

"جسور"

نشرة غير دورية محكمة في اللسانيات والنقد الأدبي

الإصدار السابع يناير ٢٠١٩م - جماد أول ١٤٤٠هـ

هيئة المستشارين

أ. د. أحمد درويش

أ. د. صلاح فضل

أ. د. محمد حسن عبد العزيز

أ. د. محمد عبد المطلب

أ. د. محمد عوني عبد الرؤوف

أ. د. هدى وصفي

رئيس التحرير

أ. د. محمد العبد

مدير التحرير

د. عبدالعزيز البديوي

هيئة التحرير

د. فاطمة حمدي

د. هدى عبد الغني باز

د. محمد سعيد القللي

أ. نهى مختار يوسف

قواعد النشر

- ألا يزيد البحث عن ٨٠٠٠ كلمة.
- ألا يكون قد سبق نشره.
- أن يكون مجموعاً بالحاسوب IBM ومرفقاً به القرص المدمج.
- يمكن إرسال المشاركات علي البريد الإلكتروني: gosoor@yahoo.com
- يرفق بالدراسة سيرة ذاتية مختصرة.
- تقبل جسور المقالات والأبحاث المترجمة، ومتابعات المؤتمرات، وكذلك عروض الكتب الحديثة في مجالي النقد الأدبي واللسانيات.
- تخضع الدراسات المقدمة للتحكيم بشكل سري.

رقم الإيداع: ٢٠١٣/٩١١٥

الترقيم الدولي (تدمك): ISBN 978 – 977 – 6149 – 71 – 7

ISSN 2314 – 8489

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
– فهرس الموضوعات	٣
– افتتاحية: محمد العبد	٧
– تعريفات بالمشاركين في العدد	٩
– الدراسات النقدية	١٣
• التكوين الفني للحيلة في سرد ألف ليلة وليلة.	
• د. عبير فهد الغويري	١٥
• الميسم السيميائي والسرديات الاجتماعية .. قراءة في قصة "مزوية".	
• د. سيد محمد قطب	٢٩
• صورة الأم والبحث عن الهوية في قص محمد علوان .. مجموعة "هاتف" أنموذجاً.	
• د. زكريا علي أحمد كوينة	٤٧
• سيمياء الموت .. الرواية الإماراتية "أم الدويس" أنموذجاً.	
• محمد بن خليفة الخزي	٦٩
• البنية الدرامية في شعر نضال القاسم .. الرؤية والتشكيل.	
• د. فيصل صالح القصيري	٩٩
• سيميوطيقا المسرح بين النص والعرض .. مسرحية "الفيل يا ملك زمان" نموذجاً.	
• د. فاتن محمد علي	١٢١
– الدراسات اللسانية	١٤٣
• المعجمات المفهرسة .. دراسة في نقد صناعة المعجم .. "معجم القراءات القرآنية" نموذجاً.	
• أحمد محمد عبد الفتاح	١٤٥
• أهمية علم الأصوات في تعليم اللغة العربية للناطقين بالعربية وبغيرها.	
• د. أميرة زبير رفاعي سمبس	١٦٥
• الاتساق والانسجام النصي في نونية ابن زيدون .. دراسة تطبيقية.	
• محمد بن عبد الرحمن الحمد	١٨٣
• إعادة النظر في بعض مفاهيم "النصية".	
• د. أشرف عبد البديع عبد الكريم	٢٠٥
• مستويات العربية المعاصرة بسلطنة عمان.	
• د. علي بن حمد الفارسي	٢٣٥

- منهج الأندلسيين النحوي في بعض المسائل من خلال البحر المحيط.
د. ربيعة المبارك عبد الله ----- ٢٤٥
- الآراء النحوية للأحمر الكوفي .. جمعاً ودراسة.
بريكان بن مشعي آل ظافر ----- ٢٦٣
- آفاق ----- ٢٧٥
- عصنة اللغة العربية بين النظرية والتطبيق.
د. إيمان السعيد جلال ----- ٢٧٧
- نشأة الكتابة العربية وتطورها.
د. مروة مصطفى السيد ----- ٢٨٣
- تأثير الثقافة العربية في "الكوميديا الإلهية" لـ "دانتي أليجييري".
د. أحمد سليمان ----- ٢٩٣
- ترجمة ----- ٣٠١
- التخيل الذاتي في السيرة الذاتية، فيليب غاساريني..
ترجمة: وئام المدادي ----- ٣٠٣
- الخطاب الحجاجي والقيم الاجتماعية من خلال أعمال أوسوالد ديكر، أنيبال ألفيس.
ترجمة: د. زهبة حمو الحاج ----- ٣١٥
- تفسير ظاهرة التكرار في القرآن الكريم استناداً إلى المناسبة: فهم علاقات الترابط بين آياته.
ترجمة: أمل التريزي ----- ٣٣١
- متابعات ----- ٣٤٧
- ١- عروض الكتب ----- ٣٤٧
- أدبية النقد ونقد الأدب .. قراءة في كتاب "شعرية السرد في التراث العربي".
د. عبد العزيز البديوي ----- ٣٤٩
- كتاب "الأدب وصناعة الوعي" .. النقد إبداع مواز.
نهى مختار محمد ----- ٣٥٥
- ٢- المؤتمرات والندوات ----- ٣٦١
- حماية اللغة العربية: التحديات .. الوسائل .. الأهداف.
د. مروة مصطفى، ورحاب صلاح --- ٣٦٣
- المؤتمر الدولي السنوي السابع لجامعة عين شمس .. عالمية وانطلاق.
نهى مختار محمد ----- ٣٦٧
- إشكاليات اللزوميات .. نحو قراءة جديدة لمشروع أبي العلاء الشعري.
د. هدى عبد الغني باز ----- ٣٧١

- ٣- الرسائل الجامعية ----- ٣٧٥
- البنية الصوتية في القصة القرآنية .. دراسة صوتية دلالية.
- ٣٧٧ ----- د. فادية فاروق عبد العزيز
- رسائل الجاحظ .. دراسة لغوية تداولية.
- ٣٨٣ ----- د. عبد العزيز البديوي
- المسرواية وتطورها .. دراسة موازنة بين كل من "محاكمة إيزيس" للويس عوض، و"نيويورك ٨٠" ليوسف إدريس، و"قهوة سادة" للسيد حافظ.
- ٣٨٧ ----- د. آمال شوقي محمد
- ٣٩١ ----- - دراسات بغير العربية
- التأثير العكسي: تأثير اللغة الإنجليزية لغة ثانية في اللغة العربية لغة أولى (الملخص).
- ٣٩٣
- **Reverse Transfer: English as a Second Language Effect on Arabic as a First Language.**
- ٣٩٥ ----- جعفر بن جاسم

افتتاحية

تفسح "جسور" في هذا العدد مجالاً لدراسات وترجمات ومتابعات جديدة ومتنوعة. نعم، لقد تنوعت الأجناس الأدبية المعنية بالدراسة، وتنوعت عصورها، وتنوعت مناهج دراستها جميعاً. وهذا التنوع ميزة نحرص عليها في كل عدد من "جسور". ما زالت الدراسات النقدية واللغوية العربية في حاجة ماسة إلى كل ما أثمرته المناهج النقدية واللغوية المعاصرة في الشرق والغرب. ولا يصح أن يُقال: إن زمن هذا المنهج أو ذاك قد فات. كلا، لم يستنفد أي من تلك المناهج أغراضه حتى اليوم. إذا كانت الدراسات السيميائية والنصية ونحوها قد لفتت الأنظار وشغلت الاهتمامات البحثية على مدار عقود سابقة، فإن تلك الدراسات لن ينقطع امتدادها إلى عقود أخرى عدة لاحقة. هذا ما نتصوره من خلال قراءة العلاقة بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وحاجة هذه العلاقة دائماً إلى التعزيز وتوطيد الدعائم، شريطة أن يكون الفهم الصحيح لطبيعة هذه العلاقة، وما يمكن أن تنثمر عنه من إيجابيات ومكاسب هو سيد الموقف. مَنْ ذا الذي يزعم أن السيميائيات والنصيات قد استنفدت أغراضها، وبلغت مبلغها؟!

في هذا العدد من "جسور" دراسات قيمة: نقدية ولغوية، عرضت أفكاراً جديدة، وطرقت أبواباً لم تُطرق من قبل. في هذا العدد مراجعات واعية لبعض المفاهيم النصية، وفيه كذلك مداخل سيميائية إلى نصوص أدبية شعرية وسردية، وقد اتسمت جميعاً بالأصالة والابتكار. سوف تختلف وجهات النظر في بعض تلك الدراسات، ولكن اختلاف وجهات النظر فيها سوف نرى له مردودات إيجابية، إن حسنَ الظنَّ وصدقَتِ النيةُ في أن يكون لهذه الدراسات ما بعدها.

ولعل قراء الأعداد السابقة من "جسور" قد لاحظوا أن قاعدة اختيار ما نقدمه فيها من بحوث بالفعل وليس بالاسم. نعم، للأسماء الكبرى بريقها وقيمتها، ولكن قيمة البحث الذاتية هي الدافع الأول لإيثار بحث على آخر، ولل كبار التحية؛ فقد علمونا وأثروا حياتنا بعلمهم، ولكن للشباب الترحيب؛ فقد أثبت بعضهم - فيما قدموا للثقافة العربية من أعمال علمية - أنه أهل للثقة. هؤلاء وأولئك - في هذا العدد - جنباً إلى جنب، وكذلك المهتمون بالتراث والمهتمون بالمناهج المعاصرة، وذلك أنه لا ينبغي لثقافة ترحب بالجديد أن تغض الطرف عن معاودة النظر في قديمها الأصيل. وفي أبواب العدد الأخرى ما يتسع معه الأفق؛ إذ نرى في "آفاق" وفي "المتابعات" ما يرسم صورة واضحة لما يشغل الناس من موضوعات وقضايا ومناقشات. وقد فتحنا في هذا العدد مجالاً لبحوث بغير العربية عن العربية؛ عسى أن يجد فيها المهتمون شيئاً جديداً وفكراً مختلفاً.

أما وقد اكتمل هذا العدد من "جسور" مضموناً وشكلاً، فإنني أسعد دائماً بإزجاء الشكر إلى فريق العمل الشاب الجميل الساهر على رعايتها؛ فهو بحق صاحب الجهد الحقيقي في ظهور ما يظهر من أعداد "جسور" إلى النور.

رئيس التحرير

محمد العبد

تعريفات بالمشاركين في العدد

أحمد سليمان

أستاذ الأدب الإيطالي المساعد بكلية الألسن جامعة عين شمس، حصل على درجة الدكتوراه في الأدب الإيطالي من "جامعة روما للدراسات- لاسابينزا" عام ٢٠٠٨م، وله عدد من الأبحاث المنشورة بعدد من المجلات الإيطالية، منها: روداري والحكاية الحديثة. كتاب حكايات عبر الهاتف نموذجاً للحكاية الحديثة بمجلة Sinestesie عام ٢٠١٥م. ودانتي والثقافة الإسلامية، مؤتمر ثقافات البحر المتوسط، نابولي، أكتوبر ٢٠١٦م.

أحمد محمد عبد الفتاح

معيد بكلية الألسن جامعة عين شمس، حصل على ليسانس اللغة العربية من كلية بجامعة عين شمس بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف عام ٢٠١٥م، وحصل على دبلومة الماجستير في الدراسات اللغوية من القسم نفسه في عام ٢٠١٦م، وهو بصدد إعداد رسالة الماجستير في الدراسات اللغوية.

أشرف عبد البديع عبد الكريم

أستاذ علم اللغة بكلية دار العلوم جامعة المنيا، حصل على الدكتوراه بنظام الإشراف المشترك بين جامعة المنيا وجامعة هايدلبرج، بألمانيا الاتحادية. كما قام بمهمة علمية لمدة ستة أشهر لجامعة برلين الحرة ٢٠٠٩م. وأعير إلى كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدي لمدة ست سنوات. له أكثر من ثلاثين بحثاً ومؤلفاً.

أمل الترنزي

مترجمة مستقلة، حاصلة على الليسانس من كلية الآداب جامعة عين شمس ، وعلى دبلوم الترجمة من الجامعة الأمريكية بالقاهرة. كما درست الترجمة بها قرابة ٦ سنوات. وهي عضو بمعهد اللغويين بالمملكة المتحدة. بدأت مسيرتها المهنية في مجال الترجمة منذ ١٦ عاماً مع عدة جهات دولية وإقليمية ووطنية، مثل: الأمم المتحدة، والبنك الدولي، ومنظمة التعاون الإسلامي، ووزارة الخارجية المصرية. وشاركت في ترجمة الذكاء الاجتماعي تأليف دانيال جولمان، وكتاب التربية الإيجابية ، لنهى الشقيري ومنيرة عز الدين. كما ترجمت عدة دراسات، مثل: مقال "الأبعاد المعرفية للنسوية الإسلامية" للدكتورة أماني صالح، ومقال "شعر الهجاء في العصر الأموي" للدكتورة حسنة عبد السميع، وغير ذلك من المقالات المتخصصة لمجلة "هارفارد بيزنس ريفيو" ومجلة الصحة الإنجابية..

أميرة زبير رفاعي سمبس

أستاذ فقه اللغة المشارك بكلية اللغة العربية - جامعة أم القرى. ومثلت الجامعة في العديد من المحافل والمؤتمرات العلمية المحلية والدولية، وعضوة في العديد من الجمعيات العلمية والجمعيات الخيرية ولها العديد من الأبحاث المنشورة، منها : (السمات اللغوية في صحيفة أم القرى في ضوء إسهامها الإعلامي والإداري) - مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، و(الخصائص اللغوية للهجة الحجازية مستمدة من الأمثال الشعبية)، مجلة (فيلولوجي) بكلية الألسن - جامعة عين شمس، (أسماء البنين والبنات في

المملكة العربية السعودية - دراسة اجتماعية لغوية "مدينة مكة المكرمة: نموذجاً"، مؤتمر أدب الطفولة بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، و(الصناعة المعجمية الحديثة في المملكة العربية السعودية "المعجم العربي للطلاب" أنموذجاً)، في المؤتمر الدولي الأول للاتجاهات الحديثة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ضمن فعاليات المحفل العلمي الدولي الأول بماليزيا.

إيمان السعيد جلال

أستاذ الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية، بكلية الألسن، جامعة عين شمس، وخبيرة بمجمع اللغة العربية، وعضوة بسجل المراجعين الخارجيين بالهيئة العمانية للاعتماد الأكاديمي، ولها عدد من الكتب في مجال اللغويات والاستشراق، منها: المصطلح عند رفاة الطهطاوي، وجهود المستشرقين في التراث العربي (صدر منه ثلاثة أجزاء، والرابع تحت الطبع)، ولم يتوقف إنتاجها العلمي عند التأليف، بل تعداه إلى الترجمة وتحقيق التراث، وتقديم الكتب، ولها أيضاً العديد من الأبحاث والمقالات المنشورة في دوريات متعددة مثل: مجلة فيلولوجي، ومجلة الألسن للترجمة، ومجلة فكر وإبداع، وجريدة الوفد، ومجلة إبداع، ومجلة أدب ونقد، كما شاركت في إعداد بعض الموسوعات، وشاركت كذلك في الكثير من الندوات والمؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، والمجلس الأعلى للجامعات، ومؤسسة الأهرام، وجامعة القاهرة، وكلية الألسن، وساقية الصاوي، ومكتبة الإسكندرية، وأسست منتدى تحليل الخطاب بكلية الألسن بالمشاركة مع الدكتور محمد العبد، بالإضافة إلى الإشراف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، كما حصلت على الجائزة الأولى للجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، في مسابقة الشباب لعام ٢٠٠٣م.

جعفر جاسم محمد بن صولان

محاضر في جامعة الملك سعود بالرياض، حصل على درجة البكالوريوس من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في تخصص اللغة العربية بتقدير ممتاز، كما حصل على درجة الماجستير من جامعة لونغ بيتش بولاية كاليفورنيا الأمريكية في تخصص اللغويات العامة بتقدير ممتاز.

ربيعة المبارك عبد الله

أستاذ النحو والصرف المساعد بقسم اللغة العربية، الكلية الجامعية بالقنفذة، جامعة أم القرى، ووكيلة القسم. حصلت على بكالوريوس اللغة العربية والدراسات الإسلامية من جامعة الجزيرة، كما حصلت على درجة الماجستير في النحو والصرف من الجامعة نفسها، وكذلك درجة الدكتوراه.

زكريا علي أحمد كوينه

أستاذ الأدب والنقد بكلية الألسن جامعة عين شمس، حصل على ماجستير الألسن تخصص الدراسات الأدبية سنة ١٩٩٣م، كما حصل على دكتوراه الألسن تخصص الدراسات الأدبية سنة ١٩٩٦م. له العديد من المؤلفات، منها: "تجليات الإبداع السردي"، و"من فضاءات الأدب الجاهلي". عمل محاضراً بجامعة الإمارات العربية المتحدة، وأستاذاً مساعداً بجامعة المجمعة، ويعمل حالياً أستاذاً بكلية العلوم الإنسانية جامعة الملك خالد. أشرف وناقش العديد من الرسائل العلمية.

سيد محمد قطب

أستاذ الأدب والنقد بجامعة عين شمس، حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب (٢٠٠٠م)، وجائزة الجامعة للبحوث الممتازة (٢٠٠٠م)، ودرع اليوبيل الذهبي لجامعة عين شمس في عيد العلم (٢٠٠١م)، وتكريم جمعية الوسطية (٢٠٠١/٢٠٠٩م)، وتكريم الصالون الثقافي العربي ٢٠٠٩. عضو اتحاد كتاب مصر. له العديد من المؤلفات في مجالات النقد الأدبي والثقافة الإنسانية والإبداع الروائي؛ منها: "القصة مؤنث مجازي: دراسات في السرد النسائي"، طبعة ١٩٩٩م، وكتاب "الأدب والترجمة"، مع مجموعة من الباحثين - مكتبة الآداب - القاهرة - ٢٠١٢. وله أبحاث ومقالات منشورة في صحف ومجلات عربية. أشرف على عشرات الرسائل العلمية (الدكتوراه والماجستير). وأسس ما يشبه مدرسة أدبية في الدراسات السردية بكلية الألسن جامعة عين شمس.

علي بن حمد الفارسي

أستاذ اللسانيات المساعد بجامعة صحار، ويشغل عضوية الكثير من اللجان، منها: لجنة تطوير مناهج اللغة العربية بوزارة التربية والتعليم بمسقط، ولجنة الاعتماد الأكاديمي بكلية التربية والآداب بجامعة صحار، كما يشغل منصب مدير تحرير مجلة بحرنا. حصل على بكالوريوس الآداب في اللغة العربية من جامعة السلطان قابوس سنة ٢٠٠٥م، كما حصل على ماجستير الآداب تخصص الأدب والنقد من جامعة الملك سعود عام ٢٠١١م، وحصل على دكتوراه الآداب تخصص اللسانيات من جامعة السلطان قابوس سنة ٢٠١٦م. وله العديد من الكتب والأبحاث والمقالات المنشورة. وحصل على جائزة أفضل إصدار ثقافي في سلطنة عمان لـ ٢٠١٢م من وزارة التراث والثقافة.

فاتن محمد محمد علي

مدرس الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس، حصلت على ماجستير الألسن تخصص الدراسات اللغوية سنة ٢٠١١م، في رسالة بعنوان: المناظرات السياسية التليفزيونية .. دراسة لغوية في ضوء تحليل الخطاب. كما حصلت على دكتوراه الألسن تخصص الدراسات اللغوية سنة ٢٠١٥م، في رسالة بعنوان: الحوار في مقالات إحسان عبد القدوس "على مقهى في الشارع السياسي" .. دراسة لغوية في ضوء نظرية تحليل الخطاب. ولها عدد من الأبحاث المنشورة، منها: دور السلوكيات الحركية في الحوار المكتوب والمنطوق، منشورات مؤتمر الدراسات العربية في عالم متغير، سنة ٢٠١٣م.

محمد بن خليفة الخزي

باحث دكتوراه في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض، وكاتب غير منتظم في الصفحة الثقافية بصحيفة عكاظ، كما عمل بسفارة المملكة العربية السعودية بروما خمس سنوات. حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز بجدة، في رسالة بعنوان: الأنا والآخر .. دراسة في روايات عبده خال.

مروة مصطفى السيد

مدرس الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. لها كتابان: "الألفاظ والعبارات الدينية في العربية المعاصرة (دراسة معجمية دلالية تطبيقية على الصحف المصرية سنة ٢٠٠٦)،

مكتبة الآداب، ٢٠١١، و"المصاحبات اللفظية في لغة الصحافة المعاصرة"، مكتبة الآداب، ٢٠١٧. ولها عدد من البحوث منها: "المصاحبات اللفظية في العربية المعاصرة- دراسة تطبيقية على عدد من الصحف العربية في الأعوام ٢٠٠٩: ٢٠١٢" مجلة فيلولوجي، ٢٠١٣م، و"قراءة في "مكنز" القرن الرابع الهجري: جواهر الألفاظ لقدامة بن جعفر- محاولة تصنيف جديد" في مؤتمر "التراث العربي.. قراءة جديدة" بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة فبراير ٢٠١٥.

وثائق المداوي

باحثة دكتوراه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة عبد الملك السعدي، وعضو اتحاد كتاب المغرب، وعضو رابطة الأدباء العرب، حصلت على ماجستير "علم النص وتحليل الخطاب" بكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ابن زهرينة ٢٠١٣م. لها العديد من الأبحاث والترجمات والمقالات المنشورة، بالإضافة إلى الأعمال الأدبية المتنوعة بين الرواية والقصة القصيرة والمسرحية. وحصلت على كثير من الجوائز، منها: جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي، وجائزة اتحاد كتاب المغرب في القصة القصيرة، وجائزة دار الوطن للقصة القصيرة، وغير ذلك من الجوائز.

دراسات نقدية

- التكوين الفني للحيلة في سرد ألف ليلة وليلة، د. عبير فهد.
- الميسم السيميائي والسرديات الاجتماعية .. قراءة في قصة "مزوية"، د. سيد محمد قطب.
- صورة الأم والبحث عن الهوية في قص محمد علوان .. مجموعة "هاتف" أنموذجاً، د. زكريا علي أحمد كوينت.
- سيمياء الموت .. الرواية الإماراتية "أم الدويس" أنموذجاً، محمد بن خليفة الخزي.
- البنية الدرامية في شعر نضال القاسم .. الرؤية والتشكيل، د. فيصل صالح القصيري.
- سيميوطيقا المسرح بين النص والعرض .. مسرحية "الضيل يا ملك زمان" لسعد الله ونوس أنموذجاً، د. فاتن محمد علي.

التكوين الفني للحيلة في سرد ألف ليلة وليلة

د. عبير فهد الغوييري

تمهيد:

ربما كانت قصص (ألف ليلة وليلة) واحدة من أشهر القصص في العالم، وأكثرها انتشارًا، وأعمقها تأثيرًا في الآداب العالمية. وإذا كان النقاد قد كتبوا مطولاً عن هذه القصص، فالغاية من بحثي هنا أن أضيء موضوعاً قلما تطرق له الباحثون. إن التكوين الفني للحيلة في سرد (ألف ليلة وليلة) لا يبدو واضح المعالم ما لم نغوص في أعماق ذلك السرد الكثيف لنستجلي بعضاً من السحر الذي تتميز به هذه القصص. إن الجمال المكنون في كنوز (ألف ليلة وليلة) يدفعنا للبحث عنه لنظهره لأولاً يبهز الناظرين.

إن مفهوم السرد وجمالياته لم يحظَ في النقد العربي القديم بالحركة النقدية الجادة، بسبب توجه النقد في التراث إلى الشعر، ولذلك فمن المجدي اليوم أن نركز بعض اهتماماتنا على السرد التراثي، وأن نبحث في بعض خصائصه، وإذا كان الباحثون قد خصصوا الجهد الكبير من تأويلاتهم للمكونات السردية من الراوي والمروي والمروي له، وللأساليب السردية بنمطياتها الموضوعية والذاتية، واهتموا بتقنيات السرد كتقنية الراوي بضمير الأنا أو الآخر، وأحاطوا نماذج الرؤية في السرد بكتابات وافرة، رأيت أن أختط طريقاً جديداً وأن أبحث في الفكرة ما قبل الحكاية، أي في زمان صناعة الحكاية في عقل الراوي وليس في صياغة الحكاية. وهكذا وجدت قلبي يشق طريقه ليبحث في التكوين الفني للحيلة في سرد ألف ليلة وليلة.

مصطلحات البحث:

التكوين الجمالي، الحيلة في القصة، السرد، ألف ليلة وليلة.

✓ **التكوين في الفن:** هو الأسلوب الخاص بربط الأجزاء في عمل فني ينتج منه كل مُتَناسِق^(١).

✓ **الحيلة في القصة:** الحيلة هي: الحذق في تدبير الأمور وهو تقليب الفكر حتى يهتدي إلى المقصود وأصلها الواو، واحتال طلب الحيلة^(٢).

وتعرفها الباحثة إجرائياً: النسق الذي تجري عليه القصص من تداخل وتشابك ووصف وتنويع داخل حكايات (ألف ليلة وليلة).

١- مانيللي، جوزيف: التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، د. ن، د. ت، ص ٢٣.

٢- الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقرئ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، دار النشر: المكتبة العلمية - بيروت، (١٥٧/١).

✓ **السرد:** هو فعل نقل الحكاية إلى المتلقي، فالمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي^(١)، وهو الكيفية أو الطريقة التي تُروى بها الرواية عن طريق هذه القنوات نفسها^(٢) وهذه القنوات هي: الراوي، المروي له، الرسالة. والسرد أيضاً: "قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"^(٣).

و في (ألف ليلة وليلة) تبدأ شهرزاد السرد بعبارة (بلغني)، وهي أداة سردية تتصف بالإيحائية والتكثيف، ومن أهم ما تتميز به طريقة الحكي في ألف ليلة وليلة:

أ- افتتاح الشريط السردى بعبارة "بلغني أيها الملك السعيد"، ونستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الأولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة "حكي".

ب- فسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى لها من أحداث بنفسها^(٤).

✓ **ألف ليلة وليلة:** تعرفها الباحثة إجرائياً: هي مجموعة قصص عربية لم يُعرف كاتبها الحقيقي، رويت على لسان شهرزاد زوجة شهريار، عن عوالم مختلفة من الإنس والجن والغيلان، لتُبقي شهريار في حال ترقب خاتمة الحكاية، وتمتد هذه الحكايات إلى ألف ليلة، ولهذه الحكايات نسخ عدة، وكلها تشترك في القصة الافتتاحية التي نعرف من خلالها لم أصبح شهريار يكره النساء ويحقد عليهن.

التكوين الفني للحيلة في سرد (ألف ليلة وليلة):

إن التكوين الفني في أي عمل أدبي ينبغي أن يُرصد من خلال الوحدة والإيقاع واللاتزان، فالوحدة هنا تعني وحدة الموضوع والإيقاع يعني الانسجام الموجود بين عناصر العمل الفني، أما الاتزان فيعني قيمة هذا العمل مقارنة بمثيله في الفن ذاته، ولذلك نرى أن (ألف ليلة وليلة) تغلب على كل الأعمال الفنية في التراث العربي، والدليل القاطع على ذلك أنه لا يوجد عمل أدبي عربي منتشر في العالم كما انتشر (ألف ليلة وليلة).

وقد صَنَّف الشويلي حكايات (ألف ليلة وليلة) تصنيفاً يدل على خبرة وقراءة وتركيز، حيث وضع الحكايات في "أربعة أنواع:

١. حكاية المفتتح: وهي حكاية الملك شهريار وما جرى له من أحداث منذ اكتشافه لخيانة زوجته الأولى وحتى نهاية الليالي.

١- جينيت، جيرار: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ماجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩، ص٩٧.

٢- الحمداني، حميد، بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٤٥.

٣- وهبة، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص١٩٨.

٤- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨، ص١٤٢.

٢. حكايات الإطار: وهي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها أمام زوجها الملك شهريار.
٣. حكايات تضمينية: وهي الحكايات التي تدخل ضمن حكايات الإطار ولها دلالاتها الفنية والمضمونية.

٤. حكايات خارج السياق: وهي الحكايات التي ترد داخل الحكايات التضمينية دون أن تفيد شيئاً في مجمل أحداث حكايات الإطار أو الحكايات التضمينية^(١).

وهذا البحث يهتم بالأنواع الثلاثة الأخيرة، حيث لا تشمل حكايات المفتاح دراسة التكوين الجمالي للحيلة في سردها. وعلى هذا فقد تفصّيت ملامح التكوين الفني للحيلة في سرد (ألف ليلة وليلة) فتوصلت إلى أن الحيل يمكن تقسيمها على الشكل الآتي:

أولاً: حيلة تدخل القصة وتنوعها.

لعل أشهر ما عُرف عن الليالي أنها تبدأ بسرد حكاية ما، ثم كلما دخلت شخصية جديدة، فإن السامع يبدأ بالاستمتاع بقصة أخرى مختلفة عن الحكاية التي بُدئ بها، وهكذا تتوالد وتتكاثر الحكايات حتى يُخيل للسامع أن هذه الحكايات لا نهاية لها، وقد كانت شهرزاد تجلس إلى السلطان، وتحكي أولى قصصها، ثم تقطعها؛ لأنّ ديك الصّباح قد ملأ الأسماع بصياحه، ولأنّ السلطان فضوليّ بطبيعته هاوٍ للمغامرة والاستكشاف، محبّ للتمكك فهو يريد أن يستكشف ويتعرّف بل ويمتلك زمام الحكاية التي روتها له. فهو يتوقّف عن تنفيذ خطته الدموية لحين انتهاء القصة التي لا تنتهي أبداً؛ فقصة داخل قصة، ويتوه السلطان في عشرات القصص المتشابكة المتداخلة بمهارة، ويستسلم لحلولها وتغييراتها وتحسيناتها التي قادته إليها باللاوعي. فبدأ بإصلاحاته وتغييراته وخدمته لبلده وإنقاذه لها من براثن الطّامعين. ليخلد إليها رامياً بتعبه في جعبة حكاياتها، مسنداً رأسه إليها فينسى همومه. وبعد انتهاء ألف قصة يدرك غرضها النبيل؛ لقد وقع في حبّها، وغيّره دون أن يدري. وتراها غيّرت حال إمبراطورتيه كاملة نحو النّعيم.

وفي قصة (حيل النساء) نجد جماليات السرد في حكايات حيل النساء في ألف ليلة وليلة أننا نجد في كثير من الأحيان بعض الشخصيات الموجودة في حكايات شهرزاد تقوم بسرد قصص تحتوي على شخصيات أخرى، وبعض تلك القصص تحتوي على قصص أخرى بداخلها، ممّا ينتج نسيجاً مترابطاً من السرد الروائي والحكايات المشوّقة. ويختلف عدد من الإصدارات في تفاصيل نهاية القصة، حيث إنّ بعضها يذكر بأنّ شهرزاد تطلب العفو، والبعض الآخر يذكر بأنّ الملك شهريار عندما يرى أطفالهما يقرّر عدم إعدامها، بينما تذهب بعض الإصدارات إلى أنّ الملك يبقى في حيرة من أمره، إلّا أنّها جميعاً تنتهي بعفو الملك شهريار عن زوجته شهرزاد، والتّراجع عن عادته بقتل النساء^(٢).

١- الشويلي، داود سلمان: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٢.

٢- فاضل، جهاد: "شهرزاد ترحل إلى الغرب"، صحيفة الرّياض، الخميس ٩/ رجب / ١٤٣٠هـ، الموافق ٢ يوليو/ ٢٠٠٩م، العدد/ ١٤٩٨٣.

ثانيًا: حيلة الموسوعية والعجائبية في السرد:

إن هاتين الصفتين اللتين تتسم بهما الليالي دون أي عمل أدبي عربي أو عالمي، يجعل من الليالي الكتاب الأكثر متعة والأكثر تشويقًا على مر العصور.

✓ الموسوعية: في بعض أجزاء النصوص تتوقف شهرزاد في منتصف الرواية لتبين بعض المبادئ الفلسفية المجردة أو بعضًا من الفلسفة الإسلامية، وفي حالة واحدة رصدتها وقد قامت بوصف مفصل لعلم التشريح البشري وفقًا لجالينوس، وفي جميع هذه الحالات تراها تريد زيادة فضول الملك لمعرفة نهايات القصص، وتشويقًا له إليها، وأملا منها أن يبقيا على قيد الحياة لفترة أطول. ونجد فيها دليلًا جديدًا على تنوع فنون ومهارات شهرزاد وإحاطتها بمختلف العلوم، الأمر الذي ضمّ إلى قدرتها السردية والتميّزة القصص، رصيدًا جديدًا في نجاح هذا العمل وعالميته.

ومن الصور التي تدل على الموسوعية أيضًا، الجوّاري الذين يحيطون بعلوم شتى، فلم يقتصر تعلّمهم على الغناء والضرب على الآلات الموسيقية التي برعن فيها في ألف ليلة وليلة، بل وجد منهم عالّمان مثقّات بأنواع مختلفة من الثقافة وعلى رأسهنّ "تودد"، وتشابهها في ذلك "نزهة الزّمان"، وكذلك الجوّاري اللّائي تستعين بهنّ "شواهي ذات الدّواهي" في خطّتها^(١).

فالجارية "تودد" هي جارية تركها الأب لابنه في جملة ما ترك من مال، والابن يتلفّ جلّ ماله، وما بقي لديه إلّا تلك الجارية، وهي غاية في الذّكاء والعلم والجمال والأدب. وحينما يسوء حال صاحبها، ولا يبقى معه إلّا هي، تطلب منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين هارون الرّشيد، ويطلب ثمنها عشرة آلاف دينار، وتقول له: "إن استغلاني"؛ فقل له: "وصيفتي تساوي أكثر من ذلك؛ فاختبرها". فيقوم ويعرضها على هارون، ويختبرها مع أعظم علماء قصره، فتتفوّق عليهم جميعًا، فيعجب الرّشيد بها، ويطلب من الفتاة أن تتمنّى عليه شيء ينفّذه لها في الحال، فتتمنّى أن يردها إلى سيّدها، فيردها بعد أن يعطيها خمسة آلاف دينار^(٢).

وهكذا تحمّلت الجارية العالمة في نفسها عبء الوفاء لسيّدها الذي لا يعرف قدرها ولا علمها، ليس أيّ وفاء بل الوفاء النّادر الذي قلّ نظيره. ولعلّ أباه كان يعلم بقيمة الجارية، ولذلك أوصاه بها عند موته، لعلمه أنها مفتاح سعادته في كل شيء بفظنتها وذكائها وحسن تصرفها وأصالتها، وأنّ الحيلة هنا ليست باب شرّ أبدا بقدر ما هي مفاتيح عطاء ودفع بلاء.

✓ وأما العجائبية: ومن جماليّات الحيلة المتعلّقة بصورة المرأة في حكايات ألف ليلة وليلة ما تعرضه الليالي من تنوع في شخصيّة المرأة، فلم تقف عند الإنس فقط، بل تعدّى الأمر إلى أنّها تصوّر المرأة التي ليست من هذا العالم، بل الجنيّة التي يحبّها الأدميّ، فيشقى في الوصول إليها، وبينها

١- المرجع السابق، ج ٢، ص ٤٠٧.

٢- شعلان، سناء: "المرأة في ألف ليلة وليلة"، عود الند/ مجلة ثقافية شهرية، العدد الثالث والعشرون، نيسان/٤/ابريل/٢٠٠٨.

وبين الآدمية وجوه اتفاق من حيث الاحتيال وطرقه، والدافع إلى المكر والكيد، وتختلف كذلك في الأدوات التي تمتلكها في سبيل تحقيق ما تريد، ومن ذلك صورة جلنار في قصة الملك "بدر باسم" الذي يتحكم بطائفة من الجنّ قويّة، أو الجنيّة التي تحكم مدينة خياليّة، يعبد أهلها الشمس أو النّار^(١).

وهؤلاء الجنيّات يمثّلن آدميات أهل الأرض، ف (شمسة) لها أخواتها اللّاتي يحسدونها، أو ينتقمن منها لحبّها آدميا، وجلنار تحدث أخاها صالحا في أمر زواج ابنها، وتستعرض ملكات البحر في سبيل اختيار عروس، وكذلك الملكة "لأب" التي تشمخ الآدميين، وتستطيع أن تصبح طائرا متى أرادت، وأمّا جلنار فهي تنزل البحر، وتسير في قاعة كما تسير على الأرض، وتكلّم أهله، وتغضب، وتتنصر كما تفعل على الأرض، وأكثر من هذا أنّ أسلوب الكلام واحد، وطريقة التفكير واحدة، فالمحبوبة جارية، والأمّ عاقلة، والشريرة متجبرة مفحشة^(٢).

وتظهر المرأة الجنيّة المحتالة في حكاية واحدة من حكايات الليالي، فهي تظهر للإنسان في صورة جارية تبكي على رأس الطريق، فتتعرّض لابن الملك الذي يترقّق بها، ويحملها معه، مدّعية أنّها ابنة ملك الهند، وقد ضلّت الطريق، فيرقّ لها قلبه، ويحملها معه، وفي الطريق تطلب منه النّزول لقضاء حاجة، وإذا بها تتقلب غولة.

ولقد كثر حديث العرب عن الغول، واتّفقوا على أنها أنثى في الأغلب، وبعضهم يزعم أن الله - تعالى- قد ملّك الجنّ والشياطين والغيلان التّحوّل في أيّ صورة شاءوا، إلّا الغول، فإنّها تتحوّل في جميع صور المرأة ولباسها إلّا رجلها، فلا بدّ أن تكونا رجلي حمار، والقاصّ لا يذكر إلّا مواصفات عامّة لمنظر الغولة، وهي تقول لأولادها: "وقد أتيتكم بغلام سمين، ولكنّ ابن الملك يحتال عليها بجميله الذي أسداه إليها، ويدعو الله أن ينجيه منها، وما أن تسمع دعاءه حتّى تنصرف في الحال، ولا تلحق به أيّ ضرر.

وهذه الحكاية -كما قلت- هي "الوحيدة من نوعها في الليالي، وإن كان هناك حديث عن الغيلان آكلة لحوم البشر وبلاد الغيلان"^(٣).

ثالثاً: حيلة تنويع صورة المرأة:

قد تكون هذه الحيلة هي الأكثر تطوراً وتنوعاً وكثرة في الليالي، وذلك لأسباب عدة، منها: أن شهرزاد ابنة وزير تربت تربية عالية المستوى، فهي تعرف قصص النساء أكثر من قصص الرجال، ومنها أن المجتمع في الحياة الاجتماعية الواقعية يكون فيها هذا التنوع حقيقة، ويمكن أن أعرض مثالا لذلك حكاية كيد النساء واحتيالهنّ وحسن تخطيطهنّ للوصول إلى أغراضهنّ في ألف ليلة وليلة، ومفاد هذه القصة أنّ

١- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص ٣٣٥.

٢- المرجع السابق، ج٣، ص ٣٣٥.

٣- المرجع السابق، ج٣، ص ٣٣٥.

"امرأة حسناء متزوجة من تاجر ثري، اتخذت لها عشيقا دون زوجها لكثرة غيابه عنها في الأسفار. وحدث أن دخل عشيقها السجن، وكان ذلك في غياب زوجها، فسعت إلى إنقاذه، فاتصلت بالوالي فراودها ووعدته، ثم اتصلت بالقاضي، فراودها-أيضا-، ووعدته، ثم اتصلت بالملك ووزيره فراودها كل منهما لنفسه، ووعدتهما على انفراد. ثم اتصلت بنجار لكي يأتي لها بخزانة كبيرة تتألف من أربعة أدراج، لتسخر من أولئك الذين راودوها فتسجنهم وإذا بالنجار هو الآخر يراودها، فطلبت منه أن يزيد من أدراج الخزانة درجاً خامساً؛ لكي تسجنه معهم. ثم حضر إلى بيتها أولئك المراودون بالتتابع، وكان الوالي أولهم، فلم يطل بهما المقام حتى طرق الباب، فخبأتها بالدرج الأول. واستقبلت القاضي، وما كاد يتمتع برؤيتها حتى طرق الباب، فخبأتها بالدرج الثاني، وهكذا دواليك حتى كان ذات المصير للوزير والملك والتجار.

ثم تسير الأحداث متصعدة إلى حل عقدها بعد أيام حين كسر الجيران الأبواب، ودخلوا؛ فأروا خزانة من خشب، ووجدوا بها رجال تثنّ من الجوع والعطش والإرهاق^(١).

إن التأمل والوقوف مع هذه الحكاية ليجعلنا نستمتع بالحكاية كلّها، وبسخرية أحداثها، والمازق التي ألمّت بشخصها، وبكيد النساء وضعف الرجل أمام إغواء المرأة، وربما بنقد خفي لاذع موجه إلى السلطة الممثلة بمرورها بما فيها القاضي، والملك والوزير^(٢).

يمكنني القول بأن قضية كتاب "ألف ليلة وليلة" الأساسية والجوهرية هي: المرأة وفنونها -شكلا وطبعاً وخلقاً ومكراً وذكاءاً وحباً- فرغم اختلاف الأحداث، وتباين الشخصيات، وتباعد الزمان والمكان، إلا أن المرأة تظلّ هي النموذج المتفرد من النماذج الإنسانية التي تدخل كلّ حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة بشكل رئيسي أساسي متميز ومختلف. وغالبا ما تكون أحداث الحكاية من مغامرات وخوارق وأعاجيب في خدمة المرأة.

إذ تبدو في الكتاب شخصية شهرزاد، هي الشخصية الرئيسية في الكتاب كلّ، وتواكبه منذ المقدمة حتى آخر كلمة فيه، ويبدو أنها أرادت أن تقول في خلاصة ألف ليلة وليلة قصيتها: "حين تكون المرأة ذليلة، جاهلة، مغلوبة على أمرها، يكون واقعها كما تصوّره هذه الحكايات من خبث وحكايات وخداع، ومكر ودهاء وخيانة، وذكاء منصرف نحو الشرّ"^(٣).

أما حين تكون عزيزة الجانب، حرة في تصرفها واسعة الثقافة والعلم، فتستطيع -حينئذ- أن تكون كشهرزاد؛ شهرزاد تلك الإنسانية الرائعة التي قرأت ألف كتاب من كتب التاريخ، والملوك الخالية والشعراء، كما ورد في قصتها، إذ استطاعت بحبها الكبير، وذكاها الفطري أن تعيد شهر يار إلى الطريق القويمة.

وإنّ صور المرأة التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة جاءت متنوعة نوعيّة، فقد تكون ملكة حيناً، وتكون جارية حيناً أخرى. إنّما من الصعب لمس الفرق بين الملكة والجارية، سواء من حيث المسلك، أم

١- صالح، قاسم حسين: "كيد النساء"، مجلة "معارج الفكر"، عدد ٥٦، ٢٠١٣ م .

٢ - المرجع السابق، ص ١٧.

٣- شعلان، سناء: "المرأة في ألف ليلة وليلة"، عود الند/ مجلة ثقافية شهرية، العدد الثالث والعشرون، نيسان/٤/ابريل/٢٠٠٨.

من حيث المعاملة، أم من حيث النظرة إلى الحياة كما هو الحال مع "مريم الزنارية"، و"الدنماء" التي تمتعت بصفات أمهر المبارزين؛ إما لإظهار مقدرتها على الرجال، أو لأنها أقسمت ألا تتزوج إلا من يقهرها في الطعان. وقد تكون المرأة عاشقة أو معشوقة، مثل "الملكة بدور". ومع ذلك تبقى المرأة في ألف ليلة وليلة لا تختلف عن التي كانت تعيش في المجتمعات الإسلامية بعامة، والمجتمع العربي بخاصة^(١).

وغالبا ما تكون المرأة في ألف ليلة وليلة وليلة محبوبة، طيبة القلب، سليمة الطوية، إنما هذا لم يحل دون وجود صور عن كيدها كما ظهر لنا الحال عند "بدور"، وعند "حياة النفوس" وذلك في حكاية "قمر الزمان والأسعد والأمجد".

والمرأة في ألف ليلة وليلة جميلة، بل ونادرة الجمال، وكثيرا ما تفنن الرواة في وصف محاسنها التي تتوافق إلى حد بعيد مع مفاهيم ومعايير الجمال النسائي عند العرب. والمرأة في ألف ليلة وليلة تكون شابة حينا، وعجوزا حينا آخر. بيد أن العجائز يقمن هنا بأدوار مهمة في تغيير مجرى أحداث الحكاية والسيطرة عليها. وهن كثير ما يساعدن على الجمع بين العشاق والتقريب بينهم، ولكنهن في بعض الأحيان خطرات شريرات لا يؤمن لهن جانب مثل (شواهي) في حكاية عمر النعمان.

وهناك صورة أخرى للمرأة الملكة المتكثرة بزّي الرجال، جعلتها المصادفات العجيبة في موضوع المسؤولية، فالجارية تهرب من مخدمها بحثا عن عاشقها، وشاءت الظروف أن تمرّ ببلدة مات ملكها، ومن عادة هذه البلدة أن تتصّب عليها ملكا أول من يدخل المدينة، فكانت "زمرّد" جارية "علي شار". ومنذ وضعت قدمها على درب المسؤولية عرفت سراً سياسياً مهماً، ألا وهو الخوف من العسكر. ولهذا فهي تأمر بفتح الخزائن وإنفاقها على العسكر، بعد أن عرفت أن دوام الحكم رهن بمحبة الرعية، التي أخذت تتقرب منها، وتخلص في خدمتها وإصلاح معاشها، لنرى ذات الصورة الخيرة للملكة عند "جلنار البحرية" عندما غاب ابنها، وأخذت مكانه في الحكم^(٢).

ونلاحظ كثيرا في ألف ليلة وليلة صورة المرأة الذكية، والتي قد تكون ذكية خيرة؛ أو شريرة صاحبة مكائد، وقد نجدها عجوزا شمطاء، أو فتاة بالغة الجمال. لنجدها أحيانا أخرى ملكة جليلة، حيث نقرأ ذلك عددا من المرات في ألف ليلة وليلة عن ملكات ذكيات عادلات، كما لا يكون إلا في الأساطير. من ذلك مثلا حكاية ابنة الملك "بدور"، التي يختفي زوجها "قمر الزمان" في ظروف غامضة أثناء قيامه ببعض الأسفار، وحتى لا تضطرب الحاشية، أو يستبدّ بها القلق، ترتدي "بدور" ثياب الملك، وتمثّل شخصيته، وتحسن بدور قيادة وحكم شعبها^(٣).

١- سعد، فاروق: "من وحي ألف ليلة وليلة"، الطبعة الأولى، المكتبة الأهلية، بيروت، العام ١٩٦٢م، ص ٤٣/٤٤.

٢- شعلان، سناء: "المرأة في ألف ليلة وليلة"، عود الند مجلة ثقافية شهرية. العدد الثالث والعشرون: نيسان/٤/٢٠٠٨.

٣- ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ١٠٠.

رابعاً: حيلة استخدام الخطاب الديني في السرد:

بما أن الليالي أنجزت في البلاد الإسلامية، ولا نختلف هنا إن كانت في بغداد الأشهر، أو القاهرة أو أي عاصمة أخرى، ولكن السمة الدينية الإسلامية كانت ظاهرة جداً في الليالي، وهذا يضيف إلى الأشكال الماضية من أشكال حيل التأليف في (ألف ليلة وليلة) شكلاً ثانياً: هو شكل قوامه تكثيف الخطاب الديني حتى لا يشف النص عن مقاصده الحقيقية، وحتى يقع القارئ في مضمون الخطاب الديني الأخلاقي الذي يتخفى وراءه الكاتب أو يخفي نواياه.

لقد كان هذا الشكل -الذي يُعدّ مظهرًا من مظاهر التحيل في هذه النصوص الاستهلاكية- أكثر الأشكال انتشارًا وأوسعها حضورًا، ففيه التقى كثير من أصحاب الحيل، وعليه انبنى الخطاب السردى في قصص ألف ليلة وليلة عمومًا.

لقد حوت حكايات ألف ليلة وليلة عددًا من الأحاديث النبوية، ومن الاستشهاد بأقوال السلف، والنصوص الدينية، والإحالة إلى الفتاوى الفقهية وكلام علماء الدين.

إن نظرة في المادة المكونة لاستهلاكات الآثار وطرائق المؤلفين في وصف حججهم ذات الطابع الديني، وتلك الإفاضة الدالة في استدعاء الأثر، والغزارة غير المحايدة في استحضار النص ذي الطابع الديني، كل ذلك يدخل ضمن حيل التواصل. فالمتلطف في هذه الحالة يحقق أمرين اثنين، أولهما: أنه يحاصر متلقيه بالحجج والبراهين، ويضيق عليه هامش الرد، ولا يترك له مجالاً واسعاً للشك أو التساؤل، وثانيهما: أنه يسوق كلاماً لا يتحمل مسئولية كاملة.

خامساً: حيلة وصف ملابس النساء:

وهذه الحيلة تختلف عن وصف النساء وأفعالهن ومكرهن، ولكن هذه الحيلة تتعلق فقط بالأوصاف التي تختص بوصف الملابس في ذلك العصر، والأزياء وتغييراتها، ومسميات الثياب حسب المدن التي صُنعت فيها.

وأما من حيث جماليات الحيلة المتعلقة بالنقن في ملابس النساء، فنجد أن الملابس من كمالات زينة المرأة، ودليل في الليالي على مكانتها، وبه يقاس مستوى ما ترتديه، بل إنه من ملابسها يقدر ثمنها إذا كانت جارية تباع، وتشتري، وملابس الملكة تختلف عن المرأة العادية، وإن كان القاص يعلي من شأن الصبيبة العادية، فيصف ملابسها بأنه مثل غيرها من الملكات، فالملكة تلبس حلة مزركشة باللؤلؤ الرطب، وعلى رأسها تاج مكلل بأنواع الجواهر، وفي عنقها قلاند وعقود.

ويبدو أن (الزّنار) من الأشياء التي كانت تميز غير المسلمات والروميات منهن بالذات، ويبدو أنه قد اشتهر به، فما أن يذكر القاص جارية رومية حتى يصفها بأنها تضع الزّنار حول خصرها حتى أنه

ليسمي واحدة من بطلاته مريم الزنانية، ويقول: "إنها تجيد صناعة الزنانير، وقد انتشر ذلك الزنار في العصر العباسي"^(١).

لنرى كيف أضفت الحكايات أيضاً تأثيرها على الواقع بكافة الأصعدة من تعاملات ومظاهر حلة جديدة لأبناء مجتمعها ولأبطالها أيضاً، تأثيرات فرضت واقع امتزاج ثقافات جديدة كان لها أدوار كثيرة في تطوير المجتمع العربي في مجالات متعددة آنذاك.

فترى التاجر الذي يرغب في الحصول على ثمن باهظ في جاريته الجميلة، فهو يلبسها أفخم الملابس؛ لإظهار مفاتها بتلك الحلي والجواهر الثمينة، بل إن المرأة العربية نفسها كانت تكثر من التحلي بهذه الجواهر. وأذكر في إحدى الحكايات كيف أن صبيبة كانت تلتف بإزار موصلي من حرير مزركش بالذهب، وحاشيته من قصب؛ فرفعت قناعها فبان من تحته عيون سوداء. فهو لا يزال يذكر القناع الذي تخفي به الصبيبة جمالها، فقد كانت المرأة مقنعة محبة لفترة قريبة، وهي لا تتورع عن كشف وجهها؛ ليراها الرجل، ويقدر جمالها، ويقع في هواها، وقد تكون هذه النظرة أول الطريق في علاقة مشينة"^(٢).

ويلوح في ذاكرتي التعبير عن أثر سهام عيني هذه الفاتنة وما فعلته بالتاجر، قول الشاعر إدريس جماع عن أثر لحظ العيون القاتل في بيته الشهير الذي عدّه الأدباء والنقاد من أجمل وأندر ما كتب في الحب وأثر الهوى وسهام العيون في العصر الحديث في قوله:

والسيف في الغمد لا تخشى مضاربه وسيف عينيك في الحالين بّار

لأستدلّ به على أن عيني المرأة هما حيلتها الفطرية على مدى الأزمان، وفي كلّ بيئة ومكان مهما اختلفت الثقافات؛ فما بالك إن كان استخدامهما موجّهاً ومفنداً بحيلة مدبرة من صاحبتهم توصلها لمأربها ساء أم حسن.

والقاصّ يكتفي في كثير من الأحيان بقوله: "إنّ الحلل مزركشة، أو أنّها زرقاء أو خضراء، ولا يذكر ألواناً أخرى، غير أنّه يقول إنّها مخطّطة، ويكثر من ذكر الذهب والفضة والثياب المقصّبة والجواهر والدّر، وكأنّ زينة المرأة لا تكتمل إلاّ بهذه الجواهر الثمينة، ولا يظهر مستواها إلاّ هذه الدّر.

فالصورة حسّية في وصفه لجمال المرأة، بل "إنها تتكرّر بنفس الألفاظ، وكذلك بالنسبة لملابسها وألوانها التي ترتديها، لكن شيئاً واحداً يظلّ ثابتاً هو الصورة المادية لهذه المحبوبة، فليست واحدة في الملبس، بل ألوان بعينها ترتديها، وهي الأخضر كثير، والأزرق قليلاً، وهي إذا افتقرت تلبس ثوباً من الشعر حيث لا تجد ما يستر جسدها"^(٣).

١- حماد، هيام علي: المرأة في ألف ليلة وليلة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ص ٣٢١.

٢- شعلان، سناء: المرأة في ألف ليلة وليلة. عود الند مجلة ثقافية شهرية. العدد الثالث والعشرون: نيسان/٤/٢٠٠٨.

٣- حماد، هيام علي: المرأة في ألف ليلة وليلة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ص ٣٢١.

ومن ذلك مثلاً حكاية ابنة الملك "بدور"، التي يختفي زوجها "قمر الزمان" في ظروف غامضة أثناء قيامه ببعض الأسفار، وحتى لا تضطرب الحاشية، أو يستبدّ بها القلق، ترتدي "بدور" ثياب الملك، وتمثّل شخصيّته، وتحسن بدور قيادة وحكم شعبها"^(١).

وهناك صورة أخرى للمرأة الملكة المنتكزة بزّي الرجال، جعلتها المصادفات العجيبة في موضوع المسئوليّة، فالجارية تهرب من مخدمها بحثاً عن عاشقها، وشاءت الظروف أن تمرّ ببلدة مات ملكها، ومن عادة هذه البلدة أن تتصّب عليها ملكاً أول من يدخل المدينة، فكانت "زمرّد" جارية "علي شار". ومنذ وضعت قدمها على درب المسئوليّة عرفت سرّاً سياسياً مهمّاً، ألا وهو الخوف من العسكر. ولهذا فهي تأمر بفتح الخزائن وإنفاقها على العسكر، بعد أن عرفت أن دوام الحكم رهن بمحبة الرعيّة، التي أخذت تتقرب منها، وتخلص في خدمتها وإصلاح معاشها، لنرى الصّورة نفسها عند الملكة الخيرة "جلنار البحرية" عندما غاب ابنها، وأخذت مكانه في الحكم"^(٢).

سادساً: حيلة اللعب على أوتار الزمن:

كان الزمن هو العدو الأول لشهرزاد، وكان عليها أن تلاعبه وتبعد شبح القتل عنها ما أمكن، وأن تنفذ خطتها عن طريق كسب الوقت لتتقذ أيضاً بنات جنسها من الأمير، وكان أهمّ عنصر من عناصر جماليّات القصة الذي يجعل من المتن الخاصّ بحكايات حيل النساء في ألف ليلة وليلة مبنى مانعاً هو الزمن، وعند النظر في تلك الحكايات بعامّة، وفي ظاهرة الاحتيال فيها بخاصّة، التي قامت عليها هذه الدراسة لتحليل بنية الزمن في المبنى الحكائيّ، سوف "تفرّق بين زمن الملفوظ القصصيّ، كما هو في المتن؛ أي التسلسل الزمنيّ للأحداث كما وقعت، وبين الزمن في المبنى الحكائيّ، والذي يعنى بالطريقة التي يرتّب فيها السارد تلك الأحداث"^(٣).

إنّ هذا التفريق سيفيد هذه الدّراسة كثيراً، وذلك لأنّ الزمن الثّاني -أي زمن المبنى- يتدخّل في ترتيبه الحسّ الجماليّ والفنّي للسارد نفسه أثناء السرد، أمّا الزمن الأوّل؛ فهو زمن خامّ يجري دون أيّ تدخّل خارجيّ إذ يأتي على خطّ متتال واحد.

وهذا يعني أنّ هناك فرقاً كبيراً بين التّتابع الزمنيّ داخل الملفوظ القصصيّ وبين التّرتيب الزمنيّ داخل الخطاب الحكائيّ، أي المبنى الحكائيّ، أي داخل النّصّ المسموع أو المقروء من اللّيااليّ.

وتفريقنا هذا، برغم أنّه يفيد الدّراسة التّحليليّة، فإنّه كذلك يفيد السارد أو الرّوائيّ الشّعبي في الوقت نفسه، ذلك لأنّ الضّرورة تحتمّ على السارد اتّخاذ موقف معيّن من زمن الملفوظ القصصيّ عندما يسرد

١- ألف ليلة وليلة، ج ٢، ص ١٠٠.

٢- شعلان، سناء: "المرأة في ألف ليلة وليلة"، عود الند مجلة ثقافية شهرية. العدد الثالث والعشرون: نيسان/٤/ابريل/٢٠٠٨.

٣- قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، الطبعة الأولى، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٨٧.

أحداثه، وكذلك لأسباب جمالية فنية، خاصة بما يتعلق بتزامن الأحداث، بينما تجري مجموعة الأحداث الواقعة خلال زمن واحد في عدة أمكنة.

وهناك ما يدفع السارد إلى جعل الزمن لأسباب فنية وجمالية أثناء السرد أو التدوين متذبذباً؛ تظهر أحداث نصّه الحكائيّ بتسلسل لا يشبه حدوثها في الواقع أو في المتن؛ فيعمد بعد توقّف يختار موقعه بنفسه إلى الرجوع للماضي، ذاكرًا بعض الأحداث التي تحتم ضرورات السرد، والتي تسمّى بالّلواحق، أو أن يستبق الزمن؛ فيذكر، أو يشير إلى أحداث ستقع مستقبلاً، والتي تدعى بالسّوابق.

إنّ هذه الدّراسة تضع نصب عينيها غاية مهمّة، هي الوصول إلى معرفة الكيفيّة التي استطاع بها "السارد، أو الراوي الشعبي فيما يخصّ حكايات الليالي من تجسيد إحساسه بالديمومة وبالزّوال وبتراكم الزمن، ممّا ينتج عن ذلك معرفة إيقاع الزمن في كلّ حكاية من حكايات الليالي، أي بين الزمن المقاس بالدقائق والساعات والأيام والسنين وبين المساحات المشغولة من قبل النصّ مقاسة بالأسطر أو المقاطع أو الصفّحات، أو بين ذاك الزمن وزمن النصّ نفسه، أي داخل المبنى الحكائيّ نفسه"^(١).

وعند دراسة الزمن في المبنى الحكائيّ الليالي، يجب الانتباه إلى بعض المسائل المهمّة، منها أنّ شهرزاد، وهي تروي الحكايات أمام زوجها شهریار وأختها دنيا زاد قد استخدمت صيغة الماضي، ولم تترك مجالاً للحاضر أن يمسك بزمام السرد؛ لهذا جاءت كلّ نصوص الليالي تبدأ بالجملة المعهودة: "بلغني أيها الملك السعيد.... أنّه كان هناك"، حيث تنبئ لفظة "بلغني" عمّا هو سابق الوقوع، كما أنّ الفعل الناقص "كان" له عمله الخاصّ بما مضى.

إنّ الزمن في نصوص حيل النساء في ألف ليلة وليلة هو زمن تخيليّ، وذلك لأنّ ما ترويّه "شهر زاد أمام الملك قد سبق وقت السرد، وإنّ صيغ الزمن الثلاث من ماضٍ وحاضر ومستقبل -رغم قلّة استخدامه- تأخذ لها في نصوص الليالي كما هو شأنها في القصّة الحديثة مساراً خطيّاً متذبذباً يجمع بينهما تسلسل غير منتظم"^(٢).

ولذلك فإنّ "الاختلاف الحاصل في خطيّة التتابع الزمني يأخذ بعده الجماليّ والفنّي من خلال إدراك السارد لمفهوم الزمن أو ترتيب الأحداث، ويأتي هذا التّرتيب المتذبذب لعناصر الزمن في تركيب الجمل والفقرات وحتىّ الحكاية التّضمينيّة داخل النصّ الأصليّ"^(٣).

ويمكن القول بأنّ حكايات حيل النساء في ألف ليلة وليلة بصورة عامّة تقدّم من خلال صيغة الماضي، إن كان ذلك على لسان السارد الشعبيّ الذي ينقل لنا ما تحكيه شهرزاد أو على لسانها هي، ولكن النّقل هذا بصيغة الماضي ليس معناه العودة من آخر حدث إلى الحدث الأول، وإنّما يتمّ ذلك من بداية الأحداث حتّى انتهائها بصورة تصاعديّة استطرادية متقدّمة على خطّ الزمن.

١- المرزوقي، سمير: مدخل إلى نظريّة القصّة، الطّبعة الأولى، دار الشّئون الثقافيّة العامّة، بغداد، العام ١٩٨٦ م ص ١٤٤.

٢- المرجع السّابق، ص ١٤٥.

٣- الشّويلي، داود سلمان: " ألف ليلة وليلة وسحر السّرديّة العربيّة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص ٥١.

ومن اللافت لدارس الزمن أن أية حكاية من حكايات حيل النساء في ألف ليلة وليلة، التي تروى بصيغة الماضي تضم مجموعة من الأحداث الأخرى التي تقطع تسلسل الزمن الماضي؛ لتعود به إلى زمن ماضٍ آخر، إما أن يكون قد وقع قبل أحداث الحكاية نفسها أو قبل اللحظة التي تصلها الأحداث المروية، بهذا نرى أن الماضي في حكايات الليالي يأخذ له صيغ متعددة، فهو ماضٍ بعيد يتخلله زمن ماضٍ قريب.

فبينما تقع أحداث الحكاية نفسها في زمن ماضٍ بعيد "بلغني أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان.." فهي في الوقت نفسه تحتوي على أحداث وقعت في ماضٍ يسبق ماضي الحكاية نفسها مثل حكاية العبد الأول والعبد الثاني.

وكذلك هناك استخدام للماضي القريب يدخل ضمن ماضي الحكاية نفسها، أي أنه يأتي بعد بداية الحكاية، لكنه يصبح ماضياً نسبة إلى ما وصلت إليه أحداث الحكاية وسردها، حيث يتوقف السرد ليعيدنا إلى زمن ماضٍ -نسبة إلى وقت السرد وزمن الحدث الذي وقف عنده السارد- ليروي لنا ما وقع من أحداث، إضافة إلى ذلك فإن الراوي ينقل لنا ما حكته شهرزاد فيما سلف من الزمن، إذ يقول: قالت: "بلغني".

أما عن صيغة الحاضر، فإننا لم نقع على أية حكاية تتحدث بهذه الصيغة، سوى الحوارات التي تأتي على لسان الشخص.

فيما يندر استخدام صيغة المستقبل، حيث يأتي في حيل النساء في ألف ليلة وليلة من باب تقديم التعليمات لشخص ما عما يجب فعله، وهكذا تصبح صيغة الماضي هي الصيغة المهيمنة على زمن الليالي.

فإذا كان الزمن متنوعاً ما بين الماضي والحاضر والمستقبل؛ فإن ثنائية (الزمن، الاحتيال) كان لها دورها البارز من حيث ارتباط المكر والكيد والاحتيال بالزمن المستقبل، حيث القدرة على التفكير فيما يجب أن يكون، وذلك للوصول للأغراض التي يكون من أجلها الكيد والاحتيال.

لقد كانت الحيلة - في معظمها - مرتبطة بالزمن من حيث توالي الأحداث في السرعة والبطء.

سابعاً: حيلة إثارة الرغبات (رغبة الغريزة- رغبة الاستماع إلى الحكوي)؛

بما أن حكايات شهرزاد كانت الصراع بين الموت والحياة، وأنها في اللحظة التي تتوقف فيها شهرزاد عن إثارة المتلقي فسوف تلقى حتفها، فقد كان عليها أن تعمل جاهدة لإثارة هذا المتلقي (شهريار) لكي تبقى ما استطاعت في غيبوبة الإثارة والمتعة، وقد عمدت شهرزاد وهي تمارس هذا النوع من الاحتيال إلى أن ترفع سقف التوقع لدى شهريار، وتضخم في وعيه ضروب المتعة التي سيلاقيها في متن الكتاب، متعة لن تكون مرتبطة إلا بالهزل واللهو.

وبما أن شهريار مكلوم من النساء وغدرهن، فقد عمدت شهرزاد إلى إظهار الغرائز البشرية بكل عنفها وجموحها على أنها أمر طبيعي مركب في الإنسان مع خلقه، وكانت لتؤكد الفكرة تنتشر في أثناء قصصها أقرب الكلمات التي تدل على الغريزة والشهوانية، لتخفف من حدة التوتر تجاه هذا الموضوع عند شهريار.

إن طريقة العلاج النفسي التي اتبعتها شهرزاد لا تقل أهمية عن أي من الطرق المتبعة حديثاً في عيادات الأمراض النفسية المتعلقة بالجنس، وأطباء هذا التخصص يطلبون من مرضاهم نشدان اللذة في أية حالة كانت، دون التقيد بأي قيود، ولذلك أوردت شهرزاد في إحدى قصصها، حالة الجنس والشبق في أقصى حالات الانفلات والمجون، وهي حكاية الحمال مع البنات، والفقرة التي تصل الحالة فيها إلى الذروة عندما تنزل الفتيات إلى البركة عاريات، وعندما يخرجن يسألن الحمال عن اسم العضو التناسلي في أجسامهن، ويجيب هو بما هو شائع ومعروف ولكنهن يضربنه وينهينه وتسمي كل واحدة عضوها تسمية غريبة جداً.

وقد قصدت شهرزاد أن تظهر المرأة الشبيقة الشهوانية في حكاياتها حتى تخفف عن شهريار ما عاناه من خيانة زوجته السابقة له، وكان "تعميم الرغبة والجنس على جميع النساء هو ما كانت تسعى إليه شهرزاد، فالشباب لهم سحر طاع، وهم جميلون ووجوههم تضيء كالهلال"^(١).

أما الحيلة الثانية التي اصطنعتها شهرزاد فهي حيلة جذب الانتباه إلى حكاياتها، وهناك سر عظيم في هذا، فبرغم مرور السنين وظهور السينما والأفلام الشائقة، مازال لحكايات شهرزاد ذلك السحر الذي يشهد كل من قرأ أو سمع أو تابع، والسبب يكمن في أمور عدة، منها:

✓ مسرحة الأحداث.

✓ الحبكة المتينة لكل حكاية.

✓ الوصف البليغ والتفصيلي لمكان الحدث وزمانه.

✓ الشخصيات التي تمتلك الكثير من مفاتيح الإبهار.

✓ العناصر الأسطورية المدمجة مع دراما المشهد.

✓ الصراع الدرامي، إن كان الصراع فكرياً أو أي شكل آخر من أشكال الصراع.

وفي الختام نجحت مساعي شهرزاد بكل حيل السرد التي استعملتها في استمالة شهريار، واستطاعت أن تغيره وأن تردعه عما كان يفعل، وأن توجهه إلى الطريق الصحيح الذي يجب أن يتبعه، وكل ذلك كان بفعل قوة الكلمة.

النتائج:

١. إن الحيل التي استخدمتها شهرزاد كانت ناجحة إلى حد كبير مع الأمير المكلوم، غير أنها أخذت وقتاً طويلاً ليظهر مفعولها.

٢. إن السرد النثري المصنوع يمكن أن يقوم مقام الشعر في اجتذابه للجمهور، لو كان للقصة حبكة متقنة.

١- العمدة، هاني: خطاب الجنس في كتاب ألف ليلة وليلة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٥، العدد ٣، ٢٠٠٨.

٣. إن ما قامت به شهرزاد عملٌ جبار يدعو كل فتاة أن تحذو حذوها لتستطيع أن تعيش مع أشد الرجال قسوة، وأن تروّضه.
٤. إن الثقافة العميقة هي وحدها التي أنقذت شهرزاد من الموت، وأنقذت معها بنات جنسها.
٥. يمكن للحيلة أن تؤتي أكلها إذا كانت طريقة السرد التي تقال بها مدروسة.
٦. لا بأس من استخدام كل أنواع الخطاب ليصل المرء إلى مبتغاه، وقد لاحظنا كيف نوّعت شهرزاد في خطابها القصصي.
٧. إن للكلمة سحرها، فالحيلة التي استعملتها شهرزاد أولاً وأخيراً كانت الكلمة، وكان لهذه الكلمة وقعها في تغيير مجرى الحدث، والسيطرة على الحياة.

المراجع:

١. الشوّلي، داود سلمان: " ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
٢. المرزوقي، سمير: مدخل إلى نظرية القصة، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٣. قاسم، سيزا أحمد: بناء الرواية، الطبعة الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
٤. شعلان، سناء: "المرأة في ألف ليلة وليلة"، عود الند، مجلة ثقافية شهرية. العدد الثالث والعشرون: نيسان/٤/ابريل/٢٠٠٨.
٥. حمّاد، هيام علي: المرأة في ألف ليلة وليلة، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.
٦. سعد، فاروق: "من وحي ألف ليلة وليلة"، الطبعة الأولى، المكتبة الأهلية، بيروت، العام ١٩٦٢م.
٧. صالح، قاسم حسين: "كيد النساء"، مجلة "معارج الفكر"، عدد ٥٦، ٢٠١٣م.
٨. فاضل، جهاد: "شهرزاد ترحل إلى الغرب"، صحيفة الرياض، الخميس ٩/ رجب / ١٤٣٠هـ، الموافق ٢يوليو/ ٢٠٠٩م، العدد/١٤٩٨٣.
٩. مانيللي، جوزيف: التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، د. ت.
١٠. الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، دار النشر: المكتبة العلمية - بيروت.
١١. جينيت، جيرار: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبيين، تر: ماجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.
١٢. الحمداني، حميد، بنية النص السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.
١٣. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤.
١٤. مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨.
١٥. العمد، هاني: خطاب الجنس في كتاب ألف ليلة وليلة، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٥، العدد ٣، ٢٠٠٨.

الميسم السيميائي والسرديات الاجتماعية قراءة في قصة "مزوية" لأريج إبراهيم

أ. د. سيد محمد قطب

مقدمة:

يعالج هذا البحث العلاقة بين المرجع والعلامة والمدلول في القصة بوصف القصة وحدة تمثيلية للسرديات الثقافية الاجتماعية، أو محاورة مع تلك السرديات عن طريق بلورة حدث متخيّل والإخبار عنه بأسلوب لا يخلو من تصوير.

القصة التي يكتبها مبدع هي سردية ذات فردية تنتمي إلى الذات الجمعية، وتعبّر عنها بأسلوب خاص، وتلتقي معها في الرؤية لترسّخ القيم الثقافية السائدة، أو تختلف مع الرؤية الاجتماعية، مستخلصة ما تراه من سلبيات، في محاولة منها لتجديد منظومة القيم الثقافية، كما كان يكتب يوسف إدريس على سبيل المثال لأن التوجه الاجتماعي عنده كان واضحاً.

من هذا المنطلق فإن القصة هي الدال الذي يكتبه القاص، والمعنى المستخلص منها في القراءات المتعددة هو المدلول، والعالم هو المرجع بشكل أو بآخر، لأن الظواهر الموجودة في العالم متشابكة مهما عبّرت القصة عن موضوع محدد أدركه القاص ووضع كلمته في القصة باعتبارها الدال الذي يضع فيه رؤيته للعالم.

إن الدال الإبداعي عملة لها رصيد ذهبي لا ينفد، يمنح من يدرك أسرار صنعته قيماً تساعد في بناء السردية الثقافية الكلية للحضارة، وهذا يعني أن الإبداع الفردي في تفاعل دائم مع الخزانة الثقافية الكبرى للإنسانية.

أمّا كيف يدرك القاص العالم، ويضع هذا الإدراك في القصة بوصفها الدال، فإن هذه العملية الإدراكية تحدث من تفاعل الرؤية الفردية مع الرؤية الاجتماعية المتحققة في مجموعة من السرديات الإعلامية والحكايات الشعبية والخبرات المتوارثة والمفاهيم الوليدة من تطور أساليب الحياة.

وكل مجتمع يحتاج إلى خطاب سردي شامل متسق يستظل به ويوحّد نسيجه الكلي ويحدد الأدوار والأهداف والغايات التي تحفظ للمجتمع كيانه.

إن العمل الإبداعي يتسم بنوع من الحوارية التي تحاول أن تفهم السرديات الاجتماعية، وتفسرها، وتستخلص طرائقها في التصوير والتعبير، ووظائفها في صياغة النماذج الفردية وفقاً للرؤية الثقافية الجمعية، وتضع أمام القراء بعض الطرق المفيدة في التعامل مع العلامات التي تختزل صورتهم الوجودية في مدلول اجتماعي لكي يشعروا بالتوازن مع الرؤية الاجتماعية لهم، كما يحدث في قصة "مزوية" لأريج إبراهيم التي تتناولها الدراسة بالتحليل.

سؤال البحث هو كيف يعالج الإبداع السرد في القصة القصيرة علاقة الذات الفردية بالذات الجمعية في السردية الثقافية التي تم إنتاج السرد القصصي في سياقها المرجعي؟

ومنطقة عمل سؤال البحث هي أثر الدال الذي تطلقه السردية الاجتماعية على وعي الفرد بصورته التي بثها الدال في مدلول يختصر الذات في نمط تصويري بالذاكرة الثقافية الاجتماعية.

العلامة (الدال والمدلول معا) لها سطوة في السياق الجمعي، تلقي تأثيرها على المرجع (الذات/ الشخصية) مع الوضع في الاعتبار أن تلك الذات (الشخصية) لها إدراك وإرادة ووعي يتطور في التعامل مع صورتها الاجتماعية بما يحقق لها الاتساق النفسي، وإلا استلب منها الدال الاجتماعي جوهرها الحقيقي ومسحها في صورة شيء.

هذا السؤال تحاول الدراسة الإجابة عليه انطلاقا من المحاور الآتية:

- ✓ جدلية النص والواقع.
- ✓ الوعي الإبداعي بسطوة الدال.
- ✓ القصة والسرديات الاجتماعية.
- ✓ القص بين الإخبار والتصوير.
- ✓ الدال الاجتماعي والدال الإبداعي الفردي: قراءة نصية.
- ✓ التصالح بين الذات الفردية والذات الجمعية.

وفيما يأتي نتناول محاور البحث بالتحليل، والنص القصصي الذي تتخذه الدراسة مادة سردية تمثيلية لعلاقة المجتمع بالفرد في السرديات الاجتماعية هو قصة "مزوية" لأريج إبراهيم صاحبة مجموعة "أنصاف حكايات" و"الجدران البيضاء" وهي أستاذة في الأدب المقارن بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة حلوان.

جدلية النص والواقع:

منهجية العمل في هذا البحث تصل النص بسياق إنتاجه ولا تفصل بين العالمين الفني والواقعي مثلما حدث في الدراسات النصية المغلقة، مما دعى "نقاد ما بعد البنيوية" يستتكرون ما معنى عبارة أن النص الأدبي منفصل عن العالم؟ أليس علينا أن نقول إن النصوص الأدبية تشارك في صياغة عالمنا؟ كيف يمكن لفعل الكتابة أو فعل القراءة ألا يكون مشاركا في صياغة نسيج العالم؟ هل يوجد عالم دون هذه الأفعال؟⁽¹⁾.

الفن رؤية للعالم تتعكس فيها الفلسفة التي ينطلق منها المبدع وتشكل مرجعيته، والأفكار التي يبنها في سطره وبينها، والأحوال التي يستخلصها من السياق المحيط، فيرسمها النص الإبداعي بدرجات من التكبير والتصغير لتعبّر عن تصورات المبدعين للعالم، في ظل نظريات معرفية لزمن إنتاج النصوص،

1- Andrew Bennett and Nicholas Royle: Introduction to Literature – Longman – United Kingdom – 2004:28

وهو زمن متصل بالمرجعية المعرفية الكلية للبشرية، لأن النص يستوعب ثقافة الماضي والحاضر بدرجة ما، ويطرح رؤيته أمام خبرات المتلقي في المستقبل ليتعامل معه في ضوء التطور الحضاري.

إن مفهوم ابتعاد النص الإبداعي عن الواقع لكونه نصا مكتوبا لا يستطيع المتلقي محاوره صاحبه لأن "الكلام في الرواية لا يجري بين متكلم ومخاطب بل بين كاتب وقارئ".^(١) لا يعني أن النص الإبداعي يتم إنتاجه - تأليفه وتلقيه - خارج نطاق المنظومة الثقافية الكلية للواقع، بما تتضمن هذه المنظومة من معرفة واقتصاد وقيم أخلاقية، بل هو وثيقة لها دلالة على الواقع، تعبّر عنه وتصور أحواله وترسخ كثيرا من مفاهيمه وتنتقد بعضها، النص كلمة تتخذ من الواقع موقفا وتحمل للإنسانية قيمة.

وسيلظل الطابع الإخباري للنصوص الأدبية موجودا مثله مثل الطابع الفكري، أي سيلظل الراوي إخباريا وشاهدا كما قال الشاعر عنتره قديما لعبلة: "يخبرك من شهد الواقعة" والأديب يخبر الإنسانية ويشهد على ما يحدث في مسارها الحضاري.

ربما نختلف على تحديد العلاقات التي تصل الفنون بالعالم، كيف يتجلى الموضوع الإنساني في النص؟ ما وسائل استحضاره؟ ما أساليب التعبير عنه؟ كيف يمكن استخلاص رؤية الذات المبدعة للعالم؟ ما الإضافة التي تقدّمها؟ هل نتفق معها أو نختلف؟

كل هذه الأسئلة تقيم حوارا لا غنى عنه بصدد علاقة الفنون بالإنسان، لكن فصل الفنون في حيز مغلق خارج السياق الثقافي يفرض تأثيرا سلبيا على المرجعية الاجتماعية نفسها، إذ تفتقد تلك المرجعية الأفق الجمالي والفكري الذي تمدها به الآداب والفنون بما يحتويه هذا الأفق من اتساق وعمق وحوار حضاري ممتد عبر الأزمنة والأمكنة.

العالم ملهم للفن مثلما أن الفن يحاول أن يضع لبنة في خريطة البناء الثقافي للحضارة، وسيلظل هذا الاندماج بين الفن والعالم مهما فصلت بعض النظريات بين العالمين وحصرت الفنون في أشكال مغلقة بلا وظيفة في صياغة برنامج الإنسانية الذي تتوزّعه سرديات إعلامية لا حدود لها.

الوعي الإبداعي بسطوة الدال:

تثير قصة "مزويّة" منذ عنوانها قضية سطوة الدال وتعالج هذه القضية متخذة من طقوس اختيار الدال في السرديات الاجتماعية موضوعا محوريا للسرد.

تقوم السرديات الاجتماعية باحتواء الحضور الفردي، أو تشكيله في صورة سهلة التناول على نحو أشبه بالصياغة الكاريكاتيرية، من خلال تأطيره في علامة لها مدلول اجتماعي نفسي تلتصق به فيقبلها بدرجات متباينة ما بين الرضا والسخط، أو يعيد صياغتها بما يتوافق مع رؤيته لنفسه، لكنها تظل في

١- لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط أولى، ٢٠٠٢م، ص ٢٢.

ذاكرته الفردية والذاكرة الاجتماعية ربما لأمد طويل، وقد تفرض عليه سلوكا ما أو تحاصره في نطاق خانق لا يستطيع الفكك منه.

وقد عبّر الشاعر جرير في العصر الأموي عن سطوة العلامة اللغوية في النيل من منافسيه في قوله: "لما وضعت على الفرزدق ميسمي" فالكلمة تترك أثرا في السياق الاجتماعي والنفسي مثلما يترك الكي أثره في الجلد.

إن موقف الشاعر جرير من العلامة يجعلنا نذهب إلى تأكيد القيمة المعرفية للشعر التراثي، فهو حافل بالأفكار التي يمكن أن تفيد العلوم الإنسانية.

إن صياغة دال اجتماعي لمرجع ما لعبة سيميائية شديدة الذكاء لأنها تستمد من المرجع سمة واضحة تستحوذ على صورته وتفرغه من الدلالات الأخرى، ويثير الدال الذي فرضته الذات الجمعية على المرجع - بخاصة إذا كان هذا المرجع شخصية تنتمي لهذا المجتمع أو لها علاقة به - مدلولاً يظل مرتبطاً بالمرجع (الشخصية) طوال وجودها في السياق الاجتماعي وربما بعد رحيلها أيضاً، مع أننا لو فكرنا في تلك المدلولات التي شغلت تصوراتنا عن شخصيات في حياتنا منذ الطفولة لن نجد لها علاقة سببية تجعلنا نتقبلها بدرجة من التفكير العقلي.

إن الدوال تشغل ذاكرتنا السمعية والمدلولات تشغل ذاكرتنا التصويرية دون علاقة سببية في أحيان كثيرة، إن "المدلول هو نوع من الأفكار غير المقيّدة تماماً بوساطة، ومع ذلك يبدو منطقياً بشكل ما أن الطفل يفهم ما القطة (تموء - تأكل السمك.. الخ) ليقول له شخص كبير وناضج فيما بعد إن الكيان محل السؤال يسمى قطة"⁽¹⁾. هذا الأمر العام في علاقة الدال بالمرجع منذ سوسير يختلف في السرديات الاجتماعية لأن العقل الجمعي الذي يطلق الدوال على الشخصيات المرجعية يوظف اللغة توظيفاً ثقافياً نابعا من رؤيته وخبراته من ناحية ومحققاً غاياته وأهدافه في ترسيخ منظومة القيم الاجتماعية من ناحية أخرى.

في هذا السياق قد تتال بعض الشخصيات سخرية العقل الجمعي لأنها مغترية أو منطوية أو لها تصوّرها المغاير لبعض الأفكار السائدة في المنظومة الاجتماعية.

القصة والسرديات الاجتماعية؛

يمكن أن نعد القصة علامة شارحة للسرديات الاجتماعية بخاصة حين تعبّر عن جدلية العلاقة بين الذات الفردية والذات الجمعية، لأن القاص يحاور السياق الثقافي بطرائق ذاك السياق في صياغة الدوال لفرض المدلولات النمطية، التي تتطوي في المحصلة التصنيفية للصور المحددة من قبل الرؤية الثقافية الاجتماعية، على النماذج الفردية، فيشغل مخيلة الأفراد ووعيهم بالتصوّر الذي يرفع نموذج شخصية المنتمي لمكانة راقية، وينال من نموذج شخصية المتمرد أو المغترب أو المنتقد للسياق الثقافي الاجتماعي.

1 -Paul Cobley and Litza Jansz: Semiotics – Icon books ltd – UK – 1997:78

وبذلك تحافظ المنظومة الاجتماعية على تصوراتها وتدمج الفرد في سياقه، وتسخر ممن لا يتمسك بالقيم الثقافية المتوارثة.

إن المفهوم التقليدي للقص هو الإخبار، بمعنى أن القص تتبّع مجموعة أحداث وضمها في متوالية أفعال، والإخبار وظيفة مهمة بالنسبة للسياق الاجتماعي الذي يترقب كل حدث جديد، فالإخبار إضافة للسرديات الاجتماعية، وطرائق تعامل السياق الاجتماعي مع الخبر تعلن عن التوجّهات الثقافية التي تشغل الوجدان الجمعي وتتحكّم في أفكاره.

لكن القص لا يأتي في شكل متواليات من الأفعال فقط وإنما تحمله مجموعة من الأقوال الصادرة من الراوي ومن يمنحهم صوتاً في النص، وهذا هو الخطاب السردى.

إن الخطاب السردى لا يقتصر على اختيار الخبر، وتحديد أجزائه، وصياغة الأفعال الدالة عليه في منظومة مترابطة متماسكة بما يحقق البنية الكلية للخبر بمنطقية تضيف عليه المصدقية، وتشبع فضول المتلقي، وتجعله راوياً له أحياناً، لكن المنظور السردى في معالجته لعملية الإخبار في القصة قد يختزل الوظيفة الإعلامية الدرامية المباشرة فيتراجع الخبر الدرامى تاركاً الفضاء النصي للتصوير أو عرض الآراء والأفكار والتعليق على القضايا التي تشغل السياق المحيط، وهذا يحدث بدرجات متباينة في القصص.

إن السرد في القص التقليدي كان إخبارياً درامياً مباشراً، وفي قصص الحداثة ابتعد عن الإخبار الدرامى لصالح التصوير والتعبير عن تجربة الإبداع القصصى نفسها، وقد عادت القصة الآن إلى الوظيفة الإخبارية الدرامية في محاولة للخروج من النموذج الحداثى الذي ينحو إلى التشكيل التجريدى، وقصة "مزوية" لأريج إبراهيم لا تتقيّد بالنموذج الحداثى بل تنحو إلى نموذج ما بعد الحداثة باستدعاء النموذج التقليدى لا من أجل التعبير عن أزمة فردية أو اجتماعية فقط وإنما من أجل قراءة المنظومة الثقافية وفهمها والوصول إلى درجة من الوعي في التعامل مع رؤيتها.

إن سرد ما بعد الحداثة يستلهم الأصل القصصى الذي يتتبّع الأحداث ويركّز على "مسألة الشخصية: أن توضع في لحظة أزمة، وأن يسعى القاص إلى تلمّس أسباب الأزمة من حيث المستوى النفسى، ومن حيث ما يسمّى بالصدمة في الطفولة، أو في غيرها من مراحل العمر، إلى آخر هذه التقنيّات، ووضع هذا كله في خلفية اجتماعية، أو الضغط على النواحي الاجتماعية".^(١) لكن قصص هذا السرد الذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة لا يستخدم الإخبار الدرامى من أجل تحفيز فضول القارئ وإحداث التطهير النفسى، وإنما يستخدم هذا الإخبار الدرامى وسيلة لقراءة السياق المحيط، ولا يستبعد الأسلوب التصويرى، فالمحتوى الإخبارى والتشكيل الجمالى يتم توظيفهما معاً في الخطاب السردى لقراءة السياق الثقافى المحيط بالعمل، فقد استعاد الأدب "القيمة التاريخية للمؤلف، ودوره في نقل الأفكار والرؤى والتصورات ونسق القيم الفنية

١ - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط أولى ١٩٩٤م، ص ٩.

والأدبية.^(١)، ولاشك أن العامل الاقتصادي مهم في إعادة الصلة بين الفنون والواقع لترويج الأعمال الإبداعية وتسويقها عبر العالم في سياق ما بعد الحداثة، وربما يتصل هذا التسويق بتنميط الثقافة الإنسانية في نظرية العولمة.

القص بين الإخبار والتصوير:

كلمة "مزوية" ليست إخبارا عن شخصية فقط وإنما هي تصوير لهذه الشخصية أيضا، وهذا يدعونا لمناقشة القص بين الإخبار والتصوير.

في هذا الطرح تكثر الأسئلة بصدد أساليب القصة بين التقليد والتجديد، إن القص التقليدي يقوم على عملية الإخبار التي تضع الخط الدرامي لمتواليات الأفعال، ويحرص على توافر الأسباب الدافعة لأزمات الشخصيات محاولا إقناع المتلقي بمصادقية الأحداث ومنطقيتها وترابطها، ويضع في الاعتبار كيفية مواجهة الشخصيات للأزمات حتى يتم الخروج منها بالانتصار، أو اكتشاف الضعف.

في مقابل الإخبار تهتم قصص الحداثة بالتصوير ولا تلتزم بالتفسير، إن السارد يدخل منطقة الفن التشكيلي متجاوزا المفهوم الحكائي الذي يفرض على القصة التزاما معياريا بأن تقدّم للمتلقي خدمة إخبارية، تتراجع عملية الإخبار في قصص الحداثة بدرجة كبيرة أمام الصورة.

والتصوير أسلوب ناجح في صياغة التصوّرات الذهنية من قبل الذات الجمعية والمبدع الفرد على حد سواء.

إن حادثة القصة تكتسب من التشكيل التصويري عنصرا محوريا يميّز الإنتاج القصصي الذي يندرج في تصنيف الحداثة، بينما تسود الوظيفة الخبرية القصص التقليدي لأنه يضع الحكاية في مكان الصدارة القصصية محاولا تمثيل عالم يوازي ما يراه المتلقي حوله أو يتخيّله في أفق توقعاته.

إن تشكيل الصورة في القصة القصيرة على وجه التحديد يفيد الباحث في التعامل مع الفن القصصي بوصفه لوحة تنطبع فيها رؤيتنا لعالمنا بما يعكس طرائقنا في احتواء الصورة بتأطير الذات في تشكيل مرئي يصبح موضوعا للتأمل الذي يهدف إلى إدراج تلك الذات في علامة لسانية لها سطوة اجتماعية تقرض على الذات رؤية السياق الاجتماعي لها بما يدرجها في نمط بعينه داخل جدول التعريف الوظيفي الموجود في الذاكرة الجمعية، وبالتالي يسهل التعامل مع تلك الذات وتوجيهها طبقا للمعايير الثقافية السائدة في المجتمع، وهذا هو المقصود بالميسم الثقافي في الدراسة.

وعندما تختار أريج إبراهيم لقصتها عنوان "مزوية" تقدّم نموذجا سيميائيا للجمع بين الإخبار والتصوير في دال واحد، بمعنى أن القصة تتخذ من الإخبار أسلوبا تصويريا، ومن التصوير مدلولاً إخباريا في

١- ألفت عبد الحميد: مقولة موت المؤلف وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارت - رؤية نقدية - مجلة سرديات - الجمعية المصرية للدراسات السردية - دار الوفاء للطباعة والنشر - الإسكندرية - ع ٢٠ - إبريل - مايو - يونيو ٢٠١٦م، ص ٢٧٢.

الوقت نفسه، القصة تخبرنا عن شخصية في صورة منزوية، أي أن الإخبار تصويري، وأن الصورة لا يمكن أن تظل بلا إخبار، وأن محصلتنا التصويرية تحتاج إلى الدال الصوتي اللفظي الإخباري لتصب فيه التصورات الذهنية التي تمثلنا فيها النماذج الإنسانية.

والدال اللغوي الذي تنصب فيه الصورة يجمع أبعاد الشخصية الحسية والنفسية والاجتماعية في صيغة واحدة متصلة، وإذا كان يونج يرى "أن مجرد تأصيل واقعة تفيد بأن لأناس معينين هذا المظهر أو ذاك لهو أمر لا أهمية له بحد ذاته إن لم يتح لنا الاستدلال على ما يناسبه من النفس."^(١)، فإن الوعي الجمعي يدرك هذا المفهوم تماما ويضيف إليه البعد الاجتماعي أيضا، فالشخصية مرجع يعبر عنه دال له مدلول ثلاثي الأبعاد: حسي ونفسي واجتماعي، هذا المدلول يرسخ الأبعاد الثلاثة في ذهن المتلقي عن طريق الدال التصويري.

إن الفصل بين الإخبار والتصوير في التحليل الأسلوبي للتعبير السردى لا يعني بحال من الأحوال انفصالهما معا في التشكيل النصي، فكما أن العنوان القصصي يعبر عن أبعاد الشخصية الثلاثة معا في دال لفظي تصويري واحد تمتزج طرائق الإخبار بتقنيات التصوير في السرد، وإن ارتفع مؤشر الإخبار في السرد التقليدي في مقابل مؤشر التصوير، وارتفع مؤشر التصوير في سرد الحادثة في مقابل مؤشر الإخبار، فإن سرد ما بعد الحادثة يعيد التوازن بينهما لأنه يضع في اعتباره التعدد الثقافي لخبرات المتلقي بينما كانت الحادثة تميل إلى التعبير النخبوي، ولأن سرد ما بعد الحادثة يوظف التصوير لغرض الإخبار التأثيري شبه المباشر، وهذا يتطلب وعيا في ثقافة التلقي، لأن الوظيفة الإخبارية للصورة لها تأثير واسع في السياق الاتصالي، ومن المهم معرفة وسائل إنتاج الصورة ووظائفها في المجالين الأدبي والإعلامي، سواء أكانت هذه الصورة مرئية أم قولية.

إن توظيف الأسلوب التصويري نفسه يمكن أن يكون غائيا جمالياً مثلما يغلب على نظرية الحادثة، ويمكن أن يكون إخباريا موجّها مثلما أصبح في سياق ما بعد الحادثة، ويمكن النظر إلى مقولة د. محمد العبد "إذا كانت الصورة نتاجا فنيا، فإن الوجه الأول لذلك النتاج هو كل ألوان الثقافة التي تدخل في عملية الإنتاج ذاتها، نعني بذلك تقنيات إنتاج الصورة، ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه نص الصورة، لأنه مرتبط بالبنية أو الشكل، أما الوجه الآخر، فهو ما يمكن أن يستنبط من منظورات إلى العالم وتوجهات القيم من مضمون الصورة، ويمكن أن نطلق على ذلك الوجه خطاب الصورة لأنه مرتبط بالتوجه أو المضمون."^(٢) ونتخذ من هذه المقولة مرتكزا للتعامل مع الصورة في الإبداع الأدبي، فهناك صورة تكاد تكون مقصودة لذاتها، أي يغلب التكوين الجمالي على مقصديتها، أي أن الغاية التشكيلية النصية في استحضارها تتجاوز الغاية الأيديولوجية، وهناك صورة تصدر الأيديولوجيا للمتلقي، في الحادثة كانت الصورة غائية، وفي الأدب التقليدي كانت الصورة بذرة لغرس الأيديولوجيا وهذا ما استعادته ما بعد الحادثة

١- يونج: علم النفس التحليلي - ترجمة نهاد خياطة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص١٤٧.

٢- محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ع ٦٢ - صيف وخريف ٢٠٠٣م، ص١٤٢.

بدرجة كبيرة لأن النظرية الأدبية فيها تهتم بالمكونات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أكثر من اهتمامها بالمكوّن الجمالي.

إن التشكيل الجمالي المتعدد الدلالة خط أساسي في قصص الحداثة، بينما تؤدي الدراما المتصاعدة الأحداث، المتصارعة الشخصيات، المتعددة الدوافع والرغبات دور البطولة في صناعة القصص التقليدي الذي يحرص على استهلاك فضول المتلقي، وتقريغ طاقته السلبية، وتطهير نفسه من المخزون الغريزي والانفعالي، وتحمله بقيمة مباشرة في نهاية القصة.

الدال الاجتماعي والدال الإبداعي الفردي: قراءة نصية:

أطلقت أريج إبراهيم على قصتها عنوان "مزوية" فما المحتوى القصصي الذي جعلها تختار هذا الدال؟

إن الدال في اللغة كلمة لها معنى هو المدلول، والدال والمدلول معا هما العلامة التي استقر مجتمع إنساني ما على أن تكون ضمن معجمه وتؤدي وظيفة اجتماعية ونفسية ومعرفية في السياق الاتصالي الاجتماعي.

وكلمة "مزوية" هي العلامة، الدال الذي يستدعي المدلول، هذه الكلمة تنتمي إلى البيئة، إلى عالم القرية، إلى العمة الكبيرة التي تعرف كيف تطلق الكلمات التي تحمل التصور الاجتماعي على شخصيات الصغار، فتلتصق الكلمة بالشخصية وتصاحبها وتظل معها، فتتأثر الشخصية بها، وتحاول أن تتعامل معها بطريقة تحفظ لها وجودها الفردي الذي صبته الصفة الاجتماعية الذكية في قالب.

فيما يأتي سنقدم القصة بما يكفي لفهم كلمة "مزوية" التي تقابلنا في صفحة العنوان.

تحكي القصة عن بنت تعيش في القاهرة وتعود أصولها الأبوية إلى قرية بعيدة عن العاصمة، تحب البنت أيام القرية لأنها ترد لها حريتها المقيدة في العاصمة بالمنزل المغلق والعلاقات الاجتماعية المحدودة، والدراسة التي تستغرق الوقت والجهد، البنت لا تجد في القرية غربة ولا تتمرد عليها، وتمارس حياتها مع الصغار والكبار بدرجة من التفهم والمرونة، إنها تحب قريتها، مسقط رأس أسرتها، وتلعب مع الأطفال في سنها بمتعة لا تجدها في المدينة، وهذا ما تستهل به الكاتبة أريج إبراهيم قصتها "مزوية":

"تجربة الذهاب إلى قريتنا كانت تبعث لدينا كأطفال أحاسيس متضاربة من الرهبة والسعادة الجامحة، هناك تتطلق أخيرا طفولتنا على سجيبتها، ونقضي الساعات الطوال من الصيف والحر نلعب "اللثة" أو "صيادين السمك" ونحن نجد سعادة لا توصف في إصابة بعضنا الآخر بالكرة، فنقع على الأرض المتربة أو الطينية (لو أن العمة كانت قد بلّلت الأرض أمام بيتها) فنتسخ ونقهقه.. ونكمل لهونا رغما عن اعتراض الكبار."^(١)

١- أريج إبراهيم: الجدران البيضاء - قصص - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص ٥١.

اختارت الكاتبة ضمير المتكلم لصياغة القصة فأصبحت الشخصية المحورية هي الراوية، لكن البطلة ليست وحيدة، إنها في صحبة غيرها من الأطفال، لذلك تستخدم ضمير المتكلم الجمع في التعبير عن التجربة بشكل واضح (قرينتنا - طفولتنا - نقضي - نلعب - ننع - ننسخ - نقهقه - نكمل - لهونا) وصيغة الجمع مهمة لأن مجتمع القرية يقوم على الروح الجمعية التي تصل بين شخصياته وتجمعهم في منظومة ثقافية تحافظ على هذه الروح التي يستمد الناس منها مقومات وجودهم وأدوارهم ومكانتهم.

إن القرية مجتمع الأهل والجيرة والصحة، مجتمع يحرص على أن تسود الروح الجمعية بين أهله، فهم أهل بالفعل، وحياتهم قائمة على المشاركة الإيجابية في كل ما تتعرض له القرية من أحداث، ولا تعرف شخصيات هذا المجتمع العزلة وإنما لابد أن يبذلوا جهداً للحفاظ على وحدتهم، وهذا الجهد يدعم التفاعل الإيجابي بينهم لأنهم يلتقون في الأرض والمنزل والعمل والمواصلات فتزداد الروح الجمعية تماسكاً، ويلتزم الجميع بالتقاليد التي أرسنها المنظومة الثقافية السائدة هناك.

مع أننا نجد الراوية منسجمة في النسيج الجمعي لعالم القرية حتى الآن فإننا نجد موقفين تعبّر فيهما اللغة عن درجة من التوتر بين الراوية والعالم:

✓ الموقف الأول تعبير "تجربة" هذا التعبير يدل على أن الراوية تنتظر إلى تلك الرحلة بوصفها حالة مختلفة عما تعيشه في عالمها بالعاصمة، لكن هذه الحالة ليست هي الأصل، ليست هي القاعدة، ليست هي السلوك الدائم، وإنما هي الفرع، هي الاستثناء، هي السلوك العابر الذي سينقضي في وقت وجيز تعود بعده الحياة إلى ما كانت عليه في القاهرة التي تستقر فيها الطفلة.

✓ الموقف الثاني هو تعبير "كانت تبعث لدينا كأطفال أحاسيس متضاربة من الرهبة" تتجلى القرية هنا بوصفها العالم البعيد الغريب، العالم الذي خرج منه الآباء والأجداد، العالم الحافل بالأسرار، العالم الذي يحتوي على معارف لا تنتضب، والقرية مصدر إلهام وإدراك لهؤلاء الأطفال الذين تتحدث بلسانهم ووعيهم الراوية لأنها تنتمي لهم، وظلت تلك الخبرة ساكنة في لا شعورها حتى وضعتها في مجال التأمل وإعادة النظر فيها بوصفها ظاهرة مهمة في تكوينها، ورحلة شاركت في تكوين وعيها، وحينما نضجت تلك الخبرة وأصبحت موضوعاً إدراكياً استلهمت منها الراوية قصتها.

إن القصة من هذا المنظور هي استدعاء خبرات سالفة تسري في اللاشعور إلى عالم الشعور وتأملها وإعادة قراءتها بوعي جديد وصياغة هذه العملية بأسلوب يحفظ للخبرة درجة من الحيوية باعتبارها أثراً لم يغادر ذاكرة الراوي أو الراوية.

لقد لاحظنا كيف تحدثت الراوية، وهي نفسها الشخصية المحورية في القصة، عن زيارتها للقرية حينما كانت طفلة بدرجة من الإيجابية التي لا تخلو من حذر، فالقرية مكان اللعب والتفاعل مع الآخرين والانطلاق في الطبيعة لدرجة أن تجد الذات نفسها ملتصقة بالأرض، تتجاوز محاذير المدينة التي تفرض عليها سلوكاً يضع على شخصيتها قناع المدنية، ذاك القناع الذي ينظم بروتوكولات التعامل مع الآخرين بدرجة عالية من التحفظ.

القرية من هذا المنظور هي منطقة بلا قناع، هي الأصل العميق الذي تنتمي إليه الإنسانية، على عكس المدينة الحافلة بالأقنعة التي تفرض على الشخصية سلوكاً محسوباً بدقة.

سنواصل مصاحبة الراوية وهي تحكي عن تجربتها مع القرية حين كانت طفلة حتى ندرك سبب إطلاق كلمة "مزوية" على العنوان:

"وفي لعبة "صيادين السمك" كان جميع أبناء العمومة يتصارعون كي يكونوا من السمك، وتعزف الأغلبية عن لعب الدور المتعب للصياد، أما أنا فكنت دائماً ما أتبرع لأداء هذا الدور الذي يرفضه الجميع، فقد كان دور السمك يتطلب كثيراً من القفز، وربما الوقوع على الأرض والاتساخ.

أما ما كان يخيفنا في البلد فلم يكن قصص العفاريت التي تتبادلها العمات، وأغلبها مخلق.. لا.. ولم تكن الظلمة والليل المخيف.. أو المسافة التي قطعها "شرقة" أو "غربة" بين بيوت عماتنا يزقنا نباح الكلاب هي التي تخيفنا.. بل على النقيض، كنا نخشى جلسة العصاري التي يتجمع فيها جميع الأقرباء من أعمام وعمات وبنات وعمومة وأقرباء لا نعرف لهم صلة قرابة، فيلتف الجميع في صحن الدار.. قبل أن يبدأ الطقس المعتاد من إطلاق النكات والأسماء الساخرة على كل فرد من الحضور، فكانت تلك مباراة يفوز فيها صاحب أسرع بديهة وأفظع اسم." (أريج ٥١ - ٥٢)

تظهر سمة جديدة لشخصية الراوية وهي تفضيلها لقلة الحركة حين تلعب دور الصياد الذي يحاول أن يمسك الآخرين الذين يلعبون دور السمك، وهو الدور الذي يفضلته معظم الأطفال لأنه يسمح لهم بكثرة الحركة، لكن الراوية على كل الأحوال تشاركهم في اللعب ولا تتفصل عنهم.

ويرتبط بدور الصياد سمة أخرى أنه لا يقع كثيراً نتيجة القفز فلا تنتسخ ثيابه مثلما يحدث للأطفال الذين يلعبون دور السمك، إن الراوية أكثر تحفظاً ممن حولها مع أنها تحدثت في البداية عن حبها لحالة التحرر التي تجمعها بالأطفال في اللعب، لكنها لا تندمج بالدرجة الكافية في ألعاب القرية فهي تفضل أن تقوم بدور الشخصية المنفصلة، الشخصية التي تتحرك في حدود ما تقرره، وما يحافظ على الصورة التي تحتفظ بها لنفسها.

لا بد أن نقف عند تعبير "الطقس المعتاد" إن المجتمعات تحافظ على ثقافتها من خلال طقس يجمع أفرادها معا في جلسات الطعام والسمر، بعد انتهاء يوم العمل، إن العمل يحفظ للمجتمع وجوده الغذائي، والحوار يجمع له وجوده الثقافي، والمجتمع في حاجة إلى الحفاظ على كيانه المادي والمعنوي، لذلك يحدث طقس الاجتماع اليومي الذي تطلق عليه الراوية تعبيراً شاعرياً هو "جلسة العصاري" مع أنها كانت جلسة مخيفة لها وإن عبرت عن هذا الخوف بضمير الجمع وهذا يدل على درجة عالية من الانتماء لمن حولها وإن كانت لها طبيعة خاصة تناسب تكوينها النفسي.

إن "جلسة العصاري" في الطقس الريفي القديم لم تتدنر تماماً في المجتمع المدني الحديث فالإعلام يقوم بهذا الدور في "جلسة المساء" لنجد أن الظاهرة التي يحافظ بها المجتمع على منظومة قيمه الثقافية وأهدافه تغير شكلها فقط لكن النسق قائم عبر العصور والأماكن.

من الذي يطلق الصفات على الشخصيات؟ تقول الراوية: "فكانت تلك مباراة يفوز فيها صاحب أسرع بديهة وأفظع اسم"، إن الشخصية - التي تحدد الأنماط والهيات والصفات في كلمات - تنتسم بسرعة البديهة، وإذا كان الاسم فظيماً ازداد معيار نجاحها، وهذا ما يحدث في السياق الإعلامي أيضاً، إن الإنسان يطور سياق حياته لكن هذا التطور هو صورة جديدة من سلوك قديم في غالب الأحيان.

إن الشخصية التي تجيد إطلاق الأسماء على الشخصيات في "جلسة العصاري" التي تعد طقساً يومياً يضم جميع الأهل، لابد أن تكون قارئة متميزة للشخصية التي تطلق عليها الاسم، لابد أن تصوغ كلمة معبرة عن انطباع الحاضرين تجاه تلك الشخصية، إنها ترسم لوحة بكلمة واحدة، لوحة ستظل في أذهان الأفراد لفترة طويلة، هذا يعني أن الانطباعية التي تعد "طريقة في الكتابة تتجلى فيها الشخصيات والمشاهد كما تبدو للكاتب أكثر مما هي عليه بالفعل"^(١)، أسلوب تمارسه الذات الجمعية مثلما يمارسه المبدع الفرد في الفن التشكيلي والإبداع الأدبي.

يمكن القول إن الشعور بالاختلاف لا يعني التمرد أو الاغتراب أو الرفض، إن المجتمع في حاجة إلى تعدد الأنماط كي يؤدي كل إنسان دوره في منظومة تحافظ على الكيان الجمعي وتحقق الوجود الفردي أيضاً، هذا ما يجعل الراوية تتحرك في مساحة ليست بعيدة عن السياق الجمعي وتحفظ لها خصوصيتها أيضاً.

تبدو فكرة قيام شخصية الراوية بدور الصياد مهمة في سياق القصة لأنها تفسر لنا طبيعة الشخصية من ثلاثة وجوه:

✓ الوجه الأول شخصيتها في القصة، أي شخصيتها داخل البنية الدرامية للأحداث، إنها شخصية ليست انبساطية بدرجة كبيرة لتشغل الآخرين بفعلها، إن رغبتها في مراقبة غيرها أكثر من رغبتها في شغل اهتمامه بها، إنها ليست انطوائية تماماً، ولكنها تميل إلى أن تكون على مسافة ممن حولها، وأن يكون لها دورها الخاص، وأن تحافظ على صورتها التي رسمتها لنفسها.

✓ الوجه الثاني شخصيتها بوصفها راوية، فهي تراقب الأحداث وتخترنها وتسجلها مثلما تراقب كل شخصية من الشخصيات التي تقوم بدور السمك، إنها تلعب مع الأطفال لكنها تقف خارج مجموعتهم، تتأملهم لتعرف مساراتهم، هذه اللعبة رمزية بالنسبة للراوية لأنها تمنحها شخصيتها التي لا تدرك عالمها بالحواس فقط ولكن بالحدس أيضاً، أي عليها أن تراقبهم ثم تخمن كيف سينطلقون لتمسك بهم، والراوي في القصة هو الذي يمسك خيوطها كما يمسك الصياد شبكته.

✓ الوجه الثالث هو الكاتبة نفسها، أي أن المؤلفة لها علاقة بشخصية الراوية وبالتالي بالشخصية الدرامية أيضاً، أي أن الشخصية التي تروي حكايتها بصوتها تنماس مع شخصية المؤلفة نفسها، فالمؤلفة كاتبة قصة، تراقب من حولها وتسجل في ذاكرتها صورهم وأفعالهم، وتعايش ما سجلته وتتأمله وتحاول أن تستخلص منه طرائق الناس في الحياة، هذا ما فعلته الشخصية الدرامية حين اختارت دور الصياد في لعبة "صيادين السمك" وما فعلته شخصية الراوية التي احتفظت بالتجربة لتقصها في زمن آخر.

ومن المفيد أن نفرق بين زمن التجربة وزمن الإخبار بها، أو "زمن المدلول وهو الحدث وزمن الدال وهو الخطاب"^(٢)، وداخل هذا التصنيف نفرق بين زمنين للخطاب الزمن الأول هو وقت كتابة القصة

1- Rama Brothers: Dictionary Of Literary Terms – India:96.

٢- لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٠٣.

لقارئ افتراضي والزمن الآخر للخطاب هو زمن قراءة القصة من قبل قراء لهم وجودهم بالفعل. بالتالي فمن الأفضل أن يكون هناك ثلاثة أزمنة خاصة بالعمل القصصي هي:

- ✓ زمن الأفعال أو الزمن الدرامي: أي زمن الأحداث التي تعرض ما حدث للشخصيات.
- ✓ زمن الصياغة: أي زمن تأليف القصة، أي زمن كتابتها من قبل المبدع.
- ✓ زمن التلقي: أي زمن قراءة القصة في سياقات استقبال متنوعة العقول تستخلص من القصة أفكارا متعددة طبقا لثقافة المتلقي.

ينشغل المبدعون بأحداث طفولتهم انشغالا كبيرا لدرجة أن معظم الأعمال الإبداعية الكبرى تولد من هذا الزمن، تظل التجارب القديمة البعيدة كنزا يستلهمه المبدع، إن ما يحدث في طفولتنا هو الرصيد الذي يستثمره وعينا، وأفضل ما كتبه نجيب محفوظ كان مادة طفولته القريبة من سعد زغول، المادة السردية الواقعية التي تركت أثرها في مخيلتنا منذ الطفولة لا تتضب لأن ذاكرة الطفولة حافظة لا تسقط ما يحدث، وإدراك المبدع لها يزداد نتيجة مصاحبتها لشعوره واستقرارها في لاوعيه، وهذا ما يحدث للرواية في قصة "مزوية" حين تقتنص تجربة الطفولة لفهم شخصيتها كما تقتنص السمك في لعبة الطفولة.

إن الشخصية التي تقوم بصيد السمك هي الشخصية التي تؤلف القصص، الشخصية التي تكتب النصوص، إن النص نسيج مثله مثل شبكة الصياد، لذلك تختار الرواية القيام بدور الصياد في لعبة الأطفال. لماذا؟ لأنها في عالم الكبار ستقوم بدور مماثل في لعبة أكبر هي اقتناص الأحوال الناطقة في الوجوه، والمشاعر السارية في النفوس، والأفكار الساكنة في الكلمات.

إن لعبة صيد السمك استعارة ثرية ملهمة لمفهوم العملية الإبداعية التي يقتنص فيها المبدع مادته وفكرته وأسلوبه من العالم المحيط به ومن تيار شعوره، وقد اتخذ إبراهيم أصلان عملية صيد السمك استعارة تمثيلية لعملية الإبداع في رواية مالك الحزين أيضا، كذلك تذكرنا بهذه الاستعارة رواية العجوز والبحر للأمريكي إرنست هيمنجواي، فكل أديب له أسماكه من محيط التجارب الإنسانية التي يشارك فيها بالفعل أو بالملاحظة أو بالتخيّل.

هناك ثلاث دوائر للشخصية تتقاطع معا هي الشخصية الدرامية وتمثلها طفلة من المدينة تقضي إجازتها في قرية الأب، وشخصية الرواية التي احتفظت بالتجربة في أعماقها أو في اللاوعي، وظلت تستدعيها من وقت لآخر لمنطقة الوعي حتى كتبت عنها - وهي ناضجة - لتفهم كيف حققت شخصيتها الفردية وهي تحاور سياقها الجمعي، وشخصية المؤلفة التي تلتقي مع الشخصيتين بدرجة واضحة يمكن استخلاصها من داخل القصة.

أمّا إذا استدعينا شخصية المؤلفة خارج القصة وهي الأديبة الأكاديمية أريج عبد الحميد إبراهيم أستاذة الأدب الإنجليزي بكلية الآداب جامعة حلوان، سنجد أنها مبدعة نابغة في الأدب القصصي، والبحث العلمي في الإنسانيات، تعود أصولها لصعيد مصر، لكنها نشأت في المدينة، وأنها تكتب القصص مثلها مثل الرواية أيضا، فهناك التقاء بينها وبين الرواية التي تقدّم القصة بصوتها وتحكي - تلك الرواية - عن تجربة شخصية مرت بها، لكن هذا لا يعني أن التجربة قد حدثت للمؤلفة نفسها بشكل واقعي، وإنما هي عايشة الحدث في شعورها سواء أكان واقعا أم متخيلا، أي أن الصدق هنا فني، إننا

نشعر بمصادقية النص وإمكانية حدوث التجربة لشخصيات كثيرة في مواقف متشابهة لأن المؤلفة منحت صوت الراوية ومشاعرها ووعيها، مساحة تعبيرية لتصوير تلك اللوحة الرائعة التي تتجلى فيها تجربة إدراك الشخصية لنفسها وهي في حالة جدل مع العقل الجمعي.

نستخلص من النص القصصي أن السياق الثقافي الذي حدثت فيه التجربة يستدعي شخصية الأب، فالقرية هي عالم العمات والأعمام، لكن المساحة الثقافية الأكبر تشغلها العمات، إن المرأة تقوم بدور أساسي في صياغة الشخصية الثقافية داخل المجتمع الذكوري أو في سياق الثقافة الأبوية، والمرأة المصرية ساعدت على الاحتفاظ بالنسيج الثقافي الذي تتوارثه الأجيال عبر التاريخ.

يتيح اختلاف زمن الحدث عن زمن الإخبار بالتجربة للراوية أن تستحضر وعي الطفلة بدرجة أكبر من العمق، فالأطفال القادمون من المدينة ربما يخافون حكايات العفاريت في القرية، بخاصة أن هذه الحكايات يرويها الناس كأنها حدثت بالفعل، لكن الراوية لا يشغلها ذلك، فتقول: "أما ما كان يخيفنا في البلد فلم يكن قصص العفاريت التي تتبادلها العمات، وأغلبها مخلق..". ويظهر التعبير المصري الدال على مسقط الرأس "البلد" في القصة واضحاً، إن القرية تختزل المدينة، إنها الأصول، التاريخ، الحكايات الحافلة بالغرائب والأسرار، وهي المكان الذي تتشكل فيه الهوية، بالتالي فإن القرية ستمنح الذات شخصيتها، تكوينها، ستصبها في قالب يحدد طبيعتها، وهذا هو مصدر خوف الراوية وهي طفلة، فهناك طقس جماعي يضم الأهل، وفي هذا الطقس يتم إطلاق كلمة على شخصية ما، وهذا ما تخشاه الفتاة، إن الكلمة ستظل ملتصقة بها لأنها رؤية فردية ذكية تعبر عن الثقافة الجمعية، وهذا ما يحدث للراوية حين كانت طفلة:

"أما المصيبة التي كانت تعقب هذه الجلسات، فهي أن هذه الألقاب سرعان ما تلتصق بالفرد، فما أن يطلع النهار حتى تكون زفة بين الجميع، تنتشر فيها الألقاب بسرعة البرق: فذاك "الجرفان" وهذا "تنورة" وتلك "زلة" وهكذا، ولا يفوز إلا أقل القليل من سعادة الحظ بألقاب مثل حسين فهمي أو زبيدة ثروت." (أريج ٥٢-٥٣)

ترى الراوية أن التصاق الاسم الجديد بالشخصية هو "المصيبة"، إن الاسم كارثة في غالب الأحيان تحل بالشخصية، إنه يذكرنا بقول الشاعر جرير: لما وضعت على الفرزدق ميسمي"، الاسم مثل الأثر الذي تتركه المكواة بالأشياء، علامة لا يمكن الفكك من أسرها لمدة قد تطول في سياق الشخصية الاجتماعي وتفرض عليها معاناة نفسية.

سيستخدم المحيطون بالشخصية الاسم الجديد ويطلقونه على الشخصية في سياق جمعي تطلق الراوية عليه تعبير "زفة"، إن الزفة إعلان عن حدث اجتماعي، وسيمارس الجميع هذا الاسم في التعامل مع الشخصية بشكل سلبي في معظم الأحيان.

يفرض الإعلام نفسه هنا حين نجد الاسم ينتشر بسرعة البرق، فالوظيفة الإعلامية تؤدي دورها في طقس "جلسة العصاري" كما يحدث في الخطابات الإعلامية التي يتبادلها الناس صباح كل يوم بعد أن تستهلك طاقتهم وتشبع فضولهم في جلسات المساء أمام التلفاز، فالبشر يروجون لما يدور في الإعلام لشغل فراغ الوقت والتظاهر بالمعرفة.

تطرح الراوية بعض نماذج العلامات التي فرضها طقس "جلسة العصاري" على الناس، مثل "الجرفان" الذي تعكس هيئته شعورا سلبيا تجاه العالم، أو "التنورة" الذي يشبه الموقد لأنه يسبب المشاكل لمن حوله، و"الزلعة" التي تضع الذات في مصاف الأشياء.

وتطرح الراوية بعض العلامات التي تسعد أصحابها في سياقهم الاجتماعي وهي أسماء نجوم السينما الذين يعيشون في العاصمة.

يصل طقس "جلسة العصاري" إلى الراوية فيكون من حظها اسم غريب:

"كنت قد أفلت من اكتساب اسم ما، إمّا لصغر سني وانزوائي بأحد الأركان، أو لأنني كنت أهرب من مثل هذه الجلسات، فأخرج وحدي على الجسر، وهو الشارع الرئيس الذي يتفرّع منه شارع عائلتنا غير الممهّد، فأمشي في الليل الساطع بالنجوم العديدة، أرقب تكويناتها، وأستمع إلى ما يصل إلى أذني من بقايا الأغاني التي تطوّحها سيارات النقل." (أريج ٥٣).

الخوف من استحواذ الذات الجمعية على الذات الفردية هو ما يشغل شخصية الراوية وهي فتاة تعبر الجسر الواصل بين الطفولة والمراهقة، إحساسها بنفسها وخوفها من حصارها في كلمة واحدة تصبح اسما جديدا لها، الاسم الجديد دلالة على ميلاد جديد، ميلاد الشخصية الاجتماعية النفسية، ميلاد سيحدد مجال الشخصية ودورها إن لم تكن قادرة على احتوائه والتفاعل الإيجابي معه والخروج منه بشخصية حقيقية نابعة من داخلها وإمكاناتها وطاقاتها النفسية.

الإفلات من اكتساب الاسم يعني أن الشخصية لم تتشكّل بعد على المستويين النفسي والاجتماعي، فهي غير مرئية لمن حولها بحيث يتم تسجيل الاسم الاجتماعي المناسب لها، ويعود هذا لثلاثة أسباب:

✓ السبب الأول تحدده بتعبير "صغر سني" فالميلاد الاجتماعي يتطلب سنا تناسبه درجة من الوضوح تعلن فيه الشخصية عن نفسها.

✓ هنا يأتي السبب الثاني الذي سيصبح مرتكزا للميلاد "وانزوائي بأحد الأركان" هذا هو السلوك الإرادي الذي تمارسه الشخصية لتبتعد عن مجال عمل الطقس الجمعي فإذا بها تصبح مثل السمكة في اللعبة، سمكة تقتنصها العين الجمعية.

✓ والسبب الثالث: "أو لأنني كنت أهرب من مثل هذه الجلسات، فأخرج وحدي على الجسر." فهناك فعل اضطراري وإرادي معا وهو "أهرب"، إن الراوية تجد راحتها في الخروج وحدها بعيدا عن "جلسة العصاري" لكنها تقوم بحالة الخروج مضطرة، فهي تهرب من اقتناص العين الاجتماعية لها، ولا تدرك أن الانزواء والخروج والهروب هي المساحة الدلالية التي تختارها بدرجة من الإرادة كي تنطبع في الذاكرة الاجتماعية بصورة تمنحها اسمها التصويري الذي سيردده من حولها، وكأنهم يوجهونها لرؤية نفسها في العين الاجتماعية صاحبة الخبرة الطويلة في الرؤية وإطلاق الأسماء على الشخصيات بانطباع صادق يتيح للشخصيات إدراك نفسها بدرجة من الوعي لتدرك أنها تتكوّن، وتتدخل في صياغة هذا التكوين.

إن هروب الراوية من "جلسة العصاري" بخروجها إلى "الجسر" يتيح لها أن ترى العالم الرحب وتكتسب منه معرفة جديدة "أمشي في الليل الساطع بالنجوم العديدة، أرقب تكويناتها، وأستمع إلى ما يصل

إلى أدنى من بقايا الأغاني التي تطوّحها سيارات النقل. وكلمة "الجسر" تكتسب دلالة رمزية في سياق النص، فالجسر يصل بين منطقتين، والشخصية تعيش مرحلة الانتقال من سذاجة الطفولة إلى معرفة نفسها.

إن معرفة الشخصية بنفسها لا يحدث خارج السياق الاجتماعي بل يبدأ من هذا السياق، معرفتنا بأنفسنا تتطلب أن نعرف من حولنا أيضاً، ونعرف العالم الرحب بدرجة ما، هناك محاور متصلة للمعرفة هي الذات والآخر والعالم، وهذا ما تمر به الشخصية في النص القصصي.

من المفيد الإشارة إلى وسائل المعرفة في النص وهي الملاحظة والخروج والرؤية والاستماع، ويبدو العالم أمام الشخصية مثل لوحة "النجوم المرصعة على نهر الرون" لفنسينت فان جوخ لكنها تستحضر مدلول اللوحة ببساطة تدل على عالمية الفنون مهما تباعدت البيئات أحياناً، وهذه مفارقة لأن الشخصية تتشكّل في إطار القرية، هنا نقول لنا إن تكوين الذات محلي وعالمي، وأن الكون الكبير يتجلى في الفنون بما يحقق المحلية والعالمية معاً، إن الفنون جسر التواصل الحضاري بين البيئات والأزمنة والثقافات.

تسير الشخصية في مفترق طرق، الطفولة والمراهقة، السذاجة والوعي، الاندماج الجمعي والاستبطان الفردي، البيت والشارع، إنها تتعلّم وهي منزوية في مكانها تراقب وتطالع، وفي الوقت نفسه تسير وترى وتسمع وتتأمل، أي أن الشخصية تستجمع مخزونها المعرفي من البشر والعالم، ومن معاشيتها الذاتية الشعورية لما تدركه حواسها.

تأتي لحظة إطلاق الاسم عليها، اللحظة التي كانت تخشاها وتهرب منها باللجوء إلى العالم الواسع:

"ويبدو أن "من يخاف من العفريت يطلع له" لأنه في إحدى الجلسات اكتشف الحضور اختفائي، فعَلّقت إحدى العمّات بتعليق مفاده "مالها البنت دي دايماً مزويّة". وانطلقت الضحكات، فإذا بي في زفة اليوم التالي "مزويّة.. مزويّة" ولم أدر ماذا أفعل، ولا سبيل لمحو الكلمة من أذهان الجميع، والحق يقال أنني لم أفهم وقتها معنى تلك الكلمة، فلم أعرف إن كانت مدحاً أم ذمّاً؟ كل ما كان يضايقني هو ضحكات الأطفال الساخرة، رغم أنهم لم يفهموا للكلمة معنى بدورهم." (أريج ٥٣-٥٤)

تستعمل الراوية المثل الشعبي "من يخاف من العفريت يطلع له" يدل هذا على انتمائها للثقافة الجمعية، ويدل على أن المجتمع يستخدم التعبير المادي لمفاهيم معنوية، والعفريت الذي طلع للشخصية هو الاسم "مزويّة" وهي صغيرة لا تدرك معناه والأطفال الذين يزفونها به لا يدرون معناه، كل ما في الأمر أن الشخصية أصبحت موضعاً لسخرية الأطفال ولهوهم بترديدهم للكلمة التي أطلقها إحدى العمّات، تلك العمة التي تنطق بالانطباع الجمعي.

كلمة "مزويّة" لوحة انطباعية واضحة المعالم لشخصية بعيدة عن السياق الاجتماعي بدرجة ما لكنها ليست منعزلة تماماً عنه، لوحة تعبّر عن الصفات النفسية والاجتماعية في تشكيل مادي، لوحة لفئة تضم شتات نفسها بعيداً عن الآخرين، لوحة تليق بشخصية تبحث في نفسها عن شيء في حضور الآخرين أحياناً، لوحة تترك في النفس مدلولاً لذات فردية لا تستطيع الاندماج التام في المجتمع، لوحة تظل في ذهن القارئ كما لو كان يرى لوحات تحية حليم أو جاذبية سري أو زينب السجيني في متحف الفنون.

التصالح بين الذات الفردية والذات الجمعية؛

ظل الاسم يشغل الشخصية، أصبح موضوعا للتفكير، لماذا اختارت لها العمة هذا الاسم؟ وهل يمكن إعادة تحميله بدلالات جديدة تصب فيها شيئا من إدراكها الشخصي لنفسها؟ ومن أين يأتي مخزون إدراكها الشخصي الذي تستعين به في فهم مجتمعها ونفسها؟

إن الصدمة الأولى تتمثل في الابتعاد عن مصدر التسمية "ورغم أن ما يخيفني من الجلسات قد وقع فإنني واصلت عزوفي عنها، وعاودت جولاتي الليلية بين أغاني السيارات المسرعة." (أريج ٥٤)

هذا السلوك نابع من تمرد شخصية المراهقة، لكنه ليس تمردا سلبيا بل هو نشاط شعوري معرفي، خروج يستنفذ الطاقة السلبية ويحفز الطاقة الإيجابية للتفاعل مع العالم واكتشافه، لكن صيغة كلمة "مزوية" مازالت تستولي على الشعور، وهذا ما يدفع الذات للبحث عن دلالة إيجابية تصبها في الصيغة نفسها، فيظل الإيقاع ساريا مع تغيير المدلول.

هنا نجد الذات تحاول تشكيل ذاتها داخل البنية الصوتية الاجتماعية ولكن بمدلول جديد، وتبحث عن هذا المدلول في النقاط أغاني السيارات المسرعة على الطريق.

إن متابعة الأغاني يشير إلى البحث عن صيغة صوتية لأن شعور الذات في حالة استفزاز بسبب ما تعرّضت له من زفة الأطفال.

والسيارات المسرعة تمثيل لتدفق تيار الشعور لدى الذات، إن الطريق أصبح رمزا لتجربة الذات في العالم الخارجي من ناحية وحركة مشاعرها في عالمها الداخلي من ناحية أخرى.

ويأتي الحل من إيقاع الطريق، لأن حواس الذات وحدها ومشاعرها وتفكيرها في حالة يقظة عالية تجعلها تلتقط كل ما حولها وتعايشه وتتأمله:

"وعاودت جولاتي الليلية بين أغاني السيارات المسرعة، وكانت ليلتها أن سمعت لأول مرة أغنية لفيروز، خلّتها تفسّر معنى لقبني: "مضوية.. مضوية.. بالحب وبالأشعار.. مضوية.. مضوية.. ع المفرق ليل نهار" ولم أفهم أيضا ما تقوله فيروز، ولكنها على الأقل تتغنّى بلقبني، فهو بالتأكيد لقب جميل، وهكذا اتسعت ابتسامتي وأنا أتقافز خلف السيارة المسرعة أردد: "مزوية.. مزوية.. بالحب وبالأشعار" وأتمتم بيني وبين نفسي: "مزوية؟! ولم لا.. مزوية.. أفضل من لاشيء." (أريج ٥٤-٥٥)

تدل جملة "عاودت جولاتي الليلية" على الإرادة، فالشخصية أصرت على اكتشاف العالم، وإدراك نفسها، إنها مازالت بالنسبة للسياق الاجتماعي "مزوية" بل هي ابتعدت عن مجال رؤيته، لكنها أخذت معها وقع الكلمة "مزوية" ومضت في طريق الحياة المتسع تبحث عن تفسير لشخصيتها، تبحث عن دلالة ترضيها لهذه الصيغة التي صبها المجتمع فيها.

وتعبّر الراوية بضمير المتكلم المفرد "عاودت.. جولاتي.. سمعت.. خلّتها.. لقبني.. ابتسامتي.. أنا.. أتقافز.. أردد.. بيني.. نفسي" ويدل هذا على أن تجربة الإدراك تتم في وعي الفرد، وتحتاج إلى معاناة فردية، وأن الذات الفردية تصل إلى معرفة نفسها بعد رحلة جدلية مع الذات الجمعية.

الشخصية متأثرة بالصيغة الاجتماعية من ناحية ومنفتحة على الحياة من ناحية ثانية، ومنفردة بنفسها المنفعلة بالإيقاع، إيقاع الكلمة، والحركة، حركة السيارات بأغانيتها في الطريق، الشخصية تصل لدرجة من التوتر وهي تبحث عن مدلول تستخلصه من الطريق وتضعه في الصيغة الاجتماعية.

مثلاً تساعدنا الرؤية الاجتماعية على إدراكنا لأنفسنا حين تصل إلينا صيغة صوتية صرفية تحدد انطباع العالم عنا، تساعدنا الفنون والآداب، ويساعدنا التأمل حين نستقبل العالم بحواسنا ومشاعرنا، تصل إلى الشخصية أغنية فيروز "مضوية" لتستحضر صيغة صفتها "مزوية" وتجد في الصيغة جمالا لأنها تحمل مدلولاً يناسبها، مدلولاً نابعا من رؤيتها لنفسها، إن الرموز التعبيرية تساعدنا على فهم أنفسنا والمجتمع معا.

أحدثت الراوية بعض التغييرات في كلمات أغنية فيروز لتناسب حالتها، وهذا مبرر في السياق لأنها لم تستطع تفسير الكلمات بوضوح، ومبرر أيضا لأن انطباعها بصدد الأغنية يكملها على نحو تريده لنفسها، مثلاً فعل معها السياق الاجتماعي حين وضع صورتها في انطباعه الخاص فأطلق عليها كلمة "مزوية" التي حولتها الراوية إلى "مضوية" وأصل الأغنية هو "مضوية.. مضوية.. بالعز وبالأشعار.. بتموج ومتكي عالزنبق ليل نهار".

تضيف الراوية كلمة الحب "بالحب وبالأشعار" لأن الحب مفهوم يعيد إليها الاتزان الاجتماعي ويمنحها طاقة التفاعل الإيجابي مع سياقها، ويستخلص من أعماقها "الأشعار" أو الإبداع الذي ستقدمه للإنسانية، وأضافت تعبيراً متصلاً بتجربتها هو "عالمفرق" لأنه يصور رحلتها في اكتشاف الذات والتصالح مع الصيغة الاجتماعية.

تصل الذات إلى المصالحة مع الذات الجمعية التي تحيط بها، وتتخذ من اسم "مزوية" عنواناً لقصتها، بعد أن أدركت أن صيغة الكلمة التي قدمتها لها العمة يمكن أن تحمل كثيراً من المعاني الجميلة التي تكسبها طاقة إيجابية، لذلك تنتهي القصة وهي تتقافز على الطريق مرددة اسمها الذي اختارته "مضوية" بعد أن أخذت من السياق الجمعي الصيغة، ومنحها الفن دلالة جديدة، وأطلق الطريق طاقتها الشعرية لتحقيق أحلامها الفردية والجمعية معا.

خاتمة:

تجد العلاقة الجدلية بين الذات الفردية والذات الجمعية في السرد مساحة تعبيرية تتجلى فيها طريق الإدراك المتبادل من المجتمع للفرد ومن الفرد للمجتمع.

يؤدي الإخبار والتصوير معا وظيفة تشكيلية في التعبير عن تجربة الإدراك لأن الكلمات تصب الانطباع في صورة.

تفسر الذات الجمعية شخصية الفرد طبقاً لنماذج نمطية في الذاكرة الاجتماعية وتحاول أن تقرب الذات للسياق الاجتماعي لتنتمي إليه وتؤدي وظيفتها في سياقها الاجتماعي.

تخشى الذات الفردية من الدال الاجتماعي الذي يضعها في نمط تصنيفي محدد لأن لديها شعورها بالتميز بخاصة فترة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة.

الرؤية الاجتماعية قد يكون لها قسوتها لأنها تضع الذات الفردية موضع السخرية أحيانا لأنها تختلف عن النمط الإيجابي من وجهة النظر الاجتماعية.

صيغة الكلمات إطار يجيد المجتمع استخدامه لصياغة الذات في نمط، لكن الشخصية التي تحاول اكتشاف نفسها تجد الصيغة اللغوية رغبة الدلالات فتضع فيها اكتشافها لنفسها.

تصل الشخصية من مرحلة الاندماج الكلي في السياق الاجتماعي إلى مرحلة الوعي الفردي وتوظف حواسها ومشاعرها وعقلها في رحلة معرفة الذات.

لا تصطدم الذات الفردية الواعية بالمنظومة الثقافية الجمعية وإنما تعايشها وتتفاعل معها من ناحية، وتكتشف الطابع الكوني للعالم من ناحية ثانية، وتستغرق في تأمل الرصيد المعرفي الذي تتلقاه لفهم الصيغ الثقافية الاجتماعية.

إننا نقرأ العالم المحيط بنا مثلما يقرأ العالم شخصياتنا فيمنحنا صيغة ننطلق من معاشتها لإدراك أنفسنا والعالم معا. وفي قراءتنا للعالم نستلهم الرصيد الإبداعي في التأمل والفهم، هنا نجد نجوم فان جوخ تصاحب الذاكرة البصرية للرواية، ونجد أغنية فيروز والرحبانية تساعد الذات على إعادة صياغة علاقتها بنفسها وتقبل الصيغة الجمعية لصورتها وإضافة المدلول الذي يكمل الصورة في سمعها ووجدانها ووعيها لتدرك نفسها، وتتصالح مع مجتمعها أيضا.

إن تجربة أريج إبراهيم في قصة "مزوية" محاولة سردية لتحقيق الرؤية الوسطية بين الذات الفردية والذات الجمعية.

المراجع:

١. إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ط أولى ١٩٩٤م
٢. أريج إبراهيم: الجدران البيضاء - قصص - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م
٣. ألقت عبد الحميد: مقولة موت المؤلف وعلاقتها بنظرية النص عند رولان بارت - رؤية نقدية - مجلة سرديات - الجمعية المصرية للدراسات السردية - دار الوفاء للطباعة والنشر - الإسكندرية - ع ٢٠ - إبريل - مايو - يونيو ٢٠١٦م
٤. لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية - مكتبة لبنان ناشرون - دار النهار للنشر - بيروت - ط أولى - ٢٠٠٢م
٥. محمد العبد: الصورة والثقافة والاتصال - مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ع ٦٢ - صيف وخريف ٢٠٠٣م
٦. يونج: علم النفس التحليلي - ترجمة نهاد خياطة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م
7. Andrew Bennett and Nicholas Royle: Introduction to Literature - Longman - United Kingdom - 2004
8. Paul Cobley and Litza Jansz: Semiotics - Icon books ltd - UK - 1997
9. Rama Brothers: Dictionary Of Literary Terms - India

صورة الأم والبحث عن الهوية في قص محمد علوان مجموعة "هاتف" أنموذجاً

أ. د. زكريا علي أحمد

مقدمة:

إذا كان الخطاب العربي بما فيه من تداخل بين الأشكال في حاجة ماسة إلى التناول البحثي؛ لإعادة اكتشاف الذات، فإنَّ الخطاب القصصي يتطلب منا الجهد الأكبر؛ وذلك لأنَّ التراث العربي كان ينظر إليه في أحيان ليست بالقليلة على أنه تراث شعري وهذه المنطقة العريقة بما حباها الله من سحر طبيعتها، وجمالها الخلاب، لها خصوصيتها بما عرف عنها من تدين ومحافظة على القيم والتقاليد والأعراف الأصيلة والتي تضرب بجذورها في أعماق تاريخ الجزيرة العربية؛ لكن العجيب أن تصل القصة العربية في عقود قليلة إلى درجة من النضج بل والتعقيد وتعدد الأشكال، وهذا ليس من فراغ، فالخطاب القصصي العربي في تنوعه يكاد يزاحم ديوان العرب.

إنَّ الخطاب القصصي العربي شديد الثراء والتنوع لدرجة تصل إلى القصة الفلسفية عند ابن طفيل وابن سينا، والوصف التسجيلي الدقيق في أدب الرحلات عند ابن بطوطة وابن جبير، والسخرية اللاذعة عند ابن الخطيب البغدادي، والرومانسية المفرطة في طوق الحمامة ومصارع العشاق.

من هنا تبدو القصة القصيرة عربياً، وبصفة خاصة في المجتمع السعودي، وكأنها وريثة سر الرواية بل ووريثة سر القصيدة أيضاً، فكأن القصة السعودية في سياق محوم مع الزمن، ومع المسافات الطويلة والصعبة، كأنها تريد أن تستغرق مخزونها ومكونها القصصي دفعة واحدة، فليصمت الشاعر إذن وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالت حبسته.

ولعل أبده دليل على ذلك، هذا الإقبال المتزايد على إنتاجها، حتى تحولت هذه الكذبة الصغيرة المتفق عليها بين المبدع والمتلقي حسب تعبير أنطون تشيخوف إلى أكثر الحقائق الأدبية سطوعاً وذيوعاً.

فلا غرو أن هذه الوثبات الراقية للقصة في منطقة عسير، هي التي دفعتني إلى اختيار أحد رواد فن القص وهو المبدع محمد علوان ذلك الرجل الذي تفوح من قصصه عبق الأصالة والحدثة في آن، ولا سيما مجموعته القصصية التي تحمل (عنوان: هاتف)، هذه المجموعة المهمومة في كثير من الأحيان بالأم ومكانتها الراقية في هذه البيئة.

"فالمرأة الأم هي بقية القديسين في زمن يطلب فيه القداسة، فإنما هي زوجة لتكون أمًا، وإنما هي محبة محبوبة لتكون أمًا، وإنما هي كل شيء بأمويتها، وليست بشيء على الإطلاق إذا نسيت هذه الأمومة، فلنذكرها في ضميرنا على مدى الأيام، ولنذكرها في جميع الأمهات يوماً بعد يوم"^(١).

(١) عباس محود العقاد: الأمومة، الأهرام، القاهرة، ت ٢٠ / ٣ / ١٩٦٤م.

وأراني أركز على بعض القصص التي تجلت فيها صورة الأم بأشكال متنوعة وهذه القصص هي: الديك، ونافذة مغلقة، وحكاية، والنبته، ورائحة الهيل، ووجه أمي ورائحة ثالثة؛ لمحاولة بلورة المباحث الآتية:

- ✓ البنى التشكيلية للعناوين.
- ✓ الاستهلال السردي عند علوان.
- ✓ مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم.
- ✓ أبعاد صورة الأم عند علوان: البعد الشكلي الخارجي، والبعد الداخلي النفسي، والبعد الاجتماعي.

ظلال العتبات:

إنَّ مصطلحَ العتبات من المصطلحات التي ظهرت بعد عصر الحداثة، والتي أثارت زخمًا فكريًا؛ وذلك لأنَّ كلَّ عتبةٍ من العتبات لها وظيفتها في إثراء وإضاءة النص الفني في آن، وبالتالي فإنَّ القراءة الواعية للنص الفني مشروطة بقراءة هذه العتبات؛ لأنها تشكل شفرات خاصة للنص، إنَّ استطعت فك هذه الشفرات، تضمن قراءة ممتعة خصبة تصل فيها إلى ثمرات هذا العمل الفني.

فالنص الفني له حرمة الخاص به، فكما أنه لا يجوز دخول البيوت إلا من أبوابها، وبعد أخذ الموافقة والقبول من أصحابها، كذلك لا يجوز اقتحام النص الفني إلا بعد فك وفتح مغاليقه عبر مفاتيح هذا العمل أو بواباته الأساسية "تأسيسًا على ذلك سنجد أن النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه"^(١).

وبالتالي فالعتبات عبارة عن موجّهات للمتلقّي تثري القراءة وتضع لها السقف لبفني الخاص بها" هذه العتبات هي التي ستقود المتلقّي/القارئ إلى مركز الانفعالات، وحركية الحياة في مسالك النص، وسينتج عن التفاعل معها امتلاك الرغبة التي ستدفع إلى البحث عن كل ما يتعلق بها بين جنبات النص نفسه"^(٢).

وفي تصوري أنَّ النصَّ هو الملكُ المتوج، والعتبات هم الخدم، فإن كانت لك حاجة عند الملك، فعليك بالخدم كي تكون حصيلة معرفية عن كل ما يتعلق بالملك من أسرار تتعلق بسلوكه وطباعه ومزاجه العام، والأوقات الملائمة لعرض حاجتك، وحتى لا ترتكب حماقة يستحيل معها تحقيق أمانيك التي حلمت بها من وراء هذه المقابلة، هكذا النص الفني لابد من التماس مع عتباته برفق وتروي حتى تساعدك في فك مغاليقه؛ وذلك لأنها مسخرة لخدمة النص والمتلقّي في آن، بما أنها خادמות قادرة على منح النص إكسير الحياة.

(١) باسمه درمش: عتبات النص، مجلة علامات في النقد، المملكة العربية السعودية، مج (١٦)، ج (٦١)، مايو ٢٠٠٧م، ص ٣٩.

(٢) السابق: ص ٤٠.

لذا اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية والاستهلال، وغير ذلك من النصوص التي أطلق عليها

(النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنيات النص السردي، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مراكز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تتطوي عليه مجاهل النص

وسأحاول الوقوف عند عتبتين فقط من عتبات مبدعنا محمد علوان وهما العنوان والاستهلال.

أولاً: العنوان:

العنوان في اللغة: من الجذر اللغوي (عنن/ عنا)، فالمادة الأولى (عنن) تدور حول معاني التعريض والأثر والاستدلال، حيث يقال: عننت الكتاب وأعنتته لكذا: أي عرضته له وصرفته إليه، والكتاب يعنه عنا وعننه كعنونه وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى^(١).

فالعنوان يحمل الجوهر من حيث حمله للمعنى في ذاته من ناحية، ومن حيث كونه علامة وإشارة للشيء الذي يخضع له، وينطلق منه.

أما مادة (عنا) فتدور حول سمة الأثر أي القصد منه، نقول: عنونه عنونة وعنواناً وعناه أي وسمه بالعنوان، والعنيان رسمه الكتاب، قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر^(٢).

نخلص من وراء ذلك إلى أن دلالات العنوان في اللغة تدور حول الأثر الذي يتركه في نفس المتلقي ومقصدية، والتعريض والتلميح بالمضمون لأنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً به، لذا فهو إشارة إليه وعلامة دالة عليه.

فالمبدع يبحث عن العنوان الذي يترك بصمة في نفس المتلقي، العنوان الذي يستثيره ويستفزه في آن، العنوان المبتكر الذي يطرح بنية التساؤل في نفس المتلقي.

يرى الناقد جون كوهن أن العنوان يعد من مظاهر الإسناد والوصل، فإذا كان النص مسنداً، فإن العنوان يعد مسند إليه فهو الموضوع العام^(٣).

ويرى شارل غريفيل أن للعنوان ثلاث وظائف رئيسة هي:

١- تحديد هوية العمل.

٢- تعيين مضمونه.

(١) لسان العرب: مادة عنن.

(٢) لسان العرب: مادة عنا.

(٣) راجع جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج (٢٥)، العدد الثالث، الكويت، ١٩٩٧م، ص ٩٧.

٣- إبراز قيمته، وهذه الوظيفة تتعلق بجذب الجمهور وإغوائه.

وإن كان جبرار جينت له ملاحظات على هذه الوظائف، ويرى أنها مجتمعة تفتقد إلى عنصر الترابط فيما بينها، ويرى أن وظائف العنوان لا تخرج عن الآتي:

١- الوظيفة التحديدية أو التعريفية.

٢- الوظيفة الوصفية : وتتوزع بين التحديد التيماتي والخطابي أو المختلط.

٣- الوظيفة الإيحائية ولها صلة بالوظيفة الوصفية من حيث حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها.

٤- وظيفة إغوائية وترتهن في حضورها بالوظيفة الإيحائية.

فالعنوان من أقوى العتبات الموازية للنص، فهو جهاز له أيديولوجية وظيفية؛ ذلك لأنه يحوي بين طياته كل ما في المتن، والدليل على ذلك حينما تفك شفراته تعرف أبعاده، إذ يتضمن بداخله العلامة أو الإشارة، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت قصده برمته، أي أنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص.

فالعنوانات علوان في هذه المجموعة القصصية: (هاتف) تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين عالمه الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، هذا الباب الفاصل بين الواقع والفن، وخلف هذا الباب يتشكل العمل القصصي من تقاطع وتلاقي وتماس لمستويات بنائية متعددة ومتنوعة (أشخاص/ أحداث/ أيديولوجيا)، لكل منها عناصره التي تحكم بناءه، وتحدد علاقته بغيره من مستويات هذا العالم؛ كي تتشكل صورة ذهنية من التجربة الإنسانية عبر تكوين لغوي خاص تضيف إلى رصيد الصورة الذهنية لدى المتلقي والمستقبل لهذه الصور برغبة حميمية، وفضول لا ينتهي.

فالعنوان لدى علوان يعلن تدشين النص القصصي من حيث هو ميثاق تواصل من نوع خاص، يجري التوقيع عليه بين المبدع والمتلقي، هذا الميثاق الضمني تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي، والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل؛ ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للنص

وثمة زاويتان نرصد من عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي في قص محمد علوان؛ هما التأثير الجمالي الذي يحدثه العنوان، ومدى قدرته على الإثارة والجذب والتشويق من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى، أو بمعنى أدق دوره في إضاءة النص

تتألف مجموعة (هاتف) من إحدى وعشرين قصة قصيرة : منها عشرة قصص تنتمي إلى البنية الأحادية للعنونة، أي بنية الكلمة الواحدة، وهي البنية الغالبة على عناوانات المجموعة وهي: (رمادية - الديك - هاتف - الأصوات - الراكب - النبتة الحصار - حكاية - تناسخ - جدار)، وتسع قصص تنتمي إلى البنية الثنائية في العنونة وهي: (لا أحد - صمت الألوان - حدائق النهر - نافذة مغلقة - رائحة نائمة - رائحة الهيل - يمامة عمياء - وجه أمي - حلم عمرة)، ثم البنية الثلاثية وتتضح في عنوانين فقط هما: (امرأة ليست قبيحة - ومحاولة فاشلة للهروب).

تراوحت العناوين الأحادية البنية بين التعريف والتذكير، واصطبغت بالصبغة الاسمية وتعد الاسمية الخاصة المميزة في بنية العنوان، كما توفر المقصدية منه، وهي البنية التي تبرز قيمة المعنى، ومدى تمكنه.

وقد يحمل العنوان سمة الإغراء من خلال الغموض الذي يكتفه؛ وذلك حينما يكون العنوان كلمة واحدة، فالمبدع هنا يغريه اختيار اللفظة التي تجعل المتلقي أو القارئ في حالة سؤال فضولي حولها، الأمر الذي يجعل إحدى وظائف العنوان تلعب الدور الحيوي والمهم في إغراء وإغواء المتلقي بفعل القراءة والدخول في غمار العمل الفني، حتى تتحقق الوظيفة التعليمية للعنوان، فهو يحدث الأثر في المتلقي بقدر الوفاء بوظائفه المنوطة به من قبل المبدع.

فالذي يبصر هذه العناوين: رمادية - الحصار - تناسخ - حكاية ٠٠٠ إلخ)، نجد أنها تنطوي على معطى شاعري يكسبها دققاً من الشحنة الإبداعية، التي تجعل منها قوة إغوائية لجذب المتلقي للتجارب معها، ونزوعه إلى التفاعل بكل جوارحه مع ما يبثه العنوان من ظلال وإشارات، تنفي عنه صفة التقريرية، وتكسبه القدرة على التلاحق والإخصاب وإشاعة اللذة الجمالية .

أما البنية الثنائية في العنونة فتغلب عليها بنية المركب الإضافي، هذه البنية المكونة من (مضاف + مضاف إليه)، وهي صيغة ذات وظائف دلالية متعددة، إذ عندما تتضاعف وظيفة الكلمة النحوية، تتضاعف بالتبعية وظيفتها الدلالية، وقد جاءت التركيبات الإضافية على شكل عناوين، وهي سمة شفهائية، أي أن المبدع لا يريد أن يجعل المتلقي ينصرف عنه، وهذه التركيبات تحمل في طياتها البنية التصويرية، فهو يصور واقع مجتمعه بهذه الصيغ البسيطة، فالتصوير أداة تشكل صورة المكان، فكأن عناوين علوان بنكهتها التجسيدية التصويرية (رائحة الهيل - وجه أمي ٠٠٠ إلخ) تمثل نقطة الصمت، أو بمعنى آخر لحظة التأمل التي تفجر بعدها أصوات الشخصيات، ويرتفع ضجيج القرى والبيوت، فالتصوير يجسد الشخصيات والأماكن فتصبح قريبة منا، كأننا نعيشها، فكأن عناوين علوان تتكفل بالتصريح بنصف ما تريد بثه، وتترك النصف الآخر للمتلقي فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر والشرابة والتماهي بين المبدع والمتلقي.

فهذه العناوين إخبارية أي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا وجه أمي، وهذه رائحة الهيل، وهذا الحذف يكسب العناوين الغموض وعدم التحديد، وهو ما يسم العنوان بُعداً مطلقاً عامّاً تشرع القصص في تحديده، وبلورة مظاهره التي يتجسد فيها.

وربما كانت مقصدية المبدع تقوم على شمولية فكرة الإسناد بين العنوان والمتن القصصي، بمعنى أن كنه العلاقة بين الطرفين يكاد يؤول إلى الإسناد: حين يكون العنوان هو المبتدأ، وتنهض القصة بكاملها بمهمة الخبر الذي يكشف عن المقصود بهذا العنوان، لا في نطاق فكرة الإسناد المحدودة في دائرة الجملة وقولها النحوية المعروفة، بل في آفاق الانشغال ببيان المظاهر، والكشف عن الأبعاد، فبنية الحذف في العنونة هنا تدشن أحد مستويات الفهم والتلقي الإبداعي، وهو مستوى لا يصح إهماله، أو الاستهانة به، على اعتبار أن المتلقي له حق الشراكة الكاملة في العملية الإبداعية، فهو يقدر المحذوف المسكوت عنه الذي تتعقد به فائدة التركيب.

فمراوغة العنوان تجعله يتحرك دلاليًا حركة مزدوجة بين الإضاءة والعتمة، على معنى أنه أحيانًا يكشف عن ناتجه الدلالي من القراءة الأولى، وأحيانًا ينغلق على ذاته ولا يكاد يفصح عن هذا الناتج إلا بعد مجاهدة.

وهذه العناوين الأحادية والثنائية تراوحت أيضًا بين البنية المباشرة في: (الديك - ووجه أُمي - ورائحة الهيل)، والبنية المجازية في (صمت الألوان)، ثم تأتي البنية الثلاثية في: (امرأة ليست قبيحة - ومحاولة فاشلة للهروب) وهما يجنحان إلى المباشرة، فالقصة الأولى تتناول امرأة يبحث لها عن صورة أخرى للجمال غير الجمال الحسي الجسمي، وربما كان ذلك في جمال روحها، والقصة الثانية محاولة فاشلة للبطل للهروب من ضجيج المدينة وتلوثها الحسي والنفسي.

إنَّ استراتيجية العنوان لدى مبدعنا محمد علوان تعتمد على رؤاه الفكرية، وعلى مرجعيته الأيديولوجية، فالعنوان هو الوعاء المعرفي الذي يختزن ويختزل رؤية المبدع، وموقفه تجاه الآخر، وتجاه المجتمع الذي يعيش فيه، فصدور العنوان عن قصيدة المبدع أمر يحيلنا إلى ارتباط هذه القصيدة بدورها في رؤية المبدع للواقع المحيط به.

