ISSN 2437 - 0355

العدد الثامن أوت 2018

مجلة علمية محكمة
مفهرسة نصف سنوية
تصدر عن
مخبر الدراسات اللغوية و الأدبية
بجامعة سوق أهراس بالجزائر

8

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies

Mohammed Sherif Messaadia University-

Souk Ahras

روى فكرية

لوحة الغلاف: فراشة
للفنان علي آل تاجر - بغداد
أكريليك على كانفاس (24 ×34 سم) 2016

ISSN 2437 - 0355

رؤى فكـــرية

مجلة علميّة نصف سنوية محكمة ومفهرسة

تعنى بقضايا اللغة والأدب والنقد والترجمة

تصدر عن مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/ الجزائر

رقم الترقيم الدولي: ISSN 2437- 0355

رقم الإيداع القانوني: 6173- 2015 ردمك

العدد: 08 (أوت 2018)

الرئيس الشرفي

أ.د زبير بوزبدة

مدير جامعة سوق أهراس

مديرة المجلة: د. مديحة عتيق

رئيسة التحرير: د. بهاء بن نوار

هيئة التحرير:

د. عماد بوخاري

د. عبد الغني بن صولة

البريد: مخبر الدراسات اللغوية والأدبية جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس/ الجزائر

القطب الجامعي الجديد، 80 مكتب، ص ب1553، سوق أهراس، 41000 الجزائر.

البريد الإلكتروني: revue.lell@univ-soukahras.dz

اللجنة العلمية

- أ.د. سليمة لوكام: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الحفيظ حرزلي: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الوهاب شعلان: جامعة سوق أهراس
- أ.د. عبد الحق بلعابد: جامعة قطر
- أ.د. عبد الرحيم مراشدة: جامعة جدارا/ الأردن
- أ.د. عبد المجيد حنون: جامعة عنابة
- أ.د. عقيل عبد الحسين: جامعة البصرة/ العراق
- أ.د. عماد الضمور: جامعة البلقاء التطبيقيّة/ الأردن
- أ.د. عمر عتيق: جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين
- أ.د. فائز طه عمر: جامعة الشارقة/ الإمارات
- أ.د. محمد هموش: جامعة القنيطرة/ المغرب
- أ.د. نظيرة الكنز: جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز/ السعوديّة
- د. مديحة عتيق: جامعة سوق أهراس
- د. نصر الدين بن عبد الله: جامعة سوق أهراس
- د. أحمد علي الفلاحي: جامعة الأنبار/ العراق
- د. حنينة طبيش: جامعة خنشلة
- د. سامية عليوي: جامعة عنابة
- د. سلوى السعداوي: جامعة منوبة/ تونس
- د. لونيس بن علي: جامعة بجاية
- د. مليكة بوراوي: جامعة عنابة

الهيئة الاستشارية لهذا العدد

- أد. هاجر مدقن: جامعة ورقلة
- أد. وردة معلم: جامعة قالمة
- د. عبد الرحمن مشنتل: جامعة سوق أهراس
- د. عبد الغني زمالي: جامعة سوق أهراس
- د. مالك عوداي: جامعة سوق أهراس
- د. مداني زيقم: جامعة سوق أهراس
- د. بوزيد طبطوب: جامعة سطيف
- د. عبد الكريم حاقة: جامعة الوادي
- د. لطيف يونس الطائي: جامعة ديالى - العراق

قواعد النشر

- تنشر المجلة البحوث باللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- أن يكون البحث أصيلا، وغير منشور سابقا، وأن يخضع للمواصفات العلميّة، والمنهجيّة المتعارَف عليها، ويتعلّق بمباحث اللغة والأدب والنقد والترجمة.
- يلتزم الباحث بتوقيع وإرسال تعهّدٍ بعدم نشر بحثه أو إرساله إلى جهة ثانية للنشر، ولا يُقبَل أيّ بحثٍ دون هذا التعهّد. علما أنّ النموذج متاحٌ على موقع المجلة الإلكترونيّ.
- ألا تتجاوز صفحاته 20 ص، وألا تقلّ عن 10 ص. ويُكتب بخط: Traditional Arabic بحجم: 16.
- تكتب البحوث الأجنبيّة بحجم 12، خط: Times New Roman والهوامش بحجم 10.
- أن تكون الهوامش في آخر البحث، وغير آلية، ومكتوبةً بحجم: 14. والمسافة بين الأسطر: 1,00
- أن يكون البحث منقحا لغويّا ومطبعيّا، مع ضرورة عدم ترك فراغ بين علامات الوقف وما قبلها، وبين واوات العطف وما بعدها.
- أن يُرفق البحث بملخص عربيّ وآخر أجنبي لا يتجاوز عدد كلماته 150 كلمة، وبقائمة من الكلمات المفتاحيّة، لا تتجاوز الثماني كلمات.
- تُقبَل المقالات المترجمة، شرط أن ترفق بالنصّ الأصليّ.
- تخضع جميعُ الأبحاث للتحكيم دون استثناء.
- يحقّ لهيئة التحرير إعادة صياغة بعض الجمل أو حذفها، بما لا يخلّ بمضمون البحث.
- الأفكار الواردة في المقالات تلزم أصحابَها، ولا تعبّر بالضرورة عن أفكار أسرة تحرير المجلة.
- لا تعاد المواد إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنيّة، وتقنيّة.
- لا تقبل المجلة الأبحاث التي لا تلتزم بالضوابط السابقة، ولا تردّ على أصحابها.
- تُنشَر المواد حسب مستلزمات العدد العلميّة.
- تُرسَل البحوث إلى البريد الإلكترونيّ التالي: revue.lell@univ-soukahras.dz

الفهرس

افتتاحية رئيسة التحرير.....**07**

✍البحوث باللغة العربية:

1- د.حسني مليطات:

التخاطر في السرد الروائي المعاصر: رواية الحمراء أنموذجا.....ص10

2- أ.د. عماد عبد الوهاب الضمور و د.حسن مطلب المجالي:

صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر.....ص30

3- أ.د. نبيل حداد:

محمد مندور وإشكالية العلاقة بين الصحافة والنقد.....55ص

4- د.عبد الوهاب الشتيوي:

لذّة الكتابة وكتابة اللذة في نماذج منْ أشعار منصف الوهايبيّ.....78ص

5- أ.محمد بولخطوط:

تجلّيات الاستلزام الحواري في القصة الجزائرية: أصابع الاتّهام لجميلة زنير أنموذجا 107ص

6- أ.ناريمان ريان عبد المجيد جلول وأ.د.وفيق محمود سليطين:

التشكيل البديعي في شعر عبد الغني النابلسي.....134ص

7- د.ليلى سهل:

تعليمية الخط العربي.....151ص

8- أ. ناريمان عبد القادر يوسف:

قراءة في منهجية عبد القاهر الجرجاني.....171ص

الترجمات:

9- ريتا أوتينين- ترجمة: د. فضيل المنفي

انعدام فعل البراءة: القيم الأخلاقية في ترجمة أدب الطفل.....188ص

الافتتاحية

تعود مجلة "رؤى فكرية" لتطلّ على قرّائها في عددها الثامن بموضوعاتٍ متنوّعة، تتراوح بين الدراسات الأدبية واللغوية والنقدية والترجمات، وهذا بعد تجربة ثلاثة أعداد خاصّة، عن: "الأدب العربي وهاجس العالمية" و"جبرا إبراهيم جبرا" و"الاستشراق والأدب العربي المعاصر". تتراوح بحوثُ هذا العدد بين مقاربة آليّات التخاطر في السرد الروائي المعاصر، وتتبّع تجلّيات صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر، والبحث عن إشكالية العلاقة بين الصحافة والنقد في كتابات محمد مندور، وتحليل لذّة الكتابة وكتابة اللذة كما تبدّتا في نماذج منْ أشعار منصف الوهايبيّ، وتجلّيات الاستلزام الحواري في "أصابع الاتّهام" للكاتبة الجزائريّة جميلة زنير، إلى جانب ثلاثة أبحاث لغوية تمحورت حول: التشكيل البديعي في شعر عبد الغني النابلسي، وتعليمية الخط العربي، وقراءة في منهجية عبد القاهر الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" وكانت الترجمة حاضرةً من خلال بحثٍ مترجَمٍ عن الإنجليزية بعنوان: انعدام فعل البراءة: القيم الأخلاقية في ترجمة أدب الطفل.

وكما اعتدنا في كلّ عددٍ من احتفاءٍ بالجمال وتكريسٍ للفنّ، فقد ازدهى غلاف هذا العدد بلوحة مميّزة للفنان المبدِع "علي آل تاجر" بعنوان: "فراشة" (24× 34سم-أكريليك على كانفاس/ Acrylic on Canvas/ 2016) تأتي لتؤكد – مع بقيّة أعماله – على نزوعه الفنّيّ الحافل بطاقات الأنوثة، بمعانيها الكونيّة، وإيحاءاتها الإبداعيّة، حيث الرهانُ الأكبرُ على الفنّ والفعل والرؤيا وسط ما يطفو من قبحٍ وهشاشةٍ وركاكاتٍ.

ولا يسعنا وقد قطعنا ثامنَ الحلقات سوى أن نتقدّم بخالص عبارات الشكر والامتنان لأعضاء اللجنتيْن: العلمية والاستشارية الموقرين، من داخل الوطن وخارجه، الذين تكرّموا علينا بوقتهم

وجهدهم لقراءة هذه البحوث وتحكيمها تحكيما علميا موضوعيا تكريسا لشعار: الأرصن والأفضل الذي تتبنّاه المجلة منذ تأسيسها. و إنّه لمن دواعي الحزن والأسى أن تفقد المجلة واحدا من خيرة الأساتذة الخبراء فيها: د. لطيف يونس الطائي من جامعة ديالى بالعراق؛ عضو اللجنة الاستشاريّة لهذا العدد، الذي وافاه الأجلُ خلال رحلةٍ علميّةٍ إلى تونس، بداية شهر أفريل الماضي، ليرحل عن عالمنا، وقد خلّف رحيلُه المفاجئ هذا صدمةً كبيرةً في الأوساط الأكاديميّة وغير الأكاديميّة، فرحم الله الفقيدَ، وألهم ذويه الصبرَ والسلوان.

وختاما، نجدّد دعوتنا لجميع الباحثين من داخل الجزائر وخارجها لإثراء هذا المنبر العلميّ الطموح ببحوثهم العلمية الرصينة وفق ما تنصّ عليه سياسة النشر من قواعد وشروط، نرجو منهم الالتزام التامّ بها، ونلفت انتباهَهم إلى أنّها متاحةٌ ومُفصَّلةٌ بوضوحٍ من خلال رابطنا الرسميّ عبر موقع جامعة سوق أهراس الإلكترونيّ:

http://www.univ-soukahras.dz/ar/roua-regle-publication

وننبّه القرّاءَ الأفاضل إلى الجهد الهائل الذي نبذله في سبيل تنقيح البحوث لغويّا، وتدقيقها مطبعيّا، حرصا على إصدارها في أفضل صورةٍ ممكنةٍ، غير أنّنا معرّضون إلى عدم التنبّه إلى بعض الأغلاط والهنات، التي تقع مسؤوليّتها – في هذه الحال – على عاتق صاحب البحث وحده، دون غيره.

نجدّد تحيّاتنا لكم جميعا: خبراء، وباحثين، وقرّاء... بكم، ومعكم، نستمرّ... معاً... جميعاً، في سبيل الأرقى والأرصن.

رئيسة التحرير

د. بهاء ين نوار

الأبحاث باللغة العربية

مجلة رؤى فكرية
مخبر الدراسات اللغوية والأدبية
جامعة سوق أهراس

مجلة رؤى فكرية – العدد الثامن –
أوت 2018

التخاطر في السرد الروائي المعاصر، رواية الحمراء نموذجا

حسني مليطات
جامعة الأوتونوما في مدريد – إسبانيا

المُلخص:

يتناول الباحث في هذه الدراسة، ظاهرة توظيف "التخاطر" في السرد الروائي المعاصر، ويدرس فيها علاقة التخاطر بالتاريخ، ودلالة حضوره في الرواية التاريخية، ويتوقف الباحث أمام رواية "الحمراء" للروائية الألمانية (كيرستِن بويه) كنموذج تطبيقي على استحضار أسلوب التخاطر في الرواية المعاصرة، موضحاً من خلاله الأبعاد الرمزية التي تمتعت بها الرواية، وإظهار دوره في تفسير معالم الأحداث السردية الواردة فيها .

الكلمات المفتاحية: التخاطر، السرد الروائي، التاريخ، المتخيل

Abstract:

In this study, the researcher studies the phenomenon of employing "telepathy" in the contemporary narrative narration, and studies the relationship between telepathy and history, and its significance in the historical novel. And as an applied model of evoking telepathy in the contemporary novel; the researcher studies the novel of the German novelist Kirsten Boie "Alhabmra", explaining through telepathy the symbolic dimensions which the novel contains, also to show its role in interpreting the features of the narrative events contained in the novel .

Key words: Telepathy, narrative narration, history, imaginary

المُقدمة:

شهد النص الروائي في حقب زمنية مختلفة تطورا واضحا على صعيد الأسلوب واللغة ونقل الأفكار، ما جعل بعض الدارسين، ينتجون مفاهيم جديدة لكلّ حقبة من تلك الحقب التي شهدت ولادة جديدة لشكل نصي جديد للفن الروائي المعاصر، ومن الذين اهتموا بهذه الظاهرة الأمريكي (جيسي ماتز Jesse Matz) في كتابه (تطور الرواية الحديثة)، الذي وصف من خلاله بعض تجارب كبار الروائيين العالميين وإظهار مواقفهم من الحداثة الروائية في نصوص غيرهم من الكتاب، لاسيما الشباب منهم، وقد جاء تطور الرواية مواكبا للظروف التي يمر بها الإنسان، من تغيرات أيديولوجية ونهضة فكرية وأحداث سياسية وغيرها، ما جعل الرواية "توفّر المكان الأفضل الذي يمكن فيه ومنه تطوير الأساليب والمنظورات المهمة اللازمة لرسم صورة الحياة الغريبة للعقل، ومن ثمّ تداولها على نطاق واسع"[1].

ومن النصوص الروائية التي واكبتها الحداثة السردية، النصوص الروائية التاريخية، التي نالت قدرا مهمّا من الاهتمام بالتوافق مع التدرج الزمني لتطور بنائها الفني، وتعدّ الرواية التاريخية من النصوص التي ظهرت عليها علامات الحداثة بشكل واضح؛ ويظهر ذلك في المنهجية التي وظفها الكتاب في التعامل مع التاريخ ودمجه في السرد الروائي، فكانت البدايات مع نقل الأفكار التاريخية "بحرفيتها" دون إظهار جماليات السرد في الحكاية النصية، وبعد ذلك تداخلت العناصر الروائية في متن الأحداث التاريخية، ليصبح التاريخ "الظاهرة السردية" التي يعتمد عليها الروائي دون إشعار القارئ بأجواء القصص التاريخية المعتادة في كتب التاريخ، وتتمثل هذه الظاهرة في الشكل الحكائي الذي وظفه الروائي من خلال دمجه بالحبكة السردية، والوقفات

الوصفية، والحوار السردي بأنواعه، وتكسر الزمن الروائي ... وغيرها، ليولّد لنا هذا مفهوما جديدا أُطلق عليه اسم "المتخيل التاريخي"،

ومن أشكال الحداثة السردية التي اتبعها بعض الروائيين في السرد التاريخي، توظيف فنّ "التخاطر" في المتن السردي، وجعله الأسلوب السردي المتبع في وصف أحداث الرواية، وهو أسلوب حاضر في روايات الخيال العلمي التي تستشرف المستقبل، وتطل من خلاله على العالم اللامرئي، إلا أن توظيفه في السرد الروائي التاريخي يعد ظاهرة حداثية لم يأت إليها الكثير من الروائيين، وسيعالج الباحث في هذه الدراسة دلالة استحضار "التخاطر" في هذا السرد التاريخي، وبيان جماليات توظيفه من خلال رواية الكاتبة الألمانية (كيرستن بويه) *الحمراء*.

يُعرف "التخاطر" بأنه "التواصل اللاواعي بين روح وروح، والذي يمكن من خلاله إدراك عقلي قريب من شخصية أخرى"[(2)]، وهو فرع أساسي من فروع علم ما وراء النّفس "الباراسايكلوجي parapsychologie " المتخصص بدراسة التأثيرات العقلية وإدراكها، بمعنى أن التخاطر هو "أسلوب تواصلي" بين أشخاص يعيشون في زمنين مختلفين، ويُعرف هذا الأسلوب أيضا بأنه من الظواهر التي واكبت التقدم التكنولوجي والمعرفي في العصر الحديث؛ فقد استوحته السينما العالمية في صناعة أفلام الخيال العلمي، ولاقت هذه الأفلام رواجا واسعا في دور السينما في مختلف أنحاء العالم. ويُقسم التخاطر إلى عدة أنواع منها:

"**التخاطر المتأخر**: انتقال الأفكار يأخذ فترة طويلة بين الانتقال والاستقبال

التخاطر التنبؤي والماضي: انتقال الأفكار في الماضي أو الحاضر أو المستقبل بين إنسان إلى آخر.

تخاطر العواطف: عملية انتقال الأفكار والأحاسيس.

تخاطر الوعي اللاطبيعي: يتطلب علم اللاوعي للوصول إلى الحكمة الموجودة عند بعض البشر".[3]

واستمد بعض الروائيين هذه الأنواع في نصوصهم، ليجعلوا منها المادة الإيحائية إلى فكرة النص العامة، ويهدفون من توظيفها التعبير عن قضايا المجتمع والإنسان، كما جعلها البعض أداة "للتحكم بالماضي وامتلاكه عن طريق جزء من التاريخ"[4]، فما هي العلاقة بين التخاطر الماضي والسرد التاريخي؟ وهل هناك الكثير من النماذج السردية التي وظفت هذا النوع من التقنيات؟ ولماذا لجأ إليه الكُتاب المعاصرون؟

1–1: التخاطر في السرد الروائي:

يُجسد التخاطر في السرد الروائي المعاصر إطارا دلاليا في تفسير معالم النّص الروائي والكشف عن أبعاده الرمزية، ويعد التاريخ من التقنيات المتعارف عليها في استحضار ظاهرة التخاطر، والاستعانة بها في الاستدلال على أفكار المتن السردي، التي تحول التاريخ إلى متخيل ينتج العلاقات الدلالية المختلفة في فن الرواية، لتعرض من خلاله "منهج المصداقية والتطور"[5]. تتجسد أواصر العلاقة بين التاريخ والتخاطر في كون الأول يمثل المكون التأملي للأحداث المروية، والتي أُعتبر بعضها جزءا من الأحداث الخيالية والسردية، وقد درس الأمريكي (هايدين وايت Hayden White) هذه الظاهرة في كتابه الميتاتاريخ (ما وراء التاريخ)، الذي عالج من خلاله دلالات

السرد التاريخي الذي يخطه المؤرخون، ويرى أن التاريخ يتميز في مستويات متتالية هي: "الوقائع، القصص، الحبكة"[6]، أما (آرثر دانتو Arthur Coleman Danto) فقد بحث عن العلاقة المشتركة بين السرد والتاريخ، متحدثا عن الكيفية التي يكون فيها المؤرخ ساردا لبعض قصصه التاريخية، يقول: "يستطيع المؤرخ من خلال وصف الأحداث أن يستخدم العبارات السردية"[7]، وقد استوحى بعض الروائيين هذه القصص التاريخية وضمنوها قواعد السرد القصصي المعاصرة، ما ولَّد هذا مفهوما جديدا أُطلق عليه "ما ذكرناه سابقا" اسم "**المتخيل السردي**"، الذي يعيد قصص التاريخ إلى أحداث سردية بتقنيات معاصرة، بهدف: إعادة موروث الأمة التي يعتز بها كاتبها، والاتكاء على دلالاتها للتعبير عن الأحداث المعاصرة التي يعيشها الكاتب، لاسيما إذا كانت أحداث التاريخ مماثلة لأحداث بلاده السياسية أو الاقتصادية أو الثقافية، وقد يكون استحضارها تعبيرا عن فضول الروائي في معرفة أحداث تلك الحقب الزمنية، وتفسير بعض الجوانب الظاهرة والمخفية فيها بتوظيف أسلوبه الروائي، وبما أن فكرة التخاطر تقوم على ظاهرة الإدراك العقلي وإمكانية التواصل مع الماضي وأحداثه، اختار بعض الروائيين هذه التقنية لتكون الظاهرة السردية العامة في الوصول إلى فكرة النص وإظهار معالمه بأسلوب حداثي، يستطيع الكاتب من خلاله التحكم في مجريات أحداث نصه وشخصياته، يقول الناقد الأمريكي(فريديرك جاميسو) (Fredric Jameso) "يعدّ التخاطر مركز الاهتمام للمرور عن طريق (الاستعارة) من أجل حساب القيمة الجمالية للنصوص المثالية"[8].

وقد تمثلت فكرة "الدمج السردي" بين التخاطر والتاريخ، من خلال:

1/- استحضار بعض الشخصيات التاريخية في السرد الروائي المعاصر وجعلها جزءا محوريا أو ثانويا فيه، بهدف إحياء فكر تلك الشخصيات التي كان بعضها يمثل جانبا رئيسيا في تغيير معالم التاريخ القديم، ويتمثل ذلك – على سبيل المثال – في استحضار شخصية (عمر بن الخطاب) في رواية "عمر يظهر في القدس" للروائي المصري نجيب الكيلاني، وجعلها الشخصية الرئيسية في أحداث الرواية التي تتضمن أحداثا تتناول القضية الفلسطينية المعاصرة، كما يستحضر بعض الكتاب الشخصيات التاريخية من أجل محاكاة الواقع الذي يعيشونه، والتعبير عن فجواته من خلال المراحل الحياتية التي عاشتها تلك الشخصيات تارة، أو كان لها شأن ما في فضاء الحدث النصي تارة أخرى، وقد مثل الاتجاه الأول العراقي محسن الرملي في قصته القصيرة "أنا وبقيّة ابن بقي"[9]، التي استحضر فيها شخصية الشاعر الطليطلي المعروف (أبو بكر بن بقي)، وصاغ من خلاله فكرة "المنفى" وآثارها على الآخر، فالقصة تدور أحداثها على متن سفينة يستقلها مجموعة من المهاجرين ينتمون إلى جنسيات متعددة، وكان لكل واحد منهم أسبابه وراء الهجرة، أما ابن بقي فكان هدفه الرحلة إلى بلاد الشام والعراق، ليتعرف على الأماكن التي تأملها في ديوان المتنبي وأبي العلاء، فدار حوار مطول بين الشخصية العراقية المعاصرة التي وصفت حال العراق وبين الشخصية التاريخية المعروفة ابن بقي، بهدف تفسير الواقع المعاش في العراق، وبيان أسباب هجرة أبناءه منه، وتمثل الجزء الثاني في مقطع قصير ورد في رواية العراقي سنان أنطون فهرس[10]، الذي أعاد في إحدى فصولها "على لسان "ودود" العراقي الذي اتسم بالبعد المعرفي والفلسفي " شخصية الخليفة هارون الرشيد"، ليطلع على ما حدث ويحدث في البصرة وبغداد من قتل وتدمير نتيجة الحروب المعاصرة، بعد عصور ازدهار لم تشهد الحضارة العربية لها مثيلا .

2/– نقل الشخصية المعاصرة إلى الزمن التاريخي، لإحياء حقبة تاريخية يرى الكاتب في استحضارها الكيفية التي كان عليها الآخر، وتفسير بعض الجوانب فيها برؤيته الآنية، كمفاهيم الهوية والأنا والآخر وغيرها، وتعد رواية **(الحمراء)** للروائية الألمانية (كيرستن بويه)[11] خير مثال على ذلك.

1–2: دلالة استحضار التخاطر في رواية (الحمراء):

تمثلت الحداثة السردية في رواية (**الحمراء**) في اعتماد الكاتبة على "التخاطر" في التعبير عن مجريات أحداث الرواية، القائمة على زمنين مختلفين: الأول الزمن المعاصر الذي يتوافق مع زمن الكاتبة، ويتجسد في الرحلة التي قام بها مجموعة من الطلبة من ألمانيا إلى بلاد الأندلس في إسبانيا وخاصة غرناطة؛ ليتعرفوا على عراقة الحضارات المتنوعة فيها، ويمثل هذا النوع من الزمن "السرد الاعتيادي" الذي لا يمثل قيمة محورية في هيكلية النص الروائي وتكوين أحداثه، والثاني الزمن التاريخي الذي يجسد مرحلة مهمة من مراحل التغيّر الجذري في تاريخ إسبانيا القديم، والمتمثل في اعتلاء الملكة إيزابيل العرش، وزواجها من الملك فرناندو، وبداية مرحلة الطرد لليهود والمسلمين من آخر معاقلهم في غرناطة، وتميز الزمن التاريخي في الرواية بخلوه من "التسلسل الزمني" المتعارف عليه في كتب التاريخ، وتضمنه للحكايات المتخيلة التي تتوافق مع تخيلات الكاتبة والحدث التاريخي نفسه، لتخلص إلى أحداث لم يرد ذكر بعضها في كتب التاريخ، وإنما كانت فجوة للعبور إلى متاهات السرد الروائي، والتعبير عن مكنونات الذات الحائرة داخله.

ظهرت سمة التخاطر في الرواية عندما قام (بوسطن) "الشخصية الرئيسية في الرواية" بوضع يده على إحدى بلاطات الخزف المعروضة في إحدى المحال التجارية الخاصة ببيع النثريات إلى السائحين، لينتقل في فترة قياسية إلى زمن مغاير عن زمنه، حاملا معه مقتنياته المعاصرة كالهاتف والحقيبة وغيرها، لتكون هذه المقتنيات "المفارقة الزمنية" في السرد التاريخي، والكاشفة عن بعض أحداثه، وكانت هذه السمة المركز المحوري في الزمن التاريخي للرواية، حيث قسمت الكاتبة "من خلاله" مجريات الأحداث التاريخية إلى قسمين: الأول تصوير الحياة الاجتماعية التي عاشتها الملكة مع زوجها، وعلاقتها بالمستكشف الإيطالي (كولومبوس Colomb)، والثاني تصوير الحياة التخاطرية التي عاشها (بوسطن Boston) في زمن غير زمانه، وقد عبّرت الكاتبة عن هذه الأحداث من خلال توظيف عناصر القص المعاصرة المختلفة، والاتكاء على تخاطر (بوسطن) لتفسير هوية الأنا والآخر، وتحليل بعض الوقفات التاريخية برؤية سردية تتوافق والزمن الكتابي، ولعل أهم دلالات استحضار هذا النوع من التخاطر هو "السرد التعليمي"، الذي يهدف إلى تعليم القراء، لاسيما الناشئة منهم تاريخ بعض الحقب الزمنية بأسلوب يتلاءم مع الأبعاد المعرفية التي يتسمون بها، ولعل رواج أفلام الخيال العلمي من تلك الأبعاد التي رأت فيها الكاتبة سبيلا للوصول إلى عقول جيل مهم من القراء في هذا العصر، كما ناقشت "عن طريق التخاطر" بعض المفاهيم السياسية والفكرية التي كانت رائجة في ذلك العصر، لاسيما فيما يتعلق بموقف الملكين من قضية طرد اليهود والموريسكيين، وبالتالي جاء النص التاريخي المتخيل ليعبر عن صورهم ونظرة الآخرين إليهم بتوظيف السرد المتخيل.

وظَّفت الكاتبة للتعبير عن الأحداث التاريخية بأقسامها ضمير الغائب "الهو" الذي أنطقته على لسان سارد كلي المعرفة، يطلع على مجريات الأحداث ويتحكم في بعضها، ولا ينتمي هذا السارد إلى شخصيات الرواية، وإنما هو سارد كاشف للأحداث ومطلع على مجرياتها، وهو الضمير المتعارف عليه في سرد الروايات التاريخية الكلاسيكية، ومن سماته أنه "يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر مما يعرفون"[(12)]، ولتوضيح دلالات الأحداث التاريخية، وظفت الكاتبة من خلاله بعض تقنيات السرد القصصي المعاصرة، ومنها:

1. الوقفات الوصفية:

وهي الوصف التأملي لمجريات بعض الأحداث في النص الروائي، ما يؤدي إلى إطالة البناء السردي فيه، وقد عدها الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gérard Genette) من تقنيات الزمن الحكائي، ويلجأ إليها الكاتب لتفسير معالم بعض شخصيات نصه، وإظهار جماليات بعض الأماكن فيه ما يولِّد في نفس القارئ التشوق إلى قراء الرواية، ومتابعة أحداثها بأسلوب يسهل عليه فهمها.

وفي رواية "المتخيل التاريخي" يعتمد الكاتب على هذه التقنية لإخراج الحدث التاريخي من إطار القصص التاريخية التقليدية الوارد في كتب التاريخ إلى سرد قصصي متخيل ومشوِّق، يعزز في نفس القارئ واقعية الحدث وكأنه جزء من الأحداث الجارية في زمنه الحاضر، كما تسهم تقنية "الوصف" في تجميل الحدث التاريخي وتوضيح معالمه برؤية سردية آنية؛ ليسهل على الكاتب أن يترك من خلاله لسمة الإبداع الكتابي المتخيل، وقد ظهر هذا بشكل جلي في رواية (***الحمراء)*** ومن ذلك على

سبيل المثال، ما أوردته الساردة في وصف المشاهد الحوارية المختلقة بين الملك فرديناندو وزوجته إيزابيل، تقول: "يا حمامتي الصغيرة، ناداها فرديناندو، واتجه نحو المكلة من الخلف وأمسك عنقها بأصبعيه، أما إبهاماه فظلا يمسدان رقبتها بنعومة واحتراس إلى أن يقف زغب الشعر الناعم تحت المكان الذي كانتا تمسانه، ولكنه لم يشعر أنها تحسست أثر قبلته التي شمَّ بها شعرها برفق" [13]، فنلاحظ الوصف الآني والتأملي للحدث الذي لا يمكن أن نجده في كتب التاريخ، وإنما كان وصفا سرديا مختلقا من فكر الكاتبة نفسها، ليسهم في إثراء جماليات أسلوبها الكتابي في التعبير عن الحدث النصي، كما يسهم الوصف في جعل التاريخ داخل المتن السردي حدثا قصصيا خارج إطار الحدود الزمنية والبُنية الحكائية المتعارف عليها في كتب التاريخ، يقول الناقد الفرنسي (بول ريكور Paul Ricœur): "إن الوصف يحتفظ بتدرج المستويات، ويعود إلى القصة بأن يشبكها ويحبكها"[14]، ويرد ذلك عندما تحدثت الساردة في الفصل الأربعين عن (بوسطن) ودخوله مع الأميرة (يوهانا) إلى أروقة القصر، فقامت بوصف النسوة اللواتي كُنَّ هناك، تقول: "كانت النسوة قد خرجن بمواجهته عند دخوله، كنَّ خليطا، فمنهنَّ من كنّ كبيرات في السن ومنهنّ من كنّ شابات، ولكنهنّ كُنَّ جميعا في حالة من الهياج، وعدم الرضا، ناظرات خلفهنَّ، وقد تدلت من تحت مناديل رؤوسهنّ خصلات من شعرهنَّ الرَّطب، كما كانت فساتينهنّ ومحازمهنَّ مبللة من العنق حتى القدم، وتعجب من نفسه كيف أنه لاحظ كل تلك الأمور العبارة" [15]، فنلاحظ التعبير الوصفي المختلق، الذي أخرج نص الحمراء من رواية تاريخية إلى نص وظّف التاريخ كمتخيل ليوفق بين رؤية الكاتبة لتلك الأحداث ورؤية القارئ العادي لها؛ الذي يمكنه متابعة أحداث النص التاريخي وكأنه جزء من واقعه المعاش.

2. المشاهد الحوارية في الرواية:

تُعدُّ المشاهد الحوارية في السرد الروائي من تقنيات التحكم في الزمن الروائي والعمل على إبطائه، وتسهم تلك المشاهد في الكشف عن بعض الأحداث القائمة في الرواية، وتعريف القارئ على بعض سمات شخصياتها، وقد وظفت (بويه) المشاهد الحوارية بنوعيها في رواية (***الحمراء)*** بكثافة، بهدف إطلاع المتلقي على مجريات الحدث التاريخي للتعايش معه وتصوير وتفسير بعض الأبعاد الدلالية الواردة فيه.

تنتمي المشاهد الحوارية في رواية "الحمراء" إلى "نظرية الاقتباس"[16]، التي تشير إلى تضمنيها في المتن السردي، وجعلها جزءا رئيسا في تكوّن أحداث الرواية، وقد أسهمت تلك المشاهد في إظهار جماليات "الدمج السردي" بين التخاطر والسرد التاريخي من خلال إطلاع القارئ على مجريات الأحداث القائمة بين (بوسطن) والملكة وابنتها والموريسكي واليهودي، كما صوّرت تلك المشاهد الأبعاد الفكرية التي اتسمت بها شخصيات الرواية، وتوضيح موقف الأنا من الآخر، ويمكن لنا أن نقسم المشاهد في الرواية إلى قسمين:

أ/–المشاهد الحوارية الخارجية؛ ويقصد بها الكلام المتداول بين شخصيات الرواية، وتوحي تلك المشاهد إلى فاعلية دور (بوسطن) في النص الروائي، وبيان وظيفة تخاطره مع الزمن التاريخي، فنجد "على سبيل المثال" في تحاوره مع الموريسكي (طارق) إشارة إلى صورة اليهود في غرناطة، وبيان موقف المسلمين من مبدأ التعايش مع الديانات الأخرى، تقول الساردة:

"أشار بوسطن إلى الكيس الجلدي، الذي كان يرقد في حضن طارق في الفندق وسأل: "وهذا الذي في هنا ؟ "ضحك طارق" ألم تفهم بعد؟ سيغادر اليهود غرناطة، وسيهربون بالآلاف من كل أنحاء إسبانيا، من دون أن يأخذوا معهم شيئا باستثناء الثياب التي على أجسادهم، ويمنع عليهم أخذ شيء معهم، وإلا فعقوبتهم الموت "حدق طارق به طويلاً، هذه سرقة ...." سبعمئة سنة بطولها "هتف طارق، "عشنا جميعنا هنا معاً بسلام! هل أبعدنا نحن المغاربيين، اليهود من هنا؟ هل طلبنا من المسيحيين أن يبجلوا نبينا؟"[17]، فنلاحظ طبيعة المشهد الحواري الاقتباسي، الذي وظفته الكاتبة من خلاله مقصودية الحكاية، التي توحي إلى فكرة التعايش بين الديانات الثلاث التي كانت مع بعضها في الأندلس.

كما مُثِّلت المشاهد الحوارية لوصف "التخاطر السردي" وفاعلية الانتقال الزمني الذي حدث مع (بوسطن)، ويتمثل ذلك "على سبيل المثال أيضا" في لقاء (بوسطن) مع الأميرة (يوهانا) التي رغبت في معرفة حقيقة الزمن الذي يعيشه:

"لقد راقب كيف يتصارع لديها كل من الفضول والسخط، إلا أن الفضول انتصر لديها في النهاية. "لم آت من بلادكم"، قال لها بوسطن بحذر، إلا أن الأميرة لم تقاطعه... وأخذت بالارتعاش، ولكنها ظلت محافظة على صمتها ..." إن الزمن الذي أنتمي إليه، يعود إلى أكثر من خمسمائة سنة قادمة"، قال بوسطن، وبحث عن رد فعل ذلك في عينيها: "أعلم أن هذا وقعه مثل من يتحدث عن أسطورة، ولكن هذه هي الحقيقة" ... "أنا نفسي لا أعلم بالدقة كيف جئت، فجأة أصبحت هنا؛ وأما كيف سأعود، فمعرفتي بذلك أقل من معرفتي بكيفية مجيئي" ..." والأدوات ؟ "سألته الأميرة ..."إن الكتاب هو الكتاب، وما سميته أنت

بالبيضة هي في الحقيقة أداة يستطيع المرء أن يتحدث بها إلى ناس آخرين موجودين في أماكن أخرى؛ والجيب الجلدي"[18]، فهذا المشهد عبارة عن مشهد "تفسيري" للحالة التي يعيشها (بوسطن) في الزمن التاريخي البعيد عن زمنه الفعلي، كما فرض من خلاله موقفه من الآخر الذي نعته بأنه من أتباع الشيطان؛ بسبب حمله لمقتنيات الزمن الحاضر كالضوء والهاتف والكتاب الملون وغيرها، وهي من "المفارقات الزمنية" التي توحي إلى تخيل الكاتبة في مجريات تلك الأحداث. وبالتالي فإن الاستدلال بمثل هذه المشاهد الحوارية وغيرها داخل المتن السردي يوحي إلى أبعاد توظيف التخاطر في سرد هذه الحقبة الزمنية، والمتمثلة في تفسير بعض الجوانب التاريخية الغير واضحة للقارئ، وعرضها بما يتوافق مع التطور التقني الذي تعيشه الكاتبة.

ب/–المشهد الحواري الداخلي (المونولوج) : ويقصد به حوار الشخصية مع نفسها، ويهدف توظيف هذا النوع من المشاهد إلى الكشف عن ذات الشخصية في النص الروائي، وتوضيح الجوانب الخفية فيها، وجاء المونولوج في رواية (***الحمراء***)كسرد تكميلي للحدث التاريخي العام، وإظهار موقف تلك الشخصية من بعض أحداثه.

فمن المشاهد الحوارية مع الذات، حديث (بوسطن) مع نفسه عندما هرب من السجن الذي سجنته فيه الملكة بتهمة تعاونه مع الشيطان، وأنه يمتلك أدوات غريبة، فما كان من (بوسطن) إلا أن يدبّر مكيدة للهروب، فهرب وبدأ يفكر بطارق وسالومون، الذي كان مصريهم مجهولا بحكم مطاردتهم من محاكم التفتيش؛ لمعارضتهم أفكارها، يقول (بوسطن) محاوراً ذاته: "وماذا سأفعل عندما أصل غرناطة؟ وكيف سأساعد طارقا وسالومون؟ وحتى إذا كان حُرَّين، فسيبقى الخطر محدقا بهما، أما

بالنسبة لي، فالمحرقة بانتظاري، فلا بُدَّ من الرجوع إلى المستقبل ...."[19]، فنجد أن الحوار الداخلي كشف عن طبيعة البعد النفسي الذي اتسمت به شخصية (بوسطن) من الحيرة والقلق والاضطراب، وهنا تكمن مظاهر الدمج السردي بين التخاطر والسرد، وكأن (بوسطن) عاش ذلك الزمن، ولامس واقعه، حتى أن "العودة إلى الزمن" أصبح الهدف الذي يُنذر له (بوسطن) كل حياته، وهذه من الأساليب الفنية التي لجأت إليها الكاتبة للتعبير عن أحداث تلك الحقبة التاريخية؛ فمغامرات (بوسطن) في سبيل الخروج من متاهة الزمن التاريخي، كانت بابا للعبور إلى بعض الحكايات السردية الجديدة في الرواية.

كما أتى المونولوج في الرواية لمتابعة ما يدور في نفوس المسلمين واليهود، وإظهار مواقفهم من الآخر؛ فعندما دخل طارق "الشخصية الموريسكية"، وسالومون "الشخصية اليهودية" إلى قصر الملكة للمحاكمة، أظهرت الكاتبة طبيعة تلك الشخصيات ونفسيتها حال المحاكمة، من خلال سرد الخطابات الذاتية، لاسيما فيما يتعلق بطارق الشخصية التي تتسم بالقوة وعزة النفس ورفض القسوة، يقول طارق مخاطبا نفسه: "إنني أركع نعم، ولكن عينيّ متجهتان إلى مكة، إنني لن أركع لمخلوق حيّ من البشر، ولن أركع على أية حال .."[20]، ويقول أيضاً عندما دخل كبير المفتشين: "عليَّ أن لا أنظر إلى عينيه، فكّر طارق في نفسه؛ فهذا يثير حنقه، عليَّ أن أبدو مغلوبا على أمري، خافض العينين، بل جميعنا ينبغي أن نبدو كذلك"[21].

وبالتالي فإن هذه المشاهد والوقفات المختارة توحي إلى قدرة الكاتبة على محاكاة النص التاريخي، واتكاءها على فكرة الحدث التاريخي ومعرفته بعمق، والاكتفاء

بالفكرة الرئيسية[22]، ومتابعته من خلال خلق بعض الأحداث السردية التي تتوافق مع أفكار الكاتبة، وتكون هذه الأحداث المتخيل السردي المفسر لحقيقة الحدث التاريخي بتوظيف تقنيات السرد الروائي المعاصرة، ونرى أنّ هذا من الأساليب المهمة في توظيف التاريخ داخل المتن السردي الروائي، التي ربما تعدّ من أنجح الطرق في كسر نظرية أن الرواية التاريخية تؤدي إلى ملل القارئ وانزعاجه من كثرة أحداثها؛ لأن الرواية التاريخية التي تعتمد على المتخيل تبتعد عن تلك الأوصاف، وتتميز بقدرتها على محاكاة التاريخ والسرد المعاصرة في آن، لتخرج للقارئ نصا قابلا للقراءة بأوجه مختلفة، ليجد القارئ في ذلك خدمة فكرية مهمة، تنبع في الإفادة من فكرة التاريخ التي اتكأ عليها الكاتب من جهة، والاستمتاع في مشاهدة الأحداث المتخيلة والقائمة على عناصر القص المعاصرة من جهة أخرى، فكانت فكرة "التخاطر" في هذه الرواية نموذجا جليّا في فكرة "التجديد السردي" في الرواية التي تحاكي التاريخ في مضمونها.

1-3: التخاطر السردي وأزمة الهوية:

طرحت الكاتبة عن طريق فن التخاطر السردي موضوع "الهوية"؛ حيث تحدثت عن صورة الموريسكيين واليهود وتناولت جوانب مهمة من الأبعاد الفكرية التي كانت مسيطرة على العقلية الكنسية في ذلك الزمن، والتي قامت على إنشاء محاكم التفتيش المقدس، والقيام بعمليات الطرد على أساس الدين، وهي صورة جسدتها الكاتبة من خلال رؤية شخصيتها الرئيسية (بوسطن) الذي جعل من لقاء الصدفة بشخصيات (طارق) و (إسحاق)، وغيرهم العلامة الدلالية على تفسير تلك الهوية، ومن ذلك على سبيل المثال، عندما كان (بوسطن) في بيت أحد اليهود، وقامت مجموعة من

جنود محاكم التفتيش بطرق الباب بقوة، بهدف الدخول على البيت وتفتيش محتواه، واعتقال صاحبه لشكوكهم باعتناقه اليهودية، وعندما فُتح لهم ودخلوا، رأوا "الشمعدان" الذي يرمز إلى الديانة اليهودية، فصاحوا على صاحب البيت وأمروا باعتقاله؛ لأنه كان يمارس شعائره الدينية سراً، فقال له الجندي: "أيها اليهودي" فرد عليه الرجل: "لا تقل ثانية إنني يهودي، وإلا حطمت هذا فوق جمجمتك"[23]، منكرا يهوديته ومعتزا بمسيحيته المعلنة، وهذا القول يشير إلى أزمة الهوية الذاتية التي كانت ماثلة في نفس اليهودي، وكانت جزءا منه في يوم من الأيام، إلا أنها مع ظهور محاكم التفتيش ومحاربة ديانته، أصبحت منغلقة داخل ذاته، وبالتالي فإنه سيشعر "بخيبات الأمل الدينية، والتخلي عن المعتقدات، وإعادة النظر في القناعات السابقة المنهارة"[24]، ووجود (بوسطن) كالشاهد الفعلي على تلك الأحداث ترسيخ لهذا المفهوم، القائم على وصف طريقة تعامل محاكم التفتيش مع الآخر، الذي يختلف عن معتقداته وديانته.

ومن هنا ظهرت "أزمة الهويات" في ذلك العصر، وقد ظهرت بشكل جليّ كما رأينا عند اليهود والمسلمين (الموريسكيين)، الذين واجهوا نفس المصير أيضا، وقد عبرت كتب التاريخ عن تلك المعاناة بسرد وقائع تلك الأزمة، وأعاد بعض الروائيين صياغتها بأسلوب روائي متخيل كما في هذه الرواية، ومن الأمثلة على ذلك، رواية **ثلاثية غرناطة** للروائية المصرية (رضوى عاشور) التي وضحت أزمة الهوية الدينية التي عانى منها الموريسكيون آنذاك.

كما جاء تفسير معالم تلك الهوية عن طريق (طارق) الموريسكي، الذي كان ينتقد تصرفات محاكم التفتيش، ويوضح لـ(بوسطن) العقوبات التي فرضوها على

المسلمين في حال عدم التزامهم بقرارات المحكمة، والممثلة بثلاث قرارات لا رابع لها: إما أن تبقى سالما مقابل الدخول في الدين المسيحي، وإما أن تبقى على دينك وتتحمل عذابات الجنود، وإما أن تطرد وتهاجر خارج ديار الأندلس، وتمثل هذه القرارات نظرة مؤسسي تلك المحاكم وأنصارهم إلى الآخر، وكيفية التعامل معه إذا لم يتوافق مع نظرتهم الدينية، وهذه من الأمثلة الواضحة على أزمة الهوية على أساس الدين، التي كان نتيجتها هجرة وقتل الكثير من البشر، فجاءت هذه الرواية لتناقش هذه الظاهرة، بأسلوب التخاطر السردي، والابتعاد عن النقل الحرفي لقصص التاريخ المسرودة في كتب المؤرخين، ومناقشتها بأسلوب سردي مشوق قائم على توظيف المشاهد الحوارية، التي يتقبلها أي قارئ، بغض النظر عن عمره، ولعل هذا من أهداف الكاتبة أيضا، بأن يتوافق النص الروائي التاريخي مع عقلية القارئ بفترات عمرية مختلفة، حتى تصبح تلك المقتطفات جزءا من ثقافته، التي قد لا يصل إليها عن طريق كتب التاريخ، للاختلاف البيّن بين كتب التاريخ والسرد الروائي في التعبير عنها.

الهوامش:

(1) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ت: لطفية الدليمي، المدى للإعلام والثقافة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2016م، ص17.

(2) Armand Pavese . Manual de parapsicología para descubrir y desarrollar sus facultades ocultas de médium, telepatía, etc. con 60 experimentos prácticos, Trad. Agusto Aimar, San Pablo: Colombia, 1994 , pág.15

(3) علي الزهراني: الباراسيكولوجي علم قديم في ظواهره وقدراته .. جديد بمنهجه ووسائله وأساليبه ، صحيفة الرياض، 23-10-2015م.

(4) Fredric Jameson . Arqueología del Fututro el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Trad: Cristina Piña Aldao, Ediciones Akal: Madrid, 2009. pág, 361

(5) Darío Villanueva . Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo. El Polen de idea, PPU, 1991, Pág.117

(6) Hayden White . Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. trad: Stella Mastrangelo, Fondo de cultura económica, México: , 2001 , Pág.16

(7) Arthar C Danto . Historia y narración ensayos de filosofía analítica de la historia, Trad: Eduardo Bustos, Paidós Ibérica: Barcelona, 1989, Pág 118

(8) Fredric Jameson . Arqueología del Fututro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. pág. 362

(9) نشرت هذه القصة في مجلة المسلّة عام 2000، وأعاد الكاتب نشرها ضمن مجموعة قصصية أخرى في كتاب بعنوان برتقالات بغداد وحب صيني. ينظر: محسن الرملي: برتقالات بغداد وحب صيني، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م، ص30.ص37.

(10) وهي الرواية الأخيرة للروائي العراقي سنان أنطون، صدرت عام 2016م عن منشورات الجمل .

(11) ولدت (كيرستن بويه) عام 1950م في هامبورغ – ألمانيا، نشرت كتابها الأول في عام 1985م، وقد اشتهرت ككاتبة للأطفال والناشئة، وتعتبر اليوم واحدة من أهم كتاب اللغة الألمانية في مجال أدب الأطفال والناشئة، في عام 2007 فازت (كيرستن) بجائزة خاصة لأدب الناشئة .

(12) صلاح صالح: سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية "، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص62.

(13) كيرستن بويه: *الحمراء*، ت: صاموئيل عبود، منشورات كلمة: أبو ظبي، 2010م ، ص43.

(14) بول ريكور: الذاكرة، التاريخ، النسيان، ت: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2009م ، ص371.

(15) بويه، كيرستن: الحمراء، ص374.

(16) ويقصد بها: "نظرية الخيارات السردية في طرح كلام وأفكار الشخصية. العلاقة الأساسية هي واحدة من التأطير أو التضمين؛ حيث يعرض خطاب الشخصية أو يُنسب ضمن خطاب السارد أو إطاره" يُنظر : يان مانفريد: *علم السرد " مدخل إلى نظرية علم السرد*"، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011م، ص144.

(17) كيرستن: الحمراء، ص116.

(18) السابق، ص376 وص377.

(19) السابق، ص325.

(20) السابق، ص388.

(21) السابق، ص389.

(22) ويقصد الباحث بذلك، أن الكاتبة في رواية *الحمراء* اعتمدت على ما ورد في كتب التاريخ بصورة عامة، وفهمت أحداثه وصاغت بعضها بأسلوبها السردي المشار إليه في هذه الدارسة، وقد صرحت هي بذلك في الكلمة الختامية التي أدرجتها في آخر الرواية، عندما قالت أن أحداث هذه الرواية بُنيت كنتيجة للفهم العام لحقبة تاريخ نهاية وجود المسلمين واليهود في

الأندلس، وما يتعلق برحلة كولومبوس إلى استكشاف أمريكا وغيرها، والأمثلة على هذا القول حاضرة داخل المتن السردي للرواية، وخير مثال على ذلك الإكثار من استخدام تقنية "الوصف السردي" التي توحي إلى الأحداث المختلقة ، الغير حاضرة في كتب التاريخ، فعلى سبيل المثال عندما وصفت الساردة الحياة اليومية التي تعيشها الأميرة (يوهانا)، فتقول: "جلست يوهانا على حافة النافذة تنظر عبرها إلى الوادي، ومع أن شمس الصباح كانت قد أطلت إلى ما فوق الأفق بقليل، إلا أنها لم تعد تستطيع النوم .. على المرء أن يمنع أولئك المؤذنين من الدعوة إلى للصلاة مثل هذه الأوقات المبكرة عبر المآذن في أنحاء المدينة كلها هناك في الأسفل، قالت لنفسها، إن الصوت مرتفع على نحو فظيع، وهو يوقظ الجميع، فما جدواه بالنسبة لنا غير المسلمين؟ إنه أمر غليظ" ينظر: السابق، ص110.

فيجد القارئ أن الكاتبة هنا جمعت بين الوصف السردي والخطاب الغير المباشر لشخصية يوهانا، وكلاهما يشير إلى الصياغة السردية القائمة على التعبير المجمل عن وجهة نظر ابنة الملكة إيزابيلا من المسلمين، وهي صورة وردت في كتب التاريخ الحقيقي، وعبّرت عنه الروائية هنا بأسلوب سردي خارج إطار الحدث التاريخي المتعارف عليه، حتى أن قارئ النص في الوهلة الأولى يجد أن الرواية لا تتحدث عن حقبة تاريخية وإنما عن حدث واقعي ما مُعبَّراً عنه بصيغة سردية تثير في النفس التشوق إلى معرفة أحداثها، وكأنك تقرأ للروائي الكولومبي (ماركيز) أو الياباني (هاروكي موراكامي) في **روايتيه كافكا على الشاطئ و الغابة النرويجية** اللواتي يعتبرن نموذجا حيًّا على السرد الواقعي المشوق، وهذا النموذج ينطبق على كل الوقفات الحاضرة في النص الروائي وللهدف نفسه .

(23) كيرستن: الحمراء، ص97.

(24) كلود دوبار: أزمة الهويات " تفسير تحول، ت: رندة بعث، المكتبة الشرقية، بيروت، ط1، 2008م، ص290.

صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر

أ.د. عماد عبد الوهاب الضمور/ جامعة البلقاء التطبيقية.
د. حسن مطلب المجالي /جامعة البلقاء التطبيقية.

الملخص:

أبرزت الثقافة التي يمتلكها كثير من الشعراء المعاصرين، قدرتهم على البناء الفكري لقصائدهم، باختيارهم الموضوعات القادرة على الكشف عن واقع تجربتهم، والبوح عن مكنونات أنفسهم، فضلاً عمّا تمنحه هذه الثقافة من تشكيل فني واعٍ لمجمل أشعارهم، وذلك بحسن اختيار الألفاظ الدالة، والرموز المعبرة، والصور الموحية.

تهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر، إذ أضحى الذئب رمزاً وأداة فنية لا يُراد به الظاهر، إنما يدخل في الرمز المنسجم مع طبيعته.

لقد أعان رمز الذئب الشعراء على التعبير عن رؤاهم الفكرية، وحالتهم النفسيّة، وانفعالاتهم الوجدانية، إذ ظهر الذئب متلبساً بأبعاد نفسية،وسياسية، ودينية، وشعبية خصبة.

الكلمات المفتاحية: الذئب، الشعر الأردني المعاصر، صورة.

Abstract:

Poets in Jordan enjoy broad culture which gave them the ability to highlight an amount of poetic awareness by employing an artistic construction that reflects their genuineness and the ability of choosing vocabulary and building a significant text. Besides, the culture of the contemporary poet and the facts and information which his poetry includes clarified the purity of his vision, the accuracy of his contemplation, and the sophistication of his portrayal.

The aim of the study is to examine the image of wolf in contemporary Jordanian poetry in which wolf became a symbol and an artistic tool which objective is not the external but the symbol that is in harmony with its nature.

The symbol of wolf helped poets express their intellectual visions, their psychological state,and their emotional reactions. Thus, wolf appeared in their poetic works embodying fertile dimensions: psychological, political, religious, andpublic.

Keywords: Wolf, Contemporary Jordanian Poetry, Image.

مقدمة

يوظف الشاعر أدواته الفنية المختلفة لبناء نصه الشعري، وبيان رؤيته الفكرية وهو بذلك كلّه يسعى إلى تفعيل قدراته التأثيرية، وممارسة أكبر قدر ممكن من التصعيد الشعري الذي يمنح عملية التلقي فاعلية نصيّة وبعداً تأويلياً واضحاً.

يعدّ الرمز من أهم أدوات الشاعر الفنية لإضفاء روح إيحائية تُخرج النص الشعري من المباشرة، وتمنحه بعداً جماليّاً، ورونقاً خاصاً، بما يُضفيه من دلالات وإيحاءات، وهو في الوقت نفسه وسيلة ناجحة للدخول إلى عالم الشاعر النفسي الذي تركت فيه التجربة الحياتية بصمات واضحة" فليس اختيار الرمز إذن تعسفيّاً أو اعتباطيّاً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسيّة"[1].

لعلّ الوظيفة النفسيّة للرمز الشعري تبدو واضحة في الكشف عن دواعي استدعاء الشعراء لرموزهم، والكشف عن مزاجهم الذاتي ونوازعهم الوجدانية،وفضلاً عن وظيفة الرمز النفسية، فإنه يعدّ " وسيلة جمالية يطمع الأديب باستخدامها إلى إضفاء ظلال اكتسبت هيبة على مرّ الأجيال، إنها عملية تعاون بين الأديب وقرائه توفّر كثيراً من التفصيلات"[2].

