول ، و أبواب كثيرة لم نتطرق إليها في العلمين معا.

مصادر البحث:

- 1- شرح الآجرومية ، أبو عبد الله محمد بن محمد بن داود الصنهاجي (ابن آجروم) / من دروس : محمد بن صالح العثيمين /مراجعة: أشرف علي خلف / دار البصيرة : الإسكندرية \ 2002 م / د ط .
- 2- الخصائص / أبو الفتح عثمان بن جني / تح : عبد الحكيم بن محمد / المكتبة التوقيفية / د ب / ج 1 .
- 3- مقدمة ابن خلدون / عبد الرحمن بن خلدون / تح : محمد الإسكندراني / دار الكتاب العربي : بيروت.
- 4- هل النحو العربي في حاجة إلى التيسير ؟ التواتي بن التواتي / اللسانيات - مجلة في علوم اللسان و تكنولوجيااته - مركز البحوث العلمية و التقنية لترقية اللغة العربية : الجزائر / ع 8 .
- 5- الجامع في علوم البلاغة العربية - المعاني البيان البديع - محمد أتونجي / دار العزة و الكرامة للكتاب : وهران - الجزائر / الطبعة الأولى / 2013-1434 هـ .
- 6- الأسلوبية و البلاغة العربية - مقارنة جمالية - مسعود بودوخة / بيت الحكمة : سطيف - الجزائر / الطبعة الأولى / 2015 .
- 7- الأصول - دراسة إستيمولوجية للفكر اللغوي العربي : النحو - فقه اللغة - البلاغة - / تمام حسان / عالم الكتب : القاهرة / د ط / 1420هـ - 200م .
- 8- فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور / رجاء عيد / الناشر : منشأة المعارف : الإسكندرية - جلال حزي و شركاه / الطبعة الثانية .
- 9- جامع الدروس العربية - موسوعة في ثلاثة أجزاء / الشيخ مصطفى الغلاييني / ضبط : عبد المنعم خليل إبراهيم/ منشورات محمد علي بيضون لنشر السنة و الجماعة - دار الكتب العلمية : بيروت / الطبعة الأولى / 1424هـ - 2000م .
- 10- خصائص العربية و الإعجاز القرآني في نظرية عبد القاهر الجرجاني / أحمد شامية / ديوان المطبوعات الجامعية : الجزائر.
- 11- الوحدة الإسنادية دلالتها و صورها / رابح بومعزة / دار و مؤسسة رسلان : دمشق - سوريا / د ط / دت.
- 12- من سمات التراكيب - دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني - / عبد الستار حسين زموط / مطبعة الحسين الإسلامية : مصر \ الطبعة الأولى / 1413هـ - 1992 م .

- 13- هداية السالك إلى ألفية ابن مالك / صبيح التميمي / دار البعث : قسنطينة - الجزائر / ج 1.
- 14- التداولية عند علماء العرب - دراسة لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي - مسعود صحراوي / دار التنوير : الجزائر / الطبعة الأولى / 1429هـ - 2008 م .
- 15- آيات العذاب و النعيم - دراسة فنية موضوعية - (رسالة ماجستير - مخطوط) / سعاد بولشفار / إشراف : عمر بوقرورة / قسم اللغة العربية - كلية الآداب و العلوم الإنسانية : جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية - قسنطينة / 1999م - 2000 .
- 16- قواعد اللغة العربية / مبارك مبارك / دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة : بيروت / 1982.

دوافع الدراسة الصوتية عند الفلاسفة المسلمين ومصادرها

د. فطيمة بورحلة

جامعة سيدي بلعباس

ملخص:

احتضن الدرس الصوتي في بواده الأولى طائفة من العلماء والدارسين على اختلاف تخصصاتهم من نحاة ولغويين وقرّاء ومفسّرين وحتى فلاسفة، وقد يقف القارئ وهو يدلف صفحات متونهم أمام مادة صوتية خصبة

The phonetic lesson embraced in its first signs a range of scholars and scholars of different specialties from linguists, linguists, readers, interpreters and even philosophers.

إنّ ما توصل إليه العرب في مجال الدراسات الصوتية يعدّ سبقا كبيرا ، إذا ما قورن بنتائج الدراسات الصوتية الحديثة مستعينة بوسائل التكنولوجيا المتطورة فلم تقف إسهامات علماء العربية القدامى عند ماهية الصوت فحسب، بل تجاوزت ذلك إلى تطبيق مبادئ علوم الطبيعة كعلم الفيزياء وعلم التشريح، ومن هؤلاء الفيلسوف والطبيب ابن سينا الذي اتخذت عنده الدراسة الصوتية منحى آخر ، فجاء حديثه عن ماهية الصوت وأسباب حدوثه حديث العالم بأسرار الطبيعة ، إذ يقول في سبب حدوث الصوت « أظن أن الصوت سببه القريب تموج الهواء دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان . والذي يشترط فيه من أمر القرع عساه ألا يكون سببا كليا للصوت ، بل كأنه سبب أكثرى ، ثم إنّ كان سببا كليا فهو سبب بعيد ، ليس السبب اللاصق لوجود الصوت »¹. وقد احتضن الدرس الصوتي في بواده الأولى طائفة من العلماء والدارسين على اختلاف تخصصاتهم ، من نحاة ولغويين وقرّاء ومفسّرين وحتى فلاسفة ، فيقف القارئ وهو يدلف صفحات متونهم أمام مادة صوتية خصبة. يقترّ برجشتراسر أنه "لم يسبق الأوروبيين في هذا إلا قومان هم العرب والهنود"²، فكان البحث الصوتي عند العرب شركة بين النحاة واللغويين والقرّاء وأهل الإعجاز والفلاسفة .

¹ رسالة أسباب حدوث الحروف، ابن سينا، تح: محمد حسان الطيان و يحي مير علم ، تقديم ومراجعة: شاعر الفحام وأحمد راتب النفاخ مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ط 1 ، 1403 هـ - 1983 م ، ص 56

² - التطور النحوي للغة العربية، برجشتراسر ، إخراج وتصحيح د/رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار² الرفاعي بالرياض ،

تعدّ المعاجم العربية من مصادر الدرس الصوتي ، وذلك لما حوته من قضايا صوتية في مقدّماتها ، فهذا الخليل بن أحمد الفراهيدي أدرك ذلك فقدّم لدارس اللغة أول تصنيف للأصوات حسب موضع النطق ، أو حسب الأحياز والمخارج ، كما ذكر في مقدّمة "العين" يروي عنه تلميذه الليث بن المظفر فقال: «قال الخليل ، في العربية تسعة وعشرون حرفاً : منها خمسة و عشرون حرفاً صحاحاً لها أحيازاً ومدارج ، وأربعة أحرف جوف وهي : الواو والياء والألف اللينة والهمزة»¹ ، وبذلك يكون عدد مخارج الأصوات عند الخليل سبعة عشر مخرجا .

وقد استند في ذلك إلى التجربة الخاصة التي دعاها بذوق الحروف ، يذكر أحد الدارسين مشيداً بجهود الخليل وعلمه الواسع ونظرة الثاقب فيقول: «إذا عرف المرء أنّ معظم هذه الأسس ضمّتها مقدمة كتاب العين التي تقع في ثلاث عشرة صفحة هاله ما انطوى عليه عمل الخليل من ثراء في التفكير ودقّة في الاستنباط وعمق في فهم خصائص العربية»² ، حيث أسّس مادّته على نظرية صوتية ، كانت منعطفاً مهمّاً في تاريخ علم الأصوات .

وتوالى البحث في هذه المادة الصوتية الخصبية ، فخلفه تلميذه سيبويه الذي قدّم دراسة لأصوات العربية أوفى وأكثر دقّة ، ذلك لأنها ارتبطت بظاهرة الإدغام حيث أدرك سيبويه أنه لا يمكن أن تدرس دون تبيان مخارج وصفات الأصوات فقال: «وإنّما وصفت لك حروف المعجم بهذه الصفات لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه وما لا يحسن فيه ذلك ولا يجوز فيه ، وما تبدله استتقالاً كما تدغم ، وما تخفيه وهو بزنة المتحرك»³ ، فقد جعل سيبويه من هذه الدراسة لأصوات اللغة مدخلاً انطوت تحته ظاهرة الإدغام .

وبالتالي أدّى هذا التصنيف للأصوات إلى تقديم دراسة صوتية شاملة لظاهرة الإدغام التي نالت إعجاب الدارسين إلى درجة جعلت المستشرقين يمدحون عمله العلمي أمثال برجستراسر ، فبعد أن ذكر مخارج الأصوات عند سيبويه قال: « فهذا كلّه صحيح ما فيه شك من وجهة نظر علماء الغرب»⁴ ، وجاء تناول سيبويه للأصوات مبنياً على الأساس الفسيولوجي ، أي حسب المخارج والصفات ك: الجهر والهمس ، والمسؤول عنهما ما يعرف عند علماء الأصوات المحدثين

¹ - العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د/ إبراهيم السامرائي ومهدي مخزومي، دار إحياء التراث ، بيروت ، ص 10.

² - أصالة علم الأصوات - عند الخليل من خلال مقدمة العين - د/ أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق ، ط 2 1424 هـ /

2003 م ، ص 12

³ - الكتاب ، سيبويه ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض ، ط 2

1402 هـ / 1983 م ، ج 4 ، ص 436 .

⁴ - التطور النحوي ، برجستراسر ، ص 13 .

بتذبذب الوترين الصوتيين ، وحسب طريقة النطق فنجد الأصوات الشديدة والترخوة ، يقول سيبويه: « هذا باب عدد الحروف العربية ، ومخارجها ، ومهموسها ومجهورها وأحوال مجهورها ومهموسها واختلافها ، فأصل حروف العربية تسعة وعشرون حرفاً: الهمزة، والألف، والهاء، والعين، والحاء، والغين، والحاء، والكاف، والقاف، والضاد، والجيم، والشين، والياء، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال، والتاء، والصاد، والزاي، والسين، والظاء، والذال، والثاء، والفاء، والباء، والميم، والواو»¹. ويظهر من هذا التقسيم ، أنّ النّحاة واللّغويين - سيبويه ومن جاء بعده - لم يختلفوا في عدد أصوات العربيّة ، وبالتالي في مخارجها فأقروا بستة عشرة مخرجاً ، مما أدى إلى إلغاء مخرج الجوف الذي أقرّه الخليل قبلهم².

ويمكن القول إنّ دراسة الخليل وسيبويه للأصوات اللغوية قامت على مبدأ علمي صحيح ، لأنّها دراسة وصفية واقعية قائمة على الملاحظة الذاتية وبعيدة عن الافتراض والتأويل ، وهذا ما يؤكده علماء الأصوات المحدثون " لست أشك لحظة واحدة في أن هؤلاء العلماء الأجلاء قد استطاعوا بالملاحظة فقط - ومعها كل الصعوبات التي تواجه الطليعة في العادة - أن يصلوا إلى وصف دقيق للأصوات العربية دون أن يكون لهم من الوسائل الآلية التي يستخدمها المحدثون³، فلا يمكن تجاوز الجهد الصوتي الكبير الذي قدّمه هؤلاء .

انتقل الدرس الصوتي بين القرّاء والنّحاة واللّغويين حتى وصل إلى ابن جني الذي سلك في هذا العلم مسلكاً متميّزاً حيث أدرك طبيعة اللّغة ووظيفتها عندما عرفها بأنّها

"أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"⁴، وهي السّمة البارزة في اللغات كونها كلاماً منطوقاً ، فقد عرف الإنسان الكلام المنطوق قبل أن يعرف الكتابة بزمن طويل.

وقد عني أبو الفتح بدراسة الأصوات في كتابه "سرّ صناعة الإعراب"، حيث عرض لجهاز النطق الذي يتألف على حدّ قوله من "الصدر والحلق والفم والأنف" ، فيقول: « لما اختلفت أشكال الحلق والفم والشفتين مع هذه الأحرف الثلاثة* اختلف الصّدى المنبعث من الصدر»⁵ ، يقصد ابن جني من قوله "من الصدر" صدى الذبذبات مع المجهور والتي

1 - الكتاب ، سيبويه ، ج4 ، ص 431 .

2 - ينظر، ظواهر التشكيل الصوتي عند النحاة واللغويين العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة دكتوراه في اللغة ، المهدي بوروبة ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ، ص 89 .

3 - اللغة العربية معناها ومبناها، تام حسان، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1418 هـ / 1998 م، ص49.

4 - الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط1 1427 هـ / 2006 م ، ص67 . *

5 - سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد شحاتة عامر، ط2 ، 1428 هـ / 2007 م ، دار الكتب العلمية بيروت ، ج1 ، ص21 .

يخس بها عند وضع اليد على الصدر ، كما تشعر بها عند وضع اليد على الجبهة أو الأصبع في الأذن . فقاربت رؤيته بذلك الدرس الصوتي الحديث .

وفي موضع آخر من كتابه يفصل ابن جني في جهاز النطق عندما شبهه بالناي وبوتر العود فيقول: «... فإذا وضع الزّامر أنامله على خروق النّاي المنسوفة وراوح بين أنامله ، اختلفت الأصوات ، وسمع لكل خرق منها صوت لا يشبه صاحبه ، فكذلك إذا قطع الصوت في الحلق والفم ... ونظير ذلك أيضا وتر العود ، فإنّ الضّارب إذا ضربه وهو مرسل سمعت له صوتا... فالوتر في هذا التّمثيل كالحلق»¹.

وغير بعيد عن هذا المعنى يربط ابن جني علم الأصوات بعلم الموسيقى تمثيلا وتقريبا فيقول: « ولكن هذا القبيل من هذا العلم، أعني علم الأصوات والحروف له تعلق ومشاركة للموسيقى ، لما فيه من صنعة الأصوات والنّغم » .

أما تعريفه للصوت فهو " عرض يخرج مع النفس مستطيلا متّصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تننيه عن امتداده واستطالته"²، وبهذا يكون ابن جني قد تميّز عن سابقيه بدراسة علم الأصوات كعلم قائم برأسه فقدّم صورة عن العمليّة الطّبيعية لإنتاج الكلام ، ليوضح تقسيم الأصوات حسب المخارج وتقسيمها إلى أصوات صامتة وأخرى صائتة .

ب / عند القراءة :

نشأت الدّراسات الصّوتية عند العرب في القرن الثّاني للهجرة خدمة للقرآن الكريم ولعلّ ظهور علم التّجويد والقراءات القرآنية جاء لوضع أسس متينة للقراءة الصّحيحة والنّطق السّليم للدّكر الحكيم ، وبخاصة مع دخول الأقوام الأعجمية في الإسلام ، وتفشّي اللّحن وتسربّه إلى الألسنة العربيّة مع مرور الأيام .

ويبين الفراء وهو يقدّم لعلم التّفسير ضرورة أن يحيط المفسّر للقرآن الكريم بعلم القراءات الذي يدرس وضعيّة الأداء الصّوتي فيقول: «... وعلم القراءات لأنه يعرف به كيفية النطق بالقرآن»³ ، فعلمي القراءات والتجويد بمثابة دعامة قويّة لعلم الأصوات. ومن ثمّ فإنّ محاولة أبي الأسود الدّؤلي ضبط القرآن الكريم بالنّقط عن طريق ملاحظة حركة الشفتين ، بنيت على قواعد وأسس صوتية من ملاحظة شكل الشفتين أي طريقة النطق ، إذ قال لكاتبه وهو يملئ عليه « إذا رأيتني

¹ - - نفسه ، 1 / 21 - 22 .

² - - نفسه ، 1 / 22 .

³ - معاني القرآن ، أبي زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله الفراء، قدم له وعلق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1423 هـ / 2002م، ص 7/1 .

قد فتحت فمي بالحرف ، فانقط نقطة على أعلاه ، وإذا ضمنت فمي ، فانقط نقطة بين يدي الحرف ، وإذا كسرت فمي فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعث شيئاً من ذلك غنة فاجعل النقطة نقطتين¹، وتعدّ إشارته هذه من الإشارات المهمة في نشأة هذا العلم .

وقد دفعت قراءة القرآن الكريم القراء إلى صيانة اللسان العربي من الزلل والانحراف وذلك بتأمل أصوات اللغة العربية وملاحظتها ملاحظة ذاتية أنتجت في وقت مبكر دراسة جادة للأصوات العربية ، من وصف لمخارج الأصوات وطريقة نطقها مع تبيان الصفات الخاصة بكل صوت . يقول د . محمد خير حلواني «إنّ القراءة القرآنية هي التي دفعت إلى ظهور علم الأصوات التي نضج عند العرب فالمقروء كان مضطراً إلى إخراج الحروف مخرجاً فصيحاً ، وكان مضطراً أيضاً إلى معرفة المدّ وقوانينه²، وما جهود علماء التجويد والقراءات القرآنية إلا لبنة أساسية من لبنات الدرس الصوتي ، عمدوا إلى تقديم منهج تعليمي دقيق ، ويتلخّص منهجهم بوضع مؤلّفات ترصد الخطأ وتعالجه لتحصيل النطق العربي الفصيح الصحيح ، فكان كتاب "السبعة في القراءات" لصاحبه أبي بكر بن مجاهد³ أول مؤلّف يستثمر المعطيات الصوتية في تحليل القراءات.

وعليه فقد ساهمت كتب القراءات والتجويد بالشّيء الوفير في إثراء حقل الدراسات الصوتية ، ف" أول ما يجب على مرید إتقان قراءة القرآن تصحيح إخراج كلّ حرف من مخرجه المختص به تصحيحاً يمتاز به عن مقاربه ، وتوفية كلّ حرف صفته المعرفة به ، توفية تخرجه عن مجانسه . يعمل لسانه وفمه بالرياضة في ذلك إعمالاً يصير ذلك له طبعاً وسليقة⁴، فالقراءة الصّحيحة تكتسب بالرياضة والتّكرار .

إنّ علم الأصوات عند العرب هو علم عربي مستقل بمصطلحاته ومفاهيمه فقد صرّح فيرث قائلاً: «علم الأصوات شبّ ونما في أحضان لغتين مقدّستين هما العربية والسّنسكريتية⁵»، وهو ما أجمع عليه الدّارسون على أنّ الدّراسات الصوتية نشأت وتطورت عند علماء العربية القدامى من نحاة ولغويين وقراء حيث حرص علماء اللغة القدماء وخاصة

1 - المحكم في نقط المصاحف، أبو عمرو الداني، تحقيق عزة حسن، دمشق، دط، 1960م، ص 42 .

2 - الفصل في تاريخ النحو العربي، محمد خير حلواني، مؤسسة الرسالة، ط1، 1979م، ص 103 .

3 - هو أبو بكر أحمد بن موسى ، قرأ على عبد الرحمن بن عبدوس وغيره ، وهو أوّل من سبع السبعة ، توفي سنة 324 هـ . ينظر،
ظواهر التشكيل الصوتي عند النحاة واللّغويين العرب ، ص 7 .

4 - النشر في القراءات العشر ، محمد بن محمد ابن الجزري ، مراجعة : علي محمد الضباع ، دار الفكر ، بيروت ، دت . 1 / 214 -
215 .

5 - التراث العربي، مناهج البحث اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، ص116، نقلا عن علوم الصوتيات، عبد العزيز أحمد
علام / عبد الله ربيع محمود، مكتبة الرشد، ط3، 1425 هـ/2004 م، ص70.

الهنود والعرب ، على تدريب أذن المتكلم على السَّماع ولسانه على النطق"¹. فالذي يعود إلى وصف سيوييه وعلماء التجويد من بعده لأصوات اللغة العربية لا يرى فرقا كبيرا بين سيوييه وعلماء الأصوات المحدثين في النصف الأول من القرن العشرين .

غير أنّ ذلك لم يمنع من وجود بعض التقصير في حقل الدراسات الصوتية لدى هؤلاء وبخاصة ما تعلق بالدراسة المقطعية وما يتصل بها من نبر وتنغيم ، وذلك راجع إلى التزامهم بالتركيب الخطي فانصرفوا عن دراستها . يرى أحد المحدثين أنّ كتب القراءات "حين تعرض لأصوات اللغة، تكتفي ببضع صفحات، تصف فيها مخارج الحروف وصفاتها ، في صورة مقتضبة مختصرة ، لا تخلو من الغموض أو التحريف"²، ولعلّ سبب هذا التقصير يعود إلى أنّ منهجهم لم يكن لدراسة النظام الصوتي بجميع جوانبه بل كان لغاية معينة .

وبناء على ما تقدّم ، فإن علماء العربية القدامى قد انطلقوا في دراساتهم للأصوات اللغوية على أسس وأهداف مختلفة أهمها صيانة القرآن الكريم وحفظ اللسان العربي من اللحن بعد أن استفحل اللحن على ألسنة الناطقين بالعربية.

ولم ينحصر الدرس الصوتي على هؤلاء فقط ، بل تعدّى إلى الفلاسفة الذين أثروا هذا الحقل على الرغم من أنّ دراستهم للأصوات لم تكن مسعاهم منذ البداية ، فكانت لهم وقفة متميزة مع أصوات العربية ، إذ اعتمدوا المنطق في دراستهم من خلال الملاحظة والاستنباط ، وعالجوا الأصوات معالجة فيزيائية أكوستيكية.

يؤكد أحد المحدثين أنّ " للفلاسفة المسلمين الفضل الكبير في بناء الصّرح العلمي عند العرب وذلك لما قدّموه من دراسة للغة بصفة عامة ودراسة للأصوات بصفة خاصة"³، فكان البحث اللغوي واحدا من العلوم التي تناولوها وأغنوها بدراستهم العلمية الدّقيقة .

لقد برع الفلاسفة في حقل الدراسات الصوتية ، وتعددت زوايا النظر عندهم ، فنهجوا منهجا مغايرا في دراسة الأصوات اللغوية ، من حديث عن ماهية الصوت في حدّ ذاته ، وتمييزهم بينه وبين الحرف ، كالفارابي (339 هـ) الذي التفت إلى آلية النطق فكان له فضل السّبق ، إذ لم يتحدث أحد قبله عن كيفية حدوث الأصوات بل كانوا يجمون حول وصف الأصوات ، وأحوال مجهورها ومهموسها ، ومواضع نطقها وما إلى ذلك .

¹ - المدارس الصوتية عند العرب-النشأة والتطور- علاء جبر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط14271 هـ / 2006 م

² - مناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط1، 1403 هـ 1983 م ، ص18.

³ - المدارس الصوتية عند العرب ، ص 151 .

قدّم إخوان الصفا دراسة فيزيائية وسمعية للأصوات وصفاتها، وانتقال الصوت في الهواء، فكانت معهم أول إشارة إلى المعالجة الفيزيائية للصوت وتناولوا مفهوم الصوت الطبيعي واللغوي، والمنطقي وغير منطقي، فالأصوات "نوعان: طبيعية وآلية، فالطبيعية هي كصوت الحجر والحديد والخشب والرعد والريح وسائر الأجسام التي لا روح فيها من الجمادات، والآلية كصوت الطبل والبوق والزمير والأوتار وما شاكلها والحيواني نوعان منطقيّة وغير منطقيّة، فغير المنطقيّة هي أصوات سائر الحيوان غير الناطقة، وأما المنطقيّة فهي أصوات الناس"¹، يكشف لنا هذا النص مدى الدقّة والفهم لنوع الصوت عند إخوان الصفا. الذين تحدّثوا عن جهاز النطق، لينتهوا بتعريف الغناء والألحان وأنواعها، مما يدلّ على اهتمام العرب آنذاك بالموسيقى بوصفه علماً وقتاً وربطها بعلم الأصوات كما سبق مع ابن جني وإخوان الصفا.

وخصّص الفارابي معظم أجزاء كتابه "الموسيقى الكبير" لشرح أصول صناعة الموسيقى ليختم دراسته بمقالة عن الأصوات وأنواعها، وجهاز النطق...

كما التفت الفارابي إلى حقيقة المقطع وأعطاه مفهوماً جديداً متجاوزاً بذلك مفهوم أرسطو للمقطع فيقول: «وأما المقطع الواحد من مقاطع الاسم فليس بدال لكنّه حينئذ صوت فقط... مثل قولنا: أبكم في العربية، فإن قولنا: أب، وقولنا: كم كل واحد منهما دال على انفراده، لا من حيث هو جزء للاسم ولكن يقال في أمثال هذه أنّ أجزاءها دالة بالعرض»²، ويدلّ اختيار الفارابي لكلمة أبكم دلالة قاطعة على إدراكه المقطع الصوتي بمعناه الاصطلاحي الثابت في الدرس الصوتي الحديث.

لقد نظّر الفلاسفة إلى الدّراسة المقطعية بداية من الفارابي الذي تناول المقطع على أنّه نتيجة ائتلاف حرف غير مصوت - صامت - بحرف مصوت - صائت - فيقول: «المقطع مجموع حرف مصوت وحرف غير مصوت»³، ثم بين أركان المقطع فرأى أنّ "الحروف منها مصوت ومنها غير مصوت، والمصوتات منها قصيرة ومنها طويلة"⁴.

وبالتالي يمكن القول إنّ الفارابي قدّم للدّرس الصوتي العربي خدمة لا نظير لها تتعلق بالمقطع الصوتي، حيث حدّد المفاهيم، فكانت دراسته ردّاً على كل من أنكر جهود الأوائل فيما يتعلق بالدراسات ما فوق المقطعية. في حين نلّفني القاضي عبد الجبار ومن أجل تأكيد مسلّماته كفكرة "خلق القرآن" يخصّص جزءاً من كتابه "المغني في أبواب التوحيد

1 - رسائل إخوان الصفا، دار صادر بيروت، دط، دت، ج 1، ص 188 - 189.

2 - شرح كتاب أرسطو طاليس في العبارة للفارابي، عني بنشره وقدم له: ولهم كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي، ط2، دار المشرق، بيروت، ص49.

3 - - نفسه، ص 49.

4 - - شرح كتاب أرسطو طاليس في العبارة للفارابي، ص49.

والعدل" لتأكيد فكرته فنجدده علاج معاني صوتية هامة فيرى أن الكلام " حركات تفرع الهواء ، وتحصل في الجو مع تقطع الهواء"¹، فالقاضي يطرح مسألة حدوث الصوت طرحا دقيقا ، أي أنّ السبب الرئيس في حدوثه عملية القرع ، ووجود الوسط الناقل هو الهواء . ويبدو أن القاضي عبد الجبار كان متأثرا إلى حد ما بكلام ابن سينا فكثيرا ما كان يستعين بآرائه إذ جاء في تعريفه للكلام مايلي " من قول أبي علي رحمه الله ، أن الحروف غير الأصوات وأن الكلام هو الحروف فعلى طريقته إنما نقول : إن الصوت يوجد معه إذا كان مسموعا ، لأن الكلام هو الصوت عنده فكيف يصح أن نقول في بيان حد الكلام : إنه أصوات مقطّعة " ² ، وقد حظي الدرس الصوتي عنده بالاهتمام من أجل أن يثبت أن القرآن مخلوق وإلا لصدقنا بأن الله تعالى آلة تصويت .

غير أنّ الإمام الرازي في كتابه " التفسير الكبير " جاء اهتمامه بالدرس الصوتي مرتبطا بتفسير القرآن الكريم ، يقول الرازي: «واعلم أن مباحث الحرف والصوت وتشريح العضلات الفاعلات للحروف ، وذكر الإشكالات المذكورة في قدم القرآن أمور صعبة دقيقة ، فالأولى الاكتفاء بما ذكرناه ، والله أعلم بالصواب»³، فالمفسر لكتاب الله يحتاج إلى الإحاطة باللغة ، مدركا أسرارها ، عارفا بلهجات العرب ، وهذا ما يفترس أفراد الإمام الرازي مباحث صوتية جديدة بالدراسة والاهتمام . وقد يدفع شغف المعرفة وحب الاطلاع كابن سينا الذي روي عنه أنّه "كان جالسا يوما بين يدي الأمير وكان أبو منصور الجبان حاضرا فجرى في اللّغة مسألة تكلم ابن سينا فيها بما حضره فالتفت أبو منصور إليه قائلا : إنك فيلسوف وحكيم ، ولكن لم تقرأ من اللّغة ما يرضي كلامك فيها . فاستنكف ابن سينا من هذا الكلام وتوقّر على درس كتب اللغة ثلاث سنين ، واستهدى كتاب تهذيب اللغة من خراسان للأزهري ، فبلغ ابن سينا في اللغة طبقة قلما مثلها ، وأنشأ ثلاث قصائد ضمنها ألفاظا غريبة في اللغة"⁴.

