ISNN 2543 - 3857

مجلة

مقامات

للدراسات اللسانية و الأدبية و النقدية

مجلة دورية دولية علمية محكمة

تصدر عن معهد الآداب و اللغات بالمركز الجامعي بآفلو

العدد 01

جوان

2017

مجلّة دوريّة دوليّة علميّة محكّمة
تصدر عن معهد الآداب واللغات
بالمركز الجامعي بآفلو
التّرقيم الدّولي : ISSN2543-3857

المدير الشرفي للمجلة : الدكتور عبد الكريم طهاري ـ مدير المركز الجامعي ـ
مدير المجلة: الدكتور الوكال زرارقة
رئيس التحرير: الدكتور حمزة بوجمل
نائب رئيس التحرير: الأستاذ :يحي علاق
مسؤول النشر: الأستاذ : محمد الحبيب منادي

هيئة التحرير

د . فضيلة بلعالم د . صالح حدّاب
أ. امحمد رخرور أ . رابح بوصبع
أ.فاطمة الفاسي أ . نريمان أمينة مزاري
أ. فاطمة عدة أ. فؤاد بومدين
أ. أمين شعمي
التنسيق و الإخراج : إبراهيم سماعيني

الهيئة العلمية الاستشارية للمجلة :

أ.د أحمد حساني جامعة الشارقة (الإمارات العربية)
أ.د عبد القادر فيدوح ـ جامعة المنامة (مملكة البحرين)
أ. د . محمّد أبو نبوت (جامعة القاهرة) .
أ.د. علي بن إبراهيم بن محمد السعود . جامعة القصيم (المملكة العربية السعودية) .
د. إحسان بن صادق بن محمد اللواتي . جامعة السلطان قابوس (سلطنة عمان) .
د. خضراء ارشود قاسم الجعافرة . (جامعة مؤتة الأردن) .
أ.د ناصر سطمبول ـ جامعة وهران
أ .د سليمان عشراتي ـ المركز الجامعي بالبيض ـ
أ.د عيسى بريهات ـ جامعة الأغواط ـ
أ. د إبراهيم شعيب ـ جامعة الأغواط ـ
أ.د بوداود وذناني ـ جامعة الأغواط ـ
أ.د لخضر حشلافي ـ جامعة الجلفة ـ
أ.د محمد الأمين خويلد ـ جامعة الجلفة ـ
د. بولفعة خليفة ـ جامعة جيجل ـ
د. عز الدين حفار ـ المركز الجامعي بعين تموشنت ـ
د. عيسى خثير ـ المركز الجامعي بعين تموشنت ـ
د. العربي دين ـ جامعة سعيدة ـ
أ . بلقاسم بن قطاية ـ جامعة المدية ـ

أ.د عبد الجليل مرتاض ـ جامعة تلمسان ـ
أ.د أمينة طيبي ـ جامعة سيدي بلعباس ـ
د. بوفاتح عبد العليم ـ جامعة الأغواط ـ
د. الميهوب جعيرن – جامعة الأغواط-
د. محمد بوعلاوي ـ جامعة المسيلة ـ
د. محمد حدوارة ـ جامعة تيارت ـ
د. بولفعة زرارقة ـ المركز الجامعي بغيليزان ـ
د . العيد علاوي ـ المركز الجامعي باللبيض ـ
د. مختار درقاوي ـ جامعة الشلف ـ
د. بن الدين بخولة ـ جامعة الشلف ـ
د. فاضل نعمان ـ جامعة عنابة ـ
د. عيسى شاغة – جامعة البويرة-
د. زين العابدين بن زياني ـ جامعة البويرة ـ
أ. ناصر بوصوري ـ المركز الجامعي بالنعامة ـ
أ . عطاء الله بوسالمي ـ جامعة بجاية ـ
أ . محمد الفاروق عاجب . المركز الإسلامي للبحوث بالأغواط ـ
أ . الجيلالي جغال ـ جامعة ميلة ـ

قواعد وشروط النشر بالمجلة :

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

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

ـ يشترط في البحث المقدم للمجلة أن يكون أصيلا وغير منشور أو مقدَّم للنشر في دورية أو مجلة أخرى.

ـ ينبغي أن لا تزيد صفحات البحث عن 20 صفحة (على ورق A4) ، مع مراعاة العناوين الفرعية للمقال.

ـ نوع الخط وحجمه في العربية : traditional arabic 16 ـ و traditional arabic14 للهوامش وقائمة المصادر والمراجع، ويكون الفصل بين الأسطر بـ : 01 سنتم. ونوع الخط وحجمه في اللغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة هو :

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

ـ 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

ـ يجب أن لايقل عدد الصفحات المقال عن الخمس ولا يتجاوز العشرين.

ـ وجوب وضع ملخص للمقال من خمسة إلى سبعة أسطر بالعربية إن كان المقال بلغة أجنبية ، والعكس كذلك .. ويأتي في بداية المقال.

ـ تخضع المقالات ـ قبل إجازتها ـ للتقييم والتحكيم من قبل خبراء مختصيين ، وقراراتهم غير قابلة للطعن أو الاعتراض.

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

ـ ما يرد من آراء وأحكام فيما ينشر في المجلة هي تعبير عن آراء أصحابها، ولا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلة : تقدم المقالات والدراسات الأكاديمية ـ 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 ـ معهد الآداب واللغات ـ المركز الجامعي بأفلو ـ الهاتف: 213662407317+

كلمة العدد

الحمد لله والصلاة والسلام على سيدنا محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه الطاهرين الطيبين .

وبعد :

يشرق علينا العدد الأول من مجلة (**مقامات**) من سماء معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بأفلو ليضيء بأشعته فضاء البحث العلمي وليضاف لكواكب مجال البحث العلمي والأدبي الذي تزخر به مجرة الجامعة الجزائرية .

إنَّ مسافة ألف ميل تبدأ بخطوة ، وهذا العدد الأول هو الخطوة الأولى في مسار نراه طويلا ، وهو حافل بالمحطات الواعدة التي سيكتشف فيها الباحث والقارئ راحة المعرفة ، واستجمام العلم ، ويتزود فيها بآليات التحليل ، وأدوات القراءة الفاحصة الكاشفة المشخصة ، فيواصل بذلك رحلته العلمية مغذيا عقله بغذاء العلم والأدب، ومحصنا ذاته بسلاح النقد النافع الذي يثمر في كلِّ محطة يَحِلَّ بها فيُزود ويتزوَّد.

ونحن نسعى بإذن الله أن يكون هذا المولود الفتي فضاء مفتوحا للبحوث العلمية اللسانية منها والأدبية التي تهدف إلى خدمة اللغة العربية وأدبها القديم والحديث بخدمة التراث والاعتزاز به ، والانفتاح على الآداب والدراسات الأجنبية دون عقدة وتعصب لأن التراث العلمي والمعرفي العالمي هو ملك البشرية جمعاء .

وفي هذا العدد بحوث ودراسات تصب كلها في بحر الدراسات اللسانية والأدبية والنقدية لأساتذة باحثين من جامعات جزائرية ، فمن البحوث اللغوية التعليل النحوي عند سيبويه ، إلى جانب الحجاج اللغوي في آية التعجيل من سورة يونس ، إلى موضوع مصطلح المشاكلة في الخطاب الإبلاغي الشفهي. ويسافر بك هذا العدد في رحلة الإثارة والإعجاب مع بعض الدراسات النقدية والأدبية ومنها هندسة الكتابة الشعرية ، أسماء الشخصيات في رواية عائلة من فخار لمحمد مفلاح ، تطور مفهوم البطل في الرواية العربية الحديثة ، حدود الحرف وعتبات المعنى وغيرها من الدراسات البحثية الهادفة.

إننا نسعى من خلال هذه الدورية الواعدة إلى تحقيق المتعة العلمية والفكرية للقارئ الباحث، ولن يتسنى لنا ذلك إلاّ بتعاون كل المخلصين في مجال البحث العلمي بآرائهم وتوجيهاتهم وكفاءاتهم وعلمهم.

مدير المجلّة: د. زرارقة الوكال

الفهرس

- **كلمة مدير المجلَّة** – د. زرارقة الوكَّال . (المركز الجامعي بآفلو) .
- **التَّعليل النَّحوي عند سيبويه** – د . لعشريس عباس (المركز الجامعي بمغنية) . ..... (01)
- **المفاهيم الإيقاعيَّة والموسيقيَّة عند الفلاسفة المسلمين** – أ . ناصر تجّيني (المركز الجامعي بآفلو) ..... (13)
- **الحجاج اللغوي في آية التَّعجيل من سورة يونس** – د . مختار درقاوي (جامعة الشلف). ..... (25)
- **حُدُودُ الحَرْف وعَتَباتُ المَعْنى** – أ . حُسَين بَلهادي (جامعة سعيدة). ..... (37)
- **مصطلح المشاكلة في الخطاب الإبلاغي الشَّفهي – أمثال الميداني أنموذجاً** – بوجمعة بومدين . (جامعة معسكر). (49)
- **الرِّواية العربيَّة بين الرَّاهن التَّجريبي والأفق الاستراتيجي** – أ . بهلول شعبان . (جامعة سعيدة)...... (65)
- **تطوُّر مفهوم صورة البطل في الرِّواية العربيَّة الحديثة – دراسة تطبيقيَّة** – د . سعيد مقيديش .(جامعة سيدي بلعباس). (95)
- **هندسة الكتابة الشِّعريَّة – بلاغة البياض والسَّواد في شعر عمر أزراج** أ . عامر أحمد .(جامعة سيدي بلعباس)..... (107)
- **أسماء الشخصيات في رواية عائلة من فخار/ محمد مفلاح – مقاربة سيميائية** – أ. عطاء الله عويسي (المركز الجامعي بآفلو) ..... (117)
- **تخطيط السياسة اللغوية في الوطن العربي** . د . دين العربي (جامعة سعيدة) ..... (137)
- **مسألة الحاجز المعرفي في تحديد العلاقة بين الذات والموضوع** . أ . عاشور توامة (المركز الجامعي بميلة) . ..... (153)
- **منهج الشيخ محمد باي بلعالم في شرح ملحة الإعراب** . د. عيسى شاغة (جامعة البويرة) . ..... (169)
- **ظاهرة التأريخ والتوقيع في الشعر الملحون الجزائري** – د. زين العابدين بن زياني (جامعة البويرة)..... (185)

التعليل النحوي عند سيبويه

د . لعشريس عباس

المركز الجامعي بمغنية

ملخص: لا أحد من الدارسين ينكر فضل إمام النحاة سيبويه(180هـ)* على جميع النحاة في المشرق والمغرب ، ويحاول هذا العمل البحث عن التعليل النحوي عند هذا العلم الفذ، على الرغم من أن التعليل النحوي لم يبلغ ذروته في هذا العهد، وإنما أردنا أن نبين بعض آراء سيبويه هي هذا الباب، وكيفية تعامله مع هذه الظاهرة، وما هي المصطلحات التي استعملها معتمدين فيذلك على ما جاء في الكتاب، ومحيلين على النحاة الذين جاؤوا بعده والذين عرضوا للمسألة من حيث التعريف و التبويب والتأليف، لنصل في الأخير إلى نتيجة مهمة وهي قدرة سيبويه على التعليل ، واستفادته الكبيرةمن الخليل بنأحمد الفراهيدي (175هـ) في هذا الباب .

ABSTRACT

This study want to show the efforts of one of great arab grammarian who is sebaweh in his book « elkitab » .this study want to show the efforts of this reasercher on the phenorn of the grammar reasons « el ila annaheouia » based on his book and want to show how he deel with this phenopmenon and his opnion with the comparaison with ather arabic grammarian as ibnjini and athors .

تمهيد:

لقد أخذ النحاة على اختلاف مدارسهم بمبدأ التّعليل منذ العُهود الأولى للنّحو فكلّ حكم نحويّ يعلّل، وكلّ ظاهرة نحويّة كلّيّة أو جزئيّة لابدّ لها من علّة عقليّة، وكلّ نحويّ بصريّ، أو كوفيّ، أو بغداديّ يجرّب مَلَكَاتِهِ الذّهنيّة ويستنبط عللاً جديدة ، أي أنّ المدارس النّحويّة قد أخذت جميعا منذ الخليل بمبدأ التعليل، ولم يكتفوا بما قَرُبَ وسَهُلَ من العلل، و إنّما ذهبوا يغوصون في كوامن العلل و دَقَائقها، وبهذه الطريقة فُتح باب التّعليل أمام النّحاة فأخذ كلّ متعمّق في علم النّحو منهم يستنبط ما يستطيع من غرائب و نوادر هذه الظاهرة في الكلام العربيّ، وأغربوا فيها أيّما إغراب، وتجادلوا فيها طويلاً مفضين في كثير من جدلهم إلى فروض وهميّة حتّى عقّدوا مصنّفاتهم تعقيدًا شديدًا و حتّى غَدَا كثير من مباحثها عسيرًا بحسب ما يرى شوقي ضيف [1].

وبما أن كتاب سيبويه، هو أول كتاب في النحو، فكيف عالج إمام النحاة " سيبويه" هذه الظاهرة ؟.

تعريف العلة :جاء في لسان العرب :"عَلَّلَ، العَلُّ و العَلَلُ: الشُّرْبَةُ الثَّانِيةُ ، وَعَلَّهُ ، يَعُلُّهُ ويَعِلُّهُ إذا سقاه السَّقيَة الثانية، والتَّعليل سقيٌ بَعْدَ سقْيٍ وَ جَنْيِ الثَّمْرَة مرَّة بعد أُخْرَى، و عَّل الضّارب المضروب إذا تَابَعَ عليه الضَّرْب، و العَلَلُ من الطّعام: ما أكل منه، عن كراع و طعام قد عُلَّ مِنْهُ أي أُكِلَ. و تَعَلَّلَ بالأَمْرِ واِعْتَلَّ: تَشَاغَلَ، و التَّعِلَّةُ و العُلاَّلة: ما يتعلَّلُ بها. و العُلُلُ أيضًا: جَمْعُ العَلُول: به المريض من و قد اِعتَلَّ الرَّجُلُ و هذا عِلَّة أي سبب"[2]، من خلال ماجاء في المعاجم فإن معنى السبب أو السببية هو من أبرز المعاني لهذه المادة ، وهذا ما يتوافق مع المعنى الاصطلاحي له أيضا .

المعنى الاصطلاحي : تقول الأستاذة منى إلياس العلّة في كلامهم صور شتَّى يجمع ما بينهما معنى السّببيّة، فقد كانوا يطلقون اسم العلّة على مختلف القواعد أو القوانين النّحويّة الّتي يستنبطونها من استقراء الكلام[3]، و هي الوصف الّذي يكون مِظنّة وجه الحكمة في اتخاذ الحكم كما يرى الأستاذ مازن المبارك[4]، إذن ؛ فالعلة في الاصطلاح السبب الذي وضع لأجله الحكم أو بعبارة أوضح هي الأمر الذّي يزعم النّحويّين أنّ العرب لاحظته حين اختارت في كلامها وجها معيّنا من التّعبير و الصّياغة[5]. في حين يرى حسن خميس الملخ أن العلة تفسير عام أو خاص حيث يقول :"التّعليل في النّحو كما يذهب إلى ذلك تفسير اقتراضي يبيّن علّة الإعراب أو البناء على الإطلاق وعلى الخصوص وفق أصولِه؛ فهو تفسير؛ لأنّ التّفسير هو الكشف عن المراد من اللّفظ نحويّا سواء كان ذلك في المراد؛ أو غير ظاهر"[6]، ومهما يكن كونها ظاهرة تفسيرية ،أو ظاهرة سببية ،إلا أن المتفق عليه من خلال الدارسين هو أنها تعليل أو بيان لسبب وقوع الحكم، وهذا ما يؤكده الزّجّاجيّ الّذي يرى بأنّ علل النحو الأوضاع والمقاييس التي وضعت لأجل الحكم[7].

أنواع العلل النحوية وأقسامها :

اهتم النحاة بتقسيم العلل، ومن بين هؤلاء؛ أبو القاسم الزّجّاجيّ الذي قسمها إلى ثلاثة أضرب: علل تعليميّة، وعلل قياسيّة، و علل جدليّة نظريّة.

فالعلل التّعليميّة عنده هي الّتي يتوصّل بها إلى كلام العرب؛ أي التّوصّل إلى معرفة كلامهم، فمن هذا النّوع قولنا: إنّ زيدًا قائمٌ، إن قيل بِمَ نصبْتُمْ زيْدًا؟ قُلنا: بـ(إنّ)؛ لأنّها تنصب الاسم و ترفع الخبر.و العلل القياسيّة أن يقال: و لِمَ وجب أن تنصب (إنّ) الاسم؟ فالجواب في ذلك أن يقول: لأنّها ضارعت الفعل المتعديّ إلى مفعوله فحملت عليه، فأعملت عمله لما ضارعته، فالمنصوب بها مشبّه بالمفعول لفظًا، والمرفوع بها مشبّه بالفاعل لفضًا. فهي تشبه من الأفعال ما تقدّم مفعولها على فاعلها، نحو: ضربَ أخاكَ محمّدُ.أمّا العلّة الجدليّة فكلّ ما يعتلّ به في باب (إنّ) بعد هذا مثل أن يقال فمن أيّ جهة شابهت هذه الحروف الأفعال؟ و بأيّ الأفعال شابهت؟ و لأيّ شيء عدلتم بها إلى ما قدّم مفعوله على فاعله... وكلّ شيء اعتلّ به المسؤول جوابًا عن هذه المسائل فهو داخل في الجدل و النّظر[8].

أما ابن مضاء القرطبيّ فقسمها إلى ثلاثة أنواع وسماها: العلل الأولى، و العلل الثّواني، و العلل الثّوالث ، فقال "العلل الأولى بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالنّطق بكلام العرب، و العلل الثّواني و الثّوالث تخصّ العرب الحُكماء"[9] .أما فيما يخص عددها فهي كثيرة ، جاء عن السيوطي قوله :"و هي واسعة الشّعب، إلاّ أنّ مدار المشهور منها على أربعة و عشرين نوعا وهي: علّة سماع، و علّة تشبيه، وعلّة استغْنَاء، وعلّة استثقال، و علّة فرق، وعلّة توكيد، وعلّة تعويض، وعلّة نظير، وعلّة نقيض، وعلّة حمل على المعنى، وعلّة مشاكلة، وعلّة معادلة، وعلّة قرب و مجاورة، وعلّة وجوب، وعلّة جواز، وعلّة تغليب، وعلّة اختصار، وعلّة تخفيف، وعلّة دلالة حال، و علّة أصل، و علّة تحليل، و علّة إشْعار و علّة تضادّ، وعلّة أولى"[10]، ومن كلام السوطي يتضح لنا أن عدد العلل كبير، إل أن المجمع عليه هي التي ذكرها .

العلل عند سيبويه:

يجوز لنا أن نقول إن "الكتاب" لسيبويه"؛ أوّل كتاب اهتمّ بالعلّة النّحويّة اهتمامًا كبيرًا، و أكثر من ذكرها بعد كلّ حكم نحوي؛ إذ لا تكاد تخل مسألة من مسائل الكتاب من التّعليل، يقول شوقي ضيف :"تكثر التّعليلات في كتاب سيبويه كثرة مفرطة سواء للقواعد المطّردة أو للأمثلة الشّاذّة"[11] ، ويرى عبده الرّاجحيّ أنّ "كتاب سيبويه مبنيّ في أغلبه على التّعليل و الحوار الّذي يجري فيه دائمًا بينه وبين أستاذه الخليل يبدأ في الأغلب الأعم بالسّؤال عن العلل"[12] .

وإذا نظرنا في كتاب سيبويه نجده مليئًا بالعلل الّتي يقول عنها أحد الباحثين أنّها تتّصف بكونها بعيدة عن الفلسفة، قريبة من روح اللّغة و من حسّها[13]. كما نرى أنّ الخليل كان أكثرهم تأثيرا فيه، فكان شوقي ضيف يرى أنّ تعليلات الخليل كانت تسيل سَيْلاً من غير تعقيد و لا فلسفة للعلل[14]؛ بحيث تتابع هذه التّعليلات في المسألة الواحدة بقوّة و دقّة، و تبعه على ذلك تلميذه سيبويه، و لهذا نجد الكتاب مليئًا بالتّعليلات المتتابعة الأصيلة؛ بحيث لا تمرّ مسألة أو يذكر حكمًا إلاّ و يعلّل، أما الأستاذة خديجة الحديثي لا ترى ذلكّ ، بل تزعم أنّه في معظم الأحيان لا يصرّح في تعليلاته بالعلّة مباشرة، بل يكتفي بالإشارة فقط، فيقول مثلا:" (لأيّ شيء)، أو (و هي مرفوعة لأنّ...)، أو (لأنّ...)، أو (و ذلك لأنّ...) إلى غير هذا من الألفاظ و العبارات الّتي تدلّ على كون ما بعدها علّة لما قبلها من حكم أو نحوه"[15].

لَقَدْ مرّ بنا أنّ أنواع العلل الّتي ذكروها كثيرة و متعدّدة، و أنّ المشهور منها أربعة و عشرون نوعًا، وقد وردت هذه الأنواع في الكتاب و أشار سيبويه إلى العلّة في معظم مسائل الكتاب، و كان أكثر العلل دورانًا عنده ما يأتي:

1 - علّة الاستغناء:

الاستغناء من العلل الّتي وردت كثيرًا في كتاب سيبويه ، فهو يستخدمها لتعليل استعمالٍ ما من استعمالات العرب دون غيره، فهي عنده لا تقوم على الافتراض و التّخيّل، و إنّما تتّجه مباشرة إلى الاستعمال و لذلك فإنّها علّة لغويّة أصيلة؛ يقول سيبويه:" ويستغنون بالشّيء عن الشّيء الّذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتّى يصير ساقطًا[...]فإنّهم يقولون:يدع ولا يقولون:ودع،استغنوا عنها بِتَرَكَ"[16].

وقد عقد ابن جنّي في "الخصائص" بابًا في" الاستغناء بالشّيء عن الشّي"[17]. و هذه العلّة هي كثيرة الاستعمال عند العرب تنسب إليهم أنّهم قد استغنوا بشيء عن شيء، قال السّيوطيّ عن الاستغناء: "هو باب واسع فكثيرًا ما استغنت العرب عن لفظ بلفظ و من ذلك استغنائهم عن تثنية سواء بتثنية سيّ فقالوا سيّان و لم يقولوا سواءان"[18] .

2- علّة التّخفيف:

لقد وردت هذه العلّة عند سيبويه في مواضع كثيرة، و أكثر ما تكون للحذف كما في قوله : "وزعم الخليل أنّ قولهم: "لاه أبوه "و "لقيته أمس"؛ إنّما هو على:" لله أبوك"، و "لقيته بالأمس" و لكنّهم حذفوا الجارّ و الألف، و اللاّم تخفيفًا على اللسان. و ليس كلّ جارّ يُضمر؛ لأنّ المجرور داخل في الجارّ فصار عندهم بمنزلة حرف واحد، فمن ثمّ قبح، ولكنّهم قد يضمرونه و يحذفونه فيما كثر من كلامهم؛ لأنّهم إلى تخفيف ما أكثروا استعماله أحوج" ، فمما حذفته العرب تخفيفا ، " لام "الجر ، و"ال" ، ويرى ابن الوراق أن هذا الحذف راجع لكثرة دوران هذه الكلمات في الكلام[20].

ويطلق المحدثون على هذه الظاهرة اسم الاقتصاد اللغوي ، يقول «من الممكن أن نربط بين هذه العلّة وما يسمّيه علم اللّغة الحديث بقانون الاقتصاد اللّغويّ، و يعني به أن المتكلّم يحاول أن يوصل ما في ذهنه من أفكار، أو ما في نفسه من إحساسات مع أقلّ جهد عضليّ مبذول، و قد عبّر عنه القدماء بالاستخفاف؛ لأنّ المصطلحات العلميّة تختلف باختلاف الأزمنة"[21] .

3- علّة إعلام أو تبيين:

هي علّة توضّح أو تبيّن إلحاق بعض المفردات أو الحروف في الكلام، و ما إلحاق هذه الكلمات إلاّ للإعلام والإيضاح، فمن ذلك أنّ ضمائر الرّفع المنفصلة قد يقعن فصلاً، و علّةُ وقوعهنّ فصلاً عند الخليل و سيبويه هي إعلامًا للمخاطب المحدث بأنّ الاسم قد تمّ ولم يبق منه نعت و لا بدل و لا شيء من تمامه، و أنّ الّذي بقي من الكلام هو الخبر؛ يقول سيبويه : "اعلم أنّهنّ لا يكن فصلاً إلاّ في الفعل، ولا يكن كذلك إلاّ في كلّ فعل الاسم بعده بمنزلة في حال الابتداء، واحتياجه إلى ما بعده كاحتياجه إليه في الابتداء فجاز هذا في هذه الأفعال الّتي الأسماء بعدها بمنزلتها في الابتداء، إعلاماً بأنّه قد فصل الاسم، و إنّه فيما ينتظر المحدث و يتوقّعه منه، ممّا لابدّ له أن يذكره للمحدث "[22]؛ ومن أمثلة هذا "

قامَ الرّجلُ، هُوَ يكتبُ" إذا لاحظنا هذه الجملة فضمير الرّفع المنفصل "هو" علّة إعلام يبيّن أنّ الكلام قَدْ تَمَّ و تبتدئ جملة جديدة. ومن أمثلة هذه العلة أيضا الفتحة التي في جمع لفظة "المصطفَوْن" هذه الفتحة هي إعلام بحذف الألف المقصورة الواقعة في المفرد "مصطفى ".

4-علّة العوض:

تأتي هذه العلّة عند سيبويه لتفسير إلحاق بعض الحروف أو الكلمات للتّراكيب، أو العبارات الّتي يفترض أنّها قد حذف منها بعض أجزائها فعوّض عنها، فهذه العلّة ، كما يرى سيبويه "تقوم على افتراض أصل مقدّر حذف و عوّض عنه"[23].

و من أمثلتها عند سيبويه تعليله للحاق النّون الاسم المثنّى نحو: رجلان، و رجلين، إذ يقول: "و تكون الزّيادة الثّانية نوعا، كأنّها عوض لما منع من الحركة و التّنوين، و هي النّون و حركتها الكسر و ذلك قولك: هما الرّجلانِ، و رأيتُ الرّجليْنِ، و مررتُ بالرّجلينِ[24]، و من أمثلتها أيضا تعليله إلحاقِ **(ما)** بعد **(أن)** المصدريّة عند حذف **(كان)** و بقاء اسمها و خبرها في نحو: أمّا أنتَ منطلقًا انطلَقْتُ معك، والأصل: إن كنت منطلقًا انطلقتُ معك؛ إذ قال سيبويه: "فإنّما هي (أن) ضُمّتْ إليها (ما) و هي (ما) للتّوكيد، و لزمت كراهية أن يجحفوا بها لتكون عوضًا من ذهاب الفعل"[25].

و علّة العوض من العلل الّتي ذكرها الدّينوريّ؛ و الّتي تطّرد في كلام العرب، و شرحها التّاج بن مكتوم بقوله: «و علّة تعويض مثل تعويضهم الميم في (اللّهمّ) من حرف النداء[26] ؛ فالميم في (اللّهمّ) عوّضت النّداء (يا)، و لذلك لا يُجمع بينهما إلاّ في الضّرورة كقوله:

إنّي إذا مَا حَدَثٌ أَلَمَّا * دَعَوْتُ: يَا اللّهُمّ يا اللّهم[27]

ففي هذا البيت الشّعريّ جُمع حرف النّداء **(يا)** و الميم في **(اللّهمّ)** و ذلك للضّرورة.

5-علّة الفرق:

وردت في مواضع عديدة في كتاب سيبويه، فقد استعمل العرب هذه العلّة بغية التّفرقة بين أمرين، فَلَوْ لَمْ يفرقّوا بينهما لأدّى ذلك إلى التباس[28].

ومثال ذلك ما علّله سيبويه في فتح نون جمع المذكّر السّالم، و كسر نون المثنّى في نحو:" مسلمونَ ومسلمانِ"؛ إذ فتحوا نون جمع المذكّر السّالم ليفرّقوا بينه و بين المثنّى ، قال سيبويه : "و إذا اجتمعت على حدّ التّثنية، لحقتها زائدتان قال: الأولى منهما حرف المدّ و اللّين، و الثّانية النون، و حال الأولى في السّكون وترك التّنوين و إنّها حرف الإعراب حال الأولى في التّثنية إلاّ أنّها واو مضموم ما قبلها في الرّفع، و في الجرّ و النّصب ياء مكسور ما قبلها و نونها مفتوحة، فرّقوا بينها و بين نون الاثنين كما أنّ حرف اللّين الّذي هو حرف الإعراب مختلف فيهما[29].

ففي هذا المثال يفرّق سيبويه بين نون جمع المذكّر السّالم و نون المثنّى ، فكلاهما تلحقهما زائدتان؛ الأولى هي حرف المدّ واللّين، والثّانية النّون، فالزّائدة الأولى هي حرف الإعراب حال الأولى في التّثنية، إلاّ أنّها في جمع المذكّر السّالم هي "واو" مضموم ما قبلها في حالة الرّفع، وفي حالة النّصب والجرّ هي "ياء" مكسور ما قبلها ونونها مفتوحة، أمّا في المثنّى فتكون النّون مكسورة، وحرف الإعراب هو حرف المدّ "**الألف**"، إذن؛ فقد فرّق بين النّونين، إحداهما مفتوحة و الأخرى مكسورة، كما فرّق بين حرف الإعراب، الأوّل "**الواو**" الآخر هو "الألف".

وقد ترد عند سيبويه في بعض الأحيان بمصطلح (الفصل) كقوله: "و اعلمْ أنّك إذا ثنّيت الواحد لحقته زيادتان؛ الأولى منهما حرف المدّ و اللّين و هو حرف الإعراب غير متحرّك ولا منوّن، يكون في الرّفع ألِفًا، و لم يكن واوًا ليفصل بين التّثنية والجمع الّذي على حدّ التّثنية و يكون في الجرّ ياءً مفتوحًا ما قبلها، و لم يكسر ليفصل بين التّثنية و الجمع على حدّ التّثنية"[30] ، فالمثنّى والجمع السالم يتشابهان في حال النصب والجر ، فنفتح قبل المثنى ، ونكسر قبل الجمع ، فرقا بينهما ، إضافة إلى الفرق الحاصل في حركة النون ، فهي مكسورة في المثنى ، مفتوحة في الجمع [31].

والملاحظ أنه عبر عن هذه العلةبمصطلحين ؛ الفرق ، والفصل .

6-علة القرب أو المجاورة:

القرب أو المجاورة عند سيبويه و البصريّين علّة تجعل الشّيء يجري على شيء آخر لمجاورته إيّاه حتّى و إن كان ذلك خارجًا على القياس "و ما يدلّ على رعايتهم جانب القرب و المجاورة أنّهم قالوا: "جحرُ ضبٍّ خربٍ"، و "ماءُ شنٍّ باردٍ" فأتبعوا الأوصاف إعراب ما قبلها و إن لم يكن المعنى عليه ألا ترى أنّ الضّبّ لا يوصف بالخراب و الشّنّ لا يوصف بالبرودة، و إنّما هي من صفات الجحر و الماء" [32] ف "خرب" حقّه الرّفع؛ لأنّه صفة "جحر" إلاّ أنّه لما جاور "ضبّ" المجرور بالإضافة جُرَّ بمجاورته له، والأمر سيّان بالنّسبة لـ "بارد" .

وقد ترجّح هذه العلّة عمل عامل دون غيره لقرب جواره للمحمول، مثال ذلك أنّ سيبويه و البصريّين يعملون الفعل الثّاني من الفعلين المتنازعين لقرب جواره الاسم يقول سيبويه: "هذا باب الفاعليْن والمفعولين اللّذين كلّ واحد منهما يفعل بفاعله مثل الّذي يفعل به و ما كان نحو ذلك و هو قولك: ضربت و ضربني زيدٌ و ضربني و ضرْبتُ زيدًا، تحمل الاسم على الفعل الّذي يليه... وإنّما كان الّذي يليه أولى لقرب جواره و أنّه لا ينقض معنى و أنّ المخاطب قد عرف أنّ الأوّل قد وقع بزيد"[33]؛ ففي هذا المثال الّذي جاء به سيبويه، الفعل الثاني هو الّذي قام بالعمل لمجاورته الاسم؛ ففي: ضربت و ضربني زيدٌ؛ الفعل الثّاني هو الّذي رفع زيدٌ، و في ضربني و ضربتُ زيدًا؛ كذلك الفعل الثّاني هو الّذي قام بعمل النّصب و ذلك لعلّة القرب و المجاورة.

7-علة كثرة الاستعمال:

كثرة الاستعمال علّة كثيرة الدّوران في كتاب سيبويه ، تأتي في كثير من الأحيان لتفسّر لنا حذف بعض الحروف من الكلمة أو حذف بعض الألفاظ من الكلام، و قد أشار عبد السّلام محمّد هارون إلى كثير من المواضع التي حذف فيها لكثرة الاستعمال[34]. وقد تأتي كثرة الاستعمال عند سيبويه علّة لحذف بعض العوامل كحذف الفعل في التّحذير، يقول سيبويه: "و حذفوا الفعل من إيّاك لكثرة استعمالهم إيّاه في الكلام فصار بدلاً من الفعل..."[35].

و يرى ابن يعيش أنّ كثرة الاستعمال علّة لغوية تؤدّي إلى التّغيير حيث يقول: "لكثرة الاستعمال أثر في التّغيير، ألا تراهم قالوا: أيش و المراد: أيّ شيء، وقالوا: لا أدْرِ فغيّروا هذه الأشياء لضرب من التّخفيف عند كثرة الاستعمال"[36] .

كما نجدها عند ابن الورّاق "علّة يُستدلّ بها في الغالب لبيان بضعة أحكام منها الحذف"[37]، و من أمثلتها عنده تعليله حذف "من" من الأفعال الّتي تتعدّى بحرف الجرّ قال: "ألا ترى أنّ قولك :اخْتَرْتُ الرّجالَ زيْدًا، أنّ لفظ الاختيار يقتضي تبعيضًا، فلهذا جاز حذف "من" لدلالة الفعل عليها"[38]؛ معناه أنّ هناك بعض الأفعال تتعدّى بحرف الجرّ لكنّ بما أنّ الفعل "اختار" يقتضي اختيار البعض جاز حذف "من" لأنّ الفعل يدلّ عليها. ومنه ما يُحْذَفُ استخفافًا لكثرته في كلامهم،كقولهم: "سمّيْتُكَ زيْدًا، وكنّيْتُكَ أبا عبد الله لأنّ هذه الأشياء قد كَثُرَتْ في كلامهم فاستخفّوها، فحذفوا حرف الجرّ"[39]؛ أي الأحقّ أن نقول: سمّيتُكَ بِزيْدٍ، و كنّيْتُكَ بِأبي عبد الله، إلاّ أنّه لكثرة استعمال هذه الأشياء في كلامهم استخفّوها فحذفوا حرف الجرّ.

8-علّة المشابهة:

التّعليل بالمشابهة تزخر به كتب النّحاة، متقدّمين و متأخّرين، فهي ملجأ النّحاة حين يجدون ما يخرق أصولهم في كثير من الأحيان؛ إذ أنّهم قسّموا الكلام إلى ثلاثة أقسام و أعطوا كلّ قسم حدّه و أصوله، وحين يخرج الاستعمال اللّغويّ إلى غير ما بنوا تكون المشابهة هي المتّكأ للخروج من هذا الإشكال اللّغوي[40].

وهي علّة لغويّة كثيرة الورود، فسيبويه و هو يعالج مختلف موضوعات اللّغة يسعى إلى أن يجمع شتات هذه الموضوعات لينظمها في خيط واحد حتّى تكون بمثابة القانون العامّ الّذي ينظّم تعليم اللّغة؛ إذ أنّ اللّغة ليست نظامًا محكمًا مطّردًا،و لذلك وضع سيبويه العلل اللّغويّة ليقرّب بين الأشياء المتباعدة حتّى تبدو اللّغة أقرب ما تكون إلى التّجانس و الاطّراد، و من هذه العلل الّتي تحقّق لسيبويه ما أراده و ابتغاه علّة الشّبه، فقد علّل بها لكلّ ظاهرة لغويّة خالفت ما قرّره و أصّله فشبّهها بما ثبت و استقرّ من القواعد المقرّرة ،وقد يسمّيها في بعض المواضع (المضارعة)[41] .

لننظر إلى هذا التّعليل الّذي يعلّل لإعراب المضارع و تسميته باسمه بأنّه يضارع أو يشابه اسم الفاعل في معناه و وقوعه موقعه: "فإنّك تقول إنّ عبد الله لَيَفْعَلُ، كما تقول إنّ عبدَ الله لفاعل فيما تريد من معنى، و أيضاً فإنّك تلحق به لام الابتداء كما ألحقتها باسم الفاعل في نفس العبارتيْن المذكورتيْن، و هي لا تدخل إلاّ على الأسماء، و يمتنع دخولها على الأفعال الماضية. و بهذا كلّه استحقّ المضارع أن يُعرب وأن يدخل على آخره الرّفع و النّصب و الجزم"[42] .

ونجد هذه العلّة عند ابن الورّاق " تقوم على اكتساب المتشابهين حكمًا واحدًا"[43]، و من أمثلتها في "علل النّحو" تعليل إضافة "حيث" إلى الفعل؛ إذ علّله ابن الورّاق بقوله: "فأمّا "حيث" من ظروف المكان فيجوز إضافتها إلى الفعل، تشبيهًا بـ "حين"؛ لأنّها مبهمة في المكان، كإبهام "حين" في الزّمان، ولذلك جاز إضافتها إلى الفعل"[44]كذلك تعليله فتح نون "تضربنَ"، قال: "إنّ قولَنَا: أنْتِ تضربنَ، وإن كان خطابًا للواحدة، فهو مشبّه لِلَفْظِ الجمع، ألاَ ترى أنّ الجمع في حال النّصب و الجرّ يكون آخره ياء قبلها كسرة، فلمّا شابه لفظ الجمع أُجري بمجراه لهذه العلّة، و فُتحت النّون تشبيهًا بنون الجمع في اللّفظ"[45]

9-علّة النّظير:

هي علّة تجعل الشّيء يجري على شيء آخر في الإعراب لمناظرته له في أمر من الأمور [46] و قد علّل بها سيبويه، و وردت مرّات عديدة في كتابه، فتاء جمع المؤنّث السّالم تكسر في النّصب، و علّة ذلك لأنّ هذه التّاء في التّأنيث نظيرة واو و ياء جمع المذكّر السّالم في التّذكير فأجروها في النّصب إذ قال سيبويه: "و مِن ثَمَّ جعلوا تاء الجمع في الجرّ و النّصب مكسورة؛ لأنّهم جعلوا التّاء الّتي هي حرف الإعراب كالواو وَ الياء، و التّنوين بمنزلة النّون؛ لأنّها في التّأنيث نظيرة الواو وَ الياء في التّذكير فأجرَوْها مجراها"[47] .

وكذلك نصب الأفعال الخمسة كجزمها بحذف النّون نحو:" لن يفعلا و لم يفعلا "كما كان نصب جمع المذكّر السّالم كجرّه، حملوا النّصب على الجزم في الأفعال كما حملوه على الجرّ في الأسماء، و العلّة هي لأنّ الجزم في الأفعال نظير الجرّ في الأسماء؛ إذ قال سيبويه: "و وافق النّصب الجزم في الحذف كما وافق النّصب الجرّ في الأسماء؛ لأنّ الجزم في الأفعال نظير الجرّ في الأسماء، والأسماء ليست لها في الجزم نصيب كما أنّه ليس للفعل في الجرّ نصيب. و ذلك قولك: هما يفعلان و لم يفعلا، و لن يفعلا"[48]

وهذه العلّة قد ذكرها السّيوطيّ و نقلها عن الجليس النّحويّ، ضمن ما صنّفه من علل تطّرد في كلام العرب، و شرحها التّاج بن مكتوم قائلاً: "و علّة نظير مثل كسرهم أحد السّاكنين إذ التقيا في الجزم حملاً على الجرّ إذْ هو نظيره"[49] ؛ لأنّ الجرّ في الاسم هو نظير الجزم في الفعل.

فهذه أشهر العلل في كتاب سيبويه لمسائل النّحو؛ لأنّها الأكثر دورانًا و اطّرادًا في الكلام، على أنّ هناك عللاً أخرى غير ما ذكرنا قد علّل بها سيبويه و لكنّها لم يكثر دورانها في الكتاب أشارت إليها خديجة الحديثيّ في كتابها: الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه[50] .

خاتمة :

كان الخليل بن أحمد الفراهيدي من أوائل النحاة الذين عللوا للظاهرة اللغوية ، وقد اقتفى تلميذه سيبويه هذا الأثر ، فكان يعلل للظواهر اللغوية ، و كلّ هذه العلل تدلّنا على اهتمام سيبويه و شيخه الخليل بالعلّة النّحوية و استفادتهما منها في تثبيت الأحكام، أو شرحها، و تفسيرها لتثبت في ذهن الدّارس و المتعلّم، و يستطيع بها مقارنة حكم بآخر، و التّفريق بينها، والموازنة بين الأحكام المختلفة على اختلاف المواضع الّتي يحتاجون فيها إلى التّعليل

ولا تعبر هذه العلل التي أشرنا إليها إلى كل ما ورد عند سيبويه ، وإنما هي بمثابة التوضيح والتدليل ، لأن كتابه أكبر من أن يدرس في صفحات ، وإنما آثرنا من خلال هذا العمل أن نبيّن كيف كان سيبويه يعلل، فوجدناه ، يشير إلى عدد من العلل ،ك " علة المشابهة "و "المضارعة "التي اعتمد فيها على العقل ودقة النظر ، وكانت بعيدة عن الفلسفة و التأويل ، وفي الخير هذا بحث قدمناه ، نلتمس به ، التجديد في المكتبة الأدبية ، غن أحسنا من الله وحده ، وغن أسأنا فمن أنفسنا والشيطان ، والله المستعان.

الهوامش والاحالات :

** سيبويه إمام النحاة ، هو عمرو بن عثمان بن قَنْبَر أمّا كنيته فاخْتُلِف فيها: فهو أبو بشر، و هو أبو الحسين، و هو أبو عثمان، و أشهر الكُنى جميعًا هي أبو بشر نوفي سنة ى180هـ*

1- يُنظر مقدّمة الإيضاح في علل النّحو، لشوقي ضيف،، ت مازن المبارك ، أبو القاسم الزجاجي الصفحة "ب".

2- نفسه

3- القياس في النّحو ، منى إلياس، ص47 تحقيق باب الشّاذ في المسائل العسكريّات لعليّ الفارسيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط.1، 1405هـ/1988م

4- النّحو العربيّ. مازن المبارك، ص 90، المكتبة الحديثة، ط.1، 1965م،

5- النّحو العربيّ. مازن المبارك، ص.90.

6- نظريّة التّعليل النّحويّ، حسن خميس سعيد الملخ، ص 29، دار الشّروق، عمّان، ط.1، 2001م.

7-الإيضاح في علل النّحو، الزّجّاجيّ ، تح، مازن المبارك ص64 ، دار النّفائس، بيروت، ط.5، 1986م،

8- الإيضاح في علل النّحو، الزّجّاجيّ، ص.ص. 64- 65.

9- الرّدّ على النّحاة، ابن مضاء القرطبيّ، ص.ص. 151- 152.

10-الاقتراح في علم أصول النّحو، جلال الدّين السّيوطيّ، ص 256.

11- المدارس النّحوية، شوقي ضيف ص 82 .

12- دروس في المذاهب النّحويّة عبده الرّاجحيّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، (د.ط)، 1992 ، ص. 241.

13- ترشيح العلل في شرح الجمل، صدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزميّ، إعداد. عادل محسن سالم العميريّ، ص98 ، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، مكّة المكرّمة، ط.1، 1419هـ /1998م،

14- المدارس النّحويّة، شوقي ضيف، ص 51.

15-الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه، خديجة الحديثيّ، ص356.

16- الكتاب، سيبويه، ج1، ص. 25. انظر: الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه، خديجة الحديثيّ، ص.ص.378- 379.

17- انظر: الخصائص، ابن جني، ج1، ص. 271.

18-الأشباه و النّظائر في النّحو، جلال الدّين السّيوطيّ ، ج1 ص 16، دار الكتب العلميّة بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)،.

19- الكتاب، سيبويه، ج1، ص 165- 166.

20- علل النّحو، ابن الورّاق، ص.83

21-العلل النّحويّة في كتاب سيبويه، أسعد خلف العوادي، ص 276- 277. نقلا عن : أصول النّحو العربيّ، ص. 114.

22- الكتاب، سيبويه، ج1، ص244

23- الكتاب، ج1، ص 25.

24-المصدر نفسه، ج1، ص17- 18.

25- الكتاب، سيبويه، ج1، ص293- 294.

26- الاقتراح، السّيوطيّ، ص71- 72.

27- شرح المفصّل في النّحو، ابن يعيش(ت.643ه)، ج2 ص16إدارة الطّباعة المنيريّة،مصر،(د.ط)،(د.ت)، ، البيت غير منسوب.

28-العلل النّحويّة في كتاب سيبويه ، أسعد خلف العوادي، ص.282.

29-الكتاب، سيبويه، ج1، ص.18، و ينظر: ص.13.

30- المصدر نفسه، ج1، ص. 17.

31- يجب ان نشير هنا إلى أن النحاة ك" المبرد ، وابن مالك قد أوردوا لغات شاذة ، وهي فتح نون المثنى ، وكسرها في الجمع ، ينظر أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، أبن هشام ج1 ص 33، وغيره من كتب النحو في هذه المسألة .

32- شرح المفصّل، ابن يعيش، ج1، ص.79 و ينظر: الكتاب، ج1، ص..436

33-الكتاب ، سيبويه، ج1، ص.ص. 73- 74.

34-ينظر: الكتاب "الفهارس التّحليليّة"، ج5، ص.ص. 300- 303.

35-الكتاب: ج1،ص. 274.

36-شرح المفصّل، ابن يعيش، ج4، ص..102

37- علل النّحو، ابن الورّاق ص. 84.

38- المرجع نفسه، ص..84

39-المرجع نفسه، ص. 79.

40- العلل النّحويّة في كتاب سيبويه، أسعد خلف العوادي، ص.284. نقلا عن: المشابهة في النّحو العربيّ، نعمان عنبر الإبراهيميّ، رسالة ماجستير، كلّية التّربية، جامعة البصرة، 2002م: التمهيد،ه.

41-العلل النّحويّة في كتاب سيبويه،ص.284، نقلا عن التّعليل اللّغويّ في كتاب سيبويه ، شعبان عوض محمد العبيدي، ص..279

42- الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه،خديجة الحديثيّ ص. 380.

43- الكتاب ، سيبويه، ج1، ص..261

44- علل النّحو،ابن الورّاق، ص. 83.

45- نفسه ص84.

46-العلل النّحويّة في كتاب سيبويه، أسعد خلف العوادي، ص..287

47- الكتاب، ج1، ص. 18.

48- الكتاب ، سيبويه، ج1، ص..19

49-الاقتراح، السّيوطيّ، ص.ص. 71- 72 .

50- ينظر: الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه،خديجة الحديثيّ ص.ص.388- 389.

المصادر والمراجع

*الأشباه و النّظائر في النّحو، جلال الدّين السّيوطيّ ، ، دار الكتب العلميّة بيروت– لبنان، (د.ط)، (د.ت)،.

* الاقتراح في علم أصول النّحو، جلال الدّين السّيوطيّ، قرأه و علّق عليه. محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعيّة، (د.ط) ، 1426هـ/2006م.

*الإيضاح في علل النّحو، الزّجّاجيّ ، تح، مازن المبارك ، دار النّفائس، بيروت، ط.5، 1986م،

*ترشيح العلل في شرح الجمل، صدر الأفاضل القاسم بن الحسين الخوارزميّ، إعداد. عادل محسن سالم العميريّ، ، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، مكّة المكرّمة، ط.1، 1419هـ /1998م،

* الخصائص، ابن جني، ت ، علي النجار ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، (د.ط)، 1952م.

* دروس في المذاهب النّحويّة عبده الرّاجحيّ، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، (د.ط)، 1992

* الرّدّ على النّحاة، ابن مضاء القرطبيّ، ت شوقي ضيف ، القاهرة.

* الشّاهد و أصول النّحو في كتاب سيبويه ، خديجة الحديثيّ، مطبوعات جامعة الكويت،(د.ط)، 1394هـ/1974م.

* شرح المفصّل في النّحو، ابن يعيش الطّباعة المنيريّة،مصر،(د.ط)،(د.ت)،

* علل النّحو، ابن الورّاق ، تح. محمود محمّد محمود نصّار، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط.2، 2008م.

* العلل النّحويّة في كتاب سيبويه، أسعد خلف العوادي. ، دار الحامد للنّشر و التّوزيع ، عمّان – الأردن، ط.1، 2009م.

* القياس في النّحو ، مُنى إلياس، تح. باب الشّاذّ في المسائل العسكريّات عليّ الفارسيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط.1، 1405هـ/1988م.

* الكتاب، سيبويه،. تح. عبد السّلام محمّد هارون ، ج1، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، ط.4، 1425هـ/2004م

* المدارس النّحوية، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط.2، 1972م

* النّحو العربيّ مازن المبارك، ، مازن المبارك، المكتبة الحديثة، ط.1، 1965م.

*نظريّة التّعليل النّحويّ، حسن خميس سعيد الملخ، ، دار الشّروق، عمّان، ط.1، 2001م

المفاهيم الإيقاعية والموسيقية عند الفلاسفة المسلمين

نـــاصر تجيـــــني
المركز الجامعي بآفلو

الملخص:

يتناول هذا المقال أحد الجوانب العامة التي تخللت جهود الفلاسفة المسلمين النقدية في تصديهم لشرح التراث النقدي الإغريقي، ممثلا في تنظيرات أرسطو النقدية ضمن كتابه "فن الشعر"، ومحاولة بناء نظرية نقدية شعرية لمنظومتنا الأدبية العربية على غرارها، ومأتى أهمية هذا الجانب؛ هو كون الدراسات الإيقاعية والموسيقية تعدّ من أبرز لوسائل التخييل في الشعر، وركنا شديدا من أركان الصناعة الشعرية.

ABSTRACT

This article includes one of the general parts that went through the efforts of the muslim philosophers in criticizing and explaining the Greek criticizing heritage which consists in Aristotle's theories in criticism in his book "The Art of Poem" and trying to build a criticizing Poetic theory for our Arabic literary system. The importance of this side consists in that the Musical studies are considered one of the best means of imagination in poem and the most important pillars of poem making.

تتباين جهود الفلاسفة المسلمين عن صنيع النقّاد في مقاربة الآثار الأدبية في التركيز على الجهاز المفاهيمي النظري للشعر، فالفلاسفة المسلمون لم يكن شغلهم تحليل النصوص الشعرية وإصدار الأحكام عليها بقدر ما أهمهم انتزاع القوانين العامة المطلقة والكليات التي يقوم عليها البناء الشعري عند سائر الأمم، فخلّفوا بذلك الكثير من التصورات المتعلقة بماهية الشعر ووظيفته ولغته وأدواته.

ومن القضايا الهامة التي تخللت تلك التصورات مسالة الإيقاع الذي يعدّونه أهمّ وسائل التخييل الشعري. وقد تعددت التعريفات والمفاهيم حول الإيقاع، والتي من بينها أنه « تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وهذه العناصر قد تكون أصواتا مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات الرقص، أو أصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر »[1] .

---

1 – علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م، ص20/19.

ويرى الفارابي أن موضوع "علم الإيقاع" « يختص بنظم اللّحن في طرائق ضابطة لأجزائه على أزمنة تُقاس عليها الأصوات في مواضع الشدّة واللين »[1].

من خلال تعريف الفارابي، نلمس وجود علاقة وطيدة بين الإيقاع واللّحن أو بالأحرى الموسيقى. وذلك مـا يُنبّـه عليه "سيد البحراوي" حيث يقول: « يستخدم مصطلح الإيقاع أساسا في الموسيقى، باعتباره تنظيما للشق الزمني منها، غير أنّ ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون وليس فقط في الموسيقى، سواء كانت فنونا سمعية أو بصرية، بل يمكن القول أنه – بمعناه العام كتنظيم للعناصر- يمكن أن يكون خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة »[2].

كما يُعتبر الإيقاع والوزن مكونان أساسيان للموسيقى الشعرية، إذ الوزن وحده إذا خلا من الإيقاع يقع في التنافر، وكذلك الإيقاع وحده « لا يحقق الموسيقى الشعرية، بل هو عنصر من عناصرها يحقق الانسجام الذي يكون في الشعر كما يكون في النثر »[3].

وبذلك تثبت المعادلة التالية: موسيقى الشعر = الوزن + الإيقاع.

وقد حظيت الإيقاعات الموسيقيَّة بعناية خاصَّة لدى فلاسفة الإسلام لما لها من قُدرة على التّعبير الجمالي عن أفكار الإنسان وانفعالاته، وعلى النّفاذ إلى أعماق النّفس والتّأثير فيها، فالأنغام والإيقاعات الموسيقيَّة هي أكثر الأشكال التَّعبيريَّة مُلاءمةً لغرائز الإنسان واقتراباً من نفسه، وهي أيضاً أكثر الوسائل الإيحائيَّة إثارةً للتّخاييل والانفعالات[4].

وممّا لا شكَّ فيه أنَّه من بين المراجع الرَّئيسيَّة للفلاسفة المسلمين في تنظيراتهم للعمليَّة الإبداعيَّة هو كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو، وما يُدلّل على ذلك هو إقبالهم عليه، ترجمةً وقراءةً وشرحاً وتلخيصا.

فقد أوجزه الكندي ولم يصل إلينا، ثمَّ ترجمه إسحاق بن حنين ثمَّ ترجمه أبو بشر متّى، وأوجزه الفارابي، ثمَّ ترجمه يحي بن عديّ ثمَّ أوجزه ابن سينا ثمَّ لخَّصه ابن الهيثم وقد ضاع تلخيصه، ثمَّ شرحه ابن رُشد، وأخيراً أخذ منه كثيراً حازم القرطاجنّي[5].

وقد بدا الأثر الأرسطي واضحاً في تصانيف الفلاسفة النَّقديَّة والموسيقيَّة خاصَّةً فيما يتعلَّق بالتّناسُب الحاصل بين الأغراض والأوزان الشّعريَّة باعتبارها أمراً حاصلاً عند اليُونان.

---

1 الفارابي: الموسيقى الكبير، ت: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ت، ص24.

2 سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م، ص111.

3 مصطفى عراقي: تجديد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مقال عن مجلة "علامات"، المجلد18، ج1، 1431هـ/2010م، ص09/08.

4 يوسف الإدريسي: التّخييل والشّعر، حفريّات في الفلسفة العربيّة الإسلاميّة، منشورات مقاربات، ط01، 2008م، ص143.

5 داود سلوم: التّأثير اليُوناني في النّقد العربي القديم، مقال عن مجلة كلية الآداب العراقية، العدد14، 1971/1970م، ص359.

وبالعودة إلى الموضوع نجد أنَّ الفلاسفة يربطون بين الألحان الموسيقيَّة والانفعالات النّفسانيَّة الإنسانيَّة « وهذه العلاقـة بين الألحان والانفعالات شبيهة بالعلاقة بين الأوزان والأغراض الشّعريَّة عند الفلاسفة، والذي يعمّق هذه العلاقة ذلك التّناسُب الذي يقوم على أساسه الإيقاع الشّعري والإيقاع اللحني »[1].

وسنتناول فيما يلي رؤية الفلاسفة للعلاقة بين أغراض الشّعر وأوزانه مُراعين في ذلك التَّرتيب الزّمني لكلّ فيلسوف.

الكندي (252 هـ):

يُؤكّد الكندي فكرة تطابُق وزن من الأوزان لمعنى من المعاني أو انفعال من الانفعالات، وقيام ذلك التّطابُق على أساس تشابُه الأوزان الشّعريَّة للألحان الموسيقيَّة، حيثُ يتّحدان في النّهاية ليُحدثا تأثيراً سُلوكيّاً من حيث توجّه الأفعال الإنسانيَّة[2].

فهو يرى بذلك وُجوب حُصُول التّطابُق بين صناعة التّأليف ممّثلاً بالموسيقى وبين القول العددي ممثّلاً بالشّعر.

وبذلك تتمّ عمليَّة التّخييل للحال المراد تقديمها، إذن فالعلاقة طرديَّة بين صناعة الشّعر وصناعة الموسيقى « فكما أنَّ القول العددي يتطلَّب ألحاناً ملائمة له، كذلك فإنَّ كلّ نوع من الألحان يستدعي قولاً عدديّاً خاصّاً، ولهذا يرى الكندي وُجُوب كسوة المعاني في الشّعر بما يُناسبها من الألحان الموسيقيَّة، فإنَّه يجبُ أن تُكسى الأشعار المفرحة مثل الأهزاج والأرمال والخفيفة، وما كان من المعاني الإقداميَّة والتّحدية وشدّة الحركة والتَّفخُّلِ فمثل الماخوري وما وازنه »[3].

وقـد وضع الكندي شُروطاً لحُدُوث عمليَّة التّخييل بشـكلٍ جيّد في الموسيقى أو في الشّعر أو في كليهمـا إذا مـا اجتمعا حتَّى تؤدّي عمليَّة التّخييـل دورها في التَّأثيـر في النَّفس وتحريكها نحو فعل أو انفعال، ومن بين تلك الشُّروط:

أن يكون هنالك تطابُق بين نوعيَّة اللحن وطبيعته، وبين معاني الأقوال العدديَّة التي يتناولها هذا اللحن، فتستعمل الأشعار المحزنة، مع اللحن القبضي والأشعار المفرحة المُسِرَّة من النّوع البسطي والأشعار الحاثَّة على الفعال الكريمة والأعمال الجليلة كالمديح والفخر مع اللحن المعتدل.

---

1 ألفت محمّد كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رُشد، الهيئة المصريَّة العامّة للكتاب 1984م، ص288.

2 المرجع نفسه، ص288.

3 محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي حتى القرن السابع الهجري، المطبعة العربية، غرداية، 2005م، ص73/72.

وكما تناسبت أغراض الشّعر مع أنواع الألحان، كذلك يجب أن تتناسب أوزانه، فالأوزان الخفيفة للمطرب والثّقيلة للقبضي والمتوسّطة للمعتدل[1]. وعليه فإنَّ الكندي يركّز على التّناسُب بين أغراض الشّعر وألحانه ولذلك نُلفيه يتخيَّر لكلّ غرضٍ وزناً معيّناً.

الفارابي (339 هـ) :

يرى عبَّاس أرحيلة أنَّ الفارابي لم يكُن شارحاً أو ملخّصاً للنُّصُوص الأرسطيَّة، بل كان قارئاً لمصادر الثّقافة اليُونانيَّة ضمن مشروعه الفلسفي العام[2].

وهذا عكس ما هو شائع بأنَّ الفارابي قام بتلخيص كتاب أرسطو ضمن مصنَّفه "رسالة في قوانين صناعة الشّعر" كما ذكر ذلك بدوي عبد الرّحمن في ترجمته لكتاب أرسطو.

ومهما يكُن، فإنَّ الفارابي يرى أنَّ « جُلَّ الشُّعراء في الأمم الماضية والحاضرة التي بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتّبوا لذلك نوعا من أنواع المعاني الشّعريَّة وزناً معلوماً – إلاّ اليونايين فقط – فإنَّهم جعلوا لكلّ نوعٍ من أنواع الشّعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أنَّ أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها.

فأمَّا غيرهم من الأُمم والطَّوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة ممَّا يقولون بها الأهاجي إمَّا بِكُلِّها وإمَّا بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيّون »[3].

فالفارابي إذاً يجزم بأنَّ اليونانيّين وحدهم من اختصَّ بإفراد وزن لكلّ نوعٍ شعريّ، ذلك أنَّه تناول أصناف الشّعر فوجد أنَّها « إمَّا أن تتنوَّع من ناحية الأوزان أو من ناحية المعاني، وهو على وعيٍ بأنَّ العلماء المعاصرين له الذين تحدَّثوا عن أشعار العرب والفُرس تناولوها من حيث المعاني – أي من ناحية الموضوع أو النَّوع الشّعري – فقَّسّموا الأشعار إلى الأهاجي والمدائح والمفاخرات والألغاز والمُضحكات والغزليّات وما ذلك إلاّ لأنَّ الشُّعراء في جميع الأُمم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، أي أنَّهم نظموا في المديح أو الرّثاء على عدَّة أوزان، وانفرد اليُونان بين الأمم بأن خصَّصوا لكلّ موضوع وزناً مستقلاً، فوزن المدائح غير وزن الأهاجي، ووزن الأهاجي غير وزن المضحكات فإذا قلنا إنَّ من أنواع الشّعر اليُوناني الطّراغوذيا والقوموذيا كان معنى ذلك أنَّ الطراغوذيا يشمل موضوعاً ووزناً يُحدّدان طبيعته ويميّزانه عن القوموذيا »[4].

---

1 الكندي: رسالة الكندي في خبر صناعة التّأليف، ت: يوسف شوقي، القاهرة، 1969م، ص112/111.

2 عبَّاس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النَّقد والبلاغة العربيّين حُدود القرن الثّامن الهجري، مطبعة النّجاح الجديدة، الدَّار البيضاء، ط01: 1999م، ص369.

3 الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 2001م، ص152.

4 إحسان عبَّاس: ملامح يونانيَّة في الأدب العربي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1993م، ص30.

ثُمَّ ينتقل الفـــارابي بعد هـذا إلى تعديد أنواع الشّعر اليُوناني، وقـد جعلها ثلاثة عشر نوعـاً وهي طراغوذيا، وديثرمبي، وقوموذيا، وإيامبو، ودراماطا، وايني، وديقرامي، وساطوري، وفيومونا، وافيقى وريطورى، وايفيجاناساوس، وأقوستقى[1].

ثمَّ يقوم الفارابي بالإماءة على كلّ نوعٍ من الأنواع السَّابقة والإشارة إلى خصائصه، وسأكتفي بذكر بعضٍ منها تجنُّباً للإطناب:

طراغوذيا: هو نوعٌ من الشّعر له وزنٌ معلوم يلتذُّ به كُلُّ من سمعه من النَّاس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأُمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبّروا المدن.

ديثرمبي: هو نوعٌ من الشّعر له وزنٌ ضعف وزن طراغوذيا، يذكر فيه الخير والأخلاق الكلّيَّة المحمودة والفضائل الإنسانيَّة، ولا يُقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم، لكن تذكر فيه الخيرات الكلّيَّة.

قوموذيا: هو نوعٌ من الشّعر له وزنٌ معلومٌ تُذكر فيه الأقاويل المشهورة سواء كانت تلك من الخيرات أو الشّرور بعد أن كانت مشهورة مثل الأمثال المضروبة[2].

والسُّؤال الذي يفرض نفسه هو: أين جاء الفاربي بأسماء الأنواع الشّعريَّة اليُونانيَّة على النَّحو الذي ذكره في رسالته؟ خاصَّةً أنَّ أرسطو لم يذكُرها جميعها في كتابه؟

والاحتمال هو أن يكون الفارابي قد نقلها عن ثامسطيوس وغيره كما يُصرّح بذلك قائلاً:

« فهذه هي أصناف أشعار اليُونانيّين ومعانيها على ما تناهى إلينا من العارفين بأشعارهم وعلى ما وجدناه في الأقـاويل المنسوبة إلى الحكيـم أرسطو في صناعة الشّعر وإلى ثامسطيوس وغيرهمـا من القُدمـاء والمفسّرين لكُتُبهم... »[3].

وبعيداً عن قراءة الفارابي لكتاب " فنّ الشّعر " فقد جاء تحديد الوزن عنده كعُنصرٍ مُكمّلٍ لعمليَّة التَّخييل، حيثُ يتمّ التَّمييز بين القول الشّعري الذي يعتمد على تخيليّة المحاكاة فحسب بغضّ النَّظر عن الوزن وبين الشّعر ذاته عندما يكتمل له – إلى جانب ذلك – الوزن[4].

والذي يهمّ، هو أنَّ للوزن عند الفارابي وجهين، عروضيّاً وموسيقيّاً، عروضيّاً تميَّز به الأوزان وموسيقيّاً يقدّر به زمان النُّطق، فاللحن عنده ملازم للشّعر، ها هنا ينكشف لنا الأثر اليُوناني الواضح في آراء أبي نصر، فهو كما يُؤكّد الأمر بنفسه، يقف على ما أثبته أرسطو في صناعة الشّعر[5].

---

1 الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن "فن الشعر"، ص152/ 153.

2 المصدر نفسه، ص153/154.

3 المصدر نفسه، ص155.

4 جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991م، ص230.

5 مصطفى الجوزو: نظريَّات الشّعر عند العرب – الجاهليَّة والعُصُور الإسلاميَّة- ، دار الطَّليعة للطّباعة والنَّشر، بيروت 1981م ج1/ص 22.

ويرى الفارابي وُجوب تطابُق نوع اللحن مع غرض الشّعر، في الشّعر المقروء أو الملحن، فإنَّ صياغة الألحان تختلف بحسب أنواع الأقاويل الشّعريَّة، ومن هنا كانت أهمّيَّتها في زيادة التّخييل الشّعري، لأنَّ الترنّمات الشّعريَّة قد تُحدِثُ اللّذة والرَّاحة، وقد تؤدّي إلى زيادة الانفعالات أو إزالتها أو إنقاصها.

وقد يقصد بها [1] « معونة الأقاويل في التّخييل والتّفهيم »[2].

ويذهب الفارابي إلى أنَّ فُصُول النَّغم التي بها تكسب انفعالات النَّفس تشتقّ أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نُعدِّدَ الانفعالات ثمَّ نجعل أسماء هذه الفُصُول من فُصُول النَّغم مأخوذةً عن أسماء تلك، فيُسمَّى ما يُكْسِبُ الحُزن إمّا الحزن، وإمّا الحُزني، وإمّا التّحزين، وما يُكْسِبُ الأسف يُسمَّى أسفيا، وما يُكسب الجزع جزعيّاً، وما يُكسبُ العزاء والسَّلوى معزّياً أو مُسلّياً وما يُكسبُ المحبَّة أو البغيضة محبياً أو غضبيّاً.

ثُمَّ يُجمل الفارابي هذه الأنغام الانفعاليَّة في ثلاثة أصناف، منها ما يُكْسبُ الانفعالات التي تُنسب إلى قوَّة النّفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهوّر وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النَّفس، وذلك مثل الخوف والرّحمة والجُبن، ومنها التي تكسب المخلوط من كلّ واحد من هذين الصّنفين وهو التوسُّط[3].

فمن خلال مقاربة الفارابي للموسيقى بالشّعر يجعل تسمية الألحان وفق الانفعالات التي تبعثها في النَّفس، وكذلك بالنّسبة للأوزان والأغراض حيث يتَّضح ذلك من خلال سابق قراءته لكتاب فنّ الشّعر.

ابن سينا (428 هـ):

لقد أُتيح لابن سينا أن يُحيط بما أنتجته عدَّة أجيال من المترجمين والشُّرَّاح والفلاسفة قبله، وأن يترك في تراث الثّقافة العربيَّة أوفى مجموعة فلسفيَّة عرفت في تاريخها [4].

وممَّا يدلُّ على ذلك إفادته من رسالة الفارابي في قوانين صناعة الشّعر والتي سبق الحديث عنها، وقد نقل منها الأنواع الشّعريَّة عند اليُونان وخصائصها وضمَّنها في رسالته الموسومة بـ " الشّفاء " وهذا بعض ما جاء فيها:

« واليونانيُّون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشّعر، وكانوا يخصُّون كُلَّ غرض بوزنٍ على حدة، وكانوا يُسَمّون كُلَّ وزنٍ باسمٍ على حدة. فمن ذلك نوعٌ من الشّعر يُسمَّى طراغوذيا له وزنٌ لذيذ ظريفٌ يتضمَّن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانيَّة ثُمَّ يُضاف جميعُ ذلك إلى رئيس يُرادُ مدحه. وكانت الملوك فيهم يُغَنَّى بين أيديهم بهذا الوزن. وربّما زاداو فيه نغمات عند موت الملوك للنّياحة والمرثيَّة. ومنه نوعٌ

---

1 محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص84.

2 الفارابي: الموسيقى الكبير، ص71.

3 ألفت كمال محمّد عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص286/287.

4 أرسطو: في الشّعر، ترجمة: شكري محمّد عيّاد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنَّشر، القاهرة، 1387هـ/1967م، ص196.

يُسمَّى ديثرمبي، وهو مثل طراغوذيا، ما خلا أنَّه يختصُّ به مدحة إنسانٍ واحد أو أمَّةٍ مُعيَّنةٍ، بل الأخيار على الإطلاق، ومنه نوعٌ يُسمَّى قوموذيا وهو نوعٌ يُذكر فيه الشُّرور والرّذائل والأهاجي ورُبّما زادوا فيه نغمات لتذكر القبائح التي تشترك فيها النَّاس وسائر الحيوانات.

ومنه نوعٌ يُسمَّى إيامبو، وهو نوعٌ تذكر فيه المشهورات والأمثال المتعارفة في كلّ فنّ، وكان مشتركاً للجدال وذكر الحروب والحثّ عليها والغضب والضّجر ... »[1].

ويستمرُّ ابن سينا في تعديد أنواع الشّعر عند الرُّومان على هذا النَّحو ممَّا يُوحي بانَّه قد استفاد من رسالة الفارابي وأدرج بعض ما جاء فيها في تلخيصه لكتاب أرسطو.

ويُؤكّد ابن سينا في ختام تلخيصه ما ذكره سابقاً من تناسُب الأنواع الشّعريَّة مع الأوزان وأنَّها شرط من شُروط اكتمال عمليَّـة التَّخييل فيقول: « إنَّ الوزن الواحد إنّما يُلائم من تلك الجُملة غرضاً واحداً، فإذا تعدَّاه وإن كانت المحاكاة والصّيغة لذيذة، فلا تكون مناسبة إلاَّ لغرضٍ واحد »[2].

يتَّفق ابن سينا مع سابقيه من الفلاسفة على إرجاع الإيقاع الشّعري والموسيقي إلى أصلٍ واحدٍ هو الحركة والسُّكون، كما قد ركَّز على ضرورة مراعاة نغم اللفظ حتَّى تتماشى مع موضوع الشّعر[3].

وفي هذا بيان على انَّه يرى ضرورة التّلازُم بين الإيقاع وموضوع الشّعر.

فابن سينا وبعده ابن رُشد يريان أنَّ الوزن الشّعري من وسائل التَّخييل أو المحاكاة الشّعريّين، وهو مثل التَّشبيه، وممَّا يُثير الانتباه أنَّ مثل هذه النَّظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المحدثين المهتمّين بالوزن والعروض في الشّعر فيرى بعضُهم أنَّ العروض في الشّعر بنية رمزيَّة مثله مثل الاستعارة [4].

وابن سينا في نظرته هذه إنّما يُوافق الفارابيَّ ويُتابعه في نظرته إلى أشعار اليُونانيّين وقد أكَّد ذلك في كتابيه "الحكمة العروضيَّة" و"الشّفاء" حيث يقول: « واليُونانيُّون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشّعر، وكانوا يخصُّون كلَّ غرض بوزنٍ على حدة، وكانوا يُسمّون كلَّ وزن باسم على حدة »[5].

ومن خلال ما سبق يتَّضح لنا أنَّ اختصاص الموضوع الشّعري بوزنٍ يُناسبه أمرٌ يتعلَّق بتصوُّر الفلاسفة أنفسهم كما رأينا عند الكندي والفارابي وابن سينا، فكيف هو الحال عند ابن رُشد؟

---

1 ابن سينا: كتاب الشّفاء، ضمن " فنّ الشّعر"، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، ص165/166.

2 المصدر نفسُه، ص198.

3 محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص88.

4 ألفت كمال محمّد عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص283.

5 ابن سينا: كتاب الشّفاء، ضمن كتاب " فنّ الشّعر "، ص165.

ابن رُشد (595 هـ):

يتَّفق ابن رُشد مع سابقيه من الفلاسفة في إدراج الجانب الموسيقي ضمن الصّناعات المخيّلة، وذلك عند تعديده لأنواع الصّناعات إلى وجود النَّغم، وهو جانب موسيقي، وصناعة الوزن وهي صناعة شعريَّـة، والمحـاكاة في اللفـظ والتي عـنى بها الأقـاويل المخيَّلة غير الموزونة المرتبطة بوجه عام بالشّعر[1].

يرى ابن رشد أنَّ من تمام الوزن أن يكون مُناسباً للغرض، فرُبَّ وزنٍ يُناسب غرضاً ولا يُناسب غرضاً آخر[2].

بذلك يعبّر ابن رُشد بشكلٍ مُباشر وواضح عن اختصاص الموضوع الشّعري بوزنٍ يُناسبه، وهو أمرٌ يتعلَّق بتصوُّر الفلاسفة أنفسهم[3].

انطلاقاً ممّا سبق، يذهب ابن رُشد إلى أنَّ المعنى سابقٌ على الوزن إذ يستحضر الشّاعر معانيه المخيّلة منثورة، ثمَّ يتخيَّر لها وزناً مُلائماً يكسوها به، يقول ابن رُشد: « فأوَّل أجزاء صناعة المديح الشّعري في العمل هو أن تُحصَى المعاني الشَّريفة التي بها يكون التَّخييل، ثُمَّ تُكسَى تلك المعاني اللحن والوزن الملائمين للشَّيء المقول فيه »[4].

وهذه النَّظرة لابن رُشد تتطابق مع ما رأيناه عند النّقَّاد من خلال توصيتهم باستحضار المعاني الشَّريفة وتخيُّر لذيذ الأوزان لها.

وتتحدَّد علاقة التّخييلات ومعانيها بالأوزان على شكل تناسب مستمرَّين الأوزان والمعاني، وذلك لأنَّ « من التَّخييلات والمعاني ما يُناسب الأوزان الطَّويلة ومنها ما يُناسب القصيرة، ورُبَّما كان الوزنُ مناسباً للمعنى غير مُناسبٍ للتَّخييل، ورُبّما كـان الأمـر بالعكس، ورُبّمـا كـان غير مناسبٍ لكليهما »[5].

إلاَّ أنَّ ابن رُشد شكَّك في إمكان تطبيق النَّظريَّة اليونانيَّة على الشّعر العربي[6]، ويظهر ذلك من خلال تعقيبه على أقوال أرسطو بقوله: « وأمثلة هذه ممَّا يَعسُر وُجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها إذا أعاريضهم قليلة القدر »[7].

ولا ندري سبب عدم وُجود أمثلة عن هذا في أشعار العرب طالما القصد من قول ابن رُشد بالتَّناسُب تطابُق الأغراض مع الأوزان.

---

1 ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ص203.

2 المصدر نفسُه، ص211.

3 ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص285.

4 ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ص209.

5 المصدر نفسه، ص232.

6 جابر عصفور: مفهوم الشّعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط05، 1995م، ص327.

7 ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ص232.

أمّا إذا كان يقصد من وراء هذا المفهوم إلى تطابُق الأوزان مع هيئات المغنّين والممثّلين في الشّعر الغنائي اليُوناني، فإنَّ هذا المفهوم هو المذهب الذي أكَّده أرسطو[1]. ممَّا يجعل عمل ابن رُشد عبارة عن اقتباس لمُصطلحات غريبة عن النَّقد العربي واستعارة لجبّة ليست على قدّ الشّعر العربي لم تُصنع له، فوقف عاجزاً[2].

وخلاصة القول فإنَّ ابن رُشد لم يأتِ بجديد في حديثه عن الموسيقى والوزن وعلاقتهما بتخييل المعنى، وإنَّما كان مُلَخِّصاً أو شارحاً لمن سبقه كالفارابي وابن سينا.

إلاَّ أنَّ ما يُمكن أن نعتبره اختلافاً عن سابقيه هو تركيزه على الجانب التَّطبيقي في الشّعر العربي للنَّظريَّة اليُونانيَّة الأرسطيَّة، وهو التَّطبيق الذي لم يَخْلُ من تعسُّفٍ واضطراب نتيجة لاختلاف الشّعر اليُوناني ومباينته للشّعر العربي.

نقدٌ وتحليل:

رأينا أنَّ الفلاسفة في شُروحهم وتلخيصاتهم وقراءاتهم لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو يُقرُّون بأنَّ اليونانيّين يربطون الأنواع الشّعريَّة بأغراض محدَّدة وبأنَّه أمرٌ يختصُّون به دون غيرهم من الأمم.

ولكنَّ ألفت كمال ترى خلاف ذلك، حيث إنَّ أرسطو – حسبها – لم يُشِر في حديثه عن الوزن إلى أنَّ هناك علاقة تربط الوزن بالغرض الشّعري أو الموضوع.

فعندما تحدّث عن مناسبة الوزن السُّداسي للملاحم[3]، ومناسبة الوزن الإيامبي للرَّقص والوزن التروكي للفعل لأنّهما مليئان بالحركة[4]، لم يكُن يقصد مناسبة الوزن للموضوع أو الغرض الشّعري أو حتَّى النَّوع الأدبي، وإنَّما كان يعني مناسبة الوزن لحركة الجسد كما هو في الرَّقص والعمل التي يؤدّي معها الشّعر، ولم يكُن يَقصِدُ أنَّ هناك من المعاني والتّخييلات ما يُناسب الأوزان الطَّويلة، ومنها ما يُناسب القصيرة، كما يذهب إلى ذلك ابن رُشد وابن سينا، بل كان مقصده أنَّ وزناً مثل السُّداسي الملحمي يُناسب القصائد السَّرديَّة الطَّويلة، لأنَّ حركة هذا الوزن حركة رزينة تناسب أداء مثل هذا اللون الشّعري ولا تلائم حركة العمل أو الرَّقص[5].

ومن خلال هذه النَّظرة الجديدة نلمس من كلام ألفت كمال أنَّ قضيَّة اختيار الوزن هي قضيَّة اختياريَّة القصدُ منها التّناسُب لتكتمل عمليَّة التّخييل وليست ارتباطاً إلزاميّاً ينتحيه الشَّاعر.

---

1 محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص91.

2 مصطفى الجوزو: نظريَّات الشّعر عند العرب، ج1/ص26.

3 أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص203.

4 أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، ص68.

5 ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص285.

ويرى محمّد خليفة أنَّ حديث الفارابي عن ارتباط اللحن بالشّعر ينطبق أساساً على النَّظريَّة اليونانيَّة الأرسطيَّة، وذلك لطبيعة الشّعر اليوناني، إنَّما هي أوزان وضعت لتتَّفق مع الهيئات بالدَّرجة الأولى، لا مع الأغراض كما فهمها الفلاسفة بعد ذلك [1].

ولعلَّ هذا ما جعل ابن رُشد فيما بعد يعجز عن إيجاد شواهد من الشّعر العربي وهو ما جعله عُرضةً للنَّقد.

بل إنَّه هناك حتّى من اعتبر ابن رُشد مخالفاً لمنحى أرسطو بعد أن حاول شرح نُصُوصه، وذلك من خلال رؤية ابن رُشد أنَّ الأوزان لاحِقةٌ على المعاني كما رأينا سابقاً، فأرسطو لم يُشر إلى أنَّ الوزن يجيء لاحقاً على المعنى، وإنَّما كان يُشير إلى أوّليَّة أجزاء التّراجيديا التي تتمّ بواسطتها المحاكاة فجعل المشهد سابقة على الغناء ونظم الأوزان، وكذلك أشار ابن سينا إلى نفس فكرة ابن رُشد غير أنَّه لم يُعبّر عنها بذلك الوضوح الذي نجده عند ابن رُشد[2].

ومهما يكُن، فإنَّ ربط الفلاسفة بين المستوى الإيقاعي للنصّ الشّعري ومستوياته الدَّلاليَّة والتَّركيبيَّة واعتبارهم الوزن وسيلة من وسائل التَّخييل يُعدُّ من أهمّ النّتائج التي خلصوا إليها، والتي يجب أن تحمل على اجتهاداتهم الخاصَّة، صحيح أنَّ للنقّاد وعلماء القرون الهجريَّة الأولى إشارات متفرّقة ومتعدّدة تصبُّ في هذا الإطار، إلاَّ أنَّها لم تُقرِّرْ ولم تُوضّح بالقدر اللازم – كما هو الشَّأن بالنّسبة إلى الفلاسفة – الصّلة بين تخييلات المعاني والألفاظ والتَّراكيب من جهة وبين تخييلات الأوزان من جهة أخرى، وقد مهَّدوا بصنيعهم هذا الطَّريق لبعض البلاغيّين المتشبّعين بالمنطق والمباحث الفلسفيَّة النَّفسيَّة لتأمّل طبيعة الشّعر العربي في ضوء الأحكام والتصوُّرات العميقة التي انتهوا إليها، ولتعميق ملاحظاتهم وأبحاثهم بخُصُوص التَّخييل الشّعري وصوغ تصوُّر نظري منهجي وتطبيقي شامل ومتكامل لهذا المفهوم وهذا ما سيتجلَّى فيما بعد في عمل ناقد فذٍّ استفاد ممَّا سبق ليؤصّل للشّعريَّة العربيَّة في مصنّفه البديع "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، إنّه حازم.. وما أدراك ما حازم!

المراجع:

01/ إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط2، 1993م.

02/ أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

03/ أرسطو: فنّ الشّعر، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 2001م.