إنّ الشاعر قد يلجأ للرمز للتعبير عن رؤاه الفكرية وحالته النفسية، لا سيما عندما يجد نفسه مضطراً إلى ذلك؛ ليعبّر بواسطته عمّا لا يستطيع الإفصاح عنه بشكل مباشر، فضلاً عن أن الرمز يقوم ببعده الثقافي مشكلاً خبرة غنية للشاعر. وهذا يستدعي تواصلاً لغويّاً بين المبدع والمتلقي" يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الرموز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء"[3].

تتنوّع روافد الشعراء للرموز الموظفة في أشعارهم، وذلك بتنوّع تجاربهم ورؤاهم الفكرية، فنجدهم يستمدون رموزهم من مظاهر الطبيعة والإنسان والحيوان والنباتات والأماكن والتاريخ، ومن الحياة الواقعية التي يعيشونها[4].

إنّ حياة الصراع التي يعيشها الحيوان تستوجب عليه انتهاج ألوان من السلوك يوظفها في عملية الصراع، ويأتي سلوك الاحتيال والتخفي في مقدمة هذه السلوكيات، وهي سمة عامة في الحيوانات المفترسة التي تريد الإجهاز على فرائسها بأقل جهد.

الذئب من الحيوانات التي تمارس الاحتيال، وهو من السباع المعروفة بصفة الختل التي عُدت واحدة من ضمن أهم عشر صفات حيوانية يجب التحلي بها على مَنْ يتصدّى للقيادة من البشر[5].

وللذئب حيلٌ يعتمدها، تُنبئ عن تخطيط ومعرفة بطبيعة الخصم، ومن ذلك أننا نعلم شدة لهفته على لحم الغنم حتى أن أكثر الرعاة الشكاة منه يحتال عليهم مع وجود كلب الحراسة، كما يظهر من قول الجاحظ في كتابه " الحيوان" مبرزاً صفة الاحتيال المتأصلة في الذئب:

" إنّ الذئب إنما يعدو عليها مع الصبح عند فتور الكلب عن النباح، لأنّه بات ليلته كلّها دائباً يقظان يحرس، فلما جاء الصبح جاء وقت نوم الكلاب، وما يعتريها من نعاس"[6].

يؤكد علماء سلوك الحيوان أن غارات الذئاب على فرائسها غاراتٌ متقنةٌ، يعمل فيها الأفراد عملاً محكماً قائماً على التخطيط والاحتيال، ويلحظ المتأمل لسلوكها بأن لها " طرقاً فنية منظمة في الصيد، فعندما تطارد تلك الذئاب بقر الوحش تجري خلفه بالتتابع لترهقه، وفي مطاردتها للأرنب البري تحيط بقطيع من هذه الأرانب وتحصرها في أضيق دائرة ممكنة، تماماً كما يفعل الصيادون"[7].

تقصد الذئاب في سلوكها إلى الحيلة في انقضاضها على سائر أنواع الصيد، وتتجنب المواجهة؛ لأن الصدام غير مأمون العاقبة، لذا فهي دائماً تبيت ترصد ولو كلفها ذلك انتظاراً طويلاً، فإنها تظل صامدة حتى تحين الفرصة، "وباستطاعة أية مجموعة من الحيوانات القادرة على القتال أن تُنشئ بينها تتابعاً سيادياً... وإننا لنشاهد هذه العادة في الذئاب التي تتجمع للهجوم على فريسة أو لإقصاء ذئب دخيل"[8].

يتّسم الذئب بالصبر الطويل في المراقبة وإخفاء التسلل حتى لا يفقد طريدته؛ فصفة الصبر ملازمة لصفة أخرى لا تغادر الذئب، وهي الخداع. فضلاً عمّا عُرف به الذئب من صفة القيادة التي هي معروفة بين البشر؛ لحفظ النوع، واستمرارية البقاء، إذ لا يقتصر دور القائد من الحيوان على الأمر والنهي بل يتعدى ذلك إلى العناية التامة بكلّ فرد في مجموعته.

يُلاحظ من كلّ ذلك أن للذئب صفات إيجابية وأخرى قد تبدو سلبية، فقد نمدح أو نذم شخصاً بوصفه بالذئب، ممّا جعله يقترب بطبيعته من الإنسان في صفات كثيرة، لا سيما الصبر والقيادة والعيش في جماعات.

وفي هذا يقول أبو حيان التوحيدي:" إنّ أخلاق أصناف الحيوان الكثيرة مؤتلفة في نوع الإنسان، وذلك أن الإنسان صفو الجنس الذي هو الحيوان، والحيوان كدر النوع الذي هو الإنسان"[9].

فالبشر يأخذون ويشتركون مع كثير من الحيوانات في طبائعها، فنجدهم يأخذون من أخلاق السباع ومن الحيوانات الأليفة، ومن خصال الطير وأصناف الجوارح؛ لذلك سُمي الإنسان" العالم الصغير سليل العالم الكبير لما وجدوا فيه من جميع أشكال ما في العالم الكبير...وربما وجدوا فيه ممّا في البهائم والسباع خُلقين أو ثلاثة"[10].

لذلك لم يغفل الشعراء العرب القدامى عن التقاط صور مختلفة لطبائع الذئب وسلوكه في الحياة، كما في شعر امرئ القيس، والمرقش الأكبر، والشنفرى وجرير، والفرزدق والأخطل، والبحتري وابن خفاجة وغيرهم من الشعراء القدامى.

فقد رسم الشنفرى في لامية العرب لوحة شعريّة بديعة لقطيع الذئاب مبرزاً صورة القائد الرئيس المسيطر على قطيعه، فيتخذ قرار البحث عن الزاد مناديّاً جماعته التي تجيبه مجتمعة حوله؛ لتقتدي به في كلّ أفعاله، مما يُظهر حسن سيطرته على بقية أفراده، إذ يقول[11]:

فلما لواهُ القوتُ من حيثُ أمّهُ ... دعا فأجابَتْهُ نظائرُ نُحّـــــلُ

فضجَّ وضجَّتْ بالبَراحِ كأنَّهـــا ... وإياهُ نَوحٌ فوقَ عَلياءَ ثُكَّـــــلُ

فأغضى وأغضتْ وابتسى وابتستْ به ... مراميلُ عزَّاها وعزَّتْهُ مُرمِـــــلُ

شكا وشكتْ ثم ارعوى بعدُ وارعوْت ... وللصَّبرُ إنْ لم ينفع الصبرُ أجملُ

وفاءَ وفاءتْ بادراتٍ وكـــلُّها ... على نَكَظٍ ممّا يكاتمُ مُجمـــلِ

فقد حظي الذئب بنصيب كبير من شعر الصعاليك، إذ لا تكاد تخلو قصائدهم من ذكره أو الإشارة إليه، بعدما جمع بينهم الجوع في صحراء قاسية، كذلك سرعة العدو، وهي صفة معروفة عند الذئب، فضلاً عن كلاً منهما تظهر فاعليته في الليل.

كذلك جاءت قصيدة الفرزدق المشهورة في الذئب؛ لتعمّق من العلاقة الوثيقة التي تربط بينهما، وتُبرز أنسنة واضحة للذئب وتعاطفاً معه، كما جاء في مطلع قصيدته التي يقول فيها[12]:

وأطلس عسال وما كان صاحباً دعوت بناري موهناً فأتاني

لقد جاءت لوحات الذئب في الشعر العربي القديم كاشفة لطبائع هذا الحيوان مبعث الاهتمام من الشعراء والمشاركة الوجدانية معهم، وهي لوحات تعكس " مقارنة بين أخلاقياته وأخلاق البشر، وبعضها يجيء في تضاعيف عمل شعري معين، كأنّه جملة معترضة يلقي بها الشاعر ليضيء رقعة على مساحة الرؤية الفنية في القصيدة"[13].

إنّ الشاعر والذئب شخصيتان مهمتان في تلك اللوحات الذئبيّة البديعة " وكان القاسم المشترك بين الأشعار التي كان الذئب فيها قناعاً للشر، انتهاءها بفجيعة الإنسان بأعنزه، أو مصادرة عيشه إن لم يكن صاحبها يقظاً حذراً مقتدراً، في حين كان القاسم المشترك بين الأشعار التي كان الذئب فيها ـ حقيقة أو رمزاً ـ مخلوقاً يعاني قسوة العيش في بيئة قاسية، وظروف قاهرة، انتهاؤها بزهو الشاعر بنفسه، إذ أسدى معروفاً لذلك المخلوق المحارف بالرزق والمعاش. ثم يبقى بعد هذا كله لكلّ نص خصوصيته مضموناً وأسلوب تعبير وتصوير"[14].

لم تكن صلة الشاعر المعاصر بالذئب صلة مباشرة ناجمة عن المشاهدة والمخالطة، لكنها جاءت استدعاءً لما اختزنه موروث الشاعر الفكري من معلومات عن الذئب.

لذلك فإن توظيف الشاعر المعاصر للذئب يختلف عن توظيف الشعراء العرب قديماً، حيث كان الذئب يساكنهم بيئتهم ويقاسمهم حياتهم، ممّا أتاح لهم معرفة واسعة به، واطلاعاً رحباً على أسرار عيشه وأنماط سلوكه.

لقد اختار الشاعر العربي المعاصر هذا الحيوان دون سواه؛ لمدى انسجام طبيعته مع أحواله النفسيّة، وقدرته على التشكّل الفني وفق قالب إبداعي، ممّا جعل الشعر يستعيد صورة الذئب وموروثه القديم؛ ليستعير قناعه للتعبير عن رؤيا معاصرة، فجاء ولع الشعراء بالذئب المستوحى من الأساطير الشعبية بعدما وجدوا في الذئب طبائع مختلفة تجمع ما بين الشر والخداع للتعبير عن حالة من الجوع اللامتناهي.

إذ من الملفت للنظر أن صورة الذئب في الشعر العربي الحديث أصبحت أكثر ارتباطاً بصفة الغدر وهي صفة تكاد تخفت كثيراً في التراث العربي الذي طالما جعل الذئب يقترن بالجوع مؤنساً إلى منزلة الرفيق الذي يخفف الآلام(15).

لعلّ شيوع صفة الغدر للذئب في الشعر العربي الحديث مرجعه إلى" قلة الاختلاط بالذئب الحقيقي، وعدم الاشتباك معه في معارك صيد، أو لقاءات طريق، ومنها نوع الحياة الاجتماعية والسياسية المضطربة التي يشهدها العصر، وما فيها من تناقض، وما حوت من كثرة الوصوليين والنهازيين، وآكلي المال الحرام بأساليب الغدر والابتزاز"(16).

وظّف كثير من الشعراء العرب في العصر الحديث الذئب بوصفه رمزاً محملاً بأبعاد نفسية ودينية وسياسية واضحة، كما نجد في شعر أحمد شوقي، ومحمود درويش، وقاسم حداد، وبدر شاكر السياب، و أمل دنقل، ومظفر النواب، وغيرهم من الشعراء .

يأتي مظفر النواب في قصائده بمفهوم " ذئبية العالم" الذي يرسّخ من الأبعاد الفكرية الخصبة التي يعكسها الذئب في الحياة الإنسانية وصفاته المختلفة التي تتشظى في السلوك الإنساني؛ لتصطبغ البشرية بنوازع الذئب وسلوكياته، وبخاصة صفة الغدر التي أصبحت أكثر مناسبة للسلوك البشري المعاصر في ظل ظروف سياسية مضطربة، إذ يقول في قصيدة" وتريات ليليّة"(17):

ما دام هنالك ليلٌ ذئبٌ فالخمرة مأواي

وهذا الجسد الشبقيّ غريبُ

وهكذا فإن اتّصاف الليل بالذئبية هو تصعيد واضح لهيمنة فعل الذئب على الحياة الإنسانية المعاصرة، وانتشار صريح لصفات الذئب بين الناس، ممّا جعل مظفر النواب يبيّن طبيعة الصراع القائم بين الخير والشر، وتجليات المعاناة المعاصرة، حيث يقول[18]:

مَنْ هذا الماسك كلّ زمامِ الأنهار
يسيلُ على الغربان كعري الصبح
يراوغ كلّ الطرقات المألوفة في جنات الملح
يواجه ذئبية هذا العالم لا يحمل سكينا

ويوظف بدر شاكر السياب اللون الأبيض توظيفاً مقترناً بالعامل الطبقي الذي يُميّز البيض عن غيرهم ، وذلك باستعمال النساء لفراء الذئاب على أكتافهن، وتغطية صدورهن بجلد النمر؛ وذلك للدلالة على التمايز الطبقي وما تتصف به هذه الطبقة الثريّة من سلطة وقوة يفتقدها الآخرون، إذ يقول[19] :

وعلى الأكتاف البيض فراءْ
الذئب يدثّرِ إنسانه،
وعلى الأثداء من النَّمرِ
شرقٌ يتسلّل، ملء الغاب، من الشجرِ
والليل يطول على السمرِ

تأتي هذه الدراسة للكشف عن صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر، بعدما حضر بكثافة في نماذج شعريّة دالة، وأصبح جزءاً مهماً من عنوانات كثير من المجموعات الشعريّة، مثل :" ضجر الذئب" ليوسف أبو لوز، و" ذئب الأربعين" ليوسف عبدالعزيز، و" ذئب الخطيئة " لعبدالله رضوان، و" ذئب المضارع" لنضال برقان، و" وحيداً كذئب الفرزدق" لأمجد ناصر. فضلاً عن حضور الذئب الواضح بوصفه جزءاً فاعلاً من البناء الفني للنص الشعري.

لقد تجلّت صورة الذئب في الشعر الأردني المعاصر من خلال الأبعاد التالية: البعد النفسي، والبعد الديني، والبعد الرمزي.

1 . البعد النفسي:

تبدو صورة الذئب ضمن هذا البعد أكثر ألفة وقرباً من الذات الشعريّة، حيث التصالح مع عالم الذئب، والانتماء لعالمه، والشعور برغباته، إنّه بُعد يكشف عن منحى فكري عميق تحياه الذات الشاعر، ممّا جعلها تبحث عن العالم المحسوس؛ لتستمد منه مدركاتها الحسيّة، فكانت الصورة الذئبية وسيطاً فاعلاً يستكشف به الشاعر تجربته؛ ليمنحها رؤاه الخاصة، كما في قول راشد عيسى[20]:

تبخَّرتُ حدَّ التلاشي
وحدَّ البراءة مني
فهاجمني نِمسُ شكّي
وطاف على سدَّة الليلِ والليلُ سِعلُ مثل بعيرٍ
عليل
وأقعى على صخرةٍ في ضواحي يقيني
وعَبّأني بالرنين
فكم مرَّة أَتَّقيني...
ليفهمني ذئبُ قلبي ويأوي إلى جحره راضياً
بالحبيبة جرحاً
ومكتفياً بالحنين

فأنسنة الذئب واضحة، ومنحه بُعداً إنسانيّاً أصبح وسيلة حتمية لاكتناه عالمه ، وإنتاج لغة خاصة تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، إنّها لغة الكشف عن جوانب خفية من النفس الإنسانية، يتمّ من خلالها بناء الصورة الشعريّة بمنح الذئب صفات إنسانية، تزول معها الفوارق بينهما، إذ يظهر الذئب بكلّ محمولاته الدلاليّة العميقة تعبيراً صارخاً عن حالة الألفة التي تجمعه بالشاعر، وذلك ببعث الحياة في سلوكه، وإكسابها محتوى نفسيّاً واضحاً.

يجعل حكمت النوايسة من ذئبه رمزاً متخفيّاً وراء الحلم، ليبعث الرؤيا، حيث تتحرك نزعة الطفولة بكلّ قواها في نفسه؛ لترسم معالم قصيدته وفكرتها الأساسية في العودة إلى الماضي الجميل، كما في قوله[21]:

آن أنينيَ،

سوفَ أدعو الذئبَ، أخطف صوته،

وألمّ أحلاماً أضعتُ

أحيلها غنماً ورائيَ تستبيحُ الأرضَ

إنّ دعوة الشاعر للذئب تعزز من إنتاجية المعنى، وتكشف قدرته على التعبير عن ذاته تعبيراً جديداً يستجمع المشاعر والانفعالات النفسيّة في قالب استعاري مكثف، يُسهم من خلاله استدعاء الذئب في شحن الصور الشعريّة بطاقة قوية من الإيحاءات التي تعكس رغبة الشاعر بالانعتاق من حالة التشتت والضياع التي يحياها، لما يمنحه حضور الذئب من قوة وعنفوان، وقدرة على إكساب الشاعر صفة القيادة الناجحة .

لعلّ المؤاخاة مع شخصية الذئب صورة حاضرة في شعر فواز طوقان الذي يسعى إلى الاتحاد بعالم الذئب جاعلاً منه إنساناً يبحث عن الحقيقة المفقودة، ممّا يكشف عن اقتراب واضح من عالم الذئب، فهو دائم الاستكشاف بحثاً عمّا يبعث في داخله الطمأنينة، ويبعث على الحياة، إذ يقول[22]:

الذئبُ يرقبُ طلعةَ الفجرِ القديم

ما يبتغيه اليومَ من هذي الحياةِ

عسل وطيب

والحور والأصداف خلالها على الشط القريب

متوثبَ الخلجات راح يدور في مُغرِ الجبال

بحثاً عن النبع السحيق

إنّ حالة ترقب الذئب لطلة الفجر ما هي إلا ترقب الشاعر لبزوغ الأمل من جديد بعدما استحالت حياته إلى عذاب وألم، فكان إيحاء الشاعر بالذئب أسلوباً لتجسيد ما تنم عنه النفس من رغبات قابعة في أعماقه، فالذئب والشاعر كلاهما يتوحّد في الهدف نفسه، وهو البحث عن عالم جديد يسكناه بطمأنينة.

أمّا عاطف الفراية، فيكشف عن بشاعة الواقع وقسوته، جاعلاً من الذئب ضحية، مُسقطاً ما في نفسه من معاناة وألم على ذئبه الذي لم يستطع تحمل قسوة الواقع، بعدما وجد مَنْ هو أكثر ذئبية منه، وفتكاً بالآخر في عالم اختلفت فيه القيم، وتبدلت معه الأحوال، كما في قصيدته (حين يموت الذئب) التي يسرد فيها حكاية الذئب مع الراعي والأغنام ، مصوراً نهاية الذئب المأسوية[23]:

يصحو الراعي من حلم ورديّ
يملأُ كلّ جوانحهِ رعشاتٍ قاتلةً
والمزمارُ الخنجرُ يتشفّى
فتفرُّ القافلةُ
ويغدو الجلدُ حذاءً للجوع
وما بين النعلين سماءْ.
(يموت الذئب وتفنى الأغنام)
ويعود الراعي (هذي المرة)!
يتربص..!

وما موت الذئب، وفناء الأغنام، وبقاء الراعي إلا إشارة واضحة لهذا التحوّل العميق في الرؤى والأهداف، وهو موت للشاعر نفسه، يرتبط بالتجربة المعاصرة إذ نجح الشاعر من خلال هذا التحوّل العميق في التعبير عن عواطفه وأحاسيسه ونقلها بلغة إيحائية عميقة، ذات قوة تعبيرية مدهشة، نابعة من معاناة حقيقية تعكس معاناة الشاعر، وسيطرة الأحزان عليه،

بعدما أضفت رمزيّة الذئب شحنة عاطفيّة ذات قوة تأثيرية في المتلقي، مستمدة من خصوصية التوظيف الرمزي للذئب التي" لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق" [24].

لقد قاد تلاقي الشعراء النفسي بالذئب إلى عملية إسقاط فنيّة يُجسّد من خلالها الشاعر أحزانه وهواجسه من خلال إسقاطها على الذئب بحيث يحسّ المتلقي، وهو يتأمل صور الغدر الذئبي أنه يعيش محنة الشاعر المطعون بالغدر والخيانة والفقد المؤلم، ومرارة الخذلان، كما في ديوان (ضجر الذئب) ليوسف أبو لوز الذي يُفصح فيه الشاعر عن معاناته المعاصرة، إذ يقول متخذاً من الذئب معادلاً موضوعيّاً له[25]:

بَنيتُ لهُ كهوفَهُ، ومعائره...
ومددتُ له حبلَ العواءِ من الجرف الأعزلِ
وحتى ضفافِ النَّجمْ
كلَّ ليلةٍ..
أجرُّ ورائي فريسةً أو فريستينْ
من أجله، من أجلي
يدبُّ في دبيب الرعد في الأودية
مَلكٌ على هذه الشاعرية، وصاحبٌ
قَلِقٌ ، مُهَدَّمٌ ، وخشوعْ
مبعوثي إلى قليل الرائحةِ التي تقطرُ
من الآباطِ والأثداء
ورئيسي المتوّجُ
ذلكَ
الذئبْ

إذ يكشف النص عن رغبة الشاعر الجامحة في إتباع سلوك الذئاب (أجرُّ ورائي فريسةً أو فريستينْ)، وتقمص طبائعها؛ ليغدو ذئباً حقيقياً في عالم البشر الذئبي، ممّا يعكس واقع الغدر في الكائن البشري الذي يستدعي الرغبة في التحوّل إلى ذئب يمارس سلوكه الطبيعي بكلّ عفويّة.

فالشاعر منهمك بتأمل ذاته جاعلاً من الأشياء المحيطة به صورة لعالمه المأمول، ممّا جعله يتمنى أن يكون ذئباً، بعدما أرضعته الذئاب منذ طفولته، فلا هو بالبشر السوي القادر على العيش بسلام مع بقية البشر، ولا هو قادر على العيش بطبائع الذئب المتأصلة فيه؛ لذلك فإن محاولته لإرواء نهمه، وإشباع غريزته الذئبية مستمرة، إذ يقول(26):

هناكَ على التلِّ خبّأتُ سرّي،
ونمتُ بكامل عريي ثلاثَ ليالٍ،
كضيفٍ على غابةِ السَّرو،
حتى أرضعتني إناثُ الذئابِ،
وغطّى جبيني العواءُ الخفيفُ.

إنّ يوسف أبو لوز في ديوانه (ضجر الذئب) يُظهر تعاطفاً واضحاً مع عالم الذئب، بل إنّه يصف نفسه به، إذ اختار حياة الصعلكة وبيئتها الصحراوية الصافية.

يكتسب نداء الذئب في شعر يوسف عبدالعزيز بُعداً إنسانيّاً واضحاً، وذلك بمخاطبة الذئب بعبارات أكثر استخداماً بين الناس، ممّا يكشف عن قيم ومشاعر إنسانية متأصلة في الشاعر، تظهر في عبارات قادرة على استثارة المتلقي، وبعث الذئب في قالب إنساني حميم، إذ يقول(27):

مرحباً أيُّها الذئبُ في حُجُرات الهدوءْ
مرحباً أيّها الطائرُ المكتَهْلْ
مرحباً أيّها الأُقحوانُ،

القتيلْ.

مرحباً يا عدوّي.

يا قليلَ الكلام

فخطاب الشاعر للذئب يكشف هوية النص الشعري المشبع بفعل الحركة والحيوية التي ينتجها نداء الذئب في صور ذهنية قابلة للتأويل، تعكس " صورة للداخلي المنفعل بالواقع، وتصبح أيضاً المفردات الواقعية، والعلائق السياقية القائمة بينها وسائل ناجحة للتعبير عن التجربة الداخلية للشاعر التي هي إحدى منعكسات الواقع"[28].

وفي ديوانه " ذئب الأربعين" يعمّق يوسف عبد العزيز من التصاقه بالذئب؛ للخروج من نمطيّة الزمن الرتيبة والاقتراب من لا محدودية الوجود، ذلك أن بلوغ الشاعر الأربعين عاماً ذات ارتباط عميق بالذئب المستدعى، إذ يعكس البدء بالأربعين اكتمالاً للتجربة الحياتية، وبداية مرحلة عمريّة جديدة تتصف بالحكمة والتدبر، وحسن القيادة فضلاً عن الاتزان، والابتعاد عن زمن المغامرة، ممّا يجعله يقترب في ذلك كثيراً من الذئب الذي يجد فيه ذاته المتّقدة، إذ يقول في علاقة حميمية مع الذئب وتوتر واضح مع الواقع[29]:

وحدَهُ في النَّفَقِ المعتمِ

ذئبُ الأربعين

يملأُ الأرضَ عُواءً

ويشمُّ الميّتين.

وما ذئب الأربعين إلا ذات الشاعر المنكسرة، إذ بلغ إحساس الشاعر بسلبية الزمن الحاضر مدى لا يستطيع معه إلا أن يجعله سالباً للحياة، (فالنفق معتم، والذئب يشمّ الميّتين) في تعبير واضح عن رفض الشاعر للواقع، بعدما أصبح الزمن رافداً للمعاناة، وسالباً للفرح.

لعلّ هذه النبرة الفاجعة التي يحملها خطاب الشاعر منحت تراكيبه اللغوية بُعداً جديداً يكشف عن حالته النفسيّة، وما تضمنته من نزعة حزينة، تنهض بالبؤس والشقاء، كما في قوله في قصيدة (وليمة الذئب)[30]:

مِن سنينْ

يجلسُ الذّئبُ في غيمةِ وَيُراقبْ

نهرَ أيّامِهِ

وهي تركضُ مثلَ الحَبابِ

إلى حافةِ الأرضِ،

لكنَّهُ لا يرى

غيرَ فصلٍ طويلٍ من الرُّعبِ.

إنّ ارتباط الذئب بالزمن في شعر يوسف عبد العزيز يعكس قدرة الشاعر على إعادة فلسفة الزمن في فضاء حركي، يسرد حركة الزمن السريعة، وتحولاته المقلقة، التي تجعل من الليل مستقرّاً لها، وهو زمن الذئب بامتياز، وفضاء روحي للشاعر، ينطلقان فيه؛ لتتشكل الرؤيا، وتنبعث الحياة.

2 . البعد الديني.

يظهر الذئب في قصة سيدنا يوسف . عليه السلام.. رمزاً للخطيئة، فهو المتهم بقتل يوسف، بعدما أحكم إخوته حَبْك قصتهم التي تجعل الذئب قاتلاً، ويوسف مقتولاً بدلالة قميصه المضمخ بالدماء، لذلك جاءت هذه القصة القرآنية ذات حضور واضح في الشعر العربي المعاصر؛ لتحمل إيحاءات رمزية ذات أبعاد معاصرة.

لعلّ حضور الذئب في الشعر الأردني جاء في كثير من أبعاده ذا دلالة دينية واضحة، بوصفه أحد الشخوص الفاعلين في قصة يوسف مع إخواته، كما في قول مها العتوم[31]:

ما بين امرأتين

خذلناك بالصمتِ

كِدْنا لأجملِ أخوتنا

بالتي لقفتْكَ

وألقتْكَ في الجُبِّ

كنا نلوّنُ قمصاننا

لنشاغل يعقوب بالذئب

فالذئب بريء، لكنه أُقحم في المواجهة، وظهر معتديّاً لا يرحم، يتّصف بالغدر والبطش بالآخرين، وهي صورة نمطية طالما أظهرها الشعراء لذئب ينتهك الحرمات، ممّا جعله يحمل صفة الضياع والتشتت ، فهو ظاهريّاً متهم تلتصق به خطيئته، لكنه في الباطن بريء لم يرتكب ذنباً، كما في قول عبد الله رضوان[32]:

لا..

لا جُنونُ الخيالْ

ضبابٌ يَجولُ كَذْئبِ الخَطيئةِ

يُطلُّ بريئاً بلا رؤْيةٍ،

...

أو ظلالْ

إنّه نموذج للذئب التائه بلا رؤيا بعدما واجه غدر الآخرين، أبدعته عبقرية الشاعر المعاصر برؤى متجددة تحمل حالة التيه والضياع التي يحياها الشاعر المعاصر، التي تقوم حياته على غدر الأهل والأصحاب، ممّا يعكس قمة المأساة، وموت كلّ معاني الإنسانية ، وتبدّل القيم.

وفي قصيدة (دم ابن يعقوب) للشاعر محمود فضيل التل يأتي الذئب بدلالتين: الأولى واقعيّة إيجابية تختزل الظلم الذي وقع على الذئب في قصة يوسف ـ عليه السلام ـ وبرأته من دم سيدنا يوسف، والثانية ذات دلالة سلبية، تعكس القتل والدمار الذي تُحدثه ذئاب هذا العصر ممّن خلعوا ثوبهم البشري، وانسلخوا من إنسانيتهم؛ ليتحولوا إلى ذئاب حقيقيين، يمارسون القتل والدمار، إذ يقول[33]:

هل كنتُ ذئبَ يوسفَ؟!
أم أنهم بكلّ ما قد أجمعوا كانوا الذئابْ؟!
لا بأسَ ... مهما كان من بهتانهمْ
ومهما عدّدوا أمضي ولا أهابْ فما قتلت يوسفَ
ولا صَلْبْتُ السيد المسيحْ
فافعلْ بنا ما شئتَ أو ما تشتهي
يا سيّد الإرهابْ

إذ جاء الذئب في المرة الأولى للدلالة على نقاء الحضارة الإسلامية من فعل القتل والإرهاب، فهي كالذئب في قصة سينا يوسف ـ عليه السلام ـ جاء متهماً ولم يكن جانيّاً بأيّ حالٍ من الأحوال.

أمّا ذئاب العصر، فهم أناس يمارسون القتل، وإشاعة الفزع بكافة الصور والأشكال، وهي الدلالة الثانية التي حملها الذئب في القصيدة، إذ يقول[34]:

مَنْ كان فينا الذئبُ؟!
مَنْ فينا التي أنيابها طالت
ومَنْ جثا من ضعفه
أو قبّل الأعتابْ؟!

أمّا الشاعر حسن بكر العزازي، فيستدعي صورة الذئب المتهم بقتل سيدنا يوسف ـ عليه السلام ـ ليوظفها توظيفاً مختلفاً، فهو يصور لنا قوة إصراره على طرد عاذليه في حبّ معشوقته مدينة عمّان التي ابتعد عنها في المهجر، ويشبه هذا الإصرار بقوة الذئب الذي عدا على الغنم؛ ليفتك بها، ممّا ألجأها إلى الفرار من أمامه بفزع واضح، فيبدو إصراره القوي المتواصل على نَهْر عاذليه في طيف عمّان وطردهم مثل إصرار يعقوب على عدم سماع عاذليه، إذ يقول مخاطباً عمّان[35]:

أنتِ القميصُ وقد أتى من يوسف وأنا بفرحةٍ لثمه يعقوبُ
أخزيتُ فيكِ عواذلي وطردتهم طردَ النعاجِ عدا عليها الذيبُ
قد شاب حُلمي في هواكِ وخافقي ويلي من الأحلامِ حين تشيبُ

فالشاعر يتكئ على قصة يوسف؛ ليستمد من قميص يوسف طاقة تعبيريّة كبيرة، توسّل بها ليبني رؤية شعريّة، تكشف عن حبّه الراسخ لمدينة عمّان، وليبرز الذئب بصورته المألوفة معتدياً ومستبيحاً لحياة الآخرين.

وتقود رؤية موسى حوامدة الشعريّة إلى تقديم صورة أخرى للقصة القرآنية، إذ يُقدم يوسف آخر معاصر، لم يسقط في الحب، ولم يأكله الذئب، ولم تعشقه زليخة، بل لم تره أصلاً، إذ يقول(36):

لم يسقط يوسف في الجُبْ
لم يأكله الذئبُ
ولم تنقصْ من خزنة مصر الغلّة
لم تكذبْ
تلك الملكة
وزليخة لم ترَ يوسف أصلا
مَنْ يوسف هذا؟؟

ويستمد سعد الدين شاهين جوهر القصة القرآنية، لكن بتحوير معاصر يتسق مع رؤيته الشعريّة التي تجعل من الذئب مخلصاً من المعاناة، ومفتتح حياة جديدة، يهنأ فيها بعيداً عن الخديعة، والانكسار الوجداني، حيث يقول(37):

أطروحتي في الحبِّ
أن أشتاقَ للذئب البريء
أن أشتاقَ لامرأةِ العزيز

إذ تمشطُ غُرَّتي
وأظلُ محترصاً قدومَ الذئبِ
ثوبَ خديعتي
ودلالَ إخوتي الكبار

فالشاعر يبرئ الذئب من دم يوسف، ليبلغ حالة من التصالح مع الذات، لكنه يُدين الواقع الذي أوجد الخديعة والنكران، ممّا جعله يرفض السائد والمألوف، ويسعى إلى إقامة حالة جديدة على صعيد الرؤية، تمنحه قدرة على التأمل في زمن ضياع لا ينتهي.

وإذا كان سعد الدين شاهين ينتظر قدوم الذئب البريء، فإن محمد القيسي يجعل من الليل ذئباً مجنونة، وذلك في تعبير صارخ عن ذئبيّة هذا الزمان، وفتكه بالآخرين، إذ جاء ذلك في إطار استدعاء واضح لقصة يوسف، إذ يقول في قصيدته المعنونة" يوسف في الجبِ"[38]:

كَلماتُكَ يا حادي الركبِ حزينةْ
كَلماتُكِ ريحٌ والليلُ ذئابٌ مجنونةْ
والقادمُ غبَّر بالوحلِ جبيني وأنا مطعونْ
عَذَّبني الأعداءُ لأني
لم تَعشقْ عيناي سوى وطني

إذ يُقدّم الشاعر صورة مأسويّة لخذلان الأخوة، وقسوة الواقع ، وذلك بامتصاص واضح للقصة القرآنية، وجعلها جزءاً من جسد القصيدة، إذ تتجاور رؤية الشاعر بالرؤية القرآنية؛ لتتحرك عملية التلقي باتجاه الخارج المرجعي الذي يُحيل إلى المأساة الفلسطينية المعاصرة، وحالة الضياع والخذلان التي يحياها الشعب الفلسطيني في أنحاء المعمورة.

لذلك بقي ذئب يوسف في قصائد الشعراء جزءاً من رؤيا خصبة لا تنضب، تمد النص الشعري بحالة توهج فكري، إذ ارتبط الذئب بالكذب والخديعة التي اسندت فعل قتل يوسف للذئب، كما في قول زهير أبو شايب[39]:

خَلِّ الذئبَ في الرؤيا

لتبحثَ عن دمٍ كذبٍ
على القمصانْ

فقد عمد الشاعر من خلال إبقاء الذئب ضمن الرؤيا إلى التعبير عن تجربته المعاصرة بحرية كاملة، تنأى به عن المباشرة، والتصريح، وتجعل المتلقي منتجاً للخطاب في ضوء ما يجري في الواقع من أحداث.

3 . البعد الرمزي

يعدّ الرمز إحدى أدوات بناء النص الشعري، ووسيلة المبدع للاتصال بالمتلقي، وإشراكه بتجربته الشعريّة، إذ يحمل الرمز أبعاداً نفسية وفنية واضحة، تجعل اختياره يبتعد عن التعسف أو الاعتباط، ويقترب من روح الشاعر الثائرة، ورغبته في التحرر من قيود الواقع.

لقد ساهم واقع الشاعر المعاصر في تعميق إحساسه بالمعاناة، وتحفيز رغباته الحبيسة التي انطلقت "خلال العمل الشعري، وقد ارتدّت أشكالاً رمزية، تخفي أصولها ومنابعها "[40].

لم يبتعد الشعر في الأردن كثيراً عن هذا الواقع المأزوم، إذ انصهرت فيه تجربة الفقد الفردية بمعاناة الأمة الجماعية، مولّدة رموز ضياع نفسي، واغتراب وجداني، أغنت طاقات اللغة في التعبير، وأخرجتها من نبرتها التقليدية إلى طرق وجدان المتلقي بأفكار جديدة، ممّا جعل الرمز الشعري في قصائد الشعراء "مرتبطاً كلّ الارتباط بالتجربة الشعوريّة التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً "[41].

إنّ الحديث عن الرمز الشعري عند كثير من الشعراء لا يعني استقلالية البنية الشعريّة للرمز، وإنما تلاحمها مع "الأساطير والمجاز والتصوير الاستعاري، والعلامات الأستطيقية والوعي التخييلي، والتأملي بشكل عام "[42].

فالشاعر عيد النسور يتنبه لرمزيّة الذئب؛ ليصيغ أفكاره بكلّ حرية بعيداً عن أيّ قيد، وبخاصة إلى أنه يُشير إلى صراع حضاري، يستبد فيه المستعمر بمقدرات الأمة، ويستبيح الدماء، ممّا جعله ينفجر غضباً لهذا الواقع القاسي، حيث يقول[43]:

الشيّاهُ ..

تذاءَبَها الجوعُ والخوفُ..

الذئبُ الجليديُّ..

أطرَبَهُ الثغوُ شرقاً

سيّدةُ الخِصْبِ ترقصُ للريح

وابنةُ عمّي نازفَةً

تُرضِعُ النهّرينِ دَما

إنّ الذئب الجليدي الذي يستحضره الشاعر في النص السابق يبتعد عن الذئب الصحراوي المعروف في التراث العربي؛ ليدخل ضمن إطار الرمز السياسي، الذي يُشير إلى المستعمر وكلّ أجنبي يتدخل بشؤون الأمة العربية، إذ جاء حديث الشاعر في سياق تصوير حالة الانكسار والسبي الجمعي الذي تحياه الأمة، إذ أكسبت الأحداث السياسية المتتالية، وواقع الأمة المنكسر حركة الشعر في الأردن طابع الألم والمعاناة، ممّا جعل نبرة التفجّع والبوح الداخلي الحزين نغمة مألوفة في قصائد كثير من الشعراء الأردنيين، تشكّل لغتها، وإيقاعاتها، وتبني صورها ورمزها.

ويتكئ حيدر محمود في شعره على الموروث محاولاً إيجاد علاقة بين الذئب وما تشهده الأمة العربية من تحديات معاصرة، جعلته يستعين بالذئب ليجعل منه رمزاً لأعداء الأمة الذين يتربصون لها، كما في قصيدته (الكتابة بالدّم على نهر الأردن) التي يسرد فيها بطولات الجيش العربي في معركة الكرامة، حيث يقول(44):

هُنا .. كانوا

ذئاباً يسرقون النّوم،

من أحداقنا،

والأمن من أعماقنا،

والأمن من أعماقنا،

والشمس .. من آفاقنا

والحُبُّ!

من النّهر الذي لم يُعط غير الحبّ

لنا.. ولكلّ ظامئ قلبْ!

أمّا محمود فضيل التل، فيوظف بعض طبائع الذئب في القتل والعدوان؛ ليكشف عن جرائم القائد الإسرائيلي (شارون) بحق الشعب الفلسطيني، حيث يقول[45]:

يتوحّش كالذئب المتضوّر جوعاً

يتلذّذ في قتل الإنسانْ

عينان له؛

وفم يتحدّث عن صيدٍ

له طعمانْ

طعمٌ لخيانات عظمى

والآخر طعم دماءٍ

تغلي كالنار أو البركانْ

ويجعل خالد الساكت من مرثاته للأمة وسيلة لإبراز حزنه على واقعها المنكسر، ما بلغته من حالة انكسار ذاتي، وتراجع حضاري، زاد من أثارها المفجعة تدخلُ الأعداء في شؤونها، وسلبهم لمقدراتها، حيث يقول متخذاً من الذئاب رمزاً للمحتلّ الذي يفرح لما يحلّ بالأمة من ضياع [46]:

أتراها أرضُ " قحطانَ" الجديد؟

ومضةٌ: ينهلُ عزمٌ عبْر تاريخي البعيد..

أنا أهذي؟

هذه الحكمةُ شمْسٌ مطفأه

برْعمٌ لم يتفتَّحْ
طلَّقتْ أرضي سمائي؟
قيل: لم تُحبلْ بغير الغرباءْ
قيل: زفّوا للذئابْ
ألف بشْرى

لقد كشف الشعراء في قصائدهم عن توظيف واعٍ لرمز الذئب بما يتناسب مع رؤاهم الشعريّة وتجربتهم الحياتيّة، إذ استطاع الشعراء بهذا التوظيف من تفعيل دور اللغة الإيحائي، والخروج بها عن طابع التقريرية والوضوح بشكل يعمّق من حالة الفقد المعاصرة، ويجعل المتلقي أكثر قدرة على استيعاب شحنات النص، ودفقاته الشعوريّة، وبخاصة عندما يعمد الشعراء إلى توظيف دلالة الذئب السلبية الموغلة في الغدر والقتل والعدوان على حقوق الآخرين، ممّا جعل النص الشعري دائم التوهج في تصوير المعاناة المعاصرة بكافة أبعادها الفكريّة.

الهوامش:

1 . إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب، القاهرة، د . ت، ص67.

2 . الطعان، هاشم: التراث والأدب المعاصر، مجلة الأديب، العدد العاشر، السنة الخامسة والعشرون، 1977م، ص19.

3 . كوهن، جان: بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986م، ص33.

4 . يُنظر، درويش، العربي حسن: النقد الأدبي الحديث (مقاييُسه واتجاهاته وقضاياه ومذاهبه)، ط2، مكتبة النهضة العصرية، القاهرة، ص 204.

5 . يُنظر الثعالبي (أبو منصور عبد الملك بن محمد(ت 430هـ): التوفيق للتلفيق، تحقيق إبراهيم صالح، ط1، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1983، ص78.

6 . الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255 هـ): الحيوان،ج2، د . ط، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م، ص277.

7 . باكارد، فانس: الجانب الإنساني عند الحيوان، د . ط، ترجمة سعيد غزال، دار الفكر العربي، القاهرة، د . ت، ص 105.

8 . سكوت، جون بول: سلوك الحيوان، ترجمة عبدالحميد خليل وعبدالحافظ حلمي محمد، د . ط، مؤسسة الخانجي، القاهرة، د . ت، ص.218

9 . التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد (ت403هـ): الإمتاع والمؤانسة، ج1، د . ط، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، المكتبة العصريّة، بيروت، د . ت، ص 143.

10. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255 هـ): الحيوان، ج1، صص 212 . 213.

11 . الشنفرى، ثابت بن أوس الأزدي (جاهلي): الديوان، تحقيق علي ناصر غالب، ط1، مطبوعات مجلة العرب، الرياض، 1998م، صص 75 . 77.

12. الفرزدق، همام بن غالب: الديوان، تقديم مجيد طراد، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994م، ص 399، وما بعدها.

13. النوتي، زكريا عبد الحميد، الذئب في الأدب القديم، ط1، أيترك للنشر والتوزيع، القاهرة، 2004م، صص 32 . 33.

14. عايش، ياسين: رمز الذئب في نماذج من الشعر العربي القديم، مجلة دراسات (العلوم الإنسانية والاجتماعية)، الجامعة الأردنية، المجلد28، العدد1، 2001م، ص 23.

15 . يُنظر، غزوان، عناد: قراءة عصريّة في أدب الذئب عند العرب، مجلة المورد، المجلد 8، العدد، 1، 1979م، صص81 . 103.

16. مجيد، محمد حسن: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي الحديث(1800 . 1925)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م، ص48.

17 . النواب، مظفر: الأعمال الشعريّة الكاملة، ط4، دار الأوديسا، ليبيا، 2005م، ص337.

18 . المرجع نفسه، ص341.

19 . السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1989م، ص 330.

20 . عيسى، راشد: وعليه أوقع، ط1، وزارة الثقافة، عمّان، 1997م، ص47.

21 . النوايسة، حكمت: أغنية ضد الحرب، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، 2005م، ص 10.

22 . طوقان، فواز: مختارات شعريّة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، 2004م، ص15.

23 . الفراية، عاطف: أنثى الفواكه الغامض(ثلاث مجموعات شعريّة)، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2013م، ص173.
24 . إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص 200.
25 . أبو لوز، يوسف: ضجر الذئب، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2009م، ص 145.
26 . المرجع نفسه، ص69.
27 . عبدالعزيز، يوسف: دفاتر الغيم، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1989، ص 9.
28 . جابر، يوسف حامد: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991م، ص149.
29 . عبدالعزيز، يوسف: ذئب الأربعين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م، ص 16.
30 المرجع نفسه، صص 33 . 34.
31 . العتوم، مها: نصفها ليلك، ط1، وزارة الثقافة الأردنية، 2006م، ص138.
32 . رضوان، عبدالله: ذئب الخطيئة، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، 2007م، ص42.
33 . التل، محمود: شاطئ من نار، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2015م، ص 58.
34 . المرجع نفسه، صص 58 . 59.
35 . العزازي، حسن بكر: عيون سلمى، ط1، دار البتراء للنشر والتوزيع، عمّان، 1983م، ص 39.
36 . حوامدة، موسى: شجري أعلى، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص37.
37 . شاهين، سعد: مراسم لدخول آمن، ط1، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمّان، 2007م، ص 124.
38 . القيسي، محمد: الأعمال الشعريّة، ج1، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، صص 50 . 51.
39 . أبو شايب، زهير: ظلّ الليل، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 2011م، ص 59.

40 . أحمد ، محمد فتّوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978م، ص311 .
41 . إسماعيل ، عز الدين: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية) ، ط3، دار العودة، بيروت، 1981م، ص198 .
42 . نصر، عاطف جودة: الرمز الشّعري عند الصّوفية ، ط3 ، دار الأندلس ، بيروت ، 1983م ، ص110.
43 . النسور، عيد: شراك الصقيع، ط1، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، 2014م،ص120.
44 . حيدر، محمود: الأعمال الشعريّة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م، ص171.
45 . التل، محمود: أنشودة المستحيل، ط1، دار أزمنة للنشر ، عمّان، 2004م، ص 10.
46 . الساكت، خالد: الأعمال الشعريّة الكاملة، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، 2011م، ص431.

محمد مندور
وإشكالية العلاقة بين الصحافة والنقد

أ.د. نبيل حداد

جامعة اليرموك

الملخص:

حين رحل محمد مندور (1907-1965) استمر السؤال الإشكالي الذي واكب نشر نتاجه على امتداد مسيرة عطائه، قائماً حتى أيامنا هذه:

هل اتخاذ مندور للصحافة وسيلة أساسية لنشر جُل نتاجه النقدي يعني أن هذا النتاج أقرب إلى الجهد الانطباعي منه إلى الدرس المنهجي، أم أن المسألة لا تعدو اجتهاداً لدى هذا الناقد صاحب الموقف الاشتراكي، بأن الصحافة تظل الوسيلة الأفضل لوصول رسالته إلى أوسع قطاع ممكن من الجماهير التي طالما أعلن إيمانه بحقوقها والتزامه بقضاياها؟... تلكم هي المسألة التي تحاول هذه الورقة مناقشتها وتسعى لبلوغ بعض النتائج الدالة حولها.

الكلمات المفتاحية: – المقال– الصورة القلمية– الكتابة الانطباعية– الكتابة المنهجية.

Abstract

The research is about a major issue in the great critic's corpus, Mohammed Mandour, which has become an issue in virtue of the continuous discussions about it. In other words, discussions about the "problem" keep the window open or in an ajar position at best in front of the fruitful debate, provided that the right method is used.

The issue, or problem, of this research is summed up in the following question: is Mohammed Mandour's corpus that was published by the press on a par with the methodological diligence in his commonly known limits? Or better yet, does it, critically speaking, cross over the impression frame which has now become a marker for superficial methodological effort?

Or, was what Mandour published by the press no different, whether on the intellectual level or in a methodological framework, from his publications in the form of theses, books or in-depth studies?

The aforementioned question paved the way for bringing up the case concerned with Mandour's connection to the press as a profession, mission, as well as a writing journey that has struggled and left behind a psychological legacy in various journalistic forms with its well-known means. That has now, upon the efforts that compiled this legacy and documented and studied it, made it clear that it is indeed the effort of an institution called Mohammed Mandour.

Keywords: article, feature, impressionistic writing, methodical writing.

1/الصحافة والأدب: مقاربة عن المرحلة:

ما زال عدد من الكتاب المنهجيين، ينظرون إلى المادة النقدية المنشورة في الصف (أو المجلات الثقافية غير المتخصصة) بوصفها جهداً انطباعياً أقصى ما يمكن أن يحققه تثقيف القارئ العادي من خلال تبسيط القضايا وربما تسطيح المسائل. لذا؛ وحسب هؤلاء، فإن موضع نشر المادة النقدية المنهجية، أو الرصينة، هو الكتب أو المجلات العلمية المتخصصة والمفهرسة.

ربما لم تكن الأمور بمثل هذه الصرامة قبل سبعين أو ثمانين عاماً، حين بدأ اسم محمد مندور يتردد في الأوساط الأكاديمية والساحة الثقافية؛ ذلك أن الصحافة العربية ظلت لأكثر من نصف قرن من مسيرتها الاحترافية التي بدأتها قبل مئة وخمسين عاماً تقريباً، الملاذ الوحيد – تقريباً– أمام الكتاب والأدباء والمفكرين لبث دعواهم، بالمقال تحديداً، وإيصال رسائلهم الثقافية والوطنية لجمهورهم، بأعداده القليلة التي كانت بالكاد تقرأ أو تهتم...

كان ثمة دوريات ثقافية (ولا أقول أدبية فقط) متخصصة، ولكن الحياة الثقافية، وحركة النشر جزء مهم منها، كانت ضيقة، أضف إلى ذلك أن حركة النقد الحديث، لم تكن بالاتساع الذي تعجز عن استيعابه – آنذاك– حركة نشر الكتب، أو المجلات الثقافية.

وعلى الرغم من تلك الملاحظات فإننا ومن نظرة عابرة يتضح أن معظم ما لدينا من كتب الرواد، وتحديداً من كتب الجيل الذي سبق مباشرة جيل مندور، أو زامنه فترة قصيرة.. كان ثمرة لما نشره هؤلاء في الصحافة (يومية كانت أو غير يومية) أو المجلات الثقافية العامة. ويكفي أن نستحضر بعض العنوانات لتأكيد هذه الحقيقة التاريخية: "حديث الأربعاء" لطه حسين، و"وحي القلم"، للرافعي و"ساعات بين الكتب والحياة" للعقاد، وغيرها الكثير بطبيعة الحال.

أضف إلى ما سبق أن الصحافة المصرية، ظلت حتى نهاية الحرب الثانية، أقرب أن تكون صحافة رأي لا صحافة خبر، وكانت مادة الصفحة الأولى هي المقالة Article وليس القصة الإخبارية News Story، وظل هذا الأمر قائماً حتى بداية الحرب الثانية؛ فمع نذر

هذه الحرب واندلاعها في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي؛ أخذت الأحداث العظام تتوالى على مستوى الكرة الأرضية؛ فمن معارك مصيرية، إلى تحولات في خرائط جديدة ترسم بين عشية وضحاها خطوطاً جديدة بين بلدان العالم، إلى سقوط ملايين الضحايا... كل هذا جعل اهتمام الناس يتحول من الاهتمام بالآراء إلى الانشغال بالأحداث، لاسيما أن قراء الصحف، وهم في غالبيتهم من الطبقة الوسطى يتزايدون مع اتساع دور طبقتهم، لانتشار التعليم وتعاظم الوعي[1].

وكان مما عزز أهمية الخبر لدى الجمهور على حساب الرأي بطبيعة الحال، تطور أدوات الاتصال السلكية واللاسلكية؛ فكان خبر سقوط باريس مثلاً يعلمه القاصي والداني والمتعلم والأمي، في دقائق معدودة، حينما غزا المذياع كل مجلس، وراح يصنع اهتمامات الناس ويوجه أنظارهم إلى هذه البقعة أو تلك، وهذا الحدث الكوني أو ذاك...

ولعل مصر بحكم واقعها الثقافي كانت أكثر البلدان العربية اهتماماً بما يجري فيها أو حولها، شمالاً حيث غزوات هتلر (Adolf Hitler) في أوروبا، ومعارك موسوليني (Mussolini) وروميل ومونتغمري على أرضها، (Montgomery) أو شرقا حيث فلسطين بتطوراتها المصيرية، وحكومة فيشي ونشاطها في سورية ولبنان.

ولا يعني هذا التحول في اهتمامات الصحافة، أن مساحة النشر في الصحف، والدوريات بعامة، قد ضاقت أمام كتاب الرأي في المسائل الثقافية بخاصة، بل قد يكون العكس هو الصحيح؛ ذلك أن الإصدارات الدورية قد زادت، ومحمد مندور في إصداره لمجلة "البعث" في منتصف الأربعينيات مثال على هذا، ولو أن تجربة مندور لم يقيض لها الاستمرار سوى بضعة أشهر لتبطش بها أدوات القمع السياسي آنذاك. ولا شك في أن هذا "الازدهار" في إصدار الدوريات قد فتح مساحات جديدة أمام الكتاب، ولكن التطور السلبي، بالنسبة لعلاقة الأدب بالصحافة، تمثل في تراجع أهمية المقال وانتقال مكانه إلى الصفحات الداخلية، وهذا يشير بكل بساطة إلى أن نسبة القراء قد تقلصت؛ إذ لم يعد الشأن الأدبي أول ما

يُطالع، بل لا يكترث به إلا من يهتم فيه ويسعى إليه، ويبذل جهداً، ولو طفيفاً، للوصول إليه.

ولكن لماذا هذا الانسياق من مندور وراء الصحافة واتخاذها وسيلة أساسية لإيصال جهوده الأدبية والنقدية ودفع رؤاه الفكرية والسياسية إلى المتلقين من قراء الصحف تحديدا؟

واضح أن مندور يدرك ما للصحافة، بكل أشكالها، من تأثير واسع ومباشر. إنها وسيلة اتصال "جماهيري"، ومن الطبيعي أن تلبي هذه الوسيلة ما يطمح إليه من بث أفكاره وتحقيق ما يراه واجباً عليه من تثقيف الناس بكل قطاعاتهم، وهو السياسي المتطلع للمشاركة في الشأن العام، والساعي إلى عضوية البرلمان.

وأتاح له إتقانه عدداً من اللغات الحية والقديمة مخزوناً علمياً ومعرفياً متراكماً، وكان متابعاً مثابراً لكل ما يستجد من علوم ومعارف وإصدارات. فإذا اجتمع هذا في مثقف وأكاديمي وسياسي صاحب موقف ورسالة، لم يجد ما يسعف تطلعاته ويساعده في مسؤولياته تجاه عموم الناس، مثقفين ومتعلمين ومهتمين، أفضل من الوسيلة الأولى في التثقيف الجماهيري: الصحافة.

أضف إلى ما سبق أن الصحافة ربما كانت المهنة شبه الوحيدة المتاحة أمام الرجل بعد أن تم استبعاده عن العمل في المجالين الأكاديمي والسياسي.

ولكن هل تم هذا على حساب المستوى؟ المعيار الصحيح هو قراءة هذا الإنتاج الذي قدمه مندور من خلال نشره في الدوريات، ثم الحكم على هذه المادة النقدية من خلالها وليس من خلال الموقف الانطباعي السائد الذي يقوم على الحكم المسبق: هذا عمل صحفي؟ فهو انطباعي حكماً!