ولا شك في أن ابن سينا واحد ممن أثر وأثرى هذا المجال بفكره الموسوعي وأفقه اللامحدود ، كيف لا وهو الذي جمع وأتقن عدة علوم كعلوم الفيزياء والطب التي استعان بها ليصف العملية العضوية في إنتاج الصوت والأسباب المحدثة له ناهيك عن علوم اللغة والنحو والتجويد والفلسفة . كما يعدّ ابن سينا المعلم الثاني بعد الفارابي في مجال علم الموسيقى ، إذ إنّ الكثير من بحوث ابن سينا تتعلق بفن الموسيقى فقد كان ضليعا في هذا العلم.

1 - المغني في أبواب التوحيد والعدل ، القاضي عبد الجبار ، نظم نصه إبراهيم الايبا بإشراف د / طه حسين ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مطبع دار الكتب، دط رجب 1380 هـ/ديسمبر 1960 م الجزء الرابع ، خلق القرآن ص 40 - 41 .

2 - المغني ، ج 7 / ص 15.

3 - التفسير الكبير ، الفخر الرازي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، دت ، ج 1 ، ص 11 .

4 - عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، ابن أبي أصيبعة ، تحقيق نزار رضا ، مكتبة الحياة ، بيروت ، 1965

وبناء على ما سبق ، فإنّ العرب اهتموا بعلم الموسيقى كالفارابي الذي ألف كتاباً ضخماً سماه "الموسيقى الكبير" ، وابن جني حين شبّه جهاز النطق بآلات الموسيقى المختلفة ، وفي ظل الاهتمام بهذا العلم اعتبر ابن سينا "نشأة وتطور الموسيقى هو المحاكاة التي تنتج عن التغير الفئّي لنبرة الصّوت البشري"¹ ، إذ مكّنه حسّه الموسيقي وعلمه بالتشريح من تحديد مخارج الأصوات بدقّة متناهية.

لعل أدقّ مؤلّف لابن سينا وصل إلينا في مجال الدّراسة الصوتية هو "رسالة أسباب حدوث الحروف" وهي رسالة موجزة مقسّمة على ستّة فصول ، لكنّها على صغر حجمها جليّة جديدة لما حوته من دراسة جادة وواضحة ، تخالف ما أثر من دراسات صوتية سابقة ، حيث وصف فيها آلية النّطق وتشريح الحنجرة واللسان ووصل فيها حدّ الإبداع.

وهكذا نجد لأول مرّة في العربية في عصر ابن سينا فصلاً تناولت أعضاء النّطق وظاهرة الصوت والفرق بين الصوت والحرف، وقد أفاد هنا من مصطلحات صوتية جديدة لم ترد قبله مثل: المحبس ، المركب والمفرد ... كما ضمّن كتابيه القانون في الطب والشفاء مفاهيم جديدة ومهمة في حقل الدراسة الصوتية ، تخصّ الدّراسة التشريحية والتشكيلية والأدائية من مقطع صوتي ونبر وتنغيم .

فجمعت أبحاثه بين اتجاهين اثنين ، بين علم الفيزياء من حدوث الصوت وانتقاله عبر وسط كالهواء إلى إدراكه بالأذن ، وهنا تبرز آراء ابن سينا الطبيعية العالم بخبايا الأجرام وقوانين حركاتها وسكناتها ، إضافة إلى علم التشريح الذي اهتدى به إلى معرفة أعضاء التصويت ووظيفتها والتميز بينها.

فكانت السّمة البارزة والمميّزة لأبحاث ابن سينا تأكيده الجوانب الطبيعية في الظّاهرة الصوتية ، مما جعل دراسته تكاد تطابق الدراسات الصوتية الحديثة إذ "اهتم المحدثون في دراستهم بالدّراسة الطبيعية (الفيزيائية) وجعلوها مدخلاً أساسياً في دراستهم الصّوتية ومنطلقاً لدراسة علم الأصوات النطقي"² ، باعتبار الصّوت ظاهرة طبيعية ينشأ نتيجة لاهتزاز جسم ما في الهواء . ونذكر على سبيل المثال المؤلّفات الآتية الأصوات اللغوية، الكلام إنتاجه وتحليله، دراسة السمع والكلام، ودراسة الصوت اللغوي³ .

¹ - ابن سينا والموسيقى، ألكسندر جميف، تر: نايف أبو كرم، مجلة التراث العربي، العددان: 15- 16، 1984، ص 224

² - المدارس الصوتية عند العرب ، علاء جبر محمد ، ص 154 .

³ - إبراهيم أنيس ، عبد الرحمن أيوب ، سعد مصلوح ، أحمد مختار عمر .

وبين ما توفر لديه من مادة بحث أكثر دقة انعكف على دراستها وتصويب خطئها وإزالة غامضها والتي اعتمدت على المنهج والفكر اليونانيين المستنبط من كتبهم اليونانية المترجمة . بحيث غدت حركة الترجمة عقول العلماء و رفدتهم بأصول ومبادئ أثرت الدراسات اللغوية عامة والصوتية خاصة .

وبالتالي كان للدراسة الصوتية لدى الفلاسفة رافدان أحدهما تراثي يتمثل في دراسة النحاة واللغويين والقراء والآخر تراث اليونان من خلال الترجمات، وتجدد الإشارة هنا إلى أن ابن سينا لم يستند في دراسته إلى آراء سابقه من نحاة ولغويين كما هو الأمر مع باقي الفلاسفة بل جاءت دراسته مميزة لم يسبق إليها ، ومن ذلك أنّ ابن سينا جعل الهمزة والهاء من الحنجرة بخلاف من سبقوه . كما وصف عملية التصويت منذ منشئها إلى إدراكها "ومن الطريف أن يتناول ابن سينا موضوعا معاصرا في علم الأصوات تنبه إليه العلماء في الثمانينات بخاصة ألا وهو موضوع طبيعة الصوت اللغوي وعلاقته بالتواصل الإنساني" ¹ ، فقد طرح ابن سينا مسألة طبيعة الصوت اللغوي وكيفية انتقاله وصولا إلى العملية السمعية . فالسمع بالنسبة للإنسان يمثل وسيلة من وسائل الاتصال بينه وبين العالم الخارجي . فضلا عن دراسته لعلم الأصوات النطقي ووقوفه على أعضاء النطق ، وحديثه عن الأصوات العربية وكيفية حدوثها واختلاف كل صوت عن غيره .

لقد حقّق الفلاسفة المسلمون في مجال الدراسة الصوتية تطورا علميا، يشهد له الدارسون ، وتنوعت جوانب دراستهم ، فارتبطت الظاهرة الصوتية لديهم بالجانب الطبيعي أكثر من غيره وربما يرجع ذلك إلى طبيعة فكرهم الفلسفي الذي يعتمد على العقل في الوصول إلى الحقائق .

وابن سينا في تناوله للظاهرة الصوتية ، رسم حدودها بين مادية الصوت في تحقّقها الفيزيائي والتطقي ، وبين وظيفته في تمييزه لمعنى عن آخر . وكان الطرح الفيزيائي لظاهرة الصوت أكثر حضورا عنده من غيره ، وقد استفاد فيه ، ممّا يؤكد عمقه في الطرح ، ففي هذا المسار يتحدّد سبب حدوث الصوت، وانتقاله ، وإدراكه .

المصادر:

¹ - رسالة أسباب حدوث الحروف، ابن سينا،تح:محمد حسان الطيان و يحي مير علم ، تقديم ومراجعة :شاكر الفحام وأحمد راتب النفاخ مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ط1 ، 1403 هـ - 1983 م .

² - التطور النحوي للغة العربية، برجشتراسر، تح د/رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، 1982

³ - العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د/ إبراهيم السامرائي ومهدي مخزومي، دار إحياء التراث ، بيروت .

⁴ - أصالة علم الأصوات عند الخليل من خلال مقدمة العين د/ أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق ، ط2 1424 هـ / 2003 م .

¹ - علم الصوتيات عند ابن سينا ، محمد صالح الضالع ، دار غريب للنشر والتوزيع ، دط ، دت ، ص38 .

- 5- الكتاب ، سيبويه ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ودار الرفاعي بالرياض ، ط2
1402 هـ / 1983 م ، ج 4.
- 6- ظواهر التشكيل الصوتي عند النحاة واللغويين العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة دكتوراه في اللغة، المهدي بوروية ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان.
- 7 - اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1418 هـ/ 1998 م.
- 8- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط1 1427 هـ / 2006 م.
- 9 - سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد حسن إسماعيل وأحمد شحاتة عامر، ط2 ، 1428 هـ / 2007 م ، دار الكتب العلمية بيروت ، ج 1.
- 10- معاني القرآن ، أبي زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله الفراء، قدم له وعلق عليه ووضع حواشيه وفهارسه: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1423 هـ/ 2002 م.
- 11- المحكم في نقط المصاحف ، أبو عمرو الداني ، تحقيق عزة حسن ، دمشق ، دط ، 1960 م.
- 12 - المفصل في تاريخ النحو العربي ، محمد خير حلواني ، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، 1979 م.
- 13- النشر في القراءات العشر ، محمد بن محمد ابن الجزري ، مراجعة : علي محمد الضباع ، دار الفكر ، بيروت ، دت . 1 / 214
- 14 - المدارس الصوتية عند العرب-النشأة والتطور- علاء جبر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1427 هـ / 2006 م
- 15- مناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة ودار الرفاعي بالرياض، ط1، 1403 هـ، 1983 م.
- 16- رسائل إخوان الصفا ، دار صادر بيروت ، دط ، دت ، ج 1 .
- 17- شرح كتاب أرسطو طاليس في العبارة للفارابي ، عني بنشره وقدم له : ولهم كوتش اليسوعي وستانلي مارو اليسوعي ، ط2 ، دار المشرق، بيروت.
- 18- المغني في أبواب التوحيد والعدل ، القاضي عبد الجبار ، نظم نصه إبراهيم الابيا بإشراف د / طه حسين ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مطبع دار الكتب، دط رجب 1380 هـ/ديسمبر 1960 م الجزء الرابع ، خلق القرآن.
- 19- التفسير الكبير ، الفخر الرازي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ط3 ، دت، ج 1.
- 20- عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، ابن أبي أصيبعة ، تحقيق نزار رضا ، مكتبة الحياة ، بيروت ، 1965
- 21- ابن سينا والموسيقى، ألكسندر جمايف، تر: نايف أبو كرم، مجلة التراث العربي، العددان: 15- 16، 1984-16
- 22- علم الصوتيات عند ابن سينا ، محمد صالح الضالع ، دار غريب للنشر والتوزيع ، دط ، دت.

دور تكنولوجيا المعلومات والاتصال في مجال تعليمية اللغات

د. فوزية قمقام. جامعة الأغواط

أ. لخضر كروم. جامعة الأغواط

ملخص:

يمكن اعتبار إدماج تكنولوجيا الإعلام والاتصال في التعليم من الضروريات المفروضة على المنظومة التربوية، لأنها تشكل منعطفا للخروج من دوامة التعليم التقليدي الذي يعتمد السبورة والطباشير والحوار المباشر للمتعلم أو باستعمال تقنيات أخرى مبتكرة من الأستاذ تنبع من اجتهاده الشخصي لتحقيق الأهداف التربوية المنشودة. فتكنولوجيا الإعلام والاتصال عبارة عن مجموعة من الموارد لمساعدة المدرس على استعمال وإدماج هذه التكنولوجيا في التدريس مثل: الحاسوب و الانترنت و خدماته و الوسائط السمعية البصرية... الخ التي تؤدي الى تفعيل عملية تعليم و تعلم اللغات .

الكلمات المفتاحية : تكنولوجيا المعلومات - الاتصال - تعليمية اللغات - المعلم - المتعلم

Summary:

The integration of information and communication technology in education can be considered a necessity imposed on the educational system, because it constitutes a turning point for breaking the cycle of traditional education that adopts blackboard and chalk and direct dialogue of the learner or using other innovative techniques of the professor stems from his personal endeavor to achieve the desired educational goals.

Information and communication technology is a set of resources to help the teacher to use and integrate this technology in teaching such as: computer and the Internet and its services and audiovisual media ... etc that lead to activate the process of teaching and learning languages.

Keywords: Information Technology - Communication - Educational Languages - Teacher - Learner

مقدمة:

شهدت تكنولوجيا المعلومات والاتصال خلال العقدين الماضيين ولا تزال نمواً متزايداً فاق القدرة على وضع تصور كامل يحكم أداء هذه التكنولوجيا التي تشمل الحاسوب الإلكتروني والبث المباشر ، والاستشعار عن بعد عبر الأقمار الاصطناعية ، والشبكات الإلكترونية والاندماج الحادث بين كل هذه الأدوات التكنولوجية .

لقد أصبح الاهتمام بوسائل الإعلام في مجتمعنا يتزايد ويأخذ أبعاداً أكثر عمقاً وشمولاً وأهمية لاسيما منها في تعليم اللغة ، فما هو دور تكنولوجيا المعلومات والاتصال في تعليم اللغات ؟ وماهي مزاياها ؟ وكيف يتم دمجها في مجال التعليم والتعلم ؟ وقبل كل هذا لابد أن نتطرق الى تحديد مفهوم تكنولوجيا المعلومات والاتصال.

1 مفهوم تكنولوجيا المعلومات والاتصال، و مراحل تطورها :

1-1 مفهوم تكنولوجيا المعلومات والاتصال :

نلاحظ أن مصطلح تكنولوجيا المعلومات والاتصالات يحتوي على مصطلحين في نفس الوقت وهما تكنولوجيا المعلومات و تكنولوجيا الاتصالات؛ لذلك سوف نستعرض تعريف كل منهما على حدة ثم نعرف تكنولوجيا المعلومات والاتصالات بشكل عام .

إن كلمة تكنولوجيا (Technology) كلمة يونانية الأصل مركبة من مقطعين الأول: Techno بمعنى حرفة أو صنعة أو فن، والمقطع الثاني: Logy بمعنى علم، والكلمة بمقطعيها تشير إلى علم الحرفة أو علم الصنعة.

التكنولوجيا هي طريقة نظامية تسيير وفق المعارف المنظمة، وتستخدم جميع الإمكانيات المتاحة مادية كانت أم غير مادية، بأسلوب فعال لإنجاز العمل المرغوب فيه، إلى درجة عالية من الإتقان أو الكفاية

وتعرف **تكنولوجيا المعلومات** بأنها: التدفق الفوري للمعلومات عبر أنظمة تحكم ماهرة¹. كما عرفت أيضاً بأنها استخدام وسائل وأنظمة متطورة لمعالجة المعلومات بغرض إضافة المعرفة إلى العمل لزيادة قيمته .

أما تعريف **تكنولوجيا الاتصالات** فإنها: تكنولوجيا الوسائل الحديثة الأساسية والسائدة والتي تساعد على نشر وتوزيع المعلومات والسلع والخدمات بسرعة، مثل: الهواتف الخلوية والشبكات الحديثة للاتصالات والربط عبر الأقمار الصناعية.

وعرفت تكنولوجيا المعلومات و الاتصال بأنها تعني وضع جميع التقنيات المتوفرة على صعيدي الاتصالات والمعلومات من الهواتف والتلفزيون والكمبيوتر والأقمار الصناعية والأطباق اللاقطة و الكابلات و الموجات الميكروية في منظومة مدمجة، ووضعها بتصرف أفراد المجتمع للإفادة منها في حياتهم العملية والاجتماعية .

أركان الاتصال:

- 1- المرسل : هو مصدر الرسالة أي النقطة التي تبدأ عندها عملية الاتصال ، وقد يكون هذا المصدر الإنسان أو الآلة أو المواد المطبوعة أو غير ذلك.
- 2- المستقبل : هو الجهة أو الشخص الذي توجه إليه الرسالة ، ويقوم بحل رموزها بغية التوصل إلى تفسير محتوياتها وفهم معناها .
- 3- الرسالة :هي الموضوع أو المحتوى الذي يريد المرسل أن ينقله إلى المستقبل أو الهدف الذي تهدف عملية الاتصال إلى تحقيقه.
- 4- قناة الاتصال : هي الوسيلة التي تمر من خلالها الرسالة بين المرسل والمستقبل أي هي قناة للاتصال ونقل المعرفة وهناك يتم المزج بين الرسالة وقناة الاتصال على أنهما وجهان لشيء واحد.
- 5- التغذية الراجعة : معلومات يتلقاها المرسل مباشرة بعد كل استجابة وهي تشير إلى مدى صحة الاستجابة ويصبح الاتصال من خلالها عملية باتجاهين من المرسل إلى المستقبل وبالعكس².

¹ حمدان، محمد زياد ، وسائل و تكنولوجيا التعليم مبادئها وتطبيقاتها في التعلم والتدريس، دار التربية الحديثة ،عمان ط2، 1986. ص 46.

² سلامة، عبد الحافظ ، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم ، دار الفكر، عمان، الأردن ، 2006. ص 92.

1-2 مراحل تطور تكنولوجيا المعلومات و الاتصال :

لقد عرفت وسائل الاتصال تطورات معينة، هذه التطورات قسمت إلى خمس ثورات الثورة الأولى كانت عندما استطاع الإنسان أن يتكلم، أما الثورة الثانية هي الأخرى عندما اخترع السومريون أقدم طريقة للكتابة، حيث استطاعوا الكتابة على الطين اللين، وذلك منذ حوالي 3600 سنة قبل الميلاد¹، ثم بعد ذلك ظهرت الطباعة مشكلة الثورة الثالثة في مجال الاتصال، في القرن 15 م بفضل " يوحنا جوتبرج".

ثم بعد ذلك ظهرت الثورة الصناعية، حيث عرفت التجارة ونظم التصنيع تطورا كبيرا. مما استدعى أو ولد احتياجا كبيرا لنظم الاتصال أكثر فعالية لتبادل المعلومات، فتم اكتشاف التلغراف في عام 1937، ثم بعد ذلك اكتشف جراهم بيل "الهاتف" مستخدما نفس تكنولوجيا التلغراف مستفيدا بذلك من قوة وسرعة التيار الكهربائي في نقل الصوت عبر الأسلاك النحاسية.

عرفت هذه المرحلة عدة تطورات في مجال الاتصال أهمها جهاز الفتوغراف من طرف " توماس إديسون" والقرص المسطح بفضل العالم " إميل برلنجر" واكتشف ماركوني اللاسلكي عام 1896 وهي المرة الأولى التي ينتقل فيها الصوت إلى مسافات بعيدة نسبيا بدون استخدام الأسلاك.

كما كان الألمان والكنديون أول من بدأ في توجيه خدمات الراديو المنتظمة عام 1919، ثم الولايات المتحدة عام 1920، ثم بعد ذلك بدأت هذه الأخيرة في بث خدمات التلفزيون التجاري سنة 1941. أما الثورة الخامسة في مجال الاتصال فبدأت في النصف الثاني من القرن العشرين حتى يومنا هذا ولعل أبرز مظاهر التكنولوجيا ذلك الاندماج الذي حدث بين ظاهرة تقدير المعلومات وثورة الاتصال.

هذه الثورة تجسدت في استخدام الأقمار الصناعية ونقل الأنباء والبيانات والصور عبر دول القارات بطريقة فورية، ضف إلى ذلك بناء شبكات الألياف الصوتية، والأهم من ذلك أنها تتيح ضخ سلع ثقافية من إعلام مرئي، أفلام، أغاني، موسيقى... إن الفكرة الذهبية وراء تطور الاتصالات تكمن في استخدام التدفق الضوئي النقي ذي السعة العالية بدلا من التيار الكهربائي محدود السعة المعرض للتشويش والضوضاء².

2- تعليمية اللغات:

¹ سيد فهمي، محمد، تكنولوجيا الاتصال في الخدمة الاجتماعية، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2006. ص 15.

² السيد، محمد علي، الوسائل التعليمية وتكنولوجيا التعليم، المطبعة الأردنية، عمان، 1986. ص 67.

1-2 مفهوم اللغة :

تعددت مفاهيم اللغة و تنوعت وعموما هي نسق من الرموز والإشارات التي يستخدمها الإنسان بهدف التواصل مع البشر، والتعبير عن مشاعره، واكتساب المعرفة، وتعدّ اللغة إحدى وسائل التفاهم بين الناس داخل المجتمع، ولكل مجتمع لغة خاصّة به؛ وتعرف اللغة اصطلاحاً بأنها عبارة عن رموز صوتيّة لها نظم متوافقة في التراكيب، والألفاظ، والأصوات، وتُستخدم من أجل الاتصال والتواصل الاجتماعيّ والفردى.

2-2 مفهوم التعليمية و أهم مصطلحاتها

جاء مصطلح التعليمية اللغوية **Didactique des langues** في مكان الاصطلاح الذي كان شائعاً قبل سنة: 1950 (اللسانيات التعليمية) وكان أوّل من أطلق المصطلح البديل؛ اللغوي فرانسوكلوسيت François Closset في مؤلفه [تعليمية اللغات الحية]¹ ومن ثمة أخذ المصطلح في التسرّب والاتساع إلى أن تجذر وشاع بداية من السبعينات، وترسخ استعماله في جملة من البحوث والدراسات التي قُدمت في الثمانينات، يقول جورج مونان في تعريفها: "التعليمية مصطلح حديث جدا يكون في أكثر احتمالاته منسوخا عن الألمانية، أوجد في مقابل مفهوم "اللسانيات التطبيقية في تعليم اللغات"، ليمثل تمثيلا حسنا التقاطعات الموجودة بين تخصصات (اللسانيات، علم النفس اللغوي، علم الاجتماع اللغوي، علم التربية) وليجسد الجانب النظري الذي يغلب عليه العموم والتجريد².

وقد رأى بعض اللغويين على رأسهم: قاليسون R.Galison وكوست W.Cosst أن المصطلح من أكثر المصطلحات التي يشوبها الغموض والتباين والاستثناءات في مفهومه، حيث استعملته بعض اللغات مرادفا لعلم النفس التربوي وعلم النفس اللغوي، مثل إيطاليا وسويسرا وأنّ لغات أخرى التبس مفهومه عندها بمفهوم البيداغوجيا، مثل بلجيكا، بينما جعلته لغات أخرى، مثل فرنسا وكندا مرادفا لمصطلح اللسانيات التطبيقية من جهة، ولمنهجية التعليم اللغوي من جهة أخرى؛ آخذة في الاعتبار ميدان علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم التربية، ومعتمدة على تقنيات وإجراءات ملائمة للمبادئ المنتقاة المحددة التي تمكّن من صناعة طرائق تعليمية يمكن تطبيقها في القسم (موضع التعليم)³.

¹ -192 p,Didactique des langues vivantes, :,Didier,Paris- Bruxelles ,1950,Français closset

² -107 p : George Mounin, Dictionnaire de la linguistique , presse universitaires de France
³ - Dictionnaire de didactique des langues dirigé par : R.Galison et D.Coste, librairie Hachette ,1976, p :151

وقد تبلور مفهوم التعليمية ليصير مقابلا تاما ل: فن التعليم **L'art de l'enseignement** باعتباره يتحدد في جملة الوسائل والتقنيات المطبقة لتحقيق أهداف تعليمية مسطرة من قبل.

وهي بهذا المفهوم العام تكون موازية لمعنى المنهجية **Méthodologie**.

2-3 تعليمية اللغات:

تعتبر تعليمية اللغات علما حديث النشأة اقترن ظهوره باللسانيات التطبيقية، يهتم بطرق تعليم اللغات، ثم اتسعت دائرة اهتمامه فأصبح يهتم بمتغيرات العملية التعليمية التعلمية، فينظر في المحتويات، فينتقيها وينظمها لتتماشى مع الأهداف الموضوعية لها، ثم يحدد الطرائق والوسائل التي تكفل نجاح العملية التعليمية التعلمية.

وتعليمية اللغات ميدان تتجسد فيه ثمرة تكامل وتعاون جهود الإنسان في كثير من المجالات المعرفية باختلاف اتجاهاتها وتخصصاتها، فطبيعة الموضوع الذي تعالجه وهو كيفية تعليم وتعلم اللغة، يتطلب منها هذا الارتباط الوثيق بينها وبين حقول معرفية مختلفة، ولذا فالمشتغل في حقل التعليمية، لا يكتفي بمعطيات حقل معرفي دون آخر فلكل ميدانه الخاص¹، فإذا كان اللساني يتناول البنى اللغوية التي بنيت عليها الألسنة البشرية ويبحث في وظائفها، وكيفية آدائها لها، فلا يمكننا أن نطمئن إليه، لكي يمدنا بنظرية متكاملة في كيفية اكتساب اللغة البشرية وتعلمها؛ والأمر نفسه بالنسبة للبيداغوجي أو عالم النفس فهو الآخر وإن كان يهتم بظاهرة اكتساب اللغة، لا يمكنه أن يفيدنا في التعرف على أسرار البنى اللغوية، لأن ذلك من اختصاص اللسانيات وحدها وهذا دليل واضح على أن البحث الجماعي المتفاعل الممنهج المنتظم هو الذي يكفل - في هذه الميادين التطبيقية (المتداخلة) - النتائج الإيجابية والحلول الناجعة...، وقد أيقن الباحثون أن هناك حقيقة قد يتجاهلها اللسانيون والمربون الذين يعملون كل واحد بمعزل عن الآخرين، وهو أن بين البنى اللغوية وكيفيات اكتسابها علاقات ثابتة وقوانين خفية، يجب أن يكشف عنها الغطاء، وأن تصاغ على ما تتطلبه الصياغة العلمية الدقيقة² ولذلك فتعليمية اللغات تراهن على الجمع بين ثمار فنون وعلوم عديدة، لكونها ميدانا فسيحا، يتجسد فيه العمل الجماعي المتكامل والمثمر، وتتقاطع فيه معطيات اللسانيات، وعلم النفس اللغوي،

¹ -R.Galison et D.Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Paris:1976, Hachette, p150-

² - الحاج صالح عبد الرحمن، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية " مجلة اللسانيات، الجزائر: 1974.73: العدد 4، ص: 24-25،

وعلم الاجتماع اللغوي، وعلوم التربية، ونظريات الاتصال، إلا أن الوظيفة الكبرى للتعليمية تتجسد في إمكانية تكييف هذه المعطيات النظرية المجردة بإيجاد نوع من التناغم بينها ثم كيفية الاستفادة منها، وهي تتصدى لمعالجة موضوع اختصاصها وهو تعليم اللّغة وتعلّمها.

3- إدماج تكنولوجيا المعلومات والاتصال في تعليم و تعلم اللغات :

تطرق كثيرون إلى موضوع دمج تقنية المعلومات والاتصالات بالتعليم بطرق شتى وأفكار متعددة واقتراحات متباينة، وبمسميات مختلفة مثل: الحاسوب والتعليم، والتعليم الحاسوبي، والتعليم والوسائط المتعددة، والتعليم الرقمي، والتعليم الإلكتروني، واستخدام الحاسب بالتعليم، والمحتوى الرقمي، والمحتوى الإلكتروني، والمنهج الرقمي، والمنهج الإلكتروني.

وقد رأى التربويون أن تسمية دمج تقنية المعلومات والاتصالات بالتعليم هي الأشمل لأنها تجمع بين دفتيها: المعلومات والحاسب والشبكات والمحتوى الرقمي والإنترنت ومواقعها والوسائط المتعددة، وغيرها

ولدمج تقنية المعلومات والاتصالات بالتعليم محوران هامان: الأول على مستوى المدرسة، والثاني على مستوى الفصل الدراسي؛ ففي المدرسة تساعد تقنية المعلومات على تحسين مستوى الخدمة التعليمية، وتحسين مستوى أداء الإدارة المدرسية، وتفعيل دور أولياء الأمور في الوقوف على مستوى تحصيل أبنائهم، وتنشيط تطبيقات الإدارة المدرسية.

أما في الفصل الدراسي فتستثمر تقنية المعلومات في تحسين مستوى تحصيل الطلاب الدراسي، وتطوير مهاراتهم، والسعي لأن تكون تقنية المعلومات وسيلة لذلك. وتساعد تقنية المعلومات بمعطياتها المتعددة ومعلوماتها الواسعة على جعل الطالب محوراً للعملية التعليمية.