04/ أرسطو: في الشّعر، ترجمة: شكري محمّد عيَّاد، دار الكتاب العربي للطّباعة والنَّشر، القاهرة، 1387هـ/1967م.

05/ ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رُشد، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب 1984م.

---

1 محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي، ص84.

2 ألفت كمال عبد العزيز: نظريَّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص286.

06/ جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1991م.
07/ جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التُّراث النَّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط05، 1995م.
08/ داود سلوم: التّأثير اليُوناني في النَّقد العربي القديم، مقال عن مجلة كلية الآداب العراقية، العدد14: 1971/1970م.
09/ ابن رُشد: تلخيص كتاب أرسطو في الشّعر، ضمن كتاب "فنّ الشّعر"، ترجمة: بدوي عبد الرحمان، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 2001م.
10/ سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م.
11/ ابن سينا: كتاب الشّفاء، ضمن " فنّ الشّعر "، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 2001م.
12/ عبَّاس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النَّقد والبلاغة العربيّين حُدود القرن الثَّامن الهجري، مطبعة النّجاح الجديدة، الدَّار البيضاء،
ط01، 1999م.
13/ علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993م.
14/ الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشّعر، ضمن "فنّ الشّعر"، ترجمة: بدوي عبد الرّحمن، دار الثقافة، بيروت–لبنان، 2001م.
15/ الفارابي: الموسيقى الكبير، ت: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، د.ت
16/ الكندي: رسالة الكندي في خبر صناعة التّأليف، ت: يوسف شوقي، القاهرة، 1969م.
17/ محمّد خليفة: النَّظريَّة النَّقديَّة العربيَّة في الفكر الفلسفي النَّقدي حتى القرن السابع الهجري، المطبعة العربية، غرداية، 2005م.
18/ مصطفى الجوزو: نظريَّات الشّعر عند العرب – الجاهليَّة والعُصُور الإسلاميَّة– ، دار الطَّليعة للطّباعة والنَّشر، بيروت 1981م، ج.1
19/ مصطفى عراقي: تجديد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع، مقال عن مجلة "علامات"، المجلد18، ج1 1431هـ/2010م.
20/ يوسف الإدريسي: التّخييل والشّعر، حفريَّات في الفلسفة العربيَّة الإسلاميَّة، منشورات مقاربات، ط01، 2008م.

الحجاج اللغوي في آية التعجيل من سورة يونس

د.مختار درقاوي

جامعة الشلف

- **الملخّص:**

يتطلّع هذا البحث إلى بيان أنّ الحجاج اللغوي في ميدان البيان القرآني يحكمه ضابط رئيس تتفرع عنه جملة من الضوابط المهمة، وهو أنّ توجيه معنى الكلمة أو الجملة أو النص ينضبط وفق المقتضيات البلاغية والإجراءات اللغوية والقيود السياقية والمبادئ الاستعمالية التي من شأنها أن تعين على تحصيل الفائدة الدلالية والبلاغية.

- الكلمات المفتاحية:

الحجاج – العوامل الحجاجية – الروابط الحجاجية – السياق

- **Summary**:

This research seeks to show that the linguistic Argumentation in the Holy Quran is governed by Prime officer branching out with him a number of important controls, which is that sense of the word a router or wholesale or text regimented according to the context in which it would help interest semantic and rhetorical collection.

- **key words** : Argumentation – Argumentative operators - Argumentative connectors - Context

- **تمهيد:**

كلِفت البلاغة العربية منذ نشأتها بالقرآن الكريم كلَفا شديدا، يُتلَمَّس أثره مما كتبه المتقدّمون في علوم البلاغة وإعجاز القرآن: كمحمد بن يزيد الواسطي (ت306هـ)، وأبي الحسن الرمّاني (ت384هـ)، وأبي سليمان الخطّابي (ت388هـ)، وأبي بكر الباقلاني (ت403هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، وغيرهم. إذ عمدوا إلى أمثلة من القرآن الكريم فدرسوها وأفردوها في أبواب ضمّنوها شيئا من فنون الكلام العربي شعرِه ونثرِه، على أنّ القصد من وراء ذلك كلّه "أن القرآن كان علم البلاغة عند العرب، ثمّ صار بعدهم بلاغة هذا العلم"[1].

ثُمّ سار المُحْدثُون من بعدُ على هدي سلفهم، إذ أدركوا قيمة وضرورة العناية ببلاغة القرآن الكريم فألّفوا في ذلك كتبا ورسائل كثيرة، وكانت لهم فيها طرائق متنوّعة، فهناك من بحث في أسرار الجمال والحسن والمزيّة في القرآن كلّه، ومنهم من عمد إلى البحث عن ذلك في باب بعينه من أبواب بلاغته كالبحث في "الالتفات"، أو في "الفصل والوصل"، أو في "المجاز"، أو في "الحذف"، أو في "المشاكلة"، أو في غير ذلك من أبواب البلاغة.

ومن المُحدثين من استفاد من نتائج الدرس اللساني الحديث والمعاصر في مجالات الأسلوبية والتداولية والبلاغة الجديدة، وسعى جهده إلى تطبيق ذلك على القرآن الكريم، وإن كان دافع أصحاب هذا الاتجاه أنهم رأوا في البلاغة العربية؛ التي هي إخراج الكلام في صورة مخصوصة دون أخرى، وعدول بالكلام من صورة إلى صورة أخرى تطابق مقتضى الحال أو الاعتبار المناسب[2]– أنّهم رأوا في هذا التعريف تقاطعا مع مصطلح مهم من مصطلحات البلاغة الجديدة، يتعلّق الأمر بمصطلح "الحِجاج"، الذي يعنى "بمجمل التقنيات الخطابيّة التي تبلّغ المعنى، وتوصله إلى ذهن السامع"[3].

غير أنّ التعريف الحجاجي المعهود للبلاغة العربية؛ لئن جرت كتب البلاغة على تقديمه؛ فإنّها في متونها تكتفي بالتقسيم التقليدي الذي دأبت عليه منذ السكاكي إلى: بيان ومعان وبديع، وقد يُتوّج الدرْس البلاغي للوجه البلاغي بخاتمة، تنوّه بقيمته البلاغية من حسْن تصوير، وتأثير في النّفس، الخ. أمّا درس الآليات التي يحقّق بها كل شاهد من شواهد البيان والمعاني والبديع قيمته البلاغية؛ باعتبار البلاغة تبليغ المعنى وإيصال حجّة المتكلّم إلى السّامع فهذا من وجهة نظر عبد الله صولة مما لا يكاد يُعثر عليه إلا عرضا[4].

ولعل هذا السبب الرئيس الذي دفع جَمْعًا من التداوليين العرب المحْدثين إلى الشروع في تشذيب البلاغة العربية، وتنقيحها لتلائم الدرس اللساني الحديث، بجعْلها بلاغة لا تنغلق داخل دائرة البحث عن أسرار الجمال والحسن والمزيّة في معاني النظم القرآني ، وهو منهج جمع من القدماء كعبد القاهر الجرجاني

في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، ومنهج عدد من المحدثين كمصطفى صادق الرافعي، بل بجعلها بلاغة تروم استنطاق الأبعاد الحجاجية التي من أجلها استُجلبت تلك المعاني[5].

ويحسن في هذا الموضع التنبيه والاستدراك على من سلك هذا الطريق؛ بأن هذا الاتجاه البلاغي الجديد وإن كان في ذاته يُعدّ قيمة مضافة للدرس اللساني العربي من خلال ما يقدّمه من طرحات وازنة؛ كونه لم يرض من المعرفة البلاغية بظاهر السِّمة دون البحث عن باطن الحجّة. إلا أنّ الاتجاه الأنسب في دراسة البلاغة العربية بعامة والقرآنية بخاصة، منطقُ التفاضل فيه مرجعُه إلى أنْ يجمع دارس البلاغة بين الحُسنيين.

بين البحث عن أسرار جمال النظم القرآني ومكامن المزية فيه، وبين البحث في الوظيفة الحجاجية والإقناعية والتأثيرية للأنساق البلاغية، وما أكثرها في النص القرآني. وإذ قد يتعذّر الجمع والتوفيق بين المنهجين لدى بعض الباحثين، فلا ضير أن يسلك الباحث في البلاغة القرآنية الطريق الذي ارتضته نفسه، ومكّنته من ارتياده بضاعته، وكفاه في ذلك زاده.

- بلاغة الحسن والمزية في القرآن:

يُدرك هذا النوع من البلاغة بتتبع مواضع الحسن والمزية في القرآن، ببيان أنّ ذلك حاصل بأثقف الألفاظ، وأسهلها دلالة عليها، وأقربها تناولا لها، وأشدّها تقريرا لحقائقها، كقوله تعالى: ﴿ قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الْهَالِكِينَ ﴾[6] أتى بأغرب ألفاظ القسم وهي التاء، فإنّها أقل استعمالا وأبعد من أفهام العامة بالنسبة إلى الباء والواو، وأتى بأغرب صيغ الأفعال التي ترفع الأسماء وتنصب الأخبار، فإنّ "تزال" أقرب إلى الأفهام من "تفتأ"، وأكثر استعمالا منها، وأتى بأغرب ألفاظ الهلاك وهو الحرض.

فاقتضى حسن الوضع في النظم أن تجاور كل لفظة بلفظة من جنسها في الغرابة توخيا لحسن الجوار ورغبة في ائتلاف المعاني بالألفاظ، ولتتعادل الألفاظ في الوضع، وتتناسب في النظم. ولما أراد غير ذلك، قال: ﴿ وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِنْ جَاءَتْهُمْ آيَةٌ لَيُؤْمِنُنَّ بِهَا قُلْ إِنَّمَا الْآيَاتُ عِنْدَ اللَّهِ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾[7] فأتى بجميع الألفاظ متداولة ولا غرابة فيها[8]، فكانت المزية مرة راجعة إلى تلاؤم الألفاظ بعضها ببعض، بأن يقرن الغريب بمثله والمتداول بمثله رعاية لحسن الجوار والفاصلة والمناسبة.

و مرة تكون المزية مبعثها أنّ الألفاظ ملائمة للمعنى المراد، فإن كان فخما كانت ألفاظه فخمة، أو جزلا فجزلة، أو غريبا فغريبة، أو متداولا فمتداولة، وغير ذلك مما هو مبسوط في كتب البلاغة. ويُلاحظ على هذا المنهج أنّ أنصاره يعنون بأحوال اللفظ والنظم، وبتركيب المعاني وتصريفها فيما تتجه إليه، وفي

طبيعة المعنى ووجهِ تأديته إلى النفس، وفي وجه ارتباط المعنى بما قبله واندماجه فيما بعده، ومساوقته لأشباهه ونظائره.

ويعنون أيضا بتأمّل الألفاظ على حروفها وحركاتها، ومناسبة بعضها لبعض، وسبب اختيار كل لفظ في موضعه، وسر العدول وبلاغته، ثم النظر في روابط الألفاظ والمعاني من الحروف والصيغ، ثم طريقة النسق والسرد في الجملة ووجه الحذف أو الإيجاز أو التكرار ونحوها[9]. وبقول مقتضب يروم هذا المنهج "تمييز أقدار الألفاظ والمعاني، وتبيينَ ما يجري فيها من جودة الإفهام وبلاغة التعبير"[10] .

- بلاغة الحجاج* اللغوي في القرآن مفهومها وتطبيقاتها وضوابطها:

يُدرَك هذا النوع من أنواع البحث في البلاغة القرآنية بالنظر في البعد الإقناعي؛ لأنّ المتكلّم يتكلّم بقصد التأثير والإقناع، وتنماز اللغة في ذاتها وأقوال المخاطبين بالوظيفة التأثيرية الحجاجية. وعليه يَحسُن بالباحث أن يتوسّل بالحجاج وبآلياته، وعليه تطبيق ذلك على الكلمة والتركيب والصورة، بأن يكون القصد من وراء ذلك كلّه توليد المفاهيم، وتوجيه الدلالة، وتعليل الأحكام، وتوفير السند المنطقي للكلام، ففي قوله تعالى: ﴿ وَلَوْ يُعَجِّلُ اللَّهُ لِلنَّاسِ الشَّرَّ اسْتِعْجَالَهُمْ بِالْخَيْرِ لَقُضِيَ إِلَيْهِمْ أَجَلُهُمْ فَنَذَرُ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾[11]تجد أنّ في الآية سياقا حجاجيا يسير في اتجاه واحد.

تجسّده تلك العلاقة الحجاجية القائمة بين المقدمة ﴿ وَلَوْ يُعَجِّلُ اللَّهُ لِلنَّاسِ الشَّرَّ اسْتِعْجَالَهُمْ بِالْخَيْرِ﴾ والنتيجة الأولى ﴿ لَقُضِيَ إِلَيْهِمْ أَجَلُهُمْ ﴾، ثمّ النتيجة الثانية"﴿ فَنَذَرُ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾ بيّن السياقُ على وجه الإجمال أنّ الرفق جعله الله مستمرا على عباده غير منقطع عنهم؛ لأنّه أقام عليه نظام العالم، إذْ أراد ثباتَ بنائِه وأنّه لم يُقدّر توازيَ الشر في هذا العالم بالخير لطفا منه ورفقا، فالله لطيف بعباده، وفي ذلك منّة عظيمة عليهم، وأنّ الذين يستحقون الشر لو عُجّل لهم ما استحقوه لبطل النظام الذي وضع عليه العالم[12]، فبيّن تعالى أنّه لا مصلحة لهم في تعجيل إيصال الشرّ إليهم؛ لأنّه تعالى لو أوصل ذلك العقاب إليهم لماتوا وهلكوا؛ لأنّ تركيبهم في الدنيا لا يحتمل ذلك ولا صلاح في إماتتهم، فربّما آمنوا بعد ذلك، وربما خرج من صلبهم من كان مؤمنا، وذلك يقتضي أن لا يعاجلهم بإيصال ذلك الشرّ[13].

وهكذا غدت القيمة الحجاجية بوصفها نوعا من الإلزام المرتبط بالخطاب-[14] مؤشرا موجّها للقول على أساس أنّ في النص إنباءً مُهِمًا؛ مفادُه أنّ الله جعل نظام هذا العالم مبنيا على الرفق بالمخلوقات واستبقاء الأنواع إلى آجال أرادها، وجعل لهذا البقاء وسائل الإمداد بالنعم التي بها دوام الحياة، فالخيرات المُفاضة على المخلوقات في هذا العالم كثيرة، والشرور العارضة نادرة ومعظمها

مسبب عن أسباب مجعولة في نظام الكون وتصرفات أهله، ومنها ما يأتي على خلاف العادة[15] عند محل آجاله التي قدّرها الله تعالى بقوله: ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلًا مِنْ قَبْلِكَ وَجَعَلْنَا لَهُمْ أَزْوَاجًا وَذُرِّيَّةً وَمَا كَانَ لِرَسُولٍ أَنْ يَأْتِيَ بِآيَةٍ إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ لِكُلِّ أَجَلٍ كِتَابٌ ﴾ [16] .

ثمّ على مستوى السلّم الحجاجي والمقتضيات المقامية فإنّ العوامل والروابط الحجاجية والقيود السياقية والترتيب المنطقي والمبادئ الخطابية تعين على استخلاص اللوازم التي تخدم إدراك الفائدة الإخبارية والبلاغية. فعلى مستوى العوامل الحجاجية* مثلا يمكن حصر أو تقييد بعض الإمكانات الحِجاجية للآية وِفق الشكل الآتي : كانت مقدّمة الآية في وضعها العادي تتألّف من أربعة أطراف: تعجيل من الله في الخير وفي الشر، واستعجال من الناس كذلك، كون تقدير الكلام: لو كانت سنة الله قد مضت بأن يعجّل للناس الشر إذا استعجلوه، كتعجيله لهم الخير إذا استعجلوه، لعجّله لهؤلاء.

ولكن الكلام في وضعه البلاغي كما سيق عليه ليس فيه إلا تعجيل واحد من الله، واستعجال واحد من الناس، وفي ذلك ملمح وجيه، "فإنّه لمّا حذف طرفين من الأطراف الأربعة لم يحذفهما من جنس واحد، بل أبقى من كلّ زوجين واحدا هو نظير ما حذفه من صاحبه؛ لينبّه بالمذكور على المحذوف، فكانت كلمة "التعجيل" منبّهة على نظيرتها في المشبّه به، وكلمة "الاستعجال" منبّهة على مقابلتها في المشبّه"[17].

ثمّ إنّ المقابلة في التشبيه بحسب الظاهر (الوضع العادي للكلام) كانت تقتضي أن تكون بين تعجيل وتعجيل، أو بين استعجال واستعجال، ولكن جُعلت المشابهة بين تعجيل واستعجال، "فجاء نظم الآية على إيجاز محكم بديع، فذُكر في جانب الشرّ "يُعجّل" الدّال على أصل جنس التعجيل ولو بأقلّ ما يتحقّق فيه معناه، وعبّر عن تعجيل الله الخيرَ لهم بلفظ "استعجالهم" الدّال على المبالغة في التعجيل بما تفيده زيادة السين والتاء لغير الطلب"[18].

فليس الاستعجال في الآية إذا بمعنى طلب التعجيل؛ لأنّ المشركين لم يسألوا تعجيل الخير ولا سألوه فحَصَل، بل هو بمعنى التعجّل الكثير كما في قول سُلْمِي بن ربيعة ونُسب البيت إلى عَمرُو بن قَمِيئَة:

وإذا العذَارى بالدُّخان تَقنَّعت واسْتَعجلتْ نَصْبَ القُدُورِ فَمَلَّتِ[19]

استعجلت: بمعنى تعجّلت نصب القدور.

أمّا الروابط الحجاجية فتسعى إلى الربط بين قولين، أو بين حجتين أو أكثر على الأصح، وتسند لكل قول دورا محددا داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة[20]، ويمكن التمثيل للروابط في الآية بالأدوات التالية: الواو، والباء، ولو، والفاء. إنّ مجيءَ حرف العطف في صدر الآية ﴿ وَلَوْ يُعَجِّلُ اللَّهُ لِلنَّاسِ الشَّرَّ اسْتِعْجَالَهُمْ بِالْخَيْرِ لَقُضِيَ إِلَيْهِمْ أَجَلُهُمْ فَنَذَرُ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ

﴾. يقتضي في علم البلاغة خصوصية لعطفها على ما قبلها ومزيد اتصالها بما قبلها.

وظاهر مناسبتها لما قبلها أنّه تعالى لما ذَكر عجَبَ الناس من إيحاء الله إلى رجل منهم، وكان فيما أوحي إليه الإنذار والتبشير، وكانوا يستهزئون بذلك، ولا يعتقدون حلول ما أنذرهم به، فقالوا: (أمطر علينا حجارة)، وقالوا: (فأتنا بما تعدنا)، ثم استطرد من ذلك إلى وحدانيته تعالى وذكر إيجاده العالم، ثم إلى تقسيم الناس إلى مؤمن وكافر، وذَكَر منازل الفريقين، ثم رجع إلى ذكر المنذر به الذي طلبوا وقوعه عجلا، ولو وقع لهلكوا، فاقتضت حكمته أن لا يعجّل لهم ما طلبوه[21].

أمّا الباء في قوله: ﴿ وَلَوْ يُعَجِّلُ اللَّهُ لِلنَّاسِ الشَّرَّ اسْتِعْجَالَهُمْ بِالْخَيْرِ لَقُضِيَ إِلَيْهِمْ أَجَلُهُمْ ﴾ فوظيفتها تأكيد اللصوق، كالتي في قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ ﴾[22] وأصله استعجالهم الخير، فاجتمعت المبالغة بالسين والتاء مع تأكيد اللصوق للدلالة على الامتنان بأنّ الخير لهم كثير ومكين. وفي تصدير مقدّمة الآية بكلمة "لو" الامتناعية دلالةٌ ضمنية على نفي التعجيل؛ أي لا يكون منه هذا التعجيل، ثمّ صدّر النتيجة بحرف التفريع في قوله: فَنَذَرُ لكي ينم على أنّ لهذا الفرع أصلا من جنسه يقال فيه: ولكن شأنه أن يذر الناس، فلذلك يذر هؤلاء؛ أي إذا انتفى التعجيل فنحن نذر الذين لا يرجون لقاءنا يعمهون. ولما كانت الفاء وحدها ليست نصا في المطلوب ولا تكفي في إدراك القصد الحجاجي؛ لاحتمال أن يصرْف المخاطَب دلالتها من التفريع إلى العطف فيفسد المعنى، عزّزها بقوتين حجاجيتين أخريين.

تحويل صيغة الفعل في النتيجة من الماضي إلى المضارع، ثمّ من الغيبة إلى التكلّم؛ ليكون هذا الانقطاع اللفظي بينها وبين ما قبلها إيذانا بانقطاعها عنه معنى وإذنا بالوقوف دونها حتى لا تقع النفس لحظة ما في أدنى اضطراب أو لبس. ذلك إلى ما في هذا التحويل والالتفات والعدول من الافتنان في الأسلوب تجديدا لنشاط السامع، ومن إلقاء الرعب في القلوب بصدور نطق الوعيد والاستدراج[23]. ثم أرْدف عبد الله درّاز مبيّنا القيمة الحجاجية للمقتضيات المقامية في إدراك بلاغة الإيجاز والعدول في الآية.

فأوضح أنّ كلمة "لو" بحسب وضعها وطبيعة معناها تتطلب عند النحاة أن يليها فعل ماض. ولكن المطلوب هاهنا ليس هو نفي المضي فحسب بل بيان أنّ هذا الفعل خلاف سنة الله التي لن تجد لها تبديلا. فلو أدّى المعنى على هذا الوضع لطال الكلام، ولقيل: "لو كانت سنة الله المستمرة في خلقه أن يعجّل الخ" فانظر كيف اختصر الكلام في لفظ واحد بإخراج الفعل في صورة المضارع الدال على التكرر والاستمرار، واكتفى بوضع "لو" قرينة على أنّ ما بعدها ماض في معناه، وهكذا أدّى الغرضين جميعا في رفق ولين[24].

وكان مقتضى التطابق في سياق الشرط وجوابه أن يوضع الجواب عِدْلا له، فيقال: لعجّله. لكنه عدل إلى ما هو أفخم وأهول، إذ بيّن أنّه لو عجّل للناس الشر لعجّل لهؤلاء منه نوعا خاصا هم له أهل، وهو العذاب المستأصل الذي تُقضى به آجالهم. وكان مقتضى الظاهر في تقرير النتيجة أن يقال: "فنذرهم" أو "فنذر هؤلاء" ولكنه قال: ﴿ فَنَذَرُ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾. تحصيلا لغرضين مهمّين، أحدهما التنبيه على أنّ منشأ هذا الاستعجال منهم هو عدم إيمانهم بالبعث والثاني التنبيه على أن قاعدة الإمهال من الله قاعدة عامة لهم ولأمثالهم[25].

إلى غير ذلك من صور التفسير الحجاجي التي يمكن أن تشتمل عليها الآية، وأكثر ما تجد هذا النوع من التأويل الحجاجي في كتب الإعجاز والتفسير البياني، وقلّ أن تجد ذلك في كتب البلاغة التي عُنيت بالضبط المصطلحي والوظيفي وغفلت عن هذا الجانب المهم . وتجدر الإشارة في مبحث الحجاج اللغوي إلى أن هناك جملة من الضوابط* المهمة التي يفترض أن يلتزم بها الباحث في التحليل الحجاجي للقرآن الكريم، منها:

- أن يتنزّل التحليل الحجاجي للقرآن الكريم وفق ما تمليه علينا ثقافتنا الإسلامية والعربية، بحيث لا يكون التحليل الحجاجي فيه خروج عن سنن العربية ونواميسها ومسالكها في التصرف في الكلام، ولا يكون فيه خرق للتوجه الإسلامي السديد والمعتبر، أي يجب مراعاة الثوابت.
- ضرورة بيان السند المنطقي والنمط الاستدلالي في التوجيه الحجاجي لآي القرآن الكريم، فهناك نظام حكيم بديع يحمل دلالات وأسرارا ووظيفة الباحث في الحجاج اللغوي الكشف عن مكونات هذا النظام مع تقديم التفسير الذي يُجلّي دلالاته .
- أهمية الوعي بأن إدراك القصد الحجاجي مرتبط بفهم دلالات الألفاظ في إطار السياق، ويعدّ هذا المبدأ مرتكزا فاعلا في عملية التأويل؛ لأنّه يجعل من المعنى سهل الانقياد للفهم وللملاحظة وللتحليل الموضوعي. وقد اهتمّ علماؤنا العرب في التراث بالسياق وأشادوا بدوره وفاعليته، ومن أولئك نذكر علماء أصول الفقه والتفسير، فقد ركّزوا في قراءتهم للنصين القرآني والنبوي على أن يكون السياق حاضرا لتجنّب أي انزياح دلالي وأي تأويل منحرف، فاستمساكهم به دليل على حرصهم الشديد للوصول إلى المعنى المراد من الكلام، حتّى إنّه يكاد يغلب على بحثهم ومنهجهم أنّ إدراك الدلالة في كلّ موضع إنّما يتحقّق بحسب السياق .

وعلى وفق هذا التصوّر والمنحى الفكري ظهر أنّهم لا يركّزون جهدهم في تفسير النصوص على المستوى المعجمي، ،والنحوي، والصرفي فحسب، وإنّما يردفون إليها مبدأ السياق؛ لأنّ المستويات السابقة تكشف المعنى الظاهر، في حين يكشف السياق المعنى المخبوء والمقصود للمتكلم، يقول ابن قيّم الجوزية:" والسياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم

احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق و تنوّع الدلالة . وهذا من أعظم القرائن الدّالة على مراد المتكلّم فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظراته، فانظر إلى قوله تعالى: "ذق إنّك أنت العزيز الكريم" كيف تجد سياقه يدلّ على أنّه الذليل الحقير "[26].

ومن قبلُ قال ابن تيمية: "اعلم أنّ من لم يحكم دلالات اللفظ، ويعلم أن ظهور المعنى من اللفظ تارة يكون بالوضع اللغوي أو العرفي أو الشرعي إما في الألفاظ المفردة، وإما في المركّبة. وتارة بما اقترن به من القرائن اللفظية التي تجعلها مجازا، و تارة بما يدلّ عليه حال المتكلِّم والمخاطَب والمتكلَّم فيه وسياق الكلام الذي يعيّن أحد محتملات اللفظ، أو يبيّن أن المراد به هو مجازه، إلى غير ذلك من الأسباب التي تعطي اللفظ صفة الظهور، وإلا فقد يتخبّط في هذه المواضع"[27].

وفي النصين إشارات عدة؛ لعلّ من أهمّها أنّ السياق ليس مجرد حالة لفظ، وإنّما كما قال فان ديك " متوالية من أحوال اللفظ "[28]. كما أنّ في النصين مجموعة من القيم المعرفية الوازنة التي تنبئ عن وعي علمائنا بآليات تأويل الخطاب وبطرق اشتغال العلامات اللسانية، منها إدراك السلف لقيمة السياق في فهم النص وإنتاج الدلالة، وأي إهمال لهاته القيمة ينتج عن ذلك مماحكات ومناكفات وانحرافات على مستوى التأويل.

- **الهوامش:**

1- الرافعي، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط6، 2001، 257/2.

2- ينظر: السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2000، ص256.

3- ينظر: صولة، عبد الله: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011، ص86.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص87.

5- ينظر صولة، عبد الله: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007، ص610.

6- سورة يوسف، الآية: 85.

7- سورة الأنعام، الآية: 109.

8- السيوطي: البلاغة القرآنية المختارة من الإتقان ومعترك الأقران: تح: السيد الجميلي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1993، ص145-146.

9- ينظر: الرافعي، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب، 259/2.

10- شوقي، ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط11، ص09.

* طابق مايير بين البلاغة والحجاج فعد كلّ بلاغة حجاجا وكل حجاج بلاغة؛ فهما ينهضان على تحديد أشكال الإقناع والتأثير وإبانة المقاصد وفق مقتضيات المقام، ومن ثم تضييق مسافة الفهم، ثم قال البلاغة هي أن نفاوض حول المسافة. ينظر: سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص146.

11- سورة يونس، الآية: 11.

12- الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، ط1984، 106/11.

13- الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981،، 51/17.

14- ينظر: العزاوي، أبو بكر: اللغة والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2009، ص21.

15- الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، 106/11. مع بعض التصرف.

16- سورة الرعد، الآية: 38.

* العوامل الحجاجية لا تربط بين متغيرات حجاجية (أي بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج)، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحِجاجية التي تكون لقول ما". العزاوي أبو بكر، اللغة والحجاج، ص33. وينظر: طه، عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، الدار البيضاء، ص88.

17- درّاز، محمد عبد الله: النّبأ العظيم نظرات جديدة في القرآن، دار الثقافة، الدوحة، ط1985، ص139.

18- الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، 107/11.

19- عمرو بن قميئة: الديوان، تح: حسن كامل الصّيرَفي، مطابع دار الكتاب العربي، ط1965، ص197.

20- ينظر: العزاوي، أبو بكر: اللغة والحجاج، ص33.

21- أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993، 133/5. مع بعض التصرّف. وينظر: الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، 105/11.

22- سورة المائدة، الآية: 06.

23- ينظر: درّاز، محمد عبد الله: النّبأ العظيم نظرات جديدة في القرآن، ص 139.

24- المصدر نفسه، ص140.

25- المصدر نفسه، ص140.

* في هذا الموضع إشارة إلى عدد من الضوابط التي ينبغي أن تراعى في التحليل الحجاجي للنص، أمّا عن الضوابط التي يفترض على المتخاطبين أن يلتزموا بها فيراجع: الشهري عبد الهادي بن ظافر، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004، ص465 وما بعدها.

26- ابن قيّم الجوزية، بدائع الفوائد، ضبط وتخريج أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، ط1، سنة 1414هـ - 1994م ، بيروت، ص217.

27- ابن تيمية، التسعينية: مجموعة الفتاوى، جمعها: عبد الرحمان بن قاسم وولده محمد، تحقيق عامر الجزار و أنور الباز، 5/ 128-129. وينظر: ابن تيمية، الاستقامة، تحقيق محمد رشاد سالم، المملكة العربية السعودية: جامعة

الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، سنة 1983.، 10/1.وينظر: ابن تيمية،العبودية، بيروت: المكتب الإسلامي، 1399هـ، ص 77.

28- فان ديك، النص و السياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط2000، المغرب، ص256.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

- القرآن الكريم.
- ابن تيمية، الاستقامة، تحقيق محمد رشاد سالم، المملكة العربية السعودية: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ط1، سنة 1983.
- ابن تيمية، التسعينية: مجموعة الفتاوى، جمعها: عبد الرحمان بن قاسم وولده محمد، تحقيق عامر الجزار و أنور الباز.
- ابن تيمية،العبودية، بيروت: المكتب الإسلامي، 1399هـ.
- أبو حيان الأندلسي: تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق وتعليق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993.
- درّاز، محمد عبد الله: النّبأ العظيم نظرات جديدة في القرآن، دار الثقافة، الدوحة، ط1985.
- الرازي، فخر الدين: التفسير الكبير، دار الفكر، بيروت، ط1، 1981.
- الرافعي، مصطفى صادق : تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط6، 2001.
- سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة، بنيته وأساليبه، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
- السكاكي، أبو يعقوب: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2000.
- السيوطي: البلاغة القرآنية المختارة من الإتقان ومعترك الأقران: تح: السيد الجميلي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1993.
- الشهري عبد الهادي بن ظافر، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2004.
- شوقي، ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط11.
- صولة، عبد الله: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007.
- صولة، عبد الله: في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2011.
- الطاهر بن عاشور: تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، ط1984.
- طه، عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، الدار البيضاء.
- العزاوي، أبو بكر: اللغة والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط1، 2009.
- عمرو بن قميئة: الديوان، تح: حسن كامل الصّيرَفي، مطابع دار الكتاب العربي، ط1965.

- فان ديك، النص و السياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي و التداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، ط2000، المغرب.
- ابن قيّم الجوزية، بدائع الفوائد، ضبط وتخريج أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، ط1، سنة 1414هـ - 1994م ، بيروت.

حُدُودُ الحَرْف وعَتَباتُ المَعْنى

حُسَين بَلهادي*

*** ملخّص البحث:**

لا يرومُ هذا البحث تتبّع الظّواهر اللّغويّة التّي قد يعسُرُ الإحاطةُ بها لتنوّعها وتعدّد مداخلِها، وإنّما غايتُه الأولى، فهمُ – أو على الأقلّ – محاولةُ فهمِ كيفية اشتغالِ الحرف/الصّوتِ في مُقاربة الدّلالة، واستجلاء تشعُّباتِ الخِطاب وامتداداتِ المعنى، وذلك من خلال قراءة في "سينيّة " البُحتُريّ.

*** Résumé :**

Cette étude n'a pas pour but la quête des phénomènes linguistiques qui peuvent être difficiles à traiter où à appréhender, tant que divers et compliqués à aborder. Elle va donc cibler, en premier lieu, l'appréhension , si non, essayer de comprendre la façon dont la lettre/la voix fonctionne dans l'approche du signe, et la clarification des différents aspects du discours, et les étendues du sens, et cela à travers cette lecture dans " As-sinya " poème d'El-Buhturi.

*** الكَلِماتُ المِفتَاحِيَّةُ:** الحرف، الصّوت، الدّلالة، المعنى، الخطاب، التّأويلُ.

*** مدخل:**

لقد استقرّ في إدراك المختصّين من أهل العربيّة أنّ الحرف ليسَ يدُلّ على معنىً بذاتِه، وفي أيّ موضعٍ من اللّفظةِ وقعَ، إذْ منفردًا، لا يُشكّلُ الدّلالاتِ ولا يُمحِّضُها فهمًا و تأويلاً. والسّؤال الذي يتبادرُ إلى الذّهن حينها هو: هل هذا الذي وقف عليه الدّارسون غاية هذا الباب و منتهاهُ؟ أم أنّ ثمّةَ استثناءاتٍ تخرِقُ القاعدة، وتُعيدُ النّظر فيما سلّمَ به الأوائلُ واستمرءوه؟ وقد زعم محمود شاكر، وهو يتحدّث عن معاني أصوات الحروف، أنّ القُدامى "لم يحتفلُوا لتقصّيه و تتبُّعه واستظهار طرائفه، وهم حين أشاروا أو ألمّوا أو نبذوا، لم يُلِمُّوا إلاّ بأطرافه وحدوده "[1].

** أستاذ النّقد الحديث والمعاصر– جامعة سعيدة/الجزائر.*

[1]– محمود محمّد شاكر، جمهرةُ المقالات، جمعها وقرأها وقدّم لها د/عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، د ط، ص708.

وقبلهُ بكثير كان ابن جنّي قد أكّد أنّ العرب قد أبدعوا كلماتهم وصاغوا ألفاظهُم وهم فطِنون إلى أهميّة الصّوت/ الحرف في بنائها " وذلك أنّهم قد يُضيفون إلى اختيار الحروف، وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبَّر عنها في ترتيبها، وتقديم ما يُضاهي أوّل الحدث،وتأخير ما يُضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي وسطه سيرًا على سمْتِ المعنى المقصود والغرض المطلوب"[1]، وفي ذلك إيماءٌ إلى أنّ الإنسان العربيّ كان يسعى إلى تصوير أحوالِه وأشيائه وما يُحيطُ به بأصواتِ حروفه، فاللّغة " بفضل أصواتها وصَرفها، ذات وُجود مستقلّ عن الأحوال النّفسيّة للذّات المتكلّمة "[2]، ومن ثَمّ فهي أداةٌ لا يمكن الاستغناء عنها لِمحوريَّتِها في تشكيل المعنى العام للخطاب، هذا إنْ أحسنَ تطوِيعُها لِتكون خادمةً له لا أنْ تكون مُقحَمَةً، مُعيقةً وكأنّها جزءٌ خارجَ التّركيب، بلْ عالَةٌ عليه.

يبدو السّؤالُ – إذن – مشروعًا، بل ويستدعي جملةَ أخرى من الأسئلة أعقدَ وأشدّ التصاقًا بخصوصيّة حروف العربيّة وأصواتٍ ودلالاتٍ. أَحين نختارُ اللّفظة في تركيبٍ ما، أنفعلُ ذلك لِما تحملُه من زخمٍ معنويٍّ وفائضٍ في الدّلالة يجعلُ الكلامَ أبلغَ، و المرادَ إلى العقولِ أنفذ؟ أمْ أنّنا نتخيّر اللّفظة لشيءٍ آخرَ فيها قدْ لا ننتبِهُ له، إذ يأتي عفْوَ الخاطر، ولا يُفصحُ عن بعض أسرارِه إلاّ حين يصلُ النّصُّ إلى تَمامِه. ذاك الشّيءُ قد يكونُ " الصّوت/الحرف اللّغويّ " وما يختزنُه من طاقاتٍ تقدحُ المعنى في الذّهن، وتُوقظ فيه غوامِضهُ بِما " يستطيعُ أنْ يحتمِلهُ (...) من المعاني النّفسيّة التّي يُمكنُ أن تنبِضَ بها موجةُ اندفاعِه من مخرجِه(...)، وليست المعاني النّفسيّة – أو العواطف والأحاسيس – هي كلّ ما يستطيع أن يحتمله صوتُ الحرفِ، بل هو يستطيع أن يحتملَ أيضًا صورًا عقليّةً معبِّرةً عن الطبيعة وما فيها من المادَّة، وما يتّصلُ بذلك من أحداثها أو حركاتها أو أصواتها أو أضوائها "[3].

*** الحَرفُ والمَعْنى في سِينِيَّةِ البُحتُريّ:**

ثمّ إنّي بعد هذا وجدتُني، وأنا أقرأ البحتريّ ألمسُ افتِتانَه بوقعِ الحُروفِ في شِعره، وامتِلاكَه قُدرةً فائقةَ على تطويعِه، فتساءلتُ إنْ كان يفعلُ ذلكَ بوعيٍ سابقٍ، وإدراكٍ منه لِما لهذا الاشتِغال من تأثيرٍ في المتلقّي، وقبلَ ذلك في المعنى وامتداداتِه!

---

[1]– أبو الفتح، عثمان بن جنّي، الخصائص، دار الكتب المصرية القسم الأدبيّ، تح: محمّد عليّ النّجّار، المكتبة العلميّة، دط، دت، صص163،162.

[2]– جوزيف فندريس، اللّغة، يُنظر: الشّعريّة العربيّة، جمال الدّين بن شيخ، تر:مبارك حنون، محمد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، ط 2، 2008، ص273.

[3]– محمود محمّد شاكر، جمهرة المقالات، ص708.

ليسَ يُقرَأُ البحتريُّ إلاّ وفي الأذهان سينيّتُه التّي ملأتِ الدّنيا وشغلتِ النّاس، وكيْ ما أكونَ مُكرِّرًا لما إليه انتهى النّقاد قبْلاً، وأشبعوه درْسًا وتحليلاً، أتوسّمُ من هذا البحث أنْ يحملَ إضافةً جديدةً في فهمِ بعضِ مكامِنِ الإبداعِ التيّ لم يُلتَفتْ إليها.

كان الوزن و الإيقاعُ مِن أوسعِ ما خاض فيه النّقاد قديمًا وحديثًا، فانتبهُوا إلى الدّور المِحوريّ الذّي تلعبُه الحروف في هذا المضمار، حتّى أنّهم سمُّوا القصيدة بالحرف الذّي انتظمتْ به الأبياتُ، فقالُوا: ميميّةٌ، وعينيّةٌ، وداليّة، و.....، ورأوا إلى ما في البيتِ من نغمٍ و توازُنٍ على أساس الحرف، فكان منه المصرّعُ والمسجُوع، وما يفعلُه ذلك بالوُجدان، وما يُثيره في النّفس حتّى إنّه لَيَبْعثُ على الطّربِ والإنشاد، فالإيقاع " صُورة الإنسان منقوشة في كلامه، الإنسان بأكمله، جسمه وروحه، عضلاته وفكره "[1]، وتلك هي حال البُحتريّ المرسومة في السّينيّة، حين تَعانقَ الجَسدَانِ، جسدَا: الشّاعر والإيوان المنهكان تحت ضربات الأيّام، فأفرغ على هذا الأخير صُورة نفسه، وعكسها كما تفعل المرآة، مؤثّرة شاخصةً، زادتها قدرتُهُ على الوصف و التّصوير دِقّةً وبُرُوزًا، فصارت صورةُ الجِرمَاز والشّاعر بعد ذلك مصبوغةً بالألوان على امتداد القصيدة كلّها:

يُتَظنّى من الكـــــــآبة إذ يبـ ـدو لِعَيْني مصبّحٍ أومُمْـــــــسي

مزعجا بالفـراق عن أنس إلفٍ عزّ،أو مرهقــا بتطليــق عــرس

عكست حظه اللّيالي،وبات المـ ـشتـري فيــه وهو كوكب نحس

فهو يبـــــدي تجلّدا وعليـــه كلكلٌ مِن كلاكلِ الدَّهرِ مُرْس[2]

فأنت ترى كيف أنّ البحتريّ في هذه الأبيات يجعلُك تنجذبُ إلى النّصّ من خلال تلك الإيقاعات الخفِيَّة التّي تمتزج فيها موسيقى الكلمات بِالحروف، مع الصّورة التّي تتبادر إلى الذّهن حالَ القِراءَة، مولّدَةً هذا الزّخم من العواطف التّي تَتْرى إلى القلب والعقل في آن، وذلك سرُّ تفوّق البحتريّ في صناعة الأصوات وتوظيفها بهذه الجِدَّة والقُوّة، إذ " أنّ للوزن أَقْيِسة إيقاعيّة تُصاحب إيقاع الكلام وتُحدّد لتشكّله مواقعَ موسومةً ولكن قد يجْري الإيقاع أيضا، في ثنايا الكلام خارج تلك المواقع الموسومة "[3]، أيْ خارج المعتاد من تفعيلاتٍ وأوزان، ليكون لغيرها دورٌ لا يُستهان به لإقامة الإيقاع، كما يحصل مع

---

[1]- هنري ميتشونيك، نقد الإيقاع، يُنظر:أحمد حيزم، فنّ الشّعر ورهان اللّغة، بحث في آليات الخطاب، دار محمّد علي الحامي و كليّة الآداب و العلوم الإنسانيّة، سوسة، تونس، ط1، جانفي 2001، ص39.

[2]- البحتري، أبو عُبادة الوليد بن عُبيْد الله، الدّيوان، تح:حسن كامل الصّيرفيّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص1159.

[3]- أحمد حيزم، فنّ الشّعر ورهان اللّغة، ص42.

الضمائر مثلاً، وهذا " لأنّ الضّمير الشّخصيّ الملحق باسمٍ أو بفعلٍ يوفِّر وسائلَ استعملها الشُّعراءُ بوفرةٍ. ولنلاحظ أنّه يضاف للقافية ولا يمكنه أن يشكِّلها بمُفرده. غير أنّهُ يدعَمُها على المستوى الصّوتيّ، ويربطها بمركَّبٍ له موقع في القول أو يربطها بمركّب مقدّر. وهكذا يُمْكن للعلاقة القائمة أن تمارس فعلها داخل مجموعة محصورة أو يمكنها، على العكس من ذلك، أنْ تُلحق بجزءٍ مُهمّ مِن الخِطاب... إنّ تعدّد ظهوره (الضّمير) يُشَغِّلُه، إذن، بوصفه مُنبّها مُضيئًا تُعيد علامته، بدون انقطاع، الانتباه إلى الموضوع المِطرُوق"[1].

ولا يُخامرنا شكّ في أنّ البحتريَّ كان بارعًا في تتبّع تلك الوسائل الصوتيّة الّتي تبعثُ في نصّه الهالة الشّاعريّة الّتي يسعى دوما إلى الحفاظ عليها، فيتخيَّرُ لها بِخِبرته ما يجعلُها تتفتَّقُ عن كثير من الأحاسيس والمشاعر، تعبث بها أصواتَ النّصّ وإيقاعاته لتفيضَ بالمعاني المتعاقِبة التّوالُدِ، فـ"قد استطاع البُحتريّ... أن يوفّر المتعة الجماليّة صَوتِيًّا: بسبب شهرته في عالم الشّعر، وببحثه عن الموسيقا والإيقاع الموسيقيّ... والإكثار من استعمال الحُروف المهموسَة والممدودة، وقد امتلأت أبياته بذلك ليجعل الآهات والتأوّهاتِ حرّى مُستَطيلةً ... مع توزيع الحُروف من حيث مخارجها "[2]، بطريقة مُتجانسة على امتداد القصيدة تحفظ التّوازن المتوخَّى منها، إذ العواطف والأشجان في حركة دائبةٍ قد تعْنُف حينًا وتخفُّ آخرَ، وقد تَرقُّ ثالثًا تبعًا للمعاني الّتي تختلجُ في النّفس المهزوزَةِ أمامَ الزّمن وأمام الغادر اللّئيم. ذاك ما يُعبّرُ عنهُ مَكليش قائلا: " القصيدة كلّها إنْ هي إلاّ صرخَةٌ مَنغومَةٌ "[3]، فالشّاعر يستطيع نقل سامِعِيهِ من عالمهمُ الحسّيّ إلى عالمِهِ الشّعريّ عن طريق الموسيقى. ومثلُ ذلك التّناغم الصّوتيّ والنّفسيّ المتجدّد هو الذّي يستفِزُّنا في قولِ البُحتُريّ:

صُنْتُ نَفسِي عَمّا يُدنِّس نَفسِي وتَرفَّعتُ عَن جَدَا كُلِّ جِبْس[4]

فأنت في هذا البيت وحدَه أمامَ حِدَّة الحركَةِ التّي ولَّدتْها صَدمَةُ الخِيانَة، تَجدُ أربعَ "سينَاتٍ" و"صادًا " وهي حروف صفير تنفُثُ إلى الخَارِج هُمومَ النّفْس وآلامها، تزيدُها "التّاءاتُ " الثّلاثُةُ حرارةً، ثمّ مَدّ "نفسي" مرّتيْن وكأنّه يدفع ما بداخله إلى آخرِ زَفرَةٍ، ثمّ جمع ما بقِيَ مِن قُوّة "لِيضغطَ" على الفاء في "ترفَّعْتُ" مُتسامِيًا على الجُبناء اللِّئام "صونًا" لكرامته:

---

[1]- جمال الدّين بن الشيخ، الشّعريّة العربيّة، ص215 .

[2]- محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيريّة وتطبيقيّة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر1989، ص98.

[3]- مصطفى أبو شوارب،شعريّة النّصّ، تقويم تحليلي للشعر في أمالي القالي، الملتقى المصري للإبداع و التّنمية الإسكندريّة، مصر، د ت، ص125.

[4]- البحتريّ، الديوان، ص1152.

وتماسكتُ حينَ زَعزعني الدّهـ ـر التماسًا منه لِتَعْسي ونكسي[1]

وهنا أيضا يُمكنُك، وفي بيت واحدٍ أن تَعُدّ السّينات والتّاءات والنّونات التّي كرّر كلاًّ منها أربعًا! ثمّ اقرأ بعد ذلك قوله:

من مشيح يهوي بعامل رمح ومليح من السنان بترس[2]

لترى ما للصّوت والحركة والحرف والمعنى من تلاقٍ وتمازجٍ يكثّف الدّلالة ويُثريها، فصُورةُ العِراك تتطلّبُ ذلك التّجاذب بين انحناءٍ وارتقاءٍ، وبين ازورارٍ وتجنُّبِ ضرباتٍ، وسماعِ أصواتٍ، وما الصُّورةُ اللّفظيّةُ إلاّ "حصيلة تكامُلِ مُستويَيْن صَوتِيين؛ هما الحرف والحركة. والصّوت في الأَصلِ مَظهر انفعاليّ. وللانفعالِ، كلّ انفعالٍ، جُذور شُعوريَّةٌ ضاربةٌ في صَميم الوِجدان،... وهذا يعني أنّ اللُّغة أحدُ مظاهر الشَّخصيّة، وأنّ كلّ صوتٍ من أصواتِ اللّغة جُزء مِن مَوقِفٍ وشَريحَةٌ مِن رَؤيَة"[3].

إنّ ما رفع هذه القصيدة إلى مراتب الخالدات في الشّعر العربيّ يعُود في درجةٍ كبيرةٍ منْهُ إلى هذا الصّوت والإيقاع الفريد فيها، فقد كان البحتريّ مَوَفّقًا "كلّ التّوفيق باختيار حرف "السّين"وهو حرف همسٍ يتناسبُ مع موضُوعه، ومَوقفه، ونَفسيَّته،...، فالسّين" تولّدت من نفسيّة الشّاعر- دُون اختيارها..."[4].

لقدْ جاءتْ عفوَ خاطِرِه، وأمكنَتْه ذائقتُه الفنيّة، وحِذقُه بالعَربيّة أنْ يُخرجها لنا في هذه الصّورةِ التّي تَتَماهَى فيها تلكَ النّفسيّةُ المكْسورَةُ مَع قُدُراتِ صوتِ السّين على وضعِنَا في أجواء النّصّ وظروفه، لنعيش حالةً مُشابهةً لِما كانَ عليه وُجدان الشّاعر المقهور المكْسُور حينَها، أو- على أقلّ تقديرٍ- بعضَ نفحاتِ ذلك الموقف. يقول التّطاوِي إنّ البحتريَّ " أجادَ اختيارَ حرْفِ الرَّويّ السّين المكسورة الّتي تُعطينا تِلك الموسيقَى الشَّجيَّةَ الحزينة، الّتي تَتَناغمُ معَ الجوِّ النَّفسِيّ للشّاعر، وتعيش معَهُ، فَتكشف طبيعَة تَجربتِه اليَائِسة "[5].

---

[1]- نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- البُحتريّ، الدّيوان، ص1156.

[3]- محمود أحمد خليل، في النّقد الجماليّ، رؤية في الشّعر الجاهليّ، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1996، ص264.

[4]- هاشم صالح منّاع، البحتريّ حياته وشعره، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص177.

[5]- عبد الله التّطاوي، القصيدة العبّاسيّة، قضايا واتّجاهات، دار غريب، القاهرة، مصر، د.ت، ص261.

يرتكز البُحتريّ في السّينيّة على كلّ حُروف الصّفير تقريبًا، لأنَّها مُناسِبةٌ لإخرَاجِ ما في النَّفْس من حُرَقِ الأَسَى، وتَدْفعُ ما في الصَّدْر من حَرارة الالْتِياع، وأوّل هذه الحُروف طَرْقاً للسَّمْع وأنتَ تُقارب نصّه هُو السّين الذّي تردَّدَ 89 مرَّةً دُون احتساب المدْغَمِ منه، وهذا كمّ هائل بالقِياسِ إلى أَبيَاتِ القَصِيدةِ السِّتَّةِ والخَمْسِين!

ويَتَميَّزُ السِّينُ بأنَّهُ " مهموس رخْوُ... يُوحِي بإحساسٍ لَمْسيٍّ بين النّعومة والمِلاَسَةِ. وبإحساس بَصَرِيّ من الانْزِلاقِ والامْتِدادِ. وبإحساسٍ سَمعيّ هُو أقربُ إلى الصَّفير. يُوحِي بالتّحرّك والمسير. وعلى الخفاء والاستقرار. وعلى الامتداد إلى الأعلى. وعلى اللّين والرّقَّة والضَّعْف "[1].

أَوَ لَيْس الشّاعرُ، في غمرة الصّراع هذه، أحوجَ إلى طبيعةِ هذا الحرفِ؟ أَوَ لَيْس مُحتاجا إلى الحركة والمسير للتّنفيس عن همُومه؟ ثمّ، أَليس بحاجة إلى التّخفّي عن أَعيُن الجبِس اللّئيم؟ ثمّ أُخرى -لا أخِيرةً- أليس فيه من الرّقَّة والعَجْز ورَهَافة الحِسّ ما يُسوّغُ امتدَادَهُ على مسافةِ/مسَاحةِ سِتّةٍ وخمسين بيتاً؟!

أمّا حُروف الصَّفِيرِ الأُخَرُ، فإنَّ الصَّادَ أَتَى أربعَ عشرَةَ مرّةً، وهُو حرفٌ " مَهمُوس رخوٌ...[به] نُعومةُ مَلمَسٍ. وكالإعصار مِن الرّياحِ صَريرَ صَوتٍ يَقدَحُ النَّارَ...كَما يَدلُّ على الصَّفاءِ والنّقاءِ مادّيًّا ومَعنَوِيّا.."[2]، أمّا الزّاي الذّي أتى عشر مرّاتٍ فهو" مجهور رخْوٌ. يقومُ على الاهتِزَاز الصَّوتِيّ. إنّه أَحَدُّ الأصواتِ قَاطَبَةً. يُوحِي بالشِّدَّة والفَعَّاليّة. يَدلُّ على الأصوات، على التّحرّك، التّدحرج، والانزلاق. وعلى البعثرة، والتّناثر، والعُنف"[3].

و إلى هذه الحُرُوفِ نُضيفُ "التّاء" الذّي جاءَ أربعًا وتِسعينَ مَرَّةً ومِن خَصائِصِه أنَّهُ " مهمُوسٌ انفجَارِيٌّ شديدٌ. صوتُه يُوحي بلَمْسٍ من الطَّراوَةِ واللّيونَةِ. يدُلُّ على الرِّقَّة والضَّعْف.كما يُوحي بالشِّدَّة، والغِلظَة، والقَساوَة، والقُوَّة، وعلى الامْتِلاء والارْتفَاع "[4]، في حين أنَّ الرَّاء " مَجهُور مُتوسِّط الشِّدَّة. يُوحي بِمَزيجٍ من اللُّيُونَة، والمرُونَة، والتَّماسُكِ، والالتِصَاقِ"[5].

ولِنَتَتَبَّعَ ذبذباتِ هذه الأصْواتِ وتَمَوُّجَاتِها نَختارُ هذه الأبياتِ التّي وَصفَ فيها صُورَةَ معركَةِ أَنطاكيَةَ، وهي الممْتدَّةُ مِن البيتِ الثّاني والعِشرينَ إلى الثّامنِ والعِشرينَ، يَقولُ فيها:

---

[1]- حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشّعريّ (نحو رؤية داخليّة للدّفق الشّعريّ وتضاريس القصيدة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002/2001، ص45.

[2]- توتّرات الإبداع الشّعريّ، ص47.

[3]- نفسه، ص46.

[4]- نفسه، ص40.

[5]- نفسه، ص42.

وإذا ما رأيت صورة "أنطـــا كيّة" ارتعــت بيــن"رومٍ" و" فرس"

والمنايا مواثلٌ، و"أنــو شـــر وان" يزجي الصّفوف تحت الدّرفس

في اخضرار من اللّباس على أصـ فر يختال في صبيـــــغة وَرْس

وعراك الرّجال بين يديـــــه في خفوت منهم و إغماض جرس

من مشيح يهوي بعامل رمح ، ومليح من السّنـــــــان بتـرس

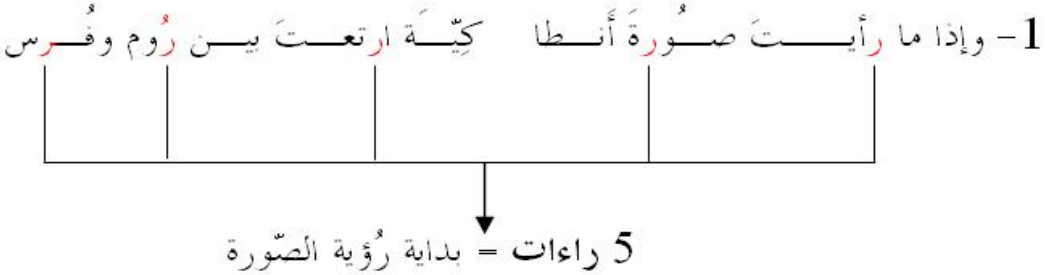
تصف العين أنّهم جدّ أحيـــا ءٍ لهم بينهم إشـــارة خـرس

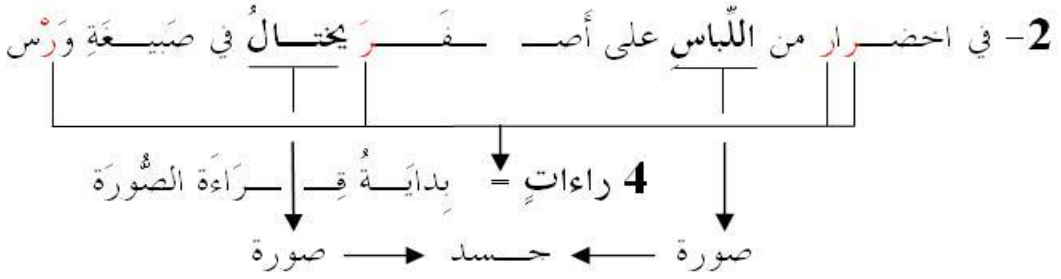
يغتلي فيهم ارتيـــــابي حتّى تَتَقَرّاهُم يَـــدَايَ بِلَمـــــــسِ[1]

ونقولُ قبلَ أنْ نُباشِرَ فِي التَّحلِيل أَنَّ:

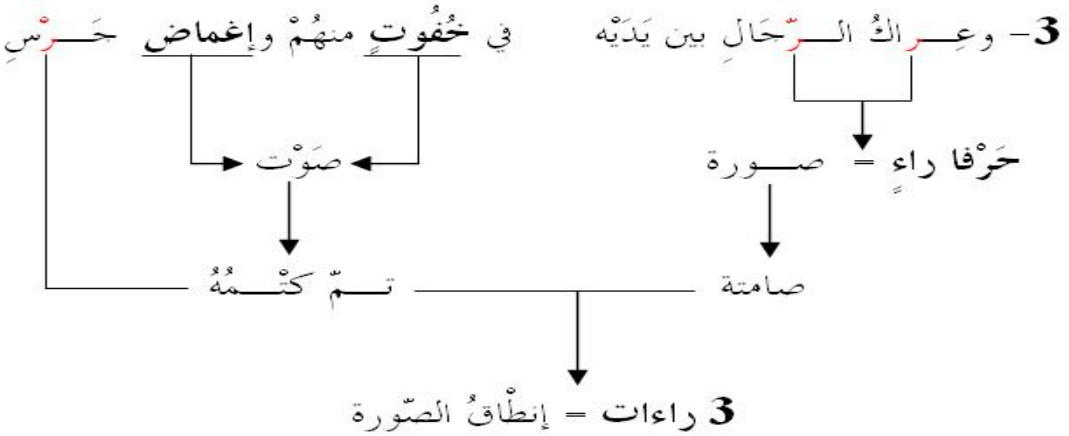
*الصّوت = أثر سماعيٌّ بلا صُورةٍ مَرئيّةٍ، يتدرَّج من الخُفُوت إلى الضَّوضاء.

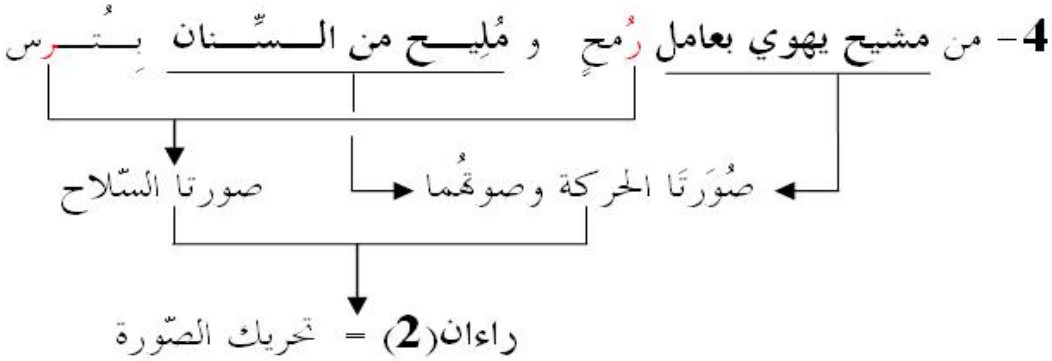
*الصّورة = أثر مرئيٌّ بلا صوتٍ مسمُوعٍ، يتدرَّج من الخَفَاء إلى التَّجلِّي.

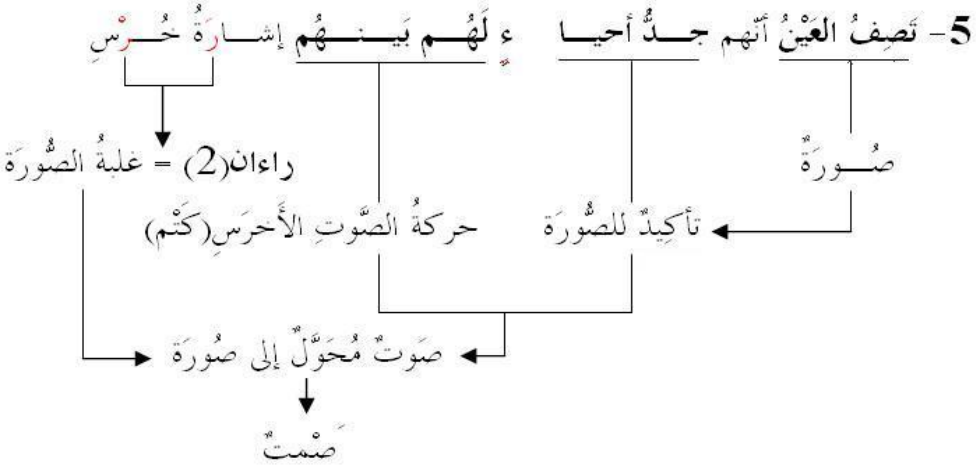




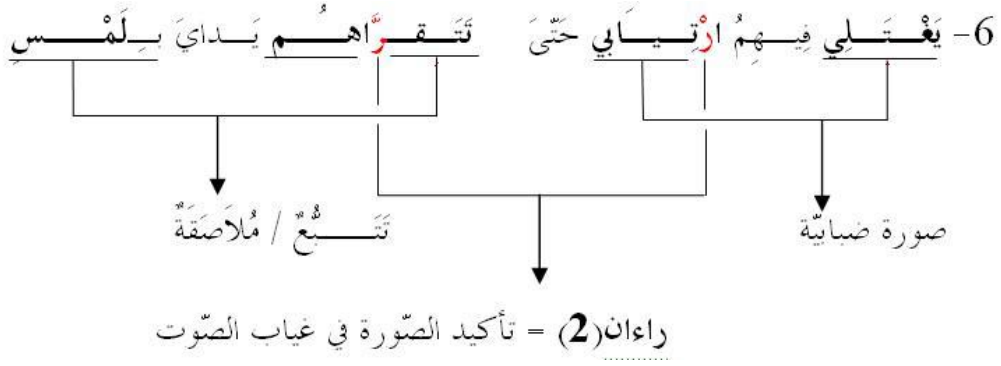
[1]- البُحتُريّ، الدّيوان، صص1156،1157.



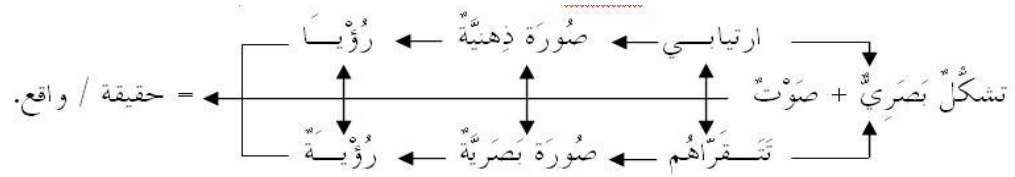




ومن أبرز ما يشدّ الانتباه في هذا البيت، أن تنقسم كلمة "أحياءٍ" بين الشّطرين: أربعة أحرف للشّطر الأوّل، وهو الذّي غلبت عليه الصّورة والرُّؤية، وحرف واحد فقط للشّطر الثّاني الذّي فيه صوت مُلْجمٌ (مكتومٌ) في "إشارة خرس"، وهو حرف مُنَوّنٌ " ءٍ "، لِيكونَ للتَّردُّدِ والتَّكرَار رَنِينَه/ صوته الخّاص! إنّ غيابَ الصّوت عن الصّورة يسبّب الشّكّ والارتياب، إذ الجنود في اللوحة " جدّ أحياء "،لذا راح البحتريّ يستعيض عن الصّوت الأخرس باللّمس:



أمّا **الرّاءان** في هذا البيت(ارتيابي و تتقرّاهم)، فهما صَوْتان لصُورتين مُتباينتين:



و التّدرّج عكسيّا بينَ الصُّورةِ (الحرف) و الصَّوت صحيحٌ، و لَكَ أن تُلاحِظ معنا أنّ الفارق بين كلمَتَيْ صُورَة وصَوْت هُوَ "الرّاء"، وهُو حَرْفُ رَبطٍ وضَمٍّ للأَشْياءِ، وفوقَ هذا كُلِّه حَرفُ "رُؤيةٍ "، "إنّ هذه الرّاءَ كَمَا وَصَفها اللُّغويُون العَربُ قَديماً وحَديثاً، صوْتٌ مكرَّرٌ مَجْهورٌ، يَحْدُث حِين تَتكَرَّرُ ضَرَبَاتُ اللِّسَانِ عَلَى اللَّثَّة تِكْراراً سَريعاً. ويبدو لنا أنّ هذا التّكرار الصَّوتِيَّ على صَعيد المبْنَىَ يَنْطوِي عَلى دَلاَلَةٍ مُقَابِلةٍ عَلى صَعِيد المعنَىَ، إذْ يُفِيدُ أيضاً التّكرير أو الإعادَةَ أو الاسْتِمرَار، أو ما كَان مِن نَحوِ ذَلِك "[1].

لقد تأكّد لدى اللّسانيّين " أن الرّاء من أكثر الحُروف دَوَراناً على ألسنَةِ العرب. كما أنَّ ذلك يُشير في الوقت نفسه إلى تنوُّع وظائف هذا الحرف وتعددها، على نحو يشمل العديد من اللّغات واللّهجات عربيّها وأجنبيّها، وبذلك تتبدّى الرّاء حرفًا متميزاً له خصائصه ودلالاته دون سائر الحروف.

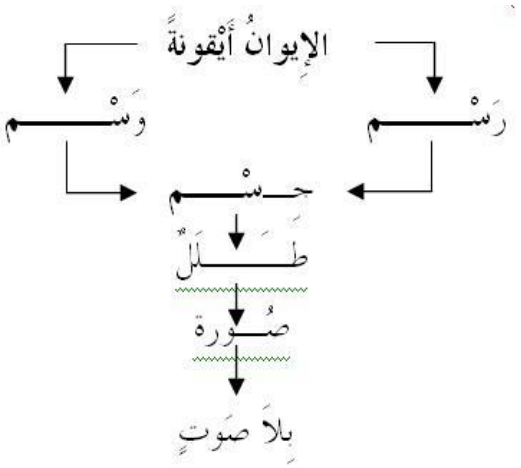
إذ عمد النّاس إلى إغناء لُغتهم بالعديد من الألفاظ المستحدثة، ومن ثمّ حَشوها ببعض الحروف المجهورة وذات النّبر والتّكرير، قاصِدِين بذلك ما يرمُون إليه من دِقَّة مَنشودة في التّعبير عن غاياتهم والإفصاح عن أفكارهم. وكان أنْ هَداهُم حِسُّهم السّليم وفِطرتهم الخَالِصة وذائِقَتِهم المرهَفَة، إلى أنّ صوتَ

[1]– *عمر الدّقاق، " حرف الراء دراسة صوتية مقارنة "، مقالة على موقع ملتقى أهل التفسير – 02/01/1431 .18/12/2009, 04:17 pm*

الرآء هو القادرُ على إبلاغهم مَقصدَهُم، فارتَضَوهُ دونَ سائِرِ الحُروفِ، ومن حيث لا يقصدون، تبعاً لِطبيعته الصّوتيَّة التّكريريّة و التّكثيريّة، وجعلُوه في صُلْب جُملة من الكَلِمات وجَمهرَةٍ من الألفاظِ"[1].

ولما كانت المعاناة والأسى والهُموم والسّعادة، أمورًا معنويّة لا يمكن تَصْويرُها إلاّ بِتحويلِ الصُّورةِ الذِّهْنِيَّة إلى صُورة مَرئِيَّة، عبّرت العرَبُ عن دَواخِلِها وَوِجدانَهَا بِنَقل الحَقيقَة الخَفيَّة في الصُّدُور بالمجَاز، لِعَجْزِ الصّوتِ عن أنْ يُبلِّغَها إلاّ جُزئيّا، لأنَّه وإنْ كانَ قَوِيًّا – صُراخٌ مِن الألم مثلاً – فهو لاَ يَفْتأُ يَتبدَّدُ ويَتلاَشَى مع أنَّ حُرقَة الأَلَمَ باقيةٌ في قُلُوبنا، فَتكُونُ الصُّورةُ أَدْوَم أثراً.

لذا نرى البُحتريّ – لغياب أصواتِ البَشَر في الجِدارِيَّة – يَجتَهِد لِجَعل صَوتِ الحَرف يَطغَى، فالعواطفُ صُورٌ وألوانٌ قبلَ أنْ تكونَ أصواتًا، وتَحريكُها داخِلَ النَّصِّ يَهَبُها تَردُّدَها ويَفُكُّ عُجمتَها، وحين يَغيبُ الصَّوتُ الدّفين! لا تكون إلاّ الصّورة إيقونا دالاّ عليه، ومُؤشِّرا على غيابه:



هو ذا جِسمُ الشّاعر المزعزع المتداعي ساعيًا إلى التّماسك، وجسم المتوكِّل المتردّي أمامه مُضرَّجا في دمائِه، وجِسم الجِرمَاز الذّي أنهكتُه السُّنون(بَنِية رَمْس)، اجتمعت أحوالُ ثَلاثَتِهِم في أَضعَفِ صُوَرِها، وانقضى عَهْد قُوَّتِها لم يبقَ مِنهُ غيرُ سماتٍ وذكرياتٍ، تجلَّت – كلٌّ منها إيقونَةً لِصاحِبِه – تُحاربُ النِّسيان. لقد كان الإيوانُ قَفراً مُوحشًا صامتًا حينَ وَصَلَهُ البُحتريُّ وَقَدْ أَبْكَمته الخُطُوب المتوَالِية، حتىَّ أَنطَقَتهُ صُورَة مَعركَة أنطاكيّةَ لتُخرجَه مِن صَمتِ "الذَّاتِ" إلى ضَجِيجِ "المَوْضُوع"، ومِن صَخَب المكانِ النَّفسِيّ إلى صمتِ المكان الكِسرويّ. وَلِيُوازِن بين الموقفَيْن المتناقضين المرْهِقَين،أَحْيا الشّاعِرُ المعركةَ ومَعَها " أنُو شِروان"، وسَامَر "أَبَرْوِيز"، وراقَصَ قِيَانَهُ! وهُو يَفعلُ، على نَحْوٍ مِن الأنْحاءِ، ما فَعلتْهُ العربُ دوما عندَ الطّلَلِ: تُسقِطُ المطرَ(الطّل) أو الدُّموعَ ليعودَ العُشْبُ إلى المكان، فالحيوانُ، فالإنسانُ، أيْ "أصواتَ" الحياةِ كُلَّها بعدَ أنْ كان "الصّمتُ" سيّدَ القَصْر، يقولُ في المرثيّة:

---

[1] – عمر الدّقاق، نفسه.

ولمْ أَنْسَ وحْشَ القَصْر إذْ رِيعَ سِربُهُ وإذْ ذُعِرت أَطْلاَؤُهُ وجَآذِرُهْ[1].

لكنّ البحتريّ كان، كما هي العواطف تنعطف، والقلب يتقلّب، ينتقل من صمت إلى سكون، فصمت مرة أخرى، وهكذا دواليك على طول النّصّ بين:

1- موحشٌ/ فــراقٌ/ رمسٌ ← غياب الصّوت ← صمت وجمود.
2- يُنْسِيك/ يُرَجّعْنَ/ عَمّرَتْ ← حركة وتَغَيُّــر ← صوت وانفعال.

وإنّ في ذلك إحالة على حركة أخرى على مستوى الحاضر والماضي، والحضور والغياب، ممّا يعزّز أثر الإيقاع في الدّلالة.

ومادام " الإيقاعُ، أن يستخدم الفّنّان قدرات أصوات الحروف، ونغمات الألفاظ، والتّراكيب، وينسّق بينها، بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه، لِتَجْتِذب المخاطَبَ إلى محيطها، لِيَذُوب في أجوائها أو يُطِلّ من جنباتها، لا ينفكُّ عقلُه مع نَفْسِه مع روحه في تجاوب متّصل مع الفنّان وعمله الفنّيّ "[2]، فشعريّة الإيقاع " محكومة دوما إمّا بغاية جماليّة تتمثّل فيما تحقّقه من إمتاع جرّاء صفاء الصّوت وتناسب الإيقاع وعذوبة الألحان،وإمّا بما تحقّقه من غايات نفعيّة يجسّدها ما تترجمه في الذّوات من أحاسيس وانفعالات أو ما تعضد به الأقاويل الّتي تقترن بها، ممّا قد يؤدّي إلى تعميق الطّاقات الدّلاليّة الّتي تحبل بها هذه الأقاويل "[3]، ولِذا ألفينا تواشُجا بين صوت الشّاعر، وصوت القصيدة، حتّى كأنّهما أصبحا صوتاً واحدًا، بل قُل: إنّهما كذلك بالضّرورة.

*** خاتمة:**

لا يدَّعِي هذا البحثُ الإحاطَةَ بكلِّ خُصوصياتِ الحَرفِ وأَهميَّتِه في تَشكيلِ المعنَى و بِناء الدَّلالةَ، ولمْ تكُن تِلكَ غايتُه بدْءً، إنَّما سَعَى إلى فَكِّ بعض شِفراتِهِ التِّي بإمكانها فتحُ بابِ هذا المنَهَجِ في القِرَاءَة على آفاقَ أوسعَ، تُزاوجُ بين " عِلميّة " الإجراءات المتاحَةِ في أيَّامِنا هذه، وإنْ بَدتْ مُتَنافِرَةً، وبَيْن التّأوِيلِ الذّي يَقْرأُ النَّصَّ مِن مَوارِدَ عِدّةٍ تَبْتغِي الخَلاَصَ مِن حُدُود البَلاغَة القَدِيمَةِ، مِن غيرِ أَنْ تُلْغِيها، فتُقرِّبُ بِذلِك النَّصَّ/الخِطَابَ إلى المتَلقِّي، والعَكْسُ صَحِيحٌ، فَتَجْعلُه أَقدَرَ على فَهْمِ بِنْياتِ الإبْدَاعِ واستِمرَائِهِ.

*** المصادر والمراجع:**

---

[1]- البُحتُريُّ، الدّيوان، ص1045.

[2]- منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندريّة،مصر، د ط، 1986، ص24.

[3]- الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميّين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، جانفي 1999، ص144.

[1]– أحمد حيزم، فنّ الشّعر ورهان اللّغة، بحث في آليات الخطاب، دار محمّد علي الحامي وكليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، سوسة، تونس، ط1، جانفي2001.

[2]– الأخضر جمعي، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميّين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، جانفي1999.

[3]– البحتري، أبو عُبادة الوليد بن عُبيْد الله، الدّيوان، تح: حسن كامل الصّيرفيّ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.

[4]– ابن جنّيّ، الخصائص ج2، دار الكتب المصرية القسم الأدبيّ، تح: محمّد عليّ النّجّار، المكتبة العلميّة، د ط، دت.

[5]– حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشّعريّ (نحو رؤية داخليّة للدّفق الشّعريّ وتضاريس القصيدة)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، ط 2002/2001.

[6]– جمال الدّين بن الشيخ،الشّعريّة العربيّة، تر:مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ،دار توبقال للنّشر،الدّار البيضاء المغرب،ط 2، 2008.

[7]– محمّد مرتاض، مفاهيم جماليّة في الشّعر العربيّ القديم (محاولة تنظيريّة وتطبيقيّة)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1998.

[8]– محمّد مصطفى أبو شوارب،شعريّة النّصّ، تقويم تحليليّ للشّعر في أمالي القاليّ، الملتَقَى المِصرِيّ للإبداع والتّنمية الإسكندريّة، مصر، د ت.

[9]– محمود أحمد خليل، في النّقد الجماليّ، رؤية في الشّعر الجاهليّ، دار الفكر المعاصر، لبنان، 1996.

[10]– محمود محمّد شاكر، جمهرةُ المقالات، جمعها وقرأها وقدّم لها د/عادل سليمان جمال، النّاشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، د ت، دط.

[11]– عبد الله التّطاوي، القصيدة العبّاسيّة، قضايا واتّجاهات، دار غريب، القاهرة، مصر، د ت.

[12]– عمر الدّقاق، مقالة "حرفُ الرّاء دِراسَة صَوتيّةٌ مقارنَةٌ "، موقع ملتقى أهل التّفسير 02-01-1431/ 18-12-2009 - 04:17 pm .

[13]– مُنير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندريّة، مصر، د ط، 1986.

[14]– هاشم صالح المنّاع، البحتريّ حياته وشعره، دار الفكر العربيّ، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

بوجمعة بومدين
جامعة معسكر

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى الوقوف على ظاهرة صوتية لها تجلياتها في الخطاب الشفهي، وتأثيراتها الأسلوبية في تحقيق الخفة والسهولة بالنسبة لمفردات المثل، من خلال مظاهر الانسجام الصوتي على المستوى الصرفي، والجهر والهمس، والإطباق والانفتاح، إلى جانب مظاهر القلب والإبدال والإعلال. وجميع هذه المظاهر الصوتية تسهم في تشكيل خطاب شفهي تطرب أذن المتلقي عند سماعه، ومن ثمّ يحصل التأثير، ويسهل حفظ المثل، ويتم إدراك الزخم الدلالي الذي يحتويه. محاولين تتبّع هذه الظاهرة الأسلوبية من جانبها الصوتي والصرفي في أمثال الميداني من خلال كتاب مجمع الأمثال الذي رصّعه صاحبه بأجمل ما تداوله اللسان العربي من أمثال خالدة حملت قيما إنسانية، غنية بكل المظاهر الجمالية والأسلوبية.

الكلمات المفتاحية: المشاكلة ـ الخطاب الشفهي ـ المثل ـ الانسجام الصوتي ـ الصرف ـ الزخم الدلالي ـ الخفة والسهولة ـ أمثال الميداني.

Summary :

This work aims to fix a phonetic phenomenon observed in the oral discourse and its stylistic impacts in realizing lightness and ease according to the proverb vocabulary, through the phonetic harmony appearances on the morphological level.The voicingand devoicing, velarization and release or openness, besides inversion and commutation. All these phonetic phenomenon contribute to make an oral discourse that can please the receiver and have an impact on him, therefore the proverb will be easy to be learned. We tried to track this stylistic phenomenon from a morphological and phonetic view through "El Meidani" proverbs in his book "Medjmaa El Emthal" "All The Proverbs" which has been embellished by the most prophetic and eternal proverbs used by the Arabs, from one sidefull of human values, and on the other rich in its esthetic and stylistic.

Key words:
Oral discourse, proverb, phonetic harmony, morphology, lightness and ease, "El Meidani Proverbs".

تمهيد:

يشتمل الخطاب الأدبي على مجموعة من العناصر الأدبية التي تجعل من سماته اللفظية أكثر ارتباطا، إما على سبيل التشاكل وهو العنصر الغالب، وإما على سبيل التباين أو الاختلاف الذي يسهم في تأسيس الدّلالة، وبالتالي؛ فإنّ أيّ نص أدبي يقوم نسجه على التشاكل أكثر من التباين.

إذا ما هي طبيعة التشاكل، وما حقيقة توظيفه في المثل العربي، وما مدى تجاوب قائلي المثل لهذه الحقيقة؟

تعد ظاهرة المشاكلة من الظواهر اللغوية البارزة في الكلام العربي، وتقوم على نظام من الأحكام المحدودة ويندرج تحتها ما لا ينحصر من المظاهر اللغوية التي فزع إليها العربي في كلامه؛ من أجل نظم الكلام وسياقه، وإن خالف الوضع اللغوي.

المشاكلة لغة:

للوقوف على لفظة مشاكلة يجب أن نعرّج على المعاجم العربية خاصة لسان العرب والقاموس المحيط بغية تتبّع ما له صلة بمعاني هذا المصطلح انطلاقا من الجذر الثلاثي للفظة(ش ك ل) بفتح الشين، والكاف، واللام، فنقرأ في لسان العرب: تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه...والشكل: المثل، نقول: هذا على شكل هذا أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله"[1].

وفي القاموس المحيط: المشاكلة: الموافقة كالتشاكل وفيه أشكله من أبيه، وشكلة، بالضم. وشاكل، أي شبه، وهذا أشكل به، أي أشبه[2].

المشاكلة اصطلاحا:

المشاكلة في الاصطلاح البلاغي عرّفها القزويني بقوله: "ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا "[3].

وفي الاصطلاح النقدي ظاهرة تحدّث عنها الفرّاء(ت 207هـ / 822م) دون أن يسميها، قال في قوله تعالى: ﴿ **فَإِنِ انْتَهَوْا فَلَا عُدْوَانَ إِلَّا عَلَى الظَّالِمِينَ** ﴾[4]: فإن قال قائل: أرأيت قوله: " **فَلَا عُدْوَانَ إِلَّا**

---

[1] *ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3 1994المجلد11/ص356ـ 357*

[2] *الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د-ت) ،ج5503.*

[3] *القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000 م ص: 296*

[4] *سورة البقرة، الآية 192.*

عَلَى الظَّالِمِينَ " أعدوان هو وقد أباحه الله لهم؟ قلنا: ليس بعدوان في المعنى إنّما هو لفظ على مثل ما سبق قبله[1]، ألا ترى أنّه قال: "فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم"، "فالعدوان من المشركين في اللفظ، ظلم في المعنى، والعدوان الذي أباحه الله وأمر به المسلمين إنما هو قصاص، فلا يكون القصاص ظلما وإن كان لفظه واحد"[2].