وعلوان بوصفه أحد المبدعين السعوديين الذين تمرسوا بالإبداع السردي والشعري لفترة ليست بالقصيرة، لا يبتعد عن واقعه وبيئته، فإبداعه القصصي صورة واقعية، ومرآة صادقة لهذه البيئة طالما أنها هي المكون للمخزون الثقافي والرافد القوي لهذا المبدع، فهو يعول في إبداعه على ما اختزنه وجدانه من قيم ومفاهيم وأعراف شكلتها البيئة، هذه المنظومة أصيلة متغلغلة في أعماق علوان.

نخلص من وراء هذه الرحلة السريعة في آفاق عناوين مبدعنا محمد علوان إلى أنه قد سلك السبل الفنية الكفيلة بجعل عناوينه تتسم بإعمال العقل، وطرح الأسئلة، وانتقاء الألفاظ، وإيقاعية التركيب، وإثارة الخيال، والقدرة على الحياة في ذاكرة المتلقي بتشكيلها الجمالي الذي يخاطب العقل والوجدان معًا، فالعناوين لدى علوان تحقق أكثر من وظيفة، وتثير أكثر من دلالة، ويظل العنوان محلًا في أفق المتلقي يجادل ذهنه، ومقدرته التأويلية، ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص مما جعلها منطلقًا ناجحًا قادرًا على جعل صحنه المتلقي لهذه القصة أو تلك محكمة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها، ذلك أن مضي المتلقي في قراءة العمل القصصي يعني مزيدًا من جلاء أبعاد العلاقة بين العنوان من ناحية، والقصة ذاتها من ناحية أخرى.

الاستهلال القصصي؛

يلعبُ المطلعُ دورًا مهمًا في الولوج إلى آفاق العالم الحكائي، وهو بمثابة العتبة التي يتخطاها المتلقي إلى قلب النص؛ لذلك لا يمكن عزل المطلع عن نسيج السرد القصصي لدى علوان؛ لأنه الجزء المشكل للمدخل، والذي تتجسد عبره القصة، ومصطلح الاستهلال يعود إلى العالم والمفكر الروسي: (فلاديمير بروب) في كتابه: (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، ويطلقه على مدخل الحكاية الخرافية، ويتناول فيه بالشرح

والتحليل لبنيات الحكايات الشعبية، فيرى أن أغلب الحكايات الشعبية في الآداب العالمية لها نمط بنائي محدد، وهذا يدل على الطريقة التي يعمل بها العقل الجمعي على المستوى الإنساني، على الرغم من اختلاف الثقافات واللغات، فكل حكاية شعبية تبدأ بالجملة الاستهلاكية^(١).

ويقصد بالحالة الاستهلاكية طريقة تقديم البطل أو البطلة في الحكاية، وأهم الصفات التي تميز الشخصية الأساسية، وكذلك الحدث مصحوباً بإحداثياته المكانية والزمانية أو بمعنى آخر تهيئة المسرح للأحداث، وإيهام المتلقي بمصدقية وواقعية ومنطقية هذا الحدث، وبالتالي يبدأ في التفاعل الإيجابي معه.

وهنا لزاماً على المبدع أن يستجمع ويحشد أدواته الفنية، وتقنياته، واستراتيجياته الخاصة بالتأثير والإقناع والإثارة والتشويق والغموض في بداية القصة؛ لأن هذه البداية توقع المتلقي في أسر القصة، فهي أشبه في وظيفتها التحضيرية هذه بالطقوس الأولية، أو التهويمات الموجودة في حالات السحر مع الفارق، فهذه البداية هي المدخل لاحتواء المتلقي، وإحاطته بألوان من القيود الفنية لا يملك لها فكاً، فروعة جملة الاستهلال تكمن في كونها أداة لإيجاد حالة فنية تستفز في المتلقي حساسيته الجمالية، وتجعله مؤهلاً للانخراط في فتنه النص، وما ينشئ من عوالم وأخيلة.

فالحالة الاستهلاكية ببساطة شديدة هي مرحلة الإعداد للعالم الفني والقصصي والإيهامي، مرحلة اللقاء الأول بين القاص والنسيج الأول لعالمه القصصي، فحين يبدأ المبدع فإنه يمسك بذيول مفاتيح الحكاية كلها، ينسج الخيوط الأولى التي سيبنى عليها النسيج كله؛ لذا لابد لهذه الخيوط أن تكون محكمة وقوية وباهرة.

فالانتقال من الواقع إلى العالم القصصي يحتاج إلى عناصر تسمح بالمرور بين العالمين، هذه العناصر تشكلها شفرات متعارف عليها بين المبدع محمد علوان وجماعته المستهدفة من الرسالة.

أنواعه:

والاستهلال على أربعة أنواع رئيسة هي ما يأتي:

١- الاستهلال الإبلاغي الإعلامي: وفي هذا النسق من الاستهلال يبدأ العالم القصصي بالإبلاغ عن البطل ومجموعة الصفات التي يتميز بها، ومكان الحدث وزمانه، أي ببساطة شديدة عملية تهيئة لمسرح الأحداث؛ لذا تتوالى القرائن في هذا النمط، فالسرد يشكل الحكاية عبر مستويين من الوحدات الوظائف الدرامية والقرائن، وإذا كانت الوظائف تتولد من الأفعال، فالقرائن تنتمي في غالب الأمر إلى النوع، ويعد الفعل الناسخ كان علامة إنشائية أساسية في هذا النسق

٢- الاستهلال الوظيفي: ويبدأ في هذا النمط بداية فعلية دالة على الأحداث القصصية مباشرة دون مقدمات، وبها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق بعد ذكر المسند إليه (الفاعل)، وقد تتأخر لتقدم فيما بعد من تطور الأحداث، وقد تحمل جملة

(١) راجع: نبيل مصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٥.

السند بعض القرائن الوصفة للشخصية حتى لا يتابع المتلقي بطله وهو خالي الذهن تمامًا تجاهه، وفي حالات كثيرة يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، أي بمستوى الرؤية من الخارج، وهو المستوى الذي يسمح لشخصياته في التعبير عن نفسها بلسانها لا أن ينوب عنها الراوي في الحكى، وإذا كان النسق الإعلامي السابق يبدأ بالانتقال الزماني من خلال بنية الفعل الناسخ (كان)، فإن النسق الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بنية الأحداث، والمسرح الذي يعدده المبدع لشخصياته ولملتقيه قبل أن يتحرك قطار الصراع.

٣- الاستهلال التمهيدي الانفعالي: في هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع للحكاية بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة الإنسانية محققاً الوظيفة الانفعالية للغة و"تهدف الوظيفة المسماة (تعبيرية أو انفعالية) المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع"^(١).

٤- الاستهلال الاتصالي المركب: يستمد هذا الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب - سائل/ مجيب)، شخصيتين أو أكثر في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر، فالسؤال علامة دالة على الفضول، حيث يمثل سعي السائل لفهم واكتساب معارف جديدة لم يعرفها من قبل، والجواب حينئذ يمثل التجربة الخيرية التي تعد لوناً من ألوان المعرفة التي يبحث عنها المتلقي ليضيفها إلى رصيده المعرفي، وحصيلته الفكرية.^(٢)

وهذا التكنيك الفني يتفق تمامًا مع بدايات علوان، ففي قصة الديك يستهلها بقوله:

"في البدء كان الظلام الدامس هو الذي يسيطر على أحاسيسه، ويدرك في قرارة نفسه كم هو رهين هذا الظلام، إلا أن الأصوات التي كان يسمعا مثلت لهم مخرجاً، بل كان يرهف السمع لكل شيء"^(٣).

وفي قصة وجه أُمّي تطالعنا البداية الآتية:

"كنت ولا أزال مريضاً بالقلب، ولا أعرف حتى هذه اللحظة من العمر المتأخر الطاعن في الحزن، لماذا كانت أصابعه المائلة للسمرّة تقدم لي دفترًا للشيكات، لحظتها لم أعرف ماذا أقصد بذلك"^(٤).

وفي النبتة يستفتحها بقوله:

(١) السابق: ص ٤٧.

(٢) للمزيد من التفصيل حول أنواع الاستهلال راجع زكريا كوينه: تجليات الإبداع السردي، المملكة العربية السعودية، نادي الباحة الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠١٧م، ص ١٤٤ وما بعدها.

(٣) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم، جدة، السعودية ١٩٨٩م، ص ٨٢.

(٤) محمد علوان: مجموعة هاتف القصصية، نادي أبها الأدبي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، قصة الديك، ص ١٧.

"بالصدفة البحتة وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش مساحة الأرض التي تحيطها الأشجار العشوائية التي تتجاوز السور، تمنحها الظل من شمس العراء، حين يغادر الزوج هذا الصندوق تلجأ إلى هذا الظل المتحرك، فجأة باغتها نبت صغير يخرج من ثنايا تلك المساحة الصغيرة"^(١).

وفي قصة: محاولة فاشلة للهروب يبدأ الراوي تشكيل ملامح شخصيته الفنية عبر الاستهلال بقوله: "كنت وحيداً وسط هذا الضجيج، لا أعرف كم من الوقت الذي أهدرته في هذه المدينة التي شكلت ملامحي"^(٢).

ونراه في الحصار يبدأ بقوله: " كان ذلك السبيل فوق الورقة أخضر اللون يغري بالكتابة المستقيمة"^(٣).

في استهلال القصص التي سبق الاستشهاد بها نلمح الحضور القوي للفعل الناسخ كان في بداية السرد، ونحن نعرف افتقاده لدلالة الحركة، فالفعل كان يعلن بداية الإيهام الفني والخروج الزمني من عالم الواقع إلى رحاب الفن، حيث تحدد تخوم حركة الروي للأحداث من خلال عناصر الزمان والمكان والشخص بأسلوب عام أشبه ما يكون بالصورة التي تلتقطها آلة التصوير بعد التحديد الدقيق لزواية الرؤية.

فالاستهلال يحيل إلى الزمن الماضي، والماضي هو حامل التجربة الكاملة التي يتطلع الحاضر لاحتوائها، وكان المفتاح السحري الذي ينقل الزمان إلى الفن، والمبدع إلى دائرة إبداعه.

والفعل الناسخ كان هو الشفرة السحرية لهذا النوع من الاستهلال، وهو ما يسمى بالاستهلال الإبلاغي الإعلامي: (في البدء كان/ كنت ولا أزال/ كنتُ وحيداً/ كان ذلك السبيل).

أما في استهلال قصة النبتة نجد مبدعنا يطبق استراتيجية مزدوجة في الاستهلال؛ وربما كان ذلك من أجل الإمعان في الاستحواذ على جماع كيان المتلقي، فهو لا يكتفي فقط بالاستهلال الإعلامي: (بالصدفة البحتة، وفي حديقة منزلها الصغيرة، كانت ترش)، فالجملة كانت ترش تحلق بنا من عالم الواقع إلى عالم الفن، كي ترسم صورة البطلة ومكان الحدث وزمانه، وهنا نلاحظ علاقة التبعية بين الفعل الماضي كانت والفعل المضارع ترش، فدلالة الفعل المضارع ترش تتزاح إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة تامة، وينتج عن هذا الانزياح ما يسم بالماضي المستحضر، فكأنك تستحضر البطلة كي تعيد تمثيل تجربتها الإنسانية على مسرح الحياة مرة أخرى، وهذا ما يضيف المصدقية والمنطقية على التجربة من قبل المتلقي، وبذلك تنجح عملية الإيهام بين زمن الحكاية وزمن الحكي، والاستهلال هنا يجمع بين النسقين الإعلامي والوظيفي، فإذا كان الاستهلال الإعلامي يبدأ بالانتقال الزماني، فإن الاستهلال

(١) السابق: ص ٨٧.

(٢) السابق: ص ٦٧.

(٣) السابق: ص ٣٧.

الوظيفي يبدأ بالانتقال المكاني، والزمان والمكان هما بيئة الأحداث، أو بمعنى آخر المسرح الذي يعده علوان لشخصياته الفنية كي تعرض تجربتها الإنسانية، وبذلك يهيئ المتلقي قبل أن يتحرك الصراع.

فمبدعنا يستهل قصصه وهو في كامل لياقته الفنية، يتحكم في نسيج خيوطها الفنية يحركها، يصرح بما يريد أن يصرح، ويحجب ما يريد أن يحجب.

وفي بعض الأحيان يستهل قصصه استهلالاً وظيفياً مثل قصة حكاية حيث يقول:

"فركت عينيها، ثم قذفت بالغطاء ٠٠٠ شعور غامض بالفرحة الواسعة يملأ كيائها وصفاء يمنحها قدرة على الرؤية ٠٠٠"^(١).

وهنا يبدأ الاستهلال بداية فعلية دالة على الأحداث مباشرة، بها تتحقق الوظائف الدرامية، ثم تأتي القرائن الدالة على الشخصية متضمنة في السياق^(٢)، وقد تحمل جملة الاستهلال بعض القرائن الوافية للشخصية حتى لا يتابع المتلقي البطل وهو خالي الذهن تمامًا تجاهها، وفي كثير من الأحيان يقدم هذا النمط بضمير المتكلم، وغالبًا ما يكون الفعل الأول في سلسلة الوظائف دالاً على الخروج، هذا الخروج يعني تحطيم الأسوار المحيطة بالواقع بما فيها من رتابة بحثاً عن الجديد المبهر عبر المكان، أي أن الخروج هنا هو انتقال في المكان، نافذة يفتحها المبدع ليطل منها المتلقي على ما لا يستطيع رؤيته وهو في مكانه، والبطل هنا تخرج مكتملة الشخصية، وكثيراً ما يكون الخروج لإثبات مواهبها الذاتية، وقدراتها الخاصة، أو لاكتساب خبرات جديدة، وكشف عوالم أخرى.

نخلص من وراء ذلك إلى أن مبدعنا يستهل قصصه استهلالاً إبلاغياً إعلامياً في أحيان كثيرة، وفي بعض الأحيان يستهلها استهلالاً وظيفياً فعلياً بالدخول في الحدث مباشرة وربما يزواج في استهلاله بين الإعلامية والوظيفية، وفي أحيان قليلة نرى الاستهلال الانفعالي نلمح ذلك في قصة نافذة مغلقة حيث نراه يقول: "يا الله سترك ولا عراقك، خبأ الجبل الأخضر الشمس، وقد مال إلى السواد شيئاً فشيئاً"^(٣).

وفي هذا النمط المحدد من الاستهلال يمهد المبدع لقصته بالتعبير عن انفعاله الخاص بالتجربة محققاً الوظيفة الانفعالية للغة.

ولا نعدم أيضاً في هذه المجموعة القصصية (هاتف) أن نرى الاستهلال الاتصالي المركب وهو النوع الرابع من أنواع الاستهلال، حيث يطالعنا في قصة يمامة عمياء بهذه التساؤلات: "لا أعرف بالتحديد من

(١) السابق: ص ٦٩.

(٢) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبوزيد، دار عويدات بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٨م، ص (١٣٥)، (١٣٦).

(٣) رومان ياكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨م، ص ٢٨.

هو الذي حمل النبأ إلى أهل المنزل ؟ وكيف وصل إلى أسماعنا؟ ٠٠٠ كان الوقت يوافق أيام رمضان ٠٠٠^(١).

يستمد هذا النوع من الاستهلال نسقه من بنية الاستفهام التي تقدم بطبيعتها الثنائية (سؤال/ جواب - سائل/ مجيب)، فنحن بصدد شخصين في حالة اتصال يتجه أحدهما إلى الآخر.

وهكذا تنوعت ألوان الاستهلال عند مبدعنا محمد علوان بين الإعلامي والوظيفي والانفعالي والاتصالي المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الأول والثاني، وهي كلها تتم عن إمكانيات مبدعنا، وقدراته الفنية التي يصرها في المشاهد الأولى لقصصه، فهو يحشد جل استراتيجيات التشويق والإثارة والإمتاع من أجل مخاطبة مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، جل هذا لتهيئة المتلقي للانخراط في فتنة جماليات النص القصصي، وما يطرحه من عوالم غريبة وعجيبة ومتنوعة.

مستويات الرؤية السردية في تقديم شخصية الأم:

استهل علوان قصة رائحة الهيل بقوله: "أعرف رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل، أعرف ها أنا هذا المخبول الذي أدرك كل رائحة، أدخل كل هذه القرى عبر هذه الدكاكين، أتبع الرائحة، وأعرف في عيونهم تلك التي لا تذرف الدموع، لا تغمض على أغنية، ولا تعرف الحزن والبكاء، تلك العيون التي تعبد النقود، حين قررت أن أعشق والدتي تلك"^(٢).

بدأ المبدع عالمه الفني بمستوى (الرؤية من الخارج)، وهو المستوى الذي يفسح فيه المجال لشخصياته، ويمنحها الحرية الكاملة، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعياً من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده، أو بعبارة أخرى يترك شخصياته تحكي ذاتها بلسانها، لا أن ينبؤ الراوي عنها في الحكي.

افتتح علوان قصته بضمير المتكلم، أي أنه يشرك الذات الساردة في فعل العرض بوصفها فاعلة له، ليس ذلك فحسب، بل يرفع من قيمتها، ويعلو بها، ويحولها إلى محور لعالمه القصصي، فكل شيء قريب أو بعيد من نقطة تمركز وتمحور هذه الذات فهي المعيار للحكم على الأشياء.

الملاحظ سيطرة الأفعال المضارعة على استهلال القصة: (أعرف - أدرك - لا تذرف - لا تغمض - لا تعرف - تعبد - أعشق)، والفعل الماضي الوحيد هو:

(قررت) أي أن الاستهلال يقدم لنا الحاضر كمستوى أول وهو المبتدأ والنهاية، والماضي كمستوى ثاني (خلفية)، فتوزيع أزمنة الأفعال في الاستهلال (التبدلات الزمنية) ليست اعتباطية، فنحن نفترض أن الصيغة يفعل أي المضارع خاصة بالعالم التقريري، والصيغة فعل أي الماضي خاصة بالعالم السرد.

(١) محمد علوان: مجموعة هاتف، قصة رائحة الهيل، ص ٥٣.

(٢) السابق: قصة رائحة الهيل .

نحن نعرف أن هذه التجربة الإنسانية برمتها حدثت في الماضي؛ ولكن استحضار هذه التجربة عبر بنية الفعل المضارع فهي علاوة على ما تحمله الأفعال المضارعة من طاقة تصويرية تجعلك تشعر وكأن المبدع قد أعاد هذه الشخصيات إلى مسرح الحياة مرة أخرى كي تعيد تقدم لنا تجربتها الإنسانية مرة أخرى، كذلك تشعر بتجدد واستمرارية هذه التجارب، فالحياة مستمرة وتقدم لنا الجديد.

ونحن هنا نريد أن نقف أثر شخصية الأم في هذه القصة: (حين قررتُ أنْ أعشقَ والدتي)، لنعرف كيف نسج علوان خيوط هذه الشخصية، وعبر أي مستوى من مستويات الرؤية السردية.

"أعرف رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل ٠٠٠ أشاهدها وهي تدعو لي بالصلاح، وحين تدعو بأن يوفقني الله حين أعود خائب الأمل، أدخل إلى دفنها، أعود إلى جنتها التي تمنحني الأمان" (١).

من المشهد الأول ندرك العلاقة الوطيدة الحميمية بين الأم وهذا الابن، وندرك أيضاً المصادقية في عالمه الحكائي، وهو يرسم لنا أدق التفاصيل لهذه الأم عبر مستوى (الرؤية من الخلف)، ويتميز السارد في هذا المستوى بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه الفني، بما في ذلك أعماقها الدفينة، مختزلاً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها، كأن يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة، وهو يتحكم في الخيوط السردية يحركها كيفما شاء، ومتى شاء، وهذا المستوى للرؤية السردية هو المستوى المفضل والمأثور عند معظم المبدعين؛ لأنه يمنح السارد الحرية الكاملة من خلال ضمير الغائب هو أو هي، والرؤية من الخلف لا يعني أن السارد خلف الشخصيات؛ ولكنه فوق هذه الشخصيات يرفع الأسقف ليكشف ما تحتها، يحرك شخصياته الفنية وكأنها الدمى، وهو المتحكم في خيوطها.

حينما نلتقط الخيوط الأولى للصورة التي يرسمها السارد لأمه، تشتم فيها رائحة الكد والتعب والعرق، فهي من الأمهات الفقيرات الكادحات العاملات التي تركت وحيدة تواجه طواحين الحياة.

ثم يحاول الراوي تنويع مستوى الرؤية السردية من الرؤية من الخلف التي بدأ بها تبشير سرده القصصي، إلى الرؤية من الخارج بمعنى مسرحية الحدث، وهذا يعني في علم السرد إعطاء أو منح الشخصيات الفنية حرية الحركة والكلام؛ كي تعبر بلسانها عن نفسها، لا أن ينوب الراوي عنها في الحكى، وفي الغالب يكون ذلك عبر ضمير المتكلم، وإن كانت هذه المحاولة ليست كاملة، لأنه لم يسمح تماماً للشخصية بالتعبير عن نفسها؛ ولكنه ما يطلق عليه هنا الحوار غير المباشر؛ لأنه يصر على الهيمنة السردية، وعلى أن يحكي لنا الحوار على لسانه هو:

"حين أدخل إلى غرفتنا أنا وأمي، أنظر إلى عينيها تغمضهما. تسألني: تعبت من دعائي لك بالتوفيق؟ أتناولت طعاماً؟ حاولت أن أخفي جوعي وحزني، قلت لها نعم، أنبأتني تجاعيدها بكذب ما قلت دون أن تبوح بكلمة" (٢).

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.

(٢) السابق: قصة رائحة الهيل.

عبر هذا الحوار غير المباشر يكشف الراوي وهو أحد طرفي الحوار عن بعض ملامح شخصية الأم، كان من المفترض أن نسمع الصوت بين طرفي الحوار، نسمع صوت الراوي المرسل، ثم صوت الأم الذي يتحول من مستقبل إلى مرسل، هكذا يتم تبادل الحوار المباشر؛ ولكن الراوي حوله إلى بنية الحوار غير المباشر عبر حجب لصوت الأم، والإخبار عنها بصوته هو، فهي علاوة على أنها الملاذ والأمن والحنان، تفهم ابنها من الوهلة الأولى، تسبر أغواره، تكشف عوالمه الداخلية التي يفكر فيها بنظرة منها.

"سيدتي أم إبراهيم، تلك التي انقطع عنها كل شيء، إلا إبراهيم هذا الحلم الذي يمكن أن يمنحها الأمل ... وينمو إبراهيم من دون زوج، غادر ولم يرسل لها إلا حزناً ... إبراهيم سوف يملئ عليها المكان والزمان، إبراهيم سوف يعرف أكثر منها، ستدخله المدرسة"^(١).

عبر مستوى الرؤية من الخلف يكشف لنا الراوي عن سر الحزن العميق الذي لا تستطيع عيون أمه أن تخفيه (أنظر إلى عينيها تغمضها)، ويصرح لنا هنا بكنية هذه السيدة الفاضلة إنها أم إبراهيم، وأراني احترام المبدع وأرفع له القبة تقديرًا لواقعيته هنا على التصريح بكنية السيدة وليس باسمها، وهذا يتفق تمامًا مع واقع البيئة المحافظة التي ننتمي إليها، فالكثير من نساء قريتي تعيش وتموت ولا نعرف إلا أنها أم فلان، وتخبر كنية أم إبراهيم هنا ينسجم مع البيئة التي نعيش فيها، فاختيار الأسماء يحقق للنص مقروئيته، وللشخصيات احتمالياتها ووجودها ومدى الاقتناع بها.

وهنا يحاول الراوي المشارك والفاعل في العمل القصصي استخدام تقنية الرجوع إلى الخلف (فلاش باك)؛ كي يضيء لنا عالم شخصية الأم، هذه السيدة التي تركها زوجها، وغادر بلا عودة، وتركها تلاطم أمواج الحياة وحيدة، وهي المرأة البسيطة التي لم تتلق أي حظ من التعليم؛ ولكن الأمل ينعقد على إبراهيم الذي دخل المدرسة وتعلم، وأصبح في عداد الرجال.

"تعول نفسها من خدمة الآخرين، كانت لها القدرة الرائعة على الطبخ، ذاع صيتها ... تعد الطعام للآخرين، يا الله ما أطيب نفس أم إبراهيم في الطبخ ! هي أمام البخار التصاعد عدد من القدور ... تسأله عيناها، يخالتها، يهرب من دائرتها التي ترهقه بالسؤال تلو السؤال، يرغب في اللحظة التي يقوم بإيصال الطعام إلى البيوت الدافئة، يرقب تلك اللحظة"^(٢).

والراوي هنا في استرجاعه السرد يزاوج بين الأفعال الماضية والمضارعة:

(كانت/ ذاع) (تعول/ تعد/ تسأله/ يخالتها/ يهرب/ ترهقه/ يرغب/ يقوم/ يرقب)، ولعلنا نلاحظ غلبة الأفعال المضارعة على الماضية، على الرغم من كون هذه التجربة الإنسانية تنتمي برمتها إلى الزمن الماضي، فلا يخفى علينا ما في الأفعال المضارعة من تجدد واستمرارية، وقدرة تصويرية فائقة، فكأننا نعيد هذه الشخصيات الفنية إلى مسرح الحياة مرة؛ كي تعيد تقديم تجربتها الإنسانية أمام أعيننا، وكأنها

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.

(٢) السابق: قصة رائحة الهيل.

شخصيات من لحم ودم، تعيش بيننا، تتحرك في أوساطنا، هذا الاستحضار لهيئة الشخصيات الذي يجسده بنية الفعل المضارع هو الذي يقنع المتلقي بواقعية ومصادقية ومنطقية الشخصيات الفنية للمبدع.

أم إبراهيم سيدة بسيطة غير متعلمة، ولكنها اكتشفت مهارتها في فن الطبخ، فالتبخ يدرس في الأكاديميات العلمية، فمذاق طعامها لا يقاوم أي أنها سيدة وصلت إلى النموذج المثالي في فن الطبخ، وبالتالي ذاع صيتها في القرية، فمن أراد المذاق الراقي فليذهب إلى أم إبراهيم، ويبلغها بطلباته، ويقوم إبراهيم بتوصيل الطلبات لأصحابها في الموعد المحدد، طازجة، شديدة الحرارة، شهية، ممتعة، وهو يجد لذته في هذا العمل، وكأنه يحب أن يرى كل يوم ملامح البيوت الدافئة بعلاقتها الأسرية التي حرم منها، والحقيقة أن مبدعنا يستمد تجاربه الإنسانية من صميم الواقع الذي نعيش فيه، إلى الآن نجد هذه النماذج المكافحة المشرفة من النساء، النماذج التي نكن لها كل الاحترام والوقار والتقدير، تشعر أمامها بقيمة العمل وإتقانه كما أوصى المصطفى صلى الله عليه وسلم، تشعر بقيمة الكفاح بل بقيمة الحياة كلها.

"أذنَ الفجرُ، داخله حزن داهم، تقلب في فراشه، انتظر تلك الكف الدافئة، هيأ جبينه لمرور أصابعها عليه، أغمض العينين، تأخرت قليلاً، أغمض العينين مرة أخرى، انتظر، مرَّ وقت طويل، وها هو الصبح يملئ الأرجاء، وزقزقة العصافير تأخذ في التكاثر، وصياح ديك مبوح يعكر المكان، داخله رعب يشعر به أول مرة رائحة البيت أصبحت بلا رائحة، وصمت أخاذ وحاد وبارد ملء خياشيمه لأول مرة، تحسس جبينه، رفع رأسه، انقلب بجسده إلى حيث جهة فراشها، حيث جسدها، تحت غطاء قديم، داهمه ضعف أركبه، لم يستطع الوقوف، الوهن يسيطر عليه، زحف على يديه وركبتيه، متجهًا إلى فراش أمه، رفع الغطاء، فإذا بالجسد صلب وبارد مثل الثلج"^(١).

الراوي هنا يقدم لنا المشهد التفصيلي المأساوي لرحيل أم إبراهيم عن دنيانا في هدوء تام، يبدأ المشهد بإشارة زمنية ناظمة لأحداثه، وقد تمثل ذلك في قوله:

(أذنَ الفجرُ)، فمثل هذه الإشارات الزمنية لا تعني غير كون الراوي يسعى جاهداً إلى إضفاء الطابع الموضوعي والواقعي والمنطقي على أحداثه بوصفه المسير والناظم لها خارجياً، فمستوى الرؤية السردية هنا هو الرؤية من الخلف، أي أن الراوي دائم الحضور لملاحظة ومتابعة الدقائق التفصيلية لكل حركة، ولكل خلجة من خلجات شخصياته الفنية، ولا يخفى علينا هنا أيضاً امتزاج الزمن الماضي مع المضارع، الماضي في (أذنَ/ داخله/ أغمض/ انتظر/ انقلب/ داهمه/ زحف/ رفع)، والمضارع في (يشعر/ يملئ/ تأخذ/ يعكر/ يستطيع/ يسيطر)، هذا الامتزاج للزمنين يجعل الدلالة الزمنية المضارعة تتزاح وتتحوّل إلى الماضي، ولكنها لا تذوب في الماضي بصورة نهائية، إذ ينتج عن هذا التركيب ما يمكن أن نطلق عليه (الماضي المستحضر)، هذا الاستحضار للماضي يجسد هيئة الشخصيات من خلال دلالة الحال التي تستدعيها الجملة الفعلية المضارعة بقيمتها التصويرية.

(١) السابق: قصة رائحة الهيل.

والراوي في هذا المشهد يقدم لنا لوحة فنية متكاملة فيها الحركة: (تقلب في فراشه مرور أصابعها/ تحسس جبينه/ زحف على يديه/ رفع الغطاء)، والصوت في:

(أذن الفجر/ زقزقة العصفير/ صياح ديك مبجوح)، ولمس في: (مرور أصابعها عليه/ تحسس الجبين/ الجسد صلب وبارد مثل الثلج)، والشم في: (رائحة البيت بلا رائحة)، والإبصار في: (الصبح يملئ الأرجاء/ غطاء قديم)، وتراسل الحواس في: (الصمت البارد يملئ الخياشيم)،

والحق أن علوان يستحق عن جدارة واستحقاق جائزة الأوسكار على تقمصه لدور السينارست (كاتب السيناريو)، فقد استطاع رصد دقائق وتفصيلات المشهد بحنكة بالغة، وبراعة فائقة، وقدرة على توظيف اللغة المستوحاة من وحي البيئة الريفية، وكأن المبدع وقد عز عليه رحيل هذه السيدة العظيمة، فاستجمع كل طاقاته الإبداعية والفنية لكي يخرج هذا المشهد الرائع بلمحاته وتفصيلاته ودقائقه على هذا النحو الذي أثر فينا، وجعلنا نشعر بوخذه في قلوبنا، وهذا يؤكد رقي المبدع إلى هذه الدرجة العالية في الإيهام الذي يجعلك تتماهى مع شخصياته الفنية تفرح لفرحها وتحزن لحزنها وفراقها.

وفي تصوري أن مبدعنا لا يستطيع رصد دقائق هذا المشهد بهذه الحرفية العالية إلا إذا كان قد عايش هذه التجربة الإنسانية في الواقع الحياتي معايشة صادقة، فالعين الراصدة لمبدعنا تلتقط من الواقع، ثم تخلق في سماء الإبداع، وهذا هو سر تألق محمد علوان.

ويبدو أن كفاح أم إبراهيم لم يذهب سدى، والدعاء الدائم له لم ينثر أدراج الرياح، فها هو ذا يقف على قبرها، يصب لها القهوة التي كانت تحبها، يبشرها بصلاح حاله وحصوله على الوظيفة:

"يمه، أنا إبراهيم، أخذ مكانه متربعا، أخرج فنجان قهوة من جيب ثوبه، وأخرج حافظة القهوة من كيس بلاستيك في داخله بعض حبات من تمر رخيص، ابتسم أمام قبرها، صب فنجاناً من القهوة، وبدأت رائحة الهيل تنتشر في الأنحاء، صب الفئجان على قبرها، ثم سكب لنفسه فنجاناً آخر، تناول حبة من التمر، شرب قليلاً من فئجانه، استوى في جلسته، غمره طيف ابتسامة، قال يمه: أبشرك توظفت، عدل من جلسته، وأخذ يسرد لها كيف تم قبوله من بين سبعة أشخاص، كان هو الوحيد الذي تم اختياره"^(١).

إن الكاتب الذي يجعل شخصيات قصصه تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تتكلم وتفكر بها في الحياة يهدم من أساسها الواقعية التي هي سبب كيانه^(٢).

وبنية النص هنا من المفترض أن تكون بنية حوارية من صوتين (ديالوج)، بين إبراهيم وأمه التي يقف على قبرها، فهو يحرص على أن يحكي لها كل التفاصيل كما كانت تحكي له، فبنية الحوار تقوم على استحضار صوت الراوي فقط ورسالته التي يقدمها بالضمير غير المباشر بوصفه القائم بفعل الحكي، أما صوت الطرف الآخر (الأم)، فقد تم حجبها ليحل محله صوت الراوي الذي يعرض رسالته، ويترتب على ذلك تغيير الرؤية من التصوير الحواري، إلى العرض السردى.

(١) السابق : قصة رائحة الهيل.

(٢) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط١، ١٩٥٩م، ص١٨.

ولا نعدم أن نلمح صوت الراوي المفسر حينما يقول عن السبب في اختيار إبراهيم لهذه الوظيفة، نسמעه يعلل ذلك بقوله: وربما كان حجمه شفيعاً له.

والمشهد من حيث هو تقنية زمنية يوهم بالتطابق بين زمن الحكاية وزمن الحكي، فهو يضع أمام المتلقي شخصية تحيا فيه، وتعبّر عن نفسها بشكل مباشر على الصعيد الحركي: (أخرج فنجاني قهوة/ صب الفنجان على قبرها/ تناول حبة من التمر)، وهكذا يتحقق أعلى درجات الإيهام في المشهد السردي، لاسيما أنه يضع أمام المتلقي الإطار الزماني للشخصية التي تعرض بأفعالها وحركاتها الحكاية، مما يوهم بالتطابق بين مشهديتها الفنية في القصة، ومشهديتها على مسرح الحياة.

وهكذا تسعى الذات المبدعة دائماً إلى التعبير عن نفسها بالتواصل مع الآخر، وتلك الثنائية: (التواصل/ التعبير)، مرتبطة أشد الارتباط، بحيث يستحيل أن نلمس تواصلاً يخلو من التعبير الذاتي، أو نرصد تعبيراً لا يقصد به التواصل؛ وحينما ترقى الذات المبدعة في سياقها الجمعي، فإنها تؤسس رموزاً للتواصل والتعبير، ومع تطور الوعي الإنساني تزداد أنظمة تواصلنا، فتتشأ داخل الأبجدية اللغوية أبجديات متفرعة عنها ذات عمق جمالي وفكري تتجاوز تواصلنا النفعي اليومي، وهكذا ينجح علوان ببراعة فائقة في أن يقيم هندسة حكاية متماسكة ومقنعة، وفي الوقت نفسه تنتهي الحكاية بفلسفة تدل على فكر عميق يكشف جوهر النفس الإنسانية.

نخلص من وراء ذلك إلى التنوع السردى عند علوان بين السرد بوصفيته، والحوار بأحاديته (المونولوج)، وثنائيته (الديالوج)، جاء ذلك كله في لغة لها خصوصيتها تسهم في تشكيل الشخصية التي يسعى إلى بلورتها وإبرازها، ويرتفع بالأسلوب إلى رحاب الفن القصصي، أو يصب الرؤية الاجتماعية البيئية في قالب فني يتميز بالحيوية والجمال والإبهار من خلال اختياره للصفات والأفعال والتنويعات اللفظية والتركييبية، وصولاً إلى اللغة الشعرية أو ما يسمى شاعرية القص، وبهذا تكتمل ملامح الشخصية التي يريد تقديمها، أو يتحقق له ما يريد من عملية إحياء لهذه النماذج البشرية المشرفة والخالدة؛ كي تصبح هذه النماذج هي المعادل الموضوعي لقيمة العمل والكفاح في مجتمعاتنا.

أبعاد صورة الأم عند علوان:

وتشمل هذه الأبعاد: البعد الخارجي الشكلي الحسي، والبعد الداخلي النفسي الوجداني الفكري، والبعد الاجتماعي.

أولاً: البعد الشكلي الخارجي:

ويشمل الصورة الحسية المادية مثل ملامح الوجه وتفاصيله، وقامة الشخصية من حيث الطول أو القصر، إلى جانب مدى سمنتها أو نحافتها، حسناتها وجمالها أو دمامتها وقبحها، والمظهر العام أو الهيئة، وربما يدخل في تحديد ملامح الشخصية الخارجية أيضاً وصف ملابسها وهندامها، أو طريقتها في الكلام، أو تناول الطعام، أو إصرارها على ترديد كلمة بعينها أو عبارة محددة في بعض المناسبات وكأنها لازمة لفظية من لوازم الشخصية.

في قصة رائحة الهيل يصف الراوي أمه ببعض الأوصاف الحسية منها: (يبوح وجهها الذي نبتت عليه التجاعيد - وجهها الذي يضيء - رائحة ثديها المليء بالحليب والحنان ورائحة الهيل).

وفي قصة حلم عمرة يقول عن صديقة أمه: "تذكرت تلك المرأة التي لم تكن تحمل أي قسط من الجمال أو الأنوثة، لا جسداً ولا وجهاً، وحتى الجسد الذي يشبه مبنى ركب بخليط من الناس قصار القامة وفارعي الطول، جسداً ضائع بين القصر والطول"^(١).

لا شك أن البعد الخارجي الشكلي من الأهمية بمكان؛ لأنه يعطينا التصور الكلي أو الجزئي لملامح هذه الشخصية، وبالتالي في الإمكان تكوين انطباع أولي عنها، قد يساعدنا هذا الانطباع في محاولة فهم أو تبرير بعض سلوكيات الشخصية وأفعالها، وبالتالي ندرك مدى مصداقية هذه الشخصية، ومدى ملائمتها للواقع،

وبحكم القيم البيئية والدينية والعادات والتقاليد والأعراف من الصعب على المبدع أن يتناول هذه البعد الشكلي الخارجي الحسي بشيء من التفصيل، وإنما من الممكن التماس معه من بعيد، فلا يعول عليه كثيراً في فهم ودراسة الشخصيات الفنية.

ثانياً: البعد الداخلي النفسي:

ويشمل الملامح والأحوال النفسية والوجدانية والروحية والفكرية والعقدية والمذهبية وفي هذا البعد الداخلي يكشف لنا المبدع عن سلوكيات الشخصية القصصية، ومدى تفاعلها مع الإطار الفني الذي تتحرك في محيطه، ورد فعلها تجاه الأحداث التي تتفاعل معها، ففي قصة وجه أمي نراه يقول: "لا أدري لماذا تبكي أمي عندما تودعنا، ولا أدري لماذا تبكي عندما تستقبلنا، لا أدري لماذا تقبل أمي أعيننا المغمضة بعد أن نقبل رأسها وكفيها ٠٠٠ حين أخذت القلم تذكرت وجهها الندي بالدمع والحشرات، لا أعرف لماذا لا يبكي في قريني إلا النساء، الدمع كان ومنذ البدء تعبيراً أحرص عن الرفض أو القبول، هكذا قالت لي أمي التي ما زالت تبكي، أي تطهير إنساني عظيم لا يملكه إلا النساء"^(٢).

في بعض الأحيان يرتفع الراوي فوق الأحداث، يهيمن عليها لعلمه بكل شيء عن شخصياته الفنية، فنسمع صوت الراوي المنقح المفسر المحلل، وربما يضحي المبدع بإحكام نسيجه الفني من أجل أن يخرج علينا لتوصيل وبث فكرته التي يريد أن يوجهها بلا مواربة، وكأنني بمحمد علوان من خلال بنية الاستفهام التي يطرحها في هذا النص لجذب المتلقي، وكأنه يقوم بلعبة تبادل المقاعد بينه وبين المتلقي، فيجلس على مقعد المتلقي ويتخلى لبرهة عن مقعد المبدع الذي سرعان ما يعود إليه بعد أن استوعب وعي اللحظة، بمعنى آخر أن المبدع الجيد هو الذي يحس بإحساس المتلقي ويشعر بشعوره، وكأن المتلقي هنا يريد المزيد من الفهم والإيضاح فيتكفل المبدع عنه بالسؤال ثم الإجابة، وهذا ما يطلق عليه في علم السرد التماهي، وإجابة المبدع تأتي في هذه القصة في إطار تقريره، كأن علوان يذكرني

(١) محمد علوان: مجموعة هاتف، قصة حلم عمرة، ص ٩١.

(٢) السابق: قصة وجه أمي، ص ٨٧.

بالكاتب المصري الكبير عبد الرحمن الشرقاوي صاحب رواية الأرض الشهيرة، حينما يعلن قانونه الخاص على لسان إحدى شخصياته الرئيسة: أن الذي يفرط في الأرض حتى ولو بالبيع في إمكانه أن يفرط في أي شيء حتى في العرض، فالأرض هي العرض، ففي الماضي القريب كانت هناك أغاني فلكلورية شعبية تتهكم وتسخر ممن يبيع أرضه منها: (عواد باع أرضه يا ولاد، شوفوا طولته وعرضه يا ولاد)، وغيرها.

فعلوان يطالعنا بخبراته الخاصة وثقافته بل وفلسفته في الحياة وكأنه أحد رواد مدرسة أبوللو الشعرية التي ترى المرأة من المخلوقات الملائكية التي يجب أن نتعامل معها من هذا المنطلق، نلمح تماهي علوان مع شخصية المرأة، ونحس بتعاطفه مع قضيتها، فيكفي أنها في تصويره تمثل الطهر الإنساني في أرقى صورته .

قد يلجأ الراوي في محاولته سبر أغوار شخصياته الفنية، أو بمعنى آخر إمطة اللثام عن الجوهر الداخلي للشخصيات، قد يلجأ إلى مسرحة الحدث؛ أي يترك للشخصيات الحرية كي تتحدث هي بلسانها عن نفسها بما يكمل ملامحها، أو يفصل خصائصها، أو تعبر عن أعماقها الدفينة، وهي فيما تنطق به إما أن تضيف الجديد الذي لم يتطرق إليه الراوي، وإما أن يكون ما تنطق به هو التدعيم والتأكيد على رأي الراوي الذي يكتسب المصداقية لدى الجمهور، وتنازل الراوي هنا عن هيمنته وسلطته السردية؛ ليترك لشخصياته الفنية فرصة الوجود المستقل، ويعطيها إمكانية التعبير عن ذاتها داعياً من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده وهو مستوى الرؤية من الخارج، وهو أعلى مستويات التصوير الفني للشخصية، ومن محاولات الراوي سبر أغوار إحدى شخصياته الفنية، هذه الأم التي أهملها زوجها، ولم يعد يهتم إلا بأشجاره في قصة النبتة: "قررت أن تخرج من البيت، لبست العباءة، أحكمت الغطاء على وجهها، غادرت ودخلت إلى المستشفى القريب من منزلها، لم تكن تشكو من شيء، داخلتها رغبة في أن تستوقف الطبيب لتقول له: إن مرضي الذي أعاني منه، أن زوجي يهتم بالأشجار؛ لكنها انكفأت إلى داخلها، وقالت: سوف يقول هذه امرأة مجنونة ٠٠٠ وتعود إلى البيت تقبل أبناءها وبناتها"^(١).

وهذا الحوار الداخلي المعبر الرشيق علاوة على كونه سبباً من أسباب حيوية السرد وتدفعه، فهو من الوسائل الهامة في رسم الشخصية وإبراز أعماقها الدفينة، وأحاسيسها الكامنة، وزد على ذلك أنه يخلق التفاعل بين الشخصية وأحدث القصة، ويعطي الأسلوب تنوعاً وتكويناً يخلق المتعة والتشويق والإثارة في نفس المتلقي.

فالمبدع من خلال هذا (المونولوج)، أو ما نسميه البوح الذاتي أو نجوى الذات، والذي يظهر فيه صوت واحد يبيث الفعل الكلامي، ويستقبله في موقف شديد الخصوصية، يحاول سبر أغوار هذه الأم، والولوج إلى عالمها الداخلي؛ كي يستبطن مشاعرها وأحاسيسها في هذه اللحظة المأساوية من حياتها، هذه الأم المهملة من قبل الزوج، والتي أصبحت على هامش الحياة، فقررت أن تنمرد على هذا الوضع المهيمن لها، والخروج من هذا الجحيم، فتخطت عتبة البيت إلى الخارج عازمة على عدم العودة، حتى تعود لها

(١) السابق: قصة النبتة، ص ٦٧.

حقوقها المسلوقة، إلا أن ارتباطها الغريزي بأولادها، وعاطفة الأمومة التي لا تضاهيها عاطفة، هي التي تدفعها للعودة، فهي تقرر التضحية بسعادتها، بحقوقها، بكيانها؛ من أجل الحفاظ على بيتها وأولادها، هذا هو النموذج المشرف للأمم الذي يقدمه علوان، والذي يستمد من بيئته المحافظة على قيمها ودينها وأصولها العريقة، وما أكثر هذه النماذج المشرفة للأمم في هذا المجتمع.

ثالثاً: البعد الاجتماعي:

لعل انتماء بعض شرائح الأمهات التي قدمها علوان في مجموعة (هاتف)، إلى الأمهات الكادحات كما في (رائحة الهيل)، أو المسحوقات على المستوى الاجتماعي كما في (النبته)، أو الأمهات التقليديات اللاتي لم يتعلمن، والتي منهن من تحرم بنتها من الذهاب إلى المدرسة لمجرد أنها قالت لأمها: إن إحدى زميلاتني في المدرسة سألتني: ألا تحبين ؟ فقلت لها أحب أمي وأبي وأخوتي.

هذه القرائن للأمهات تتسحب على الصورة الذهنية المختزلة في الوعي الجمعي عن طبيعة هذه الفئة البسيطة من الأمهات، وهي التي تجعلنا نفتتح بمصداقية وتصرفات وسلوكيات هؤلاء، ومدى انسجامها مع المجتمع.

المكان والهوية:

لا يمكن إغفال تأثير الثقافة العربية بنظرية (تين) في البيئة، وهو أن الإنسان أو المبدع ابن بيئته التي يعيش فيها، فمع بداية التحولات المجتمعية في العصر الحديث كان المبدع ينتسب إلى الإقليم الذي ولد ونشأ فيه فيقال هذا حجازي، وذلك نجد، وهذا عسيري، وذاك أحسائي، واحتجنا إلى سنوات طويلة، وتحولات ضخمة حتى رست الهوية الوطنية التي تعبر عن الرقي الحضاري الجامع لهذه الأقاليم السعودية العزيزة علينا.

ولذا نؤكد على قناعة أساسية وهو أن علوان ينطلق في إبداعه من مسلمة راسخة لديه مؤداها أن الأدب لا بد أن ينبثق من تراب هذا المجتمع، وأن المبدع ابن مجتمعه يتأثر بما يتأثر أفراد المجتمع من مؤثرات سياسية واقتصادية وفكرية وأخلاقية، وينعكس ذلك على صفحة إبداعه ما يسود مجتمعه من عادات وتقاليد وعقائد ونظم وقيم ومبادئ وأفكار، وهو يعبر عن هموم مجتمعه مثلما يعبر عن تجاربه وأحاسيسه ولا يتوقف عند حدود تصوير الواقع ورصده كما هو، بل يعبر عن رؤيته لإعادة تشكيل هذا الواقع وصياغته.

المكان هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، ولا شك أن الإنسان ابن بيئته، فهي التي تعطيه الملامح النفسية والثقافية والقيمية، فنحن جميعاً بشر، لكن المكان الذي نولد فيه يحدد سماتنا الخاصة المتميزة؛ فالتحديد المكاني هو الذي يمنح الحدث القصصي المعقولة والمنطقية والقدرة على الإقناع.

فالمكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الحكاية ببعضها، وهو الذي يسم الشخصيات والأحداث، والمكان يلد السرد قبل تلده الأحداث.

لا شك أن المكان يحدد هوية العمل الفني، فالعمل الفني إذا افتقد المكانية يفقد خصوصيته وأصالته، والهدف من الوصف في هذه الأعمال المرتبطة بالمكان هو استحضار الصفات والأماكن

والهيات، والاستحضار هنا ليس نقلاً، وإنما هو صياغة متقنة لصور حية مؤثرة، قد تكون مطابقة للصور التي عليها الأشياء الموصوفة، لكنها تبتكر أشكالاً حية تعبر عنها، وتشيع بين جنباتها المعاني، القابلة للتأويل والتفسير، صورة ليس همها نقل الهيات والألوان، وإنما همها تجسيم الهيات والألوان، والعمل على إدخالها في حيز الإدراك الحسي والبصري للمتلقي.

نخلص من وراء ذلك إلى ارتقاء تقنيات التعامل مع البيئة عند علوان، بالقدر الذي جعل البيئة بما فيها من مكان وعادات وأعراف تلتحم بالنسيج الفني لقصصه، وتمتزج بها، فهي بيئة فاعلة ومشاركة، أو هي شاهد يدلي بشهادته، أمام محكمة التجارب الإنسانية، أو بمعنى آخر نستطيع أن نقول: إن المبدع تمكن في قصصه من تحويل المكان من مدرك حسي إلى مدرك نفسي، مما أظهر لنا جماليات هذا المكان، فالمكان يوظف توظيفاً جمالياً لدعم عناصر البناء الفني للقصة.

الخاتمة

إذا كان الفن القصصي في خلاصته تجارب إنسانية عاشها المبدع بين أوصاله وحنياه ثم نفث فيها من روحه ورؤاه وأفكاره وأحاسيسه ما يجعلها كائنات حية، أو بمعنى آخر اختزال للحياة والواقع في شكل قصصي انصهرت فيه ذاتية المبدع، فإننا نبحت عن هوية هذا الإنسان الذي يقدمه لنا محمد علوان في هذه الأعمال القصصية، فالمبدع هنا تنطلق رؤيته من منظور إنساني، وتلك هي جوهر الدلالة الكلية للشكل الأدبي، فإذا كان الشعر غنائياً ذاتياً، والسرد حدثياً تتابعياً، والدراما صراعاً بشرياً وجودياً نفسياً، فإن القص شكل أدبي دال على الإنسان، وللإنسان، وحول الإنسان، وبذلك يكون اختيار علوان لهذه اللعبة الفنية الشائقة كي يمارس فيها ذاته المبدعة، ويحقق عبرها وجوده الفكري والإنساني.

إن مادة المبدع محمد علوان التي يعرض بها فكره غير محددة ولا مقصورة على تجربة ذاتية أو اجتماعية أو تراثية أو شعبية أو حتى خيالية تتجاوز الواقع، فله مطلق الحرية في التحليق بفكره وتجسيده عبر تجربة إنسانية يستدعيها وعيه من مكان ما أو زمان خاص، ما دامت هذه التجربة قادرة على الحياة والانطلاق من أسر البيئة الخاصة، منفتحة على التجربة الإنسانية العامة، وما دام الكاتب قادراً على إعادة عرضها حية وكأنها تحدث الآن متحررة من سياقها الزماني والمكاني.

هذا وقد عالج هذا البحث العديد من القضايا والمحاور الأساسية ومنها العتبات وتخزينها منها العنوان والاستهلال عند علوان ودورهما في التشكيل القصصي، ولا سيما أن عنوانات علوان تحمل شفرة لها خصوصيتها، تشكل قناة اتصال تفتح بينه وبين العالم الفني من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى. ويستوقفنا وثوق صلة العناوين بمضامين القصص، مما جعلها منطلقاً ناجحاً قادراً على جعل صحبة المتلقي لهذه القصة أو تلك محكومة بهدف بعينه؛ هو الربط بين القصة وعنوانها.

أما الاستهلال عند علوان فقد تنوع بين الإبلاغي الإعلامي، والوظيفي، والانفعالي، والاتصال المركب، وإن كانت الغلبة للنوعين الإعلامي والوظيفي، علاوة على المزج بينهما في كثير من الأحيان لإحداث التأثير المزدوج والإيهام القوي للمتلقي، وهذه الألوان من الاستهلالات تنم عن إمكانيات مبدعنا وقدراته الفنية على التحكم في خيوطه الفنية، وحشده لا ستراتيجياته في التشويق والإثارة والإمتاع؛ كي

يخاطب مواطن الذوق والحس والجمال عند المتلقي، ومن ثم يهيئه للانخراط في فتنة وجماليات نصه القصصي.

كما ناقش البحث مستويات الرؤية السردية عند علوان، ورصد البحث أيضاً كيف تنوعت مستويات الرؤية السردية عند علوان بين الرؤية من الخارج، والرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة.

كما رصد البحث أبعاد صورة الأم في روع علوان سواء من ناحية البعد الشكلي الخارجي أو الداخلي النفسي أو الاجتماعي.

سيمياء الموت

الرواية الإماراتية (أم الدويس) أنموذجاً

محمد بن خليفة الخزي

مدخل:

تتأسس نظرية العالم السيميائي غريماس وتلامذته في مدرسة باريس على التفريق حين مقارنة النص بين بنيته السطحية بمكوناتها التصويرية والسردية من جهة، وبنيته العميقة المكونة من البنية العاملة والمربع المنطقي الدلالي الذي يسمى المربع السيميائي من جهة أخرى، عليه فإن الدراسة السيميائية وفق هذه المدرسة تقارب النص السردية على مستويين اثنين:

(١) مستوى سطحي يتشعب بدوره إلى مكونين:

- مكون سردي ويقوم أساساً على تتبع سلسلة التغيرات الطارئة على حالة الفواعل.
 - ومكون تصويري ومجاله استخراج الأنظمة الصورية المبثوثة على نسيج النص ومساحته.
- (٢) مستوى عميق ويختص بدراسة البنية العميقة استناداً إلى نظام الوحدات المعنوية الصغرى^١، سواء تعلق الأمر بالبنية العاملة أم بالمربع السيميائي.

وإن انطلق غريماس ومدرسة باريس من التفريق بين هاتين البنيتين إلا أن الأهم لديه هي البنية العميقة فهي حافز المبدع ومحرك إبداعه بوعي أم بدونه، وهي كذلك هدف الباحث السيميائي ونقطة ارتكاز نتائجه البحثية النهائية، "وأما البنية السطحية فليست إلا تجليات لإسقاط مكوّن البنية العميقة"^٢. ولأن الباحث نهج النظرية السيميائية لغريماس ومدرسة باريس في مقارنة الموت في رواية الكاتب الإماراتي (أم الدويس) فإن تناول أبرز ملامحها يبدو ضرورياً، وتحديدًا ما وُظّف في هذه الدراسة إذ لم يكن تشعب هذه النظرية وكثرة تفاصيلها واضطراب بعض مصطلحاتها ليعوق عن الإفادة من إطارها العام وهيكلها الأساسي.

قبل ذلك تجدر الإشارة إلى نقطتين مهمتين؛ النقطة الأولى هي أن الاتجاه التحليلي السيميائي يُفترض أن يبدأ من السطح إلى العمق، من المكون المعجمي التصويري إلى السردية ثم البنية العاملة وانتهاء بالمربع السيميائي، هذا ما أكدته كورتيس ذاته في كتابه سيميائية اللغة حين أشار إلى الحكاية تقع عموماً في مستوى أول يسمى تصويرياً، ثم طبق قوله مبتدئاً بالمكون التصويري حين حلل قصة (عفريت

١- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردية: نظرية غريماس، تونس، الدار العربية للكتاب، ١٩٩١م، ص ٣١.

٢- محمد مفتاح، دينامية النص، ط ٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦م، ص ٣٤.

الريح^١. في ذات السياق يؤكد بلعابد أن تتبع المعنى استنادًا إلى البناء النظري لسيمائية مدرسة باريس يبدأ بالبنية الخطابية التي تعد كما يراها غريماس وتلاميذه بنية متجلية متمظهرة، مرورًا بالبنية العاملة وانتهاءً بتحليل البنية الموعلة في التجريد والمرتبطة بالمرجع السيميائي الذي يعد بنية منطقية أولية للدلالة^٢، ولذلك فنحن "لا ننتقل إلى ما هو موغل في التجريد إلا بعد المرور أولاً عبر ما هو متجل متمظهر"^٣. إن من المنطقي الابتداء بتحليل السطح وما هو ظاهر ومتجل للوصول إلى ما هو خاف وعميق، فالباحث أو المحلل السيميائي الأدبي تحديدًا لا يمكنه بداية التحليل إلا من خلال معطيات لغوية ظاهرة ينطلق منها نحو ما هو متخف وغير جلي؛ إنه لا يستطيع مقارنة المستوى التجريدي العميق للنص، ولا تحليله وإدراك دلالاته، إلا عن طريق النص الظاهر^٤. صحيح، قد يبتدئ الإبداع من المستوى العميق إلى المستوى السطحي؛ أي أن ينحو المبدع إلى تبني بعض الأفكار المجردة ثم يكسوها بالتصوير والسرد، هذا ممكن منطقيًا، لكن ما هو غير ممكن أن يتجه المحلل السيميائي من أفكار مجردة لم تتأت له من النص ذاته ولم تتشكل من الظاهر أولاً باتجاه السطح لبحث لها عن تصوير وسرد. على ذلك سار تحليل موضوع الموت في هذه الدراسة، من السطح إلى العمق.

النقطة الثانية تتعلق بالبنية العاملة؛ هل هي سطحية أم عميقة؟ لقد عدت الدراسة البرنامج السردية ضمن المكون السردية السطحي، والبرنامج السردية يمثل حقيقة الأمر بنية عاملية بما فيها الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمساعد والمعارض بكل ما يجري على هذه العوامل من تغيرات وتحولات. في المقابل عدت ترسيمة الموت السردية النهائية لعوامل غريماس الستة ضمن المستوى العميق وهي كذلك بنية عاملية، فلماذا؟ يعود تشظي البنية العاملة بين المستويين السطحي والعميق إلى موقع النموذج العاملي المركب كما يراه سعيد بنكراد؛ إنه يقع في مستوى توسطي بين السطح والعمق ومن ثم فهو يندرج ضمن المستوى السطحي عندما ينظر إليه في علاقته بعناصر المستوى العميق، ويندرج ضمن المستوى العميق عندما ينظر إليه في علاقته بعناصر المستوى السطحي^٥، والبنية العاملة كذلك برامج سردية وترسيمية سردية نهائية بنية بينية بين المباشرة والتجلي أو العمق والسطح لدى بلعابد^٦. وفق هذه

١- انظر: جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، ترجمة: جمال حضري، ط١، بيروت، مجد للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص١١٣ او ص١١٥.

٢- انظر: عبدالمجيد بلعابد، سيميائية الخطاب الروائي، (اللسان والكلاب) و(ذات): رؤية جديدة، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، ٢٠١٣م، ص٣٠.

٣- المرجع السابق.

٤- انظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م، ص٢٤٥.

٥- انظر: سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية: رواية الشراع والعاصفة لحنا مينا نموذجًا، ط١، عمان، دار مجدلوي للنشر والتوزيع، ١٤٢٢هـ-٢٠٠٣م، ص٨٣.

٦- انظر: بلعابد، ص٣٠.

النظرة أخذت البنية العاملية وضعها المزوج في تراتبية التحليل؛ إذ حين النظر إليها من زاوية علاقتها بالمرجع الدلالي السيميائي المجرد الذي يمثل العمق الحقيقي للنص فإنها تكون سطحية من خلال البرامج السردية، وحين النظر إليها من زاوية علاقتها بالمكون المعجمي الذي يشكل السطح الأولي للنصوص فإنها تكون عميقة وذلك من خلال الترسيم السردية النهائية.

المكون المعجمي

سيبدأ تحليل الموت وتتبع حضوره في رواية (أم الدويس) بدراسة أدواره الغرضية التي تعني خلاصة مكوني مستوى النصوص الروائية السطحي، فالمكون المعجمي يتكون من مسارات تصويرية تؤدي إلى تشكيلات تصويرية وذلك على أساس "أن كل قصة تروي حكاية تقع عمومًا في مستوى أول يسمى تصويريًا"^١، ومن ثم فأول خطوة في التحليل تتمثل في التعرف على الصور وترتيبها^٢، وبعد تحديد صور ما في نص ما يتجه الباحث إلى رصد انتظاماتها المعنوية في مسار تصويري منطقي ومتمرحل ومندرج تحت عنوان تشكيل تصويري (خطابي).

يعرف غريماس المسار التصويري بأنه "مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضًا ويحيل بعضها على بعض"^٣، هذه الصور بتلاحمها وإحالة بعضها على بعض يمكن إدراجها تحت عنوان تشكيل تصويري؛ أي أنها بحالتها هذه تنتج لنا عنوانًا معنويًا خطابيًا واسعًا، على سبيل المثال صور مثل؛ قبر، لحد، حزن، فناء وما شابهها إذا ما انتظمت في سياق نصي ما يمكن رصدها وتحليلها ووضعها تحت تشكيل تصويري (خطابي) اسمه: هاجس الموت. في هذا السياق يؤكد كورتيس أن الصور تتمظهر مبدئيًا في إطار الملفوظات ثم تتجاوز بسهولة وترسم شبكة تصويرية علائقية تنتشر فوق متواليات كاملة مكونة فيها تشكيلات خطابية^٤.

استن غريماس مصطلح المسار التصويري أو مسار الصور وما تحيل إليه دلاليًا من تشكيلات تصويرية في سياق تحليله للمقوم الخطابي للنصوص، ومن ثم فدراسة هذه المسارات التصويرية متصلة اتصالًا وثيقًا بدراسة صور الخطاب؛ ذلك أن الصور لا تظهر منفصلة إحداها عن الأخرى وإنما تتابع

١- كورتيس، سيميائية اللغة، ص ١١٣.

٢- انظر: جان كلود جيرو، لوي بانييه، من كتاب السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ، مجموعة مؤلفين، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ط ٢، عمان، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، ٢٠١٢-٢٠١٣م، ص ٢٣١ و ٢٣٢.

٣- العجيمي، ٧٩.

٤- انظر: جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، ط ١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م، ص ١٤٥.

مكونة فيما بينها شبكة علائقية منتظمة^١؛ إذ الأديب -مادام الموضوع أدبيًا- يمكن أن يوظف في نص أو مجموعة نصوص صورًا شتى تحيل في مجملها إلى تشكيل القلق، أو الخوف، أو الرفض.. الخ وهو ما يطلق عليه الشبكة العلائقية المنتظمة وبعبارة أخرى؛ التشكيل التصويري. إن الصور في نص ما ليست ذات قيمة بحد ذاتها ومحاولة مقارنتها بمعزل عن انتظاماتها التشكيلية الخطابية تبقى مقاربة قاصرة "لأن أي نص لا يتضمن صورًا منعزلة، بل يشمل تعالقًا بينها، يسمح بالانتقال من المعجم إلى التركيب، أي من الصور بوصفها وحدات معجمية، إلى المسارات التصويرية باعتبارها علاقات تركيبية جامعة بين هذه الصور"^٢. يتعلق الأمر في السيميائية بتحديد ما يفعله النص بالصور؛ كيف يصنفها ويرتبها، وعلى أي أساس تتوزع في ترتيبها إلى مسارات تصويرية، تأسيسًا على هذا يتجه الباحث السيميائي نحو الوظيفة التصنيفية والسياقية للصور، ما يعني أن يبحث في النص عن القيم الموضوعاتية التي تتبناها المسارات التصويرية^٣، "ومن الواضح أن هذا العمل المتعلق بالقراءة وإعادة القراءة محفوف بالمخاطر ويحتاج إلى أناة. إن القيم الموضوعاتية لا تكون مكشوفة في النص، ينبغي بناؤها انطلاقًا من الصور والمسارات الصورية الملاحظة. وفي أثناء بنائها نتحقق من مصدر تجانس الصور في النص"^٤.

المكون السردى

بعد المكون المعجمي التصويري ينتقل الباحث السيميائي وفق سيميائية غريماس ومدرسة باريس إلى المكون السردى بصفته المكون الثانى من مكونى النص السطحي، والخطوتان التحليليتان السيميائيتان هنا ليستا خطوتين منفصلتين بل منطقيتين تترتب الثانية منهما على الأولى؛ إذ تأسيسًا على المكون التصويري يحضر المكون السردى بكافة تفاصيله. تبقى السمات المعجمية صورة ومسارًا وتشكيلًا ذات سمة ثابتة حتى يأتي المكون السردى بما يعنيه من تحول وتغيير وانتقال ليمنحها سمة الحركة، ذلك على أساس أن المكون السردى يعنى وجود ذات تعمل على تحقيق موضوع هو في حقيقته موضوع رغبته، كما يعنى وجود مرسل يتواصل مع المرسل إليه ويحفزه، وثالثًا يعنى وجود مساعد يكون معينًا للذات خلال عملها على تحقيق موضوع رغبته، ومعارض يحاول إعاقتها ومنعها من ذلك. هذه الحالة السيميائية تعني أن هناك قصدًا وتوقًا ونزوعًا من الذات نحو الحصول على موضوع ذي قيمة، والقصد بهذا المعنى أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهو شرط ضروري لوجود أي عملية سيميائية إذ الذات لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما قد تكون عسيرة أو يسيرة، وهذه الحركة تتضمن أطراف نزاع قد تكون متأبية أو منقادة، وعلى كل الأحوال فإن هناك تفاعلًا يجري في فضاء وزمان معينين ويتحقق فيهما

١- انظر: معجم السرديات، مجموعة مؤلفين، إشراف: محمد القاضي، ط١، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ٢٠١٠م، ص ٣٨٩.

٢- بلعابد، ص ٣٤.

٣- انظر: جيرو، بانبيه، ص ٢٣٢.

٤- المرجع السابق، ص ٢٣٣.

عبر العلامات اللغوية^١. ركزت سيميائية باريس كثيرًا على العمل لكونه يعد عنصرًا أساسيًا في انتقال المعنى من وضعية إلى أخرى، وتسريع وتيرة البرامج السردية لتحقيق المبتغى أو إبطائها للحيلولة دون ذلك، مع الانتباه إلى أن المحطة الأساسية في سيرورة العمل وحركيته تتمثل في المهمة التي كلفت الذات بإنجازها وهذا ما يتطلب منها التوفر على المؤهلات الضرورية للاضطلاع بها على الوجه الأحسن^٢.

إن الانتقال من المكون المعجمي بوصفه خطوة التحليل السيميائي الأولى على المستوى السطحي إلى المكون السردية بوصفه خطوة التحليل السيميائي الثانية يستلزم التعرف على عوامل غريماس الستة من جهة، ثم على البرامج السردية بوصفها ملعب العوامل الستة التي تؤدي فيها مهمتها داخل نص ما من جهة أخرى، ويمكن تلخيص العلاقات أو الروابط التي تجمع بين العوامل الستة على النحو التالي:

١- علاقة الرغبة التي تجمع الذات بالموضوع؛ حيث الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوع رغبته، وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها، ويرمز لها بـ (ذم)، أو في حالة انفصال مع موضوع رغبته، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبته، ويرمز لها بـ (ذ٧م). في هذه العلاقة تمثل الذات مصدر الفعل؛ فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع رغبته وقيمتها من خلال الفعل الذي إما أن يكون بإلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة.

٢- علاقة التواصل التي تجمع المرسل والمرسل إليه، والمرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع ويدفعها إلى الفعل، وكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل، بينما المرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل.

٣- علاقة الصراع التي تجمع بين المساعد والمعارض، المساعد الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبته، والمعارض هو الذي يقف عائقًا بين الذات وموضوع رغبته^٣.

تتجلى العوامل الستة على المستوى السردية فيما يسمى وفق سيميائية غريماس برنامجًا سرديًا؛ وعبرة برنامج سردي تطلق لديه على "تتابع الحالات والتحويلات التي تترابط انطلاقًا من علاقة بين ذوات معينة وموضوع محدد وما يطرأ عليها من تحول. فالبرنامج السردية يضم عددًا من التحويلات المترابطة التي تتدرج في سلم تراتبي^٤؛ بمعنى أن السمات الثابتة الجامدة في المستوى التصويري تنتقل إلى علاقات متحولة ومتغيرة في البرنامج السردية، إنه "سلسلة من الحالات والتحويلات من النفي إلى الإثبات أو من

١- انظر: دينامية النص، ص ٩.

٢- انظر: محمد الداوي، سيميائية السرد، ط ١، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م، ص ١١.

٣- انظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردية: تقنيات ومفاهيم، ط ١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص ٦٥ و ص ٦٦.

٤- القاضي، ص ٥١.

الإثبات إلى النفي"^١. ولا يقتصر الترتيب المنطقي على البرنامج السردى الواحد إذ يفترضه التحليل السيميائي كذلك بين البرامج السردية المتعددة، وعليه يفضي البرنامج السردى إلى تاليه بطريقة منتظمة ومنطقية بما يسميه غريماس وتلميذه كورتيس المسار السردى، وهو لديهما "تتابع موضوعي لمجموعة برامج سردية بسيطة أو مركبة تتربط فيما بينها ترابطاً منطقياً إذ إن كل برنامج سردي يقتضيه برنامج آخر"^٢؛ أي أن الاقتضاء والسمة المنطقية شرط في حالات وتحولات البرنامج السردى الواحد، وفي الحالات والتحولات بين البرامج السردية بشكل عام.

مباشرة قبل الولوج في تحليل البرامج السردية، وسواء تعلق الأمر بملفوظات النص عمومًا، أو ما ارتبط منها بموضوع معين كما هو الحال في هذا الدراسة التي تروم اكتشاف موضوع الموت وتلمس حضوره في رواية أم الدويس، ترتب سيميائية غريماس الملفوظات السردية إلى فئتين اثنتين؛ الأولى ملفوظات الحالة (الكيونة) التي تتحدد من خلال العلاقة الابتدائية الرابطة بين ذات وموضوع، ولهذه الملفوظات ضربان من ضروب العلاقة بين الذات والموضوع، الأول ملفوظ الحالة الاتصالي وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة اتصال، والثاني ملفوظ الحالة الانفصالي وتكون العلاقة فيه بين الذات والموضوع علاقة انفصال. والثانية ملفوظات الفعل (التحول) وهو مرتبط بالانتقال من حالة إلى حالة أخرى وذلك وفق شكلين قائمين على حالة الذات الابتدائية؛ فالذات تتحول إلى الاتصال حين تكون الحالة الابتدائية حالة انفصال، وتتحول إلى الانفصال حين تكون الحالة الابتدائية حالة اتصال^٣.

ويمكن أن نوضح علاقة الذات بملفوظ الحالة وملفوظ الفعل من خلال تناوبين:

١- بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص ٧٥.

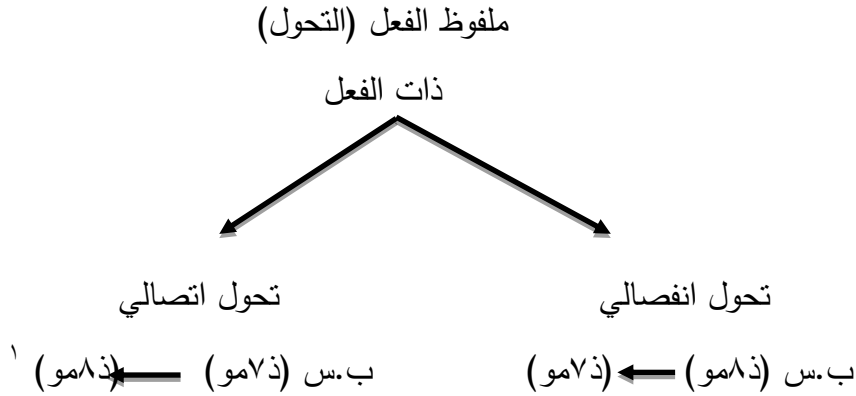
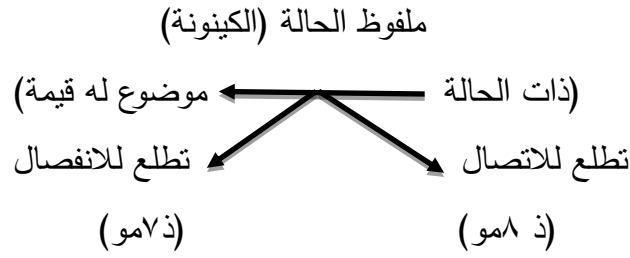
٢- القاضي، ص ٣٣٨.

٣- انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، من كلام غريماس في المقدمة، ص ٢٧ وص ٢٨ وص ٢٩.

و: القاضي، ص ٤٢٠ وص ٤٢٢.

و: جيرو، بانبيه، ص ٢٣٤.

و: بلعابد، ص ٤٢ وص ٤٣.



خلال البرنامج السردى الواحد^٢ يفترض التحليل السيميائي للذات أربعة أطوار منطقية يفضي كل واحد منها إلى الآخر إلى أن تنجح في أداء مهمتها بالاتصال بموضوع رغبتها (وصلًا أو فصلًا) أو لا تتمكن من ذلك. وبعيدًا عن الاضطراب الظاهر في تسمية تلك الأطوار المنطقية^٣ وأظنه اضطرابًا عائداً إلى الترجمة العربية بالمقام الأول فإن من الملائم التأكيد على تسميتها الأكثر شيوعاً والأنسب دلالة وهي على التوالي:

- ١- التحريك؛ ويتعلق بدفع الذات إلى إرادة أو عدم إرادة الفعل.
- ٢- الكفاءة؛ وتتعلق بتغيرات العناصر الأولية اللازمة لتحقيق الإنجاز.
- ٣- الإنجاز؛ وهو كل عملية تحقق تحولاً لحالة، يتعلق الأمر هنا بالفعل الذي أصبح ممكنًا بفضل الكفاءة.

١- انظر: حميد لحميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م، ص ٣٤ و ص ٣٥.

٢- يختصر البرنامج السردى ب (ب.س) وذلك وفقاً لغريماس نفسه أثناء تقديمه لكتاب تلميذه كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص ٢٩.

٣- من ذلك الاضطراب أن يسمى الطور الأول: تحريك وتطوير وتحفيز. والثاني: كفاءة وقدرة. والثالث: إنجاز وأداء. والرابع: جزاء وتقويم وتقييم وتصديق وعاقبة.

٤- الجزء؛ وهو الحكم على الإنجاز سلباً أم إيجاباً^١.

إن هذه الأطوار المنطقية الأربعة هي العناصر المكونة للبرنامج السردى وهي التي تنتج أبعاده الدلالية من خلال علاقاتها الداخلية المتبادلة^٢ وهي بناء على ذلك الروح التي تمنح المسارات والتشكيلات التصويرية الحياة بالحركة والتحويلات والانعطافات.

البنية العميقة

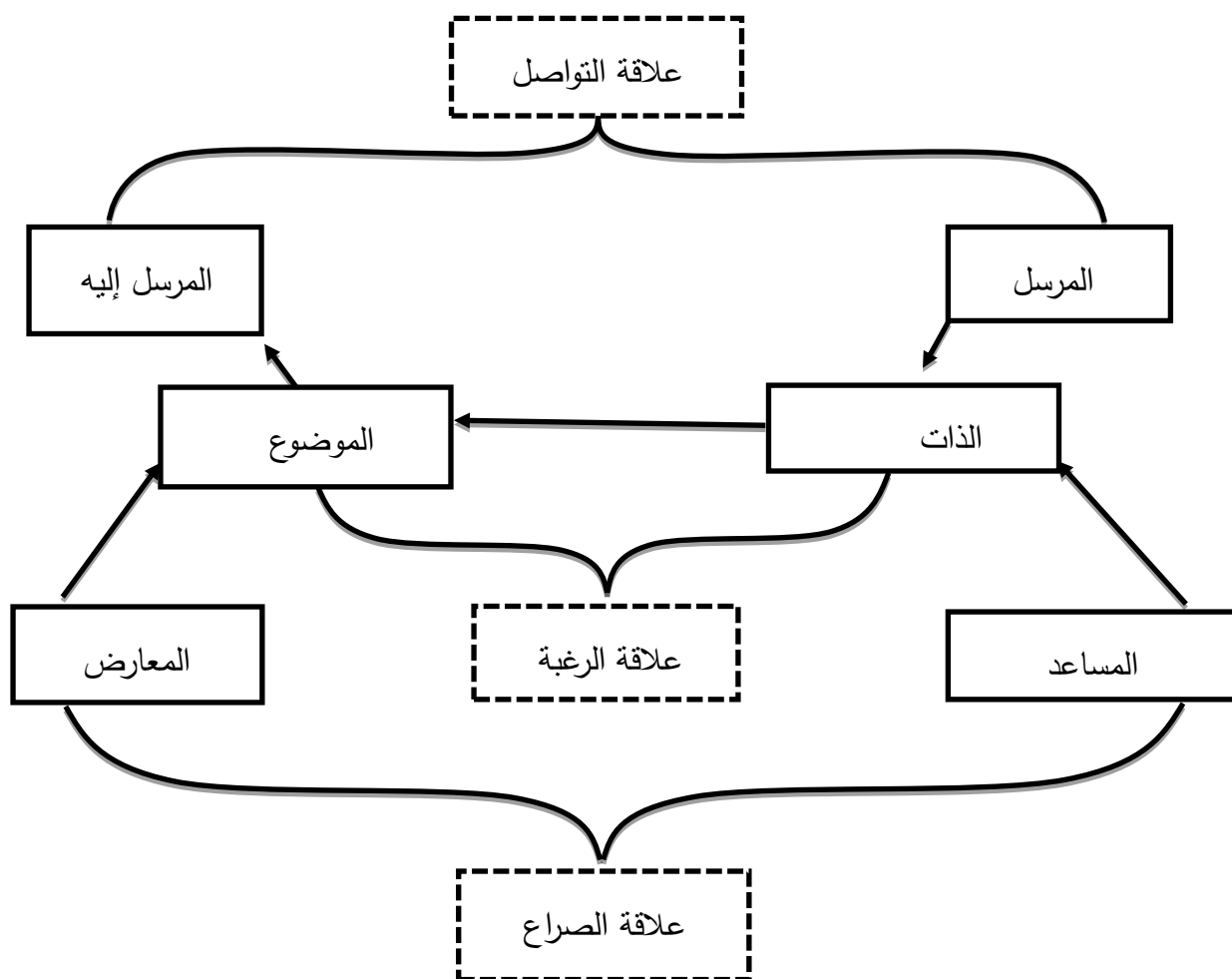
المستوى الثانى من مستويى مقارنة مدرسة باريس السيميائية هو المستوى العميق، وهو هدف التحليل المعلن منذ البداية؛ إذ لا يمثل المستوى السطحي بالنسبة إلى هذه المدرسة إلا بوابة تلج منها الدراسة بغية الوصول إلى النماذج الدلالية المنطقية المجردة التي تسميها المستوى العميق. المكون الأول من مكوني هذا المستوى هو البنية العاملة ولن يكون الحديث خلالها عن البرامج السردية التفصيلية بل سيقصر على رصد ترسيمة الموت النهائية التي تمثل عمقاً بالنسبة للمكون السطحي، أي دلالات قارة وثابتة وأكثر تجريدًا. إنها هنا خلاصة المكون السطحي بكافة تفاصيله من جهة، وفي الوقت ذاته مدخل مهم وضروريّ للنفاذ إلى البنية العميقة النهائية المتمثلة بالمرجع المنطقيّ السيميائيّ.

تتمثل الترسيم السردية النهائية، أو البنية العاملة، كما ظهرت في معظم مراجع نظرية غريماس ومدرسة باريس، على النحو التالي:

١- انظر: قاسم المقداد، تفكرات سيميائية: آليات إنتاج الدلالة والمعنى، ط١، دمشق، دار نور الصباح، ٢٠١٤م، ص٢٨٦ و ص٢٨٧.

و: بلعابد، ص٤٨ و ص٤٩.

٢- انظر: محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي: النسق والكاوس في الرواية العربية، ط١، بيروت، دار الانتشار العربي، ٢٠٠٧م، ص٣١.



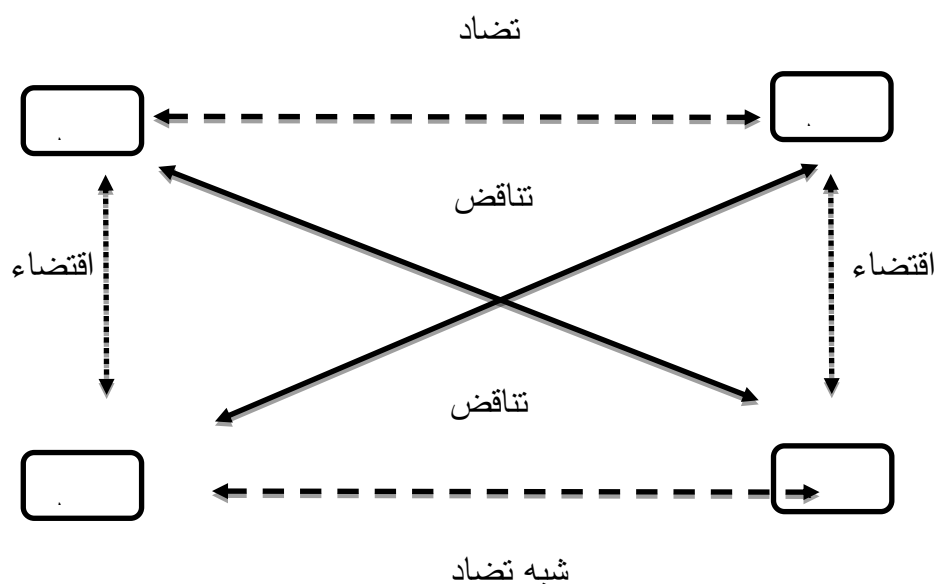
المكون الثاني من مكوني البنية العميقة هو المربع السيميائي ويمثل وفق نظرية غريماس ومدرسة باريس المستوى الأعمق والأكثر تجريداً للدلالات، وبما أن هذه الدراسة معنية بموضوع الموت ودلالته فإن ذلك يعني أنه يمثل الدلالة الأعمق والأكثر تجريداً لموضوع الموت في رواية أم الدويس. عليه لا يمكن مقارنة موضوع الموت بشكله القار والنهائي إلا بعد المرور بمستوى تجليه السطحي والانتهاؤ إلى دلالته العميقة؛ أي بمربعه السيميائي بصفته الاستثمار الدلالي الشامل لكافة المكونات المستعملة للنظرية. لقد حاول غريماس من خلال المربع السيميائي أن يربط صريح النص بباطنه، ومعنى ذلك بشكل مباشر أن الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لابد من العودة إلى باطنه^١، والمقصود به لدى غريماس هو عمق الفكرة كما هي في صورتها الأولى في ذهن المؤلف قبل خروجها إلى النور وتجسدها على شكل نص ما، وأساسه قائم على علاقات إثبات ونفي مما يولد بنية دلالية معينة^٢.

١- انظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط١، الجزائر، منشورات الاختلاف، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م، ص٢٢٩.

٢- انظر: المرجع السابق، ص٢١١.

إن المربع السيميائي ميدان تتموقع فيه الأطراف المتواجبة والمتجاذبة وفق علاقات قارة وختامية، وفيه يرى غريماس "أن كل عمل قصصي يمكن تجريده إلى أربع نقاط تقضي كل منها إلى علاقة بالأخرى سواء أكانت علاقة تعارض وتناقض أم علاقة انسجام وتكامل وائتلاف"^١. لقد سمح فحص المستويات الخطابية والسردية للباحث بتعيين الانزياحات والاختلافات، وإعادة تشكيلها من خلال الشبكات والمسارات، ورسم الحبكة في النص، وفي مربع غريماس السيميائي سيحاول الباحث تقدير هذه الانزياحات والاختلافات ومنحها قدر الإمكان تمثيلًا منطقيًا يسمح بتوضيح المنطق العميق الذي يسيّرهما ويحكمها^٢.

ويمكن تمثيل البنية الأولية للتدليل (المربع السيميائي) بالشكل التالي:



في هذا الشكل تكون العلاقات على النحو التالي:

- علاقة اقتضاء
- علاقة تضاد (شبه تضاد في الزاوية السفلى)
- ← علاقة تناقض^٣

١- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ط١، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع،

١٤٢٤هـ-٢٠٠٣، ص١٠٦.

٢- انظر: جيرو، بانييه، ص٢٣٩.

٣- انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص ٩٢.

سمات الموت المعجمية

يُقدّم الكاتب الإماراتي علي أبو الريش في رواية (أم الدويس)^١ رؤيةً فلسفيةً عميقةً لإشكالية الموت الروحية مؤسسًا إيّاها على أسطورة أم الدويس التي ترمز للموت في كثير من الثقافات العالمية مع الاختلاف في المسميات^٢ حسب شخصية الشيخ ضاوي؛ حيث يسعى فيروز بطل هذه الرواية سعيًا حثيثًا لفهم حقيقة أم الدويس موظفًا في سعيه هذا كافة الشخصيات التي يقابلها والأماكن التي يزورها بغرض الحصول على الإجابات المنشودة. وتأخذ أسطورة أم الدويس طابع العمومية بشقيها المكاني والزمني؛ إذ لا تنفرد بها بلاد بعينها ولا يختص بها مجتمع بشريّ محدّد كما لا تحضر في مرحلة زمنية دون الأخرى. والغرض من هذه العمومية التأكيد على أنّ نقاش الآراء المتعلقة بأم الدويس بدلالاتها الأسطورية ذات الأبعاد الفلسفية يجب أن يتّجه إلى الموت بمعناه العام لا الفردي، وإنّ وجدت ونمت وتطوّرت من خلال حركة شخصية فيروز داخل الرواية.

يمكن مقارنة العمومية المكانية لأم الدويس عبر آراء الشيخ ضاوي الذي يلجأ إليه فيروز ضمن محاولاته للإمساك بحقيقتها من جهة، وبهموم فيروز الذاتية من جهة أخرى؛ حيث يرى الشيخ ضاوي أنّ أم الدويس تمثّل آلهة الموت في جميع الثقافات ولا تختص بدلالاتها ثقافة دون غيرها؛ "إلا أم الدويس، فلا أحد يستطيع أن يفتك بها.. إذا فهي إله، كما يقول الشيخ ضاوي. هي إله الموت في جميع الثقافات، منجلها يعني الحصاد، والانتها من الأشياء ساعة البطش"^٣. كما أنّها حكاية إنسانية عامّة لا تنفرد بها بلاد الشيخ ضاوي وفيروز؛ "يا ولدي، قصة أم الدويس ليست حكاية تنفرد بها بلادنا"^٤. ولأنّها كذلك؛ إله الموت في جميع الثقافات وحكاية إنسانية غير مرتبطة بمكان محدّد، فإنّ الشيخ ضاوي يقول لأبي سيف صديق فيروز حين زاره إنّ أم الدويس أشغلت الناس أجمعين لا فيروز وحده؛ "ماذا يريد أن يعرف عنها.. فهي لم تشغله هو فقط، بل شغلت الناس أجمعين"^٥. وتتأكّد العمومية المكانية لدلالة أم الدويس الفلسفية بهموم فيروز الذاتية وخبراته الشخصية حين يشير إلى أنّه يجد أم الدويس أينما ذهب؛ "أينما أهيّم وجهي، أجد أم الدويس"^٦، وإلى أنّها تسكن في كلّ مكان؛ "أم الدويس التي أبحث عنها في كلّ مكان، تسكن في كلّ مكان"^٧.

١- علي أبو الريش، أم الدويس، ط١، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٣م.

٢- على سبيل المثال، اسمها في موروث وسط المملكة العربية السعودية أم قبيس.

٣- أبو الريش، ص ٩٥.

٤- المصدر السابق، ص ٨٧.

٥- المصدر السابق، ص ٨٥.

٦- المصدر السابق، ص ٢١٦.

٧- المصدر السابق، ص ٢٧٦.

أمّا العموميّة الزمانيّة فإنّها تحضّر من خلال الإشارة إلى امتداد أسطورة أمّ الدويس الرّاسخ في الحضارات الإنسانيّة وتاريخ البشريّة بشكل عامّ؛ فهي كما يرى الشّيخ ضاوي "موروث إنساني، تعاقبت عليه شعوب وحضارات"^١، وكما يفسّرها مايكل -الشخصية الأجنبيّة- لفيروز، حكاية عالميّة ذات أبعاد تراثيّة؛ "فسر قصة أمّ الدويس على أنها حكاية عالمية، وأنها موجودة في تراث شعوب كثيرة، وبأسماء مختلفة"^٢. في حين يرى فيروز أنّ "أمّ الدويس ليست صناعة حديثة العهد، بل هي منتج قديم قدم الدهر"^٣، ولذلك فهو يردّ على البدويّ الذي اقترح عليه مجابهة أمّ الدويس ومواجهتها بما يتواءم مع بعدها التاريخي حين يؤكّد أنّ عمليّة المجابهة والمواجهة تحتاج إلى فعل خارق للطبيعة وسنة الكون لإنجاز ما عجز عن إنجازهِ كلّ النّاس على مرّ العصور؛ "ترتعد، ثم نقول: لا أعتقد أنني رجل خارق، حتى أفعل ما عجز عن فعله كل الناس، على مدى تاريخ طويل"^٤.

يحوّل تعميم دلالة أمّ الدويس الفلسفيّة على امتداد المكان والزّمان همّ فيروز الفرديّ إلى قضية إنسانيّة عامّة، ما يعني أنّ هاجس الموت لديه ثمّ رغبته في التّعرف عليه واكتشاف مجاهيله ثمّ الخوف منه وغيرها من التفاصيل السردية ذات العلاقة، إنّما هي قضية فيروز والكاتب والقارئ والإنسان بمعناه العامّ.

بعد التأكيد على السّمة العموميّة لأسطورة أمّ الدويس نستطيع التحوّل إلى مقارنة صور الموت وسماته المعجميّة في هذه الرواية خاصّة لدى فيروز بطلها وشخصيّتها الأولى وذلك بوصفها رمزًا محيلاً للموت ودالاً عليه، وبهذا التحوّل يُمكن رصد ثلاثة تشكيلات تصويريّة يفضي الأوّل منها إلى الثّاني والثّاني إلى الثّالث بطريقة منطقيّة، وكلّ واحد منها ينتظمه مسار تصويريّ واحد أو أكثر. التشكيل التصويري الأوّل هو تشكيل (هاجس الموت) وفيه ثلاثة مسارات تصويريّة متتالية ومتسقة؛ أول المسارات الثلاثة مسار (أمّ الدويس) الذي بلغت مفردات معجم الموت فيه خمس وثلاثين مفردة بتكرار يصل إلى ثمانمائة وست مرات، في حين كان المسار الثّاني مسار (العدم) ومفرداته ثمان وعشرون مفردة بتكرار بلغ ألف وسبعمائة واثنين وسبعين مرة، أما المسار الثّالث فهو مسار (الموت) الذي كان بثلاث وثمانين مفردة مكررة ألفين وخمسمائة وثلاث وسبعين مرة، لتفضي خلاصة التشكيل بمسارته إلى ثراء وتنوع معجمي لافت حيث بلغ مجموع مفرداته مائة وست وأربعين مفردة تكررت على السطح الروائي خمسة آلاف ومائة وإحدى وخمسين مرة.

١- المصدر السابق، ص ٨٨.

٢- المصدر السابق، ص ٢٨٣.

٣- المصدر السابق، ص ٢٣٤.

٤- المصدر السابق، ص ٢٢٤.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصويري	المسار التصويري	عدد مفرداته	تكرارها
هاجس الموت	أم الدويس	٣٥	٨٠٦
	العدم	٢٨	١٧٧٢
	الموت	٨٣	٢٥٧٣
المجموع		١٤٦	٥١٥١

المفردة الأولى من مفردات المسار التصويري الأول (أم الدويس) ومن مفردتي التشكيل عمومًا (هاجس الموت) هي مفردة: هاجس، والهاجس هو " فكرة أو خاطرة تفرض نفسها على المرء بصورة ملحة، وتمتلك عقله وتفكيره على نحو مستقل عن الإرادة"^١، وقد كانت هذه الفكرة لدى فيروز فكرة الموت ممثلة ابتداءً بتجليه السردي؛ أسطورة أم الدويس، إذ وردت مفردة هاجس تسع مرات كلها أسماء مجموعة على غرار هواجس والهواجس وهواجسك، والخطاب هنا موجه من الذات المتكلمة إليها على أساس توظيف الكاتب لضمير المخاطب للحديث من الذات إليها على نطاق روائي واسع.

ولأن الهاجس الذي طالما هجس به فيروز كان متعلقاً بأسطورة أم الدويس بوصفها موضوع هاجسه كمرحلة أولية فإن المفردتين التاليتين في هذا المسار هما مفردتا أسطورة، وأم الدويس؛ حيث وردت مفردة أسطورة اثنتين وعشرين مرة كانت فيها كلها أسماء، أما مفردة أم الدويس فقد حضرت مائة واثنين وخمسين مرة، منها أم الدويس مائة وإحدى وأربعين مرة، وأم داس إحدى عشرة مرة. بعد ذلك تتوالى مفردات هذا المسار لتحيل إلى السمات الذاتية التي اتسمت بها أم الدويس بوصفها رمزاً للموت بما ترتكبه من أفعال ضد الأحياء خاصة الإنسان؛ لقد كانت أم الدويس في هذا المسار عابثة وهازلة بما يوحي برؤية ترى في الموت أو في طريقته عبث وهزل؛ فتجيء مفردة العبث سبع عشرة مرة معظمها أسماء، بينما ترد مفردة الهزل ست مرات كلها أسماء. ومن سمات أم الدويس كذلك في هذا المسار العنف الذي جاء ممثلاً بمجموعة من المفردات نحو العنف والسطوة والعجرفة والقسوة والشراسة والقوة والبطش والسحق وهي في حقيقتها سمات للموت؛ إذ وردت مفردات هذه المجموعة مائتين وتسع مرات كان منها مائة وإحدى وتسعون مرة أسماء. بينما تمثل اتسام أم الدويس بسمة الظلم بمجموعة مفردات كالظلم والقهر والغبن والاضطهاد التي جاءت على سطح الرواية ثلاث وعشرين مرة منها عشرون مرة أسماء.

المجموعة التالية من مجموع مفردات معجم مسار أم الدويس تواصل وسم أم الدويس بسمات ذات دلالة حادة السلبية مع ميل إلى توصيف الأفعال التي ترتكبها ضد الإنسان وهو ما يفسر كثافة حضور

١- كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٠م، ص ٦٢٢.

الأفعال خاصة المضارع منها بالمقارنة بما مر من مفردات. أم الدويس هنا محاصرة ومطاردة ومعتدية ومهاجمة كان ذلك في مائة وتسع وعشرين موضعًا منها أربعة وسبعون موضعًا أفعال. وعطفًا على سرعة أم الدويس في معالجة البشر، أو سرعة الموت، فإن مجموعتها المعجمية الحاضرة في هذا المسار متسقة مع هذه السمة حين تتكوّن بمفردات على غرار المداهمة والمباغلة والمفاجأة والاختطاف وهي مفردات تشي بتلك السرعة سواء بشكل مباشر مثل المفاجأة والمباغلة أو بشكل غير مباشر كالمداهمة والاختطاف، وقد وردت تلك المفردات مائة وثمانين عشرة مرة جاءت مناصفة تقريبًا بين الأسماء والأفعال.

المجموعة المعجمية التالية من مجموع مفردات مسار أم الدويس تكشف فعلها أو ناتج أفعالها عندما تحيل إلى أنها به قد استحوذت تمامًا على عالم الإنسان؛ فتحضر مفردات السيطرة والهيمنة والاستيلاء والاكتمال والاحتلال والاعتصاب خمس وستين مرة تقاسمتها الأسماء والأفعال مع تفوق طفيف للأفعال. أما المجموعة الأخيرة من مجموع مفردات هذا المسار فهي تخلق سببًا أشد وجاهة وأكثر جلاءً للنظر إليها بوصفها رمزًا للموت حيث أفعالها تكون أكثر تحديدًا ومطابقة لفعل الموت؛ أي حين ترتكب فعل الموت، من خلال مفردات الفتك والاعتقال والإبادة والقتل التي وردت على سطح الرواية المعجمي ست وخمسين مرة منها خمس وثلاثون مرة أسماء.

المسار التصويري الثاني من المسارات الثلاثة للتشكيل التصويري (هاجس الموت) الذي كان التشكيل الأول من تشكيلات معجم الموت لدى الذات فيروز بطل رواية (أم الدويس) هو مسار (العدم)، و"العدم ضد الوجود"؛ حيث مثّل الانتقال الحازم والقاطع للإنسان من حالة الوجود إلى حالة الفناء هاجس فيروز وشغله الشاغل. يتكون هذا المسار من ثمان وعشرين مفردة مكررة ألف وسبعمائة واثنين وسبعين مرة، وفيه يتواصل إلحاح هاجس الموت على فيروز؛ إذ إن عنى ذلك الهاجس في المسار الأول أم الدويس رمز الموت فإنه هنا يُعنى بالانتقال الحاد للإنسان بالموت من حالة الوجود والبقاء بجسده وبدنه وروحه وهي الحالة الصاخبة بالحياة من مشاعر وإحساس وصوت وضجيج وحلم وأمل وأمنيات إلى حالة العدم والفناء بما تعنيه من تلف وتعفن وهمود وزوال وذوبان وتلاشي. إنّ مناط الاعتراض وعدم الرضا في هذا المسار يتمثّل في تحوّل الإنسان من حالة الحياة إلى حالة الموت حيث الإنسان ينعدم بغتةً بعد أن يُرمى داخل حفرة عميقة يصير فيها عظامًا، بل يصبح ذرّات رمل وتراب لا تختلف عن غيرها في أيّ مكان.

على سبيل المثال، يقول فيروز عن الأرض المليئة بعظام أناس كانوا يضجون بالحياة "هذه الأكوام، تخبئ تحت رملها عظام بشر، كانوا أناسًا يتحركون، يمشون، يأكلون، يشربون، يلبسون"^٢، "العظام التي كانت مكسوة باللحم، المغطى بالجلد، أصبحت الآن جزءًا من التراب الذي تدوسه الأقدام"^٣، ويحدث نفسه

١- إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبدالقادر، محمد النجار، المعجم الوسيط، ج ١-٢، ط ٢، استانبول، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ص ٥٨٨.

٢- أبو الريش، ص ١٧.

٣- المصدر السابق، ص ١٦٣.

عن تحوله الحاد من الوجود على ظهر الأرض إلى باطنها أو إلى جزء من تكوين ترابها "سوف يقذفون بي في حفرة عميقة، وكأن شيئاً لم يكن"^١، إن الكائن الموجود المعبأ بالمشاعر والأحاسيس حسب فيروز موعود بالذهاب إلى العدم؛ اللاشيء "هذا الكائن الذي يفكر، ويتحرك، ويسرد القصص والحكايات، وينقم على هذا، وينتقد ذاك، ويحقد على غيره، سوف ينتهي إلى لا شيء"^٢، "الموت يجعل الأشياء تذهب إلى اللاشيء"^٣، والإنسان الحي الذي يتمنى ويحلم ويفكر يصير عصفاً مأكولاً لا قيمة له حين يلف في قماشة بيضاء كما تلف الأشياء التالفة "الإنسان، يعيش، ويتمنى، ويفكر ثم يموت ويصير كعصف مأكول، لا قيمة له"^٤، "تلف في قماشة بيضاء، كما تلف الأشياء التالفة"^٥.

يمكن تقسيم مفردات هذا المسار إلى ثلاث مجموعات أساسية؛ الأولى تتعلق بالمقصود بالوجود والعدم أي ما هو موجود ومرشح للعدم، والثانية مجموعة حالة الوجود، والثالثة مجموعة حالة العدم. أما مفردات المجموعة المعجمية الأولى فهي مفردات الجسد والبدن والروح التي تحيل إلى موضوع الموت الذي يطاله العدم؛ إذ وردت هذه المفردات ثلاثمائة واثنين وثمانين مرة كلها أسماء عدا ثلاثة عشر فعلاً. بينما تكونت المجموعة المعجمية الثانية التي تحيل إلى حالة الوجود الإنساني السابق لحالة العدم من مفردات عدة تأتي في مقدمتها مفردتا الوجود والبقاء اللتان حضرتا مائتين وثلاث وأربعين مرة منها مائة وثمانية وخمسون فعلاً. ولأن حالة الوجود الإنساني وبقائه قد اتسمت إن في الرواية أو في الواقع المشاهد بسمات المشاعر والأحاسيس والصوت والضجيج والصخب والحلم والأمل والأمنية فإنها على التوالي كانت ضمن مفردات هذه المجموعة لتكثف حضور معجم الموت في هذا المسار ولتتم الصورة التي بدأتها المفردات السابقة ولتمسح الوجود الإنساني الجسدي الروحي بقيمة دلالية إضافية وصفاً لواقع أولاً وحتى يكون التحول التالي باتجاه العدم أكثر حدة وتأثيراً إذ التحول من حالة الحضور الجسدي الروحي النابض بالحياة من مشاعر وأحاسيس وصوت وضجيج وصخب وحلم وأمل وأمنية إلى النقيض تماماً سيكون أعمق دلالة وأبلغ معنى مما لو كان وجوداً جسدياً وروحياً فقط. تحضر هذه المفردات ثمانمائة وأربع عشرة مرة منها أربعمائة وتسعة وأربعون اسماً وثلاثمائة وخمسة وستون فعلاً.

المجموعة الثالثة والأخيرة ضمن المسار التصويري الثاني (العدم) هي مجموعة المفردات التي تمثل التحول من حالة الوجود الإنساني الناجز والمتحقق في المجموعة السابقة إلى حالة العدم النهائي والتام، وفيه تحضر مفردات العدم ومرادفاته ولوازمه الفناء والتلف والتعفن والهمود والزوال والذوبان والتلاشي واللاشيء حيث وردت هذه المفردات مائتين وتسع وعشرين مرة منها مائة وسبعة وثلاثون اسماً واثنان

١- المصدر السابق، ص ٧٩.

٢- المصدر السابق.

٣- المصدر السابق، ٩٢.

٤- المصدر السابق، ١٦٣.

٥- المصدر السابق، ٢٧٣.

وتسعون فعلاً. وبغرض تأصيل العدم وتجذير دلالاته المتعلقة بالموت تنتهي هذه المجموعة المعجمية والمسار التصويري كله بمفردات تحيل إلى عملية الدفن التي تعني طريقة التخلص من أبدان الأموات؛ ما يسبقها وهي وما يليها. فتحضر مفردة الحفر التي تحيل إلى عملية تجهيز الأرض لوضع الميت تسع وثلاثين مرة منها ثلاثون مرة أسماء، وتحضر مفردة الدفن ذاتها ثمانين عشرة مرة منها اثنا عشر فعلاً، أما موضوع الدفن وهي الجثث فتظهر معجمياً اثنتي عشرة مرة كلها أسماء. بعد ذلك تحضر المفردات التي تعني حالة الجثث بعد عملية الدفن مثل الرفات والجماجم والعظام؛ حيث وردت هذه المفردات سبع وأربعين مرة كلها أسماء.

المسار الثالث في سياق مسارات تشكيل (هاجس الموت) التصويري هو مسار تصوير الموت بطريقة مباشرة وكأن المسارين الأولين كانا تمهيداً له، وفيه تحضر صورة الموت بالنسبة إلى فيروز بسمات بالغة السلبية تُحيل في مجملها إلى الاعتراض وعدم الرضا والقبول؛ إذ هو مقترن بالانتزاع والوحشية والفضاعة والجحيم والعتمة والألم والبكاء والحزن والعذاب والقشعريرة والرّهبة والخوف وغيرها من المفردات الدالة على حالة فيروز مع حقيقة الموت الذي يهجس به على الدوام. بذات الطريقة يمكن التعامل مع هذا المسار بتفتيته إلى مجموعات معجمية تسوق كلها إلى دلالة واحدة هي دلالة الموت سواء به بوصفه ملفوظاً ظاهراً أم بمتعلقاته ولوازمه كالكفن والنعش والتشييع أم بتوصيف فعله أم بتوصيف ما يترتب على فعله من آثار خاصة على المستوى النفسي.

يقول فيروز عن الموت بكافة مفردات مساره وذلك على سبيل المثال لأن المقام لا يتسع "انتزعه الموت من الأرض"^١، "كم هي أليمة هذه الفاجعة عندما ينتظر الإنسان الموت"^٢، "تخيلت الموت"^٣، "الموت يبكي، ويحزن، ويعذب"^٤، "انتابتك قشعريرة وأنت تقترب من معشر الأموات"^٥، "الموت.. قلت والقشعريرة تمد لساناً رهيباً تحت جلدك"^٦، "لا يحس بشيء اسمه الموت.. الموت.. الموت"^٧، مردداً كلمة كلمة الموت وأنت تضع يدك على صدرك"^٨، "الموت هو المخلب الذي ينغرس في الأجساد"^٩، "أمي التي

١- المصدر السابق، ص ٩.

٢- المصدر السابق، ص ١٦.

٣- المصدر السابق، ص ٩٢.

٤- المصدر السابق.

٥- المصدر السابق، ص ١٥٦.

٦- المصدر السابق، ص ١٥٧.

٧- المصدر السابق، ص ١٥٨.

٨- المصدر السابق.

٩- المصدر السابق، ص ١٦٣.

التي وافاها الأجل"^١، "تلج قبرًا كبيرًا"^٢، "ذهب الخائفون، لكن الخوف لم يفن"^٣، "تغوص في جحيم الخوف"^٤، "أنا خائف"^٥.

يتكون هذا المسار من ثلاث وثمانين مفردة مكررة ألفين وخمسمائة وثلاث وسبعين مرة، المجموعة المعجمية الأولى من مجاميع تلك المفردات هي تلك الدالة على الموت مباشرة به أو بمرادفاته كالهلاك والنفوق والوفاة والأجل أو بمتعلقاته ولوازمه كالكفن والجنائز والجثمان والنعش والتشييع والقبر؛ حيث وردت هذه المفردات إجمالاً مائتين وإحدى وثلاثين مرة منها مائة وواحد وستون اسمًا وسبعون فعلًا. أما المجموعة المعجمية الثانية وهي المجموعة المتعلقة بطبيعة فعل الموت فنجد ثلاث مفردات دالة ولها حضور مهم على سطح الرواية هي الانتزاع والوحشية والفظاعة؛ حيث حضرت هذه المفردات مائة وخمس عشرة مرة منها أربع وثمانون اسمًا. هذا الفعل الموصوف في الرواية بالوحشية الفظاعة يعني انتزاع أرواح البشر وإنهاء حياتهم وإرغامهم على الذهاب والترك والغياب والرحيل والسفر والفرار والمغادرة بقانون معتم غير واضح ما يستلزم تحوّل الحياة لمن يتربقّب هذا المصير مظلمة تشبه الجحيم تقشعرّ فيها الأبدان رهبةً وخوفًا وتبكي الأرواح حزنًا وألما وهي المفردات التي تمثل مع غيرها المجموعة المعجمية الثالثة المتعلقة بالآثار المترتبة على فعل الموت؛ أول هذه الآثار فرض حالة الانتهاء سواء للأموات الذين انتهت حياتهم وعلاقتهم بالدنيا أم للأحياء الذين انتهت علاقتهم بالأموات من جهة ويترقبون نهايتهم من جهة أخرى، وقد تجلّى هذا الأثر من خلال حزمة مفردات تسوق إلى ذات المعنى كالنهاية والذهاب والترك والغياب والرحيل والسفر والفرار والمغادرة والفقد وذلك حين وردت هذه المفردات أربعمائة واثنين وثمانين مرة منها ثلاثمائة وأحد عشر فعلًا ومائة وواحد وسبعون اسمًا. ثاني الآثار هو الخوف الذي يتكثف من خلال حزمة مفردات ثرية ومتنوعة تحيل إلى جملة الآثار النفسية التي يخلفها ترحيل وتغييب الناس وإنهاء وجودهم بواسطة الموت، وقد أشار فرويد إلى أنواع ثلاثة للخوف هي الخوف والرعب والهلع؛ فالخوف من خطر سيأتي، والرعب من خطر مواجهه، والهلع من خطر محيق^٦؛ والمشاعر الإنسانية تجاه الموت مشاعر عميقة ضاربة في الوجدان والشعور بحيث تجمع الأنواع الثلاثة على الأقل ناهيك عن بقية ضروب الخوف؛ فهي خوف من خطر الموت الآتي لا محالة، ورعب من الموت الذي يواجهه الإنسان في كل حين، وهلع من الموت المحيق الموشك على الحدوث باستمرار. تنوعت مفردات الخوف بين الخوف والرعب والرغبة والفرع والهيبة والخشية والوجل والذعر والهلع والرعدة والرجفة والقشعريرة

١- المصدر السابق، ص ٩.

٢- المصدر السابق، ص ١٤.

٣- المصدر السابق، ص ٢٣٨.

٤- المصدر السابق، ص ٢٧٣.

٥- المصدر السابق، ص ٣٣٣.

٦- انظر: سمير عبده، مشكلات الإنسان في التحليل النفسي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م، ص ٦٩. وانظر: جان لابلاننش، جان برتراند بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، ترجمة: مصطفى حجازي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١١م، ص ٤٤٤.

إذ حضرت هذه المفردات ستمائة وسبع عشرة مرة منها أربعمائة وسبعة وعشرون اسمًا ومائة وتسعون فعلًا.

الأثر الثالث والأخير في سياق الآثار المترتبة على فعل الموت هو أثر الشقاء حين يعيش الإنسان شقيًا لا ينفك عن التفكير في مصير الراحلين الذي يمثل في جوهره تفكيرًا في المصير الذاتي، وقد تنوعت المفردات الدالة على هذا الأثر تنوعًا لافتًا مراوحة بين حزمة مفردات توزعت على البؤس والحسرة والمرارة والأسى واللوعة والفجيعة والجرح والعذاب والألم والوجع، وثانية تحيل إلى القلق والحيرة والضياغ والاستلاب والشتات والهيام والتهيه والتشرد، وثالثة تكشف الحزن والكآبة والهم والتعاسة، ورابعة تصف البكاء والعيول والنواح والصراخ والنحيب والأنين والنشيج والدموع، وخامسة تستحضر حالة الوحدة والعزلة والغربة، ما يؤدي إلى حالة إظلام قاتمة تجذر أثر الشقاء وتوصله بمزاوجة معجمية بين مفردات ذات دلالة زمنية نحو المساء والليل، وأخرى تفصل في مراحل الإظلام نحو الظلام والغسق والعتمة، وأخرى تصف درجات السواد كالسواد والحلكة والدكنة والقتامة، وأخيرة تستدعي أشياء سوداء كالرماد والفحم. وقد وردت هذه المفردات ألف ومائة وثمان وعشرين مرة منها تسعمائة وتسعة وسبعون اسمًا ومائة وتسعة وأربعون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصوري (٢)	المسار التصوري	عدد مفرداته	تكرارها
محاولة التعرف على الموت	محاولة التعرف على الموت	١١٣	٥٠٦١

يفضي تشكيل صورة هاجس الموت بمساراته الثلاثة عطفًا على نمط شخصية فيروز المتسائلة إلى التشكيل التصوري الثاني وهو (محاولة التعرف على الموت)؛ أي البحث عن سرّه وتجريب الاقتراب منه، وفي مساره التصوري لا يتوقف فيروز عن محاولة فهم أمّ الدويس وفكّ مجاهيلها وألغازها وأسرارها التي هي في واقع الأمر محاولة رمزية لمقاربة حقيقة الموت. في هذا السياق يقول فيروز على سبيل المثال لا الحصر مستعملًا مفردات هذا المسار نحو الانشغال والإرادة والدراسة والاستقصاء والسر والبحث والعلم والمعرفة والكنه والحقيقة والمغامرة والمجهول والنقمة "يشغلني كثيرًا هذه الأيام موضوع الساحرة أم الدويس"^١، و"أريد أن أعمل دراسة عن القديسة أم داس.. أو أم الدويس"^٢، و"أريد أن أتقصي السر الأكبر.. أم داس"^٣، و"أتكون هذه هي أم داس التي أبحث عن تاريخها"^٤، و"فيروز يريد أن يجمع

١- أبو الريش، ص ٥٦.

٢- المصدر السابق، ص ٥٧.

٣- المصدر السابق، ص ٦٧.

٤- المصدر السابق، ص ٧٠.

معلومات عن أم الدويس، وهو مشغول بها كثيراً"١، و" فيروز جاء ليعرف من هي أم الدويس"٢، و" يا ترى من سيجلب لي أم الدويس؟"٣، و"أريد أن أعرف كنهها.. أريد أن أنقصى حقيقتها"٤، و"من هي أم الدويس؟"٥، و"أم الدويس التي أبحث عنها"٦، و"كانت قوة خفية تدفعني إلى أن أغامر، وأمارس هواية البحث عن المجهول"٧، "وكان بودي أن شخصاً دلني على حقيقة أم الدويس"٨، و"أنا خائف وناقم وباحث وباحث عن الحقيقة"٩.

تنوعت مفردات هذا التشكيل وانتشرت على سطح الرواية بما مجموعه مائة وثلاث عشرة مفردة مكررة خمسة آلاف وإحدى وستين مرة، وبتفتيت ذلك التكتل المفرداتي تتلخص لدينا أربع مجموعات معجمية تنتظمها دلالة محاولة التعرف على الموت سواء ما تعلق منها بالدوافع أم بالحالات أم بالأدوات أم بالأهداف والغايات؛ المجموعة الأولى مجموعة المفردات الدالة على دافع فيروز للمحاولة والبحث؛ الحزمة الأولى من هذه المفردات هي التي أحالت إلى مجموع المشاعر والمواقف التي رشت لدى فيروز عن تشكيل هاجس الموت وخلقت منه ذاتاً غاضبة وأهمها مفردات الغضب والحنق والاحتقان والنقمة والسخط والتذمر والامتعاض والتلمل والاحتجاج، حيث تكررت هذه المفردات مائة وخمسين مرة منها مائة وستة عشر اسماً وأربعة وثلاثون فعلاً. أما الحزمة الثانية فهي المفردات التي أحالت إلى جهل الإنسان بمصيره وعدم قدرته على مقاربة سره الغامض الخفي المستعصي، وأهمها مفردات المصير والسر والمجهول والاستعصاء والاختباء والخفاء والتواري والغموض والإبهام والنأي والبعد إذ وردت هذه المفردات خمسمائة وتسع وعشرين مرة منها ثلاثمائة وتسعة وثمانون اسماً ومائة وأربعون فعلاً.

المجموعة المعجمية الثانية تتعلق بالحالة التي تحول إليها فيروز حين قرر الانهماك بمحاولة التعرف على الموت إذ بهذا القرار أصبح شجاعاً رافضاً متحدياً متمرداً متوفراً على الإرادة والإصرار من جهة ومنشغلاً بسر الموت ومستفهماً متسائلاً عنه من جهة أخرى. بلغ مجموع تكرار مفردات حالة الشجاعة والرفض ستمائة وسبع وتسعين مرة جلها أفعال حيث وصل عدد الأفعال ستمائة وثلاثة والأسماء أربعة وتسعين، توزعت فيها على مفردات الشجاعة والجسارة والجرأة والمغامرة والمجازفة والتحدي والرفض والتباعد والإصرار والإرادة والمحاولة، في حين تكررت مفردات حالة الانشغال والتساؤل مائة وثلاث وسبعين مرة منها تسعة وثمانون فعلاً وأربعة وثمانون اسماً.

١- المصدر السابق، ص ٨٥.

٢- المصدر السابق، ص ٨٧.

٣- المصدر السابق، ص ١٦٨.

٤- المصدر السابق، ص ٢٢٤.

٥- المصدر السابق، ص ٢٥٦.

٦- المصدر السابق، ص ٢٧٦.

٧- المصدر السابق، ص ٢٨٠.

٨- المصدر السابق، ص ٣٠٦.

٩- المصدر السابق، ص ٣٣٣.

ولأن عملية المحاولة والبحث كانت في موضوع غامض كموضوع الموت كان لابد أن يتوفر الباحث على الأدوات الملائمة التي يرجى بها التوصل إلى حلول معقولة وهي الأدوات التي مثلت المجموعة المعجمية الثالثة حين وظفها فيروز بشكه وتوجسه، ثم ببحثه وتحريه وفحصه وتدقيقه، سواء أكان بحثه بحاسة النظر أم بالحركة والسعي والابتعاد عن الركون إلى الإجابات المتاحة، وكل ذلك كان يتم بواسطة عمليات عقلية كالتفكير والدراسة والقراءة والتفسير والتحليل والتأويل. حضر معجم الشك لدى فيروز بحضور مفردات الشك والريبة والظن والتوجس التي تكررت على سطح الرواية مائة وسبع وأربعين مرة منها تسعة وثمانون اسمًا وثمانية وخمسون فعلًا. وحضر معجم البحث لديه بحضور مفردات البحث والاستقصاء والتحري والفضول والفحص والتدقيق والتأمل والتفتيش والتبين التي تكررت ثلاثمائة وخمس عشرة مرة منها مائتان وستة وعشرون فعلًا وتسعة وثمانون اسمًا. أما أداة النظر والرؤية فقد وردت ستمائة وثمانين وأربعين مرة منها أربعمائة وسبعون فعلًا ومائة وثمان وسبعون اسمًا متوزعة على مفردات النظر والمشاهدة والرؤية والمعاناة والحملقة والتفرس والتقلي والبلحقة والتحديد والتحديق واللمح والرمق. ووردت أداة الحركة والسعي مائة وتسعين مرة منها تسعة وتسعون فعلًا وواحد وتسعون اسمًا موزعة على مفردات الحركة والمشي والسير والسعي والخطوات. بينما حضرت أداة العمليات العقلية التي اتسمت بها كل الأدوات السابقة من خلال مفردات العقل والتفكير والدراسة والقراءة والتفسير والتأويل والتحليل، مكررة ثلاثمائة وإحدى وتسعين مرة منها مائتين واثنان وأفعال ومائة وتسع وثمانون مرة أسماء.

وقد حضرت أهداف فيروز وغاياته على نحو تفصيلي من خلال المجموعة المعجمية الرابعة والأخيرة ضمن مجموعات معجم التشكيل التصويري (محاولة التعرف على الموت)؛ إذ عطفًا على عنوان التشكيل فإن فيروز فيه كان يطمح إلى مقارنة موضوع الموت عبر مراحل متتالية تبدأ بالاقتراب منه ثم الوصول إلى إجابات محددة توضح المغزى والمعنى تليها مرحلة الانتقال إلى الإيمان اليقيني الأكيد الصادق والحقيقي الواضح وإلى حالة معرفية واعية يدرك بها كنه الموت تمهيدًا للتحول إلى مرحلة متقدمة من التحرر والخلاص يكون فيها هادئًا مطمئنًا، وهي بالتأسيس على معجم التشكيل ما لم ولن تتوفر إلا بالحياة الخالدة الدائمة الأبدية. في هذا السياق وردت مفردات الاستطاعة والاقتراب والوصول ثلاثمائة وتسع عشرة مرة منها مائتان واثنان وخمسون فعلًا وسبعة وستون اسمًا، بينما حضرت مفردات الهدف والغاية والمغزى والنتيجة والجواب والمضمون والمحتوى والفحوى والكنه والمعنى والجدوى مائة وسبع وخمسين مرة منها مائة وخمسة عشر اسمًا واثنان وأربعون فعلًا. أما مفردات الإيمان والاعتقاد والافتناع واليقين والتأكيد والصدق والحقيقة والوضوح والكشف والإفصاح فقد وردت خمسمائة وخمس عشرة مرة منها ثلاثمائة وثمانية وثلاثون اسمًا ومائة وسبعة وسبعون فعلًا. فيما حضرت مفردات الوعي والمعرفة والعلم والفهم والدراسة والإدراك أربعمائة وثمانين وثلاثين مرة منها ثلاثمائة وخمسة أفعال ومائة وثلاثة وثلاثون اسمًا. وأخيرًا حضرت مفردات الانعتاق والتحرر والخلاص والسكينة والهدوء والطمأنينة والأمن والسلام والحياة والخلود والدوام والأبد ثلاثمائة واثنين وتسعين مرة منها ثلاثمائة وخمسة عشر اسمًا وسبعة وسبعون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيل التصويري (٣)	المسار التصويري	عدد مفرداته	تكرارها
الانكسار والهزيمة	الانكسار والهزيمة	٧٤	٢٠٨٠

التشكيل التصويري الثالث من تشكيلات معجم الموت في الرواية الإماراتية أم الدويس هو تشكيل (الانكسار والهزيمة)؛ انكسار فيروز وهزيمته في بحثه عن حقيقة الموت، وإن بدا المسار التصويري هنا للوهلة الأولى انتصارًا ونجاحًا لفيزوز في تحقيق إنجاز متعلق بالتعرف على الموت إلا أن الثمن النفسي المقدم للتوصل إلى مقارنة مقبولة لحقيقة الموت يحولها إلى خسارة ناجزة. في هذا التشكيل يحضر معجم دال على حالة الانكسار والهزيمة سواء بمعناها المباشر أم حين يتحلل فيروز من شخصيته القديمة المتحفظة ويرتمي باسم نبهان في أحضان النساء بوصفه الارتواء الحل المتأسس على مبدأ اللذة. ترد مفردات هذا التشكيل خاصة في ختام مسار فيروز ومنها اللذة والذروة والمرأة والأنثى مثل مقولاته "هل سأظل أبحث عن أم الدويس؟"، و"نبهان ينتصب، ويتلاشى فيروز"، و"مات فيروز"، و"أنا نبهان.. نبهان الذي فتك بفيزوز وانتصر"، و"انتكس فيروز المقبور"، و"فيزوز الذي كان انتهى إلى زوال"، و"أحرر من فيروز، فيروز مات"، و"تنتشي لذة ما، تجتاحك، تصل إلى الذروة"، و"لأول مرة تشم رائحة رائحة امرأة"، و"تقدم على الحياة، وتبحث عن أنثاك"، و"تطلب منها أن تتأديك بقوة يا نبهان، اسحقني.. تتأدي وأنت تسحق، تشعر بأنك تبديد مع جسدها المحنون".

تنوعت مفردات هذا التشكيل وانتشرت على سطح الرواية بما مجموعه أربع وسبعون مفردة مكررة ألفين وثمانين مرة، وبفتنيت ذلك التكتل المفرداتي تتلخص لدينا ثلاث مجموعات معجمية تنتظمها دلالة الانكسار والهزيمة أولاً ما أحال إلى الواقع الصعب والمستحيل، وثانياً ما ارتبط بحالة فيروز ما تعلق منها

- ١- المصدر السابق، ص ٣٠٩.
- ٢- المصدر السابق، ص ٣٣٨.
- ٣- المصدر السابق، ص ٣٣٩.
- ٤- المصدر السابق، ص ٣٤٤.
- ٥- المصدر السابق، ص ٣٥٠.
- ٦- المصدر السابق، ص ٣٥١.
- ٧- المصدر السابق، ص ٣٤١.
- ٨- المصدر السابق، ص ٣٣٨.
- ٩- المصدر السابق، ص ٣٤١.
- ١٠- المصدر السابق، ص ٣٤٤.
- ١١- المصدر السابق، ص ٣٤٧.

بالضعف والتعب والإجهاد، أم باليأس والقنوط، أم بالخنوع والانصياع والانكسار، أم بالهزيمة والعجز، وثالثًا ما كان هروبًا وفرارًا بالارتقاء بعيدًا عن مواجهة حقيقة الموت إلى ما يسمى مبدأ اللذة. المجموعة المعجمية الأولى عنت واقع فيروز خلال سعيه لمواجهة موضوع الموت وهو الواقع المتسم بالصعوبة والاستحالة بما فيه من وهم وزيف وكذب، ويتمثل معجم هذه المجموعة بمفردات الواقع والصعوبة والاستحالة والوهم والسراب والخرافة والزيف والخيال والكذب، مكررة على السطح الروائي ثلاثمائة وسبعين مرة منها ثلاثمائة وأحد عشر اسمًا وتسعة وخمسون فعلًا. أما حزمة المفردات الأولى من المجموعة المعجمية الثانية فهي مفردات ضعف فيروز وتعبه حيث تكررت مائة وثمانين وثلاثين مرة منها سبعة وثمانون اسمًا وواحد وخمسون فعلًا توزعت على مفردات التعب والإجهاد والمشقة والإنهاك والإرهاق والمعاناة والضعف. وكانت الحزمة الثانية مفردات يأس فيروز وقنوطه نحو اليأس والقنوط والإحباط التي تكررت ثلاث وخمسين مرة منها ثمانية وثلاثون اسمًا وخمس عشرة فعلًا. في حين تمثل خنوع فيروز وانكساره بمفردات الخنوع والإذعان والانصياع والاستسلام والانحناء والانكسار والخيبة والخذلان حيث تكررت مائة وإحدى وعشرين مرة منها سبعون اسمًا وواحد وخمسون فعلًا. الحزمة الرابعة من المفردات المرتبطة بحالة فيروز هي مفردات هزيمة فيروز وعجزه ممثلة بمفردات الانتكاس والانكفاء والتقهقر والهزيمة والخسارة والفشل والعجز إذ تكررت مائة وست مرات منها تسع وخمسون فعلًا وسبعة وأربعون اسمًا.

فشل فيروز يظهر في هروبه باعتناقه مبدأ اللذة ممثلًا لديه بالمرأة وهو ما يتجذر في معجم المجموعة الثالثة من مجموعات تشكيل (الانكسار والهزيمة) الثلاث؛ حيث يهرب ويفر بحضور مفردتي الهروب والفرار مائة وخمس مرات منها ثلاثة وستون فعلًا واثنان وأربعون اسمًا. ويكون هروبه إلى مبدأ اللذة بحضور مفردتي اللذة والمتعة أربع وستين مرة منها ستة وأربعون اسمًا وثمانية عشر فعلًا. ويبين موضوع اللذة بتكرار مفردات الأنثى والمرأة والفتاة والنساء والكواعب والأبكار خمسمائة وثمانين عشرة مرة كلها أسماء. بينما تتأتى اللذة باستخلاص أقصى الطاقات الجنسية بغنى مفرداتي لاقت حين ترد مفردات الجمال والحسن والحب والعشق والرغبة والشهوة والفحولة والشبق والانتصاب والجنس والمضاجعة واللعق واللحس والأحضان والقبلات والأعضاء والقضيب والبظر والفرج والردف والبطن والصدر والثدي والنهد والحلمة والساق والفخذ والشفة والنشوة والذروة بتكرار وصل ستمائة وخمس مرات منها أربعمائة وسبعة وسبعون اسمًا ومائة وثمانية وعشرون فعلًا.

أم الدويس: فيروز

التشكيلات التصويرية	عدد مفرداتها	تكرارها
٣	٣٣٣	١٢٢٩٢

تتلاحق التشكيلات التصويرية السابقة ويُفضي كلُّ منها إلى الذي يليه بطريقة منسجمة ومنطقية وفق الشكل التالي:

(فيروز) <==== (هاجس الموت)

(فيروز) <==== (محاولة التعرف الموت)

(فيروز) <==== (الانكسار والهزيمة)

وبتحليل هذه التشكيلات التصويرية تحليلًا سيميائيًا نخلص إلى أن شخصية (فيروز) تمثل (الذات) وترغب بموضوع (معرفة الموت) وبعد تحولات سردية متنوعة لا تتمكن الذات من تحقيق اتصالها بموضوع رغبتها حين تنكسر وتُهزم أمام غموض هذا الموضوع الفلسفي وتعقده.

برامج الموت السردية

تظهر أدوار الموت الغرضية التي اضطلعت بها شخصية فيروز (الذات) في رواية أم الدويس من خلال ملفوظات الحالة وملفوظات التحول كما في الجدول التالي:

الشخصية	ملفوظات الحالة	ملفوظات التحول	الدور الغرضي
فيروز	تقلقه فكرة الموت. خائف من الموت. متسائل عن حقيقة الموت.	عدم الاكتفاء والامتلاء المعرفي بالإجابات المعتادة لحقيقة الموت. لا يتوقف عند التساؤلات وإنما يسعى وفق خطوات عملية وبكافة الطرق والوسائل خلف حقيقة الموت. انكسار الذات وهزيمتها حين الوصول إلى يقين استحالة فهم الموت والتعرف على حقيقته.	البحث عن حقيقة الموت بوصفه قضية فلسفية معقدة لا تزال الإنسانية تقف حائرة أمامها، ثم الهزيمة والانكسار كأى ذات بشرية أخرى حين تسلك الطريق نفسه.

أما الشخصيات الروائية الأخرى (ممثلو العوامل) فإنها تقوم بأدوار غرضية ثانوية تساعد فيها فيروز (الذات) أو تحاول إعاقته والحيلولة دون تحقيقه موضوعه؛ فالصديق أبوسيف يؤدي دورًا مزدوجًا يراوح فيه بين المساعدة والإعاقة، فيما يحاول الشيخ ضاوي وحارس المقبرة مساعدته في فهم حقيقة الموت عند زيارته لهما.

البرنامج السردى الأول:

بالنظر إلى شبكة علاقات وتحولات التشكيل التصويري الأول-هاجس الموت نستطيع التعرف على برنامج السردى المتأسس على الأطوار الأربعة؛ التحريك ثم الكفاءة ثم الإنجاز ثم الجزء، والمرتبة ترتيبًا منطقيًا. في تشكيل هاجس الموت يُحرك فيروز باتجاه العمل على تحقيق موضوعه بعامل موت الأب والأم ثم كل مشاعر الوحشة والخوف وتساؤلات المصير؛ المصير الفردي ومصير الإنسان الذي يختطفه الموت كل لحظة. كان يمكن لفيروز التوقف عند تلك المشاعر وعدم تجاوزها كما يفعل الآخرون في معظم الأحيان، لكنها كانت محركًا له لأن يكتسب وعيًا عميقًا ومختلفًا بطبيعة الإشكالية وحجمها وكثافة حضورها، وهو الوعي الذي يمثل كفاءة هذه الشخصية وإنجازها في أن ما أهلها لأن تختتم برنامجها

السردى الأول بتلقي جزائها الذي تبدى بالقدرة على البحث والتنقيب في هذا الموضوع الشائك والمخيف والمتجاهل كأن لم يكن من قبل ملايين البشر. لقد أدى التحريك دوره في هذا البرنامج باكتساب الذات للكفاءة والإنجاز ليكون الجزاء التوفر على فرصة لا تتاح لأي أحد.

البرنامج السردى الثاني

يتكون برنامج الموت السردى الثاني بالأطوار المنطقية الأربعة ذاتها ومن خلال علاقات وتحولات التشكيل التصويرى الثانى-محاولة التعرف على الموت؛ حيث يمثل البرنامج السردى الأول بتفاصيله المتعلقة بحضور الموت بوصفه هاجسًا ملحًا لدى الذات-فيروز محررًا لها لأن تحاول التعرف على حقيقته وأسراره وخفائيه، وهو التحريك الذي يدفعه لتحقيق كفاءة معرفة الموت بالسعي الحثيث وبكافة السبل والوسائل والأدوات خلف كل ما يمكن أن يشكل مصدرًا لجلاء غموضه. خلال ذلك تظهر شخصية الصديق أبو سيف وشخصية حارس المقبرة وشخصية الشيخ ضاوي بوصف كل واحدة منها مساعدًا لفيروز لا يألو جهدًا في البحث عن المعرفة المتعلقة بالموت وتقديمها. لكن ذلك يذهب أدراج الرياح خاصة حين يتحول المساعد الصديق أبو سيف إلى معارض من خلال تحركه الملفت نحو تغيير موقف الذات-فيروز إلى الموت وتقديمه الدائم للنصائح التي ترى في الانغماس في الحياة والابتعاد عن التفكير والتساؤل حول هذا الموضوع حلًا ملائمًا ومنطقيًا. المعارض الأكبر الذي يؤدي دورًا مفصليًا وحاسمًا في هزيمة الذات وعدم تمكنها من تحقيق موضوعها هو غموض موضوع الموت واستعصاؤه واستغلاقه الدائم والتاريخي على الفهم والاستيعاب، لذا لم يكن فيروز بدعًا من البشر كلهم من تمرد منهم وبحث ومن استسلم منهم وقعد، ومن ثم لم تكن هزيمته المتحققة فيما بعد شاذة عن السياق الإنساني العام.

وعلى الرغم من سعي الذات بعد تحريكها بهاجس الموت إلى امتلاك الكفاءة اللازمة للتعامل مع غموضه وصرامته وحدته وحتميته إلا أنها لا تتمكن من ذلك سواء ما تعلق بجهداذهنى الفردى أو بزياراتها المتكررة للشيخ أبى ضاوي أو لحارس المقبرة أو فى حواراتها مع الصديق أبى سيف. عليه يبقى فراغ خانة الكفاءة ممهدًا لفراغ خانة الإنجاز ثم لفراغ خانة الجزاء فى هذا البرنامج بما يحيل دلاليًا إلى تعذر إكمال رحلة البحث وتوقفها مع التأكيد على شجاعة الذات بمجرد موقفها المبدئى المتسائل والباحث عن الحقيقة. إن اندفاع الذات نحو تحقيق موضوعها المتعلق بالتعرف على الموت بتحريك من هاجسه الذى يلزمها باستمرار ثم عدم قدرتها على تحقيق الكفاءة اللازمة لتحقيق الإنجاز لا يجعلها تصل إلى الطور الرابع من أطوار البرنامج السردى وهو الجزاء.

البرنامج السردى الثالث

بالتأسيس على التشكيل المعجمى الثالث (الهزيمة والانكسار) يتكون برنامج الموت السردى الثالث بأطواره الأربعة؛ تحريك كفاءة إنجاز فجزاء، ذلك بتكثف البرنامجين السرديين الأولين بوصفهما محررًا للذات- فيروز يدفع بها نحو نهاية مغامرتها الفكرية الفلسفية التى كانت فيها أمام احتمالين؛ النجاح فى تحقيق موضوعها بمعرفة الموت أو الفشل فى تحقيقه بعدم التوفر على المعلومات والمعارف والحقائق المستهدفة، يتحقق الاحتمال الثانى ليستمر فراغ خانة الكفاءة ثم الإنجاز ويبقى جزاء الذات الهزيمة والفشل والانكسار والاستسلام بالانهماك بما يعرف على المستوى الفلسفى مبدأ اللذة وهو مبدأ فلسفى

مادي أخذ على عاتقه مواجهة المخاوف الإنسانية من فكرة الموت، حين نادى "بضرورة التأقلم والتحرر تمامًا من الخوف الناتج عنه وتأكيد فناء النفس وانعدامها الشامل"^١، حيث يتألف العالم بالنسبة لأبيقور - صاحب المبدأ- من ذرات غير مرئية وخالدة تختلف في الحجم والوزن والشكل، وثمة ذرات خاصة مستديرة ونارية توجد في الصدر وتشكل النفس، والشيء المهم هو أن النفس هي نتاج تلاقع عرضي بين الذرات وأنها تتكون مع الجسد وتفنئ بفنائها، وهذه القابلية للفناء تجعل من جميع المخاوف الدائرة حول معاناة النفس وعذابها بعد الموت أمورًا لا أساس لها^٢، لذلك "انصرف جهد أبيقور لتخفيف حدة الموت ومحاولة تحقيق السلام العقلي، فالإنسان يمكنه أن ينتزع من الحياة الحد الأقصى للذة"^٣.

وهو المبدأ الذي لا تكتفي شخصية أبي سيف صديق فيروز باعتناقه وممارسته بالاستغراق باللذة بعيدًا عن التفكير في الموت، وإنما بمحاولة التأثير على نهج الذات-فيروز المتسائل بحثّه ونصحه بأن يعيش حياته بواقعية إلى أن تلقى نصائحه صداها بتعرفه على أول أنثى في حياته بوصفها رمزًا للذة. من الناحية العلمية، لم يستطع أحد قديمًا وحديثًا فهم طبيعة الروح في المقام الأول فضلًا عن ادعاء فهم مصيرها فناءً أو خلودًا، لذلك يمكن وصف اعتناق فيروز هذا المبدأ في نهاية صراعه وبحثّه عن الحقيقة بأنه مجرد حلقة في سلسلة الهزائم الإنسانية الناجزة؛ إذ لا يمكن مثلًا معالجة مرض ما بالانشغال عنه وتجاهله، كما أن عدم التفكير في الحائط المقابل لا يعني انتفاء وجوده، وما مبدأ اللذة إلا انشغال عن جوهر المشكلة وتجاهل لها، وفي ذلك تسليم بالعجز وعدم القدرة على المواجهة. تنغمس الذات-فيروز في اللذة حتى ترى في سياق صراعها الداخلي بين الشك واليقين جبال الظن تتضاءل وتنتعري وتذوب وتتناهى وتنزل عن كبرياتها فتعتليها وتدوس على صخورها بيقين، وهو يقين شكلي هش لا يعالج الإشكالية ويتعامل معها وإنما يهرب منها ويتفادى مواجهتها بما يمثل فشلًا حقيقيًا للذات وعدم قدرتها على تحقيق موضوعها، ولذلك يتم التخلص من شخصية فيروز الشاكة والقلقة والخائفة وتعوض نفسيًا ببعث شخصية جديدة هي شخصية نبهان الموقنة بمبدأ اللذة أسلوبًا للتخلص من هواجس الموت لا مواجهتها.

بنية الموت العميقة

من خلال دراسة الأدوار الغرضية التي اضطلعت بها شخصية فيروز في رواية أم الدويس وهي شخصيتها الرئيسية، وتحليل تمظهرها البرامي السردية بعلاقاته وتحولاته، يمكن تحديد بنية الموت العملية فيها على النحو التالي:

-
- ١- أمل مبروك، فلسفة الموت، بيروت، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١م، ص ٧٠.
 - ٢- انظر: جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، ط ٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠م، ص ٦٥.
 - ٣- مبروك، ص ٧٣.

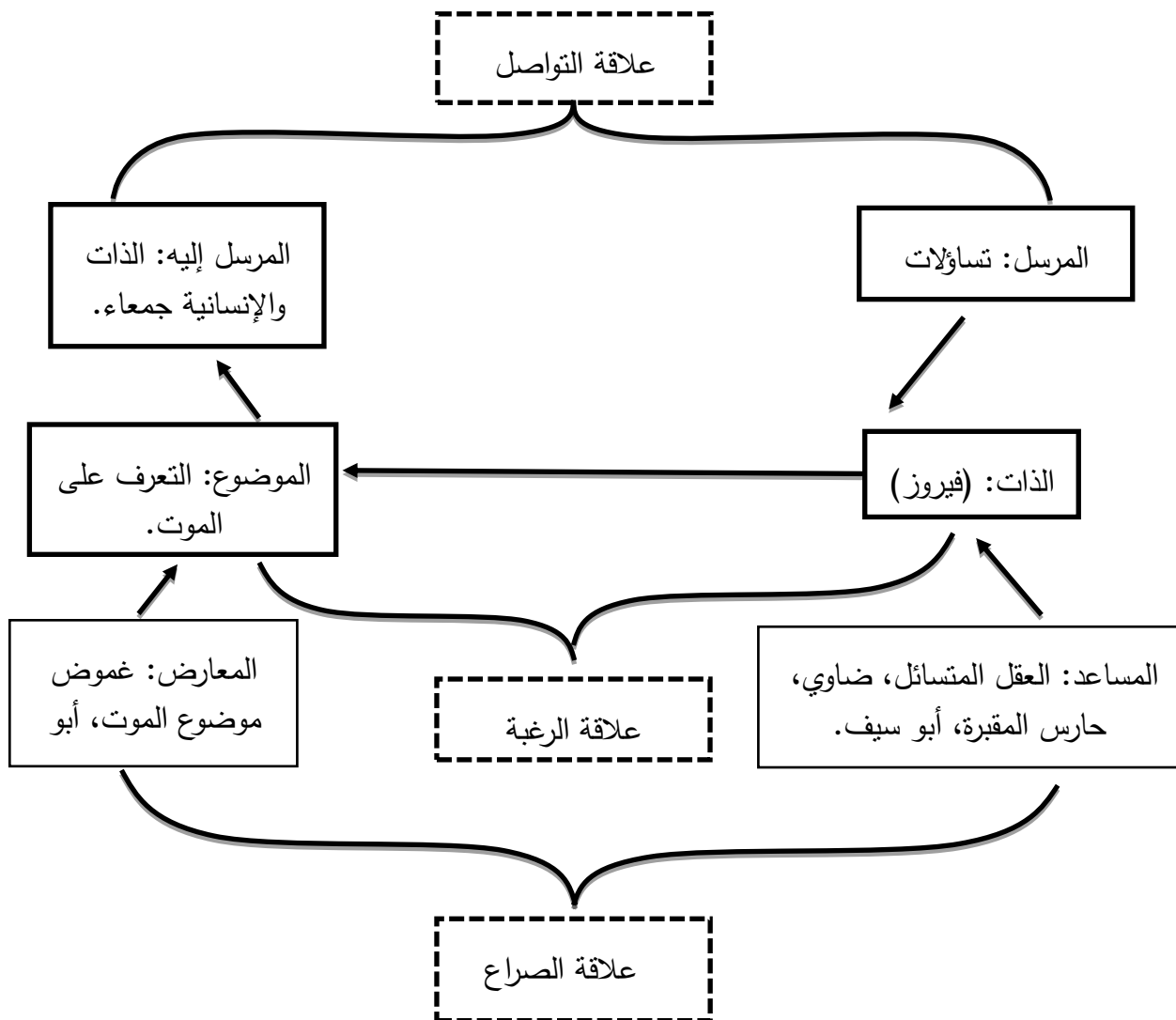
بنية الموت العاملة في رواية أم الدويس: فيروز

علاقة الرغبة		علاقة التواصل		علاقة الصراع	
الذات	الموضوع	المرسل	المرسل إليه	المساعد	المعارض
(فيروز)	معرفة حقيقة الموت.	الخوف. القلق. الاغتراب. الوحشة. تساؤلات المصير.	الذات الفردية. الإنسانية جمعاء.	العقل المتسائل. الشيخ ضاوي. حارس المقبرة. الصديق أبوسيف.	غموض موضوع الموت واستغلاقه واستحالة فهم حقيقته. الصديق أبوسيف.

عطفًا على الأدوار العاملة في الجدول السابق نجد أن الذات المتمثلة في شخصية فيروز وبعد أن يكون الموت بصرامته وحدة حضوره بالنسبة إليها هاجسًا ملحًا ومقلقًا، تنطلق في رحله تحقيق موضوعها؛ أي باكتشاف حقيقته وكنهه وطبيعته، مدفوعة بخوفها واغترابها ووحشتها والتساؤلات التي ما انفكت عن حصارها المعنوي؛ أي بأزمته الروحية الفردية وبهمها الإنساني الجماعي بوصف الموت القضية الأكثر استعصاء على الفلاسفة والمفكرين والبشر العاديين على حد سواء. في رحلتها هذه يقف الصديق أبو سيف معها حين يؤدي دورًا أساسيًا في تحصيل فرص لقاء الشخصيات التي يحتمل توفرها على الإجابة، كذلك الحال مع شخصية الشيخ ضاوي وشخصية حارس المقبرة اللتين انشغلت الذات معهما بالكثير من الحوارات الساعية إلى إيجاد مقارنة مقبولة للموت وإن لم تؤد إلى مكان. بهذه الأدوار استحقت الشخصيات الثلاث وصفها بالعوامل المساعدة.

وتؤدي شخصية الصديق أبي سيف دورًا مزدوجًا إذ إن كانت عاملاً مساعدًا للذات في سعيها لتحقيق موضوع رغبتها فإنها في بعض أطوارها خاصة حين تلح عليها باعتناق مبدأ اللذة بوصفه الطريقة الملائمة للتعامل مع قضية عصية على المقارنة والتفكيك كقضية الموت ثم تتجح في إقناعها تكون عاملاً معارضاً يسهم بشكل مباشر في إيقاف مغامرة الذات الفكرية الفلسفية وتحويلها إلى طريق الانكسار والانحسار والهزيمة وإن بدا خلاصًا وهو كذلك بالمعنى الهروبي. أما العامل الأبرز في سياق معارضة مسعى الذات لتحقيق حلمها بمعرفة الموت والحصول على مقارنة فكرية فلسفية مرضية فقد كانت حقيقة غموض الموت واستحالة فهمه وسبر أغواره وكشف مجاهيله، والموت بهذا المعنى كتلة مصمتة لا تعطي أي دلائل ولا تنشي بأي علامات، عطفًا على هذا كان الفشل قدر الذات في نهاية رحلة بحثها وإن لم نستطع تجاهل شجاعتها وثباتها وإصرارها على مدى صفحات الرواية وهو حظ لا يلقاه أي أحد.

ببنية الموت العاملة مثلما مرت يمكن الانتهاء إلى الصورة العامة للنموذج العالمي في رواية أم الدويس حسب غريماس، متمثلاً بالترسيمة السردية التالية:



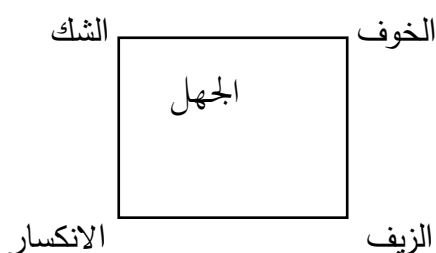
بتأمل مسار الذات (فيروز) يمكن ملاحظة ورصد الثنائيات المتواترة التي شكلت تمظهر الموت في رواية أم الدويس على النحو التالي:

الخوف	=====	الأمن
الشك	=====	اليقين
الزيف	=====	الحقيقة
الانكسار	=====	الانتصار

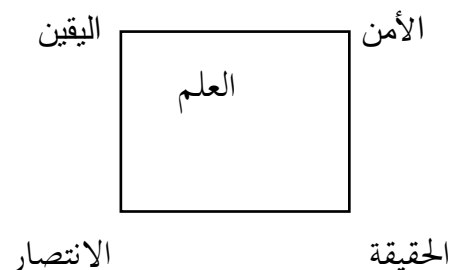
إذ سعي الذات للتعرف على الموت كان مبنياً على رغبتها بالتخلص من حالة الخوف والانتقال بالعلم إلى حالة الأمن. كذلك الحال في الثنائية الثانية؛ إذ الذات تؤذيها حالة الشك وعدم القدرة على رفع حجب

الغموض عن الموت ومن ثم فهي تندفع ببحثها في سره نحو اليقين. بينما كان واقع الذات خلال بحثها ومحاولتها التعرف على الموت مزيفاً وهي بسعيها تريد الحقيقة. أما ثنائية الانكسار والانتصار فإن الذات في رحلة بحثها وتنقيبها في سر الموت الغامض تراوح بين الانكسار والانكفاء حيناً، والاقتراب من لحظة الحسم العلمي والمعرفي حيناً آخر، إلى أن تنتهي الأمور إلى تأكيد حالة الانكسار الذي يعيد الذات إلى حالة الخوف والشك.

بناء على هذه الثنائيات الأربع يمكن الخلوص إلى ثنائية الموت العميقة في هذه الرواية، وهي ثنائية: الجهل === العلم، وذلك وفق الشكلين التاليين:



الجهل الذي تحقق في حالة الذات الأولية الخائفة والزائفة والدافعة والمحفزة على البحث، ثم تحقق حين سعت بشكها إلى الأمام، وأخيراً بانكسارها الذي أبقاها في دوائر الخوف والزيف والشك.

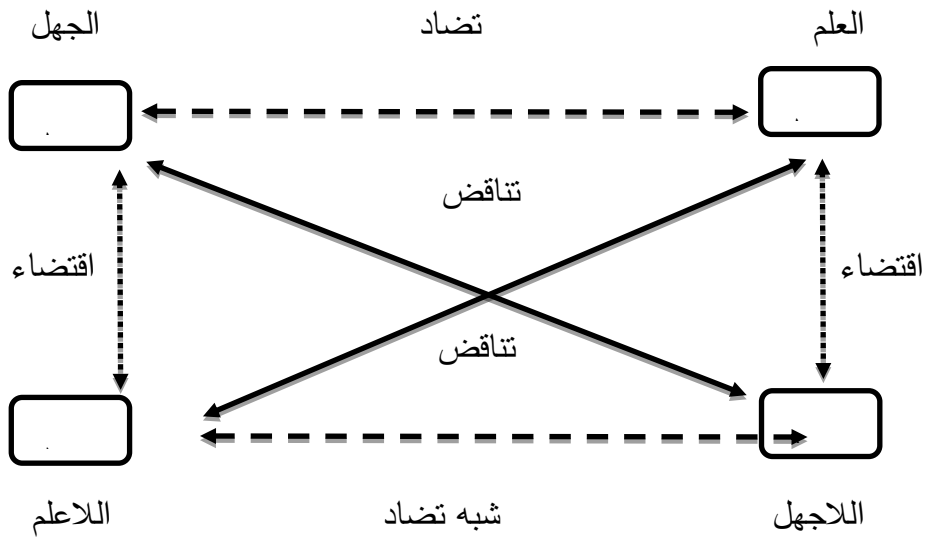


العلم التي يفترض أن يتحقق بأمن الذات حين تصل إلى الحقيقة واليقين، وهو الوصول الذي يمثل انتصارها في رحلة بحثها في سر الموت بوصفه ضماناً أمنها النفسي والروحي.

ولأن حالة الذات النهائية كانت العجز والانكفاء وعدم القدرة على التوصل إلى أي نتائج متعلقة ببحثها عن حقيقة الموت، فإن الجهل يكون مآلها المتحقق ومصيرها الدائم.

ويظهر من ثنائية الجهل والعلم، ثم من حالة الذات النهائية، أن حضور الموت بوصفه موضوع الذات وموطن رغبتها لم يكون سوى حضور رمزي للخلوص منه إلى التأكيد على قصور الإنسان العلمي المعرفي وعجزه مهما بلغت قدراته ومهاراته وعلومه ومعارفه عن الوصول إلى فتوحات علمية يمكن الركون إليها بوصفها الأخيرة والنهائية. يُضرب الإنسان في هذه الرواية بحقيقة الموت التي تذكره بعجزه وجهله، وتوصل في ذاته الانهزام القدري أمام العلم الكوني والمعرفة الريانية، وتتم في وجدانه فكرة أن جوهر الحياة ليس في الوصول إلى الحقائق وهو وصول مستحيل - وإنما بالسعي الدائب والدائم للوصول إليها.

على ذلك فالمرجع السيميائي الذي يتحكم في بنية الموت الدلالية حسب المسار المعجمي والسردية ينهض على ثنائية الجهل والعلم، وذلك وفق العلاقات المنطقية في الشكل التالي:



علاقة التضاد: الجهل والعلم

علاقة شبه التضاد: اللاجهل واللاعلم

علاقة التناقض: الجهل واللاجهل، والعلم واللاعلم

علاقة التضمن: الجهل واللاعلم، والعلم واللاجهل

البنية الدرامية في شعر نضال القاسم الرؤية والتشكيل

أ. د. فيصل صالح القصيري

رؤية في تداخل الأجناس الأدبية:

كشفت الكثير من الدراسات النقدية الحديثة عن عمق العلاقة بين الأجناس الأدبية على مستويات عديدة، أتاح لها فرصة التداخل فيما بينها لمزيد من تخصيص الرؤية ومضاعفة قيمة التشكيل الأدبي في كل جنس منها، فالأجناس الأدبية في أصل تكوينها هي نتاج فني من أشد الأصول غموضا والتباسا، وبمكنا القول إنه في هذا الضرب من التفاعلات الأجناسية بين الفنون حدث ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية محددة مثلت أقصى قضايا التشكيل^(١)، وضربت مثالا قويا في قيام الكثير من الفنون على قواعد تشكيلية مشتركة لا يمكن تنحيتها أو تغييبها أو إهمالها^(٢)، على الرغم من تباين كل جنس أدبي عن سواه بخصائص فنية خاصة، تحفظ له كيانه الأجناسي الخاص الذي يبقى داخل منظور أدبي يعرفه مجتمع القراءة.

ولعلّ علاقات التماثل والتجاذب بين الفنون لا تؤثر في القيم الفنية الخاصة بكل فن، إذ "بين كل خصيصة وسمة تميز كل جنس وآخر، هناك علاقة من التوتر والتأثير بالنظر إلى مجموع الأجناس الغنائية التي تجعل منها مجموعة ذات سمة فنية شديدة الثبات، إلا أن ما يميز الواحد عن الآخر ضمن هذه المجموعة الأخيرة إنما هو التوليف البنيوي المخصوص في كل حالة، وعلاقات التوتر والتأثير التي توجد ضمنها المركبات المكونة من القوى الفكرية والعناصر الفردية والأحاسيس"^(٣)، وهذا التوليف البنيوي هو ما يجعل لكل جنس خصوصيته التعبيرية والتشكيلية التي يعرف بها اصطلاحا ومفهوما.