وللاستفادة القصوى من تقنية المعلومات في التعلم والتعليم يجب أن تشمل خطة الدمج عددًا من المسائل من أهمها:

- تحديث أسلوب التعليم بما يتماشى مع هذا الدمج.
- تحديث المناهج المدرسية وتأكيد الترابط الموضوعي فيما بينها.
- توفر المحتوى الرقمي العلمي المتوافق مع متطلبات المنهج الدراسي.
- توفر الأدوات اللازمة للعملية التعليمية الجديدة (مثل: برمجيات جمع المعلومات وعرضها، وبرمجيات النشر الإلكتروني). توفر البنية التحتية اللازمة لذلك (الاتصالات، الحاسبات، نظم الإدارة التعليمية).

- تدريب المعلمين ورفع كفاءتهم لاستخدام تقنية المعلومات.
- تعديل نظام التعليم لجعل «الطالب محور العملية التعليمية».
 - اعتماد أسلوب «التعلم في حالة مستمرة».
 - اعتماد أسلوب أن المتعلم هو الباحث عن المعلومة، والمعلم هو المٌحَوِّل وليس المصدر الوحيد للمعلومة.
- و بهذا يمكن القول إن تكنولوجيا المعلومات تلعب دورا كبيرا في :
- تحسين نوعية التعليم و الوصول به درجة الإتقان.
 - تحقيق الأهداف التعليمية بكل يسر(من حيث الوقت و الجهد).
 - الرفع من مردودية الأنظمة التربوية .
 - خفض تكاليف التعليم دون تأثير على نوعيته¹.

و يضيف إلى ما سبق د. الحيله . محمد محمود في كتابه تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق، أن التقنيات الحديثة تساعد المعلم على مواكبة النظرة التربوية الحديثة التي تعد المتعلم محور العملية التعليمية -التعلمية، و تسعى إلى تنمية شخصية المتعلم من مختلف جوانبها الفسيولوجية، و المعرفية و اللغوية، و الانفعالية، و الخلقية الاجتماعية².

3-1 مكونات ووسائل تكنولوجيا المعلومات والاتصالات :

تتكون تكنولوجيا المعلومات والاتصالات من مكونات كثيرة يكمل كلاً منها الآخر ساهمت في تطورها حدوث تحولات اجتماعية واقتصادية و تعليمية و فيما يلي استعراض لأهم مكونات تكنولوجيا المعلومات والاتصالات

1) الحواسيب : وهي أجهزة مبرمجة تتكون من وحدات مادية (الأجهزة) وغير مادية (البرامج) وتأتي هذه الحاسبات بأحجام مختلفة تقوم باستقبال البيانات و معالجتها للحصول على معلومات، و المقصود بالبيانات هي المواد الخام أو المدخلات التي تدخل الى نظام الحاسوب كي تعالج.

¹ - الطيبي، عبد الجواد فائق. تقنيات التعليم بين النظرية والتطبيق، دار قدسية ، ط1 ، 1991 .ص44

² - الحيله، محمد محمود. تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة. 1998 ص54.

(2) البرمجيات : وهي المكونات غير الملموسة للحاسب الآلي إذ يعتبر الحاسب الآلي بدونها مجرد صندوق حديدي لا يستطيع العمل إلا أنه من خلال إنزال هذه البرمجيات إلى جهاز الحاسب واتباع التعليمات الموجودة في هذه البرمجيات يستطيع العمل¹.

(3) الشبكات : وهي كل الوحدات المترابطة أو المتشابكة مع بعضها البعض لغرض تحقيق الاتصال بين أطرافها وللشبكات الاتصالية والمعلوماتية أنواع عديدة منها :

الإنترنت : وهي شبكة دولية واسعة النطاق غير خاضعة لأي تحكم مركزي، تضم بداخلها مجموعة شبكات حاسبات آلية خاصة وعامة منتشرة في جميع أنحاء العالم والطرق المستعملة قد تكون مختلفة (خط هاتفي، ارتباط بالأقمار الصناعية، الأسلاك الأرضية).

ويمثل الإنترنت أحدث تكنولوجيا نتجت من التمازج بين تكنولوجيا الحاسب وتكنولوجيا الاتصالات والإنترنت شبكة اتحادية عالمية تضم حاسبات غير متجانسة وكان في الأصل مشروعاً بحثياً² ، وأصبح الإنترنت شائعاً جداً وله تطبيقات متعددة ويمكن الحصول على خدمات متعددة عبر الإنترنت مثل الخدمات الأساسية كالبريد الإلكتروني وفتح المواقع والخدمات الموسعة، وهي التطبيقات الواسعة عبر الإنترنت مثل التجارة الإلكترونية وعقد المؤتمرات عن طريق الفيديو والتعليم والتدريب عن بعد .

(4-) التعليم الإلكتروني : هو ذلك النوع من التعليم الذي يعتمد على استخدام الوسائط الالكترونية في الاتصال بين المعلمين والمتعلمين، وبين المتعلمين والمؤسسة التعليمية برمتها.

(5 -) السبورات الذكية : صنف جهاز السبورة الذكية ضمن أجهزة العرض الإلكترونية وهو لا يعمل مستقلاً بل يعمل من خلال توصيله بجهاز كمبيوتر شخصي وجهاز عرض البيانات Data Projector . ويأتي مسمى سبورة نظراً لاستخدامه كالسبورة البيضاء التقليدية حيث يمكن للمعلم أن يكتب عليه باستخدام اقلام خاصة مرفقة بالجهاز ويمسح ما كتب³.

اللوحات الذكية / الهواتف الذكية / مخابر اللغة الحديثة

3-2 مزايا تكنولوجيا المعلومات: من فوائد تكنولوجيا المعلومات:

¹ - عيادات ، يوسف احمد ، الحاسوب التعليمي وتطبيقاته التربوية، دار المسيرة 2004 . ص 118 .
² - أحمد، زاهر ، تكنولوجيا التعليم : تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1997 ص 57 .
³ - سلامة، عبد الحافظ ، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم ، دار الفكر، عمان، الأردن ، 2006 . ص 110 .

1. **توفير الوقت:** إن الوسيلة البصرية و الحسية (الوسائل الحسية) تعتبر بديلا عن جميع الجمل و العبارات التي ينطق بها المعلم و يسمعها الطالب والتي يحاول أن يفهمها ويكون لها صورة عقلية في ذهنه ليتمكن من تذكرها.
2. **الإدراك الحسي:** إن الألفاظ لا تستطيع أن تعطي المتعلم صورة حقيقية جلية تماما عن الشيء موضوع الحديث أو الشرح، تلك الألفاظ لا تستطيع تسيد هذا الشيء مثلما الوسيلة الإيضاحية.
3. **الفهم:** الفهم هو قدرة الفرد على تمييز المدركات الحسية و تصنيفها و ترتيبها، فإن الفرد يتصل بالأشياء، و المظاهر المختلفة عن طريق حواسه و بالطبع لا يستطيع هذا الفرد أن يفهم المسميات أو الأشياء إلا إذا تم فهمها و التعرف عليها.
4. **أسلوب حل المشكلات:** حينما يشاهد الطالب تقنية تعليمية، فإنها في الغالب تثير فيه بعض التساؤلات والتي قد لا تكون مرتبطة مباشرة بموضوع الدرس، و قد تنمي هذه التساؤلات أو التي تنبع من حب الاستطلاع أسلوب حل المشكلات لدى هذا التلميذ .
5. **المهارات:** تقوم التقنيات التعليمية بتقديم توضيحات علمية للمهارات المطلوبة تعلمها.
6. تتيح للمتعلم فترة تذكر أطول للمعلومات.
7. تشوق المتعلم و تجذبه نحو الدرس.
8. تدفع المتعلم ليتعلم عن طريق العمل.
9. تدفع المتعلم نحو التعلم الذاتي و تنمي التفكير الابداعي.
10. تنمي الحس الجمالي فالتقنية التعليمية تكون في الفرد القدرة على حسن العرض
11. تنمية الميول الإيجابية لدى التلاميذ.
12. معالجة مشاكل النطق والتأتأة.

3-3- الدور الايجابي لتكنولوجيا الاتصال و المعلومات على تعليم اللغة :

أضفت وسائل الاتصال الحديثة عناصر إيجابية عدة على وسائل الاتصال الجماهيرية و يمكن تحديدها كالآتي:

- تعتبر وسائل الاتصال الحديثة كوسيلة للنشر اللغوي .
- الاتصال بالقراء وتعميق العلاقة معهم عبر الوسائل التفاعلية التي توفرها وسائل الاتصال الحديثة .
- تعتبر وسائل الاتصال الحديثة مصدر مهم من مصادر المعلومات والمعرفة اللغوية .
- إرسال واستقبال المواد التدريسية الخاصة باللغة من وإلى المتعلمين وتخطي حواجز الجغرافية والزمنية
- الانضمام إلى جماعات المعلمين و الأساتذة من خلال وسيلة الانترنت حيث يتم تبادل الخبرات المهنية والطرائق فيما بينهم .
- إمكانية عقد الاجتماعات التحريرية مع المفتشين و المدرسين .
- التعلُّم عن بُعد : يُمكن للطَّالِب اليَوْم أن يتعلَّم من منزله دون الحاجة للذَّهاب إلى القاعة الصفِّيَّة، عن طريق شبكة الإنترنت¹.
- الاستغناء عن الكتب
- تحسين نوعية التعليم وزيادة فعاليته ، وهذا التحسين ناتج عن طريق :
- حل مشكلات ازدحام الفصول وقاعات المحاضرات.
- مواجهة النقص في أعداد هيئة التدريس المؤهلين علميا وتربويا. و مراعاة الفروق الفردية بين المتعلمين
- تدريب المعلمين في مجالات إعداد الأهداف والمواد التعليمية وطرق التعليم المناسبة.
- التمشي مع النظرة التربوية الحديثة التي تعتبر المتعلم محور العملية التعليمية.
- تحقيق تكنولوجيا التعليم زيادة المشاركة الإيجابية للتلاميذ في العملية

¹ - عيادات ، يوسف احمد ، الحاسوب التعليمي وتطبيقاته التربوية، دار المسيرة ، 2004. ص84.

- مشاهدَة الدروس والمحاضرات حيث أصبح بالإمكان تسجيل المحاضرات وتنزيلها على الإنترنت ليقوم الطالب بمشاهدتها

3-4 الدور السليبي لتكنولوجيا الاتصال و المعلومات على تعليم اللغة :

بالرغم من الحضور المميز لوسائل الاتصال الحديثة في تعليم اللغة ، إلا أنها أضافت العديد من المؤشرات السلبية على عملها ويمكن تحديدها بالنقاط التالية:

- تراجع عنصر الإبداع الفردي في العمل اللغوي بفعل تزايد الاعتماد على التقنية كوسيلة لتنفيذ الكثير من المهام .
- صعوبة تعلم التقنيات الحديثة التي يحتاج الطالب لمواكبتها.
- عدم اكتساب المهارات الأساسية للقراءة والكتابة والإملاء بسبب الاعتماد على التطبيقات الحاسوبية
- تكلفة اقتصادية.
- تقلل من اجتماعية الطالب. تقلل من التفاعل بين الطالب وزملائه ومعلمه¹.
- حول الطلاب إلى التركيز على الجانب التكنولوجي بدلا من المحتوى العلمي حيث تتحول مواقع مثل **Facebook** و **Twitter** و **Youtube** و **Instagram** ومواقع الشبكات الاجتماعية الأخرى إلى وسائل إلهاء ومضيعة لوقت التعلم

خاتمة :

إنّ التكنولوجيا تشكل جزءاً لا يتجزأ من استراتيجيات التدريس ، وعنصرا من عناصر منظومة تعليمية شاملة ، وعمل جديد وطريقة في التفكير وحل المشكلات المنوطة بالتعليم ، وتساهم في بناء المفاهيم وتزيج الفروق الفردية وتثير الحافزية للتعلم ، وتزيد كمية الإنتاج وحجم العمل وتتغلب على البعدين الزماني والمكاني وتقتصد في الجهد والمال والوقت وتقدم حلولاً لمشكلات التعليم المعاصر ، لذلك كانت سببا فعلا في استخدام المعامل اللغوية ومعامل الاستماع التي يتم فيها التعلم بواسطة التفاعل بين المتعلم والبرامج الموجودة في التقنية فظهر التعليم المبرمج (الذاتي) و أدخلت التقنيات إلى حجرات الدراسة حتى أصبح من اليسير توظيف هذه التقنيات في التعليم بسرعة وكفاية ، لذلك يجب أن نسخر وسائل المعلومات و الاتصال الحديثة في خدمة التعليم والتعلم في مؤسساتنا التربوية وخاصة تعليم اللغات.

¹ - محمد، مصطفى عبد السميع ، تكنولوجيا التعليم دراسات عربية ، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1999، ص125

الهوامش والمراجع:

- 1 - أحمد، زاهر ، تكنولوجيا التعليم : تصميم وإنتاج الوسائل التعليمية ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ، 1997
- 2- الحاج صالح عبد الرحمن " أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية " مجلة اللسانيات، الجزائر:1974.73، العدد 4.
- 3- حمدان، محمد زياد ، وسائل و تكنولوجيا التعليم مبادئها وتطبيقاتها في التعلم والتدريس، دار التربية الحديثة ، عمان ط2 ، 1986 .
- 4- الحيله، محمد محمود. تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق، ط1. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1998.
- 5- سلامة، عبد الحافظ ، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم ، دار الفكر، عمان، الأردن ، 2006.
- 6- سيد فهمي ، محمد ، تكنولوجيا الاتصال في الخدمة الاجتماعية ، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، 2006.
- 7- السيد، محمد علي، الوسائل التعليمية وتكنولوجيا التعليم، المطبعة الأردنية ، عمان، 1986.
- 8- الطيبي، عبد الجواد فائق. تقنيات التعليم بين النظرية والتطبيق، دار قدسية، 1991
- 9- عيادات ، يوسف احمد ، الحاسوب التعليمي وتطبيقاته التربوية، دار المسيرة 2004 . ص 118
- 10- محمد، مصطفى عبد السميع ، تكنولوجيا التعليم دراسات عربية ، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1999.

المراجع الأجنبية :

- 11- Français closset , Didactique des langues vivantes ,Didier ,Bruxelles ,1950.
- 12-George Mounin,, Dictionnaire de la linguistique, presse universitaires de France.
- 12-R.Galisson et D.Coste, Dictionnaire de didactique des langues , librairie Hachette ، Paris ,1976

أثر التلوينات الصوتية في التواصل اللغوي أثر خفة الأصوات وثقلها - على المستوى الإفرادي - أمودجاً

د. بن صحراوي بن يحيى

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

ملخص:

لبيان حيوية وفعالية أثر التلوينات الصوتية في التواصل اللغوي وتعدد أشكاله حري بنا أن نتبع مختلف صور التلوين الصوتي؛ وهي تعانق مستويات اللغة وتفصيلاتها. وفيما هو آت سأضطلع على مستوى الأفراد بالشق التحليلي لظاهرة الخفة والثقل في الأصوات وما تقتضيه من إبدال، أو إدغام، أو غيرها من التلوينات التي تصيب المفردة فتحدد دلالتها أو تغيرها أو تيسر أداءها النطقي وتحسنه.

الكلمات المفتاحية: التلوين الصوتي؛ التواصل اللغوي؛ الصوت اللغوي؛ خفة الأصوات؛ الصوامت؛ الصوائت.

Abstract: To demonstrate the vitality and effectiveness of the coloring of vocal colorings in linguistic communication and its various forms, we should follow the different forms of vocal coloring; Or other colorations that effect the individual determines its significance or change or facilitates and improves its rational performance.

Keywords: vocal coloring; linguistic communication; linguistic sound; silents; sounds.

تتعاضد التلوينات الصوتية معاً لتشكيل منظومة جمالية دلالية، تشمل مستويات اللغة جميعها، من أصوات، ومفردات، وتراكيب، ودلالات، بل إنها تتصرف في تفصيلات هذه المستويات بكلّ طلاقة، وهذا أصل ظاهر في كلام العرب، عبّر عنه حازم القرطاجني (ت684هـ) بقوله: «فمن عاداتهم أن يأخذوا الكلام من كلّ مأخذ، ويحتلبوا المعاني من كلّ مجتلب، وأن يتلاعبوا بالكلام على وجوه من الصّحة»⁽¹⁾.

ولمّا كان التواصل اللغوي ميداناً رحباً، تظهر فيه جميع مستويات اللغة استبان ذلك الأثر الذي نحن بصدد إبرازه (أثر التلوينات الصوتية في التواصل اللغوي)، ويتجلّى ذلك في كون التلوينات الصوتية تنهل من عطاء اللغة، وتستمدّ من تفصيلاتها ما يثري جوانب توظيفها في العملية التواصلية، فهي تبدأ من معالجة الصوت على المستوى الفونولوجي، وتبحث في كيفية الائتلاف، والاختلاف الصوتي داخل بنية الكلمة، ثمّ تعرج على

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن الخواجة، دار العرب الإسلامية، بيروت، ط1، 1986م، ص180.

استثمار معطيات المستوى المورفولوجي لتعلّل لظاهرة اختيار صيغة دون غيرها، فيما يعرف بمبدأ الانتقاء وما يلحقه من جماليات، كذلك تستثمر التلويحات الصوتية تفصيلات المستوى التحويلي بكلّ أطره، وتعقيده، وتعالج الأساس البنوي للجملة، وما يلحق هذا الأساس من فنيات الذكر والحذف، والتقديم والتأخير، والبساطة والتعقيد، وغير ذلك بما يخدم في نهاية المطاف المستوى الأعلى وهو الأسلوب، لتبقى الدلالة وما يعانقها من تنعيم وإيقاع جمالي جانباً قارراً يلازم كلّ تلويح يفرضه التأثير والتأثر الصوتي، أو يعتمد المرسل الناطق عن قصد وغاية، لهذا أولت السيميائيات الحديثة أهمية لشكل المعنى لما له من تأثير في السيرورة التواصلية، وذهبت الصوتيات الوظيفية مذهباً محايداً في مقارنة شكل المحتوى قصد دراسة المعنى دراسة موضوعية، فلا ينبغي تلقّي المثال الآتي: كيف تعصي والديك؟ على أنه استفهام يتطلّب جواباً، بل هو استفهام يفيد الإنكار من طرف المتكلم، وتوبيخ موجّه للمتلقّي لا ينصاع له إلا بمدى فهمه إثر التنعيم المناسب.

رأينا نظرياً بعضاً من قيمة التلويح الصوتي - الجمالية والدلالية - في التواصل اللغوي سواء أكانت على نحو تبادلي مقصود جزاء انتقاء المرسل ما يخدم رسالته من أصوات، أو كلمات، أو جمل، أو على نحو تبادلي غير مقصود يفرضه التأثير الصوتي أو مقتضى الحال، ويضاف إلى ذلك الآثار النفسية التي تتبع التلويحات الصوتية، فعلى مستوى الإرسال، ما يخفى في قرارة نفس المتكلم يخرج الصوت، وإضافة صفة التبر والتنعيم وغيرها من التلويحات تومئ للمعنى والغرض المقصود. أمّا على مستوى الاستقبال فإن مراوحة الرسالة بين تلويح صوتي وآخر يدفع الملل عن السامع، «وكلماً كان الكلام مقتصراً على فنّ واحد من الإبداعات، وإن كان حسناً في نفسه لم يحسن؛ لأنّ ذلك مؤدّ إلى سامة النفس فإنّ شيمتها الصّجر ممّا يتردد، والولع ممّا يتجدّد»⁽¹⁾، وبذلك للمتكلم في التلويحات الصوتية تطرية لنشاط السامع، وتجديد لفكره، وإيقاظ للإصغاء إليه.⁽²⁾

كانت هذه صورة نظرية موجزة بشأن أثر التلويحات الصوتية في التواصل اللغوي، ويبقى كلّ ما سبق ذكره قاصراً لبيان حيوية وفعالية هذا الأثر وتعدّد أشكاله إذا لم نتبع مختلف صور التلويح الصوتي وهي تعانق مستويات اللّغة وتفصيلاتها.

وفيما يستقبل من هذا العرض، سأضطلع على مستوى الأفراد بالشقّ التحليلي لظاهرة الحفّة والثقل في الأصوات وما تقتضيه من إبدال، أو إدغام، أو غيرها من التلويحات التي تصيب المفردة فتحدّد دلالتها، أو تعيّرّها أو تيسر أداءها النطقي وتحسنه.

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 61.

² - ينظر: طه رضوان طه رضوان، تلويح الخطاب في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، إشراف: عبده علي الراجحي، ومحمد بدري عبد الجليل، دار الصحابة للتراث، طنطا، ط 1، 2007م، ص 19.

أثر خفة الأصوات وثقلها في التواصل اللغوي (على المستوى الإفرادي):

يحاول الإنسان بطبعه أن يكون مردود أفعاله أكثر من المجهود العضلي أو الفكري الذي تُكلفه، ومن ذلك ميله إلى تخفيف الكلام، فينزع إلى تغيير بعض الأصوات ما أمكنه التخفيف والاقتصاد في الجهد العضلي عند نطقها، ليحدث بينها ضرباً من الانسجام والوحدة، ويسمّي اللغويون العرب هذه الظاهرة بـ"الخفة"، والاقتصاد المحمود هاهنا هو «أن يكون هناك تكافؤ وتوازن بين المجهود العضلي أو الفكري، وبين الفائدة المرجوة من وراء ذلك، أي ما يبذله الإنسان من جهد في كلمة أو اختيار صيغة من الصيغ يجد له ما يعادله من الفائدة». (1)

ويتبدى هذا كله في الأصوات بشكل عام قبل أن تدخل التركيب في بنية المفردات، «حتى إذا صارت في صيغة لفظية، من الأسماء، أو الأفعال، أو الحروف خضعت لتطوّرات جديدة تصقل الألفاظ، وتكوّن صورة انسيابية متساوقة الأجزاء، أداؤها لا يوازي مجموع الأصوات المشتركة فيها، وإّما هو كلّ مطبوع بالوحدة والتجانس والانسجام» (2)، ممّا موضوعه الإدغام، والإبدال، والقلب، وتخفيف الهمز، والإمالة، وغيرها من التلويينات الصوتية.

إنّ ما يحتاج إلى توضيح قبل معالجة أثر الخفة الصوتية ومظاهره في التواصل اللغوي بالتمثيل والتحليل هو: - بم تختصّ الخفة الصوتية، بالأسماء أم بالأفعال؟ - أين يكمن الثقل في بداية الصيغة، أم في وسطها، أم في نهايتها؟ - وهل الثقل يكون في الصوائت أم في الصوامت أم فيهما معاً؟ أم في وضعية الصائت مع الصامت؟

يقول سيبويه (ت180هـ): «واعلم أنّ بعض الكلام أخفّ من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأنّ الأسماء هي الأوّل، وأشدّ تمكّناً». (3) في هذا النصّ يحصر سيبويه ظاهرة الخفة في الأسماء ويسند لها الأولوية وشدة التمكن كما هو واضح من تقسيمه للأسماء على النحو الآتي:

أ- قسم متمكّن أمكن: وهو الذي يقبل جميع علامات الإعراب، وصيغ هذا القسم كثيرة، هنا وصف سيبويه الاسم المتمكّن بالخفة لأنّه يقبل كلّ الصوائت، ومعنى هذا أنّ الخفة تكمن في تقبل الصيغة الإفرادية لكلّ الصوائت لأنّها بذلك تكون مطاوعة للمتكلّم طيّعة له في تنويعها وتلويين الأداء بها، ويعدّ هذا شكلاً من أشكال تأثير التلويينات الصوتية في التواصل اللغوي.

1- التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، مكتبة رويغي، الأغواط، ط2006، 1م، ص126.

2- فخر الدين قباوة، مشكلة العامل التحوي و نظرية الاقتضاء، دار الفكر، دمشق، ط1، 424هـ/2003م، ص22.

3- سيبويه، الكتاب، نج: عبد السلام هارون، مط: عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1966م، ج3 ص479.

ب- قسم متمكّن غير أمكن: وهو الذي لا يقبل من علامات الإعراب إلا اثنتين فقط (الضمّة والفتحة)، ويتمثل في الممنوع من الصّرف والمعروف أنّ الصبيغة تمنع من الصّرف لعلّه أو لعلّتين، ومجموع هذه العلة تحول دون مطاوعة الاسم للتناطق وقبول كلّ التلويحات الصوتية لذوق مسبق عند الناطق بالصبيغة، وذلك شكل ثان من أشكال تأثير التلويحات الصوتية في التواصل اللغوي.

ج- قسم غير متمكّن غير أمكن: وهو الذي يختصّ بالمباني الثابتة على حال واحدة في مثل (من، ما، ...)، والأفعال ثقيلة في نظره لأنها قليلة الصيغ، ثابتة على ثلاثة أصول بحسب ثلاثة صوائت فقط، عين الصبيغة (وسط الفعل) هي الموقعية المختصة بالتنوع والتلون، وتُحصر الحفّة في الأسماء كذلك لكثرتها وتنوع أوزانها، «أصول الأسماء المجمع عليها التي لا زيادة فيها تسعة عشر بناءً»⁽¹⁾.

عرض سيبويه لمعالم الحفّة والثقل، ولكن يبقى هذا العرض غير مطمئن للإجابة عن الأسئلة السابقة؛ لأنه حصر ظاهري الحفّة والثقل في وسط الصبيغة (عين الفعل) وفي نهايتها (أواخر الأسماء داخل التركيب)، ولم ينبّه على بدايتها، بالإضافة إلى كونه أشار إلى وظيفة الصوائت دون الصوامت في حفّة الصبيغة وثقلها.

اهتدى سيبويه إلى أنّ «الثقل والحفّة يكمنان فيما كثرت صيغته، وتنوّعت حركاته، أو فيما قلت صيغته وتمائلت حركاته»⁽²⁾، لكن ذلك غير راجع لوظيفة الصوائت وحدها في حفّة أو ثقل الصبيغة الفردية، بل مردّد ذلك كلّ إلى كيفية توزيع الصوائت بحسب مخارج الصوامت وصفاتها، فإذا أحسن توزيعها وتنظيمها في الصبيغة الفردية أكسبها ذلك حفّةً وانسجاماً وتآلفاً بين صوامتها، ممّا محلّه الإدغام والإبدال في الصوامت والصوائت معاً، أو ممّا محلّه القلب والإمالة في الصوائت القصيرة والطويلة.

أما أسباب ثقل الكلمة على الناطق وضجر السامع منها، فمنها الرتابة التي تنجم عن تتابع الصوائت دون السكّنات، «إنّ أفضل الكلام وأحسنه ما بني على المروحة بين الحركات والسكّنات، وعادل بينها المتكلم، فإذا كثرت ففة على أخرى ثقل الكلام وانصرف الناس»⁽³⁾. ما يمكن أن يستفاد من هذا النص أنّ استئصال الصبيغة الفردية لا يكون على أساس التفاوت في درجات الثقل بين الصوائت فحسب، بل يكون على أساس وضعيات الصوائت مع الصوامت مع مراعاة التقارب أو التباعد الصوتي في السياق حيث «إنّ

1- عبد المنعم فائز، السبيري في النحوي، مطبعة دار الفكر، دمشق، ط1، 1983م، ص595.

2- مكّي دزار، الحروف العربية و تبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه (رسالة ماجستير)، إشراف: إبراهيم العطية، جامعة وهران، 1985م/1986م، ص432.

3- محمّد خان، اللّهجات العربية و القراءات القرآنية- دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2002م، ص94.

الصَوَائِد مع تفاوتها في الثقل، إنَّ أجيد توزيعها وتنظيمها نتج عنه توافق وانسجام في عناصر الصَّيْغَة الإفرادية»⁽¹⁾.

مما تجدر الإشارة إليه، إنَّ وظيفة الخفَّة الصوتية النَّاجمة عن حسن توزيع وتنظيم الصَوَائِد مع الصَّوَامِت ليست صوتية فقط، بل هي دلالية كذلك، أي لا تقتصر على حسن الأداء الصوتي وجودته لدى النَّاطِق فقط، بل تؤدِّي دلالات مختلفة في ذهن السَّامِع، قد تكون قريبة من الدَّلالة الَّتِي قد يحملها شيوخ الضَّمِّ، أو الكسر، أو الفتح* في الصَّيْغَة الواحدة، وقد تكون قريبة من الدَّلالة الَّتِي يحملها توظيف صامت دون آخر في موضع من الصَّيْغَة، وهذا لون آخر من ألوان تأثير التلويينات الصوتية في التواصل اللغوي.