والمشاكلة في كتب البلاغيين تتصرف إلى معنى الموافقة أو المماثلة أو المشابهة، ومن هذا يمكن إطلاق لفظة المشاكلة في اللغة العربية على الظاهرة التي يراعى فيها توافق أو تشابه أو تماثل شيئين، أيا ما كانا صوتين أو لفظين أو لفظا ومعنى أو غير ذلك، فيجري أحدهما مجرى الأخر وإن كانا مختلفين.

فمثال الصوتين: اظلم والأصل اظتلم، صراط وسراط، صيام والأصل صوام، ست والأصل سدس....

ومثال اللفظين: كقوله تعالى: ﴿**وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ**﴾[3]، وقول العرب: هذا حجر ضبّ خرب.

ومثال اللفظ والمعنى كقوله تعالى: ﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب﴾[4] وذكر الزركشي (ت 794هـ) انه : ((ولم من (طين) كما أخبر سبحانه في غير موضع : (إني خالق بشرا من طين)[5] إنما عدل عن الطين الذي هو مجموع الماء والتراب إلى ذكر مجرد التراب لمعنى لطيف،وذلك أنه أدنى العنصرين وأكثفها لما كان المقصود مقابلة من ادعى في المسيح الإلهية أتى بما يصغر أمر خلقه عند من ادعى ذلك؛ فلهذا كان الإتيان بلفظ التراب أمس في المعنى من غيره من العناصر[6].

وعند اللغويين العرب المتقدمين فلم توصف (المشاكلة) عندهم على أنها ظاهرة عامة بل جاءت متفرقة في كتبهم مقصورة على أمثلة لهذه الظاهرة ومعبرة عنها بمسميات أخرى:

ففي الصوت نجد المضارعة والإدغام الأصغر والمناسبة والإتباع الحركي والإمالة والمجاورة، وفي الصرف نجد الفواصل القرآنية وعلة المشابهة (حمل النظير على النظير) وظاهرة الإتباع والمحاذاة، وفي النحو نجد المجرور بالمجاورة وحركة الإتباع (إتباع المستثنى و المستثنى منه) وباب الاشتعال.

إن اللغويين العرب عبروا عنها بمصطلحات منها: المضارعة عند سيبويه (ت 180هـ)[7]، ومصطلح الإدغام الأصغر عند ابن جني (ت392هـ)[8] ، ومصطلح المحاذاة والمزواجة عند ابن فارس (ت395هـ)[1].

---

[1] *أي قوله: ﴿إن الله لا يحبُّ المعتدين﴾.*

[2] *الفراء، معاني القرآن، ج1، ص: 116، وانظر: د، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، 1987، ج3، ص: 258.*

[3] *سورة البقرة، الآية 194.*

[4] *سورة آل عمران، الآية 59*

[5] *الزركشي، تح : محمد أبي الفضل إبراهيم، البرهان في علوم القران،: 239/3.*

[6] *المصدر نفسه.*

[7] *ينظر : كتاب سيبويه : 477/4- 478.*

[8] *ينظر ابن جني، الخصائص : 143/2-145.*

كما أن الزركشي عقد بابا واسعا في كتابه (البرهان في علوم القران) لما يجيء في التنزيل من مشاكلة اللفظ للفظ، ومشاكلة اللفظ للمعنى[2].

وعن أهميتها أشار المحدثون، ومنهم د محمد عبد المطلب بقوله:"إن الألفاظ المشاكلة تكتسب من المجاورة تمازجا في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف ويعدل بها عن دلالة المطابقة إلى الناحية إبداعية، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسّم في العبارة بل إنّه يتحقّق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها"[3]

ولتنوع مداخل هذا المظهر اللغوي اكتفى البحث بملامسة بعض أشكاله التي تنتشر في أمثال الميداني، خاصة ما يتعلّق بالمستويين الصوتي والصرفي.

الانسجام الصوتي على المستوى الصرفي:

إن الأصوات المتجاورة تؤثر وتميلها إلى الاتفاق في المخارج والصفات نزوعا إلى الانسجام الصوتي واقتصادا في الجهد الذي يبذله المتكلم[4].

فإذا التقى صوتان في الكلام من مخرج واحد، أو من مخرجين متقاربين وكان أحدهما مجهورا والآخر مهموسا مثلا حدث بينهما شدّ وجذب[5]، وحاول كل منهما جذب صاحبه إليه بتماثله معه في صفاته كلها أو في بعضها، وهذا الانسجام يحدث بين الأصوات الصامتة و الحركات[6].

وقد آثر المحدثون أن يقسموا المماثلة على ضربين:

الأول : المقبل أو التأثر التقدمي يعني تأثر الصوت الثاني بالأول.

والآخر : المدبر أو التأثر الرجعي يعني تأثر الصوت الأول بالثاني.

لقد عرف الدرس الصوتي عند العرب المماثلة الصوتية، وسميت فيها مسميات فاتخذت اسمي المضارعة والتقريب عند سيبويه؛ إذ عالجها في باب الحرف الذي يضارع به حرفا من موضعه، والحرف الذي يضارع به ذلك الحرف وليس من موضعه، فقال: ((فأما الذي يضارع به الحرف من مخرجه، فالصاد الساكنة إذا كانت بعدها الدال وذلك نحو: تصدر، وأصدر، والتصدير لأنهما قد صارتا في كلمة

---

[1] *ينظر ابن فارس، فقه اللغة : ص15.*

[2] *ينظر الزركشي، البرهان في علوم القران : 233/3 وما بعدها.*

[3] *الدكتور: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، دار نوبار للطباعة . القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر . لونجمان، ط1، 1997م.*

[4] *د. رمضان عبد التواب، التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه: 22، ود. خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب(المخطوط): 52*

[5] *ينظر : المرجع نفسه والصفحة نفسها.*

[6] *ينظر : المرجع نفسه والصفحة نفسها.*

واحدة، كما صارت مع التاء في كلمة واحدة في افتعل، فلم تدغم الصاد في التاء ولم تدغم الدال فيها، ولم تبدل لأنها ليست بمنزلة اصطبر، وهي من نفس الحرف فلما كانتا من نفس الحرف،أجريتا مجرى المضاعف الذي هو من نفس الحرف من باب مددت،فجعلوا الأول تابعا للآخر فضارعوا به أشبه الحروف من موضعه وهي الزاي لأنها مجهورة غير مطبقة ولم يبدلوها زايا خالصة كراهية الإجحاف بها للإطباق))[1].

وذكر أيضا: ((وسمعنا العرب الفصحاء يجعلونها زايا خالصة كما جعلوا ذاهبا قي الإدغام، وذلك قولك في التصدير: التزدير، في القصد: القزد، وفي أصدرت: ازدرت؛ وإنما دعاهم أن يقربوها ويبدلوها أن يكون عملهم من وجه واحد، وليستعملوا ألسنتهم في ضرب واحد))[2] ويتضح من هذين النصين أن سيبويه استعمل مصطلح المضارعة والتقريب بدلا من المماثلة الصوتية للدلالة على تأثر الأصوات بعضها ببعض وإبدال بعضها من بعض.

أما ابن جني فقد عالج هذه الظاهرة تحت ما يسمى بالإدغام الأصغر، وهو عنده ((تقريب الحرف من الحرف، وإدناؤه من غير إدغام يكون هناك، وهو ضروب مختلفة))[3] ، وذكر أمثلة توضح هذا:((فمن ذلك الإمالة، وإنما وقعت في الكلام لتقريب الصوت من الصوت وذلك نحو : عالم، وكتاب، وسعى، وقضى، واستقصى ؛ ألا تراك قربت فتحة العين من عالم إلى كسرة اللام منه،بان نحوت بالفتحة نحو الكسرة فأملت الألف نحو الياء....، ومن ذلك أن تقع فاء افتعل صادا،أو ضادا،أو طاء،أو ظاء فتقلب لها تاؤه طاء وذلك نحو : اصطبر، واضطرب، واطرد،واظطلم فهذا تقريب من غير إدغام...،ومن ذلك السين قبل الحرف المستعلي فتقرب منه بقلبها صادا على ما هو مبين في موضعه من باب الإدغام، وذلك قولهم : في سقت :صقت،وفي السوق، الصوق، وفي سبقت : صبقت، وفي سملق وسوبق :صملق وصوبق...،ومن ذلك تقريب الصوت من الصوت مع حروف الحلق نحو : شعير، وبعير، ورغيف.))[4].

ويتضح مما ذكره ابن جني في الأمثلة السابقة أن المماثلة الصوتية تعني تقريب الصوت من الصوت من أجل تحقيق التوافق والانسجام الصوتي.

وأطلق الرضي الاستراباذي (ت686هـ) على المماثلة الصوتية اسم المناسبة [5]ويعني بها تحقيق الانسجام والتقارب الصوتي.

---

[1] *كتاب سيبويه : 4/477- 478.*

[2] *المصدر نفسه : 4/478.*

[3] *ابن جني، الخصائص : 2/143.*

[4] *المصدر نفسه : 2/143-145.*

[5] *ينظر الرضي الاستراباذي، شرح الشافية،: 3/4.*

ويتبين من ذلك أن اللغويين العرب القدامى قد أشاروا إلى المماثلة وقدّموا لنا أمثلة عليها إلاّ أنهم لم يفصلوا القول ولم يجعلوا لها بابا مستقلا مثلما فعل علماء اللغة المحدثون.

يشيع التماثل الصوتي في الأمثال شيوعا كبيرا، ويمكن استجلاؤه بوصفه ملمحا أسلوبيا، وتتمثّل هذه الظاهرة في المقاطع الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل(ب .) سواء أكان الصائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء.

ولعلّ المقاطع الطويلة(حروف المد) تشكّل عنصر إبطاء لإيقاع المثل (الشفوي)، مما يجعل إمكانية التقاطه سمعيا أكثر وضوحا وجلاء، مما يؤثر في سرعة استبطانه وحفظه، فهذه المقاطع تحتاج إلى مدى زمني أطول عند نطقها أكثر مما تحتاجه المقاطع القصيرة، وهذا ينسجم مع رغبة المخاطب في إسماع المتلقّي وشدّ انتباهه.

ويمكن الوقوف عند بعض الأمثلة لاستجلاء هذه الظاهرة في أمثال الميداني:

"كان كُرَاعا فَصَارَ ذِرَاعا"[1]

كا راعا صا راعا

يتركّب هذا المثل من جملتين قصيرتين تبدآن بالفعلين الناقصين(كان وصار) يربط بينهما حرف العطف (الفاء)، ويرد في جملة المثل هذه المقطع الطويل(صوت الألف) مرّات عديدة، فلا تخلو لفظة من هذا المقطع، وفي أربعة ألفاظ (هي كلّ المثل) يرد المقطع الطويل ستّ مرّات.

ويُعدّ صوت الألف من أصوات اللين المجهورة، التي لا يعترض مجرى الهواء معها أي حوائل عند مروره، فيندفع في الحلق والفم حرا طليقا، فالألف أوسع حروف المد(الألف والواو والياء) وألينها، وأكثرها امتدادا[2].

وهذا يحقق إيقاعا واضحا عبر امتداد الصوت المتكرر في مختلف مقاطع المثل الصوتية، وهذا الامتداد الصوتي يتواءم مع المسافة الزمنية التي يحتاجها التأمل في الأشياء والتّعجّب من تقلّب الأحوال، إذ إنّ المثل يضرب "للذليل صار عزيزا قويا"[3]،فالتماثل الصوتي إذن ينسجم مع دلالة هذا المثل، ويمنحه طاقة إيقاعية وإيحائية واضحة.

"لا آتيك حتى يئوب القارظان"[4].

---

[1] *أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003م، ج2، ص32. انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36.*

[2] *انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36*

[3] *المرجع نفسه، والصفحة نفسها.*

[4] *الميداني، ج2، ص : 212. القارظان: مثنى القارظ، الذي يجتني القَرَظَ ، وهو ورق السّلم يدبغ به، ويقال هذان القارظان كانا من عنزة خرجا في طلب القرظ فلم يرجعا.*

لا ءا تي تا ءو قا ظا

لا تخلو لفظة من ألفاظ هذا المثل من مقطع طويل يتمثّل في أحد حروف المدّ الثلاثة: الألف والواو والياء، مما يجعل نطق كلّ منها بطيئا محتاجا إلى زمن يوازي امتداد الصوت عبر الحلق، وينسجم مع الدّلالة التي يحملها، ففي الناطق حسرة ويأس، كما يحمل في نفسه الألم والحزن لاستحالة عودة الشخص الغائب الذي يُمثّل بالقارظين، يُضاف إلى ذلك الإشعار بامتناع القائل عن المجيء أو مقابلة الطرف الآخر، وهذا الامتناع من حيث أنّه درجة عليا من التباطؤ، محتاج إلى إيقاع يشي بالبطء والثّقل، للجمع بين الضرورة التعبيرية والقالب الإيقاعي المناسب لها.

"لا آتيك ما دام السعدان مستلقيا"[1]

لا ءاتي ما دا دا يا

ترد المقاطع الطويلة في هذا المثل بشكل لافت، لا تخلو منها لفظة واحدة، مما يوفّر إيقاعا يرتكز على التماثل الصوتي الذي يأتي من امتداد الصوت المتكرّر عبر مسافات متقاربة إلى حدّ بعيد، ويحتاج النطق بالمقاطع الطويلة إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة، وينسجم هذا الامتداد مع الطاقة الإيحائية في هذا المثل؛ إذ يشير إلى بعد المسافة مكانيا وطول المدّة زمنيا، فالقائل ممتنع عن المجيء، وهو يجعل ذلك مستحيلا بصورة أبدية، ويورد الميداني في دلالة المثل أنّه "قيل لأعرابي كره البادية: هل لك في البادية؟ قال: أما ما دام السعدان مستلقيا فلا، قالوا: و"كذا ينبت السعدان"[2]، أي أن هذا النبات يظهر بطبيعته ملتصقا بالأرض، وقائل المثل يربط زمن امتناعه بالمجيء بأمر يستحيل تغيّره، لأنّه من الظواهر المستمرة، وقد جاء المستوى الإيقاعي متناسبا مع هذا القرار القاطع المعبّر عنه بصيغة: الإمكانية المستحيلة التي تنطوي على مفارقة لافتة عبر التضاد بين الممكن والمستحيل.

والمثل القائل:**"لا تَراءى ناراهما"**[3]، تظهر فيه المقاطع الطويلة في تزاحم؛ لا را ءى نا را ما، مما يشكّل إيقاعا يستند على التماثل الصوتي الممتد عبر مسفات متقاربة ومتزاحمة لتحقيق فكرة التباعد بين مقام المسلم ومقام المشرك، وهذا المثل حديث شريف قاله صلى الله عليه وسلم، أي لا يحلّ للمسلم أن يسكن بلاد الشرك فيكون معهم، بحيث يرى كلّ واحد منهما نار صاحبه، فجعل الرؤية للنار، والمعنى أن تدنو هذه من هذه، وأراد لا تتراءى، فحذف إحدى التاءين، وهو نفي يُراد به النهي، وقد ورد المستوى الإيقاعي ملائما لمعنى التباعد المكاني بين المسلم والمشرك.

---

[1] *المرجع نفسه، ص: 233.*

[2] *المرجع نفسه، الصفحة نفسها.*

[3] *المرجع نفسه، ص : 197.*

وقول العرب:"**لا عَبَابَ ولا أبَابَ**"[1] يتألّف هذا المثل من أربعة مقاطع طويلة في جميع ألفاظه، لا با لا با، وهذا التّشكّل الصوتي يتناسب مع الغرض الذي يحمله المثل؛ إذ يقالُ إنّ الظّباء إذا أصابت الماء لم تعبّ فيه، وإن لم تصبه لم تأبُبْ له، أي لم تتهيّأ لطلبه، وقالوا ليس شيء من الوحوش من الظباء والنعام والبقر يطلب الماء إلاّ أن يرى الماء قريبا فيَرِدَه، وإن تباعد عنه لم يطلبه ولم يرده كما يرد الحمير. وإنّما تحقق معنى التباعد بمثل هذه المقاطع الطويلة، وهذا التشكل الصوتي.

لقد تحدث علماء العربية المحدثون عن المماثلة الصوتية، وجعلوها درجات ومن درجاتها:

1 – الجهر والهمس:

وضح علماء العربية القدماء مظاهر هذه الدرجة من المماثلة عند معالجتهم صيغة (افتعل) من الأفعال المبدوءة بصوت الزاي، نحو :زان، زار، زجر التي تصبح : ازتان، ازتار، ازتجر ثم تتحول عن طريق المماثلة: ازدان، ازدار، ازدجر، وقد عالج ابن عصفور (ت 669هـ) هذه الصيغة بقوله: ((إن السبب في ذلك أن الزاي مجهورة والتاء مهموسة، والتاء شديدة والزاي رخوة، فتباعد ما بين الزاي والتاء فقربوا أحد الحرفين من الآخر ليقرب النطق بهما. فأبدلوا الدال من التاء لأنها أخت التاء في المخرج والشدة، وأخت الزاي في الجهر))[2].

وذكر د. خليل إبراهيم العطية أن هذا فهم واع لهذا الضرب من التماثل فعندما تجاور الصوتان التاء والزاي تجاورا تاما فإن الصوتين تجاذبا النزاع، ومالا إلى توفير نوع من الانسجام بينهما، حيث تأثرت التاء المهموسة بالزاي المجهورة فجهر بها فتحولت التاء دالا؛ لان كلا الصوتين التاء والدال من مخرج واحد هو الأصوات الأسنانية اللثوية، وأضحى كل من الدال والزاي مقاربا في صفة الجهر[3].

ومن أمثلة ذلك في أمثال الميداني قولهم:[4] "**ازددت رَغما، ولم تُدركْ وغْما**"، "**زادك اللهُ رَعالة كلّما ازْدَدْتَ مَثَالَة**"، "**زرْ غِبّا تزدَدْ حُبّا**".

ومن ذلك يتضح أن هذا من التماثل مقبل أو تقدمي أي تأثر الصوت الثاني (التاء) بالأول (الزاي).

2 – الإطباق والانفتاح:

ومن معالجات العرب في هذه الدرجة: الأفعال المبدوءة بأحد أصوات الإطباق المنقولة إلى صيغة (افتعل) وتتحول التاء فيها وهو صوت منفتح إلى نظيره الطاء (المطبق) تحت تأثير مجاورته لأحد

---

[1] *المرجع نفسه، ص: 243.*

[2] *ابن عصفور، الممتع في التصريف: 365/1.*

[3] *إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب (المخطوط) ص 54*

[4] *الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص331، ص322، ص322.*

الأصوات المطبقة، نحو: صبر، وضرب، وطلب، وظلم التي تتحول إلى: اصتبر، واضترب،واطتلب، واظتلم ثم تصبح بالمماثلة الصوتية: اصطبر،واضطرب، واطلب، و اظلم[1].

ويتبين أن هذا النوع من التماثل مقبول لتأثر الصوت الثاني بالأول. ومن أمثلته في أمثال الميداني قولهم:"**اصطناع المعروف يقي مصارع السّوء**"[2]، في لفظة المثل(اصطناع) تحويل التاء التي هي صوت منفتح إلى الطاء تحت تأثير المجاورة بين الصد والطاء.

وقولهم أيضا:"**اضطرّه السّيل إلى معطشة**"[3]، يظهر التماثل قي لفظة اضطرّ، وفيه تحويل التاء إلى طاء تحت تأثير المجاورة بين الضاد والطاء.

3 – الانسجام الصوتي:

ظاهرة من ظواهر التطور في حركات الكلمات، فالكلمة المشتملة على حركات متباينة تميل في تطورها إلى التوافق والانسجام بين هذه الحركات لئلا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح[4].

وقد عرفها المحدثون بقولهم: ((إنها ظاهرة صوتية تحدث في مقاطع الكلمة الواحدة، والمقاطع المتجاورة؛ نزوعا إلى التوافق الحركي واقتصادا في الجهد المبذول))[5].

إن اللغة العربية من اللغات التي عرفت الانسجام الصوتي نتيجة اعتماد العربي على السمع وحده؛ لذلك لجأ إلى ربط الألفاظ في ما اتصل منها في كلامه ربطا وثيقا أدى إلى ظهور تلك الحركات التي وصلت بين الكلمات وسميت في ما بعد بحركات الإعراب، وأن أمر اللغة متى اقتصر على السمع والإنشاد فلابد لها أن تعنى بالانسجام الصوتي؛ لأنه نوع من المماثلة الحركية، أو التقريب الصوتي لذا كان من وكد الدرس الصوتي عند العرب دراسة الكثير من المباحث التي تدخل قي ضمن هذه الحالة كالإتباع الحركي والإمالة والإدغام غيرها[6].

ومن بعض مظاهره الواردة في أمثال الميداني:

قلب الواو ياء:

تقلب الواو ياء في المواضع التالية:

---

[1] *ابن جني، الخصائص، ج2، ص143.*

[2] *الميداني، مجمع الأمثال، ج1، 303.*

[3] *نفسه: ج1، 295.*

[4] *د. إبراهيم انبس، في اللهجات العربية، 96.*

[5] *إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب :56.*

[6] *ينظر: المرجع نفسه :57.*

1 – إذا وقعت الواو لاما متطرفة بعد كسرة، نحو: رَضيَ، وقَويَ، والراضي والسامي، الأصل فيها رَضوَ، وقَوِوَ، والراضِو، والسامِو، ولا يتغير الأمر إن كان بعدها تاء التأنيث نحو غازية، ومحنية، الأصل فيها غازوة ومحنوة[1].

فوقوع الواو بعد كسرة فيه تنافر وثقل؛ لأن الكسرة من الصوائت الأمامية التي يرتفع معها مقدم اللسان إلى أقصى حدّ، والواو صوت شفوي، أي أنه ينطق من مقدمة الفم، فيصعب على اللسان نطقهما معا، ففي ذلك جهد عضلي كبير، لذا تقلب الواو ياء لمناسبة الكسرة قبلها.

ومن نماذج هذه المماثلة الحركية في أمثال الميداني قولهم:[2] "**رَضِيَ من الوفاء باللَّفَاءِ**"، وقولهم أيضا: "**رضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ**".

2 – إذا وقعت الواو عينا لفعل أجوف، فإنّه عند بنائه للمجهول تُقلبُ الواو ياء، نحو: قال ــ قُولَ ــ قِيل، يرى القدماء أن كسرة الواو قد نقلت إلى القاف بعد حذف الضّمة، ثم قلبت الواو ياء لمناسبة الكسرة قبلها[3]، بينما يرى المحدثون أنّ ضمة القاف قد قلبت كسرة، ثم حذفت الواو فالتقت الكسرتان، فدمجتا فأصبحتا صائتا طويلا هو الياء[4].

وقد ورد مثل ذلك في الأمثال الآتية:[5]

"**قيل لحبلى ما تشتهين؟ فقالت التمر وواهاليَه**"

"**قد حيل بين العير والنّزوان**".

"**قيل للشحم: أين تذهبْ؟ قال: أُقَوّم المُعوجَّ**"

"**قد قيل ذلك إن حقّا وإنْ كذِباً**"

3 – إذا كانت الواو والياء متحركتين بالفتح وما قبلهما مفتوح، كوقوع الواو والياء عينا لفعل ثلاثي أجوف متحركتين بالفتح وقبلهما فتحة، فإنّهما تقلبان ألفا نحو: قال، وباع، الأصل فيهما قول، وبيع، ويرى القدماء أن الواو والياء قد انفتحتا وانفتح ما قبلهما، مما أدى إلى قلبهما ألفا[6]، أما المحدثون فيرون أن الواو والياء قد حذفتا، فالتقت الفتحتان فأصبحتا ألفا[7].

---

[1] *ابن جني، سر صناعة الإعراب: ج1/32، و ابن القبيصي، التتمة في التصريف: ص102.*

[2] *الميداني، مجمع الأمثال، ج1، ص: 464، 453.*

[3] *ابن جني، التصريف الملوكي: ص 47*

[4] *د يحي عبابنة، دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية: ص120 . 121.*

[5] *الميداني: مجمع الأمثال، ج1، ص92، ص96، ص108، ص102.*

[6] *ابن جني، سر صناعة الإعراب: 32/1، والتتمة في التصريف: ابن القبيصي، 102.*

[7] *د جسام النعيمي، أبحاث في أصوات العربية: ص47.*

أمثلة ذلك ما ورد في أمثال الميداني قولهم:[1] **"إذا نام ظالعُ الكلاب"**، وقوله صلى الله عليه وسلم"**رحم الله عبداً قَالَ خيراً فَغَنِمَ أو سَكَتَ فسلم**"،والمثل القائل:"**قِيلَ للشقيّ: هلمّ إلى السعادة، فقَال: حسبي ما أنا فيه**".

4 – إذا وقعت الواو ساكنة غير مشدّدة، وقبلها كسرة نحو: ميزان، وميعاد، وميقات، أصلها: مِوْزان، مِوْعاد، مِوْقات، لأنها من الوزن، والوعد، والوقت.

حيث وقعت الواو ساكنة وقبلها كسرة مما أحدث تنافرا، لذا قُلبت الواو ياء لمناسبة الكسرة قبلها، مثال ذلك المثل الذي أورده الميداني" **السّفَرُ ميزانُ السَّفْرِ**"[2].

5 – إذا وقعت الواو لاما لصفة على وزن فُعلى نحو: دنيا وعليا والأصل هو دنوى وعلوى.[3]

يبدو أنّ سبب القلب هنا هو وقوع الواو بعد ضمّة لا يفصل بينهما سوى صامت ساكن، فأحدث ذلك ثقلا مستكرها تم تخفيفه عن طريق قلب الواو ياء، فتحقق الانسجام الصوتي.

ومنه المثل الوارد في مجمع الأمثال: "**مِنْ نكِدَ الدُّنْيا مَنْفَعةُ الهِلِيلَج وَمَضَرَّةُ اللَّوْزِينَج**"[4]

6 – إذا اجتمعت الواو مع الياء في كلمة واحدة لا يفصل بينهما فاصل، وكان السابق منهما أصيلا ساكنا نحو: سيّد، وميّت أصلهما سيْوِد، وميْوِت[5]، فقد سُبقت الواو المكسورة بالياء الساكنة، مما أحد تنافرا وجهدا عضليا كبيرا؛ لأن اللسان كان مرتفعا نحو الغار في أثناء النّطق بالياء، ثم تمّ الانتقال إلى مقدّمة الفم في أثناء النطق بالواو، ثم الكسرة ليرتفع معها مقدم اللسان إلى أقصى درجة، والتي لا تتناسب مع الواو، لذا قُلبت الواو ياء لتتناسب مع الياء السابقة لها ومع الكسرة اللاحقة بها، فاجتمع صوتان متماثلان أولهما ساكن فأدغما في بعضهما البعض لتتحقّق الخفّة والانسجام الصوتي.

ومنه ما ورد في المثل:" **هَذَا المَّيِّتُ لاَ يُسَاوي البُكَاءَ** "[6].

قلب الهمزة ألفا أو واوا أو ياء:

يكون هذا القلب في المواضع الآتية:

تقلب الهمزة واوا أو ياء في الجمع على وزن "مفاعل" وما شابهه في عدد الصوامت ونوع الصوائت بالشروط الآتية[7]:

---

[1] *الميداني: مجمع الأمثال، ج1، ص26، 449، ج2 ،97.*

[2] *نفسه: ص344.*

[3] *سيبويه، الكتاب: 389/4، ونزهة الطرف في علم الصرف: الميداني، 36، والتتمة في التصريف: ابن القبيصي، 109.*

[4] *الميداني: مجمع الأمثال، ج1، ص329.*

[5] *الميداني، نزهة الطرف في علم الصرف: 34.*

[6] *الميداني: مجمع الأمثال، ج2، ص410.*

[7] *أحمد بن محمد الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، الناشر: دار الكيان. ص154.*

- أن تكون الهمزة عارضة بعد ألف التكسير، أي غير أصلية.
- أن تكون لام المفرد إمّا همزة أصلية، وإما واوا أو ياء أصليتين.

وذلك يكون وفق الآتي:

أ. كلمة لامها همزة أصلية: نحو خطيئة ودنيئة، ورزيئة، عند جمعها جمع تكسير فإنّها تصبح خطايا، ودنايا، ورزايا، ويرى القدماء أن الأصل فيها خطايئ، ودنايئ، ورزايئ، وأنه قد أبدلت الياء المكسورة همزة، فأصبحت خطائئ، ودنائئ، ورزائئ، ثم فلبت الهمزة الثانية ياء لتطرّفها، وانكسار ما قبلها، فأصبحت خطاءا، ودناءا، ورزاءا، فاجتمع ألفان بينهما همزة، وفي ذلك ثقل مستكره فأبدلت الهمزة ياء فأصبحت: خطايا، ودنايا، ورزايا.[1]

ولتحقيق الخفة والسهولة في نطق مثل هذه المفردات، وقع الأمر على الهمزة لتطرّفها ووقوعها بعد ثقلين، فكان لا بدّ من تخفيف الثقل الأخير، فحذفت الهمزة مع صائتها، وأصبحت الكلمات خطايٍ، ودنايٍ، ورزايٍ، ثم قلبت كسرة الياء فتحة لتتناسب مع الألف قبلها، وليخف الثقل الناتج عن اجتماع الكسرة مع الياء، والتي هي من جنسها، فأصبحت خطايَ، ودنايَ، ورزايَ، ثم تم تطويل الفتحة القصيرة فأصبحت ألفا، وعلى ذلك يكون وزن تلك الكلمات هو: فعايا، وليس فعايل، والإعلال هنا كان بالحذف، وليس بالقلب.

وسواء أكان الأمر قلبا أم حذفا فإن التركيب المقطعي لهذه الكلمات سوف يتغيّر من أربعة مقاطع إلى ثلاثة، ويمكن توضيح ذلك من خلال المثال التالي:

خطايئٌ =خ ـ /ط ـ ـ/ي ـ /ء ـ ن ⟵ خ ـ /ط ـ ـ /ي ـ ـ

ومن أمثلة ذلك في أمثال الميداني قول العرب:" **رَأْسُ الْخَطَايَا الْحِرْصُ والغَضَبُ**"[2].

ب –كلمة لامها ياء أصلها واو، نحو مطيّة، وهديّة، أصلها مطيوة، وهديوة وعند جمعها على "فعائل" تصبح: مطايا وهدايا[3].

يرى القدماء أن أصل مطايا هو مطايو، ثم قلبت الواو ياء لتطرّفها بعد كسرة فأصبحت مطايي، ثم قلبت الياء الأولى همزة فأصبحت مطائي، ثم أبدلت كسرة الهمزة فتحة، فأصبحت مطاءَي، ثم أُبدلت الياء ألفا، فأصبحت مطاءا، ثم أبدلت الهمزة ياء، فأصبحت مطايا[4]. مثل ما ورد قي المثل العربي: "**المَنَايا عَلَى السَّوَايَا**"[5].

---

[1] *ابن جني، المنصف: 2/54. 55، و ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: 519. 520.*

[2] *الميداني، مجمع الأمثال: ج1، ص490.*

[3] *سيبويه، الكتاب: 4/390، والأستاذ عباس حسن، النحو الوافي: 4/768.*

[4] *ابن هشام، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: 520، 521.*

[5] *الميداني، مجمع الأمثال: ج2/324.*

ج – إذا اجتمعت همزتان في كلمة واحدة، فإن الثانية منهما تُقلب على النحو التالي:

إذا كانت الهمزة الأولى متحركة والثانية ساكنة، فإن الثانية تقلب إما ألفا وإما واوا وإما ياء، حسب الصائت القصير الذي قبلها، نحو: آمن أصلها أَأْمن، حيث قلبت الهمزة الثانية الساكنة ألفا لتجانس الفتحة قبلها، فأصبحت أامن أي آمن، وكذلك الحال في آدم، وآخر. ومما ورد في مجمع الأمثال مثل هذا القلب قولهم:[1] "**آخِرُهَا أَقَلُّهَا شُرْباً**". "**آكُلُ لَحْمِي وَلاَ أَدَعُهُ لآكِلٍ**". "**آهَةً وَمَيهَة**".

وفي إيمان الأصل فيها إئمان، قلبت الهمزة الثانية الساكنة ياء لمناسبة الكسرة قبلها، وكذلك الحال في إيثار وإيلاف[2].

وعليه جاء في أمثال الميداني قول العرب:[3] "**الغَيْرَةُ مِنَ الإيمانِ**"، "**نِصْفُ العَقَلِ بَعْدَ الإيمَانَ بِالله مُدَارَاةُ النَّاس**" "**لاَ يبلغ العبد حقيقَةَ الإيمان حتى يعلم أن ما أصابه لم يكن لِيُخْطِئه، وما أخطأه لم يكن لِيُصِيبَه**".

يرى المحدثون أن الذي حدث في مثل هذه الكلمات لم يكن قلبا للهمزة الثانية، وإنما كان حذفا لها، ثمّ حُوّل الصائت القصير قبلها إلى صائت طويل[4].

ومهما كان الإعلال قلبا أو حذفا فإنّه يعمل على تحقيق الخفّة والسهولة في نطق الكلمة حتى تصبح فصيحة.

ويمكننا القول من خلال ما تقدّم:

دراسة المشاكلة ضرورة قائمة كي تسهم في إضاءة جوانب ما تزال مطوية في النمط الخطابي العربي، ومن المؤكد أن حس المشاكلة كان أصيلا بدليل أنه لا يخلو خطاب إبلاغي في مختلف العصور ولو بدرجات متفاوتة من التعبير بالمشاكلة، خاصة ما يتعلّق بالجانب الصوتي الذي يحرص عليه الذين يتداولون الخطاب الشفهي، ومن ذلك خطاب الأمثال.

وتبعا لخصوصيات المثل الذي يعتمد على المشافهة في عملية إبلاغ أية رسالة إلى المتلقي، فإن قائل المثل يهدف من وراء اختياره لهذه الظاهرة الصوتية تحقيق الانسجام الصوتي في السياق من جهة، وتحقيق عنصر الخفة والسهولة عبر اختيار مفردات المثل من جهة أخرى. وهذا ما تنشده الأسلوبية في مقاربتها للخطاب.

---

[1] *نفسه: ج1/64. 66 . 72.*

[2] *أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، : 523.*

[3] *الميداني، مجمع الأمثال: ج1/765، ج2، 400، 589.*

[4] *د.ديزيرة سقال، الصرف وعلم الأصوات: 123.*

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أبحاث في أصوات العربية، حسام سعيد النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، جروس برس.

الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ط4، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة 1971م.

أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، عبد الله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله ابن يوسف أبو محمد، جمال الدين، ابن هشام، تحقيق الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.

الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 2000 م .

البرهان في علوم القران، الزركشي، تح : محمد أبي الفضل إبراهيم: ج3.

البلاغة العربية قراءة أخرى، الدكتور: محمد عبد المطلب، دار نوبار للطباعة ـ القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط1، 1997م.

التتمة في التصريف، ابن القبيصي، تحقيق محمد بن سالم العميري. مطبوعات نادي مكة الثقافي الأدبي ـ ط1. 1993م.

التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، د. رمضان عبد التواب، ط1 مط المدني، الناشر مكتبة الخانجي، مصر 1404هـ - 1983.

الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني (ت392 هـ) تح : محمد علي النجار، ط1، الهيأة المصرية العامة للكتاب مصر 1999.

دراسات في فقه اللغة والفونولوجيا العربية، د يجي عبابنة، دار الشروق للنشر والتوزيع. ط1.

سر صناعة الإعراب، عثمان بن جني أبو الفتح، تحقيق حسن هنداوي.

شذا العرف في فن الصرف، أحمد بن محمد الحملاوي، الناشر: دار الكيان.

شرح الشافية ابن الحاجب، لرضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي (ت686هـ) تح: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان.

الصاحبي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، لأبي الحسن احمد بن زكريا بن فارس (ت395هـ)، تح: مصطفى الشويمي، د.ط، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت 1382هـ- 1963.

الصرف وعلم الأصوات، د.ديزيرة سقال، دار الصداقة العربية ـ بيروت ـ ط1، 1996.

في البحث الصوتي عند العرب، د. خليل إبراهيم العطية، مخطوط .

القاموس المحيط، الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،(د-ت) ،ج5503.

كتاب سيبويه، لأبي بشر عمرو بن عثمان الملقب بسيبويه (ت 180هـ)، تح: عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة 1425هـ - 2004م.
لسان العرب، لابن منظور المصري (ت711هـ)، د.ط، دار صادر بيروت (د.ت)
مجمع الأمثال، أبو الفضل الميداني المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003م.
معاني القران، لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت207هـ)، تح : محمد علي النجار وآخرين، د.ط، دار السرور، بيروت (د.ط).
المفصل في علم العربية،لأبي القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري (538هـ) ، الطبعة الثانية، دار الجيل، بيروت.
الممتع في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي تح:د. فخر الدين قباوة، ط3 منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت 1978م.
المنصف، لابن جني، تحقيق:إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، وزارة المعارف، إدارة إحياء التراث القديم ط1 1960 م .
نزهة الطرف في علم الصرف: أحمد محمد الميداني: شرح ودراسة الدكتور يسريه محمد إبراهيم حسن، ط1 1413هـ.

أ . بهلول شعبان

جامعة سعيدة

الملخص:

يتعرض هذا المقال إلى التحوّلات التي يشهدها الخطاب الروائي وهو يأخذ شكل الحركة المتسارعة من خلال البنى الاستراتيجية التي تعمل على المزاوجة بين الواقع والمتخيل، فالرواية بهذا التصور تكون بمثابة ذلك المشروع الأوّلي الذي ينحو قصد الاكتمال لإيجاد قوالب تكون أكثر تجسيدا وتخطيطا لنص ما، إذ دفع اختلاف الاستراتيجيات من روائي إلى آخر، ومن نص إلى نصّ، إلى قصد خلق أنظمة كتابة تستجيب للروح الإبداعية، وذلك لا يكون إلا في ظل فضاءات حرة تستند إلى التكثيف من عمليات التجريب، تلك القادرة على أن تحتوي التّحدّيات والضغوط ولا سيما في عصر التناقضات والتسارع اللذين تشهدهما البنى الاجتماعية والسياسية والعلمية والفنية على الخصوص في تطور رهيب لحركة هذه العملية واستحالة استقرارها، ففي هذا الحقل يلاحظ كل متتبع للتجربة الروائية العربية أنّ أغلب نصوصها في غضون العقود الثلاثة الأخيرة ((من القرن الماضي والحالي)) قد انغمست في مساحة تجريبية تكاد لا تمتلك حدودا أو تحترم أعرافا سردية.

1- بناء الرواية في الخطاب الجديد:

إذا كان المتن الروائي العربي في بداية نشأته ومساره الأوّلي قد رفض من بعض النقاد و الكتّاب في مصر لأنّه في رأيهم لا يرقى إلى مستوى التثقيف وبناء الفرد أخلاقيا واجتماعيا، أو لأنّ لغته لا ترقى إلى مستوى لغة الشعر، فتؤثّر خطورة هذا النوع في طغيانه على الإنتاجات الأخرى فينفر القرّاء منها، ويميلون إلى الرواية لسهولتها وتسليتها، وفي ذلك نجد العقّاد معترضا على تعدّد الألوان الأدبية بقوله: " كلما قلّت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الفن و الأدب، وكلما زادت الأداة وقلّ المحصول مال إلى النزول والإسفاف."[1]

يرى العقاد أنّ سهولة هذا الفن تزيد من رواجه و كثرة تداوله بين القراءّ، ونظرا لكون الرواية متوفرة المادة أعدّها العقاد أكثر انتشارا وتأثيرا من غيرها، ويواصل رفضه باعتبار أنّ الروايات إنّما تروّج لأنّ تحصيل لذّتها أسهل و أقرب من لذة تحصيل الدّواوين، وليس لارتفاعها عليها في طبقة الفن وملكة التأليف، و نجد بعضا من الكتّاب قد عقّبوا على مثل هذه المواقف المتحفّظة من اعتماد هذا الجنس

[1] *محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988 ص:94 .*

الجديد، فهذا "سيد قطب يرى بأنّ القصّة دراسة نفسية لا غنى عنها في فهم سرائر النفوس، أما الموسوي يرد على العقاد ومن دار في فلكه، بأنّهم لم يروا في الرّواية غير نتاج اعتيادي يليق للذوق العام، ولا يرتفع إلى مقام غيره من الفنون المألوفة في الكتابة العربية.[1]

انطلقت تلك النّظرة من الدراسات النقدية لفن الرواية وهي في مرحلة تشكّل لبناتها الأولى، إلا أنّه مع التطوّر الهائل الذي عرفه هذا الجنس أصبح الإقبال على الكتابة في هذا المجال يتطلب خطة وتصميما، وصار يفترض أبعادا استراتيجية، وصل نضجها الفني مع صيغ الأشكال الجديدة، فلم تعد الرواية ذلك النص السهل التّناول المفروشة معانيه على الطريق يستوعبها أيّا كان، بل أصبحت للرواية أدوات فنية معّقدة وفضاءات واسعة،"فخلال سيرتها الوطيدة المستمرة استطاعت أن تبدع لنفسها مكوناتها الفنية وشروط تشكلها"[2]، وصارت تستوعب كل الفنون الأدبية مستخدمة أدواتها البنائيّة، "وقد نعتت بذلك القصّة بأنّها شعر الدنيا الحديثة بحكم اتساعها لجميع الأغراض وتميزها بشمولية التّعبير"[3]، كما تمكنت الرواية من هذه الحركة الإبداعية النامية،" أن تكون أمّ الفنون، مثلما هي الفلسفة أمّ العلوم"[4].

تقتضي القراءة النقدية في المقابل امتلاك الناقد لأدوات ثقافيّة موازية في ظلّ مناهج تحليليّة مناسبة لمقاربة النص الروائي والتّمكّن من ملامسة قصدية الخطاب ودلالته، فلم يعد بالإمكان تيسير النص الروائي لأي كان، لأنّ تشكّله صار يعتمد استراتيجية تنبع من ذاته تضاهي بذلك عمل الشاعر. كما أنّ "النصوص الأدبية نتاج التفكير الفني الذي يتحدد بقوانين يعني اكتشافها اكتشاف معالجة المبدع المتميزة للانطباعات المتكونة عنده عن الواقع، وتحديد منظومة أرائه الجمالية، والمبادئ التي يقيم على أساسها البنية الداخلية للصور الفنية في إبداعه، وعلى أساسها تنشأ الصور وتتجسد في وعيه."[5]

فالاستراتيجية في مفهومها البسيط تستعمل عادة لوضع تصوّر لعمل ما وطبيعته تقتضي ذلك، كما أنّها في مراحلها الأولى قابلة للتغيير و التنقيح، "فمهوم الاستراتيجية عند والتر كنتش يتحدّد باعتباره نفيا لوجود قواعد صارمة تتحكم في السلوك المعرفي للإنسان. فإذا كان النحو التوليدي يتصور مسألة تعلم اللغة كما لو كانت استبطانا لمجموعة قواعد نحوية ((Grammar Rules)) و ((الاستراتيجيات

---

[1] *ينظر، الرواية العربية النشأة والتحول المرجع السابق، ص:95.*

[2] *المحرر الضيف، لماذا الرواية؟ مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، مج:22، ع:4، 1993م، ص:10-11*

[3] *محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية النشأة والتحول ، ص:97.*

[4] *المحرر الضيف، لماذا الرواية؟ مجلة عالم الفكر، ص:10-11*

[5] *- فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:23، ع:1-2، 1994، ص:339.*

تساعد الناس على استنتاج معنى نص ما، لكنها لا تضمن لهم نتيجة نهائية خاصة))"[1] ، ولذلك يكون هذا الجنس قد صنع لنفسه ثقافة وتقاليد الحوليات، " تلك القضية التي أثارها الدكتور ((عبد القادر رابحي)) حينما تحدث عن الرواية ((الحولية)). وهو السلوك الذي وجدناه مكرسا من قبل لدى ((نجيب محفوظ)) في نشره كل سنة رواية جديدة، وهو عين الأمر الذي يحدثنا به من صار يمتهن الكتابة وحدها. أي الانتقال إلى ما يسمى الاحترافية ((professionnalisme)) في كتابة الرواية"[2].

فالاستراتيجية الروائية بهذا التصور تكون بمثابة المشروع الأولي ينحو نحو الاكتمال لإيجاد مقياس يكون أكثر تجسيدا وتخطيطا للنص الإبداعي، وذلك لا يكون إلا بتموضع لاحتمالات الدلالات الناتجة عن قصدية الشفرات اللغوية ذات التكثيف العالي، واستخدام اللغة الإيحائية وانتقاء الشخصيات وتأطير الأزمنة والأمكنة والمثاقفة والتراسل بين الأجناس الأخرى، فينهل المبدع منها الأشد تعبيرا وتكثيفا وحصرا، ويختار من التقنيات الأبلغ تعبيرا وأداء. وهذا المشروع لا يكتفي بالقواعد الشكلية، وإنما يقتضي بالضرورة-أيضا- رؤية واضحة المعالم في الكتابة والمعالجة وطرح الإشكاليات، يسلك فيها الخطاب الروائي مسارا ناميا.

يتناول الدكتور حبيب مونسي معاني المشروع بمفاهيمه اللغوية ليستخلص من هذا التأسيس مشروع رؤية واحدة تنبع من سراج واحد، " فإذا استقام لنا هذا الفهم، كان المراد من المشروع ... ضربا من القصد يسكن كل كاتب يريد لكتابته أن تبلغ شأوا، لا على مستوى الصنيع الفني وحسب، وإنما على مستوى الفكرة التي يطرحها ويعالجها في نصوصه المختلفة. وكأنّ الرواية في نهاية المطاف، وضمن المشروع، إنّما تكون حاملا تعلق عليه مرامي الكاتب وهو يتقدم خطوات في مسلك مشروعه المحدد سلفا. و بصيغة أخرى فإنّ الروائي لا يكتب إلا ضمن مخطط أعده سلفا، ليس لرواية واحدة، وإنّما لعدد من الروايات، قد تستغرق نشاطه كله، فيعرف به"[3]، قد لا توجد قواعد مشتركة في عمليات التشكيل، فلكلّ نصّ تصوّره واستراتيجيته التي يقتضيها هيكله، فالنّص الإبداعي له طابعه الشّخصي، فليس هناك ضوابط معروفة أو قوانين متفق عليها سلفا يضعها الأديب لينسج على وفقها، بل إنّ خطة النص تختمر وتتشكّل وتنقح لتضع قواعد جديدة، فيكون النص بها حلةّ قشيبة له مواصفاته التي يتميز بها ويعرف بها، فيأخذ من القديم ويوسم به- أيضا- كما يكون مطبوعا بتجلّيات العصر و محمولاته الثقافية والمكانية والزمانية.

---

[1] عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث،((الرواية المغربية أسئلة الحداثة، جماعة من المؤلفين، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- بنمسيك))،دار الثقافة وللنشر والتوزيع-الدار البيضاء،ط1، 1996، ص:11.

[2] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، دار التنوير، الجزائر، ط1، ص:238.

[3] حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والنقد والأدب، ص:236-237.

ولذلك فكل عمل أدبي فني يخضع بالضرورة إلى استراتيجية جديدة في خطوطها وقواعدها تخالف ما كان مألوفا، فهو عمل مستقل خطة و أدوات وقد يقول قائل: إنّ هذا الجديد يهدم القديم كما يرى عبد الملك مرتاض، "و لا يعني هذا إلا أنّ النّص الأدبي لا قواعد له، وكما أنّ الإبداع الحقيقي إنّما هو في رأينا تخريب للقواعد التقنية المتعارف عليها فإنّ النقد الحقيقي هو بعض ذلك، و لكن تخريب المبدع لا يكون مؤذيا، و إنّما هو تخريب يشبه عمل المهندس المعماري الذي يأمر بتهديم بناء قديم ليشيد على أنقاضه تحفة رائعة"[1].

فالعمل الروائي ليس مجرد أحداث تحرّك الشخوص في اتجاه أفقي من نقطة لتوصلهم إلى نقطة محددة تبدو فيها النهاية وكأنها حتميّة، كما أنّه ليس مجرد مجموعة من الأحداث المتشابكة التي تفرض على الإنسان سلوكا معينا، بل لابد أن يكون وراء التفاعل القوي بين الأحداث و الشخوص في العمل الروائي الجيد كشف لموضوع اجتماعي له قيمته تنطلق من موقف معيش إلى رؤية مستقبلية وذلك يتطلب استراتيجية قد يكون تكّونها في عالم من التجارب النامية مرتبطة بآفاق تتطور عبر مراحل، ذلك "أنّ الكتابة –ضمن المشروع– إنّما هي كتابة لنص واحد، يتوزع على عناوين مختلفة، تعبر عن تحولات في التجربة، وتنوعات في الرؤية، داخل النسق الفكري الواحد. ذلك ما يصنع الكبار.. منهم من بدأ الكتابة وقد اكتملت التجربة ونضجت الأدوات، ومنهم من يتدرج مع تجربته من نص إلى آخر، فيشعر القارئ بدرجات في الارتقاء، كلما انتقل من رواية إلى أخرى"[2].

–2– الرواية رهن النزعة التجريبيّة:

يبقى لكل نص عالمه وتصوره وخطته، حتى وإن كانت هناك نقاط تقاطع بين الأعمال الأدبيّة إلاّ أنّه مع ذلك تبقى الخصوصيات تميّز كل أثر، يسعى الكاتب فيه إلى بلوغ درجة الخلق المتفرّد، أمّا إذا افتقد العمل إلى خطّة تسرّب إليه الخلل و أصابته الرّتابة و الهجران."إنّ غياب المشروع لدى الروائي، فقر يصيب النصوص الروائية، التي تجد نفسها مضطرة للقفز من قضية إلى أخرى، ومن نسق معرفي وثقافي إلى نسق آخر، فلا يمكنها اللبث القليل من الحفر في أعماق القضية والخروج بها إلى فضاء المعالجة والحوار"[3]. إنّ التمكن من القبض على خيوط الرؤية والجمع فيها بين الشكل والمضمون من خلفية فكرية واضحة ورصيد معرفي ثريّ يجبر الكاتب على الدوام أن يمتلك وعيا بما يكتب، وكيف يكتب؟ وماذا يعالج وكيف يعالج؟ وبغير هذه المؤهلات تصبح الكتابة الروائية في هذا الفضاء نوعا من المجازفة غير المأمونة، "إنها مخاطرة كبرى أن يقبل الروائي على موضوع تاريخي، أو سياسي، أو اجتماعي،

---

[1] *عبد الملك مرتاض، النص من أين إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، ص:51.*

[2] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، ص:237.*

[3] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، ص:237.*

أو فلسفي، من غير أن تكون له رؤيته الخاصة التي تتعمق البحث فيه، قبل الشروع في الكتابة .. فكثير من الكتّاب الذي يتحدثون عن سنوات الجمع والتنقيب، وعن سنوات ظلّ فيها النص حبيس الأدراج لأنّ صاحبه لم يقتنع بالأجوبة التي تعرضها عليه الكتب والمقالات.."[1]

دفع اختلاف الاستراتيجيات من روائي إلى آخر، ومن نص إلى نصّ، نحو التكثيف من عمليات التجريب في هذا الحقل، فـ"يلاحظ كل متتبع للتجربة الروائية العربية أنّ أغلب نصوصها في غضون العقود الثلاثة الأخيرة ((من القرن الماضي)) قد انغمست في مساحة تجريبية تكاد لا تمتلك حدودا ولا تحترم، كما لا تتقيد بأي شكل أو قالب يجعلها تحط الرّحال لتقضي فترة نقاهة، أو تراوح المكان من أجل أن تأمن لأنظمة بعينها"[2]. كما أنّ هذا الجنس قد وفّر للكتاب فضاء رحبا ومغريا للتجريب، "أما الإغراء الذي تقدمه الرواية فهو إمكانية التجريب خاصة مع الرواية الجديدة التي فسحت المجال أمام الكاتب ليتجاوز المتعارف عليه إلى إثبات مايريده من هذا الفن. بعيدا عن التقنيات والمعايير التي يراها البعض أنها تثقل كاهل الرواية، وترغمها على استكتاب نص واحد أبدا"[3]، ذلك أن أيّ مبدع يريد لعمله الفني – وهو يصنع إطاره ويحدد شكل بنيته ومعماره- أن يبلغ درجات الارتقاء الجمالي و يمتلك خصوصيات التفرد والتميز ليضمن له الخلود "وتتجلّى العبقرية في صفاء الرؤية ووضوح التجلية وهنا يتمايز الكتاب والفنانون.. إنّه مجال الصفاء واكتمال التجربة"[4].

أصبح المبدع في هذا المجال التجريبي يمارس رحلة السفر الأحادية بحثا عن التاج المفقود لإثبات التّصور، أو متعة الكتابة الخلاّقة، أو محاولة إدراك مفهوم فلسفي جديد، وإطار فني يساهم على الأقل في توليد استراتيجيات جديدة تستدعيها اللحظة الراهنة للكتابة، تكون قادرة على إيجاد عمل مميّز يكتسي دورا مهما في معالجة قضايا جديدة داخل المنظومة الثقافية والاجتماعية، وفي شكل من التنوّع والتعدد،"وهكذا فإنّ التجريب كاستراتيجية لم يكن محض اختيار شخصي أو فئوي بل جاء ليعري واقعا هشّا وكيانا مهتزا. ذلك أنّ التّجريب، في الرواية، كان جزءا من تحول طبع جميع القيم بميسم انتقادي. ولم يكن التّجريب غاية تقصد ولكنّه كان دعوة إلى التعدد، إلى الانفتاح على نصوص مشظاة مشبعة بالمحتمل والفوضى والتغيير. فكان استدعاء طرائق سردية وخطابية جديدة لتشييد بنى دلالية واكسيولوجية مغايرة"[5].

---

[1] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، ص:238.*

[2] *محمد الحاري، بين نزعة التجريبية واستراتيجيات التفاعل النصي، مجلة فكرونقد، مجلة فكرية ثقافية، ع 53، الموقع الأصل، http: //aljabriabed.com*

[3] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، ص:230 .*

[4] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب ، ص:231 .*

[5] *عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث،((الرواية المغربية، أسئلة الحداثة))، ص:13-14.*

يعدّ التّجريب خطوة جريئة في مسار النّمو و التطوّر، ويبقي البحث عن أساليب فنيّة جديدة عملية مشروعة لمواكبة أو مجاوزة طرائق الإبداع وتقنياته في عالم الكتابة الروائية لإثبات الوجود والتّفرّد والتميّز، ويبقى من جهة أخرى التجريب –مع ما قد يصاحبه من عثرات– فضاء رحبا لبلوغ ذلك الطموح." فالرواية العربية بلا تراث، و بالتالي إنّ أيّ روائي عربي معاصر لابد من أن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير دون أي دليل أو بأقل ما يمكن من الأدلة و لذلك فإنه معرض إلى أن يقع في الأخطاء"[1]، وسيبقى عرضة للمزالق الخطيرة التي قد توقع به في شبكة من المتاهات الفكرية والشكلية، وقد ترمي به في سحيق التناقض الداخلي والهدم المستمر للذات المفكرة والكاتبة، وتحطيم المنجزات السردية الحديثة الوجود، "فالأمر الذي جعلنا نعتقد أنّ تغيير الرؤى من نص إلى آخر، ينم عن عدم ثقة، واستقرار في المعرفة، كما يكشف عن فقر في التجربة التي لم تكتمل في النص الأول، فسارع إلى وأدها في نصه الجديد"[2].

قد يجد الرّوائي نفسه مدفوعا لإيجاد بدائل محلّية في الكتابة قد تكون بداياتها في عالم التجربة، فالمسار العلمي التّراكمي قد يؤسّس أو يسّطر لطرائق كتابية أو مرتكزات فلسفية ليس بالضرورة أن تكون ذاتها في النصوص الأدبية، ولكن على صنوفها يمكن خلق ووضع استراتيجية أوّلية لكل نص جديد من حيث الشكل والأدوات الفنية. فالرواية هي ذلك الشكل الذي يبحث عن الجديد، ولا يتجدّد إلا في إطار التجريب، ولهذا فهي تطرح دائما مسألة التجدّد و التّعبير الأدق، و الوعاء المناسب لإفراغ المشحون الفكري والإبداعي اللّذين يوتّران المبدع، و في المقابل تطرح مسألة أخرى في هذا الصدد، فهل الرواية التقليدية مازالت تمتلك من المؤهلات القادرة على استيعاب تعبيرات العصر وتناقضاته؟ فإذا صلحت وقتا لأن تكون وعاء ثرّا للتعبير حسب الظروف، حيث الاستقرار و الوضوح فكيف بواقع يشهد تحوّلات مستمرة من النقيض إلى النقيض؟ ولذلك" فالرواية التقليدية ليست قادرة على مواجهة الضغوط الحياتية الجديدة كما يشير فورستر، إذ هي أضعف من أن تحتضن هذه التّحدّيات والضغوط، وإن كان ترتيبها البنائي المنظم (الابتداء و النمو و الانتهاء) ضمن شكل سائد ومقبول"[3]، فإنها قد سارت على ذلك النمط عهدا حيث"يعكس هيكلا اجتماعيا مستقرا في ذلك الحين، لم يعد الآن موجودا، وإذا كان الفنان يشاكس ذلك البناء المنظم بعاداته وتقاليده إلا أنّه كان ينتهي دائما إلى وفاق ما بين بطله و بين هذا البناء"[4].

---

[1] *محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص: 201 .*

[2] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، ص:237*

[3] *محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص: 215 .*

[4] *محسن جاسم الموسوي، المرجع السابق، ص:215.*

-3- التّجربة بين فرضية الواقع وفضاء المتخيل:

يحاول الدّارس لهذه التّجارب الروائية المتلاحقة أن يقف على دوافع النّزعة التّجريبيّة، وقد يجد نفسه أمام مفترقي طريق؛ هل هي حركة بحث نحو صيغة جديدة تلائم هذا الجنس أم هي مجرد عمليات تنويع لأنماط كتابية تضاف للإبداع العربي؟ أم هي محاولة لتجديد الاقتراب من القارئ بإحداث نوع من التفاعل النّصي بين القارىء و النص؟ يكاد أن يكون الجزم أنّه اتّجاه نحو المزج بين الخيال و الواقع، فالأول يعبّر عن رؤية، و هو فضاء تطلّ منه الذات على عالمها، و الثاني هو سندها؛ فالرّوائي يغرف من خيال لا حدود له وهو يصنع عالما جديدا وينزل إلى الواقع مرّة أخرى فينقل أقرف صوره، فـ "فن الرّواية هو الذي يتحقق فيه الكون الخاص و الذي ينطق بكلمات النّهاية كما تسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيريّة، فالرّواية إنّما تصنع المصير بالقدر المطلوب"[1].

تعتمد الرّواية على عنصرين هامين كما يذهب إلى ذلك كامي ألبار ((Camus-Albert)) * في كتابه ((الإنسان المتمرّد)) "هما حرّية الاختيار و تجاوز الواقع و هما عاملان مرتبطان تماما، لأنّ الكاتب الرّوائي-وهو فنان- إذا لم يستطع أن يتجاوز الواقع الذي يعيش فيه إلى بناء عالم خاص بنفسه، أي عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته و تحقيق ما يصبو إليه فإنّه يكون عندئذ مجانبا للأصالة و الموهبة الخلاّقة، ولو أنّ فنّا من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفيا لأصبح مجرد تكرار لا أساس له من الجدّة و الإثارة، والتحوّل إلى تكرار جميل للواقع يخلو من لمسات الإبداع و التجديد"[2]، "وإذا كان كامي يهيب بالكاتب الروائي العامل على تحقيق ذاته و تأكيد لمسته الخاصة في عمله أي تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبي بيد أنّه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماما أو مجافاته و الاعتماد على الخيال فحسب، لأنّ الخيال وحده لايكفي في بناء الرواية، لأنّه لو تملّك ناصيتها واعتمد على تصوّرات وأراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله، أو التأثير على وجدان القرآء، ونحن نعلم أنّ فقدان الرواية لدعامات الواقع وقيامها على عامل الخيال البحت إنّما يفقدها وحدتها وقدرتها على الوصول للناس والتأثير فيهم وجدانيا".[3] و تعني عملية ((التطبيع لأسلوبي)) عند كامي وجود قطبين هما قطب الواقع من جهة وقطب الذهن الذي يخلع صورته على الواقع من جهة أخرى."[4]

---

[1] *ينظر، راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1988، ص:261 .*

* *فيلسوف فرنسي ولد بالجزائر من أب فقير (1913_1960) .*

[2] *كامي آلبارت، نقلا عن راوية عبد المنعم عباس ، م، س، ص: 261 .*

[3] *راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، ص: 261.*

[4] *راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن ، ص: 261 .*

يصنع المبدع عالمه الخاص باستخدام قدراته ومواهبه الخاصة في التنظيم و التشكيل وفق العملية الاستراتيجية في إطار التجريب الدائم نحو التكوّن النامي و هو يتنقّل بين القطبين، إلا أنّ هناك بعض النصوص قد أوغلت في الواقع حتى صار غريبا على القيم والأخلاق واقتربت من الخيال، فانعكس الخيال حتى صار واقعا، فقد نجد مجالا للانتقال لكي يصبح الواقع أشد غرابة في مقابل الخيال كعالم عادي غير مؤهل بالقدر الكافي لأداء وظيفة التأثير أكثر من غرابة الواقع، ومن الملاحظات المستخلصة التي ميّزت النّص الرّوائي الجديد:

إذ، "– يعتمد هذا النمط من الإبداع غمز الجمهور غمزا، ويحرص على أن ينقل الوقائع الصغيرة للغوص في طبيعة الحياة المقفرة عبر انتقاء مشاهد وصور متعددة ومتناقصة يتم تركيبها بشكل ساخر يثير مجموعة من الأسئلة ذات القضايا الهامة، كمل يعمل على اكتفاء المتكلّمة بإثارة مجموعة من القضايا ذات الأبعاد السياسية أو الاجتماعية أو العقائدية دون تفصيلها سواء من طرف السارد أو البطل الرئيسي أو الشخوص ليترك بذلك الحرية للقارئ و مزاجه ليقوم بملء الفراغ ثم الحكم عليه، كما يتم عبر هذا النمط الاستحضار المباشر للحياة القاسية المخنوقة و الأكثر هامشية، وتصويرها بأشكالها العنيفة دون اللجوء إلى التزييف أو التفسير لاكتشاف الخلفيّات الإنسانية المأزومة وكل صورة تفوح بالمأساة البشرية الفردية و الاجتماعية أو المادية أو الروحية، والتقاط الصّور و المشاهد الأكبر سرية و التي تعرض للصمت و الهروب و التطويق، و رغم واقعيتها تكاد تشكل عالما خياليا، كما يفسح هذا الانزياح الواقعي الفضاء الإبداعي للصور اليومية العنيفة أن تتحدّث عن نفسها وعن قساوتها، فلؤم البشر حاضر و انقلابه على نفسه وقيمه كلها تتجسد في مشاهد يومية، فأهم ما تكشف عنه هذه الملاحظات هو أنّ النص تخلى عن المألوف ولجأ إلى التافه و المسكوت عنه و السرّي ليستظهر من خلاله مجموعة من المعطيات الغريبة التي توحي بطبيعة خاصة للحياة، ونظرا لتركيز هذا النوع من الرواية على القسوة، إذ تتمظهر في بنياتها ومقوماتهما بما يؤهلها لإثارة الانفعال وذلك عبر التقاط الصور و المشاهد التي تعيش معنا، و التي نعيشها في حياتنا اليومية لكن لا يتجرّأ أحد على الحديث عنها أو بها"[1].

فالمكان في الرواية أصبح مطبوعا بثقافة الإنسان، إذ تنعكس عليه شخصيته،"كان صوت (العربي باطما) يصدح بأغنيته الأخيرة االخالدة التي لم تفارق قطّ أذني، وكأنه يردّدها الآن في مسامعي، وأنا أقوم بجولة تفقدية لأزقة ودروب وساحات مدينة (كينج) المزينة بالحفر والأكياس البلاستيكية المتعددة الألوان. كانت تصلني من بعض زواياها وخربها رائحة تزكم الأنف؛ مزيج من بول الإنسان والكلاب"[2]، "كنت أجد لذة غريبة في احتساء الوحل، درسي الأول في تعلم طهي الحساء. لم لا؟ وقدر تربيت في حيّ ينعدم

---

[1] *ينظر، محمد الحاري، بين النزعة التجريبية واستراتيجيات التفاعل النصي، مجلة فكر ونقد، مجلة فكرية ثقافية، ع: 53، الموقع الأصل http: //aljabriabed.com*

[2] *بوشعيب الساوري، إصدار، ((رواية))، ط1، 2011، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ص:5.*

فيه الإسفلت. ما أن تنفلتي من عتبة الباب حتى يحتويك تراب متسخ انعدمت حياته بعد أن انصهرت فيه الأشياء وروث بغال وخيول العربات المجرورة وزيوت المحركات. تراب يرحب بك ما أن تخرجي من البيت.. كنت أجد لذة لا تضاهي في اللعب قربها. بحفر آبار صغيرة وملئها من ماء البرك.. وما أن أجد الفرصة مواتية حتى أعجن بالتراب الماء وأشرع في احتسائه بنهم شديد لا يوقفني إلا إذا انتبه إليّ أحد المارة.."[1].

إنّ الروائي يقف على المكان وأثره في تشكيل التشخصية ومحاورة القارئ ومفاجأته بمظاهر المكان العنيفة وهي تسحق الجمال من كل شيء حتى من منابع الجمال وعناصره، إذ تردّدت فضاعته في كثير من الأعمال الرويائية بردّته وغرابته،" هنا كانت سوزان، هنا أصبحت عينونة، وهنا كان متحف، هنا أصبح حماس، هنا كان ورد يسقى على هذه الشرفة، هنا أصبح ولد بخنونة يعطن، ومن هذه الشرفات كان يرمى أيام الأعياد عدس الورق، ومن الشرفات صارت القاذورات تلقى وخنز النساء في الكاغظ يرمى، هنا كانت معطرة، هنا أمست مخرأة، وظلت روائح المعصرة الحامضة تنبعث برغم الرياح كلها إلى أن طمرها السميد المستورد المكوز، ومن قبل نتانة بول البغال وروث الحمير وبصاقات شمة الحمالين، وعقة الخضر والفواكه الخامجة، ولكن اختفت، وكل شيء اندثر. هنا كانت القشدة وكانت اللعب والدمى المتحركة، وكان المساء وكان الزوال وكانت العطلة وكان الفرح، وهنا كانت صبايا جيل صيف الستين، بعد عشر سنين، ينساق الحزن تباعا، إلى الغربة، إلى قفر القلب، إلى تعاسة الروح، يكرع من نبع الإهانة، ويقتات من مغمس الغصة، شبابا كانوا يعشقون، أو يهجرن، أو يعلقون حبالا، وصبايا كن يعشقن أو يشربن الجافيل، وكان كل شيء مجللا بقدسية الشرف، حتى الخطية"[2].

إنّه نوع من التحطيم لكل الطابوهات التي كانت تمنع من الكشف، بل تعرية الواقع حتى صار خيالا، و الخيال واقعا بقلب المعادلة، إنّها محاولة للهروب منه بعيدا، سواء بالارتماء في أحضان الماضي أو بالاغتراب، واكتست الرواية في هذا التجريب شكلا غامضا تسمه الفوضى و اللانظام، وما ذلك إلا أنها تصوّر مأساة الإنسان الحائر، فصارت الشخوص تتحرك داخل فلسفة غامضة المعالم فاهتزت الذات واضطربت، ولهذا، "فعبد الرحمن منيف مثلا ينطلق من فرضية مفادها أنّ الإبداع لا يبتدئ من التوافق والانسجام بل من الانشقاق و التساؤل و هدم المحرمات."[3]

انعكس هذا الأثر على بنية النص وعلى المبدع نفسه، فأصبح" القاص ((الحداثي)) يحوّل الفوضى إلى نظام الشّكل، فالشكل على أي حال نظام بصرف النظر عن محتواه، ولكن هذا النظام الشكلي يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته، وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير، ولكنّه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة و متناقضاتها في حزم من الرموز و الأشكال التمثيلية

---

[1] بوشعيب الساوري، إصدار، ((رواية))، ص:15.

[2] الحبيب السايح، ذاك الحنين، ((رواية))، ط-1999، الجزائر، ص:53.

[3] محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص:215.

و الدلالات، وبعد أن يجعل الحقائق بعضها يقرع بعضها الآخر أملا في خلق عالم جديد وإنسان جديد"[1].

فالإنسان المعاصر يعيش غربة الواقع و غربة الذات لذاتها، " لكنّ المشكلة في قص الحداثة هي أنّ الذات عندما رفضت الواقع، ولم تجد البديل الممكن التّحقّق أصبحت تعاني من اهتزاز الذات، وقد انعكس هذا على نحو قوي في محتوى النص وشكله، فما أن تمسك الذات الموضوع حتى تزحزحه إلى ((الترنسندنتالي)) ((الخيال)) بعيدا عن تجربة الواقع، ولهذا تظل علاقة الذات بالموضوع في حالة اهتزاز دائم، نتيجة الفجوة الكبيرة بين ((الترنسندنتالي)) والتجريبي"[2].

ما يسجل على حركة التّجريب هو انعدام الانسجام بين عناصر المنظومةالنصية فانعكس ذلك على الشكل، "و كما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة، فقد الإحساس بالانسجام مع حضارته، فالحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات و الموضوع، فللحضارة وجهان: ذاتي وآخر موضوعي، وإذا كان الجانب الموضوعي لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتي، فإنّ الجانب الذاتي من ناحية أخرى لا تتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعي وهضمه و أضاف إليه من عنده على نحو يساعد على الاستمرار والنّمو الحضاري، فإذا لم تتم العملية على هذا النحو بين الإنسان وحضارته اختفى الانسجام بينهما"[3]، إنّ تحقيق الانسجام و التناسق على مستوى سطح النص يعدّ تزييفا للحقائق وتشويها للواقع، بل على الروائي أن ينقل المظاهر كما هي حيث اللانظام واظطراب القيم، عالم مشوه تتداخل فيه كل الأشياء، فالمباشرة و الانسجام يعيقان كثيرا رؤية الكاتب، وعلى القارىء أن يتجشّم القراءة حتى يدرك الوحدة الدلالية الخفية ليفهم تركيبة المجتمع المتناقض.

إذا كانت اللحظة الراهنة التي يعيشها الإنسان المثقف المعاصر قد عكست تلك الفجوة الرهيبة بين ماضيه وحاضره و انقطاع الامتداد بينهما وسوداوية المستقبل، وأمام عجز الأشكال الروائية السابقة عن استيعاب أزمانه، فهو لاشك دائم البحث عن وعاء جديد و آليات مبتكرة وتلك سمة من سمات هذا الجنس "إنّ الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تصل حيّة"[4]. فالسير على خطى الأولين يعدّ ترديدا رتيبا وعقيما، و في نفس الوقت " إنّه يغمض أعيننا عن موقفنا الراهن في العالم، وبالتالي فهذا التّرديد يمنعنا في نهاية الأمر من بناء عالم الغد وإنسانه"[5]. فالرواية طبيعتها التّجدد ومبارحة السكون. وبذلك

---

[1] *نبيلة إبراهيم، فن النص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص:177.*

[2] *نبيلة إبراهيم، فنّ القص في النظرية والتطبيق:178.*

[3] *نبيلة إبراهيم، فنّ القص في النظرية والتطبيق، ص: 179.*

[4] *-Alain robbe -grillet. Pour un nouveau roman. Collection (critique). les éditions de minuit. 1961.p:8*

[5] *- Alain robbe -grillet .p : 9.*

تكون بحثا متواصلا لا يؤسس بل يبتكر، فهي فن مركّب دائم الانزياح و الانحراف مثير للقلقة و الخلخلة، وهو"الجنس الوحيد الذي هو في حالة تطور مستمر"[1].

-4 – الرواية ذلك الجنس المتطور:

قد يتساءل الكثير عن مجالات الانزياح، وما هي الجوانب التي مسّت الرواية التقليدية وخلخلت بناءها ونقلتها من النمطية إلى الجدّية ؟ فإذا كانت الرواية التقليدية قصة متسلسلة الأحداث مترابطة وفق متدرج زمني منتظم تتّابع فيه المشاهد المتخيّلة، وهي تقع أمامنا تكمّل بعضها البعض، وقد التصقنا فيها بالبطل نذهب حيث ذهب، ونتوقف معه حيث توقف، ونتقاسم معه الأفراح والأحزان، وقد نتنبّأ الأحداث ونترقب وقوعها فـ"نتابع أحداث القصة ونتحرك مع حركة القص بدافع التحقّق من حدوث ما توقع، حتى ينتهي من المحتوى الكلي للرواية التي تمثل المغزى"[2]، فإنّ مثل هذا البناء أصبح غير وارد في الكتابة الجديدة .

فالدراسات التي قاربت النص الروائي في مساره مرت بمرحلتين، أوّلهما؛ الاتجاه الكلاسيكي القائم على معايير تتحكم في نوعية الخطاب السردي مضمونا وشكلا في إطار محيط ثقافي وبنية اجتماعية خاصة، وتوجه إيديولوجي، "و قد تميّز هذا الشكل بتأطيره للزمن المنطقي المتسلسل، وأنّ الرواية الكلاسيكية كانت دوما أسيرة شكلا ومضمونا"[3]، والبطل فيها كان واضح المعالم والسّمات، وهي في عمومها موجهة تحت رغبة القارىء البورجوازي أو تتجه في الغالب نحو المغامرات وعواطف الرجال والنساء، أمّا عن صيغتها فقد"عودتنا الرواية التقليدية على هيمنة الصيغة السردية أو على أحاديتها من خلال تحرك السرد من مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، وتقدم الأحداث و الأقوال دائما من خلال السرد أو أحد تفريعاته ((المنقول غير المباشر))، ومن خلال هيمنة السرد في الخطاب الروائي التقليدي يصبح لزاما على القارىء أو الباحث أن يتحدث عن السرد ممزوجا دائما بالوصف إنّه رديفه أو توأمه الذي لا يغادره، لهذا السبب كان القارىء في روايات القرن التاسع عشر مثلا يصادف في الصفحات الطوال ذات الطبيعة الوصفية، فيقفز عليها مستعجلا الوصول إلى الحدث، ووقف السرديون طويلا يبحثون في الوصف في مختلف طبائعه و أشكاله ووظائفه"[4]، ذلك أن ما ميّز الرواية الكلاسيكية أسلوبها الموغل في الوصف ناقلا الطبيعة بكل تفاصيلها من أماكن وعلاقات، فوصفت الأثاث و الأطعمة والنبات، وغيرها مما يحتاجه الإنسان في حياته اليومية أو ما اعتراه من تآوهات الغرام و البكاء على السعادة الراحلة،" الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كومة خارجية مطلة على

---

[1] *نبيلة إبراهيم فن القص في النظرية والتطبيق، ص:179.*

[2] *نبيلة إبراهيم فن القص في النظرية والتطبيق ، ص:168.*

[3] *محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية النشأة والتحول، ص:121.*

[4] *سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن-السرد-التبئير) المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997 ، ص:279.*

جزء من البستان، ارتفاعها سبعون سنتيم وعرضها خمسون سنتيم. وفي المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة، وخزانة أشدّ قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها. وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي"[1]، يتوقف الكاتب في هذا الاستطراد الوصفي للأشياء والمكونات،"أصبحت القرية كئيبة حزينة تغطي سماءها زوابع الغبار، وتتصارخ في جنباتها رياح هوج، فإذا هي شهباء لهباء، يستعر فيها الحرّ استعارا. وأصبحت الوجوه يجللها الغبار فإذا هي تبدو دكناء قانطة، وأصبح الذين يملكون شيئا حيارى ممّا حلّ بفلاحتهم من خسائر، والذين لا يملكون أيّ شيء صرعى من أزيز ((القبلي))..."[2]، والوصف ذاته وبأسلوبه ينتقل من الريف إلى المدينة، "هذه الجهة تابعة كلها لسيدي راشد، وهي قسنطينة الحقيقية. ايه. نزل باريس. النزل الكبير. المقاهي العظمى الثلاث المشرفة على الساحة. هنا الملتقى. الموظفون المسلمون. كبار الفلاحين والمعمرين. الأغوات والباشاغوات. كبار أصحاب الأعمال و التجار. هنا كان الدخول ممنوعا على الرعاع. كانت الهيبة وحدها تمنع الأهالي من الولوج . ستائر البلور والحرير ترفرف، وروائح عطور باريس تعبق. والندل في هيئات وبدلات أكثر جلالا ورهبة من هيئات وبدلات ضباط العهد"[3].

ساير الدرس النقدي مرحلة الرواية الثانية ((الاتجاه الجديد)) التي تدرجت فيها من البساطة والسهولة إلى الغموض و الضبابية والصيغة المحترفة، " فهي جنس أدبي لا يكتمل، ومليء بإمكانيات التطّور والتّحول، يواجه أجناسا أخرى سابقة عليه أصابها التكلّس وانغلقت على ذاتها وفقدت إمكانيات الصعود من جديد... وهناك إمكانية التجدّد الذاتي أو النقد الذاتي الذي تمارسه الرواية الذي يعطيها مرونة مدهشة تجعلها عصية على الأقاليم والأشكال الثّابتة، وكأن قانون الرواية هو قانون الحياة الذي يعبث بالقوانين كلها، والصفة الأخيرة تضع الرواية في إقليم غائم الحدود فتسير مع نفسها و لا ترتاح إلى أجناس متزمّنة تعرف البدايات والنهايات"[4].

تلك هي أهم الخصائص والصفات التي تحكم هذا الجنس كما تحدث عنها باختين في إطار البحث والثناء، فالرواية في تطورها الزمني حافلة بالتنوّع والتعدّد، ولها من عوامل القوة ما تحطم به الأسوار القديمة وتمحو الحدود الجغرافية القديمة، فتتمكن من فتح آفاق الثقافات على بعضها وتغترف من اللغات الأخرى فيتقاطع الكل على مسرحها وفي عالمها، وبذلك تكون أهم ميزة تختص بها الرواية الغيريّة، فهي دائمة التحوّل هيكلا ومضمونا، فهي تمثل الصنعة الجديدة المتجدّدة، أو كما سماها بارت ((الكتابة الصنعة))، إذ تريد أن تقدم نفسها نموذجا بديلا عن الكتابة التقليدية التي كانت تهدف إلى تمثيل الواقع

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب ((رواية))، ط4، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر-ص: 8 .

[2] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب ((رواية))، ص:190.

[3] الطاهر وطار، الزلزال ((رواية))، ط3، ب-ت- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر-ص: 71.

[4] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، 1999م، بيروت، ص:72-73.

أحداثا و مظاهر أو تكتفي بتصويره، كتابة يميّزها الوضوح والتسلسل،" لم يكن هذا التوجه الجديد قائما على مجرد التجديد من أجل التجديد الذي يراد به مجرد هدم المرتكزات القديمة، وإنّما كان هذا التوجه مشروعا قائما على أساس تجديد الأنساق الكتابية وتطويرها"[1].

فالكتابة الجديدة كانت ضرورة فرضها الواقع المتغّير وتطلبتها النفس التّواقة إلى الجديد، ولمّا رأت أنّ السابق قد استهلك قراءة ودراسة وتنظيرا، تطلّعت إلى ابتكارات أخرى تستوعب اهتمامات المجتمع ولذلك تأتي بعض الروايات تمارس سلطة المتخيل من البداية إلى النهاية، " لما تجاوزت الشمس احتفالات الضحى ودخل غيابها دائرة الذكريات، جلست إليها من جديدن وأنا أحاول أن أتكلم دون أن أستطيع إخراج صوت واحد. قلت في نفسي:(منعتني عروس البحر من الكلام وأنا في مدائن الرواة فضاع مني الكلام حتى بعد أن غادرتها)، ولما طال جلوسي وطال صمتي وطال انتظار الشمس، قالت بلوثة أصابتها أثناء غيابها أو أثناء احتفالها: – أنا الآن مستعدة للتحاور معك دون توتر لقد غبت وغبت وكلانا معذور.. أريدك أن تسمع أخبار الرواة لكن لا تصدق ما يقولون دائما.. هم مثل النجوم التي ترى مواقعها دون أن تراها حقيقة...رواتي لا يكذبون لكن صدقهم شيء غير الصدق الذي قال به الصادقون من غير الرواة. قالوا: كان الوهراني الأول صادقا في مناماته كما كان الوهراني الثاني صادقا في تنبؤاته التي صاغها شعرا ملحونا"[2]، إذ تدخل الفضاء الرمزي والاشتغال على الراسب التاريخي والأسطوري وهذا نوع من المنحى التجريبي.