لكن ما يحصل في داخل كل جنس أدبي بمرور الوقت هو التئام عناصر التشكيل وتفاعلها بما يشكل وحدة خصائصية واضحة المعالم، ف "قيمة أي أثر أدبي ينبغي أن ينظر إليه على أنها دلالة وقيمة تطويرية، وإن خصائص الجنس ذاته تتطور"^(٤)، حتى يبلغ هذا التطور حدا يبدو فيه وكأنه بعيد كل البعد عن خصائص الجنس الأدبي الآخر، غير أن قراءة أي نص أدبي بامعان ودراية وتفحص يكشف جديا عن طبيعة هذه العلاقة، حيث يتضح على نحو جليّ خصائص أجناسية من جنس آخر تسلت وفعلت فعلها، بما لا يؤثر على سلامة الجنس الأدبي المتأثر بالأجناس الأخرى في سياق التلاقح والتداخل والتفاعل.

١ - نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيكتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٥: ١٩.

٢ - الفنون الأدبية من الجنس إلى النوع، بلقاسم أحمد الصولي، مجلة الجيل، العدد ١٠، ٢٠٠٢، المغرب: ١٣٧.

٣ - نظرية الأجناس الأدبية: ٤٥.

٤ - التفاعل في الأجناس الأدبية، بسمة عروس، منشورات كلية الآداب والفنون، منوبة، تونس، ط١، ٢٠٠٧: ٤٤.

إنَّ العلاقة بين الشعر والدراما علاقة تاريخية قديمة قَدَمَ الفنين، فمنذ نشأة الدراما كان الشعر حليفها وأداتها، ومنذ نشأة الشعر كانت الدراما روحا خفية في باطنه، والرؤية التي تقود نحو درامية الشعر إنما تعكس القيمة العليا التي تتمتع بها شعريا، وقد لا يستطيع أي شاعر في العالم أن يتفادى تسرّب الروح الدرامية إلى شعره، وثمة طرق كثيرة يستخدمها الشاعر من أجل استثمار الطاقة الدرامية في عناصر التشكيل منها عندما يعرض الشاعر الشخصيات وهي تؤدّي أفعالها جميعا بشكل درامي وهذا هو ما يسمى بالشعر الدرامي^(١).

القصيدة العربية الحديثة أفادت كثيرا من طاقات التشكيل الدرامي على صعيد اللغة والصورة والمشهدية، وصار الشاعر العربي الحديث يلجأ من أجل تخصيص نصه الشعري إلى معطيات التشكيل الدرامي كي يضخّه برؤية جديدة متطورة^(٢)، فكل نصّ أدبي يتكون أساسا من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، وتُحاول الشعرية بوصفها نظاما تشكليا ينطوي على رؤية معينة فرز هذه الطبقات وتحديد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النصّ الواحد، من خلال نصوص متعددة وهذا ما يميزها أيضا عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي البحت من دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات^(٣)، التي لا يمكن أن تظهر إلا في سياق انتقال طبقة التفاعل من أرضية اللسانيات الوصفية إلى فضاء الشعرية التشكيلي، وهو يحتوي النصّ مزدانا بكل علاقاته واشتباكات مع الفنون الأدبية التي تجاوره.

عناصر التشكيل الدرامي الشعري:

العناصر الدرامية المعروفة ابتداء من الديكور (التزيين) ثمّ الصراع والحوار وغيرها من عناصر التشكيل تتردد في الشعر بطرق وسبل مختلفة، فمنها ما يتمظهر على نحو بارز وأصيل في تشكيل رؤبوي واضح المعالم، ومنها ما يظهر على شكل ملامح وإضاءات تثري الفاعلية الشعرية في القصيدة.

يتحوّل الديكور -الذي هو تقنية مسرحية معروفة أفادت منها الفنون الأخرى كثيرا ومنها الشعر- إلى أداة تواصلية بين الخطاب والمتلقي، فهو "يغطي مجالات أوسع تتخطى تصوير عالم الحدث إلى تحديد نوعية التلقي من خلال شكل العلاقة بين الصالة والخشبة"^(٤)، حاول الشعر توظيفه لبناء صلات جديدة مضافة مع مجتمع التلقي، على الرغم من فعالية الديكور المسرحية فإنها توصف بأنها "محصورة داخل فضاءات المسرح أكثر من الفضاء الشعري، والسبب هو اختلاف المسرح عن الشعر من حيث احتوائه على مساحة العرض بخلاف الشعر، ويستفيد النصّ الشعري من هذه الأسلوبية من خلال تنوع الزوايا

١ - قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥: ١٠٠.

٢ - درامية الشعر، نضال الوكيل، مجلة مدارات، العدد ٤، ٢٠٠٣، الجزائر: ٨٢.

٣ - قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، جميل نصيف التكريتي: ١٠٢.

٤ - المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وجنان قصاب، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٨: ٢١٧.

التي تظهر فيها المادة الديكورية^(١)، وبث شبكة من الدوال في مساحة العمل الشعري تبدو وكأنها موضوعة بشكل جانبي أو ثانوي، لكنها تقوم بهذه الوظيفة الديكورية التي تحيط الحدث الشعري بإشارات وعلامات تغني المشهد الشعري.

أما عنصر الصراع فإنه يؤدي دوراً أبرز في الدراما والشعر وبقية الفنون الأدبية الأخرى على درجات مختلفة، فحين يكون الصراع في جوهره قائم على إنتاج حالة "فعل وتوتر"^(٢) تنقل فضاء النص من السكون إلى الحركة، فإنه بذلك يسهم عميقاً في تنوير الإمكانيات الفنية والجمالية في النص وتحرك ميكانزماته الداخلية كي تعمل بأعلى كفاءتها، والصراع في أبسط تجلياته المفهومية "هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث، وقد يكون هذا التصادم داخلياً في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر والبيئة"^(٣)، وقد سعى الشعر منذ نشأته نحو الاستفادة من طاقات الصراع الدرامية في تنمية بنيته الداخلية من خلال حساسية الفعل والصراع والحركة المثيرة^(٤)، التي تعمل على إطلاق الحراك الشعري وتنويره وحثه على مزيد من الفعل والإنتاج الدلالي والتصويري والإيقاعي.

إنّ الصراع على هذا النحو يمثل "العمود الفقري في البناء الدرامي، فدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث"^(٥)، وقد حاول الشعر توظيف إمكانيات الصراع من خلال فكرة ساكنة أو أكثر، أو من خلال الشخص وبيئته، أو بين الشخصية الواحدة ونفسها أيضاً، فتناقضات الشخصية مع نفسها والمفارقة الحادة بين واقعيتها ومثالياتها وفعاليتها الأخرى من العناصر الرئيسية في خلق الموقف الذي ينطوي على صراع^(٦)، ويساعد في نقل الحدث الشعري من الكمون إلى الحركة والنشاط والفعل الخلاق في السبيل الوصول إلى فضاء الحوار بوصفه عنصراً مهماً في الدراما، من أجل إشاعة الحياة في النص، وتصعيد الحدث والفعل والمساهمة في نمو الفعل الدرامي بعامته في النص أيضاً، كما أنه يخلق إيقاعاً معيناً بوتيرة إما منخفضة أو عالية بحسب نوع الحوار^(٧) الذي وظفه الشعر أيضاً كطاقة درامية مضافة داخل بنية القصيدة.

١ - ملامح التشكيل التزييني في النص الشعري المعاصر، أنير محمد شهاب، رسالة دكتوراة، كلية الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٥: ٤٠.

٢ - موسوعة المصطلح النقدي، إيزابيل ديل، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١: ٩١.

٣ - معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٥٥.

٤ - المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢: ٩٨.

٥ - البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٧٧: ١١٢.

٦ - المسرح العربي ريادة وتأسيس، جميل التكريتي: ٤٥.

٧ - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١: ٤٢ - ٤٣.

الشاعر نضال القاسم أحد الشعراء المعاصرين يولي هذه القضية أهمية واضحة في تجربته الشعرية من خلال خمس مجموعات شعرية صدرت بين عامي ٢٠٠٣ و ٢٠١٢، عبرت بأشكال مختلفة عن طبيعة التداخل الأجناسي بين الشعر والدراما، ففي قصيدته ((قمرٌ وحناءٌ ونجمة)) تظهر العلامات الديكورية منذ عتبة عنوان القصيدة وهي تتكون من ثلاث وحدات ديكورية (قمر/حناء/نجمة)، وثمة علاقة تزيينية فيما بينها جميعا؛ حيث يشكل (قمر) و (نجمة) زينة تجلّ فضاء الليل، مثلما تجلّ الحناء شعر المرأة وجسدها، ومن ثم تأتي كل دوال القصيدة ذات طبيعة ديكورية على هذا النحو:

صباحٌ أخضرٌ

وموسيقى بعيدة

وردٌ على الطرقات

أغنيةٌ جديدة

قمرٌ على عينيك ،

قيثارٌ

وحناءٌ

ونجمةٌ

يا أنتِ، يا أحلى النساءِ

يا امرأةً وغيمةً

يا أنتِ يا كحلاً بأجفان الورودِ

يا وطنًا

وموالاً

وبسمة^(١).

فلو فحصنا المتن الشعري للقصيدة سنجد أن شبكة الدوال تتوزع على مسرح النص توزيعاً ديكوريا يؤدي فيه كل دال قيمة دلالية معينة، فجوهر الصورة الشعرية ومحورها هو المخاطبة الأنثى وقد نوديت من الأنا الشاعرة بـ (يا أنتِ ، يا أحلى النساءِ)، في تأكيد للضمير المخاطب (أنت) والوصف المميز العابر للنوع (أحلى النساءِ)، هو ما يمكن وصفه بمسرح القصيدة، وبعدها تنتشر الدوال الديكورية في توزيع هندسي رشيق من أجل الاحتفاء بالمخاطبة الأنثى ودعم حضورها (صباحٌ أخضرٌ/موسيقى بعيدة/وردٌ على الطرقات/أغنيةٌ جديدة/قمرٌ على عينيك/قيثارٌ/حناءٌ/نجمةٌ)، ومن ثم تتفعل البنية الدرامية

١ - الكتابة على الماء والطين، نضال القاسم، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢: ١٦ - ١٧.

في القصيدة من خلال إعادة تكرار النداء بصيغ وأشكال مختلفة تضاعف من قوة حضور المرأة الحبيبة في مسرح الصورة الشعرية (يا امرأة وغيمة/يا أنت يا كحلاً بأجفان الورود)، إذ يفيد الشاعر من المفردات الديكورية لتوسيع حضور المرأة المخاطبة في فضاء القصيدة، وتنتهي دراما القصيدة بمفردات ديكورية تكمل حلقات التشكيل الديكورية (وطنًا/موالاً/بسمه)، فثمة وعي تشكيلي شعري درامي يحيط بحركة القصيدة وتمثلاتها على مسرح الفضاء الشعري.

تكتظ قصيدة "قلبي عالق في الفخ"^(١) بشبكة هائلة من الصور الصغيرة التي تعمل في فضاء الحدث الشعري الدرامي بوصفها وحدات ديكورية، تنتشر على مسرح القصيدة من أجل مضاعفة القيمة الدرامية على مستوى تلقي الشكل والصورة، فتبدأ القصيدة ببث وحداتها الصورية الديكورية منذ بدايتها بما هيا لها تشكيلا شعريا أشبه بالمسرح:

رائقٌ هذا الصباح تملأه الأغاني،

وريحٌ طيبة

تنسلُّ من مدن الجنوب المتعبة

أفقٌ تلكأ واستوى

جنوبيُّ الهوى

ونوافذٌ صدت

حوانيتُ

صوتٌ نازفٌ كالجرح

برقٌ يلمعُ

إيقاعٌ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأ

وأرصفتُ بلا إيقاع في ألقى الضحى

شجرٌ تبعثر في المكان من أقصى الوريد إلى الوريد

بلبلٌ ضحوك

أزهارٌ

غيومٌ

قطاةٌ على منحدر

ضاقت بها الطُرقُ

ويمكن رصد هذه الحلقات الديكورية التي جاءت على شكل صورة قصيرة أشبه باللقطات على هذا النحو (رائقُ هذا الصباح تملأهُ الأغاني/ريحٌ طيبة تنسلُّ من مدن الجنوب المتعبة/أفقٌ تلكأ واستوى جنوبيُّ الهوى/ نوافذٌ صدئت/حوانيتُ/صوتٌ نازفٌ كالجرح/برقٌ يلمعُ/إيقاعٌ أغنيةٌ يذوبُ ويهدأُ/أرصفةٌ بلا إيقاع في ألقى الضحى/شجرٌ تبعثر في المكان من أقصى الوريدِ إلى الوريد/بلبلٌ ضحوك/أزهارٌ /غيومٌ/قطاةٌ على منحدرٍ ضاقت بها الطُرقُ)، ولعل التمعن في كل وحدة ديكورية يتيح فرصة لإدراك قيمة التعدد الدلالي الدرامي في فضاء القصيدة.

ينتقل الحدث الشعري بعد هذه المقدمة الديكورية المحتشدة بصيغ وأشكال ورؤى وتمثلات وألوان وصور ودلالات مشبعة بالتنوع والتعدد، إلى التركيز على الشخصية الشعرية الأنثوية التي ألمح إليها عنوان القصيدة: (قلبي عالق في الفخ)، من خلال عبارة (هي ذي) ذات الصيغة الإشارية الدالة على مكان وجود الشخصية (الحبيبة) وزمانه:

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأغنيات كنجمةٍ حيرى بلون الطيف

ممزوجةً بالسحر والشذى والعطف

وقلبها ملوّغٌ حنون

ذهب الزمانُ السَّرمديّ بضوئها

هي ذي تطلُّ كنجمةٍ حيرى، في عينها عتبٌ

تسافرُ في دمي فينداح الندى مسترسلاً..عذباً

تلقي حصاةً في دمي... فأضطربُ

هي ذي تطلُّ ويشتعلُ المدى لهباً

هي ذي تطلُّ على غصون الروح كنيزكٍ مجهول

كالضوء تنسلُّ

تمشي على ظمأ الرمال، ينفث الفضاء

هي ذي تطلُّ ويرشحُ من أصابعها الندى والكهرمان

قمرٌ يضيءُ وشمسٌ تحرقُ

هي ذي تطلُّ على ضفاف الأرجوان وتشرقُ

ويرفُ فوق جبينها فرحٌ مضيء

ويرفُ فوق جبينها الفيروزُ والحبُّ

تتراوح الصور الشعرية الصغيرة الواصفة للشخصية بين صور تتعلق بوصف الخارج الشخصاني، وصور أخرى تصف الداخل الشخصاني، وصور ثالثة تصف صورة الشخصية الحبيبية في المجال الحلمي، وصور تمزج بين صورة الشخصية وصور الطبيعة المختلفة، صور تتوجه نحو وصف الملامح الجسدية، وأخرى تتوجه نحو وصف الملامح الروحية، صور متحركة للشخصية وأخرى ثابتة أو شبه ثابتة، ضمن صياغات شعرية مجازية واستعارية وتشبيهية لا تقف عند حدّ، وكلها تتحرك في مجال شعري درامي ليس بعيدا عن شخصية الأنا الشاعرة التي تحضر بقوة في نوع من التفاعل والتداخل الحميمي، من أجل الضغط على الدوال الشعرية كي تستجيب للرؤية التشكيلية التي تسير القصيدة باتجاهها في تعميق الصورة الشعرية الدرامية، إذ بعد هذا التحشيد الذي قد يبدو في بعض الأحيان وكأنه مبالغ فيه على نحو من الأنحاء، تتحرك الفاعلية الدرامية للقصيدة نحو فضاء حوارى افتراضى بين الذات الشاعرة ومحيط التلقي الذي تفترضه هذه الذات أيضا، حتى يتيح هذا للذات الشاعرة أن تستمر في مواصلة الفضاء الوصفى لشخصية الحبيبية:

لو قلتُ: - إن الشمس تشرقُ من أصابعها

وإن الماء يرشُّ من يديها الحلوتين ...

فصدقوني ...

هي ذي تطلُّ وارفة النشور يقذفها الصباح كسنبلة

عينانٍ تمطرُ تحت برقهما الغيومُ القاحلة

عينانٍ مدهشتان

وأنا تساورني القصيدة تطفح بابتهالات الشجن

على الرغم من أن هذه اللقطة الحوارية المفترضة تجعل الراوي الشعري الدرامي للحدث في موقف لا يمكن الاعتراض عليه في مواصلة الاحتفاء والتغني بما تتمتع به شخصية الحبيبية من صفات وخصائص نوعية لا مثيل لها، فإنها شخصية فريدة لا يمكن أن تكرر على نحو يضاعف من قيمتها الدرامية في مسرح القصيدة.

لكن مسرح القصيدة ما يلبث أن يعود نحو شخصية الذات الشاعرة بوصفها راويا شعريا دراميا كي يتواصل من جديد مع عتبة العنوان، فبعد أن تعب الراوي من تكثيف عدد كبير من الصور الشعرية المحتفية بشخصية الحبيبية، كان لا بد أن يهدأ ويتروى وينظر إلى حاله ليعرف أين أصبح في خضم هذه المعادلة الشعرية الدرامية المفتوحة على أفق لا ينتهي:

قلبي عالقٌ في الفخ

قلبي يخفقُ

ويردني وجع الهوى لشقاوتي ولدًا

يتقاسم الصبيان فرحتهم، فأنتحبُ

ضاعت بيوت طفولتي وتمزقت
أغصان أشجاري التي قد هدها التعب
ويردني وجع الهوى ولذا تبعثر في الجهات يخلق
ضاقت به الأيام والطرق
فأكاد أحترق
ما عاد عندي غير أغنية يأج سعارها حرقة
في القلب تلتصق
شوقي إليك يهزني
ويهزني الأرق
في البال أنت يا مجنونة القسمات
يا مواره بالخصب
يا مجبولة بدمي
شوقي إليك يهزني
في البال أنت
في البال يا طعم الحقيقة في فمي
إني إليك بلا حدود أنتمي
فضعي يدك على جبيني
وامسحي ألمي
ردي إليّ تحيتي وتبسمي

الخاتمة الشعرية للقصيدة أشبه بتدوين سيرة شخصية لشخصية الراوي الذاتي الشعري الدرامي (الأنا الشاعرة)، فهو يعرض لمراحل مهمة ومنتخبة من سيرته الذاتية كي يرويها بطريقة درامية شعرية تجعل من شخصيته وكأنها محور مقابل لشخصية الحبيبة، وتصبح جملة العنوان: (قلبي عالق بالفخ) جملة مشحونة بطاقة درامية، علاقة في ترتيب العلاقة بين الشخصيتين، والأنا الشاعرة حين تحاول رواية سيرتها الذاتية الشعرية على هذا النحو الدرامي، وتخطب الحبيبة الحاضرة الغائبة بأسلوب فيه الكثير من الصراعات الصغيرة على مستوى الذات والموضوع، إنما تحاول ذلك من أجل التعبير الحي عن مجمل الصورة الشعرية الدرامية التي تتخلق حولها شبكة الدوال، وتدفع بالحراك الشعري على مستوى عناصر التشكيل الدرامي نحو مرحلة النضج والسيروية والتمثل الظاهر للحدث.

التشكيل الدرامي والمشهدية الشعرية:

تعدّ مرحلة التشكيل الدرامي للنص الشعري أرفع أنواع المراحل لبلوغ العلاقة الوطيدة العالية المستوى بين الشعر والدراما، قصيدة الشاعر نضال القاسم المعنونة: (مرثية الفارس الأخير، برقية عاجلة إلى الشهيد عمر)^(١) هي قصيدة درامية في وضعها الشكلي وتشكيلها الشعري معا، فعلى صعيد الشكل الشعري نجد أن القصيدة مؤلفة من مجموعة مشاهد، كل مشهد يعبر عن حالة شعرية درامية محددة، فيأتي المشهد الأول بعنوان (العسكري) يخضع لآلية الوصف التي تقوم بها الذات الشاعرة بوصفها راويا دراميا للحدث:

المشهد الأول

(العسكري)

العسكري

بخوذته،

بالبريق المضيء على وجنتيه

ببسمته الفاترة

رابط الجأش، ينفث الدخان

يتهجّى البدايات

يلكز الأرض بالبندقية

وجهه ...

عابق بالخجل ، طاعن بالخراب .

البنية الوصفية التي يقوم عليها المشهد الأول تتحرك دراميا على مختلف الجوانب الخارجية والداخلية في شخصية (العسكري)، وعرض الشخصية على هذا النحو هي فعالية درامية لأن الشخصية تمثل عنصرا أصيلا في الحراك المسرحي، وهنا يسعى الشاعر إلى الإفادة من هذا العنصر الدرامي شديد الأهمية لإثراء الموقف الشعري الدرامي في المشهد، من خلال صورة (رابط الجأش) داخل درامية التشكيل الفعلي (ينفث/يتهجّى/يلكز) للوصول إلى تكبير الجزء الأهم في الصورة (وجه) موصوف بصفتين داخليتين متضادتين (عابق بالخجل/طاعن بالخراب)، حيث يختتم المشهد حراكه الوصفي الدقيق شعريا.

المشهد الثاني بعنوان (حوار) ويبدأ بوصف جديد للشخصية التي تمت الإشارة إليها في عنوان القصيدة وهي شخصية (الشهيد عمر):

١ - كلام الليل والنهار، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧: ٥٩ - ٧٠.

مترعٌ بالشجى والهموم

مترعٌ بالحياة

على وجنتيه تميمس الأمانى

يسير الهوينى

ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر

هنا صورة الشهيد عمر هي صورة الفلسطيني التقليدية من خلال شبكة من اللقطات الصورية على شكل عنقود من الصور (مترعٌ بالشجى والهموم/مترعٌ بالحياة/على وجنتيه تميمس الأمانى

يسير الهوينى)، لتكون اللقطة الأخيرة هي مركز الفعل الشعري الدرامي: (ثم يأتي من مكان بعيد يحمل المقلاع والحجر)، ومن ثم يتحوّل المشهد نحو حوار شعري درامي بين العسكري الذي وصّفه المشهد الأول والشهيد عمر بوصفه حواراً بين الشر والخير، بين الباطل والحق، بين الزيف والحقيقة:

العسكري (موجهًا كلامه للفتى عمر) : من أنت ؟

عمر (موجهًا كلامه للعسكري) :

أنا هبة الريح النديّة

أنا صرخةٌ حرّى أبيّة

أنا الحزن لكن، بقلبي أمل

أنا الليل لكن، بقلبي القمر

أنا الخبز والحجر والمعتقل

أنا الورد والقمح والريح

لن أستريح

إلى أن تعود الطيور لأعشاشها

عمر (موجهًا كلامه للعسكري الغاشم المحتل) :

من أنت ؟

العسكري (أنا، ولا جواب)

فشخصية الشهيد عمر تعرف من هي لأنها شخصية واضحة ومعروفة وذات قيمة ولها مرجعية أصيلة، تتكون من الحياة والطبيعة والكرامة والحق والعدل والتضحية والشهادة (أنا هبة الريح النديّة/أنا صرخةٌ حرّى أبيّة/أنا الحزن لكن، بقلبي أمل/أنا الليل لكن، بقلبي القمر/أنا الخبز والحجر والمعتقل/أنا الورد والقمح والريح)، من خلال تكرار حضور الـ (أنا) تعبيراً عن قوة الإرادة والعزيمة التي تنتهي بجملة (لن أستريح إلى أن تعود الطيور لأعشاشها)، حيث تتحقق النتائج المرجوة.

في حين تظهر الشخصية المضادة شخصية (العسكري) وهي لا تملك الحجة ولا تعرف نفسها ولا تستطيع أن تجيب على السؤال (عمر) (موجها كلامه للعسكري الغاشم المحتل): من أنت؟/

العسكري (أنا، ولا جواب)، ثمة صراع واضح بين شخصيتين متضادتين ترفع من وتيرة المشهد الدرامي الشعري في المشهد.

المشهد الثالث جاء بعنوان (اغتيال) وهو عنوان درامي يتضمن في داخله نوعا من الصراع والصدام في جوهر الحدث، وقد أعقب عتبة عنوان المشهد توصيف للحالة (شهيد في السابعة من عمره عند أول شارع المخيم)، ومن ثم يفتح المشهد عن دراما الحدث الشعري من خلال حضور عناصر التشكيل الشعري الدرامي ممثلا بالزمن والمكان والشخصية والحدث، في صياغة شعرية تزوج بين فضاء الشعر وفضاء الدراما:

صباحٌ أغر

ويدان من لوزٍ ومن عيهر

هذا الصباحُ ومن جديد

قد جاء يحملُ الخبر

عن فتى في السابعة يدعى عمر

وكان أجمل الفتيان في المخيم

لكنهم قتلوه

فالعسكري الغاشم المحتل والجبان

قد لطّخ الجدران بالدماء

قد أطلق النيران صوبه

لكنّه ، بجسمه النحيل بالمقلع والحجر

للخلف لم يدر عمر

وواجه الرصاص الحي والذخيرة

بصدره الطري بالمقلع والحجر

للخلف لم يدر عمر، للخلف لم يدر

وواجه الرصاص والدبابة، وواجه الخطر

وقال وهو ينزف الدماء

حجارة السجيل أقوى من نيرانكم

وقال وهو يحتضر

سأعود ثانيةً هنا

في الصباح، في المساء

سأعود عصفورًا هنا يداعب الشجر

سأعود ثانيةً هنا مطر.

المشهد متكامل من حيث قدرته على التعبير عن الصورة المثلى للحراك النضالي الثوري الذي عُرف به الإنسان الفلسطيني في (ثورة الحجارة)، التي أفضت مضاجع الصهاينة وأذاقتهم المرّ والهزيمة والذل والهوان وأكدت قوة الشعب الفلسطيني والشخصية الفلسطينية والمكان الفلسطيني والزمان الفلسطيني، وإذا بصور المشهد الشعري الدرامي نوعية البلاء الذي أبلاه الشهيد عمر وهو يدافع عن أحقيته في أرض فلسطين بقوة مستمدة من تاريخ نضال شعبه، فإن خاتمة المشهد تصعد من حساسيتها الدرامية كي تبلغ أعلى مراحلها حين تظهر علامة العودة المستمرة للشهيد مثل تموز وسيزيف الذي لا يسقط إلا كي يعود ثانية في عزيمة لا تلين: (وقال وهو يحتضر/سأعود ثانيةً هنا/في الصباح، في المساء/ سأعود عصفورًا هنا يداعب الشجر/سأعود ثانيةً هنا مطر)، بما يجعل من المشهد حلقة مشحونة بالطاقة الدرامية تغذي القصيدة بالفكر والرؤية والوجدان معا.

جاء المشهد الرابع من دراما القصيدة بوصفه مشهدا استعراضيا جانبيا يعمق الصورة ويوسّعها ضمن رؤية شعرية درامية خصبة، لذا عنونه الشاعر بـ (شاهد عيان) إيذانا بدخول شخصية جديدة إلى مسرح الحدث:

في الصباح مطير

أطلّ //

من الشارع الخلفي جاء

وكان يئنُّ أنينًا لجوجًا يدمدم

نقلته لفيء شجرة تنام قرب البحر

ونطت في خيالاتي الطفولة والأناس الذاهبون إلى القبور

ورغوة السفن التي مخرت عُبابَ البحر

وانثالت دماؤه

صرختُ، يا عمر

باع النخيل مسيلمة باع الطفولة والحمام

إني انتظرت أن يأتي صلاح الدين لم يأتِ

إنّي انتظرت أن يأتي السلام ...

هيهات أن يأتي السلام

إنّي انتظرت النصر وليتني لم أنتظر

النصر تصنعه الجباه العاليا، هذا شعائك يا عمر

النصر يبدأ بانتفاضة، النصر يبدأ بالحجر

إنّي انتظرتك يا عمر.

في هذا المشهد تظهر مجموعة متنوعة من القيم والعناصر الدرامية كالوصف والحوار الداخلي والخارجي، فضلاً عن دخول أنا الشاعر بهيئتها الغنائية المنتصرة لشخصية الشهيد عمر لكنها الحاملة لطاقة درامية تتفاعل مع الطاقة الشعرية الغنائية، وثمة تناصات مع مرجعيات تاريخية تحاول فيها دراما القصيدة استرجاع أيام العرب الزاهية وشخصياتها العظيمة، فضلاً عن الشخصيات الأخرى الخائنة من أجل صنع مزيد من الصراع.

وثمة صور لما صنعه شخصية عمر الشهيدة من انتصارات مادية ومعنوية، دلالية ورمزية، وما فكرة الانتظار في نهاية المشهد سوى إحالة على فكرة (انتظار غودو) الذي يأتي ولا يأتي، وكأن الراوي الشعري الدرامي قد فقد ثقته بالمستقبل حزناً على عمر وانتظاره غير المجدي من أجل بدء ثورة جديدة للحجارة تقلق المحتل وتفضّ مضجعه.

هكذا يحتشد المشهد الرابع بكل ما يمكن من عناصر تشكيل درامية ومرجعيات ورؤيات وتمثلات وقيم شعر درامية، حوّلت الفضاء الشعري في المشهد إلى حالة مشحونة بحساسية درامية ذات طبيعة ملحمية.

المشهد الخامس هو المشهد الأكثر درامية في سلسلة مشاهد القصيدة وجاء عنوانه (جنازة) تعبيراً عن صورة استشهاد عمر، حيث يستغرق المشهد الشعري الدرامي في وصف الحالة ومن خلالها استكمال وصف شخصية عمر، ومن ثم محاولة ربط الشخصية بالموقف الشعري الدرامي بلحظة الاستشهاد وقيمة هذه اللحظة، وتأثير الموقف وحرارته الإنسانية العالية يميل الشاعر إلى الجانب الوجداني العاطفي بآلياته الغنائية، التي تأتي أحياناً على حساب القيمة الشعرية الدرامية للمشهد:

هذا الصباح اليوم للفتى عمر

للفتى الذي لم يزل دمه قانيًا

كالسيل والأنهر

لمن عمدته الريح فجراً بغيم الصباح

فمنها توضع ، منها تطير

لطيف مضى

لمن خلّفته الحرب فحلاً

لمن أودعته الأرض سرّاً

لينمو وينمو

وفي الغد يزهر

لمن مضى لا يهاب الموت

يدنو

ويدنو

ثم يدنو إليه ويعبر

سيِّداً من جراح العمر أكبر.

فالمشهد فقد جزءاً من حساسيته الدرامية لصالح الغنائية العالية التي ذهب فيها الشاعر نحو التغني الحر بشخصية البطل المغوار الأصيل (الشهيد عمر)، بعد أن سارت المشاهد السابقة في فضاء تتفاعل فيه الدرامية مع الشعرية على نحو معقول، لكن هذا المشهد هو مشهد الحقيقة بالنسبة لموضوع القصيدة على نحو دفع الشاعر للتخلي عن ضخ مزيج من الزخم الدرامي في أنساق القصيدة، من أجل الانتصار لغنائية قصيدته في التعبير عن موقف وطني نضالي لا يحتمل التأجيل أو المساومة.

المشهد السادس من مشاهد القصيدة مشهد احتفالي وصفي جاء بعنوان (في وصف ما جرى) تعبيراً عن استظهار مسار آخر من مسارات الحدث الدرامي الشعري:

صبيّ نحو روح الأرض قد سبقا

وروح الطين روح الأزهر والحنون تحضنه

بها الأشداء والعبق

وفياً نحو روح الطين صاحبنا

مضى مرقاً

"فلسطينيون" صاح الليل والأطفال والموجات والغسق

وما احترقنا

حنوناً كان قلب الأرض، قلب البحر والموجات

قلب الريح والطرق

وفياً واجه الأعداء بالمقلع، أربهم

فلسطينيون صاح الليل والأطفال

صاح الكل مبتهجاً وموتلقاً.

وهيمنت اللغة الغنائية على هذا المشهد أيضاً من أجل مواصلة الاحتفال بقيمة الاستشهاد التي أنجزها الشهيد عمر، فضلاً عن تصوير فضاء الطفولة الفلسطينية الذي اقترن بصورة (المقلع) في قذف العدو الصهيوني المحتل بالحجارة، لكن الدفقات الدرامية في المشهد على صعيد حضور فكرة الصراع

وتمثل الشخصيات والزمن والمكان تبقى ظاهرة في المشهد، مع أن الهيمنة تبقى للحالة الغنائية التي تناسب الوضع الشعري للمشهد أكثر في سياق بناء رؤية تشكيلية تتوفر على تلاحم الغنائية والدرامية ضمن نسق مشترك.

أما المشهد السابع والأخير الموسوم (وداع) فهو مشهد الإقفال على نحو ما يوحي به عنوان المشهد، لذا جاء المشهد على شكل بيان شعري يحاول الانفتاح على كل الشهداء الذي ضحوا بدمائهم من أجل فلسطين، حيث تتجلى الرؤية التشكيلية الدرامية داخل فضاء المعنى الشعري العام الذي تفرزه فضاءات هذا المشهد:

الراحلون ... الراحلون

الراحلون نحبهم

الأحباء ...

على العهد مضوا

يرحلون الآن

موطنهم دعا

الراحلون نحبهم

سقطوا على درب الطويل

موطنهم دعا.

ويظهر معنى الرحيل في الدال الجمعي (الراحلون) وقد تكرر في المشهد أربع مرات بضغط درامي واضح، في طريق انتقال الحدث الشعري نحو محطة أخيرة تبدو على صعيد التشكيل الدرامي الشعري للحدث وكأنها إعلان موجّه للعالم أجمع، يحمل وعيدا لكل الأعداء في صياغة عنوانها (برقية عاجلة الى الشهيد عمر)، تبدأ بوصف جمال عمر الشهيد ورفض العزاء فيه لأنه لم يمت بل تحول إلى سلاح يرهب الأعداء:

يا أجمل الفتيان يا عمر

لن نقبل العزاء

سنرهب الأعداء بالسكّين ، بالبارود ، بالمقالع والحجر

نفجر المطاعم التي يرتادها العلوج والرعاع

نفجر الفنادق ، الخنادق ، الجسور ، والباصات والحانات

والحفر

وننزع الأمان من قلوبهم

ونزرع الخطر

نصعد النشيد في الشام، في العراق، في الحجاز

في الخليج والمحيط

لنقلع الغزاة من بلادنا

ليبرز القمر.

وهنا تكتمل صورة المشاهد مجتمعة في سياق واحد، كل مشهد قام بدور معين ومحدد على صعيد تشكيل البنية الشعرية الدرامية العامة للحدث الشعري، ثمة مزاجية واضحة بين التشكيل والمعنى في صياغة الأسلوب الكتابي في هذه القصيدة، وثمة مزاجية بين الغنائية والدرامية على نحو فرضته طبيعة الموضوع، وانعكس في مشاهد القصيدة من خلال حالات ومواقف ورؤيات وتمثلات وفعاليات متنوعة.

قصيدة الدراما التوقيعية:

تحفل تجربة الشاعر نضال القاسم بما يمكن أن نصطلح عليه (قصيدة الدراما التوقيعية) فهو يشحن قصائده التوقيعية بطاقة درامية واضحة، في محاولة تشكيلية ورؤيوية لصوغ القصيدة بأعلى درجة تركيز درامي تحفظ لهذه القصيدة زخمها العالي في التعبير والتشكيل والتصوير، ففي القصيدة الموسومة (غياب) يرسم الشاعر صورة شعرية درامية مكتنزة بعناصر التشكيل الشعري الدرامي من خلال حضور الحدث الشعري والزمن والمكان والشخصية:

بعد هذا الغياب الممل نعود

فلا شيء غير الردى والهلاك

وننهتف، لكننا

كاد حبل الوصال الذي بيننا

أن يذوب

من الاشتياق^(١).

إنّ البنية الشعرية الدرامية تقوم هنا من خلال حضور البؤرة الشعرية المتمثلة بحدث (الاشتياق)، والصراع المرافق له في جملة (كاد حبل الوصال الذي بيننا أن يذوب)، بفعل حالة (الغياب الممل) وهو يصنع (الردى والهلاك) على نحو يحرض الفعل الشعري لممارسة دوره الدرامي في ترتيب المعادلة الشعرية الدرامية، فيأتي فعل العودة أولاً (نعود) لإلغاء صورة الغياب وفرض صورة الحضور، ثم فعل الحركة الدرامية الأوسع (نهتف) بحساسيته الصوتية العالية.

١ - أرض مشاكسة، نضال القاسم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣: ١٧.

الحدث الشعري الدرامي مصحوبا بالزمن والمكان هو الأكثر حضورا في التشكيل الدرامي والرؤية الدرامية لدى الشاعر القاسم، ففي قصيدته (نوافذ) تتشكل البنية الدرامية الشعرية للقصيدة عبر سلسلة وحدات على شكل لقطات أو صور صغيرة:

خلف هذه النوافذ، بعض النوارس

يا أمنا

دثرينا بالأغاني

نحن مازلنا جياعا

دثرينا بالنشيد^(١).

اللقطة الأولى لقطة وصفية توجّه الأنظار نحو المكانية والحالية الدرامية في مسرح القصيدة (خلف هذه النوافذ، بعض النوارس)، واللقطة الثانية لقطة ندائية تتطوي على قدر من الرمزية الاستعارية التي تضاعف من قيمة حضور الفضاء الشعري الدرامي (يا أمنا دثرينا بالأغاني)، وتأتي اللقطة الثالثة من رحم اللقطة الثانية كي توسّع من حجم الحضور الصوتي (نحن مازلنا جياعا دثرينا بالنشيد)، ضمن تشكيل متكامل يحفظ حركة العناصر التشكيل داخل منظومة سرد - درامية واحدة.

في القصيدة التوقيعية المعنونة (خوف) يرسم الشاعر صورتين متوازيتين تتفاعلان دراميا من خلال حضور آلة الخوف بوصفها مثيرا شعريا دراميا:

الشاعر يقتله الخوف

وأمي

يقتلها خوفي^(٢)

الخوف هو المركز البؤري للفعالية الشعرية الدرامية، وثمة ثلاث شخصيات تتحرك في الفضاء الحركي الدرامي المحيط بالخوف هي شخصية الأنا الشاعرة، وشخصية الشاعر، وشخصية الأم، ويمكن معاينة الشخصيتين الأنا الشاعرة والشاعر على أنهما شخصية واحدة في قراءة تمزج بين الغائب (الشاعر) والحاضر الأنا الشاعرة (خوفي)، لكن فعل القتل هو الحدث الشعري الدرامي على مسرح القصيدة، وهو قتل معنوي يكون فيه الخوف مصدرا مركزيا من المصادر التي تقود نحو هذا الموت، فالدوال بمجملها تتفاعل على مستوى الدلالة وعلى مستوى تشكيل العناصر لتكون الرؤية الشعرية الفعلية التي تعمل عليها القصيدة في هذا الإطار.

١- أرض مشاكسة: ٢٢.

٢- أرض مشاكسة: ٤٦.

الشخصية بتنوعاتها وأشكالها المختلفة من أهم عناصر التشكيل الدرامي في القصيدة العربية الحديثة عموماً وقصيدة شاعرنا نضال القاسم على وجه الخصوص، إذ هي مركز تشكيلي درامي فاعل في المنظومة الشعرية الدرامية، ففي قصيدته (حارس الليل) تتشكل الشخصية من عتبة العنوان التي ترسم شخصية تتطوي على قدر من الرمزية والأسطورة، إذ من بوسعه حراسة الليل سوى (النهار) القادم إليه بقوة والذاهب عنه في الوقت نفسه، لكن هذه الشخصية المؤسرة الرمزية تختلط على نحو ما بشخصية الذات الشاعرة في تجلٍّ ما من تجلياتها:

سأَمْضِي وحيداً .. أشدَّ الرِّحال

إلى غير غاية !

وحيداً .. مشيت الخطى عنوةً

ومنذ ابتدأت .. رأيت النهاية!

فما صدَّقوني ..

وقد حاربوني ..

وألْقوا بدربي بذورَ النهاية

فما أوهنتي الدروبُ

لأنِّي بجرحي قصصت الحكاية

فقد علّمتني ..

خطايَ الزيف !

وقد لقنتني

جراحي البداية! (١)

الشخصية الأنوية الظاهرة في القصيدة وقد تمظهرت من خلال سلسلة أفعال وأسماء وصيغ لغوية تشير وتحيل عليها (سأَمْضِي/ وحيداً/ أشدَّ/ وحيداً/ مشيت/ ابتدأت/ رأيت/ ما صدَّقوني/ حاربوني/ بدربي/ أوهنتي/ جرحي/ قصصت/ علّمتني/ خطايَ/ لقنتني/ جراحي)، ومن خلال تشابكات وتفاعلات هذه الوحدات الشعرية الدرامية التي تحيط بشخصية الذات الشاعرة وتمنحها الفرصة للتعبير عن تجربتها المشحونة بالصراع، من أجل الوصول إلى رواية حكاياتها بما انطوت عليه من حراك درامي حتى تدرك في خاتمة الأمر أن التعلم من التجربة (الزيف/جراحي) هو بؤرة الرؤية الشعرية المطلوبة.

في القصيدة التوقيعية الموسومة (مشهد) يظهر المكان بوصفه معطًى درامياً مركزياً يحتوي الحدث الشعري من خلال الحضور الضاغط للذات الشاعرة:

ومررتُ قرب البئر، قرب الدارِ

هكذا مرّ اللقاءُ

قرب البيت مقبرةً وقرب البيت بيتٌ

أطلقتُ صهوة أرجلي للريحِ

أعلنتُ بدء نهايتي

أخفيتُ ما أخفيتُ^(١).

فالدوال المكانية المهيمنة على مسرح القصيدة (البئر/الدار/البيت/مقبرة//البيت/بيت) تتردد لتؤكد حضور العنصر المكاني في المشهد حيث يتجلى عنوان القصيدة، فдал (البيت) يتكرر بصورته المعروفة مرتين وبصورته المنكرة مرة واحدة، فضلاً عن دال (الدار) الأقرب إلى المفهوم الشعبي لдал (البيت)، أما البئر فهو الحاضنة المكانية الأولى للحدث الشعري، وдал (مقبرة) هو الحاضنة المكانية الثانية للحدث الشعري، في ظل تسارع أفعال الذات الشاعرة نحو بنية الخفاء (مررتُ/أطلقتُ/أعلنتُ/أخفيتُ)، وصولاً إلى جملة الخاتمة (أخفيتُ ما أخفيتُ) التي تجعل المشهد الشعري الدرامي يثير مجموعة من الأسئلة المتعلقة باحتمالات حلّ المعادلة الشعرية.

أما قصيدة (عتاب) فهي قصيدة توقيعية تنهض في تشكيل رؤيتها الشعرية الدرامية على فعل القسم الذي يتكرر في القصيدة أربع مرات كلازمة دلالية وإيقاعية، تؤسس طبيعة العلاقة الصراعية بين شخصية الأنا الشاعرة والآخر:

وأقسمُ أني انتظرتك عشرين عاماً وأكثر

وأقسمُ أني رأيتك في كل معبر

وأقسمُ أنني تقطعتُ حزناً عليك

وأقسمُ أنني عشقتك أكثر^(٢).

ففعل القسم جاء بشكل عمودي قائم على الأسطر الشعرية الأربعة التي تؤلف هيكل القصيدة، متناظرة مع أفعال الحراك الشعري الدرامي المتعلقة بالذات الشاعرة (انتظرتك/رأيتك/تقطعتُ/عشقتك)، حيث تعمل حركية هذه الأفعال على تحريك الفضاء الدرامي في مشهد القصيدة، تعبيراً عن دلالة عنوان القصيدة (عتاب) وهي تتوجه نحو الآخر بوصفه شخصية مقابلة تعكس صراعاً عاطفياً وجدانياً بين

١ - مدينة الرماد، نضال القاسم، أزمدة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥: ٢١.

٢ - مدينة الرماد: ٣١.

الشخصيتين، على نحو تظهر فيه شخصية الذات الشاعرة صاحبة إعلان العتاب منتمية للفاعلية الدرامية الذاهبة نحو الآخر أكثر من التمسك بدال العتاب في عنوان القصيدة.

في حين تأتي قصيدة (حكمة صغيرة) لتؤسس فضاء دراميا توقيعيًا قائمًا على فكرة حضور الحكمة، وهي تقود الحراك الفعلي الدرامي داخل دائرة شعرية درامية ضيقة هي دائرة الحكمة:

لا تقفلُ بابكُ في وجه الريحُ

إن كانت هذي الريحُ

ستخلعُ بابكُ^(١).

فالعمل المنفي (لا تقفل) وهو يحاول فك الاشتباك الصراعى المتوقع بين (الباب) و(الريح) يعمل على تأكيد حقيقة خلع الباب بفعل قوة الريح، ومن هنا تأتي صورة الحكمة التي تتصح بعدم غلق الباب حين تكون الريح أقوى من مصدات الباب، وداخل بؤرة النصيحة تتمركز الفعالية الشعرية الدرامية للقصيدة عطفًا على عتبة عنوانها (حكمة صغيرة).

في قصيدة (نقوش برية) يستعين الشاعر بالتشكيل من أجل تفعيل الرؤية الدرامية في القصيدة، بمعنى أنه يحول القصيدة إلى لوحة فنية مسرحية وهو يحمل كاميرا ذات عدسة واسعة لتصوير الحراك الفني والجمالي التشكيلي المسرح:

في اللوحة الأولى ينام الليل قرب النهر

تنتظر العصافير الرجوع الى الشجر

ونحتفلُ

بالياسمين

ورقصة الذباب والحمام.

في السفوح التي تنام تحت خيمة السماء

وقورًا يرقصُ الماعزُ الجبلِيُّ

ويرقصُ الحَجَلُ

الغزالات تركض باتجاه النهر

يركض العمر مثل الغزال

تركضُ الوعولُ في البرية الخضراء.

هذا الشتاء المرُّ والقاسي

يعودُ متعباً... بالأمنيات الرائعات والحلم الجميل

يموء كالقطط.

بعد قليل سيذوبُ الثلجُ وتنقشُ الغمة^(١).

فتبرز فعالية عناصر التشكيل الشعري الدرامي في الدوال والجمل والصور واللقطات والمشاهد على نحو فعال ومنتج، ومن مجموع اللقطات الشعرية المؤلفة لنص القصيدة تنشأ حساسية درامية بين لقطة وأخرى، ومن خلال شبكة العلاقات بين اللقطات أيضاً، فالصور الشعرية الصغيرة التي تتقدم في مسرح القصيدة على شكل لقطات تحتشد بالحراك الفعلي الدرامي، من أجل بناء لحظات صراع تكون فيه الطبيعة هي المصدر الأساسي لعناصر التشكيل، حيث تنهمر دوال الطبيعة انهماً طاعياً على مكونات اللقطات والصور الشعرية لترسم صوراً متعددة، تنتهي نحو فضاء تفاؤلي بعد هذا التشاؤم الذي ساد الوسط الشعري الدرامي في مسرح القصيدة من خلال صورة ذوبان الثلج وانقشاع الغمة، بما في هذه اللقطة الصورية من دلالة رمزية أبعد من الدلالة الصورية المجردة.

الذات الشاعرة في قصيدة (سارق النار) تتحول إلى شخصية شعرية مركزية تتفاعل مع ما حولها من عناصر تشكيل شعرية لتؤلف حساسية درامية معينة، وهذه الشخصية الشعرية ذات تكوين رمزي وأسطوري وإنساني مشترك يزيد من فاعليتها الدرامية على مستوى التشكيل والرؤية معا:

تفرُّ الطيورُ مرفرةً

بأجنحةٍ من اللازورد مجروحةً للفضاء الفسيح

أنا رقصهُ الموج

اتبعوني

أنا سارق النار

اتبعوني

أنا النعنعُ البريُّ والطين الجريحُ

يطيبُ لي هذا المساء

أن أرشُقَ الأيائل والضفائر والحدائق

والنساء

يطيبُ أن أعيش شاهقاً

١ - تماثيل عرجاء، نضال القاسم، البيروني للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٠٩: ٢٢ - ٢٥.

وأشرع رايتي للريح كالرمح الكسيح^(١).

فالحضور البارز والنوعي الظاهر للذات الشاعرة بصيغة الضمير الأنوي (أنا) يؤسس لبنية درامية شعرية في بؤرة القصيدة (أنا رقصة الموج/اتبعوني/أنا سارق النار/اتبعوني/أنا النعنع البري والطين الجريح)، وهذه الشخصية الممثلة للذات الشاعرة تعبر عن هيمنتها المطلقة على فضاء الحدث الشعري بعد سلسلة الحضور الأنوي البارز في اللقطات الشعرية السابقة، ففي الصورة اللاحقة الأولى (يطيب لي هذا المساء/أن أرشق الأيائل والصفائر والحدائق والنساء) تعكس الشخصية فرض مزاجها على مقدرات الأشياء، وهو ما يتعزز على نحو أعمق وأوسع وأكثر درامية في (يطيب أن أعيش شاهقا /وأشرع رايتي للريح كالرمح الكسيح)، بما يجعل توقعية القصيدة تتحرك باتجاه سيرورة شعرية درامية تعطي للشخصية البعد الأكبر في تأسيس الفعالية الشعرية الدرامية.

سيميوطيقا^(١) المسرح بين النص والعرض مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس نموذجاً

د. فاتن محمد علي

مقدمة:

المسرح فن جامع لعدد كبير من العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة إيمائية ومرئية وحركية وصوتية؛ ولذلك يعد المسرح مادة خصبة للتحليل السيميوطيقي؛ لتنوع العلامات التي يتكون منها؛ حيث إن المشاهد عند رؤيته للنص المسرحي يحاول ربط العلامات التي يراها على خشبة المسرح حتى يتمكن من فهم رؤية الكاتب المسرحي.

يعمد هذا البحث إلى دراسة النص المسرحي ومقارنته بالعرض المسرحي مع التركيز على الجانب اللغوي لأنه العنصر الأكبر تأثيراً في العرض المسرحي، وقد اختار البحث مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" للكاتب المسرحي سعد الله ونوس لأنها من أبرز الأعمال المسرحية التي ظهر فيها مفهوم التسييس^(٢) الذي

(١) يرى د. صلاح فضل أنه من الأفضل إطلاق المصطلح الغربي على هذا العلم مع إمكانية تعريبه وإطلاق السيميائية عليه حتى لا يختلط بعلم السيمياء والفراسة العربية، واقتداءً بأسلافنا العظام الذين لم يكونوا يترددون في إثراء اللغة العربية بمصطلحات تربطها بالمناخ الثقافي العالمي الرحيب. د. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ٣٢.

(٢) فرق سعد الله ونوس بين المسرح السياسي ومصطلح آخر أسماه مسرح التسييس، وذلك في مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر حيث يقول: "أحاول في هذه المسرحية تجربة أخرى من تجارب "مسرح التسييس" التي بدأتها من قبل - ينبغي هنا التنبيه إلى أن هناك فرقاً كبيراً بين المسرح السياسي ومسرح التسييس فالثاني حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتناوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلات".

وعليه فإن تعريف ونوس لمسرح التسييس يختلف عن تعريفات المسرح السياسي؛ ذلك أن الأول يحرص على دور الجماهير داخل العرض المسرحي فلا بد أن يتواصل مع العرض، وثانياً لا بد أن يتحقق في هذه الجماهيرية كافة مشكلات الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، بحيث يسمح للجماهير أن تبدى آراءها في الأحداث من خلال حوار مرتجل تسمح هذه المشاركة لها أن تقول صراحة رأيها في موقف ما أو نهاية ما كما حدث مع موقف قتل المملوك جابر ورفض الجماهير لهذه النهاية. إن هدف ونوس من وراء "مسرح التسييس" ليس الإمتاع والتسلية وإنما هدفه أن يكون مسرحه "مسرح الفعل أو المسرح - الفعل الذي يتطلع إلى تحويل وعي البشر كي يقوموا بتحويل واقعهم، إن لم يكن مسرح البقطة والإيقاظ الذي لا يفصل بين الإقناع والغنى والمشاكل السياسية ذلك أن مسرح التسييس "عند" ونوس" يتخطى كافة الوظائف والتعريفات لمهام المسرح؛ فهو يرى فيه إحدى الأدوات الهامة المؤثرة الفاعلة في تغيير النظم الفاسدة والظلم الواقع على الأمم، لذا كان هدف "ونوس" من استخدام القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية هو حسن توظيفها من بعد والاقتراب منها والتعرف عليها بحق فقد تبدو من صرخة طفل تعجز أسرته عن إطعامه أو من صمت المواطن خوفاً من أن يلقي به في السجون، أو السعي وراء لقمة العيش فقط ونسيان كل شيء، وهكذا يقترب معنى التسييس عند "ونوس" من الهموم السياسية وصولاً إلى إيقاظ وعي = الجمهور ودفعه إلى الفعل دون الاستسلام. من مقال "مسرح سياسي أم مسرح تسييس" للكاتب أحمد صقر

من موقع: <http://ahmedsaker.ahlamontada.net/t6-topic>

اهتم به سعد الله ونوس في مسرحياته؛ حيث اهتم فيها بأن يكون هناك حوار فعال مع الجمهور، كما أن الحوار أتى حقيقياً فعالاً يثير قضايا تمس الجمهور في كل زمان ومكان، وأخيراً كان سعد الله ونوس يؤمن بأن النص المسرحي لا يكتمل إلا بالعرض؛ ولذلك كانت تتميز كتاباته المسرحية بكثرة الإرشادات الحوارية والنص على وصف المكان والزمان.

تعريف السيميوطيقا؛

يعرف فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure السيميوطيقا قائلاً: "يمكن أن نؤسس علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي جزءاً من علم النفس العام. وسنطلق عليه اسم علم العلامات أو السيميولوجيا. وسيمكننا علم العلامات من معرفة ماهية العلامات والقوانين المسيرة لها".^(١)

إن دي سوسير بهذا التعريف يرى اللغة جزءاً من علم العلامات بما أنها نشأت داخل حضن المجتمع، وهناك من يخالفه هذا الرأي مثل رولان بارت Roland Barthes فهو يرى أن السيميولوجيا أعم من علم اللغة وتحتويه. أما بنفنست فإنه يعتقد أن اللغة هي النظام السيميوطيقي المفسر لجميع الأنظمة الأخرى أي أننا لا نستطيع أن نتحدث عن أي نظام إلا من خلال اللغة الطبيعية.^(٢)

ويعرف إميل بنفنست Émile Benveniste السيميوطيقا بأنها: "العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالإضافة إلى العلامات التي تُكوّن هذه الأنظمة".^(٣)

كما يعرف موان السيميوطيقا بأنها: "العلم العام لكل أنظمة الاتصال الذي يتم من خلال الإشارات أو الدلالات أو الرموز".^(٤) أي أنها علم يعتمد إلى تفسير الرموز والإشارات في كل ما يتصل بحياتنا لتوضيح دلالاته.

وترى فريال جبوري غزول أن السيميوطيقا محاولة جادة لربط المعرفة الإنسانية بعد أن أدى الإفراط في التخصص إلى عزل حقولها الواحد عن الآخر... فالسيميوطيقا طموحها هو تفاعل الحقول المعرفية المختلفة والتفاعل لا يتم إلا بالوصول إلى مستوى مشترك يمكن من خلاله أن ندرك مقومات هذه الحقول المعرفية وهذا المستوى المشترك هو العامل السيميوطيقي.^(٥)

(١) فرديناند دي سوسير، فصول من دروس علم اللغة العام، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم - نصر حامد، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦، ص ١٤٩.

(٢) سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٣٦.

(٣) إميل بنفنست، سيميولوجيا اللغة، ترجمة: سيزا قاسم، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٧٧.

(٤) أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٥٧.

(٥) فريال جبوري غزول، علم العلامات (السيميوطيقا) مدخل استهلاكي، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ١٢-١٣ بتصرف

كما يرى آرثر بيرج Arthur Asa Berger أن السيميوطيقا: "تساعدنا في فهم الرسائل التي نتلقاها من الآخرين على اختلاف أشكالها، فنحن غالباً لا نأخذ في الاعتبار عند إرسال الرسائل للآخرين كيف سيفسرونها. كما أنها أداة قيمة لفهم كيف أن البشر يجدون المعنى في الحياة وفي الأشياء وفي النصوص من كل الأنواع؛ فعندما ترى العالم مليئاً بالعلامات، تعلم أنك تملك أداة بحثية خطيرة تستخدمها في تحليل النصوص التي توجد في وسائل الإعلام أو في الحياة اليومية".^(١)

أي أن السيميوطيقا علم يحاول الجمع بين أنظمة مختلفة؛ للوصول إلى العامل المشترك بين هذه العناصر، فمثلاً السيميوطيقا لا تهتم بمن قال النص، ولا ما يقول النص، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله.

تعريف العلامة:

يعرض د. محمد عناني مفهوم بيرس *Charles Sanders Peirce* للعلامة قائلاً: "أول مصطلح نواجهه عند بيرس هو عملية الرمز أو التمثيل وهي عملية Process بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة أي غير ثابتة أو نهائية؛ إذ إن بيرس عندما يعرف العلامة بأنها تمثيل Representation لشيء ما، بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما، فإنه يقول في الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكونات مترابطة تتفق على صلتها بعضها ببعض أي اتصالها أو تعادلها وهي العلامة Sign والشيء Object الذي تمثله تلك العلامة والعامل المفسر لها Interpretant".^(٢)

أي أن العلامة عند بيرس يكون لها بعدان، الأول هو دلالتها الحقيقية، والبعد الثاني الدلالة المستوحاة من الدلالة الحقيقية والتي يستنبطها المتلقي من العمل الأدبي.

وقد قسم بيرس علم السيميوطيقا إلى ثلاثة أجزاء هي: "أولاً البرجماتية التي تتناول ذات المتكلم، وثانياً الدلالية التي تدرس العلاقة بين العلامة والشيء المشار إليه، وثالثاً السياق الذي يصف العلاقات الشكلية بين العلامات".^(٣)

دلالة العلامة تفسر وفقاً لأمرين الأول: قائلها، والثاني: المحيط اللغوي وغير اللغوي الذي تقال فيه. ويعرف جاب الله أحمد العلامة بأنها: "كل ما يعني شيئاً أو يدل على شيء أو يشير إلى شيء أو يرمز إلى شيء، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف. كما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة، فليس كل نص مجموعة من الكلمات، أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى.

(1) Arthur Asa Berger , Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: <http://www.dartmouth.edu>.

(٢) د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣، ص ١٥٤-١٥٥.

(٣) أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم- نصر حامد ، ص ٥٢.

فالنص من وجهة النظر السيميوطيقية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها".^(١)

أي أن كاتب أي عمل أدبي يستعين في عمله بالعلامات اللغوية وغير اللغوية لتحقيق هدفه الذي يرجوه من عمله.

التقسيم الثلاثي للعلامات عند بيرس:

أصبح التقسيم الذي وضعه بيرس للعلامات مقولة أساسية في الدراسات السيميوطيقية. ويقسم بيرس العلامات إلى أيقونات ومؤشرات ورموز. ويقيم تقسيمه هذا من منطلق العلاقة القائمة بين الدال والمشار إليه أو بين الصورة والموضوع. ويحدد بيرس الأنواع الثلاثة على النحو التالي:

١. الأيقونة Icon: يمثل التشابه المبدأ المتحكم في العلاقات الأيقونية بين عناصر العلامة، فالأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول. ومن الواضح أن هذا المبدأ من العمومية بحيث يفترض معه أن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي من حيث المبدأ ليقم علاقة أيقونية... ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الصورة والرسم البياني والاستعارة وكلها تتطوي على جوانب تشابه بينها وبين المشار إليه.

٢. المؤشر Index: ترتبط العلامات المؤشرات بموضوعها ارتباطاً سببياً، وكثيراً ما يكون هذا الارتباط فيزيقياً أو من خلال التجاور، "فالمؤشر" على حد قول بيرس "هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع". ويدخل بيرس بين هذا النوع من العلامات الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض، فالعلامات/ المؤشرات هي علامات طبيعية، وتستعير اسمها عند بيرس من السبابة التي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي.

٣. الرمز Symbol: تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار إليه في الرمز عرفية محضة وغير معللة؛ فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة فيزيقية أو علاقة تجاور.^(٢)

إذا نظرنا إلى العرض المسرحي في ضوء هذه العناصر الثلاثة نجد أن العرض بأكمله أيقونة، فكل علامة في العرض المسرحي تحيل إلى الواقع بطريقة غير مباشرة، كما أن الإيماءات والإشارات والضمائر الشخصية هي علامات إشارية، وأخيراً العرض المسرحي بأكمله رمز يستخدمه المؤلف لتوصيل قصده إلى المتلقي بشكل غير مباشر.

(١) جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، من موقع: dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream

(٢) سيزا قاسم، السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم - نصر حامد، ص ٣١-٣٤. بتصرف.

سيميوطيقا المسرح بين النص والعرض:

المسرح بوصفه فناً أدبياً له طبيعة خاصة؛ حيث تنتوع فيه العلامات التي يكتبها المؤلف ويوظفها المخرج لتحقيق ما يصبو إليه من وراء عمله، ويعرف باتريس بافيس Patrice Pavis سيميوطيقا المسرح بأنها: "منهج ينصب على تحليل النص/أو العرض، ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة وإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور. فالسيميولوجيا لا تهتم بالكشف عن المعنى بل تهتم بنمط إنتاج المعنى عبر العملية المسرحية التي تمتد من قراءة المخرج للنص وصولاً إلى النشاط التأويلي للمتفرج".^(١)

يبرر كل من ألين ستون Allen Stone وجورج سافونا George Savona في كتابهما "المسرح والعلامات" أهمية سيميوطيقا المسرح بأنها غيرت طريقة رؤيتنا للأدب المسرحي حيث قدمت لنا مفتاحاً نفك به أسر المسرح من الأدب أو الطريقة التي نتجنب بها سجن المسرح في داخل النص، فإن كل ما يقدم إلى المتفرج في إطار المسرح هو علامة.^(٢)

وتفرك آن أوبرسفيدل Ann Ubersfeld بين العلامة المسرحية والعلامة اللغوية؛ بأن الأولى أيقونية وتصويرية ليست اعتباطية مثل العلامة اللغوية.^(٣)

كما تهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض، وكذا بالحوارات والعناصر البصرية والموسيقية، فهي تبحث في تنظيم نص الفرجة أي في بنيته وكيفية تقطيعه.^(٤)

يعرض هاني سلام الفرق بين النص المسرحي والعرض المسرحي قائلاً: "لا شك أن عرض نص مسرحي ما على خشبة المسرح في وجود جمهور يختلف في تلقيه عن قراءة النص، ليس لأن القراءة فردية والفرجة جماعية ولكن لأن العلامة في النص مقروءة ومتصورة في الذهن وهي في العرض مجسدة ومتصورة، كما أنها علامة متنوعة الأثر من متفرج إلى متفرج ثان وثالث.. وإنما لتغير شكل العلامة العامة للعرض عنها في النص. ذلك أن العرض المسرحي فعل سيميائي بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة".^(٥)

فالمسرح فن يُعرض على الجمهور بشكل مباشر - وجهاً لوجه - كما أنه يُعرض على خشبة واحدة فلا بد من التوظيف الجيد لجميع العلامات التي تساعد على إيصال المعنى؛ لأن كل علامة لها دورها في خلق معنى العرض.

(١) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد ١٦، من موقع: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf، ص ١٠٢.

(٢) ألين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦، ص ١٤١.

(٣) أمينة رشيد، السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، من كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا، ص ٦٢.

(٤) باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، ص ١٠٨.

(٥) هاني سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ١٥٦.

وقد قسمت آن أوبرسفيدل العلامات التي يتكون منها العرض إلى علامات لفظية وعلامات غير لفظية قائلة: "يتكون العرض من مجموعة من العلامات اللفظية وغير اللفظية: فالرسالة اللفظية التي ترد في نسق العرض بمادته التعبيرية مادة سمعية (الصوت)، وتتضمن نوعين من العلامات: العلامات اللغوية التي تشكل الرسالة اللغوية، والعلامات السمعية البحتة (الصوت، التعبير، الإيقاع، النبرة). هكذا يمكننا إدراك دلالة الرسالة اللفظية وفقاً للشفرتين اللغوية والسمعية مضافاً إليها كل شفرات العلامات غير اللفظية وهي العلامات المرئية والموسيقية المرتبطة بالمسافة الملموسة بين الممثلين..."^(١).

أما مارتن إسلن Martin Esslin فقد قسم العلامات المسرحية أربع علامات هي: الممثل، الكلمات، المرئيات والتصميم، الموسيقى والصوت. وسوف أطبق هذا التقسيم العلاماتي على مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"^(٢) للكاتب المسرحي سعد الله ونوس^(٣).

فكرة المسرحية:

مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) مسرحية سياسية تدور حول ملك ظالم مستبد لا يهتم بشعبه، يملك فيلاً يعيثُ فساداً في الأرض، يسحق الأطفال، يهدم البيوت، يخرب الزروع والأراضي. وعلى الرغم من كل هذا الدمار والخراب فلا يقف أحدٌ في وجهه، حتى جاء بطل تائر يحرض الشعب ويحثه على مواجهة الملك والشكوى من أفعال هذا الفيل، وبالفعل يذهب الثوار إلى الملك، ولكن ينتصر الجبن والضعف على

(١) آن أوبرسفيدل، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ص ٣٢.

(٢) عُرضت هذه المسرحية في الهيئة العامة لقصور الثقافة، من إخراج أسامة فوزي.

(٣) كاتب مسرحي سوري ولد في حصين البحر بمحافظة طرطوس عام ١٩٤١، واشتهر منذ الستينيات كواحد من أبرز وجوه الحركة الثقافية والمسرحية في العالم العربي. درس الصحافة في القاهرة وأنهى دراسته في عام ١٩٦٣. وفي تلك الفترة بدأ اهتمامه بالمسرح وكتب مسرحيات قصيرة صدرت عن وزارة الثقافة في سوريا عام ١٩٦٥، في كتاب مستقل تحت عنوان "حكايا جوقة التماثيل" ثم جمعت مع غيرها في كتابين صدرتا عن الآداب في لبنان عام ١٩٧٨. سافر إلى فرنسا عام ١٩٦٦ وتعرف على المسرح الغربي في فترة تحولاته الأساسية، واستطاع أن يستوعب أهم الطروحات الجديدة في تلك المرحلة وأن يطوعها في أعماله على أرضية المسرح العربي واهتماماته. فاستخدم "الهابنغ والتحريض" وأدخل تقنيتهما على موضوع الحرب في عام ١٩٦٨، وذلك لكي يطرح سؤالاً جوهرياً حول الهزيمة مشككاً بقدرة الكتابة المسرحية التقليدية على التعبير عن المستجدات والأحداث العنيفة المعاصرة كما في مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران".

كرم سعد الله ونوس في محافل عديدة أهمها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الأولى ومهرجان قرطاج ب تونس عام ١٩٨٩ وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية عن حقل المسرح في دورتها الأولى. صدرت أعماله الكاملة في عام ١٩٩٦، في ثلاثة مجلدات عن دار الأهالي بدمشق، جمعت فيها كل المسرحيات الطوية والقصيرة والنصوص النظرية من بيانات وكتابات تتعلق بالمسرح. وقد ترجمت مسرحياته إلى العديد من اللغات الأجنبية كما نشرت وتم عرضها في كثير من الدول العربية والأوربية. رحل سعد الله ونوس في الخامسة عشر من أيار / مايو ١٩٩٧، إثر مرض دام لسنوات لم ينقطع خلالها عن الكتابة. ومن أعماله في هذه الفترة "طقوس الإشارات والتحولات" و "الأيام المخمورة". من موقع: <http://www.diwanalarab.com>، السبت ١٤ كانون الثاني (يناير) ٢٠٠٦.

الشجاعة والحماسة، ويتركون زكريا يتحدث بمفرده أمام الملك فيضطر إلى الكذب وقول عكس ما اتفقوا عليه بأنهم يريدون أن يزوجوا الفيل حتى لا يبقى وحيداً.

تحليل العلامات المسرحية:

١- الممثل:

يرى مارتن إسلن أن الممثل نفسه أيقونة يعمل كعلامة لإنسان، كما أن العلامات التي يستخدمها قد تكون هي نفسها إما أيقونية أو مؤشيرية أو رمزية أو الثلاثة كلهم في آن واحد. ومن هذه العلامات الماكياج والملابس، وتعبيرات الوجه والإيماءات.^(١)

يطرح سعد الله ونوس في هذه المسرحية قضية تحدث في أي زمان ومكان؛ لذلك لم يهتم بأسماء الممثلين واكتفى بتسمية البطل فقط "جابر" وهو اسم له دلالة لغوية مرتبطة بدوره في المسرحية. جابر من الجبر، عرفه ابن منظور في معجمه لسان العرب: "الجبر خلاف الكسر، جبر العظم والفقير واليتيم يجبره، والجبر أن نغني الرجل من الفقر أو تجبر عظمه من الكسر".^(٢)

وفي قاموس معاني الأسماء نجد معنى اسم جابر: "اسم علم مذكر عربي، هو اسم فاعل بمعنى: المصلح: مجبر العظم المكسور، الخبر. معوض خسارة المرء من ماله الخاص، مساعد الفقراء، الأمر على فعل الشيء، الملزم، كافل اليتيم والثكلى. والجابر (بالتعريف) هو الله. وقالوا لرغيف الخبز: أبو جابر. وأصل الفعل جبر، وهو من المفردات السامية القديمة التي تدل على القوة"^(٣).

يبدو من معنى الاسم أن سعد الله ونوس اختار هذا الاسم تناسباً مع الدور الذي يقوم به في المسرحية؛ حيث إنه يحاول إصلاح حال أهل القرية وجمعهم على كلمة رجل واحد؛ لينشلهم من الظلم والفقر الواقع عليهم ولا يحاولون دفعه عنهم.



(١) مارتن إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢، ص ٨٢ بتصرف.

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد الرابع، مادة "جبر".

جابر/ www.almaany.com/ar/name/ (3)

وقد كانت أغلب تعبيرات وجهه تضج بالحزن والغضب، كما كان يتحدث بنبرة صوت عالية، بخاصة إذا وجّه حديثه إلى أهل القرية المتقاعسين عن المطالبة بحقوقهم والساكتين على ظلم الفيل لهم.



أما باقي الممثلين فقد أطلق عليهم أرقامًا سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، وهم يمثلون أهل القرية المظلومين المغلوبين على أمرهم، ويبدو أنه اختار الأرقام للإشارة إلى أنهم مجرد عدد ليس لهم قيمة. وكانت ترسم على وجوههم تعبيرات الحزن والقهر والاستسلام؛ حيث إن وجوههم طوال المسرحية كانت مكسورة ناظرة إلى الأرض. وأخيرًا يأتي الملك والحارس اللذان ظهرا في المشهد الأخير.

حركة الممثلين على المسرح في المشهد الأول والمشهد الثاني كانت في أغلب الأحيان حركة دائرية؛ حيث إنهم كانوا يكملون كلام بعضهم البعض، فالكاتب المسرحي سعد الله ونوس كان يعتمد في مسرحياته على الأداء الجمعي أكثر من الأداء الفردي، فمثلاً في المشهد الأول عند حكي واقعة دهس الفيل للطفل والتي تعد الشرارة في تحرك أهل القرية كان كل ممثل يحكي جزءاً من الواقعة.



الملابس في هذه المسرحية كانت مناسبة لفكرة المسرحية، فالممثلون يرتدون ملابس مرقعة ومهترئة غير متناسقة الألوان للدلالة على الفقر المدقع الذي يعيشون فيه، على نقيض الحارس والملك.

٢- الكلمات:

تمثل الكلمات في المسرحية المفتاح لفهم الفكرة التي يريد الكاتب المسرحي إيصالها إلى القارئ، ويؤكد مارتين إسلن أهمية دور الكلمات في النص المسرحي قائلاً: "لأن العنصر الوحيد من الحدث

الدرامي الذي يترك أثراً دائماً للأجيال القادمة هو في العادة السجل المكتوب... النص من وجهة نظر النقاد والدارسين يعد العنصر الأساسي للدراما".^(١)

التحليل اللغوي السيميائي لا يقتصر على التحليل النحوي للغة فحسب ولكنه تحليل تأويلي وظيفي إحصائي أيضاً.

أولاً: العنوان:

سأبدأ بالعنوان لما له من أهمية كبرى في دلالة النص. يؤكد جميل حمداوي أهمية العنوان بالنسبة للنص قائلاً: "يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، إن فهمًا وإن تفسيرًا، وإن تفكيكًا وإن تركيبًا. ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص... كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي فالنص هو العنوان والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أو علاقات كلية أو جزئية..."^(٢).

يحاول المتلقي استنتاج العمل الأدبي ومعرفة طبيعته وأهدافه من خلال العنوان؛ لذلك يجب على المؤلف اختيار عنوان مؤلفه بعناية شديدة؛ لأنه العتبة الأولى في تحليل النص حيث يقوم الباحث بتحليله بنيويًا ودلاليًا ووظيفيًا.

- تحليل العنوان (الفيل يا ملك الزمان) :

بنية العنوان جملة اسمية حذف منها الخبر، والخبر جملة فعلية مثل: يقتل أولادنا- يخرب مزرعاتنا.... وغيرها من المصائب التي ذكرها أهل القرية، يعقبها جملة إنشائية ندائية المنادى فيها مركب إضافي وهو الموجه له الخطاب. واختيار المركب الإضافي بإضافة الملك إلى الزمان "ملك الزمان" لتعظيمه وتفخيمه.

كما أنه عنوان ذو نمط ندائي يتناص مع المسرحية، فهو الجملة التي كان يقولها زكريا عند تدريبه للرجال قبل ذهابهم إلى الملك. وهذا التناص يفيد في ربط العمل بعنوانه. كما أن هذه الجملة هي محور المسرحية لأنها تكررت كثيرًا. وقد بدأ بالمطلوب أولاً ثم تثنى بالنداء على ملك الزمان.

أفاد غلبة المكون الفاعل على العنوان الخارجي أن العنوان أتى حاملاً لاسم حيوان هو سبب المشكلة، مما يدفع القارئ إلى طلب زيادة معلومات عما فعله هذا الحيوان. الحذف في العنوان وسمه بالغموض حيث لن يفهم القارئ مدلول هذا العنوان إلا بعد قراءة المسرحية أو مشاهدتها.

وظيفة العنوان في هذه المسرحية التعبير عما يؤرق ويزعج الشعب وهما الفيل وصاحبه ملك الزمان.

(١) مارتين إسلي، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ص ١٠٥.

(٢) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، من موقع: <http://www.almothaqaf.com>.

ثانيًا: الحوار والإرشادات المسرحية:

يتكون النص المسرحي من الحوار والإرشادات المسرحية التي يستعين بها المخرج أثناء إخراج المسرحية فالحوار المسرحي مرتبط بموقف معين وعلامات غير لفظية مثل: (الحركة، ونبرة الصوت) وهي التي ينص عليها المؤلف المسرحي.

يؤكد مارتين إسلن هذا الكلام بقوله: "إن نصوص المسرحيات كما نعرفها اليوم تتضمن بطبيعة الحال بعض المؤشرات من النظم الدلالية الأخرى مثل: (الإرشادات المسرحية)، ويتألف النص الفرعي من الإرشادات المسرحية، في حين يحوي النص الرئيس تلك الكلمات التي ينطقها الممثلون فعلا على خشبة المسرح وبالتالي فإن النص الرئيس هو الجزء الوحيد من النص الذي يتاح للمتفرجين كمنتج المعنى، في حين يتجلى النص الفرعي على هيئة نظم أخرى غير لفظية Non Verbal".^(١)

عن أهمية لغة الجسد Kinesics يتحدث ألين ستون -وجورج سافونا- قائلاً: "قراءة الجسد مهمة لا بد أن يواجهها سيميوطيقي المسرح كونها محورية بالنسبة لنظام العلامات المسرحي وإنتاج المعنى، ومثلما أن أسلوب الحوار الدرامي إشاري أساساً، كذلك استخدام الجسد في التواصل المسرحي، فإن الإيماء الإشاري الذي يدل على الممثل وعلاقاته بخشبة المسرح ذو أهمية حاسمة بالنسبة للعرض المسرحي كونه الوسيلة الأولى التي يتحدد بها مظهر الجسد واتجاهاته المكانية في العرض، يتم تحقيق هذا التحديد (لأننا الآن هنا في هذا المكان) من خلال الإشارة الإيمائية واللفظية في الوقت نفسه. إن الممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم الجسد أيضاً للإشارة إلى علاقته بالعالم الدرامي فوق خشبة المسرح الذي يتم فعله الدرامي في إطاره".^(٢)

اللغة أهم عنصر في المسرح؛ فهي التي تعرض الفكرة كما يمزجها الممثل بالأداء أثناء العرض، فاللغة وسيط بين الصوت والفكرة؛ لذلك سأحاول في هذا الجزء المزج بين التحليل اللغوي المكتوب في النص والمنطوق أثناء العرض لتوضيح ما يضيفه الأداء للمعنى.

فقد بدأت المسرحية بوصف ديكور المشهد الأول وهو:

"المسرح فارغ، زقاق تحصره في الخلف بيوت بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ. جلبة بعيدة وراء المسرح ولولة امرأة تصرخ. أقدام تتراكض."

جاء الوصف معبراً عن الحالة البائسة التي يعيشها أهل المكان وقد دعمها العرض أيضاً بالملابس التي يرتديها الممثلون، فهي ملابس ممزقة مرقعة غير نظيفة، ثم يبدأ الحوار برجل يقول:

"الرجل: لا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم، (فترة) لا حول ولا قوة الا بالله العلي الس."

(١) مارتين إسلن، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، ص ١٠٥.

(٢) ألين ستون - جورج سافونا، المسرح والعلامات، ص ١٦٤، ١٨١.

أضاف العرض بعد ذلك جملة "إيه اللي حصل ده"، وهو استفهام باللغة العامية حيث استبدل بأداة الاستفهام "ماذا" "إيه"، واستبدل باسم الموصول "الذي" "اللي"، وباسم الإشارة "هذا" "ده"، وهو استفهام مجازي الغرض منه التعجب والاستنكار، كما أنه إشارة إلى المصيبة التي حدثت وبدأت بها المسرحية.

الرجل ١: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم.. وأين حدث ذلك؟

الرجل ٢: قرب دكان أحمد عزت. هناك لا يخلو الزقاق أبداً من الأولاد.

الرجل ١: كنت موجوداً؟

الرجل ٢: جئت تماماً بعد وقوعه. سمعت صرخاً يذبح القلب فركضت أسأل عن الخبر. يا ويل أمه!

الرجل ٣: منظر يفتت الكبد. رأيتُه بعيني يصير عجيباً من لحم ودم. داس على صدره بل في أسفل الصدر. رأيت بعيني كيف انبعج بطنه واختلطت أحشاؤه بتراب الزقاق.

الرجل ٤: يا لطيف.

الرجل ٣: أقسم أنه لم يبق لجسمه شكل. كتلة مغموسة من اللحم والدم. اللهم أبعد عنا البلى. يدور رأسي كلما تصورت منظره، لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة.

الرجل ٢: يا ويل أمه!

يأتي بعد ذلك وصف أداء الممثلين لتسهيل إخراجهم مسرحياً، وجاءت فيه الجمل فعلية لأنها تصف حركات الشخصيات على خشبة المسرح. ثم بدأ الحوار بجملة اسمية (الخبر صحيح).

تحكي الشخصيات بعد ذلك ما حدث من الفيل الذي داس على الطفل، ولكن الحكاية لم تأت على لسان شخصية واحدة وإنما ألقى الرجل ١ سؤالاً يستفسر به عن مكان حدوث هذه المصيبة.

استخدم الحاكي العديد من الصور البلاغية للتعبير عن فداحة الأمر وعظم المصيبة، مثل: "سمعت صرخاً يذبح القلب" حيث صور صراخ الطفل بسكينة تذبح، حيث حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه. ومن هذه الصور أيضاً "منظر يفتت الكبد"، حيث شبه المنظر بمرض يفتت الكبد من هولته وفداحته. وأخيراً "لملموه من الزقاق كما تلم البيضة المكسورة" تشبيه شكل الطفل بعدما داس عليه الفيل، وكل هذه الصور إشارة إلى قوة الفيل وسيره في الأرض دون النظر إلى ما يدوس عليه. كان وجه الرجل الذي يحكي في حالة ذهول يدور على الواقفين يحكي لهم ما رآه بعينه.

وقد تكررت عبارة "يا ويل أمه" على لسان الشخصيات أكثر من مرة؛ إشارة إلى العذاب والألم الذي ستعيش فيه الأم بعد فقدان ابنها بهذه الطريقة. كانت الشخصيات أثناء العرض تروي ما حدث وهم في حالة انفعال شديد؛ حيث كانت أيديهم مفرودة وصوتهم عال، وقد كان الحكي بجمل فعلية تعبر عن قوة الحدث مثل: (داس - يصير عجيباً - انبعج بطنه - اختلطت أحشاؤه).

الطفلة: أمي.. ولماذا داسه الفيل؟..

المرأة ١: من يعرف يا ابنتي! نصيبه.

المرأة ١: أجارنا الله. أجارنا الله. تأتي الأم لتنادي ابنها فتلم جثته من الطريق.

الرجل ٢: مصيبة تنهد لها الجبال.

(تدخل امرأة عجوز وهي تولول بصوت حاد وتضرب بقبضتها على صدرها)

المرأة ٣: آه... يا ويلي.. يا ويلنا جميعا.. لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين.

يبدأ الحوار هنا بسؤال ينم عن براءة الأطفال، فالطفلة هنا تتسائل عن سبب دوس الفيل للطفل، وقد جاء رد الأم على الطفلة غامضاً لأنها بكل بساطة لا تعرف السبب.

كما تكثر الجمل الخبرية لفظاً الإنشائية معنى مثل: "الله يساعدها - أجارنا الله" وغيرها من الجمل التي تدل على قوة المصيبة وأنهم لا حول ولا قوة لهم.

ومن الاستعارات الدالة على عظم المصيبة وكبر أثرها عليهم (مصيبة تنهد لها الجبال) إشارة إلى قوة المصيبة وزلزلتها لهم.

أما قول المرأة العجوز "لا أمان على طفل ولو وضعته في بؤبؤ العين" فأسلوب قصر يتضمن استعارة إدراكية تشير إلى استحالة وجود الأمان مع وجود الفيل الذي يعيث في الأرض فساداً.

المرأة ٣: ولا أحد يجرو على الكلام...

الرجلان ٣ و ٥: الكلام!

المرأة ٢: لا أمان علي رزق أو حياة.

المرأة 3: ولا أحد يجرو علي الكلام.

الرجلان 3 و ٥: الكلام!

الرجل ٤: بدأت النسور تخرف.

الرجل 2: (يهز رأسه) كأن الكلام سهل.

الرجل 4: لا تعرف ما تقول.

الرجل 3: هذا فيل الملك يا امرأة.

كررت السيدة العجوز جملة (لا أمان. لا أمان على شيء) أكثر من مرة أثناء الحوار، تكرار النفي هنا يشير إلى أنهم في حال يرثى لها، فهم لا يأمنون على أنفسهم ولا على أرزاقهم من فيل الملك الذي يفعل بهم ما يريد دون أن يتمكن أحد من إيقافه، ولكن ما نلاحظه هنا من كلام النساء وردود الرجال عليهم أن النساء أشجع من الرجال.

المرأة ٣: (تعلو ولولتها) لا أمان. لا أمان على شيء.

الرجل 3: كفى ولولة يا امرأة.

الرجل7: على مد عمرى رأيت كثيراً من الفيلة، لكل ملك فيله، ولكن حتى الآن لم أر كهذا الفيل شراً وغطرسة.

الرجل8: لا يمر يوم دون أن نرى لونا من أذاه.

الرجل3: احذروا..

الجملة الاسمية "لكل ملك فيله" تقدم بها الخبر على المبتدأ لإفادة العموم والشمول ولإرساء قاعدة أن كل ملك له أدواته لظلم الناس، والفيل هنا رمز لهذه الأداة فلا يشترط أن تكون الأداة فيلاً.

(يدخل زكريا - شاب نحيل عصبي الوجه، عيناه محتقنتان بالغضب - ومعه رجال آخرون).

زكريا: (الصوت عنيف وساخط) ما هذا؟ حالة لا تطاق، ولا تحتل (يلتفت إليه الجميع بخشية وحذر) ألا يكفيننا ما نحن فيه فقر وعذاب.

الرجل ١: مظالم وأعمال سخرة.

الرجل ٢: الله يبصر...

زكريا: أوبئة..

الرجل ١٢: مجاعات..

زكريا: ضرائب تفوق كسبنا الهزيل.

الرجل ٥: ربكم بصير.

الرجل ٧: يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا.

زكريا: وفوق الحمل يجيئنا هذا الفيل..

المرأة ٣: (مولولة) لا أمان.. لا أمان على شيء.

زكريا: يلذه الشر كالغذاء.

الرجل ٧: كل يوم ضحية.

الرجل ١: وكل يوم مصاب.

هذه الفقرة من المسرحية كتبها سعد الله ونوس بطريقة إخراجية، فقد وصف شكل الشاب زكريا وصفاً يعبر عن طبيعته ومدى انفعاله من هذه المصيبة التي ألمت بهم، فهو سيكون الشرارة التي ستغير موقف الرجال من الخنوع والاستسلام إلى الاتفاق على إبداء اعتراضهم على ما يحدث لهم من هذا الفيل. وقد دعم العرض هذه الفكرة بأنه أدخل زكريا من ناحية المتفرجين حتى يشعر المشاهدين أنه واحد منهم.

إذا نظرنا إلى طبيعة الحوار في هذا المقطع المسرحي نجد أنه حوار جماعي حيث يذكر كل فرد مصيبة من المصائب التي تحيط بهم من كل ناحية، وهذه إشارة إلى أن هذه المصائب تحدث لهم جميعاً، وزاد عليها الفيل.

يصف زكريا الفيل باستعارة معبرة "يلذه الشر كالغذاء"، أي أنه يستمتع بفعل الأفعال الشريرة وكأنه يستلذ بالأكل. كما أفاد الرابط "كل" العموم والشمول للدلالة على كثرة المصائب التي يقوم بها الفيل.

وقد جاء أسلوب القصر في جملة (ما بقي في البلدة كلها إلا النخيل المعمر القوي) إحالة إلى أنه لم يسلم منه سوى العواجيز الجالسين في بيوتهم.

ثم اتخذ الواقفون شكل نصف دائرة الرجال فيها ناكسو الرعوس إشارة إلى قلة الحيلة.

زكريا: يلذ له الشر ويسره. كلما عاث في الأرض فسادًا ازداد شرهه. أتعرفون تلك المخلوقات المصاصة للدماء. كلما تكاثرت ضحاياها ازدادت عطشًا للدم. مزيدًا من الدم.

(يقسو صوته أكثر) مزيدًا من الدم.. مزيدًا من الدم..

أصوات: (جزعة، ومشوشة) تلطف بعبادك وارحم.

حلمك يا قدير يارب.

يا جماعة.. أراكم تنسون أنه فيل الملك.

استخدم زكريا أثناء حديثه الرابط الإضافي "كلما" للإشارة إلى تكرار حدوث الأفعال السيئة والمؤذية من الفيل كما أنها تفيد التأكيد والعموم. ثم أتى باستعارة إدراكية شبه فيها الفيل بمصاصين الدماء الذين يعطشون للدم كلما شربوا منه، كرر عبارة (مزيدًا من الدم) بصوت بائس بالكناية عن قلة حيلته، وللإشارة إلى عدم اكتفائه من المصائب والدم والخراب الذي يحدث كلما سار في القرية.

الرجل ٥: الصبر مفتاح الفرج.

زكريا: والآن صبر!

أصوات: (مبعثرة، ومتتابعة) حتى يفرجها الله.

زكريا: نولد ونموت وأعمارنا ليست إلا انتظارًا للفرج. صبرنا على الفقر.

الرجل 11: صبرنا على الضرائب والأوبئة.

الرجل 7: صبرنا على المظالم وأعمال السخرة.

تكررت كلمة "الصبر" في هذا المقطع الحوارى بكل مشتقاتها إشارة إلى قلة الحيلة والعجز الذي يشعرون به من هذا الفيل، فقد جاءت مصدرًا وفعلاً ماضيًا ومضارعًا.

ابتعد بعد ذلك باقي الرجال عن زكريا علامة على التصلب مما يقول، وهذا بالطبع يوضح مدى الخوف والرعب الذي يشعرون به، حتى أنهم اقتصرُوا في كلامهم على الدعاء والأمثال التي تدل على الخيبة والعجز وقلة الحيلة، فالدعاء فيه تورية؛ حيث إنها تبدو ظاهريًا تتصلًا من مواجهة الملك، لكنه في الحقيقة لجوء إلى الله من الملك، مثل:

أصوات: يارب عفوكم.

-لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم-

-العين بصيرة واليد قصيرة.

يدبرها الله

بدأ الرجال بعد ذلك يتساءلون عما يمكنهم فعله لمواجهة هذا الظلم، فأجابهم زكريا بأن يذهبوا إلى الملك ويشكو أمرهم له، وهنا حدث الانقسام بين الرجال ما بين مؤيد ومعارض وظهر هذا الانقسام على خشبة المسرح. كما ظهر هذا الانقسام في الجمل التي قيلت بعد ذلك حيث حاول البعض إحباط هذه الفكرة بدعوى أنهم لن يسمحوا لهم بدخول القصر، في حين رأى البعض الآخر أنهم لن يخسروا شيئاً إذا حاولوا. ثم بدأ بعض الرجال يطلقون الشائعات التي يسمعونها عن مدى حب الملك لفيله، حتى أنه كاد يطلق امرأته لأنها لم تعامل الفيل جيداً.

جاءت هذه المبالغات في صورة جمل فعلية؛ للتحويل والتخويف وإثرائهم عن الموافقة على ما يريده زكريا، يبتعد عنه الرجال الواقفون على خشبة المسرح مما أدى إلى انفعال زكريا عليهم.

الرجل ٥: كاد الملك أن يطلق زوجته الملكة لأنها لم تترفق بالفيل.

زكريا: (صارخا) مبالغات.. مبالغات لا معنى لها.

الرجل 3: تقول مبالغات.. وكأنك لا تعيش في هذه المدينة.

زكريا: (يسيطر صوته على الضجيج) بل أعيش فيها. من منكم رأى الملك يطعم فيله بيده، أو يشرف على حمامه بنفسه؟ بالتأكيد لا أحد. ربما كان يحبه. لا أقول لا. كل الملوك يحبون فيلتهم غير أنكم تبالغون في تصوير الأمور.

بدأ زكريا الواقف بمفرده حديثه بـ (بل) وهو رابط حجاجي ليدافع به عن نفسه من اتهام بعض الرجال له بأنه لا يعيش في هذه المدينة ولا يشعر بأهلها، ثم طرح عليهم سؤالاً استنكارياً أجاب عنه بنفسه، وأخيراً أقر قاعدة بالرباط "كل" الذي يفيد التعميم والشمول.

وقد كان لهذا الانفعال أثر إيجابي في باقي الرجال حيث إنهم بدأوا يعودون مرة أخرى إلى الوقوف بجانبه وسرد المصائب التي تحدث لهم بسبب الفيل. وهنا يبدأ زكريا مرة أخرى في إثارة حماسهم بالحديث عن فقدان الأولاد وضياع الأرزاق.

زكريا: من يريد أن يكون ابنه الضحية الآتية، يلمه من الطريق بلا هيئة؟

أصوات: بعدا للشر.

زكريا: (إلى الرجل الثالث) أنت مثلاً. ألا تبالي لو فقدت واحداً من أولادك؟

الرجل ٣: (مرتبكا) لا أبالي! من قال ذلك. لهم عيني وروحي. (مترددًا) لكن..

زكريا: أرزاقكم! أيستوي عندكم خرابها؟

أصوات: يستوي!

- من أين نعيش؟

- البقية الباقية.

طرح زكريا على الرجال استفهامات تعجبية استنكارية، يثير بها حماسة الرجال ليتمكن من إقناعهم بالذهاب إلى الملك والشكوى من الفيل. وانتهى المشهد الأول بمنظر الرجال يقفون بجوار زكريا أمام الجمهور وقفة رجل واحد.



ننتقل بعد ذلك إلى المشهد الثاني وهو عبارة عن باحة عامة يوزع فيها زكريا ورقًا على الواقفين من الرجال والنساء الذين يبدو عليهم الحماسة، ثم يبدأ في تنظيمهم وتوجيههم إلى الطريقة الصحيحة التي سيقفون بها أمام الملك. ويشرح لهم ماذا سيفعلون عندما يقفون أمام الملك مقرئًا شرحه بأداء تمثيلي. فعند قوله "كما قلت لكم مرارًا وتكرارًا" يوجه إصبعه إليهم للتأكيد على أهمية ما يقوله.



يبدأ زكريا في قول الجملة التي تعد الإشارة إلى الباقين بأن يبدأوا حديثهم، ولكنهم في البداية تكون أصواتهم مختلطة غير مفهومة دلالة على عدم اتحاد الكلمة، ومع المحاولة لأكثر من مرة تبدأ أصواتهم في الانتظام والاتحاد. ويظهر هذا الاتحاد في وقفهم على المسرح حيث يقفون وقفة نصف دائرية على المسرح، وزكريا يوجههم ونظره ويده إلى الجمهور. وقد تكررت عبارة "الفيل يا ملك الزمان" على لسان زكريا أكثر من مرة؛ لأنها الافتتاحية التي سيبدأ بعدها باقي الممثلين قول كل ما فعله الفيل بهم من تخريب وتدمير وسفك للدماء. وتظهر على يديه علامة الاتحاد والتجمع.



وأخيراً يأتي المشهد الثالث حيث يتغير الديكور للمرة الثالثة، يتجمع الممثلون أمام القصر منتظرين ظهور الحارس والسماح لهم بالدخول إلى قصر الملك، وكانت وجوههم يظهر عليهم الارتباك والخوف والقلق، ثم يدخل الحارس حاملاً عرش الملك، وينظر إليهم نظرة ملؤها الاحتقار ويحدثهم بلهجة آمرة، محذراً إياهم من فعل أي شيء يزعج الملك.



يقف الممثلون بعد ذلك وراء الحديد الذي يفصل بينهم وبين الملك، وكأنهم محبوسون يرتعشون من الخوف، يديرون ظهورهم للملك حتى لا ينظروا إلى وجهه مباشرة. يسألهم عن سبب مجيئهم. ثم يبدأ زكريا بقوله الجملة المتفق عليها "الفيل يا ملك الزمان" فلا يردون عليه، فظل يرددتها مرة تلو الأخرى وهم صامتون لا يتحدثون، ويبدو عليهم الانكسار والخوف.



حتى يئس منهم واضطر إلى تغيير كلامه بأنهم يريدون تزويج الفيل حتى لا يبقى وحيداً، وتتوالد المصيبة فتصبح مصائب، وهذه نتيجة الصمت في وجه الظلم. وهنا ينزل زكريا إلى الجمهور موجهاً حديثه إليهم وهو يبكي في انكسار، وتظهر على وجهه علامات القهر والحزن.



وتنتهي المسرحية بقول الممثلين:

الجميع: هذه حكاية.

ممثل ٥: ونحن ممثلون.

ممثل ٣: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل ٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثل ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

ممثل ٥: لكن حياتنا ليست إلا البداية.

ممثل ٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

إذا نظرنا إلى الإرشادات المسرحية التي كتبها سعد الله ونوس في نصه المسرحي كانت شديدة التفصيل، فقد كتب هذا النص القصير في صفحاته الكثير في تفاصيله وكأنه يكتب وثيقة تاريخية ستعيش على مر العصور، راعى فيها أن تكون الإرشادات المسرحية واضحة للمخرج الذي سيخرج هذا العمل إلى النور.

نلاحظ من خلال الصور التي صاحبت النص الحوارى أن الممثلين في أول المسرحية كانوا في حالة غضب فكانت أصواتهم عالية غاضبة، ثم بدأوا يتراجعون عن هذا الانفعال خوفاً من الملك فخفضت أصواتهم ونظرت رءوسهم إلى الأرض حتى ظهر البطل زكريا الذي ظل يحرضهم ويشجعهم على مقابلة

الملك والحديث معه عن الفيل، فعلت أصواتهم مرة أخرى، وتجمعوا واشتدت قاماتهم، وأخيرًا عندما وجدوا أنفسهم أمام الملك مرة أخرى ذهبت أصواتهم تمامًا وانكسرت رعوسهم وافترشوا الأرض.

٣- المرئيات والصوتيات^(١):

سأتحدث هنا عن ثلاثة عناصر:

أولاً: الديكور:

يذكر د. رضا غالب أهمية الديكور أثناء العرض المسرحي قائلاً: "الصورة السينوغرافية للديكور تحدد مكان الحدث وزمنه فإن مكان الأحداث أيضًا يحتم مسارًا معينًا ومختلفًا على الحوار بين نفس الشخصيات. كما أن الديكور قد يشي بالبعد النفسي للشخصيات المتحركة داخله... وعلاقة الممثل بالديكور تكشف طبيعة الدور مسرحيًا من الناحية النفسية والفكرية أثناء حركة الممثل في مكان وزمان المسرحية"^(٢).

تغير الديكور في هذه المسرحية ثلاث مرات المرة الأولى في المشهد الأول وكان الديكور عبارة عن زقاق فقير به بيوت قديمة متهاكة إشارة إلى الحالة المادية الضحلة التي يعيشونها.

أما المشهد الثاني فقد اتسم فيه الديكور بالبساطة الشديدة حيث كان عبارة عن باحة عامة يظهر عليها أثر الفقر، فالحوائط فيها بالية مرقعة تشير إلى الإهمال الشديد.

وأخيرًا المشهد الثالث في قصر الملك حيث عرش الملك ووراءه الحرير وأمامه سياجان من الحديد يقف خلفهما أفراد شعبه.

ثانيًا: الإضاءة:

يذكر د. رضا غالب أهمية الإضاءة في العرض المسرحي قائلاً: "الإضاءة كأحد نظم العلامات في سينوغرافية الصورة المسرحية، فإنها تعمل على تأكيد الممثل عما حوله (علامة، مؤشر) لإبراز أهمية الدور الذي يقوم به... أي أن الإضاءة تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي وتعد المتفرج تلقائيًا له دون تصنع بمعنى أن يتجاوب مع الموقف"^(٣).

(١) هذا العنصر يطلق عليه في علم المسرح "سينوغرافيا" الذي يعرفه د. جميل حمداوي بأنه: "فن متكامل في عناصره يقوم على نقل المجرّد وتحويله إلى واقع عن طريق التجسيد وإعادة الخلق. ومن ثم فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية". من موقع: aliya.wordpress.com /الديكور-والسينوغرافيا/السينوغرافيا-المسرحية/

(٢) د. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦، ص ١٨٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩٢.

كانت الإضاءة في المشهد الأول والثاني إضاءة ضعيفة علامة على الإهمال والفقر، وأحياناً يسلط الضوء على الشخصية المتحركة التي تتحدث، كما حدث مع زكريا في المشهد الثاني أثناء تدريبه لهم على ما سيقولونه أمام الملك. أما في المشهد الثالث فكانت الإضاءة قوية في قصر الملك.

ثالثاً: الموسيقى:

تؤدي الموسيقى دوراً مهماً في تحديد الجو العام للمسرحية، ولأن الجو العام لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" ثابت تقريباً طوال العرض، فقد اختار المخرج موسيقى تصويرية تشبه الجرس الذي يدق للإشارة إلى أمر جلال متوقع حدوثه.

خاتمة:

توصل البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١. يعد المسرح أنسب مادة للتحليل السيميولوجي لتنوع علاماته، كما أن المسرح محاولة لتمثيل الواقع الخارجي الذي نعيشه؛ لذلك تعد السيميولوجيا خير وسيلة لفهم هذا العالم.
٢. سيميائية المسرح تجعل منه رمزاً يصلح لأي زمان ومكان.
٣. غلب الأداء الجماعي على الأداء الفردي في المسرحية، حتى في الحركة كانوا يتحركون كأنهم شخص واحد يفكر بعقلية واحدة.
٤. وُفق سعد الله ونوس في اختيار اسم بطل مسرحيته.
٥. العنوان المفتاح لفهم أي نص، فهو الرسالة الأولى التي يتلقاها المتلقي.
٦. أفاض سعد الله ونوس في الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار المسرحي، وفي الوصف قبل الحوار المسرحي جاء دورها ممثلاً في توضيح الفكرة وتدعيمها وتأكيداها.
٧. الكلمات هي أهم عنصر في النص المسرحي، وقد اتسم الحوار المسرحي عند سعد الله ونوس بعدد من السمات منها:

✓ كثرة استخدام الأفعال للوصف والحكي.

✓ كثرة الصور البلاغية مثل: الاستعارة والكناية؛ للإشارة إلى معانٍ لا يمكن التعبير عنها بالكلام المباشر.

✓ كثرة الجمل الخبرية لفظاً الإنشائية معنى خاصة عند الدعاء.

✓ تكرار الجمل مثل "لا أمان على شيء"، و"الفيل يا ملك الزمان" للتأكيد وتدعيم الموقف.

✓ كثرة استخدام الأمثال الشعبية للدلالة على قلة العجز والحيلة.

٨. دعمت الإشارات الجسمية كلام الممثلين سواء أكانت باليد أم بالقدم أم بالرأس.

٩. اتسم الديكور بالبساطة تماشيًا مع فكرة المسرحية.

قائمة المراجع والمصادر:

المصدر:

✓ سعد الله ونوس، الفيل يا ملك الزمان، دار الآداب، بيروت، د.ت.

المراجع:

أولاً: الكتب:

١. ألين ستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، ١٩٩٦.
٢. آن أويرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، د.ت.
٣. د. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦.
٤. سيزا قاسم - نصر حامد، مدخل إلى السيميوطيقا (مجموعة أبحاث)، دار إلياس العصرية، ١٩٨٦.
٥. مارتين إسلي، مجال الدراما، ترجمة: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.
٦. د. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٣.
٧. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، المجلد الرابع.
٨. هاني سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

ثانيًا: مواقع الانترنت:

١. باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، علامات، العدد ١٦، من موقع: saidbengrad.free.fr/al/n16/pdf/9-16.pdf
٢. جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، من موقع: dspace.univ-biskra.dz:8080/jspui/bitstream
٣. جميل حمداوي، سيميوطيقا العنونة، من موقع: <http://www.almothaqaf.com>

4. www.almaany.com/ar/name.

5. Arthur Asa Berger , Cultural Criticism: Semiotics and Cultural Criticism, from: <http://www.dartmouth.edu>.

دراسات لسانية

- المعجمات المفهرسة .. دراسة في نقد صناعة المعجم ..
"معجم القراءات القرآنية" نموذجاً، أحمد محمد عبد الفتاح.
- أهمية علم الأصوات في تعليم اللغة العربية للناطقين
بالعربية وبغيرها، د. أميرة زبير رفاعي سمبس.
- الاتساق والانسجام النصي في نونية ابن زيدون .. دراسة
تطبيقية، محمد بن عبد الرحمن بن ناصر الحمد.
- إعادة النظر في بعض مفاهيم "النصية"، د. أشرف عبد البديع
عبد الكريم.
- مستويات العربية المعاصرة بسلطنة عمان، د. علي بن حمد
الفارسي.
- منهج الأندلسيين النحوي في بعض المسائل من خلال البحر
المحيط، د. ربيعة المبارك عبد الله.
- الآراء النحوية للأحمر الكوفي .. جمعاً ودراسة، بريكان بن
مشعي آل ظافر.

المعجمات المفهرسة: دراسة في نقد صناعة المعجم

(معجم القراءات القرآنية) نموذجاً

أ. أحمد محمد عبد الفتاح

مقدمة:

أولاً: موضوع البحث:

تتناول الدراسة معجم القراءات القرآنية للدكتور أحمد مختار عمر، وعبد العال سالم مكرم وصفاً ونقداً، وذلك وفقاً لإجراءات الصناعة المعجمية المتبعة عالمياً في صناعة المعجمات الحديثة.

ثانياً: منهج البحث:

تفيد الدراسة في استقرار الجهد الذي بذله أحمد مختار عمر وعبد العال سالم مكرم في إعداد معجمهما من المنهج الوصفي، مع الاستعانة بمعطيات علم صناعة المعجم Lexicography وإجراءاته، وهو أحد فروع اللغويات التطبيقية Applied Linguistics، مع الاستفادة من علم المفردات Lexicology - وهو العلم المختص بدراسة المفردات من حيث اشتقاقها ودلالاتها.

ثالثاً: أهمية البحث:

ترجع أهمية هذه الدراسة إلى استقرارها للجهد الذي أسهم به الأستاذان مختار عمر وعبد العال سالم في خدمة القراءات القرآنية وفهرستها، وما زالت الدراسات اللغوية العربية في حاجة إلى بحوث في علم المفردات وعلم صناعة المعجم، وتحاول هذه الدراسة أن تسهم في هذا المجال العلمي المهم.

رابعاً: تقسيم البحث:

وتنقسم الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وستة نقاط بحثية على النحو التالي:

- ✓ المقدمة: وفيها موضوع البحث ومنهجه وأهميته وتقسيمه.
- ✓ التمهيد: ويفرق فيه الباحث بين الفهرس والمعجمات المفهرسة، وتاريخ نشأة هذا النوع من المعجمات في العربية.
- ✓ النقطة الأولى: العمليات الإجرائية ما قبل البدء في المعجم.
- ✓ النقطة الثانية: جمع المادة وتحديد المصادر.
- ✓ النقطة الثالثة: اختيار الوحدات المعجمية ومعالجتها وترتيبها.
- ✓ النقطة الرابعة: إعداد مقدمة المعجم.
- ✓ النقطة الخامسة: الفهارس والملاحق.
- ✓ النقطة السادسة: ملاحظات نقدية على المعجم.

التمهيد:

الفهرس - بكسر الفاء والراء - معرّب (فَهْرَسْتُ)، وهو: في الأصل "الكتاب الذي تُجمع فيه الكتب"، قاله الفيروزآبادي^(١)، ثم أُطلق - بعدُ - على كل "قائمة تدلُّ على موضع المعلومات؛ سواء أكانت مرتبة على الحروف أم كانت غير مرتبة عليها"، ولكنهم يميّزون النوع الأول بوصفه بـ (الهجائي). أما العلاقة بين المعجم والفهرس فالعموم والخصوص من وجه؛ "إذ إن كلاهما يرتّب - حسب الهجاء - ألفاظاً معيّنة، غير أن (المعجم) يرتّبها ويشرحها، أما (الفهرس) فيرتّبها ولا يشرحها، وإنما يرشد إلى مكان ورودها"^(٢).

والمعجمات المفهرسة (concordances) معجمات مرتبطة بمجموعة من النصوص، ولكنها ليست نصوصاً تعليمية محدودة، بل هي نصوص ذات حجم كبير، مثل: العهد القديم، أو الشعر الجاهلي، أو القرآن الكريم. "والمعجم المفهرس يذكر الكلمة مع كل مواضع استخدامها في تلك النصوص، أي أنه يأتي بالكلمة ثم بكل الجمل التي وردت فيها الكلمة في هذه النصوص، مع الإشارة إلى مواضع هذه الجمل في النصوص يذكر الكتاب والصفحة والسطر، وليس من شأن المعجم المفهرس أن يذكر دلالات المفردات، بل هدفه الحصر الشامل للجمل التي استخدمت فيها الكلمة، وهو بذلك أداة من أدوات البحث في الدلالة. وهناك عدة مراكز بحوث لغوية تقوم حالياً بإعداد معجمات مفهرسة عن طريق الحاسب الآلي، وتكون هذه المعجمات المفهرسة وسيلة من وسائل متابعة التجديد اللغوي، تمكن من تسجيل الجديد أولاً بأول"^(٣).

وما أنجز من المعجمات المفهرسة في العربية محدود، وقد ظهر هذا المصطلح (معجم مفهرس) لأول مرة في العربية مع وضع جماعة من المستشرقين على رأسهم المستشرق الألماني جوستاف فليجل لألفاظ القرآن الكريم، ونسك للمعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي الشريف (١٩٣٦م)، ثم ظهر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم لمحمد فؤاد عبد الباقي (١٩٤٥م).

وعلى الرغم من عدم وجود كلمة (فهرس) في عنوان المعجم محل الدراسة - معجم القراءات القرآنية - فإن طبيعته التي تتسم بالحصر لنصوص القراءات القرآنية وتوثيقها دون التطرق إلى دلالاتها، وكذا تناول المعجم لنوع من النصوص الكبيرة (القرآن)، يجعل الدراسة تصنف هذا المعجم ضمن القائمة العربية المحدودة للمعجمات المفهرسة.

وعلى الرغم من الأهمية اللغوية الكبيرة للقراءات القرآنية - إلى جانب الأهمية الدينية - فقد خلت المكتبة العربية من المعجم الشامل الذي يجمع ما تفرق منها في كتب التفسير والمراجع النحوية واللغوية القديمة؛ ومن هنا برزت أهمية معجم القراءات القرآنية الذي وضعه الأستاذان:

(١) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (ف ه ر س).

(٢) عبد الرحمن بن محمد الحجيلي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ط. ١، د.ت، ص ٣-٤.

(٣) محمود فهمي حجازي، الاتجاهات الحديثة في صناعة المعجمات، مجلة مجمع اللغة العربية، ١٩٧٧، ج ٤٠، ص ٩٩.

الدكتور أحمد مختار عمر والدكتور عبد العال سالم مكرم، فكان بذلك أول معجم شامل يحوي فهرسة للقراءات القرآنية، المعتمد منها والشاذ، وقد بذل فيه صاحباها جهداً كبيراً في جمع مادته من بين عشرات الكتب والمراجع، ليخرج هذا العمل الضخم في ثمانية أجزاء في طبعته الأولى (١٩٨٢ — ١٩٨٥)، ثم في طبعة ثانية (١٩٨٨) تداركا فيها بعض الهنات التي رافقت عملاً كبيراً كهذا، كما وثقا فيها ما لم يتم توثيقه في الطبعة الأولى، واعتمد الأزهر الشريف هذه الطبعة بعد مراجعتها من لجنة متخصصة، وهاتان الطبعتان قد صدرتا عن جامعة الكويت، وأخيراً ظهر المعجم في طبعة ثالثة بعد هذا التاريخ بتسع سنوات (١٩٩٧)، وصدرت هذه الطبعة عن (عالم الكتب) بالقاهرة، وليس في هذه الطبعة من جديد يضاف على الطبعة الثانية (١٩٨٨). وفي الصفحات التالية تتناول الدراسة هذا المعجم بالنقد والتحليل.

أولاً: العمليات الإجرائية (ما قبل البدء في المعجم):

١. وضع تصور مبدئي لشكل المعجم ومواصفاته طبقاً لنوع المستعمل: إن المواصفات الواجب توافرها في المعجمات الخاصة بالكبار تختلف قطعاً عن تلك الخاصة بصغار السن والمبتدئين، كذلك فإن متطلبات المعجمات كبيرة الحجم أو المعجمات العامة تختلف كثيراً عما يتطلبه معجم الجيب أو معجمات المعاني والمعجمات الخاصة؛ ولذلك يجب في تصميم المعجم مراعاة طبيعته والهدف منه والفئة الموجه إليها. كما يجب على المعجمي أن يحدد مسبقاً الجوانب التي سيغطيها معجمه من الزوايا الآتية: نوع المعلومات المقدمة، نوع المستعمل، الهدف من الرجوع إلى المعجم^(١). ويتضح هدف المعجم من عنوانه (معجم القراءات القرآنية)، ووفق ذلك يتحدد نوع المعلومات المقدمة، والتي تشمل - وفق طبيعة المعاجم المفهرسة - حصراً للقراءات السبع والعشر والأربعة عشر والشاذة، مع ذكر اسم القارئ بها والمصدر الذي وُجِدَتْ فيه، كما يشمل الجزء الثاني من عنوان المعجم (مع مقدمة في القراءات وأشهر القراء) جانباً مهماً من المعلومات التي يقدمها المعجم، وهو الجزء المتعلق بالمقدمة الإضافية والكبيرة التي تسبق مادة المعجم، وهي دراسة كاملة (من ١٤٣ صفحة) عن "توثيق النص القرآني ومراحلها، وعن رسم المصحف العثماني وأثره في اختلاف القراءات، وعن نشأة القراءات، وحكمة تعددها، وعن أشهر القراء والمؤلفين في القراءات وغير ذلك"^(٢). ولم تُشير المقدمة إلى الفئة المستهدفة/ نوع المستعمل لهذا المعجم إلا في قول المؤلفين: "ولم يتم - حتى الآن - إعداد معجم للقراءات القرآنية على الرغم من حاجة الباحثين

(١) أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، عالم الكتب، ط. ٢، ٢٠٠٩م، ص ٦٦، ٦٧.

(٢) أحمد مختار عمر، عبد العال سالم مكرم، معجم القراءات القرآنية مع مقدمة في القراءات وأشهر القراء، جامعة الكويت، ط. ٢، ١٩٨٨م، مقدمة المعجم: ١/ (ي).

إلى مثل هذا المعجم^(١)، وتوضح طبيعة المعجم نوع هؤلاء الباحثين الذين تحدث عنهما المؤلفان، وهم أولئك المهتمين بموضوع القراءات القرآنية والدارسين لها.

٢. **حساب التكلفة وتوفير التمويل:** بما أن المعجمات الكبرى - في معظمها - لا يتم إصدارها إلا من خلال المؤسسات التجارية، فإنه لا بد قبل إنتاج هذه المعجمات من وضع دراسة للجدوى، وحساب للتكلفة، وتقدير للعائد من إنتاجها؛ وذلك لتحقيق أكبر ربح ممكن^(٢). ولا يمكن للدراسة الوقوف على تكلفة إنتاج هذا المعجم، لكن صاحبيه قد أشارا غير مرة إلى جامعة الكويت باعتبارها الممول لهذا المشروع الضخم حسب قولهما: "وحيث عرضنا خطة البحث على لجنة دعم البحث العلمي بكلية الآداب بجامعة الكويت رحبت بالبحث وقررت دعمه. وحين فرغنا من جمع مادة المعجم عرضنا على لجنة التأليف والترجمة والنشر بجامعة الكويت فرحبت بنشره على نفقة الجامعة، وكان لها الفضل في إصدار طبعته الأولى بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٥"^(٣)، كذا أشارا إليها في تنويه في نهاية المقدمة بقولهما: "لا يسعنا في ختام هذا التصدير إلا أن نقدم شكرنا الخالص وتقديرنا العميق لجامعة الكويت التي تولت هذا المشروع منذ ولادته بحثاً وطباعة ونشراً على نفقتها الخاصة في الطبعة الأولى وتكرمت بتقديمه للعالم الإسلامي مطبوعاً طبعة ثانية مزيدة ومنقحة على نفقتها الخاصة أيضاً، فلها منا جزيل الشكر وعميق التقدير"^(٤).

٣. **التخطيط المبدئي وجدولة المواعيد:** إنه من الصعوبة بمكان أن يتم إنتاج أحد المعجمات في وقته المحدد، لكن - وعلى كل حال - لا بد للمعجمي في مرحلة التخطيط هذه أن يتعرف على سوق التوزيع، وأن يحدد حجم معجمه، والذي يقوم على أساسه بوضع الميزانية المناسبة لإنتاجه^(٥). ولم يذكر المؤلفان - في المقدمة - شيئاً عن الخطة الزمنية التي وضعها لإتمام هذا المشروع، وهل تم تنفيذها وفق الجدول الموضوع أم لا، اللهم إلا تلك الإشارة العابرة إلى تفكيرهما في خطة المعجم "منذ بضعة سنوات"^(٦)، لكننا نعلم أن هذا المعجم - في طبعته الأولى - قد صدر على ثمانية أجزاء في الفترة ما بين ١٩٨٢ و ١٩٨٥، وقد ألزمتها تلك الفترة - القصيرة - بالتفرغ التام للانتهاء من هذا العمل في الوقت المحدد، يقول المؤلفان: "ولا نريد أن نتحدث عن مدى الجهد الذي بذلناه، والعناء الذي تحملناه في سبيل إنجاز هذا العمل، وإنما نترك لعلنا أن يتحدث مع نفسه. ويكفي أن نقول إننا قد أجلنا كل مشروعاتنا العلمية الأخرى في سبيل إتمام هذا المشروع، وأننا ألزمتنا أنفسنا بخطة صعبة..."^(٧)، وقد عكف المؤلفان على مراجعة المعجم بعد صدوره؛ فتداركا ما كان قد وقع

(١) مقدمة المعجم، ١/ (ط).

(٢) انظر أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص ٦٧.

(٣) مقدمة معجم القراءات، ١/ (ط).

(٤) مقدمة المعجم، ١/ (ن).

(٥) أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص ٦٩.

(٦) مقدمة المعجم، ١/ (ط).

(٧) مقدمة المعجم، ١/ (ي).

في الطبعة الأولى من هنات، وصححا ما وجداه فيها من أخطاء، "فتولى الدكتور عبد العال سالم مراجعة الأجزاء: الأول والثاني والخامس والسابع، وتولى الدكتور أحمد مختار عمر مراجعة الأجزاء: الثالث والرابع والسادس والثامن"^(١)، واستمرت عملية المراجعة هذه ثلاث سنوات، حتى صدرت الطبعة الثانية في عام ١٩٨٨.

٤. إعداد فريق العمل: كما يمثل توفير الدعم المالي اللازم لإنتاج المعجم صعوبة كبيرة، فإن إعداد فريق العمل وتدريبه إحدى المشكلات الكبرى التي تواجه المؤسسات المنتجة للمعجمات؛ إذ كان يتوجب على فريق العمل ملازمة المعجميين للتدريب على العمل المعجمي، إلى جانب تحمل المؤسسة المنوطة بالإنتاج كل التكاليف، أما الآن فقد صارت هناك برامج متخصصة لتخريج المعجميين المطلوبين.. "والوضع المثالي أن يتضمن فريق العمل أفراداً متنوعين المسؤولية، متعددي الاختصاص حسب ما يتطلبه سير العمل، وما تقتضيه كل خطوة من خطوات العمل في المعجم وحسب طريقة تجهيز المعجم (يدوياً أو آلياً)"^(٢). وقد كان هذا المعجم من المعجمات القليلة التي لم يضعها د. أحمد مختار عمر ضمن فريق عمل، وإنما عكف على إعدادها هو والدكتور عبد العال سالم مكرم فقط. وتجدر الإشارة هنا إلى أنهما قد عرضا الجزأين الأول والثاني على لجنة من كبار علماء القراءات برئاسة الشيخ محمود برانق، وكيل لجنة المصحف الشريف بالأزهر، وهي لجنة تابعة إلى مجمع البحوث الإسلامية بجامعة الأزهر الشريف.

ثانياً: جمع المادة وتحديد المصادر:

اعتمدت المعجمات قديماً على الجهود الفردية للمعجميين الذين قاموا بتصنيفها، وقد اتبع قدامى العرب من المعجميين بعض الطرق في جمع مادة معجماتهم واستقصائها^(٣)، ويمكن تلخيص المصادر الرئيسية التي يُلتجأ إليها في جمع مادة المعجمات الحديثة في: (المصادر الأولية — المصادر الثانوية — المصادر الرافدة — الدليل اللغوي)^(٤).

أ. المصادر الأولية: ونظراً لطبيعته الخاصة (معجم مفهرس)، فإن قائمة مصادره الأساسية سوف تشمل مجموعة المصادر المختارة لتفريغ مادتها تفريغاً كاملاً، وحصر ما بها من قراءات، ويمثل هذا التفريغ القيمة الحقيقية للمعجم المفهرس؛ لذا — وبالإضافة إلى ترقيم هذه المصادر ترقيماً خاصاً ووضع قائمة مستقلة باختصاراتها^(٥) — راعى المؤلفان في هذه القائمة أن تحقق ما يأتي:

-
- (١) مقدمة المعجم، ١/ (ط).
 - (٢) أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص ٧٢.
 - (٣) انظر المرجع السابق، ص ٧٥.
 - (٤) انظر أحمد مختار عمر، صناعة المعجم الحديث، ص ٧٧.
 - (٥) انظر قائمة المصادر الأساسية ورموزها: مقدمة المعجم، ١/ (ع).

✓ أن تشتمل على المصادر الأساسية للقراءات، وشمل ذلك القراءات السبع كـ (السبعة لابن مجاهد) و (التيسير للداني)، والعشر كـ (النشر في القراءات العشر لابن الجزري)، والأربع عشرة والشاذة كـ (المحتسب لابن جني).

✓ أن تشتمل على المصادر الأساسية في التفسير، كـ (البحر المحيط لأبي حيان) و (جامع البيان للطبري)، وإعراب القرآن، كـ (إعراب القرآن للنحاس) و (إملاء ما من به الرحمن للعكبري).

✓ أن تضم بعض مؤلفات الشيعة في التفسير، كـ (التبيان للطوسي) و (الكشاف للزمخشري).

✓ أن تضم بعض المؤلفات التي اهتمت بجانب الأداء والنطق، كـ (غيث النفع للصفاقسي)، و (إتحاف فضلاء البشر للدمياطي).

ب. المصادر الثانوية: وشملت مراجع المقدمة/ الدراسة التي وضعها المؤلفان في علم القراءات بين يدي المعجم.

ت. المصادر الرافدة: وهي مراجع التوثيق والتدقيق، وقد ضمت مؤلفات أخرى في القراءات والتفسير، كما ضمت عددًا كبيرًا من المعاجم، وكتب الأدب، والنحو، واللغة.

وتلاحظ الدراسة في مصادر المعجم ما يلي:

١. للمصادر في المعجمات المفهرسة أهمية تفوق مثيلاتها في المعجمات الأخرى؛ لذا حرص المؤلفان في معجم القراءات القرآنية على التوثيق لمصادرها في غير موضع وبشتى الطرق؛ فقد وضع المؤلفان قائمة في نهاية التصدير بالمصادر العشرين التي اعتمدا مادتها للتفريغ الكامل والفهرسة، ولتكرار هذه المصادر واعتبارها جزءًا رئيسًا من المعلومة المقدمة للباحث في معجمها، فقد حرصا تيسيرًا على هذا الباحث على وضع رمز مختصر لكل مصدر كما هو موضح بالجدول الملحق بنهاية التصدير^(١)، كذا وضع المؤلفان قائمة أخرى من ثمانٍ وثمانين مصدرًا في نهاية مقدمة القراءات، اشتملت على مراجع الدراسة المقدمة بين يدي المعجم، بالإضافة إلى مراجع التوثيق الأخرى.

٢. يعيب المعجم - في نظر الدراسة - عدم الفصل بين مراجع الدراسة في علم القراءات ومراجع التوثيق الأخرى لمادة متن المعجم، حتى يخال القارئ للقائمة بأنها تختص فقط بالدراسة السابقة عليها، على أن قائمة المراجع لا تخلو من مصنفات قديمة كثيرة، كالإتقان وبغية الوعاة للسيوطي، والبرهان في علوم القرآن للزركشي، وتاريخ القرآن للزنجاني وغيرها.

(١) مقدمة المعجم، ١/ (ع).

٣. رغم الحاجة الملحة إلى مراجع في التفريق بين القراءات وتفسيرها في مثل هذا معجم، فإنه لم تحتو قائمة المراجع الثانية إلا على خمسة كتب في التفسير، كذا استعان المؤلفان في قائمتها تلك بأربعة معجمات فحسب.

٤. أضاف المؤلفان في الحواشي العديد من مراجع التوثيق التي لم ترد في قائمة المراجع، من ذلك (الأشباه والنظائر) للسيوطي، و(الأمالي الشجرية) لابن الشجري، و(المغني) لابن قدامة، وغيرها.

ثالثاً: اختيار الوحدات المعجمية ومعالجتها وترتيبها:

١. اختيار الوحدات المعجمية:

✓ إعداد بيان تقديري بعدد المداخل في الحرف الواحد: ولأن معجم القراءات قد رُتّب حسب ترتيب آيات المصحف (برواية حفص عن عاصم) - أي إن مداخله تُكُتَب وتُرُتّب حسب قراءة حفص؛ فيمكننا أن نَعُدَّ السورة الواحدة بمثابة الباب/ الحرف في المعجمات المرتبة هجائياً، ويكون النص المصحفي (المحتمل لوجوه القراءات) بمثابة المدخل أو الوحدة المعجمية المندرجة تحت هذا الباب/ السورة، هذا المدخل يحمل رقماً مسلسلاً يمتد من النص المصحفي الأول {الرحيم ١ الحمد} ^(١) في سورة الفاتحة، وينتهي بالنص المصحفي الأخير {والناس} ^(٢) في سورة الناس. ويبلغ عدد مداخل سورة الفاتحة - على سبيل المثال - تسعة عشر مدخلاً/ نصاً مصحفياً فيه أكثر من قراءة، ويزيد هذا العدد وينقص مع زيادة عدد آيات السورة أو نقصها؛ فبينما يبلغ عدد مداخل سورة البقرة ٨٩٣، تأتي سورة الناس بأقل عدد من المداخل (ثلاثة مداخل فقط).

✓ يبلغ عدد مداخل المعجم - حسب أرقام التسلسل - ١٠٢٤٣ مدخلاً موزعة على ١١٤ سورة/ باب. هذا العدد من المداخل (١٠٢٤٣) يمثل مواضع القراءات التي وجدها المؤلفان في مصادر المعجم الأساسية (العشرين)، أما ما وجدها في غير هذه المصادر من قراءات فقد أثبتاه في الحواشي أو وضعاه في متن المعجم خارج هذا الرقم المتسلسل، ورمزا له بالرمز (*)، وبناءً عليه فيتجاوز عدد مداخل المعجم هذا الرقم المتسلسل بقليل، ومن هذه المداخل غير المرقمة المدخل الذي يلي رقم مسلسل ٨٩٢٣ {أزواجاً ثلاثة} ^(٣)، ومنه أيضاً المدخل الذي يلي رقم مسلسل ٤٨٨٨ {خُبْرًا} ^(٤).

(١) معجم القراءات، ٥/١.

(٢) المصدر السابق، ٢٨١/٨.

(٣) معجم القراءات، ٦٣/٧.

(٤) المصدر السابق، ١٢/٤.

✓ اعتمد المؤلفان في جمع القراءات على عشرين مصدرًا أساسيًا - كما مر في إجراء جمع المادة وتحديد المصادر، وبناءً عليه؛ كان اختيار الوحدات المعجمية يقوم على إثبات المواضع/ النصوص المصحفية على رواية حفص عن عاصم، التي وجد المؤلفان في مصادر معجمهما أوجه لقراءتها.

✓ ولأن المعجم لم يختص ببيان دلالات مداخله وإنما هدف إلى إثباتها، فهو لم يعتمد أيًا من طرق التفريق بين البوليزمي والهوميوني.

✓ لم يهتم المعجم كذلك بالأنواع التركيبية لمداخله/ نصوصه المصحفية؛ لذا لم يجد أية مشكلة في تمييز الكلمات الوظيفية أو تجمعات الكلمات أو التعامل معهما.

٢. معالجة المداخل: - ونظرًا لطبيعته المفهرسة، لم يهتم المعجم بالجانب الدلالي لمداخله، وإنما اقتصر على إثبات وتوثيق ما وُضِعَ لتوثيقه مباشرةً، ودون حتى أن يتدخل - في إطار إثبات القراءات - في بيان تواترها من شذوذها؛ لأن معيار قبولها - في نظر المؤلفين - هو الصحة اللغوية، وقد توزعت المعلومات داخل المعجم على النحو التالي:

✓ المعلومات الصوتية: وتعد المعلومة الصوتية هي أهم ما يقدمه المعجم؛ إذ هي ما يعبر عنه الاختلاف بين القراءات. وفي هذا الإطار، حرص المؤلفان على تضمين قائمة مصادر المعجم الأساسية مرجعين يهتمان بجانب الأداء والنطق، وهما "غيث النفع" للصفافسي، "إتحاف فضلاء البشر" للدمياطي. وبناءً عليه؛ حرص المؤلفان على ضبط كل ما يتعلق بالمصحف بالكامل، سواء النص المصحفي في المدخل أو أوجه قراءاته، وإن لم يلتزما دائمًا بضبط التعليقات وأسماء القراء. وفيما يخص الإمالة، كان بعض القراء يميل إمالة كبرى وبعضهم بين بين (بالتقليل، أو إمالة صغرى). ولم تكن كل المراجع تحرص على التفريق بين النوعين؛ فكان بعضها يكتفي بالنص على الإمالة، وبعضها يحدد نوعها. وقد سار المعجم في هذا على أن يذكر اسم المميل الذي لم تحدد بعض المراجع نوع إمالته مع قراء النوع الأول، ثم يعاد ذكره في النوع الثاني إذا نصت مراجع أخرى على درجة إمالته، ملتزمًا في ذلك بالعبارة الواردة عن القراءة في فرش الحروف. وأكثر ما حدث هذا كان بالنسبة لورش والأزرق.

✓ ينص المعجم على اسم السورة مرة واحدة قبل أول مدخل/ نص مصحفي فيها، وذلك في صفحة مستقلة، ثم ينص عليها مرة أخرى على رأس جدول المداخل.

✓ يضع المعجم رقمًا مسلسلًا يعبر عن رقم المدخل/ النص المصحفي الذي يحتمل أكثر من قراءة.

✓ ينص المعجم على رقم الآية التي تنتمي إليها القراءات.

✓ يضع المعجم المدخل في صورة النص المصحفي برواية حفص عن عاصم، وبالتالي فهو لا يذكر هذه الرواية في عنصر أوجه القراءات؛ لأنها هي الأصل عنده.

- ✓ يُعقَّب المعجم النص المصحفي لرواية حفص وجه القراءة الآخر لها، وإذا تعددت أوجه القراءة وضع لها ترقيماً مستقلاً (١، ٢، ...) عن الترقيم التسلسلي للمداخل.
- ✓ ساوى المعجم بين القراءات في الذكر، ولم يميز بين المتواتر منها والشاذ؛ ولذا لم يستبعد أيّاً مما نصت المراجع على أنه قد قرئ به^(١).
- ✓ ينص المعجم على اسم القارئ الذي تُسبِت إليه القراءة، وإذا تعدد القراء جعل الأسبقية للسبعة ثم نص على أسماء الآخرين دون ترتيب.
- ✓ استخدم المعجم لفظ (القارئ) بمعناه العام الواسع؛ ولذا أدخل المؤلفان تحته كل من نسبت القراءة إليه، ويشمل ذلك القراء الأصليين ورواتهم ومن حدثوا بالقراءة وإن لم يقرؤوا بها. وقد تتفاوت درجات القراءات عن القارئ الواحد، بل قد يختار القارئ قراءة معينة ثم يعدل عنها ويختار أخرى، كما يروى عن أبي عمرو أنه رجع في آخر عمره عن قراءة: "يعذَّب — يوثَّق" إلى قراءة الفتح^(٢). ولم يميز المعجم بين هذه وتلك، تاركاً للباحث أن يوازن بين القراءات ويفاضل بينها إذا أراد أن ينتقل من مجال الإحصاء إلى مجال الدراسة.
- ✓ يوثق المعجم وجه القراءة ومن تُسبِت إليه من مصدرٍ أو أكثر من مصادره العشرين الأساسية، وقد التزم المؤلفان بذكر اسم القارئ أمام كل قراءة حسب وروده في المصادر بالنسبة لكل قراءة بعينها. وفي حالة تعدد أشكال الاسم اكتفيا بأشهرها؛ فحين يرد أبو بكر وشعبة، أو إبراهيم والنخعي، أو علي والكسائي كانا يفضلان الثاني تجنباً للبس. وفي حالة استخدام المصادر للنسبة أو الوصف أو الضمير بدلاً من اسم العلم بقصد الاختصار مثل "الأخوان" أو "الابنان" أو "المدنيان" أو "البصري" أو "لهما" كانا يذكران

(١) استند المؤلفان في هذه القاعدة إلى جملة من الأمور:

أن معيارهما في قبول القراءة أو رفضها معيار لغوي صرف. ولما كان اللغويون يقبلون أخبار الآحاد ويكتفون بما ورد في الكتب المشهورة المتداولة، فإنهما لم يريا وجهاً لاستبعاد القراءات الشاذة أو روايات الآحاد. أن كثيراً من القراءات التي رميت بالشذوذ منسوبة إلى أبي بن كعب وعبد الله بن مسعود فكيف يستبعدا اللغوي مع ما رواه البخاري أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: "خذوا القرآن عن أربعة"، ذكر من بينهم ابن مسعود وأبي بن كعب؟ أنه لا يصح تعميم الحكم على القراءات المسماة بالشاذة بعد أن ثبت خضوع كثير منها لشروط القراءة الثلاثة (موافقة أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً - موافقة العربية ولو بوجه - صحة السند واتصال الرواية). بل أكثر من هذا يرى ابن جني أن ما سمي بالشاذ "تأزع بالثقة إلى قرائه، محفوف بالرواية من أمامه وورائه. ولعله أو كثيراً منه مساوٍ في الفصاحة للمجتمع عليه".

أنهما وجدا من غير المعقول أن يسقطا ما عدا القراءات السبع من المعجم، ففي إثبات الشواذ فوائد كثيرة ذكر القسطلاني بعضها في قوله: "والجمهور على تحريم القراءة بالشواذ وأنه وإن قرأ بها غير معتقد أنه قرآن، ولا يوهم أحداً ذلك بل لما فيه من الأحكام الشرعية عند من يحتج بها أو الأحكام الأدبية فلا كلام في جواز قراءتها. وعلى هذا يحمل كل من قرأ بها من المتقدمين، وكذلك يجوز تدوينها في الكتب والتكلم على ما فيه". (انظر: مقدمة المعجم، ١/م).

(٢) مقدمة المعجم ١/م.

الأسماء بأعيانها تيسيراً على القارئ، من ذلك: قراءة {هُدًى^(١)، وقد نصت المصادر التراثية على أن الأخوان قد قرأ بها، وذكر هو اسميهما "حمزة والكسائي"^(٢)، كذا نص على القارئ نافع وابن كثير^(٣) في قراءة {وما يخذعون^(٤) وهما المدنيان في المصادر القديمة، ونص على القارئ ابن كثير وابن عامر^(٥) في قراءة {مالك يوم الدين^(٦) وهما الابنان.

- ✓ توضع جميع المعلومات السابقة على شكل جدول - كما سيوضح المثال أدناه، فيما عدا اسم السورة الذي يوضع على رأس الجدول وخارجه في منتصف السطر.
- ✓ يتم توثيق بعض المعلومات الأخرى وإثبات التعليقات في الحواشي، ويحرص المؤلفان على إعادة ذكر رموز المصادر الأساسية تحت الهامش تيسيراً على الباحث.
- ✓ وضع المؤلفان بين يدي المعجم دراسة مفصلة عن علم القراءات وأشهر القراء (سوف نتناولها الدراسة تفصيلاً عند الحديث عن المقدمة).
- ✓ ألحق المؤلفان بالمعجم ثلاثة فهارس مفيدة (سيتم الحديث عنها عند الحديث عن ملاحق المعجم).

٣. ترتيب المداخل في المعجم:

- ✓ الترتيب الخارجي (التركيب الأكبر): ولأن المعجم في القراءات وليس الألفاظ، فقد رُتبت مداخله/ نصوصه حسب ترتيب المصحف المعروف، متخذاً رواية حفص أساساً.
- ✓ الترتيب الداخلي (التركيب الأصغر): وكما مر، وردت المعلومات داخل المعجم في شكل جدول، رُتبت فيه الأعمدة كما يلي: (عمود ١: رقم المسلسل) — (عمود ٢: رقم الآية) — (عمود ٣: النص المصحفي/ رواية حفص عن عاصم/ المدخل) — (عمود ٤: أوجه القراءة) — (عمود ٥: اسم القارئ) — (عمود ٦: مصدر القراءة).

(١) سورة البقرة: ٢.

(٢) معجم القراءات، ١/ ١٨.

(٣) المصدر السابق، ١/ ٢٥.

(٤) سورة البقرة: ٩.

(٥) معجم القراءات، ١/ ٧.

(٦) سورة الفاتحة: ٤.

المصدر	القارئ	أوجه القراءة	النص المصحفي	رقم الإلية	سلسل
بحر ٢ / ٤٦٦ - كشاف ١ / ١٩٠ - معجم ١ / ٢١٤ - اعن ١ / ٣٣٤ - اصع ١ / ٧٩ - بحر ٢ / ٤٦٦ - تب ٢ / ٤٦٧ - بحر ٢ / ٨٨ - طبر ٦ / ٤٢٥ - حيز ١٦٤ - سبعة ٢٠٦ - فيث ١٧٦ - كشاف ١ / ٣٤٥ - مع ٢ / ٤٤٤ .	عبدالله بن مسعود .	فأنفخها	فأنفخ فيه	٤٩	١٠٤٩
اعن ١ / ٣٣٤ - اصع ١ / ٧٩ - بحر ٢ / ٤٦٦ - تب ٢ / ٤٦٧ - بحر ٢ / ٨٨ - طبر ٦ / ٤٢٥ - حيز ١٦٤ - سبعة ٢٠٦ - فيث ١٧٦ - كشاف ١ / ٣٤٥ - مع ٢ / ٤٤٤ .	نافع - يعقوب - يزيد ابن القفاح .	طائر ^(١)	طائر	٤٩	١٠٥٠
غث ١٧٦ .	أبو عمرو - حمزة - الكسائي - ورش .	بالإمالة	المون	٤٩	١٠٥١
١ نف ١٧٥ .	الأزرق .	(١) بترقيق الراء	تدخرون	٤٩	١٠٥٢
اعن ١ / ٣٣٤ - اصع ١ / ٧٩ ، ٨٠ - بحر ٢ / ٤٦٧ - جاسع ٤ / ٩٥ - كشاف ١ / ١٩١ - معجم ١ / ٢١٥ .	عاجد - الزهري - أبو السمال - أيوب السخاوي .	(٢) تدخرون			
عنصر شواذ القراءات ٢٠ .	الزهري - عاجد .	(٣) تدخرون			
بحر ٢ / ٤٦٧ .	أبو شعيب السوسي .	(٣) تدخرون			

(١) وكذا في المائدة (البحر ٢ / ٤٦٦ - العنوان ورقة ٦٠) .

- ✓ أعطى المعجم رقمًا مسلسلًا لكل موضع قراءة، ويستمر التسلسل حتى نهاية المعجم.
- ✓ أعطى المعجم أرقامًا داخلية للقراءات حين تتعدد في الموضع الواحد، حتى يمكن معرفة عدد القراءات في كل كلمة، وقد جاوز بعضها العشرين في الموضع الواحد^(١).
- ✓ حرصًا من المؤلفين على عدم الإخلال بالترقيم، فقد وضعوا - في الطبعة الثانية - ما كان قد سقط منهما من قراءات، في موضعه من ترتيب المصحف مسبقًا بدائرة مقلدة هكذا: (●)^(٢)، أما ما أسقطاه من قراءات وردت في الطبعة الأولى فقد تركا رقمه خاليًا، فمما وضعوا قبله دائرة المدخل الأول من سورة البقرة، والذي يقع قبل المدخل برقم مسلسل ٢٠ {الم}^(٣)، ومنه أيضًا المدخل الذي يلي رقم مسلسل ٦٣ {رَبِّحْتَ تِجَارَتَهُمْ}^(٤).
- تِجَارَتَهُمْ^(٤).
- ✓ حرص المعجم عند ذكر أسماء القراء أن يبدأ بأسماء القراء السبعة، ثم يذكر باقي القراء دون ترتيب.

(١) معجم القراءات ٢٧٢/٨ - ٢٧٣.

(٢) مقدمة المعجم، ١/ (س).

(٣) معجم القراءات، ١/ ١٧.

(٤) المصدر السابق، ١/ ٣٠.

رابعاً: إعداد المقدمة:

وأهم ما يجب أن يُذكر في المقدمة:

١. بعض المعلومات الخاصة بفريق العمل، والمشاركين في إعداد مادة المعجم: وسبق أن ذكرنا أن هذا المعجم قد قام على جهود الدكتور أحمد مختار عمر والدكتور عبد العال سالم مكرم، ودون الاستعانة بفريق عمل، وقد جاء التوقيع في التصدير والخطة والتنويه هكذا: "المؤلفان"^(١).
٢. منهج المعجم سواء في اختيار المداخل، أو تحريرها أو بيان النطق، والهجاء والمصطلحات العلمية: وقد ذكر المؤلفان في المقدمة بخصوص اختيار المداخل: "اعتمدنا في جمع القراءات على عشرين مصدراً أساسياً (أعدنا بها قائمة خاصة ورمزنا لكل منها برمز)"^(٢)، كذا تحدثت المقدمة عن تحرير المادة تفصيلاً تحت عنوان (خطتنا)^(٣).
٣. طريقة ترتيب المعجم داخلياً وخارجياً: ولم يتسم ترتيب المعجم بالتعقيد، فهو - كما ذكرت المقدمة - على ترتيب المصحف^(٤)، بينما لم تذكر المقدمة شيئاً عن ترتيب المعجم داخلياً.
٤. مميزات المعجم، وأهم خصائصه ونوع مستعمله: قال المؤلفان في صدر المقدمة: "ولم يتم - حتى الآن - إعداد معجم للقراءات القرآنية على الرغم من حاجة الباحثين إلى مثل هذا المعجم"^(٥)، وبالتالي فتعد الميزة الأهم لهذا المعجم هي السبق، فهو أول معجم في القراءات القرآنية، كذلك يمتاز المعجم بتقديمه لدراسة وافية عن علم القراءات الذي سيتناوله المتن، بالإضافة إلى خصائص المعجم العديدة التي أوضحها المؤلفان تحت عنوان (خطتنا).
٥. تحديد الهدف من وضع المعجم: لم تذكر المقدمة الهدف من المعجم صراحةً، ولكن - وفقاً للاقتباس السابق - كان هدف المعجم الرئيس (بوصفه معجماً مفهرساً) هو جمع القراءات على اختلافها وتوثيقها وترتيبها ترتيباً ييسر على الباحث الوصول إليها عند الحاجة الإحصائية والبحثية.
٦. خطة العمل في المعجم: وقد وضعت لها المقدمة عنواناً مستقلاً في ص(س).
٧. بيان بالرموز والاختصارات الواردة في المعجم: وقد أُلْحِثَتْ بالمقدمة قائمة بمصادر المعجم العشرين واختصاراتها ص(ع).

(١) انظر مقدمة المعجم، ١/(ز) - (ن).

(٢) مقدمة المعجم، ١/(س).

(٣) المقدمة، الصفحة نفسها.

(٤) مقدمة المعجم، ١/(س).

(٥) مقدمة المعجم، ١/(ط).

٨. أهم المصادر والمراجع: ووضع المؤلفان قائمةً أولى بمصادر المعجم العشرين الأساسية^(١)، وقائمةً مستقلة لمراجع الدراسة في علم القراءات^(٢)، لكنه لم يضع قائمةً بمراجع التوثيق الأخرى التي اعتمدها إلى جانب مصادره العشرين في توثيق مادة المعجم وقراءاته.

٩. يضيف معجم القراءات مقدمةً أخرى تحوي دراسةً مفصلةً في علم القراءات وأشهر القراء، وتشتمل هذه الدراسة على ما يلي:

توثيق النص القرآني ومراحله:

١. توثيقه في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام: وقد مر عبر خمس خطوات:

✓ نزول القرآن منجمًا.

✓ كتابته حين النزول: وفي هذه الخطوة يذكر رأي أرثر جفري ثم يتناوله بالنقد.

✓ التنافس الكبير بين الصحابة في حفظ القرآن وتلاوته.

✓ الصحابة يعرضون ما يحفظونه على رسول الله صلى الله عليه وسلم.

✓ معارضة القرآن في كل عام^(٣).

٢. توثيقه في عهد أبي بكر:

✓ جمع القرآن: يذكر في هذه المرحلة أن توثيق النص القرآني في عهد أبي بكر كان أمرًا ضروريًا؛ لأن القرآن هو كتاب العربية الأكبر، ولصيانته من التحريف، وإحاطته بالتحري الكامل، والدقة المتناهية، فكان من الضروري جمعه في مصحف واحد، ثم يذكر رواية زيد بن ثابت حينما استدعاه أبو بكر وطلب منه جمع القرآن، ويذكر سبب اختيار زيد بن ثابت لهذه المهمة.

✓ منهج جمع القرآن: ويعرض في هذه المرحلة منهج زيد - رضي الله عنه - في جمع القرآن، وهل الذي جمعه زيد صحف أو مصحف.

✓ الأحرف السبعة ومصحف أبي بكر: يذكر في هذه المرحلة أن مصحف أبي بكر لم يشتمل على الأحرف السبعة، ويعرض أسباب ذلك، كما يعرض ظاهرة تعدد المصاحف: مثل مصحف علي، والذي يعود إليه أربعة قراءات ويذكر هذه القراءات، ويعرض بعض القراءات الشاذة الخاصة بمصحف علي ويذكر أنها لم تتواتر ولم يقو سندها.

(١) مقدمة المعجم، ١/ (ع).

(٢) مقدمة المعجم، ١/ ١٣٩-١٤٣.

(٣) انظر: مقدمة المعجم، ١/ ٧.

✓ مصحف أبيّ بن كعب والقراءات التي ترجع إليه: وهي ستة قراءات، ويذكر بعضًا من القراءات التي نسبت إلى أبيّ، وبعض الشبهات التي أثّرت حول مصحف أبيّ، وقراءة في مصحف عباس منسوبة إلى أبيّ.

✓ مصحف ابن مسعود: يذكر من المصاحف مصحف ابن مسعود، وأنه تنتهي إليه ثلاث قراءات، ثم يذكر قراءات مصحف ابن مسعود، ويذكر بعض القراءات التي نسبت إلى ابن مسعود ولكنها تختلف عن رسم مصحف عثمان^(١).

٣. توثيقه في عهد عثمان: يذكر هنا السبب في إعادة كتابة المصحف في عهد عثمان، واللغة التي كتب بها القرآن في عهد عثمان، وعدد المصاحف التي أرسلها عثمان إلى الأمصار، وتحريق مصاحف الصحابة^(٢). (علامة استفهام).

رسم المصحف العثماني: وفي هذا العنوان:

١. نشأة الخط العربي.
٢. ما المراد بالرسم؟
٣. صور من الرسم العثماني.
٤. رأي لجنة الفتوى بالأزهر في رسم المصحف.
٥. رسم المصحف العثماني والأحرف السبعة.
٦. رسم المصحف العثماني وأثره في اختلاف القراءات: ويعرض في هذه النقطة بعضًا من قراءات الأمصار وأثر الرسم في اختلافها مثل: الاختلاف بين مصحفي المدينة والعراق، وأهل الشام والعراق، وأهل الكوفة والبصرة.
٧. نقط المصحف: يتحدث في هذه النقطة عن تجريد المصحف العثماني من النقط والشكل، ونقط المصحف وتطوره، وأول من شكل المصحف تشكيل إعراب.
٨. رسم المصحف واللعن: يذكر تحت هذا العنوان أن بعض المؤرخين أوردوا نصوصًا تفيد أن رسم المصحف العثماني اشتمل على عدة أخطاء أو وقع في لحن، ويذكر بعضًا من هذه النصوص، ويعرض في هذه النقطة حديثين لعثمان وعائشة والإجابات عنهما.
٩. رسم المصحف والقراءة: ويعرض فيه آراء بعض المستشرقين في الروايات الضعيفة والرد على هذه الآراء، ثم نقد هذه الآراء.

(١) انظر: مقدمة المعجم، ٣١-٧/١.

(٢) انظر: مقدمة المعجم، ٣٨-٣١/١.

١٠. رسم المصحف والتصحيح: يذكر هنا معنى التصحيح، ثم يعرض بعضاً من الآيات التي أحدث نقلها دون رواية ونقل تصحيحاً.

١١. تحسين الرسم العثماني: يذكر فيه أن الرسم العثماني ظل محتفظاً بجوهره ولم تمتد إليه يد التغيير، بيد أن هناك روايات توضح بعض التحسينات التي أدخلت على الرسم العثماني من غير أن تعبت بجوهره مع ذكر الأمثلة.

١٢. إزالة شبهات في تغيير الحجاج في الرسم العثماني: يدفع تحت هذا العنوان الافتراء على الحجاج بأنه غير في مصحف عثمان أحد عشر حرفاً.

١٣. تأثر الرسم العثماني بالحركة اللغوية: ويعرض فيه امتداد اختلاف البصريين والكوفيين إلى رسم المصحف^(١).

نشأة القراءات:

ويعرض في هذا الجزء حديث "أنزل القرآن على سبعة أحرف" ورأي علماء القراءات والتفسير والنحو واللغة في اختلاف القراءات، ومن هذه الآراء: رأي ابن قتيبة، ورأي الطبري، ورأي أبي حاتم السجستاني، ورأي أبي شامة، ورأي الرازي، ثم يناقش هذه الآراء^(٢).

الأحرف السبعة والقراءات السبعة:

١. ما هي القراءات السبع والسبب في إجماع العلماء على هذه القراءات.
٢. نقد علماء المسلمين لابن مجاهد لاقتصاره على تحديد القراءات السبع.
٣. تواتر القراءات السبع.
٤. دفاع عن ابن مجاهد.
٥. ترجمة لحياة ابن مجاهد.
٦. تراجم موجزة للقراء السبعة.
٧. إسناد القراءات السبع وأنواع الإسناد، وأسانيد القراء السبع إلى الرسول عليه السلام في ضوء كتاب: "النشر".
٨. رواية القراء السبعة^(٣).

(١) انظر: مقدمة المعجم، ٣٩/١-٦٦.

(٢) انظر: المقدمة، ٦٦/١-٧٣.

(٣) انظر: المقدمة، ٧٣/١-٩١.

القراءات العشر:

١. القراءات الثلاث المكملة للعشر.

٢. تراجم موجزة للقراء الثلاثة.

٣. رواة القراء الثلاثة^(١).

مقاييس القراءة الصحيحة (وفقاً لابن الجزي):

١. موافقة العربية ولو بوجه: ويتضمن بعض النقاط، منها القراءات بين البصريين والكوفيين، والقراءات والمفسرون، والاحتجاج للقراءات السبع.

٢. موافقة أحد المصاحف العثمانية ولو احتمالاً.

٣. صحة السند^(٢).

القراءات الشاذة:

١. شواذ القراءات السبعة.

٢. حكم القراءة في الصلاة بالشاذ: ويعرض في هذه النقطة عدة آراء، ولكل رأي حجته.

٣. الاحتجاج للقراءات الشاذة.

٤. أشهر الكتب التي ألفت في هذا الموضوع.

٥. القراءات الشاذة والاستشهاد النحوي.

٦. أشهر أسماء قراء الشواذ من أهل المدن: من أهل المدينة، ومن أهل مكة، ومن أهل البصرة، وأهل الكوفة، وأهل الشام، وأهل اليمن^(٣).

المؤلفات في القراءات:

١. أول مؤلف في القراءات.

٢. مؤلفات في القراءات العشر وما فوقها.

٣. مؤلفات في القراءات الشاذة^(٤).

(١) انظر: المقدمة، ٩١/١-٩٨.

(٢) انظر: المقدمة، ٩٨/١-١١٠.

(٣) انظر: المقدمة، ١١١/١-١١٨.

(٤) انظر: المقدمة، ١١٨/١-١٢٣.

فوائد اختلاف القراءات^(١).

• مصطلحات في علم القراءات:

١. مصطلحات عامة: القرآن، والكتاب، والفرقان، والذكر، والسورة، ومعنى السورة في الاصطلاح، والآية، والمثاني، والقراءات، والمصحف، والمقرئ، والقارئ، والإسناد، وأعلى الأسانيد، والرسم، والقراءة - الرواية - الطريق - الوجه، والاختيار، والحرف.

٢. مصطلحات القراء في ضوء كتاب: غيث النفع.