وإذا كان لنوع توزيع الصَوَائِد مع الصَّوَامِت دور في خفَّة الصَّيْغَة أو ثقلها فإنَّ علَّة ذلك يكون في بداية الصَّيْغَة، أو وسطها، أو آخرها، أو في موضعين منها إذا أخذنا بالثلاثي أصلاً للكلمة، كما سنتمثله من خلال التَّحليلات والتَّعليلات الصوتية الآتية:

أولاً: في بداية الصَّيْغَة الإفرادية:

يقول سيويوه: «ليس في الكلام حرف أوله مكسور والثاني مضموم»⁽²⁾، يشير هذا النَّص إلى عدم مجيء صيغة ثلاثية مكسورة الفاء مضمومة العين؛ لأنَّ الكسرة مستقلة في آخر الجهاز النَّطْقِي، والضَّمَّة مستعلية في مبدئه، لهذا يصعب على النَّاطِق التَّصعُّد والرَّجوع إلى الورا، من الكسر المستقل إلى الضَّمِّ المستعلي، ومثاله في كلمة (شُكُولَاطَة)، الَّتِي إذا طلب ناطقها الخفَّة أبدل الكسرة في أولها ضُمَّة فتصبح (شُكُولَاطَة). وقد شاع استعمال (شوكو) بإضافة واو المد للضَّامت الأول فيصير الصَّائِت طويلاً، وهو تلوين صوتي يتعلَّق بالكميَّات الصوتية الامتدادية مع حذف ما تبقي من الحروف اقتصاداً للجهد العضلي من المتكلِّم، ومعرفة سابقة لدى السَّامِع بما توحى به هذه الصَّوَامِت والصَوَائِد من دلالة، بينما عكسها خفيف مقبول ممَّا كان على وزن (فُعل) بضمِّ الفاء وكسر العين، كما هو الحال مع ماضي الثلاثي المبني للمجهول نحو (قُرأ، كُتب).

¹ - مكِّي درار، الحروف العربية و تبدلاتها الصوتية في كتاب سيويوه، ص 433.

* - الضَّمَّة علم للإسناد، ودليل الرِّفْعَة والقوَّة والثَّبات. الكسرة علم للإضافة ودليل التبعية والضعف. الفتح علم لما ليس بإسناد ولا إضافة (ينظر: مهدي المخزومي، في النَّحو العربي - نقد و توجيه: المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط 1، 1964م، ص 67).

² - سيويوه، الكتاب، ج 4 ص 146.

الأصل أن نقول (بُرْعُوْث) بضمّ الباء، لكن يستثقلها النّاطق، فيبدل ضمّة الباء فتحة، ليس لأنّ الفتحة أخفّ من الضّمة وإمّا لأنّ ضمّ الباء يجعل طرف اللّسان يلتصق تماماً بالحنك الأعلى مع صوت الرّاء المجهورة المكترزة ومايلي ذلك من صعوبة وثقل في نطق الغين المجهورة الرّخوة، وهذا المثال يؤكّد أنّ التّفاوت بين الصّوائت في درجات الثقل ليس هو السّبب في استئقال صيغة أو حفتها، وإمّا مردّ ذلك إلى كيفية توزيعها وتنظيمها، ومن الأمثلة في هذا الشأن، إبدال فتحة الباء كسرة إتباعاً لحركة الميم في (بَرْمِيل) فتصير (بَرْمِيل)، فرغم أنّ الفتحة أخفّ من الكسرة، إلا أنّ الكسرة في بداية هذه الصيغة تجعلها منمنمة خفيفة، يتخالف فيها الكسر مع السّكون، حتّى يكاد صوت الرّاء يختفي فيها، ومن ذلك قولك (مُنْسِي) بكسر الميم بدلا من فتحها، و(بطريق) بكسر الباء بدلاً من فتحها.

هذه أمثلة عمّا يتعلق بالصّوائت، أو ما يوصف بـ"التّوافق الحركي" في بداية الصّيغة ممّا يدخل الانسجام والتآلف بين كلّ صوامتها فيجعلها خفيفة على اللّسان، يرغب النّاطق في إتيانها، ويطرب السّامع لسماعها وبالتالي تستمرّ العملية التّواصلية. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المرسل النّاطق قد يستثقل كلمة داخل السّياق، فيغيّر الصّائت الأوّل (في صدرها) دون أن ينتبه إلى ما ينجم من تغيير في دلالة هذه الكلمة، وبذلك يصير للخصّة الصوتية أثر دلالي في التّواصل اللّغوي، ومن ذلك مثلثات الكلام كمثلث قطرب (ت206هـ):

الكلامُ بفتح الكاف: القول.

الكلامُ بكسر الكاف: الجرح

الكلامُ بضمّ الكاف: الأرض الصّلبة ذات الحصى و الحجارة.⁽¹⁾

أمّا فيما يتعلّق بالصّوامت في صدر الصّيغة الإفرادية، فلنا في الأمثلة الآتية ما يوضّح دورها في خفة الصّيغة أو ثقلها:

- تخفّف الهمزة في كلمة (أحمد) إذا سبقت بهمزة، نحو قولك (جاء أحمد)، يسمعها المستقبل وحدة صوتية واحدة، لا يفهم معناها إلاّ من خلال السّياق، وهنا اقتصاد للجهد العضلي عند الأداء الصّوتي ممّا يساعد المتكلّم على الاسترسال في كلامه، ودفع الرّتابة عن السّامع.

- ومن ذلك إدغام التّاء في الدّال مثل (ابعث ذلك)، وفي الطّاء مثل (ابعث ظاهرا)، والدّال في التّاء مثل (أنقذ ثابتا) وفي الطّاء (اللّهم خذ ظالما)، والظّاء في التّاء مثل (أحفظ ثابتا) وهي في الدّال مثل (أحفظ ذلك)، وواضح أنّ الإدغام هنا-إدغام حروف طرف اللّسان وأطراف التّنايا العليا- يوقّر جهداً أكثر ممّا يوقّر في

¹ - محمّد بن المستنير (قطرب)، مثلثات قطرب، تح: رضا السويسي، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1978م، ص12.

حالات الإدغام الأخرى؛ لأنّ هذه الحروف نطقها مجهد حيث تتطلب مدّ اللسان حتّى يقع طرفه بين الثنايا العليا والسفلى، فالإدغام في نطق المتواليين منهما يخفف شطر الجهد الذي يبذله عند عدم الإدغام. تنطق العامّة في بعض المناطق الجزائرية الدالّ دالاً فيقولون (الدّكر، والدّهّب، والدّنب) بدلاً من (الدّكر، والدّهّب، والدّنب) وذلك تخفّفاً من مدّ طرف اللسان بين الثنايا إلى أسفلها.

- ترقّق الصّاد في (صَقَط) وهو وعاء كالجوالق أو كالقنّة، فتنتطق (سَقَط) من السقوط⁽¹⁾.

- السّين في (سَعَد) من السّعادة عندما تفحّم تنطق صاداً فيقال (صَعَد) من الصّعود، وكذا الحال في (سدّ) و(صدّ)، «فالسّد دون الصّد؛ لأنّ السّد للباب يسدّ والمنظرة ونحوها، والصدّ جانب الجبل والوادي والشّعب، وهذا أقوى من السّد الذي قد يكون لثقب الكوز، ورأس القارورة، ونحو ذلك»⁽²⁾.

وإذا كانت الوظيفة الصّوتية الدّلالية واضحة هنا، يبقى السّؤال مطروحاً: - أين تكمن الخفّة في هذه الحالة وفي سابقتهما؟، والجواب: إنّ في إبدال الدّالّ دالاً وترقيق الصّاد سيناً تخفيف بالاعتقاد في حركات اللّسان، وتصرفّ في الكميّات الصّوتية، وعدم التّقيّد بمدّ طرف اللّسان بين الثنايا في الدّالّ في الحالة الأولى، والانتقال من إطباق الصّاد واستعلائها إلى انفتاح السّين واستفائها في الحالة الثانية.

ثانياً: في وسط الصّيغة الإفرادية:

عند هذه الموقعية تتداخل الدّراسة الصّوتية مع الدّراسة الصّرفية، وعلى ضوئها أحاول إبراز دور خفّة الصّيغة أو ثقلها في التواصل اللّغوي من خلال التّماذج الآتية:

- أن ينطق المتكلّم (فار) أو (بير) أحفّ على لسانه، وأيسر في نطقه من أن ينطق (فأر) أو (بئر) بتحقيق الهمز.

- تبدل الهاء ألف مدّ في (أهلك) فتصبح (آلك)، وفي (آلك) اقتصاد في عدد الصّوامت، وفي حركة اللّسان لدى المتكلّم.

¹ - محمّد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية - دراسة نظرية وتطبيقية، مط: البربري للطباعة الحديثة، بسيون، مصر، ط3، 2005م/1426هـ، ص144.

² - صبحي الصّالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط15، بيروت، لبنان، سبتمبر 2002م، ص143، (نقلًا عن: الخصائص، ابن جنّي، مط: الهلال، مصر، 1331م/1913م، ج1 ص553).

- إذا كان الاسم ثلاثياً مكسور الوسط، سَكَّنوا وسطه استخفافاً في مثل (كبد وفخد)، « وإِنَّمَا حملهم على أُنْهم كرهوا أن يرفعوا ألسنتهم عن المفتوح إلى المكسور، والمفتوح أخفّ عليهم، فكرهوا أن ينتقلوا من الأخفّ إلى الأثقل». (1)

- إذا التقت همزتان في كلمة واحدة ثقل على لسان المتكلم تحقيقهما فيقلب الهمزة الثانية حرف لين، فكلمة (أئمة) ينطقها (أيمة) بالياء، فهي بذلك خفيفة طيبة لديه.

- وإذا أراد المتكلم حفة في نطق الفعل (بويع) من (بايع) اختلس كسرة الياء وكان في ذلك تقليل من الكمية الصوتية للكسرة حتى تكاد تختفي مما يحقق الانسجام الصوتي بين عناصر هذه الصيغة.

- ومن أوجه تأثر الأصوات ببعضها عند تجاورها في صيغة واحدة ما يتعلّق بالحروف التي يشترك في إخراجها طرف اللسان عندما تقع عيناً لصيغة (افتعل) أو فاء لصيغتي (تفعل، تفاعل)، « فإذا وقع أيّ من الحروف العشرة (د، ت، ط، ز، س، ص / ث، ذ، ظ، ض) عيناً لكلمة على صيغة افتعل يجوز إدغام تاء افتعل في ذلك الحرف، ويترتب على هذا تحريك فاء افتعل حتى لا يلتقي الساكنان، وتحريك الفاء تسقط ألف الوصل لأثما جيء بها للنطق بالساكن، وبذلك تصبح اقتدر قدر، واقتل قتل، واقتطع قطع... وكذا يقال في انتزع، وانتسق، وانتصب...». (2)

- وإذا وقع أيّ من الحروف العشرة المذكورة، أو الشين، أو الجيم فاء لصيغة (تفعل) أو (تفاعل) فإنه « يجوز إدغام تاء تفعل أو تفاعل في ذلك الحرف، فتبدأ الكلمة بحرف مدغم ساكن، فتجلب ألف وصل للنطق بالساكن، فيقال في تترس اترس، وفي تدلى ادلى، وفي تدابروا ادبروا، وهكذا». (3) وإذا أتى بعد الضاد الساكنة حرف الطاء المتحركة تنطق طاء ساكنة، لاحظ أنك ستنطق (اضطلع) اطلع، و(اضطهد) اظهد بنطق واحد برغم اختلاف حروفهما، ولا يفرق بينهما إلا سياق الكلام.

- ومن أوجه تأثر الأصوات المتجاورة ببعضها كذلك تحوّل الكمية الصوتية من صورة إلى أخرى، فكلمة (أسد) بإسكان السين تنطق زائياً لأنّ السين وقعت تحت تأثير الدالّ المجهورة فصارت زائياً، وهذا تأثير رجعي جعل كلمة (أزد) أخفّ على اللسان، لا تكلف في أدائها، دون تغيير في الدلالة على جمع (أسد) وهو الحيوان المفترس المعروف.

1- سبويه، الكتاب، ج 6 ص 314.

2- محمد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللغة العربية، ص 206.

3- نفسه، ص 207.

الظاهر أنّ التلوينات الصوتية التي تضمّنتها هذه الأمثلة وظيفتها في التواصل اللغوي صوتية محضة، تتمثل في تحقيق الاقتصاد في الجهد، والسهولة، والانسجام في الأداء الصوتي لدى المتكلم الناطق، حيث الصيغ متسقة العناصر، وهي تتوالى منمنمة في خطيّة تجعل الرسالة واضحة مفهومة لدى السامع.

ثالثاً: في نهاية الصيغة الإفرادية

إنّ حديث النهايات في موضوع الحفّة والتقل أكثر من سابقه، ونماذجه كثيرة متنوّعة، ذلك لأنّ موقعية النهاية ترتبط بالمستويين الصوتي والصرفي، وهي أكثر ارتباطاً بالمستوى التركيبي. فالتقل في أواخر الكلمات يكمن فيما يمنع من ظهور علامات الإعراب وحركاته على الواو والياء، في الأفعال والأسماء على السواء، وإزالته أكثر ما تكون بالحذف أو الإشباع، ولحذف ألوان منها حذف التنوين، ونون الجمع التي هي عوض عن التنوين في الاسم المفرد استخفاً كالذي في (كلّ أمر بالغ النهاية)، أو في قولك (أقبل فلاحو القرية) ومما في هذا اللون: «واعلم أنّ العرب يستخفون في حذفون التنوين والتون، ولا يغيّر من المعنى شيء» (1)، ومن ألوان الحذف كذلك الترخيم وهو حذف آخر المنادى تخفيفاً، ي قول ابن مالك (ت672هـ):

تَرخِمًا حَذِفَ آخِرَ الْمُنَادَى *** كَيَاسَعًا فَيَمُنْ دَعَا سَعَادًا

فإذا كانت المخاطبة فاطمة ودعاها المخاطب المتكلم: (يا فاطم)، كان ذلك أخفّ على لسانه ممّا لا يؤثّر في مضمون الرسالة، ولا يدعو إلى الاستغراب لدى فاطمة، ويفسّر الترخيم بعناصر السهولة، والاقتصاد، والشّيع؛ لأنّ الترخيم من خصائص النداء، والنداء كثير في العمليات التواصلية، والكلمة إذا شاع استعمالها كانت عرضة للاختصار من غيرها. (2) وقد يكون ذلك بحذف أكثر من حرف كما في اسم (عبد القادر)، بدلاً من نطقه كاملاً يختزل وينطق (عبدق)، ونتيجة لاستعمالها المتداول وترديدها بين مجموعة اجتماعية، تصبح منتظمة في سياق التواصل. (3)

إنّ حذف أواخر الصيغ يناقضه الإشباع، «فأمّا الذين يشبعون فيمطلون، وعلامتها واو وياء، وهذا يحكمه لك المشافهة» (4)، يعني أنّ في الإشباع إضعاف للكمية الأصلية لآخر صائت من الصيغة، فهو إذن من الكميات الامتدادية.

1- سيبويه، الكتاب، ج1 ص165-166.

2- ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1971م، ط4، ص243.

3- ينظر: أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار- المفاهيم والآليات، منشورات مختبرات السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ط1، 2004م، ص162.

4- سيبويه، الكتاب، ج4 ص102.

فيما سبق خرج بنا الإشباع، والحذف بألوانه الثلاثة (حذف التّنوين، حذف نون الجمع، التّرخيم) من الأفراد مجال الدّراسة إلى التّركيب ليثبت لدينا أنّ كلاّ منهما يقيم التّوازن والانسجام بين عناصر الصّيغة، ويزيل التّقل عنها، ومن الحذف الذي لا يتجاوز الوظيفة الصّوتية حذف ياء الاسم المقصور إذا كان نكرة وتعويضها بالتّنوين إزالة للتّقل، فتقول في النّكرة من (القاضي و المتعالي) قاضٍ و متعالٍ، ابتغاء الحفّة الصّوتية، واقتصاداً للجهد، وطلباً للانسجام الصّوتي، ويحيلنا هذا إلى ترتيب الصّوائت الطّويلة حسب درجة التّقل، حيث يرى سيّويه أنّ: «الواو والياء أقل من الألف، فإذا كان قبل الياء كسرة، وقبل الواو ضمّة كان أثقل، وقد يحدفون في الوقف الياء التي قبلها كسرة وهي من نفس الحرف، نحو القاضي، فإذا كانت الياء هكذا، فالواو بعد الضّمّة أثقل عليهم من الكسرة لأنّ الياء أخفّ عليهم من الواو»⁽¹⁾.

و قد يقف المتكلم عند بعض الكلمات الممدودة، فينطقها مقصورة طلباً للحفّة واقتصاداً في الجهد، فيقول (الففا) بدلاً من (الففاء العنق)، ويقول (العطا) بدلاً من (العطاء)، هنا المعنى واحد غير مختلف لدى كلّ من المتكلم والسّامع، أي لا يعدو أن يكون أثر الحفّة في التّواصل اللّغوي صوتياً في هذه الحالة. وقد يتجاوز الوظيفة الصّوتية إلى الوظيفة الدّلالية حيث يتغيّر المعنى إثر التّخفيف الذي يطراً على الصّيغة، فمثلاً (الدّواء) بالمدّ: ما داويت به، وإذا مدّه المتكلم تخفيفاً قال (الدّوا) بالقصر: المرض، وهو ما لا يقصده المتكلم، ممّا يؤدّي إلى التباس الأمر على السّامع وإثارة تساؤلاته، ومثاله كذلك (الزّنا) ما يريني إليه لحسنه، وبالضمّ والمدّ: الصّوت والطّرب.⁽²⁾

(هذا أسدّ) يقولها المتكلم في المفاضلة بين قول وآخر من حيث السّداد، فإذا وقف عليها استخفافاً قال (هذا أسدّ)، ويمكن أن يفهم السّامع أنّ المقصود هو الأسد الحيوان أو شجاعته.

إنّ استثقال الصّيغة الإفرادية كما أشرت لا يكون على أساس التّفاوت في درجات التّقل بين الصّوائت فحسب، بل يكون على أساس وضعيات الصّوائت مع الصّوامت، فنحن نقول في العربية الفصحى: منه، فوقه، تحته بهاء مضمومة، ولكننا نقول: به، عليه، فيه، فتجعل الحركة التالية للباء والياء كسرة، والضّمير هو الضّمير، فلم يحدث هذا الاختلاف؟⁽³⁾، هذا الاستفسار نجد له إجابة في قول سيّويه: «... فالهاء تكسر إذا كان قبلها ياء أو كسرة، في مثل فيه، به - لأثما خفيّة كما أنّ الياء خفيّة، وهي من حروف الزّيادة كما أنّ الياء من حروف الزّيادة... فكما أمالوا الألف في مواضع استخفافاً كذلك كسروا هذه الهاء وقلبوها الواو ياء لأنّه لا تثبت واو ساكنة وقبلها كسر، فالكسر ههنا كالإمالة في الألف لكسرة قبلها، وما بعدها»⁽⁴⁾، يحقّق هذا

¹ - نفسه، ج 4 ص 167.

² - ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 102.

³ - ينظر: مكّي دزار، الحروف العربية و تبدلاتها الصّوتية في كتاب سيّويه، ص 438.

⁴ - نفسه، ص 438. (نقلاً عن: سيّويه، الكتاب، ج 4 ص 195).

التفسير مناسبة الأصوات لبعضها في السياق، أو ما يسمّى بالتوافق الحركي وهو أحد مظاهر الخفة الصوتية الذي يخدم اتساق عناصر الرسالة الصوتية وانسجامها.

من التلويينات التي تصيب صوامت نهاية الصيغة، والتي تحقّق الخفة الصوتية التجانس الصوتي، ومن صوره الإبدال فكلمة (رجس) مثلاً ينطقها المتكلم (رجز) بإبدال السين المهموسة زائلاً مجهورة تحت تأثير الجيم المسبوقة بالراء المرقّعة، وهنا الوظيفة صوتية لا دلالية لأنّ الرّجس والرّجز سواء وهما العذاب. و ما يستفاد من هذا أنّ الخفة الصوتية لا تخضع أحياناً لإرادة المتكلم بل هي نتيجة يفرضها تأثر الأصوات ببعضها داخل السياق الصوتي، كما هو الحال في أمثلة التماثل الصوتي الآتية:

- كلمة (أخذت) تأتياً، وفي حالة الإسراع تنطق (أخئت) فقد أثرت التاء المهموسة في الدال المجهورة، فأفقدتها جهرها وصارت مهموسة مثلها، وتحوّلت إلى تاء، وأدغم الصوتان، وهذا تماثل رجعي، ومثاله كذلك (عبدت) لتقارب مخرج التاء مع كلٍّ من مخرج الدال، ومخرج الدال.

- ومن ذلك إذا أتى بعد الضاد الساكنة حرف التاء المتحرّكة فإنّ حرف الضاد ينطق طاءً ساكنة، نحو (هضت، ركضت...).

- من الصيغ ما كانت عينها مضعفة ولاهما مثلان، الناطقون بها « يستثقلون النطق بالمثلين المتوالين - إذا لم يدغم أولهما في ثانيهما - لأنّه كمشي المقيد، ثم إنّ هذه الأبنية قد تتصرّف إلى صيغ تُضعف فيها عينها فيصير في آخرها ثلاثة أحرف متماثلة فيزداد الثقل، ولذا كثيراً ما يبدلون آخر تلك الحروف المتماثلة إلى حرف مدّ تخفيفاً». (1) كما في (تظنن)، حيث توالى ثلاث نونات فلما استثقل الناطق ذلك تخلّص من أحدها بقلبها صوت علّة فصارت (تظنّي)، ومنها قول المتكلم (تظنّيت) بدلاً من (تظنّنت)، بإبدال التّون ياء لكرهية التّضعيف، وتعرف هذه الظاهرة بـ "المخالفة"، و« هي أنّ الكلمة قد تشمل على صوتين متماثلين كلّ المماثلة، فيقلب أحدهما إلى صوت آخر لتتمّ المخالفة بين الصوتين المتماثلين» (2)، ومن أمثلتها (دسى) أي أغرق في الشّهوات والضلال، أصلها (دسس)، و(تسّى) أي تغيّر، أصلها (تسنن)، و(تلظّي) أي تضطرم وتلتهب، أصلها (تلظّظ)... (3)

إنّ تأثير التماثل الصوتي في التواصل اللغوي من خلال التماذج السابقة صوتي نفسي، لأنّ نفس المتكلم ترغب في الأداء الصوتي، والاستمرار في التواصل مع مخاطبه كلّما وجدت ضالّتها فيما هو سهل خفيف، يوفّر

1- محمّد حسن حسن جبل، المختصر في أصوات اللّغة العربية، ص 205.

2- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، ص 211.

3- ينظر: محمّد حسن حسن جبل، المختصر، ص 205.

الجهد العضلي، ويكفيه عناء التكلف، حتى قد يستمتع برسائله الصوتية التي تلتقطها أذن السامع منمنمة متسقة، فتستأثر إعجابه ويشدّ إليها في غير رتبة وممل.

خاتمة

تتبعنا بالتمثيل مسار الحقة من بداية الصيغة إلى نهايتها، ويبقى ثابتاً من مظاهر الحقة الصوتية على مستوى الأفراد ما اختصت به لغتنا العربية الفصحى، « فلا تجتمع في كلمة عربية قاف وجيم، ولا كاف وقاف، ولا كاف وجيم، ولم يبنوا في الكلام سص، ولا صس، ولا ظث، ولا ثظ، ولا ضش، ولا شض، ولا العين مع غير الهمزة من حروف الحلق ولا الحاء مع الهاء أو الغين »⁽¹⁾، كما لا يخفى دور حروف الدلاقة (ر، ل، ن، ف، ب، م) في بناء الكلام وخفته، وهي حروف تتصف في نطقها بالحقة والسلاسة لذلك كثرت في الأبنية.

بجديثي هذا عن ظاهري الحقة والثقل في الأصوات، أكون قد عالجت بالتمثيل والتحليل أغلب تلوينات الصوائت والصوامت من الكمّيات الاتساعية والامتدادية، إلى التماثل، والتوافق، والتجانس، والتخفيف لأتوصل في نهايته إلى مايلي:

1- إنّ أفضل الكلام ما بني على المراحة بين السكّنات والحركات، فإذا كثرت إحداها على الأخرى ثقل الكلام وانصرف السامع عنه.

2- إذا كانت الضمة أثقل الحركات، فهذا لا يعني أن يثقل معها التعبير، وإمّا حسن توزيع هذه الصوائت وجودة تنظيمها مع الصوامت بحسب التجاور والتباعد في السياق، وهو ما يضيفي على الأداء حقة، وفي عكسه ثقل في التعبير، بمعنى أنّ الحقة أو الثقل لا يحكمها التفاوت في درجة الثقل بين الصوامت، بل تخضع لكيفية توزيعها وتنظيمها.

3- إنّ ما يستحسن في صيغة قد يستقبح في غيرها، وما ينتج حقة في أبنية قد يكون عامل ثقل في أبنية أخرى.

4- تنطوي تلوينات الصوائت والصوامت تحت موضوع الحقة والثقل في الأصوات وتتلخص آثارها في التواصل اللغوي فيما يلي:

أ- أثر صوتي: يكمن في تحقيق الانسجام بين عناصر الرسالة.

¹ - نفسه، ص 204.

ب- أثر جمالي بلاغي: إن في الانسجام الصوتي عذوبة، وسلاسة تضفي المتعة الفنيّة على الرّسالة الصوتية ممّا هو أدعى إلى تمثّلها لدى كلّ من طرفي التّواصل.

ج- أثر نفسي: فضلاً عمّا يخرجه الصّوت من قرارة نفس المتكلّم، فهو بالتلويينات الصوتية التي تعتري منطوقة، وبما يترتّب عنها من انسجام وتآلف واتّساق يعبر عن سلامة ذوقه، ورهافة حسّه، وكلّما وجدت نفسه ضالّتها في أداء صوتي سهل، خفيف، منسجم، يوفّر عنه الجهد العضلي ويكفيه عناء التكلّف، رغبت فيه إلى حدّ الاستمتاع به، واستمرّت بذلك العملية التّواصلية برسائل منمنمة متّسقة تلتقطها أذن السّامع فتستأثر إعجابه، ويُشدّد إليها في غير رتبة وملل. ويضاف إلى ذلك الاستراحات النفسية لدى كلّ من طرفي التّواصل، والتي تنتج عند توظيف السّكنات في موضعها المناسب.

د- أثر دلالي: ويتجلّى في التغيّرات الدلالية التي تطرأ تبعاً للتلويينات الصوتية التي تصيب عنصراً، أو أكثر من عناصر الصّيغة الإفرادية ممّا يؤثّر على مضمون الرّسالة بشكل عامّ.

ثبت المصادر والمراجع

- ابراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط4، 1971م.
- ابن جنّي، الخصائص، مط: الهلال، مصر، 1331م/1913م، ج1.
- التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللّسان، مكتبة رويغي، الأغواط، ط1، 2006م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن الخواجة، دار العرب الإسلامية، بيروت، ط1، 1986م.
- سيّويه، الكتاب، تح: عبد السّلام هارون، مط: عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1966م.
- صبحي الصّالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط15، بيروت، لبنان، سبتمبر 2002م.
- طه رضوان طه رضوان، تلوين الخطاب في القرآن الكريم (رسالة دكتوراه)، إشراف: عبده علي التّراجحي، ومحمّد بدري عبد الجليل، دار الصّحابة للتراث، طنطا، ط1، 2007م.
- عبد المنعم فائز، السّيرافي النّحوي، مطبعة دار الفكر، دمشق، ط1، 1983م.
- فخر الدّين قباوة، مشكلة العامل النّحوي و نظرية الاقتضاء، دار الفكر، دمشق، ط1، 1424هـ/2003م.
- محمّد بن المستنير، مثلثات (قطرب)، تح: رضا السويسي، الدّار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط1، 1978م.