يمثل نجيب محفوظ أحد الذين نادوا بإيجاد أطر جديدة للرواية، ورأى أنّ الرواية التقليدية صارت لا تستجيب لمتطلبات العصر الحديث يقول:"إنّ فنّ الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتّعبير عن العصر واقتناع شخصي وليس رأيّا عاما بدليل وجود الرواية ووجود روائيون يواصلون الإنتاج، ووراء اقتناعي الشخصي أنّ ما كتبته حتى الثلاثية هي الرواية بمعناها التقليدي، وهذا النوع لا يستقيم أمره إلا في مجتمع مستقرّ واضح الملامح لا في مجتمع عرضة للتغيّر في كل لحظة .... الرواية التقليدية تصنف المجتمع، ولهذا فالمجتمع الذي يتغيّر بسرعة لا يغري بوصفه بقدر ما يدفع إلى التفكير فيه."[3]

يكشف هذا النص عن دعوة مبطنّة إلى استحداث قوالب جديدة لها القدرة على استيعاب تجدّد وتغيّر الواقع وتفسير تناقضاته التركيبية، وعلى الرواية أن تغيّر موضعها من هذا الإرصاد والوصف و التخدير إلى موقف المتأمل المفكر و المفسر للواقع و تركيباته المعقّدة، ومع هذا التفكير الجاد في إيجاد أشكال جديدة للنص الروائي،"فإنّ الرواية التقليدية ((بتأكيداتها على الحبكة و البطل أو الشخصية المركزية و الزمن التاريخي المنطقي)) لم تعد قادرة على تحمل أعباء الحياة المعاصرة، وهي لا بد أن تفسح

---

[1] *عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، 2001م، ص:390.*

[2] *بومدين جلالي، جلسات الشمس، ((رواية))، ط1، 2012 دار الحمراء للنشر والتوزيع والإعلام –الجزائر– ص:39.*

[3] *محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص:118.*

المجال أمام أشكال أخرى، ذلك أنّ التّغير الاجتماعي و الاقتصادي و المعرفي دفع الروائي إلى تحسين أدواته الفنية وصقلها باستمرار، فهذا الاتجاه أوجدته مؤشرات اتصالية و عوامل تجريبية، فالرواية صناعة، وهذه الصناعة تتعرض للتنقيح و الحذف أو الزيادة مثلها مثل الصناعات تصقلها وتقومها التجربة، فتسمح بامتلاك مهارات فنية جديدة معاصرة تجعلها تتخطى كثيرا من المراحل التي تمر بها في عمليتها المتطورة"[1]. ويضاف إلى هذا التغيير المحلي و الوعي الذاتي عامل الانفتاح على الثقافة الجديدة وعلى رأسها الحركة الأدبية العالمية ولاسيما الغربية منها، ورياح ذلك التغيير لا شك أنها حلّت بمواقعنا وكان لها أثر في القص الحداثي.

ازداد الاهتمام بالنقد الروائي واستقطبت دراساته مفاهيم حول القديم و الجديد، فالرواية تعدّ الفن القادر على استيعاب حياة الإنسان كلها، فهو الفن المؤهل على شمولية التمثيل وتنويع الرؤى، ذلك أنّ الفنون الأخرى مهما توسعت مجالاتها، فإنها لا تعبّر إلا عن جزئية بسيطة من ذاك العالم الكبير،" فالشعر له عالمه الخاص به، إنّه تعبير عن رؤية مثالية، أمّا القص الروائي فهو الحياة العريضة المفتوحة، الحياة كما نعيشها على السطح وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطربة"[2].

سمحت هذه الأشكال بتجريب قوالب جديدة قفزت بها بعيدا عن المألوف، فالقصّ الجديد خرج عن عمود النص التقليدي، وفي هذه المرحلة تزحزح الاهتمام بالمجتمع إلى رتبة ثانية فاسحا المجال لفن الكتابة، ومن ثم أصبحت الكتابة معاناة وهمّا ومخاضا يستدعيان تفكيرا ووعيا، وصارت الرواية حرفة لا متعة أو لحظة نشوة أو ملء فراغ، بل كتابة تصنع من اللغة عالمها، وتتخذ من الأسلبة و التاريخ و التراث بكل تنوّعاته طرقا جديدة فازدادت ثراء عبر المحاكاة و المعارضة، و انتقلت من المشاركة السياسية والتّصوير الاجتماعي إلى موقع تقدم فيه رؤى للعالم، وتسمو به على السياسي و الإيديولوجي.

وعلى سبيل التمثيل فالرواية من خلال الانزياح اقتحمت فضاء الخطاب الصوفي وبه انتقلت عبر المتخيل إلى خلق الأحداث المطلقة ومن خلال التجارب الجمالية والتعبير عن أزمة المثقف ومن ورائه المجتمع المتشرذم تبنت هذه الاستراتيجية وعملت على " تشخيص أزمة الذات، أي التعبير عن تجربة ذات مأزومة موزعة بين اختيارين، باحثة عن أفق ورؤيا وغاية وخلاص، أو ذات تعيش التشظي والانفصام وهاجس الاختيار وعنف التحول الثقافي والاجتماعي والتاريخي،.. والخطاب الصوفي في جسد الرواية بشكل عام (مثل خطابات أخرى كالتاريخ والأسطورة والحكي الشعبي الخرافي) يرتبط دوما بحالة تشخيص أزمة الذات"[3]، يتضح هذا البعد الاستراتيجي التجريبي عند الطاهر وطار؛" ارتمت في أحضانه، تراءت له أمّ متمّم، تضع القدر على رأس زوجها، تراءت له سجاحا، تختلي بمسيلمة، فتمنحه

---

[1] *ينظر، محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول ، ص:114-121.*

[2] *نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق، ص:167.*

[3] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص:138.*

نبوتها، ثمّ تجاربه. تذكر المائتي بنت المسحورات اللائي، تنفي بلارة هذه وجودهن ووجود غيرهن، تذكر زفاف الليلة الذي أمر به. غضة لدنة دافئة دفافة كانت بلارة بين يديه. ياخفي الألطاف نجنا ممّا نخاف. قال وأمسكها بقوة من كتفيها، يدفعها إلى الخلف، محدقا في وجهها الذي اعتلته الحمرة، فازداد بهاء وروعة. الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا. أحذرك يامولاي من سفك دمي، ستلحقك بلوى البحث عني فلا تعثر عليّ حتى وإن كنت تحت قدمك. الآن أعرف ما إذا كنت إنسية أم لا. أحذرك يامولاي من سفك دمي. ينمحي مخزون رأسك ولا تستعيده إلا بعد قرون، فيعود إليك قطرة فقطرة، ونقطة فنقطة. تجوب الفيف هذا مئات السنين، فلا تعثر على طريقك، ويوم تعثر عليه، تبدأ من البداية. أحذرك يامولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى خوض غمار الحروب، فتشارك في حروب جرت، وفي حروب تجري، وفي حروب ستجري، إلى جانب قوم تعرفهم، وقوم لم تعرفهم ولا تفقه لسانهم، ولا تدري لماذا يحاربون. أحذرك يامولاي من سفك دمي. ستلحقك بلوى حزّ الرؤوس وخنق الأطفال والعجائز والعجزة، وحرق الأحياء. تموت ألف ميتة وميتة، ويسقي دمك، كل صقع رفع فيه الآذان وفي كل عودة لك تعاودك بلوى البحث عني من جديد دون أن تدري عمّ تبحث"[1].

فالرواية عبر" مبدأ التمثل تنفتح على العالم المتخيل بكل أخيلته وصوره المحتملة، وما يستلزمه هذا العالم من تعرف وتنكر وعلاقة مع الآخر وتقنع وإسقاط وتمرئي وانعكاس وتناظر وتوازي وتعارض ومضاعفة الصوت، ووضعه في سياق حواري؛ بل ومن خلال هذه الوساطات الاستطيقية تنفتح الرواية على الأسطورة والمطلق والأمثلة في مختلف نماذجها البطولية سواء أكانت ملحمية أو تراجيدية أو رومانسية"[2].

شقّت الرواية لنفسها طريقا مميّزا، يأخذ بها نحو التموقع الحضاري القائم على مبدأ الفن فوق كل شيء شكلا، فاستقت من الحقول الثقافية رؤاها الفكرية و الفلسفية، و تميّزت بمظاهر المثاقفة وتطاوعت مع المعاصرة، فاهتمت بفلسفة الأشياء، ولم يعد الروائي مجرد شاهد عيّان بل أصبح فيلسوفا ومفكرا يهتم بأعقد القضايا، ويحاول النفاذ إلى علاقاتها المتشابكة، "وهكذا شكّلت الرواية العربية الجديدة الطريق الأنضج للتعبير عن العلاقة المرجعية بين ((الأنا)) و((العالم)) بين شخصية البطل والأشياء بين عالمه الداخلي وعالم الناس وذلك في أمكنة وأزمنة واقعية ورمزية"[3]، "خطرت له فكرة لم يشأ أن يفصح عنها، لم يشأ أن يقول، ربما انجبت الأخوات المائتان وواحدة، نسلا تضاعف في كلّ هذا الوقت الذي قضيته في الغياب. لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، فقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة. نقطة فنقطة، قطرة فقطرة، تعود الأشياء صافية إلى ذهنه. صور تتجلى بكل ما فيها من دقائق،

---

[1] *الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي ((رواية))، ب-ط منشورات التبيين الجاحظية 1999، ص:153/154.*

[2] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص:137.*

[3] *عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة ، ص:460.*

ما أن تعود حتى تحتل موقعها في رأسه فلا تغادره. عندما يسقط الولي الطاهر مغميا عليه، في حضرة طيبة، لا حدّ لا لمكانه ولا لزمانه، ومحاولة معرفة ذلك، إفساد للحالة. إن الله يريدنا كما يريد. انتصب موازيا للعضباء، التي ظلت متجمدة في موقعها، تنتظر الأوامر ناصبة أذنيها المشقوقين واللذين يبدو كل واحد منهما وكأنّه أذنان لا صلة لهما بالأذنين الأخريين في شكل مقص لقطع شيء ما.... لايمكن الفصل بين العضباء وبين صاحبها سيدي الولي الطاهر. قال الأولون الذين رأوهما، كما قال الأخيرون الذين لمحوهما أو بلغهم أمرهما. والمؤكد لدى الأولين والأخيرين من الأتباع، أنّ العضباء إحدى كرامات الولي الطاهر وإحدى معجزات وخوارق هذا الزمن."[1]، سلكت الرواية توظيف الفضاءات الصوفية لتندمج ضمن التناص الأسلوبي إذ يتم استدعاء الخطاب الصوفي ليكون، "كأحد مكونات التعدد النصي والخطابي والأجناسي في بناء الشكل الروائي، وهو تعدد يقتضيه من جهة الطبيعة المنفتحة للشكل الروائي على أشكال وأنواع أدبية من خارج الجنس الروائي، ويقتضية من جهة أخرى سعي النص الروائي إلى صوغ تشخيص لفظي للواقع الاجتماعي بكل تعدديته الثقافية والاجتماعية والسياسية، وما ينظم هذا الوعي من تنوع في المرجعيات التخييلية، وأنماط الوعي، وأشكال التصور، والموفق من القضايا والأسئلة التي تتحكم في النظر إلى هذا الواقع"[2].

وقد يتعمق التوظيف إلى الإسقاط النموذج الصوفي على بطل الرواية وقد يكون معادلا للكاتب نفسه وذلك عن طريق "تمثّل الذات، والسعي نحو تأسيس معرفة الأنا، وهويتها الثقافية والاجتماعية والإنطولوجية، وخاصة في تلك المنعطفات التاريخية التي تبدو فيها الكينونة في مواجهة وضع مأزوم، يتسم بتعدد الرؤى والمواقف والاختيارات، ويحكمه هاجس التحول؛ ولهذا السبب نجد حضور الخطاب الصوفي يستحضر بشكل قوي في نصوص الذات، أي الرواية السير ذاتية، أو التي تنطوي على بعد بيوغرافي يستلزم الحديث عن الذات، وعن علاقتها بالذاكرة، وبالتجربة الاجتماعية الراهنة أو التاريخية الموروثة"[3]، وهو ما جسدته روايتا الطاهر وطار ((الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي/ الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء))

تعود فكرة تجديد النقد الروائي تنظيرا وكتابة إلى المنعرج الذي أحدثه الشكلانيون الروس و النقد الأمريكي الجديد، فقد انطلق هذا المعنى الجديد من قطبين أساسيين؛ " تمثلا أوّلا في طرح جيمس هنري وأتباعه، وقد شكل ذلك انزياحا وتصورا لكتابة رواية جديدة مغايرة لمعظم روايات القرن التاسع عشر،

---

[1] *الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي، ((رواية))، ص:15/14.*

[2] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص:133.*

[3] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص:133*

أما الثاني فكان مع الشكلانيين الروس في ضرورة تجاوز النقد السائد الذي يعتمد على الشطحات التأملية للناقد أكثر من اعتماده على مكونات نص الكاتب"[1].

تمثل هذه الأفكار منطلقات أوّلية جديدة في مجال الكتابة و النقد، فقد أعيد طرح جملة من القضايا والتساؤلات الهامة حول ماهية الرواية و الشعر، فاتجهت الدراسات إلى النظر من جديد في الإرث الروائي السابق وتقليبه، والوقوف على عناصره ونقده، ووضع لبنات جديدة لعمليات الإبداع والنقد معا. و"فيما يتعلق بالحكي بشكل عام ميّز الشكلانيون الروس أولا بين ((الخطاب/ القصة)) ((fable/sujet)) و يمكن اعتبار هذا التمييز مدخلا لتجاوز النقد السابق، فالقصة تتعلق بالأحداث والأشخاص في فعلهم وتفاعلهم فيما بينهم مع الأحداث التي تجري، و يرتبط الخطاب بالطريقة التي بواسطتها يتم إيصال القصة و التعبير عنها، وسيصبح هذا التمييز قاعدة يعتمد عليها كل النقد الذي سينبني على تراث الشكلانيين الروس و الذي يستفيد -بهدف التّطور- من كل ما يتحقق في مجال اللسانيات"[2]. و فيما يتعلق بالراوي في علاقته بالسرد و الشخصيات فقد "ميّز هنري بين الراوي العالم بكل شيء و الموجود في كل مكان و الذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود ويعطيهم إمكانية التعبير عن ذواتهم داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده"[3]، هذه العودة إلى الإرث الروائي ودراسته مكّن الدارسين من تحديد النقد والرؤية للرواية و التمييز بين أحاديتها وتعدديتها، ولهذا نجد مثلا باختين يقول بأنه:" اكتشف ثلاثة خصائص أساسية تمثل الرواية عن الأجناس الأخرى:

1_ أسلوبها الثلاثي الأبعاد المروى بصيغة الوعي المتعدد اللغات الذي يتحقق فيه.

2_ التحويل الجذري للإحداثيات الزمنية للتصورات الأدبية في الرواية.

3_ موقع جديد لتبين التصورات الأدبية في الرواية: موقع تماس أعلى مع الحاضر((المعاصرة)) في وجهه اللامنجز."[4]

إنّ هذا التّعدّد الذي أشار إليه باختين في اللعب على مكونات السرد، أصبحت به المتون الجديدة تزاوج بين صيغ كثيرة سمحت لها بالتخلّص من روتين الكتابة التقليدية،" فصار المتن إلى جانب السرد يخلق رديفا آخر إنه العرض يتناوب ويتقاطع وإياه فيتداخلان، ويتضمن أحدهما الآخر إلى الدرجة التي لا نحسّ فيها بروتين صيغة معينة، وعندما نعاين هذه الظاهرة في المتن بكامله، وفي كل خطاب على

---

[1] *سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير) ، ص:169.*

[2] *سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:169.*

[3] *سعيد يقطين، المرجع السابق، ص:170.*

[4] *فيصل دراج ، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص:73.*

حدة يبرز لنا بجلاء أنّ الكاتب يعي جيدا عمله وهو ينجزه عن قصد وسبق وإصرار، وهذا ما جعل التّعدّد الصيغي سمة جوهرية في الخطاب الروائي"[1].

يبرز النص الجديد متحدّيا النموذج التقليدي ومتموقعا من الخلفية النّصية التقليدية سواء على مستوى الحكي أو الخطاب أو النص، فتجاوز خطاباتها ونصوصها ومقدماتها وقيمتها النصية، وقد تطرق النقد إلى مستويات عدة محاولا إعادة تشكيلها وفق بنى جديدة، "إنّ بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا، فاغتدت تدمر البطل الذي كانت الملحمة أو الرواية التاريخية تقدّسانه تقديسا شديدا، و تجريان الحدث من حوله بل تجعلانه هو الذي يتحكّم في الحدث، وتفجّران الصراع من أجله، وعوّضته بالشخصية، وأصبحت تعوّل أساسا على اللغة واللعب بها، والتصرف في نسجها، وإقامة كل جمالية الكتابة على آلياتها من حيث تنكرت لباقي المكونات التقليدية الأخراة أو كادت"[2].

دخلت الرواية فضاء شعرية النص،" تمدّدت جواري في ذاك السرير، أنثى منزوعة الفتيل، ضممتها إلى صدري طفلة وديعة، تلوذ بي، كذلك الزمن، كذلك التي كانت تسألني فيه فزعة ((هل ستعيش معي؟))، فأطمئنها ورأسي يتململ بحثا عن المكان الأدفأ في صدرها ((سأعيش فيك))، فتلحّ بذعر العشاق ((حقا لن نفترق؟)) فأجيب بسذاجتهم ((حتما لن ننشطر))"[3]، ومن الأفق الاستراتيجي القائم على تقنيات الانفتاح والانغلاق أصبحت تجسده الرواية الجديدة، فرواية تماسخت تنفتح على بنية نصية ذات أبعاد جمالية وأسلوبية ودلالية وبنائية إذ انفتحت بتوظيف عنوان بنبط عريض يحمل الكثير من الشفرات النصية والقرائية؛ ((**رؤيا**)) "وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت إلى مرافقي أن يجهز عليه، فتردّد قليلا ثمّ أخرج مسدسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: أنت كريم بن محمد إبن عمي وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك. أنا سأبيدكما ياطواغيت. وأخرج مدفعا، فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا، فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنّا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا وبيده محشوشة يصوبها لنا، ولكنّه سرعان مارتعش وقال: أنا تعبت. ومدّ لي السلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى. التفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح ديك يشبه عويل الريح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير"[4]، وتلي الصفحة الخامسة صفحة سادسة بيضاء تبقى فضاء مفتوحا لتأويل الرؤيا، وتتزاحم الأحداث وتتصارع الرؤى على مدار 253 صفحة لتنتهي الرواية على مسمى مقابل للانفتاح ((**رؤيا**// **يقظة**)) وبنفس النبط الكتابي العريض ((**يقظة**))، "كم أنا محبط يا وجه جميلة،

---

[1] *سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص:280.*

[2] *عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004م، ص:36.*

[3] *أحلام مستغانمي، عابر سرير ((رواية))، ط13، 2013، دار الآداب- بيروت- ص:224.*

[4] *الحبيب السايح تماسخت، دم النسيان، ((رواية))، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص:5*

كم هي فادحة في قلبي الخيبة يابسمة شهلة، مقهى سعيدة وحده الغاص، ومسجد الغفران ينتظر أذانه الأخير، وقد نامت الرباط بفرح ليلها على غربتي، واقتاتت تونس من حزني وتشربت من وحدتي، وإذ عدت لموتي فزعت وهران. أمي لا تجد من الملإ من تتلو عليه من زمن رعبها ما تعسر سفر الدم، وفي ذاكرتي صوت يزرعني بين رقان وتماسخت نوحا لنشيج دم النسيان"[1].

لقد أحدثت المتغيّرات الجديدة بركانا في كيان الرواية التقليدية، ويعود ذلك للاحتكاك الثقافي والتغيّر السوسيوثقافي للمجتمع، والتبدلات والمؤثرات اللتان غيرت الكثير من القيم والرؤى والنظرة إلى الحياة، بالإضافة إلى ظهور معايير جديدة منها ما رفض حركة التاريخ، ومن ذلك وجدنا الرواية الجديدة تحدث هذا الزلزال، فرفضت البطل الأسطوري وزحزحت الزمن، " وإذا كانت الرواية التقليدية تحترم التاريخ وتمجّده بحيث تراها تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي أو المنطقي، كما تتميز برسم ملامح الشخصية بحكم الاعتقاد بحقيقة وجودها فعلا، في عالم الواقع ثم بحكم أنّ التاريخ زمان ومكان وإنسان .... فإنّ الرواية الجديدة ومعها النزعة النقدية البنيوية ترفضان مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفضان سلطانه؛ محاولة التملّص منه بالعبث به و النيل منه و التشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يؤخّر، وبتأخيره حيث يجب أن يقدّم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد، وقد نشأ عن رفض الزمن، أو رفض احترام تسلسله في صورته المنطقية على الأقل رفض التاريخ تحت تبريرات مختلفة"[2].

لقد اختارت الرواية المعاصرة شكلا قائما على النقيض لكل ماهو تقليدي، فكسّرت الطرائق السابقة في تناول المكونات السردية، وصارت الرواية حافلة باللغة، واتسمت بالتعدّد و التداخل و التقطيع، فاستلهمت تجليات جديدة أربكت بها صيغة النص التقليدي، وبعدما كان القارئ يسيح في ثنايا النّص في حالة من الارتخاء و السكون، صار يتعين عليه مع النّص الجديد المناوشة الدائمة، والتّوتر المتواصل، وأصبح الحكي مادة عائمة يصعب الدخول إلى عالمها، أو الاهتداء للإمساك بخيوطها " فالعتامة التي يخلّفها الحكي في مختلف تجليّاته سواء على مستوى تقديم الأحداث أو منظورات الشخصيات وغيرها من اللعب التقنية، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عموديا لا أفقيا فقط، أي أنّ قراءته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية تكشف تلك العتامة، كما تتجلى على صعيد اللّغة أو الأسلوب وما يزخران به من أبعاد شعرية وتلوينيّة"[3].

لقدّ دخلت الرواية عن طريق المنحى التجريبي السرد التمويهي، أو ما يطلق عليه التماهي كما هو الحال في بعض كتابات الحبيب السائح، " إذا احتل االغرفة وأحكم الغلق بدّد أيّ أثر لأيّ ورق على الطاولة، مبقيا القرعة والكاس، آلة تسجيل، كمية من الجبن والزيتون والبصل الطري.. ونصيبا من الحزن،

---

[1] *الحبيب السايح تماسخت، دم النسيان، ((رواية))، ص:254.*

[2] *عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص:45.*

[3] *سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط2، 2001 ، ص:152.*

لأنّه لا يذكر أنّه سخر يوما، كما بعض زملائه، بتلك العبثية من مهنة الموت كما صاروا ينعتونها، منذ اغتيال أول زميل لهم، وكان يزعم أول من نحت لها اسم المهحنة، متجاوزا كسر الساكن الأول، التي لا يعوض عنهاغير الشعور بمقاسمة الآخرين هلعك وغضبك"[1]، فالرواية مذ الصفحة الأولى لا تحدد شخصية بعينها بل توظف ضميرا لا يعرف العائد عليه، "والتماهي الحكائي يلتقي في عمقه مع معنى التداعي في الأفكار والمشاعر حيث ينهار بناء الحكاية الأصلية، أقصد السرد والنمو والتطور المنطقيين للحكاية الأصلية كما كان عليه الحال في الكتابات الموسومة بالواقعية الملتزمة أكثر بالتراتبية الزمانية. ويلتقي التماهي الحكائي في التداخل فيما يتعلق بالأحداث؛ أحداث الحكاية المروية. فيحدث نتيجة البياضات الشاسعة وغياب المؤشرات على التحول..الالتباس عند القارئ الذي قد يعجز على متابعة الحكاية"[2] ، "وهران من هذا العلو تبدو أنهكتها متاعب نهارها وساعات جماع ليلها، وفي كل الأحوال تظل قلاّبة، بصخر البحر تصك أذنيها عن أي مراودة وتخرسن وجهها بطين سبختها كي يتحول بشرها أحجارا يتحصن بها قلبها، مثل سدّ في وجه الصحراء الزاحفة، بنت كلب، نائمة الآن على عين محارب في خندق، فلا تبرح على إغوائها مخادعة، مراوغة، حنونا ودافئة ظل، لا تملك سبيلا إلى انقفالها نهائيا وتصليد ذاكرتها، لأنّ بحرها لن يزال يفتح عليها عينا من الزرقة وصنوبرها يمدد لها يدا من الخضرة، حتى ما لانهاية لها بابتلاع الملح واستنزاز اليخضور"[3].

-5- الرواية بين المضمون المعرفي ومرجعية الواقع:

لقد ميّز البعض بين التجربة الشعرية و الكتابة الروائية من حيث الدلالة و التّعبير:" بعكس الكتابة الشعرية التي تتسم بالمثالية و الأخلاقية و الميتافيزقية و التي تظهر بثوب النّقاوة، فإنّ الكتابة الروائية تريد أن تكون أثيمة أي محفورة في الواقع وفي لغة الواقع، إنّها لا تريد أن تكون خارج القانون وإنّما ضد القانون وخارجة عنه"[4]، فلا يمكن لأيّة رواية أن تكون خارج الإطار التأثري بواقع المجتمع سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وأيّ جنس أدبي لا يمكنه الانطلاق إلا من مرجعيّات ومواقف إزاء قضايا مثيرة، وبذلك تكون الرّواية شديدة الارتباط بالواقع، لكن تبقى إشكالية العلاقة بين الأدب و المجتمع و الكيفيات و الأشكال، فهل هذه العلاقة تبرز في ذلك التصوير الفوتوغرافي أم في النموذج البرجي العالي أم في المزج بينهما أم تكون الانطلاقة واقعية برؤية أشدّ عمقا، لملامسة حقائق الأشياء؟ و هذا ما لمسناه، في رواية ((ذاك الحنين)) للروائي الجزائري ((الحبيب السايح))، إذ يظهر الواقع بتفاصيله، لكن

---

[1] *الحبيب السايح تماسخت، دم النسيان، ((رواية))، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص:7.*

[2] *محمد معتصم، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة،((التماهي الحكائي: الواقع والرغبة والإبداع)) مختبر السرديات، ط1-1996، دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- ص:154/155.*

[3] *الحبيب السايح تماسخت، دم النسيان، ((رواية))، ص:7/8.*

[4] *عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة ، ص:358 .*

يقدمه برؤية دينية وصوفية وفلسفية معرفية للزمن، تطفو معها إشراقات الماضي، فتحاول الذات الابتعاد عن مظاهر الانكسار وعفن الحاضر، فالروائي لا يتوقف عند حدود وصف انقطاع هذا الامتداد بل يسمه بالتّوقّف الزمني و انحصار الإنسان في زمن الخراب و التآكل." و ليس غريبا أن يمثل المظهر المادي للحضارة موضوع تأمل وحوار في قص الحداثة و ينشأ التأمل عندما توضع رصانة الماضي وصحته، جنبا إلى جنب مع عفن الحاضر و فوضويته، و على الرغم من أنّ الامتداد من الماضي إلى الحاضر يكشف عن نفسه في شكل من الأشكال، فإنّ ما يحدث من شرخ في مسيرة الامتداد الحضاري، يحول دون تداخل الماضي في نسيج الحاضر تداخلا حقيقيا و كاملا"[1].

فرواية ذاك الحنين تضع من خلال العنوان بنية صغرى ترتبط ارتباطا وثيقا ببنية النص الكبرى في علاقة متبادلة يتم بها الإغناء، كما أنها تؤلف الوحدة التامة على المستوى الدلالي وبذلك الاختيار لهذه العتبة التي تقوم بالوظائف التي "حصرها جرار جينيت في أربع هي: تحديد هوية النص، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الدلالية، والأخيرة إغرائية."[2] فـ(ذاك الحنين) مفتاح ذهني لفك شفرة التشكيل الدلالي وتلك إشارة أولى يرسلها المبدع إلى المتلقي، جملة اسمية قد حذف الخبر منها وهو الحنين الغائب، وهي مؤلفة من اسم إشارة دقيق يستعمل للمتوسط إلى مشار قد حدّد تحديدا معنويا معروفا إلا أنّ دلالته تنفتح على متعدّد هل هو مكان أم زمان في الماضي أو في المستقبل ؟ ويأخذ بذلك تغليفا تعدّديا منفتحا ليتناسب مع ظاهرة التنويع الدلالي، ويتكرر الحنين في النص ويشتد الارتماء في أحضان الذاكرة، وتتكاثف لفظة الزمان كلها ملفوظات تحدّد خط الرواية نحو ظاهرة الزمان من خلال المكاشفة التي يقدمها النص في صفحاته الأولى عبر بنيات مفتاحية قد وضعها الكاتب كمحطات عبور تنضاف إلى العنوان مؤسّسة البعد الدلالي، مفاتيح تسمح باستنطاق النص و الولوج إلى أغواره وفق منهج قرائي متعدد.

فالعنوان يحمل كثيرا من الأسى والشوق حيث تمتزج فيه البنية الصوتية بمشاعر النفس التّواقة إلى الزمان الإعماري الإيصالي والتأسف على ذهابه، وقد طمره الحاضر المتوقف المتقهقر، فحزم الأول أمتعته وحطّ الثاني بكلكله، والحنين اسم معرفة دلالته المثول والحضور في الذاكرة وهو إدانة للحاضر فقولك : إني أحنّ إلى ذلك الشيء، فمعنى باطن القول: إني أتضجر من الظرف الحالي، ومن ثمة كانت فلسفة الزمان في هذه الرواية لفهم حقيقته، فمن الذي يصنع الزمان؟ هل هو الإنسان أم المكان أم الوجود؟

---

[1] *نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية والتطبيق، ص:179.*

[2] *الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، أدباء مكرمون، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص:20.*

وتبدأ تلك الفلسفة بالمفاتيح الصدرية للمتن، حيث تمثل ملفوظات موزّعة على الصفحة التاسعة تشتغل داخل فضاء ورقي متفرّق، ففي أعلاها توجد عبارة تشكل عنوانا دلاليا يشتغل عليه النص؛" قراءة في المزولة"، والمزولة اسم آلة وهي الساعة الشمسية التي يعّين فيها الظهر الحقيقي بظل الشّاخص الذي يرفع عليها، إنّها آلة لضبط الزمان ومعرفة مقداره وسرعته، وأمة تهتم بهذا العنصر تكون قد وضعت أقدامها على طريق النهضة والحضارة إلا أنّ هذه المزولة داخل النص ستظهر مشوهة معطّلة مهجورة، عاث عليها الناس بقذاراتهم فتعرّضت للإهمال والتخريب وضاع الإنسان في متاهات اللازمن فتعطّلت حركته.

تحدّد هذه البنية غاية النص في تفكيك وقراءة الزمن الحاضر الذي تحوّلت فيه المدينة إلى أطلال تذرف عند أقدامها الدموع فتستدعي بنية أخرى:

قف بالمنازل ساعة وتأمل هل بالديار لرائد من منزل

وفي نفس الصفحة تتسلسل المفاتيح الزمانية الأخرى على مستوى البياض في شكل متباعد حيث تأخذ الآية الكريمة مكانها لتؤكّد ارتباط زمن الإنسان بحركة الكواكب؛ (هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدّره منازل لتعلموا عدد السنين والحساب) [1]، وينحدر تحت هذه الآية مقطع باللغة الأجنبية يؤكد أيضا قيمة الزمان في حياة الإنسان، وأنّ وجوده مرتبط بمعرفة وحساب الساعات الشمسية.

fais comme moi ne compte que les heures ensoleillees. ويدرج الروائي آية أخرى ليجذر ربط الزمن بالشمس والقمر؛ (جاعل الليل سكنا والشمس والقمر حسبانا) [2]، وعدّ الشهور وحصرها مرتبط بحركة الكوكبين، وفي أسفل الصفحة يشتغل نص الحكمة بشكل مائل يمثل سلّما للارتقاء، "الساعة الحقيقية هي التي تسيرها الساعة الشمسية."[3] وإذا حاولنا جمع هذه الوحدات اللغوية تحدّدت خصائصها بالزمان (المزولة، الشمس، القمر، الحساب، الساعة، التقدير، السنين، الليل،-ensoleillees- heures- compte)، وكلها وظفت لفهم الزمان الإيصالي الذي يتأسس من خلال المرجعية الدينية التي تمثل النص الغائب مقابل النص الحاضر، فهو يشكل العلاقة الترابطية بين الحركة الكونية وحركة الإنسان في الأرض المتوجهة نحو الإعمار، والزمان إنسان وأفلاك ونستطيع قول ذلك من خلال مقابلة الألفاظ السابقة وارتباطها بالضمائر الدالة على الإنسان؛ (واو

[1] سورة يونس، الآية:5.

[2] سورة الأنعام، الآية :96.

[3] الحبيب السايح، ذاك الحنين،((رواية)) الجزائر 1997، ص: 09.

الجماعة – moi) فذلك هو الذي يحقق النهضة والحضارة للإنسان حينما تتطابق الحركتان في اتجاه واحد .

طرحت إشكالية التّمثيل منذ القدم عند كلّ من أفلاطون و أرسطو واختلافهما في أصلها في" ((العهد اليوناني)) لاسيما حينما يتعلق الأمر بمفهوم ((المحاكاة))، فهي عند أفلاطون أنّ الفنّ عليه أن يحاكي عالم المثل أي الغيب لأنّ الطبيعة ناقصة، و الفنّان إن يفعل ذلك فهو يحاكي المحاكاة النّاقصة، أمّا أرسطو فيرى أنّ الطبيعة ناقصة و يأتي الفنّان ليكملها، أي أنّ الفنّ محاولة تكملة ما تركته الطبيعة ناقصة"[1]، و لايزال الإشكال يطرح نفسه على مستويات عدّة عبر مسار تاريخي، وإن اختلفت صيغ الطرح، ذلك أنّ زحزحة هذه العلاقات أو محاولة الفصل بين الواقع و الأدب عملية غير مجدية أو مستحيلة التحقيق، وأنّ اختيار أسلوب الهروب من الواقع يوسّع الفجوة بينهما، وتصير «الهوة عميقة بين النص الروائي و الحياة بل إنّ المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها"[2].

وإذا كانت الرواية التقليدية قيمتها تكمن في مدى قدرتها على تصوير الواقع و الغوص في أعماقه، فإنّ الرواية المعاصرة تبرز أهميتها من خلال مواجهة الذات للتجربة في كل عمل، "و لكن حيث للنص الروائي لابد أن يبحث لنفسه عن شكل، وإن هذا الشكل لا يتكّون إلا بعد معاينة الواقع، فإنّ القص في هذه الحالة يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، و الوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي و الخيال المكثف، وقد لا يصمد هذا التجريد و الإغراق في الخيال في مواجهة الواقع، و لكنّه يصمد بوصفه بناء فكريا مستقلا، و لهذا فإنّه لا يجوز في هذه الحالة أن يتحدّث عن المحاكاة بأي معنى من المعاني، لأنّ الكاتب لا يريد أن يحاكي شيئا بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة"[3]، فتبدو العلاقة متواصلة المعادلة، طرفاها متجاذبان، إذ "يشكل العنصر الاجتماعي مظهر من مظاهر الواقعة الأدبية، وأنّها على مستوى التنظيم يشكل العنصر الأدبي أحد مظاهر العنصر الاجتماعي"[4].

وإذا كان البعض يحاول أن يبتعد بالأدب عن الحرفة الواقعية و الانعكاسية، فإنّه يبتغي من وراء ذلك جعل العلاقة ذات قيمة ومعنى، وإذا كان الأدب نابعا من روح المجتمع و اهتماماته وتصوّراته فإنّ الرواية لاشك أنّها تحمل الكثير من جينات المجتمع وخصائصه و ملامحه، ولهذا نجد تودوروف يؤكد في مقاله ((أصل الأجناس الأدبية)) على أن الأجناس مثلها مثل " أيّ مؤسسة تبرز الملاح المكونة للمجتمع

---

[1] *ينظر، عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة ، ص:375.*

[2] *نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص: 169.*

[3] *نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، الصفحة نفسها.*

[4] *عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة ، ص: 357 .*

الذي تنتمي إليه".[1] و أنّ "المجتمع يختار ويسنن الأفعال التي تتطابق مع أيديولوجيته، لأجل ذلك، فإنّ وجود بعض الأجناس في مجتمع ما وغيابها في مجتمع آخر يكشفان الإيديولوجيا ويتيحان لنا تحديد معالمهما بيقين يقل أو يكثر"[2].

تبقى الرواية ذات الارتباط الوثيق بالمجتمع وواقعه، ولكن بصور مختلفة يصنعها الخيال في إطار تتكئ فيه على الرصيد الفلسفي والفكري و تقدمه في ثوب ثقافي معمّق، وتكاد تكون تلك العلاقة فريدة، فالواقع ينتج من خلال تفاعلاته بنية أدبية قد تطابقه وتشكّله بخصوصيات فكرية تراثية، فتأخذ الرواية بناها الجمالية الفنية وتحمل رؤى متنازعة تهدف إلى تحقيق إقامة التوازن.

وقد تنتقل الرواية من أوّلية رصد الحياة بكل صوّرها إلى تعميق الاهتمام بالقضايا الفكرية والفلسفية فتربط الظاهر بالعميق الخفي، وقد لا يفقه كنهها إلا من كتبها، أو القارئ المتخصص، وبالتالي تتعمّق الرؤية، بل قد تصل في بعض الكتابات إلى الإيغال الصوفي، فقد عرف النّص فيها حشدا هائلا من عناصر الاستثمار أسلوبا ومضمونا، وبتعدّد صور المجتمع و أفكاره وصراعاته، يتشكل سطح النص وعمقه، وفي ذلك التنوّع تبرز رؤية العالم من منظورات متنوعة تزيح الأحادية وسلطة الرؤية الفردية، فيعالج فيها الواقع من خلال مرجعيات تراثية ودينية و فلسفية. وهذا ما عكسته روايات الطاهر وطار الأخيرة، و لاسيما ((الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)) التي جمع فيها المبدع بين الواقع العربي والتاريخ والتراث والمعرفة الصوفية.

لقد سمح الفضاء التجريبي ضمن استراتيجية الخطاب الروائي الجديد باعتماد التهجين الجنسي على مستوى الكتابة و تقنيات السرد لتشكيل المعمار التخييلي استحداث أثار جديدة على مستوى الفعل الإبداعي والفعل القرائي اللذين يفتحان ويؤكدان تجربة الكتابة التي تستمد تطورها ونموها من المرجعية التراثية بكل منابعها، والمرجعية التخييلية فرضتها عوامل التغيير في سياقات زمانية لها عواملها.

وقد يمتزج العجائبي بالمعرفة الصوفية،"أمنا المياه حاضنة ورادعة: نرتع في دفئها فنأتي إلى الدنيا باكين وبها نودعها شاكين، وطوبى لمن يضحك وهويغتسل أو يغسل أويعوم فقط، طوبى للماء الحي! وكنت، إذا ضاق صدري وسدت عيناي، أحمل خيمتي الصغيرة بيد ومستلزمات التخييم بأخرى، أقطع باب الجنوب فأكون، بعد نصف ساعة، في شاطئ ((السبع بنات))، أولئك اللآئي جئن، ذات ليلة، من سبع جهات، حاملات سبع آلات مختلفات، فملأن الليل والنهار، رقصا وغناء كان يردده البحر والهضبة إلى درجة أن كلّ المتاجر والبيوت غودرت إلى هناك ولم يرجع إليها أحد إلاّ بعد أن لاحت في الأفق أعلام سفن الإسبان: – الجهاد، يا مسلمون! ((الصالحات السبع))، بنات الماء، بنات الهواء،

---

[1] تودوروف- أصل الأجناس الأدبية- نقلا عن عبد الرحمن بوعلي ، ص: 358 .

[2] تودوروف- أصل الأجناس الأدبية- نقلا عن عبد الرحمن بوعلي ، ص: 358.

شايل الله! هاهو شاطيء البنيات، الوليات الصالحات، اللآئي قاتلن حتى استشهدن وما عثر أحد على جثثهن فقيل إنهن صعدن إلى السماء! مازالت تأتيه أسراب البنات ليتعلمن الحياة أو الشجاعة ومازالت من تأتيه لا يظهر لها أثر بعد ذلك لا في البر ولا في البحر! بنات صالحه وصالحه... مقدسات، مدنسات، غاويات، سريات! هاهي مغارة السبع بنات قد أصبح جزء منها ملاذا لطالبات الستر والولد وسكينة النفس الأمارة من المتزوجات! بنات صالحه وصالحه...الصالحات! ولكن المهربين أيضا يستعملون هذا الشاطيء لتهريب الحشيش والسلع والبشر والضمائر والكرامة طبعا- ((لذلك قل فيه الأمان وقل فيه السحر والجلال، قلت بركته وكرامات السبع بنات الصالحيات))"[1]، لقد تمركز الخطاب العجائبي كمكون تخييلي مقترنا بالعدد سبعة ذي الحضور الواسع في المعرفة الدينية والثقافة الشعبية والتراث العالمي، إذ أصبح "يحتل مكانة هامة في محكي الرواية، لكنه ينضد وفق مستويات مختلفة، فهناك من جهة العجائبي المرتبط بـ ((الكرامة))، والمؤسس على مبدأ خرق المألوف والمعتاد، وهناك من جهة العجائبي الذي ينطوي على أبعاد خرافية غرائبية تستمد مكوناتها من المرجعية التخييلية للحكي الشعبي"[2].

يحقق التوظيف العجائبي أبعادا جمالية ودلالية، ذلك أنّ البعد الاستاطيقي "يقوم على تكسير السرد الإخباري التقريري في الرواية بالمحكي العجائبي الخرافي، وخلق فجوة جمالية تعكس التوتر بين الواقع والتخييل، بين الإيهام بالإحالة المرجعية والإخبار الوثوقي وبين النزوع نحو العلم والاستيهام والتخيل المستمد من الذاكرة الحكائية وموروثه الشعبي"[3]، فهذا التوظيف العجائبي الممزوج بالتصوف يمنح الرواية نفسا من السمو والارتقاء المنشود، ذلك أنّ " الجانب العجائبي في الرواية والذي يمتح أساسا من التصوف يتجلى في طريقة تقديم الكاتب للشخصيات التي اتخذتها مثالا يقتدي به، فهذه الشخصيات تكتسب بعدا مقدسا، ويتم توصيفها باعتبارها مثالا للنقاء والطهر المفتقدين في عالم الواقع"[4]، فربما السيرة الذاتية للبطل عن طريق الفصاء التخييلي تمثل نموذجا "يعكس رغبة الذات في السمو، وتحقيق الكمال، وتجاوز مختلف الحواجز التي تقف سدا نحو هذا الارتقاء الصوفي"[5]

يبقى في كل الأحوال أنّ مادة الرواية تنطلق من الواقع ومن خلال موقف ما، "ففي مجال أكثر رحابة، أي في مجال الكتابة تصبح العلاقات الاجتماعية و السياسية و الإيديولوجية و البنى التحتية المرتكز الأساسي الذي يسند كل كتابة، لذا فإنّ المادة الأولية التي هي الأفكار لن يكون لها وجود في

---

[1] *الميلودي شغموم، الأناقة ((رواية))، ط1، 2001، دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب- ص:07.*

[2] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص:139.*

[3] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص: 140.*

[4] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص: 140.*

[5] *محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، ص: 140.*

حقل الكتابة مادام أنّ مادة الكتابة لا تنبثق من الكاتب، لأنها محصلة لعلاقات اجتماعية محدّدة ولأنّ كاتبها هو بدوره أيضا محصلة لهذه العلاقات"[1]، إنّ الوعي باجتماعية وجماعية الكتابة وباقتصار عمل الكاتب على مجرد تسجيل اللحظة التاريخية و الاجتماعية، و إعطائها شكلا معينا يفضي بنا إلى التأكيد على أنّ الرواية كما عبّر عنها البعض بقوله: " هي الفن الأوّل الذي يعبّر عن الإنسان بطريقة تاريخية و اجتماعية ظاهرية."[2]

تمثل الرواية نتيجة واقع ثقافي تأخذ قيمها من قيمه، فهي تذهب إلى تعميق النظر في تصويرها للواقع و الوجود، و تحاول اكتشاف ناموسه، وتعمل على تفتيت العلاقات التي تحكم نسيج المجتمع في إيجابياته وتراجعاته برصيد معرفي وصناعي، وتبقى الرواية ذلك المولود الناتج عن العلاقة الدائمة بين الذات الفاعلة و الوجود المادي." فإذا تساءلنا عن السبب الذي يجعل الكاتب يسعى إلى زحزحة نفسه بعيدا عن الواقع، وأن ينفي أو يلغي كل تأكيد يلوّح له، فإن الجواب عن ذلك هو أنّ الوعي كلما حاول أن يصل إلى فهم للحياة، اتضح له أنّه قد يفسد ما يقوله إذا قيل، ومعنى هذا أنّ صدق الوعي أصبح مرادفا لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كله، فضلا عن تفسيره وبهذا يتأرجح الكاتب بين المحدود واللامحدود، حيث تبدو المسافات بين الكلمات فيما لم يقل ولم يفعل"[3].

يركز النص الجديد تركيزا جيدا على تفاصيل الحياة اليومية ومظاهرها ومشاكلها وتعقيداتها، وإذا كانت الرواية التقليدية قد اهتمت بالبطل ورافقته في حياته معليّة شأنه، ففي هذا العصر صار الإنسان مهدّدا ومدمرا بفعل عوامل كثيرة، فقد انمحت قيمة الإنسان وتراجعت، فانتقلت الرواية الجديدة إلى الواقع، واعتمدت أسلوب الإثارة، ونقد الوعي الجماعي و استجلاء الوجدان، ووضع الشعور أمام الواقع بكل قذارته وتفسّخه، فنقلته نقلا مباشرا للمعايشة القريبة بكل جزئياته حتى التافهة منها، "فما يرمي إليه النص الروائي الجديد في علاقاته بالقارئ هو أن ينظر إلى هذا العالم نظرة نقدية، فليست هناك أية شخصية يمكن أن نتماهى معها، أو نسقط عليها أحاسيسنا، وعندما يحصل ذلك فإنّنا سننتهي إلى نقد ذواتنا إذا كانت ممثلة في بعض هذا العالم"[4].

يشكل النص الجديد نقدا لاذعا للمجتمع وواقعه، متموقعا من الذات والواقع و التاريخ، فنقد مختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها، فهو يشرح الواقع تشريحا، ففضح دقائقه، وكشف ما وقعت عيناه عليه، "فهذا الإنتاج الجديد بهذا الشكل وبتلك الطرائق وبهذا الهجوم الصارخ هو نتيجة لذلك الوعي الكتابي، ووظيفة الكاتب هي معرفة موقعه وماضيه، وذلك هو الكاتب الجادّ والباحث عن الإمساك

---

[1] عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة ، ص:363.

[2] نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص:178.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص:152.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص: 152 .

بالنبض اليومي والتاريخي وتقديم ذلك في كتابة جديدة، وهي تتأسس انطلاقا من الأسلوب الحكائي القائم على نثر اللغة الصحفية والشعرية و اليومية والعامية أو وفق إحدى اللغات الخاصة أمام هذا الانكسار والتراجع الحضاري والإعماري"[1]. فيكون الكاتب بذلك قد استثمر كل الطرائق و الأساليب التي تشكّل الصورة الفاضحة للمجتمع دون تزييف، ولكنّه ليس النقل الحرفي كما أشرنا سابقا أو التأريخ الوثائقي بل هو الخطاب المبدع في جماليته وخصائصه الفنية بإسناد معرفي متنوّع، " فالرواية ليست كتابة لنص فيه أحداث، وأخبار، ومشاعر، ولغة... وإنّما الرواية ضرب من ((المعرفة)) تتدرج بصاحبها ضمن رؤية واحدة، تتجدد أدواتها مع كل نص يدفعه الروائي إلى النشر، وأنّ النص ((المتعالي)) لن يكتمل إلا مع اكتمال المشروع الذي أسسه النص الأول في بدء المسيرة الروائية."[2]

فالرواية، وهي في هذا الفضاء التجريبي عليها أن تؤسس لبناء شامخ، وأن لا ترهق القارئ خلفها بصنيعها المهلهل، وتدخل القراء في دوامة الاضطراب والتفكك المستمر للنصوص الروائية، والتخريب لها بالنقيض الذي يطفو على الساحة فلا ماض يؤصلها، و لا مستقبل يحتضنها أو يحفظها، فتكون بذلك مدعاة إلى النفور منها إل الأبد، وتصير الرواية تكتب لنفسها، ونجد أنفسنا أمام ركام هائل من المدونات، وأمام تصحّر قرائي وغياب يكاد يكون شاملا لحركة التكوين الفكري والمعرفي والإنساني، ذلك أنّ "منطق ((التراكم)) يجعل الرؤية المعرفية والفكرية لدى الكاتب أنقاضا، لا أن نسلك فيها سبيل الوضوح والعلم، وإنها تسلمنا في كل التفاتة من التفاتاتها إلى جزئية نيئة غير ناضجة، سريعا ما نتحول عنها إلى غيرها. فليست كثرة الروايات دليلا على الإجادة وفيض الخيال، وتجدده، وإنّما قد تؤول الكثرة إلى اضطراب لا يؤسس رؤية ولا منهجا، ولا يخلف لدى القارئ أرضية يستفيد منها في مباشرة الحياة"[3].

قائمة المصادر و المراجع:

- أحلام مستغانمي، عابر سرير ((رواية))، ط13، 2013، دار الآداب- بيروت-.
- الحبيب السايح، ذاك الحنين، ((رواية))، ط-1999، الجزائر.
- الحبيب السايح تماسخت، دم النسيان، ((رواية))، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.
- الطاهر وطار، الزلزال ((رواية))، ط3، ب-ت- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر-.
- الطاهر وطار، الولي يعود إلى مقامه الزكي ((رواية))، ب-ط منشورات التبيين الجاحظية 1999
- بومدين جلالي، جلسات الشمس، ((رواية))، ط1، 2012 دار الحمراء للنشر والتوزيع والإعلام - الجزائر-

[1] *ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص: 152 .*

[2] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والنقد والأدب، ص:239.*

[3] *حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والنقد والأدب، ص: 239.*

- بوشعيب الساوري، إصدار، ((رواية))، ط1، 2011، دار الألمعية للنشر والتوزيع.
- الميلودي شغموم، الأناقة ((رواية))، ط1، 2001، دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب-
- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب ((رواية))، ط4، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر-
- حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب، دار التنوير، الجزائر، ط1. 2013
- عبد الملك مرتاض، النص من أين إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية.
- عبد الرحمن بوعلي، الرواية العربية الجديدة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، المغرب، 2001م.
- راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1988.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،(الزمن-السرد-التبئير) المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط2، 2001.
- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، 1999م، بيروت.
- محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1988 .
- نبيلة إبراهيم، فن النص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.
- الشاعر خالد أبو خالد، دراسات وشهادات ونماذج شعرية، أدباء مكرمون، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.
- محمد علوط، الخطاب الصوفي في الرواية المغربية، الرواية العربية: أسئلة الحداثة مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء ط1-1996 .
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004م، ص:36.
- المحرر الضيف، لماذا الرواية؟ مجلة عالم الفكر، مجلة دورية محكمة، تصدر عن وزارة الإعلام، الكويت، مج:22، ع:4، 1993م
- فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج:23، ع:1-2، 1994.

- عثماني الميلود، السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات البحث،((الرواية المغربية أسئلة الحداثة، جماعة من المؤلفين، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية- بنمسيك))،دار الثقافة وللنشر والتوزيع- الدار البيضاء،ط1، 1996،

- محمد معتصم، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة،((التماهي الحكائي: الواقع والرغبة والإبداع)) مختبر السرديات، ط1-1996، دار الثقافة للنشر والتوزيع- الدار البيضاء- المغرب.

- محمد الحاري، بين نزعة التجريبية واستراتيجيات التفاعل النصي، مجلة فكر ونقد، مجلة فكرية ثقافية،ع 53، الموقع الأصلي، http: //aljabriabed.com

-Alain robbe -grillet. Pour un nouveau roman. Collection (critique). les éditions de minuit. 1961.

تطور مفهوم صورة البطل في الرواية العربية الحديثة – دراسة تطبيقية

د.سعيد مقيديش

جامعة سيدي بلعباس

ملخص:

يشكل الاهتمام بشخصية البطل حقلا متميزا من حقل السردية التي ما زالت الدراسات النقدية تثير حولها كثيرا من الجدل، ذلك أنّ شخصية البطل الروائية في السرد عالم مبطن بالإيحاءات والرموز، تحمل أبعادا نفسية واجتماعية، فهي مفصل السرد ودعامة العمل الروائي، فمنها تنطلق فضاءات العالم الداخلي للإنسان تترجم ما يتلجلج في الذات من همّ وألم، وهذا مادفعنا للبحث عن مفهوم البطل وصوره في الرواية العربية من حيث الماهية والوظيفة

Résumé

Cet article vise à rechercher l'évolution du concept de le sens du protagonism est ses signification dans les roman arabe, que les études critiques ont donné de l'importance à la personnalite protagoniste est un champ des champs narratifs que continuent de soulever autour de beaucoup de controverse. C'est parce que le rôle du protagoniste est un monde rempli de significations et de symboles, avec des dimensions psychologique et sociale. Il est un récit de la narration et le pilier du travail narratif, C'est aussi la source des espaces du monde intérieur d'humain, pour traduire tout ses soucis et douleurs. A cause de sa on a décidé de chercher et de comprendre le sens du protagonism est ses signification dans les roman arabe et de concentré sur la personnalité et la fonction .

توطئة

يحتل البطل أو النموذج في الآداب مكانة مهمة، فعليه تدور الأحداث ومنه تتبلور الأفكار والقيم، وتتحدد الرسالة التي يسعى الروائي بثّها في ثنايا السرد. الأصل أن البطل الروائي " شخص من طبقة عامة الشعب أو البورجوازيين ويتسلق درجات المجتمع"[1]، يحاول أن يبلغ درجة النبلاء مثل العظماء، فقد يصل إلى مكانتهم، وقد يتجاوزها إلى أبعد حدّ، فيكون شخصية تصل في أبعادها إلى حدّ الأسطورة . يتجسد مثل ذلك في أبطال الأعمال الروائية على غرار هاملت، دون كيشوت وفاوست.

[1]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر،فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص 82.

يرى جورج لوكاتش أن البطل لا بد أن يحمل على " اقتحام الكون كما يجب أن يكون في تجربته الذاتية بممارسته كحالة نفسية أو بتحويله إل تجربة وجـــدانية تعاش بالفـــعل"[1]، فالبطل على رأي لوكاتش مثل الإنسان في الواقع، يتحرك بمهماز الحاجة الملحّة والثابتة بما يطابق الواقع الخارجي من حاجات واعية خالدة تدفعه لأن يفعل باستمرار دون كلل لبلوغ ما يكون أقرب إلى الحياة الواقعية.

ليس ثمة إجماع على مواصفات شخصية البطل أو المثال فهو " ليس شخصية فذّة"[2] تجتمع فيها أنبل الصفات فقد تحمل صفات الوصولية حتى ولو كان نبيلا من الطبقة الأرستقراطية. من هنا يدخل الروائي ليضفي على البطل هالة خيالية وإن حمل معه بعض القيم الإنسانية فيغلب بذلك المثال على البروز الفردي الأحادي، لأن البطل في الأخير صنعة روائية.

وللبطل صورتان؛ بطل يظهر في الرواية " بوصفه بطلا حق البطولة"[3] كما نراه في الملاحم وقصص الفروسية يعبّر عن اتجاه إيجابي، ينتصر على ما يعترض طريقه. وبطل لا نقصد منه سوى الشخصية التي يعنى الكاتب بها عناية كبيرة ملقيا عليها الضوء والحركة لتنقل سلوكا معينا أراده الكاتب من خلال تصويره على نحو ما ليعبر عن وعي وأصداء نفسية عميقة، وقد يمثل طبقة أو طبقات مختلفة في المجتمع.

مثل ذلك يبرز بوضوح في أعمال الواقعيين والطبيعيين حينما يدفع البطل العنـــصر الفاعـــل " بإحدى التناقضات في المجتمع إلى أقصى الحدود"[4] من خلال تصويره متعارضا متصارعا مع المجتمع، فيظهر نموذجا مسحوقا تغتاله قوى الشر بلا رحمة حتى يظهر البطل عند الكاتب ضحية لقيم المجتمع ولنظمه الجائرة.

هنا يلح سؤال هل البطل هو نفسه النموذج ؟

للإجابة على هذا السؤال يجب معرفة طريقة الكاتب في تصويره للبطل أو النموذج من حيث الملامح الفكرية، ويكون ذلك بناء على المراتب التي يضعها للشخصيات، فكلما علت برز البطل شخصية رئيسية انطلاقا " من درجة وعيها وبمصيرها وقدرتها على الارتفاع الواعي بما هو شخصي. "[5] وعلى أساس هذا الوعي يبرز البطل شخصية إنسانية وليس نموذجا روائيا. ويكمن ذلك في محاولته

---

[1]- G. LUCAS : la théorie du roman, GHONTHIER, France, 1969, p 173

[2]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط5، 1995، ص 115.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1997، ص 534.

[4]- جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت) ص 22.

[5]- صلاح فضل: م س، ص 123.

انطلاقا من حدسه وقدرته الفردية تجاوز ما يحيط به من عوائق، وبناء على هذا الوعي عند البطل يختلف عن الشخصية النموذجية التي تظهر بلا وعي.

أنواع البطل:

1/- البطل الملحمي:

يقدم البطل الملحمي في الأساطير والقصص الديني والسير التاريخية والشعبية في آداب الأمم التي تملك تاريخا حضاريا قديما وثريا "إنسانا عظيما كامل الأوصاف ماديا ومعنويا"[1]، فهو من حيث المبدأ شخصية حقيقية تعيش بين البشر وتؤثر في التاريخ السياسي والروحي لكل أمة، فقد يكون رسولا أو نبيا أو حاكما أو قائدا عسكريا يتناقل الناس بطولاته وانتصاراته الخارقة من جيل لجيل، ويمكن أن نستدل على ذلك بنماذج عنترة بن شداد وأبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس.

والبطل الملحمي يجمع إلى جانب شجاعته الفائقة الذكاء النادر وأحيانا الحلم والوفاء والنبل يخلص القبيلة أو الأمة من الأعداء، فهو يصارع الفرسان لوحده فلا يترك واحدا وسهمه لا تخطئ.

يكون البطل الملحمي في موروث أي أمة صورة للاقتداء والأسوة الحسنة " خاصة في فترات الضعف السياسي والفكري والغزو الأجنبي"[2] عبر مراحل التاريخ المختلفة. والأرجـــــح أن المغزى من البطل الملحمي هو تسجيل التاريخ للأمة ليكون دعامة لها ولأجيالها، وأحيانا ينحو البطل منحى دينيا أو قوميا فيكون دائما شخصية حقيقية لها تأثير بالغ في تاريخ الشعوب.

2/- البطل الخرافي:

يتجسّد هذا النوع من الأبطال في الأساطير وقصص الحيوان والقصص الفلسفي والحكايات الشعبية وفي هذا النوع تبدو الأبطال " شخصيات عاقلة من الحيوان والجماد، لكنها تفكر وتتكلم، وتتصف بالعقل والمنطق ولها عواطف ومشاعر كالبشر، وتقوم بدور إنساني واقعي"[3] يتخفى من ورائها الكاتب حتى لا يؤذي نفسه من السلطان الجائر، ويقوم بأدوار خرافية بعيدة كل البعد عن الواقع.

يظهر هذا النوع في شخصيات عبد الله بن المقفع في كليلة ودمنة، وغالبا ما يقوم البطل في هذا النوع بمواقف غريبة وأحيانا مفتعلة، يميل إلى الاحتيال والفطنة والذكاء، ويكون عنده حسن التخلص من المآزق، كما نجد هذا النوع أيضا في الحكايات الشعبية المتداولة مثل حكايات ألف ليلية وليلة، أين تمتزج

---

[1] - طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1994، ص 12.

[2] - مرجع نفسه ، ص 12.

[3] - الطاهر مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983، ص 11.

الحقيقة بالخرافة فيظهر البطل في شخصية ساحرة شريرة تحيل الإنسان إلى صورة حيوانية ويظهر البطل " الطيّب الخيّر، يظل على حالة واحدة منذ البدء حتى الختام"[1] ومثله أيضا البطل الخبيث.

يضفي المؤلف على الأبطال صفة المبالغة الخارقة جدا سواء في وصفها أم في ما تقوم به من أدوار تتحدى كل التوقعات وتجنح بقارئها إلى عالم خيالي مليء بالمغامرات الفردية.

3/- البطل الواقعي:

ثمة مفهوم آخر ظهر للبطل على يد الواقعيين في الآداب الغربية يتحدّد في كونه سوى الشخصية " التي يعنى المؤلف بها عناية كبيرة فيلقي الضوء على جميع جوانبها النفسية لتمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب إلى تصويره في قصته. " [2]

فعلى هذا النحو لم يعد للبطل وجود كما كان في الآداب القديمة، وصار شخصية رئيسية تتفاوت مع الشخصيات الأخرى إلا من حيث الاهتمام والعناية، وقد يتقارب معها لتنقل موقفا عاما، فيمثل طبقة من طبقات المجتمع أو تكون صدى لأبعاد نفسية.

بهذا المفهوم صار البطل الذي تحول إلى شخصية رئيسية ضحية من ضحايا المجتمع، بائسة تغتاله القوى الشريرة، والهدف من تصويره على هذا النمط هو " إيقاظ الوعي الاجتماعي كي تنال هذه الطبقة حقوقها" [3] من جراء الطغيان الذي يمارسه الفرد المستغل على الآخرين ولتصوير الضغط الاجتماعي الساحق الذي ولّد الاستغلال والصراع والضحايا.

وبذلك اختفى البطل من الرواية الحديثة وقد كانت عملية قتل البطل لا مفرّ منها " من أجل مهمة تصوير الناس العاديين في ظروف عادية"[4]، ومن هنا تحول مفهوم البطل إلى شخصية عادية تجتمع فيها صفات العفوية والفطرة الإنسانية.

وفي السرد الحديث لم يعد البطل أو الشخصية الرئيسية يقدّم أنموذجا كبير السن مهيابا بل صار " رجلا صغيرا في صراع مع المجتمع الذي يهزمه أو يقهره في النهاية "[5]، وتباعا لذلك تحول البطل إلى شاب يفيض حيوية يعكس شباب الكاتب نفسه إحساسا وشعورا، ولعلّ المتتبع لروايات القرن التاسع عشر التي ظهرت بأوربا، يجد أن معظم أبطالها شبابا سواء أكانوا رجالا أم نساء مثل: راستنياك في الأب

---

[1]- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، ص 12.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 534

[3]- مرجع نفسه، ص 534

[4]- طه وادي، دراسات في نقد الرواية ، ص 189

[5]- مرجع نفسه ، ص 190

غوريو، وليون وإيما في مدام بوفاري، وجوليان سورال في الأسود والأحمر لستاندال، ولوسيان في الأوهام الضائعة لبلزاك.

يظهر هؤلاء الأبطال في صفة التمرد والمثالية، يحلمون بتحقيق قيم العدالة، عواطفهم ملتهبة ومسحة الحزن تخيم عليهم، لذلك كانوا شديدي الاحتقار للمجتمع البورجوازي الأناني.

4/– مفهوم البطل في الرواية الحديثة:

اختفى البطل تماما في الرواية الحديثة والمعاصرة " لأنّ الإنسان لم يعد موجودا كذات"[1] بسبب أن الحياة الجديدة فرضت عليه– بما حملته من تطور سريع ومرعب – الضبابية والغموض، فزالت معها قيم الإنسان الأصيلة أو النموذجية التي استمدها من أمته أو من التاريخ. وصار الإنسان مختنقا من ثقل هذه الحياة الجديدة التي لا يكاد يتنفس أو يحسّ بذاته فيها يده مشلولة وإرادته مكبّلة بالعجز أمام هذا التطور الذي مسّ الحياة اليومية من وسائل قضت على كل حركة وفطرة في الإنسان.

من ذلك زال البطل كمحتوى أساسي، وتحول إلى مجرد شخصية عادية لا تسلط عليها الأضواء، فهو عادي في صورته الخارجية، لكنه ظاهر وبطل من حيث محتواه الداخلي والنفسي، وبهذا المحتوى " تتجلى الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الإنسانية " [2] فعلى هذا الشكل لم نر من البطل قامته، ولا لون عينيه أو سيفه المسلول وإنما هذا البركان النفسي الذي يتفجّر في حواره الداخلي ليكشف كل خفي وباطن داخله، نوازعه وأحلامه.

إذا فموت البطل في الرواية الجديدة هو موت الشكل والظاهر والمورفولوجية الفتنازية والعجائبية، أما المحتوى الداخلي للبطل فقد أخذ منحى هذه النفس الإنسانية التي اكتوت بالضجر والعجز من جرّاء تفسخ قيم الإنسان النبيلة ، مما أفرز بطلا يعيش السقوط من أول وهلة، مسلوب الإرادة يتقاسم البطولة مع الشخصيات الأخرى التي تساعده في تشخيص معاناته.

هكذا صار مفهوم البطل في الرواية الجديدة يمثل صراع " الجماعة في سبيل التغلب على هذا الاستلاب"[3]، ولم يعد البطل فردا واحدا وإنما مجموعة من الشخصيات المتعددة الأدوار قد تكون رئيسية دائمة الحضور، أو حتى ثانوية تظهر من حين لآخر داخل السرد.

لم تعد للبطل أهمية داخل الرواية إلا وعيه الاجتماعي ومأساته لذلك استند الروائيون إلى الطرق النفسية والفلسفية، والحوار الداخلي لتمثيل قمة الاستلاب الذي أضحى يعيشه بطل الرواية الجديدة.

---

[1]– عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 21.

[2]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 531.

[3]– محمد غنيمي هلال، م س، ص 535

وبالموازاة مع ذلك لم تعد الرواية تنقل شعور البطل ووعيه وحدهما بل أضحت تنقل " روح القبيلة أو الجماعة ... وشعور كل الناس"[1] ومن ذلك تحول مفهوم البطل إلى مجمـــوعة من الشخصيات التي تتقاسم المحن وتعيش المأساة، وكلما كان عدد الشخصيات الفاعلة في الرواية متنوعا، تجسدت فكرة الرواية ودلت على الأبعاد المتباينة التي يتقاسمها الناس على مختلف مشاربهم بعيدا عن النزعة الفردية التي ظلت مسيطرة على البطل القديم.

أثمر مفهوم البطل الجديد أن صنع وحدة روحية بين القارئ والبطل (الشخصية الفاعلة) حول مفاهيم الحياة، واقتربت الفجوة بين القارئ والبطل مما يتيح مناقشة الموضوع الذي ترمي إليه الرواية في دائرة اهتمام موسعة.

هذا المفهوم الجديد الذي اكتسبه البطل الجديد في الرواية المعاصرة حدّد تعريفا جديدا قوامه "ضمير الغائب واختلاط الشخصيات التي تتحول إلى شخص واحد مختصر"[2] ونابت عن البطولة الفردية بطولة جماعية يجتمع فيها ضمير الغائب، أو المخاطب أحيانا وأخرى يكون البطل هو ضمير السارد نفسه.

إن التلاعب بين الضمائر يكون هدفه تحقيق "التمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن"[3] القراء، وعليه لم يعد يفصل بين الضمائر أو الشخصيات سوى بطولة الوعي أو اللاوعي بينهم وبيننا من خلال أحاديث حقيقية ظاهرة أو مستترة.

هكذا يصبح البطل شخصية مهمة فقط ، وتكمن أهميته في أنه ينقل مجازا عن الآخرين في المجتمع ما يبطنونه من أفكار ومشاعر، هموم ومآسي ، تظهر من خلال حواره الداخلي الذي يعبّر عن ما أصاب الإنسان من إحباط وخيبة، مصير تعيس في العصر الحديث أمام تحديات المجتمع وما تفجّر منه من قيم متداخلة، وصراعات فكرية حادة ، فأنت ترى بطل الرواية المعاصرة اليوم يراهن، يتحدى يطمح وينكسر، يعكس إيمانا متزعزعا وضياعا فكريا وخيبات متتالية. ذلك هو بطل اليوم بكل مواصفات الواقع الراهن.

نماذج من صور البطل في الرواية العربية:

ترددت في كتب الدراسات السردية والروائية الحديثة العربية نماذج من صور البطل في الرواية العربية، والتعريف بوظائفها والالمام بمستوياتها داخل العمل الروائي، ونظرا لغزارة وتنوع وكثرة الاهتمام بها،

---

[1]- ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بحر المتوسط، بيروت وباريس، ط2، 1982، ص 440

[2]- ألبيرس: م س، ص 445.

[3]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 105

سنحاول تسليط الضوء بتتبع أهم نماذج وصور البطل وكشف جمالياتها داخل المتن السردي، كما جاءت في بعض المصادر التي اهتمت به.

صور البطل في الرواية المصرية:

بدأت الرواية العربية الواقعية الأولى مهتمة بالشخصية الرئيسية بطلا واحد كان أو أكثر إلا أن الجديد الذي نلحظه في بطل تجربة تيمور و حقي و عبيد أنه يختار من البيئة الشعبية أي بطل عادي و حتى أسماء الأبطال ينمون على طبيعة هذه البيئة مثل : **رجب، ثريا، عم متولي، الحاج شلبي، سيد العبيط، رجب أفندي** .

لعلّ تقديم البطل بهذه الصورة العادية عند **تيمور و عبيد** قد نقل مفهوم البطل من العالم البطولي إلى أرض الناس العاديين، و صار صدق العمل الروائي عندهما مرتبطا بتصوير الشخصية في واقعها الذي يشمل جوانب الخير و الشر في محاولة " لتصوير الحقائق العادية المجردة "[1] بعيدا عن التجميل و بهذه الرؤية يتولد أدب قومي يعبر عن الذات و يختلف عن آداب الأمس في بداية عصر النهضة.

يرى الكاتب والناقد عيسى عبيد أن ضعف اهتمام الكتاب بالبطل الواقعي الذي ينبت في البيئة الشعبية لكون الكاتب العربي "لم يمرن بعد على الملاحظة و التحليل النفسي و على دراسة شخصياته من حيث المزاج و الوراثة و البيئة "[2]. و انطلاقا من تلك الرؤية صارت الرواية تدرس أسرار الطبيعة الإنسانية وخفاياها وتشريح النفوس للوقوف على التناقضات التي كانت ولا تزال تهيمن على قلب الإنسان في صراعه مع قدره و بيئته.

أحدثت دعوة **عيسى عبيد** للاهتمام بالتحليل النفسي في توجيه مسار الرواية أثناء عرض الشخصيات دعامة عند الكتاب العرب للاهتمام و التركيز على الشخصية الروائية، و من هنا صار الكاتب مضطرا إلى "التركيز على شخصية واحدة يركز عليها كل جهده"[3]. فيجعلها محورية تحتلّ المرتبة الأولى وإليها مرجع الأحداث.

انطلاقا من هنا صارت الروايات تحمل عناوين لأسماء أبطالها على نحو **زينب، رجب أفندي ، ثريا ، سارة** ، إلا أن أبطال روايات هذه الفترة لم تحمل معاني البطولة وإنما جاءت بطولتها وفق تركيز الكاتب عليها فقط، حيث يظهر إقحام الكاتب لتحليله النفسي على أبطاله و شخصياته دون أن يترك شخوصه تتحرك و تتحاور بحرية و إرادة و إسهاب، و ليس ذلك عيبا لأن الرواية العربية كانت لم تزل في مرحلة التأسيس والتأصيل. ثم تطور مفهوم البطل في محاولة طاهر لاشين **"حواء و أدم "** حينما إنتقلت

1- عيسى عبيد : مقدمة إحسان هانم، الدار القومية ، القاهرة .1964.

2- يحي حقي: فجر القصة المصرية ، القاهرة، 1960 ، ص 104 .

3 – د. عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ط4 ، دت، ص 248 .

صورة البطل من الشخصية الشاذة الغريبة أو الطريفة كما عند تيمور و عيسى عبيد لتتحول عند طاهر لاشين إلى "شخصية سويـة تناضل لتشـق طريقها في الحيـــاة"[1] و صار البطل بعد محاولة طاهر لاشين بطلا إنسانيا يهتم بالموقف وله إحساس بالواقع وهي نقلة جذرية تؤسس للبطل المعاصر بالمفهوم الغربي .

أما عن **نجيب محفوظ** في رسمه لصورة أبطاله فإننا نجد أنفسنا أمام الطريقة التي ابتدعها في تقرير ملامح البطل الواقعي، فمعظم أبطاله الواقعيين "من البرجوازية الصغيرة في المدينة الكبيرة ويكشف عن الصفات السيئة التي تعتنقها هذه الطبقة من أوهام وفردية وتناقضات ورغبة في التخلص من الجذور القديمة التي تربـــطها بالطبـقات الشعبية الفقيرة "[2]. وبهذه الرؤية تكتمل صورة البطل الواقعي ابن البرجوازية الصغيرة، برجوازية الموظفين والمدرسين، وطلبة الجامعة،...وترتسم ملامحه العادية الواقعية التي غالبا ما تكون إنعكاسا للحارة التي يعيش فيها ، و لطبيعة مستواه الإجتماعي في أسرته ، لذلك يستطيع القارئ أن يتخيل كمال عبد الجواد ، أو محجوب عبد الدايم ، إنطلاقا من أوصافهما السردية " فمن خلال التصوير الحي لحركة الشخصية يستطيع استخلاص صفاتها "[3]. في البيت أو الحي، داخل الزقاق، في المكتب أو أثناء الحديث العابر.

تمثل روايات هذه المرحلة التي جاءت بعد تجربة لاشين بداية موفقة للرواية العربية في مرحلة تشكيل سردي عربي فني جديد سواء كان هذا التشكيل من ناحية البناء والتكنيك أم من ناحية الموضوع والحادث.

يدخل **طه حسين** الشخصية القلقة في السرد الروائي التي تنتهي بالفاجعة ، و قد سبق طه حسين بهذا العمل معاصريه لما "أخضع العملية الروائية عنده للعقلانية و التخبط"[4]. مبشرا برواية إجتماعية تكشف أنواعا من المأساة التي تمثل جيلا بكامله عاشها الكاتب نفسه مغتربا بفرنسا .

وتحمل شخصية بطل الرواية في هذا الوقت المبكر نموذج الشخصية الانتهازية التي تضحي بزواجها من أجل الصعود إلى أعلى ، ثم تنتهي به هذه الفردية القاتلة إلى التخبط والفشل في معايشة هذا الواقع الجديد الذي فرضته عليه أوربا ، فيكون خلاصه السقوط والخيبة متمثلة في هذا الضياع العقلي.

صور البطل في الرواية الجزائرية:

---

[1]- مرجع نفسه ، ص 270 .

[2]- محمود أمين العالم – عبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، لبنان 1955 ،ص 156.

[3]-محمد نضال ، الشمالي فتحي ،قرأة النص الأدبي مدخل و مصطلحات ،دار وائل للنشر ،عمان ، الأردن.ط1، 2009 ، ص 76 .

يقف الروائي الطاهر وطار في مقدمة كتاب الرواية العربية الحديثة في الجزائر حاملا في أسلوبه الريادة و التوجيه . بعد أن مكنه أسلوبه الرصين و مواضيع رواياته الاجتـــماعية التي عزف بها على وتر قضايا شائكة لواقع الجزائر إبان الثورة و بعدها .و لعل خير مثال حي لنموذج البطل الساقط يظهر بقوة في روايته الشهيرة " **اللاز**" ، لكن سقوط اللاز في هذه الرواية هو سقوط غير مبرر فنيا على غرار الروايات الواقعية العربية الأخرى . لأن اللاز ساقط بالفطرة التي ولد فيها و ينتهي سقوطه بالجنـــون .

فاللاز نموذج للشخص " الطائش ، العنيف ، الذي يعرف أعدائه بمجساته كالحيوان و سرعان ما يسخر مادته الخام لصالح الثورة "[1]. وهي تلك الثورة الباطنية التي كانت تحترق في نفسه عن أصله.

اللاز إبن غير شرعي من **زيدان و مريانة** ، ينضم لصفوف الثورة و يكلف بأعمال شاقة كونه يعرف المنطقة جيدا ، ويحارب إلى جنب الثوار في صورة أبله ، وفي الرواية يسمع أنواع من الشتائم والإتهامات، وهو شخصية "مظلومة ،مستعمرة ، فقيرة ،جاهلة "[2]. وفي خضم العمل الثوري يتعرف اللاز على أبيه زيدان المتشبع بالثقافة الشيوعية و قد انضم إلى الثورة لأنها ضرورة حتمية أقوى من عقيدته الحزبية .

وليس اللاز وحده من يمثل نموذج الشخصية الساقطة بل نجد إلى جانبه **حمو و زيدان و الشيخ الربيعي وبعطوش** لكن الذي يهمنا هنا هما اللاز و زيدان ، فاللاز لأنه إنتهى إلى الجنون لإصطدامه بحقائق أذهلته عن التصفيات بعد الثورة.

و أما الربيعي فلأنه خاب في تحقيق مشروعه التنويري الشيوعي ، فانتهى به المطاف إلى القتل. وتنتهي القصة بمقولة رددها زيدان ثم الشيخ الربيعي " ما يبقى في الوادي غير حجاره"[3] . هكذا نجد النهاية المأساوية للشخصيات تكاد تكون على نسق واحد على مستوى مشروع الرواية كما نجد اللاز ومعه الأخرون أجبر على عيش لحظة قيصرية حجمت تطوره و أوقفته عند نقطة كان يمكن أن يحقق من ورائها قفزة جيدة لو بقي على نسق تطوري طبيعي، فما كان منه إلا أن استسلم كما استسلم رفاقه في الثورة لحركة التنكر والعزل والتهميش لأن أفكارهم كانت أوسع حجما من دعاء الآخرين. وصورت هذه الرواية بدقة صورة عامة للمواقف الاجتماعية وتفاوت الاستجابات والأحلام وتباين الوضعيات في النهاية رغم أن الواقع كان واحدا.

صور البطل في الرواية السودانية:

---

[1]- واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986. ص 494 .

[2]- حامد سيد النساج: - بانورما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ،1980، ص 225.

[3]- الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3، 1981، ص 277.

في الرواية السودانية نلتقي بنموذج فني رائع وعالمي للكاتب **الطيب صالح** في روايته العالمية **موسم الهجرة إلى الشمال** ، و في هذه الرواية تتراءى صورة البطل الضائع الخائب في بيئته الغربية .

يسافر **مصطفى السعيد** و**الراوي** إلى **إنجلترا** للدراسة تاركا وراءه قريبته في شمال السودان يسافر حاملا معه عالم قريته الصغير ليجد نفسه في العاصمة لندن .في لندن ينغمس في عالم الجنس وتتهافت عليه النساء، لم يستطع الراوي إخفاء كبته بعد أن تخلى عن مشروعه الحضاري الإنساني الذي أرسل إليه، وصار بيته مضطجعا لكل إمرأة تقع على عينيه، فيتسبب في إنتحار فتاتين، وحطم قلب امرأة متزوجة وقتل زوجته التي بدت عصبية المنال وحكم عليه بالسجن فكيف كان شعوره بعد أن أصدر في حقه هذا الحكم يقول: " أحسست أنني أستسلم لقوى النهر الهدامة أحسست بساقي تجران بقية جسمي إلى أسفل "[1]. وبعد أن قضي مدة السجن عاد إلى قريته، بعد أن ترك دراسته، لقد مزقت أوروبا مصطفى سعيد و أفسدته "وحطمت قلبه ففقد الرغبة في الحياة "[2] فعاد إلى قريته يجرّر أذيال الخيبة.

بعد هذه الرحلة الشاقة و المدمرة يكتشف البطل معاني الزيف والكذب عن هذه الحضارة ، وهو الذي نشأ في القرية تلسعه شمسها، وحينما يذهب إلى بلد الثلج والبرودة "فيطبق عليه الصقيع فيفر هاربا يعود إلى الجنوب،أو يهلك كما يهلك عطيل "[3] وفي هروب البطل تجسيد واقعي لحقيقة صراع الجيل العربي مع الحضارة الأوروبية صراع على القيم الإنسانية والاجتماعية، وفهما مريضا للأخر لأن الأوهام والافتراضات كانت دعامة هذا الصراع بين العالمين الشرقي و الغربي.

خطا فن الرواية بمراحل وحقبات حتى غدا هذا الفن – الرواية — هو الفن السائد في النثر ،وبعد أن ساد التيار الرومنتيكي لفترة قصيرة ظهر في الروايات العربية إتجاه واقعي " يصف الشخصيات في أثامها و شرورها ويعرض لجوانب القبح في الحياة و يلحظ الواقع بما فيه من أخطار و نذر تدمغ العصر أو الطبقة الاجتماعية "[4].

وعلى هذا النحو تحول مفهوم البطل في المتن السردي العربي من صورته النمطية الجاهزة إلى بطل مجرد من صفة البطولة، ليتحول إلى شخصية عادية وقد تكون ثانوية تعكس صدام الإنسان مع الحضارة الحديثة بأفكارها وفلسفاتها تعكس هذا الاهتمام بالشريحة الاجتماعية الأكثر حضورا مثل شخصية الموظف والمومس وطالب الجامعة والعبيط...

---

[1] - الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ص 154 .-

[2]– حامد سيد النساج: بانوراما الرواية العربية ، ص 239.

[3]- فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 1، ط 2– 1997

[4]- محمد غنيمي هلال: النقد التطبيقي المقارن، دار نهضة مصر للطباعة و النشر،القاهرة،ص 25.

المراجع

1- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر،فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983.

2- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط5، 1995

3- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1997

4- جورج لوكاتش: الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)

5- محمد غنيمي هلال: النقد التطبيقي المقارن، دار نهضة مصر للطباعة و النشر،القاهرة.

6- طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر، ط3، 1994.

