جامعة المسيلة
Université de M'sila

كلية الآداب واللغات
Faculté des lettres et des langues

01

دورية علمية أكاديمية محكمة

العدد الأول – أكتوبر 2013

ISSN 2335-1969

حوليات الآداب واللغات
Annales des lettres et des langues

- النقد الروائي الجزائري- قراءة في التراكم النقدي
- نظرية الأفعال الكلامية عند أوستن وسيرل،ودورها في البحث التداولي
- تعليمية البلاغة بين الدرس التراثي والمعطى الحداثي

حوليات الآداب واللغات

أكتوبر 2013

جامعـــــة المسيلـــة– الجزائر

Université de M'sila- Algérie

◊◊◊◊

كلية الآداب واللغات

Faculté des lettres et des langues

المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات – العدد الأول–2013

La Revue Scientifique Annales Des Lettres Et Des Langues N° : 01

دورية علمية أكاديمية محكمة – تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة – الجزائر

Issn:2335-1969

الرئيس الشرفي للمجلة:

أ.د. اليزيد عباوي

رئيس الجامعة

مدير المجلة/مسؤول النشر:

د. عباس بن يحيى

عميد كلية الآداب واللغات

رئيس التحرير:

أ.د. فتحي بوخالفة

هيئة التحرير:

أ.د. مصطفى البشير قط — **د. جمال مجناح**

أ.د.محمد زهار — **أ.الطيب بوازيد**

أ. فوزية عمروش

الإشراف التقني:

مركز الأنظمة والشبكات والتعليم المتلفز بجامعة المسيلة

أحمد حيمر

www.univ-msila.dz

المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات

La Revue Scientifique Annales des lettres et des langues

الهيئة العلمية

- **أ.د. علي بولنوار جامعة المسيلة**
- **أ. د.العمري بوطابع جامعة المسيلة**
- **أ.د. محمد خان جامعة بسكرة**
- **أ.د. محمد الصالح نجاعي جامعة باتنة**
- **أ.د. فضيل دحو جامعة ورقلة**
- **أ.د. مصطفى الضبع جامعة الفيوم جمهورية مصر العربية**
- **أ.د. أحمد فليح جامعة جرش الأهلية الأردن**
- **أ.د. سعيدة العلمي جامعة فاس المغرب**
- **د.عبد الحق بلعابد جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية**

الهيئة الاستشارية:

أ.د.الطيب بودربالة	أ.د.عبد القادر دامخي
أ.د.مصطفى البشير قط	أ.د.فتحي بوخالفة
أ.د.قدور رحماني	أ.د.جمال حضري
د.حكيمة بوقرومة	د.عباس بن يحي
د.عبد الرحمان بن يطو	د.عبد الحق بلعابد
د.أحمد ياسين العرود	د.عبد الرحيم المراشدة
د.عبد الغني بن الشيخ	د.رابح ملوك

المراسلات:

مدير المجلة العلمية– حوليات الآداب واللغات

كلية الآداب واللغات

جامعة المسيلة – ص.ب: 166 طريق إشبيلية– المسيلة – 28000– الجزائر

◊◊◊◊

الفاكس: 30 96 55 35 (213)

البريد الالكتروني:annaleslettres@gmail.com

شروط النشر وقواعد التحكيم

المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات،مجلة علمية محكمة، متخصصة في الآداب واللغات، ومختلف الدراسات النقدية.لها شروط محددة للنشر كسائر المجلات العلمية الوطنية والدولية، وقواعد يجب على كل الباحثين الراغبين في المساهمة في إثراء منبرها احترامها،وهي:

– أصالة المادة المقدمة للنشر بألا تكون منشورة من قبل أو معروضة للنشر في جهة أخرى، وألا تكون مستلة من رسالة جامعية، وأن يقدم الباحث إقرارا خطيا بذلك.

– يتراوح حجم البحث بين (10) و (20) صفحة بما في ذلك المراجع والملاحق.

– يكتب البحث ببرنامج (وورد)، بخط (Simplified Arabic)، حجم (14) في المتن ، و(12) في الهوامش.

– تقديم نص المقال مطبوعا في نسختين ومسجلا على قرص أو عن طريق البريد الالكتروني.

– إرفاق المقال بملخص باللغة العربية، وبملخص آخر بالفرنسية أو الانجليزية.

_ الهوامش والحواشي تكون في آخر المقال.

– التقيد بمنهجية البحث العلمي وإرفاق المقال المقترح بالبيبليوغرافيا وقائمة المراجع مرتبة هجائيا.

– تقديم المقال إلى الهيئة الاستشارية (اثنان مختصان) سريا مع مطبوعة خاصة بالتقرير ،بغرض النظر والتحكيم.

_ المقالات التي تنشر تعبر عن آراء أصحابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

– للمجلة حق رفض نشر المقال،أو طلب تعديله بناء على تقرير المحكمين.

– يقدم مشروع كل عدد قبل نشره إلى هيئة التحرير، للنظر فيه وإقراره نهائيا.

– لا ترد المقالات إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

كلمة العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

يأتي العدد الأول من مجلة " حوليات الآداب واللغات" وقد قطع البحث العلمي بالكلية والجامعة شوطا لا بأس به من خلال المخابر ووحدات البحث ومشاريع أبحاث ما بعد التدرج ونحوها. فهي ترغب في أن تكون إضافة جديدة في لبنة البحث العلمي بالجامعة الجزائرية، تسهم إلى جانب غيرها في إثراء فضاء النشر العلمي الجامعي عموما، وفي تنشيط الحياة العلمية بالكلية على وجه خاص.

من المؤكد أن البحث العلمي في ميدان الآداب واللغات قد عرف نشاطا متميزا في السنوات الأخيرة في الجزائر، وعرف توجها ملموسا نحو التراث الجزائري بأنواعه، غير أن هذا المجال لا يزال بحاجة إلى دعم أكبر من خلال ترشيد النشر العلمي وتيسيره؛ لاحتواء الأبحاث الكثيرة التي تنجز في مختلف الجامعات والمخابر من أجل التمكين من الاستفادة منها، ومواصلة البناء عليها.

إن هذا العدد الأول من هذه المجلة العلمية عرف بعض التأخر في الصدور، لا شيء إلا لرغبة هيئة التحرير في الالتزام بقواعد النشر العلمي، وإلزام خبراء المجلة والمساهمين فيها بتلك القواعد، حفاظا على جدية البحث واحتراما لمن يتصفحها أو يستفيد منها، وهي قواعد آن الأوان لمراعاتها لتطوير العلم في الاتجاه الصحيح، بعيدا عن السطحية والابتذال أو التكرار.

ومن هنا، فإن الدعوة تبقى مفتوحة لكل الباحثين في مجال الآداب واللغات للإسهام في المجلة، والإسهام في النهاية في تطوير البحث العلمي وترقية نشره، أملا في تعميم الفائدة، ونشر المعلومة العلمية. والله الموفق.

عميد الكلية/مدير المجلة

د/عباس بن يحيى

الحسّ الديني في الخطاب النقدي العربي القديم
"ابن سلاّم نموذجاً"

د.أحمد ياسين العرود
قسم اللغة العربية وآدابها/كلية الآداب
جامعة جرش الأهلية–الأردن

ملخص البحث

ينهض هذا البحث بفكرة، أن الخطاب النقدي العربي القديم ،كان يوظّف في مقاييسه النقديّة وقراءته النّص الشعري الحس الديني، الذي كان سمة عامّة، في تأصيل النصوص، ومنها الشعري، وقد كان ابن سلاّم يمثّل هذا الخطاب في توظيفه المعرفة الدينية، والوعي الديني، من أجل الوصول إلى صورة النّص الشعري العربي منذ العصر الجاهلي، موظّفاً المعايير التي شاعت في التحقق من صورة الحديث النبوي في تلك الفترة، حيث انسحب ذلك على الشّعر ، وهذا ما ستبينه الدراسة.

الكلمات المفتاحيّة: الخطاب ، الحس الديني، القديم ، الجرح والتعديل .

Abstract

Religious sense in critical discourse old Arab
" Ibn sallam model

D.ahmad yassin AL-urood (Associate Professor)
ahmedurood@yahoo.com

This research tackles the idea that the old Arab critical discourse used the religious sense in its critical standards and readings of the poetic text, which was a general feature in the origination of texts, including poetry. Ibn Sallam represents this discourse in the employment of religious knowledge and religious consciousness in order to reach the Arab image of the poetic text since pre-Islamic era, employing standards widely used in the verification of the image of the Hadith in this period, where it is applicable to poetry, and this will be illustrated by the study.

كيف يتشكّل الخطاب النقدي العربي القديم؟ ما المؤثّرات التي ساهمت في إبراز صورته المنهجيّة التي جاء عليها؟ ، هذان السؤالان هما ما ستجيب عليهما الدراسة متخذة نموذجاً من هذا الخطاب ،عند واحدٍ من أقدم النّقاد الذين ساهموا في تشكيل،

وتأسيس صورة هذا الخطاب، واحتذى حذوَه من جاء بعده من النّقاد، إنّه محمد بن سلاّم الجمحي(232هـ).

ومع إيمان الدراسة بأن التحوّلات ،التي مّست هذا الخطاب فيما بعد، جاءت في إطار التأثيرات المستجدّة، على الثقافة العربية الإسلامية، – وعلى الرّغم من ذلك – ،فإن تشكيلات الخطاب النقدي ،الذي أسّسه النّقاد القدماء وعلى رأسهم ابن سلاّم ظلّ ،يوجه جوهر هذا الخطاب في إطار المنهج، والأداة ،وظل محكوماً في إطار الحس الديني ،وروح التأصيل العلمي عند المسلمين.

ومن هنا ،فإنّه يمكن القول: إن الخطاب النقدي العربي القديم، قد تشكّل في إطار الوعي المعرفي الجديد ، الذي شكل الفكر الإنساني في تلك الفترة ، وشكّل رؤيته إلى الآخر ، فجاءت صورة النّقد موازية صورة المعرفة ؛ ولهذا فقد تعدد هذا النقد ، بتعدد المعرفة والوعي ، لدى النّاقد فنجده – أي النّاقد – يوظّف المنهج ، والمصطلح ، الذي يتلاءم وهذه الصورة المعرفيّة، والتّحوّلات الجديدة ، التي تجسّد الزمان ، والمكان ، الذي يعيشه ذلك الإنسان.

إنّ هذا – كما ترى الدراسة– ما يفسّر وجه الاختلاف بين ما هو جاهلي، وما هو إسلامي ، بتعدد عصوره بين الأموي ، والعباسي ، والأندلسي ...وغيره – على الرغم من أن الدراسة لا تؤمن بهذا التقسيم في الإطار الفني – حيث أَدْنَتْ كلُّ فترةٍ جلابيبها على الروح النقّدية التي سادت تلك الفترة.

وإيماناً من الدراسة ؛ بأنَّ التحوّلاتِ الثقافيّةَ ، والمعرفيّةَ هي المسؤولة عن المعطيات الإبداعية بتعددها ، فقد كان النّقد في العصر الإسلامي محمّلاً بروح الجديد من المعارف، وبروح الوعي الجديد لمعطيات الواقع ، والتاريخ الذي سبق في إطار المقايسة والوعي.

تشير الوقائع التاريخيّة،إلى أن البنية التأليفيّة ومنهجيّتها عند المسلمين، قد بدأت في الجانب الديني،المتعلّق بحياة الرسالة الإسلامية وطرفيها الرئيسيين ،الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وسيرته، والقرآن الكريم وعلومه، فمن المعلوم أن السيرة النبويّة لابن

إسحاق(85هـ – 151هـ)[1] من أقدم المؤلّفات التي اعتمدت صورة الخبر وإسناده، – على الرغم من تحفّظ بعض العلماء المسلمين على وثوقيّة ابن إسحاق–[2]، حيث ترك هذا الأسلوب، في نقل الخبر، وتوثيقه منهجاً، بدأ يأخذ صورته العلميّة فيما جاء بعد ذلك من مؤلفات، تمثّلت في "الموطّأ [3]" لإمام دار الهجرة مالك بن أنس (93هـ – 179هـ)، والطّيالسي (133–204هـ) ، في "مسند أبي داود الطّيالسي[4]"و إلامام الشّافعي (150– 204هـ) في مسنده[5] ، و"المسّند[6]" للإمام أحمد بن حنبل(164هـ– 241هـ)، والإمام البخاري(194– 256هـ) في صحيحه[7]، والإمام مسلم (204هـ– 261هـ) في صحيحه[8] أيضاً ،ومن جاء بعدهم من المصنّفين الذي اعتنوا بالعلوم الدينيّة عند المسلمين[1] ، حيث كان أثر هذه المصنّفات لا يتوقّف على الأثر الديني فقط ، بل أصبح أثراً منهجيّاً تبنته العقليّة التأليفيّة عند المسلمين.

---

[1] انظر مقدمة **السيرة النبويّة لابن هشام** ، قدم لها وعلّق عليها وضبطها ،طه عبد الرءوف سعد،ج1،دار الجيل ، بيروت دون تاريخ

[2] انظر تفصيل ذلك في: الأعظمي ،محمد مصطفى،**دراسات في الحديث النّبوي، وتاريخ تدوينه**،مطابع جامعة الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة،1980، ص 301.

[3] الإمام الأعظمي،مالك بن أنس(93– 179هـ)، **المؤّطأ** ،تحقيق، علي حسن كلال، مؤسسة الرسالة، بيروت، دمشق، 2009.

[4] الطيالسي ، أبو داود،سليمان بن داود،(133– 204هـ)،**مسند أبي داود الطّيالسي**، دار المعرفة، بيروت، 1985.

[5] الشّافعي، أبو عبد الله محمّد بن إدريس بن العبّاس (**150 – 204هـ**) ، **مسند الإمام الشّافعي**،دار الكتب العلميّة بيروت، 1980

[6] ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمّد الشيّباني،(164– 241)، **المسّند** ، دار الفكر، بيروت، 1991.

[7] البخاري، أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل، (181– 255هـ)، **صحيح البخاري**، دار الكتب العلميّة ،بيروت ، 1992.

[8] مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج،(204– 261هـ) ، **صحيح مسلم**، دار الحديث، القاهرة، 1991.

[1] للمزيد في ذلك وتفصيله انظر:

– **دراسات في الحديث النّبوي ، وتاريخ تدوينه**،مرجع سابق.ص71 وما بعدها

لقد نما هذا المنهج ، وأصّل الروح المعرفيّة ،وأصبح نظاماً ثقافياً ،وصل حدّ القداسة المنهجيّة؛ خاصّة في توثيق الحديث النبّوي ، وبُنى عليه معمارٌ تصنيفيٌّ امتدّ إلى باقي المعارف التي أنتجتها الأمة الإسلامية حينذاك، ومنها النّقد الأدبي.

ومن هنا، فإنّ القيم التي جاء بها الإسلام ،ورسّخها مع مرور الزمن في ذهنيّة الإنسان المسلم وغير المسلم، الذي يعيش في إطار هذه الثقافة ، في بعديها الزّماني ، والمكاني، جعلت الحسّ الديني تجاه الآخر بكل معطياته ، ينمو، ويترسّخ في ذهن الإنسان في العصر الإسلامي ، وجعلته الموجّه الأوّل، لصورة المعرفة ،وإنتاجها ومنهجها، فيما بعد، حيث شكّل هذا صورة الثقافة التي تبنّاها هذا الإنسان.،و"هكذا تحددت قوانين إنتاج المعرفة في الثقافة العربيّة، على أساس سلطة النصوص، وأصبحت مهمة العقل محصورة في توليد النّصوص من نصوص سابقة [2]" وأصبحت المركزيّة الدينيّة، تغذّي كلَّ شيء ،بمعان جديدة وإضافيّة ، وتقصي ما لا يتوافق ورؤيتها [3]"

إن الدور الذي قام به هذان المصدران – القرآن والحديث– جاء مكملاً بعضُه بعضاً ، فالقرآن الكريم ، كان الحاضنةَ الأساسَ للفكر الإسلامي . وهو المسؤول المباشر عن التحوّلات ،التي مسّت العقليّة العربيّة، وجعلتها عقليّة توثيقيّة علميّة، تتحرّى الحقائق وصورة الخبر الصّادق، فالقرآنُ " ظل المرجع الثقافي الشامل للحضارة الإسلاميّة ، منذ نشأتها ، فهو القاعدة الأصيلة ، التي ارتكزت عليها قيم المجتمع الإسلامي ، ومذاهب التشريع، والأخلاق، والنّشاط العلمي، والثقافي فيه[1]"،وأما الحديث النبوي الشّريف، فهو مفسّر النص القرآني ، وهو نص ظهر في إطار النّص القرآني ، وعاش في مساحة النّص القرآني في جانبها الدلالي ، ولكنَّ دور الحديث، كان قد منح الحضارة الإسلامية المنهج التّدويني ، والتّأليفي ، المبني على روح الرواية

---

[2] أبو زيد، نصر حامد، **النّص ، السّلطة ، الحقيقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.ص 19

[3] إبراهيم ، عبد الله، **موسوعة السّرد العربي**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت،ط، 2005،ص 24.

[1] الشرقاوي ، عفّت، **في فلسفة الحضارة الإسلاميّة** ،دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر ،بيروت، 1979، ص 317.

، والتحقق من الخبر، وإسناده أو ما أصبح يعرف "علم تدوين الحديث " كما أشارت الدراسة سابقاً.

بهذا السياق الثقافي والمعرفي في المجتمع الإسلامي في القرن الأوّل الهجري وما تلاه بدأت المصنّفات بتعدد موضوعاتها : التاريخيّة ، والأدبيّة ، تستعير– من المنهج العلمي الديني – المنهج والمصطلح ، حيث أن الإطار العام لها، كان ينمو ويشتدّ في حضن الحس الديني الذي طغى على غيره ووسمه بسمته المنهجيّة .

محمّد بن سلاّم الجمحي(139– 232هـ) ، واحدٌ من أقدمِ وأهمِّ الأعلام الذين أسسوا للخطاب النقدي العربي القديم [2]، وذلك من جانبين : الأوّل في إطار التأسيس المنهجي ، والثاني في خطورة وأهمية القضايا النقديّة التي ناقشها وحاورها ابن سلاّم، من أجل الوصول إلى الرأي، الذي يراه في صورة الشّعريّة العربيّة، ولعل هذا ، ما جعل ابن سلام ،مساحة ،غنيّة ، للدراسة والبحث المتعلّقين، في الخطاب النقدي العربي القديم، ويجعل الدراسة الحاليّة في مهمةٍ صعبةٍ ،من أجل الوصول إلى ما يمكن إضافته إلى ما قيل في نقد هذا النّاقد.

تنطلق هذه الدراسة ، من فرضيّة محددة ، تتمثّل في رؤيتها : أن الخطاب النقدي عند ابن سلام كان يوجهه الحس الديني ،الذي يمتلكه ابن سلام ، في سياق السائد من المعارف والمنهجيّة، حيث وجهه هذا الحس في إطار المنهج، والأداة النقديّة ، اللذين وظّفهما من أجل ،التصنيف، والتعليل ؛ لما أطلق عليه " **طبقات فحول الشّعراء**[1]"

---

[2] مندور، محمّد، **النقد المنهجي عند العرب**،دار نهضة مصر للطبع والنّشر، الفجالة ، القاهرة، 1961، ص12، وانظر:

سلاّم، محمد زغلول،**تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى القرن الرابع الهجري**،منشأة المعارف بالإسكندرية، دون تاريخ، .

[1] للوقوف على تاريخ هذا المصنّف ، وكل ما يتعلق بإشكالات التسمية ، واختلاف الرأي فيها يمكن الرجوع إلى :

- الطاهر، علي جواد، **محمد ابن سلاّم وكتابه طبقات فحول الشّعراء**، دار الفكر، عمّان، 1995.

،إذ إنَّ هذا الحسَّ قد شكّل عند ابنِ سلامٍ روحَ الرؤيةِ النقديّةِ، ودورَها في قراءة النّصَّ الشعري، وإطلاق الأحكام المتعلّقة بهذا النّص.من خلال التركيز على الصورة الكليّة للشعريّة العربيّة وتاريخيّتها، ومحاولة الابتعاد عن الجانب الفنّي في تقييم هذه الشعريّة، ولعل هذا ما عناه محمد مندور ، عندما قيّم هذه التجربة عند ابن سلام، حيث يقول:

"وابن سلاّم لم يتقدّم بالنّقد الفني إلى الأمام شيئاً كبيراً،وإنْ كان قد صدر في تحقيقه للنصوص عن مذهب صحيح[2] "

لم يكن ما تذهب إليه الدراسة تقولاً وتعميماً ، بل جاء من دراسة مستفيضة لمقدمة ابن سلاّم من كتابه المشهور" طبقات فحول الشّعراء" ، وعلى علم الدراسة من صعوبة الخوض في نقد ابن سلاّم ؛ نظراً لكثرة الدراسات حوله، إلا أنَّها وجدتْ أن هذا الموضوع قد أغفل ، ولم تجد ما يمكن أن يسد الرمق في نقاش هذه الفرضيّة ، التي ستبيّن الدراسة أنّها متحصّلةٌ عند ابن سلاّم الجمحي.

لقد بنى ابنُ سلاّم قيمَه النقديّة في مقدمة كتابه المذكور على" الحس الديني ومنهجيّته "وهو: **توظيف روح القيم الدينيّة السائدة في عصر ابن سلاّم ، من أجل الحكم على القيم الشعريّة ، المتوافرة في النّص الشعري العربي حينذاك، وذلك عبر روح المنهج ، والمصطلح الدينيين ، اللذين وظّفهما ابن سلام في خطابه النّقدي، متأثراً بالمنهج، والمصطلح السائدين من خلال وعي علماء المسلمين دور القرآن الكريم ،و الحديث النبوي الشّريف في الحكم على القضايا التي تشكّل صورة النّص الشّعري آنذاك .**

- المقدمات التي وضعها محمود محمد شاكر في الجزء الأوّل من المصنّف .انظر :.الجمحي، محمد بن سلاّم ، **طبقات فحول الشّعراء**، قراءة وتحقيق : محمود محمد شاكر، السّفر الأوّل مطبعة المدني، القاهرة، 1974.

وانظر :شاكر ،محمود محمّد، **برنامج طبقات فحول الشّعراء**، مطبعة المدني، القاهرة، 1980.

[2] **النقد المنهجي عند العرب**، مرجع سابق، ص22.

ابن سلام الجمحي موضوع هذه الدراسة ،نشأ في هذه الحاضنة الدينيّة وتأثّر بالمعطى الثقافي والمعرفي الذي تتبنّاه ، وصنّف كتابه "طبقات فحول الشّعراء" عبر المنهج ،والمصطلح اللذين أفرزتهما هذه الحاضنة.

لقد كانت حياة ابن سلاّم الجمحي، وتربيته ، دينيّة خالصة ، بل كان جزءاً مؤثّراً في مسيرة هذه الحياة الدينيّة، فهو " أبو عبد الله بن محمد بن سلاّم بن عبيد الله بن سالم الجمحي البصريّ ، مولى قدامة بن مظعون الجمحيّ. مولده بالبصّرة في سنة (139هـ)، ووفاته في سنة (231هـ)،أو (232هـ) ببغداد، وابيضّت لحيته ورأسه، وله سبع وعشرون سنة ،وعُمِّر نحواً من ثلاث وتسعين سنة .روى عنه أحمد بن يحيى ثعلب، وأبو حاتم ،والرياشيّ، والمازني، والزّياديّ، وأحمد بن حنبل، وابنه عبد الله بن أحمد،ويحي بن مَعِين ،وأبو بكر بن أبي خيثمة، وأبو خليفة الجمحي، ومحمّد بن حاتم ،الزّمّيّ وغيرهم من الأئمّة [1]"

وليس هذا فقط، بل، كان بيتهم بيتَ رواية وعلم للحديث، فأبوه راوٍ، وأخوه عبد الرحمن بن سلاّم كذلك ، من الرواة الثّقات[2].

في هذا السياق الثقافي والمعرفي تكوّنت الروح البحثيّة عند ابن سلام، وشكّل الحس الديني المظلّة ، التي من خلالها قدّم مصنّفه موضوع البحث ، حيث رواه عن تسعة وسبعين شيخاً [3]،بالإضافة إلى أن ابن سلاَّم كان يفهم الفارسيّة [4]،وهذا مما يدل على سعة إطلاعه، وتعدد مصادر معرفته، التي هضمها في بوتقة الوعي الديني ، ومارسها في تآليفه التي ألّفها.

بدأ الحس الديني في تشكيل الخطاب النّقدي عند ابن سلاّم في كتابه " طبقات فحول الشّعراء" وذلك من العنوان، فمفردة " **طبقات**" ،كانت تشكّل في الخطاب الديني

---

[1] **طبقات فحول الشّعراء ج1**، مرجع سابق، ص34.

[2] المرجع السابق، ص 37.

[3] المرجع السابق، ص 37.

[4] المرجع السابق، ص 37.

التأليفي ،ركيزة أساسيّة في تصنيف المصنّفات ، التي عايشت في تاريخ تأليفها الخطاب النقدي العربي ، حيث – كما ذكرت سابقاً – أنَّ كتاب ابن سلاّم، يمثل الصّورة الأولى للتأليف النقدي ،الذي وظّف مفردة "" **طبقات**"،ولعله من المعروف أن السياق الثقافي هو ما يرفد الكاتب بمصطلحه ودلالته ، ففي تلك الفترة نجد مثلاً كتاب" **الطبقات الكبرى**[1]" وما تركه هذا المصنّف من أثر فيما عايشه من مؤلفات، أو جاء بعده، في مجالات التأليف المختلفة، ولعل منها كما ترى الدراسة كتاب ابن سلاّم هذا، أو مثلاً مصنّف" طبقات الحنابلة [2]" حيث روى صاحب هذا الكتاب عن راوي كتاب طبقات فحول الشعراء، "أبو خليفة الفضل بن الحباب بن محمد بن شعيب بن صخر بن عبد الرحمن الجمحي[3].

وإذا ما دلفنا من العنوان الذي جاء من الحس الديني، إلى متن الكتاب ،سنجد حضور الحس الديني أكثر وضوحاً ،وتجلية لخصائص الخطاب النقدي عند ابن سلاّم ،حيث يبدأ الكتاب بتأصيل صورة الرواية ، وصاحبها، وزمنها*، يقول :

" وأخبرنا أبو القاسم سليمان بن أحمد بن أيّوب الطّبراني، قال: قرئ على الفضل بن الحباب وأنا أسمع ...أبو نصر،أخبرك أبو سعد،إذناً ،أنبأ أبو نعيم :

أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أُسيد قال: قرئ على القاضي

..... قرأه عليه ...سنة إحدى وسبعين وثلاثمائة ...قال القاضي

وهو الفضل بن الحباب الجمحي أبو خليفة، قال: محمّد بن سلاّم الجمحي [1]"

---

[1] ابن سعد، أبو عبد الله محمد ابن سعد بن منيع الزهري 168– 230 هـ، **الطبقات الكبرى** ، دار الكتب العلميّة ، بيروت، 1991.

[2] ابن الفرّاء، أبو يعلى، محمد ابن الحسين، 380– 458هـ، **طبقات الحنابلة**،دار المعرفة ، بيروت، 1953.

[3] **طبقات فحول الشّعراء ج1**. مرجع سابق، ص33–34.

* لقد كانت الرواية الشعريّة موجودة قبل الإسلام ، وقد بحث هذه القضيّة بالتفصيل ناصر الدين الأسد في كتابة " مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة" ، ولكن هذه الرواية في الإسلام أخذت طابعاً مختلفاً عما كانت عليه من حيث الشروط وصورة التحقيق . أنظر: الأسد ، ناصر الدين ، **مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة**، دار الجيل ،ط7، بيروت، ص 188– 283.

إنَّ حالة تأصيل الرواية هي في أصلها ميزة منهجيّة ،جاءت من علم الحديث النبوي الشّريف، وما تعلق بها من تحقيق، وتدقيق، " فقد اهتمت كتب الحديث بالرواية ،وأسّست منهجاً علميّاً دقيقاً، في توثيق مصادر الخبر، وفرّقت في ذلك بين الرواية* والدراية¤ ، وفصّلت القول في شروط كلّ منها[2]"،وعلى الرغم من أن ما بدأ به كتاب ابن سلاّم، ليس من كلامه ، بل من كلام ناسخ الكتاب؛ فإنّه ينقل السياق الثقافي والمعرفي السائد ،في توثيق الرواية ، في مسيرة التأليف الإسلامي ونظريّة الكتابة ، والتدوين بشكل عام، ومنها النقد الأدبي الذي يمثّله كتاب ابن سلاّم.

وفيما يتعلّق بالرواية ؛بطرفيها – الراوي والمروي– وصورة الاهتمام بهما ،فقد تحقق ذلك عند ابن سلاّم ،حيث كان يشير إلى صورة الراوي، وقيمته الروائيّة ،وذلك من أجل أن يبيّن في النهاية، قيمة المروي، ومدى الوثوق في صحة الخبر، والركون إليه، أو تحقيق ما يعرف بالدراية في الرواية .

فها هو يضعّف الرواية ،التي يكون مصدرها الصحيفة والصُّحفِي ،يقول:" وليس لأحدٍ – إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه – أن يَقْبلَ من صحيفة ، ولا يُرْوَى من صُحُفيّ [1]" ويضّعف الرواية عن حمَّاد الروايةِ، يقول:"وكان أوّل من جمع أشعار العرب، وساق أحاديثها:حمّادٌ الروايةُ،وكان غيرَ موثوق به، وكان ينحلُ شِعْرَ الرّجلِ غيره،وينحله غيرَ شعره، ويزيدُ في الأشعار.[2]".

---

[1] المرجع السابق، ص3

* "علم يشتمل على أقوال النّبي صلّى الله عليه وسلّم وأفعاله ، وتقريراته، وصفاته، وروايتها، وضبطها، وتحرير ألفاظها" ، انظر: معجم مصطلحات الحديث ، مرجع سابق، ص80

¤ علم يعرف منه حقيقة الرواية وشروطها، وأنواعها ، وأحكامها، وحال الرواة وشروطهم، وأصناف المرويّات، وما يتعلّق يها."، انظر : معجم مصطلحات الحديث ، مرجع سابق، ص80

[2] **في فلسفة الحضارة الإسلاميّة** ، مرجع سابق، ص 322.

وانظر: **مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة**، مرجع سابق، ص189.

[1] **طبقات فحول الشّعراء ج1**. مرجع سابق، ص4

[2] المرجع سابق،ص 48

ومن الرواياتِ التي جعلها ابن سلام موضع شكٍّ وريبةٍ ، وساهمت في تشويه صورة النّص الشّعري العربي ،من حيث إسناده إلى قائله – وقد وظّف الحس الديني عنده من أجل رد هذه الرواية والطّعن فيها – روايةُ ابنِ إسحاق للشعر العربي في روايته "السيرة النبويّة "،فيقول:

"وكان ممَنْ أفسد الشعّر وهجَّنه وحمل كلَّ غُثاءٍ منه،محمد بن إسحاق بن يسار، مولى آل مَخْرَمة بن عبد المطّلب بن عبد مناف، وكان من علماء النّاس بالسِّير[3] "حيث وقف ابن سلاّم ،موقفاً ينمّ عن وعي قوي بأهميّة الرواية ، ودورها في تشويه الحقائق ، ولهذا فقد تصّدى لابن إسحاق ونفى روايته ، من جانبين الأوّل منطقي، وهو بعد الزمن بين زمن ابن إسحاق والأمم السابقة " عادٌ وثمود"، فيقول:

" أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: مَن حمل هذا الشّعر؟ ومَن أدّاه منذ آلاف السنّين، ثم الجانب الديني ،ورأي القرآن الكريم في زوال هذه الأمم ،وقطع دابرها ، حيث فصّله ابن سلاّم وأكّد دوره في نفي هذه الرواية ، يقول:

" ... والله تبارك وتعالى يقول:(فقطع دابر القومِ الذين ظَلَمُوا)*، أيْ لا بقيّة لهم.

وقال أيضاً: (وأنّه أهلك عاداً الأولى* وثمودَا فما أبقى)®وقال في عادٍ: (فَهل تَرى لهم مِنْ باقيةٍ)¤،وقال: (وقروناً بين ذلك كثيراً)Ö،وقال: (ألم يأتكم نبأ الذين من قَبْلكم قومِ نوحٍ وعادٍ وثمودَ والّذين مِن بعدهم لا يَعْلمُهمْ إلا اللهُ)â

---

[3] المرجع السابق ، ص7-8.

* **سورة الأنعام** ،آية 45.

® **سورة النّجم** ،الآيات 50- 51.

¤ **سورة الحاقّة، الآية** ،8.

Ö **سورة الفرقان**، الآية، 38.

â **سورة إبراهيم**، الآية 9.

إن رفض ابن سلام، رواية ابن إسحاق للشعر العربي الموغل في القدم ، – بالإضافة إلى ما سبق من تعليل– اتكاؤه ،على ما كان من رأي شائع، بين أصحاب التّصانيف الدينيّة ، الخاصة بالحديث النبوي، حول عدم وثوقيّة ابن إسحاق في روايته الحديث النبوي الشّريف، فقد" اختلف العلماء في شأنه ، بين مادح وقادح، ولعل أشدّهم عليه كان الإمام مالك بن أنس(...)، وقال أحمد ابن حنبل: كان ابن إسحاق رجلاً يشتهي الحديث فيأخذ كتب النّاس فيضعها في كتبه، وقال ابن حجر: إنما كان ينكر مالكٌ تتبّعه غزوات النّبي صلّى الله عليه وسلّم من أولاد اليهود، الذين أسلموا وحفظوا قصّة خيبر وغيرها.... [1]".

إن هذه الصّورة المضطربة لابن إسحاق ، عند علماء الرواية والحديث ،حَرِيّةٌ بابن سلام، أن يبني عليها رفضه رواية ابن إسحاق للشعر، حيث يتمظهر في هذا الرّفض، البعدُ الديني ،الذي يتبناه ابن سلام، ويحكم من خلاله في أطار الحس الديني الذي ينطلق منه في تأصيل النّص الشعري العربي.

وفي إطار منهجيّة تحقيق الرواية عند ابن سلاّم ، فقد كان، إذا ما توفّر له أكثرُ من رواية حول الخبر المروي ، فإنّه يفضّل الأكثر قرباً للصّحة، بالنسبة لما يراه، فيقول في حديثه على أوليّة الشّعر، وتأصيل بداياته، حيث يفاضل بين الروايات الخاصّة بذلك ويختار أقربها :

" فمن قديم صحيح الشّعر قول العنبرِ بنِ عمرِو بنِ تميمٍ ،وكان جاور في بهراء ، فرابه ريبٌ، فقال:

قد رأبني من دلوي اضطرابها والنأي في بهراء واغترابها
أن لا تجيء ملأى يجيء قرابها..

وقد قال قوم : إنّه كان من بهراء فجاور عمرو بن تميم،وأنّه قال:

قد رأبني من دلوي اضطرابها والنأي عن بهراء واغترابها.

---

[1] **دراسات في الحديث النّبوي** ، مرجع سابق، ص301– 304.

ولا نرى ذلك كما قالوا،بل هو كما ذكر : العنبر بن عمرو بن تميم .[1] "

إنّ هذا المقياس النّقدي الذي يتبنّى" الرواية"ومفهومها،وما يتعلّق بها من صور منهجيّة عند ابن سلاّم، وصورة التحقق من وجود المروي– النّص– يذكّرنا برواية الحديث الشريف ، وعلم "الجرح والتعديل [2]"الذي وضع شروط القبول لرواية الحديث ،ومنها صورة الراوي ووثوقيّته ، ومنها عند ابن سلاّم – في جانب الرواية الموثوقة – رواية خلاّد بن يزيد الباهلي حيث يقول:

"وكان خلاّدٌ حَسَنَ العلم بالشّعر يرويه، ويقوله [3]"، ومنها وثوقيّة عمرو بن العلاء حيث يقول فيه:" لو كان أحدٌ ، ينبغي أن يُؤخذَ بقوله كلّه في شيء واحدٍ؛ كان ينبغي لقول أبي عمرٍو بن العلاء في العربيّة أن يُؤخذَ كلُّه، ولكن ليس أحدٌ إلا وأنت آخذٌ من قوله وتاركٌ [1]" ومنها أيضاً ،وثوقيّة خلفٍ الأحمر ، يقول:" ونقلنا ذلك إلى خلف بن حيّان أبي محرز، وهو خلفٌ الأحمرُ، اجتمع أصحابنا ، أنّه كان أفرس النّاس ببيت شِعْرٍ، وأصدقَه لساناً. كنّا لا نبالي إذا أخذنا عنه خبراً، أو أنشدنا شعراً، لا نسمعه من صاحبه. [2]"

---

[1] محمد بن سلاّم الجمحي ،**طبقات فحول الشعراء** ج1،مرجع سابق ص23

[2] " هو علم يُبحث فيه عن جرح الرواة ، وتعديلهم بألفاظ مخصوصة، وعن مراتب تلك الألفاظ، وهذا العلم من فروع علم رجال الأحاديث، ولم يذكره أحد من أصحاب الموضوعات ، مع أنّه فرع عظيم، والكلام في الرّجال جرحاً وتعديلاً ثابت عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، ثم عن كثير من الصحابة، والتابعين فمَن بعدهم، وجوّز ذلك تورّعاً وصوناً للشريعة لا طعناً في النّاس، وكما جاز الجرح في الشّهود، جاز في الرواة، والتّثبّت في أمر الدين، أولى من التثبّت في الحقوق والأموال، فلهذا افترضوا على أنفسهم الكلام في ذلك " انظر: الرّازي، أبو محمّد عبد الرحمن الحنظلي توفي (327هـ) **تقدمة المعرفة لكتاب الجرح والتعديل**،مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة بحيدر أباد، الدّكن – الهند، الطبعة الأولى، دون تاريخ، ص (ب)

[3] **طبقات فحول الشّعراء ج1**، مرجع سابق،ص 7

[1] المرجع السابق، ص19.

[2] المرجع السابق، ص 23.

ومما يلزم قوله هنا، أن خلفاً الأحمر ،هو من الرواة الذين اعتمدهم ابن هشام، في كتابة السيرة النبويّة[3]، ولعل قبول ابن هشام لرواية خلف في الشّعر، الذي كان يستشهد به في السيرة النبويّة، كان إشارةً لابن سلام وغيره، ممن كانوا يتحرّون صحّة الرواية وصدق صاحبها.

وفي إطار دور الحسّ الديني في توجيه صورة الرواية، والاستعانة، بما كان قد صنعه الفكر الإسلامي ،ومنهجيّته في صورة هذه الرواية عند ابن سلام منهجيّة " **السنّد**[4]" ورفع الخبر إلى مصدره ، حيث كان ابن سلاّم لا يورد الخبر، إلا بعد إسناده، ورفعه إلى قائله، وقد كان ذلك سنّةً اتّبعها ابن سلام، وتأثرها مما كان موجوداً في التأليف الذي تبنّاه الفكر الإسلامي في الحديث النبوي ،ووظّفه في كافّة المجالات ،ومنها الرواية النقديّة، ومن شواهدِ عنايةِ ابن سلاّم برفع الخبر(السّند)، أنه كان يشير عند شكّه بصحّة السّند إلى ذلك، يقول:

" أخبرني مسمع بن عبد الملك ، أنه سمع محمد بن عليّ يقول – قال أبو عبد الله بن سلاّم : لا أدري/ أرفعه أم لا، وأظنّه قد رفعه– أوّل مَن تكلّم العربيّة ونسى لسان أبيه إسماعيلُ بن إبراهيم صلوات الله عليهما [5]"

يتعمّق الحس الديني عند ابن سلاّم في خطابه النّقدي، عندما يأخذ بمبادئ أقرها علم الفقه الإسلامي، في قبول الرواية أو الحكم الشّرعي، وأعني بذلك فكرتي **الإجماع** و**القياس** ، ففكرة الإجماع ، هي التي شكّلت الإطار العام في الخطاب النّقدي عند ابن سلاّم ،ولعله لا يغيب عن بال العارف أن **الإجماع** هو المصدر الثالث من مصادر التشريع الإسلامي ،وترى الدراسة هنا ، أن توظيف فكرة الإجماع عند ابن سلاّم في الحكم على النّص الشّعري جاء نتيجة لمرجعيّة ابن سلاّم الدينيّة – كما

---

[3] ابن هشام، أبو محمد عبد الملك ، **السيرة النبويّة ج1**، تحقيق، محمد علي القطب، ومحمد الدالي بلطة، المكتبة العصريّة، بيروت، 2001، ص 9

[4] هو الإخبار عن طريق المتن ،أنظر **معجم مصطلحات الحديث**، مرجع سابق، ص 63.

[5] **طبقات فحول الشّعراءج1**، ص9

أشارت الدراسة عند الحديث عن السياق الثقافي لابن سلاّم – بل إن فكرة الإجماع ، هي فكرة أهل السّنة والجماعة ، ومن هنا فإن ابن سلاّم قد استخدم عبارة "أهل العلم [1]"– التي توازي في دلالتها" أهل السّنة والجماعة – في حديثه على مفهوم الشّعر، وما يخصّه من معارف، وقيم إبداعيّة تجيزه .

وبسبب من هذا ، يدخل ابن سلاّم قضيّةَ الشعر، ومفهومَه ، وتصنيفَه من باب فكرة الإجماع، واعتمادها ،مقياساً نقديّاً ، حيث يصنّف من خلالها النّص الشّعري ، ويحكم على قيمته ، فيقدم للمتلقي مسلّمة مبنيّة في نتيجتها على مقياس الإجماع ، يقول:

" وفي الشّعر مصنوعٌ مفتعلُ موضوع كثيرّ لا خيرَ فيه، ولا حجَّةَ في عربيّة، ولا أدبٌ يستفاد، ولا معنى يستخرجُ، ولا مثلٌ يضرب، ولا مديحٌ رائعٌ، ولا هجاءٌ مقذعٌ، ولا فخرٌ معجبٌ، ولا نسيبٌ مُسْتَطرفٌ،وقد تداوله قومٌ من كتابٍ إلى كتاب، ولم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يَعْرِضُوه على العلماء، وليس لأحدٍ – إذا أجمع أهلُ العلم ،والرواية الصحيحة ، على أبطال شيء منه – .[2] "

ويؤكّد ابن سلاّم توظيفه مقياس الإجماع كأداة نقديّة تحسم صورة الاختلاف حول هذا النصّ،وتوصل إلى الاتفاق والقبول،برأي الجماعة وعدّه طريقاً متّبعاً، لا يجوز رفضه ،أو مخالفته، والخروج عليه، "فيقول:

" وقد اختلفت العلماء بعدُ في بعض الشّعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأمّا ما اتَّفقوا عليه، فليس لأحدٍ أن يخرج عليه [1]".

إن صورة الالتزام ،برأي الجماعة" أهل العلم" ،شكّلت عند ابن سلاّم محور التصنيف للشعريّة العربيّة، فعندما يتحّدّث عن ماهيّة الشعر،ويحاول أن يضع له حدّاً، لا يأخذ بصورة الوزن الشّعري(الشّكل) مثلاً ، ولم يأخذ بالمضمون الشّعري ،بل جعل

---

[1] المرجع السابق،ص 4، 5، 7

[2] المرجع السابق، ص4

[1] المرجع السابق، ص4.

الشّعر صناعة وثقافة تتعلق بالوعي الجمعي، لأهل العلم، أو الجماعة، فيقول:" وللشعر صَناعةٌ و ثقافةٌ يعرفها أهل العلم [2]"

وعند تصنيفه للشعراء لا يخرج على رأي الجماعة[3] ،وأهل العلم، بل يلتزم هذا الرأي، يقول:

"ففصّلنا الشّعراء، من أهل الجاهليّة والإسلام ،والمخضرمين، الذين كانوا في الجاهليّة، وأدركوا الإسلام ،فنزّلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر ،بما وجدنا له من حجّة،وما قال فيه العلماء. [4]"

إن مقياس الإجماع عند ابن سلاّم، قد تولّد عنه مقياس **الإتباع**، أو ما يسمّى في الخطاب الديني "السلفيّة" حيث تتبنى السلفيّة كل ما ثبت عن الرسول والخلفاء الراشدين، وقد تمثّل ذلك في الخطاب النقدي عند ابن سلاّم في لحظة اختياره الشعراء ،وتصنيفهم في طبقات ، حيث تجد نفسك ،أمام فقيه يحاول أن يسند فتواه لما جاء في الأثر ،خاصّة عند ظهور الآراء وتعددها، حيث يلجأ إلى النّص الواضح، والمشهور،والمتفق عليه، ليأخذ به،حيث لا اجتهاد في موضع النّص، ولهذا ؛ينأى بنفسه عن التأويل، والتّفرّد بالرّأي، فيقول:

"وقد اختلف النّاسُ، والرواة فيهم– أي في الشّعراء– فنظر قوم ، من أهل العلم بالشّعر، والنّفاذ في كلام العرب، والعلم بالعربيّة،إذ اختلفت الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها، ولا يُقْنِعُ النّاسَ مع ذلك إلا **الرواية عمّن تقدّم**. فاقتصرنا من الفحول **المشهورين** على أربعين شاعراً، فألّفنا من تشابه شعرُه منهم، إلى نظرائه،فوجدناهم عَشْرَ طبقات، أربعةُ رهطٍ كلُّ طبقة ،متكافئين، مُعتدلين. [1]"

---

[2] المرجع السابق، ص5

[3] **تاريخ النقد الأدبي والبلاغة،حتى القرن الرابع الهجري**، مرجع سابق، ص100.

[4] المرجع السابق، ص24.

[1] المرجع السابق، ص24.

فها هو كما يلحظ،ينأى بنفسه عن الفتنة الأدبيّة، التي تجلّت باختلاف النّاس والرواة في الشعراء العرب، ومنازلهم الفنيّة ، وعندما تكون الفتنة، والاختلاف عليك برأي الأمّة و"الجماعة الناجية *" ،ولعله لا يغيب عن بال العارف من هي الجماعة الناجية، إنها "أهل السّنة والجماعة" ،وهنا تتحقق عند ابن سلاّم دلالة قول الرسول(ص) " لا تجتمع أمّتي على ضلالة ".

لقد ناقش ابن سلام الجمحي في مقدمته النقديّة – والتي تمثّل خطابه النقدي الذي وصلنا – مجموعة من القضايا شكّلت في مجملها، صورةً واضحةً عمّا كانت عليه الشّعريّة العربيّة في زمنه، وجاء نقاشه هذه القضايا ، ومحاورتها، في إطار ما يمتلك من منهجيّة ،نبتت، وتربّت في حضن الخطاب الديني وأدواته المنهجيّة ، وهذا ما قدّمت جزءاً منه الدراسة فيما سبق ، ولعل كلّ ذلك كما ترى الدراسة جاء في إطار المنهجيّة الخارجيّة (الخاصّة بالشّكل): الطبقة – الرواية– السّند– الإجماع – الإتباع– ، ولكن هناك قيمة نقديّة عميقة سابرة – كان مصدرها الحسّ الديني عند ابن سلاّم– نستطيع الوقوف عليها ،من خلال التحليل الدقيق للقيم النقديّة التي تبنّاها ابن سلاّم وهي فكرة " **البدعة**" وما يجب على المسلم من مقاومتها، تحقيقاً لقول الرسول صلّى الله عليه وسلّم:" من أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد [1]".

لقد جاهد ابن سلام، جهاداً منهجيّاً وضاحاً من أجل أن يدفع البدعة الشّعريّة ، عن النّص الشعري العربي ، ولعل الموجّه له كان السياق الثقافي الإسلامي الذي يرفض البدعة ، وكل ما يمكن أن يكون خارج إطار الموروث الصحيح .والتوافق المبني على التحقق والثبات.

---

* اسم يطلق على أهل السنّة

[1] انظر الحديث في : **رياض الصالحين للإمام النووي**، ضبطه وخرّج أحاديثه،أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط ا ، 2004، ص45.

ومن هنا، فقد سعى ابن سلام إلى تحقيق صورة الشعريّة العربيّة، في صورتها الصحيحة ، وتشذيبها مما هو زائد فيها وردٌّ منها، ولهذا فقد ابتدءا حديثه على الشّعر بقوله:

" وفي الشّعر مصنوعٌ مفتعلُ موضوع كثيرّ لا خيرَ فيه، ولا حجَّةَ في عربيّة، ولا أدبٌ يستفاد، ولا معنى يستخرجُ، ولا مثلٌ يضرب، ولا مديحٌ رائعٌ، ولا هجاءٌ مقذعٌ، ولا فخرٌ معجبٌ، ولا نسيبٌ مُسْتَطرفٌ،وقد تداوله قومٌ من كتابٍ إلى كتاب، ولم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يَعْرِضُوه على العلماء، وليس لأحدٍ . إذا أجمع أهلُ العلم، والرواية الصحيحة، على أبطال شيء منه . ."[2]

إنّه يدفع "البدعة" في هذا الشّعر ، فمصطلحات " مصنوع ،ومفتعل ،وموضوع" كلّها تؤكّد المشكلة الشّعريّة التي تتمثّل في وجود النّص غير الصحيح في نسبته ، أو النّص الدخيل على النّص الأصيل، ولعل هذا ما جعل ابن سلاّم – كما يعتقد الدارس– يثير قضيّة الانتحال، ويناقشها في جوانبها المختلفة ، ويحاول أن يبيّن أسبابها ونتائجها، وأيضاً، دفعُ البدعةِ ، هو الذي جعل ابن سلاّم يثير قضيّة أوليّة الشّعر العربي ، ويتحّدث في الأنساب العربيّة وما يُركنُ إلية في صحتها ،وما لا يُركن إليه. والسبب ذاته جعله يثير قضيّة أوليّة اللغة العربيّة، كلُّ هذه القضايا جاء بها ابن سلاّم لدفع البدعة الشّعريّة .

إن مصطلحات "مصنوع ،ومفتعل ،وموضوع" كلّها تؤدي الهدف ذاته وهو " البدعة ،والكذب، والإتيان بما لم يكن من الأصل، وهي مصطلحات جاءت في دلالتها الاصطلاحيّة من الحس الديني ،الذي ساهم في تشكيل الخطاب النقدي عند ابن سلاّم ،يقول الدكتور ناصر الدين الأسد:"...ولقد بدأ الكذب والوضع في الحديث النّبوي في حياة رسول الله صلّى الله عليه وسلّم [1]" وهذا ما يؤكّد خطورة هذه الظاهرة ،وضرورة

---

[2] المرجع السابق، ص4

[1] مصادر الشّعر الجاهلي، مصدر سابق، 321.

مقاومتها، وإبعادها عن السياق المعرفي، والثقافي، بجانبيه الديني والدنيوي عند المسلمين.

إنَّ حركة تدوين الحديث التي بدأت في صورتها المنهجيّة الكاملة نهاية القرن الهجري الأوّل ،وبداية القرن الهجري الثاني* ، جاءت من أجل أنْ تؤصّل صورة الحديث النّبوي، وتبعد البدعة والوضع على رسول الله صلّى الله عليه وسلّم، ولعله لا يخفى، أن هذا المنهج الذي تشّكل عند المسلمين في تأصيل الحديث ،والبحث عن الموضوع والمفتعل منه وإبعاده؛ شكّل العقليّة التأليفيّة عندهم ، مما دفع ابن سلاّم الذي تربى في حضن هذه الحركة التأليفيّة، أن يستعير المنهج التأصليّ من الحديث ويسحبه على الشّعر، ويثير قضايا تؤصّل هذه الصّورة ومن خلالها نتوصّل إلى حقيقة النّص الشّعري.

ولهذا، فإن ابن سلاّم يبحث عن تأصيل النص الشّعري ،وإخراجه من البدع التي أحاطت به ، وذلك بطرق شتى منها البحث عن **الأوليّة اللغويّة** عند العرب، التي مرّت في مرحلتين- كما يرى ابن سلاّم – :

الأولى عربيّة إسماعيل، وهي ليست من عربيّتنا في شيء، والثانيّة التي نزل بها القرآن الكريم ،ولعل هذا ، يقطع القول على البدعة ،التي ترى أن الشّعر العربي من زمن بعيد، سبق جاهليّة العرب قبيل الإسلام ،والذي نادى به ابن إسحاق وفنّده ابن سلاّم – كما ذكرت الدراسة- يقول ابن سلاّم:

" أخبرني مِسمَعُ بن عبد الملك ، أنه سمع محمد بن عليّ يقول – قال أبو عبد الله بن سلاّم : لا أدري/ أرفعه أم لا، وأظنّه قد رفعه- أوّل مَن تكلّم العربيّة ونسى

* شاع في الأواسط العلميّة ،أن الأحاديث كانت تنقل شفاهاً لنهاية القرن الأول، وأول من فكّر في تقييدها هو الخليفة الزّاهد عمر بن عبد العزيز ، إذ كتب إلى أبي بكر بن محمد بن حزم: " انظر ما كان من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم، أو سنّة ماضيه،أو حديث عمرة،فاكتبه فإني خشيت دروس العلم وذهاب أهله،كما طلب من ابن شهاب الزّهري أن يقوم بكتابة السنن، ويجمعها، وكذلك من آخرين، وانتشر قول الإمام مالك رحمه الله: إنّ أوّل مَن دون العلم ابن شهاب الزّهري انظر: دراسات في الحديث النّبوي وتاريخ تدوينه، مرجع سابق،ص 71.

لسان أبيه إسماعيلُ ابن إبراهيم صلوات الله عليهما (....) ولكن العربيّة التي عنى محمد بن علي، اللسان الذي نزل به القرآن ،وما تكلّمت به العرب على عهد النّبي صلّى الله عليه ،وتلك عربيّةٌ أخرى غيرُ كلامنا هذا [1]"

أما صورةُ التأصيل الثانية التي قدمها ابن سلاّم من أجل درء البدعة الشّعريّة ؛ فكانت تأصيل **النّسب عند العرب** ،حيث يصل في ذلك إلى نتيجة مفادها قولُه:

" فَنّحنُ لا نقيمُ قي النّسب ما فوق عدنان، و لا نجدُ لأوّليّة العرب المعروفين شعراً، فكيف بعادٍ وثمود؟ فهذا الكلامُ الواهنُ الخبيثُ، ولم يَرْوِ قطُّ عربيٌّ منها بيتاً واحداً، ولا رواية للشعر مع ضعف أسره وقلّة طلاوته. [2]"

أمّا قضيّة الانتحال ، فقد حاول ابن سلامٍ إثباتها في النّص الشعري العربي القديم ، وجيّش لها أسبابها[3]، من أجل أن يثبت البدعة في هذا الشّعر، ويعمل على إبعادها ، ولهذا، فإن بيان المنحول ، من غير المنحول ؛لابدّ له من عَالِمٍ بالشّعر قادرٍ على تصنيف الأصيل من المبتدع، وهنا لابدّ من "**سلطة النّاقد** "ودوره في القبول والرفض ، كما هي سلطة المشرّع وعالم الحديث، الذي يقبل الحديث، أو يرفضه بناء على صورة التأصيل المتّبعة في علم الحديث وتخريجه ،ولعل هذا ما جعل ابن سلاّم يعلي من **سلطة النّاقد** ويعطيّه الحقّ في تصنيف النّص الشعريّ، فيضعّفه أو يستحسنه، فعندما يورد الحوار بين خلاّد بن يزيد الباهليُّ و خلفِ بن حَيّان أبي مُحْرِز. خلف الأحمر. يكون هدفه أنْ يظهر دور الناقد وسلطته، يقول:

"قال محمد: قال خلاّد بن يزيد الباهليُّ لخلفِ بن حَيّان أبي مُحْرِز– وكان خلاّد حسن العلم بالشّعر يرويه ويقوله – بأي شيء ترد هذه الأشعار التي تروى؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنتَ أنّه مصنوع لا خير فيه؟ قال نعم. قال: أفتعلم في النّاس مَن

---

[1] **طبقات فحول الشّعراء ج1** ، ص 9

[2] المرجع السابق، ص11.

[3] المرجع السابق،ص 25،26، 46، 48.

هو أعلم بالشّعر منك؟ //قال : نعم .قال: فلا تنكرْ أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت . [1]"

وربما تكون سلطة الناقد، أظهر وأبين في المحاورة التالية بين خلف الأحمر وأحد المعترضين على هذه السلطة ، يقول ابن سلاّم :

"وقال قائل لخلف : إذا سمعتُ أنا بالشّعر أستحسنُه، فما أبالي ما قلتَ فيه أنتَ وأصحابُك. قال: إذا أخذتَ درهماً فاستحسنتَه ، فقال لك الصّرّاف : إنّه رديء! فهل ينفعك استحسانُك إيّاه؟

لقد وصلت سلطة الناقد في تمييز النّص الشّعري حدّ سلطة القاضي، فجاءت لتوظَّفَ في استبعاد نص البدعة، الذي لا ينضوي تحت معطف المعروف ، والأصيل ، جاء لبيان المصنوع، والمفتعل ، والموضوع .

إنها منهجيّة الجرح والتعديل، منهجيّة الضعيف، والحسن، في الحديث النبوي الشّريف، إنّها منهجيّة التحقق من الصورة الأصيلة للنص الشعري كما هو التحقق من صحّة النّص النبوي، (الحديث الشّريف)

وتنمو سلطةُ الناقدِ ،ووجوب علمه بالشّعر عند ابن سلام ،حيث يوازي سلّطة الفقيه ،ودوره في إصدار الأحكام الفقهية ،ووجوب الدراية ،والمعاينة ،التي يجب أن يتمتّع بها هذا النّاقد، فبالإضافة إلى الرواية ،التي أكّد ابن سلاّم وجوب صحّتها – كما بيّنت الدراسة– لا بدّ من الدراية في طبيعة الفن الشّعري ، وكوامنه الداخليّة، المتعلّقة بصورته الشعريّة ،التي لا يعلمها إلا أصحاب العلم ، كما يقول ابن سلاّم،ولعل هذا المقبوس –على طوله– يبيّن روح الدراية التي يتقصّدها ابن سلام عند النّاقد، يقول:

"وللشعر صَناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفةٍ ولا وزنٍ،دون **المعاينة** ممن يبصره ،ومن ذلك الجهبذةٌ بالدينار والدّرهم،لا تعرف جودتُهما بلونٍ ولا مسٍّ ولا طرازٍ،ولا وسم ولا

[1] المرجع السابق، ص7

صفة،ويعرفه النّاقد عند **المعاينة**،فيعرف بهرجها وزائفها، وستُّوقها و مَفْرَغَها- ومنه البصرُ بغريب النّخل،والبصرُ بأنواع المتاع وضروبه، واختلاف بلاده،مع تشابه لونه ومسِّه وذرعه، حتى يضاف كلُّ صنفٍ إلى بلده الذي خرج منه، وكذلك بصر الرقيق، فتوصف الجارية ناصعة اللون....، ويقال للرجل والمرأة ، في القراءة والغناء: إنّه لنديُّ الحلق، طلُّ الصّوت، طويل النّفس، مصيبُ للحن – ويوصف الآخر، بهذه الصّفة، وبينهما بونٌ بعيدٌ،يعرف ذلك العلماء عند **المعاينة**، والاستماع إليه، بلا صفة يُنتهي إليها ، ولا علم يوقف عليه، وإنَّ كثرة المدارسة لتعدي عليّ العلم به.فكذلك الشّعر يعلمه أهل العلم به. [1]"

هذه صورة الناقد الفقيه، الذي يبحث عنه ابن سلاّم ،النّاقد القادر على المعاينة،- حيث تكررت كلمة المعاينة ثلاث مرآت ،وإنْ دلّ ذلك على شيء يدل على أهميّة هذه الميزة في النّاقد- النّاقد الذي يعي مفهوم النّص الشعري ، كما هو الفقيه الذي يعي أصول الحديث النبوي، وقواعده، وأصوله أو ما يطلق عليه في علم الحديث **الدراية**.ولعل ما يؤيّد هذه الفكرة ما ذهب إليه أحسان عبّاس في بيان دور الناقد عند ابن سلاّم ، إذ يقول:

"...لم تكن المشكلة في نظره – أي ابن سلام – مشكلة قدم وحداثة، وإنّما كانت تربية القدرة على الحكم ؛ لفرز الأصيل من الدخيل في هذا الميدان، ومتى تحقق وجود" النّاقد" سهل بعدئذٍ أن نصل إلى الصّواب. ولكن ابن سلاّم يمنح النّاقد البصير" سلطاناً مطلقاً"، فمتى قال رأيه في أمرٍ، وجب على الآخرين أن يأخذوا بحكمه، لأنّهم لا يحسنون ما يحسنه... [1]"

---

[1] المرجع السّابق،ص 5-7.

[1] عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثّامن الهجري عمّان ، ، دار الشّروق، ط2، 1993، ص66.

وفي إطار درء البدعة الشعريّة، يقوم ابن، سلاّم بتأصيل **أوليّة هذا النّص** [2]، وكيف بدأ ، واستوى على صورته التي وصلها ، حيث يحدد هذه البداية ، بما صحّت زمنيّته ،وثبتت في إطارها التاريخي، ،وكلّ ذلك ،من أجل الرّد على من يدعي وجود نصّ شعري غير موثوق ، يقول:

" ولم يكن لأوائل العرب من الشعر، إلا الأبياتُ ،يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصدت القصائد، على عهد عبد المطلب ،وهاشم بن عبد مناف ،وذلك يدل على إسقاط عادٍ، وثمودَ ،وحميرَ، وتبَّع، ومن قديم الشعر الصحيح، قول العنبر بن عمرو بن تميم ،وكان مجاوراً في بهراء فرابه ريبٌ فقال:

قد رأبني من دلوي اضطرابها والنأي في بهراء واغترابها

أن لا تجيء ملأى يجيء قرابها..[3]"

إنّ القطع ،عند ابن سلاّم ؛ بأنّ الشعريّة العربيّة في صورتها الصحيحة، قد وُجِدتْ، زمن عبد المطلب ، وهشام بن عبد مناف، هو نفي صريح ، وواضح لأي صورة أخرى يمكن أن يدعيها آخر، أو يحاول أنْ يفتعلها، أو يضعها على غير هذه الفترة. بل إنّ ابن سلاّم لم يكتف بتحديد الزمنيّة لهذه البداية ، بل حدَّدَ هذه البداية بأسماء شعراء ، فيقول: " وكان أوّلُ مَنْ قصّد القصيد ،وذَكَرَ المواقعَ ،المهلهل بنُ ربيعة الّتغلبي في قتل أخيه كليب وائل [1]"

وكذلك حدد ظهور هذا الشّعر في القبائل العربيّة فيقول:

" وكان شعراء الجاهليّة في ربيعة (...)، ثم تحوّل الشّعر في قيس (...)، ثمّ آل ذلك إلى تميم، فلم يزل فيهم إلى اليوم [2]".

---

[2] انظر: شاكر ،محمود محمّد،**قضيّة الشّعر الجاهلي في كتاب ابن سلاّم طبقات فحول الشّعراء**.مطبعة المدني، القاهرة، 1997.

[3] **طبقات فحول الشعراء** ج1،مرجع سابق ص23

[1] المرجع السابق، ص 39.

[2] المرجع السابق، ص40.

كم يضعنا هذا التأريخ الدقيق لصورة الشّعر العربي – عند ابن سلاّم في منهجيّته العلميّة – أمام صورة المنهجيّة العلميّة في تأريخ بداية تدوين الحديث النّبوي الشّريف ! وبيان منهجيّة من تصدّوا لذلك من العلماء للمحاولات الأولى لحركة التدوين هذه [3]، والدراسة ترى أن ابن سلاّم؛ وبسبب مرجعيّته الدينيّة، ووعيه للمنهجيّة العلميّة ،التي تبنّاها علم تدوين الحديث ، اكتسب هذه المنهجيّة، ووظّفها في تأصيل النّص الشعري ،وهنا يظهرُ دورُ الحسّ الديني في الخطاب النّقدي عند ابن سلاّم، عندما كان يؤصّل هذا النّص.ويبني تاريخه ،الذي يحِّددُ الصورة الموثوقة لهذا النّص ، ويجعل معرفته الحقّة، تتأتى من خلال الوعي بتاريخ هذا النّص ،والسقف الزمني الذي يمكن الركون إليه في تحديد أوليّته .

وإذا ما ضممنا مجمل المظاهر المنهجيّة ، والمصطلحات التي قدمتها الدراسة، وبيّنتها عند ابن سلاّم ،فإنه يصبح من الحق القول: إن حضور الحس الديني ، والسياق المعرفي عند ابن سلاّم ،هو الذي صنع روح الخطاب النّقدي عنده ، ووجه المنهجيّة التي نما خلالها هذا الخطاب ،الذي يمثّل أولى مراحل منهجيّة الخطاب النقدي العربي القديم ، الذي استمدَّ منهجيّته . كما ترى الدراسة . من علوم الحديث ،التي وضعها الخطاب الديني؛ من أجل حفظ الحديث وتقديمه على صورته الحقّة.

وبعد فإن هذه الدراسة ترى ، أن فرضيتها التي بدأت بها – والمتمثّلة في أن الخطاب النقدي عند ابن سلام كان يوجهه الحس الديني ،الذي يمتلكه ابن سلام ، في سياق السائد من المعارف، حيث وجهه هذا الحس في إطار المنهج ، والأداة النقديّة ، اللذين وظّفهما من أجل ،التصنيف، والتعليل ؛ لما أطلق عليه " **طبقات فحول الشّعراء** – قد تمثّلت فيما قدمته من قراءة دقيقة لمقدمة ابن سلاّم في إطار الأفكار والشواهد ،التي توقّفت عندها .

المصادر والمراجع

[3] انظر تفصيل ذلك في: **مصادر الشّعر الجاهلي**، مرجع سابق 143– 146.

1- القرآن الكريم
2- إبراهيم ، عبد الله، **موسوعة السّرد العربي**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت،ط، 2005.
3- ابن أنس ،مالك (93- 179هـ)، الإمام الأعظمي، **المؤّطأ** ،تحقيق، علي حسن كلال، مؤسسة الرسالة، بيروت، دمشق، 2009.
4- ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمّد الشيّباني،(164- 241)، **المسّند** ، دار الفكر، بيروت، 1991.
5- ابن سعد، أبو عبد الله محمد ابن سعد بن منيع الزهري 168- 230 هـ، **الطبقات الكبرى** ، دار الكتب العلميّة ، بيروت، 1991.
6- ابن الفرّاء، أبو يعلى، محمد ابن الحسين، 380- 458هـ، **طبقات الحنابلة**،دار المعرفة ، بيروت، 1953.
7- ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك **السيرة النبويّة** ، قدم لها وعلّق عليها وضبطها ،طه عبد الرءوف سعد،ج1،دار الجيل ،بيروت دون تاريخ
8- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك ، **السيرة النبويّة ج1**، تحقيق، محمد علي القطب، ومحمد الدالي بلطة، المكتبة العصريّة، بيروت، 2001،
9- أبو زيد، نصر حامد، **النّص** ، **السّلطة** ، **الحقيقية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.
10- الأسد ، ناصر الدين ، **مصادر الشّعر الجاهلي وقيمتها التاريخيّة**، دار الجيل ،ط7، بيروت، دون تاريخ.
11- الأعظمي ،محمد مصطفى،**دراسات في الحديث النّبوي، وتاريخ تدوينه**،مطابع جامعة الرياض، المملكة العربيّة السعوديّة،1980.
12- البخاري، أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل، (181- 255هـ)، **صحيح البخاري**، دار الكتب العلميّة ،بيروت ، 1992.
13 - :.الجمحي، محمد بن سلاّم ، **طبقات فحول الشّعراء**، قراءة وتحقيق : محمود محمد شاكر، السّفر الأوّل مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
14- الحرش، سليمان مسلّم، وحسن إسماعيل الجمل، **معجم مصطلحات الحديث**، قدم له: فضيلة الشّيخ عبد القادر الأرناؤوط،مكتبة العبيكان، الرياض، ط1، .1996

15- الرّازي، أبو محمّد عبد الرحمن الحنظلي توفي (327هـ) **تقدمة المعرفة لكتاب الجرح والتعديل**،مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة بحيدر أباد، الدّكن – الهند، الطبعة الأولى، دون تاريخ،

16- سلاّم، محمد زغلول،**تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، حتى القرن الرابع الهجري**،منشأة المعارف بالإسكندرية، دون تاريخ.

17- الشّافعي، أبو عبد الله محمّد بن إدريس بن العبّاس (**150 – 204هـ**) ، **مسند الإمام الشّافعي**،دار الكتب العلميّة بيروت، .1980

18 - شاكر ،محمود محمّد، **برنامج طبقات فحول الشّعراء**، مطبعة المدني، القاهرة، 1980.

19 - شاكر ،محمود محمّد،**قضيّة الشّعر الجاهلي في كتاب ابن سلاّم طبقات فحول الشّعراء**.مطبعة المدني، القاهرة، 1997

20- الشرقاوي ، عفّت، **في فلسفة الحضارة الإسلاميّة** ،دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر ،بيروت، .1979

21- الطاهر، علي جواد، **محمد ابن سلاّم وكتابه طبقات فحول الشّعراء**، دار الفكر، عمّان، .1995

22- لطيالسي ، أبو داود،سليمان بن داود،(133- 204هـ)،**مسند أبي داود الطّيالسي**، دار المعرفة، بيروت، .1985

23- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، نقد الشّعر من القرن الثاني حتى القرن الثّامن الهجري عمّان ، ،دار الشّروق، ط2، .1993

24- مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج،(204- 261هـ) ، **صحيح مسلم**، دار الحديث، القاهرة، .1991

25- مندور، محمّد، **النقد المنهجي عند العرب**،دار نهضة مصر للطبع والنّشر، الفجالة ، القاهرة، .1961

26- النّووي، أبو زكريّا ،يحي بن شرف، (631-676)، **رياض الصالحين للإمام النووي**، ضبطه وخرّج أحاديثه،أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ا ، 2004.

الغربة و الاغتراب و البحث عن الهوية
في رواية " كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج.

قمرة عبد العالي
جامعة باتنة

ملخص

يسعى هذا المقال إلى محاولة تلمس ودراسة تجليات الغربة ، والاغتراب وتشظي الهوية التي تعيشها شخصيات رواية كريماتوريوم –سوناتا لأشباح القدس –للروائي واسيني الأعرج و ذلك رغبة في الكشف عن أنماط الغربة ، والاغتراب، وأسباب ازدواجية الهوية أو فقدانها . بالإضافة إلى رصد العلائق الرابطة بين هذه المصطلحات. وقد توقف هذا المقال عند ثلاثة محاور أساسية :

المحور الأول : "أنواع الغربة و أشكالها في رواية كريماتوريوم " ، وفيه تجلى نوعان من الغربة وهما ؛ الغربة المكانية ، والغربة الزمانية .

المحور الثاني : "أنواع الاغتراب وأشكاله في رواية كريماتوريوم "، وبرز فيه عديد الأنواع من الاغتراب ؛ كالاغتراب الجسدي ، اللغوي ، المكاني ...

وقي المحور الثالث : انصب المقال حول استيضاح نمط الهوية التي تتلبس الشخصية الروائية ، والبحث في أسباب التشرذم ، والتشظي بين هويتين متناقضتين.

ليخلص البحث ، إلى نتيجة مفادها أن هذه المصطلحات الثلاثة ؛ الغربة ، الاغتراب ، الهوية ، تجمع بينها صلات قوية و حميمة ، كما أن الهوية التشظية ، هي هوية مشوشة ومشوهة ، لم تستطع أن تجد جوابا لإشكاليتها الرئيسة : ما هو الوطن ؟

Résumé :

Cette étude vise à examiner la problématique de l'exil et de l'aliénation ainsi que celle de la fragmentation de l'identité chez les personnages du roman « *Crematorium. Sonate pour les fantômes de Jérusalem* » de Wassini Laredj. Il s'agit de faire ressortir les différentes formes de l'exil en rapport avec les diverses catégories de l'aliénation. Il est question aussi des origines du malaise identitaire qu'il s'agit de comprendre et d'analyser.

L'étude se développe à partir de trois axes :

-Le premier axe tente d'appréhender les différents types d'exils, tout en mettant l'accent essentiellement, sur l'exil spatial et l'exil temporel.

-Le deuxième axe s'attache à étudier la typologie de l'aliénation ainsi que ses formes dans « Crematorium ».

-Le dernier axe essaie de monter les différents rôles identitaires que les personnages du roman cherchent difficilement à incarner. Car nous sommes confrontés à des personnages problématiques.

L'étude révèle que les questions d'exil, d'identité et d'aliénation sont intrinsèquement liées et qu'elles sont imbriquées les unes dans les autres. Les personnages vivent, à des degrés divers, une pathologie existentielle qui s'origine dans un environnement culturel, politique et historique dramatique.

مقدمة

صدرت رواية "**كريماتوريوم –سوناتا لاشباح القدس –**" للروائي الجزائري واسيني الأعرج سنة 2008 .وتعد الرواية عملا تجريبيا ناضجا يوحي بتدفق إبداعي وفني واضح ، واختمار كبير للتجربة الروائية لدى هذا المبدع . فهي عمل يحاول الإبحار في غمار مشروع روائي جديد يضع الرواية في خضم مختبر متنوع الوسائل والآليات ، لتطعم فيه الرواية بكل التقنيات السردية و الغير سردية ، لتصبح هذه الرواية المطلة على شوارع الواقع و أرصفة قضاياه ومرايا وجوهه ، متماشية مع تلك المواضيع التي تتلمسها وتسعى إلى رصد نبضها وصداها ؛"**حيث تحول التجريب إلى هاجس يتصدر شواغل واسيني الأعرج الفكرية والجمالية**" [1]ولاسيما في هذا العمل الروائي الذي نحيطه الآن بدراستنا، والذي يستمتع بتجريب لذة الإدهاش فينا بعنوانه الغريب : " **المحرقة** "وهو ما يثير فينا عديد التساؤلات بعنوانه الفرعي :من هم أشباح القدس ؟ وهل هذه المحرقة هي محرقة للأجساد أم الأرواح ؟.

لكن هذه الرواية لا تلبث أن تشفي غليلنا بأجوبة فورية لاسيما عندما تفتتح هذه الأخيرة بعبارة السارد : " **أنا لم أر القدس إلا ثلاث مرات في حياتي ...**"[2] .

لنصل في آخر المطاف إلى تبني البحث في هذه البؤرة التي تنكشف خفايا تفاصيلها مع تقدم سيرورة الأحداث ، وانجلاء مساراتها ، والمتمثلة في " **الغربة والاغتراب والبحث عن الهوية في رواية كريماتوريوم**" .انطلاقا من انبناء هذه الرواية على أساس عالمين متناقضين : عالم الشرق (القدس) وهو الوطن والهوية، وعالم الغرب الذي يشكل فضاء الغربة والاغتراب و البحث عن الهوية المفقودة .فكان أن خلق من جراء هذه الثنائية المتنافرة، أزمة وجودية تتعمق انعكاساتها وتزداد في كيان الشخصية المؤطرة لهذا العمل الروائي و الحاملة لجراح الوطن، والغربة واغتراب المنفى؛ إنها أزمة تشظي الهوية بين هذين العالمين المتناقضين.

ملخص الرواية

تتشكل رواية " كريماتوريوم " من سلسلة سيرية متشظية ومتقطعة تتأرجح بين الماضي و الحاضر، عبر خيوط رفيعة من الذاكرة ، والحلم ، والتداعي، والوصايا ،تتزاحم فيها الأمكنة ، والأزمنة ، والشخصيات تائهة بين الوطن، والمنفى ، باحثة جميعها عن خيط هوية واحد يؤلف بينها .

وتتحدث الرواية في مجملها عن قضية اللاجئين الفلسطينيين الضائعين بين الجذور الضاربة في أعماق القدس ، والأجساد التائهة في فضاءات الاغتراب .فتنطلق أحداث هذه الرواية مع شخصية "يوبا" – وهو ابن الرسامة الفلسطينية (مي) التي هاجرت مع والدها إلى أمريكا هربا من التقتيل والاضطهاد اليهودي للفلسطينيين – الذي يعمل على تنفيذ وصايا أمه بنثر رماد جسدها الذي طلبت إحراقه بعد موتها ، وذر ذلك الرماد في مواطن متعددة من القدس .

ويحدث كل ذلك في جو من التناغم الموسيقي ، وتمازج الريشة مع الألوان بشتى تدرجاتها المفرحة والمحزنة ، إلى جانب تأوهات وتمزقات جراء المعاناة النفسية والجسدية التي تعاني منها (مي) نتيجة فقدانها للوطن والأهل ، وإصابتها بداء السرطان .