- محمّد حسن حسن جبل ، المختصر في أصوات اللغة العربية- دراسة نظرية وتطبيقية، مط: البربري للطباعة الحديثة ، بسيون، مصر، ط3 ، 2005م/ 1426هـ .
- محمّد خان، اللهجات العربية و القراءات القرآنية- دراسة في البحر المحيط ، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2002م.
- مكّي دزار، الحروف العربية و تبدلاتها الصوتية في كتاب سيويه (رسالة ماجستير) ، إشراف: ابراهيم العطية ، جامعة وهران، 1985م/1986م.
- مهدي المخزومي، في النحو العربي- نقد وتوجيه، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1964م.
- أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار- المفاهيم والآليات، منشورات مختبرات السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، ط1 ، 2004م

المميزات الفيزيائية للصوائت القصيرة

د. أحمد بونيف

المركز الجامعي نور البشير البيض.

الملخص بالعربية

الحركات نوعان الطويلة (حروف المدّ) و القصيرة، وهي الفتحة و الضمة و الكسرة، و هناك حركات فرعية قيمة أكثرها تكمن في أنّها أدائية أي أنّها ليست مستقلة لها مقابل في المعنى بل هي أداءات جزئية للحركات الأصلية، و هي بهذا تبوّأت مكانة هامة إذ لا يمكن بدونها بناء اللغة في حين أنّه يمكن بناء اللغة مع الاستغناء عن عدد من الحروف يساوي عدد الحركات و ما عدم استساغة العربية لتوالي حرفين غير متحركين لشاهد يبيّن لنا أساس اهتمام القدماء والمحدثين بخصوصية هذه الحركات، و لهذه الحركات خصائص فيزيائية مكنت لها دور الاقتصاد في الجهد أثناء الكلام.

الكلمات المفتاحية: الصوائت القصيرة، التدفق، الضغط، الطاقة، زمن التردد، الاقتصاد في الجهد، ظاهرة الإعراب، الوقف.

الملخص بالفرنسية:

Deux types à plus long (mouvements lettres majuscules marée) et à court et à fatha et dama et kasra, et il y a une valeur plus sous-mouvements est qu'elle opérationnelle qu'elle n'est pas indépendant, contre la s'il est partie aux mouvements autochtones, et sont venus à une place importante, car faute de quoi il ne peut être la langue, alors qu'il ne peut se passer de langue avec un certain nombre de caractères est égal au nombre de mouvements et ne pas écho arabe lorsqu'un non atteste un intérêt montre la spécificité de leurs anciens de jeunes ces mouvements, ces mouvements caractéristiques physiques qui ont permis l'économie, le rôle.

تنبیه: نبيه في البداية أننا اعتمدنا في الجانب الأكوستيكي على مرجعين هامين "علم الأصوات النحوي" لسمير شريف استيتية، وقد قمنا بنسخ المخططات و التمثيلات البيانية (بدء من الصفحة 360 إلى الصفحة 747 تجنبا لتكرار الإحالة اللا منهجي)، وخلدون أبو الهيجاء في مؤلفه "فيزياء الصوت اللغوي

ووضوحه السمعي" مشفعين ذلك بالتعليق على هذه المخططات في ضوء معطيات المدرسين الصوتيين القديم والحديث.

زمن تردد الحركات:

يظهر أن الضمة أطول زمن ترددي والأقوى في الجهر ثم الكسرة فالفتحة، وهذا الذي بنيت عليه مسائل الصرف خاصة الإعلال، حيث التردد هو عدد الذبذبات الصوتية التي ينتجها جزيء الهواء بسبب الاهتزازات في وحدة الزمن، وتقاس بذبذبة/الثانية، وتساوي هرتز¹، فمن هذا البعد الفيزيائي تحتاج الضمة إلى رد اللسان إلى أقصى الخلف بحيث يرتفع اللسان مع انكماش عامة سطحه وتقع الوسطى مع تدوير الشفتين، وتصاحب هذه الكيفية طاقة هذا بيان توزيعها.

مقدار الطاقة في الضمة:

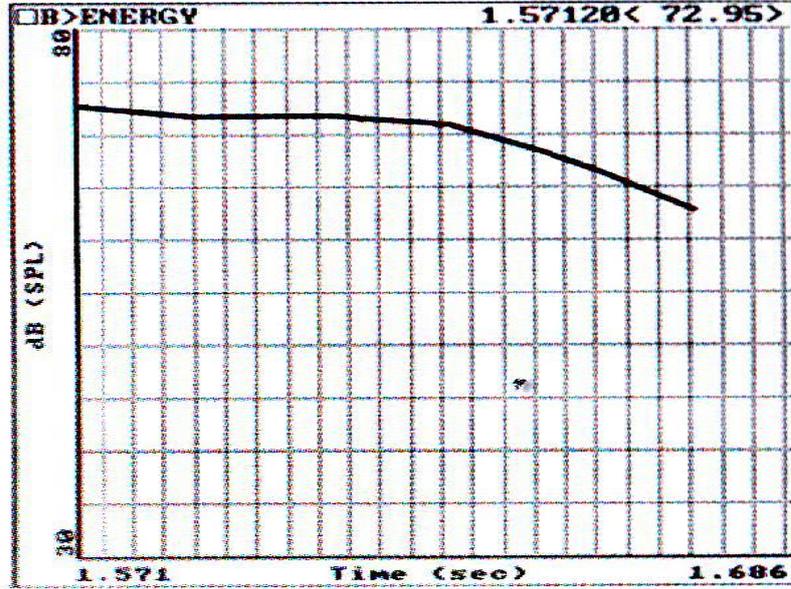
الطاقة الصوتية للحركات: ننبه في البداية أننا اعتمدنا في الجانب الاكوستيكي على مرجعين هامين "علم الأصوات النحوي" لسهير شريف استيتية، وخلدون أبو الهيجاء في مؤلفه "فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي"

الحركات	الطاقة (ديسيبل)
الضمة	69,89
الكسرة	66,25
الفتحة	65,33

¹ - ينظر: خلدون أبو الهيجاء 'فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع اريد الأردن ط1 /2006م، ص85.

الشكل (1) يوضح ذلك:

توزيع طاقة الضمة



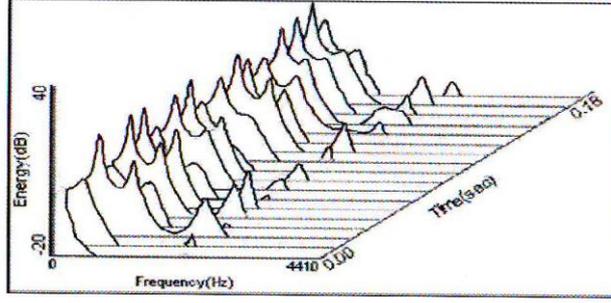
إن العمليات التي يقوم بها اللسان لإحداث الضمة قلنا هي الانكماش و التأخر والارتفاع والتفعر، فطبيعي أن تحتاج إلى طاقة وهذه الطاقة بدورها تؤدي إلى وضوح صوتي للضمة.

يُظهر المنحنى مسار توزيع الطاقة وانتشارها، حيث تبدو مساحة الانتشار أضيق في الخلف وأوسع في الأمام، ويؤدي هذا إلى تدرج في انحدار خط الطاقة على غير استقامة، يقول ابن جني: "وأما الواو فتضم لها معظم الشفتين وتدع بينهما بعض الانفراج ليخرج فيه النفس ويتصل الصوت، فلما اختلفت أشكال الحلق والفم والشفتين مع هذه الأحرف الثلاثة . يقصد (أ،و،ي) اختلف الصدى المنبعث من الصدر"¹، ولأن الصوائت أبعاض الحروف جاز إسقاط كلام الواو على الضمة، فاختلاف الأحوال والأشكال للحلق و الفم دليل ضمني على احتياج هذه الأحوال والأشكال إلى طاقة من أجل تمثلها.

الشكل (2) يبين دفع الموجات الصوتية في الضمة:

¹ - أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن محسن إسماعيل واحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط2007/2م، ج1، ص21.

دفق الموجات الصوتية في الضمة



دفق الموجة الصوتية يمثل دفق الهواء بسرعة دون ضعف أو انقطاع¹

استنتاجات من خلال الشكل:

- 1- وجود قمم حادة في الخط الأول يوحي بتوفر شدة في هذا الدفق ثم انحدار شديد .
- 2- تكرر نفس القمم وكلها على ارتفاع واحد وهذا يحيل إلى تقارب في دفق الضمة.

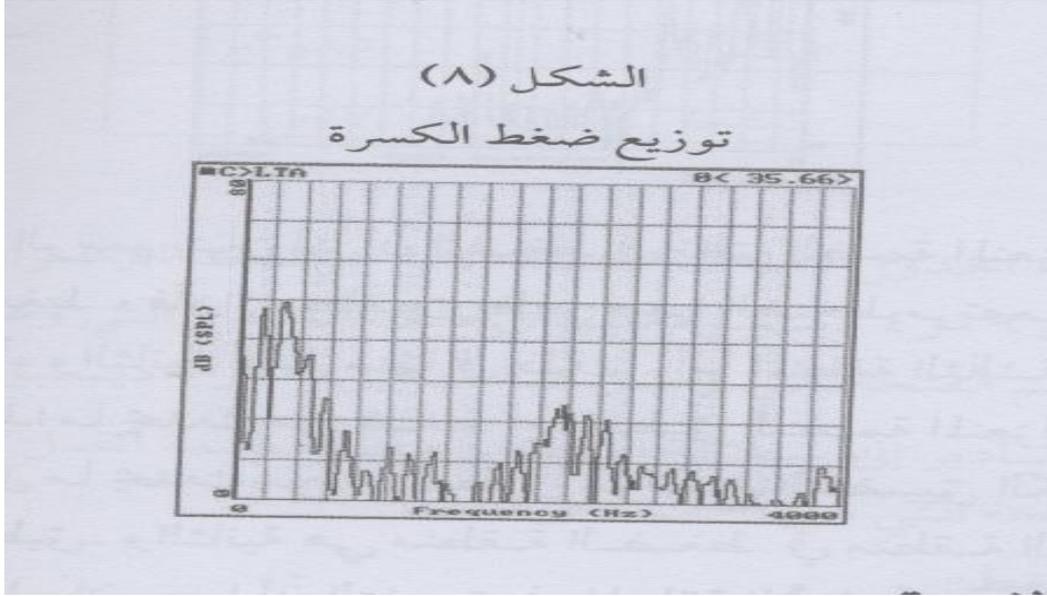
3- وجود قمم حادة موازية للأولى ومتقاربة فيما بينها، ويفسر هذا أن الدفق في المرحلة الأولى يجري بسرعة تتشابه في حجات الدفق مما يؤدي إلى التشابه في مقادير بث الطاقة، والضييق بين القمم سببه الضيق بين ظهر اللسان والطبق، هذا عن الدفق، أما الضغط فتعلقه وارتباطه الوثيق يكون بحجم القناة الصوتية، حيث كلما كان الحجم أقل بسبب التضيق كان ضغط الصوت أعلى وكلما كان الحجم أكبر كان ضغط الصوت أقل، وذلك لأن تردد الموجة الصوتية الصادرة عن مصدر كبير الحجم يكون أقل من تردد الموجة الصوتية الصادرة عن مصدر صغير الحجم².

بمعنى أن حركة الجسم ذو الحجم الكبير تكون أبطأ مقارنة بالذي هو أقل حجماً، وهما المنحنى التالي يبيّن توزيع الضغط في نطق الضمة، وقد حصلنا على هذا التمثيل المنعزل للحركات نقلاً عن سمير شريف استيتية (علم الصوت النحوي)، وذلك باستخدام البرنامج الحاسوبي (csI) *.

¹ - ينظر: سمير شريف استيتية، علم الأصوات النحوي مقولات التكامل بين الأصوات و النحو و الدلالة، دار وائل، عمان، الأردن ط1 2012م، ص363.

² - ينظر: خلدون أبو الهيجاء 'فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1/2006م، ص91.

* - البرنامج الحاسوبي csI، praat والبرامج الحاسوبية الصوتية كثيرة .



نلاحظ ثلاث مناطق للتضييق يرافقها الضغط متدرجا من الأعلى إلى الأخفض، ويمثل هذا ما يحدث عند نطق الضمة حيث المنطقة الأولى هي الموجودة بين ظهر اللسان والطبق، والثانية هي التجويف الذي يحدث عند تقعر اللسان، و يكون الضغط فيه أقل لأن التقعر يعني توسع الحنجرة أما المنطقة الثالثة فهي بعد منطقة التقعير وهي أوسع وبالتالي يكون الضغط فيها أقل.

نتقل من الحديث عن الضمة المستعلية المفخمة إلى الكسرة المرتفعة المستفلة

الكسرة في العربية:

إن زيادة النشاط العضلي تؤدي إلى زيادة الطاقة وزمن التردد وضغط الهواء المنتج له، فإذا اقتربت الضمة من الكسرة، وصار الفرار منهما أمرا يحدث بغية التقليل من الجهد و طلبا للرخفة، فإن هذا لا يعني البتة ألا وظيفة للكسر في العربية، و"أما جر الفك الأسفل وخفضه فهو كسر الشيء... والمكسور يسقط ويهوي إلى أسفل فتسمى حركة الإعراب جرا وخفضا وحركة البناء كسرا"¹.

يظهر من هذا النص أن الكسرة موسومة بعدة أسماء فهي تارة كسرة وتارة جرة وتارة أخرى خفضة، لكن الصورة الصوتية المتولدة عن انكسار الشفتين وانكسارهما إلى الوراء في شكل ابتسام² تسمى عموما كسرة.

¹ - ينظر: الرضي الأستراباضي، شرح الكافية لابن الحاجب، تح: حسن بن محمد بن براهيم الحفظي يحي بشر مصطفى، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1/1966م، ج1، ص60.

² - ينظر: مكّي درار، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية دار الأديب للنشر والتوزيع، السانبا الجزائر، ط1 2006م، ص62

وظيفة الكسرة في بناء الصيغ الوصفية:

إن مسار الكسر يتماشى والضم ولما تفوقت الكسرة مثلاً في صيغة (العسيّف) الواردة في البيت:

ولست بمحيار الظلام إذا انتحت هدى الهوجل العسيّف يهماء هوجل¹

العسيّف: الماشي على غير هدى².

جاءت صيغة (العسيّف) رباعية الصورة بالإدغام، حيث تكرر صوت السين فيها وجاءت هذه الصيغة بين صيغتين هما (الهوجل)، وهو المسلك المهول، و"يهماء" وهي الصحراء³، حيث أن الدلالة كانت تسري في اللفظين، ويبدو أن في البيت تقديم وتأخير والأصل فيه:

لست بمحيار الظلام إذا انتحت يهماء هوجل هدى الهوجل العسيّف

والمراد من هذا أنني لا أتخير في الوقت الذي يتحير فيه غيري.

بالعودة إلى الصيغة (العسيّف) تحتوي المفردة على ثلاثة أصوات مهموسة (س) الصفيرية، و(ف) المتأففة، ثم (ت) النطعية، هذا عن الصوامت، أما الصوائت فنجد الكسر تفوق، وتكرر مع الصامت وهو (س) وفي هذا التكرار مبالغة توحى بالقوة وهذه الأخيرة وإن ظهر التعبير عنها بأصوات مهموسة إلا أنها تظل باطنية داخلية تسري في نفس الشاعر.

هذا، و لو تأملنا اللفظة أكثر وجدنا العين الحلقية و هي الأنصح بحسب الخليل تقوّت بالكسر، فهذه إضافة في العمق لأن العين صوت عميق مخرجها من أقصى الحلق، وإن نحن حاولنا ربط الصورة الحسية بالصورة اللفظية لقلنا: إن في "الكسرة انكسار وضعف وتبعية"⁴، فمن أثر الكسرة تنوع الصيغ خاصة الحديثة منها، وبالأخص إذا احتلت موقعية الوسط فمن دلالاتها العلل، و (العسيّف) هاهنا علة في نفس الرجل الذي اتسم بكل سمات القوة كالطول وبسطة الجسم، إلا أن فكره وخياله عاجزين حتى عن تتبع الطريق الموصل للهدف، فهذا الانكسار تولد من الكسرة التي تواترت ثلاث مرات فكسرت مظاهر القوة، وحولتها إلى ضياع وعدم اهتمام، وأهم توصيف لهذا الانكسار أنه داخلي عميق ينم عن

¹ - إميل بديع يعقوب، ديوان الشنفرى دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2/ 1996م، ص62.

² - المرجع نفسه، ص62.

³ - المرجع نفسه، ص62.

⁴ - سميرة رفاص، ملامح الدلالة الصوتية وأثرها في تشكيلات المباني الافرادية، رسالة ماجستير، سيدي بلعباس 2003-2004م، ص139.

حمق ذاك أن صوت العين في صيغة (العسييف) يخرج من أقصى الحلق أي من العمق، قال الخليل: "فأقصى الحروف كلها العين"¹ وانكسار العمق هو انكسار في النفس، وللإشارة فإن هذه الحال التي عبّر بها الشاعر عن (العسييف) تقابلها صورة أخرى تجانسها حالا و تخالفها معنى و المقصود بها حال الشاعر الذي يقصد الرفعة بشيوع الضم، ويفرّ من الانكسار بتراجع الكسرة.

لقد خلت الصيغة (العسييف) من المد لأن الكسرة المتكررة حاصرت الياء المدية، فأنحسر التّفس حتى عند مخرج الفاء بانكسار، لأن الكسرة تمتلك مظاهر القوة والتأثيرات الفيزيائية التالية:
دفع موجي، ضغط صوتي بالإضافة إلى طاقة و زمن ترددي ممتد².

فكما لاحظنا أن زمن تردد الكسرة يقارب 0,112 م/ث وهو قريب من زمن تردد الضمة، حيث زمن تردد هذه الأخيرة حوالي 0,115، أي بفارق ضئيل يقدر ب 0,003 م/ث، إذ المستخلص من هذا أن الحركات الخلفية كلها أعلى ترددا من الحركات الأمامية، وذلك راجع للتضييق الذي يحدثه مؤخر اللسان مع الجدار الخلفي للحلق.

إن هذا الحديث يجرنا إلى ثنائية الثقل والخفة، حيث أن الأساس في إنتاج الحركات أنه كلما كان نصيب الجزء الواحد من الثانية من التردد أقل اتسعت الفجوة بين الوحدات أو الذبذبات الصوتية الخاصة بالتردد، والفجوة هاهنا من أهم أسباب الثقل "ومفهوم الثقل هنا يعني الخشونة فهو كمي وليس نوعي"³.

الطاقة الصوتية للكسرة:

إذا قارنا طاقة الكسرة وجدنا أن الفراغ الذي تنتشر فيه الطاقة الصوتية للكسر أضيق من الفراغ الذي تنتشر فيه الضمة، وذلك لأن اللسان مع الكسرة يرتفع باتجاه الحنك الصلب فيؤدي إلى تضيق نسبي في منطقة الغار، لكن هذا

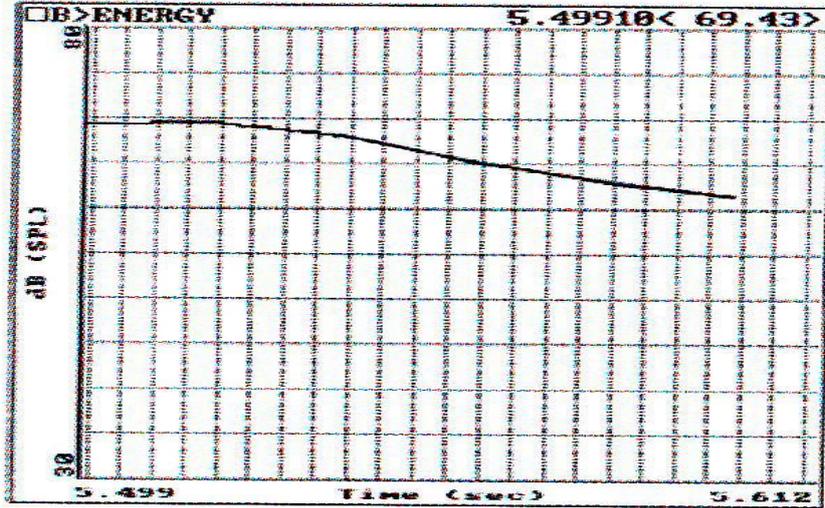
¹ - الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين ترتيب و تح: عبد الحميد هندراوي منشورات دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 2003م، ج1، ص03.

² - ينظر: سمير شريف، علم الأصوات النحوي، ص358، ينظر: خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص120 وما بعدها.

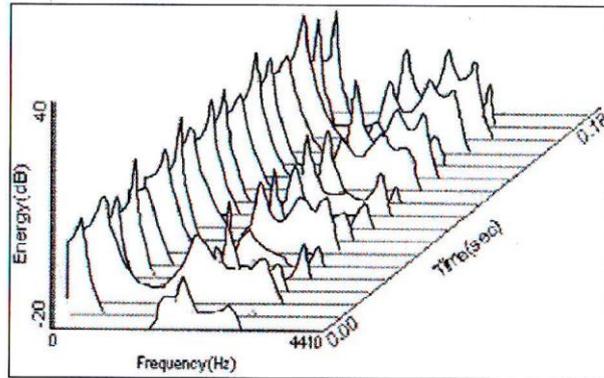
³ - ينظر: مكي درار و بسناسي سعاد، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ط2/2009م، ص59.

التضييق أوسع من التضييق الحاصل على مستوى الخلف¹، والذي يقابله توسع في الأمام، وبهذا يكون توزيع الطاقة الصوتية للكسرة في خط مستقيم بل تراه ينحدر بتدرج.

توزيع طاقة الكسرة



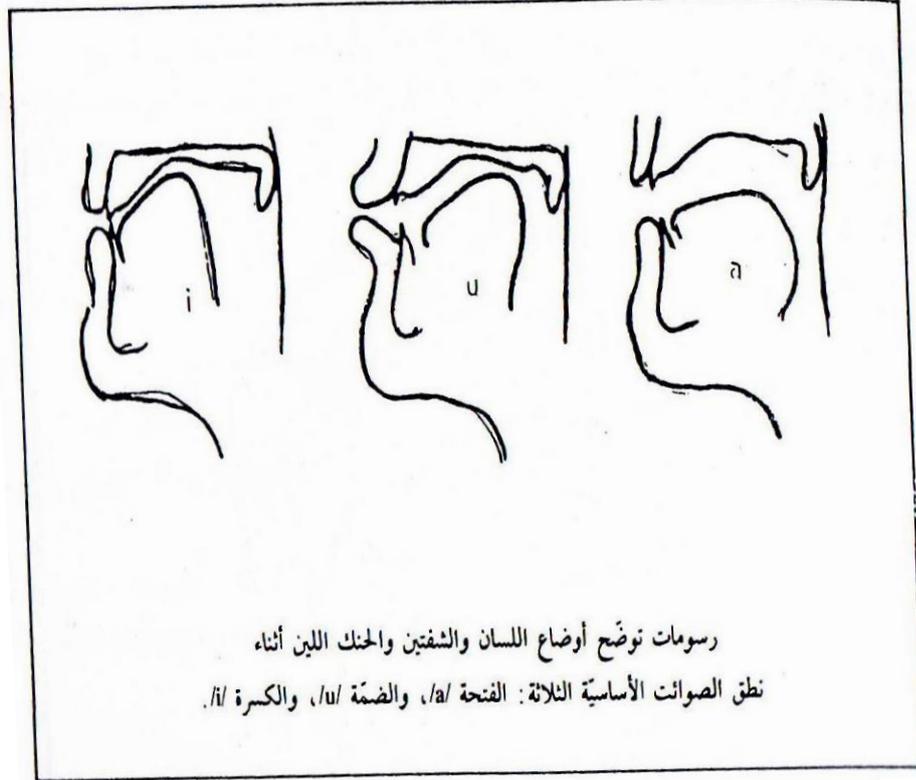
دفق الموجات الصوتية في الكسرة



يظهر من الشكل ثلاث صفوف من القمم حيث الارتفاع في الأولى أعلى وأحد، وفي الثانية أقل، وفي الصف الثالث أقل، ويفسر هذا بالآتي :

القمم الحوادّ تشير إلى قوة أول دفق وإلى سرعته في نطق الكسرة، وتساوي القمم في الخطّ الواحد يدل على تقارب طريقي الدفق بدايته ونهايته، ووجود مسافة بين صفي القمم الأول والثاني دليل على وجود فجوة بين ضغط الموجة و تخلخلها، وهذه الفجوة تحيل إلى وجود مرحلتين في نطق الكسرة، حيث الأولى عالية، والثانية منخفضة .

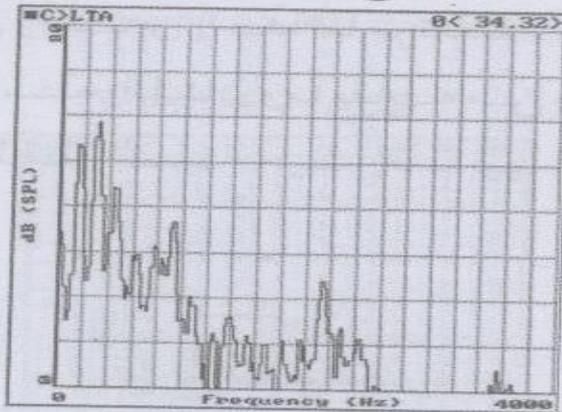
¹ - ينظر :عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية الفونتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1/1992م ، ص282 وما بعدها.



وهذا الأمر يبرر اختلاف الضغط في منطقتين، حيث في منطقة التضيق، وهي مرتفعة موجودة بين سطح اللسان وما يقابله من موضع الغار، والأخرى منخفضة وهي المنطقة الموالية للأولى التي يخفّ فيها الضغط .

الشكل (٧)

توزيع ضغط الضمة



الصوائت وظاهرة الإعراب:

لقد تحدثنا سابقا عن ضغط ودفق تردد الأصوات الصائتة، والصوائت كذلك ليست بأبعد من هذا في قوة الطاقة وضعفها، فمجيء الصوائت في آخر الكلام، أو البنية من شأنه أن يقوي الضعيف، أو يعدل طاقة الزائد من الصوائت من أجل الإسهام في إيضاحها¹، ليس هذا فحسب، بل أيضا تعمل على تحويل المقاطع المغلقة إلى مفتوحة من أجل إحداث مماثلة بين المقاطع وهو ما سنفرد له عنصرا لاحقا.

السكون:

له ثلاثة ألقاب في العربية الوقف و الجزم والتسكين، إلا أن الدارسين أهملوا أهمية السكون لأننا "إذ تصفحنا كتاب سيويه لا نجد له حديثا عن السكون، ومجموع ما تحدث عنه من العلامات ثمانية²، واستعمل الوقف بدل السكون كعلامة بناء، والجزم كعلامة إعراب.

في العربية نجد السكون ينوب في الموقعيات عن الفتحة حيث أن الفتح والتسكين لا تخلو منهما صيغة أو من أحدهما، وهذا التعارض أكده قول السيوطي فيما نقله عن ابن الدهان " الضمة والكسرة مستثقلتان مباينتان للسكون، و الفتحة قريبة من السكون بدليل أن العرب تفرّ إلى السكون من الضمة و الكسرة"³، وبدليل قولهم في عُرفَة، عُرفَات

لقد احتلّ السكون أربع مواقع بموقعين في الصيغتين العسّيف، المذيّل، و بموقعية واحدة في صيغة (الصُّحْم) الواردة في

البيت:

ترود الأراويّ الصُّحْم حوي كأنها عذارى عليهن الملاء المذيّل⁴

يبدو أن في هذا توازن بين ما يستدعيه الوقف من تخفيف لزمن التردد، وما يستدعيه وجود الفتحة الطويلة في المقطع من زيادة في زمن التردد، خاصة إذا علمنا أنها زيادة قليلة لأن زمن تردد الفتحة القصيرة و الطويلة قليل أصلا، وفي هذا دلالة على أن القدامى كان لهم إحساس ذكي بنوا من خلاله النظام اللغوي بنظرة شاملة و ذكاء متميز.

¹ - ينظر: جلال الدين السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، راجعه و قدّم له فايز ترجيني، دار الكتاب العربي لبنان، ط1987، م1، ج1، ص195.

² - ينظر: مكي درار، المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية، ص69.