٣. مصطلحات فنية مثل: فرش الحروف، وهاء الكتابة، والإدغام الكبير، والإدغام الصغير، والوقف، والوقف على مرسوم الخط، والروم، والإشمام، والاختلاس، والسكت، والقطع، والتحقيق والتسهيل، والنقل، والمد، والقصر، والتحقيق في قراءة القرآن، والحد، والتدوير، والترتيل، والتجويد، والترقيق والتضخيم، والفتح والإمالة وبين اللفظين، وبياءات الزوائد، وبياءات الإضافة^(٢).

خامساً: الفهارس والملاحق:

قدم المعجم - بالإضافة إلى فهرس الموضوعات الملحق بكل جزء من أجزاء المعجم الثمانية - ملحقاً مستقلاً من ٢٩٤ صفحة، ويضم هذا الملحق ثلاثة فهارس هي على النحو التالي:

١. فهرس الألفاظ: رُتِبَتْ فيه ألفاظ المعجم حسب الجذور، وذلك وفق القواعد الآتية:

✓ ذكر الملحق الألفاظ التي تعددت القراءات فيها حسب ما جاء في "عمود المصحفي".

✓ أورد الألفاظ بالرسم الحديث وليس برسم المصحف.

✓ وُضِعَتْ الألفاظ تحت جذورها، ورتبت الجذور ألفبائياً، فبنظرة في حرف الباء على سبيل المثال نجد الجذور: (ب خ ع) - (ب خ ل) - (ب د أ) - (ب د ل) - (ب ل ل)^(٣)، وهكذا يسير الفهرس.

✓ سردت الألفاظ تحت كل جذر حسب تسلسلها الرقمي في المعجم، لا حسب حروفها، فمن ذلك ما ورد بالجذر (ج د ل): (جدال ٥٧٩) - (جدالنا ٣٥٤٦) - (جدلاً ٨١٤٧) - (تجادلك ٩٠٤٦)^(٤)، ففي هذا الترتيب سبقت الجيم التاء كما نلاحظ.

(١) انظر: المقدمة، ١/١٢٣-١٢٤.

(٢) انظر: المقدمة، ١/١٢٤-١٣٨.

(٣) ملحق الفهارس، ص ١٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٠.

✓ الأدوات والكلمات الجامدة والمعربة وضعت تحت شكلها الكتابي دون تجريد، فقد وُضِعَتْ (عسى) تحت الجذر (ع س ي)^(١)، ووُضِعَ اللفظ المعرب (جهنم) في الجذر (ج ه ن م)^(٢)، كما وُضِعَت الأدواتان (أَلَا) و(إِلَّا) تحت الجذر (أ ل ا)^(٣).

✓ أسقطت الألف واللام من الجذور فيما عدا ما لزمته مثل "الذي: ا ل ذ ي" و"التي: ا ل ت ي" و"الذين: ا ل ذ ي ن"^(٤).

✓ اتبع قاعدة الخالي أولًا.

✓ إذا ورد اللفظ تارة بدون "ال" وتارة ب"ال" وضع الجميع تحت المجرد. وكذلك إذا ورد في حالات إعرابية مختلفة وضع في صيغة المرفوع. أما إذا ورد ب"ال" فقط أو في حالة إعرابية واحدة فقد ذكر كما هو.

✓ لفظ الجلالة "الله" وضع تحت مادة "أله"^(٥).

✓ عند التشابه الكتابي قدم الملحق السكون ثم الفتحة ثم الضمة ثم الكسرة، والحرف البسيط على الحرف المشدد.

✓ العلامات الإعرابية لا دخل لها في ترتيب الكلمات إلا إذا كانت تلك العلامات حروفًا.

✓ ملحق الرباعي - بالواو أو الياء - وضع تحت الثلاثي، فقد وُضِعَتْ (مسيطر) في (س ط ر)^(٦).
(ر)^(٦).

✓ وضعت الألف في الترتيب بعد الهمزة مباشرة.

✓ حين يرد اللفظ "بعد..." فهذا يعني أن الكلمة من الزيادات على مصادر المعجم العشرين، من ذلك: "ليسكنوا بعد ٦٣٨٥"^(٧)، "غُف بعد ١٧١٠"^(٨).

✓ الرقم الموجود بعد اللفظ يشير إلى الرقم المسلسل الموجود في العمود الأول من المعجم، وهذه القاعدة تنطبق على سائر فهارس الملحق.

٢. فهرس الأعلام: وهو يتضمن أسماء الأعلام "القراء" الذي وردت أسماؤهم داخل المعجم مرتبة ترتيبًا ألفبائيًا، وبجانب كل اسم يذكر الرقم المسلسل المصاحب للقراءة.

(١) المصدر السابق، ص ٤٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١١.

(٤) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٥) المصدر السابق، ص ١١.

(٦) المصدر السابق، ص ٣٨.

(٧) ملحق الفهارس، الصفحة نفسها.

(٨) المصدر السابق، ص ٥٢.

٣. **فهرس الظواهر اللغوية:** وهو فهرس يتضمن الظواهر اللغوية المصاحبة للقراءات، ويقوم ترتيب هذا الفهرس على الظواهر اللغوية، وتتضمن كل ظاهرة أسماء السور والأرقام المسلسلة التي جاءت بها هذه الظاهرة، فمثلاً نجد ظاهرة الهمزة يتناول فيها التحقيق، والتسهيل، والحذف، والوصل، والقطع، والمد والقصر، وظاهرة اختلاف الصيغ وتشمل: صيغة الفعل الثلاثي، والفعل المضارع، والإفراد والتنثنية والجمع، وظواهر أخرى مثل: الإمالة، والإدغام بنوعيه، والاختلاس إلى غير ذلك من الظواهر، وقد تم شرح معظم هذه المصطلحات في المقدمة^(١).

فهرس الموضوعات: ونجده في آخر كل جزء من الأجزاء الثمانية للمعجم، وهو يحدد أرقام صفحات كل قراءة من بدايتها لنهايتها.

سادساً: ملاحظات في نقد المعجم:

١. يعيب المعجم - في نظر الدراسة - عدم الفصل بين مراجع الدراسة في علم القراءات ومراجع التوثيق الأخرى لمادة متن المعجم، حتى يخال القارئ للقائمة بأنها تختص فقط بالدراسة السابقة عليها، على أن قائمة المراجع لا تخلو من مصنفات قديمة كثيرة، كالإتقان وبغية الوعاة للسيوطي، والبرهان في علوم القرآن للزركشي، وتاريخ القرآن للزنجاني وغيرها.

٢. رغم الحاجة الملحة إلى مراجع في التفريق بين القراءات وتفسيرها في مثل هذا المعجم، لم تحتو قائمة المراجع الثانية إلا على خمسة كتب في التفسير، كذا استعان المؤلفان في قائمتها تلك بأربعة معجمات فحسب.

٣. ولعل السبب في قلة استعانة المؤلفان بمصادر في تفسير القرآن يرجع إلى تجاهلها للمعلومة الخاصة بتحديد المعنى لكل قراءة؛ إذ كان هدفهما إحصائياً بالدرجة الأولى (فهرسة القراءات القرآنية فحسب).

٤. وبمقارنة قائمة المصادر الأساسية (العشرين) لمعجم القراءات بقائمة المصادر الأساسية لقراءات المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، الصادر بعد معجم القراءات بأربعة عشر عاماً (٢٠٠٢م)، سنجد أن معجم القراءات قد أغفل في تفريغ مادته عدداً مهماً من مصادر القراءات التي استدرکها عليه المعجم الموسوعي في فهرسته لقراءات القرآن الكريم (ثمانية مصادر)، وهي: "اختلاف القراء السبعة في الياات" لابن غلبون، و"المبسوط في القراءات العشر" لأبي بكر الأصبهاني، و"إعراب القراءات الشواذ" لأبي البقاء العكبري، و"مختصر شواذ القرآن من كتاب البديع" لابن خالويه، و"بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز" للفيروزآبادي، و"روح المعاني" للألوسي، و"معاني القراءات" للأزهري، و"المفردات في غريب القرآن" للراغب الأصفهاني.

(١) انظر: مقدمة المعجم، ١/١٢٤-١٣٨.

٥. وقد نص المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته في إطار ملاحظاته على الأعمال السابقة على بعض الهفوات التي وقع فيها معجم القراءات^(١)، ومنها:

✓ الخطأ في فهم بعض العبارات، كما حدث في قراءات "جَهْرَة"^(٢)، فقد ذكر أمامها قراءتين هما: جَهْرَة وَزَهْرَة. وقد جاء إثبات القراءة الثانية خطأ في فهم عبارة ابن خالويه في "مختصر شواذ القرآن" التي ذكرت أن سهل بن شعيب وعيسى قد قرأ جهره وزهره. وهو يعني بالكلمة الثانية آية وردت في سورة طه.

✓ الخطأ في النقل عن المصدر، كما جاء في قوله تعالى: {فيوفيه أجورهم}^(٣) (آل عمران ٥٧)، حيث ذكر المعجم قراءة "قتوفيه" نقلاً عن البحر المحيط، والذي في البحر: "قنوفيه" بنون الجمع^(٤).

✓ سقوط بعض القراءات، كما في قوله تعالى: {وأيدناه بروح القدس}^(٥) (البقرة ٨٧)، حيث ذكر المعجم قراءة واحدة هي "الْقُدُس" - بسكون الدال - وترك قراءة أخرى وردت في البحر المحيط^(٦)، وهي "الْقُدُوس"، ونسبها إلى أبي حيوة.

✓ سقوط أحد المصادر أمام بعض القراءات، كما حدث مع قراءة "يتصعد"^(٧)، فقد سقط من المصادر البحر المحيط^(٨).

(١) أحمد مختار عمر (بمساعدة فريق العمل): المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته، سطور، ط١، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م، ٢٢/١-٢٣.

(٢) معجم القراءات، ٢٠٢/١.

(٣) معجم القراءات، ٣٧/٢.

(٤) أبو حيان أنير الدين محمد بن يوسف بن علي بن يوسف بن حيان: تفسير البحر المحيط، تحقيق: عادل أحمد وعلي معوض، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١٣هـ، ١٩٩٣م. ٤٧٥/٢.

(٥) معجم القراءات، ٨٥/١.

(٦) البحر المحيط، ٢٩٩/١.

(٧) معجم القراءات، ١٣٣/٢.

(٨) البحر المحيط، ٢١٨/٤.

أهمية علم الأصوات في تعليم اللغة العربية للناطقين بالعربية وبغيرها

د. أميرة زبير رفاعي

مقدمة:

إن اللبانات الأساسية للغات الإنسانية هي الأصوات، وعلم الأصوات، هو العلم الذي يدرس الصوت الإنساني من وجهة النظر اللغوية^١.

وعلم الأصوات هو الحجر الأساس لأي دراسة لغوية، بل إنَّ بعضهم دعا إلى تقديم الدراسات الصوتية على الدراسة النحوية والصرفية لأية لغة؛ لكي يفهم الباحث أسرار تلك اللغة وخصائصها وظواهرها.

ولا يهتم اللغوي إلا بالأصوات التي تصدرها أعضاء النطق، ويكون لها دور في اللغة، وعلم الأصوات له آفاقه، وتطبيقاته، فلا يتحقق التحليل العلمي لأية لغة دون الإلمام بعلم الأصوات الذي يساعد المتعلم على التمثل الواعي لأصوات اللغة.

ويهدف البحث إلى أمرين:

١. بيان أهمية دراسة علم الأصوات في تعليم اللغة العربية للناطقين بها وبغيرها.

٢. الوقوف على أهم المشكلات الصوتية لدى متعلمي العربية من الناطقين بها وبغيرها.

ويرجع سبب اختياري هذه الدراسة إلى أن النظام الصوتي أساس من الأسس التي يعتمد عليها الناطق بالعربية، والأجنبي الذي يريد أن يلج العربية؛ ولأن دراسة الأصوات أكثر أهمية في علم اللغة- من دراسة الكتابة نفسها؛ ولأنه يمكن ملاحظة الأخطاء الصوتية بوضوح، ومعرفة مواطن الضعف فيها.

يشتمل البحث على محورين، يسبقهما تمهيد، وتتلوهما خاتمة، تتضمن أهم النتائج والتوصيات التي أسفر عنها البحث.

أما المحور الأول فيتناول أهمية علم الأصوات في دراسة إنتاج الأصوات اللغوية لدى الناطقين بالعربية وبغيرها:

١. الأصوات الصامتة Consonants

٢. الأصوات الصائتة (الحركات) Vowels

٣. المقاطع الصوتية Syllables

والمحور الثاني يبرز أهمية علم الأصوات في دراسة:

١ علم الصوتيات، د. عبد العزيز أحمد علام، ود. عبد الله ربيع محمود، ص ١٩.

١. الظواهر التركيبية (المماثلة Assimilation)

٢. الظواهر الأدائية:

أ- النبر Stress

ب- التنغيم Intonation

وقد سلك البحث منهجاً وصفيّاً، فقدّم التوصيف الصوتي للنظام الصوتي في العربية، واتبع المنهج نفسه في توصيف المشكلات الصوتية لدى متعلمي العربية من أبنائها الناطقين بها، ومن غير الناطقين بها.

التمهيد: مقدمة في علم الأصوات اللغوية، والأصوات العربية:

١ - تعريف الصوت اللغوي:

الصوت اللغوي: هو أثرٌ سمعيٌّ يصدر طواعيةً واختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجويزاً أعضاء النطق، والملاحظ أن هذا الأثر يظهر طواعيةً واختياراً عن تلك الأعضاء المسماة تجويزاً أعضاء النطق، والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صورة ذبذبات مُعدّلة وموائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائه المختلفة^١.

والأصوات هي التي تشكّل اللغة، و"اللغة سلسلة من الأصوات المتتابعة في وحدات أكبر حتى تصل إلى المجموعة النفسية"^٢.

وقد حدّد ابن جنّي اللغة بأنها "أصواتٌ يُعبّرُ بها كلُّ قومٍ عن مقاصدهم"^٣.

٢ - فروع علم الأصوات:

أ- علم الأصوات النطقي والفسولوجي:

Articulatory or Physiological Phonetics

ويدرس أعضاء آلة النطق، وحركات تلك الأعضاء من أجل إنتاج أصوات الكلام، ومخارج الأصوات، وصفاتها.

ب- علم الأصوات الفيزيائي أو الأكوستيكي:

Acoustic or Physical Phonetics

ويدرس التركيب الطبيعي للأصوات، فهو يحلل الذبذبات، والموجات الصوتية المنتشرة في الهواء.

١ علم اللغة العام - الأصوات، كمال بشر، ص ٦٤.

٢ دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص ٣٤٧.

٣ الخصائص، ابن جنّي، ج ١، ص ٣٣.

ت- علم الأصوات السمعي:

Auditory Phonetics

ويعدّ أحدث فروع علم الأصوات اللغوية، ويهتمّ بالموجات الصوتية منذ وصولها إلى الأذن، حتى إدراكها في الدماغ، ولهذه العملية جانبان: جانب عضوي، وجانب نفسي.

٣ - الأصوات الصامتة، والصائتة:

تقسم الأصوات قسمين رئيسيين:

أ- الأصوات الصامتة: Consonants

وتسمى بالحروف عند علماء العربية القدامى، وتقسم الأصوات الصامتة ثلاثة تقسيمات باعتبار ثلاثتها، هي^١:

✓ وضع الوترين الصوتيين.

✓ المخارج والأحياز.

✓ كيفية مرور الهواء عند النطق بالصوت المعين .

التقسيم الأول: وضع الوترين الصوتيين.

✓ الأصوات المهموسة Voiceless

وهي التي لا يتذبذب الوتران الصوتيان حال النطق بها، وعددها اثنا عشر صوتاً، هي: (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه).

✓ الأصوات المجهورة Voiced

وهي الأصوات التي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق بها، وعددها خمسة عشر صوتاً، هي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، والواو في نحو (ولد، وحوض)، والياء في نحو (يترك، بيت)).

✓ صوت ليس بالمهموس ولا بالمجهور، وهو صوت الهمزة.

التقسيم الثاني من حيث المخارج والأحياز.

ويمكن تقسيم الأصوات العربية الصامتة حسب مواضع النطق المختلفة:

١. أصوات شفوية، وهي: الباء، والميم.

٢. أسنانية شفوية، وهي: الفاء.

١ علم الأصوات، كمال بشر، ص ١٧٣ - ٢١٤.

٣. بين أسنانية، وهي: الثاء، والذال، والظاء.

٤. أسنانية لثوية، وهي: التاء، والذال، والضاد، والطاء، واللام، والنون.

٥. لثوية، وهي: الراء، والزاي، والسين، والصاد.

٦. لثوية حنكية، وهي: الجيم (الفصيحة)، والشين.

٧. وسط الحنك، وهي: الياء.

٨. أقصى الحنك، وهي: الخاء، والغين، والكاف، والواو.

٩. لهوية، وهي: القاف (الفصيحة).

١٠. حلقيه، وهي: العين، والحاء.

١١. حنجرية، وهي: الهمزة، والهاء.

التقسيم الثالث من حيث كيفية مرور الهواء.

١. الوقفات الانفجارية: Plosive stops

وتسمى الصوامت المغلقة، وهي التي يغلق الممر في إنتاجها غلقاً محكماً، بحيث لا يسمح للهواء بالمرور، ثم يعقب ذلك فتح فجائي أو انفجار في مرور الهواء، ويصفها القدماء بالشدة، وهي: (الهمزة، والجيم القاهرية، والذال، والقاف، والكاف، والطاء، والباء، والتاء، والضاد الحديثة^١).

٢. الوقفات الاحتكاكية: Fricative

وتسمى بالصوامت المركبة (الغلقيه الاحتكاكية) Compound Consonant ولا تعرف العربية من هذا الصوت إلا (الجيم الفصحى)^٢.

٣. الأصوات الممتدة أو المفتوحة: Open

وهي التي لا يُغلق الممر أثناء إنتاجها، وتقسم إلى ما يأتي:

✓ الأصوات الاحتكاكية Fricatives

وهي التي تنشأ بتضييق الممر، مع استمرار خروج الهواء، محدثاً حفيفاً، يُسمى بالاحتكاك، وهي: التاء، والحاء، والفاء، والذال، والزاي، والسين، والشين، والصاد، والظاء، والعين، والغين، والواو، والياء.

✓ الصوامت الجانبية Lateral

١ علم الصوتيات، د. عبد العزيز علام، ود. عبد الله ربيع محمود، ص ٢٦٥.

٢ المرجع نفسه، ص ٢٦٧.

وهي الأصوات التي يغلق أثناء إنتاجها وسط الممر مع السماح للهواء بالخروج من جانبيه ، واللام العربية من هذا الصنف.

✓ الصوامت التكررية أو الترددية Rolled

وهي التي يتكرر غلق الممر وفتحها، فينتج الهواء متقطعاً، على نحو ما نحس به. عند خروج صوت الراء.

✓ الصوامت الأنفية Nasal

وهي التي يتم إنتاجها بغلق الممر الفمّي، وفتح الممر الأنفي، فيخرج من هذا الأخير مثل: صوت النون والميم^١.

المحور الأول: أهمية علم الأصوات اللغوية لدى الناطقين بالعربية وبغيرها.

١. الأصوات الصامتة Consonants

أ. عند الناطقين بالعربية:

تظهر أهمية علم الأصوات اللغوية في المجال التطبيقي من خلال تعليم اللغة القومية، وأعني بها هنا اللغة العربية. فالدراسات الصوتية وسيلة من وسائل تعليم اللغة العربية تعليماً سليماً، وسبيل من سبل رقيها والمحافظة عليها. فالمتعلمون في المراحل الأولى معرضون للخطأ في نطق هذه اللغة، لاسيما أنهم يأتون من مناطق مختلفة، وينتمون إلى بيئات اجتماعية غير متجانسة، ولكل واحد منهم عاداته النطقية تتمثل في لهجته الخاصة.

ولعلّ هذه العادات تظهر في نطق اللغة الفصحى في المجتمع العربي، فإذا ما أرشد هؤلاء المتعلمون إلى النطق الصحيح لأصوات لغتهم، سهل عليهم إجادة نطقها، وحسن أدائها. وبذلك نكون قد ظفرنا بأمرين مهمين:

أولهما: التقريب بين عادة النطق المحلية المختلفة وتذويب الفروق الطفيفة بينها.

ثانيهما: تخليص اللغة الفصحى من الآثار الصوتية ذات الطابع المحلي، وتكوين لغة قومية مشتركة تصلح للتفاهم بين أبناء الأمة الواحدة.

ولعلنا نستطيع أن نضرب أمثلة لتلك العادات النطقية في اللهجات العربية، التي تختلف عنها في اللغة الفصحى، ويظهر ذلك في صور منها:

الصورة الأولى: اختلاف مخارج الأصوات، أو في صفاتها، أو فيهما معاً، فهناك أربع صور نطقية للقف في القديم والحديث، هي:

١ المرجع نفسه، ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

✓ القاف صوت لهوي وقفة انفجارية مهموس (q)

✓ القاف صوت حنكي قصي وقفة انفجارية مجهور (g)

✓ القاف صوت حنجري، وقفة انفجارية (همزة) (ʔ)

✓ القاف صوت حنكي قصي احتكاكي مجهور (غين) (ɣ)

والصورة الأولى هي القاف الفصيحة ، والصورة الثانية هي السائدة في معظم اللهجات العربية في البلاد العربية، ونطق القاف همزة مقصور على بعض العواصم والمدن العربية، والنطق بالعين مقصور على مفردات معينة في لهجات معينة من الوطن العربي^١.

الصورة الثانية: الاختلاف في الأصوات مع المحافظة على المخارج، كالميل إلى ترقيق أصوات التفخيم، أو أصوات الإطباق (الصاد، والضاد ، والطاء ، والظاء).

الصورة الثالثة: إسقاط بعض الأصوات نهائياً ، والاستعاضة عنها بأصوات أخرى، كإسقاط الثاء في بعض اللهجات العربية، والاستغناء عنها بالتاء، كما في نحو (ثوب to:b) في (ثوب θ o:b)

أو إبدالها سيئاً، كما في نحو: (أساس ʔ a-s a :s) (أثاث ʔ a- θ a: θ)

الصورة الرابعة: الاختلاف في مخرج بعض الأصوات مع الاحتفاظ بالصفات، ويلاحظ ذلك في الظاء العامية، التي تنطق من مخرج الزاي، مع بقاء الصفة الخاصة بالظاء الفصيحة، وهي التفخيم بينما الظاء الأخيرة، مخرجها من بين الأسنان. كما نجد بعضهم ينطقون الضاد ظاء، في مثل: (ظابط ʔ a:-be t) في (ضابط d a:-be t)

ب- عند الناطقين بغير العربية:

ثمة مشكلات لغوية متعددة تواجه دارس اللغة العربية من غير أبنائها، ومن المشكلات التي تواجه الدارسين المبتدئين للغة العربية مشكلة نطق بعض الأصوات الخاصة باللغة العربية، ويأتي في مقدمتها: صوت الضاد، وتداخلها مع الدال، والسين وتداخلها مع الصاد ، والهاء وتداخلها مع الحاء، والحاء نفسها وتداخلها مع الخاء، وكذلك الطاء والتاء، والقاف والكاف، والزاي والظاء، والعين والغين^٢.

ويرى بعض الباحثين، ومنهم الدكتور عبده الراجحي أن وقوع المتعلم الأجنبي في هذه الأخطاء يعود إلى أربعة أسباب^٣:

✓ اختلاف اللغتين في مخارج الأصوات.

١ علم الأصوات، ص ٢٨٥ - ٢٨٦.

٢ المشكلات الصوتية في تعلم اللغة العربية للناطقين بغيرها، د. دكوري ماسيري، وأ. سمية دفع الله الأمين، ص ٥.

٣ ينظر: النحو العربي والدرس الحديث، د. عبده الراجحي، ص ١١٦، ومشكلات تعليم الأصوات للناطقين بغيرها، ص ٣٥٢ - ٣٦٤.

✓ اختلاف اللغتين في التجمعات الصوتية.
✓ اختلاف اللغتين في مواضع النبر والتنغيم والإيقاع.
✓ اختلاف اللغتين في العادات النطقية.
وتشير الدراسات إلى أن الأصوات التي يصعب نطقها على متعلم اللغة العربية من الناطقين بغيرها، في جامعة المدينة العالمية بماليزيا، جاءت على الترتيب الآتي:
✓ إن نسبة من يعانون من صعوبة نطق الأصوات الحلقية (العين والحاء) بلغت ٩٠ %.
✓ وبلغت نسبة الذين يعانون من صعوبة نطق الأصوات الحنجرية (الهاء والهمزة) ٨٠ %.
✓ ونسبة من يعانون من نطق الأصوات الطباقية (الخاء والغين) بلغت ٧٠ %.
✓ وجاءت نسبة الأفراد الذين يجدون صعوبة في نطق الأصوات المطبقة (الصاد، والضاد، والطاء، والظاء) ٦٠ %.
وهنا تبرز أهمية الثنائيات الصغرى^١ (أزواج الكلمات المتشابهة) في تعليم الأصوات العربية لغير الناطقين بها. مثل:

س، ص: سيف، صيف

ت، ط: تين، طين

د، ض: ودع، وضع

ك، ق: كلب، قلب

الهمزة، ع: أمل، عمل

خ، ك: خليل، كليل

ويبنى اختيار الثنائيات على أسس، فلا بد أن يكون الفرق بين الكلمتين فرقاً في الوحدة الصوتية التي تؤدي إلى تغير المعنى.

كما أنه لا بد أن يتوافر فيها شرطان على الأقل في المتعلم:

أولهما: قدرة المتعلم على النطق الصحيح لعنصري الثنائية.

ثانيهما: قدرته على التمييز بين صوتي الثنائية عند سماعهما في الكلام^٢.

١ الثنائيات الصغرى هي كلمتان متشابهتان نطقاً إلا في صوت واحد، في موقع واحد، مما يؤدي إلى اختلافهما في المعنى. انظر، أساليب تدريس اللغة العربية، محمد الخولي، ص ٥١.

٢ الأصوات العربية وتعليمها لغير الناطقين بها، إعداد عبد اللطيف محمد شاكر القاطوع، رسالة ماجستير في اللغة العربية بالجامعة الأردنية، ١٩٩٩م، ص ٢٦-٢٧.

وتبرز فائدة الثنائيات الصغرى في تدريب المتعلم على التمييز بين الأصوات المتقابلة، والتي تمكنه من التركيز على الفرق بين الصوتين في كل ثنائية وقت الاستماع والنطق، وكذلك إدراك الفرق بين الصوتين في المعنى.

ويمكننا أن نستخدم الصور بنوعيتها الثابتة والمتحركة بوصفها اتصالاً بصرياً يؤدي دوراً مهماً في تعليم اللغة.

فهي تزود الدارس بشيء محسوس لإثارة تفكيره، وتجعل استجابته اللفظية للمواقف التعليمية ذات معنى ومغزى، كما أنها توفر الوقت في التدريس^١.

٢. الأصوات الصائتة Vowels

أ. عند الناطقين بالعربية:

الصائت هو الصوت المجهور الذي يمرّ الهواء في أثناء النطق به من الرئتين، وحتى خروجه من الفم حرّاً طليقاً دون عائق أو تضيق في مجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكاً مسموعاً^٢.

وتنقسم الصوائت في العربية من حيث كميتها إلى: قصيرة، وطويلة. والحركات القصيرة ثلاث هي: الفتحة والضمة والكسرة. والحركات الطويلة ثلاث من حيث كميتها، وقد سماها ابن جني في قوله: "فكما أنه هذه الحروف ثلاثة، وكذلك الحركات ثلاث، فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو"^٣.

واستطاع علماء الأصوات المحدثون أن يكتشفوا الأسس التي يقوم عليها نطق هذه الأصوات والتي تقوم على ثلاثة أمور:

الأول: الجزء الذي يتغير من اللسان مع كل صائت، فقد يكون أمامياً، أو خلفياً.

الثاني: مقدار ارتفاع ذلك الجزء باتجاه الحنك الأعلى.

الثالث: وضع الشفتين مع كل صائت.

ويعدّ العالم الانجليزي (دانيال جونز) مبتكر ما يعرف بالحركات المعيارية Cardinal Vowels.

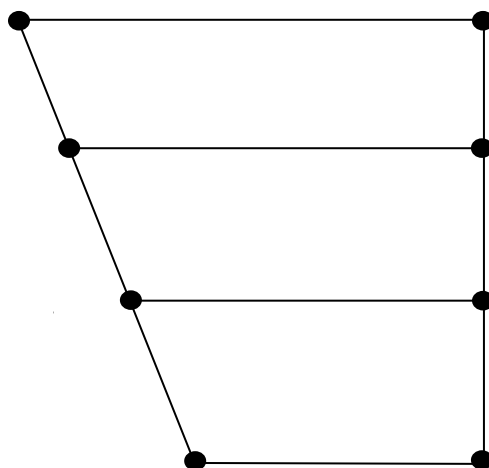
وهي في العربية ثمان حركات معيارية، يمكن توضيحها على هذا النحو^٤:

١ المرجع نفسه، ص ٣١ - ٣٢.

٢ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص ٢٦، مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، ص ٨٨، الأصوات اللغوية - دراسة في أصوات المد العربية، غالب فاضل مطلبي، ص ٢٤، الأصوات اللغوية، محمد الخولي، ص ٥٠.

٣ سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج ١، ص ١٧.

٤د. غانم قدوري الحمد، ص ٩٠ - ٩١.



- ✓ وتوصف الحركة رقم (١) بأنها أمامية ضيقة، وهي تشبه الكسرة الضيقة المتوترة في العربية.
- ✓ وتوصف الحركة رقم (٨) بأنها خلفية ضيقة، وهي تشبه الضمة في العربية.
- ✓ وتوصف الحركة رقم (٤) بأنها أمامية واسعة، وهي الفتحة المرققة في نحو: (كَتَبَ).
- ✓ وتوصف الحركة رقم (٥) بأنها خلفية واسعة، وهي تشبه الفتحة المفخمة في نحو: (صَرَطَ).
- ✓ وتمثل الحركتان (٣،٢) الصوت الناتج عن إمالة الفتحة نحو الكسرة، والألف نحو الياء، والحركة (٢) تقابل الإمالة الكبرى، ورقم (٣) تمثل الإمالة الصغرى.
- ✓ وتمثل الحركتان (٧،٦) صوت الألف المفخمة، وهما تقتربان من النطق بالواو في كلمة (يَوْم) في العامية.

لا شك في أن النظر في أنواع الإمالة عند علماء القراءات في ضوء الحركات المعيارية يكشف عن دقة علماء العربية والقراءة حين عالجوا هذه الظاهرة، "وعلى ذلك يكون ما أسموه بالإمالة الصغرى (أو المتوسطة) قريباً مما نسميه نحن الآن في علم الأصوات - بالحركة المعيارية الأساسية الثالثة، ويكون ما سمّوه بالإمالة الكبرى (أو الشديدة) قريباً مما نسميه الآن بالحركة المعيارية الثانية"^١.

ونحن نلاحظ أنه في العاميات اليوم حركتان لا وجود لها في العربية الفصحى المعاصرة، وهاتان الحركتان تظهران في مثل: يَوْم، وبيت العاميتين في (يَوْم وبيت).

ب- عند الناطقين بغير العربية.

يصعب على الدارسين من غير العرب التمييز بين الحركات الطويلة والقصيرة، وهم بمعرفتهم للحركات المعيارية، يستطيعون أن يتعرفوا على طول الحركات، وحروف المد، وما تستغرقه من زمن، بقياسه بأجزاء الثانية على نحو دقيق.

١ القراءات القرآنية بين العربية والأصوات اللغوية، سمير شريف إستيتية، ص ٢٢٣.

٣. المقاطع الصوتية Syllables

أ. عند الناطقين بالعربية:

المقطع الصوتي هو أحد الوحدات الأساسية في التركيب الصوتي، وقد يسهل تمييز المقطع بين أبناء اللغة، ولكن الصعوبة تكمن في تحديد بدايته ونهايته.

ويُعرّف المقطع بأنه "تتابع من الأصوات الكلامية، له حدٌّ أعلى، أو قمة إسماع طبقية تقع بين حدين أدنيين من الإسماع، وهو أصغر وحدة في تركيب الكلمة"^١.

ومن يركز على الناحية الفسيولوجية، عرّفه بأنه "نبضة صدرية، أو نفخة من هواء الصدر"^٢.

يشتمل النظام المقطعي في لغتنا العربية على الصور الآتية:

١. المقطع القصير المفتوح، ويتكون من صامت + حركة قصيرة، مثل: الكاف من كَتَبَ، ويرمز له بالرمز ص ح. وهو الأكثر انتشاراً في اللغة العربية، فهو يوجد بحرية في بداية الكلمة، وفي منتصفها، وفي آخرها.

٢. المقطع المتوسط المغلق، ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صامت، ورمزه: ص ح ص، مثل: (كا) من كاتب.

٣. المقطع المتوسط المفتوح، ويتكون من صامت + حركة طويلة، ويرمز له بالرمز ص ح ح. وهذا النوع من المقاطع واسع الانتشار في اللغة العربية، ولا توجد قيود على توزيعه، فيأتي في بداية الكلمة، وفي وسطها، وفي آخرها، مثل: (لَمْ ، مِنْ).

٤. المقطع الطويل، ويتكون من صامت + حركة طويلة + صامت، ورمزه ص ح ح ص. مثل: (بَاب) بالوقف عليها. ويمكن وجوده في بداية الكلمة، ووسطها، وآخرها.

٥. المقطع الطويل، ويتكون من صامت + حركة قصيرة + صامتان، في حال الوقف، ويرمز له بالرمز ص ح ص ص. مثل: (بَاب).

٦. المقطع الطويل المغرق في الطول، المتكون من صامت + حركة طويلة + صامت، ورمزها: ص+ح ح ص ص. مثل: (ضارٌّ) بالوقف عليها.

ويعدّ المقطع حجر الأساس في علمي العروض والأصوات.

١ دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص ٢٤١.

٢ المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

= ففي مجال الأصوات، يعد المقطع هو مجال العمل للظواهر الأدائية: النبر، والإطالة ذات المعنى، وصعود درجات الصوت وهبوطها، وعادة ما يتطابق التعبير الملحوظ في منحى درجة الصوت مع حدود المقطع^١.

ودراسة المقطع ضرورية لتفسير بعض القواعد الصوتية في اللغة ، فعلى سبيل المثال يتم تكوين صيغة الأمر من الفعل الثلاثي باستخدام النمط: صامت + صامت + صائت قصير + صامت.

وفي ضوء ذلك نجد أن صيغة الأمر من الفعل (كَتَبَ) هو (كُتِبْ). ولما كانت الكلمات في العربية لا تبدأ بساكن ، تم إدخال الصائت القصير قبل الصامت الأول، ونظرًا لأن الكلمات في العربية لا تبدأ بصائت، أدخلت الهمزة قبل الصائت، وبذلك يتم تحويل الصيغة (كُتِبْ) إلى (اُكْتُبْ).

- وفي مجال العروض، يعد المقطع من المقاييس العروضية في اللغات التي تقوم على أساس المقطع، كما أن بعض طرق الكتابة وضعت على أساس مقطعي^٢.

ففي الأبيات الشعرية يتم تقطيعها أولاً إلى مقاطع، ويتم التمييز بين المقاطع القصيرة، والمقاطع الطويلة، ومن ثم يتم تجميع هذه المقاطع في وحدات أكبر تُسمى تفعيلات، وأخيراً تشكل هذه التفعيلات ما يُسمى بالبحر، مثل البحر الطويل، أو البسيط، أو الوافر، وغيرها بناءً على أسس إيقاعية معينة.

فإذا نظرنا في التراث الشعري نجد أن بعض الشعراء العرب ، كالبحتري استطاع أن يستغل الترتيب المقطعي في شعره، ليبرهن على متانة أسلوبه، فاختار المقطع المناسب للمقام الملائم.

لاحظ قوله في سينيته الشهيرة:^٣

صُنْتُ نفسي عما يُدْنَسُ نفسي وترَفَعْتُ عن جَدَا كُلِّ جِبْسٍ

صوّرت المقاطع المتوسطة المغلقة (صُنْ، نَفْ، عَمْ، دَنْ، نَفْ، رَفْ، عَنْ، كُلْ، جِبْ) حالة المرارة التي عاشها البحتري وهو يرثي إيوان كسرى، فتضمنت هذه المقاطع معاني الحسرة والألم حتى بلغت درجة التوتر ذروتها، وهو الأمر الذي أسعف الشاعر على الضغط على مقاطع منبورة تتجلى في الصوائت الطويلة، جاءت تنبئ عن تأوهات صادرة عن نفس متألّمة مختبئة، فخرجت من الأعماق، وذلك في (سي، مآ، سي، دآ، سي).

بينما جاءت المقاطع القصيرة لتقوم بدور الاسترخاء وتجديد الإيقاع بنفس شعري طويل، وذلك في (تْ، يْ، نْ، سُ، وَ، تْ، تْ، جْ، لْ) . جاء كل ذلك انسجام موسيقى المقاطع الصوتية بموسيقى بحر الخفيف الذي يعدّ أخفّ البحور على الطبع، وأطلاها للسمع^٤.

١ دراسة الصوت اللغوي، ص ٢٣٨.

٢ دراسة الصوت اللغوي، ص ٢٣٩.

٣ ديوان البحتري ، ج ١ ، ص ١٩٠ .

٤ سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، جورج غريب، ص ٣٥.

ب- عند الناطقين بغير العربية.

إن المقطع هو الأساس لاكتساب طريقة النطق المطابقة لنطق أصحاب اللغة، فأحسن طريقة لاعتبار النطق الصحيح للنغمات الصوتية، وللوقفات الموجودة في كل لغة أجنبية هي نطق الكلمات أو مجموعة الكلمات ببطء، مقطعاً مقطّعاً مع الوقفات الصحيحة بين كل مقطع ومقطع^١.

كما أن دراسة المقطع هي طريقة تعليمية من طرق تعليم الأجانب اللغة العربية، عن طريق الإتيان بجمل وظيفية ذات دلالة، وفيها تحلل الكلمات إلى مقاطع، والمقاطع إلى أصوات، وفي الوقت نفسه نقوم بتدريب المتعلم على التركيب، تركيب الأصوات في المقاطع والكلمات^٢.

المحور الثاني: أهمية علم الأصوات في دراسة الظواهر التركيبية والأدائية

أولاً: أهمية علم الأصوات في دراسة الظواهر التركيبية (المماثلة).

المماثلة ظاهرة صوتية يختار المتعلم للعربية من غير الناطق بها في التدرّب عليها، كما يختار متعلم العربية من اللغة ذاتها.

ومن الحقائق العلمية والقوانين الصوتية التي أدركها علماء العربية القدامى، وأكدت الدراسات الصوتية الحديثة أن الأصوات إذا تجاوزت في سياق الكلام يؤثر بعضها في بعض، وتتوقف درجة التأثير على العلاقة بين الصوتين المتجاورين، فكلما تدانت الأصوات في المخارج، وتقاربت في الصفات ازداد ذلك التأثير، ليتم الانسجام بين أصوات اللغة، والاقتصاد في الجهد العضلي^٣.

- المماثلة عند الأقدمين.

عُني علماء العربية بهذه الظاهرة، ودرسوها تحت تسميات عديدة، فسمّاها سيبويه حيناً بالمضارعة (باب الحرف الذي يضارع به حرف من موضعه)^٤، وبالتقريب حيناً آخر، ثم تناولها في باب آخر هو الإدغام، وجعله خاتمة مباحثه اللغوية التي احتواها هذا الكتاب.

وتبع ابن جني سيبويه فأطلق على هذه الظاهرة مصطلح "التقريب" أو "التقارب" و"المضارعة"^٥، كما أطلق عليها مصطلحاً آخر، هو "التجنيس"^٦.

١ دراسة الصوت اللغوي، ص ١٦٢.

٢ الأصوات العربية وتعليمها لغير الناطقين بها، ص ٣٩.

٣ الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص ١٧٩، دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص ٣٧٨.

٤ الكتاب، لسبويه، ج ٤، ص ٤٧٧.

٥ الخصائص، لابن جني، ج ٢، ص ١٣٩، سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج ١، ص ٥١، ج ٢، ص ٨١٦.

٦ المنصف، لابن جني، ج ٢، ص ٣٢٤ - ٣٢٥.

ثم جاء المحدثون، وتناولوا هم الآخرون هذه الظاهرة، عرفوها، وبينوا أنواع التأثير، ودرجاته، وصوره، واصطلحوا على تسميتها بالمماثلة، ولعل الدكتور إبراهيم أنيس هو أول من تناول من اللغويين المحدثين دراسة هذه الظاهرة دراسة علمية.

- المماثلة عند المحدثين.

قسم علماء اللغة المحدثون المماثلة من حيث اتجاه التأثير إلى نوعين^١:

١. مماثلة تقدمية (Progressive Assimilation)، وفيه يؤثر الصوت الأول في الثاني، وهذا النوع يكثر شيوعه في اللغة العربية.

ومن أمثلته: تأثر تاء افتعل في "ازتهر" بصوت الزاي مما يؤدي إلى تحوله إلى الدال، فتصبح "ازدهر".

٢. مماثلة رجعية (Regressive Assimilation)، وفيه يؤثر الصوت الثاني في الأول.

ومن أمثلته: تأثر التاء في "يتطهر" بصوت الطاء مما يؤدي إلى تحوله إلى الطاء، فتصبح "يطهر". وقسموها من حيث مدى التجاور بين الأصوات المتجاورة إلى نوعين:

١. مماثلة تجاورية (Contact Assimilation)، وفيها يكون الصوتان متجاورين، دون أن يفصلهما صوت ثالث، نحو: ازتهر ——— ازدهر.

٢. مماثلة تباعدية (Distant Assimilation)، نحو: يتطهر، حيث فصلت فتحة التاء بين التاء والطاء.

كما قسموها من حيث درجتها إلى نوعين:

١. مماثلة تامة (Complete Assimilation)، وفيها يتعدل صوت؛ ليماثل آخر مماثلة كاملة، إلى أن يصل في درجته النهائية إلى فناء أحد الصوتين في الآخر، نحو: يتدارك — يبدارك — يدارك، حيث أثرت التاء بالدال، فتحولت التاء دالاً ساكنة، وأدغمت.

٢. مماثلة جزئية (Partial Assimilation)، وفيها يتعدل صوت جزئياً؛ ليماثل صوتاً آخر، فالتأثر يقتصر على مجرد التحول من صفة إلى أخرى، أو من مخرج إلى آخر، نحو: السراط — الصراط أو الزراط.

ومن هنا نرى أن موضوع المماثلة هو أبرز ما يقدمه الدرس الصوتي الحديث في تناول معظم موضوعات علم التجويد، يُسهّم في توضيح الأفكار، أو ييسر فهم الموضوعات، مثل: الإدغام، فالصلة قوية بين المماثلة والإدغام لاجتماعهما في حالة التماثل الكلي أو التام. وأيضاً ظاهرة الإخفاء في النون الساكنة والميم الساكنة، والإقلاب.

١ الأصوات اللغوية، ص ١٧٩، في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، ص ٧٠.

ولا يقتصر التأثير والتأثير بين الأصوات الصامتة، بل يتعداها إلى المماثلة بين الحركات، مثل:

- الإمالة: فهي ظاهرة صوتية تهدف إلى تقريب بعض الحركات من بعض، وهي وسيلة من وسائل تيسير النطق، وبذل أقل جهد عضلي، حيث تمال الألف نحو الياء، أو الفتحة نحو الكسرة.

وهناك أنواع أخرى، تحدّث فيها المحدثون دون الإشارة إلى أنها مماثلة صوتية، مثل: بعض أنواع الإلتباع، أو الإعلال، أو القلب.

وبهذا نصل إلى أن المماثلة ظاهرة قياسية تحدث باطراد لتسهيل عملية النطق، وأنها تحدث في الصوامت والصوائت على السواء.

والمماثلة وإن كانت من جماليات اللغة العربية؛ لأنها تساعد على تناسق الكلمة، بحيث يسهل على المتكلم النطق بأحرف العربية، لكنها قد تكون حجرة عثرة أمام المتعلمين من الناطقين بغيرها، إذ قد يخطئون في نطق بعض الأصوات نطقاً صحيحاً عندما تتأثر بالمجاورة، كتماثل الأصوات غير المطبقة، مثل: (صَطَح) في (سَطَح)، أو العكس، نحو: (سُلْتَان) في (سلطان).

وهنا ينبغي لمعلم اللغة العربية لغير أبنائها أن يتنبّه إلى ذلك، ويعلمهم النطق الصحيح لأصوات اللغة العربية.

ثانياً: أهمية علم الأصوات في دراسة الظواهر الأدائية.

١. النبر Stress

أ. عند الناطقين بالعربية:

يُراد بالنبر: أنّ مقطعاً من بين مقاطع متتابعة يُعطي مزيداً من الضغط أو العلو، ويلاحظ مع الصوت المنبور نشاطٌ في أعضاء النطق، كأقصى الحنك واللسان والشفَتين^١.

قواعد النبر في الفصحى^٢:

✓ يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة إذا كان طويلاً كما في نستعين: nas - ta - ʕ'e : n

✓ إذا لم يكن المقطع الأخير طويلاً، فإن النبر يقع على المقطع الثاني من الآخر، إذا كان متوسطاً، مثل:

✓ كَتَبْتُمُ Ka - ta'b - tom

✓ يقع النبر على المقطع الثالث من الآخر، إذا لم يكن الأخير طويلاً، وكان المقطع الثاني من الآخر قصيراً، مسبوقاً بمقطع متوسط، أو قصير، مثل: اِسْتَفْهَمَ ʔes - ta'f - ha - ma

١ الأصوات اللغوية، ص ١٦٩ - ١٧٠.

٢ انظر تلك القواعد في "عن النبر في نطق العربية الفصحى بالعالم العربي المعاصر"، د. عبد الله ربيع محمود، ص ٤٢٣ - ٤٢٤.

✓ يقع النبر على المقطع الرابع من آخر الكلمة، إذا لم يكن آخر مقطع طويلاً، وكانت المقاطع الثلاثة التي تسبقه قصيرة، مثل: شَجَرَةٌ ʃ a' - Ja - r a - ton

وللنبر وظائف كثيرة في بناء اللغة، وتركيبها النحوي، والصوتي، والعروضي، والبلاغي، فضلاً عن دوره في أداء الكلام، وتأثيره في نفس السامع، وتعبيره عن عواطف المتكلم وانفعالاته^١.

ولعلّ الدارسين للغة العربية من العرب وغيرهم يدركون صوراً من وظائف النبر في بعض المستويات اللغوية، مثل:

المستوى الفونولوجي: يقوم النبر بالتفريق بين الكلمات المتشابهة في كلّ شيء إلا في النبر، فكلمة (أَرَق) اسم على (فعل)، يكون النبر المقطع الأول ʔa' - r a q، ولكن إذا نبرنا على المقطع الأخير ʔa - r a' q أصبحت اسم تفضيل على وزن (أَفْعَل)^٢.

المستوى النحوي: يقوم النبر بوظيفة الربط بين أجزاء الجملة، أو المنطوق والإشارة إلى نوع الجملة (استفهام، أمر، إخبار، ... إلخ)، إلى جانب قيامه بتحديد أجزاء المنطوق.

فلو قارنا بين الصورتين النطقيتين:

الأولى: (مَادَا) بالنبر على كلّ من الكلمتين (مَا : ma') و(ذَا : ða').

والثانية: بالنبر على (ما) فقط: : ma'، ألا نحسّ أن الأولى تكونت من مبتدأ وخبر، على حين أن الثانية ليست سوى أداة استفهام^٣.

٢. التنغيم Intonation

ب. عند الناطقين بالعربية:

ويطلق على ارتفاع نغمة الصوت وانخفاضها، وتلونها بوجوه مختلفة أثناء النطق على مستوى الجملة؛ للدلالة على معانٍ مقصودة، مثل: الاستفهام، والطلب، والأمر، والغضب، والفرح، والدهشة، والتعجب، ... إلخ.

والتنغيم يكون صاعداً، أو هابطاً، أو مستوياً. فالجمل الإخبارية تكون بنغمة هابطة، وجمل الاستفهام والغضب والتعجب تؤدي بنغمة صاعدة^٤.

١ علم الصوتيات، ص ٣٣٤.

٢ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

٣ المرجع نفسه، ص ٣٣٥.

٤ المرجع نفسه، ص ٣٢٢.

وهناك فنٌ بديع، اسمه فنُّ تشكيل الأصوات، فيه متعة للمتحدث والمستمع، ولا بد من فهم المعاني والأفكار، والإحساس بما فيها من غايات؛ لأن ذلك يساعد على تشكيل الأصوات حسب المقام والغرض، ويساعد على الإلقاء المتميز^١.

فالمتكلم له دوره في تحديد معنى الجمل بوضعها في إطار صوتي يفرّق بين الجمل، كالخبرية والاستفهامية. فقد تكون الجملة استفهامية دون أن تحوي أداة استفهام.

وقد تتمثل بقول عمر بن أبي ربيعة:

ثَمَّ قالوا: تحبّها ، قلتُ بهراً
عَدَدَ الرَّمْلِ والحصىِ والتُّرابِ^٢

فهنا في قوله: (تحبّها) استعني عن همزة الاستفهام، وتحولوا على لفظها بنغمة الاستفهام.

كما يساعد التنغيم على التوزيع التحليلي للنص الواحد، بحيث يمكن مع تنغيم معين أن يكون النص كله جملة واحدة، ومع تنغيم آخر يكون أكثر من جملة، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة السابق عند سؤاله عن محبته لمحبيبته :

ثَمَّ قالوا: تحبّها ، قلتُ بهراً
عَدَدَ الرَّمْلِ والحصىِ والتُّرابِ

جملة (تحبّها) يمكن أن تُقرأ على غير وجه، فهي تكون للاستفهام، وهو أقواها، وقد تكون للتقرير، وهو ضعيف، وقد تكون للاستغراب والتعجب، وهو أضعف الحالات^٣.

وعلى الرغم من أن موضوع التنغيم ما يزال في طور التقعيد في الدراسات الصوتية العربية، فسوف تكون مفيدة للشعراء والخطباء، ومتعلمي التجويد ؛ فقارئ القرآن يمكن أن يحقق في تلاوته بعضاً من صور التنغيم.

الخاتمة

كان هدفي من البحث واضحاً، هو أهمية دراسة علم الأصوات في تعليم اللغة العربية للناطقين بالعربية وبغيرها. الأهمية في دراسة إنتاج الأصوات اللغوية لدى أبناء العربية الناطقين بها وبغيرها، وفي دراسة بعض الظواهر التركيبية والأدائية.

وقد انتهيتُ إلى بعض النتائج أجملها بالنقاط الآتية:

١. إن دراسة علم الأصوات تعين الذين يرومون تعلم العربية على تعلم لغتهم ، وتحسين نطقهم لأصوات العربية، والتخلص من عاداتهم النطقية المحلية ، وتخليص اللغة المشتركة من آثارها، لتكون لغة قومية مشتركة تصلح للتفاهم بين أفراد الأمة الواحدة.

١ فن الإلقاء المتميز، د. عبد الرحمن صالح العشماوي، ص ٩٣.

٢ ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ص ٤٣١.

٣ التنغيم ودلالاته في العربية، يوسف عبد الله الجوارنة، ص ٤١.

٢. إن المقطع الصوتي هو حجر الأساس في علمي العروض والأصوات، والمقطع بوصفه وحدة بنيوية ضرورية لتفسير بعض القواعد الصوتية في اللغة.

٣. النبر والتنغيم من الظواهر الصوتية الأدائية، فهما يقومان بوظائف كثيرة في بناء اللغة وتركيبها، وهذه الدراسة تفيد متعلمي العربية، ومتعلمي التجويد في الدراسات القرآنية.

٤. إن لعلم الأصوات أهمية كبرى في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، الذي أضحي مطلباً مهماً في العصر الحديث لتحقيق مبدأ التبادل المعرفي بين اللغات.

٥. تدريس العربية لغير الناطقين بها باستخدام الثنائيات الصغرى والصور المساعدة، طريقة مثلى، توفر الكثير من الجهد والوقت بالنسبة للمُعلِّم والمتعلِّم معاً.

وفي ضوء النتائج التي تمخض عنها البحث أوصي بما يأتي:

١. أن تقرّر مادة "علم الأصوات" مطلباً جامعياً في التخصصات الأخرى، كالدراسات الإسلامية، خاصة في تخصص الدراسات القرآنية والقراءات.

٢. تنويع الأساليب في تدريس العرب وغيرهم، كالثنائيات الصغرى، واستخدام أحدث وسائل التقنية، للظفر بفائدة أكبر.

٣. تأليف كتب متخصصة في تعليم العربية لكل لغة من اللغات، على نحو ما اضطلع به الآن مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، من أجل تحسين العربية عند الأجانب، أو في إطار تجسير الهوة بين المنظومتين، العربية وغير العربية، من خلال التواصل الثقافي، والتدافع الحضاري.

٤. استمرارية تنظيم دورات متخصصة لتدريب مُدرّسي العربية لغير الناطقين بها وتأهيلهم.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

١. أساليب تدريس اللغة العربية، محمد الخولي، الرياض، ط٣، ١٩٨٩م.
٢. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - ١٩٨٧م.
٣. الأصوات اللغوية، محمد الخولي، مكتبة الخريجي، ط١، ١٩٨٧م.
٤. الأصوات اللغوية - دراسة في أصوات المد العربية، غالب فاضل مطليبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤م.
٥. الكتاب لسبويه، أبي بحر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.
٦. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت - لبنان.
٧. سر صناعة الإعراب، لابن جني، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار إحياء التراث القديم، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى.

٨. المنصف لابن جني، تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، الطبعة الأولى، ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م.
٩. في اللهجات العربية، إبراهيم أنيس، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة.
١٠. دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، الكويت، ط١، ١٩٧٦م.
١١. ديوان البحري، دار صادر، بيروت.
١٢. ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٣. سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني، دراسة وتحقيق: حسن هندوي، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٨٥م.
١٤. سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت.
١٥. علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١٦. علم الصوتيات، د. عبد العزيز أحمد علام، ود. عبد الله ربيع محمود، مكتبة الرشد، الرياض، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
١٧. فن الإلقاء المتميز، د. عبد الرحمن بن صالح العشماوي، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤٣٠هـ.
١٨. القراءات القرآنية بين العربية والأصوات اللغوية، منهج لساني معاصر، سمير شريف إستيتية، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٤م.
١٩. مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
٢٠. النحو العربي والدرس الحديث، د. عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.

ثانيًا: الدوريات:

١. التنعيم ودلالاته في العربية، يوسف عبد الله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد ٣٦٩، كانون الثاني، ٢٠٠٢م.
٢. مشكلات تعليم الأصوات للناطقين بغيرها، د. تمام حسان، مجلة معهد اللغة العربية، جامعة أم القرى وحدة البحوث والمناهج، مكة المكرمة، ١٩٨٤م.
٣. المشكلات الصوتية في تعلم اللغة العربية للناطقين بغيرها، جامعة المدينة العالمية أنموذجًا، الدكتور دكوري ماسيري، الأستاذة سمية دفع الله أحمد الأمين، منشورات وزارة التعليم العالي الماليزية - جامعة المدينة العالمية، وكالة البحوث والتطوير، عمادة البحث العلمي، مجلة المجمع، ٢٠١٢م.

ثالثًا: الرسائل الجامعية:

١. الأصوات العربية وتعليمها لغير الناطقين بها، إعداد: عبد اللطيف محمد شاكر القاطوع، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٩م.
٢. عن النبر في نطق العربية الفصحى بالعالم العربي المعاصر، عبد الله ربيع محمود، رسالة دكتوراه، قسم أصول اللغة، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

الاتساق والانسجام النصي في نونية ابن زيدون دراسة تطبيقية

أ. محمد بن عبد الرحمن

الاتساق والانسجام النصي والعلاقة بينهما

مصطلح الاتساق والانسجام من المصطلحات المتداخلة فيما بينها فنجد بعض الباحثين يجعلهما بمعنى واحد، والبعض يفرق بينهما، إضافة إلى تعدد الألفاظ المصاحبة لكل منهما، فتحديد المصطلح ليس بالأمر السهل، وهو ما جعل كثيرًا من الباحثين يستخدمون عدة مصطلحات بمعنى واحد.

إلا أنني حاولت الفصل بينهما، مبيِّناً أدوات كل منهما وعناصره، وهذا الفصل بينهما لا ينافي قرب المصطلحين وتداخلهما.

المبحث الأول: الاتساق النصي وأدواته:

يعدُّ مصطلحُ الاتساق من مصطلحات علم اللغة الحديث، وإنْ اختلفت مسمياته من مؤلف لآخر وفقاً لاختلاف الترجمة، فقد جاء بعدة مصطلحات مختلفة من أبرزها (التماسك)^(١)، و(التضام)^(٢)، و(السبك)^(٣)، و(الربط النحوي)^(٤)، و(الربط اللفظي)^(٥)، وغيرها الكثير، إلا أنَّ هذه الاختلافات في الألفاظ تتحى منحى واحد في الدلالة والأدوات، ويتطلب الحديث عن الاتساق بيان معنى الاتساق في اللغة، واصطلاحاً عند علماء اللغة الحديث.

الاتساق في اللغة:

وَرَدَ الاتساقُ في اللغة بمعنى الجمع والضم، ففي اللسان: اتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة، وقال الفراء: إلى ست عشرة فيهن امتلاؤه واتساقه، وقال أبو عبيدة: وما وسق أي: وما جمع من الجبال والبحار والأشجار كأنه جمعها بأن طلع عليها كلها، فإذا جلت الليل الجبال

(١) ينظر: فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة: فالح شبيب العجمي، (الرياض، جامعة الملك سعود، سلسلة اللغويات الجرمانية، الكتاب رقم ١١٥): ٩٣. و الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، (بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٣م): ١٥.

(٢) ينظر: إلهام أبو غزالة، مدخل إلى علم لغة النص، (مطبعة دار الكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٢م): ١١.

(٣) ينظر: روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: إحسان عباس، (القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م): ١٠٣.

(٤) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، (مصر، الشركة العالمية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م): ١٤٥.

(٥) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، (القاهرة، مكتبة الآداب): ٩٩.

والأشجار والبحار والأرض فاجتمعت له فقد وسقها، والوسق ضم الشيء إلى الشيء، واتسقت الإبل واستوسقت: اجتمعت، وقيل كل ما جمع فقد وسق، والاتساق: الانتظام^(١).

مفهوم الاتساق النصي:

إنَّ مصطلحَ الاتساق النصِّي قد حظي باهتمام كبير لدى علماء لسانيات النص باعتباره خاصية دلالية للخطاب، فيعتمد به على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى^(٢).

ولقد تعددت تعريفات الاتساق لدى الدارسين لعلم اللغة الحديث، فمن ذلك نجد الأستاذ محمد خطابي يقول: «يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»^(٣). أما (carter) فيعرفه بقوله: «يبدو لنا الاتساق ناتجاً عن العلاقات الموجودة بين الأشكال النصية، أما المعطيات غير اللسانية (مقامية، تداولية) فلا تدخل إطلاقاً في تحديده»^(٤).

إنَّ الاتساقَ أو التماسكَ النصِّي يعنى بالدرجة الأولى في ترابط الجمل في النص بعضها مع بعض من خلال استخدام وسائل لغوية معينة، «وهذا الترابط يهتم بالروابط التي تجري في سطح النص أكثر من اهتمامه بالشكل الدلالي أو المعنوي للنص»^(٥). وهو «يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق بحيث يتحقق بها الترابط»^(٦).

ويمكن القول إنَّ الاتساقَ هو مجموعة من البنى الدلالية والتركيبية التي تربط الجمل على نحو مباشر بعضها ببعض من دون الرجوع إلى المستوى الأعلى للتحليل، أي: مستوى البنية الكبرى، إذ يحصل الربط بواسطة علاقات دلالية أساسية، حيث يعتمد تفسير أحد العناصر في النص على العنصر الآخر، لهذا قد يقع الربط داخل الجملة أو بين الجمل^(٧).

(١) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، (بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ)، ١٠: ٣٧٩ - ٣٨١. وينظر: الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة ٢٠٠٥م): ٩٢٨.

(٢) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م): ٢٤٤. وسعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات: ١٢٣.

(٣) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، (بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩١م): ٥.

(٤) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراس معجمية، (عمان، عالم الكتب الحديث، الطبعة الثانية ٢٠١٠م): ٨١.

(٥) جمعان عبدالكريم، مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية، (مجلة علامات، ٢٠٠٧م، المجلد السادس عشر، الجزء الحادي والستون): ٢١٠.

(٦) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: إحسان عباس: ١٠٣.

(٧) ينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق: ٩٩.

أدوات الاتساق النصي:

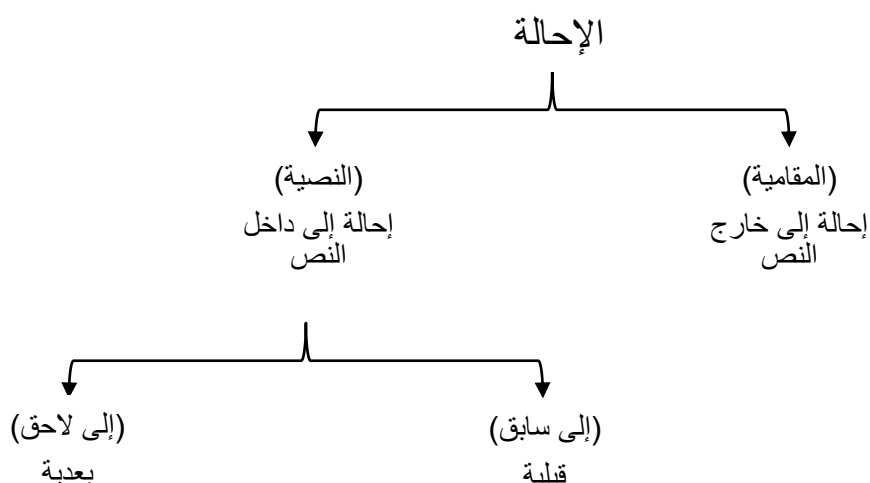
إنَّ الاتساقَ النصِّي يقومُ على أدواتٍ وعناصرٍ أساسيةٍ يتم من خلالها الحكم على النص بتماسكه، وهذه الأدوات ((تقوم بوظيفة إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول))^(١).

ومن أبرز أدوات وعناصر الاتساق النصي ما يأتي:

١- الإحالة:

يقصد بالإحالة ((وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل وإنما تحيل إلى عنصر آخر، مثل الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة))^(٢). فهي علاقة قائمة بين أسماء وأشياء أخرى، ولهذا ((يجب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه))^(٣).

وتقسّم الإحالة إلى قسمين: إحالة مقامية، وإحالة نصية، وتتفرع الإحالة النصية إلى قبلية وبعدية، وقد وضح هاليدي ورقية حسن هذه الأقسام بالرسم الآتي^(٤):



كما نجد فان ديك يشير إلى نوعين من الإحالة هما: إحالة بناء وإحالة تعيين. ففي إحالة البناء يستعمل المتكلم الحد ليحيل على ذات غير متوفرة لدى المخاطب حين زمن التكلم، فهو يصورها ويبينها في نموذج ذهنه، وفي إحالة التعيين، يحيل المتكلم بواسطة الحد على هذه الذات بعد أن أصبحت

(١) سعيد بحيري، علم لغة النص: ١٢٣.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ١٦، ١٧.

(٣) السابق: ١٧.

(٤) السابق: ١٧.

معروفة لدى المخاطب. بهذا فإن إحالة البناء وإحالة التعيين عمليتان متميزتان، ولكنهما تترابطان ولا تتم الإحالة الثانية إلا بعد أن تتم الإحالة الأولى^(١).

وتؤدي الإحالة عملها من خلال الأدوات كالضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، وغيرها.

فالضمائر نوعان، ضمائر تحيل إلى خارج النص، كالضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، وضمائر تؤدي دوراً مهماً في اتساق النص يسميها هاليداي ورقية حسن بـ «أدوار أخرى» ويندرج ضمنها ضمائر الغيبة والإفراد والتنثية والجمع، فهي تحيل إلى داخل النص^(٢).

أما أسماء الإشارة فهي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق النصي المتعلقة بالإحالة، وهي عدة أنواع، منها ما يدل على الزمان (الآن و غدا)، ومنها للمكان (هنا و هناك)، ومنها للبعد (ذلك وتلك)، ومنها للقرب (هذا وهذه)، فهذه الأسماء تقوم بالربط القبلي والبعدي، مما يسهم في اتساق النص^(٣).

أما أدوات المقارنة فلا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في الإسهام في تماسك النص واتساقه، والمقارنة تتضمن شيئين - على الأقل - يشتركان في صفة بينهما. ويمكن التفريق بين نوعين من أدوات المقارنة، وهي: مقارنة عامة، ومقارنة خاصة. فالمقارنة العامة تأتي بألفاظ المقارنة التي تعبر عن التطابق، كإنفسه، أو التشابه، كما شبيهه، أو الاختلاف، كأمختلف. أما المقارنة الخاصة فتتفرع إلى كمية، وكيفية^(٤).

فالدور الذي تقوم به الإحالة أنها تسهم في خلق اتساق الخطاب وضمان استمراره، ويتم ذلك بربط الخطاب بنموذج ذهني واحد متماسك من بدايته إلى نهايته، إضافة إلى أنها تضمن عملية التواصل ذاتها^(٥).

٢- الاستبدال:

إنَّ الاستبدالَ عملية داخل النص فهو «تعويض عنصر في النص بعنصر آخر»^(٦). وذلك أن يقوم المتحدث أو الكاتب باستبدال لفظ مكان لفظ آخر يحمل المدلول نفسه، كأن يقول متحدث مثلاً: نجح خالد في الاختبار. فترد عليه: يا ابني سأعطيك جائزة. فقد استبدلت كلمة (خالد) بـ (ابني) واللفظان يحملان المعنى نفسه.

(١) ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، (بيروت، منشورات صفاف، الطبعة الأولى ٢٠٣م):

٣٥٩ ، ٣٦٠. وشريفة بلحوت، الإحالة دراسة نظرية، مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب:

(Cohesion in English) لهاليداي ورقية حسن، (رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م): ١٩.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ١٨.

(٣) السابق: ١٩.

(٤) السابق: ١٩.

(٥) ينظر: أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: ٥٧٧ ، ٥٧٨.

(٦) محمد خطابي، لسانيات النص: ١٩.

فلاستبدال في «أساسه أي ارتباط بين مكونين من مكونات النص أو عالم النص يسمح لثانيهما أن ينشط هيكل المعلومات المشتركة بينه وبين الأول»^(١). و «المعلومات التي تمكن القارئ من تأويل العنصر الاستبدالي توجد في مكان آخر في النص»^(٢).

وينقسم الاستبدال إلى عدة أنواع:

أ - استبدال اسمي.

ب - استبدال فعلي.

ج - استبدال قولي^(٣).

وإذا أردنا أن نتساءل عن كيفية إسهام الاستبدال في اتساق النص؟ نقول إنَّ العلاقة بين المستبدل والمستبدل علاقة قبلية بين عنصر سابق في النص وبين عنصر لاحق فيه، فلاستبدال ساعد على الاستمرارية في النص، فالعنصر المستبدل موجود في الجملة اللاحقة وإن اختلف لفظه. كما أنه قد لا يفهم المقصود بالعنصر البديل إلى بالعودة إلى المتعلق به قبلياً. فمعرفة الاستبدال تسهم في اتساق النص وتماسكه^(٤).

٣ - الحذف:

يعدُّ الحذف أحدَ العوامل التي تؤثر في النص، ويسهم في اتساق النص وتماسكه، وهو أن يستغنى عن جزء من الكلام لوجود دليل عليه، وهو «علاقة داخل النص»^(٥).

فالحذف «لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد الحذف مغنيا في الدلالة، كافياً في أداء المعنى، وقد يحذف أحد العناصر لأنَّ هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه، ويكون في حذفه معنى لا يوجد في غيره»^(٦).

والحذف كعلاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول «استبدال بالصدر» أي أنَّ علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال، بينما علاقة الحذف لا تخلِّف أثراً، ولهذا فإنَّ المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض، مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال، بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحلَّ محلَّ المحذوف أي شيء،

(١) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: إحسان عباس: ٣٠٠.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٠، ٢١.

(٣) السابق: ٢٠.

(٤) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٠.

(٥) السابق: ٢١.

(٦) محمد حماسة عبداللطيف، بناء الجملة العربية، (القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م): ٢٥٩.

ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيوياً يهتدي القارئ إلى ملئه اعتماداً على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق^(١).

ويقسم هاليدي ورقية حسن الحذف إلى ثلاثة أقسام:

أ- الحذف الاسمي، ويقصد به حذف اسم داخل المركب الاسمي: أي قبعة ستلبس؟ ... هذه هي الأحسن.

ب- الحذف الفعلي، أي أن المحذوف يكون عنصراً فعلياً، مثل: هل كنت تسبح؟ نعم ، فعلت.

ج- الحذف داخل شبه الجملة، مثل: كم ثمنه، خمسة جنيهاً^(٢).

والتعمق في الحذف ليس سهلاً فنلاحظ أن دي بوجراند يقول: «الإيغال في الحذف يتطلب جهداً أكبر لربط نموذج العالم التقديري للنص بعضه ببعض في الوقت الذي يقتطع من البنية السطحية بشدة، ووجود الحذف بدرجات مختلفة يتلاءم كل منها مع النص والموقف»^(٣).

إذن يمكن القول إنَّ الحذف وسيلة تسهم في اتساق النص وتربطه، فهو يربط بين النص والمتلقي، مما يشكل صلة قوية بينهما.

٤- الوصل:

يعد الوصل مختلف عن الأدوات السابقة للاتساق، وذلك لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف^(٤). فالوصل (تحديد للطريقة التي يترابط بها السابق مع اللاحق بشكل منظم)^(٥).

وينقسم الوصل إلى عدة أقسام هي:

أ- الوصل الإضافي، أو مطلق الجمع وهو: «الربط بين صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما، إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة أو متشابهتين»^(٦)، ويعد هذا النوع هو أهم أنواع الوصل.

ب- الوصل العكسي، وهو الذي يأتي على غير متوقع.

ج- الوصل السببي، وهو إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، كعلاقة النتيجة والسبب والشرط.

(١) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص: ٢١.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٢.

(٣) روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: إحسان عباس: ٣٤٥.

(٤) محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٢.

(٥) السابق: ٢٣.

(٦) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء: ٣٤٦.

د- الوصل الزمني، وهو الربط بين جملتين متتابعتين زمنياً^(١).

فالوصل يساعد على ترابط الجمل بعضها مع بعض مما يسهم في اتساق النص وتماسكه.

٥- الاتساق المعجمي:

يختلف الاتساق المعجمي عن أدوات اتساق النص السابقة، فهو يقوم بالربط بين الجمل بدون وصل أو إحالة، وإنما عبر العلاقات المعجمية القائمة بين مفردات النص، وينقسم إلى قسمين:

١. التكرار.

٢. التضام.

أولاً: التكرار:

التكرار في المعجم العربي يدور حول عدة معاني من أبرزها (الرجوع، والإعادة، والعطف، والبعث)^(٢).

أما عند علماء النص، فلقد نال عناية فائقة؛ لأنه يعد مظهر من مظاهر التماسك المعجمي الذي يؤدي إلى اتساق النص، ومن تعريفات التكرار:

هو «إعادة العنصر المعجمي بلفظه، أو بشبه لفظه، أو بمرادفه، أو بزنته أو بمدلوله، أو ببعض منه، أو بالاسم العام له، مما يؤدي إلى تماسك النص وسبكه»^(٣).

ويأتي التكرار بعدة أنماط مختلفة، منها التكرار الكلي، والجزئي، والتكرار بالمرادف، والتكرار بالتضاد، والتكرار بالمشتراك، وغيرها.

والتكرار قد يكون ضاراً في النص كما نبه إلى ذلك دي بوجراند فإن لم يحسن استخدامه يؤدي إلى إحباط الإعلامية ما لم يكن هناك تحفيز قوي^(٤).

أما عن دور التكرار في اتساق النص وتماسكه، فهو يدعم اتساق النص من خلال قيامه بعدة وظائف من أبرزها:

١. الاستمرارية: فالاستمرار في تكرار كلمة معينة، يسهم في تتابع النص وترابطه، فالكلمة المكررة تحمل معنى آخر يسهم في اتساق النص.

(١) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٣، ٢٤.

(٢) ينظر: ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ٥: ١٣٥. والفيروزآبادي، القاموس المحيط: ٤٦٩.

(٣) نوال بنت إبراهيم الحلوة، أثر التكرار في التماسك النصي، مقارنة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات د. خالد المنيف، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، مايو ٢٠١٢م: ٢٢.

(٤) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء: ٣٠٦.

٢. شد النص، وسبكه من خلال هذا الاستمرار والاطراد، حيث يسهم التكرار بربط الوحدات النصية الكبرى بالوحدات النصية الصغرى.

٣. يتميز التكرار بطاقة وظيفية متميزة، تتمثل في الدعم الدلالي لمفردات محددة في النص، وإبقائه عليها في بؤرة التعبير، فاللفظ المكرر يحظى من خلال التكرار بقوة دافعة.

٤. تسهيل فهم الكلام، فالتكرار يظهر تعالق الجمل بعضها ببعض، ويسهل على السامع أو القارئ فهم النص^(١).

ثانيًا: التضام:

التضام هو: «توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة، نظرًا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك»^(٢). فالتضام علاقات قائمة بين الألفاظ في اللغة، كعلاقة التضاد وعلاقة التقابل^(٣)، والخصوص، والعموم، والترتيب، والمجاورة، والجزئية والكلية، وغيرها من العلاقات التي تتم بين مفردات النص ووحداته.

وأنواع العلاقات الحاكمة للتضام هي:

١. التضاد، وكلما كان حادًا (غير متدرج)، كان أكثر قدرة على الربط النصي، والتضاد الحاد قريب من النقيض عند المناطق، وقد مثَّل له أحمد مختار عمر بالكلمات: ميت/حي، متزوج/أعزب، ذكر/أنثى.

٢. التنافر: مثل كلمات: خروف، فرس، قط، كلب بالنسبة إلى كلمة حيوان. وكذلك في الزمن: فصول، شهور، أعوام.

٣. علاقة الجزء بالكل، مثل علاقة اليد بالجسم والعجلة بالسيارة^(٤).

كل هذه العلاقات بين الكلمات خلق في النص ما يُسمى بالتضام، فشعور المتكلمين كما يرى (جون لايتز) «يتجه إلى اعتبار أحد المتقابلين في التضاد ذا معنى إيجابي، والآخر ذا معنى سلبي، وليس ذلك عند المتكلم فقط، بل عند المتلقي أيضًا عند استقباله للنص، ولهذا تصنع مثل هذه العلاقات تماسكًا نصيًا بدلالاتها المتناقضة»^(٥).

هذا وإرجاع علاقات التضام فيما بينها ليس من السهولة بمكان، لكن القارئ يتجاوز هذه الصعوبة بخلق سياق تتربط فيه العناصر المعجمية معتمدًا على حدسه اللغوي، وعلى معرفته بمعاني الكلمات،

(١) ينظر: نوال الحلوة، أثر التكرار في التماسك النصي: ٢٤، ٢٥.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ٢٥.

(٣) الطيب العزالي قواوة، مفهوم التماسك النصي عند القدامى والمحدثين، (جامعة الوادي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، مارس ٢٠١٢م): ١٩٤.

(٤) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، (القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م): ١٠١ - ١٠٦.

(٥) أحمد غيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، (القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م): ١١٣، ١١٤.

وغير ذلك. ولا يوجد مقياس آلي يجعلنا نعتبر هذه الكلمة أقرب إلى هذه المجموعة أو تلك، لكن أقل ما يمكن أن يقال إن هذه الكلمة أشد ارتباطاً بهذه المجموعة من ارتباطها بمجموعة أخرى^(١).

في نهاية الحديث عن اتساق النص يمكن القول إن الأدوات السابقة لا يمكن أن تحقق دلالة التماسك النصي بمفردها، وإنما بتواردها جميعاً، أو بعضها في النص، مع جهد القارئ في اكتشاف دور هذه الأدوات وعملها، فقد يختلف الحكم على نص من قارئ لآخر باختلاف معرفة كل من القارئين باللغة وأدواتها، فلا يكفي معرفة هذه الأدوات ودورها دون معرفة شاملة للنص، فتفاعل القارئ المتبادل بينه وبين النص ينتج من خلاله الحكم عليه بالتماسك من عدمه.

المبحث الثاني: الانسجام النصي وأدواته:

الانسجام النصي له علاقة قوية بالاتساق حتى إنه يصعب الفصل بينهما لدى كثير من الدارسين، أو الخلط بينهما، لشدة العلاقة القائمة بين الاتساق والانسجام، فالحكم على النص يتم من خلال اتساقه وانسجامه، ونظراً لهذا الترابط بينهما نجد كثيراً من الدارسين يجعلهما بمعنى واحد، أو يقيم أحدهما مقام الآخر.

ومصطلح الانسجام نجد أنه كمصطلح الاتساق جاء بعدة مصطلحات تحمل دلالة واحدة، من أبرز هذه المصطلحات (الالتحام)، و (التشاكل)، و (الحبك)، و (التناسب) و (التقارن) وغيرها.

وقبل الحديث عن الانسجام النصي عند علماء اللغة الحديث، نشير إشارة سريعة إلى معنى الانسجام في المعجم.

الانسجام في اللغة:

ورد في لسان العرب أن المادة (س ج م) تدل على معان أهمها: «سَجَمَ: سَجَمَتِ العين الدمع والسحابة الماء تسجمه وسجوماً وسجماناً: وهو قطران الدمع وسيلانه قليلاً أو كثيراً، وانسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي: انصب»^(٢).

وفي القاموس المحيط: «سَجَمَ الدمع سجوماً وسجاماً، ككتاب، وسَجَمَتِ العين، والسحابة الماء تسجّمه وتسجّمه سَجَمًا وسُجُومًا وسَجَمَانًا، قطر دمعها وسال قليلاً أو كثيراً»^(٣).

فإذا تتبعنا مادة (س ج م) نجد أنها تدور حول القطران، والصب، والسيلان، فنجد أنها توحى بالتتابع والانتظام وعدم الانقطاع.

(١) ينظر: محمد خطابي، لسانيات الخطاب: ٢٥.

(٢) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ١٢: ٢٨٠.

(٣) الفيروزآبادي، القاموس المحيط: ١١١٩.

مفهوم الانسجام النصي:

إنَّ مصطلحَ الانسجام يعد ذا أهمية في حقل علم اللغة النصي، فهو «الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص»^(١). وهو «ما تتطوي عليه تشكيلة المفاهيم والعلاقات من تواصل ووثاقة صلة متبادلة»^(٢).

فالانسجام يعني العلاقات التي تربط معاني الجمل في النص، فهو «يتصل برصد وسائل الاستمرار الدلالي في عالم النص أو العمل على إيجاد الترابط المفهومي»^(٣).

من خلال هذا المفهوم للانسجام نستطيع القول إنَّ الانسجام يهتم بالروابط الدلالية، بخلاف الاتساق الذي يهتم بالروابط الشكلية الظاهرة في النص. ولذلك يقول محمد خطابي: إنَّ الانسجام أعمُّ وأعمقُ من الاتساق، وذلك لارتباطه بالعلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده^(٤).

أدوات الانسجام النصي:

تعددت أدوات الانسجام وآلياته تبعا لتباين آراء علماء النص، حيث يتطلب التعمق في هذه الأدوات جهدًا كبيرًا ، وسأقف هنا على أبرزه هذه الأدوات بإيجاز لدى علماء النص، وهي:

١- السياق:

إنَّ مفهومَ السياق قد حظي باهتمام كبير لدى علماء اللغة العربية، قديمًا، وأولوه عنايتهم، ولذلك لما له من أثر في فهم النص، كما أن الدراسات الحديثة اهتمت به اهتمامًا كبيرًا، وسيكون الحديث هنا على الدراسات الحديثة لمفهوم السياق وأثره في النص.

من أبرز المدارس التي اهتمت بالسياق مدرسة (فيرث) التي قامت على أساس المعنى، والمعنى عندهم كما يقول فيرث: «لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة»^(٥).

وقد قسم السياق إلى عدة أقسام هي:

١. السياق اللغوي، صرفيًا وصوتيًا ونحويًا ومعجميًا.
٢. السياق العاطفي، ويحدد بدرجة القوة والضعف في الانفعال، مما يقتضي تأكيدًا أو مبالغة أو اعتدال.

(١) محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م): ٥٠.

(٢) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء: ١٢٠.

(٣) أحمد عفيفي، نحو النص: ٩٠.

(٤) محمد خطابي، لسانيات النص: ٥، ٦.

(٥) أحمد مختار، علم الدلالة: ٦٨.

٣. سياق الموقف، وهو الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة.
٤. السياق الثقافي، ويقتضي تحديد المحيط الثقافي أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة^(١). فهذه الأقسام تبين دلالة المعنى وأثره في السياق، فلا يمكن الفصل بينهما.
- أما (براون) و(بول) فالسياق عندهما يقومُ بدور فعالٍ في تأويل وفهم وتفسير النص/الخطاب، فهو يتشكل لديهما من المتكلم والمستمع والزمان والمكان^(٢).
- ونجد (هايمز) يقسم خصائص السياق وعلاقتها بتحديد نوع الأحداث الكلامية، إلى عدة أقسام:
١. المرسل: وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول.
 ٢. المتلقي: وهو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.
 ٣. الحضور: وهم مستمعون آخرون حاضرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.
 ٤. الموضوع: وهو مدار الحدث الكلامي.
 ٥. المقام: وهو زمان ومكان الحدث التواصلية.
 ٦. القناة: وهي كيف تم التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي.
 ٧. النظام: وهو اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.
 ٨. شكل الرسالة: وهي نوع الرسالة.
 ٩. المفتاح: ويتضمن التقويم: هل كانت الرسالة موعظة، أو شرحاً، أو غير ذلك.
 ١٠. الغرض: أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلية^(٣).
- فهذه الخصائص ليست بالضرورة في كل الأحداث التواصلية فكلما زادت معرفة المحلل بها زادت قدرته على فهم ما يمكن قوله.

٢- التأويل:

إنَّ التأويلَ (يعتبر تقييداً للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضاً بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل (الآن) أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم (محمد) مثلاً^(٤)).

(١) ينظر: أحمد مختار علم الدلالة: ٦٩ - ٧١.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ٥٢.

(٣) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص: ٥٣.

(٤) السابق: ٥٦.

كما أن التأويل يقوم على رصد العلاقات الخفية بين أجزاء النص، ويمكن القارئ من اكتشاف النص والتعمق فيه، مما ينتج عن ذلك نصا آخر قائم على هذا التأويل الممكن في النص.

فالتأويل يعتمد على التجارب السابقة في مواجهته للنص أو نصوص ومواقف سابقة تشبه من قريب أو من بعيد النص أو الموقف الذي نواجهه حليا، ويفضل التأويل استبعاد ما لا ينسجم ولا يتلاءم مع العناصر التأويلية والمعلومات الواردة في النص/ الخطاب^(١).

٣- التغريض:

يعرفه (براون) و (بول) بأنه: «نقطة قول ما»^(٢). ونقطة بداية أي نص تكمن في عنوانه أو الجملة الأولى، فالعنوان عنصر مهم في سيميولوجيا النص، ففيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي^(٣). وبالعنوان يثار القارئ ويظهر توقعاته حول ما يمكن أن يتضمنه النص، لذا يعده (براون) و (بول) أقوى وسيلة من وسائل التغريض^(٤).

ويحدد (كرايمس) التغريض بمفهوم أعم وهو «كل قول، كل جملة، كل فقرة، كل حلقة، وكل خطاب منظم حول عنصر خاص يتخذ كنقطة بداية»^(٥).

كما أنه هناك عناصر أخرى وطرق أخرى يتم بها التغريض كتكرير اسم الشخص، واستعمال ضمير محيل إليه، وتكرير جزء من اسمه، أو استعمال ظرف زمان يخدم خصيصة من خصائصه، أو تحديد دور من أدواره في فترة زمنية^(٦).

هذه أبرز أدوات الانسجام النصي، التي تمكن القارئ والمحلل من الحكم على النص بالانسجام، مع وجود غيرها الكثير من الأدوات والعناصر التي لا تقل أهمية عن هذه، ولعدم الإطالة اقتصرنا بالحديث عن أبرز هذه الأدوات ودورها في الانسجام النصي.

نونية ابن زيدون

١ أضحى التئائي بدिला من تدانينا	وناب عن طيب لقيانا تجافينا
٢ ألا وقد حان صبح البين، صبحنا	حين، فقام بنا للحين داعينا
٣ من مبلغ الملبسينا، بانتزاحهم	حزنا، مع الدهر لا يبلى ويبلينا
٤ أن الزمان الذي ما زال يضحكنا	أنسًا بقربهم قد عاد يبكيننا

(١) السابق: ٥٧.

(٢) محمد خطابي، لسانيات النص: ٥٩.

(٣) محمد عزام، النص الغائب: ٢٨.

(٤) محمد خطابي، لسانيات النص: ٦٠.

(٥) السابق: ٥٩.

(٦) السابق: ٥٩.

- ٥ غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
٦ فأنحل ما كان معقودا بأنفسنا
٧ وقد نكون، وما يخشى تفرقنا
٨ يا ليت شعري، ولم نعتب أعاديكم
٩ لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم
١٠ ما حققنا أن تقروا عين ذي حسد
١١ كنا نرى اليأس تسلينا عوارضه
١٢ بنتم وبننا، فما ابتلت جوانحنا
١٣ نكاد ، حين تتاجيكم ضمائرنا
١٤ حالت لفقْدكم أيا منّا، فغدت
١٥ إذ جانب العيش طلق من تألفنا
١٦ وإذ هصرنا فنون الوصل دانية
١٧ ليسق عهدكم عهد السرور فما
١٨ لا تحسبوا نأيكم عنا يغيرنا
١٩ والله ما طلبت أهواؤنا بدلا
٢٠ يا ساري البرق غاد القصر واسق به
٢١ واسأل هنالك: هل عنى تذكرنا
٢٢ ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا
٢٣ فهل أرى الدهر يقضينا مساعفة
٢٤ ربيب ملك، كأن الله أنشأه
٢٥ أو صاغه ورقا محضا ، وتوجه
٢٦ إذا تآود أدتـه، رفاهيـة
٢٧ كانت له الشمس ظئرا في أكلته
٢٨ كأنما أثبتت، في صحن وجنته
٢٩ ما ضر أن لم نكن أكفاءه شرفا
٣٠ يا روضة طالما أجنّت لواحظنا
بأن نغص، فقال الدهر آمينا
وانبت ما كان موصولا بأيدينا
فالיום نحن، وما يرجى تلاقينا
هل نال حظا من العتبي أعادينا
رأيا، ولم نتقلد غيره ديننا
بنا، ولا أن تسروا كاشحا فينا
وقد يئسنا فما لليأس يغيرنا
شوقا إليكم، ولا جفت مآقينا
يقضي علينا الأسى لولا تأسينا
سودا، وكانت بكم بيضا ليالينا
ومربع اللهو صاف من تصافينا
قطافها، فجنينا منه ما شينا
كنتم لأرواحنا إلا رياحيننا
أن طالما غير النأي المحبيننا
منكم ، ولا انصرفت عنكم أمانينا
من كان صرف الهوى والود يسقيننا
إفـا، تذكره أمسى يعنيننا ؟
من لو على البعد حيا كان يحيينا
منه، وإن لم يكن غبا تقاضينا
مسكا ، وقدر إنشاء الورى طينا
من ناصع التبر إبداعا وتحسينا
توم العقود، وأدمته البرى لينا
بل ما تجلى لها إلا أحايينا
زهر الكواكب تعويذا وتزيينا
وفي المودة كاف من تكافينا
وردا، جلاه الصبا غضا، ونسرينا

- ٣١ ويا حياة تملينا، بزهرتها منى ضروبا، ولذات أفانينا
٣٢ ويا نعيمًا خطرنا، من غضارته في وشي نعى، سحبنا ذيله حيننا
٣٣ لسنا نسمةك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلى عن ذاك يغنينا
٣٤ إذا انفردت وما شورك في صفة فحسبنا الوصف إيضاحا وتبيينا
٣٥ يا جنة الخلد أبدنا، بسدرتها والكوثر العذب، زقوما وغسلينا
٣٦ كأننا لم نبت، والوصل ثالثنا والسعد قد غص من أجفان واشينا
٣٧ إن كان قد عز في الدنيا اللقاء بكم في موقف الحشر نلقاكم وتلقونا
٣٨ سران في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشيها
٣٩ لا غرو في أن ذكرنا الحزن حين نهت عنه النهى، وتركنا الصبر ناسينا
٤٠ إنا قرأنا الأسى، يوم النوى، سورا مكتوبة، وأخذنا الصبر تلقينا
٤١ أما هواك، فلم نعدل بمنهاله شربا وإن كان يروينا فيظميننا
٤٢ لم نجف أفق جمال أنت كوكبه سالين عنه، ولم نهجره قالينا
٤٣ ولا اختيارا تجنبناه عن كثب لكن عدتنا، على كره، عوادينا
٤٤ نأسى عليك إذا حثت، مشعشة فينا الشمول، وغنانا مغنينا
٤٥ لا أكؤس الراح تبدي من شمائلنا سيما ارتياح، ولا الأوتار تلهينا
٤٦ دومي على العهد، ما دمننا، محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا
٤٧ فما استعضنا خيلا منك يحبسنا ولا استقدنا حبيبا عنك يثنيها
٤٨ ولو صبا نحونا، من علو مطلعته بدر الدجى لم يكن حاشاك يصبيننا
٤٩ أولي وفاء، وإن لم تبذل صلة فالطيف يقتعنا، والذكر يكفيننا
٥٠ وفي الجواب متاع، إن شفعت به بيض الأيادي، التي ما زلت تولينا
٥١ عليك منا سلام الله ما بقيت صاباة بك نخفيها، فتخفيننا^(١)

(١) ابن زيدون، ديوانه ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، (الكويت، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثالثة ٢٠٠٤م): ١٦٧.

المبحث الثالث: الاتساق والانسجام النصي في نونية ابن زيدون:

تعد النونية من القصائد الشهيرة التي نالت الإعجاب، وهي قصيدة قالها ابن زيدون في محبوبته ولادة بنت المستكفي بعد أن حصل الخصام بينه وبينها وحصلت الفرقة وكان ذلك بسبب الواشون والحساد. تحمل هذه القصيدة نبرة الحزن والأسى والتذكر للأيام السعيدة التي كان يعيشها الشاعر مع محبوبته، كما تحمل نبرة الأمل في تغيير حالته التي عليها.

إن طريقة معرفة اتساق القصيدة وانسجامها لا يتم إلى من خلال استعراض أدوات الاتساق والانسجام النصي وتطبيقها على أبيات القصيدة، وذلك من خلال تطبيق هذه الأدوات على النص/القصيدة.

إن أول ما تحدثنا عنه في الجزء النظري للاتساق هو الإحالة والشاعر في هذه القصيدة يستخدم مجموعة من الإحالات ساعدت باتساق الأبيات، وأدت دورها في تماسك القصيدة، ومن الإحالات الموجودة في القصيدة استخدام الشاعر للضمائر فمن ذلك ضمير الغيبة (هم) حيث استخدمه مضافاً إلى كلمتي (انتزاح - وقرب) في قوله:

من مبلغ الملبسينا، بانتزاحهم حزنا، مع الدهر لا يبلى ويبلينا
أن الزمان الذي ما زال يضحكنا أنسا بقربهم قد عاد يبكينا

فالضمير (هم) في (انتزاح) إحالة إلى داخل النص وقد أغنى عن تكرار كلمة (الملبسين)، وفي (قرب) بديلا عن (ال) الموصولة في (الملبسين) أيضا. فضمير الغيبة (هم) عمل على تماسك البيتين بالإحالة داخل النص دون الحاجة إلى تكرار الألفاظ عدة مرات مما يسبب في تفكك النص.

كذلك الضمير المستتر في الفعل (عاد) قام بديلا عن عدد كبير من الألفاظ وهي (الزمان الذي مازال يضحكنا أنس بقربهم)، فأسهم الضمير هنا في اختصار عدد الوحدات الداخلية في تركيب الجملة.

يستمر الشاعر في استخدامه لضمير الغيبة لإحالات داخل النص، فمن ذلك استخدامه (الهاء) في عدة أبيات متتالية، في قول:

ريبب ملك، كأن الله أنشأه مسكا، وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقا محضا، وتوجه من ناصع التبر إبداعا وتحسينا
إذا تأود أدته، رفاهية توم العقود، وأدمته البرى لينا
كانت له الشمس ظئرا في أكلته بل ما تجلى لها إلا أحايينا
كأنما أثبتت، في صحن وجنته زهر الكواكب تعويذا وتزيينا
ما ضر أن لم نكن أكفاءه شرفا وفي المودة كاف من تكافينا

حيث استخدم الشاعر الضمير (الهاء) تسع مرات، ففي كلمة (أنشأه) جاء بديلا عن جملة (ريبب ملك)، وفي كلمة (صاغه) جاء بديلا عن (ريبب ملك كأن الله أنشأه مسكا)، وفي (توجه) جاء بديلا عن

(ربيب ملك كأن الله أنشأه مسكا، وصاغه ورقا محضا)، وفي كلمة (أكفاه) جاءت بديلا عن عدة أبيات متتالية سابقة لها. وهكذا فالضمير (الهاء) عمل على عدة إحالات داخل النص أدت إلى تماسك النص واتساقه، إضافة إلى شحذ ذهن القارئ والسامع بهذه الإحالات التي تساهم في عملية الاستدكار.

ومن الضمائر التي استخدمها الشاعر وفيها إحالة إلى خارج النص، ضمير المتكلم (نحن) في قوله:

وقد نكون، وما يخشى تفرقتا فاليوم نحن ، وما يرجى تلاقينا

فالضمير (نحن) جسّد لنا حالة الشاعر التي يقاسيها ويتجرعها، وما أصابه من الفراق والبعد، بعد الوصل والمحبة، فكأنه يقول: انظروا إلى حالتي الآن وما أنا عليه من الحسرة والحزن على هذا الفراق الذي لا يرجى له تلاقي.

ومن الإحالات النصية التي أوردها الشاعر استخدامه لاسم الإشارة، وهو كما عرفنا يقوم بالربط القبلي والبعدى داخل النص، مما يساعد على تماسكه، حيث نجد اسم الإشارة (ذاك) في قوله:

لسنا نسميك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلي عن ذاك يغنينا

قد أظهر دور الربط القبلي فعوض عن تكرار (نسميك إجلالا وتكرمة)، وعمل على اختصار التركيب مما أدى إلى اتساق النص وتماسكه. كما أنه جعل النص في حالة نشطة لدى القارئ أو السامع في التذكر والاسترجاع.

أما أسلوب المقارنة فالشاعر استخدمه في وصف حالته وما آلت إليه، في قوله:

يا جنة الخلد أبعدنا، بسدرتها والكوثر العذب، زقوما وغسلينا

فقارن حالته قبل فراق محبوبته بـ(جنة الخلد، والكوثر العذب)، في مقابل حياته التي يعيشها (زقوما وغسلينا)، فالمقارنة هنا بينت حالت الشاعر، وأدت اتساق النص بربط ما هو خارج النص بالنص. كذلك من المقارنات التي جعلت الشاعر يبعث لنفسه الأمل بلقاء محبوبته، قوله:

إن كان قد عز في الدنيا اللقاء بكم في موقف الحشر نلقاكم وتلقونا

فالمقارنة بين (الدنيا) و(موقف الحشر) فأسلوب المقارنة بعث الأمل في الشاعر وجعله يعيش نوعا من عدم الانقطاع الدائم عن لقاء محبوبته، كما أدت المقارنة إلى تماسك النص بالإحالة إلى ما هو خارج النص وربطه بالداخل.

فالإحالات الماضية على قلتها إلى أنها أدت دورها في اتساق النص وتماسكه واستمراره، وربط النص بنموذج ذهني واحد، ساعدت في عملية التواصل.

ومن أدوات اتساق النص الاستبدال، وهو تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، يحمل المدلول نفسه، وهي عملية داخل النص، تؤدي إلى اتساقه وتماسكه، من ذلك قوله:

لسنا نسميك إجلالا وتكرمة وقدرك المعتلي عن ذاك يغنينا

فالشاعر استبدل (الإجلال والكرامة) بـ (القدر العالي)، مما ساعد على استمرارية النص، وعدم التكرار دون فائدة، فالجملة المستبدلة أدت دور الأولى دون إخلال، مما ساعد على تماسك النص واستمراره.

كذلك من الاستبدال الاسمي قوله:

فما استعضنا خليلاً منك يحبسنا ولا استفدنا حبيباً عنك يثني

فالاستبدال بين (خليلاً- حبيباً) حيث ساعد الاستبدال على استمرارية النص وترابطه، إضافة إلى تنشيط ذهن السامع أو القارئ في الربط داخل النص.

ومن أدوات الاتساق الحذف، وهو إحداث فجوة في سطح النص، تجعل القارئ أو السامع ينشط ذهنياً في عملية ملء هذه الفجوة، بما يمتلك من معارف، فالحذف يشرك القارئ أو السامع في صياغة النص، مما يبعث فيه الاستمرارية والتجديد، كما أن تقدير المحذوف يختلف من موقف لآخر، فقد يكون سهلاً استدعى حذفه سهولة الوصول إليه، كما قد يكون عسيراً يتطلب جهداً، وذلك يختلف من شخص لآخر حسب معارفه وإطلاعه، ومن الحذف في نونية ابن زيدون، قوله: (ربيب ملك كأن الله أنشأه)، فكلما ربيب هنا جاءت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هو)، وهذا المحذوف وإن كان سهل التقدير إلا أننا نجد الشاعر يشرك المتلقي في النص مما يساعد في ربط المتلقي بالنص.

كذلك من الحذف قوله:

كأنما أثبتت، في صحن وجنته زهر الكواكب تعويذاً وتزييناً

فتقدير المحذوف الفاعل هنا ليس سهلاً إذ يحتاج إلى إعمال الذهن، فالتثبيت في صحن الوجنة قد يتعدد فاعله، فقد يقوم به المرأة نفسها، أو من يزينها ويجملها، لكن إذا رجعنا إلى الأبيات السابقة وفي قوله (كأن الله أنشأه) تبين لنا المحذوف، وتقدير الفاعل وهو الله سبحانه.

ومن حذف المفعول قوله:

واسأل هنالك: هل عنى تذكرنا إلفاً، تذكره أمسى يعيننا ؟

فالفعل (اسأل) حذف مفعوله، وتقدير المحذوف هنا يختلف من متلقي لآخر فقد يكون (سكان القصر) أو (المحبة) أو (الأصدقاء)، أو غيرها من التقديرات، فالحذف هنا ساهم في زيادة المتعة لدى المتلقي، حيث جعله يبحث ويتفاعل مع النص.

والحذف في القصيدة كثير بأنواعه وقد اكتفيت ببعض الأمثلة، التي بينت دور الحذف في اتساق النص وربطه بالمتلقي، مما يوثق صلة النص بالمتلقي.

ومن أدوات الاتساق النصي الوصل، وهو تحديد للطريقة التي تربط السابق باللاحق، مما يساعد على تماسك النص، ومن أمثلة ذلك في النونية، قوله:

وقد نكون، وما يخشى تفرقنا فالיום نحن، وما يرجى تلاقينا

ف(الفاء) في بداية الشطر الثاني وصلت الشطر الأول بالثاني، مع كون كل شطر جملة مستقلة، فأدت الفاء هنا ما يشبه الوصل الشرطي الذي يمكن تأويله بـ(إن كنا في وضع لا يخشى تفرقنا، فقد أصبحنا في وضع لا يرجى فيه تلاقينا).

كما أن من الوصل التزامني استخدام الشاعر للواو التي تفيد الاشتراك بين المتعاطفين:

فانحل ما كان معقوداً بأنفسنا وانبت ما كان موصولاً بأيدينا

فالجملة المعطوفة (انبت ما كان موصولاً بأيدينا)، تتماثل مع الجملة المعطوف عليها (انحل ما كان معقوداً بأنفسنا)، في جميع التراكيب الزمنية.

كذلك قوله:

إذ جانب العيش طلق من تألفنا ومربع اللهو صاف من تصافينا

فقد ربط الشاعر بين (جانب العيش طلق من تألفنا) وبين (مربع اللهو صاف من تصافينا) بـ(الواو)، مما أدت عملية الوصل إلى اتساق النص وتماسكه.

أما الاتساق المعجمي، وعلاقته باتساق النص من خلال التكرار، والتضام، فالشاعر استخدم الاتساق المعجمي في مواضع عدة من القصيدة، فنجد الشاعر استخدم التكرار في مواضع كثيرة وبصورة متنوعة، وقد أدى هذا التكرار عملية التماسك في النص.

فقد استخدم الشاعر لفظ (حين) مرة نكرة ومرة معرفة، وذلك في قوله في البيت الثاني: (صبحنا حين، فقام بنا للحين ناعينا)، وكذلك كلمة (وفاء) في البيت التاسع: (لم نعتقد بعدكم إلا الوفاء لكم)، ثم في البيت التاسع والأربعين: (أولي وفاء، وإن لم تبذلي صلة). وكذلك كلمة (حزن) في البيت الثالث: (حزنا مع الدهر لا يبلى وبيلينا)، وفي البيت التاسع والثلاثين: (لا غرو في أن ذكرنا الحزن حين نهت).

كما استخدم اللفظ نفسه في موضعين من القصيدة، في قوله في البيت الثالث عشر: (يقضي علينا الأسى لولا تأسينا)، وفي البيت الأربعين: (إنا قرأنا الأسى، يوم النوى سورا).

كذلك استخدم الشاعر أسلوب التكرار الجزئي، بحيث ينقل العنصر المستخدم إلى صور مختلفة، كنقل الفعل إلى الاسم والعكس، ومن أمثلة ذلك (حان، حَيْن، حِين، أحايينا، حينا)، وذلك في قوله:

ألا وقد حان صبح البين، صبحنا حين، فقام بنا للحين داعينا

وقوله:

نكاد، حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

وقوله:

كانت له الشمس ظئرا في أكلته بل ما تجلى لها إلا أحايينا

وقوله:

ويا نعيمًا خطرنا، من غضارته في وشي نعيم، سحبنا ذيله حيناً

هكذا نجد دور التكرار في اتساق النص وتماسكه، فقد أدى الاستمرارية في تتابع النص وترابطه، كما أدى إلى شد النص ببعضه ببعض، كما ساعد في تسهيل فهم النص.

أما عن دور التضام في القصيدة فقد استخدم الشاعر علاقات التضام بأنواعها، وقد أدت دورها في تماسك النص، فمن ذلك استخدامه للتقابل والتضاد بكثرة، فعلى المستوى اللفظي نجد: (التنائي - تدانينا)، (لقيانا - تجافينا)، (يُبلى - يُبلىنا)، (يضحكنا - يبكينا)، (انحل - معقوداً)، (انبت - موصولاً)، (يُخشى - يرجى)، (ابتلّت - جفت)، (الأسى - تأسينا)، (سودا - بيضا)، (يكتمنا - يفشيننا)، (يُروينا - يظميننا)، (دان - دينا)، (نخفيها - تخفيها).

ونجد الشاعر قد أجاد في توظيف علاقات التضام، في تعبيره عن المعنى المراد، فأحدث نوعاً من التماسك النصي.

كذلك نجده يستخدم جملاً متقابله كما في قوله:

أن الزمان الذي ما زال يضحكنا أنسًا بقربهم قد عاد يبكينا

يعبر التقابل في البيت عن حالة الانكسار التي يمر بها الشاعر، وقد أدى هذا الاضطراب من الشاعر إلى الاضطراب في البيت فالبناء اللغوي للبيت متناقض، فالشاعر أراد أن يقول: إنَّ الزمان الذي كان يضحكنا بقربنا من أحببتنا قد عاد يبكينا. فمرحلة الإضحاك قد انتهت، لكنه استخدم مازال التي تدل على الاستمرار، فالإضحاك ما زال قائماً مع البكاء، ولا يمكن أن يكون ذلك، وما وقع الشاعر بهذا التناقض إلا بسبب الاضطراب النفسي الذي أثار في تركيب الجملة.

ومن استخدامات الشاعر للتضام قوله:

يا جنة الخلد أبدننا، بسدرتها والكوثر العذب، زقوما وغسلينا

حيث تبدلت حالت الشاعر من النعيم إلى الشقاء، ومن الاستمتاع بالجنة وسدره المنتهى والكوثر، إلى الجحيم والزقوم والغسلين، فعملية التضام هنا أدت دورها في تماسك النص من خلال علاقة الضد، حيث سهل الانتقال من حال إلى حال.

هنا نصل إلى نهاية أدوات الاتساق والتي تبين لنا دورها في تماسك النص وترابطه، وأثرها على المتلقي في جعله يتفاعل مع النص ويؤثر فيه.

أما أدوات الانسجام ودرها فيتبين لنا من خلال سياق القصيدة، فمعرفة السياق العام للقصيدة والظروف التي مرت بها، وأسبابها، يتجلى لنا انسجام النص، فالشاعر ابن زيدون قال قصيدته في محبوبته ولادة بنت المستكفي، فبعد أن عاش فترة من الزمن على علاقة الحب والمودة، أوقع الحاقدون والواشون بينه وبينها، فوقع الخصام والجفاء بعد الحب واللقاء، فتألم الشاعر كثيراً، وحين أحسَّ بمرارة البعد والهجر كتب قصيدته هذه محاولاً لم الشمل، وقد بيّن الشاعر هذه الحالة في مطلع قصيدته وألمح إلى ما كان عليه من الوصل، ثم بيّن أثر هذا الفراق في نفسيهما، وأخذ بعقد مقارنات بين موقفه بقربها

وبعد حدوث الفراق، وكيف كانت أيامه قبل ذلك وبعده، ثم أخذ بالتفصيل بالذكريات السعيدة بينه وبينها، وما فيها من أحداث، مؤكدا موقفه من محبوبته بأن لا يقبل غيرها، ولم يغيره الفراق شيئا، بل ما زال على عهد المحبة والوفاء، حتى يصل إلى أواخر القصيدة الذي يتمنى فيه للمحبة دوام المحبة والوصل، الذي مازال مستمرا عليه:

دومي على العهد، ما دمنّا، محافظة فالحر من دان إنصافا كما دينا

ثم يختتم قصيدته بالسلام على المحبوبة، وهو عنوان دوام المحبة والإخاء:

عليك منا سلام الله ما بقيت صاباة بك نخفيها، فتخفينا

إنّ سياق القصيدة العاطفي يظهر جليا وواضحا، فعاطفة الشاعر حزينة منكسرة متأثرة، يظهر ذلك من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما يظهر موقف الشاعر من أعدائه وحساده الذي كانوا سببا في هذا الفراق.

إنّ سياق القصيدة بشكل عام منسجما انسجاما كلياً، فالأحداث، والمواقف، وتسلسل الأبيات يوحى بهذا الانسجام، وقد أجاد الشاعر في ذلك حيث جعل القارئ أو المستمع لهذه القصيدة يتأثر بها، وينسجم معها، ولا أدل على ذلك من انتشار القصيدة، ومعارضتها وشهراتها.

إنّ عنصر التأويل من العناصر التي يحكم بها على انسجام النص، وقصيدة ابن زيدون تحتل أبياتها كثيرا من التأويلات التي قد تخرجها خارج النص، لكن ربط التأويل بالسياق العام للنص ومعرفة مناسبة النص والظروف المنتجة له، ينقل النص إلى التأويل السليم، وإبعاد ما لا ينسجم مع النص.

أما عنصر التغريض، ودلالته في انسجام النص، فمن خلال عنوان هذه القصيدة (أمل وآلام) ومعرفة مناسبتها، نجد ابن زيدون قد أجاد في الربط بين مضمون القصيدة العام وبين عنوانها، كما أنها تحمل معانات الشاعر وتحاكي واقعه المرير.

وفي الختام يتضح لنا اتساق قصيدة ابن زيدون وانسجامها، وذلك من خلال تطبيق معايير الاتساق والانسجام النص، حيث ظهرت القصيدة مترابطة منسجمة، لا توحى بالتفكك والانقسام.

المصادر والمراجع:

١. إلهام أبو غزالة، مدخل إلى علم لغة النص، (مطبعة دار الكتاب، الطبعة الأولى ١٩٩٢م).
٢. أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، (القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م).
٣. أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، (بيروت، منشورات ضفاف، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م).
٤. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، (القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الخامسة ١٩٩٨م).
٥. الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، (بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٣م).

٦. جمعان عبدالكريم، مفهوم التماسك وأهميته في الدراسات النصية، (مجلة علامات، ٢٠٠٧م، المجلد السادس عشر، الجزء الحادي والستون).
٧. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: إحسان عباس، (القاهرة، عالم الكتب، الطبعة الأولى ١٩٩٨م).
٨. ابن زيدون، ديوانه ورسائله، شرح وتحقيق: علي عبدالعظيم، (الكويت، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الطبعة الثالثة ٢٠٠٤م).
٩. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، (مصر، الشركة العالمية للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٧م).
١٠. شريفة بلحوت، الإحالة دراسة نظرية، مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب: (Cohesion in English) لهاليداي ورقية حسن، (رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٥م).
١١. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م).
١٢. الطيب العزالي قواوة، مفهوم التماسك النصي عند القدامى والمحدثين، (جامعة الوادي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، مارس ٢٠١٢م).
١٣. عزة شبل محمد، علم لغة النص، النظرية والتطبيق، (القاهرة، مكتبة الآداب).
١٤. فولفجانج هاينه من وديتر فيهفجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة: فالح شبيب العجمي، (الرياض، جامعة الملك سعود، سلسلة اللغويات الجرمانية، الكتاب رقم ١١٥).
١٥. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، (بيروت، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة ٢٠٠٥م).
١٦. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، (القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٣م).
١٧. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، (بيروت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩١م).
١٨. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م).
١٩. ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، (بيروت، دار صادر، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ).
٢٠. نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراس معجمية، (عمان، عالم الكتب الحديث، الطبعة الثانية ٢٠١٠م).
٢١. نوال بنت إبراهيم الحلوة، أثر التكرار في التماسك النصي، مقارنة معجمية تطبيقية في ضوء مقالات د. خالد المنيف، (مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد الثامن، مايو ٢٠١٢م).

إعادة النظر في بعض مفاهيم "النصية"

أ. د. أشرف عبد البديع

١ / ٠ : مقدمات أساسية:

١ / ١ : المصطلح اللساني وإشكاليات الواقع الإمبريقي:

لا ريب أن التعامل مع المصطلح محفوف بالمخاطر، وعلى قدر غير قليل من الأهمية، لما يجب على المترجم أن يكون عليه، خاصة أنه يحتاج إلى دربة وممارسة، وخلفية ثقافية ومعرفية تؤهله إلى أن يتسلح بها، فتكون سندًا وعضدًا ومعينًا له. وهذا ما نراه ماثلاً في اقتراحات الباحثين سواء منها ما جاء بشكل مباشر أم بغير مباشر.

فمن الإشكالات التي تواجه الباحثين في المعارف الحديثة، ومنها اللسانيات، قضية المصطلح اللساني؛ إذ حين نتعامل مع علوم وافدة تنزّل فيها المصطلحات المفاتيح منزلة لا يستهان بها، خاصة أنها تقدم معرفة حقيقية لبواطن العلوم.

غير أن اللافت للنظر لدى جل الباحثين، أنها لم تلق اهتمامًا بشكل مباشر، وترتب عليها أن وجدنا كثيرًا من الباحثين حين يتعاملون معها يقعون في منزلق سحيق، ليس على مستوى عصبية من الباحثين، بله لدى الباحث الواحد^١.

وبناءً على هذا، فإنه يجب على الباحث أن يراجع مصطلحاته ومفاهيمه من قبل متخصصين لديهم معرفة وإطلاع واسع في هذا المجال قبل أن ينتهي من بحثه؛ ففي هذا توفير للجهد والوقت. أما الواقع الفعلي فإن كثيرًا من الباحثين، وربما يمكن القول جُل الباحثين تقريبًا يقعون في هذا المنزلق الخطير، حيث يحددون المكافئات المقترحة أولاً، ثم في ثنايا الكتاب يرتدون على أدبارهم القهقري ... ولا

١ ينظر لكاتب هذا البحث:

. من فيض التقري قراءة في مصطلحين من اللسانيات النصية، ص ٢٤٤: ٢٥٥.

. طرائق نقل المصطلح اللساني في المؤلفات العربية، ص ٥٢: ١٢٣.

وينظر كذلك:

. "التلفظ وإنتاج المعنى مقارنة في سيميائيات الخطاب" د. أحمد يوسف من الأبحاث الرائدة، التي قدّم فيها عرضًا مفصلاً ودقيقاً لدراسة المعنى من منظور لسانيات التلفظ في اللسانيات والسيميائيات ... وهو في كل هذا يستعمل مكافئات متداخلة إلى حد بعيد، ونظرًا لطبيعة المعالجة التي تعتمد على العرض والسرود والتحليل، فقد استعمل مكافئات متداخلة كاستعماله: لسانيات البنية، وتارة لسانيات الجملة بمعنى واحد. كذلك يستخدم اللسانيات وتارة الألسنية وثالثة علم اللغة بمعنى واحد. كما يستعمل التداولية وثانية لسانيات التلفظ وثالثة لسانيات الخطاب ورابعة لسانيات الاستعمال وخامسة لسانيات الكلام بمعنى واحد، واستعمل اللسانيات وتارة اللسان، وثالثة الألسنية بمعنى واحد ... إلخ.

لا أريد أن أتتبع الباحث خطوة بخطوة في اقتراحاته للمكافئات العربية للمصطلحات الغربية، وإنما أكتفي بالإشارة؛ لأن هذا يحتاج إلى وقفة متأنية لمعالجة المكافئات العربية المقترحة لديه. أرجو أن أفرغ له قريبًا بإذن الله تعالى.

نجد اتفاقاً بين التنظير والتطبيق على مستوى الباحث الواحد. أما إذا قمنا بما نحن مضطلعين به في هذا البحث، فسيكون البحث مسبوقاً محبوباً من حيث استعمال المصطلح. وقد أوردت هذا الملحظ خاصة أنني وجدت كثيراً من أولي العلم لم تلق قضية المصطلح اهتماماً لديهم، ليس من حيث العناية بالاختيار، بل بالتدقيق النهائي والأخير في صوغ هذا المصطلح أو ذاك، وربما يقول قائل: إن قضية المصطلح اللساني النصي متداخلة، خاصة أنه علم متداخل الاختصاصات، هذا صحيح، بيد أن الأمر لا يقتصر على هذا المجال فحسب، بل في كل مجالات اللسانيات تقريباً، والإشارة السابقة إلى بعض المؤلفات تدل على التنوع داخل إطار اللسانيات ذاتها.

١ / ٢ : تحديد المدونة:

لم يحظ اتجاه من اتجاهات تحليل النصوص مثلما حظيت به "النصية" أو "النصانية" كما يحلو لبعض الباحثين وسمها^{*}، ولأهميتها وسهولة تطبيقها على العربية نالت حظاً موفوراً من الدرس والتطبيق. وقد تباين الباحثون في التطبيق قريباً وبعداً من الإبداع، فضلاً عن ترجمة المكافئات العربية المقترحة لمعاييرها.

وعلى الرغم من أن كثيراً من الدراسات تعد صوراً منسوخة من بعضها، كما تفاوت حظها بين الإبداع والنقل. وقد أدى النقل بالباحثين أنهم نقلوا المكافئات دون تغيير، ودون أن يشيروا إلى أن هذا الأمر قريب من قريب، وربما رأوا أن الوقوف على أصل هذه المكافئات ليس من عملهم في شيء، خاصة أنهم وجدوا مكافئات جاهزة.

لما كثرت الدراسات العربية التي طبقت هذه النظرية، ترتب عليها كثرة المكافئات المقترحة لهذه المعايير خاصة في بداية عهد الباحثين بها. ويجب الإشارة إلى أنني اعتمدت في هذا البحث على المؤلفات الأولى، تاركاً الدراسات الأخرى التي كان النقل ديدنها، وسأشير إليها وأرتبها ترتيباً تاريخياً^{**}، كما هو آت:

١. سعد مصلوح^١:

✓ نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، أغسطس، ١٩٩١، ص ١٥١: ١٦٥.

✓ المذهب النحوي عند تمام حسان من "نحو الجملة" إلى "نحو النص"، نسخة غير منشورة.

• ينظر: بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٨. سأشير لاحقاً إلى اسم الدراسات اختصاراً، على سنة الإيجاز، خاصة إذا كانت العناوين طويلة، وسترد أسماؤها كاملة في مادة الدراسة "ينظر ١ / ٢ من البحث، وفي المراجع: ٥ / ٢".
** صدرت الطبعة الأولى من كتاب "لسانيات النص" لمحمد خطابي ١٩٩١، إلا أنني اعتمدت هنا على الطبعة الثانية "٢٠٠٦"، وبحث مصلوح "نحو أجرومية للنص الشعري" ١٩٩١، لهذا قدمته على سفر خطابي في مصادر الدراسة في المتن أعلاه.

١ أحفظ بالألقاب العلمية للسادة الدكاترة، وجلهم شيوخ في هذا الباب من العلم، إلا أنني آثرت وأوثر أن تأتي الأسماء خالية من الألقاب العلمية؛ طلباً للسلاسة ورغبة أن يكون البحث تلقائياً وخالياً من الألقاب.

٢. محمد خطابي:

✓ لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦.

٣. تمام حسان:

✓ من نحو الجملة إلى نحو النص، الموسم الثقافي لمعهد اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٩٩٥.

٤ - روبرت دي بوجراند:

✓ النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

وقد رتبته ترتيباً تاريخياً، خاصة أن هنالك منها ما ورد في سنوات متفرقة، كما هي الحال مع تمام حسان، إلا أنني لم أجد أمثل طريقة مما أوردته في ترتيبها. وكان تركيزي على هذه الدراسات؛ إذ هي الأولى والأكثر تأثيراً في صياغة المكافئات العربية الأكثر استعمالاً لدى اللاحقين. كما أشير إلى أنني لم أعتمد استعمالات سعيد بحيري في مؤلفاته الرائدة؛ لأنني توقفت معها في بحث سابق^٢. وعلى هذا نكون قد غطينا بالدرس والفحص الباحثين الأوائل الأكثر تأثيراً في صياغة المكافئات العربية الفاعلة في نظرية النصية، وتحديدًا فيما يتعلق بالمصطلحين الأولين فيها.

١ / ٤ : تحديد المعايير والأهداف:

لما اقتضى الأمر تحديد مدونة الدراسة، اقتضى كذلك تحديد المعيارين. ولما كانت صياغة العنوان على هيئته التي هو عليها فيه من العموم، أورد التوضيح هنا ليجلي ما علق في عنوان البحث، خاصة أن معايير النصية على ما ذكرها بوجراند / درسلر سبعة، وسأذكرها على صيغتها الإنجليزية؛ حتى لا أنحاز لمقترح على آخر.

- Cohesion
- Coherence
- Intentionality
- Informativity
- Intertextuality
- Acceptability
- Situationality

١ هذا البحث محاضرة ألقاها د. تمام في الموسم الثقافي لجامعة أم القرى، ومن هنا سأطلق عليها في ثنايا البحث والحواشي "المحاضرة"، وجديرة بالذكر أن هذه التسمية مقتبسة من بحث د. سعد مصلوح: تمام حسان: من نحو الجملة إلى نحو النص.

٢ ينظر لكاتب هذا البحث: من فيض التقرّي: قراءة في مصطلحين من اللسانيات النصية.

واللافت للنظر أن الباحثين منفكون حول ترجمة المصطلحين الأولين المتعلقين بالنص، أما صياغة المكافئات العربية الأخرى، فيكاد يجمع عليها الباحثون تقريباً. والناظر في مقترحات المصطلحين الأولين يجد لها طرائق قديماً.

ونشير إلى أن كلاً منها استند إلى التراث العربي بشكل مباشر أو غير مباشر، إلا أن حظها من الإشارة إليه تفاوت قرناً وبعداً، فثلة أشارت إشارة صريحة، وثانية جاء حظها على سنة الاختصار، وثالثة لم تشر إلى ذلك، إلا أنهم يربطهم أجمعين الاعتماد على التراث. وجدير بالذكر أن هذا البحث ليس هدفه التقليل من هذا المقترح أو ذاك، بل غريبتها وتصفيتها واستصفاء ما يمكن استصفائه منها والإفادة من المكافئات الأخرى حتى لا يحدث لبس أو تلبس.

١ / ٤ : توضيح أولي / مبدئي:

تقوم هذه النظرية على أن النص ينبغي أن تتوفر فيه سبعة معايير؛ حتى يكون كامل النصية، لا كما ذهب أحد الباحثين بأنه إذا كان أحد هذه المعايير غير محقق، فإن النص يعد غير اتصالي^١؛ لأن هذا كلام يحتاج إلى إعادة نظر خاصة أن مفسر النص لا يحتاج أن يكون ملماً بهذه المعايير السبعة، فليس بالضرورة أن يكون ملماً أو عالماً بكل المعايير السبعة، ولا يؤثر هذا في اتصالية النص، ويكون النص اتصالياً، غير أن القصد أن التأثير يكون سلباً على المفسر وليس على النص ذاته، كما ذهب الباحث الفاضل. وعلى هذا فإن ثمة ملحظاً حول ذلك أن المفسر إذا كان غير ملم بكل المعايير المحددة، فإن هذا يحتمل أمرين:

الأول: ما ذهب إليه الباحث أعلاه، وهذا غير معقول أن عدم الإلمام بالمعايير يؤثر على عملية الاتصال الخاصة بالنص، وهذا لم يقل به أحد ... إذ كان ثمة نقص في الإلمام بالمعايير النصية؛ معنى هذا أن النص غير اتصالي.

الثاني: ما ذهب إليه بوجراند / درسلر أنه إذا توافر الإلمام بهذه المعايير، فيكون نصاً كامل النصية ... وهذا يساعد المفسر في تقديم التفسير اللازم للنص، ومن ثم يكون كامل النصية؛ بمعنى أنه يقدم تفسيراً كاملاً من جوانب عدة، خاصة أنها تعالج جوانب مختلفة من النص، ومن هنا يتبدى القصد أن يكون كامل النصية، ولا يؤثر هذا بأي حال من الأحوال على اتصالية النص، فليس من الضروري أن يكون المفسر ملماً بها ... وعلى الرغم من ذلك يستطيع أن يقدم تحليلاً يعتمد فقط على المعيارين المرتبطين بالنص، وهما المعياران الأولان. ويبدو أن الباحث الكريم قد نقل رؤية مصلوح، يقول: وتكون الجملة النحوية التي تتوافر لها هذه المعايير السبعة نصاً. أما سلسلة الجمل التي يتخلف منها أحد المعايير المذكورة فلا تعد نصاً، وإن تحققت لها سلامة التركيب النحوي^٢.

١ نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ص ١٤٢.

٢ سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

وهذه الرؤية نقلها الباحث الفاضل دون أن يشير إليها أعلاه، ويبدو أنه فهم النص فهمًا مغايرًا لما قصد إليه مصلوح قصدًا، ويمكن فهم رؤية مصلوح على نحو آخر؛ حيث إن النص اللغوي من جهة المفسر، لا بد أن تتوافر فيه هذه المعايير السبعة، كذلك أي نص شعري، فإذا توافرت يستطيع المفسر أن يقدم تفسيرًا جوهريًا؛ لأنه ليس صحيحًا أن يتوافر فيه التناص، لأنه ليس ضروريًا أن يكون المفسر ملماً بالتناص في النص حتى يستطيع أن يقدم تحليلًا دقيقًا، لأي نص لا بد أن تتوافر فيه هذه المعايير، غير أنها من الصعوبة بمكان أن يكون المفسر ملماً بها، وأسوق الدليل فيما يستقبل من تفصيل.

أما الأول فهي رؤية سعد مصلوح ذاته، حين ذكر عقب النص السابق في قوله: ونحن معنيون هنا أصالة باختيار المعيارين المرتكزين على النص في ذاته، وهما معيارا السبك والحبك^١. ولم يقل إن اعتماده على هذين المعيارين دون المعايير الأخرى، لا يسمى نصًا، فتتحقق هذه المعايير وعدم تحققها يرتبط بالنص لا بالمفسر، فمتى تحققت صار كامل النصية.

وأما الدليل الآخر، لتوكيد الفكرة السالفة، فهو ما أورده سعيد بحيري، ويشتمل على نقطتين، الأولى: ويلزم أن نؤكد على أمرين، الأول: أن النص غير الاتصالي ... هو لا نص، والآخر: لا يلزم تحقيق المعايير السبعة في كل نص؛ حتى يوصف بالنصية، إذ يمكن أن تتشكل نصوص بأقل قدر منها ... ولكن بوجودها جميعًا يتحقق ما يسمى بالاكتمال النصي^٢. وهذا النص على قدر من الأهمية في توكيد الفكرة السابقة لكي يكون نصًا.

ذكر بحيري في النص السابق أمرين، الأول: أن المهمة لأي نص أن يؤدي اتصالًا، ومن أجل تحقق الاتصال لا بد أن يتوافر فيه عنصر السبك والحبك؛ أي الاستمرارية في بنية الوحدات اللغوية المكونة لهذا النص أو ذاك التي تؤدي إلى التماسك والارتباط بعالم النص. وهذا لم يختلف حوله الباحثون. وأما الآخر: فهو ما نحن بصدد الآن، وهو أنه لم يلزم تحقق هذه المعايير السبعة حتى يسمى نصًا كامل النصية^٣. ويؤكد هذه الفكرة فيما بعد حين قال: ويلزم أن يتحقق في النص أربعة معايير، وهي المعايير التي تعد في حقيقة الأمر . معايير أساسية ضرورية لتحقيق النصية لأي نص؛ أعني الربط والتماسك والقصدية والموقفية^٤.

القصد من نص مصلوح ونعمان بوقرة، يمكن أن نوجزه بأنه ليس متعلقًا بالنص بقدر ما هو مرتبط بمفسر النص، فإذا توفرت المعايير السبعة كان نصًا كامل النصية، لكنه في الوقت ذاته يعد نصًا، إذا لم تتوافر فيه المعايير السبعة، فيسمى نصًا غير كامل النصية.

وأؤكد هذه الرؤية بأنني لم أجد نصًا كامل النصية سوى القرآن الكريم؛ الذي تتوافر فيه كل المعايير للمفسر، ومن هنا تساعد المفسر في التحليل، وأما النصوص الأخرى فيتفاوت حظها حسب معرفة

١ السابق: الموضع ذاته.

٢ سعيد بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٦٨، ١٦٩.

٣ ينظر لكاتب هذا البحث: العناصر الأساسية المكونة لنظرية النص، ص ٥١.

٤ سعيد بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠.

المفسر، وعلى هذا فالنصوص غير القرآنية تتفاوت فيما بينها من حيث قربها أو بعدها من حيث توفر هذه المعايير من عدمه، لا من حيث الفصاحة والبلاغة؛ لأن القرآن الكريم، بلغ مبلغاً من الفصاحة والبلاغة جعله يصل إلى مرحلة الإعجاز القرآني، وهذه درجة / مرتبة لم يصل إليها نص آخر. لكن قصدي قربه وبعده من حيث مدى توفر هذه المعايير.

أشرت في بحث سابق إلى تباين الباحثين حول اختيار المكافئ المناسب لهذين المصطلحين Cohesion و Coherence بالإنجليزية^١. وكان ذلك منذ ما يزيد على أربعة عشر عاماً، وقد كان بمثابة لفت النظر وتوجيه البصر إلى أن يتناولها الباحثون بالدرس والفحص والاستقصاء. واللافت أن نظرية النصية منقولة عن تصورات إيزنبرج^٢، خاصة أن الأخير كتب كتاباته الأولى في نهاية الستينيات "١٩٦٨، ١٩٧١" ودرس "١٩٧٢، ١٩٧٨" وبوجراند / درس "١٩٨٠"، غير أنهما طورا تصورات إيزنبرج الأولى، وقد أورد بوجراند تصورات طائفة من اللسانيين الذين استقل بعضهم عن بعض في الغالب حول فكرة "لسانيات ما وراء الجملة" منهم على سبيل المثال: هايدولف ١٩٦٦، وبايك ١٩٦٧، وكريمز ١٩٦٨، وديك ١٩٦٨، وهارفيج ١٩٦٨، وحسن ١٩٦٨، وباليك ١٩٦٨، وآيسنبرج ١٩٧١^٣. وهذا الملح الذي أشار إليه بوجراند في الواقع هو البداية الفعلية لاتجاه علم لغة النص^٤.

أوردت ثم أن أصحاب كتب إعجاز القرآن الكريم، اقترحوا للأول "الربط / الارتباط واقترحوا للثاني "التلاؤم / التأليف"^٥. غير أنني يومئذ كنت حريصاً على تسمية المفاهيم بمسمياتها، فأوردت في المتن مقترحات أصحاب كتب إعجاز القرآن الكريم، ولم يفتني أن أشير على سنة الاختصار إلى مقترحات الباحثين في اللسانيات النصية في الحاشية.

١ أشرف عبد البديع: الدرس النحوي النصي، ص ١٠٨، ١٤٠.

٢ أشرف عبد البديع: العناصر الأساسية المكونة لنظرية النص، ص ٥١ : ٥٣.

٣ بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٦٥. سعد مصلوح: العربية: من نحو الجملة إلى نحو النص، ص ٤٠٨.

٤ أوردت في بحث سابق أن البداية الفعلية لعلم لغة النص كانت في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وقد اعتمدت يومئذ على هذه الإسهامات الأولية لهؤلاء الباحثين الذين أوردتهم بوجراند، الدرس النحوي النصي، ص ٦٤ : ٦٥. وهو ما عده بوجراند تحولاً في التعامل مع النصوص. سعد مصلوح: العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ص ٤٠٨. وكذلك لتأكيد رؤيتي حول النشأة الأولى: النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٥.

٥ أشرف عبد البديع: الدرس النحوي النصي، ص ١٠٨.

وتقودنا قضية اقتراح الباحثين في التراث العربي إلى المقترحات الحديثة، إذ اعتمد الباحثون على التراث*، كما سيرد أدناه بفضل بيان، وفيما يلي مقترحات الباحثين للمصطلحين في المطلب القادم.

٢ / ٠ : المكافئات المقترحة للمصطلحين^١:

٢ / ١ : المكافئات المقترحة لـ Cohesion :

١ . السبك:

. سعد مصلوح:

. نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

. المذهب النحوي عند تمام حسان من نحو الجملة إلى نحو النص، ص ٢٣.

. تمام حسان**:

. النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

٢ . التضام^٢:

. تمام حسان:

. نحو الجملة ونحو النص، ص ١.

. إلهام أبو غزالة وآخرون:

. مدخل إلى علم لغة النص، ص ١١.

• أشير بإيجاز إلى ما أورده أحد الباحثين إلى أن القدماء استعملوا مصطلحات سجد لها صدق في اقتراحات الباحثين في مادة الدراسة هنا، وقد عبروا عنها بمفاهيم عدة أهمها: القرآن، والالتزام، والانسجام، والاتحاد والارتباط. د. حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، ص ٧٥. وعلى القارئ أن يقارن بين اقتراحات الباحثين في مادة الدراسة لهذين المقترحين، والفصل الذي عقدته حول معايير النصية في مقام آخر "الدرس النحوي النصي، ص ٣٢: ٦٠"، ويبدو أنه يقصد ما يتعلق بالمعيار الثاني. ولم أشأ أن أورد كل المقترحات؛ لأنها كثيرة واكتفيت بإشارة الربيعي السابقة لوجازتها، وأما المعيار الأول فقد استعملوا الربط والارتباط. الدرس النحوي النصي، ص ١٤٠.

١ توصلت في دراسة سابقة إلى أن عبد القاهر الجرجاني استعمل "النظم" دالاً به على ما يجمع المصطلحين، وإن كان القدماء قد استعملوا للمصطلحين مكافئات أخرى، أشرت إليها في موضع سابق من هذا البحث. الدرس النحوي النصي، ص ٨٠.

** أوردت اسم تمام حسان دون ذكر اسم بوجراند؛ لأنني اعتمدت المكافئات المقترحة، وهي لتمام لا بوجراند، وسيرد تارة أخرى مع المقترح الآخر، فلزم التنويه.

٢ جعل تمام حسان "التضام" ضمن القرائن اللفظية. اللغة العربية معناها ومبناها، ص ١٩٦، ٢٠٥، ٢٠٦.

٣ . التماسك:

. محمد خطابي:

. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٥.

. سعيد حسن بحيري:

. اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٥٢ .

٤ . الربط النحوي:

. سعيد بحيري:

. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص ١٤١.

. اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠.

٥ . الاتساق:

. محمد خطابي:

. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٥، ٦.

٢ / ٢ : المكافئات المقترحة لـ: Coherence :

١ . الحبك:

. سعد مصلوح:

. نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

. المذهب النحوي عند تمام حسان، ص ٢٢ .

٢ . التماسك الدلالي:

. سعيد بحيري:

. علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص ١٤١.

. اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٣.

٣ . الانسجام:

. محمد خطابي:

• أشرف عبد البديع: الدرس النحوي النصي، ص ١٠٨. وكان السيوطي قد استعمل مصطلحًا تراثيًا "المناسبة / التناسب" وهو أقرب إلى مصطلحات النقد الأدبي وعلوم التفسير. السابق، ص ١٠٩.

للسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص ٥.

٤ . الالتحام:

. تمام حسان:

. النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

٥ . الاتساق:

. تمام حسان:

. نحو الجملة ونحو النص، ص ١٠.

٦ . التقارن:

. إلهام أبو غزالة / علي خليل:

. مدخل إلى علم لغة النص، ص ١١.

أشير إلى أن هذه المكافئات المقترحة، أشار بعض أصحابها إلى أسباب اختيارهم لها؛ كما فعل سعد مصلوح بشكل مباشر وتمام حسان وإلهام أبو غزالة بشكل ضمني. وربما كون عدم الإشارة على أساس أن مصلوحاً أورد من الإشارات الكافية، إلا أن هذا ينتقي إذ وجدنا آخرين اقترحوا اقتراحات دون أن يشيروا إلى أسباب اختيار اقتراحاتهم.

ومن ثم يكون لدينا فريقان، الأول: ذكر الأسباب وإن جاءت على سبيل الإيجاز، والآخر: لم يتعرض لها على الأساس الذي أوردته. ويمثل الفريق الأخير السمة الأبرز لدى الباحثين. إلا أن الذي يلاحظ أن كلاً منهم كان على وعي باختيار هذا المصطلح وتفضيله على ما عداه، ومن المؤكد أن كلاً منهم عانى من مشكلة الاختيار بشكل أو بآخر.

وعلى هذا الأساس، فإن إعادة النظر في هذه المكافئات المقترحة، لا يقلل من قيمة الاختيار لمصطلح دون الآخر، وإنما يعني أننا نستثمر هذه المقترحات، خاصة أننا نتعامل مع مصطلحات أجنبية مستوردة تحتاج إلى إبانة، لا سيما أولئك الذين يتعاملون معها أول الأمر. وهذا مفيد من جهتين، الأولى: أن نقلل هذه المكافئات ونستثمرها استثماراً أمثل. والثانية: أن نستثمر هذه المقترحات في مواضع أخرى من اللسانيات؛ لأنها أو جلها مصطلحات تراثية والتراث العربي ليس شيئاً واحداً، واللسانيات تتحو نحو الدقة.

وبناءً على هذا، فالباحثون منفكون على أنفسهم في التعامل مع المكافئات المقترحة، فإذا كان سعيد بحيري اقترح "الربط النحوي" للمصطلح الأول، فإن اختياره يعود إلى علماء الإعجاز القرآني^١. إلا أنه لم يلتزم بمقترح واحد، بل استعمل في حشايه مؤلفاته مكافئات عدة^٢؛ فحين تقربت بحثه "اتجاهات لغوية معاصرة" وجدته اختار مكافئاً عربياً رئيساً "الربط النحوي"^٣، إلا أنه استعمل في أثناء التحليل "ستة عشر" مكافئاً شارحاً بدلاً منه^٤. وهذا ما دعاني إلى أن أعدّ هذه المكافئات في ثنايا التحليل شارحة ومفصلة، لا ترقى إلى درجة الترقى المصطلحي الذي بلغه "الربط النحوي"؛ بمعنى أنه الجامع لكل هذه المكافئات المقترحة المفسرة؛ أي أنها تأتي في مرتبة تالية من اختياره الأول.

وتقودنا فكرة تعدد المكافئات المقترحة إلى أنه علم متداخل الاختصاصات مع علوم معرفية أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التربية وعلم النفس الإدراكي والذكاء الاصطناعي والفلسفة، وهكذا جاءت الاقتراحات في نوعين، أساسي وفرعي مفسر.

فإذا كان تمام حسان بوصفه نحويًا اعتمد مقترحين أساسيين "التضام، الاتساق" في المحاضرة، فإنه في الترجمة اقترح مكافئين أساسيين "السبك والالتحام"، إلا أنهما في رأيي ليسا على درجة واحدة من الترقى المصطلحي؛ فقد جاء المقترح الأول "التضام" أكثر استعمالاً، بوصفه نحويًا في الأساس، إذ يتعلق بالوحدات اللغوية أكثر من استعمال "السبك" الذي كان أكثر استعمالاً في أدبيات النقد الأدبي، على ما أورده مصلوح "ينظر: ٣ / ٢ من البحث" وإذا كانت ترجمة تمام حسان جاءت متأخرة عن المحاضرة، ومن ثم يمكن استنتاج أنه عدل عن المقترحين الأولين في المحاضرة إلى اقتراحيه في الترجمة، ولهذا لم نجد للمقترحين الأولين المذكورين في بحثه الأول صدى يذكر في الترجمة.

وهذا يظهر التنوع في المصدر الذي استقى منه تمام حسان اقتراحه، ومن ثم فإن التنوع في استعمال أكثر من مقترح يدل على التنوع في المصدر من ناحية، وعلى التداخل بين هذه العلوم من ناحية أخرى، كما أمكن أن نستخلص أن العلوم العربية، على الرغم من تباينها في المعالجة، إلا أنها تصب في معين واحد؛ خدمة العربية التي هي خدمة للنص القرآني.

وقد رأيت بعد طول تأمل ومراجعة للتصورات النهائية والأخيرة لهذا البحث، أن يكون على هذا النحو الآتي، بعد المقدمة الأساسية والمكافئات المقترحة لهذين المصطلحين في صدر البحث.

١ / ٠ : مقدمات أساسية:

١ / ١ : المصطلح اللساني واشكاليات الواقع الإمبريقي.

١ أشرف عبد البديع: الدرس النحوي النصي، ص ١٤٠.

٢ أشرف عبد البديع: من فيض التقري، ص ٢٢٣، ٢٢٤.

٣ سعيد بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠.

٤ السابق: الموضوع ذاته.

=====

١ / ٢ : تحديد المدونة.

١ / ٣ : تحديد المصطلحين.

١ / ٤ : توضيح مبدئي / أولي.

٢ / ٠ : المكافئات المقترحة للمصطلحين:

٢ / ١ : المكافئات المقترحة للمصطلح Cohesion

٢ / ٢ : المكافئات المقترحة للمصطلح Coherence

٣ / ٠ : إعادة النظر في اقتراحات الباحثين:

٣ / ١ : مقدمة منهجية.

٣ / ٢ : إعادة النظر في اقتراحات سعد مصلوح:

٣ / ٢ / ١ : نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية.

٣ / ٣ : إعادة النظر في اقتراحات محمد خطابي:

٣ / ٣ / ١ : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب.

٣ / ٤ : إعادة النظر في اقتراحات تمام حسان:

٣ / ٤ / ١ : بيانان منهجيان.

٣ / ٤ / ٢ : نحو الجملة ونحو النص.

٣ / ٤ / ٣ : النص والخطاب والإجراء:

٣ / ٤ / ٣ : تصورات أولية.

٣ / ٤ / ٣ : قراءة في مقدمة تمام النقدية.

٣ / ٤ / ٤ : خلاصة واستثمار.

٤ / ٠ : غربلة واستصفاء واستثمار.

٥ / ٠ : المصادر والمراجع.

وستعالج عناصر البحث وفقاً للترتيب السابق وعلى الانتظام والاتساق ذاته فيما يلي من مطالب.
فضلاً عن المطلب الأول "مقدمات أساسية" والمطلب الثاني "المكافئات المقترحة للمصطلحين".

٣ / ٠ : إعادة النظر في اقتراحات الباحثين للمصطلحين:

٣ / ١ : مقدمة منهجية:

حاولت بداية أن أتناول الباحثين مادة الدراسة وأعالج اقتراحاتهم لكل مصطلح على حدة. ولما كان المصطلحان يرتبط أحدهما بالآخر، فقد توصلت إلى أن هذه الآلية ستزيد القارئ من أمره رهقاً، خاصة أن كثيراً منهم يتداخل لديهم المكافئان، كما يظهر ذلك في مطلب مادة الدراسة، فرأيت . بعد إنعام نظر وطول تفكر . أن تعالج هذه المكافئات المقترحة عند كل باحث على حدة، فنتناول سعدًا فخطابيًا فتمامًا، أما إلهام أبو غزالة فسأدرجها مع تمام لما سيرد بفضل بيان في موضعه. وهذا مفيد من نواحٍ منها:

الأول: أننا نستطيع حصر المكافئات المقترحة والتركيز عليها لدى كل باحث على حدة.

الثاني: إذا فعلنا ما ورد في النقطة الأولى، فإن هذا سيضع أيدينا على المكافئات المقترحة بشكل دقيق.

الثالث: أن تكون المعالجة أكثر تنظيمًا وإحكامًا منها في الصورة الأولى التي كانت ستسمح حينها بالتفريعات والتشقيقات التي تشتت فكر القارئ.

الرابع: إذا فعلنا كل ما سبق نستطيع أن نحدد المكافئات المقترحة بشكل عام مجملًا، ومن ثم نستطيع غربلتها واستصفاء ما يحتاج منها إلى استصفاء في ضوء اقتراحات الباحثين الآخرين لمادة الدراسة، وهذا ما سيكون في المطلب القادم من البحث.

وإذا فعلنا ذلك نستطيع أن نستخلص المكافئات المقترحة التي نعتمد عليها في كتاباتنا، خاصة أن أصحاب الاقتراحات أكثر استعمالًا؛ لأن تعدد المكافئات المقدمة تدل على:

. التباين والاختلاف والتشردم وعدم المشاركة الفعالة.

. أن ليس هنالك آلية يعمل من خلالها هؤلاء الباحثون.

. لا يوجد من يحاول أن يستثمر كل هذه المكافئات استثمارًا أفضل.

٣ / ١ : إعادة النظر في اقتراحات سعد مصلوح:

٣ / ١ / ١ : نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية:

يعد مصلوح واحدًا من الذين عضدوا اقتراحاتهم من التراث العربي بشكل واضح، وإن جاءت موجزة. كما يعد بحثه رائدًا في هذا المجال؛ نظرًا لقدمه أولاً، ولمعالجته وتعريف الباحثين بهذه النظرية "النصية" ثانيًا، ولأقترحاته التي لاقت رواجًا بين الباحثين ثالثًا، ولهذا كان من الدراسات الأولى لمادة الدراسة. كما ساعد على رواج هذا البحث أمران، الأول: ما لصاحبه من قيمة وقامة في الدرس اللساني العربي المعاصر، والثاني: ما تتمتع به هذه المجلة من سمعة، فضلًا عن أنها واسعة الانتشار في العالم العربي.

ويهمني من هذا البحث الآن صياغة مقترح عربي أصيل مقابلًا للمصطلح الإنجليزي Cohesion، وعلى الرغم من أن مصلوحًا اهتم بتحديد مفهوم المصطلح الغربي^١ إلا أنه لم يشر بشكل موسّع، غير أنها دالة، يقول في شأن ترجمة المصطلحين: بذلت محاولات كثيرة لترجمة مصطلحي Cohesion و Coherence أشهرها ترجمتهما بالتماسك والالتحام. وقد توصلنا بعد طول تفكر وإمعان نظر إلى السبك مقابلًا لمصطلح Cohesion والحبك مقابلًا لمصطلح Coherence. ونحسب أنهما مقابلان عربيان يتسمان بالإفصاح والإبانة والتساق، كما أنهما أقرب شيء إلى المفهوم المراد، وأكثر شيوعًا في أدبيات النقد الأدبي: "جاء في تاج العروس مادة سبك: سبكه يسبكه سبكًا، أذابه وأفرغه في القالب من الذهب والفضة^٢.

ويلفت النظر في النص السابق، أنه جاء موجزًا، خاصة أنه لم يبد حيثيات كافية في اختيار المقترحين، إلا إشارة النقد الأدبي الخاطفة، كما أن إشارة "تاج العروس" ليس لها مبرر. فضلًا عن أن مصلوحًا نشر بحثه ١٩٩١، ومبلغي من العلم أنه من الأوائل الذين دلفوا هذا الباب^٣. ويزيد عجبني العاجب أنني لم أفهم مراد الشيخ؛ بأن ثمّ محاولات بذلت، وتزيد الغرابة بالوصف "كثيرة". أشار أنهما مصطلحان يتسمان بالإفصاح والإبانة والتساق، وهذا وصف عام؛ لأنه ينطبق على المقترحات العربية الأخرى. كما أن المقترحات الأخرى أكثر شيوعًا في أدبيات النقد الأدبي أيضًا^٤.

ويحتاج نص الشيخ إلى إبانة وتفصيل شديدين، ففي نصه "السبك والحبك" أقرب إلى أدبيات النص الأدبي، وقد استعمل الجاحظ وأسامة بن منقذ هذين المقترحين العربيين. وقد أوردت تفصيلًا في مقام آخر فيما يتعلق باقتراح مصلوح ونص الجاحظ بما لا يحتاج معه إلى إعادة هنا نزلة أخرى^٥.

٣ / ٢ : إعادة النظر في اقتراحات محمد خطابي:

٣ / ٢ / ١ : لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب:

يلاحظ أن خطابيًا عالج المصطلحين في أكثر من موضع من الكتاب، منها ما هو بشكل مباشر، ومنها ما هو بشكل ضمني، وقد دعاني إلى هذا أنه عرض في كتابه لتصورات عربية من منظور لسانيات النص ومن منظور تحليل الخطاب، فضلًا عن المقدمة التي أظهر فيها تصورات حول المكافئين المقترحين. ووضح أنه تمثل أفكار هاليداي ورقية حسن تمثلاً واضحًا، كما عرض لمنظور تحليل الخطاب عند فان دايك، ومن ثم عرض المكافئين تارة أخرى، ومن ثم يمكن أن أجعل هذين الفصلين من

١ سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤.

٢ السابق، ص ١٦٦.

٣ ربما اطلع على بعض الدراسات العلمية التي كانت سابقة على بحثه، غير أنه لم يفصح عنها.

• قدمت في دراسة سابقة مقترحات الباحثين في الإعجاز القرآني لهذين المصطلحين. الدرس النحوي النصي، ص ٦٠ : ٦٢.

٤ أشرف عبد البديع: الدرس النحوي النصي، ص ١٤١.

منظور لسانيات النص وتحليل الخطاب، فضلاً عن المقدمة التي هي المواضع المباشرة التي عالج فيها المصطلحين بشكل ظاهر، وقد أدى عرض الرؤى المتباينة إلى استعمال مقترحات عدة.

فقد اشتمل كتابه على بابين، الأول: الاقتراحات الغربية، تناول فيه المقترحين، وفي الفصل الثاني: قدم رؤية لسانيات الخطاب، أما الباب الثاني: المساهمات العربية؛ فقد استعمل مكافئات أخرى من البيئة العربية مثل: التماسك والالتحام ... وهلم جرا. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار هذه المقترحات بشكل ضمنى هي الأساس، فضلاً عما أورده أعلاه، ومن هنا تعددت المقترحات المستعملة لديه؛ نظراً لتعدد البيئات التي عالجت النص، ولتباين الرؤى والمداخل.

يشير عنوان الكتاب إلى أنه اشتمل على عنوانين، الأول: رئيسي: لسانيات النص، والثاني: فرعي: مدخل إلى انسجام الخطاب، ويقودنا الملحظ الثاني المتعلق بالفرعي مصطلح "انسجام" إلى السؤال الآتي: لماذا استعمل خطابي "الانسجام" في العنوان ولم يستعمل "الاتساق"؟! على الرغم من أنه في ثنايا الكتاب شرح المقصود من كل منهما. وأبقى عليه لأعود إليه في قابل من البحث بفضل بيان؛ إذ يتعلق بتحرير مصطلح Cohasian عنده. فضلاً عن أنه استعمل في العنوان الرئيسي "النص"، بينما استعمل في العنوان الفرعي "الخطاب". وهذا يشير إلى ملحظين على قدر من الأهمية كما يلي:

الملحظ الأول: التسوية الواضحة بين المصطلحين بشكل واضح، حتى لا نكاد نجد أحدهما إلا مقروناً بالآخر، أو بمعنى آخر: التسوية التامة بين المصطلحين^١.

وجدير بالنظر أن "خطابي" أشار إلى مصطلح آخر يرتبط بمصطلح "النص" وهو "النصية" يقول: إن النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص^٢. أضف إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصاً، يمكن أن يطلق عليها "النصية" وهذا ما يميزه مما ليس نصاً. فلكي يكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة^٣.

ويجب التركيز على ما فوق الخط في النص أعلاه، في أنهما سويا بين النص والنصية، إذ ليس كل نص يطلق عليه نصية / نصانية، فالنص مرتبط بالاستعمالات، سواء أكانت ملفوظات أم مكتوبات،

• ينظر محمد خطابي: لسانيات الخطاب، ص ٨٤، ١٧٢ لتأكيد الفكرة.

١ ينظر محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٥. وقد نظرت في استعمالات الباحث في الموضوع السابق، فوجدته ربما استعمل النص أو الخطاب أولاً والآخر ثانياً، فبدل بينهما؛ حيث جعل النص تارة والخطاب نزلة أخرى، هذا عن الموضوع السابق من الكتاب، غير أن استقراء الكتاب يشير إلى أنه على الرغم من التسوية الضمنية بينهما، إلا أنني لاحظت في مواضع منتشرة من الكتاب أن الباحث استعمل في عناوين الفصول والعناوين الفرعية مصطلح الخطاب / خطاب، ولم يستعمل النص، على الرغم من التسوية بينهما، فضلاً عن أنه وضع مصطلح "النص" في العنوان الرئيسي، و"الخطاب" في العنوان الفرعي / التوضيحي "المفسر". ينظر خطابي: لسانيات النص، ص ٣٨، ٤٠، ٤٢، ٤٧، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢، ١٨٣ على سبيل المثال، ولم نجده استعمل مصطلح "النص" على طول خط الكتاب في كل العناوين الرئيسة والفرعية.

٢ السابق: الموضوع ذاته.

٣ نقلاً عن خطابي: لسانيات النص، ص ١٣.

خلافاً للنصية التي ترتبط بنظرية محددة، وقد أورد بوجراد / درسلي أنه ينبغي أن يتحقق في النص سبعة معايير حتى يكون كامل / تام النصية، وقد أوردت نصاً لسعيد بحيري يرى أنه ليس من الضروري أن تتوافر كل هذه المعايير في النص حتى يكون كامل النصية، إذ يمكن أن تتحقق بأقل قدر منها، وهي معايير أساسية ضرورة لتحقيق النصية لأي نص؛ أعني الربط والتماسك والقصدية والموقفية^١. وبناء على رؤية أولي العلم أن النصية تعني النص الذي تتوافر فيه المعايير السبعة التي حددها المنظران لهذا الاتجاه، وبناءً عليه فإن التسوية بينهما لدى خطابي تحتاج إلى إعادة نظر.