وعلى ما يبدو فإن العديد –إن لم نقل كل– مؤلفات مندور التي نتداولها ونتخذ بعضها مقررات دراسية لطلبتنا، وربما استندنا إليها في تدبير مفاهيمنا النقدية بأيسر السبل، وأسلس الطرق ... كانت في الأصل مادة منشورة في الدوريات، ولكن تكمن وراءها فكرة الموضوع المتكامل الذي يجعل من السهل إعادة إصدارها على الأسس المنهجية المتكاملة

والملبية لشخصية "الكتاب" وبنائه[2].إنها مادة غزيرة قدمها مندور لمن عاصره من زملاء وباحثين وطلبة، وكذلك لمن جاء بعده من هؤلاء فحقق بذلك عدداً من الأهداف.

ارتقى بالمادة الصحفية دون أن يهبط إلى بعض مستويات الخطاب الصحفي، وأسهم في جعل الصحف العامة والمجلات غير المتخصصة أداة تثقيف حقيقية بل ناجعة ومؤثرة، ويكفي أن نستعرض فهارس كتبه المجمعة مما نشر بالدوريات ليظهر لنا أننا إزاء عطاء معرفي ومنهجي متميز. وبهذا فإن جهود مندور أثرت الصحافة بما فاق معظم ما قدمه معاصروه من النقاد والكتاب من خلال هذا الطريق، **كماً** ومستوى.. بل عمقاً ونهجاً... فالعجالة العابرة التي كان مندور يقدم من خلالها قضية ما أو مقاربة مكثفة لمذهب أو اتجاه مازالت مادة يُعول عليها بسهولة من أراد الخروج بمفهوم واضح متماسك لمفهوم الواقعية الاشتراكية أو الواقعية النقدية، مثلاً. نعم إن جهود مندور أسدت للصحافة وللأدب والنقد وللمتلقي العربي خدمة قد لا تضاهيها سوى جهود الفريق المختص.

2/تجربة ورسالة:

يلاحظ المتفحص لنتاج مندور الذي جاءنا عن طريق الصحافة أن نشر هذا النتاج جاء متوافقاً، من حيث الموضوع والمضمون والشكل الكتابي، مع معطيات المرحلة التي نُشر فيها، ومع منظوماتها الفكرية والسياسية.

ويمكن القول إن هذا النتاج ينتسب، مرحلياً (وموضوعياً تبعا لذلك)، إلى ثلاث منظومات مرحليه هي: جهود الأربعينيات، ويغلب عليها المحتوى السياسي والصحفي ببعديهما الفني والقانوني، ثم جهود الخمسينيات ويغلب عليها طابع التبشير السياسي (ببعده الاجتماعي) بالدعوة لقيام نظام جديد ومجتمع جديد يقوم على فكرة العدالة الاجتماعية، والمنظومة الثالثة – في الستينيات– غلب عليها التناول النقدي التطبيقي للنشاط الأدبي و الفني، في مختلف ألوانه وأشكاله.[3]

ولا يعني ما سبق أن ثمة تصنيفاً حدياً يمكن أن يفصل بصورة قاطعة بين مضامين المراحل الثلاث المشار إليها؛ ولكن– في الجانب المقابل– فإن غلبة الكتابة في السياسة أو

الصحافة (واقعها ونظرياتها وتشريعاتها) في الأربعينيات لا تنفي التداخل بين موضوعاتها (وقد تم جمع العديد من مقالاتها في كتاب: "الصحافة وحريتها / الفنون ووحدتها") ومقاربات أدبية وفنية كثيرة شهدتها الأربعينيات والخمسينيات، وهو ما تشير إليه بوضوح محتويات هذا الكتاب، هذا في الوقت الذي شهدت فيه النصف الأول من الخمسينيات، كتابات سياسية غزيرة، وجلها يصب في التبشير بالمكتسبات التي يمكن أن تتحقق للجماهير العريضة إذا ما ترسخ النهج الاشتراكي، مستهدياً أسس العدالة الاجتماعية، وهذا التوجه امتداد لكتابات صحفية كثيرة استهل بها مندور مسيرته في الصحافة، بعد إصداره مجلة "البعث" (1946) ثم عززت التوجه المحنةُ التي تعرضت لها المجلة وصاحبها.

إنها إذن منظومة متعددة الموضوعات، متنوعة الاهتمامات، متكاملة الأهداف: السياسة والصحافة والفن. كل ذلك في رسائل محكمة ترنو بلوغ أوسع قطاعات الجماهير، ووراءها هدف أساسي واحد: مجتمع اشتراكي يكفل عدالة اجتماعية، مع ما يستتبع هذه المنظومة من استحقاقات سياسية من السلطة، وأدوار تؤسس لبنى فوقية تقدمية؛ كيانها الأساسي من أصحاب الفكر والمثقفين؛ كتاباً وباحثين وأكاديميين وإعلاميين ... إلخ.

من الضروري أن نفترض بداية أن هاجس مندور الأول مع بدء نزوله إلى الحياة الصحفية (بالشكل الاحترافي) كان الخوض في الميدان العملي. صحيح أن الجانب الأكاديمي ظل حاضراً معه، ولكن "الميدان" العملي" في الصحافة والسياسة ظل وجهته الأولى.

وجد مندور إذن– وهذا ليس محض افتراض بل استقراء تاريخ مسيرة ماثلة– ضالته في الصحافة للدعوة إلى ما يؤمن به من مبادىء الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فكانت "مغامرته" في إصدار "البعث" سنة 1946. لم يكن للمجلة ظهير سياسي أو رأسمالي بل سندها فردي فحسب؛ فتوقفت عن الصدور دون أن تكمل العام الأول من عمرها.[4] ولكن مندور لم يكن يسعى في الأصل إلى بناء مؤسسة بقدر ما كان ينشد إيصال رسالة، لذا؛ فإن إغلاق "البعث" لم يفت في عضده، فهو كاتب في بيئة ثقافية متقدمة ونشطة، بل إن النصف

الثاني من الأربعينيات –تحديداً– شهد حراكاً سياسياً وفكرياً حواراً كان يؤسس ولاشك لما ستشهده البلاد سنة 1952 وما بعدها.

لقد طرقت أبواب المرحلة (الأربعينيات ومطلع الخمسينيات) بعنف دعوتان أساسيتان، قدر لهما أن يهيمنا على المشهد السياسي في مصر والمشرق العربي لعقود: الحركة الاشتراكية، وحركة الإسلام السياسي ممثلة–بخاصة– في جماعة الإخوان المسلمين. ونعرف جميعاً أن حركة التاريخ مالت أولا لصالح الدعوة الاشتراكية بعد أن تبنى النظام الجديد أطروحاتها وراح يؤسس على هدي مبادئها مجتمعاً جديداً.

وكان من حسنات الظروف المعاكسة –كما يقولون– بدايات شد وجذب اعتورت تجربة مندور الأكاديمية ... فأدرك مندور بأن الوسيلة الأنجع لإيصال صوته الأدبي والنقدي من جهة، ورسالته الفكرية والثقافية من جهة أخرى، إلى الجماهير العريضة كانت الصحافة...

لم يستسلم مندور أمام محنة مجلته، أو أمام الظروف الأكاديمية المتعثرة – بجانبها الوظيفي؛ فأخذت كتاباته ترى متكئاً على أشكال الكتابة الصحفية المختلفة: المتابعات Follows، والمقال Article (بأنواعه المختلفة؛ موضوعات وقوالب)، والتعليق Comment، والصورة القلمية Feature. والمؤكد أن لمندور باعاً في القصة الإخبارية News story إذ إن من يمتلك ناصية الكتابة في الأشكال المشار إليها، ومن خاص تجربة إصدار المجلة، لن تعوزه مهارات المندوب Reporter أو المحرر Editor[5] ولكن هذا الجانب الأخير من شخصية مندور الصحفية، قد لا يحتاج وقفة خاصة لبداهة معطياته ولوضوح تجلياته في الأشكال الأساسية في كتابة الصحيفة سواء عند مندور أو غيره.

3/ رؤى تنظيرية وجهود تطبيقية:

من يقرأ كتابات مندور يجد أن اهتماماته الأولى في الكتابة الصحفية كانت منصبة حول الأسس النظرية و"القوالب" الفنية للمهنة ذاتها، أي الصحافة. هذا على الأقل ما ينبئنا به كتاب "الصحافة وحريتها/ الفنون ووحدتها" الذي جمع مادته طارق مندور بمناسبة مئوية محمد مندور (2007).

وتضمن كتاب " الصحافة وحريتها... الفنون ووحدتها" مقالة لافتة بعنوان: "الرأي العام"، كان مندور قد نشرها في الأصل في "الوفد المصري" في يناير 1945.[6] وكأن هذا العنوان "الرأي العام" قد وضع خصيصاً مفتتحاً لكتب ستصدر- في موضوع الرأي العام- بعد ذلك بأكثر من عشرين عاماً؛ ويخلص مندور في تلك المقالة التي جاءت في حدود ألف كلمة إلى مقولة طالما أعيا كثيرين تفهمها ناهيك عن تقبلها. صحيح أنها مقولة نابعة من الموقف الفكري (الإشتراكي) ولكن أحداً في أيامنا لا يستطيع أن يماري بوجاهتها اليوم بعد أن أضحت في مستوى البدهيات: "وما دامت الصحف ملكاً لأفراد أو شركات، وكان هدفها الأول هو الربح المادي، فما أظن أننا (والكلام لمندور) نستطيع أن نرجو من ورائها خيراً كثيراً في تكوين رأي عام سليم، وذلك لأن حرصها على الانتشار يدفعها إلى اللعب على غرائز القراء" [7]

ويخلص مندور في هذه المقالة إلى حقيقة مازلنا إلى اليوم نعاني من مترتباتها؛ فالرأي العام في بلادنا لم ينضج بالدرجة الكافية؛ لأنه وليد لفلسفات فردية تشع في المجتمع. والمجتمع بدوره لا يستطيع أن يتمثلها إلا إذا تركت له الحياة الاقتصادية من الراحة والفراغ ما يمكنه من تأملها. وتلك الفلسفات لن تنمو إلا عن طريق المعلم والصحيفه ولا بد أن ننتظر ويبدو أننا ما زلنا ننتظر.. [8].

هكذا، حين يكتب مندور في "الشأن الصحفي" فإنه ليس كمن يدلي دلوه في حدث عابر أو ظاهرة مكررة سئمها الناس ولم يعد الحديث فيها مجدياً... إنه بهذه المقالة —مثلاً- يرسي أسس الظاهرة، ويشخص أبعاد القضية، ويستشرف آفاق مسائلها، ويقترح الحلول، ويتنبأ بالتبعات... وهذه ركائز أبعد من أن تكون كتابة صحفية "انطباعية" فحسب.

صحيح أن الإطار هنا شكل من أشكال الأداء صحفي، ولكن المضمون أدبي نقدي ثقافي سياسي معمق، بل وممنهج، بقدر ما يسمح به إطار الشكل الكتابي: "المقالة". وهي اللون الذي اعتمده مندور وعاءً كتابياً لمعظم ما كان يقدمه لقرائه عبر الصحافة.

ويلتزم مندور بالأدبيات السائدة التي تحكم إطار المقالة أو المقال؛ فتاء التأنيث المربوطة (في كلمة مقالة) للتصغير على الأرجح مما يناسب إمكانيات النشر في ضوء المساحة المتاحة. وهي أسس أضحت أدبيات أخذت تجلياتها مع عبد العزيز البشري، ومن بعده الكبار من أمثال طه حسين والعقاد والمازني وهيكل...إلخ. ثم صاغ لها شروطها وحاول أن يرسم حدودها النظرية أكاديميون من أمثال: أحمد أمين، ومحمد يوسف نجم، وعبد العزيز عتيق، وزكي نجيب محمود، وعبد اللطيف حمزة، وعمر الدسوقي، ومندور نفسه، وغيرهم كثر بطبيعة الحال [9].

ولعل أبرز تلك الشروط المتفق عليها في بناء المقالة ما اتصل بطولها؛ فهو قصير أو متوسط على الأكثر لضرورة مراعاة المادة المكتوبة لمساحات النشر المحدودة في الصحف، إضافة لأسلوبها المكثف بحيث تتجه كل كلمة صوب المعنى مباشرة دون ترف في تبذير الجمل أو تكرار للألفاظ الفائضة أو ملاحقة التعبيرات على سبيل الاستطراد والإلحاح غير المجدي على الفكرة نفسها.

على أن الملاحظة الأساسية لفن المقال عند مندور تظل في غزارة المادة المقالية وثرائها المعرفي ومواكبتها للحياة السياسية والثقافية في مصر لأكثر من عقدين، دون توقف. وبكلمة أخرى فإن هذه المادة سجل شبه يومي لوقائع النشاط المصري السياسي والثقافي بل والفكري طيلة تلك الفترة.

لا يتوقف مندور طويلاً عند عنصر الخبر؛ لبداهة مفرداته في هذا السياق؛ لكنه يعاود الوقوف المتأني –ولو بإيجاز وتركيز– عند عنصر الرأي؛ فيصنفه إلى نوعين: رأي نابع من موقف حزبي، ورأي نابع من موقف مستقل، وهذا موضعه ما يطلق عليه "الصحف المستقلة"... ولا يفوت مندور –في عرض مفاهيمه المبكرة، هذه – أن يقدم اجتهاده الخاص حول مفهوم "المستقلة" الملتبس في هذا السياق. واجتهاد مندور في عرض مفهومها نابع من تجربته وإحاطته: لا وجود على أرض الواقع لهذا النوع من الصحافة، مهما علت الادعاءات لهذا النوع من الصحافة، ومهما سيقت الدلائل [10].

وبعد، فإن المقالة التي تم عرضها كانت جزءاً من محاضرات ألقاها مندور- وهو الأكاديمي أولاً وأخيراً- على طلبة معهد الصحافة في العام الجامعي 54-55 أي قبل أكثر من ستين عاماً. وتأتي أهمية هذه المحاضرات من أكثر من وجه؛ أولها هذا الفهم الأكاديمي المنضبط والمبكر لمفردات مازالت المعالجات حولها يشوبها اللبس والتناقض، وثانيهما هذا العرض المنهجي الذي قسم فيه مندور مفردات موضوعه إلى عدد من الوحدات قد تعادل "الوحدة" منها مقالاً قائماً متكامل العناصر، متسق المكونات... يكاد كل منها يحيط بقضيته؛ فإذا أدرجته بمنظومته التي تمتد لحوالي خمس عشرة وحدة مقالية كان له موضوعه "العضوي" المتكامل ومكانه الراسخ بين ما سبقه أو ما جاء بعده.

استطاع مندور من خلال هذه المحاضرات أن يزيل الحدود المصطنعة بين الكتابات التي تتوخى الغايات الأساسية للاتصال، بلغة تجمع بين عمق الفكرة، وبساطة الأسلوب، وهو بهذه المقالات –أو الدروس- استطاع أن يصل إلى جمهوره من مختلف المستويات مجاوزاً كل المقولات المكررة حول انطباعية الكتابة الصحفية.

ولئن كان عبد العزيز البشري في موقع الرائد في فن المقالة العربية بعامة[11]، وكان المازني المبدع الأهم في المقالة الأدبية (أدبية الشكل والأسلوب لا أدبية المحتوى والمعلومة)؛ فإن جهود مندور بما قدمه من مئات المقالات يعد عنوان "المقالة التثقيفية"، بكل معطيات الثقافة ومجالاتها، في الحقول الإنسانية، من أدب ونقد تنظيري وتطبيقي (في معظم الأنواع والأجناس) إلى الصحافة وقضاياها الفنية والموضوعية، إلى الاقتصاد والسياسة، إلى التاريخ الفكري والإنساني وأهم رموزه وأعلامه ... إلخ. مندور إذن؛ عنوان مهم للمقالة التثقيفية في الصحافة العربية وجهده فيها، كماً ونوعاً ومستوى، ظاهر في الكتب التي تم جمعها وإصدارها بعد رحيله، والمكون الأساسي لمادة هذه الكتب هو المقالة التثقيفية، سواء تطرقت للإصدارات الجديدة في الشعر والسرد والمسرح، أو في متابعته لما يعرض من أفلام ومسرحيات وعروض فنية، حيث كانت مصر تعيش حركة ازدهار ثقافي ضمن البرامج النشطة التي أطلقتها آنذاك وزارة الثقافة في عهد الوزير ثروت عكاشة، وتحديدا مابين 1958 و1965 [12].

4/ الصورة القلمية:

على أن "الجهود الصحفية" لمندور تأخذ –من جهة أخرى– أجلى صورها الفنية، وأكثرها اقتراباً من شروط الإبداع الأدبي بما استقر على تسميته في أيامنا هذه بـ "الصورة القلمية" Feature. جاءت كتاباته في هذا النوع بعد أن نضجت التجربة وتمرست؛ فأصبح يصدر عن رؤية متكاملة: إنسانياً وثقافياً وتاريخياً. أي، في السنوات العشر **الأخيرة** من عمره القصير، وهي –في كل الأحوال– السنوات الأكثر سخاء والأقوى حضورا، وأصبح قلم مندور أغزر عطاء وأشد استجابة لشروط النوع الكتابي والصحفي، معاً؛ وظهر هذا في جهوده في كتابة "الصورة القلمية".

قد يطلق البعض، ولاسيما في الوسط الإعلامي، أوصافاً متعددة على الصورة القلمية، استعانة بأوضاع الصورة الفوتوغرافية، وذلك من قبيل البورتريه (أي اللقطة الأمامية) أو البروفيل (الصورة الجانبية)، ولكنها أي الصورة القلمية –بكل أشكالها– تظل أقرب أن تكون إلى مقالة (بالشكل البنائي للمقالة) حول إحدى الشخصيات غالباً ما تتسم بالشهرة، والإنجاز الاستثنائي في مجال من مجالات العطاء الإنساني، أو ربما حظيت –أو تحظى في زمن الكتابة– بدور مهم في حراك ثقافي أو سياسيي أو ... في لحظة تاريخية حاسمة ....

وقد لا نغالي في القول إن لمندور –بجهوده الريادية في الحقول التي كتب فيها، بشكل عام – فضل الريادة كذلك في هذا اللون من الكتابة الصحفية بشكله الاحترافي. صحيح أن الصورة القلمية عرفت طريقها إلى قلم عبدالعزيز البشري، وهو الرائد الأول للمقالة العربية في العصر الحديث، وكذلك الأمر بالنسبة للمازني، أفضل من كتب المقالة "الأدبية" بشروطها الفنية عبر مسيرة الأدب العربي الحديث ... وكلاهما له في مقالة "الصورة القلمية" باع، ولكن جهود مندور في هذا اللون بدت الأكثر استجابة لشروط كتابة هذا اللون[13]. ذلك أنه، **بدءاً** من منتصف الخمسينيات –على وجه التقريب– بدأت رحلته في هذا اللون المقالي؛ فكنت ثمرة قلمه في هذا اللون صور "بانورامية" مترامية الأطراف عن حياة من أعلام الفكر والأدب

والفن، عرض لجوانب من شخصياتهم وانطوت معالجاته على صور ضافية للعصور التي عاشوا فيها.

في كتاب: أساتذة وزملاء في حياتي (جمع وتقديم طارق مندور 2007) ما يقارب الثلاثين مقالة مما تنطبق عليها، بشكل أو بآخر شروط "الصورة القلمية". وإذ يتحدث العنوان عن علاقة مندور بمن كتب عنهم؛ فهم إما أساتذة تعلم على أيديهم ونهل من تجاربهم وتراثهم، أو زملاء عاصرهم أو زاملهم، فأكسبته هذه الصلة دراية هيأت له الكتابة عنهم؛ ورسمت مضامين هذه المقالات/الصور القلمية معالم حياتهم وأبرزت ما انجلت عنه عبقرياتهم وأسفرت عنها أدوارهم بتأثيرات تجاوز أزمانهم وبيئاتهم.

ضمت هذه القافلة شخصيات تاريخية من ثقافات مختلفة وعصور متباينة؛ فمن ديموستين Demosthenes اليوناني خطيب الحرية، إلى بركليس Pericles زعيم أثينا (قبل الميلاد بأربعة قرون على الأقل) الذي أرسى مبادىء الديمقراطية، إلى سبارتاكوس Spartacus البطل الملحمي الشهير ... شهيد الحرية أمام ظلم روما، إلى غير هؤلاء في العصور القديمة.

أما في بدايات العصر الحديث؛ فإن الصور القلمية –في معظمها– جاءت، بشكل أو بآخر، عن رواد الحركة الثقافية في مصر بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر وحتى الستينيات من القرن الماضي ...

وكان طبيعياً أن تشمل هذه الصور القلمية طه حسين أستاذ مندور وصديقه اللدود، إضافة إلى عدد من جيل الرواد من مثل: جمال الدين الأفغاني، ولطفي السيد، والمنفلوطي، والمازني، وعبدالرحمن شكري، وأحمد زكي أبي شادي، وسلامة موسى، وتوفيق الحكيم، ومي زيادة وآخرين. وثمة صور أخرى لشخصيات مؤثرة على المستوى الإنساني من مثل: تولستوي Tolstoy، وبرتراند راسل Bertrand Russell، وبرنارد شو Bernard Shaw وغيرهم....

وكما الأمر بالنسبة للمقالة، فإن أول ما نلاحظه في هذه الصور القلمية التي قدمها مندور: عنواناتها؛ فإن العنوان هنا ليس تقليدياً يعلن عن المضمون ويشجع القارىء على مواصلة القراءة فحسب، بل إنه عنوان قضية، بل القضية الأساسية التي ارتبطت بالشخصية

موضع "التصوير"؛ فعنوان الصورة القلمية للطفي السيد مثلاً ارتبطت بكونه: "أستاذ الجيل ... عَلم الجيل"، أما ابن خلدون فإن أهم ما ترسخ عنه التأصيل أو الأصالة بما تعنيه من سبق وريادة؛ لذا جاء العنوان: "أصالة ابن خلدون".

هكذا إذن يضاف بعد جديد، وربما جدلي لعنوان كل صورة. هذا البعد هو ما ينأى بها عن نمطية التناول ورتابة العرض وتكرار البنية وسهولة التبليغ بالبيانات والمعلومات دون سعي لاستنفار الجانب الراكد (حول الشخصية) لدى المتلقي؛ بل هو عنوانٌ مقولةٌ، تتضح بالحيوية، ولو عن طريق مخالفة السائد أو مناطحة الضد؛ فالمنفلوطي الرومانسي الرقيق هو: "المنفلوطي الأديب النقدي الثائر"، أما سلامة موسى الذي ناله ما ناله من سهام التجريح من معاصريه وممن جاء بعدهم؛ فهو: "سلامة موسى المفترى عليه". وثمة جانب آخر في شخصية برنارد شو لا يتوقف عنده –في العادة–من يتحدثون عنه: "برنارد شو ... من كبار المتمردين على الماركسية".

وعادة ما تتسم الصورة القلمية عند مندور بالشمول؛ فلا يترك جانباً معروفاً، وربما غير معروف، في شخصية صاحب الصورة إلا تعرض له بصورة أو بأخرى، مما يعني أنه يقدم وجبة لقراءة متكاملة قد تغني الباحث المتبصر وترضي القارىء المتعجل... الصورة القلمية عن مي زيادة التي نشرها مندور سنة 1958 أي بعد وفاة مي بما يقرب من سبعة عشر عاماً تقدم محتوى متكاملاً وبناء نموذجياً بل محكما للصورة القلمية كما يخطها مندور، يقول:

" عند ظهر يوم الأحد 19 أكتوبر سنة 1941، توفيت الأديبة اللامعة الآنسة مي زيادة. وفي حفل تأبينها الذي أقيم عندئذ، وقف الدكتور طه حسين ليستهل تأبينه لها بأبيات بالغة الرقة للشاعر العربي القديم ذي الرمة..."

ويعزز مندور ما كان ذهب إليه طه حسين في رثاء مي بعد رحيلها باستحضار بيتين من الشعر عنها قالهما إسماعيل صبري أثناء حياتها؛ وكأن "مندور" شعر بعد هذا الحشد من شهادات الشعر والشعراء والأدباء أن القارىء بات مهيئاً، بل منتظراً الخوض في الحكاية من بدايتها؛ فراح يتتبع أكرونولوجياً المحطات الرئيسية في رحلة مي التي امتدت حوالي خمسة

وخمسين عاماً.... بين مولدها في فلسطين وتنقلها بين لبنان ومصر، ثم انتهاء رحلتها بالمعاناة الأخيرة في لبنان واستقرار جسدها، وربما روحها، في مثواها في القاهرة سنة 1941.

يتتبع مندور مراحل تعليمها، وبشائر إبداعها الشعري، والعوامل الأساسية في تكوين شخصيتها الأدبية والاجتماعية، ثم يتوقف بنماذج دالة عند إرثها النثري الذي يأخذ من الشعر أثيريته وموسيقاه، ويستمد من النثر هواجس الحياة وتحولاتها.ويتوقف عند أساتذتها (في مصر) ومريديها من الأدباء المعاصرين لها، وهم نخبة النخبة في الحياة الثقافية في مصر خلال العشرينيات والثلاثينيات، ثم يولي حكايتها مع جبران عناية خاصة من خلال بعض الاجتهادات التي تفرد بها مندور حول هذه العلاقة العجيبة بين عاشقين لم يتقابلا قط [(14)]، ثم يبرز هاجسا أضحى اليومَ مهماً في حياتنا الإنسانية بعامة، حين التفت إلى رأي مي في جعل أدبه المرأة وقضيتها موضوعاً واحداً. وكانت الوقفة الأخيرة عند رسائل مي؛ فيطلق مندور دعوته إلى البحث عن المزيد مما لم ينشر أو يعرف من هذه الرسائل.

هذا عن محتوى تلك الصورة القلمية، ولكن ماذا عن بنيتها؟

لعلنا لاحظنا أن "الاستهلال" قام على شهادتين شخصيتين ممن يُعتد بما يقولان؛ من مثل طه حسين وإسماعيل صبري، وعادة ما تصدر "الشهادة الحية" حول شخصية عن تقييم شامل للتجربة الإنسانية؛ ولعل الأديبين الشاعرين هنا في موقع يؤهلهما لمثل هذه التقييم لمي زيادة؛ إن يكن هذا بحكم التجربة الطويلة والمباشرة، فبحكم الحجم الأدبي والفكري لكل منهما. ويلتقط مندور هذه الأرضية الصلبة، ليبني عليها الأسس التي قامت عليها الحكاية من بدايتها: مكان الولادة وزمانها، ومراحل التعليم، وأماكن الإقامة، واتصالها الوثيق بالتراث ... إلخ.

وهكذا فإن راسم الصورة القلمية، حين يشعر أنه استجمع خطوط ما يراه ضرورياً للقارئ العادي، أو حتى للمتخصص، عن صاحب الصورة، عادة ما يقدم قفلته، بل قل لمسته الأخيرة من ريشته، وهي لمسة تمر على مكونات الصورة كلها، وتحاول أن ترتقي بعناصر الصورة ومكوناتها إلى أقرب مراحل الاكتمال: "لقد ضربت الآنسة مثلاً رائعاً للأدبية العربية

المعاصرة، التي تستطيع أن تجمع بين مختلف الثقافات والعادات في اتزان يكسب حياتها وإنتاجها الجمال والخلود[15].

5/ المساجلات النقدية ... من جديد

كان من ثمار اشتغال مندور في الصحافة كاتباً ومحرراً، أنه بفكره الجدلي وشخصيته النزالية –إن جاز التعبير– أن تصدر معاصريه من الأدباء والنقاد وسائر الكتاب في إعادة الألق إلى ظاهرة أدبية صحفية كانت دائماً الشهادة الحية على حيوية المرحلة التي تنتعش فيها، ودليلاً على توثب أعلام هذه المرحلة من أصحاب القلم وذوي الفكر والأدب والثقافة بصورة عامة؛ وأعني بها ظاهرة المساجلات الأدبية، ولو شئنا الدقة في التعبير لذهبنا إلى أن المساجلات ليست ظاهرة فحسب، بل هي أقرب إلى شكل كتابي قائم بذاته.

لا تقتصر المسألة عند مندور على "المعارك" فحسب؛ فقد أفرد لها كتابه المشهور"معارك **أدبية**"[16] كما أن بعض "معارك " مندور الكبرى أوسع من أن يستوعبها "ميدان" الصحافة؛ ولكنني أود أن أتوقف عند المساجلات التي كان للصحافة، وللجانب الصحفي عند مندور تحديداً، أثر مهم في انبعاثها بل قل في تجديدها بأشكال تتلاءم وأدوات العصر ومقتضيات النشر في الدوريات وفي صحافة ما بعد الحرب العالمية الثانية تحديداً.

ما سبق يعني أن بعض ما قامت عليه هذه المساجلات كان قد تم التطرق إليه في الصحافة في العشرينيات والثلاثينيات ولكن بوصفه دراسة أو مقالاً "منبتاً" دون شكل المساجلة بالضرورة؛ مثل الكتابات عن الأعمال الروائية لطه حسين والمازني والعقاد، ولكن مندور جاء ليتناولها برؤى جديدة ومعالجات معاصرة من مخزونه النقدي الحديث وأدواته المتطورة، وكذلك بالتفاتاته الحصيفة التي تتلاءم والتطور الذي أصاب الصحافة في اشتراطاتها **الضمنية** التي لا يستوعبها أويراعيها غير كاتب صحفي محترف بحجم مندور من جهة، والناقد بمناهجه الحديثة التي خبرها مندور من جهة أخرى، وكثيراً ما استدعت هذه الكتابات ردوداً من آخرين كان يتبعها ردود على الردود من جانب مندور، بل كثيراً ما بادر مندور نفسه برأي

أو اجتهاد حول نص ما أو قدم تصوراً لظاهرة أو صاحب تجربة لتقوم قائمة أقلام كثيرة ولا تقعد إلا بعد أن تستكمل المساجلة أبعادها وتستنفذ عزائم أطرافها.

وهكذا تجدد هذا الفن (المساجلات) بفضل الصحافة وفرسانها الجدد؛ فنجد ثمة عودة، بل مساجلة حول "دعاء الكروان" التي كانت صدرت قبل ذلك بربع قرن؛ فشهدت الصفحات الأدبية في الدوريات مساجلة مهمة، أحيت أهمية الرواية من جديد، بين مندور وعلي الراعي سنة 1961 (في مجلة الفكر). ويكفي القول إن استعراضاً عابراً لكتاب مندور "تأسيس فنون السرد وتطبيقاتها" (جمع وتنسيق طارق مندور ومحمد حسن عبد الله) يبين حجم هذه المساجلات (حول السرد بخاصة) التي خاضها مندور على أعمدة الصحف مع رموز النقد الأدبي آنذاك، من منتصف الأربعينيات حتى منتصف الستينيات، وكثير من عنوانات الموضوعات التي تضمنها هذا السفر الجليل (حوالي 500 صفحة) تجسد بشكل أو بآخر معنى المساجلة الأدبية ومضمونها الدقيق: حوار نقدي على هامش النظرية، وفن الاختلاف، ومندور والمبدعون (وهذا العنوان وضعه منسقا الكتاب). وعلى أية حال فإن الوحدات التي يتكون منها كتاب "تأسيس فنون السرد"، كما هو شأن العديد من مؤلفات مندور الأخرى، تقوم – في الأساس– على شكل ما من أشكال المناظرة، أو المناظرة بعينها، وفي أقرب المعاني: الحوار، وكل هذا ما كان ليتم لولا إفادة مندور من إمكانات الصحافة، **وما تتيحه من تواصل وسعة انتشار**.

6/ مأزق مندور بين ضخامة الإنجازات وانحسار الحريات:

لقد فرضت علاقة مندور بالصحافة، بوصفه مثقفاً ومفكراً مجموعة من التحديات، بل قل من المعضلات التي كان عليه أن يواجهها ويدفع الثمن باهظاً بسببها من مستقبله المهني – أكاديمياً– ولاسيما أن هذه العلاقة تواكب إيمانه الراسخ بالعدالة الاجتماعية والديمقراطية بمعناها السياسي شبه الليبرالي ومضمونها الاجتماعي الاشتراكي.

حين تعثرت مسيرة مندور الأكاديمية بسبب تأخره في الحصول على الدكتوراه وبسبب بعض الملابسات في علاقته بالأستاذ العميد (بصرف النظر عن نيله الدرجة بعد عودته من

الابتعاث ببضعه أشهر) ولما كان مندور –بطبعه– في صدر شبابه (مطلع الأربعينيات) مثقفاً ثورياً يقرن فكره بالعمل... كان اتجاهه إلى الصحافة مهنة ورسالة، أمراً حتمياً. وخاض مندور، منذ البداية معاركه الميدانية، ولاسيما حين وجد نفسه تلقائياً في الطليعة الوفدية... وتسببت آراؤه المعلنة ومقالاته النارية في اشتباكات مضنية مع السلطة القائمة آنذاك (حكومة صدقي باشا وما تبعها من حكومات الأقلية). فكانت تجربته مع السجن، ومن ثم عضويته في البرلمان. وكل هذا لا ينفصل عن فعله الصحفي بوصفه كاتباً ومحررا صاحب دورية متعثرة، إلى أن جاءت ثورة 1952، بنقاطها الست وإجراءاتها الكاسحة لمصلحة العمال والفلاحين، ومندور فلاح ابن فلاح من بيئة ريفية، وصاحب موقف ثوري أولاً وأخيراً .. فكان من الطبيعي أن يهلل لقدومها، ويحتفي بإجراءاتها, ويصفق لخطواتها.

كان قلم مندور في الشهور الأولى للثورة، متحمساً لإجراءات العدالة الاجتماعية التي صدرت بعد أقل من شهرين من قيام الثورة، كانت هذه المرحلة، وربما السنوات الأولى من عمر الثورة قد أوقعت مندور، المثقف الثوري الأكاديمي والكاتب الصحفي المحترف، والمفكر الديمقراطي الداعي إلى الحرية السياسية أولاً وقبل أي اعتبارات ثورية أو ملابسات سياسية... أوقعته بأولى معضلاته، بل قل أولى مواجهاته مع العهد الجديد.

إنه المأزق الذي شاركه فيه لويس عوض ومجموعة كبيرة من المفكرين السياسيين دفع معظمهم ثمناً باهظاً جراءه؛ لإيمانهم بضرورة استئناف الحياة الديمقراطية، جنباً إلى جنب مع المكتسبات الثورية التي بدأ العهد الجديد يحققها للأغلبية الساحقة من الشعب ولا سيما للطبقة العاملة التي نذر مندور ومجايلوه من مثقفي اليسار وناشطيه أقلامهم بل حياتهم من أجل نصرة قضاياها والسعي لتطبيق أسس العدالة الاجتماعية على قطاعاتها كافة.

ولكن للثورة –حين تصبح سلطة– والقائمين عليها منطقاً آخر وممارسات أخرى. ومن هنا نشأت المعضلة؛ فالنظام الثوري الجديد ماضٍ في إنجازاته الكبيرة، وتحديدا في تلك التي تحقق تطلعات مندور بل أحلامه في تطبيق أسس العدالة الاجتماعية على طبقته التي ينحدر منها ويتبنى قضاياها وسبل الارتقاء بواقعها. ناهيك عن طرد الاستعمار وتقويض قواعده

الداخلية من إقطاع واحتكار، ولكن الهدف السادس... إقامة حياة ديمقراطية ظل معلقاً.. بل تمت التضحية بمعظم المكتسبات السياسية والدستورية للحقبة السابقة (شبه اللبرالية) التي حققت قبل قيام الثورة مساحةً لا بأس بها من هامش الحريات العامة والممارسة البرلمانية...تمت التضحية بكل هذا وبرضى الأغلبية الساحقة من جماهير الشعب لصالح المكتسبات الاجتماعية وحرية القرار الوطني أمام التحديات الداخلية والمؤامرات الخارجية حتى لو أدت هذه التضحية إلى مصادرة الحريات السياسية لكافة القوى الاجتماعية الداخلية. وعاش مندور أزمته، بل معضلته بين ضخامة الإنجازات التي طالما حلم باتساعها، وضآلة الحريات التي ظل يتطلع لتوسيعها وليس السكوت على تضييقها ناهيك عن مصادرتها.

لم يخرج مندور سليماً من هذه المعضلة مما تسبب بمواجهة مريرة مع العهد الثوري الجديد تُوجت بحرمانه من العمل في الجامعة، ثم منعه من الممارسة السياسية، والكتابة السياسية، من ثم، بما يخالف التوجهات السائدة...

معضلة ثانية، بل لعلها سبب ومظهر في الآن نفسه للمعضلة الأولى الموضوعية. هذه المعضلة الثانية تعود للشخصية العلمية (أو الثقافية) التي يصدر عنها مندور في كتاباته وينشرها في الصحافة بخاصة. لم يكن مندور محسوباً على "المؤلفين" في "الإبداع" القصصي والمسرحي والروائي أو الشعري. ربما كانت لديه جهود إبداعيه من هذا القبيل، ولكنه لم يُعرف بها. عرف مندور كاتباً وناقداً، يقول ما يقوله بصوته هو، وليس بلسان غيره كما الأمر بالنسبة لكتاب الدراما، بمعناها الواسع الذي يعني تمثيل الحياة وخلق صورة موازية فنية موازية شخصياتها ورقية أولاً وأخيراً ، بحيث لا يمكن لأي سلطة بشرية أن تجزم بشكل قاطع بأن هذا العمل أو تلك الرؤية، أو هذه الشخصية أو ذاك الرأي إنما يمثل المؤلف أو يحسب على الشخصية المتخيلة... مندور إذن خارج هذه الفرضية [17].

وهكذا أفلت نجيب محفوظ، مثلاً، من فعلته مع الاتحاد الاشتراكي في "ميرامار" . بل- ودون أية مقارنات بين مندور ومحفوظ وغيرهما- نقول إن ثروت أباظة قال في التجربة الناصرية، من خلال فؤادة وعتريس وزواجهما الباطل أشد مما قاله صالح جودت بقلمه المباشر

وليس بصوته الشعري، في تلك التجربة، مع الأخذ في الاعتبار أن كلام جودت هذا جاء في صحافة السبعينيات وفي أوج الحملة الضارية على الفكر والتجربة الناصريين. (18)

لم يكن مندور–في أيامه– إذن، يملك أن يقول رأيه الصريح بطريقة كتاب الدراما، ولم يكن أمامه– في الخمسينيات والستينيات– سبيل لانتقاد الأوضاع القائمة، ولاسيما في مجال الحريات السياسية إلا عن طريق الخطاب المباشر... عن طريق المقال الصحفي تحديداً.. وهنا كانت المعضلة والمواجهة والمعاناة التي بلغت درجة المنع عن الكتابة في الشأن العام، ناهيك عن الحرمان من العمل الأكاديمي... ولم يكن أمام مندور في السنوات الأخيرة من حياته القصيرة سوى الكتابة في الصحف، ولكن بموازاة خطوط حمراء وتحت أسقف محددة وضمن أطر معروفة، وكان هذا –فنياً– من حسن حظ الحركة النقدية والثقافية بشكل عام، وهي الحركة التي ارتادت –للمفارقة– في الخمسينيات والستينيات آفاقاً لم تبلغها أي حركة ثقافية عربية أخرى في أي بيئة أو أي مرحلة في العصر الحديث، وتلك قضية (بل ظاهرة) أخرى.

خاتمة:

ولعلنا الآن نستطيع أن نستجمع بعض ما يمكن استخلاصه من اشتباكنا مع هذا الموضوع الكبير والشائك معاً: مندور بين النقد والصحافة.

1– لم يكن ما قدمه مندور عن طريق ما نشره في الصحف مادة صحفية خفيفة أو مادة انطباعية، بل إن ما كتبه عن هذا الطريق شكّل العمود الفقري لتراثه النقدي المنهجي الذي انبثق من خلاله ما كاد يرقى إلى مستوى النظرية النقدية المتكاملة. وهو ما تشهد عليه سلسلة الكتب التي صدرت بعد رحيله وكل مكوناتها–تقريبا– مما نشره في الصحافة اليومية العامة أو الدوريات الأدبية المتخصصة.

2 – ومن هنا تأتي جهود النجل الأصغر لمندور، الدكتور طارق الذي كرس الجزء الأكبر من وقته لجمع جهود والده المتناثرة بين عشرات الدوريات ليخرج لنا بالكنوز التي زود بها المكتبة العربية من لدن محمد مندور؛ كنوز أخرجها على شكل كتب نالت حقها من حسن التنسيق ودقة التبويب وإحكام التوثيق وإحاطة التقديم (19).

3- ومما خلصنا إليه –كما غيرنا- أن مندور حين كان يكتب في الصحافة، لم يكن ضيفاً عليها شأنه في هذا شأن "الكتاب المتعاونين" من الذين يقتصر اتصالهم بالصحافة على إرسال مادة ما لنشرها فحسب. بل كان الرجل من أبناء العائلة (الصحفية)، بل رب العائلة في العديد من المراحل سواء قبل ثورة 1952 حين أسس مندور صحيفته الخاصة ولاقى ما لاقاه من عنت ومعاناة، أو بعد ذلك حين كان يتم تكليفه بموقع المحرر أو رئيس التحرير من أرضية الكفاءة وصلابة التجربة... نعم إن مندور هو الناقد والكاتب والأديب، وهو الصحفي المحترف كذلك.

4- إن هذه الورقة لا يمكن أن تزعم أنها الكلمة الأخيرة في مقاربة هذا الموضوع، ولا تزعم أنها الجهد الكافي لبحث إشكالية علاقة مندور بالصحافة؛ فهذه العلاقة متشعبة وعميقة وذات أبعاد متعددة؛ لأن الصحافة بالنسبة لمندور ليست مساحات يملؤها بقلمه فحسب؛ بل إنها مهنة وممارسة ميدانية ولقمة عيش والأهم من هذا كله رسالة قيمية وجهاز أساسي في النضال الوطني بما يؤمن من قضايا.. من هنا فإن الحاجة تدعو لعقد حلقة خاصة- إن لم يكن ورشة عمل- تعالج أطراف الموضوع وتحدد المهام المطلوبة، ومن شأن هذا أن يفتح الباب على مصراعيه لا على تجربة مندور فحسب، بل على تجارب مناظرة لعديدين ممن سبقوه أو جايلوه أو حتى جاءوا بعده.

الهوامش:

(1) لعل كتب جلال الدين الحمامصي تقدم مادة مفيدة في هذا الموضوع: "الخبر والمقال" من مثل كتابه: **من الخبر إلى الموضوع الصحفي**، الصادر عن دار المعارف في مصر في طبعته الأولى سنة 1965، وكذلك الأمر بالنسبة لكتب فاروق أبو زيد، في كتابه **فن الكتابة الصحفية**، وكتب خليل صابات، وعبد اللطيف حمزة، وإجلال خليفة وغيرهم.

(2) يشار في هذا الصدد إلى أن مؤلفات كبرى لشخصيات أدبية كبرى من مثل طه حسين: **حديث الأربعاء** والعقاد: **ساعات بين الكتب والحياة**، والرافعي: **وحي القلم**، وغيرهم كانت مكوناتها كلها في الأصل مقالات تم نشرها في الصحف والمجلات.

(3) من السهل ملاحظة هذه الحركة في تاريخ نتاج مندور الذي بات منشورا اليوم في كتبه متقاربة المحتوى. إن كتاب: **الصحافة وحريتها ...الفنون ووحدتها** (2007)، مثلاً، يسجل لقسم كبير من الجهود الأكاديمية التنظيرية التي أنجزها مندور في حقل الصحافة والإعلام في الأربعينيات، في حين يتضمن كتاب: **محاكمة الضمير الوطني** (2009) صفحات تسجل صراعه السياسي وتجربته في السجن والاعتقال والعمل السياسي في الأربعينيات وطرف من الخمسينيات. أما كتاب: **تأسيس فنون السرد وتطبيقاتها** (2008) فيحتوي على جزء كبير من جهود مندور التطبيقية في حقل النقد الأدبي والفني في الستينيات بخاصة.

(4) أورد طارق محمد مندور إشارات كثيرة إلى قصة إصدار هذه الدورية، وإصرار مندور بل معاناته على استمرار إصدارها، ولكن الظروف كانت أقوى من إمكاناته. انظر: **الصحافة وحريتها.. الفنون ووحدتها**، إعداد طارق مندور، تقديم فوزي فهمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص12 وما بعدها، كما تحدث عن هذا الإصدار فؤاد قنديل في كتابه: **محمد مندور... شيخ النقاد**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2015، ص59 وما بعدها، نقلاً عما رواه مندور لفؤاد دوارة في كتابه: عشرة أدباء يتحدثون، القاهرة، 1984)

(5) حول هذه الأنواع انظر:

The Missouri Group; Brain S. Brooks, Goerge Kennedy, Daryl Moen, Don Randly: **News Reporting and Writing**, 8thed, New York. Bedford's /st Martins, 2004.

(6) انظر: **الصحافة وحريتها... الفنون ووحدتها**، ص21.

(7) المرجع السابق، ص22.

(8) المرجع السابق، ص21.

(9) من الملاحظ أن رواد المقالة وكبار كتابها كانوا في الأساس- وما زال معظمهم- من الكتاب والنقاد والأدباء وأساتذة الأدب، ولم يختف معظم هؤلاء بأسسها النظرية وآليات كتابتها وطرق بنائها، وربما كانت محاضرات مندور على طلبة الصحافة، وهي المحاضرات التي أضافها ابنه طارق إلى كتاب: **الصحافة وحريتها...الفنون ووحدتها**، من المحاولات التأصيلية المبكرة في هذا الحقل.

(10) انظر: **محدد مندور: الصحافة وحريتها... الفنون ووحدتها**، ص116.

(11) حول تاريخ المقالة في الأدب المعاصر انظر:

أ. عبد اللطيف حمزة: **أدب المقالة الصحفية في مصر** (8 أجزاء)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة جديدة، 1995.

ب. محمد يوسف نجم، **فن المقالة**، بيروت، 1958.

جـ. الدكتور فائق مصطفى: **المقالة الأدبية والاستنارة**، إيلاف، السليمانية، 2016، وكذلك كتابه: دفاع عن المقالة الأدبية، كركوك، 2008.

(12) انظر قائمة الكتب التي تشكل مقالات مندور مادتها، وتم تجميعها وإصدارها بعد رحيله، في الهامش رقم (19) في هذه الدراسة. وفي مقابلة شخصية مع الدكتور طارق الابن الأصغر لمحمد مندور الذي تولى العناية بجمع تراث أبيه وتنسيقه وتحريره ونشره، في منزله بمنيل الروضة في القاهرة بتاريخ 2015/11/20، أطلعني هذا على الأرشيف الذي كان والده قد أعده بنفسه لما كان ينشره في الدوريات. ودون أية مغالاة فإن هذا الأرشيف يضم آلافاً من المواد التي دأب مندور على كتابتها ودفعها إلى إحدى الدوريات بشكل شبه يومي خلال مدة تربو على عشرين عاماً، وتحديداً ما بين 1945 و 1965.

(13) حول الصورة القلمية، انظر: **https://www.thebalance.com/what-is-a-feature-2316029.**

(14) انظر: محمد مندور (**في حياتي**) **أساتذة وزملاء**، جمع وتقديم: طارق مندور كتاب الثقافة الجديدة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007 ص113.

(15) المصدر السابق، ص115.

(16) انظر: **معارك أدبية**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (طبعة جديدة، 2011.

(17) ناقش ثروت عكاشة هذه القضية بقدر من التوازن والموضوعية، في تصديره لمذكراته التي صدرت في جزءين عن دار الهلال، بعنوان: **مذكراتي، 1990، انظر: الجزء الأول، ص 7 وما بعدها.**

(18) حول واقع العلاقة بين السلطة الناصرية والكتاب والمثقفين بعامة؛ انظر: يوسف القعيد؛ **محمد حسنين هيكل يتذكر: عبد الناصر والمثقفون والثقافة**، دار الشروق، القاهرة، 2003، الفصل الثاني: علاقة نجيب محفوظ؛ لماذا محلك سر، ص71 وما بعدها.

(19) حتى الآن بلغ مجموع ما صدر لمحمد مندور بعد رحيله، من خلال تجميع ما ترك من كتاباته في الصحف والمجلات حوالي خمسة عشر كتاباً "جديداً"، وما زال ابنه الدكتور طارق عاكفاً على جمع باقي ما ترك محمد مندور من تراث متناثر في الصحف والمجلات، وهو كثير، ويحتاج إلى عدد من الكتب الأخرى.

و نشير إلى كتب من مثل:

1- **الصحافة وحريتها ... الفنون ووحدتها**. جمع طارق مندور 2007,

2- **أساتذة وزملاء في حياتي**، جمع وتقديم طارق مندور 2007.

3- **تأسيس فنون السرد وتطبيقاتها**، جمع مادته وقدم له: طارق مندور، 2008.
4- **محاكمة الضمير الوطني**، إعداد وتقديم: طارق مندور 2009.
5- **في الأخلاق والضمير**. إعداد وتقديم : طارق مندور.
6- **نظرية مندور النقدية**. إعداد وتقديم: طارق مندور، 2014.
7- محمد مندور: **ذكريات أدبية**. إعداد وتقديم: طارق مندور.
8- محمد مندور (مترجم) **إبداعات عالمية**: تقديم : طارق مندور، 2015.

لذّة الكتابة وكتابة اللّذّة
في نماذج منْ أشعار منصف الوهايبيّ

أ. عبد الوهّاب الشّتيويّ . جامعة منّوبة/ تونس

الملخص

تبيّن كيفيّة تحقّق لذّة الكتابة وكتابة اللّذّة في نماذج منْ أشعار الشّاعر التّونسيّ منصف الوهايبيّ، وقد أقمنا البحث على مقدّمة وعنصرين رئيسيّين، فأشرنا في المقدّمة إلى أنّ الكتابة عند الشّعراء فعل وجود، ومنْ خلالها تتحقّق لذّة الكتابة، وبها يكتب الشّاعر لذّاته الماضية، وبحثنا في العنصر الأوّل عن الأساليب المحقّقة للذّة الكتابة وهي التّقديم والتّأخير والتّكرار والتّضمين، ثمّ بحثنا في العنصر الثّاني عن العناصر المحقّقة لكتابة اللّذّة وهي ثلاثة أيضًا لذّة الطّفولة، ولذّة الحبّ، ولذّة المكان، ثمّ أغلقنا العمل بخاتمة جمعت أهمّ الاستنتاجات.

الكلمات المفتاحيّة

لذّة الكتابة . كتابة اللّذّة . الشّعر التّونسيّ الحديث . منصف الوهايبيّ . الكتابة الشّعريّة . الخطاب الشّعريّ . خصائص الكتابة الشّعريّة.

Résumé

Comment vérifier le plaisir de l’écriture et écriture plaisir dans des modèles de poète tunisien Moncef Ouheibi, ont établi des recherches sur l’introduction et éléments clés, nous fait remarquer dans l’introduction à l’écriture lorsque poètes existent et à travers eux a rencontré le plaisir de l’écriture, le poète écrit lui-même, nous ont cherché le premier élément sur les méthodes pour le plaisir de l’écriture et de l’inversion, de répétition et d’inclusion, puis nous avons regardé le deuxième élément des éléments nécessaires pour écrire trois plaisirs également le plaisir de l’enfance et le plaisir de l’amour et le plaisir du lieu, et ensuite fermé le travail anneau recueillie Conclusions les plus importantes.

- **مدخل**

تُعدّ الكتابة عمليّةَ ممارسةٍ لنوع من اللّذّة ، فالكاتب المؤمن بجدوى الكتابة ونجاعتها يرى فيها سحرًا، ويجد فيها لذّةً لأنّها فعل منْ أفعال الوجود، وإسهام في تحقيق وجود الكائن الإنسانيّ الذي يسعى لمقاومة الفناء الذي يطارد الإنسان في كلّ العصور، ويسعى لتحقيق الخلود المنشود في عالم مادّيّ كلّه آيل للزّوال، وتتحقّق أعلى درجات لذّة الكتابة حين تكون كتابةً أدبيّة مائزة تحقّق المغايرة وتمدّ منشئها بصفة الاختلاف والاستثنائيّة، ولكيْ تتحقّق لذّة الكتابة الأدبيّة هذه لا بدّ أنْ تتوفّر في النّصّ الأدبيّ سمات أسلوبيّة تُحقّق منْ جهة ثانية لذّة القراءة، ولكنْ لا بدّ أنْ ترتبط لذّة الكتابة بكتابة اللّذّة التي تتحقّق للمبدع الذي يجمع بين نسج ذات نصّه، ومعايشة نصّ ذاته، وتكون الثّنائيّة المتينة في النّصّ الأدبيّ إذنْ بتوفّر العناصر المحقّقة للذّة الكتابة منْ جهة أولى وهي عناصرها الأسلوبيّة، وتوفّر العناصر المحقّقة لكتابة اللّذّة منْ جهة ثانية وهي عناصرها المعنويّة أو ما يُسمّى التّيمات (Thèmes)، ولعلّ البحث في التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر التّونسيّ المعاصر منصف الوهايبيّ[1] تؤكّد لنا هذه المقدّمات.

I. لذّة الكتابة

أصبح البحث في شعريّة (Poéticité) النّصّ الشّعريّ العربيّ الحديث ينطلق منْ مداخل مختلفة، ومنها المدخل اللّغويّ الذي يبحث في العناصر الأسلوبيّة المختلفة، ولعلّ التّقديم والتّأخير والتّكرار والتّضمين منْ أهمّ هذه العناصر التي يمكن الاشتغال عليها، وقد تواتر حضورها في شعر منصف الوهايبيّ فمثّلت أنساقه المهيمنة . بحسب عبارة "جاكبسون" . التي تشكّل مصدرًا أساسيًّا منْ أساس شعريّته.

1. التّقديم والتّأخير (L'inversion)

لقد تفطّن النّقّاد منذ القِدم إلى الدّور المهمّ الذي يلعبه التّقديم والتّأخير في الخطاب الشّعريّ باعتباره عنصرًا أساسيًّا منْ عناصره النّحويّة المتنوّعة، وجوّزوا إكثاره في الشّعر دون النّثر، فأبو اليسر إبراهيم بن محمّد بن المدبّر يقول: "**ولا يجوز في الرّسائل ما يجوز في الشّعر، لأنّ الشّعر موضع اضطرار، فاغتفروا فيه الإغراب، وسوء النّظم، والتّقديم والتّأخير،**

والإضمار في موضع الإظهار"[2]، ويراه عبد القاهر الجرجانيّ بابًا **"كثير الفوائد جمّ المحاسن واسع التّصرّف بعيد الغاية [...] ولا تزال ترى شعرًا يرُوقُك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولطف عندك أنْ قُدّم فيه شيء وحُوّل اللّفظ من مكان إلى مكان"**[3]، ويعتبره "جون كوهين"(Jean Cohen) عنصرًا أساسيًّا في بناء الشّعريّة لأنّه يحقّق العدول النّحويّ (Ecart grammatical)[4] في الشّعر، وركّز فيه على ما أسماه "العدول التّركيبيّ" (أو الانحراف)، الذي يخترق قوانين الكلام العاديّ التي تقتضي ترتيبًا معيّنًا للوحدات الكلاميّة، لكنّ ناقدًا آخر هو "كنراد بيرو" (Conrad Bureau) يرفض في كتابه "اللّسانيّات الوظيفيّة والأسلوبيّة الموضوعيّة"[5] اعتبار التّقديم والتّأخير عدولاً عن الاستعمالات العادّيّة للّغة، أو اختراقًا لقوانينها النّحويّة، ويعتبر الشّاعر حرًّا في اختيار إحدى الإمكانيّات الكثيرة المتاحة في اللّغة، فيختار بعض القواعد التّركيبيّة عوض الأخرى، ذلك لأنّ "بيرو" لا يعتبر الأسلوب عامّة ومنه التّقديم والتّأخير. **"عدولاً عن اللّغة، وإنّما تموّج فيها وانتقاء واختيار، فالاختيار أسلوب نابع منْ إرادة المبدع"**[6]، لكنّه لمْ ينفِ الجماليّة التي يحدثها أسلوب التّقديم والتّأخير في الكلام الشّعريّ، ودوره في تحقيق شعريّته.