³ - جلال الدين السيوطي، الأشباه والنظائر، ج1، ص195.

⁴ إميل بديع يعقوب، ديوان الشنفرى ص72.

(3) الطاقة الصوتية : جدول يبين طاقة الحركات الصوتية منعزلة وفي المركب التنويني

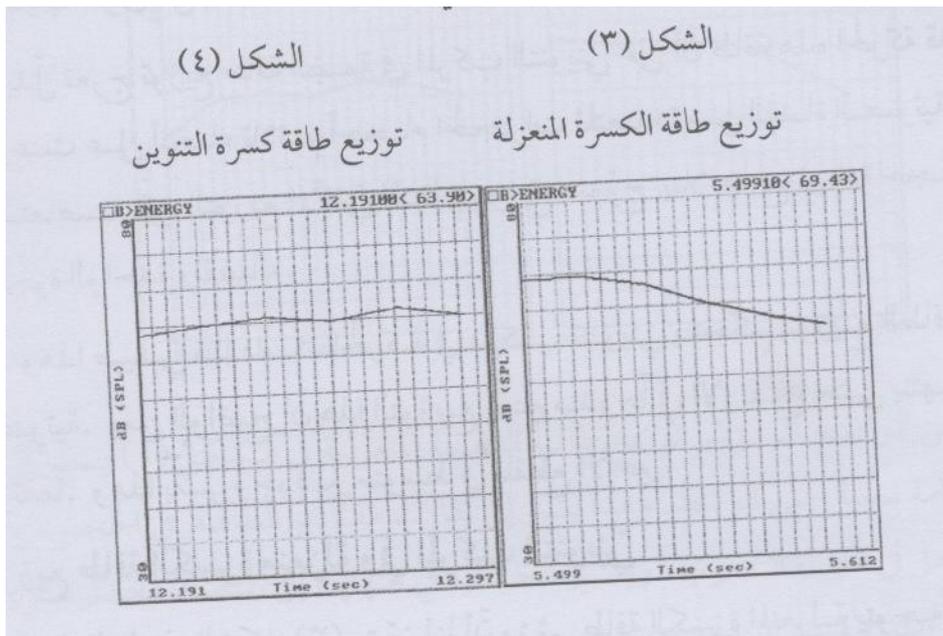
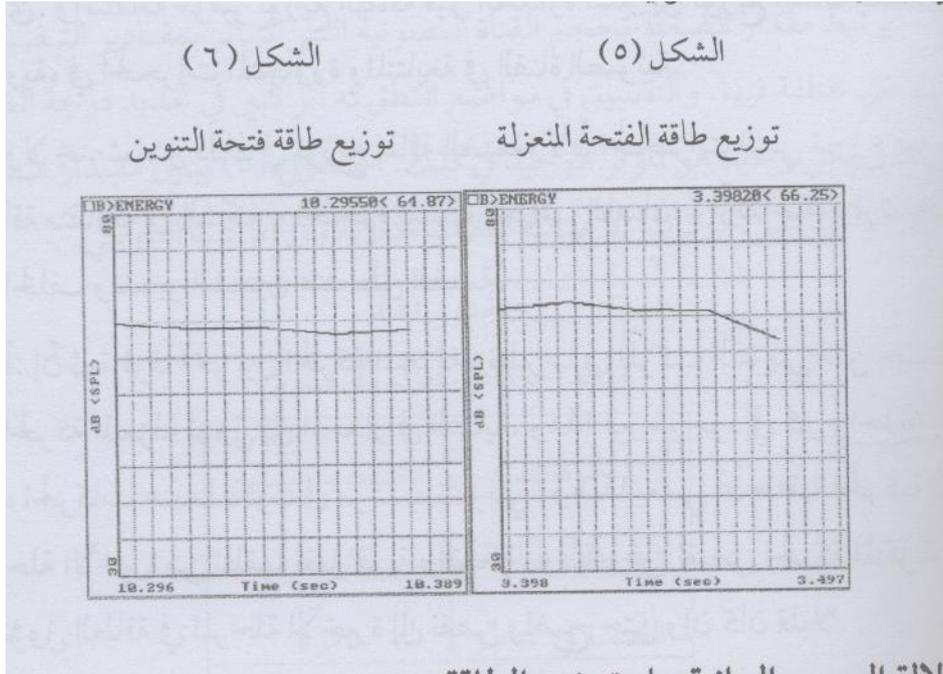
الحركات	الطاقة بالديسيبل
الضمة منعزلة	65.79
ضمة مقمراً	65.53
الكسرة منعزلة	66.33
كسرة مقمراً	65.19
الفتحة منعزلة	65.25
فتحة مقمراً	64.10

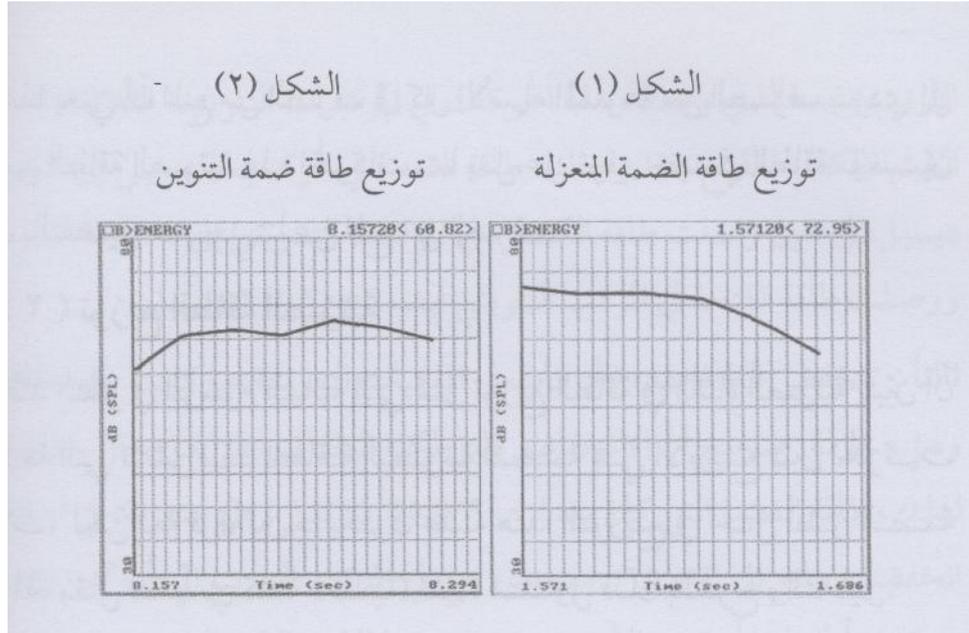
دلالة النتائج

تجدر الإشارة إلى أن الطاقة الصوتية، أو ما يصطلح عليه بالشدة الأكوستيكية هي الطاقة الصوتية المناسبة الصادرة عن مصدر صوتي مهتز عبر مساحة قدرها واحد سنتيمتر مربع في وحدة الزمن " 1

انخفاض الطاقة الصوتية للحركات الإعرابية الثلاث في المركبات التنوينية عمّا هي عليه و هي منعزلة يدل على وظيفة التنوين ، أي أنه يؤدي إلى تقليل الطاقة في الأسماء التي تقبل التنوين ، وهذا يجزّنا إلى الحديث عن ثنائية الصرف و المنع من الصرف و الوجهة المقابلة لهذا هو أن المنع من الصرف في الأسماء يؤدي إلى خفض الطاقة الصوتية لهذه الحركات ، بمعنى توفير جهد طاقي.

¹ خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، ص104.





دلالة الرسومات و النتائج :

يتبين من الرسومات أن الطاقة الصوتية للمركبات التنوينية أقل مقارنة بها وهي منعزلة .

انتشار الطاقة في المركب التنويني يتكثف في مساحة أقل ، و هذا دليل أو ضرب من الاقتصاد في توزيع الطاقة .

طاقة الحركة في المرحلة الأخيرة في المركب التنويني تظل قوية و واضحة على نقيض وضعها و هي منعزلة إذ تؤول الطاقة إلى تناقص .

يرتبط التنوين بالأعلام فتصير ممنوعة من الصرف ، فما العلة الصوتية لذلك ؟، أو بالأحرى نطرح السؤالين الآتيين :

لماذا منعت الأعلام الممنوعة من الصرف ؟

لماذا جاءت مجرورة بالفتحة عوضا عن الكسرة ؟

و للإجابة عن ذلك نحرص على التفسير الصوتي ، فمما توصلت إليه التجارب المخبرية هو أن الحركات الصوتية تقل طاقتها في المركب التنويني¹، فصار في فتح العلم الممنوع من الصرف بدل صرفه توفير قدر من زمن التردد، و مقدار التردد، وكذا توفير جزء من الطاقة الصوتية و الضغط ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يبدو أن العرب استعاضوا بالفتحة عن الكسرة كون الفتحة حالة ربطها بعلاقة إسماعها بوصفها دالة على مستويات شددها الأكوستكية هي أقوى إسماعا في

¹ ينظر: سمير شريف استيتية، علم الأصوات النحوي، ص735-747.

المواقع السياقية جميعها من الصوت (ي) ، ما يدل على ذلك أكثر أن نجد الصائت ((I)) في مقطع منبور و الصائت (A) في مقطع غير منبور .

ثبت المصادر والمراجع:

1. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية ، القاهرة، مصر، 1971م ، ط4.
2. أحمد يوسف، سيميائية التواصل و فعالية الحوار - المفاهيم والآليات، منشورات مختبرات السيميائيات وتحليل الخطاب ، جامعة وهران،، ط1 ، 2004م .
3. إميل بديع يعقوب، ديوان الشنفرى دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2/ 1996م.
4. التواتي بن التواتي، مفاهيم في علم اللسان، مكتبة رويغي ، الأغواط ، ط2006، 1م.
5. جلال الدين السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، راجعه و قدّم له فايز ترجيني، دار الكتاب العربي لبنان، ط1987، 1م
6. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد الحبيب بن الخواجة، دار العرب الإسلامية، بيروت، ط1، 1986م.
7. خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع اربد الأردن ط1 / 2006م.
8. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين ترتيب و تح :عبد الحميد هنداوي منشورات دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1 2003م.
9. الرضي الأسترباضي، شرح الكافية لابن الحاجب، تح:حسن بن محمد بن محمد بن براهيم الحفظي يحي بشر مصطفى، جامعة محمد بن سعود الإسلامية، ط1/1966م.
10. سميرة رفاص، ملامح الدلالة الصوتية وأثرها في تشكيلات المباني الافرادية، رسالة ماجستير، سيدي بلعباس 2003_ 2004م.
11. سمير شريف استيتية، علم الأصوات النحوي مقولات التكامل بين الأصوات و النحو و الدلالة ، دار وائل ،عمان ،الأردن ط1 2012م.
12. سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مط:عالم الكتب، بيروت، لبنان،، ط1 ، 1966م.
13. صبحي الصّالح ، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط15، بيروت، لبنان، سبتمبر 2002م
14. طه رضوان طه رضوان، تلوين الخطاب في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه ، إشراف:عبد علي الزّاجحي، ومحمد بدري عبد الجليل ، دار الصّحابة للتّراث، طنطا، ط1 ، 2007م.
15. عبد المنعم فائر، السيرافي التّحوي، مطبعة دار الفكر، دمشق، ط1 ، 1983م.
16. عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية الفونتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت لبنان، ط1/1992م.
17. أبو الفتح عثمان بن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن محسن إسماعيل واحمد رشدي شحاتة عامر ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ط2/2007م.
18. فخر الدّين قباوة، مشكلة العامل التّحوي و نظرية الاقتضاء، دار الفكر، دمشق، ط1، 424هـ/2003م.
19. مكّي دزّار، الحروف العربية و تبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه (رسالة ماجستير)، إشراف: ابراهيم العطية ، جامعة وهران، 1985م/ 1986م.

20. مكّي درار, المجلد في المباحث الصوتية من الآثار العربية دار الأديب للنشر والتوزيع,السانيا الجزائر, ط1 2006م
21. مكّي درار وبسناسي سعاد,المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية,مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ط2/2009م
22. محمّد بن المستنير (قطرب), مثلثات قطرب , تح: رضا السويسي, الدّار العربية للكتاب , ليبيا, تونس, ط1 , 1978م.
23. محمّد حسن حسن جبل, المختصر في أصوات اللغة العربية- دراسة نظرية وتطبيقية, مط: البربري للطباعة الحديثة , بسيون, مصر, ط3 , 2005م/ 1426هـ.
24. محمّد خان, اللّهجات العربية و القراءات القرآنية- دراسة في البحر المحيط , دار الفجر للنشر والتوزيع, ط1, القاهرة, مصر, 2002م.

النسب والوسم في الثقافة العربية في ضوء اللسانيات الاجتماعية

د. عبد الكريم خليل جامعة الوادي

ملخص:

يحاول هذا المقال أن يربط بين النسب والوسم، وذلك بدءاً من كون أغلب الأعلام عند العرب استمدت تسميتها من مصادر مختلفة، فقد كان للدين أعمق الجذور في النفس الإنسانية، حيث إن الكثير من الأسماء العربية لها طابع إسلامي، كما تسمت القبائل بأسماء الحيوان والطيور والنبات، كما أننا نجد العرب قد استقوا بعض الأسماء من الكواكب والمهن والصفات.

بالإضافة إلى هذا كله، فقد أثر الانتماء والولاء والانتساب إلى القبائل والعشائر، على الإنسان العربي، بعقليته المتفردة منذ القدم، بل تعداه إلى وقتنا الحاضر، فإنه ما يزال وإلى اليوم يتجسد ذلك الولاء أو الانتماء من خلال إطلاق بعض أسماء القبائل أو العشائر على بعض الأشخاص أو الأماكن أو المناطق و غير ذلك.

Abstract :

Most of the names of the Arabs were derived from different sources. Religion had deep roots in the human psyche. Many Arabic names have an Islamic character.

And most of the tribes took the names of animals and birds and plants a name, and we find the Arabs have borrowed some names of the planets and professions and qualities

In addition to this, belonging to and allegiance to the tribes, has influenced the Arab man, unique individualism since ancient times, but to the present time, it is still to this day is reflected in that loyalty or affiliation by the release of some names of tribes or clans to some people or Places or regions and so on.

أولاً: مفهوم النسب:

تشير المعجمات العربية إلى أن معنى النسب هو الإسناد، وإلحاق شيء بآخر، ويكون في القرابات. جاء في "العين": "نسب: التَّسَبُّبُ فِي الْقَرَابَاتِ. فَلَانٌ نَسِيبِي، وَهَوْلَاءُ أُنْسِبَائِي. وَرَجُلٌ نَسِيبٌ مَنْسُوبٌ: ذُو حَسَبٍ وَنَسَبٍ"¹.
 وفصل "الرازي" هذه الكلمة، بقوله: "(النَّسَبُ) وَاحِدُ الْأُنْسَابِ. وَ(التَّسَبُّبُ) بِكَسْرِ التَّوْنِ وَضَمِّهَا مِثْلُهُ. وَرَجُلٌ (نَسَابَةٌ) أَيَّ عَالِمٌ بِالْأُنْسَابِ وَالْهَاءِ لِلْمُبَالَغَةِ فِي الْمَدْحِ. وَفُلَانٌ (يُنَاسِبُ) فُلَانًا فَهُوَ (نَسِيبُهُ) أَيُّ قَرِيبُهُ. وَبَيْنَهُمَا (مُنَاسَبَةٌ) أَيُّ مُشَاكَلَةٌ. وَ(نَسَبْتُ) الرَّجُلَ ذَكَرْتُ نَسَبَهُ وَبَابُهُ نَصَرَ، وَ(نَسَبَةٌ) أَيْضًا بِالْكَسْرِ وَ(انْتَسَبَ) إِلَى أَبِيهِ أَيَّ اعْتَزَى. وَ(تَنَسَّبَ) إِلَيْكَ أَيَّ ادَّعَى أَنَّهُ نَسِيبُكَ"².

إن هذه الألفاظ المذكورة في قول "الرازي" إنما هي مشتقة من الأصل اللغوي للكلمة التي تدل على الإسناد والإلحاق والنسبة التي أكثر ما تكون في الأبوة، وقد تكون في غير ذلك، وهو قليل.

ثانياً: علم الأنساب قديم وعتيق:

علم النسب أو علم الأنساب، قديم عرفه المسلمون منذ العصر الجاهلي، لكنهم جمعوه ودونوه، فضلاً عن شيوعه بينهم. وقد استمر الاهتمام بالأنساب في العصر الإسلامي لضرورات وغايات دينية واجتماعية وعسكرية وإدارية.
 فقد نبغ بين القبائل والقرى أناس تخصصوا بحفظ النسب، منهم من برع في حفظ نسب قبيلته، ومنهم من برع في حفظ أنساب جملة قبائل.

وكان "أبو بكر الصديق" ممن اشتهر وعرف من قريش بحفظ النسب وبالعلم به، وكان علمه بعلم الأنساب، ثم بأمور الناس، ثم الشعر. فقد ورد في الأثر أنه "كان أنسب قريش لقريش، وأعلمهم بما كان منها من خير أو شر"، وقيل: إنه كان أنسب العرب، وأعلم قريش بأنسابها، وأنسب هذه الأمة"³.

¹ العين، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تحق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت، 272/7.
² مختار الصحاح، الرازي أبو بكر، تحق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط5، 1999م، 309/1.
³ ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقية، ط4، 2001م، 330/15. وينظر: عصر الخلافة الراشدة، محاولة لنقد الرواية التاريخية وفق منهج المحدثين، أكرم بن ضياء العمري، مكتبة العبيكان، ص: 316.

وقد كانت قريش تألف منزل أبي بكر -رضي الله عنه- لخصلتين: العلم والطعام. ولما أمر الرسول حسّان بن ثابت بالردّ على شعراء قريش قال له: "إيت أبا بكر، فإنه أعلم بأنساب القوم منك"¹. فكان يمضي إلى أبي بكر ليقفه على أنسابهم"².

وكان "جبير بن مطعم بن عديّ بن نوفل بن عبد مناف"، وهو أحد أشراف قريش وحلمائها من علماء النسب في قريش، وكان ممن أخذ النسب من أبي بكر. وكان ممن يؤخذ عنه النسب لقريش وللعرب عامة.

وعرف "أبو جهم بن حذيفة" القرشي العدوي بعلمه بالنسب، وكان من المعمرين في قريش. عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام. وكان من مشيخة قريش وصحب النبي. وكان أحد الأربعة الذين كانت قريش تأخذ عنهم النسب³.

وقد ذكره الجاحظ مع ثلاثة آخرين ووصفه بأنه أعلم العرب بالأنساب والأخبار، قال في "البيان والتبيين": «وأربعة من قريش كانوا رواة الناس للأشعار، وعلماءهم بالأنساب والأخبار: مخزومة بن نوفل بن وهيب بن عبد مناف بن زهرة، وأبو جهم بن حذيفة ابن غانم بن عامر بن عبد الله بن عوف، وحويطب بن عبد العزى، وعقيل بن أبي طالب. وكان عقيل أكثرهم ذكراً لمثالب الناس، فعادوه لذلك، وقالوا فيه وحمّوه. وسمعت ذلك العامة منهم، فلا تزال تسمع الرجل يقول: قد سمعت الرجل يحمقه. حتى ألف بعض الأعداء فيه الأحاديث»⁴.

وقد عرف بعض العرب علم النسب، واشتهروا به، ولكنهم في درجة أقل من هؤلاء الأربعة الذين ذكروهم الجاحظ، ومنهم دغفل السدوسي من بني شيبان، وعميرة أبو ضمضم، وابن لسان الحمرة من بني تيم اللات، وزيد بن الكيس النمري، والنخار بن أوس القضاعي، وصعصعة بن صوحان، وعبد الله بن عبد الحجر بن عبد المدان، وعبيد بن شريه وغيرهم⁵.

¹ الحديث في: أسد الغابة في معرفة الصحابة، علي محمد عوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، 6/2. وأيضا في: الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ابن عبد البر القرطبي، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، 342/1. والوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، تحقيق: محمد الأنثووط، وتركبي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 2000م، 273/11.

ولم نعر على هذا الحديث بهذا اللفظ تماما، في كتب الحديث وشروحه المشهورة.

² عصر الخلافة الراشدة، محاولة لنقد الرواية التاريخية وفق منهج المحدثين، أكرم بن ضياء العمري، ص: 316.

³ المرجع نفسه، ص: 316.

⁴ البيان والتبيين، الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1423هـ، 221/2.

⁵ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، 332/15.

ولسنا هنا بصدد تتبع علماء النسب والأخبار في مختلف العصور، وإنما أردنا فقط أن نبين قدمه وعراقته في الثقافة الإنسانية، كونه مرتبطاً بالإنسان؛ لأن به يعرف أصله وفصله، انتماءه ووجوده، وكيونته، وحتى إن لم يكن ذلك البحث مقترناً بدافع علمي فإنه قد يكون في البداية مدفوعاً بالفضول والتطلع إلى معرفة الحقيقة والأصل.

ثالثاً: فضل النسب:

وصف علم الأنساب بعلم الملوك¹، لذلك فهو علم جليل، رفيع القدر، لأنه الوسيلة المثلى للتعرف بين الناس ومن ثم التواصل فيما بينهم، قال العلامة ابن حزم: "علم النسب علم جليل رفيع [الشأن]؛ إذ به يكون التعارف. وقد جعل الله تعالى جزءاً منه تعلمه لا يسع أحداً جهله، وجعل تعالى جزءاً يسيراً منه فضلاً تعلمه، يكون من جهله ناقص الدرجة في الفضل. وكلّ علم هذه صفته فهو علم فاضل، لا ينكر حقه إلا جاهل أو معاند."².

وقد جعل "ابن حزم" تعلم النسب فرض عين، حيث يقول: فأما الفرض من علم النسب، فهو أن يعلم المرء أن محمداً - صلى الله عليه وسلم - الذي بعثه الله تعالى إلى الجنّ والإنس بدين الإسلام، هو محمد بن عبد الله القرشي الهاشمي، الذي كان بمكة، ورحل منها إلى المدينة. فمن شك في محمد - صلى الله عليه وسلم - أهو قرشي، أم يمني، أم تميمي، أم أعجمي، فهو كافر، غير عارف بدينه، إلا أن يعذر بشدة ظلمة الجهل؛ ويلزمه أن يتعلم ذلك، ويلزم من صحبه تعليمه أيضاً"³.

أثار "ابن حزم" مسألة محورية، وتكاد أن تكون من المسكوت عنه، وهي مسألة خطيرة، قد يستهين بها البعض؛ وهي أن تعلم علم النسب أو معرفته بأقل قدر، واجب على الجميع، بل هو فرض عليهم؛ لأنّ من الواجب معرفة نسب النبي محمد صلى الله عليه وسلم بأنه عربي من قريش، ومن ينكر ذلك، أو لا يعتقده ولو كان عن جهل واستهانة بمعرفة نسبه، دخل في دائرة الكفر، أو وصف على الأقل بأنه غير عارف لدينه.

¹ ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الأندلسي، تحقق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط8، 1979م، 489/8.

جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص: 02.²

³ المرجع نفسه، ص: 02.

ولعلم الأنساب فضلٌ كبير، حيث إنه يُرجع إليه في تطبيق أحكام الأحوال الشخصية كالزواج والميراث مثلاً، وفي معرفة أنساب الميخِ ِدّتين لتمييز رواة الحديث، وفي توزيع العطاء، وفي التنظيم العسكري. حيث كانت القبيلة وحدة مقاتلة كما أنها كانت أساس التنظيم الاجتماعي والإداري في الأمصار¹.

ولأن علم الأنساب كبير الفضل واسع الفائدة والمزية؛ فقد أوصى النبي صلى الله عليه وسلم بتعلمه، حيث قال: «تَعَلَّمُوا مِنْ أَنْسَابِكُمْ مَا تَصِلُونَ بِهِ أَرْحَامَكُمْ»².

ومن هنا يظهر لنا أن لعلم الأنساب فضلاً كبيراً، بالإضافة إلى كونه الحلقة التي تصل بين الأرحام، نجده ذا مزية في أبواب الزواج والميراث، والحروب، والأحوال الشخصية، والتنظيم العسكري والاجتماعي والإداري باعتبار القبيلة وحدة تتمتع بالاستقلال الإداري والسياسي والعسكري.

رابعاً: المعايير المعتمدة في الوسم عند العرب:

موضوع التسميات عند العرب من الموضوعات التي لفتت إليها الأنظار؛ لما فيه كثير منها من الغرابة والخروج عن المألوف، فانبرى بعض العلماء في شرح الأسباب التي أدت بالعرب إلى اتخاذ تلك التسميات، وإلى ذكر العلل التي دفعتهم إليها كالذي نراه في بحث "ابن دريد" في كتابه "الاشتقاق"، حيث ذكر في مقدمته كل الأسباب التي رآها وتوصل إليها في بحثه عن هذا الموضوع، حيث نجده يقول: «كان الأميون من العرب (...) لهم مذاهب في أسماء أبنائهم وعبيدهم وأتلاذهم؛ فاستشنع قوم -إما جهلاً وإما تجاهلاً- تسميتهم كلباً، وكليياً، وأكلب، وخنزيراً، وقرذاً، وما أشبه ذلك مما لم يستقص ذكره. فطعنوا من حيث لا يجب الطعن، وعابوا من حيث لا يستنبط عيب (...) وكان الذي حدانا على إنشاء هذا الكتاب، أن قومًا ممن يطعن على اللسان العربي وينسب أهله إلى التسمية بما لا أصل له في لغتهم، وإلى ادعاء ما لم يقع عليه اصطلاح من أوليتهم وعدوا أسماء جهلوا اشتقاقها، ولم ينفذ علمهم في الفحص عنها»³.

كما أثار الجاحظ هذه المسألة، وتحدث عن بعض الدوافع التي تؤدي بالعرب إلى التسمية

بمسميات معينة.

¹ ينظر: عصر الخلافة الراشدة، ص: 315.

² الحديث في: مسند أحمد، أحمد بن حنبل، تحق: شعيب الأنقووط، وآخرون، مؤسسة الرسالة، ط1، 2001م، 456/14. وسنن الترمذي (الجامع الكبير)، أبو عيسى الترمذي، تحق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998، 419/3 وغيرهما.

³ الاشتقاق، ابن دريد، أبو بكر الأزدي، تحق: عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص: 206.

وكما هو معلوم، فإن أغلب الأعلام التي استخدمها العرب قديماً، استمدت تسميتها من مصادر مختلفة، وهذا ما يسمى بالعلم المنقول، ويقابله العلم المرتجل، وهو الاسم الذي وضع للدلالة على شيء معين مخصوص دون غيره مع طبعه بخاصة الوضع والارتجال.

ومن أهم مصادر التسمية العربية:

1- الدين:

للدين أعمق الجذور في النفس الإنسانية، ويتجلى ذلك في ظاهرة التسمية، والكثير من الأسماء العربية لها طابع إسلامي، نحو "عبد الكريم"، "عبد النور"، و - "تاج الدين"، و"أحمد"، و"محمد". وقد يكون للأسماء طابع مسيحي نحو: "يعقوب"، و"بطرس"، و"بولس"، و"جرجس"، كما قد يكون الاسم ذا طابع وثني، نحو: "عبد العزى"، و"عبد مناة"، و"عبد اللات".

وقد ثبت أن أحب الأسماء إلى الله تعالى اسمان، وهما عبد الله وعبد الرحمن، كما ثبت الحديث بذلك عن النبي صلى الله عليه وسلم من الأسماء المتضمنة العبودية لله في معانيها وميزة هذه الأسماء، أنها أصدق تعبير على حقيقة عبودية الإنسان لربه وفقره وذله له¹.

ويدخل في هذا الباب التسمية بأسماء أنبياء الله ورسوله؛ لأنهم سادات بني آدم وأخلاقهم أشرف الأخلاق، وأعمالهم أزكى الأعمال، فالتسمية بأسمائهم تذكر بهم وبأوصافهم وأحوالهم وقد أجمع العلماء على جواز التسمية بهم، ولنا في رسول الله أسوة حسنة حيث سمي ابنه إبراهيم، وأفضل أسماء الأنبياء: اسم نبينا ورسولنا محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم وعلى إخوانه من النبيين والمرسلين أجمعين.