حول مفاهيم: الغربة والاغتراب والهوية

ورد في لسان العرب أن الغربة بمعنى التهجير و التغريب أي الطرد والنفي من الأرض أو الوطن [3].

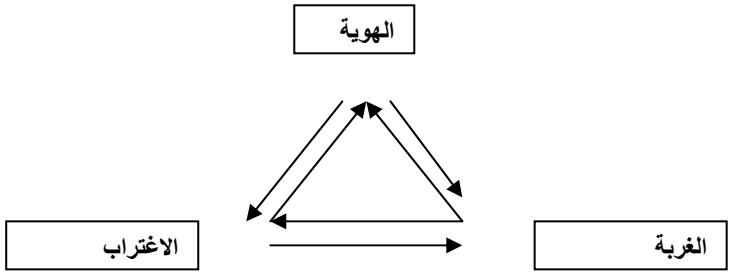
وقد "**صار المفهوم العربي مكتملا في كلمة "غربة " التي اشتق من اسمها الاغتراب والتغريب والغرب ، وتعني النوى والألم ، والشؤم والفراق و البين والهجر لأسباب سياسية ، أو دينية أو اجتماعية وقد تكون روحية أو نفسية** " [4]

وإذا كان البحث في المعنى اللغوي لكلمتي غربة واغتراب قد يدخلنا في دائرة من المعاني التي قد تبدو مترا دفة نتيجة اشتقاقها من الجذر اللغوي " غرب " و التي تلتقي في أغلبها عند معنى الغربة المكانية بمعنى الاغتراب المادي .ولكننا إذا اتجهنا

صوب المعاجم الأجنبية وجدناها تتجاوز هذا المعنى المادي ، ليدل لفظ الاغتراب على **الدلالة المعنوية** له بدل **المادية** [5].

أما مصطلح الهوية فقد دل في معناه الأشمل على مجموع المحددات والمميزات التي تسم شخصية بعينها أو بمعنى آخر هي " **تلك المعلومات المسجلة في بطاقة التعريف أو بطاقة الهوية ، التي تشمل الاسم واللقب وتاريخ الميلاد ومكانه والنسب العائلي (...) وعنوان الإقامة ، بالإضافة إلى العلامات الجسدية المميزة ، كالطول ولون الشعر ولون العينين . وقد يضاف إلى هذا كله ديانة الشخص أو الطائفة التي ينتمي إليها، ولون بشرته كما هو الحال في بعض البلدان** "[6].إضافة إلى مختلف السمات النفسية التي يختص بها الفرد دون غيره ، والتي تشكل نسيجه المختلف المؤسس على فكرة إبراز فرديته و عدم الذوبان في ثقافة الجماعة ، أو المجتمع من أجل تأكيد وجوده المتفرد[7].

واستنادا إلى ما جرى عرضه من معان تتمحور حول مصطلحات ثلاثة : الغربة ، الاغتراب ، والهوية ، نستطيع أن نتلمس مدى التقارب الحاصل بين هذه المفاهيم الثلاثة ؛ فالغربة مولدة للاغتراب ولأزمة الهوية ، والهوية المتشظية بين المنفى والوطن حالة ولدتها الغربة ، والاغتراب من ناحية أخرى حالة نفسية أحدثتها الغربة المفروضة ، والهوية الضائعة.لذلك مثلنا لهذه العلاقة المتبادلة بهذا الرسم البياني (الثالوث)(اغتراب ، غربة ، هوية) وهو الإطار الذي ستنصب حوله دراستنا .



أولا : أنواع الغربة وأشكالها في رواية "كريماتوريوم"

1- الغربةالمكانية /المكان الذاكرة

ويقصد بالغربة المكانية "**ذلك الإحساس الذي يشعر به الإنسان في بعده عن وطنه**" [8] وأهله ، فيبقى الحنين هاجسا يتربص به ،ينغص عليه حياته ويحرمه من خوض تجربة النسيان ، فيغدو كورقة ذابلة يجرفها تيار الشوق والحنين إلى المجهول .لهذا حذرت "مي " ابنها "يوبا "من خطر الانجراف خلف ذلك الشعور الذي تملك وجدانها ، و الذي يشبه النفخ في الأشياء الميتة : "**احذر يا يوبا أن تنفخ في الأشياء الميتة ، اترك الأشياء الجميلة تموت كما تشتهي ، وإلا ستعيش معلقا بين حاضر منفلت وذاكرة تضيعك في دورتها ، ولا تمنحك إلا الألم.**"[9]

إن فضاء الوطن ، بكل ما يحيل إليه من جراح و آلام وأشواق سيظل الحيز المهيمن على كل الأماكن و الأفضية التي تسطع من خلال هذه المدونة ؛ فهو المكان الرحمي الذي يستوعب كل الأماكن الأخرى ؛ إنه هناك " **حيث الطفولة المسروقة ،والأشواق المسروقة ،**

والمدينة المسروقة ، والذاكرة المنهكة ، والحب المقتول "[10].

ويظل هذا الشعور بالغربة ، والإحساس بالحرمان من تراب الوطن ، ورائحة الانتماء والتجذر قائما ما دام هذا الوطن محفورا في الذاكرة بكل حاراته ، وشرفاته، وأبوابه ، ومحلاته إنه " **الحرم القدسي الشريف ، وقبة الصخرة (...) كنيسة القيامة ، الباب الجديد (...)وحارة الحطة** "[11].

- الغربة الزمانية

ونعني بالغربة الزمانية ، شعور الإنسان بأنه غريب ضائع في زمن أفقده مكانته [12]، والغربة الزمانية هنا تظهر وبشكل جلي وواضح في الشعور الذي انتاب "**مي**" إزاء تغير حالة المطعم الذي كانت تديره خالتها "**دنيا** " ، بسبب التغيرات التي أدخلت ، عليه ففي الزمن الآفل ، كان المطعم شبه أبرا يؤثثه بيانو " ريتشارد سن "وحيزا لعزف الموسيقى ، ومحبي الفن ، وملاذا للهاربين من ضيق الحياة ، أما في الزمن

الحاضر فهذا المكان لم يعد " **يكتسب قيمته برائحة الإنسان فيه و فعله الحضاري ، وقيمته التاريخية ، ولكنه أضحى سلعة تخضع لاقتصاد السوق** "[13] فلم تقف حجم التغيرات التي طرأت عند حد تغيير تسمية المطعم من(دنيا) إلى (عند ماجدة وسارة أكل شرقي سريع) فحسب ؛ بل بلغت هذه التحويلات حدا صار فيه " **المطعم يعج بالناس العوام القادمين من كل الجهات ، وحولت القاعات الثلاث إلى صالة واحدة لايسمع فيها إلا ضجيج الأواني** " [14].

فالزمن الماضي ، هو زمن الأصالة والجمال حتى الطعام فيه يغدو فنا ينافس فن الموسيقى .أما الزمن الحاضر ، فهو زمن مدنس زمن " **المصالح المادية ، والتحرر الاقتصادي ، والمضاربات المالية** "[15] زمن الربح السريع ، الأكل السريع، بدل الفن والذوق والإبداع ؛ فالزمن إذن صنع غربة المكان الذي قضت "مي" فيه سنوات من التعب والعمل من أجل أن يصبح كما كان عليه قبلا، فأصبح هذا المكان غريبا على "مي" وكأنها لم تعرفه من قبل.

ثانيا : أنواع الاغتراب و أشكاله في رواية " كريماتوريوم"

1- الاغتراب المكاني

تعد شخصية "**مي**" من أبرز الشخصيات التي عايشت بعمق تجربة الاغتراب المكاني ، وذلك منذ اللحظة الأولى التي وطأت فيها قدماها أرض المنفى " **في ذلك الصباح الذي بدالي غريبا وثقيلا و مليئا برائحة لأشمها للمرة الأولى ، عرفت فيما بعد أنها رائحة المنفى ، للمنفى رائحة تشبه رماد الحرائق** "[16].

وهذا المنفى ليس موحشا فقط من خلال مظهره الطبيعي الخارجي ، وذلك عبر الأوصاف المعتمة والمحزنة التي بدا من خلالها في هذه المدونة كقول السارد:" **الرياح والأمطار لم تتوقف منذ أسبوع ،ولم تعد شمس نيويورك تظلل بحيرة هودسن ،(...) لقد غزتها منذ الصباح الباكر أطياف الضباب التي محت كل المعالم وسطحتها ، وبدا كل شيء يعوم في ذرات صغيرة من الأنداء التي كانت تتهاوى قبل أن تلتصق بالأشجار والوجوه**" [17].

بل أيضا من خلال أوصاف أخلاقية منهارة ، وهو ما يشي به قول "مي ": " **لا أحد يستمع إلى أصواتنا المختنقة، وإلى جراحاتنا الغائرة لقد أصبح العالم الذي يحيط بنا خانقا مثل الجدار الميت ، وصامتا كصخرة ميتة. وهل يحتاج العالم إلى الكثير من الضجيج ليدرك العالم أن محرقتنا هي ضميره الميت؟** " [18] .

ولكن "مي " رغم تحفظها على كثير من الصفات الأخلاقية والطبيعية لهذا العالم (المنفى، الغرب) إلا أنها تحذر يوبا من التشبث بشرقها الذي عاشت تحلم به ، وهو ما يبوح به هذا الاقتباس: " **مازلت شابا ، وقد تمنحك الأقدار شرقا تشتهيه بقلبك وعقلك شرقي أنا سآخذه معي ، وهم لا حدود لجماله وسخائه وخيباته** ."[19].

2- الاغتراب الزماني

يبدو أن شخصية "مي" قد ألغت الزمن فلم تعد معنية بقياسه ، وكأنها تجردت منه إلى الحد الذي تلاشت فيه حدود الليل مع النهار ، حيث تقول الشخصية : **الليل والنهار تداخلا في ذهني بحيث أصبحت عاجزة عن التفريق بينهما** "[20] .

إن علاقتها بالزمن هنا علاقة اغترابية ؛ فهي تسعى إلى إلغاء الزمن وطمسه من الوجود إن أمكن و هذا ما يبدو من قولها : " **علاقتي بالزمن تغيرت، ما كان يبدو ثقيلا أصبح خفيفا ، وما كان خفيفا صار يمر بثقل وتأن** "[21]

3- الاغتراب الجسدي :

يعد الاغتراب الجسدي من أبرز أنواع الاغتراب البارزة في هذه المدونة بحيث " **تعاني الشخصية المغتربة من اتساع المسافة أو الهوة بينها و بين جسدها، وذلك عندما تشعر الذات أن جسدها هو السبب لحالة الاغتراب التي تعيشها الشخصية** " [22]؛ بحيث ينتج عن هذه الهوة إقدام شخصية مي على اتخاذ القرار بترك وصية توصي فيها بحرق جسدها بعد موتها ؛ لأن هذا الجسد في حالته المادية المكتملة سيحول دون تحقيق حلمها في الدفن في موطنها الأصلي (القدس) وهذا ما تعلله بقولها : " **الذين رفضوا منحي رخصة الدفن في القدس سهلوا علي مهمة هذه**

الخيارات .ليكن لقد قررت لأن أمنح جسدي للمحرقة لأرتاح نهائيا من شطط ثقيل لم أعد قادرة على تحمله " [23].

إضافة إلى ذلك ، فقد عاشت شخصية "مي" نوعا آخر من الاغتراب الجسدي وهو " **اغتراب تنقسم الذات فيه إلى ذاتين تتناوبان جسدا واحدا** "[24]، فهي أيضا تعيش هذه الحالة من الازدواجية بحيث ترى دائما أختها المتوفاة "لينا" بقربها ، وجوارها تعرف كل أسرارها وأخبارها ، تعاتبها وتملي عليها الأوامر وكأنها المسير لعواطفها وجسدها ، لكن هذه الشخصية في حقيقة الأمر ليست إلا " مي" ، وهو ما يؤكده قولها : " **لم يفهمني يوسف عندما قلت له إن لينا في انتظاري وراء الشجرة (...) ما فيه حدا بيقدر يشوفها غيري** "[25].

4- الاغتراب الجنسي

ويبدو هذا النوع من خلال بعض الطقوس الاغترابية التي تعد تعديا على مقدسات الجسد وحرماته ، والتي كانت "مي " قد اختبرتها منذ الطفولة لتصبح أمرا عاديا ، تعود إليه حتى بعد نضجها ، لتطور هذا الإحساس الجسدي والطقس الجنسي الاغترابي إلى لوحاتها لاحقا ؛إذ تقول الشخصية عن ذلك : " **(...) ونقلتها متخفية إلى لوحاتي ، محتفظة بسر جاذبيتها الكبرى لنفسي** " [26].

5- الاغتراب اللغوي

تعد اللغة حاملة لقيم حضارية، وآلية تفكير أفراد مجتمعها[27]؛ ولأن مي كانت تعيش مغتربة في بلد يمتلك لغة أخرى غير لغتها الأصلية، فقد برزت هذه الاستعارة لتلك اللغة الأجنبية في مواطن عديدة من هذه المدونة من مثل تسمية اللوحات بأسماء إنجليزية ك: "**BEREVEMENT WOLVES**" حداد الذئاب [28] أو في التسمية التي أطلقت على المطعم : **CHEZ MAGDA & SARA ORIENTAL FAST FOOD** أكل سريع عند ماجدة وسارة [29] أو في كلمة مامي –وهي التسمية التي أطلقتها "مي " على خالتها "دنيا" –**MAMI** [30] كما تذكر الأماكن أيضا بتسمياتها الأجنبية من مثل :**CITY WITHOUT WALLS** سيتي ويذ اوت ولز[31].

ثالثا : رد فعل الشخصية المغتربة

إن حالة الاغتراب لدى شخصية "مي " ، والتي تولدت نتيجة الغربة (المنفى) ونتيجة استئصالها من هويتها وجذورها و انتمائها ، لم تولد لديها حالة من اللامبالاة أو الانفصال عن المجتمع ، أو الثورة عليه ؛ بل ولدت لديها حالتين مختلفتين ومتناقضتين ؛ الأولى : حالة **الابتكار والإبداع والتجديد** ؛ والثانية: **الرغبة في الانصهار** – الوصية بحرق جسدها – .

أ – حالة الابتكار والتجديد

فإلى جانب الأسباب الأخرى التي دفعت ب"مي" إلى عيش هذه الحالة الاغترابية ، فقد كان إبداعها أيضا سببا آخر لبروز هذا النزوع لديها ؛ فمن "**المألوف وصف الفنانين و الأدباء بأنهم مغتربون ، هكذا كان الحال في الزمن القديم والحديث و مازال أيضا في الوقت المعاصر**" [32].لذلك أصبحت الريشة والألوان ، بشتى تدرجاتها الملاذ الآمن ل"مي " وأداة للتبرئة والتطهير وتحقيق الذات. ولكن ذلك الشعور بالاغتراب لا يلبث ويعود ثانية ، ولا خلاص لها من ذلك الشعور إلا بعمل جديد يتيح لها أن تخرج من انسحابها وفرديتها ، إلى دنيا الواقع و الناس لتجد نفسها من جديد . وهذا النوع من الاغتراب يعد إيجابيا ؛ لأنه يدفع صوب الإنتاج والحركة والإبداع المستمر [33]، فالفنان المغترب " **يتجاوز اغترابه بأن يستلهم من ثرائه الداخلي وخبايا اللاشعور ، مادة لأعماله الفنية (...) وحين يستقبل الجمهور المتلقي أعمال الفنان بالتقدير البالغ والإعجاب ، يتجاوز ما يعانيه من قلق و اغتراب** " [34].

لذلك أفنت "مي " حياتها بين الريشة و الألوان ، ولم تغادرهما حتى وهي تحتضر؛ حتى تضفي بألوانها بهجة على المكان الذي أجبرت على تمضية بقية حياتها فيه ، وتصف الساردة هذا الشعور الذي تعيشه قائلة : " **نحن نصنع ألوانا جميلة للأمكنة الباردة التي تشبه الموت ، لكي نتحملها** " [35].وهو ما يشي به أيضا وصف الساردة لمعنى الفن لديها ، فتقول : " **الفن يا يوبا (...) جرح تخرج منه شلالات النور**

والآلام اللذيذة ، ولهذا نهب نحوه بسعادة غريبة مثل ثور الأوركيدا الذي يركض نحو حتفه في الساحة وهو لا يدري ذلك أو يدريه " [36] .

ب- الانصهار (الحرق)

قد تميل الشخصية المغتربة في غالب الأحيان ، إلى اختيار طريق الانتحار " **باعتباره أسهل الطرق أمامها للخروج من الحالة الاغترابية التي تعيشها** "[37]، لكن شخصية "مي" خالفت تلك القاعدة ، فصمدت أمام المرض الفتاك الذي كان ينهش جسدها ويلتهم رئتيها بصمت و شراسة ، وقاومت المرض والغربة والاغتراب برسم ما تبقى من شظايا الذاكرة . ولكن المفارقة لا تلبث أن تثب في النهاية عندما تقرر "مي" ترك وصية تمنح بموجبها أعضاءها الحيوية إلى المحتاجين من مرضى ، فيما يتجه بقية جسدها إلى المحرقة ليصبح رمادا يذر.

لقد حاولت "مي" أن تلفت أنظار العالم الذي يحيط بها، إلى حجم الأسي والجراح التي يتخبط فيها جيل كامل من الفلسطينيين المهجرين والمغربين عن أوطانهم ، بإبداعاتها وأعمالها الفنية ، ورغم ذلك لم يستمع أحد إلى صوتها المختنق وجراحاتها الغائرة ، وبأن محرقتها هي "**محرقة تتكرر باستمرار دون أن يتأملها العالم** "[38]، وبعد أن طرحت أسئلة عديدة من مثل: "**ما الذي يخيف الناس من أن تدفن في أرضك؟ هل صارت حتى جثثنا مخيفة إلى هذا الحد؟**" [39]، ولأن السلطات رفضت أن تدفن في القدس ، فقد كان رد فعل هذه الشخصية أن قررت تحويل جسدها إلى رماد ليسهل بعد ذلك نقله و ذره في كل أرجاء فلسطين ، فتعلل مي سبب إقدامها على هذا الاختيار "**ليكن لقد قررت أن أمنح جسدي للمحرقة (...) لا نعود إلى تربتنا الأولى لنؤبن أنفسنا ونبحث عمن يدفننا ولكن لفتح العيون على كل اللحظات التي أخطأ البصر (...) رؤيتها في المرة الأولى**[40]

رابعا : الهوية المتشظية بين الوطن والمنفى

تنطلق إشكالية مي مع الهوية منذ الطفولة ، بحيث تعددت المسميات التي كانت توسم بها هذه الشخصية من مثل : **مانو ، ميشا ، مريوشا ، ميادة** ، وهو ما دفع "مي" إلى القول " **هويتي مبهمة هكذا يبدوا لمن يسمع إلى من يناديني . لم يتفق اثنان على اسمي** "[41].

لتتعمق هذه الأزمة – أزمة الهوية – لدى الشخصية عندما تفر من القدس مع والدها هربا من التقتيل نحو أمريكا بهوية مزيفة "**لينا ماركو**" ، ثم تتزوج بعدها بعالم آثار أمريكي أيضا.

فتبدأ "مي " رحلتها مع هذا التضارب والاختلاف في الانتماء ، بين هوية عربية بالأصل والمولد ، وبين هوية أمريكية بالمنبت و العيش، وهذا التذبذب بين هاتين الهويتين هو ما دفع بالشخصية إلى الشعور بتلك الحالة من التوتر والقلق أمام سؤال الشرطي في المطار وهو يقرأ جواز سفرها :" **مي...فلسطينية؟ أجبته بلا تردد :أمريكية ، نظر إلي بعينين حادتين :أسألك عن أصلك .قلت أمريكية (...) أمريكية.نعم ؟ تلك أرضي ولا أعرف غيرها ،ولا أدري إذا كنت بالفعل صادقة ولو جزئيا** "[42]. إن "مي " تعيش في متاهة كبرى ، فلا هي عربية تماما ولا هي أمريكية كما ينبغي . لديها عديد الخيوط التي تربطها بهوية الماضي ، وهو ما تؤكده السارة في قولها لابنها: " **أنت أمريكي ،ولا تعرف شيئا عن ماضيك السحيق إلا ما روي لك . حظ كبير أن تكون لديك مسافة لم أحظ بها لا أنا ولا جدك أنت تمتلك مالا يملكه الكثيرون (...) حضنا في أمريكا أن كل الناس على نفس الإيقاع ،كلهم غرباء وأبناء هذه الارض في الوقت نفسه** "[43].

ثم نجد بأن الشخصية نفسها توضح مدى انصهارها في هذه الثقافة الغربية إلى الدرجة التي بدأت تطمس فيها لغتها العربية إذ تقول الساردة عن ذلك :" **عربيتي بدأت تفقد الكثير من سحرها و ألقها** "[44].

إذن ف "**مـي**" حاولت أن تبدأ رحلة الاندماج في هذا الوطن الجديد –الغربة – ودليل ذلك أنها كانت توصي ابنها دائما بمحاولة نسيان الجذور والتأقلم مع الوضع الحالي إذ يقول "يوبا" " **قلت إن الجذور تجمد الإنسان في مكانه لدرجة التعفن** "[45]. ورغم هذه المحاولات في التماهي مع هذا العالم الجديد المفروض على الشخصية –مي – فقد ظلت هذه الأخيرة منجذبة إلى تلك الجذور التي قدمت منها؛ بحيث " **ظلت عربية على الرغم من غوايات نيويورك الجميلة** "[46].

إن هذه الشخصية ستظل دائما تحمل هوية هجينة ، حتى وإن كانت ذات أصول عربية " **فالهوية العربية التي تأكل الطعام الأمريكي ، وتقيم في الفندق الأمريكي ،وتحمل الشهادة الأمريكية (...) هي –شئنا أم أبينا – هوية فقدت الكثير من اختلافها ، هوية تعولمت إلى حد ما ، وهذا يعني أنها تشابهت مع غيرها** "[47]

خاتمة

أخيرا، يمكن أن نقول إن هذه الرواية المغتربة بشخصياتها وأماكنها وأزمنتها ، والباحثة عن شظايا الهوية المتناثرة بين عالمين متناقضين ، قد أثارت إشكالية مهمة، ولكن الستار قد أسدل عن هذه الرواية دون أن تعثر شخصياتها عن جواب حاسم لها–الإشكالية– : ما هو الوطن؟ هل هو مسقط الرأس بذكرياته المتزاحمة تارة والمختفية تارة أخرى؟ ، أم هو المهجر بكل سلبياته وإيجابياته؟ وأي هوية يمكن أن تُختار بين هذا وذاك؟ .

الهوامش

(1)–بوشوشة بن جمعة ، سردية التجريب وحداثة السردية ، المغاربية للطباعة والنشر ،تونس ، ط1/2005، ص 33.

(2)– واسيني الأعرج ، رواية كريماتوريوم –سوناتا لأشباح القدس – ، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1 / 2008، ص 11.

(3)– ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (غرب) ، المطبعة الاميرية ،بولاق ، ط1/ 1300هـ.

(4)– عمر بو قرورة ، الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث (1945–1962) ، منشورات جامعة باتنة ، دط، دت ، ص 15.

(5)- PAUL ROBERT, SOCIETE DU NOUVEAU LITTRE, 1978, P 730.

(6)– أحمد منور ، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، دط/ 2007، ص 13.

(7) – محمد العربي ولد خليفة ، المسالة الثقافية وقضايا اللسان والهوية – دراسة في مسار الأفكار في علاقتها باللسان والهوية ومتطلبات الحداثة الخصوصية والعولمة والعالمية –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط م 2003، ص96.

(8)– أشرف على دعدور ، الغربة في الشعر الأندلسي –عقب سقوط الخلافة – ، دار نهضة الشرق ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص 22.

(9)– واسيني الأعرج ، رواية كريماتوريوم ، ص 50.

(10)– واسيني الأعرج ، رواية كريماتوريوم،ص22

(11)–واسيني الأعرج ، رواية كريماتوريوم ، ص **12**.

(**12**)– أشرف على دعدور ، الغربة في الشعر الأندلسي، **ص 23**.

(13)– محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، تونس، دط /2004 ، ص 50.

(14)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 307.

(15) – محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص 50.

(16) – واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 164.

(17)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص295.

(18)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص920

(19) – واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص95.

(20)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص183.

(21)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 203.

(22)– يحي العبد الله ، الاغتراب –دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،الأردن ، ط2005/1، ص 510.

(23)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 119.

(24)– يحي العبد الله ، الاغتراب ، ص 52.

(25)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 219.

(26)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 91.

(27)– يحي العبد الله ، الاغتراب ، ص 208.

(28)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 205.

(29)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 307.

(30)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 208.

(31)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 401.

(32)– محمد عباس ، الاغتراب والإبداع الفني ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة، دط/ 2004، ص 95.

(33)– المرجع نفسه ، ص 136.

(34)– المرجع نفسه ، ص136 .

(35)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص78.

(36)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص 31.

(37)– يحي العبد الله ، الاغتراب ، ص ص243.

(38)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص92.

(39)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص74.

(40)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص119.

(41)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص146.

(42)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص315.

(43)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص41.

(44)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص234.

(45)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، ص40.

(46)– واسيني الأعرج ، المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(47)–سعد البازعي ، شرفات للرؤية – العولمة و الهوية والتفاعل الثقافي –، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /بيروت ، ط1/ 2005 ، ص ص41–42.

عنوان الدراسة: النقد الروائي الجزائري

– قراءة في التراكم النقدي –

محمد محمدي

جامعة سعيدة

الملخص :

يتناول هذا المقال مكون النقد الروائي الجزائري وواقعه الراهن.

تتبني هذه الدراسة على تساؤلات منهجية تتمثل في: ما واقع النقد الروائي الجزائري ؟ وما أهم معوقات تطوره وازدهاره ؟ وما هي التحديات التي تواجه النقاد الروائيين الجزائريين ؟

وتسعى هذه الدراسة إلى تقديم اقتراحات منهجية لرفع مكانة النقد الروائي والرواية الجزائرية إلى مصاف النقد الروائي والرواية العربية والعالمية.

الكلمات المفتاحية :

النقد الروائي، التأصيل، المسارات، النقد الأكاديمي، الرواية الجديدة، النخبة.

Résumé :

Cet article traite les composantes de la critique du roman algérien et de son état actuel, cette étude est basée sur les problématiques méthodologiques suivantes ; comment perçoit-on la critique du roman algérien ? Quels sont les obstacles que rencontre son développement ainsi que son épanouissement dans le milieu littéraire ? Et quels sont les défis que doivent surmonter les critiques algériens ?

Cette étude tend à présenter des propositions méthodologiques afin d'élever la place qu'occupe la critique du roman algérien au rang des autres critiques du roman arabe et mondial entre autre.

Mots clés :

la critique, le roman, l'enracinement, orientations, la critique académique, le nouveau roman, l'élite.

توطئة منهجية:

هل يمكن الحديث الآن عن نقد أدبي جزائري معاصر؟

هذا السؤال يقودنا مباشرة إلى طرح سؤال قبلي، يمكن صياغته، هو أيضا، على النحو التالي:

هل يمكن الحديث عن أدب جزائري حتى يتم التساؤل عن مدى إمكانية الحديث عن نقد أدبي معاصر؟

في اعتقادي أن السؤال الثاني لا يمكن التشكيك في تحققه وتوفر الإجابة عنه، وعلى عدة مستويات: التراكم – الكتابة – الأجيال – الأجناس الأدبية – الجوائز – الأطروحات – الندوات، وغيرها...)

إذا كان السؤال الثاني محسوما، يبقى التساؤل عن وضعية وراهن هذا الخطاب البعدي، الذي هو النقد الأدبي الجزائري؟

يمكن الإقرار منذ البداية أن سؤال النقد الأدبي المعاصر يبقى سؤالا ضيقا وشائكا، في الآن ذاته. كما أنه يثير من الحساسيات والأسئلة أكثر مما يثير من الأجوبة والخلاصات، انطلاقا أولا من صعوبة القيام – الآن – بوضع حدود زمنية وتاريخية حقيقية بخصوص مجموع التراكم النقدي الذي كتبه نقاد جزائريون متخصصون أو غير متخصصين، وأيضا صعوبة الفصل "الصحيح" بين نوع التراكم الذي يمكن تصنيفه "فعليا" في خانة النقد الأدبي، وذلك الذي ليس كذلك...

من المعلوم أن النقد الأدبي الجزائري المعاصر بدأ بدايات متعثرة كانت لها هفواتها، فيكاد يقع إجماع على أننا لا نلفي نقدًا ممنهجًا بالجزائر قبل سنة 1961م، فما كان قبل هذه السنة لا يعدو أن يكون محاولات متناثرة في الصحف والمجلات، والتي « كان يدبجها بعض الكتاب، أمثال رمضان حمود، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد البشير الإبراهيمي، وابن باديس، وحمزة بوكوشة، وأحمد بن ذياب، وعبد الوهاب بن منصور، وأحمد رضا حوحو، وغيرهم من الأدباء والمشايخ الذين لم نعرف واحدا منهم جعل النقد شغله الشاغل » [1]، ولعل النهضة النقدية بالجزائر بدأت مع

كتاب أبي القاسم سعد الله، والموسوم بـ"محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث "*، ومنذ ذلك الحين باشرت الجزائر نهضتها النقدية ليصبح الجو الفكري العام مهتما بالنقد الأدبي كضرورة ملحة، باعتباره الموجّه والمرشد الذي يواكب الحركة الأدبية دافعا عجلة السيرورة والتطور.

كما كان لهذه العثرات تأثيرها الإيجابي على الفعل الأدبي، وعلى تطور الخطاب النقدي فيما بعد. لقد قيل الكثير عن الهفوات التي طبعت المسار النقدي الجزائري المعاصر في مختلف مراحل تشكله الأساسية، منها: (- سوء الفهم وضيق مجال التمثل - عدم تبني منهج معين في كليته وفي مرجعياته الفلسفية والابتسمولوجية- سوء استخدام وترجمة بعض المفاهيم الأساسية - ارتباط النقد الأدبي بالجامعة - إثقال النص بالمصطلحات والمفاهيم - ارتباط النقد الأدبي، في مجمله، بمدرسة واحدة (المدرسة)- غياب مراعاة خصوصية النص من ناحية وخصوصية النظرية أو المنهج المستورد والمتبني -هيمنة التقعيد والمعيارية- سلطة التطبيق الفج والاستيلاب المنهجي - ادعاء العلمية العمياء في النقد - غياب الحوار الفعال بين الرواية والنقد -غياب المناخ الملائم والضروري لإنتاج المفاهيم -حضور الانتقائية- غياب القراءة المنتجة والمخصبة...)، وغيرها من الملاحظات الأخرى التي لا تتوخى التقليل من أهمية ما حققه الخطاب النقدي الأدبي عندنا، كما أنها لا تبتغي التأثير على الصيرورة والسيرورة النقدية والأدبية الجزائرية بالخصوص.

إن مجموع الملاحظات السابقة أيضا، وغيرها، لا تتوخى أساسًا المراهنة على إظهار مكامن الضعف أو الخلل التي عانى ويعاني منها الخطاب النقدي الأدبي بالجزائر، في إحدى أهم مراحله الأساسية، دون أن نلزم أنفسنا بذكر الأمثلة، بل إن الأمر لا يعدو أن يكون تأشيرا على أن الخطاب النقدي الجزائري كان يخاطب نفسه بنفسه، في غياب نقد النقد مثلا، أو بتعبير آخر إن هذا الخطاب - وإن كان يؤسس لنفسه هويته - كان يعيش أيضا وهما خلفه داخل وضعية أدبية لازالت تعاني بدورها نوعا من "**الهشاشة**" والبحث عن الذات، كما أنها لم تؤسس مشهدها الأدبي بالشكل

الكافي والمطلوب، بل إنها كانت في أمس الحاجة إلى التخفيف عنها من ثقل النظرية وكثرة المصطلحات والمفاهيم وتقويل النص من خلال كاتبه...

غير أن هذه الوضعية لم تلبث أن عدلت من مسارها العام دون أن تبرح مجموعة من الأسماء المشهد النقدي والأدبي الجزائري، إلى جانب ظهور أسماء أخرى استطاعت أن تقفز بالخطاب النقدي نحو توسيع دائرة اشتغاله وتشغيله...

وحتى لا نوسع من مجال حديثنا، تجنبا للتيه، رأينا أن يقتصر حديثنا على النقد الروائي الجزائري دون غيره من أنواع النقد الأخرى، وإن كنا نرى أن أسئلة النقد الروائي كانت، إلى وقت قريب جدا، يصعب عزلها كليا عن أسئلة أخرى مشابهة تخص باقي الأجناس الأدبية، نظرا لتشابه وضعية هذه الأجناس داخل مشهد الكتابة والتلقي، ونظرا أيضا لكون مجموعة من نقاد الرواية يمارسون نفس النشاط النقدي بخصوص أجناس أدبية أخرى...

نظرة في النقد الروائي الجزائري:

إن المتأمل في نوعية وطبيعة التراكم النقدي الروائي بالجزائر لابد وأن تتعرى أمامه بعض الجوانب المشكلة لدائرة الوهم الذي يعيشه النقد الروائي عندنا:

(وهمُ التمثل الصحيح للمرجعيات النظرية والنقدية – وهمُ القرب من أوروبا– وهم المركزية الجديدة –وهمُ الطلائعية– وهمُ التراكم – وهمُ الاعتراف...)، وغيرها من الأوهام [2] التي لم يتم العمل على تفكيكها وقراءة مولداتها في ضوء ما يتأسس داخل أقطار عربية أخرى من خطابات نقدية كالحركة النقدية النشيطة التي يعرفها المغرب الشقيق.

سوف ننطلق، إذن، من مسلمة مفادها أن كل ما سطرناه من كتب موازية لهذه القراءة [3] ، تمثل نماذج معينة من النقد والتحليل الروائي الممارس بالجزائر؛ بمعنى أن الملاحظات التي تطرحها هذه الكتابات لا تراهن على فعل "الإقصاء" [4] أو "التصنيف" أو "نقد النقد"، الشيء الذي سوف يجنبنا حتما السقوط في القول مجددا بخطاب الأزمة [**] الذي تحدث عنه نقادنا[5] في فترات سابقة، ومن مواقع إيديولوجية خاصة، في حين

تبقى نظرتنا نحن إلى مجموع هذه الكتابات نظرة كلية، لا تراعي وضع الحدود بين مرحلة وأخرى، بل هي على العكس من ذلك نظرة تؤمن بالتطورية والدينامية كشرط أساسي لتبلور وعي نقدي ومشروع نظري ونقدي منتجين...

نلاحظ، إذن، أن كتب نقد الرواية بالجزائر لم تبلغ المستوى المرجو منها لا من حيث الكم ولا من حيث الكيف إذ وقعت في مزالق التنظير العقيم، فـ « **الخطر كل الخطر في الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، وقد تصبح في أحسن الأحوال مطية لتلقين دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح ممجوج** » [6] .

أما الدراسات النقدية والتحليلية، غير المنشورة، أو تلك المبثوثة في الدوريات الجزائرية والعربية، فعديدة ولا يمكن تغييب دورها المرجعي والوظيفي والتراكمي أيضا، في كل مرة يتم فيها الحديث عن راهن أو مستقبل النقد أو الرواية عندنا...

نلاحظ أيضا أن جل المؤلفين أو المساهمين في تلك الكتب لا زالوا يمارسون النقد الروائي، لكن بدرجات متفاوتة وباستمرارية متقطعة وبرؤى ولغات متباينة، ومن بينهم أيضا من يكتب النقد لأول مرة، كما أن من بينهم من يكتب الرواية ويمارس النقد الأدبي، وذلك سؤال قديم–جديد، لكنه مؤثر...

إن هذه القراءة في التراكم النقدي الروائي بالجزائر لا تدّعي لنفسها الإلمام بالمشهد التراكمي النّقدي الروائي، وذلك بالنظر إلى كونها تغيب مجموعة أخرى من الأسماء الناقدة، والتي تبقى لها مكانتها ودورها التأثيري في التراكم النقدي، كما أن غيابها، هنا، يرجع إلى كونها لم تصدر أي كتاب نقدي إلى حد الآن، كما أنها لم تقم بجمع ما سبق، أو لم يسبق نشره من دراسات ومقالات نقدية في كتب خاصة. يقول مخلوف عامر في هذا المقام: « أما مشكلة النقد عندنا فهي ذات طبيعة أخرى، إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله ركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوهاً قليلة جداً يمكن أن يعوّل عليها مستقبلاً، من أمثال الأساتذة: عبد الحميد بورايو ورشيد بن

مالك، وعبد القادر هني، ونور الدين السد...» [7].

ملاحظات ووقفات عند التراكم النقدي الروائي الجزائري:

أول ملاحظـة يمكن القول بها بخصوص ذلك التراكم النقدي هي تلك التي تخص التمييز بين كتابات نقدية وتحليلية اقتصرت فقط على مقاربة النص الروائي – والسير ذاتي– الجزائري[8] ، وأخرى مزجت بين مقاربة النص الروائي الجزائري والعربي[9] . إلا أن عدد الكتابات الأولى، حول الرواية الجزائرية، تفوق باقي الكتابات النقدية الأخرى، وهو ما يؤشر ضمنيا على الحضور اللافت والهام للرواية الجزائرية داخل الوعي النقدي للنقاد الجزائريين.

ثاني ملاحظة هي تلك التي تخص التمييز بين تراكم نقدي هو وليد الجامعة، وآخر نابع من الفضاء النقدي الخارجي، وإن كانت جل الممارسات النقدية يقف من ورائها نقاد ينتمون إلى الفضاء الجامعي أو تخرجوا منه. كما أن جل الدراسات والأبحاث النقدية حول الرواية لا زالت رهينة رفوف الكليات والمعاهد العليا.

ثالث ملاحظة تخص إيقاع التوازي بين التجربة الإبداعية الروائية الجزائرية والعربية والتجربة النقدية الجزائرية، بحيث يمكن، هنا، تسجيل غياب التكافؤ بين التجربتين، خاصة وأن عدد النصوص الروائية الجزائرية التي استحضرتها تلك الكتابات النقدية والتحليلية تبقى قليلة جدا، بالمقارنة مع ما يكشف عنه التراكم الروائي من نصوص روائية باللغتين العربية والفرنسية[10] . وهو ما يعني أن بعض النصوص الروائية فقط هي التي فرضت نفسها، دون غيرها، على مستوى المتابعة النقدية والتحليلية، أو على مستوى إعادة القراءة [***].

فلم تستطع الدراسات النقدية الجامعية، التي تكتفي عادة بدراسة نص روائي واحد، أن تسد فراغ الرؤية التي يعانيها الأدب الجزائري. وتكاد تختفي الدراسات البانورامية والببليوغرافية، إذ لم يتم حتى الآن إحصاء عدد النصوص التي تصدر سنوياً. وبالتالي تبدو القطيعة كاملة ومكتملة بين واقع الكتابة التي تشعر بعزلتها وعدم إنصافها ودرس النقد الجامعي الذي ينغلق شيئاً فشيئاً ضمن حدوده الجامعية، متذرعاً

بعمليته وأكاديميته الجافة. أما النقد الذي يُمارس عادة ضمن الملتقيات الأدبية، فهو يمارس في الغالب على الأسماء المكرسة. وثمّة من يشتكي من هيمنة اسم واحد أحياناً على ملتقيات عدة تكاد تكون مخصصة لهذا الكاتب بذاته، ومن هنا ضاعت الثقة وانسدّ باب الحوار، ولعلّ هذا ما أثار في الآونة الأخيرة موجة من النقد للباحثين والنقاد أنفسهم من الروائيين الشباب، وبخاصة الذين عبروا عن سخطهم في المواقع الاجتماعية لانعدام قنوات أخرى توصل صوتهم واحتجاجهم ذاك.

رابع ملاحظة لها علاقة بالملاحظة السابقة، وذلك على مستوى اهتمام النقد الروائي الجزائري بأسماء روائية جزائرية، وحتى عربية، دون غيرها من الأسماء الأخرى التي يطفح بها المشهد الروائي الجزائري والعربي، وتلك الأسماء يكاد حضورها في جل الكتابات النقدية، في الوقت الذي شهد فيه المشهد الروائي الجزائري ظهور أسماء جديدة [11] تكتب الرواية إلى جانب استمرارية الأسماء الأولى: «ويكفي ذكر أسماء روائية مثل: محمد ديب، كاتب ياسين، الطاهر وطار، مولود معمري، الحبيب السايح، رشيد بوجدرة، إبراهيم سعدي، فضيلة الفاروق، نينا براوي، واسيني الأعرج، عز الدين جلاوجي، محمد زتيلي، جيلالي خلاص، عمارة لخوص، ياسمينة صالح، حسيبة موساوي، سعيد مقدم، محمد مفلاح، سليمة غزالي، مرزاق بقطاش، عبد الله خمار، شهرزاد زاغر، رشيدة خزام، بشير مفتي، جميلة زنير، ربيعة مراح، أحلام مستغانمي، كمال بركاني، وغيرها من الأسماء ليتأكد القارئ أن هذا المتن الجزائري متن يستحق الدراسة العميقة، والإنصات الحسن، والتتبع الرصين» [12] .

لكن الحركة النقدية أو التجربة النقدية – حتى نكون أكثر دقة –، وبالرغم من التطور الحاصل، نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصيل النقدي، أوالمنهج النقدي، الذي يقوم على أساس الوعي الذاتي بمختلف القيم الحضارية، والفكرية، موازنة ومراعاة لمختلف الظروف الاجتماعية، الثقافية، بحيث لم يعد أداة سهلة في يد كل متتبعي الحركة الإبداعية الحاصلة على مستوى الساحة.

خامس ملاحظة تهم غياب حدوث أي حوار متكافئ بين الأجيال الناقدة فيما بينها، وبين الأجيال الناقدة الأولى والأجيال الكاتبة الجديدة، وهو حوار وتعايش كان من الممكن، في حالة حدوثهما، أن يساهما معا في خلق حركة نقدية وروائية مهمة، بدل القول فقط بتأزيمها وتوريطها... فمن الأسباب التي أدت إلى تدهور مجال النقد « الانغلاق الخانق الذي لم يقتصر على عدم التواصل بين البلدان العربية فقط، بل تعداها إلى ضعف التواصل بين الكتّاب والنقاد داخل الوطن الواحد » [13].

سادس ملاحظة تركز على التباين المنهجي الذي يطبع مجموع تلك الكتابات النقدية، بحيث نسجل، هنا، الحضور المكثف لمجموعة من المناهج والمرجعيات النظرية الأوربية التي استفاد منها النقد الروائي الجزائري، بدرجات وتمثلات مختلفة ومتباينة: (المنهج الجدلي، المنهج البنيوي التكويني، المنهج الشكلاني، المنهج الموضوعاتي، المنهج السيميائي، المنهج البويطيقي، المنهج السوسيو–نقدي، المنهج التكاملي...) وهذا ما دفع "حميد لحميداني" إلى اعتبار « التركيب النقدي قدر الناقد العربي على الأقل في الوقت الراهن من خلاله يستطيع إبراز عبقريته ومساهمته في النقد المعاصر » [14]

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أنه ما تزال صورة الاتجاهات الجديدة المتصلة بالبنيوية وما بعدها متداخلة في وعي الناقد الأدبي العربي الحديث وفي ممارسته النقدية، « فإننا نقع في واقع الحال على محاولات نقدية غير ناجزة تتمثل هذا الاتجاه أو ذاك، أو أن تطوره ضمن سيرورة النقد العربي الحديث. ثمة استثناءات قليلة لم يُكمّل أصحابها مشروعاتهم النقدية نحو اتجاهات شعرية السرد أو التفكيكية أو العلاماتية أو البنيوية التكوينية..إلخ» [15].

وهذا ما جعل بعض نقادنا يأخذون على عاتقهم هَمَ التأصيل لنظرية نقدية روائية تقوم على التراث النقدي، كرد فعل على ظاهرة التبعية للنقد الغربي مما أفرز صراعا فكريا بين الاتجاهين (الاتجاه التراثي والاتجاه المتأثر بالغرب)، يعلق أحد النقاد العرب على ذلك بقوله: «.... ومن هنا طفا إلى السطح (يقصد الصراع) وفي الجانب المقابل، آل هذا

الصراع المستمر إلى بروز ظاهرة التبعية إلى جانب ظاهرة الهوية، وإذا كانت التبعية في أشد مظاهرها هي التكون النقدي الغربي، الاستعماري أو الإمبريالي، فإن الهوية لاذت بالتراث والتراث النقدي مؤملاً لاحتضان نظرية عربية حديثة في الأدب والنقد » [16].

سابع ملاحظة تخص تعايش زمرة من الأجيال الناقدة داخل المشهد النقدي الجزائري، في غياب أي حوار فعال ونقدي فيما بينها مع بعض الاستثناءات الطفيفة والمجهودات الفردية التي يقوم بها بعض المنتمين إلى هذا الجيل أو ذاك. إلا أنها أجيال تمكن جل المنتمين إليها من تطوير خطابهم وأدواتهم النقدية، سواء على مستوى الاستبدال المنهجي أو على مستوى الرؤية والانفتاح المنهجي والنظري. كما أن التراكم النقدي الذي حققه بعض "نقادنا الجدد" يؤشر على حضور وأهمية نقد الرواية لديهم، الشيء الذي مكنهم من اكتساح المشهد النقدي الروائي الجديد، وإن كان اكتساحا تبقى له هفواته وثغراته هو أيضا...

ثامن ملاحظة يمكن ربطها بالقفزة النوعية التي حققتها بعض النصوص الروائية الجزائرية، من رواية التي تم اعتمادها في مقررات المؤسسات الأكاديمية، الأمر الذي واكبته حركة نشطة فيما يخص تأليف وإصدار كتابات "نقدية" و"تحليلية" موازية لتلك النصوص.

وتبقى رواية "اللاز" سابقا وكذا روايات "لعبة النسيان" و "فوضى الحواس" و"عابر سرير" ...وغيرها لاحقا، من بين أهم الروايات التي حظيت بالترحيب النقدي والتحليلي لها.

وفي رأيي أن هذه الكتابات، متى خرجت عن الطابع الأكاديمي، فإنها تبقى ظاهرة صحية وإيجابية، ليس فقط على مستوى التراكم النقدي، بل أيضا على مستوى انفتاحها على فئات كثيرة من القراء والمهتمين (رجال التعليم وغيرهم).

إلا أن من سلبيات هذه الظاهرة نشير إلى ارتباط بعض المنشغلين بها بالظرفية الزمنية والمناسبات، دون أن يتعدوها نحو قراءة وتحليل نصوص روائية أخرى لم

تعتمدها المؤسسات الأكاديمية، الأمر الذي يجعل تصورهم ورؤيتهم النقدية يطبعها الانغلاق والهشاشة والمحدودية...

تاسع ملاحظة ترتبط بالمسار العام للنقد الروائي الجزائري الذي لم يؤسس لنفسه، على مستوى تحولاته المنهجية والنظرية، ازدهارا لافتا للانتباه والمساءلة. فجميع أنواع النقد التي عرفها المشهد النقدي الروائي الجزائري لم تعمر طويلا، حيث كان كل نوع يفسح المجال للنوع الآخر، وإن كان لم يستنفد طاقته المرجعية والنقدية والتطبيقية كاملة. إلا أن جل تلك الأنواع النقدية والمناهج لم تغادر الساحة النقدية نهائيا، بل إن منها ما يطفو على السطح مرات أخرى في إطار ما يسمى بالتكامل المنهجي أو المعرفي...

فعبد الملك مرتاض ككل النقاد العرب الذين شغلتهم الدراسات الحديثة، مكنته ثقافته من الإطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها. وهو ما قد نستشفّه من قول مرتاض: « لما تسجَّلت في السوربون تحت إشراف الأستاذ أندري ميكائيل كان لا مناص من تغيير جلدي، دون تغيير جوهري وهُويتي. فكانت سنة ست وسبعين... الفترة الحاسمة في حياتي العلمية: بين التراث وجماله، وعمقه، وأصالته،... وبين الحداثة بما فيها من ضَبابية، وجمال الشكل، وصرامة المنهج، ثم بما فيها خصوصاً من القلَق المعرفي» [17].

فقد حاول في العديد من دراساته استلهام المناهج الغربية وتطبيقها في تحليل نصوص أدبية تراوحت بين الشعر والسرد، والذي يهمنا هو الدراسة التي أجراها على رواية "نجيب محفوظ " "زقاق المدق" عنونها بـ"معالجة تفكيكية سميائية مركبة" معلنًا عن النهج الذي يستنير به، ولكن أثناء شرحه لرؤيته النقدية في مقدمة الكتاب يشير إلى أن تحليله يجري في التيار البنيوي السميائي تجنبا للانزلاق إلى التيار الاجتماعي النفسي، ضاربا عرض الحائط المناهج التقليدية التي يراها قد أفلست ولم تعد صالحة في هذه المرحلة بعد أن أدت ما عليها. [18]

ورغم أن الرواية التي يتناولها بالدراسة تندرج تحت راية الواقعية، التي تتطلب منهجا بنيويا توليديا،إلا أنه يراه غير دقيق، يتراوح بين البنيوية والاجتماعية ولا يثبت على اتجاه بعينه، لذلك يعدل عن البنيوية التوليدية، ويؤثر بنيوية طعمها كما يقول بتيارات حداثية أخرى، في مقدمتها السميولوجيا التي وظفها في تحليل الشخصيات وبعض الأدوات اللسانية، بينما كان المنظور البنيوي وسيلة للكشف عن البنى العميقة، والفنية المتحكمة في الخطاب السردي. [19]

ونجده في موضع آخر من نفس الكتاب يشير إلى اعتماد المنهج الإحصائي مسترسلا في الدفاع عنه تجاه بعض الإشكالات التي تحيطه، معتبرا إياه أساسيا في معرفة: « بشيء من الدقة مدى تواتر هذه الشخصيات مما يجعلنا بناء على نتائج الإحصاء في حل من تحديد الشخصية المحورية أو الشخصيات المحورية جملة واحدة». [20]

والملاحظ أن "عبد المالك مرتاض" يطيل في شرح موقفه ووجهة نظره من المنهج الإحصائي، بينما يكتفي بالإشارة العابرة فقط حين يتحدث عن النهج الذي تبناه في تحليل الرواية، وهو المنهج البنيوي السميائي، وينسى المنهج الذي عنون به الكتاب "التفكيكية السميائية" فلا يشير إلى التفكيكية قط على الأقل في مقدمته التي وضح فيها وجهة نظره.

وهكذا لا يلتزم" عبد المالك مرتاض" بالمنهج البنيوي والسميائي، بل يركب بين عدة مناهج وهو بهذا العمل يكاد يكون الأول من بين النقاد العرب الذين يميلون دوما إلى التركيب، إذ تحتوي كل دراساته تحليلات بمختلف المناهج كدراسته هذه اعتقادا منه أنّ أحادية المنهج عاجزة عن بلوغ الغاية المطلوبة من النقد.

عاشر ملاحظة هي تلك التي تخص طبيعة الأسماء الغربية المنظِّرة التي تهيمن على المرجعية النظرية والنقدية الروائية بالجزائر: (لوكاش، كولدمان، بارت، جينيت، تودوروف، زيما، لوجون، إيكو، إيزر، باختين، غريماس، كرزنسكي...).

« فإما أن تكون بنيوياً أو لن تكون ناقداً، وإما أن تحذو حذو جينيت، أو غريماس، أو تودورف، أو دريدا، أو هارتمان، أو بول دي مان، أو أنك لا تكتب نقداً، ناهيك عن تحويل النقد إلى جداول إحصائية وأشكال هندسية وكتابة لغزية أشبه بالمتاهة أو التجريب الذي لا طائل منه » [21].

ويمكن أيضا تلمس الحضور المهيمن لهذه الأسماء على مستوى الترجمات التي قام بها، أو ساهم فيها، النقاد الجزائريون: (كتاب ودراسات ومقالات مترجمة لكل الأسماء السابقة). وهو ما يبرز –إلى حد ما– انفتاح الحركة النقدية الروائية عندنا على نوع من التوسع الجغرافي النقدي والنظري، الأوروبي خاصة. ولكنه يبقى توسعا محصورا، ما دام أن نشاط الحركات النقدية العالمية لها أصداء جديدة في مناطق أخرى من العالم...

آخر ملاحظة تتعلق بخصوصية المتن الروائي الجزائري وتميّزه في الساحة الإبداعية العربية، ولعل هذا ما أسال لعاب الكثيرين من النقاد العرب ودفعهم لدراستها ولم ينفوا صعوبة ذلك يقول الناقد والباحث المغربي جمال بوطيب: « يعد الاشتغال على نصوص روائية جزائرية حديثة مسلكا مهيب المفازات، وذلك بحكم تعدد الأسماء الروائية، واختلاف أجيالها وتجلياتها، وبسبب تنوع هذا المتن الروائي بنيات وأساليب كتابة وطفرات فنية وتنظيرات نصية، ولسنا في حاجة هاهنا إلى التذكير بأن هذه الرواية قد أوجدت لنفسها تميزا وفرادة على مستوى المنجز الروائي في العالم العربي، بفضل هذا التنوع وذاك التعدد». [22]

خلاصة:

ختامًا لهذه المداخلة سنسعى إلى **تقديم بعض الاقتراحات** التي – نحسبها تصب في باب السمو بالنقد الروائي الجزائري.

فبعد كل هذه الملاحظات، وغيرها مما لم يتسع المقام لسرده، يصعب القيام بحصر مختلف الأسئلة التي رصدتها وأنتجتها تلك الكتابات النقدية والتحليلية، وإن كانت في عمومها تتراوح بين سؤال "**الواقع**" وسؤال "**التأريخ**" و سؤال "**الكتابة**" وسؤال "**الحداثة والتجريب**"...، مع ما يمكن أن يندرج بينها من أسئلة ضمنية موازية، إلا أنها تبقى أسئلة اختزالية ولم ترق إلى مستوى الكشف العميق عن الحمولات الدلالية والشكلية للنصوص الروائية، بالإضافة إلى كونها خطابات نقدية لم تساير، في مجملها، مستوى تحول الكتابة الروائية والعربية، نظرا لكون مجموعة من الأسئلة الأساسية للرواية العربية بقيت معلّقة وغير مكشوف عنها بالشكل الكافي. قد يعود السبب إلى استمرار غياب المناخ الثقافي الملائم، والذي من شأنه أن يؤدي إلى بلورة نقد روائي جزائري باستطاعته أن يكشف عن طبيعة الجدليات القائمة أو الممكنة بين الرواية والمجتمع أو بين الرواية والمتلقي بشكل عام، خارج أية تأثيرات، سابقة أو لاحقة، يمكن افتراضها في هذا السياق، باعتبارها الموجهة لفعلي النقد والتحليل...

وتبقى دعوة بعض النقاد إلى إعادة قراءة بعض النصوص الروائية، الجزائرية والعربية، في ضوء معطيات وتصورات نظرية ونقدية جديدة دعوة ملحة. كما أن من شأن تلك القراءات الجديدة أن تكشف عن أسئلة حقيقية وعن قضايا أساسية تخص الذات والهوية والكينونة والسارد واللغات والمتخيل...، وغيرها من الأسئلة الأخرى التي تتكاثر بحسب تناسل النصوص والقراءات، وهو ما سيضفي على النقد الروائي –لا محالة– المشروعية والإيجابية والخصوصية.

كما أن من شأن ذلك أيضا أن يمكننا من "إعادة النظر في علاقتنا بالرواية وغايتنا منها، وطريقة قراءتها على ضوء أسئلتنا وعلى ضوء العلائق التي نطمح إلى إقامتها بين الروائيين والمتلقين" [23]. ويكفي أن نستدل بكتابات بعض نقادنا من ذوي

القامات العالية (عبد المالك مرتاض، صالح خرفي، عامر مخلوف، بن عودة بختي وغيرهم....) لكي نستنتج بأن النقد الروائي الجزائري في تحوّل وتطوّر مستمرين ومنتجين للنص ولرموزه ولعلاماته ولتعقيداته ولمادته التخييلية، كما أنه نقد يتوخى من خلال ذلك كله، استيعاب الدلالات العميقة والمتشابكة والحقيقية للنص، وأيضا إنتاج وتوليد معرفة حوله، بما هو « أداة معرفة ونقد » على حد تعبير محمد برادة [24].

وفي الأخير، إن ما نلاحظه من تفاوت بين النقد في المشرق العربي وفي المغرب سواء على مستوى الوعي الأدبي والفكري أو على مستوى الممارسة النقدية التي لم تكن مبنية في معظمها على الفكر النقدي القادر على التمثل والاستيعاب، ومصدره هذا هو انعدام نظريات نقدية فلسفية، تستند إلى المدارس النقدية الحديثة، فرغم الدراسات التي كتبت بقصد توضيح أصول أزمة النقد الأدبي في الجزائر، فإن الحاجة ما زالت ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية، ومنطلقاتنا الفكرية، المسؤولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل مجالات الإبداع والممارسات النقدية. وعلى نقادنا –كاقتراح منهجي– الاحتفاء بالأعمال الإبداعية الجزائرية، والتركيز على الأعمال التطبيقية خدمة للبحث الأكاديمي في النقد الروائي الجزائري. في شقيه الإجرائي والنظري.

ولا ضير في الأخير من الإشارة إلى أننا في هذه المداخلة، لم نمنح الموضوع حقّه من الرصد والمتابعة، فعسى أن نكون وُفقنا في جزء منه على الأقل والله الموّفق للصواب.

الإحالات:

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر 2002، ص9.

[*] ⁂ذا الكتاب في أصله قُدم كرسالة لنيل شهادة الماجستير، أشرف عليها الدكتور: عمر الدسوقي.

[2] استقينا هذا المصطلح من دراسات نقدية للرواية العربية ، ينظر: عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد – في القصة والرواية والسرد– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 490.

[3] نشير إلى الكتب التالية: عبد الله ركيبي «تطور النثر الجزائري الحديث» (1978)، مصايف، محمد: «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» . الدار العربية للكتاب . تونس . ليبيا، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر 1983. الأعرج، واسيني: «اتجاهات الرواية العربية في الجزائر» . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر 1986. مرتاض، عبد الجليل: «البنية الزمنية في القص الروائي» . ديوان المطبوعات الجامعية . جامعة وهران . وهران 1993. عثمان، عبد الفتاح: «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع . دراسة تحليلية فنية» . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1993. مرتاض، عبد الملك: «في نظرية الرواية . بحث في تقنيات السرد» . سلسلة عالم المعرفة . الكويت 1998. وغيرها....

[4] يقول في هذا الصدد الناقد: رابحي عبد القادر: « عندما يعود أيّ دارس يتحرى الموضوعية إلى المدونة النقدية الجزائرية الموصوفة بالمعاصرة، ويقرأ ما تكتبه بعض أسمائها المولعة بالأبوية الموروثة من عهد السبعينيات، يدرك لماذا يسلط العديد من الأدباء والنقاد الشباب غضبهم الشديد على النقد عموما وعلى النقاد خصوصا، متهمين إياهم بالتفريط في نصوصهم، وأحيانا بعدم قراءتها تماما، أو بالمحاباة في اختيار ما يرونه جديرا بالخضوع لمصفاة آلتهم النقدية بنظرة لا تخلو من تمركز واهم، أو من شوفينية ضيقة، أو من تسلط مسبق.» ينظر: النقد القديم والجيل الجديد مقال ضمن الموقع http://massareb.com/?p=2996

[**] ينظر: مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 08.

[5] ينظر: مخلوف عامر، المرجع نفسه، ص 09، ينظر أيضا : بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار– تونس، ط1، 2005.

[6] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 10.

[7] المرجع نفسه: ص 16.

[8] نذكر من تلك الكتابات: الطاهر رواينية: "الكتابة وإشكاليات المعنى – قراءة في بنية التفكيك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار".

[9] على سبيل المثال: كتاب عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" الصادر عام1995، عن ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.

[10] على غرار كتابات آسيا جبار، ياسمينة خضرة ....

[***] يمكن التمثيل لذلك بروايات كل من : الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي، إسماعيل غموقات، محمد زتيلي، أحلام مستغانمي، جيلالي خلاص، محمد ساري وغيرهم...

[11] قال عنهم أمين الزاوي: "الجزائر تعرف حركة روائية متميزة، وأقلاما جديدة تكتب بجرأة، وكسرت الطابوهات " ينظر: الموقع الإلكتروني http://www.eldjazaireldjadida.dz/

[12] ينظر: جمال بوطيب: «الاستعارة الجسدية: الذات والآخر في الرواية الجزائرية، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2008. مقدمة الكتاب.

[13] مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، مرجع سابق، ص 08.

[14] حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ،1990، ص 28.

[15] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد – في القصة والرواية والسرد– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص 276، 277.

[16] المرجع نفسه: ص 518.

[17] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد" لمرتاض، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د.ت، ص217.

[18] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995، ص17.

[19] المرجع نفسه: ص18.

[20] نفسه، ص 28.

[21] عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد – في القصة والرواية والسرد–، مرجع سابق، ص 518.

[22] ينظر: مقدمة كتاب بعنوان «الاستعارة الجسدية: الذات والآخر في الرواية الجزائرية، جمال بوطيب مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع،المغرب، ط 1، 2008.

[23] محمد برادة، نظرية الرواية، في مجلة: مقدمات، المجلة المغاربية للكتاب، عدد 10، صيف 1997، ص 63.

[24] محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، 1996، ص 35.

المصادر والمراجع المعتمدة:

- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار– تونس، ط1، 2005.
- جمال بوطيب: «الاستعارة الجسدية: الذات والآخر في الرواية الجزائرية، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2008.
- جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد" لمرتاض، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، د.ت.
- حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط، 1990.
- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد – في القصة والرواية والسرد– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.
- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سميائية مركبة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1995.

- ❖ تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" الصادر عام1995، عن ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.
- ❖ محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، 1996.
- ❖ نظرية الرواية، في مجلة: مقدمات، المجلة المغاربية للكتاب، عدد 10، صيف 1997.
- ❖ مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- ❖ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر 2002.

الموقع الإلكتروني http://www.eldjazaireldjadida.dz/

تعليمية البلاغة بين الدرس التراثي والمعطى الحداثي
-نحو بناء نموذج تعليمي خاص-

الأستاذ: بلخير أرفيس
جامعة المسيلة

الملخص:

إذا كان التعريف البسيط للتعليمية، هو دراسة المسائل المتعلقة بالتعليم، واكتساب المعلومات في جميع المواد المدرسية،فإن تعلم البلاغة العربية وفق النمط التراثي القديم عند المتعلمين عموما- والطلبة خصوصا – لم يعد مجديا،بل أصبح يثير الملل ،ويجلب الاشمئزاز، خاصة مع الانفجار في الدرس اللغوي، وما أحدثته اللسانيات الحديثة من مقاربات تعليمية ،ومفاهيم إجرائية،يمكن الاعتماد عليها في إعادة بعث نماذج تعليمية ترقى إلى مستوى طموحاتهم، وتجيب على الكثير من إشكالياتهم.

ولهذا فإن هذا المقال سيحاول بناء نموذج تعليمي، معتمدا في ذلك على أهم ما توصل إليه الدرس اللغوي والبلاغة الحديثة،وفق الخطوات التالية:

في البداية نحاول تقديم مفهوم للبلاغة بجميع أبعادها التطبيقية والتعليمية، ثم نحاول دراسة التيارات الأساسية في البلاغة الحديثة ،لنخلص في الأخير إلى اقتراح نموذج تعليمي يستجيب لطموحات المتعلمين وفق نظرة حداثية.

Résumé

Si la définition simple de la didactique est l'étude des questions posées par l'enseignement et l'acquisition des connaissances dans les différentes disciplines scolaires .alors . L'enseignement de la rhétorique arabe par les anciennes méthodes éducatives n'est plus fructueux -chez les apprenants en général et chez les étudiants en particulier-en plus, il soulève l'ennui, et apporte dégoût, surtout avec l'explosion de la linguistique moderne, Par conséquent, cet article va tenter de construire un modèle éducatif, en s'appuyant sur les conclusions les plus importantes de la linguistique et de la rhétorique moderne.

Nous commencerons tout d'abord par définir la rhétorique dans toute sa dimension pratique ainsi qu'à donner sa dimension didactique.

Ensuite, nous étudierons les courants fondamentaux de la nouvelle rhétorique.

En fin,nous proposerons un modèle éducatif qui peut répondre aux ambitions de tous les apprenants avec une vision moderne

لقد أضحت دراسة التفكير البلاغي عند العرب بآليات ومقاربات منهجية معاصرة من اهتمامات الباحثين والمختصين الذين أرادوا ربط التراث بأواصر التحديث، وخصوصا الباحثين منهم عن الطرق التعليمية الكفيلة بتلقي مادته في صورة تجعل أطراف العملية متفاعلين معه بالقدر الذي يخلق فضاء معرفيا يفضي إلى تلقي أفكاره وتبني طروحاته، ولاسيما في مرحلة الانفجار المعرفي واستحداث وسائل تعليمية لها من الكفاءة التبليغية والقدرة الإقناعية ما يجعل مستغليها أكثر إفادة وأعمق استفادة من غيرهم.ومن هنا نجد أن دراسة هذه القضية وتطويعها لا يمكن إلا من خلال أمرين:

– إعادة بعث منهج بلاغي يحافظ في البلاغة على خصوصيتها دون انغلاق مقرف ولا انفتاح مسرف

– ضرورة تحديد أطراف العملية التعليمية والبحث عن الطرق المفضية إلى إحداث مستويات تفاعل ترقى بالمتعلم والمعلم على حد سواء إلى درجات التفاهم في إطار تحديث الموروث وتوريث المستحدث.

ومهما يكن من أمر، فإنه ينبغي علينا بداية الإقرار بأن المادة البلاغية المتوارثة تبقى الملاذ الوحيد لكل باحث طامح للتأصيل المنهجي أو النظري أو إحياء مقولات أو إعادة صياغتها في قوالب منهجية مصبوغة بروح العصر ومعطياته وهو أمر غير معطى ،إذ هناك ضياع في المعاني كالضياع الحاصل في الفيزياء، حسب قانون كارنو، بقدر ما يبتعد المرء عن عصر المؤلف بقدر ما تضيع أفكاره ويصعب فهم أقواله على وجهها الكامل، لأن قولا صريحا يخفي أقوالا ضمنية بديهية، وهذه هي التي تضيع مع ذهاب الأجيال.

إن هذا القول يحتم علينا الإقرار بصعوبة التنقيب في أركيولوجيا الأفكار البلاغية، لما تحمله من معاني مصبوغة بزمان ومكان معينين، وأن أي عمل إجرائي يحتاج إلى رؤية واضحة يدعمها منهج قار ينير دربها ويقوم اعوجاجها حتى تصل إلى مبتغاها.

كما أن أكبر عقبة يواجهها الباحث؛ وملزم باجتيازها، هو ضبط المنهج، إذ يعد هذا الأخير المرآة العاكسة للحقل موضوع الدراسة، وهو ما اتسمت به جل الدراسات المتعلقة بتحليل الخطاب وتفسيره، ؛ كما أنه الضامن الوحيد لتبيين هوية البحث ووضعه في الإطار العام الذي يسمح له بأن يكون ضمن نطاق أو آخر.

ولهذا فإن هذه المداخلة ستعمد إلى خلق نموذج بلاغي يمكن الاعتماد عليه لتسهيل علم البلاغة وتقريبه من متعلميه دون أن يغفل فيه جانب التراث أو الحداثة،هاته الأخيرة التي لايكفلها سوى أن نتطرق أولا إلى التيارات التي تنوي تحديث البلاغة وفق منهج ترتضيه وطرح تستهويه .

إشكالية المنهج بين العلمية والتعليمية:

تبرز إشكالية المنهج في مدى إمكانية إعطاء مفهوم نسقي عام للبلاغة يستوعب جميع عناصر الظاهرة البلاغية، ويمكن من صهرها في نموذج قادر على استيعاب جميع أجزائها، ولا يتأتى له هذا إلا برصد ملامحها في الفكرين العربي والغربي

ففي الفكر العربي:

البلاغة في اللغة تعني الوصول والانتهاء، يقال بلغ الشيء يبلغ بلوغا وبلاغا وصل وانتهى ومنه قول ابن أبي الأسلت السلمي:

قالت ولم تقصد لقيل الخنى مهلا فقد أبلغت أسماعي

ويقال رجل بليغ وبَلغ وبِلغ حسن الكلام فصيحه، يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه [1] والبلاغة حسن البيان وقوة التأثير [2]، وأما في اصطلاح أهل الفن فهي مطابقة

الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته [3] ، كما أورد الجاحظ العديد من تعاريف البلاغة عن الأقوام الآخرين وحاول أن يبني تصورا خاصا به.

قيل للفارسي:ما البلاغة؟قال: معرفة الفصل من الوصل ،قيل لليوناني:ما البلاغة؟قال:تصحيح الأقسام واختيار الكلام، قيل للهندي:ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة [4].

وقد أدى به الأمر في نهاية المطاف إلى ربط البلاغة بالخطابة، والدليل على ذلك أنه أثناء حديثه عن تعاريف البلاغة ذكر قول سهيل بن هارون: لو أن رجلين خطبا أو تحدثا [5].

ويذكر في موطن آخر:أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة،وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش ،ساكن الجوارح [6].

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه أن الجاحظ يتحدث بمجرد فراغه من الكلام عن البلاغة وحدها يضع أقوالا يتكلم فيها عن الخطباء.

ولعل هذا الاختزال هو ما عابه عنه ابن وهب حين انتقده في تقزيم موضوع البيان من حصره في البلاغة وحصره بعد ذلك في الخطابة.

أما علم البلاغة فلم يظهر إلا في القرن السادس، وكبديل لذلك فقد ظهرت مصطلحات أخرى كان أولها البديع لابن المعتز الذي يقول فيه"وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين" [7]وكان عمله هذا بمثابة إضافة علم جديد ليأخذ مكانا له بين العلوم الأخرى التي ظهرت في ذلك الوقت،وقد حاول بصنيعه هذا أن يضع يده على كل صنوف القول مستفيدا من الخصومات التي ظهرت بين القدماء والمحدثين، إلا أنه لم يلبث أن زحزح عن مكانه في مرحلة بعدية ليصبح جزءا تابعا لأجزاء أخرى من البلاغة في مقدمتها علم البيان.

تأتي كلمة البيان في أول استعمال لها مع الجاحظ في كتابه البيان والتبيين وكان اهتمام الجاحظ منصبا على قضية الفهم والإفهام"فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان" [8]، هذه القضية التي تتسع لتشمل جميع

صنوف التواصل بغض النظر عن العلامات المستخدمة، وهنا نجد أنفسنا أمام علم العلامات وهنا يقول الجاحظ"البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير" [9]، وفي بعض الأحيان يضيق هذا المفهوم ليقتصر على العلامة اللسانية ؛ ويزداد ضيقا كلما توجه إلى العمل الأدبي ، وهنا يتجاوز الكلام العادي الذي يكون فيه البعد الفني في درجة الصفر إلى الكلام الأدبي.

إن نظرية البيان عند الجاحظ قد استوعبت جميع أطراف العملية التواصلية من أجل إنجاح وظيفة الخطاب، فركزت على المتكلم والسامع والكلام، وهي بهذا الطرح تقترب كثيرا من نظرية التواصل" communication Théorié de "عند جاكبسون.

وقد كان بناؤه لها على هذا الأساس ، من أجل مواجهة وضعية تاريخية محددة، وهي وضعية جيل من الشعراء والكتاب أو من الخطباء والمثقفين الذين أصيبوا بلكنة في لغتهم، أو ألسنتهم، إما لأنهم في الأصل غير عرب؛ أو لأنهم عرب لكن اختلاطهم بغير العرب قد أثر في عربيتهم ،وأصابهم بلكنة في نطقهم، ولذلك فهي بيانية تهدف إلى ترسيخ مبادئ الفصاحة اللغوية في وعي هذا الجيل"[10].

أضف إلى هذا؛ فإن بيانية الجاحظ كانت خطابية، أي أنها كانت تسعى إلى تأسيس ما يجب أن تكون عليه الخطبة، وهنا نجدها تقترب بفن الخطاب عند أرسطو Rhétorique.هذه الأخيرة التي استحوذت على كل عناصر الدرس البلاغي وذلك لترجمة البلاغة بها وهذه القضية فيها نظر.

كما يمكنا أن نطرح في هذا المقام كلا من النظم والمجاز فالأول ظهر في كتاب الجاحظ"نظم القرآن "وأما الثاني ففي كتاب أبي عبيدة "مجاز القرآن "،ولأن الأول لم يصلنا والثاني يمثل عنصرا من البلاغة لا البلاغة كلها لم يكن من داع لتخصيص كلام ذي شأن فيهما وإنما الإشارة إليهما فقط.

أما مصطلح البلاغة فقد ظهر أول مرة مع عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة والذي حاول فيه أن يبحث عن أسس بلاغة الكلام ،كما حاول أن يجد

تحديدا للمصطلحات التي لا تزال في عصره فضفاضة في معانيها غير دالة عليها وفي هذا يقول"ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة"، و"البلاغة"، و"البيان"، و"البراعة"وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد منها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء ،والإشارة في خفاء وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب ،...ووجدت المعول على أن هنا نظما وترتيبا، وتأليفا وتركيبا ،وصياغة وتصويرا ، ونسجا وتحبيرا " [11].

والملاحظ أن هذه الألفاظ مردها جميعا إلى "وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها ،فيما كانت له دلالة،ثم شرحها في صورة هي أبهى وأزين وأنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب، وأولى بأن تطلق لسان الحامد،وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته ،وتختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له وأحرى أن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية" [12].

ينطوي كلام عبد القاهر على العديد من القضايا ويثير الكثير من الإشكاليات ،فحسن الدلالة وتمامها يذهب بنا إلى البعد التداولي،أما شرحها في صورة هي أبهى وأزين فيعود بنا إلى طبيعة الصورة وجماليات التصوير،أما استيلاؤها على النفس فينطوي على الآثار التي يمكنها أن تحدثها في المتلقي ،أما أن تأتي بالمعنى من الجهة التي هي أصلح لتأديته وتختار الفظ الذي هو أخص به فهنا يظهر قضية صحة اللفظ وشرف المعنى.

إن هذه المكونات هي التي تشارك جميعا في بناء الخطاب وتزداد قيمة هذا الأخير كلما تضافرت هذه العناصر جميعا في تأدية المعنى أثناء عملية التواصل.

إن هذا الأمر قد أدى بعبد القاهر إلى بناء نظرية تكون شاملة لعلم البلاغة وهذا ما أدى إلى العديد من الدارسين إلى تبني هذه النظرية واعتبارها أساسا للعديد من مجالات الدرس اللغوي الحديث.

ولو حاولنا أن نبين الفرق بين بيانية الجاحظ ونظم الجرجاني لوجدنا الأخيرة تحوي الأولى"فدلالة البيان عند الجاحظ تعد دلالة باللسان ،أو بالنطق ،أي بالكلمة المنطوقة أو المسموعة لا بالكلمة المكتوبة أو المقروءة ،في حين دلالة النظم عند عبد القاهر تعد دلالة كتابية–أي بالكلمة مكتوبة أو مقروءة في الأصل،يدل على هذا أن الجاحظ ينطلق في كتابه البيان والتبيين منذ السطور الأولى أيضا في ذم "السلاطة والهذر"و"العي والحصر" و"الحبسة"و"عقدة اللسان "على نحو يؤكد أنه كان يربط بين البيان وسلامة اللسان ،والقدرة على الإفهام" [13]ولاغرو أن نجد الجاحظ يؤسس لعيوب اللسان وبلاغة الكلام في حين يؤسس عبد القاهر لبلاغة الصمت، ولو حاولنا أن نقف عند حدود الطرفين لوجدنا الجاحظ وبحكم الدواعي الكلامية قد أخذ يؤسس لبلاغة الإقناع التي تتوافق وتأكيد وجهات النظر وفق المقامات الكلامية، في حين يؤسس عبد القاهر إلى بلاغة الإعجاز والإقناع الدائم الذي يتجاوز حدود المقامات وأفكار المتلقين،وذلك لارتباطه بمعجزة الإنسانية جمعاء.