وتستوقفنا في قصائد الوهايبيّ مقاطع شعريّة كثيرة تكثّف فيها حضور التّقديم والتّأخير، ومنها قصيدة "بديل المدينة الثّانية.. تلك فاس.."[7] التي تعدّدت فيها مظاهر حضور هذه الظّاهرة الأسلوبيّة، ومثال ذلك قوله في هذا المقطع:

"حين غادرتُ مولايَ إدريسَ
عند العشيّ،
سمعتُ حفيفًا ورائي
فلمْ أتلفّتْ.....
بطيئًا سيقفو خُطايَ
إلى جامع القرويّين.."[8].

فحين نعيد صياغة هذا المقطع بحسب الأصل التّركيبيّ لبنية الجملة وبنية النّصّ يكون الكلام على النّحو التّالي: "حين غادرتُ مولاي إدريس عند العشيّ سمعت حفيفًا ورائي سيقفو خطايَ بطيئًا إلى جامع القرويّين فلمْ أتلفّتْ"، فالشّاعر قدّم الحال "بطيئًا" على جملة "سيقفو خطايَ"، ولعلّه قدّم لفظة "ورائي" على جملة "فلمْ أتلفّت" إذا اعتبرنا أنّ أصل الجملة "سمعت حفيفًا فلمْ أتلفّت ورائي"، ويمكن أنْ نرى أيضًا أنّه قدّم المفعول فيه للزّمان (حين غادرت...) على النّواة الإسناديّة (سمعتُ...)، وقد تكون الجملة كلّها مبنيّة على الإضمار والحذف إذا اعتبرنا أنّ أصل الجملة كلّها "سمعت ورائي حفيفًا بطيئًا فلمْ أتلفّت، وسيقفو هذا الحفيف البطيء خطاي إلى جامع القرويّين"، فيكون المقطع كلّه وكيفما قلّبناه مشوّش التّركيب متداخل عناصر البناء اللّغويّ، وهذه الصّياغة اللّغويّة تعبّر عن حالة التّوتّر التي يشعر بها الشّاعر وهو يتجوّل في مدينة فاس المغربيّة التي جعلته يستحضر القيروان وقرطبة وتمبكتو[9] ويشعر بالألم لأنّها مدن فقدت اليوم أواصر ترابطها، وبهتت معالم وحدتها الحضاريّة.

ويتابع الشّاعر تكثيف التّقديم والتّأخير الذي يؤدّي إلى تشويش ترتيب عناصر الجملة، وترتيب الجمل أيضًا في المقطع الذي يقول فيه:

"وحشتي فيك
باقيةً ما تزال!
غير أنّ النّعيم الذي
حفّنا مرّةً..
النّعيم الذي
قد قسمْنا سواءين ما بيننا
ممكنًا ما يزال!"[10].

أمّا الصّيغة الأصليّة لهذا المقطع فتكون على النّحو التّالي: "**ما تزال وحشتي باقيةً فيك، غير أنّ النّعيم الذي حفّنا مرّة، النّعيم الذي قسمْنا سواءين ما بيننا ما يزال ممكنًا**"، وعملاً بأسس التّحليل الأسلوبيّ نجد أنّ الكلمتين الأساسيّتين في هذا المقطع هما الوحشة

والنّعيم اللّتان بينهما تقابل حادّ، فالوحشة أمر سلبيّ والنّعيم أمر إيجابيّ، وكأنّ الشّاعر يعبّر عن الوحشة الحاضرة، ثمّ يبحث عن النّعيم الغائب، ثمّ يرجو استعادة النّعيم الذي اقتسمه ماضيًا مع الحبيب، ولعلّه لهذا السّبب النّفسيّ قدّم الوحشة وأخّر النّعيم، ثمّ أخّر النّاسخ "ما يزال" الدّال على تواصل الفعل والحدث والحالة، فتكون العبارة الشّعريّة وصورتها المشكّلة منها المعبّرة عن التّوتّر متّكئتين على عنصر التّقديم والتّأخير الذي يولّد لذّة الكتابة التي تبرز بدورها "**الموضوعة الأساسيّة للقصيدة [...و] تحفظ النّص منْ أنْ يسقط في النّثريّة عبر تغييبها للتّسلسل المنطقيّ للفكر، وطبيعة انتقالاته المدروسة**"[11].

2. التّكرار (La répétition)

يُعتبر التّكرار من الخصائص الأسلوبيّة المميّزة للنّصّ الشّعريّ خاصّة، وقد أصبح من أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر لمساهمته الفعّالة في تأدية الوظائف الإيقاعيّة والبنائيّة والتّصويريّة والدّلاليّة، والتّكرار هو إعادة الشّيء في النّصّ الواحد والرّجوع إليه، وقد عرّفه عبد القاهر الجرجانيّ في "التّعريفات" بقوله: "**هو عبارة عن إثبات الشّيء مرّة بعد أخرى**"[12]، واعتبره جلال الدّين السّيوطيّ "**أبلغ من التّأكيد وهو من محاسن الفصاحة**"[13]، وأكّد مصطفى السّعدنيّ أيضًا هذا الدّور بقوله: "**يلعب التّكرار . فضلاً عن كونه خصيصة أساسيّة في بنية النّصّ الشّعريّ . دورًا دلاليًّا على مستوى الصّيغة والتّركيب**"[14]، وهو بالنّسبة إلى "كنراد بيرو" أساس أسلوبيّة النّصّ الشّعريّ، وخصوصيّة خطاب الشّاعر، وجوهر الحدث الأسلوبيّ، "**فالأسلوب عنده إنّما هو التّواتر والتّرديد والإطناب في المستويات الصّوتيّة والتّركيبيّة والصّرفيّة والدّلاليّة وغيرها**"[15]، ويقيم "بيرو" "**اللّغة على ثنائيّة "السّنن الماقبليّ" (Code à priori) ويمثّل في اللّغة معجمها وقواعدها التّركيبيّة والصّرفيّة والصّوتيّة والدّلاليّة، والبحر الشّعريّ والغرض المطروق، و"السّنن المابعديّ" (Code à postériori) وهو الهيكلة اللّغويّة (Structuration linguistique)) التي تحدثها الذّات المنشئة انطلاقًا منْ تلك القواعد المسبقة، وعليه يكون مدار الحدث الأسلوبيّ**"[16]، ويساهم التّكرار في إخراج النّصّ منْ مستوى الرّسالة التّصريحيّة (Le message

(dénotatif إلى مستوى الرّسالة المضافة (Le surmessage) التي تتكوّن من الدلالات الحافّة (La Connotation) التي بها تتحدّد شعريّة النّصّ لأنّها تنقله من التّصريح إلى الإيحاء، ومن المعنى إلى معنى المعنى بعبارة عبد القاهر الجرجانيّ، وتعمل عملها في إنتاج المعنى، وتكثيف الدّلالة في نظر "بيرو"[17].

وكان للتّكرار حضورٌ ملفت في قصائد منصف الوهايبيّ، ودور فعّال في تشكيل خطابه الشّعريّ بمستوياته الإيقاعيّة واللّغويّة والتّصويريّة، وسنبحث في هذا الجزء عن نوعين من التّكرار، نسمّي الأوّل تكرارًا إفراديًّا ويتعلّق بتكرار الألفاظ والمفردات، ونسمّي الثّاني تكرارًا تركيبيًّا ويتعلّق بتكرار العبارات والجمل والفقرات.

أ. التّكرار الإفراديّ

يتعلّق التّكرار الإفراديّ بذكر اللّفظة الواحدة مرّات عديدة في القصيدة الواحدة أو في القصائد المختلفة، ولعلّ القيروان من الألفاظ التي تكرّر استعمالها عند الوهايبيّ؛ إذْ أفرد لها ثلاث قصائد من ديوانه "ميتافيزيقا وردة الرّمل" سمّاها "قيروان (1)" و"قيروان (2)" وقيروان (3)"[18]، وقد وزّعها بين القصائد الثّلاث بشكل منطقيّ مبنيّ على الزّمان وفق ثنائيّة الماضي والحاضر وحالته بين الزّمنين، فقد تعلّقت القصيدة الأولى بقيروان الحاضر التي غيّر الزّمان معالمها المكانيّة، ثمّ تعلّقت القيروان الثّانية بالزّمن الماضي في مقطعها الأوّل، وعادت في مقاطعها الثّلاثة الأخرى إلى الحاضر مجدّدًا، أمّا القصيدة الثّالثة فشابهت القصيدة الأولى في تركيزها على رسم صورة قيروان الحاضر، فنتبيّن منْ ذلك كيف أنّ التّكرار الوارد في العناوين الثّلاثة ساهم في إبراز التّقابل بين قيروان الحاضر وقيروان الماضي، وتأثيره في ذات الشّاعر التي تعيش محنة وجوديّة تجاه الزّمان عبّر عنها منْ خلال تكرار المكان "القيروان".

أمّا في قصيدة "بديل المدينة الأولى: عند أبواب القيروان"[19] فقد لعب التّكرار دور إظهار جمال القيروان الذي اكتشفه منْ خلال لوحة الرّسّام "بول كلي"(Paul Klee)، وكأنّه جمال لمْ يكنْ يشعر به منْ قبلُ، ونلاحظ أنّ لفظة القيروان احتلّت منذ البدء مركزًا بارزًا فيها بتواجدها في العنوان (عند أبواب القيروان)، ثمّ تتكرّر في متن القصيدة خمس مرّات (وليل القيروان . قيروان الرّيح . قيروان حائط خضّبه النّسوةُ بالحِنّاءِ... . يوم ثامنٌ تنهض فيه القيروان .

قيروان.. تقف الشّمسُ على رأس جدارٍ)، وهو عدد مماثل لعدد مقاطع القصيدة، وفي التّكرار إذنْ . منْ خلال هذه القصائد . تأكيد لمكانة هذا المكان في شعر الوهايبيّ وفي سيرة حياته أيضًا.

ومن الظّواهر الأخرى التي استأثرت بالتّكرار في شعر الوهايبي ظاهرة الموت التي كانت من التّيمات (Thèmes) الأساسيّة المعبّرة عن الصّراع الأبديّ بين الفناء والعدم، ففي قصيدة "سورة النّخيل"[20] ذُكر الموت ثلاث مرّات في صيغ اشتقاقيّة مختلفة وهي "احتفاليّة الموت" و"عشبة ميتة" و"يخرج الأحياء منْ موتاك"، وقد عبّرت هذه الجمل الثّلاث عن الصّراع بين الحياة والموت لاسيّما بحضور ثلاث كلمات مناقضة للموت دالّة على الفرح والحياة، وهي"احتفاليّة" و"عشبة" و"الأحياء".

وفي قصيدة "المهديّة" تكرّر حضور الموت وبعض متعلّقاته مثل "مقبرة" و"أضرحة" و"الموتى" ثماني مرّات، فكشف التّكرار الصّورة المحزنة للمكان الذي أفناه الزّمان إلى درجة أنّ الشّاعر لمْ يرَ منْ مدينة المهديّة السّاحليّة التّونسيّة الجميلة سوى تلك المقبرة، وقد قال في مطلعها:

"هذه مقبرةٌ منذورةٌ للبحرِ
أمْ
نافذةٌ عمياء في ساحله؟
أضرحةٌ تنهض في التّلِّ
تماثيل من العاج
وأسرابًا من اللّقلقِ
أمْ
مائدةٌ منها يصيبُ البحرُ؟"[21].

لكنّ حضور الموت في أشعار الوهايبيّ لمْ يستطع تغييب الحلم الدّالّ على التّعلّق بالحياة والتّسلّح بالتّفاؤل، وقد تكرّر حضوره في قصائد عديدة، ومنها قصيدة "الآن استراحت ركابي" التي نجد الحلم في المقطع التّاسع منها يتكرّر ثلاث مرّات في قوله:

"وأنا أطبع يا سيّدتي فوقَ جبين الصّاعقهْ
قُبْلتِي البكرَ وأمضي حاملاً حُلمي علامهْ
للتي ترفع للبحرِ عجاف الكلماتْ
تقبلين امرأةً في ليلها أبْذُرُ حُلمِي
وبذور الحلمْ لا نزهرُ إلاّ في انعتاقِ العاصفهْ"(22).

فالتّكرار هو السّلاح الذي يواجه به الشّاعر عجاف الزّمن منْ خلال مواجهة الصّاعقة والبحر والعاصفة، ولذلك تنوّعت عناصر العدوّ وظلّ المقاوم واحدًا، وحضر بالتّكرار مواجهًا تلك العناصر وحده، وهو ما فعله الشّاعر أيضًا في قصيدة "حديث الألواح الطّينيّة" التي اعتمدت تكرار الحلم لفظيًّا ثلاث مرّات، وثبّتت به دلالة التّحدّي والصّمود والتّفاؤل في قوله مثلاً:

"سمعتك واللّيلُ أزرقُ تهتفُ باسمي
فأسرجتُ حُلمي
وجئتُ إليكَ"(23).

ب. التّكرار التّركيبيّ (العبارات والجمل والفقرات)

يضيف الوهايبيّ في "ديوانه" التّكرار التّركيبيّ إلى التّكرار الإفراديّ الذي يميّز الصّورة الشّعريّة بصفة الدّائريّة من النّاحيّتين التشّكيليّة والدّلاليّة، ففي قصيدة "سورة النّخيل"(24) نجد تكرار العبارات والجمل التّالية: أيّتها الفاختة (3×) سلام أنتِ (3×) سلام أنتِ يا ابنتنا (2×) سلام أنتَ (5×) حتّى مطلع الفجر (3×) غير قول جميل (2×) المدن العربيّة (2×) واحدة تلو الأخرى (2×) أعجازه الثّابتة (2×) أوان الرّطب (2×).

فهذه الألفاظ والعبارات المكرّرة تشكّل عصب القصيدة لما لها من علاقات قائمة على التّماثل أو التّقابل، ممّا يجعل الشّاعر قادرًا على الجمع بينها في سياق دلاليّ واحد ليشكّل بها صورة محدّدة تعبّر عن القحط والجدب الذي يعبّر عنه أوان الرّطب المنتظر الذي لا ينتج إلاّ الأعجاز الخاوية، وإذا ربطنا ذلك بالمدن العربيّة المذكورة في القصيدة تجلّت الصّورة المعبّرة عن الجدب في هذه المدن العربيّة، ويتأكّد هذا المعنى حين نربط ذلك بالقول الجميل الذي لا يتجسّد فعلاً حقيقيًّا، وانتظار الفجر الذي لا ينكشف إلاّ على الجدب المعبّر عنه بالأعجاز الخاوية التي لا تنتج رطبًا، "**فقيمة كلّ عنصر تكمن على وجه التّحديد في كيفيّة اندماجه وتصاعده إلى ما يليه، فتكتسب بذلك الصّيغ أهميّة خاصّة، يصبح تكرارها ليس مجرّد توقيع موسيقيّ رتيب، بل هو إمعان في تكوين التّشكيل التّصوريّ للقصيدة وإدغام لمستوياتها العديدة في هيكل تركيبيّ**"(25).

وحين نجمع هذه العبارات والجمل المكرّرة في القصيدة ونشكّل منْ خلالها فقرة تامّة لغويًّا نحصل بالفعل على الدّلالة التي رام الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، وهي دلالة الجدب والموت في واقعه العربيّ، فهو يوجّه في البداية الخطاب إلى منْ سمّاها "الفاختة"، ويقول لها: "سلامٌ أنتِ، سلامٌ أنتِ يا ابنتنا"، ثمّ يُخاطب الحلم قائلاً: "سلام أنتَ حتّى مطلع الفجرّ"، ثمّ لا يجد ما يقول غير قول جميل، ثمّ يلتفت إلى المدن العربيّة فيتساءل إنْ كانت ساقطة الواحدة تلو الأخرى، أو ناهضةً الواحدة تلو الأخرى، ولا يجد في واقعه العربيّ غير الأعجاز الثّابتة في أوان الرّطب، ويكون التّكرار معبّرًا عن الواقع المجدب الذي لا حياة فيه، مثلما ندرك أنّ تلك الفاختة ليست سوى المدن العربيّة التي تسقط الواحدة تلو الأخرى ولا تهب مواطنيها الحياة المنشودة.

ومن النّماذج الأخرى التي اعتمد فيها الوهايبيّ التّكرار وجعله دالاًّ على التّقابل المعبّر عن التّضادّ والتّناقض قصيدة "كلمات" التي كرّر فيها لفظة كلمات عشر (10) مرّات، وكرّرها أربع (4) مرّات حين ربطها بالزّمن (زمن الكلمات)، ولعلّ هذه الكثافة تبيّن أهميّة اعتماد أسلوب التّكرار من جهة أولى، وأهميّة العنصر المكرّر من جهة ثانية ليؤدّي به الوظيفة الدّلاليّة المقصودة، ففي هذه القصيدة يبني الشّاعر تقابلاً بين زمنين متعارضين، زمن منتهٍ كان فيه

للكلمة تأثير إيجابيّ ودور في تحقيق كينونة الإنسان وفاعليّته في الزّمن، وزمن حاضر ثابت أضحت فيه الكلمة تائهة بين الطّرقات ولا تأثير لها، ولتوضيح هذا التّضادّ بين الزّمنين نقرأ ما يقول الشّاعر في المقطع الأوّل من هذه القصيدة:

"مضى زمن الكلمات التي تشعل الرّيحَ..

أو هي تبني لها بيتها..

زمن الكلمات التي تحفن الماء..

بين أصابعنا..

زمن الكلمات التي تبرأ الطّينَ..

في هيئة الطّير..

[...]

وأتى زمن الكلمات التي تتدافع في

طرقٍ.. ليس فيها مكان لخطوتنا."(26).

ثمّ يوضّح الشّاعر صورة الكلمات الضّائعة في الزّمن الحاضر التي لم تعد تجدِ نفعًا حين ربطها بشكل واضح بالشّاعر صاحب الكلمات التي تخرج:

"من بين أصابعه كلمات لا تحصى..

كلمات تسقط في الرّمل..

فلا ينبت غير الرّمل

كلمات تسقط بين الأحجارِ

فلا تنبت غير الأحجار..

كلمات تسقط في الماءِ

فلا يجري غير الماء"(27).

فكلمات الشّاعر في هذا الزّمن أصبحت عقيمة بلا جدوى، وأصبحت تخرج بلا معنى أو أنّ معناها لا يدركه إلاّ الشّاعر، وهذا دليل على ضياع قيمة الأدب والشّعر والثّقافة

عمومًا في الزّمن العربيّ الذي أشار إليه الشّاعر في أكثر من قصيدة بعبارة المدن العربيّة، وهو ما يوصل الشّاعر إلى مرحلة الصّمت والكفّ عن إرسال القول وكأنّ الكلمات تنفد "**ولا تبقى غير اللّغة البكماء**"[28] التي لا تأثير لها في الحياة المعاصرة، فيرسم الشّاعر في الأخير صورة مهمّشة ومهشّمة للشّاعر في الزّمن العربيّ، فلا أحد يهتمّ بكلماته، ولا تأثير لكلماته في الحياة.

3. التّضمين (L'enjambement)

إنّ اعتماد ظواهر أسلوبيّة مثل التّقديم والتّأخير والتّكرار، أدّى إلى ظهور ظاهرة أسلوبيّة أخرى مثّلت أسلوبًا مميّزًا في الشّعر العربيّ الحديث هي ظاهرة "التّضمين"، والتّضمين في الأصل ناتجٌ عن التّغييرات التي طرأت على البنية العروضيّة في قصيدة التّفعيلة، فقد كان البيت في الشّعر العموديّ مستقلاً منْ حيث البنى اللّغويّة والعروضيّة والدّلاليّة، أمّا إذا حدث "**أنْ تعلّق بيت شعريّ ببيت شعريّ آخر وافتقر إليه دلاليًّا، فإنّ النّصّ الشّعريّ يقع في "هوّة" "التّضمين" وقد عدّه القدماء عيبًا باستثناء ابن الأثير**"[29]، مثلما رفضه النّقد الأوروبيّ في الحقبتين الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الجديدة (L'époque classique et néo-classique)، أمّا قصيدة التّفعيلة التي كسرت القالب الوزنيّ، وخلقت الانسياب الإيقاعيّ واللّغويّ والدّلاليّ بين سطرين أو أكثر، فقد انجرّت نحو ظاهرة التّضمين "**فلمْ يعدْ الشّعر الحرّ يشترط استقلاليّة السّطر الشّعريّ، بلْ يشترط تماسك البنية الكلّيّة للنّصّ الشّعريّ ووحدتها عبر تلاحم السّطور التي تشدّ أحدها إلى الآخر**"[30]، ولذلك لا بدّ منْ إيلاء هذه الظّاهرة العناية المطلوبة ومعالجتها ضمن المستوى التّركيبيّ لتبيّن دورها في تشكيل انسيابيّة الدّفقة الشّعوريّة.

وتتجلّى ظاهرة التّضمين حاضرة بقوّة في "ديوان الوهايبيّ" إذْ من النّادر جدًّا أنْ نجد سطرًا مستقلاً بنفسه إيقاعيًّا ولغويًّا ودلاليًّا وكأنّه يتحوّل إلى سِمةٍ أسلوبيّة مهيمنة تميّز كتابته الشّعريّة، وثمّة نوعان شائعان عنده هما التّضمين الثّنائيّ والتّضمين المتسلسل.

فالتّضمين الثّنائيّ هو التّضمين الذي يخلق وحدة تركيبيّة ـ دلاليّة بين سطرين شعريّين، والأمثلة عليه كثيرة جدًّا، فقد ظهر مثلاً بشكل بارز للعيان في المقطع الأوّل من أوّل قصيدة في ديوانه الأوّل "ألواح"وفيه يقول:

"ملكٌ هذا الذي يفجؤكمْ

برياح اللّغة المغتلمهْ

باسمه يفتتح الموتى طقوسَ النّار والعشْبِ

وليلِ الأكمهْ"(31).

وكان بإمكان الشّاعر لوْ لمْ يتّجه نحو بنية قصيدة التّفعيلة أنْ يرسم هذه الأسطر على النّحو التّالي ملغيًا التّضمين:

ملكٌ هذا الذي يفجؤكمْ/ برياح اللّغة المغتلمهْ

باسمه يفتتح الموتى طقوسَ النّار والعشْبِ/ وليلِ الأكمهْ

فتوزيع كلّ جملة من جملتي هذا المقطع على سطرين يؤدّي إلى تعميق الصّورة والتّأثير في المتقبّل، فالشّاعر الذي يصوّر فعل الملك الوحشيّ عمّق صورة وحشيّته بجعله يستولي على أربعة أسطر وهو في الحقيقة لا يستولي إلاّ على جملتين اثنتين، فيؤدّي الاختلال البيّن بين عدد الجمل النّحويّة (2) وعدد الأسطر (4) والمعتمد على التّضمين كشف بشاعة صورة ذلك الملك.

وينتشر هذا التّوزيع الهادف إلى توسعة دائرة الصّورة فضائيًّا ودلاليًّا في قصائد أخرى مثل قصيدة "وأسمّي "مرثية إلى أخت صغيرة" التي يقول في بعض مقاطعها:

"وأسمّي حضورك يا أختُ

وشمَ الرّياح على جسدي

وأسمّي حُضورك يا أختُ

فاكهةَ السّنواتِ العجاف

[...]

فأسمّي حضورك يا أختُ

وشم البحارِ على جسدِي

[...]

فأكوّر اسمك يا أختُ

فاكهة السّنوات العجافْ

[...]

سأمنحها فمَ الأمطارِ والأشجارْ

إذا ألقتْ بمركبها لمدّ البحرْ

وهلْ تتكلّمُ الأمطارُ والأشجارْ

سوى لغةِ الفُصُولِ البكرْ"[32].

ولنعيدَ الآن ترتيب هذه الأسطر بحسب التّعالق النّحويّ ملغين ظاهرة التّضمين:

. وأسمّي حضورك يا أختُ/ وشمَ الرّياح على جسدي

. وأسمّي حُضورك يا أختُ/ فاكهةَ السّنواتِ العجاف

. فأسمّي حضورك يا أختُ/ وشم البحارِ على جسدِي

. فأكوّر اسمك يا أختُ/ فاكهة السّنوات العجافْ

. سأمنحها فمَ الأمطارِ والأشجارْ/ إذا ألقتْ بمركبها لمدّ البحرْ

وهلْ تتكلّمُ الأمطارُ والأشجارْ/ سوى لغةِ الفُصُولِ البكرْ".

ونستنتج منْ ذلك أنّ الشّاعر ينشد التّحرّر منْ ضيق السّطر، وضيق الجملة المحكومة بطوله، ويوزّع القول وينشر الصّورة، ويمتلك الفضاء الأوسع، فما كان يوزّع مثلاً بحسب بنية الأبيات على عشرة أسطر، أصبح يوزّع على عشرين سطرًا، وذاك يؤدّي بدوره إلى توزيع أجزاء الصّورة، وتأجيل تبيّن دلالاتها إبطاءً وتشويقًا وتسويفًا، وتشتدّ عمليّة تأجيل إدراك ملامح الصّورة بالمفارقة المعنويّة القائمة بين كلّ سطرين مترادفين، مثل المفارقة بين "أكوّر اسمك" و"فاكهة السّنوات العجاف"، والمفارقة بين "تتكلّم الأمطار والأشجار" و"لغة الفصول البكر"

لأنّ الأمطار والأشجار لا تتكلّم، ومن الواضح أنّ الوهايبيّ يحشد في هذه الصّورة المجاز والتّشخيص والمفارقة التي توسّل لها التّضمين أسلوبًا تركيبيًّا.

أمّا التّضمين المتسلسل فهو التّضمين الذي يتجاوز التّعالق البنيويّ النحويّ والدّلاليّ السّطريّ، ومثاله قول الوهايبيّ في قصيدة "يوميّات برجوازيّ صغيرّ":

"ريفُنا عدتُ إليه في شتاء العام

شوقًا منطفئْ

فرأيتُ الشّجر المُطرق يبكي

وأنا أقرأ في عينيك يا أمّي النَّبَأْ"(33).

فهذا المقطع بُني على جملة اسميّة مسندها لفظة "ريفنا" ثمّ يأتي الخبر وهو مركّب إسناديّ فعليّ "عدت إليه في شتاء العام"، ولا تكتمل الجملة لأنّ الشّاعر أورد "الحال" في السّطر الثّاني، ثمّ ربط السّطرين الأوّل والثّاني بالسّطر الثّالث بحرف العطف "الفاء" الذي يدلّ على تحقّق الفعل دون تراخٍ، وجعل الجملة الثّانية نتيجةً للجملة الأولى، وأردف كلّ ذلك بجملة حاليّة أخرى في السّطر الرّابع، ويجعل هذا التّوزيع التّركيبيّ البنية اللّسانيّة والدّلاليّة معلّقةً على امتداد الأسطر الأربعة، واستحالة التّوقّف النّحويّ أو الدّلاليّ في سطر واحد، ويؤدّي ذلك إلى تأخير ظهور الصّورة الكاملة التي يقوم المتقبّل بجمع أجزائها لتبيّن ملامحها، وهي صورة مسقط رأس الشّاعر (الرّيف) الذي وجده حين عاد إليه في الشّتاء قاحلاً، وأشفق على الشّجر المحتاج إلى المطر، وتعاطف مع أمّه التي ترثي لحال الشّجر والمكان، فهي إذنْ صورة لوحشة المكان وزّعها الشّاعر على أربعة أسطرٍ فوسّع فضاءها الورقيّ والنّصّي لعلّه يوسّع دائرة الإحساس الذّاتيّ بها، وتأثيرها في المتلقّي.

فيبيّن هذا التّعالق بين الأسطر الذي تخلقه بنية التّضمين كيف أنّ قصيدة الوهايبيّ. وقصيدة التّفعيلة عمومًا . فكّكت وحدة البيت لتخلق وحدة القصيدة بوصفها كلاًّ متكاملاً، وهمّشت البنية الوزنيّة التّقليديّة بتهشيمها لتركّز على البنيات التّركيبيّة الأسلوبيّة وتنظم عقودها، وتنشئ توزيع الصّورة والدّلالة على ما يمكن أنْ يتّسع للشّاعر منْ فضاء الورقة، ويخرج الصّورة أيضًا منْ ضيق المتّسع المحكوم بطول السّطر المعلوم، إلى رحابة المقطع المتعدّد الأسطر.

II. كتابة اللذّة

إذا كان الكاتب المبدع يكتب نصّه الأدبيّ باحثًا عن إيجاد لذّة تتحقّق منْ وراء الكتابة وهي لذّة الخلق والإنشاء والإبداع، فإنّ تلك الكتابة نفسها تتحوّل إلى بحث عن لذّة مفقودة في زمن مضى، وتصبح الكتابة استرجاعًا للحظات تلك اللّذّة وعناصرها، فتُكتب اللّذّة الآن وهنا لتعيشها الذّات مثلما عاشتها منْ قبل وهناك، وتتحقّق السّعادة والغبطة على المستوى النّفسيّ والتّخييليّ والحُلُميّ، وهو ما ذكره "رولان بارت" (Roland Barth) بقوله: "**إنّ نصّ اللّذّة: هو النّصّ الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة، إنّه النّصّ الذي ينحدر من الثّقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة**"(34).

فكتابة اللّذّة تتعلّق إذنْ بما يمكن أنْ يتعلّق بذكريات المبدع الأولى في الحياة، "**أو ما يمكن تسميته بالذّاكرة الشّعريّة التي يكمن فيها سرّ الإبداع الشّعريّ**"(35)، وتقوم الذّاكرة بدور أساسيّ في بناء لذّة الكتابة، وصياغة الصّور الشّعريّة "**إنّ الصّور الحقيقيّة محفورة، فالخيال يحفرها في ذاكرتنا، إنّه يحرّر الذّكريات المعيشة، يحوّلها وينقلها لتصبح ذكريات الخيال**"(36)، وذاك يعني "**أنّنا لكيْ نشعر بقيمة مثل هذه الذّكريات ينبغي علينا أنْ نعيد تجديدها وإنعاشها، بلْ وأنْ نضفي عليها مشاعرنا وأحاسيسنا الجديدة**"(37).

وقد قامت الذّاكرة الشّعريّة بدور كبير في كتابة اللّذّة في أشعار الوهايبيّ، وسنختار منها ثلاثة عناصر هي الطّفولة، والحبّ، والمكان.

1. لذّة الطّفولة

لقد مثّلت الطّفولة المستقرّة في ذاكرة الوهايبيّ العاطفيّة خاصّة أحد العناصر التي تحقّق كتابتها لذّة عنده، وقد بدأت بمسقط رأسه قرية "مسكلياني"(38)، وقد شرّفها بقصيدة "مسكلياني 1955 ذات فجر" من ديوانه "مخطوط تمبكتو"، وقد ذكر فيها المدرسة النّائية في القرية سنة 1955، وفيها يقول:

"**جرسٌ يقرع . في مدرسة نائية . مسكلياني**
هبة القمح الذي ينسج ذكرى الصّيف"(39).

فيعود بالذّكرى إلى الطّفولة لكي يشكّل صورة شعريّة ترتبط بتلك الذّكريات التي تحيي فيه المتعة المفقودة، فنراه الطّفل الذي يعيش الحياة البدويّة في أرض تشدّه إلى الحياة الرّيفيّة الفلاحيّة (هبّة القمح الذي ينسجُ ذكرى الصّيف)، والحياة الحديثة لأنّه في مدرسة تزوّده بالمعرفة الحديثة (جرس يقرع في مدرسة نائية)، وكأنّه يعيش الازدواج بين الانعتاق (البداوة) والانغلاق (المدرسة)، فتكون الصّورة معبّرةً عن الطّفل العاشق للأرض والانتماء، وتكون هذه الصّورة "**تمثيلاً حسّيًّا للمعنى... واستنساخًا ذهنيًّا لما سبق إدراكه بالحواس وليس بالضّرورة أنْ يكون ذلك المُدرك مرئيًّا**"(40).

ولا يغادر الوهايبيّ عالم الطّفولة التي ظلّت ساكنة في وجدانه، ولم تغادره صورة الطّفل وملامح البداوة، وظلّ منْ خلالها يشكّل خطابه الشّعريّ وصورها المتعلّقة بالذّاكرة، "**فالصّورة الشّعريّة بوصفها صورةً متخيَّلَةً تجعل المتلقّي قادرًا على استحضار الصّورة المتخيَّلَةِ لذكريات طفولته الخاصّة، التي تُعدّ صورًا نموذجيّة دائمةً، وحيّة بداخلنا دائمًا**"(41)، وقد أكّد "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) في هذا الصّدد "**العلاقة الوثيقة بين الخيال المبدع ومجال ذكريات الطّفولة** (Les souvenirs d'enfance)، **أيْ مجال الصّور المحبوبة المحفوظة منذ الطّفولة في الذّاكرة، تلك الصّور التي نشعر إزاءها بالألفة والحميميّة**"(42).

فالوهايبيّ الكهل يعود إلى طفولته باحثًا عن نسيم ذكرياته في قرية "مسكلياني" ليسترجع بعضًا منها نفورًا من الزّمن الحاضر، وانشدادًا إلى الزّمن الماضي الجميل، لذلك نجده يعبّر عن الازدواجيّة النّفسيّة والزّمنيّة التي يحسّها:

"غير أنّ الطّفولة لا تتسمّى
غير أنّ الزّمانْ
دار دورتهُ
وأتينا على هرمٍ..
ما وجدتُ حصان الصّبيّ،
ولا النّجمة الشّاردة!

بين عينيه

لا هبّة الضّوء في ليل مسكلياني

ولا طفلة النّبع راعية الماعزِ الجبليّ!"(43).

وتستوطن الطّفولة عالم الوهايبيّ الشّعريّ وكأنّها الفترة الوحيدة التي وهبته اللّذّة والسّعادة، ووفّرت له الأحبّة، أو كأنّ انقطاعها حرمه اللّذّة، فكلّ زوايا المكان تذكّره بزمن الطّفولة الماضي، وذاك ما عبّر عنه في قصيدة "بديل الشّجرة: وديعة":

"**يا ثمرةً عَلّقتُ في غصن الطّفولة!**

لمْ يبقَ غيرُ الغصنِ منجردًا

يا ثمرةً أولى!

.....

خريفكِ

في رماد الصّيفِ غاضَ

ولمْ يلِنْ غيمٌ

ولا ريحٌ

وهذا الطّفلُ ما استوفى وديعتَهُ"(44).

ويستمرّ حلول الوهايبيّ في الزّمن الطّفوليّ الموفّر للّذّة رغم شظف الحياة وبساطتها أو ربّما نقائص رفاهتها، فيقول في قصيدة "بديل الشّاعر في منزل الشّابّيّ":

"**يا لذاك الشّتاءْ !**

(ربّما كنتُ في التّاسعةْ؟).

فوق نافذتي قطراتٌ من الماءِ

بلّورها داخنٌ.. وعي تومضُ..

والعرباتُ إلى الخيلِ مشدودةٌ..

واقفًا كنتُ أنظُر

حتّى مضوا بالمصابيح حمراءَ... صفراءَ...
وانحدروا قبل أوّل خيطٍ من الفجرِ
نحو الجنوبْ.."[45].

إنّها حقًّا صورة واضحة عن بعض تفاصيل الطّفولة البدويّة التي أغرت الوهايبيّ باستحضارها وكأنّها "الجنّة الضّائعة"، فاللّيل شتائيّ والشّاعر في التّاسعة منْ عمره، والمطر الخفيف يبلّل النّوافذ، والأهل يشدّون العربات إلى الخيلِ، ويحملون المصابيح متّجهين إلى الجنوب في رحلة البحث عن لقمة العيش، وهي جزء منْ رحلة الشّتاء والصّيف التي كان يخوضها أهل القيروان والوسط التّونسيّ عمومًا، وهي رحلة شاقّة في جانبها المادّيّ، لكنّها تتحوّل إلى رحلة شيّقة في جانبها النّفسيّ بالنّسبة إلى الشّاعر الذي يكتب الآن وهنا ما وجدت الذّات الطّفوليّة المحدودة الطّموحات منْ لذّة منْ قبل وهناك.

ومنْ لحظات الطّفولة اللّذيذة أيضًا الفترة التي كان فيها مرافقًا لجدّه متعلّقًا ببيته العتيق وحياته الريفيّة البسيطة، وكان يجد فيها لذّة عظيمة مازالت تخالج إحساسه، وتكون الصّورة المستحضرَةُ: "**خلاصة تجربة ذاتيّة يخلقها إحساس الشّاعر لتلك التّجربة، وقدرة خياله على تحويلها منْ كونها ذهنيّة غير مجرّدة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوّقها متلقّوها**"[46]، إذْ يقول:

"مهرةٌ في بيتِ جدّي تلدُ
والصّحارى نجمةٌ أعشابها وانكفأتْ
(لوْ غيمةٌ في الرّيحِ فضّتْ ختمها
لو شقّ نهرٌ حلمَهُ؟ !)
ليتني أيّتها الأعشابُ نخلٌ يعضدُ"[47].

فيوضّح هذا المقطع الشّعريّ مدى تعلّقه بعالم جدّه البدويّ البسيط، وقد انتقى الألفاظ المأخوذة من المعجم الطّبيعيّ الدّال على الحياة والبهجة الأبديّة المحقّقتين للذّة الحياة،

ويذكر جدّه أيضًا في قصيدة "يوميّات بورجوازيّ صغير" متذكّرًا لحظة مرضه التي أثّرت فيه لأنّها أفقدته عنصرًا رئيسًا منْ عناصر بهجة حياته الماضية، فيقول:

"مات جدّي
وأنا أذكر لمّا عدته وهو مريض
لم يذقْ في اللّيل طعم الوسنِ
لم ينمّ الوجهُ عن شوق قديمٍ
كان يلقاني بعد غياب أو سفرْ
فهو في آخر أيّام العمرْ
لم يكنْ يعرفني"(48).

فهذا المقطع الشّعريّ يوضّح مدى تعلّقه بجدّه، ومدى تأثير مرضه وإقباله على الرّحيل فيه، فيتحوّل الإحساس باللّذّة عند ملاقاة الجدّ والالتصاق به في حياته الجميلة إلى إحساس بالألم؛ لأنّ الجدّ في هذه اللّحظة البائسة لمْ يعدْ يعرفه، وتتشكّل منْ هذا المقطع صورًا كبرى أجزاؤها صورة التّعلّق بالجدّ والحنين إليه، والألم الذي يولّده مرضه، وصورة الإحساس بالرّحيل، رحيل الجدّ المقبل على الموت، ورحيل الشّاعر عنْ عالمه الجميل بعد موت الجدّ، ورحيله عن المكان الذي لا معنى له بلا إنسان/ بلا الجدّ.

ومن صور الطّفولة اللّذيذة أيضًا في شعر الوهايبيّ قصّة الخطاف المرتبط في الذّاكرة الشّعبيّة بعصافير الجنّة، ويقول في قصيدة "مدينة تشبهني":

"الخطاف ! عصفور الجنّة!
الذي كان يأوي إلى بيتنا في بادية تمبكتو!
الذي كان يأوي في سماء البئر ويمرق!
الذي كان يتمرّغ في التّراب حتّى يمتلئ جناحاه!
الذي كان يبني عشّه في السّقيفة!
الذي كانت أمّي تحنّي ساقيه وهو يصرصر!

الخطاف! عصفور الجنّة!

. لمَ قتلته يا بنيّ وفضّخت رأسه!

. .....

. أبّا لن يفصح الرّبيع عنك! أبدا!"(49).

فهو يذكر الخطاف بكلّ حنين وشوق، ويذكر قصّته معه فيجدها لذيذةً رغم تخويف الأمّ منْ اصطياده أو قتله، ورغم ما يمكن أنْ يمثّل له ذلك منْ ألم، ويجد لذّة في مراقبته وهو يغزو الدّار، ويبني عشّه في السّقيفة، وفي وضع أمّه الحنّاء في ساقيه، بلْ لعلّه كان يجد لذّة أخرى هي لذّة تحدّي العادات التي تخيف منْ اصطياده، ولذّة قتله وكأنّه يقتل العادات البالية، وينتقم منْ القوانين الاجتماعيّة المجحفة التي تحاصر الطّفولة البريئة.

2. لذّة الحبّ

يستحضر الوهايبيّ من زمن الطّفولة أيضًا لذّة الحبّ مع حبيبةٍ أسماها "راعية الماعز" التي يقول عنها في القصيدة السّابقة الذّكر نفسها:

"منتظرًا..

منذ الألف الأولى قبل الميلاد

أنْ تأتي

راعية الماعز في مسكلياني

في زينتها الملكيّة،

أنْ أتشمّم

في سرّتها

رائحة السّمك النّهريّ

ووعثاء الغابات"(50).

فراعية الماعز هذه تعلّقت بها كلّ علامات الحبّ والشّوق والجمال والسّحر والطّهر والعفّة، حتّى قاربت صورتها صور معشوقات العذريّين والصّوفيّين، وتحوّل حبّها نحوها إلى حبّ

شبيه بالحبّ الصّوفيّ، وكانت اللّغة المعتمدة في تصوير هذا الحبّ عجيبة غير مألوفة مثل لغة العشق الصّوفيّ، فهو لا يعشق جمالها الجسديّ مثل شعراء الغزل، بلْ إنّه يريد أنْ يشمّ "**في سرّتها رائحة السّمك النّهريّ ووعثاء الغاباتْ**"[51]، ويريدها أنْ تأتيه في اللّيل خلسة جسدًا "**غسلته أمطارُ الصّيفِ وأنضحَهُ ماء الوردة**"[52]، وكانت تأتيه في نومه فيتبعها:

"**أحيانًا**

في هيئة بحّار فينيقي

أحيانًا

في خرقة صوفيّ مسكين،

أحيانًا بلباس كنسيّ

أحيانًا

برداء رجالٍ زرق وأمازيغْ"[53].

لكنّ هذا الحلم لا يتحقّق لأنّ الحبيبة/ "راعية الماعز" تظلّ سجينة الذّكرى والحلم والنّوم والماضي، ويعود الشّاعر إلى حاضره ليتساءل عن إمكانيّة عودة حبيبته إلى "مسكلياني"، وتتأكّد صورة الضّياع والغربة التي تبدأ من الماضي وتنتهي بالحاضر، وتنطلق من قرية "مسكلياني" وتنتهي عند "تمبكتو"، وتبدأ من الطّفولة وتنتهي عند الكهولة، وتبدأ من الأهل والأحبّة لتنتهي بالوحدة، فتكون اللّذّة في الكتابة عن الماضي ويكون الألم في الإحساس الحاضر بضياع تلك اللّذّة.

ومنْ ذكريات الشّاعر اللّذيذة مع الحبيبة لقاؤه بها خِلسةً بعيدًا عن أعين الأهل والوشاة والعذّال تحت شجرة التّين يفترشان البرنس البدويّ معًا:

"**ليلة العيد غافلتُهم**

وانتظرتُ الصّبيّة

تحت شجيرة تين

.....

فرشتُ لها

بُرنُسي

وخلعتُ حزامي..

فاستدارت إلى الظّلمةِ الدّامسةْ !"(54).

3. لذّة المكان

إنّ "الحنين إلى المدن و الأمكنة مترسخ في الذاكرة الإنسانية وفي ذاكرة الشاعر العربي أيضاً، حنين إلى رَحِم الطفولة الأول، توق إلى مكان أليف ترتاح فيه الذات والروح معاً. وحنين الشاعر العربي لمدنه المتناثرة في العالم من المحيط إلى الخليج نابع من إحساسه المرهف بالكائنات والأمكنة"(55)، ولمنصف الوهايبيّ احتفاء كبير بالمكان جعله يصوّره بعشق كبير، فيستعيد منْ خلاله ما كان له فيه منْ تجارب وعلاقات، وما يحييه فيه منْ أحاسيس تشدّه إلى الماضي فتحقّق له اللّذّة النّفسيّة التّخييليّة.

وقد لا نجد مكانًا أخذ حيّزًا كبيرًا في مدوّنته الشّعريّة مثل مدينة القيروان، ممّا يؤكّد مكانتها الكبيرة في تجاربه الحياتيّة، وفي وجدانه ومتخيّله، فهي مكان النّشأة الطّفوليّة، ومكان تجربته الدّراسيّة الأولى، وفيها نسج علاقات إنسانيّة ظلّت راسخة في ذاكرته، وعلاقات غراميّة ظلّت محفورة في وجدانه، إضافةً إلى أنّها فتحت عينيه على أهمّ مدينة إسلاميّة في شمال إفريقيا التي منها انتشر الدّين الإسلاميّ في بقيّة مدن الغرب الإسلاميّ، ومنها انتشر أيضًا التّصوّف في مدن إفريقيا الصّحراويّة، وفيها تشبّع الوهايبيّ بأهمّ عناصر روح الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وفيها عرف أجواء المدينة الإسلاميّة الأصيلة بأعيادها ومواسمها الدّينيّة واحتفالاتها الصّوفيّة، وعرف حاناتها ونساءها، وعاش فيها لحظات الفرح والسّعادة والحبّ، مثلما عاش فيها لحظات المحن والحزن والألم أيضًا.

وقد حضرت القيروان في ديوانه الثّاني "من البحر تأتي الجبال" لفظيًّا في عنواني قصيدتي "بديل المدينة الأولى: عند أبواب القيروان" و"بديل الأمير: ابن غلبون القيروانيّ"، وحضرت في ديوانه الثّالث "مخطوط تمبكتو" بلفظٍ دالٍّ عليها وهو لفظ "تمبكتو"، وذلك في قصيدة "حلم

في تمبكتو"، ثمّ عادت في ديوانه الرّابع "ميتافيزيقا وردة الرّمل" إلى الحضور اللّفظيّ الصّريح من خلال عناوين ثلاث قصائد هي "قيروان (1)" و"قيروان (2)" و"قيروان (3)".

وهو حين يكتب عن القيروان يستحضر لذّة الأجواء الدّينيّة الممزوجة بالرّوح الصّوفيّة لأنّها كانت أهمّ مدن التّصوّف في شمال إفريقيا، وقد ذُكرت القيروان الموشّاة بهذه النّزعة في قصائد عديدة أهمّها قصيدة "بديل المدينة الأولى: عند أبواب القيروان" التي صوّر فيها بعض طقوس الاحتفال بالمولد النّبويّ، فمزار الصّحابيّ أبي زمعة البلويّ يُزيّن، والضّريح يحتفي بالقادمات، وتُشعل الشّموع فيه، وتأتي القوافل حاملةً الزّائرين، وذاك ما ذكره في آخر المقطع الرّابع منها بقوله:

"مَزَارٌ يستجدّ الزّينَةَ الأولَى..

ضريحٌ يحتفي بالقادماتْ..

شمعةٌ تَغْرَقُ في عنصرها..

قافلة منتجعةْ!"(56).

وخاطب ابن غَلبون القيروانيّ وهو أحد شيوخ التّصوّف المشهورين في القيروان وكأنّه يعبّر عن حنينه إلى مزاره الذي كان يعيش فيه لحظات طفولة ممتعة، ولكنْ لمْ يبقَ منه في القيروان اليوم غير ضريح داهمته حشائش النّسيان فأفقدته تلك الرّمزيّة التّاريخيّة المبهرة التي كانت له في الماضي، وتحوّل إلى مكان موحش:

"(سلامٌ يا ابنَ غَلْبُونٍ!

أهذا ما تبقّى مِنْكَ؟

ضريحٌ يكتسي بحشائش النّسيانْ؟"(57).

ويستحضر الوهايبيّ من القيروان بعضًا منْ ذكرياته في قصيدة "يوميات برجوازيّ صغير" إذْ يرى فيها نفسه مع صديقٍ له يجلسان في حانة، يستحضران شريط الذّكريات، فيرى الحاضر وقد زحف على القرية فغيّرها، وأخلى الرّيف منْ أهله؛ إذْ دفعهم إلى النّزوح بحثًا عنْ لقمة العيش، ثمّ استحضر صورة جدّه لحظة احتضاره، وترجّل في المدينة فرأى في المدرسة

الرّيفيّة الصّبية يلهون في ساحتها، ورأى مقعد الصّديق خاليًا، ثمّ استحضر صديقة الطّفولة التي غيّرها نمط حياتها الجديد فأقلعت عن قراءة شعر الثّائرين من أمثال "نيرودا" (Neruda) و"لوركا" (Lorca)، ثمّ صوّر الواقع الجديد الذي حاصرته أجهزة السّلطة القمعيّة، فتبقى الصّورة المشكّلة في هذه القصيدة مراوحةً بين أحلام الماضي، وأوجاع الحاضر، والحقّ أنّ اللّذّة المستحضرة من الماضي تتحوّل إلى ألم وشقاء، وهو ما عبّر عنه الوهايبيّ في قوله:

"آه يا صاحبتي تستيقظ الذّكرى

شريطًا دافئَ اللّون غريب الأخيلهْ

صورًا مبتورة تغرقنا في لحظة من

فرح الحزن وحزن الفرح

مثلما نعشقُ يا غائبةً حاضرةً للمرّة الأُولى امرأهْ"[58].

ويستحضر الوهايبيّ أمّه وهي تعدّ السّلال المحمّلة بالخيرات استعدادًا لاستقبال ذكرى المولد النّبويّ، الذي يمثّل عيدًا عند القيروانيّين، ويستحضر الأخت وقد تزيّنت بأحلى ما عندها لاستقبال العيد، ويستحضر القيروانيّات واقفات على باب ضريح الصّحابيّ أبي زمعة البلويّ يطلبن كراماته، ويلبس المزار أحلى حلّة:

"(رمادُ الفجرِ..

أجراس القواديس.. أمّي تعد سلالها..

زهرٌ على الطّرقات...

أختي ازّيّنت للعيد..

أقواس النّخيل..

القيروانيّات في باب الضّريح.."[59].

وتأتي لذّة الكتابة عن القيروان منْ جهة أخرى باعتبارها مدينة متعدّدة الثّقافة وإنْ بدت أحاديّةً، ففيها مساجد وحانات، وشيوخ ونساء، وتديّن وتصوّف وتسكّع، وعبادة ولهو، وصلاة وغناء، وبخور في المساجد وخمور في الخوابي:

"قيروانْ

حائطٌ خضّبه النّسوةُ بالحنّاءِ..

بارٌ مقفلٌ..

سيّدة تجنح في زينتها..

منزل أخضرُ مفتوح على الجامع..

(هل ينتظر العاشق حتّى يهدأ الشّارعُ)

أمْ يدخل مأخوذًا بريح العود والصّندلِ؟)"[60].

فاستحضار الوهايبيّ للقيروان إذنْ يجعلها رمزًا تجتمع فيها الذّاكرة والخيال والحلم لتتحقّق اللّذّة المستعادة من الماضي المفقودة في الحاضر، وتُستعاد الحميميّة مع الإنسان والمكان والزّمان، وبها يستعيد زمن الطّفولة الآفل الجميل الذي تحقّقت فيه الألفة والانسجام، ولذلك فهو يراها بالعين الماضية، فيعود دائمًا إلى الذّاكرة ويدمجها بالحلم ليراها عروسًا في حلّة رائقة متناسيًا أيّ لحظة مؤلمة عاشها فيها، وتكون الصّورة مبادلة بين الواقعيّ والخياليّ لأنّها " **نتاج تلك المبادلة الجماليّة بين الفنّان والطّبيعة [الواقع]... هي مثول الخياليّ في الواقعيّ، أو بالأحرى هي الجسر الذي يربط الواقعيّ بالخياليّ، طالما أنّها تعبّر عن الواقعيّ بمعنى لا واقعيّ أو بصورة متخيّلة**"[61]، وقد تخالف الصّورة الواقع لكنّ الإبداع الشّعريّ يشرّع ذلك إذْ "**الإبداع ينبغي أنْ يتخيّل**"[62].

ونستنتج ممّا تقدّم أنّ الوهايبيّ الذي يكتب عن الطّفولة والحبّ والحبيبة والأهل والمكان، يستعيد لحظات الطّفولة فيعود الطّفل الذي كان، أو يحيي صوت الطّفل فيه ليعيد معايشة الزّمن الماضي، ويعيد إحياء الرّؤى المترسّخة في الذّاكرة، فـ."**ثمّة طفولة كامنة موجودة فينا، وحين نذهب لإيجادها في أحلام يقظتنا، فإنّنا نحياها ثانية في إمكانيّاتها**"[63]، فالطّفولة الماضية هي التي تعيد بناء العالم عند الإنسان[64]، وهو في كلّ ذلك لمْ يخرج عن النّظريّة المألوفة حول علاقة الإنسان بالزّمن وهي علاقة تجعل الإنسان في حنين دائم إلى الماضي مهما تكنْ صفاته وسِماته وأحداثه، وتجعله في هروب دائم من الحاضر مهما تكنْ أحواله فيه، وفي خوف

أيضًا من المستقبل، وكأنّ الإنسان لمْ يغيّر نظرته إلى الزّمان وأبعاده الثّلاثة منذ العهود القديمة رغم تطوّر العلم والمعرفة.

- **خاتمة**

لقد جعل الوهايبيّ كتابته الشّعريّة معبّرة عن لذّاته الثّلاث (الطّفولة والحبّ والمكان) التي محاها الزّمن وهو يحاول استعادتها، ووظّف في سبيل تحقيق ذلك خصائص أسلوبيّة في الكتابة ميّزتها وأهمّها التّقديم والتّأخير والتّكرار والتّضمين، فحقّقت بدورها لذّة الكتابة، وتمكّن بذلك من الجمع بين لذّة الكتابة وكتابة اللّذّة، ومن الثّابت أنّ تلك اللّذّة نفسها تتحوّل إلى لذّة للقراءة عند المتلقّي حين يقرأها، وينتشي بها حين يفكّك عناصرها، ويتبّع خصائصها ومسالكها، وتلك في نظرنا إحدى أهمّ قيم الإبداع في الشّعر العربيّ الحديث الذي سلك طرقًا في الإبداع عويصة وممتعة في آنٍ واحدٍ.

- **الهوامش**

1 . منصف الوهايبيّ: شاعر وأستاذ جامعيّ تونسيّ، ولد بقرية حاجب العيون منْ ولاية القيروان بالوسط التّونسيّ سنة 1949، كتب الشّعر منذ فترة شبابه، وله مجموعة دواوين أهمّها: "ألواح"، و"من البحر تأتي الجبال"، و"مخطوط تمبكتو"، و"ميتافيزيقا وردة الرّمل" و"فهرست الحيوان" و"أشياء السيّدة التي نسيت أنْ تكبر"، وقد جمعها في كتاب "ديوان الوهايبيّ" وأصدرته دار محمّد علي الحامّي للنّشر (صفاقس/ تونس) في طبعة أولى سنة 2010، ويكتب باستمرار مقالات في صحيفة القدس العربيّ.

