سنويّه تصدر عن جامعة جرش /الأردن

العدد السادس والعشرون 2022

JERASH AL-THAQAFIAH

JERASH JERASH JERASH JERASH JERASH

جرش الثقافية

مجلة سنوية تصدر عن جامعة جرش الأردن /
العدد السادس والعشرون- 2022

رئيسة التحرير
أ.د. جودي فارس البطاينة

مديرة التحرير
د. أروى محمد ربيع

الهيئة الاستشارية
أ.د. خالد الكركي / المؤسس
أ.د. محمد سعيد الغامدي / السعودية
أ.د. سعيد جمال الدين ماينغ جغ / الصين
أ.د. إحسان بن صادق اللواتي / عُمان
أ.د. ماء العينين النعمة علي ./ المغرب
أ.د. عاصم شحادة / ماليزيا
أ.د.عبد الرحمن الوصيفي / مصر
أ.د. فتحي بوخالفة / الجزائر
أ.د. وافي ماجد / لبنان
أ.د. معراج أحمد / الهند
أ.د.فايز أبو عميرة / فلسطين
أ.د. كفاية الله همذاني / الباكستان
أ.د. عبد الرحيم المراشدة / الأردن
أ.د. النوراني عبد الكريم / السودان
أ.د. أحمد الدباغ / العراق
أ.د.جميل الحمداوي / المغرب
د. محمود محمد ربيع / الأردن

JERASH
AL-THAQAFIAH

لوحة الغلاف :

المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير
ص. ب : ٣١١ جرش ٢٦١٥٠ الأردن
هاتف : ٠٠٩٦٢-٢-٦٣٥٠٥٢١ فرعي : ٤٢١
فاكس : ٠٠٩٦٢-٢-٦٣٥٠٥٢٠
البريد الإلكتروني : jarash-cultural@jpu.edu.jo

الآراء الواردة في المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها، ولا تعبر عن وجهة نظر هيئة التحرير أو جامعة جرش .

يشترط أن تكون المواد الواردة إلى المجلة غير منشورة مسبقاً، وخالية من الأخطاء اللغوية والطبّاعية.

ترتيب المواد في المجلة خاضع للاعتبارات الفنية.

لا تعاد المواد المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

السعر : ١,٥٠٠ دينار أردني.
رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية (١٨٧٣) ٢٠٠٤/د

المحتويات

(افتتاحية العدد) ...	أ.د. جودي فارس البطاينة/رئيس هيئة التحرير أ.د. عبد الرحمن الوصيفي / مصر	٦
دراسات نقدية ...		
- مفاهيم متصلةٌ بإبداع الأدب وتلقيه	أ.د. حميد لحمداني / المغرب	١٠
- شعرية التصوير في الأساطير البابلية القديمة -أسطورة برغوشا أنموذجا-	أ.د.فتحي بوخالفة /الجزائر	٣١
- أنواع السينوغرافيا المسرحية	أ.د. جميل حمداوي / المغرب	٥٢
. أنماط التقابل في القرآن الكريم دراسة تركيبية دلالية	أ.د. محمد عبد النبي عبيد / مصر	٧٧
- طوقُ الحَمَامةِ» لابن حزم النص العابر للأجناس	أ.د. العالية ماء العينين/ المغرب	١٠٧
- الأدب العربي النيجيري وإشكالية المصطلح والهوية	شيخ عيسى إبراهيم أَلاوَونلا و الدكتور آدم الحاج عثمان كوبي./ نيجيريا	١٢٠
رثاء المدن في شعر الصحراء نموذج: رثاء مدينة السمارة	أ.د. ماء العينين النعمة علي /المغرب	١٣٢
- شعرية التوقّع	د . عمار الجنيدي / الأردن	١٤٨
ملف المخطوطات :		
الترجمة وعلم المخطوط ؛ دراسة في مستويات اللغة	أ.د.مصطفى طوبي /المغرب	١٥١
ملف اللغة العربية والأمن اللغوي :		
اللغة العربية والأمن اللغوي والثقافي	أ. هدى صبحي أبو غنيمة /الأردن	١٧٠
ملف التراث والعولمة :		
التراث / الثقافة وتحديات العولمة	أ . د. محمد مصطفى الهمشري / مصر	١٨٣
ملف مدارات :		
الأبعاد الأساسية للنشاط الإنساني وطبيعة العلاقات بينها	أ.د. حمدان نصر	١٨٨
ملف تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها :		
تحليل مناهج تعليم اللغة العربية في المدارس الدينية بالهند	الدكتور تاج الدين المناني ، أ. بيغم بينصير بنت نبيسة /الهند	١٩٦

افتتاحية العدد

إفتتاحية العدد

بسم الله الرحمن الرحيم

يتزامن هذا العدد من مجلة جرش الثقافية مع حفل جائزة المرحوم الأستاذ الدكتور محمد ربيع رحمه الله ؛لحفظ القرآن الكريم كاملا مع الترتيل الذي يرعاه معالي الدكتور محمد الخلايلة الأكرم وزير الأوقاف و الشؤون والمقدسات الإسلامية يوم الاثنين الموافق ٢٠٢٢/٩/٢٦ في جامعة جرش ؛ ورغبنا في هذا العدد أن يتحدث في الافتتاحية من رفاق المرحوم في الجامعات العربية ووقع الاختيار على الأستاذ الدكتور عبد الرحمن الوصيفي أستاذ الأدب والنقد القديم في جامعة المنصورة بمصر وهذه كلمته كما زودنا بها مشكورا .

قليلون هم في الحياة الذين يتركون بصمة لا تمحى في ذاكرة الناس والأيام وهؤلاء مهما بعُد الزمان على فراقهم يظلون في القلوب والضمائر، وعلى رأس هؤلاء فقيدنا الغالي المرحوم بإذن الله تعالى الأستاذ الدكتور محمد ربيع، الذي كان صنوًا وحده ، ونسيجًا وحده، من الأصالة ،والخلق الرفيع والشهامة العربية الأصيلة .

لقد أتيح لي زيارة معظم بلداتنا العربية في مؤتمرات علمية، وتعرفت على كثير من الأساتذة والزملاء من هذه البلدان، وعلى كثرتهم كان المرحوم الدكتور محمد ربيع متفردًا بينهم جميعًا، في حضوره ووعيه وتعلق كل ضيوف جامعة جرش به شخصيًّا فقد حضرت مؤتمرات في عشرين جامعة عربية خارج مصر ولم أكرر الحضور لأي جامعة عدا جامعة جرش فقد حضرت إليها سبع مرات والسبب الرئيسي هو رغبتي في رؤية الدكتور محمد ربيع، وبالتالي شعرت بأن انتمائي لجامعة جرش هو الانتماء نفسه الذي أكنه إلى جامعة المنصورة التي هي بمثابة بيتي في مصر.

وإذا كانت جامعة جرش العريقة تتذكر بفقيدها الغالي وهو من أهم رموزها فنحن أيضًا نتذكره لأنه تخطى حدود المكان الجغرافي لجامعة جرش، بل تخطى حدود المملكة الأردنية الهاشمية من حيث الجغرافيا والناس إلى محبيه عبر العالم العربي كله وبعض بلداتنا الإسلامية التي كانت تحضر مؤتمرات جامعة جرش.

إن شخص الراحل بكرمه وعلمه ودماثة خلقه كان أكبر سفير للأصالة العربية الأردنية إلى بقاع الدنيا كلها إذ كان بمثابة المرآة التي تعكس أصالة هذا البلد العربي منذ فجر التاريخ إلى يومنا هذا.

فـما من زائـر لجامعة جرش إلا وكان يود اللقاء معه والحديث إليـه، وأذكر أنني عندما كنت أراسـل بعض الزملاء من الأقطار العربية المتعددة أو أهاتفهم تليفونيًّا كان الحديث المشترك بيننا هو الدكتور محمد ربيع رحمه الله.

إننـا في هـذه المقالـة السريعة لا نذكر صفات وأخـلاق الراحل الكبير، فهـي أكبر من الحصر، ويضيق المكان بها حتى لو كانت في كتاب، وإنما نحن في هذا المقال فقط نتذكر الإنسـانية الكاملة في شـخصه، والـذوق والأدب الجم في خلقه، ومدى تأثر الناس بـه، والاقتداء به بقصد أو من غير قصـد، لأن الراحل كان محبوبًـا للجميع وتأثيره على المحيطين به كان ناتجًا عن الحب له والتقدير الكبير لشخصه.

أما عن نفسي فأنا أقول له وهو بجوار ربه، أنني شـخصيًّا فقدت يوم علمت بوفاتك جزءًا من نفـسي، وأن ألم الفـراق لا يهدأ مع الأيام أيها الحبيب الغالي، وإنما تزيده الأيام لوعة وأسى، وعندما أتذكره أردد قول كعب بن سعد الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار:

فلـو كانـت المـوتى تبـاع اشـتريته ... بمـا لم تكـن عنـه النفـوس تطيـب
بعيـــني أو يمـــنى يـدي وقيـل لي ... هـو الغانم الجـذلان حيـــن يؤوب

رحمك الله، أبًا، وأخًا، وزميلًا، وصديقًا، وأستاذًا.

أ.د/ عبدالرحمن محمد الوصيفي
أستاذ الأدب والنقد / جامعة المنصورة /مصر

دراسات نقدية

مفاهيم متصلة بإبداع الأدب وتلقيه

د. حميد لحمداني // خبير في المناهج النقدية والدراسات السردية والترجمة // أستاذ التعليم العالي سابقا بجامعة سيدي محمد بنعبد الله
كلية الآداب ظهر المهراز فاس - المغرب

- هيمنة القصدية في النظرية الأدبية:

نركــز في هذه الدراســة على مصطلح متــداول في النقد العربي وهو مرتبــط بمفهوم « القصد» الــذي هيمن على الدراســات النقدية للأدب قديما وحديثا، وكان يمثــل في واقع الأمر صُلب تصور طبيعــة العلاقة القائمة بــين المبدعين والنقاد والقــراء عامة، ويتم في هذا الصــدد تكييف طبيعة النص والظواهر التخييلية لتتلاءم مع نوعية هذه العلاقة المشار إليها. وسيقودنا الكلام عن القصد بالضرورة إلى معالجة بعض المفاهيم المتصلة به أو المترتبة عن التصور الذي يَســتند إليه القائلون به.

وتجدر الإشــارة، منــذ البداية، إلى أن مفهــوم القصد كانت هيمنته في شــتى أنماط النظريات

الإبداعية في العالم العربي وفي الغرب. ونستطيع القول بأن هذه الهيمنة لا تزال غالبة عند النقاد والمهتمين بالإبداع الأدبي إلى الآن. ويبدو أنه ما يزال أيضا من العصي على الفهم قبولُ مراجعة الفكرة السائدة التي تَرى أن الشاعر أو صاحب المقامة أو القصة والرواية يكون دائما عارفا تمام المعرفة بكل ما أراد قوله في مُنتَجه الأدبي، وأن غايته تَكون هي إفادة القُراء بمعرفته والتأثير عليهم بجمالية قوله لمساعدتهم على إدراك مقاصده.

والحق أن الباحث في هذا الموضوع الشائك يواجه مُشكلتين:

المشكلة الأولى: أن القول بالقصدية التامة والنهائية لاي نص ابداعي يفترض وجود مدلول واحد كان كامنا في ذهن المبدع وتجسَّد في الملفوظ النصي الذي يكون غالبا عبارة عن بنية تخييلية لا تقول مباشرة مضامين أفكار المتكلم وإنما توحي إليها بالوسائل التعبيرية، استعارية و تمثيلية و تلميحية. والسؤال المحير: ما هو الضامن لتحديد المقصد المرجعي في هذه الحالة؟ هل هو تأكيد الكاتب في حياته أنه أراد أن يقول كذا أو كذا من خلال تلك القصيدة أو المقامة أو القصة القصيرة، أم أن الضامن هو ظهور ناقد جِهبذ يَمْلكُ مُعجزة الصَّدع مثلا بـ "الحقيقة النهائية» لمقصدية قصيدة شاعر ما، بجميع ما ملك من الوسائل التحليلية المتاحة والمناهج الممكنة، مُعلنا في نفس الوقت أن البحث في هذا النص أو ذاك قد وصل إلى نهايته، لأن حقيقة معانيه ظهرت أخيرا على يده؟ لكننا نعرف جيدا أن القراء والنقاد لم ولن يتوقفوا أبدا عن قراءة جميع تلك النصوص التي تم الادعاء بأن مدلولاتها كُشفت ولم يعد هُناك ما يقال عنها بخصوص دلالاتها.

المشكلة الثانية: متعلقة أيضا بمتاهة لا تنتهي، خاصة إذا توفي الكاتب دون أن يُحدد مقاصده بالقول المباشر، وترك وراءه النقاد يتصارعون حول ما أراد قوله في أحد أعماله الأدبية، عندها لن يتمكن صاحب المعجزة بادعائه المذكور من توقيف الحوار حول نصوص الفقيد. وما نراه حاصلا هو أن القراءات والاحتمالات الدلالية للنصوص الأدبية ستتناسل في الحاضر والمستقبل وفي الآن نفسه ستُستعرض الأدوات المنهجية الممكنة و الوسائل التحليلية المتاحة لتأكيد المعاني والدلالات المختلفة أو المتباعدة إن لم نقل المتعارضة لنصوص أدبية بعينها.

هذا الإشكال قائم، في واقع الأمر منذ زمن بعيد، في تلك الفرضية « المُطلقة « التي تُسمَّى عادة

في المجال النقدي وحتى في المجال التعليمي (ماضيا وحاضرا) : " **المعنى الحقيقي المقصود في النص الإبداعي**» وهو مدلول يُعتقد دائما ويقينيا أنه سكن بحذافيره ذهنَ المبدع ساعة إنتاجه لعمله الأدبي، وانتقل أيضا بحذافيره إلى شكل لفظي أو تخييلي في هذا العمل.

اللافت للانتباه حقا أن اختلاف القراءات والتأويلات وكل تلك الصِّراعات المُحتدمة حول مقاصد النصوص الأدبية ومعانيها وتأويلاتها المتباينة، خلال مراحل طويلة من تاريخ النظرية الأدبية وممارسة النقد الأدبي، لم يكن كافيا لانبثاق فكرة ضرورة إعادة النظر في مدى صحة مفهوم القصد المكتمل في ذهن المبدع؟ ومدى صحة كونه محفوظا أيضا على حالة من الاكتمال في عمله الإبداعي؟ والذي حدث على العكس من ذلك هو ترسيخ وتثبيت لوغوس القصدية في الماضي والحاضر من خلال الأفكار السائدة التالية:

* الاعتقاد،كما أشرنا، بأن مدلولات النص كانت موجودة بشكل تام ونهائي في ذهن الكاتب قبل تجليها للتو عبر القول النصي.
* النظر إلى أن هذه المدلولات مرتبطة بإرادة قصدية وقاصدة هي إرادة المتكلم: الشاعر أو الخطيب أو صاحب النص.
* الاعتقاد الراسخ **ب**أن النصوص ذات جواهر مدلولية ثابتة ومحددة ينبغي أن تكون دائما هي الهدف المنشود لدى القراء والنقاد في كل عصر من العصور.
* كل قارئ أو ناقد يتبنى فكرة المقصدية يَدَّعي أنه هو الذي وقف على المدلولات «الحقيقية» للنصوص المقروءة، ومن لم يقف على ما توصل إليه هو، فقد أخطأ الطريق إلى ما فكر فيه المبدع.
* المبدأ الأساسي المتحكم في القراءة وفق هذا التصور هو إذن مبدأ الخطأ والصواب وليس مبدأ الحوار الدائم والمستجد مع النصوص وحولَها.

مِن هذا المنظور كان من الطبيعي أن تنحصر أدوارُ القراء فيما يلي:

- **الفهم:** وهو إدراك المقاصد الظاهرة من خلال العلامات النصية، ويكون هذا الإدراك متاحا، عندما لا تكون النصوص الإبداعية موغلة في التشبيهات والاستعارات البعيدة، بحيث تكون المعاني مأخوذة مباشرة أو بدون عناء تَفكُّر من الألفاظ النصية ونظمها.
- **التأويل: وهو أن يبلغ القارئ تلك** المقاصد «**العميقة**»، **بعد تَفكُّر في** ما وراء الصور الاستعارية

والكنائية والمجازية من معان خفية تكون دائما هي مضمون الخبر وقصدية المتكلم.

· **التأويـل المغـرض: ويحصـل حين** يكون القارئ خارجـا عن نطاق دائـرتي الفهم والتأويل السابقتين، لأنه يختلق دلالات غير مُبررة لفظيا ولا نظميا أو سياقيا، ويكون التأويل بذلك مُوجَّها بأهواء المصالح النفعية للذات القارئة.

ـ النص التخييلي والجوهر الخبري:

إن المطلـع على الدراسـات البلاغية العربيـة التي تعالج فعل الإبـداع الأدبي وطبيعته يَجدُها تتحـدث حقا عن تمايز الخطاب الشـعري مثلا عن الخطاب النـثري، من حيث أن الأول لا يكتفي بالخلفية العلائقية النحوية والمنطقية لتوضيح المقاصد، وإنما يخبر بهذه المقاصد بوسـائل إيحائية: استعارية وكنائية ومجازية. تتحدث هذه الدراسات غالبا عن الفهم، إذا ما كانت الخطابات الأدبية الشـعرية أو النثرية المدروسـة تُغلب اسـتخدام التعبير المباشر، ثم تتحدث الدراسات عن الفهم التأويـلي أو التأويـل الفاهم، إذا ما صادف النقاد نصوصا شـعرية أو نثرية يكـثر فيها الإيحاء أو تسـتخدم الاسـتعارة والكناية والتمثيل بكثافة ملحوظة، لكن النقاد في هذه الدراسـات يجعلون التأويـل مجرد درجة عالية من الفهم تروم تجاوز المعاني الظاهرة غير المقصودة إلى ما وراءها من المعاني الخفية المنشودة التي هي وحدها المُجسِّدة لمقاصد الشعراء. هذا يعني في نهاية المطاف أن الأساس الخبري هو المُبتدأ والغاية، أما وسائل التعبير التخييلية فهي فقط أجود الموصِّلات للمقاصد الخبرية للشعراء والمبدعين.

في هذا الصدد يري عبد القاهر الجرجاني أن الفصاحة والبلاغة عند الشـعراء وغيرِهم، هي: ((أن اخبروا السـامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يُعلِموهم ما في أنفسـهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم))[11]

ولا يكتفي الجرجاني بالإشـارة إلى الجانب الخبري الموسـوم دائما بالقصـد في مجموع الفنون الشعرية والنثرية، بل يلتفت إلى أن هذه الفنون تكون دائما مُزيَّنةً بالتصوير والصناعات والمهارات المدهشـة، وهكـذا فالتحام الخطاب الشـعري، على الخصوص بالوسـائل التعبيرية والاسـتعارية والكنائيـة والمجازيـة، يمثل في الواقع، نظريـة إبداعية واضحة المرتكزات يؤطرهـا الخَبرُ وقصديةُ المتكلم كما يتضح في قوله التالي:

١١ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي للطباعة والنشر. القاهرة، ط: ٥. ٢٠٠٤. ص: ٤٣

((**وجُملة الأمر أن الخبرَ وجميعُ الكلام مَعانٍ ينشـئُها الإنسـان في نفسِـه ويُصرِّفها في فكره ويُناجـي بها قلبَه ويراجـع فيها عقله وتوصفُ بأنها مقاصدُ وأغراض، وأعظمها شـأنا الخبرُ، فهو الذي يُتصوَّرُ بالصُّور الكثيرةِ و تقعُ فيه الصناعاتُ العجيبةُ،** وفيه يكون في الأمرِ الأعَمِّ المزايا التي بها يقعُ التفاضلُ في الفصاحة..))[12]

ونرى أن نظرية النظم عند الجرجاني توحي بأنها قريبةُ الشَّـبه من النظرية التواصلية في الفكر المعاصر وهي تنطلق من مركزية المُرسِل ومن رسالة مُحدَّدة تمرُّ عبر قناة النص، وينبغي أن تُستقبلَ هذه الرسـالة من قبل القراء على نفس الصورة التي تم إرسـالها بها وبنفس دلالة المعنى المقصودِ منها.[23]

ـ حول مفهومي المعنى ومعنى المعنى :

ولا نعتقـد، رغم كل ما قيل سـابقا، أن الجرجـاني اعتبر النص الأدبي مِثـلَ النصوص التواصلية العادية أو العلمية التي تكون فيها عناصرُ اللغة شديدة الدلالة على ما يَقصِدهُ المتكلم، فقد انتبه إلى أن النـص الإبداعي يحمل في ذاته البعدَ المُحاكي للواقع، لكنه يتضمن أيضا كثيرا من القصديات المُمَوَّهَةِ بالوسـائل التخييلية، لذا تحدَّث عن ضرورة توفر القُراء على العلمِ بالشعر وبكل المهارات والحيل التي يلجأ إليها الشُّعراء لتمرير أخبارهم ومقاصدهم، وقد أوكلَ للقارئ، كما هو معروف، مُهمة الغواص الذي يبحث عن اللؤلؤ في أعماق البحر. وما دام يعتبر اللؤلؤ رمزا للمعاني المقصودة مـن وراء تلك الحيـل التصويرية، فإن دائرة الإبداع تبقى، لهذا السـبب، قريبةً إلى حد كبير من نطاق النظرية الحرفية للتواصل، ما دام توصيل الخبرِ يُمثّلُ أساسَها.

يأتي تأكيد ذلك في سـياق ما تحدثَ به الجرجاني، في غير موضع من كتاب الدلائل، حينما اعتبرَ أن دور التخييـل يقتـصرُ فقط على إثبات المعاني وتقريرها و توثيق صِحَّتها باسـتخدام الوسـائل الاستعارية والتمثيلية.[34]

وإذا ما استوجب الأمرُ الانتقالَ من الفهم إلى التأويل، بسبب تخطي الخطاب الشعري للأسلوب

١٢ - المرجع السابق. ص: ٥٢٨.

٢٣ - نشير هنا إلى أن نظرية التواصل المتأثرة بالفكر المنطقي والرياضي عند شانون و ويفر (Shannon et Weaver) ترى أن على المستقبِل أن يفهمَ رسالة المرسِل بطريقة تامة الضبط، باعتماد عناصر الرسالة ونوعية قناة التوصيل اللغوية انظر الكتاب التالي:

les voies du langages communications verbales gestuelles et animales. Groupes de chercheurs. Bordas. Paris. 1982. P :3-4 وانظر للتوسع في هذا الجانب كتابنا: **القراءة وتوليد الدلالة**. المركز الثقافي العربي ط: ٢٠٠٣. ص: ١٠٨ - ١١٠

٣٤ الدلائل ص:٧١

المُحــاكي واتجاهه نحو الصِّياغة الاســتعارية والتمثيلية، فإن الجرجــاني يتحدث في هذه الحالة عن ضرورة تجــاوز المعنى الظاهر إلى ما اصطلحَ عليه **بمعنى المعنى**، فهو وحده المَخصوص هنا بصفة الخبر المقصود:

((الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعُــه في اللغة، ثم تجدُ لذلك المعنى دِلالــةً ثانية تصلُ بها إلى الغرض. ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل.))[15]

ويؤكد بعد ذلك مباشرة على معنى المعنى كما جاء في قوله:

((... فهــا هنــا عبارةٌ مُختصرة تقول: «المعنى» ومعنى المعنــى»، نعني بالمعنى المفهوم الظاهر والذي تصل إليه بغير واســطة، وبمعنى المعنى، أن تَعقِلَ من اللفظ معنىً، ثم يُفضي بكَ ذلك إلى معنى آخر..)) [26]

إذن فالغــرض الأســاسي يبقى دائما مُعبرا عــن **القصدية الخبرية للمتكلم**، رغم وســاطة أنماط التخييل المذكورة. ولا يترُك الجرجاني مجالا للشــك في أن المعنى الأول في شــتى ضروب التخييل لا يكون أبدا هو المقصود، فمعنى المعنى الذي يُفهم ثانية من ذلك هو العُمدة في العبارة وقَصدُها:

((.. فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينةَ للمعاني (...) فاعلم أنهم يصفون كلاما قد أعطاك المتكلمُ أغراضَه فيه مِن طريق معنى المعنى، فكنّى وعرّضَ ومثّلَ واســتعار، ثم أحســن في ذلك كله وأصابَ.)) [37]

ـ بين مفاهيم المتعة وانفلات المعنى :

ويحق لنا هنا أن نتســاءل قائلين: إذا كانت المقاصدُ كلُّها مُحصّلةً ســلفا عند المبدعين، فما هي الفائدة التي يجنيها هؤلاء من عناء اقتحام الفعلِ الإبداعي في الأدب؟ ســيقال دون شــك في هذه الحالــة: إن فائدة المبدع هي تلك القُدرات التخييلية التي مكّنتهُ من توصيل مقاصدِه في أحســن

---

١٥ الدلائل.ص: ٢٦٢

٦ الدلائل. ص: ٢٦٣

٢٦ الدلائل. ص: ٢٦٣

٣٧ الدلائل. ص: ٢٦٣

صــورة مؤثرة ومُحفِّزة على القراءة، وهــو في هذه الحالة يُنافس غيرَه مــن الناس العادين الذين يُبلِّغون أفكارَهم بألفاظ دالة على ما يقولون مباشرة. إذن فالتفوق بالتخييل مَكسبٌ بالغ الأهمية في حــد ذاته بالنســبة للمبدع، وهو الــذي يُحدِث لدى القراء تلك اللذة التي تشــدُّهم الى الصُّور الشــعرية وتأسِرهم بسحرها، وقد سُــميت هذه اللذة بأســماء متعددة عند الجرجاني **كالأريحية والإيناس والنشــوة والرّوْح والخفة والبهجة (الدلائل ص:**42،47، 99 **). كما أن لهذا البعد الإغرائي التخييــلي قيمة إثباتية وإقناعية يُمارسُ بها الشــاعرُ تأثيره على القــراء ويجعلُهم يتقبلون الأفكار والأخبار أكثر مما لو تلقوها بوسيلة خطاب لغوي مُباشر وعارٍ** من حلية التصوير.

هذا كلُّه صحيح، لكنه لا يكفي مع ذلك لإثبات أن وظيفة الإبداع التعبيرية تنحصرُ، من حيث الدلالــة، على توصيــل الأخبار وتبليغ ما يجيش في النفوس. ألا نلاحظُ، رغم كل ما قيل حول إثبات القصد والإخبار والإعلام، أنَّ الخطابَ الإبداعي يتخطى دائما مرتبةَ المضامين والدلالات المُتفق عليها عند القراء والنقاد بمجرد أن يُسلِكَها المبدعُ في نطاق الإيحاء والاستعارة والكناية والتمثيل. وها هنا تقوم المُشــكلة من أساسها، ونوجزها في السؤال التالي: عن أيةِ مقاصدَ حقيقية ومضبوطةٍ نتحدثُ، في الوقــت الذي نرى أن الوســائل التخييلية ســتكونُ هي وحدَها الحــاضرة في حالة كونها مَوضِعَ خلافٍ تأويلي مُحتمل بين المتداولين للنتاجَ الإبداعي؟

ولا بد من التمييز هنا مثلا بين أشعار تُماثل القول الحكائي وتقترب لُغتها من العبارات التواصلية وتكتفي من الوسائل الإغرائية الشعرية بالمؤثرات الموسيقية والإيقاعية أو بعض التشبيهات البسيطة التي يكون فيها وجه الشــبه بارزا، ونذكر من ذلك مثلا بعض مَقاطع معلقة امرئ القيس الخاصة بمغامراته الغرامية،كما جاء في قوله:

ويَــوْمَ عَقَرْتُ لِلْـــعَذَارَي مَطِيَّتِــي فَيَا عَجَباً مِـــنْ كُورِهَا* الـمُتَحـمَّـلِ

* الكور : الرحْل (اللسان)

فَظَــلَّ العَــذَارَى يَرْتَمِــينَ بِلَحْمِهَــا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ* الدِّمَقْس** الــمُفَتَّـلِ

* الهُدَّاب :خمل الثوب (تاج العروس)

** الدِّمقس : الحرير : (اللسان)

فخبرية المحكي تكاد تكون هنا، كما نرى، في متناول معاصريه على الأقل، بحكم معرفتهم التامة بمعجميات المرحلة، أما بالنسبة لنا فتختفي الصعوبات تماما بالرجوع إلى المعاجم، بحيث سنتوصل

بمضمون قصدية الشاعر بسهولة، كما سندرك مدلول: أن الشبه بين **هدَّاب الدمقس وشحم الناقة** قائم بالذات في معنى التليين والنعومة الجامعين بين صفات الشحم وخمائل الحرير المنسوج. لكن مهلا فهذان البيتان لا يَخرجان عن إطار المحكي التمثيلي، لأنه ليس لدينا جميع الدلائل على صدقية الشاعر من كذبه بالمعنى المنطقي، لذلك نميل أكثر إلى اعتبار حكاية لقاء العذارى بكاملها مُجرد نسج من الخيال. وربما لهذا السبب اعتبرت غراميات امرئ القيس تعويضا عن نقص حاصل في فحولته. وهنا ستلتبِس علينا المقاصد، فهل يتعلق الأمر بخبر مُطابق لما شيدته ألفاظُ البيتين الشعريين، وهو وصف جلسة مرح وأنس مع العذارى وما يلحق بذلك من أريحية وكرم الشاعر، أم نتحدث أيضا عما يوحي به المقام النصي من افتراض غبطة المتكلم وسعادته بما يحكيه عن نفسه، فضلا عن كل ما يخطر على باله أثناء إبداع النص ويلحق بذلك أيضا كل ما يمكن أن يخطر في خيال المتلقي لتعويض فراغات النصّ الشعري، فخيال القارئ قد يؤثِّث المكان المُشار إليه في البيتين وأبعاده وتفاصيله التي تركها الشاعر غُفلا مستحضرا صفات أمكنة صحراوية أخرى كان وقف عليها في ما مضى من حياته. ولا يمكن أن تقف تدخلات القراء عند رسم المَعلَم المكاني، بل تتجاوزها إلى افتراض لحظة زمنية ملائمة لهذا اللقاء، وقد يذهب خيال القارئ حدا بعيدا فيفترضُ، كما أشرنا، اعتمادا على معطيات ثقافية خارج نصية، أنه كانت لامرئ القيس أهدافٌ افتخارية بفحولته وسطوته الكاريزمية الجذابة على مجموعة من العذارى. فما الذي سيساعدنا إذن على الحسم في تمام حقيقة مدلول ما يسمى **القصدية الخبرية** في هذه الحالة؟ هل العناصر النصية الداخلية، أم ما يضيفه خيالُنا من مؤثثات خارج – نصية؟

وقف أحد المهتمين المعاصرين بالمعلقات، على نفس الحقيقة، وهو بصدد التعليق على غزل امرئ بالذات، فرأى أن البيئة الجاهلية القبلية بتقاليدها كانت تُلزمُ الشعراء بأن لا يسمحوا لعواطفهم أو تماجُنهم أن تجد الطريق الفعلي للتحقق على أرض الواقع، لذا كان لا بد من أن يُؤخذ في الاعتبار لجوء امرئ القيس إلى الكذب، لأننا هنا في نظر الناقد لا نشاهد نساء في شعره بل نقف فقط على مجرد تصويرهن.[18]

ورغم أن هذا الناقد قد وقف على حقيقة التباس القصدية وبعدها عن الواقع العياني في حال التصوير والتمثيل، فإنه يُعدُّ من أصحاب القول بالقصد والمعنى الحقيقي التام في النص الإبداعي، وقد أكد ذلك عندما تحدث عما سماه بالوظائف الأساسية والوظائف الثانوية في الخطاب الشعري،

١٨ ـ الوافي بالمعلقات: قراءة حديثة لخطابها الشعري وتاريخها. طلال حرب. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط:١. ١٩٩٣: ص: ١١٦.

فالأولى هي ((المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها كالحب والشجاعة والكرم، والوظائف الثانوية هي طريقة تصويره لهذه المعاني)) [19]

وهـذا يؤكد لنا مـدى تغلغل فكرة القصديـة الإرادية الكاملة للمبدعين في عقول المشـتغلين بالأدب ونقده والتي تتحدد في ضوئها مُهمة المنشغلين بقراءة الأدب ونقده خلال العصور.

وإذا كان هذا حال الخطاب الشعري القريب من الخبر في معلقة امرئ القيس، فما بالنا بقوله التخييلي التالي في مُعلقته ذاتها، وهو يصف في جولة صيد إناث بقر الوحش:

فَعَـنَّ لَنَـــا سِـــربٌ كَأَنَّ نِعـــاجَـهُ عَـذَارَى دَوَارٍ فِي مُـــــلاءٍ مُـــــذَيَّلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالجِزْعِ* المُفَصَّـلِ بَيْنَـــــهُ بِجِيدٍ مُعَـــــمٍّ فِـــي العَـشِيرَةِ مُخْوَلِ

* الجِزع : الخَرْزُ اليماني وفيه بياض وسواد. (اللسان)

فالصورة هنا تحتاج إلى جهد خيالي اسـتثنائي يسـتطيع معه القارئ أن يتمثل اللوحةَ الشعرية التي رسمَها الشاعر في الشطر الأول من البيت الأول حين رصد انعطاف نِعاج بقر الوحش في سرحة رمليـة، وكيف ارتسـمت في خاطره على التو صـورة عِقد تُمثل جِزْعاتُه المُرقَّطة بالأبيض والأسـود، نعاجَ بقر الوحش، بينما تمثلُ فواصِلُهُ الذهبية قطائعَ الرمل التي تفصل بين النعاج. لكن الصورة لا تقف عند هذا الحد فالتشبيه التمثيلي يتمدد ليرصد العِقد وقد استقر في إطار استثنائي وهو عنقُ فتى له مكانة اجتماعية عالية في وسـطه القبلي. السؤال المحير في هذه الصورة التي نحس بتألُّقها وبوفرة المعاني فيها، هو أننا لا نسـتطيع القبض بشـكل تام على كل أبعادها التي تهرب منا، فكم هي الدلالات التي يُمكن أن نتحدث عنها بالنسبة للمقارنة بين صورة انعطاف النعاج في رحلة صيد ومطـاردة تنتمي إلى زمن العصر الجاهلي بِعِقد يُماثل لقطتهـا الخاطفة في جيد فتى مُعَمٍ مُخْول، وكم يلزمنا من المعلومات الدقيقة المتعلقة بالصيد ولوازمه وأحواله في الصحراء والفتيان المُميَّزين عن غيرهم في عشـائرهم، هل نستطيع أن نحد أبعاد المعنى في هذا النمط من التصوير؟ لا نعتقد ذلك، كما لا نعتقد أن الشاعر قد قصد أيّ أن يحدد معنى دقيقا يُخبرنا به لمَّا تركنا نواجه الصورة كما واجههـا هـو بالذات وتخيل فيها ما تخيل، فما دام لم يحصُر جميـع أبعادها فقد لجأ إلى التخييل لكي يقربنا من تلك المعاني، دون أن يكون هو نفسـه قـد قبض عليها كاملة، لأن القبض عليها هو

١٩ - المرجع السابق ص: ٧٧

إلغاء للذة التخييل ذاته ولذةِ تخيُّل وما وراءه في نفس الوقت. لذا كان الأولى أن يتركنا مع تشبيهه التمثيلي المتراكب لنَشـعر أولا بـ "نشـوة" التخييل ولنحاول بخيالنا أن نعيش تجربته في مكابدة مطـاردة المعنى الذي يأتي عادة في مثل هذه الصور المتألقة عصيا على القبض التام. هذا هو السر الذي يجعل القُراء والنقاد يتجادلون دائما في شأن المعاني والمقاصد الكامنة وراء الصور التخييلية.

ونكرر هنا متسـائلين هل كان الشاعر نفسُه قادرا على أن يقبضَ على كامل المعنى الذي وضع لـه خطاطة تصويرية خاطفة في هذه الصورة التمثيلية ؟ فلوحة امرئ القيس التي أمامنا ليسـت مجرد خبر، إنها تتجاوز ذلك بكثير، لأنها تداخل بين الموجودات: الصحراء، ولحظة الصيد، وحركية النعاج، واللقطات الخاطفة، والعقد المفصَّل بينه لفتى مرفه في عشيرته، إنها لقطة من ضجة الحياة الجاهلية، وهل يمكن اختزال ضجة الحياة هكذا ببساطة في فكرة خبرية سائغة ومعقولة ؟ نعتقد أن هذه هي لحظات الشعر المنفلتة من القبض والتي نرى بعض الشُّراح والمفسرين للشعر يقفون أمامها عاجزين عن الإمساك بجُماعها وبكل دلالاتها المُمكنة، ولذلك نراهم في الغالب يتخلصون من هذه المحنة باللجوء إلى نثر الأبيات وإعادة سرد بنيات الصور الاسـتعارية والتشـبيهية أو التمثيلية نفسها بلغة مباشرة لا تفعل شيئا سوى تكرار إنتاج الصورة ذاتها.

أمـا القراء والنقاد المفتونون بالإبداع، فهم ينتقلون من فهم ظاهر الصورة إلى مجال التأويلات القريبة والبعيدة، حيث نرى كل واحد منهم يشيِّد عوالم من الدلالات التي تقصُر أو تفيض، وبذلك نجد الصور التخييلية في الشعر بقدر امتلائها وغزارتها بقدر ما نجد فيها من الفجوات التي تسمح بامتلاك قدرات مُدهشة على التأويل والإضافات الدلالية التي قد لا تكون خطرت على بال الشاعر عند لحظة الإبداع أو حتى بعد هذه اللحظة أي عند إعادة قراءته لشعره.

ونرى أن الجرجاني لم يتخلص من مقتضيات نظريته التي بنى أساسها على الخبرية والقصدية. وأمامها ينحصر دور القُراء في كشف المستور من المعاني والدلالات الكامنة في ثنايا الصور التخييلية، ولا يتحول هذا الدور على سبيل المثال إلى المساهمة التفاعلية في إنتاج الدلالة، بل ينحصر في نطاق اقتفاء اثر المعنى الأصلي. ولقد اجتهد زميلنا د. محمد مشبال في إظهار المكانة التي يحتلُّها القارئُ في كتـابي الجرجـاني (الدلائل والأسرار) داخل نطاق ما سـماه **التأمل والاسـتعداد الفطري للفهم والتقويم**، كما تنبه إلى أهمية بعض الأفكار الأساسـية التي وقف عندها الجرجاني، ومنها ملاحظتُه لهيمنة التأويل والتفسـير عند البلاغيين السـابقين عليه، مع استمراره الدائم في الإلحاح على شرط

حضور **النباهة والتفطن** عند القراء وغلغلة الفكر لإزاحة الغامض وبلوغ الخفي.[110]

وكل هذا لا يلغي لدى الجرجاني أن لمشاركة القراء حدودا مرهونة دائما بمقولة المعاني الكامنة في النصوص، وبأن مَصدرَها المعلوم هو الذاتُ الشاعرة. ولذا فرغم أهمية أفكار الجرجاني بالنسبة لعصره، فإن تأكيداته المتكررة على وجود معنى حقيقي محفوظ للشاعر على الدوام في كل مكان وزمان، جعل مفهوم تفاعل القراء مع النص الشعري محدودا في مهمة ضيقة، وهي البحث عن ذلك المعنى الأصلي، في حين أننا نرى أن النقاد، منذ العصور القديمة، يؤولون الأشعار تأويلات مختلفة ومتعارضة في حالات كثيرة، ويتشبث كل واحد منهم في نفس الوقت بأنه هو الذي وصل إلى ذلك المعنى، وهذا يدل على أن فرضية المعنى الأصلي يُصيبها التصدع على صعيد الممارسات النقدية ذاتها دون أن يكف هؤلاء مع ذلك عن ادعاء بلوغ حقيقة المعنى الأصلي.

لذا نحن واجدون في بعض الممارسات النقدية للشعر العربي القديم من يتجاوز ما يوحي به النص إلى ملء فراغاته بدلالات افتراضية من وحي اجتهاداته الشخصية أو بمراعاة بعض المقتضيات الاجتماعية والثقافية المتصلة بظروف العصر، ومن جهة أخرى نراه يعتبر أن كل ما أضافه من عنده هو بالذات تلك المعاني التي فكر فيها الشاعر وجعلها مقصودة من قوله. ونأخذ هنا مثالا شعريا لا يتعدى ثلاثة أبيات في الغالب كانت موضع نقاش مشهور من قبل النقاد والبلاغيين في القديم والحديث، وهي أبيات تُنسب في الآن نفسه إلى كثيِّر عزة وإلي غيره من الشعراء مثل يزيد ابن الطثرية أو المُضرَّب عقبة بن كعب بن زهير، وخصائصُها التعبيرية وميلُها إلى البساطة والعفوية والإيحائية هو ما جعلها تُنسب كما نرى لغير واحد من شعراء الغزل في العصر الأموي، وتُروى الأبياتُ أحيانا غفلا من قائلها وجاء فيها:[211]

ولمَّا قضَينا مِن مِنى كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركانِ منْ هو ماسِحُ

---

١١٠ - مقولات بلاغية في تحليل الشعر.د.محمد مشبال. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط. ط: ١٩٩٣ ص: ٥٠ – ٥١.

٢١١ - نستحضر في مناقشة آراء البلاغيين والنقاد حول هذه الأبيات، بعض المعلومات الواردة في مقال مطول تحث عنوان: « أبيات: « ولما قضينا من منى كل حاجة « بين القديم والحديث « لصاحبه: د. عبد الرحمن بن محمد القعود، منشور بمجلة جامعة الإمام محمد بن سعود العدد: ١٣. السنة :١٣. ص: ٢٤٣ – ٣١٧، ونعتمد هنا النسخة الالكترونية على الرابط التالي: http://www.alukah.net/literature_language/٠/٣٩٩ تاريخ الإضافة: ١٣ - ٠٢ – ٢٠٠٧.

وشُدَّتْ على حُدْب المَهارى رحـــالُنا ولم يَنظر الغادي الذي هُو رائحُ
أخـذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بَـيْنَـنا وسالت بأعْناق المَطيّ الأباطِحُ

وقد وصفت ألفاظ هذه الأبيات بأنها كانت ذات قيمة تعبيرية، وأنها تتميز بالسماحة وسهولة المخارج أو هي بادية العذوبة والحلاوة ومحمودة، أما دلالة الأبيات فقد اعتبرها البعض واهية أو خالية من كبير معني أو قليلة الفائدة. وقد اشـترك في ذكـر هذه الخصائص من القدماء، كما جاء في الدراسـة المشار إليها في الهامش السـابق كل من ابن طباطبا وقدامة والعسكري والباقلاني. ولم يُـشِرْ إلى موضوعها بالتحديد إلا ابن طباطبا الذي اعتبره دالا على الفرحة النفسـية بقضاء واجب دينـي لكن بطريقة واهيـة. ولم يتم الالتفات إلى قيمة الدلالة أو تفصيل القول في محتواها إلا مع مجيء ابن جني في الخصائص الذي لم يَفْصِل بين اللفظ والمعنى واعتبر أن جفاف الطبع هو الذي منع السـابقين مـن إدراك قيمة الدلالة واللفظ المندمجين في وحـدة لا يمكن الفصل بين مكونيها، ويشـير الباحث عبد الرحمن القعود إلى ما ألمَح إليه ابن جني من أن الشاعر ترك الدلالة في نطاق الاحتمال وكان على ذوي الألباب أن يتمموا ما ألمح إليه الشاعر ولم يذكره، وخاصة في عبارات منها: "كل حاجة" و"مسَّح بالأركان" و"أطراف الحديث"، فرأى أن الحاجات متعددة، منها ما هو ديني ومنها ما هو متعلق بالنسيب وحديث الألاَّف وجمْع الشمل. وكان سبب لجوء الشاعر إلى التلميح في هـذا الموضوع متصلا في نظر ابن جنـي بمقتضيات المقام الديني، لذلك كانت الحاجة ملحة إلى الإيماء دون التصريح : (المرجع السابق: ٢٤٣)

ونلحظ هنا أن مجموع تأويلات ابن جني مُستثارة من فراغ مُحبَّب حاصل في الدلالة النصية، لأن المعـاني المحتملة جاءت في النص الشـعري بأقصى درجات الإيمـاء عمومية، وهي بذلك تجعل القارئ يسـتحضر دلالات متعددة من افتراضاته الخاصة أو تجربته الشـخصية في مناسـك الحج، بحيث تكون مسـؤولية اقتراحها على عاتقه أكثر مما يكون النص أو صاحبه مَسـؤولان عنها. وهذا ما يفسر لماذا اعتمد ابن جني على معارفه الخارج نصية بشـكل ملحوظ، وهي مُتمثِّلة في ثقافته العامـة بأحوال وشروط الحجيج وخبرته الخاصة بلطائف النسـيب وألفاظه وأحوال الألاف، وكانَ المعنـى الذي توصـل إليه ناتجا من جهتين: جهة النص، لأنه سـاهم، ولو مـن بعيد، بالحفز على استجلاب المعنى لملء فراغ نصي، وجهة القارئ لأنه شغَّل خياله وثقافته لسد الثغرات التي أحدثتها

أشكال التخييل المستخدمة في نسيج البُنى الافتراضية للدلالة في النص الشعري.

وقد أشـار الباحث عبد الرحمان القعود في دراسـته أيضا إلى إضافـة تأويلية قدمها ابن الأثير تضمنت تعليلا لسرعة المطايا وانسـيابها مع مُنحدرات الأباطح بسـبب استرخاء الأيدي عن الأزمَّة بفعل الانشـغال بالحديث ولذته وإغفال التحكم في سير المطايا. على أن ما يهُمنا هنا هو مُلاحظةُ أن هذا التعليل يأتي في واقع الأمر باعتباره مدلولا فائضا عما قدمه الشاعر، فالشاعر لم يكن مُهتما بتعليل انسـياب القوافل بقدر ما كان يصف حال العائدين من مناسـك الحج، لكن القراء ومنهم، ابـن الأثـير، عادة لا يقنعون بالحـدَث الموصوف على حالـه، بل يبحثون عن معانيـه البعيدة في نفوسـهم، ولذا نرى هنا أيضا الاستفادة من ثقافة السفر وأحواله لكي يُعرض المعنى أمامنا متمددا بعلله المنطفية والسـياقية التي أثار النصُّ ذهن المتلقي على التفكير فيها دون أن يَذكرها النص أو يتحمل مسؤوليتها. ومن الطبيعي أن يكون ابن الأثير، مثله في ذلك مثل ابن جني، قد اعتبر ضمنيا أن ما قدَّمه من تعليل للسير الانسيابي في الأباطح هو جزء لا يتجزأ من المعنى الذي قصده الشاعر ولم يقف عليه كثيرٌ من القراء السابقين أو المعاصرين له. لكن هل نستطيع بلوغ اليقين بأن الشاعر قد فكر في هذه الأسـباب بعينها التي ذكرها ابن الأثير؟ وحتى إذا افترضنا انه فكر فيها اثناء نظم شعره فإن شعره قد خانه لأنه لم يُسجل لفظيا كل الذي فكر فيه,

وحينما نعود مباشرة إلى كتاب أسرار البلاغة لنستطلع منه مباشرة ما قاله عبد القاهر الجرجاني حول هذه الأبيات سـنجد اهتماما بالغا بقيمتها الدلالية واللفظية على السـواء، مع اعتبار المعنى مُقدَّما ومسـؤولا في البدايـة والنهاية عن القيمة التعبيرية لما لفظ به الشـاعر. والحق أن ما كتبه الجرجاني حول هذه الأبيات الثلاثة يعتبر تحليلا دلاليا نصيا بامتياز، وفي نفس الوقت تأويلا يَعتمد أيضا على اسـتحضار المَقام من الخلفية الثقافية والنفسية الخارج نصية، وقد مكنه ذلك من إعادة بنـاء الحالة الموصوفة لكن بتفاصيل وتعليلات غير مذكـورة البتة في النص. وقد اختار التركيز على عبارات ومقاطع شعرية دالة ليبرز ما يُحتمل أن تدل عليه: **فقضاء الحاجة**، أرجعه إلى قضاء مناسك الحج مُجتمعة بالسنن والفروض، والتمسح بالأركان جعله دالا على طواف الوداع، وتوسع الجرجاني كثـيرا في تأويل الأخذ بأطراف الحديث أثناء المسـير، وكان متشـبثا بأنه ينقـل في تأويله جميع ما أشـار إليه الشـاعر على وجه العموم، إلى مجال الخصوص، والقرينة التي سَمحت له بذلك، ورود الإشـارة في البيت الثاني إلى الرجوع من آخر موقع تُجرى فيه مناسـك الحج، وهو منى، فكان ذلك

كلــه ذريعة للحديث عن الركوب والرفقة والأنس وتبادل أطــراف الحديث، وطيب النفوس بأداء الواجب الديني و التشوق للأهل والأوطان واستماع التهاني.. الخ و يقول في هذا الصدد:

((ثــم دل بلفظــة «الأطراف» عــلى الصفة التي يختص بها الرفاقُ في الســفر، من التصرف في فنــون القول وشــجون الحديث، أو ما هو عادةُ المتظرفين من الإشــارة والتلويــح والرمز والإيحاء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشــاط، وفَضْل الاغتباط، كما تُوجبُه أُلفة الأصحاب، وأُنْسَةُ الأحبــاب، وكــما يليق بحال من وُفِّقَ لقضاء العبادة الشريفة ورجا حُســن الإياب، وتنسَّــم روائح الأحبة والأوطان، واستماعَ التهاني والتحايا من الخلان والإخوان)) [112]

وفصَّــل الجرجاني بعد ذلك في تأويل انتســاب السرعة، في البيــت الثالث، لأعناق المطي وليس للمطي ذاتها بدليل أن السرعة تظهر غالبة في أعناق الجمال وقرَنَ ذلك كلَّهُ بالسير السهل السريع المُماثل لمسيل الماء على الأباطح أسرار البلاغة. ص : ٢٣.

جميعُ هذه الشروح والتعليلات والتأويلات التي قام بها الجرجاني هنا نسَــبها إلى الشاعر، وإذا كان بعضُها مما أُخِذ من أقوال الشــاعر حقُّه بالفعل أن يُنسب إليه، فإن باقي الحواشي والإضافات في كلام الناقد هي إما تحويل لكل ما هو عام في كلام الشــاعر إلى خصوصيات مُتعددة مُســتَنتجةٌ بالقرائن أو مُســتفادة من المرجعيات الثقافية للناقد أو هي تعليلاتٌ تُفسِّر العلاقة بين المعطيات النصيــة. والواقــع أن الشــاعر لم يقل بالــضرورة وبالتفصيل كل ما قاله الجرجــاني، ومع ذلك كان الجرجاني لا يَنســب إلى نفســه مضامين كلِّ ما كتبه عن هذه الأبيات الشــعرية بل يؤكد دائما أن الشاعر هو الذي قصد إلى كل ذلك وفكر فيه، وأن ما فعله الناقد هو أنه قرَّبنا مما فكر فيه الشاعر عند نظم شــعره وأعلَمنا إياه مثلما أعلم الشــاعرُ به عن نفسِه: وانظُر إلى الصيغ التأكيدية في كلام الجرجاني على أن القول دائما هو للشــاعر وليس له: ((فعبر عن .. ودليل المســير هو مقصوده من الشعر .. فوصل بِذكْر .. وأنبأ بذلك عن طيب النفوس .. ثم زان ذلك كله .. إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء.. ثم قال.. الخ))

هكــذا نرى أن نظرية القصد لم تترك شــيئا مما يُقالُ من مضامين تأويلات النقاد للشــعر دون أن تؤكــد دائمــا أنه هو جوهر مقاصد الشــعراء، إذ يُراد اعتبار كل ما قيــل في التأويل النقدي هو عــين أفكار المبدع التي صاغها كاملــة، ومزية الناقد أو القارئ في هــذه الحالة تنحصر في أنه نفذ

١١٢ ـ أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة. شركة القدس للنشر والتوزيع، المؤسسة السعودية بمصر. ط: ١، ١٩٩١. ص: ٢٢ – ٢٣.

بثاقب نظره إلى أسرار كلام الشاعر العميقة. وتتحول هذه المهارة دائما عند النقاد إلى فكرة الصدع بالحقيقة النهائية: حقيقة مدلولات النص وحقيقة مقصدية الشـاعر. وهذا موقف يساعدهم دائما على أن يُواجهوا نقادا أو قراء آخرين ليس لهم نفس المهارة ولا نفس «التأويل «، وهنا يكون مفهوم الصواب في مواجهة تامة مع مفهوم الخطأ، وذلك هو سبب المعارك النقدية « الشرسة « التي عرفها تاريخ الأدب سواء في الماضي أم في الحاضر.

- بين المقصدية والمحصِّلة ؟

أكد الجرجاني أن المعانى لها أسـبقية في الفكر وأن اللفظ لا أسـبقية له إلا في النطق وبذلك لا يصح تصور أسبقية اللفظ على المعنى، كما لا يصح أن تقول في نفس الوقت بتأخر ملحوظ للفظ عن المعنى، لأن الألفاظ تجسد على الفور تلك المعاني التي يُفكر فيها الشعراء.[113]

وعندما نتجاوز هذا الالتباس المتعلق بأسبقية الواحد عن الآخر، يبقى لدينا دائما أن الفكرَ هو المحرك الأسـاسي لإفصاح الكلام الشـعري عن موضوعاته وأغراضه، وهذا يستدعي تلقائيا الحديث عـن القصدية التامـة، أي أن المعاني يتم تحديدها بصورة كاملة في الذهـن وتَكونُ الألفاظُ مجرد شـكلِها الظاهر للعيان. وعليه، فقائل الشعر عند الجرجاني ليس مجرد ناطق بالشعر، ولكنه صَانِعٌ لمعانيه وقاصد منها ما قصد.[214]

وواضـح أن هذا التصور الـذي هيمن، كما قلنا، لزمن طويل في الفكر النقدي العربي وفي الفكر النقدي الغربي على السواء، يَعتبِرُ العناصرَ التخييلية من مجاز واستعارة وكناية مجرد آليات تزيينية تكمـن في تضاعيفها أفـكار المتكلم ومقاصده. والمطلوب في هذه الحالـة هو إزاحة ذلك الالتباس والغموض الناتج عن التصوير من أجل بلوغ المعاني الخفية.

كلُّ هذا يَسـتحضر لدينا سـؤالا مثيرا للجدل: فإذا كان الإبداع الأدبي لا يضيف لصاحِبه أي شيء جديد من ناحية الوعي، فهل تبقى قيمته فقط محصورة في ما ابتكره على مستوى التخييل؟ وهل يمكن فصل البنيات التعبيرية والتصويرية عن المضامين الملتبسـة بها؟ ألا تكون هي الأخرى داخلة في حيز مُكتشفات المبدعين؟ هذا ما سنحاول أن نجيب عنه بعد قليل.

---

١١٣ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت. ١٩٧٨. ص: ٤٣.

٤١٢ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز .. ص: ٩٧٢.

الأدب مــن منظور مفهــوم القصدية التامة إذن، لا يفيد صاحبَه ولا يضيف إليه شــيئا جديدا، فالمتلقي هو المســتفيد، لذا عليه أن يكون قادرا على اكتشــاف ما أراد المتكلم قوله، وكيف تم له قولُه بالوسائل التخييلية التي استخدمها فيه.

ونــرى أن نظريةَ القصديةthéorie de l'intentionnalité اســتطاعت أن تحافظ على بقائها في معظم الدراســات النقدية التاريخية والاجتماعية وحتى السيميائية أحينا[115]، لكن التحول كان آخــذا في نفس الوقت بزمام المبادرة لكي تعيد نظرياتٌ تأويلية معاصرة النظرَ في مفــهوم قصدية المتكلم وفي طبيعة النصوص الأدبية وأبعادها التدليلية.[216]

وتجدر الإشــارة إلى أن التصور الإخباري كان يتلاءم دائما عبر مراحل التاريخ مع مفهوم القصد وقد بســطَ هيمنتَه منذ القديم، وهو يلتقي مع مفهوم الذات الواعية بنفسها العارفة تمام المعرفة بما تريد قوله وبالكيفية التي تقوله،كما أنها تعتبر نفســها ذات إرادة وعارفة مســبقا تمام المعرفة بمضمون إرساليتها حتى في أكثر أنواع الكلام اعتمادا على أحلام اليقظة والتخييل، وأن على الآخرين، وهــم القراء والنقاد، أن يصلــوا، مع ذلك بدقة، إلى ما فكرَتْ فيه ومــا ضمَّنَتْهُ أعمالَها الأدبية من دلالات مُلتبسة بالصور والإيحاءات والرموز.

تَفــترضُ الهويــة المبدعة المكتملةُ الوعي ذهنيــا وإراديا، تلك الضابطة لما تنتجُــه من أفكار باللغة المباشرة أو باللغة المشحونة بالتخييل كينونةً فردية تامة التماسك الذهني والوجودي والإرادي والمعرفي، فهي التي تُفيد وغيرُها دائما في وضعية المستفيد. ونقصد بالغير في هذه الحالة القراء والنقاد.

في مقابــل هذا يمكــن أن نتحدث عــن الأفكار الجديدة التــي جاء بها علــم النفس الحديث والأنطربولوجيــا وقــد أعادت تقويم حقيقة التكوين الذاتي للإنســان مُتســائلة عما هي مختلف العوامل التي تتحكمُ في إنتاج الأدب ووظيفته بالنســبة للمبدع وبالنسبة للقراء والمتلقين. وكان أن حدث اكتشافُ ما يسمى **الهوية المركَّبة identité combinée** للإنسان في أبحاث التحليل النفسي، فالتركيب أحد أهم مظاهر فهم الذات المنقسمة على نفسها والتي ينبغي أن نميز فيها بين الشعور واللاشعور والهو والأنا والأنا الأعلى.

١١٥ ـ سعيد بنكراد: التأويل بين الكشف والتعدد و لا نهائيات الدلالات. مجلة علامات. العدد ٢٥. ٢٠٠٦. ص: ١٧.

٢١٦ ـ كانت نظرية القصدية عند برونتانو توصف بأنها واقعية، لأنها حرصت على الربط بين الموضوعات القصدية والمكونات العيانية في الواقع، لكن هوسرل اعتبر هذه النظرية ميالة مع ذلك نحو المثالية، لأنه كان لا يرى أن تكون هناك علاقة ضرورية بين مقولات الوعي أو المدركات وبين المكونات الواقعية. انظر المقال التالي:

Sur le développement du concept de l'intentionnalité chez Brentano et Husserl.Peter MacCormick. Département de philosophie, faculté des Arts Université d'ottawa.P ٢٣٦:http://id.rrudit.org/iderudit/٢٠٣١٦٧ar

ونعلم أن فرويد ذكر أن مجالي الأحلام والإبداع يشــتركان في كونهما لا يُعبران عن وعي الكاتب وإرادته دائما بل أيضا عن لاوعيه وانقياده أحيانا في الكلام إلى ما لم يكن دائما تحت ســيطرة وعيه التَّام. هذا تحول حاســم في الخلفيات النفســية لعملية الإبداع، لأنه أعــاد النظر في قولة ديكارت المشهورة: " أنا أفكر إذن أنا موجود " لتتحول في كثير من وضعيات الفرد المبدع إلى الصيغة التالية: " أنا أفكر وأتخيل إذن أنا أبحث عن وجود متجدد". لقد جاء **مفهوم اللاشعور** إذن ليثبت خلاف ذلك التماســك الذاتي والوجودي الذي تعبر عنه فكرة إرادة المتكلم القاصد، أما البحث عن وجود مُتجــدد فهو دال على أن الــذات تعاني نقصا حادا في وجودها الكائن. هنــا يصبح الإبداع والحلم محاولة لجعل الذات تتجاوز وجودها المشروخ لتحقق بعض التوازن والحضور المتماسك، والنتيجة الأساسية هي أن الأدب لا يفيد به الأديبُ غيَـرَه فحسب وإنما يفيد به نفسَه أولا وقبل كل شيْ.

ومــن الناحية المنطقية لا يمكن أن يكون الأديب مســتفيدا من أدبه إذا كان عارفا تمام المعرفة به قبل إخراجه إلى الوجود. فسيكون الأمر عندئذ مجرد تحصيل حاصل، لذا تبدو نظرية القصدية التامــة عاجــزة عن إثبات جدوى كتابة الأدب بالنســبة لصاحبه، وقد أثبتت الدراســات التأويلية المعــاصرة أن ما لا يعرفه الأديب في عالم أدبه هو جزء أســاسي مُندمج بمــا يعرفه. والقراء عادة ما يتجادلــون كثيرا حــول الجانب الذي يبدو أنه انزلــق تخييليا إلى النص في غفلــة عن مجال وعي المبدعين، وهذا دال على أنهم عجزوا عن تناوله بالكلام المباشر، ولم يكن أمامهم من مسلك للقبض على المعاني العصية إلا اســخدام حيل التعابير المجازية والاســتعارية والتمثيلية وربما الأســطورية والرمزية، وهذا هو أيضا الســبب الــذي يجعل الاقتراحات التأويلية للنقــاد والقراء تضرب في كل الاتجاهات المتعارضة أو المتناقضة، لأنهم يواجهون أيضا نفس المعاني الهاربة منهم بسبب استخدام الشعراء تلك اللغة التخييلية التي توحي بالمعاني ولا تبوح بها.

ومن جهة أخرى، فمن الضروري أن نشير إلى أن فرويد لم يستطع نفي أن تكون في الأدب عناصر واعية، وإلا لما أمكن للأديب أن يُرتب عناصر موضوعه وأن يستفيد من ذكرياته ورصيده اللغوي لصياغة عمله، بمعنى أن الأديب حينما يشرع في الكتابة لابد أن تكون في ذهنه على الأقل خُطاطة أفكار تمثل مشروعا ما، لكن فرويد يرى أن اللاوعي يَشترك بطريقة مُقنَّعة دائما في تكوين هذا المشروع برموزه وصوره، مما يعطيه معناه «الخفي العام» وعليه فعوض أن يكون النص الأدبي موقِعا للمعرفة لدى المبدع، يصبح أيضا مادة لأجل تطوير معرفته هو بالذات.[117]

واستمرارا في المجهود النفسي لفهم الأدب استفاد جاك لاكان من مفهوم الكبت الفرويدي ليبلور ما سماه الشعور الدائم لدى الإنسان بأنه فاقد لشيء أساسي في وجوده وهو بالذات ذلك التماسك التام للهوية الذي تحدث عنه ديكارت بصورة يقينية (أفكر إذن أنا موجود)، فباعتماد لاكان على فرويد دائما، كان يرى أنه ما دامت الأنا مُجرد توافق بين الهو والأنا الأعلى، فإنها في واقع الأمر ذاتٌ افتراضية يتخللها **شعور بالنقص** sensation de manque يُلازمها في الخفاء ويحثُّها على أن تظل دائمة البحث عن تلك الأنا المُفتقدة[218]. ويلعب اللاشعور دوره الحاسم في إدارة الصراع بين الهو والأنا الأعلى من أجل إحداث توافق يحتاج على الدوام إلى الرعاية الدائمة ويتجلى ذلك لدى الأنا في الإحساس الدائم بضرورة ترميم الذات، لذا يلعب الإبداع الأدبي في هذه الحالة نفس الأدوار التي تقوم بها أحلام المنام واليقظة أي إرضاء الرغبات وتعويض النقص الحاصل في إشباعها.