<u>في الفكر الغـربي:</u>

أصل الكلمة يوناني Rhétorica وتعني مجموع التقنيات التي تسمع بالتعبير الصحيح مع فصاحته ،وقد نشأت البلاغة في البيئة الديمقراطية اليونانية في العصور القديمة، تم اختراعها من قبل سيسيليا كوركس وتيزياس ،ثم قام بتطويرها السوفسطائيون وخاصة قرجياس، أما أفلاطون وأرسطو فقد أعطياها قاعدة فلسفية بتأسيسها على المعارف والإدراك ،كما نشأت البلاغة اللاتينية إلى جانب البلاغة اليونانية مع سيشرون ،وبعد غياب البعد السياسي أصبحت البلاغة غاية في حد ذاتها.

ويمكن تمييز خمسة أشياء في نظرية الفن الخطابي:

1–الإبداع والابتكار:ويشمل الأفكار والحجج التي يمكن تقديمها في الأماكن العامة.

2–العرض وهو الذي يعلم إنشاء الخطط.

3–الخطاب :الذي يختص بالأسلوب والترنيم.

4-الذاكرة.

5-والفعل:المتمثل في الوضعيات والحركات. [14]

كما يورد جون مازاليغا وجورج موليني ثلاثة معاني للبلاغة وهي:

-البلاغة فن قديم يهتم بفن الإقناع في مكوناته وتقنياته واستنباط الحجج ومعالجتها وبثها ومن هذه الزاوية نجد البلاغة اليوم في ارتباط بالتداولية.

-البلاغة مجموعة من صور التعبير منفصلة عن نوع الخطاب الذي استعملت فيه.

-تعني الكلمة أحيانا المقاييس المعيارية لفن الكتابة.

غير أن المفهوم الثالث لا أهمية له في تحديد ماهية البلاغة وإن كان قد شارك في الوظائف التعليمية، ومن هنا ،يبقى للبلاغة بعدان في التفكير الغربي:

-البعد الحجاجي الإقناعي الذي يصب في التداولية الحديثة،

-والمعنى التعبيري الشعري الذي يصب في الأسلوبية .

والملاحظ أن البعد الأول ذو الطبيعة التداولية متصل بنشأة البلاغة في الغرب، فالخطابة التي صاغ أرسطو أدبياتها جديرة بأن تفسر من ثلاث زوايا وفق ما اقترحه روبول [15] :الزاوية الحجاجية القضائية، الزاوية الأدبية، الزاوية الفلسفية

إن انفجار المناهج بعد الحرب العالمية الثانية كان له بالغ الأثر في الدرس البلاغي، إذ حاول استثمار الموروث القديم مع المعطى الحداثي الوافد الجديد من أجل صياغة بلاغة عامة أو معممة ذات طابع سيميائي في اتجاه الخطاب.

ولهذا فلاغرو أن نجد تودوروف يرى أن" الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة الغربية" [16]ويصرح بيرلمان ومن معه بأن الوجهة الصحيحة لحجاج فعال وناجح في البيئة الديمقراطية الحديثة هي وجهة بلاغة أرسطو [17]، كما يصرح رائد علم النص فان دايك أن علم النص هو المثل العصري للبلاغة [18].

وأمام هذه المحاولات التي يطمح أصحابها إلى اكتساب الشرعية برزت إلى الأفق ثلاث اتجاهات؛ التوجه الحجاجي المنطقي أو الفلسفي-التوجه الأسلوبي الأدبي أو الشعري-التوجه الخطابي السيميائي أو النصي.

ويبدو من هذه الاتجاهات أن الأول يريد أن يجر البلاغة إلى المنطق أو الفلسفة عبر الحجاج،أما الثاني فقد حاول جرها إلى الشعر عبر الأدب ،في حين يسعى التوجه الثالث إلى الاستحواذ على العملية التواصلية من خلال الخطاب .

وفي ما يلي إطلالة على أهم الأفكار التي يحملها كل من هذه الاتجاهات:

المناهج البلاغية والعملية التعليمية:

التوجه الحجاجي المنطقي:

يتزعم هذا الاتجاه بيرلمان وأولبريشت تيتيكا بعملهما المشترك.....

'La nouvelle rhétorique Traité de l'tation argumen' والذي يحاول أن يحدد أسس العلاقة التي يمكن أن تقوم بين الحجاج والبلاغة، ويظهر من خلال كتابهما أنه يدور حول ما إذا كان الحجاج جزءا من البلاغة الجديدة أو هو البلاغة الجديدة.

والاعتبار الذي تم على أساسه بناء هذا الطرح هو انعدام معايير القيمة الأخلاقية حسب مفهومهما وانعدام"مناهج عقلانية مقبولة تسمح باختيار الخير من الشر والعدل من الظلم ،والديمقراطية من الديكتاتورية" [19]ولم يكن توصلهما لهذه النتيجة مقصودا لذاته ،بل وأثناء الرحلة التي قادته مع أولبريشت تيتيكا للبحث عن منطق للقيم هو الذي أدى إلى توصلهما لمثل هذا الطرح، وفي هذا الصدد يقول بيرلمان"إن العمل الطويل النفس الذي خضت فيه مع أولبريشت تيتيكا هو الذي قادنا إلى نتائج غير متوقعة إطلاقا، نتائج كانت بالنسبة لنا كشف لأمر محجوب عنا ألا وهو أنه لا يوجد منطق للقيم، وأن ما نبحث عنه قد عولج من طرف مبحث ضارب في القدم منسي حاليا ومستهجن،هو البلاغة،أي فن الإقناع والاقتناع". [20]

ولعل هذا الطرح كان بمثابة إعلان عن عدم قدرة الفلسفة في رحلتها في البحث عن الحقيقة والمنطق الصوري في تحديد معايير القيمة، ومن هذا المنطلق ، فالبلاغة صالحة عنده لأن تكون منطقا لأحكام القيمة، أي للفلسفة،على شرط التخلي عن التعارض التبسيطي بين منطق مختزل في البرهنة الشكلية وبلاغة مختزلة في

إجراءات إقناعية غير عقلية وباختصار فالفلسفة يمكن أن تظل عقلية حتى وهي تؤسس أحكامها القيمية على البلاغة" [21].

ومما يلاحظ أيضا أن هذا الطرح يضرب بجذوره في أعماق البلاغة الأرسطية التي عرفت بأنها فن الإقناع عن طريق الخطاب، غير أن بيرلمان وإن اعتمد البلاغة الأرسطية؛ غير أنه حورها وفق ما يقتضيه بحثه، وفي هذا يقول"إن نظرية للحجاج من هذا القبيل توجه الذهن حين النظر إلى موضوعها إلى البلاغة القديمة، ولكنني إذ أعالجها من زاوية هموم عالم المنطق ،سأضطر لتقليص مباحثي من جانب وتوسيعا من جانب آخر [22]"وبغض النظر عن المجالات التي قام بيرلمان بتوسيعها أو تضييقها؛ فإن ما يهمنا في هذا المقام ما كان له علاقة بفن الإقناع والاقتناع ،ويمكننا أن نستفيد من هذا الجانب ومقاربته مع موروثنا .

والملاحظ أن هذا الطرح يقترب كثيرا من بيانية الجاحظ الذي ينظر إلى الكلم من خلال الوظيفة التي يؤديها وهي القدرة على"إظهار ما غمض من الحق ، تصوير الباطل في صورة الحق"حسب تعبير العتابي كما نقله الجاحظ [3]وهذا إنما يكون بالقول الفصل أو بـ "فصل الخطاب"وهو نوع من القول تجتمع فيه [24] الصنعة اللفظية والحجة المقنعة ،مع عدم الإثقال على السامع ،يقول الجاحظ عن عمرو بن عبيد أحد أقطاب المعتزلة"إنك إن أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين وتحقيق المؤونة على المستمعين ،وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحبة في الآذان المقبولة على الأذهان رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب" [25]وفصل الخطاب بمعنى القول الفاصل المقنع المفحم" [26].

وإذا كانت البلاغة بهذا الطرح؛ فإلى أي مدى يمكن أن تستوعب البلاغة العربية هذا الطرح؟ وما حدود تفاعلها معه وفق ماتقتضيه روحها ؟

الاتجاه الأسلوبي:

حاول هذا الاتجاه أن يفرض نفسه كبلاغة عامة أو معممة عبر حقبات زمنية غابرة تبدأ من بحوث الشكلانيين حول الأدبية في إطار لساني ،وكرد فعل على الاهتمام بالمكونات خارج أدبية إلى تقوية هذا المسار وتعميمه باعتباره بلاغة عامة كافية لفهم الخطاب وتفسيره ،غير أن توسع نظرية الخطاب فرض هذا التوجه إلى النقد خاصة حين احتذى حذو الحركات الطليعية في مجال الشعر فاختزل البلاغة في صور دلالية خاصة ثم في صورة واحدة وهي الاستعارة" [27]

ينتقد جيرار جينيت الاختزال الذي تعرضت له البلاغة فيقول"عرفت الفترة الممتدة بين 1970/1969 ظهور ثلاثة نصوص تكاد تكون متزامنة،ومع اختلاف أحجامها إلا أن عناوينها تشي بأمر ذي اعتبار ،نقصد بذلك ،البلاغة العامة nerale ge Rhétoriqueالمجموعة لييج upe de liegegro الذي نعلم أن عنوانه الأصلي هو البلاغة المعممة Rhétorique généralisée، ونقصد ثانيا مقال ميشيل Michel Dugy نحو بلاغة لصورة التعبير المعممة

figure généralisée pour une rhétorique de la ونقصد ثالثا مقال جاك سوشر Jaque Soycherالاستعارة المعممة La m étaphore généraliséeيتقلص الموضوع من البلاغة إلى صور التعبير ثم إلى الاستعارة" [28]

إن المتمعن في كتاب البلاغة العامة يجده قد ركز على الجوانب الأسلوبية فقط ، أي أنه قد تجاوز عناصر البلاغة الأرسطية المتمركزة أساسا على عنصري الإقناع والاقتناع،ومن هذا المنطلق ،تصبح العبارة هي الأساس والعوامل المحيطة هي الفرع ،فيزحزح المركز عن مركزيته فيصبح هو الهامش ليحتل هذا الأخير مكان الأول ،وفي هذا يقول جينيت"ها نحن اليوم نطلق اسم بلاغة عامة على مصنف في صور التعبير،إن إحساسنا بالحاجة إلى التعميم ناتج عن إغراقنا في الاختزال،إن تاريخ البلاغة من كوركيس إلى اليوم هو اختزال معمم" [29]

ومن هنا نجد جينيت يحاول في عمله ربط عمليات الاختزال الكبرى التي أدت بالبلاغة إلى الابتعاد من الجانب الحجاجي والمعرفي إلى صور التعبير المجازي ثم تصبح مختزلة في صورة واحدة وهي الاستعارة،ولهذا ركز على الأعمال التي خندقت البلاغة في صور التعبير عامة والمجاز خاصة فذكر كتاب ديمرسي Dumarsais "المجازات" Les tropes "لقد ساهم هذا المؤلف في تقوية الاهتمام بصور التعبير المعنوية القائمة على المجاز وبذلك وضع التعارض بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي في مركز التركيز البلاغي...كما جعل البلاغة تفكيرا في التصوير التعبيري" [30]

وأتى بعده فونتاني الذي وإن وسع الصور فجعلها تشمل المجازات وغيرها"إلا أنه بعمله قد لعب دورا أساسيا في تحديد مفهوم البلاغة المعاصرة" [31]

"وقد تمثلت الخطوة اللاحقة بعد عملية الجرد والتصنيف في عملية الاختزال عن طريق الدفع بالقيمة المجازية إلى أقصى الحدود ،ففي مرحلة أولى أرجعت التحويلات الدلالية إلى علاقتين؛ مشابهة ومجاورة ،كما صاغ ذلك جاكبسون مستفيدا من تراث الشكلانيين الروس، ثم أعطيت الاستعارة مفهوما واسعا وعاما لتستوعب كل صور التعبير الدلالي، وفي هذا السياق ،ومسايرة للإبداع الشعري الحديث، أمكن لبلاغي مثل سوشر أن يحسم الاختيار لصالح الاستعارة وحدها" [32] وهذا الرأي استنتجه صاحبه من قول جيرار جينات " إذا كان الشعر فضاء ينفتح في اللغة وإذا كانت الكلمات تتكلم من جديد والمعنى يتمعنن من جديد بواسطتها ، فذلك لوجود تحويل للمعنى بين اللغة المستعملة والقول المتوصل إليه ، أي وجود استعارة، وفي هذا المنظور لا تبقى الاستعارة مجرد صورة من الصور بل تصير صورة الصور ومجاز المجازات " [33]

وما يدعم هذا الرأي هو ما ذهب إليه ميشيل جوكي "إذا تعلق الأمر بإخضاع نوع من الأنواع لجنس ما ،فإن الاستعارة أو صورة الصور ،هي المؤهلة للعب دور الجنس ، ... لا يوجد غير جنس أعلى واحد هو جنس صور التعبير أو الاستعارة

....الاستعارة والكناية تنتميان ، رغم اختلافهما الثانوي إلى بعد واحد، هذا البعد الذي يمكن التعبير عنه عامة بعبارة الاستعارة" [34]

ومن خلال تتبع مسار الاختزال الذي عانت منه البلاغة يقر جنيت بأن البلاغة قد وقعت رهينة الشعرية . وينتفض على هذا المصير بقوله " من البديهي ،فيما آمل، أننا لا نقترح هنا لا على الشعر ولا على الشعرية، التخلي عن استعمال الاستعارة أو عن نظيرتها ، بل الصحيح بالمقابل هو أن الاستعارية أو المجازية أو نظرية صور التعبير هي التي لا تتركنا وشأننا فيما يخص البلاغة العامة ، وأكثر من ذلك فيما يخص هذه البلاغة الجديدة فهي التي تنقصنا من أجل التأثير في محرك الكون وهي التي ستكون سيميائيات للخطاب، لجميع الخطابات " [35]

ينطوي فكر جنيت إلى حين هذا الحد على أمرين:

- تحامله على الاتجاه الذي حصر البلاغة في مجال الشعرية وحصر وظيفتها فيما تنطوي عليه من تخييل
- محاولته بعث بلاغة جديدة يكون هدفها الأسمي هو التأثير في محرك الكون، وهو ما عبر عنه بسيميائيات الخطاب .

وإذا تقصينا هذا الاتجاه لوجدنا أول منتج قد اختص بفنون القول في الموروث العربي والذي يعود لابن المعتز المعنون بالبديع قد بدأه بالاستعارة، وهذا يدل على الشحنات التي يمكن أن تحملها في آدائها . ورغم هذا، إلا أننا نحمل أيضا على هذا الاتجاه إغراقه في البعد الشعري الذي يعتمد التخيل أساسا له دون الأخذ بعين الاعتبار للعبد التداولي الذي يهتم بجانب الإقناع أكثر من اهتمامه بالإمتاع .

وأمام غلو هذين التيارين في انتصار كل منهما لنفسه ؛وأخذه جزءا من البلاغة ليستأثر به، وبعده أساس كل عمل بلاغي، فإنه لم يرق لكثير من البلاغيين الوقوف أمام هذا الاختزال المخل الذي جعل البلاغة عرجاء ،ولم يكن من بد سوى العمل على إيجاد حل وسط يصل إلى عاصمة البلاغة ويحررها من قبضة الشعريين أو التداوليين .وهذا ما يجرنا إلى قرع أبواب هذا الاتجاه .

الاتجاه الخطابي :

أتى هذا الاتجاه كرد فعل للاتجاهين السابقين محاولا الوصول إلى البلاغة المؤثرة في الكون كما وصفها جينيت، ولم يقتنع هذا الاتجاه بعمليات الاختزال التي سادت البلاغة ، فاعتبار الإقناع الذي اعتمده التداوليون هو الأساس قد أخل بأهم شيء، إذ نزوعه نحو المتلقي ومحاولته التأثير فيه ، من القوة بالقول إلى القوة بالفعل ، واعتبار هذا الأمر أساس القيمة الأخلاقية ، فإجبار الآخرين على فعل ما تريد أو قوله يعد نجاحا، وهي بهذا التصرف قد ابتعدت على عنصر الإمتاع الذي يعتمد التخيل كأساس له ، ويعتبر هنريش بليت من زعماء هذا الاتجاه ، الذي أراد أن يبني مقاربة توفيقية تستدعي حضور التخييل إلى جانب التداول ليكونا معا البلاغة .

يحاول هنريش بليث في البداية أن يبرز الوشائج القائمة بين البلاغة والأسلوبية، ولهذا عنون مشروعه بذلك، فالأسلوبية تتقلص أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي ؛ وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها "بلاغة مختزلة "، ويسقط العلاقة بينهما على الشعرية أيضا، فالشعرية البلاغية تركز على المقومات البلاغية، ولهذا فبلاغة الأسلوب نقطة التقاء ثلاثة مباحث هي البلاغة و الأسلوبية والشعرية ، ويبدو من خلال هذه المقاربة أنه يريد أن يصل إلى نقاط الالتقاء، ويواصل تحليله ليكون نموذجا لنفسه يستفيد من هذه العناصر محاولا إذابتها في بوتقة واحدة، ويكمن ذلك في اعتبار البلاغة فنا للخطابة قائما على الإقناع و التداول ،أما الشعرية فباعتبارها قائمة على الإمتاع ، والتخييل . أما الأسلوب فلكونه قائما على فن العبارة ، وما يلاحظ هو تداخل الأبعاد الثلاثة . وان كان الأسلوب هو الأكثر تواجدا .

ثم يحاول المؤلف تقديم تصور حول البلاغة التي يطمح إليها؛ هي التي تستند على تحليل النصوص وليس على إنتاجها، وهو بذلك يهدف إلى استبعاد الطابع المعياري، وتصوره هذا قائم على أمرين " أولهما ضرورة وجود علم عام للنص يكون صالحا لا لدراسة النصوص الأدبية وحدها ، بل لدراسة غيرها من النصوص على

اختلافها ، وثانيهما الفكرة المتضمنة في أن كل نص هو بشكل ما "بلاغة " أي أنه يتملك وظيفة تأثيرية، وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منهجا لفهم النص مرجعه التأثير "

إن هذا النص هو الذي أدى بالكاتب إلى طرح الأبعاد التداولية للبلاغة، فمن المقصدية الفكرية إلى مقصدية التهييج مرورا بالمقصدية العاطفية تتجلى تلك الأبعاد ذات الطابع المعياري الذي يود أن يتجاوزه إلى نسق بلاغي متمسك بوصف النصوص لا بإنتاجها ، ليصل إلى أن على التداولية النصية أن تعيد النظر في بناء الوظائف لأنها قد اختزلت شبكة من العلاقات المعقدة في علاقة بسيطة قائمة على الحوار وهو ما يبرر وجود تداولية بلاغية .

تحاول البلاغة تقديم نموذج من خمس خطوات تصف مختلف مراحل بناء النص وهي الإيجاد، الترتيب، العبارة، الذاكرة، الإلقاء،وهذه العناصر مترابطة في بعضها ويمكنها أن تشمل جميع النصوص.

فالذاكرة والإلقاء مختصان بالجانب الشفوي؛ والإيجاد يمثل المواضع أو ما يعرف بالمقام في البلاغة العربية،أما الترتيب فيخضع لنوع الجنس الخطابي، الموعظة تختلف عن الخطبة ليختلفا معا عن الرسالة،أما العبارة "فتضم ثلاثة مجالات :

1- مبادئ الأسلوب

2-أنماط الأسلوب

3- مستويات الأسلوب.

وهذه المجالات الثلاثة مترابطة ترابطا شرطيا...ولا يمكن لمبادئ الأسلوب أن تتحقق بعيدا عن أنماطه ومستوياته" [36]

وإذا كانت البلاغة المعيارية تميز عادة أربعة مبادئ للأسلوب"المناسبة، لدقة، الوضوح ،الزخرفة، فإن مجالات الأسلوب تختلف بين أسلوب بسيط إلى أسلوب متوسط وآخر رفيع ومهما يكن من أمر "فالأسلوب المتدني يخبر، والأسلوب المتوسط يمتع، والأسلوب الرفيع يؤثر" [37]

أما أنماط الأسلوب فمتعددة، فيمكن الحديث عن الأسلوب في أبسط صوره كالموضة أو الفن أو الموسيقى، وفي المجال الأدبي يميز عادة بين الأسلوب الأدبي وغير الأدبي والشفوي والكتابي

أما الأسلوب في الدرس اللساني الحديث فيمكن أن يكون :

- الأسلوب يمثل اختيارا بين مدخر من الإمكانيات.
- الأسلوب خاصية فردية(النص).
- الأسلوب هو نتيجة المعايير والمواصفات ومنطلقها.

ويمكننا أن نميز الأسلوبيات الآتية:

- الأسلوب كتعبير عن شخصية الكاتب، والذي ينبئ عن توجه الكاتب الفكري وعقليته.
- الأسلوب كأثر في القارئ وهنا نجد المفهوم التأثري أو العاطفي للأسلوب، وهنا ترتبط مقولات الأسلوب بالآثار الإقناعية (التعليم، الإمتاع، التهييج)"أما المحاولة الأكثر طموحا في اتجاه تحديد دور المتلقي في الأسلوبية فهي محاولة ريفاتير القائمة على مفهوم القارئ الجامع(أو المتوسط) ،وما تزال إلى الآن موضع نقد أكثر من كونها موضع احتذاء" [38]
- الأسلوب كتقليد لواقع ما، في نص ما، والمرتبط بالمفهوم المحاكاتي والانعكاسي للأسلوب"ويقوم التصنيف هنا على مقياسين هما:مجال التطبيق، والقصد التواصلي"
- الأسلوب كتأليف خاص للغة:وهنا "يعالج الأسلوب باعتباره اختيارا وتنظيما دالا لعناصر لسانية، وقد كان هذا التصور أساسا للعديد من النزعات الأسلوبية التي من أهمها أسلوبية الانزياح ،والأسلوبية الإحصائية وأسلوبية السياق" [39]

فأسلوبية الانزياح تعتمد على خرق المعيار النحوي ،أما الأسلوبية الإحصائية فتعتمد على الإحصاء للوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص ،أما الأسلوبية السياقية فتدخل السياق في مفهوم الأسلوب.

ففي مطلع حديثه عن التصور الذي يريد اقتراحه؛ يذكر هنريش بليت أن النموذج الذي سيقدمه يعتمد على أسلوبية الانزياح ويشتغل في الوقت ذاته على المستوى التداولي وفي هذا يقول " لقد اعترف منظرون محدثون مثل ج.ن ليش دت. تودوروف ومجموعة ليبح (ج.ديبوا وج م . كلانكبيرك) ،بدقة فن العبارة القديم وأسلوبية الانزياح، وحاولوا إدماجهما اعتمادا على اللسانيات البنيوية ، كانت النماذج المحصلة بهذه الطريقة أحيانا أكثر تماسكا من البلاغة الكلاسيكية ، غير أنها بخلاف الأخيرة ، تتخلى بشكل يكاد يكون تاما عن التوجه التداولي" [40]

إن الاقتراح الذي يحاول هنريش بليت رسم معالمه يمكنه أن يخترق صنوف الخطابات فيتعامل معها بمرونة تامة ،ينزل للخطاب اليومي ليرتقي به ويصنفه، ليضعه في الغاية التي يمكن أن يؤديها ، كما يمكنه أن يحوم مع الخطابين الشعري والتداولي؛ الأول يغوص معه في أعماق الخيال ويجوب معه رياض الإمتاع والاستمتاع والثاني يأخذ بيده من مجال الإمتاع إلى بحر الإقناع ، غير أن أي خطاب وإن استوعب هذه العناصر إلا أن تصنيفه ينبغي أن يكون وفق الغاية التي يؤديها، وتميزه ينبنى على مفهوم الهيمنة حسب جاكبسون لا على أساس الانفصال والقطعية وفي هذا يقول هنريش بليت " إذا مال التواصل الخطبي نحو التواصل الشعري فان الصورة البلاغية تتحول إلى صورة شعرية وهذا يتضمن تغييرا في الوظائف، ففي حين يرتبط التواصل الخطبي (مثل التواصل اليومي) بوظيفة مقصدية ملموسة لا بوظيفة لسانه فإن الغرض من التواصل الشعري –بحسب جاكبسون– ليس إلا غرضا في ذاته(الغائية الذاتية)أي أن الدليل اللساني الثاني يحيل على نفسه من هذه الزاوية فإن التواصل الشعري لا يرتبط بعناصر خارج اللغة بل يكون نظامه التواصلي الخاص ....فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى، بل تكتفي بالهيمنة

عليها، فالواقع أن النص الشعري يحتوي أيضا على عناصر إقناعية وعناصر حمالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية وإذا وقعت انزلاقات في تراتبية الوظائف النصية، تبعا لتغير في نمط التلقي، فقد ينتج عن ذالك شعرنة نص أو ضياع شاعريته وينبغي ترتيب الصور اللسانية حسب الهيمنة الوظيفية، وبذلك ستنتمي حينا إلى تصور أسلوبي شعري وحينا إلى تصور خطبي وحينا إلى تصور يومي " [41]

ومن هذا المنطلق ،فقد اعتبر هنريش بليت نظرية السجلات الأكثر تأهيلا لتجاوز كل عقبات العملية التواصلية،إلا أنها لم تعط حقها، فهي تحوي جميع أركان المقام التواصلي"المرسل،المتلقي ، السنن"رغم إقراره بأن التركيز على جانب دون آخر"ضروري لإبراز الطابع الخاص لتوجه متميز، فإن هذه التوجهات الجزئية تمنع من رؤية مجموعة ظاهرة التواصل الأسلوبي في مجملها، ولذلك كانت النظريات التي تستوعب عدة عوامل تواصلية مفضلة على غيرها : كما هو الشأن بالنسبة لنظرية السجلات ،والسجل يعني " تنوع الأدب بحسب الاستعمال " الذي يسمح بتقسيم ثلاثي ملائم لكل مقام كما يلي :

حقل الخطاب : العلاقة بين النص والموضوع

-نوع الخطاب: العلاقة بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة

-فحوى الخطاب : العلاقة بين المرسل والمتلقي في بعض مقامات التواصل الاجتماعي" [42]

وفي خضم هذا الانتقاد، يعتمد مقاربة سيميائية تنطلق من فرضيتين: "الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا. وبذلك يكون فن العبارة .... نسقا من الانزياحات اللسانية. وإذا ما تبنينا وجهة نظر سيميائية تستلهم نموذج موريس فإننا نميز ثلاثة أصناف من الانزياحات :

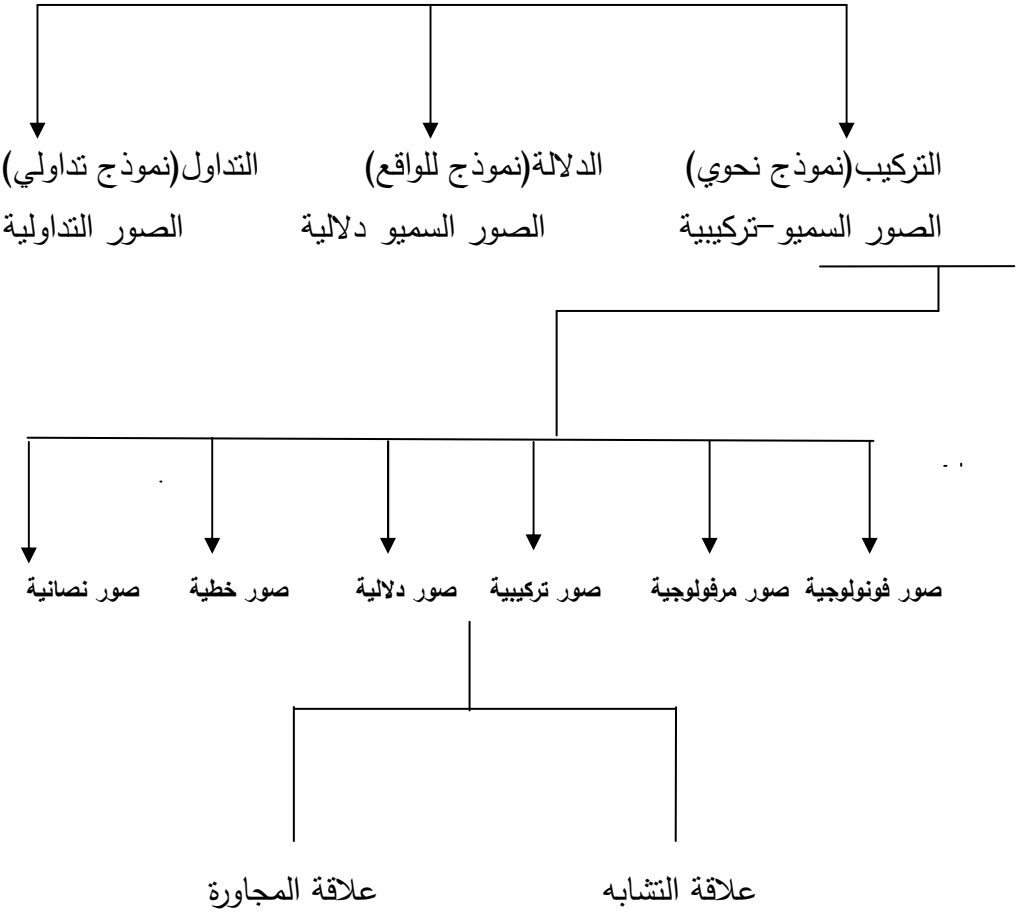
- انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل).

وفي التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)،

وفي الدلالة (العلاقة بين الدليل والواقع).

يرتبط بكل مجال من هذه المجالات صنف من الصور البلاغية؛ فهناك صور (سميو–)تركيبية،وصور تداولية،وصور (سيميو–)دلالية. "

نموذج التحليل السيميائي المقترح



ثم يقوم الباحث بتفصيل نموذجه بغية محاصرة الصور البلاغية المختلفة:

فالنموذج السيميوتركيبي يحتوي على شقين

1-العمليات اللسانية: وتنقسم بدورها قسمين:

أ-قسم يخرق المعيار أي الرخص وهذه العمليات هي:الزيادة ،النقص ، التعويض ، تبادل الدلائل.

ب-عمليات تقوي المعيار وأساسها التكرار.

2-المستويات اللسانية : وهي الفونولوجيا ،المورفولوجيا، والتركيب، الدلالة، الخطوطية، والنصانية.

وتبعا للمستويين يمكن الحصول على العديد من الصور بعد إجراء كل عملية لسانية على جميع المستويات اللسانية

ويمثل هنريش بليث هذا بالجدول التالي:

العمليات اللسانية / **المستويات اللسانية**	التي تخـرق القواعد				التي تقوي القـواعد
	1) الزيادة	2) النقص	3) التعويض	4) التبديل	5) التعادل
1-الصوتية					
2-المرفولوجية					
3-التركيبية					
4-الدلالية					
5-الخطوطية					
6-النصانية					

<u>النموذج التعليمي المقتـرح:</u>

إن النموذج الذي نسعى إليه هو الذي هو الذي يحمل في طياته وبين جنباته أمرين:

الأول : ضرورة محاصرته جميع عناصر البلاغة العربية دون أن يغفل الجانب الموروث منها ولا الاستفادة من المستحدث مها.

الثاني: ضرورة إلمامه بطريقة تجعل متلقيه ومدرسه يتفاعلان بطريقة إيجابية تبعد الملل والرتابة الموروثة عن المفتاح الذي أغلق رحابة الذوق وفتح ضيق المنطق على مصراعيه.

إن تفاعل هذين الأمرين ضروري،بل لامناص من تفاعلهما حتى يبلغ الدرس البلاغي أهدافه ويدرك ضالته، ومن هنا كان لزاما علينا أن نبتعد عن التقسيم الثلاثي للأشكال البلاغية إلى التقسيم الآتي:

الأشكال الصوتية: ويدخل فيها كل ماله علاقة بالصوت والإيقاع والنغم،ومنها

- التفعيلات في مجال الشعر
- السجع والإيقاع
- الجناس بأنواعه
- القلب أو مايسمى العكس والتبديل
- الحزم الصوتية أي علاقة الصوت بالمعنى

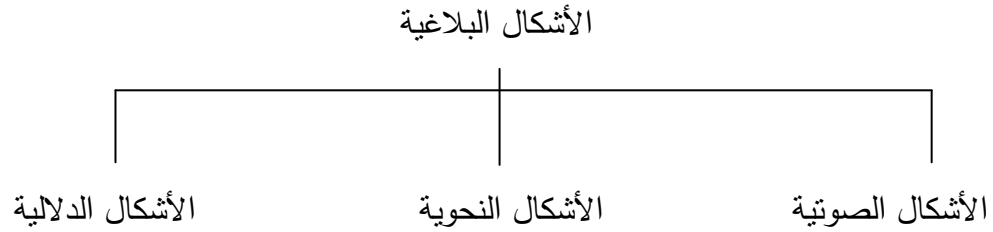
الأشكال النحوية ويدخل ضمنها:

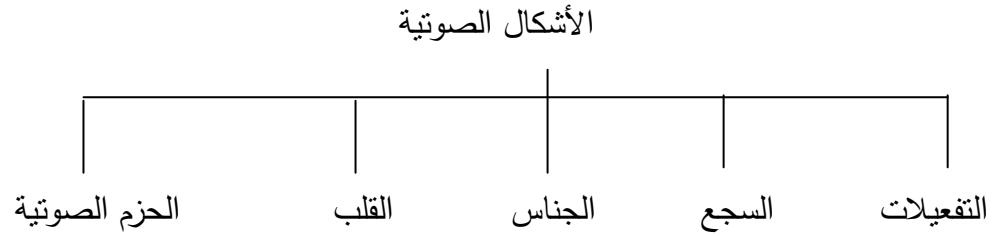
- أشكال حذف الكلمات
- أشكال إضافة الكلمات ويدخل فيها مايأتي:
- إضافة الاستهلال anafora
- إضافة الختام
- إضافة الصلب
- أشكال ترتيب الكلمات ويدخل ضمنها:
- التقديم والتأخير
- الاعتراض
- الالتفات
- التوازي وقد يسمى التشاكل

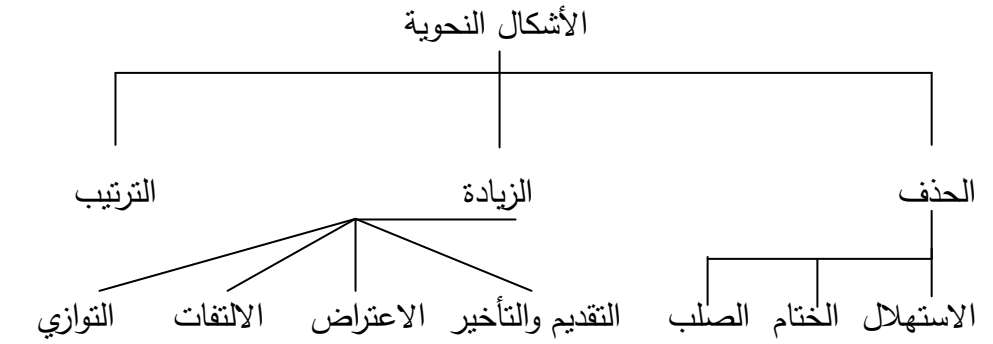
الأشكال الدلالية ويدخل ضمنها

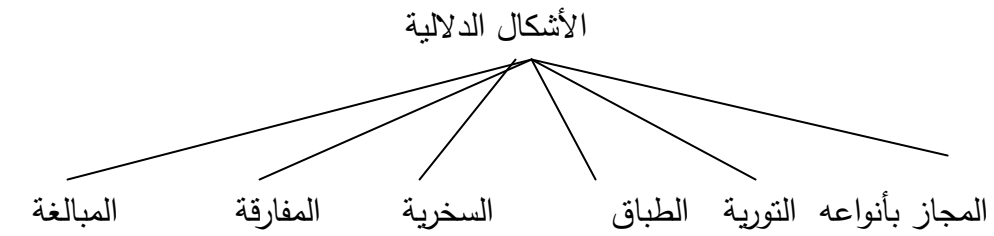
- المجاز بأنواعه
- التورية
- الطباق
- السخرية
- المفارقة والمبالغة

ويمكن توضيح ذلك بالمخططات الآتي:









الخاتمة:

لقد بدا واضحا من خلال رصد أهم ملامح الظاهرة البلاغية في شقيها العربي والغربي أنه قد تجاذبتها العديد من الأطراف، وتنازعتها الكثير من الرؤى والطروحات، وهذا أمر مسلم عقلا ومتقبل علما،ولا مناص من الإقرار به بل والاعتماد عليه، خصوصا إذا حاولنا أن نبني مقاربة فكرية ،المرونة ميزتها والشمولية خصوصيتها، تضرب بجذورها في أعماق التراث؛ تجول في بساتينه وتستنشق من رياحينه،وترفع عنقها في أعالي الحداثة فتطل على شرفات الفكر.

إن المقاربة التي نطمح إليها هي تلك التي تسمح لنا ببناء نموذج قادر على رصد جميع ملامح الدرس البلاغي وفق منظور يجمع في طياته روح التراث ومتطلبات الحداثة ،ويأخذ في حسبانه أطراف العملية التعليمية مهما اختلفت مستوياتهم وتفاوتت أذواقهم وهذا الأمر لا يمكنه أن يتأتى إلا إذا استجاب للمعطيات التالية:

- الإفادة من كل ما تم ذكره آنفا حول ميزات الظاهرة البلاغية وخصوصياتها عند كل المهتمين بها، دون إقصاء أو تهميش
- الاعتماد على مختلف السياقات التي أسهمت في كل ما أنتجه الدرس البلاغي؛إذ السياق هو الكفيل الوحيد الذي يسمح بالحفاظ على الخصوصية التي تحملها كل فكرة من أفكاره.
- محاولة تحديد طبيعة المتعلمين وخصوصياتهم حتى يكون استيعابهم أسهل وتفاعلهم أعمق

وبناء على هذا، فإنه من الضروري تجاوز التقسيم البلاغي ذي الأبعاد الثلاثة إلى تفريعات أخرى، كون التقسيم القديم قد أهمل الخصوصية التي تمثل روح البلاغة، وأغلق باب الاجتهاد باعتماده على أحكام صارمة وقواعد جافة، قتلت في البلاغة روحها، وفي فنون القول ميزتها وخصوصيتها، فأي خطاب يهدف إلى إحداث عملية تفاعلية يكون أطرافها غير مقيدين بمبادئ سابقة وقواعد لاحقة.

إن البلاغة اليونانية قد نشأت في بيئة ديمقراطية؛ ولهذا كان صلب اهتمامها هو الإقناع وحشد الجماهير من أجل الانتصار لشخص دون آخر، ولهذا فلا غرو أن يؤسس بلاغيوهم لمبادئ وأسس هذا الإقناع محاولين الإجابة على السؤال الآتي؟كيف يمكن للخطيب أن يكون بليغا.

أما البلاغة العربية فقد انطلقت من فكرة إعجاز القرآن في بادئ أمرها، محاولة إبراز ملامح هذا الإعجاز، ولهذا فإن أهم فرق بين البلاغتين العربية والغربية يكمن في الأسس التي انطلق منها كل منهما، فأرسطو مثلا يؤسس لبلاغة الكلام ،أما عبد القاهر الجرجاني فيؤسس لبلاغة الصمت.

ومهما يكن من أمر، فإن إعادة بعث الدرس البلاغي تكمن في إضافة الجانب التعليمي والإفادة من كل ما توصل إليه الدرس البلاغي الحديث؛ وهو ما ينبغي أن تعمد إليه كل دراسة وتتكئ عليه في إعادة بناء نموذجها ،وهو ما نراه الرهان الوحيد لدرسنا البلاغي حتى يجد مكانا له في ضوء الانفجار في الدرس اللغوي الحديث.

الإحالات:

1- ابن منظور: لسان العرب:، تحقيق عبدالله علي الكبيروآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، مادة بلغ ، ج 5،ص 346

2- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط : ،مجمع اللغة العربية ، مكتبة الشروق الدولية، ط4(1425هـ- 2004م)ص70

3-الخطيب القزويني: الإيضاح: دار الطتب العلمية، بيروت لبنان ط1(1424هـ- 2003م) ص20

4-الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر ط7(1418هـ-1998م)ج1، ص88

5-نفسه ،ج1،ص89

6-نفسه ص 92

7-ابن المعتز: االبديع :، تحقيق كراتشوفسكي ، لندن ص58

8-الجاحظ: البيان والتبيين، ج1ص76

9-نفسه ص76

10-عبد الواسع أحمد الحميري: شعرية الخطاب:، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2005،ص127

11-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاك، مكتبة الخانجي ، القاهرة، الطبعة الخامسة ، 2004 ، ص34

12-نفسه ص 43

13- الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، مصر، ط2000، 6، ص22

14- Dictionnaire de rhétorique: Michel Pougeoise.Armand colin. Paris. 2004 . p203

15-Olivier Reboul :La rhétorique.Que sais-je. Puf.Paris 1984

16- Rhétorique:Dictionnaire encyclopidique p356

17-Perelman :L'empire rhétorique:.Librairie philosophique.j.vrin.Paris.1977 p14

18- فان دايك :النص بنياته ووظائفه ، المقدمة

19- Olivier Reboul : La rhétorique. p109

20-Perelman :L'empire rhétorique. p9

21-Olivier Reboul: La rhétorique :.p110

22-P erelman :Le champs de l’argumentation:,.P.U.De Bruxelle

23-الجاحظ :البيان والتبيين: اج1ص113

24-الجابري :بنية العقل العربي ص25

25- الجاحظ :البيان والتبيين: ج1ص114

26-ب:الجابري :نية العقل العربي ، ص25

27- ا محمد العمري :البلاغة الجديدة : ص72

28- Genette Gérard :Rhétorique restreinte :.Figure.3Edition Seuil.Paris.1972 p21

29- Ibid 22

30-Perelman :L’empire rhétorique: p23

31-Ibid p23

32- محمد العمري :البلاغة الجديدة : ص75

33-Genette Gérard Rhétorique restreinte,.p33

34-Ibid.p33

35-Ibid.p33

36-هنريش بليت:البلاغة والأسلوبية، ص49،

37-نفسه ص50

38-نفسه ص 54

39-نفسه ص57

40-نفسه ص65

41-نفسه ص 62

42-نفسه ص63

جدلية الذات والآخر دراسة في بائية ابن الرومي في عتاب سهل بن أبي نوبخت

(موضوعيا وفنيا)

د. أمينة عبدالمولى الحراحشة

مركز اللغات، الجامعة الهاشمية، المملكة الأردنية الهاشمية

الملخص

تتناول الدارسة في هذا البحث نصّاً شعريّاً يمثل موقف الشاعر من التباين الطبقي في مجتمع العصر العباسي الثاني، وقد اختارت نص " بائية ابن الرومي في عتاب سهل بن أبي نوبخت " .وقد حاولت الدَّارسة في هذا الفصل أن تعاين النص الشعري معتمدة في ذلك القراءة الداخلية للنَّص دون أن تتقيد بمنهج محدَّد ، وإنَّما تتغيا أن تفيد من المناهج التي تراها قادرة على إظهار رؤية النَّص والكشف عن معماريته وبنائيته في ضوء التفاعل القائم بين أجزائه ؛ فقصيدة ابن الرومي تمثل أنموذج الشاعر الجريء و الرافض لمظاهر التباين الطبقي والناقد الاجتماعي الذي يكشف الأدواء الاجتماعية، ويبين أسبابها ومن ثم يقدم رؤيته التي ربما دعت إلى الإصلاح أو نادت إلى الثورة واقتلاع أسباب الضعف والفساد .

Abstract

This thesis is studying a poem that represents a poet's attitude toward class disparities in the society of the second Abbasid Era. It has selected Ibn Arroumy's "Ba'eyah" in which he admonishes Sahl Ibn Abi Nubikht. This study has attempted, in this chapter, to scrutinize / to examine the piece of poetry by reading inside the poe without being bound to a particular approach, but by trying to benefit from the approaches that it deems capable of displaying the poem's point of view and of disclosing its architectural structure in the light of the interaction between its parts.

Ibn Arroumy's poem presents the type of undaunted poet who refuses all aspects of class disparities; who is a social critic who uncovers social ailments and reveals their causes and hence offers his point of view that would either call for reform or incite revolution that would eradicate the causes of weakness and corruption.

التمهيد

وقف الشاعر العباسي في العصر الثاني من طبقات مجتمعه موقفاً يتفاوت بين الرفض غير المباشر لمظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، أو الرفض الساخر الذي يعتمد الرسم الكاريكاتوري للشخصيات، وأخيراً الرفض المباشر للسلطة الحاكمة وفئات المجتمع المختلفة، سواء أكان خليفة أو وزيرا أو قاضياً، فقد رفض الشاعر آنذاك الخليفة الضعيف والمنشغل بملذاته عن أمور الرعية، كما رفض الوزير غير العربي وأخذ عليه ظلمه وقسوته وأعجميته وسوء إدارته ، مثلما رفض أنموذج القاضي الضعيف والجاهل الذي قضى بغير شرع الله، وخالف أحكامه وجرى وراء شهواته وأهوائه. ومن الشعراء الذين وقفوا موقف الرفض المباشر والساخر في الوقت نفسه ابن الرومي الذي عاش في عصر امتزجت فيه المتناقضات، إذ ساده الفوضى والاضطرابات السياسية والاجتماعية، إضافة إلى الفتن والثورات والترف والمجون، وقد استطاع ابن الرومي أن يرصد مظاهر الحياة في عصره وأن يصور طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية وبروح لاتغادر السخرية والنقد المباشر، ومن ذلك بائيته التي قالها في عتاب سهل بن أبي نوبخت[1]، وقد قسمت الباحثة النص الشعري إلى ست شرائح أدرجتها في سياق البحث وثناياه.

الشريحة الأولى:الافتتاحية (1–14) [2]

1–أَحْمَـدُ اللَّـهِ حَمْـدَ شَـاكِرِ نُعْمَـى قَابِـــلٍ شُـــكْرَ رَبِّـــهِ غَيْـــرِ آبِ
2–طَـارَ قَـومٌ بِخُفَّـةِ الـوَزْنِ حَتَّـى لَحِقُـــوا رِفْعَـــةً بِقَـــابِ العُقَـــابِ[3]
3–وَرَسَـا الرَّاجِحُـونَ مِـنْ جِلَّـةِ النَّـا سِ رُسُـــوَّ الجِبَـــالِ ذَاتِ الهِضَـــابِ
4–وَلَمَـــا ذَاكَ لِلْئَـــامِ بِفَخْـــرٍ لا ولا ذَاكَ لِلْكِـــــرَامِ بِعَـــــابِ
5–هَكَـذَا الصَّـخْرُ رَاجِـحُ الـوَزْنِ رَاسٍ وَكَـذَا الـذَّرُّ[4] شَـائِلُ الـوَزْنِ[5] هَـابِ
6–فَلْيَطِـرْ مَعْشَـرٌ وَيَعْلُـو فَـإِنِّي لا أَرَاهُـــمْ إلاَّ بِأَسْـــفَلِ قَـــابِ
7–لا أَعُـــدُّ العُلُـــوَّ مِـــنْهُم عُلُـــوّاً بَـــلْ طُفُـــوّاً يَمِـــيْنَ غَيْـــرِ كِـــذَابِ
8–حِيَفٌ أَنْ تَتَنَتْ فَأَضْحَتْ عَلَى اللُّجْـ جَـــةِ وَالـــدُّرُّ تَحْتَهَـــا فِـــي حِجَـــابِ
9–وَغُثَـاءٌ عَـلا عُبَابَـاً مِـنَ اليَمْـ[6] ـمِ وَغَـاصَ المَرْجَـانُ تَحْـتَ العُبَـابِ[7]
10–وَرِجَـــالٌ تَغَلَّبُـــوا بِزَمَـــانٍ أَنَـــا فِيْـــهِ وَفِـــيْهُم ذُو اغْتِـــرَابِ
11–غَلَبُـونِي بِـهِ عَلَـى كُـلِّ حَـظٍّ غَيْـرَ حَـظٍّ يَفُـوتُ كُـلَّ اغْتِصَـابِ
12–إِنَّنَـي مُـؤْمِنٌ وَإِنِّـي أَخُـو الحَقْـ قِّ عَلِـــيْمٌ بِفَرْعَـــهِ وَالنِّصَـــابِ
13–إِنْ تَغْلِبُـــوا بِغَالِـــبٍ مَغْلُـــو بٍ فَحَسْـــبِي بِغَالِـــبِ الغَـــلاّبِ
14– وَبِخَـلٍّ إِذَا اخْتَلَلْـتُ[8] رَعَـانِي بالَّـــذِي بَيْنَنَـــا مِـــنَ الأَسْـــبَابِ

يستهل ابن الرومي قصيدته بحمد الله على نعمائه، وشكره على ما هو عليه من حال، وهذه علامات المؤمن الذي يحمد الله في السراء والضراء، ويوظف ابن الرومي صيغة الفعل المضارع (أَحْمَدُ) للدلالة على استمرارية حمده لله في كل الأحوال والظروف، ومن ثم ثبات إيمانه وهو في هذا المطلع يرسم صورة لنفسه، من خلال صيغة اسم الفاعل (شاكر، قابل، آبِ) فهو حامد وذاكر لربه، وشاكر له على نعمه، وهو بذلك يضع نتائج لما سيقدم فيما بعد من أحداث ومواقف، فكثرة المصائب، وتعقد أحداث الحياة وتغير مجرياتها، لا تفقده إيمانه بالله.

1-أَحْمَـدُ اللَّـهِ حَمْـدَ شَـاكِرِ نُعْمَـى قَابِـــلٍ شُـــكْرَ رَبِّـــهِ غَيْـــرِ آبِ

وربما استدعى ابن الرومي هذه الصفات الإيجابية المستوحاة من روح الدِّين ليسبغ على شخصه طابعاً دينياً يستحق الاحترام والحضور في المجتمع، فإنسان يتمتع بهذه الصفات لا بد وأن يكون على قدر من الصلاح والصدق فيما يقول، ولذا نجده يوظف المعاني الدالة على ذلك، فكل كلمة في البيت تحمل دلالة الإيمان (أحمد، الله، حمد، شاكر، نعمى، قابل، ربه، غير آبِ) وكأنه يريد بأن إيمانه بالله متأصل فيه وممتد لا ينقطع في لحظة رخاء أو شدة.

ويذكرنا ابن الرومي في هذا المطلع بافتتاحية الخطبة التي يستهلها الخطيب بذكر الله وحمده على نعمه، وهو يعي أهمية المقدمة الدينية إذ إنها مدعاة للسمع ما إن يستوثق من استماع جمهوره وتعلق قلوبهم بما يقول حتى يبدأ الحديث في موضوعه الذي يريد.

وقد أشارت بعض الدراسات إلى هذه السمة الفنية لدى ابن الرومي إذ "كان يفتتح بعض قصائده بمقدمات دينية، تقوم على التسبيح بحمد الله وفي ديوانه أربع منها يهيئ بها الممدوح، فهي أدعى إلى الإنصات والانتباه، فضلاً عن أنها تناسب شخصية هذا الممدوح"[9].

وبعد هذه المقدمة الدينية ينقلنا ابن الرومي إلى إيقاع موسيقي مختلف تتراوح نغماته بين ارتفاع وانخفاض ليتناسب مع مضمون أبياته، إذ يقدم لنا مفارقة لم يشهدها من ذي قبل، ويضعنا كذلك أمام تناقض شديد من تناقضات الحياة التي تخرج عن المألوف والمنطق، وذلك يتمثل باختلال موازين الحياة واضطراب المعايير الاجتماعية التي تسود كل مجتمع؛ فأصحاب العقول السخيفة والجهلة من الناس أصبحوا في أسمى المراتب بل أصبحوا من أصحاب النفوذ والسيادة، ووصلوا إلى مراكز حساسة في الدولة وأجهزتها، بينما أهل الرجاحة من أجلاء الناس وعلمائهم وأهل الأدب والمعرفة دثروا تحت المطامع والأهواء، وحرموا من المشاركة في فعاليات مجتمعهم،

لا لقصور هممهم بل خوفاً من قوتهم الفكرية والعلمية، فالفكر والعلم لا يقبلان ضعيفاً أو إنساناً سلبياً أو عدواً مداهناً، فيقول:

طـار قـومٌ بخفَّـة الـوزن حتـى لحقــوا رفْعَــةً بقــاب العُقــابِ
ورسـا الراجحـون مـن جِلَّـةِ النـا سِ رسـوَّ الجبـال ذات الهضـابِ

وقد استخدم الشاعرالصورة الفنية لتنقل الواقع بدقة ووضوح إذ صوَّر السفهاء من قومه وقد وصلوا أعلى المراتب بأجسام خفيفة الوزن طارت حتى وصلت مستوى طائر العقاب، وصوّر العلماء وأجلة الناس بأجسام ثقيلة رست واستقرت في القاع، وقد منحهم _أي العلماء وأجلة الناس_ الثبات والأهمية في الوجود فهم كالجبال في عظمتها وشموخها وتثبيتها الأرض.

والشاعر في هذين البيتين يوظِّف الحقائق العلميَّة في تأكيد رؤيته، فالأجسام الخفيفة سريعة الطيران وسهلة الحركة والأجسام الثقيلة ترسو ويصعب تحريكها من أماكنها، وقد ساعده الطباق في تحقيق هذه المفارقة التي يشهدها عصره في قوله (طار، رسا) ولايفوته أن يبين للسامع أو القارئ– مستعيناً بحرف الجر (بـ) الذي يفيد السببية –أنّ ارتفاع هذه الأجسام ليس سمواً ورفعة، إنما سببه خفة الوزن (طار قوم بخفة الوزن) ثم ينتقل بحركة عكسية تماماً (رسا) للحديث عن أجلة الناس الذين لم يحالفهم الحظ، ولم يحظوا برضا السلطة لتعلي من شأنهم، ولا يفوت ابن الرومي – كذلك– أن يضفي المعاني الإيجابية على كلمة (رسا) فيجعل رسوهم كرسو الجبال التي لا يمكن أن تخفى عن الأنظار أو تستغني عنها الأرض.

إن الشاعر يكشف عن حقيقة في مجتمعه وعن تباين في القدرات والحظوظ، وهو يطرح قضية عامة ينتقل منها إلى قضيته ومعاناته الخاصة دون أن يشعرنا بذلك، فإن عدم رضاه عن هذا التباين في مجتمعه يعني أنه ممن ساء حظهم رغم رجاحة عقله، وسداد رأيه، وقوة عزيمته.

ومن اللافت للنظر أنّ الشاعر يقف موقف الندِّ لندِّه من هؤلاء السفهاء الذين نالوا الحظوة والمكانة في مجتمعه، إذ إنه ينال منهم من خلال معاني مفرداته وصوره

الفنية، فارتفاعهم سببه خفة الوزن لا غير ذلك، كما يجعلهم نكرة (قومٌ) في حين جعل العلماء وأجلة الناس من قومه –الذين لم ينالوا حظهم ومكانتهم– جعلهم معرفة (الراجحون) موظفاً أصوات الحروف (الراء، الجيم، الحاء) التي توحي بالقوة والثبات.

نلاحظ كثرة حروف المد في هذين البيتين (طار، قوم، الوزن، لحقوا، قاب، العقاب، رسا، الراجحون، الناس، الجبال، ذات، الهضاب) وهو بذلك يطلق أنفاسه المكبوتة، ويمد آهاته وكأنه ينطلق من مساحات ضيقة ومقيدة من عالمه المشبع بالمعاناة إلى مساحات واسعة وممتدة في الفضاء الخارجي، إذ أصبح لا يقوى على تحمل أعبائه وهمومه، ولكثرتها فإنها تشق جدران صمته لتدوي في عالم أرحب ينبغي أن يشاركه تلك الآلام والمعاناة.

ويدرك ابن الرومي أن علوَّ المكانة لا يمنح الإنسان الفخر، لأنه مهما بلغ من علوٍّ وسيادة فإن ذلك لا يغير من جوهره شيئاَ، كما لا ينقص سوء الحظ وقلة الحظوة والمكانة من أصحاب العقول والحصافة شيئاً؛ لأنهم قد حققوا منزلة علمية وفكرية لا يعوضها المال أو المرتبة.

وَلَما ذاك للئامِ بفَخْرٍ لا ولا ذاك للكرام بعابِ

ويحدث النفي هاهنا إيقاعاً موسيقياً يتناسب مع الحالة النفسية لدى الشاعر والمعنى الذي يسعى إلى تحقيقه، إذ لم يكتف بالنفي مرة واحدة عند الحديث عن اللئام (ولماذاك للئام) ثم قوله (لا) بينما عند الحديث عن الكرام من قومه اكتفى باستخدام أداة النفي (لا) مرة واحدة (ولا ذاك للكرام بعاب).

ولو تأملنا تتابع أداة النفي (لا ولا) لوجدناها تحقق نغمة موسيقية سريعة بين نغمتين بطيئتين (ولما ذاك للئام بفخر) و (ولا ذاك للكرام بعاب) ناهيك عن الإيقاع الصوتي الوارد في كلمتي (لئام، كرام)، ولعل هذه النغمة الموسيقية السريعة كان سببها انشغال الشاعر بالكرام من قومه وقلقه نحوهم، فرغب في الانتقال السريع إلى الحديث عنهم ويستمر ابن الرومي في رسم صوره الفنية ليستوفي المعنى الذي يريده، وقد امتاز بهذه السمة الفنية من بين شعراء عصره، فيقول ابن رشيق: "وكان ابن الرومي

ضنياً بالمعاني، حريصاً عليها، يأخذ المعنى الواحد ويولده، فلا يزال يقلبه ظهراً لبطن، ويصرفه في كل وجه، وإلى كل ناحية حتى يميته، ويعلم أنه لا مطمع فيه لأحد"[10].

وكذلك قال عنه ابن خلكان: "صاحب النظم العجيب، والتوليد الغريب، يغوص على المعاني النادرة، فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في أحسن صورة، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه إلى آخره، ولا يبقى فيه بقية"[11].

لم يكتف ابن الرومي في هذه القصيدة بتصويره لكلٍّ من سفهاء مجتمعه وأجلته بالبيتين:

طار قومٌ بخفَّة الوزن حتى لحقوا رفْعَةً بقاب العُقابِ

ورسا الراجحون من جِلَّةِ النا سِ رسوَّ الجبال ذات الهضابِ

بل نجده يقدم الصورة ثم يعلق عليها برأيه وكأنه مصور وأديب، يكتب تعليقه في آخر الصورة بلغة طريفة وبليغة، فبعد هذه الصورة الأولى يعلق على ذلك بقوله:

وَلَما ذاك للئامِ بفَخْرٍ لا ولا ذاك للكرام بعابِ

ثم ينتقل إلى صورة أخرى هي استكمال للصورة السابقة، إذ إنَّه يحرص على إعطاء الصورة أبعاداً متنوعة وفي الوقت نفسه يحرص على الإحاطة بها من زوايا مختلفة تماماً مثلما يفعل المصور البارع الذي لا يكتفي بالتقاط الصورة من جهة واحدة، فينتقل من موقع لآخر، من أعلى وعن يمين أو شمال، ومن قريب أو بعيد، حتى يحيط بالشخص المراد تصويره من جميع الاتجاهات والزوايا، وكذلك ابن الرومي يفعل؛ إذ يسقط ما في الطبيعة والبيئة من حوله على معانيه ومفرداته، فتتجلى الصورة الثانية بنفس شخوصها مع اختلاف المشبه به، فالعلماء وأجلة الناس المغمورون في مجتمعه كالصخر الراجح الوزن الراسي لثقل وزنه، وأصحاب الحظوة والمنزلة من السفهاء كالذَّر (صغار النمل) الذي لا وزن له وبمجرد هبوب الريح فإنه يتطاير كما يتطاير الغبار.

وقد استعار ابن الرومي من البيئة رموزه، فالصخر رمز الصلابة والقوة والثبات، والنمل يوحي بصغر الحجم والضعف، فقد قال:

هكـذا الصــخرُ راجــحُ الــوزنِ راسٍ وكـذا الـذرُّ شـائلُ الـوزنِ هـابِ

ويبدو أن ابن الرومي اعتمد على نوع من الحركة واتجاه واحد معاكس من الأعلى إلى الأسفل، لكنه غيَّر في نظرة المرء لكل ما هو أعلى أو أسفل في الدنيا، فالأعلى (طار، شائل الوزن هاب) لم يعد يمثل أنموذجاً ومثالاً كالعادة، والأسفل أصبح مكاناً لغير أهله، للأجلة العلماء.

إن هذه الحركة المتناقضة باتجاهها ومدلولاتها تمثل صورة لواقع المجتمع العباسي في عصره الثاني، إذ ارتفع أناس ليسوا على قدرمن الكفاءة والخبرة والمعرفة، وحط شأن من هم أهل للسمو والمكانة والرفعة.

وكما سبق ذكره بأن ابن الرومي لا يكتفي بالتصوير، بل يسجل تعليقاته الطريفة بعد كل صورة، إذ يرى بأنه من أهل الكفاية والمعرفة ويجد في نفسه أيضاً القدرة على اتخاذ الموقف من هذا التباين والتناقض في مجتمعه، فماذا عساه يعلق على هذا التناقض:

فليَطِرْ معشرٌ ويعلو فإني لا أراهم إلا بأسفل قابِ

إن هذا الواقع المزيف والصور غير المألوفة لم تغير من ثوابت الشاعر وأبجديات حياته .

لذا يسجل تعليقه على هذه الصورة –صورة الصخر والذر– بقوله:

لا أعدُّ العلوَّ منهم عُلواً بل طُفُوّاً يمينَ غيرِ كِذابِ

إذن العلو هنا لم يكن علواً حقيقياً إنما طفو، وهو استخدام بارع لمعاني الكلمات ودلالاتها، فالعلو يحمل معنى إيجابياً، وهنا يحرص ابن الرومي على إقرار الحقائق على ما هي عليه، فالعلو لم يكن حظ السفهاء من قومه بل كان حظهم الطفو، والطفو يحمل معنى الخفة والموت واليباس.

ويوظف كذلك أسلوب النفي لتأكيد رؤيته (لا أعدُّ)، ويحدد العلو المرفوض في نظره بقوله (منهم) ليخرج بذلك من دائرة التعميم إلى التخصيص.

وهو باستخدامه لفظة الطفو ودلالاتها يمهد للصورة التالية لحال مجتمعه ومسؤوليه وأصحاب المناصب والمكانة والرفعة، فيصورهم بالجيف الميتة التي تطفو على وجه الماء، وهو بذلك يجردهم من ملامح الحياة ويسلبهم القيمة والفاعلية، فيقول:

جِيفٌ أنتنت فأضحتْ على اللُّجْ جَة والدُّرُّ تحتها في حجابِ

وغُثاءٌ علا عُباباً من اليمْـ ـمِ وغاص المَرْجانُ تحت العُبابِ

ولا يكتفي بأن جعلهم جيفاً بل يبالغ في تحقيرهم وتشويههم، إذ إنَّ هذه الجيف تصدر رائحة نتنة دلالة على موتها منذ زمن، ونلاحظ ونحن نقرأ هذا النص الشعري أن الشاعر يتكئ على الطبيعة اتكاء الرسام على الألوان، والكاتب على الحروف، والموسيقي على الأنغام، فالصور حية مستوحاة من الطبيعة، يستعير الجزئيات والأجسام الجامدة والمتحركة ليركب منها صورة واحدة كلية أو مشهداً متكاملاً، ويحرص على استيفاء الصورة جميع عناصر الحياة وملامحها، من حركة ولون وصوت ورائحة، فهو يقابل حاسة بحاسة وحركة بحركة معاكسة، فحاسة الشم (أنتنت) تقابلها حاسة اللمس (الدر تحتها)، والحركة المعاكسة من الأعلى إلى الأسفل دائماً حاضرة في صوره (على اللجة)، و(الدر تحتها) وقوله أيضاً (علا عباباً) و (غاص المرجان).

ومن اللافت للنظر أن النص غني بتكوين العلاقات بين الصورة والحرف وصوته، فصورة الجيف تتناسب مع صوت الجيم والياء والفاء ثم التنوين، وصورة الدر تتناسب مع صوتي الدال والراء، وكذلك ما نجده من توافق بين اللفظ والمعنى، فلفظتا (جيف وغثاء)توحيان بالخواء والموت وانعدام القيمة، وكذلك توحي لفظتا (الدر والمرجان) بالقيمة المادية والجمالية والأهمية.

وقد اعتمد ابن الرومي كثيراً على الطباق في تصويره من أجل إقامة المفارقات، و زخرت قصائده بهذه السمة الفنية التي تعبر عن وجه من وجوه ثقافته اللغوية والكونية، والجدلية بصورة خاصة، فهو يعد اللفظة المفردة عالماً كعالم نفسه

يجوس خلاله، ويقف على سطوحه، ويرى من ورائه، ويستشف من داخله أبعاد الوجود"[12].

فلا يكاد يخلو بيت من أبيات قصيدته هذه من طباق مثل قوله: (طار، رسا) و(راجح، شائل) و (علا، غاص) ...الخ وهو استخدام تبدو فيه براعة وجِدَّة دون تكلف أو صنعة، فهو يقصد إلى المعاني ويستوفيها لا الألفاظ لذاتها.

وبعد أن تعرض ابن الرومي إلى طبقتين من مجتمعه، متفاوتتين في المكانة والرفعة والعلم والجهل، وقد أخذت كل منهما مكانة لا تستحقها –رفعة أو دنوًّا– نجده يكشف عن أسباب معاناته الذاتية لينتقل بحركة معاكسة اعتدناها في قصيدته من الآخر إلى الذات، ومن الخارج إلى الداخل، فهو إنسان مغلوب لم يسعفه الحظ كما أسعف غيره، وهو فرد من المغلوبين وأصحاب الحظ التعس في هذا الزمان، ولأنه لم يحقق مساعيه ولم ينجح في إقامة علاقات مع المحظوظين في مجتمعه من أصحاب المكانة والجاه والسلطة، وهو الأجدر منهم، والأكثر علماً ورجاحة عقل _ برأيه _ .

ولذا انتابه شعور بالغربة بل أصبحت إحدى معاناته، إنها غربة مضاعفة، غربة مع الذات والآخر، وغربة مع الزمن الذي يسير عكس اتجاهه، وكأن الاتجاهات المتناقضة تشغل باله لأنها تخلق التناقض، فيقول:

ورجـــالٌ تغلَّبـــوا بزمـــانٍ	أنـا فيـه وفـيهُم ذو اغتـرابِ
غلبـوني بـه علـى كـل حـظٍّ	غيرَ حظٍّ يفوتُ كلَّ اغتصابِ
إننـي مـؤمنٌ وإنـي أخـو الحقْـ	ـقّ علـيمٌ بفَرْعـهِ والنِّصـابِ
وبِخـلٍّ إذا اختللـتُ رعـاني	بالـذي بيننـا مـن الأسـبابِ

إن موقف ابن الرومي من الزمن موقف مأزوم؛ إذ إنَّ الزمن هو سبب معاناته عندما بخل عليه بحظ طيب، وفي الوقت نفسه هو سبب رفعة قوم دونه علماً ومعرفة وكفاءة، ويحقق حرف الباء الذي يفيد السببية في كلمة (بزمان) هذا المعنى، كما يدل حرف العطف في قوله (أنافيه وفيهم) على ازدواجية الغربة في نفس ابن الرومي، فهي غربة مزدوجة مركبة، غربة مع الذات وغربة مع الآخر، ويرافق هذا الشعور –الغربة–

شعور بالغلب والخسارة، ويتسم هذان الشعوران بالسعة والامتداد في نفسه مثلما يبدو في قوله: (أنا فيه وفيهم ذو اغتراب) وقوله: (غلبوني به على كل حظِ) وعندما يفقد كل أسباب السعادة وتبلغ أزمتة حداً كبيراً يجد من هو أقوى من هؤلاء الغالبين، وأكبر من كل حظ فاته، إنه الإيمان بالله وقدرته، وهنا تتضاءل كل القوى وتتلاشى أمام قوة الله والإيمان الصادق بأنه على حق.

ويلفت النظر ولع ابن الرومي باستخدامه الأسماء المشتقة كاسم الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة، وصيغة المبالغة، كما في قوله:

إن تغلبوا بغالِب مغلو بٍ فحسبي بغالبِ الغَلاّبِ

ومع أنه يحاول أن يعزي نفسه ويخفي أحزانه وغلبه في هذا المجتمع، فإن حرف الغين المتكرر بشكل لافت يوحي بالغصَّة والاختناق، إذ تكرر عشر مرات في بيتين عدا غيرهما من الأبيات: (تغلبوا، اغتراب، غلبوني، غير، اغتصاب، تغلبوا، غالب، مغلوب، غالب، غلاب).

وإن كان ابن الرومي يلوذ بالله معيناً وناصراً له، فإنه لا يخرج عن نطاق دائرة البشر التي هو واحد منها، ولا يستغني عنها، فالخل الوفي والصادق هو_ أيضاً _عون على الأزمات والملمات، وقد استطاع ابن الرومي أن يخرج بسلاسة إلى غرض قصيدته الرئيسي وهو عتاب أبي سهل بن نوبخت، إذ كان –أبو سهل– هو ذلك الخل الذي ألفه، واستند إليه في حياته المزدحمة بألوان المعاناة لتكون **الشريحة الثانية: شريحة العتاب (15 – 41):**

جعل ابن الرومي البيتين الأخيرين من المقدمة مفتاحاً لعتابه الموجه لأبي سهل بن نوبخت حين قال:

إن تغلبوا بغالِب مغلو بٍ فحسبي بغالبِ الغَلاّبِ

وبِخلٍّ إذا اختللتُ رعاني بالذي بيننا من الأسبابِ

إن العلاقة التي تربطه بهذا الصديق تتجاوز حدود الصداقة والصحبة إلى حد الارتباط بالنسب، وهو بذلك يسبغ على هذه العلاقة درجة من المتانة والقوة.

ثم يوظف حرف (الكاف) الذي يفيد التشبيه ليحدد ذلك الصديق وينتقل بذلك من دائرة التعميم و(بخلٍّ) إلى التخصيص والتحديد (كأبي سهل) ليكون الصديق والخل المعني بالحديث هو(أبو سهل).

ويوظف الشاعرأسلوب الالتفات لينتقل من ضمير المتكلم (قلت) إلى المخاطب (يا ابن سهل)، فيوجه عتابه إليه بطريقة غير مباشرة فيها شيء من التورية، إذ أخذ يشكو إليه بعض أصحابه الثقات، ويحدثه عن تقصير أحد أصحابه تجاهه إذ ضن عليه بالعطاء، واكتفى بعطائه المتطلبات الأساسية للحياة كالطعام والشراب والملبس، في حين يرى – الشاعر – أنه يستحق العطاء الوفير.

ويشير هاهنا إلى أن الإنسان بطبيعته يميل إلى اللهو والتصابي وإن كان ذا عسرة، فالنفس البشرية تنزع أحياناً إلى الخروج عن الجادة والاستقامة، لأنها في بحث دائم عن السعادة والمتعة، وفي خروجها هذا تجد شيئاً من السعادة، فالإنسان مهما بلغ من اتزان أو رجاحة عقل إلا إنَّه يظل إنساناً يميل إلى اللهو والطرب لا ملاكاً معصوماً عن الخطأ والزلل، إذ يقول:

وكأني في ظَنِّهِ ليس شأني ... لَهوَ ذي نُهيَةٍ[12] ولا مُتصابِ

فيَّ طبعٌ ملائكيٌّ لديهِ ... عازفٌ صادفٌ عن الإطرابِ

لقد طلب ابن الرومي من صاحبه أبي سهل منذ بداية شريحة العتاب أن يفهم اللحن الوارد في شعره، وهو يشير هنا إلى قضية اللحن التي كان العرب يستخدمونها أحياناً في مواضع لا يريدون فيها أن يفهمهم غير أناس معينين، فاللحن هنا بمثابة الإعراب، أو إن صح التعبير شيفرة تبعث لشخص محدد يعرف مفاتيحها ورموزها، وبالتالي على أبي سهل أن يفهم أنه الصديق المعني بالحديث لا غيره.

وإذا كان أبو سهل صديقاً مخلصاً فإن عليه حق الوفاء لصديقه، وإن قصر فإن العتاب لا يفسد الصداقة، فكان على أبي سهل أن يدرك أن ابن الرومي إنسان مثله لديه رغبات وأهواء وأمنيات في هذه الحياة يجدر به أن يراعيها أو يساهم في تحقيقها له.

ولا يفوت ابن الرومي أن يصور نصيبه من هذه الدنيا وقلة حظِّه مع صديقه الذي ظن أنه ملاك لا يحتاج إلى متاع الدنيا، أو أنه حمار يكتفي بسد جوعه وإشباع بطنه، فيقول:

فـيَّ طبـعٌ ملائكـيٌّ لديـهِ عـازفٌ صـادفٌ عن الإطرابِ
أو حماريَّـةٌ فمقـدارُ حظّـي شَـبعةٌ عنـدهُ بـلا إتعـابِ

يحيلنا هذا التصوير إلى عالمين: مثالي (ملائكي) و حيواني (حمارية)، والشاعر بذلك يقدم لنا فلسفة في كينونة الإنسان وحقيقته، فهو يمثل عالماً خاصاً به لا هو بالملائكي و لا هو بالحيواني، إنما هو كائن يجمع بين العقل والعاطفة، وبالتالي فإن أفعاله وتصرفاته تنبثق عنهما.

ويبدو أن ابن الرومي يعيش في إشكالية مع حظه الذي يسير في حركة معاكسة طالما أقلقته، فلم يكن له من صديقه إلا كل يسير وحقير في حين كان يبدي له الإعجاب ويشهد له بالفهم والبيان والحكمة والصواب، وأبو سهل لا يكتفي بالعطاء اليسير له بل يسد أمامه الأبواب ويقسو عليه ويحرمه، حتى يضيق به الأمر وتتفجر آهاته، وتنطلق أنفاسه المكبوتة ليسمعها العالم الخارجي.

ويمثل تكرار حرف الباء المنون بموسيقاه صوت دوي وانفجار هما انعكاس لما في داخله الباطني (كاتبٌ، حاسبٌ) فضلاً عن كثرة التنوين في أبيات القصيدة جميعها الذي يبعث أصوات الأنين والألم، كما جاء في أحد الأبيات: (شاهداً، فهمٍ، بيانٍ، حكمةٍ).

وبعد أن أطمأن ابن الرومي إلى أن أبا سهل بن نوبخت قد فهم لحنه وأدرك مرمى حديثه انتقل ضمن شريحة العتاب نفسها (15–40) إلى العتاب المباشر مصدراً عتابه بصيغة الفعل المضارع (أحمدُ) ليؤكد استمرارية حمده لله، الذي استهل به قصيدته، فهو رغم قسوة أبي سهل عليه وقلة عطائه إلا أنه يحمد الله على كل حال، ثم يشرع بذكر فضائل أبي سهل، فهو معطاء، وصاحب كلمة فصل في القضايا والدعاوى والنزاعات، إذ يقول فيه:

أحمـدُ اللهَ يـا أبـا سـهل السهـ ... لَ مـرامِ النّـوال للطُـلاَّبِ
والفتـى المُرتجَـى لفصـل القَضـايا ... عند إشكالها وفصلِ الخطـابِ

ويشكل الإيقاع دوراً في تشكيل المعنى والكشف عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، إذ أن الإيقاع في هذين البيتين إيقاع فيه هدوء وبطء، فتتوالى حروف المد (مرام، نوال، طلاب، الفتى، المرتجى، قضايا، أشكالها، الخطاب) وهذا التوالي يسهم في تشكيل جزئيات الموقف الوجداني لدى الشاعر، إضافة إلى حرف النداء (يا) الذي يتيح ارتفاع المدى الصوتي، "وهو أتاح أمام الشاعر ليبث صديقه شكواه، مخرجاً مع هذه الألف مواجع قلبه المفعم بالهموم"[13].

ثم يأخذ الإيقاع الصوتي بالتسارع من خلال توالي حرف متحرك يليه ساكن (إذا، الزمان، بإخصاب، تربعت، فيك، إجداب) ويوحي هذا الانتقال في الإيقاع الصوتي من البطيء والهادئ إلى السريع والمتحرك بأن الشاعر قد ازدادت حدة شعوره وزاد انفعاله.

ويسهم الجناس في إبراز المعاني وتجليتها، إذ إنَّ أبا سهل له من اسمه نصيب إذ يسهل طلب العطاء منه وإن خيب آمال صاحبه –ابن الرومي– في أيام شدته ومحنته.