2 . تحقيق زكيّ مبارك: **الرّسالة العذراء**، دار الكتب المصريّة، القاهرة، الطّبعة الثّانية، 1932، ص30.

أوردته حكيمة بن حمّو في رسالة ماجستير بعنوان "**البنيات الأسلوبيّة والدّلاليّة في ديوان "لا شعر بعدك" للشّاعر سليمان جوادي**"، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجمهوريّة الجزائريّة الشّعبيّة الدّيمقراطيّة، السّنة الجامعيّة 2011 . 2012، ص105.

3 . عبد القاهر الجرجانيّ: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمّد عبده، ومحمّد محمود التّركزيّ الشّنقيطيّ، ومحمّد رشيد رضا، دار المعرفة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1978، ص21.

4 .. ***structure du langage poétique,*** Flammarion, Paris, 1966,p182 ،Jean Cohen

5 . Conard Bureau, ***Linguistique fonctionnelle et stylistique objective***, P.U.F, 1976.

6 . عبد الله صولة: **الأسلوبيّة**، دروس موجّهة إلى طلبة المرحلة الثّانية منْ شعبة العربيّة، المعهد الأعلى للتّربية والتّكوين المستمرّ، سبتمبر 2004، ص95.

7 . **ديوان الوهايبيّ**، دار محمّد علي للنّشر، صفاقس، الطّبعة الأولى، 2010،ص92.

8 . **المصدر نفسه**، ص92.

9 . تمبكتو اسم مدينة ماليّة استعاره الوهايبيّ ليسمّي به مدينة القيروان التّونسيّة.

10 . **ديوان الوهايبيّ**، ص95.

11 . حسن ناظم: **البنى الأسلوبيّة، دراسة في "أنشودة المطر" للسّيّاب**، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2002، صص165، 166.

12 . **التّعريفات**، تحقيق عبد الله علي أكبر وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان، الجزء الخامس، ص385.

13 . **الاتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصريّة، بيروت، لبنان، 1988، الجزء الثّالث، ص199.

14 . **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث**، دار المعارف، القاهرة ، ص147.

15 . عبد الله صولة: **الأسلوبيّة**، ص96.

16 . عبد الله صولة: **المرجع نفسه**، ص ص96، 97.

17Conard Bureau, ***Linguistique fonctionnelle et stylistique objective***, p138.

18 انظر: **ديوان الوهايبيّ**، الصّفحات 28، و282، و284.

19 . انظر: **المصدر نفسه**، ص68.

20 . **المصدر نفسه**، ص36.

21 . **المصدر نفسه**، ص272.

22 . **المصدر نفسه**، ص43.

23 . **المصدر نفسه**، ص53.

24 . **المصدر نفسه**، ص36.

25 . صلاح فضل: **إنتاج الدّلالة الأدبيّة**، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، الطّبعة الأولى، (د ت)، ص275.

26 . **ديوان الوهايبيّ**، ص303.

27 . **المصدر نفسه**، صص304، 305.

28 . **المصدر نفسه**، ص305.

29 . حسن ناظم: **مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**، ص185.

30 . حسن ناظم، **المرجع نفسه**، ص185.

31 . **ديوان الوهايبيّ**، ص15.

32 . **المصدر نفسه**، ص ص22، 24.

33 . **المصدر نفسه**، ص57.

34 . **لذّة النّصّ**، ترجمة منذر عيّاشيّ، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، سورية، الطّبعة الأولى، 1992، ص39.

35 . جهاد المجالي: **دراسات في الإبداع الفنّيّ في الشّعر**، دار الجنادريّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، الطّبعة الأولى 2008، ص84.

36. Gaston Bachelard, ***La poétique de l'espace***, , Les Presses universitaires de France, Paris, 3é édition, 1961, p46.

37 - غادة الإمام: **جاستون باشلار، جماليّات الصّورة**، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، الطّبعة الأولى، 2010، ص280.

38 . هي قرية حاجب العيون من ولاية (محافظة) القيروان التّونسيّة.

39 . **ديوان الوهايبيّ**، ص152.

40 . شفيع السّيّد: **قراءة الشّعر وبناء الدّلالة**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1999، ص236.

41 . غادة الإمام: **جاستون باشلار، جماليّات الصّورة**، ص276.

42 . غادة الإمام: **المرجع نفسه**، ص276.

43 . **ديوان الوهايبيّ**، ص160.

44 . **المصدر نفسه**، ص78.

45 . **المصدر نفسه**، ص88.

46 . محسن إسماعيل: **الصّورة الشّعريّة عند يحي الغزال**، مجلّة التّراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع 75، السّنة 19، نيسان/ أفريل 1999، ص45.

47 . **ديوان الوهايبيّ**، ص45.

48 . **المصدر نفسه**، ص57.

49 . **المصدر نفسه**، ص347.

50 . **المصدر نفسه**، ص164.

51 . **المصدر نفسه**، ص164.

52 . **المصدر نفسه**، ص164.

53 . **المصدر نفسه**، ص165.

54 . **المصدر نفسه**، ص76.

55 . أحمد الدّمنايّ، مقال "**منصف الوهايبيّ، شعريّة تمجيد بلاغة المدن**"، مجلّة "نزوى" العمانيّة، الرّابط:http://www.nizwa.com.

56 . **ديوان الوهايبيّ**، ص71.

57 . **المصدر نفسه**، ص72.

58 . **المصدر نفسه**، ص56.

59 . **المصدر نفسه**، ص70.

60 . **المصدر نفسه**، ص ص70، 71.

61 . غادة الإمام: **جاستون باشلار، جماليّات الصّورة**، ص385.

62 Gaston Bachelard, ***L'Air et les Songes***, Essais sur l'imagination du mouvement, Paris, librairie José Corti, 17é réimpression, 1990 , p258.

63 . غاستون باشلار، أوردته غادة الإمام، **جاستون باشلار، جماليّات الصّورة**، ص409.

64 Gaston Bachelard, ***La poétique de la Rêverie***, Les Presses universitaires de France, Paris, 4é édition, 1968, p87.

تجلّيات الاستلزام الحواري في قصص "جميلة زنير"
"أصابع الاتهام" أنموذجا

أ/ محمد بولخطوط
جامعة جيجل

الملخص:

إنّ النّاس في الحياة مختلفون من حيث أجناسهم وألوانهم وطبائعهم ومعاملاتهم، بل حتّى في كلامهم؛ فمنهم من يقول ما يقصد، ومنهم من يقصد بكلامه أكثر ممّا يقول، وهناك صنف آخر قد يقصد عكس ما يقول تماما، من أجل ذلك وجب أن يكون التحاور بين المتخاطبين ضمن مقام معين، يحكمه سياق محدّد يضبط الاستعمال اللغوي داخل السلسلة التواصلية، ولعلّ ذلك ما ينتج في ذهن المخاطَب استلزاما يحاول من خلاله الوصول إلى مراد المتكلّم، وهذا هو مدار اهتمام البحث التداولي؛ إذ يُعْنَى بكيفية فهم النّاس لبعضهم البعض، وإنتاجهم لفعل تواصلي كلامي في إطار موقف ملموس، لأنّه لا قيمة للكلام داخل العملية التواصلية حينما يكون بعيدا عن السياق والظروف المختلفة المحيطة به، وكذا زمان ومكان التخاطب، كلّ ذلك من شأنه أن يوضّح مقاصد المتكلّم والمعاني المطلوب إيصالها للمخاطَب. ولعلّ هذا ما سنقوم باستنطاقه في هذا البحث من خلال العمل القصصي "أصابع الاتّهام" لجميلة زنير. من هنا أمكن للسائل أن يتساءل فيقول: كيف يمكن للمتكلّم أن يتكلّم بشيء ويقصد شيئا آخر، ثمّ كيف يمكن في المقابل للمخاطَب أن يسمع شيئا ويفهم شيئا آخر، وهل للمقام أهمية في وصول المخاطَب إلى مقصد المتكلّم؟

الكلمات المفتاحية:

التداولية، الاستلزام، الحوار، اللامباشرة (المعنى المبطّن المضمر)، التلميح، انتهاك قواعد مبدأ التعاون.

Abstract:

People can be very different based on so many facts and criteria such as their race, color and behavior. Even in their speech they can vary in the sense that some say what they mean, while others use speech acts, as they mean more than what they actually say, expressing their intentions by focusing on the unsaid rather than the said. Another type, however, can bizarrely mean the complete opposite of what they say. Consequently, it is highly important that every dialogue or conversation between two or more interlocutors must run within a specific context that helps adjust and define the use of language in the communication chain. This, in turn, is what creates a compulsory task for the hearer to comprehend the message beyond the speaker's words. Deliberative research concentrates its attention on how speakers understand each other and how they use speech acts to communicate and convey a specific message in a given context. The main reason behind the attention given to this topic is that pragmatically speaking, no speech in any conversation is Meaningful unless it is contextualized, giving the circumstances, place, time, topic, and even the relationship between the interlocutors themselves. In this research paper we are going to address this issue through the story of jamila Zenir entitled "Pointing Accusing Fingers".

One could simply ask how it is possible for a speaker to say something and mean another, on the one hand, and for a listener to hear something and understand another, on the other hand. This is in addition to the important question of whether not the context of a conversation plays a major role in helping the hearer get the message of the speaker.

Keywords:

deliberation, invocation, dialogue, indirectly implied meaning, Hinting, violation of the rules of cooperation.

*** مفهوم التداولية:**

ممّا لا شكّ فيه أنّ محاولة الإلمام بتعريف شامل ودقيق للتداولية من الأمور الصعبة، لسعة مجالها في المنظومة الفكرية الحديثة، وربّما قد تكون لنشأتها غير المستقرّة أيضا دخل في ذلك، بل وقد يكون ذلك راجعا أساسا إلى التداخل والتمازج التي عرفته التداولية مع العديد من التخصصات المتقاربة منها وغير المتقاربة، على غرار: اللسانيات والسيميائيات وعلم الدلالة وتحليل الخطاب والأسلوبية وتعليمية اللغة والنحو الوظيفي وغيرها من العلوم الأخرى، وعلى الأرجح أن يكون مصدر الصعوبة التي تصادف من يريد وضع تعريف للتداولية يتمثّل في تعدّد التسميات العربية المقابلة للمصطلح الأجنبي Pragmatique حيث لم تعرف التداولية مصطلحا عربيا قارا يشمل مقولاتها ومجالاتها المتعدّدة فقيل عنها: البرغماتية، البراغماتيك، البرجماتية، البراجماتيك، الذّرائعية، الوظيفية، الاستعمالية، التخاطبية، السياقية، التبادلية والنفعية...وغيرها من المصطلحات العربية الكثيرة التي تقابل مصطلحا أجنبيا واحدا، بيد أنّ أفضل مصطلح هو التداولية، لكونه المصطلح الأكثر شيوعا بين الدارسين والباحثين في ميدان اللغة واللسانيات هذا من جهة، ولأنّه يحيل على معنى التفاعل والحوار والخطاب والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة من جهة أخرى، ولعلّ كلام "طه عبد الرحمن" خير دليل في هذا المقام حيث نجده يقول: «وقد وقع اختيارنا منذ 1970 على مصطلح التداوليات مقابلا للمصطلح الغربي براغماتيقا، لأنّه يوفي المطلوب حقّه، باعتبار دلالته على معنيين "الاستعمال" و"التفاعل" معا، ولقي منذ ذلك الحين قبولا من لدن الدارسين الذين أخذوا يدرجونه في أبحاثهم»[1]، وها هو "خليفة بوجادي" يؤكد من جهته على أنّ عدم استقرار مفهوم التداولية، إنّما يرجع ذلك إلى الفوضى

المصطلحية التي عرفها العلم قائلا: «ومن أسباب عدم استقرار المصطلح العربي على صيغة واحدة، عدم استقرار مفهوم التداولية نفسه وموضوعها في تيّار واحد، وربّما عكس الاصطلاح البيئة التي نشأ فيها أو الظّروف الثّقافية التي يحملها»[2] .

بعيدا عن الخلاف الشديد الواقع في تعريف التداولية من جهة، واجتنابا للحشو والاستطراد الذي لا طائل منه من جهة أخرى، نعرض ها هنا بعض التعريفات التي قُدِّمت لهذا المصطلح كما يلي:

انطلقت تعريفات التداولية من التعريف البدائي لها ومفاده أنّ التداولية هي: «العلم الذي يعالج علاقة العلامات بمؤولاتها»[3]، ولعلّ هذا ما يمكن اكتشافه من خلال المفهوم الذي جاء به "الجيلالي دلاش" للتداولية، وفيه يقول معرفا أيّاها: «إنّه تخصّص لساني يدرس كيفية استخدام النّاس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يُعْنى من جهة أخرى بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث»[4]،ثمّ يضيف قائلا: «هي لسانيات الحوار أو المَلَكة التَّبليغيّة»[5].

يفهم من خلال هذا القول: إنّ التداولية فرع من علم عام هو اللسانيات، يبحث في «كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم، أو هو دراسة معنى المتكلّم»[6]، فقول القائل مثلا "أنا عطشان" قد يعني: احضر لي كوبا من الماء، هذا يعني أنّ كلام المتكلّم في هذه الحالة ليس بالضرورة أن يكون إخبارا فقط بأنّه عطشان، فالمتكلّم كثيرا ما يعني أكثر ممّا تقوله كلماته، وعليه فإنّ التداولية لا تهتمّ بالجانب التواصلي فحسب، بل تُعْنى بالكلّ الذي يحقّق التداول أو التواصل التفاعلي، إذن فهي تدرس اللغة في إطار الاستعمال (علم اللغة الاستعمالي)، وعند هذه النقطة تكمن أهمية التداولية في

كونها تُعنى بـ «إيجاد القوانين الكلّية للاستعمال والتعرّف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي، وتصير التداولية من ثَمَّ جديرة بأن تسمى علم الاستعمال اللغوي»[7].

من هنا فإنّ مفهوم التداولية يتعدّى حدود البنية اللغوية، لتبحث في الأقوال والعلاقة بين المتخاطبين في سياق معيّن، فتدرس العناصر الذاتية في الخطاب كالضمائر والمبهمات الزمانية والمكانية، ومظاهر التصريح والتلميح والإظهار والإضمار في العملية التواصلية الإبلاغية، وكذا القوانين التي تضبط الخطاب والحجاج، كما تحاول التداولية إعطاء تفسيرات دقيقة حول كيفيات إنتاج القول، وتفسير مقاصده وغاياته.

2/– نشأة التداولية ومهامها:

يمكن أن نجمل نشأة التداولية وتطوّرها في مرحلتين محوريتين هما[8]:

أ ـ مرحلة الإرهاصات مع الفيلسوف والسيميائي الأمريكي "شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce " وكذا "فينجنشتاين Wittgenstein ".

ب ـ مرحلة الاكتمال والنضج: مع "أوستين"(Austin) الذي تأثّر بـ "فينجنشتاين"، وكذلك عند "سيرل".(Searle)

ومن المنظرين الأعلام الممثلين للتداولية نجد فيلسوفين وهما "أوستين" و"سيرل" ، وعالم الاجتماع وهو "غوفمان" (Goffman)، وكذلك نجد عالما متخصّصا في اللسانيات الاجتماعية الإثنولوجية هو "غمبرز" (Gumperz)، وتضاف إلى هؤلاء مدرسة ذات توجّه نفسي أساسا هي مدرسة "بالو ألتو" (Pulo Alto)[9].

أمّا عن مهامها فللتداولية مهمتان أيضا هما[10]:

1 ـ تحديد الأعمال اللغوية المهمّة، وذلك هو تحليل الأعمال المتضمنة في الأقوال.

2 ـ تعيين خصائص سياق التلفظ الذي يحدّد أيّ القضايا يعبّر عنها بجملة معطاة.

3/– النظريات التداولية:

تقوم التداولية على ثلاث أسس جوهرية متكاملة هي: اللغة، المقام والمقصد، وعلى هذه الثلاثة انصبّ اهتمام كل ما تفرّع عنها من نظريات، فإذا كانت التداولية قد انبنت على فلسفة اللغة، فإنّ جميع النظريات التي تندرج ضمنها تقوم على الفلسفة؛ فنظرية الأفعال الكلامية التي تعنى باللغة تقوم على فلسفة اللغة العادية أو الطبيعية، ونظرية الاستلزام الحواري والتي تهتمّ بالمقام فتقوم أساسا على فلسفة "غرايس Grace " (مبدأ التعاون)، في حين تقوم النظرية المقصدية ومحور اهتمامها المقصد على الفلسفة الظاهراتية، بينما ترتكز نظرية الملاءمة على علم النفس المعرفي.

هذا وسيتمّ في هذا البحث تسليط الضوء على إحدى أهمّ النظريات التداولية ألا وهي: نظرية الاستلزام الحواري، وكتمهيد بسيط لهذه النظرية ارتأى الباحث أن يقيم موازنة بين أنواع الفعل الكلامي والذي هو: «كلّ ملفوظ يفضي التلفظ به في شروط معينة إلى حدث أو فعل ينتج هذا الفعل آثارا قد تكون لغوية وقد تكون غير لغوية»[11].

وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين نوعين من الفعل اللغوي:

1 ـ **الفعل الكلامي المباشر**:هو الحدث الكلامي أو الخطابي الذي يدلّ عليه ملفوظ معين دلالة مباشرة وحرفية، مثل قولنا: "اخرج" التي تعني أمر أحدهم بمغادرة المكان، أو قولنا "كم الساعة" التي تعني طلب الحصول على معرفةٍ بخصوص الوقت، وعلى هذا فإنّ الفعل الإنجازي المباشر هو الذي يعتمد المتكلّم من أجل تحقيقه، والمخاطَب من أجل اكتشافه والتعرف على ما تحتويه البنية اللسانية الشكلية للملفوظ مباشرة[12].

وببساطة فإنّ الفعل الكلامي (اللغوي) المباشر (الحرفي/ الصريح/ معنى الاقتضاء) إنّما يتحقّق حينما يستنبط المستمع من العبارة اللغوية المنجزة ما يقصده المتكلّم منها مباشرة، بحيث يكون قصد المتكلّم واضحا من العبارة، وهو نفسه الذي يفهمه المتلقي (لا يقول شيئا ويقصد شيئا آخر من قوله)، مثال ذلك: "لا تقترب من النّار"، عبارة إنجازية يوجّهها الأب لابنه في مقام النّهي؛ فالأب هنا يقصد من هذه العبارة تحذير ابنه ونهيه عن الاقتراب من النّار، وهو المعنى ذاته الذي يتوصّل إليه الابن، والذي يقوم بتحويل هذا القول إلى فعل لغوي من خلال ابتعاده عن النّار.

2 ـ **الفعل الكلامي غير المباشر**: نصادف في الحياة كثيرا من العبارات لا يتطابق معناها الدلالي مع المعنى الذي رغب المتكلّم في التعبير عنه، من مثل قولنا: "صباح الخير" في مقام معين لا يتناسب مع استخدام العبارة للتحيّة الصباحية، وإنّما قد يفصح المقام عن استخدام هذه العبارة للسخرية والتهكّم، وفي هذه الحالة نقول عن المتكلّم إنّه قد حقّق فعلا إنجازيا غير مباشر، عندما يحقّق في الواقع فعلين لغويين إنجازيين مختلفين من خلال ملفوظ واحد، كأن يقول مثلا: "هل تستطيع أن تناولني الملح"، ويكون قصده ليس للسؤال الذي هو القوّة الإنجازية الحرفية المباشرة لأسلوب الاستفهام، وإنّما هو الالتماس[13].

وعليه فإنّ الفعل الكلامي غير المباشر (غير الحرفي، الضمني، معنى الاستلزام) إنّما يتحقّق حينما لا يتطابق المعنى الدلالي للعبارة اللغوية، مع المعنى الذي يرغب المتكلّم في التعبير عنه، بمعنى أنّ المتكلّم هنا يقول شيئا ويقصد به شيئا آخر غير ما قاله، مثال ذلك قول المتكلّم لآخر في وقت متأخر من الليل داخل غرفة واحدة: "إنّي متعب"، فمعنى المتكلّم هنا ليس هو الإخبار بالتعب فحسب، وإنّما يريد بطريقة غير مباشرة ـ

ربّما بهدف عدم إحراج المتحدّث ـ أن يعلمه بضرورة التوقف عن الكلام، وكأنّه يريد أن يقول له مثلا: دعني أنام، وهذا المعنى ـ في الحقيقة ـ لا يُستقَى من البنية وحدها وهي الجانب اللغوي منه، بل من الجانب السياقي أيضا، وهذا ما يعرف عند "بول غرايس" بـ: الاستلزام الحواري(*).

4/– الاستلزام الحواري (تداولية من الدرجة الثانية):

يعدّ الاستلزام الحواري واحدا من أهمّ الجوانب في الدرس التداولي، فهو ألصقها بطبيعة البحث فيه، وأبعدها عن الالتباس بمجالات الدرس الدلالي؛ إذ ترجع نشأة البحث فيه إلى تلك المحاضرات التي ألقاها زعيم النظرية "بول غرايس" في جامعة "هارفارد" عام 1967م، حيث قدّم فيها بإيجاز تصوّره لهذا الجانب من الدرس، والأسس المنهجية التي يقوم عليها. وكانت نقطة الانطلاق عند "غرايس" هي: أنّ النّاس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر ممّا يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون، فجعل كلّ بحثه من أجل إيضاح الاختلاف بين ما يُقال وما يُقصد؛ إذ ما يقال هو ما تعنيه الكلمات والعبارات بصيغتها اللفظية، وما يقصد هو ما يريد المتكلّم أن يبلّغه للسامع على نحوٍ غير مباشر، اعتمادا على أنّ السامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلّم، بما يتاح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال، فأراد أن يقيم مبدأ بين ما يحمله القول من معنى صريح، وما يحمله من معنى متضمن، فنشأت عنده فكرة الاستلزام(14).

إنّ ما كان يشغل تفكير "غرايس" هو: كيف يكون ممكنا أن يقول المتكلّم شيئا ويعني شيئا آخر؟، ثمّ كيف يكون ممكنا أيضا أن يسمع المخاطَب شيئا ويفهم شيئا آخر؟ ولأجل ذلك وجد حلا لهذا الإشكال وهو ما أسماه بـ: مبدأ التعاون بين المتكلّم

والمخاطَب، وهو مبدأ حواري عام، يشتمل على أربعة مبادئ (قواعد) تضبط التخاطب في المقامات العادية، ويقترح "غرايس" أن توصف ظاهرة الاستلزام التخاطبي انطلاقا من مبدأ التعاون والقواعد المتفرعة عنه، باعتبار أنّ مصدر الاستلزام هو الخرق المقصود لإحدى القواعد الأربعة، مع احترام المبدأ العام وهو مبدأ التعاون[15].

5/- مبدأ التعاون وقواعده:

يعدّ مبدأ التعاون كما سبقت الإشارة سلفا مبدأً فلسفيا، أدخله "غرايس" إلى التداولية وقال بأنّ نجاعة الخطاب والوصول إلى حوار مثمر، لا يمكن إلاّ من خلال هذا المبدأ، والذي يتفرّع بدوره إلى أربع قواعد أو كما تسمى أيضا بالأسس والمسلمات، والاستلزام الحواري إنّما يحصل في حالة ما إذا كان هناك خرق لإحدى هذه القواعد، أو انتهاك لشرط من الشروط التي تنبني عليها، أمّا إذا طبّقت هذه الشروط دون أن يكون هناك خرق أو انتهاك تحقّق حينها الفعل اللغوي، وعلى الرغم من انتفاء أحد مسلمات هذا المبدأ الحواري العام، إلاّ أنّ هذا لا يمنع البتة تحقّق "مبدأ التعاون".

يسهم هذا المبدأ العام في تسهيل التفاهم وتحقيق التأثير وإنجاز الفعل، ويجب على المتكلّم «أن يراعي المخاطَب في كلّ ما يأتي ويدّعي لغويا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا، بل إنّه يُسَخِّر في ذلك ما يعين في التبليغ بالإشارة والملامح...ليجد من المخاطَب نفسه متعاونا متمثلا في الإصغاء ومحاولة الفهم»[16].

من هنا يؤدي "مبدأ التعاون" إلى التواصل التفاعلي بين المتخاطبين عن طريق اللغة، ويجمع هذا الفعل عمليتين متوازيتين هما: الإنتاج والتأويل، يحيل «الإنتاج إلى التلفّظ الذي يرتبط بالمتكلّم بالدرجة الأولى، في حين يتطلّب التأويل من المتلقي الاستناد إلى عدّة وسائل لسانية وغير لسانية»[17].

صيغته: «اجعل تدخلك مطابقا لما يقتضيه الغرض من الحوار الذي تساهم فيه، في المرحلة التي تتدخّل فيها»[18].

قواعده: ينبني "مبدأ التعاون" على مبادئ أو قواعد أربع وهي[19]:

1 ـ مبدأ الكم: اجعل مساهمتك إبلاغية بقدر ما يطلبه الأمر (للغرض الحالي للتبادل)، لا تجعل مساهمتك إبلاغية أكثر ممّا يتطلّبه الأمر.

2 ـ مبدأ الكيف: لا تقل ما تعتقد أنّه زائف، ولا تقل ما ينقصك الدليل الكاف عليه.

3 ـ مبدأ المناسبة: كن وثيق الصلة بالموضوع.

4 ـ مبدأ الطريقة: تحاشَ غموض التعبير، تحاشَ اللبس، كن موجزا (تحاشَ الإسهاب غير الضروري)، كن منظّما.

ملاحظة: يسمى مبدأ الكم أيضا الكمية، ومبدأ الكيف: النوعية، ويسمى مبدأ المناسبة كذلك بمبدأ الورود أو الملاءمة أو الصلة، في حين يسمى مبدأ الطريقة بمبدأ الكيفية وكذا بالأسلوب.

* تمظهرات الاستلزام الحواري في نصّ قصّة "أصابع الاتّهام":

ملخص القصّة:

تروي الأديبة الجزائرية "جميلة زنير" في عملها هذا "أصابع الاتّهام" قصّة فتاة فقيرة وحيدة تدعى "زينة"، إبّان فترة الاستقلال؛ هذه الصبيّة التي كان قدرها المشؤوم ظلاّ يلاحقها أينما حلّت وحيثما ارتحلت، تقاوم حينا أصابع الاتّهام، وترضخ حينا آخر لواقعها المحتوم، اجتمعت فيها دفعة واحدة كلّ اللعنات التي يمكن أن تحلّ بفتاة، بعائلة، بمجتمع أو بوطن...

تهاوت بها رياح الحياة ذات اليمين وذات الشمال، انتقلت وأمّها وخالتها "العانس" من القرية بعد مصرع والدها إلى البلدة على أمل يوم جديد مشرق، لكنّ الظروف قدّرت إلاّ أن تنتقل وخالتها ـ بعد فرار والدتها ـ إلى وسط البلدة، في حيّ كانت تمارس فيه الصبية وظيفتها كمربية للأطفال (مُدَرِّسَة)، وخالتها منظفة للبيوت، وهنا في هذا الحيّ بدأت أصابع الاتّهام تلاحق "زينة" وتطعنها، وهي تلوح حولها بالإدانة كما لو لم يكن لها الحقّ في التواجد على هذه الأرض، لتأتي الأقدار مرّة أخرى وتغيّر من مجرى حياتها، حيث انتقلت وزوجها "عادل" بعد وفاة خالتها إلى البيت الكبير لتعاني هناك الأمرّين، ولكنّها ما لبثت إلاّ وأن عادت بعد فترة تَدَمُّرٍ إلى قريتها، أين أخذتها الوجهة هذه المرّة إلى بيت عمّتها أخت أبيها، التي رفضت احتضانها أو الانتقال معها إلى المدينة، لتضع عودتها بعد ذلك إلى البلدة حدّا لنهاية حياتها.

كانت فتاة منبوذة منذ أن وَطَأَت قدماها هذا الوجود، لا يحميها أحد ولا يكلّمها فرد، ومن يكلّمها وهي المتّهمة قبل أن ترتكب إثما ؟! المذنبة قبل أن تقترف خطأً ؟!، لا لشيء سوى أنّه لا يوجد من يحميها، فهي وحيدة في الدنيا بلا أهل ولا سند، عاشت وماتت كذلك، رُفعت على النعش لتوارى التراب كالمنبوذ لا يسير وراءه أحد، كلّ ذلك جعل الألم بالنسبة لها شيئا عاديا، بل إنّه صار جزءا لا يتجزّأ من حياتها، الأمر الذي دفعها أكثر من مرّة للتفكير في الانتحار، لعلّه يكون حلا لها للخروج من هذه الأزمات، فلم يعد هناك شيء يشدّها إلى الحياة، حدث ذلك عدّة مرّات:

-الأولى عندما اتُّهِمت بالرذيلة وعلاقتها غير الشرعية مع مدير المدرسة التي كانت تعمل فيها كمعلّمة، تراكمت الأحداث والوقائع، وأصبحت "زينة" علكة في فم الصالح قبل الطالح من النّاس، فنسجوا حولها أحاديثا ملأوا بها خيالهم، وراحوا يزجون

بها أوقات فراغهم، كما انقطعت بعض الفتيات عن الدراسة بعد الحادثة مباشرة خاصة تلميذات السنة السادسة، وما زاد الجو تأزّما مقاطعة زميلاتها لها خوفا ممّا يتعرضن له بسببها، كانت كلّما مرّت بهنّ توقفن عن الحوار، فتجترّ غيظها في صمت، وتنطوي على جرحها وهي تنزف في هدوء، وكان أملها الوحيد للخروج من المحنة تحقيق الشرطة أو الطب، ولسوء حظّ الفتاة فإنّ أيّا منهما لم يتدخّل للبتّ في القضية، وتضجّ أعماقها بالصراخ في كلّ مرّة.

-الثانية لـمّا أوقعها "عـادل" ابن "الهـاينة" في الفـخّ، حين قصـدت أمّه لأخـذ نصيب خالتها "العانس" من الزكاة ككلّ عـام، حيـث اخـتلى بها في البيـت الكبير أيـن كانت والـدته في الحمّام، وقدّم لها عصيرا عِوَضَ الماء البارد الذي طلبته منـه، كان بداخل العصير مخدّرا، وبمجرّد سريان مفعوله حتى فعل بها ما فعل، كلّ ذلك جعلها تحمل مأساة جديدة صيّرت عرق الخيبة يتصبّب من كامل جسدها، تائهة البال تجرّ ذيل الفضيحة التي تَلَبَّسَتْهَا.

-الثالثة بعد وفاة خالتها "العانس" بسبب المرض؛ كانت سندها في الوجود، تتقاسم معها هموم الحياة ومرارة العيش، وهي قبل ذلك كانت قد فقدت أمّها التي هربت مع رجل غريب في غمرة الأفراح المجنونة عقب الاستقلال، وذلك بعد أن لقي زوجها مصرعه على أيدي العسكر الفرنسي، لتجد"زينة" نفسها وحيدة تكابد الظروف وتواجه الاتهامات والأباطيل بمفردها.

-والرابعة حينما تزوّجها "عادل" بعد محاولات كثيرة معها من أجل إجهاض الجنين، فلمّا تأكّد من فشل جميع المحاولات وانسداد كلّ الأبواب في وجهه، وخوفا من انتشار الفضيحة قَبِلَ بها زوجة، فظنّت "زينة" أنّ هذا الزواج قد يكون أول بوادر الأمل بعد

تكدّس وتراكم الأزمات التي مرّت بها، وإذا بها تواجه أزمة أخرى لا تقلّ عن سابقاتها: سخط حماتها عليها، فهي مذ أن وَطَأَت قدماها بيت "الهاينة" وهي تُسْمعها كلاما يجرحها، فحينا تطعنها في شرفها جاهلة أنّ ولدها قد كان سببا في تلوث سمعتها، وحينا آخر تسبّها وتشتمها، الأمر الذي جعل الحياة تسودّ في عينيها من جديد.

-وأمّا الخامسة حين عرفت من عمّتها (الشخص الوحيد المتبقي على قيد الحياة من عائلتها) أنّها ليست ابنة أبيها، وأنّ والدها كان عاقرا، كان ذلك بعد عودتها إلى القرية كي تطلب من عمّتها مرافقتها إلى المدينة أم تجيء هي بـ "عادل" الذي طلب يدها للزواج إلى القرية عندها، لتصطدم بعدها بأنّها مجهولة النسب، فظهرت الخيبة من جديد على ملامحها، وانصرفت عائدة من حيث جاءت، تؤكّد لنفسها أنّه لم يبق أحد لا في القرية ولا حتّى في المدينة لا ينكرها، لذلك دفنتها في قلبها كما دفنت أشياءً أخرى عزيزة عليها من قبل.

-وكانت السادسة لمّا توجّه بها "عادل" إلى البيت الكبير، ووضعها في حجرة جانبية وأغلق دونها الباب وانصرف، حينها أحسّت بوحدة وسكون قاتلين وكأنّها لا تملك نفسها، حبيسة أربعة جدران...

كانت نهاية "زينة" مأساوية: الحرق والتفحم، الذي كان سببا في مغادرة نور عينيها إلى الأبد، ماتت وهي تعاني في صمت آلام الحروق البالغة، التي استطاعت أن تنهش سائر جسدها، ومع انطفاء روحها من الوجود دُفِنَ لغز موتها، وكانت قد أبت أن ترفع أصابع الاتّهام في وجه أي أحد، وهي المتهمة بكلّ الذنوب منذ أن وُجِدت في هذا العالم، هذه الحادثة كانت كفيلة بقلب كلّ الموازين، فلم يعرف

البيت الكبير منذ ذلك اليوم هدوءًا قط: عويلٌ للأشباح، نواحٌ للأرواح، دقٌّ للمطارق، أصواتٌ تتعالى، ماء الحنفية يتحوّل دمًا،...

المقاربة التداولية للنصّ:

اشتملت قصّة "أصابع الاتّهام" على نصوص حوارية كثيرة، امتدّت من أوّلها إلى آخرها، ومن بين هذه النصوص التي تحقّق فيها "مبدأ التعاون" دون أن يستدعي الحوار أي استلزام من طرف المستمع/ المخاطَب النموذجين التاليين:

في حوار بين "العانس" وابنة أختها "زينة"[20]:

ـ البرد يخترق العظام، فهلاّ أكثرت من الألبسة الصوفية!

ـ قد فعلت.

يبدو من خلال هذا الحوار القصير أنّ "مبدأ التعاون"، وجميع المبادئ الحوارية الأخرى التي تتفرّع عنه متحقّقة كلّها: لقد استخدمت "زينة" في إجابتها القدر المطلوب من الكلمات دون زيادة (مبدأ الكم)، وكانت صادقة في كلامها (مبدأ الكيف)، كما أنّها أجابت إجابة ذات صلة وثيقة بسؤال خالتها "العانس" (مبدأ المناسبة)، وكانت إجابتها واضحة موجزة (مبدأ الطريقة)، ولذلك لم يتولّد عن قولها أيّ استلزام، لأنّها ببساطة قالت ما تقصد.

وفي حوار آخر جرى بين "عادل" و"زينة" جاء فيه[21]:

ـ كيف هي خالتكِ؟

ـ مريضة باستمرار.

لم تستدع إجابة "زينة" في هذا الحوار أيّ استلزام، لكون جميع المبادئ التي تندرج ضمن "مبدأ التعاون" قد توفّرت كلّها، بحيث أجابت "زينة" إجابة دقيقة وكانت

مشاركتها تفيد القدر المطلوب من الإخبار دون زيادة أو نقصان (الكمّية)، وقالت ما هي متأكدة من صحته (النوعية)، وكانت إجابتها ملائمة لفحوى السؤال المطروح عليها (مبدأ الورود)، كما خلت إجابتها من الغموض، وكانت فيها مختصرة وموجزة (مبدأ الكيفية)، فهي لم تقل شيئا وتقصد شيئا آخر.

بيد أنّ هناك الكثير من النصوص الحوارية ـ كما سبقت الإشارة ـ تمّ فيها انتهاك لأحد أسس "مبدأ التعاون" ونظرا لضيق حجم البحث وصِغَر مساحته، سنقتصر ها هنا على اختيار بعض النماذج قصد استنطاق ما ورد فيها من استلزام كما يلي:

1 ـ في حوار دار بين "زينة" ورجل غريب طرق باب بيتها لينقل إليها نبأ موت والدها[22]:

ـ من قتل أبي؟

أجابها الرجل الغريب:

ـ الله أعلم يا ابنتي.. ربّما قتل.. ربّما انتحر..

فواضح أنّ ما قاله الرجل مجيبا عن سؤال الفتاة، انتهاك لمبدأ من مبادئ الطريقة وهو "الإيجاز"؛ إذ كان يكفي به أن يقول لها: لست أدري، أو لا أعلم، أو يكتفي بالعبارة الأولى التي أجابها بها وهي: الله أعلم.

2 ـ في حوار دار بين والدة "زينة" وأختها "العانس"، لمّا قرّرت والدة "زينة" الرحيل عن القرية بعد وفاة زوجها، لضيق سبل الحياة بالعائلة، سألتها أختها "العانس" قائلة[23]:

ـ إلى أين نذهب إذا هجرنا هذا المكان؟

ـ إلى حيث نجد القوت، فلم يعد يربطنا بهذه القرية البائسة شيء، بعد أن منع النّاس عنّا الصدقات، وصاروا يتحاشوننا وكأنّما يستعجلون رحيلنا، أو يتمنّون موتنا.

كانت إجابة والدة "زينة" طويلة جدّا، وبذلك اخترقت مبدأ من مبادئ الطريقة، وهو "الإيجاز" أيضا، فكان بإمكانها أن تقول: إلى حيث نجد القوت وكفى، لأنّ الظروف التي تعاني منها والدة "زينة" هي نفسها الظروف التي تعاني منها أختها "العانس"، ما دام أنّهما تعيشان تحت سقف واحد، أو بعبارة أخرى: إنّ كلّ هذه الظروف التي ساقتها والدة "زينة" من خلال إجابتها في الحقيقة لا تجهلها "العانس"، فلم يكن هناك من داع للإفصاح عنها، وبالتالي تطويل الحوار.

3 ـ في حوار آخر دار بين "العانس" وابنة أختها، لمّا قصدتا بيت العجوز المسكينة التي كانت تقيم داخل مقبرة، في كوخ مصنوع من القصب، تساءلت الصبية قائلة[24]:

ـ هذا المكان مخيف، كيف نقيم مع الموتى؟

ـ الموتى وحدهم الذين لا يزعجون أحدا.

فالاستلزام هنا واضح؛ إذ أنّ ردّ الخالة بطريقة غير مباشرة، استدعى من الفتاة أن تفهم مباشرة أنّ الأحياء لا الأموات هم الذين يؤذون ويزعجون غيرهم. وفي هذا الحوار تمّ خرق مبدأ المناسبة، صحيح أنّ جواب الخالة له علاقة بالسؤال، ولكن بطريقة استلزامية غير حرفية.

4 ـ في حوار دار بين "زينة" و"العانس" حول عجوز الكوخ التي قامت برسم أوشام مختلفة الحجم والشكل على وجه الفتاة[25]:

ـ هات خرقة مبلّلة وتعالي أمسح عن وجهك الأوشام.

ـ كنت أعتقد أنّها تريد أن تخنقني.

ـ لا إنّها غير متوحشة، بل طيّبة جدّا، لولا نوبات الغضب التي تعاودها بين الحين والآخر.

في هذا الحوار تمّ خرق مبدأين اثنين من مبادئ التعاون، أوّلهما مبدأ الكيف الذي يقتضي ألاّ يقول المتحدّث إلاّ ما يعتقد صوابه، وألاّ يقول ما لا دليل عليه وما لا يستطيع البرهنة على صدقه، وقد انتهكته "زينة" هنا في هذا الحوار لـمّا ظنّت أنّ العجوز المسكينة سَتُقْدِم على خنقها، والذي جعل "زينة" تفكّر في مثل هذا التفكير هو الحالة الجنونية التي كانت عليها العجوز قبل أن ترسم على وجهها تلك الأوشام، لتجيبها خالتها بعد ذلك مفنّدة جميع شكوكها، مخترقة في ذلك مبدأ الكمّ، الذي يقتضي هو الآخر أن تكون مشاركة المتكلّم في الحوار بالقدر المطلوب من دون زيادة أو نقصان؛ إذ كان من الممكن أن تكتفي "العانس" في حوارها هذا بكلمة لا فقط، وذلك من شأنه أن يُطَمْئِنَ الفتاة، ويزيل شكوكها تجاه العجوز.

ويستمرّ هذا الحوار الذي دار بين "زينة" وخالتها، وذلك من خلال الحديث عن حياة العجوز، فتقول "زينة" مستفهمة[26]:

ـ ومن الذي يغضبها في هذا المكان الرهيب؟

ـ لقد كانت زوجة لأحد التجّار، ولها معه أطفال، وفجأة تخلّى عنها لتجد نفسها وحيدة في العراء لا تملك شيئا.

ـ وأين هم أطفالها؟

ـ في مكان ما من الدنيا، لقد استبقاهم والدهم معه بعد أن نقلها إلى مصحّ الأمراض العصبية، وغيّر مقرّ إقامته.

ـ كان يجب أن يعيدها إليهم، فلا شكّ أنّهم بحاجة إليها.

وقع استلزام حواري في هذا الحديث الذي دار بين "زينة" وخالتها، فحين استفهمت "زينة" من خالتها عن سبب غضب العجوز، كان على "العانس" أن تردّ عليها بالقدر المطلوب دون زيادة، ولأجل ذلك كان جوابها طويلا بعض الشيء، اخترقت فيه أحد مبادئ الطريقة وهو "الإيجاز"، فكان من الممكن أن تجيبها بقولها مثلا: ظروفها العصيبة مع زوجها، وبعد ذلك تعود "العانس" لتخرق مبدأ الكم حينما أجابت إجابة أكثر ممّا هو مطلوب منها، عندما استفهمت الفتاة عن مكان تواجد أبناء العجوز، لتذهب "العانس" أبعد من ذلك وتروي لـ"زينة" قصّة افتراق العجوز عن أولادها، بدل أن تقول لها بكلّ بساطة على سبيل المثال: هم مع والدهم، أو ظلّوا مع والدهم...

5 ـ في حوار دار بين نساء الحيّ الذي انتقلت إليه "زينة" قصد الالتحاق بوظيفتها كمُدَرِّسَة، كنّ كلّما أبصرنها تدبّ في الشارع يتهامسن حولها[27]:

ـ من تكون هذه اللاجئة أيضا؟

ـ يقال أنّها معلّمة.

ـ تبدو قروية، من أين جاءت؟

ـ لا أدري، كلّ ما أعرفه أنّها تعمل بالمدرسة الجديدة خارج البلدة.

ـ إنّها تعيش مع تلك المرأة، تصوّري بمفردهما.

ـ ربّما كانت لقيطة جاءت بها من أحد الملاجئ وربّتها.

في هذا الحوار تمّ خرق لمبدأ من مبادئ التعاون القائمة بين المتكلّم والمخاطَب، وهو مبدأ الكيف، فهؤلاء النسوة يتهامسن بأمور بينهنّ لا يملكن لها دليلا، ولا يستطعن البرهنة على صدق ما يذهبن إليه، فحكمن على الفتاة بمجرد هيأتها وشكلها بأنّها

قروية دون دليل ملموس، وقالوا عنها أنّها معلّمة ـ وإن كان ذلك صحيحا ـ إلاّ أنّ قولهنّ يفتقر للحجّة، كما أنّهنّ اتَّهَمْنَهَا بكونها لقيطة بمجرد أنّهنّ شاهدنها وخالتها تعيشان بمفردهما في بيت يخلو منه الرجال.

6 ـ في حوار جرى بين "العانس" و"زينة"[28]:

ـ لِمَ تناولت فطورك واقفة؟

ـ معي مفتاح الباب الخارجي للمدرسة، ويجب ألاّ يسبقني أحد.

ردّت "زينة" على خالتها ردّا غير مباشر، بمعنى أنّها لم تجبها على السؤال التي طرحته عليها "العانس" بصفة مباشرة، وهذا يستلزم من الخالة أن تفهم أنّ "زينة" على عجلة من أمرها، وعليها أن تكون أوّل الواصلين إلى المدرسة كونها هي التي تملك مفتاح الباب الخارجي، وفي هذا الحوار تمّ خرق لشرط من شروط "مبدأ التعاون" ألا وهو: مبدأ المناسبة أو الملاءمة.

7 ـ في حوار دار بين "زينة" ومعلّمة أخرى زميلة لها في المدرسة، تقول المعلّمة[29]:

ـ أتدرين بِمَ يتهامس التلاميذ في الخارج؟

ـ التلاميذ؟ آه.. لهذا رفضوا الدخول وبقوا تحت الأمطار.

نلمس في إجابة "زينة" على سؤال زميلتها استلزاما تمّ فيه خرق لمبدأ المناسبة، وكأنّ "زينة" تجيب المعلّمة بسؤال آخر فيه نوع من الاستهزاء واستصغار الأمر، كان من المفترض أن تردّ على سؤالها بـ: لا، أو لست أدري، أو ما شابه ذلك، بيد أنّ المعلّمة من جهتها قد أدركت في نفسها على ضوء ما سمعته من زينة، ومن نبرة صوتها وكذا من ردّة فعلها أنّ

ما يقال في الخارج مجرد كلام لا أساس له من الصّحة.

8 ـ في حوار دار بين "عادل" و"زينة"، بعد أن اختلى بها في بيت "الهاينة" والدته، وفعل بها ما فعل[30]:

ـ لِمَ فعلتَ بي هذا؟ لِمَ حطّمتني؟

ـ أنا أعرفُكِ جيّدًا، فلا داعي للتمثيل.

ـ ماذا تعرف عنّي؟

ـ لا داعي للنبش في القبور، إنّني أخشى.. فضحكِ.

ـ بل قل ما تعرفه؟

ـ عرفت أنّكِ وضعتِ لقيطًا، وأنّ أباكِ خان الوطن، وأنّ أمّكِ تخلّت عنكِ وهربت مع عشيقها.

في هذا الحوار استلزام واضح، تمّ فيه خرق لمبدأ المناسبة، يبدو "عادل" من خلاله متهربا وكأنّه يدور في حلقة لا بداية ولا نهاية لها، وهو في إجابته دائما يُشعر السائل بالذنب من جهة والحيرة من جهة ثانية، وبوجود شيء مخفي يستدعي السائل لفهمه، ولولا إصرار الفتاة على معرفة ما يعرفه عنها سواءً أكان ذلك اختلاقا يدّعيه هو كغيره ممّن حولها أم صحيحا، لَمَا صرّح في نهاية هذا الحوار لينهي الشكوك التي كانت تراود ذهن الفتاة وتدفعها إلى الاستلزام، لتجيبه في النهاية بقولها مفنّدة بطريقة أو بأخرى كلّ ما ذهب إليه: سوف تدفع الثمن، ولن تنفعك مراوغاتك.

9 ـ في حوار آخر دار بين "عادل" و"زينة" بعد اللقاء الأول الذي جمعهما في بيت "الهاينة" جاء فيه[31]:

ـ ألا تزورينني؟

ـ انتظر حتى تذهب والدتك إلى الحمام!

إنّ شرارات التهكّم والسخرية تنبعث واضحة جليّة من خلال ردّ الفتاة على سؤال "عادل"، وهذا ما يستلزم منه أن يفهم من ردّها أنّها ترفض زيارته، وأجابته هذه الإجابة مستهزئة به، لأنّه يوم التقى بها وفعل بها ما فعل كانت والدته يومها في الحمام، وفي هذا الحوار خرق لمبدأ المناسبة، يتبدّى ذلك من خلال الإجابة غير المباشرة لسؤال "عادل"، وكأنّه توبيخ بشكل غير معلن.

10 ـ ضمن حوار دار بين "زينة" وجارة لها راحت تستنجد بها وبزوجها، من أجل نقلها إلى المستشفى في ليلة أيقظتها آلام حادّة، مزّقت رحمها وجعلت الدماء تتدفّق تحتها دفقات سريعة، جاء في الحوار[32]:

ـ ماذا تريدين منّا في هذا الوقت؟

ـ أرجو العفو.. أعرف أنّي أزعجتكم، ولكنّني في حال سيئة للغاية، حبذا لو تنقلوني إلى المستشفى.

ـ وهل رأيتِ سيارة لنا متوقفة عند الباب؟

في هذا الحوار خرق لمبدأ المناسبة، يظهر ذلك جليّا من خلال قول الجارة: وهل رأيتِ سيارة لنا متوقفة عند الباب؟، وكأنّ الجارة هنا تسخر من الفتاة؛ ربّما لأنّ الوقت متأخر جدّا، أو لربّما هو الإزعاج الذي جعلها تتصرّف معها مثل هذا التصرّف، وإن كانت لا تملك سيارة لتأخذها بها فعلا، فتصدّها بهذه القوّة متهكّمة أيّاها، والدليل على ذلك هو إغلاق الجارة للباب في وجه الفتاة دون منحها فرصة للمزيد من الحديث، فالجارة قالت شيئا وتقصد شيئا آخر، الأمر الذي يجعل "زينة" تفهم بأنّ الجارة ترفض مساعدتها.

11 ـ في حوار حاد دار بين "زينة" وحماتها "الهاينة"، بعدما تزوّجها "عادل" وانتقل بها إلى البيت الكبير[33]:

ـ أليس عيبًا ما تفعلين؟ ما الذي سيقوله النّاس إذا علموا بالأمر؟

ـ أنفقنا على تربيته وتعليمه ليرتبط بواحدة مثلك لا يعرف لها أصل.

ـ أغلقي الباب على الأقل، حتى لا يسمعك النّاس وتفجّري كما تشائين.

ـ وهل مثلك يعطي اعتبارًا للنّاس، وأنت غارقة في العار؟

ـ ابنك هو من اعتدى عليّ.

ـ وعلى أيّ رصيف عثر عليك؟

ـ في بيتكم.

ـ وأنتِ ما الذي أخذك إلى بيتنا؟

ـ أنتِ التي بعثتِ لخالتي، وكانت مريضة فجئت.

ـ كنت أريد أن أعطيها الزكاة.

ـ لقد ماتت ولم تعد في حاجة إلى صدقات أحد.

ـ صرتِ تعيشين هنا بمفردك، ومع ذلك تلصقين التهمة بذلك المغفّل.

سيطر على هذا الحوار المعنى المبطّن وطابع السخرية والازدراء التي كانت توظفه "الهاينة" في كلّ مرّة للردّ على كنّتها، وفي ذلك خرق لمبدأ المناسبة من جهة؛ يتّضح ذلك من خلال الأسلوب غير المباشر التي اعتمدته "الهاينة" أثناء حديثها مع "زينة"، وكذا من جهة أخرى انتهاك لأحد المبادئ التي يقوم عليها مبدأ الطريقة وهو "الغموض" في التهم والإهانات الموجّهة إلى "زينة" من قبل "الهاينة" في كلّ مرّة وأخرى؛ فـ "الهاينة" في هذا الحوار كانت تردّ دائما على "زينة" باتّهام ما، فهي حينما قالت لها

بشكل غير مباشر: وهل مثلك يعطي اعتبارًا للنّاس، وأنت غارقة في العار، فيه تلميح لـ "زينة"، وكأنّ هذه الأخيرة منغمسة في الرذيلة والفاحشة لا تخرج منهما، وأنّ النّاس كلّهم يدركون ويعلمون ذلك.

وقولها لـ "زينة": وعلى أيّ رصيف عثر عليك؟، سؤال يوهم لـ "زينة" وكأنّها بنت متسكعة من بنات الشوارع اللواتي يتخذن الأرصفة والطرقات مكانا لهنّ لاصطياد الرجال أمثالهنّ!

وقولها لها أيضا في آخر الحوار السابق: صرتِ تعيشين هنا بمفردك، ومع ذلك تلصقين التهمة بذلك المغفّل، وفي هذا الكلام معنى كبير وخطير جدّا في حقّ الفتاة؛ فهو اتّهام آخر غير مباشر يطعن في شرف "زينة" وعرضها، فـ "الهاينة" هنا قالت كلاما لا تقصد منه ما هو ظاهر في لفظه، وإنّما هي تقصد شيئا آخر، إذ هو تلميح يستدعي الفتاة أن تفهم أنّ الولد الذي تدّعيه هي ـ على حسب تخمين الهاينة ـ على أنّه حفيدها ابن ولدها "عادل" إنّما هو لرجل آخر أقامت معه علاقة سرّية، ما دام أنّها تقضي نهارها كلّه متسكعة في الطرقات، وأنّها تعيش لوحدها في ذلك البيت على حدّ تعبير "الهاينة".

12 ـ في حوار آخر دار بين "زينة" وعمّتها لمّا قصدتها بعد هروب والدتها ووفاة خالتها، تطلب منها أن تظلّ معها في القرية، أو تصاحبها إلى المدينة، حتى لا تشعر بالوحدة، وهو حوار طويل جاء منه[34]:

ـ وأنا ما دخلي فيما وقع بينكم في الماضي البعيد؟

ـ أنتِ ابنتها، ولن تفعلي إلاّ كما فعلت، حبّذا لو تذهبين فورا ولا تعودين أبدا، فلقد نسيكم النّاس.

ففي ردّ العمّة خرق لمبدأ الطريقة، وذلك بسبب طول الكلام، فهي هنا تلوم والدة "زينة" لأنّها كما تدّعي قد كانت سببا في موت أخيها والد "زينة"، وكان من الممكن أن يكون الجواب بكلّ بساطة: لأنّك ابنتها، لكنّ العمّة فضّلت أن تطيل الردّ حتى تسقط على الفتاة لومها لوالدتها، وتوضّح لها بأنّ البنت غالبا ما تكون نسخة عن أمّها، فكما هي كانت سببا في موت والدك، ثمّ هربت مع رجل آخر وجلبت للعائلة العار، فكذلك ستكونين أنت.

13 ـ في حوار دار بين المحقّق رجل الأمن و"زينة" بعد تعرّضها للحرق[35]:

ـ هل تتّهمين أحدا بمحاولة قتلك؟

ـ إنّهم يرفضون تواجدي معهم، وخاصة حماتي، ولكنّها كانت طوال النهار غائبة عن البيت.

ـ ألا يحتمل أن يكون زوجك هو المتسبّب في حرقك؟

ـ لقد ظلّ هو الآخر غائبا عن البيت طوال النهار.

ـ من كان معك قبل وقوع الحادث؟

ـ ظللت طيلة النهار وحيدة، وحين تعبت من وحدتي استلقيت على فراشي قبل أن يجيء زوجي ويستلقي بجانبي ثمّ يولع القداحة.

ـ ولدى اشتعال النيران بثوبك، من استجاب لنجدتك؟

ـ كثيرون، ولكنّني لم أميّز أحدا، فقد كنت منشغلة بمحنتي.

ـ حاولي أن تتذكري، فأنت لم تكونِ وحدك في البيت كما خيّل إليك.

ـ مستحيل، لقد كان البيت ساكنا وخاليا طوال اليوم.