ومن الناحية الأنطربولوجية تم الوصول إلى نفس النتائج، وهي أن الذات المبدعة لا يمكن أن تكون في أي لحظة مُستكمِلة لوجودها وراضية تمام الرضى عن هذا الوجود في الواقع. ولذا فهي دائما تسعى إلى تحقيق نفسها أو تعويض ما تشعر به من خلل في كينونتها عن طريق الإبداع والحلم ومختلف الأنشطة الإنسانية.

لقد اعتمد إيزر على أفكار بليسنر لتوضيح الوضع الأنطربولوجي للإنسان في المجتمع، فبليسنر يرى أن الإنسان كائن مرتبط بأدواره الاجتماعية، وبعض هذه الأدوار قد لا يعبر عن ذاته المُفترَضه. وهو إلى جانب ذلك يتميز بخاصية نسيان أنه يؤدي أدوارا، أي لا يعي دائما أنه مزدوج أو متعدد أي بمعنى ما، شبيه بـ»الشبح»[319].

١١٧ - انظر كتاب فرويد: حياتي والتحليل النفسي. ترجمة مصطفى صفوان. دار المعارف. ط: ٢. ١٩٦٩. ص: ٢٦٣. وانظر أيضا:
Jean Louis cabanès: critique littéraire et sciences humaines. Privat ١٩٧٤. P: ٣١

٢١٨ - انظر: Encyclopédie Microsoft Encarta ٩٩: Jacques Lacan

٣١٩ - انظر كتاب ولفغانغ ايزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة

هذا يعني أن بليسنر لا يرى أن الذوات الإنسانية كاملة التماسك الوجودي، وقد دعم رأيه بملاحظاته الخاصة حول الأدوار الفعلية للفرد في إطار العلاقات الاجتماعية، حيث يُصبح مندمجا بلعبة الأقنعة المتعددة، لأنها تحرره من كل دور يتخذه على حده. وإذا كان الإنسان عامة لا يُجادل في وحدة وجوده وتماسكه، فإنه من خلال سلوكه في الواقع دائم الإحساس بأن وجوده يفر منه، لذا يظل دائم البحث عنه في الأدوار المتعددة التي يتخذها في وسطه الاجتماعي والثقافي[120] و يعتبَرُ الأدبُ أحد الحقول المهمة التي تمكنه من تجسيد الأدوار التي ترضيه أو تلك التي يختلف معها، ويحدُث ذلك دائما في إطار تحقيق الحضور الذاتي. وبقدر ما يبحث عن أدوات تعبيرية شبه سحرية يقنع بها نفسه ثم الآخرين، فإنه يبتكر أثناء ذلك أفكارا ومدلولات محتملة في سياق رحلة استكشافية تتفاعل فيها أشكال التعبير ونماذج الشخصيات المرسومة مع مدلولاتها ومضامينها القائمة والمحتملة.

كل هذا يمثل حكما للذات حول نفسها. وأهم ما في هذا الحكم هو أنه يمكن أن يمثل تجاوزا لكينونتها الآنية. لذا فالأدب لا يصور الذوات فقط وأحوالها وهواجسها الحاضرة بل يُصدر أيضا أحكاما حول وضعها ويبحث لوجودها عن تجليات جديدة.

هنا يصبح الحديث عن القَصْدية بالمفهوم المتداول مُتجاوَزا إلى حد ما، بحيث يصبح من الأولى أن نتحدث بخصوص الأدب عن التحصيل acquisition، فالأدب لا يتحرك فيه فعل التخييل بالدرجة الأولى بدافع المقاصد بل بالانجذاب نحو ذلك الشيء الذي عجَزنا عن جعله مقصدا واضحا، فعوض أن نَجذِبه نحونا نشعر بأنه هو الذي يجذبُنا نحوه من خلال فعل التخييل والرغبة في الاندماج في عوالمه المحتملة[221].

ولعلنا قدمنا سابقا في النماذج الشعرية المقتضبة ما يدل على المقصد من جهة وعلى التحصيل من جهة ثانية سواء بالنسبة للمبدع أم بالنسبة للقراء، فما دامت الصور الشعرية أو التمثيلية هي مُتنفس الشاعر مثلا لقول ما لم يستطع التعبير عنه باللغة المباشرة، وما دام القراء سيجدون في الاستعارات والصور التمثيلية ما يمكِّنهم من تحريك خيالاتهم في اتجاه العوالم الممكنة للمعنى، فإن الإبداع الأدبي لا ينحصر دورُه في تسجيل ما كان حاصلا بل يتعدى ذلك إلى ما هو ممكن

البيضاء. ط: ١،١٩٩٨. ص: ٩٩.

١٢٠ - المرجع السابق. ص: ١٠٠

٢٢١ - لقد بلورنا هذا المصطلح البديل ودعوناه سابقا في كتابنا: الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (المحصِّلة) ونرى الآن أن صيغة التحصيل أكثر مناسبة. (مطبعة النجاح الجديدة: ١٩٩٧. انظر الصفحات التالية من التقديم: ١٤- ١٥ – ٢١ - ٢٢.

الحصول، وهذه حقيقةٌ سجلها أرسطو منذ قرون وترددت على الدوام بين المهتمين بالأدب وطبيعته ووظائفــه، دون أن تؤدي مع ذلك إلى تجاوز فكرة المقاصد والمعــاني الإخبارية الثابتة في النصوص باعتبارها مجسدة، لما يسمى عادة المغزى.

لائحة المصادر والمراجع:

١. ـ حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي ط: ٢٠٠٣.

٢. ـ حميــد لحمــداني: **الواقعي والخيالي في الشــعر العربي القديم (العــصر الجاهلي)** مطبعة النجاح الجديدة: **1997**.

٣. ـ سعيد بنكراد: التأويل بين الكشف والتعدد و لا نهائيات الدلالات. مجلة علامات. العدد ٢٥. ٢٠٠٦. ص: ١٧.

٤. ـ ســيجموند فرويد: **حياتي والتحليــل النفسي**. ترجمة مصطفى صفــوان. دار المعارف. ط: 2. 1969.

٥. ـ طلال حرب الوافي بالمعلقات: قراءة حديثة لخطابها الشــعري وتاريخها.. المؤسســة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:١. ١٩٩٣:

٦. ـ عبد الرحمن بن محمد القعود « **أبيات ولما قضينا من منى كل حاجة بين القديم والحديث** "، منشور بمجلة جامعة الإمام محمد بن سعود العدد: ١٣. السنة:١٣. ص: ٢٤٣-٣١٧، ونعتمد هنــا النســخة الالكترونية :تاريخ الإضافة: ١٣ - ٠٢ - ٢٠٠٧.عــلى الرابط التالي: http://www.alukah.net/literature_language/0/399

٧. ـ عبــد القاهر الجرجــاني أسرار البلاغة،، تحقيق محمود محمد شــاكر، دار المدني بجدة. شركة القدس للنشر والتوزيع، المؤسسة السعودية بمصر. ط: ١، ١٩٩١.

8. - عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت. ١٩٧٨.

9. -عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي للطباعة

والنشر. القاهرة، ط: ٥. ٢٠٠٤.

10. -محمد مشبال : مقولات بلاغية في تحليل الشعر. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط. ط: ١٩٩٣

١١. ولفغانــغ ايزر: **التخييــلي والخيالي من منظور الأنطربولوجية الأدبيــة**. ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة البيضاء. ط: 1. 1998.

- - Encyclopédie Microsoft Encarta 99: Jacques Lacan
- - Groupes de chercheurs. **les voies du langages communications verbales gestuelles et animales**. Bordas. Paris. 1982
- - Jean Louis cabanès: **critique littéraire et sciences humaines**. Privat 1974. P: 31
- - Peter MacCormick : Sur le développement du concept de l'intentionnalité chez Brentano et Husserl.. Département de
- philosophie, faculté des Arts Université d'ottawa.P : ٢٣٦. http://id.rrudit.org/iderudit/203167ar
-

شعرية التصوير في الأساطير البابلية القديمة
-أسطورة برغوشا أنموذجا-

أ.د.فتحي بوخالفة/قسم اللغة والأدب العربي/كلية الآداب واللغات
جامعة محمد بوضياف المسيلة-الجزائر

ترتبط قصة «آدم»-عليه السلام-،في جوهرها بمعاني ودلالات عميقة في التاريخ البشري.هذا الارتباط لا يتوقف عند حدود الواقع الطبيعي الذي يعيشه الإنسان بغض النظر عن الظروف المتعاقبة والمختلفة التي تعايش معها على الأرض،إنما تتجاوز في أساسها حدود حياته إلى آفاق عالم «الميتافيزيقا» الذي يحمل المزيد من الأسئلة عن المصير الذي يتلقاه الإنسان بعد الموت.

إن العقل كمنطلق أساسي في التفكير يعطي الإنسان إمكانية التأمل والفهم فيما يتعلق بواقعه وحياته واستشراف الآفاق الجديدة انطلاقا مما يعيشه في واقعه الحياتي.لكن الملاحظ أن الإنسان لم يتوقف مع عقله عند حدود واقعه الطبيعي،إنما تجاوز ذلك إلى التفكير في مسائل البداية والنهاية،وحتى ما بعد النهاية.وهي الأسئلة التي غالبا ما كانت محيرة لدى الكائن البشري تبعا

لخصوصية التركيبة الطبيعية التي يتميز بها،وفي مقدمتها العقل الذي يعد مصدر التفكير والأسئلة والإجابة عن الأسئلة المطروحة في الآن ذاته.

يعتقد جميع البشر أن المصدر الأساسي لهم في الحياة،هو «آدم»،بحكم تمثله لفضل البداية والتناسل،وتأسيس النوع البشري.لكن قصة البداية البشرية في غالبها لا تجد لها تفسيرات تقترب من الإقناع لدى عامة الناس سوى ما ورد في المعتقدات الدينية التي غالبا ما يكون مصدرها الكتب السماوية المنزلة على الأنبياء والمرسلين-عليهم الصلاة والسلام-.لكن في نظر بعض النخب العلمية ترتبط مسألة البداية البشرية بأنماط معينة للطبيعة التي عرفت تطورات معينة عبر مسارها التاريخي.فلا يمكن في نظرهم تفسير البداية بمعتقدات دينية قد لا تجد لها مبررات علمية في الحياة الواقعية.وتلك قضية شائكة نوعا ما،بحكم ارتباطها بمسألة الخلق الأولى وهي مسألة غالبا ما يكتنفها الغموض ومحدودية الفكر،لغياب الأدلة الأثرية الفعلية التي تثبت حقيقة بداية الخلق وفق ما أقرته الكتب السماوية.

لذلك تكون الخلافات واضحة بين مختلف النظريات العلمية،التي طالما اجتهدت من أجل تحديد أصل النوع البشري وبدايته.وهي مسألة عرفت بارتباطاتها القوية والكبيرة بنظرية «الأنواع» «لتشارلز داروين»،والعصور الجليدية لتحولات كوكب الأرض،وعصور ما قبل التاريخ،... وهي نظريات رغم اختلافها المنهجي والضمني فيما بينها،إلا أنها قدمت منظورات تقريبية لبداية الخلق وتطوراته بعد ذلك.

إن الفكر المقارباتي في البحث العلمي يأخذ مشروعيته من الاجتهادات العميقة،التي آلت على نفسها مقاومة الغموض الذي يكتنف الحقيقة وإزاحته.وهو التحدي الذي غالبا ما كان يواجه العلماء نتيجة وجود الفراغات في سلسلة الحياة،حيث تفتقد المعرفة بحقب حياتية بأكملها يكون الإنسان قد عاشها،ولا تعرف الأجيال البشرية التي جاءت بعد ذلك شيئا عنها.والأدلة الأثرية(الأركيولوجية) المتواجدة،أحيانا يتوصل الباحثون من خلالها إلى بعض المقاربات فقط،دون أن يجزموا فعلا بحقائق علمية واضحة وثابتة،تسندها أدلة علمية واضحة.لذلك فبقاء الكثير من النتائج العلمية قيد المقاربات،أو الاقتراب النسبي من الحقيقة،يفسره الغموض الذي أحاط بالكثير من المراحل التاريخية التي عاشها الإنسان،ثم انقرضت في صروف الدهر،دون أن تتمكن الأجيال اللاحقة من الإحاطة بها علما يقينيا ثابتا.

وبقاء الغموض في واقع الإنسان الطبيعي ليس بجديد؛فالقرآن الكريم يتحدث عن هذا الغموض بشكل يؤكد فعلا قصور الفكر البشري عن إدراك الحقائق وفهم الكثير منها.قال «الله» تعالى:﴿ما أشهدتهم خلق السماوات والأرض ولا خلق أنفسهم وما كنت متخذ المضلين عضدا﴾.[1]حقيقة الغموض لدى الإنسان،والتي يتحدث عنها القرآن الكريم هي حقيقة أزلية موغلة في القدم،بغض النظر عن إمكانية القول،أنها من المصائر المحتومة التي تلاحق الإنسان باستمرار،حتى أنها صارت فيما بعد طبيعة مرتبطة به.

تقدم الآية الكريمة أنموذجا نوعيا للحقيقة الأزلية الخالدة.وهي تلك المتعلقة بطبيعة النقص لدى الإنسان،وانتفاء صفة الكمال عنه.ومع أن الآية في مضمونها تقدم خطابا تختص به فئة معينة من البشر لا كل الفئات البشرية،فهذا لا ينفي أن الخطاب يخص سائر البشر على مختلف فئاتهم.

ولا يفسر معنى الآية إلا بما قبلها بحكم الترابط الحاصل بين أجزاء المعنى في حد ذاته.قال «الله» تعالى:﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه أفتتخذونه وذريته أولياء من دوني وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلا﴾[2].

المعنى المشترك بين الآيتين الاثنتين أن الخطاب موجه بصفة حصرية للظالمين الذين أقبلوا على المعصية بدل الطاعة،وهم»ذرية إبليس»،كما أشارت إلى ذلك صراحة الآية الكريمة.

ففعل المعصية هنا يعطي القيمة الدلالية لتمرد غير مبرر،سببه الاستعلاء والتطاول على كائن يعتقد العاصي أنه أفضل منه خلقا ومكانة ومنزلة.

فالمعنى بين الآيتين يقوم على تضاد أزلي يرتبط ببداية الخلق وتطوراته بعد ذلك.وينحصر في ثنائية رئيسة هي»آدم وإبليس».والبداية تعطي أساسا القيمة المعرفية لطبيعة الصراع الذي يتطور بين الكائنين على امتداد أزمنة الوجود الطبيعي.

ومواصلة الحديث عن الظالمين،تأخذ صفة التحديد المبدئي لخاصية من خصائصهم و هي جهلهم بالحقائق المطلقة.حيث لا يمكن لهم الإحاطة بعلم الله،أو بالحكمة التي تسطرها الإرادة الإلهية من وراء تقدير الأقدار،نتيجة إيمانهم الضعيف والمشكك بقدرة وأهمية وقيمة تلك الإرادة المطلقة؛مع أن الأمر يختلف جوهريا في بداية المعصية الأزلية،كون العاصي يدرك قدرة الإرادة

١- القرآن الكريم،سورة الكهف،الآية:٥١

٢- القرآن الكريم،سورة الكهف،الآية:٥٠

الإلهية وأهميتها وقيمتها.ويؤمن حقا بوجودها.

يتأسس المعنى على قيمة دلالية جوهرية،تأخذ خاصية معرفية هي أساس إدراك الحكمة من وراء الأمر الإلهي بالسجود لآدم-عليه السلام-.حيث ينبني الترتيب الطبيعي للآيتين في القرآن الكريم كالآتي:﴿ وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه أفتتخذونه وذريته أولياء من دوني وهم لكم عدو بئس للظالمين بدلا.ما أشهدتهم خلق السماوات والأرض ولا خلق أنفسهم وما كنت متخذ المضلين عضدا﴾[٣].

كانت البداية بأمر إلهي تحدد بفعل القول﴿وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا...﴾.يلاحظ أن فعل الأمر الإلهي اقتصر على شئ واحد محدد وهو «السجود»،حيث تضمنه فعل طلبي في صيغة الأمر،وجه لمخلوقات مقربة من الإرادة الإلهية-بحسب السياق-،وهم الملائكة.

ينتظر القارئ بعد فعل الأمر الطلبي ردا على ما طلبته الإرادة الإلهية؛فكان الرد إيجابيا مباشرا في شكل طاعة مطلقة،بدليل ما أعرب عنه السياق القرآني في صيغة الفعل الماضي بضمير الجمع،»فسجدوا».

مع أن الاستثناء يبقى قائما،ومن منظور ملفت للغاية يتعلق بطبيعة «الخلق»،أو الصفة التي كانت عليها تلك المخلوقات المقربة من «الله».حيث تضمن الاستثناء كائنا كان موجودا لحظة صدور الأمر الإلهي،وهو»إبليس»الذي استثني من الطاعة وتنفيذ أمر السجود،لدواعي طبيعة الخلق.وهذا ما أكده السياق القرآني بقوله:﴿ إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه﴾.

يأخذ السياق القرآني خصوصية هامة في تأويل المعنى المرتبط بطبيعة الثنائية التي ستنشأ فيما بعد،وعلى امتداد الأزمنة المتعاقبة لحياة البشر.وهي ثنائية»آدم وإبليس»؛إذ يبدو المعنى مرتبطا بطبيعة المنافاة المطلقة لخصوصية الخلق المميز والمتصف بالطاعة المطلقة وهم «الملائكة»-عليهم السلام-.حيث لا يمكن الإبقاء على صفة موحدة للخلق في ظل أمر إلهي لم تتحقق الاستجابة له،تحققا كليا مطلقا.هنا ينفي الخطاب القرآني صفة»الملائكة»التي غالبا ما تتصف في تصور البشر المعهود بالمثالية والسمو الروحي،ليعرف القارئ صفة أخرى مناقضة،وهي صفة»الجن».

فكما يقول القرآن،إبليس كان من الجن ولم يكن من الملائكة.ولكن هل يعني هذا أن صفة الخلق هنا،جعلت منه كائنا عاصيا،أم أن هناك دواعي أخرى للمعصية؟..

٣- القرآن الكريم،سورة الكهف،الآيتان:٥٠/٥١

يحتمل الجواب المزيد من التأويلات،حول دواعي المعصية من لدن إبليس بغض النظر عن صفة الخلق،التي كما أقر القرآن،أنه من الجن.وحتى متابعة الخطاب القرآني،تبدو المسألة على وجه التقريب بداية مرتبطة بجملة اعتراضية الغرض من ورائها تبيان الطبيعة الخلقية،التي وجد عليها إبليس كونه من الجن ولم يكن من الملائكة.مما ينفي صفة المثالية والسمو عنه،لتبقى لصيقة بالملائكة دون سواها من الكائنات الأخرى التي يعرف البشر بعضا من أخبارها.وقد تتعلق المسألة بطبيعة إبليس في حد ذاته،ككائن يميل إلى المعصية بدل الطاعة.وقد تتعلق المسألة بجانب آخر يرتبط بخلق آدم من جانب أن مسألة الخلق هنا ارتبطت بإضافة كائن آخر،لم يستسغه إبليس لدواعي ما.ولعل هذا ما يبرر سؤال الملائكة لله،عندما أخبرهم بخلق جديد في الأرض،عندما قالوا:﴿أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون﴾[٤].مع أن طبيعة السؤال كما يبدو من السياق،ليست على سبيل الاعتراض،بقدر ما توحي بدواعي الحكمة من وجود الشئ،أو من باب العلم المسبق بالشئ كيف كان من قبل،أو ما يمكن أن يكون عليه بعد ذلك.وهذا تبعا لعلم سابق أو تجارب سابقة،عرفها الملائكة من قبل.

لذلك لم تكن مسألة المعصية-بحسب ما ورد-في القرآن الكريم،منوطة ببداية بآدم-عليه السلام-،فحسب ،إنما هي موجودة قبله في شكل تمرد على أمر إلهي صادر.وبشكل زاوج بينها وبين الطاعة،بطريقة اقتضتها تأسيسات الصراع،التي ستتحول فيما بعد،من حيثيات غيبية إلى حيثيات واقعية،تصنع مشاهد الحياة الطبيعية للبشر فيما بعد.

يتم الاحتكام في الغالب الأعم من الناحية العلمية الموضوعية،بشأن البداية الأولى للخلق،للأدلة الأركيولوجية لما لها من علاقة مباشرة بالروايات والأخبار والأساطير التي روت قصص بداية الخلق[٥]. حيث أثبت علم الآثار الوجود الفعلي لتلك الأساطير التي هي في الأساس من وضع الإنسان،تحمل تصوراته المختلفة إزاء مسألة الخلق والتكوين،وبداية الإنسان.

وإن كانت الكتب السماوية في حقيقتها تعطي أهمية قصوى لموضوع الخلق،وبدايات التكوين؛فالأساطير أيضا لها من الإسهام الكبير ما يجعلها تحقق أهمية بالغة بشأن روايات الخلق وبدايات التكوين الأولى للعالم.مع أن درجة الموضوعية في الرواية تبقى مختلفة بحسب طبيعة

٤-القرآن الكريم،سورة البقرة،الآية:٣٠

٥-من الأساطير الشهيرة:أسطورة برغوشا البابلية،وأسطورة إينوما إيليش البابلية،وأسطورة فيلو الجبيلي الفينيقية.

الأحداث التي ترويها الأسطورة.

لكن الأساس في الأسطورة،كون أخبارها من وضع البشر.وجميع التصورات التي اشتملت عليها هي أيضا من وضع البشر،بحسب الطاقات التخييلية التي امتلكها واضع الأسطورة ضمن سياق تاريخي وحضاري معين.

وإن ارتبطت الأسطورة في الكثير من الأحيان بالرغبة في المعرفة،وفهم حقيقة العالم والإنسان،ثم المصير الذي يؤول إليه الإنسان بعد ذلك؛فهذا يجسد الطاقات والإمكانات التي توفر عليه الذهن البشري في فترات تاريخية معينة،بغرض إيجاد تفسيرات مقنعة للبدايات الأولى للخلق،والتطورات التي حدثت بعد ذلك.

تقدم أسطورة»برغوشا»(أسطورة التكوين البابلية)،أنموذجا لبدايات الخلق وتطوره،بحسب رواية الكاهن البابلي «برغوشا»الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد.والحقيقة أنه لا يمكن الاعتقاد أن الكاهن برغوشا وضع أسطورته من فراغ.إنما مثلت أسطورة برغوشا أنموذجا لتطور معرفي للإنسان،خلال حقبة تاريخية معينة،هي النمط الحضاري لطبيعة التفكير الذي كان سائدا خلال تلك الفترة.

وبرغوشا «عرف باسمه اليوناني بيروسوس.ومن أهم مؤلفات هذا الكاهن كتاب ضخم عن تاريخ بابل وحضارتها،جمع فيه كل ما وصل إليه علمه من أخبار تواترت إليه عن حضارة شعبه. ولكن هذا الكتاب الهام ضاع،وبقيت منه شذرات في بعض مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين»[٦].

يتحدث برغوشا عن بداية الخلق وتكوين العالم،تبعا لتصوراته بشأن الوجود،ووفق ما يعرفه حول تكون الخلق بداية.فيقول:«في البدء،لم يكن سوى الظلام والمياه.ثم ظهرت إلى الوجود مخلوقات عجيبة التكوين:رجال ذوو أجنحة ولهم وجهان بدل الواحد.وآخرون ذوو أجسام بشرية ولكن برأسين؛رأس لامراة ورأس لرجل،وكانت أعضاؤهم الجنسية مذكرة ومؤنثة معا.وغيرهم لهم سيقان الماعز وقرونها،أو حوافر الخيل وذيولها.كان هنالك حيوانات شتى استعارت أعضاء بشرية،كما استعارت من بعضها بعضا أيضا.وفوق هؤلاء حكمت امراة اسمها أموركا.والكلمة في اللغة الكلدانية تعني تامتي أي البحر.ثم جاء مردوخ-بل،فصارع المرأة وشطرها نصفين،فجعل

٦- فراس السواح:الأسطورة والمعنى-دراسات في الميتولوجيا والديانات المشرقية-،منشورات دار علاء الدين،-دمشق،سوريا،الطبعة الأولى،د/ت،ص:٤١

من شطرها الواحد أرضا ومن شطرها الثاني سماء،وقبض على المخلوقات العجيبة التي تتبعها جميعا،وأحل النظام في الكون.ولكن الأرض كانت خربة ومهجورة،فأمر مردوخ بخلق الإنسان من تراب ممزوج بدم إلى قتيل،ليملأ الأرض.ثم صنع الحيوانات بأجناسها.وبعد ذلك خلق النجوم والكواكب والشمس والقمر»[٧].

الواضح أن برغوشا في روايته عن بداية الخلق،يعطي الأهمية القصوى لذكر التفاصيل المتعلقة بتلك البداية.ويقين أن هذه التفاصيل هي مجموع الأخبار التي وصلته عن البداية الأولى للعالم؛أو على الأقل الأخبار التي عرفها أو تلقاها بشأن بداية الخلق بغض النظر عن المصادر التي استقى منها معلومات روايته.

تتحدث الأسطورة عن البداية التي كانت في أصلها الأول ظلاما ومياها.يلي ذلك حديث عن المخلوقات الأولى التي لم تكن مخلوقات بشرية،إنما هي مخلوقات عجيبة التكوين،جاء بيانها كالآتي(رجال ذوو أجنحة ولهم وجهان بدل الواحد.وآخرون ذوو أجسام بشرية ولكن برأسين؛رأس لامراة ورأس لرجل،وكانت أعضاؤهم الجنسية مذكرة ومؤنثة معا.وغيرهم لهم سيقان الماعز وقرونها،أو حوافر الخيل وذيولها).تلا ذلك حديث عن حيوانات استعارت أعضاء بشرية،كما استعارت أعضاء من بعضها البعض.

إلى هنا يلاحظ القارئ بوضوح أن نص الأسطورة يقدم تصورا لبدايات الخلق الأولى تبعا لقناعات بشرية حاصلة،كان مصدرها التصور الذي بنى عليه نص الأسطورة وجهة نظر إزاء تكون الخلق تبعا لتكون الإنسان.

لأن ما ذكره نص الأسطورة قام بوضوح على تصور بشري لكائنات وجدت قبل وجود الإنسان،الذي لم يأت النص الأسطوري على وصفه،بدافع فقدان بعض من أجزائه نتيجة الضياع. كما يتضح أيضا،أن المصدر الأساسي لنص الأسطورة،هو ما وصل إليه الذهن البشري آنذاك بشأن فهم العالم،وتصوراته إزاء خلقه.وهو المنطلق الأساسي الذي بنت عليه الأسطورة مضمونها المعرفي المحدد لطبيعة دلالاتها.

٧- وردت الفقرة في المرجع نفسه،ص:٤١.والفقرة ذاتها موجودة في كتاب: Alexander Heidel,The Babylonian genisis,phoenix,Chicago ,١٩٧٠ p: ٧٧-٧٨.

لذلك كان الارتباط الدائم في الحديث عن البشر وخصائص البشر،(رجال ذوو أجنحة ولهم وجهان بدل الواحد)...(وآخرون ذوو أجسام بشرية ولكن برأسين؛رأس لامراة ورأس لرجل)،بما أدركه العقل البشري تبعا لطبيعة مؤهلات الإدراك الحسي في علاقته بالطبيعة المحيطة.

لذلك فالقارئ وهو يتمعن نص أسطورة برغوشا،يفهم جيدا أنها نص بشري موضوع تبعا لطبيعة إدراك البشر لواقعهم.فالصور المتضمنة في الأسطورة،هي في الأساس صور تعبر عن تجارب وممارسات إنسانية معاشة واقعيا.وإلا فكيف يمكن استعارة خصائص بشرية لتشكيل صور لكائنات خارقة للحديث عن البدايات الأولى للخلق؟..

فالكاهن برغوشا في أسطورته يقدم تصوره إزاء بداية الخلق،وفق تجربته ومداركه التي يمتلكها.والتي صاغت فيما بعد رؤيته للحياة والإنسان.

فتفكيره في كتابة تاريخ البشرية نابع من طبيعة العلاقة القائمة بين الواقع ونمط تفكيره،لذلك فنص الأسطورة في حقيقته هو نتاج ثقافي لنمط حياتي ما،ساد في المجتمع خلال فترة من فتراته التاريخية.وقد يكون برغوشا فكر في كتابة شئ ما عن تاريخ البشر،لكنه لم يفكر في إعادة إنتاج التاريخ،بحكم أنه اكتفى بتقديم نص هو نتاج لتصوراته العقدية في ذلك الوقت.

وعن الجانب المعرفي للأسطورة يقف القارئ أمام نمط للإدراك الذهني بطبيعة الخلق. وبغض النظر عن الخصوصية المتعلقة بالخلق-من منظور الأسطورة-،فهناك بنية ذهنية للإنسان قديما،حددت منظوره للخلق وفق ما اقتضاه نمط تفكيره.

وبالإمكان الفهم،أن مسالة الخلق وبداية العالم ليس اهتماما جديدا؛إنما هو اهتمام قديم،بدليل ما قدمته أسطورة برغوشا من تصور،إزاء البدايات الأولى للعالم.وهو جانب معرفي هام،حدد نمطا معينا للتفكير للإنسان بشأن البداية والخلق.

تنتقل الأسطورة إلى مرحلة جديدة ترتبط بتطور الخلق،وتطور العالم.وكانت البداية بالحكم أو النظام الذي سير العالم،ثم تطورات نمط الحكم بعد ذلك.(وفوق هؤلاء حكمت امراة اسمها أموركا.والكلمة في اللغة الكلدانية تعني تامتي أي البحر.ثم جاء مردوخ-بل،فصارع المرأة وشطرها نصفين،فجعل من شطرها الواحد أرضا ومن شطرها الثاني سماء،وقبض على المخلوقات العجيبة التي تتبعها جميعا،وأحل النظام في الكون).

بعد وجود المخلوقات العجيبة،كان الحكم لـ»أموركا»،ثم بعد ذلك لـ»مردوخ» الذي صارع

المرأة أموركا التي حكمت،وشطرها نصفين.فجعل من الأول أرضا،وجعل من شطرها الثاني سماء.ثم قبض بعد ذلك على المخلوقات العجيبة التي كانت تابعة لها،وأسس نظاما جديدا للكون.

تعطي هذه الأخبار تصورا لنط الصراع الذي أنشأ الكون-من منظور الإنسان قديما-.وهو صراع يقوم على السيطرة والإلغاء،المفضي للإنفراد بالحكم.

كان الحكم بداية لأموركا،ثم آل لمردوخ بداعي انتصاره على أموركا.ثم يتطور نمط الخلق في العالم،ليجعل من أموركا أسطورة خلق جديدة للأرض والسماء.ثم يتأسس نظام جديد في الكون تحت سلطة مردوخ.

وفق هذا النمط الجدلي يأخذ الكون في التشكل والتأسيس مجددا،وهذا تبعا لما أقرته طبيعة الصراع بين سلطتين اثنتين:سلطة أموركا،ثم سلطة مردوخ.

من جانب آخر يأخذ عامل الزمن خصوصية في التشكل تبعا لطبيعة سير الأحداث.ولا يستطيع القارئ استشفاف تطورات الحدث الأسطوري،إلا تبعا لما اثبتته الأسطورة.حيث تفتقد التفاصيل بشكل واضح،مما يعني أن القارئ لا يتابع تفاصيل مثبتة وضوحا،إنما يتابع توالي الأحداث وفق منطق تطورات الصراع،ولكن بشكل سريع.فالانتقال من حدث إلى حدث آخر،يبرره تحولات طبيعة الحدث الأسطوري الذي يركز على ذكر الحدث الكلي العام بعيدا عن تفاصيله الجزئية التي شكلته. وبوسع القارئ ملاحظة ذلك بشكل تتابعي.في البدء كانت الظلمة والمياه،ثم ظهرت مخلوقات عجيبة،ثم حكم المرأة أموركا.ثم ظهور مردوخ الذي صارع أموركا،وانتصر عليها.ومنها استكمل خلق الأرض والسماء.إلى هنا تكون الأحداث متتابعة بشكل سريع،وفق مقتضيات نشأة وتوالي الخلق بعد ذلك،مع أن الأسطورة لم تذكر بداية مصدر المخلوقات العجيبة الأولى،مع أنها فيما بعد ذكرت مصدر الأرض والسماء اللذان كانا من أموركا بعدما انتصر عليها مردوخ؛مما يعطي إمكانية الفهم،أن المصدر الأولي للخلق،لم يكن فكرة غفل عنها العقل البشري في بداياته الأولى.وهو المصدر الذي شكل اختلافا جوهريا فيما بعد،عند بداية ظهور الديانات السماوية لدى الإنسان،وإرسال الأنبياء والرسل.

تعطي أسطورة برغوشا أنموذجا هاما في تحديد طبيعة تشكل الزمن؛إذ يفهم القارئ أن تلك الخصوصية تأخذ أبعادا ثلاثية في بناء الزمن الأسطوري،تبعا لتشكل أنماط الأحداث،التي قامت أساسا على رواية البدايات الأولى للخلق.وتتحدد هذه الأبعاد ضمن ثلاثة أنواع أساسية للزمن

الأسطوري وهي:

-السرمدية الزمنية،وهو الزمن الأول للآلهة.

-الزمن الكوزموغوني وهو زمن الخلق والتكوين.

-زمن الأصول والتنظيم وهو الزمن الذي تجسد فيه الخلق على الأرض،وشكل البداية الفعلية للمخلوقات والإنسان[٨].هذا يعني أن الحدث الأسطوري يعطي الاعتبار للتجسيدات الأولى للخلق،تبعا لمراحل زمنية هامة،تأخذ في التدرج وفق ما اقتضته إرادة الآلهة.حيث كانت التقسيمات على مستوى أسطورة برغوشا كالآتي:

١-(في البدء،لم يكن سوى الظلام والمياه)،هي بداية للسرمدية الزمنية.وهو الزمن المطلق والمختص بالآلهة.حيث تجهل هنا البداية الفعلية للزمن الأولي لأنها خاضعة على وجه التحديد لتقدير الآلهة.وهي النظرة ذاتها مطابقة مع أخبار الكتب السماوية المعروفة وما ترويه عن قصة البداية الأولى للخلق.حيث يلاحظ أن البداية كانت مباشرة دون تحديد معالمها الزمنية،لأنها بقيت مختصة بالإله الخالق.

٢-(ثم ظهرت إلى الوجود مخلوقات عجيبة التكوين:رجال ذوو أجنحة ولهم وجهان بدل الواحد. وآخرون ذوو أجسام بشرية ولكن برأسين؛رأس لامراة ورأس لرجل،وكانت أعضاؤهم الجنسية مذكرة ومؤنثة معا.وغيرهم لهم سيقان الماعز وقرونها،أو حوافر الخيل وذيولها.كان هنالك حيوانات شتى استعارت أعضاء بشرية،كما استعارت من بعضها بعضا أيضا.وفوق هؤلاء حكمت امرأة اسمها أموركا.والكلمة في اللغة الكلدانية تعني تامتي أي البحر.ثم جاء مردوخ-بل،فصارع المرأة وشطرها نصفين،فجعل من شطرها الواحد أرضا ومن شطرها الثاني سماء،وقبض على المخلوقات العجيبة التي تتبعها جميعا،وأحل النظام في الكون).هذا الذي يسمى بالزمن الكوزموغوني وهو زمن الخلق والتكوين.حيث يلاحظ القارئ بدايات أولى لظهور مخلوقات عجيبة تفصل الأسطورة في مواصفاتها وتشكلاتها.ثم حكم المرأة أموركا على هذه المخلوقات،إلى غاية ظهور الإله مردوخ،الذي صارع أموركا وانتصر عليها،ومنها خلق الأرض والسماء،ثم كانت بداية حكمه بعد ذلك.

٨- تم استقاء هذه التصنيفات للزمن الأسطوري،من كتاب: فراس السواح:الأسطورة والمعنى-دراسات في الميتولوجيا والديانات المشرقية-،ص:١٠٢.

٣- (ولكن الأرض كانت خربة ومهجورة،فأمر مردوخ بخلق الإنسان من تراب ممزوج بدم إلى قتيل،ليملأ الأرض.ثم صنع الحيوانات بأجناسها.وبعد ذلك خلق النجوم والكواكب والشمس والقمر).هذه المرحلة الزمنية،هي مرحلة الأصول والتنظيم.وهي على وجه التحديد الجانب الزمني المدرك من لدن الإنسان،لأنه يأخذ صفة المادية الحسية المعاشة،والتي يطلق عليها اسم»الحياة».ومنها كان التاريخ المجسد لمختلف الفترات الزمنية والتطورات المرحلية التي عرفتها الحياة،وعرفها الإنسان في حياته على الأرض.

يلاحظ في المرحلة الثالثة من الزمن الأسطوري،بداية سلطة الإله مردوخ على الكائنات.حيث يتحدد المصدر من خلاله،وكانت البداية بخلق الإنسان من تراب لعمارة الأرض التي رآها خربة ومهجورة.ثم بعد ذلك خلق الحيوانات بأجناسها.ثم خلق النجوم والكواكب والشمس والقمر.

هكذا كانت المراحل الثلاث الرئيسة لزمن الخلق،من منظور أسطورة الكاهن برغوشا.والتي سعت للتأريخ لبدايات الخلق الأولى،ضمن سياقات حضارية وتاريخية وثقافية معينة،تبعا لطبيعة الإدراك التي تميز بها العقل البشري في أوانه.

الواضح أن أسطورة برغوشا في تحديد المراحل الزمنية لعمليات الخلق الأولى،تقدم نمطا معينا لفهم طبيعة تطور عمليات الخلق؛هي بذلك تسعى لتقديم وجهة نظر للوجود الطبيعي للكائنات على الأرض،مع أنها في الحقيقة تبقي على أسئلة مفتوحة ذات ارتباط مباشر بالأصول الزمنية لوجود الكائنات،وهي أزمنة أزلية غالبا ما ترتبط بالآلهة.وأسطورة برغوشا لم تغفل ذلك؛إذ ربطت الوجود الأزلي غير المحسوس بالإلهة أموركا التي جعلتها أصل الخلق الأول قبل مجئ الإله مردوخ.

فالزمن الأسطوري في الأساس،يختزل هنا إلى بعدين رئيسين:البعد الأول هو الزمن السرمدي الأول المختص بوجود الآلهة دون سواها.البعد الثاني هو البعد التاريخي المحسوس الذي عرفه الإنسان ولا يزال يعرفه،ومنه كانت حياته.

يبقى الجانب الأساسي الذي يعد مثار أسئلة وتفكير،هو الزمن السرمدي غير المحسوس وغير المدرك من لدن الإنسان.وهو الزمن الهام لأنه منه الأصل والبداية الفعلية للخلق.وهو الجانب الذي ظل باستمرار محل تفكير وبحث ونظر دون جدوى؛لأن إدراك الإنسان لا يمكن له تجاوز حدود عالمه الطبيعي المحسوس.وما تعلق بالزمن السرمدي هو مجرد تخمينات وتصورات ليس إلا،لأن الحقيقة الفعلية ظلت غائبة.وهذا ما حفز العقل البشري لإبداع الأساطير،التي كانت متنفسه في

تفسير أصل الوجود وبداية الخلق.

السرمدية الزمنية(زمن الآلهة غير المدرك)الزمن الكوزموغوني(زمن الخلق والتكوين)

الزمن الواقعي(زمن الأصول والتنظيم)

تكون المرحلة الثالثة لأسطورة برغوشا،المرحلة الأكثر اهتماما من حيث التطور الزمني،لأنها تمثل التحول النمطي والنوعي في الآن ذاته،من العدمية إلى الواقعية الطبيعية.حيث يرد النص واضحا عن بداية تشكل الموجودات في العالم الطبيعي بما فيها الإنسان.(ولكن الأرض كانت خربة ومهجورة،فأمر مردوخ بخلق الإنسان من تراب ممزوج بدم إلى قتيل،ليملأ الأرض.ثم صنع الحيوانات بأجناسها. وبعد ذلك خلق النجوم والكواكب والشمس والقمر).هناك موجودات محددة حددتها الأسطورة-حسب المقطع الوارد-،وهي على الترتيب:خلق الإنسان من تراب،خلق الحيوانات بأجناسها،خلق النجوم والكواكب والشمس والقمر.هذا يؤكد المعنى الأساسي من وراء وضع الأسطورة،وهو تفسير بداية الخلق والموجودات معا.

وما يلفت نظر القارئ في تأويل المعنى في أسطورة برغوشا،هو عامل الصراع.ولا يرتبط الصراع هنا بالجانب الواقعي ذي الارتباط المباشر بطبيعة وخصوصية الحياة الواقعية للبشر؛إنما هو صراع سرمدي له صلة جوهرية بالعدمية من منظور مدارك الإنسان.حيث يتأسس الصراع في الأسطورة بين قوتين أساسيتين مثلتهما آلهتين رئيستين هما:أموركا ومردوخ.وهو صراع لا يقتضي من خلاله الحديث عن تحولات في البنى الاجتماعية والطبقية على سبيل المثال،إنما يقتضي الحديث عن السيطرة وبداية تأسيس العالم الطبيعي للإنسان،ثم الكون بعد ذلك.وهذا التأسيس هو ما سمي بـ:**الخلق**،المحدد لبداية الوجود والموجودات في العالم.

ومن منظور آخر لا يفتقد الصراع للرؤية الجدلية التي تقوم على نفي النفي،والإقرار بما هو جديد.وهو ما كان بين أموركا ومردوخ من صراع أدى إلى انتصار مردوخ وسيادته على العالم والكون بعد ذلك.وهذا بعد قتل أموركا وشطر جسدها إلى جزئين؛جزء خلق منه مردوخ الأرض،والآخر خلق منه السماوات.

يحتكم المنطق الجدلي في أسطورة برغوشا على نسق من التطور القائم،على حتمية النفي والإلغاء.فالعلاقة التي قامت بداية بين أموركا وبرغوشا لا يمكن تحديدها بعيدا عن جدلية

التطور،وفق ما تقتضيه طبيعة الصراع ذات الارتباط بنمط التحول المنهجي بين الطرفين.

والتحول الجدلي هنا لا يفسر وفق منظور التحول التاريخي،أو صناعة التاريخ،أو حتى إنتاج حدث تاريخي مميز يقوم على تفعيل نمط الفعل الثوري المؤدي إلى التغيير.هذا يعني أن الزمن غير موجود؛حتى لا يقال أنه زمن متوقف،بحكم أن فعل الخلق يتحدد-من منظور الأسطورة-،بحسب التطورات النوعية التي يعرفها هذا الفعل تبعا لإرادة الآلهة.

وتحقيق الوجود الفعلي من منظور الآلهة،يقوم على طبيعة السيطرة ومقدار التحكم في الموجودات.فالصراع في أسطورة برغوشا هو صراع يتجاوز خاصية إثبات الوجود،لأن الإله مردوخ يفترض أنه كان موجودا من قبل.لذلك فالأسطورة خلفية متعلقة بإثبات الوجود،بقدر ما تثبت معنى أساسيا هو من صميم معاني السيطرة والسيادة على الموجودات.

وبنص الأسطورة يجسد الإله مردوخ قوة فعلية،تثبت أهمية وقيمة تأسيس البدايات الأولى للخلق الذي يأخذ في تطور بعد ذلك.فمجيئه حمل فعل السيطرة والسيادة على الموجودات،بغرض تأسيس وجود نموذجي،وفق ما يطمح إليه.لذلك فلا يمكن تصور سيادة الإله مردوخ رفقة الإلهة أموركا في الآن نفسه،وأنهما سيتقاسمان الملك بعد ذلك،بشكل يسمح بخلق الوجود وتطويره.لذلك كانت فكرة القضاء على أموركا من لدن الإله مردوخ فكرة غريزية إلى حد بعيد،تبررها دواعي الحكم والرغبة في السيطرة على الوجود.

إن التحول الجدلي في عملية الخلق الأولى،يأخذ من الصراع معنى عميقا لتجسيد خصوصية ذلك التحول.فالإسهامات الأولى للإلهة أموركا في عملية الخلق،أعطت للوجود الأسطوري نمطا من العيش وفق ما ارتأته أموركا.لكن في الوقت ذاته،لم تذكر الأسطورة شيئا عن الحياة البشرية،أو أي شئ من المعتقدات الدينية على الأقل التي ذأب الإنسان على فهمها وتفسيرها تبعا لعقائده التي يعتقد بها أو يدين بها.وفق هذا الأساس يأتي دور الإله مردوخ في الأسطورة ليعطي للوجود إمكانية التحقق،وفق منظور العقل البشري الذي ذأب على معاينة موجودات بعينها تشكل الوجود وتطوراته،صارت هي مظاهره بعد ذلك،كالأرض والسماء والكواكب،ثم الإنسان بعد ذلك.

يلاحظ في الزمن الكوزموغوني للأسطورة أن الوجود لا يأخذ صفة التجريد الطبيعي المؤسس على نمط من المنطقية،والقابلية العقلية؛إنما هو وجود ينبع من تصورات ذهنية للإنسان،هي في الأساس ذات أبعاد تأملية وفق سياق ثقافي واجتماعي معين.

وأسطورة برغوشا في تحديدها لبعض مظاهر الزمن الكوزموغوني،تقدم أنموذجا اجتهاديا لتفسير البدايات الأولى للكون،ولكن من منطلق ما تتيحه الحيثيات التاريخية والثقافية والاجتماعية للنص. وهي الحيثيات التي صارت تشكل في الغالب الأعم ما يسمى بالسياقات النصية.وهي غالبا ما تفسر الدواعي الحقيقية لوجود النص.وتحاول بعد ذلك الاقتراب من فهم أو تفسير المعنى.

الزمن الكوزموغوني في أسطورة برغوشا هو زمن التكوين الأول الموالي للزمن السرمدي للآلهة. زمن لا يأخذ صفة الطبيعية أو حتى الواقعية،لأنه ليس زمنا تاريخيا تتجسد من خلاله الأحداث التي تقبل التأريخ أو التدوين.لذلك فظهور المخلوقات الأولى في الزمن الكوزموغوني،هو ظهور لا يأخذ صفة التبرير المنطقي للحدث.حيث ورد المقطع بهذا الشكل:(ثم ظهرت إلى الوجود مخلوقات عجيبة التكوين:رجال ذوو أجنحة ولهم وجهان بدل الواحد.وآخرون ذوو أجسام بشرية ولكن برأسين؛رأس لامراة ورأس لرجل،وكانت أعضاؤهم الجنسية مذكرة ومؤنثة معا.وغيرهم لهم سيقان الماعز وقرونها،أو حوافر الخيل وذيولها.كان هنالك حيوانات شتى استعارت أعضاء بشرية،كما استعارت من بعضها بعضا أيضا.وفوق هؤلاء حكمت امراة اسمها أموركا.والكلمة في اللغة الكلدانية تعني تامتي أي البحر...).

يلاحظ القارئ أن ظهور المخلوقات العجيبة التكوين،هو ظهور ارتبط بقوة غيبية،باستطاعتها إيجاد الحدث،دون الخوض في مبررات وجوده.حيث ارتبط الوجود الخاص بتلك المخلوقات،بإرادة الآلهة دون غيرها من الإرادات الأخرى،التي قضت بوجود تلك المخلوقات العجيبة،دون الخوض في مسببات وجودها.وهو ما يفسر القوة الأسطورية غير المبررة التي تتميز بها الآلهة،دون سائر المخلوقات الأخرى التي توجدها؛في حين ترتبط صناعة الواقع الطبيعي بتلك المخلوقات بعد خلقها لاسيما الإنسان.

إن وصف الوجود الكوزموغوني في الأسطورة،هو وصف لطبيعة الوجود الغيبي للكائنات العجيبة التي شكلت وجودا يختلف تماما عن الوجود الطبيعي للإنسان.هذا يعني أن الوجود الكوزموغوني ليس وجودا يحدد منذ بدايته بداية فعلية للتاريخ.والقول هنا يخص تواجد الإنسان بالذات دون غيره من الكائنات الأخرى،بحكم خاصية العقل التي يتمتع بها،وخاصية التأثير في الوجود الطبيعي الذي يحي ضمنه.وهذا ما قام به الإله مردوخ،عندما خلق الإنسان بعد خلق السماء والأرض.

وبداية الخلق والتكوين تأخذ خاصية الزمن المطلق والسابق للوجود الطبيعي في الوقت

نفسه.حيث أن هذه الخاصية في جوهرها،خاصية غير مدركة من الناحية الطبيعية؛فغالبا ما يحدث التشابه بين الدين والأسطورة في هذه الحال،من حيث اعتبار الوجود الأساسي،هو وجود سرمدي مطلق،لا يتحدد بحدود زمنية معينة.وهو الوجود ذاته الذي يكون سببا في الوجود الموالي له،سواء أكان وجودا كوزموغونيا يرتبط ببداية الخلق والتكوين،أم وجودا ارتبط بالأصول والتنظيم،وبداية تواجد الكائنات الحية الطبيعية على وجه الأرض.

ويبقى الخلاف قائما حول الأسبق في التصور المتعلق ببداية الخلق والتكوين.هل الدين كان سابقا؟..أم الأسطورة كانت سابقة في وضع التصورات الأولى للخلق والنشأة؟..

الملاحظ في أسطورة برغوشا أنها تأخذ جانبا معرفيا،ملفتا للنظر.والقارئ لا يتصور أن الأسطورة كتبت من أجل الكتابة أو المتعة مثلا.فمنذ البداية يمكن الفهم أن الأسطورة كتبت من أجل وضع تصور عن نشأة الخلق وتكوينه،والبدايات الأولى لتطور الكون.ومع أنها من وضع الإنسان،فهذا يعني أنها وجدت من أجل غرض معرفي معين،هو تقديم تصورات وتفسيرات،حول بداية الخلق والوجود معا.

وهذا يفهم من معنى الأسطورة الأساسي،المحدد لوظيفتها الجوهرية؛كون المعنى يرتبط بتقديم إجابة عن النشأة الأولى للخلق بغض النظر عن طبيعة هذه النشأة،إن كانت صحيحة أم خاطئة.

وليس ببعيد عن البحث في تفسير معرفي للنشأة الأولى للخلق؛فالأسطورة في أوانها تعد من الكتابات الهامة التي قدمت إجابة معرفية بشأن الخلق وتطوراته بعد ذلك.وهذا ما يثبت أن النص الأسطوري لم يكن في أوانه نصا يحتمل الخطأ والتكذيب،كونه يضم حيثيات الخرافة؛إنما هو نص صحيح،بأخبار صحيحة،يضم اجتهادات بشرية قلما يوجد نظير لها في ذلك الوقت.

إن هاجس المعرفة لدى الإنسان هو هاجس أزلي،وجد مع الإنسان منذ بدايات وعيه وتطورات مداركه.ومع أن الإنسان لا يتجاوز حدود محيطه الطبيعي الذي وجد ضمنه،فمعظم ما قدمه من اجتهادات وتصورات بشأن الخلق وتطوراته بعد ذلك،ينبع من عاملين أساسيين هما:

١-المحيط الطبيعي الذي يحي ضمنه الكائن البشري.والذي من خلاله صاغ تجاربه وتمكن من تحديد أنماط تصوراته الجوهرية،إزاء الخلق والكون وتطوراتهما بعد ذلك.

٢-طبيعة التصور الذهني الذي يمتلكه الإنسان.والذي مكن بدوره من تحديد خصوصيات أساسية لأنماط تفكيره.والتي مكنت من تحديد طبيعة الفهم والتصور إزاء المحيط الطبيعي الذي يحي

ضمنه.

وفي هذا الإطار ،لا يخرج الفكر البشري عن التطور،والانتقال من حال إلى حال آخر؛مما يعطي النسق الجدلي في تحول طبيعة التفكير لدى الكائن البشري.والتي هي النتاج الطبيعي للمحيط الذي يحي ضمنه،وفق شروط تاريخية ذات صلة مباشرة بنمطه المعيشي.ويقين أن التجارب الإنسانية بعد تاريخ طويل،عرفت الإنسان معاني الفشل والمرارة والألم،في سعيه للسيطرة على محيطه الطبيعي.وقد تكون البدايات الأولى للإنسان مرتبطة بالسحر،من أجل قهر القوى الغيبية التي تقف وراء التحكم في العالم-بحسب اعتقاده البدائي-[٩].فلما فشل في ذلك،اتجه إلى الدين للبحث عن إجابات لجميع أسئلته،لاسيما تلك المتعلقة بمصدر الوجود والخالق.ولا يتصور الإنسان أن العالم على نمط من الطواعية لحاجاته وطموحاته؛فقد عرف الإنسان الكثير والكثير من التمردات في صراعه مع عالمه الذي أثبت فشله في إخضاعه،فلا بد من وجود قوى خارج الطبيعة خارقة،تقف وراء المظاهر الطبيعية التي يتميز بها العالم.وحتما هذه القوى،هي قوى إلهية ليست من عالمه الطبيعي،ومؤثرة في الإنسان وفي عالمه أيضا.«ولا بد أن يكون الكون تبديا ماديا لتلك الطاقات الإلهية ومظهرا لفعاليتها وقواها المستمرة.وبذلك ابتدأت مرحلة جديدة تتميز بالتقرب لتلك القوى واجتذاب عطفها،ومحاولة تفهم رغائبها وآلية فعلها وشروطه.فظهر الدين وتطور بشقيه:الشق الأول اعتقادي يستخدم الأسطورة أداة للمعرفة والكشف والفهم.والثاني طقسي،يستهدف استرضاء الآلهة والتعبد لها»[١٠].يتحدد الداعي الأساسي لظهور الدين لدى الإنسان،في كونه الوسيلة المثلى لفهم حقيقة الكون.ويقين أن الإنسان يسعى من خلال فهم حقيقة الكون،إلى تحقيق هدف أسمى من ذلك،هو معرفة مصدر الكون،وسبب وجوده.وهي الحقيقة الغائبة عنه،التي ظلت تؤرق ذهنه منذ المراحل الأولى للوعي على ظهر البسيطة.ولأن الكون هو التجلي الواضح للقوى الغيبية التي أوجدته،هذا يعني أن التفكير في تلك القوى،ومعرفة كنهها وحقيقتها،مثل جانبا كبيرا وهاما من تفكير الإنسان منذ الأزل.وهذا بحكم تمتعه بالعقل المفكر،والقادر في الآن ذاته على إنتاج الوعي.

٩-لا تؤيد الرواية الإسلامية هذا الطرح،بحكم أن الإنسان من منظورها خلق في أحسن تقويم،وعليه الإيمان بالإله الواحد.يبدو هذا في الآية القرآنية الكريمة،﴿ وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة.قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك.قال إني أعلم ما لاتعلمون﴾.قرآن كريم،سورة البقرة،الآية:٣٠.مما يعني أن هذا الكائن الذي سيكون خليفة الله في الأرض،هو كائن عاقل،ذو علم بكل ما يتعلق بطبيعة محيطه؛خصوصا بما يتعلق بالخلق والخالق معا.

١٠- فراس السواح:مغامرة العقل الأولى-دراسة في الأسطورة،سورية وبلاد الرافدين-،الطبعة الحادية عشر،دار علاء الدين-دمشق،سوريا،١٩٩٦،ص:١١

إن إنتاج الأسطورة من لدن الإنسان،يفهم على أنه جانب مهم من نشاط العقل البشري،لأنه النتاج الطبيعي لنشاطات التفكير التي يقوم بها الإنسان،بشكل تلقائي من خلال جملة الأسئلة والانشغالات التي طالما تشغل ذهنه،وهو ليس مخيرا في طرحها،إنما تطرح بتلقائية نتيجة طبيعة محيطه الطبيعي والاجتماعي الذي يحي ضمنه.

في هذه الحال لن يكون النشاط العقلي للإنسان،سوى التجلي الطبيعي لمحيطه المادي الذي يحي ضمنه.ولكن ليس على نسق سلبي،لأن الإنسان سيكون مؤثرا في واقعه لا متأثرا به،وهذا بحكم أنه ينتج لحظاته التاريخية وفق منظومة جدلية تسعى لتحقيق خصوصية نموذجية في تحديد أنماط تطور المنظومات الذهنية،من خلال العلاقات المتشابكة بين الفكر والواقع.

والأسطورة كنص من إنتاج الذهن البشري،تتحدد من خلال مجمل أنشطة الوعي الثقافي التي هي نتاج أنماط الوعي البشري،ذو العلاقات المتداخلة مع طبيعة الواقع المادي للإنسان.وملاحظة الإنسان لتكشل الكون،تعطي إمكانية الفهم لديه أنه تجلي مادي لطاقات إلهية و لفعالياتها وقواها المستمرة.وهو الجانب الذي شكل مرحلة جديدة وهامة للانتباه والتفكير،تبعا لطبيعة الانشغالات التي تطرح على الذهن البشري.

لذلك كانت الأسطورة من هذا المنطلق عملية«التفكير في القوى البدئية الفاعلة،الغائبة وراء هذا المظهر المتبدي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها،وترابطها مع عالمنا وحياتنا.إنها أسلوب في المعرفة والكشف،والتوصل للحقائق،ووضع نظام مفهوم ومعقول للوجود،يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه،ودوره الفعال فيه.إنها الإطار الأسبق والأداة الأقدم للتفكير الإنساني المبدع،الخلاق،الذي قادنا على طول الجادة الشاقة،التي انتهت بالعلوم الحديثة،والمنجزات التي تفخر بها حضارتنا القائمة»[11].والأمر ذاته يمكن أن يتطابق إلى حد كبير مع النصوص الدينية التي تضمنتها الكتب السماوية المعروفة،للديانات السماوية الأساسية.فالطاقة الإلهية في الكتب السماوية تبقى دائما غائبة عن الإدراك المادي البشري؛في حين أنها ليست غائبة عن وعيه.و يلحظ أن الإنسان بعد ظهور الديانات الإبراهيمية خاصة(اليهودية،المسيحية،الإسلام)،لم يعد يعبأ بالأسطورة بالشكل الملحوظ كما كان قبل ذلك.فالخطاب الديني الذي ميز الديانات الإبراهيمية من خلال النصوص الدينية التي تضمنتها كتب تلك الديانات،قدمت منظورا جديدا للإله الخالق

١١- المرجع نفسه،ص:١١

الموجد للكون والإنسان.حيث غدا المفهوم المركزي للإله،هو التوحيد.فلأول مرة يعرف الإنسان الجديد الإله الواحد[١٢]،دون أن يبقى ملحا على الإدراك المادي لذلك الإله.حيث أن التجلي المادي للكون،هو التجلي المنطقي لطاقة الإله الواحد التي طالما شغل الإنسان ذهنه بمعرفته.وهذا ما يقود حتما إلى البدايات الأساسية الأولى،لبدايات العلوم المنهجية وتطورها،نتيجة تطور العقل البشري.والتي طالما تطابقت الكثير من الاكتشافات العلمية الحديثة،مع الكثير من مضامين بعض الكتب السماوية المعروفة[١٣].

إن أسطورة برغوشا وهي تقدم معنى معينا للخلق والتكوين،تقدم اجتهادا بشريا يقوم على تأمل معين لطبيعة خلق الكون.وفي الوقت نفسه يعكس التأمل العجز الفعلي للعقل البشري في ذلك الوقت على الوصول إلى الحقيقة المطلقة المرتبطة بالخالق.

وقد تكون رؤية الكاهن برغوشا في أوانها مميزة،كونها تقدم منظورا للخلق وبداية التكوين؛وهذا بالاحتكام لطبيعة النمط الفكري والتطور العقلي الذي كان سائدا وقتها.ومع ذلك فهناك ما يجب الاهتمام به والتفكير فيه بجدية فعلية؛هو أن الرغبة الجامحة في معرفة أسرار الكون وبداية الخلق والتكوين،هو طموح أزلي للإنسان،نتج بدافع الفطرة البشرية التي ترغب في معرفة الخالق والموجد الأول.لذلك كانت الأسطورة منظورا فكريا نموذجيا لتلبية رغبة ملحة في الإجابة عن أسئلة مصيرية مطروحة تتعلق بالخلق والتكوين.

ولأن الأسطورة مثلت منظومة فكرية هامة لدى الإنسان القديم،فقد حددت خصوصية هامة للفكر البشري،وفق ما تم تحديده من رؤى معرفية بشأن الخلق والوجود.ولكن ليس معنى هذا أن الإنسان توقف عند حدود إطار الأسطورة دون سواه من الأطر الفكرية الأخرى.حيث ثبت عبر مسارات التطور التاريخي،أن الفكر البشري في حركة دائبة تتجاوز الحدود المعرفية التي يتوصل إليها باستمرار.«فتهاوت الأسطورة تحت مطارق الفلسفة،وتجرع سقراط السم جراء جرئته على آلهة اليونان،ومن بعده تابع أفلاطون وأرسطو المهمة.وتعاونت مع الفلسفة الديانتان المسيحية والإسلامية.فتبنت المسيحية بضع أساطير أساسية،كونت منها هيكلها.كأسطورة هبوط الإله من

١٢- تذهب العديد من المصادر التاريخية المتخصصة،إلى أن فكرة الإله الواحد،أو عقيدة التوحيد بدأت مع الديانة الزردشتية.وأن زردشت هو أول الموحدين من بني البشر.

١٣- أصدق مثال على ذلك هو ما تضمنته نصوص القرآن الكريم في الإعجاز العلمي؛سواء ما تعلق منها بخلق الكون،أو الطبيعة،أو الإنسان.

السماء وموته وبعثه بعد ذلك،وصعوده إلى السماء.وهدمت ما تبقى من صرح الأساطير القديمة. أما الإسلام فقد أثبت بعض ما أوردته الأساطير،وقدمه في صيغة مختلفة تماما،مرجعا إياه إلى أصله السماوي القديم،قبل تحريف الكلام عن مواضعه،بسبب التقادم أو سوء الطوية.ثم أدى تبلور المناهج العلمية مع مطلع العصور الحديثة إلى الازدراء الكامل للأسطورة وإنزالها إلى مرتبة الحكاية المسلية،لما تحتويه من عناصر غيبية تتنافى والتفكير العلمي السليم.كما ادعى العلم في بعض مراحله،القضاء على الفلسفة والدين معا»[١٤].