لذلك انبرى يواجهه بالعتاب الصريح المباشر بقوله:

لِـمَ إذا أقبـلَ الزمـانُ بإخصـا ... بٍ تربّعـتُ منـك فـي إجـدابِ
أتـرى الـدهرَ لـيس يُعجـب مـن هَيْـ ... ـجـك عتبـي إذا نـوى إعتـابي
أفـلا إذا رأيـتَ دهـري سـقاني ... بِـذَنوبٍ[14] سـقيتني بِـذنابِ[15]
أيـن منـك المنافسـاتُ اللـواتي ... عَهِـدَ النـاسُ مـن ذوي الأحسـابِ
مـا هنَـاتٌ تعرضـتْ لـك فَلَّـتْ ... منـك شُـؤبوبَ[16] سـابحٍ وَثَّـابِ
أيـن عـن مُعْـرِقٍ مـن الخيـلِ طـرفٍ ... عـزَّ إحضـارُهُ اقتحـامَ العُقـابِ
أمـن العـدلِ أن تعُـدَّ كثيـراً ... لـيَ مـا تسـتقلُّ للأوقـابِ[17]

لا يكاد يخلو بيت من هذه الأبيات من أسلوب الاستفهام الذي يخرج معناه للإنكار، بعد أن قدَّم الشاعر لهذه الأبيات بذكر فضائل أبي سهل وطيب كرمه، وكأنه يستنكر منه أن يجمع النقيضين السخاء والكرم ، والمنع والتقتير، ويتكرر الاستفهام في هذه الأبيات بشكل لافت للنظر (لم، أترى، أفلا، أين، ما، أين، أمن العدل).

وهو يرمي من وراء تكرار هذا الاستفهام إلى مراجعة أبي سهل ذاته وتقصيره مع صديقه ثم محاولة استثارة مشاعره وكسب وده وعطائه.

وفي هذا السياق يبدو الدهر في صورة إيجابية لدى ابن الرومي على غير العادة في حين يكون الصديق سبب الشكوى والحزن، موظفاً الطباق بشكل واضح لعرض صورة كل منهما، فالدهر (يخصب، يعطف، يسقي، ذنوب) في حين أن صديقه أبا سهل (يجذب، يجافي، ويسقي بذناب).

ويوحي الاستفهام المتكرر في هذه الأبيات بإيقاع موسيقي متسارع إلى جانب التدوير في أبيات عدة منها ليدل على دفقات شعورية تملأ نفس الشاعر فيسمح له الاستفهام بإخراجها ويحقق لنفسه الراحة.

كما تشيع في هذه الأبيات وغيرها من القصيدة روح الجدل والحجاج مما يجعله "يسرف في تقصي المعاني واعتصارها اعتصاراً شديداً لا يبقى فيه زيادة لمزيد مع المحافظة على الوحدة العضوية فيها، فكل بيت يرتبط –غالباً– بأخيه من قبل وبعد، لأن المعنى لا يكتمل إلا إذا قرأنا ما قبله وما بعده، فالمعاني عنده متولد بعضها من بعض، ولا سبيل إلى الفصل بينها في كثير من الأحيان، وهذا سبب من أهم أسباب إطالة القصائد في شعره "[18].

وهذا التقصي واضح في عدم اكتفائه بالعتاب غير المباشر مع إشارته إلى اللحن في كلامه، بل نجده يوجِّه عتاباً مباشراً فيه كثير من التفصيلات والتساؤلات التي تقتضي من أبي سهل الإجابة والتعليل ويحسن ابن الرومي التخلص من الموضوع الذي يتناوله ليدخل في موضوع آخر وقضية أو ظاهرة أخرى بسلاسة وترابط، إذ جعل البيت الأخير من شريحة العتاب الموجه إلى أبي سهل تساؤلاً عن

قضية إنسانية كبرى يقوم المجتمع عليها ويسعد بها، وتحقق الرخاء والأمن، ألا وهي قضية العدل الذي غابت معالمه واختلت كفتاه في مجتمع قائم على الطبقية، وإن كان ابن الرومي يخص نفسه بمعاناته مع صاحبه أبي سهل في عدم إنصافه وميله وتمييز الأنذال والأخساء من أبناء مجتمعه، إلا إنَّه يجعل من هذا التساؤل تساؤلاً عاماً يطرحه كل فرد من أفراد المجتمع في عصره، إذ يقول:

أمـــن العـــدلِ أن تعُـــدَّ كثيـــراً لـــيَ مـــا تســـتقلُّ للأوقـــابِ

إن معاناة ابن الرومي هي معاناة كل ذي خبرة وكفاءة لم يأخذ نصيبه ومكانته في المجتمع، وبالتالي هو –ابن الرومي– نموذج للإنسان المضطهد والمغلوب اجتماعياً في عصره.

وقد اختار التساؤل عن العدل ليمهد به إلى الانتقال إلى شريحة ذات صلة وثيقة به، وهي نقد اجتماعي يشمل فئات المجتمع المختلفة وما أصابه من أمراض اجتماعية .

الشريحة الثالثة :بلوغ بلا شرعية (41–57)

وقد مهد الشاعر لهذه الشريحة –كما قلنا– بتساؤل طرحه في البيت الأخير من سابقتها، إذ قال:

أمـــن العـــدلِ أن تعُـــدَّ كثيـــراً لـــيَ مـــا تســـتقلُّ للأوقـــابِ

كان السؤال عن العدل في معاملة أبي سهل له، سؤالاً ممهداً لصورة المجتمع وشرائحه وظواهره –أيضاً– ، فالعدل في معاملة أبي سهل لابن الرومي –يخرج من نطاق الفردية إلى الجماعة، ويفضي الحديث عنه إلى تناول صور من تهشم ملامحه واختلال موازينه ويشكل الاستفهام الإنكاري (أمن العدل؟) جرس إنذار لأبي سهل وغيره من المسؤولين لمعاودة أنفسهم، لأن العدل أساس الحكم، واضطراب موازينه يثير الخلافات والبغضاء، ومن ثم اضطراب الحكم.

ومن هنا انطلق ابن الرومي ليوجه سهام نقده إلى بعض المسؤولين والمترفين في مجتمعه، وكأنه يريد أن يكشف في هذه الشريحة –الثالثة– عمن أشار إليهم

بالصور والتشبيهات في الشريحة الأولى (طار قوم بخفة الوزن، وكذا الذر شائل الوزن هاب، جيف أنتنت، وغثاء علا عبابا) فمن هم هؤلاء؟ يتبين ذلك من قوله:

أتُرانـــي دون الأُلـــى بلغـــوا الآ مـالَ مـن شُـرطةٍ ومـن كُتّـابِ

وتِجـــارٍ مثـــل البهـــائمِ فـــازوا بـالمنى فـي النفـوس والأحبـابِ

إنهم الشرطة والكتَّاب والتُّجار، والسؤال هنا هل قصرت همة ابن الرومي وعقليته ليكون دون هؤلاء مكانة في المجتمع كان على أبي سهل –وهو الأقرب إليه– أن يعرف أنه يفوق كل هؤلاء علماً وثقافة ، وهنا يضعنا ابن الرومي في هذين البيتين أمام حقيقة إنسانية، وهي سعي الإنسان إلى الفوز والكسب، وتعلقه بالآمال دائماً، فلولا الأمل لتوقف عن العمل.

ويعرض لنا كذلك بعض القطاعات الأساسية في كيان الدولة، فالقطاع الأمني للدولة (الشرطة) أولاً ثم القطاع الفكري والثقافي (الكُتّاب) وأخيراً القطاع الاقتصادي (التجار) وكلها أساسية وضرورية لقيام الدولة واستمرار كينونتها وقد رتب الشاعر هذه القطاعات ترتيباً مقصوداً لذاته، فإذا ما أرادت دولة أن تبسط نفوذها ويقوم كيانها في أي بقعة كانت، فإنها لا بد أن تنشر أفرادها، وتكثف عسكرها، وتوزع أفراد شرطتها بين الأحياء السكنية والمواطنين، ليكون الضبط الداخلي أولاً، ثم تأخذ الدولة بتنظيم شؤونها الداخلية، فالدولة تنهض بعد أمنها بمفكريها وعلمائها فكان القطاع الثاني هو القطاع الفكري والثقافي، وأخيراً لا بد من موارد مالية تؤمن مستلزمات المعيشة ومتطلبات سكان الدولة، فيكون الوارد والصادر من المواد الغذائية والتموينية وغيرها، فيكون القطاع الاقتصادي ممثلاً بالتجار من القطاعات الأساسية –أيضاً– لقيام هذه الدولة ، ولأهمية هذه القطاعات ينبغي لها أن تكون على قدر من رضا المواطنين، إذ يتوقف قيام الدولة، أو انهيارها عليها.

فهل كان ابن الرومي راضياً عن هذه القطاعات؟!!!

يكشف التشبيه الوارد في البيت الثاني عن عدم رضاه البتة عن هذه القطاعات، إذ يشبههم بالبهائم، وقد أدى حرف العطف (الواو) في (من شرطة ومن

كتاب وتجار) إلى اشتراك كل هؤلاء بالتشبيه، فكلهم بهائم تفتقد إلى الإنسانية والعقل الذي يقود إلى الفهم والإدراك والإدارة و....الخ.

ولم يكتف ابن الرومي –كعادته– بتقديم الصورة أو التشبيه فقط، بل يأخذ بالتفصيل وتقصي أوجه الشبه، فهؤلاء يفتقدون فصاحة اللسان وسلامة القول ، فكلامهم فيه عجمة يشبه كلام النبيط[19]، وإلى جانب ذلك فيهم جهالة أهل البدو، مع أن سلامة اللغة وفصاحة القول من أهم المقومات لشخصية كل منهم وحين شبههم ابن الرومي بالبهائم فإنه جعلهم عاجزين عن التخاطب والتواصل مع الناس؛ لعجمة ألسنتهم كحال تلك البهائم التي لا تستطيع أن تفصح عن احتياجاتها.

ومع افتقارهم لأهم المقومات المتوجبة في شخصية كل منهم إلا إنَّهم أصبحوا يرتعون في عيش هنيء، وقد حالفهم الحظ وأعطاهم الدهر حلاوته، في حين أذاق ابن الرومي وغيره التعاسة والمرارة وربما توحي صيغة المبالغة (لعَّاب) إلى كثرة مصائبه ونكباته حتى أصابه التطير، وشغله سوء الحظ وغلبة الزمان، فيقول:

فيهمُ لُكنةُ النَّبيط ولكنْ تحتها جاهليَّةُ الأعرابِ
أصبحوا يلعبون في ظل دهرٍ ظاهِر السُّخْف مثلهم لَعَّابِ
ليس فيهم مُدافعٌ عن حريمٍ لا ولا قائمٌ بصدر كتابِ
مُتَسَمَّين بالأمانة زوراً والمَناتينُ أخربُ الخُرَّابِ

ويشكل النفي بـ (لا، ليس) إيقاعاً موسيقياً خاصاً يتراوح بين العلو والانخفاض من خلال ما يتخللهما من حركات، فتنخفض النغمة الموسيقية عند قوله (ليس فيهم) ثم تعلو عند تنوين الضم (مُدافعٌ) ثم تنخفض عند (لا ولا) ثم تعلو عند (قائمٌ) .

وهكذا إن هؤلاء الشرطة والكُتَّاب والتجار لا ينفعون في أي موضع يتطلب المنفعة، فهم كطنين الذباب، وهنا يجردهم من المنفعة ويوظف عنصري الصوت والحركة (غناء ذباب) في رسم صورة متحركة لهم لكنهما –الصوت والحركة– لا تجنيان فائدة بل إنهما تثيران الغضب والاشمئزاز، فهذه الصورة يتوافر فيها عدة عناصر من شكل وحركة وصوت، لتوحي بمعاني يريدها الشاعر، فالصورة تفرض

علينا نوعاً من الانتباه إلى المعنى الذي تعرضه، وتجعلنا نتعامل مع ذلك المعنى ونتأثر به، كما أنها " تبطئ إيقاع التقاء المتلقي بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها" [20].

ولا شك أن ابن الرومي على وعي كبير بأهمية الصورة الفنية، لذا فقصائده – عامة– وقصيدته هذه –خاصة– زاخرة بالصور الفنية.

كما أن ابن الرومي على درجة من العناية بهندسة القصيدة مع الاهتمام بالمعنى، فلو تأملنا الأبيات السابقة لوجدناه يخص كل قطاع بشطر بيت، فالشرطة يناسبهم قوله: (ليس فيهم مدافع عن حريم) والكتَّاب يناسبهم (ولا قائم بصدر كتاب) وأخيراً التجار يناسبهم قوله (متسمين بالأمانة زوراً) ومن هنا يتبين دور كل قطاع، فالشرطة دورهم حماية الحرمات، والكُتَّاب دورهم توجيه الكتب وتلقيها، أما التُّجار فدورهم الأمانة في البيع والشراء، لكنهم جميعاً أخفقوا في القيام بأدوارهم، بل يعدهم مخربين بدرجة فائقة من خلال صيغتي اسم التفضيل (أخرب) وصيغة المبالغة (خراب).

ويلاحظ القارئ شعر ابن الرومي ترابط أبياته وتقصيه المعاني، فهو يظل على علاقة قوية بمعاني مفرداته وصوره التي يقدمها منذ بداية نصه الشعري حتى آخره، ففي الشطر الأخير من هذين البيتين نجده يصف (الشرطة، الكتاب، التجار) بالنتونة والخراب (والمناتين أخرب الخراب) وهو بقوله: (المناتين) يعيدنا إلى الصورة التي قدمها لهم سابقاً (جيف أنتنت) وكأن رائحتهم ما زالت تفوح منذ بدايات النص حتى أبيات كثيرة، وهو يجعل القارئ يشاركه حاستي الشم والبصر؛ ليجعل منه – القارئ– حكماً على هذه القطاعات الفاشلة والمخربة لكيان الأمة.

ولأن ابن الرومي شاعر نظم في أغراض الشعر المختلفة إذ مدح وهجا، ووصف ورثى، وخبر الناس والمسؤولين ونظرائه من الشعراء فقد عرف مقاصدهم وفسر مغازيهم، فعجب من هؤلاء المسؤولين (شرطة وكتاباً وتجاراً) إذ يكذبون المادحين من الشعراء ويصدقون الهجاة والعياب منهم، وهذا إن دل على شيء فإنه

يدل على صدق ما وصفهم به من عجمة وعدم إدراك حتى أن أسماءهم وكناهم تحمل معاني مذمومة وقبيحة لفرط جهالتهم، فيقول:

كـــاذبي المـــادحين يعلمُـــه اللَّـــ ـــهُ عُـدول الهُجـاة والعُيَّـابِ

شَـغَلَتْ موضـعَ الكُنـى لا بِل الأسْـ ـمـاء مـنهم قبـائحُ الألقـابِ

والمتمعن في أبيات القصيدة يجد أن ابن الرومي يعيش الإيقاع الموسيقي ويحاكي نفسيته التي تعاني الغلب وسوء الحظ وتأمل بالفوز وحسن الطالع، فتتراوح نغماته الموسيقية وأصوات حروفه بين علو وانخفاض، وبين مد وقصر، وحركة وسكون، ويجد في الأساليب اللغوية كالعطف سبيلاً لذلك، كما ورد في قوله (لا ولا) في غير موضع، وقوله في البيت التالي:

خيرُ ما فيهُم ولا خيرَ فيهم أنهم غيرُ آثمي المُغتابِ

إذ تشعر وكأنك أمام حركتي مد وجزر عندما تسمع قوله (خير ما فيهم)، و (ولا خير فيهم) فتوحي عبارة (خير ما فيهم) بالاسترخاء وتوقع الخير وكل ما هو حسن، لكن لا تلبث أن تنشغل بالتوقعات حتى تفاجئك عبارة (لا خير فيهم) بحركة معاكسة تقطع عليك استرخاءك وتمحي كل ما أحسنت من ظن أو توقع.

وهنا يتأخر الخبر عن المبتدأ؛ ليأخذ الإيقاع الموسيقي بتشكيل معانيه ومدلولاته، فهؤلاء كلهم شر باستثناء أمر واحد وهو أن من يغتابهم لا يأثم.

ويحق لحرف الغين أن يشار إليه في هذا النص الشعري؛ لكثرة تردده وحضوره بشكل لافت " فصورته الصوتية وهو يدغدغ الحلق عند خروجه، لهي أشبه ما تكون بدغدغة محسَّة من حديد تزيل غباراً عالقاً بجلد بعير، وإذا خفف صوته قليلاً، كان أشبه بحفيف ممحاة من نسيج خشن تحك خطوطاً طباشيرية مرسومة على لوح أسود، ويتطاير الغبار إن صوته يوحي بغرغرة الموت والإمحاء" [21].

وهذا هو شعور ابن الرومي في حياته المليئة بالمآسي والنكبات حيث الفقر والحاجة، وفقد الزوجة والأبناء، وذمامة الشكل، وسوء الحظ وقلة الحظوة، فلذلك نجده إنساناً ساخطاً ثائراً على المحظوظين، ناقداً الحكام والوزراء والمسؤولين، غاضباً على

أثرياء مجتمعه، ساخراً من نماذج إنسانية كثيرة، فيشوه مناظرهم ويكشف عيوبهم ليجد في سخريته انتقاماً منهم وشعوراً بالفوز والغلبة عليهم.

وبعد أن صور ابن الرومي قلة إدراكهم، وضعف مستواهم الفكري والثقافي، أخذ يكشف عن الجانب الخلقي والاجتماعي لديهم، ليرسم بالتالي صورة من صور الفساد الاجتماعي الذي أصاب المجتمع العباسي، ويرصد الأسباب الباعثة لهذا الفساد، فالشاعر هنا يؤرخ لمرحلة من مراحل العصر، ويقدم ملخصاً عن الحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

إنهم يعيشون في ترفٍ ونعيم، يتمتعون بملذات الدنيا منشغلين بها عن إدارة شؤون البلاد، فيقول:

ويظلــون فــي المنَــاعم واللــذّا ... تِ بــين الكواعــب[22] الأَتــرابِ

لَهُمُ المُسمِعَاتُ ما يُطربُ السا ... مـــعُ والطائفـــاتُ بـــالأكوابِ

إذن حياتهم لهو وترف، تحيط بهم الجواري والمطربات، حيث الغناء والرقص وشرب الخمر[23].

ويدل الفعل المضارع المسند إلى واو الجماعة (يظلون) على استمرارية مجالس اللهو والطرب هذه، إذ يبدو أنها لا ترتبط بمناسبة معينة، كما يدل على اشتراك كل هذه الفئات جميعها في حضور هذه المجالس شرطة وكتاباً وتجاراً وكل من له صلة بهم، وشيوع الاختلاط بين الرجال والنساء.

وقد نجح ابن الرومي في تقديم صورة مجالسهم في هذين البيتين، إذ إنَّه قدَّم الأسباب الباعثة على اللهو والفساد، وهي: الترف والغنى (المناعم)، والنساء الحسناوات (الكواعب)، والطرب والغناء (المسمعات ما يطرب السامع)، وأخيراً الخمرة (الأكواب) وهذه جميعها تحقق للإنسان شعوراً باللذة وتجعله فاقداً للوعي والإدراك.

وهنا تتفاعل الحواس لتضفي على الصورة بعداً حقيقياً، وتجعل القارئ يستشعر الصورة ويتخيلها، ويكمل عناصرها الأخرى التي لم تذكر، فنجد حاسة اللمس في قوله: (المناعم) والتذوق في قوله: (اللذات–الأكواب) ثم حاسة السمع (المسمعات،

السامع) فضلاً عن توافر عنصري الصوت والحركة، لتأخذ الصورة طابعاً حيوياً، وأي صوت وأي حركة نجد؟ إنه صوت الغناء والمزامير والدفوف، وإنها حركة الرقص والتمايل بين الجواري والمطربات، وحركة طواف بأكواب الخمر (الطائفات بالأكواب).

وقد نستشف من صيغة اسم الفاعل (الطائفات) معاني متعددة كتعلق هؤلاء بمجالس اللهو والشرب بما تعطيه الكلمة من مدلول ديني (الطواف)، وكثرة الساقيات وحركتهن الدائرية التي لا تنقطع فالشاعر" لا يهتم بالصياغة اللفظية بقدر اهتمامه بإبراز الإحساس في أدق تفاصيله، وابتكار الصور والمعاني الجديدة، واستقصائها إلى أبعد غاياتها "[24].

وتتصل معاني الشاعر بعضها ببعض، وتتواشج صوره في شرائح القصيدة جميعها، فإن كان قد صور تلك الفئات المسؤولة في موضع سابق بالبهائم (وتجار مثل البهائم) فها هو يعود ويصورهم مرة أخرى ببهائم تتفيأ عليها ظلال نعم الله تعالى، فلا يشكرونها مع أنها تزيد عليهم، ولا يجحدونها بانتظارها فهم عنها لاهون، لذا فيرى أنه من العدل أن تزول هذه النعم عنهم، فيقول:

نَعَـــمٌ ألبســـهُمُ نِعَـــمُ اللـــ ـه ظـلالَ الغصـون منهـا الرطـابِ
حـين لا يشـكرونها وهـي تَنمـي لا ولا يكفرونهـــا بارتقـــابِ
إن تلـك الغصـونَ عنـدي لتُضـحي ظالمـاتٍ فهـل لهـا مـن متـابِ

إن هؤلاء المترفين حين أسرفوا في لهوهم وشربهم الخمر غابت عقولهم عن الوعي، وبالتالي أصبحوا كالبهائم التي لا تعقل ، فهذه الصورة على ارتباط وثيق بصورة مجالس اللهو والشرب.

ويشكِّل الجناس غير التام (نَعَمٌ- نِعَمٌ) في هذين البيتين إيقاعاً موسيقياً واضحاً، فضلاً عن تكرار النفي للعبارة ذاتها (لا ولا) في عدة مواضع من القصيدة.

وتشيع هنا روح الثورة على هذه الطبقة المترفة التي ترفل بأثواب النعيم بينما تكابد عامة الشعب البؤس والحرمان، حتى أن هذه الطبقية أدخلت في نفوس الفقراء والبؤساء الكره والحسد، حتى لنجد الشاعر يقول:

ما أُبالي أأثمرتْ لاجتناءٍ بعد هذا أم أيبستْ لاحتطابِ

إن الحرمان الذي يعانيه ابن الرومي وغيره من أبناء الطبقة الكادحة جعلتهم لا يبالون بزوال هذه النعم عنهم أو تحولها لغيرهم، أو زوالها أبداً، ولعل السبب أنهم لم يذوقوا طعمها حتى يتمنوها أو يدعوا دوامها، وهم كذلك لا يأملون بفئة غنية أخرى؛ لأنها ستكون كغيرها.

ومن اللافت للنظر أن ابن الرومي يوظِّف الطباق –وغيره من المحسنات البديعية– لتحقيق المعاني التي يريدها كما في قوله: (أثمرت، أيبست) و (اجتناء– احتطاب) وهذه ظاهرة لافتة في قصيدته، لأنه يقيم مقابلة بين طبقتين متناقضتين في المستوى المعيشي والفكري، ويعمد إلى تصوير حياتيهما.

الشريحة الرابعة : لوحة الخمرة والساقيات (58–87)

إن انتشار مجالس اللهو، وشرب الخمر، ومنادمة النساء الحسناوات من الجواري كانت من الأسباب الباعثة لفساد تلك الفئات المسؤولة في المجتمع، التي يقع على عاتقها ضبط شؤون البلاد، وتصريف أمورها، ومتابعة أفراد رعيتها، لكنها انشغلت بملذاتها، وانغمست في شهواتها[25].

ولم يكتف شاعرنا ذو النفس الطويل، بذكر تلك الأسباب، بل نجده يفرد ما يقارب الثلاثين بيتاً لوصف الخمرة والجواري الساقيات، وهنا تبرز مقدرته الفنية على التصوير، فيسجل حضوراً فنياً، وينشغل برسم لوحة يروِّح فيها عن نفسه وسط زحام الهموم والآلام، ويطرد عن سامعيه الملل والسأم، ويصف في الوقت نفسه شريحة اجتماعية عج بها المجتمع العباسي آنذاك وهي شريحة الجواري والقيان.

يستهل الشاعر هذه الشريحة بـ (كم) الخبرية التي تفيد التكثير ليدل على كثرة الساقيات من الجواري الحسناوات وكذلك كثرة الخمرة التي تديرها تلك الساقيات بين الشاربين من أولئك الرجال والمسؤولين، فيقول:

كـم لـديهم للهـوهم مـن كَعـاب وعجـوزٍ شـبيهةٍ بالكَعـابِ

أما الخمرة التي يتعاقرونها فهي من أجود الأنواع، معتَّقة مضت عليها عدة أعوام، وهي من أطيب كروم العنب، تديرها ساقية لا تقلُّ طيب مذاق عنها، فتعلق بهما النفوس والعيون، إذ يقول:

خَنْـدَريس[26] إذا تراخـت مَـداها لبسـت جِـدةً علـى الأحقـابِ

بنـتُ كـرمٍ تُـديرها ذاتُ كَـرْم موقَـدِ النحـرِ مثمـرِ الأعنـابِ

حِصْـرِمٌ مـن زَبرجـدٍ بـين نَبْـع مـن يواقيـتَ جمرُهـا غيـرُ خـابِ

فـوق لَبّـاتِ[27] غـادةٍ تتـرك الخـا لـيَ مـن كـلّ صَـبوةٍ وهْـو صـابِ

يقود وصف الخمرة الشاعر إلى وصف الساقية، فكلاهما يحدث أثراً للشاربين، وهو يحرص كذلك على التناسب والتناسق بين صوره الفنية، لتكون من حقل واحد لا تنافر بينها أو تباعد، فالخمرة –مثلاً– أصلها من العنب، والساقية تلبس في عنقها قلادة تحمل حبات عنب صغيرة خضراء متخذ من الزبرجد الأخضر، وهي متشابكة من الياقوت الأحمر، تتوقد، فتجذب الأنظار إليها، وتسلب العقول لجمالها.

ولعل ابن الرومي أقام هذا التناسب بين الصورتين ليعطي معنى يريده، وهو أن الشارب يسعى إلى امتلاك تلك الجارية الساقية كما حصل على الخمرة المتخذة من العنب، لتحدث في نفسه اللذة التي ينشدها، إذ إنَّ هذه الساقية (الغادة) تترك الخالي من الصبوة والطيش مفعماً بهما.

وتأتي أصوات الحروف في هذا المقطع الشعري متناسقة، وذات جرس موسيقي هادئ من خلال تنوع مخارجها وتناغم إيقاعاتها، فالشاعر هنا يخلو من الانفعال أو الإحساس بالألم والمعاناة، وينشغل بكل ما يُثير الجمال فنجده يعيش

المشهد، فتلهو نفسه، وتنطلق ريشته لترسم ما أثار قريحته وأوقد شاعريته، إنه ينشغل بالفن للفن ذاته.

وإذا كانت الخمرة تزيَّن بالحرير والحلي فالساقية كذلك، إذ تزين صدرها بقلائد الزبرجد والياقوت، تضع على شعرها الأسود قلادة من الدرِّ، وقد عبر عن صغر سنها بسواد شعرها وخلوه من الشيب سوى القلادة الدُّريَّة التي تشبه في لونها لون الشيب. وهنا يحضر اللونان المتضادان: الأسود والأبيض وهما مطلوبان ومرغوب بهما لدى الشاعر؛ إذ إنَّ كلاهما موطن جمال، فشدة سواد شعر المرأة علامة جمال، والحلي تزيد من جمالها خاصة ما غلا ثمنها ، وصفا لونها ، وتشغل الألوان المضيئة مساحات من هذه الشريحة، فتغير من نفسية الشاعر المعتمة، وتدخل إلى نفسه الإحساس بالجمال والحاجة إليه ، وتشغله كذلك الصور اللطيفة والجذابة، فيقول:

لونُ ناجودِها[28] إذا هي قامت ... لون ياقوتها المضيءِ الثقابِ

وعلى كأسها حَبابٌ[29] يُباري ... ما على رأسها بذاك الحِبابِ

دُرٌّ صهباءَ قد حكى دُرَّ بيضا ... ءَ عَروبٍ كَدُمْيةِ المحرابِ

تحملُ الكأس والحُليّ فتبدو ... فتنة الناظرين والشُرَّابِ

إن الشاعر يقيم العلاقات بين الألوان، فلون الخمرة وإنائها يشبه لون ياقوت الساقية المضيء، ولون الخمرة ذاتها بما فيها من حُمْرة يشبه حُمْرة وجه تلك الساقية البيضاء، وما ألطف تلك الصورة لحبات الفقاقيع الدائرية واللامعة التي تطفو على سطح كأس الخمرة فهي تشبه حبات الدر الكروية اللامعة على رأس الجارية الساقية إن الشاعر هاهنا يجد أن الساقية تعادل الخمرة جمالاً ولذة، وفتنة، حتى أن عباراته جاءت متساوية ومتوازية فعلى سبيل المثال:

الخمرة	الساقية
لون ناجودها	لون ياقوتها
وعلى كأسها	ما على رأسها

دُرٌّ صهباء	دُرٌّ بيضاء

فالعبارات تحمل إيقاعات موسيقية متماثلة تدل على أثر كل من الخمرة والساقية في نفس الشاعر وشغفه بهما، إن الشارب يسعى للوصول إلى امتلاك الخمرة سعيه لامتلاك الساقية، فكلتاهما مصدر جمال وإعجاب ولذة، فهو يشرب بفمه الخمرة وبعينيه جمال نحر الساقية، وهنا يعمد الشاعر إلى تراسل الحواس فالطرف (البصر) يشرب (التذوق) من جمال نحر الساقية فيقول:

يـــا لهـــا ســـاقياً تُـــدير يـــداه ... مَســتطاباً يُنــالُ مــن مُســتطابِ

لَـذةُ الطَّعـمِ فـي يَـدَيْ لـذّةِ الملْـ ... ـثَـمِ تـدعو الهـوى دعـاءَ مُجـابِ

حولَهـا مِـنْ نُجَارِهـا[30] عـينُ رمـلٍ ... لـيس ينفـك صَـيدُها أُسـدَ غـابِ

يُونـقُ العـينَ حسـنُ مـا فـي أَكُـفٍّ ... ثَـمَّ تَسـقي وحُسْـنُ مـا فـي رقـابِ

ففـــمٌ شـــاربٌ رحيقـــاً وطَـــرفٌ ... شـــارب مـــاءَ لَبّـــةٍ وسِـــخابِ[31]

وإن كانت مقدمة القصيدة وشريحة العتاب تمثلان مرحلة الانكسار والهدم في ذات الشاعر فإن شريحة الساقية والخمرة تمثل مرحلة الارتواء والبناء؛ فهو يشبع هاهنا لذته الفنية، و يرسم صور تلك الشريحة بدقائقها وتفصيلاتها، مسبغاً عليها أجمل الألوان وأبدع الحركات والأصوات، فكان هو الشاعر والفنان والمصوِّر والموسيقي في آن واحد، إذ نجده ينتقل عبر الصور من إيقاع موسيقي يتراوح بين علو وانخفاض إلى إيقاع هادئ، ومن حركة متناقضة بين الأعلى والأسفل إلى حركة فيها انتظام ودوران، ومن صور الصخور والبهائم والذَّرِّ إلى صور الدُّرِّ والياقوت، وعيون البقر الوحشي، والرضاب والمياه العذبة، فيقول:

وَمِـزاجُ الشَّـرابِ إن حـاولوا المـز ... جَ رُضـابٌ يـا طيـبَ ذاك الرُّضـابِ

مـــن جَـــوارٍ كـــأنهنَّ جَـــوار ... يتسلســـلنَ مـــن ميـــاهٍ عـــذابِ

ولا ينسى ابن الرومي أن يصف ثيابهن، فهي رقيقة تشف عما تحتها، كرقة الهواء أو السراب، فيقول:

لابســـاتٍ مـــن الشـــفوف لَبوســـاً كـــالهواء الرّقيـــق أو كالشـــرابِ
ومـــن الجـــوهرِ المضـــيء ســـناهُ شُـــعلاً يلتهـــبنَ أيَّ التهـــابِ
فتـــرى المـــاءَ ثَـــمَّ والنـــارَ والآ لَ بتلـــك الأبشـــارِ والأســـلابِ
يـــوجسُ الليـــلُ رِكْـــزَهُنَّ فينجـــا بُ وإن كـــان حالِـــكَ الجِلبـــابِ
عـــن وجـــوهٍ كـــأنهنَّ شـــموسٌ وبـــدورٌ طلعـــنَ غـــبَّ ســـحابِ

وهنا نجد ابن الرومي يجمع ظواهر طبيعية متعددة: كالهواء، والسراب، والماء، والنار، والليل، والشمس، والبدر، والسحاب؛ ليضفي على صوره ملامح الحياة، ويضع الإنسان أمام قدرة أعظم من قدرته، وإرادة تغلب إرادته، وواهباً يفوق أعطيته ويخرج الشاعر من هذه الشريحة إلى شريحة أخرى تغايرها في الإيقاع والعاطفة، وفي المعنى والغاية، فيصور في خاتمة الشريحة مشية تلك الساقيات ورشاقتهن، وتمايل أجسادهن، ومداعبتهن الشاربين، ليشرع بعد ذلك إلى نقد الشاربين، والكشف عن أهوائهم وفساد أخلاقهم فيقول:

فتمـــــايلنَ بـــــاهتزازٍ غصـــــونٍ ناعمَـــاتٍ وبارتجـــاج روابـــي
ناهـــــداتٍ مطرّفـــــاتٍ يمـــــانع نـــــك رُمَّـــــانَهُنَّ بالعُنَّـــــابِ
لـــو تَـــرى القـــومَ بيـــنهنّ لأجبـــر تَ صُـراحاً ولـم تقـلْ باكتسـابِ

وفي البيت الأخير من الشريحة يتعرض الشاعر لمن صرح عنهم في بداية النص الشعري وعرَّض بهم وكنَّى عنهم بقوله: (القوم) ويشير إلى مبدأ الاختيار والجبر في الحياة، فمن يعاين مجالس اللهو والشرب لهؤلاء المسؤولين وتلك الجواري يدرك أن هناك في الحياة ما يجري جبراً لا سبيل للإنسان في التدخل به أو الاختيار، وهنا يذكرنا ابن الرومي بحظه التعس، وقدرته ومؤهلاته التي لم تكسبه الرفعة

والحظوة، فهو لم يختر مكانه في هذا المجتمع كما لم يختر غيره من المسؤولين والسادة من هم أقل منه شأناً.

الشريحة الخامسة :الرفض والثورة (الأبيات 89-117)

كان ابن الرومي منذ مطلع القصيدة وحتى هذه الشريحة شاعراً متأملاً؛ لا يكف عن متابعة ظواهر الحياة وقراءة أسبابها، ومن ثم رسم الصور ومقابلتها بالواقع، لا سيما أن واقع مجتمعه يشهد العديد من الظواهر الاجتماعية التي تستوقف كل شاعر يعي مسؤوليته تجاه مجتمعه، فإن أبدع في تصوير الخمرة والساقيات فهو يعرِّض من بعيد بهذا الترف الذي يقابله فقر مدقع، ويرفض تولي أولئك المسؤولين الذين يفتقرون إلى العلم والمعرفة والقيم والأخلاق، ويرفض كذلك لهوهم وانشغالهم عن أمور الرعية، وتلك القسمة غير العادلة بين (الجهلة والسفهاء) و (الأجلة العلماء).

وهو في البيت الأخير من الشريحة السابقة انتقل من مشهد الجواري الساقيات إلى الحديث عن المسؤولين والمترفين بين تلك الجواري، ليقدم لنا رؤية فلسفية خاصة به تمثلت في أن تفاوت الحظوظ في الحياة والسعادة شيء خارج عن الاختيار والاكتساب، فالسُّعداء لم يختاروا سعادتهم كما التعساء لم يختاروا تعاستهم، فكلاهما مجبر على ما هو فيه. ومن هنا فإن هؤلاء السعداء والمحظوظين من القوم لا يرتضون أن يكونوا عبيداً، لكنهم أصبحوا سادة ومسؤولين، حتى أن الفلك كان حليفهم، فيقول:

لو تَرى القومَ بينهنّ لأجبر ... تَ صُراحاً ولم تقلْ باكتسابِ

من أناسٍ لا يُرْتَضون عبيداً ... وهمُ في مراتبِ الأربابِ

حالهم حال من له دارت الأفلاك واستوسقت على الأقطاب ،و يفسر حرف الجر الذي يفيد السببية (من أناس) السبب الذي حدا بابن الرومي للقول بمبدأ

الجبرية، فكيف يصل إلى أسمى المراتب أناس لا تقبلهم عبيداً، وكيف حط شان العلماء وذوي الخبرة والكفاءة ؟!.

ويجعل من حركة النجوم والكواكب أسباب سعادة أولئك العبيد ، وكأن النجوم والكواكب تفعل فعل الدهر تتجاوز أصحاب العقول والخبرة والمعرفة وتنتخب السفهاء والجهلة.

ثم يخرج من حيز الفضاء والفلك ليجعل الدنيا بأسرها شريكة في انقلاب الموازين والتحيز للمحظوظين وإهمال العلماء القديرين، فيقول:

وكذاك الدنيا الدنيَّةُ قدراً تتصدَّى لأَلأم الخُطّابِ

مُكِّنوا من رحالِ مَيْسٍ وطيئا تٍ وأصحابُنا على الأقتابِ[30]

يصور الشاعر الدنيا التي أقبلت على أولئك السفهاء وأعطتهم حلاوتها بعروس قبلت خطبة ألأَم الخطاب فغرَّها منظرهم وثراءهم وأعرضت عن غيرهم.

ويعبر الجناس غير التام بين كلمتي (الدُّنيا والدَّنية)عن سخط الشاعر على الدنيا وعلى أولئك الخُطَّاب ، بالإضافة إلى صيغة اسم التفضيل (ألأم)، كما يبين نتيجة ما فعلته الدنيا إذ أصبح قوم في نعيم وهناء (رحال ميس وطئيات) بينما الآخرون من العلماء والأجلة في شقاء وعناء (وأصحابنا على الأقتاب).

يحرص ابن الرومي على تقديم الشواهد والأدلة على صدق ما يقول أو يعرض من أمور في مجتمعه، فها هو يعطي شاهداً من الأجلة والعلماء الذين أعرضت عنهم الدنيا وأغفلهم الزمان، فابن عمّار واحد من هؤلاء الذين عدا عليهم الزمان وتركه كالمرُتاب، ثم يذكر صفاته إذ هو فتى في مقتبل العمر وذو علم وحكمة، لكن الدهر سلب منه كل شيء إلا ما عليه من لحم وجلد وربما لو استطاع ذلك لفعل، فيقول:

كابن عمار الذي تركتْهُ حَمَقَاتُ الزمان كالمُرتابِ

من فتىً لو رَأيتَهُ لرأتْ عيْـ ـناك عِلماً وحِكمةً في ثيابِ

بـزَّهُ الـدهرُ مـا كسـا النـاسَ إلا ما عليـه مـن لَحمـه والإهـاب

أو حُلـى ظَرْفـهِ التـي نَحَسـتْهُ فلـو اسـطاع باعهـا بجِـرابِ[32]

إن النتيجة المنطقية أن ينصف الزمان العلماء والحكماء لكن ما أصابهم من مصائب ونكبات كابن عمار جعلهم في شك من جدوى العلم والحكمة وكأن الزمان ليس زمانهما مما قاد ابن عمار أن يظن أن العلم والحكمة والكياسة هي ما جلبت له النحس ففكر أن يبيعها بأبخس الأثمان، وتتزايد حدة شعور ابن الرومي لشدة ألمه على حال ابن عمار وأمثاله فيأخذ بالدعاء على هذه الدنيا بأن يصيبها أعظم مكروه لما أغضبت وأحزنت أمثاله، إذ يقول:

سـوءةً سـوءةً لصُـحبة دنيـا أسـخطتْ مثلَـه من الأصـحابِ

يدل تكرار الدعاء (سوءةً سوءةً) على شدة غضب ابن الرومي وسخطه على هذه الدنيا، كما تدل كلمة (مثله) على أن ابن عمار لم يكن هو الشاهد الوحيد على انقلاب الموازين وسوء حظ العلماء في هذا العصر –العباسي الثاني ، إنها ظاهرة اجتماعية أصابت المجتمع العباسي في عصره الثاني، حيث شيوع اللهو وشرب الخمرة، وكثرة الجواري وانتشار الفساد، وتولية الأعاجم أمور البلاد، وتباين المستوى المعيشي بين طبقات المجتمع وغيرها .

وهنا لا يرى ابن الرومي سبيلاً لصلاح حال البلاد إلا بالثورة، وتنظيم الصفوف ممن يغارون على الحق ويغضبون له، فيقول:

لهـفَ نفسـي علـى مَنـاكيرَ للنُّكـ رِ غضـابٍ ذوي سـيوف عِضـابِ

تغسِـلُ الأرضَ بالـدماء فتُضـحى ذاتَ طُهـر تُرابُهـا كـالمَلابِ[33]

مـن كـلابٍ نـأى بهـا كـلَّ نـأيٍ عـن وفـاءِ الكـلابِ غـدرُ الـذئابِ

واثبـاتٍ علـى الظِّبـاء ضِـعافٍ عـن وِثـاب الأسـود يـومَ الوِثـابِ

يدعو الشاعر هنا إلى تطهير المجتمع من تلك الفئة الظالمة والمفسدة، وينادي بالثورة، ولا يقبل إلا السيوف سلاحاً يشهر في وجه أولئك المفسدين، فتغتسل الأرض بدمائهم لتعود نقية طاهرة وطيبة.

وتوحي عبارة (لهف نفسي) بشدة شوق الشاعر ولهفته إلى الانتقام لذاته وأمثاله من المغلوبين ممن لحقهم الضيم والجور، إلى تطهير الأرض بأسرها من هؤلاء المسؤولين، وقد وصفهم بالكلاب (من كلاب) لكنهم أخذوا عنها النجاسة وتركوا الوفاء، ليشتركوا مع الحيوانات المفترسة في صفة أخرى فهم كالذئاب التي أخذوا عنها صفة الغدر، إذ تغدر بضعاف الغنم وتجتنب الأقوياء منها.

ولعل اختيار الشاعر لقافية الباء المكسورة والمسبوقة بحرف مدٍّ تشعرنا بأنه يبحث عن الفرج في وسط زحام المصائب، ويتبين ذلك من خلال حركة الشفتين فمن فتحهما عند حرف المد (ا) إلى ضمهما عند حرف (بِ) ثم فتحهما وانفراجهما عند الإشباع.

إن ابن الرومي ليس كواحد من أبناء مجتمعه يكدح ليعيش، وينجب أولاداً ويملك حُطاماً، إنه فنان شاعر، لذا فمسؤليته تبدأ من تغيير نظام الحياة ذاتها، هادفاً إلى الجمال والكمال، ملاحظاً في دورانه حول ذاته شؤون الناس والكون.

وقد دفعه هذا الإحساس إلى الوقوف عند مواطن الخلل، ومتابعة الأسباب والدوافع لكل ظاهرة اجتماعية تخل بالنظام وتضرب البنية الاجتماعية، كما أدرك أن طبيعة حياة المجتمع ومستواه المعيشي يفرزهما النظام السياسي والإداري، وقد امتلك الجرأة للوقوف عند بعض كوادرهما، فها هو يعود مرة أخرى معرِّضاً برجال الشرطة، إذ يقول:

شُـرَطٌ خُوِّلـوا عقائـلَ بيضـاً ... لا بأحسـابهم بـل الاكتسـابِ

مـن ظبـاءِ الأنـيس تلـك اللـواتي ... تتـرك الطـالبين فـي أنصـابِ

فـإذا مـا تعجّـبَ النـاسُ قـالوا ... هل يصيد الظباءَ غيرُ الكلابِ

نلاحظ أن ابن الرومي في هذا السياق الشعري يصرح للمرة الثانية بمأخذه على رجال الشرطة ويرفض زعامتهم لهذا المنصب الأمني، كما نلاحظ أنه لم يشر إلى جهات مسؤولة أخرى، ولعل ذلك يعود إلى أمرين أولهما: الخوف من السلطة وغضبها، ومن ثم نيل عقابها، وثانيهما: أنه جعل من الشرطة مثالاً وشاهداً على الفساد السياسي والإداري كابن عمار الذي جعله شاهداً على تعاسة العلماء والأجلَّة من أبناء المجتمع.

ولو تأملنا الفعل الماضي المبني للمجهول (خُوّلوا) بما يعطيه من معنى دلالي لوجدنا أن ابن الرومي ينتقد بإيماء من هم أعلى منصباً سياسياً من رجال الشرطة؛ إذ إنَّه يأخذ على من خولهم ذلك المنصب، مؤكداً من خلال أسلوب النفي (لا بأحسابهم) أنهم لا يستحقون منصبهم لكن الحظ الأعمى ساعدهم.

نلاحظ أن كلمة (كلاب) تتكرر في القصيدة بشكل واضح ، وهي تعطي معنى الاحتقار، والنجاسة ،والعدوانية في جميع السياقات، كما تتكرر أيضاً كلمة (الظباء) في مواضع متعددة لتدل على المرأة الناعمة المؤنسة ، أو الخير والنعمة، وبالتالي وكأن الشاعر يعادل بين الكلاب والمسؤولين المترفين، وبين الظباء والنعيم وأسباب السعادة، فالنعيم والجري وراءه يترك الإنسان غير المحظوظ في تعب ومشقة ، في حين يسوقه الحظ إلى من لا يستحقه دون مشقة أو تعب .

ومن هنا فابن الرومي يمثل كل إنسان غلبه الزمان وفاته الحظ السعيد، ولم تقف عنده الكواكب والأبراج، فهو شاعر –كما يبدو– مصيري، لا يقف عند رؤية الواقع، بل يمد شعاع بصيرته إلى الأبعاد إلى غاية الحياة، ويجعل من الناس في المجتمع شركاء له في البحث عن هذه الغاية، واستنكار تفرد البعض بها دون الآخر أو دون الأجدر، فيجعل صوتهم يعلو صوته:

فـإذا مـا تعجّـبَ النـاسُ قـالوا هل يصيد الظباءَ غيرُ الكلابِ

وفي هذا البيت تمتد بذور الثورة وتنتشر لتنتقل من الخاص إلى العام، ومن الذات إلى الآخر، ومن الصمت إلى القول، ومن الخنوع والاستسلام إلى الرفض والاستنكار.

إن الفعل الماضي (قالوا) المسند إلى واو الجماعة يدل على أن الفعل امتد من الفرد إلى الجماعة، كما يوحي معناه بالرفض والاستنكار، واتخاذ القول شكلاً من أشكال الثورة وخطوة من خطواتها، فالناس بدأوا يعبرون عن رفضهم ومن ثم –ربما– انقلابهم من أجل العدالة الاجتماعية.

ويصرح ابن الرومي باضطراب أمور الناس وسوء معيشتهم، في حين أن المسؤولين وأبناء الطبقة المترفة مشغولين، فيقول:

أصبحوا ذاهلين عن شَجَن النا س وإن كان حبلُهم ذا اضطرابِ
في أمورٍ وفي خمورٍ وسمُّو رٍ[34] وفي قاقُمٍ[35] وفي سِنْجابِ
وتهاويلَ[36] غير ذاك من الرَّقْ م ومن سُندسٍ ومن زِرْيابِ
في حَبيرٍ مُنمنَمٍ وعَبيرٍ وصِحانٍ فسيحةٍ ورِحابِ

يدل البيت الأول من الأبيات السابقة على تباين واضح بين حال طبقتين من المجتمع: الطبقة المترفة بما فيها من مسؤولين ، وطبقة عامة الشعب. كما توحي صيغة اسم الفاعلين (ذاهلين) وما يليها من أبيات بسعادة الطبقة المترفة وطبيعة معيشتها، وشدة انشغالها عن مسؤوليتها لدرجة الذهول وكأنهم يعيشون لعالمهم فقط، أما الشطر الثاني من البيت فهو صورة موجزة عن حال طبقة عامة الشعب، لكنها تحمل معاني كثيرة : كالفقر والجوع، والبؤس والحرمان، وقلة الملبس، وضيق المسكن (وإن كان حبلهم ذا اضطراب) وتشير كلمة (حبلهم) بمعناها الدلالي إلى امتداد معاناتهم وطولها، وتعقد حياتهم.

وبالتالي فإن ابن الرومي وإن بدا للقارئ أو السامع أنه يتحدث عن الطبقة المترفة من المجتمع فقط إلا إنَّه يومئ إلى نقيضها، فكل ما تعيشه هذه الطبقة من

نعيم وسعادة ، وغنى وقصور، ولباس فاخر، فإنَّ عامة الشعب –الطبقة الفقيرة– تعيش الحرمان من كل ذلك، فهو لا يعرض لتفصيلات حياتهم –أعني الطبقة المترفة– بهدف الإعجاب أو الإطراء والمديح لكن بهدف التعريض والنقد والإدانة.

وها هو يتناول أسباب انشغالهم عن أمور الناس مرة أخرى، فيقول: (في أمور) وكأنه يريد أمورهم الخاصة وما سبق أن أشار إليه من شرب الخمرة ومداعبة الجواري، ثم يقف عند جوانب أخرى أكثر خصوصية كاللباس والمسكن، فهم يلبسون أفخر أنواع الألبسة وأثمنها، (في خمورٍ وسَمورٍ وفي قاقم وفي سنجاب) وكلها حيوانات يتخذ من جلودها وفرائها أجود أنواع الألبسة، كما أنها حيوانات بعيدة الموطن، وهذا يعني أنها تستحضر بتكاليف باهضة الثمن.

ونلاحظ في هذا البيت ورود الجناس غير التام (أمور –خمور) وكذلك (خمور– سمور) بالإضافة إلى تنوين الكسر في حرف الراء (رٍ) مما يوحي بصوت رنين متكرر ومتعاقب، ولعل الشاعر أراد بهذا الصوت أن يبعث في نفس السامع تنبيهاً وإيقاظاً لحال تلك الطبقة، ومن ثم إذكاء روح الثورة في نفوسهم من خلال المعاني المبثوثة في هذه الأبيات كانشغال المسؤولين وغناهم وترفهم مقابل حرمان عامة الشعب.

وبعد هذا الرنين وتعداد أنواع الفراء واللباس المختلفة و تحديد البلاد المستوردة منها، يأتي إلى شرح كيفية حياكة هذه الأقمشة، إذ تنقش وترسم عليها التصاوير (وتهاويل) بالإضافة إلى تخطيطها بأنواع الخطوط والعبارات _ وربما الأشعار أحياناً _ بماء الذهب وهذا يدل على تكلفتها الباهضة وشدة عنايتهم بأناقة ملبسهم ، وقد كانت الكتابات الشعرية في ذلك العصر ظاهرة حضارية فلا نجد أثراً إلا وعليه كتابات شعرية ، بدءاً من الدور وما تحويه من الفرش والمتاع والمقتنيات، ومروراً بالمساجد والقبور ، وانتهاء بما كتبته الجواري على لباسهن أو أجسادهن أو أدواتهنّ [37].

ولا ينسى ابن الرومي أن يشير إلى ما يتمم الأناقة ويشذي النفس إذ يبين لنا أنهم يتخذون أطيب أخلاط العطور، مما يبعث في نفس الطبقة الفقيرة الألم والوجع والحسرة، وهذا ما يوحي به التنوين المتتابع في قول الشاعر:

فـــي حَبيـــرٍ مُنمـــنَمٍ وعَبيـــرٍ وصِـــحانٍ فســـيحةٍ ورِحـــابِ

فإن كان هذا ملبس ومعطر الطبقة المترفة فإن الفقراء وعامة الشعب يلبسون الثياب الرثة ويتعطرون عرق أجسادهم ،وبيوتهم خربة لا تتجاوز أن تكون غرفة ذات شقوق تداهمها المياه، وتسكن جدرانها الفئران.

وإن كانت بيوت الأثرياء ذات صحان فسيحة وميادين مملوءة بالبساتين وأنواع الفاكهة فإن بيوت الفقراء والعامة ضيقة ، وجدرانها متشققة ، تسكنها الفئران . وقد صور حدائق أولئك الأثرياء والمسؤولين، فقال:

فـــي ميـــادين يختـــرقن بساتيـــ ن تمـــسُّ الـــرؤوس بالأهـــدابِ

ليس ينفك طيرُها فـي اصطخابٍ تحت أظلالِ أيكها واصطحابِ

مـن قـرينَيْنِ أصـبحا فـي غِنـاءٍ وفريـدين أصـبحا فـي انتحـابِ

إن بيوتهم واسعة تخترقها البساتين الخضراء، فتوحي كلمة (ميادين) بشدة اتساعها، كما تدل الصورة الفنية على جمالها، فقد صور الشاعر هذه البساتين التي تتدلى منها الخضرة والورود والفاكهة بعيون ذات أهداب وقد مست هذه الأهداب رؤوس المارين من تحتها.

ولا بد أن هذه البيوت ذات البساتين والحدائق الغناء موطن محبب للطيور الشادية، ولشدة سعادة هذه الطيور فإن أصواتها مستمرة ومتنوعة النغمات، وحركتها لا تنقطع.

ولو تأملنا كلمتي (اصطخاب- اصطحاب) لوجدنا أن تنوع مخارج حروفهما تتوافق مع معناهما، فهما تدلان على تنوع الأصوات والحركة وكذلك مخارج حروفهما.

ويقيم الشاعر من صورة هذه الطيور مفارقة نستقي منها معاني عديدة، إذ أنَّ بعض هذه الطيور متآلفة ومقترنة وتشدو بألحانها سعيدة (من قرينين أصبحا في غناء) وبعضها الآخر مفترقة ومحزونة (فريدين أصبحا في انتحاب).

وهنا نلمح ثنائية ضدية لا يخلو منها عالم الإنسان أو الحيوان فإن كان المجتمع الذي يعيشه الشاعر يشهد تناقضاً بين سعادة وشقاء ، وغنى وفقر، وترف ولهو، وبؤس وحرمان، فإن هذه الثنائية سر من أسرار الحياة، استطاع الشاعر بفنه أن يجعل منها لوحة فنية نابضة بالحركة والحياة منذ بداية النص الشعري وحتى آخره.

وبعد ذلك يتجاوز الشاعر صورة البساتين والحدائق إلى الحديث عن ثمارها، إذ فيها أشهى أنواع الفواكة التي تشفي من أراد التداوي بها، كما تحمي من يتظلل بها من الحر أو يتقي بها من البرد، فيقول:

بين أفنانها فواكه تَشفي ... من تَداوَى بها من الأوصابِ

في ظلالٍ من الحرور[38] وأَكنا ... نٍ من القُرِّ[39] جَمَّةِ الحُجَّابِ

يوظف الشاعر الطباق بشكل واضح لرسم صورة حياة هؤلاء المترفين (قرينين– فريدين) و (غناء– انتحاب) و (الحرور– القر) وكلها تسهم في تعميق المعنى وتجلية الصورة.

كما يشير إلى كثرة الحجاب الذين يتخذونهم حراساً على بيوتهم وحدائقهم، وتدل كلمة (جمَّة) إلى عددهم الكبير، وبالتالي عناية هذه الطبقة بالحفاظ على ممتلكاتها وربما خوفها من دخول عناصر غريبة إليها، أو أنَّه مظهر اجتماعي تتطلبه طبيعة حياتهم المترفة بالإضافة إلى ذلك فإن كثرتهم تدل على كثرة الأموال التي تصرف في مواضع لا تجني إلا العبء الاقتصادي على كاهل الدولة.

لقد امتلك هؤلاء المترفون كل ما تشتهي النفس من أكل وشرب وجواري وخدم وحجاب، وقصور وحدائق، وأفخر أنواع اللباس والعطور، فيقول فيهم أيضاً:

عنـدهم كـلُّ مـا اشـتهوْهُ مـن الآ كـــال والأَشْـــرِبات والأشـــوابِ

والطروقـــات والمراكـــب والولـــ دان مثـــل الشـــودان الأســـراب

واليلنجـوج فـي المجـامر والنـد تـــرى نشـــره كمثـــل الضـــباب

والغـوالي وعنبـر الهنـد والمســ ـك علـى الهـام واللحـى كالخضـاب

ولـــديهم وذائـــل الفضـــض البيـــ ض تبـــاهي ســـبائك الأذهـــاب

وبالإضـافة إلـى ذلـك نجـد لـديهم النـوق وأنـواع المراكـب الأخـرى فضـلاً عـن الغلمـان الـذين يتصـفون بالجمـال، وكـذلك البخـور والنـد، ولكثرتـه وشـدة اهتمـامهم كـان يملأ قصورهم كالضباب، وقد استخدم الشاعر صيغة الجمع وجمع الجمع للدلالة على الكثـرة (الآكـال، الأشـربات، الأشـواب، الطروقـات، المراكـب، الولـدان) كمـا يوظـف الصـورة الفنيـة (مثل الشودان الأسراب) و (كمثل الضباب) ليجعل القارئ أو السامع على اطلاع وتصور لمظاهر حياة هؤلاء المترفين.

ويربط الشاعر بين استخدامهم أنواع البخور التي تنتشر في أرجاء القصور وبين استخدامهم أنواع العطور والطيب المختلفة (الغوالي، عنبر الهند، المسك) وكلها أنواع ثمينة وبعيدة المنشأ، وقد كانوا يبالغون بالتطيب بها حتى بدت على رؤوسهم ولحاهم كالخضاب، وإلى جانب ذلك يكشف ابن الرومي عن أنواع المرايا التي كانوا ينظرون فيها، فهي مفضضة تكاد تكون أجمل من سبائك الذهب، كما نلاحظ أن الشاعر يستخدم صيغة جمع الجمع بشكل واضح (الفضض، الأذهاب) وهذا يدل على كثرة الفضة والذهب لديهم، ولا يكتفي بذلك بل يبين لنا أنها من الفضة الخالصة والذهب المسبوك.

هكذا اجتمعت لدى هذه الطبقة المترفة جميع أسباب السعادة، وتوفر لديها كل ما تشتهي النفس أو تخطر به الخاطر، حتى انشغلوا بملذاتهم وأغفلوا مسؤولياتهم، بينما كان نصيب عامة الناس التعاسة والشقاء، والفقر والجوع، والبؤس والحرمان.

لقد أفاض ابن الرومي في حديثه عن ملامح حياة أولئك المترفين ليكون حديثه هذا دعوة إلى العدالة الاجتماعية، وانتصاراً للعلماء والأجلة من الناس، وإدانة للخلفاء والوزراء والمسؤولين وكل من له صلة بهم، ثم بوحاً بأمنيات إنسان مغلوب ومقهور، قادته شجاعته الأدبية أن يشجب الواقع، ويعارض السلطة، ويفتح عيون العامة على أسباب الخلل والضعف في بُنية مجتمعهم ونمط حياتهم المترعة بالآلام والأحزان.

الشريحة السادسة :استجداء وعتاب (118-140)

يستهل الشاعر الشريحة الأخيرة بتأكيد جدارته بالثروة والمنصب، ونفي استحقاقه لما هو فيه من ظلم أكاديمي واقتصادي -إن جاز التعبير- فيقول:

لم أكُن دون مالكي هذه الأمـ لاكِ لو أنصفَ الزمانُ المُحابى

يبدو ابن الرومي من خلال هذه القصيدة وغيرها أبرز تتويج لشعر التظلم من الحيف الاقتصادي والاجتماعي، ولموقف التشهير بالتفاوت الطبقي في المجتمع العربي القديم وفي عصره خاصة، كما يبدو شعره في هذا المعنى قمة في وصف حرمان الفنان في عصر تقاسم عقائل المال فيه حراس الدولة من الشرطة وضباط الجيش وكبار التجار الذين ملكوا كل شيء، وفي ذكر اختلال أحوال الفقراء، لوجودهم في مجتمع اتصف أغنياؤه بالأنانية وغلظ الكبد، وصمتت فيه نداءات الأخلاق القديمة وضعفت فيه أوامر الدين ومؤسسات الدولة[40].

وكأن الشاعر في هذا البيت يصرخ مطالباً بمكانته الحقيقية والتي يستحقها، ويطالب بالعدالة الاجتماعية وإنصافه (لو أنصف الزمان) ثم ينتقل موظفاً أسلوب الالتفات من ضمير المتكلم (لم أكن) إلى ضمير المخاطب (أنت طب) لمخاطبة أبي سهل بن نوبخت ومعاتبته، فيقول:

أنـت طَـبٌّ بـذاك لكـن تغابيْـ تَ وحابيـتَ كـلَّ كـابٍ ونـابِ

آتيـاً مـا أتـى الزمـانُ مـن الظلـ مِ وهاتيـك منـك سـوطُ عـذابِ

إن أبا سهل بن نوبخت على معرفة تامة بكفاءة ابن الرومي وجدارته لكنه أظهر الغباء وعدم الفطنة ومال بدون حق مع كل عائب وشاذ ممن حوله، وكان عوناً للزمان عليه، فأصبح الشاعر يعاني عثرات الزمان و ظلم الصديق.

وبعد بيتين من العتاب الموجه إلى أبي سهل ينتقل إلى الحديث مرة ثالثة عن انقلاب الأوضاع في المجتمع، وتباين الحظوظ وكساد الأدب والحكمة، فيقول:

قاتَـــل اللَّـــهُ دهرَنـــا أو رمـــاهُ باسـتواءٍ فقـد غـدا ذا انقـلابِ
يَعْلِـفُ النـاطقين مـن جَـوْره الأجْ لالَ والنـاهقينَ محـضَ اللُّبـابِ
ثـم تَلقـى الحكـيمَ فيـه يُمـالي كـلَّ وغـدٍ علـى ذوي الآدابِ
جانحـاً فـي هـواهُ يَحكـم بـالحَيْ فِ علـى الأنبيـاء للأحـزابِ
لا يَعُـدُّ الصـوابَ أن تغمـر الثـرْ وةَ إلا ذوي العقـولِ الخـرَابِ
غيـرَ مسـتكثرٍ كثيـراً لـذي الجـهْ ل وإن كـان فـي عديـد التـرابِ
وإذا مـــا رأى لحامِـــلِ علـــمٍ قـــوتَ يـــومٍ رآه ذا إخصـــابِ
فمتـى مـا رأى لـه قـوتَ شـهرٍ عدَّهُ المُلكَ فـي اقتبـال الشبابِ

يبدو أن غرض الشاعر الرئيسي في هذه القصيدة –وهو عتاب أبي سهل– كان غرضاً شكلياً، فهو لم يوجه عتابه له إلا في أبيات معدودة، وكان على ما يبدو يؤطر لموقف الشاعر والفنان الأديب من التفاوت الطبقي في مجتمعه، وضعف مؤسساته، وفساد القيم والأخلاق فيه، وإن كان بعض الشعراء الشعبيين قد وقفوا الموقف نفسه ورفضوا ما كان من فساد اجتماعي واقتصادي إلا إنَّهم اختلفوا مع ابن الرومي وكبار الشعراء في إخراج المعنى، إذ إنَّ الشعراء الشعبيين قدموا المعنى مباشرة وبشفافية وبطريقة تنحى منحى السخف والسخرية وتعمد إلى الإضحاك، ولم تكن نصوصهم تتميز بالسمك الفني والتكثيف التعبيري الذي كان لدى كبار الشعراء.

وها هو ابن الرومي يلعن الدهر الذي اختلفت فيه الموازين واضطربت أحوال الناس وتباينوا في الحظوظ، ثم يصور نصيب الشعراء والحكماء في هذا الدهر بعلف الدابة بينما نصيب السفهاء زبد الأشياء الخالصة. " ويلحظ بعض الدارسين أنّ لفظة " الدهر " في ديوان ابن الرومي لفظة محورية كثيرة الدوران فيه، توجد وسط ألفاظ سياقية تدل عليها وهي : التفريق– الانقلاب – العناء – الفاجعة .

ويقدم من خلال صيغتي اسم الفاعلين (الناطقين، الناهقين) دلالة معنوية تتمثل بتمايز المستوى الفكري لكل من العلماء والشعراء (الناطقين) والسفهاء وأسافل القوم من شرطة وكتاب وتجار (الناهقين) وتحمل هذه الصورة كذلك تبايناً في المعنى والصوت، فصوت الناطقين صوت بشري مرغوب في سماعه وذو معنى، بينما صوت الناهقين صوت حيواني مرغوب عن سماعه ويخلو من المعنى أو الفائدة.

وقد أصبح الحكيم في هذا الرمان يمالئ الأراذل من الناس ويساندهم، بل خرج عن دوره الإنساني الذي عرف له ليقف مع المبطلين دون المحقين، وخرج كذلك عن المقاييس والحقائق فعد الصواب خطأ والخطأ صواباً، فرأى أن أصحاب العقول الخربة هم الذين يستحقون الثروة، واختلفت كذلك نظرته للعلم وقداسته، فعطل حقهم في العطايا وقصر في إكرام وفادتهم ومكافأتهم المالية التي يستحقونها.

وإذا أمعنا النظر في هذه الأبيات وحاولنا ربطها بما يليها لوجدنا أن المقصود بـ (الحكيم) هو أبو سهل بن نوبخت وكل من يساويه في المكانة والقدر، ولذلك فقد انتقل من خلال أسلوب الالتفات من ضمير الغائب (فمتى ما رأى) إلى ضمير المخاطب (لا تصمم) في الأبيات التالية:

لا تُصَـمِّمْ علـى عقابـك إيَّـا ... يَ إذا أحسـنَ الزمـان ثـوابى

فعسـى يُمْنُ مـا تُنيلُ هو القا ... ئِـدُ نحـوي مواهـبَ الوَهَّـابِ

فمتـى مـا قَطَعْتَـهُ جـرَّ قطعـاً ... للعطايا من سائر الأصحابِ

كـم نـوالٍ مبـاركٍ لـك قـد قـا ... د نـوالاً إلـيَّ طـوعَ الجنـابِ

وأُمـــورٍ تيسّـــرت وأمـــورٍ بالمفـــاتيح منـــك والأســـبابِ

تشير بعض الدراسات الأدبية إلى أن " قصائد الاستنجاز وعتاب الممدوحين كانت ظاهرة استشرت في القرن الثالث الهجري، وارتبطت بتراجع العطاء على المدح وأسهمت في تضخم هذا النوع من الشعر " [41]. ولعل ابن الرومي من أكثر الشعراء استنجازاً وعتاباً على تأخر العطية، وأكثرهم شكوى من كساد الشاعر، فكان شعره في الممدوحين والأصدقاء أكبر من عطاياهم مما زاده بؤساً ونكداً فها هو يرجو من أبي سهل أن يمن عليه بالعطاء، مذكراً إياه بأعطيات له كثيرة كانت سبباً في الرزق وتيسير الأمور.

ويبدو أنَّ الشعور الانفعالي لدى الشاعر قد أخذ بالفتور والبرود، وتراجعت حدة موقفه لا قبولاً وتسليماً لواقع العصر بل رغبة في كسب ود الممدوح وعطائه وتعويض حرمان الذات المقهورة مادياً ومعنوياً.

ثم يوظِّف الأساليب الإنشائية من نهي وأمر لبلوغ المعنى وتوطيد أركان الخطاب مع ممدوحه فيقول:

لا تُقابِـلْ تَيَمُّنـي بـك بـالردْ دّ ولا الظـــنَّ فيـــك بالإكـــذابِ

فـاحم أنفـاً لأنْ يُعَـدَّ مُرجِّيـ كَ ســـواءً وعابـــدُ الأنصـــابِ

فتكـونَ الـذي تَنصَّـل بالمُنْـ صُلِ من ضربةٍ بصَفْح القِرابِ

يضفي الشاعر في هذه الأبيات على ممدوحه لبوساً دينياً فيجعله موضع تبرك ورجاء، ويباين بين حاله وحال من يتبرك ويعبد الأنصاب، إذ إنَّ عابد الأنصاب لا يجني فائدة من عبادته هذه كما لا ينفعه ولا يضره معبوده، بينما أبي سهل فإنه موضع رجاء وأمل ؛ لأنه قد خبره في مواضع سابقة (كم نوال مبارك لك).

وقد طلب منه أن يحمي أنفه من الضيم، فكان موفقاً في استخدام كلمة (أنف) بمعناها الدلالي، فكلمة أنف تدل على العزة والكرامة والشموخ، فكان من الواجب على أبي سهل أن يصون كرامة صديقه ، ويحفظ عزته ورجولته وشموخه ،

وألا تكون قطيعته ضربة قاتلة ولا يلبث انفعال الشاعر أن يستمر قليلاً في البرود والاستعطاف حتى يأخذ بالتزايد والحدَّة مرة أخرى، فيقول:

إن في أنْ تَعُقَّني بعضَ إغضا بي وفي أن تهينَني إغضابي

كنتَ تأتي الجميلَ ثم تنكَّرْ تَ فعاتبتُ مُجملاً في العتابِ

فأْتَنِفْ توبةً وراجعْ فعالاً ترتضيهِ الأسلافُ للأعقابِ

يستخدم الشاعر هنا معنى شرعياً يحتم على أبي سهل البر والعطاء، فيعد منعه العطاء عقوقاً (تعقني) بما توحيه الكلمة من معنى التقصير في الطاعة وإهمال الواجبات المترتبة عليه، كما توحي بالذنب والعقاب، وإن عقوق أبي سهل للشاعر وإهانته سبب في إغضابه .

تم تعلو نبرة الغضب وتأخذ طريقها إلى التهديد، فيبين لأبي سهل أن عتابه في هذا النص الشعري كان مجملاً لا مفصلاً، وكأنه ينذره بنصوص شعرية لاحقة إن تأخر في العطاء، لا غرو أن الشعر سيفه الذي يشهره في وجه أعدائه أو يدافع عن ذاته.

وهنا يستخدم الشاعر أفعال الأمر تباعاً وبنبرة كلها أنفة وحدَّة (فأتنف) و (راجع)، ويطلب منه الرجوع إلى فعاله الخيرة والتوبة عما بدا منه من تقصير وعقوق، وهنا يربط الشاعر بين العقوق والتوبة، فالتوبة تجبُّ ما قبلها، كما تستوجب فعل الخير والإقلاع عن الخطأ، إنه يطلب منه توبة وفعلاً خيراً ترتضيه الأسلاف للأعقاب.

الخاتمة :

يتخذ ابن الرومي موقفاً حازماً من الطبقية والتفاوت الاقتصادي في عصره، ويرفضهما متأذياً من تباين الحظوظ في الثروة والمكانة الاجتماعية، وغير مقتنع بشرعية ذلك التباين، فنجده في هذه القصيدة يتظلم من ارتفاع نصيب غيره واتضاع نصيبه، ويثور كذلك على ذلك التباين ضارباً صفحاً عن مظاهر التعليل التأملية والزهدية، ربما لأنه أصبح يمثل شريحة كاملة من شرائح المجتمع، أولئك العلماء والشعراء الذين كسدت بضاعتهم، وانحط شأنهم، وعلا شأن أسافل القوم الجهال، إنه يعمد إلى إظهار السخط وإبداء الشكوى من اختلاف حظوظ الناس في هذا المجتمع والنقمة على إثراء الغير وافتقار الذات بما يعبر عن رغبة مقموعة في الثراء والمنصب، وشعور بالإحباط منبعث من ذلك القمع ، ولقد عبر عن موقفه هذا من خلال المقابلة والتضارب، وهو وإن فصل في شرح أحوال الأغنياء والمسؤولين في مجتمعه فإن تفصيله وشرحه هذا يعني تجرده وتجرد العامة من كل ما يذكر من نعيم وهناء. إنها مقابلة تحتاج من القارئ إلى استنباط وتحليل واستشفاف نفسية الشاعر من بين شرائح قصيدته المختلفة.فالشاعر في جدل مستمر بين ذاته والآخر، وبين الشقاء والسعادة ، وبين الفقر والغنى ، وبين الجهل والعلم ، والقبح والجمال، والحظ السيء والسعيد ، وبين المعقول واللامعقول ، إنه في جدل مستمر تفرضه الحياة بتفاوتها وتنوعها ، وقد انتصر ابن الرومي لعامة الناس ، وقدم صورة للتباين الطبقي في مجتمعه من خلال جدل بين (ذاته) التي تعكس صورة (عامة الناس) وبين (الآخر) الذي يعكس صورة (السلطة) ساعده على ذلك طول نفسه الشعري وقدرته على استيفاء المعنى .

الهوامش

(1)أبو سهل بن نوبخت : هو إسماعيل بن علي بن إسحاق بن أبي سهل بن نوبخت أبو سهل ، كان شيخ المتكلمين ببغداد ووجههم ومتقدم النوبختيين ، يعدُّ من غلاة الشيعة ذكره النجاشي وابن النديم ، له مصنفات لم يصل منها إلا قسما من كتاب " التنبيه " وورقة أو ورقتين من كتاب " الأنوار " من مصنفاته أيضا " الاستيفاء في الإمامة ، الانوار في تواريخ الأئمة عليهم السلام .

(2)ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج: الديوان، تحقيق د. حسين نصار، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993.

(3) قاب العقاب: كناية عن ارتفاع السفهاء

(4) الذّر: صغار النمل.

(5) شائل الوزن: خفيف الوزن.

(6) اليم: البحر.

(7) العُباب: الموج

(8) اختللت: افترقت واحتجت.

(9) سامي يوسف أبو زيد وعبدالرؤوف زهدي : بناء القصيدة في شعر ابن الرومي ، مجلة علوم إنسانية ، العدد 35 ، السنة الخامسة ، 2007 ، www.ulum.nl.

(10) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر238/2

(11) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 3،1977/358.

(12) علي شلق: ابن الرومي ملامح وأبعاد، الشركة الشرقية، لبنان، 1970، ص 102

(13) النُّهية: العقل.

(14) ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية والايقاع البلاغي، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى،1997، ص177-178.

(15) ذنوب: القليل .

(16) ذناب: الوفير و الكثير .

(17) الشؤبوب: الحدّ

(18) الأوقاب: جمع وقب وهو النذل الدنيء.المعُرِق: العريق في الكرم أي الأصيل.

(19) محمد عبدالقادر أشقر : المؤثرات البيئية والشخصية في شعر ابن الرومي ، موقع موسوعة دهشة ، www.dahsha.com.

(20)النبط: قوم كانو يسكنون بين العراق العربي والعراق العجمي، والواحد منهم نبطي، وكلامهم فيه عجمة، إذ يعتبرون بعبارة صحيحة عما يريدون.

(21)جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1998، ص 126.

(22)حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.م)،1998، ص126.

(23) الكواعب: جمع كاعب وهي الناهدة الثديين.

(24) شوقي ضيف : العصر العباسي الثاني ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1975 ، ص53 وما بعدها .

(24) الكواعب: جمع كاعب وهي الناهدة الثديين.

(25)حامد صادق قتيبي وسامي أبو زيد: محاضرات في الأدب العباسي(الشعر) دراسة ونصوص، دار ابن الجوزي، عمان،2006، ص227.

(26) للاطلاع انظر الشابشتي ، أبو الحسن علي بن محمد ، الديارات ، تحقيق كوركيس عواد ، الطبعة الثانية ، مكتبة المثنى ، بغداد ، 1966 ، ص159 وما بعها .

وانظر الصابي، أبو الحسن الهلال بن المحسن، الوزراء أو تحفة الأمراء في تاريخ الوزراء، تحقيق عبدالستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية نعيسى البابي الحلبي وشركاه، 1958، ص11 وما بعدها

(27) خندريس: الخمر.

(28) لبّات: جمع لبّة وهي موضع القلادة من الصدر.

(29) الناجود: الخمرة وإناؤها.

(30) حباب: فقاقيع تطفو عليه كأنها اللآلئ.

(31) نجارها: أصلها أو يماثلها.

(32) سَخاب: القلادة.

(33) الأقتاب: الأكف الصغيرة التي تجعل على أسنمة الأبعرة.

(34) جِراب: وعاء.

(35) الملاب: الطيب أو/ الزعفران

(36) السَّمُور: دابة يتخذ من جلدها فِراء مثمنّة.

(37) القامُم: حيوان ببلاد الترك على شكل الفأر وفروته أطيب الأنواع.

(38) تهاويل: الزينة من النقوش والتصاوير.

(39)أحمد فهمي عيسى: الكتابات والنقوش الشعرية في العصر العباسي، مكتبة نانسي، دمياط، 2003، ص15.

(40) الحرور: الريح الحارة.

(41) القّر: البرد.

(42)مبروك المناعي: الشعر والمال، الطبعة الأولى، دار الغرب الإسلامي، تونس، 1998، ص480–481.