حدث في هذا المقطع من الحوار خرق لعدد من القواعد والمسلّمات التي ينبني عليها "مبدأ التعاون"، وأوّل هذه المبادئ: مبدأ المناسبة؛ فالمحقّق لمّا سأل "زينة" عن الشخص الذي تتّهمه بمحاولة قتلها، ردّت عليه بشكل غير مباشر بطريقة لا تتناسب مع طبيعة السؤال المطروح، خاصة وأنّ التحقيق يقوم على الوضوح والإيجاز، ولا يمكن له أن يجيز المراوغات والغموض، فهي في البداية وكأنّها تريد أن تقول بأنّها تتّهم حماتها لأنّها أكثر الأشخاص يرفضون تواجدها بينهم، ولكنّها ما لبثت وأن غيّرت وجهتها حينما أكّدت غياب حماتها عن البيت في اليوم الذي نشب فيه الحريق.

ومن المبادئ أيضا التي تمّ خرقها في الحوار السابق: مبدأ الطريقة، ويتمثّل ذلك في انتهاك مبدأ الإيجاز وكذا مبدأ الكيف، يتّضح ذلك من خلال قول "زينة" ردّا على سؤال رجل الأمن: ظللت طيلة النهار وحيدة، وحين تعبت من وحدتي استلقيت على فراشي...الخ، فهذا الردّ غير موجز، فكان بمقدرتها أن تقول كنت وحدي، أو وحيدة أو وحدي وكفى،...، وهو في نفس الوقت ردٌّ كاذب، لأنّها تقول شيئا غير صحيح، فـ "زينة" في اليوم الذي احترقت فيه لم تقضي النهار بمفردها، وإنّما كانت مع الكنّة الكبرى في غرفتها، وانتقلت معها بعد ذلك إلى أرجاء البيت الكبير ومنها إلى الجناح المهجور في الحديقة أين كانت تقيم الكنّة الكبرى.

وما يقال عن هذا الكلام ينطبق على ردٍّ آخر لها، والتي تقول فيه مجيبة على سؤال المحقّق: مستحيل، لقد كان البيت ساكنا وخاليا طوال اليوم، فهي هنا خرقت مبدأ الكيف حينما قالت كلاما غير صحيح، ربّما حتى تخفي أمر الزيارة السرية للكنة الكبرى، ولا تفضحها أمام الجميع، ولاسيما حماتها "الهاينة".

الخاتمة:

نخلص في نهاية هذه الورقة البحثية إلى القول: إنّ ظاهرة الاستلزام الحواري بوصفها من أبرز الظواهر التي تميز اللغات الطبيعية، وذلك على اعتبار أن عملية التخاطب كثيراً ما تحمل معاني عديدة لا تنحصر في ما تدل عليه صيغتها الصورية، لاسيما وأن الاستلزام الحواري أو التأويل الدلالي للنصوص، يحمل في طيّاته معاني ظاهرية و وأخرى باطنية مضمرة، يحددها السياق العام لقراءة النص، قد استطاعت أن تكشف عن نمط خاص من التواصل، يمكن نعته بـ: "التواصل غير المعلن"، الذي يقوم على تعاقد شبه ضمني وتفاهم خفي بين المتكلم والمخاطب في إبلاغ وتأويل الخطابات، ولعلّ هذا ما حاولنا الوصول إليه من خلال هذه الدراسة لواحدة من الأعمال القصصية الجزائرية، والتي تقوم أساسا على الطابع الحواري الممارس من طرف شخصيات العمل.

الهوامش:

1) ـ طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص27.

2) ـ خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط2، 2012م، ص54.

3) ـ صابر محمود الحباشة: الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، ص51.

4) ـ دلاش الجيلالي: مدخل إلى اللسانيات التداولية لطلبة معاهد اللغة العربية وآدابها، تر: محمّد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1996م، ص 01.

5) ـ المرجع نفسه، ص ن.

6) ـ محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الاسكندرية، دط، 2002م، ص12.

7) ـ مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص15.

8) ـ ينظر: سحالية عبد الحكيم: التداولية النشأة والتطوّر، مجلّة المخبر– أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد5، مارس 2009م، صص9، 19.

9) ـ ينظر: فيليب بلانشته: التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007م، ص ص17– 18.

10) ـ صابر محمود الحباشة: مرجع سابق، ص53.

11) ـ شينر رحيمة: تداولية النص الشعري "جمهرة أشعار العرب نموذجا"، إشراف: عبد القادر دامخي، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1429هـ، 1430هـ/2008م، 2009م، ص149.

12) ـ المرجع نفسه، ص152.

13) ـ نفسه، ص ص152– 153.

*) ـ يسمي الاستلزام الحواري أيضا بـ: الاستلزام الخطابي أو التخاطبي، المحادثة، قانون الخطاب،...

14) ـ ينظر: محمود أحمد نحلة: مرجع سابق، ص ص32– 33.

15) ـ ينظر: المرجع نفسه، ص ص33– 34، وكذا: أحمد المتوكل: "الاستلزام التخاطبي": بين البلاغة العربية والتداوليات الحديثة، (مقال) ضمن كتاب: التداوليات علم استعمال اللغة لـ: حافظ إسماعيل علوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، وجدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1432هـ/2011م، ص295.

16) ـ نواري سعودي أبو زيد: في تداولية الخطاب الأدبي المبادئ والإجراء، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، ط1، 2009م، ص ص30– 31.

17) ـ ذهبية حمو الحاج: قوانين الخطاب في التواصل الخطابي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، دار الأمل، العدد2، ماي 2007م، ص222.

18) ـ أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص26.

19) ـ جيني توماس: المعنى في لغة الحوار مدخل إلى البرجماتية (التداولية)، تر: نازك إبراهيم عبد الفتّاح، دار الزهراء، الرياض، السعودية،

ط1، 1431هـ/2010م، ص ص82- 83.

20) ـ جميلة زنير: أصابع الاتّهام، دار نُوبِليس، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص47.

21) ـ المصدر نفسه، ص56.

22) ـ نفسه، ص13.

23) ـ نفسه، ص14.

24) ـ نفسه، ص18.

25) ـ نفسه، ص21.

26) ـ نفسه، ص22.

27) ـ نفسه، ص39.

28) ـ نفسه، ص47.

29) ـ نفسه، صص48 -49.

30) ـ نفسه، ص59.

31) ـ نفسه، ص ص61 -62.

32) ـ نفسه، ص 73.

33) ـ نفسه، صص78 -79.

34) ـ نفسه، ص 83.

35) ـ نفسه، صص 113، 115.

التشكيل البديعي في شعر عبد الغني النابلسي

أ.د وفيق محمود سليطين /جامعة تشرين

أ. ناريمان ريان عبد المجيد جلول/ جامعة تشرين

ملخص:

يعدّ عبد الغني النابلسي شاعر التصوف في العصر العثماني، وشعره ذو طابع عقدي فلسفي، تجلّى في التعبير عن وحدة الوجود. ولذا يسعى هذا البحث إلى رصد وسائل التشكيل البديعي في شعره، بغية الكشف عن العلاقة بين الجانبين الفكري والفني في تجربته الجامعة بين الشعر والتصوف.

وقد اتّضح أنّ التشكيل البديعي في شعر النابلسي، كان له أثره في إرساء الطابع العقدي وترسيخه من جهة، وفي إضفاء سمة فنية بلاغية وإيقاعية من جهة أخرى.

وبناء على ذلك، اتّخذت تلك التشكيلات في شعره منحى توظيفياً، تبدّى في استجابة الشاعر لعقيدته من جانب، وفي انقياد الجانب الفني للفكري وخضوعه له من جانب آخر.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البديعي، الشعر الصوفي، عبد الغني النابلسي.

Abstract :

Abdelghani Nabulsii is the poet of Sufism in the Othmanii era,and his poetry is a philosophical trait and ideological ,manifested in the expression of pantheism. So, This research seeks to the synthesis of Al- badiīʿ techniques in his poetry ,in order to detect the relationship between the intellectual and artistic aspects in his overall experience between poetry and sufism.

It was found that the synthesis of Al- badiīʿ techniques in the poetry of Nabulsii had an effect on the creation and consolidation of the ideological trait on the one hand, and added to it a rhetorical and rhythmic feature on the other hand.

Keywords:The synthesis of Al-badiīʿ,Sufism, Abdul -Ghani Al-Nabulsii.

المقدمة:

يعدّ عبد الغني النابلسي* (1143هـ)شاعر التصوف في العصر العثماني؛ فقد فاق شعراء عصره في التعبير عن تجربته الصوفية التي اتّخذت منحى عقدياً فلسفياً؛ وكان من أشهر أتباع ابن عربي (638هـ)، ومن أبرز المدافعين عن مذهب وحدة الوجود.** وله ديوانه المسمّى (ديوان الحقائق ومجموع الرقائق)، وهو ديوان يطوي مادة غزيرة تجمع بين العقيدة الصوفية ومعالم الفنّ الشعري. ولذا يسعى هذا البحث إلى رصد ألوان التشكيل البديعي في هذا الديوان، بغية الكشف عن العلاقة بين الجانبين الفكري والفني في تجربة النابلسي الجامعة بين الشعر والتصوف.

المناقشة:

يمكن رصد الفنون البديعية في شعر النابلسي من ناحيتين؛ التشكيل البديعي وأثره في التعبير عن المضمون العقدي من جانب، والتشكيل البديعي وأثره في إضفاء سمة فنية بلاغية وإيقاعية من جانب آخر.

1. التشكيل البديعي والمضمون العقدي:

لقد كانت عقيدة النابلسي التعبير عن وحدة الوجود التي تضايف بين الموجودات، وتسعى إلى تحقيق التناسب بينها، بغية إيجاد الوحدة في عالم تسوده المتناقضات، ومن ثمّ وجد النابلسي في **التضاد*****ملاذاً للتعبير عنها، ولاسيّما أنّ البلاغيين درسوا التضاد ضمن دائرة التناسب بين المعاني، وأطلقوا عليه المطابقة، والتكافؤ [1]، وهي تؤدّي دلالة المناسبة أيضاً. يقول النابلسي[2]:[الخفيف]

لَيسَ يَنْعَدُّ حَادثٌ مَعْ قَديمٍ بَاطِلٌ مَعْ حَقٍّ وَعَالٍ وَدُونُ

تتأسّس وحدة الوجود على المقابلة بين الحق والخلق، وبناء على ذلك، يقابل النابلسي بين ثلاث ضدّيات في هذا البيت، تبدّت في مقابلة القديم بالحادث، والحق بالباطل، والعالي بالدوني.

وغاية الشاعر إثبات الاثنينية بين الخالق والمخلوق لتتميّز، وفقاً لذلك، وحدة الوجود من الوحدة المطلقة****؛ إذ إنّ الأولى تقرّ بالممكنات، ولكنّ الثانية تلغيها. وتتوضّح وحدة الوجود أيضاً بالجمع بين الظاهر والباطن، وقد أشار النابلسي إلى هذه الثنائية في قوله [3]:[الطويل]

فَيَا ظَاهِراً في خَلْقِهِ وَهْوَ بَاطِنٌ وَيَا بَاطِنَاً في أَمْرِهِ وَهْوَ ظَاهِرُ

تتقابل هنا دلالتا الظاهر والباطن في شهود النابلسي، ويتحقّق التناسب بينهما، تصديقاً لقوله تعالى: **﴿هو الأوّلُ والآخرُ والظاهرُ والباطنُ﴾**(الحديد:3). ويتّضح ذلك عن طريق إثبات الشيء تارة، ونفيه تارة أخرى، ليكون ثمّة تناسب بين التضاد (الطباق السلبي) ووحدة الوجود، ويتبدّى ذلك أكثر في قول النابلسي[4]:[الخفيف]

هُوَ هَذا نَعَمْ وَمَا هُوَ هَذا وَالتَّجَلِّي لَهُ بِهِ تَلْوِينُ

وقوله أيضاً بلغة رمزية[5]:[الطويل]

وبانَتْ وما بانَتْ فلا شيءَ غيرها سوى أنّنا عنها بروقٌ لوامعُ

ويتأتّى هذا التضاد غالباً في التعبير عن حالة شهودية، جعلت الشاعر يجمع بين الإثبات والنفي، ولاسيّما أنّ القول بوحدة الوجود يستلزم إثبات الشيء تارة، ونفيه تارة أخرى. ويتمّ تفسير ذلك عن طريق التمييز بين الذات الإلهية وصفاتها؛ فيكون إثبات التجلي متعلقاً بالصفات، وما في ذلك من تشبيه، أمّا نفيه فهو متعلق بالذات، وما يخصّها من تنزيه، وأساس ذلك الجمع بين الظاهر والباطن في آنٍ معاً.

ولما كانت التجربة الصوفية تتوجّه إلى العناية بالقلب، كان الجسد مقابلاً له؛ وكما أنّ الجسد الظاهر يحتاج إلى تطهير من الأدران والأمراض، فكذلك القلب الباطن يحتاج إلى تنقيته من أدواء النفوس، يقول النابلسي[6]: [الوافر]

تُطبّبُ جسْمَكَ الفَاني لِيَبْقَى وَتَتْرُكُ قَلْبَكَ البَاقي مَريضَا

تتبدّى في هذا البيت نبرة اللوم والعتاب في توجيه العناية إلى الجسد الفاني، مقابل إهمال القلب الباقي، لتتقابل وفقاً لذلك مفردات الشطرين، على الترتيب، تقابلاً ضدياً، يعكس المفارقة بين التجربة الصوفية وتطلّعها الروحي، والتجربة الإنسانية وانقيادها للحسّي واستسلامها له. وبذلك فإنّ للتضاد أثره في الكشف عن عقيدة النابلسي، ولاسيّما الثنائيات الضدية التي تتّخذ علاقة جدلية مع وحدة الوجود، ليتجاوز التضاد وصفه فنّاً بديعيّاً، ويغدو مكوّناً أساسيّاً من مكوّنات المضمون العقدي.

وليس **الاقتباس** من القرآن الكريم أو الحديث الشريف[7]، في شعر النابلسي إلّا دعماً للجانب العقدي ورفداً له. وقد اتّخذ الاقتباس من القرآن الكريم ثلاثة جوانب في شعره؛ الجانب الأول: عقدي فكري أراد منه دعم مذهبه في وحدة الوجود بخاصة، ومثاله قوله[8]: [الخفيف]

واستَمِعْ أينَمَا تَولُّوا فَثَمَّ الـ ـوَجْهُ وَالوَجْهُ ذاتُه يا مَعَاني

وكَذا قَولُ ربّنَا كُلُّ شَيءٍ هَالِكٌ كُلُّ مَنْ عَلَيهَا فَاني

فالاقتباس واضح من الآيات القرآنية:﴿ **فأينما تُولُّوا فثمَّ وجْهُ الله** ﴾(البقرة: 115)، وكذلك ﴿..**كلُّ شيءٍ هالكٌ إلّا وجهَه..**﴾(القصص: 88)، و﴿**كُلُّ مَنْعَليها فَانٍ، وَيَبقَى وَجْهُ رَبّكَ ذُو الجَلالِ والإكْرَامِ**﴾(الرحمن: 26، 27)، وكثيراً ما يستمسك أنصار وحدة الوجود بهذه الآيات، بغية ردّ مذهبهم إلى الحاضنة الشرعيّة من جهة، والتوفيق بين الشريعة والحقيقة من جهة أخرى.

والجانب الثاني: إرشادي وعظي، بدا فيه النابلسي معلّماً وعارفاً يُقتدى به، ومن ذلك قوله[9]:[البسيط]

فَإنْ بَدَتْ لكَ مِنْ فَيضِ الإلهِ هُنَا فاسجُدْ لِمَولاكَ في دُنياكَ واقتَرِبِ

فثمّة اقتباس من قوله تعالى:**﴿كلّا لا تُطعْه واسجدْ واقتربْ﴾** (العلق: 19) أفاد منه النابلسي في هذا البيت؛ إذ ينطوي على نزعة تعليمية واضحة، فيكون لزاماً على الشاعر النهل من القرآن الكريم على أنّه المعلّم الأول، وذلك لتعميق فاعلية التخاطب، ابتغاء التأثير في المتلقي (المريد).

أمّا الجانب الثالث، فهو تصويري فنّي، ويندرج فيه قوله[10]: [الطويل]

وما ظاهرٌ إلّا الوجودُ بكُلّهِمْ مقامٌ يُسمَّى قَابَ قَوسينِ أو أدنى

وكذلك قوله[11]:[الخفيف]

وَردةٌ كـالـدِّهـانِ ذاتُ بُطونٍ وَظُهُورٌ معَ الأصُولِ الفُروعِ

فاقتبس من قوله تعالى: **﴿فَكَان قابَ قوسين أو أدنى﴾**(النجم: 9) وقوله: **﴿فإذا انشقّتِ السّماءُ فكانتْ وَردةً كالدِّهان﴾** (الرحمن: 37) ويتجلّى هذا الجانب في اقتباس الصور البلاغية الواردة في القرآن الكريم، والاستعانة بها في إيصال المعنى، ليكون هذا الجانب دعماً للجانب العقدي أيضاً.

ويبقى القرآن الكريم هو الملاذ الأول للشعراء الصوفيين، على حين أنّ الحديث الشريف هو الملاذ الثاني، ويوضح النابلسي ذلك قائلاً [12]:[الخفيف]

أصدقُ الشِّعْرِ قُلْ ألا كلُّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطلٌ قولُ صوفي

خُذْ بطِبْقِ الكتـابِ والسُّنّـةِ الغـرَّاءِ واتّـبعْ إجْـمَـاعَ تلـكَ الأُلُـوفِ

فثمّة اقتباس من الخبر النبوي الصحيح المروي عن أبي هريرةعن النبي أنّه قال: "أصدقُ بيتٍ قالَهُ الشاعرُ: ألا كُلُّ شَيءٍ مَا خَلا اللهَ باطلُ."[13] ويستدعي هذا الخبر ثنائيتي الحق/ والباطل،

والوجود/ والعدم، ولذا اعتمده أنصار وحدة الوجود في إثبات أنّ " الحق هو الوجود، والخلق هو العدم... والممكن وإن كان موجوداً، فهو في حكم المعدوم."[14] ويمكن توضيح كيفية توظيف النصّ المقدّس في شعر النابلسي عن طريق الجدول الآتي:

جدول رقم (1) يبيّن توظيف النصّ المقدّس في شعر النابلسي:

النص المقدس	توظيف النابلسي	
	منحى مباشر/وصفي	منحى تحويلي/ تأويلي
﴿فأينما تولّوا فثمّ وجه الله﴾	+	×
﴿فإذا انشقت السماء فكانت وردة كالدهان﴾	×	+
(أصدقُ بيت قاله الشاعرُ: ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطلُ)	+	×

ومن ثمّ يتضح أنّ حضور النص القرآني في شعر النابلسي اتّخذ منحيين؛ مباشراً وتحويلياً. واستناداً إلى ذلك، تبدّى الحديث الشريف في المنحى الأول الذي غلب عليه الطابع الوصفي والتعليمي، على حين انفرد النص القرآني بالمنحى الثاني؛ إذ ظهرت براعة النابلسي في إضفاء طابع

تخييلي تبدّى في شعرية الفكر عن طريق البناء التأويلي. ويُستنتج من ذلك أنّ حضور الحديث الشريف كان حضوراً مغلقاً، لا يتجاوز المعنى الظاهر له، وقد استلهمه النابلسي بوصفه دليلاً نقلياً في إثبات وحدة الوجود من جهة، وموجّهاً تعليمياً وإرشادياً غايته التأثير في المتلقي من جهة أخرى. وسواء أكان استلهام النص المقدّس مباشراً أم تخييلياً، فإنّه اقتباس دعت إليه خصوصية التجربة في انتقاء نصوص بعينها، استجابة للمضمون العقدي، فكان لها أثرها في توضيح عقيدة الشاعر ورفدها من جانب، وعدّها دليلاً نقلياً يحقق التوافق بين الشريعة والحقيقة من جانب آخر.

ويتبدّى المنحى التحويلي أيضاً في **التضمين**[15]، ولاسيّما عندما يضمّن النابلسي كثيراً من الشعر القديم، محاولاً أن يضفي عليه مسحة صوفية. وله من ذلك قوله[16]: [الطويل]

ومَنْ يَخْطُبِ الحَسْنَاءَ يَسْخُ بمَهْرِهَا وطَالِبُ شَـهْدٍ لَـمْ تُخِفْـهُا لـلّـواسِـعُ

واضح أنّ هذا البيت يستدعي البيت المشهور لأبي فراس الحمداني، وهو قوله[17]:[الطويل]

تَـهُونُ عَلَينَا في الـمَـعَالي نُفُوسُنَا وَمَنْ خَطَبَ الحَسْنَاءَ لَمْ يَغْلُهَا المَهْرُ

وتتحوّل صورة المشبه به عند أبي فراس، لتؤدي دلالة المشبه عند النابلسي، ومن ثمّ تغدو الحسناء رمزاً في الدلالة الصوفية، وفي كلا البيتين إشارة إلى هوان النفس أمام ابتغاء المجد والعلا، ولكنّ المفارقة تتأتّى في المجد الدنيوي ووسيلته الجسد، والمجد الآخروي ووسيلته الروح. ويقول في القصيدة نفسها مضمّناً أيضاً[18]:

وأودعَـتِ الأشـيـاءَ سـرَّ وجـودِهـا ولابـدَّ يـومـاً أن تُـردَّ الـوَدائـعُ

فقد ضمّن الحكمة من بيت لبيد بن أبي ربيعة العامري[19]:[الطويل]

ومـا الـمـالُ والأهـلـونَ إلّا وديـعـةٌ ولابـدَّ يـومـاً أن تُـردَّ الـوَدائـعُ

فقصر (لبيد) الوديعة على المال والأهل، لتكون دلالتها جزئية، ولكنّ النابلسي، بتضمينه هذه الحكمة، أضفى عليها معنى صوفياً، فجعلها تكتسب دلالة كلية؛ لتشمل الوديعة كلّ ما هو موجود في هذا الكون، وليغدو الوجود بأكمله وجوداً معاراً مردّه إلى خالقه [20]. وبذلك اتّخذ التضمين في شعر النابلسي منحى توظيفياً، كان له أثره في التعبير عن المضمون العقدي من جانب، وأدّى إلى تحقيق نوع من التداخل النصّي مع الشعر القديم من جانب آخر.

وهكذا اتّخذت تلك التشكيلات البديعية المعنوية منحى خاصّاً في الشعر الصوفي، تبدّى في الإسهام في رفد الجانب العقدي عند النابلسي ودعمه وتوضيحه، ولو أدّى ذلك إلى اتّخاذ هذا الجانب الفني من ألوان البديع منحى توظيفياً في شعره.

2 . التشكيل البديعي والإيقاع الموسيقي:

يتبدّى ذلك في المحسنات اللفظية التي تؤدّي دورها في إكساب البيت نوعاً من الإيقاع الداخلي؛ إذ يكون ثمّة تقارب أو توافق في المقاطع الصوتية للكلمات، ولاسيّما أنّ "الكلمات أصوات، ودلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية."[21] ويأتي في مقدّمتها **التصريع**، ويتبدّى في تقفية العروض تقفيةَ الضرب، وأكثر ما يتحقق في البيت الأول.[22] وقد كان هذا اللون البديعي دليلاً على مطلع القصيدة، وقلّما يتحقق في بيت آخر، ومنه قول النابلسي في مطلع مقطوعة[23]: [الرمل]

قُـضِـيَ الأَمْـرُ وَجَـفَّ الـقَـلَـمُ وَبَـدَتْ نَـارُ الـحِـمَـى وَالـعَـلَـمُ
وَنَـزَلْـنَـا غَـرْبَ وَادي سَـلَـمِوَا حـتَـوانَـا ضَـالُـهُـمْ وَالـسَّـلَـمُ

ولكنّ التصريع يتّخذ منحى جديداً في إطار التخميس، وتتجلّى طريقته "بأن يأخذ الناظم بيتاً لسواه، فينظم ثلاثة أشطر ملائمة في الوزن والقافية صدرَ ذلك البيت، جاعلاً إيّاها قبله."[24] وقد أكثر النابلسي من هذا الفنّ وأبدع فيه، ومن ذلك قوله[25]:

إنّ قَـوماً لـم يَـرَوا حَـالَتِي لَـمَّـا سَـرَوا
وعِظَامِي قَـد بَرَوا لَيْتَ شِعْري هَـلْ دَرَوا
أيَّ قَـلْبٍ مَلَكُوا
قَد جَرَى لي مَا جَرَى بَعْـدَهَـم بَيْـنَ الوَرَى
آه مَـنْ لِـي لَـو أَرَى وفُـؤادِي لَـو دَرَى
أيَّ شِـعْبٍ سَـلَكُوا

وهنا يصير لزاماً أن يتحقق التصريع مجدّداً في كل بيت، وذلك لما يتطلبه هذا النوع من النظم، من التزام روي الشطر الأول من الأبيات المختارة، وبناء ثلاثة أشطر وفقاً لرويّها، ليسهم التصريع في تحقيق إيقاع موسيقي، عن طريق تكرار المقاطع الصوتية في نهاية كلّ شطر.

ويتأتّى الإيقاع الداخلي أيضاً من **الترصيع** الذي يحقّق توازناً بين المقاطع الصوتية على مستوى التركيب، و" هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول، مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني، في الوزن والقافية."[26] ومنه قول النابلسي[27]:

رَفَعْنَـا إِلَى أَوْجِ الـعَلاءِ رُؤُوسَنَا ورُضْنَا عَلَى حُكْمِ الغَرَامِ نُفُوسَنَا
ولِلْغَيْرِ لَمْ نَحْتَجْ بِهِ أنْ يَسُوسَنَا أَيَا رَبَّـةَ الأَلْـحَانِ دِيـرِي كُؤُوسَنَا
عَلَى مَنْ لَهُمْ في الحُبِّ أَوْفَرُ مَنْصِبِ

يلاحظ التوازن المتحقق بين ألفاظ الشطرين الأول والثاني: (رفعنا ـ رضنا)، (إلى ـ على)، (أوج ـ حكم)، (العلاء ـ الغرام)، (رؤوسنا ـ نفوسنا) ، ومن ذلك أيضاً [28]:

أَسْمُـو بِأَسْـرَارٍ لَكُمْ مَكْتُـومَةٍ مَا بَـيْنَ أَسْـتَارٍ لَـنَـا مَـعْلُومَةٍ

كَمْ فِي الوَرَى مِنْ حَالَةٍ مَرْسُومَةٍ أَضْحَى الزَّمَانُ كَحُلَّةٍ مَرْقُومَةٍ
تَزْهُو ونَحْنُ لَهَا الطِّرَازُ المُذَهَّبُ

فثمة تقارب بين وحدات الشطرين الأول والثاني (أسرار لكم مكتومة) و(أستار لنا معلومة)، ومن ثمّ فإنّ التوافق الصرفي نجم عنه توافق صوتي، ليتحقق هذا النوع من التقابل اللفظي بين الوحدات، ويحيل إلى لون بديعي آخر، وهو **الجناس**[29]، فيكون لذلك أثره في إضفاء مسحة بلاغية وجمالية، وقد أكثر النابلسي من هذا اللون البديعي في شعره، ولاسيّما في المواليا. ولعلّ الفارق بين نوعيه يؤدي إلى كثرة الجناس الناقص، على حين أنّ الجناس التام يكون أقلّ توظيفاً، وذلك لدّقته وما يتطلّبه من ثقافة لغوية، ولكن على الرغم من ذلك، فقد برع النابلسي فيه، وأكثر ما تجلّت براعته في المواليا الآتي [30]:

نُوحي لهم يَـا مُقْلَـتي نُوحي والـدّمعُ طُوفانٌ هلْ منه نجا نـوحي؟
يا من إذا أبطؤوا جِئْنا لهم نوحي لأنـبـياءِ المحبّةِ لم نزلْ نـوحي

فقد وردت كلمة (نوحي) بمعنى مختلف في كل شطر، وتكررت في الشطر الأول بالمعنى نفسه للتأكيد اللفظي، فكانت بمعنى النواح، وفي الشطر الثاني اسم النبي (نوح) عليه الصلاة والسلام، وفي الشطر الثالث (نوحي؛ أي نسرع) ليتحقق الطباق في الشطر نفسه مع الفعل (أبطؤوا)، وفي الشطر الرابع بمعنى الوحي. ويدخل في الجناس التام قوله[31]:[الطويل]

ألا أيّها الحادي لِذاكَ الحِمَى سِرْ بي فأهلُ الهوى قومي وجيرانُه سِرْبي

ففي الشطر الأول (سر بي) تتكوّن من فعل الأمر (سرْ) مع الجار والمجرور (بي)، وفي الشطر الثاني من (السِّرْب). ومن ثمّ فإنّ الإيقاع الداخلي المتحقق من الجناس التام، يكون بتمييز المعنى بين الكلمتين المتفقتين لفظاً، لإثبات الفارق بينهما، على حين أنّ اللفظ وحده كافٍ لتحقيق الإيقاع في الجناس الناقص، ومثاله قوله[32]: [الوافر]

وألْحَاظٌ بألفَاظٍ تُنادي دَمُ العُشَّاقِ في الدُّنيَا مُباحُ

فالجناس واضح بين لفظتي (ألحاظ، وألفاظ)، والشواهد على ذلك كثيرة،؛ إذ إنّ الجناس الناقص مجاله أرحب، ويحقّق إيقاعاً صوتياً بين الألفاظ. وقد تنسجم الألوان البديعية ليتحقّق التصريع والجناس في آنٍ معاً، في مطالع الأبيات، ومثال ذلك قوله مفتتحاً[33]:[مجزوء الكامل]

ظَهَرَ الوُجودُ مِنَ العَدَمْ وبدا الحُدُوثُ مِن القِدَمْ

فثمّة جناس بين لفظتي (العدم، والقدم)، وفي الوقت نفسه يتحقّق بهما التصريع، لأنّهما في مطلع القصيدة. وتتكثّف الألوان البديعية عندما يتبدّى التضاد بين (الوجود والعدم) و(الحدوث والعدم) في البيت ذاته، لتتضامّ المحسنات اللفظية إلى جانب المحسنات المعنوية في التعبير عن المضمون العقدي، بل تتقوّى أواصر الاتّصال بينهما في لون بديعي آخر، يسمّى **العكس والتبديل**؛ وهو أن يُقدَّم في الكلام جزء ثمّ يُؤخّر، ويكون بين جملتين، أو بين لفظين [34]. وقد كثر هذا اللون في شعر النابلسي، وكان له أهميته في التعبير عن المنحى العقدي أيضاً، ومن ذلك قوله[35]:[الكامل]

هي وحدةٌ في كثرةٍ، هي كَثرةٌ في وحدةٍ تُتلى بها الآياتُ
وحقيقةٌ فيها الحقائقُ كلُّها أضدادُها جمعٌ بهَا وشَتَاتُ

واضح أنّ العبارة الأولى (هي وحدة في كثرة) تحقق التضاد وتستدعي، في الوقت ذاته، العبارة الثانية (هي كثرة في وحدة)، وذلك للتعبير عن أنّ الذات الإلهية واحدة في ذاتها وجوهرها، ومتكثرة في صفاتها وتجلياتها، ومن ثمّ تتحقق بين البنيتين المقابلة التي أضفت نوعاً من الإيقاع التكراري بين الوحدات، نجم عنه العكس والتبديل، ليتضح من خلال هذه البنية العكسية أنّها " بنية تجسد في عمقها ازدواج الركيزة الإنتاجية على نحو قريب من بنية التقابل."[36] بل يمكن القول هنا إنّ البنية العكسية تندغم في البنية التقابلية، كما في قول النابلسي أيضاً مشيراً إلى ثنائية الظاهر والباطن[37]:

[الطويل]

فَيَا ظَاهِراً في خَلْقِهِ وهْوَ بَاطِنٌ ويَا باطِناً في أمْرِهِ وهْوَ ظَاهِرُ

تَجَلّيْتَ لي في كُلِّ شَيءٍ ولَمْ أكُنْ سِواكَ فمَنظُورٌ كَمَا أنتَ نَاظِرُ

ويقترب منه قوله[38]: [مجزوء الرمل]

فَبُطُونٌ مِنْ ظُهُورٍ وَظُهُورٌ مِنْ بُطُونْ

وهنا تتعزّز العلاقة التقابلية عن طريق العكس والتبديل بين طرفي التركيب، ويمكن توضيح ذلك في الجدول الآتي:

جدول رقم (2)يبين العلاقة التقابلية والعكسية بين الظاهر والباطن:

الشطر الأول	الشطر الثاني
فيا ظاهراً	و يا باطناً
هو باطن	هو ظاهر

يمكن ملاحظة أنّ القراءتين الأفقية والعمودية للجدول، تكشفان عن العلاقتين التقابلية والعكسية بين الوحدات في آنٍ معاً. وإذا كانت العلاقة العكسية (التبادلية) تضفي نوعاً من الإيقاع التكراري، فإنّها في الوقت ذاته تنسجم مع العلاقة التقابلية وتتضايف معها، على نحوٍ يكشف عن المنحى العقدي عند النابلسي ويعزّزه أيضاً، ولاسيّما أنّ ثنائية الظاهر/ والباطن تعدّ من دعائم

التجربة الصوفية بعامّة، ولها دلالتها عند أنصار وحدة الوجود بخاصّة. ومؤدّى ذلك أنّ كلّ مظهر من مظاهر هذا الكون وراءه معنى باطن؛ إذ إنّه آية من آيات الله وتجلٍّ من تجلياته.

ولا يخفى ما في العكس والتبديل من تبادل الأدوار بين الضمائر، بالمعنى الدلالي، ليتحقّق الإيقاع الداخلي بينها، ويتجلّى ذلك في قول النابلسي بلغة رمزية[39]: [الطويل]

وأحبَبْتُها بلْ تلْكَ كانَتْ هي الّتي قَديمَاً أحبَّتْني فَزالَ التّقَاطُعُ

تتحوّل دلالة ضمير المتكلم من الفاعلية (تاء المتكلم/ الفاعل) في الفعل (أحببتُها)، إلى المفعولية (ياء المتكلم) في الفعل (أحبّتني)، ويقابل ذلك تحوّل دلالة ضمير الغائب من المفعولية الظاهرة في الفعل الأول (أحببتُها)، إلى الفاعلية المستترة في الفعل الثاني (أحبّتني)، وفي كلا الفعلين يؤدّي هذا الضمير دلالة الغياب أمام حضور ضمير المتكلم، لتتبدّى أبعاد العلاقة بين الضميرين وفقاً لثنائية الحضور/ والغياب، والتجلّي/ والخفاء، ويتعزّز ذلك بقوله في القصيدة ذاتها[40]:

ظَهَرْنا بهَا لا بَلْ بنا ظَهَرَتْ وقدْ تَسَاوَتْ دَوَانٍ هَهُنَا وشَواسِعُ

وهنا تزول الآنات وتلغى المسافات في فناء شهودي، يتحقّق عن طريقه الاتّصال، وقد كان للعكس والتبديل أثره في التعبير عن تلاشي الهوّة الفاصلة بين الأنا والآخر. ومن ثمّ حقّق هذا اللون انسجاماً بين الإيقاع الموسيقي والمنحى العقدي، ليتضامّ مع تقنيات التشكيل البديعي الأخرى على اختلافها في الاستجابة للطابع العقدي الذي اتّسم به شعر النابلسي بعامّة.

الخاتمة:

يمكن القول: أسهمت التشكيلات البديعية في الكشف عن الطابع العقدي في شعر عبد الغني النابلسي، فكان لها أثرها في إرسائه ودعمه من جهة، وأضفت عليه حِلْية فنية بلاغية وإيقاعية من جهة أخرى. وبناء على ذلك، فقد اتّخذت تلك التشكيلات في شعره منحى توظيفياً، تبدّى في استجابة الشاعر لعقيدته من جانب، وفي انقياد الجانب الفني للفكري ورفده له من جانب آخر.

الهوامش:

* هو عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني النابلسي؛ شاعر، عالم بالدين والأدب، مكثر من التصنيف، متصوّف، ولد في دمشق عام (1050هـ) ونشأ فيها، وتنقّل بين عدد من الدول العربية منها بغداد، وفلسطين، ولبنان، ومصر، والحجاز، ولكنّه عاد إلى دمشق، واستقرّ فيها حتّى وفاته عام (1143هـ)، ترك مصنفات كثيرة ومتنوعة في الفقه والتصوف والأدب. يُنظر: الزركلي، خير الدين. الأعلام، 32/4 . دار العلم للملايين، بيروت، ط1998/13م.

** تسمّى وحدة الوجود في المصطلح الصوفي: حضرة الوجود، وحضرة الجمع، وتعني وجود الحق ذاته بذاته، فالكلّ به موجود، وهو بذاته موجود، وما سواه أعيان معدومة، وهي موجودة به، ومعدومة بذاتها، وليس ثمّة مقارنة بينهما. ينظر: الكاشاني، عبد الرزاق. معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1/ 1992م، ص 74.

*** يشمل التضاد الطباق بنوعيه: الإيجابي ويكون بالجمع بين المتضادين، والسلبي وهو أن يؤتى بالكلمة ذاتها مثبتة تارة ومنفية تارة أخرى.ينظر: القزويني، الخطيب. الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: بهيج غزاوي:317 .319دار إحياء العلوم، بيروت، ط1988/1م. ويشمل التضاد أيضاً المقابلة، وهي "أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثمّ بما يقابل كلّاً على الترتيب."وهبة، والمهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 378مكتبة لبنان، بيروت، ط2/ 1984م.

(1) ينظر التناسب بين المعاني عند ابن سنان الخفاجي. سرّ الفصاحة، تحقيق: علي فوده. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2/ 1994م، ص 188 وما بعد. وضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ص 3/ 143 وما بعد. وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/ 1986م، ص 44 . 48 وما بعد. وينظر: المطابقة عند عبد الله بن المعتز. البديع، تحقيق: كراتشقوفسكي، مكتبة المثنى، بغداد، ط2/ 1979م، ص: 36 وما بعد. والخطيب القزويني. الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: بهيج الغزاوي، ص 317 وما بعد. وينظر: التكافؤ عند قدامة بن جعفر. نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3/ 1978م، ص143 وما بعد.

(2) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، تحقيق: محمد عبد الخالق زناتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/2001م، ص546.

**** أساس الوحدة المطلقة عند ابن سبعين هو التمييز بين ما هو وجود حقيقي وما هو وجود وهمي. والوجود المطلق هو الله، ولا موجود على الإطلاق ولا واحد على الحقيقة إلا هو. ويجعل ابن سبعين كلّ ما في الوجود متعلّقاً بالذّات لا بالصفات. ينظر: شرف، محمّد ياسر. فلسفة الوحدة المطلقة عند ابن سبعين، المركز العربي، بيروت، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981م، ص ص 112 . 115.

(3) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص214.

(4) السابق، ص 546

(5) السابقً، ص 314.

(6) السابق، ص295 .

(7) ينظر الاقتباس: وهبة (مجدي)، والمهندس(كامل). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 56.

(8) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص511.

(9) السابق، ص71.

(10) السابق، ص 557.

(11) السابق، ص329.

(12) السابق،ص 342.

(13) الإمام البخاري: صحيح البخاري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ومحمد فؤاد عبد الباقي، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط1/2004م، ص759. وفي روايتين أيضاً: " أصدقُ كلمةٍ قالها الشاعرُ كلمةُ لبيد: ألا كلُّ شيءٍ ما خلا الله باطلُ، وكادَ أميّةَ بن أبي الصّلْتِ أن يُسلم." صحيح البخاري، صص 450 . 724

(14) ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان حقي، وإبراهيم مدكور،: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985م، ص 169/6وكذلك: 404/10.

(15) يكون التضمين في تضمين الشاعر شطراً أو بيتاً من شعر غيره. ينظر: وهبة، والمهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 108.

(16) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، تحقيق: محمد زناتي، وقد وردت في هذه النسخة كلمة (اللوامع) بدلاً من (اللواسع)، فتمّ الاعتماد على نسخة دار الجيل: 297/1 بيروت، د.ت، ص313.

(17) ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط1994/2م، ص165.

(18) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 314.

(19) ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري. تحقيق: إحسان عباس، التراث العربي، الكويت، 1962م، ص170.

(20) يرى عبد الكريم الجيلي أنّ سائر الموجودات أو الممكنات ينسب إليها الوجود من ناحية التحاقها بالموجد عزّ وجلّ، ومن ثمّ، فهي موجودة بحكم العارية التي أعار الله تعالى بها الممكنات صفة الوجود. ووفقاً لذلك، فإنّ وجود الحق يلتحق به وجود الخلق أو الممكنات، وما نسبة وجود الخلق إلى الوجود الحق إلّا كنسبة خيال الشيء إلى الشيء. ينظر: زيدان، يوسف: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص 151.

(21) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987م، ص 446.

(22) ينظر: القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: بهيج الغزاوي، ص 365 .

(23) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 446.

(24) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2/ 1984م، ص 64.

(25) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 397، والبيتان لابن عربي وهما:

لَيْتَ شِعْري هَلْ دَرَواأيَّ قَـلْبٍ مَـلَـكُـوا
وفُــؤادِي لَــو دَرَى أيَّ شِعْبٍ سَلَكُوا . ترجمان الأشواق، لندن، 1911م، ص 14.

(26) ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة: 277/1

(27) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 60.والبيت الأصلي مجهول القائل.

(28) السابق، ص 65. والبيت الأصلي لعبد القادر الجيلاني.

(29) الجناس هو" تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى. وهو إمّا تامّ؛ إن اتّفق اللفظان في عدد الحروف و نوعها وشكلها (هيئتها) وترتيبها، وإمّا غير تامّ؛ إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة." وهبة، والمهندس. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 138.

(30) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 141.

(31) السابق، ص55.
(32) السابق، ص 126.
(33) السابق، ص463.
(34) ينظر: القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: بهيج غزاوي، ص 329 .
(35) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 107 .
(36) عبد المطلب، محمد: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط1، 1997م. ص378.
(37) ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص214.
(38) السابق، ص 501.
(39) السابق، ص313 .
(40) السابق، ص314.

تعليمية الخط العربي

الدكتورة : ليلى سهل
جامعة محمد خيضر /بسكرة

الملخص:

سنتناول بالدراسة في هذه الورقة البحثية تعليمية الخط العربي، لأنّ الكتابة رمز للغة كما أنّ اللغة رمز للفكر، وهي ظاهرة إنسانية اجتماعية عامّة استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور لتسجيل خواطره رغبة منه في تذكّرها أو توصيلها إلى غيره من بني البشر عبر الزمان والمكان. أصبح الخط من الفنون الجميلة التي تشحذ المواهب وتربّي الذوق وترهف الحس وتغري بالجمال والتنسيق. وسنتناول في هذه الورقة البحثية العديد من المفاهيم الخاصة بالخط العربي كأنواعه وأسس وطرق تدريسه، ومراحل تدريب الطلاب عليه، ووسائل تحسينه، وكذا أهداف تعليمه، حيث له تأثير كبير على نفسية القارئ. فبقدر ما في الخط من حسن العرض ووضوح الكلمات وانسجام الحروف وجمال الشكل يكون القارئ متمكّنا من فهم ما هو مكتوب. أما إذا كان الخط رديء السمة والمنظر، فاقد الجمال والانسجام ضائع الوضوح، أثّر ذلك على عدم فهم المكتوب بشكل صحيح .

الكلمات المفاتيح: تعليمية، الخط، العربية، الكتابة، التلميذ، المعلم، تدريب، مراحل.

The Abstract

This research paper will study the instructional of Arabic Calligraphy, because writing is a language symbol, and the language is a symbol of thought. It is a general human social phenomenon which human beings have used since the ancient time to record his thoughts in a wish to remember or to link them up with other human beings across time and the space.

Therefore, calligraphy becomes one of the beautiful arts which whets talents, and raises the taste and the feeling with beauty and coordination. In this paper, we will discuss many concepts related to Arabic calligraphy, types and methods of teaching, the stages of training students, the means to improve it, as well as the goals of its teaching, where it has a great impact on the reader's psyche. As far as calligraphy contains clarity of words, harmony of characters and beauty of form, the reader is able to understand what is written. However, if the calligraphy is poor in appearance, without beauty and harmony, it will effect on the lack of understanding what is written correctly.

Key words:

Educational, font, Arabic, writing, student, teacher, training, stages

مقدمة:

الكتابة السليمة والخط الجميل وسيلتان للاتصال الكتابي الناجح، فإذا كانت القراءة تنتمي بالدرجة الأولى إلى المجال المعرفي الحركي، فإنّ الكتابة السليمة والخط الجميل يميلان إلى المجال الحركي بصورة أكبر. فيعتبر الخط من وسائل الاتصال الكتابي، وهذه الوسيلة تقوم على تدريب الطلاّب على الكتابة الصحيحة وفق قواعد رسم الحروف العربية، ووفق أنواع الخطوط المختلفة أيضا. وهو نوع من الرسوم يثير في النفس الذوق وينمّيه، ويحسّ الطالب أنّ الحروف تتسابق فيما بينها لإظهار الجمال الكتابي والفني. فما الخط ؟ وما أنواع الخط العربي ؟ وفيم تتجلى طرق تدريسه للتلاميذ؟

أولا/ مفهوم الخط :

أ / لغة:

تذكر معاجم اللغة العربية أنّ الخط والكتابة والتحرير والرقم والسطر كلّها بمعنى واحد، وتعني نقل الأفكار من عالم العقل إلى عالم مادي على الورق. فالخط "هو الكتابة بالقلم وخط الرجل الكتاب من باب (كتبه) والخط الطريق الطويل".[1]

ب / الخط اصطلاحا:

أما في الاصطلاح؛ فالخط رموز يرسمها الإنسان، تمكّنه من قراءة الكلام في أي لغة من اللغات. وهو تصوير اللفظ برسم حروف هجائه التي ينطق بها بتقدير الابتداء والوقف عليه، وذلك بأن يطابق المكتوب المنطوق به من الحروف.[2] وهو "فن تحسين شكل الكتابة وتجويدها لإضفاء الصفة الجمالية عليها، وهو وسيلة الاتصال الكتابي الأولى، وإحدى وسائل تجويد التواصل بين الكاتب والقارئ، وبه يتم نقل الصوت المسموع إلى الرمز المكتوب المجود ذي الأثر المبهم في حياة الناس".[3] أو هو ما تتعرف منه صور الحروف المفردة وأوضاعها وكيفية تركيبها خطا. وقيل أيضا "إنّه علم تعرف به أحوال الحروف في وضعها وكيفية تركيبها في الكتابة".[4]

ثانيا/ الخط العربي علم وفن وفلسفة:

1/ الخط علم: لأنّه يعتمد على أصول ثابتة وقواعد دقيقة، تستند إلى موازين علمية وصفها الأقدمون. كما أنّ دراسة علم الخط قد دخلت كمادة دراسية في حقل التعليم، ولا يستطيع أي إنسان إجادة هذا العلم إلا إذا درس أسسه وقواعده بشكل صحيح.[5]

2/ الخط فنّ : وذلك لأنّ محوره الجمال في التعبير يتوخّاه ويهدف إليه، كما يتطلّب استعدادا فنيا يقوم على دقة الملاحظة والانتباه والقدرة على المحاكاة والمشابهة، وهي أمور صميمية في الفن.[6]

3/ الخط فلسفة: فلكل نوع من أنواع الخط فلسفة مجتمعها وطبيعته، ففي الخط الكوفي الذي كان يكتب به في العصر الجاهلي نلاحظ خطوطا مستقيمة قاسية، عبّرت عن قسوة الحياة الجاهلية القديمة، وفي خط الثلث في العصر العباسي بما فيه من تعقيد الحياة وروعة الحضارة، وفي اختراع الخطين الرقعة والديواني في العصر العثماني نلاحظ ضرورات اجتماعية تمثّلت في الوضوح والسرعة. الأمر دعا لهذين النوعين فجاءا معّبرين عن فلسفة اجتماعية معيّنة.[7]

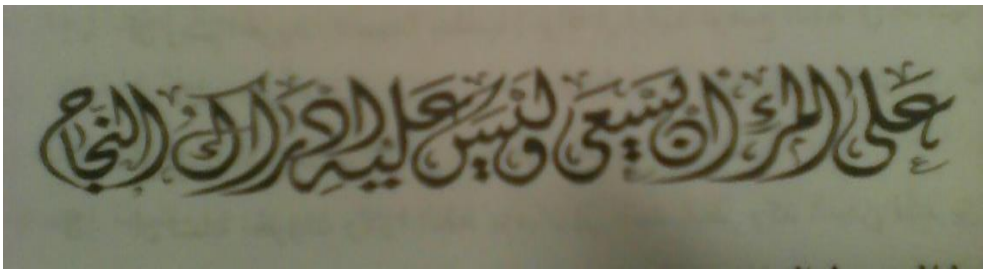
فالخط مهم لارتباطه بالقراءة، إذ هو أساس رموز الكتابة التي يسجل بها الطالب أحاسيسه وتفكيره. ويعتبر الحرف وسيلة التعبير الصامتة، فهو يساعد على تذوّق جمال اللغة، وهو من وسائل التعبير الكتابي من مجال التعليم، وهو من الفنون الجميلة الراقية.[8]

وللخط منزلة هامة بين فروع اللغة العربية، فهو وسيلة التعبير الكتابي، وطريق توصيل الأفكار إلى الآخرين، وفي كتابته الصحيحة التزام بالأشكال الهندسية في رسم الحروف ووضع النقط ورسم الهمزات في مواضعها. ولقد عبّر الخط العربي خلال مساره الطويل عن ملامح حضارتنا العربية الإسلامية، فلكل لغة من لغات العالم خطّها الخاص بها، وإنّ احترام تلك اللغة وخطّها من شأن أصحابها. فالفنان المسلم استطاع أن يخضع حروف اللغة العربية المتباينة إلى حاسته الفنية ليخرج منها صورا جميلة، حيث أكسبها وضوحا في المعنى وأودعها سرا يحمل الناظر إليها على الإعجاب، فكان الخط العربي كالكائن الحيّ ينمو ويتنوّع ويتجدّد باستمرار، فأصبح من الفنون الجميلة التي تشحذ المواهب وتربّي الذوق وترهف الحسّ وتغري بالجمال والتنسيق.[9]

وللخط في مدارسنا حصص اختصت به، وله كراسات أعدّت لتعليمه ومعلم يرشد ويوجّه ويدرّب، بيد أنّ كثيرا ما يتّخذ المدرّسون حصة الخط لراحتهم أو يدمجونها مع حصّة الإملاء، فيتحوّل تدريس الخط إلى عمل شكلي يكمل فراغ الحصة.[10]

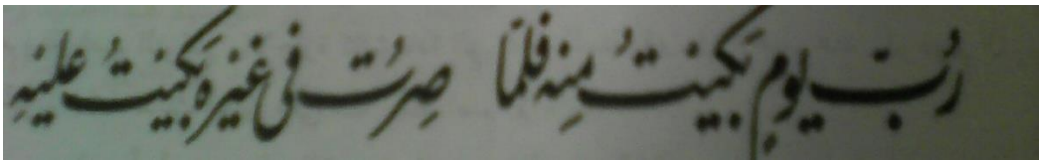
ثالثا/ أنواع الخطوط العربية: تصنّف الخطوط العربية إلى:[11]

1: الخط الكوفي: يعدّ من أقدم الخطوط العربية، وسمّي بالكوفي نسبة إلى مدينة الكوفة التي نشأ فيها وانتشر منها، وقد كثرت أشكاله وتعدّدت صور حروفه لكثرة عناية الفنانين حتى زادت عن سبعين نوعا. ويمتاز هذا الخط بتشكيل حروفه وزخرفته.[12]

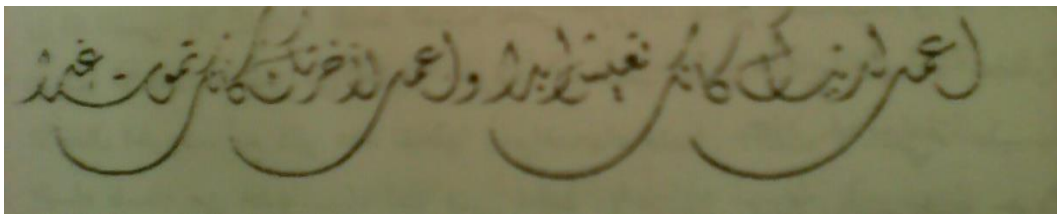


2: خط الثلث: يعدّ هذا الخط أساسا لكثير من الخطوط العربية، ولذا أطلق عليه الخط العربي. ويرى النقاد أنّ الخطاط لا يعدّ خطاطا، إلا إذا أتقنه، وسمّي بالثلث، لأنّ قطر قلمه تساوي ثلث قطر دائرة القصبة المستعملة في الكتابة.

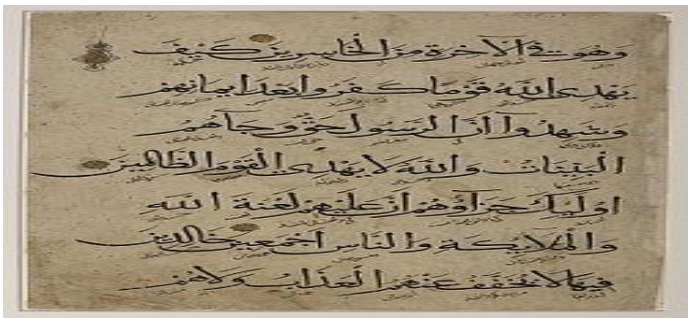
3: خط التعليق (الفارسي) ينسب هذا الخط إلى الفرس، وهو أحد إنجازات الفنانين غير العرب وقد وضع قواعد هذا الخط (مير علي التبريزي)، حيث قام باشتقاقه من خط النسخ .



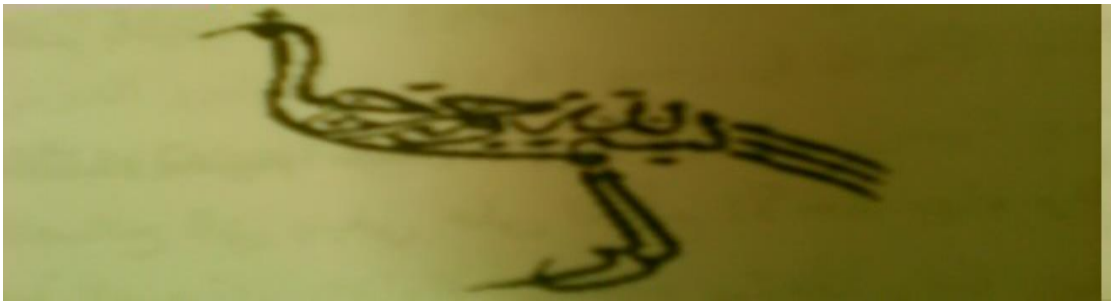
4: الخط الديواني: وهو من إبداع الفنانين الأتراك، إذ استخدمه السلاطين في كتابة الأوامر، وهو مزيج من خطي النسخ والثلث، ويمتاز بليونته واستدارة حروفه ولا يحتمل التشكيل.