تتأسس الأسطورة في هذه الحال كأنموذج نوعي لتفكير بدائي يقوم على الخيال الذهني،في تصور بداية الخلق وطبيعة تكوين الوجود،بغرض الوصول إلى الحقيقة.فهي بذلك تكون قد قدمت المنظور الفكري للإنسان القديم،في تصوره إزاء الكون والوجود معا.وعليه لا يمكن الإقرار في البداية أن الأسطورة مجرد حكاية خرافية كما هو شائع اليوم،إنما هي أنموذج فعال للنشاط الذهني للإنسان القديم في فهم طبيعة الخلق والوجود.ولا يتصور أن الإنسان القديم كان يكذب ما كان يعتقد به،بغض النظر عن صحته أو خطئه،إنما كان يعتقد بصحته ،بحكم أن الأسطورة هي أهم ما توصل إليه النشاط الذهني لذلك الإنسان،في تلك المرحلة المتقدمة من مراحل حياته.

وبالعودة إلى أسطورة برغوشا،يفهم القارئ جيدا،أن الأحداث المتضمنة فيها،مجرد خرافات لا طائل من ورائها،ولا تستحق التصديق على الإطلاق.وهذا صحيح بحكم أن ما توصل إليه العقل البشري في الحياة المعاصرة،من اكتشافات علمية كبيرة وهامة للغاية،أبطلت مختلف الأخبار التي تضمنتها الأساطير القديمة بشأن الخلق،وبداية الوجود.وقدمت أدلة مادية حقيقية غاية في الموضوعية،على أن الحقائق ومجمل الاكتشافات المتوصل إليها،هي ذاتها الحقائق التي تمثل الوجود الفعلي المدرك من لدن الإنسان.ولطالما أجابت تلك الاكتشافات العلمية عن أسئلة كثيرة شغلت الذهن البشري لعهود زمنية طويلة.

لكن الجانب المشترك ما بين الأسطورة والانشغالات العلمية للإنسان الحديث،هو أصل الوجود وحقيقته.فأسطورة برغوشا تقدم منظورا متعلقا ببداية الخلق والتكوين،لكن وفق منظور كاتب الأسطورة أو واضعها.وهو الجانب ذاته الذي انشغلت به كثيرا الكتب السماوية،التي جسدت الديانات المختلفة التي عرفها الإنسان.وهو الجانب ذاته أيضا،الذي انشغل به العلم البشري عبر

١٤-فراس السواح:مغامرة العقل الأولى-دراسة في الأسطورة،سورية وبلاد الرافدين-،ص:١١-١٢

مختلف مراحل تطوراته التاريخية،وصولا إلى إنجازاته الجديدة التي يعرفها الإنسان اليوم.

إن الحقيقة الغيبية التي طالما بقيت غائبة عن مدارك الإنسان،الذي طلب منه الإيمان بها من لدن الديانات السماوية،جعلت من طموحه في اكتشاف حقيقة الخالق والوجود محدودة إلى حد كبير.وليس بعيدا أن يكون طموح الإنسان هو الوصول إلى معرفة مادية ملموسة للإله الذي يرغب في عبادته وإقرار الولاء له.وهذا ما جعل الإنسان يعتقد بوجود علم آخر مواز تماما لمدركاته الذهنية والحسية،هو «علم الغيب»،أو ما اصطلح عليه علميا فيما بعد بـ:»الميتافيزيقا».وهو المصطلح الذي يعني العلم المتخصص في دراسة ما ورائيات الطبيعة،وكل ما لا يدرك حسيا من لدن الإنسان والكائنات الحية الموجودة.وكل ما يفوق طاقاتها الإدراكية.وهو الجانب الأساسي والهام الذي اتخذ من لدن الديانات السماوية كاختبار فعلي،لمدى قدرة الإنسان على الإيمان «بالله» الذي بقي متواريا خلف حجب الغيب والطبيعة.

وهذا ما يفسر وجود ما سمي فيما بعد ـ بـ»الديانات الوثنية»،وهي الديانات التي عادة ما تكون من صنع الإنسان وإبداعه،منطلقة من تصوراته الذهنية الخاصة إزاء الإله الذي يرغب هو في عبادته.والرغبة في معرفة الإله تمنح الإنسان مسوغات فعلية في تصوره وإضفاء مجمل صفات الكمال عليه.وبحكم مجهولية الإله أمام الإنسان في صورته المادية المدركة فإنه في هذه الحال،يطلق العنان لمخيلته في تخيل شكله وصفاته،ومنحه المقدرة المطلقة في الخلق والموت والبعث.وهذا ما ميز فيما بعد الديانات الوثنية،التي كانت معرفة بديلة للإله الذي بقي مجهولا بشكل مدرك من لدن الإنسان القديم.

يمكن أن تتأسس أسطورة برغوشا من منظور رغبة الإنسان في معرفة طبيعة الخالق وبدايات الخلق والتكوين؛فهي بذلك لا تبتعد عن طبيعة الديانات الوثنية في شكلها الجوهري،من حيث تصور الإله.وفي الوقت ذاته مثلت الأسطورة مفارقة نوعية بين مضامينها ومضامين الديانات السماوية،التي ركزت أساسا على المعرفة الغيبية للإله الخالق،وتقديم أدلة مادية مدركة تثبت وجوده وقدراته اللامحدودة.ويمكن التوقف هنا عند سؤال مفاده:هل جهل الإنسان بحقيقة الخالق والرغبة في معرفته،هما ما حدد الرغبة الجامحة للإنسان القديم في تأسيس الأسطورة،كبديل معرفي لحقيقة الخالق وبدايات الخلق والتكوين؟..

الإجابة بنعم هي جانب من جوانب الصواب؛مع أن هناك دواعي أخرى حدت بالإنسان

القديم لإبداع المزيد من الحكايات والخرافات والأساطير.والبحث في وسائل وإمكانات أخرى،بغرض التوصل إلى معرفة الخالق،وبدايات الخلق والتكوين.

من الواضح جدا أن العقل البشري يتصف بخصائص التفكير والتصور والاستنتاج.وكلها آليات ذهنية هامة تحدد نشاطات العقل المختلفة في مواجهة صروف الحياة،والتصدر للإجابة عن مختلف الأسئلة المطروحة.ولا يمكن الاعتقاد أن الإنسان يتغاضى عن التفكير فيما حوله.فحتى لو فعل ذلك،فعقله ذو الصفة الحركية التي لا تتوقف عن العمل والنشاط،يطرح عليه المزيد من الأسئلة.وتلك مسألة فطرية لها علاقة مباشرة بطبيعة الوظائف اليومية التي يقوم بها الإنسان. والتفكير والتأمل هما من الوظائف الطبيعية،التي يقوم بهما العقل البشري،بغرض تلبية الحاجات الملحة في المعرفة والفهم.

ويدرك الإنسان جيدا،أنه يعيش ضمن محيط طبيعي يطرح عليه المزيد من الأسئلة والاستفسارات التي لا تنتهي؛بما في ذلك تلك الأسئلة المتعلقة بمصدر خلقه ووجوده،ومن الذي أوجده؟..وهو النوع من الأسئلة الذي غالبا ما يقود لتأملات معينة تؤدي إما لمعرفة الخالق،أو تحديد تصور عنه على الأقل.

من هذا الباب وجدت الأساطير سبيلا هاما لتسويغ مبررات وجودها.وهي المسوغات التي حددتها الرغبة الجامحة والملحة للإنسان في معرفة خالقه،ومعرفة أصل وجوده أيضا.ولأن البداية لم تكن سهلة،كان لزاما على العقل البشري أن يتخذ نشاطات عدة لإبداع المزيد من الأساطير.وأسطورة برغوشا أنموذج نوعي،تتمثل غايته في تحديد تصور عن الإله الموجد للوجود والإنسان،دون الاعتقاد بأنه الحقيقة المطلقة عن الخالق الذي طالما اجتهد العقل البشري من أجل معرفته.

وما يثبت الجدية في التفكير،هو أن أسطورة برغوشا قدمت منظورا فكريا،مثل النمط السائد في التصور عن حقيقة الإله والوجود.وهو النمط ذاته الذي ربما تمكن العقل البشري من التوصل إليه خلال تلك الحقبة التاريخية المتقدمة.

أنواع السينوغرافيا المسرحية

أ.د. جميل حمداوي

ملخص المقال:

تتناول هذه الدراسة مفهوم السينوغرافيا المسرحية بالتحليل، والتوصيف، والتقويم. ومن ثم، يسعى هذا البحث إلى التعريف بالسينوغرافيا المشهدية بنية، ودلالة، ووظيفة.بمعنى أنه هذه الورقة البحثية تقدم تصورا عاما حول مفهوم السينوغرافيا من خلال رصد أنواعها ونماذجها، وتبيان مختلف المؤثرات الصوتية والموسيقية والضوئية والديكورية التي ترتكن إليها السنوغرافيا الركحية والمشهدية.

Resumé :

Cette étude traite du concept de scénographie théâtrale à travers l'analyse, la description et l'évaluation. Ainsi, cette recherche vise à définir la scénographie scénique dans sa structure, sa signification et sa fonction, en ce sens que ce mémoire de recherche présente une conception générale du concept de scénographie en suivant ses types et ses modèles, et en montrant les différents aspects sonores, musicaux, lumineux et effets décoratifs dont dépendent la scénographie scénique .

تمهيد:

من المعروف عند الباحثين ودارسي المسرح أن السينوغرافيا تهتم بتأثيث خشبة المسرح وزخرفتها وتزيينها وتنظيمها وتعميرها. وتُعنى أيضا بتأطير الفضاء الدرامي وتصويره، وتفضية المكان الركحي، ووضع مناظره المشهدية، وبناء الديكور. لذا، فهي علم وفن. وبالتالي، فهي علم بالمفهوم أنها تستوجب خبرة تقنية وفنية وإلماما بالمقاسات الرياضية والحرف المهنية كالنجارة، والخياطة، والماكياج، والهندسة، والإضاءة، والتحكم في المؤثرات الصوتية. ومن ثم، فهي تحتاج إلى دراية كبيرة بعلوم التشكيل، والهندسة المعمارية، والنحت، والـغرافيك، والحفر. وهي فن بمعنى أن السينوغرافي لابد أن يكون له ذوق جمالي وفني في تأثيث الخشبة المسرحية، وينطلق من روح إبداعية في فهم النص الدرامي وتفسيره وخلقه من جديد، كما تستعين السينوغرافيا بمجموعة من الفنون الجميلة التي تجعل من عمله عملا فنيا وأدبيا قائما على التأثرية الشعورية، والانطباعية الفنية، والتذوق الجمالي.

وإذا كانت السينوغرافيا المسرحية قد ارتبطت بالدراما الفرعونية والإغريقية والرومانية والغربية والشرقية والعربية، فقد آن الأوان لمعرفة أنواع السينوغرافيا المسرحية، وتبسيطها للقارئ قصد فهم مكوناتها الدراماتورجية، واتجاهاتها الفنية، وتبيان جوانبها الإيجابية والسلبية ، والبحث بجدية عن مرجعياتها التناصية وأصولها الثقافية ، وتسطير أدوارها الأساسية والثانوية في تشكيل العمل الدرامي، وصياغة الرؤية الإخراجية للنص الدرامي المعروض أمام المتفرجين.

أولا، تعاريف السينوغرافيا المسرحية:

تهتم السينوغرافيا، أو السينولوجيا (Scénologie) ، بالديكور، وتنظيم الخشبة الدرامية ماديا وتقنيا، وتعمل على تأثيث الركح وتصويره وتزيينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة لتشكيل رؤيا المخرج من جهة، ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي من جهة أخرى.

ويمكن تقديم مجموعة من التعاريف للسينوغرافيا من بينها أن السينوغرافيا ، أولا، هي" فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث"[1] .

وتعني ثانيا " فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء".[2]

وتعني ثالثا" فن تشكيل المكان المسرحي، أو الحيز الذي يضم الكتلة، والضوء واللون، والفراغ، والحركة

١- مارسيل فريد فوت:(فن السينوغرافيا)، **السينوغرافيا اليوم**، ترجمة: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، ، مصر، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي، ص:٨.

٢- مارسيل فريد فوت: نفسه، ص:٨.

(وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام"[1].

ومن ثم، فالسينوغرافيا تصوير للفضاء المسرحي، وتشكيل له عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاني النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيميوطيقية والمرجعية. وتنصب أيضا على الخلفية التشكيلية المتموقعة في فوندو المسرح، وكواليس الركح وجوانبه وأجنحته، والمنصة الموجودة في مقدمة المسرح، والجزئيات الثابتة أو المتحركة فوق الخشبة من قطع، وأثاث، وإكسسوارات... ، وصالة الجمهور .

ثانيا، تطور مفهوم السينوغرافيا عبر التاريخ:

إذا تتبعنا تاريخ السينوغرافيا وتطورها التعاقبي، فسنجد، بلا شك، أن هذا المفهوم قد انتقل من مفهوم الزخرفة والتزيين في الشعرية المسرحية الكلاسيكية إلى مفهوم العمارة والمنظور مع بدايات عصر النهضة ،ويُقصد بها فيما بعد تأثيث الخشبة بالديكور والمناظر، لتتخذ في العصر الحديث مفهوما أشمل باعتباره فنا مركبا يجمع بين العلامات اللغوية والبصرية والسمعية، أو ما يسمى بفن الصور المرئية أو البصرية.

ويثبت مارسيل فريدفوت(Marcel Freydefot)أن السينوغرافيا قد ولدت " من فن الزخرفة، ثم تطورت في معارضتها للزخرفة لتصل إلى فن الديكور. إن كلمة سينوغرافيا كلمة قديمة نجدها لدى الإغريق والرومان،كما استخدمها معماريو عصر النهضة. ولقد حدث تغيير بين المعنى الإتمولوجي حيث اشتقت كلمة سينوغرافيا la scenographia والمفهوم الخاص بهذه الكلمة في عصر النهضة: فكلمة سينوغرافيا اليونانية تعني الزخرفة، أي تجميل واجهة المسرح Skene بألواح مرسومة حيث كان المسرح خيمة أو كوخا من الخشب، ثم مبنى يحيط بساحة التمثيل في المسرح الإغريقي، وكانت هذه الزخارف التي ظهرت في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد في تراجيديات سوفكلوس تمثل مناظر معمارية أو طبيعية لتوضيح موقع الحدث"[2].

وإذا استقرينا أيضا تاريخ الأمم القديمة المعروفة بالمسرح ، فإننا نلفي لديها نوعا من الاهتمام بالسينوغرافيا المشهدية، وهذا يبين لنا مدى ارتباط السينوغرافيا أيما ارتباط بظهور المسرح الفردي والجماعي. بيد أن تقنينها العلمي وخضوعها لأصول علمية وفنية وجمالية وارتباطها بالفن الشامل لم يظهر إلا في العصر الحديث بعد ظهور المخرج.

١- كريم رشيد: **جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، طبعة 1989م، ص:38.

٢- فريد فوت: **السينوغرافيا اليوم، السينوغرافيا معالم على الطريق**، ترجمة: إبراهيم حمادة، ودقيقي فريد، ومنى التلمساني، ونور أمين، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص:٦-١٣.

ومن هنا، نقول بأن السينوغرافيا الدرامية لدى الفراعنة ذات طبيعة دينية طقوسية ترتبط بالمعابد الدينية، والأهرام العجيبة، والاحتفالات الطقوسية، وأيام الزينة، والأعياد الفرعونية ، وكان الكهنة ورجال الدين هم الذين يسهرون على هذه الفرجات الدرامية التي كان يختلط فيها التبتل الديني بالموسيقا والرقص على حد سواء.

و يرتكز المسرح الإغريقي الذي ارتبط بمسرح المدرجات والمكان الدرامي المرسوم في شكل نصف دائرة على سينوغرافيا احتفالية دينية ميثولوجية، تنبني على البساطة، والتنظيم، والترتيب، والميل إلى التشكيل التراجيدي كما يبدو واضحا من خلال مسرحيات سوفكلوس، ويوربيديس، وأسخيلوس، أو على التشكيل الكوميدي عند أريستوفانوس في مسرحيته(**الضفادع**) . وقد اعتمدت السينوغرافيا اليونانية على الكواليس الدوارة، وبناء المسارح في أمكنة مرتفعة ، وقد كانت الإضاءة طبيعية، كما استعانت موسيقيا بالجوقة، وسرديا بالراوي أو الكورس(Chœur). وبذلك، " يكون الإغريق أول من اخترع طريقة رسم المناظر وتغييرها على المسرح؛ كما أن هذه الكواليس الدوارة كانت بداية معرفة ميكانيكية المسرح"[1].

وقد عرف الإغريق الستارة، فكانوا يسدلونها من الأعلى إلى الأسفل، وبعد ذلك فتحت من الوسط إلى جزأين يميني ويساري، ومازالت المسارح العالمية تستعمل هذا النوع من الستارة التي تفتح من جانبين من الوسط المنصف. وأول مسرح عرف الستارة هو مسرح(**سيراكوزا**)؛ حيث وجدت في مقدمته حفرة مستطيلة كانت معدة لنزول الستار عند بدء التمثيل[2].

ولم تقتصر هذه السينوغرافيا على الفضاء فقط، بل تعدتها إلى الملابس الملونة والأقنعة والحلي والإكسسوارات التي كانت تعبر عن الطبقات الاجتماعية والتفاوت الموجود بينها،كما كان يستعمل الممثلون البوق، أو ما يسمى بقناع الفم لإيصال حواراتهم إلى الجمهور الحاشد بكثرة في فضاء الطبيعة.

أما السينوغرافيا الرومانية، فكانت تتسم بالزخرفة، والتفخيم، وتمتين البنيان، وإقامة مسارح فخمة مدرجة محاطة بالأقواس، ولم يقم الرومان مسارحهم على التلال كما عند الإغريق، بل أنشئت على أراض منبسطة مستوية. وقد اعتمدت السينوغرافيا الرومانية على بناء مناظر ثابتة وفخمة وديكورات ضخمة. كما جمع المسرح الروماني فيما هو معروف بين الاتجاه الديني والدنيوي، وكان موجها لخدمة الأباطرة والأمراء وحاشيتهم والقواد العسكريين الكبار والنبلاء ورجال الإقطاع. في حين، كان التمثيل يقوم به العبيد غير المتخلقين ذكورا وإناثا.

وتمتاز أزياء الممثلين في التراجيديات باستعمال الأقنعة، وتوظيف ألبسة حريرية لها ذيول تجر فوق الركح . بينما في الكوميديات، يلبس الممثلون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، وكانوا يستعملون أيضا شعورا مستعارة ملونة حسب طبيعة الشخصيات الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها.

١- لويز ميلكة: **الديكور المسرحي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة 1990م، ص:16.

٢- لويز مليكة: **الديكور المسرحي**، ص:17.

وقد اهتم الرومان أيضا بالمسرح الديني الذي أخذوه عن المصريين في أثناء توسعهم عسكريا شرقا وغربا، كما اهتموا بالرقص الاستعراضي الجماعي. بيد أن ما يلاحظ على السينوغرافيا الرومانية أنها تتميز باستخدام حيوانات حقيقية، واللجوء إلى الألعاب الرياضية العنيفة كالمصارعة، واستخدام المبارزات العسكرية.

وإذا انتقلنا إلى السينوغرافيا في العصور الوسطى، فهي سينوغرافيا دينية ذات بعد مسيحي، ارتبطت بمسرحة قصص الكتاب المقدس وحكايات الإنجيل، واستخدمت اللغة اللاتينية في المسرحيات التي كان يهتم بها رجال الدين تأليفا، وإخراجا، وتمثيلا، و كانوا يقدمونها في معابدهم وكنائسهم إبان الأعياد الدينية المقدسة وميلاد المسيح. ومن جهة مقابلة، كان هناك مسرح دنيوي يقدم إلى عامة الشعب للتسلية والترفيه؛ حيث تعرض مسرحياته في الأماكن العامة والشوارع والمدن. و" كانت المدينة في المهرجانات والاحتفالات تنقلب بأسرها إلى مسرح كبير بعد أن يتولاها فنانو الديكور بالتزيين والتنسيق وإقامة الأقواس والنافورات والحدائق مما جعل هذه العناصر تأخذ طريقها إلى المسرح لتستقر فيه، وتزيد مشاهده رواء وبهاء وتجذب إليه النظارة من كل مكان.[1]"

وتميزت السينوغرافيا في عصر النهضة بالباروكية، والاعتماد على المنظور، واستغلال فن العمارة، والديكور، والنحت، والتصوير، والرسم، وظهرت هذه السينوغرافيا التي اقترنت بعلم المنظور(البعد الثالث أو هندسة العمق) في مجموعة من المسارح في إيطاليا وباقي الدول الأوروبية الأخرى.

أضف إلى ذلك أن السينوغرافيا عند الإيطاليين " وسيلة من ثلاث وسائل للرسم يلجأ إليها المعماري لتقديم تصور عن المبنى قبل البدء في البناء: التخطيط الأفقي والتخطيط الرأسي، والسينوغرافيا تصور لوجه من وجوه المبنى، والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل على المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية. لقد ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن للكلمة الأولى معنى أو استخدام مسرحي، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة.

كان للمنظور أثره في تحريك خيال المتفرج واكتسب مصطلح سينوغرافيا مغزى مسرحيا يشير تحديدا إلى فن المنظور معماريا كان أو طبيعيا وأعيد استخدام مصطلح ديكور أو زخرفة في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وفي القرن التاسع عشر، أصبح هناك فرق بين كلمتي ديكور وزخرفة، فكلمة ديكور كلمة تقنية خاصة بفني الأجهزة في المسرح، وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة مثل: الشاسيه والتوال. أما كلمة زخرفة فهي كلمة فنية تشير إلى المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض من لوحات وأثاث وإكسسوار يلعب كل من الديكور والزخرفة

١- لويز مليكة: **الديكور المسرحي**، ص:28.

دوره عند رفع الستار حيث يجب أن يكون له تأثيره المباشر، ومع بداية الحوار تصبح للمثلين الأولوية، ويصبح للأداء الأهمية الأولى بينما يتراجع الديكور ليصبح مجرد خلفية للنص".[1]

وفي القرن السادس عشر، ظهرت الكوميديا ديلارتي القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثلون على المسرح بعد أن يتفقوا على موضوع المسرحية، وكانت المرتجلات تتغير من ليلة إلى أخرى. أضف إلى ذلك إلى أن السينوغرافيا كانت تتسم بالطابع الكوميدي الشعبي ، وتقام في الأماكن العامة، ويحضرها عامة الشعب. في حين، خصصت المسارح الباروكية التي شيدت بالطريقة الإيطالية للأمراء، والنبلاء، ورجال الإقطاع. و" قد ظل المسرح منذ عهد الإغريق حتى العصور الوسطى مخصصا للأمراء والنبلاء والطبقة الأرستقراطية ، ولكن الجمهور في القرن السادس عشر بدأ يحس رويدا رويدا بكيانه وأهليته من الناحية الثقافية والمذهبية....وبدأت الدراما القديمة، والكوميديا الأدبية في استخدام اللغة الدارجة في الكثير من الأحيان. وقد حدث ذلك كله بفضل طابع التجديد الذي اتسم به القرن السادس عشر، وانتشر في كل مكان بإيطاليا أولا، ثم في أوروبا، فتم وضع بذور هذا الفن البسيط ذي اللهجة الصريحة في إطار من الحقيقة، وبذلك بدأ الشعب يتذوق فن المسرح الراقي."[2]

وظهرت في هذه المرحلة عدة مسارح مربعة ومستطيلة ومستديرة كما في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث، ومن أشهر المسرحيين الغربيين في هذا العهد المسرحيان الإسبانيان: لوپي ذي فيجا Lope de Vega، وكالدرون دي لاباركا Calderon de la Barca، والثالوث الفرنسي: راسين Racine، وموليير Molière،وكورني Corneille، والإنجليزي شكسبير Shakespeare.

وانتشرت الميلودراما إلى جانب الكوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر في مدينة فلورنسا الإيطالية ، وكان يكتبها دافنيه Defne ، وظلت مدة قرنين تقريبا دون أن يمسها تغيير أو تبديل، حتى انتشرت في إسبانيا، وانجلترا. ثم، ذاعت في ألمانيا وفرنسا... واعتمدت سينوغرافيتها على تنقيح المنظور، والتركيز على نقطة النظر المسرحية، وانتقاء المشاهد المتتابعة للعرض، واستخدام فن المسرح وميكانيكيته ، واستعمال مشاهد الحريق وفيضان الأنهار، وغيرها من الظواهر الطبيعية المختلفة والمؤثرات الصوتية العديدة. كما كانت هذه السينوغرافيا تتسم بالطابع الباروكي التزييني الفخم الذي أودى بها إلى الأفول والتراجع،" ولكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية ، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة.

١- مارسيل فريد فوت: نفسه، ص:١٣-١٤.

٢- لويز مليكة: نفسه، ص:41-40.

ومن أهم مميزات هذا العصر أنه أدخلت عدة تعديلات على المسرح من أهمها: انحدار أرضية الصالة نحو الأمام (أي نحو خشبة المسرح)، وبناء الألواح العديدة المرصوصة بجانب بعضها البعض لتشكل نصف دائرة على هيئة حدوة حصان ومن فوقها بناء مدرجات البلكون. وقد تم كل هذا بفضل بنتالينتي Buontalenti وسيجيتس Sigizzi...

ويعتبر هذا النوع من المسارح النوع المثالي المتبع للآن في جميع المسارح الكلاسيكية."[1]

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، ظهرت السينوغرافيا الكلاسيكية التي تحترم القواعد الأرسطية كاعتماد الوحدات الثلاث، والفصل بين الأجناس، واحترام الحقيقة العقلية اليقينية مع راسين وموليير وكورناي في فرنسا، ومع جون دريدن John Dryden في إنجلترا، ولسينـج Lessing في ألمانيا. وظهرت كذلك السينوغرافيا الرومانسية التي انزاحت عن الشعرية الأرسطية، بتكسير الوحدات الثلاث، والمزج بين الأنواع الدرامية، ومخاطبة العواطف والذات والأهواء والخيال، والاعتناء بالروح المثالية، وإجلال الحب والمرأة مع فيكتور هوجو Victor Hugo ، وشكسبيرShakespeare، ومارلو Marlo، وألكسندر دوما Alexander Dumas.

وبعد ذلك، ظهرت السينوغرافيا الواقعية في فرنسا مع المذهب الواقعي الذي كان يمثله كل من بلزاك وفلوبير وستاندال في فرنسا، وتولوستوي في روسيا، وإبسن في النرويج. وأُردف هذا المذهب الفني بالمذهب الطبيعي الذي استند إلى سينوغرافيا طبيعية مع كل من إميل زولا Emile zola ، والأخوان جونكير De Jonker ، وموباسان Maupassant ، وألفونس دوديهAlfonse Daudet في فرنسا، وفيلديـنج Felding ودانييل دي فو D.De Foe في إنجلترا.

وأصبحت السينوغرافيا مع المذهب الرمزي سينوغرافيا رمزية قائمة على الرمز، والإيحاء، والتلويح، وخير من يمثل المذهب الرمزي بودليرBaudelaire، وميترلينك Metrlenk ، وهاوپتمان Hawptman، وسودرمان Sudrman.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، ظهر في ألمانيا المذهب التعبيري على يد فرانك ڤديكيند Frank Wedekend. ويرمي هذا المذهب إلى " تصوير دخيلة النفس الإنسانية بما فيها من غرائز وأسرار، وعدم الانخداع بالمظاهر السطحية، وتحسيم تجارب العقل الباطن. وكانت مسرحياته تتكون من مناظر كثيرة ومتنوعة وديكورات مختلفة."[2].

وظهرت السينوغرافيا السريالية بعد الحرب العالمية الأولى مع المذهب السريالي الذي كان يتزعمه جيوم أپولينير، ولوي أراجون، وأنطوان أرطو؛ وارتكزت هذه السينوغرافيا على اللاشعور الفردي، وتعرية الغرائز الجنسية ، واستكناه الجنون والهذيان والأحلام والأعصاب الانفعالية ، والغرض من ذلك كله هو الثورة

١- نفسه، ص:47.

٢- نفسه، ص:50.

على العقل والمنطق والاستلاب البرجوازي الذي حول الإنسان إلى أداة وآلة للإنتاج دون أن يراعي فيه الجوانب الذاتية، والروحية، والإنسانية. وقامت ثورة السرياليين على اكتشافات فرويد، وكارل ماركس، وأبحاث إينشتاين، وفلسفة هيجل، ونظرية التطور لدى داروين.

وفي العصر الحديث والمعاصر، تشكلت السينوغرافيا التجريبية والطليعية مع المسرح البريشتي، ومسرح أوتشرك الروسي، والمسرح الباتافيزيقي مع ألفرد جاري صاحب أولى مسرحيات عبثية، وهي (**أبو ملكا**)، و (**أبو عبدا**)، و(**أبو فوق التل، أبو زوجا مخدوعا**)، والمسرح العابث الذي يمثله كل من صمويل بكيت، ويونيسكو ، وفرناندو أرابال، وآداموف.

ومن يتأمل المسرح الشرقي، بما فيه الكابوكي Kabukiوالنو NO اليابانيان، ومسرح كاتكالي الهندي، أو مسرح أوبرا بكين، أو التعازي الشيعية في المسرح الإيراني أو العربي، أو المسرح الأفريقي، أو مسرح الهنود بأمريكا الشمالية و اللاتينية، فإنه سيلاحظ أنه قائم على سينوغرافيا دينية طقوسية شعائرية مقنعة، وقائمة على اللاشعور الجماعي، وتطهير الغرائز الموروثة، وتحبيك الأساطير، وتشغيل الغيبيات، ومسرحة العقائد، وتوظيف التعاويذ السحرية .

و تستعمل هذه السينوغرافيا الحركة الجسدية، والرقص، والغناء، والموسيقا، والتمثيل، والتصوف الروحاني، والصراع الديني بين الخير والشر، أو الصراع بين الهداية والضلالة. ومن هنا ، فالمسرح الشرقي مسرح روحاني حركي بامتياز، يعتمد على اليوجا والنرفانا والجذبة الصوفية والحركات الطوطمية والحربية أكثر مما هو مسرح حواري لفظي كالمسرح الغربي.

ولم يتعرف العالم العربي إلى مصطلح السينوغرافيا إلا في الثمانينيات من القرن الماضي، واستعمل بكثرة في المغرب العربي لتأثر مثقفيه كثيرا بالثقافة الفرنسية القريبة إليهم، بينما المثقفون العرب في المشرق كانوا يستعملون مصطلح الديكور المسرحي. وفي هذا الصدد، يقول عواد علي:

" يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية الحديثة، على مستوى التداول، في الخطاب المسرحي العربي أو المقاربات النقدية المتمحورة حول هذا الخطاب.فقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله في عقد الثمانين من هذا القرن، ولعل أول من استخدمه المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية،ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي، بديلا عن مصطلح (الديكور) ، أو (الديكور والإضاءة) معا حينما ينسبان إلى مصمم واحد، وتحكمهما رؤية واحدة."[1]

ومازالت مدارسنا ومعاهدنا العربية تستعمل مصطلح الديكور بدلا من السينوغرافيا أو السينولوجيا ، مع العلم أنه قد " انتهى عصر الديكور وأمسى جزءا من كل، وبرزت السينوغرافيا وتشكيلاتها وأنساقها المتحركة. ومع ذلك، فإن المعاهد والأكاديميات العربية لاتزال تتمسك بمفهوم الديكور، وتعد طلابها على

١- عواد علي: **غواية المتخيل المسرحي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1997م، ص:87.

هذا الأساس، ولا يبدو أن المسميات والوظائف في طريقها نحو التغيير.

لقد ولج هذا المصطلح حياتنا المسرحية، لكنه مافتئ ملتبسا يكتنفه الغموض، والسبب طغيان التنظير على الممارسة، وعلى الرغم من انتشار التنظير وغياب الممارسة، إلا أن أي شيء أفضل من لاشيء" كما يقول المثل الإنكليزي."[1]

وعليه، فقد عرفت السينوغرافيا ، عبر تاريخها الطويل، تطورات كثيرة ملحوظة؛ إذ انتقل مفهومها من فن التزيين والزخرفة إلى فن العمارة والمنظور، لتركز السينوغرافيا اهتمامها على الديكور وبناء المناظر على حد سواء، لتنتقل - فيما بعد- إلى مسرح الصورة في تأثيث الخشبة وتأطيرها.

ثالثا، أنواع السينوغرافيا المسرحية حسب الاتجاهات الفنية:

كل من يدرس السينوغرافيا الدرامية ، فسيلاحظ - بلاريب- أنها تتنوع بتنوع المدارس الأدبية والاتجاهات الفنية. وإليكم، إذاً، أنواع السينوغرافيا الدرامية حسب مدارسها الأدبية، وتشكيلاتها الفنية والجمالية:

1/ السينوغرافيا الكلاسيكية:

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية إلى الشعرية الأرسطية، باحترام الوحدات الثلاث، والاعتناء بالدقات الثلاث، ومراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية ، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتوظيف نظرية التطهير الأرسطي، والفصل بين جمهور الصالة وممثلي الخشبة داخل العلبة الإيطالية، واستخدام الديكورات والمناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدا عن كثرة التخييل، والترميز، والتجريد. ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي الأرسطي كان يعتمد كثيرا على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للعقل والمنطق. أي: سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاء، وسياقا، وتوضيحا، وشرحا.

وعلى العموم، فقد " كانت وظيفة السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث، وتشير- في الوقت ذاته- إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث، ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة الأفعال النبيلة في التراجيديا، وأفعال الأشخاص الأردياء في الكوميديا. ومن محاكاة هذه الأفعال كان الإخراج يحاكي الحجم والفراغ والأماكن مما كان عاملا مهما في ميلاد المفهوم الأول للسينوغرافيا القائم على فن الزخرفة."[2]

ويعني هذا أن السينوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف للممثل والمخرج والمتلقي والسينوغرافي على حد سواء، وكانت تعمد هذه الإرشادات والتوجيهات إلى تحديد الفضاء الزمكاني للمسرحية، وتبيان طريقة تشخيص الأدوار، وتحديد نوع المؤثرات الضوئية والموسيقية

١- نديم معلا: **لغة العرض المسرحي**، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق، الطبعة الأولى ، سنة 2004م،ص:105-104.

٢- عبد الرحمن بن زيدان: **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، الطبعة الأولى ٢٠٠١م، ص:٩٢.

التي ينبغي استخدامها في العرض وفق قواعد الشعرية الأرسطية. أي" لقد كانت الوظيفة الموكولة إلى السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية مهمة جمالية ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على الإخراج، وكانت المسرحية وما تقدمه من وصف للشخوص وللمكان وللزمان. ومثل هذه الوظيفة تبرز اضطلاع الشعراء المسرحيين بإخراج مسرحياتهم بهدف إلغاء الحدود بين مفهومي النص الدرامي ونص العرض."[1]

ومن أمثلة هذه السينوغرافيا كل العروض التي تندرج ضمن المسرح الكلاسيكي، ولاسيما عروض موليير، وكورناي، وراسين.

2/ السينوغرافيا الباروكية:

تعتمد السينوغرافية الباروكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها، بتنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة. ومن أمثلة هذه السينوغرافيا مسرحيات عصر النهضة (الميلودرامات الإيطالية/ الأغاني الدرامية) التي كانت تتسم بالترف، وكثرة التنميق الباروكي حتى إن الممثلين كانوا مشدودين إلى هذه الزخارف أكثر مما هم مرتبطون وجدانيا وذهنيا بالمسرحية. وفي هذا السياق ، تقول مليكة لويز:

" لكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض التي تميز بها الديكور المسرحي في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأداء المسرحي، والموسيقا التصويرية ، مما كان يسيء إلى التمثيلية نفسها إساءة بالغة".[2]

ومن هنا، ظهرت النزعة الباروكية في إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادي، ومست الجانب الأدبي، والمعماري، والتشكيلي، والموسيقي. وبعد ذلك ، انتقلت إلى باقي المناطق الكاثوليكية بأوروبا وأمريكا اللاتينية.

وعلى أي حال، تستعمل السينوغرافيا الباروكية الزخرفة المفخمة، والتأثيث المبرجز، والصيغ الفسيفسائية ، والمنمنمات الجميلة، والأرابيسك ، والديكور الفخم المنمق ، والديكورات الممتلئة بالأشياء ، والقطع الأثرية المترفة كما هو حال العروض في العصور الوسطى.

3/ السينوغرافيا الارتجالية:

لقد ظهرت هذه السينوغرافيا الارتجالية مع كوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر بإيطاليا، وكان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا، والسخرية، والهزل، والفكاهة، والتنكيت الاجتماعي، والاعتماد

١- عبد الرحمن بن زيدان:**التجريب في النقد والدراما**، ص:٩٣.

٢- لويز ميلكة: نفسه،ص:47.

على فن الارتجال، والتمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأسواق العامة. ومن ثم، فشخصيات هذا المسرح شخصيات منمطة ومقنعة اجتماعيا، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميم مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا دي لارتي الكرنـفال وملابسه المهلهلة المثيرة ، واللعب الجروتسيكي المقنع، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالميم، والبانتوميم، والرقصات البهلوانية المضحكة.
ومن أمثلة هذا النوع من السينوغرافيا حديثا مرتجلات محمد الكغاط على سبيل التمثيل.

4/ السينوغرافيا الرومانسية:

لقد اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرا بالذات، والوجدان، والعاطفة. لذا، كان الديكور التاريخي حاضرا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة ، باحترام الدقة التاريخية في سرد الأحداث، واستعمال الأزياء، وتوظيف مناظر الماضي. ولم يقتصر الرومانسيون على الواقع فقط، بل أضافوا إليه نوعا من الجمال، والفخامة، والمبالغة، والخيال.
وقد جسدت الرومانسية كثيرا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري.
ومن أشهر فناني هذا المذهب فيكتور هيجو، وألفرد دو موسيه، ولوثر بورغ Loutherbourg ، ووليم كوپون William Copon .

5/ السينوغرافيا الواقعية:

لقد اعتمد المذهب الواقعي- الذي ظهر مع بلزاك وستندال وفلوبير - على استعمال سينوغرافيا واقعية، تنقل الواقع بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية، والجمالية، والإيهام بالواقعية. وفي المذهب الواقعي نهتم" بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية.
ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلا فوتوغرافيا وبين المذهب الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلا توضيحيا على المسرح....
ومن أشهر فناني هذا المذهب ليون باكست Leon Bakst الرسام الروسي الذي اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة."[1]
ويعني هذا أن السينوغرافيا الواقعية توظف الديكور كما هو في الواقع، بإضفاء مسحة جمالية وفنية على هذه الواقعية المباشرة.

١- لويز ميلكة: نفسه،ص:181-180.

6/ السينوغرافيا الطبيعية:

تهدف السينوغرافيا الطبيعة إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفية طبيعية دون تغيير أو تحريف أو استبدال، وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل. كما استعمل المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ماهو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان يستحضر ، مثلا، لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة.

ومن أشهر المسارح التي كانت تهتم بالسينوغرافيا الطبيعية المسرح الحر Théâtre libre الذي أنشأه في فرنسا هنري بيك وأندريه أنطوان عام 1887م، ومسرح لندن المستقل London Independent Theatre الذي شكله في إنجلترا جاك توماس غرين، ومسرح الفن بموسكو الذي أنشأه ستانسلافسكي وغيرها من المسارح الألمانية.

ومن أشهر المهووسين بالديكور الطبيعي الفرنسيان إميل زولا E.Zola وأندريه أنطوان André Antoine، و الألمانيان أطوبراهام Atto Brahm وجورج George ، والإنجليزي توماس روبرتسون Thomas Robertson.

7/ السينوغرافيا الرمزية:

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز، والإيحاء، والتلويح، واستخدام العلامات المجردة السمعية والبصرية (الرموز، والإشارات، والأيقونات) في إيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي الحسي المباشر. وتستبعد هذه السينوغرافيا التفاصيل الواقعية والطبيعية، وتستبدلها بالسنن الرمزي. مثلا: يرمز إكسسوار الكرسي إلى العرش، و الخيمة إلى الحرب، وتحيل الشجرة على الغابة....

وتحضر مكونات المسرح فوق الركح باعتبارها علامات رمزية إحالية مجردة بسيطة ومركبة على مستوى الألوان، والخطوط، والأشكال، والكتل، والأزياء، والإضاءة، والماكياج.

ومن أشهر فناني المذهب الرمزي المهندس المسرحي الإنجليزي جوردن كريج Gordon Graig الذي استعمل السينوغرافيا الرمزية في عدة أعماله وعروضه الدرامية.

8/ السينوغرافيا السريالية:

تتكئ السينوغرافيا السريالية على استخدام العصبية الجنونية، والأحلام، واللاشعور، والهذيان، واستكناه الباطن العميق. وبما أن هذه السينوغرافيا مرتبطة بالمذهب السريالي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى بمثابة رد فعل على العقلانية المتغطرسة، والرأسمالية المتوحشة ، والفلسفة الرقمية التي استلبت

الإنسان ذهنيا ووجدانيا، واستعبدته آليا وإنتاجيا، فقد التجأت إلى السخرية من الأفكار الجدية، واستعملت الخيال والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة، بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب غريبة كاريكاتورية مشينة لم تتعودها العين البشرية.

وقد استعملت في هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ماوراء الواقع، وتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية والغرائزية. وتتميز المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين، باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين كثير من المناظر المسرحية، جاعلين الديكور في حالة حركة ديناميكية، بتشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية تعبر عن التشكيلات الجمالية. وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيدا كل البعد عن الصدق البصري، مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان اهتمام مصممي الديكور منصبا على ما تحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات انفعالية واعية وغير واعية، مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.

ومن أشهر فناني هذا المذهب ألكسندر تايرون، وألكسندر إكستير، وأستروفسكي.[1]

9/ السينوغرافيا التكعيبية:

تستخدم السينوغرافيا التكعيبية المنظور المسطح (العمق) ، والأشكال الهندسية المتداخلة، واستعمال العقل والمنطق، وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علميا معتمدا على العلوم الطبيعية والرياضيات. كما تقوم السينوغرافيا التكعيبية على تعدد المستويات والمنظورات، وتعدد الرؤى والنظرية النسبية. ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد " على عقله في البحث عن حقيقة الأشياء حيث إن الحواس خادعة وقاصرة، وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته وشموليته."[2]

وتخضع السينوغرافيا التكعيبية للتحليل الهندسي، واستعمال الكولاج. أي: خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف واللوف والقماش وورق الحائط، وعدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي. ومن النماذج الممثلة لهذه السينوغرافيا على المستوى الدرامي مسرحية (**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**) للويجي بيراندللو التي استخدمت فيها نسبية المنظورات، وتعدد الرواة والشخصيات، وتقابل المستويات: مستوى الفن ومستوى الواقع.

ومن الأمثلة المسرحية عن السينوغرافيا التكعيبية ماقام به السويسري **أدولف آپيا** الذي وظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدرامية، وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح. لذا،

١- لويز ميلكة: نفسه،ص:١٨٤-١٨٣.

٢- نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة1986م،ص:96.

كان الديكور عنده - حسب سعد أردش- " تصورا فلسفيا ينبع من عنصرين تشكيليين: النور والظل من ناحية (تصوير)، والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت) ، فلكي يعطي حركة الممثل(الشخصية) فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والبراتيكابلات التكعيبية،والمنحدرات، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي، وهو بذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد، دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية أي ماكانت، وهو ماعبر عنه باللعب بالظل والنورّ."[1]

ويعني هذا أن السينوغرافيا التكعيبية هي سينوغرافيا هندسية ورياضية وتشكيلية نسبية بامتياز.

10/ السينوغرافيا التجريدية:

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة ، باستخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي. أي : تسعى السينوغرافيا التجريدية إلى تجريد العرض، وتحويله إلى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس.

وترتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها، أو تأويلها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي. ومن ثم، تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود، وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ماهو خيالي وماهو غير عقلاني.

ومن أشهر فناني المذهب التجريدي تيرينس غراي Terence Gray ، وأورسون ويلز Orson Welles، وثورنتون ويلدر Thornton Wilder، وروبرت إدموند جونس Robert Edmond Jones.

ومن أهم المسارح التي خصصت للمسرح الرمزي مسرح ترايد يونيون Trades Unions Theatre ، ومسرح كامبريدج festival Theatre Cambridge.

11/ السينوغرافيا الملحمية:

تستند المسرحيات التي عرضها بريشت إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي ، وتكسير الجدار الرابع، واستخدام خاصية اللاندماج والإبعاد والتغريب، والتسلح بالمسرح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطاريح تعليمية لتوعية المتفرجين، باستخدام الحوار ، ومخاطبة وعي الراصدين لتغيير الواقع، وقد استخدم بريشت من أجل ذلك اللافتات، والسينما، والشعارات، والرواية، والسرد، والغناء، والرقص، والدراماتورجيا.

وعلى أي، فقد نظمت الجمالية البرشتية" الفضاء السينوغرافي وفق مبادئ جديدة للفرجة المسرحية،

١- سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، عدد:١٩، يوليوز ١٩٧٩م.

فالسينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة، بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، تتشكل من ديكور وأشياء عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها بالتتالي يحركها الممثل ويتتبع حركتها المتلقي، فتحريك الممثل لها يجعلها تلعب وظيفة سردية إذ تتابع أحداث العرض، وهي بذلك تقدم عالما يحيل على الحياة ويشير إلى الواقع، ولكن بعلامات خالية من المباشرة أو التعيين حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي".[1]

وعلى العموم، يبدو أن السينوغرافيا البريشتية سينوغرافيا تجريبية بامتياز، تقوم على أسس الفن الشامل، وتكسير الشعرية الأرسطية، والانطلاق من مصادر سياسية وإيديولوجية ماركسية، تترجم لنا دلاليا ومرجعيا أن مسرح بريشت هو مسرح السياسة والتسييس.

12/ السينوغرافيا الجسدية:

كثيرة هي المسرحيات التي تستخدم الملفوظ الحواري على حساب التواصل غير اللفظي ؛ مما يجعل المسرح مملا بسبب الروتين، وكثرة الكلام، والسرد التلفظي. لذا، يلتجىء المخرجون المسرحيون إلى استخدام الميم، والبانتوميم، والكوريغرافيا الجسدية، والرقص الاستعراضي، والباليه، وتطويع جسد الممثل لينجز مجموعة من الحركات الطبيعية أو المحاكية للحركات الحيوانية.

ومن ثم، يعد المسرح الشرقي، بما فيه مسرح الكابوكي، ومسرح النو ، ومسرح أوبرا بكين، ومسرح كاتاكالي، من أهم النماذج الدرامية للسينوغرافيا الجسدية، كما يعد مسرح جوردون كريج ومسرح أنطونين أرطو من النماذج الدرامية التي اهتمت بالسينوغرافيا الكوريغرافية، وتجريب الرقص ، والاستعانة بالحركة الصامتة، والتقليص من اللغة الحوارية الملفوظة لحساب الجسد وتموضعاته التشكيلية الدرامية.

وإذا أخذنا على سبيل المثال جوردون كريج فقد أعطى للسينوغرافيا الكوريغرافيا أهمية كبيرة، فقد ألغى سلطة الحوار ليمنحها للحركة المعبرة والكوريغرافيا الجسدية والطقوسية. وفي هذا، يقول أحمد زكي:

" دخل كريج خشبة المسرح في المشروع يروم حشد كل عناصر التعبيرية من أجل صياغة مسرح تكون فيه الحركة هي الأفق،لهذا ثار ضد مسرح مثقل بالكلمة معيدا إلى الرقص والإيماء شرعيتهما مما يعطي قوة الحضور للرؤيا، ولذلك شذب الكثير من التقاليد، فتخلص من نظام أجنحة الكواليس، وكافة الزوائد الخلفية من ستائر وقطع ديكور تقليدية، واستغنى تماما عن المناظر المرسومة".[2]

وما اهتمام كل من أنطونين أرطو (مسرح القسوة) وأوجينيو باربا (المسرح الثالث) بالمسرح الشرقي و المسرح الأنتروبولوجي إلا من أجل الثورة على المسرح الغربي، وتقويض دعائمه الفنية والجمالية والفلسفية لكونه قد أعطى أهمية كبرى للكلمة والحوارات الجافة على حساب الحركة . لذا ، قررا أن

١- عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق ، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص:٤٧-٤٨.

٢- أحمد زكي: **عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

يكون المسرح المستقبلي الجيد مسرحا فنيا شاملا. أي: يكون مسرح الإيماءات، والإشارات السيميوطيقية، والحركات البيوميكانيكية الحيوية، و الكوريغرافيا الجسدية، والرقص الطقوسي الشعائري، والميم الصامت، والحركات المعبرة.

13/ السينوغرافيا الشاعرية:

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية، والتضمين الأدبي، وتوظيف الصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها بمسرح الصورة التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الانزياحية والعلامات البصرية الأيقونية.

والمقصود بهذا كله أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيحاء الشاعري، والصور البصرية الموحية ، والظلال البلاغية، والصور الشعرية مشابهة، ومجاورة ، ورؤيا.

وتستخدم هذه السينوغرافيا أيضا جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية، والذاتية التعبيرية، والتضمين الإحالي، والتشديد على الوظيفة الشعرية، واستخدام اللغة الشعرية الموحية، والاستعانة بالخطاب الشاعري ، بتجاوز التقرير والتعيين. وهنا، تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية، ورناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ماهو بصري تشكيلي وماهو وجداني شعوري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيرا في المسرح الشعري.

14/ السينوغرافيا الدينية أو الطقوسية أو العشائرية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية، والتجارب الروحانية، وتستعين بالحضرة الصوفية ، و تقوم على الممارسة الوجدانية العرفانية، وتُعنى بالتأثيث الركحي القائم على الموسيقا الروحانية كموسيقا كناوة في المغرب. ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدرامية (الكابوكي، والنو، والكاطاكالي)، والمسرح الأفريقي ، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية واللاتينية.

ويقدم فن الكطاكالي الهندي، مثلا، " جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقوم على المبدأ الشعائري الطقوسي الذي يطبع هذا الفن بمادته النصية الأسطورية، والتمثيل المؤسلب القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية، إضافة إلى عناصر الماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمد عرض الكطاكالي بما يحتاجه من عناصر الفرجة الروحانية/الصوفية. إن الكطاكالي شكل مسرحي يستثمر موروثا أسطوريا وتقنيات عديدة ومرمزة للتمثيل، وهي إفراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، والأصيل بالمعاصر. وهذا ما يفسر كون الكاطاكالي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود التشبيب ورد الاعتبار إبان النهضة الثقافية الهندية الأولى خلال الثلاثينيات[1]" من القرن العشرين.

١- عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق ، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص:٦١-٦٢.

وهذا النوع من السينوغرافيا موجود في مسرح القسوة لدى أنطونين أرطو، والمسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي عند المخرج الإيطالي أوجينيو باربا.

15/ السينوغرافيا الـجروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الجروتسكية على الفانطازيا، وغرابة الأشكال والدمى، و توظيف أقنعة رمزية مخيفة، سواء أكانت حيوانية أم جنية، والاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح.

وتظهر السينوغرافيا الجروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ شكل صور نباتية وحيوانية، وشكل تزيينات وأرابيسك منمنم.

16/ السينوغرافيا البيوميكانيكية:

ترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل مايرخولد من أجل التأشير على انحطاط الإنسان، وانبطاحه قيميا وأخلاقيا.

ومن المعلوم أن مايرخولد الروسي قد تبنى توجها شكلانيا، وتمثل طريقة ميكانيكية في تحريك الممثل عضويا، و آليا، وميكانيكيا ؛ وتأهيله حركيا و تقنيا لاغيا حصانة المؤلف. وتتميز معاملة مايرخولد في إعداد الممثل وتكوينه بشدة الصرامة، وقسوة التدريب ؛لأنه كان ينظر إلى الممثل على أنه عبارة عن دمية، ينبغي التحكم فيها لكي تلتزم بتوجيهات المخرج وخطط السينوغرافي المحكمة.

وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة، والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية، والإيقاع، وخلق العلاقات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركا حقيقيا في إبداع العرض المسرحي.

ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية مايرخولد (Cuco magnifique) التي عرضت بروسيا سنة 1922م. واعتبرت المسرحية" علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثرها البليغ على طريقة التمثيل في تلك الفترة- وبالرغم من توظيف كل ماجاءت بها البيوميكانيكا في هذا العرض، وبشكل مباشر، إلا أن مايرخولد قد أكد، وفي أكثر من موقع في كتاباته وأحاديثه، على أنها ليست عبارة عن منهج في طريقة التمثيل. وفي إحدى لقاءاته مع تلامذة المسرح في موسكو في سنة 1938م أوضح قائلا: " إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لايمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد.إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين. "[1]

وقد استعانت مجموعة من المسرحيات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة بمنهجية مايرخولد

١- قاسم بياتلي:(موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، مصر، الأعداد من ٢٠١ إلى ٢٢٤ من أغسطس ٢٠٠٦ إلى أغسطس ٢٠٠٧م، ص:١٤٦-١٤٧.

البيوميكانيكية لتقديم تصورات آلية حول الإنسان المعاصر في ظل العولمة، والنظام الرأسمالي المتوحش البشع.

17/ السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثيرة هي المسرحيات ذات المضامين الأسطورية التي تشغل السينوغرافيا الميثولوجية القائمة على الخرافات، والخوارق غير الممكنة، والملاحم التراجيدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية، وإيصال التجارب الإنسانية.

وتتجلى هذه السينوغرافيا في مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية لأسخيلوس، وسوفكلوس، ويوربيديس، ومن النماذج المعاصرة مسرحية(**أساطير معاصرة**) لمحمد الكغاط.

18/ السينوغرافيا التسجيلية أو الوثائقية:

لقد استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات بريشت وبيتر فايس وبيسكاتور السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية، مثل: الاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من الوثائق، ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطاريحه التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا. وقد بدأت " تجارب پيسكاتور بإحداث ارتباك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات جدية ومعقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدا كل التعقيد".[1]

كما قدم ساكس مينجين المخرج الألماني مسرحية (يوليوس قيصر)، فحافظ فيها على دقة المعلومات، وصدق الحيثيات، واعتنى بالأصالة التاريخية لكي يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها التوثيقي والمعلوماتي.

19/ السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث ، واستكشاف تجلياته الفطرية والواعية باستلهام التراث العربي الأصيل، وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة الإنسان العربي، والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.

وترتكز السينوغرافيا التراثية على تشغيل الحلقة، والبساط ، وسلطان الطلبة، والمقامات، والشعر العربي، والأشكال الفطرية، والحكاية، والسرد، والأمثال، والزجل، والموسيقا الأندلسية، والملحون، والحكواتي، والمقلداتي، والمداح، والسامر، والأعراس الاحتفالية...

ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية المسرح الاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (مسرح التسييس لسعد الله ونوس ودريد لحام، والمسرح التراثي لدى عزالدين المدني، والمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد وأتباعه، ومسرح القوال لعبد القادر علولة، وجماعة السرادق المصرية، وفرقة

١- عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، ص:٤٣.

الحكواتي اللبنانية لروجيه عساف ونضال الشقر...).

20/ السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول والامتساخ؛ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات جنية أو حيوانية أو جمادات والعكس صحيح. والهدف من تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية.

وتستعين هذه السينوغرافيا بالفنطازيا ، والواقعية السحرية ، والجروتيسك الكاريكاتوري، والأشكال المقنعة، والانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقل، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي ، وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

21/ السينوغرافيا العابثـــة:

توظف السينوغرافيا العابثة - التي رافقت مذهب اللامعقول مع يونسكو، وفرناندو أرابال، وآداموف، وصمويل بيكيت، وألفريد جاري- ما يسمى بالديكور الفارغ، وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي ينتج عنها الصراخ، والهذيان، والعبث، والجنون. كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء، والسخرية الصاخبة، والنزعة التهكمية.

وقد استطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لاتهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف. وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وتتناسب مع قلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء؛ حيث يحس ذاته تتيه في الفراغ والنهاية.

إن " تبني هذا الأسلوب الكوميدي المتهكم جعل من جماليات مسرح العبث جمالية نوعية ومدهشة في الآن نفسه، استطاعت أن تخترق الباطن الإنساني المنكسر ضمن وجود مأساوي، فتناولت غربة الإنسان عن عالمه واغترابه عن ذاته، وحاولت تجسيد الوحدة والقلق والخوف وعبثية الشرط الإنساني، وتلك هي موضوعات دراما اللامعقول، فمسرح العبث لاينتقد الواقع الاجتماعي، كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي، بل يهتم بأساسيات مركز وجود الإنسان بعيدا عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية، حيث تناول تعامل الإنسان مع الزمن وما صاحب ذلك من حيرة وقلق وانتظار."[1]

وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات، واستخدام الألوان المأساوية، ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوريغرافيا الجسدية في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات

١- المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، ص:٥٢.

غامضة صامتة، وصراخات مبهة لامعنى لها .

22/ السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

لقد قدمت مجموعة من العروض المسرحية دون ديكور، ولا منظور، ولاموسيقا، ولا إضاءة؛ حيث تحولت الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت ، ليس فيها إلا الحوار اللفظي والكوريغرافيا والتشكيل الجسدي كما هو حال المسرح الفقير لغروتوفسكي ومسرح اللامعقول.

ومن الذين اهتموا بالسينوغرافيا الفارغة المخرج الإنجليزي جوردون كريج الذي كانت له اجتهادات سينوغرافية متنوعة، فقد انشغل كثيرا بتقسيم الخشبة وتشطريها " وتعديدها، وذلك بتوزيعها إلى مساحات مستقلة ومطواعة قابلة للقولبة المتعددة، لقد بحث عن سبيل لخلق ألف خشبة في واحدة حسب تعبيره، لذلك رفض امتلاء الفضاء المسرحي بقطع الديكور الكبير والملحقات الكثيرة، وعرضه بالاقتصاد- وأحيانا بالفراغ- فكان الجهاز السينوغرافي لديه يقوم على لعب القطع والأحجام ، وتحريكها وتركيبها لخلق أشكال متعددة: أدراج، أرضيات، أسرة، سياج، أسوار سميكة، فضاءات واسعة..."[1]

ويعد بيتر بروك من أهم المنظرين للفضاء الفارغ والسينوغرافيا الصامتة، ولاسيما في كتابه(**المساحة الفارغة**)؛ حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين: أنطونين أرطو وجوردون كريج.

23/ السينوغرافيا السينمائية:

تتحول مجموعة من العروض المسرحية إلى الجمع بين المسرح والسينما ، وهذا ما يسمى بالسينمسرح لتداخل العلامات الدرامية مع مجموعة من المكونات السينمائية. فيتحول المسرح إلى مشاهد سينمائية تخضع للتقطيع، والمونتاج، وتسريع اللقطات الحركية المشهدية بشكل درامي هارموني.

24/ السينوغرافيا الرقمية:

تعتمد السينوغرافيا المعاصرة على توظيف المعطيات المعلوماتية، واستخدام الآليات الرقمية، واستثمار نتائج الثورة الرقمية المرتبطة بالحاسوب، والإنترنت/ وموادهما الإلكترونية.

وتعكس بعض المسرحيات - اليوم- على شاشة الفوندو مجموعة من القصص والمشاهد السينمائية والأفلام الكارتونية، مستخدمة في ذلك جهاز الإنترنيت أو الكومبيوتر.

رابعا، وظائف السينوغرافيا المسرحية:

تؤدي السينوغرافيا المسرحية والمشهدية مجموعة من الوظائف الرئيسة والثانوية والفرعية التي يمكن حصرها في ما يلي:

١- نفسه، ص:٤٢-٤٣.

- تأثيث الخشبة وتأطيرها؛
- التزيين، والزخرفة، والتنميق؛
- تنظيم الركح والفضاء المسرحي؛
- ترويج ثقافة بصرية لاكلامية؛
- تجسيد الكلمات، وتجسيم الحوارات، وترجمتها بصريا اعتمادا على الحركة والجسد؛
- رسم التصورات الدرامية من أجل إضفاء معنى على الفضاء؛
- تجلية أفكار الإنسان ومشاعره ورؤاه إلى العالم؛
- تشكيل معاني النص بصريا، ودلاليا، وسيميائيا؛
- خلق فضاء مناسب للنص، وهو يتحول إلى عرض درامي؛
- إضاءة الخشبة وتعميرها وإثرائها موسيقيا؛
- شرح المشاهد المسرحية وتفسيرها وتوضيحها؛
- ترجمة ماهو لفظي حواري إلى ماهو مرئي محسوس؛
- توفير الأجواء المناسبة الموحية والممهدة للعرض المسرحي؛
- توفير الإيقاع المكاني والزمني لحضور الممثل فوق خشبة الركح ؛
- التأثير في الراصدين ذهنيا، ووجدانيا، وحركيا ، بتوظيف الديكور، وبناء المناظر السينوغرافية؛
- تبليغ الرسائل الغامضة وتبسيطها عبر مجموعة من المؤشرات اللفظية، والأيقونية، والحركية؛
- تنسيق الفضاء المسرحي وتنظيمه والتحكم فيه؛
- إخضاع الكتل والألوان والضوء والصوت لرؤية إخراجية فنية واحدة؛
- تشكيل الركح وتصويره وتجسيده بصريا وسمعيا.

ومن هنا، فإن" وظيفة السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي، وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي، والعمل على توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي بالاتجاه نحو التراكيب والأشكال والأحجام المستقلة المتحركة التي تسهم في التعبير الدرامي، فالتنوع اللامحدود واللانهائي للعمل السينوغرافي، انطلاقا من الفراغ هو تنويع صور الفراغ وتوسيع مجالات الحركة فيه لأن كل شيء فيه يمكن هندسته وبناؤه. إن البناء القبلي مرفوض، أما ما هو بعدي فهو فنون السينوغرافيا التي تصير بالنسبة للمتلقي إمكانات بصرية تخييلية

ومتلفظة تجعله يشتغل على ما يرى ويسمع ليملأ الفراغ بحيوية خياله."[1]

ويعني هذا كله أن للسينوغرافيا المسرحية وظائف فنية، وجمالية، وبصرية، وسيميائية، ولسانية، ومرجعية، وحجاجية ، وتأثيرية...

خامسا، مراحل إنجاز السينوغرافيا :

يمر عمل السينوغرافي بمجموعة من المراحل حتى يستوي في شكل عرض سينوغرافي متميز ودال بصريا، يحمل رؤية إخراجية جمالية وفنية متكاملة ومنسجمة، وتتمثل هذه المراحل فيما يلي:

أولا، قراءة النص الدرامي مع الممثلين لمعرفة سياق المسرحية ومكوناتها الدلالية والجمالية والمرجعية في أثناء القراءة الطاولة أو القراءة الإيطالية.