(43)المرجع نفسه، ص 206.

(44) ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، الطبعة الأولى ، دار صادر ، بيروت ، 2000.

جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني

أ.د.جمال حضري

قسم اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات

جامعة المسيلة

ملخص:

يتناول هذا البحث مسألة الحجاج ويعتبره مكونا ضمنيا ولغويا في نفس الوقت وهو بذلك يربطه بمباحث العقل في القرآن عند التراثيين والتي أسموها الجدل. لكنه يستدرك في نفس الدرس مباحث لها مصطلحات أخرى مثل "الالتفات" و"الحقيقة والمجاز" و"الناسخ والمنسوخ" و"العموم والخصوص" و"الظاهر والتضمين" وغيرها كثير، وفيها يصرّ الباحثون على الغاية التأثيرية والإقناعية التي تميزها بالنظر إلى استهدافها السامع، ويسلكها ضمن الحجاج تبعا لما توصلت إليه البحوث النظرية في الحجاج، وهذا ما جعلها أقرب إلى الدرس اللغوي والبلاغي منه إلى الدرس الفلسفي الذي تغني عنه مباحث التراث في "الجدل".

كلمات مفاتيح: الحجاج، الإقناع، الأسلوب، المتلقي، المرسل، الرسالة، المنظور، الحجة، اللغة، الخطاب.

Résumé:

Cette étude envisage le problème de l’argumentation et le considère comme constituant implicite et linguistique ; en le liant, de cette façon, avec les études sur la raison dans le coran chez les savants de la tradition qui l’on nommée la dialectique.

Mais elle revalorise, en cours, d’autres études autrement nommées en: «liaison par anaphore», «réalité et trope», «abrogeant et abrogé», «généralité et spécificité» et «apparent et implication » entre autres. Les chercheurs insistent sur leur fin effective et persuasive qui les distinguent en

visant le récepteur, et les rongent dans l'argumentation selon les résultats qu'ont réalisé les recherches théoriques dans ce domaine. Ce qui les rapprochent de la linguistique et la rhétorique plutôt que de la philosophie qui pourra être remplacée par les études patrimoniales en «dialectique».

Mots clefs: argumentation, persuasion, style, récepteur, expéditeur, message, perspective, argument, langue, discours.

القراءة المتفحصة للمدونة الإعجازية تكتشف تناولا متكاملا لمكونات الخطاب القرآني خصوصا ولمكونات الخطابات الغائبة عموما خاصة الأدبية منها، ولأن تلك المدونة كانت بصدد إبراز مكمن التفوق الأسلوبي لم يفتها أن تنظر إلى الخطاب وهو في خضم معركة مغالبة ومنافسة، فكان المكون الحجاجي باعتباره أسلوب المحاورة والإقناع والتأثير من أبرز ما أثارته، ولأن طبيعة الخطاب القرآني باعتباره متحديا للمتلقين قبل أن يكون رسالة دعوية هادئة ومحايدة فقد دفعت هذه الطبيعة النزاعية الدارسين إلى الإمساك بالبعد الحجاجي وتلمس آثاره دون أن يستوعبوه كليا من الناحية النظرية، إذ لم يسعفهم الجهاز الحاضر حينها على تأطير الحجاج في كل أبعاده رغم وعيهم التام بها، ولذلك أسبابه ودواعيه التي سنحاول إضاءتها في هذه الدراسة.

إن الموروث البلاغي والفلسفي الذي كان قمينا بهذا التأطير النظري كان يعاني منذ منشئه لدى الإغريق من حمولة تقدح في الكثير من جوانبه وخاصة الحجاجية منها، فلما وصل بيئة الدارسين للإعجاز وهم منكبون على رد المطاعن ودفع الشبهات عن الخطاب القرآني كان حذرهم أشد وكانت تصفيتهم للأدوات وخلفياتها قوية وحادة، ومن هنا ينبثق هدف هذه الدراسة في استعادة البعد الحجاجي في الخطاب القرآني في شموله، فترصد مناط الاحتجاج تحت مسمياته الإعجازية وتستوضح قيمه التأثيرية، فهي ليست دراسة تطبيقية على النص ولكن دراسة لمجمل

الآراء في إعجاز الخطاب القرآني من حيث هو خطاب حجاجي يستهدف الإقناع وإلزام الخصم ودفعه بعد التسليم إلى العمل بمقتضى القناعة المتولدة عن الحجة القرآنية، فالدراسة تستهدف إثبات تجاوز منظور الخطاب القرآني في بعده الحجاجي للإطار الجدلي الذي سلكت فيه مظاهره القرآنية، بما جعل الدارسين وهم يحاولون الالتزام بالتعريف الفلسفي للحجاج يدرجون الكثير من المباحث –مما له بالحجاج علاقة– في عناوين مستقلة لا يوجد أي مبرر لعدم انخراطها فيه، وتلك مهمة أساسية للبحث يحاول التصدي لها مع كل الحيطة والحذر.

فرؤية البحث في هذا الموضوع الجزئي أي الحجاج هي كونه مكونا ضمنيا ولغويا في نفس الوقت أي يستوعب ما شقه التراثيون لمباحث العقل في القرآن وأسموها جدلا أو أسلوبا حكيما وغيرهما كما يستدرك في نفس الدرس مباحث لها مصطلحات أخرى مثل "الالتفات" و"الحقيقة والمجاز" و"الناسخ والمنسوخ" و"العموم والخصوص" و"الظاهر والتضمين" وغيرها كثير، وفيها يصر الباحثون على غاياتها التأثيرية والإقناعية بالنظر إلى استهدافها السامع، ويسلكها ضمن الحجاج مستلهما هذه المرة أحدث ما توصلت إليه البحوث النظرية في الحجاج، والتي جعلته أقرب إلى الدرس اللغوي والبلاغي منه إلى الدرس الفلسفي الذي يغني عنه ما استوفاه التراث في "الجدل".

أساليب الإقناع في ضوء القصد الإعجازي

لا نبالغ إذا قلنا بأن الخطاب القرآني فرض على الدارسين منهج بل مناهج تناوله، ولذلك نكتشف بسهولة ماذا حل بالمباحث الجدلية القديمة وهي بين أيدي من تصدوا لدراسة الإعجاز القرآني، رغم أن رؤية هذا الخطاب كخطاب حجاجي لا يختلف فيها اثنان ومعنى الحجاج هنا هو توليفة العقل والخطاب التي تجمع بين

البرهان العقلي والخطاب التأثيري. وكاد جمع الخطاب القرآني بينهما أن يولد منطقا جديدا تتزاوج فيه الآليتان تزاوجا لا يبين جراءها هل نحن بصدد خطاب تستعذبه العقول أم بصدد حداء تستلذه القلوب.

والدارسون أنفسهم، وقد غلبوا المنظور العقلاني، لم يغب عن أنظارهم المكون التأثيري التجريبي، أي ما أسموه بحق "التأثير العجيب في النفوس". وهي عبارة لا يمكن أن يلامسها إجرائيا إلا الحجاج في أوسع معانيه، أي حجاج الخطاب ومنطق اللغة التي نزل بها القرآن وما تنطوي عليه من إمكانات الربط الحجاجي بين مختلف مستويات تشكيل الملفوظات والجمل. فالمكون التأثيري الإقناعي في الخطاب القرآني متنوع الوسائل، ولا يميز في ذلك بين الاستدلال العقلي والاستدلال الخطابي.

وهذا التزاوج فيه مراعاة لطبيعة المتلقي الذي توجه إليه الخطاب القرآني، طبيعة تتميز بالتنوع والاختلاف والانفتاح. فهو ليس خطابا تعليميا بحتا فتنسجم استراتيجيته بشكل مطرد، ولا هو خطاب عقلي استدلالي خالص، فتظهر شبكة براهينه واضحة، ولا هو بالخطاب التحريضي الصرف، فتحكمه الصور الأسلوبية المختلفة عارية عن كل فعالية ذهنية. فإذا كان الخطاب القرآني كل ما ذكر معا، فإن الجهاز الحجاجي لا يقتصد في استغلال كل الوسائل المحققة للإقناع لجميع أصناف المخاطبين وفي سياقاتهم المختلفة. فالقرآن كلام موجّه للجميع، تفهمه العامة بما هو عليه، كما تفهمه الخاصة بما تتوصّل إليه من العمق في الفهم، لأنّ "طباع الناس متفاضلة في التصديق، فمنهم من يصدّق بالبرهان ومنهم من يصدّق بالأقاويل الخطابية كتصديق صاحب البرهان بالأقاويل البرهانية" [1].

فالخطاب القرآني من حيث هو رسالة تريد إقناع المتلقين واستمالتهم ودفعهم إلى تغيير المعتقدات والسلوك، لم يوفر أية وسيلة يستخدمها العرب إلا واستخدمها

حتى أربى على موروثهم. ولكنه من ناحية آليات درسه وتناوله، جعل دارسيه في حيرة تجاه الهيكل النظري الذي يسلكون فيه جهاز حجاجه. فأما مالهم به عهد، فما أسرع ما ردوه إلى "عادة العرب في كلامها"، وأما ما لم يكن لهم به عهد، كمباحث الحجاج والجدل، فقد اتجهوا إلى عملية تصفية للإجراءات تكشف عنها الكثير من المضامين المسكوت عنها. وخير دليل على ذلك موقف الإمام الباقلاني تجاه مناط الإعجاز، أيدرج ضمن النطاق البلاغي أم أن البلاغة لا تصلح وعاء للإعجاز؟ وكأن القسمة الأرسطية بل السقراطية أساسا كانت وراء وصمة البلاغة على مدار التاريخ، فوجدنا الدارسين تحت أثر التنزيه من جهة والقدح في النظرية من جهة أخرى، يعالجون مظاهر أسلوبية عديدة هي من صميم الحجاج الإقناعي، ولكن لكونها من حجاج الخطاب أدرجت متفرقة وتم السكوت عن إطارها النظري. وأما ما كان عرضة للانتقاد، فقد غيرت أسسه النظرية تماما كما كان شأن المجاز عند الإمام عبد القاهر الجرجاني.

وفي هذا البحث عودة إلى صميم الخطاب القرآني من حيث جمعه بين خطاب الإمتاع والإقناع والحض على العمل، وإلى مدونة الدراسات وجمع ما أمكن تحت حجاج الخطاب باعتباره حجاج العربية وآلياتها وما ينطوي عليه استعمالها من طاقة إقناع وتأثير في كل المستويات حتى الإيقاعي والصوتي منها، مع أننا اكتفينا بمستويي الدلالة والنظم.

في **منطق الخطاب** إذا ستشغل اللغة أدوات تشكيل الكلام، فتشحنها بطاقة التأثير والإقناع، وهنا قسّمنا نطاق الدراسة إلى قسمين:

قسم يلتقط الحجة القرآنية كما درسها التراثيون، ويغلب عليه مراعاة التنزيه لصاحب الحجة، فيتحكم في دلالتها الإفرادية والنظمية.

وقسم يغلب عليه اعتبار مقام المتلقي وأحواله، وهنا تصطبغ الحجة بأثر هذا الاعتبار.

الإقناع ومنطق الخطاب:

تسعفنا الدراسات الإعجازية في هذا المجال من خلال إبرازها للخلفية الكلامية، والتي تبدو مناسبة جدا للإلمام بالإجراءات الحجاجية، حيث نجد هذه الخلفية متحكمة في مقاييس الإعجاز ومفاهيمه، خاصة وأن هذه الدراسات نمت في إطار كلامي نشيط له، الكثير من المصادرات والاعتبارات العقدية. وهو منطلق ضروري، لأنه كان بالفعل خلف تلك المباحث، ثم لأن هذه المباحث لا يمكن فهم حقائقها وتنوعها في معزل عن الإحاطة بالمحضن الكلامي الذي استجابت لضغوطه.

ولكون الحجاج يحدث بين طرفين، نحصل على دائرة الحجاج الثلاثية:

- صاحب الحجة
- ومتلقي الحجة
- والحجة ذاتها

وطبيعة الحجاج ستكون متغيرة تبعا لأهمية مقصد أحد الطرفين المحاجج أو المحجوج، وعليه يكون نسق التقاط الحجاج متفرعا إلى فرعين:

قطب: صاحب الحجة–الحجة

وقطب: الحجة– متلقي الحجة:

***قطب صاحب الحجة–الحجة:** هنا يهيمن صاحب الحجة ويتحكم في مضمون الحجة وقيمتها الحجاجية، فلا يستطيع المتلقي فهمها أو تأويلها إلا برعاية مقاصد صاحبها:

ضمن هذا القطب يمكن أن نعتبر كل الوسائل التي يتحكم بها المحاجج في الكلام ، كنوع من التشفير الذي يبقي المعنى في حوزته. وما على المتلقي للحجة إلا

استنباط المعنى المتضمن وفق الشروط التي وضعها صاحب الحجة نفسه، وإلا لم تنجح الحجة ولم يحصل السلوك المطلوب من المتلقي.

أ- التحكم في العلاقات الدلالية:

الحجاج تسويق لمعنى وأداء لمضامين، وكون المعنى في لبوس الحجاج معناه انطواؤه على قيمة إضافية على مجرد الإبلاغ، ولذلك يتحكم صاحب الحجة في الحمولة الدلالية ولا يترك للمتلقي إلا نطاقا ضيقا، تماشيا مع طبيعة الخطاب القرآني باعتباره خطابا ناجزا لم يعد بمقدور المحجوج أن يراجع صاحب الحجة في شيء، فقد استقر الخطاب بما هو عليه. ولذلك يعتبر موقف المحجوج هنا هو الأضعف لأن طبيعة الحجج العقدية خاصة، تتميز بانغلاقها واحتفاظها بقيمها الدلالية بعيدا عن سياق المتلقي لعدم حاجتها إليه حتى يتحقق فهمها. بعبارة أخرى، الحجة ههنا تحقق مدلولها ضمن سياقها الخاص، سياق يرتبط بالتنزيه والتعريف بصاحب الحجة أكثر من ارتباطه بالمتلقي، فهو لا يتحكم في عملية الحجاج إن لم نقل هو متلق سلبي تماما، لأن صاحب الحجة يورد الحجة ويتحكم في تأويلها ودلالتها، فلا تخضع الحجة أو تكاد لسياق المتلقي أو شروطه.

ينعكس تحكم صاحب الحجة دلاليا في تقييد علاقة اللفظ بالمعنى، فالوصول إلى المعنى انطلاقا من اللفظ أو الدال رهينة بقصد المحاجج أو صاحب الحجة، فلا يستطيع المتلقي أن يذهب بالمعنى أي مذهب خارج الإطار الدلالي الذي ربط به المحاجج حجته، ونستطيع هنا أن نرسم دائرة الحجاج كما يلي:

المحاجج ـ الحجة ـ المحجوج

فدائرة الحجاج الكاملة تتمثل في أطراف الحجاج، وإذا غابت الأطراف واقعيا كما هو حال الخطاب القرآني بين متكلم أوحى خطابه ومتلقي افتراضي، تأخذ

المقاصد والسياقات مكان الأطراف المتحاججة، والمقصد يتنوع بتنوع سياقات الحجاج فقد يكون القصد معنى شرعيا أو لغويا ..الخ، وفي حالة الحجة القرآنية في هذا المستوى، تتعطل كلية سياقات المتلقي ومقاصده وأفق تلقيه مما يؤدي إلى اختزال الدائرة السابقة إلى:

الحجة = اللفظ (الدال) + القصد (الشرعي هنا)

بحيث تظهر الحجة وقد عكست مصدرها من خلال الانتماء إلى فضاء دلالي يتحكم فيه، فلا تتصرف الحجة إلا وفق منظومة القيم التي يحرسها ويرعاها، وبهذا المعنى تصرف الكثير من الدارسين تجاه مطاعن المشككين في إعجاز القرآن الكريم، فانطلقوا من اعتبار مقام صاحب الحجة لعيدوا كل مطعن إلى فضائه الدلالي المنسجم مع صاحب الحجة. فإذا أخذنا مثالا على ذلك ابن قتيبة، وجدناه يجعل المصادرة على المحاجج هي القطب الذي يراعيه في رده المطاعن إلى صور كاملة الانسجام مع فضائها النصي ومنظومتها العقدية. فإذا اقتضى التنزيه أن يعدِل بمعنى اللفظ كلية، فَعَلَ ذلك كما في قوله تعالى: "ايتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين" [2]، فيذهب إلى أن الله تعالى لم يقل ولم يقولا، وكيف يخاطب معدوما، وإنما هذا عبارة: لـ "كوناهما فكانتا" [3]. فرد العبارة إلى الصيغة التقريرية واستبعاد صيغة الطلب هو الذي يلائم الانسجام العقدي الذي يأبى أن يقول الله للجماد ويقول هو لله.

والقاعدة التي كثيرا ما يلمح لها دارسو الحجاج المحدثون وهي الاتفاق بين أطرافه، تتمثل هنا في العرف اللغوي التداولي، يقول ابن قتيبة "وقد تبين لمن قد عرف اللغة، أن القول يقع فيه المجاز، فيقال قال الحائط فمال، وقل برأسك إليّ أي أَمِلهُ .."[4].

مستويات دلالة الحجة: فإذا تجاوزنا مستوى الحجة العقدية إلى الحجة الحُكْمية التي هي مناط استنباط الأحكام، كنا بصدد نطاق هام جدا من الحجاج، هو قابلية الحجة ليس لإحداث الاقتناع والتقبل فحسب، ولكن الدفع باتجاه العمل بمقتضاها وترجمتها سلوكا عمليا. وهنا ينعكس تحكم صاحب الحجة في صورة التراتب الحجاجي، أي ترتيب الخطاب القرآني حسب التدرج في علاقة دال الحجة بمدلولها، أو عبارة الحجة بمقصدها. ونحاول اكتشافها من زاويتين: زاوية أصولية وأخرى بلاغية، وهو تصنيف دراسي بحت، لأن مدونة البحث لم تُقِم هذا الفصل، مما يجعل وجود عناوين بلاغية وأخرى فقهية وثالثة نحوية الخ.. مشوشا وباعثا على الحيرة، فيستدعي مزيدا من التنظيم والقراءة المنهجية للمدونة:

1- المنظور الأصولي:

الحجة بين دلالة المنطوق والمفهوم:

الحجة لا تدل فقط بمنطوقها، أي من خلال العلاقة بين الدال والمدلول، بل إن الدلالة قد تكون حافة متجاوزة لهذه العلاقة، فتصبح دلالة جانبية:

- **دلالة المنطوق:** تخضع دلالة الحجة لمقصد صاحبها، فالعلاقة بين اللفظ ومعناه أو بين النص ومدلولاته يتحكم فيها صاحب الحجة كلية من خلال قرائن التأويل، فهناك فصل بين ما يقبل التأويل وما لا يقبل، يقول ابن القيم " لما كان وضع الكلام للدلالة على مراد المتكلم وكان مراده لا يعلم إلا بكلامه، انقسم كلامه ثلاثة أقسام، أحدها ما هو نص في مراده لا يحتمل غيره، الثاني ما هو ظاهر في مراده وإن احتمل أن يريد غيره، الثالث ما ليس بنص ولا ظاهر في المراد بل هو مجمل يحتاج إلى البيان" [5].

فالقسم الأول ليس إلا لصاحب الحجة أن يعطيه مدلوله، فلا يتدخل المتلقي بالتأويل أبدا، وإن حدث ذلك كان صرفا للحجة وكذبا على صاحبها، ومثاله نصوص القرآن الصريحة في معناها كنصوص آيات الصفات والتوحيد.

والقسم الثاني يهيمن فيه صاحب الحجة من خلال المعنى الظاهر الدال على مراده، ولكنه يقبل تدخل المتلقي بالتأويل، شرط ألا يَطَّرِد استعماله في الخطاب القرآني على ذلك المراد الظاهر، و إلا استحال الانصراف عنه.

والقسم الثالث مجمل جعل صاحب الحجة بعضه بيانا لبعض، فلا يتدخل المتلقي بالبيان لهذا الإجمال إلا بعرض النصوص بعضها على بعض داخل المنظومة الخطابية وليس من خارجها.

كل هذا الاشتراط هدفه بقاء الدلالة على الحقيقة مرعية، لذلك يوجب على المتأوِّل جملة أدلة هي:

– أن يثبت صارف اللفظ عن معناه الظاهر احتماله للمعنى المتأَوَّل في التركيب الذي ورد فيه، إذ يمكن للفظ أن يحتمل المعنى مفردا، ولا يحتمله كجزء من التركيب، وهذا ما يضمن للحجة أداء وظيفتها مع مراعاة الانسجام الدلالي متمثلا في مقاصد صاحب الحجة.

– أن تكون للمتأَوِّل قرينة ودليل على تعيين المعنى الذي صرف إليه اللفظ، لأن كل إخراج للفظ عن حقيقته يفتحه على احتمالات عديدة فلابد من قرينة تسوِّغ تعيين المعنى المختار من بينها.

– أن يكون للمتأَوِّل دليل على عملية التأويل ذاتها، لأن الأصل هو رعاية الحقيقة والظاهر، وأي عدول عنهما يحتاج إلى دليل صارف يكون أقوى من دليل الاحتفاظ بالظاهر [6].

هذا ما يبرز طبيعة الحجة القرآنية في دلالتها على المقصود الرباني، إنها دائرة محفوفة بالاحتياط، لأنها أساس معرفة أمر ونهي صاحب الحجة القرآنية، وأساس لمعرفة صاحب الحجة سبحانه، لذلك يؤكد ابن القيم هذه الحيطة بالقول: " فإن مدعي الحقيقة قد أقام الدليل العقلي والسمعي على إرادة الحقيقة، أما السمعي فلا يمكنك المكابرة أنه معه، وأما العقلي فمن وجهين عام وخاص، فالعام الدليل الدال على كمال علم المتكلم وكمال بيانه وكمال نصحه، والخاص فهو أن كل صيغة وصف الله بها نفسه ووصفه بها رسوله –صلى الله عليه وسلم– فهي صفة كمال قطعا فلا يجوز تعطيل صفات كماله وتأويلها بما يبطل حقائقها .." [7].

وقد تُحسم العلاقة بين اللفظ والمعنى، ولكن صحة الدلالة مع ذلك تتوقف على عنصر دلالي مضمر، فنكون هنا بإزاء دلالة اقتضاء، كما قد تحفّ باللفظ دلالة غير التي ينطوي عليها، ومن غير أن يكون قصد إليها فتكون دلالة إشارة.

–**دلالة المفهوم**: وهي ما يدل عليه اللفظ ليس من خلال دالِّهِ، وإنما من خلال السياق الذي يرد فيه، فيفهم منه ما يربو عن دلالته الذاتية، وهو قسمان:

مفهوم موافقة: أي معنى يوافق حكمه حكم المنطوق، فإن كان أولى منه سمي فحوى الخطاب، وإن كان مساويا له سمي لحن الخطاب.

مفهوم مخالفة: وهو معنى يخالف حكمه حكم المنطوق، وهو أربعة أقسام مفهوم صفة وشرط وغاية وحصر.

والاختلاف الذي يوهم التناقض قد يكون في جزء منه نابعا من إغفال هذا الاختلاف بين أجزاء النص وما ينتجه من طبقات للمعنى تفضي الواحدة منها إلى الأخرى، ووهم التناقض سرعان ما ينجلي بآلية الإحالة الداخلية، وفق مقاييس دلالة النص أو دلالة الظاهر أو دلالة الاحتمال والقرينة.

الحجة بين دلالة العموم ودلالة الخصوص:

يدرك الدارسون خطورة العلاقة الثنائية بين الحجة وسياقها النصي، حيث إن الحدود والأحكام تضيع في خضم ذوبان النص في بحر التأويل والحقيقة الباطنية، ومن ثم كان لابد من ضبط التأويل بآليات النص ذاته، ومنها آلية العموم والخصوص أو الإطلاق والتقييد التي تسهم في البناء النصي من جهة، وتؤسس للإحالة الدلالية داخل النص من جهة ثانية.

وقد جعل الدارسون هذه السمة من وجوه إعجاز الخطاب القرآني، وقسموا الخطاب القرآني من منظور:

أ- العموم إلى:

- باقي على عمومه وهو عزيز
- عام يراد به الخصوص
- والعام المخصوص

مما يشير إلى حركية النص القرآني الذي جاء ليعمل به وينفذ، فأشار إلى ندرة عمومه، والعموم لا إلزام فيه، والتخصيص فيه مباشرة وفيه تعيين، مما يشحنه بقيمة حجاجية أَحَدُّ مما لو كان على عمومه.

ب- الخصوص:

فهو إما متصل بالعام: وهو خمسة أضرب: - الاستثناء، الوصف، الشرط، الغاية، بدل البعض من كل.

أو منفصل عنه: آية أخرى في محل آخر، أو حديث أو إجماع أو قياس [8].

دلالة الحجة بين المحكم والمتشابه:

المحكم والمتشابه في الخطاب القرآني محك للاختبار والتسليم، ومن خلال تصنيف نص الحجة إلى ما هو محكم في دلالته وهو الغالب، وإلى ما هو متشابه في دلالته، تتأكد سلطة صاحب الحجة في ترتيب الخطاب، حيث تبرز خصوصية هذا الخطاب باعتماد الإشكال المقصود والغموض المتعمد، حتى لا تبقى لمتلقي الحجة حيلة إلا التسليم بالقدرة المعجزة التي صدر عنها، فهو الذي يجليها بمشيئته ويمسك بتلابيب دلالتها إذا شاء. ومن هنا تأكيدنا في المدخل، على كون الخطاب القرآني يفرض منهج تلقيه وهذه إحدى مسوغاته، فمن من منظور صاحب الحجة يقول عبد الجبار الأسد أبادي " المحكم إنما وصف بذلك لأن محكِما أحكمه.. المراد بذلك أنه أحكم المراد به بأن جعله على صفة مخصوصة لكونه عليها له تأثير في المراد، وقد علمنا أن الصفة التي تؤثر في المراد هي أن توقعه على وجه لا يحتمل إلا ذلك المراد في أصل اللغة أو بالتعارف أو بشواهد العقل .. فأما المتشابه فهو الذي جعله عز وجل على صفة تشتبه على السامع .. نحو قوله تعالى " إن الذين يؤذون الله" .. فالمراد به مشتبه ويحتاج في معرفته إلى الرجوع إلى غيره من المحكمات" [9].

ويتضح أن مستوى الخطاب المُشْكِل لا يفقد وظيفته الدلالية والحجاجية، فبمجرد الإحالة على قسيمه الدلالي وهو المحكم، يتم إيضاحه بما يعيد له نفعيته، فالخطاب من هذه الناحية يخدم بعضه بعضا ليخدم في النهاية الوظيفة الحجاجية التي ينطوي عليها الخطاب الصادر عن متكلم حكيم.

دلالة الحجة بين الناسخ والمنسوخ:

ومن جهة تعالق بناء النص بناء نهائيا والمنظور الحجاجي الذي يتحرك في اتجاهه، كان النسخ من أهم إجراءات تجسيد هذا التعالق، ويتعلق النسخ بالأمر والنهي ولو بلفظ الخبر أي ما هو حجاجي ضمنيا، وأدواته هي الإزالة والتبديل والتحويل

والنقل من موضع إلى موضع. ومعنى ذلك، أن أهم أدوات حيوية النص تحدث في مستوى التداول، مما يبرز حركية تشكيله وفعالية خطابه وجوهرية حضور دائرة الاتصال فيه، ومركزية الحجة–الرسالة في هذه الدائرة، وقد قسمه السيوطي إلى:

– نسخ المأمور به قبل امتثاله (و هو النسخ على الحقيقة)

– ما نسخ مما كان شرع من قبلنا.

– ما أمر به لسبب ثم زال السبب و هو في الحقيقة من المنسأ (المؤجل).

ومن جهة استقرار المنسوخ في النص فهناك ثلاثة أضرب:

– ما نسخ تلاوة وحكما: قال الأشعري: المنسوخ غير متلو، والناسخ غير متلو، ولا أعلم له نظيرا في القرآن.

– ما نسخ حكمه دون تلاوته وهو قليل جدا: خلطوا بين التخصيص والنسخ.

–ما نسخت تلاوته دون حكمه، و"ذلك ليظهر به مقدار طاعة هذه الأمة في المسارعة إلى بذل النفوس بطريق الظن من غير اسْتِفْصَالٍ لطلب طريق مقطوع به، فيسرعون بأيسر شيء"[10].

2-المنظور البلاغي:

الحجة وطاقة الإيحاء والتصريح:

هنا نجد استثمارا لطاقات اللغة على الدلالة بطرق متنوعة، فتكون دلالة الإيحاء أحيانا أبلغ من دلالة التعيين والتصريح. ولذلك قيل إن العرب تكنّي أكثر مما تصرح، لما فيه من تقوية للحجة وتحقيق أغراضها. وتنخرط جملة الإجراءات البلاغية في المستوى الدلالي، لتحقق الإقناع وتعضد الحجة الدينية. وقد اعتبر مثل هذا العدول والتصرف في القول وجها إعجازيا، لأنه يوسع إمكانات الخطاب وأنماطه وهو يتجه إلى المكلفين:

منها تعبيره عن طلب الفعل من المخاطبين بالوجوه الآتية:الإتيان بصريح مادة الأمر " إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها " [11]، والإخبار بأن الفعل مكتوب على المكلفين "كتب عليكم الصيام" [12]، ونَظْمُ الأمرِ في سلك ما هو بالغ الإثم والحرمة، والإخبار عن الفعل بأنه رجس، ووصفه بأنه من عمل الشيطان، والأمر باجتنابه، ورجاء الفلاح في تركه، وترتيب مضار مؤذية على فعله، والأمر بالانتهاء عنه في صورة الاستفهام "يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن الصلاة فهل أنتم منتهون"[13]، ومنها تعبيره عن إباحة الفعل بالتصريح بمادة الحل "أحلت لكم بهيمة الأنعام"[14]، أو بإضافة قرائن مثل الأمر بالفعل مع قرينة صارفة عن الطلب "وكلوا واشربوا ولا تسرفوا"[15]، أو نفي الإثم عن الفعل "فمن اضطر غير باغ ولا عاد فلا إثم عليه"[16].

فالخطاب القرآني ينوع أساليب التأثير باستغلال مخزون اللغة، من إنشاء وإخبار وإظهار وإضمار وتكلم وغيبة وخطاب ومضي وحضور واستقبال واسمية

وفعلية واستفهام وامتنان ووصف ووعد ووعيد[17]. وهي الصور التي جعلت الخطاب القرآني يحقق غاياته العقدية والسلوكية بأعلى درجات الاستجابة، مع التسليم والرضى الكاملين. وهو ما ربطه الدارسون القدامى بأثره في النفوس، والتي تتحقق لغويا وتداوليا بهذه الصور المتنوعة في الدخول إلى مكنون النفوس وتحفيز أدق عواطفها وإثارة دواعي الطاعة والامتثال فيها.

إن العدول التداولي عن المعاني المقررة بمثل الصور المذكورة، يحقق مقاصده الحجاجية الإقناعية من خلال المعاني التي ينطوي عليها الخطاب، ويتلقاها مجموع المخاطبين بالاستجابة والتقبل، بالنظر إلى التعود تداوليا على مثل هذه الإجراءات في تمرير القضايا وعرض الآراء.

والمجاز من أكثر صور الاستثمار الدلالي لطاقة الإيحاء، يقول الجاحظ معلقا على قوله تعالى: "إنّ الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون في بطونهم نارا وسيصلون سعيرا"[18]: ويعد هذا من باب المجاز والتشبيه على شاكلة قوله تعالى:"أكّالون للسّحت"[19]، وعنده أن هذا قد يقال لهم وإن شربوا بتلك الأموال الأنبذة، ولبسوا الحلل، وركبوا الدواب، ولم ينفقوا منها درهما واحدا في سبيل الأكل، وتمام الآية "إنّما يأكلون في بطونهم نارا" مجاز آخر فهذا كله مختلف، وهو كله مجاز[20].

فاللغة تقوم على التلميح أكثر مما تقوم على التصريح، ولذلك كانت الألفاظ محدودة بالنسبة إلى لا محدودية المعاني. ومن هذا المنطلق يحاجج الطاعنين في لغة القرآن بأن يأتوه بلغة تقوم على التصريح فقط، فكل لغة تقوم على الإيحاء بما يؤدي إلى التعدد التأويلي[21].

ويضع الجاحظ لعملية التأويل هذه معيارا صارما هو الإبانة والإفهام الذي هو أساس اللغة ووظيفتها "ومدح (الله) القرآن.. بجودة الإفهام وحكمة الإبلاغ" [22].

لكن الجاحظ، المسكون بالمقام الخطابي والتواصل النفعي، لا يترك حبل المجاز على غاربه، بل يرى استعمال العرب هو المعيار، لأن الغموض والإغراب ليسا مقصودين لذاتهما، لكن المقصود هو حسن إفهام المعاني وبلوغ أغراضها للسامعين، فلا يخرج التجوز عن إطار المتعارف عليه في تعبيرات العرب بل "نقدم على ما أقدموا ونحجم عما أحجموا وننتهي إلى حيث انتهوا "[23].

وبينما ينشغل الجاحظ بالمقام الخطابي والنفعي، ينشغل عبد القاهر بمظنة الإعجاز ومكمنه. فيبدأ التأسيس على اعتبار الدلالة عقلية ولغوية، والمجاز يقع فيهما. فاللغوي منه يقع في اللفظ، والعقلي يقع في الإسناد والتأليف. وبناء عليه، يكون الإبداع والإعجاز الذي هو الذروة منه متموضعا في التأليف وليس في اللفظ، لأنه المستوى الذي يظهر فيه التصرف والأريحية، ولا تظهر أبدا فيما هو مشترك[24]. وبهذا ينخرط المجاز كتصرف دلالي في النظم، باعتباره علاقة إسنادية شاملة، أما مجاز اللفظ أو ما هو في المثبت فهو حقيقة عرفية مشتركة.

وحجاجية المجاز تتأسس على كونه منزها عن الكذب، وفق مقياس استعمال العرب للمجازات عند ابن قتيبة والتواطؤ على الكذب محال، ومنزه وفق مقياس عقلي عند الجرجاني لأن المجاز عنده ليس فيه نقل لفظ عن أصل وضعه إلى غير ما وضع له، ولكنه إثبات وتوكيد وادعاء. ولذلك فالمجاز مسبوق بالحقيقة، والعلاقة بين أطرافه مرعية، وإذا فقدت لم يكن هناك مجاز أصلا [25]. فقيمته الحجاجية تكمن في مقولة الادعاء التي يتضمنها، فهو "لم يكن مجازا لأنه إثبات الحكم لغير مستحقه بل لأنه أُثبِت لما لا يستحق، تشبيها وردا له إلى ما يستحق، وأنه ينظر من هذا إلى ذاك، وإثباته ما أثبت للفرع الذي ليس بمستحق يتضمن الإثبات للأصل الذي هو المستحق، فلا يتصور الجمع بين شيئين في وصف أو حكم من طريق التشبيه والتأويل حتى يبدأ

بالأصل في إثبات ذلك الوصف والحكم له" [26]. وهذا تبرير واضح لعلاقة الأسلوب بالحجاج الخطابي، الذي يستعمل كل الصور الأسلوبية لأداء وظيفة الإقناع والتأثير، لأن المجاز قياس للغامض الخفي على الواضح الجلي، أي جزء من منظومة اللغة الدالّة.

ومقياس النص المعجز يظهر في استخدام المتلقي أقصى طاقات التفكير والروية لإدراك مزية النص، ولذة التلقي متعلقة بأساليب الإقناع الكامنة في العلائق النحوية. ومع ذلك، فإن المطلوب في الأسلوب الحجاجي، أن يراعي القدرة على التأويل، ومبدأ المقدار ووضع القرائن. فإدراك الصورة المجازية مشروط بمراعاة القرب والفائدة عند تشكيلها، مما ينزه المجاز عن أن يكون تصنعا أو تعقيدا لا طائل من ورائه [27].

دلالة الحجة بين الظاهر والمُضَمّن:

قد يوهم الظاهر بمدلول تحمل عليه الحجة، ويكون القصد غير ذلك، وقد تكون الحجة دالة بظاهرها، وبما يحفها من سياقات نصية مجاورة أو منفصلة. كل ذلك تناوله الدرس الإعجازي وهو يلتقط صورا متعددة للتصرف في دلالة حججه. أورد ابن قتيبة إحداها تحت عنوان مخالفة ظاهر اللفظ معناه [28]، وتتناول على الخصوص أفعال اللغة الاستفهامية والطلبية، وهما حين يَرِدَان من جهة صاحب الحجة، فغالبا ما تصرف دلالتهما المباشرة إلى دلالة حافة تحقق التلاؤم السياقي أو الانسجام مع الخلفية المذهبية.

ففي قوله تعالى "قتل الخراصون" [29] دعاء على جهة الذم لا يراد به الوقوع. فالأسلوب التقريري يتحمل ضمنا دلالة الدعاء على جهة الذم، وهو تأويل بما يصعد كفاءة الإنجاز في الفعل "قتل". وفي الاستفهام في الآية: "أأنت قلت للناس اتخذوني

وأمي إلهين من دون الله .." [30] ، صورة حجاجية للتقرير عُدِلَ عن إخباريتها لتصعيد تداوليتها في اتجاه وحيد من المخاطِب إلى المخاطَب. وتأتي الآية :"عم يتساءلون عن النبأ العظيم" [31] على المذهب ذاته، وهي صورة حجاجية للتعجب جاءت على أسلوب الاستفهام.

أما صورة الطلب في قوله تعالى: "اعملوا ما شئتم إنه بما تعملون بصير" [32] فإنها تتجه لتحقيق التهديد. وفي قوله تعالى: "واهجروهن في المضاجع واضربوهن" [33] قصده الحجاجي تحقيق التهذيب. وأما في قوله تعالى "فكاتبوهم إن علمتم فيهم خيرا"[34] فإن القصد يتجه لتحقيق حكم الإباحة [35].

كما تضمّن الدرس الإعجازي صورة تستجيب بفعالية لآفاق الحجاج، تتمثل في تضمين أساليب المعاني حمولات إضافية تحقق المقاصد بنجاعة أشد من سبلها التعيينية، تبعا لطبيعة السياق التداولي الذي ترد فيه. وهو عدول يساهم في تحقيق الأثر الإقناعي بالنظر إلى الأثر النفسي للانزياح الأسلوبي في مستوى دلالة الخبر والإنشاء.

فمعاني الخبر يقصد بها إفادة المخاطب، ولكنه قد يُشْرَبُ مع ذلك معانيَ أُخَرْ، منها التعجب: وهو غرض تداولي يتولد عن عدول دلالي في أسلوب الخبر، ومنها الأمر: فقد يتحقق الإقناع والتأثير بما يتحمله الخبر من قيمة طلبية تأتي في يسر وسهولة لا في قهر ومباشرة، يقول تعالى: "والمطلقات يتربصن بأنفسهن ثلاثة أشهر.."[36] فالسياق يدل على أن الله تعالى أمر بذلك ولا يخبر به و إلا أمكن أن يقع الإخلاف بما ورد فيه. ومنه النهي: ففي قوله تعالى: "لا يمسه إلا المطهّرون"[37]، لا يمكن أن يفهم الخبر إلا بأنه متضمن لمعنى النهي عن إتيان هذا الفعل، وفي ذلك ما فيه من الحض والترغيب الزائد على معنى النهي. وهي كلها طبقات للمعنى يقع

بعضها فوق بعض، تجد فرصتها في مثل هذا العدول، لتذهب معها العقول كل مذهب، تأويلا وتدبرا وتأملا وإعجابا. وهذا هو لبّ العملية الإقناعية في الخطاب القرآني. ومنه الوعيد: "وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون"[38]، وهنا لا يمكن أن يفهم من أسلوب الخبر مجرد الإخبار، بل هو أدلّ على الوعيد منه على الخبر، واقتران هذا الأسلوب بهذه الحمولة أوقعُ أثرا من عبارات الوعيد المتداولة. فقيمته الإقناعية أرسخ وأَوْكَدْ. وقد جاءت بأسلوب الخبر، فكأنه اليقين الذي لا يكون خلافه.

أما الاستفهام، فينطوي في استعمالاته على صور عديدة للعدول الدلالي يتطلبها المقام الحجاجي. وبإمكانه أن يحقق الأغراض المطلوبة منه كما تحققها الأساليب المعتادة. ولكنه بصور العدول تتحقق هذه الأغراض مع طاقة تأثيرية هائلة، بالنظر إلى تحقق المعنى بغير المنتظر أن يتحقق به، وهو ما يسمى الآن إخلاف التوقع، ووقع المفاجأة عند مدرسة التلقي الألمانية، وصور هذا العدول المؤثر متعددة في الخطاب القرآني، فمنه: "فهل يهلك إلا القوم الفاسقون"[39]، والمعنى أنه لا يهلك إلا القوم الفاسقون، فالأسلوب استفهامي ولكن المعنى المحمول هو نفي وإنكار. فهذا الأسلوب ينفي ولكن في صيغة تريد تحقيق المعنى مع تحقيق الاستمالة والموافقة والتسليم للخطاب. " أأنزل عليه الذكر من بيننا"[40]: أي أن الذكر لم ينزل عليه، فالمعنى المضَمّن هو الإثبات، مع ظلال الحشد العاطفي والتضامن بين المستفهمين في الإقرار به والإعلان عنه في جرأة[41].

فهذه الصور التي عدلت عن الاستفهام الجاري، ضمّنته أغراضا متنوعة حسب المقامات الحجاجية. وكان لها من النجاعة ما لا يتحقق بالأسلوب القاعدي المألوف. والمقياس العام لتحقيق الأثر الإنجازي لهذه الأساليب هو فهم المتلقي لما

هو مطلوب منه، ففهم العربي لصور العدول عما هو إخباري إلى ما هو مطلبي، شرط في تحقيق عملية التأثير والاستجابة.

وحمل هذه الصور على بعدها الحجاجي الضمني، يعطي النص القرآني بعده الحي المنفتح دوما على سياقات التلقي. وهذا وجه من خلود إعجازه وأبدية أثره في النفوس، مما يجعل المقاربة الحجاجية أنسب الدراسات لطبيعته وبنيته.

كما يتم تجاوز السطح والظاهر من الحجة من خلال التعريض، وهو أسلوب حجاجي يؤثر في المتلقي من خلال التلطف في كشف الغرض، فيتم التلميح إليه بدل التصريح به، ففي قوله تعالى "وإنا وإياكم لعلى هدى أو في ضلال مبين"[42] يقول الزركشي: "وهذا من الكلام المنصف الذي كان من سمعه من موال أو مناف قال لمن خوطب به: قد أنصفك صاحبك، وفي درجه بعد تقدمه ما قدم من التقرير البليغ، دلالة غير خفية على من هو من الفريقين على الهدى ومن هو في الضلال المبين، ولكن التعريض والتورية أفضل بالمجادل وأهجم به على الغلبة مع قلة شغب الخصم وفل شوكته بالهوينى"[43] .

-التحكم في العلاقات النظمية:

ويعكس هذا المستوى تحكم صاحب الحجة في منظومة الحجج وعلاقاتها بعضها ببعض. فالخطاب القرآني، من هذه الزاوية، حجة كلية أو منظومة حجاجية مترابطة، لا يمكن لمتلقي الحجة التفاعل معها إلا بحمل بعضها على بعض، أو ملاحظة الترابط النصي بينها. وهو منظور ترتيبي في تشكيل الخطاب وربط حججه، سبق أن رأينا إلحاح أرسطو عليها في الخطابة، ومن أجلى إجراءاته في الخطاب القرآني صورة:

الالتفات: وهو تحويل لجهة الضمائر من دلالتها المألوفة إلى ما يحقق قصد المتكلم تعميما أو تخصيصا. إذ يحدث الالتفات توترا في علاقة الحجة بالمحجوج، وهو ملمح أسلوبي يندرج ضمن المبحث الأصولي عن العام والخاص.

وقد رصد ابن قتيبة هذه الصور في معرض تنزيه القرآن الكريم عن التناقض، موظفا السياق النصي والخلفية العقدية لإيجاد الملاءمة والانسجام. فالمخاطب العام في قوله تعالى "في أي صورة ما شاء ركبك"[44]، لم يُرِدْ به إنسانا بعينه، وإنما خوطب به جميع الناس[45]. وفي قوله تعالى "فإن كنت في شك مما أنزلنا إليك فاسأل الذين يقرؤون الكتاب من قبلك"[46]، "فإن المخاطبة للرسول – صلى الله عليه وسلم– والمراد غيره من الشكاك"[47]. ومقياس هذا الانزياح هو استعمال العرب، فهم "قد يخاطبون الرجل بالشيء ويريدون غيره"[48]، والمقياس الآخر هو حال المخاطبين، فقد كان منهم الكافر والمصدق والشاك في الأمر، فخاطب الله تعالى هذا الصنف[49].

الحذف:

كما يتوسل الحجاج بالحذف والاختصار في الجواب إذا علمه المخاطَب، أو دل عليه السياق، ومنه حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه كما جاء في الآية: "واسأل القرية التي كنا فيها "[50]، وهو تصعيد في مدلول الحجة بالحذف يحقق الانتشار والشمول، كما يحذف الجواب من الكلام وهو مبني عليه، لكنه مشروطا بعلم المخاطَب، وذلك لتصعيد فعالية الحجاج.

وأهمية السياق في آلية الحذف والاقتصار جوهرية، لأنه يضمن اكتمال دلالة الحجة، ففي قوله تعالى:"إني لا يخاف لدي المرسلون إلا من ظلم ثم بدل حسنا بعد سوء فإني غفور رحيم "[51]، يرى ابن قتيبة أن الاستثناء "لم يقع من المرسلين وإنما وقع من معنى مضمر في الكلام، كأنه قال: لا يخاف لدي المرسلون بل غيرهم الخائف،

إلا من ظلم ثم تاب فإنه لا يخاف، وهذا قول الفراء وهو يبعد، لأن العرب إنما تحذف من الكلام ما يدل عليه ما يظهر، وليس في ظاهر هذا الكلام –على هذا التأويل – دليل على باطنه، والذي عندي فيه – والله أعلم– أن موسى – عليه السلام – لما خاف الثعبان وولى ولم يعقب قال الله تعالى: "يا موسى لا تخف إني لا يخاف لدي المرسلون" وعلم أن موسى مستشعر خيفة أخرى من ذنبه في الرجل فوكزه موسى فقضى عليه، فقال " إلا من ظلم ثم بدل حسنا بعد سوء " أي توبة وندما فإنه يخاف، و إني غفور رحيم"[52]، فقد جعل ابن قتيبة السياق مقياسا لإعطاء فعل اللغة "لا تخف" مداه الدلالي، وهو سياق خارجي تتبع أحداثا عاشها النبي موسى عليه السلام. وأسلوب الحذف فعّل الحجاج ونشطه، واختزل في مقابل ذلك تفاصيل التاريخ ولم يسردها، قال ابن قتيبة: "ومن تتبع هذا في كلام العرب وأشعارها وجده كثيرا"[53]، فأضاف مقياس الاستعمال عند العرب توكيدا واستئناسا.

التكرار:

وحجاج التكرار يتمثل في توكيد الحمولة الدلالية لمضاعفة طاقة إقناعها، كما أنه وسيلة تنبيهية تسهل تلقي خطاب الحجاج وفهمه من متلقيه. وتقرأ صور التكرار بما يلائم سياقاتها أو بما ينسجم مع الدلالة العامة للنص القرآني، لكونها وسائل تمتص بها لغة النص لغة التخاطب العادية لتشحنها بالفعالية الحجاجية بما يحقق مراد المخاطِب من مخاطَبيه.

فالتكرار في الآية "فذوقوا عذابي ونذر ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مذكر"[54]: "فائدته أن يجددوا عند استماع كل نبأ من أنباء الأولين ادّكارا واتعاظا وأن يستأنفوا تنبها واستيقاظا إذا سمعوا الحث على ذلك والبعث عليه وأن يقرع لهم العصا مرات ويقعقع لهم الشن تارات لئلا يغلبهم اللهو ولا تستولي عليهم الغفلة"[55]، فالاعتبار

في هذه الوسائل هو للمقاصد والأغراض وسياقات استخدامها[56]. ففي تناوله للمطاعن التي صوبت نحو ورود التكرار، حرص ابن قتيبة على ربطها بسياقاتها التي تبررها، وهي سياقات حجاجية أساسا، فمنها تسلية المخاطب الأول وهو الرسول –صلّى الله عليه وسلّم–، ومنها أنها جاءت من "طريق الزجر عن المعاصي والترغيب في الطاعات"[57]، أما عن تكرار القصص فقال: " ولما اختلفت الفائدة خرج عن أن يكون تكرارا"[58]، وهو تبرير حجاجي واضح تتقاطع فيه الوسيلة الأسلوبية مع فائدتها التأثيرية.

كما تؤدي صور التكرار أغراضا مختلفة، تعليمية ووعظية وتذكيرية، فتكرار قوله تعالى:"فبأي آلاء ربكما تكذبان"[59]، صورة التداول فيها استفهامية يضاف إليها تصعيد آخر تكراري، فقد "عدّد الله تعالى في هذه الصورة نعماءه وذكّر عباده آلاءه، ونبّههم على قدرته و لطفه بخلقه، ثم أتبع ذكر كل خِلّة وصفها بهذه الآية، وجعلها فاصلة بين كل نعمتين، ليفهمهم النّعم ويقررهم بها" [60]. فآلية التكرار تحقق وظيفتين: الإفهام والإقرار. وكذلك في سورة الكافرون، أين يكرر لفظ العبادة، قال ابن قتيبة: "لا موضع أولى بالتكرار للتوكيد من السبب الذي أنزلت فيه "قل يا أيها الكافرون" لأنهم أرادوه على أن يعبد ما يعبدون ليعبدوا ما يعبد، وأَبْدَأُوا في ذلك وأعادوا، فأراد الله عز وجل حسم أطماعهم وإِكْذَابِ ظنونهم فأبدأ وأعاد الجواب" [61].

فـ"رعاية نشاط السامعين" هو ما يستهدفه التكرار الحجاجي على اعتبار استمرار قناة التواصل ضرورية للتلقي الفعال، إضافة إلى تأكيد المعنى الذي كرر به اللفظ [62]، والتأكيد قصد حجاجي واضح.

التقديم والتأخير:

يستخدم التقديم و التأخير ليحقق انزياحا ذا بعد حجاجي. وقد اعتنى به الفخر الرازي وأبرز أغراضه الحجاجية المرتبطة بالسياق مثل: الاهتمام والبيان والعناية[63]. كما تتحقق معاني حجاجية مختلفة إذا كان التقديم والتأخير في النفي [64]. وفي الخبر المثبت يكون الغرض هو التخصيص لإثبات ذلك الفعل للمخاطب، والمقياس الذي يبرر اللجوء إليه هو العادة في استخدامه وعدم الشك من قبل متلقيه [65].

وفي الكشّاف، يحلل الزمخشري بعض صور التقديم والتأخير منظورا فيها إلى صاحب الحجة، فيبرر الأساليب بتنوع المقاصد الحجاجية، ففي الآية "وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم من الله" [66]، يقول: " فإن قلت أي فرق بين وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم، وبين النظام الذي جاء عليه؟ قلت: في تقديم الخبر على المبتدأ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها، ومنعها إياهم، وفي تصيير ضميرهم اسما لـ"أنّ" وإسناد الجملة إليه، دليل على اعتقادهم في أنفسهم أنهم في عزة ومنعة لا يبالى معها بأحد يتعرض لهم أو يطمع في مُغَازَاتِهم، وليس ذلك في قولك وظنوا أن حصونهم تمنعهم"[67].

ويحرِّك السيوطي مفهوم السياق ليبرر الترتيب النظمي لبعض آيات النص القرآني، بما ينسج صورا حجاجية شديدة الفعالية والتناسب مع المقام. يقول معلقا على قوله تعالى من سورة البقرة: "وما أهل به لغير الله"[68] فقد قدم ضمير المجرور في البقرة وأخّره في المائدة والأنعام والنحل، لأن تقديم الباء الأصل بأنه يجري مجرى الألف والتشديد في التعدّي، فكان كحرف من الفعل، وكان الموضع الأول أولى بما هو الأصل، ليعلم ما يقتضيه اللفظ، وأما ماعدا هذه السورة فأخر به، لأنه قدّم ما هو المستنكر وهو الذبح لغير الله، وتقدم ما هو بالغرض أولى، و لهذا جاز تقديم المفعول على الفاعل والحال على ذي الحال، والظرف على العامل فيه، إذا كان أكثر الغرض

في الإخبار، وزاد في هذه السورة: "فلا إثم عليه" وفي السور الثلاث تضمينا لأن قوله: "غفور رحيم" يدل على أنه لا إثم عليه، وإنما ختم في الأنعام بذكر الربّ لأنه تكرر فيها مرات فكان لفظ الرب أليق بها"[69]، فالمُضمّن هو سياق الحجاج الذي انعكس في النص صورا نظمية بالتقديم والتأخير والحذف والتضمين لتكون النجاعة في أعلى درجات التحقق.

وفي قوله تعالى "تلك حدود الله فلا تقربوها"[70]، وقال بعد ذلك "فلا تعتدوها"، أعطى السيوطي الملاءمة الحجاجية التي سيق لأجلها فعل النهي "فلا تعتدوها "[71]، لأن الأولى وردت بعد نواه، فناسب النهي عن قربانها، والثانية بعد أوامر فناسب النهي عن تعديها وتجاوزها بأن يوقف عندها[72].

***قطب الحجة–متلقي الحجة:**

هنا يكون المتلقي مهيمنا على الحجة، باعتباره شرطا في تأويلها وتحديد قيمتها الحجاجية. ويمكن أن نسلك هنا كل الإجراءات الأسلوبية التي ترتهن بالمتلقي وبكفاءته التأويلية وسياقاته المعرفية. وليس هذا بالغريب عن الاستعمال العربي "فالخطيب من العرب إذا ارتجل كلاما في نكاح أو حالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد بل يفتن، فيختصر تارة إرادة التخفيف ويطيل تارة إرادة الإفهام ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الأعجمين ويشير إلى الشيء ويكني عن الشيء، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال وقدر الحفل وكثرة الحشد وجلالة المقام "[73].

العلاقة الحالية:

وتتمثل في حالة متلقي الحجة أو المحجوج وآفاق تلقيه ومقاصده ونيته ومواقفه من نص الحجة كله، وهنا نميز في سياق حجاجي بين المتلقي الضمني والمتلقي الحقيقي الفعلي. فالأول متضمن في الخطاب، وله كفاءة تلق مثالية، أما الفعلي فكفاءته متفاوتة تتحكم فيها العناصر السابقة، وفي الحجاج القرآني، يتوجه الخطاب إلى المتلقي الضمني، ولكن التاريخ حفظ الكثير من مناسبات النزول التي ربطت بين تلقي الحجة والمتلقي الحقيقي. وقد أشار ابن قتيبة في صدد المنافحة عن القرآن الكريم إلى بعض مواصفات المتلقي المثالي الذي يستطيع معرفة "فضل القرآن" وهي "كثرة النظر" و"اتباع العلم" و"فهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات"[74].

أما المتلقي الحقيقي فيدخل في شروط فهمه للحجة سياقاته الحالية والمقامية، ومراعاة لذلك تنوعت الحجج وأساليبها وظروف نزولها، فالعلاقة الحالية بين متلقي الحجة والحجة قد تتمثل في:

*متلق سلبي= يواجه الحجة بالعناد والخصومة فتكون أساليب التعامل الحجاجي معه خاضعة لقصد الإفحام.

*أو متلق حيادي = يواجه الحجة باللامبالاة والغفلة وتكون وسائل الحجاج معه خاضعة لمقصد التنبيه والترغيب والترهيب.

*أو متلق إيجابي= يواجه الحجة بالاحتفال والاحتفاء ومحاولة التوافق ووسائل الحجة معه ذات مقصد تكريمي.

وبأخذ هذه المعطيات في الاعتبار فإن المعادلة الحجاجية الأصلية:

القصد ـ الحجة ـ المحجوج ـ القصد

تتعدل لتنشيط سياقات المتلقي ومقاصده وأفق تلقيه مما يؤدي إلى تعديل الدائرة السابقة إلى:

الحجة + القصد (الشرعي هنا)+ المتلقي (مقصد/سياق)

والمقصود أن الحجة مفتوحة على فهم المتلقي الذي يستخدم بقوة أفقه الذاتي، متمثلا في معارفه وأحواله العقدية في التعامل مع الحجة، ويظل القصد الشرعي قائما بطبيعة الحال، ولكنه يسمح بهامش للتحرك التأويلي. فهناك نوع من التوافق بين المقصدين النصي والقرائي، ولهذا نص الدارسون على تنوع مستويات الخطاب القرآني، باعتباره تنويعا للحجج بما يحقق فعالية أكبر وتأثيرا أقوى ومرونة مع الواقع الذي تتحرك فيه:

أصناف الخطابات:

فنظرا إلى أصناف المتلقين، يتم تصنيف الخطابات الواردة في الخطاب القرآني وتتحدد التزاماتهم بناء على امتلاكهم مفاتيح التعامل معها، فقد أورد الزركشي التصنيف التالي للخطاب [75]:

-قسم تعرفه العرب في كلامها: أي ما يرجع إلى لسانها، فهذا القسم من الخطاب مرتبط بشفرة اللغة، مما يجعل الإحاطة بالرصيد اللغوي والأساليب مطلوبة، ودائرة هؤلاء ضيقة.

-قسم لا يعذر أحد بجهله من الحلال والحرام، وهو قسم لا يلتبس، ولا تأويل فيه، وهو ما تنعدم أو تكاد عمليات التشفير المختلفة مما يجعل النص في درجة صفر من ناحية الإشكال واللبس، لأنه لا تكليف إلا بالظاهر الصريح، ولذلك قيل لا يعذر أحد بجهل القانون، اعتبارا للشيوع والبساطة.

-قسم يعلمه العلماء خاصة: ما يرجع إلى اجتهاد العلماء ويغلب عليه مصطلح التأويل أي صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه، فالمفسر ناقل والمؤول مستنبط، وهنا يلتبس الخطاب بجملة من الإجراءات الأسلوبية التي تشفر النص ابتلاء وامتحانا، وليحتاج الناس في دفع كلفة الجهل إلى السعي والجهد، وهنا الدائرة ضيقة جدا.

-قسم لا يعلمه إلا الله، ومن ادعى علمه فهو كاذب كالغيبيات، وفرق بين ما يلزم القارئ وما يلزم المفسر في كل قسم من الأقسام، وهنا قسم يهيمن عليه صاحب الخطاب فلا يعلم غيبه إلا هو وهو نوع ابتلاء بالتسليم وإظهار العجز لخصوصية المتكلم سبحانه.

التقبل النفسي:

ويدخل ضمن رعاية حال المحجوج استعداده النفسي، فـ "إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول لم يبلغ القائل في منطقه وكان النقصان الداخل على قوله بقدر الخلة بالاستماع منه"[76].

لهذا يحرص الخطاب القرآني على التنويع والتبديل في أساليبه ويشغلها وفق منظور حجاجي يعتصر الفائدة ويحرص على بلوغها، يقول الجاحظ " ورأيت الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام" [77]، وما توسع العرب في الكلام إلا بناء على " ثقة بفهم أصحابهم عنهم"[78].

ورعاية جانب المتلقي من أهم ما أضافه الرماني للدراسات القرآنية، وهو ما يميز النص القرآني في جانبه التأثيري مما جعله -أي الرماني- حريصا على ربط آلية التلاؤم بوظيفتها الاتصالية "والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة،

ومثل ذلك قراءة الكتاب في أحسن ما يكون من الخط والحرف وقراءته في أقبح ما يكون من الخط والحرف فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة" [79].

تقدير السؤال:

ليس هذا المبحث إلا دلالة على عمق فهم البعد الحجاجي في الخطاب القرآني، إذ ينطوي على تقدير سياق المحاورة ودوران السؤال والجواب بين أطرافها، بل إن الكثير من صور التكرار التي ظنت مطعنا في الخطاب القرآني ليس هذا المبحث إلا الإجابة المقتدرة على دفعها، ومنه يمكن القول إن استبعاد البعد الحجاجي والحواري سيجعل الكثير من الأساليب الواردة غير ملائمة، فأي إطار يمكن أن يستوعب هذه المباحث المشتتة إن لم يكن الحجاج في مفهومه الخطابي الواسع؟ فقد تناول ابن قتيبة على سبيل المثال الكثير من الأساليب المنطوية على التساؤل و رَدَّ ما فيها من دعوى التناقض والاختلاف، باعتبار اختلاف الإجابات عنها[80]. والآيات التي وردت أخبارا عن خلق السماوات والأرض وتكرارها في صيغ مختلفة تدخل في سياق هذه الإجابات، والتأويل الزمني الذي ساقه ابن قتيبة ينبئ عن هذا الغرض الحجاجي باعتبار الآيات جوابا عن تساؤل ضمني[81]. كما وردت الآيات التي تكشف بعدها الحجاجي من خلال الأسلوب المباشر بالفعل "قالوا" ليؤدي إلى فهم نزول الآيات جوابا عن أقوالهم بالسؤال أو الدعوى[82].

العلاقة المقامية: هنا تكون الحجة مشروطة بقصد المتلقي وبالظرف المقامي الخارجي الذي يعيش فيه، فالبيئات التي يوجد فيها المتلقي مختلفة، فمنها:

- بيئة الإيمان
- بيئة الشرك
- بيئة النفاق

- بيئة كتابية

والبيئة تؤثر على علاقة المتلقي أو المتلقين بالحجة، والحجة تأتي وفق حاجة هذه البيئات، ولأمر ما قال الجاحظ "مدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم والحمل عليهم على أقدار منازلهم"[83].

مناسبة الحال والمقام:

فشرط التلقي الفعال يفترض الاختيار المناسب فلا شيء منه "يحسن استعماله مطلقا ولا شيء منها بالذي يسوء استعماله مطلقا أي في كافة الأحوال وجميع المقامات بل لكل مقام مقال"[84].

وهذا يعني أن الأسلوب محكوم بمقام التلقي، ومقاييسه مستنبطة على ضوء هذا البعد الحجاجي، فلولا رعاية المتلقي "لكان الوصول إلى الطرف الأعلى من البلاغة هينا، ولأصبح كلام الناس لونا واحدا وطعما واحدا، ولكن الأمر يرجع إلى حسن الاختيار من هذه المتنوعات بحسب ما يناسب الأحوال والمقامات"[85]. وعلى أساس التلقي تتنوع الخطابات "فخطاب الأذكياء غير خطاب الأغبياء وموضوع العقائد التي يتحمس لها الناس غير موضوع القصص وميدان الجدل الصاخب غير مجلس التعليم الهادئ ولغة الوعد والتبشير غير لغة الوعيد والإنذار"[86]. وهنا تكون الحجة معجزة وهي تنجح في ملامسة كل العقول على تنوعها وكل القلوب على اختلافها، وليس ذلك إلا لأن صاحب الحجة قد أحاط بمقامات المتلقين وأحوالهم بل بخفايا صدورهم ونزعاتها.

الوعد والوعيد:

صورة الوعد والوعيد التي تعقب آيات الأحكام تلوّن أيضا المضمون الحجاجي لهذه الآيات فـ"قد جرت عادة القرآن العظيم إذا ذكر أحكاما، ذكر بعدها وعدا و وعيدا

لتكون باعثا على العمل بما سبق، ثم يذكر آيات توحيد و تنزيه ليعلم عظم الآمر الناهي .."[87].

فهي وسيلة تصعِّد الحجاج من خلال الترغيب والترهيب وتبرز مقام جهة المخاطِب التي تبعث المتلقي على تغيير علاقته بالحجة من حال الاستماع إلى حال التنفيذ والالتزام والإنجاز.

وبعد،

كان المشروع هو استدراك المبحث الغائب في الدراسات الإعجازية ألا وهو حجاج الخطاب ومنطقه، غياب لم يكن إلا تحت وطأة التقسيم الأرسطي لجدل عقيم ليس كفؤا للبحث عن الحقائق وخطابة تتوسل بأية وسيلة لإيهام السامعين ومغالطتهم حتى يذعنوا لرؤية المتكلم وما يذهب إليه، فما كان من الدارسين إلا أن أعرضوا عن بلاغة الخطابة ومنطقها في الدلالة على الحجاج واعتبارها سبيلا إليه، بالنظر إلى أساسها المغالط الكذوب. ومحال أن يتوسل خطاب رباني بمثل ما تتوسل به الخطابة، فكان الحل أن يُؤطّر حجاجُ القرآن بكل صوره بجدل ولكن على سمت العرب، بل على وفق جلال الخطاب القرآني وصحة معانيه وجدية مقاصده. فكان جدلا لإحداث التصديق وإقامة الحجة الدينية. وجهد الدارسون في تمييز هذا الجدل القرآني عن جدل أرسطو، وظل قطاع هائل من منطق الخطاب موزعا بين المباحث البلاغية، مع أن عناوينه حجاجية وحوارية وإقناعية ولكن لا حيلة وهي لا تستجيب لمقدمات المنطق ونتائجه مع أن حمولتها الإقناعية لا تخفى على ذي نباهة.

هنا يتموضع هذا البحث في جمع النظائر والأشباه، ومدّ خط رابط مهما بدا قاصرا واستهلاليا، فقد اجتهد في سلك الصور والظواهر تحت عناوينها الملائمة،

وحسبنا ذلك في انتظار عودة تَسْتَكْنِهُ بنية كل مبحث على حدة، وفق الهيكل العام ذاته مع تفصيل التصنيف وتدقيقه ولكل ذلك مشروع آخر.

فبين المشروع المتمثل في توسيع الحجاج ليضيف إلى جدل القرآن حجاج الخطابة، فيلتئم منطق الخطاب بخطاب المنطق، كان الإنجاز متمثلا في جهاز حجاجي خطابي بالغ التنوع مع أنه ليس استقصائيا بقدر ما هو تمثيلي توخى الملاءمة والاختيار، فقد توزعت أشتات منطق الخطاب أو حجاج الخطاب بين صور حجاجية غلب عليها منظور المحاجج، وهنا كانت ثروة الدراسات الإعجازية، وهو الأمر الذي لا نستغربه على اعتبار الخطاب القرآني خطابا إعجازيا يريد الدلالة على ربانية مصدره فلا غرو أن تكون صور الحجاج في أغلبها آيلة إلى مصدر الحجة ومبينة لمقاصده، فجمعنا ضمن المستوى الدلالي ومن منظور أصولي: حججا تحاجج بمنطوقها، وأخرى بمفهومها، وحججا تقنع بدلالتها العامة وأخرى بدلالتها الخاصة، وحججا تحقق مقاصدها بدلالة محكمة وأخرى لا تحقق المقصد إلا بالرجوع إلى قسيمها المحكم، أو تؤثر من خلال رد الأمر لصاحب الحجة، وحسبها تسليم المحجوج وامتثاله حتى بما انغلق على فهمه فيوكله لصاحب الحجة. كما انخرط مبحث النسخ في المستوى ذاته، على اعتبار الحجج متحركة وحية قبل استواء النص وانتهاء وحيه، فكانت بعض الحجج المتعلقة بالأوامر والنواهي قد نسخت مدلولاتها الحكمية أو دوالها التعبيرية، مما يبرر سلكه ضمن هذا المستوى بالنظر إلى حركة الدلالة فيه بين الثبوت والتغيير.

ومن منظور بلاغي، تم إدراج حجج دلالية تستثمر طاقات اللغة في التصريح والإيحاء وهما من سبل الحجاج الغنية والغزيرة، والبحوث المعاصرة للباحثة "كربرات أوريكيوني" تشهد على ذلك من خلال دراسات عن الإيحاء والحجاج بالسلطة وغيرها،

فكان المجاز بلا منازع حجة الحجج المتوسلة بالإيحاء ومفارقة التعيين لإحداث الإقناع بالوحي والإشارة. فانتقل المجاز من خضم الصراع عن شرعية وجوده إلى نطاق إثبات الفكرة وتصديقها، كما أدرج ضمن مسافة التوتر بين الظاهر والباطن ما أسماه ابن قتيبة مخالفة ظاهر اللفظ معناه وغيره بعكس الظاهر، مبحث التضمين ومبحث التعريض وهي مباحث تجمعها مخالفة ظاهر اللفظ معناه: فالتضمين والتعريض استغلال قدرة اللغة على تحميل المعنى وبنائه طبقات بعضها فوق بعض، فتارة ينعكس مدلول الظاهر تماما فيكون المقصود من الحجة عكس ما تعينه، وأحيانا ترفقه بمقصود مصاحب لا ينفي مقصود الظاهر ولا الباطن، وأحيانا لا هذا ولا ذاك ويكون المقصود في السياق، ولا يفهمه المتلقي إلا وفق تلك الإحالة.

وفي مستوى النظم، سلك البحث صور الالتفات والحذف والتكرار والتقديم والتأخير، لتعكس استثمار الحجاج الخطابي لإجراءات أسلوبية نظمية كان المعتاد أن يستدل بها على براعة الأسلوب وسعة التصرف، فإذا هي مشحونة بالمقاصد الحجاجية والآثار الإقناعية.

فإذا انتقل البحث إلى التقاط صور الحجاج وهي تراعي متلقي الحجة، تجتمع جملة من العناوين التي أدرك الدارسون للإعجاز توفرها على مقاييس الحجاج والإقناع، فكان منها تنوع الخطابات، والتقبل النفسي، وتقدير السؤال ومناسبة الحال والمقام والوعد والوعيد، وهي الصور التي استنبط البحث دورانها على رعاية المتلقي من حيث توجه الخطاب القرآني من التنزيه لصاحب الحجة إلى التكريم لمتلقيها باعتباره متلقي الحجة الربانية، أما من استنكف عنها فقد توجه إليه الخطاب بما يكافئ سلوكه من التقريع والتوبيخ.

هذه هي منظومة منطق الخطاب موزعة على مستويي الدلالة والنظم، منظومة تتمحور حول أطراف الحجاج، فتارة يهيمن فيها المحاجج وهي الغالبة، وأخرى يأخذ المتلقي فيها اعتباره وهي الأقل، لأن القصد الكلي هو الإعجاز.

أما خطاب المنطق الذي انتصب موازيا للمنطق الأول، فقد أجّل البحث تناوله مع الوعي الكامل باستواء درسه في التراث ووضوح عناوينه، وبالتالي لا يحتاج إلا إلى قراءة تؤطّره وتُلطّف لغته وتزيد وضوح أمثلته، فقد أفرده الدارسون بمباحث واضحة ساعين إلى تأسيسه على وفق ما ينزه الخطاب القرآني عن الاستدلال المغالط أو الإيهام، بل هو حجاج تصديقي برهاني ملائم للاعتقاد والتنزيه، فكانت منظومة عقلية معضدة للحجاج الخطابي.

وبهذا يكون البحث قد برر عنوانه حين جعله حديثا في الجمال والإقناع، وفي منطق الخطاب واللغة، فقد تجاوز الخطاب القرآني بالفعل الفصل بين الإمتاع والاقتناع، ولابس بين صرامة الحجة وجمالها فكانت الأساليب هي ثوب الحجة الجميل وكان منطق الخطاب هو قوة الحجة المكينة، مزاوجة تستجيب للطبيعة والواقع حيث لا غنى لقوة العقل عن جمال العاطفة وبالعكس، وهذا هو المثال والمعجز وتلك مرتبة الخطاب القرآني.

الإحالات:

1- الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج2ص34

2- سورة فصلت من الآية 11

3- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 106

4- المرجع نفسه، ص 109

5-ابن قيم الجوزية، الصواعق المرسلة، ج1 ص 389

6-المرجع نفسه، ج1 ص 292
7-المرجع نفسه، ج1 ص 293
8-السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ج1 ص 208
9-القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، ص 19
10-السيوطي، معترك الأقران، ج 1 ص 109- 124
11- سورة النساء الآية 58
12-سورة البقرة الآية 183
13- سورة المائدة الآيتان 90-91
14- سورة المائدة الآية 1
15-سورة البقرة الآية 187
16- سورة البقرة الآية 173
17- الزرقاني مناهل العرفان ج 2 ص 199-203
18-سورة النساء الآية 10
19-سورة المائدة الآية 42
20-الجاحظ ، كتاب الحيوان ج 5 ص 25
21- عبد السلام المسدي، المقاييس الأسلوبية عند الجاحظ حوليات الجامعة التونسية ، ص 167
22- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص8
23-الجاحظ، كتاب الحيوان،ج5 ص 280-281
24- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 212-214
25-الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 330
26-المرجع السابق، ص 357
27- الجرجاني، أسرار البلاغة ص 120-124 1-
28- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن ص 275
29- سورة الذاريات الآية 10
30-سورة المائدة الآية 116
31- سورة النبأ الآيتان 1 و 2
32- سورة فصلت الآية 40
33-سورة النساء الآية 34

34-سورة النور الآية 33

35-ابن قتيبة تأويل مشكل القرآن ص 280 .

36- سورة البقرة الآية 228

37-سورة الواقعة، الآية 79

38-سورة الشعراء، الآية 227

39-سورة الأحقاف، الآية 35

40-سورة ص، الآية 8

41- الزركشي البرهان ج2 ص 331

42- سورة سبأ الآية 24

43-الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ج 2 ص 231

44-سورة الانفطار الآية 8

45- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 105

46-سورة يونس الآية 94

47- المرجع السابق، ص 82

48-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن ، ص 82

49- المرجع نفسه، ص 272

50-سورة يوسف الآية 82

51-سورة النمل الآيتان 10 و 11

52-ابن قتيبة تأويل مشكل القرآن، ص 221

53-المرجع نفسه، ص 221

54- سورة القمر الآية 15

55-الزمخشري، الكشاف، ج 2 ص 422

56-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 266

57-المرجع نفسه، ص 280-281

58-المرجع نفسه، ص 281 1-

59-سورة الرحمان

60-ابن قتيبة تأويل مشكل القرآن ص 239

61- المرجع نفسه، ص 237

62-المرجع نفسه، ص 236

63- الفخر الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ، ص 211

64- الفخر الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص 216

65-المرجع نفسه، ص 218

66- سورة الحشر الآية 2

67-الزمخشري، الكشاف ج2 ص 445

68-سورة البقرة الآية 173

69-السيوطي، معترك الأقران، ج 1 ص 93

70-سورة البقرة الآية 187

71- سورة البقرة الآية 229

72-السيوطي، معترك الأقران،، ج 1 ص 93

73- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 13

74-المرجع نفسه، ص 12

75-الزركشي، البرهان في علوم القرآن ج 2 ص 164 -168

76- الجاحظ، البيان والتبيينن ج 2 ص315

77- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 94

78- الجاحظ، كتاب الحيوان ج 5ص 32

79-الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 96

80-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 66

81-المرجع نفسه، ص 67

82- المرجع نفسه، ص 70

83- الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ص 92

84-الزرقاني، مناهل العرفان في علوم القرآن، ج 1 ص 188

85-المرجع نفسه، ج 1 ص 188

86-المرجع نفسه، ج 1 ص 188

87- المرجع نفسه، ج 1 ص 58

القرآن الكريم

المراجع:

1-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح أحمد صقر، المكتبة العلمية، د. ط، د. ت.

2-ابن قيم الجوزية الصواعق المرسلة على الجهمية والمعطلة، مطبعة الإمام، مصر 1380هـ

3-الجاحظ، الحيوان، تحقيق هارون، مطبعة الحلبي، ط 1، القاهرة 1943، و طبعة دار ومكتبة الهلال، ت يحيى الشامي، ط3، 1997

4-الجاحظ، أبو عثمان، البيان والتبيين، ت عبد السلام هارون، دار الفكر، وطبعة دار الكتب العلمية 1998

5-الرماني، أبو عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل ت محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط4، دار المعارف، مصر 1991

6-الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، لبنان، دار المعرف ط2، 1972

7-الزرقاني، عبد العظيم مناهل العرفان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2001

8-السيوطي، جلال الدين، معترك الأقران في إعجاز القرآن، ت علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي

9-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ت هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983 وطبعة دار المعرفة، ت محمد رشيد رضا، بيروت،1981

10-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ت محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى 1981 والطبعة الثانية، 1998

11-عبد السلام المسدي ، المقاييس الأسلوبية عند الجاحظ حوليات الجامعة التونسية، ع 13، 1976

12-الفخر الرازي، محمد بن عمر، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز،ت أحمد حجازي السقا، دار الجيل بيروت والمكتب الثقافي القاهرة، ط1، 1412، 1992

13-القاضي عبد الجبار، متشابه القرآن، ت عدنان زرزور، دار التراث، القاهرة، 1966

دلالة المكان في رواية " نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني

د. نسيمة علوي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص

تشتغل رواية نزيف الحجر على البعد المكاني الذي يتعلق بالقيمة الجغرافية المهمة للصخر داخل فضاء الصحراء الواسع فهو المكان الشاهد على تعاقب الحضارات عند شعب الطوارق ، لذا اهتم ابراهيم الكوني بظاهرة الربط بين الطّبيعة الصمّاء والثّقافة السّياحية التي تنتجها لغة النّص الروائي ، ففي رواية نزيف الحجر يعمل السارد على تحويل الصور الأيقونية للطبيعة الصحراوية إلى علامات دالة على مخيال سحري وأسطوري مناسب لإنجاز مدونة تقوم على إحياء المعتقد الشعبي في صحراء ليبيا .