7- الطاهر مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1983.

8- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، 1988.

9- ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بحر المتوسط، بيروت وباريس، ط2، 1982.

10- عيسى عبيد : مقدمة إحسان هانم، الدار القومية ، القاهرة .1964.

11- يحي حقي: فجر القصة المصرية ، دار المعارف القاهرة، 1960

12- عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ط4 ، دت

13- محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس ، في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، لبنان 1955

14- محمد نضال ، الشمالي فتحي، قراءة النص الأدبي مدخل ومصطلحات، دار وائل للنشر ، عمان، الأردن.ط1، 2009

15- واسيني الأعرج : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، المؤسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986.

16- حامد سيد النساج: بانورما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، مصر ، ط1 ،1980.

17- الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3، 1981.

18- الطيب صالح : موسم الهجرة إلى الشمال ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، دت.

19- فاطمة موسى: في الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 1، ط 2- 1997

20- G. LUCAS : la théorie du roman, GHONTHIER, France, 1969

هندسة الكتابة الشعرية – بلاغة البياض والسواد في شعر عمر أزراج

أ. عامر أحمد

جامعة سيدي بلعباس

ملخص:

نسعى في بحثنا هذا إلى إبراز دور هندسة الكتابة في إخراج الشعر من ثوبه التقليدي المعياري إلى طرق جديدة من الكتابة التي تعتمد على دور البياض والسواد وعلامات الوقف والأشكال والمساحات في تجلية المعاني ذات الدلالات الأكثر جمالا وإيحاء في إقامة علاقة جدلية بين الصوت والصمت بين المسموع و المرئي في فكّ مغاليق النصوص والولوج في أعماقها هذا ما سنتناوله في شعر عمر أزراج الذي يعاصر الشعر الحداثي وينهل من معينه.

Abstract:

Our attempt in this research is to show the role of the engineering of writting in getting the poetry out of its traditional normative approach suit to new approaches of writing which are based on the on the darkness, the whitness ,the punctuation ,the shapes and the areas ;to clarify the meaning whose significance is more beautiful and inspiring to make a controversial relationship between sound and silence ,between the heard and the seen to solve the tescts' puzzles and get deeper in their bottom. This is what we are going to deal with in omars' azradj poetry that is contempory with the modern poetry and taking from its' resources.

هندسة الكتابة الشعرية

اهتم التراث العربي بالكتابة كعنصر فني جمالي لا يتعدى إلى تقديم وصف مستوف للأدلة الخطية كأدلة قائمة بذاتها ولا جانب تنظيري في القدرة على تمثيل لهذه الأدلة كل ما في الأمر عالج مواضيع حدودها قواعد تجميل الخط و ضبط الكتابة أو أدلة خطية وفق تفسيرات صوفية تمنح المتلقي بعدا روحيا ككتاب فصوص الحكم لمحيي الدين بن عربي في التفسير الرؤيوي وأما العلامة ابن خلدون فأبرز تفاصيل عن الخطّ و الكتابة يقول في بيان تناوله للصنائع «...وهو رسوم و أشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس ,فهو ثاني رتبة من الدّلالة اللّغوية وهو صناعة شريفة»[1] و

[1]– عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة، دار ابن الجوز، القاهرة، مصر ، ط1، 2010، ص347.

أمّا في عصرنا الحالي فلقد أُفرغت اللغة والبناء الشعري من المضمون للتعبير عن الانطباعات عبر التشكيل كعامل دلالي أو إحلالي وتطوّر الشعر من الشّفهية إلى الكتابة التحريرية وقد تمتّع بخاصيتي الإدراك السمعي و البصري في آن واحد... و الفضاء النصي هو الدال الخطي إذ بعد مساحة محدودة يكتب فيها الكاتب تشمل:الخطّ، حركة الأسطر، البياض و السّواد، علامات الترقيم، النبر البصري ..

تتناول حركة السطر عدة أشكال في الكتابة الفضائية وحسب الماكري:« لا يمكن إخضاع أي جزء منه لتغييّر أو تبديل دون أن يؤثر ذلك في المجموع ؛أما اعتباره بنية فلكون البنية الخطّية تبرز هيكل الكتابة و تكوينها, وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة، وبهذه فمستوى الخط يشمل نقطتي الترقيم و الأسطر»[1]فهو ينظر إلها نظرة جشتالتية تتمثل في شمولية الإدراك ,ويعدّ ا النبر البصري في كتاب عمر أزراج - "الأعمال الشعرية 1969م-2007م"- منعدما تماما ولم يشر إليه في هاته الأعمال لا من قريب أومن بعيد و لهذا العنصر المرئي في البياض سواء كان مفردة أو جملة قيمة جمالية فهو « منبّه أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتمّ عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجميّة »[2].

جدلية البياض و السّواد:

يختلف تحديد مفهوم البياض والسّواد من مؤلف إلى آخر يقول محمد نجيب التلاوي :« نجد مستويين خطّيين لتحرير القصيدة الشعرية ؛فالبنط الصغير الرقيق هو الأبيض , والبنط الكبير السّميك هو الأسود , و بياض الصفحة هو الفراغ .إذن فالمتحكّم في دلالة الأبيض و الأسود ثلاثة عناصر "الأبيض / الأسود /الفراغ »[3] ويرى محمد بنيس أنّ نصوصا شاعرية تعيش صراعات بين الخطّ و الفراغ أي بين السّواد والبياض و هو صراع « ربّما لم يجرّبه القدماء بنفس الحدّة التي تعتري شاعرنا المعاصر وهو يكتب نصّه الشعري لأنّ القدماء كان يعرفون مسبّقا حدود المكان عند كتابة النّص. فيمارسون الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه المخطوط "اللون الأ سود " الشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصرآخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق »[4]هنا تتداخل و تختلف المفاهيم للبياض و السّواد.

قام شعراء الشعر الحر بتحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي؛ إذ "إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر،

---

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1ص223

[2]- المرجع نفسه ص259.

[3]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي wwwkotob arabia.com.

[4]- بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ص103

فالنظم يقتضيه باعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة"[1]، فالشاعر المعاصر تحدوه رغبة في أن يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق. ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات، والشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق[2].

تتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم السواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه. وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالة لغوية"[3]، البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ[4]، عن طريق الصراع الحاد القائم "بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا الحديث وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه.

بلاغة البياض والسواد في شعر عمر أزراج

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط8، 1986، ص98.

[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب: 103.

[3]- ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: 54- نقلا عن: Jean cohen, Stracture, Dulagage, poetiqe, p. 68.

[4]- ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب: 100-101.

تناول الناقد عبد الله العشي في أطروحته الأكاديمية منهج عمر أزراج في الكتابة الشعرية الحديثة التي تتحدث عن:« الخلق ,التفجير –الخروج عن التقليد– رفض السّرد، الوصف الفوتوغرافي، الغوص في أعماق الواقع، تقديم صورة صادقة للأحاسيس الجديدة المميزة لإيقاع عصرنا »[1] هذه المفاهيم مستقاة من الفكر الأدونيسي المبنية على النظرية الفلسفية التي يصفها الباحث الجزائري (بشير تاوريرت) قائلا « ينسج منها سياقات جديدة، لا تخرج في إطارها العام عن مفهومات أدونيس عموما، ومن تلك المصطلحات نذكر :التّحوّل ، التّخطّي، الاستشراف، المجهول، رؤية ما لا يرى، الخلق، النفي، التحطيم، التجاوز، الحضور الغياب الممكن»[2]، ويكشف أدونيس عن توجهه الفكري منافحا عن التصّوّف والسّريالية بأن «...لكن هؤلاء ينسون أنّالغريب الفوضوي المدهش المحيّر الغامض أساس أوّل في الكتابة الصوفية(و السوريالية) ولا وجود لهذه الكتابة إلا به »[3]، ومن نماذج تأثر عمر أزراج بالصوفية أنه كتب قصيدة عنونها بالرباعيات ومطلعها استُهل بثلاث أشطر مخالفا النمط الذي دأب عليه كتّاب الرّباعيات و كأنّه يشير إلى انتباه بصري خاص من طرف المتلقي يفسّر بعدة تفسيرات .

1

أعيش بعيدا..أموت غريبا

بكلّ المنافي..وأحمل فوق رموشي صليبا

ولكنني سأغني لكل العيون التي في انتظار الصباح

2

تعالي لنرسم عصفور برق على شرفات الطفولة

ونحكي إذا شئت لياسمين أماني الجديلة

تعالي لنحمل شمسا إلى كل بيت

تعالي..تعالي..لنصنع درع غد ضد موت[4]

---

[1] – العشي عبد الله، نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراة قسم اللغة العربية و آدابها جامعة وهران، 1991، ص307.

[2] – تاوريرت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النّظريات الشعرية:دراسة في الأصول والمفاهيم ,عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص156.

[3] – أدونيس، الصوفية و السوريالية، دار السّاقي، بيروت، ط3، دت، ص 137

[4]– عمر أزراج، الأعمال الشعرية 1969–2007م, الأمل للطباعة والنشر والتوزيع للنشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائرص209

وهناك ست رباعيات في القصيدة كلها أربع أبيات إلا الرباعية الأولى فيها ثلاثة أسطر و الأخيرة خمسة أسطر فهذه الملاحظة تخيّب أفق المتوقع الّذي يرجو أن يكون مجموع الأبيات ثلاثين بيتا كما في الرباعيات الحديثة التي تتبرك بالشهر المحرم و ليس الرباعيات الأصلية التي مجموعها أربعة و عشرين بيتا والرّباعيات والرقم أربعة , فالكتابة البصرية يمكن قراءتها بأنّ الشاعر حذف بيتا في الأول و أضاف بيتا في الثاني ترمز إلى أنّ الأمور في بدايتها صعبة ثم تسهل أو أن الفكر الأول ليس كالفكر في الأخير .

والكتابة كعنصر فني جمالي لا يتخطى وصف الأدلة الخطية ويرتكز على معالجة قواعد تميل إلى تحسين الكتابة وتجميلها ويعطي ابن خلدون تفسيرا لذلك «و أعلم أن الخط بيان عن القول و الكلام، كما أن القول و الكلام بيان عما في النفس و الضمير من المعاني ,فلابد لكل منهما أن يكون واضح الدلالة»[1]، وتعد الكتابة عملية فاعلة في نظرية التلقي ولم يلتفت الشعراء و القرّاء إلى لعبة البياض و السواد على الصفحة وهي لعبة تمثل مخاض عسير وإرهاصات بالنسبة إلى التمثيل المكاني إن تنظيرات دي سوسير" و"رولان بارت "فيما يخص الدلالة غير اللغوية ؛كان لها أكبر تأثير لالتفات الشعراء والنقاد إلى فراغ الصفحة و النّظر إليه كجزء من القصيدة؛ وهو ما أسماه غريماس" بالشكل الخطي"الجرافيكي" وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة 'و استخدام علامات الترقيم »[2]ولقد وردت نصوص للشعراء تبرز صراعا حادا بين البياض و السواد وهو صراع « ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا المعاصر، وهو يكتب نصه الشعري ؛لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النّص، فيمارسون الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه المخطوط "اللون الأسود" بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ "اللون الأبيض وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه »[3]فنلاحظ من خلال هذا التداخل الزماني و المكاني تعبيرا عن عدم الثبات بل التحول في مزاج الكتابة و قد تتداخل و تتواشج في البيت الشعري المعاصر الذي ينتهي بوقفة عروضي تنضبط مع القافية والروي و قد لاتنتهي بها,كما أنّ طول وقصر البيت غير متساويين فتظهر لعبة البياض و السواد التي يتحكّم فيها توجيه المبدع الذي يوصل رسالة إلى القارئ« إنّ قضية الشاعر كانت مع النص, واليوم أصبحت القضية معمتلقي الشعر إن أدائيته وما يتبعها من

---

[1]- عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة، ص351.

[2]- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي د/ط.www.kotob 111rabia.com

[3]- ينظر، بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ص100-101

سماعية أو مقروئية ؛هي التي تصيّر الشعر شعرا عبر مفاصله »[1] الأبيض والأسود يستخدم في التناص مرة ,و في الحوارات للتفريق بينها والجمل اعتراضية ومثال على ذلك في شعر عمر أزراج:

أقمار أبي الهول،

وذراع أوديب دفعة واحدة ؟

في مصر؟رأيت في الرؤيا

ضفائرها قطيعا من الزرافات

فبعد عبارة أبي الهول فراغ وهو يعبر عن أشياء في نفس الشاعر، وكذلك تناص مع أبي الهول الممثل لقوة والحكمة والمعرفة وأوديب الذي اشتهر بعقدته مع والده و توظيف الرؤيا بالمفهوم الفلسفي الصوفي كما أسلفنا في بحثنا لتأثر الشاعر بأدونيس .

كذلك حركة الأسطر تأخذ عدة أشكال فهي تكسّر مسار السطر المكتوب و بالتالي تكسر حركة العين على المسند تغييرا يخرق الخطية المألوفة في عرض الفضاء النصي وفي قراءتها وهناك صيغ عديدة للشعراء المعاصرين منها: الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل في خطوط مائلة ومنهم المتموج ؛بينما نجد عند عمر أزراج أشطر عادية تتكون من كلمة أو كلمتين أو سطر يصل إلى آخر الورقة .

تنزف كالشموع

يشهق كالشراع

فتزهر الدموع

كلما كان هناك[2]

كلما كثر الانفصال بين الوحدات كلما كان المدلول مختلف ونجد في هذه الأبيات انزياحات عديدة كنزف الشموع بينما النزيف للدماء والزفير و الشهيق للإنسان و الأزهار للورود و كأنه يقول إن بعد العسر يسرا.

التنوع في أحجام الأشكال الخطية في القصيدة وسمك الأسطر لشعرية يمكن اعتباره في نظر الماكري « منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية . »[3] وهذه النماذج تقوم بالدور نفسه الذي يقوم به

---

[1]- عبدالواحد لؤلؤة، االشعر ومتغيرات المرحلة في جدل الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986م ص 29-30

[2]- عمر أزراج، الأعمال الشعرية 1969-2007م, ص140.

[3]- محمد الماكري، الشكل وتحليل الخطاب، ص104

النبر في الإنجاز الصوتي وقد تكون سطرا مندمجا في مقطع أو مقطعا في سياق نص وهذه النماذج لا نجدها في الأعمال الشعرية لعمر أزراج في حين يستعملها أدونيس مثل قوله في قصيدة قبرمن أجل نيويورك:

... والآن

في عربة الماء الأول، عربة الصور التي تجرح أرسطو

وديكارت توزع بين الأشرفية ومكتبة رأس بيروت، بين

زهرة الإحسان ومطبعة حايك وكمال، حيث تتحول الكتابة.

أسماء الأعلام المكتوبة بالبنط العريض في النص لها دلالة بصرية زمانية ومكانية تختصر الكلام الشفوي عن طريق لكتابة.

علامات الوقف :

أصبحت ذات دلالة صوتية وبنائية وتركيبية تستخدم في تعدد المعنى وبنية الجملة و حدودها وتعدّ جزءا من تكوين القصيدة فهي تستخدم بين الجمل، و في العطف وبعد القول و أصبحت ذات بعد رمزي« وتشير إلى كما تعلم إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة وبين جملة مؤلفة لنصٍّ ما وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة.هذا من ناحية الناحية البنائية التركيبية أما من الناحية الصّوتية فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»[1]من خلال تصفّح قصائد عمر أزراج ضمن "كتابه الأعمال الشعرية "تبين أنّ بعضها جاء محملا بعلامات الترقيم و الأغلبية غير منقطة؛ وهذا مقصود من الشاعر فالقصائد المجرّدة من علامات الترقيم تدل على اتساع الدلالة أو على نقيض ذلك «لهذا السبب –حَسْبَ ليوطار–امتنع أرسطو عن ترقيم نصوص هيراقليطس – حتى لا يعطيها معنى مضاد وهذا ما قصده الشاعر»[2]خوفا من منحها معنى مضاد، ونلاحظ الكلمات تلاحق الكلمات دون علامات ترقيم تخدم المشهد الوصفي الفضائي للكلمات، وتتابع الأحداث وخاصة الفعل المضارع الذي يبعث دينامية حيوية ونشيطة ,فمثلا انعدام الفاصلة في هذا المقطع له دلالته المتمثلة في الدفقة الشعورية الواحدة.

للمغنين الحفاة أذنيت مزماري

فأتاني الجفاف

إلى قلبي تذهب الريح و تعوي

تحت منامي ينيخ البرد

[1]– شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نص، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط1، 1988ص24

[2]– محمد الماكري الشكل وتحليل الخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص110

وفي السماء يحوم الغراب حول غنائي[1].

فالمقطوعة كما نلحظها لا تحوي فواصل بين (مزماري، فأتاني ,تذهب ,وتعوي ,ينيخ,يحوم .) .أما الأقواس فتدل على التضمين والتوظيف التراثي المستعمل في الاستشهاد .

ها أنا أرى عقبة يبيع سيفه في الحانات

في آخر الليل يبكي الغمد

على النصل الذي يراق على جوانبه الفقر[2]

هنا يوظف الشاعر رمز البطولة الفاتح لشمال إفريقيا سيدنا عقبة بن نافع الفهري الذي جاء لنشر الإسلام ولكن حفيده يشرب الخمور و يخالف مبادئ أجداده و ذلك بسبب الفقر.فعلا إن الإنسان في بُدائيته قهر عنصر المكان بالإشارة ,كأن يشير إلى قدوم الوافد بيده أو يدل على الغضب ببرطمته –أي –غضبه أو يدل على الفرح بانبساط الوجه أو أو فتح الذراعين « ...ولكنّه حين أراد أن يتخطّى عامل الزمان استخدم الرسوم و التشكيلات وتطورت هذه الأشكال حتى كونت الكتابة»[3] ثم تطورت إلى معان كثيرة.

نخلص إلى القول في نهاية بحثنا أنّ العصر الحديث عصر إيقونات يتطلب مسايرته، و أنّ الشاعر الجزائري اندمج مع مواكبة الشعر الحديث وما يشهده من تغييرات خلقت لنا أشكالا هندسية متعددة القراءات، لا نهائية الحدود، وابتنوا عالما شعريا يقوم على أبعاد جمالية لا نهاية لحيويتها، تجمع بين الإفادة والجمال من خلال ترسيخهم وتعميقهم لمفاهيم الشعرية الحديثة.

قائمة المراجع

1- عبد الرحمن بن خلدون المقدّمة دار ابن الجوز القاهرة، مصر ، ط1، 2010م .

2- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1.

3- محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي wwwkotob arabia.com

4- بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب.

5- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط8، 1986 .

---

[1]- عمر أزراج.الأعمال الشعرية 1969-2007،ص 59

[2]- المرجع نفسه، ص83

[3]- مصطفى صادق الرافعي و عبد الحميد جيدة – فنون صناعة الكتابة.دار الجيل، بيروت، 1986، ص 09

6- العشي عبد الله نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أطروحة دكتوراة قسم اللغة العربية و آدابها جامعة وهران1991م
7- تاوريرت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النّظريات الشعرية:دراسة في الأصول والمفاهيم ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010
8- أدونيس، الصوفية و السوريالية، دار السّاقي، بيروت، ط3، دت
9- عمر أزراج، الأعمال الشعرية 1969-2007م, الأمل للطباعة والنشر والتوزيع للنشر و التوزيع، تيزي وزو، الجزائر.دط، دت.
10- عبدالواحد لؤلؤة، االشعر ومتغيرات المرحلة في جدل الحداثة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
11- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نص، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط1988،1.
12- مصطفى صادق الرافعي و عبد الحميد جيدة – فنون صناعة الكتابة.دار الجيل، بيروت، 1986

أ . عطاء الله عويسي
المركز الجامعي – أفلو

summary:

*This article includes a semiotic reveal to the semantics of the characters' names in the novel "**family of pottery**" by "**Mohamed Meflah**" through analysis of the features of nominal structures, their distinct formulations and their links with the novel wording from the perspective of Algerian reality shift paths referral at the turn of the present century politically, socially, economically and culturally, and what faltered from the shift of accumulations summed up in the title of the novel where cracking, failure, violence, alienation, displacement, confiscation, and materialist thing-becoming.*

مدخل : الشخصية / علامة دالة .

إنّ العمل الفني الروائي بحكم طبيعته متعدد،متنوع،منفتح جماليا ورؤى وأفاقا، عالم له أسراره و مغالقه، وطاقاته المختلفة التي تتحرك لتفجر الخطاب من داخله كاشفة عن خبايا لمناطق مجهولة فيه، نابضة بالحياة،نابعة من النفس البشرية معبرة عن رغباتها وطموحها وحالاتها المتباينة.

و ما دمنا بصدد نقصى عالم الحركة والعناصر الدائرة فيه والفاعلة في مضمونه والمساهمة في بنائه الروائي فنحن نتقصد الشخصية الروائية كضرورة بحثية مستهدفة باعتبارها العنصر الفاعل في البناء، و أحد أعمدة إستقطاب اهتمام الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة خاصة المهتمة منها بتحليل ا لأعمال السردية بربطها بالعناصر الأخرى: « فلا تكون العناصر الأخرى إلاّ مظاهرة لها ،أو راكضة في سبيلها، أو دائرة في فلكها فلا الزمن زمن إلاّ بها ومعها ولا الحيز حيز إلاّ بها حيث هي التي تحتويه، فليس في حقيقة الأمر يكون إلاّ بتأثير منها ودافع من سلطانها »[1] .

إنّ الشخصية الروائية لا تقرأ إلا من خلال العمل في علاقته بالمجتمع حيث تشترك في البناء وإنتاجيته تجارب الحياة المختلفة المتحركة في صلب الواقع ، فكانت الشخصية من هذا المنظور« نسق من المعادلات المبرمجة في أفق مقروئية النص»[2] .

ومن منظور مفهوم" فليب هامون" للشخصية الروائية نلمس تأكيده علي أن الشخصية كائن لغوي أي: « بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص»[3] .

و هو ما يصب أيضا في أنّ الشخصية علامة لغوية حسب "بارث"، وقصية لسانية حسب "تودوروف" لكن حتى وإن رافقتنا بهكذا مفهوم فإننا نزعم أن الشخصية الروائية تبقى ذات صبغة إنسانية تحمل في طياتها ملامح الإبداع فتبتعد عن الوجود الواقعي بمعانقة المفهوم التخيلي انطلاقا من أنها طاقات ينبغي تفجير جمالياتها ودلالاتها المتباينة دراسة وتحليلا ،وهو ما نروم الخوض فيه من خلال :

1- نظام تسمية الشخصيات وإنزياحاتها الدلالية:

شكلت دلالة إسم الشخصيات في الرواية محور اهتمام النقاد والباحثين وتباينت وجهات تصوراتهم بحكم اختلاف توجهاتهم الفكرية والمعرفية ، فمنهم من جعل الإسم الشخصي يحدد المكانة الإجتماعية التي يحتلها ومنهم من جعله علامة لغوية تبرز التوجه الفكري والفلسفي و حتى الإيديولوجي، وهو

---

[1] - *عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية (زقاق المدق)/ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995، ص 127.*

[2] - *محمد عزام، النقد والدلالة ، نحو تحليل سيميائية الأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ، 1996 ، ص 68*

[3] - *فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية ،ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو ، دار الكلام ، الرباط ،1990 ص51 .*

التصور الذي يتبناه "فليب هامون"بقوله: « إنّ حضور الشخصيات في الجنس الروائي غالبا ما يتحول إلى إشارات مبرمجة وفق توجهات اللعبة السردية و الاختيارات الجمالية والإيديولوجية للكاتب»[1] .

إنّ مقولة " فيليب هامون " لا تتنافى مع أن يكون الإسم الشخصي كذلك تمييزا وتفضيلا على الرغم ما قد تحمله بنية الإسم من مفارقات عديدة وفي هذا السياق يقول سعيد بنكراد : <<فإن تسمي معناه أن تميز هذا عن ذاك،وأن تمنح لشخصية إسما وتحرم أخرى من هذا الإسم .معناه تفضيل الأولى على الثانية إن السارد وهو يمنح هذه الشخصية إسما فإنه إنما يقوم بتحديد قدره المستقبلي من خلال فصلها عن المجموع غير المتميز» [2] .

ونعتقد أنه مهما اختلفت وجهات النظر بين النقاد والباحثين حول دلالة الإسم ووظيفته إلا أنه يبقى يمارس سلطته في إبراز المقاصد الدلالية التي يتوخى المؤلف إيصالها للمتلقي ، ومن ثمة فإن هوس انتقاء أسماء شخصيات عمله الإبداعي يظل ملازما له حيث: « يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها » .

والجدير بالذكر أن مدلولات الأسماء داخل النص السردي قد تتجاوز بعدها التقريري الحرفي إلى أبعاد مجازية و إستعارية بفعل ما يلحقها من انزياح دلالي فتدخل في لعبة تعدد الإيحاءات ورمزية المقاصد الوظيفية بحيث كلما كانت الأسماء متحررة من دلالاتها المعجمية، أو المتداولة استعمالا كلما كان استكشاف واستنطاق وتأويل تلك العلامات متحررا أيضا من التسييج بالتأويل الأحادي .

ومع ذلك فإنّ حرية تأويل الأسماء العلمية لا يفهم منه أن المؤلف حين يضع أسماء شخصيات عمله الإبداعي لا يتقيد بالسنن الاجتماعي /الثقافي/ الحضاري/ المتعارف عليه ذلك أن إسم الشخصية ما هو إلاّ محصلة لنتاج مجتمعي .

وإذا كنا نؤمن بأنّ لكل شخصية اسمها ومُسماها الذي يرتبط بالمتن الروائي ضمنا ومعنى ، ونقر تأثرها بالحدث وتأثيرها وتطوره وانسجامه مع الواقع الذي تصوره الرواية ، فإنّ ذلك يقربها من الواقع بطريقة مخصوصة حتى وإن كانت أسماء هذه الشخصيات من صنع خيال الروائي .

و إذا كان ذلك كذلك فانه يثير لدينا جملة من التساؤلات المحورية حول سيميائية الشخصيات وأهمها :

ما طبيعة المقاربة التي بني عليها الروائي"محمد مفلاح" أسماء شخصيات رواية "عائلة من فخار"؟،وما دلالة هذا البناء في ملامسة الرواية للواقع الجزائري عقب نهاية المأساة الوطنية ؟ ، وما هي الأبعاد العلاماتية للملفوظ الشخصوي المفلاحي ؟ .

---

[1] – *فليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ،ترجمة سعيد بنكراد ، مرجع سابق ، ص55 .*

[2] – *سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ، رواية(الشراع والعاصفة لحنا مينا أنموذجا) دار مجدلاوي، عمان ، ط1 2003 ، ص139 .*

إنّ الإجابة عن هذه التساؤلات يتأسس لدينا بداية من خلفيات المعالم التي ينطلق منها المشروع المفلاحي (التيار- الرؤيا) المتواصل مع حركية التحولات ومختلف تداعياتها في رسم خريطة الواقع الجزائري مما ينبئ أن منظومة الأسماء في هذه الرواية تقوم في بنائها على بنيات إسمية مركبة متمايزة توضحها طبيعة المقاربة الإسمية المتمفصلة في المستويات الثلاث الآتية:

- المستوى الأول : أسماء حاملة للقب "ولد الفخار".

-المستوى الثاني :أسماء مجردة منه.

-المستوى الثالث:أسماء بألقاب أخرى.

2 _سيميائية الشخصية المفصلية/لقب ولد الفخار

إتخذ مؤلف الرواية من لقب "ولد الفخار" فضاء دلاليا مشتركا يمتح منه أسماء معينة ذات مدلولات عميقة للإحالة على الواقع المأزوم أي ذلك المجتمع المتخلق من مسار/مسارات متصدعة حرفت عن مسالكها الأصلية وأجهضت مقاصدها مما يعني أن تحديد المعنى السيميائي للأسماء الحاملة لهذا اللقب لن يكون مجديا إلا بمرافقة ما يعنيه هذا اللقب سيميائيا خاصة وأن حضوره مثقل بالكثير من الدلالات الرمزية المضمرة في التركيبة البنائية لعنوان الرواية . لقد جاء هذا اللقب مركبا من وحدتين معجميتين هما: "ولد" و"فخار"،فالملفوظ و"لد"إسم يجمع الواحد والكثير والذكر والأنثى ، يقول ابن سيدا: « الولد والولد بالضم ما ولد أيا كان وهو يقع على الواحد والجمع والذكر و الأنثى»[1] .

ومادام الملفوظ "ولد" جاء مقرونا بالملفوظ "فخار"فإنه بدلالات التشقق، التصدع ، التفكك وما ينطوي تحتها من مفهومات معبر عنها في سيميائية العنوان ،فإنه في هذه الحالة يصير علامة دالة على فوضى تناسل الانفتاح السياسي والاقتصادي وهشاشة البناء الاجتماعي وتمزقاته بمفعولات ما تكاثر وتناسل من وباءات وعلل الإصلاحات وحراك التحولات الطارئة حتى وإن بدا لنا ملفوظ "الفخار" محمولا دلاليا للتماسك والانسجام فإن ذلك إنما هو على مستوى الظاهر فحسب .

وفي النص إشارات قوية تفضح منحى مسار التناسل الفوضوي المنقطع عن جذوره التاريخية حيث تغيب مفهومات "الفخر"وتحضر مفهومات "الفخار"،فيصبح ويمسي هذا الفخار طينا يسعر بنار ريح التحولات، يحرق فيتلاشى إلى مضغ بنية رمادية ، هكذا يقول السارد على لسان" لخضر ولد الفخار":« ... ولكن أمها يمينة البدينة المريضة بضغط الدم،لم تكن راضية عليه فظلت تلومه على إهماله تربية الأولاد، وعلى اهتمامه الكبير بمؤسسة (المكيفات الهوائية) التي تخلت عنها الحكومة ، واشتراها فيما بعد "جيلالي العيار" في إطار خوصصة المؤسسات العمومية، وواجهها الرجـل يوما قائلا بصدق :

---

[1] - ابن سيدا(نقلا عن المرجع العربي لمعاني الأسماء) ، ينظر الموقع الالكتروني : http//www.al asmaaa.net . بتاريخ : 2012/05/06 .

" – أنت السبب يا يمينة ،حذرتك من إنجاب أكثر من ولدين ولكنك كنت ترغبين في بنت. وها هي رغبتك تتحقق بعدما أنجبت خمسة أولاد كبروا ولم نستطع التحكم فيهم ... وسميت المولودة بخروفة وهو إسم جدتها من أبيها »[1] .

إن المفارقات الدلالية المتأتية من مجموع دلالات الملفوظات السردية :(حذرتك،رغبتك تتحقق، أنجبت خمسة أولاد)، إنما هي إلا وحدات كاشفة لإفرازات تناسل الفشل المتضاخم الموبوء المتواصل على جميع الأصعدة المختزلة في معاني الملفوظات :(بدينة، مريضة،لم نستطع التحكم فيهم)

وعلى تداعيات الإخفاقات السابقة وتبعاتها اللاحقة، والخروج من سنوات العشرية الحمراء يتخلق حاضر الجزائر بعنفوانه المادي والمعنوي،الاجتماعي والنفسي و...،بمساراته المنحرفة المجتزأة المفصولة عن مسار/ مسارات الماضي ذلك ما يشخصه المقطع السردي الآتي: يقول"لخضر ولد الفخار" لولده " يوسف ولد الفخار":« ..ولكنك لا تعرف بأنك ضائع وأنت من عائلة "ولدالفخار"المحترمة »[2].

فكان رد يوسف عنيفا كما يقول السارد: « وصاح يوسف متهكما لم أجد من ينقذني من عائلتكم حتى أعود إلى رشدي » [3].

من هذا الحاضر المدان بشدة تدمغ أسماء عائلة و"لد الفخار" بدمغة الواقع، تتموقع فيها الأسماء علامة سيميائية يرصد من خلالها "محمد مفلاح" معالم مختلف التحولات الموقعة ببصمات ومخالب الريح الشرقية العاتية. وإذن فمن تكون المولودة الجديدة/ خروفة؟ ومن هو الولد يوسف ؟ ومن هو الوالد لخضر ؟ثم الباقي الآخر الذين تشير اليهم الرواية، وكيف هي هذه العلامات السيميائية بين الحقيقة والعمق الإنزياحي؟

2–1 :البعد السيميائي لمسميات أولاد الفخار.

*** خروفة ولد الفخار :**

إنّ أول ما يصطدم به المتلقي حينما يباشر عملية القراءة هو إسم العلم "خروفة"الذي ساقه السارد في بداية القص حيث يستشعر غرابته كون هذا الإسم ارتبط تداوله اجتماعيا بكائن حيواني أليف ورديف لصفات الوداعة والنعومة و اللطافة،وما قد يتداعى من هذه الصفات من الإيحاء بالسذاجة وقابلية الخضوع بسهولة دون مقاومة .

وهي الغرابة المنبعثة من مدلولات السياق النصي الذي يرد فيه هذا الإسم في بداية الرواية حيث يقول السارد : « تحملت "خروفة ولد الفخار" في صبر لفحات هذه الريح الخانقة للأنفاس ،وواصلت

---

[1] – الرواية ، ص ص ، 8 ، 9 .

[2] – الرواية ، ص 21 .

[3] – الرواية ، الصفحة نفسها .

سيرها في شارع المستشفي المؤدي إلى ساحة البلدية ،وتنهدت بقلق وهى تفكر في مستقبلها القريب ،هل قدرها أن تعيش في بيت والديها الذي لم يستطع التخلص من همومه الكثيرة؟. تضايقت كثيرا من حرارة هذا اليوم الموحش ، وأسرعت الخطى عائدة إلى البيت المختبيء بين بنايات حي (البرتقال) »[1].

وانتهاء بما أورده السارد في مختتم الرواية على لسان "لخضر ولد الفخار" : « .... وقال في نفسه وكأنه يخاطب زوجته:خروفة ليست في حاجة إلي إنها امرأة مثقفة وستجد لنفسها الحل الملائم ،أرجو لها التوفيق في حياتها »[2].

إنّ ما بين القولين السرديين بداية ونهاية إسم"خروفة"بعلامية التفريد ومسارها الذي يميزها عن باقي مسار/مسارات الشخصيات الأخرى،وفي هذا السياق يعترف السيميائيون ومن بينهم"غريماس" و"فليب هامون"بأن إسم العلم يحدد هوية الفاعل التيماتيكي،ويفرده عن باقي العوامل المجردة الكونية ضمن المخيال البشري وذلك حينما يتفاعل معها الراوي،أو السارد إخبارا وحكيا وفي هذا الاعتراف ما يؤكد أن إسم الشخصية / الشخصيات تأتي داخل السرود والبرامج الحكائية بصفتها بنيات عامة وكونية وتصبح ذات خصوصية فردية متميزة وذات هوية ،أي :أنها تنفرد كينونة ووجودا من حيث أنها فاعل،غير أن تبينها يكون داخل المسار القصصي بواسطة إسم العلم، أو عن طريق الوحدات التصويرية المعجمية،وعن طريق الوصف و عملية التذكر والاسترجاع .

ووفق هذا المنظور السيميائي المقارب لإسم الشخصية في حالة كونه إسما علما فإن السياق النصي كشف أنّ الإسم "خروفة"تتحدد هويته باعتباره /امرأة/أي:جنس أنثوي حامل لدلالة الحياة المتجددة برمزية ما ألحق به تعيينا ووصفا :"إنّها امرأة مثقفة"،كما يتوضح المسار التأزمي الذي يتلبس به هذا الإسم: "ستجد لنفسها الحل الملائم" .

إنّها وحدات الحاضر المتكشف عن تحولات عميقة تحكمت إلى حد كبير في منح هذا الإسم خصوصيته الدلالية التي ينبغي للمتلقي أن يبحث عنها داخل مسافة مابين البداية والنهاية،ومابين هذه وتلك تبقى الإجابة معلقة إلى حين تقصي مختلف مدلولات الإسم"خروفة"معجميا وصوتيا ثم ربط ذلك كله بالعلاقات التفاعلية مع الشخصيات الأخرى .

لقد قادتنا عملية التقصي في رحلة البحث عن الإجابة أن نعثر في المرجع العربي لمعاني الأسماء على أن الإسم "خروفة" بمعنى النخلة وهو: « الشجرة المعروفة تسمى به لطولها ونحافتها،من فصيلة النخليات،مرتفعة الطول في رأسها جريد،تنبت في المناطق الحارة »[3] .

---

[1] – الرواية ، ص 5.

[2] – الرواية ، ص 107.

[3] – ينظر المرجع العربي لمعاني الأسماء ، http//www.al asmaaa.net ، بتاريخ : 2012/05/06 .

وهكذا تفك أول شفرة من شفرات معنى الاسم"خروفة"فيصبح دالا على النخلة، والنخلة كالأنثى فيها رمزية الحياة المتجددة بعد القنوط و اليأس ،والنخلة كذلك بسموقها إلى الأعلى تماثل الثقافة في سمو شأنها ودورها في إحداث التغيير الإيجابي المطلوب بعد انسداد المسالك المؤدية إلى النجاة .

أما صوتيا فدلالة الوحدة "خروفة" فإنها تضمر إيحاءات تتشكل من معاني ما تختزنه مكوناتها الصوتية الثلاث: خ/ر/ف/،من الدلالة المزدوجة على الرخاوة والرقة والنعومة والنضارة و الدفء من ناحية ،وعلى الشق . والنفاذ والإضطراب والحرارة من ناحية أخري في كل من الخاء والراء ،اما الفاء فإنه يدل على معنى الفراغ والتفريغ أي: « يفرغ الشيء الذي تدل عليه الحروف الأخرى وقد يفرغ حرف الفاء ما يدل عليه حرف واحد فقط وتبقى الحروف الأخرى تصف الشيء الذي فرغ جزء منه أو كله »[1] ، وعلى افتراض أن الفاء قامت بتفريغ الخاء جزئيا، أو كليا من معناه فإن الراء لما كانت مجهورة صفة وممدودة صوتا(رو) تبقى محافظة على تباينات المعاني في الإسم "خروفة "باعتبار قوة الجهر والمد خصائص صوتية تمنح الإسم دلالته. ويستدل من خلال إيحاءات البنية الصوتية للإسم "خروفة" دلالته على جدلية بثنائية متناقضة بفعل التقابل بين ما هو أملس ،رخو ،رقيق ،دافئ ،حلو، رطب ، و ما هو فض ، خشن ،حار، وفي هذه المفارقة الدلالية الإفصاح عن إحدى مسار/ مسارات واقع جزائر ما بعد المأساة الوطنية بتجليات ظاهر / باطن حيث يتلون ملمح الظاهر ، بالنعومة ، الانسيابية ،السلاسة ،و يختفي فيها الثاني وراء الأول بأشواكه وسمومه وسعير حرارته الملتهبة .

أما على المستوى الدلالي وانطلاقا من إسمية"خروفة" كنخلة متسامية إلى الأعلى يبدو على الأرجح أنها تلك التي أستنبتت في أرض الجزائر بعد الإخفاق في تحقيق مشروع الدولة الوطنية عقب الاستقلال مباشرة،وبعد فشل محاولات احتضان حالات الإحتقان الاجتماعي المتفجرة من حين لآخر،كان آخرها ما يعرف بانفجار (5 أكتوبر 1988) .

إنه ميلاد خروفة/النخلة وفقا لبعض أنساق المتن: « رآها وهي ترتدي"طيور"أصفر فأعجب بها.... كانت رائعة في فستانها الأخضر الجميل »[2].

إنها خروفة /الحياة في أسمى تجلياتها وأعمق تداعياتها المخلدة في مذكرات ما كتبه عنها " جلال العزاوي" هكذا يقول السارد : « ....كتب عنها جلال العزاوي فقرات جميلة جدا ،كان يذكرها-كما كان يناديها – باسم "حياة"، وكان لا يناديها باسم "خروفة" الذي قال عنه أنه اسم غريب »[3]، إنها النخلة-الحياة المولود الجديد الذي ولد بعد عملية/عمليات مخاض عسير قبل أن يستوفي

---

[1] – إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الأول ،ردمك ، ص 14 ، 15 .

[2] – الرواية ، ينظر الصفحتين 35، 74 .

[3] – الرواية، ص 18.

شروط تكونه واكتماله: « ... وسميت المولودة ب خروفة و هو إسم جدتها من أبيها،سعدت بها يمينة كثيرا بالرغم من آلام العملية القيصرية التي أجريت لها بمستشفى المدينة علي يد طبيب صيني »[1] .

وعلى خلفية ما أفصح عنه الحقل المعجمي للإسم /خروفة ، وما عبّرت عنه البنيات السابقة من معان وإيحاءات وما استقيناه من دلالات من مختلف السياقات النصية ، وهي مؤشرات دالة على ما يختزله هذا الإسم إحالة على المستحدث في الجزائر **باسم الديمقراطية**.

* **يوسف ولد الفخار**

إن "يوسف" باعتباره إسما علما ارتبط تاريخيا بقصة النبي "يوسف عليه السلام"،وقد جاء في العبرية أن إسم"يوسف"يكتسب معنى: « الله يمنح ويضاعف » [2] ،كما يعني: « بركة الله »[3]، وفي القرآن الكريم: « إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة إنّ أبانا لفي ضلال مبين » [4].

أما بنية تركيبة الإسم "يوسف" صوتيا فهي:" ي،س،ف" مما يدل على الترتيب: « ... وكأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد »[5] في انزلاق وامتداد، في حركة ارتجاج بين قوة وضعف بسبب دخول فاء الفراغ والتفريغ على السين حيث يحضر الإنزلاق ويغيب الحس السوي.

وهذه المعاني التي أتينا على ذكرها بما فيها من إحالات دينية واجتماعية ،وكذلك صوتية نعتقد أنها ستكون المدخل الأساس في مقاربة الإسم / يوسف حيث تحضر في النص بعض إشارات تقاطع قصة النبي/ يوسف بإشراقاتها وتجليات معاناة هذا النبي مع ما يحمله الإسم/ يوسف داخل الرواية من مضمون دلالي ستسند إليه بعض الوظائف /الأفعال ،أو تأهيلات أخرى تمنحه بعض التميز والظهور عن بقية شخصيات الرواية.

ومن بين تلك الإشارات مرجعية الإسم /يوسف التي تتأصل تاريخيا من خلال جده الأكبر/سي يوسف الكبير.يقول السارد : « ... ويذكر لخضر جيدا أن والده ربت على كتفيه قائلا بعطف –يا لخضر(....)،أشكرك يا بني لما سميت أحد أحفادي بإسم جدي البطل الذي توفي بعد تمرد الحاج بطيب عام 1891 وهو مدفون بغابة جبل الأخيار »[6] .

وهو ما يعني أن ظاهرة التشارك الاسمي قد لا تقف عند حدود مجرد توريث الأسماء من الآباء إلى الأبناء،بل تعني كذلك تحميل الشخص الذي يحمل هذا الإسم بعض الصفات و الخصائص الموجودة

---

[1] – *الرواية، ص 9.*

[2] – *المرجع العربي لمعاني الأسماء ، ينظر الموقع الإلكتروني ،مرجع سابق .*

[3] – *ينظر الموقع الإلكتروني نفسه.*

[4] – *القرآن الكريم ، سورة يوسف ، مكية ، رواية ورش ، الآية 08.*

[5] – *ينظر حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزئر ص 43.*

[6] – *الرواية ، ص 31.*

في طبيعة الإسم ومدلولاته ،ذلك ما يثبته التشارك القائم في الإسم/يوسف الشخصية الروائية ويوسف/النبي من حيث طبيعة المراحل التي شكلت منحى مسارهما بداية ونهاية،حيث التهميش، العنف الإبتلاءات المتلاحقة،التهم،السجن الخلاص،حتى وإن اختلفت ردات فعل كل منهما تجاه ما واجههما من جهة ومواجهاتهما للواقع من جهة أخرى .

وما يهمنا نحن هو تتبع المسار الدلالي للإسم يوسف/الشخصية الروائية من خلال البحث عن الإشارات الدالة المتوزعة في المتن النصي ومقاربتها سيميائيا ومن ذلك قول السارد: « مادام بطالا،فلن تحترمه أية فتاة،هاهي سارة تفرمنه كما فعلت زهرة الفوالي التي فضلت عليه شابا يعمل في ورشة للحفر بالصحراء »[1].

و كذلك قوله : « وكاد يوسف يجن لفراق زهرة الفوالي المفاجئ لولا صديقه " حمو لمرار " الذي نصحه بشرب النبيذ حتى ينسى بعض الهموم،وتناول في ذلك اليوم الحزين الخمرة حتى فقد وعيه »[2] .

وهكذا يصير الإسم/يوسف داخل الرواية دالا اجتماعيا مرافق له ،يجره للإنزلاق نحو الفساد الأخلاقي، ويغرقه في حفره المعتمة مما يؤهله كإسم مركزي تمفصلي إشعاعي يمثل تجليات لمسار اجتماعي عنيف،مهشم،منقسم بين ما تفرضه ريح التحولات بعنفها، وما ترفضه الجبهة الاجتماعية المتضررة من سموم هذه الريح التي تكون بمنطق أحداث الرواية جبهة وحيدة مواجهة تسير إلى امتصاص غضبها بما تمارسه من عنف يرتد عليها ويغرقها أكثر في دوامة حفرة / حفر يزيدها صفير الريح العاتية اتساعا وفراغا.

***لخضر ولد الفخار :**

إسم مشتق من الخضرة،وغالبا ما يستعمل للدلالة على كل ما هو أخضر ويشمل الحيوان والطير والنبات والماء والإنسان و الأشياء ،وقد تستعمل هذه الكلمة في توصيف الألوان،فالخضرة في ألوان الناس السمرة،والسمرة صفة للإنسان العربي تمييزا له عن الحمرة لون العجم[3].

غير أن الشائع في استعمالات هذه الكلمة هو ارتباطها بالنبات والزرع والشجر والفاكهة والخضرة،فشجرة خضراء أي: خضرة غضة،وأرض خضرة:كثيرة الخضرة،وخضر الزرع خضرا بمعنى نعم

---

[1] – المصدر نفسه ،ص 60.

[2] – الرواية ، ص 19.

[3] – ينظر المرجع العربي لمعاني الأسماء ، http//www.al asmaaa.net ، بتاريخ : 2012/05/06 .

وأخضره الرّي ومنه قوله تعالى:﴿ مدهامتان ﴾ [1] ،أي خضراوان لأنهما تضربان إلى السواد من شدة الري[2].

وقد تنقلب"الخضرة"و"الإخضرار"إلى نقيض ما هو"أخضر"فتنزاح دالة على حدوث المصائب والمفاجئات المزعجة(.....)،ومن ذلك قولهم :

– الخضيرة من النساء :التي لا تكاد تتم حملها حتى تسقطه ، الخضيرة من النخل: التي ينثر بسرها وهو أخضر. إختضر أذنه :قطعها من أصلها.

–الأمر بيننا أخضر :أي جديد ولم تخلق المودة بيننا [3] .

من هنا تتجلى لنا بعض المعاني راسمة أبعاد الإسم"لخضر"من نماء وخصب واكتمال،أو عقم وجدب ونقص.من هذه الثنائية الجاذبة يبقى مدلول الإسم "لخضر"معلقا بين دلالته إما على ما يوحي بالنماء والخصب والاكتمال،وإما على ما يناهض هذه المعاني،أو دلالته عليهما معا،وقد ينزاح إلى مدلولات أخرى.

ولفك شفرات هذا الإسم نرى أن الإحتكام إلى إيحاءات بنيته الصوتية أولا،فمقاربة مدلولاته حسب مؤشرات السياق النصي ثانيا،فضلا عما ستزيحه العلاقات التفاعلية بينه وبين بقية الشخصيات من إبهامات حائمة حول حمولته الدلالية ثالثا ،ذلك أن توظيف هذا الإسم لا يخلو من دلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها،ثم إن بناء أي إسم محكوم بآليات ما تسمح به لغة الكتابة :ومنها الإحالة، الاشتقاق ، الوصف ... إلخ .

وتأسيسا على ما سلف ذكره نسجل في البداية أن الأصوات البانية للإسم"لخضر"على الرغم من الهيمنة الواضحة لصفة الجهر فيها إلا أنها تتلون في إيحاءاتها بألوان تتباعد غالباُ فالتركيبة. الصوتية:(ل،خ،ض،ر)تجمع بين الليونة والنعومة والصلابة والشدة في بعض من التماسك والالتصاق والامتلاء. والمتأمل لبنية الإسم في ضوء ما سلف يلحظ أن مبناه يكشف على مفارقة بنائية تتجذر فيها ما يبدو متباعدا بين الدلالة على الليونة والصلابة مما يعنى انشطار هذا الإسم إلى شطرين لا يتشاكلان ولا يتقاطعان بانقطاع إيحاءات بنيته الصوتية ، تلك البنية ذات الحمولة الشعورية الإنسانية بما فيها من إحساس بالخدش والاضطراب والتفاهة في صوت الخاء من ناحية ،وبالشهامة والرجولة والنخوة في الضاد من ناحية أخرى .

---

[1] – القرآن الكريم ، سورة الرحمان ، مدنية ، رواية ورش ، الآية 64.

[2] – جلال الدين ، محمد بن أحمد المحلي ، جلال الدين عبد الله بن أبي بكر السيطي ، تفسير الإمامين الجليلين ، الجزء الثاني،شركة الشهاب الجزائر ص 712.

[3] – نقلا عن الباحث العربي : /http//www.baheth.info بتاريخ :06 /2012/11

وكأن الإسم "لخضر"-كما نزعم - والحالة هذه فصلت لامه وراؤه بما فيهما من دلالة حرف اللام على الاتصال [1]،ودلالة الراء على الثبات والاستقرار والربط وضم الأشياء [2] .

وكأنما وقع تحيينه من(.....)رمز الفاعلية والحضور والثبات إلى"لخضر"علامة العزلة والغياب والتحول وهذا التأويل نرجح أنه يوافق ما جاء على لسان السارد: « ... فوالدها ومنذ غلق مؤسسة (المكيفات الهوائية) التي كان يشتغل بها ،ازدادت حاله سوءا ،وغرق بعد تقاعده المسبق في عالمه الخاص، أصبح الرجل ملازما لمقر الزاوية الخضراء وازداد عزلة عن الناس » [3].

يستوقفنا هذا المقطع السردي ببعدين دلاليين متناقضين؛بعد دلالة ما قبل إغلاق المؤسسة حيث حضور لخضر عاملا، نشطا، فعالا،منتجا. وبعد دلالة ما بعد التقاعد المسبق حيث الغياب والغرق في العزلة وتعويض عالم بعالم آخر،ولهذا البعدين الدلاليين أثرهما الأكيد في بصم هذا الإسم بمدلولات مخصوصة:الأولى ما كان ماضيا حيا،عامرا بالتضحية والنضال والإخلاص حسب المؤشرات المنصوص عليها في المقطع السردي الأتي: « لقد قضى في المؤسسة سبع وعشرين سنة،وأصبح العمل عبادته الوحيدة كان يقصد المؤسسة بعد صلاة الفجر ولا يعود إلى البيت إلا بعد غروب الشمس » [4].

إنّها الثنائية التي تحمل انشطارات مفاجئة وعميقة في مسار دلالة الإسم"لخضر"حيث الإنفصام بدلا من الاتصال،والوحدة بدلا من التوحد، والتشرذم بدلا من التماسك ،والغياب بدلا من الحضور،والموت بدلا من الحياة.

وهي الدلالات المحمولة في الملفوظات:"الزاوية الخضراء/ مؤسسات المكيفات الهوائية"،"بعد صلاة الفجر/ المستقبل المجهول"،وفيها من الإيحاءات بالتباعد والتصادم بين مسارين؛ مسار مضى ومسار قادم وما بينهما من فراغ بتراكماته في فوضى التحولات السريعة وإكراهاتها: « انتهى زمن الاشتراكية وسياسة الصناعة المصنعة وأقبل عهد كره لخضر فيه الحياة الجديدة التي ظهرت فيها أحزاب ونقابات وجمعيات كثيرة » [5] . وهي التحولات التي يجليها الملفوظان السرديان:"إنتهى /أقبل" بانشطاراتهما الدلالية حيث الإنتهاء دال على حياة منطوية يلفها النسيان وحتى بلا طلل،وحيث الإقبال دال على حياة مستحدثة لم يجد فيها "لخضر"مكانا لامتداد إسمه، ماضيه، تاريخه فانسحب مصدوما ،محبطا ،منكسرا، ممتقهقرا إلى الوراء محولا وجهته نحو عالم آخر يصمت به ضجيج حراكه السابق، وتسكن به أنفاس روحه المشتتة بين شهيق آلام الداخل وزفير مصادرات الخارج .

---

[1] - *ينظر إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الثاني ، مرجع سابق ، ص 10.*

[2] -*ينظر حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، مرجع سابق ، ص 42.*

[3] - *الرواية ، ص 7.*

[4] - *المصدر نفسه ، ص 47.*

[5] - *الرواية ، ص 41.*

وهكذا يكون الإسم / "لخضر" بهذا المسار الدلالي متكشفا عن دلالتين مختلفتين وجامعا لهما،وبما يميز المساران ماضيا وحاضرا من تخارج كان له الأثر البين في ابراز الشرخ التاريخي العميق الذي دمغ واقع جزائر ما بعد التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. إنه الإسم "لخضر" يجلي حيثيات مسار تاريخي مصادر في بعده الاقتصادي والاجتماعي، بتبعاته ثقافيا وحضارياسواء على المستوى الفردي، أو الجمعي .

2-2المعنى السيميائي للمسميات المجردة من اللقب ولد الفخار: .

* **موسى :**

إن أول ما يستوقف الباحث حين يباشر عملية البحث عن الدلالة السيميائية للإسم/موسى هو مواجهة عقبتين: تتصل الأولى بما يلف هذا الإسم من سيطرة المرجعية الدينية بايحالاتها على قصة سيدنا موسى/الرسول الذي أرسله الله إلى بني إسرائيل لتخليصهم من كيد فرعون وظلمه لهم وبما كان يمارسه من قتل لذكورهم واستحياء لنسائهم .

أما العقبة الثانية فذات علاقة بتجريد الإسم/موسى من لقبه العائلي،"ولد الفخار"،و هما عقبتان تستدعيان من الباحث تحري الموضوعية والابتعاد عن تلبيس هذا الإسم بلبوسات دلالية لا صلة تربطها بالسياقات النصية،وبالعلاقات الوظائفية، وبالبرنامج /البرامج السردية التي يفترض فيها أن تكون محددا رئيسا لسيماته الدلالية ومساره/مساراته داخل المتن الحكائي.فالإسم/موسى كلمة مصرية قديمة أصيلة في كل من الشكل القديم الهيرو غليفي و الشكل الحديث القبطي،ذلك ما ورد في قاموس اللغة القبطية لمؤلفه إقلاديوس لبيب- وهو أقدم القواميس القبطية المطبوعة—ج1/ ص320،وج5/ص21،وكذلك في مجلة عين شمس الأثرية- للمؤلف نفسه- السنة الثانية/ص140،و السنة الثالثة/ص 222 حيث قال:

« كلمة موسى تعنى إبن الماء،إذ تتركب من:كلمة "مو"وهي الصيغة التركيبة من كلمة موؤ، وتعني "ماء"،ومن كلمة "سى"بالشكل الفرعوني الهيرو غليفي (وترسم بشكل أوزة) ويقابلها- في الشكل القبطى-كلمة "شي"وهي الصيغة التركيبة من كلمة شيري أي:إبن » [1]

وجاء في لسان العرب أن"موسى"إسم عربي معرب وهو" مو"أي ماء،و"سا" أي شجر لأن التابوت الذي فيه وجد بين الماء والشجر فسمي به،وقيل:هو بالعبرانية"موسى"،ومعناه الجذب لأنه جذب من الماء" [2].

وهكذا تتطابق هذه المراجع في توحد إحالاتها على معنى الإسم/ موسى باعتبار أن معناه مأخوذ من الفضاء الذي وجد فيه وهو داخل التابوت أي: في الماء وما حوله من شجر،وفي معنى "إبن الماء"ما

---

[1] - ينظر المرجع العربي لمعاني الأسماء ، http//www.al asmaaa.net ، بتاريخ : 2012/05/06 .

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، نقلا عن الباحث العربي : /http//www.baheth.info بتاريخ 06 /11 / 2012

يتقارب به الإسم موسى/الشخصية الروائية مع الاسم موسى/الرسول و يتشاكلان دلاليا إذ يكون البحر مسلكا جامعا بينهما في مواجهة الحياة بالموت بداية ونهاية.

ولعل في البنية الصوتية للإسم:"م..س"ما يكشف عن معان ترصد بعض حيثيات صور الإسم حيث الشدة و الرخاوة والليونة والتماسك مع الجمع والكسب والتوسع والإمتداد ميميا ،وحيث الرقة والتحرك والإنزلاق والخفاء سينا [1]،وهو ما يتموسق مع الملمح النصي في قول السارد: « ... وموسى انحصر تفكيره في جمع المال من نشاطه في بيع الملابس المستوردة بساحة(السوق السوداء) من أجل توفير مصاريف الهجرة السرية إلى إسبانيا إذ أصبح حلمه الوحيد هو أن "يحرق"(أي يهاجر) إلى الضفة الأخرى من البحر » [2] .

و هي المواجهة التي تجعل من البحر رغم أخطاره المحدقة عنصرا جاذبا وأفقا للنجاة من بصمات وآثار واقع اللانتماء،بل يتحول البحر إلى أفضل مكان للهروب من الإهانة والإنكسارات المتلاحقة ويؤسس لحلم وحيد في رحلة بحث موسى/ الشخصية الروائية عن وجود جديد له معنى: (إسبانيا/الساحة السوداء) .

وهي التقابلات التي تجعل من الهجرة إلى الضفة الأخرى من البحر معادلا موضوعيا يرسم منحى الدلالة السيميائية للإسم/موسى بمدلولات انحصاره في الانزلاق نحو جمع المال والكسب والامتداد، وبقدر ما كان البحر في البداية منجيا لموسى/الرسول من خطر الموت فهو كذلك في النهاية بعد ملاحقة فرعون له: « فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم وأنجينا موسى ومن معه أجمعين ثم أغرقنا الآخرين » [3] .

فالبحر في علاقته بهذا الإسم يغدو خلاصا ممكنا إن لم يكن خيارا فرضه واقع غربة موسى/ الشخصية الروائية بالداخل المحلي.

وهكذا يكون مسلك البحر إجابة فاصلة في تفكيك سؤال هوية مسار الإسم موسى/الشخصية الروائية وتحديد أبعاده الدلالية في مواجهة واقع الغربة حيث القهر،الإقصاء،الفرز الطبقي يقول السارد ملمحا إلى التصادم المجتمعي الفادح القائم على التنافر والاختلاف:<<...أفضل أن يأكلني الحوت ولا يأكلني الدود »[4].

ويدخل ضمن هذا السياق التشخيصي الإسمى إضافة إلى موسى كل من "محمد" و"رشيد" باعتبارهم عناصر غير فاعلة في الحراك العائلي/المجتمعي على الدوام مما يجعلهم بمنأى عن كل صراع: «

---

[1] – *ينظر حبيب مونسي توترات الإبداع الشعري ، مرجع سابق ، ص ص 41، 44.*

[2] – *الرواية ، ص 7.*

[3] – *القران الكريم ، سورة الشعراء ، مكية ، رواية ورش ، الآيات63،64،65،66.*

[4] – *الرواية ، ص 7.*

.. ولم يكن لخضر يطيق الحديث عن إبنه رشيد الذي سافر إلى فرنسا لمواصلة دراسته ،وقد علق عليه آمالا كبيرة ،ثم علم فيما بعد أنه تزوج راقصة فرنسية دبرت له مكيدة وقتلته بسبب الغيرة (.....)،ولم يعد يذكر إبنه البكر محمد الذي تزوج طبيبة مسنة وسكن معها في مدينة شلف(...) تخلى عنه وتركه في مواجهة وضع لم يدر بخلده » [1] .

***الحبيب:**

الحبيب إسم مشتق من المصدر"حب" وفعله أحب- يحب، ويدل في العادة على المودة والقرب والتواصل العاطفي بين شخصين على الأقل،يتشكل صوتيا من البنية :"ح ،ب...ب"، صوت حائي مهموس رخو يحمل معنى الحرارة،من أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته[2] ،وصوت بائي مكرر مجهور شديد يدل على الامتلاء والاتساع والعلو،و الظهور [3]،كما يدل على معنى البناء ماديا، أو حسيا" [4]، وفي تشكيلة الصوتين تركيبا للإسم ما ينم عن دلالة الطيبة والنعومة والمؤانسة والتعاون والمشاركة والبعد عن الأنانية ،وهذا- ربما-مايفصح عنه النص،تقول "يمينة" عن ابنها "الحبيب "مخاطبة "خروفة" « ... وأخوك الحبيب رجل طيب وهو يرغب في الزواج من إبنة خاله ولكن البيت ضيق كما ترين(...)أحمد الله أن أخاك الحبيب هو وحده من يساعدني في مواجهة بعض أعباء البيت » [5].

***يمينة:**

إسم جميل من معانيه الإيحاء بالجهة اليمنى، واليمين يدل على الخير والنفع والمال الحسن، وفي هذا الإسم ما يدل على المسالمة والدفء والعطف، ويمينة من اليمين أي التبرك وحصول المراد. يتركب إسم "يمينة"من التشكيلة الصوتية:"ي،م...ن"وهي وحدات فيها الإحساس بالمشقة والجهد يائيا وفيها الليونة والمرونة والعطف والحنان مع شيء من الحرارة والتماسك ميميا،وفيها الألم والخشوع والاهتزاز والاضطراب نونيا [6].

كما قد يدل النون على الجزء،أو أنها جزء من كل متجانس ،أو غير متجانس، مادي، أو حسي[7] مما يشكل بنية صوتية إسمية تعكس الحرص و الإصرار ولم الشمل المقسم في رفق ودفء وحرارة مما يساير

---

[1] - *المصدر نفسه ، ص 48.*

[2] - *ينظر حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، مرجع سابق ، ص 48.*

[3] - *المرجع نفسه ، ص 44.*

[4] - *ينظر إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص 53.*

[5] - *الرواية ، ص 37.*

[6] - *ينظر حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، مرجع سابق ،الصفحات 47.43.41*

[7] - *ينظر إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص 45.*

تمظهرات الإسم السيميائية داخل النص حيث تقوم على المزواجة بين هذه المدلولات تجاه واقع لم يرحمها:تقول" يمينة" لابنتها "خروفة": « ... لا تخافي.. أنت صاحبة شهادة هامة ستسمح لك بالعمل قريبا، ثم تحركت في مكانها قائلة بعطف: استريحي قليلا.. » [1] ،« تزوجي يا خروفة وغادري هذا البيت قبل فوات الأوان »[2].

ويبدو أن إسم "يمينة "بتلك المدلولات السالفة يكون قد كشف عن فيض من الأحاسيس المرهفة التي لا تجرده من القوة والحرارة تقول "يمينة مخاطبة ابنتها خروفة : « ...لا تنصتي إلى خرافات أخوك المجنون والد جيلالي العيار سجن بسبب عراكه مع رئيس مزرعة (الحوش القديم) الذي شكاه إلى الدرك الوطني » [3] .

« ... لن أسمح له بالتدخل في حياتك ،ليهتم بنفسه ،عمره الآن سبع وعشرون سنة وما يزال يلجأ إلى الناس من أجل ثمن سجارة ،أو فنجان قهوة،لقد ساءت أخلاقه كثيرا » [4]، ويبقى إسم "يمينة" في خضم الشرخ العائلي/المجتمعي المتصدع إسم فاعل حركي يمثل صدى لضجيج الوطن المأزوم المهزوز في بؤرة الصراع المتأجج بلفحة التحولات الحارقة.

2-3المعنى السيميائي لمسميات بألقاب أخرى :

***جلال العزاوي :**

جاء في لسان العرب أن الجلال لا يقال إلا لله- وجلال الله: عظمته ،والجليل:

من صفات الله تقدس وتعالى،وقد يوصف به الأمر العظيم والرجل ذو القدر الحظير فيقال مثلا:

- جل فلان في عيني :أي عظم.
- وجل فلان مجل (بالكسر) جلاله :أي عظم قدره فهو جليل.
- فلان ينجال عن ذلك :أي يترفع عنه [5] .

وقد يخرج هذا الإسم/الصفة إلى معان أخرى منها : وجل القوم من البلد يجلون (بالضم) جلولا:أي جلوا وخرجوا إلى بلد آخر فهم جالة، والمجلل السحاب الذي يجلل الأرض بالمطر: أي يعم[6].

ونفهم من هذه المعاني المعجمية تثبيت الإيحاء بالعظمة والكبرياء والرفعة وتعميم المنح والعطاء والسخاء في الدال "جلال" لارتباطه بصفة من صفات الله جل وتعالى عن الشبيه والمثيل،و في هذه

---

[1] - الرواية ، ص 14.

2 - المصدر نفسه ، ص 37.

[3] - المصدر نفسه ، ص15.

[4] - المصدر نفسه ، ص 36.

[5] - ابن منظور ، لسان العرب ، نقلا عن الباحث العربي : /http//www.baheth.info بتاريخ :2012/11/06

[6] - المرجع نفسه ، الموقع نفسه .

المعاني ما يومىء أن الإسم "جلال" لن ينصرف إلى مدلولات أخرى حافة، بل يبقى حبيس معناه المعجمي ذلك ما تعززه الإيحاءات المتضمنة في بنيته الصوتية : "ج .ل..ل"حيث الجيم واللام يشتركان في صفة الجهر وتنهضان بتأكيد الفخامة والإمتلاء والفعالية والقدرة على الإتصال والتماسك وعدم الخلو من الرقة والليونة.

ولعل في اقتران الإسم "جلال" باللقب "العزاوي" ما يسند هذا المنحى إذ يتراءى لنا أنه لقب مشتق من الفعل "عز" يعز فهو عزيز أي :أن في معاني حروفه ما يدلل على العزة والأنقة والشموخ لقد جيء به على هذه الصيغة الصرفية"عزاوي" /فعالي لتأكيد نسبته بالإنتماء الفعلي إلى كل ما هو عزيز ونفيس. وتكفي هنا الإحالة على ما تمثله العين المفتوحة(ع) والزاي الممدود(زا) من ثقل دلالي في بنيته الصوتية حيث تجليات الإشراق والسمو، الفعالية والبروز في العين الذي يصل – ربما– إلى مستوى التميز في الزاي ، يقول إياد الحصني : « ...حرف الذال–حرف الزاي:هذان الحرفان يدلان على معنى البروز،فان وجد أحدهما في كلمة فهذا يعني أنها إسم لشيء مادي ،أو حسي بارز(....) مثل زرع ، زهرا(....) لوز، إوز ،زرافة..... »[1] .

و ينضاف إليها الواو كحرف من حروف التشكيل والتصريف والتحويل بما يضيفه من معنى تحديد جنس الفاعل:مذكر، مؤنث، وعدد الفاعلين "مفرد،مؤنث،جمع"[2].وبهذه اللمسات الإيحائية ترتسم بعض ملامح صورة الإسم "جلال العزاوي"حيث يظهر كنموذج للإنسان المثقف الواعي، العارف، المدرك، البصير بالأمور الحاصلة في الشأن الجزائري العام قبل وبعد موجة التغيرات العنيفة التي هزت البلاد والعباد،موجة مربكة لفكر المثقف الذي ارتج عقله وركبته الحيرة ولبسه الهم السياسي وقضايا الوطن المتصدع فكان الإنسحاب في صمت وهدوء تعبيرا عن الرفض وعدم الرضا ومن تجليات ذلك نصيا: «... لقد ارتبطت بالأستاذ جلال العزاوي الذي كان يدرس في كلية الهندسة المعمارية،أصبح حبيبها وخطيبها (....)،قال لها يوما تمنيت لو عشت في زمن بومدين (....) كان رجلا رائعا »[3].

***جيلالي العيار :**

ارتبط إسم "جيلالي" في الذاكرة العربية وخاصة المغاربية منها بمدلول ديني لاقترانه بإسم "عبد القادر" ذلك الرجل العالم، الصوفي ،الزاهد،التقي الذي عرف بصلاحه وورعه حتى عد من أولياء الله الصالحين، وقد درج المسلمون عبر الزمن قديمه وحديثه على تسمية أبنائهم بهذا الإسم إما مفردا"عبد

---

[1] – *ينظر إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص 26.*

[2] – *ينظر المرجع السابق ، ص 60*

[3] – *الرواية ، ينظر الصفحات ، 69.50.38.*

القادر" ،أو"جيلالي"، أو مجملا "عبد القادر الجيلالي" تبركا به على أمل أن يحمل الأبناء بعضا من صفاته وخصاله الفاضلة.

والدارج أن هذه الصفات بقيت راسخة في الذاكرة الجمعية العربية والمغاربية، وتظل معها البنية الصوتية لهذا الإسم أيضا تدور في فلك الإيحاء بعلو المنزلة حيث "ج...ل..ل" تجمع بين معاني الشدة والفخامة العظمة والرفعة والتماسك ، ومن ثمة فإن المعنى السيميائي اللإسم "جيلالي"لن يتضح معناه إلا بإحضار"العيار" اللقب الذي ألحق به ،وهو اللقب المختلف في معناه من منطقة إلى أخرى،بحيث نجد عندنا مثلا أن "العيار"ارتبط مدلوله بمعدن الذهب و الفضة فيكون "العيار" هو الشخص الذي يقوم بتشخيص المعدن وتمييز صحيحه من زيفه،يقدر ثمنه وله معنى آخر يقول د/مبروك كواري: « ... وهي مهنة يقوم بها شخص/ أشخاص في الأسواق اليومية ،أو الأسبوعية، فيقوم بوزن البضاعة ونقلها،ويعطى له مقابل زهيد على صنيعه هذا،وهي مهنة تكاد تشبه التسول،لكن هي مقرونة بحدة الذكاء والخداع والغش والتدليس،لأنه بعمله هذا يرضي جميع الأطراف رغم ما قد يشوب البضاعة من عيوب... »[1].
ورغم هذا التباين في تحديد مفهوم"العيار"إلا أن ذلك لا يمنع من استشفاف عناصر التقاطع بين المعنيين فهما لا يخلوان من التدليل على ما قد يشوب هذه المهنة من غش وتدليس و تسويف بما يتصف به الشخص"العيار"من حيل وخداع لتسويق ما يشترى ويباع .

ويقودنا فضول تحليل البنية الصوتية للقب "العيار" إلى تظهير ما يحمله من إيحاءات حيث تتجاور: "ع، ي..ر" حيث العين فيه أقرب للإيحاء بالشدة والصلابة والقطع ومختلف العيوب وأبعد عن الإيحاء بالإشراق والسمو والرقة، أما الياء والراء في مثل هذا اللقب لاشك أنهما ينحصران دلالته على المطب في الياء، وعلى منابع الحرارة في الراء وما يحوم حولهما من غش وسعير ولهب مما يجعل اللقب"العيار" لا يغدو أن يكون إلا دالا تتجمع فيه كل مدلولات المكر، الغدر، الحرق ،الصلابة ، مع ما يلازمها من ذكاء حاد وتخطيط محكم .

وهكذا ينكشف الحجاب الذي كان يتقنع به الإسم "جيلالي".إنه جيلالي/الظاهر المزيف و"عيار"في الباطن و الحقيقة ،يتأكد هذا المعنى السيميائي المركب من وجهين بما يقدمه هذا الكشف الدلالي الذي يتوضح فيه ما بين الظاهر والباطن، المعلن و المستتر،الزيف والحقيقة ،من تظاهر بالرقة والمروءة، لكنه في الحقيقة جنوح متلهف نحو مزالق الشهوة،حب التملك،مسارب النفوذ، سلطة القرار على مستوى الباطن، يقول السارد:<<...استقبلها جيلالي العيار باسما ولما جلست قربه خطف منها قبلة ثم وضع هاتفه المحمول على أدنه اليمنى (....)،ثم راح يتحدث بصوت آمر، اسمع يا عبد الله، أنت

---

[1] – مبروك كواري ،سيمياء الشخصيات في رواية عائلة من فخار/محمد مفلاح ،مجلة الباحث مخبر اللغة العرابية،جامعة عمار ثليجي،الاغواط ، العدد6،أفريل 2011 ، مطبعة بن سالم ،الأغواط، الجزائر،صص164، 165 .

المسئوول الوحيد عن البضائع ،ضعها في المخزن لا تسلمها إلى دحمان البزناس حتى يدفع ثمنها،أطلب منه أن يدفع ديونه السابقة »[1] .

وهي المدلولات التي ينزاح بها الإسم "جيلالي" سيميائيا إلى نقيض ما هو متداول في الثقافة الاجتماعية المغاربية ،هذا الإسم الذي يبدو منسجما في دلالاته أيضا مع اللقب "العيار" المأخوذ من الفعل "عير" أي قيم،قاس،شخص،وزن...إلخ [2] .

وكأن تشاكل الاسمين :"جيلالي- العيار"يرسم معالم وأبعاد شخصية لإسم واحد مزدوج التركيبة في صفات أحادية النفاذ،تفصح عن تركيبة ألوان ذرات ريح التحول، صورة أنموذج اقتصادي، متوحش، شرس، فتاك، متقلب لا يرحم، وهو ما تشخصه العلامات النصية الآتية:

« لن تنفلتي من قبضتي يا خروفة"(....)،سأجعل منك فتاة ساقطة في بيت "صباح الرمية (...) ، أحب أن أراك الليلة في الشقة الشاغرة وإلا سأفضحك »[3] .

*** سارة المراجي :**

الإسم "سارة"علم مؤنث: « أرامي وليس عبريا ومعناه الأميرة،السيدة الفاضلة،ويدل أيضا على من يدخل السرور على الناظرين و السامعين » [4]. بيد أن هذه المعاني تبقى مرهونة بما في مكونات الإسم صوتيا من إيحاءات قارة ،أو حافة و بما ستفصح عنه السياقات النصية والعلاقات التفاعلية بين هذه الشخصية وغيرها الأخرى من مدلولات تثبت ،أو نفي ،أو ترجح إيحاءات معنية على حساب أخرى، ورهينا أيضا باللقب الذي الحق به،وبمقتضاها جميعا تتحدد هوية التركيبة الاسمية "سارة المراجي"ومعناها السيميائي.

إن الإسم "سارة"مركب من التشكيلة الصوتية :"س..ر"حيث السين والراء يشتركان في الإيحاء بالنعومة والرقة والنظارة،لكنهما ينفصلان في تراوح دلالة السين بين الانزلاق والامتداد ،أو الاستواء كما يقول "إياد الحصني" في سياق حديثه عن معاني السين: « ...كل كلمة تحوي حرف السين ضمن حروفها تدل على إسم لشيء مادي، أو حسي سوي أي الاستواء بمعناه الحرفي والمجازي » [5]. وفي دلالة الراء على التحرك ،الربط وضم الأشياء.

---

[1] - الرواية ص 52.

[2] - ينظر موقع الباحث العربي http//www.baheth.info/ بتاريخ :2012/11/06

[3] - الرواية، ص 84.

[4] - ينظر موقع الباحث العربي http//www.baheth.info/ بتاريخ :2012/11/06

[5] - ينظر إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص 41.

ولما كانت السين في أول الكلمة وممتدة إلى الأعلى (سا) فإن ذلك يعني ترجيح صفة الإحساس بالامتداد إلى الأعلى مع عدم التجرد من الرقة والنعومة طبيعية كانت ،أو مصطنعة .

أما اللقب "المراجي"فإن معناه قياسا على مادة حروفه فنزعم أنه مأخوذ من مادة :"م،ر،ج" وفعله مرج يمرج،ومنه مارج،مروج ....الخ ،وفي القرآن الكريم وردت هذه الكلمة في قوله تعالى: «...مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان » [1] ،ومعنى الآية أن الله عزوجل أرسل العذب والملح في مجاريهما يتجاوران ،أو يلتقي طرفاهما، وبينهما حاجز أرضي ،أو من قدرته تعالى لا يطغى أحدهما على الآخر[2] ، ومهما كان المصدر الذي أشتقت منه كلمة "مراجي" فهي كما نعتقد تجري مجرى المسلك، أو المعبر،وهو إعتقاد تسنده ما تتيحه المقاربة الصوتية في بنية "المراجى"من تطابقات،أو تقاطبات بينها وبين مدلولات الإسم "سارة"،ولا سيما وصوت "الراء"متواجد في كليهما مما يؤكد حضوره المؤثر بما هي متعلقة بالحركة وما ينبثق عنها من حرارة قد تشتعل فتنقلب لهبا حارقا.

إنّ ما يرجح هذا الإنقلاب المتوقع تموضع "الميم" على رأس اللقب "مراجى" بدلالات الجمع والضم والكسب والرضاع والحلب (.....)،والتوسع والإنفتاح[3]،فضلا عن تواجد الجيم في آخره بما يمنحه من فخامة وامتلاء .

هكذا تتداعى إيحاءات أصوات "المراجي" لتجر خلفها صفات متاهة الإمتداد، وشراهة المص والجنوح نحو إغراءات الفخمة والامتلاء .

وهكذا أيضا يحضر الإسم "سارة" متحررا من معناه المعجمي الى النقيض، ويمتد اللقب "مراجي" في نوع من الشمولية والاحتواء للإسم "سارة" داخل المتن السردي فتقول مخاطبة يوسف ولد الفخار: « .. أنا لم أخدعك كما تظن (....)،أنا من عائلة محترمة ولا أحب الجري وراء السراب »[4] ،وهي التي كانت تردد قبل هذا التحول : « ...أحبك يا يوسف (....) مازلت في مقتبل العمر ثم إنني أحبك لأنك شاب طيب ورائع »[5]

إن "سارة المراجى" حسب هذا المسار هي شكل من أشكال تمظهرات التحول الإجتماعي الحاصل في جزائر ما بعد المأساة الوطنية حيث الغرق في أوحال الإنسياق المادي،الإنزلاق الاخلاقي ، التحرر الفكري الجارف.

---

[1] – القران الكريم ، سورة الرحمان ، مكية ، رواية ورش ، الآية :19و 20

[2] – جلال الدين ، محمد بن أحمد المحلي ، جلال الدين عبد الله بن أبي بكر السيطي ، تفسير الإمامين الجليلين ، مرجع سابق ص 709.

[3] – حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، مرجع سابق ، ص 41.

[4] – الرواية ، ص 89.

[5] – المصدر نفسه ، ص 60.

خاتمة /الشخصية وظائف وأبعاد:

لقد تبين لنا من خلال تحليل التشكيلات الإسمية لشخصيات الرواية انها تملك حمولة دلالية عميقة ،ويقع إستثمار تلك الشخصيات على أساس أنها رموز و عناصر بنائية تسند لها سلسلة من الوظائف التي تحتوي على أدوار مبرمجة بشكل مسبق ،فإذا كانت وظيفة العلامة هي وظيفة إختلافية في المقام الأول فإن نمط إشتغال الشخصيات لا يخرج عن هذا المبدأ ، ومنه فإن الشَّخصية تحدد إيجابا، أو سلبا من خلال خصائصها الذاتية وعلائقها بالشخصيات الأخرى تقابلا ، أو توافقا .إنها تمثل مراكز توجبه في القراءة والتأويل .

الهوامش :

- القرآن الكريم ، رواية ورش .
- محمد مفلاح،رواية عائلة من فخار، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،ط 1 . 2008 .
- إياد الحصني ، معاني الأحرف العربية ،ردمك الجزء الأول والثاني.
- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية (زقاق المدق)/ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995 .
- محمد عزام، النقد والدلالة ، نحو تحليل سيميائية الأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،1996 .
- فليب هامون سيميولوجية الشخصيات الروائية ،ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كليطو ، دار الكلام ، الرباط ،1990
- سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية ، رواية(الشراع والعاصفة لحنا مينا أنموذجا) دار مجدلاوي، عمان ، الأردن ط1 2003
- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990
- حبيب مونسي ، توترات الإبداع الشعري ، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر
- جلال الدين ، محمد بن أحمد المحلي ، جلال الدين عبد الله بن أبي بكر السيوطي ، تفسير الإمامين الجليلين ،الجزء الثاني،شركة الشهاب،الجزائر.

المقالات و الدوريات :

- مبروك كواري ،سيمياء الشخصيات في رواية عائلة من فخار/محمد مفلاح ،مجلة الباحث مخبر اللغة العرابية،جامعة عمار ثليجي،الاغواط ، العدد6،أفريل 2011 ، مطبعة بن سالم ،الأغواط، الجزائر.

المواقع الالكترونية : http//www.baheth.info بتاريخ :2012/11/06

http//www.al asmaaa.net ، بتاريخ : 2012/05/06 .

تخطيط السياسة اللغوية في الوطن العربي

د . دين العربي

جامعة سعيدة

الملخص باللغة العربية :

الحديث عن موضوع "السياسة اللغوية" في الفكر العربي بشكل عام لم ينل حقه المطلوب مقارنة بالقضايا الأخرى ذات الصلة،نحو "التخطيط اللغوي" أو "الأمن اللغوي" أو " اللغة والهوية" وغيرها من المواضيع ،وهذا ما يُستشف من خلال تصفح الإسهامات العلمية في مجال الدراسات اللسانية بشكل عام والدراسات السوسيو لسانية على وجه الخصوص ، وربما يرجع ذلك بداية إلى كون الحكومات العربية نفسها لا تولي الأهمية للموضوع ، ليبقى حبيس الشعارات والمناسبات ، فمن الصعب تحديد معالم واضحة للسياسة اللغوية في البلاد العربية ، إذ أن جل الحكومات تنتهج نهجا مذبذبا بين إعلاء مكانة العربية من جهة ، وإلغاء عوامل غلبتها من جهة ثانية ، فغياب سياسة لغوية إدارية واضحة هي السمة الغالبة في تعامل الدول العربية مع هذه اللغة ،لدرجة أننا لا نكاد نستشعر خططا واضحة وجريئة في هذا الصدد ، من هنا تسعى هذه الورقة البحثية إلى تعرية معوقات السياسة اللغوية في البلاد العربية والبحث في مسبباتها ، كما تسعى إلى اقتراح حلول لها .