ثانيا، مرحلة النمذجة أو الصياغة التخطيطية ،بتقديم نماذج تمثيلية تعبر عن تصور سينوغرافي سريع للعرض، في شكل رسم أولي"**كروكي/ الموديل الأولي/Croquet** " الذي سيصبح مادة للحوار بين السينوغرافي والمخرج عبر مناقشة التصور - المشروع، ومعرفة تمفصلاته البنيوية، والجمالية، والمشهدية، وقد يؤدي هذا الحوار الثنائي إلى موافقة تامة، أو إضافة بعض التفاصيل والرتوشات، أو تغيير بعض المكونات التي قد لاتخدم التصور الموجود لدى المخرج.

ثالثا، هندسة الديكور وتأثيث الخشبة، بوضع الماكيت Maquette الذي يبين ديكور المسرحية في كل تفصيلاتها الجزئية اعتمادا على سلم هندسي مصغر يختصر على الورقة المنظور المكبر لديكور المسرح. وعليه، أن يراعي هذا النموذج طبيعة المسرح الذي سيعرض فيه العمل، و يتأكد من مقاساته جيدا، ويختبر خشبته ومساحاتها التواصلية عرضا، وعمقا، وطولا، وارتفاعا، ليبني ديكوره في ضوء ذلك الفضاء الهندسي.

رابعا، مرحلة التنفيذ والعمل وترجمة ماهو مخطوط على الماكيت على أرض الواقع ، ونسميها مرحلة بناء الديكور والترجمة العملية والممارسة الميدانية ، ويتحول عمل السينوغرافي، في هذه المرحلة، إلى ورشة عمل من نجارين، وخياطين، وتشكيليين، ومصممي أزياء، وتقنيي الكهرباء، ومهندسي الصوت والموسيقا ، وواضعي الماكياج.

ويرسم السينوغرافي رسومات التأثيث حسب المشاهد والفصول، فيمكن أن يحافظ على ديكور ثابت طوال المسرحية كلها، ويمكن له أن يغير الديكور والمناظر حسب كل فصل، أو يغيرها حسب كل مشهد درامي.

ومن الأفضل أن يضع السينوغرافي خطة للعمل المعروض دراميا، بتقسيم المسرحية إلى فصول، وترقيمها بأرقام عددية. وبعد ذلك، تقسم الفصول إلى مشاهد متعاقبة ومترابطة ترابطا عضويا عن طريق

١- عبد الرحمن بن زيدان: **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، 2001م، ص:104.

المونتاج، وتحديدها بالأرقام والعناوين. وبعد ذلك، يضع هذا الفنان مكوناتها السينوغرافية،بالتركيز على الديكور، والأثاث، والعلامات البصرية السيميوطيقية، وجدارية الفوندو، والإكسسوارات ، والماكياج، والأزياء، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية والموسيقية، والكوريغرافيا الجسدية، وتقسيم الخشبة وملء ركحها بالمؤثرات المشهدية.

وتوضح مليكة لويز ، في كتابها(**الديكور المسرحي**)، طرائق بناء الديكور المسرحي من مرحلة الفكرة إلى مرحلة تنفيذها ركحيا:

" يأخذ فنان المشاهد المسرحية الرسومات الخاصة بالمشهد الذي يعمل من أجله. ومهما كان مقياس الرسومات فهو ينقلها إلى المقياس الذي اختاره لعمل الموديل، وكقاعدة عامة يطبق فنانو الديكور مقياس الــرسم لكل متر نظرا لأنه بعد التجارب اتضح أن هذا المقياس مناسب لتنفيذ الديكورات سواء أكانت المشاهد كبيرة أم صغيرة.

ويقوم فنان المشاهد المسرحية بعمل قاعدة من الكونتربلاكيه تمثل خشبة المسرح بكل التفاصيل الخاصة بها: مقدمة المسرح ومؤخرته والأجزاء الجانبية. وبين برواز تحديد المناظر والبانوراما يقام المنظر الذي يتم تخطيطه وتركيب أجزائه حسب الرسومات المدروسة والمطابقة تماما. ثم يدهن كل جزء من أجزاء الديكور بألوان الجواش التي يعطيها الفنان نفس الاهتمام المطلوب لتنفيذ الديكور الفعلي."[1]

ومن بين طرائق العمل التقريبية لرسم نماذج سينوغرافية أولية الرسم على لوح من الزجاج ، بوضع لوحات من الكارتون لتجسيد كل مكونات العرض المسرحي فضائيا.

وبعد الصياغة والتنفيذ، لابد أن يقدم السينوغرافي نظرته الشخصية إلى العمل ، ويترك بصماته المميزة فنيا وجماليا، و يضيف إليه أشياء كثيرة من تجاربه الذاتية والموضوعية. ويعني هذا أن يكون السينوغرافي دراماتوجيا مبدعا ومجتهدا بعيدا في عمله عن السطحية والمباشرة كالسينوغرافي الحرفي أو السينوغرافي المنفذ الذي يهتم بتفسير النص وشرحه وتوضيحه.

وعليه، فالسينوغرافيا هي بمثابة فن جليل " يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء. والسينوغرافي الذي ينتج هذا الفن يجمع بين تقنية الديكور، والإضاءة والأزياء، فيشكل من معطياتها، وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية- مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي، أو الدال على ماوراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية إضافية (إيحائية)."[2]

ويقوم الحاسوب ، اليوم، بتجسيد السينوغرافيا، وتوضيحها بشكل بارز، وتسهيل علمية التخطيط والبرمجة، ورسم جميع الأشكال الهندسية المحتملة لتقديم عرض مسرحي جيد.

سادسا، مرجعيات السينوغرافي:

١- لويز ميلكة: نفسه، ص:151.

٢- عواد علي: **غواية المتخيل المسرحي**، ص:88.

يستند السينوغرافي إلى مجموعة من المراجع لوضع خطاطاته ونماذجه في رسم الديكور وتصويره، ومن بين هذه المصادر النص الدرامي بحواراته اللفظية المباشرة . علاوة على الإشارات الركحية الإخراجية التي يوجهها المؤلف للممثل والمخرج والمتلقي والسينوغرافي على حد سواء. وغالبا، ما توضع بين قوسين أو تكتب بخط بارز ، وتحدد الفضاء الدرامي، وتستجلي حالة الممثل، وتشخص كل العناصر السينوغرافية المتعلقة بالإضاءة، والموسيقا، والأزياء، والإكسسوارات، والديكور، والأثاث، وتشكل هذه الإرشادات ما يسمى بالنص الفرعي، بينما الحوار يشكل ما يسمى بالنص الأساسي.. كما يعتمد السينوغرافي على ملاحظات الممثلين، وتوجيهات المخرج، ونصائح تقنيي الإضاءة والموسيقا، وآراء الحرفيين في ميدان النجارة، والخياطة، والتشكيل، والتصوير، والنحت.

ومن هنا، يمتح السينوغرافي عمله التأثيثي من مرجعيات عدة، يمكن حصرها في الفوتوغرافيا، والفنون التشكيلية، وفنون الإضاءة، وهندسة الصوت، وكتب الديكور، ومشاريع بناء المناظر، والإلمام بفنون الأزياء، والماكياج، والكوريغرافيا، والتصوير، والميكانيك، والإعلاميات الرقمية.

خاتمة:

إذاً، تلكم نظرة موجزة إلى مفهوم السينوغرافيا الذي انتقل، في مساره التاريخي، من الزخرفة والتزيين، مرورا بالعمارة والمنظور وفن بناء الديكور والمناظر لتصبح السينوغرافيا بمثابة مسرح الصورة.

وقد بينا مجموعة من الوظائف الأساسية التي تستند إليها السينوغرافيا ، ولعل أهمها هو تأثيث الخشبة بالمناظر والديكور والصور السمعية والبصرية، وتفسير المسرحية دلالة، وسياقا ، وجوا، ومقصدية.

وقد أبرزنا مجموعة من الأنواع من السينوغرافيا الدرامية، فحصرناها في السينوغرافيا الكلاسيكية، والسينوغرافيا الرومانسية، والسينوغرافيا التجريدية، والسينوغرافيا الباروكية، والسينوغرافيا السريالية، والسينوغرافيا العابثة، والسينوغرافيا الفانطاستيكية، والسينوغرافيا التراثية، وهلم جرا...

وبعد ذلك، أثبتنا أن وضع السينوغرافيا يخضع لمرحلتين أساسيتين هما: مرحلة التخطيط ووضع الرسومات والنماذج والموديلات، ومرحلة التنفيذ والإنجاز. ويعتمد السينوغرافي في ذلك على مرجعيات عدة كالنص الدرامي، والإرشادات المسرحية، وعدة علوم وفنون وحرف مهنية ، تسعفه في تشكيل العرض المسرحي وتأثيثه في إطار رؤية سينوغرافية متكاملة متناسقة مع الرؤية الجمالية لمخرج العرض المسرحي.

ثبت المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

1 - أحمد زكي: **عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

2 - سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، عدد:19، يوليوز 1979م.

3 - عبد الرحمن بن زيدان: **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، الطبعة الأولى 2001م.

4 - عبد المجيد شكير: **الجماليات المسرحية**، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق، الطبعة الأولى 2005م.

5 - عواد علي: **غواية المتخيل المسرحي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1997.

6 - فريد فوت: **السينوغرافيا اليوم، السينوغرافيا معالم على الطريق**، ترجمة: إبراهيم حمادة، ودقيقي فريد، ومنى التلمساني، ونور أمين، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

7 - لويز ميلكة: **الديكور المسرحي**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثالثة 1990م.

8 - نديم المعلا: **لغة العرض المسرحي**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

9 - نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1986م.

10 - يانيس كوكس: **السينوغرافيا والرفقة الجميلة**، ترجمة:سهير حمودة ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية ، الفنون، وحدة الإصدارات19، سنة 1994م.

الرسائل والأطاريح الجامعية:

11 - كريم رشيد: **جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، طبعة 1989م.

المقالات الورقية:

12 - قاسم بياتلي:(موقع البيوميكانيكا في رؤية ميرهولد المسرحية)، **مجلة المسرح**، مصر، الأعداد من 201 إلى 224 من أغسطس 2006 إلى أغسطس 2007م.

13 - مارسيل فريد فوت:(فن السينوغرافيا)، **السينوغرافيا اليوم**، ترجمة: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، ، مصر، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي الخامس للمسرح التجريبي.

أنماط التقابل في القرآن الكريم دراسة تركيبية دلالية

أ.د/ محمد عبد النبي محمد أحمد عبيد // أستاذ النحو والصرف والعروض ، ووكيل كلية الآداب بالوادي الجديد

يقوم هذا البحث بمحاولة لإيجاد تفسيرات دلالية لأنماط التقابل في القرآن الكريم ، من خلال رصد بعض الشواهد المرتبطة بعنوان البحث.

والمقصود بأنماط التقابل هو تلك الأشكال التي يجمعها نوع من الاختلاف القائم على التكافؤ الأسلوبي في صورة أقرب لشكل الضدية/ التكافؤ بين العلاقات التي يمكن لمحها في العناصر التي يبدو فيها التقابل السياقي بين العناصر المتقابلة.

وجدير بالبحث أن يذكر – ابتداء- أن مصطلح التقابل هنا بالمفهوم الذي تم استخدامه بعيد عن مصطلح التقابل / المقابلة في علم البلاغة ؛ لأنه يعني أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة

، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب[1] ، كما في قوله تعالى :» فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا[2]». حيث ذكر- أولًا- لفظتين ليس بينهما تضاد ، وهما (فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا) ، وذكر مقابلًا لهما على الترتيب (وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا).

وهذا التقابل الذي آثرناه عنوانًا للبحث- بخلاف التقابل البلاغي - يعتمد – في الأساس- على علاقات ضدية بين بين نمطين– أو أنماط متعددة - في جملة واحدة ، أو جملتين في موضعين مختلفين ، يتحقق فيهما هذا التقابل ويكون السؤال مشروعًا في هذه الحال ، لم آثر النظم اختيار هذه الصيغة هنا ، والصيغة الأخرى هناك بالرغم من الاتحاد المعجمي في الصيغتين ، ومن هذا النمط على سبيل المثال استخدام القرآن الكريم الفعل(أَرْجُمَنَّكَ) ومفعوله مفردًا، و(نَرْجُمَنَّكُمْ) ومفعوله مجموعًا في مقابل صيغة اسم المفعول من المادة المعجمية نفسها(لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ)، وقوله تعالى (إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ)، بالصيغة الفعلية ، وقوله تعالى(مِنَ الْمَسْجُونِينَ)، وكذلك التقابل في صيغ الزمن بين الماضي والمضارع كما في قوله تعالى:(وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً) بصيغة الماضي في مقابل الزمن المضارع في (وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُتَعَمِّدًا)،وغير ذلك من التقابلات التي قام البحث بدراستها من خلال الائتلاف المبني على التشابه في الصلة بين الأشكال المتقابلة والاختلاف القائم على التغير الدلالي المبني على هذا التقابل، فهو نوع من التوفيق أو التوازن بين الأشكال التي يبدو فيها تضاد/ تقابل يفسره اختلافات السياقات التي جاءت فيها هذه المقابلات.

أسباب اختيار الموضوع:

يرجع سبب اختيار الباحث لهذا الموضوع إلى توضيح الاختلافات الدلالية المترتبة على الصلات المتشابهة لأنماط التقابل في القرآن الكريم، إضافة إلى عدم وجود دراسة – على حد علمي وفي حدود اطلاعي – قد قامت برصد هذه التحولات الدلالية المترتبة على هذا التقابل/ الضدية بين هذه الأشكال.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف ، منها :

- مناقشة الآراء التي ذهبت إلى أن الأنماط المتقابلة قائمة على أساس شكلي دون أن يترتب على هذا التقابل أي أثر بلاغي .
- الكشف عن أنماط الأشكال المتقابلة في القرآن الكريم .

(١) انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ٢٠٠٥، ٥٨٠/٤.

(٢) سورة التوبة : ٨٢.

- بيان الدلالات المختلفة التي نتجت عن أشكال المقابلة .
- توضيح الأثر الدلالي للاختلاف الصيغي بين الأشكال المتقابلة .
- إبراز الجانب الدلالي في أشكال التقابل المرتبطة ببنية الزمن النحوي.
- إظهار الدلالات المختلفة بين أشكال التقابل المرتبطة بالتعيين.
- دراسة أشكال التقابل في تغاير العناصر الإسنادية ...

منهجية الدراسة:

تعتمد هذه الدراسة على استخدام المنهج الوصفي في تحليل الجانب الدلالي وإظهاره في الأشكال المتقابلة في القرآن الكريم .

خطة البحث:

يتكون البحث من مقدمة وخمسة مطالب ، وخاتمة ، تليها قائمة المصادر والمراجع .

تناول البحث في المقدمة التعريف بالموضوع وأسباب اختياره وأهدافه ومنهج الدارسة وخطة البحث.

وتناول في المطالب الخمسة:

المطلب الأول: التقابل بين الأزمنة النحوية.

المطلب الثاني: التقابل بين الفعل والمشتقات.

المطلب الثالث: التقابل بين التنكير والتعريف.

المطلب الرابع: التقابل بين العلامات الإعرابية.

المطلب الخامس: التقابل بين العناصر الإسنادية.

وتناول البحث في الخاتمة أهم النتائج في البحث، ثم جاءت قائمة المصادر والمراجع

المطلب الأول: التقابل بين الأزمنة النحوية.

أولًا: المقابلة في الزمن بين الماضي والمضارع

وردت المقابلة في الزمن بين الماضي والمضارع في قوله تعالى :» وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ إِلَّا أَنْ يَصَّدَّقُوا فَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ عَدُوٍّ لَكُمْ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَإِنْ كَانَ مِنْ قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ مِيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ شَهْرَيْنِ مُتَتَابِعَيْنِ تَوْبَةً مِنَ اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ عَلِيمًا حَكِيمًا وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُتَعَمِّدًا فَجَزَاؤُهُ جَهَنَّمُ خَالِدًا فِيهَا وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَلَعَنَهُ وَأَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا[1]»، حيث جاءت المقابلة البلاغية بين الفعلين الماضي (قتل) والمضارع (يقتل) ، والملاحظ أن الفعل الماضي جاء مع القتل الخطأ، وذلك لأنه خطأ غير متعمد فلا يتكرر وقوعه، وهو قليل بخلاف القتل العمد، الذي دلّ على عدم تكرار ذلك القتل الخطأ، وأنه ليس من منهج القاتل أو من سلوكياته الدائمة ، وإنما وقع فيه بمحض الخطأ لا التعمد .

في حين جاءت صيغة المضارع مع القتل العمد (يقتل) لأن فيه إصرارًا على القتل وإزهاق الروح ، وفيه دلالة كذلك على الاستمرار والتجدد؛ لأن وقوعه يتكرر[2].

ويتضح من هذه المقابلة إشعار مهم بعدم مشروعية القتل العمد – أو الخطأ – ولما كان ممنوعًا شرعًا ؛ جاء اللفظ فيه مستقبلًا؛ من أجل التعبير عن كراهيته والتنفير منه[3] وحث الناس على الابتعاد عنه، ولما في المضارع أيضًا من تكرار القتل كلما كانت هناك فرصة سانحة له ، وبهذا يتحول فعل القتل – عند القاتل – إلى سلوك معتاد ومستمر يستعمله دائمًا دون مراعاة لحرمة الدماء، وحرمة سفكها ، ومن أجل ذلك جاءت العقوبة في القتل الخطأ أخف من العقوبة في القتل العمد ، بأن يتم إيصال الدية إلى أهل المقتول، وتحرير رقبة مؤمنة؛ كفارة عن هذا الفعل الشنيع غير المتعمد ، وتشريعًا من الله بتوخي أعلى درجات الحذر – وإن وقع القتل من باب الخطأ- صونًا للدماء وحفاظًا على الأنفس من سفك دمها إن خطأ أو عمدًا.

وجاءت العقوبة في القتل العمد: الخلود في جهنم ، والطرد والبعد عن رحمة الله تعالى ، وانتظار العذاب العظيم للقاتل يوم القيامة .

ومن هذا النمط (المقابلة بين صيغة الماضي والمضارع) قوله تعالى:» وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى

(١) سورة النساء : ٩٢، ٩٣.

(٢) انظر: معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – الأردن،ط١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م، ٥٩/٤، لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، فاضل السامرائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط٣، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣م، ٩٥.

(٣) انظر: تفسير الإمام ابن عرفة، ابن عرفة، تحقيق: حسن المناعي، مركز البحوث بالكلية الزيتونية – تونس، ط١، ١٩٨٦م،٥٣٢/٢.

الْكِتَابَ وَقَفَّيْنَا مِنْ بَعْدِهِ بِالرُّسُلِ وَآتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيِّنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ أَفَكُلَّمَا جَاءَكُمْ رَسُولٌ بِمَا لَا تَهْوَى أَنْفُسُكُمُ اسْتَكْبَرْتُمْ فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ وَفَرِيقًا تَقْتُلُونَ[1]»

جاءت المقابلة بين الفعل الماضي (فَفَرِيقًا كَذَّبْتُمْ)، والفعل المضارع(فَرِيقًا تَقْتُلُونَ)، لأنه أراد – سبحانه وتعالى – أن يقرر بالفعل الماضي أن طبيعتهم الملازمة لهم هي التكذيب المستمر للرسل عليهم الصلاة والسلام، فكان الكذب من صفاتهم التي جبلوا عليها .

وجاء بالقتل مضارعًا مقابل التكذيب لأمرين :

الأمر الأول : حكاية عن الحال الماضية ، وإرادة استحضار الصورة وبشاعتها في النفوس ، ولما في المضارع من تلبس في حال القتل ، إضافة إلى ما ذكره بعض العلماء من مناسبة الفعل المضارع لرؤوس الآي التي قبلها .

الأمر الثاني: أنه جاء بالقتل مستقبلًا ؛ لأنهم كان يقصدون إلى قتل النبي صلى الله عليه وسلم ، ولذلك سحروه وسمّوه[2].

وفي الأمر الثاني – وهو قصد قتل النبي – تأكيد لما هو ثابت في كتب السنة والسيرة من أن النبي صلى الله عليه وسلم قد مات شهيدًا مسمومًا؛ حيث أهدت له اليهودية في خيبر شاة مصلية ، وسمت فيها الذراع؛ لأنه كان صلى الله عليه وسلم يحبه، وأخبره الذراع بالسم بعد أن لاكه في فيه ، ثم ألقاه منه ، ثم قال عليه الصلاة والسلام في مرضه الذي انتقل فيه إلى الفردوس الأعلى : ما زالت الأكلة التي أكلت بخيبر فهذا أوان انقطاع أبهري، ولهذا يقال إن النبي صلى الله عليه وسلم قد مات شهيدًا[3].

ومما يترتب على هذا التقابل البلاغي اختلاف في نوع الفاء في قوله (ففريقًا) ، وذلك لاحتمالية أن يكون معطوفًا على قوله تعالى (استكبرتم)، فتكون الفاء للسببية، والتكذيب والقتل مترتبان على الاستنكار [4].

---

(١)سورة البقرة: ٨٧.

(٢) انظر: البحر المحيط في التفسير، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٠ هـ ٤٨٣/١، و : الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق ، ٥٠٠/١، ومعاني النحو، ٣٢٩/٣.

(٣) انظر: تفسير ابن عرفة ، ٣٦٥/١.

(٤) انظر: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، الألوسي، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية – بيروت،ط١٤١٥،١ هـ ٣١٨/١.

وتكون الفاء تفصيلية إن كان الكذب والقتل نوعين من الاستكبار ، وقد جوّز بعضهم أن يكون قوله (ففريقًا) عطفًا على قوله (وأيدناه) ، ويكون (أفكلما) مع ما بعده فصلًا بينهما على سبيل الإنكار[١].

ونسب القتل إليهم مع أن القاتل آباؤهم لرضاهم به ولحوق مذمته بهم[٢] ، وإدخال المخاطبين في سياق الكلام ليكون توبيخًا لأشخاصهم ، وتذكيرًا للحضور بما فعله آباؤهم من سفك الدم دون وجه حق[٣].

ثانيًا: المقابلة في الزمن بين المضارع والماضي

وعكس ما سبق من المقابلة بين الماضي والمضارع في الترتيب بينهما ، ورود المقابلة على نحو عكسي بين المضارع والماضي ، ويمثل هذا النمط قوله تعالى :» إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ وَأَنْفَقُوا مِمَّا رَزَقْنَاهُمْ سِرًّا وَعَلَانِيَةً يَرْجُونَ تِجَارَةً لَنْ تَبُورَ[٤]»؛ حيث أتى الفعل المضارع « يتلون» في مقابل الفعل الماضي « أقاموا» ، والسر في مغايرة الأسلوب من الاستقبال إلى المضي للدلالة على أن أوقات التلاوة أعم، بخلاف أوقات الصلاة[٥]، وجاز أن يكون الماضي سابقًا على التلاوة ، وجاز أيضًا أن تكون التلاوة في الصلاة [٦]، وفي ذلك تفسير على أن معنى التلاوة هو العمل بما فيها ؛ لأنها لا تكون معتبرة إلا إذا علم معنى المتلوّ[٧].

ويلاحظ أن المقابلة البلاغية في اختلاف الزمانين إنما هو أمر مرتبط بحالة التعبد وحال المرء مع ربه ،ومراعاة معيار الكثرة والاستمرارية في تحقيق الأفعال التي عليها مدار التعبد ، وهذا التقابل الزمني مناسب لما ذكره الله عز وجل فيما فيه تجدد واستمرارية ، ذلك لأن تلاوة القرآن أكثر من الصلاة ، وإقامة الصلاة لا تكون إلا بقراءة القرآن، وقراءة القرآن تكون في كل وقت ، وكذلك

(١) انظر: اللباب في علوم الكتاب، ابن عادل الحنبلي، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١ ،١٤١٩ هـ -١٩٩٨م، ٢٦٩/٢.

(٢) انظر: روح المعاني ، ٣١٨/١.

(٣) انظر: حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، المسماة : عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، شهاب الدين الخفاجي، دار صادر، بيروت، ٢٦٨/٣.

(٤) سورة فاطر: ٢٩.

(٥) انظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، الزمخشري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣ ،١٤٠٧ هـ ، ٦١١/٣.، تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن، محمد الأمين ، إشراف ومراجعة: الدكتور هاشم محمد علي بن حسين مهدي، دار طوق النجاة، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢١ هـ ،٤٣٤/٢٣.

(٦) انظر: الكشاف، ٦١١/٣.

(٧) انظر: فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب (حاشية الطيبي على الكشاف)،الطيبي، مقدمة التحقيق: إياد محمد الغوج، القسم الدراسي: د. جميل بني عطا، المشرف العام على الإخراج العلمي للكتاب: د. محمد عبد الرحيم سلطان العلماء، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم،ط١، ١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م، ٦٥١/١٢.

الأمر في حال الصلاة والإنفاق فإن الأخير أقل من إقامة الصلاة ، ومن أجل ذلك جاء ترتيب الفعال في الآية بحسب الكثرة والاستمرارية ؛ فبدأ بالأكثر والأكثر استمرارًا(التلاوة) ، ثم بما دونها كثرة (الصلاة) ثم الأقل (الإنفاق) [١].

فدلالة عطف الماضي على المضارع فيها حض على أن المقصود بهذه المقابلة هو الاستمرار والمداومة والتحقيق فيه، لأن المقام مقام مدح[٢] لهذه الطائفة التي ظلت مداومة على إتيان التلاوة على نحو متواصل ، سواء في صلاتهم ، أو التلاوة في غير الصلاة ، وقاموا بإخراج ما عليهم من حقوق الإنفاق في السر والعلن ؛ بغية التجارة مع الله عز وجل ، فكان المكافئ لهم هو الوفاء بالأجر والزيادة وعدم بوار هذه التجارة .

ومن النمط السابق في المقابلة الزمنية بين المضارع والماضي قوله تعالى:» مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْعَاجِلَةَ عَجَّلْنَا لَهُ فِيهَا مَا نَشَاءُ لِمَنْ نُرِيدُ ثُمَّ جَعَلْنَا لَهُ جَهَنَّمَ يَصْلَاهَا مَذْمُومًا مَدْحُورًا وَمَنْ أَرَادَ الْآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُمْ مَشْكُورًا [٣]»، فقابل بين الفعل المضارع « يُرِيدُ الْعَاجِلَةَ «، والفعل الماضي « أَرَادَ الْآخِرَةَ» وفقًا لتنوع أو اختلاف المفعول به في الأمرين ، ففي العاجلة اختار التعبير بالفعل المضارع وذلك لأن مقاصد العاجلة مختلفة وطرقها كثيرة ومتنوعة ومتشعبة ، وليست على هدْي واحد، وكل من حاول تحصيل الدنيا وحيازتها استخدم طريقًا غير الذي سلكه الآخر ، وهو في حالة إرادة متجددة ومستمرة للحصول عليها .

وهذا بخلاف من أراد الآخرة فهي طريق واحد وغاية واحدة، وطرقها ومسالكها وشعبها معروفة للجميع ، ولذا جاء الفعل ماضيًا في الإرادة تعزيزًا لهذا المعنى [٤].

ومن النماذج الدالة على اختلاف الدلالة بين زمني الفعل المضارع والماضي في المقابلات البلاغية قوله تعالى:» وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنِ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ[٥]» حيث قابل في الشكر بصيغة المضارع « يَشْكُرْ»، وفي الكفران بصيغة الماضي « كَفَرَ»، ومن المعروف أن الشرط يجعل الماضي والمستقبل في معنى واحد ، كقول القائل : من دخل / يدخل داري فهو حر ، وهذا على مستوى الوظائف النحوية ، في حين أن المقابلة البلاغية هنا بين الصيغتين (المضارع والماضي) فيها إشارة إلى معنى وإرشاد إلى أمر ، وهو أن الشكر

(١) انظر: لمسات بيانية في نصوص التنزيل ، ٧٤١.

(٢) انظر: فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب، ٦٥١/١٢.

(٣) سورة الإسراء: ١٨-١٩.

(٤) انظر: معاني النحو، ٥٩/٤.

(٥) سورة لقمان: ١٢.

ينبغي أن يكون متكررًا في كل وقت لتكرار النعمة ، فمن شكر ينبغي عليه أن يكرر الشكر وفاء للمنعم وحقًّا وطلبًا لاستمرارية هذه النعم التي أُنعم عليه بها، وهي نعم تترى لا يمكن حصرها بأي حال من الأحوال ؛ بل إن النعمة الواحدة تجدها مركبة من نعم كثيرة مصداقًا لقوله تعالى :» وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَتَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا إِنَّ الْإِنْسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ[1]»، فناسب هذا التكرار لشكر النعمة صيغة المضارع .

وقابلها « ومن كفر» بالمضي ، ذلك لأن الكفر ينبغي أن يقطع ، ومن وقع في الكفر وجب عليه ترك الكفران ، ولأن الشكر والكفران متقابلان، والشكر لا يقع بكماله من الشاكر ، بخلاف الكفران فكل جزء يقع منه فهو تام [2]، ويحصل ابتداء بمجرد وقوعه ، ويبقى صاحبه عليه إلا إذا شاء الله غير ذلك ، وفيه إشارة أيضًا إلى أن الأمور الاعتقادية يكون التعبير عنها بالماضي[3] .

والمقابلة بالماضي في الكفران مقابل الاستقبال في الشكر دليل على قبح الكفران وصاحبه ، وأنه لا ينبغي إلا أن يكون لا قيمة له ، وفيه دليل أيضًا على أن الكفر كثير متحقق بخلاف الشكر فهو قليل[4] .

وقد لمح الشيخ محمد متولي الشعراوي في التعبير بالماضي في الكفران أن الله سبحانه وتعالى لا يريد من عبده الدوام على كفره فلعله يتوب ويرجع إلى ساحة الإيمان ، فكفرانه في الماضي فحسب ، وقد لا يعود له في المستقبل ، وهذا من مظاهر الإعجاز البياني في القرآن الكريم[5] .

المطلب الثاني: التقابل بين الفعل والمشتقات.

أولًا:المقابلة بين الفعل الماضي واسم الفاعل

وقعت المقابلة البلاغية بين الفعل الماضي واسم الفاعل في عدد من الآيات القرآنية لإبراز دلالات جديدة لم تكن لتتحقق إذا جاء الكلام دون هذه المقابلة البلاغية ، ومن هذه الآيات التي اشتملت على هذا النمط ، من المقابلة البلاغية بين الفعل الماضي واسم الفاعل قوله تعالى :» وَلَقَدْ فَتَنَّا الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَلَيَعْلَمَنَّ اللَّهُ الَّذِينَ صَدَقُوا وَلَيَعْلَمَنَّ الْكَاذِبِينَ[6]»

فوقعت المقابلة بين الفعل الماضي (صدقوا) واسم الفاعل (الكاذبين) ، ومن الثابت أن

(١) سورة إبراهيم : ٣٤.

(٢) انظر: مفاتيح الغيب، الرازي، دار إحياء التراث العربي – بيروت،ط٣،١٤٢٠ هـ ١١٩/٢٥.

(٣) انظر: معاني النحو، ٥٧/٤.

(٤) انظر: روح المعاني ، ٨٣/١١.

(٥) انظر: تفسير الشعراوي – الخواطر،محمد متولي الشعراوي، مطابع أخبار اليوم،١٩٩٧م، ١١٦٣٤/١٩.

(٦) سورة العنكبوت : ٣. انظر: مفاتيح الغيب ، ٢٧/٢٥.

الاختلاف في اللفظين من حيث البناء الصيغي(الفعل / اسم الفاعل) أدل على فصاحة النص ، وتظهر هذه الفصاحة في أن اسم الفاعل يدل في الكثير من المواضع على ثبوت المصدر في الفاعل ورسوخه فيه ، والفعل الماضي لا يدل على ذلك [١]، كما يقال فلان شرب الخمر ، وفلان شارب الخمر ، وفلان نفذ أمره، وفلان نافذ الأمر ، فإنه لا يفهم من صيغة الفعل التكرار والرسوخ ، بخلاف اسم الفاعل الذي يفهم منه ذلك [٢].

وتأتي هذه المقابلة بين الصيغتين مناسبة لسياق أسباب نزول الآية ؛ حيث إنه من الثابت أن وقت نزول الآية كانت حكاية عن قوم قريبي عهد بالإسلام في أوائل إيجاب التكاليف وعن قوم مستديمين للكفر مستمرين عليه ، فقال في حق المؤمنين (صدقوا) بصيغة الفعل ـ أي وجدنا منهم الصدق ، وقال في حق الكافرين (الكاذبين) بالصيغة المنبئة عن الثبات والدوام لهم للكذب، ولهذا قال الله تعالى ممتدحًا :» قَالَ اللَّهُ هَذَا يَوْمُ يَنْفَعُ الصَّادِقِينَ صِدْقُهُمْ[٣]» بلفظ اسم الفاعل، وذلك لأن الصدق في هذا اليوم- وهو اليوم الآخر- المذكور قد رسخ في قلب المؤمنين، وليس الأمر كذلك في أوائل الإسلام[٤] ، فجاء التعبير في حق الأولين بلفظ الفعل الماضي ، وفي حق الآخرين باسم الفاعل الصيغة الدالة على الثبات[٥] .

وتظهر بلاغة المقابلة في مناسبة كل صيغة بدلالة منفردة ودلالة لا تجملها الصيغة الأخرى، وخلاصة الأمر في بيان ذلك الفرق بين التعبير بالفعل الماضي والتعبير باسم الفاعل أن قولك:(هذا ضارب محمد وخالد) يفيد أن الضرب لهما واحد من حيث الزمن والدلالة. وقولك: (هذا ضارب محمدٍ وخالدا) إذا لم يتعين أنهما للمضي يفيد أن ضرب محمد احتمالي الدلالة فهو يحتمل الماضي، والحال، والاستقبال والاستمرار، و (ضرب خالد) يدل على وقوعه في الحال والاستقبال، وإذا تعين أن ضربهما كان في الماضي جميعا، فضرب محمد يفيد الدلالة على الثبوت، وقد يحتمل الدوام والتكرار، وضرب خالد يفيد وقوعه وانقطاعه، وهذا الفرق متأت من الفرق بين الفعل واسم الفاعل[٦].

---

(١) انظر: مفاتيح الغيب، ٢٧/٢٥.

(٢) السابق والصفحة .

(٣) المائدة:١١٩.

(٤) انظر: مفاتيح الغيب، ٢٧/٢٥، وتفسير حدائق الروح ، ٣٨٦/٢١.

(٥) انظر: فتحُ البيان في مقاصد القرآن،القِنَّوجي، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: خادم العلم عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، المَكتبة العصريَّة للطبَاعة والنَّشْر، صَيدَا – بَيروت،١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م، ١٦٦/١٠، و إعراب القرآن وبيانه، محيي الدين بن أحمد مصطفى درويش، دار الإرشاد للشئون الجامعية - حمص - سورية ، (دار اليمامة - دمشق - بيروت) ، (دار ابن كثير - دمشق - بيروت)،ط٤، ١٤١٥ هـ ٤٠١/٧.

(٦) انظر: معاني النحو، ١٦٧/٣.

وقريب من الآية السابقة في المقابلة بين صيغة الماضي واسم الفاعل ، والاتحاد المعجمي ، قوله تعالى:» قَالَ سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ[1]» بخلاف المقابلة أن يكون النص (صدقت أم كذبت) إلا أن « أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ» أبلغ وذلك لأنه إذا كان معروفًا بالكذب كان متهمًا فيما أخبر به فلم يوثق به[2] ، وهذا بخلاف من يظن ابتداء كذبه فيما أخبر به [3].

وفي المقابلة يظهر معنى المبالغة في الكذب[4] ، والعدول بتحقيق المطابقة فيه تخفيف من حدة العبارة بفرض مجيئها بغير المطابقة ، وذلك لأنه قد يكون بالميل إليهم، وقد يكون منهم بالقرابة التي بينه وبينهم ، وقد يكون منهم بأنه يكذب ككذبهم ، وكذلك إذا قال : ليس كما يقول من جهة الغلط الذي ليس بصدق ولا كذب[5] .

وقد ذهب بعض العلماء إلى أن سبب المقابلة يرجع إلى مراعاة البعد الشكلي في المحافظة على التزام الفاصلة القرآنية في الآيات[6].

والقول بمراعاة الفاصلة فقط دون أن تكون هناك دلالة مقصودة أمر لا يمكن التسليم به أو قبوله مطلقًا، وقد رفض الألوسي هذا المسلك ووصفه بأنه ليس بشيء أصلًا[7]، أي في التقدير والأهمية ، وأرجع هذا التقابل إلى أن إيثار النظم الكريم أتى للإيذان بأن كذبه في هذه المادة إنما يستلزم التزامه في سلك الموسومين بالكذب الراسخين فيه ، ولذا فإن مساق هذه الأقاويل الملفقة مع ترتيب أنيق يستميل قلوب السامعين نحو قبولها من غير أن يكون لها مصداق أصلًا، ولا سيما إذا كان بين يدي نبي عظيم تخشى سطوته لا يكاد يصدر إلا عمن رسخت قدمه في الكذب والإفك ، وصار سجيته له حتى أنه لا يملك نفسه في أي موطن كان[8].

ومن صور النمط السابق قوله تعالى « قَالُوا سَوَاءٌ عَلَيْنَا أَوَعَظْتَ أَمْ لَمْ تَكُنْ مِنَ الْوَاعِظِينَ[9]»

---

(١) سورة النمل: ٢٧.

(٢) انظر: مفاتيح الغيب ، ٥٥٣/٢٤، واللباب في علوم الكتاب، ١٥٠/١٥.

(٣) انظر: البحر المحيط، ٢٣٢/٨.

(٤) انظر: تفسير الإيجي جامع البيان في تفسير القرآن،الإيجي، دار الكتب العلمية – بيروت،ط١،١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م، ٢١٣/٣، وفتح البيان في مقاصد القرآن، ٣٧/١٠.

(٥) انظر: تفسير ابن فورك من أول سورة المؤمنون - آخر سورة السجدة،ابن فورك، دراسة وتحقيق: علال عبد القادر بندويش، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى - المملكة العربية السعودية،ط١،١٤٣٠ - ٢٠٠٩ م، ٢٩٤/١.

(٦) انظر: تفسير الإيجي، ٢١٣/٣، والسراج المنير في الإعانة على معرفة بعض معاني كلام ربنا الحكيم الخبير، الخطيب الشربيني، مطبعة بولاق (الأميرية) – القاهرة،١٢٨٥ هـ ، ٥٥/٣.

(٧) انظر: روح المعاني، ١٨٨/١٠.

(٨) انظر: البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه ،ط١، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م ،٦٣/٤، وإرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، أبو السعود العمادي ،دار إحياء التراث العربي – بيروت ، ٢٨٢/٦.

(٩) سورة الشعراء:١٣٦.

فالمقابلة في الآية جاءت بين صيغة الماضي (أوعظت) ، واسم الفاعل (الواعظين)، والدلالة المترتبة على هذا التقابل أن المراد منه أنه سواء علينا أفعلت هذا الفعل الذي هو الوعظ، أم لم تكن أصلًا من أهله ومباشرته ، فالتعبير القائم على المقابلة أبلغ في قلة اعتدادهم بوعظه من قولك : أم لم تعظ[١]، وظهر بهذا تمام الفائدة في تقابل المعاني[٢] ، والمبالغة في إفادة كان الاستمرار و(الواعظين) الكمال، واعتبارهما بقرينة المقام بعد النفي ، أي سواء علينا أوعظت أم استمر انتفاء كونك من زمرة من يعظ انتفاء كاملًا بحيث لا يرجى منك نقيضه[٣]، ويؤيد امتناع استماعهم الوعظ نهائيًّا أنهم لا يريدون مسألة الوعظ هذه أبدًا ؛ حتى في المستقبل فلن يسمعوا له أبدًا[٤].

وفي مقابل القول بالدلالات السابقة هناك بعض العلماء ذهب إلى أن هذا التقابل لا ينبني عليه جديد معنى ، وإنما هو من أجل مراعاة الفواصل وتواخيها بين الآيات السابقة واللاحقة[٥] ؛ معللين ذلك بأنه يحسن مع الفواصل ما لا يحسن دونه[٦].

والكلام بمراعاة الفاصلة دون الاعتداد بإحداث دلالة جديدة مبنية على المقابلة أمر لا يمكن التسليم به مطلقًا ، وإنما يكون ذكره معضدًا بعد ذكر الدلالة الجديدة ؛ لأن الفعل يشعر بالحدوث حيث إنه يصدق بمرة واحدة ، بعكس اسم الفاعل الذي يدل على استقرار الأمر وثبوته[٧].

ويلمح – كذلك- في قوله تعالى :» سَوَاءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنْتُمْ صَامِتُونَ[٨]» أن التقابل البلاغي بين الفعل الماضي قبل همزة التسوية ، واسم الفاعل بعد أم، وعدم تحقيق المعادلة في تساوي الطرفين من ناحية الصيغة قبل أم وبعدها ، إنما جيء به ليؤدي دورًا دلاليًّا، بخلاف من ذهب أن العدول هنا من الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية لم يكن له أثر دلالي، وإنما حدث هذا التقابل بين الفعل الماضي واسم الفاعل من أجل مراعاة رؤوس الآي[٩]، ولم يجعلوا فوارق بين ما

(١) انظر: مفاتيح الغيب، ٥٢٣/٤، والكشاف، ٣٢٧/٣، والبحر المحيط، ١٨/٨، وأنموذج جليل في أسئلة وأجوبة عن غرائب آي التنزيل، الرازي، تحقيق: د. عبد الرحمن بن إبراهيم المطرودى، دار عالم الكتب المملكة العربية السعودية – الرياض، ط١ ،١٤١٣ هـ ١٩٩١ م ، ٣٧٤، ٣٧٥.

(٢) انظر: تفسير ابن فورك، ٢٥٢/١.

(٣) انظر: روح المعاني، ١٠٩/١٠.

(٤) انظر: تفسير الشعراوي، ١٠٦٤٠/١٧.

(٥) انظر: الدر المصون، ٥٤٠/٨، واللباب ، ٦١/١٥، وإعراب القرآن المنسوب لزكريا الأنصاري،إعراب القرآن العظيم المؤلف: زكريا بن محمد بن أحمد بن زكريا الأنصاري، حققه وعلق عليه: د. موسى على موسى مسعود،ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م، ٢٩٢.

(٦) انظر: تفسير حدائق الروح، ٢٦٥,١٠٦٤٠/٢.

(٧) انظر: البحر المحيط، ٤٤٢/٤، وإعراب القرآن المنسوب لزكريا الأنصاري، ٢٩٢.

(٨) الأعراف: ١٩٣.

(٩) انظر: مدارك التنزيل وحقائق التأويل، النسفي، حققه وخرج أحاديثه: يوسف علي بديوي،راجعه وقدم له: محيي الدين ديب مستو، دار الكلم الطيب، بيروت،ط١،١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م، ٦٢٥/١.

يفيده الماضي واسم الفاعل ، وإنما جعلوا اسم الفاعل بمنزلة الفعل الماضي [١].

وقد نقل القرطبي في تفسيره أن : صامتون وصمتم بمعنى واحد؛ لأن الفعل والوصف المشتق منه سواء، فلا تفاوت بينهما في أصل المعنى[٢]، وعلته في عدم التفاوت في المعنى بين الماضي واسم الفاعل أن ما بعد همزة التسوية لما كان في قوة المصدر لم يكن فيه أثر للفرق بين الفعل والاسم[٣] .

ويترتب على ذلك الفهم أن التقابل هنا ليس له مقتض من البلاغة ؛ بل هما عند البليغ سيان[٤].

ومع التسليم للرأي السابق بوجاهة الالتزام بمراعاة الفواصل القرآنية في الآيات ، ذلك لأن الفواصل من أفانين الفصاحة[٥]؛ إلا أن هذه النظرة تظل متمثلة في حيز الإطار الشكلي للنص، ولا تمس جوهره ولبه، وذلك لأن التقابل بين الجمل الفعلية والاسمية إنما أتى مراعاة لاقتضاء الحال البلاغي ، وذلك خلافًا للرأي السابق.

حيث قامت المقابلة في النص بإفادة الاستمرار على عدم إجابتهم[٦] ، وفيه معنى المبالغة كذلك ؛ حيث إن الدعاء مستو بالثبات على الصمت ؛ لأنهم ما كانوا يدعونها- أي آلهتهم-إلا لحوائجهم ، فكأنه قيل سواء عليكم إحداثكم دعائهم واستمراركم على الصمت عن دعائهم[٧] ، وظاهر من سياق الآية أن صيغة الفعل مشعرة بالتجدد والحدوث حالًا بعد حال ، بخلاف صيغة الاسم؛ لأن هؤلاء المشركين كانوا إذا وقعوا في معضلة قاموا بالتضرع إلى تلك الأصنام ، وإذا لم تحدث تلك المعضلة بقوا صامتين ساكتين ؛ فحققت المقابلة المعنى السابق في عدم وجود فرق بين الدعاء لهذه الأصنام أو الاستمرار على السكوت والصمت[٨].

وتحقق كذلك – من خلال المقابلة – عدم تغيير حال المشركين في الحالين ، في مقابلة عدم

---

(١) انظر:غرائب التفسير وعجائب التأويل، الكرماني، دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة، مؤسسة علوم القرآن - بيروت، ٤٣١/١.

(٢) انظر: الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة،ط١٣٨٤،٢هـ - ١٩٦٤ م، ٣٤١/١، ٣٤٢.

(٣) انظر: تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ابن عاشور، الدار التونسية للنشر – تونس،١٩٨٤ هـ ٢١٩/٩.

(٤) انظر: السابق والصفحة .

(٥) انظر: سر الفصاحة، بن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية،ط١، ١٤٠٢هـ_١٩٨٢م ، ١٧٢، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان،ط١، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣ م ، ٣٢/٢، ومعترك الأقران في إعجاز القرآن، السيوطي، دار الكتب العلمية - بيروت – لبنان،ط١، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م ، ٣٠٢/٢.

(٦) انظر: البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، الفاسي، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الناشر: الدكتور حسن عباس زكي – القاهرة، ط١٤١٩ هـ ، ٢٩٤/٢، وشرح كتاب سيبويه، الرماني،رسالة دكتوراه، سيف بن عبد الرحمن بن ناصر العريفي، جامعة: الإمام محمد بن سعود الإسلامية - الرياض - المملكة العربية السعودية، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م ، ٩٤٧.

(٧) انظر: التسهيل لعلوم التنزيل،ابن جزي الكلبي ،تحقيق: عبد الله الخالدي، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت،ط١، ١٤١٦ هـ ، ٣١٦/١، والتفسير المظهري، المظهري، تحقيق: غلام نبي التونسي، مكتبة الرشدية – باكستان،١٤١٢ هـ ٤٤٤/٣.

(٨) انظر: مفاتيح الغيب، ٤٣١/١٥، وتفسير الشعراوي ، ٤٥٢٢/٨.

تغيير حالة آلهتهم بحكم الجمادية التي هم عليها[١] .

ويلمح من التعبير بالمعادل الثاني – وهو الجلمة الاسمية –أن الأصل هو الصمت ، وظهر ولأن الصمت أولى وأنسب وأجدر في هذا المقام ؛ لأن الدعوة للأوثان غير جديرة لأنها أحجار ، والخطاب شأن العقول ، ويكون القول في هذه الحالة لغوًا، وصون اللسان عن اللغو أولى[٢]

ثانيًا: المقابلة بين الفعل المضارع واسم الفاعل

ورد التقابل بين الفعل المضارع واسم الفاعل في القرآن الكريم ، ومن الشواهد على هذا النمط قوله تعالى :» وَمَا كَانَ رَبُّكَ لِيُهْلِكَ الْقُرَى بِظُلْمٍ وَأَهْلُهَا مُصْلِحُونَ[٣]»، وقوله تعالى :» وَمَا كَانَ رَبُّكَ مُهْلِكَ الْقُرَى حَتَّى يَبْعَثَ فِي أُمِّهَا رَسُولًا يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا وَمَا كُنَّا مُهْلِكِي الْقُرَى إِلَّا وَأَهْلُهَا ظَالِمُونَ[٤]» ففي آية هود جاء التعبير بصيغة الفعل المضارع (يهلك) وقابله في آية القصص التعبير باسم الفاعل (مهلك) ، والمستفاد من هذا التقابل بين الصيغتين أن الفعل المضارع قد أفاد أن الله عز وجل قد نفى الظلم عن نفسه بأبلغ لفظ يستعمل في النفي ؛ لمجيء لام الجحد مع الفعل التي تؤكد على عدم وقوعه فيما مضى ، وفي الحال وفي الاستقبال ، والإشارة في الفعل تفيد إلى تكرار الظلم منهم ؛ لأنهم « كَانُوا لَا يَتَنَاهَوْنَ عَنْ مُنْكَرٍ فَعَلُوهُ [٥]»، ولو كان في كل أمة وقرن بعد قرن من ينهى عن الفساد والظلم لما أخذ بذوي الظلم منهم ، ولكان تعالى يدفع بعضهم عن بعض ، ولكن تكرر الفساد وعم كل قرن فتكرر عليهم الجزاء والأخذ فأشار الفعل إلى التكرر[٦]، وكان التعبير بصيغة المضارع الواقع بعد كون منفٍ هو الغاية في النفي[٧] ، فلا يليق بعدله أنه يهلك القرى ظالمًا لها مع صلاح أهلها ، فهذا مما ينزه عنه سبحانه وتعالى ، والأمر بخلاف هذا في آية سورة القصص التي جاء التعبير فيها باسم الفاعل ؛ حيث إنه لم يذكر فيها صريح ظلم ينسب إليه ، ولم يكن

---

(١) انظر: غرائب القرآن ورغائب الفرقان،النيسابوري، تحقيق: زكريا عميرات، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١، ١٤١٦ هـ ، ٣٦١/٣، وإرشاد العقل السليم، ٣٠٥/٣..

(٢) انظر: زهرة التفاسير، محمد أبو زهرة، دار الفكر العربي ، ٣٠٣٣/٦.

(٣) سورة هود:١١٧.

(٤) سورة القصص:٥٩.

(٥) سورة المائدة :٧٩.

(٦) انظر: ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من آيالتنزيل،الغرناطي،وضع حواشيه: عبد الغني محمد علي الفاسي،دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، ٢٦٥/٢.

(٧) انظر: غرائب التفسير وعجائب التأويل ، ٥٢٣/١، وبصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز، الفيروزآبادى ، تحقيق: محمد علي النجار،المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة ، ٢٥٣/١.

ملفوظًا به ؛ فيؤتى باللفظ الأبلغ في النفي ، كما هو الحال في آية سورة هود[١].

ومراعاة السياق أيضًا كانت سببًا في إحداث هذه المقابلة ؛ لأن آية القصص سبقها» وَلَقَدْ وَصَّلْنَا لَهُمُ الْقَوْلَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ[٢]» أي : أتبعنا وولينا التذكار [٣]، ويشهد قوله تعالى :» إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَنَذِيرًا وَإِنْ مِنْ أُمَّةٍ إِلَّا خَلَا فِيهَا نَذِيرٌ[٤]»، وقوله تعالى:» وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولًا[٥]»؛ فلما أعلم الله سبحانه وتعالى تتابع التذكار وتعاقب الإنظار ؛ عبر باسم الفاعل « مهلك « لأنه قصد ذكر الاتصاف بهذا ، ولم يقصد التكرر ولم يكن حاصله[٦]، فجاء النفي في الإهلاك في كل آية بالصيغة المناسبة لكل سياق .

ومثل الآية السابقة في النمط من المقابلة بين الفعل المضارع الواقع بعد كون منفٍ، واسم الفاعل قوله تعالى:» وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ وَأَنْتَ فِيهِمْ وَمَا كَانَ اللَّهُ مُعَذِّبَهُمْ وَهُمْ يَسْتَغْفِرُونَ[٧]»، فجاء بلام الجحود حيث كان نفيًا لأمر متوقع وسببًا مخوفًا في المستقبل بخلاف التعبير باسم الفاعل الذي لا يختص بزمان حيث أراد نفي وقوع العذاب بالمستغفرين على العموم في الأحوال لا يخص مضيًّا من استقبال[٨]، إضافة إلى أن وجود النبي صلى الله عليه وسلم فيهم أقوى في دفع العذاب من استغفارهم في التعبير باسم الفاعل.

ولأبي حيان الاندلسي كلام نفيس في هذا يبين فيه حسن مساق الجملتين ، وذلك لأن كينونة النبي صلى الله عليه وسلم فيهم كانت سببًا لانتفاء تعذيبهم، ولذا أكد خبر كان باللام، أو جعل خبر كان الإرادة المنفية على رأي البصريين وانتفاء الإرادة للعذاب أبلغ من انتفاء العذاب ولما كان استغفارهم دون تلك الكينونة الشريفة لم يؤكد باللام بل جاء خبر كان قوله معذبهم، فشتان ما بين استغفارهم وكينونته صلى الله عليه وسلم فيهم[٩]، ولذا أتى التعبير بالنفي الأخص ؛ لأن الاسم أخص من الفعل لدلالته على الثبوت، ونفي الأخص أعم من نفي الأعم، ونفي الأعم أخص من نفي الأخص[١٠].

(١) انظر: درة التنزيل وغرة التأويل ،الخطيب الإسكافي، دراسة وتحقيق وتعليق: د/ محمد مصطفى آيدين، جامعة أم القرى، وزارة التعليم العالي سلسلة الرسائل العلمية الموصى بها (٣٠) معهد البحوث العلمية مكة المكرمة،ط١ ،١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م ، ٧٨٦/٢.

(٢) سورة القصص:٥١.

(٣) انظر: ملاك التأويل، ٢٦٥/٢.

(٤) سورة فاطر: ٢٤.

(٥) سورة الإسراء: ١٥.

(٦) انظر: ملاك التأويل، ٢٦٥/٢.

(٧) سورة الأنفال:٣٣.

(٨) انظر:نتائج الفكر في النَّحو،السهيلي ،دار الكتب العلمية – بيروت،ط١٤١٢،١ - ١٩٩٢ م ، ١٠٧.

(٩) انظر: البحر المحيط، ٣١٢/٥.

(١٠) انظر : نكت وتنبيهات في تفسير القرآن المجيد، أبو العباس البسيلي، تقديم وتحقيق:محمد الطبراني، منشورات وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية - المملكة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء،ط١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م ، ٢٠٨/٢، ٢٠٩، وزهرة التفاسير، ٣١١٧/٦.

وقد التمس بعض العلماء وجهًا آخر خالف به رأي من ذهب إلى أن وجود النبي صلى الله عليه وسلم فيهم أقوى من استغفارهم ؛ حيث ذكر أن التعبير بالمضارع كان مقيدًا بزمن معين ، وهو حال حياة النبي صلى الله عليه وسلم فيهم ، لكن التعبير باسم الفاعل (معذب) يدل على عدم التقيد بزمن ، والقيد الوارد عليه وهو الاستغفار مخالف للقيد الوارد في التعبير بالفعل ، وهو حياة النبي صلى الله عليه وسلم ، ولا شك أن قيد الاستغفار عتيد حاضر بشكل مستمر مع هذه الأمة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها ، فظهر الفرق في التقابل بين التعبير بالفعل المضارع في الأولى ، ومقابلته بالتعبير باسم الفاعل في الثانية[1]، فالتعبير بالمضارع دال على حالة تجدد وحدوث ، بخلاف التعبير بالاسم ، كما في قوله تعالى :» قُلْ إِنَّ الموت الذي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ[2]»، فجاءت المقابلة في التعبير بين الفعل المضارع(تفرون) ، واسم الفاعل (ملاقيكم) لأن التعبير بالمضارع في تصويره حالة الفرار من الموت دالة على التجدد والحدوث وإحداث الحيل للهروب منه بشتى السبل والطرق ، والتعبير بالفعل يتفق مع طبيعة البشر في الفرار من الموت والهروب منه ؛ نظرًا لحرص أغلبهم على الحياة ، ويكون التعبير بالاسم فيه دلالة على أنه لا ينفع الفرار من الموت لحتمية لقائه بكم[3] .

وتأتي عبقرية المقابلة باسم الفاعل (ملاقيكم) مقابلًا للفعل المضارع (تفرون) على أنه لا مناص ولا مهرب من المواجهة الحتمية التي تشعرون بها عند فراركم من الموت ، فإنكم تجدونه بانتظاركم في حالة ظنكم الفرار منه.

ومن النوع السابق قوله تعالى :» يَاأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَنْ وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَنْ وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُمْ بِاللَّهِ الْغَرُورُ[4]» فقد قابلت الآية القرآنية بين الفعل المضارع (يجزي) ، واسم الفاعل (جاز) ، ذلك لأن في التعبير بالمضارع إشارة إلى أن الوالد لا يزال تدعوه الوالدية إلى الشفقة على الولد ، وتجدد العطف والرقة عليه ، وفي التعبير بالفعل معنى عدم إلزام الأب بما يوجب عليه من ملازمة الدفع عن الابن.

ولما كان الولد لا يتوقع منه الإغناء عن والده في الشدائد إلا بعد بلوغه ؛ أخره في عبارة دالة على السلب العام، وجات المقابلة في ذكر اسم الفاعل ؛ لأن الولد من شأنه أن يكون الدفاع عن والديه ديدنًا له ؛ لما للوالدين من الحقوق عليه[5].

(١) انظر : التفسير القرآني للقرآن، عبد الكريم يونس الخطيب، دار الفكر العربي - القاهرة ، ٦٠٣/٥.

(٢) سورة الجمعة:٨.

(٣) انظر : السراج المنير، ٢٨٤/٤.

(٤) سورة لقمان:٣٣.

(٥) انظر: مفاتيح الغيب، ١٣٣/٢٥، وأنوار التنزيل وأسرار التأويل، البيضاوي، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي – بيروت،ط١٤١٨،١

ثالثًا: المقابلة بين الفعل المضارع واسم المفعول

يأتي هذا النمط من المقابلة بين الفعل المضارع واسم المفعول ، كما في قوله تعالى:» قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ[1]» ، وقوله تعالى:» قَالَ لَئِنِ اتَّخَذْتَ إِلَهًا غَيْرِي لَأَجْعَلَنَّكَ مِنَ الْمَسْجُونِينَ[2]»، حيث قابل في سورة يوسف بين الفعل المضارع (ليسجنن) ، وبين اسم المفعول في سورة الشعراء(المسجونين) .

ومرد اختلاف الصيغتين في الآيتين السابقتين إلى اختلاف كل سياق وردت فيه كل واحدة منهما ، فالسجن ليوسف المحبوب لامرأة العزيز التي شغفها حبًّا لم يكن أمنية لها ، ولم تختر هذا لحبيبها عقوبة له، وإنما ذكرت السجن ضمن عقوبات كلية لم تشر فيها إلى اسم يوسف عليه السلام تصريحًا، مع أن الموقف يتطلب منها الدفاع عن نفسها وعرضها ، وذكر عقوبة مناسبة لما اتهمت به يوسف عليه السلام ، وهو إرادة السوء بها ، وهي تعني فعل الفاحشة ، ولكن تغلغل حب يوسف عليه السلام في أعماقها وفي حشايا نفسها فجعلها تختار واحدة من إحدى عقوبتين ، القتل ليس واحدة منهما ، وهما السجن ، والعذاب، وقد راعت في ذكرها هاتين العقوبتين الترتيبَ؛ لأهمية كبرى عندها ؛ فبدأت بذكر السجن وتأخير العذاب ؛ ذلك لأن المحبة لا تسعى في إيلام المحبوب ، وراعت عدم ذكر أن يوسف يجب أن يقابل بهذين الأمرين صيانة للمحبوب عن الذكر بالشر ، ولذا اختارت التعبير بقولها (أن يسجن) بالفعل المضارع لأنها قصدت أن يسجن يومًا أو يومين ، أو أقل على سبيل التخفيف ، فأما الحبس الدائم فإنه لا يعبر عنه بالفعل[3].

أما سياق الآية الأخرى التي ورد التعبير فيها باسم المفعول ؛ فإنه يختلف عن آية سورة يوسف حيث جاء التهديد من فرعون لموسى عليه السلام إثر عرضه على سيدنا موسى أن يكون عبدًا له ، محذرًا إياه من اتخاذ أي إله غير فرعون.

وفي التعبير باسم الفاعل (المسجونين) مبالغة رده عن دعوى الرسالة ، حيث أراد منه ما سبق ، ولم يقتنع سيدنا موسى بهذا العرض[4] ، فعبر باسم الفاعل الذي يدل على أن السجن لموسى عليه السلام سجن دائم لا خروج له منه أبدًا[5]، وتكون» أل» في (المسجونين) للعهد ، وتؤدي دورًا سياقيًّا مهمًّا في التحقيق الدلالي للمقابلة ، ومعناها : أني سأجعلك يا موسى واحدًا ممن عرفت

هـ ، ٢١٨/٤، ونظم الدرر في تناسب السور،البقاعي، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ٢١٢/١٥.

(١) سورة يوسف: ٢٥.

(٢) سورة الشعراء:٢٩.

(٣) انظر: اللباب، ٧١/١١، وروح المعاني ، ٤١٠/٦، وتحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ٢٥٧/١٢.

(٤) انظر: روح المعاني، ٧٣/١٠.

(٥) انظر: اللباب، ١٦١/١٢.

حالهم في سجوني، وكان من عادة فرعون أن يأخذ من يريد سجنه فيطرحه في هوة ذاهبة في الأرض بعيدة العمق لا يبصر ولا يسمع ؛ فكان ذلك أشد من القتل [١]، فناسب كل سياق ما ورد فيه مقابلًا للآخر.

ومن شواهد هذا النمط أيضًا قوله تعالى:» قَالَ أَرَاغِبٌ أَنْتَ عَنْ آلِهَتِي يَاإِبْرَاهِيمُ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ وَاهْجُرْنِي مَلِيًّا[٢]»، وقوله تعالى :» قَالُوا لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ يَانُوحُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمَرْجُومِينَ[٣]»، وقوله تعالى: «قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِنْ لَمْ تَنْتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُمْ مِنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ[٤] «

فهذه الآيات الثلاثة قد جاءت فيها المقابلة بين الفعل المضارع (لَأَرْجُمَنَّكَ) و(لَنَرْجُمَنَّكُمْ) ، وبين اسم المفعول (الْمَرْجُومِينَ) ، ولم تأت هذه الآيات الثلاثة على نمط واحد في الثلاثة من الالتزام بالفعل في جميعها ، أو الالتزام باسم الفاعل في جميعها.