Résumé :

Le roman "Nazif el hadjar" Fonctionne sur la dimension spatiale qui a trait aux conditions de valeur géographique de la roche dans le vaste espace subsaharienne. Il est l'endroit témoin sur la succession des civilisations chez le peuple touareg . c'est pour cela Ibrahim El kawni est intéressé par le phénomène reliant la nature dur entre la culture du tourisme produite par la langue du romancier de texte . dans le roman nazif el hadjar le narrateur converti des images iconiques de la nature du désert à la fonction de signes magiques et mythiques approprié pour accomplir un blog basé sur la relance de la croyance populaire dans le désert de Libye.

1- سلطة المكان عند إبراهيم الكوني*:

إبراهيم الكوني يسير في رواياته الكثيرة على نسق واحد ووتيرة درامية متشابهة تطبعها العودة إلى تاريخ الأدب العربي في عصر فتوته وازدهاره فروايات الكوني تتركب وفق نموذج استيتيقى سردي يتشابه بقدر عظيم مع تلك القصائد العربية القديمة، نقصد بذلك الإبداع الشعري الجاهلي، حين كانت الطبيعة الصحراوية مربض ذاكرة الشاعر، وكان الجمل والحيوانات البرية ؛ الكائنات غير الناطقة التي تسيّر دراما الحكي الشعري ، بعد أن يزيل عنها الشاعر تلك العجمة ويخرجها في صورة نموذج مثالي للوفاء والشجاعة والبطولة.

إبراهيم الكوني يستعير مواضيع القصيدة العربية ليبني في كل مرة صرحا سرديا تحفّه الشّعرية العارمة ، بدلالاتها الحرفية ، وتراكيبها البلاغية ، التي تتطلّب قراءة واعية ؛ قراءة تنفذ إلى جسد النص ، وتعبر روح الإبداع الروائي ، هناك ستصيب القارئ لذة الغواية الكتابية بمختلف أشكالها ؛ اللذة التي تتمنّع عن الحضور لولا وجود البعث النقدي الحداثي الذي استأصل جذوة الحروف ، وركّب على نسقها منوالا للمتعة ، إذ ثمّة صوفية نصوصية كما يبدو، وأنّ كل الجهد فيها لينصبّ لجعل لذة النص لذة نقدية .

عرف إبراهيم الكوني بتأسيسه لأدب المكان الصحراوي في أعماله الأولى التي اهتمّت بسرد عالم الصّحراء الليبية ، بوصفها مكانا جغرافيا يحمل طابع التميز والغرابة عن غيرها من الأمكنة الطبيعية التي تحمل مدلول الخصب والنماء في صورها الظاهرية لذلك ((تستأثر الصّحراء باهتمام منقطع النّظير في عالم الكوني الروائي ، فغضبها وصفاؤها وعتمتها وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في الأبنية السّردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة)).[1]

يقوم إبراهيم الكوني بتحويل عناصر الطبيعة الصّماء للصحراء إلى عالم سردي بديع تؤثّثه اللغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية للمكان فقط بل تهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية لأصحاب المكان ، وهم شعب الطوارق الذين يمثّلون صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التعايش مع عالم جغرافي يتّصف بالقسوة والحرمان لذلك فقد رصد ((الكوني في رواياته وقصصه المعالم الجغرافية، والحياة الاجتماعية، والروحية في الصّحراء الليبية الكبرى، وتتميّز رواياته عن غيرها من الرّوايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السّحيق للصحراء ، والكشف عن أساطيرها ورموزها ، ورمالها التي سطّر عليها الأسلاف تعاويذهم ، ورقاهم ، وتمائمهم السّحرية)). [2]

في رواية نزيف الحجر يقوم إبراهيم الكوني بتجسيد عناصر الطبيعة الصحراوية بوصفها فضاء سياحيا يحمل أيقونات مادية وأخرى مجرّدة ، دفعت الروائي إلى استثمار المعارف التاريخية المتعلّقة بقراءة الآثار الحجرية في صحراء التاسيلي لإنجاز نصّ تخييلي يقوم على وصف المكان المهدّد بالإهمال من طرف أصحابه ، كما يتعرّض إلى عمليات النّهب والتدمير من قبل السّياح الأجانب، لذلك ((يتبنّى الكوني في مجمل رواياته رؤية تمجّد الطبيعة الصّحراوية، والحياة البدائية، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة ، وتعرّي الأساس الذي بنيت عليه، وهو حبّ المال، وتدمير الطبيعة)). [3]

يبدأ السارد حكيه في نزيف الحجر بوصف الأيقونة الحجرية وهي أهمّ صخرة في وادي متخندوش حيث رسمت عليها صورة الودّان ككاهن عملاق ، لذلك كان البطل أسوف يسائل أباه دائما عن سرّ الصخرة وعلاقتها بالجنّ . عيّنت مصلحة الآثار أسوف حارسا على الصّخور التي كان يزورها السّياح ويصلّون أمامها كنصب وثني ،

ولكنّ البعض منهم كان يمارس هواية صيد الودّان ، الحيوان الأسطوري الذي كان سببا في موت والد البطل أثناء مطاردته عند قمّة الجبل. يزور النّصب الوثني رجلان أحدهما قابيل زمانه يهوى سفك الدّماء والآخر دليله ومرشده مسعود ، يطلبان من أسوف أن يدلّهما على موقع الودّان ولكنّه يرفض ذلك فيشدّانه إلى رسم الكاهن الأكبر ويعلنان موته ، لكنّه كان في كلّ مرّة يردّد التعويذة التي حفظها عن والده ((لن يشبع ابن آدم إلاّ التّراب)).

يختار أسوف مصيره بيده فيرتضي الموت مصلوبا إلى صخرة الكاهن الأكبر متخندوش على أن يدلّ قابيل ومسعود على مكان وجود الودّان حفاظا على الطّبيعة الصّحراوية ، وفي آخر مشهد حكائي يذبح قابيل أسوف على الصّخر فتتقاطر خيوط الدم على اللوح الحجري الذي كتب عليه بالتيفناغ ((أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أنّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس ويسيل الدم من الحجر.

تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة ، تتطهّر الأرض ويغمر الصّحراء الطوفان)).[4] ينزف الحجر دما ويعمّ الصّحراء طوفان يغسل خطايا البشر ليسدل الستار على هذه الملحمة البشرية التي تجسّد أبعاد الصّراع بين قوى الخير والشّر في العالم.

2-وصف المكان:

يحمل العنوان (نزيف الحجر) بعدا مكانيا يتعلّق بالقيمة الجغرافية المهّمة للصّخر داخل الفضاء الواسع للصحراء ، فهو المكان الشّاهد على تعاقب الحضارات ، لذلك يأخذ الفضاء الروائي بعدا جغرافيا إن كان يصف دلالات المكان في العمق، ويوجه القارئ إلى معالم معروفة ومنتظمة لها تاريخها وآثارها الباقية ، إذ ترتبط في بعض الأحيان بالواقع الراهن ، فتمحي رمزية الأسماء وسيميائية الأفضية.

ترى "جوليا كرستيفا" "Julia Kristeva" أنّ عبارة الفضاء الجغرافي تطلق على بعض البنيات الخطابية التي تظهر خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيديولوجيم العصر (L'idéologéme) الذي يميز تلك المرحلة [5].

والأيديولوجيم هو الخصيصة الثقافية التي تطبع بيئة عصر ما، وتمنحه ذلك التفرّد الكتابي المتميّز عن غيره من النصوص الإبداعية السابقة أو المعاصرة .

تقدّم كريستيفا مثالا عن ذلك حول أثر المرحلة التاريخية في تشكيل الفضاء الجغرافي وتأسيس بنياته المكانية وفقا للرؤية الحضارية السائدة في عصر الكاتب، إذ ترى أنّ روايات "أنطوان دولاسال" "Antoine De lasale" يتمظهر داخلها الفضاء الجغرافي على شاكلة مفهوم الفضاء في عصر بداية النهضة أي قبل اكتشاف الكون الخارجي (Cosmos) ... وعند ظهور الفضاء الرمزي، فإن الفضاء الروائي طوّره على حساب أيديولوجيم العلامة [6].

الحقيقة أنّ الصّحراء في أعمال إبراهيم الكوني أصبحت علامة مكانية بارزة تقوم عليها بنية الفضاء الحكائي فيتحوّل المكان الجغرافي إلى نموذج متكرّر في كلّ الأعمال إلاّ أنّ تعدّد طرائق الوصف وصيغ التركيب السردي جعلت الصّحراء عنصرا فاعلا في توليد صور جديدة للمكان الطبيعي الثابت و يظهر من خلال هذه الأعمال التي تربط بين البنية الهندسية للمكان والإحساس الداخلي للمقيمين داخله أنّ إبراهيم الكوني متأثر بالمنهج الظاهراتي الذي يرى أصحابه أنّ المكان في البناء الروائي ((يعاش كتجربة ويطرح كدلالة من خلال ثلاث معطيات: المعطى الإيديولوجي، المعطى الزخرفي ، المعطى البنائي)) [7].

يتمّ وصف المكان الجغرافي في نزيف الحجر بطريقة هندسية واعية تشبه ما يقدّمه عالم الآثار الذي يكتشف أسرار الحقب الجيولوجية المتعاقبة على المكان الذي

يتمّ فيه البحث ، لذلك يستعين السّارد بحاسّة المشاهدة العينية التي تنقل التفاصيل الدقيقة للقطعة الأثرية الموصوفة ، ففي بداية الرواية يقدّم السّارد وصفا فنيا دقيقا للرسوم التاريخية التي تزيّن الصّخور والكهوف الصّحراوية ، لكن هذا الوصف ليس منفصلا عن خطّ الأحداث بل يرتبط بالمواقف السّردية المهمّة للنّص ، ففي مفتتح الرواية يبئّر السّارد موضوع العلاقة الحميمية التي تربط بطل الرواية بالحجر التاريخي ، حيث تعرّف أسوف إلى الصخر منذ صغره ، واهتمّ بالبحث عن شروحات للرسوم الحجرية التي تمثّل بؤرة المحكي فكان الدفاع عن قداستها سببا في موت البطل و إعلانا عن نهاية القصّة .

إنّ الرسوم التاريخية شاهدة على عصر ما لذلك فهي تؤدّي وظيفة أنثروبولوجية تتعلّق بهوية شعب الطوارق داخل فضاء الصّحراء الكبرى ، وهذا ما أراد السّارد أن يعبّر عنه في وصف دهشة الطّفل الصّغير أسوف أمام النصب الحجري الشّاهد على التاريخ :

((الرسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كلّ " مساك صطفت". وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهدّه الجري خلف القطيع الشقيّ فيلجأ للكهوف ليستظلّ من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلّى بمشاهدة الرّسوم الملوّنة: صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة ، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البرّي. في الصّخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهنّ أثداء كبيرة ... كبيرة جدّا ولا تتناسب مع حجومهن)). [8]

لقد اعتنى إبراهيم الكوني بكشف المعالم الصحراوية الواقعية إلى جانب اهتمامه بطابع التخييل الذي يميل إلى التجريد، وبعث الفكر الأسطوري في الكشف عن القيمة الأنثروبولوجية للمكان والتي تتعلّق بالمعتقدات السائدة في المنطقة، حيث

يعتقد شعب الطوارق أنّ التركيب الجيولوجي للصّحراء قد نشأ عن الصّراع الأسطوري بين القوى العظمى في الطبيعة القاسية :((انتهى السهل، وبدأت " مساك صطفت " تعلن عن نفسها. انتشرت المرتفعات المغطّاة بصخور سوداء ضخمة محروقة بنار الشمس الأبدية. انتهى صفاء الصّحراء الرملية الممتدّة، المنبسطة، الرفيقة بالعباد، وبدأت عراقيل الصّحراء الجبلية الغاضبة . هذه الملامح الصّارمة تستقبل بها هذه الصّحراء الرّحل القادمين من الصحراء المعادية : الرملية . ويبدو أنّها ورثت هذا الحقد من ذلك الزمان السحيق الذي كانت فيه المعارك بين الصحراويين القاسيتين لا تتوقف، ولم تفلح حتّى الآلهة في السماوات العليا أن تصلح أو تخفّف من جذوة هذا العداء)).[9]

إنّ شساعة الفضاء المكاني للصّحراء وقسوة مناخها تنذر سكّانها بالتّيه والضياع والجدب والقحط ، لذلك وجد إبراهيم الكوني في عالم الصّحراء مخيالا سحريا وأسطوريا مناسبا لإنجاز مدوناته السردية التي تقوم على إحياء الفكر الخرافي والمعتقد الشعبي المتوارث في منطقة المغرب العربي وبالتحديد صحراء ليبيا وحدودها المجاورة لها.

يمكن اعتبار رواية (نزيف الحجر) مدوّنة سياحية لمنطقة جغرافية معروفة، قام السارد بذكر أسمائها وأبعادها المكانية إلاّ أنّه أسبغ عليها طرائق من التخييل الحكائي جعلتها مكانا مقدّسا يختلف عن الأمكنة الأخرى، وهذا الأمر ليس جديدا على الكاتب العربي الذي عبرّ عن فضاء الصّحراء في أشعاره الأولى التي تغنّت منذ الجاهلية بهذا المكان الخوارقي فقد ((أفرزت الصحراء العربية أساطيرها وخرافاتها الخاصّة بها، مثلما فعلت ذلك مناطق جغرافية أخرى من العالم، كالصّين والهند واليونان القديمة ومواطن الهنود الحمر)). [10]

3-علامات المكان :

يهتمّ إبراهيم الكوني في وصف المكان الصّحراوي برصد العلامات السيميائية للظاهرة الموصوفة في موقع ما ، وبالتالي فهو يعمل على تحويل الصّور الأيقونية للطبيعة الصّحراوية إلى سنن خطّية دالّة تخضع لأحداث النسق الحكائي في بنيتها الشكلية، ومن ثمّ تصبح الشمس والرمل والحجر علامات جوهرية في تحديد الأنساق البصرية القارّة في بناء المكان الصّحراوي.

يقيم إبراهيم الكوني تواصلا لفظيا مع هذه العلامات الجغرافية الثابتة فيستثمر إمكانات اللغة الجمالية لتحقيق المتعة المشهدية التي تحقّقها الفنون البصرية الأخرى كالسينما والرّسم والنّحت ، لذلك يعترض البعض حول قدرة الفنون اللغوية من رواية وشعر ومسرح في نقل جمالية الوقائع البصرية ولعلّ ((الاعتراض على الطابع اللساني للظواهر البصرية – وهو اعتراض صائب–يقود في الغالب إلى نفي صفة العلامة عنها، وكأن لا وجود للعلامات إلاّ على مستوى التواصل اللفظي الذي تهتم به اللسانيات دون سواه)).[11]

يعطي غروب الشمس في الصّحراء منظرا بصريا بالغ الجمال ، ولكنّه لا يؤدّي هذه الوظيفة التعبيرية إلاّ إذا وجد مرسلا إليه يعبّر عن انفعالاته ، والمعبّر عن جمال الشمس في رواية (نزيف الحجر) هو السارد وليس البطل أسوف الذي يعايش المنظر كلّ يوم ، فعند الغروب يقوم أسوف بحشر أغنامه في الكهف الكبير ومع علو ثغاء الماعز وتقافز الجديان يصف السارد لحظة الغروب :((اختفت الشمس خلف الجبل، ولكنّها استمرّت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس . عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع)).[12]

يأخذ وصف المنظر الواحد الثابت للغروب طرائق عدّة تخضع لقدرات السّارد البلاغية ، في حين يمكن تصوير المشاهد بالآلات الرقمية فتتخذ بعدا بصريا واحدا ومتشابها في كلّ الحالات ، لذلك يحاول السارد إبراز الوظيفة الانتباهية للغة، تلك الوظيفة التي تقاوم صدمة الحداثة المادّية لعصر التكنولوجيا، التي تنادي بموت مشاعر الإنسان وحلول الآلة في تفسير الظواهر الكونية، حيث لا يقدّم السارد في (نزيف الحجر) تفسيرا للظواهر الفلكية ولكنّه يدعو إلى تأمّل الغروب كظاهرة جمالية ، وهي وظيفة اللساني الذي يعمل على إعادة إنتاج الدلائل العلمية وفق تصوّراته اللغوية ، فيظهر منظر الغروب في النّص كما يلي :((تزحزحت الشمس عن العرش ، وبدت عليها مسحة الهزيمة وهي تنكسر نحو الغروب. في لحظة الانكسار تبدو الشمس دائما مهمومة حزينة.

ربّما لأنّها تودع الصحراء إلى مثواها اليومي الخالد.

في الصّباح لا تبدو على وجهها مثل هذه السّمات. في الصّباح تبدو قاسية، تتوعّد وتهدّد الكائنات بالتنكيل والعذاب)).[13]

يشتغل السّارد في نزيف الحجر على ذكر مفاتن الطبيعة الصحراوية في مختلف فصول السنة بالنّظر إليها كعلامات مناخية تؤثّر على سلوك الطوارق في حياتهم اليومية ، وبالمقابل يجد لها معادلا علاميا في الحياة السّردية ، إذ تصبح حركة الشّخصيات مرادفة لحركة الطبيعة ، فالبطل أسوف ينتفض من غيبوبته التي قضاها خلال أيّام الجفاف والقحط ليسائل الطبيعة عن مظاهر الخصب والنّماء التي حلّت بها بعد تدفّق السيول والأودية عليها في أحد فصول الربيع السّخية : ((في ذلك العام اكتظت الأودية والسّهول وأطراف الجبال بالغابات والنباتات والأعشاب. رأى أشجارا لم يرها من قبل، وذاق أعشابا لم يذقها من قبل. واستغرب أين تخفي

الصّحراء بذور هذه النباتات. ما أن تهطل الأمطار وتعمّ السيول حتى تخضر الأرض العطشى القاسية الكئيبة بألف نوع من النبات. تنمو النباتات بسرعة، وتخضرّ الأشجار الشاحبة اليابسة في أيّام قليلة. كأنّ البذور المبثوثة في العدم، في ثنايا الرمل ، بين الصخور الصّماء ، تنتظر هذه اللحظة)). [14]

4- التقاطبات المكانية :

يهتمّ السّارد بتقديم التقاطبات المكانية التي تعلن عن اختلاف المواضيع الموصوفة تبعا للظروف المناخية (صيف / شتاء) وكذا المواعيد الزمنية (ليل / نهار) (أصيل / غروب) والتضاريس الجغرافية (سهل / جبل) ، (رمل / صخر) ، كما يقدّم السّارد صورا مشهدية عن المكان الواقعي للبيئة الصّحراوية بوصفه بؤرة ضرورية يقوم عليها الحكي ، حيث يضيف إلى النقل المشهدي للصورة المكانية صورا بلاغية جمالية يقوم عليها العمل التخييلي ، لذلك منحت اللغة الإبداعية للمؤلّف ((إمكانية دراسة المكان من حيث هو مسرح لثنائيات وتقاطبات هي التي تخلق التوتر الاعتيادي بين عناصر الفضاء الروائي وتعطيه طابعه الجدلي وتجربته الخاصة)) [15]

يحتاج فضاء الصّحراء المتقشّفة مواده إلى مواد لغوية رامزة تحوّل الفقر المكاني للظاهرة الصحراوية إلى عالم سردي عجائبي يوظّف المواقف الحكائية لإنتاج صور فعّالة للمكان الجامد ، وهذا ما دعا إليه غالب هلسا– المهتم بقضايا المكان الإبداعي– حيث أشار إلى أنّ عدم وعي الروائي العربي بدور المكان في الرواية يجعل منه مصبّا تتجمد فيه الأحداث وتتكدّس فيه الأوصاف التي لا تضيف شيئا للعمل الإبداعي ، بل على العكس من ذلك تعيق القراءة ومتابعة الحدث، إذ ينشأ هذا

التوظيف السلبي للمكان من خلال الرؤية المشهدية البعيدة عن التصور المجازي لكلّ ما تخلقه اللغة الإبداعية[16].

نشير في هذا المقام إلى تجربة **غالب هلسا** في الترجمة والاقتباس حيث فضّل تداول مصطلح المكان بدلا عن الفضاء خلال ترجمته عنوان كتاب غاستون باشلار (la poetique de l'espace) بجماليات المكان، إذ يشير في مقدمة الترجمة إلى مفهوم المكانية في الأدب ويحصرها في ((الصورة الفنية التي تذكّرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور)) [17] ، هذا الموضوع بالذات يركز عليه إبراهيم الكوني في جلّ أعماله الروائية حيث يدعوإلى ضرورة تحفيز الإنسان العربي على الاهتمام بظاهرة المكان الصّحراوي الذي يجد فيه الأجانب ملاذا روحانيا هروبا من مصاعب الحياة ، بينما يلقى الإهمال الفكري والحضاري من طرف أهل المكان .

يصوّر السارد الجشع الإنساني المتمثّل في ظاهرة صيد الحيوانات الصحراوية الآيلة للانقراض من أجل ممارسة هواية الأكل من طرف قابيل ومسعود رمز الشّر وتدمير الطبيعة ، ففي رحلة صيد قادتهما للبحث عن الودّان أو (الموفلون) وهو أقدم حيوان في الصّحراء الكبرى ويسمّى التيس الجبلي، يعجزان خلالها عن الإمساك بالطريدة لأنّ قدسية المكان الصّحراوي تحرمهم ذلك، لذلك يلجأ الصيادان إلى مطاردة الغزلان لأنّها تمنح الفضاء الموصوف واقعيته المألوفة عند القرّاء.

يعدّ الودّان من عناصر تشكيل الفضاء الصّحراوي الأسطوري الذي تقوم عليه روايات إبراهيم الكوني ووظيفته في الحكي تختلف عن وظيفة المهري أو الجمل الأبلق الذي يدلّ وجوده في النص على مكان واقعي، وبالتالي يلجأ السّارد دوما إلى تشغيل

الأنا الإبداعي في وصف علامات المكان الخارجية، لذلك فجملة هذه التصورات الذهنية حول بنية الفضاء الخارجي للنص تجعل المكان المتخيّل ((هو المكان المصوّر من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع ، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي، وشخصيات الرواية، وليس المكان المصوّر كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي))[18].

يقوم السارد بتفعيل آلية السّرد المشهدي المرتبط بالحالات الشعورية التي يعاين من خلالها وصف مكان ما دون النظر إلى حركة الشّخصيات داخله، ومنها هذا المقطع في وصف تضاريس المكان الذي أقام فيه قابيل ومسعود للراحة بعد صيد الغزلان العنيدة :((بحثوا عن مأوى يحميهم من شرّ الشمس. الكهوف الظليلة تعتلي أعالي الجبل. الطريق إليها يمرّ عبر صخور ملساء وأخرى متوحّشة، مسلّحة بأحجار كأنياب الوحوش. بين الأحجار تشبّثت أعشاب برّية عنيدة محاطة بألسنة رملية متناثرة على الرمل الناعم ارتسمت آثار الأفاعي والسّحالي والعظاءات))[19].

توحي جميع مظاهر الصّحراء بالقسوة والغربة والتيه المكاني ومنها تنشأ المفارقات السّردية التي وهبت إبراهيم الكوني قصصا ونصوصا ((متشابهة من الناحية البنائية وغير مختلفة عمّا سواها من الروايات ، لكن غناها الدلالي والرؤيوي هو الذي يضفي عليها بريق عالم مختلف يسهم في جعلنا نحن القرّاء نستقطر لذّة عالم غريب جاف يعيش تجربة الحدود القصوى))[20].

يقوم إبراهيم الكوني في رواية نزيف الحجر بتحويل عناصر الطبيعة الصّماء للصحراء إلى عالم سردي بديع تؤثّثه اللغة الجمالية التي لا تعتني بوصف المظاهر الخارجية للمكان فقط بل تهتمّ كذلك برصد الأبعاد الاجتماعية والثقافية لأصحاب المكان ، وهم شعب الطوارق الذين يمثّلون صورة مشهدية متفرّدة استطاعت التعايش

مع عالم جغرافي يتّصف بالقسوة والحرمان وقد عرف إبراهيم الكوني بتأسيسه لأدب المكان الصحراوي في أعماله الأولى التي اهتمّت بسرد عالم الصّحراء الليبية، بوصفها مكانا جغرافيا يحمل طابع التميز والغرابة عن غيرها من الأمكنة الطبيعية التي تحمل مدلول الخصب والنماء في صورها الظاهرية.

الإحالات:

* ولد إبراهيم الكوني بغدامس - ليبيا سنة 1948.أنهى دراسته الابتدائية بغدامس، والإعدادية بسبها، ثم أتمّ الثانوية ، حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبيّة والنقدية من معهد غوركى للأدب بموسكو سنة 1977. نال إبراهيم الكوني جوائز عربية وأجنبية وتقلّد مناصب عدة، تدور مجالات تأليفه حول الرواية، الدراسات الأدبية والنقدية ، السياسة، والتاريخ . يجيد تسع لغات وأنجز ستين كتابا حتى الآن.

1- عبد الله إبراهيم . موسوعة السرد العربي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .ط1.لبنان.2005. ص570 .

2- محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية . منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط1. دمشق . سوريا. 2002.ص 218 .

3- المرجع نفسه. ص224 .

4- إبراهيم الكوني . نزيف الحجر. دار التنوير للطباعة والنشر. ط3. قبرص . 1992. ص147 .

5-Julia Kresteva. Le texte du Roman, Ed Mouton. Paris. P182

6-ibid. P182.

7- غالب هلسا. الألفة الغائبة، (دراسة المكان في قصص زكريا ثامر) . مجلة الناقد . سوريا . السنة السابعة. العدد 82. 1995 . ص35-36.

8- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 9 .

9- المصدر نفسه. ص 86-87 .

10- صلاح صالح . الرواية العربية والصّحراء .منشورات وزارة الثقافة. سوريا.1996. ص39 .

11- أمبرتو إيكو. سيميائيات الأنساق البصرية . ترجمة محمد التهامي العماري / محمد أوداد . دار الحوار للنشر والتوزيع. ط1. سوريا. 2008. ص25 .

12- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 17 .

13- المصدر نفسه. ص 87 .

14- المصدر نفسه. ص79-80 .

15- حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.ط1. 1990 ص.98

16- مجموعة من الروائيين. الرواية العربية (واقع وآفاق). دار ابن رشد للطباعة. ط1. بيروت. 1981. ص.225

17- غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط 3. 1987. ص6 .

18- شاكر النابلسي. جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت. 1994. ص.16

19- إبراهيم الكوني. نزيف الحجر. ص 125 .

20- سعيد الغانمي- ملحمة الحدود القصوى(المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني)- المركز الثقافي العربي .ط2. بيروت / الدار البيضاء.2000. ص 17 .

نظرية الأفعال الكلامية عند "أوستين"
و "سيرل" و دورها في البحث التداولي

الدكتورة:حكيمة بوقرومة

قسم اللغة والأدب العربي/كلية الآداب واللغات

جامعة المسيلة

الملخص:

إن الفعل الكلامي عنصر مهم في الكثير من الأعمال التداولية، و هو كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، يعتمد على أفعال قولية تسعى إلى تحقيق أغراض إنجازية و غايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي.

وقد قام "أوستين" بتمييز صنف من الجمل ذات الصيغة الخبرية، ثم عرض دراسة أولية لهذه الجمل على محو هام للفلسفة و المنطق، و بعد ذلك وسع المفهوم الذي قدمه ليشمل جميع الجمل حتى تلك التي تقبل الصدق و الكذب، و بذلك يكون قد أنشأ فلسفة عامة للغة تجد تطبيقات هامة في اللسانيات.

وقد تبنى "سيرل" اقتراحات "أوستين مشددا على أن فعل القول لا يمكن تحققه من دون قوة إنجازية، و من جهة أخرى أجرى تعديلات على تصنيف "أوستين" للأفعال اللغوية، بالإضافة إلى الاهتمام الخاص الذي أعطاه للمعنى والمحتوى القضوي.

Résumé :

L'acte de langage est un élément important dans plusieurs affaires pragmatique, c'est un énoncé adopté sur un système vocalisé, sémantique, illocutionnaire, adopté sur des actes locutoires, qui cherche à réalises des objectifs illocutoires et des objectifs perlocutoires qui concerne la réaction du récepteur.

Austin à distinguer un genre de phrase affirmative, il à montrer ensuite une étude préliminaire de ses phrases comme la philosophie et la logique importante, puis élargi le concept présenté pour englober toute les phrases

qui accepte la vérité et le mensonge, il à donc établi une philosophie générale pour la lange trouver des application importante en linguistique.

Searle à adopter des propositions de Austin soulignant que l'acte locutoire ne peut être atteint sans force illocutoire, et d'autre part il à acceptée des modifications à la classification de Austin, en plus de l'attention particulière accordée à la signification et le contenu propositionnel.

عندما يحاول الناس أن يعبروا عن أنفسهم، فإنهم لا ينشئون ألفاظا تحوي بُنى نحوية وكلمات فقط، وإنما ينجزون أفعالا عبر هذه الألفاظ، فإذا كنت مثلا تعمل في مكان يكون للمدير فيه قدر كبير من السلطة، فقال لك: "أنت مطرود"، فإن قوله يفوق الجملة الخبرية، فقد يستعمل اللفظ لإنجاز فعل إنهاء توظيفك، ومع ذلك لا يتوجب على الأفعال المنجزة عبر الألفاظ أن تكون دائما دراماتيكية وبغيضة كما في المثال السابق، وإنما يمكن للفعل أن يكون رقيقا كما في الأمثلة التالية:

أ- أنت رائع بالفعل.

ب- على الرحب والسعة.

ج- أنت مجنون.

فالمثال (أ) هو إطراء منجز، والمثال (ب) هو إشعار باستلام الشكر، والمثال (ج) هو تعبير عن الدهشة [1] ، فالأفعال المنجزة من خلال الألفاظ تعرف عموما بأفعال الكلام (Speech acts)، وتعطى في الإنجليزية والعربية غالبا أوصافا أكثر تحديدا، مثل الاعتذار، الشكوى، الإطراء، الدعاء، الوعد أو الطلب،...وتنطبق هذه المصطلحات الوصفية لأنواع الكلام المختلفة على نية (قصد) المتكلم التواصلية في إنشاء اللفظ، حيث يتوقع المتكلم عادة أن يتعرف المستمع على نيته التواصلية، وتساعد الظروف المحيطة باللفظ أحيانا كلا من المتكلم والمستمع في هذه العملية، وتسمى هذه الظروف بمقام الكلام (Speech event)، وفي الكثير من الأحيان تحدد طبيعة مقام الكلام تفسير اللفظ على أنه إنجاز لفعل كلامي معين، فمثلا في يوم شتائي، يمسك المتكلم كوبا من الشاي معتقدا أنه معدّ للتو، يأخذ رشفة وينشئ اللفظ:"

هذا الشاي بارد جدا"، فمن المرجح أن يفسر لفظه على أنه تذمر، ولكن عند تغيير الظروف إلى يوم صيفي حار جدا، حيث يقدم المستمع للمتكلم كوبا من الشاي المثلج باردا جدا، عندها سيفسر على أنه إطراء، إذ أمكن تفسير ذات اللفظ على نوعين مختلفين من فعل الكلام، مما يعني استحالة إيجاد توافق بسيط للفظ واحد مع فعل واحد، ويعني هذا كذلك أن ما يعزى إلى تفسير فعل الكلام يفوق ما يوجد في اللفظ بمفرده [2].

لقد أصبح مفهوم الفعل الكلامي نواه مركزية، في الكثير من الأعمال التداولية، وفحواه أنه كل ملفوظ ينهض على نظام شكلي دلالي إنجازي تأثيري، ويعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل بأفعال قوليه إلى تحقيق أغراض إنجازيه، كالطلب والوعد والوعيد،...وغايات تأثيرية تخص ردود فعل المتلقي، كالرفض والقبول، ومن ثم فهو يطمح إلى أن يكون فعلا تأثيريا، أي يطمح إلى التأثير في المخاطَب، اجتماعيا أو مؤسساتيا، ومن ثم إنجاز شيء ما [3] .

لقد عكف المناطقه والفلاسفة منذ أيام اليونان على دراسة القضايا كمقدمة لدراسة المنطق، وكمدخل لدراسة القضايا تعرضت كتب المنطق الكلاسيكية منذ أرسطو لأقسام الكلام، فميزت الصيغة الخبرية عن صيغ التمني والأمر وغيرها، ثم حصرت بالصيغة الخبرية، وهي التعبير اللفظي عن القضية، خاصية قبول الصدق والكذب، جاعلة للخبر ميزة كونه موضوعا للدراسة المنطقية في مقابل الصيغ الأخرى التي ألحقها " أرسطو " بعلم البلاغة [4] .

وفي العصر الحديث، وتحديدا عند "كانط" (Kant) وقعت الصيغة الخبرية تحت طائلة نقد مؤداه أن هناك جملا لها هذه الصيغة، لكنها لا تقبل الصدق والكذب، وبالتالي فهي تخرج عن مجال المنطق والفلسفة، وانطلاقا من نقد "كانط" ظهر الاتجاه المنطقي الوضعي في القرن العشرين الذي أكد على إخراج جزء كبير من الجمل ذات الصيغ الخبرية من مجموعة الجمل التي تقبل الصدق والكذب، بل من مجموعة الجمل ذات المعنى [5] .

وقد قام "**أوستين**" [*] بتمييز صنف من الجمل ذات الصيغة الخبرية على غير ما ميزه "كانط" والوضعيون مما لا يقبل الصدق والكذب، ثم عرض دراسة أولية لهذه الجمل على نحو هام للفلسفة والمنطق، وهي دراسة ما زال يتابعها تلاميذه وآخرون، وفي المرحلة الأخيرة من بحثه توسع المفهوم الذي قدمه ليشمل جميع الجمل حتى تلك التي تقبل الصدق والكذب منها، فأنتج بذلك فلسفة عامة للغة تجد تطبيقات هامة في اللسانيات [6].

I)- "أوستين" واضع أسس نظرية الأفعال الكلامية:

إن اللغة حسب "أوستين" ليست مجرد وسيلة للوصف ونقل الخبر، بل أداة لبناء العالم والتأثير فيه، وعليه فموضوع البحث يتمحور بالأساس حول ما نفعله بالتعابير التي ننطق بها (أفعال الكلام)، وبهذا يكون "أوستين" قد قدم بنظرية بسط القول عبر جملة محاضرات ومقالات ضمنها نظريته بخصوص " الأفعال اللغوية" التي خرجت تحت عنوان واحد بعد وفاة صاحبها هو "كيف ننجز الأشياء بالكلمات" How to do things with word" والذي ترجم إلى الفرنسية عام 1970 [7] .

وبالرجوع إلى هذا الكتاب، يتبين لنا أن "أوستين" قام بتوظيف اللغة الطبيعية (ordinary language)، فأشار إلى أن أي لغة من اللغات في عصر الإعلاميات لم تبق لغة طبيعية، وإنما أصبحت لغة تقنية يجب التعامل معها بهذا المنظور، ومعنى كونها لغة تقنية أنها صارت اصطناعية تتحكم فيها آليات التخاطب والتواصل المعاصرة، ولا يمكن أن نبرر ظهور نظرية أفعال الكلام ونظرية الأفعال الإنجازية إلا في ضوء عجز البلاغة القديمة والنحو القديم عن مسايرة سيادة عصر تكنولوجيا المعلوماتية، وغزو الفضاء الثقافي المحلي بواسطة هذه التقنية المفروضة، فلم يعد مطلوبا إلينا أن نتلقى الخطاب كما صاغه غيرنا، وإنما نحلله، وقد اعتقد أن أفعال الكلام والتداولية بوجه عام أصبحت قدرا محتوما لأي لغة محلية ووطنية حتى تفهم وتتواصل مع ما يهدد كيانها [8] .

وفي توظيفه للغة الطبيعية، عارض "أوستين" موقفين هما: [9]

1)- الموقف الفلسفي التقليدي، والذي يقرّ بأن دور الجمل ينحصر فقط في وصف حالة الأشياء، أو إقرار حدث ما، وتكون بموجبه صادقة أو كاذبة، أي أن الجمل تقوم وفق معيار الصدق والكذب، أما غيرها من الجمل، فتعدّ من قبيل العبارات التي لا معنى لها، غير أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا الإطار، أنه ليس جميع الجمل تقريرات (Affirmation)، ولا تصلح بالضرورة أيضا لأن تكون كذلك، فإلى جانب التقريرات هناك جمل التعجب والاستفهام والأمر والنهي وغيرها، وكثيرا ما تم التعامل مع هذه الجمل على نحو يجعلها عبارة عن لا معنى (Non sens).

2)- الوصف النحوي التقليدي، الذي لا يقتصر على نمط واحد من الجمل، بل يهدف إلى التنويع في الموضوع، فيصف أنماطا أربعة من الجمل، وهي الجمل المثبتة أو الخبرية، والجمل الاستفهامية، وجمل التعجب، والجمل التي تفيد الطلب والتمني.

بهذا التحديد نكون قد انطلقنا من "نظرية أفعال الكلام "Speech acts theory" التي وضع أسسها "أوستين" (J.Austin)، والتي تم إغناؤها بأبحاث أخرى فلسفية ولسانية ومنطقية، انطلقت من مفهوم الإنجاز، حيث سيعمد "سيرل" (J.Searle) إلى تثبيتها ليوسعها باحثون آخرون، خاصة "غرايس"(P.Grice).

إن نظرية "أفعال الكلام" تؤكد على أن العبارات اللغوية لا تنقل مضامين مجردة ونمطية، وإنما تختلف حسب عدة عوامل، منها السياق، بالإضافة إلى ظروف وعوامل أخرى تتدخل في تحديد دلالة اللفظ وقوته.

لقد بدأ "أوستين" بدراسة "الملفوظات الإنجازية" أولا، ثم عمل على توسيع مجالها لتشمل "الملفوظات التقريرية" بعدما تبين له أنها تشكل بدورها "ملفوظات إنجازية"، ومن ثم توصل إلى أنه لا فرق بين الإنجاز والتقرير، و قد فرّق بين "الملفوظات الإنجازية الابتدائية" و"الملفوظات الإنجازية التصريحية" ، على اعتبار أن الأولى لا يتم فيها التصريح بالفعل المنجز، كقولنا: "السعادة مطلب"، أما الثانية (التصريحية أو الظاهرة)، فهي التي يصرح فيها بالفعل المنجز، مثل: "أزعم، أقرّر، أدّعي"، وضمن المنحى نفسه ميز بين الجمل والاستعمالات الإنجازية، استنادا إلى مفهوم التصريح،

فتوصل إلى بناء نظرية تهم "القوة الإنجازية" وترتبط بالنظرية العامة لأفعال الكلام [10] .

لقد رسخ "أوستين" في المرحلة الأولى من تفكيره ثنائية: "الوصف/الإنجاز"، فحدد "الجمل الوصفية" بأنها تلك التي تصف حدثا ما أو حالة معينة دون "فعل"، أي أن هذه الجمل لا يتجاوز القول فيها إلى الفعل، أما "الجمل الإنجازية" فهي جمل تنجز قولا وفعلا في الوقت نفسه [11] ، وقد ميز بين النوعين من الجمل عن طريق وضع مجموعة من المعايير منها ما هو مقامي، ومنها ما هو مقالي:

1)- تنصبّ المعايير المقالية على الجانب الشكلي للخطاب، ويتحتم الاستجابة لها حتى تكون الجملة من قبيل الإنجاز:

- يجب أن تكون الجملة مشتملة على فعل من النوع الإنجازي: أمر، نهي،...
- يجب أن يكون زمن الفعل زمن التكلم (الزمن الحاضر).
- يشترط في الجملة أن تكون مبنية للفاعل.
- يجب أن يكون قائل الجملة المتكلم المفرد [12] .

2)- أما المعايير المقامية، فيمكن تقسيمها إلى قسمين هما:

أ)- ثنائية "صدق/كذب" في مقابل "نجاح/فشل" : حيث يؤكد "أوستين" على أن معيار (صدق/ كذب) يشمل الجمل الوصفية فقط، فهي صادقة إن كانت المطابقة حاصلة بينها وبين ما تصفه، وكاذبة إن كانت غير ذلك، مثل:

- الشمس طالعة.
- هذا كتاب "الحيوان" للجاحظ.

فالجملة الأولى تكون صادقة إذا كانت (الشمس) في الواقع والخارج طالعة، وإن لم تكن كذلك سمي الكلام كذبا، ونفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية، أما الجمل الإنجازية فإنها تخضع لمعيار(نجاح/فشل)، ومن هنا نميز نوعين من الجمل:

- الجمل الإنجازية ذات القيد القوي.
- الجمل الإنجازية ذات القيد الضعيف.

فالأولى تخضع في إنجازها لعادات ثقافية محددة، مثل: "أنت طالق"، فلكي تكون الجملة ناجحة، يجب أن يكون المتلفظ بها هو الزوج، وأن يكون ذلك أمام شاهدين [13].

أما النوع الثاني من الجمل الإنجازية، فإنه لا يخضع لقيود ثقافية معينة، مثل:

– أوصي بما أملك من مالي لابني الأكبر.

فهذه الجملة لكي تكون "ناجحة" يكفي أن يكون مفهوم الوصية متعارفا عليه داخل الجماعة اللغوية. [14]

ب)– في ثنائية: " قول/إنجاز": يميز "أوستين" بين الجمل الوصفية" و"الجمل الإنجازية"، مبينا أن الأولى (قول) والثانية (قول وإنجاز) في الوقت نفسه، فالناطق بالجملة الوصفية يقول قولا لا غير، أما الناطق بالجملة الإنجازية فينتج " قولا وفعلا " في الوقت نفسه، وعليه لا يمكن الفصل في الجمل الإنجازية بين قول الفعل وإنجازه، وقد حدد "أوستين" جملة من الشروط المقامية التي ينبغي مراعاتها لضمان نجاح الفعل، وهي: [15]

– يجب أن تكون هناك مؤسسة متعارف عليها، وأشخاص مشاركون في عملية التواصل اللغوي، داخل سياقات معينة.

– يتعين أن تكون الظروف ملائمة، والمشاركون مقبلين على ما تعودوا عليه، لكي يتم إنجاز ما تنص عليه تلك المؤسسة.

– يجب أن يتم إنجاز الفعل من قبل جميع المشاركين بصورة صحيحة.

– يتعين أن تتوفر للمشاركين نية إنجاز الفعل، وقد انتهى "أوستين" أخيرا إلى التخلص من ثنائية: " وصف/إنجاز" التي لم تعد قائمة، بل أدرج جميع الجمل اللغوية في إطار وصف وتنظير عام، شكل ما سمي بنظرية "أفعال الكلام"، ومن ثم انتقل إلى محطة أخرى، وهي التركيز بشكل دقيق على المقصود من القول، فحين نتكلم بكلام ما، فإننا ننجز فعلا معينا [16] ، ومن هنا فإن المتلفظ بأية جملة تنتمي إلى لغة طبيعية معينة، يقوم بأصناف ثلاثة من الأفعال اللغوية . [17]

1)- الفعل التعبيري (Acte locutoire): أو إنشاء تعبير لغوي ذي معنى، والذي يعتبر فعل التلفظ الأساس، فإذا كنت تعاني من صعوبة في تكوين الأصوات والكلمات لإيجاد لفظ مفيد في لغة ما، لكونها لغة أجنبية أو لأنك معقود اللسان، فمن المرجح أن لا يكون بمقدورك إنشاء فعل تعبيري .

2)- الفعل الوظيفي (Acte illocutoire)، حيث لا تقوم عادة بإنشاء ألفاظ صحيحة البنية دون غاية، فنحن نصوغ لفظا ليؤدي وظيفة نريد إتمامها، فالفعل الوظيفي ينجز عبر قوة اللفظ التواصلية.

3)- الفعل التأثيري (Acte perlocutoire): فنحن لا ننشئ لفظا ذا وظيفة معينة دون أن نقصد أن يكون له تأثير معين، فالمستمع سيتعرّف على التأثير الذي يقصده المتكلم لتعليل أمر ما.

واستنادا إلى مفهوم القوة الإنجازية، ميز "أوستين" بين خمسة أنواع للأفعال الكلامية وقد قدمها باعتبارها مبدئية وقابلة للنقاش بصفة مؤقتة، وهي كما يلي: [18]

1)- الأفعال الحكمية (الإقرارية) Verdictifs: وتقوم على الإعلان عن حكم، تتعلق بقيمة أو حدث، مثل: وعد، و وصف، و قول، و طبع...

2)- الأفعال التمرسية (الإنفاذيات) Exersitifs: وتقوم على إصدار قرار لصالح، أو ضد سلسلة أفعال، مثل: أمر، قاد، دافع عن، ترجى، طلب، تأسف، نصح،...

3)- أفعال التكليف (الوعديات) Commissifs: ويلزم فيها المتكلم بسلسلة أفعال محددة، مثل: وعد، تمنى، التزم بعقد، أقسم،...

4)- الأفعال العَرْضية (التعبيرية)، وتستعمل لعرض مفاهيم، وبسط موضوع، وتوضيح استعمال كلمات، ضبط مراجع، مثل: أكد، أنكر، أجاب، اعترض،...

5)- أفعال السلوكيات (الإخباريات) comportementaux: ويتعلق الأمر هنا برد فعل تجاه سلوك الآخرين، وتجاه الأحداث المرتبطة بهم، تعبيره تجاه السلوك، مثل: الاعتذار، الشكر، التهنئة، الترحيب، النقد، التعزية، المباركة، اللعنة،...

وعلى العموم، فإن ما طرحه "أوستين" بخصوص أفعال الكلام، فتح نقاشا واسعا انخرطت فيه ثلّة من الباحثين، أمثال: "سيرل"، "غرايس"، و"فان إيمرن" (van Imiron) وغيرهم، مما عمّق نظرية "أوستين" وجعلها أكثر اتساعا واستيعابا لجملة من القضايا المرتبطة بتداوليات أفعال الكلام، وخاصة مفهوم القصدية، القائمة على أسس تداولية تم التوسع فيها بتفريعها وتعميقها من قبل التداوليين، حتى غدت شبكة من المفاهيم المترابطة، فقد غدت قيمة تداولية نصية /حوارية، وتعد مراعاة مفهومها العام وشبكتها المفاهيمية من أبرز المفاتيح المنهجية في الدراسات اللسانية النصية.

ويتأكد الربط ين العبارة اللغوية ومراعاة مقاصد المتكلمين من خلال أعمال الفيلسوف "سيرل" الذي عمل على متابعة المشروع الفلسفي الذي بدأه أستاذه "أوستين"، فقد عدّ الغرض في القول (But illocutoire) عنصرا ومكونا أساسيا من مكونات القوة المتضمنة في القول (Force illocutoire). [19]

II)- إعادة صياغة نظرية أفعال الكلام من قبل "سيرل":

لقد صدر كتاب "**سيرل**"(**) (الأفعال اللغوية) (Speech acts) عام 1969م بالإنجليزية، وترجم إلى الفرنسية سنة 1972م، فقد تبنى بشكل من الأشكال اقتراحات "أوستين" مشددا على أن "فعل القول" لا يمكن تحققه من دون قوة إنجازية، كما أجرى تعديلات على تصنيف "أوستين" للأفعال اللغوية، فضلا عن الاهتمام الخاص الذي أعطاه للمعنى والمحتوى اللغوي.

إن دراسة وتصنيف "سيرل" للأفعال الكلامية كان بفضل ما أوتيه من جهاز مفاهيمي ثري، أكثر دقة وعمقا مما ورثه عن سلفه "ج.ل.أوستين" الذي يعود إليه فضل اكتشاف الظاهرة وعزلها وتحديد إطارها العام كظاهرة خطابية عامة.

وسوف نتعرض إلى أهم الأفكار التي بسطها "سيرل "بخصوص هذا الأمر، والمتمثلة فيما يلي: [20]

1)- ارتباط اللغة بالأفعال اللسانية، ذلك أن التكلم بلغة ما يعني تحقيق أفعال لغوية ممكنة في ظلّ قواعد تعمل على استخدام العناصر اللغوية، وطبقا لهذه القواعد تتحقق الأفعال اللغوية.

2)- قاعدة التواصل اللغوي مبنية على الفعل اللغوي، فكل تواصل لغوي، لا ينبني على الرمز، أو على اللفظ، أو على الجملة، وليس هو تواتر هذه العناصر، بل التواصل أداء للرمز واللفظ والجملة، أو بثها (Emission) لحظة تحقيق فعل لغوي معين.

3)- ارتباط نظرية اللغة بنظرية الفعل، ذلك أن اللغة جزء من نظرية الفعل (Théorie de l'action)، لأن التحدث عبارة عن سلوك خاضع للقواعد، وبالتالي يمتلك سمات صورية (Trait formels) خاصة تتعلق بدراسة مستقلة.

4)- ارتباط نظرية أفعال اللغة بنظرية المجال الدلالي، إذ لا يمكن التسليم بوجود دراستين دلاليتين مختلفتين، إحداهما تدرس الجمل ودلالاتها، والثانية تدرس إنتاج أفعال اللغة، وعليه فإن فعل اللغة عبارة عن تابع (Fonction) لدلالة الجملة المعينة، فلا تسمح دلالة جملة ما بأي فصل لغوي محقق، داخل تلفظ هذه الجملة لأن المتكلم قد يريد قول شيء آخر لم يقله بالفعل، ومع ذلك يمكن له مبدئيا أن يقول ما ينوي إبلاغه.

5)- عدم استقلال معنى الجمل دلاليا عن معنى أفعال اللغة تداوليا، فدراسة الجمل لا تتميز مبدئيا عن دراسة أفعال اللغة، وإذا أدركنا هذا الأمر فإن الدراسة تبقى واحدة، وبما أن كل جملة تحمل معنى محددا، فإنه لا يمكن أن تستعمل بدلالتها نفسها لإنجاز سلسلة من الأفعال اللغوية الخاصة، ولهذا فإن دراسة دلالة الجمل، ودراسة أفعال اللغة لا يشكلان مجالين مستقلين، بل مجالا واحدا.

ومن هنا يتضح أن ما اقترحه "سيرل" يرمي إلى تدعيم البعد التواصلي وتطويره، على اعتبار أن التحدث بلغة، ما هو إلا القيام بأفعال لغوية محددة، ومن هنا عمد

إلى تحديد مفهوم الفعل الإنجازي في نظرية أفعال الكلام، ضمن صياغة جديدة لما اقترحه "أوستين" .

وإذا كان "سيرل" قد عمق ما تركه "أوستين"، فإن مركز اهتمامه كان "أفعال اللغة غير المباشرة"، بهدف بناء النظرية وتنسيقها، مع تحديد شروط ومقومات الفعل الكلامي، وتلك المحددة لمفهوم النجاح المسماة بشروط الاستعمال، وقد حدد الشروط التي يجب أن تحققها أفعال الكلام لتضمن الإنجاز الموفق وهي: [21]

1)- شرط مضمون القضية: ووظيفته وصف مضمون الفعل، هل هو مجرد قضية بسيطة أو دالة قضوية أو فعل للمتكلم،...

2)- الشروط التمهيدية: والتي تتصل بقدرات واعتقادات المتكلم، ومقاصد المستمع، بالإضافة إلى طبيعة العلاقة القائمة بينهما.

3)- شروط الصدق: وتحدد الحالة النفسية للمتكلم أثناء إنجاز الفعل، بحيث ينبغي أن يكون جادّا في ذلك.

4)- الشروط الجوهرية: وترصد الغرض التواصلي من فعل الكلام، والذي يلزم المتكلم بواجبات معينة، فعليه أن ينسجم في سلوكاته مع ما يفرضه عليه ذلك الفعل.

وعلى الرغم من أنها تعد شروطا لتحقق الأغراض الكلامية، فمعظمها لا تتحقق إلا عبر استحضار عوامل أخرى تداولية توفر إمكان القيام بأغراض كلامية بشكل سليم، مما يستوجب تجنب مختلف المعوقات المادية والمعنوية التي من شأنها أن تحول دون قيام حوار سليم [22].

إن الفضل يعود إلى "سيرل" في شرح فكرة "أوستين" السابقة، بتقديم شروط إنجاز كل فعل، مع بيانه وشروط تحول فعل من حال إلى حال، وآليات ذلك، مع توضيح خطوات استنتاج الفعل المقصود.

ومثال ذلك: قول شخص في المكتب: "تركتَ الباب مفتوحا"، لمن يدخل عليه، فهذا القول يخضع لجملة من الخطوات لإدراك الفعل المقصود إنجازه، منها [23]:

- إن الضجيج في الرواق، ولا ينبغي ترك الباب مفتوحا ، فهو يأمرني بإغلاقه.

– المكتب مكيف، ولا ينبغي ترك الباب مفتوحا ، فهو يطلب مني بشكل ما إغلاقه.

– من الأدب أن تغلق الباب كما وجدته مغلقا حال دخولك، فهو يعاتبني على سوء سلوكي.

ومما قدمه "سيرل" كذلك إعادة تقسيم الأفعال الكلامية التي اقترحتها "أوستين"، مميزا في ذلك بين أربعة أقسام وهي: [24]

1– الفعل التلفظي (Acte d'énonciation)، والمقصود به عملية أداء الكلام والتأليف بين مكوناته.

2– الفعل القضوي (Acte propositionnel)، وهو معادل للفعل الدلالي عند "أوستين"، على اعتبار أن ما كان يعرف بالفعل الدلالي، وكان يشمل عنصري المعنى والإحالة، أصبح عند "سيرل" يشكل فعلا مستقلا، يسمى الفعل القضوي، ويتضمن فعلي الإحالة والجمل.

3– الفعل التأثيري (Acte perlocutionnaire)، ويتعلق بالنتائج التي يحدثها الفعل الإنجازي بالنسبة للمخاطب فإذا سقتُ حجة يمكن أن أقنع المتلقي، وإذا أنذرته يمكن أن أخيفه،...

4– الفعل الإنجازي(Acte illocutionnaire)، كالاستفهام، والأمر، والنهي، والوعد،... وكملاحظة هامة أن الفعلين التأثيري والإنجازي، لا اختلاف بشأنهما بين "أوستين" و"سيرل".

وسرعان ما أعاد "سيرل" اقتراح خمسة أصناف من الأفعال الكلامية، وهي: [25]

1– الأخبار (Assersifs)، تبلغ خبرا، وهي تمثيل للواقع، وتسمى أيضا بالتأكيدات، أو الأفعال الحكمية.

2– الأوامر (Directifs)، وهي تحمل المخاطب على فعل معين.

3– الالتزامية (commissifs) ، وتسمى أيضا بأفعال التعهد، وهي نفسها أفعال التكليف عند "أوستين" ، حيث يلتزم المتكلم بفعل شيء معين.

4- التصريحات (Expressifs)، وهي الأفعال التمرسية عند "أوستين"، وتعبر عن حالة، مع شروط صدقها.

5- الإنجازيات أو الإدلاءات (Déclarations)، وتكون حين التلفظ ذاته.

وقد وضع "سيرل" اثني عشر مقياسا لنجاح الفعل الإنجازي، وتتمثل فيما يلي: (26)

1- اختلافات بالنسبة لغاية الفعل، وهي تجيب عن سؤال " ما هي الوجهة؟ "، فالوجهة أو غاية نظام ما هي الحصول على عمل شيء من طرف المخاطب.

2- اختلافات في توجيه الترتيب بين الكلمات والأشياء، وتقوم بترتيب الكلمات حتى تلائم الواقع، أو بالضبط لملائمة المضمون القضوي للواقع.

3- اختلافات تمس الحالات السيكولوجية المعبر عنها، حيث يعبر المتكلم بكل فعل إنجاز يمتلك مضمونا قضويا، عن موقف تجاه هذا المضمون القضوي، سواء كان مخلصا أم لا.

4- الاختلافات في حدة الاستثمار أو الالتزام المعبر عنه في تقديم وجهة الإنجاز.

5- اختلاف مقياس أو وضعية المتكلم والمستمع في حدود حساسية قوة إنجاز الفعل.

6- الاختلافات في الطرق التي يرتبط بها القول بمصالح المتكلم والمستمع، فالاختلاف بين التبجح و النحيب من جهة، و التهنئة والتعزية من جهة أخرى، يجعل الأولى تمس مصالح المتكلم والثانية تمس مصالح المستمع.

7-اختلافات في العلاقة بمجموع الخطاب والسياق الخطابي.

8- اختلافات المضمون القضوي التي تحددها علامات أو طرق تشير إلى القوة الإنجازية، إذ يقوم الاختلاف بين الحكي والعرض من جهة، والتنبؤ من جهة أخرى في توجه التنبؤ إلى المستقبل، بينما يتجه العرض إلى الماضي، أو الحاضر.

9- اختلافات بين الأفعال، كأفعال لغة دائمة، وبين تلك التي تنجز كأفعال لغة دون خضوع لما هو مطلوب.

10- الاختلافات بين الأفعال التي تتطلب مؤسسات خارج لسانية في إنجازها وبين تلك التي لا تتطلب ذلك .

11- الاختلافات بين الأفعال، أو الأفعال الإنجازية المطابقة لإنجاز ما، أو غير المتوفرة على ذلك.

12- اختلافات في أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي، و هذه الشروط سماها "سيرل" شروط النجاح، وهي تستند كثيرا إلى قوانين المحادثة عند "غرايس"، كما وسع مفهوم الفعل الإنجازي ليتجاوز ارتباطه بالمتكلم إلى العرف الاجتماعي اللغوي، وجعل القوة الإنجازية أدلة عليها (تقديم، تأخير، نبر، تنغيم، علامات ترقيم،...).

يميز "سيرل" بين الدلالة المقامية والدلالة المقالية، فالأولى ثابتة، في حين أن الثانية متغيرة تابعة لتغير مقامات القول، ومعنى هذا أن المعنى الحرفي – في نظر سيرل– معنى وارد أثناء عملية الوصف اللغوي، لذلك عدّ أقرب الفلاسفة اللغويين إلى "تشومسكي"(Chomsky)، لأنه يعرف بوجود دلالة لاصقة بالجملة.

وخلاصة القول، إن العمل الذي أنجزه "أوستين" هو عمل ذا فائدة لسانية هامة، كونه نجح في بلورة فكرة مهمة، وهي أن وظيفة اللغة هي التأثير في العالم وصناعته، وليست مجرد أداة للتفكير أو لوصف الأنشطة الإنسانية المختلفة.

وعلى العموم، فإن ما طرحه "أوستين" بخصوص أفعال الكلام فتح نقاشا واسعا انخرطت فيه ثلّة من الباحثين، من أمثال "سيرل"، و "غرايس"، و "فان ايمرن" وغيرهم، مما عمق نظرية "أوستين" و جعلها أكثر اتساعا واستيعابا لجملة من القضايا المرتبطة بتداوليات أفعال الكلام.

وأن الجهد الذي بذله الفيلسوف "سيرل" في عرض الأفعال الكلامية هو عرض نموذجي للنظرية في عصرنا هذا، بوصفه يبيّن القيمة الفلسفية والتداولية للنظرية، ولاسيما تحليله للمكونات والأسس التصنيفية لعناصر القوى المتضمنة في القول، رغم الانتقادات التي وجهت إليه، والتي تدعو إلى إعادة النظر فيه على الرغم من استيفائه الثراء المفاهيمي، و الدقة التي تحراها، فإن عمله يحتاج إلى المراجعة والتعديل.

إن التداولية بمقولاتها و مفاهيمها الأساسية، كسياق الحال، و غرض الكلام، وإفادة السامع، و مراعاة العلاقة بين أطراف الخطاب و مفهوم الأفعال الكلامية، يمكن أن تكون أداة من أدوات قراءة التراث العربي في شتى مناحيه و مفتاحا من مفاتيح فهمه، بشرط أن نختبر مفاهيمها حتى نتأكد من كفايتها الوصفية و التفسيرية لدراسة ظواهر اللغة العربية.

الهـوامـش:

1- جورج يول، التداولية؟، ترجمة: قصي العتابي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1431هـ/2010 م، ص81 .

2- المرجع، ص ص:81-82 .

3- مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي، دار التنوير للنشر والتوزيع، حسين داي، الجزائر، ط1، 1429هـ/2008 م، ص ص:54-55 .

4- طالب سيد هاشم الطبطبائي، نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1994 م، ص.3

5- م ن، ص ن.

(*) - "جون لانشو أوستين" (John Langshaw Austin): منطقي و لساني بريطاني ولد سنة 1911 و توفي سنة 1960، له كتاب "كيف نصنع أشياء بالكلمات؟" طرح فيه نظريته في الأفعال الكلامية، حيث أن ثنائية الصدق و الكذب التي تحكم ما عُدّ من قبيل الإخبار و تقرير حالة الأشياء في الكون، إنما هي ثنائية غير دقيقة، لذلك تجاوزها إلى ثنائية الإنشاء الأولي/الإنشاء الصريح.

6- م ن، ص 4 .

7- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانين الضابطة لها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1432 هـ/ 2011 م، ص 77 .

8- جون لانكشو أوستين، نظرية أفعال الكلام العامة، كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008 م، ص 5 .

9- العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص ص:77- 88-.

10– المرجع نفسه، ص 79 .

11– نعيمة الزهري، الأمر والنهي في اللغة العربية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1997 م، ص 183 .

12– العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص 82 .

13– م ن، ص 83 .

14– م ن، ص ص: 83– 84 .

15– J. Austin, quant dire c'est faire , seuil, paris, pp :49- 50.

16– العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص 85 .

17– جورج يول، التداولية، ص ص: 82– 83 .

18– فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة: سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، د.ت، ص ص: 62– 63 .

19– مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللسان العربي، ص60 .

(**) - "**جون روجرز سيرل**" **(John Rogeers Searle)**: فيلسوف أمريكي، ولد في دنفر بولاية كولورادو عام 1932، تلميذ "أوستين"، واحد من أبرز الفلاسفة المحدثين الذين ينتمون لتيار الفلسفة التحليلية التي طورها "أستين"، درّس الفلسفة في جامعة كاليفورنيا، و حاضر كأستاذ زائر في عدد كبير من الجامعات العالمية، من أشهر أعماله: أفعال الكلام، التعبير و المعنى، القصدية، العقول و الأدمغة و العلم، إعادة اكتشاف العقل، بناء الواقع الاجتماعي، لغز الشعور.

20– العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص ص: 88– 89.

21– م ن، ص 90 .

22– حسان الباهي، الحوار ومنهجية التفكير النقدي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2004 م، ص126.

23– خليفة بوجادي، في اللسانيات التداولية، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، العلمة، سطيف، الجزائر، ط1، 2009 م، ص 98 .

24– العياشي أدراوي، الاستلزام الحواري في التداول اللساني، ص: 92، نقلا عن:

Searle. J. R, speech acts, C.U.P, 1980, p :61 .

25 – J. R. Searle, les actes de langage, essai de philosophie du langage, collection savoire, Lettres, Herman, paris, 1996, p 60.

26– فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ص ص: 63– 66.

نظرية القيم في الأدب الإسلامي

إعداد الأستاذ الدكتور :فتحي بوخالفة
قسم اللغة والأدب العربي/كلية الآداب واللغات/
جامعة المسيلة–الجزائر

***الملخص:**

يتناول هذا المقال،موضوع القيم في الأدب الإسلامي من منظور علاقة الأدب بصفته فنا تعبيريا،بالعقيدة الإسلامية دون سواها من العقائد الأخرى.

وقد تم التطرق في المقال لجملة مضامين أساسية،كتحديد مصطلح الأدب الإسلامي،حيث تم التطرق على وجه التحديد لمجمل المفاهيم التي حددت هذا المصطلح،وكذا التطورات التاريخية التي عرفها.

إلى جانب ذلك تم طرح موضوع حاجة القراء المسلمين لنظرية أدبية تختص بالأدب الإسلامي.ثم كان الحديث عن الأدب في علاقته بنظرية الالتزام،وتلك مسألة أساسية بحكم العلاقة القائمة،بين الأدب والعقيدة الإسلامية.

***Résumé:**

La théorie des valeurs dans la littérature islamique

Cette citation prend le sujet des valeurs dans la littérature islamique,à travers la relation de la littérature qui est un art expérimentale,de la réligion islamique sans les autres réligions.

On cite dans cette citation un ensemble des centenus nécéssaire pour préciser le sens de la littérateure islamique,et on a cité précisément l'ensemble des centenus qui a précisé ce sens aussi les développements historiques qui la connu.

Et ainsi qu'on a proposé le sujet du besoin des lécteurs musulmans à un théorie littéraire qui particulie la littérature islamique.puis la discution a été sur la littérature et leur relation de la théorie d'engagement,c'est une question fondamentale à partir la relation entre la littérature,et la réligion islamique.

Ensuite il s'agit d'un ensemble des valeurs qui peuvent les trouver dans la littérature islamique,et on a précisé des valeurs connues,comme la valeur intéléctuelle,et la valeur sentimentale,et la valeur ésthétique.

Et enfin une petite conclusion,contient une idée précise,on peut truover une théorie des valeurs dans la littérature islamique.

من المتعارف عليه أن الإسلام، عقيدة ينبثق عنها نظام شامل لمناحي الحياة الإنسانية.هذه الشمولية تقتضي على وجه التحديد وجود فكر إسلامي،كما تقتضي وجود نظام إسلامي،وعلوم اجتماعية ونفسية إسلامية،وتقتضي أيضا وجود أدب إسلامي.

إلا أن التطورات التي عرفتها حركة التاريخ في جدليتها المستمرة،منذ العصور الإسلامية الأولى إلى يومنا هذا،لم تتمكن خلالها الحضارة الإسلامية من التعبير عن روحها كاملة، وفي مختلف مناحي الحياة. مما يثبت وجود ما يسمى بالثغرات التاريخية التي لم يقم المسلمون بملئها آنذاك، وهم مستعدون لملئها حال توفر الشروط التاريخية المناسبة.وهذا يعني أنه رغم الإنجازات الكبيرة التي قامت بها الحضارة العربية الإسلامية في أزهى عصورها،لم تستكمل مقاصد الإسلام بعد، وأن أمام المسلمين مسيرة كبيرة للغاية لاستكمال مسيرة الحياة الإنسانية بالفكر والعمل والإبداع، في ضوء التصور العقيدي الذي ورثوه من الدين الإسلامي.

إن العقبات الكئودة التي وقفت أمام الإسلام، وجعلته لم يبلغ مقاصده،ويحقق غاياته الكاملة،جعلت من الضروري مواجهة صور أدبية في مجال الإبداع الأدبي وحتى النقد،تتنافى تماما مع روح الإسلام وهي صادرة عن أبنائه المسلمين.كما وجدت كذلك تنظيرات نقدية لا تمت لروح الإسلام بصلة لدى الكثير من النقاد.

ومهما كانت طبيعة المعطيات القائمة، «فإن النتاجات الأدبية والنقدية في العصور الإسلامية السابقة،كان منها ما هو متسق مع التصور الإسلامي،ومنها ما كان مخالفا لهذا التصور عن سوء فهم،ولم يكن البتة صادرا عن قصد عدائي للإسلام، وهو الأمر الذي لا ينبغي أن يصدر عن أديب ينتمي للإسلام. والذي وجدنا من موقف عدائي من الإسلام،إنما هو وليد ما سمي بالعصر الحديث،بعد أن تأثر مباشرة بالمبادئ الأوروبية الوافدة و المفروضة على الجيل الإسلامي،الذي استلب وتغرب بالإكراه تارة، وبالإغراء تارة أخرى»[1].

-أ-الأدب الإسلامي وإشكالية المصطلح:

يبدو أن مصطلح الأدب الإسلامي، مصطلح حديث في الحياة الأدبية العربية، وهذا لا يعني بالضرورة إدانة التراث العربي الإسلامي، من باب أن المصطلح لم يوجد فيه، بحكم أن العصر هو الذي يقتضي وجود مصطلحاته، وعلومه، ومناهجه، وهذا تابع لطبيعة التطورات التاريخية التي تفرض الحاجيات الخاصة لكل عصر من العصور الإنسانية.

ويمكن أن توجد في بعض الكتب أو المصنفات النقدية،لاسيما منها ما تعلق بالتاريخ الأدبي، والتي ألفت في أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين،إشارة ولو عابرة إلى مصطلح"أدب إسلامي"، ولعلها إشارة إلى مرحلة تاريخية معينة، وهي تلك المعروفة "بصدر الإسلام"،إضافة إلى ما اصطلح عليه"بالأدب الأموي"أو"الأدب العباسي"،وهي تقسيمات تاريخية لمراحل تطور الأدب العربي، ترتبط على وجه التحديد بطبيعة النظام السياسي السائد في تلك المرحلة من مراحل تاريخ الدولة الإسلامية. مع العلم أن هذا التقسيم هو تقسيم مدرسي بحت،وعليه فالإنتاج الأدبي الذي نسب إلى العصر الأموي والعصر العباسي مثلا،لا يقصد به الأدب الإسلامي كمصطلح، من حيث كون المصطلح نظرية شاملة لمفهوم الأدب من منظور إسلامي.كما أنه لا ينحصر بدراسة ما أنتج من أدب خلال فترة محددة من فترات التاريخ.

ويمكن الاعتقاد أن ظهور المصطلح «قد تم في مرحلة بدأ الإسلام فيها يتقدم ليتخذ مواقعه من الحياة المعاصرة، وليكون طرفا متوثبا في معركة الصراع بين القيم وأبعاده العملية، بعدما مرت مرحلة مظلمة تمثلت في تغلب الاستعمار الأوروبي بقيمه الصليبية والمادية على ديار الإسلام، وحضارة الإسلام.وخيل إليه أنه استطاع أن يحسم لغة الصراع لصالحه»[2].

وإن كان التاريخ سجل بداية انتشار الصحوة الإسلامية في أوساط الأمة العربية الإسلامية،ممثلة في بعض الحركات الإسلامية التي قاومت الاستعمار في

البلاد العربية بأشكاله المختلفة،كما تمثلت أيضا في النشاطات الثقافية والإصلاحية والفكرية التي حاولت تأصيل المفاهيم الإسلامية الدينية في مختلف نشاطات الحياة، فإن الأدب كان له هو الآخر نصيبه من مثل حركة التأصيل هذه،وهذا التوجه.

ويذهب البعض في هذا الصدد، إلى اعتبار الحقبة التاريخية التي سميت بمرحلة الصراع بين القديم والجديد،أو الحداثة والتقليد، تسمية لم تكن في محلها،يقصد من ورائها الإساءة الفعلية للإسلام كعقيدة ودين،في المرحلة الأولى لصياغة مصطلح يتضمن نظرة الإسلام للأدب والحياة معا[3].

ويذهبون إلى أبعد من ذلك، من خلال تحديد بعض رموز الصراع التي صنعت تلك الفترة التاريخية الهامة من الحياة الثقافية للأمة العربية، "كطه حسين" مثلا،و"مصطفى صادق الرافعي"، بحيث تلخص هاتان الشخصيتان الفكريتان خصوصية الحياة الأدبية والفكرية، التي طبعت بتياري التغريب والتبعية، والأصالة الإسلامية. مع أن المسألة في حقيقتها يمكن أن ينظر إليها من باب الاختلاف بين الآراء، والتحاور المثمر بين الثقافات المختلفة الاتجاهات، أو الانفتاح على الآخر، كما تقدم الطروحات النقدية الحديثة.

وعلى الرغم من أن التيار الغربي يغلب في العديد من المرات على الحياة الثقافية العربية، لعوامل متعددة تصل أحيانا إلى حد العقيد والتشابك، فإنه من باب الموضوعية الإقرار، بأن هناك مجموعة من القيم أرستها الأصالة الإسلامية، وبعثت في نفوس الأجيال الجديدة،والتي أبرزت خاصة في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين،رؤية جديدة للأدب والثقافة، ولعلها المرحلة التي تميزت بانتشار الوعي الإسلامي الذي بدأ يأخذ طريقه إلى شرائح شعبية واسعة في البلاد العربية.

واعتبارا من فترة الستينات من القرن العشرين، برزت مصنفات نقدية على درجة من الموضوعية، والتوجه الإيديولوجي الخاص في الآن ذاته، وهي المصنفات التي اختصت بالتنظيرات لما سمي بعد ذلك بالأدب الإسلامي. فجاء كتاب الأستاذ "نجيب الكيلاني"الموسوم ب:"الإسلامية والمذاهب الأدبية"، الصادر سنة ألف

وتسعمائة وثلاث وستين ميلادي(1963م) ليعمق من نظرية المصطلح الجديد"الأدب الإسلامي"،وذلك بناء على الموروث الثقافي للأمة العربية الإسلامية قديما أم حديثا.

تتابعت دراسات نقدية أخرى بعد هذا المصنف، والتي اختصت بالتنظير للأدب الإسلامي، والنقد الإسلامي على حد سواء،من أهمها كتاب"في النقد الإسلامي المعاصر"للدكتور"عماد الدين خليل"،صدر سنة ألف وتسعمائة واثنين وسبعين ميلادي(1972م)، وكتاب"محاولات جديدة في النقد الإسلامي"للمؤلف نفسه،صدر سنة ألف وتسعمائة وواحد وثمانين ميلادي(1981م). بعد ذلك أقيمت ندوات ومؤتمرات نقدية ناقشت بعمق مفهوم الأدب الإسلامي ونظريته،بدا ذلك خاصة في المؤتمر النقدي الأول الذي انعقد"بالهند"،وبالتحديد في مدينة"لكهنؤ"، وهو المؤتمر الذي أشرف عليه المفكر الإسلامي المعروف"أبو الحسن الندوي"، كان هذا في الثالث عشر من شهر جمادي الثانية سنة ألف وأربعمائة وواحد هجري،الموافق ل:السابع عشر من شهر أفريل سنة ألف وتسعمائة وواحد وثمانين ميلادي(13جمادي الثانية1401هـ/17أفريل1981م)، وكان من جملة توصيات المؤتمر صدور سلسلة من الدراسات في الأدب الإسلامي ونقده، وهي السلسلة التي تضمنت كتبا هامة أفاضت في الحديث عن نظرية الأدب الإسلامي[4].

ويعرف في العديد من الدول الإسلامية، أن بعض الجامعات المتخصصة في العلوم الإسلامية،تبنت تدريس نظرية الأدب الإسلامي،ويمكن لجامعات في تخصصات مختلفة أن تتبنى تدريس هذه النظرية في انتظار مجئ الوقت المناسب،الذي تتضح فيه أبعاد هذه النظرية، وتجد ما يسندها من إنتاج إبداعي واعي.

وتقتضي الموضوعية العلمية، عدم الاهتمام الكبير بالخلافات القائمة حول المصطلح كمصطلح، لاسيما المصطلح المتعلق بالأدب الإسلامي، «لأن الهم الذي سيطر على الأديب والناقد الإسلاميين كان أعظم من الاختلاف حول صياغة المصطلح، على الرغم من إحساسهما بصعوبة هذه الصياغة في زمن طغت فيه

المصطلحات الغربية في مجالات الحياة كافة، حتى أن أي مصطلح إسلامي في أي مجال من هذه المجالات، كان يواجه استغرابا ورفضا في بعض الأحيان. لقد كان الهم يتمثل في تحكيم الإسلام في نشاطاتنا كافة، ومنها الأدب الذي يعبر عن مساحة واسعة من هذه النشاطات»[5].

بعد أن أطلق المفكر الإسلامي"سيد قطب"، مصطلح الأدب الإسلامي لأول مرة سنة ألف وتسعمائة واثنين وخمسين ميلادي(1952م)، وكان يقصد به التعبير الهادف عن تمثل النفس لمجمل المشاعر الإسلامية(6). جاء بعد ذلك "محمد قطب"ليؤكد المصطلح نفسه، ويثبت تعريفا للأدب الإسلامي، بأنه «التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، من خلال تصور الإسلام لهذا الوجود»[7].