ويتضمن هذا الإطار كذلك التسمية بأسماء الصالحين من المسلمين، وصحابة رسول الله إلى يوم الدين وقد كان لصحابة رسول الله نظر لطيف في ذلك، فهذا الصحابي، الزبير بن العوام رضي الله عنه يسمي أولاده . وهم تسعة . بأسماء بعض شهداء بدر رضي الله عنهم، وهم: عبد الله، المنذر، عروة، حمزة، جعفر، مصعب، عبيدة وخالد².

2- أسماء الحيوانات والطيور والنبات:

¹ ينظر: أمير المؤمنين الحين بن علي، شخصيته وعصره، علي محمد الصلابي، ط1، 2004م، 18/1.

² المرجع نفسه، ص: 19.

تسمت القبائل بأسماء الحيوان والطيور والنبات، فالقبائل العربية التي تسمت بأسماء الحيوان تُعدُّ بالعشرات، ومنها: "كلب"، و"فهد"، و"أسد"، وفي ذلك يقول الجاحظ: «والعرب إنما كانت تسمي بكلب، وحمار، وحجر، وجعل، وحنظلة، وقرد، على التفاؤل بذلك. وكان الرجل إذا ولد له ذكر خرج يتعرّض لزجر الطير والفأل، فإن سمع إنسانا يقول حجرا، أو رأى حجرا سمى ابنه به وتفاءل فيه الشدة والصلابة، والبقاء والصبر، وأنه يحطم ما لقي. وكذلك إن سمع إنسانا يقول ذئبا أو رأى ذئبا، تأول فيه الفطنة والخبّ والمكر والكسب. وإن كان حمارا تأول فيه طول العمر والوقاحة والقوة والجلد. وإن كان كلبا تأول فيه الحراسة واليقظة وبعد الصوت، والكسب وغير ذلك»¹.

وتعرض "الجاحظ" إلى أسماء الحيوان التي تسمّى بها الناس. فذكر منها: غراب، وصرّد، وفاختة، وحمامة، وبمام، وبمامة، وعقاب، وقطامي، وحجل، وصرقر، وطاووس، وطويس، والغرائيق، والغرنوق².

ونجده يقدم لنا دليلا حسيّا على تأثير العربي بهذه الفكرة، حيث أشار إلى أن "عبيد الله بن زياد" صور في دهليزه كلبا وأسدا، وقال: كلب نابح، وكبش ناطح، وأسد كالح. فتطير إلى ذلك فطارت عليه. ر

ومن هنا نلاحظ أن التسمية عند العرب كانت ذات طابع عفوي، وكثيرا ما كانت تتم من طريق المناسبات والحوادث التي يتعرض لها العرب، فقد روي أبو حاتم السجستاني، أنه قيل للعتبي: «ما بال العرب سمت أبناءها بالأسماء المستشعة، وسمت عبيدها بالأسماء المستحسنة؟». فقال: «لأنها سمت أبناءها لأعدائها، وسمت عبيدها لأنفسها»³.

وغير بعيد عن ذلك، فإننا نجد العرب قد سمّت بأسماء الطيور: كـ: "صقر"، و"حمامة"، و"شاهين" و"عقاب"، و"هيثم"، و"عكرمة"، و"نسر"، و"بمامة". وأسماء النبات أيضا كقولهم: "حنظلة"، و"وردة"، و"زهرة"، و"ياسمين"، و"فلة"، و"زهور"، و"نخلة"، و"ريحانة"، و"طلحة"، و"شبيحة"، .. إلخ.

¹ كتاب الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ، 214/1.

² المرجع نفسه، 33/7.

³ ينظر: الاشتقاق، ابن دريد، ص: 04.

3- التسمية بأشياء أخرى:

بالإضافة إلى العوامل التي ذكرناها من قبل، فإننا نجد العرب قد استقوا بعض الأسماء من الكواكب: نحو: "بدر"، و"هلال"، و"شهاب"، و"نجمة"، و"شمس"، و"قمر" إلخ، كما انتسبوا إلى الأماكن كقولهم فلان المغربي والبصري والشامي والعماني والإسترايادي، وغير ذلك¹.

كما نقلوا أسماء المهَن إلى أسمائهم نحو: "الجوهري"، و"الحريري"، و(الحيَّاط)، و"النحَّاس"، و"النجَّار"، و"السَّرَّاج"، و"الورَّاق"، ونقلوا أسماء الزمان والشهور ك"شعبان" و"رمضان"، و"ربيع"، و"جمعة"، و"سحر"، و"عيد".

وللصفات حظ من التسمية عند العرب، كقولهم: "جميل"، و"خالد"، و"سعيد"، و"عبَّاس" إلخ. وكان دافع التفاؤل كذلك ظاهراً في الأسماء، وأكثر ما يكون على وزن "يفعل"، ك"يزيد"، و"يعمر"، و"ينفع"، و"يسلم".

وكان العربي وما يزال يفتخر بقوته وشجاعته وفروسيته في العصور المختلفة، فأثر ذلك عليه في التسمية، حيث نجدهم يسمون "فارس"، و"منتصر"، و"غالب" و"منتصر". وغير ذلك².

خلاصة:

استمدت أغلب الأعلام عند العرب تسميتها من مصادر مختلفة، فقد كان للدين أعمق الجذور في النفس الإنسانية، حيث إن الكثير من الأسماء العربية لها طابع إسلامي، كما تسمت القبائل بأسماء الحيوان والطيور والنبات، كما أننا نجد العرب قد استقوا بعض الأسماء من الكواكب والمهن والصفات

بالإضافة إلى هذا كله، فقد أثر الانتماء والولاء والانتساب إلى القبائل والعشائر، على الإنسان العربي، بعقليته المتفردة منذ القدم، بل تعدَّاه إلى وقتنا الحاضر، فإنه ما يزال وإلى اليوم يتجسد ذلك الولاء أو الانتماء من خلال إطلاق بعض أسماء القبائل أو العشائر على بعض الأشخاص أو الأماكن أو المناطق وغير ذلك.

¹ الحيوان، الجاحظ، 214/1.

² ينظر: الحيوان، الجاحظ، 214/1 وينظر: الاشتقاق، ابن دريد، 563-566.

ثبت المصادر والمراجع:

1. الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ابن عبد البر القرطبي، تحقق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
2. أسد الغابة في معرفة الصحابة، علي محمد عوض وعادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
3. الاشتقاق، ابن دريد، أبو بكر الأزدي، تحقق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.
4. أمير المؤمنين الحسين بن علي، شخصيته وعصره، علي محمد الصلابي، ط1، 2004م.
5. البيان والتبيين، الجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1423هـ.
6. جمهرة أنساب العرب، ابن حزم الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
7. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ابن بسام الأندلسي، تحقق: إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط8، 1979م.
8. عصر الخلافة الراشدة، محاولة لنقد الرواية التاريخية وفق منهج المحدثين، أكرم بن ضياء العمري، مكتبة العبيكان
9. العين، الفراهيدي، الخليل بن أحمد، تحقق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د.ط، د.ت.
10. كتاب الحيوان، الجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1424هـ.
11. مختار الصحاح، الرازي أبو بكر، تحقق: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط5، 1999م.
12. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقية، ط4، 2001م.
13. الوافي بالوفيات، صلاح الدين الصفدي، تحقق: محمد الأنثووط، وتركبي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، لبنان، 2000م.

سيمياءية الشخصيات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد

أ. ميهوبي خديجة .جامعة الأغواط

أ.د. الوكال زارقة. المركز الجامعي بآفلو

ملخص:

تهدف هذه الدراسة لتعرف عن سيمياءية الشخصيات في رواية الفيل الأزرق لأحمد مراد، فالشخصية تعد عنصرا محوريا ومكونا أساسيا في أي عمل سردي، فهي تصنع الأحداث في الرواية وتدفع بها إلى الأمام، تتحرك في مكان وزمان معينين وترتبط بهما ارتباطا عضويا متأثرا وتأثيرا، فلا يمكن فصلها عن باقي العناصر المكونة لهذا العمل، فهي ذات أهمية كبيرة.

الكلمات المفتاحية: الشخصية، السيمياءية، الفيل الأزرق، أحمد مراد.

Abstract :

The study aims at identifying the semiology of characters in Ahmad Morad's "Alfil al Azraq" novel, given that the character is a central elements and key component in any narrative work: They create events in the novel and drive them forward, move in a specific space and time, and are associated with them organically as a subject and a mean of influence, that is why they cannot be separated from the other components of the work, they are definitely of great importance.

Keywords: The character- semiology- Alfil al Azraq- Ahmed Mourad.

عرفت الشخصية إهتماما كبيرا في الدراسات السيمياءية، لكن في البداية هناك صعوبة واجهت النقاد في البحث

عن حقيقة الشخصية وهي الخلط بين الشخصية الحكائية والشخصية الواقعية، فما هو الفرق بينهما؟

1/ الفرق بين الشخصية الحكائية والشخصية الواقعية: تعتبر الشخصية الحكائية. مكون روائي تخيلي

personnage، أما الشخصية الواقعية توصف بأنها فردا (شخص) personne، والخلط بينهما راجع لسوء التأويل

في الدراسات النقدية، حين تخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما «الشخصية كائن حركي

يقوم في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه وحين إذن تجمع الشخصية جمعا قياسيا على الشخصيات لا

على الشخص الذي هو جمع شخص»¹، بيد أنه «من العبث رفض كل علاقة بين الشخصية والشخص: تمثل

¹عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب، وهران - الجزائر، (د.ط)، 2005، ص 120

الشخصيات أشخاصا تبعا لظروف خاصة بالتخيل»¹ فالشخصية تبني داخل النص الروائي عن طريق اللغة ليس لها وجود ككيان بشري، ولقد تناولت الدراسات الكلاسيكية والحديثة الشخصية.

2/ الشخصية في الدراسات الكلاسيكية: على الرغم من أهميتها الكبيرة في العمل الأدبي إلا أنها في الدراسات الكلاسيكية كانت ثانوية ففي الشعرية الأرسطية يخضع مفهومها كلياً لمفهوم الحدث، يقول أرسطو «يمكن أن توجد حكاية رمزية Fable دون " طبايع" ولكن لا توجد طبايع بلا حكاية رمزية»²، فقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم فاعل بالحدث.

في القرن التاسع عشر أصبح للشخصية وجودها المستقل عن الحدث، «بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساساً لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديد، ويربط (الآن روب غريبي) هذا الاهتمام الذي أولاه روائيو القرن التاسع عشر للشخصية بصعود قيمة الفرد في المجتمع ورغبته في السيادة»³ مما انعكس بالإيجاب على الشخصية في العمل الروائي فأصبح لها مكانتها، وصنفت عدة تصنيفات منها تصنيف جورج لوكاتش إلى الشخصية المثالية، والشخصية الرومانسية، والشخصية المتصالحة، أما تصنيف ميشيل زرفا Michel Zirrafa فهو الشخصية المنجزة وغير المنجزة، إلا أنه كان يميز بدوره بين الشخص والشخصية، وهناك تصنيف لوسيان كولدمان Goldman Lucien القائم على البطل الإشكالي والبطل الملحمي، وتصنيف فورستر بين الشخصية البسيطة والشخصية المعقدة، وبين الشخصية الديناميكية النامية والشخصية الساكنة الثابتة⁴

3/ الشخصية في الدراسات الحديثة: أما في الدراسات الحديثة فقد اختلفت حسب المنهج المتبع ووجهة نظر كل منها، و من بين أهم الدراسات الدراسة التي قام بها فلاديمير بروب v. Propp، انطلق فيها من تحليل مئة حكاية خرافية روسية عجيبة ودراسته هذه كانت مرجع لكثير من النقاد بعده توصل إلى «أن هناك قيمة ثابتة وقيمة متغيرة، إن ما يتبدل هو أسماء الشخصيات، وما لا يتبدل هو أفعالهم أو وظائفهم fonction. ويمكن أن نستخلص أن الخرافة تستند غالباً أفعالاً متشابهة لشخصيات متباينة، وذلك ما يتيح لنا أن ندرس الخرافات انطلاقاً من وظائف الشخصيات»⁵، الوظيفة حسبها «هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالاته داخل البناء العام للحكاية»⁶، وخلص فلاديمير بروب أن

1 - تودوروف ترفيطان ، مفاهيم سردية ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005، 2000، ص 71

2 - ينظر ر. بارت، و. كاييسر ، و. ك. بوث ، ف. هامون ، شعرية المسرود، ترجمة عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، ب ط ، 2010، ص 31

3 - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء - الزمن - الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب - بيروت لبنان، ط 2، 2009، ص 208

4 - ينظر: جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة www.alukah.net، ط 2011، 1، ص 223

5 - محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرياض، بيروت، الرباط، الجزائر العاصمة، ط 1، 2013، ص 59.

6 - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية. مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ب ط، 2001، ص 19

لشخصية الحكائية واحدا وثلاثين وظيفة، فقام بوضع سبع حقول - دوائر - لأفعال الشخصيات الحكائية التي تؤديها ولا تخرج عنها هي:

- 1- حقل عمل المعتدي (أو الشرير)، يحتوي على الإساءة والمعركة وأنواع الصراع ضد البطل والمطاردة.
 - 2- حقل عمل المانح أو (المزود)، ويحتوي على التحضير للأداة السحرية، ووضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل.
 - 3- حقل عمل المساعدة، ويحتوي على نقل البطل في الفضاء، وإصلاح الإساءة أو سد الحاجة والنجدة أثناء المطاردة، وإنجاز المهمات الصعبة، وتحلي البطل.
 - 4- حقل عمل الأميرة أو (شخصية موضوع البحث وأبيها)، ويحتوي على طلب القيام بالمهمات الصعبة، والوسم بعلامة، و اكتشاف البطل المزيف، والتعرف على البطل الحقيقي ومعاينة المعتدي الثاني، والزواج، ولا يمكن أن يكون التمييز بين وظائف الأميرة ووظائف أبيها دقيقا جدا.
 - 5- حقل عمل الطالب، ولا يحتوي إلا على إرسال البطل (مرحلة الانتقال)
 - 6- حقل عمل البطل، ويحتوي على الرحيل من أجل البحث، ورد الفعل على مطالب المانح والزواج. ويختص البطل الباحث بالوظيفة الأولى في حين لا يقوم البطل الضحية إلا بالوظائف الأخرى.
 - 7- حقل عمل البطل المزيف، ويحتوي بدوره على الرحيل من أجل البحث، ورد الفعل السلبي دوما على مطالب المانح، ووظيفة نوعية هي الادعاءات الكاذبة¹
- فالشخصية عند **فلاديمير بروب** لا أهمية لها في حد ذاتها بل أهميتها تكمل في الوظيفة التي تقوم بها داخل الحكاية «فالوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس، كما قد يوهم بذلك خلال المعطى الظاهري للنص، ومن هنا فإن الوظيفة لا تكثرث للشخصية المنفذة لها علينا الاكتفاء فقط بتعيينها من خلال اسم يعبر عنها»²، فالأسماء والصفات والأشكال هي التي تتغير من عمل إلى آخر أما المضمون المحدد لكل دائرة لا يتغير ويبقى ثابتا.
- إلا أن ليفي سترواس Claude Levi Strauss فيؤخذ بروب في نموذج الوظيفة، الذي اقتصر فيه على الجانب الشكلي دون الجانب المضموني أي الدلالي الذي تومئ إليه الشخصية، سترواس يقر «بتضمين الشخصيات

¹ فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996، ص 98

² سعيد بنكراد، السيميائيات السردية. مدخل نظري، مرجع سابق، ص 19

كـمـكـون أسـاسـي في بـنـاء والدلالة النصية»¹ الكاتب عليه أن يراعي في اختياره لشخصياته الجانب الشكلي والاجتماعي والثقافي والدلالي من أجل قيامها بالدور المنوط بها، ففي الثقافة العربية مثلاً نجد أن الدور الدلالي لشخصية الجمل بغض النظر عن كونه حيواناً هو رمز الصبر، والكلب فيرمز للوفاء.

بعد فلاديمير بروب يقوم إتيان سوريو **Etienne Souriau** الذي انطلق من المسرح لإعداد «نموذج عملي يتكون من ست وحدات يسميها "وظائف درامية" وهي مختلفة شيئاً ما عن مفهوم الوظيفة عند بروب»²، وهذا في كتابه (مائتا ألف موقف درامي) تتمثل هذه العوامل في المفاهيم الفلكية، نتج عن تطبيق سوريو المنطلق من المسرح «نفس قيمة النتائج التي تم الحصول عليها انطلاقاً من التطبيقات على الحكايات الشعبية. ففي تصنيف سوريو نعشر، وإن بتعبير مختلفة، على نفس التميزات بين القصة الحديثة (التي لا تشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية)، وبين مستوى الوصف الدلالي (الذي ينجز انطلاقاً من "الوضعيات" القابلة للتفكيك في إجراء العوامل)»³

على أنقاض دراسة بروب و سوريو بنى غريماس **Grimas** دراسته لنصوص الأدبية ودراسة الشخصية، وقام بتعديل دائرة الفعل عند بروب إما بالإضافة أو الحذف «فشذب ما يمكن أن يكون ضرورياً، فخرج ببنية عامله تقوم على ستة عوامل تدرج في ثلاثة علاقات تقترب من ماهية النص السردية»⁴، تنتظم هذه العوامل وفق ثلاثة على النحو الآتي :

1- ذات / موضوع: تمثل الذات مصدر الفعل، فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها الموضوع هو غاية الذات ستنتهي إليها الحكاية، يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلف حالة جديدة.

2- المرسل / المرسل إليه: المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في الموضوع، و يدفعها إلى الفع طرف الذات يكون ورائها محرك أو دافع هو المرسل، والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات) فتحقيق الذات للموضوع يكون موجهاً نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه.

3- المساعد / المعارض: المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والتعارض هو الذي يقف عائق بين الذات وموضوع رغبتها، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق الموضوع⁵، ترتبط هذه العوامل من خلال ثلاث علاقات كالتالي:

¹ باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ غابرييل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار

الأمل، 2012، ص 49 نقلًا عن Lévi-Strauss (claude): anthropologiestructurale deux. ed. plon 1973 p161

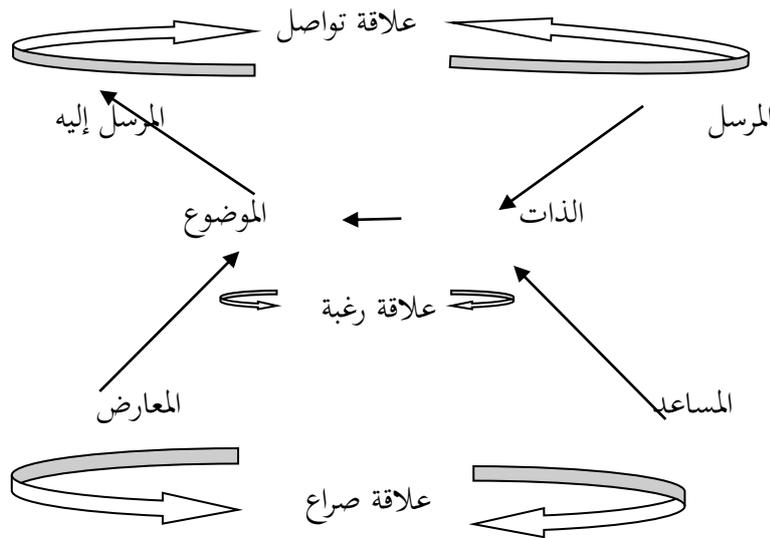
² - حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء - الزمن - الشخصية، مرجع سابق، ص 219

³ - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية - مدخل نظري، مرجع سابق، ص 74

⁴ - محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، مرجع سابق، ص 71

⁵ - محمد بوعزة، تحليل النص السردية. تقنيات و مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1،

- 1- علاقة الرغبة: تجمع هذه العلاقة بين من يرغب (الذات)، وما هو مرغوب فيه (الموضوع)¹.
- 2- علاقة التواصل: فتجمع بين المرسل والمرسل إليه، تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع.
- 3- علاقة الصراع: و ينتج عن هذه العلاقة، إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها²، و ضمن علاقة الصراع يتعارض كل من المساعد والمعارض (معيق)، تتركب هذه العوامل مع العلاقات التي تربطها وفق نموذج العاملية التالي



فغريماس اهتم بالأعمال التي تقوم بها الشخصية داخل العمل السردية لذلك يمكن اعتبار النموذج العاملية «شكل قانوني لتنظيم النشاط الإنساني، أو هو النشاط الإنساني مكثفا في خطاطة ثابتة»³، وعلى خلاف غريماس نجد تزفيتنتودوروف Tzvetantodorov الأسس العلمية التي انطلق منها في تعريفه للشخصية الروائية هي اللسانيات حيث يقول «أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق»⁴، إن هذا التعريف ينسجم مع المفهوم اللساني للشخصية فتودوروف يختزل وظيفتها في وظيفة تركيبية ويجردها من محتواها الدلالي⁵، فالشخصية ما هي إلا قضية لسانية، تحقق دلالتها من خلال وظيفتها النحوية داخل البنية السردية.

1 - حميد لحمداني، بنية النص السردية - من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 35

2 - المرجع نفسه، ص 36

3 - سعيد بنكراد، السيميائيات السردية. مدخل نظري، مرجع سابق، ص 72

4 - تودوروف تزفيتان، مفاهيم سردية، مرجع سابق، ص 71

5 - المرجع نفسه، ص 73

أما فيليب هامون Philippe Hamon فيرى أن الشخصية باعتبارها مفهوماً سيميولوجياً «يمكن أن تحدد في مقارنة أولى كمورفيم مفصل بشكل مضاعف: إنها مورفيم ثابت ومتجمل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)»¹، قدم ثلاث فئات من الشخصيات هي

1- فئة الشخصيات المرجعية: تتضمن شخصيات التاريخية (نابليون)، شخصيات الأسطورية (فينوس، زوس)، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال). إن هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

2- فئة الشخصيات الإشارية: إنها دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنها في النص، يصعب أحياناً الإمساك بهذه الشخصيات بسبب تسرب آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويه.

3- فئة الشخصيات الإستذكارية: فيما يتعلق بهذه الفئة، فإن المرجعية النسق الخاص بالعمل وحدها كافية لتحديد هويتها. فهذه الشخصيات تقوم بنسيج شبكة من التدايعات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ. إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم ببذر أو تأويل الأوامر. إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني (...)، كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات، ومن خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه وبين (...). إلا أنه يمكن أن تنمي شخصية واحدة إلى جميع الأنواع الثلاثة السابقة في الآن ذاته².

فالشخصية عند هامون علامات لسانية تشبه الدليل اللساني، تتمثل في مجموعة الأسماء والصفات، التي تحدها، يميز هامون بين الشخصيات الإنسانية الشكل وشخص لا إنسانية على سبيل المثال الروح *l'esprit*، في أعمال هيغل Hegel يمكن أن تعد شخصية، الرئيس المدير، (...). كذلك البيض، الطحين، الزبدة هي "الشخصيات" التي يخرجها نص يتحدث عن طريق التحضير في المطبخ، وكذلك الجرثوم والفيروس والكريمة العضوية هي شخصيات في النصوص البيولوجية³، فالشخصية حسبها لا تقتصر على تجسيد دور الإنسان بل تتعداه فيكون هذا الشخص المتخيل حيواناً أو نباتاً أو جماداً أو إلهاً أو ظاهرة ما أو قيمة معنوية أو ظاهرة فيزيائية أو علمية، فدراسة فيليب هامون انطلقت من العناصر التي أغفلتها نظرية غريماص، ومع ذلك لا يمكن النظر إلى مقترحات هامون باعتبارها تشكل نقیضاً لما جاء به غريماص انطلاقاً من موقع تحليلي جديد⁴

⁴ ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع الجزائر، ب ط، ب ت، ص 33

² - ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، مرجع سابق، ص 29، 32

³ ينظر ر. بارت، و. كايسر، و. ك. بوث، ف. هامون، شعرية المسرود، مرجع سابق، ص 97

⁴ سعيد بن كراد، السيميائيات السردية. مدخل نظري، مرجع سابق، ص 120

4/ تعريف برواية الفيل الأزرق: تدور أحداث رواية حول جريمة قتل ذهبت ضحيتها (بسمة) زوجة شريف، الذي يتهم بقتلها، ويدخل إلى مستشفى الأمراض العقلية ليلتقي بصديقه القديم (يحيى)، الشخصية الرئيسية في الرواية فيحاول مساعدة صديقه وكشف حقيقة الجريمة وملابساتها، والبحث عن القاتل الحقيقي.

5/ سيميائية الشخصيات رواية «الفيل الأزرق»: لعبت الشخصيات دورا مهما في هذه الرواية فنجدها تنوعت وكانت شخصيات مختلفة منها ما هو واقعي، ومنها اللامرئية، والحيوانات،... إلخ، إلا أنها شكلت لحمة فنية داخلها، وربط بينها بشكل فني مشوق ولهذا سنحاول دراستها، ومعرفة والعلاقات التي تربط بعضها بعضا.

5-1/ سيميائية الشخصيات الرئيسية: تتمثل الشخصيات الرئيسية في

يحيى: يمثل الشخصية الرئيسية في الرواية وهو البطل فيها والمحرك الأساسي والرئيسي في الرواية نظرا لارتباط الوثيق بسير الأحداث اسمه الكامل «يحيى راشد إبراهيم»¹، أول من سمي به هو سيدنا يحيى بن سيدنا زكريا ﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا﴾ (سورة مريم، الآية 07)، سيميائيا (يحيى) هو من الحياة وضد الموت يكون قد اختاره المؤلف الضمني لأنه الشخص الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من حادث المرور الذي أودى بحيات زوجته وابنته فالروائي يسعى وهو يضع الأسماء لشخصياته «أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئته وللشخصية احتمالياتها ووجودها»² فاسم العلم كما يرى رونال بارت R. Barthes أمير الدوال، إيجاءاته عينيه، إنها اجتماعية ورمزية³.

بعده الجسماني يمتاز بكونه شاب عمره سبعة وثلاثين سنة «زفرت أنفاسي في سبعة وثلاثين عاما معكوسة أمامي في المرأة»⁴، «ذقن تغزوها الشعيرات البيضاء باستحياء، أسنان تطمسها السجائر والقهوة بالتناوب، وعينان تزحف عليها العروق الحمراء زحف اللبلاّب على الجدران»⁵، يعاني من مرض السكر، تحدد هذه الأوصاف انعكاس ظروف حياته على شكله.

¹ أحمد مراد، رواية "الفيل الأزرق"، دار الشروق، ط 12، 2014، ص 29

² حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء - الزمن - الشخصية، مرجع سابق، ص 247

³ حمداوي جميل، مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 334 نقلا

R. Barthes : « Analyse textuelle d'un conte d'E. POE », Sémiotique narrative et textuelle.

Paris, Larousse, 1974, p:34

⁴ الرواية، ص 6

⁵ المصدر نفسه، ص 7

أما عن بعده الاجتماعي فهو طبيب نفسي نال درجة عالية من التعليم يحضر لرسالة الدكتوراه بعنوان «التحليل النفسي عن طريق لغة الجسد»¹، عاد للعمل في مستشفى (8غرب) بعد انقطاع دام خمس سنوات يعاني من ديون «جدول تراكمات القسط الشهري + غرامات التأخير في السداد = رمال ربا متحركة انغرست فيها حتى رقبتى»²، متزوج وأب لطفلة توفيت في حادث مرور قبل خمس سنوات كان السبب الرئيسي فيه.

بعده النفسي يتمثل في كونه مدمنا على الكحول والقمار يلخص صفاته بقوله «ضيق الخلق، متبلد الإحساس جانح للوحدة، فاقد للثقة فيمن حولي، نابذ للارتباط مذعور من المسؤولية تجاه أي شخص أو كائن ((ولا استثناء للنبات))، كسول، يائس بإيجابية أضيق كثيرا بمن يحاول قراءتي رغم ولعي بقراءة الآخرين، إدماني للقمار توغل حتى الغدة النخامية ولن يفيدته علاج كيماوي، أقلعت عن الكحول منذ شهرين، كانت تلك أسوأ نصف ساعة في حياتي! الكني على أي حال أشرب في حالتين فقط، حين أكون عطشا، وحين لا أكون! فقد اتضح أن الماء ليس جيدا...»³، ساعدته قراءة لغة الجسد كثيرا في معرفة حقيقة الأشخاص من حوله.