والسر في هذا التقابل هو اختلاف المعنى المترتب على اختلاف المقام في الآيات ، ذلك أن قولك لأرجمنك يعني لأوقعن عليك الرجم،ذلك أن قوله (لَأَرْجُمَنَّكَ) يعني لأوقعن عليك الرجم ولا يعني أن هناك مرجومين معه أو نالهم الرجم. وقوله (مِنَ الْمَرْجُومِينَ) يعني أنه واحد ممن نالهم الرجم. فلا يصح في سورة يس أن يقال (لئن لم تنتهوا لتكونن من المرجومين) لأنه ليس هناك أشخاص آخرون غير هؤلاء نالهم الرجم فيكونون منهم. وكذلك في آية مريم فإنه قال (لئن لم تنته لأرجمنك) ولم يقل (لتكونن من المرجومين) لأنه ليس هنام آخرون معه نالهم الرجم أو سينالهم فإن هذا الكلام موجه من أبي إبراهيم لولده إبراهيم عليه السلام وحده. أما في سورة الشعراء فإنه تهديد لنوح ولمن معه (قالوا لئن لم تنته يا نوح لتكونن من المرجومين) أي لئن لم تنته لتكونن من الذين ينالهم الرجم. ولو قال (لنرجمنك) لكان الرجم مختصًّا بنوح دون من آمن معه. فإن قيل ولم لم يقل (لئن لم تنتهوا لنرجمنكم) كما قال في سورة يس؟ والجواب أن الرسل في سورة يس ثلاثة كلهم بمنزلة واحدة داعون إلى الله مبلغون لرسالته ولذلك جاء الكلام على أنفسهم بصيغة الجمع «قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ وَمَا عَلَيْنَا إِلَّا الْبَلَاغُ الْمُبِينُ[٥]» وكان التطير بهم جميعاً «قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ» فكان الخطاب لهم جميعاً. وأما نوح فهو رسول واحد يبلغ عن ربه أما البقية فهم أتباع وهو صاحب الدعوة والمبلغ فخوطب وطلب منه الكف فقالوا (لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ يَانُوحُ لَتَكُونَنَّ

(١) انظر: الكشاف، ٣٠٨/٣، ٣٠٩.

(٢) سورة مريم: ٤٦.

(٣) سورة الشعراء:١١٦.

(٤) سورة يس:١٨.

(٥) سورة يس:١٦:١٧.

مِنَ الْمَرْجُومِينَ) أي لنرجمنك ومن معك فهذا تهديد له ولأتباعه. وهذا القول نظير ما قاله قوم لوط للوط:» قَالُوا لَئِنْ لَمْ تَنْتَهِ يَالُوطُ لَتَكُونَنَّ مِنَ الْمُخْرَجِينَ[1]» أي لنخرجنك ومن معك بدليل قوله تعالى على لسان قومه «أَخْرِجُوهُمْ مِنْ قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ[2]» وقوله:» أَخْرِجُوا آلَ لُوطٍ مِنْ قَرْيَتِكُمْ إِنَّهُمْ أُنَاسٌ يَتَطَهَّرُونَ[3]» فلما واجهوا لوطاً قالوا له لتكونن من المخرجين أي لتكونن واحداً منهم وهو تهديد له ولأتباعه أيضًا. فكان كل تعبير هو المناسب في مكانه[4].

وبهذا تكون المقابلة بين الصيغتين قد أدت دورًا دلاليًّا لم يكن ليؤدى إلا بها ، تدليلًا على أن اختلاف الصيغ حال تقابلها إنما يشكل دلالات مركزية يتم الاعتماد عليها في تفسير النصوص وتوضيحها وبيان أحكامها .

وبيان أن صيغة الفعل لا تعطي سوى حدوث معناه من الفاعل لا غير، وأما اتصاف الذات به فذلك أمر يعطيه اسم المفعول (من المرجومين) من باب التغليظ والمبالغة في العقوبة[5] .

وخلاصة القول فيما سبق من نماذج كانت فيها المقابلة بين الفعل (بزمنيه الماضي والمضارع) والمشتق(اسم الفاعل واسم المفعول)، ثم جعل الموصوف بها واحدًا من جمع ، إنما جاء من أجل إبراز المقابلة بينهما في أن التعبير بالفعل إنما يفهم وقوعه خاصة، بخلاف التعبير بالصفة ثم جعل هذا الموصوف بهما واحدًا من جمع فإنه يفهم أمرًا زائدًا على وقوعه، وهو أن الصفة المذكورة كالسمة لموصوف ثابتة العلوق به، كأنها لقب، وكأنه من طائفة صارت كالنوع المخصوص المشهور ببعض السمات الرديئة[6].

---

(١) سورة النمل :٥٦.

(٢) سورة الأعراف: ٨٢.

(٣) سورة النمل: ٥٦.

(٤) انظر: على طريق التفسير البياني، فاضل السامرائي ، جامعة الشارقة ، مركز البحوث والدراسات، ٢٠٠٥، ٦٣/٢-٦٥.

(٥) انظر: حاشية الشهاب ، ٢٣٣/٣.

(٦) انظر: الكشاف، ٣٣٠/٣، ومحاسن التأويل، القاسمي، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت،ط١، ١٤١٨ هـ ، ٤٧١/٧.

المطلب الثالث: التقابل بين التنكير والتعريف

المقابلة بين التنكير والتعريف

وقعت المقابلة بين التنكير والتعريف في قوله تعالى :» فَإِذَا جَاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسَى وَمَنْ مَعَهُ[١]»، وهذه الآية جاءت فيها المقابلة على مستويات ثلاثة: المقابلة بين حرفي الشرط»إذا» و»إن»، والمقابلة بين الفعل الماضي « جاءت « والفعل المضارع « تصبهم»، والمقابلة بين المعرفة « الحسنة « والنكرة» سيئة « ، وتفسير ذلك التقابل بين أنواع الكلمة الثلاثة يفسره ارتباطه الأنواع ببعضها في سياق لا ينفصل ، فقد جاء التعبير بأداتي شرط مختلفتين ، لأن « إذا « تفيد وقوع الحسنة /المعرفة على جهة اليقين بخلاف «إن» التي تدل على وقوع السيئة / النكرة بدرجة أقل في الحدوث، وهذا المفهوم في المغايرة بين معنى الأداتين من واقع استقراء الكثير من الآيات التي وقع التعبير بإحداهما- وهي الأداة إذا - يدل على تحقق وقوع الفعل بعد إذا على سبيل الحتم واللزوم ، كما هو الحال في قوله تعالى:» وَالْمُوفُونَ بِعَهْدِهِمْ إِذَا عَاهَدُوا[٢]» ، وقوله تعالى» كُتِبَ عَلَيْكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ[٣]» ، وقوله تعالى» وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ[٤]» ، وقوله تعالى» وَلَا يَأْبَ الشُّهَدَاءُ إِذَا مَا دُعُوا[٥] « ، وغير هذا من الآيات التي يفهم منها تحقق وقوع الفعل ، بخلاف الأداة» إن» التي يعني أن وقع الفعل بعدها على سبيل الاحتمال ، ومن هذه الآيات قوله تعالى» وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ[٦]»، وقوله تعالى» فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنْتُمْ بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِنْ تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ[٧] « وقوله تعالى» إِنْ تُبْدُوا الصَّدَقَاتِ فَنِعِمَّا هِيَ وَإِنْ تُخْفُوهَا وَتُؤْتُوهَا الْفُقَرَاءَ فَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ[٨]» وغير هذا من الآيات التي يفهم منها عدم تحقق وقوع الفعل.

ويتسق هذا أيضًا في المقابلة بين صيغتي الفعلين ، حيث جاء الفعل ماضيًا مع الحسنة المعرفة للدلالة على تلبسهم بالخير ووقوعه لهم وادعاؤهم به لأنفسهم، بخلاف التعبير بالفعل

---

(١) سورة الأعراف:١٣١.
(٢) سورة البقرة: ١٧٧..
(٣) سورة البقرة: ١٨٠...
(٤) سورة البقرة: ١٨٦.
(٥) سورة البقرة: ٢٨٢.
(٦) سورة البقرة: ٢٣.
(٧) سورة البقر': ١٣٧.
(٨) سورة البقرة:٢٧١.

المضارع مع السيئة / النكرة إنما يدل على أن ورود السيئة والشر بهم – إن وقع – فإنما هو من باب الإصابة التي يمكن رفعها عنهم إذا ما غيروا من أنفسهم إلى الأفضل ، والتزموا بأوامر الله ونواهيه.

ومجيء نمطي أداة الشرط مع اختلاف صيغتي الفعل مناسبًا لنمطي التعيين في الآية ، فتعريف الحسنة يؤكد على أن وقوعها من قبيل الواجب ، وذلك لأنه كثير ومتسع ؛ بخلاف السيئة فإنها لا تقع إلا في الندرة ، ولا يقع منها – في حال وقوعها – إلا اليسير ، ولذا فإن الإنسان يمكنه عدّ أيام البلاء، ولا يمكنه الوقوف على أيام الرخاء ، وهو ما عبّر عنه الشاعر :

وقد عددت أيام البلاء فهل عددت أيام الرخاء[١]

وهذا المعنى السابق هو ما ذكره الدكتور محمد أبو موسى في أن المقابلات البلاغية تمثل فرقًا في أصل اللغة الدلالة ، وكذا الدلالات التي تتفرع عن هذا التقابل ، وأكد على أن تعريف الحسنة إنما هو تعريف شمولي ليضم تحته كل ما هو من جنس الحسنات، وأن هذا من شأنه أن يقع كثيرًا؛ لأن الحسنات من الخصب والرخاء والعاقبة هي العطاء الأكثر في العالم[٢] ، مقابل تنكير السيئة التي أفادت بتنكيرها التقليل والندرة[٣] ، ولأنها – أي السيئة – كما تطلق على المعاصي ، فإنما تطلق على المضار كالجدب والشدة والمرض وهي الأمر الأقل حدوثًا في العالم[٤]، فظهر بهذا أثر القيم الدلالية للمقابلة بين التنكير والتعريف.

المطلب الرابع: التقابل بين العلامات الإعرابية.

المقابلة بين العلامات الإعرابية(النصب والرفع)

تأتي المقابلة البلاغية بين الحالات الإعرابية المختلفة في الآية الواحدة والكلمة الواحدة ، وهذا الاختلاف في العلامة الإعرابية والوظيفة النحوية ليس من باب التنوع والمشاكلة ، وإنما هو من باب الإثراء الدلالي ، ومراعاة كل علامة – مع وظيفتها – لسياقها الذي وردت فيه .

ومن الآيات التي ورد فيها هذا النمط من التقابل قوله تعالى :» وَلَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَى قَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ[٥]«.

ذكر ابن عطية في تفسيره[٦] أن سبل الواحبات الإتيانُ بالمصدر مرفوعًا، كما قوله تعالى:»

(١) انظر: الدر المصون، ٤٢٨/٥، ٤٢٩، و تفسير حدائق الروح والريحان، ٨٩/١٠.

(٢) انظر: علوم القرآن عند الشاطبي من خلال كتاب الموافقات ،محمد سالم أبو عاصي، دار البصائر – القاهرة، ط١، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م، ص ٧٩.

(٣) انظر: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة،ط٧،ص٣٢٣.

(٤) انظر: علوم القرآن عند الشاطبي من خلال كتاب الموافقات ، ص ٧٩.

(٥) سورة هود: ٦٩.

(٦) انظر: المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ،ابن عطية الأندلسي ،تحقيق:عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية – بيروت،ط١، ١٤٢٢ هـ ، ٢٤٦/١.

فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ[١]»، وقوله تعالى:» فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاءٌ إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ[٢]»، فالمصادر هنا قد جاءت مرفوعة ، وهذا يعني أنها واجبة التحقق، بخلاف ما هو عليه المندوبات ، فإن المصادر فيها لا تكون مرفوعة ، وإنما سبيل الندب النصب، كما في قوله تعالى :» فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ[٣]»، ولذا كان هناك خلاف بين العلماء في المصادر التي أتت فيها القراءة رفعًا ونصبًا ، كما في قوله تعالى:» وَصِيَّةً لِأَزْوَاجِهِمْ[٤]»؛ حيث قرئت كلمة « وصية « بالرفع والنصب[٥] ، وعلى أثر تلك القراءتين اختلفوا في حكم الوصية للزوجات هل هي واجبة على قراءة الرفع أم مندوبة على قراءة النصب.

وهذا الاختلاف المبني على التقابل بين علامة النصب وعلامة الرفع ، واختلاف الوظيفة يقال أيضًا في هذه الآية حيث ورد سلامان في الآية الكريمة ، السلام الأول منصوبًا ، والسلام الثاني مرفوعًا في شكل مقابلة بلاغية ، والأثر الدلالي المبني على هذا الاختلاف يمكن ربطه بما سبق ذكره في الحالة الإعرابية التي يأتي عليها المصدر ، فالمصدر الأول «سلامًا» هو قول الملائكة فإنما يدل على أن السلام منهم مندوب بخلاف المصدر الثاني « سلام» وهو قول إبراهيم عليه السلام ، فإنما يدل على أن السلام منه على سبيل الوجوب؛ لأن الجملة الاسمية أوكد وأثبت من الفعلية[٦]، فقوله « سلام» أتم وأبلغ من قولهم» سلامًا» من باب إرادة التفضل عليهم بالذكر وإجاباتهم بأحسن مما حيوه بها[٧].

فنصب « سلامًا» إذن إنما هو على إرادة معنى الفعل أي سلمنا سلامًا، وهذه العبارة مؤذنة بحدوث التسليم منهم لأن الفعل متأخر عن وجود الفاعل بخلاف سلام إبراهيم عليه السلام فإنه مرتفع بالابتداء ، فاقتضى الثبوت على الإطلاق ، وهو أولى مما يعرض له الثبوت[٨].

وذكر السهيلي[٩] أنه نصب المصدر الأول لأنه لم يقصد الحكاية ، ولكنه جعله قولًا حسنًا وسماه سلامًا؛ لأنه يؤدي معنى السلام في رفع الوحشة ووقوع الأنس ، وحكي عن إبراهيم عليه السلام قوله مرفوعًا ؛ فحصل من الفرق بين المتقابلين في حكاية هذا ورفعه ونصب ذلك إشارة

(١) سورة البقرة: ٢٢٩.

(٢) سورة البقرة: ١٧٨.

(٣) سورة محمد :٤

(٤) سورة البقرة: ٢٤٠.

(٥) الحجة في القراءات السبع، ابن خالويه، تحقيق :د/ عبد العال سالم مكرم، الأستاذ المساعد بكلية الآداب - جامعة الكويت، دار الشروق – بيروت، ط٤ ١٤٠١، هـ ص ٩٨.

(٦) البحر المحيط، ٤٩٧/٣.

(٧) مفاتيح الغيب، ٤٠٣/٢٩، وإرشاد العقل السليم ، ١٣/١.

(٨) انظر: معترك الأقران، ٤٩٦/٣، والكشاف ، ٩/١، والبرهان في علوم القرآن/ ٧١/٤.

(٩) انظر: نتائج الفكر ، ص ٣١٩.

لطيفة وفائدة شريفة ، وهي أن السلام من دين الإسلام، والإسلام ملة إبراهيم عليه السلام، وقد أمرنا بالاتباع والاقتداء به ، فحكى لنا قوله ، ولم يحكِ لنا قول أضيافه، إذ لا فائدة في تعريف كيفيته، وإنما الفائدة في تبيين قول إبراهيم وكيفية تحيته؛ ليقع الاقتداء به.

وهناك وجه آخر في تفسير المقابلة قريب من أصول الفلاسفة ، وهو أن التسليم دعاء للمسلّم عليه بالسلامة من كل نقص ، ولهذا أطلق، وكمال الملائكة لا يتصور فيه التجدد؛ لأن حصوله بالفعل مقارن لوجودهم ؛ فناسب أن يحيوا بما يدل على الثبوت دون التجدد وهو «سلامٌ» بالرفع لدلالة الاسم على الثبوت.

وهذا بخلاف كمال الإنسان فهو متجدد؛ لأنه بالقوة وخروجه إلى الفعل بالتدريج ؛ فناسب أن يُحيّا بما يدل على التجدد دون الثبات، وهو « سلامًا» بالنصب لدلالة الفعل على التجدد والحدوث[١].

والتقابل بين العلامتين يفسر سبب مجيء قوله تعالى» وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا[٢]»، وقوله تعالى للنبي صلى الله عليه وسلم:» فَاصْفَحْ عَنْهُمْ وَقُلْ سَلَامٌ[٣]»، فجاء السلام في الأولى منصوبًا؛ لأن الأخيار المذكورين في الآية لو سلموا على الجاهلين فلا يكون ذلك سببًا لحرمة التعرض إليهم.

وأما الآية الثانية فقد جاء السلام فيها مرفوعًا؛ لأن النبي صلى الله عليه وسلم لو سلم عليهم؛ لصار ذلك سببًا لحرمة التعرض إليهم، ومعناها: أمري معكم سلام، أو أمري معكم متاركة تركناه إلى أن يأتي أمر الله بأمر[٤].

ومن شواهد هذا النمط أيضًا في تقابل علامة النصب وعلامة الرفع ، قوله تعالى:» وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ[٥]»، فالمقابلة هنا بين كلمة الذين كفروا حيث جاءت منصوبة ، وبين كلمة الله التي جاءت مرفوعة ، والسر في هذا التغاير أن الدلالة على أن كلمة الله لم تزل كذلك في علوها وارتفاعها ، فكان الرفع أبلغ، ولو كانت منصوبة

(١) انظر: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب،ط١٧، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م ، ١٨٨/١، والبرهان في علوم القرآن، ٧١/٤.

(٢) سورة الفرقان:٦٣.

(٣) سورة الزخرف: ٨٩.

(٤) انظر: مفاتيح الغيب، ١٧٦/٢٨.

(٥) سورة التوبة:٤٠.

لدل هذا على أنها جعلت عليا بعد أن لم تكن عليا في السابق[1] ، بخلاف النصب في كلمة الذين كفروا الذي يدل على التحول وذلك لأن المشركين كانوا بمظنة من القوة والشدة ؛ لأنهم أصحاب عدد كثير ، ومنهم أهل الرأي والذكاء ، ولكنهم لما شاقوا الله ورسوله خذلهم، وقلب حالهم من علو إلى سف، مما يفيد أن العلو قد انحصر في دين الله وشأنه، وهذا ما أداه ضمير الفصل من إفادة القصر[2] .

وظهر بهذا التقابل أن كلمة الكافرين قد تعرضت للتبديل والتغيير من حال إلى حال فناسب هذا التبدل والتغير النصب ، وما تميزت به كلمة الله من ثبات ودوام في ارتفاعها وعلوها دومًا دون أن يكون هناك جاعل يتسبب في جعلها عليا ، وهذا ناسبه الرفع.

المطلب الخامس: التقابل بين العناصر الإسنادية

المقابلة بين العناصر الإسنادية (إسناد الضمائر والاسم الظاهر)

ونعني بهذا النوع من التقابل أن تكون هناك أفعال لمادة معجمية واحدة في سياق واحد وقصة واحدة ، ولكن النظم القرآني قد غيّر في فاعليها بالمقابلة في هذا بين الضمائر والاسم الظاهر.

ومن هذا قوله تعالى:» أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا...»و قوله تعالى» وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ... فَأَرَدْنَا .....وقوله تعالى « وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ.... فَأَرَادَ رَبُّكَ... [3]»

فهذه الآيات في قصة واحدة وجاء فيها فعل الإرادة واحد ، ومع ذلك فقد قابل النص بين أنواع ثلاثة من الفاعلين ؛ حيث جاء مع فعل الإرادة الأول بالفاعل ضميرا للمتكلم ، وجاء مع فعل الإرادة الثاني بالفاعل ضميرا لجماعة المتكلمين ، وجاء مع فعل الإرادة الثالث بالفعل اسمًا ظاهرًا ، وهذا التقابل المتحقق بين هذه الأشكال الثلاثة من الفاعلين (ضمير المتكلم – ضمير المتكلمين – الاسم الظاهر) قد جاءت جميعها متسقة مع السياق وإبراز الدور الدلالي والوظيفي للتقابل .

---

(١) انظر: الهداية إلى بلوغ النهاية في علم معاني القرآن وتفسيره، وأحكامه، وجمل من فنون علومه،مكي بن أبي طالب ، المحقق: مجموعة رسائل جامعية بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الشارقة، بإشراف أ. د: الشاهد البوشيخي، مجموعة بحوث الكتاب والسنة - كلية الشريعة والدراسات الإسلامية - جامعة الشارقة،ط١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م ، ٣٠٠٣/٤

(٢) انظر: تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد ، ٣٠٥/١٠.

(٣) سورة الكهف: ٧٩-٨٣.

والمتتبع لدلالة هذا التقابل يجد أن الخضر عليه السلام لما ذكر العيب في خرق السفينة أضافه إلى إرادة نفسه[١] ، فقال «أَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا»، ولم يقم بنسبة العيب إلى إرادة الله عز وجل تنزيهًا له سبحانه وتعالى[٢] ، وهذا يتماشى مع حسن أدب الخضر عليه السلام مع الله تعالى[٣] .

ولما ذكر قتل الغلام عبر عن نفسه بلفظ الجمع تنبيهًا على أنه من العظماء في علوم الحكمة ، وأنه لم يقدم على هذا القتل إلا لحكمة عالية[٤] ، وكأنه من قول خواص الملك أمرنا بكذا أو دبرنا كذا ، وإنما يعنون أمر الملك ودبر[٥].

وفي ضمير «نا» أيضًا إشارة إلى أن القتل كان متضمنًا للعيب الظاهر في الغلام مع سلامة الأبوين من الكفر ودوام إيمانهما باطنًا فجعل فاعل الإرادة مشتركًا بينه وبين الله عز وجل، فكأنه قال أردت أنا قتل الغلام ، وأراد الله سلامة الأبوين من الكفر وإبدالهما خيرًا منه [٦]، أو لأن القتل وقع من الخضر، ولكن إزهاق الروح من الله عز وجل ، فناسب «نا» الدالة على الاشتراك[٧].

ولما ذكر رعاية اليتمين لأجل صلاح أبيهما؛ أضاف الإرادة إلى الله عز وجل ، وذلك لأن المتكفل بمصالح الأبناء برعاية حق الآباء ليس إلا لله سبحانه وتعالى[٨]، وهو فعل خير محض وإنعام ليس فيه ما ينكر لا عقلاً ولا شرعًا ، ولذلك جاءت النسبة إلى لله وحده[٩].

وذكر الألوسي أن اختلاف الأسلوب في المقابلة بين الفاعلين إنما جاء على هذا النحو لاختلاف حال العارف بالله سبحانه فإنه في ابتداء أمره يرى نفسه مؤثرة فلذا أسند الإرادة أولًا إلى نفسه ثم يتنبه إلى أنه لا يستقل بالفعل بدون الله تعالى فلذا أسند إلى ذلك الضمير ثم يرى أنه لا دخل له وأن المؤثر والمريد إنما هو الله تعالى فلذا أسنده إليه سبحانه فقط وهذا مقام الفناء ومقام كان الله ولا شيء معه وهو الآن كما كان[١٠].

فكلام الألوسي مبني على اتجاه صوفي محض ، وليس فيه استناد إلى وظائف لغوية أو دلالية ، وما ذكر قبل رأي الألوسي من آراء يراها البحث أوجه واقرب إلى اللغة .

---

(١) انظر: مفاتيح الغيب، ٤٩٣/٢١، واللباب، ٥٥٢/١٢.

(٢) انظر: معاني النحو، ٧٣/٢.

(٣) انظر:كشف المعاني في المتشابه من المثاني،ابن جماعة،تحقيق: الدكتور عبد الجواد خلف، دار الوفاء ـ المنصورة،ط١، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م ، ٢٤٣.

(٤) انظر: مفاتيح الغيب، ٤٩٣/٢١، واللباب، ٥٥٢/١٢.

(٥) انظر: تفسير القاسمي، ٥٥/٧.

(٦) انظر: كشف المعاني، ٢٤٣.

(٧) انظر: بصائر ذوي التمييز، ٣٠٢/١.

(٨) انظر: مفاتيح الغيب، ٤٩٣/٢١، واللباب، ٥٥٢/١٢.

(٩) انظر: بصائر ذوي التمييز، ٣٠٢/١، وكشف المعاني، ٢٤٣.

(١٠)انظر: روح المعاني ، ٣٣٨/٨.

وما ذكر من دلالات سابقة أوجه وأقرب مما ذكره الألوسي لتقاربها مع الوظيفة الدلالية واللغوية للمقابلة .

الخاتمة

في نهاية هذا البحث يسجل الباحث مجموعة من النتائج ، منها :

- أن أشكال التقابل اللغوي في القرآن الكريم لم تأت لمراعاة الشكل الفاصلي للنص القرآني فقط، وإنما جاءت لتحقيق دلالات عديدة لم تكن لتحدث إلا من خلال مراعاة هذا التقابل .

- كانت المقابلة بين الأزمنة النحوية ذات دلالة محورية ، أدى معيار الزمن فيها على اختلاف أبعاد دلالية ، والتزامات تعبدية كما في قوله تعالى" إِنَّ الَّذِينَ يَتْلُونَ كِتَابَ اللَّهِ وَأَقَامُوا الصَّلَاةَ"، والتزامات سلوكية كما في قوله تعالى" وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً... وَمَنْ يَقْتُلْ مُؤْمِنًا مُتَعَمِّدًا"

- كما أفاد التغاير في التقابل بين الصيغ الفعلية والمشتقات وجعل الموصوف بها واحدًا من جمع أن وقوع الفعل وقوع خاص ، بخلاف التعبير بالمشتق فإنه يفهم أمرًا زائدًا على وقوعه ، وهو أن الصفة أصبحت كالسمة لموصوف ثابتة العلوق به ، كأنها لقب ، وكأنه من طائفة صارت كالنوع المخصوص المشهور ببعض السمات الخاصة، كما هو الحال في قوله تعالى (لأرجمنك / من المرجومين ، أن يسجن / من المسجونين، أوعظت/ من الواعظين ، أصدقت/ من الكاذبين ...)

- وقعت المقابلة اللغوية في التعيين بتعريف أحد الجزأين وتنكير الآخر؛ لتحقيق التعريف الشمولي لجنس المعرف ، بخلاف الجزء الواقع في حيز النكرة الذي أفاد معنى القلة والندرة بخلاف المفهوم العام للتنكير الذي يفيد الشيوع والعموم ، كما في قوله تعالى" " فَإِذَا جَاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ".

- وقعت المقابلة بين العلامات الإعرابية من أجل تحقيق دلالة الواجبات والمندوبات التي فهمت من خلال وقوع (سلام الملائكة) منصوبًا ، ومجيء سلام إبراهيم مرفوعًا ، أو للدلالة على التبديل والتغيير في مقابل الثبات والعلو والارتفاع كما هو الحال مع كلمة الكفار ، وكلمة الله عز في علاه.

- وقعت المقابلة بين العناصر الإسنادية في القصة الواحدة؛ لاختلاف الأحوال التي مر بها سيدنا الخضر.

المصادر والمراجع

١- إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم، أبو السعود العمادي ،دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٢- إعراب القرآن المنسوب لزكريا الأنصاري،إعراب القرآن العظيم، زكريا بن محمد بن أحمد بن زكريا الأنصاري، حققه وعلق عليه: د. موسى على موسى مسعود،ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م.

٣- إعراب القرآن وبيانه، محيي الدين بن أحمد مصطفى درويش، دار الإرشاد للشئون الجامعية - حمص - سورية ، (دار اليمامة - دمشق - بيروت) ، (دار ابن كثير - دمشق - بيروت)،ط٤، ١٤١٥ هـ.

٤- أنموذج جليل في أسئلة وأجوبة عن غرائب آي التنزيل، الرازي، تحقيق: د. عبد الرحمن بن إبراهيم المطرودي، دار عالم الكتب المملكة العربية السعودية – الرياض،ط١٤١٣،١ هـ ١٩٩١ م.

٥- أنوار التنزيل وأسرار التأويل، البيضاوي، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي – بيروت،ط١، ١٤١٨ هـ.

٦- البحر المحيط في التفسير، أبو حيان الأندلسي، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر – بيروت، ١٤٢٠ هـ.

٧- البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، الفاسي، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الناشر: الدكتور حسن عباس زكي – القاهرة،١٤١٩ هـ.

٨- البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركائه ،ط١، ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٧ م.

٩- بصائر ذوي التمييز في لطائف الكتاب العزيز،الفيروزآبادى ، تحقيق: محمد علي النجار، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

١٠- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، ط١٧، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.

١١- تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد، ابن عاشور، الدار التونسية للنشر – تونس،١٩٨٤ هـ.

١٢- التسهيل لعلوم التنزيل، ابن جزي الكلبي ،تحقيق: عبد الله الخالدي، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت،ط١، ١٤١٦ هـ.

١٣- تفسير ابن فورك من أول سورة المؤمنون - آخر سورة السجدة، ابن فورك، دراسة وتحقيق: علال عبد القادر بندويش، رسالة ماجستير ، جامعة أم القرى - المملكة العربية السعودية،ط١، ١٤٣٠ - ٢٠٠٩ م.

١٤- تفسير الإمام ابن عرفة، ابن عرفة، تحقيق: حسن المناعي، مركز البحوث بالكلية الزيتونية – تونس، ط١، ١٩٨٦ م.

١٥- تفسير الإيجي جامع البيان في تفسير القرآن، الإيجي، دار الكتب العلمية – بيروت،ط١، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م.

١٦- تفسير الشعراوي – الخواطر، محمد متولي الشعراوي، مطابع أخبار اليوم،١٩٩٧م.

١٧- التفسير القرآني للقرآن، عبد الكريم يونس الخطيب، دار الفكر العربي – القاهرة.

١٨- التفسير المظهري، المظهري، تحقيق: غلام نبي التونسي، مكتبة الرشدية – باكستان،١٤١٢ هـ.

١٩- تفسير حدائق الروح والريحان في روابي علوم القرآن، محمد الأمين ،إشراف ومراجعة: الدكتور هاشم محمد علي بن حسين مهدي، دار طوق النجاة، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢١ هـ.

٢٠- الجامع لأحكام القرآن، القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة،ط٢، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤ م.

٢١- حاشية الشهاب على تفسير البيضاوي، المسماة : عناية القاضي وكفاية الراضي على تفسير البيضاوي، شهاب الدين الخفاجي، دار صادر، بيروت.

٢٢- الحجة في القراءات السبع، ابن خالويه، تحقيق :د/ عبد العال سالم مكرم، - جامعة الكويت، دار الشروق – بيروت،ط٤، ١٤٠١ هـ.

٢٣- خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة،ط٧.

٢٤- الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، تحقيق: أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق.

٢٥- درة التنزيل وغرة التأويل ،الخطيب الإسكافي، دراسة وتحقيق وتعليق: د/ محمد مصطفى آيدين، جامعة أم القرى، وزارة التعليم العالي سلسلة الرسائل العلمية الموصى بها (٣٠) معهد البحوث العلمية مكة المكرمة،ط١، ١٤٢٢ هـ - ٢٠٠١ م.

٢٦- روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، الألوسي، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١٤١٥،١ هـ.

٢٧- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية،ط١، ١٤٠٢هـ_١٩٨٢م، ١٧٢.

٢٨- السراج المنير في الإعانة على معرفة بعض معاني كلام ربنا الحكيم الخبير، الخطيب الشربيني، مطبعة بولاق (الأميرية) – القاهرة،١٢٨٥ هـ.

٢٩- شرح كتاب سيبويه، الرماني، رسالة دكتوراه سيف بن عبد الرحمن بن ناصر العريفي، جامعة: الإمام محمد بن سعود الإسلامية - الرياض - المملكة العربية السعودية، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨ م.

٣٠- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، بهاء الدين السبكي ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان،ط١، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣ م.

٣١- علوم القرآن عند الشاطبي من خلال كتاب الموافقات ، محمد سالم أبو عاصي، دار البصائر – القاهرة، ط١، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥ م.

٣٢- على طريق التفسير البياني، فاضل السامرائي ، جامعة الشارقة ، مركز البحوث والدراسات، ٢٠٠٥.

٣٣- غرائب التفسير وعجائب التأويل، الكرماني، دار القبلة للثقافة الإسلامية - جدة، مؤسسة علوم القرآن – بيروت.

٣٤- غرائب القرآن ورغائب الفرقان،النيسابوري، تحقيق: زكريا عميرات، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١، ١٤١٦ هـ.

٣٥- فتحُ البيان في مقاصد القرآن،القِنَّوجي، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: خادم العلم عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، المَكتبة العصريَّة للطبَاعة والنّشْر، صَيدَا – بَيروت،١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.

٣٦- فتوح الغيب في الكشف عن قناع الريب (حاشية الطيبي على الكشاف)،الطيبي، مقدمة التحقيق: إياد محمد الغوج، القسم الدراسي: د. جميل بني عطا، المشرف العام على الإخراج العلمي للكتاب: د. محمد عبد الرحيم سلطان العلماء، جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم،ط١، ١٤٣٤ هـ - ٢٠١٣ م.

٣٧- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل ، الزمخشري، دار الكتاب العربي،بيروت،ط٣، ١٤٠٧ هـ.

٣٨- كشف المعاني في المتشابه من المثاني، ابن جماعة، تحقيق: الدكتور عبد الجواد خلف، دار الوفاء ـ المنصورة،ط١، ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م.

٣٩- اللباب في علوم الكتاب، ابن عادل الحنبلي، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩ هـ -١٩٩٨م.

٤٠- لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، فاضل السامرائي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط٣، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٣م.

٤١- محاسن التأويل، القاسمي، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية،

بيروت،ط١، ١٤١٨ هـ.

٤٢- المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز ،ابن عطية الأندلسي ،تحقيق:عبد السلام عبد الشافي محمد، دار الكتب العلمية – بيروت، ط١ ،١٤٢٢ هـ.

٤٣- مدارك التنزيل وحقائق التأويل، النسفي، حققه وخرج أحاديثه: يوسف علي بديوي، راجعه وقدم له: محيي الدين ديب مستو، دار الكلم الطيب، بيروت، ط١ ،١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م.

٤٤- معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع – الأردن، ط١، ١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م.

٤٥- معترك الأقران في إعجاز القرآن، السيوطي، دار الكتب العلمية - بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م.

٤٦- مفاتيح الغيب، الرازي، دار إحياء التراث العربي – بيروت،ط٣ ،١٤٢٠ هـ.

٤٧- ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه اللفظ من آي التنزيل، الغرناطي، وضع حواشيه: عبد الغني محمد علي الفاسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

٤٨- نتائج الفكر في النَّحو،السهيلي ،دار الكتب العلمية – بيروت،ط١،١٤١٢ - ١٩٩٢

٤٩- نظم الدرر في تناسب السور،البقاعي،دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.

٥٠- نكت وتنبيهات في تفسير القرآن المجيد، أبو العباس البسيلي، تقديم وتحقيق:محمد الطبراني، منشورات وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية - المملكة المغربية، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء،ط١،١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م.

٥١- الهداية إلى بلوغ النهاية في علم معاني القرآن وتفسيره، وأحكامه، وجمل من فنون علومه، مكي بن أبي طالب ، المحقق: مجموعة رسائل جامعية بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الشارقة، بإشراف أ. د: الشاهد البوشيخي، مجموعة بحوث الكتاب والسنة - كلية الشريعة والدراسات الإسلامية - جامعة الشارقة،ط١، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م.

طوقُ الحَمَامةِ لابن حزم
النص العابر للأجناس

إعداد: الدكتورة العالية ماء العينين // أستاذة الدراسات الأندلسية
شعبة الدراسات العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية //جامعة محمد الخامس-الرباط -المغرب

لقد ارتبطَ موضُوعُ كتابِ "طوق الحمامة" بالحُبِّ، واشتهرَ بأخبار العِشْقِ والعشاق. وهذا واضحٌ من العنوان الفرعي: في الألفة والألاف، إلا أنه كتابٌ متعددُ الهويات والأجناس، ومفتوحٌ على حقولٍ إبداعيةٍ ومعرفيةٍ متنوعةٍ. وهذا ما دفعني لتبني مفهوم "النص العابر للأجناس" أو "النص المفتوح" كآلية لمحاورة هذا الكتاب. وهو مفهومٌ مازال يلفه الالتباس، كغيره من المفاهيم النقدية. قد يكون توظيفنا لهذا المفهوم، مغامرةً أو تجاوزًا للحمولة التي راكمتها النظرية النقدية في مواكبتها للتحولات التي عرفتها قضية الأجناس الأدبية، ولكنه طموحٌ مشروعٌ، حتى لو وقفنا فقط، عند تكسير الحدود أو تذويبها بين أجناس أدبية وفكرية قد تبدو متباعدة من وجهة نظر تصنيفية مغلقة. وهو ما يتضح لنا إذا تأملنا هذا النص، وحاولنا الولوج إليه من مداخل عديدة

لقراءته. وأستحضر هنا ما قاله "رولان بارت" (Roland Barthes) عن كتابات «جورج باطاي» (Georges Bataille):» كيف نصنف «جورج باطاي»، هذا الكاتب، هل هو روائي، شاعر، ناقد، اقتصادي، فيلسوف أو صوفي؟» ويناقش «بارت» هذه «الحالة» قائلا، بأنها محرجة، ولهذا تم السكوتُ عن «باطاي» في الكتب الأدبية. ولكنه يخلص إلى نتيجة:»باطاي كتب نصوصا أو ربما نصا واحدا دائما..»([1])

سنحاول في هذه الدراسة رصد بعض مواطن الخصوبة والثراء في هذا النص العميق والمتميز. فهو نص يمتلك جرأة طرح الأسئلة ومناقشتها في موضوع «مريب» كما يصفه الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو، والذي اعتبرَ أن ابن حزم، رغم جرأته في تناول الموضوع، إلا أنه كان حذرا. يتساءل كيليطو:»ألم يكن ابن حزم متخوفا من ردود فعل القراء؟ أليس الكتاب بكامله موضع ريبة؟»([2])

إذا كان موضوع الكتاب واضحا ولا خلاف حوله فإن جنسه، كما أسلفنا، مفتوحٌ على عدد من الاقتراحات والقراءات. ولكن قبل أن نخوض في هذا الجانب، لابد من تأكيد خصوصية «طوق الحمامة» في لائحة أعمال ابن حزم الكثيرة، والتي قالَ عنها القاسم صاعد بن أحمد: «أخبرني ابنه الفضل أنه اجتمع عنده بخط أبيه من تآليفه نحو أربعمائة مجلد تشتمل على قريب من ألف ورقة»([3]). وهكذا، سنجد موضوعاتِ هذه الكتب تتوزع بين علوم كثيرة ومتنوعة من أهمها الفقه، التاريخ، الحديث، العقيدة، الحركات والمذاهب الدينية، الفلسفة، وعلم المنطق، وقضايا إسلامية، ودراسات تاريخية...

والملاحظ في هذه الموضوعات أنها تحتاجُ إلى أبحاث معمقة، وقراءات كثيرة، وسعة اطلاع. بحيث إن كل كتاب يظهر خلفية علمية واطلاعا كبيرا لمؤلفه. أما موضوع كتاب طوق الحمامة، فإلى جانب ما يظهره من معرفة عميقة، وسعة اطلاع، إلا أنه كتاب بدأ في اللاوعي «الحزمي»، ونشأ معه، ونضج في فكره وروحه وقلبه، كأنه فرض نفسه عليه. يقول ابن حزم، بأنه ألف الكتاب تلبية لرغبة صديق، على عادة أغلب القدماء، خصوصا عندما يكون موضوع الكتاب على علاقة بجوانب مسكوت عنها.

١- Arnaud Maïsetti. « Roland Barthes de l'œuvre au texte » 23FEVRIER 2009. http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article115

٢- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والارتياب، (دار توبقال للنشر) ط1 2007 ص 29

٣- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب " تحقيق إحسان عباس (بيروت دار صادر-١٩٦٨) ج ٢/ ص ٧٨

يقول:» وكلفتني أعزك الله أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة لا متزيِّدا ولا مفتنا، لكن موردا لما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه، حيث انتهى حفظي وسعة باعي فيما أذكره.»([1]) ويؤكد في تقديمه للكتاب في عدة مناسبات أن الكتاب نتاج تجربته الخاصة، وما سمعه أو عاينه بشكل مباشر. وحتى الأشعار التي استشهد بها من إنتاجه الخاص، عكس ما نجده في كتاب الزهرة ([2]) يقول:» وسأورد في رسالتي هذه أشعارا قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها على أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث عن نفسه، فهذا مذهب المتحلِّين بقول الشعر.»[3]() ومما يعزز فكرة معايشة هذا الموضوع، وكونه جزءا من حياة كاتبه، قوله عن النساء وقد تربى بينهن في قصور والده:» فلم أزل باحثا عن أخبارهن كاشفا عن أسرارهن، وكن قد آنسن مني بكتمان فكن يطلعنني على غوامض أمورهن..»([4])

كتاب طوق الحمامة إذن، له خصوصية تميزه عن مختلف أعماله الأخرى، لأن له علاقة خاصة بابن حزم الإنسان /الذات/الأنا، خصوصا في مرحلة الشباب. ويمكن أن نضيف أمرين ساهما في ظهور هذا العمل. أولا، جرأة ابن حزم وقوة شخصيته في قول أفكاره والمجاهرة بمبادئه رغم أن هذا جَرَّ عليه نقمة مجايليه. وقد قال عنه ابن العريف الاندلسي: «لسان بن حزم وسيف الحجاج شقيقان»([5]) وقد كان ابن حزم، ذا فكر ثوري كما وصفه «ايميليو غرسيه غومس» Emilio García (Gómez)، فقد قال عنه هو وابن شهيد» تجمع بينهما آراء نعدها ثورية بصورة من الصور، منها عدم الاعتداد بكثرة الأخذ عن الشيوخ، والتنديد بأساليب التعليم التي جرى عليها المؤَدِّبُون»([6]) ثانيا، الحياة التي عاشها ابن حزم، والتي غلب عليها طابع الترف والتمكن من ملذات الحياة ويسر العيش، وهذا ما تشهد به إحدى مناظراته الشهيرة مع القاضي، أبي الوليد الباجي (الفقيه المالكي)، حين قال له هذا الأخير:» انا أعظم منك همة في طلب العلم لأنك طلبته وأنت مُعان عليه تسهر بمشكاة الذهب، وطلبته وأنا أسهر بقنديل. فقال له ابن حزم، هذا كلام عليك لا لك، لأنك طلبت

١ابن حزم، طوق الحمامة، ضبط وتفسير سعيد محمود عقيل (دار الجيل- ٢٠٠٤) ص ١٣/١٢

٢كتاب "الزهرة" لمؤلفه أبي بكر محمد بن داوود الأصبهاني

٣ابن حزم، طوق الحمامة ص ١٣

٤نفسه ص ١٧٠

٥- الحافظ شهاب الدين أحمد بن حجر العسقلاني، لسان الميزان، تحقيق ودراسة وتقديم، عادل احمد عبد الوجود وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية بيروت الجزء ٤ ص٢٤٢

٦- محمود علي مكي، "ثلاث دراسات عن الشعر الاندلسي- اميليو غرسيه غومس- داما سو ألونسو- ماريا خيسوس بيجيرا(المجلس الاعلى للثقافة- ١٩٩٩) ص٧١

العلم رجاء حال تريد تبديلها بمثل حالي، وأنا طلبته في حين ما تعلمه وما ذكرته فلم أرج به إلا علو القدر في الدنيا والآخرة»[1] يمكن القول إذن إن هذه المحددات الثلاثة هي التي أعطتنا كتاب «طوق الحمامة». وساهمت في تميزه وتنوع أجناسه الأدبية والفكرية.

هوية النص

إذا كان موضوع الكتاب محسوما منذ عتبته الأولى، ومن خلال التقديم، كما رأينا سابقا، فإن هوية النص، تظل ملتبسة ومفتوحة على أجناس متعددة ومختلفة. لقد صنف ابن حزم، في تقديم كتابه، عمله كرسالة. ولكن إلى أي مدى استطاع هذا «الميثاق» أن يضيء لنا هوية هذا النص؟ ماذا تعني الرسالة أو فن الترسل؟ وهل اختلفت دلالاته في الأندلس؟

يُعَرَّف فن الترسل كفنٍ من فنون النثر إلى جانب الخطب، والمقامات، والمناظرات. ودون الدخول عميقا في شرح معنى الرسالة أو فن الترسل، لغة واصطلاحا، نتساءل احتراما للمقام: هل كانت للرسالة في الأدب الأندلسي دلالاتٌ محددةٌ تساعدنا في إضاءة هوية نص طوق الحمامة؟

يقول فايز عبد النبي، عن دلالات فن الترسل في الأندلس: « وكان الأدباء الأندلسيون يطلقون لفظ رسالة على ما ينشئه الكاتب في نسق فني جميل في غرض من الأغراض ويوجهه إلى شخص آخر»[2] من خلال هذا الشرح، يتبين لنا أن الرسالة، حاملٌ لغوي، فني لأغراض الأديب. ورغم أن الرسالة وكما أسلفنا تعتبر فنا نثريا، لكن ذلك ليس قطعيا، أو على الأقل بالنسبة لأهل الأندلس الذين كان لهم رأي آخر. يقول فايز عبد النبي» وكان الأدباء الأندلسيون يطلقون لفظ رسالة أحيانا على القصائد أو المقطوعات الشعرية التي ينظمها الشاعر على شكل خطاب موجه إلى صديق أو غيره في أي موضوع..»[3]، ومن ذلك ما جاء في إحدى قصائد ابن زيدون التي وجهها إلى أبي الحزم بن جهور يشير فيها إلى كثرة رسائله الشعرية إليه قائلا:

أفي العدل أن وافتك تترى رسائلي

فلم تَتْرُكَنْ وضعًا لها في يديْ عدلِ [4]

ويخلص الباحث في دراسته إلى نتيجة شديدة الأهمية ومثيرة للانتباه، يمكن اعتبارها خصوصية أندلسية. يقول:» والرأي عند الباحث أن هذه الرسائل أقرب إلى الفنون الشعرية منها إلى الرسائل

١ - أحمد المقري التلمساني، نفح الطيب ج٢/ص٧٧

٢- فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الاندلس في القرن الخامس الهجري (دار البشير الأردن) ط١ - ص ٧٨

٣- فايز عبد النبي، أدب الرسائل في الأندلس ص ٧٩

٤- نفسه ص٧٩

النثرية حيث إن لفظ رسالة غالبا ما كان يختص بالنثر دون الشعر حتى لا يكاد ينصرف إلا إليه...»
كما يشير الباحث إلى مسألة أخرى: «ومن الألفاظ المرادفة لمصطلح رسالة في الأدب الاندلسي، كتاب...»([1]) ونخلص من خلال هذه المجموعة من النصوص إلى أن الرسالة في الأدب الأندلسي تميزت واختلفت- أحيانا- عما عرفت به في الأدب العربي عموما. وهذا يجعلنا نطرح سؤالا آخَرَ في إطار تحديد هوية النص، هل هو عمل نثري أم شعري؟

لقد وازن صاحب كتاب «طوق الحمامة» بين الشعر والنثر. ويمكن اعتباره «ديوان شعر» لصاحبه خصوصا أن كل الأشعار الواردة فيه - وهي كثيرة - تعود لابن حزم باستثناء أربعة شواهد أو خمسة. وهذا على غير عادة أغلب الكتاب والأدباء الذين يستشهدون كثيرا بأشعار غيرهم لإثبات أفكارهم، كما نجد في كتاب الزهرة لداوود بن علي الأصبهاني الظاهري، والذي يشترك مع طوق الحمامة في موضوع الحب والعشق، مما حدا ببعض النقاد إلى الربط بينهما والحديث عن تأثر ابن حزم بداوود بن علي. ويقع كتاب الزهرة في مائة باب، وفي كل باب جانب من جوانب الموضوع مع عدد هائل من أشعار السابقين. وفي ذلك، يقول المستشرق الإسباني، غرسية غوميز(GARCIA GOMEZ)، مقارنا بين الكتابين: « وما كان يقال في بغداد نثرا رقيقا أو شعرا ملتقطا، أخذ ابن حزم يقوله في شاطبة دافئا وإنسانيا، عن نفسه وعن أصدقائه في قرطبة..»([2])وقال ابن حزم في الطوق: «وسأورد في رسالتي هذه، أشعارا قلتها فيما شاهدته فلا تنكر أنت ومن رآها على أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث عن نفسه. فهذا مذهب المتحلين بقول الشعر...وكفاني أني ذاكر ما عرض لي مما يشاكل ما نحوت نحوه وناسبه إلي.»([3]) يقر ابن حزم إذن، بكونه اختار الشعر وسيلة لتبليغ أفكاره تماما كما فعل نثرا، وهنا نستبعد مسألة الاستشهاد والتي يستعملها الأدباء عادة، لأن بين أيدينا ديوانا شعريا رائقا يعبر عن صاحبه، فابن حزم في تناوله لموضوعة الحب، اعتمد «إلى حد كبير على التجربة والملاحظة والتحليل النفسي واستخلاص النتائج».([4]) وإذا تعمقنا، من جهة أخرى، أكثر داخل الأجناس النثرية، فالكتاب/ الرسالة، يعزِّزُ الغموض الذي يحيط بسؤال الهوية الأجناسية، حيث تتقاطع فيه السيرة الذاتية بالدراسة والبحث في المجتمع الأندلسي، بالإضافة إلى الموضوع الذي ارتبط بالكتاب وهو الحب والذي يتأرجح بين الفلسفة والتاريخ والبحث الاجتماعي والنفسي.

١- نفسه ص ٨١/٨٠

٢- طاهر أحمد مكي، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، (مكتبة وهبة- الطبعة الثانية ١٩٧٧) ص٢٧٩ – ط٢

٣- ابن حزم، طوق الحمامة، ص ١٥

٤- أحمد هيكل، "الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة"، (دار المعارف- مصر ١٩٧٩) ط٧ ص ٣٩٥

طوق الحمامة سيرة ذاتية

في دراسة له، عن السيرة الذاتية في طوق الحمامة، يقف الأستاذ عبد الرحيم العلمي على مراحل سيرية من حياة ابن حزم، شملت محطات مهمة من حياته، من خلال ما جاء في كتابه «طوق الحمامة»، مولده، نشأته، شيوخه، أصحابه، علاقاته بالأمراء والسلاطين، محنته، طباعه وأخلاقه، تكوينه العلمي.([1])إذ يتحدث ابن حزم في باب «البين» والذي خصص له أكثر من خمس عشرة صفحة، عن تجربته الخاصة واكتوائه بنار البعد، في ظل ظروف الاضطراب والفتنة التي عانى منها، واضطرته لمغادرة مراتع الصبا والفرح. يقول في ذلك: « ولقد أخبرني بعض الوراد من قرطبة وقد استخبرته عنها أنه رأى دورنا ببلاط مغيث في الجانب الغربي منها وقد امحت رسومها، وطمست أعلامها، وخفيت معاهدها، وغَّيرها البلى وصارت صحارى مجدبة بعد العمران، وفيافي موحشة بعد الأنس، وخرائب منقطعة بعد الحسن، وشعاباً مفزعة بعد الأمن، ومأوى للذئاب، ومعازفَ للغيلان، وملاعب للجان، ومكامن للوحوش، بعد رجال كالليُّوثِ...»([2])

لم يجد ابن حزم أبلغ من تجربته الخاصة، ليسوقها ضمن الحكايات التي أوردها في مقام البين، فطفق يتحدث بحرقة عن الأخبار التي سمعها عن الحالة التي أصبحت عليها قرطبة. لقد ولد ابن حزم، بقرطبة أيام المنصور ابن أبي عامر وكان والده أحد وزرائه المقربين. وعاش فترة من حياته في ترف القصور. يصفه «آنخل غونزاليس بالنثيا»(Ángel González Palencia) بقوله: «وكان شابا أنيقا ينتسب إلى بيت رفيع من موالي بني أمية. دخل ميدان السياسة وهو بعد في مطالع الشباب، ثم عانى أوصاب النفي واشترك في المؤامرات والتدبيرات فيما بعد»([3])، وقد عانى من الفتنة التي اندلعت في قرطبة وانقلب النعيم جحيما من هول ما قاساه من التشرد وانقلاب الحال، وهذا ما يستشف من النص الذي أوردناه أعلاه من طوق الحمامة.

ودائما في علاقة مع سيرة الكاتب، فإن الحب موضوع الكتاب الأساسي، والذي يناقشه من مختلف جوانبه النفسية والفلسفية والاجتماعية. يحضر أيضا كتجربة ذاتية خاصة، تعطينا وجها آخر لسيرة ابن حزم من خلال حياته وآراءه في تجارب الآخرين.

ففي الجانب الأول، يمكن لقارئ الطوق ان يكوِّن فكرة عامة عن شخصية ابن حزم وطبائعه-

---

١- عبد الرحيم العلمي "السيرة الذاتية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم (موقع الرابطة المحمدية للعلماء، المغرب -٢٠١٧) مقالة الكترونية

٢- ابن حزم، طوق الحمامة، ص ١٣١

٣- آنخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، (المركز القومي للترجمة- سلسلة ميراث الترجمة- ٢٠١١) ترجمة حسين مؤنس- ص٩٨

خصوصا في مقام الحب- وهو مقام يصعب فيه التكلف. ففي باب علامات الحب، يتحدث عن «البكاء» وعن تفاضل العشاق فيه منهم من يكون غزير الدمع ومن لا قدرة له على ذرف دمعة. يقول عن نفسه:»...ومنهم جمود العين عديم الدمع، وانا منهم. وكان الأصل في ذلك إدماني أكل «الكُنْدرِ» لخفقان القلب وكان عرض لي في الصبا، فإني لا أصاب بالمصيبة الفادحة فأجد قلبي يتفطَّر ويتقطع وأحسُّ في قلبي غُصَّةً أمرَّ من العلقم ولا تجيب عيني البتة إلا في الندرة بالشيء اليسير من الدمع»([1]) الكاتب يقدم نفسه كنموذج لهذا النوع من العشاق، ولكنه يجعل لذلك، سببا وهو أكله للكندر (نوع من اللبان)

وفي معرض حديثه من سلطة الحب وسلطانه على النفوس، اعتبر بن حزم ان ذلك يؤدي إلى أمور، يعجز العقل عن استيعابها، من ذلك أن يظل العاشق متمسكا بصفة في حبيب، حتى إذا افترقا يبحث عنها في غيره. ويمثل لذلك، بان يكون الشخص على علاقة بامرأة مائلة إلى القصر فلا يحب طويلة بعد ذلك. وقبل ان يقدم لنا ابن حزم تجربته الخاصة يؤكد على أن النماذج التي يقدمها ليست «عن منقوصي الحظوظ في العلم والأدب لكن عن أوفر الناس قسطاً في الإدراك، وأحقهم باسم الفهم والدراية»([2]). وهو بذلك يبرر حالته الخاصة والتي يقدمها كالتالي: « وعني أخبرك أني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر، ولو أنه على الشمس أو على صورة الحسن نفسه وإني لأجد هذا في أصل تركيبي من ذلك الوقت، لا تؤاتيني نفسي على سواه ولا تحب غيره البتة»([3]) ويذهب الكاتب بعيدا في هذا الأمر، إلى ربطه بالوراثة. فهو يشبه أباه في هذا الامر، ويؤكد على أن جماعة خلفاء بني أمية كلهم كانوا مجبولين على حب الشقرة. هذا الربط بين الوراثة وأحاسيس الناس ورغباتهم الخاصة، موضوع يحظى اليوم باهتمام علماء الوراثة، بل إن الكثير من الدراسات، تركز على أهمية الجانب الجيني والوراثي في تفسير الكثير من السلوكات والأهواء الإنسانية.

والدارس لهذا الكتاب، يكتشف بين دفتيه، معرفة عميقة بالنفس البشرية في مختلف حالاتها وطبائعها، لذلك نطلع فيه على ملاحظات مهمة نفسية واجتماعية اهتمت بها الدراسات الحديثة والمعاصرة بعد ابن حزم بقرون، كما نجد في باب الإشارة بالعين والذي يفصل فيه ترجمة كل حركة

١- طوق الحمامة ص٣٤

٢- نفسه ص٤٧

٣- نفسه ص47

بمعناها ودلالاتها، أي أنه يتحدث عن إشارات العين كلغة خاصة قادرة على تبليغ الرسائل.

وفي نقاشه لبعض مظاهر الحب الغريبة، يتحدث ابن حزم في «باب من أحب بالوصف» عن تمكن المحبة من قلب العاشق، بالوصف دون معاينة، مفسرا ذلك بتأثير الحكايات والاخبار على النفس، وجعلها تتعلق بالموصوف إلى درجة العشق والسهر والمعاناة. لكن ابن حزم لا يعترف بذلك ويرى بانه مجرد وهم رغم ما رآه من تجارب واقعية.

يقول: «وهذا كله قد وقع لغير ما واحد، ولكنه عندي بُنيان هارٍ على غير أُسٍّ، وذلك أن الذي أفرغ ذهنه في هوى مَن لم يرَ لا بُد له إذ يخلو بفكره أن يُمثل لنفسه صورةً يتوهمها، فإن وقعت المُعاينة يومًا ما فحينئذٍ يتأكَّد الأمر أو يبطل بالكلية([1])»

ونختم هذا المحور بالتأكيد على أن الأمر لم يقتصر على حياته الخاصة فقط، بل تجاوزه إلى الحياة في الأندلس عموما، فالكتاب «معرضٌ حافل بالحديث عن شيوخ ابن حزم والشخصيات العامة في قرطبة، وبالإشارات التاريخية، والأحداث الهامة والحفلات الخاصة وتخطيط العاصمة ومعمارها، ومساكن آل حزم...»([2])

طوق الحمامة حفريات في المجتمع الأندلسي

لا شك أن قارئ كتاب طوق الحمامة، سيلاحظ الثراء الذي يميزه من حيث الصور والحكايات والمظاهر التي تميز المجتمع الاندلسي، وسنحاول هنا الوقوف عند بعضها:

أ- ملامح من شخصية المرأة الأندلسية

تحضرُ المرأةُ في طوق الحمامة بشكل واضح ومتميز على اعتبار أن الموضوعة الأساسية هي الحب والمرأة جزء مهم منه. ولكن هناك تركيزا أيضا على جوانب أخرى تتعلق بشخصيتها وتفكيرها وطبيعة حضورها في المجتمع. «فهو يكشف لنا الحياة الخاصة للأندلسيين في القرن الحادي عشر الميلادي، ويطلعنا على شكل الحريم في قرطبة، وعلى السوق الذي كانت تقصده النساء. وعلى المجالس التي كانت تعقد داخل القصور والجنان. كما يخبرنا عن الحرف التي كانت تمارسها النساء»([3])

وقد وضح ابن حزم أصل هذا الاهتمام في كتابه عندما تحدث عن مخالطته للنساء وهو طفل صغير

١- نفسه ص38

٢-" دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة" ص٢٢٥

٣-نادية العشيري،»مقاربة النوع الاجتماعي في تحليل النصوص الأدبية الأندلسي» أعمال المائدة المستديرة، نحو مقاربة جديدة لدراسة الأدب الأندلسي»(سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط ٢٠١٤) ص٨٨

في قصر أبيه، وقد كان من وزراء المنصور بن أبي عامر. فقد مكنته تلك التجربة من التعرف عن كثب على الكثير من أمور النساء يقول في ذلك: « فلم أزل باحثا عن أخبارهن كاشفا عن أسرارهن، وكن قد آنسن من بكتمان، فكن يطلعنني على غوامض أمورهن»([1])ومن ذلك شهادته في النساء بأنهن أكتم لسر المحبين من الرجال وهذا مخالف لما اعتاد الناس رمي النساء به من كونهن لا يكتمن سرا.

يقول: «فعندهن من المحافظة على هذا الشأن والتواصي بكتمانه والتواطؤ على طيه إذا اطلعن عليه ما ليس عند الرجال. وما رأيت امرأة كشفت سر متحابين إلا وهي عند النساء ممقوتة».[2]

ويبدو أن ابن حزم يحاول أن يكسر الكثير من الأفكار النمطية السائدة عند الناس بخصوص المرأة، بما في ذلك بعض الأمور الحساسة والتي عادة ما يستحسن الناس تفادي الحديث عنها، أو ربما إعطائها صورة مخالفة للواقع ومناسبة لأخلاقيات المجتمع العربي والإسلامي. يقول: «وإني لأسمع كثيرا ممن يقول، الوفاء في قمع الشهوات في الرجال دون النساء فأطيل العجب من ذلك، وإن لي قولا، لا أحول عنه، الرجال والنساء في الجنوح إلى هذين الشيئين سواء..»([3]) ولا نستغرب هذا الرأي من ابن حزم فقد تميز بجرأته في المجاهرة برأيه وأفكاره وقد سبب له ذلك عداء الكثير من الناس وجر عليه غضب الناس والعلماء وأصحاب السلطان، حتى امتدت يد العامة إلى حرق كتبه وفي ذلك يقول شعرا:

فَإِنْ تُحْرِقُوا القِرْطَاسَ لاَ تُحْرِقُوا الَّذِي
تَضَمَّنَهُ القِرْطَاسُ بَلْ هُوَ فِي صَدْرِي
يَسِيْرُ مَعِي حَيْثُ اسْتَقَلَّتْ رَكَائِبِي
وَيَنْزِلُ إِنْ أَنْزِلْ وَيُـــــــــــدْفَنُ فِي قَبْرِي
دَعُوْنِي مِنْ إِحْرَاقِ رَقٍّ وَكَاغَدٍ
وَقُولُوا بِعِلْمٍ كَي يَرَى النَّاسُ مَنْ يَدْرِي
وَإِلاَّ فَعُوْدُوا فِي المَكَاتِبِ بَدْأَةً
فَكَمْ دُوْنَ مَا تَبْغُونَ للهِ مِنْ سِتْرِ([4])

١- ابن حزم، طوق الحمامة، الصفحة ١٧٠

٢- نفسه ص ٧٣

٣- نفسه الصفحة ١٦٧ والقصد من قوله "الشيئين" في النص، هو التعليق على ما جاء في الحديث النبوي الشريف" من وقاه الله شر اثنتين دخل الجنة. فسئل عن ذلك، فقال: ما بين لحييه وما بين رجليه

٤- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق احسان عباس (دار الغرب الإسلامي بيروت ط١ ٢٠٠٠) جزء١ ص ١٤٠

2 -المثلية في المجتمع الاندلسي

يتميز حضور «المثلية « في طوق الحمامة بصورة بالغة الدلالات تعطي إشارات عميقة عن طبيعة المجتمع الاندلسي.

من المعروف أن المثلية ليست جديدة على المجتمع العربي والإسلامي. وإذا كان هناك غموض في المرحلة الجاهلية بين ناكر لمعرفة المجتمع بهذه السلوكيات الجنسية، وبين من يثبتها فإنه لا خلاف على أنها شاعت مع توسع الدولة الإسلامية واختلاطها مع حضارات اخرى مجاورة كالفارسية والهندية وكذا الأوروبية والإفريقية، وازدياد المراكز الحضارية في الإمبراطورية الإسلامية.