الملحظ الآخر: الذي أوردته قبل قليل: لماذا استعمل خطابي في العنوان الفرعي / المفسر "انسجام" ولم يستعمل "اتساق"؟ وقد أورد الإجابة في معرض تفريقه بين المصطلحين، كما نقلهما عن هاليداي ورقية حسن، يقول: يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكَّلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية "الشكلية" التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته. ومن أجل وصف اتساق الخطاب / النص يسلك المحلل / الواصف طريقة خطية، متدرجاً من بداية الخطاب "الجملة الثانية منه غالباً" حتى نهايته، راصداً الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو إحالة بعدية، مهتماً أيضاً بوسائل الربط المتنوعة^٢، كالعطف والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك وهلم جرا. كل ذلك من أجل البرهنة على أن النص / الخطاب "المعطى بصفة عامة يشكل كلاً متآخذاً^٣. إلا أن شيئاً لافتاً للنظر في أنه قال: مبدئياً تشكل كل متتالية من الجمل. كما يذهب هاليداي وحسن. نصاً، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات. تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة^٤. وقد أورد خطابي في هذا النص مصطلح "علاقات" أي العلاقات بين هذه الجمل والعلاقات بين الجمل منها ما هو لغوي "شكلي" كالربط بين الملفوظات الفردية من خلال أدوات العطف والإحالة والاتساق المعجمي ... وهلم جرا.

١ سعيد بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠.

• اقترح سعيد بحيري ترجمة للمصطلح الأول "الربط النحوي": اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠، ويبدو أنه كان يقصد أن يكون دالاً على العناصر اللغوية، بينما اقترح للآخر "التماسك الدلالي" السابق، ص ١٧٣، وظاهر أنه حين حدد "النحوي"، كان يعني الفصل بين "الربط النحوي" و"الربط" فقط؛ لأن "الربط" عنده يشمل المصطلحين معاً؛ لأن هناك "ربطاً نحوياً" في مقابل "ربط مفهومي". وعلى هذا الأساس يكون الربط شاملاً للمصطلحين معاً "الربط النحوي، التماسك الدلالي"، ومن ثم فالربط خلاف الربط النحوي، وهذا ما حدا بي في سياق آخر أن أعد "الربط" شاملاً للمصطلحين معاً "الوظائف الإحالية لجملة الصلة في القرآن، ص ١٧: ١٩"، وأزيد هذا الكلام تأكيداً من خلال سعيد بحيري حين تناول الإحالة قال: تعد الإحالة من الوظائف المتداخلة في رأبي، إذ إن صورها المتعددة تأبى التقيد داخل الربط أو التماسك؛ لأنه إذا كان من الممكن تصنيف بعضها داخل المعيار الأول وبعضها الآخر داخل المعيار الثاني، فإنه على المستوى الواقعي لا التظييري، تتداخل علاقات الإحالة اللفظية والمفهومية. اتجاهات لغوية معاصرة، ص ١٧٠؛ أي يقع "الربط" الموقعين "النحوي والمفهومي".

٢ محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٥.

٣ السابق، ص ١٣.

وظاهر أنها ترتبط ببنية السطح، وإن وقع بعضها الموقعين معاً، أي بنية السطح "الاتساق" وبنية العمق "الانسجام" بتعبير خطابي، فضلاً عن أن هنالك علاقات أخرى غير شكلية "لغوية" كالوصل والاستئناف والإجمال والتفصيل عند البلاغيين. وهي علاقات مفهومية.

ومن هنا يمكن أن نستخلص أن مصطلح "العلاقات" لدى خطابي مصطلح مزدوج يجمع مصطلحي الاتساق والانسجام. صحيح لم يقل خطابي بذلك، وإنما يشير نصه إلى ذلك بوضوح، وعلى هذا يجتمع لديه ثلاثة مصطلحات: الاتساق، الانسجام، العلاقات. غير أنني أعود فأربط مصطلح "علاقات" بذلك السؤال الذي طرحته أعلاه. يقول خطابي: يذهب الباحثان إلى أن "السامع" حين يحدد، بوعي أو بدون وعي، وضعية عينة لغوية يستدعي بنيتين: خارجية وداخلية، تتمثل البنية الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما، وتكمن البنية الخارجية في مراعاة المقام، أي أن المتلقي يضع في اعتباره كل ما يعرفه عن المحيط^١. ويطرح هذا النص مصطلحين آخرين يعتضدان مع المصطلحات الثلاثة السابقة، وهما: البنية الداخلية والبنية الخارجية، ويقصد بالبنية الداخلية الاتساق، وبالبنية الخارجية الانسجام، ويؤكد أن هذا الاستنتاج صحيح؛ أن خطابياً أورد النص السالف وهو: وبناء عليه يهتم الباحثان من دراسة مظاهر الاتساق اللغوية "الداخلية" التي تميز النصوص في اللغة الإنجليزية^٢.

وبناء على ذلك، فالاتساق هو البنية الداخلية، والانسجام هو البنية الخارجية، غير أنه يلاحظ أنه أورد مفاهيم متنوعة ليست على درجة واحدة من حيث الدرجة الاصطلاحية؛ إذ يمكن تقسيم هذه المفاهيم السابقة إلى ما يلي:

أولاً: مفاهيم عامة: ونقصد بها المكافئات المقترحة / المستعملة لدى خطابي، ويكون معناها شمولياً، وهي: الانسجام والعلاقات.

ثانياً: مفاهيم خاصة: ويقصد بها أن خطابياً استعملها استعمالاً جزئياً دالاً بها على ترجمة أحد المصطلحين، وهي: الاتساق، الانسجام، البنية الداخلية، البنية الخارجية.

ويلاحظ أن مصطلح "الانسجام" تكرر وروده في النقطة الأولى والثانية، وهذا يشير إلى أن خطابياً استعمله استعمالاً مزدوجاً؛ بمعنى أنه استعمله في حشاي الكتاب دالاً به على ما يقابل مفهوم "الاتساق"، واستعمالاً آخر ورد في عنوان الكتاب الفرعي؛ لأنه إذا كان يرى أن "الانسجام" مقابل للمصطلح الثاني، فهو أشمل أو هكذا رأى أنه يجمع المصطلحين معاً، ولهذا قصر العنوانين عليه، ولم يأت بالآخر "الاتساق" في العنوان.

عاد خطابي موضعاً . عند هاليداي ورقية حسن . الفارق بين الاتساق والبنية الداخلية ... لأنه على ما يبدو، قد لاحظ أن ما عرض له يمثل خطأ وتلبساً على القارئ، قال: فدرءاً لاحتمال الخلط بين الاتساق وبين البنية يقترح الباحثان الانطلاق من مسلمة مفادها أن النص ليس وحدة "Aunit" بنيوية

١ السابق، ص ١٤.

٢ السابق: الموضع ذاته.

كالجملة، أو ما يشبهها، وكذا ليس علاقة بنيوية، وإذا كان هناك من دور للبنية فهو التوحيد ليس إلا...^١

وإذا كنت قد أوردت أن مصطلح "العلاقات" يشمل مصطلحي "الاتساق والانسجام"، فإني أؤكد هذا الاستنتاج من كلام خطابي ذاته، حين قال: إلا أن الاتساق يتوقف، داخل نص ما، على شيء آخر غير البنية؛ بمعنى أن هناك علاقات معينة، إذا توافرت في نص ما، تجعل أجزائه متآخضة مُشَكَّلة بذلك كلاً واحداً. تعد طبيعة هذه العلاقات دلالية، وهي خصائص تميز النص بوصفه كذلك، مما يجعله وحدة دلالية^٢. وما فوق الخط أن النص لا بد أن تتوفر فيه العلاقات الدلالية التي تجعل النص كلاً موحداً، حسب تعبير خطابي، وهو ملحظ يؤكد كذلك الملحظ السابق؛ أعني دلالة العلاقات.

ويرى خطابي أن الاتساق، لا بد أن يتحقق في أية نص: إن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلب بناء الانسجام، من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده، بمعنى تجاوز المتحقق فعلاً "أو غير المتحقق" أي الاتساق إلى الكامن "الانسجام"^٣.

ولما كان الاتساق ينبني على الانسجام، بناءً على نص خطابي، فقد أورد الانسجام في عنوان الدراسة دالاً به على المصطلحين معاً؛ لأنه أعم؛ ولهذا أورد في عنوانه المفسر / الفرعي: مدخل إلى انسجام الخطاب، فذكر "انسجام" ولم يذكر اتساق؛ لأنه بناءً على ما سبق. حين حصول الانسجام، لا بد أن يسبقه حصول الاتساق، على مستوى البنية اللغوية، أو البنية الداخلية، حسب تعبير خطابي. وعلى الرغم من علاقة العموم بالخصوص البادية بينهما، إلا أن كليهما يستخدم في سياق لا يصلح فيه الآخر. وبناء على كل ما ورد أعلاه، يكون لدينا:

أولاً: مفاهيم خاصة:

. الاتساق × البنية الداخلية.

. الانسجام × البنية الخارجية.

ثانياً: مفاهيم عامة "جامعة":

. الانسجام = العلاقات / علاقات.

وأقصد بمفهوم العموم، أنهما يشتملان على المصطلحين الأولين الخاصين، ومن ثم فإن الاتساق والبنية الداخلية والانسجام "على المعنى الأول الوارد في الخاص" يقعان في إطار الانسجام والعلاقات "على المفهوم الوارد في ثانيا المفاهيم العامة". وعلى هذا، فإن خطاباً ذكر مقترحات "الاتساق، الانسجام" واستعمل أخرى "العلاقات، البنية الداخلية، البنية الخارجية"، وليبان ذلك وضعت الجدول الآتي:

١ السابق: الموضع ذاته.

٢ نقلاً عن خطابي: لسانيات النص، ص ١٦.

٣ السابق، ص ٥، ٦.

المصطلح الإنجليزي	المقترح الأساسي	المقترحات الفرعية	المقترحات الجامعة	ملاحظات
Cohesion	الاتساق	البنية الداخلية، العلاقات	الانسجام، العلاقات	-
Kohearanz	الانسجام	البنية الخارجية، العلاقات	الانسجام، العلاقات	-

جدول يوضح استعمال خطابي للمكافئات المقترحة كما وردت في "لسانيات الخطاب"

٣ / ٣ : إعادة النظر في اقتراحات تمام حسان:

٣ / ٣ / ١ : بيانان منهجيان:

٣ / ٣ / ١ : البيان الأول: آلية المعالجة عند تمام حسان:

حاولت أن أضع آلية أتعامل من خلالها مع اقتراحات تمام حسان في المحاضرة، والثاني "ترجمة"، فعرضت للمكافئات في المحاضرة، وهي فقيرة، فليس فيها كبير عناء. وأما الترجمة "النص والخطاب والإجراء" فنظرًا لاتساع مادته، واشتماله على مادة علمية غزيرة، فقد حاولت أن أجد آلية واضحة لمعالجة مقترحاته، وبعد طول نظر وإدامة فكر، رأيت أن تكون المعالجة كما يلي:

الأولى: النظر في المواضيع التي ذكر فيها المصطلحين في الكتاب، فوجدته ترجمها ترجمة موحدة.

والثانية: النظر في فهرس المصطلحات في نهاية الترجمة، فوجدته ثبت لما اقترحه أولًا في حشاي الكتاب ولم يبدل منه شيئًا.

والثالثة: النظر في المقدمة النقدية التي أوردها في صدر الترجمة، ومن المؤكد أنه تعرض لهذين المصطلحين من خلال الترجمة، ولهذا تعد "المقدمة" مادة ثرية لبيان رؤيته.

والرابعة: النظر في ثنايا الترجمة في الكتاب ومتابعة ما أورده من صور للتحقق من آلية ترجمة المصطلحين. ووضح أن المعالجة الرابعة ليست على قدر كبير من الأهمية في بيان رؤيته حول اقتراحاته لهذه الترجمة.

وتتيح هذه الآلية وهذا المسح بيان رؤيته بشكل واضح، كما أنها تظهر أننا لم نترك موضعًا في الكتاب إلا وأدمننا النظر فيه، وهي آلية تتيح للقارئ أن يكون على علم بآلية التعامل مع المصطلح، ومن ثم نكون قد تعرضنا لجوانب الكتاب بالنظر وإدامة التفكير، ويؤسس هذا التصور أن يكون حكمنا مقبولًا ومعقولًا.

وتجدر الإشارة إلى أن تبيان هذه المكافئات لدى تمام ربما يحتاج إلى رجوع البصر في بعض المؤلفات الأخرى له مثل: اللغة العربية مبناها ومعناها، على الرغم من أنه ليس له علاقة بما نحن حياله، إذ ربما يوضح بعض الجوانب التي تستدعي ذلك مثل اقتراحه "التضام" مقابلًا عربيًا للمصطلح الأول.

٣ / ٣ / ٢ : البيان الثاني: آلية التعامل مع: مدخل إلى علم لغة النص، إلهام أبو غزالة / علي خليل:

صدر الكتاب ١٩٩٢، وهي فترة زمنية متقدمة، كما اجتمع على تأليفه باحثان متميزان. وحين حاولت أن أجد فيه شيئاً يتعلق باقتراحاتهما حول المصطلحين الغربيين، لم أجدهما تعرضاً لأسباب الاختيار تعرضاً مباشراً، غير أن اللافت للنظر، أنهما عالجا تصورات نظرية النصية، فاقترحا التضام للأول، والتقارن للآخر. وأحسب أن اقتراحاتهما كان لها سند من التراث، غير أنني لم أجد إشارة واضحة وصريحة لديهما في هذا الشأن، لكن ما يؤكد رؤيتي أن اقتراحاتهما حول التراث لها ما يعضدها، لكنهما عالجا قضايا تراثية تطبيقاً للنظرية، وقد اتخذت المعالجة شكلين، الأول: المعالجة التراثية، والثاني: التطبيق من القرآن الكريم والشعر، فضلاً عما عرض له الباحثون من المعايير النصية عند أصحاب النظرية.

وعلى الرغم من أن هذين الباحثين عالجا هذه النظرية وحاولا ربطها بالتراث العربي لدى البلاغيين "عبد القاهر" والأمثلة من القرآن الكريم والشعر من خلال تطبيق متميز، فإنني لم أجد اهتماماً ظاهراً بالبحث عن أصول هذين المكافئين. وإذا نظرنا إلى اقتراحات تمام حسان في المحاضرة "التضام والاتساق" وفي الترجمة "السبك والالتحام" نجده صنع صنيعهما. وعلى الرغم من التعدد في استعمال مكافئات، فإن الناظر فيها يجد ظلالاً تراثية في اختياراتهم، على الرغم من أنهم لم يقولوا هذا صراحة. غير أن معالجتهم التراثية، خاصة فيما يتعلق بـ "التضام، والسبك، والالتحام، والاتساق" على الرغم من أنه عرض بعض المقترحات في الترجمة.

وإذا نظرنا إلى استعمالات تمام حسان السالفة الذكر، وإلى اقتراحات إلهام أبو غزالة في "مدخل إلى علم لغة النص" من هذه الوجهة، فسنجد بينهما قرى، إلا أن صلتها بالتراث لدى تمام أكثر وضوحاً، بوصفه نحويًا مرتبطاً بالتراث، ومن ثم سنجد "التضام" من مصطلحات التراث النحوي. وأما إلهام أبو غزالة وزميلها فقد طبقا نظرية النصية على جوانب عربية من التراث، وعلى القرآن الكريم والشعر. وإذا كانت أواصر الصلة بينهما قائمة بل شاخصة بل مستعلنة، فإن إعادة ذكر مقترحات إلهام أبو غزالة وزميلها، يعد ضرباً من التكرار لا داعي له. ومن هنا سأكتفي بمعالجة تمام حسان في المحاضرة والترجمة، تاركاً مؤلف إلهام أبو غزالة وزميلها، بناءً على هذا الطرح.

٣ / ٣ / ٣ : تمام حسان: نحو الجملة ونحو النص:

هذه محاضرة مقارنة بالكتاب المترجم "النص والخطاب والإجراء"، كما أن هذا البحث لم ينشر، كما أنه أقدم من الترجمة، فضلاً عن أنه من تأليفه، يُضاف إلى أن إيجازه يجعل المكافئات محدودة، خاصة أنه يتجاوز العشرين صفحة بقليل، ومن ثم نستطيع حصرها في سهولة ويسر. كل هذه السمات أهلتها أن نبداً به أولاً.

يلاحظ أن تماماً لم يستعمل "الخطاب" واستعمل بدلاً منه "النص"، على الرغم من أنه في الترجمة استعمل المصطلحين "النص والخطاب" بناءً على عنوان الكتاب وعلى ما ورد في ثناياه. ويشير هذا الأمر من جهة أخرى إلى أن بوجراند من الذين يفرقون بين النص والخطاب، وهذا ما حدا بتمام أن يدرج في ترجمته المصطلحين معاً، على الرغم من أنه في المحاضرة، لم يستعمل إلا مصطلح النص، وعدم

استعماله لمصطلح الخطاب يشير إلى أنهما عنده بمعنى واحد، وإلا فلماذا استعمل المصطلحين في الترجمة؟ وهذا يدل على أنه اضطر إليه اضطرارًا، وأن الأمانة العلمية اقتضت أن يترجم العنوان وثنايا الكتاب كما وردت في لغته الأم.

تناول تمام حسان المعايير السبعة في هذا البحث موضوعًا جوانب الاتفاق والانمياز بين نحو الجملة ونحو النص^١. كما ذكر أنهما يتفقان حول صفتين هما "التضام" والاتساق^٢ والصفة الأولى تتناول اللفظ، على حين تتناول الثانية المعنى^٣، والاتساق علاقة المعنى بين المتضامين تجعل أحدهما غير نابٍ في الفهم عن الآخر^٤.

ومن ثم، فالتضام يتعلق باللغة "الشكل"، بينما يرتبط الاتساق بعلاقات المعنى، ومن هنا يكون لدينا مصطلحان أساسيان هما "التضام والاتساق"، غير أنه أثناء تحديدتهما ذكر استعمالين آخرين هما "اللفظ والمعنى"، وهما مصطلحان مستعملان في البلاغة فيما عُرف بقضية اللفظ والمعنى. ثم ذكر مصطلحين آخرين هما "الرصف والحسن"^٥.

وبناءً على ذلك، فإن تمامًا اقترح مصطلحين أساسيين "التضام والاتساق" ثم استعمل أربعة مكافئات فرعية "اللفظ والرصف، في مقابل "المعنى والحسن"، وعلى هذا فالمكافئات المستعملة للمصطلح الأول: التضام "اللفظ والرصف" بينما استعمل لمصطلح الاتساق "المعنى والحسن"، إلا أنها ليست على درجة واحدة من الأهمية، ومن ثم يمكن ترتيب هذا الاستعمالات عنده على النحو الآتي:

الأول: الرئيسي: التضام والسبك للمصطلح الأول، والاتساق والالتحام للمصطلح الثاني، والثاني: الفرعي: اللفظ والرصف والمبني للأول وللثاني المعنى والحسن، وهي تقوم مقام المكافئات الأساسية عوضًا عنها، إما مفسرة أو موضحة، لكنها أبدًا لا ترقى إلى درجتها في الترقى المصطلحي. إلا أن كلمة أخيرة في هذا الشأن، أن المقترحين الأخيرين "اللفظ والرصف" لم يكونا أقل أهمية، خاصة أنهما مستعملان في بيئة النحاة، واستعملهما تمام كثيرًا في كتابه الفارد "اللغة العربية مبناها ومعناها". كما يشير عنوان الكتاب إلى أنه يمكن أن نضيف مصطلحين آخرين المبني والمعنى، وهما مصطلحان لهما ما عليهما!!

ولما كان البحث يمكن تقسيمه إلى قسمين، الأول: ما ينماز به نحو الجملة من نحو النص، والثاني: ما يتفق فيه النحوان، ثم ما ينماز به نحو النص، أردف ذلك بنماذج من القرآن الكريم. فلم يكن هناك كثير من المصطلحات التي استعملها، خاصة أن حجم البحث ليس بالمساحة التي تحتل كثيرًا من

١ تمام حسان: المحاضرة، ص ١.

• أورد تمام حسان معنى التضام، وقد جعله في قسمين، ويقع عنده ضمن العلاقات اللفظية. اللغة العربية مبناها ومعناها، ص ٢٠١٦، ٢٠١٧.

٢ السابق، ص ٢.

٣ السابق: الموضع ذاته.

٤ السابق، ص ٤، ٥.

المصطلحات وتفصيلها. غير أنني يمكن أن أنظر إليها على أنها مقدمة وتمهيد لترجمة تمام لسفر بوجراند، وهو موضوع حديثنا في المطلب القادم.

٣ / ٣ / ٤ : النص والخطاب والإجراء:

إذا كان تمام حسان قد اقترح في المحاضرة للمصطلح الأول "التضام" وللثاني "الاتساق"، قبل صدور الترجمة بحوالي خمس حجج، فقد تعرض للمصطلحين نزلة أخرى؛ فاقترح للأول "السبك" وللآخر "الالتحام"¹. وهذان المقترحيان في المحاضرة وفي السفر المترجم اقتراحات أساسية؛ معنى هذا أن هنالك اقتراحات أخرى فرعية / مفسرة، على ما أوردنا في المطلب السابق، وسنورد ما تبقى من الاقتراحات الفرعية في الكتاب المترجم. وبناءً عليه، يكون لدى تمام اقتراحات أساسية وأخرى فرعية، وفي إطاره العام أربعة مكافئات عربية مستعملة.

٣ / ٤ / ٣ : تصورات أولية:

لم يذكر تمام حسان للمصطلحين الغربيين إلا مقترحين أساسيين؛ فقد اقترح للأول "السبك" وللآخر "الالتحام"². والملاحظ أنه في الفصلين الثاني "الترباط الرصفي"، والثالث "الترباط المفهومي"، ذكر مصطلحين آخرين، وما أحسب إلا أنهما يؤيدان القصد من المكافئين المقترحين من "السبك"، والالتحام". صحيح الترباط الرصفي ترجمة Sequentialconnectivity والترباط المفهومي ترجمة conceptualconnectivity. أقول على الرغم من أن المصطلحين مختلفان، فإنه عالج في إطار الأول المتعلق ببنية اللغة / الشكل، أو ما سماه تمام حسان في المحاضرة "التضام، اللفظ"، عالج صور الجملة في النحو التحويلي، وعمليات الرصف، التعلق الرصفي، وعالج ضمن ما عالجه الربط بأدوات العطف ودلالاته³، وإلا فماذا يعني معالجته هذه الموضوعات ضمن إطار الترباط الرصفي؟ أي المتعلقة ببنية الوحدات اللغوية. وناقش في إطار الترباط المفهومي: الفلسفة والمعنى من حيث هو عصب من السمات⁴، والمعنى من حيث هو إجراء⁵، وبناء نموذج عالم النص... إلخ⁶.

كما أشير إلى جانب آخر، وهو طول المقترح فيما يتعلق بالترباط الرصفي والترباط المفهومي، والمصطلح ينماز بقصره، وهذا ليس موجوداً في الاستعمالين، كما أن فيهما ظلالاً نحوية، تربطهما بـ"نحو الجملة" الذي يحاول أن يتجاوزه "نحو النص" في كثير من المواضع.

إن لدى تمام مقترحيان أساسيان: للأول "السبك"، وللآخر "الالتحام"، واستعمالان فرعيان "الترباط الرصفي" و"الترباط المفهومي" على الترتيب السابق. وربما حين أراد أن يعالج القضايا والإجراءات الواقعة

١ بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

٢ السابق، ص ١٠٧.

٣ السابق، ص ١٥٧.

٤ السابق، ص ١٧٦ وما بعدها.

٥ السابق، ص ١٨٠.

٦ السابق، ص ٢٠١ وما بعدها.

داخل كل منهما اختار الاستعمالين الفرعيين، وإن كانت بينهما فروق، غير أنهما المقترحيان للفصل الثاني والثالث، على ما يدل عليهما المكافئان الأساسيان، إلا أن الذي فرض عليه ذلك، هو معالجة بوجراند في الفصلين المذكورين، وربما إذا أراد أن يضع عنوانًا من تلقاء نفسه لاختار المكافئين الأساسيين، إلا أنه مترجم، وقد حمل هذا على أن يتابع كتابات بوجراند.

وأضيف ما يؤكد أن السبك هو الترابط الرصفي، والالتحام هو الترابط المفهومي، ما أورده تمام حين قال: السبك هو معيار الترابط الرصفي ثم الالتحام وهو الترابط المفهومي^١. كما أنه حين ذكر المعايير السبعة في أحد المواضع. وقد ذكرها في مواضع كثيرة. قال: ويتضح من عنوان الكتاب أن الغرض منه إنشاء علم للنص متعدد أوجه العناية بحيث تتعدد وجهات النظر إلى النص من الرصف إلى المفاهيم إلى طريقة التوصل إلى الإعلامية^٢. إلا أن متابعة واعية للمقدمة النقدية، التي خطها بيمينه في صدر الترجمة، تظهر بوضوح أنه استعمل مقترحات عدة أخرى. وهو حديثنا في المطالب القادم.

٣ / ٤ / ٣ / ٢ : قراءة في مقدمة تمام النقدية في الترجمة:

تعد مقدمة الأعمال العلمية منهجًا ونبراسًا، كما أن المقدمة التي خطها تمام في بداية الترجمة، عملاً علمياً رائداً؛ إذ أدرج فيها رؤيته، كما تبلورت أفكاره حول ترجمة المكافئات العربية، فضلاً عن إبانته عنها بشكل واضح. أورد تمام فيها المقترحين الأساسيين "السبك والالتحام"^٣. كما أورد "الترابط الرصفي"، ثم تناول عالم النص وعرفه بأنه: الموازي الإدراكي في ذهن مستعمل اللغة لهيئة المفاهيم المنشطة فيما يتعلق بالنص^٤. ثم يستعمل المفاهيم والعلاقات. ويقترح المؤلف تصنيفاً نوعياً للمفاهيم والعلاقات التي تضيق مجالات المعنى إلى الحد الذي يمكن عنده لما بقي منها أن يلتقط بقدر ما يرغب مستعملو اللغة في النقاط. وليس في هذه التصنيفات من المفاهيم ما يعد نادراً أو شخصياً وهي قليلة إلى حد معقول^٥ وسأورد من المقدمة الاستعمالات/ المكافئات المقترحة على سنة الاختصار كما يلي:

الفحص المفهومي والفحص النحوي^٦. والمفهوم والسطح^٧. والترابط الإدراكي^٨. والترابط "ويقصد به السبك"^٩. والعلاقات المفهومية^{١٠}. والبنية السطحية^{١١}.

١ السابق، ص ٨.

٢ السابق، ص ٥، ٦.

٣ السابق، ص ١٠٧.

٤ السابق، ص ٢٠.

٥ السابق، ص ٢١.

٦ السابق، ص ٢٢.

٧ السابق: الموضع السابق.

٨ السابق، ص ٢٨.

٩ السابق، ص ٣٠.

١٠ السابق: الموضع السابق.

١١ السابق، ص ٣٠.

والربط "يشير إلى المصطلحين"¹. والربط بمعنى الالتحام². فالطرق السابقة وسائل سبك تؤدي إلى الالتحام في النص من الناحية المفهومية³. أورد الشيخ في مقدمته كثيرًا من المكافئات المقترحة، وأشير إليها إيجازًا في الجدول الآتي:

م	المصطلح الأول	المصطلح الثاني	رقم الصفحة
١	السبك	الالتحام	١٠٧
٢	الترايط الرصفي	الترايط المفهومي	٨
٣	السطح	المفهوم	٢٢
٤	الفحص النحوي	الفحص المفهومي	٢٢
٥	الترايط	الترايط	٣٠
٦	.	العلاقات المفهومية	٣٠
٧	.	الترايط الإدراكي	٢٨
٨	الربط	الربط	٣٥

جدول يوضح المكافئات المستعملة من تمام للمصطلحين في المقدمة النقدية

اشتملت المقدمة على كل المكافئات المقترحة لديه سواء في المحاضرة أم في الترجمة، غير أن تمام اقترح مكافئين أساسيين اثنين في المحاضرة "التضام والاتساق"، وفي الترجمة اقترح مكافئين "السبك والالتحام"، أقول اقترح، ولهذا استخدمت في أسفل الجدول "استعمل" ولم أستخدم اقترح، وهذا يتسق مع ما أوردته سابقًا؛ أن المكافئات المقترحة لم تكن اقتراحات بقدر ما كانت استعمالات، ولهذا جعلتها "الاستعمالات" في درجة أدنى من الاقتراحين الأساسيين، وإن جاءت اقتراحاته أربعة، على الرغم من أنه استعمل بالإضافة إلى المقترحين الأساسيين مقترحات/ استعمالات أخرى على ما بدا واضحًا في إعادة النظر في مادتي تمام.

يشير الجدول إلى أنه استعمل للمصطلح الأول "سنة" استعمالات، بينما استعمل للمصطلح الثاني "ثمانية" استعمالات، ولهذا قلت إن هناك فارقًا بين الاقتراح والاستعمال أعلاه. وزعمي أن الاستعمال

١ السابق، ص ٣٥.

٢ السابق: الموضع السابق.

٣ السابق، ص ٣٠.

أشمل من الاقتراح، خاصة أنه استعمل المقترح واستعمل المكافئات الأخرى. ولهذا فإنه يمكن تصنيف ما ورد لديه وفق ذلك التصور إلى صنفين:

. الأول: المكافئات الأساسية المقترحة:

. نحو الجملة ونحو النص:

. المصطلح الأول: التضام. المصطلح الثاني: الاتساق.

. النص والخطاب والإجراء:

. المصطلح الأول: السبك. المصطلح الثاني: الالتحام.

. الثاني: الاستعمالات المفسرة / الشارحة:

. نحو الجملة ونحو النص:

. المصطلح الأول: اللفظ، الرصف. المصطلح الآخر: المعنى والحسن.

. النص والخطاب والإجراء:

. المصطلح الأول: الترابط الرصفي، السطح، الفحص النحوي، الترابط، الربط، وللمصطلح الآخر: الترابط المفهومي، المفهوم، الفحص المفهومي، الترابط، العلاقات المفهومية، الترابط الإدراكي، الربط.

غير أن ما يحتاج إلى إبانة، ليس لدى أصحاب المادة المعتمدة في البحث فحسب، بل لدى الباحثين العرب، خلافاً لتلك الإشارة الخاطفة التي عرض فيها مصلوح اعتضاد اختياره بالتراث، لم أر أحداً ذكر أسباب تفضيله لهذا المكافئ أو ذاك، على الرغم من العلاقة التي لا تخفى على من له بصر بالتراث في المجال النقدي والبلاغي والنحوي تحديداً.

قد يكون مقبولا اقتراح "السبك والالتحام"، لكن من غير المقبول أن يكون "السبك" هو "الترابط الرصفي" و"الالتحام" هو الترابط المفهومي؛ لأن النصين مختلفان في اللغة الأم. كما أن الترابط الرصفي من مصطلحات نحو الجملة، صحيح "نحو النص" لا يرد مصطلحات "نحو الجملة"، لكن لا يستسيغها ما دمنا نستطيع أن نقدم مقترحا أصيلاً، فما بالك إذا كانت المصطلحات موجودة أصلاً في قطاعات أخرى من التراث؟! صحيح هو لم يقل هذا بشكل مباشر، لكن صنيعه يدل على ذلك، ولهذا سميتها استعمالات لا مقترحات، غير أن هذا في عاقبة الأمر دال على أن كليهما يقوم مقام الآخر، أو أن الاستعمال يغني أو يؤدي دور المقترح في مقامات خاصة، وليست في كل المقامات، وهو ما حدث بالفعل في الكتاب، ليس عند تمام حسان وحده، بل عند كثير من الباحثين.

فإذا قبلنا المكافئ الأساسي "السبك" فإنه من غير المقبول أن يكون "السبك" هو الترابط الرصفي، بناءً على الترجمة، وإن كان يمكن أن يكون أحد المشتقات الدالة عليه أو على أحد جوانبه؛ بمعنى آخر. وهذا ينسحب على كل الاستعمالات الأخرى غير الأساسية هنا. أن الاستعمالات تتسم بالخصوصية، في حين يتسم المقترح الرئيسي بالعمومية؛ لأنه أكثر شمولاً من الاستعمال. كما أن الترابط الرصفي يستعمل في

نحو البنية/ نحو الجملة، وهذا لا يقيم الحجة على عدم قبول هذا المكافئ "الترابط الرصفي"، خاصة أن الشيخ استعمل صيغاً أخرى هي من نحو الجملة، مثل "الفعل مع المسند إليه، والفعل مع المفعول المباشر، الفعل غير المباشر، الفعل مع المخصص ...^١.

والشيخ في هذا يعالج نصوصاً، كما هي الحال في نحو الجملة، ومن ثم فإن التسوية بين الأساسي والفرعي فيه إجحاف، وهو قريب من اقتراح "التضام" الذي اقترحه في المحاضرة. إلا أن مصلوحاً الذي اقترح مكافئ "السبك" للأول و"الحبك" للآخر، رد اقتراح تمام للتضام وكذلك الاتساق، فقال: أثرتنا ونؤثر أن نقترح مصطلح "السبك" مقابلًا عربيًا للمصطلح Cohesion ومصطلح "الحبك" مقابلًا عربيًا للمصطلح Coherence. وصحيح أنه لا مشاحة في الاصطلاح. وبهذا القيد لا مانع من قبول الأسماء إذا لم تتغير حقيقة المسمى. بيد أن قبول "التضام" مصطلحاً مشتركاً بين نحو الجملة ونحو النص، يوجب الحذر؛ إذ إن مظاهر التضام في الجملة غيرها في النص. إن الافتقار والاختصاص والتلازم والمطابقة وعود الضمير والداخل والمدخول، هي من مظاهر التضام على مستوى الجملة. لكن نحو النص يتجاوز هذا المستوى ليشمل وسائل الربط في ظاهر النص ... وعلى هذا يصعب سحب مصطلح التضام من مفهوم الجملة على مفهوم النص، إلا بتحميله قيمة جديدة مختلفة تناسب موضوع التحليل^٢.

وأضيف أن "التضام" يحمل ظلالاً تراثية لاستعماله في نحو الجملة ونحو النص، وما يقال عن هذا المصطلح ينسحب عن الاستعمال "الربط والترابط" خاصة أنها مكافئات مستعملة بقوة في نحو النص. وكذلك عن الاستعمالات الأخرى. وفي المطلب القادم نقدم تصوراً للمقترحات والاستعمالات لديه.

٣ / ٤ / ٤: إعادة النظر في اقتراحات تمام: خلاصة واستثمار:

نستخلص مما سبق، أن تماماً عالج المصطلحين الغربيين في موضعين، على ما أوردنا. أما المحاضرة، فليس فيه خلاف؛ إذ اقترح "التضام والاتساق" اقتراحين أساسيين، وقد ردهما مصلوح في بيانه الوارد في المطلب السابق. ويبدو أن تماماً قد لاحظ ما لاحظ مصلوح أو اقتنع به، خاصة أنه ترجم في المحاضرة المصطلح الأول بالتضام "١٩٩٥" وبحث مصلوح "١٩٩١"، ولم يشر الشيخ إلى مصطلح مصلوح "السبك" للأول و"الحبك" للثاني. ويمكن استنتاج ملاحظ يسيرة، خاصة أنها محاضرة، والمحاضرة فيها من العجلة العاجلة، ما يجعلها تتسم بالتركيز على الكلام العام، لا التفاصيل الدقيقة التي تنماز بها البحوث. كما أن الشيخ ربما أراد له مقترحاً عربيًا أصيلاً من التراث، فجاء على غير منوال سابق "التضام".

لكن إذا نظرنا إلى تواريخ نشر البحوث في مادة الدراسة، وكذلك المكافئات المقترحة من قبل الباحثين، فسنجد أن "التضام" لم يكن اقتراحاً أصيلاً من تمام بداية، حتى وإن كان يناسب فكره في نحو الجملة؛ لأن إلهام أبو غزالة استعملته قبله بثلاث حجج على الأقل. وعلى هذا، فالاقترح لإلهام أبو غزالة والاسم لتمام. وقد دعاني لذكر هذه الملاحظة أني أوردت أن هنالك تشابهاً بين معالجة تمام ومعالجة

١ السابق، ص ١٢، ١٣.

٢ سعد مصلوح: المذهب النحوي عند تمام حسان من نحو الجملة إلى نحو النص، ص ٢٢، ٢٣.

إلهام أبو غزالة من الوجهة التراثية، فاقتصرت على تناول على تمام في المعالجة حتى لا أحدث تكرارًا. إذن التضام من اقتراح إلهام أبو غزالة، استعمله تمام ولم يلق بالآ إلى اقتراح سعد مصلوح الذي كان قد مضى على نشر بحثه حوالي خمس حجج "١٩٩١"، على أساس أن "التضام" مصطلح نحوي يقبله تمام بقبول حسن، بوصفه نحويًا خلافًا لمصطلحي "السبك" و"الحبك" المستعملين في النقد الأدبي والبلاغي بقوة^١.

وإذا كان تمام قد عدل عن مصطلح "التضام" النحوي إلى اقتراح مصلوح أثناء الترجمة، فإن هذا يشير إلى أنه اقتنع باقتراح مصلوح "السبك" الذي لم يشر له في البحث الموجز، وفضل اقتراح إلهام أبو غزالة ضمًا بوصفه نحويًا. غير أنه عدل عنه في الترجمة قبل أن يكتب مصلوح: تمام حسان من نحو الجملة إلى نحو النص. ويبدو أن ما أورده مصلوح على اقتراح تمام للتضام، على الرغم من أنه ليس لتتمام، أقول يبدو أنه فكّر فيه مليًا قبل أن يذكره سعد، فيما أورده أعلاه، فعدل عنه "التضام" في المحاضرة إلى "السبك" في الترجمة.

غير أنه لم يقبل بالمقترح الآخر "الحبك" واختار مقترحًا آخر "الالتحام"، والناظر في المكافئين "الحبك" و"الالتحام" يجدهما من استعمالات النقد الأدبي تحديدًا. وعلى هذا الأساس لم أستطع أن أفهم مغزى اختياره "الالتحام" وتفضيله على "الحبك" خاصة أنه . كما أوردت . لم يبد حيثيات اختياره لهذه المكافئات.

اقترح تمام للمصطلح الأول والثاني "التضام، السبك" على الترتيب في المعالجة، واستعمل بدلًا منه استعمالات أخرى، تعددت بتعدد المقامات، مثل: الترابط الرصفي، الفحص النحوي، الربط، البنية السطحية. وأما المصطلح الآخر، فقد جاء على المنوال السابق؛ إذ اقترح له مكافئين "الاتساق، الالتحام"، في حين أورد عدة استعمالات أخرى تقوم مقامه، لكنها ليست دالة عليه دلالة كلية، مثل: الربط المفهومي، المفهوم، الفحص المفهومي، الربط، الترابط، العلاقات المفهومية، الترابط الإدراكي.

والناظر في اقتراحي تمام يجدهما اثنين، الأول ليس له، ولهذا ربما أعرض عنه، على الرغم من ارتباطه بالمجال النحوي، ويبدو أن هذا كان سببًا وجبها وكافيا في أن يعرض عنه حين الترجمة إلى اقتراح مصلوح "السبك"، وعلى هذا فإنه قد استقر الأمر لديه عند مكافئ مقترح واحد "السبك"، وعلى هذا الأساس فإن اقتراحات تمام فيما يتعلق بالمصطلح الأول ليست شيئًا مذكورًا، إذ الأول "التضام" من اقتراح إلهام أبو غزالة، والآخر من اقتراح مصلوح، وعلى هذا خرج تمام صفر اليدين من اقتراحات المصطلح الأول.

ويبدو أنه كان مدركًا لهذا الأمر، فلم يركن في اختيار المصطلح الثاني إلى اقتراحات إلهام أبو غزالة وعلي خليل اللذين فضلا "التقارن"، في حين جاء اختيار مصلوح "الحبك"، ولم يستعمل تمام أحد هذين المقترحين، وحاول أن يجد لنفسه موضع قدم ضمن هذه الاقتراحات، فاختر "الالتحام"، على الرغم من أن "التقارن والحبك" من مصطلحات النقد الأدبي أيضًا.

١ أوردت في بحث سابق ما يؤكد هذه الفكرة: الدرس النحوي النصي، ص ٦٧ وما بعدها.

وتقودنا فكرة تعدد المكافئات المقترحة من قبل الباحثين، على الرغم من أنها تنتمي إلى بيئة واحدة، كما هي الحال هنا، إلى فكرة مفادها، الفردية لديهم وعدم الاعتماد على آلية بعينها. خاصة إذا لم تكن المبررات كافية لديهم أجمعين، كما هي الحال مع المكافئ الثاني المقترح: التقارن، الحبك، الالتحام. وفي ظني أنه لا يمكن أن يقدم أحدهما حيثيات أقوى في تفضيله واختياره لهذا المصطلح أو ذاك، خاصة أنها تنتمي جميعها إلى التراث النقدي والبلاغي.

٤ / ٠ : غريلة واستصفاء واستثمار

ينطلق هذا المطلب من رؤية عامة مفادها، أن مجمل الباحثين لمادة الدراسة، استعملوا مكافئات أساسية وأخرى فرعية، وعلى هذا فإنهم لم يقرروا إقراراً مباشراً بهذه الاستعمالات. وعلى هذا سأتوجه تلقاء المكافئات الأساسية لدى أصحاب مادة الدراسة.

وموجز القول فيها: إن تماماً اقترح أربعة مقترحات، اثنين "التضام، الاتساق" في المحاضرة، واثنين في الترجمة "السبك، الالتحام"، غير أنه أعرض عن مقترحاته الأولى "العامة" في بحثه، حين ترجم الكتاب، إذ لم نر له ذكراً من خلال تقرّي مادة الكتاب، والمصطلحات الواردة في نهاية الترجمة، وعلى هذا بقي هذان المصطلحان هما الأساسيان، هذا مجمل القول في اقتراحاته، وكان مصلوح قد سبقه في اقتراحاته الأولى في المحاضرة "١٩٩٥" بأربع حجج، وفي اقتراحاته الثانية بثمانى حجج، وما يجمع بينهما أن اقتراح مصلوح أخذ به تمام وراق له؛ فاستعمل اقتراح سعد للمصطلح الأول "السبك"، غير أنه في اقتراحه الثاني أعرض عن اقتراح مصلوح "الحبك" وأوجد كما قلت هنالك، إنه حاول أن يجد لنفسه موطأ قدم في هذه المقترحات الأساسية، ومن ثم فقد اشتركا في مقترح المكافئ الأول "السبك" وهو لمصلوح، وافترقا في اقتراح المكافئ الآخر، مما أفضى إلى اقتراحين أساسيين لديهما "الحبك" لمصلوح و"الالتحام" لتمام، على الرغم من أن كليهما من أدبيات النقد الأدبي. غير أن خطابياً اقترح مكافئين آخرين "الاتساق" للمصطلح الأول، و"الانسجام" للمصطلح الثاني، خلافاً للاستعمالات الأخرى الفرعية التي لن نتعرض لها في هذا المقام، إلا أن إلهام أبو غزالة اقترحت للأول "التضام" وللثاني "التقارن".

واقترح تمام "الاتساق" للمصطلح الثاني في المحاضرة، بينما اقترح خطابي المصطلح ذاته للمصطلح الأول، وهنا يبدو التباين في التفكير بين الرجلين، ويبدو بوضوح أن هذا المكافئ "الاتساق" ليس له سند يعتضد به من التراث، فإذا كان تمام قد اقترحه في بحثه الأول للمصطلح الثاني، فإن خطابياً قد اقترحه مقابلاً عربياً للمصطلح الأول، على ما أبنا عنه في موضعه عند خطابي، لكنه استعمله ترجمة للمصطلح الأول، بناءً على تصورات نحاة النص وتحليل الخطاب. وإذا كان تمام قد عدل عن "الاتساق" في المحاضرة إلى "الالتحام" في الترجمة، فإن خطابياً قد بقي على ما اقترحه ثانياً لا أولاً.

لا أريد أن أطيل في هذا المختتم، بقدر ما أريد استصفاء ما يحتاج إلى ذلك مما أورده الباحثون وغريلته، فاقترح مصلوح "السبك" للأول و"الحبك" للثاني، بينما اقترح خطابي "الاتساق" للأول و"الانسجام" للثاني، ونظراً لأن تمام عدل عما اقترحه أولاً، فإنه اقترح . أو هكذا سار في ركاب السابقين في اقتراحهم . السبك للأول والالتحام للمصطلح الآخر .

وإذا كان تمام حسان . على ما أوردنا سابقاً، أنه أفاد إفادة ربما غير مباشرة من اقتراح إلهام أبو غزالة ورفاقه في اقتراح "التضام"، وربما يكون الأمر خلافاً لذلك، على أساس أنه نحوي، وكان مكمناً للخلاف بينهما، على الرغم من التداخل في هذا المصطلح، الذي يدل على ملاحظ عدة، فإن جوانب الانميّاز بينهم كانت واضحة وتمثلت في أن تماماً أعرض إعرافاً عن المقترح الأول في الترجمة، وهذا يشير إلى أنه كان يتلمس طريقه يؤمّن لاختيار مكافئ عربي مبين، كما أنه يشير من جهة أخرى إلى أنه ليس من اختياره، كما أوردت إلى استعمال نحو البنية في مقابل نحو النص. بينما بقيت إلهام أبو غزالة على ما اقترحت ولم تتغير منه شيئاً خلافاً لتمام. وقد رد مصلوح اقتراح تمام الذي سبقته إليه إلهام أبو غزالة، وبناء على ذلك، فإن ما أوردته مصلوح رداً على "التضام" عند تمام حسان وكذا الاتساق، ينسحب عليه ما ورد عند كل من خطابي وتمام، وبناءً على ذلك ترد المقترحات: التضام، والاتساق الوارد لدى خطابي مراداً به المصطلح الأول، والاتساق الوارد لدى تمام مراداً به المصطلح الآخر.

أنا لا أريد أن أتوقف مع ما أوردته بحيري من أنه استعمل الربط النحوي أو الربط قاصداً به المصطلح الأول، أو التماسك الدلالي أو التماسك قاصداً به المصطلح الثاني. كما تجدر الإشارة هنا إلى أنه قد أحدث تغييراً بينهما؛ بمعنى أنه استعمل الربط والتماسك قاصداً بهما المصطلحين، ذلك حين يتم حذف النحوي والدلالي، فإذا أضيفا كان الغرض التحديد، وما لاحظته في مقام آخر، أن الباحث كان يلجأ إلى ذلك في مقام يحتاج إلى الإيجاز، بما لا يحتاج معه إلى تبيان.

كنت قد أوردت في اختيار المصطلحين وعرضت أن مجمل آراء الباحثين من مكافئات للمصطلح الأول هي "السبك، التضام، الربط النحوي، الاتساق، التماسك"، واقترحوا مقابلاً عربياً للمصطلح الثاني "الحبك، الالتحام، الاتساق، التقارن، التماسك الدلالي، الانسجام، التناسق". ويلاحظ . بناءً على ما ورد أعلاه . أن "التضام والربط النحوي والاتساق والتماسك" قد استبعدوا، خاصة أنني أوردت رؤية مصلوح على "التضام والاتساق" عند تمام حسان، وهذا ينسحب على مصطلح "الربط النحوي"؛ لأنه يحمل ظلالاً نحوية خالصة، أما "الربط والتماسك" فهما مصطلحان عامان؛ أي يقعان الموقعين معاً. كما أن هنالك مصطلحين يقتربان من مصطلح "الانسجام" الوارد عند خطابي، وإن كنت رأيت أن "الانسجام"، على الرغم مما أوردته خطابي أنه مقابل المصطلح الثاني، إلا أنني ذهبت في موضعه من البحث أنه أعم من "الاتساق"، وما أريد قوله هنا بناءً على رؤية خطابي الأساسية نراه قريباً من قريب من مصطلح آخر اقترحه فالح العجمي "التناسق". ولما كان هذا المصطلح لم يكتب له الذبوع والانتشار، فضلاً عن بحث فالح العجمي لا يقع في إطار هذه المكافئات المقترحة بل المستعملة. ومن هنا استبعدناه؛ لأنه عندي ربما يكون أقرب إلى أدبيات البلاغة وعلماء الإعجاز البلاغي، خاصة إذا ألفينا كتابين فيما يتعلق بالإعجاز القرآني، الأول للسيوطي: تناسق الدرر في تناسب السور، والثاني للباقعي: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور.

وبناء على هذا يمكن أن نستصفي مما ورد من اقتراحات للمصطلحين، للأول: السبك، وللثاني: "الحبك، الالتحام، التقارن"، خلافاً للمقترحات والاستعمالات الأخرى، التي وردت أعلاه، ومن ثم نرى أنني استخلصت للأول واحداً وللثاني ثلاثة. ومن هنا فالأول هو السبك، ولا شية فيه، أما المقترحات الأخرى للمصطلح الآخر، فيلاحظ أنها تقع ضمن أدبيات النقد الأدبي، إلا أنها ليست على درجة واحدة من الذبوع والانتشار، فإذا كان لي من ترتيب لها، فإن الحبك يأتي أولاً فالالتحام، فالتقارن. وإذا كان هذا الترتيب صحيحاً، وهو كذلك إن شاء الله، فإن الاكتفاء من هذه المقترحات بالحبك أمر جدير بالنظر وبالأخذ به. ولهذا فإن الأجدر والأولى اعتبار السبك مقابلاً للمصطلح الأول، والحبك مقابلاً للمصطلح الثاني. وهو أمر يتسق مع المقترحات التي قدمها مصلوح تستند وتعتضد إلى التراث اللغوي والنقدي. كما أن الحكم الذي ترضى حكومته هو الاستعمال والانتشار والذبوع.

٥ / ٠ : المصادر والمراجع

٥ / ١ : المصادر:

تقدم ذكرها مفصلة "ينظر: ١ / ٢ من الدراسة".

٥ / ٢ : المراجع:

١. أشرف عبد البديع عبد الكريم "دكتور":

✓ آليات نقل المصطلح اللساني في المؤلفات العربية، ضمن كتاب "دراسات تطبيقية في علم المصطلح"، دار المعرفة للطباعة والنشر، المنيا، الطبعة الأولى، ٢٠١٤.

✓ الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ م.

✓ العناصر الأساسية المكونة لنظرية النص إيزنبرج نموذجاً دراسة تحليلية نقدية، ص ص ١٥ : ٨٨، مجلة علوم اللغة، المجلد التاسع، العدد الرابع، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦.

✓ من فيض التقري، قراءة في مصطلحين من اللسانيات النصية سعيد بحيري أنموذجاً، ص ص ٢١٥ : ٢٤٤، ضمن كتاب بحوث لسانية، "بالاشتراك"، بدون طبعة، وبدون تاريخ.

✓ الوظائف الإحالية لجملة الصلة في القرآن الكريم: تصافر العناصر الموصولة مع العناصر اللغوية الأخرى في تماسك النص، ص ص ٩ : ١٣١، مجلة علوم اللغة، المجلد الثامن، العدد الرابع، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٥.

٢. تمام حسان "دكتور":

- ✓ اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة ١، الدار البيضاء، المغرب، طبعة ١٩٩٤.
- ٣ . حامد صالح خلف الربيعي "دكتور":
- ✓ مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، مركز بحوث اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤١٠ هـ، ١٩٩٦ م.
- ٤ . سعد مصلوح "دكتور":
- ✓ العربية: من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن الكتاب التذكاري، الذي أصدرته جامعة الكويت، ١٩٩٠.
- ٥ . سعيد حسن بحيري "دكتور":
- ✓ اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص، علامات في النقد الأدبي، ج ٣٨ ، م ١٠ ، رمضان، ١٤٢١ ، ديسمبر، ٢٠٠٠.
- ✓ علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٣.
- ٦ . فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر:
- ✓ مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة د. فالح بن شبيب العجمي، نشرة جامعة الملك سعود، ١٩٩٧.
- ٧ . نعمان بوقرة "دكتور":
- ✓ المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، الطبعة الثانية، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي "الأردن"، ٢٠١٠.

مستويات العربية المعاصرة بسلطنة عُمان

أ. د. علي بن حمد الفارسي

مقدمة:

إنّ البحث في قضية المستويات اللغوية من القضايا التي تكشف لنا عن الواقع اللغوي في مجتمع ما، وهي أبحاث حيوية ترصد الظواهر اللغوية المنطوقة في وقت محدد ومكان محدد، والاعتناء بوصف اللغات المنطوقة من أبرز المطالب التي نادى بها بنويّة دي سوسير، في حين ركزت الدراسات التاريخية قبله على اللغات المكتوبة.

وقبل الشروع في وصف المستويات اللغوية في العربية المعاصرة بالسلطنة، لا بد لنا من ضبط مصطلح المستوى اللغوي والمقصود به، فهو كما يرى محمد عيد: "النموذج اللغوي الذي يحقق للناطقين به صلاتهم الاجتماعية والفكرية، ويحمل الخصائص اللغوية التي تعارف عليها أهله أصواتاً وبنيةً وتراكيباً وإعراباً"^١.

وتفرض دراسة الدكتور السعيد محمد بدوي قبل عقود، بعنوان: "مستويات العربية المعاصرة بمصر" نفسها في هذا المجال بوصفها الأشهر ليس على مستوى مصر والبلدان العربية فحسب بل على مستوى العالم أجمع^٢، فقد أفادت دراسات غربية عديدة من دراسة السعيد بدوي تلك، وهي حقاً جديرة بهذه العناية وذلك الاهتمام.

وإذا أردنا أن نستلهم تلك الدراسة لوصف المستويات اللغوية وبالتالي وصف الواقع اللغوي بعمان؛ فلا بد أن ندخل بعض التعديلات أو التحسينات حتى تستقيم لنا القناة ويشد عندنا عود المنهج.

فطبيعة المجتمع المصري في عقد السبعينيات وقت دراسة السعيد بدوي تختلف عن طبيعة المجتمع العماني في عام ٢٠١٧م، فمن أبرز تلك الاختلافات عدم وجود عمالة وافدة في المجتمع المصري تكاد تشكل "ظاهرة لغوية" منفردة بذاتها، في حين نجد أن العمالة الوافدة -أغلبهم من شبه القارة الهندية- تكاد تمثل نصف المجتمع العماني (٤٣%) من عدد السكان الأصليين أي ما يعادل مليون وثمانمائة وسبعين ألفاً، من عدد سكان السلطنة البالغ أربعة ملايين وستمائة ألف^٣.

فمئات الألوف من العاملات الأجنيات يعشن بين ظهرانينا أي في منازل العمانيين ومساكنهم، وهذا الوجود الكثيف لا بد أن يصنع ظاهرة لغوية فريدة تستحق الرصد والوصف والدراسة أطلقنا عليها في مقالنا هذا "مستوى الهجين (Pidgin) أو مستوى لغة المغتربين".

١- عيد، محمد: المستوى اللغوي للفصحى واللهجات للنثر والشعر، د.ط، عالم الكتب، القاهرة، د.ت، ص: ١٠.

٢- محمد بدوي، السعيد: مستويات العربية المعاصرة في مصر، ط: ١، دار السلام، القاهرة، ٢٠١٢، ص: ١١.

٣- انظر إحصائيات المركز الوطني للإحصاء والمعلومات: www.ncsi.gov.om، عام ٢٠١٧.

هذه اللغة تداخلت فيها الأنظمة اللغوية التي تتبع بُنية اللغات الهندوأوروبية بأنظمة اللغة العربية التي تنتمي إلى فصيلة اللغات السامية، وشكلت شكلاً من أشكال اللغة الهجين (Pidgin)، لكن السؤال المنهجي الآن هل ممكن أن نعد مثل هذه اللغة الهجين من ضمن مستويات العربية المعاصرة بعمان، نقول: نعم، إنها لغة مشتركة تدخل ضمن مستويات العربية المعاصرة لأن كثيراً من ألفاظها وتراكيبها عربية ولكن حدث فيها إعادة ترتيب في طرق البناء، بمعنى أن أغلب مادتها من معاجم العربية لكن صياغتها تسير على غير طرق العربية في تنظيم أجهزة القول وتأليف تراكيب الكلام.

وقد استبعدنا اللغة السواحيلية من دراستنا هذه رغم أنها مستعملة بشكل طفيف في بعض الأسر والعائلات، بحجة أنها-أي- السواحيلية لغة مستقلة مكتوبة لها قواعد مدونة وأدبها الخاص، ولا يمكن أن تعدّ ضمن مستويات العربية المعاصرة، في حين أن مستوى الهجين بالسلطنة والخليج ليس له قواعد مكتوبة أو أدب خاص، كما أن كثيراً من المتحدثين السليقيين بالعربية المعاصرة لا يفهمون اللغة السواحيلية ولا يستطيعون أن يتحدثوا بها جملة واحدة، فكيف نعدّها من مستويات العربية المعاصرة والمتحدث السليقي بالعربية لا يفهم منها شيئاً؟

وهذه الفكرة تنطبق على اللغات الجبالية والشحرية والكمزارية، فشرط التفاهم والتواصل عند المتحدث السليقي بالعربية هو الذي أدى إلى استبعاد هذه اللغات عن مستويات العربية المعاصرة بالسلطنة.

وقد جمعنا جلّ المادة اللغوي (المدونة) التي اعتمدناها في التحليل من مادة شفوية مسموعة، ومنتقاة من المجتمع اللغوي العماني: الرسمي والشعبي.

واتخذنا المستويات اللغوية التالية: المستوى الصرفي والمستوى التركيبي والمستوى المعجمي معياراً للفصل بين تلك المستويات في المجتمع اللغوي المتكامل والفرز بين مستوى وآخر.

أولاً: فصحي التراث:

هي "فصحي تقليدية غير متأثرة بشيء نسبياً"، لغة تكاد تشبه فصحي التراث الكلاسيكية إلى حد التطابق، يظهر هذا المستوى في لغة الخطباء والفقهاء ممّن تأثر تأثيراً مباشراً ومستمرّاً بأسلوب التراث، فيدمن قراءة كتب التراث ويحضر حلقات الوعظ والدروس الدينية التي تنتج من معين التراث ويشغل بهذه القضية طول حياته حتى تتكون لديه سليقة لغوية لها صفة "فصحي التراث" فلا يكاد يجد أدنى إشكال في التواصل مع التراث وقراءة أمهات الكتب؛ دون أن يستعين بمعجم أو مرشد في فهم بعض الألفاظ الغامضة أو التراكيب الغلقة.

وإذا ما أردنا التدقيق والتحديد فسنجد مثل هذه اللغة التراثية في لغة المفتي، مفتي السلطنة العام الشيخ أحمد بن محمد الخليلي ولاسيما في برنامجه المتلفز المسمّى: "جواهر التفسير أنوار من بيان التنزيل"، وهو برنامج ديني يعرض في التلفاز العماني كل جمعة، يفسّر فيه المفتي آيات القرآن الكريم

وسوره ويشبه في طريقة سرده وتقديمه "الأمالى" التي كانت الطريقة المعتمدة في حلقات العلم بالمساجد في التراث العربي، حيث يُملى العالم ويدون طلابه تلك النصوص والأمالى دون مشاركة تفاعلية بالسؤال أو الجواب.

أما برنامج المعروف سؤال أهل الذكر الذي يقدمه الدكتور سيف بن سالم الهادي، فلغته تقترب من المستوى التالي في الهرم اللغوي الذي يلي "فصحى التراث" ألا وهو مستوى "العربية الفصيحة المعاصرة" لأنه برنامج تشاركي تفاعلي، وفيه إفتاء وعرض حاجات الناس الدينية؛ لذلك يستعمل سماحة المفتي المستوى الثاني حتى تكون لغته مفهومة لدى غالبية الناس، في حين أن برنامج "جواهر التفسير" هو قريب في طبيعته اللغوية من فصيح التراث:

ففي مستوى المعجم، نجد: "فلا يَسُوغُ أن تحمل السيئات في الآيتين الكريمتين على أنها الصغائر"، وهذه اللفظة "يسوغ" لا تستعمل إلا في هذا المستوى، ونجد ما يقابلها في العربية الفصيحة المعاصرة: "يبرر"، و"القرينة": أي العلامة أو الإشارة، و"لا ريب": يقال الآن: "لاشك"، و"تعقبه الفخر الرازي فيما تعقب" أي: انتقده فيما انتقد، و"ينهنه الإنسان عنها إيمانه": يبعد أو يترفع أو يرفع، و"نزوة نفسية": شهوة، و"تمتلك لبه": تمتلك قلبه، و"تعد": يقال الآن: "تعتبر".^١

في مستوى الصرف: نجد بعض الأوزان الصرفية التي يستعملها الشيخ تكاد تختفي في العربية الفصيحة المعاصرة ولا تظهر غالباً إلا في فصيح التراث، من مثل قوله: "وهو جُنُب": على جنابة، و"نهي": التي تحولت في العربية الفصيحة المعاصرة إلى "تم النهي عن".

في مستوى التركيب: نجد في هذا البرنامج لغةً معربةً تعتني بقضايا الرفع والنصب والجر حين النطق بها: من مثل قول المفتي: "حديث أبي هريرة"، حيث جرّت كلمة "أبي"، لوقوعها في موقع الجر (المضاف إليه)، وقوله: "فلذلك كان تبديد ظلمات المعاصي مرهوناً بالتوبة"، حيث رفع اسم كان "تبديد" لوقوعه في موقع الرفع، ونصب خبرها "مرهوناً" لوقوعه في موضع النصب، وقوله: "خرج هارباً"، فنصب "هارباً" لوقوعه في موضع الحال، كذلك يعتني الشيخ حين يتحدث بقضية تركيب الإضافة، فيقول: "ارعواء الإنسان وازدجاره"، على الإضافة التأليفية/ التركيبية (Synthetic Genitive)، ولا يقول: ارعواء وازدجار الإنسان" على طريقة العربية المعاصرة حين تلجأ إلى الإضافة التحليلية: (Analytic Genitive).

ومما يذكر في هذا الصدد أن سماحة المفتي يعتمد في نطق التاريخ الهجري على طريقة العربية في تأليف الكلام من اليمين إلى اليسار، فيقول: الثاني عشر من ربيع الأول، سنة خمس وثلاثين وأربعمئة وألف للهجرة، ويتمثل مستوى فصيح التراث في اعتماده كثيراً على التاريخ العربي الهجري الذي بدأ يتراجع في مواجهة التاريخ الميلادي في المستويات اللغوية الأخرى فقد فرض نفسه في التقويم الرسمي، وبقراً التاريخ من اليمين إلى اليسار مراعيًا حين النطق قضية التطابق والاختلاف في نطق الأرقام.

١ - انظر: جواهر التفسير أنوار من بيان التنزيل، تفسير الآية ٣١ من سورة النساء (ج: ٢)، لسماحة مفتي السلطنة العام الشيخ أحمد بن محمد الخليلي، على تلفاز سلطنة عمان، يوم الجمعة.

ويطرح سماحة المفتي في مواضع عديدة السؤال هكذا: "ما السماء؟" و"ما الآخرة؟" وليس ما هي السماء؟ وما هي الآخرة؟ كما نلاحظ ذلك في مستوى العربية الفصيحة المعاصرة، فالتعبير الأول هو الأفصح، فوجود الضمير في التعبير لا يستساغ لعدم وجود مرجعية له، ف"هي" ضمير يعود على من؟

ثانياً: العربية الفصيحة المعاصرة (ع.ف.م):

وهي "لغة مكتوبة وأغلب المنطوق بها أصله مكتوب، ذات خصائص صرفية ونحوية ودلالية وأسلوبية معينة، تتصل مع الفصحى الكلاسيكية في كثير من خصائصها، وتتواصل مع عصرها في خصائص أخرى، تتعلق بالحمية التطورية للغات"، وهي التي نتحدث بها الآن في الإعلام والمحاضرات والسياسة والثقافة .. أو ما يسمى بـ"خطاب الرسميات"، وهي آخر مرحلة من المراحل التي مرت بها اللغة العربية عبر التاريخ بالنسبة لنا نحن المتحدثين بها، وتظهر هذه اللغة بوضوح في الصحف والمجلات العُمانية بل العربية، ونرى أن البرنامج الإذاعي المشهور "كتاب أعجبنى" -وهو برنامج ثقافي يومي يذاع بإذاعة سلطنة عمان يقدمه الإعلامي المعروف سليمان المعمري، يُعرض في هذا البرنامج كتاب ويُناقش لمدة خمسة عشر دقيقة تنقص أو تزيد قليلاً- يندرج ضمن العربية الفصيحة المعاصرة.

ففي مستوى المعجم: نجد الكلمات التالية: "الإمبريالية"، و"الاستشراق"، و"الاستعلانية"، و"الشوفينية"، و"الانقضاة"، و"الاستعمار"، و"أدب المقاومة"، و"البنوية"، و"ممارسة نصية"، و"لسانيات النص"، و"أدبيات"، و"الحاسب الآلي"، و"المستوى التداولي".

وفي مستوى الصرف: نجد الصيغ الصرفية التالية وهي كلها حديثة مستحدثة على اللغة العربية، من مثل: "يشرعن"، على وزن يفعلن و"علمنة الأدب"، على وزن فعلنة، كما نلاحظ ظاهرة انتشار المصدر الصناعي انتشاراً كثيفاً، ولعله من أبرز ما تتميز به العربية المعاصرة في المستوى الصرفي، من مثل: "الرأسمالية"، و"الشيوعية"، و"الزوجية"، و"الجنديّة"، ولعل شيوع هذا المصدر الصناعي مرده الترجمة المباشرة عن اللغة الإنجليزية حينما تنتهي الكلمات باللاحقة: (ism)، مثل: -Capitalism-الرأسمالية، والشيوعية -Communism.

وفي مستوى التركيب: من أبرز الملحوظات في الجانب التركيبي من هذا المستوى، سقوط الإعراب من الجمل والنصوص حين التحدث بالفصيحة المعاصرة، والاعتماد في أحيان كثيرة على التسكين، إلا في بعض المنصوبات، التي أصبحت مثلها مثل: العبارات المسكوكة، مثل: يداً بيذاً، وبعضاً ببعض.

كما نجد التراكيب التالية: "موقف جد رافض"، حيث فصل بين النعت "رافض" والمنعوت "موقف" بكلمة "جد"، والأصل أن يكون موقعها بعد النعت، فنقول: "موقفٌ رافضٌ جداً للاستعمار"، وكذلك نجد التركيب التالي: "سواء كان هذا العصر القرن العشرين أو التاسع عشر"، وفي فصحى التراث يقال: سواء كذا... أم كذا، وليس "أو"، وكذلك نجد التركيب التحليلي التالي: "قاموا بمنع اللغة العربية"، وفي فصحى

١ - الفارسي، علي بن حمد: الأساليب التحليلية في العربية الفصيحة المعاصرة، الصحافة العمانية نموذجاً، ط: ١، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ٢٠١٦، ص: ١٠.

التراث، يقال: منعوا وليس قاموا بمنع، و"قاموا ببناء ما انتجوه"، وفي فصحي التراث، يقال: "بنوا ما انتجوه"، ونجد كذلك التركيب التالي: "كمنع اللغة العربية في المغرب"، و"كقراء"، و"كنماذج"، وهذه الكاف كاف التمكين وهي دخيلة على العربية، جاءت نتيجة ترجمة الأداة "as" من اللغة الإنجليزية، وكذلك التركيب التالي: "أي وصف يتجاوز الجملة"، واستعمال الأداة "أي" في هذا الموضع جديد على العربية وهي ترجمة للأداة "any" عن اللغة الإنجليزية.

ثالثاً: مستوى لغة المثقفين:

وهذه المستوى ليس واضحاً تماماً كما هو الحاصل فعلاً في مصر، فنحن في عمان يوجد لدينا "التزام أكبر"، إلى درجة نستطيع أن ندرج هذا المستوى ضمن المستوى السابق، كما لا يوجد ثمة فارق كبير بين مستوى لغة المثقفين ومستوى عامية المتتورين لارتفاع مستوى الأمية بمصر في زمن السبعينيات وانخفاضها بالسلطنة في الوقت الحالي حيث لا تكاد تتجاوز ٤% للفئة العمرية من (١٥-٧٩) سنة لإجمالي سكان السلطنة بنهاية عام ٢٠١٦م^١، ولوجود انتماء لغوي قوي بالعربية في السلطنة كذلك، لذلك نرى أن هذا المستوى الذي اعتمدته السعيد بدوي في تقسيمه للمستويات اللغوية بمصر لا ينطبق على السلطنة.

رابعاً: عامية المتتورين:

هذا المستوى يقل من ناحية التركيبية (Synthetic) عن مستوى العربية الفصيحة المعاصرة ويرتفع عن مستوى عامية الأميين، وينتشر هذا المستوى انتشاراً واسعاً في الحياة العامة بالسلطنة وفي المعاملات اليومية غير المكتوبة، ويمثل هذا المستوى من ناحية اللغة برنامج "صباح الشباب" وهو من إعداد الإعلامية سهى الرقيشية وتقديمها ويتناول قضايا الشباب من يوم الأحد حتى الخميس، على إذاعة سلطنة عُمان:

ففي مستوى المعجم، نجد الكلمات التالية: "الحين": بمعنى الآن، "أيوا": بمعنى نعم، "أنزين": بمعنى جيد أو موافق أو للاستئناف لا سيما حين تأتي في بداية السؤال، و"تشوف": بمعنى نرى، و"يلا": بمعنى "هيا"، و"أروح المدرسة": أي أذهب إلى المدرسة.

وفي مستوى الصرف: نجد أن الاسم الموصول "الذي" في هذا المستوى يتحول إلى "اللي"، وهو تحول من النمط التركيبي إلى النمط التحليلي، و"بعدين": بمعنى بعد ذلك أو بعد حين، فقد حدث لها تحوير لكي تتناسب وطبيعة اللهجات، و"أكثير" وفي الأصل: كثير، فقد أضيفت الألف إلى الصيغة الصرفية المعتادة، و"أيش": اختصار معروف منذ القدم للتركيب الاستفهامي أي شيء؟ وتحولت "معنا" إلى "معانا" في عامية المتتورين.

١- المركز الوطني للإحصاء، على تويتر: @NCSIoman، ٨ من سبتمبر ٢٠١٧.

وفي مستوى التركيب: نجد التركيب التحليلي الآتي: "ما عندنا امتحان": أي على صيغة النفي ليس لدينا امتحان، فقد عوّضت الأداة "ما" في اللهجة العمانية أداة النفي "ليس" في العربية الفصحى، وإن كانت تستعمل قديماً بوصفها أداة نفي أيضاً، و"أنتي اليوم ما مركزه معانا": أي لست مركزةً معنا اليوم؟ ونلاحظ أن نظام الرتبة (Word Order) تغير في هذا المستوى، فأصبح الظرف "اليوم" يأتي في بداية الجملة في حين يحل في فصحى التراث في آخر التركيب بوصفه "فضلة"، والغريب أن أداة النفي "ما" أصبحت تدخل في لغة الأطفال مع اللغة الإنجليزية في تركيب غريب، فيقول أحد الأطفال^١:

ما car+want: أي لا أريد سيارة: في مقابل: I want car

كذلك حدث تغيير كبير لصيغة السؤال: ويظهر ذلك في المثال التالي: "تسمعي كثير أناشيد؟": أي هل تسمعين الأناشيد كثيراً؟ فقد أسقطت الأداة "هل" في هذا المستوى من اللغة وتم الاعتماد على التنغيم في تلك العبارة، وحذفت نون النسوة واكتفت باللهجة بالياء للدلالة على المؤنث، وقدمت الصفة "كثير"، وحذفت تاء التأنيث "ة" المربوطة، وأُخِّر الموصوف "أناشيد".

وكل تلك التطورات السابقة تندرج ضمن حركة التطورات التحليلية: (Analytic) التي عرفت بها اللهجات أو العاميات.

خامساً: عامية الأميين:

وهي عامية من لم يحظ بشكل من أشكال التعليم، وتكاد تتغلق مثل هذه العامية عليك إذا كنت من خارج المنطقة، ويبدو أن هذا المستوى سيذهب مع مرور الأيام نظراً لارتفاع مستوى التعليم بين الشباب العماني في مقابل انخفاض مستويات الأمية بالسلطنة، نجد هذا المستوى اللغوي في بعض الحوارات الإذاعية مع كبار السن وغيرهم، وقد اخترنا نموذجاً واحداً من برنامج "الصواري" في إذاعة سلطنة عمان الذي يقدمه الدكتور حمد الغيلاني، ولا سيما في لقائه مع أحد النجارين المعروفين بصناعة السفن الخشبية بالسلطنة:

في المستوى الصوتي: وقد أضفنا هذا المستوى الصوتي في عامية الأميين لأن الظواهر الصوتية والاختلافات في النطق بين اللهجات تظهر بوضوح في هذا المستوى أكثر من غيره من المستويات السابقة، ومن هذه المظاهر الصوتية: تحول القاف في "أقل" إلى غين فتصبح "أغل"، وكذلك القاف في "القائد" تتحول إلى غين فتصبح "الغايد" وتسهل الهمزة فتتحول إلى ياء، والقاف في "أفريقيا" تتحول إلى غين "أفريغيا"، وهذه الظاهرة ظاهرة قلب القاف إلى غين معروفة في سواحل الخليج وليست تقتصر على ولاية صور فحسب انظر: على سبيل المثال لهجات دولة البحرين.

١ - سمعت هذا التركيب غير مرة من ابني الصغير حمد الذي لا يتجاوز عمره أربع سنوات وهو خلط واضح بين لغتين؛ نتيجة تعليمه أكثر من مستوى وأكثر من لغة.

وكذلك تقلب الجيم فتتحول إلى ياء، في مثل قول النّجّار: "الساى": أي خشب الساج، و"الغنية": أي الغنجة.

في المستوى المعجمي: "الوستاذ: الأستاذ: أي كبير النجارين"، و"الزين: الجيد"، و"وايد: كثير"، و"القلقاط: مادة قطنية تغرس في الفراغات بين أخشاب السفينة وأعمدتها"، و"الباورة: المرساة"، و"يوب: مثل"، و"تشل: تنشد"، و"ناقفين الباوره: مقتلعين المرساة"، و"تثمري وتحتي: أي تثمرين وتسقطين ثمارك"، و"طية: لفافة"، و"تبشّرتي يانخلتي: أي أثمّرتي بداية الثمار".

في المستوى الصرفي: تحول اسم الإشارة هذا إلى "أذيه"، واسم الإشارة "ذلك اليوم" إلى "إذيجه اليوم"، أداة الإشارة مع هاء السكت، وتحولت صيغة الفعل: "تجلب على وزن تُفعل إلى "تياب" أي يؤتى بها، و"مدّيت" أي مددت، "العصير": صيغة تصغير من وقت العصر.

في المستوى التركيبي: "الرئيس مالهم": أي رئيسهم، و"الأغاني مال القلقاط"، على الإضافة التحليلية والفصيح أن يقال: أغاني القلقاط، وهي أيضًا من التطورات البارزة في اللهجات، وفي ذلك يقول: المستشرق الهولندي كيس فرستينغ: "تطورت اللهجات العربية الحديثة باتجاه نمط لغوي تحليلي وخاصة في بعض التراكيب النحوية، وفي هذا النمط يتم التعبير عن الوظائف النحوية باستخدام كلمات منفصلة بدلاً من مورفيمات متصلة بالكلمات، حدث ذلك في حالة اللهجات العربية، وتم بعده تعقيد تلك الكلمات فأصبحت مورفيمات نحوية في حد ذاتها، عندما اختفت علامات الإعراب من اللهجات حل تركيب إضافة تحليلي محل تركيب الإضافة العربي الكلاسيكي القديم، وفي هذا التركيب تحل أداة إضافة تحليلية محل علامات الإعراب القديمة، حيث حلت في اللهجات الحديثة "أداة تحليلية محل علامة الكسر في الفصحى"^١.

ويقصد بذلك: أن تتحول الإضافة التركيبية في: "بيت الملك" في العربية الفصحى إلى إضافة تحليلية: "بيت مال الملك"، أو "بيت حال الملك"، أو "بيت بو الملك"، في اللهجة العمانية، و"بيت بتاع الملك" في اللهجة المصرية، و"بيت ديال الملك" في اللهجة المغربية.

ونجد أيضًا في المستوى التركيبي السابق العبارة التالية: "مب زينة": أي ليست جيدة، و"محد باجي": أي "ليس باقٍ منهم أحد".

سادساً: لغة المغتربين (الهجين: Pidgin):

وهو عبارة عن لغة مشتركة، غيّرت فيها طرائق التعبير العربية والرتبة المعروفة لغرض التواصل مع المغتربين من شبه القارة الهندية، يستطيع أن يفهمها المتحدث السلقي بالعربية المعاصرة بوضوح، وكان الغرض من هذا التهجين إنجاز التواصل اللغوي وتحقيقه، ووظيفة هذه اللغة البراغماتية/الذرعية إنجاز

١ - فرستينغ، كيس: اللغة العربية، تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ترجمة: محمد الشرقاوي، ط: ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص: ١٢٠.

الأشياء بالكلمات، فهي ليست لغة بيانية/تعبيرية تتصف ببلاغة خاصة بقدر ما هي لغة وظيفية، وقد سجلنا بعض المحاورات في السوق بين عمال هندود وزبائن عمانيين، وبعض المحادثات الشخصية، لأن هذا المستوى لا يسمح له العرف اللغوي في السلطنة أن يظهر في قنوات التواصل الرسمية، أقول العرف وليس القانون:

في المستوى الصوتي: "زرب: ضرب"، و"اسنين: اثنين"، و"صلاة الزهر: صلاة الظهر"، و"أزان الزهر: أذان الظهر"، ويبدو أن عدم وجود مثل هذه الأصوات في بعض لغات شبه القارة الهندية ولّد مثل هذا التغير الصوتي حين النطق بالأصوات العربية.

في المستوى المعجمي: "سيدا: أي مباشرة"، و"معلوم: معروف"، و"توله: أي كمية محددة من العطر أو البخور"، و"نماز: صلاة"، و"البرياني: رز مطبوخ بالطريقة الهندية"، و"صالونة: مرق"، و"كندورا: شداشة أو ثوب"، "مصالة: مرق"، و"كيما: مرق البازلاء واللحم المفروم"، و"صفاي: تنظيف".

في المستوى الصرفي: "بابا: أي أبي، ماما: أمي"، "حجي: الحاج".

وفي المستوى التركيبي: "واحد نفر"، والأصل أن يقال: رجل فكلمة "نفر" لا تستعمل إلا في حالة الجمع، كما تقدم النعت "واحد" على منعوته، و"ثلاثة حرمة"، والأصل عدم المطابقة فيقال: "ثلاث فتيات"، أو "ثلاث نساء"، و"أخو أننا"، "أي: أخوك أنت"، حيث حذف المضاف إليه "ضمير الوصل: الكاف"، وفي التركيب كذلك نجد: "سويّ تصليح مكيف"، أي "صلّح المكيف": دون استعمال الكلمة "سوي"، ويبدو أن الأداة "سوي" في هذه اللغة الهجين أصبحت تقوم مقام الأفعال المساعدة أو تعوّض سقوطها، أيضاً: "أنا ما فيه معلوم تصليح"، حيث تستعمل "الأداة: فيه" في هذه اللغة مثل استعمال الاسم الموصول، فتأتي في مواضع النفي ومواضع التوكيد، على تقدير: "أنا الذي يعرف"، و"أنت الذي لا تعرف"، ومن الأشياء التركيبية التي تثير الاهتمام في مستوى لغة المغتربين انقلاب الإضافة، فيقال: "بابا سيارة، و"ماما بيت"، وانقلاب الإضافة معروف في اللغات الهندوأوروبية وفي هذا النوع من تركيب الإضافة يقول نهاد الموسى: "انقلاب عبارة الإضافة بتقديم المضاف إليه على المضاف في مثل: الحديقة سوبر ماركت، الجمال سنتر، وأثر الترجمة ظاهر، ولكنه لا يبلغ أن يتحوّل بالعربية إلى مثل نظم اللغات الهندية الأوروبية، على ما ذهب إليه الشطط ببعض الباحثين"^١.

في الخلاصة نستطيع أن نقول: إنّ أقرب مستوى لغوي نبني عليه مناهجنا في تعليم العربية وتعلّمها عند الطالب العماني أو الطالب الأجنبي الذي يأتي إلى عمان لدراسة العربية ومعرفة طبيعة المجتمع العماني، هو المستوى الثاني من المستويات السابقة مستوى العربية الفصيحة المعاصرة (ع.ف.م)؛ لأنها أولاً: تمثل لغة "خطاب الرسميات بكافة أشكالها الآن"، من مراسيم سامية وقوانين تشريعية ولغة الإعلام والسياسة. ثانياً: لغة واقعية تعبر عن روح العصر وتساهل تطورات المستمرة، لذلك نقول بصراحة وبصوت

١ - الموسى، نهاد: الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، ط: ١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٣، ص: ١١٩، نلاحظ في مدينة الرياض أن أغلب الأجانب من العمالة الآسيوية يحاول رفع مستوى لغته العربية إلى عامية المتورين.

=====

عالٍ لمن حاول أن يضع مناهج العربية للناطقين بغيرها بمصر بالمستوى الثالث "عامية المتتورين": قد أخطأ ولم يوفق إلى إصابة الهدف وتحقيق المراد، ودليل ذلك أننا أصبحنا في مواقف كثيرة نضحك من بعض السفراء الغربيين حينما يحاولون أن يتواصل معنا نحن العرب باللهجة المصرية فيثيرون الضحك أكثر من إثارة الإعجاب والاحترام، بل الأمر يصبح أكثر إثارة للسخرية حينما نسمع صينيًا يقول: "إزيك يا أفندم أو بتعمل كده ليه؟!!"

وبالمقابل تثار فينا الدهشة حينما نسمع إفريقيًا من السنغال يتحدث فصحي التراث، أو يستعمل مصطلحات تراثية، لاحظ (لغة الجماعات الإسلامية المتطرفة بإفريقيا خاصة، من مثل: جزيرة العرب، وأرض الحجاز) ولاحظ أيضا المسلسلات والمسرحيات الكوميديّة التي تحاول تقليد طريقة نطق هذه الجماعات أو هؤلاء الأفراد للعربية^١.

كذلك نستطيع من خلال مراقبة المستويين الرابع والخامس: "عامية الأميين"، و"لغة المغتربين"، معرفة مدى انتشار التعليم وجودة المعرفة المقدمة، ومعرفة مدى طغيان ثقافة العمالة الوافدة ولغتهم على ثقافة المجتمع العُماني وهويته أو تلاشيها.

١- قال لي أحد العرب ساخرًا من طريقة تعليمي للطلاب التايلانديين: "هؤلاء عندما يتحدثون يذكرونني بفيلم الرسالة". علمًا أنني أدرسهم العربية الفصيحة المعاصرة، وليس الفصحى، لكن كان تأثير الصورة النمطية واضح من خلال كلامه، هذه الصورة النمطية تشكلت بسبب المناهج التقليدية في تعليم العربية للعرب وغيرهم، وهو ما يذكرنا بقصة صاحب سيارة الأجرة المصري حينما حدثه أحد الأجانب الذين درسوا بموريتانيا بالعربية الفصحى الكلاسيكية، فلما انتهى من حديثه؛ قال له المصري: صلى الله عليه وسلم، يحسبه أورد حديثًا شريفًا!!

فنجد في الحرم المكي والمدني على سبيل المثال: يعلم الطالب الأجنبي من خلال النحو العربي والنصوص التراثية، في حين نجد بعض مناهج اللغة العربية للناطقين بغيرها بمصر تعتمد عامية المتتورين في تعليم العربية.

منهج الأندلسيين النحوي في بعض المسائل من خلال البحر المحيط

أ. د. ربيعة المبارك عبد الله

مقدمة:

إنَّ المتأمل في التاريخ الإسلامي في فتراته المتعاقبة ، واقف بلا شك على ما كان سائداً من ظاهرة الهجرة لتلقي العلم على أيدي المشايخ في أقاليم العالم الإسلامي، المتقاربة منها و المتباعدة ، وهو أمر طبعي ، اقتضته سنة الاجتماع البشري ودعّمته الروح الإسلامية الداعية للإفادة من العلم والحكمة أنى وُجدا ، والحاجة على تحصيلها بشتى السبل .

وإذا كان ذلك يبدو مسلماً ، فإن الأمر يزداد تأكيداً مع الحالة الأندلسية في علاقتها بالشرق ، فلأمر ما كانت العلاقة بين الأندلس والشرق من نوع خاص ، يدركه ويسلم به مَنْ تتبع تطور الحركة العلمية بهذا الثغر الواقع في أقصى الغرب الإسلامي، دون أن يستطيع الإحاطة بوصفه إحاطة كاملة ، فقد تعددت الوشائج التي تربط أهل الأندلس بالمنبع (الشرق) وشد هذا المنبع أنظار الأندلسيين بكل ما فيه من سياسات وعلوم ومذاهب وأفكار .

هذه الدراسة بعنوان : المسائل النحوية عند الأندلسيين ومنهجهم النحوي من خلال البحر المحيط لأبي حيان الأندلسي .

وتأتي أهمية الدراسة في أنَّ المدرسة الأندلسية لا تقل أهمية عن المدارس النحوية في البصرة والكوفة وبغداد ؛ جهوداً في إثراء علم النحو والصرف ولها منهجها المتميز ورجالها البارزون وآراؤها الكثيرة وفكرها العميق ومؤلفاتها المتعددة التي حملت قواعدها وأصولها .

وكتاب أبي حيان المسمى البحر المحيط على الرغم من أنه كتاب في تفسير القرآن الكريم ، فهو كتاب في اللغة العربية بكل فروعها وبخاصة النحو والصرف ، فالكتاب موسوعة في هذا المجال ، فقد بسط فيه آراء النحاة ومدارسهم في الأصول والقواعد وحلّ وقارن ورّجح وردّ ونسب الأقوال والآراء إلى قائلها .

وقد حظيت آراء الأندلسيين باهتمام عظيم واحتفاء واضح في البحر المحيط لا سيما و الرجل منسوب إليهم وأخذ العلم عن بعضهم ، وهو كثير ما يشيد بهم وبآرائهم وقد يتعقبهم أحياناً .

و تجيب هذه الدراسة على الأسئلة الآتية:

✓ ما آراء الأندلسيين في المرفوعات^١ ؟

١ / في كتاب البحر المحيط أربع وثلاثون مسألة لنحاة الأندلس آراء فيها ، تناولت الدراسة منها أربع مسائل .

✓ ما آراء الأندلسيين في المنصوبات^١؟

✓ ما آراء الأندلسيين في المجرورات^٢؟

كما اشتملت الدراسة على مقدمة وخاتمة وقائمة تشتمل على أهم المصادر والمراجع، والله من وراء القصد وهو الهادئ إلى سواء السبيل.

المرفوعات:

١/ منع إقامة المجرور مقام الفاعل:

قال الله تعالى: {وَعَلَى الْمَوْلُودِ لَهُ رِزْقُهُنَّ وَكِسْوَتُهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ}٣. قالوا: (.. وحذف الفاعل وهو الوالدات، والمفعول به وهو الأولاد وأقيم الجار والمجرور مقام الفاعل وهذا على مذهب البصريين، أعني أن يقام الجار مقام الفاعل إذا حذف، نحو: مُرَّ بزيد، وذهب الكوفيون إلى أن ذلك لا يجوز إلا فيما حرف فيه زائد، نحو: ما ضرب من أحد، فإن كان حرف الجر غير زائد لم يجز ذلك عندهم، ولا يجوز أن يكون الاسم المجرور في موضع رفع باتفاق منهم، واختلفوا بعد هذا الاتفاق في الذي أقيم مقام الفاعل فذهب (الفراء) إلى أن حرف الجر وحده في موضع رفع، كما أن (يقوم) من (زيد يقوم) في موضع رفع، وذهب (الكسائي)، و(هشام)٤ إلى أن مفعول الفعل ضمير مبهم مستتر في الفعل، وإيهامه من حيث إنه يحتمل أن يراد به ما يدل عليه الفعل، من مصدر أو ظرف زمان أو ظرف مكان، ولم يقدّم الدليل على أن المراد به بعض ذلك دون بعض، ومنهم من ذهب إلى أن مرفوع الفعل ضمير عائد على المصدر، والتقدير سير هو يريد أي سير السير، والضمير يعود على المصدر المفهوم من الفعل، وهذا سائغ عند بعض البصريين ومنوع عند محققي البصريين، وقد وهم بعض كبارنا^٥ فذكر في كتابه المسمى (بالشرح الكبير لجمل الزجاجي) أن النحويين أجمعوا على جواز إقامة المجرور مقام الفاعل إلا (السهيلي) فإنه منع ذلك، وليس كما ذكر، وممن تبع السهيلي على قوله تلميذه أبو الزبيدي شارح الجمل^٦.

١ / المنصوبات التي وردت في كتاب البحر المحيط وورد لنحاة الأندلس آراء فيها كانت ثلاث وثلاثين تناولت الدراسة أربعاً فقط .

٢ / وتناولت الدراسة مسائل من المجرورات بالحرف فقط .

٣- سورة البقرة، الآية 233.

٥- هشام بن معاوية الضرير أنه تلاميذ الكسائي بعد الفراء ، ت ٢٠٩هـ ، انظر نزهة الألباء ١٦٤ ، إنباه الرواة ٣/٤٦٤

٥- يعني ابن خروف .

٦- البحر المحيط، ٢/ ٢٢٣-٢٢٤.

وقال العكبري^١: (وعلى المولود له) الألف واللام بمعنى الذي، والعائد عليها الهاء في (له) وله القائم مقام الفاعل.

ويترجح أنه يجوز إقامة المجرور مقام الفاعل؛ لأن الجار والمجرور مفعول حقيقي ولكن بوساطة حرف، وامتناع تقدم الجار والمجرور على الفعل، وقد جَوَّزَ المفسرون وبعض النحاة ذلك، كما أنه قد ورد في الذكر الحكيم.

٢ / لغة أكلوني البراغيث:

قال الله تعالى: {لَيْسُوا سَوَاءً مَّنْ أَهْلُ الْكِتَابِ أُمَّةٌ قَائِمَةٌ يَتَّبِعُونَ آيَاتِ اللَّهِ} في هذه المسألة ذكر أبو حيان رأيه ورأي أبي عبيدة ورأي السهيلي، فيرى أبو حيان (أنَّ) (سواء) من (ليسوا سواء..) خبر ليس (من) أهل الكتاب أمة قائمة) مبتدأ وخبر. وقال (ذهب أبو عبيدة إلى أنَّ الواو في (ليسوا) علامة جمع، واسم ليس أمة قائمة)^٢. قال ابن عطية: وما قاله أبو عبيدة من أن الآية نظيرة قول العرب أكلوني البراغيث خطأ مردود.. وإنما الوجه أن الضمير في (ليسوا) يراد به من تقدم ذكره و(سواء) خبر ليس (..)^٣ وقال أبو حيان كذلك: إذا قدر ثم محذوف لم يكن قول أبي عبيدة خطأ مردوداً، قيل: وما قاله أبو عبيدة هو على لغة أكلوني البراغيث، وهي لغة رديئة والعرب على خلافها، فلا يحمل عليها من ما فيه مخالفة الظاهر. وقد نازع السهيلي النحويين في قولهم: إنها لغة ضعيفة، وكثيراً ما جاءت في الحديث، والإعراب الأول هو الظاهر، وهو أن يكون من أهل الكتاب أمة قائمة مستأنف بيان، لانتفاء التسوية كما جاء (يأمرن بالمعروف) بيانا لقوله (كنتم خير أمة)^٤.

ووردت هذه اللغة أيضاً في قوله تعالى: {لَا يَمْلِكُونَ الشَّفَاعَةَ إِلَّا مَنِ اتَّخَذَ عِنْدَ الرَّحْمَنِ عَهْدًا}^٥

وللنحاة آراء في هذه المسألة وكذلك المفسرين؛ فالزمخشري يقول: (ويجوز أن تكون الواو في (لا يملكون) علامة للجمع، كالتي في أكلوني البراغيث، والفاعل من (اتخذ) أنه في معنى الجمع، وعقب أبو حيان على هذه المسألة، كما في سابقتها بقوله: ولا ينبغي حمل القرآن على هذه اللغة القليلة، مع وضوح جعل الواو ضميراً، وذكر الأستاذ أبو الحسن ابن عصفور أنها لغة ضعيفة، وأيضاً قالوا: (والألف والنون التي تكون علامات للضمائر لا يحفظ ما يجيء بعدها فاعلاً إلا بصريح الجمع، وصريح التنثية أو العطف، أما أن تأتي بلفظ مفرد يطلق على جمع، أو مثني، فيحتاج في إثبات ذلك إلى نقل، و أما عود الضمائر مثناة ومجموعة على مفرد في اللفظ، يراد به المثني والمجموع فمسموع معروف في لسان

١- العكبري: هو العلامة النحوي الإمام محب الدين أبو البقاء عبد الله بن الحسن بن أبي البقاء العكبري (٥٣٨ - ٦١٦ هـ)، التبيان في إعراب القرآن، إعداد فريق بيت الأفكار الدولية (١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م، ص ٥٨).

٢- سورة آل عمران، الآية 113.

٣- البحر المحيط، ٣/ ٣٦ - ٣٧.

١١- المحرر الوجيز، 1/ 492.

٥- البحر المحيط، ٣/ ٣٦ - ٣٧.

٦- سورة مريم، الآية 87.

العرب^١ على أنه يمكن قياس هذه العلامات على تلك الضمائر، ولكن الأحفظ أن لا يقال ذلك إلا بسماع. وجوز الزمخشري في (لا يملكون الشفاعة.. الآية)، (كون (من) فاعلاً والواو علامة للجمع كالتي في أكلوني البراغيث)^٢. وإذا قيل (جاؤوا زيد وعمرؤ و بكرؤ) لم يجز عند ابن هشام (الخضراوي) أن يكون من هذه اللغة، وكذا تقول في: (جاءنا زيد وعمرؤ) وقول غيره أولى، لما بينا من أن المراد بيان المعنى، وقد ردّ عليه بقوله:

وقد أسلماه مُبعدٌ و حميم^٣

وليس بشيء، لأنه إنما يمنع التخريج، لا التركيب، ويجب القطع بامتناعها في نحو (قام زيد أو عمرو) لأن القائم واحد، بخلاف (قام أخواك أو غلامك)^٤.

ويترجح أن ما ذهب إليه السهيلي؛ بأن هذه لغة ضعيفة مردود بورودها في القرآن الكريم والكلام الفصيح.

٣/الإخبار المقيد:

قال تعالى: {قَدْ افْتَرَيْنَا عَلَى اللَّهِ كَذِبًا إِنْ عُدْنَا فِي مِلَّتِكُمْ بَعْدَ إِذْ نَجَّانَا مِنَ اللَّهِ مِنْهَا}°.

يرى أبو حيان أن (هذا إخبار مقيد من حيث المعنى بالشرط. وجواب الشرط محذوف من حيث الصناعة وتقديره: (إن عدنا في ملتكم فقد افترينا).

وقال ابن عطية: (الظاهر أنه خبر. أي: (لقد كنا نواقع أمراً عظيماً ونفتري على الله الكذب في الرجوع إلى الكفر)^٦.

والوجه الثاني أن يكون قسماً على تقدير حذف اللام. أي: (والله لقد افترينا، ذكره الزمخشري^٧. وأورده وأورده ابن عطية احتمالاً. قال: (ويحتمل أن يكون على جهة القسم الذي هو في صيغة الدعاء مثل قول الشاعر:

بَقِيْتُ وفُري وانحرفتُ عن العلاء وَلَقِيْتُ أضيافي بوجه عبوس^٨

١- المغني، ٣٥٥- ٣٥٦.

٢- الكشف، ٤٢٣ / ٢ .

٣- صدره (تولى قتال المارقين بنفسه) وهو لعبد الله بن قيس الرقيات في رثاء مصعب بن الزبير، انظر ديوانه، ١٩٦.

٤- انظر البحر المحيط ٢٠٤ / ٦، الكشف ٤٣ / ٣.

٥- سورة الأعراف، الآية ٨٩.

٦- البحر المحيط ٣٤٥ / ١ - ٣٤٦ .

٧- الكشف ١٣٠ / ٢.

٨- البيت للأشتر النخعي، انظر: أمالي القالي ١ / ١١٦.

وكما تقول: (افتريت على الله إن كلمت فلاناً)^١. ولم ينشد ابن عطية البيت الذي يقيد قوله: (بقيت وما بعده بالشرط). وهو قوله:

إن لم أشنْ على ابن هندٍ غارةً لم تخل يوماً من تهاب نفوس^٢

وأرى أنه من المعلوم أن جواب (إن) الشرطية إما أن يكون مذكوراً وإما أن يكون محذوفاً، وقد قام دليل الجواب مقام الجواب في هذه المسألة، ولم يأت جوابها محذوفاً دون أن يذكر دليله إلا في قوله تعالى: {فَإِنْ اسْتَطَعْتَ أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ أَوْ سُلُمًا فِي السَّمَاءِ فَتَأْتِيَهُمْ بِآيَةٍ} (وتقديره: الجواب المحذوف بدلالة المعنى عليه: فافعل)^٤.

قال العكبري: (قد افترينا..): (هو بمعنى المستقبل؛ لأنه لم يقع، وإنما سد مسد جواب (إن عدنا) وساغ دخول (قد) ها هنا لأنهم قد أنزلوا الافتراء عند العودة منزلة الواقع، فقرنوه بقد، وكان المعنى قد افترينا أن هممنا بالعود^٥ والراجح أن (قد افترينا) سد مسد جواب إن عدنا.

٤/البدل من الموصول:

قال تعالى: {وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّنا نُمْلِي لَهُمْ خَيْرٌ لأنفُسِهِمْ إِنَّمَا نُمْلِي لَهُمْ لِيَزْدَادُوا إِثْمًا وَلَهُمْ عَذَابٌ مُهِينٌ}، {وَلَا يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَبْقُوا...}^٦.

(إنما نملِي لهم خير) خرجه الأستاذ أبو الحسن بن الباذش والزمخشري^٨ على أن يكون (إنما نملِي لهم خير لأنفسهم) بدل من الذين، قال ابن الباذش: (ويكون المفعول الثاني حذف لدلالة الكلام عليه، ويكون التقدير: ولا تحسبن الذين كفروا خيرية إملأنا لهم كائنة، أو واقعة)^٩، وقال الزمخشري (فإن قلت): كيف صح مجيء البدل، ولم يذكر إلا أحد المفعولين، ولا يجوز الاقتصار بفعل الحسبان على مفعول واحد، (قلت) صح ذلك من حيث إن التعويل على البدل والمبدل منه في حكم المنحى، ألا تراك تقول جعلت متاعك بعضه فوق بعض، مع امتناع سكوتك على متاعك) أ.هـ، وهذا التخريج الذي خرجه ابن الباذش والزمخشري^{١٠} سبقهما إليه الكسائي والفراء، فالأوجه في هذه القراءة التكرير والتأكيد، التقدير: ولا

١- المحرر الوجيز، ٢/ ٤٢٨.

٢- البيتان من الكامل للأشتر النخعي، انظرهما في أمالي القالي ١/ ١١٦. معجم الشعر ١/ ٢٦٣ شرح الحماسة، ١١.

٣- سورة الأنعام، الآية 35.

٤- البحر المحيط، ٤/ ١١٩.

٥- العكبري، ١٦٧.

٦- سورة آل عمران، الآية 178.

٧- سورة الأنفال، الآية 59.

٨- انظر الكشاف، ١/ ٤٤٣.

٩- البحر المحيط، ٣/ ١٢٧.

١٠- انظر: الكشاف، ١/ ٤٤٤.

تحسين الذين كفروا ولا تحسبن أنما نملي لهم، قال الفراء: ومثله {هَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا السَّاعَةَ أَنْ تَأْتِيَهُمْ} أي: ما ينظرون إلا أن تأتيهم أ.هـ، وقد ردّ بعضهم قول الكسائي والفراء، فقال: حذف المفعول الثاني من هذه الأفعال لا يجوز عند أحد.. وعلى البديل خرج هذه القراءة أبو إسحاق الزجاج، لكن ظاهر كلامه: أنها بنصب خير، قال وقد قرأ بها خلق كثير، وعلى هذا يكون (أنما نملي) بدل، و(خييراً) المفعول الثاني، أي: إملأنا خييراً، وأنكر أبو بكر بن مجاهد هذه القراءة، التي حكاها الزجاج، وزعم أنه لم يقرأ بها أحد، وابن مجاهد في باب القراءات هو المرجوح إليه، وقال أبو حاتم: سمعت الأخفش يذكر قبح أن يحتج بها لأهل القدر، لأنه كان منهم، ويجعله على التقديم والتأخير، كأنه قال: ولا تحسبن الذين كفروا أنما نملي لهم ليزدادوا إثماً إنما نملي لهم خير لأنفسهم أ.هـ.

وعلى مقالة الأخفش يكون (أنما نملي لهم ليزدادوا إثماً) في موضع المفعول الثاني، و (أنما نملي لهم خير) مبتدأ وخبر، أي إملأنا لهم خير لأنفسهم، وجاز الابتداء بأن المفتوحة، لأن مذهب الأخفش جواز ذلك ولإشكال هذه القراءة، زعم أبو حاتم وغيره: إنها لحن وردوها، وقال (مكي) في (مشكله) ما علمت أحداً قرأ (تحسين) بالتاء من فوق، وكسر الألف من (إنما)، وقرأ باقي السبعة والجمهور (يحسبن) بالياء وإعراب هذه القراءة ظاهر، لأن الفاعل هو الذين كفروا، وسدت (أنما نملي لهم خير) مسد مفعولي يحسبن، كما تقول: حسبت أن زيداً قائم وتحتل ما في هذه القراءة وفي التي قبلها أن تكون موصولة، بمعنى الذي ومصدرية، أي: أن الذي نملي، وحذف العائد أي: عليه، وفيه شرط جواز حذف العائد من كونه متصلاً معمولاً لفعل تام، متعيناً للربط، أو أن إملأنا خير.^٢ وقيل (: اختلف في (يحسبن) في السورتين عن (إدريس) عن خلف: فروى الشطي عنه بالغيب، ورواهما عنه المطوعي، وابن معشم، والقطيبين بتاء الخطاب..^٣)

والراجح حذف المفعول الثاني بدلالة الأول، وقد ورد ذلك كثيراً في لسان العرب كما في قول عنترة بن شداد العبسي:

ولقد نزلت فلا تظني غيره
مني بمنزلة المحب المكرم^٤

أي فلا تظني غيره واقعاً، فغيره هو المفعول الأول، و(واقعاً) هو المفعول الثاني، وقال ابن عقيل: وهذا هو الصحيح على مذاهب النحويين، أي حذف أحد المفعولين بدلالة الثاني عليه).^٥

٣٢ - الزخرف ، الآية: ٦٦

٢- البحر المحيط، ٣/ ١٢٧ - ١٢٨.

٣- شرح طيبة النشر، ٢/ ٣٥٣.

٤- ديوان عنترة بن شداد العبسي، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوى، المكتب الإسلامي ، بيروت، ط 2 ، 1983م ص 27 (انظر: 27 انظر: شرح ابن عقيل قاضي القضاة، بهاء الدين عبد الله بن العقيل الهمداني المصري على ألفية أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، 1/ 445.

٥- انظر: شرح ابن عقيل، ١/ ٤٠٥.

المنصوبات :

١/تعريف التمييز:

قال الله تعالى: {وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَىٰ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُونَ} ١. للنحاة والقراء في إعراب (أربعين ليلة) عدة آراء منها: قرأ علي وعيسى ابن عمر بكسر ياء (أربعين) شاذاً اتباعاً، ونصب أربعين على المفعول الثاني، لواعدنا على أنها هي الموعودة، أو على حذف مضاف، التقدير تمام انقضاء أربعين حذف وأقيم المضاف إليه مقامه، فأعرب إعرابه، قاله الأخفش فيكون مثل قوله:

فواعديه سرَّ حَتَّى مَالِكٍ أو النَّقَا بينهما أسْهَلَا^٢

وقول أبي حيان: (لا يجوز نصب (أربعين) على الظرف لأنه ظرف معدود فيلزم وقوع العامل فيه كل فرد فرداً من أجزائه، والمواعدة لم تقع كذلك، و(ليلة) منصوب على التمييز الجائي بعد تمام الاسم، والعامل في هذا النوع من التمييز على العدد بإجماع و لا الفصل بينهما بالمجرور إلا ضرورة نحو:

على أنني بَعْدَ ما قَدْ مضى ثلاثون للهَجَرِ حولاً كميلاً^٣

وعشرين منها أَصْبَعاً من ورائنا^٤

ولا تعريف للتمييز خلافاً لبعض الكوفيين و أبي الحسن بن الطراوة^٥.

وما ذكره أبو حيان من رأي للكوفيين حول تعريف التمييز؛ فقد ذهب هؤلاء إلى إجازة أن يكون التمييز معرفة^٦ وتابعهم من الأندلسيين ابن الطراوة^٧.

وذهب الكوفيون و ابن الطراوة إلى جواز كونه معرفة^٨، واستدلوا على صحة ما ذهبوا إليه بوروده في قولته تعالى: {.. إِلَّا مَنْ سَفِهَ نَفْسَهُ..}^٩ وقوله تعالى: {بَطِرَتْ مَعِيشَتَهَا}^{١٠}، وقول العرب: ما فعلت الخمسة عشر الدرهم، وقالت العرب: سفه زيد نفسه، ووجع بطنه، وألم عمرو رأسه.^{١١}

١- سورة البقرة، الآية 51.

٢- البيت من السريع لعمر بن أبي ربيعة انظر ديوانه، ص ١٦٠.

٣- البيت من المتقارب للعباس بن مرداس السلمي انظر: الخزانة ٣/ ٢٩٩، ٧/ ٤٦٧، شرح أبيات سيبويه للنحاس، ٢٢٨.

٤- البيت من الطويل لسحيم عبد بن الحساس، ديوانه، ص ١٦-٢١، ابن يعيش ٤/ ١٣٠، الهمع، ١/ ٢٥٤.

٥- البحر المحيط، ١/ ٣٥٧.

٦- شرح التسهيل ٢/ ٣٨٦، منهج السالك ٢٢٠ - ٢٢١.

٧- شرح الجمل لابن عصفور ٢/ ٢٨١، ابن الطراوة النحوي ٢/ ١٦٢.

٨- منهج السالك ٢٢٠ - ٢٢١، شرح ألفية ابن معط للرعي، ٧٢، وانظر: شرح الكافية ١/ ٢٢٣.

٩- سورة البقرة، الآية 130.

١٠- سورة القصص، الآية 58.

١١- منهج السالك، ٢٢١.

ومن ذلك قول الشاعر:

رأيتك لما أن قد عرفت وجوهن صددت وطبت النفس يا قيس عن عمر^١

وقول الآخر:

علام ملئت الرعب والحرب لم تقد لظاها ولم تستعمل البيض والسم^٢

هذه الشواهد وغيرها هي التي جعلت بعض النحويين يستعملون التمييز معرفة كابن الطراوة وذلك حين يقول: فلشد ما خدع نفسه، وغبن رأيه من عدل عن التواليف المسندة.

أما جمهور البصريين الذين أوجبوا تكثير التمييز، ولم يجيزوا أن يكون معرفة ف(لأنه إذ كان معروفاً كان مخصوصاً، وإذا كان منكوراً كان شائعاً في نوعه)^٣.

ولو صحَّ تعريف التمييز لصحَّ إضماره، وإضماره لا يصح ولم يأت في كلامهم، فثبت أنه لا يصح تعريفه، والتمييز هو تفسير لمبهم فلم يحتج إلى التعريف قياساً على الحال^٤.

٢/ (رأى) تتعدى لاثنتين:

قال الله تعالى: {.. وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنْتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ}.

اختلف النحاة في (أرنا) فقالوا: (أي بصرنا إن كانت من رأى البصرية، والتعدي إلى اثنتين ظاهر، لأنه منقول بالهمزة من المتعدي إلى واحد، وإن كانت من رؤية القلب فالمنقول إنما تتعدى إلى اثنتين نحو قوله:

وإنا لقوم ما نرى القتل سُبَّةً إذا ما رأته عامرٌ وسلولُ

فإذا دخلت عليها همزة النقل تعدت إلى ثلاثة، وليس هنا إلا اثنان فوجب أن يعتقد إنها رؤية العين. وقال ابن مالك في التسهيل: ورأى لا لإبصار ولا رأى ولا ضرب، فلو كانت بمعنى عرّف لنفي ذلك كما نفي عن رأى المتعدية إلى اثنتين كونها لا تكون لإبصار ولا رأى ولا ضرب.

١- انظر التذييل والتكميل ٣/ ١٠٢، شرح الجمل لابن الضائع ١/ ٦٦ مع الهوامع ١/ ٨٠، التصريح ١/ ١٥١، ٣٩٤.

٢- التذييل والتكميل ٣/ ١٠٢، شرح ألفية ابن معط للرعي، ص ٧٢.

٣- المقتضب، ٣/ ٣٢.

٤- المقاصد الشافية، ١/ ١١٤.

٥- سورة البقرة، الآية 128.

إِذَا رَأَى تَتَعَدَّى لاثْنَيْنِ، فَإِذَا دَخَلَتْ الْهَمْزَةُ تَعَدَّتْ إِلَى ثَلَاثَةٍ، وَلَمْ يَنْقَلْ مَتَعَدِّ إِلَى اثْنَيْنِ بِالْهَمْزَةِ إِلَى التَّعَدِّي إِلَى ثَلَاثَةٍ إِلَّا فِي (رَأَى) وَ(عَلِمَ)، وَقَاسَهُ الْأَخْفَشُ فِي أَخَوَاتِهَا الثَّلَاثَةِ الْقَلْبِيَّةِ نَحْو: (ظَنَ وَحَسَبَ وَزَعَمَ).

وقيل النقل بالهمزة كله سماعي، وقيل: قياسي في القاصر والمتعدي إلى واحد، والحق أنه قياسي في القاصر، سماعي في غيره، وهو ظاهر مذهب سيبويه^١.

فالراجح أنها أي رأى لا لبصار كما قال أبو حيان أي من رؤية القلب.

٣/تعدي (استغفر):

قال الله تعالى: {وَاسْتَغْفِرُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ}^٢.

اختلف النحاة في إعراب استغفر؛ فقليل: (استغفر يتعدى لاثنيين، الثاني منهما بحرف الجر، وهو من مقول استغفرت الله من الذنب، وهو الأصل، ويجوز أن تحذف من كما قال الشاعر:

استغفرُ الله ذنباً لست مُحْصِيَهُ رَبِّ الْعِبَادِ إِلَيْهِ الْوَجْهُ وَالْعَمَلُ^٣

تقديره من ذنب، وذهب أبو الحسن إلى أن استغفر يتعدى بنفسه إلى مفعولين صريحين، وأن قولهم استغفر الله من الذنب إنما جاء على سبيل التضمين كأنه قال تبت إلى الله من الذنب، وهو محجوج بقول سيبويه ونقله عن العرب، وحذف هنا المفعول الثاني للعلم به، ولم يجيء في القرآن مثبتاً لا مجروراً بمن، ولا منصوباً بخلاف غفر، فإنه تارة جاء في القرآن مذكوراً مفعوله كقوله: (ومن يغفر الذنوب إلا الله)، وتارة محذوف كقوله: (يغفر لمن يشاء) وجاء استغفر أيضاً متعدياً باللام كما قال تعالى: (فاستغفروا لذنوبهم) (واستغفر لذنبك) وكان هذا اللام والله أعلم لام العلة، وإن ما دخلت عليه مفعول من أجله واستفعل هذا للطلب واستوهب واستطعم واستعان وهو أحد المعاني التي جاء لها استفعل^٤.

وتبع السهيلي شيخه ابن الطراوة وتبعهم أبو حيان^٥ وابن هشام^٦. قال السهيلي: (وأما هذه - استغفر - فالأصل فيها سقوط حرف الجر وأن يكون الذنب مفعولاً بالغفران الذي يتعدى بحرف لأنه من غفرت الشيء إذا غطيته وسترته).

١- البحر المحيط، ١/ ٥٦١.

٢- سورة البقرة، الآية 199.

٣- البيت من البسيط وهو من الأبيات الخمسين التي استشهد بها سيبويه ولم يعرف قائلها، انظر الكتاب لسيبويه (١/ ١٧) والمقتضب (٢/ ٣٢٠)، وشرح التفصيل لابن يعيش (٧/ ٦٣)، (٨/ ١٥)، خزانة الأدب، (١/ ٤٨٦) وشذور الذهب (٣٧١)، وشرح شواهد الألفية للعيني، والبيت استشهد به سيبويه والنحاة بعده على أن الأصل من ذنب محذوف (من) واستغفر يتعدى إلى المفعول.

٤- البحر المحيط، ٢/ ١١٠.

٥- شرح كتاب سيبويه للصفار، ١/ ٤٩ - ٥٠.

٦- التنزيل والتكميل، ٢/ ١٥٦.

وقال أبو حيان: (والذي ذكره - السهيلي وبحثه حسن، وقد كان في النفس من هذه المسألة شيء فانجلى بالوقوف على كلام هذا الرجل)^١.

وقول أبي حيان، (محجوج بكلام سيبويه) فقد جاء في كتاب سيبويه في باب (هذا باب الفاعل) الذي يتعدى إلى مفعولين؛ فإن شئت اقتصرت على المفعول الأول وإن شئت تعدى إلى الثاني كما تعدى إلى الأول.

وذلك قولك: أعطى عبدُ الله زيدا درهماً وكسوت بشراً الثياب الجياد، ومن ذلك، اخترت الرجال عبد الله، ومثل ذلك قوله عز وجل: (واختار موسى قومه سبعين رجلاً) وسميته زيدا، وكنيت زيدا أبا عبد الله، ودعوته زيدا، إذا أردت دعوته التي تجري مجرى سميته، وإن عנית الدعاء إلى أمر، لم يجاوز مفعولاً واحداً ومنه قول الشاعر:

أستغفر الله ذنباً لست محصيه ربَّ العبادِ إليه الوجهُ والعملُ

ويبدو الراجح هو أن استغفر يتعدى إلى مفعولين، ويمكن أن يتعدى باللام، على ما جاء في القرآن ثم كلام سيبويه وما نقله عن العرب.

٤/ مجيء عسى خبراً لـ (أن) المخففة من الثقيلة:

قال تعالى: {وَلَمْ يَنْظُرُوا فِي مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ وَأَنْ عَسَى أَنْ يَكُونَ قَدِ اقْتَرَبَ أَجْلُهُمْ فَبِأَيِّ حَدِيثٍ بَعْدَهُ يُؤْمِنُونَ}^٢.

قالوا: (تأتي عسى خبراً لأن هنا، و (أن) هي المخففة من الثقيلة، واسمها محذوف ضمير الشأن، وخبرها عسى وما تعلقت به، وقد وقع خبر الجملة غير الخبرية في مثل هذه الآية، وفي مثل {وَالْخَامِسَةَ أَنَّ غَضَبَ اللَّهِ عَلَيْهَا} إن كَانَ مِنَ الصَّادِقِينَ^٣، ف(غضب الله عليها) جملة دعاء وهي غير خبرية، فلو كانت (أن) مشددة لم تقع (عسى) ولا جملة الدعاء لها، لا يجوز: (علمت أن زيدا عسى أن يخرج) ولا (علمت أن زيدا لعنه الله). وأنت تريد الدعاء. وأجاز أبو البقاء، أن تكون (أن) هي المخففة من الثقيلة، وأن تكون مصدرية، يعني أن تكون الموضوع على حرفين، وهي الناصبة للفعل المضارع وليس بشيء؛ لأنهم نصوا على أنها توصل بفعل متصرف مطلقاً و (عسى) فعل جامد فلا يجوز أن يكون صلة، لأن و (عسى) هنا تامة و (أن يكون) فاعل بها نحو قولك: (عسى أن تقوم) واسم (يكون) قال الحوفي: (أجلهم)، و (قد اقترب) الخبر. وما أجاز الحوفي فيه خلاف، فإذا قلت: (كان يقوم زيد) فمن النحويين من زعم أن (زيداً)

١- التنزيل والتكميل، ٢/ ١٥٦.

٢- سورة الأعراف، الآية 185.

٣- سورة النور، الآية 9.

هو الاسم، و(يقوم) في موضع نصب على الخبر، ومنهم مَنْ منع ذلك، ويجعل في ذلك ضمير الشأن، والجواز اختيار ابن مالك، والمنع اختيار ابن عصفور)^١.

وقالوا: (وأن عسى) يجوز أن تكون المخففة من الثقيلة، وأن تكون مصدرية، وعلى كلا الوجهين هي في موضع جر عطفاً على ملكوت. و(أن يكون): فاعل عسى، وأما اسم يكون فمضمّر فيها، وهو ضمير الشأن و(قد اقترب أجلهم): في موضع نصب خبر كان والهاء في (بعده) ضمير القرآن) ٢. والراجح أن (أن) هي المخففة من الثقيلة، واسمها ضمير الشأن، وخبرها جملة فعلية فعلها (عسى) غير المتصرف، ولم يفصل بينه وبينها بفواصل .

المجرورات :

١- من:

تأتي (من) جارة للظاهر والمضمّر كما في قوله تعالى: {الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ فَلَا تَكُونَنَّ مِنَ الْمُتَكِبِّينَ}^٣ والشاهد في قوله: (من ربك) قرأ الجمهور برفع (الحق) على أنه مبتدأ والخبر هو (من ربك) فيكون المجرور في موضع رفع، أو على أنه خبر مبتدأ محذوف، أي: هو الحق من ربك) ٤. جاء في هذه الآية الاسم الظاهر (ربك) مجروراً بـ(من) وجراً للمضمّر كما في قوله تعالى: {وَأُذِ أَخَذْنَا مِنَ النَّبِيِّينَ مِيثَاقَهُمْ وَمِنْكَ وَمِنْ نُوحٍ وَإِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَأَخَذْنَا مِنْهُمْ مِيثَاقاً غَلِيظاً}^٥ والشاهد في قوله: (ومنك) حيث جرت الضمير (الكاف)

٢- إلى:

جرها للظاهر كما في قوله تعالى: {وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَى أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوباً كَبِيراً}^٦ وجراً للضمير كما في قوله تعالى: {قَالَ رَبِّ السَّجُنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ}^٧ وقالوا: (إلى حرف جر معناه انتهاء الغاية، مثل ذلك سرت إلى الكوفة، وزيد كونها للمصاحبة وللتبيين ولموافقة اللام وفي ومن، وأجاز الفراء زيادتها)^٨ فالشاهد في الآية الأولى (أموالكم) وهو اسم ظاهر، وفي آية يوسف الضمير (الياء، والهاء، وضمير جماعة الإناث(هن)).

١- البحر المحيط، ٤/ ٤٣٠.

٢- العكبري، ١٧٤.

٣- سورة البقرة، الآية ١٤٧.

٤- البحر المحيط، ١/ ٦١٠.

٥- سورة الأحزاب، الآية ٧.

٦- سورة النساء، الآية ٢.

٧- سورة يوسف، الآية ٣٣.

٨- البحر المحيط، ١/ ١٦٥.

٣- العطف على الضمير المجرور دون إعادة الجار :

اختلف النحويون في عطف الاسم الظاهر على الضمير المجرور دون إعادة الجار ، ونحو مررت بك وزيد ، وذلك على أقوال :

الأول : يجوز عطف الظاهر على المضرر دون إعادة الجار ، وهو قول الكوفيين عدا الفراء^١ ، ومن الأندلسيين الشلوبين^٢ ، وابن مالك^٣ ، أبو حيان^٤ .

الثاني : يمتنع عطف الظاهر على المضمرة المجرور دون إعادة الجار ، وهو قول عامة البصريين^٥ البصريين^٦ ، وارتضاه ابن عصفور^٧ .

الثالث : يجوز عطف الظاهر على المضمرة المجرور دون إعادة الجار إذا أد الضمير نحو : مررت بك أنت وزيد ، وهو مذهب الجرمي وغيره كما نسب القول بذلك إلى الفراء أيضاً^٨ .

واستدل من أجاز عطف الاسم الظاهر على الضمير المجرور مطلقاً بعدة أدلة منها :

قول الله تعالى : { يستلونك عن الشهر الحرام قتال فيه قل قتال فيه كبير وصد عن سبيل الله وكفر به والمسجد الحرام وإخراج أهله منه أكبر عند الله }^٩

(والمسجد الحرام) قيل^{١٠} : هو معطوف على الضمير في قوله (وكفر به) أي : وبالمسجد الحرام ، قاله الفراء ، ورد بأن هذا لا يجوز إلا بإعادة الجار وذلك على مذهب البصريين . والثاني انه يجوز ذلك في الكلام وهو مذهب الكوفيين ويونس وأبي الحسن والأستاذ (أبي علي الشلوبين) والثالث أنه يجوز ذلك في الكلام إن أكد الضمير ، وهذا مذهب الجرمي .

وقال العكبري^{١١} : (المسجد الحرام) قيل : هو معطوف على الهاء في (به) وهذا لا يجوز عند البصريين إلا أن يعاد الجار . وقيل هو معطوف على السبيل ، وهذا لا يجوز لأنه معمول المصدر ، والعطف بقوله : (وكفر به) يفرق بين الصلة والموصول .

١ / انظر : الإنصاف ٢ / ٤٦٣ ، شرح التسعيل ٣ / ٣٧٥ ، البحر المحيط ٢ / ١٥٦ ، الهمع ٣ / ١٧٣ .

٢ / انظر شرح التسهيل ٣ / ٣٧٦

٣ / المرجع السابق ، وانظر الهمع ٣ / ١٨٩

٤ / انظر ارتشاف الضرب ٢ / ٦٥٨ ، الهمع ٣ / ١٨٩ .

٥ / انظر : الكتاب ٢ / ٣٨١ ، الإنصاف ٢ / ٤٦٣ ، البحر المحيط ٢ / ١٥٦ .

٦ / شرح الجمل ٢٤٣

٧ / ارتشاف الضرب ٢ / ٦٥٨ ، المرادي ابن أم قاسم ، توضيح المقاصد - تحقيق د. عبد الرحمن علي سليمان - مكتبة الكليات الأزهرية

الطبعة الثانية / ٣٤٣ .

٨ / البقرة [٢١٧]

٩ / البحر المحيط ٢ / ١٥٦

١٠ / العكبري / ٥٥

والجيد أن يكون متعلقاً بفعل محذوف دلّ عليه الصد ، تقديره : ويصدون عن المسجد ، كما قال تعالى: (هم الذين كفروا وصدوكم عن المسجد الحرام) •

ويترجح في هذه المسألة أنه يجوز في الكلام كما قال أبو حيان ^١ (والذي نحن نختاره أنه يجوز ذلك في الكلام مطلقاً لأن السماع يعضده والقياس يقويه) •

ومما استدل به من أجاز هذه المسألة أيضاً قوله تعالى :

{ واتقوا الله الذي تسألون به والأرحام } ^٢

اختلفوا في (الأرحام) فقرأ حمزة بخفض الميم ، وقرأ الباقر بنصيبها ^٣ •

قالوا ^٤ : • وأما الجر فظاهره أنه معطوف على المضممر المجرور دون إعادة الجار • • وقال ابن عطية ^٥ : وهذه القراءة عند رؤساء نحويين البصرة لا يجوز لأنه لا يجوز عندهم أن يعطف ظاهر على مضممر مخفوض ، قال الزجاج عن المازني : لأن المعطوف و المعطوف علي شريكان يحل كل منهما محل صاحبه ، فكما لا يجوز مررت بزيدوك ، فكذلك لا يجوز مررت بك وزيد ، وأما سيبويه فهي عنده قبيحة لا تجوز إلا في الشعر ، كما قال :

فاليوم قد بثّ تهجونا وتشتمنا فاذهب فما بك والأيام من عجب ^٦

وكما قال :

نعلق في مثل السواري سؤفنا وما بينها والكف غوط نفانف ^٧

واستسهلها بعض النحويين • انتهى كلام ابن عطية •

وقال ابن عطية أيضاً ^٨ : المضممر المخفوض لا ينفصل ، فهو كحرف من الكلمة ، ولا يعطف على حرف ، ويرد عندي هذه القراءة من المعنى وجهان ، أحدهما : أن ذكر الأرحام مما تسأل به لا معنى له في الحض على تقوى الله ، ولا فائدة فيه من الإخبار بأن الأرحام يتسأل بها وهذا تفريق في معنى الكلام ، وغض من فصاحته ، إنما الفصاحة في أن تكون في ذكر الأرحام فائدة مستقلة ، والوجه الثاني : أن في ذكرها على ذلك تقدير التساؤل بها والقسم بحرمتها ، والحديث الصحيح يرد في قوله صلى الله عليه وسلم : (من كان حالفاً فليحلف بالله أو ليصمت) أهـ

١ / البحر المحيط ٢ / ١٥٦ •

٢ / النساء [١]

٣ / النشر في القراءات العشر ٢ / ٢٤٧ •

٤ / البحر ٣ / ١٦٥ •

٥ / المرجع السابق

٦ / البيت من البسيط لم يعلم قائله ، انظر الكتاب ١ / ٣٩٢ ، شرح المفصل ٣ / ٧٨ ، الهمع ١ / ١٢٠

٧ / البيت من الطويل لمسكين الدارمي انظر ديوانه ٥٣ / ٥٣ ، شرح المفصل ٣ / ٧٩ •

٨ / البحر المحيط ٣ / ١٦٦ - ١٦٧

وهذا الذي ذهب إليه ابن عطية هو مذهب أهل البصرة .
وكذلك جاء العطف على الضمير في قوله تعالى :
{ لكن الراسخون في العلم منهم والمؤمنون يؤمنون بما أنزل إليك وما أنزل من قبلك والمقيمين الصلاة }^١

جَوَزُوا^٢ في عطف (والمقيمين) وجوهاً :
أحدها : أن يكون معطوفاً على (بما أنزل إليك) أي : يؤمنون بالكتب وبالمقيمين الصلاة ،
واختلفوا في هذا الوجه مَنْ المعنَى بالمقيمين الصلاة ؟ فقليل الأنبياء ، ذكره الزمخشري^٣ ، وابن عطية ،
وقيل الملائكة ، ذكره ابن عطية ، وقيل المسلمون والتقدير : وندب المقيمين ، ذكر ابن عطية معناه .
والوجه الثاني : أن يكون معطوفاً على الضمير في (منهم) أي : لكن الراسخون في العلم منهم
ومن المقيمين ، ذكره ابن عطية : على قوم لم يسمهم .
والوجه الثالث : أن يكون معطوفاً على الكاف في (أولئك) أي : (ما أنزل إليك وإلى المقيمين الصلاة)

الوجه الرابع : أن يكون معطوفاً على كاف (قبلك) على حذف مضاف .
والوجه الخامس : أن يكون معطوفاً على كاف (قبلك) ويعني الأنبياء ، ذكره ابن عطية . وقال
ابن عطية فرق بين الآية والبيت يعني بيت الخرنق وكان أنشده قبل وهو :
النازليين بكل معترك والطيبون معاقد الأزر^٤
بحرف العطف الذي في الآية ، فإنه يمنع عند بعضهم تقدير الفعل وفي هذا نظر انتهى ، عقب أبو
حيان بقوله : إن منع ذلك أحد فهو محجوج بثبوت ذلك في كلام العرب مع حرف العطف ، ولا نظر في
ذلك ، كما قال ابن عطية : قال الشاعر :

يأوي إلى نسوةٍ عَطِلٍ وشعثٍ مراضيعٍ مِثْلُ السَّعَالِي^٥ .
وأشاروا كذلك إلى ورود العطف على الضمير المجرور في قوله تعالى :

١ / النساء [١٦٢]
٢ / البحر المحيط ٣ / ٤١٢
٣ / انظر الكشف ١ / ١٩١
٤ / البيت للخرنق بنت هفان انظر الديوان ٢٩ / ، والكتاب ١ / ١٠٤ ، أمالي الشجري ١ / ٢٤٤
٥ / البيت لأمية بن أبي عائذ الهذلي انظر ديوان الهذليين ٢ / ١٨٤ ، وروايته فيه :
له نسوةٌ عاطلاتُ الصدر وعوج مراضيعٍ مِثْلُ السَّعَالِي
وانظر الكتاب ١ / ١٩٩ ، ابن يعيش ٢ / ١٨ ، رصف المباني ٦ / ٤

{ ويستفتونك في النساء قل الله يفتيكم فيهن وما يتلى عليكم في الكتاب في يتامى النساء اللّتي لا توتوهن ما كتب الله لهن وترغبون أن تنكوهن والمستضعفين من الولدان و أن تقوموا لليتامى بالقسط }^{١٠٠}

ذكروا في موضع (ما) من الإعراب ثلاثة أوجه الرفع والنصب والجر ٠٠ وأما الجر فمن وجهين ، أحدهما : أن تكون الواو للقسم ، كأنه قال : وأقسم بما يتلى عليكم في الكتاب ، والقسم بمعنى التعظيم قاله الزمخشري^٢ ، والثاني أن يكون معطوفاً على الضمير المجرور في (فيهن) قاله محمد بن أبي موسى ، وقال : أفتاهم الله فيما سألوها عنه ، وفيما لم يسألوا عنه ، قال ابن عطية : ويضعف هذا التأويل ما فيه من العطف على الضمير المخفوض بغير إعادة حرف الخفض^٣ .

كذلك ورد العطف على الضمير المخفوض في قوله تعالى :

{ وفي خلقكم و ما يبث من دابة آياتٌ لقوم يوقنون }^٤

٠٠ ومن أجاز العطف على الضمير المخفوض من غير إعادة الخافض أجاز في (وما يبث) أن يكون معطوفاً على الضمير في خلقكم ، وهو مذهب الكوفيين ويونس و الأخفش وهو الصحيح ، واختاره الأستاذ أبو علي الشلوبين^٥ .

والذين يخطئون القراءة مذهبهم غير سديد فالقراءة حجة ، ولا داعي للتأويل .

٤ - على:

جرها للظاهر والضمير كما في قوله تعالى: {خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةً وَلَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ} قالوا: (دعاء عليهم .. ويكون غشاوة في معنى المصدر المدعو به عليهم القائم مقام الفعل، فكأنه قيل وغشى الله على أبصارهم، فيكون إذ ذاك معطوفاً على ختم.. وتكون قد حلت بين (غشاوة) المعطوف وبين (ختم) المعطوف عليه بالجار والمجرور^٦. فجاءت (على) جارة للظاهر، وجرها للضمير كما في قوله تعالى: {وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ إِنَّ اللَّهَ

١ / النساء [١٢٧]

٢ / البحر المحيط ٣ / ٣٧٦ ، انظر الكشف ١ / ٥٧٠

٣ / البحر المحيط ٣ / ٣٧٦ .

٤ / الجاثية [٤]

٥ / البحر المحيط ٨ / ٤٣ .

٦ - سورة البقرة، الآية ٧.

٩٩ - البحر المحيط، ١/ ١٧٧.

عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ { أَظْلَمَ فَعَلَ يَتَعَدَّى بِحَرْفِ الْجَرِّ، فَقَالُوا: (أَلَا تَرَى كَيْفَ عَدَى (أَظْلَمَ) إِلَى الْمَجْرُورِ بَعْلَى) ^٢ فَحَذَفَ الْفَاعِلَ وَأَقَامَ الْجَارَ وَالْمَجْرُورَ مَقَامَهُ.

الخاتمة

إنَّ المتتبع للدرس النحوي بالأندلس لا شك واقف على طابع كثيراً ما ميز المتخصصين في هذا المجال بالأندلس أكثر من غيرهم، وأعني به طابع الشمول والحفظ؛ والمقصود بالأول أن العالم النحوي بالأندلس لم يكن خالصاً للدرس النحوي فقط، فلا يتقن غيره من الفنون، فالنحوي الأندلسي قد يكون إلى جانب إتقانه النحو فقيهاً أو قاضياً أو محدثاً أو قارئاً أو فرضياً...، وغالباً ما يكون شاعراً؛ والمتتبع لتراجم النحاة بالأندلس لا شك واقف على هذه الظاهرة؛ ومن أمثلة ذلك ما ذكره الزبيدي عن أبي صالح المعافري: (كان فقيهاً على مذهب مالك رحمه الله، وكان متفنناً في النحو والشعر والعروض، وضروب الآداب) ^٣.

ومن النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١. أنَّ الأندلسيين لم يكونوا متعصبين في دراستهم للجهود السابقة، فقد درسوا ما وصلهم من جهود بعقلية واعية ونقدية، فقبلوا ما قواه الدليل عندهم، ورفضوا ما قام الدليل على خلافه عندهم، دون تقيد بمذهب من المذاهب؛ فقد تجد أكثر الأندلسيين انتصاراً لسيبويه يرد قولاً لأبي بشر وينصر قول من خالفه؛ لما بان له من أن الدليل مع المخالف، والعكس صحيح، لذلك وجب الحذر من إطلاق صفة البصرية أو الكوفية على هذا النحوي الأندلسي أو ذاك، إلا إذا كان القصد وصف التوجه العام الغالب على هذا العالم أو ذاك.

٢. إن الأندلسيين لم يقتصر دورهم على شرح ما ورد إليهم من علم مشرقي بل سعوا في الوقت ذاته بعد استيعاب ما وصلهم إلى المشاركة الإيجابية في التراث النحوي العربي، فكانت لهم إضافات مهمة، وبرزت لهم آراء واتجاهات، ولم يمنعهم تلمذتهم للمشاركة من أن يستدركوا عليهم بعض ما فاتهم من القواعد، وما يتعلق بها من الأدلة، عندما رأوا أن الأمر يقتضي منهم الاستدراك. ومما دعم ذلك ما اتصف به الأندلسيين من ميل جارف للاستقلال، ووضوح بارز للشخصية، والعمل الجاد ليكون لهم طابعهم الخاص الذي يميزهم عن غيرهم.

٣. وضحت الدراسة أنَّ أبا حيان أخذ كثيراً عن الزمخشري وابن عطية وعارض الزمخشري كثيراً وطعن في مذهبه.

٤. إنَّ كتاب البحر المحيط قد حفل بكثير من الشواهد الشعرية والنثرية وأعلام اللغة والنحو والصرف.

١٠٠- سورة البقرة الآية ٢٠ .

١٠١- البحر المحيط ٢٢٩/١ .

٣- طبقات الزبيدي، 272.

المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم .
٢. ابن عقيل بهاء الدين عبد الله ت ٧٦٩هـ - شرح ابن عقيل على ألفية ابن عقيل على ألفية ابن مالك - تأليف محمد محيي الدين - دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان.
٣. ابن يعيش: موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب - بيروت ومكتبة المتنبي بالقاهرة.
٤. أبو حيان، محمد بن يوسف - تفسير البحر المحيط- دار الكتاب الإسلامي القاهرة - الطبعة الثانية .
٥. خديجة الحديثي، أبوحيان النحوي - منشورات مكتبة النهضة، بغداد الطبعة الأولى ١٣٨٥هـ، ١٩٦٦م.
٦. الخضري: الشيخ محمد ، حاشية الخضري على شرح ابن عقيل - طبعة المطبعة الأزهرية المصرية ١٩٢٤م.
٧. الرضي الاسترأبادي، شرح الكافية الشافية - تحقيق : محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، الطبعة الثانية - ١٣٩٩هـ.
٨. الرضي الاسترأبادي، شرح الكافية الشافية - تحقيق : محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية - بيروت، لبنان، الطبعة الثانية - ١٣٩٩هـ.
٩. الرضي، محمد بن الحسن الاسترأبادي النحوي ٦٨٦هـ - شرح الرضي على كافية ابن الحاجب - شرح و تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم .
١٠. الزبيدي: أبو بكر محمد بن الحسن، طبقات النحويين واللغويين - تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى ١٣٧٣هـ، مطبعة السعادة بمصر .
١١. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي (٤٦٧ - ٥٣٨هـ) الكشف، دار المعرفة - بيروت - لبنان.
١٢. سيويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب- تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، طبعة عالم الكتب، الطبعة الثالثة ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م.
١٣. الشاطبي: الإمام أبي اسحق إبراهيم بن موسى، المقاصد الشافية - تحقيق: عياد الثبتي.
١٤. العكبري: أبو البقاء عبد الله بن الحسين (٥٣٨، ٦١٦هـ)، التبيان في إعراب القرآن - إعداد فريق: بيت الأفكار الدولية، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.
١٥. عياد الثبتي، ابن الطراوة النحوي، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ، ١٩٨٠م.
١٦. لودغيري عبد العلي، القالي وأثره في الدراسات اللغوية والأدبية - طبع لجنة إحياء التراث الإسلامي المشتركة بين المملكة المغربية و دولة الإمارات العربية المتحدة الطبعة الأولى ١٩٨٣م .
١٧. المبرد، المقتضب - تحقيق : د. محمد عبد الخالق عضيمة، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٣٩٩هـ. ديوان جرير، شرح محمد إسماعيل الصاوي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان.

١٨. المرادي: ابن أم قاسم، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك - تحقيق: د. عبد الرحمن علي سليمان، الناشر: مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الثانية.

١٩. المرادي: ابن أم قاسم، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك - تحقيق: د. عبد الرحمن علي سليمان، الناشر: مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الثانية.

٢٠. النحاس: حائل أبو جعفر أحمد بن محمد، شرح أبيات سيبويه - تحقيق: د. وهبه متولي عمر سالم، الطبعة الأولى، مكتبة الشباب، القاهرة ١٤٠٥هـ، ١٩٨٥م.

٢١. النويري: أبو القاسم محمد بن محمد بن محمد بن علي، شرح طيبة النشر في القراءات العشر - تحقيق: د. مجدي محمد سرور، توزيع مكتبة عباس أحمد الباز - مكة المكرمة.

٢٢. يحيى الجبوري، ديوان العباس بن مرداس السلمي، طبعة دار الجمهورية بغداد، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م.

الآراء النحوية للأحمر الكوفي .. جمعاً ودراسة

أ. بريكان بن مشعي

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أزكى صلاة وأتم تسليم، أما بعد:

فقد وقع الاختيار على الأحمر الكوفي ليكون عنواناً لهذا البحث؛ لأنه من النحاة القدامى؛ فقد تتلمذ على الكسائي وعاصر الفراء وناظر سيبويه. كما أن اسمه يتكرر كثيراً في كتب اللغة والنحو والغريب، فأردت أن أزيل الغموض الذي يكتنف شخصيته، والخطأ في نسبة أقواله إلى غيره؛ بسبب الخلط بينه وبين خلف الأحمر البصري.

والمنهج الصواب والطريق الأمثل في معرفة أقوال العلماء القدامى وآرائهم هو الرجوع إلى مظانها في كتبهم أو نقول طلابهم أو من أتى بعدهم ممن عني بعلمهم. أما أخذ أقوالهم من كتب النحاة المتأخرين من دون تمحيص أو فحص تقصير في حق البحث العلمي الرصين، واستبدال الذي هو أدنى بالذي هو خير؛ لأن هذا الفعل مظنة الخطأ وسبيل الزلل.

اسمه ونسبه:

هو أبو الحسن^١ علي بن المبارك الأحمر النحوي^٢، وقيل: علي بن الحسن^٣، والأقرب أنه علي بن المبارك؛ لأن أكثر من ترجم له قد جزم بذلك، كما أن من نقل عنه من الكوفيين قد نصّ على أنه علي بن المبارك الأحمر^٤.

١- أبو الطيب اللغوي، مراتب النحويين، تعليق الدكتور: محمد زينهم عزب، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ، ١١٨.

٢- أبو بكر الزبيدي، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٣٩٢هـ، ١٣٤، الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، تحقيق الدكتور: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ، ١٣: ٥٨٩، أبو سعد السمعاني، الأنساب، تحقيق الشيخ: عبدالرحمن المعلمي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، ١٤٠٠هـ، ١: ١٤٥، أبو البركات الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق الدكتور: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط٣، ١٤٠٥هـ، ٨٠، جمال الدين القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤٠٦هـ، ٢: ٣١٣.

٣- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تحقيق الدكتور: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ٤: ١٦٧٠، شمس الدين الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: كامل الخراط، الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ، ٩: ٩٢، جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٣٩٩هـ، ٢: ١٥٨.

٤- أبو بكر بن الأنباري، الزاهر في معاني كلمات الناس، تحقيق الدكتور: حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت، د.ط، د.ت، انظر مثلاً: ١: ٦٢، ١: ١٠٦، ١: ٥١١.

ثقافته ومكانته العلمية:

عاش علي بن المبارك في عصر ازدهرت فيه العلوم ونشطت نشاطًا كبيرًا بدعم من الخلفاء الذين أغدقوا الأموال على العلماء وقربوهم من مجالسهم. وكانت حلق التعليم منتشرة ولم تكن مقصورة على فنّ معين. وقد أفاد الأحمر من هذه الحياة الفكرية المزدهرة، فدرّس العلماء ولازمهم، ثم درّس الخلفاء وناظرهم وأدّبهم. قال أبو منصور الأزهري: "حدثني المنذري عن أبي جعفر الغساني عن سلمة أنه قال: كان الأحمر يحفظ ثلاثين ألف بيتٍ من المعاني والشواهد، فأتاه سيبويه فناظره فأفحمه الأحمر، وهو أول من دوّن عن الكسائي. وقال الفراء: أتيت الكسائي وإذا الأحمر عنده - غلام أشقر - يسأله ويكتب عنه في ألواح وقد بَقَلَ وجهه". وقال في معرض حديثه عن تلاميذ الكسائي: "إلا علي بن المبارك الأحمر فإنه كان مقدّمًا على الفراء في حياة الكسائي؛ لجودة قريحته وتقدمه في علل النحو ومقاييسه. وأسرع إليه الموت فيما ذكر أبو محمد سلمة بن عاصم وبقي الفراء بعده بقاءً طويلًا فبرز على جميع من كان في عصره".^١

وذكر ياقوت الحموي أن سلمة قال: "كان الأحمر قد أُملي على الناس شواهد النحو، فأراد الفراء أن يتممها فلم يجتمع له أصحاب الكسائي كما اجتمعوا للأحمر، فقطع ولم يعرض له"^٢. وقال الخطيب البغدادي: "علي بن المبارك الأحمر النحوي كان مؤدب الأمين، وهو أحد من اشتهر بالتقدم في النحو واتساع الحفظ"^٣.

شيوخه:

أجمعت المصادر على أن علي بن المبارك الأحمر تتلمذ على يد الكسائي، بل إن الخطيب البغدادي قد ترجم له بقوله: "علي بن المبارك الأحمر النحوي صاحب علي بن حمزة الكسائي"^٤. ولم تكن علاقته بشيخه علاقة دراسة وقراءة فحسب وإنما كانت علاقة ودّ وصداقة، فالكسائي هو من انتدبه لتدريس أبناء هارون الرشيد نيابةً عنه^٥.

١- أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت، ١٨: ١.

٢- المصدر نفسه، ١: ١١.

٣- ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ٤: ١٦٧٢.

٤- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ١٣: ٥٨٩.

٥- انظر مثلاً: تهذيب اللغة، ١: ١١، ونزهة الألباء، ٨٠.

٦- الأزهري، تهذيب اللغة، ١: ١١.

٧- قصة اختيار الكسائي للأحمر مبسطة في: إنباه الرواة، ٢: ٣١٥، ومعجم الأدباء، ٤: ١٦٧١.

الكسائي:

هو أبو الحسن علي بن حمزة بن عبدالله بن عثمان الكسائي، مولى بني أسد. أخذ العلم عن أبي جعفر الرؤاسي ومعاذ الهراء والخليل وغيرهم، وكان أحد أئمة القراء السبعة وقد قرأ على حمزة الزيات^١. قال قال أبو منصور الأزهري: "وكان الغالب على الكسائي اللغات والعلل والإعراب وعلم القرآن، وهو ثقة مأمون واختياراته في حروف القرآن حسنة"^٢.

وللكسائي كتب كثيرة منها: معاني القرآن، والمختصر في النحو، والقراءات، والعدد، والنوادر الكبير، والنوادر الأصغر، والمصادر، إلى غير ذلك من الكتب^٣.

واختلف في سنة وفاته، والراجح أنه توفي بالرِّي سنة ١٨٩هـ^٤.

تلاميذه:

تقدّم قبل أن علي بن المبارك الأحمر قد أفاد من الحياة الفكرية المزدهرة في عصره فلازم العلماء ودوّن عنهم. ولما توفي الكسائي تصدر الأحمر للتدريس بعد أن اكتمل تكوينه العلمي واجتمع عنده أصحاب الكسائي وأخذوا عنه. ويسعى الباحث جاهداً ليصل إلى الطلاب الذين أخذوا عن الأحمر وتتلّمذوا على يديه فلا يجد إلا ما ذكره الذهبي في سيرة من أن سلمة بن عاصم قد أخذ عنه^٥. ويبدو أن قصر الفترة التي تصدر فيها الأحمر للتدريس كانت السبب الرئيس في قلة طلابه؛ إذ كانت المدة بين وفاته ووفاة الكسائي خمس سنوات، فقد أسرع إليه الموت -على ما ذكره سلمة بن عاصم- وبقي الفراء بعده طويلاً^٦.

سلمة بن عاصم:

هو أبو محمد سلمة بن عاصم النحوي، أخذ عن الفراء وروى عنه كتبه، وأخذ عن سلمة أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، وكان سلمة ثقة عالمًا حافظًا، وله من التصانيف: كتاب معاني القرآن، وكتاب

١_ انظر ترجمته في: مراتب النحويين: ٩٩، وتهذيب اللغة: ١٦، وطبقات النحويين: ١٢٧، ومحمد النديم، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد الحائري، طهران، ط ١، ١٣٩١هـ، ٧٢، ونزهة الألباء: ٥٨، وإنباه الرواة: ٢: ٢٥٦.

٢_ الأزهري، تهذيب اللغة، ١: ١٧٠.

٣_ انظر: الفهرست: ٧٢، ونزهة الألباء: ٦٠.

٤_ انظر: طبقات النحويين واللغويين: ١٣٠، ونزهة الألباء: ٦٣.

٥_ الذهبي، سير أعلام النبلاء، ٩: ٩٣.

٦_ الأزهري، تهذيب اللغة، ١: ١١٠.

المسلوك في العربية، وكتاب غريب الحديث، وغير ذلك^١. وأكثر من ترجم له قد ترك سنة وفاته، وذكر ابن الجزري أنه توفي بعد السبعين ومائتين^٢.

مناظرته سيبويه:

تحفل كتب الأمالي والمجالس بمناظرات العلماء، ومن أشهرها مناظرة سيبويه والكسائي التي عرفت بعدُ بالمسألة الزنبورية.

فقد قدم سيبويه إلى بغداد فأتى يحيى بن خالد، فقال له: اجمع بيني وبين الكسائي لأناظره وأنت تسمع، فقال له يحيى: الكسائي عندنا رجل عالم لا يمتنع من مناظرة أحد، وأنا أتقدم إليه في الحضور، فإذا كان يوم كذا وكذا فاحضر، وعرف يحيى الكسائي وعرف الكسائي أصحابه، فسبق الفراء والأحمر في ذلك اليوم إلى دار يحيى، فجلسا في الموضع الذي أعد للكسائي وسيبويه، ثم جاء سيبويه فرفعه، وألقى عليه الأحمر مسألة فأجاب فيها، فقال له الأحمر: أخطأت، وألقى عليه أخرى فأجاب، فقال له أخطأت، وكان الأحمر حادًا حافظًا فغضب سيبويه، فقال له الفراء: إن معه عجلة، ولكن ما تقول فيمن قال: هؤلاء أبون، ومررت بأبين كيف تقول مثال ذلك من وأيت أو أويت؟ فأجابه سيبويه بجواب، فعارضه الفراء بإدخال فيه، فانتقل منه إلى جواب آخر، فعارضه بحجة أخرى، فغضب وقال: لا أكلمكما حتى يجيء صاحبكما، فجاء الكسائي فجلس بالقرب منه، وأنصت يحيى والناس، فقال له الكسائي: أتسألني أم أسألك؟ فقال: لا بل سلني، قال: كيف تقول: "خرجت فإذا عبد الله قائم؟" فقال سيبويه: "قائمٌ بالرفع"، فقال له الكسائي: أتجيز "قائمًا بالنصب؟" قال: لا، قال له الكسائي: فكيف تقول: "كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور، فإذا أنا بالزنبور إياها بعينها؟" قال: لا أجيز هذا بالنصب، ولكني أقول: فإذا أنا بالزنبور هو هي، فقال له الكسائي: الرفع والنصب جائزان، فقال سيبويه: الرفع صواب والنصب لحن، فعلت أصواتهما بهذا، فقال يحيى: أنتما عالمان ليس فوقكما أحد يستفتي، ولم نبلغ من هذا العلم مبلغًا نشرف به على الصواب من قولكما، فما الذي يقطع ما بينكما؟ فقال الكسائي: العرب الفصحاء المقيمون على باب أمير المؤمنين الذين نرتضي فصاحتهم تحضرهم فتسألهم عما اختلفنا فيه، فإن عرفوا النصب علمت أن الحق معي، وإن لم يعرفوه علمت أن الحق معه. فقال يحيى وجعفر: لقد أنصفت. وأمر بإحضارهم فدخلوا فسئلوا عن المسائل التي جرت بين سيبويه والكسائي، فتابعوا الكسائي وقالوا بقوله. فأقبل يحيى على سيبويه فقال له: قد تسمع أيها الرجل، فاستكان سيبويه، وأقبل الكسائي على يحيى فقال: أصلح الله الوزير، إنه قد وفد عليك من بلده موملاً، فإن رأيت ألا ترده خائبًا. فأمر له بعشرة آلاف درهم، فخرج وصير وجهه إلى فارس، فأقام هناك حتى مات ولم يعد إلى البصرة^٣.

٧_ انظر: طبقات النحويين واللغويين، ١٣٧، وإنباه الرواة، ٢: ٥٦.

٨_ ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تحقيق: برجستراسر، مكتبة ابن تيمية، ١: ٣١١.

١_ أبو القاسم الزجاجي، مجالس العلماء، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٢٠هـ، ٩، وتاريخ بغداد، ١٣: ٥٩٠.

الخلط بينه وبين خلف الأحمر:

إن قضية الخلط بين العلماء معترفٌ بها حتى عند القدماء؛ وذلك بسبب وحدة الاسم أو اللقب أو الكنية. وقد ذكر السيوطي أن الذين لقبوا بالأحمر أربعة، فقال: "الأحمر: أربعة أشهرهم اثنان: خلف البصري، وعلي بن الحسن الكوفي، والثالث: أبان بن عثمان اللؤلؤي، والرابع: أبو عمرو الشيباني إسحاق بن مرار".

غير أن الخلط مشهور ومذكور بين أول اثنين: خلف الأحمر البصري والأحمر الكوفي؛ لأن الاثنين لازمهما لقب "الأحمر"، ولمعاصرة أحدهما الآخر، ولأنهما عالمان بارزان لهما آراء نقلت عنهما.

والخلط بين الأحمرين معترف به عند القدماء، فقد قال أبو الطيب اللغوي: "... حتى إن كثيرًا من أهل دهرنا لا يفرقون بين أبي عبيدة وأبي عبيد، ... ويحكون المسألة عن الأحمر فلا يدرون أهو الأحمر البصري أو الأحمر الكوفي".

والملاحظ أن علي بن المبارك أصبح خلفًا للأحمر بدلًا من الأحمر فقط ثم سار الخلط في هذا دهرًا. ومن أمثلة ذلك ما جاء في الصحاح: قال الأحمر: "بَيَّاك معناه بَوَّأك منزلاً، إلا أنها لما جاءت مع حَيَّاك تركت همزتها وحولت واوها ياءً. قال سلمة بن عاصم: حكيت للفراء قول خلف فقال: ما أحسن ما قال!". وقد أورد هذا النص أبو بكر بن الأنباري في كتابه "الزاهر" مصرحًا باسمه فقال: "وقال علي بن المبارك الأحمر: حياك الله وبياك معناه: حياك الله وبوأك منزلاً، فتركت العرب الهمز وأبدلوا من الواو ياء؛ ليزدوج الكلام فيكون: بياك على مثال: حياك، كما قالوا: إنه ليأتينا بالعشايا والغدايا، فجمعوا الغداة: غدايا؛ ليزدوج مع العشايا، وكما قال النبي صلى الله عليه وسلم للنساء: "ارجعن مأزورات غير مأجورات" أراد: موزورات؛ لأنه من الوزر، فهمزه ليزدوج مع: مأجورات، قال سلمة بن عاصم: حكيت للفراء ما قال الأحمر، فقال: ما أحسن ما قال!".