Abstract

Peu de réflexions ont été portées sur la politique linguistique, dans le monde arabe, en comparaison avec les recherches relevant du même champ, comme la planification linguistique, les questions sur la sécurité/insécurité linguistiques, sur les rapports entre langue et identité, etc. Les maigres publications scientifiques en linguistique et, notamment, en sociolinguistique sur la politique linguistique témoignent, entre autres, du peu d'intérêt que portent les gouvernements arabes à la question. Ces derniers semblent hésiter, tous, entre la valorisation du statut de la langue arabe, d'une part ; et les vécus l'astreignant, d'autre part. Ces pays arabes auraient en commun l'absence d'une politique décidée, qui nous semble manquer de stratégies définie et courageuse vis-à-vis de la langue arabe. Ce document vise donc à exposer les obstacles de la politique linguistique dans les pays arabes et la recherche dans les causes, et vise également à proposer des solutions.

البحث :

اللغة القومية عنصر أساسي في حياة الشعوب والأمم ، فهي تيسر للأمة سبل التعاون والرقي في جميع مجالات الحياة ، وبها تفرض وجودها الذي قد ينقطع بموت اللغة ، لذلك فإن الأمم تنهج سياسة لغوية كمظهر من مظاهر وجود الأمة ، على اعتبار أنها "وجه من وجوه الحياة الاجتماعية للإنسان ، يحتاج الفرد إلى لغة كي يتعامل بها ، وهذه اللغة عرضة للتغيير حسب النظم السائدة في ذلك المجتمع"[1] ، من هنا يذهب الدارسون إلى دراسة عناصر اللغة السياسية – مثلا – كمظهر من مظاهر السياسة اللغوية ، نحو : المصطلحات والتعبيرات التي تعتمدها الأنظمة السياسية في البلاد .

1 – السياسة اللغوية في البحث اللغوي العربي :

وفي هذا الصدد فإن الحديث عن موضوع "السياسة اللغوية" ضمن أدبيات اللغة العربية لم ينل حقه بالشكل الكافي مقارنة بالقضايا الأخرى ذات الصلة،نحو "التخطيط اللغوي" أو "الأمن اللغوي" أو " اللغة والهوية" وغيرها من المواضيع ،وهذا ما يُستشف من خلال تصفح الإسهامات العلمية في مجال الدراسات اللسانية بشكل عام والدراسات السوسيو لسانية على وجه الخصوص،وهذه المحدودية سببها أن هذه الدراسات اتسمت في أغلبها بالنزعة التنظيرية والمفاهيمية،مع الإشارة إلا أن بعض الجهود النادرة في هذا الصدد تُحفظ لأصحابها الذين حاولوا التأسيس للموضوع بشكل جاد،إذ يفرض نفسه في هذا السياق كتاب "السياسة اللغوية في البلاد العربية" للعلامة المعروف وأحد أبرز رواد الفكر اللساني العربي عبد القادر الفاسي الفهري،فالكتاب يعدّ بحق استشرافا لما تتطلبه المراحل المقبلة التي تنتظر اللغةَ العربية في ظل الزوبعة التي تشهدها الرقعة الجغرافية التي تحتضن هذه اللغة،فالكتاب حصيلة نظرة ثاقبة لمجموعة من العوامل السياسية والجيوسياسية والديموغرافية التي أوجبت هذا الطرح القيّم بهدف رصد كل هذه التحولات من منطلق الحفاظ على الهوية العربية .

2 – مفهوم السياسة اللغوية :

"السياسة اللغوية" مصطلح يدخل ضمن قائمة مصطلحات اللسانيات الاجتماعية،ومفهومه واسع وشامل،وهو يقابل كلمة" politique linguistique" في اللغة الفرنسية،وكلمة" language Policy"في اللغة الإنجليزية،ويعرفها لويس جان كالفي "louis-jean calvet"بقوله:« نحن نعتبر أنّ السياسة اللغوية هي مجمل الخيارات الواعية المتخذة في مجال العلاقات بين اللغة والحياة

[1] – أحمد عبد الرحمان حماد : **عوامل التطور اللغوي** دراسة في نمو وتطور الثروة اللغوية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ، لبنان ، ط01 ، 1403هـ / 1983م ، ص190 .

الاجتماعية،وبالتحديد بين اللغة والحياة في الوطن »[1] ، كما يحيل هذا المصطلح على شكل من أشكال القرارات التي يتخذها الفاعل الاجتماعي بغرض توجيه لغة أو عدة لغات متنافسة في وضع ما،أو هو محاولة بناء تصور معين بهدف حماية لغة ما أو توجيهها انطلاقا من العلاقة التي تفرضها الحياة الاجتماعية باللغة .

من هذا المنطلق "سنطلق تسمية السياسات اللغوية على القرارات التي تختص بالعلاقات بين اللغة / اللغات والحياة الاجتماعية"[2]،وبشكل عام فإننا نفهم من كلمة "سياسة لغوية" كل أشكال القرارات التي تضطلع بها الدول والحكومات أو الفاعلين الاجتماعيين أو المالكين لسلطة القرار،فتنتج عنها خطط مصادق عليها تنص على سياسة لغوية معينة تحتضنها الدساتير،وتهدف هذه السياسة إلى خلق علاقة وطيدة بين اللغة والمجتمع أولا،ثم بناء تصور يصبو إلى إحياء لغة أو اعتمادها أو عصرنتها،أو تغليب لغة على أخرى،أو خدمة توجه فكري أو سياسي أو ثقافي أو غيره، وهذه الخيارات تدرس في العادة دراسة علمية كي تلامس الأهداف المرجوة .

3 – السياسة اللغوية في مراكز صنع القرارات :

"السياسة اللغوية" قد"تكون ضمنية عندما تنشط القوى الاجتماعية وهي تحت مؤثرات كثيرة،غير أن النصوص الرسمية عادة هي أكثر ترجمة لها،ومن هنا يكون التدخل جليا بهدف تعديل توجه القوى الاجتماعية التي ترجح الكفة للغة على حساب لغة أو لغات أخرى قيد الاستعمال"[3]،وفي هذا المقام ينبغي الانتباه إلى "التشريع اللساني" الذي يمثل جزءا من تصورات "السياسة اللغوية"،و"السياسة اللغوية" التي تمثل توجها كاملا للمجتمع وفق سياسات عامة،وما "التشريع اللساني"سوى نتاج لتصورات السياسة اللغوية المستهدفة.لأن الساسة اللغوية تتحدد انطلاقا من ممارسات لغوية معينة.

---

[1] – لويس جان كالفي : **حرب اللغات والسياسات اللغوية**،ترجمة : حسن حمزة،المنظمة العربية للترجمة،شارع البصرة،الحمراء،بيروت،لبنان،ط01،2008م،ص221 .

[2] – ينظر : لويس جان كالفي : **علم الاجتماع اللغوي** : ترجمة : محمد يحياتن،دار القصبة للنشر، الجزائر، ط01،2006،ص111 .

[3] – louis – jean rousseau : **élaboration et mise en œuvre des politiques linguistiques** , office québécois de la langue française , Québec , canada , p58.

تنتهج التدابير في السياسة اللغوية نمطا يستجيب للمشكلات اللغوية المترتبة عن عوامل "يسببها الرخاء الاقتصادي الذي يفرض توحيد أشكال لغوية وتقريب الفجوة الحاصلة بينها،وبخاصة إذا تطلب الوضع اتصالا بين أفراد هذه اللغات"[1]،ما يجبر القائمين على توجيه لغة أو عدة لغات يجمعها حيز مكاني واحد (حقيقي أو افتراضي)،فيتم التدخل وفق هذا الصدد إما لتوجيه الاستعمال أو تنظيمه،وذلك بالنظر على مستوى رسمي وبرعاية سياسية في المصطلحات واللغات،وإكسابها بعدا استراتيجيا بنظرة مستقبلية،والنماذج في هذه المسألة كثيرة ومتنوعة في العالم،فمنذ فترة "تعمل رسميا في فرنسا لجان وزارية للمصطلحات مكلفة بإتمام رصيد أنواع اللفاظ المختص التي تتطلبها العلوم والتقنيات،وذلك تحت رقابة الأكاديمية الفرنسية،وعلى صلة مبدئية مع الدوائر المعنية في سائر البلاد الفرنكوفونية"[2] و"السياسة اللغوية" تتموقع في مستوى تحديد الأهداف العامة وتوقع النتائج بهدف تغطية كل مستويات النشاطات أو الوضعيات التواصلية المتواجدة في المجتمع .

4 – مظاهر السياسة اللغوية في التاريخ العربي

قد يبدو لكثيرين أن السياسة اللغوية تدبير حديث في الفكر العربي،وأنّه لا أثر لهذا الموضوع في تاريخ العرب،غير أن الحقيقة عكس ذلك تماما،إذ أن مظهر السياسة اللغوية يكاد يصرخ ملء فيه معلنا بوجوده،فإننا إذا أطلقنا " تسمية السياسات اللغوية على القرارات التي تختص بالعلاقات بين اللغة والحياة الاجتماعية"[3]، سنلاحظ في تاريخ العربية عددا كبيرا من القرارات في هذا الصدد .

أ – عهد الخليفة عمر بن الخطاب :

تمثل تدابير عمر بن الخطاب للحفاظ على السلامة اللغوية أحد أبرز مظاهر السياسة اللغوية في عهده ، كما تمثل أحد أبرز المواقف والتدابير التي تبناها الخلفاء الراشدون على اختلاف توجهاتهم ومواقفهم حيال استفحال اللحن في لغة العرب،فقد رَوَوْا أنّ"عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه أمر ألاّ تُطلب قراءة القرآن الكريم إلاّ من عالم باللّغة،عندما سمع مقولة أعرابيّ: « إنْ كان الله قد برئ من

---

[1] – ينظر : إبراهيم صالح الفلاي : **ازدواجية اللغة** (النظرية والتطبيق)،مكتبة الملك فهد الوطنية،الرياض،المملكة العربية السعودية،ط01،1417هـ / 1996م،ص61 .

[2] – روبير مارتان : **مدخل لفهم اللسانيات** ، ترجمة : عبد القادر المهيري ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت، لبنان ، ط01 ، 2007 ، ص172 .

[3] – ينظر : لويس جان كالفي : **علم الاجتماع اللغوي**،2006،ص111 .

رسوله فأنا أبرأ منه » لأنّهم تلوا له من قوله تعالى : [أَنَّ الله بريءٌ مِنَ المشْرِكِينَ ورَسُولُهُ][1] (بجرّ رسول)"[2]، إذ الأصل فيها الرّفع على أنها مبتدأ،خبره محذوف يقدر بـ (بَرِيءٌ) .

لقد عرّفنا التّاريخ على عمر رضي الله عنه،فهو الرّجل الّذي لا ينقصه ذكاء ولا قدرة،لكنّه على الرّغم من ذلك لم يتعدَّ هذا الإجراء البسيط،بل إنَّ الّذي يؤكّد شعور الرّجل بخطورة اللّحن هو شدّته في معالجته فقد" كتب لأحد ولاّته يَومًا أنْ قنّع كاتبك سوطا لأنّه كتب كتابا لحن فيه "[3]، ولا نعتقد أنّ ابن الخطّاب بفطنته تلك لم يفكّر في الأمر،وإنّما فكّر في ضابط فعّال له،أو أنّه كان على علم بأنّ الإجراء الحقيقيّ لم يحن وقته بعد،على اعتبار أن الرجل أولى جل اهتمامه إلى إصلاح شأن الرعية .

ب – عهد عثمان بن عفان :

فيما يتعلق برسم السياسات اللغوية للغة العربية يعد أمر الخليفة عثمان بن عفان (ت 35هـ) عندما جمع القرآن الكريم في مصحف واحد وأحرق بقية المصاحف مظهرا من مظاهر رسم السياسة اللغوية،وهو تدخل متعمّد،بني على توجه إصلاحي،فصحيح أن الدافع الديني كان أقوى في هذه المسألة،غير أن مسعى توحيد لغة العرب كان مطلبا ملحا وسط ظروف العصر التي اقتضت أن تفتح دولة الإسلام الجديدة الباب على مصراعيه أمام سائر الأمم،وقد اعتمد هذا التدبير على التخطيط لحفظ اللغة العربية وتوحيدها من خلال توحيد النص القرآني .

ج – عهد الخليفة علي بن أبي طالب :

أما عهد عليّ بن أبي طالب،فكان أكثر العهود خطرا على القرآن الكريم ولغة العرب،وهذا معروف في تاريخ العربية،هذا الوضع اقتضى تدبيرا فاصلا،وسياسة تُحكم القبضة على زمام الأمور تحاشيا للانزلاق الذي قد يضرّ مظاهر أصالة العربي ولغته،وفي هذا الصدد يُشهدنا التاريخ على تدابير حكيمة كانت فاصلة في عصرها،بل إنها كانت سباقة إلى التأسيس الصحيح للفكر اللغوي العربي،فالروايات في مسألة وضع النحو العربي مثلا – على اختلافها – تشهد حسن تدبير الخليفة علي في الإمساك بزمام الأمور خوفا على الذكر الحكيم أولا ثم خوفا على لغة العرب،ولعل مقولة أبي الأسود : « يا أمير المؤمنين ذهبت لغة العرب،ويوشك إن تطاول عليها زمان أن تضمحلّ »[4] كانت الدافع الأساس لعلي في نحو حل

---

[1] – من قوله تعالى في الآية 03 من سورة التّوبة : [وَأَذَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ فَإِن تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِن تَوَلَّيْتُمْ فَاعْلَمُواْ أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِي اللَّهِ وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ].

[2] . السيوطي عبد الرحمان بن أبي بكر : **سبب وضع العربية**،تحقيق مروان العطية،دار الهجرة (دمشق)،ط1، 1988م،ج1ص35.

[3] . ابن جني أبو الفتح عثمان : **الخصائص**،تحقيق محمد علي النجار،عالم الكتب (بيروت)،(د،ر،ت،ط) .ج2،ص8.

[4] . ينظر : الموصلي أبو الفتح ضياء الدين : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،تحقيق محمد محي الدين عبد

يوقف زحف الخطر الداهم على لغة العرب،فالأمر سواء إذا وضع النحو أو أمر بوضعه أو وضع أبوابه الأولى،لأن أبا الأسود لم يكن ليضع ما وضعه إلا بإيعاز من أمير المؤمنين،فهذا في تقدير الشرعية يحتاج إلى قرار سياسي .

الروايات تختلف كثيرا حول تحديد صاحب هذا التدبير وكيفيته،غير أن هذه الروايات على اختلافها إنما تؤكد مسألة لا تخلو من السياسة مظهرا وتنفيذا،فحتّى الّذين نسبوا التدبير لعليّ نسوا بأنّ الرّجل "كان مشغولا بإعداد الجيوش حين ذهب إلى العراق والكوفة لحرب معاوية وبأنّه كان مشغولا أيضا بحرب الخوارج"[1]، إنّ الأكثر تماسًّا مع المنطق هو أنّ عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان الأقرب إلى هذا التدبير السياسي الذي تمظهر على شاكلة تأصيل لغوي،إذا أخذنا ظروف العصر ومؤهّلات الرّجل بعين الاعتبار ،وبخاصّة إذا علمنا أنّ الأمّة لم تخلُ من المؤهّلين لمثل هذا العمل من غير أبي الأسود ،"وحتّى الّذين نسبوه لعليّ اتُّهِمُوا بأنّهم إنّما حاولوا أن ينسبوه لشيعي،أو أنّ الّذين نسبوه لأبي الأسود فعلوا ذلك لأنّ الرّجل كان يتشيّع له"[2]، كل ذلك إنما يشهد بمظاهر الصراعات والاختلافات التي كانت بحاجة في حينها إلى عقل مدبر،ويد رشيدة تحسن سياسة الأمور.لأنها في الأحوال جميعها تبقى اختلافات بنيت على توجهات مختلفة،إذ من الواضح تماما أن أصحابها كانوا يهدفون إلى تحقيق أهداف معينة غذتها تلك الصراعات السياسية التي تلت عهد علي .

د – عصر بني أمية :

وأما عهد بني أمية فقد كان الحكام مشغولين بالفتوحات وتثبيت أركان الدولة وتمكين أجهزتها ومؤسساتها المدنية والسياسية والإدارية وهذا لم يكن بالأمر الهين،فكان ضروريا أن يعطوا لهذه المسألة الأولوية دون غيرها،لذا فإنهم قد أبقوا على بعض اللغات الأجنبية مستخدمة في أهم أجهزة الدولة، فقد بقيت اللغة الفارسية مستخدمة في ديوان الخراج في العراق وبلاد فارس وبقيت اللغة اليونانية مستخدمة في ديوان الخراج في مصر والشام،وكان الأمويون في كل ذلك يفكرون في إحياء اللغة العربية بدءا بالتعريب ووصولا إلى أجهزة الدولة،بدليل أن عملية "التعريب لم تبدأ إلا في منتصف خلافة عبد الملك بن مروان"[3] نحو سنة (74 هـ- 693 م) تقريبا،واستغرقت نحو نصف قرن،لأن "آخر ديوان تم تعريبه كان ديوان

الحميد،المكتبة العصرية (بيروت)،(د – ر – ط)،1995م،ج1،ص31.

[1] . المصدر نفسه ،ص16.

[2] . شوقي ضيف : **المدارس النحوية**،دار المعارف (القاهرة)،ط07،1992م،ص15.

[3] – أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم : **الفهرست**،تحقيق رضا – تجدد،ط01،دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج07،ص301 .

خراسان (129 هـ- 746 م)"[1]،فكان التعريب مطلبا من مطالب التفتح،ومسعى من مساعي تقوية الدولة وفرض هيبتها .

لقد انتبه الحكام الأمويون إلى ضرورة إعلاء شأن اللغة العربية في دولتهم،لذلك فإنهم انطلاقا من هذا التفكير سخروا جهود الدولة سياسيا لخدمة هذا الغرض،بدليل أن في"عهد الخليفة عبد الملك (685م – 705م) اتخذت إجراءات هامة أدت إلى ترسيخ مواقع اللغة العربية وتقوية قواعدها وأصولها،فقد اعتمدت العربية لغة رسمية في دواوين الدولة ومؤسساتها،حالت مكان اللغة اليونانية التي كان يستخدمها الموظفون البيزنطيون القدامى الذين جاؤوا لخدمة اللغة العربية، وخاصة في مصر وسوريا، أما في المقاطعات الإيرانية فقد أخذت اللغة العربية مكان اللغة الفارسية الوسطى"[2]، والحقيقة أن هذا الإجراء أدى إلى ترسيخ اللغة العربية، ما أدى إلى زيادة هيبتها كلغة حكومية،والحقيقة أنه لم تنقص الحكام الأمويين الهمة ولا كانوا غافلين عن أهمية وجود واجهة مشرفة للغة العربية،ولكن كانت تنقصهم الوسائل فقط .

هـ – عصر بني العباس :

في عصر بني العباس بدأت الترجمة تنحو منحى تأسيسيا سليما،فقد قدم الحكام جميع التسهيلات للعلماء الذين اضطلعوا بهذا العبء،فكثير من "الموظفين غير العرب كانوا يعملون في دواوين الخراج اضطروا لتعلم اللغة العربية عند ما اقتضت السياسة تعريب هذه الدواوين كشرط لاستمرار العمل فيها"[3]،ولعل ذلك كان سببا قويا في ذيوع اللغة العربية وانتشارها على أوسع نطاق في بلاد تفتحت بشكل كلي على التطور الحضاري الكبير الذي كان في مصلحة حركة ترجمة العلوم النقلية والفلسفية .

5 – هل توجد سياسة لغوية في البلدان العربية ؟

من الصعب تحديد معالم واضحة للسياسة اللغوية في البلاد العربية،ونقصد بالسياسة اللغوية في هذا الصدد ذلك التخطيط الذي تهدف به الأنظمة إلى تناول لغوي معين ، فالسياسة اللغوية في الوطن العربي لا تتمظهر سوى في ذلك الرصيد اللغوي الجديد الذي تفرضه حالة سياسية كمظهر من مظاهر التطور اللغوي ، إذ تدخل ألفاظ جديدة ميدان الاستعمال ليتحدث بها الناس عامة ،"فللنظم والعقائد

---

[1] – المصدر نفسه .

[2] – صالح بلعيد : **منافحات في اللغة العربية**،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري،تيزي وزو،الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر،ط01،2006م،ص60 .

[3] – ينظر : أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم : **الفهرست**،ج07،ص301 .

والتقاليد والعادات أثر في ذلك ، كما أن للمستوى الثقافي والبيئة أثر لا يقل عن ذلك أبدا"[1] ، فكلمة (الشفافية) – مثلا – مصطلح أصبح من أكثر المصطلحات السياسية تداولا على مستوى الخطاب الإعلامي العربي ، والملاحظ أنه يحظى بتسابق الجميع نحو طرحه كشعار سياسي وحزبي ، أو كشعار يمثل توجها سياسيا معينا ، وإن جاز تمثله على شكل بصمة لسياسة لغوية معينة ، على أنه يقصد به التعبير على النهج الواضح المتخذ في سياسة أمور البلاد والعباد .

فجل الحكومات تنتهج نهجا مذبذبا بين إعلاء مكانة العربية من جهة،وإلغاء عوامل غلبتها من جهة ثانية،فغياب سياسة لغوية إدارية واضحة هي السمة الغالبة في تعامل الدول العربية مع هذه اللغة،فعدا منجزات ضئيلة تتمظهر في مناسبات تُصرف فيها الأموال الطائلة نحو إقامة المهرجانات والملتقيات وغيرها فإننا لا نكاد نستشعر خططا واضحة وجريئة في هذا الصدد،ولعل السبب الرئيس في ذلك مرتبط بعوامل تاريخية وأوضاع جيوسياسية آنية،بدليل أن "التبعات الكولونيالية التاريخية فرضت مغالطات تنطوي على فكر تغليبي،تغذيه خلفيات تعمل على ترسيخ فكر دعوي نحو اندثار العربية لصالح لغات غالبة"

[1] . إبراهيم السامرائي : **التطور اللغوي التاريخي** ، دار الأندلس ، بيروت ، (لبنان) ، ط03 ، 1983م ، ص27 .

[1]،على أن الدول العربية تقف عاجزة أمام هذه القوة التي تكاد تمتص كل الجهود الأدبية التي تقف ضد هذا التيار .

إن الحياد الذي تلتزم به الدول العربية حيال هذه المسألة ساعد على تقوية ذهنيات شاذة مختلفة المشارب،فمنها من تشجع استعمال اللهجات المحلية على حساب الفصحى،وأبرز سمة تتمثل بها هذه الظاهرة على مستوى الإعلام الحكومي ترجمة المسلسلات الأجنبية باللهجات المحلية عوض اللغة العربية الفصحى،وكذا ظهور قواميس تترجم اللغات الأجنبية إلى لهجات محلية،ومن ذلك ظهور قواميس إنجليزية – مصرية،وألمانية – مصرية،وفرنسية – مصرية،إنجليزية – جزائرية أو مغربية،وألمانية – جزائرية أو مغربية،وفرنسية – جزائرية أو مغربية وهكذا ...

بالإضافة إلى هذا كله هناك من يعتبر اللغة الأجنبية (بوصفها لغة الحضارة) "غنيمة حرب"[2]،وإن غياب تدخل سياسي واضح سمة جلية في جل البلاد العربية،والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة،إذ أن هذه المعطيات كلها مثلا جعلت "مندوبي الطلاب الأزهريين الذين يمثلون أكثر من سبعين بلدا إسلاميا يتقدمون باحتجاج لإدارة الجامعة على الصعوبة التي وجدوها في مزاولة الدراسة الجامعية،حيث يأتون من بلدانهم ملمين بمستوى معتبر من اللغة العربية الفصحى أصلا،إلا أنهم يفاجأون بواقع مر يهدد بمحور ما عرفوه من لغة فصحى في بلدانهم،فضلا عن تعلم الجديد من هذه اللغة وذلك بطغيان استعمال اللهجة الدارجة المصرية في كل شيء حتى في بعض المدرجات الجامعية،ما يضطر الطلبة إلى العيش في عزلة عن المجتمع المصري قبل الاضطرار إلى تعلم اللهجة المصرية،وهذا دائما على حساب الفصحى "[3]،هذا النموذج عام في منابر الدول العربية،فإن كانت هذه الدول لا تولي أهمية للفصحى بإصدار قرارات في هذا الشأن في مواقع حساسة كالأزهر الشريف أو الزيتونة أو البرلمانات وغيرها فأين ستبرز معالم السياسة اللغوية ؟

العرب بشكل عام أخفقوا في تحقيق الوحدة القومية،ولعل أبرز مظاهر هذا الإخفاق تتمثل في المجال الاقتصادي والسياسي،كما فشلوا في حل القضايا المصيرية ذات الصلة بالهوية والتربية وغيرها،إذ كان عليهم وسط هذا الزخم الحضاري أن يسعوا إلى وحدة اللسان الفصيح،فهم عاجزون حتى على رسم سياسة تربوية توحي بهذا المسلك،بل إن الأمر وصل ذروة الخطورة عندما تركت بعض الحكومات العربية مؤسسات أجنبية تتحكم في سياساتها التربوية مقابل الموافقة على القروض،أو مقابل تنازلات قد لا تعود على البلاد العربية بالنفع،وما الإصلاحات التربوية التي أقرتها بعض الوزارات التعليمية العربية في نهاية التسعينيات سوى مظهر من مظاهر هذه السيطرة،فبعضها قامت بإلغاء نصوص الدعوة إلى القومية،وبعضها قلص من حجم ساعات حصص اللغة العربية لصالح لغات أجنبية بدعوى أنها لغات العلوم،وبعضها الآخر عزز التعليم باللهجات المحلية بدعاوى التيسير .

---

[1] – ينظر : أحمد بن نعمان : **مستقبل اللغة العربية بين محاربة الأعداء وإرادة السماء**،دار النعمان للنشر والتوزيع، 2014م،ط01،ص57 .

[2] – المرجع نفسه،ص57 .

[3] – ينظر : أحمد بن نعمان : **مستقبل اللغة العربية بين محاربة الأعداء وإرادة السماء**،ص58.

6 – مظاهر السياسة اللغوية في قطاع التعليم العربي :

إن أبرز القطاعات التي يمكن أن تُبرز المكانة الحقيقية للغة في البلاد هو قطاع التعليم على اعتباره أبرز مقومات الدولة الحديثة،فالبلبلة اللسانية ما هي سوى مظهر من مظاهر البلبلة في الهوية،ومن ثم يتبين أثر وسائل الإعلام سلبا أم إيجابا،والملاحظ في البلاد العربية على شساعتها أنه لا يكاد يسمع سوى ألسن المثقفين متعالية بأصوات الدعاوى إلى الوحدة اللسانية،" فضلا عن أن هناك مشروعات خطيرة منها : استبعاد اللغة العربية من بين اللغات العالمية في هيأة الأمم المتحدة والمنظمات التابعة لها،ومشروع تشجيع اللهجات العامية في الوطن العربي،ومشروع تعليم مواد المعرفة باللغة الانكليزية في المدارس الخاصة والجامعات الخاصة في دول الخليج العربي،ومشروع اتهام اللغة العربية بالصعوبة وعدم مواكبة روح العصر واستيعاب العلوم المعاصرة،والدعوات التي تهاجم عمود الشعر العربي وتخليص المناهج منه ووضع الشعر الحديث مكانه في الكتب المدرسية"[1]،ومن هنا فإن السؤال الذي يبدو ملحا : ما الإجراءات التي اتخذتها الحكومات العربية حيال هذا الخطر الدائم ؟

7 – حظ السياسة اللغوية من مواد الدساتير العربية :

الحقيقة أنه ثمة مفاهيم تغيب عن السياسيين العرب،وما مرد ذلك سوى لكون مناصب المسؤوليات الحساسة تكاد تكون شاغرة،أو لنقل غياب المثقفين وأهل الاختصاص كان ومازال سببا رئيسا في كل ما يحدث،وفي هذا الشأن ينبغي لهؤلاء أن يدركوا أنّ اللغة لم تعد " مجرد أداة اتصال نعبر بواسطتها عن المفاهيم والأفكار والقيم ونحفظ بها التراث الثقافي والعلمي فحسب،وإنما أخذت تلعب دورا رئيسا في عملية التنمية الروحية والاجتماعية والعلمية والتكنولوجية،وأصبحت وسيلة أساسية من وسائل توحيد الأمة فكريا وسياسيا،ذلك لأنها عنصر جوهري من العناصر المكونة للثقافة والفكر وتتجاوز أهميتها التعبير إلى التغيير،بحيث تؤثر القوالب اللغوية في البنيات الفكرية"[2]،من هنا نجد الحكومات المعاصرة التي تسارعت خطاها نحو التطور على جميع الأصعدة تولي الأهمية إلى تخطيط سياسات لغوية حقيقة،وهذا من منطلق وعيها بأن السياسة اللغوية جزء من السياسة العامة،تهدف إلى التطلع إلى الأحسن،فشجعت على تنمية اللغة القومية،كما شجعت البحوث في هذا الموضوع،وأقامت المؤسسات التي تخدم هذا الغرض .

تعتمد الدول العربية اللغة العربية لغة رسمية في البلاد،وهذا واضح في المواد الأولى من دساتيرها،ومع ذلك نجد ما يشير إلى عكس ذلك تماما،ومن الأمثلة الواضحة في هذا الشأن (تونس والجزائر والمغرب) التي أعلنت غداة استقلالها أن الإسلام هو دين الدولة،وأن اللغة العربية هي اللغة الرسمية فيها،ومع ذلك وبعد مرور سنوات على الاستقلال كانت اللغة الفرنسية تُستعمل على نطاق واسع في المجتمع بل حتى في الإدارات والخطابات الرسمية،وكانت الفرنسية في الواقع هي اللغة المسيطرة،"ففي المملكة المغربية على سبيل المثال رفض البريد قبول برقيات مكتوبة باللغة العربية بُعَيْد الاستقلال،وكانت

---

[1] – ماهر خضير هاشم : **قراءة في كتاب (العربية والأمن اللغوي)** للدكتور زهير غازي زاهد،مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية– المستودع،مجلة علمية بحثية متخصصة صادرة عن جامعة بابل العراقية،المجلد /19،العدد /4 / كانون اول / 2011،ص127 .

[2] – علي القاسمي : **تخطيط السياسة اللغوية في الوطن العربي ومكانة المصطلح الموحد**،مجلة اللسان العربي،مجلة صادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،مكتب تنسيق التعريب،الرباط،المغرب،العدد 03،ص47 .

أغلبية المكاتب الحكومية تصرّ في أحيان كثيرة على ملء نماذج البيانات ثنائية اللغة باللغة الفرنسية أولاً"[1]،ومنذ ذلك الحين،نشطت عملية التعريب للمكاتب الحكومية في المغرب وتجلت في أبهى مظاهرها،ولا نجد أوفى حقا لذلك من الإشارة إلى مكتب تنسيق التعريب في المغرب،ومع ذلك مازالت الوصولات البنكية وصكوكها وتذاكر السفر وغيرها لا تنم عن سياسة لغوية حقة .

وفي الجزائر يكاد الصراع بين العربية والفرنسية يبدو جليا للعامة،وإننا نستشعر غياب اللغة الفصحى في جميع القطاعات الحيوية،بل حتى في قطاع التربية والتعليم،فمنذ شهر جويلية 2015م – مثلا – تعرف الساحة الثقافية في الجزائر نقاشا إيديولوجيا ساخنا بخصوص اللغة وعلاقتها بهوّية الجزائريين. وقد أُثير هذا النقاش منذ ظهور قرار وزاري لاعتماد اللغة "العامية" في التدريس خلال المراحل الأولى من التعليم الابتدائي. وقد كُشف عن هذا القرار خلال مؤتمر صحفي عُقد في الوزارة وخُصص لعرض توصيات منتدى تربوي،وفي اعتبار هذا القرار أن اللغة العربية سبب رئيس في ضعف التعليم بالجزائر. وقد بررت الوزارة الوصية بأنه مبني على "دوافع بيداغوجية بحتة." دون تقديم تبرير للمسألة،ومن هنا أصبحت جبهة المدافعين عن اللغة العربية تتساءل عن جدوى المادة التي تتبنى اللغة العربية لغة رسمية للبلاد إن لم تجد حظها المطلوب في مقاعد التربية والتعليم .

إن السياسة اللغوية في العالم العربي عاجزة – إن وجدت – على الوقوف أمام تحديات العصر،وإن السياسات المنتهجة في هذا الخصوص لا تنم عن أية نية لتخطي الصعاب،فرغم الإنجازات التي تحققت إلا أن غياب تخطيط لغوي يتبنى سياسة لغوية رشيدة يجعل هذه الدول إلى هذا الوقت لم تصل إلى المرحلة المطلوبة في كافة المعاملات.ففي الجمهورية التونسية وبعد مرور نصف قرن على الاستقلال تقريبا مازالت بعض الوزارات تستعمل اللغة الفرنسية لتوثيق أعمالها .

وخلاصة المسألة في هذا الموضوع هي أن السياسة اللغوية في الوطن العربي لا تتعدى الشعارات وتعالي الأصوات دعوة وتشجيعا،فكل الحكومات العربية تتبنى اللغة العربية لغة رسمية في دساتيرها كمنطلق سياسي لبناء الدولة،غير أن الحقيقة التي لا مناص منها هي أن هذه البلدان تعمل بشكل مباشر أو غير مباشر على تغليب لغات أخرى على حساب اللغة العربية .

8 – التخطيط اللغوي واتجاهات السياسة اللغوية في الوطن العربي:

التخطيط اللغوي(*planification linguistique*) فرع من اللسانيات الاجتماعية (*Sociolinguistic*) الذي يهتم بدراسة علاقة اللغة بالمجتمع ومدى تأثر كل منهما بالآخر،وفق المعايير الثقافية والتوقعات والبيئة وطريقة استخدام اللغة والآثار المترتبة على استخدامها في المجتمع،ويهتم التخطيط اللغوي بدراسة المشكلات التي تواجه اللغة سواء أكانت مشكلات لغوية منبثقة عن اللغة ذاتها،نحو : توليد المفردات وتحديثها وبناء المصطلحات وتوحيدها،وغير ذلك من المسائل اللغوية،أو مشكلات غير لغوية ذات مساس باللغة واستعمالها،يقول (هوغن – *E.Haugen*) : « أفهم بكلمة التخطيط،النشاط الذي يقوم بتحضير إملاء وقواعد ومعاجم نموذجية

[1] . ينظر : عبد الله ركيبي : **الفرانكوفونية مشرقا ومغربا**،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة،(الجزائر)،ط01،2009م،ص67 .

لتوجيه الكتاب والمتكلمين في مجتمع لغوي غير متماسك،وفي هذا التطبيق العملي للمعرفة الألسنية،يتعدى عملنا إطار الألسنية الوصفية ليشمل مجالا يجب فيه ممارسة الأحكام في شكل اختيارات بين الأشكال اللغوية المتوافرة،فالتخطيط يستتبع محاولة توجيه تطور اللغة في الاتجاه الذي يرغب فيه المخططون،وهذا لا يعني التكهن بالمستقبل على ضوء أسس المعرفة المتوافرة بالنسبة إلى الماضي،إنما يعني المسعى الواعي للتأثير عليه»[1]،وكل ذلك إنما يسير بالتوازي مع سياسة البلاد المنتهجة،لبلوغ أهداف مسطرة مسبقا .

التخطيط اللغوي وفق هذا الإطار يعمل على توجيه المجتمع غير المتماسك لغويا،وذلك بإعمال النظريات الألسنية على نحو يُدرس فيه الواقع اللغوي الذي يخضع في البداية إلى الوصف والتحليل،قبل أن يخضع إلى التوجيه والمعالجة بالطريقة التي يشرف عليها المخططون،هذا من جهة،ومن جهة أخرى يعنى التخطيط اللغوي برسم السياسة اللغوية المنتهجة وفق دراسة علمية يشرف عليها أهل الاختصاص بهدف وضع اللغة موضعا لائقا يعمل على تموضعها في مركز حيوي يسهم في تنمية البلاد،لذلك فإن "لفظ السياسة اللغوية يصحب غالبا لفظ التخطيط اللغوي"[2]،إذ ما من مادة يُشتغل عليها في إطار السياسة اللغوية إلا ويصحبها حديث في موضوع التخطيط اللغوي .

ظهر علم التخطيط اللغوي في مطلع الخمسينات من هذا القرن،جاعلا أول أهدافه العمل على إبراز دور اللغة في إعادة بناء الدول بعد استقلالها،وقد "مثلت توجهات هذا العلم أعمال فشمان،وفيرجسون وداس جوبتا عام 1968م،تحت عنوان : (المشكلات اللغوية في الدول النامية)"[3]،ولعل أبرز اهتمامات التخطيط اللغوي كانت منصبة على المشكلات اللغوية التي تولدت عن محاولة الاستعمار القضاء على اللغة القومية للبلاد المستعمَرة،لذا كان تركيز التخطيط اللغوي على العمل الجاد والمنظم بغرض إيجاد حلول مدروسة لتلك المشكلات اللغوية،ويعدّ ظهور علم التخطيط اللغوي متزامنا مع تقدم العلوم الاجتماعية والاقتصادية،إذ تأثر علماء التخطيط اللغوي بتلك العلوم وخصوصاً تلك التي تبحث سبل تطوير الدول النامية وإعادة بنائها في شتى المجالات، الاقتصادية منها، والاجتماعية، والتربوية، والثقافية، والعلمية،واللغوية وغيرها،على أن الهدف الأول للتخطيط اللغوي هو حل المشكلات اللغوية وغير اللغوية التي تعترض الإنسان بوصفه فرداً مكونا للمجموعات البشرية،والشعوب والدول بوصفها مجموعات بشرية تتفاعل مع بعضها.

يهتم التخطيط اللغوي بداية بالتنقية اللغوية،كما يهتم برسم السياسة اللغوية في المجتمع وتحديد وظائف اللغة وفق ما يصبو إليه المشرفون على هذه العملية،ويرى لويس جان كالفي (*l.j.calvet*) أن تُطلق "تسمية التخطيط اللغوي (*planification linguistique*) على التطبيق الفعلي لسياسة لغوية بعينها"[4]،وربما يُقصد برسم السياسة اللغوية

---

[1] . ميشال زكريا : **قضايا السنية تطبيقية** – دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقاربة تراثية – دار العلم للملايين، بيروت،(لبنان)،ط01،يناير 1993م .ص10 .

[2] - boyer H.:**sociolinguistique.**territoires et objets,delachaux et niestlé, paris,1996,p23.

[3] . boyer H.:**sociolinguistique**. 14ص.

[4] – *louis-jean calvet : **la sociolinguistique**،collection : que sais-je ? presses universitaires de France،puf،paris،(france)،1ed،1993،p92.*

تدخل السياسيين والزعماء وقادة التوجهات القومية وسائر المشرفين على الأمور اللغوية في التأثير على الاستعمالات المتداولة في مجتمع ما،وكذا تحديد الوظائف التي تؤديها تلك اللغة بما يخدم أهدافا معينة،والشواهد التاريخية تشير دائما إلى أن اللغة كانت محل اهتمام الجماعات العرقية والحكام على حد سواء منذ القديم،إذ يعمل هؤلاء بشتى الطرق على جعل لغتهم ممثِّلة لهوياتهم ووجودهم،ويعمد الحكام إلى رسم حدود تلك اللغة بما يوافق توجهاتهم وسياساتهم،

يتمثل التخطيط اللغوي أيضا في ذلك الصراع الذي تشهده اللغات فيما بينها،"فالفرونكوفونيون مثلا يجتهدون لوضع سياسة لغوية تمكن لغتهم من كسب الريادة"[1]،وفي هذا الإطار تهدف جهود المخططين اللغويين في هذا الشأن إلى تنقية اللغة من الغرائب والأخطاء والدخيل،وكانت الحكومات العربية تشرف على هذه الجهود،جاعلة في أغلب ربوع الوطن العربي أول سياساتها امتصاص هذه اللهجات واللغات القومية،لتنضوي تحت اللغة العربية تجنبا لأية صراعات عرقية،ويمكن أن تُمثَّل هذه الجهود في دور المجامع اللغوية في الوطن العربي،فقد عملت هذه المجامع على الحفاظ على مكانة اللغة العربية،وكان أبرزها مجمع اللّغة الأردني،ومجمع اللّغة العربيّة بمصر،والمجمع العلميّ بدمشق،إضافة إلى بعض الجمعيّات والمجالس،كالمجلس الأعلى لرعاية اللّغة العربيّة،ومكتب تنسيق التعريب،والجمعيّة المعجميّة التّونسية،إلاّ أنّ أعرق هذه المجامع والمجالس كلّها،مجمع اللّغة العربيّة القاهري،والمجمع العلمي السّوري .

كانت جهود هذه المجامع – بتزكية من حكوماتها – تعد أبرز أشكال التخطيط اللغوي،إذ جعلت أول مساعيها تنقية اللغة العربية من الشوائب،وعملت على إعادتها إلى مكانتها المطلوبة،كما حاولت إيجاد السبل الكفيلة بضمان غلبة اللغة العربية في صراعها الدائر مع سائر اللغات واللهجات،ومثلت مساعيها تلك المواد والقوانين التي أصدرتها من أجل الوصول إلى هذه الأهداف .

يتمثل الفرق بين السياسة اللغوية والتخطيط اللغوي في كون السياسة اللغوية هي ما يضمن في الوثائق الرسمية لدى الحكومات من مواقف وتدابير إزاء اللغة واستخداماتها في شتى المجالات،أما التخطيط اللغوي فيشير إلى المواد والتدابير التي تتبناها الجهة بهدف تحقيق هذه السياسة على أرض الواقع،على أن مظاهر الضعف في التخطيط اللغوي سببه العجز في اتخاذ مظهر بارز في تشريعات السياسات اللغوية .

يمثل التخطيط اللغوي في البلاد العربية حال اللغة العربية اليوم،إذ لا نكاد نشعر بوجود تخطيط لغوي محكم ومبني على أسس علمية يشرف عليها أهل الاختصاص،فالجهود في هذا الشأن لا تتعدى حدود التنظير في غياب فعل تخطيطي مفهوم وواضح،بينما في الأدبيات الغربية نلمس ثراء في الموضوع بطروحات جادة تلامس الواقع الاجتماعي والسياسي،ولعل هذا الثراء النوعي في الأدبيات الغربية يضع العربي أمام وضع لا يحسد عليه،فللعربية خصائص معيارية ووظيفية لا يمكن في غالب الأحوال أن تشبه غيرها .

المطلع على كثير من أعمال الباحثين العرب يشعر أن هناك ميلا إلى بث بعض من روح اللغات الغربية في ما يعتقدون أنه من قبيل التخطيط اللغوي العربي في أعمالهم،ولعل السبب الرئيس في ذلك هو أن البحث في مسائل التخطيط اللغوي العربي ينعدم إذا أخذنا بعضها بالاعتبار مع كل ما تحمله من سمات الخصوصية العربية،فالباحث العربي

[1]. *ibid ، p92* .

في أحيان كثيرة ينهل من الرصيد الغربي في هذا الموضوع دون مراعاة الخصوصية العربية،فيجد نفسه بعيدا عما يمكن أن نسميه تخطيطا لغويا عربيا خالصا،ناهيك عما يمكن أن يسببه من أذى إذا نهل غيره من العرب من بحوثه،فهو بذلك لا يكون قد تجرد من المسؤولية الجادة تجاه لغته،بل يتحمل إثم ذيوع مصطلحات ومفاهيم ليست من العربية في شيء،وإثم المساهمة في تلك التراكمية الفكرية التي لا تخدم اللغة .

9 – الأهداف المنتظرة من السياسة اللغوية :

يفترض في السياسة اللغوية أن تكون ملبية لحاجات المجتمع بداية،ثم ترسم على شكل أهداف وغايات يتم التخطيط لها على المدى البعيد لتعمل الحكومات بعد ذلك على تسخير جميع الوسائل لبلوغها،ومن هنا فإن الحكومات العربية اليوم مطالبة بالعمل بغية تحقيق أهداف تضمن للغة العربية العودة إلى مكانتها المطلوبة،وهذه الأهداف عموما ينبغي أن تخدم النقاط التالية :

أولا : التفكير في أيسر السبل لخلق دينامية تؤهل العربية إلى التوسع لتعم جميع مجالات الحياة،الإدارية والسياسية والتعليمية وغيرها،وبث الوعي بفاعلية الوحدة اللغوية في وحدة الأمة وتطورها .

ثانيا : العمل على خلق مؤسسات ترعى اللغة العربية بهدف إبرازها في البلاد في أبهى مظاهرها،نحو خلق مجلس يرعى السلامة اللغوية في مجال الإشهار ولافتات المحلات وغيرها .

ثالثا : دعم مخابر البحث سياسيا لتعمل على استقبال الرافد العلمي بهدف التأسيس الجاد لتعريب العلوم والمصطلحات،ومن ثم التحكم في الترجمة من وإلى العربية .

رابعا : توحيد الجهود بين الحكومات العربية وتفعيل بعض المؤسسات الفاعلة على هذا المستوى،نحو :

- المجامع اللغوية .
- مكتب تنسيق التعريب بالرباط (المغرب)،مع الإشارة إلى ضرورة إنشاء فروع لها في الدول العربية .

خامسا : توحيد المجامع اللغوية تحت لواء مجمع عربي موحد ترفع إليه القرارات والمشاريع ذات الصلة باللغة القومية ليبث فيها،ثم يعمم القرار على سائر البلاد العربية .

قائمة المصادر والمراجع :

المصحف الشريف

أولا : المصادر .

1- السيوطي عبد الرحمان بن أبي بكر : **سبب وضع العربية**،تحقيق مروان العطية،دار الهجرة (دمشق)،ط1، 1988م .

2- ابن جني أبو الفتح عثمان : **الخصائص**،تحقيق محمد علي النجار،عالم الكتب (بيروت)،(د،ر،ت،ط) .

3- أبو الفرج محمد بن إسحاق النديم : **الفهرست**،تحقيق رضا – تجدد،ط01،دار المعرفة،بيروت،لبنان .

4- الموصلي أبو الفتح ضياء الدين : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،المكتبة العصرية (بيروت)،(د – ر – ط)،1995م .

ثانيا : المراجع :

1- إبراهيم السامرائي : **التطور اللغوي التاريخي** ، دار الأندلس ، بيروت ، (لبنان) ، ط03 ، 1983م .

2- إبراهيم صالح الفلاي : **ازدواجية اللغة (النظرية والتطبيق)**،مكتبة الملك فهد الوطنية،الرياض،المملكة العربية السعودية،ط1417،01هـ / 1996م .

3- أحمد بن نعمان : **مستقبل اللغة العربية بين محاربة الأعداء وإرادة السماء**،دار النعمان للنشر والتوزيع،2014م،ط01 .

4- أحمد عبد الرحمان حماد : **عوامل التطور اللغوي** دراسة في نمو وتطور الثروة اللغوية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط01 ، 1403هـ / 1983م .

5- روبير مارتان : **مدخل لفهم اللسانيات** ، ترجمة : عبد القادر المهيري ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت ، لبنان ، ط01 ، 2007 .

6- صالح بلعيد : **منافحات في اللغة العربية**،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري،تيزي وزو،الجزائر،دار الأمل للطباعة والنشر،ط2006،01م .

7- عبد الله ركيبي : **الفرانكوفونية مشرقا ومغربا**،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة،(الجزائر)،ط2009،01م .

8- لويس جان كالفي : **حرب اللغات والسياسات اللغوية**،ترجمة : حسن حمزة،المنظمة العربية للترجمة،شارع البصرة،الحمراء،بيروت،لبنان،ط2008،01م .

9- لويس جان كالفي : **علم الاجتماع اللغوي** : ترجمة : محمد يحياتن،دار القصبة للنشر،الجزائر،ط2006،01 .

10- ميشال زكريا : **قضايا السنية تطبيقية** – دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقاربة تراثية – دار العلم للملايين،بيروت،(لبنان)،ط01،يناير 1993م .

المجلات :

1- علي القاسمي : **تخطيط السياسة اللغوية في الوطن العربي ومكانة المصطلح الموحد**،مجلة اللسان العربي،مجلة صادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،مكتب تنسيق التعريب،الرباط،المغرب،العدد 03 .

2- ماهر خضير هاشم : **قراءة في كتاب (العربية والأمن اللغوي)** للدكتور زهير غازي زاهد،مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية- المستودع،مجلة علمية بحثية متخصصة صادرة عن جامعة بابل العراقية،المجلد /19،العدد /4 / كانون اول / 2011 ،

المراجع باللغة الأجنبية :

1 - boyer H.:**sociolinguistique**.territoires et objets,delachaux et niestlé,paris,1996.

2 - louis-jean calvet : **la sociolinguistique**،collection : que sais-je ? presses universitaires de France،puf،paris،(france)،1ed،1993 .

3 - louis - jean rousseau : **élaboration et mise en œuvre des politiques linguistiques** , office québécois de la langue française , Québec , canada .

مسألة الحاجز المعرفي في تحديد العلاقة بين الذات والموضوع.

عاشور توامة

المركز الجامعي بميلة

الملخص:

بدأ الالتفات إلى ما يسمى بمناهج النقد مع نهضة العلوم الطبيعية في القرن التاسع عشر، فقد ازداد الاهتمام بمعالجة الظواهر الأدبية نظرا لما حدث فيها من تغيرات اعترت المجتمع والبنية الثقافية في ذلك العصر، فقد صارت المناهج النقدية وسائل إجرائية تهدف إلى الكشف عن النصوص الأدبية ورصد قيمتها وفق المعايير التي يحددها الناقد، ووفق الأهداف المتوخاة من الأدب سواء أكانت فنية جمالية أم إيديولوجية أم اجتماعية أم غيرها.

بيدا أن المسألة المعرفية قد تكون حاجزا أو حافزا في تحديد العلاقة بين الذات والموضوع، حيث إن الممارسة النقدية تنطلق من نظرية حول الأدب معتدة بمختلف العلوم، وتعمل على بلورة تلك النظرية في منهج محدد يضبط العلاقة بين الناقد والموضوع، وبين الناقد والزاوية التي يعيرها أهمية في الأدب وتبلور معايير إجرائية تحقق الأهداف المتوخاة من الأدب برمته، وقد التزم هذا البحث منهجيا لإيجاد مقاربة علمية تعمل على ضبط تلك العلاقة بين الذات والموضوع.

مفهوم المنهج:

تحاول جميع التعريفات الإلمام بهذا المفهوم لكنها في النهاية تقصر عن الإحاطة بجوانبه، لأن التحديد اللغوي في التعريف لا يفي بتغطية الشروط الاصطلاحية.

فتعريف المنهج لغويا: طريق نهج: بيّن وواضح، ومنهج الطريق: وضحه والمنهاج كالمنهج، وأنهج الطريق: وضح واستبان وصار نهجا بينا، فهو إذن الطريق والسبيل الواضح والوسيلة التي يندرج بها للوصول إلى هدف معين.[1]

أما تعريفه اصطلاحا: فقد ارتبط بأحد تيارين:

أولا: ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطي بحدوده وطرق استنباطه.

فالمنهج في هذه المرحلة يطلق عليه المنهج العقلي، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلي ليستخرج النتائج منها، وهو في ذلك حريص على عدم التناقض.

---

[1]- *أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي، لسان العرب، (طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين)، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر ، (د/ط)، 2003 ص 714.*

ثانيا: ارتباطه في مصر بحركة التيار العلمي، وقد أخذ المنهج العقلاني المنطقي بعد عصر النهضة يسلك نهجا مغايرا، يتسم بنوع من الخصوصية خاصة مع **ديكارت** في كتابه **''مقال في المنهج''**، لذلك اقترن المنهج في هذه الفترة بالتيار العلمي.

وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب، وإنما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه، فالمنهج –إذا– اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي.

أما في العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التي تحدد طبيعة المنهج العلمي، لكن ما يمكن الاقتصار عليه بالحديث في –هذا المقام– هو (المنهج النقدي) الذي هو موضوع الدراسة.[1]

والمنهج النقدي له مفهومان، أحدهما عام والآخر خاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها **ديكارت** على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، ومبدأه في ذلك الشك للوصول إلى اليقين، فرفض المسلمات إجرائيا وعدم تقبل إلا ما تصح البرهنة عليه كليا، هو جوهر الفكر النقدي وهو جوهر فلسفي يرتبط بمنظومة العلوم كلها، ولهذا الفكر النقدي سمة أساسية، وهي أنه لا يقبل القضايا على علاّتها انطلاقا من شيوعها وانتشارها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى سلامتها وصحتها، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا الأساسية لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها، أما الخاص، وهو يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله و تحليلها.[2]

والمنهج النقدي في الشعر الحديث مثلا يستلزم من الباحث اقترابا نفسيا من القضايا الشعرية المطروحة للبحث، لأن طبيعة (الرؤيا) في معالجتها تستوجب هذا الاقتراب والحساسية.[3]

وبذلك نخلص إلى أن المنهج بصفة عامة هو الطريق الواضح الذي يفضي إلى غاية مقصودة، فيكون المنهج طريقا محددا لتنظيم النشاط من أجل تحقيق الهدف المنشود، والمنهج العلمي هو طريقة تنظيم عملية اكتساب المعرفة العلمية، إنه المبادئ التنظيمية الكامنة في الممارسات الفعلية للعلماء الذين انخرطوا بنجاح في إنتاج المعرفة العلمية.

وقد كان المنهج العلمي التجريبي يقوم على الاستقراء، والاستقراء في اللغة هو التتبع، من استقرا الأمر فقد تتبعه لمعرفة أحواله، وعند التطبيقين هو الحكم الكلي لثبوت الحكم في الجزئي.[4]

وما يمكن استنتاجه من هذين المفهومين للمنهج في إطاره العام أو العلمي الخاص، أن فكرة التأسيس العلمي تقوم على العناصر الآتية:

* **طريقة محدودة ← رؤية ← نظرية.**
* **تنظيم العمل ← عمل ← ممارسة.**

---

[1]– *صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الافاق العربية، مصر، (د/ط) ، 1996م، ص 8–9.*

[2]– *المرجع نفسه، ص 09–10.*

[3]– *غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978م. ص 133–134.*

[4]– *يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، دار عالم المعرفة، (د/ط)، 2000م. ص 134.*

* **اكتساب المعرفة ← هدف ← نتيجة.**[1]

ولكن المنهج بمفهومه العام أو العلمي لا يشتغل بذاته وحول (ذاته)، بل يتوقف اشتغاله على عنصرين جوهريين تنعدم مع غيابهما أو أحدهما أي جدوى منه وهما:

- **الذات:** التي تشغل المنهج وتشتغل به.
- **الموضوع:** الذي يشتغل عليه المنهج.

وبإدخال هذين العنصرين في تحديد مفهوم المنهج يمكن القول بأنه: رؤية منظمة وهادفة تضبط علاقات الذات بالموضوع.[2]

المنهج والناقد الأدبي:

يعدّ الناقد الأدبي طرفا جوهريا في المنهج النقدي بوصفه المتحكم في أسسه النظرية، وفي إجراءاته التطبيقية وفي الأهداف المتوخاة منه، فعن طريقه يتمُّ نجاح المنهج النقدي أو فشله، بل يمكن القول بأن جزءا كبيرا من قيمة المنهج يكمن في الناقد نفسه، ولذلك أطنب الباحثون والنقاد الحديث عن شخصية الناقد، والشروط الثقافية التي يجب توفرها فيه لإكساب منهجه النجاعة ونتائجه القيمة.[3]

بما أن لكل عمل أدبي هويته فإن له كذلك طبيعته أو طابعه، والمفروض أن يحدد الناقد منهج دراسة هذا العمل في ضوء تحديده هويته أو دائرة انتمائه النوعية وطبيعته المتميزة أو طابعه الخاص، ولقد كان الناقد السوري **خلدون الشمعة** ذا نظرة موضوعية ثاقبة حين دعا في كتابه **"النقد و الحرية"** إلى تناسب المنهج النقدي مع النص المنقود، فالتعامل النقدي مع الشعر ليس كالتعامل مع القصة والرواية والمسرحية.

هذا لا يعني أنه لكل نص أدبي منهجا نقديا خاصا، ولكنه يعني أن الطابع والنوع الذين تندرج فيهما نصوص كثيرة يؤثران على المنهج المناسب انطلاقا من مقومات النص الماثل للنقد ومقتضياته، وحين تؤخذ هذه المسألة بعين الاعتبار فإن المقارنات والأحكام النقدية ستكون أقرب إلى الدقة والموضوعية.[4]

وقبل الحديث عن طبيعة علاقة الناقد بالمنهج لا بأس من تقديم طائفة من التعريفات للناقد ووظيفته والتي تتميز ببعض الطرافة منها:

- أن الناقد جراح سحري يجري العملية دون أن يقطع الأنسجة الحيّة.
- الناقد رجل صبور يأخذ بيد صديقه ليطلعه على محتويات مكتبته ويدلّه على الكتب التي قد تروقه قراءتها.
- الناقد صديق مستنير يوثق الصلة بين القارئ والعمل الفني.

---

[1]- عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م، ص 165.

[2]- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م. ص 103- عبد العزيز جسوس، المرجع السابق، ص 165- 166.

[3]- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)،2005م. ص18.

[4]- عاطف محمد يونس، مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، (د/ط)، 1990م. ص 94-95.

وما يهم الدارس من هذه التعريفات التركيز على النقد التطبيقي، الذي ينصب جهد الناقد فيه على تحليل أعمال إبداعية وتقريبها إلى المتلقي بوسائل التفكيك والتفصيل والتفسير، حيث تبدو أقرب إلى الفهم والذوق والاستمتاع.[1] يقول **عبد العزيز قاسم** عن دور الناقد:« والناقد المتبصر هو الذي يقرب الفن من الإنسان بإدماجه ضمن حلقة النشاط الفكري البشري، وهو الذي يثبت أن الشعر تعبير عن اهتزازات الإنسان وأحاسيسه وأفكاره وخياله بواسطة الكلمة الموسيقية، فتتغنى به الأجيال بما تجده من صدى لأهوائها وانفعالاتها من حضور إنساني مستمر، وهكذا يساعد الناقد الشاعر على التبليغ، فالخلق الفني رسالة تنتظر الرد وقبل أن يحكم للشاعر أو عليه ينبغي أن ينتبه إلى مميزاته، ويدله إلى طريقه وإلى المزالق التي تترصده».[2]

ومما يمكن أن ينصح به ويحتاط منه –الناقد– بريق بعض المناهج النقدية التي يجب أن لا تجتاز منهجه النقدي، ومن ثمة يحذر من استخدام بعض الأساليب التي تتعارض آخر الأمر مع مضامين هذه الرسالة، وقد أشار إلى هذه الأساليب في كثير من الإلحاح **محمد برادة** ومنها ما سمّاه **''بالأحكام الجاهزة''**، ويعني بها ميل بعض النقاد إلى السهولة في ممارسة نشاطاتهم.[3]

1– شخصية الناقد: ليس في وسع أي إنسان أن يكون ناقدا بصيرا بالشعر وخبيرا بدروبه ومسالكه، ولذلك أسهب النقاد في تحديد طبيعة شخصية هذا الناقد وفي طول نظره في الشعر، وفي دربته وممارسته وقدرته على الموازنة والحكم، وفي تنوع معارفه، وسعة اطلاعه، وتعمقه في علوم اللغة العربية، نحوها وصرفها وبلاغتها وأعاريض الشعر وضروبه، وذوقه المصفى الذي يرتاح للجيد، وينفر من القبيح.[4]

إن رسالة الناقد عظيمة، ومهمة الناقد جليلة الأثر لأن النقد ضرورة في حياتنا الأدبية، فالناقد يكشف لنا عن المواهب المطمورة التي كانت ستظل دفينة تراب الزمن، وهو الذي يتتبع بذرة الموهبة، وغرسة الفن، والناقد ليس مقوما للنص فحسب، ولا مقدرا لقيمته الجمالية، ولكنه مبتكر لأنه يفتح أعين القراء على لمحات الفن وسمات العبقرية.[5]

ويوجه الشعراء والكتاب إلى الطريق الأمثل، وإلى التدرج في الكمال من الحسن إلى الأحسن، ومن الفائق إلى الممتاز، ومما يؤكد فضل الناقد ومكانته ما أورده الناقد **ميخائيل نعيمة** في كتابه **''الغربال''** حيث قال: « قد يسأل البعض: وأي فضل للناقد إذا كانت مهمته لا تتعدى الغربلة؟ فهو لا ينظم قصيدة بل يقول لك عن القصيدة الحسنة إنها حسنة وعن القبيحة إنها قبيحة، ولا يؤلف راوية بل ينظر في رواية ألفها سواه و يقول: أعجبني منها كذا ولم يعجبني كذا؟ فأجيبهم: وأي فضل للصائغ الذي تعرض عليه قطعتين من المعدن متشابهتين فيقول في الواحدة إنها ذهب، وفي الأخرى إنها نحاس؟ أو تعطيه قبضة من الحجارة البلورية البراقة فينتقي بعضها قائلا: هذا الماس، ويقول فيما بقي هذا زجاج؟ إن الصائغ لم

1– محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2005م، ص 18.

2 – محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م. ص 402-403.

3 – المرجع نفسه، ص 409-410.

4 – المرجع نفسه، ص 410.

5 – المرجع نفسه، ص 411.

يخلق الذهب، ولا أوجد الألماس، لم يخلقهما كما خلق الله العالم من لا شيء (لكنه خلقهما) لكل من يجهل قيمتها ولولاه لظل الذهب نحاسا، والألماس زجاجا أو العكس بالعكس وكم عدد الذين يميزون بين الألماس وتقليد الألماس». [1]

إذ أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص والتثمين والترتيب فهو مبدع، ومولد ومرشد مثلما هو ممحص ومثمن ومرتب.

هو **مبدع**: عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، **فشكسبير**-مثلا- يوم خط رواياته وأغانيه لم يدري أنها ستكون خالدة؟ أم بائدة فلولا اكتشاف النقاد له لما بقيت أعمال **شكسبير** إلى اليوم مخلدا

ثم إن الناقد **مولد**: لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفا نفسه فهو إذا استحسن أمرا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته بل لأنه ينطبق على أرائه في الحسن وكذلك إذا استهجن أمرا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية، فللناقد آراؤه في الجمال والحق وهذه الآراء هي بنات ساعات جهاده الروحي ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها.

والناقد **مرشد**: لأنه كثيرا ما يرد كاتبا مغرورا إلى صوابه، أو يهدي شاعرا ضالا إلى سبيله، فكم من روائي عظيم توهم في طور من أطوار حياته أنه خلق للقريض لكنه نظم ولم ينظم سوى كلام إلى أن قيض الله له ناقدا رفع الغشاوة عن عينيه فأراه أن الرواية مسرحه، وليست البحور الشعرية وكم من شاعر سخر منه الناس حتى كادوا يقتلون كل موهبة فيه إلى أن أتاه ناقد أظهر للناس مواهبه، فانقلب سخرهم تكريما وتهليلا![2]

2- ثقافة الناقد الأدبي: جدير بكل من يتصدى لممارسة النقد، وخوض غماره، ويقف نفسه موقف الحكم الذي ترضى حكومته، والقاضي العادل الذي يصدر أحكاما فيما يعرض عليه من قضايا أن يكون مؤهلا بأوفر قسط من الثقافة والمعرفة، وأن يحيط بعدد من العلوم والمعارف ويمكن تحديد ثقافة الناقد في ثلاثة مجالات من المعرفة الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي، والثالث المجال العام.[3]

أ – ثقافة الناقد اللغوية: أي معرفته بعلوم اللغة العربية صرفها ونحوها وبلاغتها وعروض الشعر وقوافيه، فيعرف الحال ومقتضاه، والتقديم و التأخير، والإظهار والإضمار، والحذف والذكر، والإيجاز والإطناب والمساواة، وبلاغة التشبيه، واللمحة العابرة، والرمز والإيماء، والكتابة والتعريض، وبتعبير موجز المقاييس البلاغية التي حددها علماء البلاغة كجودة الأسلوب وفصاحته، ومن المعروف أن الأساليب تختلف في درجات قوتها وبلاغتها، فيعلو بعضها حتى يصل إلى الذروة، ويهبط بعضها إلى درجه الرتابة والضعف.

ب- ثقافة الناقد الأدبية: أن يعرف عصور الأدب معرفة كاملة، وخصائص كل عصر وأدب أعلامه البارزين من الشعراء والكتاب والأجناس الأدبية التي شاعت فيه، والفنون التي سادت وانتشرت والتي تقلصت وضمرت وأسباب

1- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991م، ص 17.

2- المرجع نفسه، ص 19-20.

3- المرجع نفسه، ص 20 وما بعدها.

الازدهار أو الضمور، وأن يعرف أثر الزمان والمكان والثقافة في كل شاعر أو كاتب ونشأة كل فن أدبي، وتطوره على مر العصور، لأن مسؤولية الناقد تتحدد في التفسير بعد أن يصل إلى مرتبة التفقه الفني ودون أن يتحيز أو يهمل أحدا مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن إمكانات فهمها آفاق بعيدة ممتعة. [1] **فالجاحظ –**على سبيل المثال لا الحصر– حذق الثقافات المختلفة في عصره وتشرب أنواع المعرفة ومزجها وخلط بين عناصرها وقدم لنا في مصنفاته تلك الثقافات المتعددة العربية والفارسية واليونانية.

فإذا ما أراد الناقد أن ينقد قصيدة في الغزل تحتم عليه أن يكون على علم بنشأة الغزل في الشعر العربي وتطوره، وظهور الحب العذري والعوامل التي ساعدت على ظهوره، وأن يتبعه من العصر الجاهلي إلى الأموي فالعباسي فالحديث والمعاصر، ويعرف الغزل العفيف والماجن، وهكذا في شعر الوصف والمدح والهجاء والرثاء ومناجاة الطبيعة وبقية الأغراض التي أبدع فيها الشعراء في العصور المختلفة من عصور الأدب العربي.

ج– ثقافة الناقد العامة: أي إلمامه ببعض العلوم والمعارف التي لا غنى عنها لباحث متعمق ودارس جاد مثل علم المنطق حتى يعرف المقدمات وما تؤدي إليه من نتائج، والقياس وطرقه والفلسفة والحكمة وأن يعرف بعض جوانب النفس أو الدوافع النظرية التي يخضع لها الناس، وأن يغوص في أعماق علم النفس وأن يعرف مبادئ علم الاجتماع وشيئا عن الجمال، ويعرف الكثير عن التاريخ العربي والإسلامي والعصر الحديث وغير ذلك.

وحول ثقافة الناقد، وتنوع معارفه، وسعة اطلاعه ألفت كتب، ونشرت دراسات وظهرت أبحاث، ومن أبرز الكتب التي ألفت كتاب **''ثقافة الناقد الأدبي'' لمحمد النويهي** ويقع في أربع مئة صفحة ومما قاله: «لا أطالب النقاد بدراسة الكيمياء والرياضيات والهندسة كهربائية وكيميائية وصناعية والديناميكا والاستاتيكا والميكانيكا بسائر أنواعها، إنما أطالبهم بالاطلاع في قسمين اثنين من الدراسات لا محيص لهم منهما إن أرادوا أن يتقنوا عملهم كباحثين في الأدب وهما علوم الأحياء والدراسات الإنسانية، أما علوم الأحياء فتدرس نشوء الحياة وتعددها وتطورها حتى تصل إلى أعلاها درجة في سلم التطور هو الإنسان، أما الدراسات الإنسانية (أنثروبولوجيا) فتتسلم الإنسان من حيث تتركه علوم الأحياء، فتدرس صفاته الجسدية ثم تعنى بدراسة قواه الفكرية، ثم تنتهي إلى دراسته من الناحية النفسانية، فتتبع العوامل التي تتنازع كيانه النفسي في كيف يرجع بعضها إلى غرائزه الحيوانية وكيف جاء بالبعض الآخر تعقد حياته المتحضرة وتعدد مشاكله الاقتصادية وتضارب تياراتها الفكرية».[2]

ومما يؤخذ من كلام **''النويهي''** هو مطالبة النقاد بضرورة الاطلاع على قسمين من الدراسات هما علوم الأحياء والدراسات الإنسانية، أما ما يؤخذ عليه هو المغالاة في دراسة صفات الأديب الجسدية والفكرية وهذا ما يعد شططا وتجاوزا لما يراد من ثقافة الناقد.

1– أحمد أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط2، 1980م. ص 98.

2– محمد النويهي: ثقافة الناقد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص 74– 75.

وهذه الثقافة الواسعة في المجالات الثلاثة اللغوية والأدبية والعامة هي عون وعدة الناقد في أداء مهمته، ويأتي بعد ذلك تمرس الناقد بالنقد وخبرته أو دربته وممارسته، وهذه الدربة إنما تأتي من القراءات الكثيرة للنصوص والأجناس المختلفة.[1]

3- تباين ثقافات النقاد: لقد أدى هذا التباين إلى اختلاف الأسس والمعايير التي يبني النقاد عليها أحكامهم على الأدب والأدباء، لذلك لم تكن هناك ثقافة واحدة أو على الأقل ثقافات متقاربة يستمد منها النقاد آراءهم في الحكم على الأعمال الأدبية.

وقد تجد من أعلام النقد الأدبي المعاصر من كانت له ثقافة عربية خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر بعيون تلك الثقافة التي اغترف منها والتي ورثها عن أعلام النقد العربي في العصور العباسية، وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذي تسامى إلى أدب أولئك الفحول وكل أدب جرى على غير هداهم وطريقتهم موصوف عنهم بالانحلال والابتذال.

كما كان في هذا الفريق من النقاد من غلب عليه لون من ألوان الثقافة العربية، كالثقافة النحوية، أو الثقافة اللغوية، أو الثقافة الأدبية، فلا يعنيه في الأدب الذي يقرؤه أو يسمعه إلا أن يرى فيه ثمرة معرفته ومطابقته للأصول التي حصلها ولا يقيسه إلا بالمقياس الذي يحذقه، فإذا حاول أن يتجاوز دائرة معرفته اختلط عليه الأمر فأتى بما يستطرف وما يتعجب من سذاجته.

والفريق الآخر من النقاد فريق غلبت ثقافته الأجنبية كل ثقافة سواها، فهو لا يستحسن من الأدب إلا ما نقل عن الأجانب الذين عرف أدبهم وأحس بما ركب فيه من نقص أنه لا حياة لأدب سوى أدبهم، فهو مثله الأعلى الذي يقيس عليه كل أدب ووقف على غيرهم من أصول النقد ومناهجه فلا يتقن غيرها، فيحاول تطبيق وتحكيم مقاييس غريبة في الأدب العربي الذي ألفه أدباء وعرب عاشوا على أرض العروبة واستظلوا بسمائها وعبروا بلغتها.[2]

ومن ثمة كانت الأعمال الأدبية التي ألفوها تختلف في طبيعتها وفي العوامل التي أثرت عن طبيعة تلك الآداب التي استخلصت منها تلك المقاييس لتقيس بها نظائرها من الأعمال الأدبية التي تأثرت بمثل ظروفها.

ولا شك أن الاختلاف في تقدير الفنون يحيل إلى طغيان الذاتية كأن أن تؤدي دورا كبيرا في الحكم على هذه الفنون بالجودة أو بالرداءة، لأن هناك عواملا كثيرة تؤثر في نفوس الجماعات والأفراد، فتدعوها إلى تفضيل بعض الأعمال التي قد تنفر منها أذواق جماعات أخرى لم تتأثر بهذه العوامل، ومن هنا يكون الاختلاف في التقدير متأثرا باختلاف البيئات والثقافات والعقائد والتقاليد، وهنا ناقد من كبار النقاد الفرنسيين يقرر الاختلاف في درجة التأثير بالأعمال الفنية بقوله: « لنأخذ صورة مألوفة جدا، صورة العذراء وطفلها، فنجد قبل كل شيء أن من الواضح جدا أن تأثير هذه الصورة في المسحيين تختلف عن تأثيرها في المسلمين أو البوذيين الذين لم يسمعوا بالمسيحية قط، أو سمعوا بها كما يسمعون بدين

1- المرجع نفسه: ص 127- 128.

2- بدوي طبانة، التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط 2، 1970م. ص 32 وما بعدها.

أجنبي عجيب»،[1] وقديما قال **أفلاطون**: «إن الجمال ليس شيئا طبيعيا كالذهب وإنما هو علاقة الأشياء بطفولتنا أو قل بأغراضنا».[2]

ومع سرعة تطور المناهج المستحدثة في الغرب، وسرعة تدفقها إلى وطننا العربي تفاقم الضرر بازدياد الانبهار والسعي وراء كل جديد وافد من الغرب، الأمر الذي يظهر (الحداثة) و(التقدمية) ويخفي حقيقته التي هي (التبعية) وتحقير الذات.[3]

وهذا ما جعل فريقا من النقاد يُحكّم في نقده للأدب العربي مقاييس غريبة عنه يجانبه الصواب في تطرقه في الحملة على الأدب المأثور منظومه ومنثورة، وعلى ما يقرأ من نتاج المعاصرين متأثرا بتلك التقاليد الموروثة عن كبار الأدباء العرب، وفي الحملة على مقاييس النقد الأصلية عند الأمة العربية.

وثمة ظاهرة شائعة لدى أغلب النقاد العرب على مختلف اتجاهاتهم ذلك أنهم حين يتصدون لنقد عمل فني تراهم يعالجونه معزولا عن بيئته الأدبية التي غذّت بالضرورة أصوله، وكأنما هو نبات شيطاني نما بقدرة قادر، والاهتمام بالبيئة لا يتعارض ومختلف الاتجاهات النقدية فيمكن أن يولي الموضوع اهتماما أكبر، أن يعدّ البيئة الأدبية جزءا من البيئة الاجتماعية وربط العمل الفني ببيئته الأدبية يتم ببيان موضع العمل الفني من التاريخ الأدبي للمؤلف نفسه.[4]

والذي كان من الواجب أن يحد هو أن يفرق بين أمرين: فيتعرف على ما لدى الآخرين كله وبدون خوف أو تردد أو خجل وذلك عن طريق الترجمة المقتدرة الأمينة، وأن يستفاد من هذا الذي لدى الآخرين في حرص وحيطة وعلى نحو إيجابي يسلم بالعناصر المشتركة بين آداب الأمم كما يسلم بالفروق العميقة بينها.

ولا ينبغي أن يتطرق إلى ذهن القارئ الاستهانة بشأن المناهج الغربية في ذاتها أو التقليل من فائدتها لمن ابتكرها للبشرية جمعاء، ولكن لا بد من القول إنه حينما استخدمت على غير وجهها الصحيح كنا كمن **''يركب في القناة سنانا''** على حد تعبير **المتنبي**.[5]

على أن الذي لا شك فيه أن المقاييس الأجنبية التي يراد أن يقاس بها الأدب بمعاييرها لا تتم بالوحدة في أصولها أو في فروعها، بل إن لكل أدب في الأمم المختلفة وفي عصوره المتعاقبة مقاييسه الخاصة.

ولو كان هنالك اتفاق على أصل من الأصول النقدية عند الأجانب لكان في ذلك الاتفاق ما يسوغ الأخذ بهذه الأصول والاحتكام إليها، باعتبارها تمثل درجة من درجات النضج التي تتطلع إليها الإنسانية، وكان في هذا التطلع ما يسوغ محاولة تعميمها وتطبيقها على جميع الآداب الناهضة وجميع الآداب المتخلفة أيضا.[6]

1- المرجع نفسه، ص 34- 35.

2- المرجع نفسه، ص35.

3- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت)، ص 261.

4- بدوي طبانة، المرجع السابق، ص 38- 39.

5- محمود الربيعي، المرجع السابق، ص 261.

6- بدوي طبانة، المرجع السابق، ص 40.

ولقد لامسّت الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** ذلك الولوج بتتبع النقد الأوربي، ومحاولة تطبيق مقاييسه على الأدب العربي المعاصر، وصوّرت ما في هذا من التعسف لأن إشكاليات الأدب العربي تختلف عن إشكاليات الأدب الأوربي وكان مما قالت: «إن الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوربي ونظرياته الوافدة، وكأن ذلك النقد نموذج في الإبداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل، وفي غمرة هذه العقيدة الواهمة، أغلق الناقد العربي الباب على منابع الفكر والخصوبة، والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الأساتذة النقاد الأوربيين، دون أن يفطن إلى أن النقد الأوربي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالا تاما عن تاريخنا، وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب، وعصور غير تلك العصور؟».[1]

ثم تتساءل الناقدة **نازك الملائكة** عن كيفية تحقيق ذلك التطبيق الذي لا يكون إلا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ أن يزعم أن الذهن العربي ليس مفعما بالخصب والحياة؟

ثم تلحّ الناقدة على عدم اقحام الباحث العربي في قوالب فكرية أوربية جاهزة تصادر شخصيته الفكرية والإبداعية إذ أن لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة، فالنقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة عن النقد الأوربي، ولا بد لنا أن نستقرئ نحن القواعد من شعرنا ومن أدبنا العربي.[2]

ولقد كشفت **نازك الملائكة** عن إحدى الإشكالات التعبيرية التي يتعرض لها الأدب العربي الحديث، والتي يتحتم على الناقد العربي أن يعالجها، في حين أن الناقد الأوربي لا يعرض لنظائرها، لأن هذه الإشكالية لا وجود لها في الآداب الأوربية، ومن ثم فليس هناك ما يدعو إلى إثارتها، فالسكوت عنها عند الناقد العربي مجاراة لإغفالها عند النقاد الأوربيين نقص كبير في النقد، لأنه يتغاضى عن عيب كبير في الفن الأدبي، وفي ذلك تقول **نازك**: «ليست هذه الظاهرة إلا نموذجا واحدا من نماذج كثيرة للضلال المحزن الذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوافد، ذلك أن الناقد الفرنسي مثلا قلما يحتاج إلى أن يفرد بابا لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي، وذلك بمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلا، وإذا فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأغلاط؟ إن المحاكاة في هذه الحالة لا تتم إلا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجا على هموم القصيدة العربية تاركا شعرنا يعاني من مشاكله دون أن تمتد يد لانتشاله أو صوت يرتفع في الدفاع عنه».[3]

ثم تشير إلى أن أزمة النقد الأوربي لا يقف عند هذا، فإن تلك النظريات الأدبية الممتعة، وتلك المذاهب الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الأدبي هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الأجنبي هناك تعمل في نقادنا عمل السحر، فتبهرهم وتفقدهم أصالة أذهانهم، فما يكاد الناقد العربي اليافع يقرأ ما يكتبه **ايليوت** و**رتشاردز** و**مالارميه** و**فاليري**، وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تكلف وتعسف على شعرنا ولغتنا، ويكون أول ما يضحى به هذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية، فبدلا من أن يتناول القلم ويرفع صوت

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007م. ص .333.

2- المرجع نفس، ص334.

[3]- بدوي طبانة، المرجع السابق، ص 43وما بعدها، نازك الملائكة، المرجع السابق ، ص 334.

احتجاج على الأغلاط نجده يهمل ذلك، وتعدّ القصيدة منزهة، لكي يتاح له أن يحللها، ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق على شعرنا إطلاقا.[1]

ونجد أيضا **العقاد** يتحدث معرضا بأولئك الذين خدعهم البريق الأجنبي، فقلّدوه وأشادوا به عن غير وعي وبصيرة، ومن غير قدرة على الانتقاء والتخيير، فقد رأى أن كل أديب من أدبائنا الناشئين يطلب التجديد يضيع وقته عبثا إذا هو لم يحسن التفرقة بين العوارض الزائلة وموازين النقد الباقية، بيد أنه لا يستفيد من تقدم الثقافة الأوربية إذا اقتدى بها كما يقتدي التابع الخاضع بالإمام المطاع.[2]

نخلص من كل هذا بأن الاختلاف بين عقليات النقاد وثقافاتهم أدى إلى اضطراب الحياة النقدية، فقد تباينت الآراء واختلطت بحيث أصبح من العسير أن يجد المتتبعون للحراك النقدي معالم موحدة، أو قريبة من التوحيد يستطيعون أن يفيدوا منها، ويتخذوا منها معالم هداية في التمييز بين الأعمال الأدبية وأصحابها، ولم يجدوا أمامهم تعاليم مدرسة تستطيع أن تجاري أدب العصر.[3]

كما أدى هذا التباين والاختلاف إلى إخفاق النقد الأدبي في تحقيق غاياته وإصابة أهدافه في خدمة الفن الأدبي، وتوجيه الأدباء نحو مثل فنية واضحة يحددها النقاد، ويستطيع أن يتطلع إلى بلوغ شأوها الأدباء، وربما كان ذلك ممكنا لو استطاع ناقدا أن يحيط بكل هذه المعالم والاتجاهات، وأن يكون منها وحدة صالحة متكاملة. [4]

وعلى كل حال وفي خضم هذه المناهج الأجنبية الوافدة والاختلافات المتباينة في ثقافات النقاد جدير بالناقد العربي وسط هذا الزخم الحضاري المتدفق في نطاق البحث عن هويته وشخصيته العربية بدل الانذهال والتماهي أن يتمتع بحساسية عالية في الفقه اللغوي وإدراك الظلال والإيحاءات، وأن يتمتع بثقافة واسعة في كل مجال، ولا يكون ذلك الباحث الكسول الذي يواجه النص بعين عمياء، وأذن صماء، مكتفيا بنثر المعاني في الشعر وتلخيص الأحداث في القصص والمسرحيات، أو الهروب بعيدا إلى الملاحظات العامة المحفوظة المتوارثة أو استظهار النظريات المستخدمة المتلاحقة وترديدها دون بصر أو السقوط في وحدة الغموض المطلق باسم الحداثة.[5]

كذلك على الناقد أن يؤمن بقيمة عمله وبأصالة المادة التي يتعامل معها، فيتوازن ميزان العمل بين يديه ولا يحيف وأن يصل إلى الحيثيات الكاملة، والتعبير عنها بكل دقة ووضوح، قبل الانتقال إلى أي حكم أو تقدير، أما ما يرى من الانحياز وكيل المدح أو الهجاء، فليس من الموضوعية العلمية في شيء.[6]

ولا بد أن يطول صبر النقاد المؤهلين المتعاونين، مبعدين عن أنفسهم شبح الملل واليأس، ومتخذين القراءة الفاحصة لقصيدة بعد قصيدة ورواية بعد رواية وقصة بعد قصة ومسرحية بعد مسرحية نهجا، متنقلين بين أقدم نص عرفته العربية

1- المرجع نفسه، ص334، 335.