إن الحديث عن المثلية والتسري، بالغلمان بشكل خاص، موضوع تحدثت عنه الكثير من المصادر التاريخية والمصنفات الأدبية خصوصا ما كان يجري وراء أسوار القصور من طرف الخلفاء وكبار الدولة الإسلامية بل وحتى بعض الفقهاء رغم الموقف الاسلامي القاطع، وهو الحكم الذي أثبته ابن حزم في الصفحات الأخيرة من كتاب طوق الحمامة حيث يقول:» وأما فعل قوم لوط فشنيع بشيع...وقد قذف الله فاعليه بحجارة من طين مسمومة» ([1]) ويُفَصِّل ابن حزم في الموضوع بإيراد مجموعة من الشواهد من القرآن والسنة، وعن الخلفاء الراشدين. هذا هو الرأي الشرعي الذي يورده ابن حزم ولكن ماذا عن رأي المجتمع الاندلسي؟

هذا ما سنحاول رصده من خلال الحكايات الكثيرة التي اوردها ابن حزم في كتابه يقول «ويحكى عن الحسن بن هانئ (ابو نواس) أنه كان مغرما بحب محمد ابن هارون المعروف بابن زبيدة وأحس منه ببعض ذلك فانتهره، على إدامة النظر اليه([2])«

أورد ابن حزم هذه الحكاية في باب « طي السر» والذي اعتبره من صفحات الحب.

وفي «باب الاذاعة» يتحدث ابن حزم عن حكاية أحد معارفه من أهل قرطبة ويسمى أحمد بن فتح يقول «ثم ابعدت الاقدار داري من داره، فأول خبر طرأ على بعد نزولي شاطبة، أنه خلع عذاره في حب فتى من أبناء الفتَّانين يسمى إبراهيم بن احمد أعرفه([3])«

وفى باب الطاعة يتحدث عن مقدم بن الاصفر وحكاية عشقه لشخص «اسمه عجيب» وهو فتى للوزير ابي

١- ابن حزم، طوق الحمامة، ص ١٨٨

٢- نفسه ص 62

٣- نفسه ص ٦٧

عمرو احمد بن محمد بن جدير يقول، وكان يقعد وينظر منه الى ان كان الفتى يغضب ويضجر ويقوم اليه فيوجعه ضربا...فيسر بذلك ويقول: «هذا والله أقسى أمنيتي والآن قرَّت عيني[1] »

باستقرائنا لهذه النماذج -وهي كثيرة- في الكتاب نسجل قوة حضورها ضمن الشواهد التي يقدمها الكاتب في كل باب من أبواب الحب التي يحتوي عليها الكتاب. وهذا يعني أن الكاتب لا يفرق بين علاقة عادية، طرفاها امرأة ورجل، وعلاقة مثلية. في حديثه عن العشق وأحواله، وحتى في أسلوب الحكي واللغة المستعملة، لا نلاحظ اية تعابير، قد يفهم منها أن الكاتب مندهش أو مستغرب من هذه الحكايات. وهذا يُظهر أن الحكم الديني لا يقابله ما يماثله اجتماعيا. بمعنى أن المثلية، مثل الخمر أو العلاقات خارج الزواج بين المرأة والرجل وغيرها من الأمور التي تدخل في دائرة المحرمات، ولكنها لا تعتبر عيبا اجتماعيا يخجل منه الناس كما نلاحظ اليوم في مجتمعاتنا العربية والإسلامية. ويبدو ان هذه كانت حالة عامة في المجتمع العربي والإسلامي بدليل الاهتمام الذي كانت تحظى به هذه الظاهرة حتى على مستوى التأليف ولا أدل على ذلك من كتاب الجاحظ «مفاخرة الجواري والغلمان.»

ب- الثقافة الشعبية الاندلسية

يمكن القول إن كتاب طوق الحمامة مادة غنية للبحث في المجتمع الأندلسي ذلك أنه، وفي كل باب من أبوابه الثلاثين، يورد حكايات كثيرة للتدليل على آرائه. وهي حكايات دالة وعميقه تكشف عن طبيعة هذا المجتمع الذي تفاعلت فيه حضارات وأعراق ولغات وأديان، خلقت منه نموذجا خاصا يمتلك شخصيته المتفردة رغم تقاطعه مع المشرق والمغرب بحكم الجوار أو العلاقات السياسية والثقافية. وقد تميزت شخصية ابن حزم كما رأينا بالجرأة واقتحام كل جديد وغريب. هذه الشجاعة الفكرية، ساعدت على الغوص العميق في موضوع الكتاب الأساسي وهو «الحب». ولم يدع جانبا من جوانب الموضوع إلا وتحدث عنه بما في ذلك إيراده لبعض الأمور الغريبة، والتي لازالت حاضرة في ثقافتنا الشعبية. ومن ذلك، ما أورده ابن حزم في باب «الكلام في ماهية الحب» في إطار حديثه عن التأثير العجيب للصور، وقدرتها على الربط بين أجزاء النفوس البعيدة. يقول:» إن للصور لتوصيلا عجيبا بين أجزاء النفوس النائية وقرأت في السفر الأول من التوراة أن النبي يعقوب عليه السلام أيام رعي الغنم لابن خاله، مهراً لابنته شارطه على المشاركة في إنسالها، فكل بهيم ليعقوب وكل أغر للأبان. فكان يعقوب عليه السلام يعمد إلى قضبان الشجر يسلخ نصفاً ويترك

١- نفسه ص٢٣

نصفاً بحاله. ثم يلقي الجميع في الماء الذي ترده الغنم، ويتعمد إرسال الطروقة في ذلك الوقت فلا تلد إلا نصفين، نصفا بهماً ونصفاً غراً. وذُكر عن بعض القافه (من يعرف نسب الإنسان بفراسته) أنه أُتِيَ بابنٍ أسودَ لأبيضين، فنظرا إلى أعلامه فرآه لهما غير شك. فرغب أن يوقَف على الموضع الذي اجتمعا عليه. فأدخل البيت الذي كان فيه مضجعهما فرأى فيما يوازي نظر المرأة صورة أسود في الحائط، فقال لأبيه: من قبل هذه الصورة أتيت في ابنك»([1])

تحيلنا هذه الحكاية على فكرة شائعة في الثقافة الشعبية ولازالت إلى يومنا هذا، تحت مسمى «الوحم»، ومعناها أن المرأة تتأثر بما تراه في فترة حملها، وينعكس ذلك على وليدها. فإذا توحمت على فاكهة أو نوع من الأكل أو الحلي، مثلا، ولم تحصل عليه يمكن أن يولد الطفل وهو يحمل علامات تدل على ذلك الشيء، كاللون أو الشكل. وقد تتأثر المرأة برؤية أحدهم، فيأتي الطفل مختلفا عن والديه، من ناحية القبح، أو الجمال، أو الطول، والقصر، أو اللون...، كما حدث في الحكاية التي وردت في الكتاب.

ختاما لا بد من تأكيد أن طوق الحمامة في الألفة والألاف، لابن حزم الأندلسي، كتاب لم يكشف كل أسراره بعد. وما زال خزانا عميقا لمادة غنية تحتاجها الدراسات الأندلسية في كل المجالات الأدبية والفكرية والاجتماعية.

١- نفسه ص٢٣

المصادر والمراجع

1-آنخل جنثالث بالنثيا، تاريخ الفكر الأندلسي، (المركز القومي للترجمة- سلسلة ميراث الترجمة- 2011) ترجمة حسين مؤنس.

2-ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس (دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1 2000)

3- ابن حجر العسقلاني الحافظ شهاب الدين أحمد، لسان الميزان، تحقيق ودراسة وتعليق عادل عبد الموجود وعلي محمد معوض

4-ابن حزم كتاب «طوق الحمامة «، دار الجيل- 2004- ضبط وتفسير سعيد محمود عقيل.

5- العلمي عبد الرحيم، السيرة الذاتية في كتاب طوق الحمامة لابن حزم (موقع الرابطة المحمدية للعلماء-المغرب) مقالة الكترونية،2017

6-فايز عبد النبي، «أدب الرسائل في الأندلس في القرن الخامس الهجري» ط1 - دار البشير، الأردن.

7- كيليطو عبد الفتاح، الأدب والارتياب، (دار توبقال للنشر) ط1 2007 8- المقري أحمد بن محمد التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب « تحقيق إحسان عباس – بيروت دار صادر: 1968

9- مكي طاهر أحمد، « دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة»– (مكتبة وهبة- الطبعة الثانية 1977..

10- مكي محمود علي، «ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي- اميليو غرسيه غومس- داما سو ألونسو- ماريا خيسوس بيجيرا(المجلس الاعلى للثقافة- 1999م)

11-نادية العشيري،»مقاربة النوع الاجتماعي في تحليل النصوص الأدبية الأندلسي»أعمال المائدة المستديرة، نحو مقاربة جديدة لدراسة الأدب الأندلسي»(سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط 2014)

12- هيكل أحمد، «الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة»، (دار المعارف- مصر 1979) ط7.

13- Maïsetti Arnaud. « Roland Barthes de l'œuvre au texte » 23Fevrier 2009. http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article115

الأدب العربي النيجيري وإشكالية المصطلح والهوية

شيخ عيسى إبراهيم أَلاوَونلا
الطالب الباحث بقسم العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة ولاية بوتشي، غطو - نيجيريا

الدكتور آدم الحاج عثمان كوبي
المحاضر بقسم العربية، كلية الآداب والتربية، جامعة ولاية بوتشي، غطو – نيجيريا

مستخلص المقالة

أطلق الكتاب النيجيريون الأوائل مصطلح «الأدب العربي النيجيري» على الأدب الإسلامي الذي أنتجه النيجيريون باللغة العربية، قبل قيام عدد من الباحثين الذين تأثروا بالثقافات الغربية بأن هذا الأدب لا يعبّر عن الفكر النيجيري، واضطرّوا إلى نشأة الأدب النيجيري باللغة العربية الذي يصف هويتهم النيجيرية، فقامت الإشكالية، وتهدف هذه المقالة إلى حلّ تلك الإشكالية، مستعينة بالمنهج الوصفي، ومنتهية إلى نتائج أهمها أن الأدب النيجيري العربي الحداثي بثقافاتها الغربية مستقل عن الأدب العربي النيجيري التقليدي الإسلامي.

NIGERIAN ARABIC LITERATURE AND THE PROBLEM OF TERM AND IDENTITY

ABSTRACT

The first Nigerian writers called the term (Nigerian Arabic literature) for Islamic literature written by Nigerians in the Arabic language before a number of researchers who were influenced by western cultures argued that this literature does not express Nigerian thought itself, and they had to create Nigerian literature that describes their Nigerian identity, so the problem arose. This article aims to solve the problem of this phenomenon, using the descriptive method, and ends with results, the most important of which is that modern Nigerian Arabic literature with its western cultures is independent of traditional Arabic Islamic literature.

مقدمة

الأديب الكامل هو من صنعته بيئته التي عاش فيها، وكان إنتاجه الأدبي مرآة شفافة لطبائع أمّته، وعاداتهم، وأفكارهم.

وفكرة «الأدب النيجيري العربي» أو «الأدب النيجيري باللغة العربية» ناشئة مما لاحظها النقاد في الإنتاج الأدبي في العهد الفودي مثلا، أنه لا يختلف كثيرا عن الإنتاج الأدبي في البيئة العربية من حيث الشكل والمضمون، والموضوعات هي هي، والأغراض لاتختلف، والقيم والمثل كلها متشابهة، وكأن نيجيريا جزء من البلدان العربية. ولا غرو إذن أن يسمّى ذلك الأدب- وإن كان نيجيري المنشأ والتكوين- بالأدب العربي، أما اليوم فقد توسّعت مجالات اللغة العربية، ورأى دارسوها أن لغتهم الجديدة تستطيع أن تحمل أعباء ثقافتهم وخبراتهم وخلفياتهم الثقافية المتعددة بدون أي طعن في مكانتها وأهميتها الدينية، ولأجل ذلك فتحوا لأنفسهم مجالات جديدة، وموضوعات حديثة لم تكن تطرق من قبل، وإن طرقت فبالتركيز على أهميتها الدينية. ولقد تنبّه النقاد النيجيريون في المجال الإنجليزي إلى تلك الظاهرة اللغوية، وفرقوا بين الأدب الإنجليزي والأدب النيجيري في اللغة العربية.[١]

والإشكالية: مصدر صناعي. يقال: طرح إشكالية على المناظرين: قضية فكرية أو ثقافية أو اجتماعية تتضمّن التباسا وغموضا، وهي بحاجة إلى تفكير، وتأمّل، ونظر، لإيجاد حلّ لها.[٢]

ويمكن الإشكال في نسبة الأدب إلى الأمم المتعددة اللغات كنيجيريا، حيث يوجد – على سبيل المثال - فنان هوساوي ينتج أدبا يصور فيه حياة قومه في شمال نيجيريا باستخدام اللغة الإنجليزية، ففي هذه الحالة توجد إشكالية مثيرة للجدل تتمثّل في نسبة النص إلى البيئة التي يصورها الأديب، فيكون أدبا هوساويا، أو اللغة المستخدمة، أو القومية، أو يتمّ ضمّ هذه الصفات بعضها إلى بعض فيقال: أدب نيجيري باللغة الإنجليزية. ولكن ثمت إشكالية أخرى في نسبة النصوص المكتوبة باللغة العربية في حقل

الأدب النيجيري تتمثّل في تقديم النسبة إلى القومية على النسبة إلى اللغة والعكس.[٣]

وتدرس هذه المقالة مجموعة من أفكار النقدة إشكالية الإنتاج العربي الفني الذي كتبه الأدباء النيجيريون حيث اتجاهاتهم المتعددة في إقامة مصطلح هذا النوع من الأدب، وهويته. وللوصول إلى هذه الغاية المنشودة يحسن بمكانٍ تقسيم الجولة إلى المحاور الآتية:

- تعريف الأدب وتصنيفه
- بين الأدب العربي والأدب الغربي
- إشكالية الأدب النيجيري العربي وهويته

المحور الأول: تعريف الأدب وتصنيفه

تدور مادّة «أدب» من حيث المعنى المعجمي والاصطلاحي حول (المأدبة، والطريقة المحمودة، والأخلاق الكريمة، والعادة أوالشمائل الموروثة، وتعليم المحامد أو المعارف) ثم توسّعوا فيها، فصارت الكلمة تطلق على الإجادة في فنّي النطم والنثر كما كان مشهورا في عدد من كتب الأدب العربية.

إن لفظ «الأدب» من الألفاظ القليلة التي كتب الله لها العظمة والشهرة والخلود، فهي من أنبه الكلمات ذكرا، وأطولها عمرا، وأحفلها تاريخا، وأشرفها معنى، وأوسعها دلالة. اختلفت عليها التغييرات، وكثرت لها التعريفات، وقامت حولها المجادلات والمناظرات، ولا تزال في حاجة إلى الدرس، والبحث، والتحديد، لتطوّر مدلولها، بتطوّر العلم والحضارة.[٤]

وبناء على هذا، كان من الأدباء من ينكر عربيةَ كلمة «الأدب» فالتمس لها أصلا بالتمحّل، أو الفرض وقال: إنها من الأدب بمعنى الدعاء، لأن الأدب يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح، وبعضهم يقول إنها تعني السنة والعادة، زعما أنّ بينها وبين كلمة الدأب اتّفاقا في المعنى الأصلي، ويقول البعض: إن «أدب» معناها (الإنسان) في لغة الشومريين الذين عمروا جنوب العراق في فجر التاريخ، مستعملة في الوصف استعمال المصادر فأرادوا بها الرجل الذي استكمل مزايا الإنسانية.[٥]

---

(١) ينظر: حمزة إشولا عبد الرحيم (الدكتور): قضية اللغة في الأدب الأفريقي: نظرة في الأدب النيجيري باللغة العربية، ورقة منشورة في مجلة عالم للدراسات العربية، قسم اللغة العربية، جامعة إلورن، نيجيريا، العدد الأول، الرقم١، ٢٠١٤م ، ص٧١-٧٢

(٢) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم ا لوسيط، جمهورية مصر العربية: مكتبة الشروق الدولية، ط٤، مادة (شكل)

(٣) كبير أبو بكر أمين (الدكتور): الأدب العربي النيجيري في اللغة العربية: قراءة في أزمة التسمية والمصطلحية، مقالة مقدمة في المؤتمر الدولي الأول المنعقد بالاشتراك بين كلية الآداب، جامعة إلورن، ومعهد الدراسات الأفريقية، جامعة جورجية، الولايات المتحدة الأمريكية، تحت شعار: القضايا الراهنة في الثقافة وتنمية أفريقيا وشتاتها، نوفمبر ٢٠١٦م.

(٤) أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب: محاضرات ومقالات في الأدب العربي، غير مؤرخ، ومكان الطبع غير مذكور، ص٧

(٥) ينظر: أحمد حسن الزيات: المرجع السابق، ص٨/٩

ومهما يكن من أمر، فيرى الباحث أن المعاني التي تدلّ عليها مادّة (أدب) لدى الباحثين - ولو كانت مبنية على الحدس والتخمين[١] - أحرى أن تأتي مجتمعة في تعريف الأدب الذي يكون لمجتمع الأديب وإنسانية أدبه المنتج دخلٌ كبير، محاولة استمداد الحلول لإشكالية الأدب النيجيري المكتوب باللغة العربية، فيشمل التعريف الكلمات الثلاثة (الدعوة، والعادة، والإنسانية) من معاني تدل عليها مادة «أدب» لأن الدعوة تمثل التأثير، والعادة تعني البيئة التي عاشها الأديب، والإنسانية تجعل الأدب عالميا، مثيرا الغرائز والمشاعر العامة، بغض النظر عن لغة التصوير، ودلالاتها الجمالية، والقومية التي ينتمي إليها الأديب.

فقد أحسن أحمد حسن الزيات في مناقشة أصول مادة «أدب» ومعناها عند اللغويين، والمستشرقين، والشومريين، وفي اللغات السامية، ودوران معناها بين الطريقة المحمودة، والعادة الحسنة، والأخلاق الكريمة، والشمائل الموروثة في الجاهلية، وبين ت هذيب النفس، وتعليم المرء ما أُثر من المحامد والمعارف في الإسلام، وأثبت وجود هذه الكلمة في الجاهلة، وورودَها على ألسنة الصحابة والتابعين في عصر صدر الإسلام، إلا أنه لم ينتهِ من جمع كلّ من هذه المعاني إلى وضع تعريف دلالي جامع للأدب. ومما توصّل إليه بعد المناقشة في تعريف الأدب ما يلي:

> «فالمعنى العام دلالتها على جميع ما صنف في أي لغة من من الأبحاث العلمية، والفنون الأدبية، فتشمل كلّ ما أنتجته خواطر العلماء، وقرائح الكتّاب والشعراء. أما المعن الخاص فيراد بها التعبير عن مكنون الضمائر، ومشبوب العواطف، وسوانح الخواطر بأسلوب إنشائي أنيق، مع الإلمام بالقواعد التي تعين على ذلك. فأصبح لفظ الأدب اليوم اصطلاحا على هذين المعنيين»[٦]

ويهتدي الباحث إلى أن هذا التعريف بمعنييه العام والخاص ليس جامعا جميع الجزئيات الداخلة في معاني كلمة «أدب» الأصلية، ولم يمنع الآخرين من زيادة الطبائع والنظم والثقافات الضرورية لفئة من المجتمع فيه، في بيئة معينة.

وهذه الظاهرة تمثّل أحد أسباب الإشكالية في الأدب النيجير العربي، حيث يوجد كثير من المؤلّفين في كُتب الأدب العربية تدور تعريفاتهم حول «الإجادة في فني النظم والنثر» في تقسيم كلام العرب، مما حدا بهم إلى حسبان المهارة في اللغة، نحوها، وصورها البلاغية لهذين الفنين الغاية المنشودة، بل منتهى الأدب أن يكون مرآة صادقة عن بيئة الأديب، وطبيعة أهله الذين كان يترجم عنهم، لأن الطفل العربي

---

١ - ينظر: أحمد حسن الزيات: **المرجع نفسه**، ص ٨

(٦) ينظر: أحمد حسن الزيات: المرجع نفسه، ص ٨

يملك كلا من هذه المهارات الأدبية إلى الإجادة في فن الشعر والنثر بفطرته العربية.

وعلى سبيل المثال، يمكن القول بأن الأدب هو كلامٌ مأثِّرٌ أُثر عن طبيعة أمّةٍ وحياتهم كلها بوسيلة اللغة التي يتكلمون بها نظما أو نثرا، في أداء رسالة إنسانية عالمية يحملها الأدب.

فلعل هذا التعريف يترك المجال لدخول الهوية في أدبنا النيجيري المكتوب بالعربية، وخلصنا عن محاكاة أدب العرب، وهم أذكياء بهذه الظاهرة، فهم بعد تعريف الأدب يأتون بالغرض من دراسته في نقاط أساسية تُجلّي أهمية البيئة الاجتماعية، والعقلية، والنزعة الإنسانية أكثر من المظاهر الفنية التي تطغى على بعض التعريفات الواردة في كتب الأدب العربية، إلا أن علمائنا ساروا ورائهم في تعريف أدبهم النيجيري العربي، فنسوا هويّة أدبهم، ونسبوه إلى العرب بمجرد النظر إلى اللغة المستخدمة فيه.

أما تصنيف الأدب، فيأتي من حيثيات كثيرة، منها ما يكون باعتبار اللغة، أو البيئة، أو الموضوع الذي كُ تب فيه الأدب، أو بحسب الفترة التاريخية، وأقوى هذه الاعتبارات «اللغة والبيئة» إلا أن الإشكالية ما زالت قائمة في أيهما تقدم في التصنيف؟ فأدت إلى وجود مصطلحات للأدب المكتوب بالعربية لكاتب نيجيري. يرى البعض تقديم اللغة على البيئة ويقول: (الأدب العربي النيجيري) ويفضل البعض البيئة على اللغة ويقول: (الأدب النيجيري العربي) وبعضهم يوثر التوسط في هذا التصنيف، فيسمون الأدب المكتوب بالعربية في نيجيريا، المحافظ على أصالته الإسلامية، وموضوعاته التقليدية أدبا عربيا نيجيريا، وأما الآداب الشعبية أو المترجمة من إحدى اللغات النيجيرية إلى العربية، فهو أدب نيجيري عربي، وهناك من يجعل الأدب المحافظ على الأصالة العربية والموضوعات التقليدية أدبا إسلاميا نظرا في الظروف الإسلامية التي أتت باللغة العربية إلى نيجيريا.

وتبقى هنا إشارة إلى أن تأثر الأديب النيجيري في تصوير أدبه العربي ببيئة قومه من حيث الأساليب البيانية، من تشبيه، ومجاز، وكناية، واستعارة يجعل إنتاجه قويا، كما ذهب إليه حمزة في خصائص الأدب النيجيري بالعربية.[٧] حيث يرى الباحث مثل هذا التأثر، وظهور الهوية في تصوير الأديب الفني شرطا من شروط نضوج الإنتاج الأدبي، وذكاء صاحبه.

والتصنيف الموضوعي للأدب كان من أفضل ما يهتم به الدارس، ويطّلع الأديب بواسطته على كثير من آداب اللغات المختلفة، مقارنة بأدب لغته المكتوبة فيها، والأغراض الشعرية والسردية المستجدة في نيجيريا خير دليل في هذا؛ إذا قارنّاها بغيرها في آداب العالم، فيكون الأدب إنسانيا، وعالميا.

وأما التصنيف بحسب الفترة التاريخية في نيجيريا، فأمْر عسير، لكثرة لغاتها، وتعدد لهجاتها، فلا بدّ أن يكون لكلّ قومٍ رجال، وطبائع، وأساليب حياة، ووقائع، وأحداث تدعو إلى اختلاف فتراتهم

(٧) ينظر: أحمد حسن الزيات: المرجع نفسه، ص١١

التاريخية، كما يقال في الأدب العربي «الفترة الجاهلية والإسلامية والأموية» وغيرها.

المحور الثاني: بين الأدب العربي والأدب الغربي

الأدب العربي هو مجموع الأعمال المكتوبة باللغة العربية، ويشمل الأدب العربي النثر والشعر المكتوبين بالعربية، وكذلك يشمل الأدب القصصي والرواية والمسرح والنقد.[٨]

والأدب الغربي، يعرف أيضا باسم الأدب الأوروبي، وهو الأدب المكتوب في سياق الثقافة الغربية في لغات أوروبا، بما في ذلك تلك التي تنتمي إلى عائلة اللغات الهندو أوروبية، بالإضافة للعديد من اللغات ذات الصلة الجغرافية والتاريخية، مثل البشك نشية، والمجرية،[٩] وغيرها كالأدب الأمريكي، والأسترالي، والبريطالي، والإنجليزي، ويعتبر الأدب الغربي أحد العناصر المميّزة للحضارة الغربية.[١٠]

ومن خلال متابعة الباحث واهتمامه بتعريف الأدب في بعض اللغات العالمية تبيّن أن الأدباء الغرب هم من أوائل من أقاموا للأدب تعريفا جامعا، وأتوا بالأسباب التي من أجلها يدرس الأدب. منها ما يلي:

- ندرس الأدب حتى نتمكّن من تقدير تراثنا الأدبي بشكل أفضل.
- من خلال دراسة أدبنا، يمكننا تتبّع التراث الغني للأفكار التي ورثناها من أجدادنا.
- من خلال هذه الدراسة سوف ندرك قيودنا الأدبية المشروطة بعوامل تاريخية معيّنة، ويمكننا اتّخاذ خطوات للتغلّب عليها.[١١]

يتجلّى في أسباب دراستهم الأدب المقدمة أنهم يُعطون البيئة التي خلقتهم عناية بالغة، ولم يذكروا اللغة المستخدمة إلا ما سيظهر من تعريفاتهم أنها مجرّد وسيلة إلى التعبير عن طبائع أبناء تلك البيئة. يقول «حنري» Henry:

> يتألف الأدب من تلك الكتابات التي تفسّر معنى الطبيعة والحياة بكلمات ساحرة، وقوة تتأثّر باهتمام دائم.[١٢]

ويقول «وَبْستار» Webster:

> يعبّر الأدب عن مشاعر الناس تجاه المجتمع، والحكومة، والمحيط، وأتباعه، وخالقه الإلهي.[١٣]

---

(٨) ينظر: حمزة إشولا عبد الرحيم: المرجع السابق، ص٧٤

(٩) ar.m.wikipedia.org أدب عربي- ويكيبيديا، تاريخ الزيارة: ١٠ مارس، ٢٠٢٠م.

(١٠) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

(١١) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

(١٢) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

(١٣) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

وفي التفرقة بين الأدب الحقيقي والمزيّف يقول «أتيئِنسَ» Atienza:

> الأدب الحقيقي هو عمل مكتوب لا يموت، يعبّر عن مشاعر وعواطف الناس، استجابة لجهوده اليومية للعيش والسعادة في بيئته، وبعد النضال للوصول إلى خالقه.[١٤]

من هذا العرض، يظهر أن الأدب يأتي بالدرجة الأولى لتصوير البيئة وهوية الأديب، ويبقى بعد موته، ما دامت البيئة التي تكوّن الهوية باقية تحفظ تراث الأجداد، مجرّدا عن قيود اللغات التي سجّل بها ذلك التراث، وهذه الحقيقة هي التي تغافل عنها علمائنا النيجيريون، فدرسوا الأدب العربي، وأتقنوه ولم يتركوا لأدب بلادهم مجالا، ولعل السبب في هذا يرجع إلى شيئين: الأول، هو أن الإسلام هو الذي حمل اللغة العربية إليهم، فحذقوها، وحاولوا محاكاتها دينا، وثقافة، وأدبا، وتحمّسوا لها. الأمر الذي جعلهم استبدلوا لغتهم بالعربية. والثاني، عدم اطلاعهم على آداب الغرب، ومقارنتها بآداب العرب التقليدية.

هكذا كان الأمر، وفي الآونة الأخيرة بعد الاستقلال، كثرت في نيجيريا البعثات العلمية، والثقافية إلى شمال أفريقيا لاسيما الأزهر الشريف، واتصل المبعوثون بأخلاط من الناس، واستفادوا من ثقافاتهم المختلفة، واستمدوا من آدابهم، وتداخلت ثقافة الآداب الغربية في الثقافة العربية. وعلى أثر هذه الاتصالات الثقافية، ودراسة آداب الغرب، ومقارنتها بأخرى نشأت فكرة «الأدب النجيري العربي» وظاهرة القومية والعالمية في الأدب، وتمت الإشكالية في مصطلح الأدب النيجيري العربي وهويته.

المحور الثالث: إشكالية الأدب النيجيري العربي وهويته

آثر الباحث هذا التركيب «الأدب النيجيري العربي» دون «الأدب النيجيري باللغة العربية» الذي أكثر الدارسون من استعماله، لملاحظة ما يشبه ترجمة حرفية لـ (Nigerian Literature in English) أدّت إلى ركاكة لغوية من زاوية، ولتقديم بيئة الأديب على اللغة التي كتب بها الأدب من زاوية أخرى، فتاثّر البيئة في الإنتاج هو ما يجعله أدبا، وتكون اللغة ومظاهرها الفنية وسيلة إلى ذلك، لا غاية. والبيئة هي الأصل الذي يستمدّ منه الأديب أفكاره، وأثر البيئة في أدب كل أمة على إطلاقه واضح مشاهد؛ بيد أن لكل أديب بيئة خاصة داخل البيئة العامة التي تحيط به وبغيره من أدباء أمته، ولهذه البيئة الخاصة أثر بعيد في تكييف عبقرية الأديب، وتوجيه ميوله، وصياغة نظريته إلى الحياة، وتكوين فهمه للأدب. ولهذا وذاك يقول الإلوري:

---

(١٤) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

«ولا شك أن الأصول هي التي تمدّ الفروع، والبيئة هي التي تخلق الأديب كما أن المنطقة هي التي تخرج النبات المناسب لها، وأن أرض المنبع هي التي تؤثر على مائها»[١٥]

وهذا بالإضافة إلى تمهيد السبل لتحديد العصور الأدبية، وتيسير دراستها في نيجيريا، فذكر «العصر البرنوي» و «العصر الونغري» و «العصر الفلاني» ما هو إلا لمحة داعية إلى مصطلح الأدب النيجيري العربي، ولعل الإلوري بكتابه «مصباح الدراسات الأدبية في الديار النيجيرية» المنشور في طبعتها الأولى عام ١٩٦٧م. يمثّل أوّلَ من تفطّن إلى هذه الظاهرة ودعا إلى استقلالية دراستها في نيجيريا.

وفي الآونة الأخيرة، قام نخبة من المستعربين النيجيريين المعاصرين من الأكاديميين المتميّزين بثقافتي العربية والغربية في نيجيريا بزعامة البروفيسور مسعود راجي،[١٦] والبروفيسور حمزة إشولا عبد الرحيم،[١٧] والبروفيسور مسعود محمود محمد جمبا.[١٨] داعين إلى ميلاد الأدب النيجيري العربي.

ويعرف مسعود راجي الأدب النيجيري العربي ويقول: «كتابة الأدب القومي النيجيري باللغة العربية، أو ترجمته إليها»[١٩] ويرى حمزة في هذا التعريف أن هذه الظاهرة لا تكون موفّقة إذا تُرى من ناحية العلمانية، والحداثة، والتحرر من القيود الدينية. وقد عرفه الباحث بأنه: التعبير عن أفكار النيجيريين، وفلسفتهم بالكتابة العربية المتأثرة ببيئتهم.

وفكرة هذا الأدب باللغة العربية ناشئة مما لاحظها النقاد في الإنتاج الأدبي في العهد الفودي مثلا، أنه لا يختلف كثيرا عن الإنتاج الأدبي في البيئة العربية من حيث الشكل والمضمون، والموضوعات هي هي، والأغراض لاتختلف، والقيم والمثل كلها متشابهة، وكأن نيجيريا جزء من البلدان العربية. ولا غرو إذن أن يسمّى ذلك الأدب- وإن كان نيجيري المنشأ والتكوين- بالأدب العربي، أما اليوم فقد توسّعت مجالات اللغة العربية، ورأى دارسوها أن لغتهم الجديدة تستطيع أن تحمل أعباء ثقافتهم وخبراتهم وخلفياتهم الثقافية المتعددة بدون أي طعن في مكانتها وأهميتها الدينية، ولأجل ذلك فتحوا لأنفسهم مجالات جديدة، وموضوعات حديثة لم تكن تطرق من قبل، وإن طرقت فبالتركيز على أهميتها الدينية. ولقد تنبّه النقاد النيجيريون في المجال الإنجليزي إلى تلك الظاهرة اللغوية، وفوقوا بين الأدب الإنجليزي والأدب النيجيري في اللغة العربية.[٢٠]

---

(١٥) ar.m.wikipedia.org: المرجع نفسه.

(١٦) آدم عبد الله الإلوري: مصباح الدراسات العربية في الدير النيجيرية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.

(١٧) محاضر بقسم اللغة العربية – جامعة أحمد بلو، زاريا، نيجيريا.

(١٨) محاضر بقسم اللغات، جامعة ولاية كوارا، مليتي – نيجيريا.

(١٩) ينظر: حمزة إشولا عبد الرحيم (الدكتور): قضية اللغة في الأدب الأفريقي: نظرة في الأدب النيجيري باللغة العربية، مقالة منشورة في مجلة عالم للدراسات العربية، جامعة إلورن، العدد الأول، الرقم الأول، ٢٠١٤م. ص٧١

(٢٠) ينظر: حمزة إشولا عبد الرحيم (الدكتور): المرجع السابق، ص٧١-٧٢

ويقول مسعود راجي ناقلا عن (M. T. A. Liman 1978) ما مفهومه:

«في الواقع، انزعج العديد من المستعربين النيجيريين المعاصرين، في وقت أو آخر، من استخدام «الأدب العربي» للمتابة العربية في نيجيريا. م. ت. أ. ليمان على سبيل المثال غير، غير مقتنع في مصطلح «الأدب العربي» لمجرد أنه مؤلَّف باللغة العربية. يجادل بأنه إذا كانت جميع الآداب النيجيرية المكتوبة باللغات الإنجليزية، والفرنسية، والعربية تُنسب إلى تلك اللغة، فإن نسبة ضئيلة فقط من الأدب النيجيري باللغة العامية ستُترك لها. ثم يتحدّى المستعربين النيجيريين للتمييز بوضوح بين الأدب العربي الأصيل، والأدب الوطني النيجيري المكتوب باللغة العربية القياسية أو النيجيرية.[٢١]

ونفهم من هذه الظاهرة أن الدعوة إلى وجود مصطلح «الأدب النيجيري العربي» تثبت ضرورة إنسانية الأدب وعالميته.

ويواصل مسعود راجي في تلخيص الفرق بين «مصطلح الأدب النيجيري العربي» وبين «الأدب العربي النيجيري» ويقول:

«يتشابه الأدب النيجيري في اللغة العربية بالأدب العربي النيجيري لأنهما يشتركان في استعمال اللغة العربية لتصوير الحياة النيجيرية في حالتيها الإسلامية القديمة، والقومية الحديثة. ولكن يصطبغ «الأدب النيجيري في اللغة العربية» بصبغة الحضارة الغربية، لأنه تصوير الحياة القومية النيجيرية الصادرة منها، بينما يصطبغ «الأدب العربي النيجيري» بالصبغة الإسلامية، لأنه تصوير الحياة الإسلامية في نيجيريا.[٢٢]

ومن هنا رأى الباحث أن الإشكالية حيث مصطلح الأدب النيجيري وهويته قد حلّت، فالأدب النيجيري العربي الحداثي بثقافاتها الغربية مستقل عن الأدب العربي النيجيري التقليدي الإسلامي، وتم

---

(٢١) مسعود راجي (الدكتور): THE BIRTH OF NIGERIAN LITERATURE IN ARABIC، مقالة منشورة في مجلة "دراسات عربية" تصدر عن قسم اللغة العربية، جامعة بايرو، كنو، نيجيريا، العدد ١، السنة ١، أوكتوبر ٢٠٠١م.، ص٢٢٠

(٢٢) مشهود محمود محمد جمبا: المرجع نفسه، ص٧

الرجوع في الأول إلى تقديم البيئة التي عاشها الأديب على اللغة، وتقديم اللغة على البيئة في النوع الثاني لأجل الإسلام، والواقع – حقيقة – يتطلب الحداثة لا العلمانية التي تعارض الإسلام، فهناك عدد من آداب نيجيريا غير إسلامية، محتاجة إلى الدراسة والترجمة، لأن جلّ هذه الآداب مليئة بنزعات إنسانية عالمية، وملامح إسلامية، وأصول عربية، وهذا لا ينافي وجود الأدب العربي المحافظ على أصالته العربية، المتطور أخيرا إلى مصطلح «الأدب الإسلامي» في نيجيريا.

ومهما يكن من شيء، فإن هذا النوع[٢٣] هو أكثر أنماط الأدب النيجيري تأثرا بالإسلام والأدب العربي،[٢٤] فإذا رجعنا إلى تاريخ هذا الأدب نجده قد بدأ في القرن الرابع عشر الميلادي؛ أي بعد قرنين من دخول الإسلام في البلاد إثر زيارة الوفود والأفراد من الونغريين، والتمبكتيين لبعض مدن الهاوسا، مثل كتسينة، وكنو، وعودة الحجيج ببعض الكتب والمصادر الأدبية. أما ما انتشر في البلاد قبل تلك الفترة فلا يمثّل نيجيريا، ولا يصوّر بيئتها، بل يصوّر الحياة والبيئة العربية.[٢٥]

وهذا الأدب النيجيري - منذ نشأته – أدب إسلامي محض، وبيئته إسلامية خالصة، حيث يكون ميلاد اللغة العربية في أي قطر مرتبطا وملحوظا في المرحلة التي دخل فيه الإسلام، ومن أوائل من تفطّن إلى هذا في نيجيريا البروفيسور عبد الباقي شعيب أغاكا في معرض حديثه عن نشأة نقد الأدب العربي الإسلامية:

> «ولعلّ السبب في ذلك أن أسلافنا في بادئ أمرهم بالإسلام شغلو كما شغل غيرهم بقضايا الدين الجديد ومدارسته، وقد أغناهم عنه علم البيان بقوّة وسيلته لأداء تلك الرسالة والدعوة إليها، حتى تنتشر القيم، عادة وعقيدة، وسلوكا، ومن كان على هذه الشاكلة قلّما تروح بينهم فكرة النقد العربي، وبناء على ذلك فإن أسلافنا في هذه المرحلة الأولى من الثقافة العربية قد حوّلوا الثراء النقدي من الأدب إلى الاجتماع، والدين، والعلم...»[٢٦]

ومن ذلك اصطفاؤه مصطلح «الشعر الإسلامي النيجيري» في عنوان كتابه (فن النقائض في الشعر الإسلامي النيجيري) ولنشأة أدبنا النيجيري العربي إسلاميا، كان كثير من علمائنا القدامى نقدة

---

(٢٣) أي: الأدب النيجيري المكتوب بالعربية، لوجود الأدب النيجيري المكتوب بغير العربية.

(٢٤) أي: الأصلي.

(٢٥) مشهود محمود محمد جمبا: أثر الإسلام والأدب العربي في الأدب النيجيري المكتوب، القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م.، ص٦١

(٢٦) عبد الباقي شعيب أغاكا: ملامح النقد العربي في نيجيريا، مقالة منشورة في مجلة الدراسات الإنسانية، كلية الدراسات العربية والشريعة الإسلامية، إلورن، العدد الثالث، الرقم الرابع، ٢٠٠١م.، ص٢٠٨

اجتماعيّين ودينيّين، وصيّروا الأدب بذلك سلاحا لإقامة الدولة الإسلامية، والدعوة إلى الله سبحانه وتعالى، فلا يسعهم المجال إلى أي تجديد في العلم والفن يتعارض مع ما لديهم من المبادئ الإسلامية باسم النهضة والتطور. يقول أريبي:

> «إن حياة الدعوة إلى الله وتربية النشئ، ومقاومة موجة الكفر والشرك في البيئة النيجيرية القديمة مقاومة شديدة إلى حدّ الجهاد بالنسيان في سبيل الله، وإقامة الدولة الإسلامية في صوكوتو وإلورن، تعدّ طابعا عظيما غطّى جميع الطوابع الأخرى على علمائنا القدامى، فلم يكادوا يبرحونه في كلّ أوجه أنشطتهم، فجاء أدبهم إسلاميا بدلالته، وجعلهم يمارسون النقد الاجتماعي والديني والعلمي على أساس ما لديهم من المقاييس الإسلامية»[٢٧]

وهذا التأثر الإسلامي للأدب النيجيري العربي كان من آثار البيئة الإسلامية لعلمائنا النيجيريين، والأدب نفسه عند الغرب يعني دراسة البيئة.

(٢٧) عبد الواحد جمعة أريبي: معايير النقد الأدبي، نيجيريا: مطبعة الرحمن، أغيغي، لاغوس، ط١، ٢٠٠٨م.، ص١٥

خاتمة

تناولت هذه المقالة بموضوعها: (الأدب النيجيري العربي وإشكالية المصطلح والهوية) مجموعة من القضايا المعاصرة في إشكاليات الإنتاج العربي الفني الذي كتبه الأدباء النيجيريون، ودراسة وجهات نظرهم في إقامة مصطلح لهذا النوع من الإنتاج، أ هو أدبٌ عربي للغة المستخدمة في كتابته؟ أم أدبٌ نيجيري لمراعة البيئة المحيطة بكاتبه؟ أو أدبٌ إسلامي إنساني محافظ على أصالته العربية، وبيئته الإسلامية. استطاعت الباحث تقسيم جولته إلى خمسة محاور، حيث تم المحور الأول في تعريف الأدب وتصنيفه، ويأتي المحور الثاني بالتفرقة بين الأدب العربي والأدب الغربي ومناقشة التعريفات الواردة فيهما، وبيان خصائصهما، ويناقش المحور الثالث الأدب النيجيري وروافده، ويبين المحور الرابع خصائص الأدب النيجيري العربي، ثم يدرس المحور الخامس الأدب النيجيري العربي وإشكالية المصطلح والهوية، متوصلة إلى نتائج، أهمها ما يلي:

- أن تعريف الأدب يحسن أن يشتمل على التأثير، والعادة، والإنسانية، فيكون لمجتمع الأديب وإنسانية أدبه المنتَج دخلٌ كبيرٌ، مما يجعل الأدب عالميا، ومثيرا الغزائر، والمشاعر العامة، بغض النظر عن لغة التصوير ودلالتها الجمالية، والقومية التي ينتمي إليها الأديب.
- أن الأدباء الغرب هم من أوائل من أقاموا للأدب تعريف جامعا، وأتوا بالأسباب التي من أجلها يدرس الأدب.
- وأن تصنيف الأدب يأتي من حيثيات كثيرة، منها ما يكون باعتبار اللغة، أو البيئة، أو الموضوع الذي كُتب فيه الأدب، أو بحيب الفترة التاريخية، وأن أقوى هذه الاعتبارات (اللغة والبيئة) وتقديم بيئة الأديب على اللغة في مصطلح (الأدب النيجيري العربي) يوافق دراسة البيئة التي تعني الأدب عند الغرب.
- ويرى الباحث – أخيرا - أن الإشكالية المصطلحية والهوية في الأدب النيجيري المعاصر قد حلّت، لأن الأدب النيجيري العربي الحداثي بثقافاتها الغربية مستقل عن الأدب العربي النيجيري التقليدي الإسلامي، وتم الرجوع في الأول إلى تقديم البيئة التي عاشها الأديب على اللغة، وتقديم اللغة على البيئة في النوع الثاني لأجل الإسلام، والواقع – حقيقة – يتطلب الحداثة لا العلمانية التي تعارض الإسلام.
- وأن هناك عددا من آداب نيجيريا غير إسلامية، محتاجة إلى الدراسة والترجمة، لأن جلّ هذه الآداب مليئة بنزعات إنسانية عالمية، وملامح إسلامية، وأصول عربية، وهذا لا ينافي وجود الأدب العربي المحافظ على أصالته العربية، المتطور أخيرا إلى مصطلح «الأدب الإسلامي» في نيجيريا.

رثاء المدن في شعر الصحراء

نموذج: رثاء مدينة السمارة

الدكتور ماء العينين النعمة علي // كية الآداب والعلوم الإنسانية //جامعة ابن زهر- اغادير

تعتبر مدينة السمارة من المدن الصحراوية، التي حظيت باهتمام بالغ في شعر شعراء زاوية الشيخ ماء العينين. فقد أولاها شعراء هذه الزاوية عناية كبيرة، ووشحوا صدرها بأوسمة شعرية متعددة، وأشادوا بفضائلها وخصالها، وخدماتها الجليلة التي قدمتها للصحراء بصفة خاصة وللمغرب بصفة عامة،منذ آواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. مما كان له أكبر الأثر في إحياء النهضة الأدبية والفكرية والعلمية التي شهدتها المنطقة الجنوبية، وانتقل إشعاعها إلى باقي ربوع المملكة المغربية، وإلى عدد من الدول العربية والإفريقية والإسلامية.

فهذه المدينة التي بناها العالم والأديب والولي والمربي والمجاهد الكبير، الشيخ ماء العينين

ابن الشيخ محمد فاضل ابن الشيخ مامين بدعم من السلطان مولاي عبد العزيز، هي التي دشنت أول مشروع حضري في المنطقة. وقامت بأدوار طلائعية متعددة على المستوى العلمي والديني والاجتماعي والسياسي، وأسهمت في إغناء ثقافتنا الوطنية والعربية والإسلامية، ورصيدنا الحضاري والفكري، فصارت بذلك مصدرا مهما للسياسة والثقافة في الجنوب المغربي، وقبلة لطلاب العلم والمعرفة.

ولم يكن تأسيسها مجرد نزعة فردية إقليمية انعزالية،» ولكنه عمل وحدوي ينطلق من روح وحدوية، ويصب في مشروع وطني متكامل [1]« . فقد كان » مشروعا معينيا [2] سلطانيا يستجيب لضرورة تاريخية تفرضها ظروف المنطقة الصحراوية، وتستوجبها آفاق العمل الدفاعية المشتركة بين السلطة المركزية وحلفائها بهذه المنطقة«[3] وبعد استكمال بنائها،» صارت قلب المنطقة النابض، وكعبتها المقدسة، وسوق عكاظها السياسي والثقافي والاجتماعي، تعقد بها المعاهدات، وتتم فيها اللقاءات، وتذوب في منتدياتها ومجامعها الخلافات والمنازعات« [4].

- فعلى المستوى العلمي: أنشأ الشيخ ماء العينين بهذه المدينة زاويته المشهورة، و»تمكن عن طريق ما وفره لها من أساتذة وعلماء، وما أقامه لها من مدارس وخزانات، من خلق نهضة ثقافية كبرى شمال الصحراء، وإحياء ما عرفته في سالف عهودها من نشاط علمي وأدبي، فاستقطبت العلماء والأدباء من سائر الأقاليم المغربية، وقصدها الطلبة والمريدون من مختلف الآفاق، فصارت مركزا بارزا من مراكز الثقافة الإسلامية في منطقة شمال غرب إفريقيا، واستعادت دورها التاريخي في الربط بين شمال المغرب وبلدان إفريقيا السوداء« [5]

---

١ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين، محمد الظريف،الطبعة الأولى، مطبعة بني ازناسن، سلا، ٢٠٠٣،ص،٤٧.

٢ - معينيا: نسبة إلى الشيخ ماء العينين.

٣ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين، ص،٤٧.

٤ - المرجع نفسه،ص،٤٧.

٥ - الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، محمد الظريف، رسالة قدمت لنيل أطروحة الدكتوراه، مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1994-1993، 1/134.

وهـذا مـا يؤكـده المختـار السـوسي قائـلا: »ولا أدل عـلى ذلـك مـن ذلـك الجـم الغفـير الذيـن تتلمـذوا لـه مـن فطاحـل الصوفيـة والعلـماء الكبـار مـن الصحراويـين. فقـد بلـغ أخـيرا مـن حلقـوا حولـه في السـمارة عـشرة آلاف بـين ذكـور وإنـاث يتدارسـون العلـوم، ويعمـرون الأوقـات بـالأذكار، مـع حصـول النفـع التـام لهـم بـه« [1] .

وكان الشـيخ مـاء العينـين يـشرف بنفسـه عـلى التدريـس والتعليـم، »فبعـد أن يصـلي صـلاة الصبـح بالنـاس، ينحـرف قليـلا عـن مصـلاه، ويقبـل عـلى تسـبيحه وتقديسـه وتهليلـه وسـائر مـا أراد مـن أوراده قريبـا مـن سـاعة، ثـم يقـرأ الحـزب حتـى تطلـع الشـمس فيصـلي الضحـى، ويتلـو بعـد ذلـك مـا شـاء مـن أوراده، ثـم يـرد وجهـه نحـو الجماعـة، فيأخـذ في تعليمهـم عـلى اختـلاف طبقاتهـم، فمنهـم مـن يتعلـم التفسـير والحديـث والأصـول، ومنهـم مـن يتعلـم التصـوف والحكـم، إلى غـير ذلـك مـن سـائر العلـوم النافعـة« [2] .

وعندمـا ينتهـي مـن تعليـم المريديـن والتلاميـذ المقيمـين بزاويتـه، ينتقـل إلى بيتـه »فيشـتغل بتعليـم أولاده ذكـورا وإناثـا، كـما يعلـم التلاميـذ في المسـجد« [3].

- وعـلى المسـتوى الدينـي: قـام الشـيخ مـاء العينـين انطلاقـا مـن هـذه المدينـة بإصلاحـات اسـتهدفت » تجديـد الوضـع الدينـي في السـاقية الحمـراء ووادي الذهـب، وبـث الإشـعاع الإسـلامي بـين ربوعهـا، وذلـك لبعـد هـذه المنطقـة عـن مراكـز الإشـعاع الثقـافي والدينـي في جنـوب المغـرب وشـماله في شـنقيط وولاتـة ومراكـش وفـاس، وغيرهـا مـن المراكـز الثقافيـة في المغـرب« [4] .فاهتـم بشـؤونها، وأصلـح أحوالهـا، وقـوم مـا فيهـا مـن اعوجـاج وانكسـار، مسـتلهما مبـادئ الإسـلام الوحدويـة التـي تدعـو إلى التآخـي والوحـدة لبنـاء مجتمـع إسـلامي متكامـل تسـوده العدالـة والتعـاون، وتنمحـي فيـه صـور النـزاع والتهـاون، ليتمكـن مـن مواجهـة مـا يهـدده مـن مخـاوف وأخطـار.

- وعـلى المسـتوى الاجتماعـي: اهتـم الشـيخ مـاء العينـين بـكل مـن يـؤم زاويتـه، فـكان يقـضي

---

١ - المعسول، محمد المختار السوسي،مطبعة فضالة،المحمدية، ١٩٦٠، 4/83.

٢ - -سحر البيان في شمائل شيخنا الشيخ ماء العينين الحسان، ماء العينين بن العتيق، مخطوط، مكتبة الأستاذ ماء العينين علي ابن الشيخ مربيه ربه، تيزنيت،ص،٤١.

٣ - المرجع نفسه،ص،٦٤.

٤ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين،ص،٣٦.

مآربه، ويحقق مطالبه، لأنه »يرى أن رسالة المدرسة لا تنحصر في تعليم المريد الكتاب والسنة الصوفية، وتهييئه للجهاد، وإنما تتعداها إلى رأب الصدع في البنية الاجتماعية، بإغاثة الملهوف، وإطعام الجائع، وإيواء اليتيم والأرملة، وقضاء حاجة المحتاج« [1].

كما كان يعمل على إصلاح ذات البين بين القبائل، بتوجيهها وإرشادها، وكانت تعود إليه في كل ما يهمها من مشاكل وأزمات.

- وعلى المستوى الاقتصادي: أنشأ الشيخ ماء العينين بهذه المدينة سوقا تجاريا عرفت «بسوق الشيخ ماء العينين». فأصبحت محط اهتمام التجار الذين كانوا يقصدونها من سائر المدن الجنوبية، مما أسهم في ازدهار الحركة التجارية بها. ولم يقتصر هذا الازدهار على مدينة السمارة وحدها بل امتد إلى باقي القرى والمدن الصحراوية الأخرى. وهذا ما جعل عددا كبيرا من الشعراء يشيدون بها في قصائدهم الشعرية، ويدعون لها ولمنشئها، بسبب الدور التجاري والاقتصادي الهام الذي لعبته في المنطقة.

يقول ابراهيم بن محمد البواري [2]:

سق أيا بر لهذي السوق	برا على كل ذوات السوق
من كل بر طيب مرزوق	للربح مع سلامة مسوق
وكف كل ظالم سروق	عنه وكل ثمن مسروق
مع طول عمر من على التوفيق	أقامها لتاجر رفيق
بجاه خير من مشى في السوق	[3] بساقه أو بذوات السوق

---

١ - الشعر العربي في الصحراء المغربية، ظواهره-قضاياه، أحمد مفدي، أطروحة دكتوراه، مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2/158،1990-1989.

٢ - ابراهيم بن محمد البواري الفوتي السوداني: عالم وأديب وشاعر ينتهي نسبه إلى أبي بكر الصديق.وفد على الشيخ ماء العينين بالساقية الحمراء وأخذ عنه العلوم والأوراد فأجازه وصدره.توفي سنة ١٣١٣هـ/١٨٩٥م ودفن بالقريزم قرب مدينة السمارة وصلى عليه الشيخ ماءالعينين.

خلف مؤلفات متعددة ونظم شرح فيه ألفية ابن مالك فيه أربعة آلاف بيت وديوان شعري في مدح الشيخ ماء العينين. الأبحر المعينية في بعض الأمداح المعينية» للشيخ محمد الغيث النعمة ابن الشيخ ماء العينين، تحقيق أحمد مفدي، رسالة قدمت لنيل دبلوم الدراسات العليا، مرقونة بخزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس، ١٩٧٥-١٩٧٦ ٣٤١/١.

٣ - الأبحر المعينية في بعض الأمداح المعينية» 2/372.

ويقول أيضا:

سـق الأرزاق مـن كـل المساق ... إلـى سـوق محـددة بسـاق
وأربـح قاصديهـا بالوفـاق ... وجنـب جنبهـا أهـل النفـاق
وعمـرها مـدى الأيـام بـاق ... مبـادرة إليهـا بالسبـاق [1]

وقال سيدي محمد بن عبدالعزيز [2]:

سـق الخير يا ربي جميعا إلى سوق ... مـربي الـورى من كل سح وغرنـوق [3]
هـو القطب ما العينين والجد في العلا ... وقطب رحـى الحسنى منى كل مخلوق
فـأحيا لنـا سوق الهدى بعدما عفت ... فيا حبذا المحيي وذي السـوق في سوق
فيـا رب لا زالـت بخيـر يؤمهـا ... علـى يعمـلات لـوح كـل صديـق [4]

-وعـلى المسـتوى السـياسي: زارت مدينـة السـمارة سـنة 1895م بدعـوة مـن الشـيخ مـاء العينـين، البعثـة السـلطانية التـي أرسـلها السـلطان مـولاي عبـد العزيـز لاسـتخلاص مدينـة طرفايـة مـن الإنجليـز.

وفي سـنة 1904، وأمـام ترامـي القـوات الفرنسـية عـلى الأراضي الشـنقيطية، اسـتنجدت

---

١ - المرجع نفسه،٣٧٣/٢.

٢ - هـو الشـيخ محمـد بـن عبـد العزيـز بـن إبراهيـم بـن حامَّـن الغـلاوي، ولـد بشـنقيط سـنة ١٢٩٠هـ تلقـى دراسـته في بدايـة حياتـه عـلى عمـه الشـيخ بـن حامـن، وأخـذ عنـه كثـيرا مـن الفنـون، ثـم تتلمـذ بعـد ذلـك عـلى الشـيخ مـاء العينـين، فقـرأ عليـه مـا لم يكـن قـرأ مـن الفنـون، فأعطـاه الإجـازة المطلقـة في مختلـف العلـوم، وعينـه أسـتاذا بمدرسـته، وكاتبـا خاصـا لـه، ثـم قاضيـا في مدينـة السـمارة. شـارك في الجهـاد إلى جانـب أبنائـه ضـد الفرنسـيين في بـلاد القبلـة، وشـنقيط، وأدرار، ابتـداء مـن سـنة ١٣٢٦هـ ومـن بـين أشـهر الغـزوات التـي خاضهـا: غـزوة المينـان. لـه منظومـات وتقاييـد ومؤلفـات كثـيرة في جميـع الفنـون، بالإضافـة إلى ديوانـه الشـعري الضخـم. تـوفي سـنة ١٩٥٦م بمدينـة إفنـي.

١)الأبحـر المعينيـة: ١٤٩/١. ٢)النفحـة الأحمديـة في بيـان الأوقـات المحمديـة،الشـيخ أحمـد بـن الشـمس، المطبعـة الجماليـة ،مصر،١٣٣٠هـ: ٩٣/٢.

٣ - الغرنوق: طائر مائي عريض الجناح طويل الساق.

٤ - «الأبحر المعينية»، ١٧٦/١.

قبائل شنقيط بالشيخ ماء العينين، وزارته في هذه المدينة ليتدخل لها لدى السلطان » لينظر في الدفاع عنهم بإحدى الوسيلتين، إما حربا أو سلما« [1] ، أو يمكنهم من الوسائل الكفيلة بتحقيق ذلك.

وفي سنة 1905م أرسل السلطان مولاي عبد العزيز وفدا مخزنيا برئاسة ابن عمه مولاي إدريس إلى هذه المدينة السلطانية، لتنظيم الجهاد ضد العدو الاستعماري الفرنسي المتكالب على البلاد، وتنسيق أموره مع القبائل الصحراوية. وقد عقد هذا الوفد مؤتمرا عاما تحت الرئاسة الفعلية للشيخ ماء العينين حضرته جميع القبائل الصحراوية والشنقيطية.

هذه الأدوار الطلائعية المتعددة جعلت القوات الاستعمارية تتربص بها، وتحاول محاصرتها لإضعاف نفوذها باعتبارها مركز القرار والقوة في المنطقة، مما اضطر مؤسسها ورائد نهضتها الشيخ ماء العينين إلى هجرها سنة 1909م، وتعرضت بعده لهجوم استعماري غادر شنه الجنرال الفرنسي «موري» سنة 1913م، فألحق بها دمارا كبيرا حولها إلى أطلال مخربة، وحيطان مهدمة، تعصف فيها الرياح الهوجاء وعواصف الصحراء، بعدما كانت موطن علم وفكر وأدب، وقلعة للصمود والجهاد والمقاومة. »تحفل بحلقات الذكر والعلم، وتعج بالفقراء والتلاميذ والمجاهدين من سائر الأقاليم الصحراوية (...) وتنبض بيوتها ومنتدياتها ومجالسها بالحياة والحركة والحيوية (...) فغادرها أهلها تاركين وراءهم تاريخا من المجد، ورصيدا من العز والشرف، وانتشروا في الأرض وهم يحملون لها كل مشاعر الوفاء والإخلاص، ولم يجدوا ما يخلدون به ذكرها، ويحافظون به على استمرارها بعد أن قص الاستعمار أجنحتهم غير الكلمة الشعرية، فبكوها في شعر غزير ينبض ألما وحزنا، ورثوها في قصائد دامعة تفيض مرارة وأسى« [2] على ما حل بها من دمار وخراب، وتقارن بين ما كانت عليه في الزمن الماضي من عز وازدهار، وما أصبحت عليه في الزمن الحاضر [3] من انحطاط واندثار.

---

١ - الجأش الربيط في النضال عن مغربية شنقيط، الشيخ محمد الإمام، مطبوعات دار العلم، 1957،ص،٢٠.

٢ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين: ص،٣١٣.

٣ - -نقصد بالزمن الحاضر الزمن الذي نظمت فيه هذه القصائد، وقد نظمت كلها قبل سنة 1940. ومدينة السمارة ما زالت في هذه الفترة ترزح تحت سيطرة الاستعمار الإسباني.

ولعل تركيز الشعراء »على ماضي السمارة وإبرازهم لمفاخرها ومآثرها، يدخل ضمن الأساليب الفنية التي لجأوا إليها لحمايتها من محاولات الطمس، التي تعرضت لها خلال الهجوم الاستعماري عليها سنة 1913، وترسيخها في ذاكرة المجاهدين كرمز ديني تاريخي للصمود والتحدي« .[1]

ومن النماذج الشعرية المعبرة عن ذلك بائية الشيخ مربيه ربه ابن الشيخ ماء العينين، وبائية ماء العينين بن العتيق، ورائية محمد بن أبوة، ونونية الشيخ محمد الإمام ابن الشيخ ماء العينين.

يقول الشيخ مربيه ربه:

هلا عجبت وكيف ينقضي العجب والدهر ذو عجب وصنعه عجب

بعد هذا المطلع الذي يدعو فيه إلى التفكر في صنائع الدهر وعجائبه، والاعتبار بتقلباته ومصائبه، لأنه عجب وصنعه عجب، مما يدعو إلى التعجب والعجب؛ يبدأ في استعراض ما عرفته مدينة السمارة من نشاط علمي وفكري وأدبي ودديني، وما كان يتصف به أهلها من حسن وحياء وعفاف وحسب ونسب، الذين يكفيهم فخرا في تلك الفترة أن بين أظهرهم بانيها ومؤسسها وصانع نهضتها الشيخ ماء العينين، والذي يكفي من مدحه لقبه. يقول:

هذي السمارة لا حي ولا ملأ بها ولا فرح بها ولا طرب
ولا بها حلق الذكر العظيم ولا علم تدرسه قوم ولا أدب
هذا تضلع من شرع العلوم وذا من الحقيقة كالمحروق يلتهب
حيران ولهان من خمر المعارف لم تسمع له غير ذكر الله يضطرب
دار بوفق المنى كانت معمرة من غصنها يقطف السرور واللعب
كأن معمورها صحراء ما عثرت عليه إلا يد الأمطار تنسكب
تبارك الله كم كانت مخدرة هناك تكنفها الأستار والحجب
بنت العفائف رباها النعيم كما يشاء فيها لأرباب الهوى أرب
نسيبة رضعت در الفصاحة من ثدي البلاغة منها يفحم الذرب

١ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين،ص،٣١٩.