وقد خلط بينهما أبو البركات الأنباري وذلك في معرض حديثه عن رأي البصريين والكوفيين في عامل النصب في المفعول به فقال: "ذهب الكوفيون إلى أن العامل في المفعول النصب الفعل والفاعل جميعاً، نحو: ضرب زيد عمرًا، وذهب بعضهم إلى أن العامل هو الفاعل ونصب هشام بن معاوية صاحب الكسائي على أنك إذا قلت: ظننت زيدًا قائمًا، تنصب زيدًا بالتاء وقائمًا بالظن، وذهب خلف الأحمر من الكوفيين إلى أن العامل في المفعول معنى المفعولية والعامل في الفاعل معنى الفاعلية، وذهب البصريون إلى أن الفعل وحده عمل في الفاعل والمفعول جميعاً". وواضح أن الأنباري لا يريد خلفًا للأحمر البصري وإنما يريد الأحمر الكوفي بدليل أنه في سياق الحديث عن آراء الكوفيين، وبدليل نصّه على ذلك بقوله: "خلف الأحمر من الكوفيين".

وقد أوقع الأنباري من جاء بعده في هذا الخلط، قال الرضي الأستراباذي عن العامل في المفعول به: "وقال خلف من الكوفيين إن عامله كونه مفعولًا كما قال في الفاعل إن عامله الإسناد".

وقد انساق السيوطي وراءهما فوقع في الخلط نفسه، فقال يعدد الآراء في رافع الفاعل: "ذهب خلف الأحمر إلى أن العامل في الفاعل معنى الفاعلية"، وعند حديثه عن عامل المفعول قال: "ذهب خلف الأحمر إلى أن العامل في المفعول معنى المفعولية".

وكان الأنباري قد وقع في مكان آخر بالخلط بينهما وهو بصدد روايته حكاية المسألة الزنبورية المشهورة إذ قال: "فأقبل خلف الأحمر على سيبويه قبل حضور الكسائي فسأله عن مسألة فأجابه سيبويه، فقال له: أخطأت، ثم سأله عن ثانية فأجابه فيها، فقال له: أخطأت، ثم سأله عن ثالثة فأجابه فيها، فقال له: أخطأت، فقال له سيبويه: هذا سوء أدب".

وقد أوقع الأنباري ابن هشام في روايته هذه المسألة، قال ابن هشام: "... فلما حضر سيبويه تقدم إليه الفراء وخلف، فسأله خلف عن مسألة فأجابه فيها، فقال له: أخطأت، ثم سأله ثانية وثالثة وهو يجيبه ويقول له أخطأت، فقال له سيبويه: هذا سوء أدب".

ومع أن هذه القصة مشهورة معروفة وقد رواها معاصرو الأحمر وطلابهم، وذكروا أن من تقدم إلى سيبويه قبل مجيء الكسائي هم طلاب الكسائي الأحمر والفراء، ثم يأتي بعد ذلك جلة من العلماء فيخلطون بين الأحمرين في هذه القصة فهذا يدل على أن الخلط في نسبة آراء خاصة واردة من باب أولى.

مصنفاته:

يذكر أن للأحمر كتابين ولم أقف على شيء منهما، وهما: التصريف، وتفنن البلغاء.

وفاته:

ذكرت كتب التراجم أن علي بن المبارك الأحمر توفي سنة ١٩٤ هـ وهو في طريقه إلى مكة، ولما نعي إلى الفراء ذكره بخير وأثنى عليه.

الآراء النحوية للأحمر الكوفي:

١. فعَال: بلاء، بوار

قال الأحمر: يقال: "نزلت بلاء على الكفار"، مثل قطام، وحكى الأحمر: "نزلت بوار على الكفار" مثل قطام.

تأتي صيغة فعال على أربعة أضرب:

الأول: أن يكون اسماً للفعل في حال الأمر، نحو: نزال وتراك.

الثاني: أن يكون اسماً لمصدر علماً عليه، نحو: فجار ويسار.

الثالث: أن يكون صفة غالبية، نحو: يا فساق ويا خباث.

الرابع: المعدول عن فاعلة في الأعلام، نحو: حزام وقطام.

والذي حكاه الأحمر "بوار و بلاء" من الضرب الثاني؛ إذ جعله معدولاً عن المصدر وبناء على الكسر.

ومذهب سيبويه أنها لا تبنى إلا أن يجتمع فيها ما اجتمع في نزال وبابه من التعريف والتأنيث والعدل فهي محمولة عليه في البناء؛ لأنها على لفظه ومشابهة له من الجهات المذكورة . وزعم المبرد أن سبب بنائها هو توالي العلل المانعة من الصرف وليس بعد منع الصرف إلا البناء .

وما رواه الأحمر هو لغة أهل الحجاز؛ لأن الحجازيين بينونه على الكسر مطلقًا، أما بنو تميم فإنهم يعربونه إعراب ما لا ينصرف إلا إن كان آخره راء فأكثرهم بينيه على الكسر كأهل الحجاز .

٢. لعمرُك:

العَمْرُ والعُمُر والعُمُر: الحياة، يقال: قد طال عَمْرُهُ وعُمُرُهُ، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا فقالوا: لعَمْرُك، فتحو لا غير .

يرى علي بن المبارك الأحمر أن "لعمرُك" مرفوع؛ لأنه مبتدأ حذف خبره، وأن هناك قَسَمًا ثانيًا مضمراً. قال أبو عبيد "سألت الفراء لم ارتفع لعمرُك؟ فقال: على إضمار قسم ثانٍ، كأنه قال: وعمرُك فلعمرك عظيم. قال: وصدقه الأحمر، وقال: الدليل على ذلك قول الله -جل وعز-: "الله لا إله إلا هو ليجمعنكم" كأنه أراد: والله ليجمعنكم فأضمر القسم" .

وقد ذهب البصريون إلى أن "لعمرُك" مرفوع بالابتداء والخبر محذوف، والمعنى: لعمرُك قسمي، ولعمرُك ما أقسم به . قال ابن جني: "وقد عقدت العرب جملة القسم من المبتدأ والخبر كما عقدتها من الفعل والفاعل، فقالت: لعمرُك لأقومن، ولأيمن الله لأذهبن، فعمرُك مرفوع بالابتداء، وخبره محذوف، والتقدير: لعمرُك ما أحلف به، وقولك: لأقومن جواب القسم وليس بخبر المبتدأ، ولكن صار طول الكلام بجواب القسم عوضاً من خبر المبتدأ" .

ويتبين من هذا أن الكوفيين والبصريين متفقون على أن "لعمرُك" مبتدأ لكنهم يختلفون في تقدير الخبر، والذي عليه جمهور النحاة هو مذهب البصريين؛ إذ يرى النحويون أن من مواضع حذف الخبر وجوباً أن يكون المبتدأ نصاً في اليمين، نحو: لعمرُك لأفعلن، والتقدير: لعمرُك قسمي، فعمرُك مبتدأ، وقسمي خبره، ولا يجوز التصريح به؛ لأن في الكلام دليلاً عليه.

٣. العامل في الفاعل:

اختلف في عامل الرفع في الفاعل على عدة أقوال أهمها:

١- ما أسند إليه من فعل أو ما ضمن معناه، وعليه الجمهور ، قال المبرد: "قولك: يضرب زيد (يضرب) هي الرافعة، فإذا قلت: لم يضرب زيد (فيضرب) التي كانت رافعة لزيد قد رددتها قبله و (لم) إنما عملت في (يضرب) ولم تعمل في (زيد) وإنما وجب العمل بالفعل" .

٢. الإسناد؛ أي: النسبة، وعليه هشام بن معاوية .

٣. معنى الفاعلية، وهو رأي علي بن المبارك الأحمر، قال أبو البركات الأنباري في سياق حديثه عن آراء الكوفيين: "وذهب خلف الأحمر من الكوفيين إلى أن العامل في المفعول معنى المفعولية، والعامل في الفاعل معنى الفاعلية" .

يتبين من هذه الآراء أن الجمهور يرون أن العامل لفظي، أما علي بن المبارك الأحمر وهشام بن معاوية فعندهما أن العامل معنوي.

والراجع ما عليه الجمهور؛ لأن الفعل طالب للفاعل مؤثر فيه، كما أن العامل اللفظي وهو الفعل . مقدم على العامل المعنوي فلا عدول عنه .

ومما يقوي قول الجمهور أن النحويين قد قرروا أن "إن" الناصبة للمبتدأ الرافعة للخبر تنصب المبتدأ وترفع الخبر بنفسها مع أنها نائبة عن الفعل، فعمل الفعل بنفسه من باب أولى؛ لأنه ليس محمولاً على شيء كما حملت "إن" عليه.

٤. العامل في المفعول به:

اختلف في ناصب المفعول به على أقوال:

١. ذهب الأحمر إلى أن ناصب المفعول به هو معنى المفعولية .
 ٢. ذهب البصريون إلى أن ناصبه هو الفعل .
 ٣. ذهب جمهور الكوفيين إلى أن ناصب المفعول به هو الفعل والفاعل معاً .
 ٤. ذهب هشام الضرير إلى أن ناصبه هو الفاعل .
- وحجة الكوفيين أنه لا يكون مفعول إلا بعد فعل وفاعل لفظاً أو تقديرًا إلا أن الفعل والفاعل بمنزلة الشيء الواحد، وإذا كان الفعل والفاعل بمنزلة الشيء الواحد، وكان المفعول لا يقع إلا بعدهما دلّ على أنه منصوب بهما .

أما البصريون فقد جعلوا العامل هو الفعل؛ لأن الفعل له تأثير في العمل، أما الفاعل فلا تأثير له في العمل؛ لأنه اسم، والأصل في الأسماء ألا تعمل .

والراجع عندي ما ذهب إليه البصريون لما يأتي:

١. العامل ما يتقوم به المعنى، ومعنى المفعولية لا يتقوم إلا بالفعل .
٢. وقوع المفعول بعد الفعل والفاعل لا يدل على أنهما العاملان فيه، كما أن الفاعل اسم، والأصل في الأسماء ألا تعمل.
٣. قول الكوفيين يؤدي إلى إعمال عاملين في معمول واحد.

أما رأي الأحمر بأن العامل هو معنى المفعولية فقد رد عليه الأنباري بقوله: "وأما ما ذهب إليه الأحمر من إعمال معنى المفعولية فظاهر الفساد؛ لأنه لو كان الأمر كما زعم لوجب ألا يرتفع ما لم يُسم فاعله، نحو "ضرب زيد" لعدم معنى الفاعلية، وأن ينصب الاسم في نحو: "مات زيد" لوجود معنى المفعولية، فلما ارتفع ما لم يسم فاعله مع وجود معنى المفعولية وارتفع الاسم في نحو: "مات زيد" مع عدم معنى الفاعلية دلّ على فساد ما ذهب إليه .

٥. استعمال "ما" في الاستثناء:

ذهب الأحمر والفراء إلى أن "ما" يستثنى بها كإلا مستشدين بقول العرب: "كل شيء مَهْمَةٌ ما النساء وذكرهن" ؛ أي: إلا النساء وذكرهن.

والذي عليه النحويون أن "ما" لا يستثنى بها، وخرَّجوا الحكاية المذكورة بأن "النساء" منصوبة بعدا محذوفة دل عليها المقام، والمعنى: ما عدا النساء وذكرهن.

وفي رأيي أن "ما" لا تكون بمعنى "إلا"، لأن الشاهد الذي استدل به الأحمر والفراء قد رواه الميداني والزمخشري بإثبات "خلا" بعد "ما"، فقد جاء عندهما هكذا: "كل شيء مَهْمَةٌ ما خلا النساء وذكرهن". كما أن المقام يدل على المحذوف ويشير إليه وليس في هذا التقدير تكلف ولا بُعد.

٦. تقديم المستثنى:

ذهب البصريون إلى منع تقديم المستثنى على عامله مطلقًا سواء كان موجبًا أم منفياً ، فلا يجوز عندهم: إلا زيدًا قام القوم، ولا: إلا زيدًا ما أكل أحدٌ طعامك.

وذهب الكوفيون إلى جواز تقدمه إن كان موجبًا ، نحو: إلا زيدًا قام القوم، فإن كان منفياً فالكسائي يجيز تقدمه على حرف النفي، وأجازه الفراء إلا مع المرفوع، ومنعه هشام إلا مع اسم الفاعل، نحو: إلا زيدًا ما أكل طعامك أحد .

قال ابن السراج: "وحكي عن الأحمر أنه كان يجيز: ما قام صغيرٌ وما خلا أخاك كبير" .

وقد احتج الكوفيون بقول العجاج:

وبلدةٍ ليس بها طُورِيٌّ ولا خلا الجنَّ بها إنسيٌّ

وبقول الآخر:

خلا الله لا أرجو سواك وإنما أعدُّ عيالي شعبة من عيالكا

وفي رأيي أن تقديم الاستثناء على جملة الكلام جائزٌ في الشعر أما حال الاختيار والسعة فيمنع تقديم المستثنى على عامله؛ لأنه لم يسمع عن العرب حتى تقام عليه القواعد.

٧. فصل الجار من مجروره:

ذهب النحويون إلى أنه لا يجوز الفصل بين حرف الجر ومجروره في الاختيار ، وقد يفصل بينهما في الاضطرار بظرف، كقوله:

إنَّ عمرًا لا خير في اليومِ عمرو

أراد: لا خير اليوم في عمرو.

وبجار ومجرور، كقوله:

رب في الناس موسرٍ كعديم وعديم يخال ذا أيسار

أراد: رب موسرٍ كعديم في الناس.

وندر الفصل بينهما في النثر بالقسم، حكى الكسائي: "اشتريته بوالله درهم"، أي: بدرهم والله.
قال السيوطي: "وقاسه تلميذه علي بن المبارك الأحمر في رب، نحو: رب والله رجلٍ عالم لقيته، قال أبو حيان: ولا يبعد ذلك إلا أن الاحتياط ألا يُقدم عليه إلا بسماع".
وقد ذكر ابن هشام في المغني أن العرب يتسعون في الظرف والمجرور ما لا يتسعون في غيرهما؛ ولذا فصلوا بين حرف الجر ومجروره بالجار والمجرور.
وفي رأيي أن الأولى أن يكون الفصل مقصورًا على ضرورة الشعر أما النثر فيمتنع الفصل فيه؛ لأنه لا يوجد - في كتب النحويين - غير حكاية الكسائي فتحفظ ولا يقاس عليها.

٨. نصب "محلوفًا":

حَلَفَ يَحْلِفُ حَلْفًا وَحَلْفًا وَحَلْفًا وَمَحْلُوفًا . وقال الخليل بن أحمد: "الحَلْفُ والحَلْفُ لغتان في القسم، الواحدة حَلْفَةٌ".

وقد روى أبو عبيد عن الأحمر: "حلفتُ محلوفًا مصدر، وكذلك المعقول والميسور والمعسور، محلوفةً بالله ما قال ذاك؛ ينصبون على ضمير أحلف بالله محلوفًا؛ أي: قسمًا".

٩. الممنوع من الصرف:

حكى أبو عبيد عن الأحمر أنه قال: "هو الضَّلَال بن فَهْلَل، والضَّلَال بن ثَهْلَل لا ينصرفان". وجاء في تاج العروس: "قال الأحمر: يقال هو الضَّلَال بن ثَهْلَل ممنوعًا من الصرف كجعفر".

وفي رأيي أن الأسماء الواردة في هذين النصين "ثهلل وبهلل" مصروفة ولا موجب لمنعها من الصرف، ويدل على ذلك ما يأتي:

١- أن الأصل في أسماء الأعلام أن تكون منصرفة، ولا يجوز أن تمنع من الصرف إلا باجتماع علتين معًا.

٢- العلم "ثهلل" وزنه مشترك بالتساوي بين الأسماء والأفعال "قثهلل" يوازن "دحرج"، والعلم الذي يستحق المنع من الصرف يجب فيه أن تكون علتاه على وزن الفعل غالبية وليست متساوية.

فاسم العلم يمنع من الصرف إن كان على وزن خاص بالأفعال، مثل: فَعَلَ وفُعِلَ وفوعل، أو كان على وزن مشترك بين الفعل والاسم بشرط كونه متضمنًا الزيادة التي تلحق بأول الفعل، نحو: يعمر وتغلب وأحمد، ونكتب.

قال ابن السراج: "فما جاء من الأسماء على أفعال أو يفعل أو تفعل أو نفعل وانضم معه سبب من الأسباب التي ذكرنا لم ينصرف...، فأما تَوَلَّب إذا سميت به فمصروف؛ لأنه مثل جعفر، فإن سميت على هذا رجلًا ببيضرب، قلت: هذا يضرِبُ ومررت ببيضربَ ورأيت يضرِب...، وإن سميت به بضرِبَ صرفته؛ لأنه مثل حَجَرَ وَجَمَلَ وليس بناؤه بخص الأفعال ولا هي أولى به من الأسماء بل الأسماء والأفعال فيه مشتركة وهو كثير فيهما جميعًا".

الخاتمة

لقد سعى هذا البحث إلى التعريف بأحد أئمة اللغة والنحو المتقدمين وبيان مواضع الخلط بينه وبين الأحمر البصري. كما عُنِيَ بجمع آرائه النحوية ودراستها مع تبين مذهب البصريين والكوفيين في كل مسألة.

وبعد دراسة الموضوع توصل الباحث إلى نتائج، منها:

١- شاع بين الدارسين أن النحاة المتقدمين رفضوا الاحتجاج بالحديث الشريف على قواعد اللغة والنحو، قال أبو حيان: "قد أكثر المصنف . يعني ابن مالك- من الاستدلال بما وقع في الأحاديث على إثبات القواعد الكلية في لسان العرب، وما رأيت أحداً من المتقدمين والمتأخرين سلك هذه الطريقة غيره، على أن الواضعين الأولين لعلم النحو المستقرئين للأحكام من لسان العرب كأبي عمرو بن العلاء وعيسى بن عمر والخليل وسيبويه من أئمة البصريين، والكسائي والفراء وعلي بن المبارك الأحمر وهشام الضرير من أئمة الكوفيين لم يفعلوا ذلك" . وقد تبين في هذا البحث أن الأحمر الكوفي استشهد بالأحاديث الشريفة وقاس عليها كلام العرب، مما يؤكد ضرورة أخذ آراء القدامى وأقوالهم من مظانها الأصلية، وعدم التسليم بما جاء في كتب النحاة المتأخرين، كي يكون الحكم دقيقاً والوصف حرياً بالصواب.

٢- كان الأحمر . على عادة الكوفيين- يسمع الشاذ ويقيس عليه، وهذا ما أخذه العلماء على نحو الكوفة. والصواب أن الشاذ يحفظ ولا يقاس عليه.

قائمة المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. الأزهرى، أبو منصور، تهذيب اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.
٣. الإسترأبادي، الرضي، شرح الكافية، تحقيق: يوسف حسن عمر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط٢، ١٩٩٦م.
٤. الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٤٢١هـ.
٥. الأنباري، أبو البركات:
٦. الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق: محمد محيي الدين، مطبعة السعادة، مصر، ط٤، ١٣٨٠هـ.
٧. نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الأردن، ط٣، ١٤٠٥هـ.
٨. ابن الأنباري، أبو بكر، الزاهر في معاني كلمات الناس، تحقيق: د. حاتم الضامن، مؤسسة الرسالة، بيروت.
٩. البغدادي، الخطيب، تاريخ بغداد، تحقيق: د. بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ.
١٠. ابن الجزري، غاية النهاية في طبقات القراء، تحقيق: برجستراسر، مكتبة ابن تيمية.
١١. ابن جني، اللمع، تحقيق: د. سميح أبو مغلي، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ١٩٨٨م.
١٢. الجوهري، إسماعيل، الصحاح، تحقيق: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٠م.
١٣. الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
١٤. الخليل، العين، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، مكتبة الهلال.

١٥. الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، تحقيق: كامل الخراط، الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ.
١٦. الزبيدي، أبو بكر، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٣٩٢هـ.
١٧. الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: د. محمود الطناحي، وزارة الإعلام، الكويت، ط١، ١٤١٣هـ.
١٨. الزجاجي، أبو القاسم، مجالس العلماء، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٢٠هـ.
١٩. الزجاج، معاني القرآن وإعرابه، تحقيق: د. عبدالجليل شلبي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ.
٢٠. الزمخشري، المستقصى، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط١.
٢١. ابن السراج، الأصول، تحقيق: د. عبدالحسين الفتلي، الرسالة، بيروت، ط٣.
٢٢. السمعاني، أبو سعد، الأنساب، تحقيق الشيخ: عبدالرحمن المعلمي، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، ط٢، ١٤٠٠هـ.
٢٣. سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٢٧هـ.
٢٤. السيوطي، جلال الدين:
٢٥. الأشباه والنظائر، تحقيق: د. عبدالعال سالم مكرم، الرسالة، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ.
٢٦. الاقتراح، تحقيق: د. محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، مصر، ١٤٢٦هـ.
٢٧. بغية الوعاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، دمشق، ط٢، ١٣٩٩هـ.
٢٨. همع الهوامع، تحقيق: د. عبدالعال سالم مكرم، الرسالة، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ.
٢٩. العجاج، ديوانه، تحقيق: د. عبدالحفيظ السطلي، مكتبة أطلس، دمشق.
٣٠. ابن عقيل:
٣١. شرح ابن عقيل، تحقيق: محمد محيي الدين، المكتبة العصرية، صيدا، ط١، ١٤٢٠هـ.
٣٢. المساعد على تسهيل الفوائد، تحقيق: د. محمد كامل بركات، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٠هـ.
٣٣. القفطي، جمال الدين، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤٠٦هـ.
٣٤. اللغوي، أبو الطيب، مراتب النحويين، تعليق: د. محمد زينهم عزب، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ.
٣٥. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
٣٦. الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ط١، ١٣٧٤هـ.
٣٧. النديم، محمد، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد الحائري، طهران، ط١، ١٣٩١هـ.
٣٨. ابن هشام:
٣٩. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين، المكتبة العصرية، صيدا، ط١، ١٤٢٠هـ.
٤٠. مغني اللبيب، تحقيق: د. عبداللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢١هـ.
٤١. ابن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة.

آفاق

- عصرنّت اللغة العربيّة بين النظريّة والتطبيق، د. إيمان السعيد جلال.
- نشأة الكتابة العربيّة وتطورها، د. مروة مصطفى السيد.
- تأثير الثقافة العربيّة في "الكوميديا الإلهيّة" لـ "دانتي أليجييري"، د. أحمد سليمان.

"عصرنة اللغة" بين النظرية والتطبيق (*)

أ. د. إيمان السعيد جلال

هل تقبلون مصطلح "العصرنة"؟ وهل نحن بحاجة، إليه ومضطرون إلى قبوله واستعماله إن كان صحيحاً؟

ورد في "معجم اللغة العربية المعاصرة" وفي "معجم الصواب اللغوي" للدكتور أحمد مختار عمر لفظُ العصرنة بمعنى: جعل الشيء عصرياً متمشياً مع روح العصر، وقال إن العصرنة تعني التطوير: يجب علينا عصرنة أفكارنا.

نحن إذاً مع الوزن الفعلي "فَعَلَنَ"، ومصدره "فعلنة"، وهو مرفوض عند بعض اللغويين لعدم وجود هذا الوزن في أوزان الأفعال، ويقول آخرون إنه وزن مستحدث، لكن د. مختار يقول إن رتبة اللفظة "عصرنة" صحيحة؛ مستنداً إلى أن ألفاظاً كثيرة رُويت عن العرب على وزن فَعَلَنَ: فعلاً وصفةً، وينقل عن أبي العلاء في رسالة الملائكة قوله: "ولا أَمْنَعُ أن يجيء الفعلُ على فَعَلَنَ ... لأن الاسم إذا جاء على ذلك وجب أن يجيء عليه الفعل؛ إذ كان الاسم أصلاً. وقد قالوا: ناقة رَعَشَنُ وامرأة خَلَبَنُ".

وقد أقر مجمع اللغة العربية المصري استخدام هذه الصيغة لوجود نظائر لها في القديم، كما في "رهينة" و"برهنة"، وانطلقت العربية المعاصرة تستعمل هذه الصيغة، نحو: "شرعنة"، و"عقلنة"، و"ألجنة"، و"علمنة". والمعجم العربي القديم والحديث يعرف في معنى جعل الشيء عصرياً الفعل "عَصَرَ" بمعنى جَدَّدَ وَحَدَّثَ، ويعرف المعجم الحديث "العصرية" مصدراً صناعياً من العصر، يُستخدم عادة صفة: "مفاهيم عصرية"، فهل نقبل العصرنة؟

نعودُ إلى الجذر (ع ص ر)، وننظر في فلسفة المعنى، فأصل المعنى المادي للعصر هو أن تضغط الشيء لتستخرج ما فيه من سائل، فيُعَصَّرُ ما له دُهْنٌ أو شراب أو عسل، قال تعالى: ﴿إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا﴾ [يوسف: ٣٦]، وكذلك: ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ﴾ [يوسف: ٤٩]، وفي الآية الثانية تعبيرٌ عن زوال النعمة: "يعصرون عنباً وسمسمًا وزيتوناً. وقال بعض المفسرين يعصرون أي ينجون من الجَدْب؛ لأن العُصْرَةَ هي المنجاة. وتقول العرب: لا تكن رطباً فتُعَصَّرَ، فالرطب هو الذي يُعَصَّرُ، والثوب يُعَصَّرُ لتستخرج ماءه بليته، ومعنى اللَّيِّ والضغط موجود في مصطلح الإعصار، قال تعالى: ﴿فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ﴾ [البقرة: ٢٦٦]، الإعصار: "منطقة ضغط جوي منخفض، تتحرك فيه الرياح بشدة حلزونياً نحو مركزها، على عكس عقارب الساعة في نصف الكرة الشمالي، ومع العقارب في نصف الكرة الجنوبي".

(*) أُلقيت هذه الورقة البحثية في احتفال مكتبة الإسكندرية باليوم العالمي للغة العربية، في ١٩ / ١٢ / ٢٠١٦ م.

هل يمكن أن نتبين في العصرنة نوعاً من استخراج واستخلاص خلاصات وعصارات العلوم والفنون لجعل الشيء عصرياً متجدداً؟ يدعم هذا المعنى أن العَصْر يعني فيما يعني "العطية"، عَصَرَه يَعْصِرُهُ أي أعطاه.

نعود إلى عصرنة اللغة، ونسأل: هل هي عصرنة اللغة، أم عصرنة الدرس اللغوي، أم عصرنة تدريس اللغة؟ تركز هذه الكلمة على عصرنة اللغة، ولا تستبعد عصرنة الدرس والتدريس.

العصرنة من منظور الفكر اللغوي:

إن التطور اللغوي ومحاولات تحديث اللغة تترتب على محاولات تطوير البشر للمفاهيم والتصورات، ويحتاج الجهاز الذهني التصوري دائماً إلى المزيد من التعبيرات، وإلى إعادة فك التعبيرات الموجودة وتركيبها، ولذلك تظهر مفردات وتعبيرات، وتختفي أخرى، فيقع في الذخيرة اللغوية ما يُصَنَّف بنادر ومهجور وغير مستعمل. إن حاجة الذهن التعبيرية وتطور الأشياء هو الذي تفرض تطوير اللغة أو عصرنتها.

العصرنة من المنظور الاجتماعي:

يقول جون أوستين في كتابه في نظرية أفعال الكلام "كيف ننجز الأشياء بالكلام": إن اللغة ليست أداة أو وسيلة للتخاطب والتفاهم والتواصل فحسب، وإنما هي وسيلتنا للتأثير في العالم، وتغيير السلوك الإنساني من خلال مواقف كلية، فهل يمكن أن يحدث هذا بلغة لا تجدد دماءها؟ إن اللغة سلطة في المجتمع، وإن هناك علاقة جدلية قوية بين اللغة والمجتمع، فالتغيير اللغوي يقع بالضرورة في مجتمع يتغير، وإذا كنا نسلم بأن اللغة ظاهرة اجتماعية، فإننا لا بد أن نسلم بأنها في حالة تغير مستمر يقطعه بعض مراحل الثبات. قد يكون بعض التغيير اللغوي عملاً فردياً، وقد يكون عملاً مؤسسات، وقد يكون عملاً المجتمع كله.

ولا يحدث التغيير اللغوي في قفزات، ولا يقع بين يوم وليلة، ولا يمكن أن نقول إنه في سنة كذا استخدم الناس من الظواهر اللغوية كذا وكذا، كأن الناس في مطلع عام جديد قد قرروا أن يستخدموا هذا اللفظ أو هذا التعبير. كانت الدراسات اللغوية الحديثة ترصد تغيرات اللغة عبر قرون، والآن ومع التطور السريع، وانتفاضة اللغة يمكن أن نرصد تطورات في عقود أو ربما في سنوات.

هل هذا المجتمع الذي انطلقت طاقاته في موجات ثورية يمكن أن نكبل طاقاته التعبيرية في خطابه الثوري الشعبي في هتافاته وشعاراته وتغريداته ومحادثاته على وسائل التواصل؟

قبل سنوات كان الناس يُفَصِّحون لغتهم بمجرد أن يمسكوا بالقلم، فإذا استبدلنا بالقلم لوحة المفاتيح هل نجد أن ذلك يحدث الآن؟ أم أنهم ينطلقون في التعبير عن أنفسهم بلغتهم العربية الخاصة؟ هل هذه عصرنة؟ ولم لا؟ إنها عصرنة ولكن تحتاج إلى ضوابط.

إن اللغة سلطة، يفعل بها الإنسان فعله في البشر، وكثيراً ما يفعل ذلك دون تفكير في هيمنتها وخطرها. كثيراً ما يستعمل اللغة دون وعي بقوتها وتأثيرها. إن الذين ينسجون أحلام الناس ينسجونها

باللغة، ولقد عظمت سلطة اللغة عندما أصبحت كل الرسائل متاحة عبر وسائل الإعلام والتواصل. وقد مر ذلك في العصر الحديث بمراحل كبرى، أولها: نشأة الصحافة، وثانيها: ظهور البث الإذاعي، وثالثها: ظهور البث التلفزيوني، ورابعها: استحداث الإنترنت (ومنه وسائل التواصل). وعبر هذه المراحل متتابعة متكاملة تعاظمت سلطان اللغة.

أين المشكلة إذن؟

إن العرب ينظرون إلى لغتهم بوصفها عماد قوميتهم، وأنها حملت رسالة الإسلام .. وما زالت دراسة العربية مرتبطة بكل درس إسلامي في علوم القرآن والفقه والعقيدة، وغيرها. واللغة جوهر الثقافة العربية، وعلى الرغم من أن العرب مختلفون في الدين (فليس كل العرب مسلمين)، فإنهم جميعاً يعبدون الله باللغة العربية. العرب كلهم مشتركون في مركزية الفصحى، والافتتان بالكلمة، وإبداع اللغة هو فن العربية الأكبر، ولذلك يشعر العرب دائماً بالقلق على لغتهم من الضعف أو الضياع!

ماذا يقول الواقع اللغوي؟

يقول إننا نتعلم مفردات العصر باللغات الأجنبية "بخاصة الإنجليزية"، ويقول إن المبتكرات والمنجزات الحضارية نستجلبها من الخارج ومعها اسمها الأجنبي، فيشيع الاسم شيوع السلعة أو الخدمة، فيبدأ اعتراض سدنة اللغة وحماة الذين يستهجنون كل ما يمس العربية ونقاءها، ويحاولون وضع اسم عربي يتناسق مع نظام اللغة العربية صوتياً وصرفياً .. فيرفض الناس الاسم الجديد ربما لنقله، وربما لغرابته بعد شيوع الاسم المستورد.

ويقول الواقع اللغوي أيضاً إن العرب يكتبون في وسائل التواصل الاجتماعي وغرف الدردشة باللغة العربية بالحروف اللاتينية، ويستعيضون عن الأصوات العربية غير الموجودة باللاتينية بالأرقام العربية، وإن العامية تسود، وإن كُتِبَ بعضهم بلغة أرقى من العامية فإنها تكون متحررة من ثوابت اللغة في صرفها ونحوها وتركيبها. ونتيجة لانتشار وسائل الإعلام والتواصل واتساع التداول والإلاحاح على الصيغ الجديدة فرض الواقع اللغوي نفسه.

إنني لستُ من دعاة العامية، وأن نستبدل العامية بالفصحى في مجالات الاستعمال الكتابي، لكنني واقعية، والواقع اللغوي يقول إنها موجودة، وإن كل من حاربوها ذهبوا وبقيت .. فلنعالجها ولا نقاومها.

ويمكن أن نحدد عناصر المشهد في:

١. يخرق مستعملو اللغة العربية ثوابت اللغة وقواعدها، ولا يهتمون إلا بأن يجدوا اللغة المرنة التي يعبرون بها عن أفكارهم ومقاصدهم كتاباً وحديثاً، وهؤلاء بحكم عدم التخصص يفعلون باللغة الأفاعيل.

٢. هناك أفراد ومؤسسات تجتهد في تطوير اللغة وعصرنتها، وتضع أسساً وضوابط وآليات لتطوير اللغة من جانب وحماية ثوابتها من جانب آخر .. لكن ضوابطهم للأسف غير ملزمة.

٣. هناك فريق من الباحثين اللغويين يتابعون بحياءٍ وموضوعية، ويرصدون ويحللون، ويضعون هذه الظواهر موضعها من الدرس اللغوي الاجتماعي.

٤. هناك فريق من المحافظين المتشددین يخطئون كل ما يحدث.

والسؤال الآن: هل هذه المشكلة جديدة؟

ظهرت فكرة تحديث اللغة منذ خرج المسلمون من شبه الجزيرة العربية فاتحين بلداناً في الشرق والغرب، واختلطوا بمجتمعات جديدة وحضارات مختلفة لم يكن في لغتهم ما يعبرون به عنها.

وفي العصر الحديث ومنذ القرن التاسع عشر عندما انهمرت الألفاظ والأساليب الحديثة الدالة على مبتكرات العصر، ونشطت حركة الترجمة وبدأت الحياة النيابية وتحقيق شيء من الوعي السياسي استوجب ظهور الصحف التي تعبر عن الرأي العام وتوجهه، وفرض ذلك كله حركة تحديث لغوي فقامت هيئات من مثل مجمع البكري وجماعة دار العلوم، محاولين ابتكار البدائل، ثم أسس مجمع اللغة العربية المصري في ثلاثينيات القرن العشرين .. لكن الناس كانوا يرفضون ما تأتي به هذه الهيئات.

واللافت أن البدائل التي رفضها الناس في حينها .. قبلوها بعد فترة، فما لبثوا أن قبلوا الشرطة بدلاً من البوليس، ودار الكتب بدلاً من الكتبخانة، والمستشفى بدلاً من الاسبتالية، والقطار بدلاً من الوابور، والفندق بدلاً من اللوكاندة، وكرة القدم بدلاً من القوت بول، والسيارة بدلاً من الأوتوموبيل، والشطائر بدلاً من الساندوتش.

كيف واجه المشتغلون والمهتمون بالعربية المشكلة، معترفين بحق الناس في التعامل بلغة مرنة متطورة تفي باحتياجاتهم، وفي الوقت نفسه محافظين على نقاء اللغة؟

على مستوى الألفاظ: ساعد البناء الشكلي المجرد للعربية على تطبيق منهج الاشتقاق القياسي، فالجذر الثلاثي يوفر نظرياً احتمالات تصل إلى أربع وأربعين صيغةً للمصدر، وهذا دليلٌ على المرونة النظرية الخالصة كما يقول وليم رايت في كتابه A Grammar of Arabic Language وقبل ذلك توسع النحاة العرب في احتمالات المصدر، وقالوا إنها تسعة وتسعون مصدرًا (تسهيل الفوائد، شرح التصريح، مجموعة شروح الشافية).

هذه إذا مرونة عظيمة في استيعاب البنية الصرفية العربية للألفاظ الجديدة.

والاشتقاق – كما تعلمون – هو أخذ كلمة من أخرى مع تناسب بينهما في المعنى، وتغيير في اللفظ. والذي عليه أغلب النحاة – باستثناء الكوفيين – أن المصدر هو أصل المشتقات. والمصدر هو الدال على الحدث مجرداً عن الذات والزمان والمكان. وهو بهذا التعريف لا يكون إلا اسم معنى: فهُم، شَرَح، عِلْم، نَصْر .. وهكذا، لكن الواقع والاستعمال يقول إن العرب اشتقوا من أسماء الأعيان أيضاً كما اشتقوا الفعل استأنس من الأسد، وشجر من الشجرة..

واشتقوا من أسماء الزمان (وهي مصادر جامدة)، فقالوا أخرف الناس إذا دخلوا في الخريف، وعندنا صَيَفَ وشتَّى أيضاً، واشتقوا من الحروف كما في "سَوَّفَ تسويفاً". وعلى أية حال فإن الاشتقاق من غير المصدر مختلف عليه، وأغلب النحاة مع أنه غير قياسي.

ماذا حدث في العقد الأخير؟

اشتققتنا أفعالاً عربية بأوزان عربية من أفعال إنجليزية مستعملة في لغة الإنترنت، ولا حظ حرف المضارعة المكسور:

على وزن فَعَلَ: يَسِيفُ، يَشِيَّتْ، يَسْتَبُّ، يَشِيرُ، يَدَلُّ، يَلِيكُ، يَبْلُكُ...

ومن وزن أقرب إلى فعل: يَزْتَوِي، يَفْرُدُ، يَفْرَمْتُ، يَرَسْتَر...

وبحرف المضارعة فقط: يَأْبُدِيْتُ، يَأْبُ لُود، يَدُون لُود...

واستُخدم الفعل "يَعْمَلُ" في عاميته مع كلمات أخرى تجنباً لاشتقاق فعل: يعمل سيرش أو يسيرش، يعمل سكان، يعمل سنْد، يعمل كُومَنْت؛ لأن المؤلف المجهول أو الشبح ghost writer وجد أن اشتقاق فعل من هذه الكلمات لن يكون مقبولاً، أو أنه سيلتبس بأفعال أخرى: يَسَنْدُ من send أو يَسَكُنُ من scan .. وهكذا.

والقليل من هذه الأفعال الإنجليزية استعملوا مقابلها العربي في التداول، مثل: يرفع، ينزل، يحمل.. وهناك سبيل آخر هو الاشتقاق من الجذور العربية المتاحة: مجهر، مصعد، مأساة، ثلاجة، شاحنة، مظاهرة، عولمة، معلوماتية، تشرذم، عالق...

وهناك سبيل التوسيع الدلالي للثروة اللفظية المتاحة بإلحاق مدلول جديد بلفظ مستعمل: تقدم، نهضة، مطار، سيارة، محطة، دبابية، عميل، صوَّت تصويئاً، تتويم، تحرُّش، عميد (قديمًا من يعتمد عليه - حديثًا عميد كلية dean - عميد جيش colonil - عميد الدبلوماسيين أو المراسلين doyen).

هناك تعريب الألفاظ بهيئتها الصوتية والصرفية أو بالإلحاق: برلمان، ديمقراطية، أكاديمية، كمبيوتر...

يمكن أن نضم إلى آليات التحديث بجانب إضافة الألفاظ والتراكيب والأساليب الجديدة استبعاد أو هجر ألفاظ وأساليب لم تعد ملائمة للعصر أو لبيئتنا وثقافتنا.

قللت العربية المعاصرة من استعمال بعض الصيغ، فمثلاً استعملت بدلاً من نون التوكيد مع المضارع لأفعلن: أقسم أن أفعل كذا، أو أؤكد أو أكد أنه سيفعل كذا، أو مؤكداً أنه... وهكذا.

فيما يتصل بالأساليب ونظام الجملة:

لا يقع التغيير كثيراً في قواعد النحو والتراكيب الرئيسية، لكنه يكثر في الفرعية، من ذلك حالة الربط الإضافي التي شاع فيها الفصل بين المتضايفين بالعطف: (اتجاهات وميول الباحثين اللغويين المحدثين)، ويتصل بذلك أيضاً التوسع في استعمال المصادر متواليةً بخاصة في العناوين الصحفية: احتمال سقوط أمطار، احتمال منع تصدير السلع...

فرض الالتباس الحادث بسبب إهمال العلامات الإعرابية على اللغة التزام البنية التركيبية (الحرص على الموقعية) وأهدر المرونة في التقديم والتأخير التي عبر عنها (وعن غيرها) ابن جني عندما تحدث

في باب "شجاعة العربية" في كتابه "الخصائص". لقد كانت العلامات الإعرابية تحمي البنية التركيبية، كذلك الحركات الخاصة ببنية الأفعال.. كيف أميز تركيبياً ودلالياً بين أَحْضَرَ، أَحْضِرَ، أَحْضَرَّ، وكذلك في الضمائر أَنْتَ وَأَنْتِ. إن هذا يعرقل القراءة بسبب اللبس.

التوسع في استعمال المنصوبات: إطلاقاً، رسمياً، حديثاً، عربياً، عالمياً، حتى وصل الأمر إلى: عراقياً (أي فيما يتصل بالشأن العراقي نجد كذا وكذا).

التوسع في استخدام حرف الجر الباء: بلطف، بشدة، بحرارة، بهدوء.

تأثرت الجملة العربية بما تترجمه عن اللغات الأجنبية، فاتسعت المسافة بين المسند إليه والمسند: "الدولة في تعاملها مع مواطنيها على المستوى الداخلي، وفي تعاملها مع الآخرين على المستوى الخارجي تتبع سياسة المصارحة".

الفصحى لا تجيز عود الضمير على متأخر إلا في سياقات خاصة وردت في بعض شواهد الشعر القديم، لكنه جائز في لغات أخرى نقلنا منها هذه البنية:

"ضمن زيارته الأخيرة إلى منطقة الشرق الأوسط وزير الخارجية الأمريكي بدأ أمس زيارته إلى السعودية".

"حاملاً رسالة أخوية من الرئيس أبو مازن، وزير الخارجية الفلسطيني يزور القاهرة"...

هل يمكن أن نسهم في علاج الأمر في سبيل تحديث اللغة وعصرنتها؟

✓ أن ندخل الفصحى والصحيح بجانب الحديث المرفوض، ونلج عليه في الإعلام ووسائل التواصل؛ لأنه سيسود يوماً دون أن ننشغل طول الوقت باستهجان الواقع وتحكيم المعيارية.

✓ ألا نبادر برفض كل جديد، وأن نتذكر أن تداخل المستويات مسألة تعرفها العربية عبر تاريخها الطويل، وأنها ستبقى حتماً.

✓ هل يمكن أن نقبل قدرًا من العامية الراقية؛ لأنها ليست رجسًا من عمل الشيطان، نقبلها بقدر.. ونقبل إبداعاتها.

✓ ألا نتردد في بحثنا في دراسة الواقع اللغوي بكل ما فيه من انحراف عن المعيار الصحيح حتى نتمكن من الإصلاح.

✓ تنشيط الهيئات والمؤسسات المعنية بالعربية في مجال صناعة المعجمات الحديثة لتسهم في مواكبة العصر وثورته اللغوية.

✓ هل يمكن أن نحرص على الحديث بالعربية المعاصرة في صورتها الجميلة المحببة في كل شأن علمي وأكاديمي وتعليمي وثقافي؟

أتصور أننا يمكن أن نفتح بابًا للأمل إذا استطعنا أن نفعل ذلك...

* * *

نشأة الكتابة العربية وتطورها (*)

د. مروة مصطفى السيد

ينظر العلماء إلى الكتابة بوصفها أقدم وأهم حدث في تاريخ البشرية؛ وذلك لما تمتاز به من كونها وسيلة الإعلام الوحيدة التي تتسم بالثبات والديمومة؛ أي وسيلة نقل المعلومات والمعارف من إنسان إلى إنسان ومن زمن إلى زمن. ^(١) "وقد مضت قرون طويلة كان البشر فيها يتفاهمون، إما بالإشارة أو بالأصوات الغامضة، وكانت لكل مجموعة من البشر سمات التفاهم الخاصة بها إلى أن أمكن التوصل إلى بدائيات الكتابة من خلال النطق والسمع" ^(٢)

ومن خلال استقراء تاريخ الكتابة يمكن حصر الطرائق المختلفة للكتابة في قسمين رئيسيين:

١. "الكتابات التصويرية المعبرة عن المعاني semasiography؛ ففي هذا النوع عبر الإنسان عما يريد من معان بواسطة صور ذات صلة بالأشياء المحسوسة وغيرها، ثم ابتعد شيئاً فشيئاً عن الصورة الأصلية حين أوجد الرموز.

٢. الكتابات المعبرة عن الأصوات phonography؛ وفي هذا النوع بدأ الإنسان يجرد الأشياء ويفكر بالأصوات المنطوقة، فتوصل إلى الكتابات المقطعية، ومن ثم توصل الإنسان إلى الألفبائية التي تعتمد الصوت الفرد في معظم كتابات العالم المعاصر. ^(٣)

"ويرى كثير من المختصين أن المصريين القدماء كانوا أول من عرف الكتابة وسجلها على القبور والآثار، وبدأت الكتابة تأخذ طريقها عن الشعوب القديمة كالسامية والسومرية والآرامية والآشورية والكلدانية والفينيقية والعبرية وغيرها من الكتابات التي اقتصت بها الشعوب القديمة والوسيلة. والواقع أنه منذ الأزمنة السحيقة ارتبطت الكتابة بالنقوش والفنون وخاصة حين كانت الكتابة تأخذ تعبيرها عن طريق الرسوم والأشكال ورأينا في الآثار العربية القديمة خليطاً من النقوش الكتابية والكتابة النقشية. ^(٤)

أما عن الكتابة العربية فقد تباينت الآراء في أصلها وكيفية تطورها، ويمكن أن نلخص تلك الآراء في مجموعتين هما: مجموعة آراء الباحثين والمؤرخين الذين اعتمدوا على الأخبار والروايات التاريخية، ومجموعة آراء الباحثين الذين اعتمدوا على الشواهد والمكتشفات الأثرية، ويمكن تلخيص آراء المجموعة الأولى بالنقاط التالية:

(*) ألفت هذه الورقة البحثية في مؤتمر "الأبجدية الكورية وأبجديات العالم" بكلية الألسن، جامعة عين شمس، ٤ يناير ٢٠١٨.

(١) د. أحمد هيو: الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٤، ص٦.

(٢) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٨، ٢٩ بتصرف.

(٤) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، ص٧.

١. "أن الخط العربي نزل توقيفًا من الله تعالى مع سائر الخطوط والكتابات وأول من استخدمه هو آدم عليه السلام، كتبه في الطين، وقيل إن النبي إدريس عليه السلام هو أول من كتب بعد آدم أو أن إسماعيل بن إبراهيم عليه السلام أول من وضع الكتابة العربية.

٢. أن أشخاصًا معينين هم الذين كتبوا بالعربية ووضعوها حروفها، فقل إن أول من وضع ذلك هم قوم من العرب العاربة وهم أبجد وهوز وحطي وكلمن وسعفس وقرشت، وضعو الحروف العربية على أسمائهم ثم وجدوا أن حروفًا لم تذكر ضمن حروف أسمائهم فألحقوها بها وسموها بالروادف.

٣. أن الخط العربي نُقل من الخط الحميري وجزم منه، وأن أهل الأنبار تعلموه من أهل اليمن.^(١)

وهي في جملتها تقتصر إلى الدليل المقنع؛ حيث "إن دراسة هذه الأمور لا يمكن أن تكون إلا بطريق مقارنة الخط العربي بالخطوط التي سبقت، سواء أكانت من أسرة الخط الآرامي أو من أسرة الخط الحميري المسند. وقد قام بهذه الدراسة المقارنة بعض العلماء انتهوا إلى أن الخط العربي لم يتأثر أو يقتطع من الخط السرياني على ما فيهما من فروق أو تشابه. والحيرة كانت لا شك، مركزًا حضاريًا وكانت الكتابة من ثمرات الحضارة التي كانت فيها لكنها كانت تدين بالنصرانية، وكان أهلها يكتبون السريانية، أو بما سمي بالخط الحيري. فلو انتقلت الكتابة من الحيرة لانتقلت السريانية أو ما يقاربها. ولم تصل إلينا نصوص حيرية، من خطوط الحيرة والأنبار حتى نقارن بينها وبين الخط العربي القديم، هذا فضلًا عن بعد الحيرة والأنبار عن مكة ولا بد في مثل هذه الأمور الحضارية من اتصال دائم مباشر، ولم يكن الأمر كذلك بين مكة والحيرة. وكذلك دلت الدراسات المقارنة على أن الخط العربي لم يقتطع من الخط المسند الحميري، أو فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين، فهناك اختلاف كبير في شكل الحروف وتركيب الكلمة بين الخط العربي وهذه الخطوط."^(٢)

أما آراء الباحثين الذين اعتمدوا على الشواهد الأثرية فتؤكد أن الخط العربي مأخوذ من الخط النبطي؛ "وأول من عثر من المستشرقين على نقوش نبطية هو John Lewis Burckhardt وذلك سنة ١٨٢٢، ثم اقتفى أثره سائر المستشرقين، فهؤلاء عثروا على نقوش وكتابات تحمل اسم جماعة تعرف بالنبط كانت تسكن مدين وما يجاورها من الأنحاء الشمالية للبلاد العربية وبعد أن قرأوا هذه النقوش ودرسوها تبين لهم بالمقارنة أنها هي الأصل الذي تفرع منه الخط العربي. كان الأنباط من العرب أغاروا في العصر الهليني على البلاد الآرامية في فلسطين وجنوب الشام ثم دخلوا شرق الأردن. فكانوا في شمال الجزيرة العربية وجنوب الشام، وفي القرن الرابع ق. م كانوا يهيمنون على طرق التجارة بين جنوب الجزيرة العربية حتى البحر الأبيض وبين الشام ومصر. وقد ظلت هذه الطريق التجارية بين مكة ويثرب والشام تسلكها القوافل حتى بعد ظهور الإسلام، وظلت أيضًا الطريق التي تتبعها قوافل الحجاج بين الشام ومكة، وعلى هذا فقد

(١) أسامة ناصر النقشبدي: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، المورد، العراق، مجلد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦، ص ٨٣، ٨٤.

(٢) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط ٢، ١٩٧٩، ص ١٢، ١٣.

أجبرت هذه الطريق عرب الشمال أن يمروا دائماً في رحلاتهم عبر مدائن صالح وبلاد الأنباط في الذهاب والإياب، وأن يقتبسوا منهم أساليب الحياة وطرق الكتابة... وكانوا يتكلمون بالعربية في أحاديثهم اليومية، إلا أنهم اختلطوا بالآراميين عن طريق التجارة وأخذوا عنهم أبجديتهم أو خطهم وكتبوا به نقوشهم. وعلى هذا فإن الكتابة النبطية كتب بها الأنباط منذ محاکاتهم الخط الآرامي، في أثناء قيام مملكتهم وبعد زوالها، فلما سقطت دولتهم انتشروا في الحجاز، وأخذ شيوخ العرب وأمرؤهم يتخذون خطهم في كتابة نقوشهم، وسرعان ما تطور هذا الخط النبطي الآرامي إلى الخط العربي الجاهلي الذي لا يختلف كثيراً عن الخط النبطي في آخر مراحلها.^(١)

أصل الأبجدية؛

أما عن الأبجدية المستخدمة في الكتابة النبطية، فهي مأخوذة عن الآرامية: "وأخذ الآراميون عن أشقائهم الفينيقيين كتابتهم دون إضافة إليها. وهم شعب سامي ظهر تاريخياً بعد الفينيقيين واستوطن مناطق شاسعة تقع معظمها في قلب سورية وبلاد الرافدين."^(٢) وتعد الأبجدية الخاصة بها الأصل الذي أخذت منه أبجديات العالم؛ فقد "ظهرت في نهاية الألف الثاني قبل الميلاد الكتابة الألفبائية السامية، عنصراً جديداً وسهلاً إلى جانب تلك الكتابات المعقدة المؤلفة من صور ورموز ومقاطع صوتية تحتل قراءات مختلفة، كتابة بسيطة المبدأ؛ لأنها تعتمد على اثنين وعشرين شكلاً لا يدل الشكل الواحد فيها على معنى بل يمثل صوتاً واحداً، ولا يحتمل سوى قراءة واحدة، ويرسم بشكل بسيط غير معقد، يستطيع كل امرئ كتابته واستخدامه في كل كلمة تخطر في باله. وهي كتابة غير كاملة؛ لأنها لا تعرف الأصوات الصائتة (الحركات) ولا تكتبها نتيجة طبيعية لبناء لغتها وتركيب موادها اللغوية (الثلاثية الأصول)، ولكنها كانت أساساً لكل الأبجديات المعروفة في العالم. للحروف السامية أسماء خاصة عرفت بها منذ القديم، إلا أن أقدم ذكر لها ورد في كتابات الأحبار اليهود، وفي مخطوطات العهد القديم اليونانية (السبعينية) وبالحروف اليونانية طبعاً. أما معاني تلك الأسماء فهي ليست ثابتة، ولم يتوصل الباحثون إلى اتفاق حولها. ومع ذلك فإن عدداً كبيراً منها يحمل المعنى التالي: ألف: ويعني (ثور)، بيت: ويعني (بيت)، جيمل: ويعني (جمل)، دالت: (باب)، واو: (وتد)، زين: (سلاح)، كاف: (كف)، يود: (يد)، ميم: (ماء)، نون: (نون = سمكة)، شين: (سن)، عين: (عين)، بيه: (فوه)، ريش: (رأس)، تاو: (علامة). أما بقية الأسماء فمن الصعوبة بمكان إيجاد معنى ثابت لها لا يحتمل الخطأ. إن وجود هذه الأسماء والدلالة التي تحملها يعني من دون شك أن مخترع هذه الكتابة بعامة وتلك الحروف بخاصة اعتمدا المبدأ الأكروفوني - الذي يعني تجريد الصورة من معناها وإعطاها قيمة صوتية تنتزع من معنى الصورة الأساسي، وتعني الصوت الأول منه؛ فكان يرسم بيت ويقراً (ب). وتعرف الحروف السامية، التي كتبت منفصلة عن

(١) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، ص ٢٤: ٢٧ بتصرف، وانظر أيضاً: خليل يحيى نامي: أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، مصر، مجلد ٣، ١٩٣٥، ج ١، ص ٦: ١٠.

(٢) د. أحمد هبو: الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب، ص ٨٢، ٨٣.

	القلم النبطي المتأخر (١)	القلم النبطي القديم (٢)	العلم العربي القديم (٣)	العلم العربي القديم (٤)
ا	666677	666677	777777	777777
ب	777777	777777	777777	777777
ج	777777	777777	777777	777777
د	777777	777777	777777	777777
هـ	777777	777777	777777	777777
و	777777	777777	777777	777777
ز	777777	777777	777777	777777
ح	777777	777777	777777	777777
ط	777777	777777	777777	777777
ي	777777	777777	777777	777777
ك	777777	777777	777777	777777
ل	777777	777777	777777	777777
م	777777	777777	777777	777777
ن	777777	777777	777777	777777
س	777777	777777	777777	777777
ع	777777	777777	777777	777777
ف	777777	777777	777777	777777
ص	777777	777777	777777	777777
ق	777777	777777	777777	777777
ر	777777	777777	777777	777777
ش	777777	777777	777777	777777
ت	777777	777777	777777	777777
ث	777777	777777	777777	777777

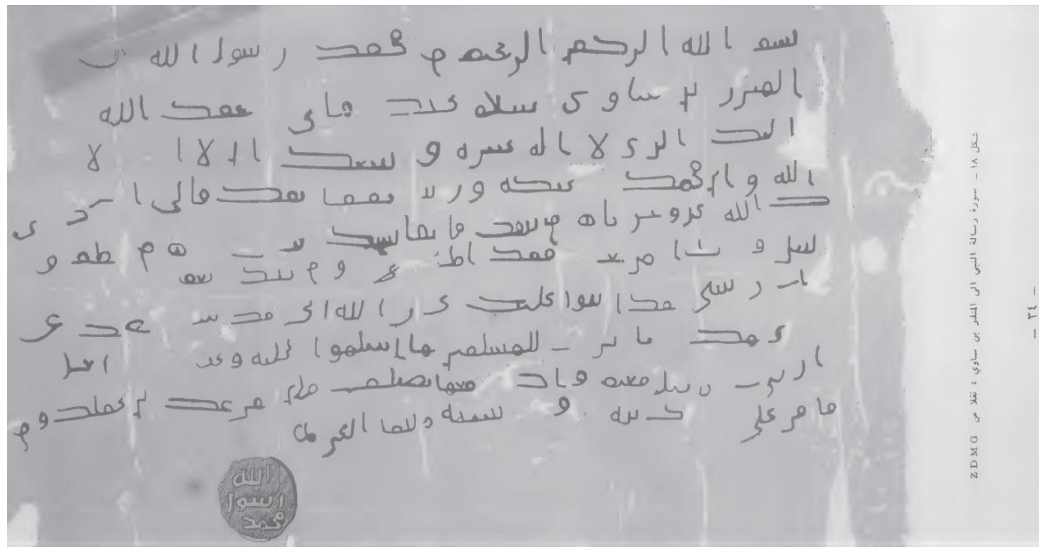
ويلاحظ أن عدد الحروف العربية كان مختلفاً عن السامية: "يلاحظ من خلال التدقيق في عدد حروف العربية أنها قلصت عدد الحروف السامية الفينيقية من اثنين وعشرين حرفاً إلى أربعة عشر فقط. وذلك نتيجة لاندماج الأصوات الثلاثة ج، خ، ح في شكل واحد. ولا يغرب عن البال أننا نتحدث هنا عن الكتابة العربية القديمة قبل ابتكار النقاط والحركات؛ ثم إن الراء والزاي (ر - ز) كانتا تكتبان بشكل واحد (من دون نقطة للزاي طبعاً)، والباء والتاء (ب - ت) كذلك. كما صارت الباء والتاء والنون والياء (ب، ت، ن، ي) تبدو في بداية الكلمة وفي وسطها واحدة، ومثلها حرفا الفاء والقاف (ف - ق). أما اتصال اللام بالألف (لا) الثابت فكان معروفاً من نقش النمارة ومن الكتابات النبطية المتأخرة بعامة."^(١)

الكتابة العربية في عصر ما قبل الإسلام ثم عهد الرسول (ﷺ) وما بعده:

كانت الكتابة موجودة قبل الإسلام، وينزل القرآن وانتشاره في الأمصار المفتوحة احتاجت الكتابة إلى بعض الضبط بسبب دخول الأعاجم في الإسلام: "لقد كانت الكتابة منتشرة في مكة قبل الإسلام لأنها كانت مركزاً تجارياً. ويذكر البلاذري: دخل الإسلام وفي قريش سبعة عشر رجلاً كلهم يكتبون. لما جاء الرسول ﷺ اتخذ لنفسه بضعة كُتَّاب. كانت فصاحة العرب وبلاغتهم موهبة إلهية، وفطرة غريزية فطروهم الله عليها، غير مكتسبة بالتعليم، لذلك كانوا يكتبون ويقرأون قراءة صحيحة فصيحة، وكانت لهم أيضاً ملكة قوية لا يحتاجون بها إلى وضع علامات لتمييز الحروف المتشابهة في الصورة (الجيم والحاء

(١) المرجع السابق، ص ٨٨.

والخاء) فيدركون من سياق المقام وقرائن الأحوال. لذلك لم يكن الشكل والإعجام معروفًا عندهم.^(١) ويوضح الشكل^(٢) رسالة النبي (ﷺ) إلى المنذر بن ساوي:



ويلاحظ من الشكل عدم وجود النقط والتشكيل، واختلاف الحروف عن شكلها الحالي.

مراحل الإصلاح في الخط العربي:

"لما ظهر الإسلام وانتشر واختلط العرب بالأعاجم يوم فتحوا بلادهم، وصاهروهم في صدر الإسلام، بدأ اللحن في ألفاظهم، فخشي العرب أن تفسد الألسنة وتضيع من ذلك لغتهم، وأن يتطرق الخطأ إلى القرآن. فكل هذه الأسباب حفزت العرب إلى وضع طريقة في الكتابة لإصلاح ألسنة الأعاجم عند القراءة، وكانت الطريقة لإصلاح اللحن هي شكل الحروف، والمقصود بالشكل هو ضبط الكلمة بالحركات؛ لتؤدي المعنى المقصود منها."^(٣) وقد مر الإصلاح بعدة مراحل:

الإصلاح الأول: تشكيل الحروف:

لم يكن العرب أول من اهتدى إلى مسألة الشكل في الكلمات؛ فقد سبقهم السريان: "إن أول من وضع الشكل في الكلمات هم السريان، وذلك عندما دخلوا في النصرانية، ونقلوا الكتب المقدسة إلى لغتهم، ورأوا أن بعض الناس يلحنون في قراءتها فخافوا أن ينشأ عن ذلك تحريف في اللفظ قد يغير المعنى، فاخترع الأسقف يعقوب الرهاوي الملقب بمفسر الكتب (ت ٤٦٠ م) الشكل، وكان الشكل عندهم بالنقط، فاقتدى العرب بالسريان في اتخاذ الحركات بالنقط الكبيرة والصغيرة، ثم استبدلوا بها الحركات المستقلة.

(١) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، ٤١: ٤٧ بتصرف

(٢) د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي، ص ٣٤.

(٣) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، ٤١: ٤٧ بتصرف.

ويعتقد أن أبا الأسود الدؤلي أول من ابتدع علم النحو ووضع أساس الشكل للأحرف العربية، وهو الذي أحدث الشكل في الخط الكوفي، وذلك سنة ٦٧ هـ وضعه بأمر من زياد في زمن الخليفة معاوية بن أبي سفيان. بادر أبو الأسود بوضع الشكل على أواخر الكلمات وبدأ بالمصحف، حيث استحضر كاتباً وأمره أن يتناول المصحف، وأن يأخذ صبغاً يخالف لون المداد فيضع نقطة واحدة فوق الحرف إذا رأى أبا الأسود يفتح شفثيه على آخر ذلك الحرف وهذه النقطة هي الفتحة (ز = زَ) وإذا رأى أبا الأسود قد خفض شفثيه عند آخر الحرف نقط نقطة تحت الحرف، من ذلك الصبغ المخالف للون المداد فيكون هو الكسر (ر = رِ)، فإذا ضم شفثيه جعل الكاتب النقطة بين يدي الحرف (أمامه) فيكون هذا هو الضم (ر = رُ). أما إذا تبع الحرف الأخير نقطتين أحدهما فوق الأخرى فهذا هو التنوين.^(١)

الإصلاح الثاني: إجماع الحروف المتشابهة:

"بمعنى آخر تمييز الحروف المتشابهة الرسم بوضع علامة عليها لمنع اللبس. وقد تم ذلك في الثلث الأخير من القرن الأول الهجري، أي في زمن خلافة عبد الملك بن مروان. كثر التصحيف في القراءة خصوصاً في العراق لكثرة الأعاجم فيها؛ لذا فقد دعا الحجاج بن يوسف الثقفي (الذي كان والياً على العراق) نصر بن عاصم الليثي المتوفى سنة ٨٩ هـ ويحيى بن يعمر العدواني قاضي خراسان المتوفى سنة ١٢٩ هـ لوضع الإجماع بمعنى النقط، ونقطت الحروف بمداد الكتابة نفسه؛ لأن نقط الحروف جزء منه. وقد تقنن أتباع نصر بن عاصم في شكل النقط، فمنهم من جعلها مربعة ومنهم من جعلها مدورة مسدودة الوسط ومنهم من جعلها مدورة خالية الوسط (○□○). وبعد الإجماع (النقط) وجدت الحاجة ماسة إلى التمييز بين علامات الشكل التي وضعها أبو الأسود الدؤلي أو الإجماع (النقط) التي وضعها كل من يحيى بن يعمر ونصر بن عاصم، حيث إن الأدوات في الشكل والنقط هي النقط، ولو أن نقط الشكل كانت بمداد مخالف للون مداد الكتابة، إلا أنه حدث اللبس، لذلك فقد أجري الإصلاح الثالث والأخير في العصر العباسي الأول.^(٢)

الإصلاح الثالث: الحركات:

"عني الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة ١٧٠ هـ بهذا الأمر وكان أوسع الناس علماً بالعربية؛ حيث أبدل نقط الشكل التي وضعها أبو الأسود بثمانية علامات (الفتحة والضمة والكسرة والسكون والشدة والمدة والصلة والهمزة). جرات علوية وسفلية للدلالة على الفتح والكسر - رأس واو للدلالة على الضم، وإذا كان الحرف منوئاً كررت العلامة فكتبت مرتين فوق الحرف أو تحته - السكون الخفيف - اصطلاح أن يكون رأس خاء بلا نقطة (ح) أو دائرة (ه) وأن يكون السكون الشديد هو السكون الذي يصاحبه () إدغام على هيئة رأس حرف شين بغير نقط - الهمزة رأس عين (ء). وبهذه الطريقة أمكن أن يجمع الكاتب

(١) المرجع السابق، ص ٤٨، ٤٩.

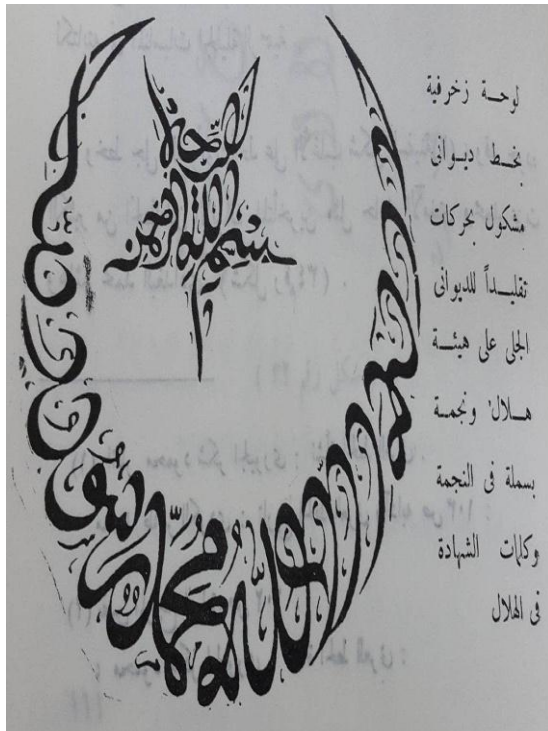
(٢) المرجع السابق، ص ٥١.

بين الكتابة والإعجام والشكل بلون واحد. واستعمل الخليل هذه الطريقة في كتب اللغة والأدب دون القرآن حرصاً على كرامة أبي الأسود وأتباعه واتقاء لتهمة البدعة في الدين".^(١)

انتشار الخط العربي واتخاذه فناً:

أدى انتشار الإسلام إلى انتشار الكتابة العربية في مناطق مختلفة، وتلقفها كل شعب وأبدع في استعمالها: "فتلقفتها شعوب: الفرس والأتراك، والهنود، والملايو، وبعض شعوب إفريقيا الشمالية والوسطى والشرقية والغربية. ولما كانت بعض لغات تلك الشعوب تعرف أصواتاً لا تشتمل عليها العربية، فقد لجأت إلى ابتكار إشارات خاصة تدل بها على أصواتها الخاصة أضافتها إلى أشكال الحروف العربية. كما نتج عن انتشار الخط العربي بين الشعوب أن زادت أنواعه المعروفة؛ فظهر الخط المغربي في المغرب العربي والأندلس. وتوصل الفرس إلى خط رشيق أسموه (نستعلق) استخدموه في المخطوطات وفي طباعة الشعر. أما الأتراك فابتكروا خط الرقعة السلس وخط الثلث والإجازة. ثم ما لبث أن ارتدت بعض الشعوب الإسلامية عن الخط العربي، ووقعت تحت تأثير الكتابة اللاتينية؛ كالأتراك والأندلسيين مثلاً".^(٢)

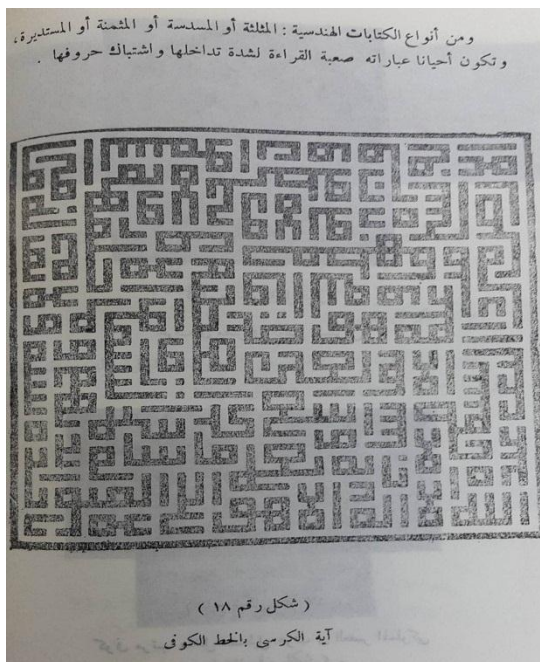
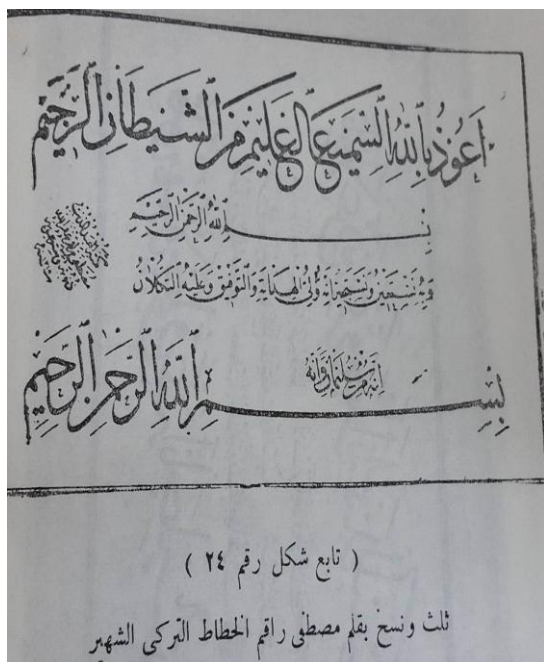
وتوضح الصور^(٣) التالية نماذج من فن الخط العربي:



(١) المرجع السابق، ص ٥٢، وانظر أيضاً د. أحمد هيو: الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب، ص ٨٩.

(٢) د. أحمد هيو: الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب، ص ٨٩، ٩٠.

(٣) د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، ص ٩٠، ٩٤، ١٠٢، ١٠٩.



المراجع

١. د. أحمد هيو: الأبجدية: نشأة الكتابة وأشكالها عند الشعوب، دار الحوار، سوريا، ط١، ١٩٨٤.
٢. أسامة ناصر النقشبندى: مبدأ ظهور الحروف العربية وتطورها لغاية القرن الأول الهجري، المورد، العراق، مجلد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦.
٣. خليل يحيى نامي: أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، مصر، مجلد ٣، ١٩٣٥.
٤. د. صلاح الدين المنجد: دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط٢، ١٩٧٩.
٥. د. محمود عباس حمودة: دراسات في علم الكتابة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.

* * *

تأثير الثقافة العربية في "الكوميديا الإلهية" لـ "دانتي أليجييري"

أ. د. أحمد سليمان

لم يلتفت أحد من النقاد الغربيين إلى مسألة التأثيرات العربية في أدب الشاعر الإيطالي الكبير دانتي أليجييري لقرون طويلة. وكان أول من أثار مسألة تأثير الثقافة العربية في أعمال دانتي، ولاسيما *الكوميديا الإلهية*، هو المستشرق الإسباني ميغيل آسين بلاثيوس (١٨٧١-١٩٤٤) الذي نشر عام ١٩١٩ كتابا أثار ضجة واسعة في إيطاليا وأوروبا بصورة عامة. فقد نشر بلاثيوس باللغة الإسبانية كتابه الذي يحمل عنوان "علم الأخريات الإسلامي في الكوميديا الإلهية"^(١) الذي ألقى فيه الضوء على التشابه الكبير بين *الكوميديا الإلهية* لدانتي وقصة المعراج في التراث الديني والأدبي العربي. وخلص آسين بلاثيوس في نهاية كتابه إلى نتيجة مفادها أن هناك علاقة وثيقة بين دانتي والثقافة العربية، وأن الشاعر الإيطالي الكبير قد استلهم التراث العربي في كتابته للكوميديا الإلهية.

وقد أثار كتاب بلاثيوس عاصفة من الانتقادات في إيطاليا وفي أوروبا كلها، وتعرض المستشرق الإسباني لهجوم حاد، ورفض النقاد نظريته وقت ظهورها رفضاً قاطعاً. والحقيقة أن هذه الانتقادات كانت متوقعة ومنطقية بمعايير ذلك العصر. فقد تضافرت عدة أسباب لتجعل من بلاثيوس فريسة للهجوم الشرس والانتقاد. وأول هذه الأسباب يتعلق بما يطلق عليه "أصالة دانتي". فقد كان الإيطاليون - ومازالوا - ينظرون إلى دانتي أليجييري باعتباره شاعر إيطاليا الأول والأشهر عالمياً، وكانوا ينظرون إلى أعماله، وعلى رأسها *الكوميديا الإلهية* بوصفها دليلاً على عبقرية دانتي وانعكاساً للتراث والحضارة الإيطالية العظيمة. ولذلك فإن نظرية بلاثيوس التي تشير إلى اقتباس دانتي وتأثره بالثقافة العربية كانت تمثل طعنة نافذة في كرامة الإيطاليين وتقليلاً من شأن ثقافتهم وحضارتهم ومن شأن عبقرية دانتي ذاته. وفي هذا الشأن يقول الباحث الإيطالي سيرجيو سيرا: "إن قريحة دانتي هي التي أبدعت كل تفاصيل الكوميديا الإلهية بمفردها، وافترض أن دانتي قد "إقتبس" شيئاً من الثقافات الأخرى كانت بمثابة خطيئة لا تغتفر"^(٢). ولهذا السبب تجاهل العديد من النقاد كتاب بلاثيوس في البداية قبل أن يطلقوا نحوه سهام النقد، لكن بعض النقاد الإيطاليين في فترات تالية بينوا ضعف هذه الحجة وفندوا تلك الانتقادات. فتأثر دانتي بالثقافة العربية أو بغيرها من الثقافات لا ينقص من قدره ولا ينفي عبقريته الفذة وأهمية الكوميديا الإلهية باعتبارها إحدى الأعمال المهمة والخالدة في التراث الأوروبي كله. فعلى سبيل المثال يرى فرانثيسكو جابريلي أن عظمة دانتي وعبقريته لا تكمن في أصالة فكرة الرحلة في العالم الآخر، وإنما "في الإبداع

(1) La escatología musulmana en «La Divina Comedia»: Discurso leído en el acto de recepción de la Real Academia Española y contestación de don Julián Ribera Tarragó el 26 de enero de 1919. Madrid: [s.n.], 1919.

(2) Sergio Serra, *Dante e l'Islam*, in «Circolo Vittorinese di Ricerche Storiche», Quaderno n. 3, Settembre, 1997, p. 19.

الشعري الذي أنتج عملاً رائعاً من مادة تراثية، لا يحمل مصدرها أية أهمية، تماماً مثلما لا تكون لمصدر قطعة الحديد أو الرخام أهمية عندما تتحول إلى تمثال رائع^(١).

لكن السبب المشار إليه آنفاً لم يكن هو الدافع الوحيد لرفض نظرية بلاثيوس. فقد كان هناك أسباب دينية وأيديولوجية أكثر أهمية. *فالكوميديا الإلهية* رغم كونها عملاً أدبياً في المقام الأول فإنها تحمل قيمة روحية ودينية لدى الإيطاليين. وقد أشار بلاثيوس في كتابه إلى نوع من الميل أو الشغف بالإسلام لدي دانتي، وهو ما أثار حفيظة النقاد الكاثوليك في مطلع القرن العشرين الذين حاولوا تفنيد نظرية المستشرق الإسباني ونفي أي شغف أو تعلق بالإسلام من جانب دانتي دفاعاً عن عقيدتهم. ويبدو هذا الموقف طبيعياً ومقبولاً بالنظر إلى أن العديد من النقاد، العرب والغربيين علي حد سواء، قد أشاروا إلى ذلك الشغف بالثقافة الدينية الإسلامية عند دانتي. ولعل أبرز ما كُتِبَ في هذا الصدد هي كلمات صلاح فضل: "دانتي صوفي أصيل أو على الأقل صوفي الحديث والسلوك"^(٢).

وبالإضافة إلى الأسباب السابقة كانت ثمة سبب آخر لرفض نظرية بلاثيوس يمكن أن نصفه بأنه سبب جيوسياسي. فالثقافة العربية والإسلامية التي أوضح بلاثيوس أن دانتي أليجييري قد اقتبس منها العديد من الصور والأفكار اقتباساً وصفه بأنه "اقتباس من النموذج الأصلي"، تختلف أشد الاختلاف عن الثقافة الغربية والإيطالية. وكانت نظرية بلاثيوس مصدر قلق للعديد من الدارسين والباحثين الغربيين اللذين لم يكونوا ليقبلوا بفكرة تفوق الثقافة العربية القادمة من الجانب الآخر للمتوسط. فقد كان العالم العربي في ذلك الحين بمثابة الجانب الأكثر ضعفاً وكان الغربيون ينظرون إليه بوصفه أرض المستوطنات التي يسيطرون عليها ويفرضون عليها سطوتهم. وقد أجاب الناقد الإيطالي الشهير أمبرتو إيكو التعبير عن تلك الفكرة قائلاً: "كان العالم الإسلامي يُنظر إليه من أعلي إلى أسفل في أجواء من الطموحات الاستعمارية، فكيف يمكن أن نفكر أن يكون العقل الإيطالي مديناً لتراث "لأجانب" الحفاة؟"^(٣).

ولا شك أن كافة الاعتراضات السابقة تبدو بعيدة عن المنهج العلمي ولا تتطرق إلى فحوى كتاب بلاثيوس أو تفنيد نظريته تفنيدياً علمياً دقيقاً. ولعل الاعتراض العلمي الوحيد علي نظرية بلاثيوس في ذلك الحين كان يتمثل في أن المستشرق الإسباني لم يقدم في كتابه دليلاً موثقاً واحداً علي وجود اتصال مباشر بين دانتي والثقافة الإسلامية ولم يثبت كذلك معرفة دانتي للغة العربية. فقد ركز بلاثيوس في كتابه علي توضيح أوجه الشبه الكبيرة بين الكوميديا الإلهية لدانتي وعدة روايات مختلفة عن رحلة المعراج وأعمال عربية مقتبسة من تلك الرحلة. فلم يهتم آسين بلاثيوس بتحديد أية قنوات اتصال محتملة بين دانتي والثقافة العربية من شأنها دعم نظريته:

(1) Enrico Cerulli, *Dante e l'Islam*, in «Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada», XXI, fasc. 2, 1956, p. 230.

(٢) صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٠.

(3) Umberto Eco, *Dante e l'Islam*, in «L'Espresso», 12 dicembre 2014.

"إن أوجه الشبه الوثيق" التي تم تحديدها وإبرازها، والتي تبدو "كاقْتَباس" حقيقي، ولا سيما فيما يتعلق ببناء الجحيم والجنة، وكذلك بالإشارة إلى مظاهر العذاب المتعددة في الجحيم وطرق القصاص من المذنبين، تعد أمراً مدهشاً دون شك، لكن الكاتب لم يقدم أي دليل مؤكد وموثق علي أن دانتي، الذي لم يكن يعرف العربية، قد اتصل بتلك الثقافة، وتعرف على هذه النصوص التي لا يبدو لنا أنها حظيت بأدنى انتشار في اللغات الغربية في ذلك الحين.

والحقيقة هي أن بلاثيوس لم يهتم في كتابه بالبحث عن وسيلة وطرق التقاء دانتي بالثقافة العربية والإسلامية، وهو ما يمثل نقطة ضعف كبيرة في مبحثه، الذي انصب بصورة حصرية علي توضيح نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية وعدة أعمال عربية. ورغم غياب الدليل علي التقاء دانتي أليجييري بالثقافة العربية يرى العديد من النقاد أن كتاب بلاثيوس كان بمثابة الحجر الذي ألقى في مستنقع راكد. فقد حاول العديد من الباحثين الأوروبيين في فترات لاحقة البحث عن المصادر المفقودة التي تعزز نظرية بلاثيوس. وأشاد العديد من النقاد المعاصرين بجهود بلاثيوس الذي قدم في كتابه حصراً وافياً للأعمال وللتفاصيل الدقيقة التي تمثل نقطة التقاء بين دانتي أليجييري والثقافة الإسلامية. وكان من أهم النقاد المعاصرين اللذين أشادوا بكتاب بلاثيوس ماريا كورتي التي نسبت للمستشرق الإسباني الفضل في إلقاء الضوء لأول مرة علي مسألة التشابه بين أعمال دانتي والتراث العربية. وكأن بلاثيوس كان يصرخ في وجه الدارسين الغربيين ليقول لهم في مطلع القرن الماضي: "انظروا كم من النصوص العربية تناولت موضوع الكوميديا الإلهية"^(١).

كتاب المعراج

لقد توفي آسين بلاثيوس عام ١٩٤٤ ليتترك الجدل محتدماً منذ قرابة العقود الثلاثة بشأن كتابه ونظريته. وشهدت مسألة تأثر دانتي بالثقافة العربية نقطة تحول كبيرة لم يتح القدر لبلاثيوس نفسه رؤيتها؛ حيث اكتشفت مخطوطتان ترويان قصة معراج النبي محمد عام ١٩٤٩ وهما المخطوطتان اللتان اصطلح علي تسميتهما بمخطوطة "قصة المعراج". فقد عُثِرَ، بصورة منفصلة ودون ترتيب مسبق، علي نسختين مختلفتين لمخطوطة واحدة تتحدث عن رحلة نبي الإسلام في السماء ورؤيته لعدد من المشاهد والأعاجيب خلال تلك الرحلة. فقد عُثِرَ في المكتبة البوليدانية بأسكفورد علي مخطوطة تتحدث عن رحلة المعراج باللغة اللاتينية، وعلي نسخة أخرى من نفس المخطوطة باللغة الفرنسية في المكتبة القومية ببايس^(٢). وقد حاول العديد من النقاد وعلماء اللغة تتبع تاريخ هذه المخطوطة لتحديد إمكانية اطلاع دانتي عليها؛ ليكتشفوا أن النسخة الإسبانية من تلك قد كتبها أبراهام الفاكين بناء علي طلب من الملك ألفونسو العاشر. وقد وصلت بعض نسخ هذه المخطوطة التي تتحدث عن رحلة المعراج إلي إيطاليا؛ حيث قام الشاعر الإيطالي فانتسيو ديلي أوبرتي (١٣٠٥ - ١٣٦٧) باقتباس. ويرى العديد من النقاد أن ظهور هذه

(1) Maria Corti, Dante e l'Islam, Intervista per l'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche, 20 aprile 2000.

(٢) بينما كانت النسخة الفرنسية تحمل عنوان Liber Scalae Machometi حملت النسخة اللاتينية عنوان Livre de l'Eschiele Mahomet.

المخطوطة كان بمثابة الحلقة Il Dittamondo بعض أجزائها في ديوانه المفقودة في نظرية بلاثيوس؛ لأنها توضح ما عجز المستشرق الإسباني عن إثباته؛ من وجود اتصال بين دانتي والثقافة العربية: "هكذا أصبح لدينا (بعد ظهور مخطوطة قصة المعراج) دليلاً قاطعاً علي أن رحلة المعراج قد وصلت إلى الآداب الأوروبية في منتصف القرن الثالث عشر في نسخة واسعة الانتشار"⁽¹⁾. ويرجح العديد من النقاد أن دانتي قد اطلع علي تلك المخطوطة باللغة الإسبانية عن طريق معلمه برونيتو لاتيني الذي كان صديقاً لألفونسو العاشر.

أوجه الشبه بين الكوميديا الإلهية والتراث الإسلامي:

لقد أوضحنا أن نظرية بلاثيوس تقوم في أساسها علي التشابه الكبير بين الكوميديا الإلهية لدانتي وقصة المعراج في التراث الإسلامي. وقد ركز بلاثيوس في عرض نظريته علي شرح وتوضيح كافة نقاط التشابه بين رحلة دانتي الخيالية وعدة روايات عربية من رحلة المعراج. وأوضح بلاثيوس في كتابه أن رحلة دانتي إلى السماء تتشابه بصورة أساسية مع رحلة النبي محمد ﷺ التي يتحدث عنها القرآن في سورتي الإسراء والنجم وكذلك مع بعض الرحلات التي تضمنتها كتب بعض الفلاسفة والأدباء العرب، ولاسيما ابن عربي وأبي العلاء المعري. فقد أكد بلاثيوس في كتابه أن من بين أوجه التشابه التي تربط دانتي بالأدب العربي هناك "عدد كبير من التفاصيل والعناصر الطبوغرافية والمشاهد ووصف لأحداث في الكوميديا الإلهية وردت في العديد من النسخ المختلفة لأسطورة معراج محمد أو تجد مثلاً شبيهاً أو مطابقاً لها في العديد من الأعمال الأخرى في الأدب الإسلامي، سواء في القرآن أو الأحاديث التي تتحدث عن حياة ما بعد الموت أو في أعمال الفلاسفة ورجال الدين المسلمين، ولاسيما الصوفية منهم، الذين قاموا بشرح وتفسير ومناقشة كل ما يتعلق بقصة المعراج"⁽²⁾. ويمكن تقسيم أوجه الشبه التي حددها بلاثيوس إلى أصناف ثلاثة:

١. فكرة الرحلة في العالم الآخر التي تحدث بمساعدة دليل يتسم بالحكمة والمعرفة. وفي هذه النقطة يتضح تأثر دانتي أليجييري في الكوميديا الإلهية بعملين مهمين في التراث الإسلامي، هم: رسالة الغفران لأبي العلاء، وكتاب الإسراء إلى مقام الأسرى لمحي الدين ابن عربي. ففي هذين العملين من يقوم بالرحلة ليس نبياً، بل رجلاً عادياً، يبحث عن المعرفة، شأنه شأن دانتي في الكوميديا الإلهية. فيلنقي أبو العلاء المعري، الشاعر العربي الكبير، خلال رحلته في عالم ما بعد الموت بالعديد من الشخصيات، ويصف لقاءه مع هذه الشخصيات في شعره. لكن الشبه بين دانتي والتراث الإسلامي يبدو أكثر وضوحاً عند مقارنته بكتاب محي الدين بن عربي. إن ابن عربي كان يحتاج لبيد رحلته إلى رجل يمتلك الحكمة والعلم؛ رجل أشبه بالأنبياء يستطيع قيادته في رحلته، ويقدم له

(1) Enrico Cerulli, Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949, p. 12.

(2) Miguel Asín Palacios, Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia, p. 95.

النصح والمشورة والصحبة. وهو يلتقي في بداية رحلته بالفعل برجل تبدو عليه مخايل المهابة والصلاح؛ ليكون ذلك الرجل ممهداً للرحلة ورفيقاً له خلالها:

"خرجت من بلاد الأندلس أريد بيت القدس، وقد اتخذت الاستسلام جواداً والمجاهدة مهاداً، والتوكل زاداً، وسرت علي سواء الطريق أبحث عن أهل الوجود والتحقيق، رجاء أن أبرز في صدر ذلك الفريق. قال السالك: فليقت بالجدول المعين، وينبوع أرين، فتى روحاني الذات، رباني الصفات، إلى الالتفات؛ فقلت (له): ما وراءك يا عصام؟ قال وجود ليس له إنصرام. (...). فقلت له: ما الذي دعاك إلى الخروج؟ قال الذي دعاك إلى طلب الولوج"^(١). ويرى النقاد أن رحلة ابن عربي ما كانت لتتم لولا وجود ذلك المرافق الذي يتسم بالحكمة والمعرفة؛ لأنه هو من يقود ابن عربي ويعدّه نفسياً ومعنوياً للمعراج السماوي: "في القسم الأول (...). تبرز شخصية رسول التوفيق الذي سيحضر السالك بدنياً وعملياً وعقائدياً للمعراج؛ ومن ثم يرافقه في السموات السبع"^(٢).

ويبدو التشابه جلياً بين دانتي وبداية رحلته إلى الجحيم ورفيقه الشاعر الروماني المعروف فيرجيل وبين رحلة ابن عربي ومرافقه. فمثلما كان ابن عربي يحتاج إلى مرافق رباني الصفات بمثابة رسول التوفيق، كان دانتي يحتاج في رحلته إلى قائد ومرافق يتسم بالحكمة والمعرفة، وهو فيرجيل. فنجد أن فيرجيل يظهر لدانتي في بداية رحلته مثلما هو الحال مع ابن عربي ورفيقه، وأنه ينقذ من الضواري الثلاثة التي اعترضت طريقه؛ ليعده للصعود إلى جبل المطهر مروراً بالجحيم. ويصف دانتي فيرجيل بأنه مصدر النور والحكمة والمعرفة بالنسبة له: "إيه يا نور جميع الشعراء ويا فخرهم كلهم/ ألا فليعني الحب العارم والدرس الطويل/ اللذان دفعاني للبحث في أترك./ إنك لأستاذي ومرجعي/ منك وحدك أقتبس/ الأسلوب الرفيع الذي زادني مجداً"^(٣).

٢. ترتيب وتنظيم الرحلة: تتشابه رحلة دانتي بين الممالك الثلاثة (الجحيم والمطهر والفردوس) في ترتيبها وتنظيمها بصورة كبيرة مع رحلة نبي الإسلام في السماوات. فقد بدأ النبي رحلته برؤية أصناف شتى من البشر اللذين يتعرضون للعذاب تكفيراً عن ذنوبهم، ثم صعد إلى السماء واحدة تلو الأخرى ورأى بها العديد من المشاهد حتي وصل إلي سدة المنتهي. وتتطابق مراحل هذه الرحلة بصورة كبيرة مع رحلة دانتي في الكوميديا الإلهية. فقد بدأ دانتي رحلته في الجحيم من مركز الأرض في بيت المقدس، وهذه نقطة أخرى من نقاط التلاقي مع قصة الإسراء والمعراج، وزار الجحيم ورأى فيه الكثير من الناس اللذين يذوقون ألواناً من العقوبات تتفق مع ذنوبهم في الدنيا، ثم صعد إلى جبل المطهر قبل أن يصعد إلي السماء ويصل إلى رؤية الذات الإلهية وإلى المعرفة الكاملة. لكن التشابه بين دانتي والروايات المتعددة لرحلة المعراج في التراث الإسلامي لا تقتصر

(١) محيي الدين بن عربي، الإسرا إلى مقام الأسري (تحقيق وشرح د. سعاد الحكيم)، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨. ص. ٥٧-٥٨.

(٢) سعاد الحكيم، مقدمة، المرجع السابق، ص. ٣٥.

(٣) دانتي البجيري، الكوميديا الإلهية (ترجمة وتقديم كاظم جهاد، دارس الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص. ١٤١-١٤٠).

علي تنظيم الرحلة ومراحلها، بل تتسع لتشمل بصورة مذهشة شكل وتنظيم الجحيم والجنة في الكوميديا الإلهية والعديد من الروايات الدينية والأدبية لقصة معراج نبي الإسلام. فقد أكد العديد من النقاد علي التشابه الكبير بين وصف دانتي للجحيم الذي زاره وُلوصف أهوال الجحيم في رواية المعراج: "ثمة العديد من الملامح المشتركة بين روايتين: الرواية الإسلامية لصعود محمد ﷺ من بيت المقدس نحو الرب والصعود الرمزي لدانتي، في هيئة تطويع روعي لرحلة المعراج التي قام بها النبي محمد ﷺ. إن التشابه البنيوي يظهر في تخطيط شكل الجحيم: فهو يظهر على شكل حفرة مخروطية كبيرة تتكون من دوائر عدة ويوجد بها الخطائون اللذين ارتكبوا ذنوبًا مختلفة"^(١)، وبالإضافة إلى العديد من التفاصيل الدقيقة الأخرى التي تلتقي عندها الكوميديا الإلهية بروايات قصة المعراج المختلفة، نجد التشابه الواضح أيضًا بين شكل الفردوس لدى دانتي وشكله في التراث الإسلامي. وقد توقف المستشرق الإسباني الشهير أنخيل بالينثيا علي العديد من أوجه التشابه بين الفردوس عند دانتي والصعود إلى السماوات السبع في قصة المعراج: "يتوافق الصعودان - الدانتي والإسلامي - في الخطوط العامة فحسب، بل هناك حلقات ذات صور ملموسة يتفق الاثنان فيها: فالنسر الضخم الذي رآه دانتي في سماء جويتير وقال إنه - أي النسر - يتكون من حشد عظيم يضم آلافًا من الملائكة لهم أجنحة ووجوه فحسب، يشع منها نور باهر، وهي تخفق بأجنحتها مرتلة أنغام الترتيلات الإنجيلية ثم يسكن النسر رويدًا رويدًا ويحط، كل هذا ما هو إلا تضمين لثورة الملاك المارد الذي رآه محمد ﷺ يتحول إلى ديك يخفق بجناحيه، ويغني ترتيلات دينية، ثم يحط بعد قليل مع ملائكة تبدو له وكأن كلا منها مجموع لا عدد له من الوجوه والأجنحة"^(٢).

٣. الشخصيات الإسلامية والعربية في الكوميديا الإلهية: تتواجد العديد من الشخصيات التاريخية الإسلامية البارزة في الكوميديا الإلهية. وهو ما نظر إليه النقاد باعتباره دليلًا علي معرفة كافية للشاعر الإيطالي الكبير بتاريخ وإرث العالم الإسلامي. ومن بين الشخصيات المهمة التي ورد ذكرها في الكوميديا الإلهية صلاح الدين الأيوبي وابن سينا وابن رشد، اللذين وضعهم دانتي في منطقة "الأعراف" علي أبواب الجحيم؛ لينقذهم من آلام العذاب التي يعانيها من يوجدون داخل الجحيم. ولا شك أن السبب الرئيسي لوجود هذه الشخصيات المهمة في الجحيم هو أنهم ليسوا من أتباع الديانة المسيحية، ولم يخضعوا للتعميد؛ لذلك اضطر دانتي إلى وضعهم في الجحيم، لكن مكانتهم العظيمة واعتراف دانتي بهذه المكانة يظهران بوضوح في وضعهم إلى كبار فلاسفة الإغريق وأدبائهم مثل سقراط وأفلاطون وغيرهم من الشخصيات المهمة في التراث الأوروبي: "رأيت بروتوس، ذلك الذي كان قد طرد تاركوينوس/ ورأيت لوكريتيا وجوليا ومارتيا وكورنيليا/ وعلي مبعدة منهم أبصرت صلاح الدين وحده/ ثم عندما رفعت عيني قليلا/ رأيت أستاذ من يعلمون/ جالسًا بين أسرة فلاسفة/ والكل ينظر إليه ويحييه: رأيت أولا سقراط وأفلاطون/ يتقدمان الآخرين قربه/ (...) وإقليدس العالم بالهندسة وبطليموس/ وهيبوقراطيس وابن سينا وجالينوس/ وابن رشد

(1) Alesandro Aruffo, L'Europa e le sue radici islamiche, datanwes, 2007, p. 57.

(٢) أنخيل بالينثيا، تاريخ الفكر الأندلسي (ترجمة د. حسن مؤنس)، مكتبة الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٥٥، ص. ٥٥٩.

صاحب الشرح الكبير^(١). ويرى النقاد الغربيون أن مكانة تلك الشخصيات الإسلامية لدي دانتي كبيرة مما دفعه إلى عدم وضعهم وسط جموع الفاسدين والمعذبين داخل الجحيم مكتفياً بوضعهم علي أبواب الجحيم وسط الشخصيات التي لم تعاصر الدين المسيحي: "كان ذلك بمثابة حل وسط تجاه ثلاث شخصيات عظيمة القيمة وضعها دانتي إلى جانب الأبطال وحكماء حقبة ما قبل المسيحية؛ لأنهم لم يرتكبوا إثماً حيث لم يعرفوا الدين الحق: فقد عاش المسلمون الثلاثة الوارد ذكرهم عاشوا بعد الوحي المسيحي!"^(٢).

لكن الشخصية الإسلامية التي ذكرها دانتي في الكوميديا الإلهية وأبانت عن معرفة كبيرة بالمصادر والتاريخ الإسلامي هي شخصية علي بن أبي طالب، ابن عم نبي الإسلام وصهره ورابع الخلفاء الراشدين. فقد وضعه دانتي في الأنشودة الثامنة والعشرين من الجحيم باعتباره من زارعي الشقاق والفتنة وخصص له عقوبة مشابهة لهذا العمل؛ حيث وصفه دانتي بأنه يسير داخل الجحيم "مفلوع الرأس من هامته حتي ذقنه"^(٣). ويوضح بلاثيوس نفسه في كتابه أن تخصيص دانتي لهذه العقوبة لعلّي هو دليل علي معرفة كبيرة من جانب دانتي، على غير عادة المثقفين الغربيين في تلك الفترة، بشخصية علي بن أبي طالب؛ لأن دانتي وصف من خلال تلك العقوبة بدقة شديدة طريقة مقتل رابع خلفاء المسلمين: "لقد هاجمه ابن ملجم وهو يخرج من بيته ذاهباً إلى المسجد لأداء الصلاة (....) وبضربة واحدة شق رأسه بسيفه، أو كما يقول المؤرخون، قتله بضربة قاصمة على جبهته"^(٤).

لا شك أن كتاب بلاثيوس، رغم أنه لم يقدم إيضاحات وإجابات شافية على العديد من المسائل، يعد أحد أهم الكتب التي تناولت العلاقة بين دانتي والإسلام، فقد أوضح بلاثيوس بكتابه عدة جوانب خاصة بارتباط دانتي بالحضارة الإسلامية وتأثره بها، كما أنه قد وجه أنظار النقاد في الغرب إلى مسألة مهمة في الدراسات المقارنة، والتي ما زالت أصدائها تتردد إلى يومنا هذا بعد قرن كامل من نشر كتابه.

المراجع

١. صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٠.
٢. محيي الدين بن عربي، الإسرا إلى مقام الأسري (تحقيق وشرح د. سعاد الحكيم)، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨.
٣. سعاد الحكيم، مقدمة، محيي الدين بن عربي، الإسرا إلى مقام الأسري، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

(١) دانتي الجيجيري، الكوميديا الإلهية (ترجمة وتقديم كاظم جهاد)، دارس الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص. ١٦٨-١٧٠

(2) Vito Salerno, *Dante e l'Islam*, Caponeditore.blogspot.com. cliccato il 5/9/2018, 00:17.

(٣) دانتي الجيجيري، الكوميديا الإلهية (ترجمة وتقديم كاظم جهاد)، دارس الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص. ٣٦٨

(4) 23 Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, p. 384.

٤. دانتي أليجييري، الكوميديا الإلهية (ترجمة وتقديم كاظم جهاد، دارس الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص. ١٤٠-١٤١.

٥. أنخيل بالينثيا، تاريخ الفكر الأندلسي (ترجمة د. حسن مؤنس)، مكتبة الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٥٥، ص. ٥٥٩.

٦. دانتي أليجييري، الكوميديا الإلهية (ترجمة وتقديم كاظم جهاد)، دارس الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠.

7. Vito Salierno, *Dante e l'Islam*, Caponeditore.blogspot.com. cliccato il 5/9/2018, 00:17.

8. Miguel Asín Palacios, *Dante e l'Islam*. L'escatologia islamica nella *Divina Commedia*, trad. di Roberto Rossi Testa, Younis Tawfik, pres. di Carlo Ossola Parma, Pratiche, Vol. I, 1994.

9. Sergio Serra, *Dante e l'Islam*, in «Circolo Vittorinese di Ricerche Storiche», Quaderno n. 3, Settembre, 1997.

10. Enrico Cerulli, *Dante e l'Islam*, in «Al-Andalus. Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada», XXI, fasc. 2, 1956.

11. Umberto Eco, *Dante e l'Islam*, in «L'Espresso», 12 dicembre 2014.

12. Maria Corti, Dante e l'Islam, Intervista per l'Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche, 20 aprile 2000.

13. Enrico Cerulli, Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949.

14. Alesandro Aruffo, L'Europa e le sue radici islamiche, datanwes, 2007.

* * *

ترجمة

- التخييل الذاتي في السيرة الذاتية، فيليب غاساريني..
ترجمة: وثام المدادي
- الخطاب الحجاجي والقيم الاجتماعية من خلال أعمال
أوسوالد ديكر، أنيبال ألفيس..
ترجمة: د. ذهبية حمو الحاج
- تفسير ظاهرة التكرار في القرآن الكريم استناداً إلى
المناسبة: فهم علاقات الترابط بين آياته، سلوى محمد العوا..
ترجمة: أمل الترزي

التخييل الذاتي مقابل السيرة الذاتية

لـ "فيليب غاسباريني"^(١)

ترجمة: وئام المدادي

لا بد أن يمرَّ كلُّ تعريفٍ للتخييل الذاتي عبر نقدٍ للسيرة الذاتية. لقد علَّلَ "سيرج دوبروفسكي" (Serge Doubrovsky) اجتراحَه لمفهومه الجديد بضرورة تجاوز نموذج "روسو" الذي قام "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune) بالإحاطة بخاصيته التداولية. ولكونها بالية وصاخبة ومخاللة، تعرضت السيرة الذاتية "الكلاسيكية" للإقصاء باكتشاف اللاشعور. لقد حان الوقت، آنذاك، كي تعي الذات وظيفتها. وقد أوضح سارد "الكتاب المهشَّم" (Le livre brisé)، بعد أن أعاد قراءة "الكلمات" (Les Mots)، كيف أنَّ محكي الطفولة "زائف" بالبرهان الذي قدمه. سيتتبع كلُّ من "ألان روب-غرييه" (Alain Robbe-Grillet) و"رايموند فيديرمان" (Raymond Federman) و"فيليب فوريسْت" (Philippe Forest) هذا المسار كي يميزوا كتاباتهم الذاكراتية عن الشهادة البسيطة. كما سيروم "فانسان كولونا" (Vincent Colonna) قطع تبعية التخييل الذاتي للسيرة الذاتية.

ولا يمكن لسياسة الشك هذه أن تستمر دون تيقظ دائم ناقد للذات (autocritique) قدَّمه "دوبروفسكي" كمثال. فهي، على العكس من ذلك، تعلن النقاش حول وظيفة الأدب بفتحه على القراء والصحفيين والمؤرخين وعلماء الاجتماع، ذلك أن بيت القصيدة لا يكمن، فقط، في شرعية الكتابة التخيلية الذاتية، ولكن في قدرتها على امتلاك خطاب حول المجتمع المعاصر أيضًا.

علام يرتكز الخطاب النقدي الذي بلورته كتابات الأنا؟

إنه يرتكز قبل كلِّ شيء على الأنا (le moi): من أجل الرفع من قيمته من الناحية الإيجابية؛ سنكون، إذن، أمام تمجيد الذات كما يظهر، مثلاً، في بعض نصوص العصور القديمة لما بعد الميلاد، وفي أغلب المذكرات «Les Mémoires»، أو من أجل تعداد أخطائه من الناحية السلبية؛ سنكون إذن أمام الخطاب المسيحي للاعتراف «l'Aveu» الذي خصَّص الثقافة الغربية بعمق كما يبيِّن "ميشيل فوكو" (Michel Foucault). أو، أخيرًا، بين الخير والشر، يبلور المحكي السير ذاتي تفكيرًا نقديًا حول نشأة

١- "فيليب غاسباريني" (Philippe Gasparini) وُلِدَ في مدينة "بورن" بفرنسا يوم ١٥ مايو ١٩٥٣م، وهو كاتبٌ متخصصٌ في كتابات الأنا في الأدب، والضبط في السيرة الذاتية والتخييل الذاتي. من مؤلفاته:

- Philippe Gasparini, *Poétiques du je : Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofiction, etc. », mars 2016, p. 274.
- Philippe Gasparini (préf. Philippe Lejeune), *La Tentation autobiographique : de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », novembre 2013, p.475.
- Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », mai 2008, p. 339.
- Philippe Gasparini, *Est-il je ? : Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », mars 2004, p.384.

الذات، وحول هويتها وهشاشتها وتحولاتها. ولكن كتابات الأنا لا تقتصر على الاستبطان؛ إذ يمكن لها الالتفات إلى الآخرين أيضاً، كي تقوم بتمجيدهم أو إدانتهم أو وصفهم ببساطة. ولكن، في أغلب الأحيان، من خلال منظور قيمي (أكسيولوجي).

إذا ما قمنا بتوسيع البؤرة، سيتبين أن كتابة الأنا تتعدى المستوى الشخصي الداخلي إلى الاهتمام بعلاقات الذات بالعالم. وبارتكازها على تجربة شخصية من أجل وصف أحداث أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية تكتسب الكتابة، إذن، قيمة الشهادة.

الأنا والآخرين والعالم، هل قمنا بجولة في الحقول النقدية المؤدية إلى "السيرِّي" (le biographique)؟ لا، أعتقد أن كتابة الأنا لم تصبح نقدية حقاً إلا بعد أن تساءلت بإلحاح حول نفسها، أو بالضبط، حول قدرتها على إيصال تجربة شخصية. تطرح السيرة الذاتية التقليدية هذا النوع من الأسئلة بدقة في بعض الأحيان، على سبيل التنبيه أو الاحتياط الخطابي؛ عندئذ يتبع السرد مساره المحاكاتي (mimétique) كأن شيئاً لم يكن. بالمقابل، أصبحت كتابة الأنا تتميز منذ السبعينيات بمساءلة رهينة بحدود مصداقيتها الخاصة؛ لقد أصبح الميتاخطاب جزءاً من المحكي. وقد تتبّع بعض الكتاب هذا التفكير النقدي الذاتي إلى درجة التقنيد أو التفكيك أو الطعن في أغلب إجراءات التمثيل التي يصدر عنها.

إذا كان مصطلحُ التخييل الذاتي يمثل لنا أهمية الآن، فلأنه يمكّننا بالضبط من تعيين الفضاء التجنيسي الذي تتعقد فيه هذه العلاقة الجدلية الجديدة بين كتابة الأنا والنقد. وقد كانت هذه الكفاءة التي يتميز بها التخييل الذاتي، وهي كفاءة نقدية بشكل أساس، منخرطة بالجملة في مسار ظهوره:

السيرة الذاتية؟ لا، إنها امتياز خاص بالأشخاص المهمين في هذا العالم، في خريف حياتهم، بأسلوب جميل. إن تخييل الأحداث والوقائع الحقيقية بدقة؛ أو بمعنى آخر التخييل الذاتي، يسلم أمر لغة المغامرة إلى مغامرة اللغة، خارج التعقل وخارج سياق الرواية، التقليدية أو الجديدة.¹

لقد تشكل مفهوم التخييل الذاتي مقابل مفهوم السيرة الذاتية، منذ ظهوره سنة ١٩٧٧ على الغلاف الخارجي لـ "رواية" عنوانها "ابن" (Fils)، في إطار علاقة نقدية بالجنس عزّفها "فيليب لوجون" قبل مرور سنتين في الميثاق السيرزاتي. وليس هذا بمدهش إطلاقاً، لأن مبتكر هذا المفهوم، "سيرج دوبروفسكي"، كان ناقدًا. ليس هذا فحسب، فأطروحته حول "كورنيل" (Corneille)، المطبوعة سنة ١٩٦٤، أثارت تقريباً الضجة نفسها التي أثارتها أطروحة "رولان بارث" (Roland Barthes) "حول راسين" (Sur Racine)، كما خول له مقاله الثاني "لماذا النقد الجديد؟" (Pourquoi la nouvelle critique) أن يكون سفير النقد الفرنسي في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث يُدرّس.

مع ذلك، كان هذا الناقد، كما هو الشأن بالنسبة لـ "بارث"، متحمساً كي يصير كاتباً، أي روائياً. بطل رواياته "وساردها اسمه" "سيرج دوبروفسكي"، وهو يروي حلقات من حياة "سيرج دوبروفسكي" الحقيقي. لكنه لم يكن يريد أن يقدم "ابن" باعتبارها سيرة ذاتية، لأنه سيعدم أي فرصة في نشرها. سيتحدث لاحقاً

1- Serge Doubrovsky, Fils, roman, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

(في "حب للذات" (Un amour de soi)) عن الصعاب التي واجهها ناشر في هذه "الرواية" التي تتألف من ثلاثة آلاف صفحة عنوانها بـ "الوحش"'. وقد قامت "غاليلي" (Galilée)، دار النشر التي انتهى بها الأمر إلى القبول، بتعديل العنوان وتقليص الحجم، ثم طلبت من "دوبروفسكي" كتابة كلمة الناشر (le prière d'insérer)، أي النص الذي يكون على ظهر الغلاف الخارجي للكتاب، والذي يقدم الكتاب ويبيحث الرغبة في قراءته.

وظف "دوبروفسكي" هذا الفضاء كي ينخرط بنصه في الغليان النظري الذي كان في فترة الستينيات والسبعينيات. لقد قام، في هذا التعريف الأول للتخييل الذاتي، بالإحالة إلى أعمال "فيليب لوجون"، وإلى الرواية الجديدة والنقد الجديد في بضعة أسطر، خاصة "ريكاردو" (Ricardou). لقد ارتكز، بالموازاة مع ذلك، على توظيف جديد لكلمة "تخييل" بمعنى "السرد الأدبي". لقد سخرت هذه الثقافة النقدية لبلاغة الابتكار، ويجب أن نتذكر أن في هذه الفترة كانت قيمة الأعمال الفنية تابعة لقدرتها على زعزعة أساليب التعبير. وفي هذا السياق، اختص "دوبروفسكي" كلمته بالوظيفة الإنجازية. كان عليه أن يعلمنا بكل ما هو غير مسبوق وغير مسموع بتاتا في كتابته. كما قام بقلب الأجناس القانونية بعد أن طرح نمطا جديداً للملفوظ، أي التخييل الذاتي، كي يستخرج حقلاً بكرّاً لم يسبق اكتشافه. ولقد تطلع إلى اجتراح سبيل ثالث، إلى جانب الرواية "التقليدية" التي جلدتها "ألان روب-غرييه"، و"الرواية الجديدة" التي تبلغ عشرين سنة ولها القليل فقط من القراء. وتروم "ابن" بدورها تجديد الجنس، وذلك بحملها عنواناً فرعياً هو "رواية".

لقد قام "دوبروفسكي"، في الواقع، بالطعن في كلّ تبعية للسيرة الذاتية، بشيء من النية المبيتة. لأنه يعرف حق المعرفة التعريف الذي قدمه "فيليب لوجون" المؤسس على التزام الكاتب بالصراحة. إنه يعرف أن "المذكرات" التي تعرض الحياة العامة لشخصية رمزية لا تشكل سوى نمط معين للسيرة الذاتية. ولكنه يستند إلى هذا المعنى الضيق، هذا الجنس الفرعي الخاص، "المخصص للأشخاص المهمين في هذا العالم، في خريف حياتهم، بأسلوب جميل"، كي يقدم، في المقابل، تقنيته الخاصة باعتباره كاتباً.

لقد كان نقده للسيرة الذاتية، أو بالأحرى للمذكرات، نقداً مزدوجاً. من جهة، في السياق السياسي للسبعينيات، ليس من شأن جنس مخصص لـ "الأشخاص المهمين في هذا العالم" إلا أن يغذي السخط. ومن جهة أخرى، في السياق النقدي، جنس يهتم بـ "الأسلوب الجميل" لا يمكن له أن يبرر نفسه لا على المستوى الجمالي، بما أنه يمنع كل بحث شكلي، ولا على المستوى المرجعي، بما أن المواضيع الأسلوبية وبعض المواضيع المشتركة تقصي كل غرابة.

وتتظاهر هذه المحاولة في تشويه سمعة السيرة الذاتية بجهلها لما تحمله نصوص "روسو" (Rousseau) و"ستاندال" (Stendhal)، و"فالييه" (Vallès) و"جيد" (Gide) و"سيلين" (Céline) و"فيوليت لوديك" (Violette Leduc) و"جونيه" (Genet) و"ليريس" (Leiris) و"بيريك" (Perec) و"كلود سيمون" (Claude Simon) وغيرهم كثير، من إبداع، ومغامرة، وأدبية، ومن بينها الـ"رولان بارث من خلال رولان

1- Serge Doubrovsky, *Un amour de soi* [Paris, Hachette, 1982], réed, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001, p. 437-438.

بارث " (Roland Barthes par Roland Barthes) الذي صدر قبل سنتين. إنَّ كلمة الناشر التي ينبغي لها أن تكون مختصرة جدًا وقوية الحضور كما النص الإشهاري، لا تسمح بدون أدنى شك بالتدرج في الحجاج. التدرجات والإصلاحات والتطورات، ستأتي فيما بعد.

في الواقع، سيقوم "دوبروفسكي" شيئًا فشيئًا بنشر مجموعة من المقالات المكرسة لروايته "ابن" في المجلات الجامعية. في المقال الأول المعنون بـ "المبادرة للكلمات: أن يكتب الشخص تحليله النفسي" (L'initiative aux mots : écrire sa psychanalyse)، لم تظهر عبارة "تخييل ذاتي"، كما لم تعد الوظيفة المسندة إلى "ابن" مقتصرة على اجترار جنس جديد بل على تجديد الجنس القديم، السيرة الذاتية، من خلال استخلاص الدروس من "النقد الجديد" والتحليل النفسي:

بالنسبة لأي كاتب، ولكن بوعي أقل ربما من كاتب السيرة الذاتية (إذا مرّ من التحليل)، تمثل الحركة وحتى شكل الخط الانخراط الوحيد للذات الممكنة، و"الأثر" الحقيقي الراسخ والاعتباطي، المصطنع كليًا والوفي بشكل مطلق في آن. من خلال مفارقة ليست هي الوحيدة، أصالة الكتابة هي الضمان الوحيد للأصل.¹

بالنسبة للشعرية الشكلانية التي تهيمن على المشهد النقدي، لم تكن وظيفة الكتابة تكمن في تمثيل واقع موجود، أو كان موجودًا، ولكن في خلق شكل لغوي خالص. لقد وسع "دوبروفسكي" ضرورة الكتابة السيردانية التي يتصورها كمسار لا ابتداء هذه الشخصية الخاصة التي هي الكاتب نفسه. من جهة أخرى، بينت له تجربة التحليل أن الكلمات لا تكشف حقيقة الذات إلا عن غير قصد، وذلك حينما ترتخي دفاعات الوعي. ولهذا، باتباع وصية "مالارميه" (Mallarmé)، ترك "المبادرة للكلمات"، التي تنادي وتكاثّر بعضها البعض حسب مصوتيتها (sonorité) وتعدد معانيها. طريقة الكتابة هذه التي يدعوها بـ "الساكنة" تقوم بخلخلة تركيب "الأسلوب الجميل" من أجل انتشال المسكوت عنه من أعماق الأنا. هذا التحرير اللغوي تؤطره بنية المحكي بدقة، لهذا تستعرض "ابن"، ساعة بساعة، يومًا قضاه "الأستاذ دوبروفسكي" بنيويورك، إنه يوم يسترجع فيه الماضي في كل لحظة. يتميز التخييل الذاتي عن السيرة الذاتية، إذن، بمستويين اثنين: المزيد من الحرية على مستوى التلفظ، والمزيد من القيود في ما يخص البنية الزمنية.

ما الهدف من هذه الاستراتيجية المزدوجة؟ اكتشاف حقيقة أخرى مغايرة لتلك التي يمكن الوصول إليها من خلال السيرة الذاتية التقليدية، والتعبير عنها وبنائها. في مقاله الثاني الذي يندرج في إطار النقد الذاتي، المعنون بـ "السيرة الذاتية/الحقيقة/التحليل النفسي"²، يؤكد "دوبروفسكي" أن "السيرة الذاتية الكلاسيكية" قد "فقدت مصداقيتها على مستوى الموجهات (plan aléthique)"، أي على مستوى الحقيقة.

1- Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse » [Cahiers Confrontation, n°1, février 1979], rééd. dans Parcours critique, Paris, Galilée, 1980, p. 188.

2- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », communication au colloque de Cerisy consacré à « La psychanalyse des textes littéraires » en 1980 sous le titre « Fils : à retordre », publié la même année dans L'esprit créateur, rééd. dans Autobiographiques, de Corneille à Sartre, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79.

"إن الله يعلم، يؤكد قائلًا، إذا ما قمنا بتعداد أخطاء "روسو" و"شاتوبريان" وأكاذيبهما"^١ بالنسبة للتخييل الذاتي، لا يقدم نفسه باعتباره قصة حقيقية، ولكن باعتباره "رواية" تخفف سرعة" المحكيات الممكنة عن الذات، بدءًا بتغيير "الوحدة الرومانسية لـ"الأنا الوحيد" لـ"روسو"^٢. في محكي الشفاء (يحييل "دوبروفسكي" على "ابن" ولكن أيضًا على "كلمات للقول" (Les mots pour le dire) لـ"ماري كاردينال" (Marie Cardinal)، إنها شخصية المحلل النفسي التي تفقد خطاب الكاتب وتقوم بتقديم نسخة أخرى من الوقائع. هذا البحث في الغيرية الذي يزيح البطل عن المركز، قد أصبح فعلًا واحدًا من التوجهات الأكثر أهمية في كتابة الأنا.^٣ يمكن تخفيف سرعة المحكي من خلال عمل البناء والابتكار السردية الذي يسميه "دوبروفسكي" "التخييل". "بهذا المعنى، [يكتب]، لن تصير السيرة الذاتية المابعدتحليلية، في علاقتها بالسيرة الذاتية التقليدية، "حقيقية" أكثر إلا كي تصير أكثر غنى. بالمعنى الذي نقول فيه إن اليورانيوم صار هو أيضًا مخصَّبًا بفعل المعالجة"^٤. لم يعد التخييل الذاتي منذ ذلك الحين يتشكل مقابل السيرة الذاتية. إنه يجعلها إشكالية، يدخل معها في علاقة جدلية، إنه يطور إمكانياتها. إنه يشق الأخدود نفسه، المقابل نفسه.

في مقابل محكي الطفولة

سيعاود نقد السيرة الذاتية، على الرغم من ذلك، الظهور في "رواية" صدرت سنة ١٩٨٩، "الكتاب المهشّم" (Le livre brisé)، لكن بالتطبيق على نص محدد هذه المرة، "الكلمات" (Les Mots) لـ"جون بول سارتر" (Jean-Paul Sartre). لقد قام السارد بإعادة قراءة "الكلمات" بمزيج من الإعجاب والسخط من أجل أن يحضّر درسًا. ما الذي يعيبه في هذا النص؟ أن يكون فانتًا وأسراً ونهائيًا كما الرواية الواقعية للقرن الماضي، حيث بالضرورة تتفحص [تصادق؟] الشخصيات الخططات التفسيرية التي تحكمها:

بالنسبة لـ"ماركس" و"فرويد" كل شيء صافٍ في المنبع، شريطة إضافة مفهوم أساسي ينقصهما: موت "جون بابتيست" (Jean-Baptiste) كان المسألة الكبرى في حياتي: أعاد أُمِّي إلى قيودها ومنحني الحرية. لقد تم الدوران حول الذات والعودة إليها. إن الإنسان شفاف بدوره، ومصيره أصبح شفافًا أيضًا. إن معنى الحياة هو الدليل نفسه. إن السيرة الذاتية الحقيقية كالفكرة الديكارتية: واضحة ومترابطة. المهم، طبعًا، هو امتلاك الأداة النقدية الجيدة، وتطبيق الشبكة الجيدة.^٥

لقد استوعب "سيرج دوبروفسكي" جيدًا، باعتباره ناقدًا، أن الكتابة السيرذاتية هي مسألة تتعلق بإعادة بناءٍ حسب رؤية للعالم أو إيديولوجيا أو نظام قيم. كيفما كانت الذكريات وموثوقيتها، فإنها تكون منتقاة

1- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 72.

2- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 73.

3- Kureishi, Vies minuscules de Pierre Michon, Romanesques de Robbe-Grillet, le narrataire dans les livres de Raymond Federman, l'ordinateur dans ceux de Henry Roth, « Zuckerman » dans Les faits de Philip Roth, « tu » et « Nelly » dans Trame d'enfance de Christa Wolf, D'autres vies que la mienne d'Emmanuel Carrière.

4- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 7٨.

5- Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », art. cité, p. 7٨.

ومفسرة ومنظمة حسب الأدوات النقدية التي يتسلح بها الكاتب. "يكفي بناء نسق جيد، يكتب: أي حياة تدخل في ذلك النسق". ومحكي الطفولة هو الأكثر عرضة لهذا العمل المتسلسل:

"الكلمات" هي محكي طفولة. وتكمن المأساة في كون محكي الطفولة محكيًا مستحيلًا. إنه يُكتب دائماً من طرف شخص بالغ. إنها الخيانة حتمًا. ذلك لأن البالغ يكتب، بكل بساطة، ما يراه الطفل. [...] إنه يسرق من "بولو" (Poulou) كلمته، إنه يعيد بناء ذاته. لكن، فجأة، ليست صورة "بولو" هي التي تعيدنا: إنها صورة "سارتر". [...] بينما هو يكتب. لا يُظهر محكي الطفولة إلا الراوي. أما الطفل، فقد ضاع في الطريق، إنه ميت.¹

لن يستحضر "دوبروفسكي" بدوره طفولته إلا لمأماً. وسيضيف لاحقاً قرب زمن القصة ولحظة الكتابة إلى المعايير التعريفية للتخيل الذاتي. إنه قرب يبرزه التوظيف النسقي لحاضر السارد:

في رواياتي، طفولتي غير موجودة. لكنها قابلة للتقديم، أُنذوقها بمتعة وأنا أكتبها. ولكن كيف عشتها؟ لقد ضاع ذلك مني. كلياً وإلى الأبد. بصفة عامة، ينبغي على سيرتي الذاتية أن تودّع طفولتي: فلان شخص بالغ وذاهل أمام طفل لا يمكن إيجاده.²

إذا كان الطفل "لا يمكن إيجاده"، فكيف يمكن للبالغ "الذاهل" أن يستعرض "قصة شخصيته" المؤسسة للمشروع السيرذاتي حسب "فيليب لوجون"؟ يسلّم الجنس الذي اجترحته "الاعترافات" (Les Confessions) مسبقاً بكون "الطفل أب الإنسان"³ لقد قام "دوبروفسكي" بقطيعة مع نموذجي "روسو" و"سارتر" لكونه يتطلع إلى الحديث عن حياته دون المرور من محكي طفولته. يتأسس مفهومه للتخيل الذاتي على نقد السيرة الذاتية باعتبارها خطاباً ذا مرجعية باطلّة. ولكن، انطلاقاً مما سبق، يبلور نمطين للمحكي. الطفولة، إنه يبتعد عن سردها زمنياً، باسم أخلاقيات متطلبة أكثر من أخلاقيات من سبقوه؛ لكنه يستحضرها، بشكل مقتضب، عبر ومضات، في جميع كتبه. إلا أنه يطور مساره، بالمقابل، باعتباره شخصاً بالغاً من خلال حلقات سردية طويلة يسمح بتخييلها باسم شعرية مبهمة بشكل متعمد.

لدينا هنا التوجهان الكبيران اللذان يقتسمان حقل كتابات الأنا المعاصرة. النقد المرتكز على دقة المحكي السيرذاتي ليس خاصاً بـ"دوبروفسكي". إنه يجري على طول تاريخ كتابات الأنا، نجده لدى "روسو" وهو الآن متفق عليه بالإجماع. إن كلّ سرد سيرذاتي يتوق إلى أن يبلور نفسه كالرواية. انطلاقاً من هذه المسلمة، هناك موقفان ممكنان. سيحتاط البعض قدر الإمكان من الوقوع في الحكي، كما هو الحال مع "ميشيل ليريس" و"جورج بيريك" و"أنّي إيرنو" (Annie Ernaux) أو "بول نيزون" (Paul Nizon)،

1- Serge Doubrovsky, Le livre brisé, ouvr. cité, p. 153-154.

2- Serge Doubrovsky, Le livre brisé, ouvr. cité, p. ٤٠١.

٣- في قصيدته "قوس قزح" (The Rainbow) كتب "وردسورث" (Wordsworth) قائلاً: "الطفل أب الإنسان/ وأتمنى أن تكون أيامي/ ملتزمة كلها بالنقوى الطبيعية."

William Wordsworth, The Poetical Work of William Wordsworth [Londres, 1826], Boston, Philipps, Sampson, and Company, 1856, p. 537.

مثلاً؛ وهو نفس الشأن أيضاً مع "دوبروفسكي" حينما استحضر طفولته. سيفترض الآخرون الإكراه التخيلي لمحكي الذات وسيقومون بتضخيمه، وذلك بتطبيق ما يمكن أن نسميه التخييل الذاتي.

في مقابل السيرة الذاتية

أريد أن أستحضر الآن أربعة كُتّاب من جيل "دوبروفسكي" أسسوا، هم أيضاً، ممارستهم ونظريتهم في كتابة الأنا على نقد السيرة الذاتية. يتعلق الأمر، طبعاً بالنسبة لهم، بالرفع من قيمة نصوصهم السير الذاتية بإزاحة المصق التجنيسي الذي يعتبرونه محطاً بقيمتها. ولكن كيفما كانت أفكارهم المسبقة التي يتذرعون بها، إلا أنهم أسهموا في إعادة فتح النقاش، على أسس جديدة، حول علاقة الأدب بالحقيقة.

البداية كانت مع "بول نيزون". بعد أن صُنّف منذ سنة ١٩٨٣ على أنه "كاتب سيرة ذاتية تخيلي"، أصبح يعرف فيما بعد بكونه "كاتب تخيل ذاتي". يعكس هذا الانزلاق رغبته في التحرر من التقليد السير ذاتي:

أنا كاتب أناني، لكنني بالنسبة لكثيرين كاتب سيرة ذاتية؟ يسمح مفهوم السيرة الذاتية بتصنيف الإنتاجات غير المتجانسة بشكل كبير في خانة واحدة: مذكرات من كل مصدر كما هو الحال مع "أنطون ريزر" (Anton Reiser) في "الشعر والحقيقة" (Poésie et Vérité) أو (Simplicissimus)، "بليز سوندرار" (Blaise Cendrars)، أعمال "هنري ميلر" (Henry Miller) كلها، أعمال "توماس وولف" (Thomas Wolfe) كلها، "كونستانتان باوستوفسكي" (Constantin Paoustovski)، "إسحاق بابل" (Isaac Babel)، وخاصة في "الفرسان الأحمر" (Cavalerie rouge)، "إلياس كانيتي" (Elias Canetti) في "اللسان الناجي" (La langue sauvé)، أعمال "روبير والسر" (Robert Walser) كلها... لقد قدمت هذه الأمثلة القليلة كي أبين مدى شساعة هذا المجال، ومدى قابلية هذا المفهوم للتمدد. من الأفضل عدم المساس به، سأقتصر في هذا الصدد على التذكير بكون كتبي تدور حول شخصي وتسبر أغوار حياتي. أستطيع القول أيضاً إنها في رحلة البحث عن حياتي^١

نلاحظ أنّ الإحالات التي اعتمدها "نيزون" في هذا المجال أكثر غنى وتنوعاً من تلك التي اعتمدها "دوبروفسكي". ولكنه يناقش من منطلق كونه كاتباً أكثر من كونه ناقدًا، إنه يرفض الدخول في نقاش نظري. سيتخلّى لاحقاً عن مصطلح التخييل الذاتي، لكنه سيصبح أكثر حسماً:

إن السيرة الذاتية هي إعادة بناءٍ للماضي، وهذا لا يهمني. ما يهمني، هو كون الأنا شيئاً زنبقياً، لا يمكن الإمساك به. يتعلق الأمر، ونحن نكتب، بالهبوط نحو هذا الأنا غير المعروف من أجل تشكيله بطريقة أو بأخرى، كشخصية. ليس الـ"أنا" نقطة الانطلاق إذن، كما في السيرة الذاتية، بل نقطة الوصول^٢.

1- Paul Nizon, Am Schreiben gehen [Francfort, 1985], trad. fr. de J.-C. Rambach Marcher à l'écriture [Arles, Actes Sud, 1991], réed. Dans Paul Nizon, Œuvres autofictionnaires, Arles, Actes Sud, coll. « Thesaurus », 1997, p. 999.

2- Paul Nizon, La république Nizon, Rencontre avec Philippe Derivière, paris, Les Flohic Editeur, 2000, p. 128.

بعبارة أخرى، وظيفة كتابته ليست ماضوية بقدر ما هي مستشرفة. إنها لا تروم التعرف على الشخص الذي كانه وإنما الكشف عن مظهر يخصه كان يجهله. لقد كان "بول نيزون" يقدر كثيرًا كبار كتاب الأنا من أجل انتقاد مسارهم. إنه يعترف بجميل "روبيرت والسر" و"هنري ميلر" اللذين لقنا له مبادئ "فك" الكتابة الذي يسميه "فعل النثر". لكن شعرته كانت مؤسسة على تصور جديد للأنا في واقع الأمر، تصور "رئبقي"، لا يمكن الإمساك به، غير معروف، يحطّ من قيمة إعادة البناء السيرذاتي خلال فترة بأكملها، قبل فرويدية، أو إن صح التعبير، سابقة لمابعد الحداثة (pépostmoderne).

كان مسار "ألان روب غرييه" مغايرًا. لا نتذكر إلا ظهور الجزء الأول من سلسلة "الروائيون" (Romanesques) سنة ١٩٨٥، المعنون بـ"المرأة التي تعود" (Le miroir qui revient)، الذي مكنه من تصدر الساحة الأدبية. يتعلق الأمر ظاهريًا بنص سيرذاتي، الشيء الذي لن يفوت تحقيق المفاجأة لدى متمسك بالغائية الذاتية (autotélisme) الأدبية. لقد تم شرح ذلك في محاضرة عنوانها "لم أتحدث قط عن شيء آخر ماعدا نفسي" (Je n'ai jamais parlé d'autre chose que moi).^١ دفاعه ضد الشك في القصيدة التراجعية (palinodie) يقتضي إنكار وجود أدنى فرق بين السيرة الذاتية والرواية. "الرواية دائمًا ما تكون سيرذاتية" (LV، ص. ٢٥٤)، وبالنسبة له، فدائمًا ما كان "يغذي أعماله بقوة من تجربته المعيشة" (LV، ص. ٢٥١). من جهة أخرى، "هناك في العلاقة السيرذاتية مع نفسها شيء من المستحيل الذي يقتضي أن تكون زائفة" (LV، ص. ٢٥٦)، من هنا تأتي الخاصية التخيلية التي لا يمكن تفاديها، والتي تنتم بها النصوص التي تنوق إلى احترام ميثاق الصدق:

هناك كتب زائفة بشكل ملحوظ، وهي تقول "أنا" و"أنا أوقع": "مذكرات من وراء القبر" (Mémoires d'outre-tombe)، مثلاً، التي أعتبرها كتابًا مهمًا جدًا يوقع على الميثاق، يتظاهر باحترامه كي يصير فيما بعد نسيجًا من الأكاذيب غير القابلة للتصديق، وهو أمر تسهل البرهنة عليه (في ما يخص علاقاته بالشاب "شارل الخامس" (Charles X) مثلاً). (LV، ص. ٢٥٦).

منذ ذلك الحين، يتساءل لماذا لم تتمكن "المتلصص" (Le voyeur) أو "الغيرة" (La jalousie) من تحقيق "أثر القرب" مع القراء كما حققته "المرأة التي تعود"، على الرغم من أنه يتحدث عن نفسه في كتبه كلها بطريقة زائفة. إنه يدرك مسؤوليته في هذا الغلط: لم يدرج العنوان الفرعي "رواية" في "المرأة التي تعود"، كما يقترح ظهر الغلاف الخارجي، بطريقة استفهامية، أن الأمر قد يتعلق بسيرة ذاتية. لقد ظنّ البعض أنه يؤسس لميثاق سيرذاتي. طبعًا، بالنسبة له، لن "يثق في الكاتب بسذاجة أكبر حينما يقول "أنا" بالمقارنة إذا ما قال "هو"، حتى لو أضاف عبارة "مذكرات" أو "ذكريات" على الغلاف." (LV، ص. ٢٥٦). لكنه سيكون مضطرًا إلى استحضار أن القراء "خاصة القراء العامون"، هم حساسون بشكل كبير لكل "أثر سيرذاتي" (LV، ص. ٢٥٣).

1- Alain Robbe-Grillet, « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que moi », transcription par Michel Contat d'une conférence donnée en juin 1986, publiée dans Philippe Lejeune et Michel Contat (dir.), L'auteur et le manuscrit [Paris, dans Presses universitaires de France, 1991], rééd. dans Alain Robbe-Grillet, Le voyageur, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 247-258 (rééd. Paris, Seuil, coll. « Points », 2003).

سيقوم صاحب المقال بالإحالة على هذه المحاضرة في الصفحات الآتية بالرمز LV بين قوسين.

ما يعنيه ليس الأثر السيرذاتي، إنه يحسب الحساب للتلقي المرجعي للنص. ما ينتقده هو سذاجة القراء وجهلهم للذاتان قام حولهما بدرس في الشعرية: "ما ننتظره من الكاتب ليس أبدًا علاقة تاريخية مصادق عليها كليًا من طرف سلطات خارج أدبية، إنه بالمقابل شيء لا وجود له في نهاية المطاف إلا في الأدب." (LV، ص. ٢٥٧). سيكون على "روب-غرييه" القبول بكون هذا التصور الغائي الذاتي للنص ليس بعدُ واسع الانتشار. ينبغي على أفق الانتظار أن يتطور حتى تتطور "السيرة الذاتية الجديدة": حتى يتمكن القراء من أن يوجَّهوا "اهتمامهم حول العمل نفسه، الذي يقوم على الأجزاء والبياضات أكثر من الوصف الشامل والصادق لعنصر أو آخر ينتمي إلى الماضي، الذي لا يسع إلا نقله." (LV، ص. ٢٥٨).

بالنسبة لـ"رايموند فيديرمان"، السيرة الذاتية ذات طبيعة "تافهة، مملّة، بخسة، خالية من الفائدة"^١ إنها بتخليها عن عقودها دفعت كتاب اليوم إلى تحويل شهادتهم إلى "ما فوق التخييل" (surfiction):

يستعمل عددٌ كبيرٌ من الكُتاب المعاصرين عناصر من حياتهم الخاصة من أجل خلق تخيلهم، ولكنهم في الوقت نفسه يقوِّضون مصداقيتهم بالجوء إلى السخرية والتأمل الذاتي وتدخلات الكاتب والاستطرادات والتناقضات المتعمّدة؛ إنهم يحون الخط الذي يفصل الوقائع عن الخيال، الماضي عن الحاضر والمستقبل.^٢

تتدخل هذه السخرية الاستطردادية باستمرار في رواياته كي يطعن في إغراء المحاكاة (mimésis) السيرذاتية. الأمر نفسه في "اصمت" (Chut) الصادرة سنة ٢٠٠٨، سنة قبل وفاته:

احترس، "فيديرمان". إذا استمرت على هذا الحال، ستغرق في الطبيعية البئيسة لـ"زولا". لا أهتم بذلك، عليّ أن أقول الحقيقة، حتى لو كانت الحقيقة تؤلم. حسنًا، سيقول القراء: إنك لم تكتب رواية يا "فيديرمان"، إنها سيرة ذاتية، أو أسوأ من ذلك، إنه تخييل ذاتي.

سأقول لهم إنكم تخدعون أنفسكم، إنه خيال صرف هذا الذي أحكيه لكم، لأنني نسيت طفولتي كلها. إنها محتجزة داخلي. لهذا، فكلّ ما أقوله لكم مختلق، إنه مجرد إعادة بناء. وبما أن كلّ ما كُتب تخيلي، كما يقول "مالارمي"، فإن ما أكتبه الآن تخييل ذاتي.^٣

لا يقوم "فيديرمان" و"روب-غرييه" بالطعن في السيرة الذاتية باعتبارها محكيًا للتجارب الشخصية، وإنما في فرضية الميثاق السيرذاتي التي تضمن صدق هذا المحكي. إن القارئ يجد نفسه أسيرًا من طرف نسق له قيد مزدوج. يحكي له الكاتب بطريقة تعاقدية بما فيه الكفاية، ولكن بحذق، بعض الأحداث التي بصمت حياته باعتباره إنسانًا وكاتبًا؛ إنه يحسن الإصغاء إلى هذه الهمسات، بتمعن أو بحماس، وفجأة،

1- Raymond Federman, « Federman sur Federman : mentir ou mourir [Question d'autobiographie et de fiction] » [1992], Surfiction (Albany, State University of New York Press, 1993), trad. fr. de Nicole Mallet, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 138.

2- Raymond Federman, « Federman sur Federman », art. cité, p. 141.

3- Raymond Federman, Chut : histoire d'une enfance, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 28, souligné dans le texte.

يعاتبه السارد لكونه سقط في هذا الفخ اللعين للميثاق السيرذاتي، ولكونه ساذجاً كبيراً، لا يستحق الأدب الذي أُعطي له!

لا أعتقد أن هذا الخطاب المزدوج ناتج عن استراتيجية فاسدة بشكل اختياري أو إلزامي. إنه بالأحرى يعكس التناقض الذي يعيشه هؤلاء الكتاب، والصعوبة التي يواجهونها أمام الموافقة بين نظريتهم في الأدب وممارستهم في الكتابة. يظلّ النقد بالنسبة لهم لصيقاً بالتصور الغائي الذاتي للنص، في حين يحسّ الكاتب بضرورة تجاوز هذه المعضلة. إنها مفارقة غير مريحة للقارئ كما للكاتب، لكنها تخصّب مستوى التفكير النقدي. وكدليل على ذلك مؤتمر "رولان بارث" مابين ١٩٧٣-١٩٧٤، الذي نشرت مداخلاته تحت عنوان "معجم الكاتب" (Le lexique de l'auteur). كان من الممكن أن نعنون ذلك النص: "أجزاء من خطاب سيرذاتي". لقد اختار منظر "موت المؤلف" النشأة الإشكالية لـ"رولان بارث من خلال رولان بارث"، الذي ظهر سنة ١٩٧٥. لقد أغوته صيغتان كما يقول. سواءً بنقد أعماله النقدية الشخصية حيث يبتعد عن محاكاة النفس، أو بالانصياع إلى "التحرر الروائي" بتركه مجال الكتابة لضمير المتكلم:

سلسلة من الأجزاء السيرية هي بشكل أو بآخر تحليلات ذاتية: ما أعرفه أنا فقط، بقايا العمل (#) المكتوب الأساسي)، والمسكوت عنه أيضاً. إنها روح "البيوغرافيماتية" (la biographématique)، روح السيرة الذاتية السعيدة. إنها عودة المؤلف، ولكن بطريقة "معاصرة"، إنها ليست عودة إلى الماضي: ذلك أن الذكريات تستدعي الشيوخوخة، ولا أريد أن يدفعني الماضي، أن يرحلني. لا أريد أن يعبر عني، بل أن يكتبني. النتيجة: سعيد مع أولئك الذين أتواطؤ معهم مسبقاً.^١

إنه يحكي كونه ظلّ "جامداً" بسبب ذلك البديل، بسبب استحالة "الاختيار، بمعنى تخصيص حلّ ما للكاتب".^٢ بما أنه يضيف أنه يخشى السقوط في "الافتتان"، في "الإثم النرجسي، تلك المرأة المبتهجة بالنصر"^٣ فلا يمكننا التملص من اتهام هذه المراوغات التجنيسية بالإحساس بالذنب. بالنسبة له، كما بالنسبة لـ"دوبروفسكي" أو "فيديرمان" أو "روب-غرييه"، يُبقي الخطاب النقدي لكتابة الأنا على علاقة مركبة بين القرب والتنافر. كما لا يمكن له حلّ هذه المفارقات إلا بالزعم بالطابع التخيلي أو الروائي لاعتراقاته: "كلّ هذا ينبغي له أن يعتبر كما لو قيل من طرف شخصية روائية".^٤ هكذا يكتسب النص شرعية منظوره المزدوج، الجمالي والشعري.

صحيح أن كتابات الأنا اكتسبت منذ "بارث" نوعاً من الشرعية الأدبية، إلا أن هذا المعيار الذي يتضادّ مع السيرة الذاتية يعاود الظهور كلما تعلق الأمر بتعريف معايير الأدبية. إنها تمكن من فصل البذرة الأدبية الجيدة عن الزّوان المرجعي حتى في حقل "التخييل الذاتي". لهذا، بالنسبة لـ"فانسان كولونا"،

1- Roland Barthes, Le lexique et l'auteur. Séminaire à l'Ecole pratique des hautes études 1973-1974, Paris, Seuil, 2010, p. 100.

2- Roland Barthes, Le lexique de l'auteur, ouvr. cité, p. 100.

3- Roland Barthes, Le lexique de l'auteur, ouvr. cité, p. 82.

4- Roland Barthes, Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, 1975, p. 5.

فإن التخييل الذاتي الدوبروفسكيّ الرائج يصدر عن "أدب شخصي" و"مُصطنع" يخلو من الإبداع.¹ إنه يرى أن هذا المفهوم لا يكتسي أهمية إلا إذا قام بتعيين عملية إسقاط الكاتب في وضعيات خيالية.

يسند "فيليب فورست"، بدوره، إلى كاتب الأنا مهمة "تلبية [...] النداء الذي يوجهه له الواقع"² بدون السقوط في "الطبيعية البالية التي هيمنت مذاك على الحقل الأدبي"³ لهذا يقابل بين تقنية "الرواية الحقيقية"، "في مواجهتها الأزلية مع أفق السلبي والمستحيل"، و"الأدب الأناني"⁴ الذي "يظهر فيه الأنا كواقع [...] سابق لكلّ تشكّل عبر الكتابة".⁵ بتوظيفه من طرف الإيديولوجية المُتعية (hédoniste) لما بعد التاريخ (posthistoire)، أصبح هذا التخييل الذاتي السيء يمنح "مرآة مواسية يبحث فيها الكاتب والقارئ عن صورة لذاتيهما يتأملانها لصالح محكيات حميمية وعائلية مطمئنة تبعث بطريقة نرجسية خيال عالم مستقر لا يخضع للمساءلة."⁶ نمط التخييل الذاتي الذي يصبو إليه ينبغي عليه، على العكس من ذلك، أن يسائل الـ"أنا" بدون توقف من خلال تفكيك نصيّ للذات سيرًا على نهج المعاصرين.

في مقاله الأخير، يشاطر "فيليب فيلان" (Philippe Vilain) الرأي نفسه، لكن من منظور أقلّ معيارية:

لقد حصل التخييل الذاتي على استحقاق خلق مدرستين لـ"الأنا" على الأقل: تمتاز الأولى بالوفاء للرباط التاريخي بالذات، بينما تدعو الأخرى إلى إعادة الخلق الروائي للذات (مع هذه المدرسة، صدق العلاقة بالذات يكون مؤسسًا على استحالة الوصف الذاتي). لا تقدم الأولى انتماءً أكبر من الثانية، كما لا تمنح الثانية انتماءً أكبر من الأولى. إلا أن هاتين المدرستين تستحضران طريقتين متعارضتين جذريًا من أجل تصور حقيقة "الأنا"، وتوجهين غير متوافقين للتخييل الذاتي ينحصران دائمًا في لااختزالية مدهشة لوجهات النظر. لقد صرّت أقرب شيئًا فشيئًا من الوضعية التخيلية (fictionnalisante) لـ"فانسان كولونا" التي رفضتها في زمن سابق.⁷

لم نعد أمام خطاطة ثنائية مؤسسة على الإقصاء، ولا حتى أمام الخيار السيرذاتي، هل هو شرعي كالخيار التخيلي أم لا؟ ولكن يمكن أن نمرّ من خيار إلى آخر. إلا أن "فيلان" لن يغفل عن تبرير اختياره بوصفه "إعادة خلق روائي" بصدق أكبر، بما أنها تأخذ بعين الاعتبار "استحالة الوصف الذاتي".⁸ الذاتي".⁸

1- Vincent Colonna, Autofiction et autres mythomanies littéraires, Auch, Tristram, 2004, p. 116-117.

2- Philippe Forest, Le roman, le réel, Nantes, Pleins feux, 1999, p. 55.

3- Philippe Forest, Le roman, le réel, ouvr. cité, p. 31.

4- Philippe Forest, « Le retour du Je dans la littérature française », dans Philippe Forest et Claude Gauguain (dir.), Les romans du Je, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 48.

5- Philippe Forest, Le roman, le Je, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 37.

6- Philippe Forest, Le roman, le Je, ouvr. cité, p. 37.

7- Philippe Vilain, L'autofiction en théorie, Chatou, Editions de la Transparence, 2009, p. 73.

8- Philippe Vilain, L'autofiction en théorie, ouvr. cité, p. 73.

تبين هذه الأمثلة القليلة عن الميخاض أن التخييل الذاتي لا يمكن أن يعرف إلا عبر نقد للسيرة الذاتية. إنه يتشكل باعتباره جنسًا أدبيًا في مقابل الجنس الذي ينحدر منه والذي يمكن أن نخلطه معه. وكي يتميز عنه يقوم ببنائه على أساس كونه موضوعًا سيئًا، لا أخلاقيًا ومبتذلًا، عليه أن يتفادى عدواه. مهما تكن تعليقاتهم، فإن هذه الأفكار النظرية تستحق أن تدرس وتتابع وتناقش من طرف النقد الذي يوصف عادة بكونه "عالمًا". إننا نستطيع، بإدماج التحوار بين الكتاب، أن نتقدم في فهم هذه الظاهرة الأدبية الجديدة بشكل جوهري.

* * *

الخطاب الحجاجي والقيم الاجتماعية من خلال أعمال أوسوالد ديكرود د. أنيبال ألفيس (*)

د. ذهبيّة حمو الحاج

مقدمة:

يُنظر إلى نظرية الحجاج التي اقترحها دكرو O.Ducrot في إطار البحث في التّواصل الاجتماعي، وبطريقة خاصّة في منظور دراسة الرّسائل اللّغوية التي يتبادلها أعضاء مجتمع معيّن في ظلّ مختلف أشكال التّواصل، انطلاقاً من المحادثة المتداولة إلى الخطابات التي تبثّها وسائل الإعلام، وبشكل عام، كلّ نشاط لغوي ذاتي مشترك. وبصفتنا باحثين في ميدان التّواصل الاجتماعي، كنّا مهتمّين منذ البداية بإبراز العلاقات بين العوامل والبنى التّواصلية، أو بنى اللّغة المنطوقة، والعلاقات بين العوامل والبنى الاجتماعية المعنية. إنّ هذا الاهتمام "بشكل عام"، كان في أصل مقاصد أهمّ تيار للبحث المرتبط بمنهجية تحليل المحتوى المستوحى والمحدّد كذلك من قبل بول لازارسفيلد P. Lazarsfeld، وهارولد لاسوال H. Laswell، وبرنارد برلسون B.Berelson.

بنقاسمنا مع هؤلاء المؤلّفين موضوع معرفة الحقيقة الاجتماعية من خلال دراسة الرّسائل التّواصلية وتحليلها، بأشرنا على أثارهم تعلّم تحليل المحتوى وتطبيقه. إنّ تجربة التّحديدات والتّقصير من الطبيعة النّظرية والمنهجية لتحليل المحتوى بالضبط، هي التي أدّت بنا إلى البحث عن الأسس الأكثر متانة بغرض تأويلات أكثر ملائمة للرّسائل، ومن ثمّة أفضل تصوّر مثل الخطاب أو النصّ الذي يتحقّق التّواصل من خلاله.

لقد أثّرت تحديدات تحليل المحتوى من قبل باحثين ضمنهم برلسون ذاته^٢ B.Berelson. ولكن يمكن أن نُؤكّد أنّ الموهبة الحقيقية لأشيل Achille في تحليل المحتوى تتمثّل في الهشاشة النّظرية لإدراك اللّغة، ونتيجة لذلك وبين هذا وذاك لإدراك التّواصل. وفكرة الكشف ذاتها عن عوامل المعنى أو المحتوى، من خلال تحليل عوامل العبارة - بجلاء وموضوعية مثلما قيل - تُصبح غير ثابتة أمام تطوّرات نظرية اللّغة.

فضلاً عن ذلك، وفي إطار منطق البحث الذي يستدعي تحليل المحتوى، فإنّ الرّبط بين المتغيّرات النّصّية - أو وحدات المحتوى - ومتغيّرات العالم الخارجي عن النصوص (من طبيعة سسيولوجية، نفسية،

(*) Aníbal Alves, prof. à l'Universidade do Minho, Portugal. Traduction française de la partie principale de la leçon publique pour le titre d'agrégation, *Argumentação e Análise do Discurso*, prononcée devant le jury dont faisait partie Oswald Ducrot, le 23-03-1995. Texte présenté au Séminaire de recherche des étudiants de post-graduation, dans le cadre du programme Erasmus, à l'Université Catholique de Louvain, en Mai, 2006..

1 - B.Berelson, P.Lazarsfeld, *The Analysis of communication*, Columbia Univ, N.York 1948.

٢ - يمكننا أن نُذكّر مثلاً:

P. Henri et S. Moscovici, 'Problèmes de l'analyse de contenu', *Langages*, n° 11, Septembre, 1968, Didier, Larousse, pp. 36-60 ; A. Lévy, 'L'Interprétation des discours', *Connexions*, n° 11, 1974., Epi, pp. 43-62.

أو غيرها) كانت مؤسسة خصيصا على معايير التواتر، وبالتالي معايير التكرار، ما لا يقدم في ذاته معنى غير غامض، المعنى الوحيد القادر على تأسيس تأويل صحيح .

تلك هي الحاجة التي أدت بنا إلى التعمق في طبيعة الرسائل اللسانية ورهانها، ولا سيما إذا استطعنا قوله كذلك، بعدها الدلالي. إن الذين يدرسون هذه المواد يعلمون مدى تعقد وصعوبة مهمتهم، ليس فقط في الطبيعة المعقدة للموضوع، ولكن أيضا في اتساع وخصوصية دراساتهم، التي هي في تطور على مدى العشريات الأخيرة. على كل حال، فإن دراسة اللغة وعلم الدلالة مسار غير قابل للتعبؤ، حيث يزعم - مثلما كان حالنا - التقدم في فهم التواصل البشري.

لقد أصبح واضحا بالنسبة لنا أن كل محاولة لتعميق المعرفة في مادة التواصل، دون المرور عن فهم اللغة والخطاب كان مؤسسة مآلها الفشل المسبق. وبالمقابل، تبدو لنا دراسة الصيغ، وبني اشتغال اللغة والخطاب ستشوق لنا الطريق الملكية لمعرفة التواصل، والعلاقات الإنسانية التي تبرزها وتقيمها. ففي إطار هذا البحث لأفضل معرفة حول الأنظمة والعمليات اللسانية والدلالية قد اكتشفنا أعمال أوسوالد ديكرود O.Ducrot ولاسيما تصوّره الحجاجي للخطاب. يشكّل هذا الأخير الموضوع الأساس لهذا النص، من حيث أنه يتعلّق بوضع مفاهيم وبني الخطاب، التي تسمح لنا القيام بالتحليل، وبذلك الطريقة أن نستخلص من الخطابات أو الرسائل عوامل ورهانات الحقيقة الاجتماعية، والمنظور الحقيقي لدراستنا للتواصل.

ستقتفي مبادرتنا النقاط التالية: ١. تعرض النقطة الأولى الإطار المفاهيمي والمصطلحي للتصوّر الخاص بالمعنى. ٢. تزعم النقطة الثانية شرح الطبيعة الحجاجية للخطاب، والأسس الحجاجية التي هي مواضع. ٣. في النقطة الثالثة، سنحاول ربط المواضع باعتبارها عوامل خطابية بالقيم باعتبارها عوامل من الثقافة والادبولوجية الخاصة بالمجتمع. سنشير في الخاتمة للإسهام المتميّز والمبدع للأستاذ أوسوالد ديكرود في دراسة وفهم الخطاب والتواصل، وبالتالي فهم المجتمع ذاته.

تصوّر حول اللغة، والخطاب، والمعنى

تتمثّل فكرتنا المبدئية في وضع إطار مفهومي ومصطلحي للمقاربة المعتمدة، ووفق ذلك بالانطلاق من الإشارة إلى المنظور التواصلّي المميّز الذي يلازمها. سوف نُشير أولاً المنظور التواصلّي، ونُحدّد بعد ذلك تصوّرنا حول اللغة والمصطلحية المعتمدة، وننتقل في النهاية إلى التشخيص العام لنظرية المعنى المقترحة.