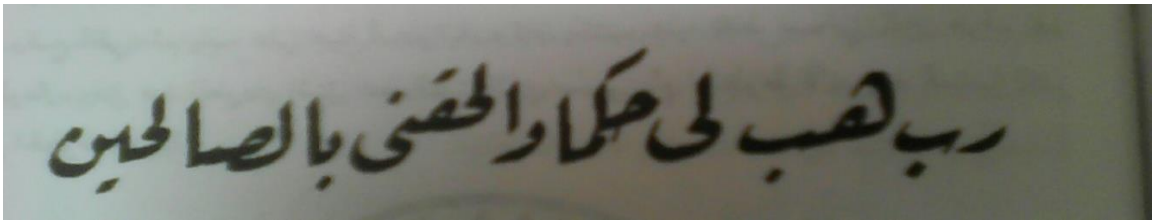
5: خط الإجازة (التوقيع): وهذا النوع مزيج من خطّي الثلث والنسخ، وأوّل من كتب به يوسف الشجري وسمّي بالإجازة، لأنّ الشهادات للمتفوّقين في الخط تكتب به، وسمّي بالتوقيع، لأنّ الخلفاء كانوا يوقّعون به، وهو يشبه خط الثلث في كثرة زخرفته.



6: خط الطغراء: وهو أرقى الفنون الجمالية التزيينية المتّخذة من الخط العربي مادة لها، وكان للسلاطين الفضل الأكبر في تطوّره، استخدم هذا الخطّ في كتابة أسماء السلاطين على النقود المسكوكة والبسملة والشهادات. وقد نشأ هذا الخط من تزاوج خطي الديواني والإجازة . ويغلب على نماذجه شكل إبريق القهوة ومن خصائصه الغموض وصعوبة القراءة إلا على الخبير.



7: خط الرقعة: وهو أسهل أنواع الخطوط ابتدعه الخطاطون الأتراك ليوحّدوا خطوط الموظّفين، وهو مشتق من خطي الثلث والنسخ، ويمتاز بوضوحه وقصر حروفه وسهولته واختصاره. ولذا فإنّه يقال إنّ خط النسخ خط القراءة وخط الرقعة و خط الكتابة.



8:خط النسخ: خط عربي أصيل انحدر من الخط النبطي، وسمّي بالنسخ لاستخدامه في نسخ القرآن الكريم، ولقد اعتمد خطا رئيسا منذ منتصف القرن السادس الهجري بدلا من الخط الكوفي، وهو الخط المعتمد في الطباعة العربية، ويمتاز بقبوله للتشكيل وامتداد حروفه.

ولقد عني العرب بالخط واحتفوا به وأحاطوه بالرعاية والتقدير للأسباب الآتية:

- ارتباط النص القرآني الشريف بالخط العربي مما أكسبه قدسية واحتراما، وبخاصة أنّ بعض علماء المسلمين عدّوا كتابة النص القرآني بخط مجود عملا ينال عليه الأجر والثواب من الله سبحانه وتعالى.
- تحريم الإسلام الاشتغال ببعض الفنون كالنحت، مما دفع الموهوبين إلى البحث عن وسيلة أخرى تحقيقا لمواهبهم وتنفيسا عما يعتمل في نفوسهم من طاقات، فتوجّهوا إلى الخط يتبارون في تنميقه ويتنافسون في تجويده.
- اعتبر الخط العربي عبر الزمن مصدرا من مصادر الرزق واحتلال المراكز المرموقة في الدولة الإسلامية الأولى، وبخاصة إذا علمنا أنّ المسلمين من أصول غير عربية كانوا يسارعون إلى تعلّم الخط العربي والتفوّق فيه، لينالوا الوظائف في الدواوين وليحصلوا على الحظوة عند الخلفاء والأمراء وكبار رجالات الدولة.[13]

رابعا/ أهداف تعليم الخط العربي:

الخط أداة اتصال لغوية ترتبط ارتباطا وثيقا بنقل الأفكار من الكاتب إلى القارئ. فالخط الجميل كالرسم، وهو يزيد على الكتابة الاعتيادية أنه يلتزم أصولا ومقاييس معيّنة اتفق على أنّها تمثّل الخطّ العربي الجيّد، ولهذا كان الاهتمام بتعليم الخطّ والعناية به من أهداف تعليم اللغة. ومن أهداف تعليمه نذكر:

- رسم الحروف بأشكالها الصحيحة، بحيث يكتب كتابة سليمة مقروءة، وتوثيق الصلة بين الخط والقراءة لأنّ الخط فرع من فروع اللغة وله قواعد تحكمه، واتّباع هذه القواعد يسهّل القراءة ويوضّح المعنى.
- التعرف إلى الأنواع المختلفة للخط العربي وقواعد رسمها .
- السيطرة على حركات اليد والتحكم في الكتابة، لأنّ ذلك يساعد العين على الملاحظة والأصابع على الدقّة والاتزان وضبط أعصاب اليدين أثناء الكتابة.

- تنمية الذوق الفنّي عند الطلاب وتقديرهم للجمال، بما في الخط من تناسق وانسجام يرضي النزعة الفنية عند الطلاب.
- تعليم الخط يساعد الطالب على الكتابة السريعة و الواضحة .
- تنمية المواهب وتشجيع الإبداعات من خلال كتابة الخط الجميل المميّز.

ويتم تحقيق هذه الأهداف بالتركيز على بعض المعايير التي نحكم من خلالها على جودة الخط كالوضوح في رسم الحروف والتناسب بينها طولا واتساعا ووضع النقط والهمزات. والجمال الذي يتضح في الدقة بالكتابة وانسجام الحروف وتناسق الكلمات في أوضاعها وأبعادها، وأخيرا السرعة المناسبة.[14]

- تدريب الطلاب على كتابة الحروف والكلمات بصورة متناسقة في المكتوب الواحد، بحيث لا تتفاوت كلماته في الصغر والكبر أو الرقة والضخامة أو ما إلى ذلك من تأرجح.
- مساعدة الطلاب على تكوين عدد من القدرات الفنية والعقلية، كإدراك الجمال وصحة التحكم ودقة الملاحظة وقوة الانتباه وصدق الموازنة وحسن الذوق وصفاته.
- مساعدة الطلاب على تنمية عدد من العادات الحسنة، كالنظام والدقة والنظافة وحسن الترتيب والتنسيق والصبر.
- تشجيع الطلاب على ممارسة الخطوط الشهيرة التي لا يستغني عنها الفرد في حياته العلمية والعملية.[15]
- توثيق الصلة بين الخط والقراءة، فالخط فرع مهم من فروع اللغة وله قواعد تحكمه، واتّباع هذه القواعد يسهّل القراءة ويوضّح المعنى.
- تنمية الذّوق الفنّي عند الطلاب وتقديرهم للجمال بما في الخط من تناسق وانسجام يرضي النزعة الفنية عند الطلاب.
- في تعليم الخط تعليم للعين على الملاحظة وللأصابع على الدقة والاتزان، وذلك بتعويد الطالب ضبط أعصاب يديه أثناء الكتابة وتحريكها بسهولة وخفة وعفوية.
- إذا أحسن اختيار نماذج الخط من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة والشعر والتراث العربي، فإنّها تفيد الطلاب في تعليمهم بعض المثل والقيم الأخلاقية، وبعض نواحي الحياة بمعانيها الراقية، وأسلوبها المتين وتثري بمفرداتها قاموس الطلاب اللغوي.

- تدريب الطالب على الإحساس بالنظافة، فيبتعد عن العادات السيئة أثناء الكتابة كوضع القلم في الفم وتلويث الأصابع أو الملابس أو الدفاتر بالحبر.
- إبراز مواهب الطلاب الفنية في كتابة الخط الجميل المميّز.[16]
- خلق القدرة على الكتابة الصحيحة وفق قواعد الخط تدريب التلاميذ على الكتابة الواضحة بسرعة وسهولة ووضوح مع جمال وتنسيق.
- يساعد في الإثراء اللغوي عندما يتدرّب على كتابة الخطأ، إذ هو يتعرّض لجمل من الحديث الشريف أو من الكتب القديمة التي ترفع من ذوقه وإحساسه.[17]

فللوضوح والجمال مستويات عديدة، وهي نتيجة مجموعة من العوامل المتشابكة. ولقد حسم أحد الدارسين الأمر فقال : "لو استطعت أن أقرأ كتابة التلميذ بسهولة، إذن فالكتابة واضحة والخط جيّد. فإذا أحسّ المدرّس بأنّ التلاميذ أخذوا يكتبون في وضوح، اتّجه بعد ذلك إلى تدريبهم على السرعة، شريطة ألا يؤدي ذلك إلى نقص درجة الوضوح. أما الجمال فمن الصّعب قياسه إلا بمعيار التذوّق. وبالرغم من ذلك فإنّ للجمال خصائص يجب مراعاتها في الخط وهي النظام والنظافة والتناسب".[18]

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الوضوح في الخط هو الهدف الذي يجب أن نركّز عليه في مرحلة التعليم الابتدائي، أما الجمال فيجب أن ينمّى عند الموهوبين فقط، وبواسطة مدرّسين موهوبين ودارسين لقواعد الخطوط وأصولها وفنون الخط الجميلة.[19]

ولعلّ من أهم الأسباب التي أدّت إلى رداءة الخط العربي كما رصدها المربّون هي إسناد تدريسه إلى طائفة من المعلّمين غير المؤهّلين لتدريسه ويفتقرون إلى معرفة قواعده، إضافة إلى أنّ أكثرهم يدمج حصص الخط في الغالب مع حصص الإملاء. وفي كثير من الأحيان تستبدل حصّة الخط بحصة أخرى من حصص اللغة العربية. ويرجع بعض المربين ضعف الطلاب في الخط إلى مشكلات تتعلق بالخط العربي نفسه، كالتشابه بين الحروف وتغيير شكلها في مواقعها المختلفة، وعدم التدرّج في تعليم الحرف.[20]

خامسا/ أسس تعليم الخط:

على المعلم أن يراعي الأسس التالية عند تعليم الخط العربي لطلابه:

- أن تكون المادة المقدّمة للطلاب من بيئتهم وحياتهم اليومية، وتلبّي حاجاتهم النفسية والاجتماعية وتراعي قدراتهم ومستوياتهم النمائية .

- تحديد أهداف سلوكية واضحة لكل درس من دروس الخط من خلال التخطيط السليم وتوفير وسائل ومستلزمات كتابة الخط.
- تدريب وتعويد الطلاب الجلسة السليمة، والإمساك الصحيح بالقلم أو الريشة.
- تقديم نماذج مكتوبة بخط واضح ودقيق، متدرجة في صعوبتها وفق مرحلة النمو التي يمرّ فيها الطلاب ولفت الانتباه لمواطن الجمال فيها.
- عرض لوحات مكتوبة ومخططة بخط جميل في الصفوف والممرات في المدرسة، حيث تكتب بعض الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية الشريفة أو بعض الحكم والشعر والأمثال، والتي تهذّب النفس وتغرس القيم والعادات والأخلاق الحميدة في نفوس الطلاب.
- تحقيق أهداف درس الخط بصبر وتؤدة بخاصة في الصفوف الدنيا، إذ إنّ سيطرة الصغار على حركات الكتابة أقل من سيطرة الكبار.
- توجيه الطلاب وإرشادهم أثناء الكتابة وتصحيح أخطائهم أولا بأول، وعدم إحساس الطلاب بالإرهاق والملل.
- يشترط فيمن يدرّس الخط للطلاب أن يكون صاحب خطّ حسن، لأنّ ضعف المعلم في الخط يعتبر من العوامل الأساسية في ضعف الطلاب في الخط.
- يشترط في درس الخط أن يحقق الأهداف الثلاثة التالية وهي الوضوح والسرعة والجمال.[21]
- ينبغي على المعلم تحديد الهدف من درس الخط وتدوين هذا الهدف في دفتر التحضير، على أن يشمل الإعداد النموذج المطلوب التدريب عليه والحرف الجديد المطلوب شرح أجزائه.
- يجب أن يقوم تعليم الخط على منهج مناسب يعتمد على التكرار المنظّم والتدريب الهادف، إذ إنّ الخط عملية لابدّ أن يأخذ التكرار فيها دوره الواضح، ويجب ألا يقتصر التدريب على حصّة الخط وحدها، بل على المعلم استغلال أي موقف لتعليم الخطّ مع ملاحظة أنّ تدريب الطلاب في فترة واحدة أو فترات طويلة قليلة. لذلك يفضّل أن ينوّع المعلم العمل في الحصّة، فلا تكون في الكتابة المتّصلة، بل يتخلّلها فترات للشرح والتوجيه يستريح فيها الطلاّب ويريحون أيديهم وأصابعهم.

- يجب أن تقدّم للطلاب المادة الدراسية التي يفهمون معناها، والتي تمسّ حاجاتهم النفسية والاجتماعية وأن تكون مما يميلون إليه ويرغبون في كتابته. فكلما كان ما يكتبه الطالب محبّبا له، كلما كان ذلك أدعى للنجاح والتقدّم في ممارسة مهارات الخط.
- إعطاء الخطة الدراسية وقتا يتناسب مع أهمية الدرس، مع مراعاة ألا تقتصر العناية فقط بتحسين الخط وتكوين العادات السليمة، بل يجب أن تمتد إلى أبعد من هذا لتشمل الفروع الكتابية الأخرى كالإملاء والتعبير والنحو وغيرها.[22]
- تنبيه الطلاب دائما إلى العادات السليمة التي ينبغي مراعاتها عند مزاولة الكتابة ومنها:
- أن يجلس الطالب معتدل القامة.
- أن يكون رافعا رأسه بحيث لا تقل المسافة بين عينيه والورقة عن ثلاثين سنتيمترا.
- أن توضع كراسة الخط في جهة اليمين، بحيث تكون حافتها موازية لحافة المقعد وليست مائلة عليه أو متعامدة معه.
- أن يمسك القلم باليد بين الإبهام والسبّابة من جهة، والوسطى من جهة أخرى.
- بعد تمرين الطلبة على النمط أو النموذج الخطي يقوم المعلم بتصحيح كراسات الخط بصورة واضحة تبيّن نواحي الصعوبة في رسم بعض الحروف أو الكلمات، ويوليها عناية خاصّة وتمرين الطلاب عليها تمرينا كافيا وبتوجيه منه.
- ينبغي الاهتمام بتكوين جماعة الخط العربي من الطلاب الموهوبين تحت إشراف معلّم متخصّص، يعهد إليهم كتابة لوحات الإعلانات واللافتات وعناوين مجلات الحائط ونحوها.
- ينبغي على المعلم تشجيع الطلاّب الذين يظهرون تفوّقا بالخطّ بما يراه مناسبا من أساليب التشجيع المعنوي أو المادي.[23]

والمشكلة أنّ الكثير من معلّمي اللغة العربية في مدارسنا ليسوا على دراية كافية بقواعد الخط وأصوله الفنية، وليست لديهم القدرة على تعليمه بطريقة فنّية، كما أنّهم غير قادرين على تقديم النموذج الجيّد الجدير بالمحاكاة والتقليد. فيشترط فيمن يدرّس الخط للطلاب أن يكون صاحب خط حسن، لأنّ ضعف المعلّم في الخط يعتبر من العوامل الأساسية في ضعف الطلاب في الخط أيضا:[24]

- اختيار النموذج والمادة الملائمة التي تقدّم للطلبة لكتابتها، بحيث تكون من العبارات السهلة التي يفهمها الطلاب وتتصل بحياتهم وتمدّهم بألوان من الثقافة والمعرفة والخبرة.
- التنبيه على أهمية علامات الترقيم أثناء الكتابة .
- التركيز في التدريب على مهارة كتابة الكلمات ككل، وعدم اللجوء إلى التدريب على الحروف إلا لغرض علاج أخطاء الطلاب.[25]

سادسا/ معايير الحكم على جودة الخط:

تندر الدراسات التي تتحدث عن المعايير التي ينبغي اعتمادها للحكم على جودة الخط وتقدير خط الطلاب وتقدّمهم في الكتابة، فلكل معلم رأيه الذي يختلف عن رأي المعلم الآخر، فلابدّ من وضع مقاييس دقيقة لدراسة جودة الخط تأخذ بعين الاعتبار ميزات عدة منها :

1/ الوضوح: يتوقف على رسم الحروف رسما لا يجعل للبس محلا، ومراعاة التناسب بين الحروف طولا واتساعا واتّباع قواعد رسم الحروف.

2/ السرعة: تكون بتمرين اليد على الاسترسال في الكتابة والانطلاق من غير إفراط لكي لا تذهب السرعة بجمال الخط ووضوحه. فالغاية إقدار الطلاب أن يكتبوا بسرعة وسهولة خطا واضحا فيه جمال وتنسيق.

3/ الجمال: للجمال خصائص في الخط وينبغي مراعاتها، وهي النظام والنظافة وانسجام الحروف والتناسق في أوضاع الكلمات وأبعادها.[26]

سابعا/ مراحل تدريب الطلاب على الخط:

يمرّ تدريب الطلاب على الخط في ثلاث مراحل هي:

المرحلة الأولى: وتبدأ في الصف الأول الأساسي، ويتم تدريب الطلاب في هذه المرحلة على الكتابة بأن يتبع المعلم الخطوات الآتية:

1- يكتب المعلم كلمة أمام الطلاب في أي موقع من الصفحة الأولى ولأي عدد من المرّات يريد.
2- يكتب كلمة أمام الطالب على ورقة بيضاء وُضع عليها سطر واحد ثم يدرّبه على كتابتها .
3- يزيد المعلم عدد الكلمات التي يُدرب الطلاب على كتابتها تدريجيا، ويزيد عدد الأسطر المحددة للكتابة ليهيئ الطالب إلى الكتابة على الدفاتر المخصصة للكتابة.
4- يقوم المعلم بإرشاد الطلاب وتوجيههم ومدّهم بالتغذية الراجعة المناسبة.

5- ثم يسير المعلّم في تعليم الكتابة والخط في مرحلة متقدّمة على النحو التالي:

أ/ التمهيد للكتابة بطريقة مناسبة ومشوقة تثير دافعية الطلاب.

ب/ عرض نموذج الخط أمام التلاميذ، ثم يقرأ من قبل المعلم والطلاب ثم يناقش المعنى ويشرح مفهوم النص أو النموذج بشكل ميسّر دون إطالة.

ج/ كتابة النموذج أمام الطلاب، ثم يُقرأ من المعلم والطلاب مع شرح كيفية الكتابة بهدوء وإفهام الطلاب بذلك. ويمكن للمعلم عرض نماذج حروف مجسّمة أو لوحات ورقية، أو استخدام أي وسيلة لإيصال المهارة إلى الطلاب لإتقان كتابة الخط بشكل صحيح.

د/ كتابة الطلاب للنموذج في دفاترهم مع استمرار التوجيه والإرشاد من المعلم وإعطاء التغذية الراجعة المناسبة.[27]

المرحلة الثانية:

تبدأ هذه المرحلة في الصفّ الثاني ثم تنتهي في الصف الثالث، ويقوم فيها المعلم بتدريب طلابه على الكتابة وفقا للخطوات الآتية:

1- يمهّد المعلّم للكتابة بإثارة دافعية الطلاب لموضوع الكتابة، فيكلف طلابه بتجهيز دفاترهم وأقلامهم وأدواتهم ...الخ استعدادا للكتابة.
2- يعرض المعلّم النموذج أمام الطلاب.
3- يقرأ المعلّم النموذج قراءة سليمة ومعبّرة.
4- يكلّف المعلم بعض الطلاب النابهين قراءة النموذج قراءة سليمة .
5- يناقش النموذج بطرح سؤال أو سؤالين لتحديد المعنى الإجمالي للنموذج.
6- يسطّر اللوح تمهيدا للكتابة.
7- يكتب النموذج موضّحا مواقع الحروف وطريقة كتابتها.
8- يدرّب الطلاب على كتابة النموذج على اللوح.
9- يكلّف الطلاب كتابة النموذج على دفاترهم.
10-يرشد الطلاب ويوجّههم أثناء الكتابة ويزوّدهم بالتغذية الراجعة المناسبة.
11-يقوم المعلّم بتصحيح دفاتر الطلاب، ويرصد الأخطاء الشائعة ويعالجها بطريقة مناسبة.[28]

المرحلة الثالثة:

وتبدأ هذه المرحلة في الصف الرابع وحتى نهاية المرحلة الأساسية، ولا تختلف الخطوات التي يتبعها المعلم في تدريب طلابه على الكتابة عن المرحلة التي سبقتها كثيرا، إذ يسير وفقا للخطوات الآتية:

1- يهيئ الطلاب للكتابة بالطريقة والأسلوب الذي يراه مناسبا.
2- يعرض النموذج أمام الطلاب.
3- يقرأ النموذج قراءة سليمة.
4- يكلّف الطلاب النابهين بقراءة النموذج.
5- يناقش الطلاب بالمعنى الإجمالي للنموذج أو الفكرة الرئيسة منه.
6- يسطر اللوح بشكل مناسب تمهيدا للكتابة.
7- يكتب النموذج أمام الطلاب موضّحا طريقة رسم الحروف بطريقة صحيحة.
8- يكلّف الطلاب التدرّب على كتابة النموذج على السبورة أو على أوراق خارجية.
9- يكلّف الطلاب كتابة النموذج (المحاكاة) على دفاترهم مع مراعاة شروط الكتابة الجيّدة.
10- يوجّه الطلاب ويرشدهم ويقوّم آداءهم[29]

كما اتّجه الدكتور **(علي سامي الحلاق)** إلى أنه يتم تعليم الخط وفق المراحل الآتية:[30]

1/ مرحلة خط التهجئة: وهذه المرحلة يواجهها الطفل في أول عهده بالمدرسة وبداية تعلمه القراءة والكتابة، وفيها يقبل منه أن يرسم الحروف والكلمات على نحو صحيح فقط.

2/ **مرحلة البدء في التحسين:** وهذه المرحلة تبدأ عندما يتقدم الطالب في المرحلة الابتدائية، ويصبح على قدر من النضج الجسمي والعقلي يمكّنانه من استيعاب الخبرات السابقة. وتتهيأ قدراته في هذه المرحلة لممارسة المهارات الكتابية كالموازنة والمحاكاة والملاحظة والتمييز بين الأشكال والتحكم في حركة اليد. عندئذ يستطيع المدرس أن يوجّه الطلاب إلى تحسين خطوطهم شيئا فشيئا والعناية بمحاكاة النماذج.

وأفضل الوسائل للمبتدئين في التحسين وإجادة الخط طريقة الاقتفاء التي تقوم على أساس رسم الحروف والكلمات بالنقط، ثم يكتب الطالب فوقها مكررين ذلك في النموذج الواحد، فتعتاد أيديهم بالتكرار رسم الحروف والكلمات بصورة حسنة.

3/ مرحلة الإجادة والإتقان: وتصلح هذه المرحلة للطلاب الناضجين القادرين على الإتقان والمحاكاة والملاحظة، حيث أصبحت أعضاء الكتابة قوية متحكّمة في القلم وتحريكه على نحو صحيح.

ويستطيع المعلم استخدام نماذج متعدّدة لهذه الغاية منها:

أ: نماذج البطاقات الخطية وتكتب فيها عبارات يختلف بعضها عن بعض في جميع البطاقات، لينصرف كل طالب إلى محاكاة نموذجه، فلا يشغل بما يكتبه زميله ولينا سب كل نموذج مقدرة صاحبه. وهذه النماذج توفّر للطالب فرصة التدقيق في المحاكاة لوقوعها بين يديه وتحت بصره .

ب: نماذج يكتبها المعلم في كراسات الطلاب لمحاكاتها، مراعيا قدرة كل منهم فيما يكتبه، وهذه الطريقة مفيدة تمكّن الطالب من مشاهدة معلّمه أثناء الكتابة فيقلده، وتتيح للمعلم أن ينوّع النماذج لرعاية قدرات الطلاب المتفاوتة بالرغم من أنّها قد تكون شاقة عسيرة عليه إذا كثر عدد طلاب الفصل، فيضطر حينها إلى كتابة النماذج خارج الفصل، وهذا يتطلب أن يكون لدى المعلم المهارة والمعرفة بهذه النماذج.

ج: نماذج الألواح المعلقة على السبورة أو الجدران أو تلك المكتوبة على السبورة، وهذه مناسبة في حالة كثرة عدد الطلاب في الفصل، إلا أنها بعيدة عن أعين الطلبة. وقد يعجز بعضهم عن الدقة في محاكاتها.

د: نماذج كراسات الخط التي تناسب الفصول الكثيرة العدد، وتحوي عادة عبارات جذابة وأسطرا عريضة وفيرة، تمكّن الطالب من تكرار المحاكاة مرات عديدة، ومما يؤخذ عليها أنّ النموذج المكتوب في أعلى الصفحة لا يكون أمام أعين الطالب وملاحظته، إلا فيما يكتب في السطر الأول بعد النموذج، ثم يحاكي الطالب نفسه بعد ذلك دون قصد.

ومن كل ما سبق يتّضح أنّ تعليم الخط يعتمد على عناصر رئيسة تقوم على القدرة والمهارة وهي:

- الإدراك البصري للنموذج حتى يستوعب الطالب أبعاد الحروف ونسبها وتنسيق العبارات وتنظيم الكلمات والتمييز بين المتشابهات، ثم نقل هذا الأثر البصري إلى المراكز العصبية الخاصة بالكتابة وهي الأصابع واليد والذراع.
- المحاكاة والتي تمثّل عنصرا مهما في تعليم الخط، حيث تتجسّد فيها مهارة نقل النموذج نقلا مطابقا لأشكال الحروف والكلمات بنسبها وإتقان اتصال بعضها ببعض.
- النقد والموازنة ويتوقفان على قدرة الطالب إلى التعرف على مدى إجادته محاكاة النموذج والمفارقة بين الكتابة والنموذج ليتداركها عند التكرار الذي يزيد من مهارته ويكسبه قدرة على الإجادة.[31]

كما يرى الأستاذ (راتب قاسم عاشور) أنّ طريقة تدريب الطلاب على الخط تكمن في الخطوات الآتية:[32]

1/ **التمهيد** :

وفيه يقوم المعلم بالطلب من الطلاب إخراج كراسات الخط وأدوات الكتابة التي يحتاجونها بعد شدّ انتباههم، وفي هذه الأثناء يقوم المعلم بكتابة الدرس على السبورة بشكل واضح، ويفضّل استخدام الألوان في رسم الحروف التي يدور الدرس حولها، ويفضل تقسيم السبورة إلى قسمين: القسم اليمين يكتب فيه النموذج الذي يراد خطه، وقسم آخر للشرح والتوضيح.

2/ **قراءة النموذج**: من قبل المعلم وبعض الطلاب النابهين، ثم يناقش المعلم الطلاب في المعنى والشرح ويراعي أن يكون شرحا ميسّرا دون إطالة.

3/ **الشرح الفني**: يطلب المعلم من الطلاب الانتباه والملاحظة أثناء الكتابة، ثم يكتب الحرف في القسم الأيسر مبيّنا أجزاءه بألوان مختلفة، ومستعينا بخطوط أفقية أو رأسية أو مقوّسة لضبط أجزاء الحرف لإبراز كل حرف وتحديد اتجاهه. ويمكن هنا عرض حروف مجسّمة أو لوحات ورقية أو استخدام أي وسيلة أخرى ثم يكتب الحرف كامل الأجزاء، ثم يكتب الحرف في كلمته التي ورد فيها في الجملة النموذج. ويتخلل ذلك الشرح والتوضيح.

4/ **المحاكاة**: ويحسن أن تبدأ المحاكاة في غير كراسات الخط في أوراق أو كراسات أخرى، ثم يطلب المعلم من الطلاب الكتابة في كراسات الخط، مع مراعاة الدقة والتأنّي في محاكاة النموذج.

5/ **الإرشاد الفردي**: ويتم بمرور المعلم بين الطلاب وإرشاد كل طالب على حده إلى مواطن الخطأ، ويكتب له بعض النماذج التي توضّح له الطريقة المثلى لكتابة الحرف أو الكلمة. وليس ضروريا تتبّع كل الأخطاء فقد يكتفي بإبرازها.

6/ **الإرشاد العام**: إذا لاحظ المعلم خطأ شائعا مكررا لدى الطلاب، يطلب منهم وضع الأقلام على المقاعد، ويوضّح لهم الخطأ على السبورة في قسم الشرح بعرض صورة الحرف أو الكلمة الصحيحة وطريقة رسمها.

7/ **متابعة الإرشاد الفردي والإرشاد العام** :كما يجب على المعلم التنويع في أساليب ووسائل تدريس الخط وعدم الاعتماد على طريقة المحاكاة. فمن هذه الأساليب والوسائل على سبيل المثال تشجيع الطالب على الكتابة على السبورة لاكتساب الثقة والمهارة.

- يقوم المعلم بكتابة الحرف أو الكلمات أو العبارات بطريقة النقط، وعلى الطالب أن يسير بالقلم عليها وذلك في الحروف والكلمات والعبارات التي تقتضي تدريبا أكثر.
- الكتابة على الورق الشفاف، بحيث يوضع على النموذج الذي يراد كتابته ومن ثم يكتب الطالب على الورق الشفاف ويحاكي النموذج.
- كتابة الحروف أو الكلمات أو الجمل على السبورة بخط كبير جدا، ويوضّح عليها قواعد رسم الحرف ووضع أسهم مرقّمة تشير إلى خطوات رسم الحرف.
- تصوّر الحروف أو الكلمات على ورق وتوزيعها أو تمريرها على الطلاب لترسيخ كيفية رسم الحرف في ذهن الطالب واستخدام نماذج البطاقات الخطية التي توزّع على الطلاب.
- تصويب الطلاب لخطوط زملائهم باستخدام المناقشة والحوار، وقيام المعلم بكتابة نماذج بخطّه في كراسات الطلاب ليوضّح لهم الطريقة الصحيحة لرسم بعض الحروف، التي يشكل عليهم كتابتها بشكل صحيح وملاحظة الطالب للمعلم وهو يكتب.[33]

وعلى المعلم في درس الخط أن يعمل جهده على تجنيب طلابه الملل والسأم، وذلك بتنويع النشاط في الحصة، وذلك بالانتقال من التدريب إلى الإرشاد إلى الموازنة والنقد وتشجيع المجدّ، والأخذ بيد الضعيف وإضفاء نوع من المرح والحرية الموجّهة في الحصة.

ثامنا/ طرق تدريس الخط:

هناك ثلاث طرق لتدريس الخط كانت ثمرة لتغيّر المفاهيم وتطور البحث العلمي في مجال الكتابة في الآونة الأخيرة وهذه الطرق هي:[34]

1/ **طريقة تجزئة الحرف:** يمثّل الحرف المفرد في هذه الطريقة محور الاهتمام، حيث تتم تجزئته إلى الخطوط أو الأجزاء الأساسية التي يتألف منها، ثم يقوم المعلم ببيان كل جزء من هذه الأجزاء للطلاب مستقلا عن الجزء الآخر. وتأتي بعد ذلك مرحلة التدريب على الحرف موضوع الدرس. والنقد الموجّه لهذه الطريقة أنّها لا تستثير اهتمام الطلاب للكتابة لاعتمادها على تعليم أجزاء الحرف المفرد التي لا تحمل أي معنى للطالب، ولا تفيده في كتابة كلمات أو جمل ذات مغزى.

2/ **طريقة الحرف المفرد:** وفي هذه الطريقة أيضا يكون الحرف هو الأساس الذي يقوم عليه تعليم الخط، حيث يتم تدريب الطلاب على الحروف مستقلة واحدا بعد الآخر. ويمكن أن تقدم هذه الحروف وفقا لترتيبها الهجائي (أ.ب. ت....) أو تقدم وفقا لتشابه هيئتها في الرسم مثل (ع،غ ، س ، ش ، ص ، ض

، ط ، ظ....) وعندما يتدرب الطالب على عدد كاف من هذه الحروف ويتقن رسمها، يقوم بكتابتها على أنها أجزاء من كلمات كاملة.

والنقد الموجّه لهذه الطريقة أنها لا تستثير اهتمام الطلاب، لأنّ التعلم فيها يتم عن طريق كتابة الحروف المنفصلة لفترة طويلة، مما يقلّل دافعية الطلاب للكتابة، إضافة إلى أنّ كتابة الحرف المفرد تتأثّر بدرجة كبيرة بعلاقته بما يسبقه وبما يلحقه من حروف.

3/ **طريقة الكلمة**: وهي الطريقة الكلية في تعليم الخط، حيث تبدأ بالتدريب على رسم الكلمة المفردة أو الجملة القصيرة. ومن مميزات هذه الطريقة أنها تستثير اهتمام الطالب وتدفعه لبذل الجهد ومواصلة التدريب لشعوره بأنّه يمارس عملا ذا معنى وله فائدة مباشرة. وسرعان ما يجد نفسه يكتب كلمات وجملا عديدة.

وحتى لا يقلّ الاهتمام برسم الحروف المفردة، على المعلم أن يلجأ إلى تحليل الكلمات إلى أجزائها وهي الحروف، ثم يدرّب الطلاب على كتابتها في أوضاعها المختلفة، سواء كانت منفصلة أو في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها. [35]

تاسعا/ وسائل تحسين الخط:

إنّ الأطفال يتعلمون الكتابة أحسن وبخط ينمو وتنمو مهارته مع التدريب المستمر الهادف، إذا ما تحققت العوامل الآتية:

-إذ ما درّب الأطفال على شيء له معنى عندهم أو تضمّن أفكارا محدّدة يريدون نقلها للآخرين.

-أن تكون لديهم فرص كافية للتدريب تحت إشراف المعلم وتوجيهه المستمر.

-تشجيع الطلاّب على تقويم ما يكتبون والحكم عليه من حيث الجمال والوضوح. [36]

-أن يكون الخط مادة تدريسية مستقلة في التعليم الأساسي والثانوي وكذلك في معاهد المعلمين وكليات التربية.

-أن تكون لتلك المادّة التدريسية علاماتها الخاصة بها كأية مادة أخرى، ليتمّ الاهتمام بها من قبل التلاميذ.

-أن يكون معلمو خطّ مختصّين بفنّه.

-أن تكون هناك حوافز للطلبة للاهتمام بالخطّ، مثل زيادة العلامات لمن يكون خطه جيدا.

- عرض لوحات من يكتب الخطوط الجميلة في المعارض الفنية، وكتابة النموذج من الخط في اللوحات الجدارية التي تعلقها المدرسة. [37]

-تشجيع الطلاب على تحسين خطوطهم من قبل معلمي المواد المختلفة عن طريق منح علامات خاصة لذوي الخط الجيّد وحسم علامات على الخط الرديء. [38]

الخاتمة:

الخط فنّ يدوي راق يحتاج إلى انتباه وتفكير وتكرار، وهو من الفنون الجميلة التي تربّي الإحساس والذوق والجمال لدى التلاميذ، ويتوقّف النجاح في تعلّمه على المعلم الذي يجيد شرحه ونماذجه وطريقته، ويتوقف كذلك على الطالب بانتباهه ودقّة محاكاته. وهو من الفنون الجميلة التي تعبّر بوضوح عن ملامح الحضارة العربية الإسلامية من خلال الخطوط الهندسية البديعة التي تزدان بها المساجد والأبنية والأضرحة والمتاحف. فالخطاطون العرب استطاعوا الاستفادة من إمكانات حرف اللغة العربية بإخراج لوحات فنية غاية في الجمال والروعة، وأثارت إعجاب الناظرين.

الهوامش:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، باب الخاء، ص1198.
2. ينظر : راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة : فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب الحديث، إربد ، ط1 ، 2009، ص202.
3. العيسوي مصطفى جمال وموسى محمد محمود وآخرون: طرق تعليم اللغة العربية بمرحلة التعليم الأساسي بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الجامعي، العين، دط، 2005، ص217.
4. راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، ص202.
5. فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، دار الجنادرية، عمان، دط، 2009 ، ص165.
6. راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، ص204.
7. المرجع نفسه، ص204.
8. سعدون محمود الساموك، هدى علي جواد: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، ص250.
9. فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، ص163.
10. راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، ص214.
11. علي سامي الحلاق، المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، دط، 2010، ص260-261.

12.المرجع نفسه، ص260.
13.عبد الفتاح حسن البجة: أساليب تدريس مهارات اللغة العربية وآدابها ، دار الكتاب الجامعي، العين، دط، 2007، ص180.
14.فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، ص164.
15.حسن جعفر الخليفة: فصول في تدريس اللغة العربية (ابتدائي متوسط ثانوي) مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2003، ص325.
16.راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، ص202.
17.سعدون محمود الساموك، هدى علي جواد: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005 ، ص251.
18.علي أحمد مدكور: طرق تدريس اللغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1، 2007، ص247.
19.المرجع نفسه، ص247.
20.عبد الفتاح حسن البجة: أساليب تدريس مهارات اللغة العربية وآدابها، ص203.
21.فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، صص170،171.
22.علي سامي الحلاق: المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، ص269-270.
23.حسن جعفر الخليفة: فصول في تدريس اللغة العربية ، صص331 ،332.
24.فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، صص170-171.
25.راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، ص211.
26.المرجع نفسه، ص215.
27.فتحي ذياب سبيتان: أصول وطرائق تدريس اللغة العربية، ص 182.
28.المرجع نفسه، صص182-183.
29.المرجع نفسه، ص182- 183.
30.علي سامي الحلاق: المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، صص263- 265

31.فخر الدين عامر: طرق خاصة بتدريس اللغة العربية والتربية الإسلامية، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، صص104،102.
32.راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، صص211، 2012.
33.المرجع نفسه، ص213.
34.علي سامي الحلاق: المرجع في تدريس مهارات اللغة العربية وعلومها، صص267،266.
35.علي فتحي يونس ومحمود الناقة وآخرون: أساسيات تعليم اللغة العربية والتربية الدينية، دار الثقافة، القاهرة، دط، دت، ص247.
36.راتب قاسم عاشور، محمد فؤاد الحوامدة: فنون اللغة العربية وأساليب تدريسها بين النظرية والتطبيق، صص213-214.
37.سعدون محمود الساموك، هدى علي جواد: مناهج اللغة العربية وطرق تدريسها، ص 254.
38.سميح أبو مغلي: مدخل إلى تدريس مهارات اللغة العربية، دار البداية ، عمان، ط1، 2010، ص70.

قراءة في منهجية "عبد القاهر الجرجاني"

في كتابه "دلائل الإعجاز".

أ.ناريمان عبد القادر يوسف

جامعة تشرين

الملخص:

يظهر كتاب"دلائل الإعجاز"بوصفه يمثّل مرحلة النضج والازدهار في التأليف البلاغي في القرن الخامس الهجري. ويدفع عنوان الكتاب الباحث إلى تأمّله، بوصفه إشارة إلى خلفية منهج "عبد القاهر الجرجاني" في عمله؛ إذ يعتمد على الدلائل والحجج؛ لبيان سرّ الإعجاز الجاذب للمتلقي، والسامي بالرسالة إلى درجة عالية من البلاغة.

الكلمات المفتاحية: عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، القرن الخامس الهجري، البلاغة.

Abstract:

The book "Signs of Miracles" represents the stage of maturity and prosperity in the writing of rhetoric in the fifth century AH,andpays the title of the book researcher to the contemplation of its aspects,as a reference to the background of the method,Abd al-Qaahir al-Jorjaanii"in his work,on the basis of evidence and arguments,in order to show the mystery of attract of the miracle to the recipient,which raises the message of language to the high degree of the rhetoric.

Keywords: Abd al-Qaahir al-Jorjaanii, signs of the Miracles, the fifth century AH, rhetoric.

المقدمة:

ينطلق هذا البحث من سؤال مفاده: ما الذي يوثِّق الارتباط بين الأركان الثلاثة للرسالة اللغوية البلاغية: (المرسل، والنص، والمتلقي) عند "عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني" (471هـ)* في كتابه "دلائل الإعجاز" ؟.

إنّ إدراك العلاقات الداخلية في التراكيب، يوقف المتلقي عند إرادة المتكلم، ويوصله إلى إدراك مستويات الدلالة التي يريد الإخبار عنها؛ نتيجة الوقوف أمام الجزئيات اللغوية بياناً وبلاغة، تلك الجزئيات التي تستنهض الفكر؛ لإدراك البلاغة إدراكاً مبدئياً، ومن ثم تترك المجال واسعاً أمام المتلقي؛ ليفهم الإعجاز في حضرة النص القرآني، بما يفصح عن الجمال والبلاغة والإعجاز، ويكشف أسرار ذلك مجتمعة. ولكنّ ثمّة رابطاً خفياً وجلياً حاضراً خلف الرسالة اللغوية، يجمع أركانها حتى يتحقق المراد منها، وهذا ما سعى "الجرجاني" إلى بيانه بالدليل والمنهج العلمي.

المناقشة:

1-البلاغة/النظم:

رأى "عبد القاهر" أن ادِّعاء البلاغة للفظ منفرداً غير واجبة له مقطوعاً عن الكلام؛ فالبلاغة في طريقة تقديم الكلام وفي تنظيم معانيه إنّها -البلاغة- النظم الذي هو صورة المعنى[1]، إنّها كما يقول: "ليس لنا إذا نحن تكلّمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شُغْل، ولاهي منّا بسبيل، وإنّما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب"[2]، لقد جعل من "النظم" نظرية في دراسة النص وفهم أسراره، ومنح فكرة النظم صيغة جديدة، جعلت منها بحثاً عميقاً في العلاقات المتداخلة بين مفردات التراكيب، وتحوَّل النظم عنده إلى مصطلح ذي مفهوم محدّد، ينبع من حيوية الدور الذي يقوم به الإعراب، فالألفاظ مغلقة على معانيها حتى يفتحها الإعراب، ويستخرج الأغراض الكامنة[3].

ويزيد عبد القاهر الأمر وضوحاً عندما أكّد أنّ النظم هو تعليق الكلام بعضه ببعض على ما يقتضيه علم النحو، عندما يتفاعل اللفظ مع المعنى النحوي من فاعلية ومفعولية وغيرها من المراتب النحوية، فيكسب اللفظ معنى جديداً ومختلفاً في كل موقع جديد، لا يكتسبه لفظ آخر في الوظيفة نفسها. بل يختلف المعنى نفسه باختلاف الفعل الذي يكون له فاعلاً، وباختلاف السياق النصي[4]، الذي يكون فيه هذا الاختلاف عائداً إلى قصدية المتكلم مبدع النص/الرسالة، التي إن لم تجد متلقياً لم تؤدِّ وظيفتها الحقيقية، وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن أركان العملية الإبداعية كما كانت في فكر "عبد القاهر".

ولعلّ الدكتور "مصطفى ناصف" قد قدّم معنى جديداً في تفسيره المسألة؛ إذ يرى المقصود من الدلائل: لغة الإعجاز، وكلمة الدليل هي: كلمة اللغة أو كلمة الشاعرية، وإذا كانت "الدلائل" في الحسّ اللغوي إنّما هي الرشاد والهدى، فالدلائل-أيضاً-هي بحث عن روح الانسجام الخفي بين الكلمات قياساً على الانسجام بين مظاهر الكون بوصفه آية، فعبد القاهر أراد من النظم روحاً جديدة تحفل بالدهشة وبالتحرر، لقد أراد منها تواصل روح موقدة، والنظم بهذا المعنى تطلُّع إلى كلمات تعلو وتستقرّ بعد أن تفنى كلمات، فتغدو العبارة كلمة واحدة محت نفسها، أو محت تواليها ونظامها وزمانها، فاستحالت ومضة خاطفة، وكثير من تعليقات الكتاب على الشواهد تلتقي عند فكرة الانتباه بعد الغفلة، فالنظم في الدلائل هو الكلام الحقيقي الذي لا يقال، إنّه الإعجاز بكلمة واحدة.[5]

2- المتكلم والمتلقي والأثر:

رأى "عبد القاهر" أنّ بنية الكلام مرهونة بغايات المتكلم، وخاضعة لفكره الذي يصنع اللغة؛ فالحظ الأوفى في حياكة نسيج الكلام إنّما تعود للعقل، الذي هو بمنزلة المصور للحقيقة اللغوية، والكامن وراء تسلّط الإنسان على اللغة؛ إذ يتعامل معها في محاورة سواء أكانت فاعلة بموجب البثّ (مع المتكلم)، أم كانت ممتثلة (بموجب التلقي) بما يجمع محتوى الكلام مع صانعه ومتقبله معاً[6]، فمن مسلّمات رأيه أن يقوم النظم على الأساس النفسي؛ فالحكم في الترتيب بين المعاني والألفاظ عائد إلى المتكلم بما ينسجم وعقله. بل بما ينسجم

وفكرة سَبْق الكلام النفسي للفظ الدال عليه؛ فالأمر يُنظر إليه بحسب حال الواضع للكلام والمؤلّف له، لا بحسب ترتيب الألفاظ، ولا يصحّ العكس عند أيّ عاقل؛ لأنّ النظم كما يقول "الجرجاني": "صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة، وإذا كانت مما يستعان عليها بالفكرة، ويستخرج بالروية، فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبّس؟ أبالمعاني؟ أم بالألفاظ؟{...}فمحال أن تتفكّر في شيء، وأنت لا تصنع فيه شيئاً، وإنّما تصنع في غيره".[7] وهنا، يظهر عمل العقل الواعي في التعبير عن المعاني وفق منطق النحو، وطبيعة العقل المؤسِّس للدلالة، التي تفرض نفسها على مستوى التلقي، وإدراك الخطاب فعلاً عقلياً متدبراً، يقوم على معانقة المعنى للعقل المسؤول عن التأليف والصياغة معاً، فالفنّ البلاغي صادر عن هذه الأمور الخفية الروحانية[8]. وهذا ما يعكس إدراك عبد القاهر أثر النفس المبدعة فيما تقدمه في رسالتها الفنية، وغرضها في ذلك البيان والإفهام والتواصل، بما لهذا من معانٍ بلاغية ولغوية بين المتكلم (المبدع) والمتلقي للرسالة، وكلّ ما من شأنه أن يحول دون إيصال الرسالة من شأنه أن يحول بين تواصلهما، ويمنع الكلام من أداء وظيفته.

ويتضح هنا معنى إفادة الكلام غرض المتكلم؛ فمراعاة الإفادة ألصق بالمخاطب ليجني فائدة التواصل مع المتكلم، ومراعاة الغرض ألصق بالمتكلم.لذلك كان من رأي عبد القاهر أنّ الولوع بالبديع–مثلاً–يؤدي بالمتكلم إلى تنميق الكلام، ونسيان غرضه الأصلي ألا وهو الإفهام، الذي يتحقق باعتماد المتكلم على اللغة التي تواضع الناس عليها، والتي تمدّه بالمفردات؛ فالأسباب الداعية إلى إعمال الفكر لاكتشاف أسرار الكلام ينبغي ألّا تقف في وجه فهم هذا الكلام[9].

وهذا يعكس أيضاً إدراك "عبد القاهر" تلك الحالة النفسية التي تُخلَق عند المتلقي؛ بسبب تذوّق الشعر، وتَبيُّنِ ما فيه من بلاغة إيقاعية ولذة تولِّد في نفسه (الأريحية) التي سببها ما بيَّنه "عبد القاهر" في تحليله نماذج من الشعر والنثر البليغ[10].فقد تعُود هذه (الأريحية) إلى وقوع مالا ينتظره السامع، أو تنشأ من الاكتشاف التدريجي لدقائق المعنى التي بعضها حاضر، وبعضها الآخر غائب، والثالث كالبعيد لا يُنال إلّا بعد تأمّل وفكر، مثل حديثه عن الكناية

والاستعارة والتمثيل على حدّ سواء، وذلك في قوله: ولكن اعلمْ أنَّ سبب أنْ راقك (التشبيه) وأدخل الأريحية عليك، أنّه أفادك في إثبات شدّة الشبه مزيةً، وأوجدك فيه خاصةً قد غُرِرَ في طبع الإنسان أن يرتاح لها، ويجد في نفسه هزَّة عندها، وهذا حكم نظائره،كقول أبي نواس:

تبكي فتذري الدّرَّ عن نرجسٍ وَتلطِمُ الوردَ بعنّابِ

واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنّك كلّما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنّك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفاً إنْ تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع[11].

ومع ذلك لا يُظنّ أنّ هذه الأساليب البلاغية هي مصدر الاستحسان لذاتها، وإنّما لخضوعها لمقتضيات النظم وأغراض المتكلم. وكلّ وسائل التعبير ومعطيات (النظم) لها قيمة نسبية نابعة من السياق، مثلما أنكر "عبد القاهر" أن يكون للفظة الواحدة مزية دون أن تدخل في تركيب، فتؤلّف مع غيرها سياقاً متكاملاً إيقاعياً، يحقّق التفاعل المنتظم بين مكوّنات العمل الفني وأجزائه[12]، يقول: "وهل تجد أحداً يقول: "هذه اللفظة فصيحة"، إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[13]، وقد زاد في بيان الأمر عندما ناقش قول الله تعالى: "وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء أقلعي وغيض الماء واستوت على الجودي وقيل بُعداً للقوم الظالمين"** فقال: "إن شككت، فتأمل: هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت، لأدَّت من الفصاحة ما تؤدِّيه وهي في مكانها من الآية؟ قل: "ابلعي"، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها. وكيف بالشكّ في ذلك، ومعلوم أنّ مبدأ العظمة في أن نوديت الأرض،ثم أُمرت، ثم في أن كان النداء بـ "يا" دون "أيّ" ، نحو "يا أيتها الأرض" ثم إضافة "الماء" إلى "الكاف" دون أن يقال "ابلعي الماء" ثم أن أُتْبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصّها، ثم أن قيل: "وغيض الماء" فجاء الفعل على صيغة "فُعْل" الدالة على أنّه لم يغض إلا بأمر آمرٍ وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: "وقضي الأمر" ثمّ ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو "استوت على الجودي" ثمّ

إضمار السفينة، قبل الذِّكْر،كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة "قيل"في الخاتمة" بقيل" في الفاتحة. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضِرك عند تصوّرها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموعٌ وحروف تتوالى في النطق، أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتّساق العجيب؟ فقد اتّضح إذن اتّضاحاً لا يدع للشكّ مجالاً، أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك، ممالا تعلق له بصريح اللفظ."[14]

إنّ "عبد القاهر" يحلّل النصّ تحليلاً بلاغياً بما لا يدع مجالاً للإضافة والتعليل، رابطاً في ذلك بين ذات المبدع ونظمه، مما يجعل فهم البلاغة متوقّفاً على (الذوق والإحساس النفسي الداخلي)، بالاعتماد على الروية والفكر، وبالنظر إلى سمات النص الجمالية[15]؛ فتلتقي مشاركة المتلقي مع إبداع المتكلم في التركيب اللغوي، في مجال التأويل والتقدير على نحو لاشعوري، ولاسيّما عند الوقوف على ظاهرة "الحذف"؛ إذ يفتح الحذف الكائن في السياق أبواب التقدير عند المتلقي، ليكون الباحث عن معنى كامن في تلابيب الرسالة المؤداة بلاغة، ووفق مقتضيات النحو، مثل قول الشاعر:

زعم العواذلُ أنّ ناقةَ جُنْدَبٍ بجنوبِ خبْتٍ عُرّيَتْ وأجمَّتِ

كذبَ العواذلُ لو رأينَمُناخنا بالقادسيَّةِ قُلْنَ:لجَّ وذلَّتِ***

وقد زاد هذا أمر القطع والاستئناف وتقدير الجواب، تأكيداً أنّ وضع الظاهر موضع المضمر، فقال: "كذب العواذل"، ولم يقل "كذبن"، وذلك أنه لما أعاد ذكر "العواذل" ظاهراً، كان ذلك أبين وأقوى، لكونه كلاماً مستأنفاً، من حيث وضعه وضعاً لا يحتاج فيه إلى قبله، وأتى به مأتى ما ليس قبله كلام"[16].

وهكذا نجد"عبد القاهر"يوضح نظريته في الإعجاز، ويشير إلى العلاقة بين ركني الرسالة اللغوية (المرسل، والمتلقي) المتمثلة بالأثر، أو الأريحية، ليصل المراد من الرسالة اللغوية

بتحقّق الفهم، وإن لم يتحقق ذلك ضاعت وضاع معها المعنى، وبَطُل الهدف منها، ولم يكن ثمة تواصل لغوي ذو أثر بلاغي بين المتكلمين القاصدين تحقيق مثل ذاك الأثر العميق في نفس المتلقي على اختلاف الأزمان.

3- منهج"عبد القاهر الجرجاني"في"الدلائل":

اعتمد المنهج الذي اتّبعه "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز" على تكرير المسألة والتدليل عليها؛ مما جعل الحديث عن نظريته حديثاً طويلاً، أظهر كتابه وكأنّه مشوّه التأليف، مبعثر الأفكار، مثلما وصفه بذلك بعض الدارسين له، أورد ذكْرهم الدكتور "أحمد مطلوب"، ثم بيّن أن "الجرجاني": قد سعى إلى بيان هدفه، متّخذاً في ذلك وسائل مختلفة: من عرض النصوص، وتحليلها، والجدل العقلي، والمنطق السليم، مظهراً التأثير النفسي في ذلك كلّه، جامعاً لنزعتين؛ الأولى: علمية، والثانية أدبية[17]. لعلّ الأولى تجلّت في تفنيد الآراء ومناقشتها، وتجلَّت الثانية في عدم إغفال روح الفنّ والإبداع. وإنّ الناظر إلى صفحات كتاب "دلائل الإعجاز" والمتأمّل في مضامينه، يدرك غرض مؤلفه في بيان نظريته، وترسيخها، وإقناع المتلقي بها.

إنّ قارئ كتاب "دلائل الإعجاز" يلحظ حرص "الجرجاني" على دعوة المتلقي لتذوق البلاغة، ثم معرفة السبب الذي أدى إليها؛ من أجل ذلك نجده قد اعتمد منهج التشكيل الفني، والتشكيل الجبري في تصوير دلالة الكلام، بما يشبه العلاقة الجبرية التي يتعاقب عليها الإيجاب والسلب، من حيث هي أحكام على الوجود، ولا وجود لها في ذاتها، ملحَّاً على سمة التكامل العضوي في ضبط الحدث اللغوي، بما يفضي إلى الجلاء الاصطلاحي، وهو (النظم والتلاؤم)[18]. فكيف بنى "الجرجاني" منهجه في كتابه هذا؟.

أ- الإقناع:

بنى "عبد القاهر" منهجه في كتابه على المحاورة بهدف الإقناع العقلي؛ لإثبات ما يريده في قضية "إعجاز القرآن"، مستخدماً مفردات تحثّ المتلقي على إعمال عقله لمعرفة

الأسرار، وفهم الأسباب، مثل المفردات الآتية: سبب، يتصوّر، بان الأمر، وغيرها؛ للفت انتباه المتلقي، ليُفْهِمَه مقصودَه، ثم يقنعه به، وهكذا كان ديدنه في الكتاب كلّه، يستعمل الدليل وراء الآخر إلى أن تكون الدلائل مجتمعة، يقول: "وجملة ما أردت أن أبيّنه لك: أنّه لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادّعيناه من ذلك دليل".[19]

ويتابع اعتماده على هذا الأسلوب في نفي أن يكون الغرض من نظم الكلم توالي الألفاظ في النطق، إنّما ينتج عن تعليق الكلم بعضه ببعض، فنعمد إلى الاسم فنجعله فاعلاً لفعل أو مفعولاً، أو نتبع الاسم اسماً على أن يكون الثاني صفة للأول أو تأكيداً له أو بدلاً منه، ويزيد الأمر إيضاحاً عندما يقول: "وإذا كان لا يكون في الكلم نظم ولا ترتيب إلّا بأن يصنع بها هذا الصنيع ونحوه، وكان مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء، ومما لا يتصوّر أن يكون فيه ومن صفته، بانَ بذلك أنّ الأمر على ما قلناه، من أنّ اللفظ تبع للمعنى في النظم[20]".