تخـــال منطقهـــا برقـــا تـــلألأ أو ... درا تســـاقط لـــولا الظلم والحبب
ودولة الحســـن قـــامت تحت برقعها ... لكنمـــا المـوت مستقـــره الهـدب
تصونهـــا فتيـــة عمـــا تـــلام بـــه ... يصـــونها الدين والآداب والحسب
قـــوم إذا احمـــرت السـماء تحسبهم ... هم الجبـال وفـي أيديهم السحب
كفـــاهم مدحـــة أن بـين أظهرهـم ... مـــاء العيون كفى من مدحه اللقب

فهـذه الأبيـات تجسـد التاريـخ الفعـلي لهـذه المدينـة، لأنهـا تعـبر تعبـيرا حقيقيـا عـما كان يـدور فيهـا مـن خـلال الصـور التـي تقدمهـا.

بعـد ذلـك يتسـاءل عـن أهلـه وأحبابـه الذيـن كان يعيـش بينهـم، متمنيـا لقاءهـم ومـا يقربهـم، مشـيرا إلى أن النجـب أو الجـرد لـو كانـت تقربهـم لركبهـا لتوصلـه إليهـم، ولكـن ذلـك لـن يتحقـق، يقـول:

أيـــن الأحبـــة أيـــن الأهـــل ليتهـــم ... [1] تدنيهم الجـرد أو تـدنيهم النجب
لـو كـانت النجـب تدنيهـم لحثحثها ... نـــدب إذا هـــم لا يثنيـــه منتـدب

وأمـام عجـز الشـاعر عـن تحقيـق هـذا الأمـر، يفـوض أمـره إلى اللـه، طالبـا منـه التوبـة والمغفرة، راضيـا بقضائـه؛ لأن مـا حـل بهـذه المدينـة هـو إرادة ربانيـة، ومشـيئة إلهيـة يجـب الاستسـلام والرضـوخ لهـا، داعيـا إلى اسـتخلاص الموعظـة مـما حـل بهـا ومـن هـذه الدنيـا التـي تحمـل عـلى التأمـل والتفكـر. وقـد اسـتعمل أسـلوب التصغـير بالنسـبة للدنيـا: «الدنيـة» للتعبـير عـن احتقارهـا وامتهانهـا، لأنهـا دار زوال وفنـاء، لا دار بقـاء، يقـول:

لكنمـــا اللـه غـــالب وقـدرتـه ... فعالـة ولـه التسليـم قـد يجـب
إن الـدنيـــة فكـــرة لمعتـبر ... تعميـــرها خـــلأ وصدقهـــا كـذب
مستغفـرا مـن جميع ما جنيت بها ... [2] جـد لي بمغفـرة يـا خـير من يهـب

---

١ - الجرد: الخيل. النجب: النوق.

٢ - -ديوان الشاعر الشيخ مربيه ربه، جمع وتحقيق وتقديم ماء العينين النعمة علي،منشورات وزارة الثقافة،مطبعة دار المناهل،الرباط، ٢٠٠٧،ص،١٧٩.

وفي أبيات أخرى يقارن بين ماضي السمارة الزاهر، وحاضرها الحالك الذي يدعو إلى العبرة والحيرة والتفكر، يقول:

إن السمارة في أنبائها العبر ... منها تحيرت الألباب والفكر
دار بصحراء من رأى عمارتها ... فيما مضى ورآها اليوم يعتبر [1]

وفي الأبيات الآتية يتمنى رجوع أيام مدينة السمارة بعد التشتت والفراق، لأنها من أزهى الأيام التي شهدتها مختلف عصور الزمن، مبينا أن عيبها الوحيد هو رحيلها وانصرامها، يقول:

ما في العصور كأيام السمارات ... عسى تمن بجمع بعد أشتات
لا عيب فيهن إلا أنها انقرضت ... يا ليتها ما مضت وليتها تأتي
لو يستطيع الهوى رد لرد لنا ... شوق السمارات أيام السمارات [2]

ولا تختلف قصيدة ماء العينين بن العتيق عن قصيدة الشيخ مربيه ربه، فهو بدوره يستهلها بمطلع يشير فيه إلى خراب الديار واندثارها، وبأن كل شيء سيكون مصيره الفناء والزوال كما حل بديار السمارة، ولن يبقى إلا وجه الواحد الحي الذي لا يموت، يقول:

عفت الديار فهل ترى شيا ... لم يبق إلا الواحد الحيا

ثم يلتفت إلى السمارة ليجدها مقفرة متلاشية لا أنيس بها، تحز في النفس وتوجع القلب بعدما كانت دار عز ونعيم، يقول:

هذي السمارة ويك مقفرة ... تكوي الفؤاد طلولها كيا
من بعدما سرته أزمنة ... يروى بكأس نعيمها ريا

١ - المرجع نفسه،٣٣٩.
٢ - المرجع نفسه،ص،٢٤٤.

ورغم كل هذا فهو يدعو إلى البكاء على هذه الأطلال الدارسة، والوقوف أمامها بصمت وخشوع، وتذكر أيامها وماضيها المشع، حيث الصبا والصبابة واللهو والدور ممتلئة بفتيان المكارم والعلا والمجد، وفتيات العفاف والحسن التي تنسي كل واحدة منهن بجمالها وحسنها مي صاحبة غيلان [1] وتزري بها، وبغيرها من الفتيات اللواتي تغزل بهن الشعراء، وكانوا حسب رأيهم مثالا للحسن والجمال، يقول:

فابك الربوع المقويات بها ... ولو الأزمة نحوها ليا
إذ أنت من خمر الصبا ثمل ... لم تستبن من رشدك الغيا
والدور آهلة بكل فتى ... ألف المكارم والعلا أيا
وبكل آنسة مهفهفة ... حوراء صامتة البرى ريا
تزري بغيلان الفتو بها ... وتذم في فتياتها ميا

واليوم غيرها البلى، فأصبحت خالية دارسة كأن ربوعها ودروبها لم تشهد عمرانا وازدهارا أسهم في صنعه رجالاتها وأعلامها، وفي مقدمتهم باني أمجادها، ومؤسس أركانها، وقائد ملاحمها الشيخ ماء العينين، يقول:

فاليوم غيرها البلى فغدت ... قفرا كأن لم تكتنف حيا

وفي آخر القصيدة يحذر من عواقب الدنيا التي لا تدوم على حال، ويعتبرها دار خلاء وفناء، مهما ابتسمت للإنسان فلا بد يوما أن تنقلب عليه. لذلك يجب أن يأخذ لنفسه الحيطة والحذر، ولا يغتر بزخرفها ورونقها، لأن بناءها لا أساس له، فهو بناء يقوم على العدم والزوال، يقول:

---

١ - غيلان: هو الشاعر العذري صاحب مي المعروف بذي الرمة.

لا تـــأمن الدنيـــا فرونقهـــا خـــلأ وإن لـــك نمقـت زيـا
ولهكـــذا الدنيـــا وزهـرتهـــا [2] فكـــأنهـــا شيء ولا شيـــا

أما محمد بن أبوة [3] فإنه يقف أمام أطلال السمارة الدارسة الخالية التي كانت مليئة عامرة تغمرها النضارة والبهجة، فاندثرت وتهدمت، فيحييها ويتذكر وهو أمامها جهابذتها وروادها. ورغم ما ألحقه الدهر بها من نكبات ومآسي، إلا أنها ما زالت تسكن في القلوب التي تحفظ لها الحب والوفاء والعهد، يقول:

فـي حـرة السلـوان حـي دواثرا واذكـر هنـاك جهـابذا وجـآذرا
دور عفت وكفى بها معمـورة شوقـا فكيـف بهـا يبابا داثـرا
عمـرت بنـا فـي نـضرة وغضارة فخلـت وصار بها القلوب عوامرا
مـا أسأرت شقق النـوى من حيها إلا التذكـر والخيـال الـزائرا
قسمتهـم طيـات دهـر نـافذ بعزيمـة تـدع المحنـك حـائرا

ثم يتوجه بعد ذلك مخاطبا دور السمارة، مشيدا بفضائلها وخصالها وأدوارها المتعددة في تاريخ المنطقة، كوقوفها في وجه الخطوب، وحنوها على الضعيف، وكسرها للجائر، وما خطه بين أحضانها من كتابات شعرية ونثرية، وما وجده في ظلالها من هدوء وأمان أبعد عنه داء الحزن والألم، وشفا قلبه من الهواجس واللواعج التي كانت تحاصره وتقض

٢- ديوان ماء العينين بن العتيق،جمع وتحقيق وتقديم،محمد الظريف،مطبعة بني ازناسن،سلا، الطبعة الأولى،٢٠٠٤،ص، ٤٣٩.

٣ - محمد بن أبو البوحسني: أديب وعالم وشاعر كبير، ولد سنة ١٨٨٠م، ودرس في بداية حياته بشنقيط، ثم قصد الشيخ ماء العينين في مدينة السمارة، واستقر معه زمنا طويلا، وأخذ عنه مختلف العلوم، وأجازه إجازة تامة شاملة، ثم انتقل معه إلى مدينة تيزنيت. وبعد وفاته استقر مع ابنيه الشيخ أحمد الهيبة والشيخ مربيه ربه في كردوس. درّس في عدة مدارس بسوس، وكانت له مساجلات شعرية ومحاورات فكرية مع عدد كبير من أدباء المنطقة وعلمائها. اشتغل بالتعليم في بداية الاستقلال، ودرس في جامعة ابن يوسف بمراكش. أسهم بدور فعال في ازدهار الحركة الأدبية والفكرية في سوس والصحراء وباقي المناطق الشمالية. وفي أواخر الثمانينيات من القرن الماضي انتقل إلى موريتانيا، وظل بها إلى أن توفي بمدينة بوتليميت سنة ١٩٨٢. خلف ديوان شعر في مختلف الأغراض الشعرية. الأبحر المعينية: ٢٨٢/٢.

مضاجعـه، يقـول:

دور الأحـــبة فانعـــمي وترشـــحي ... وسـقيت ماشئت الغمـــام الغامـــرا
فلكم زهوت مع الخطـوب وكم أرقت ... ورقـــت فيـــك محـــابرا ومحـــاضرا
ولكم حنـــوت علـى الضعيف المنحني ... وحنـــت جـلالتـــك القويـــم الجائرا
ولكـــم نقعـــت بك الصدى وجلوت عن ... قلبـي الصـــدى وشـفيت دائي الدائـرا

ثـم يعـرج مخاطبـا أحبابـه، مسـائلا عنهـم ومتسـائلا هل مـا زالـوا يذكرونه كـما يذكرهم، ويحفظـون عهـده كـما يحفـظ عهدهـم، هـؤلاء الذيـن عـصى فيهـم عذلـه، وأطـاع عـواذره، تمـر الليـالي وهـو يتململ سـاهرا مـن ذكرهـم، وشـدة التفكـير فيهـم، يقـول:

أحبابنـا هـل تذكـرون عـلى النوى ... مـن لا يـزال عـلى النوائـب ذاكرا
كـم بـت سـاهـرا ذكركـم متململا ... متنـاوح العبـرات سـاه ساهرا
وعصيـت فيكـم وهـي ودي عـذلي ... وهجرت في عـز الغـرام تجلدي
وأطعـت وهـي يـد عـلي عـواذرا ... وصحبت في ذل الدمـوع دياجـرا

بعـد ذلـك ينتقـل إلى الإشـادة بأهـل السـمارة وخاصـة آل الشـيخ مـاء العينـين، وبصفاتهـم المتعـددة التـي لاتحـصى، مـن كـرم وعلـم وأدب وسـمو وعلـو وزهـد وورع وعبـادة. يقـول:

يـا لـب مـالك ضـارعا متبـلدا ... متناقـض العـزمات سـاد سـادرا
فانهـض إلـى حيث النجاح ويمـنه ... ومـن المعـاسر أن تعـاض مياسـرا
في حضرة ماسميت إلا وأمـلـى ... في المـكان لهـا الـزمان مـآثرا
آل الـولي النوفـل العذب والـروي ... علـما يلـوح بواطـنا وظـواهرا
العـالمين العاملـين الأكرميـن ... الأرفـعين منابـتا ومـنابرا
والصـادعين الـنازلين معالمـا ... دانـت لهيبتهـا القلـوب دواخـرا
والـواسعيـن رغـائبـا ومـآدبا ... والأطيبيـن مكـاسبا ومـآزرا
والحـامدون الـراكعون الساجدو ... ن المخبتـون بـلا ريـا وبـلا مـرا
من أسـرة حفت بهم حلـق العـلا ... أعيـت مناقبـه البليـغ الماهـرا

وأرى بهـا المستوعب الخنذيذ عـن إحصـائها غـير المقصـر قاصـرا [1]

أمـا الشـيخ محمـد الإمـام فيسـتهل قصيدتـه بالشـوق والحنـين إلى الأوطـان والأطـلال والدمـن الدارسـة المتهدمـة، التـي محـت معالمهـا الريـاح العاصفـة والأمطـار المتهاطلـة المتعاقبـة، ويدعـو إلى الوقـوف عليهـا، لأن ذلـك مـما تعـارف عليـه الشـعراء في قصائدهـم، ولا تـكاد تخلـو قصيـدة مـن قصائـد الشـعر العـربي مـن هـذه الظاهـرة التـي أصبحـت سـمة أساسـية تميـز أشـعارهم، ولا يمكـن الاسـتغناء عنهـا أو تجاوزهـا، ومـن ثـم فلـن يحيـد هـو عـن نهـج الشـعراء القدمـاء، بـل سـيقتفي أثرهـم ويمـشي عـلى خطاهـم، وكأنـه يذكرنـا بقـول البـارودي:

تكلمـت كالمـاضين قبلـي بما جرت بـــه عـــادة الإنســـان أن يتكلـما
فـلا يعتمدنـي بالإســاءة جـاهل فلابــد لابـن الأيــك أن يتــرنما [2]

يقول الشيخ محمد الإمام:

لا بـدع إن حـن ذو لب إلـى وطن أو هـاجـه دارس الأطـلال والدمـن
عـوجا علـى طلل محـت معـالمه هـوج الرياح وصـوب الصيـب الهتن

ويشـير إلى أنـه وقـف أمـام الطلـل (الرسـم)، إلا أنـه لم يعرفـه لشـدة مـا أصابـه مـن قـدم وتغـير لـولا مـا يحتفـظ لـه بـه في قلبـه مـن الأشـواق والذكريـات، مـما ضاعـف حزنـه وألمـه، وكيـف لا؟ وهـو يـرى موطـن ذكرياتـه ودرب لهـوه وصبـاه في هـذه الصـورة المتآكلـة البالـية، التي أسـهمت فيهـا سـنوات الزمـن ونكبـات المحـن، والتـي تعرضـت لهـا مدينـة السـمارة.
ومـما هيـج أشـجانه كذلـك غنـاء الحـمام عـلى الأغصـان وكأنـه يفصـح عـن حزنـه وألمـه، أو

---

١ - أوراق ماء العينين علي ابن الشيخ مربيه ربه،مكتبته ،تيزنيت.

٢- ديـوان محمـود سـامي البـارودي، ضبطـه وشرحـه وصححـه: عـلي الجـارم ومحمـد شـفيق معـروف،دار العـودة، بيروت، لبنـان،١٩٩٨، ص،٥٧٠.

يشتكي هو بدوره مثلما يشكو الشاعر من الشجن. هذا كله جعل قلبه يتحمل من الآلام واللواعج ما تتكسر أمامه الجبال الشامخة الثقيلة، يقول:

وقفت بالرسم لأيا ما أبينه ... لولا ارتسام الهوى بالقلب لم يبن
ماذا أثارت من أفنان الغرام به ... ورقا ترجع ألحانا على فنن
كأنما أفصحت عما أجمجمه ... أو تشتكي مثلما أشكو من الشجن
تحمل القلب وجدا لو تحمله ... لانهد شم الذرى من جانبي حضن

ومع ذلك فإنه لم ينس هذا الزمن وطيبه رغم ما جاء بعده من حوادث، ورغم السنوات الطويلة التي تفصله عنه. وكيف ينساه وقد قضى فيه أجمل أيامه وأحلى لحظاته التي لم يجد الزمان بمثلها، رغم أن ذكراه تشعل في قلبه نار الأسى والحزن والشجن، يقول:

شوقا إلى زمن لم ينس طيبه ... ما قد جرى بعده من حادث الزمن
فاستبق ويك على قلب تياسره ... ما يعلم الله من بث ومن حزن
هي المنازل كم أذكى تذكرها ... جمر الأسى بفؤاد الواله الشجن

بعد ذلك ينتقل للحديث عن أضراب قومه في مدينة السمارة، راجيا منهم أن يذكروه كما يذكرهم، لأن من شيمة الكرام ذكر من كان يعيش معهم في دنيا القساوة والمعاناة، فكيف بمن كان يعيش معهم في دنيا الفرح والسرور والانشراح؟ يقول:

إن الكرام إذا ما أيسروا ذكروا ... من كان يألفهم في المنزل الخشن
فكيف لم يذكروا من كان يألفهم ... دهر السرور وعند المنزل الحسن
أضراب قومي الألى دهر السمارة في ... مستقبل السن في مستقبل الزمن

وفي آخر القصيدة يتذكر دهر السمارة وزمنها الذي لا يماثله زمن، والذي أصبح غابره وماضيه كالحلم، وكأن الذي كان فيه من ازدهار علمي وأدبي وفكري واجتماعي لم يكن، طالبا من الله تبارك وتعالى اللطف والتوفيق والمغفرة والفضل في كل بلد وزمن، يقول:

دهـر السمـارة مـا أدراك ما زمن ... حـدث ولا حـرج عنـه فـلا تمـن
دهـر مضـى فغـدى كالحلم غابره ... حتـى كـأن الـذي قـد كان لم يكـن
يـا رب لطفـا وتـوفيقا ومغفـرة ... فـي كـل مـا بلـد في كل مـا زمـن
وامنـن علينـا بفضـل لا انقطاع له ... يـا دائـم الفضـل والعـواد بالمنـن [1]

هـذه النـماذج الشـعرية تذكرنـا بالقصائـد التـي نظمهـا شـعراء الأندلـس الذيـن واكبـوا سـقوطها عـلى أيـدي الإسـبان ، بعـد أن ظلـت قرونـا مـن الزمـن ترفـل في رداء الحضـارة والرقـي والازدهـار تحـت الحكـم العـربي الإسـلامي، والتـي جـاءت مليئـة بالحـزن والأسى تـرثي ضيـاع هـذه الحاضرة، وتصـف حاضرهـا الحالـك المظلـم، وتشـيد بماضيهـا المشـع المزدهـر، وكأن شـعراء الزاويـة المعينية كتـب لهـم القـدر أن يعيشـوا حيـاة أندلسـية ثانية.

يقول ابن الأبار معبر عن هذا الحدث:

يـا للجـزيـرة أضحـى أهلها جزرا ... للحـادثـات وأمسـى جدهـا تعسـا

إلى أن يقول:

ويقول أبو البقاء الرندي:

لثكلـك كيـف تبتسـم الثغـور ... سـرورا بعدمـا يئسـت ثغـور
تـرى فـي الدهـر مسرورا بعيش ... مضـى عنـا لطيتـه السرور
فأنـدلس أبـاح الكفـر منهـا ... حمـاهـا إن ذا نبـأ كبيـر
ألـم تـك معقـلا للديـن صعبـا ... فـذلله كمـا شـاء القـدير
وأخـرج أهلهـا منهـا جميعـا ... فصـاروا حيـث شاء بهـم مصير
وكـانت دار إيمـان وعلـم ... معـالمهـا التـي طمسـت تنـير
فيـا أسفـاه يـا أسفـاه حزنـا ... يكـرر مـا تكـررت الدهـور [1]

١ - ديوان الشيخ محمد الإمام،جمع وتحقيق ودراسة، ماء العينين العالية،الطبعة الأولى،مطبعة بني ازناسن،سلا،٢٠٠٤، ص،٢٦٢.

١ - الحلل السندسية في الأخبار الأندلسية، الأمير شكيب أرسلان، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،٤٤٧/١.

خاتمة

هـذه بإيجـاز أهـم المضامـين التـي تتمحـور حولهـا هـذه القصائـد الشـعريـة الرثائيـة التـي قيلـت في مدينـة السـمارة، وهـي في مجملها»تعكـس التطـور الـذي عرفـه الشـعر المعينـي، والتحـول الـذي لحقـه في أشـكاله ومضامينـه، حيـث أصبـح يلامـس همـوم الإنسـان، ويعـبر عـن آلام الأوطـان، ويرتـاد حدائـق الشـعر العـربي في سـائر عصـوره، وخاصـة الشـعر الأندلـسي والعبـاسي، فتنوعـت وسـائله الفنيـة، وتعـددت إمكانياتـه التعبيريـة، وصـار يحـاكي في لغتـه السـهلة وفي بنائـه الفنـي البسـيط لغـة الجماهـير المغربيـة التـي سـار يتوجـه إليهـا ويعانـق همومهـا«.[1]

كـما تعكـس أهميـة هـذه المدينـة والـدور الريـادي الـذي قامـت بـه في تاريـخ الصحـراء ، فقـد أسـهمت بـدور فعـال في صنـع نهضـة ثقافيـة ودينيـة وسياسـية واجتماعيـة لم يقتـصر إشـعاعها عـلى ربـوع الصحـراء وحدهـا، بـل امتـد إلى سـائر المـدن المغربيـة الشـمالية، وعـدد مـن الـدول الإفريقيـة والعربيـة والإسـلامية وكان لـه تأثـير كبـير في نهضـة الثقافـة المغربيـة والعربيـة والإسـلامية.

١ - الحياة الأدبية في زاوية الشيخ ماء العينين،ص،٣٢٥.

شعرية التوقّع

د . عمار الجنيدي

تضطلع القصيدة الحديثة بترتيب الإشارة اللغوية، حسب الأنساق الخاصة بتوهج شعريتها الكامنة في المتخيل، من خلال تفريغ السياقات المعجمية التي اعتادت اللغة الركون إليها في مواجهة الذات وتقلّباتها.

وإذا كانت هذه السياقات المحمولة على المنجز النثري العربي تمثل وعيها، فإنها في المنجز الشعري قادرة على تمثّل حراك اللغة الجوفي، كما أنها في هذا السياق المعجمي تعتمد على ذاكرة نقلية غير قادرة على مجاراة السرعة التي تتعدى حدود الثبات، بينما في منجزها الشعري، تعتمد على الانسلاخ عن المظهر الشكلي، واندغامها بالسيولة الناتجة عن احتكاك المفردات بالحواس وهذا ما ينبئ بجوانية الصراع القائم في حراك اللغة وهي تشهد مدخلاتها الجديدة.

كان لا بدّ من هذه الإشارة إلى هذين النسقين اللذين يحملان اللغة في المنجز النثري والشعري، لإضاءة شعرية التوقّع، في ديوان «رماح في خاصرة الوجع» للشاعر عمّار الجنيدي التي تسعى إلى تصدير الألفاظ في ميدان التخييل، من حيث اشتمالها على تراكماتها النفسية، الخاضعة لقوة حضور

.الواقع المنشغل بذاته

تبدأ شـعرية التوقّع من خفض حالة التوتر في النصّ، ثم تتمركز حول صيغة انتقالية لا تبدو لها ملامح في الإطار البدئي للنصّ، حيث تكون منشغلة بترتيب الفضاء الأول للكلام الشعري لاستقطاب فعالية الموازنة بين التراكيب الخاضعة لمحمول الواقع والتراكيب الخاضعة لإقامة علاقة التباين بين .المفردات القادرة على جلب المفارقة

كلّ حديث

لا يأكل من لحم معاناتي

محض تفاهة

محض حديث أرعن

وتبقى الحالة قائمة على التبادلية لقلب حالة التوتر إلى إيقاع ملموس، بمساندة تخيلية مصاحبة لحركـة الذات الكامنة في الخطـاب المباشر الذي يمتح من الواقع كافة عناصره، في محاولة للإحاطة .بجملة المكونات الحدسية التي تراوغ النصّ، ليبدو خادماً أميناً لفعالية التوقّع

سرٌّ واحد

عن هذي المرأة أخفيه

لو عرفته

لجاءتني

!! حبواً

إنّ هذه المرونة في التعامل مع بسـاطة الأشـياء ومنظورها السـطحي، ما هو إلا مقدمة جادة لإحـداث حالـة من التوتر تصطادها مفـردة القفلة، لتمضي إلى أبعادهـا الزمنية، لغايات تقريب .الفضاء الأكثر كشفاً وإشباعاً ومرونة للبحث عن الصورة ومختزلها

أخذوا قصائد عمري

قالوا لصديقي : أحرسها

ويح قلبي

لقد أوصوا ذئباً على غنماتي

وتسـتمد شـعرية التوقع حضورها من الإقلاب العضوي بين الذات وهي تشـدّ أزرها بمعطيات الواقع التي تبدو كمسـلة في ثوب النصّ، تخيطه بشـكل المفـردات وقدرتها على المراوغة، ومحور

التناص الذي يسعى إلى إبراز رؤية الواقع، بما هو مغاير ويبدو أيضاً هذا الإقلاب العضوي للنصّ كمرآة ناطقة بلسان الداخل البيني، بما هو كائن في الرؤيا، وبين الولوج في حقيقة المسميات.

يا مريم

يا سيدة الطهر الأبدي

لماذا أنجبت نبياً ؟

نحن الواشون به

هذا الإقلاب العضوي للجملة النصية، كان يسير باتجاه مغايرة البناء الخطابي، بعد أن أخفى مدلول الإجابة، لهذا استدعت شعرية التوقع، جملة غير اعتيادية في محاولة للمراوغة، والسير بالجملة النصية إلى بعد ارتكازي آخر لا تتوقف عنده شعرية النصّ الكلي.

صوت المهباش أعرفه

ما زال جريحاً في أذني

وتستثمر شعرية التوقع هذه البنية المراوغة، لإقامة جسر التوازن بين لغة الذات، ولغة الفعل الشعري.

القصيدة حلمي

عليها أتوكأ

وأهشّ بها غدر الزمان

ولي فيها مآرب أخرى

من هنا نجد أنّ شعرية التوقع كثيراً ما تلجأ للتناص، في محاولة لقراءة عمق الواقع، بالإضافة إلى أنها تحفل بالمتغيرات التي لا تسيطر عليها لغة، بل تبدو وكأنها تشكل لغتها الخاصة غير المقروءة، تحسها وأنت تحاول تفكيك مفرداتها، إلى جانب أنها تكتفي بالإشارة السريعة لمادة التناص، لتستسلم بدورك إلى لغتك الداخلية، وتكلفها بمشقة البحث بين متغيرين، التوقع، والتناص، عن مرونة المسافة الزمنية واختزالها.

الترجمة وعلم المخطوط ؛ دراسة في مستويات اللغة

الدكتور مصطفى طوبي // أستاذ الترجمة وعلوم الكتاب- شعبة العربية-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية-جامعة ابن زهر- أكادير المملكة المغربية

”ونظرت إلى ترجمتي، فإذا بي أبخسها ،وأوسعت في ازدراء ما خطته يمناي لحظة النقل ..ولم أر بدا من إبدال وحشي اللفظ وغريبه ،وبلورة المصطلح المناسب وتأكيده ،وتهذيب العبارة وتقويم عوجها .ولم أتنفس الصعداء بعد إعمال النظر في اللغة المكلومة والعبارات المهزومة ،وإنما أغمضت عينا في جفنها الأقذاء.. “ [1]

إذا كنت أعترف،في بداية هذا البحث، بجزء من الهزيمة إزاء ممارستي للترجمة في

١- هذا بعض مما قلته في تقديم ترجمتي لكتاب «مدخل إلى علم المخطوط « منشورات الخزانة الحسنية ٢٠٠٦م وانتبهت لسوءات النقل ومعيقاته بعبارات صريحة في هذا التقديم وكأنما هو شظايا نارية من تأوهاتي أو كأنما اعترفت بجزء من هزيمتي وآثرت الابتعاد من لظى الترجمة وقضبانها الضيقة ..

هـذا الحقـل المعـرفي ، فـما هـي الترجمـة المقترحـة لأن تكـون نموذجيـة ؟ وهـل يمكـن فعـلا أن نتحـدث عـن اجتـماع الأمانـة والجـمال في الترجمـة ؟ وهـل كلامنـا الأولي البسـيط يكشـف عـن إمكانيـة رصـد تقاطـع ممكـن بـين الترجمـة ومجموعـة مـن النظريـات الأخـرى مثـل اللسـانيات، ونظريـات التواصـل ،ونظريـة الوقـع ، ونظريـة التلقـي ،ونظريـة الفهـم ،وعلـم اجتـماع المعرفـة ..؟ وجوابـا عـن هـذه الأسـئلة نقـول إن الترجمـة مـن خـلال ممارسـتنا لهـا هـي انبجـاس في كل هـذه النظريـات وفي علـوم أخـرى..أي أن الـصراع مـع الترجمـة هـو في جانبـه الأولي حـوار مـع مجموعـة مـن الثقافـات في اللغتـين معـا ؛إنـه حـوار مفتـوح مـع الفهـم، وحـوار مفتـوح مـع الأسـلوب، والأعـراف اللغويـة، والثقافيـة، والتاريخيـة، والبيئيـة . إنـه تواصـل ثنـائي منفتـح ،ترفـده أعـراف اللغتـين، وثقافتهـما ،وبيئتهـما، ورؤيتهـما للعـالم ،وحضارتهـما.. وأنـا الآن إنمـا سـأركز في هـذا البحـث عـلى معطيـات ملموسـة في ممارسـة الترجمـة في حقـل معـرفي محـدد هـو حقـل علـم المخطـوط ..وسـأنطلق مـن تجربتـي الشـخصية في ترجمـة كتـاب : " مدخـل إلى علـم المخطـوط Introduction à la codicologie»لـ«جـاك لومـير»[1] Jacques lemaire مـن اللغـة الفرنسـية إلى اللغـة العربيـة ؛أي مـن محاولتـي في مواجهـة سـطوة اللغـة المنطلـق في كل أبعادهـا ، إلى أن نـشر الكتـاب في 2006 م [2] .. وقصـدي في هـذه المشـاركة معاينـة اللغـة الهـدف في ضـوء بعـض قضايـا الترجمـة ، وفي ضـوء الثنائيـة التقليديـة ؛ اللغـة العلمية الدقيقـة المنفتحة أمـام البرمجيـات الحاسـوبية للترجمـة بمختلـف أنواعهـا ،واللغـة الأدبيـة (بالمعنـى الأعـم لكلمـة أدبيـة أي اللغـة المشـحونة) التـي تدخـل في هندسـة النقـل أبعـادا لغويـة فيزيقيـة، وأبعـادا لغويـة عرفيـة ،وأبعـادا شـعرية، وتاريخيـة ،وثقافيـة، واجتماعيـة، وبيئيـة ،وحضاريـة عامـة ..

إن الترجمـة ،في صورتهـا الموجـزة ، هـي قلـق يسـتفز المترجـم ليحملـه عـلى إعـادة النظـر في المسـلمات التـي ينطلـق منهـا ..لـن يكـون المترجـم في منـأى عـن التواصـل مـع أعـراف اللغـة، وثقافتهـا، وبيئتهـا، وحضارتهـا.. إنهـا بالضبـط اللحظـة الحاسـمة في رصـد مسـتويات اللغـة في مجـال علـم المخطـوط في ضـوء مـا تتيحـه اللغـة المنطلـق، ومـا تسـمح بـه اللغـة الهـدف

١- Introduction à la codicologie, Jacques lemaire , louain-la –neuve , bruxelles ;1989

٢- نشرت هذا الكتاب الخزانة الحسنية بالرباط سنة ١٤٢٧ م ٢٠٠٦ م ..وكنت ترجمته في ١٩٩٥ م و١٩٩٦ م أي بمرور عشر سنوات على ترجمته الأولية. وطبعا شكلت هذه السنوات لحظات تنقيح وإعادة نظر في هذه الترجمة بالرغم من أن الناشر البلجيكي للكتاب الأصلي قد اعترض في هذه الفترة ذاتها على نشر الترجمة العربية ، إلا بعد أن تدخل مؤلف الكتاب في ١٣دجنبر ٢٠٠٥م للحسم في هذا الأمر، والترخيص لي بنشر الكتاب بعد أن عرضه على لجنة للقراءة ..

.. وتوخيا لأقصى ما يمكن من الدقة، فإنني سأنطلق من تقديم مفهوم لمجال النقل ومن تجربتي الشخصية في العمل ، دارئا الأحكام الجاهزة التي تتقاذف بها ألسنة مدرسي نظريات الترجمة .

مفهوم علم المخطوط:

إنه بوجه التحديد العلم الذي يعنى بالمعطيات المادية في المخطوط.. ويكون المخطوط من هذا المنطلق قطعة أثرية قابلة لأن تدرس دراسة حفرية بحتة، شأنه في ذلك شأن كل البقايا الأثرية الأخرى[1].. فالمخطوط في ظل هذا المفهوم سيصبح وعاء أو شكلا ماديا لا يقدر على تحليله إلا العالم الأثري العارف بكل دقائق صناعة المخطوط، ويمكن اختزال علم المخطوط في حفريات تقنية؛ تستوعب صناعة مواد الكتابة، والوقوف بمكوناتها، والطي، وصناعة الكراريس، والخزم، وتركيب الصفحات، والزخرفة، والتسفير، والتذهيب، والترتيب، والتسطير.. وحفريات نسقية؛ تستوعب النساخة بكل ما يحمله هذا المصطلح من معنى، حيث يتم الاهتمام بالهوامش التاريخية، والهوامش الإجرائية، والهوامش التقنية، والهوامش الذاتية[2].. كما يتم الاهتمام بكل ما هو خارج المتن المكتوب من وقفيات، وترقيمات ،وتصحيحات، وقراءات، وسماعات، وتملكات، وحرود المتن، وبدايات النصوص، ونهاياتها ،وما شابه هذا من معطيات نصية جديرة بالدراسة.

ومن هذا المنطلق فأنا متحدث ،في هذه المشاركة، عن قضايا الترجمة من/ وإلى هذا المجال المعرفي ، معتبرا في ذلك جدته في الثقافة العربية الإسلامية ..وإذا انطلقنا من أن الترجمة، في أسسها الأولى ،هي حذق في اللسانين(بما يتضمنان من شحنات ثقافية، ومعرفية ،وإديولوجية، ونحو ذلك..)، ومعرفة باللسانيات ، وضبط للمجال المعرفي ،،فنحن

---

١ - بخصوص تعاريف علم المخطوطات التي تختلف بشكل طفيف في نطاقاتها يمكن العودة إلى «دراسات في علم المخطوطات والبحث البيبليوغرافي» لأحمد شوقي بنبين، منشورات الخزانة الحسنية ط:٢، ٢٠٠٤ م و»مقالات في علم المخطوطات» لمصطفى طوبي،منشورات دار القلم بالرباط المغرب ٢٠٠٠م ومقدمة في علم المخطوط .. مصطفى طوبي رسالة جامعية ،الرباط: ١٩٩٧م، وعلم الاكتناه العربي الإسلامي لقاسم السامرائي الرياض ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١ م ،والمخطوط العربي.. لأيمن فؤاد سيد الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٧م.

٢- تتمثل الهوامش الذاتية في الأدعية التي يكتبها الناسخ لحظة الانتهاء من النساخة، أو الملاحظات التي يرسلها على عواهنها في الطرر الفارغة. أما الهوامش التقنية فتقصد منها التعاليم الأمرية الموجهة إلى المجلد ،وكاتب العناوين أو المزخرف .ويقصد بالهوامش الإجرائية العناوين ، والعناوين الجارية ،والحواشي، ومختلف أنظمة الترقيم والتصفيح. ويقصد بالهوامش التاريخية قيود الفراغ، وبدايات النصوص، ونهايات النصوص، وعلامات التملك ونحو ذلك..

الآن أمام عنصر واحد من إواليات الترجمة هو المجال المعرفي الذي تتم فيه الترجمة . إنني، وكما أسلفت القول آنفا، إنما أنا متحدث عن تجربتي الخاصة في هذا الباب ،منتهيا من خلالها إلى نتائج ربما أوعبت بعض القضايا الكبرى في الترجمة أو لامستها ..وسألخص هذه التجربة في القضايا الآتية التي تتضمن معاينة مستويات اللغة في المعجم، والتركيب، والدلالة :

قضايا ترجمة المصطلح في علم المخطوط:

وأركز فيه على مكونات التماس المصطلح ضمن سيرورة الترجمة في هذا المجال العلمي، لاسيما وأن قضايا المصطلح تأتي على رأس اهتمامات المعجمية.. فالمترجم يكون في بداية أمره أمام إشكالية المصطلح، وهو الأمر اللافت للنظر في عملية التواصل مع اللغة الهدف .فلابد من مراعاة الجانب التأثيلي في المصطلح. وعلى هذا الأساس ستكون ترجمته في شكلها الإيجابي هي البحث عن المقابل للمصطلح الأجنبي، لا اللجوء إلى الترجمة الحرفية المباشرة.. نحن نريد بالترجمة هنا ،إذن، تأويلا بشكل من الأشكال في ضوء خصوصيات اللغة العربية من جهة ،والوسائل المساعدة على بلورة المصطلح من جهة ثانية.. والمستوى الذي أريد أن أقول فيه، في هذا الباب ،إنما هو عرض لبعض القضايا المتعلقة بترجمة المصطلح ،والتي لم أجسدها بشكل واضح، كما ذكرت ذلك في بداية هذه المشاركة، إلا بعد أن خضت غمار التجربة للترجمة في علم المخطوطات بين 1994م و1997م، من خلال ترجمتي لكتاب[1] : « Introduction à la codicologie » ، لصاحبه البلجيكي «جاك لومير» هذا ناهيك عن تجربة أخرى استمرت من 2001 إلى 2003 من خلال ترجمة كتاب:[2]

١- LOUVAIN-LA-NEUVE ,Bruxelles , 1989

٢- ٢٠٠٠ ,bibliothèque nationale de France، ترجمت هذا الكتاب بمعية الدكتور عبد الواحد جهداني.ومراجعة أحمد شوقي بنبين وأيمن فؤاد سيد..

Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe[1]

الـذي نسـقه الفرنـسي «فرانسـوا ديـروش» ونـشر في صيغتـه العربيـة بعنـوان « المدخـل إلى علـم الكتـاب المخطـوط بالحـرف العـربي»، [2] وسـألخص هـذه القضايـا في العناويـن الآتيـة:

1 -العجلة في ترجمة المصطلح:

أول قضيـة لفتـت نظـري في السـنوات الأخـيرة مبـاشرة بعـد ترجمـة الكتـاب المذكـور، وخاصة منـذ أن بـدأت أشـتغل بوضـع «معجـم لمصطلحـات المخطـوط العـربي ..» [3] هـي قضيـة الإجهـاز عـلى إيجـاد المقابـل للمصطلـح الغـربي عـبر الترجمـة الحرفيـة، أو الاسـتعانة بوسـائل تطـور اللغـة كالمجـاز، والتعريـب، والنحـت، والاشـتقاق في إيجـاد المقابـل للمصطلـح الأجنبـي.. لقـد كنـت ترجمـت كتـاب «جـاك لومـير» الآنـف الذكـر، في فـترة كنـت فيهـا حديـث العهـد بعلـم المخطـوط، وهـو الأمـر الـذي لم يتـح لي الاسـتئناس بالكتـب التراثيـة القريبـة مـن هـذا المجـال، وإن كان مجـالا جديـدا في الثقافـة العربيـة. وهكـذا وقفـت بجملـة مـن المصطلحـات الدقيقـة التـي تبـدت لي ترجمتهـا الحرفيـة رديئـة جـدا، مثـل ترجمتـي مثـلا لمصطلـح: commanditaire في سـنة 1995م بمصطلـح مركـب هـو: طالـب الكتـاب. وقـد ضقـت ذرعـا بهـذا المصطلـح، ولكننـي لم أجـد عنـه بديـلا، إلى أن وقفـت في 2002م عـلى مصطلـح تـراثي دقيـق وجميـل كان يوظفـه الوراقـون هـو مصطلـح: المسـتكتب. كـما أننـي كنـت ترجمـت في فـترة باكـرة المصطلـح الفرنـسي: bibliotaphie بعبـارة «إخفـاء الكتـب للاسـتئثار بهـا»، لأننـي لم أكـن قـد وجـدت عبـارة أو مصطلحـا يحيـل بدقـة عـلى المصطلـح الفرنـسي .ولكننـي بعـد أو أوسـعت في بعـض المصـادر التراثيـة ألفيـت أن الخطيـب البغـدادي يوظـف في كتابـه «الجامـع لأخـلاق الـراوي وآداب السـامع» مصطلحـا دقيقـا هـو «غلـول الكتـب» [4] ،ووجـدت أن هـذا المصطلـح المركـب يطابـق بالضبـط مـا يقصـد بكلمـة bibliotaphie. كـما أننـي كنـت أجهـزت عـلى ترجمـة المصطلحـات الفرنسـية:

١ ٨- أسهم في هذا الكتاب كل من «آني بيرتيه «،و»فرانسوا ديروش»، و»ماري جينفييف غيدون « ،و»برنارد جينو»، و»فرنسيس ريشارد « ،و»آني فيرناي نوري»، و»جون فيزان « ،ومحمد عيسى ولي ..

٢- منشورات مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي لندن ١٤٢٦هـ ٢٠٠٥ م

٣- معجم مصطلحات المخطوط العربي؛ قاموس كوديكولوجي..تأليف د. أحمد شوقي بنبين ود.مصطفى طوبي ، منشورات الخزانة الحسنية بالرباط ، الطبعة الثالثة ؛ ٢٠٠٥ م ..

٤ - الخطيب البغدادي : الجامع لأخلاق الراوي ، تحقيق الدكتور محمد الطحان ،الرياض ١٤٠٣ هـ ١٩٨٣ م ص :٢٤٢ وأوردنا اللفظ في: «معجم مصطلحات المخطوط العربي «..ط ٣ ،ص :٢٥٧

petit fond, gouttière, marge de queue, marge de tête

بالمصطلحات الآتية: الحاشية الداخلية، والحاشية الخارجية ،وحاشية الذيل، وحاشية الرأس.. إلى أن وقفت بكتاب حلية الكتاب..[1] للرفاعي، فألفيت أنه يوظف مصطلحات تراثية غير نابية ،ودالة عما كنت بصدد البحث عنه.. ألا و هي: ، ، الطرة اليسرى، والطرة اليمنى، والطرة السفلية و الطرة الفوقانية.. وإنما هذه نماذج لا أريد أن أعددها، ولا أستطيع ذلك وإن أردت في هذا المشاركة .. وقد انتهيت إلى النتيجة الآتية هو أن ترجمة المصطلح في علم المخطوطات تظل قلقة في غياب البحث والتفتيش في أدبيات التراث عن المادة المخصوصة بهذا المجال. كما أن اللجوء إلى وسائل تنمية اللغة في إيجاد المقابل العربي، مثل التعريب، والمجاز، والتركيب، والنحت، والاشتقاق، تظل رقشا على الماء في غياب هذه الجهبذية.إن أول شيء يجب أن يبادر إليه الباحث هو قراءة الكتب التراثية المرتبطة بمجال تخصصه أو القريبة منه ، لأنها، لاشك، ستزود قدرته اللغوية بمادة مقبولة يستطيع من خلالها أن يتصدى لبعض قضايا ترجمة المصطلح في ميدانه العلمي .. وقد أفضى بنا هذا الأمر، إلى الاطمئنان إلى أنه لا يكفي الرجوع فقط إلى التراث بل يجب أن ننظر أيضا إلى الإسهامات العلمية المتزامنة والقريبة من ممارسة وضع المصطلحات عبر الترجمة.

2 -الترادف العشوائي:

وهذه قضية مترتبة في جزء منها عن القضية الأولى، فحينما نقول إنه يجب أن نستفيد من خطوة التفتيش في التراث عن نسبة معينة من كم المصطلحات المخصوصة بعلم المخطوطات، فلكي نكون جهازا مفاهيميا يسد نهم الترجمة في الحصول على المقابل بكل الطرق الممكنة. و سيفضي بنا هذا الأمر إلى اتقاء الترادف الفج والبديء... وليس الباحث ،مهما كانت جهبذيته، معصوما من أن يقع في هذه الآفة، ولكنه محكوم عليه أن يستمر في تدارك هفواته في هذا الإطار بالضبط... فقد وضع الدكتور أحمد شوقي بنبين مصطلح :»كوديكولوجيا»[2] مقابلا لمصطلح codicologie ،وهو مصطلح معرب كما نرى، ثم ما لبث أن وضع مصطلح «علم المخطوط»، وهو مصطلح مركب إضافيا، فاستحسنت المصطلح

١- توجد نسخة منه مخطوطة بالخزانة الوطنية بالرباط رقم ٢٥٤ د .

٢ - وظفه في كتابه المرهص في علم المخطوط : دراسات في علم المخطوطات والبحث الببليوغرافي كلية الآداب الرباط ،١٩٩٣م والطبعة الثانية منشورات الخزانة الحسنية ٢٠٠٤م

الثاني، ودرجت أنا بدوري على استعماله، لكن سرعان ما طالعنا الدكتور قاسم السامرائي، وفي فترة لاحقة ،عن بلورة آثارها في هذا المجال[1]، بمصطلح علم الاكتناه، [2]فأصبحنا بإزاء مترادفات لا معنى لها في هذا الباب.. وهو الأمر الذي أقوله أيضا بصدد ترجمة مصطلح: Colophon الذي كنت قد ترجمته شخصيا في 1995م بـ»حرد المتن». وهناك من ترجمه بقيد الفراغ، وترجم أيضا بالتختيم أو التختيمة ، فأصبحنا بإزاء ثلاثة مصطلحات تحيل على مفهوم واحد ،وهو ما يطرح مشكلا أمام توخي الدقة في وضع المصطلح الواحد للمفهوم الواحد..وحينما ندعو إلى ضرورة اتقاء الترادف المجاني فهذا لا يعني بتاتا أن نصرف النظر عن حياة المصطلح الخاصة التي غالبا ما تعطي للترادف معنى . فالمصطلح يحيى في اللغة، والتاريخ، والبيئة . والإخلال بفلسفته يجرنا إلى الاستعمال الغبي للغة العربية .ومثال ذلك أننا نقول إن التقييدة ،والوصلة، والرقاص، والتعقيبة كل هذه المصطلحات يمكن أن تكون مقابلا لمصطلح Réclame.. في اللغة الفرنسية ،ولكنها تحيل على ثقافات مختلفة. والأمر نفسه نقوله بخصوص مصطلح تسفير وتجليد . فهما معا يحيلان على مصطلح : Reliure ولكنهما يحيلان على بيئتين مختلفتين..وكل هذا لاحق عن مسلمة وجود الترادف في اللغة العربية إذ لا يغرب عنا ما ذهب إليه بعض جهابذة الضاد من أن دون الترادف خرط القتاد ،وإنما الأمر في شساعة اللغة، واتساع قاموسها ..[3]

3 -تعدد المعاني في المصطلح الواحد.

لم أجد بدا، في بعض الأحيان، من أن أترجم المصطلح الأجنبي بمصطلح فضفاض، وأقصد بذلك المصطلح الذي يقبل معنيين أو أكثر، كترجمتي لمصطلح Papeterie بمصطلح «وراقة» التي يراد منها صنعة الورق، ويراد منها النساخة، ويراد منها أيضا سائر مراحل صنع الكتاب من انتساخ، وتصحيح، وتسفير..

والمشكل إنما يكمن في التوظيف المفهومي للمصطلح في التاريخ، و الأمر نفسه يقال

١- وظف أحمد شوقي بنبين المصطلح في كتاب «دراسات في علم المخطوطات» منشورات كلية الآداب بالرباط١٩٩٣، ودرجت أنا بدوري على استعماله في كتابي «مقالات في علم المخطوطات» منشورات دار القلم الرباط ؛ ٢٠٠٠م، إلا أن الدكتور قاسم السامرائي وظف مصطلحا آخر هو «علم الاكتناه» في كتابه علم الاكتناه العربي الإسلامي الرياض ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١م.

٢- ينظر كتابه :علم الاكتناه العربي الإسلامي، الرياض : ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١ م .

٣ - ينبهنا الثعالبي في كتابه القيم «فقه اللغة وسر العربية « على أن مدارج الترادف مسدودة أمام التنوع الدلالي للحقل الواحد ..

عـن ترجمـة papier بالبيـاض؛ فالبيـاض يتضمـن معنـى الكاغـد، ومعنـى الفـراغ الـذي يـترك في هوامـش الصحيفـة.. وكذلـك الأمـر بالنسـبة لترجمـة مصطلـح: parchemin الـذي يترجـم بالرق(بتشـديد الـراء وفتحهـا)، وهـذا الأخـير يتضمـن معنـى الصحيفـة البيضـاء، والجلـد الرقيق، وجلـد الغـزال، والجلـد المعالـج أيـا كان نوعـه.. هـذا دون أن نخـرج عـن المفهـوم الميـداني الدقيـق، إذ قـد نجـد للمصطلـح مفاهيـم خارجـة عـن نطـاق علـم المخطـوط، مثـل المفهـوم الأولي الـذي يتبـادر إلى ذهننـا ونحـن نسـمع مصطلـح: justification بالفرنسـية، والمتمثـل في تبريـر الـشيء وتسـويغه، [1]ومـا هـو بذلـك، وإنمـا لـه معنـى المسـاحة المكتوبـة .. ودرءا لهـذا المشـكل وجـدت نفـسي، أحيانـا، أعتـام مـن المصطلحـات مـا لا يقبـل هـذا التعـدد .ومثـال ذلـك أن نترجـم مصطلـح Fragement بقطعـة لا بالجـزء، لأن هـذا المصطلـح الأخـير يتضمـن معنـى القطعـة، ومعنـى المخطـوط، ومعنـى النسـخة، ومعنـى الكتـاب، ومعنـى التأليف الصغـير... فهذا التنـوع المفهومـي للمصطلـح الواحـد إنمـا يعـود إلى مخلفـات المعرفـة الفقهيـة بالمخطوطـات، والاجتهـادات الفرديـة في التعامـل مـع المصطلـح ووضعـه، ونحـن نقـول إن هـذا الأمـر معيـق للأحاديـة والشـفافية ،و أن الصـواب هـو السـعي إلى إنضـاج المصطلـح ،وجعلـه راضخـا لمؤسسـة، أو تقنـين هيئـة علميـة قـارة..

4 - ترجمة المصطلح والوسائل الأخرى لتنمية اللغة.

بالرغـم مـن أن التعريـب، والمجـاز، والتركيـب، والاشـتقاق، والنحـت، إنمـا ينظـر إليهـا بوصفهـا خانـات مسـهمة في إخصـاب اللغـة إلى جانـب الترجمـة، فنحـن نلاحـظ أنـه في ممارسـة ترجمـة المصطلـح الأجنبـي يتـم إعـمال النظـر في كل هـذه الوسـائل.. فالترجمـة كـما قلـت في بدايـة هـذه المشـاركة ليسـت ممارسـة حرفيـة أو آليـة إنمـا هـي، حسـب مـا نطمـئن إليـه، ممارسـة مرنـة تأويليـة تتوخـى التأصيـل لا التحصيـل أو التوصيـل بحسـب لغـة طـه عبـد الرحمـن[2]، وعـلى هـذا الأسـاس فنحـن نلجـأ إلى كل تلـك الوسـائل المذكـورة في إطـار الترجمـة

١ - ورد هذا المعنى في المنهل وأضاف معنى مرتبط بالطباعة هو طول السطر ولم يعطه هذا المعنى المادي المتمثل في المساحة المكتوبة أو حدود المساحة المكتوبة جاء في : Vocabulaire Codicologique . ; Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits ما يلي : Denis Muzerelle C EMI 1985 P . 322 Délimitation de la surface qui doit recevoir l'écriture

٢- يدخل الأستاذ طه عبد الرحمان في فلسة الترجمة الأبعاد التداولية والتفاعلية في إطار مفهوم «الأسباب التفاعلية» يقول :»لا خروج من التقليد إلا بجعل المترجمات تحيا في فكر المتلقي ،ولا حياة لها إلا إذا تم وصلها بأسباب موجودة أصلا في هذا الفكر ،لأن هذا الوصل هو وحده الذي يجعلها تنتج كما تنتج هذه الأسباب الأصلية ؛والترجمة التأصيلية التي أقول بها ليست إلا وصل المترجمات بهذه الأسباب الأصلية التي يحملها العربي في قلبه وعقله وينفلها إلى أهله وخلفه والتي أسميها بالأسباب التداولية..» كتاب: حوارات من أجل المستقبل ، منشورات الزمن، أبريل ٢٠٠٠ م ص.٧٩.

حتى نبلور مصطلحا مقابلا وليس مطابقا بالمفهوم الضيق للكلمة. إن ممارسة التعريب هي وسيلة مشروعة في خضم الترجمة، ولكن بعد استنفاد جميع الوسائل الأخرى في إحياء اللغة [1] بدءا بالبحث في التراث، وقد حصل هذا الأمر في ثقافة المخطوطات منذ القديم، فنحن نجد مثلا أن الثقافة العربية قد استعارت أو اقترضت العديد من المصطلحات من لغات متعددة بإرضاخها للخصوصيات الصوتية والصرفية للغة العربية، ومثال ذلك الدفتر والقرطاس الذين اقترضتهما من اليونانية، والدست والكشكول من الفارسية، والكاغد من اللغة الصينية، والكناش[2] من السريانية إلخ... وتم تعريب العربسة والغواشة من اللغة الفرنسية Arabesque و Gouache، وهناك مصطلحات عديدة معربة نعد منها ولا نعددها.

إن أول مسألة يمكن أن نثيرها بهذا الخصوص هو العشوائية في تعريب المصطلحات التي تخدش مقبولية القواعد الصوتية والصرفية العربية، والتي تمجها الطباع السليمة أصبحت تزج في حقل العلم من مثل «البابرولوجيا» التي هي تعريب لمصطلح Papyrologie ، و «الفيليغرنوموجيا» التي هي تعريب لمصطلح Filigranomogie.. في حين أنه يمكن أن نلجأ إلى التركيب فنصوغ مصطلحين سليمين مركبين هما: علم البرديات وعلم العلامات... فنحن ندعو إذن إلى أن يكون هم التعريب هما مؤسساتيا يراعي مجموعة من أدبيات البحث المصطلحي قبل الإقدام عليه..

أما التركيب في صناعة المصطلح فغالبا ما يتم اللجوء إليه في غياب المصطلح الدقيق في مقابل اللفظ الواحد في لغة الآخر.

وهكذا فقد ترجمت مصطلح Justification بـ"المساحة المكتوبة"، وColophon بحرد المتن، وRabat بالمرجع الأصغر، وArchétype بالنمط الأعلى، وExplicit بنهاية المتن، وIncipit ببداية المتن ..وهذه كلها مركبات ،وهي تفي بالغرض المنشود في هذا الباب.. وقد يحدث العكس على حسب عبقرية اللغة في المجال العلمي المقصود، وأما المجاز فهو مسايرة للغة المترجم إذا تعذر علينا أن نجد في اللغة الهدف مصطلحا مباشرا، فغالبا ما نترجم المجاز بالمجاز كترجمتنا لمصطلح Linteau بـ"ساكف" و tête برأس وArbre بشجرة، وإنما

١- استعملت إحياء اللغة ضدا على مصطلح رفد اللغة لأن اللغة العربية غنية وضافية جدا والمشكل إنما يكمن في مستعملي هذه اللغة الذين قد يحملهم الجهل أكثر مما يحملهم العلم على إصدار أحكامهم ..

٢- أصلنا لهذه المصطلحات كلها في كتابنا : معجم مصطلحات المخطوط العربي ..تنظر المصطلحات حسب المداخل التي توجد في ترتيب ألفبائي

فعلنا ذلك لمحدودية اللغة العربية في رفد جزء كبير من مفاهيم علم المخطوط تتعلق أصلا بالجانب العلمي الدقيق..ونادرا ما أتيحت لنا الفرصة كي نشتق مصطلحات جديدة في مقابل مصطلحات أجنبية كوضع «أحادية» في مقابل Singulion ،وثنائية في مقابل binion ،وثلاثية في مقابل Ternion، ورباعية في مقابل Quaternion إلخ.

ووضعت مصطلح «الحصن» في مقابل :in douze و«الزليجة» في مقابل: sénion اعتمادا على العودة إلى التراث من خلال توظيف السفياني لهما في كتابة «صناعة تسفير الكتب وحل الذهب»[1].وأما وسيلة النحت فأذكر هنا أنني لم استعملها قط، وإنما نقلت بعض مصطلحات المنحوتة، ووضعتها في مقابل مصطلحات أجنبية تشترك معها تقريبا في المفهوم نفسه، كمصطلح Frontispice الذي ترجمته بـ«سرلوحة»، وهي تعني الصفحتين الأولى والثانية المزخرفتين والمذهبتين. فهذه العملية تنشد تواضعا جماعيا حتى يكون تفكيك الشفرة ميسورا لدى الجميع، وهذا ما لا يمكن أن يحصل في ظل الاجتهادات الفردية في هذا الباب.وعموما يمكن أن نوجز قضايا ترجمة المصطلح فيما يلي:

غياب مؤسسة علمية فاعلة تسهر على ضبط المصطلح وتقنينه عبر أشغال جماعي وتفعيل عملية البث والتلقي عبر شبكة تواصلية عالمية توخيا لتوحيد المصطلح وتنقية من الشوائب والمكررات.

غياب ممارسة حقيقية لعلم المخطوط في الوطن العربي

قضايا التركيب في لغة علم المخطوط :

وأظهر فيه ضرورة حضور الذاكرة اللغوية بكل أطيافها لدى المترجم لاتقاء صولة" الاحتكاك اللغوي" أو" الضيم" بتعبير الجاحظ ، فهذا الأخير جعل من الصعب أن يتمكن الرجل من لسانين دون أن يؤثر الواحد منهما على الآخر،[2] مما يدل على ضرورة الارتقاء

١ - طبعة فاس ١٩١٩م

٢ - يقول الجاحظ في كتابه الحيوان: «ومتى وجدناه أي الترجمان تكلم بلسانين ، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ،لأن كل واحدة من من اللغتين تجذب الأخرى ،وتأخذ منها ،وتعترض عليها ؛ وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعتين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة ؟ وإنما له قوة واحدة فإن تكلم بلغة واحدة ،استفرغت تلك القوة عليها ...» تحقيق عبد السلام محمد هارون القاهرة ١٩٤٨،ص.٧٦

بالعبارة من المستوى الأولي العلمي المغسول إلى مستوى آخر مشحون ترفده بيئة اللغة ،وتاريخها ،وعرفها بحسب اختلاف الزمن والمكان..وأنبه على أن هذه القضايا هي، في جوهرها ،لاحقة عن الصراع اللغوي البحت الذي يقف عند مستويات اللغة في بعدها اللساني ..ويجب أن أنبه على أن هذا المستوى يندرج في إطار القضايا الكبرى للترجمة .وليس الأمر موقوفا على علم المخطوط، أو على تجربتي في ترجمة كتاب بعينه في هذا الباب. فأنا أذهب إلى أن الاستمتاع باللغة المنطلق لا يخلو من مخاطر. وعلى رأس هذه المخاطر احتبال المترجم في شرك هذه اللغة وخاصة في جانب التركيب، إذ يجد المترجم نفسه، في غالب الأحيان، مكبلا بنموذج بناء الجملة في اللغة الأولى التي تؤثر عليه في التواصل معها من أجل الفهم .وقد ينتقل المشكل من الجملة إلى مجموعة الجمل بل حتى إلى الفقرة بكاملها . وأريد بهذا الخصوص أن أقدم الهندسة الخفية في تعاملي مع الترجمة في هذا المستوى من خلال بعض النماذج تجلية للأمر.. يقول جاك لومير:

Inventé par Alphonce Dain ou Charles Samaran (ces deux chercheurs français en revendiquent l'un et l'autre la paternité),le mot codicologie comporte ,comme beaucoup de néologismes savants , une once d'ambiguÏté . Au fil du temps ,il s'est vu assigner des acceptions que ses promoteurs ne lui auraient peut –être pas reconnues,il s'est enrichi d'une foule de significations dans lesquelles il est souvent malaisé de se frayer le bon chemin[1] .

المستوى الأول في الترجمة :

وهو المستوى الذي تكون فيه التبعية مطلقة للغة المنطلق ويكون المترجم مسجونا في هذه اللغة وخاصة في بعدها التركيبي..وهو من جهة أخرى يشكل منطلقا للترجمة السليمة .. وكانت ترجمتنا للنص في هذا المستوى هي الآتي:

١ -Introduction à la codicologie ...p :1

«اخترعت من طرف ألفونس دان أو شارل سامران (هذان الباحثان الفرنسيان طالب الواحد منهما والآخر بالأبوة عليها)،كلمة كوديكولوجيا تتضمن مثل العديد من الألفاظ العلمية الجديدة مثقالا من الغموض .وعلى مر الزمن لوحظ أنه عزيت إليها مفاهيم قد لا يكون مؤسسوها،ربما، قد عرفوها ،واغتنت بحشد من المعاني ضمنها في غالب الأحيان من الشاق تعبيد جيد الطريق.»

ونلاحظ تبعية مطلقة للغة المصدر في هذا المستوى إذ ليس فيه من اللغة العربية إلا الحروف ..ويمكن أن نقدم هذا المستوى على أساس أنه نتيجة سلبية لظاهرة الاحتكاك اللغوي الذي لا يتنبه عليه بشكل دقيق إلا اللساني العارف بخبايا اللغات.

المستوى الثاني في الترجمة:

ويتم في هذا المستوى مراعاة بناء الجملة تركيبيا في اللغة الهدف. وكانت ترجمة نصنا في هذا المستوى كالآتي :

«اخترعها ألفونس دان أو شارل سامران (طالب كل واحد من هذين الباحثين الفرنسيين بالأبوة عليها)تتضمن كلمة «كوديكولوجيا» مثل العديد من الألفاظ العلمية الجديدة مثقالا من الغموض .وعزيت إليها على مر الزمن مفاهيم قد لا يكون مؤسسوها قد عرفوها واغتنت بحشد من المعاني التي يشق علينا في غالب الأحيان تعبيد الطريق الجيد ضمنها .»

ونلاحظ في هذا المستوى توخيا مقبولا للتركيب النحوي الصرف وغيابا لأبعاد أخرى من مثل البعد البلاغي في الكلام ..