١. المنظور التواصلّي:

يكمن الهدف من دراستنا وتخصّصنا في التواصل، فمن الواضح أن نلجّ على إبراز المنظور التواصلّي الملازم لنظرية اللغة والمعنى عند ديكرود، ولا يتعلّق الأمر بفرض مقارنة نفعية أو ظرفية.

بالفعل، نعتقد أنّ الرّهان التواصلّي للفعل التواصلّي الذي أوضحه مؤلفنا، يشرح في الآن ذاته طبيعة الفعل الإنساني وطبيعة الفعل التواصلّي، وبالتالي يربط أحدهما بالآخر في نواتهما الأكثر عمقا. وعلى

أثر، لاسيما إميل بنفست E.Benveniste الذي أشار إلى منزلة الإنسان في اللغة^١. يستخلص ديكرو طرائق مختلفة، الزمان الذاتي المشترك للغة: الفعل اللساني يستلزم في نواته ذاتها العلاقة مع الآخر. لنفهم جيداً، بأن الأمر لا يتعلق وبأية طريقة ما بالنظر إلى اللغة كوسيلة بسيطة أو أداة للتواصل، بمعنى نقل شيء ما.

إن العلاقة ما بين البشر واستحضار الغير والرجوع إليهم ملازمة للغة، التي تعدّ بدورها وسطاً ووسيلة يقيم البشر بفضلها نقاشهم الأبدي والمحتوم. وحسب كلمات مؤلفنا: "اللغة بمعزل عن الاستعمال، الذي يمكن أن يؤديه بها تُمثل أساساً كمقر للجدال والمواجهة للذوات"^٢. إن الرجوع إلى الآخر إذن ضروري في كلّ محاولة لتأويل الرسالة اللسانية، ومن جهة أخرى ليست لنا الفرصة إلا في الكلام لإيجاد الملمح الإنساني في المعنى المصطلحي لتعريف الإنسان عند أرسطوت Aristote باعتبار هذا الإنسان هو الحيوان الذي يملك الكلام (Zoon logon éxon)، المعنى الذي يبدو أقلّ بروزاً في العبارة المتداولة: الإنسان هو الحيوان العاقل^٣.

٢. اللغة، والخطاب، والمعنى:

كلّ الذين يدرسون اللغة واعون بشكل واضح بكثرة النظريات والمصطلحيات الخاصة بهذا الميدان المعقّد بطبيعته. والذي عرف في العشريّات الأخيرة نمواً وتجديداً خارقين ليست فقط في علوم اللغة، ولكن في العلوم الإنسانية والاجتماعية بشكل عام. ويبقى أننا لا نملك أية نظرية مطابقة حول اللغة، وأنّ المفاهيم والمصطلحات المكتسبة متعدّدة ومختلفة وهي على صورة " غابة مظلمة" أو Selva obscura، التي أثّرت في هذا الشأن، عندنا من قبل النابغة مؤلّف da literatura الأستاذ فيتور أجيار أوسلفا Victor Aguiar e Silva وهي مبرّرة وواضحة بشكل كبير^٤. ومن أجل نقادي مثل هذا الرّكود يقترح علينا أ. ديكرو O.Ducrot وبصفة اصطلاحية دقيقة الإطار المصطلحي الآتي، والذي سنشتغل به في هذا العمل^٥.

نُميز في البداية بين مستويين في المنظور المتعلّق باللغة البشرية المتحقّق في اللغات الطبيعية: مستوى اللغة المجرّد باعتباره الكيان المجرّد، والثابت، والمماثل، الذي يتكرّر في ظهوره المتعدّد. والمستوى الملموس للتحقّق الشفوي الظاهر والقابل للملاحظة في التواترات أو الأفعال اللسانية.

يعيّن هذان المستويان بشكل مختلف، وذلك حسب المؤلفين، ولكن المصطلحات الانجليزية type و token مثلاً تُعيّن بالخصوص كيانات من المستوى المجرّد، وكيانات من المستوى الملموس. سوف نُسمّي "خطاباً" التحقّق اللساني القابل للملاحظة في التواصل الشفوي. فاللغة هي المصطلح الذي يعيّن البناء المجرّد للسانيين، الذين يستهدفون في الحقيقة اعتبار الخطاب أو الكلام. وبموازاة هذا التمييز والتقابل اعتُمد تمييز آخر يقابل بين الملفوظ والجملة. الملفوظ جزء من الخطاب، يشكّل الوحدة الأولية،

1- Cfr. le titre du chapitre V de Problèmes de linguistique générale, Gallimard, 1966, pp. 223, ss.

2- O. Ducrot, "Présumés et sous-entendus", Langue Française, 4, (1969), Larousse, p. 43.

3 -F. F. Mora, "Hombre", Diccionario de Filosofía, Alianza Editorial, Madrid, 1986, II Vol., p. 1548.

4 -V. Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 5 éd., Almedina, Coimbra, 1983, p. 565, Note 11.

5 -Cfr. O. Ducrot, Polifonia v Argumentación, Universidad del Valle. Cali, Colombia, 1988, p. 57; O.

والجملة من جهتها هي بناء مجرد للسانين تسمح لهم بالحديث عن الملفوظات المفاجئة أو الممكنة. ونُسَمَّى المعنى الأثر الدلالي للملفوظ، ونُسَمَّى الدلالة المحتوى الدلالي للجملة. ينبغي كذلك التمييز في إحداثيات الملفوظ بين الإحداثيات باعتباره نتيجة أو الفعل المنتج، وبين الإحداثيات باعتباره عملية إنتاج مرتبطة بنشاط المتكلم في إنتاج الفعل اللساني. بإدراكنا لهذه المفاهيم والمصطلحات الخاصة، ننتقل إلى تشخيص أو تفسير المعنى المتحقق في الملفوظ أي في الخطاب.

٣. المعنى حجاجي:

إنَّ الإجراء بالتباين أو باستخلاص التَّقابل ربَّما تكون في الوضعية الحالية من البحث الأكثر إيضاحا والأكثر ملائمة. يُزعم بشكل مفرط إلى حدٍّ ما في التَّبسيط لكنَّه واضح، أنَّ تخصيص المعنى يكون برفض منظور مزدوج حاضر في التَّصوُّر التَّقليدي. وبعكس هذا نقول:

١. المعنى لا يمثِّل الواقع خارج الخطاب.

٢. المعنى لا ينتج عن وجهة نظر واحدة معبَّر عنها في الملفوظ ومرتبطة بذات واحدة للملفوظ، ولكنَّه ينتج من لعبة بين وجهات النَّظر المختلفة الموجودة في الملفوظ. سوف نَحاول تفسير هذا المنظور المزدوج برفض التَّشخيص التَّمثيلي للمعنى، نُعلن عن سمته الحجاجية، وبرفضنا للتَّشخيص الأحادي للملفوظ باعتباره مرتبطا بذات واحدة سوف نستخلص سمة التَّعدُّد الصَّوتي.

٣. ١. المعنى هو التَّوجيه:

تتناقض نظرية المعنى التي اقترحها أوسوالد ديكرُو O.Ducrot مع نظرية المعنى التَّقليدية. وبطريقة خاصَّة، تتناقض مع التَّصوُّر التَّمثيلي للمعنى. نُميِّز في نظرية المعنى التَّقليدية وجود في الملفوظ لثلاثة أنواع من المؤشَّرات: الموضوعية، والذاتية، والذاتية المشتركة. لَنذكر أنَّ كارل بوهلر^١ K.Buhler ورومان جاكبسون^٢ R.Jakobson يقومان بهذا التَّمييز.

لنرى كيف يمكننا وصف معنى الملفوظ التَّالي حسب النَّظرية التَّقليدية "محمد ذكي"، يتضمَّن الملفوظ حسب هذه النَّظرية مظهرا موضوعيا في حدود ما يقوم بوصف محمد، ويتضمَّن مظهرا ذاتيا (عاطفي أو تعبيريا بمصطلحات رومان جاكبسون Jakobson)، بحيث يعبَّر عن نوع من الإعجاب للمتكلِّم إزاء محمد، ويتضمَّن مظهرا ذاتيا مشتركا، لأنَّه يسمح بأن يطلب للمتلقِّي أن يتصرَّف بطريقة ما إزاء محمد. في بعض الأحيان، نُعيِّن المظهر الموضوعي على أنَّه تعييني، والمظهر الذاتي والذاتي المشترك على أنَّهما ضمنيَّان.

وإزاء هذا التَّصوُّر الخاص بالمعنى، يقابل ديكرُو Ducrot التَّصوُّر الخاص بالقيمة الحجاجية بالملفوظ. تكمن السَّمة المميِّزة والأولى في حجاجيته، أي في التَّوجيه الذي يفرضه على الخطاب وعلى

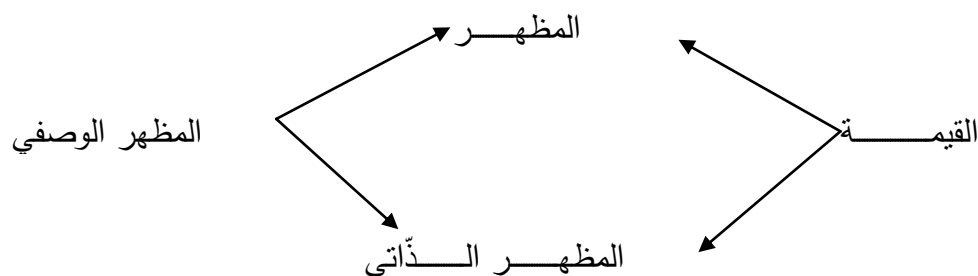
1 -K. Buhler, Sprachtheorie, Iena, 1934, Ch. 2, sect. 2 (réf. de O. Ducrot, Polifonia y Argumentación, Univ. del Valle, Cali, Colombia, 1990, p. 49).

2 -R. Jakobson, Essais de Linguistique Générale, Ed. Minuit, Paris, 1963, p. 263. ss.

الآثار الناتجة، وهي من طبيعة ذاتية وذاتية مشتركة. فبعد أن نقول: "محمد ذكي"، لا يمكنني أن أوصل الخطاب بقولي مثلاً: "إذن، لا يمكنه حل المشكلة"، وإنما أقول: "محمد ذكي، إذن يمكنه حل المشكلة".

إن هذه القيمة الحجاجية سابقة لأي تمثيل حول ذكاء محمد، بطريقة حيث أنني عندما أقول: "محمد ذكي" أقوم ودون شك بوصف محمد، ولكن هذا الوصف مرتبط بالإعجاب الذاتي الذي يثيره محمد في ذاتي، إلى حد لا يعني ذكاء محمد شيئاً دون هذا الإعجاب. يحدث الشيء نفسه مع مظاهر الذاتية المشتركة: القول أن محمداً ذكي يعني بطريقة غير منفصلة أن نطلب من المخاطب أن يتصرف بطريقة ما إزاء محمد. إن الوصف أو المظهر الموضوعي مقدّم إذن من خلال التعبير عن موقف ودعوة المتكلم إزاء المخاطب. وكخلاصة، تتضمن القيمة الحجاجية المظاهر الذاتية والذاتية المشتركة، التي يتكوّن من خلالها المظهر الموضوعي.

كلّ النظرية الحجاجية موجهة إلى تبيان هذا التّصور للقيمة الحجاجية للمعنى. لنشر منذ الآن أن هذا التّصور الخاص بالمعنى متوافق مع اشتراك كلمة "المعنى" في اللغات الرومانية، بمعرفة: الدلالة والاتّجاه. وهو ما يتطابق في اللغة الانجليزية بالخصوص مع Meaning والاتّجاه. وكذلك في اللغة الفرنسية والبرتغالية نتحدّث عن المعنى على أنه دلالة الكلمة، وعن المعنى على أنه اتّجاه لمسار. يمكننا القول أيضاً أن معنى الكلمة هو توجيهه في الخطاب. تعرض الفكرة ذاتها في مفهوم القيمة الحجاجية.



تشكّل القيمة الحجاجية للملفوظ ميزة عملية للتعرّف على الملفوظ باعتباره وحدة من الخطاب، الذي يُبنى كمتتالية من الملفوظات. يتمثّل السؤال في: كيف يمكن تحديد مختلف الملفوظات باعتبارها وحدات مكونة للخطاب؟ يقترح ديكر قاعدة عملية - دون الزعم أنها نهائية - تتمثّل في معالجة التقطيع، فقط إذا لم يخل المعنى بوساطته¹. مثلاً: الجوّ دافئ في الخارج، لنذهب في نزهة. بالنسبة للبعض، يتعلّق الأمر بملفوظين. إنّ التحليليين هم الذين يتعاملون بالخصوص مع مفهوم التّعيين، وهم الذين يعتقدون أنّ الوظيفة الأساسية للملفوظ هي وظيفة إيصال المعلومة. يستخلص المحلّلون أنّ الأمر يتعلّق بملفوظ كامل ينبغي أن يكون مفصولاً عن المقطع الآخر، الذي هو ذاته ملفوظ كامل.

إنّ الأشياء تحدث بشكل مغاير حسب نظرية الحجاج. نزع - وهي نقطة أساسية - أنّ الأمر مرتبط بملفوظ واحد، مادام المقطع الأوّل حجة للمقطع الثاني، ويفقد معناه أو قيمته الدلالية إذا فصلناه. زد على ذلك، يمكننا تبيان أنّه حتّى من وجهة نظر إخبارية، لا يوجد ملفوظان، ولكن ملفوظ واحد. بالفعل، معلومة

1- O. Ducrot, Polifonia y Argumentación, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 988. p. 53.

المقطع الأول غير قابلة للفهم إذا لم تكن على دراية بالثاني. لنقارن الملفوظين التاليين: أ) الجوّ دافئ في الخارج، لنذهب في نزهة. ب) الجوّ دافئ في الخارج، لا نذهب في نزهة. ينبغي الإشارة إلى أنّ المقطع الأول في أ) وفي ب) ليس له المعنى نفسه، إذن لا يقدّم المعلومة ذاتها. ليست الحرارة ذاتها في كلتا الحالتين. بشكل عام، سنقول في التتابع حيث المقطع الأول هو حجة للمقطع الثاني، أنّ الأمر يتعلّق بالملفوظ ذاته. وبعدما صرّحنا بلامح النّصّور الحجاجي للمعنى بالتباين مع النّصّور التمثيلي، نأتي الآن إلى تصوّر المعنى المتعدّد الصوت.

٣. ٢. المعنى متعدّد الصوت:

يتمثّل تشخيص الملمح الأول لنظرية التّعدّد الصوتي^١ في تناقضه مع النّظرية الكلاسيكية لوحداية الدّات المتحدّثة، بمعنى فكرة أن يعبر شخص واحد في الملفوظ. وضد هذه الفكرة، فإنّ نظرية التّعدّد الصوتي للتلفظ تؤيّد وجود في الملفوظ ذاته عدّة ذوات بأوضاع لسانية مختلفة، وكذلك تُميّز الدّات التجريبية، التي تُمثّل مؤلّف أو منتج الملفوظ، والمتكلّم الذي هو المسؤول عن الملفوظ، الذي يظهر غالبا في الملفوظ، والمتلفّظ أو المتلفّظين الذين يمثلون وجهات النّظر الحاضرة في الملفوظ. هؤلاء المتلفّظون ليسوا بأشخاص أو بعوامل، ولكن "نقاط تنظيرية" مجردة. ويمكن للمتكلّم أن يملك مواضع مختلفة إزاء وجهات النّظر هذه.

لنرى مثالا عن التّعدّد الصوتي. المشهد يحدث في مطعم فاخر في باريس. يتواجد زبون حول طاولة وفي رففته الوحيدة كلب صغير teckel. وباعتقاد مدير المطعم أنّه مضطّر لمحادثة زبونه المنفرد، فيوجّه له كلاما: "أفترض سيّدي أنكم تستمتعون بالوجبة التي قدّمناها لكم لحدّ الآن. لأنّه في الحقيقة طبّاخنا هو طاه أول سابق لملك السويد". الزّيون لا يجيب والمدير يتابع: "أرى أنكم اخترتم خمرا من نوعية رفيعة، مثل كلّ الخمر التي يختارها نديمنا، يحدث مثلما ترون، أن يكون لي الحظّ في توظيف النّديم السّابق لملكة انجلترا". دون إجابة، ودون افتقاد للشّجاعة يواصل المدير: "لاحظوا، إن كان خادمونا دقيقين، وحذرين، ونظيفين، وسريعين، ذلك لأنّ مدير ترتيب الطاولات كان في خدمة ملك اسبانيا". بقي الزّيون أبكما. فهم مدير المطعم أنّه من الحذر تغيير المحادثة، وبالإشارة إلى الكلب الصّغير، يتعجّب "ولكن ما أجمل teckel (الكلب) كلبكم سيّدي". في اللحظة ذاتها، يُجيب له الزّيون: "كلبي سيّدي، هو سان برنار^٢ Saint Bernard سابق".

في مثل هذه الحالة، والسّخرية مثال، فمن الواضح أنّ وجهة النّظر، التي تؤسّس السّخرية ليست هي وجهة نظر المتكلّم أي الزّيون، ولكن وجهة نظر المخاطب، أي مدير المطعم. وبتعدّد المنظورات الموجودة في الملفوظ، ينبغي اعتبارها كلّها أثناء تأويله. وهذا يعني أنّ اعتبار معنى الملفوظ يتضمّن إبراز التّلفّظ على أنّه مواجهة للأصوات المتعدّدة، التي تتراكب أو تستجيب إحداها للأخرى، ولكن في مستوى

1 -Ibidem, p. 15, ss.

2 -Ib., p. 21.

أعمق يصنع المتكلم حوارا بين الأصوات الأكثر عاملية (المتلفظين)، فكذاك ينبغي على وصف الملفوظ وتأويله أن يأخذ في الاعتبار عوامل مثلما هي كالاتي¹:

١. المتلفظون: يتعلّق الأمر بوجهات نظر حاضرة في الملفوظ، المتلفظون (س) هم سندات مجرّدة لوجهات النظر، وليسوا عاملين، فهم لا ينتجون شيئا. المسؤول عن الملفوظ مثلما قيل هو المتكلم، المحدّد بتلك الصّفة في الملفوظ ذاته. العامل الأول لمعنى الملفوظ هو تقديم وجهات النظر أو عرضها.

٢. موقع المتكلم: يتمثّل العامل الثاني في تحديد موقع المتكلم إزاء المتلفّظين، تُميّز ثلاثة مواقع:
✓ المماثلة: هو حال الإثبات. مثال "محمد جاء"، فالتكلم يتمثل مع وجهة النظر، التي تقدّم مجيء محمد.

✓ الموافقة: وهو حال الافتراض المسبق. مثال: "توقّف بيير عن التدخين"، فالتلفظ يقرّ بوجهة النظر المفترضة "بيير كان يدخن سابقا"، ولكنّه لا يتمثل معه.

✓ الرّفص: إنّهُ حال النفي والمزاح. لنذكر بمثال المزاح حول الكلب الصّغير teckel.

٣. التمثّل: يتعلّق الأمر بتمثيل المتلفّظ مع شخص محدّد (الشخص ج). السّخرية توظّف كمثال. في قصّة الكلب الصّغير "teckel"، فالتلفّظ السند من منظور السّخرية مقترن بمدير المطعم.

ومجموع هذه العوامل تبرز تعقّد المعنى وسبب وجود تصوّر التعدّد الصوتي لديكرو Ducrot مقابل التّصوّر التّمثيلي للملفوظ ولوحدانية الذات. وبعد عرض بالملاح الهامة التّصوّر الحجاجي والتّصوّر المتعدد الأصوات للمعنى، لتأتي الآن إلى شرح النّظرية الحجاجية التي ستقدّم لنا -نأمل ذلك- إطارا لتحليل الخطاب الذي هو في أفق بحثنا.

٤. النّظرية الحجاجية للخطاب

للوصول إلى تأييد فكرة الحديث يعني الحجاج ، التي هي المستوى النّظري حيث نزع تثبيت تحليلنا للخطاب، الذي يوجّه هو ذاته إلى المعرفة السّيسولوجية، نجد ديكرو Ducrot ومساعدوه ولاسيما جون كلود أنسكومبر J.C.Anscombe قد قطعوا طريقا طويلة.

يحسم السؤال منذ البداية مع العمل التّصوّري وتحديد اللّغة، إذن رصد الملاح المميّزة للبحث، بالبحث مثلا في مقارنة بعض البنى وعوامل اللّغة العادية مع مطابقتها في لغات المناطق والرياضيات^٢. وفي هذا المنظور، وضع ديكرو وأنسكومبر نظرية لسانية للحجاج، مع الحرص على وضعها أولا في مستوى اللّغة (النّظام)، والاعتراف بعد ذلك، باستثمارها في مستوى تحليل الخطاب، ومن ثمة الاعتراف بمكانتها في مستوى نظرية الخطاب. مثلما سوف نرى ذلك، لا يوجد تناقض بين النّظريتين، اللتين ليستا في الحقيقة إلا لحظتين في متابعة المشروع ذاته، الذي يتمثّل في اعتبار ما نعينه بالتّحدث. بالعكس،

1 -Ib., p. 66.

2 -Cfr. O. Ducrot, Titres et travaux, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 1986, p. 8. passim.

يسمح لنا هذا التطور التاريخي للنظرية الحجاجية ملاحظة ملمحين متميزين للمقاربة العلمية، التي وسّعها مؤلفنا، والتي نلجّ على تثبيتها: العودة إلى ظواهر (التجارب) التأويل المفتوح الذي تتطلبه العلوم الإنسانية.

يُظهر انتقال النظرية الحجاجية في اللغة إلى النظرية الحجاجية في الخطاب إشكالا مزدوجا حاضرا بقوة في مبادرة ديكرودucrot ، باعتباره لسانيا وفيّا لمبدأ الوجهة الذي هو رأي شكلاني قبلي، ووفقه ينبغي أن توصف اللغة بالنسبة للغة. وحسب هذا الرأي القبلي كان ينبغي تناول الحجاجية ووضعها في اللغة، وحسبه (ديكرود) هذا الشيء غير قابل للتصور بالنظر إلى حدث كلامي بسيط. ولكن باعتباره لسانيا، والهدف النظري متمثل في اعتبار ما نفعله ونحن نتحدث، لم يكن في إمكانه إلا الخضوع إلى أمر هذا الذهاب والإياب المستمر بين اللغة والخطاب (الكلام). وفي هذا، لم يقم ديكرودucrot إلا بإعادة الموقف المدهش الموجود عند ينفنيست، حيث يعيد هذا الاعتراف حول أولوية الخطاب بالنسبة إلى اللغة "Nihil est lingua quod prius non fuerit in oratione" (لا يوجد شيء في اللغة غير موجود مسبقا في الخطاب)^١. في هذا المنظور، نفهم جيّدا أنّه بإمكان نظرية الحجاج أن تتطور في إطار اللغة، مثلما تتطور في إطار الخطاب.

هناك ملمح تشخيصي آخر لمبادرة ديكرودucrot ، يبرزها جيّدا هذا المسار مرتبط بتصوره، والتفسير في العلوم الإنسانية وبطبيعة الأحداث أو الظواهر الإنسانية ذاتها. يعتقد ديكرود أنّ هذه الأمور، وعلى إثر مفكرين آخرين مثل سقموند فرويد S.Freud وميشال فوكو M.Foucault محدّدة بـ"التضافر"، بمعنى أنّها مرتبطة بعدة أسباب، وعلاقات، وتأثيرات، وبناء عليه، فهي سابقة للتحليلات المختلفة والمستمرة، التي تحاول اعتبار هذه التّحديدات المختلفة. قد عبّر الباحث البرازيلي كارلوس فوق C.Vogt بشهادة أوسوالد ديكرود عن هذه الفكرة بالاستعارة التالية: "الأحداث في العلوم الإنسانية هي أبصال لا نهائية"^٢، بمعنى أبصال، حيث تكون الطبقات المتواصلة بعدد غير نهائي، وفي هذه الحالة، ينبغي أن يعقب تفسير طبقة بتفسير طبقة أخرى، وهكذا. إنّ تطوّر النظرية الحجاجية لديكرود وأنسكومبر يمكن أن يُنظر إليه في ضوء هذا التصوّر للأحداث الإنسانية^٣.

٤. ١. هل ينتمي الحجاج إلى اللغة؟

على خلاف التصوّر الساذج حول الحجاج، يؤيّد ديكرود وأنسكومبر أن يدخل الحجاج في اللغة ذاتها، يمكن أن يُفسّر انتماء الحجاج إلى اللغة من خلال نقد النظرية التقليدية والساذجة للحجاج، ومن خلال التذكير ببعض الأمثلة. تسمح هذه النظرية الساذجة للحجاج بتبيان الدور المهمل-حسب هذه النظرية-

1- O. Ducrot, Logique, structure, énonciation, Paris, Minuit, 1989, p. 151.

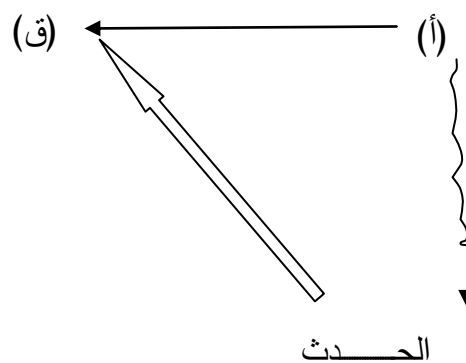
2- Cfr. O Ducrot. Polifonia y Argumentación, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1988. p. 127.

3 -Cfr., particulièrement, Les échelles argumentatives, Minuit. 1980 ; L 'argumentation dans la langue (avec J.-Cl. Anscombe), Mardaga, Bruxelles, 1983; Le dire et te dit, Minuit, 1985. Pour le présent travail, nous avons surtout utilisé un texte plus récent, qui reprend les conférences du séminaire "Teoria de la Argumentación y Análisis del Discurso" réalisé à l'Universidad del Valle, à Cali, Colombie, 1988. L'Universidad del Valle a publié ce texte sous le titre Polifonia y Argumentación, Cali, 1990. Le passage de la forme "Standard"à la forme récente est justifié par l'auteur in Polifonia y Argumentación, o. c., p. 90, ss.

الذي تلعبه اللغة من وجهة نظر حجاجية. وحسب التّصوّر التقليدي، يكون الخطاب حجاجيا إذا امتثل لثلاثة شروط: حسب الشرط الأول، فهو يحتوي على مقطعين، أحدهما الحجّة (أ)، والآخر هو النتيجة (ق). مثلا: إنّ الجوّ جميل، لنذهب في نزهة. الشرط الثاني يُؤيّد أن تُشير الحجّة (أ) إلى الحدث (ع). هذا يعني أنّ الحدث يمكن أن يكون صحيحا أو خاطئا، باعتبار الحجّة من طبيعة إثباتية، وهذا يعني أيضا أنّ الحجّة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة بمعزل عن النتيجة.

يُظهر مثال تطبيقي لهذه النّظرية في الاستراتيجية المتداولة بأن يطلب من المخاطب إذا كان موافقا مع الحجّة دون أن تُعرض عليه النتيجة، مثلما نجد ذلك في هذا المثال: إنّ الجوّ جميل، هل أنت موافق؟... إذن لنذهب في نزهة.

إنّنا نبحث عن فرض النتيجة على أساس الموافقة على الحدث. الشرط الثالث للنّظرية التقليديّة للحجاج تعني أنّ النتيجة (ق) مستخلصة من خلال الحدث (ع)، بمعنى أن هناك علاقة استلزام بين الحدث والنتيجة.