ويطلق الأستاذ نجيب الكيلاني مصطلح"الإسلامية"، على الأدب الذي يعتقد بأنه أدب إسلامي، يأخذ من الروح الإسلامية تعاليم الإسلام، مادته وخصائصه، وتوجهاته الفكرية والأخلاقية. ويبدو أن مصطلح "أدب إسلامي"، يوحي لنا بأن الأستاذ نجيب الكيلاني « أثبته ليضاهي به مصطلحات مثل الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والرمزية. وغيرها من مذاهب الأدب الغربي. ويبدو أن هذا المصطلح لم يصادف هوى لدى الأدباء والنقاد الإسلاميين، لاستشعارهم المنحى الذي يجاري المذاهب الأدبية الغربية، وكذلك لم نقرأه عنوانا لأية دراسة من دراسات الدكتور الكيلاني، بل إن الكيلاني نفسه هجر هذا المصطلح وآثر مصطلح(الأدب الإسلامي)، في كتبه التي ألفها بعد كتاب(الإسلامية)، ولنأخذ على ذلك مثلا كتابه (مدخل إلى الأدب الإسلامي)، الذي صدر في قطر عام1987»[8].

وضمن عرض المصنفات النقدية، التي تطرقت لموضوع الأدب الإسلامي،تجدر الإشارة إلى كتاب الدكتور"أحمد بسام ساعي"[9]، الموسوم ب: "الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد". وهو العنوان الذي من شأنه الإحالة على عناوين نقدية أخرى،كالرمزية الإسلامية، والرومنسية الإسلامية..

وقد عرض الكاتب في كتابه لموقف الإسلام من الواقعية الغربية بصدق وعمق، وحدد طبيعة الواقعية الإسلامية وخصائصها. ومع ذلك فهناك اعتقاد يميل إلى القول بأن الإسلام هو الإسلام بخصائصه وطبيعته العقيدية والدينية، والأدب الإسلامي هو الأدب الإسلامي، بخصائصه الفنية،ومواصفاته الجمالية،يعكس خصائصه الذاتية،دونما حاجة إلى الاتصاف بصفة خاصة تمت بصلة لواقع الحياة الغربية،في مجال الفكر والأدب[10].

يمكن التبين من خلال ما سبق،أن مصطلح الأدب الإسلامي،استقر على الدراسات التي صدرت حول الأدب الذي اتجه هذا التوجه، ويمكن له أن يستقر في المستقبل،وهذا بحسب جدية الدراسات النقدية التي يمكن أن تصدر في هذا المجال.ولعله–من منظور منظريه–،الأدب الذي يقف أمام الآداب الغربية الأخرى، أو حتى الآداب العربية التي أخذت الكثير من الآداب والمذاهب الأدبية الغربية. ولعلهم يعتقدون بالفترة التي سادت فيها المذاهب الأدبية الغربية الأدب العربي الحديث، هي(المرحلة الجاهلية) كما يعتقدون، وهي الحالة التي صحبت مسيرة الحياة الإنسانية في حال ابتعادها عن المنهج الرباني،وتبني مفاهيم وضعية من وضع البشر.

وبحكم اعتقادهم أن الجاهلية حالة وليست مرحلة تاريخية محددة، فالأدب الجاهلي لا يخص أدب مرحلة محددة من مراحل التاريخ، إنما يرافق كل مرحلة تسود فيها الجاهلية؛ كأن يكون هذا الأدب معبرا عن مرحلة ما قبل الإسلام، أو آداب العصر الحديث في أوروبا، أو في العالم العربي المتأثرة بالمفاهيم الأوروبية. وقد تكون هذه الجاهلية مرحلة تاريخية قادمة،تعبر عن أدب القرن القادم، حين تكون الجاهلية سائدة بمفاهيمها المعروفة، ومسيطرة على تصورات الإنسان وسلوكاته، ومناحي الحياة[11].

يمكن أن تتداخل نظرية الأدب الإسلامي، مع مصطلح النقد الأدبي، وتاريخ الأدب؛ مع العلم أن لكل من هذه الجوانب تخصصه وميدانه الذي ينبغي أن يهتم به، وينشط في إطاره.فالنقد الأدبي معروف عنه أنه يعنى بالنصوص الأدبية الإبداعية من

حيث الذوق والحكم والتقويم. وتاريخ الأدب يعنى بالظروف التاريخية العامة، كالظروف السياسية، والاجتماعية، والحضارية، التي أنتج ضمنها الأدب وتأثر بحيثياتها. أما نظرية الأدب فمعروف عنها أنها تهتم بالأدب من حيث النشأة،والماهية، والوظيفة. وكل هذه المسائل الناقد بحاجة إليها، ويحتاجها أيضا مؤرخ الأدب، ليكون رؤية شمولية عن واقع الأدب من حيث الخصائص، والتطورات، والقيم الجمالية[12].

وإلقاء التصور الإسلامي على نشأة الأدب، وتطوره، ووظيفته، يمكنه أن يغني الأدب، ويخلصه من كثير من التصورات الوثنية، والثقافات المائعة، ويجعل منه أداتا تواكب الطموح الإنساني إلى التطور، وجعل الحياة ثرية، وربطها بما قبلها وما بعدها من الوجود.

وضمن الطموح المتعلق بصياغة نظرية للأدب الإسلامي، تطرح التنظيرات المختصة منهجين اثنين: الأول منهج وصفي، والثاني منهج معياري. يقوم المنهج الوصفي على مطالعة ووصف التجارب الأدبية والجمالية التي ميزت الفترة التاريخية من انتشار الإسلام، وهي الفترة التي تفوق مدتها خمسة عشرة قرنا، بل وحتى خلال استقراء تاريخ الإنسانية كلها في حال الحديث عن نشأة الأدب الإسلامي، وتحديد بداياته التاريخية.

بعد استقراء الجزئيات المشكلة للظاهرة،تم استنتاج القوانين العامة المتعلقة بها، بمعنى القيام بعملية الكشف عن الثوابت من خلال المتغيرات. ولكن قد تحدث بعض الهنات، حين يكون المتغير هو الذي يحدد الثابت، ولعل هذا يكون حين لا تكون هناك ثوابت معينة، ضمن الموضوع الذي يراد تحديده.

أما المنهج المعياري، فإنه يكون أكثر فاعلية، في حال وجود التصور الشامل والمسبق عن الموضوع. لذلك فاللجوء إلى المنهج المعياري، يعني محاولة تأسيس الموضوع وفق جملة معايير. ويرتكز هذا المنهج على نوع من الاستدلال الذهني الذي يخضع أية ظاهرة لتلك المعايير، يعني أنه يستند إلى رؤية فلسفية وجمالية سابقة، لأية خصوصية إجرائية لتحليل النص. وتجدر الإشارة إلى «أنه من الضروري إيضاح

أن الإسلام يمنحك الخطوط العريضة لموضوعك، ولا يحرمك من لذة الاكتشاف لكثير من جزئيات هذا الموضوع، بمعنى أن هناك (منطقة فراغ) لم يجب عنها الإسلام، بل تركها خاضعة لظروف التطور الإنساني، وليدفع الإنسان إلى مزيد من الكشف والإبداع»[13].

وفي حال فهم المنهج المعياري على هذا الأساس، يمكن بعد ذلك الاستفادة من الخطوط العامة للتصور، بهدف معالجة النص الأدبي وفق قوانينه الذاتية الخاصة به، ويمكن للباحث اكتشاف القيم الفنية المتعلقة بميزات كل عصر. وفي الحقيقة فإن مثالية الإسلام، يمكن أن تكون دافعا للسير نحو الكمال، وليست صورة من صور الجمود والثبات،كما يمكن أن يتبادر إلى أذهان الكثير من المثقفين.

-ب-هل نحن بحاجة لنظرية للأدب الإسلامي؟

تكمن شرعية هذا السؤال من باب تحديد قيمة الحاجة لرؤية إسلامية واضحة تحكم الأدب، وتحدد اتجاهاته الفنية. ولكن باستمرار وجود مصطلح الأدب الإسلامي تثير الكثير من الحساسيات لدى الكثير من النقاد والدارسين،لاسيما أولئك الذين لا يعتقدون بضرورة وسم المصطلحات النقدية،بمثل هذه السمة، اعتقادا منهم أن المسألة ستنبني بعد ذلك على توجه إيديولوجي،يمكن أن تحكمه رؤية دينية ضيقة. ومنهم من يعتقد أن العقل لابد له أن يحتكم لمعطيات وضعية قائمة في الحياة الطبيعية، وعليه أن يبتعد عن كل ما هو غيبي، لأن ذلك يعني احتكامه لعناصر أجنبية عنه تؤدي به إلى الوقوع في الكثير من المزالق. والأمر ذاته ينسحب على الفن والأدب، الذي ينبغي أن يتحرر من مختلف المعطيات الدينية والإيديولوجية حتى يجد له متنفسا حرا، وميدانا فسيحا يبدع فيه إبداعاته المختلفة. وعلى العموم فإن السؤال المطروح، بحاجة إلى إجابة موضوعية، تثبت شرعيته، كما تحدد قيمة هذه الحاجة.

جاء الإسلام كخاتمة لكل الديانات السماوية التي أكرم الله بها البشر، من"آدم"عليه السلام، إلى "محمد"رسول الله-صلى الله عليه وسلم-، فأعطى بذلك

التصور الكامل والموضوعي عن عقيدة التوحيد، التي هي أساس رسالته،كما أجاب بوضوح عن كل ما يتعلق بهذه العقيدة السمحة من تساؤلات.

والنظام الشامل الذي انبثق من هذه العقيدة، أوضح الأصول الأساسية في "القرآن الكريم"و"السنة النبوية الشريفة"، وترك العديد من التفاصيل والجزئيات لاجتهاد المسلمين، يقوم بذلك علماء وفقهاء، ومتخصصون في مختلف العلوم الإنسانية والتقنية، وكذلك الفنانون والأدباء، وذلك وفق طبيعة كل عصر وخصوصية كل ظرف، ووفق ما يتماشى مع حياة الأفراد والجماعات.

ومنذ العصر الإسلامي الأول، تتابعت الجهود لمزيد من الاجتهادات في مختلف ميادين العلوم والفنون. وربما كان العصر الحديث من أكثر العصور من حيث الأهمية لاستكمال البحوث عن رؤية إسلامية شاملة في مختلف العلوم والفنون، والأدب واحد من تلك المجالات التي لابد من تكثيف الجهود فيها لوضع رؤية إسلامية، تحدد الأبعاد النظرية للأدب، وفق أصول التشريع الإسلامي.

ومع مرور الوقت، لم يلق التصور الإسلامي الشامل للأدب الاهتمام الفعلي؛ بدا هذا في العصور الإسلامية القديمة، وحتى في العصر الحديث. لذلك كثرت الاهتمامات بضرورة وجود أدب إسلامي، وإيجاد نظرية له.

في العصور الإسلامية التي سبقت، وجدت نماذج كثيرة للأدب الإسلامي، ابتداء بالقرآن الكريم، مرورا بالسنة النبوية الشريفة، إلى جانب الفنون الأدبية الأخرى التي وجدت في ذلك الوقت، كالخطابة والشعر. ومع ذلك لم يتم شئ من التنظير النقدي الناضج لنظرية الأدب الإسلامي، على أيدي نقاد مسلمين اشتغلوا في الأدب والنقد، حتى في العصور الإسلامية التي تميزت بإنتاج غزير للأدب، واهتمام بالغ بالشعر، كالعصر العباسي مثلا،الذي عرف حتى الانفتاح المباشر على الثقافة الغربية والشرقية الأخرى،كاليونان، والهند،من خلال الترجمة. ومع ذلك وجدت بعض المواقف النقدية التي استوحت بعض المفاهيم الإسلامية لدى الكثير من النقاد.

ومن منظور المهتمين برؤية إسلامية للأدب، فإنهم دون شك يسعون لنظرية واضحة الأبعاد للأدب الإسلامي، دون الاهتمام بالمصطلحات المتداولة اليوم، بحكم أن المصطلحات متغيرة تبعا لطبيعة العصور، والخصوصيات الثقافية. ولكنهم يرون أن التنظيرات التي وجدت في الأدب العربي الحديث من جانب النقد،تتعارض مع رؤية الإسلام لوظيفة الإنسان في الحياة، ووظيفة الأديب في الوجود بشكل خاص، وهي تنظيرات معروفة صدرت من نقاد لهم أسماء لامعة في النقد العربي الحديث. من هنا كانت ضرورة البحث عن نظرية شاملة للأدب الإسلامي مطلبا ملحا من منظور المهتمين بهذا التوجه الأدبي.

من جانب آخر يعتقد المهتمون بالأدب الإسلامي، أن النهضة الأدبية الحديثة في العالم العربي، لم تهتم بالأدب الإسلامي،بحكم أن هذه النهضة –حسب آرائهم– ،ذات توجه معاكس تماما لأي توجه إسلامي في الكثير من مناحيها. في حين اهتم دعاة الإسلام وعلماء الدين،ورجال الفقه في مختلف المعاهد والجامعات الإسلامية،بالصراع القائم بين الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الغربية التي تمثلها أوروبا وأمريكا بهيمنتها العسكرية والسياسية، وحتى الثقافية.

وضمن هذا الصراع لم يهتم أولئك العلماء بالوظيفة الحقيقية للأدب، هذا فضلا عن البحث الجاد عن نظرية للأدب الإسلامي.

والواضح أنه من خلال تلك الفترة من الصراع، لم يكن الأدب والشعر من صميم اهتمامات علماء الدين؛ "فالجامع الأزهر" مثلا لم يكن يهتم بالأدب في الدروس التي كانت تقدم في حلقاته، حتى جاء المفكر الكبير"محمد عبده"، فأدخله مجال الدراسة من باب اعتباره درسا ثانويا فقط، ضمن ما اصطلح عليه بالعلوم الحديثة، أو التعليم المدني، كالجغرافية والحساب[14].

وليس هذا فحسب، فحتى الإسلاميون الذين عملوا في مجال الدعوة الإسلامية، وإعادة الاعتبار للإسلام ككيان حضاري للأمة العربية الحديثة، لم يهتموا كثيرا بالأدب والفنون الإنسانية الأخرى بوجه عام، إلا من خلال بعض المحاضرات

الفكرية، والمواعظ التربوية التي كانت تلقى ضمن النشاطات السياسية والاجتماعية الأخرى. هؤلاء الدعاة لم يكونوا على درجة من الوعي بأن الأدب والفن بشكل عام إمكانية هامة، في إثارة المشاعر الإسلامية، ويمكن أن يفوق تأثيره،تأثير الخطابة والمقالة[15]. وهذه ليست فكرة جديدة، لأن التاريخ الإسلامي، يشهد بقيمة وأهمية الشعر، في تحريك الدعوة الإسلامية وهي في بدايتها، وليس أدل على ذلك من شعر"حسان بن ثابت الأنصاري"(ض)، الذي احتمت الدعوة الإسلامية كثيرا بصولاته.

وقد يعتقد أولئك الدعاة أن «المفاسد التي كان يشيعها الأدب والفن، كما شاهدوه في وسائل الإعلام(التحديثية) المخطط لها أن تكون كذلك،هي التي جعلتهم يشيحون بوجوههم عن هذا الأدب،مع علمهم بأن الأدب أداة حيادية يمكن شحنها بطاقات الخير المبدعة، أو تلويثها بنزعات الشر، والسفه والغرائز السافلة»[16].

ويلاحظ في الحياة اليومية إجلالا وتقديسا كبيرين للقرآن الكريم، وهذا شئ سليم جدا بحكم الانتماء للعقيدة الإسلامية. والحقيقة أن القرآن الكريم قمة نموذجية عليا في الأدب الرفيع الذي يستهدي به البشر في نيل المراتب العليا. ولكن قراءة القرآن لوحده وترتيله وحتى حفظه، ليست شروطا كافية لاكتساب أدوات التعبير الأدبي، والذوق الفني لدى المسلم. والواقع يثبت أن الكثير والكثير يحفظون القرآن الكريم، إلا أنهم غير قادرين على كتابة مقالة أدبية سليمة من حيث اللغة والتعبير. لكن قدسية القرآن الكريم لدى الدعاة الإسلاميين،وحتى أولئك المشتغلين في ميدان تربية الأجيال الجديدة، في بدايات العصر الحديث، شغلتهم كثيرا عن محاولات أدبية وفنية أخرى،سواء ما ظهر منها في القديم، أو ما هو موجود حديثا، كالقصة، والرواية، والمسرح مثلا. وتلك مهمة أخرى تتطلب البحث عن أصول التنظير للأدب الإسلامي للمهتمين بهذا التوجه في الأدب.

إن الإسلام باعتباره يحمل تصورا شاملا للحياة والإنسان، وبحكم أن تصوره يفوق تصور أية رؤية بشرية على الإطلاق، فالأدب في حال استهدائه بهذا التصور الشمولي،يمنح الإنسان بصيرة أقوى في مسيرته الحياتية، وتصوير واقعه الذي يأمل

في إصلاحه وتغييره، أو إثرائه.لذلك فاللجوء «إلى التصور الإسلامي من لدن الفن الإنساني إغناء لهذا الفن، وإعطاء للتجربة الإنسانية زخما من الأفكار والمشاعر والأحاسيس، ما هي ببالغته من دون هذا التصور. ولقد ادعي ظلما وبهتانا بأن اتصال الأدب بالتصور الديني تضييق لدائرة هذا الأدب، وحصر له في لون متكرر ممل،قوامه الحديث عن الجنة، والنار ،والله،ومحمد"ص"، من خلال مواعظ كلامية باهتة»[17].

والمقصود من وراء ذلك، هو إعادة تصحيح العلاقة بين الأدب والعقيدة، وهذا ما أشار إليه الدكتور"عبد الباسط بدر"[18]، وهي علاقة عضوية لا تنفصم.

وقد حاولت العديد من الدراسات الأدبية والفكرية الحديثة، المتأثرة بالمناهج الأوروبية في النقد الأدبي، أن تعمق الانفصام بين الأدب والعقيدة، أو بين الفن والدين، إلا أن الكثير منها لم يفلح في ذلك[19]، حيث ظهرت تيارات أدبية وفكرية في أوروبا نفسها، تربط ربطا متينا بين الدين والأدب، وبين الأدب والفكر بصورة عامة.

وما من شك في أن ارتباط الأدب بعقيدة معينة، فضلا عن كون هذه العقيدة إسلامية كاملة، فهي حصانة للأديب، وعصمة له من الضياع، ليس ضمن الأهداف والمضامين فحسب، بل في مجال الأدوات والآليات الفنية المستعملة في التعبير. والدليل على هذا النجاح، تلك النماذج الأدبية العالية التي صنفت قديما أم حديثا،تلك النماذج التي ارتبطت بعقيدة معينة، أو أخذت لها منحى إنسانيا عظيما، في حين لم تلق الآداب والفنون الأخرى، التي ابتعدت عن العقائد والأفكار الاهتمام اللازم، وبقيت تراوح أماكنها فقط،واتصفت بكونها مجرد نزعات فردية بعيدة عن الإطار التاريخي والإنساني.

والمتتبع للمدارس الأوروبية الحديثة، منذ المدرسة الكلاسيكية، مرورا بالمدرسة الرومنسية، ثم الواقعية، والبرناسية، والرمزية، وكذا الوجودية، ثم الأدب الفانتازي أو ما يسمى بأدب اللامعقولا. هذه المدارس يعتبرها الكثير من الباحثين إغراقا إما في العقل أو العاطفة أو الخيال، أو حتى إغراقا في الذاتية أو البراغماتية، ذات الحدود الضيقة.

مقابل ذلك لم يتسم منها مذهب واحد بالعدل والتوفيق بين طبيعة التكوين الإنساني، والآليات الفنية التي يستخدمها في التعبير، حيث تميزت بتجاوز التكوين الطبيعي للإنسان، والآليات الفنية في التعبير؛ بحكم أن هذه المذاهب –من منظورهم–، كانت تصدر عن تصورات بشرية وضعية، تخضع للمعطيات المادية للمجتمع الأوروبي الحديث. ولأن ظروف المجتمعات الأوروبية تخضع باستمرار لتطورات تاريخية مستمرة، وفق التطورات المادية التي تحكمها الظروف الاقتصادية الصرفة، والناتجة أساسا عن استغلال ثروات العالم الثالث من جانب، وتوظيف المكتسبات العلمية الحديثة من جانب آخر، كانت هذه المذاهب الأدبية والفنية، تتغير بمعدل ربع قرن تقريبا، خصوصا تلك التغيرات التي حدثت ما بين أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين. وهناك من المذاهب ما وجد بعد الحرب العالمية الأولى، وزال بعدها مباشرة، أي أنه لم يبق لمدة طويلة، "كالدادوية" مثلا.

مثل هذه المذاهب الخاضعة لحتمية التطورات المادية في المجتمع الأوروبي، لا يمكن أن تعمق صلة الإنسان بالخالق عز وجل، كما أنها لم تقم اعتبارا لحركة التاريخ البشري، وسنن الكون والطبيعة، وعلاقة الإنسان بهما.

لذلك فالمهتمين بالبحث عن نظرية للأدب الإسلامي، يعتقدون أن هذه الأخيرة تساعد على إعادة التوازن بين الإنسان وأساليبه الفنية في التعبير عن ذاته، هذه الرؤية"الوسطية"والمعتدلة التي تعتمد على النظر في طاقات الإنسان كلها، ولا تغلب جانب العقل على جانب العاطفة مثلا، كما لا تغلب الاعتبارات الذاتية على مصلحة المجتمع والأمة، كما أنها لا تجعل الذات الفردية تفقد هويتها، ويذوب كيانها في الكيان العام للجماعة، هي الرؤية التي يعتقدون بصوابها، ولعلها الرؤية الوسطية النابعة من صميم الدين الإسلامي، التي يوجد تصديق لها في قوله تعالى: ﴿وكذلك جعلناكم أمة وسطا، لتكونوا شهداء على الناس، ويكون الرسول عليكم شهيدا﴾ [20]. وهذا تأكيد من جانب آخر لشرعية الريادة الحضارية للأمة الإسلامية، أمام سائر أمم العالم الأخرى.

وهذا جانب هام جدا،ومحفز لدواعي البحث عن نظرية للأدب الإسلامي، تخلص الأدب من روح المذاهب المادية الغربية، التي لم تتوصل إلى جوهر الروح المحركة للإنسان.

إن القرون التاريخية التي ساد فيها الإسلام العالم، والتي تمتد على مدار خمسة قرون أو يزيد، أنتج خلالها أدب وفن راقيين صدرا عن تصور إسلامي للحياة البشرية، إضافة إلى الرقعة الجغرافية الشاسعة من الأرض التي شغلها الإسلام، والتي امتدت فيما مضى من أسوار الصين شرقا إلى الأندلس غربا، وضمت شعوبا وحضارات إنسانية قديمة، تفاعلت أكثر مع الدين الإسلامي، وأعطت الكثير من النتاجات الأدبية، والفنية، و العلمية، والفكرية، متأثرة بالإسلام ورؤيته. كل هذه المعطيات تجعلنا أمام إمكانات بشرية هامة جدا، يمكن الإفادة من إنتاجاتها الأدبية، وإثراء التجربة الإنسانية المعاصرة بها.

«إن بحثنا عن الأدب الصادر عن رؤية إسلامية في هذه المساحة الزمنية والمكانية، تجعل عملية التنظير للأدب الإسلامي سهلة وفي متناول اليد، وسوف تكون هذه النظرية من العمق والشمول والواقعية، ما يتناسب مع عظمة الإسلام من جهة، وسعة انتشاره الزماني والمكاني، واستثماره وتفجير الطاقات البشرية من جهة أخرى»[21].

ودون التواصل المكاني الطبيعي، نكون أمام نتاجات فكرية وأدبية وفنية، تابعة لقوميات مختلفة،كل قومية على حدة، وبكل تأكيد ستبدو فيما بعد التمايزات والاختلافات بين هذه القوميات، وتنشب الصراعات فيما بينها، التي لا تؤدي لتكامل الرؤية، أو توحيدها، من خلال خضوعها لعامل واحد ينظمها هو الإسلام.

وحال توفر إمكانية البحث الأدبي المقارن والشامل،بين الآداب العالمية المختلفة، كالآداب العربية والآداب الفارسية، والآداب الهندية، والآداب الأوروبية، والآداب التركية، والآداب الإفريقية المسلمة، سيكون عطاء نظرية الأدب الإسلامي عظيما دون شك.

تأتي أهمية الأدب الإسلامي في مرحلة هامة من تاريخ الأمة الإسلامية، وهي المرحلة التاريخية التي أعقبت سيطرة أوروبا على مقدرات الأمة العربية الإسلامية، أي المرحلة التي جاء فيها الشعور بأهمية تغيير الواقع الذي خلقه الاستعمار الأوروبي. وهي المرحلة التي سميت بعد ذلك بمرحلة "الصحوة"، أو مرحلة التخلص من مخلفات الاستعمار الذي اجتهد بأساليبه المختلفة،من أجل محو مقومات الشخصية العربية الإسلامية في العالم العربي الإسلامي، وذلك بالعودة إلى قيم الدين الإسلامي الحنيف.

وإذا كان لابد لهذه الصحوة والتحرر من ربقة الأجنبي، من رصيد فكري وعقيدي، نستعين به على الصراع الطويل ضد القوى الغربية، فإنه من الضروري تميزها بطريقة شمولية وحضارية تستوعب مختلف المجالات التي شابها الغزو الفكري والثقافي، كالعلوم الاقتصادية، والعلوم الاجتماعية، وعلم النفس، ثم الثقافة والفنون، والآداب. ولعل مثل هذه الميادين،من أكبر الميادين في الحياة العربية التي شابها الغزو الثقافي.

وفي حال استعادة الأمة لكيانها المميز بخصوصياته الحضارية، فستتميز حتما بنشاطاتها الإنسانية المتعددة،وأبرزها النشاط الأدبي والفني. وقد رأت النخبة الثقافية في العالم العربي، كيف كان للثقافة الغربية مدارسها الأدبية؟ وكيف انعكست الرؤية الرأسمالية، على مذاهبها الفنية، ولونتها بواقعيتها وتصورها للحياة؟ وكيف أسس الاتحاد السوفياتي سابقا، رؤيته هو الآخر ،والخاصة بالفن والأدب، ثم سحبها بعد ذلك على تفسير الإنتاج الأدبي في التاريخ الإنساني من جانب، ومن جانب آخر أنتج أدبه ورؤيته الإيديولوجية؟ ولعل تساؤلات عديدة تطرح عن مدى تأثير مثل تلك المذاهب الغربية في النخبة الثقافية العربية، ومدى استيعاب المثقفين العرب لهذه المذاهب؟ وعن الدواعي التي حدت بهم إلى تبني هذه الرؤى، والمذاهب الفكرية والفنية[22]؟

إن حالة التدمر التي أصابت العالم العربي والإسلامي في أرضه وإنسانه، ي تاريخه وحضارته، انت تدميرا شاملا استهدفت مجمل المقومات الحضارية للعالم

العربـــي والإســـلامي، وإن تظـــاهرت بمســـوح التحضـــر والتمـــدن، والحريـــة والإخـــاء، والمساواة. وهذا ما أنتج حالة تحفيز حقيقية لدى أبناء الوطن العربي والإسلامي، بالعودة إلى قيم الأصالة والتميز عن الحضارة الغربية، وخلق حالة من الوعي بأهمية التخلص من آثار التبعية الاجتماعية في مختلف مجالاتها وأوجهها، وإرساء معالم البناء الجديد. وكان من نتائج هذا الوعي، التأسيس لكيان جديد وفق خصوصيات حضارية، تنبع من قيم المجتمع العربي الإسلامي.

إضافة إلى ذلك ففكرة إثبات الوجود بمقومات وإمكانات خاصة مميزة،صارت اليوم من خصوصيات الوعي لدى النخبة المثقفة في العالم العربي، وهي الفكرة التي جعلت تحرك كيان هذه النخبة، وتلون مختلف أنشطتها الثقافية والإبداعية. ووفق رؤية"كسير لنج"، تبدأ دورة الحياة في مجتمع ما، عندما تشرع المبادئ الأخلاقية تميز دورة التاريخ [23]، وما من شك في أن الحضارة العربية الإسلامية، تميزت عبر عصورها بالميزات الأخلاقية السامية، التي توفق بين الروح والعمل،وبين سلوكات الفرد وأخلاقه.من هذا المنطلق « سيكون الأدب الذي تغذيه هذه الروح –الفكرة الجديدة– أدبا غاية في الحيوية والخلق. وسيضيف لرصيد التجارب الإنسانية في عالم المشاعر والأفكار والأخيلة، زخما يغير حالتها الراهنة المغرقة في الأرضية والنفعية، إلى حالة من الوجود الإنساني الحميم، والتجاوب الإنساني لنداء الملكوت الأعلى»[24].

إن وجود نظرية للأدب الإسلامي، ضرورة عصرية ملحة، كالإسلام تماما الذي يعد من أكثر وأهم الضرورات الملحة للإنسانية جميعا.

ولا يعني هذا أن الاقتداء بالإسلام، كوجهة للأدب، عودة بالتصور الفني والأدبي إلى الخلف، كما يرى بعض المنظرين من دعاة الحداثة والمعاصرة. لأن الرؤية الإسلامية للأدب «هي بالضرورة المعاصرة، والحديث الدائب المستمر، ولكن باتجاه إسلامي، وغاية إسلامية، وهداية ربانية »[25].

وهناك أكثر من ملمح فكري، ونفسي وفني،بضرورة تأسيس نظرية إسلامية للأدب، لما لهذه النظرية من إيجابيات، وتوازنات على مستوى الفكر، وملامح الكمال الفكري والفني معا.

-ج-الأدب ونظرية الالتزام:

مبدأ الالتزام مبدأ متأصل في الإنسان بدافع الفطرة. فقد يلتزم الإنسان بعقيدة معينة، كما قد يلتزم بسلوك معين، ويلتزم بموقف معين، أو إيديولوجية معينة.

في هذا الصدد تتم مناقشة علاقة الأدب بنظرية الالتزام، وهي القضية التي طالما خاض فيها النقد الأدبي، وتحدثت عنها النظريات الأدبية المعاصرة مطولا.

في الغالب الأعم يلتزم الأدب بموقف معين، أو إيديولوجية معينة، وهي القضية التي شهدت مزيدا من النقاش في النقد الأدبي الحديث، بعد بروز المعسكر الاشتراكي في مطلع القرن العشرين، وصعود الإيديولوجية الماركسية، إلى واجهة الفكر والفلسفة العالميتين.

في مناقشة موضوع الأدب الإسلامي، في علاقته بنظرية الالتزام، يتغير المصطلح نسبيا، من غير أن يتغير معناه. لأن النقاد الذين اشتغلوا مطولا بنظرية الأدب الإسلامي، يناقشون مسألة الالتزام، بمصطلح العلاقة بين الأدب والعقيدة.

وعلى امتداد مراحل التاريخ البشري، لم يعش الإنسان بمعزل عن فكرة أو عقيدة معينة، أو حتى مبدأ أو تصور عن الكون والحياة، وهذا على اختلاف عمق ذلك المبدأ، أو طبيعة تلك العقيدة أو الفكرة. ولكن ما يعرف هو أن لا خلاف حول المبدأ أو العقيدة، فقد يكون دينا مصدره وحي السماء، أو تصور ما عن الكون والحياة الذي لا يعتمد على دين سماوي، ولكنه يأخذ منه جانبا محددا، ويبتدع له بعد ذلك مفاهيم وتصورات لا تتفق مع المبادئ العامة للدين السماوي.

غير أن هذا التصور تبقى له خصوصية معينة من خصوصيات الدين، من حيث ما يتعلق بالرؤية إلى ما يكمن وراء الطبيعة، أو المصير الإنساني بعد الحياة، أو العلاقات العامة التي تنظم شؤون الحياة البشرية.

ومن منظور العقيدة الإسلامية والمسلمين، الفكرة عن الدين السماوي واضحة جدا في مختلف المراحل والمستويات، سواء تعلق الأمر بوحدة المصدر، أو وحدة المنهج الذي جاء به الأنبياء –عليهم الصلاة والسلام–، أو وحدة السلوك البشري في الطاعة أو المعصية.

من جانب آخر لا يمكن إحصاء عدد العقائد التي اعتنقها البشر، والتي شملت مواقع كثيرة من الأرض على مدار التاريخ كله، سواء ما كان تحريفا للدين السماوي السمح، أو كان ابتداعا أو تنكبا عن طريق الدين السماوي. ويبقى الإنسان في جميع الأحيان مرتبطا بدين معين أو عقيدة محددة،الشئ الذي يثبت أن فكرة الالتزام بعقيدة معينة،هي من صميم الفطرة البشرية، ولم يستطع الإنسان التنصل من هذه الفطرة، وإن اختلفت مظاهرها، وصورها، أو اتخذت لها بدائل أخرى من التصورات والمفاهيم.

وبحكم أن الدين تصور شامل عن الكون والحياة والإنسان،له انعكاساته على مختلف الأنشطة الإنسانية، وعلى سلوك الفرد وثقافته، هذا الانعكاس قد يكون بارزا أو مباشرا، وقد يكون خفيا أيضا، لأن الدين هو الجو العام الذي يثبت فيه البشر وجودهم، والمحيط الذي تدور في إطاره نشاطاتهم. إضافة إلى ذلك فهو الضمير الجمعي للأمة أو الجماعة التي تعيش في محيط اجتماعي، أو بيئة إنسانية معينة.

لذلك تختلف ثقافات الشعوب، وتتعدد توجهاتها في الحياة، تبعا للتصور الكوني العام، الذي يستمد عناصر وجوده من الدين الشمولي.

بعد هذا العرض يمكن طرح السؤالين الآتيين: ما هي العلاقة القائمة بين الإنسان والفن والأدب؟. وما هي علاقة الفن والأدب بالدين أو العقيدة؟. وهي الرؤية التي تصوغ منظور الالتزام في الأدب–كما سبق القول–.

إن صلة الإنسان بالفن، صلة ذات أبعاد تاريخية وثيقة جدا، وجدت هذه الصلة منذ وجود الإنسان وإقامة محيطه الاجتماعي، وتكوين علاقات اجتماعية مع بني جنسه من البشر. «فكان هذا الفن وسيلته لتصوير أحاسيسه إزاء المحيط الطبيعي

الذي ولد فيه، ووسيلته لتصوير مخاوفه ومباهجه في هذا الوسط، بالإضافة إلى التعبير عن موقفه من تلك العلاقات الاجتماعية. فأنت لا تجد جماعات بشرية إلا وعبرت عن هذه الأحاسيس حتى لو كان تعبيرا بسيطا ساذجا،يناسب طفولة البشرية وحياتها الأولى، في الكهوف، والغيران، والغابات»[26].

ولما كان الدين ذا علاقة فطرية مباشرة مع الكيان الإنساني، يجيب على مختلف التساؤلات الكبرى والجوهرية، يرسم تصور الإنسان للوجود، يحدد له أنماط علاقاته الإنسانية، بحسب طبيعة هذا الدين ومصدره، فإن الفن في المراحل الأولى من الوجود البشري، ثم الأدب بنوعيه الشعري والسردي بعد ذلك، كان الوسيلة المفضلة للإنسان للتعبير عن تصوراته الدينية، وتجسيدها في شكل رسومات، أو حركات، أو كلمات، أو أشكال..

وقد سجل الباحثون في تاريخ الفن والأدب، أن أولى بدايات الفن والأدب، كانت بتصورات دينية عقيدية صرفة؛ بمعنى أن العقيدة الدينية كانت من أهم مضامين تلك الآداب، فكان الأديب بمثابة الكاهن، والفنان يبدع رسوماته، ومنحوتاته في محاريب العبادة، وساحاتها وهياكلها.

ومن خلال المراحل الموالية من التاريخ الإنساني، بقي الأدب محافظا على مكانته القريبة من الدين ومحيطه؛ فالآداب اليونانية، والرومانية، والأوروبية في العصور الوسطى، والأدب الغربي إلى غاية عصر النهضة الأوروبية الحديثة، جميعها كانت تنمو وتتطور متأثرة بقناعات وتصورات دينية في مراحلها المختلفة[27].

ولم يحدث في البداية الانفصام أو القطيعة بين الدين والأدب والفن، إلا في المراحل الأخيرة والمتقدمة من تاريخ الحضارة الأوروبية، خاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، حين توجه الأوروبيون للبحث عن بدائل أخرى للدين في الفلسفات الوضعية، ذات النزوع المادي بالدرجة الأولى، وهذا نتيجة الاكتشافات العلمية.

وعلى العموم فإن الأدب وإن كان قد انفصم عن الدين خلال القرنين الثامن عشر،والتاسع عشر الميلاديين، فإنه لم ينفصل عن مبدأ معين يوجهه، أو إيديولوجية ما تحدد طبيعة عمله، أو عقيدة يستند إليها مهما كان مصدرها.

ومتابعة المذاهب الأدبية الأوروبية، بدءا من المذهب الكلاسيكي، وصولا إلى آخر مذهب فني أو أدبي خلال القرن العشرين، يلاحظ أن هذه المذاهب جميعا قد صدرت عن عقيدة معينة، أو مفهوم بارز في الحياة البشرية. وحتى مذهب الفن للفن الذي يعني في ظاهر تسميته عزل الأدب عن الحياة، ومختلف المؤثرات الاجتماعية والفكرية، فإنه يعبر عن موقف محدد إزاء الحياة، كما يصدر عن تصور فكري أو عقيدي ما، وفق منهج معين.

يسوق هذا الرأي إلى الحديث عن علاقة الأدب بالإيديولوجية، عوض علاقة الأدب بالدين أو العقيدة. وتعني هذه الإيديولوجية فضلا عن كونها "علم الأفكار"كما هو محدد من حيث المفهوم الاصطلاحي، «الإيمان بنظرية فلسفية تفسر الفعل البشري وبواعثه، وتحدد مهمة الإنسان في الحياة وعلاقاته» [28]. والأقرب إلى الرؤية الموضوعية،أن الإيديولوجيات الفكرية والفلسفية التي ظهرت حديثا في العالم، هي في حقيقتها أفكار دينية، بصرف النظر عن طبيعتها وطبيعة المصدر الذي تصدر عنه،لأنها تقدم رؤى عن الإنسان والعالم، فضلا عن أنها تجيب على مختلف الأسئلة المطروحة، بشأن ملابسات الحياة الإنسانية في جميع ميادينها.

ويشيع في المعتقد الإسلامي، أن فكرة الكمال خاصة بالخالق فقط، وهو "الله"–عز وجل–، باعتباره الذات الكاملة التي لا يشوبها النقص. هذا يقود مباشرة إلى الإيمان بأن العقيدة الإسلامية، هي الدين السماوي الكامل الذي لا يعتريه النقص، فمن شأنه إشباع كل النوازع الفطرية للإنسان. وهذا ما لم يتوفر بالفعل في الإيديولوجيات الحديثة، أو المعتقدات الدينية الأخرى التي ظهرت قديما أم حديثا. فعلى الرغم من الإجابات المختلفة التي قدمتها، فهي لم تتمكن من إشباع النوازع الفطرية للإنسان، وظلت تلك النوازع على درجة من التمرد والرفض. والإنسان

الأوروبي حين عاش بعيدا عن تلك النوازع والمتطلبات، بقيت حياته على درجة من القلق والاضطراب، والشتات، رغم الثراء المادي، والرفاهية الاقتصادية. وبقيت تلك النوازع على مستويات متفاوتة من الإلحاح، حتى ظهرت في العديد من مظاهر الحياة الأوروبية.

ومن سوء الفهم الاعتقاد أن الحياة الأوروبية كلها فساد، وشهوات، وبحث عن المادة، وانغماس في ملذات الحس، وخضوع لقيم العلم فقط، بل هناك مظاهر حياتية في أوروبا عديدة، يبدو فيها أثر الدين قائما.

والمهم هو رصد المظاهر التي تثبت العلاقة بين الأدب والدين، على وجه الخصوص. فمثلا الشاعر الإنجليزي "ت.س.إيليوث"، الذي أسس لرؤية هامة في الشعر الغربي، يؤكد أن القوة الروحية لشعره هي تلك الرموز الدينية. بالإضافة إلى بعض أعماله النقدية التي تركز على أهمية التراث في الإبداع الأدبي؛ هذا التراث الذي تمثل عملية الالتزام به، والعودة إليه،من أبرز مظاهر العملية الإبداعية. وفي هذه الحال يمكن مراجعة مقالته الشهيرة"الأدب والدين"[29]، إضافة إلى إنتاجه الشعري المميز.

وضمن هذا الاتجاه هناك دراسات أخرى تلتقي مع الدين، في نظرتها للإنسان في الأدب، « وهو اتجاه حرص فيه بعض النقاد والدارسين على بيان الصلة الوثيقة بين (التركيبة الشخصية) أو الذاتية التي عليها الإنسان، وموقفه من الدين، ونوع وطبيعة هذا الدين»[30].

ولا نتصف بالمغالاة إذا اعتقدنا أن الربط بين الدين والأدب، صار اليوم يعرف طريقه بشكل تدريجي في "روسيا الجديدة"، بعد سقوط الاتحاد السوفياتي، نتيجة التحولات الحاصلة في المجتمع الروسي اليوم. وحتى"المستقبليون "الذين حاولوا قطع الصلة مع التراث الروسي، وفي مقدمة ذلك الدين، باءت محاولاتهم بفشل حقيقي، لأن مثل هذه المحاولات اصطدمت بالوجدان الشعبي، فظهر بذلك جديد يحبذ العودة إلى التراث وقيمه[31].

وحتى في الفترات التاريخية التي اتجهت فيها أوروبا اتجاها مضادا للمعتقدات الدينية ،«وجدنا من الشعراء من يدفعه الشعور الديني، والتربية الدينية إلى المخاطرة، والمغامرة بحياته. فهذا اللورد"بايرون"الشاعر الرومانسي الإنجليزي يغادر وطنه، ويتجه إلى اليونان ليشارك في الحرب ضد الأتراك المسلمين، ويموت هناك في سوح القتال. لا نذكر هذا من باب التعصب ضد أوروبا، ولكنه الواقع الذي لا يمكن تغطيته!!، بل إن هناك بعض الأشعار والأناشيد الدينية، كانت ترافق الجنود في كثير من الحروب الاستعمارية الحديثة. والأمر نفسه يقال بالنسبة للمسلمين، في ردهم للعدوان الأوروبي الحديث؛ فكان الدين المصدر الأول لشعرائهم، وخطبائهم، وقادتهم، وكان هذا قبل أن يتمكن الأوروبيون من السيطرة على العالم الإسلامي، وإضعاف الشعور الديني، والقيم الدينية لدى المسلمين»[32].

ولأن الدين يمثل عقيدة أساسية، وشاملة، ومنظومة من القيم أيضا، يتمسك بها الإنسان، فيهدي بها روحه،ويقوم سلوكاته، فيكون بذلك وسيلة للعطاء، له ولبني جنسه. فتصبح الحياة ساحة واسعة لتنافس شريف، تزول فيه نماذج الصراع، التي تغذيها النوازع الذاتية، وقيم الظلم والازدراء، فيعيش البشر مع بعضهم البعض بقيم نبيلة توحد أحاسيسهم، وتحدد لهم هدفا واحدا، هو خلافة الله في الأرض.

في هذه الأجواء الرحبة الواسعة، تتفتح الأحاسيس الإنسانية، وتتفاعل المواهب، فتبرز الكشوفات، والإبداعات التي يحققها الإنسان في عالم من الحب، والوفاء، والإخاء، والسعادة الإنسانية، في ظل العدالة، والمساواة. ويجتهد بذلك الإنسان في عمارة الأرض، بعد أن صارت مهيأة لاحتضانه، ومده بالخيرات، والنعم، ﴿ولو أن أهل القرى آمنوا، واتقوا، لفتحنا عليهم بركات من السماء، والأرض﴾ [33].

من هذا المنطلق يتجاوب الفن مع هذه الأصداء، ويحتضن القيم التي ينادي بها الدين، ويسعى لترسيخها. وهذه طبيعة الفن الذي يطمح إلى المثل العليا، والمراتب السامية، بتحقيق هذه القيم النبيلة.

والفن في الفترات التاريخية المتعاقبة، تمكن من الاقتراب أكثر من هذه القيم، واستطاع إحداث التأثير في مختلف مظاهر الحياة، وأعماق النفس[34]. وفي الوقت الذي يبتعد فيه الفن عن القيم النبيلة، سيساعد حتما على إفساد المتعة والذوق، والإحساس بمتعة الحياة.

وفي رأي المختصين في مجال النقد الأدبي، أن الفن يجب أن يكون مثل الدين تماما، يقوم على أساس أخلاقي، حيث أن «الروح الأخلاقية عند الفنان كعبقريته، يجب أن ينبعا معا في وقت واحد من أعماق طبيعته. وأن الفن غير الأخلاقي هو على كل حال أحط مرتبة، حتى من وجهة النظر الفنية الخالصة»[35].

ولا يقصد بالقضية الأخلاقية في الفن، الوعظ والإرشاد المباشرين، بل للفن أدواته التصويرية التي تخصه في حال نقل الأحاسيس الأخلاقية، وتعميقها في النفس البشرية. يبدو هذا بوضوح جلي في قصص القرآن الكريم، التي تسعى إلى ترسيخ الوعي الأخلاقي، وتعميقه في ضمائر الناس، من خلال إيحاءاته الشفافة التي تهدف إلى الوعظ، وأخذ العبر.

وبهذا يكون الأدب الإسلامي، يمرر هدفه الأخلاقي من خلال عالم ممتع ويميل بعيدا عن الشعارات والدعوات المجردة، أو المفاهيم المباشرة[36].

وهناك نقاش يجري في الدراسات النقدية الخاصة بنظرية الأدب، والذي مفاده أن الدين أو الإيديولوجية، هي جملة من التصورات الذهنية، والمفاهيم العقلية، التي تصوغ موقفا فكريا محددا إزاء قضية ما، أو وضع ما، أو ظرف من الظروف. بينما الأدب والفن شيئان طليقان لا يمكن أن يحددا ضمن تصور ديني معين، أو إيديولوجية محددة، فهما بذلك يتجاوزان كل الحدود[37].

ومن الناحية الموضوعية، هذا الرأي لا يستقيم عمليا، ولا نظريا؛ فمن الناحية النظرية مثلا، إذا استقام جزء من هذا الرأي مع بعض الإيديولوجيات والأفكار الوضعية، فإنه لا يستقيم مع الدين، خصوصا مع العقيدة الإسلامية. لأن الإسلام عقيدة لا تتصف بالمحدودية، فهو عقيدة ذات نظرة شمولية غير محدودة بزمان ومكان

معينين، تنفسح لمختلف المتطلبات الروحية للإنسان، وتجيب عن مختلف تساؤلاته الفلسفية، وتحقق له الحياة السعيدة.

وتجدر الإشارة إلى وجود بعض الخطوط العريضة، التي تعد من الثوابت في العقيدة الدينية، وليست خاضعة للتطور، والقيم الأدبية والفنية، هي قيم متطورة، وذات خصوصية متعلقة بطبيعة الزمان والمكان، لكن هذا التطور في الأدب والفن، هو ضمن دائرة المباح في نظرية الأدب الإسلامي، الذي طالما استجاب لضرورات البناء الفني.

وعليه فقضية التطور من عدمها، لا تمثل إشكالا، بحكم أن حركة الفن الدائمة والمستمرة في تناقضاتها مع بعض الإيديولوجيات أو الأديان، التي ترفض الحركية، وتقيد الأدب والفن.

«وفي بحثنا عن الصلة العضوية بين الدين والأدب، وتاريخية هذه العلاقة منذ أقدم العصور،يجب أن نزيل وهما علق في أذهان الكثير من الناس، وهو أن الصلات بين الدين والأدب، أن كل واحد منهما يستلهم مفاهيمه من الغيب، ومن الأجواء العليا، ومن السماء؛ نجد هذا في تصورات العرب القدامى لطبيعة الخيال الشعري وارتباطه بعوالم الجن والشياطين، كما نجد تأسيسات هذا التصور في النظرية الرومنسية للأدب، حيث جعلت من الشاعر عبقريا ملهما، ورفعته إلى درجة النبوة»[38].

وفي حقيقة الأمر يحوي هذا التصور الكثير من رؤى التجاوز، مع أنه من باب الموافقة الإقرار بأن الأدب هو نتاج فعلي للروح والمشاعر السامية للإنسان، كما أنه ليس نتاجا ماديا بحتا، ولا عقليا بحتا. ومن منظور التصور الإسلامي للإنسان وأدبه، لا يمكن الإقران بين الشاعر والنبي، إلا في مواضع محددة، كذاك القائم المشترك الذي يقر بأن كليهما صاحب رسالة وهدف، كما أن كليهما يعد مبلغا. «ولكن مسألة مصدر الإلهام لكل واحد منهما مختلف تمام الاختلاف. فالنبي إنسان اختاره الله لتبليغ رسالة دينية واضحة المعالم، والشاعر إنسان ممتاز يعبر عن تفاعله

بالحياة، ووظيفته إزاء الحياة، بأدوات فنية متميزة، ويتجاوز في تصوراته حدود الواقع المادي إلى ما فوق الواقع. كما يمكن أن يرسم تصوره الخاص عن المستقبل، ولكنه في الأحوال كلها، لا يلتقي مع النبوة في مصدر الإلهام المباشر، الذي هو خالق الوجود سبحانه وتعالى.

وهذه قضية واضحة لا تحتاج إلى تأكيد، ولكنها تتكرر كثيرا في الدراسات النقدية الأوروبية والعربية، المتأثرة بأجوائها وتوجهاتها»[39].

إن الربط بين الدين والأدب رأي يكتسي الكثير من طابع الموضوعية، سواء تعلق الأمر بالإبداع الأدبي كإبداع، أم تعلق بالدراسات النقدية، وفق مناهج تحليلية معينة. فالكثير من الدراسات تهتم بتحليل نفسية الأديب، والمؤثرات التي تؤثر في أدبه، وتدرس أيضا بيئته، وثقافته، ونشأته. ثم إن التصورات الشمولية للدين تلقي بظلالها دون شك على طبيعة البيئة، وخصوصية الثقافة والتربية. وهذه الجزئيات الحياتية هي في حقيقتها آثار وتجليات للتصور الديني عن الكون والحياة والإنسان.

ونتيجة لذلك تختلف الآثار الأدبية من شاعر مسلم عن شاعر مسيحي مثلا، وسبب هذا الاختلاف ليست الطبيعة وحدها في خصائصها المادية، بل البيئة والثقافة أيضا لهما تأثير في التصورات الدينية، وما يترتب عن ذلك من حركة الحياة وتفاعلها.

من هنا نستخلص بأن الدين هو البيئة الأساسية، التي تطبع وتميز كل نشاط في الحياة. وهي البيئة التي تتجاوز الأسباب النفعية والآنية، إلى التفاعل مع الحياة الاجتماعية والكون بصورة عامة، بل إنها تتجاوز ذلك إلى إحداث العلاقة الآنية بين التحرك الحياتي، وما وراء الحياة. والأدب في هذه الحال هو هذا النشاط الفكري للبيئة الأساسية، أو جزء من ذاك النشاط على وجه الدقة[40].

وفي جميع الأحوال، لا يمكن عزل النشاط الفكري والفني، عن المؤثر الأساسي الذي هو العقيدة، أو الإيديولوجية التي ينتمي إليها المجتمع، ذلك «أن الدين

هو ألف باء الجمالية وياؤها، فالفن يبدأ وينتهي بالمقدس»[41]، ذو النظرة،والرؤية الشمولية، والأدب والفن بتصويرهما لهذه الرؤية.

-د-القيم في الأدب الإسلامي:

من المفيد الإقرار بأن التجربة الأدبية، لا تتجزأ إلى قيم فكرية وأخرى شعورية، وقيم أخرى جمالية، إنما هي كيان واحد، ووجود متناسق ومتكامل في الآن ذاته. لا تبدو حقيقته إلا بالنظر إليه من خلال هذا التكامل الذي يميزه.

ومن المفيد أيضا، ألا نفاضل بين القيم الفنية في التجربة الأدبية، بحيث أن لكل قيمة وظيفتها الخاصة بها، في منح التجربة الأدبية أو الفنية روح الحياة، والقدرة في التأثير، وإحداث الانفعال المنتظر في نفوس المتلقين.

وتجدر الإشارة من البداية أن الإسلام لا يؤكد على قيم الجمال، بقدر ما يؤكد أكثر عل قيم الحق. إذن فالجمال من منظور الرؤية الإسلامية في الأدب والفن ليس هدفا فعليا[42]، وهذا ما يمكن من الابتعاد أكثر عن المذاهب الأدبية والفنية، التي تهتم بالجمال دون سواه، كما يمكن من الابتعاد أيضا عن المذاهب التي تعنى بالفكر بشكل تذهب معه القيم الجمالية. والمسألة في هذه الحال بحاجة إلى تحديد نقاط التمايز والالتقاء بينهما وبين الظواهر الأخرى، كما أنها بحاجة إلى تحديد نقاط التفرد.

1-القيم الفكرية:

من الممكن جدا القول بأن الإسلام يؤكد على الحق، ويلتقي بذلك مع المذاهب الأدبية الأخرى، التي تختص بعناية هامة للفكر، الذي يمثل وجه الحق بالنسبة إليها. لكن ما يؤكده الإسلام، هو أن الحق لابد أن يأخذ قيمة جمالية في ذاته، وفي الشكل الفني الذي يعرض فيه. وبناء على هذا فهو يرفض أن يكون الحق يغير شكله الفني الذي يمكن أن يعرض فيه فنا، إنما هو فكر محض لا ينتمي إلى دائرة الأدب والفن.

في هذا الصدد يمكن الإشارة فقط إلى الملامح العامة، التي توضح استقلالية الأدب الإسلامي في رؤيته الفكرية، وهي استقلالية يجدر التأكيد عليها، أكثر من

التأكيد على القيم الجمالية، التي من الممكن أن تكون ملكية مشاعة لمختلف المذاهب الأدبية.

«ولكننا في القاعدة الفكرية إزاء تصور للكون والإنسان والحياة، لا يستعير مثله من أي تصور آخر، تصور فريد في شموله واتساعه للمساحة الزمنية والمكانية في هذا الوجود»[43].

تعتبر "الربانية" في هذا التصور هي الأساس الأول، بمعنى أن هذا التصور مأخوذ في جوهره العميق من الرسالات السماوية التي أرسلها "الله تعالى" إلى البشر. وهو تصور تربوي وإرشادي، يقود العباد إلى سبل الهداية والرحمة، حتى لا تتفرق بهم السبل وتتشعب. يقول الله تعالى في هذا الصدد: ﴿وأن هذا صراطي مستقيما، فاتبعوه، ولا تتبعوا السبل، فتتفرق بكم عن سبيله﴾ [44]. هذه الاستقامة هي صفة صراط الله تعالى، وهي منهجه الذي ينعكس على التصور، فيجعله صراطا قويما.

وتعني الربانية هنا،نسبة البشر إلى خالق واحد، هو الله سبحانه وتعالى. كما أن هذه الربانية لا تختص بوطن معين، أو قبيلة ما، أو حزب، أم جماعة معينة؛ فالبشر عباد الله، ويشعرون بالعبودية، وبعزة العبودية لله تعالى وحده.

يولد هذا الشعور نفوسا تنطلق من فطرة سليمة، وتعبر بطلاقة عن ذاتها الحقيقية، بعيدا عن أي تأثير خارجي مكتسب، وهذا ما ينتج كيانا إنسانيا منسجما مع ذاته، من خلال كونه مادة وروحا معا.

إن التصور الرباني السليم، يتميز عن التصورات البشرية الأخرى، التي صنعها الإنسان للخالق، وجعلها بدائل غير موضوعية للمصدر السليم للعقيدة الدينية. وحاول أن يجعل منها تصورات مطلقة، إلا أن هذه التصورات ظلت عاجزة عن ذلك التسامي المرجو، وبقي الإنسان لصيق الأرض بتصوراته الوضعية.

وحين ينعكس هذا التصور على أدب معين أو فن معين، فإنه يطبعه بطابعه المميز، فيصعد به إلى أفق سام، بعيدا عن قيود الأرض، دون فصله عن الحياة الطبيعية للإنسان.

فمن الربانية التي تكرس قيم الحق، والحب، والعدل، والجمال، والأخوة، يولد حب الإنسان لأخيه الإنسان، ويرتفع قدره في قلب أخيه. ومع هذا الحب يجد الأدب والفن العالم الرحب والواسع، البعيد عن روح الصراع الذي كرسته الفلسفات الوضعية القديمة منها والحديثة؛ وهو الصراع الذي حددت كثيرا هذه الفلسفات طبيعته، وجوهره، وأبعاده، حيث يتنوع بين صراع الآلهة في التصورات الأسطورية القديمة، وبين صراع البشر،ثم صراع ضد الضوابط الاجتماعية والأخلاقية، أو صراع يناهض الذات والإيديولوجيات الوضعية، التي يعتقد أنها لا تصلح لتنظيم وضع اجتماعي معين. والنتيجة من هذا الصراع فقدان كل نماذج الحب، والتعايش، والعيش الهنئ.

ولقد كان في الرسل والأنبياء –عليهم الصلاة والسلام–، الذين اختصهم الله تعالى بحمل رسالاته القدوة الحسنة، والمثل الصالح في التعامل مع الناس. وليس من الغريب أن يكون أنصار الرسل من المستضعفين في الأرض. وهذه المثل ستكون حتما مصدرا أساسيا من مصادر الأدب في الجانب الفكري والأخلاقي.

والعقيدة الإسلامية التي مصدرها رباني مؤهلة ليتفاعل معها الإنسان، بكل إيجابية وفعالية، لا تضاهيها فعالية أخرى في الوجود، لأنها تميزت بالربط التلقائي بين الإيمان الصادق، والعمل الصالح، يقول الله تعالى في هذا الصدد: ﴿إن الذين آمنوا، وعملوا الصالحات، أولئك خير البرية﴾[45]، هؤلاء يمثلون نخبة المجتمع، لأنهم لا يقتصرون على الإيمان فقط، بل يرفقون هذا الإيمان بالعمل الصالح. والعمل الصالح مفهومه هنا واسع ومطلق، لم يحدد نوعه، المهم أنه عمل صالح.

إن الفعالية بين الفكرة والموقف،تذكر بموضوع الالتزام في نظرية الأدب الإسلامي، وهو الالتزام الذي يحدد للإنسان هدفا في حياته، ويجعل من المفاهيم والأفكار التي يتلقاها، ويستوعبها وسيلة لبلوغ غاية معينة، ومادة حركية لبناء الذات والمجتمع وفق منظور التصور الإسلامي.

ومن السمات البارزة في الفكر الإسلامي، التركيز الدائم على القيم الأخلاقية، وهي القيم التي بدت بوضوح في المجتمع الإسلامي في مختلف العلاقات الاجتماعية،

والسياسية، والاقتصادية على حد سواء. بحكم أن مجمل العبادات التي أقرها الدين الإسلامي الحنيف، موجودة في مختلف مظاهر الحياة، وليست مقتصرة على المسجد فقط، وهذا مصداقا لقوله تعالى: ﴿ قل إن صلاتي، ونسكي، ومحياي، ومماتي، لله رب العالمين﴾[46]. ومن البديهي أن هناك مسافة بين حياة الإنسان ومماته، مقدرة في علم الغيب الذي استأثر به الله تعالى وحده، هذه المسافة تميزها علاقات متشابكة، فلا يمكن أن تقتصر مرضاة الله تعالى على الصلاة والنسك وحدهما فقط، بل هذه كل ما تشمله الحياة التي يحياها المسلم، فهي لله، ومن أجل ابتغاء رضاه، وهي العبادة الحقة.

والعمل الأدبي الذي يرصد هذه الظاهرة، ويجسدها في مضامينه، لابد أن يتبنى مواقف دينية وأخلاقية في الآن نفسه. ولا يمكن الحديث عن أدب إسلامي بصريح العبارة، دون وجود للوازع الأخلاقي.

وفي الحديث عن الأخلاق لا يقصد من وراء ذلك الجوانب الوعظية المعروفة، إنما المراد بها هي ذلك الوازع الروحاني الذي يحرك الأفراد والجماعات، والقيم التي تبني الحضارات المؤثرة في حركة التاريخ، وتقيم المجتمعات الناضجة التي تسجل حضورها القوي في تاريخ البشرية. إذ التاريخ في حد ذاته هو هذه الحركة المستمرة للإنسان، وهو النموذج الذي تصوغه القيم الأخلاقية، وتشيد بنيته.

وقد سجلت تحفظات هامة على الأدب الذي تنافى مع الأخلاق تنافيا كليا؛ وحتى وإن وجد هذا الأدب في فترة تاريخية من تاريخ أوروبا، فقد عبر عن فترة تدني حقيقية لمختلف القيم الإنسانية في تاريخ الأدب الأوروبي، وهي الفترة الإقطاعية التي سادت فيها القوة، وصار لها منطق الحكم والتحكم في رقاب البشر، وتسيير حياتهم،وتحديد مصائرهم. وهي النتائج التي انعكست بشكل واضح في الحربين العالميتين اللتين عاشت أوروبا أوارهما.

مع أنه في جوانب أخرى يجب الإقرار الموضوعي، بأهمية الرؤية الواقعية في تصوير الأدب لطبيعة الحياة، وأهمية الرؤية الانتقادية التي تبنتها أعمال أدبية، وفنية في السعي نحو إصلاح الوضع القائم.

وتجدر الإشارة إلى أن الحركة التاريخية المستمرة لا تشمل التطور المطلق في الفكر الإسلامي، بل إن هناك إطار عقيدي ثابت لا يناله التطور، هذا الذي يختص "بالذات الإلهية"، والمتمثل في قدرة الله تعالى، وسرمديته، وصفاته الحسنى. ويختص أيضا بعبودية الخلق له، وأخذهم منهج الهداية منه، والإخلاص له قولا وعملا. إلى جانب جوهر الغاية من وجود الإنسان، وحقيقة الدين عند الله وهو الإسلام، لقوله تعالى: ﴿ومن يبتغي غير الإسلام دينا، فلن يقبل منه، وهو في الآخرة من الخاسرين﴾[47]. وفهم حقيقة الحياة الدنيا التي هي دار ابتلاء وعمل لا تدوم، وأن الآخرة هي دار الحساب والجزاء، مصداقا لقوله تعالى: ﴿واضرب لهم مثل الحياة الدنيا، كماء أنزلناه من السماء، فاختلط به نبات الأرض، فأصبح هشيما تذروه الرياح، وكان الله على كل شئ مقتدرا﴾[48].

هذه الحقائق هي حقائق ثابتة، ومقومات أساسية لا تعرف التغيير، كما لا تعرف التطور. والذي يتطور هو مظاهر الحياة العملية التي يعيشها الإنسان، وهي تختلف من وقت لآخر، وهذا التطور محكوم دائما بقيم ثابتة، ومحور ثابت أيضا.

تلك هي طبيعة التطور الذي حدده المنظور الإسلامي، وهي الطبيعة المختلفة تماما عن الأفكار الوضعية التي صاغها الفكر الأوروبي الحديث. ولعله من الواضح أن فكرة التطور شملت مجمل الحياة الطبيعية للإنسان، وكذا الجوانب النفسية والاقتصادية. وتجاوزت هذه الفكرة لتطال حتى الوجود والكون. ومن الأفكار حتى من تطرف كثيرا، ليتجرأ على الحقيقة الإلهية ذاتها.

2-القيم الشعورية:

يتفق الكثير من النقاد والباحثين أن التجربة الأدبية يعبر عنها من خلال قيم ثلاث معروفة هي: القيم الفكرية، والقيم الشعورية، والقيم الفنية.

وقد نظرت نظرية الأدب الحديثة على وجه الخصوص، بشكل متفاوت لهذه القيم،فمرة يتم تركيز الاهتمام على جانب الحقيقة والموضوع، كما كان الحال في العصر اليوناني، ومرة ينصب الاهتمام أكثر على القيم الأخلاقية، والعناية أكثر بالمتلقي، وبدأت هذه الرؤية تتطور أكثر في عصر"هوراس"، وعصر النهضة الأوروبية.

ويمكن أن يكون هناك التقاء بين تاريخ الأدب الإسلامي، وهذا الاهتمام المنصب على الجوانب الأخلاقية. ومرة ثالثة تهتم نظرية الأدب بالأديب أو المبدع فقط، وقد بدا هذا منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى غاية منتصف القرن التاسع عشر، وهذا العصر يسمى بعصر الرومنسية في الأدب. ثم كان الاهتمام أكثر بالنص الأدبي، وهذا التوجه صار معروفا في النقد الأدبي العربي، منذ العصر العباسي[49].

يذهب في البداية بعض الباحثين المختصين في نظرية الأدب الإسلامي، أن هذا الأخير يرفض الاهتمام، بما ركزت عليه النظريات الأدبية الغربية، كتلك التي اهتمت بالحقيقة، أو المتلقي، أو الأديب، أو الأدب.بل الأدب الإسلامي بطبيعته، وبحكم أنه ينطلق من العقيدة الإسلامية، «ليس أدب نظريات فلسفية، ولا مواعظ أخلاقية، ولا أدب عواطف هائمة متغنية بعذابها، ولا أدب فن تجريدي خالص، ولكنه أدب فيه من العناية بالحقائق والأخلاق، والأحاسيس، والجمال الفني الشئ الكثير، دون أن يطغى جانب واحد على الجوانب الأخرى. فهو–بتعبير آخر–، أدب يعكس الحقائق الكونية ، والإنسانية، والفنية في آن واحد؛ كل ذلك في إطار مذهب فكري وفني موحد، بعيد عن التلفيقية والاحتذاء»[50].

والمعروف أن العقيدة الإسلامية جاءت لتفعيل طاقات الإنسان، وجعلها تتسم بالإيجابية، والإقرار بالعبودية لله وحده، وهي العبودية التي تراعي الفطرة الإنسانية السليمة، وتجعلها تطمح إلى الحرية، والسمو، والكمال. من هذا الجانب يفهم أن العقيدة الإسلامية لا يمكن أن تهمل الجانب العاطفي في شخصية الإنسان، بل عنيت ولا تزال تعنى به عناية كبيرة جدا، بما يتناسب مع استعداداته وإمكاناته الفطرية، وهي

بذلك تختلف اختلافا كبيرا عن بعض المذاهب، والنظريات الأدبية والفنية، التي آثرت الغلو في الجانب العاطفي، أو التفريط فيه نهائيا.

في هذه الحال يمكن قراءة الآية الكريمة، ﴿ألم يأن للذين آمنوا أن تخشع قلوبهم لذكر الله، ولا يكونوا كالذين أوتوا الكتاب من قبل، فطال عليهم الأمد، فقست قلوبهم، وكثير منهم فاسقون﴾[51].

إن الفهم المتعلق بهذه الآية الكريمة، أن الإنسان لا يمكن أن يتلقى هذا الفيض الإلهي دون أن يتفاعل معه بكامل كيانه، ويتجاوب معه في الآن ذاته. لأن هذا الفيض الإلهي لا يخاطب جانبا محددا من الإنسان، إنما يخاطب فيه كيانه كاملا، من عقل وإحساس ووجدان.

لذلك يبرز هذا الفارق الكبير بين أساليب الفلسفة الوضعية، في تقديم مفاهيمها للناس، ودعوتهم إلى اعتناقها وتبنيها، وبين أسلوب العقيدة الإسلامية السمحاء.

والخلاف ظاهر بين الأسلوبين، فالفلسفة الوضعية تخاطب العقل البشري مباشرة، بحيث لا تفهمها إلا النخبة من الناس، وليس شرطا أن تؤمن بها، في حين خطاب العقيدة الإسلامية خطاب يدعو إلى الإيمان به، والالتزام المطلق بمضمونه، لأنه يختص بالاستجابة الكيانية للإنسان. لذلك اختص أسلوب الدين الإسلامي، بميزة هامة، هي توصيل الدعوة إلى القلوب والعقول معا. يقول الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم، وأموالهم،بأن لهم الجنة، يقاتلون في سبيل الله، فيقتلون ويقتلون، وعدا عليه حقا في التوراة والإنجيل والقرآن. ومن أوفى بعهده من الله، فاستبشروا ببيعكم الذي بايعتم به، وذلك هو الفوز العظيم﴾[52].

هذا الخطاب الذي يخاطب به الله تعالى عباده، لا يمكن للكائن البشري، أن يتعامل معه من منطلق العقل فحسب، إنما يتعامل معه من خلال كيانه كله، لأنه مطالب بالاستجابة للوعد الإلهي الحق، فيبذل نفسه بكل طواعية، واختيار لله تعالى، كي ينال الخلود، والدار الباقية.

تلك هي طريقة القرآن الكريم في مخاطبة البشر؛ هناك أوامر، وهناك نواهي، وفق ما يتماشى تماما مع الفطرة الإنسانية السليمة، بحيث ينقاد الإنسان لأمر الله تعالى عن رضا وطواعية تامين. فمثلا في الآية القرآنية الكريمة قوله تعالى: ﴿ولا يغتب بعضكم بعضا، أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه؟!﴾ [53]. ما يلاحظ أنه ليس هناك بتر في الأسلوب القرآني، بحيث أن الله تعالى، لم يقل فقط: ﴿ولا يغتب بعضكم بعضا﴾، إنما أردف ذلك ببقية الآية الكريمة، وهو استفهام إنكاري، ﴿أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه؟!﴾، وهذا ما سيثير كراهية النفس، واشمئزازها من إنسان تتدنى به نفسه، إلى أن يأكل(جيفا)، ولا يمكن التصور بعد هذا ما هو أدعى من نفور الضمائر الحية من إثم الغيبة، التي يحرمها الإسلام بنصوص شرعية صريحة.

ويبدو الفارق واضحا بين اهتمام الإسلام بالعنصر العاطفي، واهتمام المذاهب الأخرى بهذا العنصر، وهي المذاهب التي تستغل العاطفة وحدها لتفعيل الضمير البشري. والعديد منها لا يهدي هذا الضمير إلى جادة الصواب، ولكن من أجل تسخيره في تحقيق مطامع آنية، وهذا ما عرفته الكثير من الآثار الأدبية في القصة والمسرح، وهي الآثار التي توزعتها مذاهب واتجاهات أدبية عديدة حاولت مخاطبة جانب واحد من شخصية الإنسان، والتركيز عليه.

فعلى سبيل المثال يركز المذهب الواقعي الاشتراكي على تصوير الصراع الطبقي، بين الفئات الاجتماعية، وهذا ما يمثل من الجانب الشعوري بعاطفة الحقد والكراهية، وهي القيمة الشعورية التي حاول هذا المذهب مرارا تكريسها في الوسط الاجتماعي من خلال علاقات الصراع القائمة بين الطبقات الاجتماعية. فقارئ الرواية مثلا، أو المسرحية التي تكرس مثل هذه القيم الشعورية أو العاطفية، لا يحس إلا بهذا الحقد الذي يشعل القلب حقدا وكراهية على فئات اجتماعية أخرى، بغرض الوصول إلى إحداث ما يسمى بالتغيير الاجتماعي الشامل، ضمن شروط تاريخية

معينة، تصنعها التطورات الاقتصادية، وأنماط الإنتاج، وعلاقات التوزيع، وهذا من خلال تبني ما يسمى بالفعل الثوري.

ونجد في مذهب الواقعية الطبيعية مثلا، إقصاء كل العواطف البشرية، والتركيز بشكل مباشر على الغرائز الجنسية، والاستجابات البيولوجية للإنسان؛ إما من خلال دوافع يصنعها الواقع الاجتماعي، نتيجة الكبت وما شابه ذلك، أو من خلال عقد نفسية تدفع إلى حالات مرضية لا تعالج، إلا بالتركيز على هذا الجانب البيولوجي للإنسان.

لكن الإشكالية هي أن ينزل الإنسان، ويتدنى إلى مستوى حيواني، لا يهمه شئ غير إشباع غرائزه الجنسية، الشئ الذي تهمل معه كل القيم الأخلاقية، والضوابط، والأعراف الاجتماعية، التي تحكم سلوك الفرد.

والإسلام لا يقدم بين يدي البشر، أفكارا عقلية على درجة من السلبية، إنما يوصل هذه الأفكار لتقتحم شعوره، ولتتحرك، وتندفع بحرارة، وفاعلية عن وعي واقتدار. وموقف النظرية الأدبية في الإسلام لا يقوم على ردود الأفعال، والتوفيق بين المذاهب، إنما هو موقف خاضع، لواقعية التصور الإسلامي في رؤيته للإنسان، ونشاطاته المختلفة. فكاتب الرواية على سبيل المثال يفترض أن يحرك شخصياته، وفق معايير علمية واجتماعية، تتناسب تماما مع سنن الله في الحياة والإنسان، فلا يمكن أن تكون هذه الشخصيات نهبا للانفعالات النفسية، والغرائز الجنسية، فيضيع بذلك الكيان الإنساني بكل عناصره الفكرية والعاطفية.

3-القيم الجمالية:

يثبت التاريخ الأدبي، أن الأدب اليوناني القديم، قدم تصورا فنيا، وأدبيا يعطي للجمال درجة كبيرة جدا، ويصبغ عليه هالة من القداسة. كما صور له آلهة خاصة به لها سحر في النفوس البشرية، وسلطان عليها. ورغم أن الفلاسفة اليونانيين آنذاك حاولوا منح صفة الأخلاقية للأدب والفن، سواء بشكل موضوعي ومباشر كما هو عند "أفلاطون"، أو غير مباشر كما هو عند "آرسطو"، إلا أن الاتجاه نحو إضفاء ميزة

التقديس للجمال بقي سائدا في الفن والأدب، إلى غاية ظهور الاتجاهات الواقعية في العصر الحديث.

يذهب آفلاطون في كتابه "الجمهورية"، إلى اعتبار الفن والأدب من شؤون اللهو، وهذا يعكس إحساسه بطبيعة ظروف العصر الذي عاشه آنذاك، لذلك خشي الفساد على جمهوريته، بسبب الأدب الذي يتخذ اللذة والجمال هدفا له.

ولم تجد نفعا رؤية آفلاطون هذه، حيث وقع المجتمع الروماني بعد ذلك، أسير اللذة والجمال، فانصرف إلى اللهو الذي انتهى بالإمبراطورية إلى الزوال والسقوط. وحتى "الديانة المسيحية"لم تتمكن من كبح الملذات البشرية، لأنها خضعت لميولات الإنسان الأوروبي.

وبمجئ عصر النهضة، وجدت الأغلبية من الفلاسفة نفسها تسير ضمن الاتجاه اليوناني في منح الأهمية للجمال، وهذا ليس بغريب، بحكم أن النهضة الفكرية والأدبية تقوم دعائمها على العودة إلى الأصول الكلاسيكية في الأدبين اليوناني والروماني القديم. يبدو ذلك عند أكثرية أدباء عصر النهضة في أوروبا، كما يبدو عند الرسامين، والنحاتين، والموسيقيين. وبدا أيضا عند الفلاسفة والمنظرين المثاليين، أمثال"ديدرو"، و"هيجل"، و"كانط"، الذي فرق بين المهنة والفن، ورأى «أن الفن عمل يقصد من ورائه المتعة الجمالية الخالصة، بمعنى أنه لهو حي ليس له من غاية سوى اللذة الفنية ذاتها، في حين أن المهنة عمل مقيد، قد لا يكون مشوقا في حد ذاته»[54].

هذا التوجه المحدد للنظرة إلى الجمال، أثر تأثيرا كبيرا في الأدب والنقد في أوروبا إلى عصر ما بعد النهضة، وهذا ما ظهر بوضوح جلي في أعمال "برادلي"، و"إدجار آلامبو"، و"بودلير"، و"بندتو كروتشيه"، و"توماس إيرنست هيوم"، و"توماس إيليوت"، و"عزرا باوند". وهؤلاء الأدباء يمثلون أكبر التوجهات التي تناقض الاتجاه الواقعي، كالرمزية، و البرناسية، والرمزية. وغيرها من المذاهب الأخرى.

«كما أن الأدب والنقد العربي في جانب من توجههما ينحوان هذا المنحى في النظر إلى الجمال، خاصة في العصر العباسي الذي بلغ فيه الترف أقصى مداه.