ومن ذلك بناؤه الكتاب على فصول بلاغية، عقدت لإرساء قواعد علم البلاغة على أساس من المعرفة والعقل في ضوء من المثل والدليل، فَيُبْدِئ ويعيد في مواطن كثيرة؛ لإبطال أن تكون الفصاحة مردودها إلى اللفظ أو إلى المعنى فقط.[21]

لقد قام هذا الأسلوب على المنطق والتعليل؛ كما في مناقشته فكرة الانتصار للفظ أو الانتصار للمعنى، فقد أورد آراء لمن سبقه تَنْصر اللفظ على المعنى، وأُخرى تنصر المعنى على اللفظ، ثم أخضع هذه الآراء كلّها إلى التأويل بما يتوافق ورأيه في هذه المسألة، وبيان ذلك ما قام به "عبد القاهر" عندما فرّق بين معاني الكلم وألفاظها، فقال:

"وذلك أنّ نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمها ما تحرّاه"[22]؛ فترتيب الكلام في اللفظ إنّما هو تابع لترتيب المعاني، ثم بيَّن قيمة اللفظ بالنسبة للمعنى، بعد أن ذكَر ذهاب بعضهم إلى الحكم بالمزية للّفظ دون المعنى: "والذي له صاروا كذلك، أنّهم حين رأوهم يفردون

"اللفظ" عن "المعنى"، ويجعلون له حسناً على حدة، ورأوهم قد قسموا الشعر فقالوا: "إنّ منه ما حسن لفظه ومعناه، ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه"، ورأوهم يصفون "اللفظ" بأوصاف لا يصفون بها "المعنى"، ظنّوا أنّ للفظ، من حيث هو لفظ، حسناً ومزية ونبلاً وشرفاً، وأنّ الأوصاف التي نَحَلُوه إيّاها هي أوصافه على الصحة، وذهبوا عمّا قدّمنا شرحه من أنّ لهم في ذلك رأياً وتدبيراً، وهو أن يفصلوا بين المعنى الذي هو الغرض، وبين الصورة التي يخرج فيها، فنسبوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى إلى "اللفظ"، ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عن أنفسها أنّها ليست له"[23].

لقد رأى اللفظ رمزاً لمعناه، والعلاقة بينهما تكوّن العلامة اللغوية التي هي نتاج ربطها بعضها ببعض من جهة، ونتاج ربط دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية من جهة أخرى[24]، وبذلك تكون اللغة مؤلّفة من وحدات هي الألفاظ، التي يخلق منها النحو تراكيب متجددة، تعبّر عن المعاني المقرّرة في النّفس[25]، وهذا يؤول ضرورة إلى تطابق بنية الدوال الخارجية مع بنية المدلولات النفسية الداخلية، ليؤدي هذا التطابق فكرة الصياغة والنظم، تجاوزاً لنظرية اللفظ والمعنى[26]، فالذي يمايزُ النصّ البليغَ ذا الإعجاز استجماعُ مظاهر الحسن البلاغي، المتمثلة بحسن اللفظ الحامل للمعنى البعيد القريب الجاذب للمتلقي؛ ليُعمِل عقله وجنانه في معرفة ما يؤول إليه النصّ من دلالات مفتوحة غير منتهية، متجدّدة مع المتلقي نفسه في كل مرة يتلقّى فيها النصّ نفسه، ومتجدّدة مع كلّ متلقٍّ جديد.

وبناء على ذلك، فإنّ للّغة استعمالين؛ الأول: رمزي يُستخدم فيه اللفظ؛ لتنظيم الإشارات الذهنية وترتيبها، كما يراها الذهن من غير إغفال النظر إلى العلاقة اللغوية على أنّها اعتباطية وعرفية. وبفضل الترابط الذهني بين الدال والمدلول تغدو الدلالة متداولة بين أفراد اللغة في مجتمع معين[27]. وأمّا الاستعمال الثاني، فانفعالي يعبر عن المشاعر والأحاسيس، وهنا تظهر فكرة المعاني الثواني، بعد تجلية المعاني الأُوَل التي يسعى المتكلم لإظهارها باللغة.[28]

ب- إيراد الشاهد والمثل:

اعتمد "عبد القاهر" على إيراد الشاهد والمثل؛ لبيان فكرته وتجليتها، من أجل المضي شرحاً وتفصيلاً للفكرة التي بين يديه؛ ومن ذلك حديثه عن "الحذف" وقيمته البلاغية، وأثره في جمال النظم؛ فجاء بمجموعة من الشواهد الشعرية، تبيّن مذهبه، وتزيل أيّة شبهة في ذهن السامع عن صحّة مقالته تلك، يقول: "هو باب دقيق المسالك، لطيف المأخذ {...} وهذه جملةٌ قد تنكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر، وأنا أكتب لك بديئاً أمثلة مما عرض فيه الحذف، ثم أنبّهك على صحّة ما أشرت إليه، وأقيم الحجة من ذلك عليه، أنشد صاحب الكتاب:

اعتَادَ قلبُكَ منْ لَيلى عَـوائدَهُ وهَاج أهـواءَكَ المـكنونةَ الطَّلَـلُ

رَبْـعٌ قـواءٌ أذاعَ الـمعصـراتُ بِـهِ وكُـلُّ حَـيرانَ سَـارٍ مَـاؤهُ خَـضـلُ

قال: أراد ذاك ربع قواء أو هو ربع."[29]

ومن ذلك –أيضاً– أمثلته على صياغات مختلفة لهمزة الاستفهام؛ لبيان ما لهذه الأساليب من دقائق بلاغية، ومعان إضافية تصاغ وفق اختيار المتكلم وإرادته.[30]

و"الجرجاني" في كل باب يعمد إلى ذلك، فيتابع في عرض شواهده ومناقشتها، وتفصيل القول فيها. وقراءة "الدلائل" تدبراً وتأملاً خير دليل[31]، ومن ذلك قوله: "ليس بخاف أنّ لتقديم "الشركاء"حسناً وروعة ومأخذاً من القلوب، أنت لا تجد شيئاً منه إن أنت أخرّت فقلت: "وجعلوا الجنّ شركاء لله"، وأنّك ترى حالك حال من نُقل عن الصورة المبهجة والمنظر الرائق والحسن الباهر، إلى الشيء الغُفل الذي لا تحلى منه بكثير طائل، ولا تصير النفس به إلى حاصل. والسبب في أن كان ذلك كذلك، هو أنّ للتقديم فائدة شريفة ومعنى جليلاً لا سبيل إليه مع التأخير. بيانه، أنّا وإن كنا نرى جملة المعنى ومحصوله أنّهم جعلوا الجنّ شركاء وعبدوهم مع الله تعالى، وكان هذا المعنى يحصل مع التأخير حصوله مع التقديم، فإنّ تقديم "الشركاء" يفيد هذا المعنى، ويفيد معه معنى آخر,وهو أنّه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك,لا من الجنّ ولا غير الجنّ{...}فإذا قلت:"ما في الدار كريم"كنت نفيت الكينونة في الدار عن

كلّ من يكون الكرم صفته، وحكم الإنكار أبداً حكم النفي، وإذا أخّر فقيل "وجعلوا الجنّ شركاء لله"،كان "الجن" مفعولاً أول، و"الشركاء"مفعولاً ثانياً، وإذا كان كذلك،كان "الشركاء" مخصوصاً غير مطلقٍ، من حيث كان محالاً أن يجرى خبراً على الجن، ثم يكون عاماً فيهم وفي غيرهم، وإذا كان كذلك، احتمل أن يكون القصد بالإنكار إلى "الجن" خصوصاً، أن يكون "شركاء" دون غيرهم {.. }. فانظر الآن إلى شرف ما حصل من المعنى بأن قدّم "الشركاء"، واعتبره فإنّه ينبّهك على الكثير من الأمور، ويدلّك على عظم شأن "النظم"، وتعلم به كيف كان الإيجاز وما صورته، وكيف يزاد في المعنى من غير أن يزاد في اللفظ".[32]

وهذا كلّه يُظهر كيف كان "عبد القاهر" يحلّل أمثلته تحليلاً يجتمع فيه العقل والذوق، ويستعين فيه الحسّ بالعلم. بل إنّ الجرجاني يرى أنّ الذوق شرط لإدراك ما يريد من جوانب البلاغة، وأنّ من لم يُؤتَ الذوق، فلن يكشف عن بصره حجاب التفاضل بين جيد الكلام ورديئه، ولن يدرك أسرار الجمال في نظم الكلام[33]، فالذوق حاسة إدراك اللطف، وهي مبعث (الأريحية) في نفس صاحبه، عند استكشاف الدفين من المعاني.[34]

ج- صياغة المصطلحات:

لم تكن البلاغة -قبل عبد القاهر- قُسمت إلى علوم المعاني والبيان والبديع، ولم تستقرّ مباحثها في تسميات ومصطلحات واضحة شأن استقرارها فيما بعد، ولما جاء عبد القاهر أولى المصطلحات أهميّة كبيرة، وحاول أن يضعها وضعاً دقيقاً، وأن يحدد معناها، ولكنّه أعطى مصطلحات البلاغة حرية واسعة؛ لأنّه لم يقيّدها كلّ التقييد، وكان مدركاً طبيعة الأدب، وما يوجبه من حرية يتحرك الأديب في مداها، ومثال ذلك: نظرته إلى المصطلحات الكبيرة نظرة واسعة؛ فالفصاحة هي البلاغة بمعناها العام، ولا تكون في الألفاظ، وإنّما في المعاني. والبيان مصطلح عام يشمل البلاغة كلّها. والبديع عنده يرادف الفصاحة والبلاغة والبيان أيضاً. وعلم المعاني هو توخّي معاني النحو. وحرص أن تكون تعريفاتها جامعة مانعة، وأن تكون ألفاظها دالّة على معانيها، فلا ينصرف الذهن إلى غيرها، واحتفى بتقسيماتها التي تضبط الفنون، وتوضح صورتها للدارسين[35]، ومن ذلك -على سبيل المثال- استعمال مصطلح (صورة المعنى)

بوصفه مصطلحاً واسعاً غير مرادف دوماً للكلام البليغ.بل هو مفهوم مرن يستوعب ألواناً من الكلام تتفاوت في الحسن، وترجع مزاياها إلى خصوصيات متنوعة[36]، وبيان ذلك أنّ "الجرجاني" كان كلّما استخدم مصطلح "الصورة" قابل الكلام بنماذج الصناعة، والنساجة، والتصوير، وما من شأنه أن يحدِث الشكل الجميل في المادة الموضوعة للصناعة. ومعاني المصطلح تخدم الغرض النقدي الهادف؛ لجلاء بنية النصّ المتألّف من اجتماع اللفظ والمعنى؛ إذ نجد هذا المصطلح معتَمداً على صعيد واسع وراسخ في بيئات البلاغيين والنقاد؛ فالهيئة التي يتلبّسها المعنى الشعري تدعى صورة؛ إذ هي-على المستوى الفني-خصوصية تنطبع في المعنى، وهي- على مستوى المفهوم- تمثيل، وبالقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، هي مقولة ذهنية تكون محصلة تجريد التجسيد العيني للمعنى في البيت، وهي في وضعها التشخيصي نظير خصوصية الصورة التي يتبين بها الفرد الواحد من آحاد جنسه، وفي هذا المستوى يستخدم مصطلح الصورة لغاية ضبط الخصوصيات المشكلة للشيء أو للصياغة، يقول: "ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أنّ محالاً إذا أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه" .[37]وممّا لاشكّ فيه أنّ وضع المصطلحات للعلم المراد التنظير له، يمثّل خطوة علمية ذات بُعد منهجي رصين؛ يُظهر "الجرجاني" بمظهر العالم الحصيف، الساعي إلى تأسيس نظريته تأسيساً علمياً.

الخاتمة:

استطاع "عبد القاهر الجرجاني" في القرن الخامس الهجري أن يجعل سمة "العلمية" تطبع صفحات كتبه؛ بفضل علمه وعقله الساعيَين للبحث عن الحقائق الخفية، متسلّحاً بفكر ورويّة دائمَين لا يغيبان عنه، وهو من ظلّ يذكّر قارئ كتبه بهما؛ إنّهما سلاح الباحث؛ إذ لا تكفي المعلومات في الوصول إلى الحقيقة. بل لابدّ من تحريك العقل نحو دقائق الأمور؛ لأنّ

اللطائف لا تعرِض نفسها على المرء، ولكن الباحث الجادَّ من يسعى إليها، مستنصراً بعقله المتدبِّر، بعد أن يزيل غشاوة العينين والقلب معاً، فيغدو فاهماً ما يعرِض له من إشارات خفية وجليَّة، قارئاً ما يجد من علامات ودلائل، وكلّ هذا متحصِّل له، إذا ما تسلَّح بأدوات علمية ومنهجية تجعل منه قارئاً حقاً.

الهوامش:

*إمام في العربية واللغة والبلاغة، تخرّج على أبي الحسين بن عبد الوارث الفارسي ابن أخت أبي علي الفارسي، ولم يقرأ على غيره.صنّف في النحو وعلوم الأدب كتباً مفيدة، له شرح الإيضاح، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، وغير ذلك. ينظر: عبد الباقي بن عبد المجيد اليماني: إشارة التعيين وتراجم النحاة واللغويين، تح:د.عبد المجيد دياب، شركة الطباعة السعودية العربية، الرياض, ط1، 1406هـ . 1986م، ص188.

[1]– ينظر: عبد القادر المهيري: أعلام وأثار من التراث اللغوي، دار الجنوب، تونس، ب.ط، 1993، ص129.وينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1442هـ2004م، صص 254، 454،255، 455.

[2]. الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص72.

[3]ينظر:شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب، دار الفكر العربي، القاهرة، ب.ط، 1987م، ص54، وينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص51.

[4]. ينظر: المصدر السابق، ص 55، 81، 370. وينظر:محمد عبد اللطيف حماسة:في النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1420هـ، 2000م، ص17.

[5]. ينظر:اللغة والتفسير والتواصل، من سلسلة عالم المعرفة، العدد 193، 1995م، صص100 . 105.

[6]– ينظر: عبد السلام المسدي:التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية، تونس، ب.ط، 1981م، ص160وما بعدها. وينظر:الجرجاني، دلائل الإعجاز،صص49 ،50، 530.

[7]. ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص51، ص 364.

[8]. ينظر:الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، اتّحاد كتاب العرب، دمشق، ب.ط، 2001م, ص 193، 194. وينظر: ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، حلب، ط1 ،1418هـ. 1998م، صص113, 114.

[9]. ينظر:مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2005، ص185, 186.

[10]. ينظر:ابتسام حمدان:الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي, ص115, 116.

[11]. ينظر:الجرجاني: دلائل الإعجاز،ص 450 وما بعدها,وينظر:المصدر نفسه،ص455.

[12]-ينظر:فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، دار الفكر, دمشق ط2، 1417هـ. 1996م، ص279. وينظر: ابتسام حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي, ص 68 , 73 .

[13]. الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص44.

**سورة هود:44.

[14]. الجرجاني:دلائل الإعجاز, ص45, 46.

[15]. ينظر:علي نجيب إبراهيم:جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان, دمشق, ط1، 2002م, ص28, 29.

*** خبت: ماءٌ لكلب, و(عريت)الناقة من رحلها,(أجمت) أريحت من الركوب والسير, و(لجّ) جندبُ في السير والتباعد، و(ذلت) الناقة من طول السفر.ينظر:الجرجاني،دلائل لإعجاز, ص236.

[16]. ينظر:المصدر السابق.

[17]. ينظر:عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده,ص35 ،36.

[18]. ينظر:عبد السلام المسدي.التفكير اللساني في الحضارة العربية, ص351.

[19]-ينظر:الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 41.

[20]. المصدر السابق، صص55 ,56.

[21]. ينظر المصدر السابق، ص 39.

[22]. ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 49.

[23]. المصدر السابق، صص 365 , 366.

[24]. ينظر:مصطفى إبراهيم: في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة،ب.ط، 1419هـ. 1998م, صص196 . 199.

[25]. ينظر:محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة العالمية المصرية، القاهرة، ط1994،1م, ص 49.

[26]. ينظر: الأخضر الجمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، صص 192, 193.

[27]. ينظر:فايز الداية:علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، ص18.

[28]- ينظر:عصام قصبجي، و(ضحى بلال): المعنى ومعنى المعنى بين اللغة والبلاغة، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، سورية، المجلد21، العدد14، 1999م, ص125.

[29]الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص146، وينظر للتوسّع: المصدر نفسه، الصفحة نفسها وما بعدها.

[30]. ينظر:عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، المملكة العربية السعودية، ب.ط، ب.ت، ص157.

[31]. ينظر: الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 83 وما بعدها.

[32]. المصدر السابق، صص286- 288.

[33]. ينظر:مازن المبارك: الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، ب.م، ب.ت، ص95.

[34]. ينظر:عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية، ص167 وما بعدها.

[35]. ينظر: أحمد مطلوب، الجرجاني بلاغته ونقده، صص201 - 203.

[36]. ينظر:الأخضر الجمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب، ص200.

37. الجرجاني: دلائل الإعجاز، صص254, 255.

الترجمات

مجلة رؤى فكرية – مخبر
الدراسات اللغوية والأدبية – جامعة
سوق أهراس

مجلة رؤى فكرية – العدد الثامن –
أوت 2018

انعدام فعل البراءة
القيم الأخلاقية في ترجمة أدب الطفل

بقلم: ريتّا أوتينين (Ritta OITINNEN)

ترجمة: د. فضيل المنفي

جامعة عمر المختار ليبيا

الملخص:

يمكن تعريف الترجمة بأنها إعادة قراءةٍ وكتابةٍ لقراء لغة لهدف. وهذا ما يجعل الترجمات فريدة ومختلفة عن النصوص الأصلية، ففي كلّ وقت تترجم فيه النصوص، تأخذ هذه الترجمات شكلَ لغة جديدة وثقافة جديدة، وقرّاء جدد، ووجهات نظر جديدة. فوفق هذا المعنى تعتبر ترجمة أدب الطفل مشابهة جدًّا لتلك النصوص الأدبية الأخرى، بل إن ترجمة أدب الطفل لديها خصوصية تتميز بها؛ فكتب أدب الطفل غالبًا ما تنتهج نهج الشرح، أو تُكتب بطريقة خاصة لتقرأ بصوت عالٍ.

كما تحتاج هذه الكتب أيضا إلى نوعين من القراء، الأطفال والكبار، وسوف تركّز هذه الدراسة على عملية ترجمة أدب الطفل من زاوية صور الطفل ومدى التأثير في اختيار إستراتيجية ترجمة (التقريب والتغريب)، أضف إلى ذلك أن هذه الدراسة ستناقش مبادئ الأخلاق والقيم والمعايير بالإضافة إلى فكرة المعالجة والأيديولوجية والقراءة.

*****

إن ترجمة أدب الطفل هي مرآة تعكس الحالة الكاملة للغة والثقافة والمترجمين كمحترفين، والبشر الذين يعيشون في داخل مجتمعات معينة مع نوعية محددة من صور الطفل.

حتى تصبح مترجمًا أديبًا ناجحًا ومحترفًا سواء لأدب الطفل أو لأدب البالغين، يتحتم عليك أن تخوض قراءة تحليلية ودلالية إلى جانب المهارة الكتابية. بالإضافة إلى أن مترجمي أدب الخيال يجب عليهم ابتكار عمل متكامل، متضمنًا مساهمات المترجمين أنفسهم ومساهمة المؤلفين والقراء، بصورة أخرى، يجب على المترجمين إعادة خلق فكرة الكتاب (كما فسرها المترجم) في اللغة الهدف.

تتميّز ترجمة أدب الطفل بخاصية فريدة، فكتب الأطفال على سبيل المثال تحتوي دائمًا على رسوم توضيحية وتُقرأ بصوت عالٍ، كما أن لها أيضًا متلق ثنائي هم: الأطفال والبالغون، فالكتاب الموجه للبالغين -كرواية **رحلات جوليفر (Gulliver's Travels)**- في بعض الأحيان يتحول إلى قصة مكتوبة للأطفال، وقد يحدث العكس.

يمكن أن ينظر إلى أدب الطفل -النص الأصلي والمترجم- من عدة وجهات نظر، فهو أدب ينتج ويوجه للأطفال ويُقرأ أيضا من قِبل الأطفال. وكما أشارت باربرا وول(Barbara WALL): "إذا كانت الكتب ستنشر وتُسوَّق وتُشترى فيجب في البداية جذب وحثّ وإقناع البالغين"[1].

يجب أن ترضي كتب الأطفال ذوق الكبار من ناحية قبولها أو عدم قبولها، وللتوضيح فإن البالغين هم المنتجون والأطفال هم المستهلكون لذلك الأدب. ويصبح الوضع أكثر تعقيدًا عند ترجمة تلك الكتب، فحين يرغب المترجمون في ترجمة أدب الطفل فإنّ البالغين هم من يختارون الكتب التي ستُترجم، والبالغون هم من يترجمون تلك الكتب ويشترونها للأطفال، وهم أيضا من يقرأ تلك الكتب بصوت عالٍ.

أضف على ذلك أنّ قراء أدب الطفل قد يتغيرون في الترجمة، فالعديد من كلاسيكيات الأطفال أصبحت كتبًا موجهة للبالغين والعكس صحيح، وقد سبق أن ناقشت هذه النقطة في بحثي الذي تناول قصة مغامرات "أليس في بلاد العجائب" للكاتب لويس كارول (Lewis CARROLL) مع ترجماتها الأربعة: أني سوان (Anni SWAN) (1906)، وإيفا–ليزا مانر وكيرسي كواناس (Eeva Liza Manner –Kirsi Kunnas) (1972)، وأليس مارتين (Alice Martin) (1995)، وتوماس نفينلينا(Thomas Nevanlinna (2000).

كانت الترجمتان الأوليان موجهتين للأطفال، بينما كانت الترجمتان الأخيرتان موجهتين لقراء بالغين، ويكمن الاختلاف في مستوى المفردات وتركيب الجمل ومكان الأحداث، بالإضافة إلى صورة الطفل حيث أن كل هذه الأشياء غيَّرت من شخصية أليس من طفلة صغيرة مطيعة لأمها إلى فتاة بالغة. وبطريقة أخرى، يبدو أن الأسباب وراء الاختيارات المختلفة للمترجمين تكمن في اختلاف الإستراتيجيات والقراء واختلاف رؤيتهم للقصة بشكل كامل، فالترجمتان الحديثتان تعطيان أيضا

صورة تفصيلية عن القصة وتاريخها بالإضافة إلى سيرة الكاتب، الأمر الذي يعني أنها كانت موجهة لقراء بالغين.[2]

تخدم الترجمات عدة أغراض في مجتمعات مختلفة، فعلى سبيل المثال، في القرن التاسع عشر كان هناك مفهوم سائد بأن فنلندا لن تكون أمة متحضرة على غرار الأمم المتحضرة الأخرى، ما لم تستخدم لغتها في الأدب والتجارة. وبالتالي أصبحت أولويات ذلك الشعب هي تعليم الصغار اللغة الفنلندية، بالإضافة إلى الأدب المكتوب بهذه اللغة، وعلى غرار دول أخرى فإنّ أوّل كتب موجهة للأطفال ظهرت كترجمات، وهذه الترجمات مهّدت الطريق لتطوير فكرة وجود أدب للطفل، بالإضافة لتلك الترجمات ظهرت أجناس أدبية جديدة وطرق متطورة للتفكير قُدمت للقراء الفنلنديين.

1/–الحوار والأخلاق

يقول الفيلسوف الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذي طرح فكرة التحاور في مجال الدراسات الأدبية: إن تجربة القراءة كالتحاور –أي عملية أخذ وإعطاء– مبنية على أصوات الكُتاب والقراء والسياقات المختلفة، بالإضافة إلى الماضي والحاضر والمستقبل.

وكما أشار باختين فإن الحوار مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالهتروغلوسيا[3]: "سيكون هناك مجموعة من العوامل سواء كانت اجتماعية أو تاريخية أو طقوسية أو فسيولوجية

تؤكّد بأنّ كلمة ما نطقت في وقت ما أو في مكان ما، سيكون لها معنى مغايرا إذا ما تم نطقها تحت تأثير عوامل أخرى"[4].

فإذا قمنا بتغيير أيّ تفاصيل مهما كانت صغيرة في النص الذي نحاول فهمه، مثل صورة أو كلمة، فستتغير حالة فهمنا بالكامل وتصبح جديدة، وعند الفصل بين الكلمات والحوار فإن الكلمات والسياق سيصبحان مفتعلَيْن، لأن الكلمات دائمًا يتم توظيفها في مكان وزمان محدد.

وبناء عليه فإنني أعتبر الترجمة كالآتي: جميع النصوص والترجمات موجهة للقراء والمستمعين، بينما جميع القراء والمستمعين هم أيضا موجهون للنصوص. بطريقة أخرى، هناك إرادة مشتركة للفهم والإفهام؛ ففي هذا النوع من الحوار يصبح المعنى الضمني مسؤولية ملقاة على القارئ: فالقارئ للحوار –على سبيل المثال: المترجم كالقارئ– يكون نشطا ومسؤولا عمَّا يقرأه ويفهمه، ولتحقيق تمازج ناجح أو حوار للقديم والجديد، واللغة الأصل والثقافة، واللغة الهدف والثقافة، فالمترجم مُساق بحسِّه للمسؤولية يجب عليه استبدال الكلمات الغريبة من النص الأصل إلى كلمات ذات ألفة في اللغة الهدف، والنصوص المترجمة دائمًا تكشف عن نوايا وأحاسيس وأخلاق المترجم فتصبح الترجمة عبارة عن قضية أخلاقية متأصلة.

منذ أن قام أرسطو بتعريف الأخلاق في كتابه: "الأخلاق" حتى اليوم ما زالت الأخلاق تعرف بأنها مجموعة من المبادئ أو المعايير أو قواعد سلوك الإنسان التي تهدف إلى تحقيق الصالح؛ معتمدًا على كيفية تعريف الأخلاق الحميدة،

فالأخلاق عادة تكون مرتبطة بأمور كالسعادة والاستمتاع والواجب والفضيلة والفرض والحس بالكمال، والأخيرة قد تفسِّر جيدًا نسبة لأرسطو بأنها التطور الكامل والمتناغم لقدرات الإنسان، وهذا قريب جدًّا من رؤيتي للهدف والأخلاق في ترجمة كتب الأطفال، التي هي مساعدة الأطفال بالاستمتاع بقدراتهم الإنسانية إلى أقصى حدٍّ، وطبقًا لتصورات الأطفال فسوف تتعدد بالطبع الآراء حول كيفية تحقيق هذا الهدف عمليًّا.

2/–الترجمة كفعل قراءة

حينما تكون الترجمة موجهة لقراء الأطفال فهذا يعني أن القراءة أمر رئيسي، مشتمل على تجربة المترجم للقراءة، وتجربة قراءة القارئ للعمل كما تصورها المترجمون، وتجربة الجمهور للقراءة، فالقراءة والفهم يتأثران بطبيعة القراءة كالوقت والمكان والثقافة، والتي يمكن وصفها بأنها سياق الكلمات، أي هي حالة تحدث بين وحول ومع النص والإنسان والعالم المحيط به، في حين أن اللغة الشفهية مؤثرة جدًّا في التواصل، وهي أيضًا جزء من تلك الحالة، أما فهم العلامات اللغوية فيتم بطريقة مختلفة في حالات مختلفة "المعلومات والرسالة هما جزء من المعنى ولكن لا يعتبران مطابقين له"[(5)].

القراءة هي عبارة عن عملية نشطة، أي حدث يقوده القارئ بالدرجة الأولى، فالقراء يستخدمون النصوص لأغراض مختلفة، منها حاجتهم للمعلومات، وأحيانًا

للإبداع، وأحيانًا يقرؤون لأنفسهم، وأحيانًا أخرى كما في حالة الآباء والمترجمين يقرؤون لأناس آخرين، وعليه فإن القارئ يلعب دورًا متجددًا عند القراءة، وكما قال باختين: "كل عمل أدبي يقابل بانتزاعه من نفسه إلى المستمع والقارئ"[6]. من جهة أخرى فإن القراءة هي عبارة عن حالة اندماج للعواطف والجسد، فكلما قرأنا ازددنا التصاقًا بالنص، فنحن نشمّه ونتذوقه ونشعر به؛ ولذلك فإن إنجاز شيء ما والحصول على المتعة من القراءة يعتبران عاملين مهمين، فكلما خرج الطفل من حالة القراءة ازدادت رغبته في القراءة.

بما أننا نقرأ النصوص لأغراض مختلفة فهذا يؤثّر على طريقة قراءتنا لها، فعلى سبيل المثال، حينما يقرأ الطلاب رواية "أوليفر تويست" (Oliver Twist) لتشارلز ديكنز (Charles Dickens) لاختبار ما، سيكون تركيزهم موجهًا نحو أسئلة معينة، منها شخصيات الرواية والرسالة الاجتماعية، ليصبحوا قادرين على إجابة أسئلة المدرس، من جهة أخرى، عندما يقرأ نفس الطلاب الرواية لمتعتهم الخاصة فإن حالة القراءة والغرض منها يكونان مختلفين، فسيتعمق الطلاب في القصة ويستمتعون بها بطريقة مختلفة.

لقد قامت الباحثة لويز روزنبلات (Louise M Rosenblatt) بدراسة مهارة القراءة لمختلف الأغراض، مستخدمة إستراتيجيات مختلفة للقراءة، ففي الحالة الأولى من المثال المذكور عن رواية ديكنز، تدعو الباحثة إلى قراءة انتقائية أو تحليلية، بينما في الحالة الثانية تدعوهم إلى قراءة جمالية، والتي تختلف في عنصرين أساسيين هما:

الوقت والتجربة. ففي القراءة الجمالية ينصب انتباه القارئ على التجارب التي سيحصل عليها خلال القراءة، في حين أنه في القراءة التحليلية يكون التركيز موجهًا نحو ما سيخرج به القارئ بعد القراءة: ما نوع المعلومات والدروس التي يحصل عليها القارئ؟ بالتأكيد، الإستراتيجيات عادة تتداخل، وهناك عدد غير محدود من إستراتيجيات القراءة التي تختلف من فرد إلى فرد ومن حالة إلى حالة[7].

بالنسبة للمترجم قد تكون وجهة نظر روزنبلات مثيرة للاهتمام. فأحيانا حينما أقرأ كتابًا ما لترجمته فإنني أنسجم كليًّا في القصة، حتى إذا كنت أنا المترجم، وأحيانا أنسى كليًّا مهمتي كمترجم وأقرأ للاستمتاع، ولكن عندما أقوم بقراءة الكتاب مجددًا عدة مرات لغرض ترجمته، يتغير موقفي عندها، وعليه فإنني لا أقراء لنفسي ولكن لأكون قادرًا على الكتابة وإعادة سرد القصة للقراء من الأطفال الفنلنديين، ينصب تركيزي على الاختلافات الثقافية، وقراء النص الهدف، وفي حالة (الكتب المزودة بالصور) أكرّس تركيزي على العلاقة بين ما هو منطوق وما هو مرئي، وأقوم باستكشاف المرجعيات الثقافية من خلال الشروح واللغة المنطوقة؛ كما أنني أيضًا أقوم بفحص تناغم الترجمة عن طريقة قراءتها بصوت مرتفع وبصمت عدة مرات، أضف إلى ذلك تأكدي من الفهم العام والغرض والهدف من القصة، ففي عملية الترجمة تمثل قراءتي الأولى للنص القراءة الجمالية، والقراءات التالية هي قراءات تحليلية.

إن مشكلة القراءة تتلاقى مع مشكلة الأداء، والمترجم الذي يترجم للأطفال يحتاج للانتباه إلى كيفية التعامل مع أدب الطفل، فالأطفال ما قبل سن الدراسة

يستمعون إلى نصوص تُقرأ عليهم من قِبل أشخاص بالغين، ومن خلال أساليب عديدة، منها التكرار وتراكيب الجمل وفواصل الأسطر وإيقاع النص والترقيم، يستطيع المترجم أن يعطي للنص حياة من خلال إلقائه، والمترجم من المفترض أيضًا أن يكون مدركًا للاختلاف في قدرات التعبير (طبقة الصوت، والنغمة، ودرجة السرعة، والوقفات، والنبر، والإيقاع، والفترة الزمنية) لكي يساهم بطريقة مناسبة في استمتاع القارئ بالقصة، هذا النوع من التكيف من الممكن تسميته أيضًا بإعادة الكتابة للقراء في الثقافة الهدف.

3/–الترجمة كعملية تحكم

الترجمة هي عبارة عن إعادة كتابةٍ للقرَّاء في الثقافة الهدف بدلا من إنتاج نص "متطابق"، وذلك كما نوه أندريه لوفيفر (André Lefevere) في كتابه "الترجمة وإعادة الكتابة والتحكم في السمعة الأدبية" (1992)، الذي يربط فيه بين الترجمة ومسألة السلطة والعقيدة الفكرية والمؤسسات والتحكم، ويوجد متخصصون في المنظومة الأدبية كالنقاد والمراجعين والأساتذة والمترجمين الذين يقومون بشكل متواصل بصنع القرارات حول شعرية النص، بالإضافة إلى العقيدة الفكرية للنص المترجم، وتتضمن حالة الترجمة نوعًا من المحاباة التي تتصرف خارج نطاق النظام الأدبي مثل أشخاص ذوي سلطة (إليزابيث الأولى في حقبة شكسبير) أو مجموعة من الأشخاص ذوي سلطة كالناشرين والإعلام والأحزاب السياسية، وعلاوة على ذلك، هناك

مؤسسات تنظم عملية توزيع الأدب والأفكار الأدبية، مثل المجلات العلمية والمؤسسات التعليمية أيضًا.

أضف إلى ذلك، أن هناك عناصر لها علاقة بالأيديولوجية والاقتصاد والحالة الأدبية، تؤثر على كل هذا النشاط؛ فالمكونات الأيديولوجية تشمل خيارات ذات صلة بالموضوع والشكل, حيث يتم اختيار كتب بعينها تتحدث عن مواضيع معينة بشكل معين لترجمتها، وقد قدمت الباحثة الأمريكية سوزان ستان (Susan Stan) مثالاً جيدًا على هذه النقطة في أطروحتها عام 1997 التي تناولت فيها موضوع كتب الأطفال التي تقوم الولايات المتحدة باستيرادها، حيث درست الباحثة نوعية الكتب التي يتم ترجمتها، وكيف يتم ترجمتها، وقد خلصت الباحثة إلى أن المحررين في الولايات المتحدة الأمريكية يميلون إلى اختيار الكتب التي يتأقلم معها القراء بسهولة، والتي تتوافق مع القيم والثقافات والذوق العام الأمريكي، وفي بعض الأحيان يمكن أن يكون لهذا الاختيار دور فعال في ترسيخ الصور الزائفة أو المشوهة من البلدان والثقافات الأخرى.

هناك معوّقات أخرى مثل الذوق العام (الشكل والاتفاق والمعتقد)، والجانب الاقتصادي (الدفع للكتّاب والمراجعين) والحالة الأدبية (النوع والمترجم والناشر). ولا يزال لوفيفر يشدد على أهمية الأيديولوجيا بالتحديد، التي هي وراء كل المعايير والمواثيق التي تقيد عمل المترجم، بما في ذلك إستراتيجيات الترجمة التي تم اختيارها،

وللقيام بذلك، يتطرق لوفيفر إلى التحكم الإيجابي؛ حيث الهدف منه هو خلق ترجمات تخدم أغراضهم قدر الإمكان.

عند أخذ القراء في الثقافة الهدف بعين الاعتبار، قد يبرز عنه ما يمكن أن أسميه التحكم السلبي، ففي بعض الأحيان –خصوصًا في العصور التي توصف بالصعبة سياسيًّا، أو في أوقات الحرب– قد يضطر المترجمون إلى التعامل مع النصوص لخدمة بعض الأغراض التربوية أو السياسية، هذا النوع من لَيِّ الذراع السياسي يقود إلى التحكم السلبي، بالإضافة إلى مشاكل أخلاقية خطيرة.

لقد وصف الباحث النمساوي غابي توسون (Gaby Thomson) هذا الوضع في جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقا، حيث كانت تعاد كتابة النصوص من أجل التحكم في الشعب وعقول الأطفال، وكما فسر توسون؛ فالترجمة كانت توصف بأنها أداة تستخدم لإنشاء "كائنات اشتراكية جديدة" في محاولة منهم لإنشاء مجتمع شيوعي بالكامل، بعد فترة وجيزة من انفصال ألمانيا الغربية عن ألمانيا الشرقية، قامت الأخيرة بإنشاء سياستها الأدبية الخاصة، وحددت نوعية الكتب التي تقبلها الدولة من عدمها[8]، حيث كانت قيمة الترجمة بوصفها أداة هامة للفكر أمرًا يستوعبونه منذ البداية، وتعتبر الترجمة والمترجمون ذوُو قيمة عالية، فاعتبرت دولة ألمانيا الشرقية الترجمة وسيلة لتعريف الناس –بمن فيهم الأطفال– بالبلدان والثقافات التي اعتقدوا أنها تتفق مع متطلباتهم الثقافية، وكان الغرض من أدب الطفل هو تربية شباب اشتراكيين، وعليه فإن الكتب المتعاطفة مع المجتمع البرجوازي لا يتم اختيارها،

وبالمثل، كان يُحظر نشر المواضيع التي تعتبر معادية للسامية وللمجتمع أو المناهضة للإنسانية، إذ تتمتع ألمانيا بالسيطرة المطلقة على الكتب التي ستنشر، فكل الأعمال الأدبية تقدم أولا إلى الرقابة على المصنفات الفنية، والكتب التي لا تستوفي المعايير الأيديولوجية (صورة الطفل "الصحيحة")،كانت ببساطة تلقى الاستهجان ولا تحصل على إذن لطباعتها.

4/–صور الطفل

"يعرف العديد من النقاد أدب الأطفال من حيث القارئ، لا من نوايا الكتَّاب أو النصوص في حد ذاتها"[9]. من هذا المنطلق قد نستنتج أن أدب الأطفال يميل إلى التكيف مع صورة معينة من الطفولة. هذا الأمر يعتبر مهمًّا من وجهة نظر الترجمة للأطفال، ففي الواقع نحن بحاجة إلى إبداء اهتمام كبير لما يقوم به القراء. هذا هو السبب في أنني فضلت التكلم عن الترجمة لجمهور (الأطفال)، بدلا من ترجمة أنواع معينة من الكتب (أدب الطفل مثلا)[10].

صورة الطفل هي مسألة معقدة جدًّا، فمن ناحية هو شيء فريد من نوعه، استنادًا إلى تاريخ كل فرد شخصيًّا، ومن ناحية أخرى، هو شيء له علاقة بالجماعة في كل مجتمع، فكل عمل يتم تأليفه للأطفال يعكس وجهات نظرنا عن كونه طفلا، أي أنه يُظهر احترامنا أو عدم احترامنا للطفولة باعتبارها مرحلة هامة من الحياة، وأساسًا لمستقبل الكبار. ولطالما عكست ثقافة الأطفال أيضا كل المجتمع وصور

البالغين من مرحلة الطفولة، وطريقة الأطفال أنفسهم في اختبار مرحلة الطفولة، بالإضافة إلى طريقة البالغين في تذكرها.

"من الصعب تحديد مفاهيم الطفل، كما هو من الصعب أيضًا تعيين الحد الأقصى لسن الطفولة"[11]. لم تكن مسألة الطفولة أمرًا بديهيًّا أبدًا، حيث إن كل شخص بالغ هو طفل في السابق. لقد قام فيليب أريس (Philippe Ariés) في كتابه –"قرون من الطفولة: التاريخ الاجتماعي لحياة الأسرة" (1962)– بالتحقيق في الجوانب المختلفة من الطفولة في فترات زمنية مغايرة، ويدَّعي فيليب أن مفهوم الطفولة في أوروبا نشأ في القرن السابع عشر، وفي فنلندا على سبيل المثال، لم يكن مفهوم الطفولة متداولاً بين الفلاحين حتى القرن التاسع عشر، حينما ظهرت أول كتب وألعاب للأطفال في فنلندا وأوروبا الوسطى[12].

إن بحثي يناقش في المقام الأول الأطفال الذين لا يجيدون القراءة، أي الأطفال دون سن المدرسة (سبع سنوات في فنلندا) فصورة الطفل هي عامل أساسي في ترجمة كتب الأطفال، ويقوم المترجمون وفقا لأيديولوجياتهم بتوجيه كلامهم إلى طفل من نوع معين، (الفاهم أو بسيط الإدراك) و(البريء أو ذي الخبرة)، ومن المهم أيضًا أن نضع في اعتبارنا أن الأطفال قد عاشوا فترة أقصر من البالغين ولذلك لا يتشاركون في معرفة العالم بنفس الطريقة، والذي هو سبب من الأسباب التي تجعل الكبار يميلون إلى الشرح للأطفال أكثر من القراء الأكبر سنًّا.

أخذ خبرات وقدرات وتوقعات الطفل بعين الاعتبار ليست مهمة سهلة، وكيفية قيام المترجمين بذلك في الواقع تعتمد على صورة الطفل لديهم، وعلى ما يعرفونه عن الأطفال في وقتهم، فعند الترجمة للأطفال، نحن بحاجة إلى أن نسأل الأسئلة الحاسمة، مثل: لماذا نقوم بالترجمة؟ ما هي الطريقة المناسبة التي ستكون ناجحة في الوصول للغرض من هذه الترجمة؟ لمن نترجم؟ وعلاوة على ذلك، نحن بحاجة للتفكير في المسائل المتصلة بالتحكم ودور المترجم، والسلطة والمترجم، والمعايير والقيم، والأيديولوجيا.

5/–انعدام فعل البراءة

في مراحل مختلفة من التاريخ تغيرت وجهات النظر حول تطويع النص والترجمة من كونها عادةً ما تقارن (بالحسناوات الخائنات) إلى التكافؤ بدرجة كبيرة"[13]. رؤيتنا للترجمة متصلة أيضا بالاختلافات بين التخصصات: ففي مجال البحوث في أدب الطفل، يميل العلماء بوضوح إلى الفصل بين الترجمة وتطويع النص (مثل: كلينجبيرق 85-86: 1986)، في حين أن الباحثين في مجال الترجمة يجدون صعوبة في الاختيار ما بينهما. وفي مجال دراسات الترجمة، يُنظر إلى الترجمة على أنها فعل تغييري وإعادة صياغة، حيث يتم حل المشاكل باستخدام إستراتيجيات مختلفة كالتقريب والتغريب.

بعبارات بسيطة، التقريب يستوعب النصوص لاستهداف القيم اللغوية والثقافية، في حين أن التغريب يحاول الاحتفاظ ببعض الآثار الهامة من النص الأصلي. في مقالة مشتركه بيني وبين أوتي، قمنا بوصف الفرق على النحو التالي: حينما يتم أخذ القارئ إلى النص الأجنبي تسمى هذه الإستراتيجية في الترجمة بالتغريب، وحينما يتم استيعاب النص للقارئ, فإنها تسمى التقريب"[14]. وإستراتيجية التقريب ليست منتجًا تلقائيًّا لزمن أو مكان أو حالة معينة، ولكننا نستطيع استخدامها لعدة أسباب: منها الضغوط السياسية والرقابة أو القيم الأخلاقية المختلفة، كما يمكننا استخدام إستراتيجية التقريب للأطفال والثقافات والأقليات والأفكار السياسية أو المعتقدات الدينية.. وهلم جرا، فأي شيء يمكن أن يقرب كالأسماء والأجناس الأدبية والأحداث التاريخية والطقوس الثقافية أو الدينية والمعتقدات. وعلاوة على ذلك، قد نلجأ إلى إستراتيجية التقريب عن طريق اختيارنا كتبًا معينة لترجمتها، في حين أن أنواعًا معينة من الكتب في بعض الثقافات الأخرى لا تزال غير مترجمة، وهناك أيضا طرق عديدة لأسلوب التقريب، مثل اختصار بعض الكتب أو إنشاء إصدارات جديدة لأغراض مختلفة، كما في حالة تحويل رواية هاري بوتر إلى فيلم.

لكل أسلوب من أساليب التقريب والتغريب مزايا وعيوب على حد سواء. وقد هاجم الباحث الأمريكي لورانس فينوتي (Lawrence Venuti) أسلوب التقريب بوصفه موضعًا للعنصرية الإثنية والعنف. فأسلوبه المفضل لترجمة النصوص الأدبية هو أسلوب التغريب أو المقاومة، وهناك عدد من الأسباب تجعله يجد أسلوب التغريب مرغوبا به، علي عكس أسلوب التقريب. فبالنسبة لفينوتي الترجمات المقربة "تتفق مع

القيم الثقافية السائدة" بينما أسلوب التغريب "يتحدى الجماليات السائدة"[15]. وبعبارات أخرى، من خلال إتباع أسلوب التغريب يتم استيراد الأفكار والأنواع الأدبية والقيم الثقافية الجديدة، فالترجمات المغربة "تظهر الاختلافات اللغوية الثقافية للنص الأجنبي فقط"[16] وأيضًا تعترف وتحتفل بأصلها، وعلى الرغم من التناقض الكامل لنهج فينوتي وتعرضه للانتقادات بوصفه أسلوبَ الأسود والأبيض (التغريب جيد، والتقريب سيئ)، لكن وجهات نظره تعتبر مثيرة. فقد قال إنه ينظر إلى أسلوب التقريب من منظور أنجلو أمريكي وتحليله "للعنف الإثني" أمر يستحق الانتباه إليه بجدية.

ومع ذلك، فبالنسبة لترجمة أدب الطفل تظل أساليب التقريب والتغريب قضايا حساسة جدًّا. فالعديد من الباحثين لا يوافقون على التقريب كوسيلة تربوية في ترجمة أدب الطفل، ومن ناحية أخرى لنزع ملكية النص، وعليه يجب أن يكون الأطفال قادرين على العثور على ما هو أجنبي في النصوص المترجمة، وتعلم كيفية استيعاب الثقافات المختلفة[17]. ومع ذلك، يمكننا نقد فينوتي لفشله في مخاطبة القراء واستجاباتهم المتعددة، وبما أن لكل نص قراء، مثل الباحثين الذين قد لا يجدون أن النصوص المغربة مقلقة، فقد لا يرغب الطفل في قراءة النص المترجم، لأنه يجده غريبًا جدًّا، وبناء عليه ما هو تأثير هذا الأمر على عادات قراءة الطفل المستقبلية؟ ومن ثم ما هو بيت القصيد من ترجمة القصة؟ وعلاوة على ذلك، عندما يقوم المترجمون بتفسير وإعادة كتابة القصص للقراء في المستقبل، فإنهم يتصرفون على أساس صورة

الطفل الخاصة بهم، مما يعني أنه في نهاية المطاف، يقوم المترجمون بطريقة أو بأخرى بتطبيق أسلوب التقريب.

مهما كانت الإستراتيجيات المختارة، فإنها تعكس وجهة نظر الكبار عن الأطفال والطفولة. فالفكر الأيديولوجي والأخلاق دائمًا يسيران جنبًا إلى جنب في ترجمة أدب الطفل، والذي يُعتبر عملاً غير بريء.

الهوامش:

(1) وول 1991: 1- 2 / انظر أيضا إلى شافيت 1986:66, 74- 75 / أوتينين 2000: 64 – 65.

2 أوتينن 1997- 2000.

3 المقصود بالهتروغلوسيا هو: "اللغة في الاستعمال" وهي فكرة تعدد اللغات العاملة فعليًّا في ثقافة ما. وربما يمكن تعريف الهتروغلوسيا بأنها: "الجسم الذي يضم كل أشكال الكلام الاجتماعي، أو الأنماط الخطابية، التي يستخدمها الناس في عبور رحلة حياتهم اليومية. ويسمي باختين هذه الأشكال باللغات الأيديو-اجتماعية. ويمكن التمثيل على الهتروغلوسيا باستذكار "اللغات المختلفة" التي يستخدمها أحدنا في يوم واحد من أيام حياته، حين يتحدث مع أصدقائه بطريقة، ومع أساتذته بطريقة أخرى، ومع والديه أو رئيسه في العمل بطريقة ثالثة... وهكذا. وبهذا، فإن كل واحدة من هذه الطرق يمكن اعتبارها نظامَ خطاب يتناسب أفضل ما يكون مع خدمة الهدف الذي يقصده مستخدم اللغة من نطقها.

4 قاموس المصطلحات، باختين .1990:428

5 بارويز وبيري 1986:05 ، فيش .1980:32

6 باختين 1990:257.

7 روزنبلات 1978:23

8 تومسون .2001

9 هانت 1: 1990, 60-.64:1991

10 لمعرفة المزيد عن صورة الطفل والترجمة للأطفال، انظر Oittinen 2000.

11 هانت 57-60: .1991

12 هامالاينن-فورسلاند 221- 234: 1988، انظر أيضا إلى شافيت .1986

13 انظر على سبيل المثال إلى نايدا 1964, وكاتفورد 1965, وريس 1971, وبيكر 1992, وتشسترمان 9-10: .1997

14 بالوبوسكي وأوتينن 2001: انظر أيضا إلى روبينسون 116-117: 1997, تشسترمان 28: .1997

15 لورانس فينوتي 1995 : 18-.22

16 لورانس فينوتي 1995 : 311

17 ديدور 1981 ، ستولز 2003.

قائمة المصادر والمراجع:

1. Aries, Philippe (1962) *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*; English trans. Robert Baldick, New York: Knopf.

2. Aristotle (1989) *Nikomakhoksen etiikka. Teokset VI*; Finnish trans. Simo Knuuttila, Helsinki: Gaudeamus.

3. Baker, Mona (1992) *In Other Words: A Coursebook on Translation*, London: Routledge.

4. Bakhtin, Mikhail (1990) *The Dialogic Imagination. Four Essays*; trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

5. Carroll, Lewis (1906) *Liisan Seikkailut ihmemaailmassa* [*Alice's Adventures in Wonderland* 1865], illust. John Tenniel; Finnish trans. Anni Swan, Provoo: WSOY.

6. ---------- (1962) *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (orig. 1865 and 1871), illust. John Tenniel, London: Penguin Books.

7. ---------- (1972) *Liisan seikkailut ihmemaassa* [*Alice's Adventures in Wonderland* 1865], illust. John Tenniel, Finnish trans. Kirsi Kunnas and Eeva-Liisa Manner, Jyvasky: Gummerus.

8. ---------- (1995) *Alicen Seikkailut ihmemassa* [*Alice's Adventures in Wondeland* 1865], illust. John Tenniel, Finnish trans. Alice Martin, WSOY, Porvoo, Helsinki, and Juva.

9. Catford, J. C. (1965) *A Linguistics Theory of Translation*, Oxford: Oxford University Press.

10. Chesterman, Andrew (1997) *Memes of Translation: The spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

11. Doderer, Klaus (ed) (1981) *Asthetik der Kinderliteratur*, Weinheim & Basel: Beltz Verlage.

12. D Ollerup, Cay (2003) 'Translation for Reading Aloud', *Meta* 48 (1-2): 81-103. Hollander, Tove (1983) *Fran idyll till avidyll. Skrifter utgivna av Finlands barnboksinstitut* 4, Abo: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.

13. Huse, Nancy (1991) 'Tove Jansson and Her Reader: No one Excluded', *Children's Literature* 19: 149-161.

14. Klingberg, Gote (1986) *Children's Fiction in the Hands of the Translators*, Studia psychological et paedagogica, Series altera LXXXII, Lund: Bloms Boktryckeri Ab.

15. Lefevere, Andre (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London & New York: Routledge.

16. Lupton, Hugh (1998) *Tales of Wisdom & Wonder*; illust. Niamh Sharkey, Bath: Barefoot Books.

17. ---------- (2001) *Ihmesatuja eri maista; illust. Niamh Sharkey*, Finnish trans. Riita Oittinen, Karkola: Pieni Karhu.

18. Miller, Alice (1990) *For Your Own Good: Hidden Cruelty in Child-Rearing and the Roots of Violence* (*orig. Am Anfang war Erziehung* 1980); trans. Hildegarde and Hunter Hannum, New York: The Noonday Press.

19. Morson, Gary Saul and Caryl Emerson (1990) *Mikhail Bakhtin: The Creation of a Prosaics*, Stanford University Press.

20. Nida, Eugene, A. (1964) *Toward the Science of Translating*, Leiden: E. J. Brill.

21. Oittinen, Riitta (1997) *Liisa, Liisa ja Alice, Tampere*: University Press.

22. ---------- (2000) *Translating for Children*, New York: Garland.

23. ---------- (ed.) (2003) *Traduction pour les enfants/Translation for Children*, special issue of *Meta* 48 (1-2) .

24. ---------- (2004) *Kuvakirja kaantajan kadessa* [Translating Picturebooks], Helsinki: Lasten Keskus.

25. Ørjasæter, Tordis (1987) *Tove Jansson Muumilaakson luoja* [*orig. MØte med Tove Jansson* 1985]; Finnish trans. Saima-Liisa Laatunen, Porvoo: WSOY.

26. Paloposki, Outi and Riitta Oittinen (2001) 'The Domesticated Foreign', in Andrew Chesterman, Natividad Gallardo and Yves Gallardo and Yves Gambier (eds) *Translation in Context: Proceedings of the 1998 EST Conference in Granada*, Philadelphia & Amsterdam: John Benjamins, 373-90.

27. Reiss, Katharina (1971) *Moglichkeiten und Grenzen der Ubersetzungskritik*, Munchen: Max Hueber Verlag.

28. Rosenblatt, Louise M. (1978) *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

29. Rattya, Kaisu (2002) 'Kirjatulva kasvanut kaannoksista, *Onnimanni* 2: 18-22.

30. Shavit, Zohar (1986) *Poetics of Children's Literature*, Athens, Georgia: University of Georgia Press.

31. Stan, Susan (1997) *A study of International Children's Picture Books Published in the United States in 1994*, Doctoral dissertation, Ann Arbor, Michigan: University of Minnesota.

ROUA FIKRIA

A refereed and indexed research Journal

Issued semi annually by Laboratory of Literary and Linguistic Studies

Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras

Director of honor
Prof.ZOUBIR BOUZEBDA
Director of journal
DR.MADIHA ATIK
Editor-in-Chief
DR.BAHA BENNOUAR
editorial board
-DR. IMED BOUKHARI
- DR.ABDELGHANI BENSOULA

Address: Mohammed Sherif Messaadia University/Souk Ahras, BP1553, Souk Ahras, 41000, Algeria

Tel/ Fax: 037722020-037722116

Email: revue.lell@univ-soukahras.dz

ISSN: 2437- 0355
Issue n°: 08