2- بدوي طبانة، المرجع السابق ، ص45-46.

3- المرجع نفسه، ص 47.

4- المرجع نفسه، ص 47-48.

5- محمود الربيعي، المرجع السابق، ص 264.

6- المرجع نفسه، ص 265.

وأحدث نص، مرسين معالم الحساسية الجديدة في فقه (**النص**) محولين الكتابة النقدية من الوصف المقتضب إلى التحليل المستفيض، ومن التقنية الجافة إلى الإبداع، ليكون التحليل النقدي -كالعمل الإبداعي - عملا له أسلوبه الخاص الذي يجعله يقرأ جيلا بعد جيل، فيخلد من أجل صفاته الإبداعية الإنشائية تلك لا لحججه وأفكاره ولا لأهمية العمل الذي يتناوله.[1]

4- ذوق الناقد الأدبي: أدرك نقاد الأدب أن للأدب ثلاث ملكات:

- **الملكة الأولى**: وهي منتجة تتجلى في الشعراء والكتاب والخطباء.
- **الملكة الثانية**: ناقدة وتستطيع أن تتبين مواضع الجمال في النصوص الأدبية وتدل عليها وتبين أسباب هذا الجمال.
- **الملكة الثالثة**: متذوقة وهي الملكة التي يتحكم في زمامها العقل والعاطفة معا وتدرك بنفسها أو بواسطة الناقد ما في النصوص من حسن ورواء وتلتذ بما تدركه من مظاهر هذا الحسن والجمال.[2]

ومن الشروط التي يتحتم أن تتحقق في الناقد الأدبي الذوق، لأنه الأساس في كل حكم، والفيصل في كل نقد، والموجه في كل تقديم، وأداة الذوق هي عواطفنا، أما أداة الفهم فهي عقولنا وأفكارنا، فنحن نفهم النص الأدبي بعقولنا ونتذوقه بشعورنا، يقول **أحمد حسن الزيات**: «إن للذوق مصدرين يستمد منهما الحكم في جميع قضاياه أحدهما العقل المتزن وللذوق المستمد منه ماله - أي العقل - من الوضوح الذي يشرق في كل نفس مهذبة، وقواعده كقواعد العقل لا تتغير لأنه ثابت مطرد، والفنان الذي وهب ثقوب الذهن يكون في مأمن من الزيغ إذا اتبع قواعد الفن لأنها وضعت على هذا الأساس المكين».[3]

والمصدر الآخر هو العاطفة وهي الشعور الواقع على النفس مباشرة عن طريق الحواس، وهنا مجال الاختلاف لأن الحقيقة في الفنون غيرها في العلوم، ومن ذلك كان التدرج من الحسن إلى الأحسن ومن الفائق إلى الممتاز ولم يثن هذه الفروق إلا الذوق العاطفي الذي يتولد من الصفات والعادات والحوادث، فيجعل الحقيقة الفنية تختلف في نفسها من شعب إلى شعب ومن قرن إلى قرن حتى لتختلف في المكان الواحد، وفي الزمان الواحد وفي الإنسان الواحد، تبعا لحالات العواطف وانطباعات الحوادث واختلاف الميول.[4]

يقرر **أحمد حسن الزيات** في هذا النص أن الذوق الرفيع يستمد سلامته من مصدرين هما:

أ- العقل: ويقصد به العقل المتزن وذلك لأن العقل سراج الأذواق المنيرة في كل نفس تلتمس الوضوح والشفافية، كما أن قواعد العقل لا تتغير مع الفطرة السليمة التي تنجب الفنان الموهوب الذي يرتشف من معين العقل المتزن الذي هو في منأى من ذلك والزلل والحيف إذا ما سلك الفنان من خلال ذائقته قواعد الفن والتي هي لا تخالف -أصلا- العقل الرشيد.

---

1 - المرجع نفسه، ص 266.

2 - أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي ،مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، مصر, ط2، (د/ت)، ص 81.

3 - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، دار بن حزم للنشر والتوزيع، ط1، 2015م، بيروت، لبنان، ص 43.

4 - المرجع نفسه، ص 43- 44.

ب – العاطفة: وهي الأحاسيس والمشاعر التي أداتها الحواس المتلمسة لكل فن، وقد تظهر الحقيقة في الفنون على غير ما تظهر في العلوم لأن أحكامها ذاتية وغير مطلقة، فتتدرج من الحسن إلى الأحسن ومن الفائق إلى الممتاز، إلا أن الذوق العاطفي الفردي أو الجمعي مرهون في أحكامه وانطباعاته بقدر اتصاله والتحامه بالعادات والتقاليد والحوادث، وهذا ما يجعل الحقيقة الفنية تتغير وتختلف من شعب إلى آخر، زمانا ومكانا بحسب اتفاق الميول واختلافاتها غير القارة، والشاهد من العصر الحديث الآلي نشأ عن انتشار الثقافة السطحية فيه نوع من المساواة الظاهرية بين الأذهان في التحصيل والتفكير فأخذ كل أديب يقرر ولا يستشير ويحسب ولا يسأل ويكتب ولا يقرأ، لأن الكتاب المعاصرين لا يكادون في رأيه يتميزون عليه وإن الأدباء المتقدمين لا يمتون إلى حياته بسبب.[1]

إنما يقرأ متأدبو اليوم صحف الأخبار ومجلات الفكاهة وأقاصيص اللهو وملخصات العلم، وأكثر ما يقرؤون صور منقولة، أو مقبوسة عن خطة، ومثل هذا الذوق الملفق المستعار لا ينظر إلى (الأمالي) و(الأغاني) و(اللزوميات) إلا كما ينظر إلى العمامة والقباء والجبة، فهي في حكمه أشياء قضت عليها (الموضة) وللموضة كل يوم زي يتجدد معه الذوق و يتعدد.[2]

ولا يمكن بأي حال من الأحوال تعميم فساد الذوق عند جميع الناس لأن هناك قلة مخلصة للذوق الطبيعي الخالص، وهذا ما أكده **الزيات** حيث قال:« على أن في كتّاب العربية المعاصرين صفوة مختارة لا تزال وسط هذه الأذواق المتنوعة المتناقضة مخلصة للذوق الطبيعي الخالص، تذود عنه وتدعو إليه وتأبى أن تنزل به إلى تمليق الدهماء ولو فقدت في سبيله انتشار الصوت و رواج القلم». [3]

وإذا كانت مهمة الناقد تقويم العمل الأدبي وإصدار الحكم عليه، وإذا تم التسليم بأن مرد الذوق للعاطفة، والعاطفة ذاتية فلا محيص من أن يقبل حكم الناقد على النص حتى ولو لم يستطع أن يعلل به، ويقنع الآخرين بما اقتنع هو به، يقول **ميخائيل نعيمة**: «من الشائع عند الناقدين أنهم قلما اتفق اثنان منهم يوما على رأي واحد في أمر واحد، وهذا القول قريب من الحقيقة لأن لكل ناقد غربال، لكل موازينه ومقاييسه...، وقوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الإخلاص في النية والمحبة لمهنته والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق، غير أن الناقدين طبقات كما أن الشعراء والكتاب طبقات، فما يصلح أن يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلهم، إلا أن هناك خلة لا يكون الناقد ناقدا إذا تجرد منها وهي قوة التمييز الفطرية، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين».[4]

ثم يعقّب **كامل السوافيري** عن هذا النص فيقول: «مع احترامنا لآراء الكاتب لا نرى تعارضا بين الذوق وقواعد النقد، فقد يجتمعان عندما يعلل الناقد لأحكامه، ويعدو الذوق معللا أي منقولا من الذاتية إلى الموضوعية، وقد يفترقان

---

1 – كامل السوافيري، المرجع السابق، ص 130.

2 – المرجع نفسه، ص 131. 2–

3 – أحمد حسن الزيات، المرجع السابق، ص 49– 50.

4– ميخائيل نعيمة، المرجع السابق، ص38.

عندما لم يستطيع الناقد التعليل لأحكامه ومع ذلك نقبل حكمه، ونحترم رأيه إذ قد تختلف أحكام الناقد حول نص أدبي واحد أو تختلف أذواقهم حول القيمة الفنية لنص أدبي، أو أثر فني، ولكن هذا الاختلاف لا يقودنا إلى الطعن في أحكامهم ولا التمرد على آرائهم ولا الاندفاع للهجوم عليهم، لأننا لم نصل بعد إلى تكوين ذوق عام يمكن أن نحتكم إليه».[1]

وما دام ذوق الناقد ذاتيا فمن الصعب تحديد قواعد مرسومة له، أو ضوابط ثابتة يمكن أن يحاسب على تجاوزها، كما يحاسب من يلحن في الكلام ويخطئ في ضوابط النحو وقواعد اللغة، الذوق شعور مرهف، وإحساس دقيق، يدرك مواطن الجمال وليس للجمال مقاييس يقاس بها، أو موازين يحتكم بها إذا اختلفت واتسعت بيننا شقة الحلف، ولو كان لجمال الأسلوب واتساق النغم وروعة التصوير موازين ثابتة ومقاييس مجردة لما كان هناك من حاجة للنقد، وفرق كبير من المعرفة والفن، أو بين الثقافة والإيداع إن كثيرا ممن يعرفون أوزان الشعر وبحوره التام منها والمجزوء والمشطور، ويعرفون الزحاف والعلل والقوافي وعيوبها ولكنهم لا يبدعون الشعر ولا ينظمون القصيد، وإن كثيرا مما يجيدون قواعد اللغة ويحسنون جمال ولا تذوق ما في الفن والأدب من روعة وبهاء، ومعرفة قواعد أي علم شيء وتذوقه والإحساس بحلاوته شيء آخر.[2]

إن ذوق الناقد الذاتي هو الذي يحس بكل ما في الأثر الفني من قيم شعورية وتعبيرية، ويدرك ما فيه من أصالة أو تقليد، والناقد الحصيف البصير لا يكتفي بذوقه الخاص بل يتخذ من ذوقه وعاطفته وإحساسه سبيلا إلى الموضوع، وبتعبير أدق يتخذ من ذاتيه النقد طريقا إلى موضوعيته فلا يقدم لنا حكمه على جودة الأثر أو رداءته مجردا، ولا رأيه خالصا، وإنما يعلل لأحكامه بالأدلة والبراهين، والذوق القائم على التعليل والتدليل لا يرجع لعاطفة وحدها وإنما يشارك فيه الفكر، ويؤازر المنطق، ويساعد العقل ويغدو الذوق عندئذ مركبا من العاطفة والفكر والحس، وتغدو أحكامه أقرب إلى الصواب وأدنى إلى الحق والعدل.[3]

5- ضمير الناقد الأدبي: والمقصود به توخي الناقد وجه الحق في نقده، فيحاول قدر الإمكان أن يتجه لما رأى أنه الصواب، فيتحرى العدل في أحكامه مبتعدا بذلك عن التأثر بالهوى، وعليه أن لا يجامل الأصدقاء والأنصار ولا يتحامل على الأعداء والخصوم وإنما يقضي بالعدل، فمراعاة الضمير والعدل والابتعاد عن المؤثرات الشخصية أهم الأركان في النقد وأهم الشروط الواجب توفرها في الناقد الحصيف، إذ بدونه لا تجدي المعرفة ولا تنفتح التجربة، ولا يصح الحكم ولا يعتدل الميزان، وينحرف الناقد عن غايته إذا طفق يطري أثار الأصدقاء ويضفي عليها ألوان الثناء، وآيات الإعجاب والتقدير إرضاء لهم وتزلفا إليهم.[4]

وقد يلاحظ أن صداقة تنمو بين كاتبين أو أكثر وتتوثق الروابط وتجمعهم رابطة المصلحة، فيتحولون إلى نقاد يطري بعضهم أدب بعض، فتصاغ عبارات الثناء ولا شيء فيه من سمات القدرة والجمال إلا أن الناقد نظر إليه بعين الرضا

---

1 - كامل السوافيري، المرجع السابق، ص 132- 133.

2 - المرجع نفسه، ص 134.

3 - المرجع نفسه، ص 135.

4 - المرجع نفسه، ص136.

الكليلة من كل عيب، وفي المقابل من ذلك كم من أديب رفيع، وشعر جيد وحسن وأثر فني سام، اصطنعت له المثالب وانفتحت عليه عوامل الضعف والوهن فتعرض لحملات نقدية ظالمة وهجمات حاقدة للحط من شأنه، فمحا الزمن ذلك النقد الجائر، وظل الأدب سامق البناء، رفيع العماد، تتغنى به الأمم وترددده الحقب.[1]

وضمير الناقد يحتم عليه أن يشجع المواهب الناشئة، وينير طريق السالكين، فكم من مواهب كانت مطمورة حتى اكتشفها نقاد فلمعت وتألقت وأبدعت، وحقيقة لا بد من إقرار أن أي نص أدبي أو أثر فني لا يخلو من محاسن وعيوب ومن جوانب قوة وضعف والكمال لله وحده، وضمير الناقد ومسؤوليته ونزاهته يحتم عليه أن يذكر المحاسن قبل المساوئ ويوضح جوانب القوة قبل أن يتناول جوانب الضعف، ويبرز اللمحات المشرقة والومضات المشعة قبل أن يشير إلى ما شاب النص من عيوب وما أحاطه به من شوائب، وعلى الناقد أن يصاغ نقده في عبارات مهذبة، لا تحمل تعاليا ولا بغضاء ولا تخدش الكرامة، ولا تؤذي مبدع الأثر أو تحط من قدره، ويستطيع الناقد النزيه أن يصل إلى ما يريد من تقديم الأثر وتوجيه مبدعه بلغة مهذبة، تبدو فيها عفة القلم وعفة اللسان واضحة جلية، لأن اللغة المهذبة في النقد تؤدي إلى السمو بالأدب و تجويده.[2]

وفي ختام هذا البحث يمكن أن نستنتج **أن** طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع تحتم على الدارس أن يدرك أن المنهج شرط ضروري للمعرفة العلمية، وللدراسة الأدبية مهما كانت طبيعتها، وأن جحود كل عمل لشرط المنهج في الممارسة النقدية يوقع التعارض والتناقض.

كما يجب على الناقد الأدبي(**الذات**) باعتباره طرفا جوهريا في المنهج النقدي، أن يتوفر على مؤهلات ثقافية وعلمية، وعلى الإلمام بالأسس النظرية التي ينهض عليها المنهج النقدي الذي يعتد به، وإلا أصبح المنهج بين يديه آلة جامدة قد تناقض مقاصدها.

كما أن التزام الناقد باختيار نظري ومنهجي معين يجعله في تعارض مع الاختيارات المخالفة، وإذا أسهم ذلك في إغناء الفكر النقدي فإنه يجعل العلمية المنشودة أحادية البعد، وهذا ما يمكن ملاحظته لدى بعض الباحثين الذين يوغلون في الوصف والتحليل و يهملون التفسير.

بالإضافة إلى أن استعارة المناهج النقدية بمفاهيمها وإجراءاتها من علوم يختلف موضوعها عن طبيعة الموضوع النقدي يجعلها مجافية لأبرز الشروط العلمية التي تستلزم المنهج الملائم للموضوع بعد تحديده، ولقد عمل كثير من النقاد العرب حين إحساسهم بذلك على تعديل هذه المناهج أو تكييفها لتتلاءم مع الموضوع النقدي، ولكن عملهم ذاك لم يستطع حل الإشكالية من أساسها حتى وإن استطاع أن يضيء الموضوع من زوايا مختلفة.

كما أن تعدد المصطلحات الدالة على العملية النقدية وتعارض مفاهيمها بين النقاد والباحثين يسهم إلى حد كبير في تعثر الجهود المبذولة لإيجاد حلول ناجعة لإشكالية المناهج النقدية، والأمر نفسه ينسحب على تعدد المقولات النقدية وتباين مفاهيمها من اتجاه نقدي إلى آخر بل أحيانا من ناقد إلى آخر.

---

1 - المرجع نفسه، ص137.

2 - المرجع نفسه138.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، مصر, ط2، (د/ت).

2- أحمد أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1980م.

3- أحمد بن محمد بن منظور الأندلسي، لسان العرب، (طبعة مراجعة ومصححة بمعرفة نخبة من السادة الأساتذة المتخصصين)، ج3، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2003م.

4- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، دار بن حزم للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

5- بدوي طبانة، التيارات النقدية المعاصرة في النقد الأدبي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، مصر، ط 2، 1970م.

6- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الافاق العربية، مصر، (د/ط)، 1996م.

7- عاطف محمد يونس، مغالطات في النقد الأدبي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، (د/ط)، 1990م.

8- عبد العزيز جسوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة والوراقة الوطنية الداوديات، مراكش، المغرب، ط1، 2007م.

9- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006م.

10- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1978م.

11- محمد النويهي، ثقافة الناقد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

12- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)، 2005م.

13- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2005م.

14- محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984م.

15- محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د/ط)، (د/ت).

16- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991م.

17- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007م.

18- يمنى طريف الخولي، فلسفة العلم في القرن العشرين، دار عالم المعرفة، الكويت، (د/ط)، 2000م.

د. عيسى شاغة .

جامعة البويرة

ملخص البحث.

جاء هذا البحث ليعرّف بإسهامات علماء الجزائر في إثراء الدرس اللغوي العربي وإحياء تراثه، فاختار أحد أهم أعلام اللغة والنحو الجزائريين المحدثين الشيخ محمد باي بلعالم، ليقف عند منهجه المتميز في الشرح من خلال كتابه "منحة الأتراب" الذي شرح فيه أرجوزة "ملحة الإعراب" للحريري، حيث عرّف البحث بالعلاّمة محمد باي بلعالم – رحمه الله – وبأهم جهوده العلمية، ثم كشف عن أهم الخصائص العامة لمنهجه في الشرح، والمصادر العلمية المتنوعة التي استعان بها الشيخ، وكذا الشواهد والأمثلة التي ساقها تدعيما لآرائه.

الكلمات المفتاحية: باي بلعالم، منحة الأتراب، منهج الشرح، شرح ملحة الإعراب.

Abstract:

This research comes to define the contributions of Algerian scientists to enrich the Arabic language lesson and relive its heritage. It has chosen one of the most important modernists Algerian scientists of language and grammar, "Sheikh Mohamed Bey Belaalem", to stand at his featured methodology in the explanation within his book "Minhat al-atrab" in where he explained the poem "Molhat al-I'rab" of Al-Hariri, The research introduced the searcher Mohamed Bey Belaalem - God's mercy - and his most important scientific efforts, then it revealed the most important general characteristics of his method of explanation, diverse scientific sources that the Sheikh was based on, as well as the evidences and examples that he used to support his opinions.

مقدمة.

كان البرنامج التعليمي في المغرب العربي منذ زمن بعيد قائما على حفظ المتون واستيعاب شروحها، ولا يزال الأمر كذلك في بعض المؤسسات التعليمية الدينية. وقد توارث أجيال من العلماء وطلبة العلم هذا الأمر وحافظوا عليه، ومن هؤلاء علماء الجزائر الأفذاذ، الذين أتحفوا المكتبة اللغوية بجملة من المصنفات في هذا المجال.

وقد كان الشيخ محمد باي بلعالم – رحمه الله – واحدا من هؤلاء الأعلام، إذ كان كثير العناية بشرح المتون اللغوية والدينية النثرية منها والمنظومة، ومن أشهر ما صنف في ذلك كتابه "**منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب**" الذي نحن بصدد دراسته للوقوف على المنهج المتبع فيه.

1) التعريف بملحة الإعراب (المنظومة).

"**مُلحة الإعراب وسنخة الآداب**" أرجوزة تعليمية في النحو العربي، نظمها أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري، الحرامي، البصري، النحوي، والأديب، صاحب المقامات، المتوفى سنة ست عشرة وخمسمائة للهجرة (516 هـ) ببني حرام من البصرة.[1]

تتألف منظومة الحريري – على الراجح – من خمس وسبعين وثلاثمائة (378) بيت من الرجز المشطور المزدوج، وهو عدد قليل إذا ما قورن بعدد أبيات ألفيتي ابن مالك وابن معط، لذلك تصنف "ملحة الإعراب" ضمن موجزات علم النحو، التي اعتنى العلماء بتصنيفها نثرا ونظما ليودعوها أهم القواعد الأساسية في النحو دون الغوص في معضلاتها تخفيفا على المتعلمين ليسهل عليهم حفظها.

أن القيمة العلمية العالية التي تحظى بها منظومة "ملحة الإعراب"، وكثرة تداولها بين المتعلمين، دفع جمعا من أهل العلم على مر العصور والأزمنة إلى شرحها والتعليق عليها واختصارها، كل على طريقته الخاصة، يأتي على رأسهم الناظم نفسه "الحريري"، الذي كان أول من شرح منظومته "ملحة الإعراب"، ثم تلاه أبو العباس أحمد بن المبارك الحوفي (ت 664هـ)، وبدر الدين محمد بن محمد بن مالك المشهور بابن الناظم (ت686هـ)، ومحمد بن حسن بن سباع الصائغ (ت 732هـ)، وسراج الدين عبد اللطيف بن أبي بكر (ت802هـ)، وشهاب الدين أحمد بن حسين بن رسلان الرملي (ت844هـ)، وسريحا بن محمد بن سريحا المصري (ت888هـ)، وجلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت911هـ)... وغيرهم.[2] ومن هؤلاء الشراح أيضا الشيخ محمد باي بلعالم الذي لا يقل شرحه أهمية عن تلك الشروح، بل إنه يفوق بعضها في قيمته العلمية.

2) التعريف بالشيخ باي بلعالم (الشارح).

هو الشيخ الجليل محمد بن عبد القادر بن محمد بن المختار بلعالم الفلاني القبلوي، الشهير بالشيخ باي، من مواليد

---

[1] – انظر: القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، 1986، ج 03، ص 23-27. و ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تح: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء-الأردن، ط 03، 1985، ص 278-281.

[2] – انظر:حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 1817-1818.

عام 1348 هـ الموافق لـ 1930 م بقرية ساهل التواتية من بلدية أقبلي دائرة أولف ولاية أدرار.[1]

نشأ الشيخ باي في أسرة علمية متدينة، فقد كان والده فقيها وإماما ومعلما ومؤلفا، لذلك بدأ تعلمه في سن مبكرة، حيث أدخل إلى كُتّاب قرية ساهل لحفظ القرآن الكريم، ثم أخذ عن والده مبادئ العلوم الفقهية والنحوية، وكذلك عن الشيخ محمد المغيلي، ثم انتسب إلى زاوية الشيخ أحمد الطاهري السباعي فحصّل فيها العلوم الشرعية واللغوية. وقد أجيز الشيخ بإجازات عدة من كبار العلماء داخل الوطن وخارجه، منها: إجازة عامة من شيخه الطاهر بن عبد المعطي، وإجازة عامة من الشيخ الحاج أحمد الحسن، وإجازة في الحديث وعلومه من السيد علي البودليمي، وأجيز في مكة المكرمة من العالم الشريف محمد بن علوي المالكي، كما تحصل على شهادة الأستاذ الإمام من وزارة الأوقاف، وشهادة الليسانس في العلوم الإسلامية.[2]

كانت حياة الشيخ بلعالم حافلة بالنشاطات العلمية والتعليمية، حيث التحق بالسلك الديني إماما ممتازا ومدرسا خطيبا ومفتيا وقاضيا شعبيا يحل النزاعات ويصلح ذات البين، يكتب المقالات بالجرائد، وينتدب للتحدث في القضايا الدينية بالإذاعة والتلفزيون، ناهيك عن ملاقاته ومدارسته ومناظرته العلماء داخل الوطن وخارجه.[3]

ولعل أهم تلك النشاطات تأسيسه لمدرسة مصعب بن عمير بمدينة آولف، التي تعنى بتدريس الطلاب الأمور الدينية واللغوية، حيث كان الشيخ باي المدرس بها والمشرف والقيم، أسسها إبان الحقبة الاستعمارية، ثم اضطر إلى غلقها مؤقتا خوفا على طلبته من المستعمر، ليعيد فتحها بعد الاستقلال ويجعل نظام الدراسة بها داخليا بعد أن كان خارجيا قبل غلقها.[4]

توفي الشيخ باي بلعالم صباح يوم الأحد الثالث والعشرين من ربيع الثاني سنة ثلاثين وأربعمائة للهجرة (1430 هـ) الموافق للتاسع عشر أفريل من عام تسع وألفين للميلاد (19 أفريل 2009 م). وقد خلف وراءه إرثا علميا وفكريا واسعا، حيث تربو مؤلفاته على الأربعين في مختلف العلوم والفنون من فقه، ونحو، وعلوم القرآن، وأصول الفقه، والسيرة، ومصطلح الحديث، والرحلات والتاريخ، والتراجم والسير، والشعر... نذكر منها: زاد السالك شرح على أسهل المسالك، والكوكب الزهري نظم على مختصر الشيخ عبد الرحمن الأخضري، والجواهر الكنزية لنظم ما جمع في العزية، والرحيق المختوم شرح على نظم نزهة الحلوم، واللؤلؤ المنظوم نظم مقدمة ابن آجروم، وكفاية المنهوم شرح اللؤلؤ المنظوم، و"منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب" الذي نحن بصدد دراسته، وضياء المعالم على ألفية الغريب لابن العالم، وكشف الجلباب على شرح جوهرة الطلاب في علمي الفروض والحساب، وركائز الوصول على منظومة العمريطي في علم الأصول، وقبيلة فلان في الماضي والحاضر، والرحلة العلية إلى منطقة توات... وغيرها.[5]

---

[1] – عبد المجيد قدي، صفحات من تاريخ منطقة آولف، أبحاث للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 02،2007، ص112.

[2] – انظر: يوسف بن حفيظ، تحية إلى شيخنا محمد باي بلعالم،جريدة البصائر،العدد:306،سبتمبر2006،ص16.

[3] – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[4] – انظر: الشيخ باي بلعالم، الرحلة العلية إلى منطقة توات لذكر بعض الأعلام والآثار والمخطوطات وما يربط توات من الجهات، دار هومة، الجزائر، ط 01، 2005، ج 01، ص 378.

[5] – انظر: إبراهيم ساسي، قراءة في مؤلفات الشيخ محمد باي بلعالم رحمه الله، جريدة البصائر العدد: 452-453، جويلية 2009، ص 18.

3) التعريف بمنحة الأتراب (الشرح).

"منحة الأتراب" من أشهر مؤلفات الشيخ باي بلعالم شرح فيه "ملحة الإعراب" للحريري، والشرح يقع في اثنتين وستين ومائة (162) صفحة من الحجم الصغير، فرغ الشيخ من تأليفه (يوم الأربعاء الموافق للثالث من جمادى الثانية عام 1414 هـ بالمدرسة الدينية التابعة لمسجد مصعب بن عمير بأولف).[1] ثم طبعه بدار هومة للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر العاصمة.

وقد قسّم الشيخ شرحه على ثمانية وخمسين (58) قسما ما بين فصل وباب نحوي، وجعل عنوانه مسجوعا على طريقة الأقدمين في التأليف، واتبع الأسلوب نفسه في كتابة مقدمته التي لا تخلو من صنعة بديعية ظاهرة، أعرب فيها عن قصده من تأليف هذه الكتاب، والدافع الذي حركه إلى تحقيق ذلك، وهو تلبيته لطلب بعض الأحباب تأليف شرح يبسط منظومة ملحة الإعراب، وهو الدافع الذي نجد الكثير من العلماء القدامى يذكرونه في مقدمات كتبهم، إذ غالبا ما يؤلفونها بطلب من أمير أو صديق حميم، وشيخنا لا يقل شؤوا عن هؤلاء، يقول في مقدمة شرحه: (... فإنه لا سبيل لفهم معاني السنة والكتاب إلا بعد معرفة الإعراب، ولما كانت "ملحة الإعراب وسنخة الآداب" من أجل ما ينتفع به الطلاب، وأجمل ما يثير الإعجاب، لكونها أزالت عن النحو الحجاب، وكشفت عنه النقاب، وقشعت عنه الضباب، وقد طلب مني بعض الأحباب أن نضع عليها شرحا يفتح منها الأبواب ويقربها إلى الألباب، فأجبته، وإن كنت لست أهلا لمن يُحضر للسؤال الجواب، ولا ممن يميز بين ما يُستحسن وما يُعاب).[2]

4) مسلك الشيخ بلعالم في عرض مادة "منحة الأتراب".

لم تتضمن مقدمة "منحة الأتراب" توضيحا لمنهج الشيخ باي بلعالم في شرح أبيات "الملحة" ولا الخطة التي سيتبعها، رغم أن بعض القدماء – الذين تأثر بهم وسار على نهجهم – كانوا يشيرون إلى شيء من ذلك في مقدمات كتبهم، ومع ذلك يمكن أن نستنتج خطة الشيخ بلعالم في عرض مادته ونجملها فيما يأتي:

كان الشيخ يستهل شرحه بعبارة " قال الناظم، أو قال –رحمه الله–" ثم يثبت عنوان الباب أو الفصل كما ورد في متن "الملحة"، ويثبت بعده أبيات الناظم مشكولة ليتمكن القارئ من قراءتها قراءة صحيحة من غير تحريف، وهو لا يلتزم في ذلك بعدد ثابت من الأبيات يشرحها، بل يورد أبيات الباب أو الفصل كما هي دفعة واحدة – قد تكون بيتين أوثلاثة أو أكثر من ذلك – ثم يشرحها لينتقل بعدها إلى شرح أبيات باب آخر، وقد تطول أبيات الباب الواحد فيقسمها إلى أجزاء كما فعل في بابي "المصدر" و"كان وأخواتها"[3] ليشرح كل جزء بمفرده حتى لا يطول الشرح على القارئ فينسى أبيات النظم.

فخطة الشيخ بلعالم – رحمه الله – في عرض مادة شرحه كانت تابعة لخطة الناظم، إذ التزم بترتيب أبيات "الملحة" كما جاءت في الأصل، من دون أي يحدث عليها أي تعديل، رغم أن خطة الحريري في نظم "الملحة" لم تكن موفقة إلى

---

[1] – محمد باي بلعالم، منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب، دار هومة، الجزائر، ص 159.

[2] – المصدر نفسه، ص 03.

[3] – المصدر نفسه، ص 65، 96.

حد ما، حيث جعل باب "البناء" في آخر الكتاب ولم يقرنه بباب "الإعراب" كما يفعل كثير من النحويين، ويبدأ بالمجرورات ثم يتبعها المرفوعات من الأسماء مؤخرا بابي "كان وأخواتها" و"إن وأخواتها"، كما أخر باب "التوابع" كثيرا بعد باب "أوجه إعراب الأسماء"، وقدّم الأفعال التي لا تتصرف على الأفعال التي تتصرف، وحشر بابي "التصغير" و"النسب" بين بابي "النداء" و"التوابع" اللذين لا يوافقانهما من قريب أو بعيد.[1] لذلك تمنينا لو أن الشيخ بلعالم أعاد ترتيب أبواب "الملحة" أثناء شرحه لتوافق الترتيب الذي اشتهر بين العلماء والدارسين وطلبة العلم واستقر عليه الدرس النحوي.

وقد كان الشيخ –رحمه الله– يحرص على كتابة عبارة الناظم بخط غليظ في ثنايا الشرح لتمييزها عن كلامه، وكان يلتزم بتقديم شرح معجمي وتعريف اصطلاحي للباب أو الفصل يستهل به شرحه للأبيات، مثال ذلك قوله في باب "الحرف": (وهو لغة: يطلق على طرف الشيء وعلى شفيره وعلى كل حرف من حروف التهجي، واصطلاحا: هو كل كلمة لم تدل على معنى في نفسها أصلا بل معناها في الداخلة عليه زائدة على أصله).[2] وقوله في باب "الحال": (الحال لغة: البال... وفي اصطلاح النحويين هو: تبيين ما انبهم من الهيئات).[3] وقد يستعين بالتعريف المعجمي في ثنايا الشرح حين تدعو الحاجة إلى ذلك، ومن أمثلته: شرح لفظ "سمط" في باب الفعل المضارع: (والسمط: هو الخيط مادام فيه الخرز، وإلا فهو سلك).[4] ولفظ "يستجيش" في قوله: (ومعنى استجاش: اجتمع، ومنه سمي الجيش جيشا).[5]

عرّف الشيخ بلعالم في مستهل كتابه بالناظم "الحريري" تعريفا موجزا وذكر أهم مؤلفاته، ثم أطرى عليه إطراء حسنا في ختام الكتاب ، مذكرا بمحاسن ما اشتملت عليه "ملحة الإعراب"، وما لها من قيمة علمية ومكانة في نفوس الطلاب المبتدئين والعلماء المنتهين. ثم ختم الشيخ مؤلَفه بتقييد اسمه الكامل وتاريخ الفراغ من شرحه على طريقة القدماء في التأليف، ودعا لنفسه ولجميع المسلمين بالخير والفلاح.

5) الخصائص العامة للشرح.

لا يختلف منهج كتاب "منحة الأتراب" كثيرا عن مناهج الشروح التراثية للمتون، فمؤلفه الشيخ بلعالم سليل أولئك العلماء الكبار الذين أثروا المكتبة العربية بمؤلفاتهم، والذي يطالع هذا الكتاب يكتشف للوهلة الأولى من أسلوبه وطريقة عرض مادته ومنهجه في التناول أنه يطالع كتابا تراثيا بأتم معنى الكلمة، لا كتابا مؤلفا في أواخر القرن العشرين، وما ذلك إلا لإدمان الشيخ على مطالعة كتب التراث العربي، وتكوينه تكوينا تراثيا بامتياز، فأبى إلا أن يسلك نهج القدماء ويسير على طريقتهم في التأليف، وهذه خصيصة نلمحها في كل مؤلفاته بلا استثناء. لذلك سنحاول في هذه العجالة أن نلخص أهم الخصائص العامة لمنهج الشيخ بلعالم في شرحه على النحو الآتي:

- لم يتبع الشيخ بلعالم المنهجية العلمية المعروفة في البحوث والمؤلفات الحديثة، فهو لا يهمش نقوله، ولا

---

[1] – انظر: أبو محمد القاسم بن علي الحريري، شرح ملحة الإعراب، تح: فائز فارس، دار الأمل، إربد–الأردن، ط01، 1991، ص 29–30.

[2] – محمد باي بلعالم، منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب، ص 10.

[3] – المصدر نفسه، ص 71.

[4] – نفسه، ص 18.

[5] – نفسه، ص 19.

يستعين بالرموز التوضيحية، ولا يكلف نفسه تخريج شواهده من الآيات الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة وأبيات الشعر العربي، وهذا ما يجعل من كتاب "منحة الأتراب" مخطوطا تراثيا يحتاج كغيره من المخطوطات إلى التحقيق.

- كان أسلوب الشرح أسلوبا علميا محضا، يبتعد عن ضروب البيان وألوان البديع من سجع ومحسنات كما هو الشأن في مقدمته، لأن المقدمة تسمى عند القدماء "خطبة الكتاب"، لذلك يراعون فيها ما كانوا يراعونه في خطبهم المنبرية من بديع وبيان، أما التعامل مع قواعد النحو قصد تبسيطها للمتعلمين فلا يقبل إلا الأسلوب العلمي الذي اتبعه الشيخ بلعالم في الشرح كله، ومن سمات هذا الأسلوب الدقة والوضوح والتركيز والإيجاز في العبارة وترك فضول الكلام. وإن ابتعاد الشيخ بلعالم عن الالتواء في طرح الأفكار والتفنن في العبارة جعل شرحه يحظى بالقبول عند المتعلمين المبتدئين في علم النحو والمنتهين فيه على حد سواء.
- يكتفي الشيخ بلعالم في شرح بعض الأبيات بفك مباني النظم لا غير، وذلك إذا كانت معانيها واضحة، أو كانت غير متضمنة قواعد نحوية تحتاج إلى الشرح.
- يهتم الشيخ بلعالم كثيرا بالإعراب (التحليل النحوي) ويكثر منه أثناء الشرح، وذلك لأن إعراب الألفاظ والجمل وسيلة من وسائل الشرح، توضح المعنى وتقربه، كما تجعل الطالب المبتدئ يتمرن على تحليل الكلام، وترسخ قدمه في علم النحو، لذلك نجد الشارح تارة يعرب أبيات الناظم، وتارة أخرى يعرب الشواهد والأمثلة التوضيحية التي يسوقها، فمن أمثلة إعرابه لأبيات الناظم ما جاء في إعراب البيتين:

ياسائِلي عن الكَلامِ المُنْتَظَمْ حَدًّا ونَوْعًا وإلى كَمْ يَنْقَسِمْ
فاسْمَعْ هُديتَ الرُّشْدَ ما أقُولُ وافْهَمهُ فَهْمَ من لَهُ مَعْقولُ

حيث اكتفى الشارح "بلعالم" في شرح هذين البيتين بإعراب ألفاظهما إعرابا إجماليا مختصرا فقال: ("**يا سائلي**": الياء: للنداء، وسائلي: منادى مضاف، "**عن الكلام**": جار ومجرور، "**المنتظم**": نعت، "**حدا**": تمييز، "**نوعا**": معطوف، "**وإلى كم**": جار ومجرور، و"**ينقسم**": فعل مضارع... "**اسمع**": فعل أمر، "**هُديت**": فعل ماض مبني لمل لم يسم فاعله، "**الرشد**": مفعول ثان لهديت، وجملة هديت دعائية معترضة بين الفعل والمفعول، "**ما**": مفعول اسمع، "**أقول**": فعل مضارع، "**وافهمه**": فعل أمر، والهاء مفعول به، و"**فهم**": مصدر، "**من**": مضاف إليه، "**له**": جار ومجرور خبر متقدم، "**معقول**": مبتدأ مؤخر).[1] ومن أمثلة إعرابه الشواهد ما جاء في إعراب قوله تعالى: (**وَلَا تَطْغَوْا فِيهِ فَيَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبِي**).[2] حيث يقول: ("**الواو**": عاطفة، "**لا**": ناهية، "**تطغوا**": فعل مضارع مجزوم بلا الناهية وعلامة جزمه حذف النون، و"**الواو**": فاعل، "**فيه**": جار ومجرور متعلق بـ"**تطغوا**"، "**فيحل**": الفاء سببية، "**يحل**": فعل مضارع منصوب بأن مضمرة

[1] – نفسه، ص 06.

[2] – سورة طه: من الآية 81.

وجوبا بعد فاء السببية، و"**عليكم**" جار ومجرور متعلق بـ"**يحل**").[1]

- قد يقف الشارح أحيانا عند بعض كلمات النظم فيعالجها معالجة صرفية بحيث يحدد بنيتها، ويبين أصل اشتقاقها، والتغييرات الصرفية الطارئة عليها، مثلما فعل مع كلمة "أقول" في أول بيت من "الملحة"، حيث قال: ("**أقول**" بصيغة المضارع الذي يعبر به المتكلم عن نفسه من غير أن يشاركه غيره في القول، وماضيه "**قال**" التي هي مادة القول، وأصل "**قال**" "**قَوَلَ**"، فتحرك حرف العلة وانفتح ما قبله فقلبت ألفا فصار "**قال**"، كما أن أصل "**أقُول**" "**أَقْوُلُ**" استثقلت الضمة على الواو فانقلبت إلى الساكن الصحيح قبلها فصار "**أَقُول**").[2]

- ومن خصائص الشرح الملفتة للانتباه بروز النزعة التعليمية فيه، ومن مظاهرها لجوء الشارح إلى التقسيم والتفصيل حين يذكر الناظم القواعد مجملة مختصرة، ومثال ذلك ما جاء في باب الاشتغال، حيث بيّن الشارح أركان الاشتغال وشروط كل ركن على حدة، مع التمثيل لزيادة الوضوح والفهم، رغم أن النظم لم يتناول الاشتغال إلا في بيتين واكتفى بالتمثيل له فقط. ومن مظاهرها أيضا الاكتفاء بما يحتاج إليه الطالب المتعلم، وذلك بتقديم القواعد الأساسية العامة و تجنب الخوض في التفريعات التي تحتاج إلى مستوى أعلى لاستيعابها، مع توجيه المتعلم إلى الكتب التي تهتم بالتفصيلات والتفريعات إن أراد الاستزادة، لذلك نجده يقول بين الفينة والأخرى: (وبقية التفصيل في المطولات).[3] أو يقول: (وبقية البحث في المطولات).[4] أو يقول: (ولقد اطال ابن مالك في هذا الموضوع وأعطاه ما يستحقه من التحليل والوضوح).[5] وأحيانا أخرى يحيل على بعض كتبه التي فصّل فيها المسألة وذكر تفريعاتها كقوله مثلا: (وبقية معانيها ذكرتها في شرحنا "عون القيوم على كشف الغموم").[6] أو قوله: (بقية البحث في كتابنا "كفاية المفهوم على اللؤلؤ المنظوم").[7] أو قوله في موضع آخر: (وقد بسطت الكلام على "إذن" في شرحنا "الرحيق المختوم على نزهة الحلوم"، وذكرت ما فيها من تفصيل).[8] ومما يدخل ضمن مظاهر الاتجاه التعليمي الذي تميزت به "منحة الأتراب" ما نلاحظه من إصرار الشارح على الإكثار من التطبيقات المتعلقة بإعراب أمثلة توضيحية للقواعد النحوية النظرية، بل قد يورد مثالين أو أكثر متشابهين ويعربهما معا من دون أن يكتفي بإعراب أحدهما عن الآخر، وما ذلك إلا لزيادة التوضيح وتبسيط القواعد للمتعلم المبتدئ.

---

[1] – محمد باي بلعالم، منحة الأتراب شرح على ملحة الإعراب، ص 134.

[2] – المصدر نفسه، ص 04.

[3] – نفسه، ص 32.

[4] – نفسه، ص 59.

[5] – نفسه، ص 114.

[6] – نفسه، ص 38.

[7] – نفسه، ص 47.

[8] – نفسه، ص 132-133.

- يلجأ الشيخ بلعالم –أحيانا– إلى التعليل كوسيلة يوضح بها للقارئ السبب المنطقي لتقديم الناظم فكرة أو ظاهرة ما وتأخير أخرى، ومثال ذلك تعليله تقديم الناظم للاسم عن الفعل والحرف في التناول حيث قال: ("باب الاسم" قدّمه الناظم في الإجمال والتفصيل على الفعل والحرف لكونه يخبر به وعنه، وأما الفعل فيخبر به لا عنه، والحرف لا يخبر به ولا عنه).[1] ومثله أيضا تعليله تقديم النكرة على المعرفة في قوله: (بدأ بتعريف النكرة قبل المعرفة، لأن النكرة أسبق وجودا وأقدم رتبة من المعرفة، لأن التعريف طارئ على التنكير).[2] وكذا تعليله تقديم الفعل الماضي على المضارع والأمر في قوله: (بدأ بالماضي لأنه أبو الأفعال ولا يتوصل إلى المضارع إلا بعد معرفته، والأمر مقتضب من المضارع).[3] وقد يلجأ الشارح إلى التعليل ليوضح سبب تسمية ظاهرة نحوية ما كتعليله تسمية التوابع في قوله: (التوابع أربعة، وسميت توابع لأنها تتبع ما قبلها في الإعراب).[4] وبالجملة فإن الشارح قد لجأ إلى التعليل في مواضع عدة من شرحه، وكان الهدف منه في كل ذلك تنوير ذهن المتعلم وجعله يدرك خلفيات الأمور، وهو مع ذلك تعليل بسيط لا يزج بالمتعلم المبتدئ في ساحة الجدل الفلسفي العقيم الذي لا يجني منه سوى إرهاق الذهن.
- قد يستدرك الشيخ بلعالم على الناظم ما فاته في نظمه من قضايا لغوية تستحق الذكر، ويكون هذا الاستدراك إما بمجرد التنبيه على الفائت من غير تناوله في الشرح، أو يكون بالتنبيه عليه مع إثباته وتوضيحه، فمثال النوع الأول ما جاء في الحديث عن حروف الجر، حيث ذكر منها الناظم سبعة عشر حرفا واستدرك عليه الشارح ثلاثة، حيث قال: (... عدّها ابن مالك عشرين، وعدها بعضهم أقل من عشرين، وبعضهم أكثر من عشرين، والناظم – رحمه الله تعالى – ذكر منها أربعة عشر في هذا الباب، وحروف القسم الثلاثة في باب منفرد، فيكون المجموع سبعة عشر، وترك "كسا" و"لعل" و"متى").[5] ومن أمثلة النوع الثاني ما جاء في باب العدد، حيث اكتفى الناظم بالحديث عن الآحاد والأعشار، ولم يذكر المئات والألوف، فاستدرك عليه الشارح ذلك، بِذِكر أحكامها والتمثيل لها.[6] وقد يستدرك الشيخ على الناظم بعض ما يقع في تراكيب النظم من هفوات توقعه فيها ضرورة الوزن، ومثال ذلك ما علق به على قول الناظم:

وإن أَرَدتَ قسْمَةَ الأَفعالِ لِيَنْجَلي عَنْكَ صَدا الإِشـكالِ

فَهْيَ ثَلاثٌ ما لهُنّ رابِعٌ ماضٍ وفِعْلُ الأمرِ والمُضارعُ

حيث توقف الشارح مستدركا عند قول الناظم " **فَهْيَ ثَلاثٌ** " فقال: (... والأولى أن يقال ثلاثة، لأن العدد

---

[1] – نفسه، ص 07-08.

[2] – نفسه، ص 11-12.

[3] – نفسه، ص 15,

[4] – نفسه، ص 115.

[5] – نفسه، ص 35, وانظر: ص 09، 114.

[6] – انظر: نفسه، ص 130.

هنا للمذكر، ولكن حذفت التاء لأجل الوزن).[1]

- يعقد الشيخ بلعالم بين الحين والآخر بعض التنبيهات بعد أن يفرغ من شرح أبيات الباب، حيث يتناول الأمور الأساسية أثناء الشرح، ويؤخر المسائل المتصلة بالموضوع من قريب أو بعيد فيجعلها في شكل تنبيهات تحمل فوائد قيّمة وأحكاما علمية هامة وإن لم تكن من صميم الموضوع، وأغلبها قصير لا يتعدى السطرين مثل التنبيه الذي أورده في "باب التصغير" وقال فيه: (وأول من تكلم على التصغير هو الخليل بن أحمد رحمه الله).[2] والتنبيه الذي أورده في "فصل في الشرط والجزاء" وقد قال فيه: (اعلم أن كل ما يجزم فعلا واحدا فهو حرف، وإن كل ما يجزم فعلين اسم، إلا "إن" و"إذما").[3] ومن التنبيهات ما هو أطول من ذلك كالتنبيه الذي أورده في "باب الاشتغال" والمتعلق بالأشياء التي لا يعمل ما بعدها فيما قبلها، إذ عدها عشرة، وراح يفصل الحديث عنها ويمثل لها.[4]

- لم يكن الشيخ بلعالم مولعا بحشد الخلافات النحوية والآراء المذهبية المختلفة لجنوحه إلى الإيجاز في مصنفه هذا، ومع ذلك كانت تستدعيه الحاجة أحيانا ليشير إشارة خفيفة عابرة إلى بعض الآراء النحوية، من دون أن يفصل الكلام فيها، ومثال ذلك إشارته إلى خلاف علماء البصرة والكوفة حول منع صرف ما ينصرف في قوله: ("والمصروف قد لا ينصرف" هو مذهب الكوفيين، وأما البصريين فلا يجيزون ذلك البتة).[5] وقد يشير الشارح إلى رأي نحوي ما أو جماعة من النحاة دون أن يتطرق إلى الآراء المخالفة لهم، كإشارته إلى مذهب سيبويه في همزة الوصل، إذ يرى أنها متى وقعت في درج الكلام سقطت، يقول الشيخ بلعالم: (وقوله: "**إذ ألف الوصل متى تُدرج سقط**" هذا مذهب سيبويه لأنها عنده همزة زائدة يتوصل بها إلى نطق الساكن).[6] والشيخ مع ذكره باختصار وإيجاز شديد خلاف النحاة لم يكن يبدي رأيه في ذلك، فهو لا يرجح رأيا على آخر، ولا ينتصر لمذهب دون سواه، بل كان في شرحه معلما حذقا يراعي أقدار متعلميه، فلا يطيل عليهم بالجدل والخلاف، بل يقدم لهم ما استقر عليه الدرس النحوي من حقائق، وينبههم إلى الخلاف ليطلع عليه في كتب الخلاف من أراد أن يستزيد.

- يميل الشيخ بلعالم – أحيانا – إلى الاستطراد الهادف الذي يقدم من خلاله فائدة علمية من دون أن يبتعد كثيرا عن الموضوع الأصلي للشرح أو يجعل الأمور تختلط على القارئ، ومثاله ما نجده في شرحه كلام الناظم عن القسمة الثلاثية للفعل إلى ماض ومضارع وأمر، حيث استطرد الشارح للحديث عن جوانب صرفية

---

[1] – نفسه، ص 14-15.

[2] – نفسه، ص 107.

[3] – نفسه، ص 149. وانظر: ص 13، 42، 104.

[4] – انظر: نفسه، ص 53-54.

[5] – نفسه، ص 128.

[6] – نفسه، ص 13. وانظر أيضا: ص 22، 47، 53، 57، 65، 94، 151.

للفعل، مع تقديم أمثلة لها، والاستشهاد بما يحفظه من نظم في ذلك.[1] وفي "باب نواصب الفعل المضارع وجوازمه" استطرد الشيخ للحديث عن أدب مجالسة العلماء والاستماع إليهم ومناظرتهم.[2]

- يُعرِّف الشارح ببعض الأعلام والأمكنة التي ترد في كلام الناظم، فمن ذلك تعريفه بالخطيب "قس بن ساعدة" وبسوق "عكاظ" في قوله: (قُس هو بن ساعدة الذي كان يضرب به المثل في الفصاحة، مات قبل بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم، وعكاظ: سوق مشهورة كان العرب يجتمعون فيها ويلقون فيها الخطب والشعر، وكان قس بن ساعدة من الممتازين في ذلك لما له من الفصاحة والبلاغة حتى أنه كان يبدأ خطبته من العشاء إلى الفجر مرتجلا ولا يتلعثم ولا يلحن).[3] ومثل هذا قوله أيضا: ("**حُنين**" اسم واد وراء غرفة بين مكة والطائف... و"**منى**" وهي المشعر المعروف، فيها ملتقى حجاج بيت الله الحرام قبل الوقفة وبعدها، وهي جزء من الحرم الشريف... "**بدر**" وهو موضع الغزوة الكبرى... وهو ماء معروف وقرية عامرة بين مكة والمدينة، يبعد من المدينة بمائة وخمسين كيلومتر، وفيه مقبرة الشهداء... "وواسط" مدينة مشهورة في العراق بين البصرة وبغداد...) .[4]

- لا يُكرر الشارح الكلام عن ظاهرة أو قضية ما إذا كان قد تحدث عنها في شرحه، بل يحيل القارئ على الموضع الذي ذكرها فيه، ومثال ذلك ما جاء في "فصل الجوازم" عند حديثه عن كسر أخر المضارع المجزوم إذا وليته "أل" التعريف، حيث نبه القارئ إلى أنه سبق الحديث عن هذه المسألة، فقال: (تقدم الكلام عن هذه القاعدة في فعل الأمر).[5] وتجنبا للتكرار يأبى الشيخ أن يتحدث عن مسألة ما ليست في بابها، بل ينبه القارئ إلى الموضع الذي سيتحدث فيه عنها بالتفصيل، مثلما فعل باب الاسم، حيث ذكر من خصائصه دخول حروف الجر عليه، و مثل لذلك ببعض تلك الحروف، ثم وعد القارئ بمزيد من الحديث عنها في موضعها فقال: (وبقية معانيها ستأتي إن شاء الله في باب حروف الجر).[6]

- كان الشيخ بلعالم – رحمه الله تعالى – يستعمل في أغلب الأحيان المصطلحات النحوية البصرية، متابعا في ذلك الناظم الحريري الذي كان يميل إلى المذهب البصري ويؤيده، وهي في الحقيقة وإن كانت مصطلحات بصرية غير أن تداولها بين العلماء وطلبة العلم جعلها تشيع في الدرس النحوي فتزيح المصلح الكوفي من الاستعمال. وقد كان الشارح يلجأ أحيانا إلى تقديم المصطلح ثم يشرحه بمرادفه ليزيده توضيحا، ويوسع في الرصيد الاصطلاحي للمتعلم، ومثال ذلك قوله: (... حروف العلة و تسمى حروف اللين).[7] وقوله: (

---

[1] – انظر: نفسه، ص 15.

[2] – انظر: نفسه، ص 138.

[3] – نفسه، ص 73.

[4] – نفسه، ص 127-128.

[5] – نفسه، ص 144.

[6] – نفسه، ص 09.

[7] – نفسه، ص 26.

... يقال فيه تمييز ومميز وتفسير ومفسر وتبيين ومبين).[1] وفي بعض المواضع نجده يستعمل المصطلح ومرادفه أثناء الشرح دون أن ينبه إلى ذلك، كاستعماله مصطلح "الجر" تارة و"الخفض" تارة أخرى، واستعماله مصطلح "أفعال الشك واليقين" ثم يعدل عنه إلى مصطلح "الأفعال القلبية".[2] كما كان الشارح في بعض الأحيان ينبه القارئ إلى الخلاف الاصطلاحي بين مدرستي البصرة والكوفة، ومثال ذلك ما جاء في قوله: (اعلم أن عبارة البصريين لتلك الحركات الضم والفتح والكسر والسكون، والكوفيون لا يفرقون بين الضم والرفع ولا بين النصب والفتح ولا بين الكسر والجر ولا بين الجزم والسكون). [3] وكذا قوله: ("الوصف" وهو ما يعبر عنه بالنعت، فالتعبير بالنعت للكوفيين، والتعبير بالصفة للبصريين، يقولون: صفة ووصف). [4]

6) مصادر الشيخ بلعالم في شرحه.

كان الشيخ بلعالم – رحمه الله تعالى – في شرحه هذا يستعين بمصادر متنوعة كغيره من العلماء والشراح، الذين نقل بعضهم عن بعض واستفاد اللاحق منهم بالسابق، ولكنه لم يكن يصرح في كل الأحيان بالمصادر التي نقل عنها، ولا يمس ذلك بأمانته العلمية البتة، لأنه إنما ينقل ما دُوِّن وشاع واشتهر في الدرس النحوي، وعُرِف أصحابه سلفا، كما أنه ألف هذا الشرح لطلبته بغرض تعليمهم قواعد النحو المشهورة، ولم تكن نيته التنظير للنحو العربي، لذلك يكفيه أن يبسط للمتعلم النظم ويقرب إليه درس النحو، وهذا ما وُفّق فيه الشيخ إلى حد بعيد.

ولكننا مع ذلك لا نعدم أن نجد الشيخ بلعالم يصرح ببعض المصادر بين الفينة والأخرى، وبخاصة تلك التي أكثر النقل عنها، وتنقسم هذه المصادر المصرح بها إلى ثلاثة أقسام:

6–1) مؤلفات الشيخ بلعالم.

كان الشيخ بلعالم يستعين ببعض مؤلفاته السابقة لينقل عنها ما يحتاجه، أو ينقل بعضه ثم يحيل القارئ على تلك المؤلفات ليستزيد منها، وقد أحصينا منها أربعة كتب استعان بها الشيخ وهي: "**كفاية المنهوم على اللؤلؤ المنظوم**" استعان به في موضعين.[5] و"**عون القيوم على كشف الغموم في نظم مقدمة ابن آجروم**"، و"**الرحيق المختوم على نزهة الحلوم**" ذكرهما مرة واحدة.[6] أما منظومته "**اللؤلؤ المنظوم في نظم منثور ابن آجروم**" فقد استعان بها في اثني عشر (12) موضعا، حيث بلغ عدد الأبيات المذكورة في تلك المواضع سبعة وعشرين (27) بيتا في قضايا متنوعة.[7]

6–2) مؤلفات نثرية متنوعة.

وهي مؤلفات غيره من العلماء السابقين في المشرق والمغرب، نقل عنها الشيخ بعض الأفكار اللغوية والنحوية،

---

[1] – نفسه، ص 74.

[2] – انظر: نفسه، ص 35، 61-62.

[3] – نفسه، ص 22.

[4] – نفسه، ص 116.

[5] – انظر: نفسه، ص 10،47.

[6] – انظر: نفسه، ص 38، 132.

[7] – انظر: نفسه، ص 12، 21، 25، 62، 68، 72، 76، 82، 85، 95، 116.

ويمكن أن نحصي منها:

- معجم "**مختار الصحاح**" للرازي، استعان به مريتين لنقل بعض التعاريف المعجمية.[1]
- كتاب "**الجوهرة النحوية على شرح الأجرومية**" استعان به مرة واحدة، حين نقل عنه قصة طريفة حول حروف المضارعة "نأيت".[2]
- كتاب "**فتح البيان في مقاصد القرآن**" لصديق حسن خان القنوجي، استعان به مرة واحدة، حيث نقل عنه إعراب آية قرآنية.[3]
- كتاب "**بلوغ الغاية على الوقاية**" لمحمد بن بادي، استعان به مرة واحدة حين نقل عنه أنواع المصدر.[4]
- كتاب "**الآجرومية**" استعان به مرة واحدة حين نقل عنه بعض شروط الحال والتمييز.[5]
- نقل أقوالا "**للرضي**" و"**سيبويه** "دون أن يحدد من أين نقل عنهما .[6]

6-3) منظومات نحوية.

استعان الشيخ بلعالم في شرحه بجملة من أبيات النظم في النحو العربي لعلماء من المشرق والمغرب، ليلخّص بها ظواهر نحوية هو بصدد شرحها، أو ليوضح بها ما انبهم في ملحة الإعراب، أو لتضمن تلك الأبيات زيادة لم يذكرها الحريري، وقد كان – في الغالب – يعزو تلك الأبيات إلى أصحابها دون أن يذكر المنظومة التي تنتسب إليها، وقد أحصينا منها ما يلي:

- "**ألفية ابن مالك**"، وقد أخذت حصة الأسد في نقول ابن مالك كلها، حيث نقل عنها في خمس وستين (65) صفحة من الشرح، بمجموع أبيات قدرها مائة وستة (106) أبيات، مما ينبئ عن سعة حافظة الشيخ بلعالم، وتأثره بصاحب الألفية التي ظلت إلى وقت طويل الأنموذج الأمثل الذي تقاس به المنظومات النحوية، فيُستكمل ما بها من نقص بأبيات الألفية. ومن أمثل ذلك استعانة الشيخ بلعالم ببيت من الألفية يستكمل به ما لم يذكره الحريري من علامات الاسم، حيث يقول: (... بقي على الناظم من علامات الاسم: الخفض والتنوين ودخول الألف واللام، قال ابن مالك:

بالجر والتنوين والندا وأل ومسند للاسم تمييز حصل).[7]

- "**نظم على معاني بعض حروف الجر" لمحمد بن أُب المُزمري**، وقد نقل الشيخ بلعالم من هذه المنظومة جملة من الأبيات أوردها في "باب حروف الجر"، وبلغ مجموع ما نقله منها ثمانية عشر (18) بيتا كلها في معاني حروف الجر،

---

[1] – انظر: نفسه، ص 19، 154-155.

[2] – انظر: نفسه، ص 19.

[3] – انظر: نفسه، ص 53.

[4] – انظر: نفسه، ص 66.

[5] – انظر: نفسه، ص 72.

[6] – انظر: نفسه، ص21، 57، 154.

[7] – نفسه، ص09. وانظر كذلك: ص 12، 13، 16، 25، 27، 40، 42، 45، 49، 50، 51، 57، 59، 60، 61، 66، 67، 69، 70، 72، 75... وغيرها.

نذكر منها ما استعان به الشارح لبيان معاني حرف الجر "عن"، وذلك قوله: (قال الشيخ محمد بن أب في نظمه لمعانيها العشرة:

وعن لعشرة من المعاني تنسب هاكـــها بلا توانٍ

وهي المجاوزة والبعديـــه والزيد للتعويض والظرفيه

والبدل التعليل الاستعلاء والاستعـــانة ومن والباء).[1]

- **أرجوزة أبي حيان المسماة "نهاية الأعراب في علمي التعريف والإعراب"**، نقل منها الشيخ بلعالم بيتين في سبب حذف الفاعل ونيابة المفعول عنه، يقول في ذلك: (وسبب حذف الفاعل وقيام المفعول نائبا عنه أمور ذكرها أبو حيان في أرجوزته بقوله:

وحذفه للخوف والإبهام والوزن والتحقير والإعظام

والعلم والجهل والاختصار والسجع والوفاق والإيـثار).[2]

- **بيت لابن النحاس** في علل منع الصرف، جاء في قوله: (وقد جمع العلل التسع ابن النحاس فقال:

اجمع وزن عادلا أنث بمعرفة ركب وزد عجمة فالوصف قد كملا).[3]

- **أبيات من النظم غير منسوبة إلى أصحابها**، تضمنت مواضيع مختلفة كان يبثها الشارح بين الحين والآخر في ثنايا شرحه، وقد بلغ مجموع هذه الأبيات اثني عشر (12) بيتا، كان الشيخ بلعالم يصدّرها بعبارة: "قال بعضهم، أو جمعها بعضهم، أو أشار بعضهم" ثم يسوق البيت أو البيتين، ومثال ذلك ما جاء في باب "قسمة الأفعال"، وهو قوله: (... وقد عد بعضهم له سبعة أحوال جمعها بعضهم بقوله:

جميع أصول الفعل سبعة أوجه فها أنا في بيت من الشعر واصف

صحيح ومهموز مثال وأجـوف لفيف ومنقوص البناء المضاعف).[4]

7) **شواهد الشيخ بلعالم في الشرح.**

تنوعت شواهد الشيخ بلعالم في "منحة الأتراب" بين آيات قرآنية وأحاديث نبوية وأبيات شعرية ومأثور كلام العرب، وقد كان يسوق تلك الشواهد لتوضيح قاعدة نحوية، أو لتأكيد فكرة ما عنّت له في أثناء الشرح، وقد لا تكون لتلك الفكرة صلة بقواعد النحو أصلا. وذلك لأن تعامل المحدثين مع الشاهد النحوي قد تغير عما كان عليه في السابق عند النحاة القدامى، فمتأخروا النحاة والمحدثون ما عادوا يسوقون الشاهد للاستدلال به على صحة قاعدة نحوية لتأكيدها، أو لنصرة رأي أو مذهب دون آخر، فعصر تقعيد القواعد قد ولّى، وإنما يسوق هؤلاء المحدثون الشاهد تمثيلا للقاعدة لغرض توضيحها وإزالة الإبهام عنها، وتقريب الفكرة إلى المتعلم، لذلك لا يهم عندهم إن كان ما يستشهد به

---

[1] – نفسه، ص 38. وانظر كذلك: ص36، 39، 40.

[2] – نفسه، ص 58.

[3] – نفسه، ص 121.

[4] – نفسه، ص 15. وانظر كذلك: ص 13، 20، 22، 30، 99، 149.

داخلا في دائرة الاحتجاج النحوي أو خارجا عنها، ولا يهم كذلك إن كان آية قرآنية أو حديثا شريفا أو بيتا من الشعر لمحدث أو مثالا يصنعه المؤلف مادام كل ذلك يفي بالغرض.

وهذا عينه ما لحظناه من خلال تتبعنا لشواهد وأمثلة الشيخ بلعالم في شرحه، فقد كان لا يقتصر على سوق ما اشتهر عند النحاة من شواهد قرآنية وشعرية، بل يضيف إلى ذلك ما أسعفته به حافظته من أحاديث نبوية وأشعار المولدين وأمثال العرب وأقوالهم قديمها وحديثها.

وكان منهجه في إيراد تلك الشواهد والأمثلة أن يذكر الآية القرآنية كاملة إذا دعت الحاجة، وقد يقتصر منها على موضع الشاهد دون باقي الآية، وهو في كلتا الحالين لا يشير إلى السورة ولا إلى رقم الآية، كما كان يذكر نص الحديث الشريف كاملا إذا كان قصيرا ويقتصر على جزء منه إذا كان طويلا من غير أن يثبت سنده أو يحيل على كتب الحديث، كما كان يسوق الأبيات الشعرية في كثير من الأحيان من غير نسبة إلى أصحابها ولا إحالة على دواوين الشعر وكتب الشواهد، والشيخ في ذلك يتابع أسلافه من العلماء الذين كانوا يكتفون بذكر جزء من الشاهد لعلمهم أن القرّاء والمتعلمين _آنذاك –كانوا يحفظون القرآن الكريم والكثير من الأحاديث الشريفة وأشعار العرب، أما اليوم فقد تبدلت الحال، وصار قليل من الناس من يحفظ القرآن، لذلك كان على الشيخ – رحمه الله – ألا يغفل هذه المسألة.

ومن منهجه –كذلك – في إيراد الشواهد أن يكتفي في المسألة الواحدة بشاهد واحد، وقد يسوق لها جملة من الشواهد المتنوعة إمعانا في توضيحها وإزالة الغموض عنها، وقد جاءت شواهد الشيخ في شرحه على النحو الآتي:

● **الشواهد القرآنية**. أخذت نصيبا وافرا في الشرح، إذ كان الشارح يكثر منها بحيث لا تكاد تمر صفحة من الكتاب إلا ويسوق آية أو آيتين أو أكثر، وذلك إنما ينبئ عن سعة ثقافته الدينية ، فهو كما نعلم حافظ ومعلم للقرآن الكريم، وخطيب، ومدرس، وفقيه مفت، ومؤلف في العلوم الشرعية، إنه عالم موسوعي كغيره من كبار العلماء القدامى الذين قل نظائرهم، وكل هذا نجد له أثرا في مصنفاته المتنوعة ومصنفه الذي بين أيدينا على وجه الخصوص، والذي بلغت شواهده القرآنية واحدا وتسعين ومائة (191) آية، وهو عدد معتبر إذا أخذ في الحسبان صغر حجم هذا المصنف، وفي المقابل نجد الشيخ بلعالم قليل الاستشهاد بالقراءات القرآنية، إذ لم يستشهد بها إلا في موضعين، أولهما: في "باب الاستثناء"، وجاء فيه: (... قوله تعالى:(ما فَعَلُوهُ إِلاَّ قَلِيلٌ مِنْهُمْ) قرأ السبعة غير ابن عامر بالرفع على الإبدال من "الواو" في "ما فعلوه"، وقرأ ابن عامر وحده بالنصب على الاستثناء، ومثال النهي قوله تعالى: (ولا يَلْتَفِتْ مِنْكُم أَحَدٌ إِلاَّ امْرَأَتُكَ) قال أبو عمرو وابن كثير بالرفع على الإبدال من "أحدٌ" وقرأ الباقون بالنصب على الاستثناء).[1] والموضع الثاني في "باب ما لا ينصرف"، حيث أشار إلى أن بعض القراءات تصرف "سلاسلَ" من قوله تعالى: (سَلَاسِلَ وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا).[2]

● **الأحاديث النبوية**. وقد كان الشيخ بلعالم مقلا في الاستشهاد بها على عادة النحاة القدماء، إذ بلغ مجموع ما استشهد به منها عشرة أحاديث، معظمها استدل به واعظا القارئ ليتحلى بما فيها من معان إيمانية، كقوله: (من علامة حلاوة الإيمان إذا أحب العبد أخاه فليحبه لله، كما قال صلى الله عليه وسلم: "ثلاثٌ من كُنَّ فيه وجد حلاوة الإيمان:

---

[1] – نفسه، ص 81.

[2] – انظر: نفسه، ص 128.

أن يكون الله ورسوله أحَبَّ إليه مما سواهُما، وأن يُحبَّ المرءَ لا يُحبُّه إلا لله، وأن يكره أن يعود إلى الكفر بعد إذ أنقذه الله، كما يكره أن يلقى في النار").[1] ومنها ما استشهد به على معنى من المعاني اللغوية، من ذلك ما جاء في شرح معانى "الإعراب"، إذ ذكر أن من معانيه "البيان" ثم استشهد لذلك بقوله صلى الله عليه وسلم: "الثيب تعرب عن نفسها".[2]

● **الشواهد الشعرية**. تحتل المرتبة الثانية بعد الشواهد القرآنية من حيث عددها، فقد بلغت واحدا وثمانين (81) بيتا أو شطر بيت، وهذا تقليد سار عليه كثير من النحويين القدامى، الذين كانوا يولون الشاهد الشعري أهمية بالغة فيقدمونه على الحديث الشريف في الاستشهاد، وأغلب هذه الشواهد التي ساقها الشيخ بلعالم مشهور متداول بين النحاة مبسوط في كتبهم، يرافق القاعدة عندهم كأساس تبنى عليه، أو يأتي لمجرد توضحيها وبيانها.

● **الأمثال والأقوال المأثورة**. لم يكن النحاة يكثرون من الاستشهاد بالأمثال والأقوال المأثورة كاستشهادهم بالقرآن الكريم والشعر العربي، ربما لأن تلك الأمثال والأقوال لم تتضمن كثيرا من الضرورات والخروج عن المألوف الذي كان النحاة يلتقطونه للاحتجاج به على خصومهم، فلما استقر الدرس النحوي وانقضى عهد التقعيد والنزاعات المذهبية ورث المتأخرون عن أسلافهم تلك الشواهد النحوية فاستعانوا بها في التمثيل للقواعد وتوضيحها ولم يزيدوا عليها إلا في النادر، وقد حذا الشيخ بلعالم حذو هؤلاء المتأخرين فاستقى من تلك الشواهد الموروثة بعض الأمثال والأقوال المأثورة ليمثل بها أثناء الشرح وكان في ذلك من الزاهدين، ومن أمثلة ذلك تمثيله بقولهم: "مُكره أخاك لا بطل"، وبقولهم: "مشنوء من يشنؤك"، وقولهم: "خرقَ الثوبُ المسمارَ" و: "من طابت سَرِيرته حُمِدت سيرته".[3]

والذي يتمعن في شواهد الشيخ بلعالم وكيفية توزيعها في الشرح يكتشف سعة الثقافة الدينية والأدبية واللغوية عند الشيخ بلعالم وقوة حافظته وقدرته على استحضار الشاهد والمثل في موضعه، وهو ما يؤكد مرة أخرى موسوعية هذا العالم وتفوقه، فحُقّ له أن يسلك في صف السيوطي وابن هشام وابن مالك وأمثالهم.

---

[1] – نفسه، ص 137.

[2] – انظر: نفسه، ص 20.

[3] – انظر: نفسه، ص 25، 49، 55، 58، 70.

د. زين العابدين بن زياني
جامعة البويرة

الملخص:

يعتمد أغلب شعراء الملحون الجزائري في نظم قصائدهم على خاصيتين شكليتين هما التأريخ والتوقيع، وعلى أساسهما يمكن معرفة التاريخ المقصود سواء تاريخ نظم القصيدة أو تاريخ حادثة مهمة أو واقعة ما، كما يمكن من خلال التوقيع معرفة الاسم واللقب والمنطقة التي ينتمي إليها صاحب القصيدة.

وعليه تسعى هذه الدراسة إلى استنباط هاتين الخاصيتين من خلال قراءة بعض النماذج الشعرية الملحونة.

Résumé:

La majorité des poètes lyrique Algériens s'appuient dans leurs textes poétiques sur deux éléments figuratifs fondamentaux: l'historique et la signature. Par leurs fonctions nous aboutirons à connaitre les dates désignées; à savoir la période de rédaction du poème, ou la date d'un événement important, et permettra aussi d'identifier le nom du poète et son lieu de résidence.

Cette approche consiste à mettre en évidence ces deux éléments à travers la lecture de quelques échantillons de cette poésie.

أوّلا: تأريخ القصائد

التأريخ هو إحدى الخصائص الشكلية التي اعتمد عليها الشعراء القدامى والمحدثين في تأريخهم لقصائدهم، وهو"أن ينظم الشاعر في آخر أبياته كلمات، إذا حسبت حروفها بحساب الجمل، اجتمعت منها سنوات التاريخ المقصود من ولادة، أو زواج، أو وفاة، أو سفر، أو بناء مسجد، أو تعيين في وظيفة، أو عزل، أو انتصار الخ..."[1]، ويرى مصطفى صادق الرافعي أنّ هذه الخاصية قد عرفت عند شعراء العرب الجاهليين،" ويسمونه التاريخ الحرفي أيضًا لأنّ المرجع فيه إلى حساب الأحرف الأبجدية، ولا يعرف بالتعيين أوّل من استعمله في الشعر، وقد ذكر بعضهم أنّه كان مستعملاً في الجاهلية الأولى عند شعرائها"[2]، واعتمد شعراء الملحون في التاريخ الشعري على" التاريخ الهجري أساسًا لنظمهم، كما اعتمدا الشعراء النصارى التاريخ الميلادي لهذا الغرض"[3]، وتنقسم هذه الخاصية الشكلية إلى قسمين، أحدهما التأريخ المباشر والآخر غير المباشر.

[1] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص56.

[2] – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2،مكتبة الإيمان، القاهرة، (دت)، ص339.

[3] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص57.

1- التأريخ المباشر

وهي طريقة سهلة لا يجد فيها الباحث صعوبة في معرفة التاريخ المقصود، وهي أن ينظم الشاعر في آخر قصيدته أرقام أو أعداد بالحروف في جملة مفيدة، وهي أكثر استعمالاً عند شعراء الملحون سواء المتقدمون أو المتأخرون، ومثال ذلك ما ورد في آخر قصيدة المنداسي[1] "بَمحَبَّتْهَا الْقُلُوبْ تَسْلَى"[2]

سَبْعْ وْالسِّتِيْنْ شَاعْ وَظْهَرْ بَعْدَ اَلأَلْفْ فَاحْ بَأَلْفَاظْ التَّمْييزْ.

تاريخ نظم هذه القصيدة كما هو واضح هو عام 1067هـ.

ويؤرخ أيضًا لقصيدته" قَلْبِيْ بَحْبِيْبِي فَارَحْ"[3]:

أَبُو عُثْمَانْ أَحْكَاهْ وْبَرَزْهْ لِلْعْوَامْ فِيْ أَحَدْ والْسِّتِيْنْ واَلْفْ فِيْ الْعَدَادْ.

تاريخ نظم هذه القصيدة هو:1061هـ

ويؤرخ ابن مسايب[4] في ختام قصيدته المطولة "هَكْذَا اَرَادْ أوْ قَدَرْ"[5]

اِنْ تَسْمَعْ لِيْ نُورِيْكْ تَارِيْخْ سَلِكْهَا بَعْدْ الْخَمْسِيْنْ وُمْيَّا وُأَلفْ سَنَةْ مْضَاتْ.

تاريخ نظم هذه القصيدة هو 1150هـ.

ويؤرخ أيضًا لقصيدة " اِعِيِيْتْ وُاَنَا نْذَمِّمْ"[6]

نْظَمْتْ هَذا الْحِلَّة بَعْدْ مِيَّا وُأَلفْ عَامْ – يَا حْمَامْ- أَوَّلْ الرَّبْعِيْنْ ظْهَرْ خْبَّرْهَا وُاِشْتَهَرْ.

ويكون تاريخ نظم هذه القصيدة هو: 1141هـ.

ونجده يؤرخ أيضًا في ختام قصيدته المطولة" يَا أَهْلَ الله"[7]

ذَا الْسُؤَالْ وْقَعْ يَاعَارَفْ شَهْرْ رَجَبْ قْبَلْ أنْ يَتْنَاصَفْ

بَعْد الْسَتِّيْنْ وَمْيَا وَأَلفْ يَوْمْ يَبْ وَافَى نَظْمُـــــــــهْ.

فتاريخ نظم هذه القصيدة هو: شهر رجب1160هـ.

---

[1]- هو أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي الأصل، تلمساني المنشأ، وهو من فحول الشعر الملحون في الجزائر والمغرب العربي عامة، وهو من مواليد القرن الحادي عشر هجري، نبع في نظم الفصيح والملحون، والتحق الشاعر ببلاط العلويين بالمغرب، ومن أشهر قصائده " العقيقة "، توفي في أواسط القرن الثاني الهجري، للمزيد ينظر: ديوان المنداسي، تحقيق رابح بونار، موفم للنشر، الجزائر، 2011م، ص05 وما بعدها.

[2]- ديوان سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دت)،ص 57.

[3] - ديوان سعيد المنداسي ، ص107.

[4]- هو أبو عبد الله محمد بن أحمد بن مسايب، شاعر تلمسان، أصل عائلته من فاس، سكنوها بعد خروجهم من الأندلس مدّة طويلة، ثمّ نزحوا إلى وجدة ثمّ إلى تلمسان، أين ولد الشاعر مع مطلع القرن الثامن عشر للميلاد، امتهن حرفة الحياكة، وذاع صيته في قول الشعر الملحون، واشتهر أمره في المغرب والجزائر، إلى أن وافته المنية سنة 1766م، للمزيد ينظر: ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2001م، ص25 وما بعدها.،

[5] - الديوان نفسه، ص122.

[6] - ديوان نفسه، ص96.

[7] - الديوان نفسه، ص198.

ونجده أيضًا يؤرخ لقصيدة" لْكْ نِشْكِيْ"[1]

ذَا الْقْصِيْدَة يَا حُضَّارْ نْهِيْتْهَا لِيْلَةْ الإِثْنَيْنْ

شَهَرْهَا شَهْرْ الْمُحْتَارْ الْمُفَضَّلْ نُورْ الْعِيْنْ

مِنْ بَعْدْ أَلْفْ وَمْيَّا صَارْ عَامْ وُاحِدْ وُالْرِّبْعِيْنْ.

فيكون تاريخ نظم هذه القصيدة هو: يوم الاثنين من شهر ربيع الأوّل 1141هـ.

ويقول ابن التريكي[2] في ختام قصيدته "طَالْ اَعْذَابِيْ اَوْ طَالْ نَكْدِيْ"[3]

عَامْ اَحْدَاشْ الْمْيَا أُوْ عُشْرِيْنْ يَا فَاهَمْ.

تاريخ نظم هذه القصيدة كما هو واضح هو: 1120هـ.

ويؤرخ أيضًا لقصيدته المطولة "سَهْمْ اَفْقُوسْ اشْبِيْلْيَانِيْ"[4]

تَمَّ اَحْصَامِيْ وَاَغْنَانِيْ عَامْ اَثْنَايَنْ واَثْمَانِيْنْ وَاَلْفْ اَيْـــــبَانْ.

فَاجْمَادْ الأَوَّلْ جَانِيْ تَمَّ اَعْذَابْ الْخَاطَرْ واشْطَنِيْ اَشْطَانْ.

تم نظم هذه القصيدة في شهر جمادى الأوّل عام1082هـ.

ووجدنا الشاعر أحمد بن قيطون[5] يؤرخ لمرثيته" حيزيه"[6] في قوله:

تَمَتْ يَا سَامْعِينْ فِيْ الأَلْفْ وْ مِتِيْنْ

كَمَلْ تَسْـــــــعِيْنْ وْزِيدْ خَمْسه بَاقْيَهْ

ويكون تاريخ نظمه لهذه القصيدة عام1295هـ.

ويؤرخ الشاعر الحاج محمد سفيان[7] قصيدته " آ الْمَالِيْكْ الْدَايَمْ "[8] بقوْله:

فَالْسَّتَة وْ الْتَسْعِينْ والثَّلْثَ مِيَا أُوْ زِيْدْ الأَلْفْ اتْصِيبْ تَارِيْخْ الأَنْشَادْ

---

[1] – الديوان نفسه، ص129.

[2] – هو أحمد بن تريكي تصغير تركي، تلمساني الدار والنشأة، لقبه ابن الزنقلي، لأنّ أباه كان موصوفا بالخشونة والشدّة والعنف، كان مولده في أواسط القرن الحادي عشر، أمّا وفاته فكانت في أوائل القرن الثاني عشر الهجريين، كان رحمه الله من حمالة القرآن الكريم، وقصائده مروية في القطر الجزائري كله وبفاس، للمزيد ينظر: ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2001م، ص25 .

[3] – ديوان ابن التريكي، ص105.

[4] – ديوان نفسه، ص99.