وسواء أقلنا، إن لآراء آرسطو في (فن الشعر) أثر في هذا التوجه الجمالي الخالص، أم لا، فإن النظر إلى الآثار الأدبية والنقدية في ذلك العصر تعكس عناية خاصة بالجمال، وإن لم تبلغ درجة العبادة التي هام بها الفكر اليوناني، والأوروبي في عصر النهضة وما بعدها»[55].

يبدو هذا في كتاب "نقد الشعر"،" لقدامه بن جعفر"، الذي يقول: «..وعلى الشاعر، إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة أو الضعة، الرفث أو النزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخى من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة»[56].

الشئ المهم حسب رأي قدامه بن جعفر، هو تنميق الصنعة، والاهتمام بالجمال أكثر، وكذلك العناية أكثر بالشكل والمضمون، سواء أكان حسنا أم قبيحا، وهذا ما يوافق إلى حد كبير الاتجاه الأوروبي في النظر إلى الجمال.

ومن الممكن جدا أن يكون هذا التأثير الأوروبي، قد امتد إلى الحياة العربية المعاصرة، وإن لم تتشكل تيارات فنية كبيرة، وهذا نتيجة الاختلاف المتعلق بالظروف والأذواق ذات الجذور الحضارية العميقة للمجتمع العربي الإسلامي، والتي تختلف في العديد من مناحيها عن الأذواق الأوروبية.

وفي حال الانتقال إلى المذاهب الواقعية في الفكر والأدب والفن في أوروبا، نجد هذه المذاهب في حقبة من الحقب التاريخية، تعتبر العناية الكبيرة بالجمال الخالص، وجها من أوجه ضعف الأدب وانحطاطه، بحيث يعكس هذا الانحطاط إفلاس المجتمع الرأسمالي، والاستلاب الذي تمارسه الطبقات الراقية في المجتمع الأوروبي. لذلك توجهت هذه المذاهب إلى العناية أكثر بالمضمون الاجتماعي، مع الاختلافات الواضحة في درجات العناية، وكذا الأسس الفلسفية التي تصوغ المضامين الاجتماعية. وهذا ما بدا بوضوح في الفلسفة الاجتماعية ذات التوجه الاشتراكي"لسان سيمون"، والفلسفة الوضعية التجريبية التي أنتجت الواقعية الطبيعية"لإيميل زولا"، أو الفلسفة ذات التوجه المادي التاريخي، التي عكستها الواقعية الاشتراكية.

وللأديب الروسي"ليون تولستوي"نظرية إزاء الفن، فهو لا يعبأ بالاتجاه الجمالي، ويرفض مبدأ اللذة والمتعة، ويقيم علاقة بين الفن والدين.

ويرى بأن الفن يمكن أن يقيم علاقات تواصل مع الناس، وهذا بفضل وسائله الخاصة والقائمة بين المنتج والمتلقي، هذه الوسائل ليست محصورة فقط في الألوان، والخطوط، والكلمات، إنما تتجاوزها إلى وسائل فنية أخرى، كتوقع الأحداث في القصة، والصراع الذي يميز العمل المسرحي، والوترية في الشعر. وغيرها من المميزات الأخرى(57).

ولا يمكن الإنكار بوجود التوافق الحاصل بين الفن، والأدب الإسلامي ضمن المذهب الواقعي، ولكن للإسلام فهم خاص للجمال، وهو الفهم الذي يؤمل أن يصاغ وفقه تصور للأدب الإسلامي.

يقر الإسلام في البداية بأهمية الجمال في إحداث الانفعال في نفسية المتلقي، ولكن هذا الانفعال لا يتوقف عند حدود اللغة، والصورة، والعاطفة، أو حتى البناء والطرافة، بل يتوسل أيضا بوسائل فنية أخرى لإحداث التأثير، وهذا وفق تصوره ورؤيته المميزة. في الوقت نفسه لا تعد هذه الوسائل الجمالية تمثل وحدها المقاييس في إحداث الانفعال في نفسية المتلقي، بل هناك أيضا عناصر جمالية أخرى تتدخل لإثارة المتلقي، هي تلك المتعلقة بالفكر، وطبيعة المتلقي في حد ذاته.

وقد وردت لفظة "جميل"و"جمال" في العديد من آيي الذكر الحكيم، وهناك موضع منها تحدث عن الجمال الحسي، وبقية المواضع كلها، تم الحديث فيها عن الجمال المعنوي، والأخلاقي.

من هذا المنظور يرى المختصون في مجال البحث في نظرية الأدب الإسلامي، أن النقطة الأولى التي يمتاز بها الفن والأدب الإسلاميين، في موقفهما من الجمال أنهما لا يجعلان الفن متوقفا على الجمال الحسي فقط، بل يتجاوزان ذلك إلى الجمال المعنوي. فمثلا "الصبر" من أهم الصفات التي تزيد النفس جمالا، وكمالا، حيث وصفه القرآن الكريم "بالجميل"، ورد هذا على لسان سيدنا "يعقوب" –عليه

السلام-،حين اتخذ الصبر سبيلا لمواجهة الابتلاء الذي حل به بعد فقد ولده "يوسف"-عليه السلام-، ﴿قال:بل سولت لكم أنفسكم أمرا، فصبر جميل، والله المستعان على ما تصفون﴾[58]. وفي مواضع أخرى من القرآن الكريم، وردت أحاديث خاصة "بالصفح الجميل"، "السراح الجميل"، والصفح لا يكون جميلا إلا إذا خلصت النية لله تعالى وحده، والسراح لا يكون أيضا جميلا حتى يخلو من الأثرة، وتبلغ فيه مجاهدة النفس مستوى الانتصار، والتفوق على الأثرة والميولات الذاتية.

وللإسلام تصور خاص في مفهوم الحرية والانطلاق في تصوير الخير والشر على حد سواء. فالمسرحيات، والروايات، والقصص،والرسومات، والنحوت الأوروبية، تصور الشر أو بعضه على الأقل، بطريقة لا تنتهي إلا بمزيد من الشر، والبحث عن فرص التغيير، حتى لو تعلق الأمر بتغيير الفطرة الإنسانية ذاتها. يبدو هذا واضحا في "أدب الجنس" مثلا، الذي يهدف إلى تصوير الميولات الاستعرائية، والغرائز البشرية، مستندا بذلك إلى رؤية نفسية تعتقد أن التصرف البشري، هو في حقيقته انعكاس لمظاهر الغريزة الجنسية. والأمر نفسه في التصور المادي الذي يهتم بتصوير غرائز الحقد الطبقي، كانعكاس لعوامل السلوك البشري، نتيجة التطورات الاقتصادية.

يمكن للأدب الإسلامي أن يصور مظاهر القبح أحيانا، ولكن بطريقة أخلاقية هادفة، ترمي إلى رفض هذا المظهر الشائن، وأخذ العبرة منه، وعدم الاعتبار به كسلوك اجتماعي طبيعي، كما هو ملاحظ في الآداب الأوروبية التي اهتمت في كثير من أعمالها بصور المجون.

والإسلام في رفضه هذا التوجه الغربي، يرفض أيضا التوجه نفسه في النقد العربي في بعض اتجاهاته، التي تؤكد أكثر على نضج التجربة الأدبية، وصدقها مهما توجهت.

يحدد التصور الإسلامي إضافة إلى موقفه من الجمال، رؤية في رفض الفصل الصارم بين المنفعة، واللذة، والجمال. وفي القرآن الكريم هناك ربط بين هذه العناصر الثلاثة، يقول الله تعالى: ﴿والأنعام خلقها لكم، فيها دفء ومنافع، ومنها

تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون، وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس، إن ربكم لرءوف رحيم﴾[59]. فالجمال واقع بين مجموعة منافع لا يمكن بعدها اعتبار كل جميل غير نافع، وكل نافع غير جميل.

تبدو الدعوة إلى الجمال قائمة في نصوص القرآن الكريم للتمتع به غاية وهدفا، وهي الغاية نفسها التي وجد الإنسان من أجلها، وهي عبادة الله، والإقرار بألوهيته، والعبودية له وحده، والامتثال لأوامره، والانتهاء بنواهيه، هذه جميعا تمثل المبدأ الأخلاقي لإقرار العبودية. كما ينبغي النظر للأشياء وفق حجمها الطبيعي، وفي ضوء التصور الإسلامي المميز، الذي ينبغي أن يجد له مكانا في الأدب والفن.

تثير باستمرار قضية ارتباط الأدب بإيديولوجية معينة، أو الالتزام بموقف معين، نوعا من الحساسية، بحكم أن بعض الإيديولوجيات لا يتماشى مع القناعات، والمعتقدات، أو بعض المواقف لا يتناسب مع طبيعة التطلعات المرجوة، وهذا أمر واقع في النقد الأدبي قديمه وحديثه. ويمكن أن تكون القضية على درجة من الحساسية، في حال ارتباط الأدب بعقيدة دينية، لاسيما العقيدة الإسلامية.

لا بد من الإقرار أن موضوع الالتزام في الأدب، موضوع ليس جديدا، إنما هو موجود منذ وعي الإنسان بوجوده الطبيعي. ومن الطبيعي جدا أن تتحدد المواقف، ويأخذ الالتزام خصوصية إيجابية من باب الوعي بقيمة وأهمية العقيدة الدينية، في بلورة المواقف، وتحديد طبيعة التوجهات.

ويثبت التاريخ البشري عبر تطوراته المستمرة، أن مواقف الإنسان لا تخلو من التزام عقيدي أو إيديولوجي، وحتى الدين هو حاضر في مختلف مراحل حياة الإنسان، مهما حاول هذا الأخير التنصل من قيمه، والتوجه نحو الإلحاد، لأن نداء الفطرة الإنسانية، ينكر خلو شعور الإنسان من عقيدة ما.

ولأن العلاقة قائمة بين الأدب والدين،يستغرب الكثير وجود مصطلح نقدي، كمصطلح الأدب الإسلامي، وبعض الباحثين جعل المصطلح مقتصرا على حدود تاريخية معينة فقط، وهي الفترة التي عاش فيها الرسول"ص"، والخلفاء الراشدون"ض"

من بعده. ولكن المسألة يجب أن تأخذ أبعاد الالتزام الفعلي بحيثيات وأصول العقيدة الإسلامية السمحاء، في الإبداع الفني والأدبي من باب ترسيخ قيم فكرية، وشعورية، وجمالية، تنسجم تماما مع طبيعة العقيدة الإسلامية. لأن مهمة الأدب ساعتها، القيام بترسيخ وعي حضاري، يسمو بالذوق البشري إلى آفاق التسامح، والحب، والأخوة، والجمال.

الهوامش:

1-د/شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، والترجمة، الطبعة الأولى1412ه/1992م، دمشق/سوريا، ص:21

2-المرجع نفسه، ص:22

3-ينظر المرجع نفسه، ص:22

4-هي دراسات متخصصة في مصطلح الأدب الإسلامي، كما تخصصت في دراسة الأدب الإسلامي، من حيث الخصائص الجمالية، والمضامين الفكرية، صدرت جميعها عن دار المنارة بجدة، المملكة العربية السعودية.

5-د/شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:24

6-سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاجا، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، بيروت /لبنان1394ه/1974م، ص:28

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الكتاب، ضم المقالات التي نشرها سيد قطب عام 1952م، عن منهج الأدب الإسلامي.

7-محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، الطبعة السادسة، 1403ه/1983م، ص:06

8-د/شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:24

9-د/أحمد بسام ساعي: الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة للطباعة والنشر والتوزيع، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى1405ه/1985م.

10-يذهب هذا المذهب الدكتور شلتاغ عبود في كتابه: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:25

11-لتفاصيل أكثر حول هذه الرؤية، ينظر كتاب الدكتور أحمد بسام ساعي، الإسلامية في الأدب والنقد (مرجع مذكور). وكذلك كتاب محمد قطب، جاهلية القرن العشرين.

12-يراجع في ذلك كتاب الدكتور: شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة-الجزائر، الطبعة الأولى1404ه/1984م، ص:11

13-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:27/26

14-ينظر في ذلك كتاب الدكتور: حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت/لبنان، د/ط،1983م، ص:458

15-ينظر في ذلك كتاب الدكتور: نجيب الكيلاني، حول الدين والدولة، دار النفائس، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 1403هـ/1982م، ص:43

16-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:33/32

17-المرجع نفسه، ص:34/33

18-د/عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب،دار المنارة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص:111

19-ظهرت مناهج نقدية أثبتت إمكانية دراسة النص الأدبي بعيدا عن كل سياقاته الخارجية، وعن كل الخلفيات العقيدية والتاريخية، كالمنهج البنيوي مثلا. إلا أن ما يلاحظ على مثل هذه المناهج، رغم موضوعيتها العلمية، إلا أنها قتلت الذوق، وعادت فكرة التطور التاريخي للأشياء.

20-قرآن كريم، سورة البقرة، الآية:149، برواية حفص عن عاصم

21-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:35

22-يراجع في ذلك الدكتور: حلمي مرزوق، في كتابه تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت/لبنان، د/ط،ص:458

23-يراجع في ذلك كتاب الأستاذ: مالك بن نبي،شروط النهضة، دار الفكر، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 1969، ص:113

24-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:37

25-موسوعة إسلامية المعرفة، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية، الطبعة الأولى1406هـ/1986م، ص:166

26-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:42

27-ينظر في ذلك الدكتور عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المنارة، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، ص:26/25

28-د/شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة-الجزائر، الطبعة الأولى، 1984،ص:99

29-يراجع في ذلك محمد أحمد حمدون: نحو نظرية للأدب الإسلامي، دار المنهل، جدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1986، ص:29

30-المرجع نفسه، ص:30

31-د/بنت الشاطئ: قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى1966، ص:183

32-شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:45/44

33–قرآن كريم: سورة الأعراف، الآية96، برواية ورش عن نافع

34–د/نجيب الكيلاني:الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت/لبنان، الطبعة الثانية، 1981، ص:16

35–توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، د/ط،د/ت، ص:75

36–شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:47

37–د/عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 1981، ص:377

38–د/شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:48

39–المرجع نفسه، ص: 49/48

40–ينظر في ذلك شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:49

41–ديني هويمان: علم الجمال،ترجمة ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، –الجزائر، د/ط،د/ت، ص:185

42–شلتاغ عبود:إسلامية الأدب، مجلة العالم، العدد242، تشرين الأول، 1988، ص:32

ويراجع في ذلك أيضا، كتاب في النقد الإسلامي المعاصر للدكتور عماد الدين خليل، ص:200

43–شلتاغ عبود: الملامح العامة، لنظرية الأدب الإسلامي، ص:82

44–قرآن كريم: سورة الأنعام، الآية153، برواية ورش عن الإمام نافع

45–قرآن كريم: سورة البينة، الآية07، برواية ورش عن الإمام نافع

46–قرآن كريم: سورة الأنعام، الآية162، برواية ورش عن الإمام نافع

47–قرآن كريم: سورة آل عمران، الآية85، برواية ورش عن الإمام نافع

48–قرآن كريم: سورة الكهف، الآية45، برواية ورش عن الإمام نافع

49–يراجع في ذلك الدكتور محمد أحمد حمدون، نحو نظرية للأدب الإسلامي، دار المنهل، جدة، المملكة العربية السعودية، 1407هـ/1986م، ص:25

50–شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:94/93

51–قرآن كريم: سورة الحديد، الآية16، برواية ورش عن الإمام نافع

52–قرآن كريم: سورة التوبة، الآية111، برواية ورش عن الإمام نافع

53–قرآن كريم: سورة الحجرات، الآية22، برواية ورش عن الإمام نافع

54–د/زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، مكتبة مصر، 1976، ص:14

55–د/شلتاغ عبود: الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، ص:106

56–قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، 1399هـ/1979م، ص:65

57–د/إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت/لبنان، د/ط،د/ت، ص:176

58–قرآن كريم:سورة يوسف، الآية18، برواية ورش عن الإمام نافع

59–قرآن كريم: سورة النحل، الآية75، برواية ورش عن الإمام نافع

واقعية المكان في قصص السائحي.

د. عبد الحق منصور بوناب

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

الملخص

أصدر محمد الأخضر عبد القادر السائحي مجموعة قصصية بعنوان " أمدغ " وهو اسم لبطل إحدى قصصه التي بلغت سبع عشرة قصة قصيرة، حاول فيها وصف أحداث مختلفة وتصوير تفاصيل دقيقة، ولحظات مصيرية في حياة أبطال قصصه، وإن كانت الغلبة من حيث المضمون للجانب الثوري النضالي، ووصف الحياة في الصحراء ، حيث نقل صورا ومشاهد من إيقاع الحياة في الأماكن التي شاهدها أو سمع عنها أو عاش فيها.

يشكّل المكان ببعديه الفنيّ والجغرافي– بخاصة – مادة أساسية بارزة في قصص السائحي، ذلك أنه أراد من خلال الكتابة النثرية بثّ أحاسيسه ومشاعره تجاه الأمكنة التي ارتادها أو التي سمع عن أحداث دارت فيها، وهذه الأمكنة تتسم بالتنوع ، فالأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة تأتي بحسب السياق ومقتضى الأحداث.

Abstrait

Mohammad elakhdar Abdelkader Alsaihi a Publié une collection de nouvelles intitulées «Amdag" qui est le nom du héros d'une de ses histoires, cette collection compte dix-sept nouvelles , où il a essayé de décrire divers événements et à exprimer les moindres détails, et les moments fatidiques dans la vie de ses héros, malgré en termes de contenu la lutte révolutionnaire, l'a emporté sur les autres thèmes, il décrit la vie dans le désert, où il a essayé de transmettre des images et des scènes du rythme de la vie dans des lieux qu'il a vu ou entendu parler et où il y habitait. L' endroit dans ses dimensions artistiques et géographique -en particulier- forme un élément essentiel et une matière importante dans les nouvelles Alsaihi, parce qu' il a voulu à travers sa prose diffuser ses sentiments pour les lieux qu'il a visité ou entendu parler . ces divers lieux se distinguent par

la diversité et les espaces fermés et ouverts viennent dans ses écrits en fonction du contexte et des événements appropriée.

إنّ الدراسات المتعلقة بدراسة الفضاء المكاني في النص ، تعتبر حديثة العهد ، وهي لم تتطور بعد لتشكّل نظرية متكاملة ، وفي هذا الصدد يقول " هنري ميتران " ((لا وجود لنظرية مشكّلة من فضائية حكائية ، ولكن هناك مسار للبحث مرسوم بدقة ، كما على هيئة نقط متقطعة)).[1] وقد تعدّدت الأفكار البنيوية حول وظيفة الوصف والديكور في النص ، والمعرفة النظرية حول ماهية الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية على اختلاف أزمنتها ، واقعيا كان أم مجرّدا حلما أو رؤية، فالفضاء الجغرافي مكان محدّد بقيم وقياسات ، واتجاهات معينة ، ولذلك فإنّه يمكن للقارئ أن يكتشف جغرافيا الرواية من خلال الرموز والإيحاءات الدالة على شوارع معينة ومدن وقرى معروفة لديه.

يشكل المكان جانبا مهما وأساسيا في الخطاب الروائي حيث يتواجد في النص بشتى الأنواع الجغرافية والدلالية ، المفتوحة والمغلقة ، الحقيقية والمتخيلة. أمّا الفضاء الدلالي فهو فضاء له صلة وثيقة بالصور المجازية ومالها من أبعاد دلالية، إذ إنّ اللغة الأدبية لا تحمل معنى واحدا... وتحدّد البلاغة نوعين من المعاني ، إحداهما حقيقية والأخرى مجازية ، لذا ينشأ الفضاء الدلالي" L'espace sémantique" بين المدلولين المجازي والحقيقي.[2]

والفضاء الجغرافي مكان تدور فيه الأحداث، والأصل فيه الأحداث، وهو الأصل الذي يغري الشاعر أو الكاتب، فيتحوّل ذهنه إلى موضوع تخيّل، وهو بذلك يكتسب داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقدية.[3] إنّ تعامل الكاتب مع هذا المكان لا ينحصر في استعراض مكوناته ورسم صوره، وحصر دلالاته، بل ينبغي أن يعاش كتجربة من طرف الروائي، إذ لا يمكن الكتابة عن مكان ما، إذا لم يعان منه صاحبه، على اختلاف طرق هذه المعاناة.[4].

المكان الجغرافي محدّد هندسيا، إذ إنّ الكاتب يصف المدينة والقرية بكل ما فيهما، من تشكيل عمراني يختلف أحدهما عن الأخر، دون إثبات أهمية هذا التشكيل على بلورة مزاج الشخصيات وطبائعهم، وتدخل الناقدة " كرستيفا " المضمون الثقافي ضمن تصورها للمكان ، وتشير إلى أن المكان الجغرافي ((متصل بالواقع الخارجي للنّص ، انطلاقا من إشارته إلى الظروف السوسيوتاريخية والقيم الثقافية لبنية النص...)).[5]

في حين أن المكان المتخيّل و((المكان المصوّر من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي، وشخصيات الرواية، وليس المكان المصوّر كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي)).[6]

تشكل الحياة بإيقاعها وأحداثها المختلفة المعين الذي لا ينضب، الذي يستقي منه السائحي إبداعاته شعرا ونثرا ، وإذا كان شعره يصف الواقع وأحداث الحياة،فإن نثره؛ قصة ورواية ومسرحا لا يبتعد عن هذه الصفة وهي الاغتراف من الواقع وتصويره، وفي ذلك وصف لإيقاع الحياة في مناطق مختلفة ، ومن طرف أبطال القاسم المشترك بينهم هو تشكيلهم لصور متكاملة عن الصراع البشري في هذه الحياة؛ صراع بين الخير والشر، بين القوي والضعيف، بين الحق والباطل وبين تقاطبات عدّة.

في القصّة ((يقوم الراوي بعملية السرد القصصي، فتشير كلماته إلى أماكن وعصور ومواقف وأناس وأحداث وأشياء... وبعد أن تتم كتابة القصة فليس لها أي علاقة بالواقع الخارجي، إنها إبداع فني يكمن معناه في نفسه. إنه خيال وتصور وأمر ظاهري، فيقبل القارئ قواعد اللعبة الأدبية ويقوم بمخيلته بوضع تصور للواقع المحتمل الذي يقدمه له الراوي على شكل قصة قصيرة)). [7] وهذا ما يحدث في قصص السائحي المختلفة.

لقد أصدر السائحي مجموعة قصصية بعنوان " أمدغ " وهو اسم لبطل إحدى قصصه التي بلغت سبع عشرة قصة قصيرة، حاول فيها وصف أحداث مختلفة وتصوير تفاصيل دقيقة، ولحظات مصيرية في حياة أبطال قصصه، وإن كانت الغلبة من حيث المضمون للجانب الثوري النضالي، ووصف الحياة في الصحراء، حيث نقل صورا ومشاهد من إيقاع الحياة في الأماكن التي شاهدها أو سمع عنها أو عاش فيها، والتي جرت فيها الأحداث التي شكلت مادة قصصه، والتي تستمد أحداثها من الواقع ،وما فيه من وضوح ومباشرة وصراع من أجل البقاء وإثبات الوجود.

يشكّل المكان ببعديه الفنيّ والجغرافي بخاصة مادة أساسية بارزة في قصص السائحي، ذلك أنه أراد من خلال الكتابة النثرية بثّ أحاسيسه ومشاعره تجاه الأمكنة التي ارتادها أو التي سمع عن أحداث دارت فيها، وهذه الأمكنة تتسم بالتنوع ، فالأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة تأتي بحسب السياق ومقتضى الأحداث، فتارة يتصف وصف المكان بالإيجاز والاختصار كما في قوله((في حصن من حصون المجاهدين الجزائريين في جبال أوراس الشّماء)).[8]

ففي هذا المقطع السردي جاء الوصف متماشيا مع مقتضى الحال، حيث إنّ الأمر يتصل بوصف حدث ثوري والاهتمام منصب على الحدث بدرجة أكبر لا على المكان الذي يحتضن الحدث الذي يأتي في مرتبة ثانية، إذ أن الثورة حاولت منذ بدايتها أن تتسم بالشمولية والانتشار عبر ربوع الوطن ، ولذلك لم يفصل السارد كثيرا في جزئيات المكان وتفاصيله في هذا الموضع . كما أنه غالبا ما يأتي على ذكر الأماكن المغلقة ولكن يصفها من الخارج فقط كما هو الحال في المقطع السابق، ويغلب عليه وصف الأمكنة المفتوحة والمغلقة كما هو الحال فيما يأتي :((لقد خرج من غرفته بعد الزوال، وقصد باب البحر مركز الجمال والحسن والمقاهي الفخمة ودور السينما وملتقى كل الشباب في العاصمة تونس الخضراء)).[9]

لقد حدد الكاتب الدور الذي قام به البطل ، والمتمثل في الخروج من غرفته، وحدد الزمن الذي يقع فيه الفعل– بعد الزوال– وعادة فإن الفترة المسائية فترة الراحة،

لذلك لم يكن أمرا غريبا أن يأتي على ذكر أماكن كثيرة " باب البحر، المقاهي الفخمة، دور السينما" ووصفه لها جاء مجملا من الخارج فقط، لأن التركيز لا يقصد به هنا المكان بذاته، وإنما المكان يأتي مسرحا للأحداث وهي المقصودة بالوصف بدرجة أولى، كما يبدو بشكل جليّ أنّ السارد في المقطع السابق لا يبتعد كثيرا على أن يكون هو نفسه السائحي، فقد قضى مدة من الزمن يتلقى العلم بجامع الزيتونة بتونس العاصمة.

وتوجد في قصص السائحي بعض القيم الحضارية، حيث يشير بشكل أو بآخر إلى الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، ويكون المكان الشرقي–تونس العاصمة– حاضنا لقيم غربية في مثل قوله: ((حانة أوروبية فيها أناس يلعبون الورق وجماعات أخرى تتحدث في كثير من الشؤون)).[10]

إنّ الكاتب يقصد من خلال عبارة "حانة أوروبية " إضفاء قيمة حضارية تتمثل في الغزو الفكري والسلوكي والسياسي والأخلاقي الذي قام به المستعمر الغاشم، فمجرد تحديد الحانة بأنها أوروبية دلالة على أنها دخيلة على عادات وتقاليد المجتمع العربي المحافظ الذي تدور أحداث القصة فيه.

أما في بعض الأحيان فإن الكاتب لا يذكر المكان باسمه بل يشير إليه من خلال بعض العناصر التي ترتبط به، فهو حين يريد الحديث عن المستشفى مثلا لا يورد اسم المكان، بل يورد اسم الممرض أو الطبيب ليحيل إلى أن الحدث يقع داخل المستشفى، يقول واصفا حال أحد أبطال قصصه: ((ولمّا لاحظ الجماعة أن الإغماء ربما طال به نادى أحدهم الممرض بينما قال آخر مسكين أنت يا عمار)).[11]

ويستمر التركيز على الحدث دون ذكر اسم المكان–المستشفى– وهذه المرة يورد لفظة "الطبيب" ليحيل إلى أنّ الحدث يقع داخل الفضاء الموصوف: ((وقطع عليه الجماعة تصوراته وهم يهمون بالانصراف راجين له الشفاء ودخل عليه الطبيب ففحصه فحصا دقيقا ثم أكد له أنه سيشفى وهو ما لم يقله من قبل)).[12]

إن السائحي من خلال وصفه للأمكنة المختلفة يحاول أن ينقل الواقع وإيقاع الحياة، واقع الإنسان في كل مكان، وإيقاع الحياة في كل زمان، ففي المقطع الوصفي الآتي: ((ومضى أحمد في الشارع الذي يفضل أن يمشي فيه، شارع باريس الجميل)). (13)

ركّز الكاتب على إبراز القيمة التّي يكنها البطل للمكان ومدى حبّه وعشقه لشارع باريس، بدليل أنه المكان الذي يفضّل المشي فيه لاعتبارات يمكن تصور بعض منها أنّ هذا الشارع جميل وواسع، وفيه ما يسرّ النّفس وأشياء كثيرة لم يصرح بها الكاتب، وإلى جانب الشارع يورد السائحي وصفا للطريق كما فعل في جانب الشعر، يقول الكاتب: ((لم يخطئ المقداد في تقديره فإنه ما كاد ينحرف عن الطريق العامة ضاربا بهجينه بين وعر الشعاب وصلب الأرض حتى قالت له "فرحة" :ألا تسمع إنّها البنادق تدويّ)).[14]

تشكل عملية الابتعاد عن الطريق –هنا–و إتباع الشعاب والسبل منعطفا نحو النجاة، ذلك أن أصحاب الثأر على الأثر، ومن هنا جاء ذكر الطريق عرضا لبيان أهمية الأحداث التي ستقع لو تمّ الاستمرار في السّير عليها، إذ أن حماية العرض والدّفاع عن الشّرف واجب، ومن هنا تبرز واقعية السائحي في وصف الأحداث والأمكنة كأي روائي ((يريد أن يجعلنا نظن أن قوته الإبداعية تكمن في قدرته على نقل صورة "سطحيا" للعالم المحيط...القصة الواقعية هي نتيجة الرغبة في رسم صورة مماثلة كلما أمكن لما يتم تلقيه من " اللا أنا" (رأي الطبيعة والمجتمع)، ومن " الـ "أنا " (المشاعر والأفكار)، ويمكن أن تكون صيغتها الفنية ما يلي: العالم كما هو)).[15]

وما أورده السائحي مجملا سابقا بخصوص وصفه للشارع كمكان مهم بالنسبة إليه، وله مكانة مميزة في قصصه،فصله في قوله: ((ويمتد الشارع الكبير المفعم بالجمال والذي تزينه الأشجار الكبيرة التي استرسلت في خطين متوازيين في وسط الشارع وتناثرت فيه الشبيبة أشكالا وألوانا وزرافات ووحدانا وامتلأت المقاهي بالرواد)).[16]

إن وصف المكان في المقطع السابق نقل تصويري للمكان الجغرافي المعهود ، "الشارع الكبير"، ثم استعان القاص على تعيينه بمقاطع وصفية أبطأت عملية السرد وشكلت وقفات حكائية ساهمت في خلق المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي، وهو نقل الصورة الحية لهذا الشارع الذي يحتل مكانة مميزة في قصص السائحي إذ يتواتر ذكره في أكثر من قصة، فالمكان في المقطع السابق يعبّر عن ((مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم)).[17]

ويرتبط الحدث بالمكان عادة في قصص كاتبنا على شاكلة ما نجده في المقطع الآتي: ((وفجأة بينما كان حسان يمشي في القرية ذات يوم تلتقي عيناه بعينين يعرفهما جيدا، ودون أن ينطق أو يضطرب أدرك أنهما عينا مسعود تشيران إليه أن يتبعه، فيمضي معه إلى مكان خفيّ أوصاه فيه بالالتقاء ليلا في دارهم بالربوة)). [18]

لا يحفل ذكر المكان بتفاصيل كثيرة في قصص السائحي، كما هو الحال في المقطع السابق، حيث ذكر ثلاث أمكنة؛ " مكان خفي، دارهم، الربوة " ، وفيه انطلاق من الخفي إلى الجليّ، وهذا يتناسب مع طبيعة الحدث، ذلك أن الحدث ذكر سر من الأسرار والقيام بعمل يتطلب السرية والكتمان، ولذلك كان المكان الأول "مكانا خفيا " تمّ فيه الاتفاق على اللّقاء بعد ذلك في الدّار بالرّبوة، وفي ذلك إشارة رمزية خفيّة إلى الهدف المرجو تحقيقه، والمتمثل في الثورة، ففيها السرّية مطلوبة، والرّبوة ترمز إلى السّمو والحرّية، وفي موضع آخر ترمز إلى كونها مكانا لاستشراف الأخبار والتطلع إلى ما في الأسفل والتخطيط والاستعداد : ((وأنا سأنتظر الحلوة في الربوة المشرفة على الخيام، هاتيك الربوة، وعندما يبدأ القوم في الاحتفال وتدق طبولهم وتغرب الشمس تتسلل هي خفية إلى أن تصلي ومن ثمّ نلحق بكما ثم نطلق العنان للمهاري وإن شاء الله ولا يطلع الفجر إلا ونحن في خيامكم يا أمدغ)). [19]

يتّخذ الراوي من الربوة مركزا لتنفيذ خطة محكمة رفقة البطل شخصيا ليتمّ لهما الفرار بمحبوبة أمدغ على أن يكون التنفيذ ليلة زفافها إلى غيره، وهذه عادات كانت سائدة في الصحاري والأرياف، وتتمثل في اختطاف العرائس من مواكبهن من طرف

محبيهن، الذين يرفض أهلهن في الغالب زواجهن بمن يحببن لأسباب تختلف من شخص إلى آخر.

تجسّدت الطبيعة الصحراوية في المقطع القصصي السابق من خلال الخيام الرابضة أسفل الربوة، ولكنه الحدث الذي يطغى على قصص السائحي، ويستمر الراوي في سرد قصة الفرار بمحبوبة أمدغ ، يقول: ((ولهذا تحايل أحمد وعلي و " لالا" في طريقة الاختفاء تحت الأشجار حتى يضللوا الجماعة الذين هم الآن لاشك في مطاردتهم إذا لم يكونوا قد سبقوهم ليمنعوهم من الوصول بالعروس إلى خيام أمدغ، إذ لو سبق أمدغ ورفاقه ووصلوا بالعروس إلى خيام أهله لانتهى كل شيء حسب تقاليدهم وعاداتهم هناك)). [20]

يتجلّى المكان من خلال قول الراوي :" الاختفاء تحت الأشجار، خيام أمدغ، خيام أهله "، فالأشجار تحيل إلى مكان طبيعي، والخيام تحيل إلى مكان مأهول بالبشر، والحدث يتسم بالحركية والتسارع، ذلك أننا نشهد مطاردة من طرف أهل العروس لخاطفيها، ووصف المكان في المقطع السابق يتمّ بإيجاز شديد ، لا يتعدى في الواقع مجرد ذكر اسم المكان، أو أحد عناصره الدالة عليه دون التوسع في وصفه وتحديد جزئياته، والمتعارف عليه أن رسم المكان الغاية منه ((تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع، وقد تخالفه في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير)). [21]

لقد حاول الكاتب جمع شتات الصورة الكلية للمكان والحدث من حيث توفر العناصر الهاربة والعناصر المطاردة والأشجار والخيام والطريق...الخ، وفي مقطع آخر يفصّل في وصف الصحراء وما فيها من مناظر خلابة، ويختار زمنا تكون فيه صورة المكان في أبهى أحوالها، يقول: ((وكان القمر يبعث بإشعاع فضي باهت إلى الأرض التي كانت تزيده جمالا وروعة بصفاء رمالها وانبساطها وغابات النخيل الرابضة في وسط كثبان الرمال العظيمة كانت هي الأخرى تبدو أجمل من خال في خد حسناء)). [22]

لقد توفرت عناصر رسم صورة جيدة حيث برز القمر من الفضاء البعيد، والأرض وغابات النخيل، وكثبان الرّمال العظيمة إضافة إلى أنّ اختيار زمن الليل في الصحراء أضفى على الصورة المكانية جمالا ،ذلك أن الطبيعة الصحراوية في المقطع القصصي السابق تتسم بالتفصيل في ذكر العناصر المشكلة للصورة الكلية للمكان .

ومن بين الأمكنة التي يرد ذكرها في قصص السائحي " البئر" وما تحمله من دلالات وإيحاءات وقيم ومعان، من ذلك ما يورده الراوي في قوله: ((وما كاد علي ينتهي من مساعدته للرجلين الذين وقفا عليه في البئر بينما كان يسقي لقافلته حتى التفت ناحية السيدة "معيتيقة" التي كانت آخر من ورد البئر كعادتها)).[23]

تشكل البئر رمزا للمكان الصحراوي فنظرا لقلة المياه في البيداء فإن البئر تصبح مكانا لتلاقي القوافل المسافرة للتّزود بالماء، ومكانا يلتقي فيه الرعاة لسقي أنعامهم، فالبئر تصبح نقطة التقاء وافتراق، ورمزا من رموز الحياة في الصحراء بما تقدمه من ماء لكل من يرد إليها وخاصة بالنسبة للقوافل المسافرة، وتكون البئر مكانا لربط صداقات وبداية آمال ونهاية لقسوة السفر وتجديد النشاط، إنّ كل قصة ((تقص علينا خبر رحلة ما هي أكثر وضوحا وصرامة من الرواية التي ليست جديرة بصورة مجازية عن المدى بين مكان القراءة والمكان الذي تحملنا إليه القصة)).[24]

ويبقى الماء وعناصره من المحاور التي تشكل المكان ودلالته في قصص السائحي، من ذلك ما نجده في قول الراوي: ((هل يموت هذا الشاب السوداني الذي اتخذه ليدله على مهامه في "التشاد" ويرشده إلى مواقع الماء ومضارب القبائل وأماكن الأسواق)).[25]

إن التساؤل عن مصير البطل أهم من المكان الذي يرتبط بالبطل، فهو الذي يرشد من يتحدث عنه الراوي، فالحدث يتم في "التشاد"، والبطل شاب سوداني، ووصف المكان يوحي بأنه الصحراء والواحات والكثبان الرملية، وذلك ما يبدو من قول الراوي: "مواضع الماء "، فمن لا يعرف الصحراء جيدا لا يتمكن بسهولة من معرفة

مواضع الماء، فكل قبيلة تستوطن مكانا يتوفر على الماء والكلأ حتى تستقر إقامتها، و" أماكن الأسواق " تدل على النشاط التجاري الذي يمارس في الصحراء، حيث يتم تبادل السلع عن طريق المقايضة، أو البيع والشراء عدّا ونقدا، وفي مقطع قصصي آخر يقول الراوي: ((وهذا ليس بالأمر الصعب على مقداد صاحب الخبرة الواسعة لشعاب الأودية والأوعار والمواقع التي لا تظهر آثار الأقدام والحوافر)).[26]

تبقى الصحراء المكان المقصود بالوصف من طرف الكاتب في قصصه، حيث يتحدث عن قصّاص الأثر ودورهم البارز في اقتفاء أثر الفارّين من المطاردة، حيث يعمد هؤلاء إلى اتخاذ أساليب كثيرة الغاية منها الإفلات من قبضة من يطاردونهم، ولذلك يميلون إلى السير في شعاب الأودية والأوعار لأن الماء الجاري يزيل الأثر، كما يسلكون المواقع الصخرية التي لا تظهر فيها آثار الأقدام والحوافر:((إن الأعمال القصصية التي يبدو أن الجيل الحالي مولع بها بشكل خاص هي أعمال تقدم الحياة بحالتها الحقيقية، تعج بأحداث تقع يوميا في العالم من حولنا، وتطبعها عواطف وخصائص يمكن مصادفتها فعلا في التحادث مع البشر العاديين)).[27]

وقد نالت الثورة التحريرية نصيبا لا بأس به في قصص السائحي، ففي قصة "سر الرصاصة" وهي قصة مسرحية –إن جازت التسمية– حيث تدور أحداثها عبر تبادل الحوار بين عدّة أطراف، ولعل ما يفيد منها هو هذا المقطع الذي يصف فيه مركز الشرطة الفرنسية و((الجنود الفرنسيون يذهبون و يجيئون أمام مكتب رئيس القسم، ورئيس القسم هو بدوره يمشي ويجيء في مكتبه وهو يزمجر)).[28] إنّ الحدث هو الغالب في المقطع السابق، أما المكان والمتمثل في الثكنة فيرد حاضنا للحدث لا أكثر،حيث يفهم من السياق أن الجنود الفرنسيين قد تلقوا ضربات موجعة من قبل المجاهدين ، لقد استخدم الكاتب الخطاب غير المباشر بحديثه عن حال الجنود ورئيس القسم وقدم مشهدا حيّا لما عاشته الجزائر إبان ثورة التحرير من حركية وصراع بين قوى الشّر والخير، بين الحق والباطل، ووصفه السابق ينسجم مع طبيعة القصة

القصيرة ففي العادة ((تحدد القصة القصيرة لنفسها فترة قصيرة من الزمن وبدلا من عرض شخصياتها في حالة تطور ونضج تلجأ إلى عرضهم في لحظات تأزم –داخلي أو خارجي– تبوح بخفاياهم، في النادر ما تكون للقصة القصيرة حبكة معقدة فالتركيز يكون على الحدث أو على حالة معينة بدلا من سلسلة من الأحداث)).[29]

وأحيانا يأتي ذكر المكان لا حقا للحدث ودالا على بدايته ونهايته كما هو الحال في المقطع الآتي((أنظر إلى هذا الشّاب ماذا يريد ، لقد ظلّ يتابعني من باب سويقة إلى هنا)).[30]

فلم يحظ المكان بوصف كبير إذ جاء ذكره فقط لأنّه يشكّل المجال الذي يدور فيه الحدث "من باب سويقة إلى هنا"، وفي أحيان أخرى لا يمكن الوصف دون ذكر المكان لأنه مرتبط بالحدث وبشخصية البطل، ففي هذا المقطع مثلا الكاتب يذكر الأمكنة بشكل متتابع لغاية معيّنة: ((فاتّجه حسين إلى شارع باريس، إلى شارع غانة، إلى نهج مرسيليا، إلى شارع محمد الخامس، إلى شارع ألبير الأول، إلى شارع بورقيبة، لقد مرّ في هذه الشوارع كلها مرة في سرعة جنونية، ومرّة أخرى في سرعة هادئة، وفي بعض الأحيان كان يخفض السرعة إلى درجة يصبح سير السيارة أبطأ من سير الشخص العادي)).[31] لقد تحققت غاية الكاتب على الأقل في الجانب الخاص باستمرار التشويق وشد الانتباه إلى نهاية المقطع القصصي، إذ أورد ستة أسماء شوارع وكل شارع يحمل اسما مختلفا عن الآخر وما يحمله كل اسم من دلالات ومعان تاريخية وسياسية، كما زاوج بين أسماء الأعلام وأسماء المدن والدول ،وفي هذا دلالة على مدى تداخل الحياة وتشابكها وتلاقي الأجناس والأمم في مدينة واحدة هي تونس العاصمة، حتى ولو كان هذا اللقاء من خلال أسماء الشوارع ، وقد أبقى على عنصر التشويق إلى نهاية المقطع حيث يظهر أن البطل يقود سيّارة، وليس كما يخيّل للقارئ في البداية من أنه يسير راجلا، كما أن وصفه لطبيعة سير السيارة هو انعكاس لإيقاع حياة الإنسان فأحيانا تتسارع الأحداث وأحيانا تأتي هادئة رتيبة إلى أن يقضى الأجل المحدد في الكتاب منذ الأزل.

أما في بعض القصص فإنّ قيمة المكان يتحكم فيها بدرجة أولى عنصر الزمن ،ففي وصفه لمنطقة " قربص" السياحية بتونس يورد المقطع الآتي: ((ألا ترى أن قربص في هذا الشتاء هي أحسن الأماكن التي يقصدها المرء ولو كنت أجد الوقت الكافي لزرتها كل يوم للتمتع بمناظرها ومياهها المعدنية وحماماتها الطبيعية)).[32] إن جمال الطبيعة لا يبدو أكثر بهاء إلا في الشتاء، وفي هذا ترابط ومزاوجة بين ما هو مكاني وما هو زمني، وليؤكد صدق قوله أبدى استعداده لزيارة قربص يوميا لو كان لديه الوقت الكافي.

إن وصف المكان في قصص السائحي يتّسم بالواقعية كونه لا يتجاوز الإطار الهندسي الجغرافي المعروف، فهو يصف أمكنة بعينها ولا يجنح إلى الأماكن المجازية، إلا ما حملته بعض أسماء الأماكن في ثناياها من دلالات وإيحاءات تتعلق بأبعاد تاريخية أو سياسية، وبالتالي فقصصه تقريرية تصف الواقع كما هو وتصف الأحداث وصفا مباشرا محاولة إبراز الصراع من أجل الوجود والبقاء، وذلك من أجل تحقيق الذات ونقل الأحداث و السعي لتجسيد الطموحات التي تسعى إليها شخصيات قصص السائحي .

الإحالات :

1-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط2، 1993، ص 53.

2-المرجع نفسه، ص54-55.

3-فتيحة كحلوش، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1996-1997، ص 7.

4-المرجع نفسه، ص 8.

5- عمر عيلان، الرواية والأيديولوجية " دراسة تطبيقية لروايات عبد الحميد بن هدوقة "، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1995-1996، ص 179.

6- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص16.

7- إنريكي أندرسون امبرت، القصة القصيرة "النظرية والتقنية" ترجمة، علي إبراهيم منوفي-المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 1992، ص229-230.

8- محمد الأخضر عبد القادر السائحي، أمدغ "قصص"، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، ط1، 1984، ص91 .

9-المصدر نفسه، ص58.

10-المصدر نفسه، ص96.

11-المصدر نفسه، ص6.

12- المصدر نفسه، ص7.

13-المصدر نفسه، ص18.

14-السائحي، أمدغ، ص27 .

15- إنريكي أندرسون امبرت، القصة القصيرة "النظرية والتقنية"، ص 235.

16-السائحي، أمدغ، ص59.

17-إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1988، ص28.

18-السائحي، أمدغ، ص55.

19-المصدر نفسه، ص 34.

20-المصدر نفسه، ص36-37 .

21- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1984 ، ص77.

22-السائح، أمدغ، ص8.

23-المصدر نفسه ، ص 41 .

24-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط1،1982 ، ص72 .

25-السائحي، أمدغ، ص31.

26-المصدر نفسه، ص 26 .

27-جيريمي هاوثون ، مدخل إلى دراسة الرواية ، ترجمة نايف الياسين ، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 1998 ، ص22 .

28-السائحي ، أمدغ، ص98.

29-جيريمي هاوثون، مدخل إلى دراسة الرواية ، ص66.

30–السائحي ، أمدغ ، ص80 .

31– المصدر نفسه ، ص69 .

32– المصدر نفسه ، ص68.

Identité et altérité dans le roman algérien de langue française

Professeur Tayeb Bouderbala
Université de Batna (Algérie)

خلاصة

يسعى هذا البحث إلى سبر أغوار ظاهرة الكتابة الروائية المغاربية المكتوبة باللغة الفرنسية في علاقاتها بالتعددية اللغوية والمثاقفة وأزمة الهوية، وفي ظل سياقات تاريخية وحضارية يهيمن عليها عنف التاريخ وتطبعها صدمة الحداثة وتحكمها إرادة التحرر.

كيف يمكن للكاتب المغاربي الذي فصل عن جذوره الحية وهويته الأصلية، ليرمى به في غياهب الاجتثاث والمثاقفة، أن يعيش هذه التناقضات الحادة، على مستوى اللغة والشكل والأسلوب والموضوع والرؤية والمتخيل؟ كيف يمكن التوفيق بين لغات ذات مرجعيات متنافرة ومتناقضة؟ هل نحن حقيقة في مواجهة أدب المستحيل؟ كيف استطاع المتخيل الروائي الجديد، رغم مآزقه الكثيرة، أن يؤسس لذائقة جديدة وأن يشكل مكونا ثقافيا مغاربيا واعدا تمكن من الارتقاء، عن جدارة واستحقاق، إلى مستوى الثقافة العالمية؟

تطر ح هذه التساؤلات التي تحيلنا على قضايا ثقافية وحضارية جوهرية تتصل بالاغتراب والتهجين والحداثة وخصوصية الشخصية المغاربية. وتتوسل الدراسة بمنهجية تقوم على مقاربة تحليلية، صورولوجية، أنثروبولوجية و مقارنية للإحاطة ببعض الجوانب الهامة من الإشكالية.

Résumé

Cet essai tente d'explorer la phénoménologie de l'écriture romanesque maghrébine de langue française dans ses rapports aux différents langages et aux différentes cultures en présence, dans un contexte historique dominé par la violence de l'Histoire et la dialectique du processus de décolonisation. Comment un écrivain maghrébin fortement acculturé et coupé des ses origines culturelles salvatrices parvient-il, au prix de divers reniements, à assumer des déterminations contradictoires et aporétiques ? Comment un imaginaire romanesque impossible parvient-il, malgré tout, à forger une sensibilité nouvelle, à se constituer en tant qu'expression fondamentale de la culture maghrébine moderne et à atteindre l'universalité.

Des questionnements relatifs à l'acculturation, à l'identité, à l'aliénation, au biculturalisme, au métissage et au modernisme sont ainsi esquissés dans une perspective analytique, anthropologique, interculturelle, imagologique et comparatiste.

Au début était la mère. Elle était vie et amour. L'Œdipe maghrébin fonde la primauté de la mère source de jouissance, d'identité, de permanence et de culture. La violence de l'Histoire a pulvérisé le monde originel et provoqué dispersion, errance et exil. A la place de la mère-origine vient trôner majestueusement, une autre figure maternelle, celle de la marâtre, de la femme étrangère qui triomphe sur les lieux du désastre. Commence alors pour l'écrivain maghrébin le drame de la descente aux enfers et de l'exil du royaume. Kateb Yacine écrit sur un ton pathétique : « ainsi, avais-je perdu, tout à la fois, ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables et pourtant aliénés » (la clausule du *Polygone étoilé*) (1).

Cette prodigieuse aventure de l'écriture maghrébine s'accomplit dans cette Histoire-monde qui a engendré les grandes mutations au lendemain de la deuxième guerre mondiale. Le processus de colonisation/décolonisation avec ses « greffes douloureuses » a produit un grand séisme au plan des structures anthropologiques les plus profondes de l'être maghrébin.

Cette nouvelle écriture réédite, à sa manière, le mythe inaugural de la Tour de Babel que la Bible considère comme étant le second péché originel qui instaure la rupture, l'incommunicabilité, et la diversité des langues, des cultures et des nations, en détruisant la communauté linguistique originelle.

Babel anéantie, c'est la langue primordiale et sacrée qui disparait à jamais. Et les hommes de l'après Babel, dans leurs rêves insensés, n'ont jamais cessé, depuis la nuit des temps, de songer au monde fabuleux des origines, du temps indifférencié de *l'illo tempore*, pour reconstituer l'unité de l'être, sa totalité et effacer l'œuvre de l'Histoire. Mais le temps, dans sa marche implacable et inextricable, s'impose comme irreversibilité.

L'écrivain maghrébin dans sa nostalgie du paradis perdu et dans sa soif des sources vitales, vit obsessionnellement le drame de l'exil de la parole qui, depuis Babel, exclut les hommes de toute véritable communication. Car la malédiction de la diversité linguistique crée le mur infranchissable de la langue.

L'aventure de l'écriture maghrébine de langue française ressemble bel et bien au rocher de Sisyphe. Car la quête pathétique de soi, une quête sensée ramener l'acculturé à son être d'avant la séparation, finit toujours par un naufrage. D'où l'impossibilité de rejoindre « la rive sauvage » selon le titre du roman de Dib.

Ecartelé entre diverses déterminations, appartenances et fidélités, l'écrivain maghrébin est sommé de choisir : « se taire ou dire l'indicible », selon l'expression de Kateb Yacine. Le choix est douloureux. L'écrivain finit par opter pour l'écriture, celle du suicide, de la folie et de la mort. Heureusement, pour le Maghreb, la littérature de la mort n'est pas synonyme de mort de la littérature. Il s'agit, en vérité d'une littérature de l'impossible qui rejoint ce que Philippe Sollers nomme « l'écriture de l'expérience des limites ».

Le choc et la brutalité de la rencontre avec l'Occident ont engendré un rapport passionnel et parfois pathologique aux formulations identitaires. Les micro-identités et les macro-identités habituellement solidaires et efficientes dans la société traditionnelle,

deviennent de plus en plus inopérantes avec l'irruption en force d'une modernité cruelle et destructrice d'équilibres fondamentaux.

La littérature algérienne, elle-même, produit de ce cataclysme, développe toute une mystique de l'identité. En effet, dès son apparition, cette littérature s'est trouvée productrice d'un système imagologique et identitaire reflétant les rapports de violence et de domination. Ce système est fondé sur une structure binaire et dichotomique à base d'exclusion et d'antagonisme. Aussi, le Même tend-il à s'appréhender, à se définir, c'est-à-dire à se poser en s'opposant à l'Autre. Il se conçoit alors comme une entité irréductible et une différence absolue par rapport à l'Autre qui, par son regard, déshumanise et pétrifie l'autochtone.

Selon Frantz Fanon : « les deux identités du Même et de l'Autre, en situation coloniale, sont diamétralement différentes l'une de l'autre. Car elles s'opposent mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque. Il n'y a pas de conciliation possible, l'un des termes est de trop » (2)

Le Moi individuel, en pareille contexte, vibre de toute sa force dans sa communion avec la collectivité et le corps social. L'identité collective devient alors porteuse de valeurs-refuges, de promesses d'humanité et de rêves messianiques.

Pour les acculturés et les intellectuels assimilés, le sentiment d'appartenance à une identité collective autochtone est affaibli par l'intériorisation de certains modèles d'identification véhiculés par l'idéologie scolaire assimilationniste.

La quête d'identité devient alors une expérience douloureuse pour l'acculturé qui sombre dans le désespoir et la déperdition. Cette descente aux enfers, le héros du *Sommeil du juste* (3), Arezki, l'illustre de manière exemplaire : « il se rappela que lorsqu'il était enfant, quelquefois dans ses rêves, il tombait dans un trou et le trou était sans fond, et Arezki ne s'arrêtait pas de tomber plus vite, plus bas, toujours, interminablement. Sauf qu'il était éveillé et qu'il n'était plus un enfant ; il avait un peu la même impression, l'impression d'être privé

d'appui et d'errer au milieu des jours et des gestes sans havre comme sans étoiles, étourdi ou ivre, assommé. (p. 201)

Cette quête mouvementée et pathétique de l'identité, on la trouve également dans *Nedjma* (4) ou le jeune héros, Rachid, tente de remonter dans le temps pour reconstituer l'identité individuelle et collective, *Nedjma* figure cette identité problématique.

Ni son voyage en Orient, ni sont pèlerinage au « lieu du désastre » (le Nadhor, lieu des derniers survivants de la tribu des Keblout), ni les récits fabuleux racontés par son ami, le vieux Si Mokhtar, n'ont pu aider à la reconstitution de cette identité impossible, restée ouverte aux quatre vents.

Cette crise d'identité qui s'exprime de manière implicite et latente, dans les romans de Feraoun, devient émouvante et déchirante dans son *Journal* (5) qui tente de restituer au jour le jour le drame d'une guerre intériorisée profondément. Il s'agit d'un ébranlement total des certitudes. Aussi, l'acculturé est-il sommé de se redéfinir et de se mettre en question : « Quand je dis que je suis français, écrit-il, je me donne une étiquette que tous les Français me refusent ; je m'exprime en français, j'ai été formé à l'école française. J'en connais autant qu'un Français moyen. Mais qui suis-je bon Dieu ? Se peut-il que tant qu'il existe des étiquettes, je n'ai pas la mienne ? Quelle est la mienne ? Qu'on me dise ce que je suis ! Ah ! Oui, on voudrait que je fasse semblant de le croire. Non, ce n'est pas suffisant » (p.22)

Lorsque la tempête de la guerre fait rage, il est difficile de maintenir à l'abri des bourrasques les noyaux identitaires constitués en partie ou en totalité par les sédiments scolaires. En effet, tout éclate, et rien ne résiste aux injonctions du nouvel ordre révolutionnaire. Feraoun, le romancier algérien le plus imprégné des valeurs assimilationnistes, découvre en plein conflit, que son idéal identitaire ancien ne colle plus avec la réalité mouvementée. Progressivement, s'opère en lui une prise de conscience identitaire dont le *Journal* retrace le cheminement harassant : « Maintenant, j'ai compris, écrit-il. Inutile d'aller plus loin, (…). Je sais que j'appartiens à un peuple digne qui est grand et restera grand, je sais qu'il vient de secouer un siècle de sommeil où l'a plongé une injuste défaite » (p.71).

La quête du nom chez les romanciers algériens ne relève ni de l'évasion romantique ni de l'inquiétude métaphysique. Elle s'inscrit dans une démarche collective, celle d'une communauté autochtone qu'on prive de son nom-identité, et qu'on dépersonnalise sans pour autant la reterritorialiser. Dans cette mêlée de races, de langues et dans ce brassage de cultures et de civilisations, l'acculturé cherche vainement un nom qui puisse lui conférer une identité positive. C'est la question du « qui suis-je ? » incontournable pour beaucoup d'écrivains de l'époque : « qui est en moi et par moi ? S'interroge Jean Amrouche. On peut vivre ayant faim et soif et chercher plus haut et plus profondément la communion dans le commun dénominateur. Pardonnez-moi ce jeu de mots, je veux dire celui qui vous dénomme. Nous sommes à la recherche de notre nom. Pour l'instant, j'ai le sentiment d'être condamné à la différence, à une irréductible et inquiétante singularité » (6).

Il arrive aussi que le romancier récuse un certain nom qu'une partie de son groupe tend de lui proposer. Ainsi, Kateb ne se reconnait pas dans le miroir réducteur et appauvrissant, qui le définit à partir d'une détermination orientale. Il renvoie dos à dos, aussi bien le mythe de l'Algérie latine, cher à Louis Bertrand, que celui de l'Algérie méditerranéenne glorifié par Camus, ainsi que le mythe de l'appartenance orientale. Ouvert aux multiples déterminations qui irriguent l'Algérie, il intègre dans une maïeutique d'ensemble, ce que l'Algérie a de plus dynamique, de plus riche, de plus original et de plus universel. C'est le génie du lieu conjugué avec le creuset des apports universels.

Nedjma, œuvre ouverte sur de multiples perspectives, dit, à l'image de la vie, l'avènement jaillissant et ininterrompu de cette Algérie « qui n'a jamais cessé de venir au monde », selon la formule de Kateb.

La recherche de l'identité, comme on l'a vu précédemment, est le fait d'une élite occidentalisée, vivant en situation paradoxale et tiraillée entre des sollicitations inconciliables. Elle est celle « d'une patrouille sacrifiée rampant à la découverte des lignes » (*Nedjma*, p.187).

Le roman devient alors un vaste champ d'interrogations, d'investigations et d'explorations des multiples facettes de l'identité (individuelle, culturelle, ethnique, politique, mythique, nationale, etc…).

Parallèlement à la quête dans le champ national, l'écrivain porte aussi le débat identitaire au cœur de la conscience métropolitaine pour l'interpeler et la mettre devant ses responsabilités.

L'émergence du peuple à l'Histoire, en tant que sujet et en tant que démiurge, arrache l'écrivain à sa déperdition identitaire et l'intègre « comme un poisson dans l'eau » dans le giron de sa communauté d'origine, laquelle devient la seule pourvoyeuse d'identité. Le romancier Mohammed Dib (7) résume magistralement cette osmose qui intègre l'individu au collectif. Ainsi, le discours identitaire, focalisé à partir de la parole de Commandar, l'homme-tronc, symbole d'authenticité et de permanence du groupe, trouve ici toute la plénitude de sa signification : « Tu te crois peut-être libre de ta personne. Mais ton peuple ne l'est pas. Alors tu n'es pas libre, toi non plus. Car hors du peuple, tu n'existes pas. Est-ce que ce bras peut vivre hors de mon corps, et pourtant à le voir surgir, on penserait qu'il est indépendant, où cette main hors de mes membres, or à voir mes doigts qui attrapent tout ce qu'ils veulent on croirait qu'ils sont tous indépendants. Tu es comme ça avec tes frères de sang » (*L'Incendie*, p.12).

Toute la littérature de la première génération, celle des années cinquante, est hantée par la présence de l'Autre (intériorisé, fantasmé, mythifié, dénoncé, subverti ou diabolisé, selon le cas). Cet Autre peut prendre une multitude de formes et de figures (il peut être l'institutrice, le colon, le gendarme, le soldat, le quartier européen, l'horloge, la métropole, etc…).

Ces figures de l'Autre symbolisé, métamorphosé, littérarisé, habitent obsessionnellement la conscience identitaire du Même, qui agit et réagit souvent en fonction d'une fantasmagorie identitaire complexe mais active.

Finalement, ce qui a été théâtralisé et mis en scène, pendant la période coloniale, c'est tout l'imaginaire du colonisé avec ses discours, ses hantises, ses peurs, ses rêves, ses refoulements et ses représentations. C'est tout cela qui a été exprimé par les écrivains de l'époque et restitué au travers de leur vision du monde, de leur mythologie et de leur Histoire.

Au lendemain de l'indépendance, on assiste à un recentrement et à un redéploiement de l'imaginaire en fonction des nouvelles réalités du pays et du monde. Mais les changements au plan de l'imaginaire sont toujours lents, car ils obéissent à la logique de la durée et non à celle de la contingence.

De ce fait, le recentrage de l'identité s'opère timidement et progressivement, dans la mesure où la fin de la colonisation ne signifie nullement l'émancipation accomplie pour le colonisé et la naissance du même coup de l'homme nouveau : « par la force des choses, note Ahmed Taleb, les débuts de l'indépendance ne mettent pas fin brusquement à un certain tête-à-tête avec le colonisateur d'hier : il est évident que même agir contre lui, c'est agir par rapport à lui. Aussi, cette phase de la décolonisation ne permet, en général, de n'apporter que des réponses provisoires et partielles à tous les problèmes » (8)

En effet, il est difficile pour un pays comme l'Algérie, surtout pendant la première décennie de l'indépendance, de recoller facilement les morceaux et de dépasser le lourd héritage et les séquelles de la colonisation. Une acculturation/déculturation à outrance et une politique de dépersonnalisation traumatisante ont eu des effets à retardement graves sur les constructions identitaires dans la nouvelle Algérie, et le colonisé continue malheureusement à survivre encore dans le décolonisé.

Cette obsession de l'Autre, intériorisé/extériorisé, devient dans le contexte post-colonial, un phénomène de névrose social et de fixité maladive. Des écrivains algériens, conscients des véritables défis du sous-développement et du caractère pernicieux et inhibiteur de cette fixation à l'Autre, tentent, dans leur pratique d'écriture, comme dans leur vie, de s'affranchir du « cadavre » colonial, pour orienter leurs

énergies créatrices vers la maîtrise de la modernité et l'invention de l'homme et du monde.

A la question identitaire « qui suis-je ? », légitime en période coloniale, mais problématique et dangereuse aujourd'hui, ils préfèrent lui substituer des formulations identitaires axées sur un projet de société, sur un devenir collectif, sur un modèle d'humanité à promouvoir, etc… Il est vrai que le monde d'aujourd'hui est réduit à n'être qu'« un village planétaire », selon la formule de Marshall Mc Luhan. De ce fait, les interrogations portent davantage sur le « quoi faire ? », et sur le « que faire ? », c'est-à-dire poser la question du pourquoi et du comment des choses et surtout la question des moyens et des fins. Khaled Benmiloud, un psychiatre algérien, formule ce nouvel horizon identitaire comme suit : « nous ne sommes plus ce que nous étions, nous sommes quelque chose d'autre. Qu'est-ce qu'un Algérien ? Nous n'avons pas d'issue entièrement satisfaisante. Nous ne posons plus la question de savoir qui nous sommes, mais celle de savoir qui nous serons »(9).

Autrement dit, il y a une nécessité vitale d'orienter le champ culturel vers la construction du projet de l'homme et de la société de demain et fonder une utopie nouvelle qui désenclave l'identité en l'insérant dans la marche du progrès et de la civilisation.

Cette mutation, dans l'imaginaire algérien s'affirme avec force chez certains écrivains maghrébins de la nouvelle génération qui opèrent une critique radicale de l'identité aveugle et de la différence sauvage, selon l'expression de Khatibi. Ainsi, les romanciers maghrébins les plus critiques et les plus contestataires se détournent de la problématique coloniale pour diriger leur critique contre les maux profonds qui rongent la société de l'intérieur. Khaïr-Eddine, Laâbi, Ben Jelloun, Khatibi, au Maroc, Boudjedra, Mimouni et Farès en Algérie, Meddeb, en Tunisie, représentent tous, mais chacun à sa manière, ce courant novateur, qui s'efforce de rompre avec les langages identitaires habituels pour penser l'avenir dans une perspective de lutte, de mulitculturalisme et de transformation.

Nabil Farès refuse de s'inscrire dans une dialectique fantasmatique qui tourne à vide sans aucune emprise sur les réalités

profondes de l'Algérie. Il note à ce sujet : « l'histoire culturelle de l'Algérie actuelle est encore une histoire « cathartique ». La reconnaissance d'une dialectique interne à la société algérienne, comme telle, n'a pas encore eu lieu. La prétention qu'avait l'Algérie à se définir (et l'Algérien) par son autre (France et Français) est terminée. L'Algérie a à se reconnaître elle-même » (Un Passager de l'Occident p.75) (10).

Avec les années soixante-dix, puis avec la décennie suivante, le problème de l'Autre, tend à se poser différemment dans la littérature maghrébine. En effet, l'éloignement de la guerre invite à aborder certaines réalités culturelles et historiques, avec davantage de sérénité et de lucidité. De ce fait, l'écrivain délaisse le miroir ancien pour un autre jeu de masques et de miroirs, plus complexes et plus riches. Commence alors un dialogue multiforme et multidimensionnel avec les différentes cultures du monde et les différents courants de pensée qui placent l'écriture au cœur d'une intertextualité universelle.

Des écrivains de l'ancienne génération s'engouent de plus en plus pour les nouveaux horizons d'une transculturalité qui ouvre à l'aventure de l'écriture des domaines vierges et inexplorés. Grâce à cette migration, de nouveaux espaces culturels s'ouvrent à la littérature maghrébine.

Avec les nouveaux romans de Driss Chraïbi, tels *La civilisation, ma mère* !(11), *Mort au Canada* (12), c'est tout un dialogue qui s'instaure avec de nouvelles aires de cultures et de civilisations. Mohammed Dib, de son côté, entreprend dès l'indépendance, un voyage prodigieux dans et à travers la littérature-monde. Voyageur infatigable, il parcourt le monde à la recherche du sens, de lui-même et des autres. Sa trilogie nordique est un exemple de cette écriture-migration, qui se situe aux frontières du dire, du sens, de l'être et du monde. La civilisation de l'Autre est interrogée dans ses énigmes, dans ses silences, dans ses mystères et dans ses langages implicites. Ces textes qui intègrent des motifs de l'exil (réel et ontologique) et des réflexions sur la condition humaine, travaillent surtout à approfondir et à problématiser des lieux qui disent l'être et l'authentifient : le nom propre, le non-dit, la parole, la signifiance,

l'amour, le silence, l'absence et la mémoire. C'est l'autre face du miroir, qui est en fait interrogée et mise à nu. L'Autre n'est plus cette altérité absolue, mais un élément constitutif de l'identité.

La nouvelle génération qui émerge au Maroc avec la revue *Souffle* en 1966 pose les premiers jalons d'une véritable littérature décolonisée. Les débats qu'elle a initiés autour des questions vitales telles que la culture nationale, la culture occidentale, la décolonisation culturelle, le bilinguisme, la littérature maghrébine, la francophonie, etc.. ont été pour tous les écrivains maghrébins des signes annonciateurs d'une ère nouvelle pour la culture maghrébine.

Khatibi s'est distingué des écrivains maghrébins par la conjugaison de l'approche esthétique et littéraire avec la démarche spéculaire et théorique. Ces deux démarches qui se complètent et s'interpénètrent parfois, s'efforcent de mettre en évidence les ressorts profonds de l'acculturation et de l'identité dans un monde régi par le multiple, l'interférence, l'androgynie et le métissage culturel. L'écrivain utilise le terme de l'« aimance » (à la place de l'amour) pour désigner cet amour qui respecte l'Autre dans sa singularité et dans son altérité sans chercher à l'aliéner.

L'ouverture de Khatibi sur l'Extrême-Orient, à travers son livre, *Le Lutteur de classe à la manière taoiste*, témoigne d'un déplacement de la problématique de l'identité et de la différence. Ici, l'auteur est fasciné par un univers culturel qui obéit à une autre aire civilisationnelle : « En fait, écrit Gontard, l'attirance de Khatibi pour la Chine n'est pas nouvelle. Le dialogue double contre double qui clôt *La Mémoire tatouée* se projette sur l'espace parallèle d'une fresque chinoise, tandis que *La Blessure du nom propre* s'ouvre, au contraire, sur une parabole (obsessionnelle de l'aveu même de l'auteur). On songe à la fascination qu'exercent la Chine et le Japon sur Michaux et sur Barthes : l'Extrême-Orient offre à l'Orient comme à l'Occident, un pôle dont l'interrogation s'affirme au plus haut point, fécond » (13).

En outre, son livre *Un Eté à Stockholm* lui permet de s'ouvrir sur de nouveaux espaces culturels et de dialoguer avec de nouveaux

imaginaires, pour vivre l'expérience de la confluence dans toute son intensité et dans toute sa plénitude.

Des notions, comme la différence, l'occidentalité, la maghrébinité, l'universalité, la transculturalité sont analysées et approfondies par l'auteur du *Maghreb pluriel*.

En Tunisie, c'est le même recentrement qui s'opère avec des écrivains de la nouvelle génération, tels Garmadi, El-Houssi, Bekri et surtout Meddeb.

Ce dernier, à travers ses nombreux livres, notamment ses deux romans, *Talismano* et *Fantasia*, cherche à mettre en situation de dialogue et de confrontation des apports civilisationnels arabo-musulmans avec des apports civilisationnels occidentaux dans une perspective interculturelle. Cette alchimie originale obéit, bien entendu, à une écriture qui malaxe et brasse les différents matériaux dans le creuset d'une vision du monde qui bouleverse les schémas habituels.

Sa stratégie de décentrement des catégories de la pensée et de l'écriture, l'oriente vers la prise en charge de l'impensé, du refoulé dans une perspective pluriculturelle. Sa démarche, malgré sa spécificité, rejoint celle d'un Khatibi, d'un Boudjedra et d'un Farès : « j'essaye de parler du sujet, écrit Meddeb, en essayant de dédramatiser à l'extrême la question de l'identité et de travailler sur un fonds culturel qui s'inscrive dans l'universalité » (14).

Ainsi, certains écrivains maghrébins de la nouvelle génération n'ont pas hésité à affronter l'espace culturel mondial, malgré les dangers qui guettent ce genre d'entreprise paradoxale et périlleuse. A la clôture dualiste traditionnelle France-Maghreb, ils préfèrent instaurer une intertextualité tous azimuts avec d'autres cultures ignorées jusqu'ici par la culture maghrébine.

Ces écrivains, possédant pour la plupart deux compétences linguistiques, l'arabe et le français, ainsi que d'autres langues étrangères, et du fait de leur proximité culturelle, géographique et historique de l'Europe, sont à l'affût des courants les plus novateurs et

les plus modernistes qui agitent l'ordre (ou le désordre) culturel mondial. Ils comptent participer activement, en dépit des pesanteurs qui entravent leur ardeur et leur ferveur, à l'élaboration de nouvelles valeurs culturelles pour l'humanité future. Le Maghreb recèle, pour cette exaltante entreprise, d'atouts majeurs comme le souligne, à juste titre, le penseur marocain Ahmed Moatassime : « …C'est pourquoi le Maghreb, méditerranéen et africain, arabe et musulman, imprégné d'un double héritage oriental et occidental, constitue un véritable laboratoire. On y élabore non les technologies du futur certes, mais peut-être l'une des plus grandes dimensions interculturelles de l'avenir. Surtout si l'on prend en considération l'espace géopolitique exceptionnel qu'incarne cette région dans le monde » (15).

Cet idéal identitaire et ce courant centrifuge qui pensent l'identité et la différence dans une perspective planétaire, sont représentés magistralement par Boudjedra dans son roman *Topographie idéale pour une agression caractérisée(*16). Ici, une nouvelle transhumance culturelle inaugure une réflexion sur le conditionnement par la publicité et la culture de masse en Occident.

L'auteur qui fait une (autopsie) de la société de consommation occidentale, exploite les ressources fournies par la psychologie, la sémiologie et les sciences du langage et de la communication, afin de cerner les ressorts profonds qui sont à l'œuvre dans la constitution d'un imaginaire occidental aliéné. Le personnage de l'émigré qui focalise tout le récit n'est qu'un prétexte fonctionnant comme un révélateur des hantises, des obsessions et des pathologies de la société occidentale.

Le labyrinthe du métro n'est en réalité qu'une métaphore d'une civilisation bloquée, anémiée et fondée sur le paraître, le simulacre et l'aliénation. Il s'agit d'une civilisation qui a perdu le sens de l'humain, de la vie et des valeurs authentiques. Boudjedra met alors en forme cette idée, devenue un topo de la pensée occidentale moderne, à savoir, l'idée de la « mort de l'homme » qu'on trouve illustré par l'art et la littérature modernes. L'auteur, par le biais de cet problématique développe certaines idées relatives aux utopies alternatives susceptibles de régénérer l'humanité et d'inventer un avenir de

l'homme, loin de la clôture d'une civilisation occidentale pétrifiée et chosifiée.

Pour conclure, nous dirons que le rapport identité-altérité a fondé tout un imaginaire culturel où vient s'inscrire les représentations, les images, les mythes les plus divers en rapport avec la violence de l'Histoire.

A l'imaginaire colonisé, se succède un nouvel imaginaire qui a du mal à se constituer souverainement et indépendamment de la référence à l'Autre colonial. Cette lente décolonisation de l'imaginaire est soulignée par les penseurs et les écrivains du Maghreb.

Les nouvelles identités ne se définissent plus à partir des fixations passéistes ou des considérations abstraites. Elles se veulent l'expression d'une utopie et d'un projet d'invention de l'homme. Les écrivains maghrébins des nouvelles générations brisent les différents cloisonnements et posent l'identité en termes de transculturalité et d'intertextualité planétaire, tant il est vrai que le dialogue des cultures et des civilisations est partout à l'ordre du jour.

Le roman maghrébin de langue française, grâce à son alchimie propre, est devenu le réceptacle de toutes les littératures et de toutes les cultures. Le Maghreb, terre du Soleil couchant, forgé par la rencontre de trois continents, et héritier des grandes civilisations, est en passe de produire l'une des interculturalités les plus prometteuses et les plus exaltantes de l'avenir.

Références

1) Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966
2) Frantz Fanon, *Le s Damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1962
3) Mouloud Mammeri, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955
4) Kateb Yacine, *Nedjma,* Paris, Seuil, 1956
5) Mouloud Feraoun, *Journal* (1955-1962), Paris, Seuil, 1962
6) Cité par Jean Déjeux « *Littérature maghrébine d'expression française. Le regard sur soi-même : « qui suis-je ? »* » in *Présence francophone*, n°4, Printemps, 1972
7) Mohammed Dib, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1956
8) Ahmed Taleb Ibrahimi, *De la décolonisation à la révolution culturelle* (1962-1972), Alger, Sned, 1972
9) Khaled Benmiloud, *« Culture et personnalité »*, in *Révolution Africaine* n°53, février 1964
10) Nabil Farès, *Un Passager de l'Occident*, Paris, Seuil, 1971
11) Driss Chraïbi, *La Civilisation ma mère !*, Paris, Denoël, 1972
12) Driss Chraïbi, *Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1975
13) Marc Gontard, *La Violence du texte*, Paris/Rabat, L'Harmattan/Smer, 1993
14) *Témoignage de Meddeb*, recueilli par J. Arnaud : « *Entre l'expression française et l'identité arabe* », in *Französich Heute*, Francfort, 1988
15) In *Französich Heute*
16) Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975

المحتوى :

الحسّ الديني في الخطاب النقدي العربي القديم "ابن سلاّم نموذجاً"	د.أحمد ياسين العرود	6
الغربة و الاغتراب و البحث عن الهوية في رواية " كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج.	قمرة عبد العالي	32
النقد الروائي الجزائري – قراءة في التراكم النقدي –	محمد محمدي	48
تعليمية البلاغة بين الدرس التراثي والمعطى الحداثي –نحو بناء نموذج تعليمي خاص–	أ. بلخير أرفيس	66
جدلية الذات والآخر دراسة في بائية ابن الرومي في عتاب سهل بن أبي نوبخت (موضوعيا وفنيا)	د. أمينة عبدالمولى الحراحشة	92
جماليات الإقناع في الأسلوب القرآني	أ.د.جمال حضري	140
دلالة المكان في رواية " نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني	د. نسيمة علوي	180
نظرية الأفعال الكلامية عند "أوستين" و "سيرل" و دورها في البحث التداولي	د.حكيمة بوقرومة	195
نظرية القيم في الأدب الإسلامي	أ.د.فتحي بوخالفة	212
واقعية المكان في قصص السائحي.	د. عبد الحق منصور بوناب	257
Identité et altérité dans le roman algérien de langue française	Professeur Tayeb Bouderbala	271