فهذه الشخصية (يحيى) شخصية تعاني من الغربة والعزلة والوحدة بسبب فقدان زوجته وابنته. صاحبه تأنيب الضمير والشعور بالذنب فهو يرى أنه هو السبب في الحادث، وحببية لم تكن من نصيبه، مما صاحبه عجز عن مواجهة الواقع، وعدم القدرة على التأقلم معه بالتالي اختار الابتعاد عنه، والانطواء على نفسه، فحاول الهروب نحو الوراء والنسيان لتخلص من هذا الألم بالقمار والجنس والشرب ليختتمها بالحبوب المهلوسة DMT.

فشخصية (يحيى) تمثل الإنسان العربي الذي يعاني من مجموعة من الصراعات، والاصطدامات فهو يعاني من الصراع بين ما هو علمي وما تلقاه عن الأمراض النفسية، وما هو خرافي الذي بني على المعتقدات الشعبية، والصراع بين الواجب والحق في الحياة بسلام.

شريف: هو ثاني شخصية رئيسية «شريف ماهر الكردي»⁴، شريف يطلق على العالي المنزلة ذو المكانة العالية سامي القدر يمتاز بـ «بيس وجهه وحفر خديه بخطين غائرين، الخسفت عيناه الخضراء في محجريهما كجزيرتين في محيط، وطال شعره المطعم بخطوط بيضاء عقصها إلى الوراء بخيط أسود سميك، أظافر طويلة ذراعاه بارزا العروق، اليسرى موشومة...»⁵، تغير شكله كثيرا نحو الأسوأ فهو مهممل لشكله الخارجي لا مبالى به.

1 - المصدر نفسه، ص 18

2 - الرواية، ص 28

3 - المصدر نفسه، ص 128

4 - الرواية، ص 44

5 - المصدر نفسه، ص 45

اجتماعيا هو «طبيب نفسية عمل حتى عام بمستشفى ((بهمن)) النفسي قبل أن يفصل منها لأسباب لم تذكر، متهم بقتل زوجته ((بسمه مجدي)) (...). محاميه دفع بمرض موكلها العقلي إلى هيئة المحكمة لتبرير عدم مسؤوليته الجنائية عن الحادث»¹، فهو الآخر من الطبقة المثقفة المرموقة، سلبت إرادته بعد قتل زوجته مثل الصنم «تتقاذفه الطيور بأنواع الفضلات»²، فالكاتب يركز على حالة التحجر التي بلغتها هذه الشخصية.

نائل: تختلف هذه الشخصية عن غيرها من الشخصيات فهو من العالم اللامرئي، من الجن هذا العالم المجهول القسما، الذي لا نعرف عليه إلا القليل، الجن في اللغة يدور معناه حول التستر والاختفاء فجنى الشيء يجنيه جنا: ستره، و به سمي الجن، لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه³. مخلوق من نار ↓ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ ↑ (سورة الأعراف، الآية 12)، فهي مخلوقات نارية ترى الإنسان ولا يراها لقوله تعالى: ↓ إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ↑ الأعراف، الآية 27).

عرفها **الدميري** بأنها أجسام هوائية، قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، لها عقول وافهام وقدرة على الأعمال الشاقة وهم خلاف الإنس، الواحد جني. ويقال سميت بذلك، لأنها تتقى و لا ترى⁴، يقول **القزويني** «زعموا أن الجن حيوان ناري (...). من شأنه أن يتشكل بأشكال مختلفة واختلف الناس في وجود الجن فمنهم من ذهب إلى أن الجن والشياطين مرده الإنس (...). منهم من ذهب إلى أن الله تعالى خلق الملائكة من نور النار وخلق الجن من لهيها والشياطين من دخانها، وأن هذه الأنواع لا يراها الناظر»⁵، إلا إذا تقمصت شكلا من الأشكال المعروفة كالحیوان والإنسان.

بما أن أسماء الشخصيات تختلف في رواية لأخرى «يرجح الروائيين لأسماء شخصياتهم الحكائية بين مستويين تعبير بين دائما، مستوى اعتباطي يخلو الاسم معه من أي دلالة وأخر رمزي يبدو الاسم معه موحيا زاخرا بالدلالات المعبرة عن السمات المميز لهذه الشخصية المادية والمعنوية»⁶، فالاسم في الشخصية الروائية ذو طابع مدروس في الغالب يكون محمل بدلالات عدة تتماشى مع طبيعة الشخصية، فهو يساهم في بناء الشخصية الروائية، كان إختيار اسم (نائل) لما تحمله من دلالة سيميائية فهو ما ينال ويدرك، يقال أصبت منه نائلا، فالاسم يرتبط بالوظيفة التي يقوم بها فهو يتمكن من الذي

1 - الرواية، ص 44

2 - الرواية، ص 46

3 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد 01، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997، ص 472

4 - ينظر: كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، الجزء 01، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط 1، ص 663

5 - زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط

1 2000، ص 292

6 - نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2010، ص 113

يسكنه وينال من حواسه، وينال من زوجته حتى تحمل منه ويقتلها زوجها وهو مطموس الحواس ويقتل الممسوس نفسه فيموت كافرا.

أما المعتقد الشعبي فيجعل للجان القوى والقدرة على الإيذاء والنفع، فيعتقد أن للجن قدرة تفوق قدرة الإنسان، ولذلك نجد الإنس يستعين بهم لقضاء حاجياته وتسخيره لخدمته، يعرف ماضي الإنسان فهو يعلم بحدوث مقتل زوجة وابنة (يحي) وحالة السكر التي كان فيها «قدر سرعته 160.. الكحول يعمل المعجزات»¹، فهذه الشخصية خارقة تستطيع أن تعلم عن الشخص أكثر مما يعلمه عن نفسه.

يمتاز بالقوة والبطش والقسوة، «فتح فم شريف، فتحه حتى كاد ينفسخ ثم أمسك ضرسا في الصف الأيمن، قبض عليه بسبابته وإبهامه وجذب، بمجهود لا يذكر اقتلعه من اللثة بقوائمه الأربع، خرج بنافورة دماء»².

مايا: أصل هذا الاسم لاتيني Maia أصله عبري محول عن ماري والذي هو مريم «مايا في المعجم إلهة الخصب والربيع عند الرومان، وعند اليونان أم ((هرمس)) من كبير الألهة ((زيوس))»³، تمتاز بجمالها عمرها 28 سنة «تأملت منحنياتها القياسية، منكبها ناصعي البياض المرصعين بالنمش خصلاتها العجرية»⁴، مدمنة خمر والمهلوسات والحشيش، تعمل مسؤولة تسويق في شركة، تجمعها علاقة غير شرعية مع (يحي)، هي ذات اسم أجنبي «اسم العلم الشخصي في مجال الرواية بأنه تعين للفرد، وخلق تطابق بين اسمه وحالاته النفسية والوصفية، والاجتماعية، بل هو قناع إشاري ورمزي وأيقوني، يدل على عوالم الشخصية الداخلية والخارجية»⁵ وصفات وملامح جسمانية أجنبية، أداة إغواء فهي من قدمت حبوب الفيل الأزرق ل (يحي) فكل ما هو أجنبي إغوائي إغرائي.

لبنى: من الشخصيات الرئيسية، سيميائيا تعني لبنة شجرة لها لبن كالعسل ويتبخر بعوده، في تاريخ العشاق نجد (لبنى) حبيبة (قيس بن الذريح) الملقب بمجنونها، هي حبيبة (يحي) وظف هذا الاسم الكاتب بسب ما يحمله من دلالة ترتبط بالحب العذري بالبطل يشترك مع قيسفي اكتوائه بنفس النار الحب، أخت شريف، جذابة ذات عينان خضراوان «البلوزة البنفسجية أضفت الكثير لبشرة النسكافية الفاتحة، والحزام فوقها أحاط خصرا لم يتغير، اقتربت، عنقها الطويل تزينه السلسلة! الفراشة الزرقاء التي لم تلعبها يوما منذ هاديتها بها، اقتربت، حواجبها السميقة وشفاه الكريز والرموش تخفي توترا في عينين يانعتين أطفأها حزن»⁶، تبادل (يحي) نفس الشعور بالرغم من أنها متزوجة وأم لبنت.

1 - الرواية، ص 119

2 - المصدر نفسه، ص 414

3 - الرواية، ص 180

4 - المصدر نفسه، ص 6

5 - جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 335

6 - الرواية، ص 74

5-2/ سيمائية الشخصيات الثانوية: هي الشخصيات المساعدة في الحدث الروائي، تأتي في المرتبة الثانية بعد الشخصيات الرئيسية.

المأمون: شخصية تعود إلى زمن الماضي. وهو اسم عربي يدل سيميائياً على الموثوق به، الذي لا خوف من أذاه، المؤمن المضمون إخلاصه، التقى بالبطل في غرفة العزل حيث قام بتهديده «رجل في الأربعينيات قوي البنية .. شعره منسدل يصل قرب كتفيه .. لحيته مشدبة مدببة .. وعيناه! عيناه قاسيتان تحملان حزناً وهماً لم يكن ليتحمله إنسان .. عضلاته مفتولة وقبضته التي اعتصرت رقبتي أصابعها غليظة قاسية .. ذراعه التي دفعتني للحائط كانت ذراعاً قوية لم تشبه ذراع شريف الهزيلة سوى في الوشم المنقوش فوقها .. الوشم الذي يتحرك بهدوء»¹.

أسر (يحيى) داخل جسده في عالم الفيل الأزرق فيحمل شكله الخارجي «أكلني الفضول لرؤية نفسي في عالم الفيل فاقتربت مددت يدي وقومت المرأة عمودياً، ما كان لكلمات أن تعبر عما اعتراني حين شاهدت ما عكسه سطحها، تباطأت ضربات قلبي في لحظة سكتة قلبية تتلجأ، تراجع متخبطاً فتعثرت في سجادة، سقطت ببطء شديد ولم يفارق الانعكاس عيني، أعرفه! هو!! تقابلنا من قبل في غرفة العزل، اعتصر رقبتي وهددني بحب شديد إن لم آت بالقميص سأتمنى أن ألقى حتفي .. ولن أنال ذلك الشرف!! انقضت ورفعت كفي السمراء أتأمل الخاتم الفضي ذا الفص الأسود المربع ونقوشه التي تشبه الأغصان، لا مست وجهي العريض، تحسست فمي الواسع تحت أنفي المدبب، مسحت على جبهي العريضة المستوية فوق حاجبي الكثيفين البارزين وشعري المنسدل بجانب كتفي»².

بسمه مجدي: هي غائبة كشخصية حاضرة كفعل، ما حدث لها هو مربط الفرس كونها السبب في دخول (شريف) مستشفى الأمراض العقلية، اسمها يحمل معنى الفرحة الذي يتضاد مع ما وقع لها، زوجة شريف امرأة جذابة هي التي قامت بمناداة (ناثل) عن طريق الوشم (الطلسم)، والذي حاولت التخلص منه بدون جدوى «تبين حدوث قطع دائري مشرذم ((قطره 5 سم)) أعلى الفخذ اليسرى، يشير تطوره الالتئامي إلى كونه جائز الحدوث ما بين أسبوع إلى عشرة أيام، نتيجة سلخ الجلد بألة حادة ..»³.

تنتهي حياتها بتحليقه فاشلة من الدور الثلاثين «جسدها خرقة مستعملة حلقت من السماء السابعة إلى الأرض قبل أن يمر فوقها بabor زلط صدئ، لترات دم غليظة نضحت من جسدها المغروس في الأسفل و عظام اتخذت اتجاهات مخالفة»⁴.

1 - المصدر نفسه، ص 274

2 - الرواية، ص 354

3 - الرواية، ص 53

4 - المصدر نفسه، ص 45

زوجة المأمون: تجسدت في صورة (لبنى) في رحلات حبوب الفيل الأزرق، مع بعض التغيير في بعدها الجسمي، هي زوجة المأمون، عانت الكثير بسبب الوشم الذي وضعته، تعرضت إلى عذاب شديد «مسحت الغرفة بعيني للحظة قبل أن تنفضني صرخة، صرخة آتية من السقف!! نظرت فرأيتها في ركن فوق رأسي، مقلوبة عارية، بطنها منتفخ ملتصق بالجدار (...). ووجهها يحتك بأحجار الحائط وشعرها الطويل يتماوج كبندول ساعة ناحية الأرض بمسح الحائط، غائبة عن الوعي مرتحية كخروف، تفيق في يقظات متقطعة لتصرخ، قبل أن تغيب ثانية»¹، نفذ فيها حكم الشنق أمام الملاء ورميت في النيل.

عم سيّد: أحد المرضى مستشفى العباسية «بجانبي نبت "عم سيد" من العدم (...) تخطى العقد السابع، و لا يذكر أحد تاريخ دخوله (...) قميصا كان أخضر و قبعة رياضية هالكة لم تحف ابتسامه شحيحة الأسنان»².

سامح: هو زميل (يحي) في (8 غرب) طبيب نفسي (سامح زيدان)، يحمل حقد وغل دفينين له، انتهازي يتدخل فيما لا يعنيه فهو «خسيسا، لئيمًا، مملا، خرتيتا، مقرزا، سمجا، متسلقا حاقدا، ناقصا، (...) أحمق، متملقا، منافقا، جبانًا، أرعن، وقلبه أسود»³، عمل جاهدا من أجل إيقاع ب (يحي) والظعن في عمله، لقي حذفه على يد (شريف) «بهدوء اقترب شريف من سامح.. نحنى فوقه قبل أن ينظر إلي نظرة طويلة لم أفهم معناها.. أو لعلي وقتها لم أرد أن أفهم.. بيقين مزوج بغضب جزّ من أجله أسنانه أمسك بكفيه ذقن سامح ومقدمة رأسه.. وبعزم قوته طوّح كل منها في اتجاه معاكس.. سمعت فقرات عنق تنفك وقصبة هوائية تضل طريقها»⁴.

محسن: ممرض سبق و أن عمل مع (يحي)، سيميائيا اسمه يدل على الاحسان، يمتاز ب «نحافة مقشدة، أسنان طويلة، وعين يمنى يؤبؤها أكبر من أختها»⁵، كان المساعد لدخول (يحي) ل (شريف) من أجل تخليصه بعد أن نزعت الحالة من تحت يده.

صفاء: مديرة المستشفى «رغم تخطيها منتصف الخمسينيات لازالت تحتفظ بمسحة جمال»⁶ هي من أرجعت (يحي) للمستشفى وأنزله في (8 غرب).

نيجوزي: خادمة عوني إفريقية في الأربعينيات من (رواندا) اسمها يعني الشجرة المباركة «حيثني بأسنان ناصعة وسط بشرة أبنوسية لامعة»¹، وأخبرته بأنها رأت برفقه ظلا داكنا.

1 - المصدر نفسه، ص 365

2 - الرواية، ص 11

3 - الرواية، ص 336

4 - المصدر نفسه، ص 332

5 - المصدر نفسه، ص 23

6 - المصدر نفسه، ص 13

ديجا: اسمها الأصلي خديجة «أنثى في العقد السادس من عمرها حاصرت التجاعيد عينيها (...) يحيط برسيغها كمية لا بأس بها من الأحجار الكريمة مغروسة في أساور فضية، في أصابعها خواتم كبيرة متوجة بالعقيق»²، تعمل واشمة، هي من قامت بوضع الوشم ل (بسمة) ساحرة لقيت حذفها في حادث يعجز عن تفسيره.

الكلب: يعرفه الدميري بأنه «حيوان شديد الرياضة، كثير الوفاء، وهو لا سبع ولا بهيمة، حتى كأنه في خلق المركب لأنه لو تم له طباع السبعة ما آلف الناس لو تم له طباع البهيمة مآكل لحم الحيوان»³.

يمتاز في الرواية بأنه «كلبا أسود فاحما يلهث كأنه ركض شهرا، شعره مبعثر ولسانه لون الكبد يقطر زيدا، يحدق في غضبا بعينين محجريهما دم، زجر فارتفعت شفته العليا لتكشف عن صفين من الحراب المدببة ونية في الانقضا»⁴، تعددت رؤيته في أحلام البطل (يحي)، الكلب الأسود هو الذي أكل العزيمة، والمطارد للبطل في رحلاته، لينتقل من رؤيته في الأحلام لأرض الواقع «ورائي مباشرة كان واقفا، ليس كما رأيته من قبل أضخم، ضلوعه خارجة عن جسده مغروسة في الشعر الأسود الفاحم، وعيناه لا مكان فيهما لبياض، سواد لا قمر ولا نجوم ولا بشر (...) أتحدث عن كلب الأسود! كلب أحلامي صوت لهائه اختلط بصرخة المرأة ومحاولتي الحفاظ على هدوئي، مرت ثوان نسيت فيها التقاط أنفاسي، انقبض قلبي ورفض أن يتبسط، حتى العرق النجس في المسام ولم ينهمر، كان ذلك حين ارتعشت اللمبة الخافتة وانطفأت!! ما سمعته لم يكن نابحا أو حتى زائير، كان صوت حسييس نار، نار بلا وهج!!»⁵.

3-5/ الشخصيات العابرة: وهي الشخصيات التي لم يكن لها دور في سير الأحداث تنوع ذكرها مثل الأطباء الدكتور (كيلاني) طبيب في المستشفى دوره يكمن في وضع التقارير للمرضى لديه خبرة طويلة في مجال عمله عمل في المستشفى مدة 26 سنة، (عبد المعطي) وهو المشرف السابق على رسالة الدكتوراه ل (يحي)، دكتور (فوزي)، (صلاح رجائي).

كما أنه ذكر بعض أسماء للنزلاء في مستشفى (8 غرب) «سعيد ده قتل مراته .. فشنك .. هيترحل بكره .. وده فوكس .. خطف جارتة أسبوعين .. وبعدين خنقها .. اللجنة لسه ما حددتش .. و اللي جنبه ده عبد المجيد .. سم أبوه وأمه ..»⁶، والمقمرين على رأسهم (عوني) وهو صاحب منزل القمار و بائع للحشيش المغربي، (شاكر) وهو مقمر خسر الكثير على يد (يحي) في لعبة البوكر.

1 - المصدر نفسه، ص 31

2 - الرواية، ص 173

3 - كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، الجزء 01، مرجع سابق، ص 586

4 - الرواية، ص 40

5 - المصدر نفسه، ص 406

6 - المصدر نفسه، ص 26

بإضافة إلى (نرمين) زوجة (يحيى)، (علي شعبان) صديق قديم، (كوثر) جارة (يحيى) والباغضة له، (سالي) صديقة (مايا) المقربة، (تاكي) العامل في محل الوشم، بائع حبوب الفيل الأزرق مجهول القسمات، والد (بسمة). وذكره للعاملين كعامل الأمن في مستشفى العباسة (عبد الفتاح، والعاملة في منزل (شريف) (أم شيمة)، (عوض) البواب، هذا التنوع في الشخصيات يكسب الرواية نوعاً من التوسع والتنوع في عالم شخصياتها.

6/ علاقة الشخصيات وتعالق بعضها ببعض:

لا تخلو أي شخصية في رواية «الفيل الأزرق» من القيام بوظيفة موكلة لها، وتحدد هذه الوظائف لتساهم في بناء معمارية النص السردي، فكل شخصية لها علاقات مع الشخصيات الأخرى وتحمل خصائص تميزها عن غيرها من الشخصيات، إلا أن الجامع العام لهذه الشخصيات أنها تظهر عليها نوع من التفكك الاجتماعي، ويظهر هذا جلياً من خلال شخصية البطل الرواية (يحيى) برغم من انتمائه للطبقة المثقفة، إلا أنه يعاني من اضطرابات وانحرافات فحياته لا تخرج عن النساء، الشرب، القمار، ونفس الشيء يقال عن شخصية (مايا).

علاقات الشخصيات مع بعضها البعض فنجد أنها محكمة النسيج، فعلاقة بين (يحيى) و(شريف) علاقة صداقة، والعلاقة بين (نائل) و(يحيى) علاقة كره، ونفس العلاقة بين (نائل) و(شريف) وهذا الكره قديم قدم الأزل، مذ خلق الله عز وجل الإنسان وفضله عليه وأمره بسجود له.

أما عن علاقة بطل الرواية (يحيى) بالنساء، فنجد أن هناك علاقة حب بين (يحيى) و(لبنى)، وتعلق فرغم مرور سنين طويلة وابتعادها عنه وهروبه من حبها فإنه لم يستطع أن ينساها لأنها تعيش في ذهنه في عالمه الداخلي، وفي وعيه و لاوعيه ف (لبنى) تبقى دائماً وأبداً في ذهن (يحيى)، شيئاً رائعاً مرغوب فيه ومشتهى، هي الأخرى محبة له ومتعلقة به ونافرة من زوجها (خالد)، على الرغم من وجود طفلة تجمعهما، نجد البطل (يحيى) نافر من (مايا) رغم وجود علاقة جسدية بينهما، وحبها له. أما عن علاقة (شريف) بزوجته (بسمة) فهو محب لها بالرغم من قتله اللاإرادي لها.

7/ نموذج العامل في رواية «الفيل الأزرق»:

يتمثل نموذج العامل في رواية «الفيل الأزرق» على النحو التالي

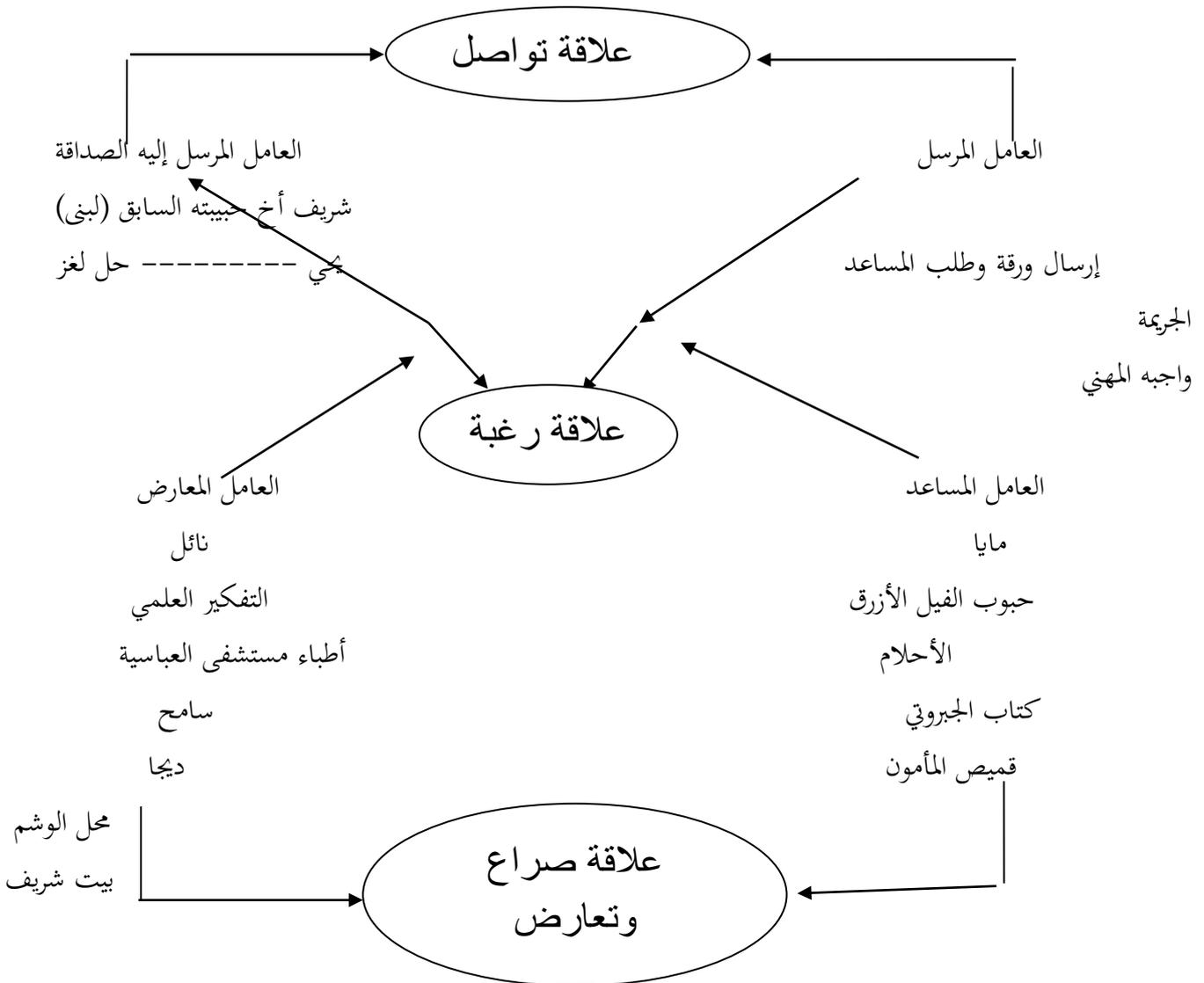
أ / علاقة الرغبة: تجمع هذه العلاقة بين من يرغب الذات وهو (يحيى)، والمرغوب فيه الموضوع وهو حل لغز الجريمة التي أودت بحياة (بسمة)، ومساعدة صديقه (شريف) المتهم الوحيد في قضية القتل.

ب / علاقة التواصل: تجمع بين المرسل الذي يجعل الذات ترغب في الموضوع والمتمثل في الصداقة هي الدافع الأول لخوض غمار هذه المغامرة، بالإضافة أن (شريف) هو أخ (لبنى) حبيبة (يحيى) السابقة، واستنجد (شريف) بـ (يحيى) بطلب

المساعدة منه وإن كانت بطريقة مشفرة، كما أن واجبه المهني يفرض عليه المساعدة. والمرسل إليه وهو الطرف المستفيد من الموضوع المتمثل في (شريف) مروراً بعلاقة الرغبة.

ج /علاقة الصراع: تجمع بين المساعد الذي يقف إلى جانب الذات (بيجي) على تحقيق الموضوع (فك لغز الجريمة)، ويتمثل في (مايا) كونها هي من عرفته على حبوب الفيل الأزرق التي من خلالها استطاع القيام بالرحلاته، كذلك الأرقام، الأحلام وكتاب الجبروتي و قميص المأمون المستعمل الحامل لشفرات الأرقام ، (عمّ سيّد/ الحياط)، ومحل الوشم كما كان بيت شريف من العوامل المساعدة المهمة فبداخله عثر على (الأرقام موشومة على الحائط، كتاب الجبروتي، الصور، قميص المأمون)، والمعارض الذي يقف ضد الذات (بيجي) ووضع العراقيل والحواجز أمامها وتمثل في (نائل/الجن) لكونه المتسبب في جريمة القتل، الكلب، سامح لحقده، كذلك لتفكير العلمي وأطباء المستشفى بسبب التعارض بين التفكير العلمي وتفكير الشعبي الخرافي، ديجا الواضعة للوشم.

يمكن تمثيل هذه العلاقات وفق المخطط التالي



مخطط نموذج العملي لرواية «الفيل الأزرق»

المصدر:

أحمد مراد، رواية "الفيل الأزرق"، دار الشروق، ط 12، 2014

قائمة المراجع:

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، المجلد 01، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997
- باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ غابرييل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل، 2012
- تودوروف تزفيطان، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005، 2000
- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة www.alukah.net، ط 1
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي - الفضاء - الزمن - الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب - بيروت لبنان، ط 2، 2009
- حميد لحمداني، بنية النص السردية - من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 1991
- زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، 2000
- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية - مدخل نظري، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، ب ط، 2001.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب، وهران - الجزائر، (د.ط)، 2005
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 1996
- فليب هامون، سميولوجية الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله للنشر والتوزيع الجزائر، ب ط، ب ت
- كمال الدين محمد بن موسى الدميري، حياة الحيوان الكبرى، الجزء 01، تحقيق إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط 1

محمد بوعزة، تحليل النص السردي . تقنيات و مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010

محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرياض، بيروت، الرباط، الجزائر العاصمة، ط1، 2013.

نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألفية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010

ر. بارت، و. كايسر ، و. ك. بوث ، ف. هامون ، شعرية المسرود، ترجمة عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، ب ط ، 2010