أ: الحجّة ، ع: الحدث ، ق: النتيجة

← = الرّابط الحجاجي (≠ الاستلزام)

~~~~~ = الإشارة إلى الحدث

⇐ = علاقة استلزام

من وجهة النّظر هذه، تلعب اللغة دورا مقيّدا في الحجاج، فهي مختزلة في الإشارة إلى الحدث (ع) بالتعبير عن الحجّة (أ)، وتُقدّم الرّوابط: إذن، إذ، حينئذ،... إلخ، والحركة الحجاجية باعتبارها كذلك تنقلت منها كليّة. إنّ الخطّ الرّابط بين الحدث والنتيجة يخضع للمنطق، وعلم الاجتماع، ومعرفتنا عن العالم، ولا يخضع للغة. وعلى خلاف هذا التّصوّر، تُدخل النّظرية الحجاجية القوّة الحجاجية في إطار اللغة ذاتها. ولتبيانها، حدّدت في اللغة (في عدّة لغات) البنى اللسانية التي تملك القيمة الحجاجية ذاتها. ولهذا السّبب عيّنت ب البنى الحجاجية. وهذا يعني أنّنا تُوجّه الخطاب إلى معنى محدّد بمعزل عن الأحداث التي تدخل في هذا الإطار. تأتي الأمثلة سواء من الكلمات المليئة مثل الصّفات: اقتصادي وشحيح، أو من الكلمات النّحوية مثل قليل، لكن، أو النّفي. لنعتبر مثلا الملفوظات التّالية:

(أ) لم يشغل محمّد كثيرا

(ب) اشتغل محمد قليلا

إنهما يرجعان إلى الحدث نفسه، رغم أنه في سياق حيث يقبل أن يؤدي العمل إلى النجاح، فإنّ النتائج انطلاقاً من (أ) تتوجّه نحو المعنى السلبي، وانطلاقاً من (ب) ستوجّه نحو المعنى الإيجابي. ينبغي إذن استنتاج أنّ القوة الحجاجية في هذه الحالة تأتي من اللغة وليس من الأحداث، مثلما يريد ذلك التّصوّر السّاذج للحجاج. وبعد هذا العرض القصير لتصوّر الحجاج في اللغة، سننتقل إلى الصيغة الأحدث لهذه النظرية: الحجاج عن طريق المواضع.

٤. ٢. الحجاج عن طريق المواضع:

في التّصوّر المعمّم للمعنى كحجاج، أعاد ديكرود تحديد الملفوظ الحجاجي، بالتالي، فإنّ الملفوظ يعدّ حجاجياً إذا احتوى على متلفظ حجاجي (س). وهذا المتلفظ حجاجي إذا امتثل لشروطين: الشّرط الأوّل، تهدف وجهة النّظر س إلى تبرير نتيجة معيّنة (ك)، الشّرط الثّاني: إنّ المسار الرّابط بين (س) و(ك) ينجز عن طريق مبدأ حجاجي يدعى الموضوع<sup>١</sup>. ينبغي التّفصيل في شرطي الحجاجية.

الشّرط الأوّل: تهدف وجهة النّظر (س) إلى تبرير النتيجة (ك). لنذكر أنّ وجهة النّظر ليست فعلاً خاصّاً بالمتكلّم، ولكن منظور حول حالة الأشياء التي نتحدّث عنها في الملفوظ. فعلى هذا المنظور تتأسس النتيجة (ك)<sup>٢</sup>. يمكن للنتيجة أن تتحمّل عدّة أوضاع: يمكن أن تكون صريحة أو ضمنية، ويمكن أن يتحمّلها المتكلّم أو لا يتحمّلها. وهو ما يخلق ثلاث احتمالات، بمعرفة:

✓ النتيجة صريحة ومقبولة عند المتكلّم. مثال: "الجوّ جميل، لنذهب إلى الشّاطئ". النتيجة صريحة في الملفوظ، ومقبولة عند المتكلّم، والتلفظ بها موجه إلى إقناع المخاطب بالذهاب إلى الشّاطئ.

✓ النتيجة غير صريحة، ولكنّها مقبولة عند المتكلّم. لنرى الإجابة التي قدّمها (ب) لـ (أ)، الذي يقترح عليه الذهاب لمشاهدة الفيلم: "لقد شاهدته سابقاً". النتيجة ("لن أذهب إلى السينما") ليست صريحة، ولكنّها مقبولة عند المتكلّم، لأنّ الملفوظ موجه إلى رفض الدّعوة.

✓ النتيجة غير صريحة، ولا يتحمّلها المتكلّم. مثال: صحيح إنّ الجوّ جميل، ولكنني متعب. (إجابة لدعوة "الجوّ جميل، لنذهب في نزهة"). إنّ نتيجة المقطع الأوّل "لنذهب في نزهة" غير صريحة في الخطاب، ولا يتحمّلها المتكلّم، الذي يستنتج مع الرّفص.

✓ النتيجة (ك) غير صريحة، ولكنّها غير مقبولة عند المتكلّم. إنّها حالة الملفوظ السّاخر. مثال: في أثناء محادثة تلفزيونية بين ممثّل الحكومة وممثّل النقابات، يلحّ الأوّل على الانشغالات الاجتماعية

١- مصطلح أعاد إحياءه أرسنوت Aristote ، الذي خصّص للمواضع إحدى كتب "الأرجانون" organon، حيث تجتمع الأعمال المنطقية للفيلسوف. تعالج المواضع الجدال باعتباره علماً للاستدلال، ولكنها تستهدف انضمام المتلقي. وكذلك، وحسب بعض المعلقين، تكون المواضع نوعاً من المتمم لكتاب Analytiques الذي سبقهم، والذي خصّص للاستدلال البرهاني، بهذا الصدد، ينظر تعليق شايم برمان Ch. Perelman, L'Empire rhétorique, Vrin, Paris, 1977.

2 -O. Ducrot, Polifonia y Argumentación, o. c., p. 99.



للحكومة، إلى أن يجيب الثاني: " مادام للحكومة مثل هذه الانشغالات الاجتماعية، أعتقد أنها ستقوم برفع أجور المستخدمين". النتيجة صريحة، ولكنها غير مقبولة عند المتكلم.

الشَّرْطُ الثَّانِي: يتمثل الشرط الثاني للملفوظ الحجاجي في كون الانتقال من (س) (المنظور أم وجهة النظر) إلى (ك) (النتيجة) يتم عن طريق مبدأ أو أساس يدعى المواضع. تتطابق هذه القاعدة مع المصطلح الثالث أو المصطلح المتوسط في القياس المنطقي، الذي يبرر الانتقال من الحجة إلى النتيجة. وبوضوحه ومنذ الأزل في البلاغة، قد أعيد تقييم الموضع، لاسيما من قبل المؤلف الأمريكي تولمين بتسمية "Warrant"، أو الضامن. يشخص ديكرود الموضع<sup>1</sup> بوساطة الملامح التالية: هو مشترك، وعام، وتدرجي.

#### (١) الموضع مشترك

هذا يعني أن الموضع مشترك، أو ممثّل باعتباره مشتركا عبر جماعة يندرج فيها الشخص المجسّد للمتلفّظ. الموضع حيّز مشترك للمتلفّظ ولكثير من الكيانات الأخرى. الشخص المجسّد للمتلفّظ يمكن أن يكون المتكلم، أو شخصا آخر، أو جماعة بكاملها (حال الأمثال). ها هو المثال: "الجوّ جميل، لنذهب إلى الشاطئ". عندما ننطق بهذا الملفوظ نسمح بفهم أن اعتقاد الجوّ الجميل يجعل الشاطئ ممتعا هو حدث تافه. بمعنى أننا نتصرّف وكأننا لم نخلق هذا المبدأ، ولكن العكس، وكأنّه موجود قبلنا. ها هي الميزة الإلزامية للحجاج. لقد أصبحت النتيجة ضرورية لأنها مؤسّسة على اعتقاد مشترك لمجموعة من الأشخاص.

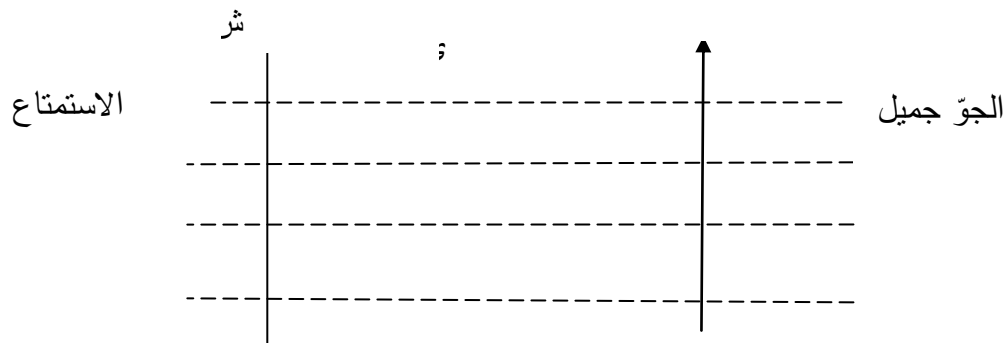
#### (٢) الميزة الثنائية: الموضع عامّ

هذا يعني أن المبدأ الموظّف للحجاج قد عُرض على أنه ليست فقط في الوضعية، التي نتحدّث فيها، ولكن أيضا في لا نهائية الوضعيات المماثلة. لنعود إلى مثال الاستحمام في الشاطئ، بقولنا "الجوّ جميل، لنذهب إلى الشاطئ"، أقول أن الجوّ الجميل يعدّ دائما عاملا للاستمتاع بالاستحمام في الشاطئ. وهذا يعني أن الحجاج يتمثّل دائما في إدماج حالات الأشياء التي نتحدّث عنها في صنف أكثر عمومية، الصنف الذي من أجله يفترض أن يكون الموضع صالحا.

#### (٣) الميزة الثالثة: الموضع تدرجي

فيما تتمثّل التدرجية؟ تتمثّل التدرجية في أمرين: الأمر الأول أنها تضع في علاقة خاصيتين تدرجيتين، فليكن سلّمين. يضع الموضع في علاقة سلّما سابقا (ف) مع سلّم لاحق (ش)، أو السابق (ف) مع النّاتج (ش). مثال: الجوّ جميل، لنذهب في نزهة. الموضع يضع في علاقة سلّم "الجوّ جميل" مع سلّم "الاستمتاع". ينبغي علينا ملاحظة السّلام والخصوصيات التي تضعها الموضع في علاقة، ومحمولات مقطع الحجة ومقطع النتيجة.

1 -Ibidem, p. 102.



يتضمّن التدرّج عاملاً ثانياً: لقد وضعت السلالم التدرّجية في علاقة هي أيضاً تدرّجية، وهذا يعني أن يطابق كلّ درجة من السلم السابق درجة من السلم الناتج، وأنّ السلم يمكن اختياره في اتجاهين اثنين. يربط الموضع بين اتجاه معيّن من السلم السابق واتّجاه معيّن من السلم اللاحق. مثال: "كلّما صعدنا في سلمّ الجوّ الجميل، كلّما صعدنا في سلمّ الاستمتاع"، وبالتّبادل: "كلّما نزلنا من سلمّ الجوّ الجميل، كلّما نزلنا في سلمّ الاستمتاع"<sup>1</sup>.

نلاحظ أنّ هذا الموضع الذي نعيّنه بـ (ي) تثبّت نفس معنى المسار في السلمين. ولكن يمكن أن تظهر في الصيغتين المتبادلتين التّاليتين: أكثر حرارة، أكثر استمتاع (الصّيغة الابتدائية ١: ص ي١: + ف١ + ش)، أو أقلّ استمتاع، أقلّ راحة (الصّيغة الابتدائية ٢: ص ي٢: - ف١ - ش)<sup>٢</sup>.

ولكن على خلاف (ي) الذي يربط الحرارة بالاستمتاع، يمكن أن يكون لما (ي) الذي يقابل الحرارة بالراحة، بمعنى أن يكون مضاداً لـ (ي). يمكن لـ (ي) بدوره أن يأخذ صيغتين موضعيتين متبادلتين: الأكثر حرارة يطابق أقلّ استمتاع (ص ي١: + ف١ - ش)، وأقلّ حرارة يطابق أكثر استمتاع (ص ي٢: - ف١ + ش).

1 -Ib., p. 107.

2- Ib., p. 129

ص ١: + ف +

ص ٢: - ف -

عكس

ص ١: + ف، -

ص ٢: - ف، +

ودون التفصيل أكثر، ولأسيما ما يتعلّق بصور بروز المواضيع، لنحاول استخلاص هذا المظهر حول المواضيع. باختصار، ماذا يفعل المحاج حين يحاج؟ بتعبير ديكر Ducrot يمكننا الإجابة هكذا: في المقام الأول، يختار المحاج الموضوع، وفي المقام الثاني يضع حالة الأشياء التي يتحدّث عنها في درجة ما من السلم السابق للموضع<sup>١</sup>. هذا يعني أن يثير المحاج الموضوع في إحدى صيغته. وهذا التّطبيق للصيغة الموضوعية هي التي يدعوها ديكر بـ "الإدراك الحجاجي للوضع". الإدراك الذي يتصوره على أنّه وظيفة خطابية أساسية: "الحديث عن حالة الأشياء، هو قبل كلّ شيء أن نطبّق عليها الصيغ الموضوعية، وإدخالها في الصيغ الموضوعية"<sup>٢</sup>.

### الخطاب والقيم الاجتماعية:

لا يستهدف موضوع دراستنا للنّظرية الحجاجية المعرفة الوحيدة لعلم الدّلالة اللساني. مثلما قلنا، كان هدفنا متمثلاً في معرفة المجتمع من خلال معرفة قيمته البارزة في رسائل/ خطاب التّواصل الاجتماعي. وللوصول إلى هذا الهدف بالضبط، تقدّم لنا نظرية الحجاج طريقاً، ينبغي علينا إذن تحديد نقطة التّفصل بين هدف (موضوع) بحثنا - القيم الاجتماعية في خطاب التّواصل الاجتماعي - والنّظرية الحجاجية للخطاب. نعتقد أنّ المواضيع تشكّل نقطة التّفصل هذه. لنفصّل قليلاً في رهان هذا التّفصل.

#### ١. القيم، المجتمع والتّواصل

إنّ وجهة منظور بحثنا المتمثّل في فهم أفضل لمجتمع معيّن من خلال تحليل التّواصلات اللسانية، خصوصاً باستخلاص القيم الاجتماعية الخاصّة بها لن تكون موسّعة هنا. سوف نتبنّى وجهة النّظر

1 -Ib., p. 109.

2 -O. Ducrot, "Topoi et Formes Topiques", Bulletin d'Études de Langue Française, 22, 1988, p. 5.

المقبولة عند عدد كبير من علماء الاجتماع والانثروبولوجيين، حيث تشكّل القيم بالنسبة لهم مع المعايير مبدأ تأسيس الفعل الاجتماعي ولاسيما البناء وإعادة التكوين الاجتماعي. حينما يتعلّق الأمر بتأسيس المجتمع ذاته، نفهم جيّداً أنّه يخلق ويطوّر أنظمة وآليات مرتبطة بصياغة دائمة غرس للقيم. بتذكيرنا بعبارة رالف لنتون R. Linton، حيث وضّحت أعماله بالخصوص هذه المسألة، يمكننا تقبّل وببساطة أن تشكّل القيم نواة التأسيس الثقافي، والمجتمع، وللشخصية. يتعلّق الأمر بتأسيس ليس فقط في المعنى الأصلي، ولكن بالخصوص في معنى مبدأ الفعل المتواصل، الذي وتحت مختلف الأنماط مفعّل في البنى والسلوكيات الاجتماعية. ولكن من الواضح أنّ فعل الدّعم هذا، والتكوين، وتجديد المجتمعات أو الثقافات، هو في الغالب فعل أو "عملية" تواصل، حيث يدخل في إطارها ما نعيّنه بالتّواصل الاجتماعي.

تبرز في الخطابات، حيث يسمح التّواصل الاجتماعي يوماً بعد يوم، وفي ظلّ استراتيجيات، ومشاريع وأوهام متعدّدة القيم التي ندّعي استخلاصها عن طريق الرّسائل أو النصوص. من أجل هذا نعود إلى مواضع النّظرية الحجاجية في الخطاب.

## ٢. القيم الاجتماعية والمواضع:

حتّى نؤسّس حقاً الرّبط بين القيم الاجتماعية والمواضع، ينبغي أن تكون لنا نظرية مزدوجة تتعلّق إحداها بالأخرى، وهو ما ليس في حوزتنا، ولا يمكننا الاهتمام به في الوقت الحالي. يبدو لنا على الأقلّ أنّه لاستخلاص أنّ خاصية المواضع تتواجد في القيم الاجتماعية، يكفي للتعرّف على هذا الرّبط، أي هذا المصادفة.. وبطريقة مبسّطة، نقول أنّ ما يشكّل الحجاجية أو القوّة الجبرية للموضع يتطابق مع ما يصنع القوّة الحتمية للقيمة الحجاجية.

ومثّل الموضع، تعرض القيمة الحجاجية على أنّها مشتركة عند جماعة أو عدد كبير من أعضائها، إنّها عامّة، لهذا تُطبّق على عدد كبير من المواقف. وفيما يتعلّق بالتّدرجية، يمكننا على الأقلّ أن نقرن بها الخاصية القطبية للقيمة، وكذلك المظاهر التّدرجية والاندماج التي يمكن أن تكون لها.

يبدو لنا أنّ وجود هذه الملامح يبرّر ارتباط المواضع بالقيم الاجتماعية، حيث تؤدّي بنا إلى الثّانية. إنّ هذا التّقرّب بين المواضع والقيم الاجتماعية هو ما تعرفنا عليه في المقطع النصّي لديكرو، فيما يخصّ العلاقة بين الأيديولوجية واللّغة. وباعتبارها مكتسبة، وبصفتها تلك فإنّ اللّغة، ليست ولا يمكنها أن تكون أيديولوجية، يؤكّد مؤلفنا: "أعتقد أنّ اللّغة وُضعت من أجل المجتمع الذي يتضمّن على أيديولوجية، وتنكيّف مع هذه الأيديولوجية، وأنّها تشغل وفق هذه الأيديولوجية. اللّغة بحاجة إلى أيديولوجية".<sup>1</sup> ضف إلى ذلك الأيديولوجية، أي القيم في وضعيتنا، هل هي قابلة للكشف عن طريق تحليل الخطاب، الذي تسمح بوضعه النّظرية الحجاجية لاسيما على أساس العوامل المفصّلة في عرضنا، وبالخصوص العوامل الآتية:

✓ الطبيعة الحجاجية للخطاب وبروزها عن طريق المواضع؛

✓ حجاجية الملفوظ باعتبارها خاصية لتقطيع الملفوظات المتسلسلة في الخطاب؛

1 -0. Ducrot, Polifonia y Argumentation, o.c., p. 151.

✓ معنى التعدّد الصوتي للملفوظ والخطاب مع تحديد الذات، والمتلفّظين وعلاقاتهم؛

✓ الترابطات بين المواضع والايديولوجية، أي القيم.

## خاتمة

نريد أن نختم عرضنا في ظلّ منظور مستقبلي. فعلا، نعتقد أنّ إطار التحليل الإجمالي يسمح لنا بالتوصّل إلى فهم عميق للخطاب ليس فقط في التّواصل الاجتماعي، ولكن لكلّ خطاب حجاجي. يميل هذا الأخير إلى البروز كلّما تحدثنا، مثلما يعبر عن ذلك ديكرود: "وإنّ بحديثنا نعتقد قول ما تكون عليه الأشياء في الواقع، سوف نكتفي بوضعها في خدمة حاجاتنا. الحديث هو البناء ومحاولة فرض نوع من الإدراك الحجاجي للواقع على الآخر".<sup>1</sup>

لقد كشف عن الإبهام المهم لأعمال أوسوالد ديكرود Ducrot في تقدّم المعارف المتعلقة باللغة، والخطاب والتّواصل في الجماعة العلمية بعيدا عن التّقاربات الطبيعية والتّقاربات في معالجة الموضوعات ذاتها. لنشير فقط إلى إسهامه حول الحجاج، والذي أثار في الآونة الأخيرة، اهتماما حيا، وعددا من الأعمال سواء في مختلف تخصصات العلوم الإنسانية والاجتماعية، وسواء وبالعوم في التّفكير الاجتماعي، والتّقافي والسياسي.

لنلحظ كذلك الإسهام الثري للدراسات الحجاجية والبلاغة في الفهم المعمق للتّواصل الإنساني، وبصفة خاصّة في تقييم للوضعية الأصلية لهذه الأخيرة، بمعنى الإطار الخاص باللقاء بين البشر، والفضاء والمقام، حيث يؤدون جدالاتهم ومناقشاتهم، يقيمون ويفكّون تناقضاتهم وتوافقاتهم. ومثلما يؤكّده المجدّد الكبير للبلاغة شايم برلمان Ch.Perelman: "كلّ نشاط روحي متموقع بين الضّروري والتّعسفي غير مقبول، إلا في حدود ما يكون مدعّمًا بوساطة الحجج، وعند الاقتضاء بوساطة المناقشات، التي لا تؤدي من المفروض إلى الاتفاق الكلّي"<sup>2</sup>. إنّ المناقشة هي التي تهّمنا هنا، والإشارة إليها بالخصوص للكشف عن نقطة التّلاقى مع مؤلفنا في فائدة الحجاج، دون أن ننسى فضلا عن ذلك النّقاط الهامّة، التي تقابل المؤلفين، سواء فيما يتعلّق بطبيعة الحجاج ذاتها، أو ما يتعلّق بعلاقتها مع الفلسفة.<sup>3</sup>

في النّهاية، نريد أن نختم على الخاصية الجدالية التي يربطها ديكرود بالخطاب، يحدث ربّما بالتناقض قليلا، أن نكشف عن نوع من المعنى المحرّر. بالفعل في الجدل الدّاتي المشترك للخطاب ليس للأشياء التي نتحدّث عنها، ولا للمبادئ الحجاجية المثارة للحديث عنها وضع تمثيلي للعالم الخارج عن اللّغة. وهو ما لا يدخل لا واقعية العالم الحقيقي، ولا تأثير اللّغة في هذا العالم ذاته.

ما يُراد بذلك وما يروق لنا الإشارة إليه هو أنّ العلاقات الإنسانية المنسوجة في الخطاب ليست لا نتيجة ولا انعكاس واقع سابق للخطاب وخارج عنه. إنّها مدينة لإبداع المتخاطبين مثلما هو حال المعنى.

1 -O. Ducrot., Polifonia y Argumentación, o. c., p. 14.

2 -Ch. Perelman, O Império Retórico, Asa, Porto, 1993, p. 170 (L'Empire rhétorique, Vrin, Paris, 1977).

3 -Crf. O. Ducrot, Polifonia y Argumentación, o. c., p. 170.

على ضوء ذلك، يبدو أنّ " صنع المعنى " -بابتكاره وتأويله- مسألة دقيقة وصارمة، وليست بالضرورة مريحة ولا يكون مخرجها أكيدا. وهو ما لا يمكن أن يكون غير ذلك، مادام صنع المعنى من شأن الحرية، الشأن ذاته الذي يدفع الإنسان إلى بناء الواقع الاجتماعي، إضافة إلى واقعه الخاص. هذا هو على كلّ حال، المنظور التحليلي الذي بدا لنا ممكنا تلخيصه في ظلّ آثار التعليم المتلقّى من أوسوالد ديكر، الأستاذ الشهير في مدرسة الدراسات العليا للعلوم الاجتماعية في باريس، والذي نلجّ هنا على تسجيل إحساسنا بالشكر العميق تجاهه.

## المراجع:

- Aguiar e Silva, V., *Teoria da Literatura*, 5 éd., Almedina, Coimbra, 1983.
- Aristote, *Organon*, V, *Les Topiques*, Traduction par J. Tricot, Vrin, Paris, 1990.
- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- Berelson, B. et P. Lazarsfeld, *The Analysis of Communication Content*, Columbia Univ., N. York, 1948.
- Buhler, K., *Sprachtheorie*, Iena, 1934.
- Ducrot, O., "Enunciação", *Enciclopédia Einaudi*, Imprensa Nacional, Lisboa. 1984.
- Ducrot, O., (En collaboration), *Les Mots du discours*, Minuit, 1981.
- Ducrot, O., "Le Structuralisme en linguistique", *Qu'est-ce que le structuralisme*, Seuil, 1968.
- Ducrot, O., "Présupposés et sous-entendus", *Langue Française*, 4, (1969), Larousse.
- Ducrot, O., "Topoi et Formes Topiques", *Bulletin d'Études de Langue Française*, 22, 1988.
- Ducrot, O., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, (en collaboration avec Tzvetan Todorov), Seuil, 1979.
- Ducrot, O., *L'argumentation dans la langue* (avec J.- Cl. Anscombe), Mardaga, Bruxelles, 1983.
- Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Minuit, 1985.
- Ducrot, O., *Les échelles argumentatives*, Minuit., 1980.
- Ducrot, O., *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.
- Ducrot, O., *Polifonia v Argumentación*, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 1988.
- Ducrot, O., *Titres et travaux*, École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, 1986.
- Henri, P. et S. Moscovici, "Problèmes de l'analyse de contenu", *Langages*, n° 11, Septembre, 1968, Didier, Larousse.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Ed. Minuit, Paris.
- Lévy, A., "L'Interprétation des discours", *Connexions*, n° 11, 1974, Epi.
- Mora, F. F., "Hombre", *Diccionario de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- Perelman, Ch., *L'Empire rhétorique*, Vrin, Paris, 1977.

\* \* \*

## تفسير ظاهرة التكرار في القرآن الكريم استناداً إلى المناسبة: فهم علاقات الترابط بين آياته لـ د. سلوى محمد العوا

### ترجمة: أمل الترزي

ترى "جين إيتشيسون" في مقالها الافتتاحي لكتاب يتناول التكرار في الأدب واللغة أن "لا أحد يثق تماماً في مدى نجاح التكرار في الأدب أو في اللغة".<sup>١</sup>

وينطبق هذا على النص القرآني الذي كان التكرار فيه موضع خلاف مثير للجدل؛ وبناء على ذلك انتقد الذين اعتقدوا أن القرآن يشتمل على الكثير من مواضع التكرار غير اللازمة بشدة لغة النص القرآني. بينما أسس من اعتزمو الدفاع عن النص القرآني دفاعهم على أن ما يبدو تكراراً ليس في الحقيقة تكراراً حرفياً؛ إنما يتنوع ما يقوله النص في كل مرة يرد فيها ذكر موضوع ما.<sup>٢</sup>

فالتكرار في الحقيقة ظاهرة تشيع في القرآن على نحو لا يمكن لأي تحليل جاد للغة القرآن أن يتجاهلها. إنما هو من التقنيات التي يعمد إليها النص القرآني باستمرار سواء في السور المكية أو في السور المدنية، لكي يحقق مقاصد متنوعة منها الجمالي، ومنها البلاغي، ومنها ما يختص بتماسك بنية النص، ومنها ما هو طقسي، ومنها يرتبط بالإبلاغ. ودراستي هذه تعنى بدور التكرار في الإبلاغ.<sup>٣</sup>

- الدكتورة سلوى العوا محاضر في الدراسات العربية بجامعة سوانزي البريطانية. تخرجت في جامعة عين شمس عام ١٩٩٢. وحصلت على الماجستير عام ١٩٩٧ في تحليل دور السياق في تحديد معنى الألفاظ متعددة الدلالة في القرآن. وفي عام ٢٠٠١ حصلت على الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن، في تحليل العلاقات النصية في القرآن مستخدمة في ذلك مبادئ نظرية المناسبة. درست اللغويات القديمة والحديثة في جامعة عين شمس منذ تخرجها، ثم واصلت عملها في التدريس الجامعي والبحث العلمي في جامعة برمنجهام ببريطانيا حيث تخصصت في الدراسات الإسلامية عامة والقرآنية منها خاصة. بين عامي ٢٠١٠ - ٢٠١٥. وتدرس من عام ٢٠١٦ بجامعة سوانزي بمقاطعة ويلز البريطانية. نشرت لها مؤلفات عديدة في تطبيق اللغويات الحديثة على النص القرآني، منها رسالة الماجستير بعنوان الوجوه والنظائر في القرآن الكريم، ورسالة الدكتوراه بعنوان The Text of the Qur'an: relevance, coherence and structure ولها عدة دراسات علمية منشورة في بريطانيا والولايات المتحدة.
- المراجع: د. حسنة عبد السمیع. أستاذ مساعد الأدب والنقد القديم بقسم اللغة العربية بأداب عين شمس. لها دراسات عدة بالعربية والإنجليزية منشورة في مصر والجامعات الأوروبية، ولها كتب ومقالات مترجمة منشورة في المركز القومي للترجمة ومجلة الألسن للترجمة.

1- Jean Aitchison, "Say, Say it again, Sam": The Treatment of Repetition in Linguistics" in Repetition, ed., A. Fischer (Tubingen: Narr, 1994), 17.

٢- انظر: زلط، محمود قاسم: قضايا التكرار في القصص القرآني، القاهرة، دار الأنصار، ١٩٧٨.

٣- يميز النحو والبلاغة العربية بوضوح بين التكرار الموفق والتكرار غير الموفق، كما يسند كلاهما وظائف بلاغية ونحوية للتوكيد والإطناب مع الاستشهاد في أحيان كثيرة بأمثلة مقتبسة من القرآن. ومع ذلك تنصب دراستي هذه على ما يقوم به التكرار بالنسبة للإبلاغ أكثر من أي وظيفة أخرى من وظائفه التي ستأتي الإشارة إليها في أضيق نطاق

تهدف دراستي هذه إلى تحديد وظيفة مواضع التكرار في القرآن والمعاني التي تحملها وتبلغ بها. كما تهدف إلى توضيح طريقة كيف يؤدي التكرار وظيفته. لذلك سأقوم بدراسة مجموعة كبيرة من مواضع التكرار في القرآن، في إطار جديد لفهمه.

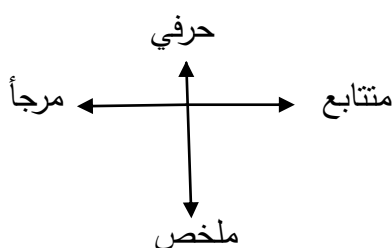
وأبدأ بتصنيف أنواع التكرار - بناء على النموذج الذي اقترحته "ديبورا تانين" - وأسوق الشواهد القرآنية على كل صنف منها. ثم أقوم بعد ذلك بشرح إطار العمل الأساسي الذي يعتمد عليه تحليلي اللغوي. ووفقاً لأحل نماذج التكرار التي سبق أن ذكرتها مع توجيه عنايتي لسياقات ورودها وما تضيفه إلى معاني النص، وأوضح أسلوبها في إبلاغ تلك المعاني الإضافية.

وأختتم باستخلاص نتائج تأمل الدور الذي يقوم به التكرار في السرد القرآني بنحو موسع؛ وعلى الرغم من تناول هذا النوع من التكرار من قبل في بحث مطول، فإن دراسته ظلت تفتقر إلى إطار مكتمل من المصطلحات التقنية، عملت على طرحها في دراستي هذه.

### تصنيف أساليب التكرار القرآنية:

تختلف معايير تناولي التكرار عن تصنيفات البلاغة القديمة التي استغرقت أشكال التكرار المتنوعة.<sup>1</sup> وكما ذكرت سابقاً، فإن نطاق التكرار الذي أتناوله في هذه الدراسة يسترشد بالمقاييس والأبعاد التي رسمت حدودها له "ديبورا تانين".<sup>2</sup> وهي مقاييس متعددة تعمل من جهتين: الأولى عندما يجري التكرار على لسان المتحدث نفسه، والثانية عندما يأتي التكرار على لسان متحدث آخر.

ويكاد يصدر التكرار في القرآن عن متحدث ضمني، فيما عدا الحوار الذي يأتي في سياق تاريخي أو في سياق تفنيد أو دحض الحجج؛ كأن يكون عن رب العزة مثلاً. وفيما يلي سوف أوضح كيف تتوزع أساليب التكرار القرآنية على المقاييس الأربعة بناء على تصنيف "تانين" التكرار على لسان المتحدث نفسه:



1- Aitchison, "Say, Say it again, Sam", p. 19.

2- Tannen, Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).



لقد قمت اعتماداً على مقاييس تانين الموضحة أعلاه بتصنيف أسلوب التكرار القرآني على أساس من أنماط أربعة رئيسية يمكن أن تتفرع منها أنماط أخرى، غير أنني أقتصر في هذه الدراسة على تحديد الأمثلة التي تندرج تحت تلك المجموعات الرئيسية الأربع على النحو التالي:

#### ١. التكرار الحرفي المتتابع:

لا يرد هذا النوع بكثرة في القرآن على الرغم من وجود بضعة أمثلة شائعة في سورة الفجر (الآيات ٢٢-٢٣) في قوله تعالى: "كلا إذا دكت الأرض دكا دكا، وجاء ربك والملك صفا صفا"، وفي سورة الواقعة (الآيات ١٠-١١) في قوله تعالى: "والسابقون السابقون أولئك المقربون". ويتمثل هذا النمط من التكرار كذلك في وحدات لغوية أكبر من مثل التكرار التالي في سورة الشرح (الآيات ٥-٦) في قوله تعالى: "فإن مع العسر يسراً" ثم تكرارها على نحو متتابع دون وجود أية عناصر لغوية تفصل بينهما "إن مع العسر يسراً".

من الممكن أن يتفرع من هذا النمط مجموعة أخرى، ترد بكثرة خلال النصوص تشتمل على مواضع من التكرار الحرفي، من مثل ما نجده من تكرار في سورة التكاثر (الآيات ٣-٤) في قوله تعالى: "كلا سوف تعلمون ثم كلا سوف تعلمون" حيث تكرر الآية (٤) حرفياً الآية (٣) غير أنه يتوسط بين الجملتين إضافة أداة العطف (ثم).

#### ٢. التكرار الحرفي المرجأ:

يأتي نمط التكرار الحرفي المرجأ على لسان المتحدث بعد وقوع عناصر لغوية تفصل بين أقواله المتكلم. وهذا النمط أكثر شيوعاً، والمثال على ذلك نجده في سورة القارعة (الآيات ١-٣) في قوله تعالى: "القارعة ما القارعة، وما أدراك ما القارعة"، وعلى نحو ما نجده كذلك في سورة "الكافرون" (الآيات ٥، ٣)؛ فجملة "ولا أنتم عابدون ما أعبد" تتكرر بعد ورود عناصر لغوية أخرى تتوسط بين الآية وتكرارها.

وثمة أمثلة أخرى تشتمل على نماذج تتركب من النمطين السابقين؛ نمط التكرار الحرفي المتتابع ونمط التكرار الحرفي المرجأ، مما يؤلف تكراراً ثلاثياً للوحدة اللغوية، لكن مع وجود عنصر لغوي مختلف يقترب بها في كل مرة، على غرار نموذج التكرار الذي نجده في سورة القدر (الآيات ١-٣) في قوله تعالى: "إنا أنزلناه في ليلة القدر، وما أدراك ما ليلة القدر، ليلة القدر خير من ألف شهر"، حيث تتكرر عبارة (ليلة القدر) ثلاث مرات يفصل بين وقوعها في الآية (١) وتكرارها الحرفي المرجأ فاصل لغوي يتمثل في الاستفهام، ثم يلي هذا التكرار المرجأ تكرار حرفي متتابع لها للمرة الثالثة. وبالإضافة إلى ما يقوم به التكرار من إبلاغ - سوف نناقش وظيفته بإيجاز فيما بعد - فهذا النموذج من الأهمية بمكان لأن تكرار عبارة (ليلة القدر) يستغرق ثلاث آيات من مجموع آيات السورة الخمس، مما يعني أن نسبة كبيرة من حجم السورة تعتمد على قيمة التكرار.

وهذا النموذج الخاص ببنية التكرار المركبة نجده في بضعة أمثلة أخرى قليلة، لاسيما في السور المكينة القصيرة؛ حيث تنعم اللغة بكثافة بالغة، وتتميز الآيات بالقصر، ونجد الكلمات مشحونة بالمحتوى الدلالي الغزير. ويمكن أن نشهد هذا في آيات من مثل ما ورد في سورة العلق (الآيات ٩-١٣) في قوله تعالى: "أرأيت الذي ينهى عبداً إذا صلى، أرأيت إن كان على الهدى أو أمر بالتقوى، أرأيت إن كذب

وتولى"، وفي سورة القارعة (الآيات ١-٣) في قوله تعالى: "القارعة، ما القارعة، وما أدراك ما القارعة"، وفي سورة الحاقة (الآيات ١-٣) في قوله تعالى: "الحاقة، ما الحاقة، وما أدراك ما الحاقة"... إلخ.

### ٣. التكرار غير الحرفي المتتابع:

يقع التكرار غير الحرفي عندما تعبر كلمات مختلفة عن ملخص ما قد أخبر به من قبل. ويمكن أن تحمل المعنى وتبلغ به في هذه الحال إما عن طريق تعبير الألفاظ عنه صراحة، أو عن طريق استخلاصه. وقد لا نعد استخلاص ما تخبر به الكلمات تحديدا بنفسه تكرارا مادام يمكن استخلاصه من مجموعة من الدعاوى. ويحملنا هذا إلى نطاق التكرار الحرفي لما تعبر عنه الألفاظ صراحة وبوضوح، وهو مثار جدل لاسيما لو تصورنا عدم الحرفية تصرفا تاما ومكتملا.

لم أوفق في أثناء قراءتي القرآن بأكمله في جمع الأمثلة من هذا النوع، وبدلا من ذلك تيقنت من أنه في أغلب الحالات -سوى في حالات التكرار الحرفي- يتبع الإخبار بأمر ما في القرآن ذكر آخر له يحمل معلومة جديدة.

وعلى الرغم من ذلك فلم يحسم أمر الجدل الدائر حول ورود تعليقات -تتسم بطابع التعميم في نهاية الآيات- تستخلص ما تقيده الآية نفسها من قبل. وحري بنا أن نتأمل نموذجا لهذا يتمثل في الجزء التالي من (الآية ٣٣) من سورة (البقرة) في قوله تعالى: "ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما تبدون وما كنتم تكتمون".

غير أنني ثانية أجد أنه من الصعب أن نعد هذه الأمثلة تماما نماذج للتكرار غير الحرفي، مادام ما تخلص إليه من معلومات يختلف في كل مرة يرد ذكر الموضوع فيها. ففي هذا النوع من الأمثلة خاصة نجد المعلومات التي يحملها التعبير عنها للمرة الثانية (ما تقوله بوضوح وما من شأنها أن تحجبه) إنما يضيف لما تخبر به في المرة الأولى ("أعلم الغيب") ففيه تفصيل أحد مظاهر ذلك الغيب؛ أي ما يعلمه الناس بل ما تعلمه الملائكة: ما تبديه وما تكتمه. ومن ثم لا يعد تكرارا غير حرفي لمقول القول نفسه تماما بأي حال.

وفي القرآن أمثلة وفيرة من هذا النوع. لقد كان من اليسير تماما أن نبرهن على أن ما يقال في المرتين التاليتين بنحو متتابع لا يحمل تماما المضمون نفسه، وأن التكرار غير الحرفي يتعذر تماما مادام لا يوجد في اللغة كلمتان لهما المعنى نفسه.

لقد استبعدت البحث عن أمثلة التكرار غير الحرفي غير المكتمل بسبب صعوبة هذا الموضوع.

### ٤. التكرار غير الحرفي المرجأ

لقد لوحظ شيوع هذا النوع بكثرة في النص القرآني، لاسيما في السور المدنية التي تزداد كثافة حضوره فيها؛ وحيث تزداد الآيات طولا، وتعبر الآيات عن الأفكار تفصيلا، وحيث يتكرر ذكر الموضوعات في مواضع كثيرة، أو في أخبار تاريخية بعينها (كذكر قصة بني إسرائيل مثلا... إلخ)، حيث يشتمل ذكر أمر في موضع من المواضع على معلومة أغفل ذكرها في موضع آخر من مواضع ذكره أساسا، بسبب التركيز على مظاهر مختلفة من الموضوع في كل موضع ورد ذكره فيه.

قد يحدث هذا أحيانا على شكل ترديد مفهوم من المفاهيم في مواضع عدة من سور القرآن - من مثل ذكر قصر كون محمدا صلی الله علیه وسلم بشرا أرسله الله للناس - في مناسبات مختلفة، باستخدام العبارات نفسها لتكرار المعنى نفسه لاحقا، كما في سورة الكهف (الآية ١١٠) في قوله تعالى: "قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي أنما إليهم إله واحد" وفي سورة فصلت (الآية ٦) في قوله تعالى: "قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي أنما إليهم إله واحد"، حيث يتميز بتفرعه من مجموعة أو أخرى. وبعض من التكرار غير الحرفي الذي انعطف إليه القول يدرك عن طريق نوع من الاستنتاج، من مثل ما ورد في سورة آل عمران (الآية ١٤٤) في قوله تعالى: "وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل".

ومن الملاحظ أن هذا النمط من التكرار غير الحرفي أو من تكرار مفهوم من المفاهيم إنما يرتبط في كل مرة يرد فيها بسياق مختلف، يتألف من الرسالة التي تحملها السورة التي يقع فيها التكرار، وسياقه. لذلك قد يقوم سياق التكرار في كل مرة بوظيفة إبلاغ مختلفة. ومع ذلك يظل كل تكرار مرتبطا بسواه، مؤلفا سياقاً له ورسالة مستقلة به، على نحو ما سألنا لاحقا.

## الإطار النظري

في دراسة مواضع ورود التكرار المتتابع وارتباطه ببعضه البعض الآخر داخل الحوار، يناقش أ. ه. جاكرو وظيفة التكرار في نماذج فعلية استشهد بها على ذلك.<sup>١</sup> وقد تمت مناقشة الأمثلة بطريقتين انطوت عليهما نظرية المناسبة؛ حيث يتحقق ارتباط الكلام/المكون اللغوي على لسان المتحدث بطريقتين هما: (أ) بإحداث تأثيرات سياقية (تضيف إلى المؤشرات الدالة على ما يتضمنه القول)، أو (ب) بالعمل على تخفيض مقدار الجهد المبذول في فهم الكلام.

والآن أتوقف لتوضيح الأفكار التي استخدمت في هذا التحليل. فمؤلفو الكتاب الأول في نظرية المناسبة<sup>٢</sup> يبرهنون على أن كل قول يأتي معززا بضمانات مناسبة وعلاقات ارتباطه. وهذا يعني أنه بسبب انخراط المتلقي في فهم ما يريد النص إبلاغه به لا يدرك من رسالته إلا ما ينتمي للسياق الذي يشارك فيه. أما بالنسبة لمبلغ الرسالة فهو يحاول جعل أقواله مرتبطة بالموضوع مما يعني أن الرسالة المستخلصة من القول ذات قيمة في داخل سياق يتيسر على المتلقي المشاركة فيه، ومما يعني كذلك أن قدر الجهد الذي يبذله المتلقي والوقت الذي يستغرقه في الفهم يكافئ قدر تأثير السياق عليه. ويقاس هذا القدر بناء على تأثير السياق على المتلقي، مما يمكّنه كذلك من أن يضيف فرضيات أخرى لمجموعة المعلومات المطروحة التي يوفرها للمتلقي وعيه المعرفي بالبيئة، أو يمكنه من أن يناقض فرضيات موجودة لديه بالفعل أو يعززها.

1- A. H. Jucker, "Irrelevant Repetitions: A Challenge to Relevance Theory" in Repetition, ed., A. Fischer (Tubingen: Narr, 1994), 47-60.

2- Sperber and Willson, Relevance: Communication and Cognition (Oxford: Blackwell, 1986, 1995).

ومن ثم يمكن للمتحدث أن يجعل أقواله مرتبطة بالموضوع إما عن طريق زيادة تأثير السياق حتى يصير الكلام مساويا للجهد المبذول (مثلا كلما ازداد ما تسهم به البيئة المحيطة في الكلام ازداد تأثير السياق). أو بجعل أقوال المتحدث مرتبطة بالموضوع بتقليل مقدار الجهد المبذول في إدراك رسالته، ومن ثم يكافئ مقدار ما يحققه تأثير السياق.

وبناء على هذا الإطار يكون على كل عنصر لغوي أن يقوم بإحدى هاتين الوظيفتين ليتيسر فهمه، ولكي يتمكن المتلقي من استخلاص الرسالة التي يحملها إليه.

وفي ضوء هذا الرأي يمكن أن تحمل قيمة التكرار بالنسبة للارتباط بالموضوع نوعا من المفارقة؛ إذ يبدو التكرار على المستوى الظاهري مجرد قول الشيء نفسه مرة أخرى، فكيف إذا يمكن إثبات أنه يضيف لتأثير السياق أو يقلل من المجهود المبذول في الفهم، لو كان لا يضيف للكلام إلا ما يفترض أنه قد فهم من قبل وحسب؟

ويختتم جاكرودراسسته نمطا من أنماط التكرار بتوضيح أن ارتباط التكرار بالكلام في النماذج التي تناولها يمكن أن يكون له قيمة من نواح ثلاث هي:

١. أن يضيف المزيد للمؤشرات التي توضح الكلام explicature، وما تصرح به بوضوح من دعاوى.

٢. أن يضيف إلى المؤشرات التي تلمح إلى ما ينطوي عليه الكلام، وما يدرك ضمنا من دعاوى (من المفترض أن يتطلب إدراكها جهدا أكبر).

٣. أن يختزل الجهد المبذول عن طريق القيام "بآلية استكمال تعيد إنتاج المادة نفسها التي أدى التداخل إلى إبهامها، أو عن طريق الحفاظ على إطار مرن لبنية العبارة حتى يستقر اختيار المتحدث على العنصر المعجمي المزود بحمولة غزيرة من المعلومات.

من شأن هذه الدراسة أن توسع من نطاق النقاش الذي بدأه جاكرو على ثلاثة مستويات، وسوف أضيف للبعد الأول نمطين آخرين من التكرار ناقشتها تانين في دراستها التكرار استنادا إلى نظرية المناسبة، أو بعبارة أخرى في إطار مناقشتها دور تكرار العناصر اللغوية في زيادة القدرة على استخلاص الرسالة المقصود إبلاغها. تلك هي أنماط التكرار غير الحرفي المرجأ، ونظيره غير الحرفي، بالإضافة إلى أنماط التكرار الحرفي المتتابع.

أما بالنسبة للبعد الثاني فلن أتوقف عند حدود المعلومات التي يحملها الحوار conversational data، بل سأختبر مستوى من استخدام اللغة أشد تعقيدا ومدى أوسع في القرآن، يبرهن على أن النتائج التي توصل إليها جاكرو بالنسبة لقيمة التكرار ودوره في حمل المعنى والإبلاغ به لا تقتصر على الأمثلة التي تنطبق على مستوى اللغة اليومية التواصلية فقط بل تتعداها إلى مستوى الاستخدام الأدبي للغة أيضا. وأخيرا سوف أضيف لعمله تفسير تأثير السياق على مدى واسع النطاق يمتد عبر نصوص القرآن.

وما يوحي به هذا من افتراض أن أساليب التكرار في القرآن تمثل قصورا في اللغة أو عدم ترتيب المادة القرآنية الترتيب الملائم، أمر لا أساس من الصحة مجال الدراسات القرآنية وسوف أوضح كذلك كيف يمكن أن يزودنا إطار الإبلاغ عن طريق الكلام واكتساب المعرفة بالعنصر الأساسي في تفسير التكرار في القرآن تفسيراً تقنياً منهجياً، وكذا يسهم في توضيح ما لهذا التفسير من تأثير على فهم رسالة النص.

### مجموعة من أمثلة وظائف التكرار في القرآن

أعرض في هذا الجزء من الدراسة مجموعة من الأمثلة شاهداً على الأنماط التي قمت بذكرها، موضحة كيف يقوم التكرار في هذه الأمثلة بدوره في إبلاغ الرسالة، عن طريق وجود مؤشرات واضحة وأخرى ضمنية مثلاً، هذا بالإضافة لتأثير السياق عن طريق تعزيز معرفة السامع بالموضوع، أو عن طريق تيسير الفهم ببذل أقل قدر مبذول من الجهد.

#### ١. التكرار الحرفي المتتابع:

سوف أستعين عل شرح هذا النمط من التكرار بثلاثة أمثلة تتميز بتشابه بنيتها النحوية بشدة، غير أن كل واحد منها يقوم بدور مختلف على مستوى الإبلاغ.

المثال الأول: يقع في سورة الواقعة (الآية ١٠) في قوله تعالى: "السابقون السابقون" حيث يوضح تأمل سياق هذه الآية أن التكرار لا يغير في معناها، مما يدفع للتساؤل عن جدواه. غير أننا إذا تأملنا سياق سورة الواقعة (الآيات من ٨-١٥) في قوله تعالى: "أصحاب الميمنة ما أصحاب الميمنة، وأصحاب المشأمة ما أصحاب المشأمة، والسابقون السابقون، أولئك المقربون في جنات النعيم، ثلثة من الأولين، وقليل من الآخرين، على سرر موضونة" نجد أن هذه الآيات تميز بين ثلاثة أصناف من الناس: (أصحاب الميمنة)، وأصحاب المشأمة) و(السابقون). ويرد ذكر كل صنف من هذه الأصناف مرتين، في المرتين الأوليين نجد أداة الاستفهام (ما) تتوسط بين طرفي التكرار، بينما نجد العنصر من الصنف الثالث يتكرر في تتابع. يؤكد هذا التكرار المتتابع أهمية هذا النمط، وصيرورة هذا الصنف من الناس الأقرب إلى الله في الآخرة بمرر بالغ تأكيد وقوع هذا التكرار المتتابع.<sup>١</sup>

وعلى الرغم من ذلك فنماذج التكرار المتتابع الثلاثة؛ التي يكاد النموذجان الأولان أن يندرجا ضمنها لا تصيف لمضمون الآيات الواضح، ولا يتعذر استبدالها بالمعنى المقصود نفسه، ومع ذلك فهي تحمل تأكيداً للجزاء ومصير كل طائفة من الطوائف الثلاث. والتأكيد في هذه الحال هو تعبير عن موقف السامع من الموضوع. وفي هذا الشاهد يرتبط التكرار بالموضوع، لأنه يضيف لما ينطوي عليه الكلام ضمناً

---

١- هذا بالإضافة إلى أننا عندما نتأمل مجمل معنى الآيات نلاحظ أن الفئتين اللتين ورد ذكرهما أولاً وثانياً قد صارتا ثانويتين بالنسبة للموضوع في هذه المرحلة (إلى أن يتكرر ذكرهما مرة أخرى مقترنا بجزء كل منهما في الآيات ٢٧-٤٠)، بينما نجد أن الفئة الثالثة فئة السابقين هي محور الاهتمام الحقيقي على نحو ما نرى في الآيات التالية (من الآيات ١١-٢٦) حيث يذكر جزأؤهم بالتفصيل.

معرفة بموقف السامع من هذه الطوائف الثلاث من الناس، ومن ثم يزيد من تأثير السياق؛ كأن يعبر عن موقف بعينه للسامع، بالإضافة لتأثير المعلومات التي توصلها مؤشرات النص الواضحة في الأصل.

ولا يبتعد المثال التالي عن أمثلة أخرى ضربها سبيريير وويلسون في تناولهما ظاهرة التكرار:<sup>1</sup>

هناك ثعلب، في الحديقة ثعلب.

في هذا المثال لا يعني تكرار (ثعلب) وجود ثعلبين في الحديقة، بل يبلغنا شيئاً عن موقف دهشة السامع.

والمثال الثاني: الذي أقتبسه هنا من سورة الفجر (الآية ٢١)، يحتمل معناه تفسيريين. وعلى الرغم من ذلك فلا شك أن البنية النحوية تعد شاهداً آخر على التوكيد على نحو ما يتمثل في الآية: "كلا إذا دكت الأرض دكا دكا". إن المفعول المطلق المؤكد بتكرار المصدر يقصد به أن يعني "المرّة تلو الأخرى" أو أن يمثل إضافة لقوة الفعل كما لو كان يقول (دكا شديداً). وفي التكرار (دكا دكا) يضيف المصدر لمحتوى الكلام الصريح. في التفسير الأول يضيف أن الحدث لن يحدث لمرة واحدة بل لأكثر من مرة. وليس من الممكن فهم ذلك من العبارة لو ذكر فيها المصدر مرة واحدة. ويرى من يشايعون التفسير الثاني أن في التكرار إضافة لقوة الحدث ما كان لها أن تتحقق لو تخلينا عن التكرار. ومع ذلك فاعتبار قوة الحدث إنما تكمن في ذكر المصدر في المرة الأولى مادام التكرار للفعل نفسه الذي ذكر من قبل لا يزال مثار جدل، عندئذ يمكن أن يعد التكرار أي ذكر المصدر للمرة الثانية تكراراً للجذر اللغوي للمرة الثالثة، مما يدل في الغالب على موقف السامع بأكثر مما يدل على قوة الحدث مادام يعبر عنه التكرار الثاني (أي وقوع كلمة من نفس الجذر اللغوي للمرة الثانية لها المعنى نفسه بنحو ما).

في كل هذه الأمثلة يمثل التكرار إضافة للمعنى الذي يحمله اللفظ إما صراحة أو ضمناً، مما يعني أنه يزيد من تأثير سياق الكلام الذي يقع فيه التكرار.

والمثال الثالث ضمن هذه المجموعة يتمثل في تكرار كلمة (صفاً) في (الآية ٢٢) من سورة الفجر في قوله تعالى: "وجاء ربك والملك صفاً صفاً".

وعلى الرغم من أن البنية النحوية تجعل ذلك النموذج (صفاً صفاً) يبدو ظاهرياً مطابقاً للنموذج السابق الممثل في التكرار (دكا دكا)، ربما بسبب كون كلمة (صفاً) اسماً وليست مصدراً لكلمة (دكا)، فإن في التكرار في هذه الحال إضافة لمؤشر لفظي واضح مادام من شأن التخلي عن التكرار أن يغير المعنى من "صف وراء صف" إلى "في صف واحد".

والخلاصة أن شواهد التكرار الحرفي المتتابع أو شبه المتتابع التي ناقشناها لها دورها في الإبلاغ يمكن شرحه بناء على ما تضيفه مؤشرات الكلام الذي يقع فيه أساليب التكرار صريحة كانت أو ضمنية. وتعد هذه الإضافة إسهاماً في تأثير سياق النص/الكلام ومن ثم إسهاماً في ترابطه.

1- Quoted by A.H. Jucker, "Irrelevant Repetitions", 50.

ومن ثم أخلص إلى أن هذا الصنف من التكرارات في القرآن على الرغم من إمكان تصنيف أنواعه في أنواع فرعية أخرى أكثر، هو جزء هام من الرسالة التي يبتغي النص إبلاغها.

## ٢. التكرار الحرفي المرجأ:

هذا نمط آخر بالغ الشبوع من أنماط التكرار أضرب المثل عليه من سورة الواقعة، متابعة هذا المثل الذي ناقشناه سابقا نموذجا للتكرار الحرفي المتتابع.

فعبارات "أصحاب المشأمة" ذكرت وتكررت لأول مرة (في الآيات ٨-٩) حيث يحمل التكرار موقف المتحدث من أهمية هذه الطائفة من الناس، وهذا التكرار كما قد أوضحت يضيف للإشارات الضمنية في النص. لكن هذه الأبنية من التكرار ليست الوحيدة في السورة، فأولها قد تكرر خمس مرات (في الآية ٢٧ مرتين، وفي الآيات ٣٨، ٩٠، ٩١. وعلى الرغم من ذلك فالتكرار هذه المرة قد صيغ صرفيا بطريقة تختلف اختلافا طفيفا، من مثل ذكر (أصحاب اليمين) بدلا من (أصحاب الميمنة). والدور الذي يلعبه هذا التغيير في الصيغة من الممكن شرحه في ضوء الدور الذي يلعبه التكرار نفسه.

والآية "أصحاب اليمين ما أصحاب اليمين" (الآية ٢٧ من سورة الواقعة) التي تكرر فيها ذكر أصحاب اليمين مرتين وفقا لسياقها تقع بين وصف ثواب "السابقين" وثواب (أصحاب اليمين) ويليهما بعد ثلاث عشرة آية تكرار عبارة (أصحاب الشمال) التي تردد صدى (أصحاب المشأمة) الذين ذكروا آنفا، ويليهما توضيح مصيرهم في الجحيم.

لذلك تمثل البنية على ما يبدو هنا فقرة من الموضوع؛ تشتمل على ذكر أسماء الطوائف الثلاث التي يصنف عليها الناس، ويعقبها وصف مفصل لمصير كل طائفة منها سواء أكان ثوابا أم عقابا.

إن ذكر الاسم الذي يطلق على كل طائفة بعد تفصيل شأنها بنحو ما يستخدم كإحالة تربط الجزء التالي من الكلام بما عرض لها من قبل في الفقرة التي تطرح الموضوع.

وعلى هذا النحو تدرك الصلة بناء على أن الإشارة إلى طائفة ما من الناس تعد وسيلة سهلة تحيلنا على الفور لذكرها في المرة السابقة. وعندما يشرع المتلقي في استدعاء مجموعة من المعلومات كي تساعده على فهم أمر ما فإن أيسر ما يكون في متناوله هو في العادة الأمر الذي يشبهه ماديا ويقاربه، وهذا ينطبق خاصة على ما كان قد تكرر حرفيا في ذاكرة المتلقي القصيرة. ويتضح هذا خاصة في تحليل الكلام الذي يعد جزءا من نص يشتمل على فرضية ارتباطه بإخبار سابق على نحو يسهم في تأثير السياق على ما يليه. لذلك يرتبط تكرار عبارة (أصحاب اليمين) و(أصحاب الشمال) لأنها ترتبط بإدراك أمر قد ذكر آنفا، ويساعد على تعزيز معرفة السامع به. علاوة على أنها الطريقة التي يربط بها التكرار المؤجل أجزاء النص معا كذلك. فهي تتيح الفرصة مثلا لإدراك معلومة ذكرت آنفا عن الأمر نفسه، وتشير إلى العلاقة بين فقرات النص أو أجزاء منه متنوعة ومتوالية أحيانا.

في نص على غرار نص القرآن - يقرأه المسلمون مرارا - يضيء فهم ارتباط أجزاء النص على هذا النحو التحرك رجوعا للخلف وتقدما للأمام. فالتقدم للأمام يتم في القراءة الأولى أما الرجوع للخلف فيتم مع قراءة كل عنصر تال، عندئذ تتجمع لدى القارئ معلومات أكثر عن أمور تكرر ذكرها. ويترتب على ذلك أنه عندما يذكر أمر ما للمرة الأولى في النص نجد أننا بدلا من اعتباره يذكر للمرة الأولى نتناوله

كموضوع مكرر، مما يجعل لتكراره من ثم تأثيرا على الإبلاغ، كما يكون له القدرة على إتاحة كل المعلومات التي يمكن تذكرها من القراءات السابقة، ومن ثم يتصاعد تأثيرها.

وفي النهاية قد يتعلق تكرار كل عبارة في المرة الثانية بصيغة صرفية مختلفة بأن هذا التكرار الثاني يستدعي إلى الذهن ذكر الأمر للمرة الأولى -الذي استخدم صيغة معجمية أقل شيوعا- ومن ثم يجعل التكرار الأمر الذي يرتبط ذكره في المرة السابقة بعلاقات سياقية واضحة يبدو أقل غموضا. ولاحظ أن الأمر الوحيد الذي تكرر ذكره للمرة الثانية منذذ هو (أصحاب اليمين)، أي الأمر الأشيع والأقرب، مما يعزز تبرير أن التغيير في الصيغة كان للتوضيح، وأنه بمجرد بلوغ ذلك التوضيح تنتفي الحاجة لوجود إشارة جديدة للتعبير الغامض الذي استخدم من قبل.

ويبدو أن لتكرار عبارة ذكرت سابقا للمرة الثالثة على نحو ما ورد ذكره (في الآية ٣٨) وظيفة مختلفة؛ من مثل الإضافة إلى ما يفهمه السامع من موقف المتحدث وما قد اختص به. فالآية تأتي بعد ذكر قائمة من الجزاء الذي تفوز به هذه الطائفة من المؤمنين الذين تكرر ذكرهم وخصتهم به الآية ("لأصحاب اليمين"). ولا يضيف التكرار هنا للمؤشر الواضح، لأن الآية تقول شيئا قد استخلص من قبل (في الآيات ٢٧-٢٨) في قوله ("وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين\* في سدر مخضود"). لكنها تؤكد أن هذا الجزاء لهم خاصة دون سواهم عن طريق دخول اللام (لأصحاب اليمين)، ولو حذفت هذه اللام لغاب معنى التأكيد والتخصيص. إنها تتيح كذلك إضافة بعض المعلومات الخاصة بتعريف هذه الطائفة من الناس بمضمون مشابه قد سبق التعبير عنه في "السابقون"، أي إن بعضهم سيكونون من الأمم السابقة وبعضهم من الأمم التالية. ومرة أخرى يتيح لنا تكرار التعبير معلومات أكثر عن أمور ذكرت من قبل ومن ثم يتيح لنا إدراك ما يرتبط بها.

ويربط آخر تكرار - يذكر طائفة من الناس مرتين في الفقرة الختامية من السورة بالطريقة نفسها- ما كان قد قيل بما يستخلص في نهاية النص.

وثمة نموذج آخر للطريقة التي تلعب بها أساليب التكرار الحرفية المرجأة دورها في الإبلاغ بالرسالة التي يقصد النص إبلاغها، يتمثل هذا النموذج في تكرار السؤال (أرأيت؟) في سورة العلق (الآيات ٩-١٤) في قوله تعالى "أرأيت الذي ينهى عبدا إذا صلى، أرأيت إن كان على الهدى، أو أمر بالتقوى، أرأيت إن كذب وتولى، ألم يعلم بأن الله يرى؟"

لقد تكرر السؤال (أرأيت؟) مرتين بعد ذكره في المرة الأولى (الآية ٩). وكل مرة يعاد فيها السؤال نجده يبتدئ جملة نحوية يمهد لإخبارها عن مضمون ما. وفي السؤال نفسه استهلال، ما يعني أنه لا يحتوي في الحقيقة على أي جزء من المعلومة التي تتضمنها الجملة النحوية من بعده، بل يشرك كلا من القارئ والسامع في الحوار، ويسمح لهما بتصور أن ما نقوله الآيات هو ما يشهدانه بالفعل، بينما تتمثل البداية الحقيقية للخبر عندما يبدأ الموقف يكشف عن وجود شخص يمنع الآخرين من الصلاة، شخص لا يمكنه أن يكون على الهدى، شخص لا يعلم بأن الله يراه دائما. وبعض هذه الدعاوى يستدل عليها عن طريق الإجابة عن السؤال ضمنا بدون تعبير النص عنها صراحة.



يمكن أن نرى في إشراك المتلقي في خلق مضمون النص على هذا النحو سبيلاً لاختزال قدر الجهد الذي يبذله في الفهم، مادام المعنى المقصود يقترب من محيط وعيه الشخصي المعرفي الذي ييسر له إدراك ما مضمون النص، مقارنة بما كان سيبذله لو كان عليه أن يستخلصه من سياق بالمقارنة يتعذر عليه.

يعد تكرار السؤال من الوسائل التي يحتفظ النص عن طريقها بمشاركة المتلقي؛ حيث يظل السؤال يوجهه نحو ما يورده السياق نفسه بعد ذلك، ويوجهه كذلك للبحث عن معلومات ضرورية يطرحها السياق كي يتيسر له فهم المعنى من المصدر نفسه، ومن ثم نضمن بذل أقل قدر من الجهد في إدراك تلك الدعاوى.

باختصار إن تكرار العناصر اللغوية نفسها تكراراً حرفياً مرجأً يزيد من المناسبة التي تقوم على أساسها علاقات ترابط النص الذي تقع فيه بطريقة أو بأخرى من الطرق الأربع التالية: إنه يضيف للمؤشرات التي تأتي من خارج ما ذكر في النص، أو يضيف للمؤشرات التي ينطوي عليها ما ذكر في النص، أو هو يتيح لنا إدراك أمر قد ذكر من قبل، ومن ثم يزيد من تأثير سياقه و/أو تأثير سياق ذكره في المرة السابقة، أو يمكنه أن يساعد في النهاية على تقليل قدر الجهد المبذول في الفهم عن طريق توجيه القارئ شأنه شأن ما يفعله السياق المحيط الذي يجب أن يتيسر له لكي يفهم مضمون النص.

هذا النمط من التكرار شائع في النص القرآني، بحيث يمكن أن يقال إنه أحد أساليبه الهامة لزيادة المناسبة، فهو على سبيل المثال يزيد من فعالية إبلاغه رسالته ومعانيه، كما أنه يسلط الضوء على الروابط النصية (كما تجلى في الأمثلة التي ذكرناها سابقاً من سورة الواقعة الآية ٥٦).

### ٣. التكرار غير الحرفي المتتابع:

لم أجد كما كنت قد ذكرت فيما سبق أمثلة من القرآن على هذا النمط من التكرار.

### ٤. التكرار غير الحرفي المرجأ:

للتكرار غير الحرفي المرجأ الذي يلخص مضمونا سبق ذكره شأن التكرار الحرفي المرجأ نطاق من وظائف الإبلاغ.

أهم شيء أن التمكن من فهم مجموعة كبيرة من الوحدات التي يتكون منها المضمون الخاص بمفهوم ما أو بمجموعة من الدعاوى إنما يتألف على امتداد أجزاء أرحب من النص. ويتنوع موضوع هذه النماذج من التكرار ومواقعها أحياناً داخل السياق؛ مما يجعلها تقوم بدور مضاعف.

وأول هذه الأدوار وقوع التكرار في سياقات تتابع مما يعزز تطور النقاش في السورة التي يقع فيها. وثانيها يتعلق بمواضع ذكر الموضوع نفسه على امتداد النص القرآني مما يتيح لنا فهم معلومة جديدة عن الموضوع، كما يربط هذه المعلومة الجديدة بمواضع المعلومات الأخرى التي سبق ذكرها فيها. ويعني هذا أنه مع كل تكرار غير حرفي يلخص الموضوع نفسه يضيف السياق لهذا الموضوع معلومة جديدة. على هذا النحو تأخذ رسالة القرآن الرحبة في التنامي شيئاً فشيئاً مع كل مرة يعبر التكرار عن ملامح من ملامحها ويذكره، حتى تكتمل عبر هذه التكرارات.

ونجد في المادة التاريخية في القرآن نموذجاً على هذا النوع من التكرار حيث تتكرر هذه المادة في مواضع كثيرة، تختلف بعض تفاصيلها في كل موضع من مواضع ذكرها. واختلاف التفاصيل في كل موضع مرده إلى اختلاف بؤرة التركيز في كل مرة يذكر فيها الموضوع بناء على الرسالة التي ترمي السورة إلى إبلاغها؛ بيد أنه ثمة رسالة خاصة يبلغها ذكر الحدث في كل مرة يرد فيها.<sup>١</sup>

ثمة مثل لهذا النموذج من نماذج التكرار نجده في ذكر قصة نوح التي ترد في القرآن أكثر من اثنتي عشرة مرة نختار منها نموذجاً يقارن بين موضعين؛ أحدهما يقع في سياق يذكر قصة نوح باختصار بالغ في سورة العنكبوت (الآيات ١٤-١٥) في قوله تعالى: "ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاماً فأخذهم الطوفان وهم ظالمون" ١٤\* فأنجيناه وأصحاب السفينة وجعلناها آية للعالمين\* (١٥)، والآخر يرد بالتفصيل في سورة نوح.

والنموذج الأول يرد في سياق سورة العنكبوت (الآيات ١٢-١٥) في قوله تعالى "وقال الذين كفروا للذين آمنوا آمنوا اتبعوا سبيلنا ولنحمل خطاياكم، وما هم بحاملين من خطاياهم من شيء إنهم لكاذبون، وليحملن أثقالهم وأثقالاً مع أثقالهم وليسألن يوم القيامة عما كانوا يفترون، ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاماً فأخذهم الطوفان وهم ظالمون، فأنجيناه وأصحاب السفينة وجعلناها آية للعالمين". في سياق هذا النموذج يتم التمييز بين مصير الذين آمنوا برسالة ربهم واتبعوا سبيله والذين كفروا وأعرضوا عنها. ويتسع السياق ليشتمل على عبر من تاريخ أقوام آخرين كفروا برسالات ربهم فعاقبهم، ويشرح في طرح مفاهيم متعددة تتعلق برسالات الأنبياء وعدم وجود سلطة لهم على الناس، وسنة الله في خلقه وفي معاملة الأمم على مر الزمان وامتداد التاريخ. فتروي الآيات تاريخاً مختصراً لقوم نوح الذين لم يستجيبوا لدعوة نبيهم وذهبت جهودهم لهداهم سدى، ومصيرهم بالمقارنة لمصير من آمن بنوح واهتدى معه.

ويرد ذكر هذا الخبر في عدد من السور في سياقات كثيرة، وعلى الرغم من تنوعها، فكل سياق من سياقات ذكرها يضيف لقصة قوم نوح ولمصير كل الأقوام من المكذبين. وفي السياقات الأخرى التي تكون فيها القصة في بؤرة خطاب أكثر امتداداً يعرض قدراً أكبر من التفاصيل التاريخية، وتتوزع العبرة على عدد أكبر من الوحدات الأصغر على غرار ذكر القصة في سورة نوح التي خلصت بأكملها لذكر قصة نوح وقومه. لقد احتل كل ملامح علاقة نوح بقومه موضعاً مركزياً في بؤرة الاهتمام على نحو يطور هذه العلاقة: إصرارهم على الكفر وحزنه لإعراض قومه عن دعوته ودعائه عليهم، ثم تحقق وعد الله له، واستمرار دعوات نوح على قومه وتوسله لربه ألا يترك على وجه الأرض كافراً وأن يمنح غفرانه للمؤمنين، أولئك الذين تختتم السورة بدعائه لهم.

---

١- يشير عبد المنعم السيد حسن باختصار شديد في دراسته الموسعة التي تتناول ظاهرة التكرار في القرآن: الدور الذي يلعبه التكرار غير الحرفي المرجأ في الربط بين سور مختلفة، لكنه لم يبلغ به حد تفسير الطريقة التي يعمل بها. وهو يؤكد هذا الدور كذلك بدون الاعتماد على أسس نظرية، فكل تكرار لعنصر ما "إما أن يضيف معلومة جديدة أو أن يثبت فكرة أو أن يعزز معتقداً". عبد المؤمن السيد حسن: ظاهرة التكرار في القرآن (القاهرة، دار المطبوعات الدولية، ١٩٨٠)، ص ٢٨، ٣٤.

تعتبر هذه السورة عن أكثر الملامح الإنسانية في شخصية نوح تعبيراً مفصلاً ممتدا لدعوته وأسفه على رفض دعوته في سورة نوح، بينما تذكر القصة باختصار في سورة العنكبوت في سياق أكثر شمولية. لذلك فذكر القصة في سورة العنكبوت يحمل رسالة مختلفة عن الرسالة التي تحملها القصة وتعتبر عنها سورة نوح. والقصة في سورة العنكبوت أكثر شمولية كما أنها ترد في سياق أشد جدلاً، وما يستخلص منها فيها يختلف كلية عما يستخلص منها في سورة نوح، على النحو الذي يتجلى به ذكر التفاصيل المتنوعة ومضمون القصة في كل سياق ذكرت فيه من السورتين. وعلى الرغم من ذلك فكل سياق منهما يرتبط بشدة بكشفه عن معلومات مختلفة عن حياة هؤلاء القوم ونبيهم. فالقصة والعبر المستمدة منها في النص القرآني لا تكتمل إلا باكتمال كل السياقات التي ذكرت فيها القصة أو لخصت، مادام كل تكرار يضيف لسياق البيئة التي تحيط بالقصة إبان تطورها التدريجي، والعبر التي نتعلمها من القصة والمفاهيم التي تحيط بها وأساليب التعبير عنها صراحة وضمناً. لم تكن المعلومات هي الأمر المهم وحسب بل لما يسهم به معنى القصة في الفكر القرآني أهميته كذلك.

وعلى مستوى آخر مستوى: نجد أن كل مرة يمر فيها قارئ القرآن بأحد سياقات التكرار تتبادر إلى ذهنه سياقات أخرى ترد فيها ذكر القصة نفسها، لأنها حاضرة في ذاكرة القارئ، ولوجود تشابهات بين هذه السياقات والسياق الذي يعرض للقارئ عندئذ. هذا بالإضافة إلى أن بعض السياقات التي تتاح للقارئ بتفاصيلها المختلفة التي تحمل مضامين مختلفة، من شأنها أن تضيف للمفاهيم التي طورتها القصة وقام القارئ باستخلاصها. هذه طريقة أخرى يزيد بها التكرار المرجأ من تأثير السياق عن طريق تمكين القارئ من إدراك دعاوى مختلفة تنتوع علاقاتها المباشرة بالمضمون الذي يتكرر.

ثمة نمط آخر من أنماط التكرار غير الحرفي المرجأ يظهر على نطاق أضيق من نطاق القصص، هو نمط نطاق تكرار المفاهيم الأساسية للرسالة القرآنية، من مثل مفهوم أن النبي محمداً صلى الله عليه وسلم ليس إلا بشراً رسولاً، وهو مفهوم قد تكرر في مناسبات عدة منها ما جاء بتكرار الكلمات نفسها في سور مختلفة من القرآن الكريم كسورة الكهف (الآية ١١٠) في قوله تعالى: "قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي أنما إليكم من أمر ربكم فاعبدوه" (سورة الكهف الآية ١١٠) ، وكسورة فصلت (الآية ٦) في قوله تعالى: "قل إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي أنما إليكم من أمر ربكم فاعبدوه" (سورة فصلت الآية ٦) ، أو بتكرار المفهوم مع اختلاف طفيف في الكلمات كما في سورة آل عمران (الآية ١٤٤) في قوله تعالى "وما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل، أفإن مات أو قتل انقلبتم على أعقابكم، ومن ينقلب على عقبيه فلن يضر الله شيئاً وسيجزى الله الشاكرين"؛ حيث يرتبط مضمون الآية المتعلق بأن محمداً صلى الله عليه وسلم ليس إلا بشراً بسياق آخر مختلف في كل مرة يتكرر فيه ذكر هذا المفهوم. في هذا النمط يعيد كل تكرار مرجأ ذكر هذا المفهوم لكن في سياق مختلف يعزز (بناءً على السياق الواقع فيه ذكر المفهوم في تلك اللحظة)، ويعمل على غرار ما يقوم به تكرار القصص القرآني.

إن تكرار هذه المفاهيم يستدعي مواضع ذكرها الأخرى، ويثري محيط وعي القارئ المعرفي بما يضيفه التكرار للسياقات التي يرد ذكرها فيها، فيقيم علاقة استثنائية بين السياقات المتنوعة التي يتكرر فيها ذكرها، وتمكن هذه العلاقة المناسبة في النهاية للسياقات المختلفة التي تتعلق بمعلومة بعينها من أن تسهم في بصياغة مجمل المضمون الذي تعبر عنه مجموعة أخرى من الآيات.

والخلاصة أن التكرار غير الحرفي المرجأ يقوم له أدوار رئيسة ثلاثة في الإبلاغ بالرسالة القرآنية: الأول: من حيث يضيف إلى المؤشرات الواضحة التي تقع خارج الكلام المذكور explicatures وتقوم بتطوير مفاهيم وموضوعات بعينها. والثاني: من حيث يضيف للمؤشرات الضمنية التي تنطوي عليها سياقات ذكرها المتتابعة، عن طريق لفت الانتباه إلى علاقات بعينها قائمة بين موضوع الفكرة التي تكررت وفكرة أخرى تبدو في الظاهر مختلفة، وردت في سياقات متتابة. وأخيرا: بالنسبة للعلاقات النصية على امتداد القرآن؛ فأساليب التكرار تربط بين سياقات وقوعها المتنوعة من السور المختلفة عن طريق تمكين المعلومات الأخرى من أن تسهم في تفسير كل سياق من هذه السياقات المختلفة.

## الخاتمة:

التكرار تقنية واسعة الانتشار في القرآن. لا تكاد تخلو سورة من السور الطويلة من قدر من أساليب التكرار الهامة، كما تغلب كذلك على السور القصيرة. ويمكن ملاحظة تردد أساليب التكرار الحرفية بكثرة في السور المكية عامة، لاسيما الحرفي المتتابع منها، بينما تميل السور المدنية على الجانب الآخر إلى الاعتماد على أسلوب تلخيص المفاهيم والقصص لكي توسع من مدى تأثير سياق موضع كل تكرار.

وتزيد بعض أساليب التكرار من المناسبة في السورة عندما تتعدد مواضع تكرار غرض item ما داخلها، غير أن بعض أساليب التكرار تضيف إلى قيمة العلاقات الممتدة عبر النص، وذلك عندما يتكرر الموضوع نفسه بالطريقة نفسها أو بطريقة مختلفة في سور عدة. ومن ثم لا بد من التمييز بين ما يسهم به كل نوع من هذين النوعين من التكرار: التكرار داخل السورة والتكرار على امتداد النص القرآني.

وأخيرا تبرهن هذه الدراسة، في إطار نظرية المناسبة، أن أساليب التكرار القرآني الثلاثة لها قدرة عالية على أن تجعل أساليب التكرار الثلاثة تزيد من تأثير سياق المضمون الذي تعبر عنه في مواضع التكرار من الآيات؛ فالتكرارات قد تضيف للمؤشرات الخارجية أو تضيف للمؤشرات الضمنية، وقد تختزل المجهود الذي على المتلقي أن يبذله في استخلاص المعلومة التي تحملها هذه الآيات.<sup>١</sup>

## قائمة المصادر والمراجع

### المراجع العربية:

- الأنصاري، ابن هشام: شرح شذور الذهب، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٧.
- حسن، عبد المنعم: ظاهرة التكرار في القرآن، القاهرة، دار المطبوعات الدولية، ١٩٨٠.
- زلط، محمود قاسم: قضايا التكرار في القصص القرآني، القاهرة، دار الأنصار، ١٩٧٨.

---

١- بالإضافة لوظيفة الإبلاغ؛ نجد من شأن هذه التكرارات أن تقوم بتقوية المفاهيم التي تم الإبلاغ بها حين ذكر الموضوع من قبل باستمرار، فمن المهم لمن يذكر أن تكون جزءا من الدور الديني theological الذي أسند للقرآن و الذي تكرر التصريح به في مناسبات متعددة من النص نفسه. كما نجد في سورة الذاريات (الآيات ٥١-٥٥)، في قوله تعالى: "ونذكر فإن الذكرى تنفع المؤمنين..."، وفي سورة غافر (الآيات ٤٠-٥٤) في قوله تعالى: " هدى وذكرى لأولي الألباب...".

-----  
- عبد الرحمن، عائشة: الإعجاز البياني للقرآن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

- الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة، بيروت، دار الفكر، ١٩٨٦.

#### المراجع الأجنبية:

- Aitchison, Jean, ““Say, Say It Again, Sam”: The Treatment of Repetition in Linguistics and Literature” in *Repetition*, ed., A. Fischer (Tubingen: Narr, 1994), 16–34.
- Al-Mahmoud, A. T. M., “Repetition and Redundancy in Arabic”, PhD Thesis, Victoria University of Manchester, Manchester, 1989.
- Al-Mukharriq, H. A. (1992), *Repetition as an Effective Rhetorical Device in Arabic and English Argumentative and Expository Texts and their Translations*, MPhil Dissertation, Harriot-Watt University.
- Attridge, Derek. (1994,) “*The Movement of Meaning: Phrasing and Repetition in English Poetry*”, *Repetition*, Tubingen: Narr. 62–??
- Blackmore, D. (1992), *Understanding Utterance: An Introduction to Pragmatics*, Blackwell, Oxford.
- Blass, R. (1990), *Relevance Relations in Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Johnstone, B. (1991), *Repetition in Arabic Discourse: Paradigms, Syntagms, and the Ecology of Language*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Jucker, A. h. (1994), “*Irrelevant Repetitions: A Challenge to Relevance Theory*”, *Repetition*, Tubingen: Narr. 47–60.
- Sperber, D. & Willson, D. (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford.
- Tannen, Deborah (1989), *Talking Voices: Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.

\* \* \*



## متابعات أولاً: عروض الكتب

- أدبيّة النقد ونقد الأدب .. قراءة في كتاب "شعريّة السرد في التراث العربي"، د. عبد العزيز البديوي.
- كتاب "الأدب وصناعة الوعي" .. النقد إبداع مواز، أ. نهى مختار محمد.





## أدبية النقد ونقد الأدب

### قراءة في كتاب "شعرية السرد في التراث العربي"

#### د. عبد العزيز البديوي

غالبًا ما تسيطر روح العاطفة والإحساس على العمل الأدبي ومؤلفه، وفي المقابل نجد غلبة روح العقل والتمحيص والتدقيق وسيطرتها على العمل النقدي والناقد الذي يتناول العمل الأدبي بالنظر والكشف عن جمالياته وأسراره، وهو ما يثير مفارقة عجيبة في نفسي؛ إذ كيف يمكن للناقد أن يحتكم إلى معايير عقلية في تعامله مع عمل يحتكم مؤلفه إلى معايير عاطفية أو نفسية أو وجدانية! واليؤن بينهما شاسع.

كانت هذه المفارقة حاضرة في ذهني كلما طالعت عملاً نقدياً أو إسهاماً من الإسهامات التي تُقدّم في مجال النقد الأدبي، وعلى الرغم من كثرة التفكير فيها وحضورها الذهني بشكل كبير؛ فإنني لم أصل إلى نتيجة يمكن أن يطمئن إليها قلبي أو أن يسكن بها فؤادي، حتى أهداني أستاذي الدكتور أحمد عبد العظيم رومية<sup>(١)</sup> كتابه: "شعرية السرد في التراث العربي .. دراسة في كتاب الاعتبار لابن منقذ"<sup>(٢)</sup>، فوجدت فيه ضالتي التي طالما أرققتني وأرهقتني وشغلت فكري؛ حيث إنني وجدت بين يدي عملاً نقدياً كُتب بروح أدبية وعقل علمي، فجمع من المحاسن أطرافها، ومن الفوائد أعلاها، ومن الفرائد أنواعها وأشكالها.

وكان أول ما أخذني إليه عنوانه الكاشف عن مكنونه؛ فقد اشتمل عنوان الكتاب على ما يدل دلالة قاطعة على إدراك مؤلفه طريقة التعامل مع الأدب بنقد أدبي يلائم النص الأدبي وروحه، بالإضافة إلى كشف العنوان عن ارتباط المؤلف بتراثه، ويمكن عرض ما أثاره العنوان في نفسي بشكل من التفصيل، وذلك على النحو التالي:

أول ما يطالعنا في العنوان كلمة "شعرية" بجوار كلمة "السرد"، وقد أثار ذلك بداخلي كثيراً من الأسئلة؛ إذ "الشعرية" هي كما يقول جون كوين: "علم موضوعه الشعر"<sup>(٣)</sup>، و"السرد" هو كما يقول يان منفريد: "ما يعرض لنا قصة، والقصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات؛ لذا فالسرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جريتها الشخصيات"<sup>(٤)</sup>، فبالنظر لأول وهلة يبدو في الأمر شيء من المفارقة والتباعد؛ فالشعر نوع أدبي له أسسه وقواعده وضوابطه، والسرد نمط أو شكل أدبي له أسسه

---

(١) أستاذ الأدب والنقد المساعد بكلية الألسن، جامعة عين شمس، وكانت له إسهامات بجوار الدكتور محمد العبد في إنشاء "مجلة جسور .. نشرة غير دورية محكمة في اللسانيات والنقد الأدبي" وعمل مدير تحريرها لفترة ليست بالقصيرة، وله عدد من المقالات والأبحاث والدراسات والكتب المنشورة، بالإضافة إلى حصوله على عدد من الجوائز في مجال النقد الأدبي.

(٢) أحمد عبد العظيم رومية، شعرية السرد في التراث العربي .. دراسة في كتاب الاعتبار لابن منقذ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٨م.

(٣) جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٠م، ص ٢٩.

(٤) يان منفريد، علم السرد .. مدخل إلى نظرية سردية، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، ١٤٣١هـ / ٢٠١١م، ص ١٢.

وقواعده وضوابطه التي هي بالضرورة تختلف عن ضوابط الشعر، ولكن سرعان ما يزول هذا الشعور بالوقوف على المراد من كلمة "شعرية"؛ فقد أصبحت ذات دلالة واسعة، فقد أخذت تتسع في مفهومها، حتى أصبحت "تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر"<sup>(١)</sup>. ومن ثمَّ حدث التناغم بين الكلمتين، فالسرد طريقة راقية تثير في النفس مشاعرها وإحساسها.

ثم نجد كلمة "التراث" التي تحدد الحقل التطبيقي العام، قبل أن يأتي ذكر "كتاب الاعتبار لابن منقذ" الذي يخصص هذا العموم، ولا شك أن الأصل في العنوان الاختصار والاختزال، فلماذا العموم الذي يتبعه الخصوص؟ ولماذا كلمة "في التراث" دون غيرها من الكلمات مثل "في الأدب"؟ لأن كلمة التراث تحمل دلالة واضحة على الرصيد المعرفي الذي يريد المؤلف أن ينتسب إليه وأن يعتز به، وتكشف عن حيرة في اختيار النص التطبيقي من درر النصوص التي تركها لنا أجداد قد أفنوا أعمارهم في ترصيع الكلمات وتحرير النصوص وتزيين المعاني، كما تكشف عن تعدد ما في التراث من أعمال هي حقيقة أن تُدرس بهذا النمط من أنماط الدراسات النقدية، وإن لم تنتم إلى الحقل الأدبي بشكل مباشر، ثم جاءت كلمة: "كتاب الاعتبار لابن منقذ" لتفصل في القضية وتحدد النص التطبيقي المختار.

كل هذا أثاره العنوان في نفسي قبل أن أتصفح صفحاته وأبصر حروفه وكلماته، وأقف على جملة ومعانيه، وأكتشف إحكامه وإتمامه. فلما طالعت الكتاب وجدته يتعامل مع العمل الأدبي بأدبية نقدية، تكشف عن مكنونه، وتُجَلِّي للقارئ أموراً ما كان ليقف عليها دون أن يجد عوناً من ناقد يتحلى بروح أدبية وعقل نقدي.

فلما وقفت على التمهيد وجدته يتناول نقطتين مهمتين، هما محور الدراسة وأساسها؛ حيث جاءت النقطة الأولى بعنوان: "الكاتب والكتاب"، وهو بجمعه بينهما في نقطة واحدة وعدم إفراد كل منها يدلل على الترابط بين العمل الأدبي ومؤلفه؛ فالمؤلف هو الوعاء الذي أخرج لنا العمل مصبوغاً بخبراته وتجاربه وعقله وروحه، فهو جزء لا يمكن فصله عن صاحبه. وكان حديثه عن الكاتب حديثاً يكشف عن طبيعة شخصيته من جوانب متعددة، فقد تحدث عن طبقة التي ينتمي إليها، وصفاته وخصاله، ودوره الوظيفي في المجتمع، ودوره الثقافي وإنتاجه العلمي والأدبي، ذاكرة قائمة بأعماله. وعلى الرغم من الاختصار الذي عرض به الدكتور أحمد عبد العظيم حياة ابن منقذ، فلم يأتِ اختصاره مخلصاً، بل وقف على ما يفيد الدراسة من جوانب في ترجمته وحياته. ثم تحدث عن الكتاب، عارضاً أقسامه الثلاثة بشيء من الإيجاز، واقفاً على الهدف من تأليفه، مستخرجاً هذا الهدف بدقة نظره من الكتاب ذاته؛ فقد قال في بداية حديثه عن الهدف من الكتاب: "الغرض من تأليف هذا الكتاب هو ما ينبئ به عنوانه (الاعتبار)، ثم ما نجده من تعليقات داخلية على ما يورده من أخبار قصصية ومشاهدات، وانتهاءً بما صرح به أسامة في نهاية القسم الأول من كتابه، وذلك أن يظل هذا الكتاب بما يحويه من حوادث وأخبار ومفارقات عبرة لمن

(١) جون كوين، النظرية الشعرية، ص ٢٩.

يقروء...<sup>(١)</sup>. وهذا النص يدل على عدم اكتفاء الدكتور أحمد عبد العظيم بالوقوف على الأدلة الصريحة، بل يُعمق الفكر ويدقق النظر في قراءته للكتاب.

أما النقطة الثانية فجاءت بعنوان: "إشكالية المصطلح"، وقد تناول فيها ثلاثة محاور، أولها هو: "مصطلح الشعرية .. تاريخه ومفهومه"، عرض فيه مفهوم الشعرية وما يتعلق بها من مفاهيم وإجراءات كـ "أدبية الأدب"، و"الوظائف اللغوية"، و"لغوية النص الأدبي" أي الظواهر اللغوية التي تشكل الوظيفة الشعرية في النص الأدبي خاصة وفي النص بشكل عام. وعلى الرغم من جدية تناول مفهوم مصطلح "الشعرية"، فإن الحديث عن تاريخ المصطلح كان غائبًا بدرجة كبيرة، وهو ما يجعل وضع كلمة "تاريخه" في عنوان هذا المحور محل شك وريبة، يتبعهما نقد واستهجان. ثم جاء المحور الثاني بعنوان: "الخطاب/ النص .. تداخل مصطلح"، كاشفًا عن العلاقة بين مصطلح "الخطاب" ومصطلح "النص" وما بينهما من تمايز وتداخل. ويعد هذا المحور - في حقيقة الأمر - تمهيدًا للمحور الثالث الذي جاء بعنوان: "علم السرد .. منظومة اصطلاحية"، وكان أحق بالمحور الثاني أن يندمج مع المحور الثالث، فيُقدّم لنا الفرق بين الخطاب السردى، والنص السردى؛ حتى يكون الحديث ألصق بالدراسة وموضوعها. وعلى كل حال فإن الدكتور أحمد عبد العظيم كان مدركًا للخِصم الذي وضع قدمه فيه، وذلك حين قال: "الحديث في علم السرد يستدعي قائمة طويلة من المصطلحات ذات الصلة بالإبداع القصصي وآلياته"<sup>(٢)</sup>، ولكنه كان حكيماً حين خاضه، ناظرًا هدفه، عالمًا ما يصنع، ويتضح ذلك من عمده إلى مجموعة من المصطلحات التي تتوافق مع الدراسة وتتلاءم مع طبيعتها.

وبمراجعة التمهيد على عنوان الدراسة نجد أنه قد استوفى عناصره، غير أن ثمة تقديمًا وتأخيرًا كان يجب أن يكون، ولم يكن؛ فإن العنوان ينص على أن هذه الدراسة هي بحث في "شعرية السرد في التراث"، وأن "كتاب الاعتبار لابن منقذ" جاء نموذجًا يمثل هذا التراث الذي يشقُّ على الباحثين حصره، وهو ما يعني أن محور الدراسة هو دراسة "شعرية السرد" فكان يجب أن يتقدم في التمهيد على الحديث عن "الكاتب والكتاب"، ولعل ما يبرر صنيع الدكتور أحمد عبد العظيم هو ميله إلى التراث وحبّه له أكثر من ميله إلى النظرية الشعرية أو النظرية السردية، وهما أساس نظري ناتج عن جهود غربية في المقام الأول.

وينقسم الكتاب بعد التمهيد إلى فصلين، يشتمل كلّ منهما على نقاط تؤدي الهدف المراد منه، والفصلان متكاملان متناسقان مترابطان؛ حيث يجعل الفصل الأول الكاتب محورًا، ويجعل الفصل الثاني الخطاب محورًا، وبذلك نجد أنفسنا مع الكاتب في فصل، ومع العمل في النص الذي يليه، مع الأخذ بعين الاعتبار تدخل كلّ منهما مع الآخر في كل المواضع، ولكن التقسيم ينظر إلى ما يغلب عليه الفصل، ويجعله ركيزته. وكانت الدراسة بحاجة إلى فصلٍ ثالث يتناول علاقة المتلقي بالكاتب وعمله؛ لتكتمل دراسة عناصر الاتصال: الكاتب والنص والمتلقي، وفقًا للنظرية الشعرية في التعامل مع النص السردى. وبالفعل قد تناول الدكتور أحمد عبد العظيم العلاقة بين الكاتب والقارئ في أحد عناصر الفصل الأول.

(١) أحمد عبد العظيم، شعرية السرد في التراث، ص ١٢.

(٢) السابق، ص ٢٩.

جاء الفصل الأول بعنوان: "الكاتب في النص والموقف من الأحداث"، وتناول ثلاثة محاور بعد مدخل مختصر علل فيه فلسفته في عناصر الفصل ومحتوياته، فقال: "الحديث عن الكاتب أو المؤلف في النص حديث حيوي يتصل بعملية إنتاج النص الأدبي، هو المرسل أو الكاتب، الذي يصوغ مرسلته على نحو محدد ومميز وفق نسق مختار تظهر فيه ذاتيته..."<sup>(١)</sup>، وكانت أول هذه المحاور بعنوان: "الكاتب والنص"، تناول فيه النوع النصي لكتاب الاعتبار، والعنوان وبنية النص الدلالية، والتقنيات الفنية في بناء نص الاعتبار، وبذلك نجد الحديث عن النص حاضرًا، ولكن الحديث عن كاتب النص كان غائبًا غير حاضر بالشكل المنتظر. أما المحور الثاني فكان بعنوان: "الكاتب والسارد"، وفيه عرض للعلاقة بين الكاتب والسارد أو الراوي، وما يتولد عنهما من وسيط ثالث يطلق عليه "المؤلف الضمني"، كما اشتمل على عرض بعض تصنيفات الراوي. والمحور الثالث بعنوان: "الكاتب والقارئ"، وفيها عرض متسق ومنسجم لأنماط القارئ/ المتلقي في مقابل الكاتب/ المؤلف/ المبدع.

كما جاء الفصل الثاني بعنوان: "تداخل الخطابات"، وتناول ثلاثة محاور، بعد مدخل قصير عرض فيه الأسباب التي كانت وراء تمايز الأنواع المختلفة من الخطابات، وما نتج عن هذه الأسباب من أنماط ونماذج مختلفة من الخطابات، كما أوضح تداخل هذه الأنماط المختلفة مع الخطاب السردى، فقال: "هذا التباين والتمايز قد أفرز نماذج مختلفة من الخطابات، فإذا كان الخطاب السردى جنسًا أدبيًا أو بنية لغوية عامة لها سماتها وخصائصها اللغوية والفنية، فإنه يمثل خطابًا عامًا جامعًا يتضمن أنماطًا خطابية أخرى من خطاب وصفي وخطاب عرضي وخطاب جدلي تتفاعل في داخله، ويعمل كل خطاب منها في إطار السرد، من أجل تحقيق غايات ووظائف لغوية تواصلية وجمالية خاصة به..."<sup>(٢)</sup>، ثم جاءت المحاور الثلاثة لتعرض تشابك الخطابات وتعانقها، فتناول المحور الأول التداخل بين الخطاب الوصفي والخطاب السردى، مُفصِّلًا وظائف الوصف في خدمة الخطاب السردى، متحدثًا عن قيام الوصف بوظيفة التعيين للحدود، والتشويق، والتبئير، والترزين<sup>(٣)</sup>. أما المحور الثاني فتناول العلاقة بين الوصف وجدلية الخطاب، وجاء هذا المحور تطبيقًا خالصًا دون التقديم بمدخل نظري كبير. ثم اختتم الدكتور أحمد عبد العظيم الفصل الثاني بالمحور الثالث الذي جاء بعنوان: "الخطاب العرضي والخطاب الجدلي"، وكان هذا المحور من أكبر المحاور من حيث عدد الصفحات، وأكثرها ثراءً من حيث ما يقدمه من فرائد علمية، فقد تناول تقنيات الخطاب العرضي بشيء من التفصيل، كما تناول الخطاب الجدلي والإقناع وتقنياته المنطقية والعقلية، وآلياته الوجدانية، وآلياته اللغوية.

ولم يكن الدكتور أحمد عبد العظيم في تناوله لفصول الكتاب ومحاوره ونقاطه مُغرِّقًا في التنظير متجاهلاً التطبيق، كما لم يكن مهملاً الأسس النظرية التي تعد قاعدة البناء التي يمكن أن يقف عليها الجانب التطبيقي، بل كان عمله مُحكمًا؛ حيث مزج النظرية بالتطبيق، فجاء الكتاب قوي البنیان متماسك الأركان، وهو يقدم الحديث عن الجانب النظري حتى يفهم القارئ ويعي حدود النظرية قبل الغوص في

(١) السابق، ص ٣٣.

(٢) السابق، ص ١٢١.

(٣) انظر: السابق، ص ١٢٥، ١٢٦.

جوانبها بشكل عملي. واعتمد الدكتور أحمد على كثير من نصوص ابن منقذ في كتاب الاعتبار ؛ للوصول إلى الهدف المراد، وهو الكشف عن كل أشكال شعرية السرد الموجودة في هذا العمل. ولو أردنا التدليل على هذه المنهجية التي اتبعها في تأليف الكتاب القائمة على المزج بين الجانب النظري والجانب التطبيقي مع جعل المساحة الكبرى للجانب التطبيقي، لكفانا النظر إلى نموذج واحد مثل حديثه عن المحور الثاني في الفصل الأول، وهو: "الكاتب والسارد"؛ حيث تناول كل ما يتعلق بالجانب النظري الذي يخص الكاتب والسارد وأنواعهما والوظائف السردية لهما، ثم انتقل إلى ذكر عدد من النماذج التطبيقية من كتاب ابن منقذ، متناولاً إياها بالنقد والكشف عما فيها من خصائص وسمات وقيم أدبية وسردية. وفي بعض الأمر لا يقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى التعقيب، كما حدث ذلك، على سبيل المثال، بعد ذكره لعدد من النصوص التي أتى بها شاهداً على تقنية "الإجمال والتفصيل" من التقنيات الفنية في بناء نص الاعتبار التي تناولها في المحور الأول من الفصل الأول، حيث قال: "تعقيب: كما تبين من قبل فإن المادة الخام التي استخدمها ابن منقذ في رسالته الاعتبار هي - بنظرة أولية - قطعة من التاريخ، من تاريخ أسامة بن منقذ نفسه بما تضمنه من حوادث ومشاهدات وخبرات ... فهل يعني ذلك أن ابن منقذ كان يكتب تاريخاً...؟! إن الإجابة عن مثل هذا السؤال ليست من السهولة بحيث تختزل في صيغة الجزم بـ نعم أو لا، وإنما يحتاج الأمر إلى شيء من التوضيح..."<sup>(١)</sup>.

واختتم الدكتور أحمد عبد العظيم كتابه بخاتمة مُحكمة البناء والأسلوب، تناول فيها ما انتهى إليه من نتائج، دون إطالة مملة، ودون تقصير مخل، تكشف عن راحة عقله وقوة بصيرته، وقدرته على إدراك ما يقدمه. ثم ألحق بهذا العمل قائمة ذكر فيها مراجع الدراسة التي جاءت متنوعة بين المراجع العربية والمترجمة والأجنبية والأبحاث المنشورة في الدوريات والمواقع الإلكترونية والرسائل الجامعية المخطوطة، مما يدل على أنه لم يترك باباً يمكن الوصول إلى هدفه من خلاله إلا وطرقه. كما جاءت المراجع متنوعة بين ما هو تراثي وما هو حديث، وبين ما هو في الأدب وما هو في اللغة، وبين ما هو متعلق بالجانب النظري وما هو متعلق بالجانب التطبيقي، بالإضافة إلى وجود عدد لا بأس به من المراجع التي تتناول السرد وعناصره بشكل مفصل دقيق، وهو ما يؤكد على إلمامه بجوانب النظرية وحضورها في ذهنه، وهو ما كان حاضراً في تطبيقاته بشكل جلي.

وأعود فأكرر ما قد افتتحت به كلامي: إنني حين أقف أمام كتاب "شعرية السرد في التراث" للدكتور أحمد عبد العظيم، فإنني أقف حائراً معجباً زاهياً؛ لأنني أما عملٍ نقدي تسيطر عليه روح الأدبية المعتمدة على روح الأدب وعقل النقد.

ولا يسعني في ختام كلماتي إلا أن أدعو الله أن يتقبل هذا العمل وأن يكتب له القبول في الأرض ولصاحبه الحمد في الأرض والسماء، وأن يغفر لي إخلالي واختزالي في عرض هذا العمل وتقديمه للناس، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم، إنه سبحانه نعم لمولى ونعم النصير، وهو سبحانه من وراء القصد،،،



## كتاب: "الأدب وصناعة الوعي" النقد إبداع موازٍ

### أ. نهى مختار محمد

في مكتبة النقد العربي وبين مئات الكتب الألسنية -نسبة إلى كلية الألسن- يبرز اسم يتردد حضوره فيها، يلتقي هذا الاسم المضيء مع نجوم نقدية أخرى في مؤلفات مشتركة، وينفرد أحياناً بتأليف مستقل، ويتجلى في الحالتين أستاذاً يعتز بكونه ابناً أصيلاً وتلميذاً نجيباً لمدرسة النقد السردي الألسني التي أسسها الأستاذ الناقد العالم سيد محمد قطب في كلية الألسن، بجامعة عين شمس.

مع الصحبة شارك أ. د. أحمد يحيى في تأليف العديد من الكتب، منها: الجيولوجيا الثقافية للعلامة الروائية (٢٠١٢م)، والبلاغة العربية قراءة أخرى (٢٠١٢م)، وبلاغة الرواية (٢٠١٣م)، والظاهرة السردية -دراسة في الأبجدية المعرفية للفن القصصي (٢٠١٤م)، والأدب الثائر -رهانات التحريض ورهانات التلقي (٢٠١٤م)، وخطاب النثر العربي -بلاغة التشكيل والتأويل (٢٠١٦م)، وفنون النثر (٢٠١٦م).

ومنفرداً قدم للمكتبة النقدية إصدارات عديدة قيمة، منها: شخصية المرأة في التراث العربي -مجمع الأمثال نموذجاً- (٢٠١٥م)، وأيقونة الهوية في الثقافة العربية (٢٠١٦م)، والمتقف العربي ورؤية العالم، ومقالات في النقد التطبيقي (٢٠١٨م)، والكتاب الذي بين أيدينا (الأدب وصناعة الوعي) الذي صدر في عام ٢٠١٧م عن دار كنوز المعرفة الأردنية.

الكتاب/ الأدب وصناعة الوعي فضاء نقدي خصب ممتد الحقول، أخرج منه الباحث ثماراً نقدية مزدهرة ومتنوعة؛ هذا التنوع يشمل مناهج النقد المختلفة التي قرأ بها الأعمال الإبداعية، ويشمل كذلك التنوع في مجال التطبيق ما بين الشعر والسرد، وما بين التراث والحداثة؛ وكان الحضور الشعري في التطبيق من نصيب قصيدة التفعيلة والزجل، والحضور السردية يمثلها الخبر القصصي والقصة والرواية.

وقد حدد المؤلف -في مقدمة الكتاب- محورين أساسيين لوعي المتلقي بالعمل الأدبي:

✓ الوعي بالشكل: وفيه الوقوف عند النوع الأدبي وخصوصية التشكيل وفلسفته.

✓ الوعي بالمضمون: وفيه ما يحمله النص من قيم تضاف إلى العالم، تعكس وعي المرسل والمرسل إليه.

ومن خلال هذين المحورين نستعرض فصول الكتاب الخمسة التي تلت المقدمة.

### الفصل الأول: التراث وصياغة الوعي في السرد القصصي.

وفيه مبحثان:

✓ الوعي بالعالم في القصة التراثية.

✓ استعارة التراث في القصة الحديثة.

ومجال التطبيق في هذا الفصل توجه تلقاء كتاب ابن الجوزي (ت ٥٩٧هـ): (أخبار الحمقى والمغفلين)، وهو من حيث الشكل ينتمي إلى فن الخبر القصصي، ومن حيث المضمون يمثل رؤية ذات مرجعية عربية إسلامية لطائفة سلبية ذات إطار طريف في الاستدعاء الذهني لها، ولها حضور واقعي ودرامي مؤثر في المجتمع، واستدعى ذلك من شخصية المثقف العالم الموضوعي/ ابن الجوزي تصويرها ورصدها في رسالة تتحقق فيها قيمتي الإفادة والإمتاع بهدف التوجيه والتقويم والإصلاح والارتقاء بالنفس الإنسانية عن طريق العرض الأدبي والسرد الجمالي.

وفي المبحث الثاني الخاص باستعارة التراث عرض د. يحيى هذه الفكرة من خلال مجموعة (جمال الغيطاني) القصصية: (أوراق شاب عاش ألف عام)، والتفت فيها إلى التناص بينها وبين تجربة ابن إياس السردية في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، جاعلا فكرة الاستعارة وفلسفتها هي المراكز الجمالي الذي ينطلق منه في قراءة إبداع الغيطاني القصصي وفك شفراته، بالتركيز على قراءة العنوان، ثم عالج الاستعارة وعلاقتها بالبنية اللغوية داخل النص والمرجعية التاريخية والثقافية خارجه، وتتمثل تلك العلاقات في: الحذف والتلقي والتناص والتماكك النصي.

## الفصل الثاني: ثنائية الزمان والمكان وصياغة الوعي في الشعر الجديد.

ودائرة التطبيق فيه تدور حول النتاج الشعري للشاعر السعودي (محمد الثبيتي/ ت ٢٠١١م)، ويعبر محورا الشكل والمضمون عن اتجاه الشاعر؛ فالشكل: الشعر الحر، أو قصيدة التفعيلة، والمضمون وفق رؤية الناقد يحيل إلى موضوعين:

الأول: الفكرة المجردة للعالم بشقيها الفردي الذي يخص الذات، والجمعي الذي يخص الجماعة البشرية.

الثاني: فكرة الحضور غير الإنساني-جماد ونبات وحيوان- للعالم خارج الذات.

والمادة الشعرية التي ركزت عليها هذه الدراسة هي ديوان (عاشقة الزمن الوردي) للثبيتي، وبخاصة القصيدة التي تحمل اسم الديوان بجانب القصائد الأخرى، وشملت الدراسة نقد بنية العنوان والتشكيل، وبيان مقومات التماسك النصي وشعريته، وسلطة المجاز، وتحليل جماليات المنظور الرومانسي في رؤية العالم التي يعزى إليها -على سبيل المثال- رجوع الشاعر إلى شكل القصيدة التراثية وموسيقى الشعر العمودي في قصيدة (الرحيل إلى شواطئ الأحلام)، ويُفسَّر -وفقا للرؤية الرومانسية- أيضا استخدامه الإطار الحكائي في القصيدة، والغلاف العاطفي الذي شملها، واختياراته اللغوية والأسلوبية المختلفة، كاختياره الإشارات اللغوية التي تعود إلى الذات (تاء الفاعل، وياء المتكلم)، واختياره حرف العطف (الواو) لنقل حركة الحدث بتناغم، وذلك في مثل قول الشاعر الذي استشهد به د. يحيى:

وفررتُ من لفح العواصف حينما      طال الرحيل ومات صوت الحادي  
وتجاوبتُ أصداء صمتي في الرَبى      وعلى السهول وعند مجرى الوادي  
ولمحتُ أوراق الخريف يجرها      من خلفه ذيل النسيم الهادي  
فتركتُ في الصحراء كل قصائدي      ودفنتُ بين رمالها إنشادي



وتوصل د. يحيى من خلال الدراسة إلى أن قصيدة الثبتي تمثل صورة بلاغية كلية هي (المجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية)، بمعنى أننا أطلقنا جزءا ينعكس في هذا العالم المصغر وأردنا كلا بامتدادين: فني يخص الديوان بعامة وقصيدة الزمن الوردي على وجه التحديد، وواقعي يخص سيرة حياة الإنسان وما يعاينه وما ينشده.

### الفصل الثالث: صوت الوعي الجمعي في قصيدة العامية.

ويبرز فيه صوت الشاعر (فؤاد حداد، ١٩٢٧-١٩٨٥م) الوعي بقضايا الانتماء والإصلاح في المجتمع، وينطلق ذلك الصوت من رؤية واقعية قريبة من عمق المجتمع وقلبه، هذا القرب جعله يعبر عن موهبته وأفكاره ومشاعره من خلال القالب اللغوي العامي، وهو إطار ممتد في الشعر العربي من عبد الله النديم إلى بيرم التونسي وصلاح جاهين فالأبنودي وسيد حجاب وغيرهم.

وقد ركز د. أحمد يحيى بعد عرض نبذة عن الأدب الشعبي وتاريخ تشكّل القصيدة العامية والنتيـار الذي ينتمي إليه فؤاد حداد وموقفه من بيئته ومجتمعه ورؤيته الإبداعية؛ ركز على ديوان (المسحراتي)، وتناول في دراسته الوافية: جماليات المجاز ومرونة الدلالة، فوقف على عتبة الديوان: (المسحراتي)، ومدى وعي المبدع باتساع دلالة المسحراتي التي تتجاوز نهوض الفرد في مناسبة خاصة لنهوض المجتمع بشكل إيجابي فاعل لإصلاح الأمة، ومن عتبة الديوان إلى أعماق النصوص بما تحمله من بُعد ذاتي متضافر مع أبعاد جمعية ذات دلالات ثقافية وجمالية مهمة وعميقة وقف عليها الباحث.

وختم الفصل الثالث بتعقيب أوجز فيه ما حواه الفصل من نتائج دقيقة تخص مستويات العامية؛ وقد حدد فيها أن عامية فؤاد حداد تتحرك بين مستويين من مستويات الأداء اللغوي: عامية المتقنين، وعامية المتنورين، مما يسمح بوصول رسالته لكل من النخبة والعامية، كما أشار في تعقيبه إلى بعض الأبعاد الفنية والثقافية والاجتماعية المهمة لقصيدة العامية التي يمثلها إبداع حداد.

### الفصل الرابع: أسئلة الواقع وبلاغة الفن في السرد الروائي.

✓ الأنثى بوصفها موضوعا للفن.

✓ الأنثى بوصفها فاعلا منشئا للفن.

ومجال التطبيق في هذا الجزء هو رواية (قالت ضحى) للروائي الكبير (بهاء طاهر) وقد درس من خلال هذا العمل السردى العلاقة التفاعلية بين الفن والواقع، والسياق الداخلي للنص والسياق الخارجي، وتقاطع الخطابات، ورمزية المؤنث في العمل الفني، وتطرق إلى بعض الظواهر الأسلوبية والتحليلات البنائية التي تشمل بنى العنوان والزمان والمكان والاستهلال والختام، وقدم بعض الرؤى الإدراكية لشخصية المبدع نفسه صانع العمل الفني وللشخصيات التي يرسمها المبدع في لوحته الدرامية الخاصة.

وربط د. يحيى كل ذلك بأشكال الوعي ومحاوَره المختلفة<sup>(١)</sup>، بخاصة الوعي السياسي، والوعي بتحول الشخصية المصرية داخل المجتمع، الذي يتجسد في رواية (قالت ضحى) في فترة الستينيات حيث الفكر الاشتراكي في الفترة الناصرية.

واستطاع الناقد أن يقدم إجابة دالة على السؤال الذي يفرض نفسه على العمل الفني: (قالت ضحى)، وهو: "ماذا قالت ضحى؟" وقد استقى الإجابة من قلب العمل نفسه في جملة رآها تمثل الخلية النصية المحورية التي ينبني عليها النص وهي جملة: "سأجمع أشلاءك وسنكتمل من جديد"<sup>(٢)</sup>.

وختام هذا الفصل الثري قصد الأدب النسوي وعالج فيه إشكالية المصطلح، ثم عرج من خلاله على رواية تنتمي إلى هذا الحقل من الدراسات الأدبية؛ هي رواية (الحب الظمآن) للأستاذة الجامعية (ثرثيا محمد) من قسم اللغة الفارسية بكلية الألسن، جامعة عين شمس، حيث إن بطلنة الرواية أنثى، ومنتجتها أنثى، وقصبيتها المحورية أيضا هي المرأة أو الأنثى.

### الفصل الخامس: الذات والفاعل الفني- الوعي بالعالم بين الذاتية والموضوعية.

وفي هذا الفصل تناول د. يحيى تحولات الواقع وتحولات الفن من خلال التوجه إلى الأدب السعودي مرة أخرى ولكن في مجال السرد، وقد شهد السرد -على حد تعبيره- طفرة لافتة في فنون الحكى بعامة وفن الرواية بخاصة.

واختار الناقد من واحة السرد في الأدب السعودي روايات الكاتب (أحمد الدويحي): (أواني الورد)، و(ثلاثية المكتوب مرة أخرى)، و(وحي الآخرة).

أما عن (أواني الورد) فقد توصل من خلالها إلى المرتكز الجمالي ومفتاح الولوج إلى عالم الدويحي، وهو يتمثل في العلاقة الدلالية التي تربط بين الرحلة والصحراء؛ بوصف الرحلة غاية يسعى إليها البطل، والصحراء وعاء مكانيا تتحرك داخله الذات داخل فضاء النص وخارجه، ويمثل للذات الفنية والواقعية معا أيقونة جمالية تتفتح على الحياة والثقافة والحضارة، ولا شك أن لهذه المرتكزات الجمالية حضورا رمزيا يحقق لسرد الدويحي شعرية وثراء.

وربط الناقد بين تلك الرواية وروايته الثانية (ثلاثية المكتوب مرة أخرى) وبحث عن القواسم المشتركة بينهما مفيدا من مبدأ التماثل في حقل الفلسفة ومبحث التشبيه في الحقل البلاغي، كما كشف عن تطور الرمز الواحد عبر العمليتين؛ كتطور التمثيل الرمزي للصحراء من كونها معادلا لتيمة الفراغ إلى صورة أكثر تحديدا مقيدة في مكة المكرمة في رواية (ثلاثية المكتوب مرة أخرى).

---

١- محاور الوعي التي ذكرها د. أحمد يحيى في مقدمة الكتاب ثمانية: الوعي بالتاريخ، الوعي بالمجتمع وتحولاته، الوعي بالسياسة، الوعي بالنفس من داخلها، الوعي بالسياق الثقافي والحضاري، الوعي باللغة مفردة وتركيبا ودلالة، الوعي بالجمال، والوعي بالنوع الأدبي. راجع: الأدب وصناعة الوعي، ص ١٤.

٢- انظر الكتاب/ الأدب وصناعة الوعي، ص ٢٠٦. عن رواية: قالت ضحى، لبهاء طاهر، عدد ٤٤٤، ديسمبر ١٩٥٨م، روايات الهلال، القاهرة، ص ٧٠.

وختم الفصل الأخير برؤية فلسفية لغوية في قراءة رواية (وحي الآخرة) تعتمد على ثنائية الفيزيقي والميتافيزيقي في رؤية العالم، وذلك في سطور شديدة الإيجاز يمكن أن تمتد بعد ذلك إلى دراسة أخرى أكثر تفصيلا ووفاء.

وحمل ختام الكتاب تعقيبا ختاميا أشبه بالنتائج الكبرى التي خرج الباحث بها من خلال دراسته الجادة والعميقة لارتباط الأدب بالوعي، ولعل من أهم هذه النتائج قوله بأن الوعي بالعالم بالنسبة إلى الأديب يساوي صيغة شكلية بحاجة إلى معالجة تأويلية، في حين أن الوعي بالعالم بالنسبة إلى متلقي هذه الصيغة يساوي قيمة فكرية يُتوصل إليها عبر رحلة تفاعلية مع مكونات هذا البناء الفني.

وتلا هذا التعقيب الختامي عرض قائمة المصادر والمراجع التي أفاد منها الباحث وتحاور معها وقد ربت عن ثمانين كتابا.

وكل ذلك شاهد حق على ثقافة الناقد المبدع حين تتجلى أمامه فنون المعرفة المختلفة فيستقي منها ما يثري الدراسات النقدية الأدبية ويقيم جسورا بين النقد وشتى المعارف الإنسانية.



## متابعات

### ثانياً: المؤتمرات والندوات

- حماية اللغة العربية: التحديات، الوسائل، الأهداف، د. مروة مصطفى السيد، أ. رحاب صلاح إبراهيم.
- المؤتمر الدولي السنوي السابع لجامعة عين شمس .. عالمية وانطلاق، أ. نهى مختار محمد.
- إشكاليات اللزوميات .. نحو قراءة جديدة لمشروع أبي العلاء الشعري، د. هدى عبد الغني باز.



## حماية اللغة العربية

### التحديات - الوسائل - الأهداف

متابعة: د. مروة مصطفى السيد

أ. رحاب صلاح إبراهيم

عقد مجمع اللغة العربية بالقاهرة مؤتمره الدولي السنوي للدورة المجمعية الرابعة والثمانين لعام ٢٠١٨م، تحت عنوان (حماية اللغة العربية: التحديات - الوسائل - الأهداف) من ٢ : ١٦ أبريل ٢٠١٨. وقد تقدم العديد من الأعضاء بالأبحاث التي تدور حول الموضوع؛ فتناول بعضهم التحديات التي تواجه اللغة العربية، في حين تناول البعض الآخر التخطيط اللغوي ودوره في مواجهة هذه التحديات.

تحدث الدكتور محمود كامل الناقبة، عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة، عن "حماية اللغة العربية وتحديات مجتمع المعرفة"، يقول: "اللغة العربية في حياة الأمة العربية أدوار كثيرة، إلا أن جل ما ينبغي الاهتمام به الآن هو دورها الذي ينبغي أن يتعاضد في مجتمع المعرفة. ومجتمع المعرفة يعيش تحولات معلوماتية معرفية متسارعة. إنه بكل ذلك وأمامه قد تجد اللغة العربية مجموعة من التحديات لقدرتها على مجاراة هذا المجتمع؛ ذلك أن اللغة المسيطرة الآن على مجتمع المعرفة هي اللغة الإنجليزية تقريباً، بوصفها لغة عالمية". ثم ذكر التحديات التي تواجه اللغة العربية في مجتمع المعرفة، ومنها: "الانفجار المعرفي - وصراع الثقافات - والإبداع؛ فأمة بلا إبداع أمة بلا هوية، والإبداع مشروط بالثقافة والفكر وكلاهما اللغة أدواته وثمرته - والحرية المعرفية؛ فلا يمكن للإنسان أن يحوز لنفسه حق المعرفة والاطلاع عليها واستخدامها دون اللغة - وتطور البحث العلمي - وشيوع استخدام شبكة المعلومات العالمية وهيمنة اللغة الإنجليزية - وعدم اهتمام العرب بلغتهم".

كما تحدث الدكتور نصر عباس، أستاذ النقد الأدبي بجامعة الفلاح بدبي عن جانب آخر من التحديات التي تواجهها اللغة العربية في بحثه "تأثير العاميات في الواقع الثقافي والإبداعي - قراءة حول واقع العاميات في الرواية المصرية": وقد تناول ذلك في محورين اثنين، هما: تأثير العاميات في الحوار الثقافي، وتأثير العاميات في الإبداع القصصي والروائي: فيقول عن الأول: "لعل هناك توجهاً كبيراً نحو استخدام العاميات المحلية في مجال الحوار الثقافي اليومي. إنَّ اعتماد اللهجات المحلية لكل بلد من بلداننا العربية، قد ينذر بحالة من التفكك والتشردم الفكري والثقافي والاجتماعي، بما قد يفقد الأمة العربية أسمى ما يربط بين أبنائها من لحمه الدين واللغة والثقافة. لكن برغم ما يمثلته هذا الجانب من هجمة شرسة على لغتنا العربية الفصحى؛ فهناك أصوات معارضة لتوظيف العاميات وسيلة للتواصل والتعبير. وعن المحور الثاني يقول: "إذا كانت الرواية أو القصة تُعدُّ وسيلة للتواصل بين المبدع والمتلقي، وإذا كان هذا هو دور اللغة في أي عمل روائي؛ فإنَّ التعبير بالعامية في هذا السياق يُعدُّ في الأغلب، وسيلة مباشرة لتشويه تلك الرسالة وعجزها عن فتح قنوات التأثير والتأثر؛ لكون هذه العامية فاقدة كثيراً من مدلولات اللغة العربية الفصحى ومخزونها الفكري والجمالي والبلاغي".

وتحدث الدكتور **عبد العزيز التويجري**، العضو المراسل في مجمع اللغة العربية بالقاهرة، عن: "تأثير الإعلام على اللغة العربية" ولم يقتصر الحديث عن الوجه السلبي للإعلام، بل امتد ليشمل التأثير الإيجابي أيضاً، فمن صور التأثير السلبي: "نقشي الخطأ، والركاكة، والضحالة، والإسفاف، والهشاشة في التعبير، والانتشار المتزايد للعاميات المتعددة على حساب الفصحى. أما التأثيرات الإيجابية للإعلام على اللغة العربية، فهي وصولها إلى درجة العالمية، وتهذيبها؛ بحيث صارت طوعاً تكليف مع المستجدات في الحياة المعاصرة، وزيادة الإقبال على تعلّمها. وعلى الرغم من عنف التأثير السلبي وترجيح كفته على التأثير الإيجابي، فإن وسائل الإعلام، على تنوعها، لم تُفلح، ولن تُفلح في إقصاء اللغة العربية عن الحياة العامة، وإنما انتهت هذه المزاجية بين النقيضين إلى نوع من الصلابة في البنية اللغوية، مما جعل العربية لغة التحدي الحضاري، بكل دلالات الكلمة. وحيث إن لوسائل الإعلام دوراً كبيراً في إطار التنمية اللغوية، فإنه من الممكن أن تصبح الرسائل الإعلامية كفيلاً بالنهوض بالمستوى اللغوي العام على نحو يحقق الوحدة اللغوية في إطار المعاصرة والدقة.

وتناول الدكتور **أحمد مطلوب**، عضو مجمع اللغة العربية، موضوع "الغزو اللغوي"، وذكر صوراً من تأثير الغزو الأجنبي في اللغة العربية، منها: "إعلاء لغة المحتل والتبشير بها، وتكريم دارسيها، وتعيينهم في الوظائف العامة، والادعاء بأن اللغة العربية ليست لغة علمية، والدعوة إلى العامية، والدعوة إلى الأخذ بالحرف اللاتيني، والتراجع في التعريب، ومحاولة إلغاء تدريس مادة اللغة العربية في الأقسام غير الاختصاص". ثم ذكر بعضاً من طرق الحفاظ على اللغة العربية، منها: "إيمان السلطة بأهمية اللغة العربية، والأمر باستعمالها في شئون الحياة كافة، وإصدار قوانين للحفاظ على سلامة اللغة العربية والالتزام بتنفيذها، ونشر الوعي اللغوي بين المواطنين في وسائل الإعلام المختلفة، والاهتمام بالترجمة؛ إذ هي وسيلة شيوع استعمال العربية في التأليف، وسبيل وضع المصطلحات العلمية والألفاظ الحضارية، وألا يسمح للتعليم الأجنبي بمدّ خيوطه اللغوية ليبعد المواطنين عن لغتهم".

وتحدث الدكتور **عائض الرادادي**، عضو المجمع المراسل - الرياض، عن "تأثير الثورة الرقمية في الصناعة المعجمية". وقد تحدث عن تأثير التقنية في اللغة العربية سلبيًا وإيجابيًا؛ فمن الإيجابيات: "أن التقنية خدمت اللغة العربية في إيصال علومها للعرب وغير العرب بأيسر طريق في أقصر وقت. بالإضافة إلى ما قدمته الشبكة العنكبوتية إلى الصناعة المعجمية مثل: خدمة المعجمات العربية بتحميلها على الشبكة مصورة من النسخ الورقية، وإنشاء مجامع لغوية على الشبكة". كما ذكر أن هناك بعض السلبيات التي يجب حماية اللغة منها، وأهمها: "ضعف الخط العربي للإعراض عن الكتابة بالقلم مع تيسر الحاسوب، والانتشار الكثير للأخطاء الإملائية واللغوية، وانتشار كتابة الكلمات العربية بأحرف أجنبية واستحداث بعض الحروف وهو ما اشتهر بلغة العريزي، واستخدام الشركات والمؤسسات وأحياناً الدوائر الحكومية للغات الأجنبية بدلاً من العربية في مخاطباتها عبر البريد الإلكتروني".

كما تناول الدكتور **علي القاسمي** موضوع "السياسات اللغوية بين التطوير والتدمير"، وذكر أنه يركز على السياسات اللغوية التدميرية، ومنها: "١- سياسة الثنائية اللغوية في الدولة (أو الاستعمار اللغوي): فعلى الرغم من أن الأغلبية الساحقة من دساتير البلدان العربية تنصّ على أن اللغة العربية هي اللغة الرسمية في البلاد، فإن الدولة تعتمد لغة المستعمر القديم (الإنجليزية في دول المشرق العربي"، والفرنسية



في دول المغرب "العربي" في المؤسسات الاقتصادية والمالية، وفي التعليم لغة تدريس، ٢- السياسة التربوية: نجد أن الأمية تنتشر في البلدان العربية، بسبب عدم تعميم التعليم الإلزامي الذي تنص عليه دساتير الدول العربية. إضافة إلى تضائل جودة التعليم في المدارس الحكومية، ٣- السياسة الإعلامية: فلا تسعى السياسة الإعلامية المتبعة في البلدان العربية إلى تعميم العربية الفصيحة المشتركة، ٤- سياسة وأد عادة القراءة في المجتمع".

ثم يأتي الحديث عن التخطيط اللغوي ودوره في مواجهة هذه التحديات، فتحدث الدكتور محمود فهمي حجازي عن "التخطيط اللغوي وحماية اللغة الوطنية"، فأكد أن التخطيط اللغوي ليس قضية فردية، بل مسئولية مؤسسات، وأشار إلى أن المناخ العام في الدولة جزء من التخطيط اللغوي (فتكتب اللافتات على سبيل المثال باللغة الوطنية، وتكتب اللغة الأخرى المتضمنة بخط أصغر). وذكر أن التخطيط ليس ضد تعليم اللغات الأجنبية، بل إنه يضعها في مكانها الصحيح.

وتناولت الدكتورة إيمان السعيد جلال، الخبيرة بالمجمع، موضوع "اللغة العربية وقوانين حمايتها قراءة لغوية في بعض دساتير العالم" فالدراسة تستقرئ مواد اللغة في الدساتير العربية وبعض دساتير العالم التي تنص على أحادية اللغة الرسمية أو تعددها، وتعرض بعض قوانين حماية اللغات المختلفة؛ حتى نفيد من التجارب الناجحة. فذكرت الخطر الذي يحيق باللغة: "فالتعليم في مستوياته يعاني ضعفاً لغوياً عند المعلم والمتعلم، والإعلام في كثير من ممارساته الصحفية والإذاعية والتلفزيونية لغته هجينة وصلته بالفصحى ضعيفة، والاستعمال اللغوي في المجال الحكومي في الوثائق والمحركات الرسمية بائس، والشارع العربي يحمل من الفوضى في اللافتات والإعلانات ما يؤسف له، والإنتاج المعرفي ليس بريئاً من انتهاك اللغة". ثم تناولت الدساتير والقوانين بالعرض والتحليل؛ فمن النماذج العالمية التي تناولتها الدراسة، قانون حماية اللغة الكورية: "تمتد عناية القانون إلى إعداد سياسة اللغة الكورية وتعزيز قدرات الكوريين لغوياً وتحسين بيئة استخدام اللغة، والترويج لقيمتها، ونشرها بالخارج، وتوحيد اللغة بين الكوريتين، وتمكين ذوي الإعاقة الذهنية والجسدية من استخدامها، وتمكين الأجانب الذين يعيشون في كوريا من استخدامها، والتخطيط للحفاظ على اللهجات". واختتمت الدراسة بوضع تصور لما نحتاج إليه من إجراءات لحماية اللغة العربية: "إن الأمر لا تكفي فيه حملات التوعية بالمخاطر، ولا تكفي فيه القوانين والضوابط الصارمة والعقوبات الزاجرة التي لا يلتفت إليها العرب أنفسهم في عدوانهم على العربية... إننا بحاجة إلى تخطيط إستراتيجي لحماية اللغة العربية وتمييزها. خطة إستراتيجية بعيدة المدى، تعتمد على استشراف مستقبل اللغة العربية بعد عقدين أو ثلاثة، فنضع رؤية مستقبلية، تراعي المتغيرات الداخلية والخارجية، وتحدد المخاطر القائمة والمحتملة وتحدد المستهدفين، وترتب الأولويات، وتوحد الجهود كل ذلك في إطار جدول زمني. نحتاج باختصار شديد إلى خريطة ترشد إلى الطريق الصحيح بي نقطتين: أين نحن الآن؟ وأين نريد أن نكون في المستقبل؟ وكيف نحدد ذلك؟".

وتحدث الدكتور محمود السيد عن "التخطيط اللغوي ودوره في حماية اللغة العربية"، وركز على التحديات التي واجهتها وتواجهها لغتنا العربية، وهي نوعان: "التحديات الخارجية: لقد اتخذت محاولات أعداء الأمة في محاربتهم للغة العربية مسارات متعددة، منها: السعي إلى استبعادها من بين اللغات المعتمدة في الأمم المتحدة ومنظماتها، واعتماد اللغة الإنجليزية لغة رسمية في جنوب السودان بعد

انفصاله، وسرقة تراث الأمة وتحطيم أوابدها التاريخية، وعبرنة الأرض المحتلة في فلسطين". ومن التحديات الداخلية: " التلكؤ في إصدار قرار التعريب، ووقوف نفر من أبناء الأمة إلى جانب أعداء الأمة في دعوتهم إلى التلهيج والكتابة بالحروف اللاتينية، وانحسار العربية لمصلحة الأجنبية في دول المغرب العربي والخليج العربي، وانحسار العربية الفصيحة من الواقع".

وتحدث الدكتور محمد حسن المرسي، عن "اختبار اللغة العربية بين الكفاية والكفاءة"، وأكد ضرورة خضوع كل مرشح لوظيفة لاختبار في اللغة العربية. وقد أعد المجمع نموذجاً لهذا الاختبار.

### ومن التوصيات التي اشتملت عليها البحوث:

- ✓ طالب الدكتور حسن البشير الدول العربية بأن تطالب المتعاملين معها من غير العرب بالحصول على شهادة الكفاية في اللغة العربية، كما أوصى وزراء التعليم العام العرب؛ أن يُعَنُوا بلغة القرآن، في تصميم المناهج الدراسية، وفي التعليم للمواد كلها.
- ✓ طالبت الدكتورة سعاد المانع بضرورة كتابة اللغة العربية بالتشكيل؛ فالأكثر يخطئون في القراءة.
- ✓ طالب الدكتور عبد العزيز الشربيني بضرورة توحيد المصطلحات العلمية، وتنظيم الترجمة من العربية وإليها، واستعمال الألفاظ التي أقرتها المجامع اللغوية.
- ✓ طالب الدكتور محمود كامل الناقة بإنشاء مركز عربي دولي لتطوير تعليم اللغة العربية لأبنائها وللناطقين بغيرها، والعمل على وضع خطة ثقافية تبصر أجيالنا بقدر لغتهم وعزتها وقديستها.
- ✓ طالب الدكتور محمود السيد بتحديد الموقف من لغات الفئات ذات الثقافات الخاصة في داخل الدول العربية، وتعريب أسماء المحلات التجارية والمؤسسات الخدمية والسياحية والمراسلات بين المصارف والغرف الصناعية والتجارية، واستعمال اللغة العربية في المحافل الدولية.
- ✓ طالب الدكتور أحمد السعيد أحمد شلبي باستخدام الطرق التربوية الحديثة في التعليم بحيث يكون الأساس هو الفهم والاستنباط واستخدام التقنيات الحديثة. وضرورة إدخال طرائق وإستراتيجيات جديدة للتدريس.

### كما شارك بعض حضور المؤتمر بعدة توصيات منها:

- ✓ ضرورة اشتمال الشبكة العنكبوتية على معجم عربي ناطق لغير الناطقين بالعربية.
- ✓ ضرورة إلقاء الخطاب الديني والسياسي بالفصحى، ومن الضروري إلزام وسائل الإعلام بنقل الإعلانات بالفصحى فقط، وتأليف قاموس عملي يتضمن الألفاظ التي يتردد الإنسان بنطقها نطقاً سليماً، وقاموس إملائي خاص يضبط اللفظ.
- ✓ ضرورة التعاون بين المعجميين والحاسوبيين كل منهما بخبرته.
- ✓ ضرورة وجود صور لأسماء النباتات والأشجار والحيوانات في المعاجم.

## المؤتمر الدولي السنوي السابع لجامعة عين شمس عالمية وانطلاق

### متابعة: أ. نهى مختار محمد

عُقد المؤتمر الدولي السابع لجامعة عين شمس في الفترة مابين ٢ من إبريل إلى ٥ من إبريل ٢٠١٨ متخذاً شعار (عالمية وانطلاق)، تحت رعاية أ. د. عبد الوهاب عزت، رئيس جامعة عين شمس، وحضور أ. د. خالد عبد الغفار وزير التعليم العالي والبحث العلمي في مصر، وكوكبة من العلماء والباحثين البارزين على المستويين المحلي والعالمي من مختلف البلدان.

في حفل الافتتاح في اليوم الأول ألقى كل من رئيس جامعة عين شمس، ونائبه أ. د. عبد الناصر سنجاب، وأ. د. خالد عبد الغفار كلمة المؤتمر، بحضور العالم المصري الجليل أ. د. فاروق الباز، الذي تحدث في كلمته عن دور الجامعات في التنمية المجتمعية، وصاحب حضور سمو الأمير نايف بن ثنيان آل سعود، عميد كلية الآداب، بجامعة الملك سعود. وشمل الحفل فيلمًا تسجيليًا عن العالم فاروق الباز، ومراسم منحه الدكتوراه الفخرية، كما شمل تكريم ضيوف الشرف من أنحاء العالم، وعلى رأسهم معالي أ. د. علي النملة، - وزير العمل والشئون الاجتماعية بالمملكة العربية السعودية سابقًا - وإقامة حفل فني في ختام اليوم.

وضم المؤتمر فروعًا علمية مختلفة؛ العلوم الإنسانية، والعلوم الأساسية، والعلوم الطبية بمجالاتها المتعددة، والعلوم الزراعية، والصيدلة بفروعها المختلفة، والعلوم الجغرافية، والهندسية، وتوزعت الجلسات العلمية في اليومين الثاني والثالث بين قاعة المؤتمرات الكبرى بكلية الصيدلة جامعة عين شمس، وبين قاعات نادي دار الضيافة التابع للجامعة.

وبالنسبة لقطاع العلوم الإنسانية -الذي تنتمي إليه الدراسات الأدبية واللغوية- فقد تعددت فيه الجلسات العلمية على النحو التالي:

الجلسة الأولى: برئاسة أ. د. عاطف العوام، نائب رئيس الجامعة السابق لشئون التعليم والطلاب، وأ. د. هبة شاهين، رئيس قسم الإعلام بالجامعة:

وألقى فيها أ. د. نايف بن ثنيان آل سعود كلمة عن العلوم الإنسانية والاجتماعية ودورها في تنمية الاقتصاد المعرفي، وخلفه معالي أ. د. علي النملة بحديث علمي جاد عن الاستشراق بوصفه جسرًا بين الثقافات، وبخاصة الاستشراق الألماني، وقد ذكر تجربته الفريدة في ألمانيا، وأشار في كلمته إلى جهود العالم الجليل أ. د. محمد عوني عبد الرؤوف -أستاذ اللغويات بكلية الألسن- ودوره العظيم في الترجمة والاستشراق، ومنه ترجمته لكتاب (الله ليس كمثل شيء) لزيجريد هونكه، الذي طبع بالقاهرة عام ٢٠١٠م.

الجلسة الثانية: برئاسة أ. د. نايف بن ثنيان، وأ. د. طارق منصور؛ وكيل كلية الآداب بالجامعة:

و فيها سلّط الضوء على البحث العلمي: كيفية النهوض به، وخصوصيته، وإشكالاته؛ فتحدث فيها أ. د. إبراهيم المزيني، - أستاذ تاريخ العلوم بكلية الآداب جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية - عن (التخادم العلمي بين العلوم ودوره في إثراء البحث العلمي). وتحدث أ. د. طارق منصور عن النشر الدولي

وإشكالياته. كما شارك د. إبراهيم السلمي - وكيل كلية الشريعة لخدمة المجتمع بجامعة أم القرى - بورقة بحثية بعنوان: (نحو تعاون عربي علمي متكامل: رؤية استشرافية). وأعدت أ.د. نهى عبد العال - مدير مركز الدراسات البردية والنقوش بجامعة عين شمس - دراسة عن (الدراسات البردية في مصر: طريق نحو العالمية).

ومن كلية الألسن بجامعة عين شمس قدمت أ.د. تغريد عنبر ورقتها بعنوان: (المعالجة الآلية للغات الطبيعية وتطوير البحث في تكنولوجيا المعلومات). كما شارك أ.د. عاصم عز الدين طاهر - من قسم اللغة الألمانية بكلية الألسن - بدراسة معاصرة وبناءة، بعنوان: (نحو تعليم شائق مزدهر - التجربة الألمانية بين تنمية العقول وتذكية الإبداع وازدهار الابتكار).

الجلسة الثالثة: (نظرة نحو المستقبل): برئاسة أ.د. سعاد عبد الوهاب - عميدة كلية الآداب بجامعة الكويت - وأ.د. إيهاب عيد - وكيل كلية الدراسات العليا للطفولة من جامعة عين شمس:

وشملت عدة دراسات بدأت بدراسة أ.د. أمل بنت محمد التميمي - وكيل قسم الإعلام، بكلية الآداب، جامعة الملك سعود - عن (التخطيط للتدريس الجامعي التنافسي وفق المتغيرات التقنية المعاصرة). وقدمت الباحثتان: د. مي مرعي، ود. رشا أبو سيف النصر؛ مدرستا إدارة الأعمال بكلية التجارة جامعة الأزهر، دراسة عن (دور المنظمة المتعلمة في تعزيز سلوك قيادة الأعمال لتطوير الأداء في العمل الجامعي).

ومن كلية الألسن جامعة عين شمس قدمت د. سميرة سعد حسن دراسة علمية تطبيقية جادة عن (تدريس الدراسات الإسلامية لغير الناطقين بالعربية: المنهج والمشكلات)، معتمدة على خبرتها العملية الطويلة في تدريس مقررات الدراسات الإسلامية بالفرق الأربع لشعبة غير الناطقين بالعربية، التي ذكرت أنها تأسست بالكلية عام ١٩٩٤م، وقدمت توصيتها بطرح تغيير شامل في منظومة التعليم التابع لها هذا القسم الدقيق المتشعب عن قسم اللغة العربية بالكلية، بداية من النظر في طرق قبول الطلاب للانتساب إلى الكلية، إلى تعديل محتويات المناهج التعليمية التي تُدرس لهم.

وشهد اليوم الثاني من أيام المؤتمر الدولي تمثيلاً ألسنياً بارزاً، في جلسته السادسة وموضوعها: دراسات ورؤى في الأدب العالمي: ترأست الجلسة أ.د. منى فؤاد عميد كلية الألسن بالجامعة، وأ.د. سلوى رشاد، وكيل كلية الألسن لشئون الدراسات العليا، وفيها:

تقدم كل من أ.د. باهر الجوهري، ود. نهلة ناجي من قسم اللغة الألمانية بعرض متميز لمشروع الشراكة بين كلية الألسن وكلية الدراسات الثقافية والإنسانية بجامعة فوبرتال الألمانية، وهي خطوة جادة ومهمة نحو العالمية والتكامل المعرفي بين الجانبين المصري والألماني.

ومن قسم اللغات السامية بكلية الألسن برزت ثلاثة أبحاث ثرية، قدمت فيها د. إلهام بدر - المدرس بالقسم - ورقتها البحثية الدقيقة عن (استلهاج التراث في القصة اليديشية القصيرة، قصة إستر نموذجاً) مهّدت فيها بتعريف للغة اليديشية ومدى انتشارها وصلتها باللغة العبرية. وشاركت د. دعاء سيف - المدرس بالقسم - بدراسة نقدية متميزة بعنوان: (القراءة النفسية للمونودراما الإسرائيلية: دراسة نقدية لنماذج من نصوص مختارة)، وعرضت د. إيمان رمزي - المدرس بالقسم - نقطة بحثية دقيقة عن (المؤنث اللغوي في اللغة الأمهرية: دراسة لغوية اجتماعية).

وتضمنت تلك الجلسة ورقة بحثية عن (المنهج العقلي وبناء فلسفة إسلامية معاصرة) قدمها الباحث د.محمد وهبة من كلية التربية بجامعة عين شمس. وشهدت لك الجلسة مداخلات وتعليقات واسعة وثرية من جمهور الحاضرين.

وخصص اليوم الرابع من أيام هذا العرس الثقافي الضخم لعقد احتفالية عيد العلم التي شملت: كلمة رئيس الجامعة، وعرضاً لفيلم تسجيلي عن المؤتمر، وكلمة المهندس المصري العالمي ابن جامعة عين شمس (هاني عازر) خبير الأنفاق المشهور في ألمانيا، وشهدت مراسم منحه الدكتوراه الفخرية. وخُتم الحفل بكلمة الخريجين وتكريمات واسعة للطلاب والباحثين والعلماء.



## إشكاليات اللزوميات نحو قراءة جديدة لمشروع أبي العلاء الشعري

متابعة: د. هدى عبد الغني باز

عقد قطاع الدراسات العليا والبحوث بكلية الألسن . جامعة عين شمس بالتعاون مع قسم اللغة العربية بالكلية، يوم الأربعاء الموافق ١٨ أبريل ٢٠١٨، ندوة بعنوان "إشكاليات اللزوميات. نحو قراءة جديدة لمشروع أبي العلاء الشعري" حاضرت فيها أ. د. سوزان بينكني استيتكفيتش الأستاذة بقسم الدراسات العربية والإسلامية بجامعة جورج تاون بواشنطن، وعضو المركز البحثي المصري الأمريكي.

بدأت الندوة بكلمة أ. د. ماجد الصعيدي أستاذ الأدب بقسم اللغة العربية بكلية الألسن الذي رحب بالحضور من العلماء والأساتذة والطلاب الحاضرين لهذا الملئقى العلمي، كما رحب بضيبي الندوة عَلمي الاستشرق الأمريكي المعاصر، المستعربة أ. د. سوزان بينكني استيتكفيتش، وزوجها أ. د. ياروسلاف ستيتكفيتش الأستاذ بجامعة شيكاغو، ومؤسس مدرسة شيكاغو للأدب العربي. ثم تحدث عن أبي العلاء المعري ذلك الشاعر الذي انشغل بلغز الإنسان، واتسمت أعماله الأدبية (الشعرية والنثرية) بالثراء، كما تحدث عن ديوان اللزوميات وقضاياها الشعرية، وعن إبداعه لشكل جديد للقصيدة العربية.

ثم أعطيت الكلمة لـ أ. د. محمد البديري نائب رئيس تحرير مجلة ألف ليدير الندوة، فرحب بالحضور وبضيبي الندوة، وقدم موجزًا عن أعمالهما المهمة بالتراث الأدبي العربي، ثم أعطى الكلمة لـ د. سوزان لتلقي محاضرتها حول لزوميات أبي العلاء المعري.

توجهت د. سوزان في بداية كلمتها بالشكر لكلية الألسن على دعوتها، ثم أشارت إلى أن هذه المحاضرة إنما هي امتداد لمحاضرة سابقة ألقته في كلية التربية جامعة عين شمس، تحدثت فيها عن ديوان المعري «اللزوميات»، أو «لزوم ما لا يلزم» أو «اللزوم» وهو ديوان شعر كبير مرتب على حروف الهجاء، وسمي بذلك لأن صاحبه التزم قبل الرّويّ حرفًا إذا غيّر لم يكن مخلصًا بالنظم، وقد قدم له المعري قائلًا: «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف: الأولى أن ينتظم حروف المعجم عن آخرها، والثانية أن يجيء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون، والثالثة أنه لزم مع كل روي فيه شيء لا يلزم». لم يضع المعري هذا الديوان قصدًا للبراعة اللفظية والمقدرة اللغوية فحسب، وإنما قصد به إلى معان فلسفية أيضًا، وقد نظمها بعد عودته من بغداد وقد اكتملت شخصيته ثقافيًا وشعريًا وفلسفيًا. فكتاب «اللزوميات» يمثل حياة عقل أبي العلاء، ووجدانه وخلقه تمثيلًا صادقًا، وآراءه التي كان يلقي بها إلى طلاب العلم، فهو استجابة شعرية للحياة الفكرية والسياسية التي عاشها، وانعكاسًا لحالاته النفسية الناشئة عن بيئته الفكرية والاجتماعية.

وقد اختلف في نظمه للزوميات عن المراحل السابقة من حياته الشعرية والفكرية، شكلًا ومضمونًا؛ فمن حيث الشكل فقد ألزم نفسه بلزوم ما لا يلزم، ومن حيث المضمون فلم ينشئ قصائد في المديح والنسيب والغزل والثناء والهجاء وما إلى ذلك من أغراض الشعر المعروفة عند العرب منذ الجاهلية، بل عبر عن أحاسيسه ومشاعره وتأملاته وأفكاره تجاه القضايا الكونية والإنسانية والفلسفية، فضلًا عن انشغاله

بهباحسه وقلقه وحيرته، فاشتملت لزومياته على كثير من الجدل والسجال والسخرية في مسائل أدبية وفلسفية.

وضحت الباحثة مشروعها حول لزوميات أبي العلاء من نواحٍ عديدة؛ فمن ناحية الذوق النقدي والأدبي دعت الباحثة لتحليل شعر اللزوميات لاستخراج شخصية الشاعر من خلاله، خصوصًا بعد ظهور مدرسة موت المؤلف، فالشعر تعبير مخلص عن وجدان الشاعر، ومع مجيء الحداثة في القرن العشرين أصبحنا لا نهتم بحياة الشاعر العاطفية والوجدانية، ونعتقد أن نتاج الشاعر مدخلًا لحياته الداخلية، فما بعد الحداثة ليس جزءًا من مشروعها.

كما أنها ستحاول استخراج فلسفة أبي العلاء من اللزوميات بخاصة، فأبو العلاء شاعر الفلاسفة أو فيلسوف الشعراء، حيث زعم طه حسين أنه فيلسوف، لكنها ترى أن أبا العلاء شاعر وأديب لم تشغله الفلسفة إنما شغلته معاني شعرية معروفة أو مقالات فلسفية.

ومن ناحية الألفاظ والغرض الشعري المسيطر على اللزوميات، وضحت الباحثة أن أبرز الموضوعات المسيطرة عليها هي السخرية من الدنيا، وبيان موقف أبي العلاء الجاحد للمؤسسات الاجتماعية والحكومات، وكلها مواقف تعبر عن البيئة الأخلاقية التي خرجت منها اللزوميات. فالمعري في لزومياته لم يحدُ حذو الشعراء في تعبيرهم عن المعاني الكلاسيكية كالغزل والفخر والهجاء وغيرها، إنما اقتصر (من المعاني الكلاسيكية) على معاني الوعظ والحكمة، وتعد اللزوميات قصائد سلبية تحمل معاني تشاؤمية.

وأشارت إلى حديث المستشرق الإنجليزي نيكلسون في دراسة له عن اللزوميات، وتبويبها أبوابًا سجل فيها تأملات توضح بعدها التفكير، وتشير إلى أبرز أفكارها.

وناقشت الباحثة هل أنتج أبو العلاء من خلال هذا المشروع الشعري المبرمج المتكامل عملاً شعرياً ناجحاً مقنعاً من حيث المقاييس الجمالية. فقد قدم أبو العلاء مقاييس شعرية بديلة للجماليات المعروفة في القصيدة التقليدية. وقد قصد من خلال اللزوميات عرض مهارته الفائقة في فن القافية؛ ليتفوق بذلك على فحول الشعراء كامرئ القيس والمتنبي، ويتحدى الشعراء المنافسين المعاصرين واللاحقين.

كما ذكرت أن الهدف من مشروعها عرض معرفة أبي المعري الكاملة بالمعجم العربي عمومًا والمعجم الشعري خصوصًا. فعند قراءة "لزوم ما لا يلزم" لا نشعر بأي موسيقى عند الانتقال من قافية إلى أخرى، فنفتقد الشعور بجماليات البرنامج، كما لا نجد فيه أي استقصاء أو شمولية في اختيار المفردات المقفاة، بل العكس؛ فأبو العلاء يستخدم أحيانًا أبسط ما يكون من الكلمات والمفردات والقوافي، ويكررها في القصائد مع حركات مختلفة أو قوافٍ مختلفة.

وقد كان أبو العلاء على وعي بقصور مشروعه الجمالي، وضعف أغراض القصيدة، فيكون المتلقي في حاجة إلى انتقاء ما يستحسنه ويستجده من قصائد ومقصوعات هذا الديوان ليدرسها أو يقرأها. فهي تقرر أن مشروع أبي العلاء بوصفه بنية جمالية أو شعرية قد فشل، وأن استمتاع المتلقين به يختلف من شخص لآخر.



شكر د. محمد البديري لها، ثم أعرب عن ميله إلى القول إن الفكرة العامة هي تفكيك معظم ما قيل عن شعر أبي العلاء واختزاله في الفلسفة والحكمة، واستخلاص حياته من شعره، بخلاف رأي الباحثة التي قامت بتحليل شعر أبي العلاء تحليلًا أسلوبياً يفصل بين الشكل والمعنى، فهي ترى أن جماليات شعر أبي العلاء لم يُلْتَقَتْ إليها، وتحاول بتحليلها سد هذا النقص. ثم فتح المجال لمداخلات الحاضرين التي بدأت بمداخلة لـ أ. صابر الموجي، الباحث بكلية الآداب جامعة عين شمس، ومساعد رئيس تحرير جريدة الأهرام، التي سأل فيها عن عبارة "ألزم نفسه بما لا يلزم" فإلى أي مدى ألزم أبو العلاء نفسه بما لا يطيقه، وكيف خالف الشعراء الآخرين ولم يسر على نهجهم؟

أجابت الباحثة عليه بأن المنافسة بين الشعراء في مجال القصيدة كان تحدياً في الحياة السياسية والاجتماعية، وقد أوجد أبو العلاء لنفسه ولمنافسيه تحدياً جديداً وهو الابتداع في القافية بلزوم ما لا يلزم.

كانت المداخلة التالية لـ أ. د. ماجدة حسب النبي أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية البنات جامعة عين شمس التي سألت عن مدى التطابق بين الشعر الإنجليزي الحر وما قدمه أبو العلاء في اللزوميات، وعن تعليقها على من يقول إن سبب قافية اللزوميات هو استقصاء المعجم الشعري، أجابت الباحثة أن الشعر دون قيود لا يكون شعراً، وزيادة القيود تमित الخيال الشعري. ولا يمكن أن تُطبق على اللزوميات الأدوات التحليلية نفسها التي تستعمل لتحليل قصيدة النثر، فيجب أن تبنى أدوات جديدة. وهي ترى القول بأن سبب قافية اللزوميات هو استقصاء المعجم الشعري فكرة غير مقنعة؛ لأنه استخدم كلمات بسيطة في هذه القافية وقام بتكرارها.

وكانت مداخلة أ. د. نيفين كمال أستاذ الدراسات الإسلامية بكلية الألسن تأكيداً لفكرة الباحثة حول رأيها المخالف لطفه حسين في وصف أبي العلاء المعري بأنه فيلسوف، فهو شاعر لديه خواطر وتأملات فقط، لكنه ليس فيلسوفاً متصوفاً. وقد علقت الباحثة بأن اختلافها مع طه حسين يرجع إلى اختلافهما في تعريف مصطلح فيلسوف، ومصطلح صوفي؛ ففيلسوف مصطلح خاص بالمفكرين، وصوفي مصطلح خاص بالعقيدة، وقد كان أسلوب حياة المعري يقترب من الصوفية، لكنه لم يكن صوفياً بالمعنى الحرفي للكلمة.

وتحدث أ. د. عاطف بهجات أستاذ الأدب بكلية الألسن في مداخلته عن أن عزلة المعري هي التي دفعته إلى لزوم ما لا يلزم، فكانت عنده لزوماً لما يلزم كي يثبت ذاته. فإن فقد لبعصره جعله قوي السمع مما جعله يلجأ لحيلة عروضية تطيل زمن الحركة الموسيقية. وأكد ضرورة دراسة لزومياته في ضوء عزلته وفقد لبعصره.

ورحبت أ. د. نجوى عمر رئيس قسم اللغة العربية في مداخلتها بالضيفين، وأثنت على المحاضرة الثرية، مؤكدة اتفاقها مع الباحثة في أن مشروع اللزوميات ليس فلسفياً بالكلمة، إنما هي تعبير عن موقف الشاعر من الحياة، فهو مشروع نفسي للمعري، تحدى فيه نفسه والمجتمع، فقد شعر بتفوقه وتميزه من ناحية، وتجاهل المجتمع له من ناحية أخرى، فحاول إثبات موهبته الفذة وتميزه لنفسه وللمجتمع ليرضي أثرته ويثبت للأخر ذلك.

وأكد أ. د. ماجد الصعيدي أهمية هذه الدراسة المنهجية التي تضاف إلى دراسات الباحثين في تراث أبي العلاء الشعري، وقال إن أبا العلاء ينتمي إلى الحكمة الشرقية، فهو ابن الثقافة العربية التي تمتاز بألوان الحكمة التي تصاغ صياغة أدبية. وقد حاول في اللزوميات طرح صياغة أدبية لتجربة حكمية تلخص رؤية عربية لأربعة قرون سابقة، وذلك بغض النظر عن النظام الذي ولدته العزلة (نظام اللزوميات المبرمج) فهو شاعر لديه نزعة تشاؤمية، نمت لديه النزعة الفنية وقيدته شاعرًا ليصدر شكلاً فنياً جديداً للشعر. وديوان أبي العلاء ديوان ضخم يربو عن أحد عشر ألف بيت، لا يمكن احتواؤه والإحاطة به في كتاب واحد أو دراسة واحدة، إنما هو متجدد يدعو الدارسين للكشف عنه من جديد، ومازالت إشكاليات اللزوميات لم تصل لحل حتى الآن، فمازال عمل أبي العلاء قابلاً للدراسات من جديد.

وطالب الباحث بهاء حسين بكلية التربية بتفعيل زيارة الباحثة الأكاديمية لمصر في مجال الإشراف المشترك ومشروعات الأدب العربي، وتسجيل محاضراتها كتابياً في إصدار مطبوع.

وفي ختام الجلسة تقدمت أ. د. سلوى رشاد وكيل الدراسات العليا بتقديم شهادة شكر وتقدير للباحثة، وسلمتها أ. د. نجوى عمر رئيس قسم اللغة العربية درع القسم، هي وأ. د. ياروسلاف ستيتكيفيتش، وجددت دعوتها للحضور مرات عديدة.

## متابعات

### ثالثاً: الرسائل الجامعية

- البنية الصوتية في القصة القرآنية .. دراسة صوتية دلالية، د. فادية فاروق عبد العزيز.
- رسائل الجاحظ .. دراسة لغوية تداولية، د. عبد العزيز البديوي.
- المسرواية وتطورها .. دراسة موازنة بين كل من "محاكمة إيزيس" للويس عوض، و"نيويورك ٨٠" ليوسف إدريس، و"قهوة سادة" للسيد حافظ، د. آمال شوقي محمد.



## البنية الصوتية في القصة القرآنية

### "دراسة صوتية دلالية"<sup>(١)</sup>

#### د. فادية فاروق عبد العزيز

إنَّ كثيرًا من الدراسات التي عُنيَتْ بالكشف عن الطاقات الصوتية والدلالية في النصِّ القرآني، فيما عُرِفَ بمؤلفات إعجاز القرآن، ظلَّ لفترة كبيرة حبيسَ المقاربات البلاغية على مستويي البديع والبيان، على حين ظلَّ المتن القرآني بعيدًا عن المقاربات النقدية التي من شأنها ملامسة الجوهر النبوي والإيقاعي للنص القرآني، غير أنَّ مدَّ اللسانيات الحديثة قد بدأ في الآونة الأخيرة يطال الخطاب القرآني ليعمل بمناهجه اللغوية ومستويات تحليلها المتنوعة على استكناه عطاءات النص القرآني المعجز.

وعلى الرغم من أنَّ الخطاب القرآني عامَّةً والقصصي منه خاصَّةً قد حظي باهتمام كثير من الباحثين الذين أفادوا من مستويات التحليل اللغوي في معالجة الجوانب الفنية للقصص القرآني التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الدراسات اللسانية الحديثة عن المستويات السردية، والتحليل السيميائي، وما شابههما، فإنَّ مدارس المستوى الصوتي للقصة القرآنية ظلَّت رهن الرؤية التراثية القديمة عن جرس الحروف وانسجامها، وجمالية سجع الآيات القرآنية أو ما اصطلح عليه باسم الفاصلة القرآنية.

أي أنَّ الدراسات اللغوية التي عُنيَتْ ببحث الجانب الصوتي بالنص القرآني عمومًا والخطاب القصصي على وجه الخصوص قد قصرت بحثها الصوتي على مستوى الصوت المفرد الذي هو عنصر واحد من عناصر كثيرة مكونة للبنية الصوتية للنص. وعليه، فقد حاولت هذه الدراسة الكشف عن آليات تشكل عناصر البنية الصوتية في القصة القرآنية للوقوف على مدى إسهامها في الجانب التصويري والدلالي في الخطاب القصصي، كما سعت إلى بحث جانب مهم لم يُلَنَقَت إليه من قبل - في اعتقاد الباحثة - وهو علاقة هذه التشكلات الصوتية بصيرورة الحدث القصصي وتشكل الصراع وتناميه، وكذا تتميط الشخصية القصصية، في محاولة لرصد تنوعات البنية الصوتية تبعًا لتشكل تلك العناصر الفنية المختلفة بالقصة القرآنية، بما يميّط اللثام عن التفاعل القائم بين الإيقاع الصوتي والإيقاع القصصي العام. ولعلَّ أهمية ذلك تكمن في توسيع الإسهام الوظيفي لعناصر البنية الصوتية بالقصة من مجرد آليات للتوقيع الموسيقي إلى عناصر وظيفية فعالة مشكِّلة للدلالة العامة، ومواكبة لحركة البناء القصصي، وأحيانًا.. منشئة لها.

وقد اتخذت الدراسة مادة لغوية للبحث فيها من مجموعة من النماذج القصصية القرآنية الممثلة لنظامي البنية القصصية، وهما: **البنية المغلقة** التي تمثلها القصة المكتملة التي يتضمنها موضع قرآني

(١) نُوقِشت هذه الرسالة المُقدَّمة من الباحثة: فادية فاروق عبد العزيز، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، وقد تكونت لجنة الحكم والمناقشة من: أ. د. وفاء كامل فايد (مشرقا)، وأ. د. محمد سليمان العبد (مناقشا)، وأ. د. عبد الكريم محمد حسن جبل (مناقشا)، وقد مُنحت الباحثة درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات".

واحد في سورة قرآنية واحدة لم يتكرر سياقها السردية خارج هذا الموضع، مثل: (قصة يوسف، وأصحاب الكهف، وصاحب الجنتين، وذو القرنين، وسليمان والملكة بلقيس). والبنية المفتوحة وهي ما يتعلق سياقها السردية بسيرة نبي أو رسول، تتواتر في أكثر من سورة بتتوعاتٍ في التشكيلات السردية ووحدة في المضمون، ومثال ذلك: قصة موسى (عليه السلام) التي وردت في ثلاثين موضعاً على مدار المتن القرآني.

واتبعت الباحثة في معالجة هذه النماذج منهجية وصفية تعتمد إلى استقراء المادة اللغوية المدروسة وتسجيل الظواهر الصوتية ذات المرجعية الدلالية بها، ومن ثم تحليلها بالاعتماد على شكلين أساسيين من مستويات التحليل اللغوي:

١. **المستوى الفوناتيكي** الذي يُعنى ببحث الخواص المادية ( النطقية والفيزيائية ) للظاهرة الصوتية المدروسة، وبحث العلاقات المتبادلة بين الأصوات اللغوية المشكلة للنص.

٢. **المستوى الفونولوجي** الذي من شأنه بحث القيمة الوظيفية لعناصر البنية الصوتية في التراكيب اللغوية وأثرها في تشكيل الدلالة التي هي غاية كل دراسة لغوية.

ثم الربط بين النتائج التحليلية وعلاقتها بتحولات عناصر البناء القصصي على مدار النصوص القرآنية المدروسة. هذا مع الاستعانة في مواضع محدودة ببعض الإجراءات الإحصائية لمعالجة البيانات الصوتية، مع وصل نتائج تلك الإحصاءات بقيمتها اللغوية الدلالية، والكشف عن دورها الوظيفي في السياق القصصي المدروس.

وقد اتخذت هذه الدراسة هيكلًا تنظيميًا قوامه قسمان رئيسان، أفرد أولهما لتأصيل معالم الجانب النظري لعناصر البنية الصوتية كافتها، وعُقد الثاني للتطبيق على نماذج من القصص القرآني. وقد سبقا بمقدمة وتمهيد.

وخرج القسم النظري في أربعة فصول تخللتها مباحث جزئية: فكان عنوان الفصل الأول (الدلالة الصوتية..مهاده نظري). وعالج قضية العلاقة بين الصوت والدلالة عند كل من القدماء والمحدثين، ومسألة اكتساب اللفظ لمعناه وعلاقتها بنظريات نشوء اللغة. واختتم الفصل ببيان رأي الباحثة في الصلة الصوتية بين الألفاظ ومدلولاتها في إطار علاقتها بنظريتي اعتبارية العلامة اللغوية، والمحاكاة الصوتية.

وجاء الفصل الثاني (البنية الصوتية القطعية وعناصرها) ليعالج ما تتضمنه قطوع اللغة من "الصوامت" و"الصوائت" في مبحثين منفصلين، تناول في كل منهما الأساس النطقي والفيزيائي ل كليهما، ومناقشة الإطار الوصفي لهما، من خلال عنصري المخارج والصفات.

أما الفصل الثالث فعنوانه (البنية الصوتية فوق القطعية والتحليل الدلالي)، وقد جاء لمدارسة المستوى الثاني من عناصر البنية الصوتية في الخطاب القصصي القرآني، فانقسم الفصل تبعاً لعناصر هذه البنية إلى تمهيد وأربعة مباحث:

✓ المبحث الأول: التنعيم الصوتي.

✓ المبحث الثاني: النبر الصوتي.

### ✓ المبحث الثالث: الطول الزمني.

### ✓ المبحث الرابع: الوقف الصوتي.

ثم قدّمت الباحثة القسم التطبيقي من هذه الدراسة في فصلين انقسما بدورهما إلى مجموعة من المباحث. فجاء الفصل الأول (فاعلية البنية الصوتية القطعية في القصة القرآنية) ليكشف عما تطرحه المنظومة الصوتية القطعية بعنصرها القواميين: (الصوامت والصوائت) في بنية الخطاب القرآني من الأسس الجمالية التي لم تكن قط بمعزل عن مصاحبة مكوناتها الدلالية. وكان ذلك من خلال مبحثين:

**المبحث الأول: تشكيلات الملامح القطعية وعلاقتها بالبناء القصصي،** تناولت فيه الباحثة مجموعة من الآليات التي تجلت من خلالها فاعلية البنية القطعية في الخطاب القصصي، ومنها: الطبيعة الإنتاجية للقطع المفرد، الهندسة التوزيعية للصوامت في التركيب الصوتي، التجمعات الصوتية الغالبة على تكوين النسيج الصوتي للمفردات، تضعيف الصوامت، دلالة البنى الصرفية، ثم أخيرا العدول الصوتي، الذي أفردته الدراسة بمبحث خاص وهو **المبحث الثاني** وعنوانه: **العدول الصوتي في البنية القطعية للقصص وفاعليته الدلالية،** فعرض المبحث للإطار الوصفي للظاهرة، ثم قدم مجموعة من آليات عملها في الخطاب القصصي، مع ربط ما تمثله تلك الانزياحات الصوتية بسياقاتها القصصية الحاضرة، بما أضاف للثام عن حقيقة الاتساق المعجز بين ملامح البنية الصوتية في مستواها القطعي، وعناصر البناء القصصي، ومؤازرتها له في إبراز تنامي الحدث القصصي وتنميط الشخصية وتحولات الصراع بالقصة.

ثم جاء **الفصل الثاني** من هذا القسم التطبيقي بعنوان: **(فاعلية البنية الصوتية فوق القطعية في القصة القرآنية)** مناقشا لتجليات البنى فوق القطعية في الخطاب القصصي القرآني، مفصحا عن الدور الوظيفي للعناصر البروسودية المختلفة في تحقيق مقاصد النص من خلال أربعة مباحث: **المبحث الأول:** تشكيلات أنظمة البروز الصوتي ودورها في البناء القصصي. وعالجت فيه الدراسة التنوعات المختلفة لأنظمة التنعيم والنبر والمدى الزمني وتوظيفها في النسق اللغوي للخطاب القصصي. وكان **المبحث الثاني:** الهندسة الصوتية المقطعية وحركة الإيقاع القصصي. كاشفاً عن التحققات الصوتية الدلالية لمسار النسق المقطعي وتشكلاته الوظيفية في الخطاب القصصي. واكتمل الحديث عن تلك العناصر فوق القطعية **بالمبحث الثالث:** أنظمة الوقف الصوتي ونشاطها الدلالي في معمار القصة. ثم أختتم هذا الفصل **بالمبحث الرابع:** التشكيل الصوتي للحوار في القصة القرآنية وأثره الدلالي. متخذاً من التحليل الصوتي الدلالي للمحاور الإبراهيمية، ومحاور موسى لفرعون نموذجاً تطبيقياً على ذلك. ثم تذيلت الدراسة **بخاتمة** جاءت متضمنة أهم النتائج التي خلّص إليها البحث، ومنها:

✓ تجاوز التشكيل الفني المتنوع لعناصر البنية الصوتية في القصة القرآنية حدود الوظيفة التوقيعية الجمالية إلى مستوى دلالي وفني أعمق، تفاعل فيه الإيقاع الصوتي لتلك العناصر مع الإيقاع القصصي بمعمار الفنى؛ بحيث استطاعت تلك التشكلات الصوتية المتنوعة أن تدخل المتلقي إلى فضاء الحدث القصصي، ورسم أبعاد الشخصيات خارجياً وداخلياً، وتحليل أفكارها وتداعياتها

السلوكية، والكشف عن حركة الصراع وتناميها في القصص. وبذلك لم تعد البنى الصوتية حبيسة تلك النظرة الموسيقية التوقيعية المعهودة فحسب.

✓ بروز بعض تشكيلات البنية الصوتية بوصفها عنصراً تحويلياً رئيساً على مستوى البنية العميقة Deep Structure لكثير من تراكيب الخطاب القصصي؛ حيث نقلتها الإشارة الصوتية من دلالات معينة تُستفاد من مستوى البنية السطحية Surface Structure إلى أداء دلالات أخرى يرجحها المستوى العميق للتراكيب، على الرغم من عدم إصابة تلك البنى اللغوية بأدنى تغيير على الصعيد التركيبي.

✓ نهوض التشكيلات الصوتية على مستوى البنيتين ( القطعية وفوق القطعية ) بوصفها معادلاً صوتياً يعدل إليه الخطاب القصصي في الإبانة عن الدلالات، حين لا يميل إلى أداء معانيه بطريق المباشرة، فيعتمد الخطاب إلى خلق كيانات صوتية موازية حاملة عبء أداء تلك الدلالات، مستثمراً ما لتلك الكيانات من فاعلية أكبر في تحقيق التواصل الفعال بين (النص/الرسالة) وجمهور المتلقين.

✓ قيام الملامح الصوتية في تشكيلات البنيتين بدور المعادل اللغوي والفني لما اجتزأه الخطاب القصصي القرآني من ذكر بعض ملابسات الأحداث، وتفصيلات المواقف، وأبعاد الشخصيات والانفعالات، لاسيما عند انحسار النشاط الإخباري لعنصر السرد القصصي.

✓ انعقاد الصلة الوثيقة بين النسق الصوتي المقطعي الممثل للإيقاع الصوتي العام في الخطاب القصصي، والإيقاع القصصي بعناصره الفنية، وتشكيله للأبعاد الدلالية بالخطاب من خلال التواشج بين الصوت الإيقاعي للبنى اللغوية في القصص القرآني والدلالة النهائية المشكلة لها في نسج تصويري يديم ويعمق من التأثير الدلالي للقصة القرآنية.

✓ نهوض الوقف الصوتي - بوصفه أداة صوتية [حَدِيَّة] - بتأمين العلاقات النحوية بين المركبات، وكذلك قيامه بترسيم الحدود السليمة على المستوى التركيبي بين المكونات اللغوية في الخطاب القصصي، الأمر الذي يضمن في النهاية صون الدلالة من الخلل، والكشف عن مقاصد الخطاب ودلالاته، كما تجلّى إسهامه على المستوى الفني للقصة في تعيين الشخصية القصصية، وإبراز وقائع الحدث القصصي على وجهها الصحيح دون خلط أو لبس مما قد يوقع فيه المستوى السطحي للتراكيب.

✓ اعتماد أسلوبية الحوار الحجاجي في الخطاب القصصي الملامح الصوتية المرتبطة بالمظهر النطقي للغة الخطاب، سواء في ترانبيتها الفونيمية القطعية أو فوق القطعية، ليجعل منها مرتكزاً إعجازياً أصيلاً في الخطاب وسط منطلقات إعجازية عدة، بما تقدمه من إسهام وظيفي يتجاوز حدود الأثر السمعي التوقيعي إلى مستوى دلالي أكثر عمقاً وفاعلية في معمار الخطاب.

✓ إنَّ عملية إشراك متلقي الخطاب القصصي في استنباط العطاءات الدلالية، من خلال استكناه دقائق الإعجاز الصوتي به، لهي - في حد ذاتها - موطنٌ من مواطن الإعجاز الفني يخلع على النص جمالية فريدة، ويزيد من فاعلية عملية ( التلقي النشط ) الذي يربط بين [النص / الرسالة]،



و[ القارئ / المستقبل]. إذ يبرز إعجاز المستوى الصوتي بعناصره البنائية المتنوعة في القصة القرآنية - ضمن ما يبرز - في تحويل الخطاب القصصي إلى مدرك محسوس أو مسموع أو متخيل أو متذوق، بحسب درجة الانفتاح على ميادين الحواس وتداعياتها وتراسلها في التلقي، بما يحققه ذلك من تحفيز لقنوات الإدراك لدى متلقي الخطاب فيسلمه - بدوره - إلى فضاء ميادين التأمل والتأويل.

وبهذا تأمل الباحثة أن تكون هذه الدراسة خطوة في طريق إعادة النظر في صوغ تصور جديد لمنهجية التحليل الصوتي في إطار إسهامها الوظيفي في المشهد النقدي للخطاب القصصي في القرآن الكريم.



## رسائل الجاحظ .. دراسة لغوية تداولية<sup>(١)</sup>

د. عبد العزيز البديوي

### موضوع الدراسة:

من خلال عنوان هذه الدراسة "رسائل الجاحظ .. دراسة لغوية تداولية" يتضح أنها أمام محددين رئيسيين، الأول منهما هو "رسائل الجاحظ"، وهو يُعَيَّن الحقل التطبيقي الذي تقوم عليه الدراسة، وهو يتمثل في الرسائل التي كتبها الجاحظ في موضوعات مختلفة. أما المحدد الثاني فهو "دراسة لغوية تداولية"، وهو الإطار النظري الذي تقوم عليه الدراسة؛ حيث تنتمي إلى مجال الدراسات التداولية، وفُيِد الدرس التداولي بانتمائه إلى الحقل اللغوي للاحتراز من الجوانب غير اللغوية المتعلقة بالتداولية، كالجوانب الفلسفية، وغيرها.

ونظرًا لاتساع المفاهيم والنظريات والاتجاهات التداولية فإن الدراسة قد عمدت إلى مجموعة منها، واعتمدت عليها في بنائها، ومن هذه المفاهيم: الإشاريات، والأفعال الكلامية؛ حيث اعتمدت على ثلاثة منها هي: الإخباريات، والتعبيريات، والتوجيهيات، كما اعتمدت الدراسة على بعض المفاهيم الحجاجية، باعتبار الحجاج نمطًا من أنماط الاستعمال اللغوي الذي هو مجال التداولية، ومن هذه المفاهيم: السلاسل الحجاجية، والسلطة الحجاجية.

### مادة الدراسة:

رسائل الجاحظ التي جمعها وحققها الأستاذ عبد السلام هارون في أربعة مجلدات، وقد اشتمل الجزء الأول على عشر رسائل، واشتمل الجزء الثاني على سبع رسائل، واشتمل الجزء الثالث على عشر رسائل، في حين اشتمل الجزء الرابع على تسع عشرة رسالة، وبذلك يكون عدد الرسائل ستًا وأربعين رسالة تقوم عليها الدراسة.

وتعتمد الدراسة على الطبعة الثانية للمجلدين الأول والثاني، وعلى الطبعة الأولى للمجلدين الثالث والرابع، وقد نُشرت المجلدات الأربعة سنة ١٩٧٩م.

وتجدر الإشارة إلى أنه قد عمل على تحقيق رسائل الجاحظ مجموعة من المحققين العرب والمستشرقين، إلا أن أكبر سلسلة وأدقها هي التي حققها الأستاذ عبد السلام هارون؛ حيث اعتمد على الطبعات السابقة التي حققها العرب والمستشرقون بالإضافة إلى المخطوطات التي حصل عليها. كما قام

---

(١) نُوقِشت هذه الرسالة المُقَدَّمة من الباحث: عبد العزيز السيد عبد العزيز البديوي، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية، بكلية الآلسن، جامعة عين شمس، لنيل درجة الدكتوراه، يوم ٢٥ / ٦ / ٢٠١٨م، وقد تكونت لجنة الحكم والمناقشة من: أ. د. عبد الحكيم محمد راضي (مناقشًا)، وأ. د. محمد سليمان العبد (مناقشًا)، وأ. د. إيمان السعيد جلال (مشرقيًا)، وأ. د. أحمد عبد العظيم محمد، وقد مُنح الباحث درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات".

أيضاً الدكتور علي أبو ملح بنشرها معتمداً على طبعة هارون وبعض الطبقات الأخرى مع إعادة الترتيب والتبويب لهذه الرسائل، وقد نشرها في ثلاثة مجلدات، جمع في الأول منها الرسائل السياسية، وفي الثاني الرسائل الأدبية، أما المجلد الثالث فقد جمع فيه الرسائل الكلامية، والدراسة تستعين بها في بعض الأحيان أيضاً؛ نظراً لترتيبها ترتيباً موضوعياً.

### أهداف الدراسة:

تستهدف دراسة "رسائل الجاحظ" لغوياً وفقاً للمنهج التداولي ما يلي:

١. الكشف عن الإشارات الفنية والسياقية في رسائل الجاحظ.
٢. الكشف عن الأنماط المختلفة للأفعال الإخبارية والتعبيرية والتوجيهية من الأفعال الكلامية.
٣. الوقوف على أنماط السلام الحجاجية وقيمتها في رسائل الجاحظ.
٤. رصد أشكال السلطة الحجاجية وطريقة توظيفها في رسائل الجاحظ.

### منهج الدراسة وإجراءاتها:

تفيد الدراسة أساساً من معطيات المنهج التداولي بشتى اتجاهاته ونظرياته ومفاهيمه وتطبيقاته المختلفة، وخاصة نظرية الإشارات، التي تشتمل على الإشارات الشخصية والإشارات الزمنية والإشارات المكانية، وغير ذلك من الأنماط المختلفة للنظرية الإشارية. كما تعتمد بشكل أساسي على نظرية الأفعال الكلامية، التي تشتمل على الأفعال الإخبارية والأفعال التعبيرية والأفعال التوجيهية والأفعال الإلزامية والأفعال الإعلانية. بالإضافة إلى الاستعانة بالنظرية الحجاجية باعتبارها مجالاً من مجالات تطبيق النظرية التداولية؛ حيث إن الشكل الحجاجي يعد نمطاً من أنماط الاستعمال اللغوي الذي هو مجال الدرس التداولي. وقد اعتمدت الدراسة على نظريتي السلام الحجاجية والسلطة الحجاجية.

### أقسام الدراسة:

تنقسم الدراسة بعد المقدمة إلى تمهيد وثلاثة فصول يتفرع من كل منها مباحث، ثم خاتمة، وذلك على النحو التالي:

**التمهيد:** ويتناول ثلاثة محاور: الأول: فن الرسائل: المفهوم والنشأة والتطور: وفيها عرض لمفهوم الرسائل وتاريخها وتطورها عبر الزمن وأنواعها المختلفة. والثاني: رسائل الجاحظ مادة الدراسة: وفيها عرض لموضوعات رسائل الجاحظ، وجهود العرب والمستشرقين المبذولة في جمعها، وقيمة هذه الرسائل الموضوعية والأسلوبية. والثالث: التداولية: المصطلح والمفهوم والنشأة والاتجاهات: وفيها عرض للتنوع المصطلحي للتداولية الناتج عن حركة الترجمة وتعدد المفاهيم. كما تناولت مفهوم التداولية، وجهود العرب والغرب في الوقوف على هذه المفاهيم. كما وقفت على نشأة التداولية ومراحل تطورها بداية من الإرهاصات الفلسفية وانتهاءً بالتداولية اللسانية. ثم تناولت بعضاً من اتجاهات التداولية ونظرياتها،

كالإشارات، والافتراض المسبق، والاستلزام الحواري، والسياق، والتداولية المدمجة، والتداولية العرفانية، والأفعال الكلامية، وغير ذلك.

**الفصل الأول: الإشارات في رسائل الجاحظ:** وينقسم إلى ثلاثة مباحث، الأول منها: "مدخل نظري إلى الإشارات"، يتناول مفهومها، وجذورها في التراث العربي، وعلاقتها باللفظ والتركيب، وكذلك علاقتها بالدلالة والتداول. والثاني: "الإشارات والبناء الفني في رسائل الجاحظ"، ويتناول دور البناء الفني في تقديم الوظائف الإشارية المتعددة. أما الثالث: "الإشارات والسياق في خطابات الجاحظ"، فيتناول الجوانب التي تتجلى فيها إشارات الجاحظ الملازمة لخطاباته.

**الفصل الثاني: الأفعال الكلامية في رسائل الجاحظ:** وينقسم إلى ثلاثة مباحث، الأول منها: "الإخباريات في رسائل الجاحظ"، ويتناول الأفعال الإخبارية والغرض الإنجازي منها، وأنماطها في رسائل الجاحظ من إخباريات مثبتة، وإخباريات منفية، وإخباريات مؤكدة. والثاني: "التعبيريات في رسائل الجاحظ" يتناول الأفعال التعبيرية والغرض الإنجازي منها، وعلاقتها باللغة الانفعالية، وأنماطها في رسائل الجاحظ من تعبير عن الفخر أو المدح أو الإعجاب والتعجب، إلخ. أما المبحث الثالث: "التوجيهيات في رسائل الجاحظ" فيتناول التوجيهيات والغرض الإنجازي منها، وأنواعها، ومسوغات استعمالها، وأنماطها في رسائل الجاحظ من فعل الدعاء، وفعل الأمر، وفعل النهي، وفعل الاستفهام، إلخ.

**الفصل الثالث: الحجاج في رسائل الجاحظ:** وينقسم إلى ثلاثة مباحث، الأول منها: "الحجاج: مفهومه واتجاهاته"، وهو يعد مدخلاً نظرياً إلى النظرية الحجاجية؛ حيث يتناول مفهوم الحجاج عند العرب والغرب، كما يتناول اتجاهات الحجاج بالنظر إلى الخطاب، وبالنظر إلى قصد المخاطب، وبالنظر إلى نوع الحجج وأنماطها وأشكالها، وبالنظر إلى الوسائل والتقنيات المستخدمة في الحجاج. والثاني: "السلام الحجاجية في رسائل الجاحظ"، ويتناول مفهوم السلام الحجاجية، ومستوياتها اللغوية، وقوانينها، وقيمتها، كما يتناول أنماطها وأشكالها في رسائل الجاحظ. أما الثالث: "حجج السلطة في رسائل الجاحظ" فيتناول مفهوم حجج السلطة، وأنواعها، وقيمتها الحجاجية، وأنماط حجج السلطة في رسائل الجاحظ من حجج السلطة الشخصية، وحجج السلطة النصية، وحجج السلطة المعنوية والقانونية.

هذا وتُختتم الدراسة بخاتمة تُعرّض فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج، ومنها:

١. صلاحية النظرية التداولية باتجاهاتها المختلفة، وخاصة الإشارات والأفعال الكلامية، للتطبيق على اللغة العربية؛ نظراً لاعتمادها على أصول عامة تشترك فيها اللغات المختلفة، وتتفق عليها العقول والثقافات المتباعدة والمتباينة.

٢. نجحت التداولية في الكشف عن سمات الجاحظ الشخصية وأسلوبه، وسمات بيئته الثقافية والاجتماعية، بالإضافة إلى الوقوف على طرقه في المخاطبة بأساليب إقناعية ناجحة.

٣. قدم البناء الفني لرسائل الجاحظ دوراً مهماً في عملية الإشارات؛ حيث قدم العنوان والاستهلال والخاتمة أنماطاً إشارية متنوعة.

٤. قدمت سياقات خطابات الجاحظ الدينية والسياسية والاجتماعية أنماطاً إشارية مختلفة، لها أهمية كبرى في كشف الحياة العامة في عصر الجاحظ.

٥. اعتمد الجاحظ بشكل واضح على ثلاثة أنماط من الأفعال الكلامية، هي: الأفعال الإخبارية، والأفعال التعبيرية، والأفعال التوجيهية. كما اتسمت الأفعال الكلامية عنده بالترابط المنطقي الواضح بين عناصرها الأربعة: فعل القول/ التلفظ، والفعل القضوي، والفعل الإنجازي، والفعل التأثيري.

٦. اعتمد الجاحظ على أنماط مختلفة من البنية الحجاجية، وأشكال متعددة من عناصر الحجاج من أجل تدعيم حججه، وإقناع المتلقي بالقضايا التي يطرحها.

٧. تشكل السلاسل الحجاجية البنية الشائعة في استعمال الجاحظ في رسائله، وتراوحت بين السلمية اللفظية والسلمية المعنوية، وبين السلمية التصاعدية والمتوازية.

٨. اعتمد الجاحظ في حجج السلطة على عدة أنماط، هي: حجج السلطة الشخصية؛ حيث وظف شخصيات ذات بعد سلطوي في نفوس المتلقين مثل: عمر بن الخطاب ولقمان الحكيم وبلال الحبشي وسعيد بن جبير - رضي الله عنهم - وغيرهم، بالإضافة إلى سلطة الحكماء، وهي سلطة شخصية اعتبارية. وحجج السلطة النصية من نصوص دينية وأدبية؛ فقد استعان بسلطة النص القرآني، وسلطة النص النبوي، وسلطة النص الشعري. وحجج السلطة المعنوية والقانونية المتمثلة في سلطة المماثلة، وسلطة التجريبية، وسلطة المقارنة/ المواجهة، وسلطة الحاجة.

هذا وقد استعانت الدراسة بالرسم الشجري في أثناء تحليل عدد من النصوص من رسائل الجاحظ؛ للكشف عن الأنماط الإشارية والأفعال الكلامية والسلاسل الحجاجية وأنواع حجج السلطة، وشكل هذه الأنماط من ناحية التركيب؛ وذلك حين الحاجة إلى التوضيح والبيان والتخلص من اللبس.

والله ولي التوفيق

## المسرواية وتطورها .. دراسة موازنة

بين كل من "محاكمة إيزيس" للويس عوض و"نيويورك ٨٠" لـيوسف إدريس  
و"قهوة سادة" للسيد حافظ<sup>(١)</sup>

د. آمال شوقي محمد

### مقدمة

إن للرواية العربية حظها الأبرز في الساحة الأدبية في هذا العصر؛ إذ أخذت تحتل مكان الصدارة في الساحة العربية محلياً وعربياً وعالمياً، بل إنها أخذت تزاحم الشعر مكانته وسط الأجناس الأدبية حتى أصبح يتردد على مسامعنا من يردد أن هذا الزمن هو زمن الرواية، وأنها "ديوان العرب الجديد"<sup>(٢)</sup>؛ ولذلك اهتم النقاد بدراساتها وتحليلها؛ لما وجدوا فيها من عوالم جديدة أغرتهم باقتحامها.

وتميز هذا العصر بخلط شديد في الأجناس الأدبية، ولم تعد مقولة نقاء الأجناس هي المعول للكتاب والمبدعين؛ لذا وجدنا تداخلاً بين أجناس مختلفة كالرواية والقصة القصيرة، كما وجدنا تداخلاً بين الرواية والمسرحية وهو ما يُعرف بالمسرواية.

وفي الحقيقة لم تتل المسرواية حظها الكافي من البحث والدراسة، ولم تلق من النقاد الاهتمام الذي حظى به غيرها من الأجناس، وذلك بعد ظهورها على يد توفيق الحكيم في مسروايته المعروفة "بنك القلق" عام ١٩٦٧م - في فترة الستينيات - وهي الحقبة الزمنية التي أخرجت معظم الروائيين الكبار، حتى أصبح عسيراً الالتفات إلى الروائيين الجدد دون مراجعة أعمال الكبار؛ وتأتى هذه الدراسة استجابة لمطلب الجدية في البحث العلمي ورصد شكل من أشكال التداخل بين الرواية والمسرحية، وهو ما نحت له الحكيم مصطلح "المسرواية" أي الرواية + المسرحية.<sup>(٣)</sup>

### ويأتى اختياري لدراسة تطور المسرواية للأسباب الآتية:

١- تحديد موقف النقاد القدماء والمحدثين من قضية تداخل الأجناس الأدبية؛ إذ يظهر على الساحة النقدية ليكون محوراً من محاور الدراسات النقدية تارة، ثم يخبو تارة أخرى ليُعاود الظهور من جديد مما يُثير فضول البحث الأكاديمي حول الظاهرة النقدية.

(١) نُوقِشت هذه الرسالة المُقدَّمة من الباحثة: آمال شوقي محمد يحيى، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية، بكلية الألسن، جامعة عين شمس، لنيل درجة الدكتوراه، يوم ١ / ٨ / ٢٠١٨م، وقد تكونت لجنة الحكم والمناقشة من: أ. د. سيد محمد السيد قطب (مناقشاً)، وأ. د. أيمن محمد ميدان (مناقشاً)، وأ. د. عبد المعطي صالح عبد المعطي (مشرفاً)، وأ. د. فايزة محمد سعد، وقد مُنحت الباحثة درجة الدكتوراه بتقدير "مرتبة الشرف الأولى".

(٢) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م، ص ٧.

٢- استنتاج ملامح التطور فى الرؤية النقدية لقضية التداخل مع اختلاف معطيات العصر وثقافته السائدة؛ إذ تفاوت موقف النقاد من قضية تداخل الأجناس الأدبية قبولاً ورفضاً، وتطورت هذه الرؤية النقدية مع التطور الزمنى.

٣- استنباط كيفية توظيف النص الروائى لتقنيات النص المسرحى فى إبداع الرؤية والتشكيل لينتج النص المسروائى، وذلك بدراسة التطور الفنى فى شكل المسرواية بدراسة الأعمال التدريجية لكتابتها؛ ومن ثم إلقاء الضوء على هذا النوع الأدبى غير المحققى به على الساحة النقدية.

وأما فيما يخص **المادة العلمية موضوع الدراسة** فهى المسروايات التى ظهرت بعد مسرواية توفيق الحكيم "بنك القلق" ١٩٦٧م وهى:

- ١- (محاكمة إيزيس) للويس عوض، دار نصوص للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤ م.
- ٢- (نيويورك ٨٠) ليوسف إدريس، دار مصر للطباعة، ١٩٨١م
- ٣- (قهوة سادة) للسيد حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ م.

### منهج الدراسة وخطة البحث:

تعتمد الدراسة المنهج البنىوى للوقوف على خصائص البنية السردية للأعمال موضوع الدراسة فيما يتعلق ببنية الزمان، والمكان، والشخصيات، والحوار، والعلاقة بين عناصر البنية بعضها بعضاً وذلك بالإفادة من معطيات علم السرد، مُستعينة بآليات الوصف والتحليل؛ لاستنباط كيفية توظيف عناصر البنية الدرامية فى بنية السرد. فتشكلت بنية الدراسة وفق الخطة البحثية الآتية:

تشتمل الدراسة على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

أما **المقدمة** فتشمل:

- ١- أهمية دراسة الموضوع، وأسباب اختياره.
  - ٢ - الدراسات السابقة.
  - ٣- منهج الدراسة، وخطة البحث.
- وأما **التمهيد** فخصصته للحديث عن الإطار النظرى للدراسة ممثلاً فى:

- ١ - مفهوم الجنس الأدبى لغة واصطلاحاً.
- ٢- إشكالية تداخل الأجناس الأدبية عند القدامى والمحدثين.
- ٣- تعريف المسرواية، وبيان موقف النقاد منها بين القبول والرفض.
- ٤- تقديم سيرة ذاتية لكل كاتب مع توصيف موجز للأعمال الأدبية موضوع الدراسة.

وجاء الفصل الأول يحمل عنوان: "بنية الشخصية فى الخطاب المسروائى" ويشتمل على ثلاثة مباحث رئيسة، الأول: الوظائف، ويدرس الوظائف وفق نموذج بروب، والثاني: القرائن، ويدرس الصفات



الخاصة بالشخصية مع بيان الآراء المختلفة للنقاد حول الشخصية، والثالث: العلاقات الدرامية بين الشخصيات بتطبيق النموذج العاملي لجريماس على الشخصيات موضوع الدراسة مع تجسيد دور الصراع كونه أحد أهم التقنيات للشخصية المسرواية.

### والفصل الثانى عنوانه: "السرد والحوار فى الخطاب المسروائى":

أولاً: السرد، وفيه ثلاثة مباحث، جاء الأول: عن هيكلية البنية النصية للمسرواية، والثانى: بنية الرؤية السردية وأشكالها المختلفة، والثالث: درست فيه الأساليب السردية فى الأعمال موضوع الدراسة.

ثانياً الحوار: تناولت الحوار بشكل موسع كونه أحد الركائز الأساسية التى يقوم عليها النص المسروائى، ودرست فيه: أنواع الحوار، ولغة الحوار، وفرقت بين الحوار الروائى والمسرحى، وأخيراً طبقت عناصره على الأعمال موضوع الدراسة.

والفصل الثالث جاء بعنوان "بنية الزمن فى الخطاب المسروائى"؛ حيث تناول مورفولوجى الزمن واعتمدت نموذج د/ سيزا قاسم فى كتابها بناء الرواية، وقسمته خمسة مباحث، الأول: طبيعة الزمن المورفولوجى، والثانى: تجسيد الزمن الطبيعى، والثالث: المفارقات الزمنية (الاسترجاعات والاستباقات)، والرابع: طبيعة الزمن النفسى وتجسيده.

أما الفصل الرابع فجاء بعنوان "بنية الفضاء الجغرافى فى الخطاب المسروائى"، وفيه بعد الحديث عن مفهوم المكان وأهميته ثلاثة مباحث، المبحث الأول: تحدثت فيه عن مستويات الفضاء المتعددة فى النص المسروائى، والمبحث الثانى: الفضاء النصي فى الخطاب المسروائى، والمبحث الثالث: تناولت فيه تجليات الفضاء الجغرافى فى الخطاب المسروائى. وركزت الدراسة التطبيقية على تجلي الفضاءين النصي والجغرافى فى الأعمال موضوع الدراسة كونهما أحد أهم المؤثرات فى تحديد البنية الشكلية للمسرواية.

**الخاتمة:** وفيها أهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج، ومنها استخلاص أهم السمات الفنية للمسرواية التى أصبحت لوناً أدبياً أخذ التداخل بين الأجناس الأدبية بنية هيكلية مميزة لبنائه الفنى:

١. اعتمدت المسرواية حديثاً فى شكلها المتطور على تقنيات الفنون الحديثة كالسنيما والمونتاج، كما أصبحت فى حوار بين الأجناس الأخرى، يداعب كل منها الآخر فى محاولة جادة لانسجام الأنواع وانصهارها فى لون إبداعى واحد استطاع استيعاب ذلك الكم الهائل من التداخلات بين الأشكال المختلفة.

٢. عكست المسرواية قدرات التفكير الإبداعية لدى الكاتب؛ إذ لم يصبح غرض الكتابة فوق النوعية مجرد تقليد أو محاكاة الغرب وحسب، وإنما أصبح للفسحة العقلية والإبداعية المتطورة لدى كاتب المسرواية والرغبة فى تطوير الإبداع الفنى وتنوعه.

٣. كان لأسلوب الكتابة نمط محدد فى استخدام الفصحى لغة حية للحوار بخلاف بعض الحوارات التى امتزجت فيها اللهجات بالفصحى المتوسطة، فكانت المسرواية بين الفصاحة اللغوية والحرية فى الحركة والفعل والتعبير.

٤. كان تشظى الزمن وحرية الحركة فيه هي السمة البارزة للتعبير عن الزمن في المسرواية؛ حيث اتسمت بحرية الحركة الزمنية داخل النص، مع استغلال كل التقنيات الحديثة في كسر تقليدية الزمن الروائي.

٥. تطور مفهوم المكان في نماذج المسرواية موضوع الدراسة من محدودية المكان في محاكمة إيزيس، ونيويورك ٨٠ إلى الانفتاح المكاني وتعدد الفضاءات الجغرافية في قهوة سادة.

٦. عكس اعتماد المسرواية على ذاكرة التاريخ قدرة الكتاب المبدعين في العصر الحديث على تقديم دور جديد للإبداع الأدبي، لا يخلو من فصح عقلية ومصاهرة نفسية بين القديم والجديد، لم يزل القارئ المثقف في احتياج إليها.

٧. تطمح الرواية الدرامية في منحها المسروائي الجديد إلى التخلص من القناع السردى نهائياً، والارتقاء بشخصياتها للتمثيل على مسرح الرواية دون الحاجة لخيط خفي يحركها كما يحدث تماماً في المسرحية.

٨. توظف المسرواية تقنية الراوي المحايد والمهيمن أحياناً مع الاعتماد على الراوي المشارك بشكل يناسب الحوار المسروائي كونه أهم تقنياتها، واعتبار الراوي الرئيس فيها هو القائم بدور الجوقة على خشبة المسرح.

٩. تعتمد المسرواية أساليب السرد المختلفة وبصفة أساسية الأسلوب الحر المباشر، مع توظيف أساليب أخرى كالأسلوب الحر غير المباشر مما يعطى مساحة كبيرة للأداء التبادلي والتنوع بين السرد والحوار.

### وأخيراً، يقترح البحث:

١. مزيداً من الدراسات الأكاديمية للمسرواية للوقوف على أنماطها المختلفة وسماتها المميزة، فما لا شك فيه أن هناك كثيراً من السمات المتوقعة لم تتوفر في الأعمال موضوع الدراسة.

٢. الاهتمام بالمشروعات الإبداعية التي تتبنى تطوير الخطاب السردى على مستوى الرؤية والتشكيل مثل المشروع الإبداعي للسيد حافظ في سباعيته التي خرجت أجزاءها الأخيرة إلى النور في الأيام القليلة الماضية.

٣. المزيد من الدراسات الأكاديمية للكتابة عبر النوعية، وتداخل الأجناس الأدبية، حيث تمثل سمة غالبية على الإبداع الأدبي المعاصر استجابة لمعطيات العصر.

٤. الاهتمام بالدراسات البينية بين الإبداع الأدبي وسائر الفنون والمعارف الإنسانية، وهي أيضاً سمة من سمات الإبداع الحاضر استجابة لمتطلبات العصر.

## دراسات بغير العربية

- **Reverse Transfer:** English as a Second Language Effect on Arabic as a First Language.

التأثير العكسي: تأثير اللغة الإنجليزية لغة ثانية في اللغة العربية لغة أولى، جعفر بن جاسم.



## التأثير العكسي

### تأثير اللغة الإنكليزية لغة ثانية في اللغة العربية لغة أولى

جعفر بن جاسم

#### مقدمة:

لا يختلف اثنان من اللغويين واللسانيين أو حتى معلمي اللغة الثانية في أن مَنْ يسعى لتعلم لغة أخرى غير لغته الأم ينزع - بشكل مباشر أو غير مباشر - إلى نقل معارف لغته الأولى إلى اللغة الثانية التي يتعلمها. وهذا الأمر يتأكد بنسبة عالية خصوصاً مع المتعلمين المبتدئين؛ نظراً لقلّة احتكاكهم باللغة الثانية مقارنة باحتكاكهم مع لغتهم الأولى (اللغة الأم)، وهو ما يسمى تأثير اللغة الأولى على الثانية.

غير أن الدراسات الحديثة أولت اهتماماً لنوع آخر من التأثير، وهو ما يسمى اليوم "التأثير العكسي" (reverse transfer) بعد أن لاحظ كثير من الباحثين واللغويين وجود هذا النوع من التأثير لدى متعلمي اللغة الثانية، وعلى الخصوص المتقدمين أو المتطورين في تعلم اللغة الثانية. فبدأت تنشأ بين أوساط اللغويين فكرة التأثير أو التأثير الثنائي أو ما يطلق عليه عالمياً (bidirectional transfer). وكان الدافع وراء هذا الاهتمام وجود الكثير من التساؤلات التي من بينها: هل يختلف أحاديو اللغة (monolinguals) عن نظائريهم من ثنائيي اللغة (bilinguals) من حيث المعرفة والإدراك؟

ونتيجة لتلك التساؤلات، كُتبت العديد من الأبحاث وأُقرحت المزيد من النظريات في محاولة للإجابة على هذه التساؤلات، ورسم الحدود العامة لهذا التأثير. وكان من بين تلك النظريات نظرية مولتي كمبوتنس (multi-competence) التي وضع لبناتها الأولى اللغوي البريطاني فيفيان كوك عام ١٩٩٠م. ومن ذلك الحين توالى الأبحاث والدراسات ما بين مؤيد ومعارض ومشكك ومؤكد.

#### الغرض من الدراسة:

وكان الدافع وراء هذه الدراسة بالإضافة إلى شحة البحوث التي أُعدت في هذا الشأن، وعلى الخصوص فيما يتعلق بالجانب النحوي، هو اضطراب نتائج الدراسات السابقة وتناقضها إلى حد ما، كما هو واضح بين الدراسة التي كتبها Brown and Gullberg عام ٢٠٠٨م والدراسة التي كتبها قبلهما Cook عام ٢٠٠٦م. ومن أسباب كتابة هذه الدراسة أيضاً اعتماد الدراسات السابقة على منهجية بحث غير دقيقة جداً في التحليل وإظهار النتائج. وقد اعتمدت في دراستي هذه على منهجية أكثر اعتباراً ودقة، كما سيتضح في القسم القادم. ومن أهم التساؤلات التي سعى البحث للإجابة عنها:

١. إلى أي مدى يختلف أحاديو اللغة (متحدثو اللغة العربية فقط) عن ثنائيي اللغة (متحدثي اللغة العربية والإنجليزية) من حيث معرفتهم المعجمية والنحوية.

٢. هل هناك بؤادر للتأثير العكسي (reverse transfer) بين ثنائيي اللغة؟ وفي أي مجال؟

### منهج البحث:

للإجابة على تلك التساؤلات، قمت باختيار ١٤ طالباً ممن يتحدثون العربية والإنجليزية معاً، و ١٥ طالباً ممن يتحدثون العربية فقط. وطلبت منهم القيام بمهمتين: الأولى تتضمن مشاهدة فيلم صامت قصير ثم الكتابة عما جاء فيه، والثانية تتضمن قيام الطالب بتسجيل نفسه وهو يتحدث مع شخص آخر لمدة لا تزيد عن دقيقتين. ومن ثم قمت بجمع هذه المعلومات وتحليلها ومناقشة النتائج. كما خضع جميع الطلاب لورقة استبانة قبل البدء بالتجربة لقياس مستواهم اللغوي ومعرفتهم بلغتي التجربة.

وبعد الانتهاء من جمع البيانات، اعتمدت في تحليلها على برنامج SPSS بناء على اختبارات عدة كاختبار (independent sample t-test) واختبار (dependent sample t-test).

### نتائج الدراسة:

وقد أظهرت الدراسة بعض النتائج اللافتة للنظر، فعلى سبيل المثال، حوت البيانات التي جمعتها من ثنائيي اللغة (متحدثي اللغتين العربية والإنجليزية) الكثير من الكلمات الإنجليزية خلال حديثهم باللغة العربية مما يوحي بتأثرهم باللغة الإنجليزية من الناحية المعجمية على نحو أدى إلى استعارتهم - بشكل إدراكي أو غير إدراكي أحياناً - منها. كما قد أظهرت بعض الإشارات إلى تأثير ثنائيي اللغة في نظامهم النحوي وليس المعجمي فحسب. ومن الأمثلة على ذلك، وجود نزعة لدى ثنائيي اللغة إلى ترك حرف العطف (الواو) بين المتعددات أو المعدودات أو الأقسام. الأمر الشبيه بالمعمول به في قواعد اللغة الإنجليزية التي تنزع إلى ترك ذكر حرف العطف بين المعدودات سوى قبل آخر معدود. ومن الأمثلة الأخرى على هذا أيضاً، ميل ثنائيي اللغة إلى استخدام الأحوال من أمثال (أحياناً، دائماً) كما هو موجود ومرتب في اللغة الإنجليزية فقط. فلم أجد في البيانات المأخوذة من ثنائيي اللغة أمثال هذه الجملة (أنا أنام عادة مبكراً) بإدراج "عادة" بعد الفعل مباشرة وهو المعمول به فقط في قواعد اللغة العربية؛ مما يوحي بتأثرهم بقواعد اللغة الإنجليزية التي تحظر أمثال هذا الاستخدام.

## Reverse Transfer English as a Second Language Effect on Arabic as a First Language□

**Gafar bin Gassem**

### **1. Introduction:**

Generally, there is no debate among linguists and language teachers regarding the fact that when attempting to speak/write in a second language, learners occasionally transfer some items from their native language into their speech or writing of the second language. This consensus might stem from the fact the vast majority of scholars have focused their work on the influence of the first language (L1) on the other languages that are acquired; this includes bilinguals, trilinguals or even multilinguals (Laufer, 2003; Cook, 2003). Namely, the massive concentration was on *unidirectional transfer* (the effect of L1 on L2). However, the notion of *bidirectional transfer* (the impact of L2 on L1 and vice versa) has received the same amount of attention only over a decade ago despite the fact that i) Weinreich (1953) introduced the idea a long time ago (Cook, 1992, 2003; Zareva, 2010; Alfaifi, 2015), and ii) the original definition of the crosslinguistic influence concept is “the interplay between earlier and later acquired languages” (Kellerman and Sharwood, 1986, p. 1). Recent research has demonstrated compelling evidence that the influence of L2 on linguistic aspects of the L1 is possible. Hence, many studies were conducted to explore this phenomenon yielding very interesting results (e.g.; Laufer, 2003; Pavlenko, 2003; Jarvis, 2003, 2008; Balcom, 2003; Zareva, 2010; Brown and Gullberg, 2012; Alfaifi, 2015). The term which was used for this phenomenon is called *backward interference*, but is also known as *backward transfer* and *reverse transfer*, according to Cook (2003) who edited a book that is devoted to this topic.

As the concept of bidirectional transfer has received scholars’ interest, the debate in regard to its nature arose in both linguistic and psycholinguistic fields. Part of that debate is concerned with the question of whether bilinguals have a merged linguistic system (i.e., two languages in one area of the mind) or have two separate language systems without any connection between them. Another question that has provoked the ongoing debate is whether bilinguals differ from monolinguals with respect to their knowledge and awareness of their L1. Such questions and many others have promoted linguistic scholars to extensive research in order to find answers. As a consequence of such debate, the theory of multi-competence was put forward by Cook in the 1990s (Hall et al., 2006; Cook, 2009; Zareva, 2010; Brown and Gullberg, 2012).

The present study aims to investigate the phenomenon of reverse transfer under the framework of multi-competence. To the best of my knowledge, this area has not been sufficiently investigated, as can be elicited from several recent studies which reported that the influence of L2 on L1 has hardly been examined (Brown and Gullberg, 2012; Cook, 2003). The idea arose only a decade ago as a consequence of addressing the relationship between the L1 and L2 in the mind. Additionally, the perspective of multi-competence needs more investigation since it is not yet complete. The need for investigation in this area increased, particularly with more focus on L2 users who are at the early stages of learning (Brown and Gullberg, 2008; Alfaifi, 2015).

Further information about the notion of multi-competence is presented in the following section. Also, this section distinguishes between language transfer and language switching as contact phenomena of cross-linguistic influence. Additionally, it provides a brief overview of other models that dealt with the relationship of the L1 and L2 in the mind. Finally, it surveys a wide range of the previous studies that have been conducted in this linguistic domain, followed by the methodology of the present study.

## 2. Literature Review

### 2.1. *Language Transfer vs. Code-Switching*

The phenomenon of transfer or interference is often confused with the phenomenon of code-switching or language mixing. General definitions of any instances of language merging might also contribute to this confusion. For example, Odlin (1989) defined language mixing as “the merging of characteristics of two or more languages in any verbal communication” (p. 6). Researchers used such a definition as a cover term for all cross-linguistic influence, including language mixing, code-switching, borrowing, and language transfer (Yumoto, 1996).

Therefore, one should attempt to differentiate between transfer and code-switching in order to draw a clear distinction between the two terms. In fact, in some contexts it proves to be challenging to distinguish these two contact phenomena. De Bot (1992) argues that it is difficult to distinguish these two phenomena from each other. According to De Bot (1992), “Many instances of cross-linguistic influences are related to code-switching and cannot be simply separated from this on theoretical or empirical grounds” (p. 19). Hence, earlier linguists defined the transfer phenomenon with definitions that were too broad. Gorsjean, for example, cited Clyne (1972)’s definition of transference as the use of any other languages’ features or elements. This definition frequently includes other contact phenomena, such as code-switching and borrowing. It seems that some linguists see these two phenomena as similar. As Treffers-Daller (2009) pointed out, “Although many researchers think of CS and interference or transfer as different phenomena, instances of CS and transfer can be seen as similar in that they involve the occurrence of elements of language A in stretches of speech of language B” (p.59). Hence, the basis on which these linguists have judged these two terms to be similar is the existence of certain elements of two or more languages.

However, recent linguists defined the transfer phenomenon with more precision. For instance, Marian and Kaushanskaya (2007) defined it as adopting other language’s syntactic or semantic structure in a way that is not switching to the language. Such researchers differentiate between the two phenomena in terms of how bilinguals can control them. According to Treffers-Daller (2009), bilinguals are able to decide when to switch and when not to; conversely, it is less clear that bilingual can do the same thing during transfer. Treffers-Daller (2009) reports that “this inability of speakers to control (certain forms of) transfer may be an indication that there are at least some differences in the psycholinguistic processes behind code-switching and transfer” (p. 60). Treffers-Daller (2009) claims that code-switching can take place intentionally or sometimes unintentionally; on the other hand, the phenomena of transfer can only happen unintentionally and spontaneously. Another distinction between the two phenomena was drawn by Auer (1984). He defined *transfer* as “language alternation for a certain unit with a structurally provided point of return into the first language;” in contrast, he defined code-switching as “language alternation at a certain point in conversation without a structurally determined (and therefore predictable) return into the first language” (Auer, 1984, p. 26).

Overall, both language transfer and language switching share a number of similarities. One of these similarities is the fact that both are a type of language merging. Nevertheless, they are different in several ways, such as how bilinguals can control them.

### 2.2. *Multi-Competence Hypothesis*

According to Cook (2003), the term ‘multi-competence’ initially was used as a convenience since there was no equivalent term for ‘interlanguage’ (the speaker’s knowledge of L2). That is, there was no term that described the speaker’s knowledge of both L1 and L2. Thus, Cook introduced the term ‘multi-competence’ to basically refer to knowledge of more than one language in one mind or as Cook (1992) put it “to describe the compound state of a mind with two grammars” (Cook, 1992, p. 558). It arose out of the question of L2 influence on the L1. Cook claimed that multi-competent people are not similar to two monolinguals; rather they are unique individuals with a unique combination (Cook, 1992; Brown and Gullberg, 2012). Hence, the crux of Cook’s argument is that “the L2 user is a person in his or



her own right, not imitation of someone else” (Cook, 2003, p. 4). As a consequence of that distinction, bilinguals are expected to be different from monolinguals in many linguistic domains (i.e.; awareness, cognitive process, production, perception, etc.).

Cook further claimed that at some level, both L1 and L2 are stored in the same area of the bilingual’s brain (Cook, 1992), and because of that (i.e.; first language and the other language are in the same mind), the two languages must establish, somehow, a super-system of language rather than be two completely isolated systems. Principally, the multi-competence theory hypothesizes that the knowledge of an L2 user is restructured as a natural result of acquiring an L2, which eventually leads to an integrated system. In this integrated system, the L1’s elements are combined with that of the L2 (Cook et al., 2006).

In the framework of multi-competence, theorists have proposed several models that account for the relationship between both the L1 and L2 in one mind. One plausible account of these proposed models is the *total separation model* (TSM) which was proposed by Grosjean (1989). According to this model, the L2 and L1 are developed in two entirely different areas of the bilingual’s brain. That is to say, there is no connection whatsoever between the L1 and L2 in one mind when bilinguals speak one of two of their languages (Genesee, 1989; Cook, 1992; Paradis and Genesee, 1996; Marian et al., 2007; Harris, 2014). Consequently, this model sees no logical reason to examine the L2 influence on the L1 (Cook, 2003). As Cook (1992) pointed out, “It claims that there two or more discrete coexisting language systems in multicompetence without links between them” (p.566).

Another possible account is the *total integration model* (TIM) which proposed the opposite assumption of the TSM. It claimed that the L2 and L1 are developed in single area of the brain. Namely, the L2 merges or integrates with the L1, constructing one conceptual structure for the two languages (Cook, 1992; Berillmann et al., 2004; Yokoyama et al., 2006; Gandour et al., 2007). By this proposal, the integration model does not claim that bilinguals cannot control what they do; rather, it says that they are still able to choose the appropriate language for the suitable context (Cook, 2003). The focus discussion of this model is about how L2 users balance between the elements of a mono-language system rather than being about the effect of L2 on L1.

Cook (2003) criticized these two models as being very extreme and far from plausibility. Thus, she proposed a third model which she called the *integration continuum model* (ICM). This model occupied the middle position of the TSM and the TIM. According to this approach, there is a partial integration between L1 and L2 in the bilingual’s mind (Cook, 2003; Alfaifi, 2015). This model attempts to create a holistic explanation for interaction of two grammars that takes place in the compound state of mind of L2 users. By doing so, it allows for a complexity in the relationship between the two languages. Namely, the ICM assumes that acquiring an L2 does not simply establish a new separate system by adding a new language to a complete existing language, but rather the L2 is acquired gradually creating a complex system in which both the L1 and L2 are tied together inextricably (Cook, 2009b). That is, the L1 and L2 are constantly related. Hence, it would not be surprising to find bidirectional interference (i.e., forward transfer, backward transfer) between the two languages.

Needless to say, one of the distinctive features of ICM is that it does not claim that the continuum implies a particular direction of movement. That is, some L2 users may start with integration and move towards separation, or they may start with separation and move towards integration. This explains why the arrow, in Figure 1, can go to both sides; from right to left (integration to separation) or from left to right (separation to integration). Another feature of this approach is that it does not assume that the integration continuum must apply to the whole language system. Rather, it proposes that it may apply to some linguistic domains but not others. For example, an L2 user’s phonology might be integrated, but his or her syntax or lexicon may be separate. Furthermore, it claims that even if reverse transfer was found, this does not necessarily mean that all the linguistic domains are impacted in the same exact way. That is, some linguistic areas might be less/more integrated than others (Cook, 2003). Hence, such features provide the ICM more flexibility than the other two models (i.e.; TCM, TIM).

The perspective of ICM can be summarized by the following points: i) it does not view the language system of bilinguals as an interaction or overlapping between separate language elements, but rather it sees the language systems of such L2 users as a whole, ii) it views that the influences of the L2 as influencing the whole mind, iii) it assumes a unified system for both the L1 and L2 in the same area of the bilinguals' mind, according to Cook (2003), and iv) it hypothesizes that the two languages' mental grammars interact to some extent; they are not isolated (Cook, 2009b).

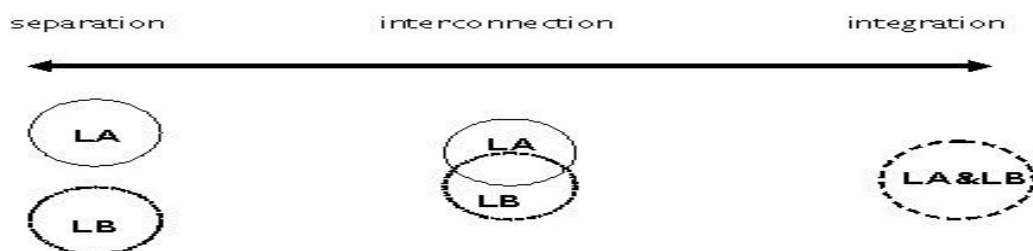


Figure 1. The integration continuum in multi-competence. (Cook, 2003, p. 9)

### 2.3. Previous Studies

Cook developed her idea of the multi-competence with a series of publications (Cook 1991; 1992; 1995; 1996; 1999; 2002; 2003; 2007; 2009) with the purpose of supporting it with solid evidence. Cook's work inspired many linguistic scholars to conduct studies investigating this topic in various domains, including reading (Yelland et al., 1993), word recognition (Cunningham and Graham, 2000), tense and aspect (Pavlenko, 2003), collocations (Laufer, 2003), manner of motion (Brown and Gullberg, 2008), lexicon (Brown and Gullberg, 2010), mental lexicon organization (Zareva, 2010), clausal packaging (Brown and Gullberg, 2012), and preposition selection (Alfaifi, 2015) among others.

In 2003, for example, Cook et al. examined the impact of the L2 on L1 via addressing the question of whether or not bilinguals' processing of L1 syntax differs from that of monolinguals. To achieve this goal, the researchers recruited 162 participants with both monolingual and bilingual speakers of Greek, Japanese, and Spanish studying English as an L2. The participants were given a wide range of sentences and were asked to identify the subject from two NPs using the following four cues: word order, animacy, agreement, and case. The prediction was that the L2 (English) would have an effect on the L1 (Greek, Japanese, and Spanish); hence, the bilinguals were expected to use different cues in deciding the subject from their monolingual counterparts. The results showed signs of L2 interference in L1. For instance, the Greek bilinguals differed significantly from their monolingual counterparts with respect to the case cue. Quite similarly, the bilingual Japanese scores were significantly dissimilar to that of their monolingual counterparts, suggesting an effect of L2 (English) on their L1.

Following Cook, Pavlenko (2003) conducted a quantitative study for the same intent of that of Cook (examining L2 influence on L1) using the elicited narrative technique. The study consisted of thirty (16 females, 14 males) advanced L1 Russian/L2 English bilinguals. Pavlenko utilized four 3-minute long films as stimuli and asked the subjects to retell/narrate what they had watched. Then, the researcher compared all elicited narratives with patterns of language use in the monolingual narratives elicited from the previous work (Pavlenko, 2002a). The researcher found signs of backward transfer in the data of Russian L2 users of English not only in the lexicon area, but also in both areas of semantics and morphosyntax. In the lexicon and semantics domains, the effect was visible in the examples of loan translation, lexical borrowing, and semantic extension (Cook, 2003), while the influence in the morphosyntax area was obvious in prepositional use and the violation of case-marking rules among others.

These findings were supported by Cook et al. (2006). The main goal of the study was to address the question of whether or not the bilinguals have different concepts from the monolinguals in categorizing objects and substances. The researchers selected 36 Japanese participants and divided them into two groups according to their length/duration of residency in the English-speaking countries  $N=18$  long-stay group (6 months to 3 years),  $N=18$  short-stay group (more than 3 years). The subjects were given the name of an item, and they were asked to decide which of two other items they thought would have the same name. The researchers found that the two groups did not significantly differ from each other. By comparing this study's results with the results of monolinguals of Imai and Gentner (1997), the researchers found that the long-stay group behaves in a way that ranks them in between English monolinguals and Japanese monolinguals, suggesting supported evidence for the multi-competence theory in the sense that the Japanese-English bilinguals' knowledge is restructured as a result of acquiring an L2.

Similarly, Athanasopoulos (2006) examined the effect of the L2 on L1. The main intent of this study was to investigate the relationship between language and cognition in bilinguals. To reach that goal, the researcher recruited a total of 80 participants distributed as the following:  $N=28$  Japanese monolinguals,  $N=14$  English monolinguals and  $N=38$  L1 Japanese-L2 English speakers. On the basis of their proficiency level, the bilinguals were further divided into two groups: intermediate and advanced. The researcher measured the participants' cognitive dispositions using a picture depicting technique where the subjects were shown an 'original' picture and then another five different pictures that were similar to the original but with a single difference. The participants were asked to decide which of the five pictures were most like the original. The results revealed that the intermediate bilinguals responded similarly to their monolingual peers, while the advanced bilinguals behaved more like the English monolinguals, suggesting the presence of an L2 effect on the L1, but only at the advanced level of language learning.

Brown and Gullberg (2008)'s findings appeared to be in contrast with Athanasopoulos (2006) and Cook et al. (2006). Athanasopoulos (2006), as mentioned earlier, found that there is no influence of the L2 on the L1 at the intermediate level of proficiency. Conversely, Brown and Gullberg (2008) found that even L2 users who are at the intermediate level of proficiency do show signs of their L2 effect on their L1. The main purpose of Brown and Gullberg's study was to examine the bidirectional influence in the domain of manner of motion. With a total number of 57 adults, the study was comprised of four groups: Japanese monolinguals, English monolinguals, bilinguals of Japanese and English living in Japan, and others living in the United States. The Japanese bilinguals were at the intermediate level of learning English. After watching a 6-minute film, the participants were asked to narrate what they had seen. The film was chosen carefully so that it contained numerous action events. The results indicated that the four groups differ significantly in their tendency to encode manner in speech when describing events. Specifically, the English monolinguals encoded manner significantly more frequently than the other three groups, supporting the multi-competence theory in its claim that multilinguals are dissimilar from monolinguals with respect to multiple competencies.

Recently, Alfaifi (2015) conducted a quantitative study examining the multi-competence notation, specifically, the ICM. The major intent of the study was to investigate the backward transfer phenomenon via addressing the question of whether or not Arabic L2 users of English differ from Arabic monolinguals with respect to their knowledge in three linguistic areas: tense-aspect priority, null-subject, and preposition selection. To achieve this goal, the researcher recruited a total of 67 subjects. Thirty-three of these participants were Arabic native speakers learning English as second language which served as the experimental group. The control group consisted of thirty-seven Arabic monolinguals. Alfaifi, then, tested the participants' perception utilizing a preference judgment task and an acceptability judgment task. He also assessed the candidates' production via a narrative description task where they watched a short silent movie and were required to retell, in a written form, what they had watched. The main finding of this study was that the L2 (English) effect on the L1 (Arabic)

existed but was limited with the bilinguals who had a less developed L2, suggesting evidence for ICM's claim.

## 2.4. Research Gap

Despite the amount of interest that the phenomenon of reverse transfer in the framework of multi-competence has recently received, it has not been, at least to the best of knowledge, sufficiently investigated. This can be elicited from a number of recent studies. For example, Brown and Gullberg (2012) reported that, "Although the number of studies in this area has recently increased, we are still far from having complete characterizations of native speaker variation due to the presence of second language knowledge" (p.416). Before Brown and Gullberg, Cook emphasized the neglecting of this gap stating that the effect that second languages have on the learners' mother tongue has hardly been investigated (Cook, 2003). Zareva (2010) goes further to claim that "research, in some linguistic areas, has not yet provided satisfactory evidence of the extent to which there is an associative integration or separation of the two languages in a bilingual's repertoire, which will lend support or count against the notion of multicompetence" (p.5). Hence, more investigation in this area is needed.

Another reason that motivated this study is the fact that some of the previous studies regarding this topic have been criticized as having methodological problems. For example, many of the previous studies measured the participants' performance using the grammaticality judgment task (GJT). This task has been extensively criticized as being an unreliable instrument for measuring second language learners' performance, including the phenomenon of reverse transfer, as Gass (1994) put it, "the use of grammaticality judgments in second-language research has not been without difficulty or without controversy (p. 304). Therefore, the present study will avoid the use of GJT and rely more on the narrative instrument which was found more reliable in measuring such a phenomenon (Pavlenko, 2003; Kecskes and Papp, 200; Brown and Gullberg, 2008).

The present study attempts to investigate reverse transfer under the framework of multi-competence perspective, addressing in depth the following two research questions:

- 1) To what extent do Arabic monolinguals differ from L1 Arabic/L2 English users with respect to syntactic, lexical and semantic domains?
- 2) Does reverse transfer take place? If so, under what lexical, syntactic and semantic environments does it occur?

According to Pavlenko (2003), instances of L2 influence on L1 is found in "one or more of the following five phenomena: *borrowing transfer*, *convergence*, *shift*, *restricting transfer* and *L1 attrition*" (p. Cook, 2003, p. 33). The present study was narrowed to two of these phenomena: *borrowing transfer* and *L1 attrition* due to the limit space of this study.

## 3. Methodology

### 3.1. Participants

To investigate the above mentioned research questions, a total of 29 adult participants (18 male, 11 female), aged between 19 and 33 were recruited for the study. Half of these participants consisted of monolingual Arabic speakers as the control group, while the other half was native speakers of Arabic learning English as a second language as the experimental group. The monolingual speakers were non-randomly selected from Saudi Arabia. Most of them were the researcher's friends (a convenience sampling). Since the researcher was in a different country, the monolingual's data were collected using an online application (i.e., WhataApp). As for the bilingual participants, most of them were chosen from the American Language Institute (ALI) at California University Long Beach (CSULB). All participants in the experimental group are seen as "late bilinguals," as they had learned their English between the ages of 18-25, upon arrival in the United States. It was considered in selecting the bilingual students to be advanced, through the background questionnaire that had been

administered prior the experiment. Because it is difficult to find ‘pure’ monolinguals, the following points were considered in selecting the monolingual participants:

- i. They have not extensively learned English or been exposed to it for over two years.
- ii. They have not been in any English-speaking countries for a long period of time (one year).
- iii. None of them have had any exposure to languages other than Arabic in order to minimize the potential effect of the other languages on the participants’ performance.

### 3.2. Data Collection and Procedures

The participants were required to do two tasks: written and spoken. In the written task, they were shown a 6-minute long silent film that is called the ‘Pear Film.’ Subsequently, they were asked to describe what they had seen in the written form with the following instruction in Arabic (*Please, narrate what you just saw in the film in details*). In the spoken task, the participants were required to audio-record themselves while speaking a 2-minute spontaneous monologue using their smart phones. Before that, a short questionnaire was conducted to obtain information about their background, length of exposure, and level of proficiency. The tasks took place in a quiet place and took approximately one hour. All narratives, then, were transcribed, coded and analyzed by me after identifying all instances of variation/deviation from standard Arabic.

## 4. Results and Data Analysis

The first step of analysis involved identifying all instances of variation from standard Arabic, as I mentioned earlier. After that, I compared these instances with those elicited from monolinguals “in order to see whether particular instances fall within the range of acceptable language variation” (Cook, 2003, p. 39). The purpose of this comparison is to eliminate instances that represented a deviation from standard Arabic. For example, the elements of borrowing that appeared in all narratives were excluded from the data. The word سىكل *sykal* ‘bicycle’ is one example of such borrowing items that was found in all narratives; hence, it was excluded from the data.

In the eliminating process, I consulted two kinds of sources to ensure that the instances of lexical borrowings are unique to the bilinguals and not just loanwords that every Arabic speaker uses. The first type of source is the Online Arabic Corpus (OAC) which is the currently available corpus of Arabic data that contains a wide array of texts from several genres. The second source is *alqamu:s almuhi:t* المحيط القاموس which is an Arabic dictionary that includes every possible loanword in Arabic from other languages. Hence, the instances of lexical borrowings that were found in the data and in these sources were excluded from data analysis.

After elimination, a total of 37 instances of L2 influence on L1 were found in the narratives of L1 Arabic/L2 English bilinguals ( $N= 15$  in the written task,  $N= 22$  in the spoken task). Below, I will describe these instances according to their area: lexicon, morphosyntax, and semantics.

### 4.1. L2 influence on L1 in the lexicon

According to Pavlenko (2003), the impact of L2 on L1 with respect to lexicon is well documented in the literature on language contact, principally with bilinguals (Haugen, 1953; Andrews, 1999; Li, 2001). Hence, the bilinguals’ data revealed many instances of lexical borrowing, especially in the spoken task. In contrast, very few instances of such borrowing were observed in the monolinguals’ data. Conducting the independent sample t-test to compare the study’s two groups in the number of instances of lexical borrowing shows the following results:

An independent samples t-test was conducted to compare the bilingual group and monolingual group in the number of instances of lexical borrowing. There was a statistically significant difference between the two groups. In particular, the bilinguals group produced more lexical borrowing ( $M = 1.4$ ,  $SD = .91$ ) than the monolingual group did ( $M = .5$ ,  $SD = .65$ ); a statistically significant mean difference of .90 (95% CI: 1.51 to .29),  $t(27) = -3.04$ ,  $p < .05$ ,  $d = .88$ .

A total of 23 instances of lexical borrowing were identified in the bilinguals' narratives. Consider the following excerpt from one of the bilingual participants as an example:

(١) لو تلاحظ بعض الجوالات تشوف توك شاحنه وبسرعة يخلص. وبعضهم تحصل البطارية منتخه. تقريبا كل الجوالات الجديدة بطايرتها تخلص بسرعة، لأنها مليانة أبليكيشنات مثل الكاميرا والبلوتوث.

law tlaħd<sup>ʕ</sup> baʕd<sup>ʕ</sup> aldʒwa:la:t tɪfu:f tawik ʃahnah wɪ bsorʃh yχlis<sup>ʕ</sup>. wa bʕd<sup>ʕ</sup>hom tahs<sup>ʕ</sup>il albt<sup>ʕ</sup>ry:ha mɪntafχah. taqri:ban kɪl aldʒwa:la:t aldʒdi:dah bat<sup>ʕ</sup>ry:atha tχlis<sup>ʕ</sup> bsorʃh; la'anha: maly:anh ablikɪʃana:t mɪθl alkami:rah wa alblotu:θ

If you look closely at certain types of mobiles, you'll find that their batteries died fast. Almost all of the new mobiles' batteries died fast because they are full of applications, such as camera and Bluetooth.

Here, the word *ablikɪʃana:t* 'أبليكيشنات' 'applications' is considered to be a loanword from English, and hence an effect of English on Arabic, due to the fact that Arabic monolinguals in such a context would use the Arabic equivalent to this word which is *tat<sup>ʕ</sup>bi:qa:t* or *bara:mdʒ*.

Other lexical words that have been observed in the bilinguals' narratives involve *highway*, *hard-disk*, *supervisor*, *emotion*, *downtown*, and *farmer* among others. Arabic monolinguals would say *alt<sup>ʕ</sup>ari:q alʕa:m* الطريق العام, *qurs<sup>ʕ</sup> s<sup>ʕ</sup>alb* قرص صلب, *mudi:r* مدير, *ʕa:t<sup>ʕ</sup>ifah* عاطفة, *aldirah* الديرة, and *falla:h* فلاح, respectively.

The majority of the lexical borrowing instances that were observed in the bilinguals' data, as mentioned earlier, were in the spoken task. Thus, I ran the dependent sample t-test to assess whether there was a significant difference between the two tasks, as shown below:

A dependent samples t-test was employed to compare the written task's results and spoken task's results in the number of instances of lexical borrowing produced by bilingual participants. There was a statistically significant difference between the two tasks. Specifically, the bilinguals uttered more lexical borrowing in the spoken task ( $M = 1$ ,  $SD = .55$ ) than they did in the written task ( $M = .63$ ,  $SD = .50$ ); a statistically significant mean difference of .36 (95% CI: .07 to .64),  $t(13) = 2.69$ ,  $p = .019$ .

Besides of the single-word borrowing, I found instances of *loan translation*. Pavlenko (2003) called such use compound words, lexical collections or idioms. Two of these instances were observed in the bilinguals' data. The example in (2) is from the written task, while the example in (3) is from the spoken task:

(٢) بعد ما فضى جيبه، صعد مرة ثانية. وبعد ما صعد بشوي مر رجال ثاني ومعاها صخلة وكانت تطلع أصوات يوم مرو جنبه وكانت تطلع أصوات حتى قبل ما يقربون يمه.

baʕad mafd<sup>ʕ</sup> dzy:bah, s<sup>ʕ</sup>ad marrah θa:ny:h. wa baʕad ma s<sup>ʕ</sup>ad bɪfwɪ; mar radʒa:l θa:ni: wa mafah s<sup>ʕ</sup>aχlah w ka:nt tɪt<sup>ʕ</sup>lɪf as<sup>ʕ</sup>wa:t yo:m marrw dʒanbɪh.

After he [the farmer] emptied his pocket, he climbed [the tree] again. After he climbed, another man passed him with a goat which was making noise. It was making noise even before they passed him.

(٣) بس عن جد الموقف اللي صار يبين لك أنه الرجال معه حق لو فقد عقله. واحد يجيك لا يعرفك ولا تعرفه ويضربك ويستهزأ بلبسك وش بتكون ردة فعلك؟

bas ʕan dʒɪd, almawqif alli: sʕa:r y:bay:n laʕ ennah alradʒa:l maʕh haq law faqad ʕalɪh. wa:hid y:dʒi:k la: y:ʕrfik wa la: taʕarfih wa y:dʕribk wa y:stahzi'a bɪlsɪk, wɪʃ bɪtku:n radat fiʕlik?

But seriously in this situation, you can see that the man had the right to lose his mind. If someone that you don't know came to you, hit you and made fun of your clothes, what would your reaction be?

These two instances are prompted by the fact that Arabic lacks such uses. For example, the participant in (2) seems to translate the English collocation *أصوات تطلع* *tʕlaʕ asʕwa:t* 'make noise', while Arabic speakers normally say *تبايع* *tba:mbiʕ* 'the voice of goat' as found in the narratives of monolinguals and even in the other bilinguals' narratives. In (3), the participant appears to translate the English idiom into Arabic and say *فاقد عقله* *faqad ʕaqlah* 'lost his mind', while the appropriate Arabic word is *عصب* *ʕasʕab* 'get angry'. The Arabic use can be seen in the following excerpt from the written task of a monolingual subject:

(٤) مر راعي الغنم وكان نفسه في الكمثرى وكان معه صخلة تبايع بس كان الراعي يسحبها معه.

marr ra:ʕi: alyanam wa ka:n maʕah sʕxalah tɪbambiʕ, bas alra:ʕi: ka:n y:ʕhabha: maʕh

A shepherd passed the farmer. He likes the pears, and he was pulling a goat who was bleating.

#### 4.2. L2 influence on L1 in the morphosyntax

The L2 influence on L1 of bilingual participants was not restricted to the area of lexicon, but it extended to the area of morphosyntax though it was not as much in the lexicon domain. A total of 13 instances of the L2 effect in the morphosyntax area were identified in the bilinguals' narratives. These instances can be categorized in three domains: prepositional choice, conjunctive usage and word order restriction.

The first area where the bilinguals showed instances of L2 impact is that of prepositional choice. I found three instances of such L2 influence in the bilinguals' data, as can be seen below; the first two examples are from the written task, while the third example is from the oral task:

(٥) وترك الفلاح التفاح على الأرض ورجع صعد الشجرة. بعدين جا جاهل وباق التفاح وشرد فيه وما انتبه للي يصير في هناك تحت.

wa traka alfalla:h altoffa:h ʕla: alardʕ wa rɪdʒa'a sʕaʕad alʕadʒarah. baʕdi:n dʒa: dʒa:hɪl wa ba:q altoffa:h wa ʕarad fi:h wa ma: entubah lli: y:sʕi:r fi: hna:k taħat.

The farmer left the apples on the ground and went back to climb the tree. After that, a boy came and stole the apples and got away. He [the farmer] was not aware of what happened in there.

(٦) بدأ الفلاح يعد السلال واستغرب من نقص سلة. بدأ يطالع يمين يسار على أمل أنه يرى أي دليل، إلا والثلاثة الأطفال يمرون من عنده وكل واحد معه حبة كمثرى، وجلس ينظر فيهم بشي من الاستغراب!

bada'a alfallah y:ʕid alsila:l wa estayrab min naqs<sup>ʕ</sup>allah. bada'a y:tʕala'a y:mi:n y:sa:r ʕal: amal ennah y:ra: ay: dali:l, ella: wɪ alθla:θih alətʕa:l y:morru:n min ʕindah wa kɪl wa:ħid maʕah habbh kamaθra:, wa dʒalas yandʕir fi:hom biʕy:min alstyra:b

The farmer started counting the baskets and he was shocked that he was missing a basket. He started looking to his right and left hoping to find it, and suddenly the three boys passed him holding a piece of pear in their hands. He then started looking at them with confusion.

(٧) أحيانا الدوام يتطلب مني أنني أحضر من بدري. بصراحة عملي كمهندس في شركة أرامكو طورني في أشياء كثيرة ومنها أنني ألتزم بالمواعيد وأربط حزام الأمان لما أسوق.

aħy:a:nan aldawa:m y:atātʕlaħ minni: enni: aħdʕr min badri:. biʕrahħ ʕamali: kamohandis fi: ʕarʕkat ara:mko tʕawa:rni: fi: aʕy:a'a kɪθy:r wa minha: enni: altizim biłmwa:ʕi:d wa arbitʕ ħiza:m ala:ma:n lamma: asu:q.

Sometimes, my job requires me to arrive early. Honestly, working as an engineer in Aramco Company has changed lots of things in me, such as being punctual and fastening my seat belt when driving.

Similar to the instances of the lexicon domain, these instances in the area of morphosyntax are prompted by the fact that Arabic lacks such uses. For example, Arabic grammar does not require any preposition before هناك *ħina:k* 'there'; however, in (5) the participant inserted the preposition في *fi*: 'in' before the position adverb 'there' which seems to be an influence of English on Arabic, especially since English does use this particular preposition in such context. In (6), the bilingual subject misused the correct preposition after the verb ينظر *yandħor* 'look' and wrote فيهم *fi:hum* 'at/in them' while the appropriate usage in Arabic is إليهم *elay:hum* 'to them'. Finally, in (7) the participant used the preposition ك *ka* 'as' in a context where it is not required by Arabic grammar, but, conversely, it is required in English.

The second area where the influence of the L2 on the L1 was observed is that of conjunctive usage. These instances are extremely rare, and this might be the reason behind the fact that it has not been documented in previous studies, but I did find two examples of it in the bilingual speakers' data. Both of these instances are from the written task:

(٨) كان فيه مزارع يلقط الأنجاص من الشجرة، وكل ما تعبت المريلة اللي لابسها ينزل ويفضيها بالصناديق. كان عدد الصناديق ثلاثة: واحد كان يعيبه، واحد فاضي وواحد مليان.

ka:n fi:h muza:r'a y:laqtʕ ala:ndʒas<sup>ʕ</sup> min alfadʒarah, wa kɪl ma: taʕbat almari:lah elli: la:bisha y:nzil wa y:faɖ'i:ha: biʕʕana:d:q. ka:n ʕadad alsʕana:di:q θala:θih: wa:ħid ka:n yʕabi:h, wa:ħid fa:dʕi:, wa wa:ħid mali:a:n.

There was a farmer who is collecting pears from the tree. Every time his pocket got full, he came down and emptied it into the boxes. There were three boxes: one was with him, one was empty, and one was full.

(٩) كان المزارع يقطف نوع من الفاكهة ويحطها في السلال. وكمل يقطف علشان يكمل السلة الثالثة. وهو يقطف مر ولد سرق سلة حطها على مقدمة سيكله ومشى.

ka:n almuza:rɪʕ y:aqtʕif nu:ʕ min alfa:khah wa y:ħatʕaha: fi: alsila:l. wa kamal y:aqtʕif ʕaʕa:n y:kamil alsallih alθalθih. wa hwa y:qtʕif marr walad saraq sallih ħatʕha: ʕala: muqadimat sy:kilah wa mɪʕa:

There was a farmer who is collecting a type of fruit and putting it in the baskets. He continued collecting [them] in order to fill the third basket. Meanwhile, a boy passed, stole a basket, put it on the front of his bike, and walked away.



Such L2 influence is motivated by the fact that Arabic grammar, with no exceptions, requires a conjunction before every element or phrase when listing unlike English where the conjunction appears only before the last element or phrase in the list. Table 1 demonstrates this difference visually. In (٨) and (٩), the two bilinguals seem to be effected by English grammar and hence, they omitted the coordinating conjunction و 'and' and placed it only before the last element or phrase in the list.

Table 1 presents the difference between Arabic and English in using coordinating conjunctions

| English                                            | Arabic                                                               |
|----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| I like to eat oranges, apples <b>and</b> bananas.  | I like to eat oranges <b>and</b> apples <b>and</b> bananas.          |
| Do you like white, red, blue <b>or</b> black cars? | Do you like white <b>or</b> red <b>or</b> blue <b>or</b> black cars? |

The following two excerpts are from two different monolinguals contrast the bilinguals' excerpts in (٨) and (٩); it shows how the monolinguals differ in using the coordinating conjunction و wa 'and':

(١٠) وهو في الطريق طارت قبعته واتشغل يطالع وين طاحت فانقلب. شافوه شباب **وجاوا** يساعدونه **وجمعوا** الكمثرى **وركبوا** السلة في السيكل.

wa howa fi: alt<sup>ʕ</sup>ari:q t<sup>ʕ</sup>art qobaʕiθh wa enʕayal y:tʕlɪʕ wi:n ra:ht. ʃa:fu:h ʃaba:b wa dʒa:w y:sa:ʕdu:nah wa dʒamaʕu: alkamaθra: wa rakobau: alsallɪh fi: alsy:kal

While he was on his road, his hat flew away. He was busy looking at it, and hence, he fell down. Three guys saw him **and** came to help him **and** gathered the pears **and** placed the basket on the bike.

(١١) نزل من الشجرة **وفل** السلة الثانية **وصعد** مرة ثانية.

nɪzal mɪn aʃadʒarah wa fallal alsallɪh alθa:ny:ah wa s<sup>ʕ</sup>aʕad marrh θa:ny:h

[The framer] came down from the tree **and** fell out the second basket **and** climbed [the tree] again.

The last area where the bilinguals are observed as having L2 influence on their L1 in morphosyntax is that of word order restriction. This area can be further divided into two parts, as shown below:

#### a) The word order of reflexive pronouns

English allows a word order of structure that is not allowed in Arabic and vice versa. For example, the Arabic word order of a noun/modifier is different from English. While in English the modifier precedes the noun, in Arabic the noun comes before the modifier (Al-Najjar, 1984; Obeidat, 1995), as can be seen in the following examples:

haðɪhi fata:t-un fatenaht-un

this girl-Nom gorgeous-Nom 'This is a gorgeous girl'

That being said, one might expect to find challenges with the bilingual participants in producing such constriction. That is, they might mistakenly produce the modifier before the noun, as influenced by L2 grammar. However, such influence was not observed in the data. What was actually observed is the word order of reflexive pronouns. Table 2 shows the difference between Arabic and English with respect to the order of reflexive pronouns.

Table 2 the difference between Arabic and English in the order of reflexive pronouns

| English                              | Arabic                                                 |
|--------------------------------------|--------------------------------------------------------|
| <b>I taught each one a lesson.</b>   | علمتُ كل واحد درساً I taught <b>each one</b> a lesson. |
| Each one <b>took a dollar</b>        | كل واحد أخذ دولار <b>Each one</b> took a dollar.       |
| <b>I gave a dollar for each one.</b> |                                                        |

### Not possible in Arabic

As it can be seen from table 2, the third option is allowed in English but not in Arabic. Hence, I suggest that the following two instances from two different bilinguals are a result of L2 influences in their L1 morphosyntax:

(١٢) مشوا الأطفال فلقوا قبعة الولد مرميه على الأرض. أخذها واحد منهم وصفر للولد وراح يرجعها له. الولد أعطى ثلاثة كمثرات لكل طفل.

mīṣaw alat<sup>ʕ</sup>fa:l falīqaw: qubaṣat alwalad marmi:h ṣala: alard<sup>ʕ</sup>. aḡaḏha: wa:ḥid minhūm wa ṣ<sup>ʕ</sup>afar līlwalad wa ra:h y:radzīṣha lah. alwalad aṣt<sup>ʕ</sup>a: θla:θh kamaθrat līkīl tṣīfīl

The three boys walked and they found the boy's hat on the ground. One of them picked it up and whistled to the boy and gave it to him. The boy gave them three pears, one for each boy.

(١٣) قبعة الصغير طارت فقد التوازن وطاح والكمثرى تنتثر في الأرض. ثلاثة من المارة ساعدوه وعطوه القبعة اللي مشى ونساها. عطاهم كمثرى لكل واحد.

qubaṣat als<sup>ʕ</sup>ayī:r t<sup>ʕ</sup>a:rt faqad altawazīn wa t<sup>ʕ</sup>a:h wa alkamaθrah tīnaθarat fī: alard<sup>ʕ</sup>. θla:θh mīn alma:rrah sa:ṣīdu:h wa ṣat<sup>ʕ</sup>u:h alqabaṣh elli: mīṣa: we nīsa:ha:.. ṣat<sup>ʕ</sup>ahūm kamaθrah līkīl wa:ḥid

The boy's hat flew [away] and [he] lost his balance and the pears scattered on the ground. Three people helped him and gave him the hat that he forgot. He handed a pear to each one [of them].

In fact, these two excerpts have two instances of L2 influence. The first one is the order of *each one*, and the second one is the use of the preposition ل 'for' after the di-transitive verb أعطى 'give' since Arabic grammar does not require this verb to be followed by any preposition (Abdalhami, 1979). Consider this excerpt example from the monolingual data which shows the difference in using reflexive pronouns between monolinguals and Arabic L2 users of English:

(١٤) بعد ما طاح الولد اللي في السيكل جاوا الأطفال الثلاثة وساعدوه، وهو سوه روحه كريم وعطه كل واحد منهم كمثرى وحدة.

baṣad ma: t<sup>ʕ</sup>a:h alwalad, dzaw: alat<sup>ʕ</sup>fa:l alθalaθh wa sa:ṣīdu:h wa howa sawah ru:ha kari:m wa ṣat<sup>ʕ</sup>a: kīl wa:ḥid minhūm kamaθrah waḥdīh:

After he fell down, the three boys helped him; He rewarded and gave each one a piece of pear,

### b) The word order of frequency verb

Even though English is more flexible with the word order of adverbs than it does with other syntactic properties, it does not allow some other possibilities that are allowed in Arabic

grammar for adverbs. Consider the following examples of the adverb of frequency *usually* in English:

- i. I **usually** sleep at midnight.
- ii. **Usually**, I sleep at midnight.
- iii. I sleep at midnight **usually**.

The previous three examples are the only acceptable word order for *usually*, according to Azar and Hagen (2009). However, in Arabic there is one more possible (marked) order including these three possibilities (unmarked), as shown below:

ana: anam-u      ʕa:da:ta-n      fi: muntasf-i      ally:l-i

I sleep-Nom      usually-Acc in mid-Gen nigT-Gen

‘I sleep **usually** at midnight’.

The word order in English is more rigid in regards to the negative frequency adverb (e.g., never, rarely, and seldom). The usual position for these adverbs in English is in the middle of a sentence (Azar and Hagen, 2009), whereas in Arabic they can be placed anywhere in a sentence.

In the present study, the bilinguals’ data demonstrates high restriction in the word order of frequency adverbs when they occur. That is, the bilinguals show preference in placing the frequency adverb in the unmarked order which is the only allowed possibility in English, suggesting an L2 influence in their L1 morphosyntax. Comparing the monolinguals’ data with that of the bilinguals led to this conclusion. Unlike bilinguals, the monolinguals showed more free variation of the word order for frequency adverbs, as can be seen in (١٥) and (١٦) which are excerpts of two different monolinguals’ spoken task:

(١٥) في أيام الأسبوع أنا متفرغ للدراسة، أما في الجمعة والسبت فأنا مخصصهم للترفيه. بالذات في الليل أنا أطلع **غالبا** وأعسل مع الشباب أو ألعب بليستشن.

fi: ay:a:m alesbu:ʕ ana: mitfary lɪdrash, amma: fi: aldzamaʕah wa alsabt fana: myas'is hom lɪtarfi:h. biða:t fi: elli:l      ana: at'laʕ ya:lɪban wa aʕasɪl maʕa aʕaba:b aw: bla:steitʃin

On the weekdays, I am dedicated to school, but on Friday and Saturday I set aside time for fun, especially at night I hang out **often** and smoke hookah with my friends or I play PlayStation.

(١٦) تدري أن محمد رسب في اختبار السوافة؟ هذا ثالث مرة يختبر ويرسب دائما بسبب إنه ما يعرف يريوس.

tadri: ennah maḥammad rɪsab fi: exʔɪba:r alswa:qah? haða: θa:lɪθ marrah y:χɪbr wa y:arsɪb da'aeman bɪsbab ennh ma: y:aʕrɪf y:ri:wɪs.

Do you know that Muhammad failed in the driving test? This is the third time that he failed. He failed **always** because he does not know how to reverse.

Interestingly, placing the frequency adverb after the verb was only found in the monolinguals’ data, but not in the bilinguals’ data. Rather, the bilinguals always placed it either before the verb (%90) or in the initial position of the sentence (%10), as can be seen in (17) which is an excerpt of a bilingual’s written task and in (1٨) which is from a bilingual’s spoken task:

(١٧) والولد اللي لابس أزرق طلع لعبته مرة ثانية من جيبه وبدأ يلعب وكان غالبا يمشي في الأخير وطبعا كانوا يأكلون في الكمثرى اللي أخذوها من الصبي.

wa alwalad elli: la:bis azraq t<sup>ʕ</sup>allaʕ lɪʕbɪtɪh marrh θany:ah mɪn dʒi:bah wa bada'a y:lʕab wa ka:n ʔa:lɪban y:amʒi: fi: ala:ʒi:r wa t<sup>ʕ</sup>abʕan kanaw: y:aklu:n fi: alkamaθrah elli: aʒaθw:ha: mɪn als<sup>ʕ</sup>abi:

And the boy who was wearing blue took out his toy again and started playing with it, and he **often** walked behind his friends who were actually eating pears that they took from the boy.

(١٨) أحيانا الدوام يتطلب مني أني أحضر من بدري. بصراحة عملي كمهندس في شركة أرامكو طورني في أشياء كثيرة ومنها أني ألتزم بالمواعيد وأربط حزام الأمان لما أسوق.

aħy:a:nan aldawa:m y:atat<sup>ʕ</sup>llaħ mɪnni: enni: aħd<sup>ʕ</sup>r mɪn badri:. bis<sup>ʕ</sup>raħħ ʕamali: kamohandis fi: ʕarɪkat ara:mko t<sup>ʕ</sup>awa:rni: fi: aʕy:a'a kɪθy:r wa mɪnha: enni: altɪzɪm bɪlmwa:ʕi:d wa arbit<sup>ʕ</sup> hɪza:m ala:ma:n lamma: asu:q.

**Sometimes**, my job requires me to arrive early. Honestly, working as an engineer in Aramco Company has changed lots of things in me, such as being punctual and fastening my seat belt when driving.

Hence, this might suggest L2 influence in the bilingual morphosyntax since this restriction is only required by their L2.

#### 4.3. L2 influence on L1 in the semantics

The final area where L2 influence on the bilinguals' L1 was evident is that of semantics. Pavlenko (2003) documented several instances of L2 influence in the area. Nonetheless, only one instance of such influence was observed in this study. This instance is found in the following excerpt of a bilingual's spoken task:

(١٩) لو سمحت يا بشار صب لي غلاس شاي معك.

law samaħt baʕa:r s<sup>ʕ</sup>ob li: ʔla:s<sup>ʕ</sup> ʕa:i: maʕak

Bashar, please pour a \*glass of tea for me.

The word *glass* in English refers to the known material. American people say *a glass table*, *a glass of water* (i.e.; these objects are made of glass). However, the bilingual participant seems to adapt this word and extend its meaning to refer to cups made out of any material (i.e., plastic, steel or iron).

Overall, the bilinguals' narratives provide convincing evidence that English affects both the Arabic lexicon and morphosyntax of these Arabic L2 users of English, suggesting some evidence of reverse transfer.

## 5. Discussion

The present study attempts to investigate the reverse transfer, addressing the two research questions in depth. As for the first question concurring the extent of difference, if exists, between Arabic monolinguals and Arabic L2 users of English as a result of L2 influence. The data, as discussed earlier, provides evidence that L2 (English) influence on L1 (Arabic) takes place in the lexicon, morphosyntax and semantics domains.

The instances of L2 influence on the L1 of Arabic L2 users of English were mostly observed in the lexicon domain. This seems to be in consistent with what was found in previous studies (Andrews, 1993; Pavlenko, 2003; Laufer, 2003; Pavlenko and Jarvis, 2002; Brown and Gullberg, 2010; Zareva, 2010). Pavlenko (2003), for example, found that the majority of 56 instances of L2 influence on L1 in narratives of Russian L2 users were in the lexicon area.

The findings also reflect that the morphosyntax domain is also vulnerable to L2 impact but not as extensively as the lexical domain. This supports the results of Pavlenko (2003) who

found fewer instances of L2 influence on the L1 morphosyntax in the narratives of Russian L2 users. Hence, she points out that “it is not surprising that the participants’ morphosyntax is less affected than their lexicon” (p. 45). She attributes such result to the fact that most of her subjects have been in the target language context for less than ten years. This assumption might be also valid in this study’s participants due the fact that none of them had spent more than ten years in an English-speaking environment, as elicited from the background questionnaire.

Furthermore, the study’s findings reveal one example of L2 influence on L1 semantic domain. I anticipated finding more of such L2 influence, especially since previous studies have documented a wide range of it (Pavlenko and Jarvis, 2002; Jarvis, 2003; Pavlenko, 2003, Alfaifi 2015). However, the only instance of L2 influence in this domain was the semantic extension of the borrowed word *glass* (i.e., Look at (19)). My assumption is that this rareness might be due to the fact that previous studies concentrated on the semantic area as one main area of the research, and hence, they found lots of semantics instances of L2 influences. For example, both Pavlenko (2003) and Alfaifi (2015) focused their studies on the L2 influence with respect to tense and aspect which cannot be separated from the semantics domain. In my study, however, there was no concentration on a particular domain or another due to time and page limit which was beyond this paper.

In general, having bilingual participants who are at the advanced level of learning English and conducting two different tasks (written and spoken), I anticipated to observe much more than what was observed in this study, comparably with others studies who relied only on one procedure to collect data (Pavlenko 2003; Athanasopoulos, 2006, Brown and Gullberg, 2008). Nonetheless, the data provided fewer instances of L2 influence than these studies did. Again, this might be due to the fact that none of the current study’s participants spent more than ten years in the English environment, and it is plausible to find more instances if the participants have more extensive exposure to L2, as pointed out by Pavlenko (2003).

As for the second question of this study regarding the environments in which lexical, syntactic and semantic reverse transfer take place, the findings indicate that the L2 influence was exhibited in the extensive use of the L2/English lexicon in the context of L1/Arabic (i.e., borrowing). This is also exhibited in loan translation, as we saw in (2) and (3). With respect to morphosyntax, the L2 influence was exhibited in violations in prepositional choice where the bilinguals use a preposition in a context that does not require one, or use an inappropriate preposition in a sentence. In fact, the preposition domain provides very fertile ground for examining the transfer phenomenon since the majority of L1Arabic-L2English learners encounter difficulties when acquiring English prepositions, as O’Dowd (1998) reported, “non-native speakers of English find prepositions and particles among the most difficult, but also the most intriguing forms that they have to master in learning the English language” (p. 6). There are two reasons which can explain this difficulty: i) the senses of English preposition exceed those of Arabic (Mukattash, 1985), and ii) the number of English prepositions is remarkably more than that of Arabic prepositions. There are about 124 prepositions, whereas there are only 32 of them in Arabic, according to Abdulmoneim (2011).

Furthermore, the L2 influence on the bilinguals’ L1 morphosyntax was exhibited in violations in conjunctive usage where the bilinguals are found to omit the coordinating conjunction that is required by Arabic grammar, as we saw in (8) and (9). The paucity of omitting along with the fact that both instances of conjunction were observed in the written task might be a challenge suggesting that the coordinating conjunction was just omitted mistakenly (i.e., it is a typographical error not a grammatical error). However, the fact that such an error was produced twice by two different bilinguals seems to increase the potentiality that it is grammatical (and hence L2 influence). Thus, I include such an error in my data as a potential effect of English on the bilinguals’ Arabic morphosyntax.

Because bilinguals of Arabic/English have knowledge of both languages’ prepositional and conjunctive system, it is expected that they might perform differently from their monolingual peers with respect to these two domains. That is to say, it is plausible to find evidence of bidirectional transfer among the bilinguals since they have a wide range of input

and selections from both Arabic and English comparing to their monolingual counterparts (Cook, 2009; Zareva, 2010; Brown and Gullberg, 2012).

Finally, the L2 influence on the bilinguals' L1 morphosyntax was identified in violations in word order where the bilinguals show high preference of English word order over Arabic word order with respect to both frequency adverbs and reflexive pronouns. This finding appears to be in contrast with the results of Cook et al. (2003) where the study revealed no statistically significant difference between the monolinguals and bilinguals of Japanese, Greek and Spanish languages in the word order cue. Nonetheless, the finding of the present study supports the Albirini et al. (2011)'s study which found that Arabic speakers prefer using English word order (SVO) rather than the basic Arabic word order (VSO), suggesting L2 influence on their L1's syntactic domain.

In general, the word order area of the bilinguals' morphosyntax in the present study seems to be less effected by English despite the discrepancy between Arabic and English in this domain.

One final related point that must be mentioned is the fact that most the instances of reverse transfer in the study were observed in the spoken task. To me, this is not a surprising result, simply because the participants in the written are perhaps manipulated by the short film constraint. In other words, their narratives are controlled by the fact that they should narrate what they had watched. However, in the spoken task, where participants were required to just speak spontaneously about any topic, the subjects are free from that constraint. Hence, they are more creative and natural.

### **Implications**

Now it remains to discuss some implications of this study. If one recalls Cook's (2003) integration continuum in multi-competence which viewed the two language as being in constant relationship along the way rather than in total integration or total separation, one will find supporting evidence for integration continuum in the sense that the reverse transfer was observed in some aspects of the bilingual's morphosyntax but not others. For instance, English influence on Arabic was identified in the word order of frequency adverb, but not in others aspects, such as the word order of noun/modifier or verb/subject. Hence, this might suggest that the bilingual morphosyntax of both Arabic and English was not completely integrated nor entirely separated in their minds.

The findings of this study also reaffirm the integration continuum in the claim that reverse transfer may apply to some linguistic domains but not others. In the present study, a wide range of instances of L2 influence on L1 lexicon were observed. However, there were fewer instances in the morphosyntax domain, and there was only one example in the semantic domain. Hence, such results may be counted as evidence indicating that the L1 of bilingual participants was not entirely influenced by the L2. This, of course, does not necessarily mean that those areas would not be impacted at all; rather, they might be influenced gradually as the bilinguals become more advance in the second language.

Moreover, the fact that the bilinguals behave differently with some aspects of their L1 as elicited from the comparison between them and their monolingual counterparts provides interesting support for the multi-competence hypothesis. We have seen, for example, how the bilinguals show restrictions in their preference with the word order of adverbs of frequency (i.e., they prefer the English word order over the Arabic one). This can only be explained through the multi-competence hypothesis which claims that bilinguals' knowledge is restricted as a result of acquiring an L2, leading to the stage of integration where the two languages' elements are combined (Cook, 2003). This, in fact, is in consistent with Cook et al. (2006)'s study which revealed that bilingual Japanese exhibited restriction in their preference comparing to their monolingual parallels.

### **6. Conclusion**

The main purpose of this study was to investigate the phenomenon of reverse transfer (L2/English influence on L1/Arabic) between Arabic monolinguals and L1 Arabic users of English. The findings demonstrate some instances of reverse transfer in the narratives of bilinguals, even though these instances were not frequent. Most of these instances were observed in the lexical domain. Others were found in the morphosyntax domain and one in the semantic domain. Conducting the appropriate statistical tests revealed that the majority of these instances were in the spoken task. As for the Cook (2003)'s multi-competence nation, the study's results support the Cook's model of integration continuum rather than total separation or total integration.

Notwithstanding these results, it is essential to acknowledge some limitations of this study. Firstly, the study is only comprised of 29 participants; half of them were bilinguals. In order to have more compelling results, it is recommended to have a large sample size of subjects. Having a large sample size would provide more generalizable claims about the greater population and result in the study being more credible and reliable. Secondly, despite the fact that the narrative/written task seems to be reliable, especially since it was used in many previous studies (Pavlenko and Jarvis, 2002; Pavlenko, 2003; Alfaifi, 2015), it appears to me sometimes after conducting this study that it is not sufficient in demonstrating what the participants really have, so one can build a generalizable claim about their performance. Thus, future studies might get a better picture if they consider others experimental instruments. Corpus data might be at the forefront of these valuable instruments due to the fact it usually conveys more natural utterances and often built upon huge amount of data.

Lastly, it would be interesting if future works consider the proficiency and frequency role in their studies including. That is, there is a need to find if these two variables contribute a unique role in the reverse transfer phenomenon, especially since the few previous studies (Cook, 2006; Athanasopoulos, 2006; Brown and Gullberg, 2008; 2010) that considered the proficiency role found conflicting results, as mentioned earlier in the literature review section. Finally, it is worth mentioning that this study contains Arabic monolinguals. It has been believed that Arabic monolinguals are not typical monolinguals since they have access to the Modern Standard Arabic and also to the multiple dialects, such the Syrian, Egyptian and Moroccan ones. Hence, further studies should consider this point and might include monolinguals with a different L1 background.

I expect that follow-up studies would yield compelling results if they take into consideration these points.

## 7. References

- Abdalhami**, M. (1979). *ʔawḍaḥ al-masaalik ʔila ʔalfiyat ʔibn Mallik Li Ibn Hisham*. (5<sup>th</sup> Ed). Beirut, Lebanon: Dar al-Jiil.
- Abdulmoneim**, M. (2011). The use of prepositions by Arab EFL learners: Looking on the bright side. *The Buckingham Journal of Language and Linguistics*, 4, 84-90.
- Athanasopoulos**, P. (2006). Effects of the grammatical representation of number on cognition in bilinguals. *Bilingualism: Language and Cognition*, 9, 89-96.
- Albirini**, A., **Benmamoun**, E., & **Saadah**, E. (2011). Grammatical features of Egyptian and Palestinian Arabic heritage speakers' oral production. *Studies in Second Language Acquisition*, 33(2), 273-303.
- Alfaifi**, E. (2015). Backward Transfer: The Influence of English as a Second Language on Syntactic and Semantic Aspects of Arabic as a First Language. [Long Beach California]: California State University, Long Beach.
- Alfairu:zaba:di**. Alqamu:s almuhi:t., retrieved in March 4, 2016, from [http://www.mohamedrabeea.com/books/book1\\_6222.pdf](http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_6222.pdf).
- Al-Najjar**, M. (1984). *Translation as a correlative of meaning: Cultural and linguistic transfer between Arabic and English*. (Order No. 8417149). Available from ProQuest

Dissertations & Theses Full Text: The Humanities and Social Sciences Collection. (303310429).

**Arabic corpus**, retrieved in March 3, 2016, from <http://arabiccorpus.byu.edu/index.php>.

**Auer, J.** (1984). *Bilingual Conversation*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co.

**Azar, B., & Hagen, S.** (2009). *Understanding and using English grammar*. White Plains, NY: Pearson Longman.

**Balcom, P.** (2003). Cross-linguistic influence of L2 English on middle constructions in L1 French. Effects of the Second Language on the First, Cook, Vivian ed], clevedon, UK: Multilingual matters, 2003, pp 168-192.

**Briellmann, R., Saling, M., Connell, A., Waites, A., Abbott, D., & Jackson, G.** (2004). A high-field functional MRI study of quadri-lingual subjects. *Brain and Language*, 89(3), 531-542.

**Brown, A., & Gullberg, M.** (2008). Bidirectional crosslinguistic influence in L1-L2 encoding of manner in speech and gesture: A study of Japanese speakers of English. *Studies in Second Language Acquisition*, 30(2), 225-251.

**Brown, A., & Gullberg, M.** (2012). Multicompetence and native speaker variation in clausal packaging in Japanese. *Second Language Research*, 28(4), 415-442.

**Chen, F. J.** (2006). Interplay between forward and backward transfer in L2 and L1 writing: The case of Chinese ESL learners in the US. *Concentric: Studies in Linguistics*, 32(1), 147-196.

**Cook, V.** (1991). The poverty-of-the-stimulus argument and multi-competence. *Second Language Research*, 7(2), 103-117.

**Cook, V.** (1992). Evidence for multi-competence. *Language Learning*, 42, 557-591.

**Cook, V.** (1995). Multi-competence and the learning of many languages. *Language, Culture and Curriculum*, 8(2), 93-98.

**Cook, V.** (2003) *Effects of the second language on the first*. Clevedon: Multilingual Matters.

**Cook, V.** (2009a). Language user groups and language teaching. In V. J. Cook & L. Wei (Eds.), *Contemporary applied linguistics: Vol. 1. Language teaching and learning* (pp. 54-74). London, England: Continuum.

**Cook, V.** (2009b) Multilingual universal grammar as the norm. In I. Leung (Ed.), *Third language acquisition and universal grammar* (pp.55-70). Bristol, United Kingdom: Multilingual Matters.

**Cook, V., Iarossi, E., Stellakis, N., & Tokumaru, Y.** (2003). Effects of the L2 on the syntactic processing of the L1. In V. Cook (Ed.), *Effects of the second language on the first* (pp. 193-213). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Cook, V., Bassetti, B., Kasai, C., Sasaki, M., & Takahashi, J.** (2006). Do bilinguals have different concepts? the case of shape and material in Japanese l2 users of English. *International Journal of Bilingualism*, 10(2), 137-152.

**De Bot, K.** (1992). A bilingual production model: Levelt's 'speaking' model adapted. *Applied Linguistics*, 13, 1-24.

**Gandour, J., Tong, Y., Talavage, T., Wong, D., Dzmidzic, M., Xu, Y., Lowe, M.** (2007). Neural basis of first and second language processing of sentence-level linguistic prosody. *Human Brain Mapping*, 28(2), 94-108.



**Gass, S.** (1994). The reliability of second-language grammaticality judgments. *Research methodology in second language acquisition*, 303-322.

**Genesee, F.** (1989). Early bilingual development: One language or two? *Journal of Child Language*, 16(1), 161-179.

**Grosjean, F.** (1989). Neurolinguists, beware! The bilingual is not two monolinguals in one person. *Brain and Language*, 36(1), 3-15.

**Grosjean, F.** (2012). An attempt to isolate, and then differentiate, transfer and interference. *International Journal of Bilingualism*, 16(1), 11-21.

**Hall, J. K., An, C., & Carlson, M. T.** (2006). Reconceptualizing multicompetence as a theory of language knowledge. *Applied Linguistics*, 27(2), 220-240.

**Harris, S. N.** (2014). *Multicompetence in foreign language writing: Function, effects, and beliefs* (Order No. 3620879). Available from ProQuest Dissertations & Theses Full Text: The Humanities and Social Sciences Collection. (1541540955).

**Hasan, A.** (2001). The interference of Arabic syntax in EFL learning. *Arab Journal for the Humanities*, 19(76), 245-261.

**Jarvis, S.** (2003). Probing the effect of the L2 on the L1: A case study. In V. Cook (Ed.), *Effects of the second language on the first* (pp. 81-102). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Kecskes, I. & Papp, T.** (2003). How to demonstrate the Conceptual Effect of L2 on L1? Methods and Techniques. *Effects of the second language on the first* (pp. 81-102). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Kellerman, E & Sharwood, S. M.** (1986) *Crosslinguistic Influence in Second Language Acquisition*. New York: Pergamon Institute of English.

**Lacina, J.** (2003). Structural opposition between wa-] and fa-] inside Arabic quranic word form-complete index of occurrences. *Linguistic and Oriental Studies from Poznan*, 5, 207-232.

**Lakkis, K., & Malak, M.** (2000). Understanding the transfer of prepositions: Arabic to English. *Forum*, 38(3).

**Lauffer, B.** (2003). The influence of L2 on L1 collocational knowledge and on L1 lexical diversity in free written expression. In V. Cook (Ed.), *Effects of the second language on the first* (pp. 19-31). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Marian, V., & Kaushanskaya, M.** (2007). Cross-linguistic transfer and borrowing in bilinguals. *Applied Psycholinguistics*, 28(2), 369-390.

**Marian, V., Shildkrot, Y., Blumenfeld, H., Kaushanskaya, M., Faruqi-Shah, Y., Hirsch, J.** (2007). Cortical activation during word processing in late bilinguals: Similarities and differences as revealed by functional magnetic resonance imaging. *Journal of Clinical and Experimental Neuropsychology*, 29(3), 247-265.

**Mehdi, M. F.** (1981). *THE INTERFERENCE OF ARABIC IN THE USE OF ENGLISH PREPOSITIONS* (Order No. 8208213). Available from ProQuest Dissertations & Theses Full Text: The Humanities and Social Sciences Collection. (303037684).

**Mukattash, L.** (1985). Errors made by Arab university students in the use of English prepositions. *Glottodidactica*, 17, 47-64.

**Murphy, V., & Pine, K.** (2003). The international style hypothesis: L1 and L2 interaction in requesting behavior. L2 influence on L1 linguistic representations. In V. Cook (Ed.), *Effects of the second language on the first* (pp. 142-167). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Obeidat, H. A.** (1995). L1 interference and the learning of Arabic as a foreign language. *Interface (Brussels)*, 9(2), 91-105.

**Odlin, T.** (1989). *Language Transfer: Cross-linguistic Influence in Language Learning*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press.

**O'Dowd, E. M.** (1998). Prepositions and Particles in English: A Discourse-Functional Account. Cary, NC, USA: Oxford University Press, USA.

**Paradis, J., & Genesee, F.** (1996). Syntactic acquisition in bilingual children: Autonomous or interdependent? *Studies in Second Language Acquisition*, 18(1), 1-25.

**Pavlenko, A.** (2003). I feel clumsy speaking Russian: L2 influence on L1 in narratives of Russian L2 users of English. In V. Cook (Ed.), *Effects of the second language on the first* (pp. 32-61). Clevedon, England: Multilingual Matters.

**Pavlenko, A., & Jarvis, S.** (2002). Bidirectional transfer. *Applied Linguistics*, 23(2), 190-214.

**Pearfilm,** retrieved December 27, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=bRNSTxTpG7U>.

**Su, I.** (2001). Transfer of sentence processing strategies: A comparison of L2 learners of Chinese and English. *Applied Psycholinguistics*, 22(1), 83-112.

**Treffers-Daller, J.** (2009) Code-switching and transfer: An exploration of similarities and differences. In: Bullock, B. E. and Almeida, J. T., eds. (2009). *The Cambridge Handbook of Linguistic Codeswitching*. Cambridge University Press, pp. 58-74.

**Van Hell, J., & Dijkstra, T.** (2002). Foreign language knowledge can influence native language performance in exclusively native contexts. *Psychonomic Bulletin & Review*, 9(4), 780-789.

**Weinreich, U.** (1953) *Languages in Contact*. The Hague: Mouton.

**Yelland, G. W., Pollard, J., & Mercuri, A.** (1993). The metalinguistic benefits of limited contact with a second language. *Applied Psycholinguistics*, 14(4), 423-444.

**Yokoyama, S., Okamoto, H., Miyamoto, T., Yoshimoto, K., Kim, J., Iwata, K., Jeong, H., & Kawashima, R.** (2006). Cortical activation in the processing of passive sentences in L1 and L2: an fMRI study. *Neuroimage*, 30(2), 570-579.

**Yumoto, K.** (1996). Bilingualism, code-switching, language mixing, transfer and borrowing: Clarifying terminologies in the literature. Kanagawa Prefectural College of Foreign Studies, Working Papers, 17, 49-60.

**Zareva, A.** (2010). Multicompetence and L2 users' associative links: Being unlike nativelike. *International Journal of Applied Linguistics*, 20(1), 2-22.

## 8. Appendixes

A sample of the background questionnaire that the participants were required to fill before the experiment. Adapted from <http://www.bilingualism.northwestern.edu/leapq/>

### استبيان الخبرة والكفاءة اللغوية

| اسم العائلة | الاسم الأول   | تاريخ اليوم |      |
|-------------|---------------|-------------|------|
| السن        | تاريخ الميلاد | ذكر         | أنثى |

(١) رجاء سرد كل اللغات التي تعلمها بترتيب تمكّنك في كل واحدة منها:

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ |
|---|---|---|---|---|

(٢) رجاء سرد كل اللغات التي تعلمها بترتيب اكتسابك لها (لغتك الأم أولاً):

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ٢ | ٣ | ٤ | ٥ |
|---|---|---|---|---|

(٣) رجاء سرد النسبة المئوية للوقت الذي تتعرض فيه حالياً لكل لغة في المتوسط.

|                          |  |  |  |  |  |
|--------------------------|--|--|--|--|--|
| أدرج اللغة هنا:          |  |  |  |  |  |
| ادرج النسبة المئوية هنا: |  |  |  |  |  |

(٤) عند اختيار قراءة أحد النصوص المتاحة في كل لغاتك، كم بالمائة من الحالات تختار فيها القراءة في كل واحدة من لغاتك؟ لنفترض أن النص الأصلي كان مكتوباً بلغة أخرى غير معروفة لك.

|                          |  |  |  |  |  |
|--------------------------|--|--|--|--|--|
| أدرج اللغة هنا:          |  |  |  |  |  |
| ادرج النسبة المئوية هنا: |  |  |  |  |  |

(٥) عند اختيار أحد اللغات للحديث مع شخص في نفس مستوى الفصاحة في كل لغاتك، ما هي النسبة المئوية للوقت الذي تختاره للحديث بكل لغة من اللغات؟ رجاء وصف النسبة من إجمالي الوقت الكلي.

|                          |  |  |  |  |  |
|--------------------------|--|--|--|--|--|
| أدرج اللغة هنا:          |  |  |  |  |  |
| ادرج النسبة المئوية هنا: |  |  |  |  |  |

(٦) رجاء تسمية الثقافات التي تميزك. في مقياس من صفر إلى عشرة، رجاء تقدير درجة تميزك في كل ثقافة.

|                    |                    |                    |                    |                    |                    |
|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| أدرج الثقافات هنا  |                    |                    |                    |                    |                    |
| (انقر هنا للمقياس) | (انقر هنا للمقياس) | (انقر هنا للمقياس) | (انقر هنا للمقياس) | (انقر هنا للمقياس) | (انقر هنا للمقياس) |

(٧) كم عدد سنوات التعليم الرسمي الذين تلقيتهم؟

رجاء اختيار على مستوي تعليمي حصلت عليه (أو المعادل الأمريكي التقريبي للدرجة التي حصلت عليها في دولة أخرى):

أقل من مدرسة ثانوية      جزء من تعليم جامعي      درجة الماجستير  
مدرسة ثانوية      تعليم جامعي      دكتوراه في الفلسفة/الطب/القانون  
تدريب مهني      جزء من دراسات عليا      أخرى:

(٨) اكتب تاريخ هجرتك إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إذا كان ينطبق

إذا هاجرت أبدأ إلى دولة أخرى، رجاء ذكر اسم الدولة وتاريخ الهجرة إليها هنا.

(٩) هل تعرضت أبدًا لمشاكل في الرؤية □، أو ضعف في السمع □، أو إعاقة في اللغة □، أو إعاقة في التعلم □ ؟ إذا جاوبت بـ "نعم"، رجاء أشرح ( بما في ذلك أي تصحيحات)

### اللغة:

هذه هي لغتي (رجاء الاختيار من القائمة المنسدلة) .

كل الأسئلة التالية تشير إلى معرفتك بما يلي:

(١) السن الذي....:

|                  |                 |                 |                            |
|------------------|-----------------|-----------------|----------------------------|
| بدأت فيه اكتساب: | أصبحت فصيحًا في | بدأت القراءة في | أصبحت فصيحًا في القراءة في |
|                  |                 |                 |                            |

(٢) رجاء سرد عدد السنوات والشهور التي أمضيته في كل بيئة لغة:

| الشهور | السنوات |                                                |
|--------|---------|------------------------------------------------|
|        |         | البلد التي يتحدث فيها باللغة                   |
|        |         | العائلة التي يتحدث فيها باللغة                 |
|        |         | المدرسة و/أو بيئة العمل التي يتحدث فيها باللغة |

(٣) على مقياس من صفر إلى عشرة ، رجاء اختيار مستوى كفاءتك في الحديث باللغة وفهمها وقرائتها من القوائم المنسدلة التالية:

|        |                    |                       |                    |         |                    |
|--------|--------------------|-----------------------|--------------------|---------|--------------------|
| الحديث | (انقر هنا للمقياس) | فهم اللغة المتحدث بها | (انقر هنا للمقياس) | القراءة | (انقر هنا للمقياس) |
|--------|--------------------|-----------------------|--------------------|---------|--------------------|

(٤) على مقياس من صفر إلى عشرة ، رجا اختيار مدى إسهام العوامل التالية في تعلمك :

|                     |                            |                           |                            |
|---------------------|----------------------------|---------------------------|----------------------------|
| التفاعل مع الأصدقاء | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | شرائط اللغة/التعلم الذاتي | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| التفاعل مع الأسرة   | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | مشاهدة التلفاز            | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| القراءة             | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | الاستماع إلى المذياع      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |

(٥) رجا تقدير مدى تعرضك حاليًا لـ في السياقات التالية:

|                     |                            |                                |                            |
|---------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| التفاعل مع الأصدقاء | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | الاستماع إلى المذياع/ الموسيقى | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| التفاعل مع الأسرة   | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | القراءة                        | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| مشاهدة التلفاز      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | معمل اللغة/التعليم الذاتي      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |

(٦) في تصورك، كم عدد اللهجات الأجنبية لديك في ؟

(٧) رجا تقدير مدى تكرار المرات التي يميزك الآخرون على أنك متحدث غير أصلي بناءً على لهجتك في :

**اللغة:**

هذه هي لغتي (رجاء الاختيار من القائمة المنسدلة) .

كل الأسئلة التالية تشير إلى معرفتك بما يلي:

(١) السن الذي....:

|                  |                   |                   |                            |
|------------------|-------------------|-------------------|----------------------------|
| بدأت فيه اكتساب: | أصبحت فصيحًا في : | بدأت القراءة في : | أصبحت فصيحًا في القراءة في |
|                  |                   |                   |                            |

(٢) رجا سرد عدد السنوات والشهور التي أمضيته في كل بيئة لغة:

|        |         |                              |
|--------|---------|------------------------------|
| الشهور | السنوات |                              |
|        |         | البلد التي يتحدث فيها باللغة |

|  |  |                                                |
|--|--|------------------------------------------------|
|  |  | العائلة التي يتحدث فيها باللغة                 |
|  |  | المدرسة و/أو بيئة العمل التي يتحدث فيها باللغة |

(٣) على مقياس من صفر إلى عشرة ، رجاء اختيار مستوى كفاءتك في الحديث باللغة وفهمها وقرائتها من القوائم المنسدلة التالية:

|        |                    |                       |                    |         |                    |
|--------|--------------------|-----------------------|--------------------|---------|--------------------|
| الحديث | (انقر هنا للمقياس) | فهم اللغة المتحدث بها | (انقر هنا للمقياس) | القراءة | (انقر هنا للمقياس) |
|--------|--------------------|-----------------------|--------------------|---------|--------------------|

(٤) على مقياس من صفر إلى عشرة ، رجاء اختيار مدى إسهام العوامل التالية في تعلمك :

|                     |                            |                          |                            |
|---------------------|----------------------------|--------------------------|----------------------------|
| التفاعل مع الأصدقاء | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | شروط اللغة/التعلم الذاتي | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| التفاعل مع الأسرة   | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | مشاهدة التلفاز           | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| القراءة             | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | الاستماع إلى المذيع      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |

(٥) رجاء تقدير مدى تعرضك حاليًا لـ في السياقات التالية:

|                     |                            |                              |                            |
|---------------------|----------------------------|------------------------------|----------------------------|
| التفاعل مع الأصدقاء | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | الاستماع إلى المذيع/الموسيقى | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| التفاعل مع الأسرة   | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | القراءة                      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |
| مشاهدة التلفاز      | (انقر هنا للمقياس المنسدل) | معمل اللغة/التعليم الذاتي    | (انقر هنا للمقياس المنسدل) |

(٦) في تصورك، كم عدد اللهجات الأجنبية لديك في ؟

(٧) رجاء تقدير مدى تكرار المرات التي يميزك الآخرون على أنك متحدث غير أصلي بناءً على لهجتك في :