[5] – هو الشاعر الشعبي محمد بن الصغير بن قيطون، الأيوبي البوزيدي نسبًا، الخالدي مسكنًا، ولد حوالي سنة 1844م، في عائلة فقيرة تمتهن الفلاحة، توفي على عمر يناهز 63 سنة، عام 1907م، من أشهر قصائده رثاءه لحيزية. للمزيد ينظر: ديوان الشاعر محمد بن قيطون، جمع وشرح أحمد عاشور، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، (دت)، ص26 وما بعدها.

[6] – الديوان نفسه، ص 58.

[7] – هو محمد سفيان بن عبد الحفيظ، من مواليد 1946م بزمالة الأمير عبد القادر من المثقفين المتميزين في مدينة قصر الشلالة ، وهو مزدوج اللغة، يجيد اللغة الفرنسية ويحسن اللغة العربية، وهو امتداد لمدرسة الشاعر الشعبي الفحل عبد الله بن كريو المعروف بمنطقة الأغواط، للمزيد ينظر: ديوان السُّلوان، للشاعر الحاج محمد سفيان، بقلم الد إبراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2004م، ص 3 وما بعدها.

[8] – الديوان نفسه، ص 131.

يَوْمْ اثْلاَثَة فِي اَحْدَاعَشْ هَجْرِيَا أَمَن الْمُحَرَّمْ تَمْ نَظْمِيْ يَا لَســـــيَادْ

وعليه يكون تاريخ نظم الشاعر لهذه القصيدة، يوم الثلاثاء 11 محرّم عام1396هـ.

ووجدنا الشاعر ابن السايح الخيثر[1] يعتمد على التأريخ المباشر في قصيدة " يَوْمْ الْمِيعَادْ "[2]

فِي ثْمَنْيَة وْ عَشْرِيْنْ شَهْرْ السَّادَسْ عِدْ وَأَلْفْ مْعَاهَا زُوْجْ تِسْعَاتْ لْعْدَادْ

رَقْمْ اثْنِيْنْ وْ دِيْرْ نُقْطَةْ بَاشْ تَحَدْ الْذِيْ الْكَلْمَةْ مَا تَبْقَى مَا يِزَّادْ

ويكون تاريخ نظم هذه القصيدة يوم28 جوان 1992م.

هذه بعض النماذج الشعرية التي اعتمد فيها شعراء الملحون على خاصية التأريخ المباشر لقصائدهم، وهي طريقة سهلة لا غموض ولا تعقيد فيها، إذ يتسنى من خلالها للقارئ أو المتلقي معرفة التاريخ المقصود، أمّا الطريقة غير المباشرة "لا يمكننا فكّها إلاّ إذا تعرفنا إلى الجدول الخاص بحساب الحروف المغربي، وهو كثير التداول بين المشتغلين بالموسيقى التقليدية والطرب الملحون في كلّ من المغرب الأقصى والجزائر"[3].

2- التأريخ غير المباشر

وهي طريقة حسابية للحروف الأبجدية، يعتمد فيها الشاعر للتأريخ الشعري على ذكر" كلمة، أو جملة، أو شطر، وبعض الشطر، يكون مجموع حروفه بحساب الجمل عدد يساوي التاريخ الذي وقعت فيه الحادثة المراد عمل تاريخ شعري لها، وتأتي دائمًا جملة التاريخ الشعري بعد كلمة تاريخ، أو مؤرخًا، أو أرّخ، أو أيّة لفظة مشتقة من كلمة تاريخ لكي تدّل القارئ وتنبهه إلى أن العبارة الواقعة بعدها لو حسبت بحساب الجمل، فإنّ مجموعها يساوي التاريخ المطلوب"[4]، وينبغي على الناظم وفق هذه الطريقة أن " يذكر لفظة تاريخ، أو أحد مشتقاتها، ثمّ يورد بعددها الكلمات المتضمنة التاريخ"[5].

والحديث عن التأريخ غير المباشر، يستلزم علينا معرفة الجدول المغربي، لأنه أكثر تداولا واستعمالا من قبل شعراء الملحون القدماء والمحدثين في المغرب والجزائر، وهو على الشكل الآتي:[6]

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح

[1] – هو الخيثر بن الحاج شعيب بن بلخير بن الحاج بن حراز الله بن بلخير، لقبه العائلي ابن السايح، مولود سنة 1952م، ببادية الأرباع وهم أشهر وأكبر سكان الأغواط، من عائلة محافظة، التحق بالتعليم الابتدائي، ثمّ مرحلة التعليم المتوسط، أين انقطع عن مزاولته لدروسه، وانخرط في مؤسسة الجيش الوطني، للمزيد ينظر: الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخيثر، تقديم وشرح الد ابراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2006م، ص10 وما بعدها.

[2] – الديوان نفسه، ص87.

[3] – شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م، ص125.

[4] – محمد عبد الغني حسن، جوانب مضيئة من الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، المصرية، القاهرة، 1972م، ص 136.

[5] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص56.

[6] – ينظر: شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري، ص 126.

1	2	3	4	5	6	7	8
ط	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع
9	10	20	30	40	50	60	70
ف	ض	ق	ر	س	ت	ث	خ
80	90	100	200	300	400	500	600
ذ	ظ	غ	ش				
700	800	900	1000				

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن كل حرف أبجدي يقابله رقم أو عدد حسابي فمثلا: الحرف "ألف" يقابله الرقم "1" والحرف "واو" يقابله الرقم "6" والحرف "قاف" يقابله الرقم "100"... الخ، واستنادا إلى هذا الجدول، سنحاول قراءة تأريخ بعض شعراء الملحون لقصائدهم.

يؤرخ المنداسي لقصيدته "كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ"[1] بقوله:

عَامْ فَحْشْ مِنْ الطَّيْ أَبْرَزْتْهَا فِيْ شَعِبَانْ فَازَ بِهَا مَنْ فِيْ بَيْتْ الْسُرُوْرْ يَخْلُو.

كلمة(فحش) جاءت بعد لفظة(عام) هي تاريخ المقصود، واستنادًا إلى الجدول المغربي يكون حسابها كالآتي:

فحش = ف + ح + ش =80 + 08 + 1000 =1088.

فتاريخ نظم هذه القصيدة هو عام 1088هـ.

ويؤرخ ابن التريكي في آخر قصيدة" نِيْرَانْ شَاعْلَةْ فَاكْنَانِيْ"[2]

تَارِيْخْ ذَا الْقْصِيْدْ حْرُوفُو رَانِيْ نْجِيْبْ فَاعْدَدْ الْشِّيْنْ وَالْفَا والْجِيْمْ اَحْسَابْ

اَيْكُونْ اَفْجُمَادْ الأَوَّلْ قَالْ اللَّبِيْبْ نَرْجَى الْسْمَاحْ مَنْ مُولاَنَا الْتَّوَابْ .

ويكون تاريخ هذه القصيدة وفقا للجدول على النحو الآتي:

ش = 1000+ ف = 80 + ج = 3 والمجموع = 1083

إذا تاريخ هذه القصيدة هو جمادى الأول 1083هـ.

ونجده يؤرخ في نهاية قصيدة "طَالْ نَحْبِيْ "[3] الممزوجة بين التأريخ المباشر وغير مباشر في قوله:

بَعْدْ سَتِيْنْ أُوْ أَلْفْ زِيْدْ الْجِيْمْ نُقْطَة واَحْسَابْ قَيَّدْ التَّارِيْخْ اَفَعَشْرِيْنْ مَنْ اَرْجَبْ.

وحساب تاريخ هذه القصيدة يكون على الشكل الآتي:

[1] – ديوان المنداسي، ص41.

[2] – ديوان ابن التريكي، ص51.

[3] – الديوان نفسه، ص 45.

60 + 1000 + ج = 60 + 1000 + 3 = 1063.

ويكون تاريخها هو يوم 20 رجب 1063هـ.

ونجد الشاعر ابن سهلة[1] يقلّد سابقيه بهذا النوع من التأريخ في ختام قصيدة " لاَ اَ تْخَيَّلْ يَا الْقُمْرِيْ اَدِّيْ لِي ذَا السّلاَمْ"[2]

تَمَّ اَخْطَابِيْ اَوْفِيْتْ نَشْدِيْ بَعْدَ الْأَلِفْ حُطْ اَلْفَا اَو طَا اَوْ اَوْ مِيْمْ اَحْرُوْفْ مَتَّصْلِيْنْ.

وإسنادا إلى الجدول يكون الحساب على النحو الآتي:

1000 + ف =80 + ط = 9 + م = 40 =1129

فتاريخ نظم هذه القصيدة هو عام1129هـ

ونجده يؤرخ أيضا في نهاية قصيدة" أَبْطَاتْ الْجَافْيَةْ عَنّيْ"[3]

تَمَّ ذَا الْقْصِيْدْ بَلَفْظْ عْجِيْبْ وَمْعَانِيْ بَعْدْ الْشِّيْنْ وُ الْرَاءْ زِدْ الْبَاءْ عْلَى عَشْرَةْ.

ويكون حساب الحروف المقصودة على الشكل الآتي:

ش=1000 + ر= 200 + ب = 2 + 10 = 1212

تاريخ نظم القصيدة هو عام 1212هـ.

هذه بعض النماذج الشعرية التي صرّح فيها شعراء الملحون بطريقة مباشرة وغير مباشرة عن تاريخ نظم قصائدهم وفق حاجاتهم ومقاصدهم الوجدانية، وبالتالي تبقى هذه الأشعار على مرّ الزمان والمكان وتوالي الأجيال موثقة بالفترة الزمنية التي قيلت فيها. وكما نجد بجانب هذه الطريقة التوثيقية، ظاهرة التوقيع التي تلازمها في أغلب الأعمّ وهي شائعة ومتداولة عند معظم شعراء الملحون سواء المتقدمين أم المتأخرين.

ثانيا: توقيع القصائد

وفيه يصرّح الشاعر في ختام قصيدته بذكر اسمه ولقبه معًا أو يكتفي بذكر اسمه لوحده ولقبه لوحده، وهناك من الشعراء من يضيف في توقيعه ذكر مكان إقامته أو سكناه ومثال ذلك ما نجده عند سيدي الأخضر بن خلوف[4] في آخر قصيدته" إلاَّ وَجْهْ الْحْبِيْبْ غَابْ"[1] يصرّح فيها بالاسم كاملاً مع ذكر كنيته في قوله:

---

[1]– هو أبو مدين بن سهلة، شاعر تلمسان من فحول الحوزي المشهورين، ولد في نهاية القرن الثاني عشر للهجرة، أي في نهاية تواجد الأتراك بالجزائر، اشتغل بالنسيج والحياكة، كما اهتم بالطرب والغناء وقول الشعر الملحون، كانت وفاته في النصف الأول من القرن الثالث عشر الهجري، الموافق لتاسع عشر ميلادي. للمزيد ينظر: ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2007م، ص17 وما بعدها. وينظر أيضا: ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق، محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2001م، ص19 وما بعدها.

[2] – ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، ص221.

[3] – ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق، محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، ص123.

[4] – هو الولي الصالح والمجاهد، شاعر الدين والوطن، لخضر(لكحل) بن عبد الله بن خلوف، من منطقة مستغانم، وهناك من اجتهد وقال أنّ سيدي لخضر ولد سنة 1492م/897هـ وتوفي سنة 1613م/1022هـ، عاصر بداية الوجود التركي بالمنطقة، وشارك في غزوة مزغران ضدّ الاحتلال الاسباني تحت قيادة الخسن باشا، وكان جل شعره في المديح النبوّي، للمزيد ينظر: سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، منشورات جمعية آفاق، مستغانم، دار الغرب للنشر

يَا أَحْمَدْ يَا مُحَمَّدْ قَالْ طَالْبَكْ الْفْصِيْحْ إِبْنْ الْخْلُوفِيْ الأَكْحَلْ أَيَا الْمُصْطَفَى.

ونجد المنداسي يوقع باسمه في قصيدة" رِيْحْ أَشْجَارَكْ"[2]:

يَا نَاسِيْ أَرْحْمُوا سْعِيْدْ بَنْ عَبْدْ الله وَالْعْفُو مِنْكَ الْكَثِيْرْ يَا رِبِّيْ الْجْلِيْلْ.

ويوقع بلقبه في ختام قصيدة "كِيْفْ يَنْسَى قَلْبِيْ"[3] المعروفة عند أهل الملحون (بالعقيقة) في قوله:

زَامْ رَعْدْ الْمَنْدَاسِيْ تَحْتْ ظِلَّةْ الْغِيْمْ مَنْ دْرَى وَيَنْ سْقَاتْ أَهْلْ الْهْوَى مْطَارُهْ.

ويصرح ابن مسايب باسمه كاملا مع ذكر كنيته في قصيدة" الْحُرْمْ يَا رَسُولْ اللهْ"[4]

مُحَمَّدْ بِنْ مْسَايِبْ مَدْحَكْ عْلَى النَّاسْ يِفْتَخَرْ بْمِقْدَارْكْ.

ونجد بن التريكي أيضًا يذكر اسمه ولقبه كاملا في ختام كثير من قصائده، منها مطولته" سَهْمْ اَفْقُوسْ اَشْبِيْلْيَانِيْ"[5]:

وَاَكْلاَمِيْ وَاوْفَى لْكُلْ مَنْ هُو اَظْرِيْفْ

قَالْ اَحْمَدْ واسْتَكْفَى ابْنَ الْتْرِيْكِيْ اَوْفـــَى.

وقوله أيَضًا في آخر قصيدة "ياَالوَشَّامْ"[6]:

وَاوْ وْلاَ اَلِفْ وَ الْيَا دِرَ اسْمِيْ اَعْلَى اسَمْ بُويَا

بَنْزَ نْقْلِيْ فَالْكُنْيَة بَابَا نَا اَحْمَدَ اَبِـــــــيَا.

ويذكر ابن التريكي اسمه ومسكنه في ختام قصيدة "طَالْ اَعْدابِيْ اَوْ طَالْ نَكْدِيْ"[7]

اَسْمِيْ لَيْسَ مَخْفِيْ ظَاهَرْ نَسْبَةْ جَدّيْ ابْنَ الْتْرِيْكِيْ

أَنَا يَا مَنْ اَتْسَـــــالْ فَالأَصْلَ اتْلَمْسَـــــانِيْ.

ووجدنا الشاعر ابن سهلة يوقع معظم قصائد بذكر كنيته، مثل قوله في قصيدة "نَدْعِيْكُمْ اللهْ"[8]

اِسْمِي مَا يَخْفَى لْكُلْ مَنْ هُو لْبِيْبْ بَنْ سَهْلَةْ صَاغْ الْشِعْرْ سْجِيْةْ.

ووجدنا الشاعر الشيخ علي كورة[9] يسير على هذا النهج في التوقيع باسمه في ختام

والتوزيع، وهران، الجزائر، 2006م، ص19 ومابعدها، وينظر أيضًا: ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدّين والوطن، جمعه وقدمه، محمد الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان الجزائر،2001م، ص23 وما بعدها.

[1] – ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدّين والوطن، ص102.

[2] – ديوان المنداسي، ص60.

[3] – الديوان نفسه، ص39.

[4] – ديوان ابن مسايب، ص160.

[5] – ديوان ابن التريكي، ص98.

[6] – الديوان نفسه، ص134.

[7] – الديوان نفسه، ص105.

[8] – ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق، محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، ص120.

[9] – عاش الشاعر علي كورة في القرن الثامن عشر ميلادي، وهو من منطقة غليزان، وينتسب إلى قبيلة سويد (الْمْحَالْ) التي خاضت حروبًا شرسة ضد حكم الأتراك بالجزائر، اشتهر بقصائده الكثيرة في حب العالية (أو عوالي)، فأصبح حبّه العذري مثالا لكلّ الشعراء الذين جاءوا من بعده، ومن بينهم تلميذيه العربي بن حمادي وبلعباس المازوني، للمزيد ينظر: محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، مطبعة دار هومه، الجزائر،

قصيدة" حَوَسْتْ نْوَاجَعْ الْمْحَالْ"[1]

قَالَتْ عَلْيَةْ لاَ تْسَالْ يَا كُورةْ رُوحْ رَاكْ هَانِيْ.

ووجدنا الشاعر بن حمادي العربي[2] يتبع نهج شيخه (علي كورة) في التوقيع بلقبه في ختام قصيدة " أَمَنْ شَافْ الْمُخْتَارْ فِيْ المَنَامْ"[3]

قَوْلْ بَنْ حَمَادِيْ يَنْجِيْ مَنْ الْخْطَامْ مَا يْشُوفْ النَّارْ الْسُودَا وَلاَ قْرِيْصْ.

مَدَاحْ رَسُولْ الله يَا حَافَظْ الْنْظَامْ لاَ تْظْنُوا مَدَاحْ الْنْبِيْ اَرْخِيْسْ

وما ذكره أيضًا الشاعر بلعباس المازوني[4] في آخر قصيدة " أَرَوَّدْ فِيْهْ وْ لاَ فَادْنِيْ اَرْضَا"[5]

ذَاكْ بَلْعَبَاسْ الْمَكْوِيْ عْلَى الْشْظَا شَانَقْ عْلَى خَيْرْةْ وَاشْيَانْ حَالُوْ.

ونجد هذه الظاهرة تتداول عند شعراء الملحون المعاصرين، أمثال الشاعر الصادق

غربي[6]، في آخر معظم قصائده، منه قوله في قصيدة " بْلاَدِيْ الْغَالْيةْ"[7]

2008م، ص15 ، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2009م، ص ص191، 192.

[1] – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، ص 17.

[2] – ينتسب الشاعر العربي بن حمادي إلى قبيلة عكرمة الهلالية المستقرة بمنطقة غليزان وضواحيها، عاش في القرن الثامن عشر ميلادي،، وكتب الباحث بلحلفاوي أن إنتاج بن حمادي الشعري كان في بداية القرن التاسع عشر ميلادي، أمّا أحمد أمين دلاي، فذكر أن الشاعر عاش في القرن السابع عشر ميلادي، والمعروف أن العربي بن حمادي من تلاميذ الشاعر المشهور علي كورة، للمزيد ينظر: محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص18، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، ص ص 195، 196.

[3] – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، ص20.

[4] – بلعباس المازوني شاعر شهير من دينة مازونة، التابعة لولاية غليزان، ولد في القرن الثامن عشر ميلادي، وكان من معاصري الشاعر المعسكري الحبيب بن قنون، والشيخ المازوني لا ينتمي إل منطقة معسكر كما جاء به محمد الحلفاوي، وذكر الباحث محمد القاضي صاحب الكنز المكنون في الشعر الملحون، أن الشيخ المازوني من أصل تركي، وكان من متأثرًا بالشاعر علي كورة وتلميذه العربي بن حمادي، للمزيد ينظر: محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، ص26، وينظر أيضًا: محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، ص ص 204، 205.

[5] – محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، ص28.

[6] – الشاعر الصادق غربي من مواليد 1965/01/15م، بقرية أولاد الدراجي، بلدية عزيل عبد القادر، دائرة بريكة، ولاية الأوراس، من عائلة محافظة، بدأ كتابة الشعر سنة 1979م، إثر وفاة الرئيس الراحل هواري بومدين، للمزيد ينظر: الصادق غربي، ديوان الشعر الملحون، المواهب المكنونة في القصائد الملحونة، دار النجاح للكتاب، الجزائر، 2012م، ص03 .

[7] – الديوان نفسه، ص49.

الْصَادَقْ الْغَرْبِيْ صَاحَبْ ذِيْ لَقْوَالْ هَدِيَة لِلْوَطَنْ تَبْقَى لَجْيَالِيْ

وعليه نكتفي بهذه النماذج الشعرية التي اعتمد في أغلبها شعراء الملحون المتقدمين والمتأخرين على خاصيتي التأريخ والتوقيع، واللّتان نستطيع من خلالهما أن نستشف معالم شخصية الشعراء وبيئتهم، كما تعد" معرفة هاتين الخاصيتين من تمام توثيق النصوص وتحقيقها، ولا سبيل لأيّ محقق أو جامع لهذه النصوص العزوف عنهما وعدم الاكتراث بهما"[1]، كما يتمكن الشاعر من خلالهما الحفاظ على ملكيته لإنتاجه الشعري من الضياع والاندثار، أو من الخَلْطِ والخطأ أثناء عملية روايته وصيانته من السرقات الأدبية، كما تساعد وتسهل هاتين الخاصيتين للباحث أو الدارس للأدب الشفهي من عملية جمعه وتدوينه وتحليله ودراسته دراسة موضوعية ترتكز على أسس ونظريات ومناهج علمية شأنه في هذا شأن الأنواع الأدبية المدّونة.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المعاجم

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

ب- الدواوين الشعرية

2- ديوان أبي مدين بن سهلة، جمع وتحقيق شعيب مقنونيف، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2007م.

3- ديوان ابن مسايب، جمع وتحقيق محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2001م.

4- ديوان أحمد بن التريكي، جمع وتحقيق عبد الحق زريوح، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، 2001م.

5- ديوان المنداسي، تقديم وتحقيق محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (دت).

6- ديوان المنداسي، تحقيق رابح بونار، موفم للنشر، الجزائر، 2011م.

7- الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخيثر، تقديم وشرح الد ابراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2006م.

8- ديوان السُّلوان، للشاعر الحاج محمد سفيان، بقلم الد إبراهيم شعيب، مطبعة رويغي، الأغواط، ط1، 2004م.

9- ديوان سيدي الأخضر بن خلوف، شاعر الدّين والوطن، جمعه وقدمه، محمد الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسانن الجزائر،2001م.

10- ديوان الشاعر محمد بن قيطون، جمع وشرح أحمد عاشور، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، (دت).

11- ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، جمع وتحقيق، محمد الحبيب حشلاف ومحمد بن عمرو الزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، ط1، 2001م.

[1] - شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري، ص116.

12- محمد مفلاح، أعلام من منطقة غليزان، أعلام التصوف، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، ج2، دار المعرفة، الجزائر، 2009م.
13- محمد مفلاح، شعراء الملحون بمنطقة غيلزان، من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين، مطبعة دار هومه، الجزائر، 2008م.
14- سيدي لخضر بن خلوف، حياته وقصائده، ج1، منشورات جمعية آفاق، مستغانم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2006م.
15- الصادق غربي، ديوان الشعر الملحون، المواهب المكنونة في القصائد الملحونة، دار النجاح للكتاب، الجزائر، 2012م .

ج- المراجع

16- محمد عبد الغني حسن، جوانب مضيئة من الشعر العربي، مكتبة الأنجلو، المصرية، القاهرة، 1972م.
17- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، مكتبة الإيمان، القاهرة، (دت).
18- شعيب مقنونيف، مباحث في الشعر الملحون الجزائري، مقاربة منهجية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م.

-Chiantaretto Jean-François (dir.), *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Ed. Economica, 2005.
-Didier Béatrice, *Le Journal intime*, P.U.F, 1976.
-Dosse François, *Le Pari autobiographique*, La Découverte, 2005.
-Forest Philippe, *Les Romans du « Je »,* Pleins Feux, Université de Nantes, 2001.
-Gasparini Philippe, *Est-il je, roman autobiographique et autofiction*, Poétique, Seuil, 2004.
-Gusdorf Georges, *Les Ecritures du moi, lignes de vie*, Odile Jacob, 1990.
Auto-bio-graphie, lignes de vie 2, Odile Jacob, 1991.
-Hubier Sébastien, *Littératures intimes, les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, A. Colin, collection U, 2003.
-Marin Louis, *L'Ecriture de soi*, P.U.F, Collège International de philosophie, 2000.
-Miraux Jean-Philippe, *L'Autobiographie*, Nathan Université, Collection 128, n°149, 1997.
-Ricoeur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
-Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Gallimard, coll. « Folio », 2005.
La Nausée, Gallimard, coll. « Folio », 2009.
-Sennett Richard, *Les Tyrannies de l'intimité*, Le Seuil, 1979.
-Tauzin Marie, *L'Ecriture autobiographique*, Parcours de Lecture, n°96, Bertrand-Lacoste, 1993.
-Villani Jacqueline, *Leçon littéraire sur « Les Mots » de Jean-Paul Sartre*, P.U.F, 1996.

que tout me soit rendu au centuple. En ce cas je serais … magnifique … (L.M. : 206).

Conclusion :

Avec un début à la troisième personne, cet extrait laisse transparaître l'utilisation du « *Il* » à valeur de « *Je* » comme d'un « *Je* » à l'autre – « d'une chaise à l'autre » - car Poulou n'incarne pas seulement ses héros, il occupe aussi leur siège, trône ou même leur chaire. Et puis le temps qui, au début des *Mots*, fait surgir furtivement et progressivement le sujet dans le texte. Quant à la fin du récit, elle oppose deux types de temporalité : l'instant sans passé et sans avenir – « hors programme », « minute croupie » - où Poulou écrase une mouche, et puis une « temporalité dynamique ».

Pour conclure, *Les Mots* ont été très élaborés par Sartre. Pour preuve, l'emploi du « *Je* » qui témoigne de sa diversité, mais surtout de son maniement. Un lecteur non averti tomberait dans les pièges de Poulou en confondant pêle-mêle toutes les personnes avec toutes les choses. Aussi le « *Je* » de Sartre (ou énonciation – narration – réalité – authenticité – lecture) peut doubler sa personne du « *Je* » de Poulou (ou énoncé – narrateur – imaginaire – écriture) et le passage de l'un à l'autre et vice-versa reste subtil et ne ressort pas de l'intersubjectivité.

Enfin, Sartre fait jaillir son récit de vie des profondeurs de l'imagination de son enfance. Et c'était l'objet ici : étudier le « *Je* » protéiforme des *Mots*. Cette première personne du singulier signifie beaucoup pour le jeu romanesque dont Sartre a très bien réussi à imbriquer *Les Mots* de son enfance trop longtemps ignorée.

Bibliographie :

-Aigrain René, *L'Hagiographie, ses sources, ses méthodes, son histoire*, Blondet Gay, 1953.

-Beauvoir Simone de, *La Cérémonie des adieux* suivie des *Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, Gallimard, 1981.

-Bellemin-Noël Jean, *Le Texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972.

Psychanalyse et littérature, P.U.F, « Quadrige », 2002.

-Buisine Alain, *Laideur de Sartre*, Presses Universitaires de Lille, 1986.

-Burgelin Claude, *Lectures de Sartre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

« Les Mots » de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, « Foliothèque », n°35, 1994.

-Cohen-Solal Annie, *Sartre. 1905-1980*, Gallimard, 1985.

Sartre : un penseur pour le XXIème siècle, Gallimard, coll. « Découvertes Littérature », 2005.

Jean-Paul Sartre, P.U.F, coll. « Que sais-je ? », 2005.

De plus, le passage du « *Je* » narrant au « *Je* » narré dépend tout de même de la temporalité :

> *La raison de mon choix m'apparut tout de suite : à dix ans j'avais eu l'impression que mon étrave fendait le présent et m'en arrachait ; depuis lors j'ai couru, je cours encore. La vitesse ne se marque pas tant, à mes yeux, par la distance parcourue en un laps de temps défini que par le pouvoir d'arrachement (L.M : 188).*

En effet, le « pouvoir d'arrachement » est lié au temps. Mais ce pouvoir qui fait alterner les « *Je* » car le temps c'est celui de l'enfance narrée par un quinquagénaire tout en maintenant une distance, mais aussi une distanciation.

Le « Je » mystique :

Cette distanciation coïncide avec le temps et le « *Je* » : le passé et le présent. Et tout passe en vitesse comme au début, Sartre arrive, après une généalogie de cinq pages, au rythme accéléré d'un film burlesque :

> *Jean- Baptiste voulut préparer Navale, pour voir la mer. En 1904, à Cherbourg, officier de marine et déjà rongé par les fièvres de Cochinchine, il fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi, et tenta de se réfugier dans la mort. (L.M : 16).*

Dès lors, la chronologie du récit correspond à l'emploi méthodique du double « *Je* ». Et dans *Les Mots*, le « *Je* » prend diverses apparences comme Poulou enfile plusieurs costumes à la fois. De ce fait, on peut constater la subtilité d'un « *Je* » à l'autre comme celle du romanesque à l'authenticité :

> *Enfin le petit prétendant calamiteux se retrouve dans la bibliothèque, traîne d'une chaise à l'autre, feuillette des livres et les rejette ; je m'approche de la fenêtre, j'avise une mouche sous le rideau, je la coince dans un piège de mousseline et dirige vers elle un index meurtrier. Ce moment-ci est hors programme, extrait du temps commun, mis à part, incomparable, immobile ... toujours cette éternité trouble ... dans une minute croupie ... (L.M : 200).*

C'est ainsi que tout cela nous conduit à la fin des *Mots* que Sartre achève par un bilan et une évaluation rétrospective :

> *L'illusion rétrospective est en miette ; martyre, salut, immortalité, tout se délabre, l'édifice tombe en ruine, j'ai pincé le Saint-Esprit dans les caves et je l'en ai expulsé ... je suis désabusé ... C'est mon habitude et puis c'est mon métier. Longtemps j'ai pris ma plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance ... je fais, je ferai des livres ; il en faut ; cela sert tout de même ... je prétends sincèrement n'écrire que pour mon temps ... puisque je vis et cela suffit pourtant à démentir mes vieux rêves. (L.M.: 204-205).*

Aussi, choix originel ou réfléchi, *Les Mots* ne peuvent qu'être le fruit de cette vie de « qui perd gagne » symbolisant la défaite face à la réussite :

> *Pour ma part, je ne m'y reconnais pas et je me demande parfois si je ne joue pas à qui perd gagne et ne m'applique à piétiner mes espoirs d'autrefois pour*

Aussi le « *Je* » présent peut nous donner, pour authentifier le récit, des renseignements sur des événements tels que la séparation de l'église et l'état, ou encore l'affaire Dreyfus :

> *-Mais ma famille avait été touchée par le lent mouvement de déchristianisation qui … prit un siècle pour s'étendre … cet affaiblissement général de la foi … après le ministère Combes … c'était le patrimoine commun. (L.M : 82).*
>
> *-Sur l'histoire contemporaine, Charles restait muet : ce dreyfusard ne parla jamais de Dreyfus … avec quel entrain j'aurais joué le rôle de Zola… (L.M : 144).*

Au même moment, la France vivait des heures cruciales et Charles Schweitzer n'en démordait pas moins. Mais *Les Mots* impressionnent beaucoup plus par leur épilogue où enfin l'autobiographe se confesse :

> *Voilà mon commencement : je fuyais, des forces extérieures ont modelé ma fuite et m'ont fait. A Travers une conception périmée de la culture, la religion transparaissait, qui servit de maquette : enfantine, rien n'est plus proche d'un enfant … le sacré se déposa dans les Belles-Lettres et l'homme de plume apparut, « ersatz » du chrétien que je ne pouvais être : sa seul affaire était le salut, son séjour ici-bas n'avait d'autre but que de lui faire mériter la béatitude posthume par des épreuves dignement supportées. (L.M. 201-202).*

On ne peut s'empêcher de sentir que le sujet de l'énonciation évalue d'après son passé ce que les mots lui ont attribué comme valeur, mais aussi comme statut. Puisque le travail rétrospectif lui a permis de retracer son expérience personnelle à un moment donné de sa vie :

> *Le mythe était fort simple et je le digérai sans peine …Je pensais me donner à la Littérature quand, en vérité, j'entrais dans les ordres. En moi la certitude du croyant le plus humble devient l'orgueilleuse évidence de ma prédestination … Je poussais, herbe folle …mes racines en pompaient les sucs (L.M. : 202-203).*

Le « Je » mythique :

Par ailleurs, le passage d'un « *Je* » à l'autre ne peut se faire que sur le canevas de la théorie du départ : la littérature « ersatz » de la religion. Celle-ci dans *Les Mots*, est détruite et démystifiée :

> *Un matin, en 1917, à La Rochelle, j'attendais des camarades qui devaient m'accompagner au lycée ; ils tardaient, bientôt je ne sus plus qu'inventer pour me distraire et je décidai de penser au Tout-Puissant. A l'instant il dégringola dans l'azur et disparut sans donner d'explication : il n'existe pas, me dis-je avec un étonnement de politesse et je crus l'affaire réglée. D'une certaine manière elle l'était puisque jamais, depuis, je n'ai eu la moindre tentation de le ressusciter. Mais l'Autre restait, l'Invisible, le Saint-Esprit, celui qui garantissait mon mandat et régentait ma vie par de grandes forces anonymes et sacrées. De celui-là, j'eus d'autant plus de peine à me délivrer qu'il s'était installé à l'arrière de ma tête dans les notions trafiquées dont j'usais pour me comprendre, me situer et me justifier. (L.M : 203).*

Mais toutes ces situations nous conduisent vers la fuite dans l'imaginaire grâce aux rêveries héroïques et au cinéma dont la topique fut traitée plus haut. Dès lors une « imposture nouvelle » apparaît en la personne de l'écriture :

> *Tout destinait cette activité nouvelle à n'être qu'une singerie de plus ... néanmoins ... Je fis moins de cinéma ... Bref, j'écrivis pour mon plaisir ... Auteur, le héros c'était encore moi, je projetais en lui mes rêves épiques ... (L.M.:119-121).*

Le « Je » de vocation :

Sauf que l'époque – 1914 – ne prêtait pas tellement à ce genre d'activité et le narrateur voit sa vocation détournée par le passage de la comédie au mandat et c'est aussi Poulou qui devient Sartre :

> *C'était trop beau pour durer : je serais resté sincère si je m'étais maintenu dans la clandestinité; on m'en arracha ... Le mal était fait : à me heurter de front on risquait de l'aggraver : je m'opiniâtrerais peut-être ... J'écrirais, c'était une affaire entendue ... Mais ... la littérature ne nourrissait pas ... Le professorat laissait des loisirs ...Je me résignai à n'être jamais tempête ni foudre, à briller dans la littérature ... par ma gentillesse et mon application. (L.M. : 126-130).*

Puisque précédemment nous avons traité du thème de la parodie, arrêtons-nous à présent sur l'une des principales caractéristiques des *Mots*, à savoir l'intertextualité comme l'épigraphe de Chateaubriand :

Je sais fort bien que je ne suis qu'une machine à faire des livres.

Chateaubriand.

A cela s'ajoute les références à *La Nausée* entre autres :

> *J'avais la berlue. Tant qu'elle dura, je me tins pour tiré d'affaire. Je réussis à trente ans ce beau coup : décrire dans La Nausée – bien sincèrement, on peut me croire – l'existence injustifiée, saumâtre de mes congénères et mettre la mienne hors de cause. « J'étais » Roquentin, je montrais en lui, sans complaisance, la trame de ma vie ; en même temps j'étais « moi », l'élu, annaliste des enfers, photomicroscope de verre et d'acier penché sur mes propres sirops protoplasmiques. (L.M. :203-204).*

Et puis la vision du monde, dans *Les Mots*, émerge à partir du beau et du bien :

> *-Dans la Beauté, mon grand-père voyait la présence charnelle de la Vérité et la source des élévations les plus nobles. En certaines circonstances exceptionnelles- quand un orage éclatait dans la montagne, quand Victor Hugo était inspiré – On pouvait atteindre au point sublime où le Vrai, le Beau, le Bien se confondaient. (L.M. :51).*
>
> *-les fauves du temporel, grands et petits, avaient tout loisir de s'entre-tuer ou de mener dans l'hébétude une existence sans vérité puisque les écrivains et les artistes méditaient à leur place sur la Beauté, sur le Bien. (L.M. : 146).*

Le « Je » du temps :

on me parle de Lui, je dis avec l'amusement sans regret d'un vieux beau qui rencontre une ancienne belle : « il y a cinquante ans … il aurait pu y avoir quelque chose entre nous ». Il n'y eut rien. (L.M. : 85-86).

En outre, le « *Je* » présent prend position devant le « *Je* » passé et revient sur ces moments d'égarement :

Bref les coups de théâtre faisaient mon petit ordinaire … et j'en vins à jouer faux …Je m'échappai, je courus à notre chambre, j'allai me planter devant l'armoire à glace et je grimaçais longtemps …Je crus mourir … Pour mon malheur …Je disparus, j'allai grimacer devant une glace. Quand je me les rappelle aujourd'hui, ces grimaces, je comprends qu'elles assuraient ma protection : contre les fulgurantes décharges de la honte, je me défendais par un blocage musculaire. (L.M : 87 – 91).

On peut faire la distinction entre le « *Je* » de Sartre lorsqu'il revient au présent « aujourd'hui », et le « *Je* » de Poulou par l'emploi du passé simple. Quant à Charles Schweitzer, il insuffla à son petit-fils, son spiritualisme et surtout son humanisme :

Je m'étais armé pour défendre l'humanité contre des dangers terribles … pour elle, j'aurais dégainé ma plume volontiers ; mais… Ce fut encore Charles qui me tira de peine. A son insu, naturellement. Deux ans plus tôt, pour m'éveiller à l'humanisme, il m'avait exposé des idées dont il ne soufflait plus mot, de crainte d'encourager ma folie mais … je les gobai sans trop les comprendre … (L.M : 145 – 146).

Le « *Je* » narré est, ici, passé à celui de l'auteur par l'intermédiaire du grand-père. Celui-ci hante toute l'autobiographie. Mais pour Jean-Philippe Miraux cet :

… humanisme que Sartre définit en une formule lapidaire dans Les Mots *: « Du jour où j'ai compris que tout homme est tout l'homme ». Certes, on doit admettre que la vie du philosophe existentialiste est brillante et singulière ; les deux chapitres des* Mots *(*Lire*,* Ecrire*) tentent de retracer ce parcours unique de l'enfant surdoué ; mais l'excipit de cette autobiographie est troublant de modestie et de vérité, pour peu que l'on se souvienne que les termes « homme » et « humilité » sont issus du même étymon … Sartre dispose d'un salut probable en l'utilisation de l'écriture. (Miraux, 1998 : 104).*

Le « Je » autobiographique :

De même que le mode d'investigation de l'autobiographie offre à l'auteur/objet, la possibilité d'exhumer et de vulgariser son propre passé. Tout comme le temps de la camaraderie où Poulou passe du « *Je* » de l'imposteur à celui du mandataire :

Homme parmi les hommes, je sortais du lycée tous les jours en compagnie des trois Malaquin, Jean, René, André, de Paul et de Norbert Meyre, de Brun , de Max Bercot, de Grégoire … Choyés et bien –pensants, sensibles, raisonneurs … Bref, nous respections le monde entier … j'aimais Bercot … nous avions … tout lu et nous nous isolions … pour parler littérature … Tous… nous admirions Bénard … parce qu'il était le meilleur sans être prodigieux (L.M : 180 – 184).

Je vécus dans le malaise ... je restais abstrait ... les bien de ce monde ... m'enseignaient ce que je n'étais pas : « je n'étais pas » consistant ni permanent ; « je n'étais pas » le continuateur futur de l'œuvre paternelle, « je n'étais pas » nécessaire à la production de l'acier ; en un mot je n'avais pas d'âme ... avec nonchalance, je vivais parce que j'avais commencé à vivre ... J'étais le bon sujet puisque j'avais pensé mourir à ma naissance ... je confondais mon corps et son malaise ... Pas moi : je n'en avais ni l'inertie ni la profondeur ni l'impénétrabilité. J'étais « rien » : une transparence ineffaçable ... je voulus manquer comme ... l'air (L.M : 73 -77)

Tout comme la prise de conscience de la nausée, l'ennui, l'angoisse et finalement la mort :

Ces dégoûts s'appellent le bonheur ... A mon délaissement je ne pense jamais ... Je vis la mort. A cinq ans ... je la voyais mais je n'osais rien dire ... A cette époque, j'avais rendez-vous toutes les nuits avec elle dans mon lit. C'était un rite ... je la reconnaissais sous les déguisements les plus divers ... tout endeuillés d'ennui ... La mort brillait par son absence ... la métamorphose ... funéraire ne me déplaisait pas ; il y avait transsubstantiation, accession à l'être ... Quand j'avais sept ans, la vraie Mort, la Camarde, je la rencontrais partout ... mourir c'était pousser la folie à l'extrême ...Je vécus dans la terreur, ce fut une authentique névrose ... ma profonde inutilité m'était d'autant plus manifeste que le rituel familial ... Je me sentais de trop ... mon existence ... je n'y tenais pas : plus absurde est la vie, moins supportable la mort. (L.M. : 79-81).

Le sujet de l'énoncé s'est parfaitement lancé dans le jeu de rôle du sacro-saint vide de l'existence.

Le « Je » intime :

Dès lors le « *Je* » narrant s'approfondit avec des mots et des phrases – dans le mal – être et l'ennui. Quant au vide, il symbolise le saint « échec de la religion de la famille » où le sujet de l'énonciation fait l'éloge et le procès de l'incroyance :

Sept ou huit ans après le ministère Combes, l'incroyance déclarée gardait ... Dieu ... dans le demi-jour d'une église ... le mysticisme convient aux personnes déplacées, aux enfants surnuméraires : pour m'y précipiter, il aurait suffi de me présenter l'affaire par l'autre bout ; je risquais d'être une proie pour la sainteté ... cette folie cruelle m'écœura par la fadeur de ses extases, me terrifia par son mépris sadique du corps ... Le débat se poursuivait dans ma tête, affaibli : un autre moi-même, mon frère noir, contestait languissamment tous les articles de foi ... Je joignais l'esprit critique à l'esprit de soumission. (L.M : 82-84).

Ici apparaît l'identité du double « *Je* », et surtout quand il s'agit de religion, Poulou / Sartre ne font plus qu'un car l'idée de Dieu est une pure création due à l'activité imaginaire :

Pendant plusieurs années encore, j'entretins des relations publiques avec le Tout-Puissant ; dans le privé, je cessai de le fréquenter ... Aujourd'hui quand

Moi, j'étais ravi : ma triste condition imposait le respect ... je comptais mon deuil au nombre de mes vertus ... Jean- baptiste m'avait refusé le plaisir de faire sa connaissance. Aujourd'hui encore, je m'étonne du peu que je sais sur lui. (L.M : 19).

Le « Je » romanesque :

Le « *Je* » du narrateur devient celui de l'auteur par le biais du temps. On pourrait parler d'un «« *Je* » passé, puis d'un « *Je* » présent. Puis que Poulou regarde son grand-père d'un œil émerveillé :

J'étais un fief du soleil, mon grand-père pouvait jouir de moi sans me posséder : Je fus sa « merveille »... Je le comblais par ma seule présence ... Je n'ai gardé de lui ... que des images raides de lanterne magique ... j'ai cinq ans ... je m'immobilisais, je me penchais en avant ... je m'élançais ... (L.M : 22-23).

Le sujet de l'énoncé se remémore le souvenir d'un vieillard qui voulait tant ressembler à « Victor Hugo ». Quant à Anne-Marie, Poulou la considère comme une « vierge avec tache » ou en encore « une sœur aînée » :

J'ai commis la grave erreur de chercher souvent parmi les femmes cette sœur qui n'avait pas eu lieu ...Je tournais la page ... je devais en prendre mon parti : j'étais trop jeune ...Je craignais de tombais la tête la première dans un univers fabuleux et d'y errer sans cesse, en compagnie ... de ... ma mère. (L.M : 47-48).

Le « Je » énonciatif :

Le sujet de l'énonciation donne ses appréhensions vis-à-vis de sa mère / sœur. Et puis *Les Mots* sont parsemés de moments de ressaisissement :

Aujourd'hui, 22 avril 1963, je corrige ce manuscrit au dixième étage d'une maison neuve : par la fenêtre ouverte, je vois un cimetière, Paris, les collines de Saint-Cloud, bleues. C'est dire mon obstination .Tout a changé, pourtant. (L.M : 52).

Mais sans fausse honte et à ce titre, Jean-Paul Sartre déclare à propos de la vérité :

J'ai rapporté les faits avec autant d'exactitude que ma mémoire le permettait ... j'ai vu par la suite qu'on pouvait tout connaître de nos affections hormis leur force, c'est-à-dire leur sincérité. Les actes eux-mêmes ne serviront pas d'étalon à moins qu'on n'ait prouvé qu'ils ne sont pas des gestes, ce qui n'est pas toujours facile. (L.M. : 59).

Ensuite, le passage de la comédie familiale au mandat se fait par une prise de conscience, celle surtout de l'imposture :

J'étais un enfant ... je courais, je sautais ... j'étais un imposteur. Comment jouer la comédie sans savoir qu'on la joue ? ...Je me tournais vers les grandes personnes, je leur demandais de garantir mes mérites : c'était m'enfoncer dans l'imposture ...J'étais un faux enfant ... La comédie me dérobait le monde et les hommes ... On m'avait persuadé que nous étions créés pour nous donner la comédie ; la comédie, je l'acceptais mais j'exigeais d'un être le principal personnage : or ... j'y tenais un « faux-beau-rôle » ... (L.M : 70-72).

C'est un « *Je* » narré fictif puisé dans un système littéraire propre à Poulou, l'imaginaire. L'autre prise de conscience, aussi importante, est celle du vide :

Les Mots de Sartre. D'un « Je » à l'autre.

Par Dr. Salah Haddab
Centre universitaire d'Aflou.

Introduction :

Nous allons aborder l'étude du « *Je* » et même de manière statistique : *Les Mots* contiennent 2417 « *Je* » répartis entre le « *Je* » de l'énonciation -Sartre- et celui de l'énoncé -Poulou-qui, pour les différencier, demande une double lecture du « *Je* ». Car, pour rappel, l'auteur et le narrateur se confondent dans le jeu subtil de l'autobiographie.

Comme nous avons vu précédemment que Poulou avait plusieurs vies conçues dans l'imaginaire qui le rendent ainsi imposteur de son propre rôle de petit enfant modèle, l'autobiographie sartrienne, par contre, est le plus inattaquable de ses écrits – comme étant une littérature du moi, le récit de vie le reproduit de façon réelle et surtout authentique – car il a su la dégager de toutes les options politiques.

Le « Je » de l'enfance :

Effectivement, Sartre en fait des souvenirs d'enfance – passé- contre le mythe de l'enfance – présent et même, le récit d'une vocation d'écrivain contre la mystique de la littérature :

> *Certainement, parce que comme je l'ai dit dans* Les Mots*, mon sens de la survie littéraire, c'était évidemment une sorte de décalque de la religion chrétienne. (Beauvoir, 1981 : 222).*

Ou encore le tracé de la filiation contre l'idéologie œdipienne. Bref, une autobiographie contre le modèle de l'autobiographie : « *Les Mots*, ça j'ai voulu l'écrire bien » (Beauvoir, 1981 : 216), et cela par les voies de l'ironie et de la parodie généralisées. Et, pour arriver à faire des *Mots* de la pure littérature.

Le « Je » paternel :

Et pour commencer, notons que les deux premiers «*Je* » appartiennent à Charles Schweitzer :

> *Charles choisit d'enseigner l'allemand ... A Paris, pour la distribution des prix, il prononça un discours qui eut les honneurs d'un tirage à part : « Monsieur le Ministre, Mesdames, Messieurs, mes chers enfants, vous ne devineriez jamais de quoi je vais vous parler aujourd'hui ! De la musique ! ». Il excellait dans les vers de circonstance. Il avait coutume de dire aux réunions de famille : « Louis est le pieux, Auguste le plus riche ; moi je suis le plus intelligent » (L.M. : 12).*

On ne peut pas manquer ici de faire l'analogie entre le discours de Charles et celui de Sartre : au havre, en 1931, sur le cinéma. Dès lors, cette première partie débute par ce « *Je* » de l'Autre qui, par analogie, peut faire référence à l'auteur.

Cependant, le passage d'un « *Je* » à l'autre est une opération très subtile puisque le « *Je* » autobiographique se mêle d'office au « *Je* » fictionnel Néanmoins, chaque souvenir est sciemment choisi à des fins précises :

equipped with various sub-narratives that are somehow considered and seen as axiomatic beliefs.

On the one hand they can't be realized; they become corporeal when man presents them to achieve a certain aim or objective that has benefit for him, as a result, shift from an axiomatic existence into a concrete reality. Example: invoking the roles of patriots during the war of liberation.

Per contra, women could not have the upper hand when it comes to these social actions and this is what feminists are trying to achieve through redefining women roles in the past, and that they were not less or different than what men did. However, everything, that it cannot be realized, is doable when man decides, and not doable when women cross those manly canons.

BIBLIOGRAPHY

1. **Bronislaw, M**. 1926. *Myth in Primitive Psychology.* Garden City, NY: Doubleday
2. **Bamberger,** Joan**.** 1974. *"The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*. Stanford, CA: Stanford University Press. P175.
3. **Campbell, J.** 1968. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press
4. **Campbell, J.** 1988. *The Power of Myth*. New York: Doubleday.
5. **Jean**, M. 1974. *Le merveilleux et le Fantastique.* Paris : Delagrave
6. **Lorraine**, C. 2000. *Encyclopedia of feminist theories*. New York: Routledge

/ʿlmaḥasiʿb / and */ʿl āmrya/*. The first imbue educational and historical functions and the second depict historical heritage filled with mythical embellishments.

Most of these narratives project the function of entertainment. They reflect happenings or tales to amuse people in special occasions. Yet, the only narratives with cosmological functions are the ones related to worship such as */Tislit/ and /ḡuʿnja /*.

4. CONCLUSION

In this paper, female and male monstrous narratives and the multiple divine characters are introduced by including their roles at the level of narratives and society. However, the focus here is about showing the various functions these narratives evince. However, most of the functions were not limited to Campbell's model, as these narratives denoted the existence of other various functions relative to Algerian myths alone, mainly behavioural restraining, entertainment, and cultural preservation.

It also sheds light on Algerian mythical narratives and some legends that were classified later as myths. This transformation took the form of demythologisations, through transforming real narratives into unreal ones. For instance, the legend of */ʿlāmrya/* that is part of our cultural and historical heritage, yet, transformed into a mythical creature that is only used for restraining kids' behaviours. Therefore, it is important to use an empirical approach to find the hidden discourses and implications of the various collected narratives.

The action of empowerment or disempowerment is related to the degree of evilness or good inside the narrative, even if the narrative stands for a powerful spirit, this does not qualify it to be empowering. In this sense, from a gynocentric point of view, powerful creatures possessing malign traits are disempowering.

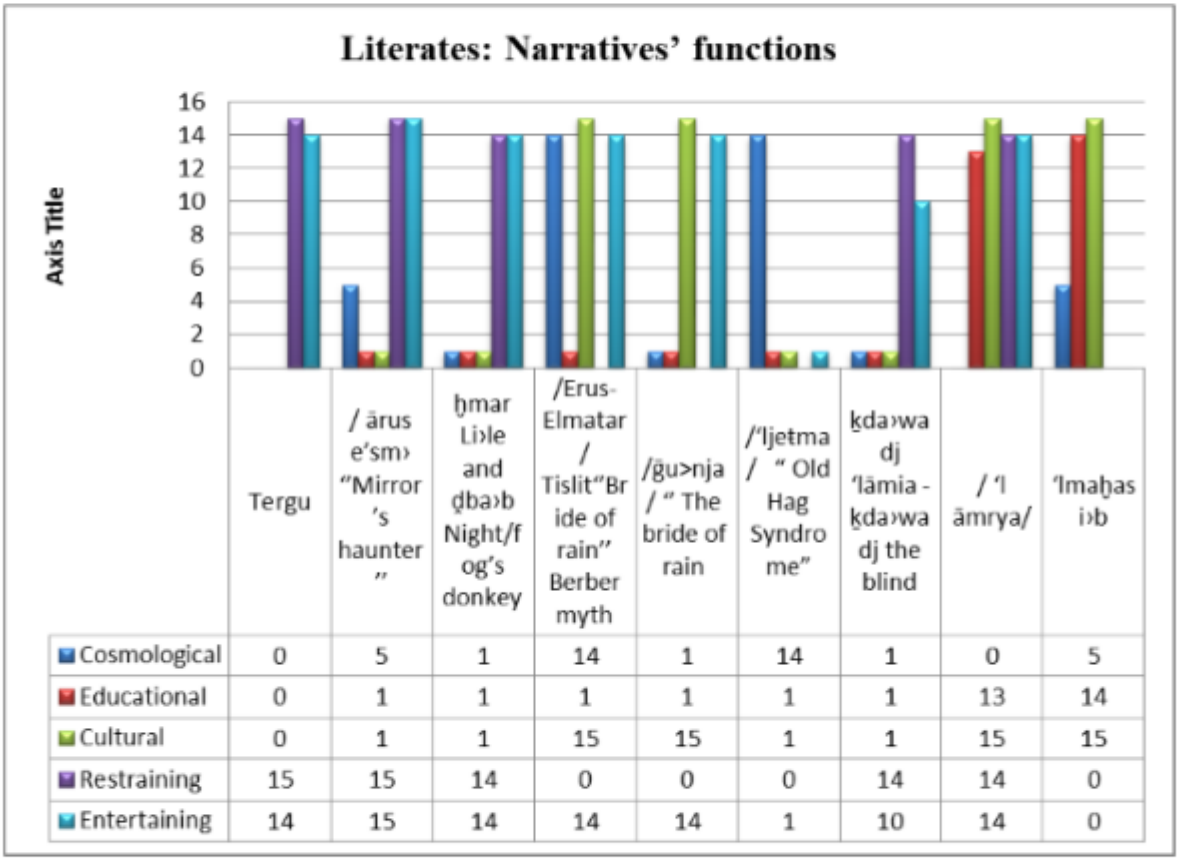
However, the androcentric point of views considers them as empowering of the relative gender, and vice versa. Yet, each of these narratives represents both normal people and angry spirits or monsters, impersonating divine spirits, or divine monsters appearing with different rituals.

In this sense, they can be part of omens, bringing either good or evil to people. In addition to this, invokers summon them to fulfil an action, such as restraining behaviour, spreading the culture, or predicting weather. Therefore, any mythological narrative serves various functions in society including the ones set by Joseph Campbell.

Narratives, which contain female monsters, are invoked for the sake of adjusting behaviour, and rarely come to talk about bliss or to describe divine rituals. However, males with monstrous names express sociological phenomena, and rarely invoked to frighten kids or to adjust behaviour. This latter is clear evidence that females are feared more than man, even in the abstract realm, and thus they have deep impact on individuals psyche, more particularly kids. Accordingly, myths are

explains their awareness of the cosmological functions that is linked to worship and divinity.

3.2. Narratives' Functions for Literates



	Tergu	/ ārus e'sm› "Mirror 's haunter "	ŋmar Li›le and ḍba›b Night/f og's donkey	/Erus-Elmatar / Tislit"Br ide of rain" Berber myth	/ğu>nja / " The bride of rain	/'ljetma / " Old Hag Syndro me"	ḳda›wa dj 'lāmia - ḳda›wa dj the blind	/ 'l āmrya/	'lmaḫas i›b
Cosmological	0	5	1	14	1	14	1	0	5
Educational	0	1	1	1	1	1	1	13	14
Cultural	0	1	1	15	15	1	1	15	15
Restraining	15	15	14	0	0	0	14	14	0
Entertaining	14	15	14	14	14	1	10	14	0

Figure No 07: Narratives' functions for Literates

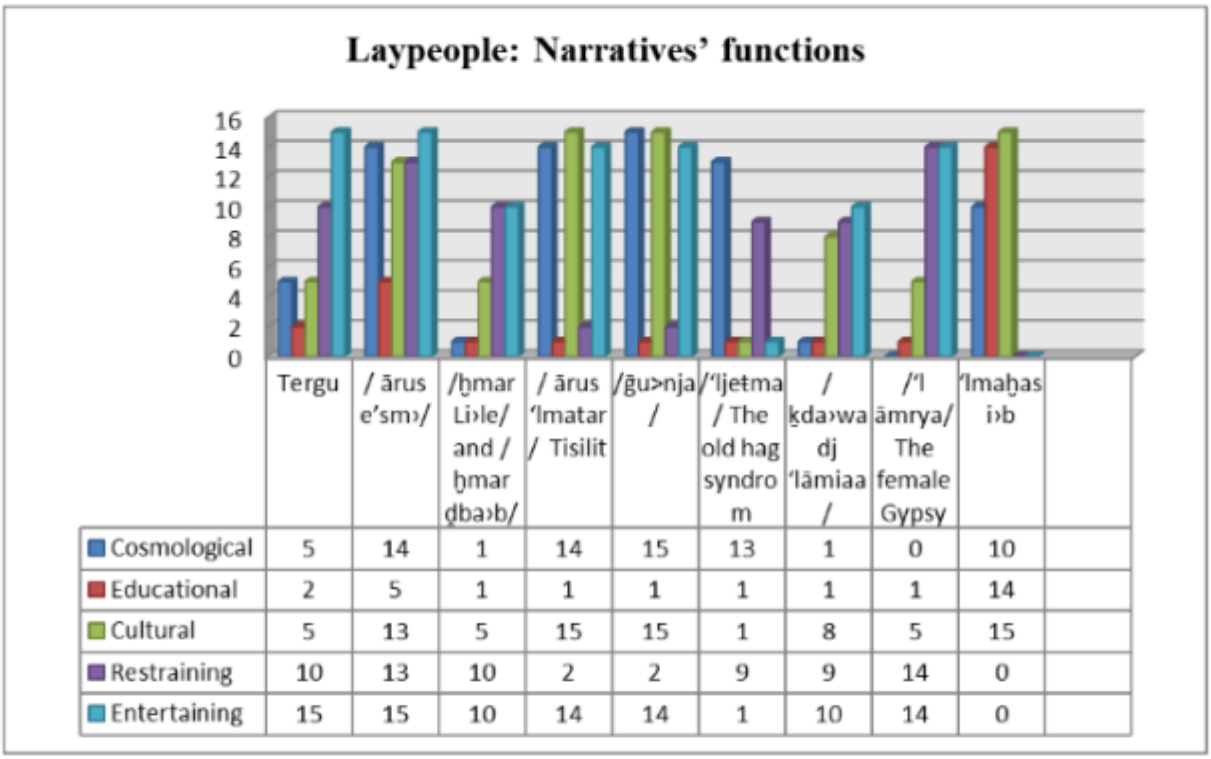
Interpretation

Campbell's model of functions consists of the Educational, Cosmological, Mystical and Pedagogical dimensions. Yet, It is noticeable through afore investigations that these axis do not include the whole construction of functions for the Algerian narratives. This is due to the omnifarious types of functions existing in the Algerian mythical narratives.

It is denotable through investigation and questioning of literates that the main narratives' function is shared by all informants exemplified in 'behavioural restraining' function i.e. *"Didactic function"*. Most sociological myths are summoned to restrain individuals' behaviour in society, in an attempt to use the abnormal to supplant normal tools. Particularly, when trying to adjust the behaviour of kids from doing or going through deviant ways different from the normative behaviours that won't conform to the social reality.

Narratives such as */'l āmrya, Tergu, ḳda›wadj, and / ārus e'sm›/,* are invoked to adjust and monitor behaviour. Yet, the only educational narrative is the one of

3.1. Narratives' Functions for Laypeople



	Tergu	/ ārus e'sm›/	/ŋmar Li›le/ and / ŋmar ḍba›b/	/ ārus 'lmatar / Tisilit	/ḡu›nja/	/'ljetma / The old hag syndrom	/ ḳda›wadj 'lāmiaa /	/'l āmrya/ The female Gypsy	'lmaḫasi›b
Cosmological	5	14	1	14	15	13	1	0	10
Educational	2	5	1	1	1	1	1	1	14
Cultural	5	13	5	15	15	1	8	5	15
Restraining	10	13	10	2	2	9	9	14	0
Entertaining	15	15	10	14	14	1	10	14	0

Figure No 03: Narratives' Functions for Laypeople

Interpretation

In addition to Joseph Campbell's functions model which consists of various dimensions for myths implementations such as "Educational, Cosmological, Mystical and Pedagogical. It is noticeable through the afore investigations that this model does not sum up the whole construction of functions for the Algerian narratives.

This difference in functions is due to the omnifarious usages and purposes that are in relation to each summon for the mythical narratives. Except for the mystical function, that is present with most of the mythical narratives. Thus, all functions will be pondered critically.

More importantly, through investigating and questioning laypeople about the element of function we find agreement when we relate to the axis of behavioural restraining. Yet, most myths of sociological nature are summoned for the purpose of restraining individuals' behaviour in society functioning as Didactic tools.

This function is exemplified in individuals' attempt to use the abnormal to supplant normal tools that wouldn't function as restraining or monitoring tools. Particularly, when trying to adjust the behaviour of kids through deviant ways different from the normative tools which can either harm them or be considered as ethically bad.

Interestingly enough, informants also showed in their responses a big tendency "Yes", when relating some narratives to cosmological and cultural narratives such as */'lmaḫasi›b/*. Still, laypeople were not that aware of the educational function. This

In Algeria, this myth is referred to as sleep paralysis. It stands for the fact of having a */Jinn/* bashing and pushing on the chest of the sleeper, sits on him, strangles him with his right hand and pulls his tongue out using his left hand, which may prevent him/her from moving. Interestingly, the only way to move is to recite Quranic verses, which could fire the */Jinn/* away.

Yet, it is also said that *"/'ljetma/ only occurs to those who sleep on their backs or take so much food. One informant said: "this psychological reaction could also be explained by religious man as the result of sleeping without saying their prayers, which are related to delivering the soul to its creator. Therefore, when someone sleeps without saying prayers his soul will struggle as it can't leave the body and this will cause the person to feel this fit."*

This narrative is not only famous in the orient, but also in the western world. It takes the name of the old hag syndrome. It does not convey any function; its role is not related to frightening, or restraining behaviour. Yet, it is rather etiological and interpretative for the seizures that happen to humans while sleeping.

2.2.8. The Myth of */ḵewa>net 'erje>l/*

/ḵewa>net 'erje>l/ [1] is about an ugly woman that roams the streets at night, hiding her reality, appearing in the form of a beautiful maiden. In fact, it is a mutilated ugly monster that would abduct any man walking in the streets at night. She would seduce men with her beauty and take them somewhere to kill them, and only reveal her true form when away from sight. This myth is famous in the region of Mascara.

There are many other narratives summoned by people and peasants to interpret events or to attain an objective in life. Some of these myths are modified, changed, adapted to situations. Still, there are other myths recorded thanks to our collective memory. These myths stand for ancient deities, who were worshipped and idealized by people under paganism before the coming of Christianity.

3. Narratives' functions

The results of the following figures represent an extract from the general table questionnaire. They focus only on narratives' functions for both intellectuals and laypeople in relation to functions of narratives according to Campbell's model and the researcher's model. The numerical proportions represent the number of "Yes" of each informant. Thus, agreeing with the narrative's functions

[1] **/ḵewa>net 'erje>l/:** this label is translated as men's kidnapper or abductor.-

only believed and understood by its practitioners, this ritual is the same as the one of / ārus ‘lmatar/.

Interestingly enough, we learn from this narrative about the feminine bliss and the close relation between nature and woman. This is projected in the way the informant perceives this narrative. Moreover, it is also observed that women are not always considered as an omen, but also a bliss that is manifested through the different plots of the various myths.

2.2.6. The Myth of /‘l āmrya/

In 80s and the 90s, Kids were always warned by our parents of a woman who comes in red clothes or in a kind of traditional / ḥayek/[1], knocks on the doors and asks for kids and see if they are behaving or being mischievous. If not well mannered, she would kidnap them .This narrative is not about a monster or a monstrous supernatural creature, but linked to those /ḡajar/[2] or gypsies, in academic Arabic they are called /ḡajar/. While, /3amr/ in the Algerian dialect, /‘lāmrya/ is the female gypsy, and */‘l āmri/* is the male one.

This myth is partly a legend since it has historical evidence. It is not a myth since people actually seen it and lived it. /ḡajar / lived in many regions in Algeria including the region of Sidi bel abbes and my region. However, it is similar to the narrative of */Tergu/* that chases any kid found outside playing, and going against the instructions of his/her parents. The only difference is that /‘lāmrya/ would knock on the door and ask for mischievous kids, whereas, */Tergu/* will only stalk those who are outside at */‘lmgi›l/*[3] or napping time.

This narrative empowers the status of women, and this is explained in the fact that women proved to be powerful protecting their honour by tattooing rituals that would reduce their beauty in a painful way.

2.2.7. The Myth of /‘ljetma/

Away from religious interpretations of this phenomenon, psychologists explain this seizure which occurs mostly at night when we are asleep as *‘The Old Hag Syndrome’*. It is accompanied with the inability to move, after a sudden awakening with a complete state of paralysis. The latter is also called Sleep Paralysis, which is the scientific interpretation of /‘ljetma/.

---

[1]- **/Hayek/**: A piece of cloth worn by Algerian women. It represents their heritage that was worn during the colonisation period, wearing **/Hayek/** reduced recently, but remains part of the Algerian cultures and traditions (Needs revision)

[2]- **/ḡajar/:** stands for /gypsy/, these terms are used interchangeably, but Algerian gypsies are different from the worldly concept of people who roam the land and settle in different places. Gypsy (also Gipsy) noun (plural Gypsies) a member of a travelling people speaking a language (Romany) related to Hindi. They traditionally live by itinerant trade.

[3]- **/‘lmgi›l/**: The hot afternoon period where people take naps and rest.

fog and its beauty would affect your mind and cause you unawareness of the situation and the place you are walking through''

This narrative reflects a mystical way in people describing normal happenings using metaphysical and supernatural events. Yet, it also reflects a unique way of someone giving an excuse for why he/she arrived late to a meeting or a feast, and instead of just giving the usual words "I was late". S/he would embellish his/her delay by using mystical excuses that would make their speech more attractive and open debate for others.

2.2.5. The Myth of /ḡunja /

Religion and science brought enlightenments and set comprehensible explanations for phenomena that are impossible to fathom or decipher. Yet, some people still think and believe in their mythical rituals of pagan natures. They also believe in their ability to bring welfare, just like /ārus 'lmatar/or /ḡu>nja/, two mythical beings come in form of rituals, and believed to quench the soil during hot dry seasons.

More particularly, in rural regions or small villages, people take a puppet made of rags and strings, walk with it and chant together the following lines. the informant lady chants: *"/ḡu>nja bečet ra>sha ya rabi čemak̲ra>sha/, or /buḡanju de>r 'el āta>č ya> rabi> qawi 'elrače>č, weljelbana āetče>na wesqiha ya> mula>na, welfu>l newer wesfa>r wesqi>h yebu 'enwa>r/". This latter* is translated as follows: *"Buganjaj house of clothes, Oh god let it rain strongly, and lathyrus is thirsty, quench it oh lord, and broad-beans is blossoming and yellowish, make it quench, oh father of light".* (MOT)[1]

This ritualised chanting is used by villagers and peasants ask God to give them water to quench earth's thirst. But this narrative is different from the one of the Kabylia region /ārus 'lmatar/ . This mythical being was the source of rain due to her chaste spirit. The myth of /ḡu>nja/ is famous in most of Algeria and comes with different names. Moreover, it is believed that this ritual quenches plants and soil. Still, still there is a link between the two myths in relation to the prosperity of agriculture.

A female informant said **'***'in the Region between Sidi bel abbes, and Saida, and exactly in Marhoum, a small village, /ḡu>nja/ was not just a doll we make, we used to dress up the big spoon and give it a form of a doll, afterward, we go as little girls and collect /'Smi›d/ or semolina, as we knock on every neighbouring house, prepare it later into the famous dish /Ku›sku›s/ and feed the poor, so that God accept our offering and give us rain''.* However, the relationship between /ḡu>nja/ and the offering for God is still a mystery that we can only explain as a local ritual that is

[1]- **MOT** my own translation, this latter is translated as follows: "Buganjaj house of clothes, Oh god let it rain strongly, and lathyrus is thirsty, quench it oh lord, and broad-beans is blossoming and yellowish, make it quench, oh father of light".

This myth refers somehow to the danger of beauty, and the outcomes of arrogance. It teaches us to be humble and decent and warn us of what may happen when someone is keenly attached to his/her superficial beauty.

2.2.3. The Myth of /Tergu/

One famous myth that is not related to beauty, and still used to monitor and to adjust the behaviour of kids, is the myth of */Tergu/* a scary strong woman, who roams the street during noon time and napping time */'lmgil/.* She would strangle any child she finds in the streets. The informant lady states that: *"the myth of /tergu/ is not always mythical, for that we sometimes disguise in old outfit to frighten our kids and prevent them from leaving home. /Tergu/ is known by her speed and faceless expression, she would catch any kid outside during noon time and strangle him"* She adds: *"Tergu comes to kids during summer'' to prevent a sun-stroke.*

The purpose of keeping this kind of myth alive is due to its necessity and affectivity. For that, no other procedure proved to control kids and keep them home, instead of playing out in the hot sunrays that could harm them. This somehow backs up the idea that myths survive when their purpose is still alive, they are alive when man needs them to overcome a struggle that cannot be fixed by reasonable ideas. This narrative has two main functions. Firstly, it entails a mystical ambiguous function, which is related to the faceless expressions of this female monster, and to her evil nature. It also entails the relationship between evil and women. It has educational restraining function since it is used to monitor and control kids.

2.2.4. Myth of /ḫmar Li›le/ and ḍba›b/

There are other famous myths in rural areas, which are also linked to monitoring the people's behaviour, even though not very famous, but people still use them in absurd and ironic situations. For example, the myths of */ ḫmar Li›le and ḍba›b /* refer to the Night Donkey and to the Fog Donkey. Both donkeys are associated to the possibility of having oneself wandering aimlessly and losing way while travelling or walking at night or at foggy times.

The old lady said *"/ ḫmar Li›le / is an evil spirit that comes to you as you walk and mislead you, as he takes you to different paths, it is also the feeling we get, a feeling of sudden surprise of losing the whereabouts. So, when you get that feeling you should know that / ḫmar Li›le/ ḍarbak// or that Night Donkey stroke you, thus mislead you from the right path or took you somewhere else"*

The idea of receiving a stroke is also linked to the religious beliefs that */Jinn/* may strike you and cause you to appear in a place different from the one you. Moreover, */ḫmar ḍba›b/* or Fog Donkey, is just like the one of night, but instead of getting lost due to darkness, one may get lost because of fog.

An informant elucidates: *''/ ḫmar ḍba›b/ is not just an animal with flesh and blood, it is a supernatural creature that is born of fog, it is the fog itself, as it simply pull you to different places without your awareness, change your road, the silence of*

how this spirit grants bliss to the invokers, but shows the importance of worship of some old pagan gods.

This narrative upholds women's superiority in different terms by linking creation and fertility to them. It shows that women are not just mortal creatures as they function as deities by giving life to other creatures. Marx believed that women are dangerous creatures because of their close nature to mother earth or Gaia, by giving birth, while Saint Augustine believed women are imperfect creatures for they are not made in the image of god, while Socrates believed women lack political rationality. **Lorraine, (2000)** *Encyclopedia of feminist theories*. [1]

People, who idealize this myth, throw and scatter water before new wedded betroth as they leave their parents house to their husbands to increase her chance of fertility, and a preparation to procreation. Yet, other people still have this pagan belief and worship the god */AnZ›ar/* praising and believing in him. This belief and affinity is supposed to provide them with wealth and give them needed rain for agriculture.

2.2.2. The Myth o*f /ḵda›wadj ʻlāmiaa/*

/ḵda›wadj ʻlāmiaa[2]*/* is a narrative that represents part of the cultural heritage of the Capital Algiers. It is not recalled at the frontiers of the western region of Algeria. Yet, it is a heritage of the collective memory, as people call back this kind of narratives for entertaining purposes. */ ḵda›wadj ʻlāmiaa/* is a young lady, a princess and a daughter of a Sultan with the name */Hassan ḵaZnadji/*. They lived in a place called */ Kasba sofla /* a ghetto-like place in the Algerian culture.

This Sultan gifted his daughter with a mysterious mirror. However, */ḵda›wadj/* Beauty was irresistible for all who see her, including herself. This made her somehow endure a kind of narcissism, her love for herself made her spend time looking at that cursed mirror, changing clothes, fixing every detail that messed up her beauty. It made her lose her sight and people started calling her */ḵda›wadj ʻlāmiaa/.* Later, her father gave her the castle, where she lived with her niece and nephew, to be named after her */ḵda›wadj ʻlāmiaa / Castle.*

One informant argues*: "This myth is not very much used nowadays, people prefer to frighten their children using the myth of* /ārus e'sm›/ *or the bride of the heaven, for that it sounds so much gloomy and spooky. Most Kids would not believe they will become blind due to watching mirrors, but would somehow believe that a mirror is haunted by some kind of a spirit that could strike at any second''*

---

[1] -**Lorraine**, C. 2000. *Encyclopedia of feminist theories*. New York: Routledge, p220

.

[2] - ***ḵda›wadj ʻlāmiaa/ (Mot)*** is translated as Khdawadj the blind, a daughter of a sultan who got blind due to a cursed mirror

some other myths from other regions were included to see the analogy in terms of aetiology and charter.

The collects myths were analysed and organised according to Campbell's model of functions (1988) where he states that myth serve various functions: 'Mystical, Cosmological, sociological and Pedagogical'. Moreover, we attempt to clarify if this model is enough to categorise Algerian myths. In addition to that, *'Typology of characters'* method is used and detailed by the used of the collected data in the previous Informant's profile. Moreover, each statement is extended and detailed to explain the various mythical characteristics.

The following typology of characters is a personal method based on a Mythodological approach,

2.2.1. The Myth of / ārus e'sm›/ and / ārus 'lmatar/

There are numerous Algerian myths beyond our ability to recall or collect due to human innovation. They are bound by time and space. Some of these myths date back to the period before Christianity 2280 B.C and exist in many regions starting from the kabylia region to the frontiers with Morocco. This mythical narrative was used to frighten kids and even adolescent in order to control them, monitor them and shape their behaviour in consideration to the usage of mirrors.

An informant explains*: "/ ārus e'sm›/ is a representation of a woman that resides in the sky, a goddess-like, or a woman notorious for her vicious super powers that could come to strike the one who keeps on watching the mirror at night, or watching him/her-self in the mirror repeatedly''.* This evil spirit is known for westerners as *Bloody Mary*, it is stated that calling her names several times before the mirror would cause in the death of the invoker.

In contrast to the Myth of */Tisilit/* or / ārus 'lmatar/ who is also called the bride of rain has a famous story in both Kabylia and Chaoui regions, but not in the west of Algeria. */Tisilit/* comes in the form of a different parallel narrative called /ḡu>nja /.

The function of this narrative takes Educational forms. Even though heaven-related narrative with mystical elements, it is not Cosmological for that it does not include actual prayers or worship rituals. Moreover, *Tislit's* myth dates back to antiquity during the Roman settlement in Algeria. She Stood for a beautiful woman who chose to be chaste, she stayed in isolation in the mountains playing in the moors pouring water and singing, that what helped her reach a divine status, attracting the god of wind, who was worshiped in the past with the name */AnZa›r/*. He chose to propose to a mortal */Tisilit/*, but she refused many times, eventually convinced. After seizing rain from her region causing them to live in draught, */Tisilit/* changed her mind and decided to marry him. This myth explains that */Tisilit/* transformed later into rainbow. The rainbow's colours are believes to represent her most gracious characters and traits.

The analysis of this narrative shows the existence ofe multiple functions. They are exemplified inmystical and cosmological functions. Yet, for the informant, the mystical belief and practice is more important. Since, this narrative explains not only

artificial narratives with specific characteristics. They are used for the sake of attaining a social goal such as restraining, educational, and didactical purposes.

2. ALGERIAN MYTHS

This part consists of the collection of regional myths, in addition to other famous mythical narratives, which exist in different regions such Mascara and Kabylia regions. It attempts to provide raw materials to start this endeavour of analysis. Algerian myths are stories narrated originally by Griots and used some other times by elders and parents when unable to control their kids' behaviours. Recent myths are used in relation to the prohibition of some human inappropriate actions, and also linked to frightening kids and monitoring their attitudes.

Surprisingly, when people want to change certain behaviour, they tend to use and invoke myths with kids. This summon is due to their effectiveness and speed to achieve a social change. Therefore, myths exist strongly to realise social purposes that could create change in different situations, such as behaviours, and events. They also describe images and symbols that exist in society through language. To stress this point, Campbell (1985) states: *"No, myth is not a lie. A whole mythology is an organization of symbolic images and narratives, metaphorical of the possibilities of human experience and the fulfilment of a given culture at a given time."*[1]

2.1. Transliterating Narratives

The collected data are transliterated according to the following table of Romanised Arabic Transliteration table. This procedure is used to codify and simplify the reading of the Arabic words to English using Latin Alphabets.

ء	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	ه	و	ي	ا لا ما دا	ـِ	ـُ	ـَ
‘	b	T	ŧ	j	ḥ	ḵ	D	ḏ	R	Z	s	č	S̲	ď	ṯ	ḍ	ā	ḡ	f	Q	k	l	m	n	h	w	Y	›	i	u	a

2.2 Analytical Typology of Characters

The following myths are the result of a field work consisting of two main methods, profiling informants and mapping narratives. As a result, some of the Algerian narratives in the rural region of Sidi Bel Abbes were collected. However,

[1] - **Campbell, J.** 1988. *The Power of Myth.* New York: Doubleday. p 1

considered as the progeny of the various patriarch or matriarch societies as they remain part of what constitute any civilisations. This view was believed by Bamberger (1974) who dealt with matriarchal societies and studies their myths[1].

These references could also entail prosaic written records, instead of being shallow apocryphal narratives residing at the social *'collective memory'*[2]. Still, the absence of original references may cause the absence of originality and change mythical narratives in terms of language and meanings. In addition to that, it provides us with different variations of a sole mythology taking into considerations the different regions and dialects existing within the same country, such as Algeria.

Algerian myths are, on the one hand, an extension of ancient myths. Yet, they do not always refer to struggle between gods and goddesses, or between heroes/heroines and monsters, or even between good and bad. These myths are the recreation of real happenings in the past. Malinowski (1926: 177) was the first to separate between aetiological and charter myths. Charter myths is one of the theories used in mythological studies is Malinowski'sfunctionalist theory (1926) *'myth as social charter'*. It reveals that myths are not just obsolete hackneyed stories and happenings. However, away from history and Aetiology myths are part of the social structure and the social developments of individuals as they define their statues and shape their context.

He proved that myths are living sociological settings that keep occurring. He states *"……, Myth as it exists in a savage community, that is, in its living primitive form, is not merely a story told but a reality lived. It is not of the nature of fiction, such as we read today novel, but it is a living reality, believed to have happened in primeval times, and continuing ever since to influence the world and human destinies"*[3]

The various binaries occurring in myths are not restricted within the function of *'Entertainment'* and amusements. Moreover, they go beyond that into various dimensions and interplays. On the other hand, they are religious, cosmological or

---

Middle English: from ecclesiastical Latin apocrypha (scripta) 'hidden (writings)', from Greek apokruphos, from apokruptein 'hide away'.Oxford dictionary eleventh edition

[1] -**Bamberger,** Joan**.** 1974. *"The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*. Stanford, CA: Stanford University Press. P175.

[2]- **Collective memory:** is defined by the online oxford dictionary as, the memory of a group of people, passed from one generation to the next. Eviatar Zerubavel (2003) defines the collective memory as more than just an aggregate of individuals' personal memories, and such inevitably personal relief maps connot possibly capture what an entire nation. For example: To observe the social 'marking' of the past, we therefore need to examine the social time lines constructed by entire mnemonic communities. For that we must turn to unmistakably social sites of memory." Eviatar Zerubavel, Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past (Univ. of Chicago, 2003), 28

[3] - **Bronislaw, M**. 1926. *Myth in Primitive Psychology.* Garden City, NY: Doubleday, P 177.

The Functional Distinctions in Algerian Mythology: Deconstructing Monstrous Narratives in terms of Gender and Functions

Kamal Nasri
University of Abdelhamid Ibn Badis, Mostaganem

Abstract

This paper aims to investigate and analyse the discourse of Algerian mythological narratives in form of oral and written tales or stories, where females are considered as monsters and subservient, in comparison to males who are depicted as powerful creatures. Accordingly, the purpose of this study is to define and study the different functions within these narratives. It also aims to asses Algerian myths according to Campbell's model of functions.

Keywords: Algerian Mythology, Functions, monsters, Power, Discourse analysis

الفروق الوظيفية في الخرافات الجزائرية: تفكيك صيغة الوحش في النصوص من ناحية النوع والوظائف

ملخص

يهدف هذا العمل إلى جمع و تحليل خطابة الخرافات الجزائرية على شكل حكايات أو قصص الشفوية وكتابية، حيث تاتي الإناث في صيغة وحوش و خضوع للرجل، بالمقارنة مع الذكور الذين يأتون في صيغة مخلوقات قوية. وبناء على ذلك، فإن الغرض من هذه الدراسة هو تحديد ودراسة الوظائف المختلفة مختلفة داخل هاته الخرافات. كما تهدف إلى تقويم الأساطير الجزائرية وفقا لنموذج كامبل الوظائف

كلمات مفتاحيه: الخرافات الجزائرية، تحليل الخطابة، صيغة الوحش، القوة، الوظيفة

1. INTRODUCTION

The critical scrutiny of mythology is a long process that is not restricted to a sole time or place. However, scrutinising myths in general is determined by the accessibility to the culture, language and time in which these myths occur. This work is an endeavour that coincided with different analogies and hardships. One of the many challenges was the absence of the narratives' written records in the region of Sidi Bel Abbes. However, the oral narratives are the extrapolations of ancient oral chanting and recitations of what is considered by some people as an obsolete heritage that lies in oblivion and categorised as *'apocryphal'*[1]. However, myths are also

[1] **Apocryphal:** (apocrypha) writings or reports not considered genuine. ORIGIN

- **Article Functional Distenctions in Algerian Mythology : Deconstructing Monstrous Narratives in terms of Gender and functions**.
Kamal Nasri *University, Mostaganem* ..... (01)

- **Les Mots de Sartre. D'un « Je » à l'autre.**
Dr. Salah Haddab Centre universitaire d'Aflou ..... (15)

المركز الجامعي بأفلو