المستوى الثالث في الترجمة:

ويتم في هذا المستوى الإنصات إلى اللغة الهدف في كل معطياتها اللغوية، والعرفية، والثقافية ،والبيئية، والحضارية.. ويراهن المترجم ضمنها على أن تكون ترجمته ناطقة ومبصرة[1] وعلى مستوى المقبولية لدى المتقبل ،وقد ينزاح عن بعض التعابير أو يغير فيها احتراما للأعراف اللغوية السائدة في اللغة الهدف. وقد يغير، أو/ ينزاح ، حتى في تراتبية

١-»ولا يمكن أن تكون الترجمة ناطقة حتى تتوسل بالبيان العربي ..ولا يمكن أن تكون الترجمة مبصرة حتى تتوسل بالمجال التداولي العربي ..» طه عبد الرحمان ، حوارات من أجل المستقبل ..ص:٧٠

الجمل بالصورة التي توجد عليها في اللغة المنطلق.. وهكذا فقد ترجمنا النص المذكور في هذا المستوى بالشكل الآتي متوخين شيئا مما أسلفنا فيه القول :

« تشوب مصطلح «علم المخطوط «مسحة من الغموض شأنه في ذلك شأن مجموعة من المصطلحات العلمية الجديدة ؛فقد وضعه «ألفونس دان « أو «شارل سامران»(يدعي كل واحد من هذين الباحثين الفرنسيين نسبته إليه)،واكتسب على مر الزمن معاني ربما قد لا يكون رواده الأوائل قد عرفوها ، واغتنى بمجموعة من الدلالات التي يصعب علينا، في غالب الأحيان، أن نلتمس من ضمنها الرأي الصائب .» [1]

وإذا نظرنا إلى هذا المستوى الثالث في الترجمة في إطار مفهوم المقبولية فإننا قد نقول عنها إنها مقبولة لأنها مفهومة ومحافظة على المعلومات الواردة في النص المنطلق إلى حد ما، ولكنها قد لا ترقى إلى أعلى مستوى في المقبولية وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه لاقتراحات أخرى قد تراعي الأسباب التداولية أكثر مما راعيناها الأمر الذي يجعلنا نركز على التواصل المفتوح في الترجمة .وكل ترجمة منجزة هي في جوهرها وقوف عند نقطة معينة من سلمية هذا التواصل.. وبهذا يظل المترجم النموذجي غائبا عن النص ..إن هذا المستوى يتمرد على ترتيب مكونات الجملة، ويقفز أحيانا على المعنى الحرفي الأولي الذي يجسده المستوى الثاني. وهذا يظهر أن التواصل مع اللغة الهدف ليس تواصلا آليا ينتهي بانتهاء الترجمة الأولى ويحترم حرفية اللغة الأولى، وإنما هو تواصل تفاعلي يتجاوز المستوى التركيبي النحوي للجملة إلى عوالم أخرى مرتبطة باللغة المنقول إليها ،مما قد يفتح الباب لمسألة الخيانة حتى إننا قد نقابل بين الخيانة والتفاعل الإيجابي مع اللغة الهدف ..والحق أنه يجب ،على الأصح ،أن نتحدث عن الخيانة المدروسة أو الخيانة المحدودة ، أو شرعية التصرف في الترجمة .إذ لا تقبل الخيانة حينما يكون النقل المباشر مقبولا .فلو أن عبارة: «تتضمن كلمة كوديكولوجيا(..) مثقالا من الغموض « كانت مقبولة في الذوق اللغوي السليم لما خنتها بعبارة لا تنتهكها في الأصل ، وإنما تحافظ على معناها ،وتنمي من مقبوليتها عند المتقبل العربي :»تشوب مصطلح «علم المخطوط «مسحة من الغموض» وحتى لفظة «كلمة « استبدلناها بـ»مصطلح « لأن الباث يقصد

١- مدخل إلى علم المخطوط (الترجمة)..ص:٢٣

«المصطلح» في عمق توظيفه اللغوي ولأن كلمة في اللغة العربية لا تطلق إلا على لفظة واحدة ..فالخيانة إذن مدروسة .وهي تبدأ لحظة الهزيمة أمام سطوة الاحتكاك اللغوي. وهو ما أشار إليه طه عبد الرحمان بالترجمة الناطقة «ولا يمكن أن تكون الترجمة ناطقة حتى تتوسل بالبيان العربي في نقل ألفاظ الأصل وتبليغ مضامينه ولو اقتضى ذلك التصرف ..»[1] والتواصل مع اللغة النموذجية المفترضة هو الذي ينبهنا على هذه الهزيمة أو الاقتراب منها .فالمترجم هو مصارع بشكل من الأشكال. ويجب عليه أن يدرأ الغفول إزاء هذه المصارعة، لأنه إن فعل ذلك لن يكون ضحية للمعاني فقط ،وإنما للتراكيب أيضا، وفي هذه اللحظة سينقل إلينا بحروف عربية تركيبا أجنبيا ومعنى أجنبيا أيضا ..

يقول «جاك لومير »:

Comme aimait à le dire , avec le goût du paradoxe qui l'animait ,le paléographe français Jean Mallon , « les écrits souffrent de la possibilité qu'ils offrent d'être lus »[2]

المستوى الأول في الترجمة:

«كما كان يحب أن يقول ،بذوق التناقض الذي كان يحركه ،عالم الخطوط القديمة الفرنسي» جان مالون» «تشكو المكتوبات من الإمكانية التي تتيحها كي تقرأ».

المستوى الثاني في الترجمة :

«كان عالم الخطوط القديمة الفرنسي «جان مالون» يحب أن يقول بذوق التناقض الذي يحركه :»تشكو المكتوبات من الإمكانية التي تتيحها كي تقرأ».»

المستوى الثالث في الترجمة :

«كان عالم الخطوط القديمة الفرنسي «جان مالون» يحب أن يقول منتشيا بما يوجد في كلامه من مفارقة «تحصلت أزمة المخطوطات من النظرة الأحادية إليها على أساس أنها معلومات للقراءة فقط «»[3]..

وهذا المستوى الأخير لم يكن تركيبيا صميما ،وإلا لكنا وقفنا عند المستوى الثاني، وإنما

١-المرجع المذكور ،ص.٧٠

٢ - op .cit p :1

٣ -تنظر ترجمتي للكتاب ..ص: ٢٤

هـو مسـتوى تركيبـي تأصيـلي حاولنـا فيـه قـدر المسـتطاع أن نـروز البعـد التواصلي عنـد المتقبل، وإن بالانزيـاح عـن منطـوق العبـارة . فعبـارة: « ..أن يقـول بـذوق التناقـض الـذي يحركـه ..»وعبـارة :» تشـكو المكتوبـات مـن الإمكانيـة التـي تتيحهـا كي تقـرأ..»، لا معنـى لهـما في نظـم اللغـة المنقـول إليهـا، اللهـم إلا إذا نظرنـا إليهـما في احـترام التركيـب الأولي أو التركيـب النحـوي ..وإنمـا حولناهـما إلى مـا أوردنـاه في المسـتوى الثالـث نـزولا عنـد سـنن التقبـل في اللغـة العربيـة، ورهانـا عـلى الأبجديـة الضروريـة للفهـم مـن اللغـة المصـدر. فالمؤلـف أراد بقولتـه الأخـيرة أن يظهـر أن الباحثـين لم يكونـوا يهتمـون بوعـاء المخطـوط، وإنمـا كانـوا يقـرأون المحتويـات فقـط.. فالاهتـمام بمادية الكتـاب هـو اهتـمام جديـد، ولاحـق عـن الفـترة المذكـورة . وهـذا الأمـر يمكـن أن يلتمسـه المترجـم مـن السـياق الأولي للنـص ،[1] ومـن السـياق العـام للنـص الـذي هـو علـم المخطـوط بالمفهـوم الـذي قدمنـاه . وقديمـا تجـاوز عبـد القاهـر الجرجـاني توخـي معـاني النحـو إلى البعـد البلاغـي في ترتيـب الكلـم في إطـار نظريـة النظـم[2] وهـو مـا يكـرس صعوبـة حركيـة التواصـل مـع اللغـة المنطلـق،إذا مـا أدمجنـا هـذه المعالجـة في إطـار سـيرورة الترجمـة..

يقول «جاك لومير»:

2-La codicologie ou archéologie du livre manuscrit

Néanmoins ,la codicologie ,telle que nous l'entendons dans les pages qui suivent ,sera vue dans un sens plus étroit .A nos yeux ,elle doit avant tout s'attacher à comprendre les divers aspects de la confection matérielle primitive du codex .[3]

المستوى الأول في الترجمة :

١ - جاء بعد هذا النص ما يلي في الترجمة «لذلك لن يستغرب أحد من أنه كان يجب علينا الانتظار حتى هذا القرن لكي نجد أن الكتب المخطوطة أو المطبوعة أضحت لا تعتبر وسيلة لنقل الفكر فقط ،وإنما أيضا شواهد مادية عن الفترة التي ظهرت فيها .» تنظر الترجمة ص:٢٤ .

٢ - قال عبد القاهر الجرجاني :»واعلم أن الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام ،إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك ، من أنك تستطيع أن تنقل الكلام في معناه عن صورة إلى صورة أو تحول كلمة من مكانها إلى مكان آخر ،وهو الذي وسع مجال التأويل والتفسير « دلائل الإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر مكتبة الخانجي القاهرة ط :٢ ،١٤١٠هـ ١٩٨٩م ص:٣٨٤.

٣- op. cit p :3

2 -علم المخطوطات أو أثرية الكتاب المخطوط

«إلا أن علم المخطوط كما نفهمه في الصفحات الموالية سينظر إليه في معنى أكثر ضيقا .ففي أعيننا يجب، قبل كل شيء، أن يرتبط بفهم مختلف أوجه الصناعة المادية الأولية للكراس..»

المستوى الثاني في الترجمة :

2-علم المخطوط أو أثرية الكتاب المخطوط

«إلا أننا سننظر إلى علم المخطوطات بالشكل الذي نفهمه في الصفحات الموالية في معنى ضيق للغاية .فيجب أن يهتم ،في أعيننا ،قبل كل شيء، بفهم مختلف أوجه الصناعة المادية الأولية للكراس..»

المستوى الثالث في الترجمة :

2-علم المخطوط أو أثرية الكتاب المخطوط

«سيكون علم المخطوط ،كما سنقدمه في هذا الكتاب ،مجالا ضيقا للغاية برغم صورته الواسعة التي سبق فيها القول .فيجب أن يهتم هذا العلم ،في نظرنا، بدراسة مختلف مظاهر الصناعة المادية الأولية للكراس قبل أن يهتم بأي شيء آخر.» [1]

إننا لم نكتف في هذا المجال بالتركيب النحوي بمفهومه الأولي السطحي، وإنما راعينا أمورا أخرى؛ منها مراعاة حال المتقبل ،فلا معنى لصيغة التقابل أو المعارضة في بداية الخطاب في نسيج اللغة العربية Opposition ، بل العبرة في إدراجه في نسيج الكلام إدراجا. ولا معنى لمتعلقين متواليين في الخطاب (في نظرنا ،قبل كل شيء ،،) بل يستحسن تحوير واحد من المتعلقين في إطار بنية جملة مبينة جديدة (قبل أن يهتم بأي شيء آخر..) وإنما هذه نماذج قدمتها لا لأحصر مستويات الترجمة في ثلاثة مستويات، وإنما لأقول إن هناك حركية مفتوحة قد تتجاوز المستويات المذكورة في إيماء ممكن لتخصيص كل بعد لغوي بمستوى على حدة ..وقد نتحدث عن مستويين في الترجمة ؛المستوى الحرفي والمستوى الأدبي على أساس أن التواصل فيهما مفتوح وليس مغلقا..

قضايا دلالية عامة:

١- مدخل إلى علم المخطوط (الترجمة) ..ص:٢٦-٢٧

وأقصد بها البعد الوجودي في توظيف اللغة في إطار ثنائية اللغة أو ما يسمى باللغتانية Bilinguisme من منطلق أنني مقتنع إلى حد ما بأن هناك تميزا نوعيا في العوالم التي تتحدث عنها اللغات ، وإلا فإن المعاني مطروحة في الطريق كما يقول النقاد القدماء. ولا مجال في هذا الإطار لكفاءة المترجم ،وتوظيفه لدقائق اللغة ،إذ العبرة في فهم المنظومة التي توظف فيها اللغة (أو المجال التداولي للغة)، هذا ناهيك على أن هناك درجة المقبولية في هذا التوظيف، وهناك الأعراف التي تغير من أفقية المعنى إلى أطياف وفضاءات ترتبط أصلا باللغة الهدف..إنني أريد أن أتحدث في هذا الباب عن طبيعة النظرية المرتبطة بعلم المخطوط في اللغة المنطلق واللغة الهدف، إذ إن طبيعة المادة المدروسة غالبا ما يترتب عنها تغيير نوعي في الاستعمال اللغوي .ونقول ،بهذا الصدد ،إن غياب علم المخطوط بشكله العلمي الحديث لا يعني غياب حس معرفي بأمور قريبة من هذا المجال. فالقدماء تحدثوا عن الوراقة[1] ،وهي إلى حد ما تقترب من هذا المجال. ثم إننا مرغمون على النقش في الأثريات الجزئية المرتبطة بالتسفير، أو بالمداد ،أو بالتذهيب، أو بعلم الحديث ،وخاصة في دراسة مواد الكتابة ..وفي هذا الإطار لا معنى مثلا للصورة المادية البحتة في استيعاب أثرية الكتاب المخطوط في ظل الاستمرار في فهم العلم ذاته في اللغة العربية على أساس أنه محتويات مكتوبة في السفر ذاته[2] ،إن المشكلة الأولى في هذا الباب هو الطيش والمروق في استيعاب العلم نفسه، حتى إننا أصبحنا نلاحظ مبادرات في علم المخطوط في الوطن العربي ليس لها من العلم إلا الاسم. إن نقل علم المخطوط في صورته الأركيولوجية البحتة إلى المتقبل العربي دونه إزالة العوائق المعرفية التي يصنعها زمرة من المتعالمين ،والتي تتجلى في إدخال فهم مسبق للعلم . فالعلم في صورته الدقيقة هو شكل من أشكال الحفر عن صناعة الكتاب المخطوط في شكله المادي ؛أي في مكونات ورقه، وطيات كراريسه، ومكونات مداده إلخ .. ولا علاقة له بمحتويات الكتاب. ويجب أن نزيل هذا المعنى الأولي لنفسح المجال للمعنى الثاني المترتب أصلا عن العلم ذاته .وحتى في حالة الترجمة فسنجهز على حقيقة العلم إذا لم نتأن في الفهم ..

١- قال ابن خلدون في صناعة الوراقة :» ..وجاءت صناعة الوراقين المعانين للانتساخ والتصحيح والتجليد وسائر الأمور الكتبية والدواوين ..»المقدمة دار الكتب العلمية بيروت لبنان١٤١٣هـ١٩٩٣م ص: ٣٣٤

٢- تنظر مثلا :محتويات الندوة المتخصصة في علم المخطوط التي نسقها الدكتور أحمد شوقي بنبين مدير الخزانة الملكية بعنوان «المخطوط العربي وعلم المخطوطات»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط؛ ١٩٩٤م..

و في هـذا البـاب ،لا معنـى لإدراك قاعـدة المواجهـة أو قاعـدة «غريغـوري» في ظـل انتفـاء هـذه القاعـدة في المخطوطـات العربيـة الإسـلامية، ولا معنـى أيضـا لإدراك تركيـب الصفحـات الـذي ينطلـق مـن اسـتغلال الهندسـة في بنـاء الصفحـة المليئـة في غالـب الأحيـان بـالأدراج في ظـل وجـود حقيقـة أخـرى في المخطوطـات العربيـة الإسـلامية، إذ إننـا غالبـا ما نسـمع بالمسـطرة (بتشـديد الـراء وكسرهـا) التـي كانـت تكبـس عـلى الورقـة[1] ،وغالبـا مـا نصـادف المخطوطـات ذات الـدرج الواحـد في الكتابـة ..ومـن الظواهـر التـي يبقـى معناهـا غائمـا عندنـا ظاهـرة الطلـس أو مـا يسـمى بالفرنسـية Palimpseste، إذ قليـلا مـا نقـف بالمخطوطـات الرقيـة بلـه أن نقـف بالمخطوطـات المطلوسـة .فـلا جـدوى أن نفـسر ظاهـرة لشـخص لم يرهـا في حياتـه قـط. وهـو سـيذهب في تأويلهـا مذاهـب متعـددة فضـلا عـن ترجمتهـا .. وإننـي بهـذا أركـز عـلى ضرورة توخـي الترجمـة التأصيليـة . ومـن الظواهـر أيضـا اللافتـة للنظـر، في إطـار اختـلاف الأعـراف الثقافيـة، ظاهـرة التنسـيخ الجماعـي Pecia التـي نجـد أن الأمـالي في الحضـارة العربيـة الإسـلامية توازيهـا إلى حـد بعيـد بحكـم مكانـة الثقافـة الشـفهية عنـد المسـلمين، وفي المقابـل مكانـة الثقافـة الكتابيـة عنـد الغربيـين. والتنسـيخ الجماعـي يختلـف جوهريـا عـن الأمـالي الذيـن تمتـد حضارتهـم بقـرون قبـل الميـلاد .ثـم إننـا نجـد أن مفهـوم Incipit عنـد متقبـل اللغـة الفرنسـية ينـصرف إلى الحـرف اللاتينـي الكبـير الـذي كان يتصـدر تأليفاتهـم ،في غالـب الأحيـان، في حـين أن المفهـوم إنمـا يقصـد بـه في ثقافتنـا الحمدلـة ،والبسـملة ،والتصليـة، وذكـر الكلـمات الأولى مـن النـص ويطلـق عليـه «بدايـة النـص» ..فنحـن إذن بـإزاء معنـى مختلـف. وهـذا مـا يجعلنـا نقـول إننـا إنمـا نقـوم بالمقاربـة بـين المذاهـب الفكريـة المختلفـة ..وحينـما نتحـدث عـن الزخرفـة في لغـة الآخـر، فـإن المعنـى ينـصرف بالدرجـة الأولى إلى المجسـمات مـن مثـل المنمنـمات، والنقشـيات، والتزاويـق المرتبطـة بالآدميـين، أو بالحـشرات أو بالحيوانـات، في حـين أن الزخرفـة في المنظومـة العربيـة الإسـلامية إنمـا تنـصرف بالدرجـة الأولى إلى الأرابيسـك ،أو الكاليغرافيـا ، أو التذهيـب ،أو التوريـق في النسـخة بكاملهـا إذا تعلـق الأمـر بنسـخة خزائنيـة

١- هي لوح تلصق به خيوط على عدد السطور المطلوبة ،وتتناسق فيما بينها حتى تكون متساوية الأبعاد ،ثم يوضع فوقها الورق المعني ،ويضغط عليه باليد حتى ترتسم فيه السطور الملصقة على المسطرة . والمسطرة أجود ما تكون من الأبنوس ومن البقنس .. ينظر :معجم مصطلحات المخطوط العربي (قاموس كوديكولوجي) مصطفى طوبي وأحمد شوقي بنبين منشورات الخزانة الحسنية الرباط ، ط٣ ،٢٠٠٥م

. وفي بعض الأحيان، يصرف الصانع طاقته إلى تنقيط النص بنقط الذهب. وهذه عادة معروفة في المخطوطات العربية الإسلامية .وهي أمور يتم استثمارها في سرلوحة النص . والسبب في هذا الميل هو موقف الإسلام المضمر في زخرفة الوراقين من الزخرفة بمفهومها التصويري. وهذا الأمر يجعلنا نؤكد أن الترجمة هي في معناها الدقيق حوار مزدوج مع لغتين، و ثقافتين، وبيئتين، وحضارتين، أو إذا شئنا حوار مع رؤيتين مختلفتين للعالم ..

ومن زاوية أخرى التمست أزمة المعنى من خلال ما سمي بتاريخانية المصطلح فلا معنى للكتاب في فترة الجاهلية بحكم أن درجة المقبولية تنصرف إلى الرقيم ،والزبور، والمصحف،، إلخ ..ولا معنى للمصحف في فترة التدوين بحكم أن هذا اللفظ قد استقل بمعنى مخصوص وهو القرآن الكريم ،وأن الصواب أن نقول الديوان، أو المؤلف، أو المصنف إلخ ..

وأقول، أخيرا، إنني إنما أثرت شظايا من صراعي مع الترجمة ،وما أردت قط أن أكرر كلاما جاهزا في هذا الباب .وإن صادف كلامي شيئا من نظريات الفهم، أو نظرية الاحتكاك اللغوي، أو النظريات اللسنية في الترجمة على أساس أنها حقل لساني تطبيقي ،فذلك من وقع الحافر على الحافر، خاصة في الاطمئنان على رأي بعينه، والدفاع عنه من منطلق التجربة.. وما أبرىء نفسي من قراءة أدبيات هذا الفن ،واستعارة بعض المصطلحات الدقيقة منها ،، وما توفيقي إلا بالله ..

اللغة العربية والأمن اللغوي والثقافي

إعداد: هدى صبحي أبو غنيمة

إطلالة الرؤية:

لعل أبرز التحديات، التي تواجه لغتنا العربية في عصر العولمة، واتساع آفاق الفكر والمعرفة والاقتصاد هو عزوف أبنائها عن التحدث بلسان عربي مبين. وشيوع العاميّة في أسلوب التواصل اليومي، أو الاستعلاء على العربية بالتحدث باللغات الأجنبية، والإنجليزية خاصة، واتخاذها مثالاً لمن يتطلع إلى مكانة اجتماعية مرموقة مما أثر على المجتمع العربية تأثيراً سلبياً في الفكر والسلوك. يقول المفكر الألماني فيخته: «إن اللغة التي ترافق المرء وتحركه حتى أعمق أغوار تفكيره وإرادته، هي التي تجعل (من الناطقين بها) مجتمعاً متماسكاً يديره عقل واحد.

فالذين يتكلمون لغة واحدة، يؤلفون من أنفسهم كتلة موحدة ربطت الطبيعة بين أجزائها بروابط متينة، وإن كنا لا نراها. إن الحدود التي تستحق أن تسمى حدوداً طبيعية بين الشعوب، هي التي ترسمها اللغات».

لقد أجمعت الدراسات والتجارب على أن التمكن من اللغة الأم يساعد على النمو الفكري والمعرفي، فإذا ارتقت اللغة ارتقى الفكر، وإذا ارتقى الفكر ارتقت اللغة. فكيف تكون العربية «كلمة طيبة» حيناً و «كلمة خبيثة» حيناً آخر؟[١].

ولماذا تكون اللغة واحدة والناطقون بها «أمماً شتى؟»[٢]. «ولماذا نتواصل باللغة فنتفق، ونتواصل باللغة فنختلف»؟[٣]. إننا من خلال رصدنا لدلالات الألفاظ العامية الشائعة في مجتمعاتنا العربية، نستطيع تكوين صورة واضحة عن الحياة الحسيّة والنفسيّة، التي يحياها معظم الناس. ومستوى الحياة الفكريّة والاجتماعيّة.

ولعل الجاحظ بثقافته الموسوعية عبر أصدق تعبير عن طاقات اللغة وأثرها في المجتمع: باعتبارها (العلامة الفارقة بين الإنسان وسائر الحيوان، وهي واسطة عقد الاجتماع الإنساني، ووعاء الاختبار الحضاري، والفطن الإنسانية) حينما قال «فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[٤].

فهل جفّت القلوب، وعقمت العقول، وغابت المروءة لأنها جافت لغتها وتنكرت لها؟.

اللغة، والتحولات الحضارية:

لما كانت اللغة أداة التواصل بين البشر، وأداة التفكير والتعبير عن مشاعرهم وآرائهم، فإن اللغة تتأثر تأثراً كبيراً بالتحولات الحضارية. «إن مثل الالفاظ في اللغة، كمثل المخلوقات الحيّة في الطبيعة. فكما أن هذه المخلوقات خاضعة لقوانين خاصة: مثل تنازع البقاء أو التطور أو الانتخاب الطبيعي، أو غير ذلك من القوانين، فكذلك الألفاظ فإنها خاضعة لقوانين تشابهها، فلها حياتها الخاصة. إنها تولد فتعيش وتموت»[٥]. وتنتقل عبر الأجيال من معنى عام إلى معنى خاص، وقد ترقى في مواضع وتبتذل في مواضع أخرى. وكل ذلك

محمـول عـلى الاسـتعمال فهـو يرّقيهـا وهـو يحطّهـا «لقـد نشـأت لغتنـا في الباديـة، فكانـت لهـا خشـونة تلـك الباديـة، ثـم انتقلـت إلى الحـضر، فـكان لهـا رقـة هـذا الحـضر فهجـرت الألفـاظ الجافيّـة مثـل: الهِلْقِـس وهـو الـرديء الأخـلاق، والهِجْـرِس وهـو اللئيـم، والدُّعشـوقة للصبيّـة»[٦] واسـتعاضت عنهـا بألفـاظ تناسـب بيئـة الحـضر ورقتهـم. وارتبطـت عصـور الازدهـار الحضـاري بالرقـي الفكـري واللغـوي، وكان للغـة الفضـل الكبـير في الحفـاظ عـلى جـذوة المعرفـة الإنسـانيّة، وفي دفـع عجلـة التقـدم ونـشر نـور العلـم عـلى آفـاق واسـعة مـن الكـون.

فهـل تمثـل العولمـة تحديـاً حقيقيـاً للعربيـة في قدرتهـا عـلى البقـاء والاسـتمرار، بعـد أن أصبـح عـصر العولمـة يهـدد كثـيراً مـن اللغـات بالمـوت؟

وكأنما أصبح هذا السؤال العالمي في الوقت الراهن.

- كـما يرسـله الباحثـون مثـل السـيد ياسـين – هـو: «هـل سـتنقرض اللغـات القوميـة أمـام سـيطرة اللغـة الإنجليزيـة عـلى شـبكة الإنترنـت وخصوصـاً بعـد أن أصبحـت لغـة البحـث والتخاطـب في المؤتمـرات العالميـة؟»[٧].

مـما لا مـراء فيـه أن العلاقـة بـين العربيـة والقـرآن الكريـم الـذي أنـزل عـلى نبينـا r بلسـان عـربي مبـين تجعـل السـؤال المصـيري الـذي تواجهـه العربيـة. في عـصر العولمـة لا لـزوم لـه كـما جـاء في القـرآن الكريـم چگ ڳ ڳ ڳ گ گ گچ .((إنـا نحـن نزلنـا الذكـر وإنـا لـه لحافظـون))

(لكـن الفـرق الجوهـري بـين القـرآن، الـذي هـو إلهـي مقـدس والعربيـة مـن كلام العـرب، وغـير العـرب مـن الناطقـين بهـا ليسـت مقدسـة، بإطـلاق كـما يذهـب بعضهـم مـن حمـل قدراتهـا عـلى قداسـة الوحـي جزافـاً، إذ نجـد في أيامنـا هـذه مـن يحفـظ القـرآن، ويرتلـه عـلى وفـق أصـول التـلاوة، وأحسـن مـا يؤديـه قـارئ، وهـو مـع ذلـك لا يفهمـه، ... فقـد كانـت العربيـة لسـان الزنـا دقـة وأهـل المجـون، ولسـان الجاهليـة) [٨].

وفي مقدمـة معجـم لسـان العـرب، لابـن منظـور مـا يشـير إلى مـا تعرضـت لـه اللغـة مـن أحـوال مشـابهه للتحـولات الحضاريـة في المجتمـع العـربي مـما دعـاه إلى القـول: «فإننـي لم أقصـد سـوى حفـظ أصـول هـذه اللغـة النبويـة، وضبـط فضلهـا، إذ عليهـا مـدار أحـكام الكتـاب العزيـز والسـنّة النبويّـة؛ ولأن العـالم بغوامضهـا يعلـمُ مـا توافـق فيـه النيّـةُ اللسـان ويخالـف فيـه

اللسانُ النيّة، وذلك لما رأيته قد غلب في هذا الأوان، من اختلاف الألسنة والألوان حتى لقد أصبح اللحن في الكلام يُعدُّ لحناً مردوداً، وصار النطق بالعربيّة من المعايب معدوداً.

وتنافس الناس في تصانيف الترجمانات في اللغة الأعجمية وتفاصحوا في غير اللغة العربية فجمعت هذا الكتاب في زمن أهله بغير لغته يفتخرون .....» [٩].

لقد كان انتشار الإسلام عاملاً رئيساً في انتشار العربية وما وصفه ابن منظور من حال العربية في زمانه يترجم عن تقلب الأحوال بالعربية في زماننا. ويشير ابن خلدون في المقدمة التي تعتبر من أسس علم الاجتماع في العالم إلى الأحوال قائلاً: «فلمّا تملك العجم من الديلم والسلجوقيّة بعدهم بالمشرق، وزناته والبربر بالمغرب وصار لهم المُلك، والاستيلاء على جميع الممالك الإسلامية فسد اللسان العربي لذلك، وكاد يذهب لولا ما حفظه من عناية المسلمين بالكتاب والسنّة اللذين بهما حفظ الدين»[١٠].

(لقد بقيت العُروة الوثقى بين الإسلام والعربية هي الحمى الذي يلوذ به أهل العربية حفاظاً عليها قديماً وحديثاً. في مواجهة الفرنسة في الجزائر، وكان حجة للثورة العربية على التتريك في العصر الحديث، إذ جاء في منشور الثورة العربية الكبرى الأول في ٢٦ حزيران سنة ١٩١٦ «وأما ما خصوا* به العرب ولغتهم من الاضطهاد، فهو أعظم ما جنوه على الدين والدولة من الفساد. حاولوا قتل اللغة العربيّة في جميع الولايات العثمانية بإبطالها من المدارس ومن الدواوين والمحاكم، وأصدروا في ذلك أوامر كثيرة لقيت من مبعوثي العرب معارضات شديدة، ونفّروا عنها في كتبهم الجديدة. وألفّوا لذلك الجمعيّات الكثيرة، ولا يخفى أن قتلَ العربية قتل للإسلام نفسه [١١].

ولكن اقتران العربية بالإسلام في التاريخ، قد اتخذ بعداً إضافياً، اقتصادياً وذلك أن انتشار الإسلام على يد التجار في أصقاع نائية كأرخبيل الملايو وأنحاء أخر قد هيأ للعربية امتداداً في لغات شتى وهو امتداد يشير إليه سابيرSapir إذ يقرر في كتابه (اللغة- مقدمة لدراسة الكلام).

أنها تغلغلت في معاجم اللغات الأخرى وهي مزيّة لم تكن أتيحت للإنجليزية حتى زمانه (مطلع القرن الماضي) وهو زمن امتداد الإمبراطورية البريطانية[١٢]. فهل نستطيع أن نقول: إن حضارة الإنسان العربي قد بدأت من لغته إثر نزول القرآن الكريم؟

اللغة بين حضارة اللفظ وحضارة الأداء:

اكتسبت اللغة دلالات خاصة ومجازية، بعد نزول القرآن الكريم. فقد أصبحت عنصراً فاعلاً في التكوين الأخلاقي والفكري للإنسان العربي، إذ نقلته حضارياً من حضارة اللفظ إلى حضارة الأداء، ومن المجال الحِسّي إلى أفق وجداني وفكري أوسع من بيئته، التي لم يطرأ عليها تحول كبير، يؤيد ذلك ما قاله ابن فارس «كانت العرب في جاهليتها على إرث من إرث آبائنا في لغاتهم وآدابهم، ونسائهم وقرابينهم. فلما جاء الله تعالى بالإسلام حالت أحوال، ونسخت ديانات، وأبطلت أمور ونقلت من اللغة ألفاظ عن مواضع إلى مواضع أخرى بزيادات زيدت، وشرائع شُرّعت، وشرائط شرّطت فكان مما جاء في الإسلام ذكر المؤمن من الأمان والإيمان، وهو التصديق.....» [١٣].

لقد أضافت معاني القرآن الكريم للغة وظيفة أخلاقية وارتقت بفكر الإنسان العربي فقد توحدت لهجات العرب المختلفة وتوحدت عقولهم ومشاعرهم، وبدأت نهضتهم من الظلمات إلى النور «فاهتموا بدراسة موضوع دلالة الألفاظ والعبارات دراسة منطقية، لتحديد معاني النصوص الدينيّة، فكانت هذه بداية البحث في منطق اللغة عامة «لأن استنباط الأحكام من النصوص، منوط في كثير من الأحيان بتحديد الرأي في فهم المسائل اللغوية» [١٤].

لقد تجلّى أثر ذلك كله في التحول عن اللفظ المستكره والمجافي للذوق، وحسبنا النظر في أثر دلالات تحية الإسلام ....»السلام عليكم ورحمة الله».

في نفس الإنسان العربي لندرك أبجديات رسالة السلام والعدل والحرية التي حملها العرب إلى الإنسانية ولعلنا نجد في أدب الجاحظ ما نستطيع أن نطلق عليه رؤى لامعة من علم اللغة الاجتماعي، فقد عبر الجاحظ عن حضارة عصره في المجتمع العباسي في أزهى عصور الحضارة فقد استمد من المحيط الاجتماعي مادة ثريّة، ومعلومات مهمة عن الحياة الاجتماعية، التي اندمج فيها وعاينها في آن واحد بعين مثقف موسوعي واقعي فرصد أثر التحولات الهائلة والأحداث التي شهدها المجتمع العباسي مبرزاً مرونة اللغة وطواعيتها وطاقاتها وقدرتها على مرافقة تلك التحولات، فنرى أنها لانت و «اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة، فاختاروا أحسنها سمعاً،

وألطفها من القلب موقعاً؛ وإلى ما للعرب فيه لغات فاقتصروا على أسلسها وأشرفها» [١٥].

(وكان لامتزاج ثقافات الأجناس المتعددة في البصرة أن نشطت الحياة العقليّة فيها نشاطاً مبكراً، وأخذ المسلمون من تلك الثقافات، ما واءم دينهم وعقيدتهم واستطاعت الثقافة العربية الإسلامية، استيعاب تلك الثقافات، ومزجها. وتمثلها داخل منظومتها الفكرية بعد طرح ما خالف أصولها. وقد أتاحت الحركة التجارية للبصريين أن يتنقلوا بين الأقطار المختلفة، فيتصلوا بشتى الثقافات، ويشهدوا مختلف الحضارات، فتتسع مداركهم وآفاقهم الفكرية [١٦].

وقد أشار الجاحظ في البيان والتبيين إلى طواعية اللغة العربية ومرونتها، وإلى الفروق بين كلام الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء وإلى كلام المّولدين والبلديين قائلاً: «ومتى سمعت – حفظك الله بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيّرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضلٌ كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، ومُلحة من مُلَح الحُشوُة والطَّغام، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخيَّر لها لفظاً حسناً أو تجعل لها من فيك مخرجاً سَرِيّاً، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب استطابتهم إياها، واستملاحهم لها» [١٧].

قد يكون الجاحظ من أكثر المترسلين الذين وعوا العلاقة بين البنية اللغوية، والمستويات الاجتماعيّة للمتكلمين مدركاً متطلبات عصره وذوقه.

«ثم اعلم أن أقبح اللحن لحن أصحاب التقعير والتقعيب والتشديق والتمطيط والجَهْورة والتضخيم. وأقبحُ من ذلك لحن الأعاريب النازلين على طرق السابلة، وبقرب مجامع الأسواق [١٨].

رغم إدراك الجاحظ لتباين المستويات اللغوية بارتباطها بالمستوى الاجتماعي إلا أنه يرى أن، اللغة الفصيحة هي المثال الذي يرفع من منزلة اللغة لا سيما أن اللغة الفصيحة كانت تبوئ العالم بها مكانة اجتماعية متميزة، وتقربه من أهل السلطة والخاصة من الناس فيعود ويقول رغم قبوله للغة العاميّة في بعض المواقف: «إنه ليس في الأرض كلام

هـو أمتـع ولا آنـق، ولا ألـذ في الأسـماع، ولا أشـد اتصـالاً بالعقـول السـليمة، ولا أفتـق للِّسـان ولا أجـود تقويمـاً للبيـان، مـن طـول اسـتماع حديـث الأعـراب العقـلاء الفصحـاء، والعلـماء البلغـاء وقـد أصـاب القـوم في عامـة مـا وصفـوا، إلا أني أزعـم أن سـخيف الألفـاظ مشـاكل لسـخيف المعـاني. وقـد يحتـاج إلى السـخيف في بعـض المواضـع، وربمـا أمتـع بأكـثر مـن إمتـاع الجـزل الفخـم مـن الألفـاظ والشريـف الكريـم مـن المعـاني...» [١٩].

لقـد تعرضـت العربيـة إلى أحـوال تشـبه أحـوال عصرنـا حتـى في عصـور الازدهـار، والتنـوع الثقـافي، والديمغـرافي وبقيـت قـادرة عـلى اكتسـاب دلالات جديـدة بالعلـوم والمعـارف. «فاللغـة ليسـت كينونـة مغلقـة ولا جزيـرة معزولـة - كـما يقولـون- ذلـك أنهـا تتمظهـر عـلى ألسـنة الناطقـين بهـا ويتحقـق وجودهـا الفعـلي بهـم، وتعـرف بهـم ويعرفـون بهـا، فتكـون رمـزاً للهُوّيـةِّ، ..... وهـي تتقلّـب وفقـاً لأحوالهـم، وشروط حياتهـم، تتوهـج وتخبـو وفاقـاً لأحوالهـم، وترقـى وترقـى وتسـفل وفقـاً لمواصفاتهـم وأوضاعهـم فهـي مَجْمَـع الأضـداد بهـا يتـوادّون ويتراحمـون، وبهـا يتناكـرون ويتباغضـون فهـي – في ذاتهـا- محايـدة؛ إذ تكـون رابطـة جامعـة لقلـوب الناطقـين بهـا، وتكـون أداة للآخريـن في حربهـم النفسـيّة وغسـل أدمغـة الناطقـين بهـا» [٢٠].

أتـرى هـل يكفـي أن نعتـدّ بقـدرة اللغـة عـلى مواكبـة التطـور السريـع في عـالم اليـوم، وفي واقـع الاسـتلاب الحضـاري، وتصـدر الاقتصـاد، وثقافـة المنفعـة لصالـح مركزيـة القطـب العالمـي الأوحد؟

هـل نظـل نطلـق صيحـات التحذيـر مـن خطـر العولمـة عـلى لغتنـا وهويتنـا؟ هـذه الصيحـات التـي مـلأت المؤتمـرات والمنتديـات، وتقنيّـات الاتصـال ووسـائل الإعـلام.

أم أننـا نواجـه الاختبـار الحضـاري الـذي نمـر بـه؟ بالانتقـال مـن حضـارة اللفـظ إلى حضارة الأداء الأمـر الـذي يسـاعدنا عـلى النهـوض الحضـاري لتحقيـق الأمـن اللغـوي والثقـافي مـن موقع المشـاركة في المشـهد الإنسـاني مُنتجـين مؤثريـن لا مسـتهلكين ومتلقين.

العربيّة والأمن اللغوي والثقافي:

إذا كان الارتقـاء بتعليـم العربيـة وطرائـق اسـتخدامها، والاهتـمام بهـا بنفـس مسـتوى

الاهتمام باللغات الأخرى هدفاً جليلاً. فإن حمايتها هدف له الأوليّة باعتبارها رمزاً للهُوّية العربية التي لا تُعني الانكفاء على الذات ورفض ثقافات الآخرين بل تُعني التواصل من منطلق الثقة بالنفس، والتميّز في تعزيز التواصل بين النخبة المفكرّة، والكثرة العاملة المنتجة.

لقد اتسعت دراسات علوم اللغة في عصونا لاسيما علم اللغة الاجتماعي، وعلم اللغة النفسي واللغة الإعلامية واللغة الاقتصادية، والتقنية، ولغة الإعلام التجاري مما يضيف إلى الرؤى اللامعة في تراثنا آفاقاً جديدة يقول نعوم تشومسكي Noam Chomesky: «إن أكثر الناس يعرّفون اللغة، بأنها وسيلة للتواصل بين البشر وأنها تطورت وتفرعت إلى آلاف اللغات؛ لتؤدي تلك الوظيفة الأساسية، لكنّ هذا مجرد خطأ شائع صحيح أننا استخدما اللغة في التواصل بعضاً مع بعض وهي بلا شك فائدة عظيمة، لكنها ليست ما يميز اللغة، ولا ما يمكن أن يصفها وصفاً علمياً دقيقاً. فاللغات بالأساس طبقاً لتشومسكي، وسيلة للتعبير عن الأفكار، ولخلق الأفكار أيضاً أي ان استخدامنا للغة بعينها (كالعربية مثلاً) يؤثر على الطريقة، التي نبني بها أفكارنا وينعكس ذلك على واقعنا بشكل مادي ملموس ومباشر»[٢١].

(ويرى الباحث الأمريكي Keith Chen في ورقة قدمها في جامعة ييل الأمريكية عام ٢٠١٣ (أن اللغة التي نتحدث بها تحدث الفرق ليس على مستوى السلوك الشخصي فحسب، ولكن أيضاً على مستوى الاقتصاد بالنسبة للدول.

يفرّق Chin(تشين) في بداية بحثه بين نوعين من اللغات: الأولى هي اللغات المستقبليّة، أي اللغات التي يفرّق أصحابها في حديثهم عادة بين الحاضر والمستقبل فيقال «سوف أزور والدتي غداً» ومن هذه اللغات العربيّة، والإنجليزية، واليونانيّة والإيطالية والروسيّة. أما النوع الثاني، فهو اللغات غير المستقبليّة، وهي التي يتكلم متحدثوها عن المستقبل عادة بصيغة الحاضر نفسها ومنها: الألمانيّة والفنلندية والصينية فتقول: مثلاً: «أزور والدتي غداً».

هذا الفرق الضئيل في طريقة تركيب الجملة بين لغة وأخرى يتسبب بتباينات ملحوظة بالمقارنة مع البلاد التي تتحدث لغات مستقبليّة، وكان هذا مؤثراً في الاقتصاد

الـكلّي للبـلاد.

وبـين أن العائـلات التـي تتشـابه في جميـع الظـروف وتعيـش في البلـدان نفسـها، تميـل إلى الادخـار بنسـبة ٣٠٪ إذا كانـت تتحـدث لغـة لا مسـتقبلية والـسر في ذلـك كـما يعتقـد (Chin) (تشـين) إنـك إذا كنـت تتحـدث عـن المسـتقبل طـوال الوقـت بصيغـة الحـاضر فسـوف يجعلـك ذلـك واعيـاً بوجـوده مثـل الحـاضر تمامـاً.

وبالتـالي سـوف تفكـر في أكـثر مـن الشـخص الـذي يفـرّق لغويـاً بـين الحـاضر والمسـتقبل، فلـدى الأخـير تنعكـس هـذه التفرقـة عـلى تفكـيره، وسـلوكه ويصعـب عليـه أن يتمثل المسـتقبل في ذهنـه كـما يعـي الحـاضر [٢٢].

لعـل هـذه الفرضيـة وأمثالهـا، تنبهنـا إلى أن سـيرورة اللغـة والإقبـال عليهـا مرتبـط في عـصر العولمـة بموضـوع الجـدوى الاقتصاديـة، والفـرص الموعـودة بـل إن الحافـز الاقتصـادي والمنفعـة والمنفعـة وراء إقبـال كثـير مـن الناطقـين بغـير العربيّـة إلى تعلمهـا.

(إن اتخـاذ العربيـة الفصحيـة، إذن لسـاناً لترويـج المنتجـات وبرامـج الأطفـال وترويـج المسلسـلات، المكسـيكية والتركيـة، يـأتي في سـياق فلسـفة العولمـة، وخاصـة مفهـوم الليبراليـة الجديـدة التـي تدعـو إلى معاملـة جميـع الأنشـطة الإنسـانيّة، والمنتجـات البشريّـة بمـا هـي سـلع ووضعهـا بـين يـدي أصحـاب المشـاريع، والـشركات التجاريّـة، لدمجهـا في السـوق وإدارتهـا وتنميتهـا بشـكل أفضـل بيعـاً وشراء...)[٢٣].

قـد نـرى في ذلـك ملامـح إيجابيـة، تدعـم سـيرورة اللغـة الفصيحة عـلى الألسـنة، ونتجاهل تشـابك العوامـل التـي تـؤدي إلى ازدهـار المسـتوى القيمـي والجـمالي والثقـافي، الـذي يحـرر شـبابنا مـن الاسـتلاب ويحفزهـم عـلى إنتـاج مشـاريع عربيـة تـبرز الأمثـال العربيـة والحكـم والطرائـف، وبدائـع الخـط العـربي.

فهـل يكفـي أن نعتـدَّ بالشـعار الثقـافي، وواقعنـا الراهـن مطيـة لاقتصـاد الاسـتهلاك بامتيـاز؟ والمعجـم العـربي اليومـي شـبه أعجمـي والاقتصـادي يغلـب الثقـافي.

(يقفـز اللغويـون الذيـن يؤرقهـم شـيوع العجمـة والعاميـة عـلى الألسـنة، وتغلغلهـا إلى تراكيـب اللغـة عـن العامـل الاقتصـادي، ويتجاهلـون تأثـيره في زمـن التسـليع الثقـافي «وليـس هـذا التجـاذب بـين السـوق واللغـة حديثـاً، فمنـذ العهـود الإسـلامية الأولى أطلـق -النحـوي

زفرته اليائسة إذ رأى حمول التجّار مكتوباً عليها من أبو فلان إلى أبو فلان: سبحان الله يلحنون، ويربحون ونحن لا نلحن ولا نربح) [٢٤].

فهل انغلاق الخطاب اللغوي على المرجع الثقافي وحده يمكنّه من تحقيق الأمن اللغوي والثقافي المنشود؟ «إنّ اللغة بطبيعتها، لا تمثل قوة صانعة للأشياء .... وإنما اليد هي تفعل ذلك، واللغة لا تقدم إلا وصفاً لما يدور في النفس، ولما تفعل اليد وتصنع أما هي فلا تصنع شيئاً على وجه الحقيقة»[٢٥].

وبعد ... لعل السؤال، الذي يؤرقنا ونحن نتلجلج بين الواقع والمثال اللغوي والثقافي، باحثين عن ملاذ آمن من رياح العصر ومعطياته في الإعلان والإعلام، وهما مرهونان بالاقتصاد شأنهما شأن سائر المستحدثات التقنيّة. والاقتصاد مرجعه المنفعة، والعربية فيه محكومة بهذا المعيار. فهل سنستطيع اجتياز الامتحان الحضاري بنجاح؟ لتحقيق النهضة الحضارية المنشودة؟

لعل ترشيد الاقتصادي بالثقافي من العوامل الحاسمة في ترويج الفصحى، واستثمار ما فيها من سحر البيان، وإبراز قيم محتواها الجمالي وبعده الإنساني- والثقافة الحقّة إنسانية البعد- لتعزيز التنمية والإنتاج، وتطوير مناهج تعليمها، لترغيب الجيل بها في زمن قد لا يدري أبناؤه أن انسحابهم من العربية إلى الإنجليزية أو الفرنسية يشبه أن يكون منفي اختيارياً لا يلبثون أن يضيقوا به. فمن لا يعتد بالتواصل مع اللغة الفصحى، لا يكتسب ثقافة اللغات الأخرى بكفاءة اكتساباً سليماً، وإن أتقن التحدث بتلك اللغة لفظاً، فإنه سيظل غير قادر على تمثل مضمونها الفكري، لأن ما يقابلها عنده هو العاميّة.

وقد عبر عن ذلك المفكر العربي الأصل إدوارد سعيد أوضح تعبير، حينما قال لأحد أصدقائه بعيد محاضرة ألقاها في جامعة أكسفورد عام ١٩٨٣:

«هذا الرضى الذي أحصل عليه من أحاديثي التي تمتد من (أكسفورد) إلى كاليفورنيا لا يرضيني، لكن ما يرضيني هو أن أتحدث بالعربيّة في عالمنا العربي .... «[٢٦] إن اللغة العربية كما يراها وهو المتمكن من لغات عدة، هي أجمل لغات العالم، إذ إنها تشكل في بنيتها ونطقها متوازيات رشيقة، وهي أرسطية البنية والتركيب.

المراجع:

١. أنظر د. نهاد الموسى اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحوُّل ص ١٩ ط١ دار الشروق للنشر والتوزيع ٢٠٠٧ عمان.

٢. المرجع السابق ص١٩.

٣. المرجع السابق ص١٩.

٤. انظر اليبان والتبيين. أبو عثمان عمر وبن بحر الجاحظ المجلد الأول -١- ٢ ج١ ص ٦٥ منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٥. انظر مقالة شفيق جبري بقايا الفصاح ص ٥٢١ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق الجزء الثالث المجلد ٤٧ جمادي الأولى ١٣٩٢ هـ تموز (يوليو)، ١٩٧٢م.

٦. انظر مقالة شفيق جبري تطور اللغة في العصر العباسي ص ٢٥٤ مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق الجزء الثاني المجلد ٤٥ المحرم ١٣٩٠ هـ نيسان إبريل ١٩٧٠م.

٧. انظر د. نهاد الموسى اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت، وقوى التحول ص ١٦ أنظر أيضاً كتابة النص في عالم متغيّر من انهيار السلطة اللغويّة إلى سقوط الأنساق الفكرية ندوة اللغة العربية والإعلام وكتابة النص ومنتدى الفكر العربي، ومجمع اللغة العربيّة الأردني ١٣/ ٩/ ٢٠٠٥ عمان ص٣.

٨. انظر د. نهاد الموسى العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحول ص ٤٤-٤٥.

٩. اقتباس مقدمة معجم لسان العرب لابن منظور الإفريقي ص ٣٩ من المرجع السابق.

١٠. اقتباس من كتاب د. نهاد الموسى ص٣٩، مقدمة ابن خلدون ص٦٧٦.

* الطورانيون المتعصبون في أواخر الحكم التركي ص٣٩.

١١. أنظر د. نهاد الموسى العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحول ص ٣٩-٤٠.

أنظر أيضاً مقدمة لدراسة اللغة وهُوية الأمة لناصر الدين الأسد، في النهوض العربي ومواكبة العصر مراجعة وتقديم (صلاح جرار مؤسسة عبد الحميد شومان – عمان- الأردن ٢٠٠٥ ص ٢٨،٢٩.

١٢. د. نهاد الموسى العربية في العصر الحديث قيم الثبوت وقوى التحول ص ٤٠.

١٣. أنظر مقالة د. سحبان خليفات حياد التحليل اللغوي ص ٩٣ مجلة أفكار العدد ١٠٠ تشرين الأول، تشرين الثاني ١٩٩٠م.

١٤. المرجع السابق العدد ١٠٠ ص ٩٣ .

١٥. انظر د. أليس كوراني اللغة والمجتمع عند العرب الجاحظ نموذجاً ص٤٩. مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر بيروت- لبنان ط١ ١٤٣٤ هـ ٢٠١٣م.

١٦. المرجع السابق ص ٥٩.

١٧. البيان والتبين عمرو بن بحر الجاحظ المجلد ١-٢ ص ١٠٥،ج١.

١٨. المرجع السابق، ص ١٠٥.

١٩. المرجع السابق، ج١، ص ١٠٤.

٢٠. انظر د. نهاد الموسى، اللغة العربية في العصر الحديث قيم الثبوت، وقوى

التحـول ص٢٧.

٢١. Rassef ٢٢.com/life/٢٠١٥/١١-١٥/

٢٢. How- does your language affect- your thinking – process.

٢٣. الموقع الالكتروني السابق.

٢٤. انظـر د. نهـاد المـوسى، اللغـة العربيـة في العـصر الحديـث قيـم الثبـوت، وقـوى التحـول ص ١٢١ وانظـر د. فهمـي جدعـان ريـاح العـصر (قضايـا مركزيّـة وحـوارات كاشـفة)، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنـشر بـيروت ٢٠٠٢ م.

٢٥. انظر د. نهاد الموسى اللغة العربية في العصر الحديث ص ١٢٦.

٢٦. انظـر د. فهمـي جدعـان المعطيـات المبـاشرة للإشـكالية الإسـلاميّة المعـاصرة ص٢٢ مركـز الدراسـات الإسـلاميّة جامعـة اليرمـوك ١٤٠٣ هـ- ١٩٨٣م.

٢٧. انظـر د. محمـد شـاهين، إدوارد سـعيد مقـالات وحـوارات ص ٧، المؤسسـة العربيـة بـيروت لبنـان ط١ ٢٠٠٤.

التراث / الثقافة وتحديات العولمة

أ . د. محمد مصطفى الهمشري // أستاذ تاريخ ونظريات العمارة وعميد معهد أكتوبر العالي للهندسة والتكنولوجيا بمدينة ٦ أكتوبر – مصر

إذا كانت العولمة فرصة لتقارب الشعوب والحضارات والثقافات بفضل ما تنتجه التكنولوجيات الحديثة للإعلام والاتصال من تجاوز للبعد المكاني والزمني فإنها فى المقابل تطرح تحديات وتحمل فى طياتها مخاطر من بينها ذوبان خصوصيات الشعوب فى بوتقة واحدة يكون مضمونها وشكلها من إيحاء الحضارة الغربية المسيطرة على مقدرات الثقافة ووسائل الإعلام والمنتجة للمعلومات والتكنولوجيات والتقنية.

والواقع أن الإنخراط فى مجتمع المعرفة يهدف إلى كسب رهان القدرة على المنافسة فى المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية وهو الطريق الأمثل لضمان تكافؤ الفرص وإرساء المجتمع العادل والمتوازن.

فإن المعلومة هى شكل الارتباط بين الثقافة ومحيطها وهذا المحيط لا يكون دوليا

فحسب وإنما هو قومي أيضاً إذا للأمة العربية مرجعيتها التاريخية وهويتها الثقافية ومنطلقاتها الحضارية وفيها طاقات كامنة وقدرة دفع ذاتي ويشكل الإنخراط فى مجتمع المعرفة فى نهاية المطاف حتمية تاريخية اعتباراً لما يمكن أن تغنمه الثقافة العربية من خلال تموقعها معلوماتيا فى الساحة الدولية.

الاشكالية أن التراث الحى لا يكون سمة حضارية لأي من الأمم إلا بقدر ما يحتويه من قيمة وديناميكية على الاستمرار والتطور والتشكيل فهو معنى شامل لكل ما هو موروث من قيم وتقاليد ورؤى وعمران فهو لا يعني أنه لا ينتمي للماضي أو حدث انتهى بل هو امتداد ثقافي يعايش حالنا ويشكل البيئة المحيطة معمارياً وعمرانياً.

فالحاضر هو الزمن الوحيد الذي نملك أن نعيش فيه والواقع يفرض نفسه في وقت ما على من شاء مواجهته ومن لم يشأ.

فإذا كان العالم الجديد أو الحضارة الجديدة المسماة بالعولمة أهم خصائصها سرعة التغير فإنه لن ينفع الإنسان فيهاالانسلاخ عن جلدة وهويتة و يعيش مغتربا فى بيئة عالمية بل سيكون الإنسان بحاجة إلى أن يحى من خلال تنشئة جديدة اجتماعيا وثقافيا وسياسيا واقتصاديا قد تغاير ذاته من أجل التعامل الناضج مع الواقع الجديد وما تفرزة ثورة المعلومات والتكنولوجيا المتطورة والسماوات المفتوحة.

السؤال الذي يطرح نفسه هل يمكن أن تتم حماية التراث بكل مكوناته الثقافية والاجتماعية فى ظل العولمة ؟

فإذا كانت الحكمة هي ضالة المؤمن وهي أجود وأحدث ثمار العقل العلمي فإنها توجب الإطلاع على كل ما قدمه عقل الإنسان في كل مكان من حصاد وإبداع وفهمه والتعامل الايجابى معة لا تمنعنا عنه عقد موروثة .

فإذا كانت الثقافة هي مجموع الفعاليات كالمعرفة بمختلف أنواعها والعقائد والفنون وشتى أساليب السلوك التى تقوم على معايير وقيم ومهارات ونتاجات فكرية ويدوية، أي

كل ما يرثه الفرد ويتعلمه والتي تنعكس على إنتاج بيئته المعمارية والعمرانية المتوافقة مع ظروفه البيئية وإمكانياته وموارده، والمعبرة عن خصوصيته وهويته المتفردة فإذا كانت العولمة فرصة لتقارب الشعوب والحضارات والثقافات بفضل ما تنتجه التكنولوجيات الحديثة من ثورة في الإعلام والاتصالات وتجاوز للبعد المكاني والزمنى، فإنها في المقابل تطرح تحديات وتحمل في طياتها مخاطر من بينها ذوبان خصوصيات الشعوب في بوتقة واحدة يكون مضمونها وشكلها من إيحاء الحضارة الغربية المسيطرة.

السؤال الذى يفرض نفسه إذا كان الانخراط في مجتمع العولمه في نهاية المطاف حتمية ضرورية اعتبارا لما يمكن أن تغنمه الحضارة العربية من خلال تفعيلها و تموقعها المؤثر في الساحة الدولية، فهل يستتبع ذلك التنازل عن الهوية والموروث الثقافى الحضارى.

العولمة كظاهرة ما زالت غير واضحة المعالم لا من حيث تحديد المفهوم ولا من حيث أختبارهاعلى أرض الواقع كل ما يمكن أن يقال عنها أنها تعبر عن ديناميكية جديدة تبرز داخل العلاقات الدولية من خلال تحقيق درجة عالية من الكثافة والسرعة في عملية الانتشار في المعلومات والمكتسبات العلمية والتقنية، هذا يعني أن النظر إلى العولمة يتأسس على خلفية معرفية ونمط مغاير من التصورات فرضتها الممارسة التاريخية غداة اختلال نظام – دولي – ارتبط بوجود قطبين ساهمت الأيدلوجية في تغذية المنافسة والصراع بينهما وإحلال أحدهما محل الاخر.

وتتضمن العولمة محاولة تعميم نموذج مغاير لمفهوم المواطنة ولمعاني الإحساس به والحد من حرية الدولة في اتباع سياسات وطنية مستقلة.

العولمة تتولى القيام بعملية تسطيح الوعي، واختراق الثقافة للأفراد والأمم ثقافة جديدة تماماً إنها ثقافة الاختراق بديلاً عن الصراع الأيديولوجي ولا يعني حلول الاختراق الثقافي محل الصراع الأيديولوجي موت الأيديولوجيا يريد المبشرون بالعولمة فهى بكل بساطة ظاهرة التوحد – ولا نقول الأحادية – في الثقافه والاقتصاد التي يشهدها عالم اليوم مع عدم اغفال النواحي السياسية والاجتماعية ولكن التوحد الثقافي والاقتصادي يبقى هو الظاهرة الأبرز ويشهدها العالم لأن الثورة التقنية في وسائل الاتصالات والمعلومات

جعلت من العولمة ظاهرة واضحة للعيان أكثر من أي وقت مضى .

العولمة كمفهوم أو مضمون اختلفت الرؤى ووجهات النظر فى تحديد معالمها أو الخروج بمصطلح تتفق عليه جميع وجهات النظر،
فالعولمة تقدم مضمونا واتجاها فكريا لمفهوم القرية الكونية، فالغرب الذي ابتكر مفهوم العولمة هو الذي يحدد لها مضامينها وهويتها ومكوناتها الفكرية والاقتصادية والثقافية وهو الذي يقود حركتها ويروج لها

ليس بالسهل تعريف التراث، فهو كل المفاهيم لتلك الخصوصية الإنسانية المعنوية أو الروحانية المتضامنة والمتفاعلة مع الوظيفة. ومن نتائجها وأحاسيسها يمتلك العمران الحضاري المقياس الإنساني بأبعاد متكاملة ويكتسب خاصية العائدية الحضارية .

التراث معنى شامل لكل ما هو موروث من قيم وتقاليد وثقافة ورؤى، وهذا لا يعني أنه ينتمي إلى الماضي أي أنه حدثاً ماضياً بل إنه امتداد ثقافي يعايش حالنا وينفذ بين مسارب حياة العصر المؤثرة على الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية والتعامل مع البيئة المحيطة عمرانيا .

هناك ثقافة عالمية آخذة في التشكل تتجاوز كافة الحدود الثقافية والكونية والمحلية قد يصف البعض هذه الثقافة العالمية الجديدة الآخذة في التشكيل بأنها ثقافة سطحية أو استهلاكية أو غزو ثقافي أو مادية أو غير ذلك ولكن مهما كان الوصف المعطى فإنه لا ينفي الحقيقة القائمة ألا وهي أن مثل هذه الثقافة تنتشر وتسود على حساب ثقافات محلية وقومية عديدة .
فإن تنمية المجتمع تقوم على محورين أساسين هما : الثقافة وتكنولوجيا المعلومات فالثقافة هي محور التنمية الذي تدور حولها كافة عمليات التنمية القطاعية أما جانب تكنولوجيا المعلومات فأصبح قاسما مشتركا بين جميع مجالات تطبيق التكنولوجيا في شتى نواحي الحياة.
إن الثابت في الثقافة هو محورها الذي تدور حوله ويميزها عن الثقافات الأخرى أما المتحول وهو أنماط السلوك والقيم المكتسبة بشكل مستمر من شتى المصادر سواء

كانت تلك المصادر هي ضرورات الحياة أو نتيجة تداخل وتلاقح الثقافات والحضارات .
وفى نهايةالامر يمكن ان نوجز ونلخص الكلام الى ما يلى :-

1- العولمة هى ثورة تكنولوجية ومعلوماتية واجتماعية تمثل نقلة مفهومية بعيدة المدى غير مرتبطة بزمن معين يصاحبها تغيير شامل فى كل المفاهيم الحاكمة والموروثة فهى تطرح نموذجا لادارة العالم مبنى على حقبة ما بعد الصناعة يناسب العالم الغربى المتقدم .

2- الحفاظ الايجابى على التراث يكون باعادة البحث فى القاعدة المعرفية التى يتأسس عليها الصياغة الحكيمة لمفرداتة الجديدة دونما الانسياق وراء شكليات و مظاهر التراث او محاولة لتسويقة فى السوق العالمي .

3- الثقافة ذاتها ليست ملكا لعرق أو لغة أو أمه وإنما هي مشاع بين المقتدرين على امتلاكها وعلى الإبداع في مجالاتها من بنى البشر أيا كان انتمائهم ومعتقداتهم ولغتهم فالحضارة الانسانيه هي كل واحد لا يتجزأ في جوهره حيث أنها عمارة هذه الأرض.

4- تحديث العقل العربى من خلال الانفتاح على الثقافة العالمية والتطور التقنى المتسارع واعادة توظيف هذة الثقافة بما يتلائم مع واقع و مقدرات و موروثات المجتمعات العربية من خلال ما يمكن تسميتة بالتقنيات المتوافقة .

الأبعاد الأساسية للنشاط الإنساني وطبيعة العلاقات بينها

أ.د. حمدان نصر

على الرغم من التغيرات الثقافية، والاجتماعية، والعلمية التي شهدها الإنسان المعاصر في هذا القرن ، وما صاحبها من اختراعات، وتقانة أسهمت بصورة أو بأخرى في تحسين حياة الإنسان، وتنفيذ المهام التي أرادها الله عزّ وجل من الإنسان في هذا الكون ، ممثلة في : عبادة الخالق، وإعمار الكون الذي وضع فيه بكلِّ ما تعنيه هاتين العبارتين ، من دلالات ، وإجراءات عملية ذات صلة؛ فقد قال تعالى : «وما خلقت الجنَّ والإنس إلا ليعبدون «الذاريات ٥٨).فالحكمةً من خلقه هي التوحيد، وآداء العبادات المختلفة، من حيث الكم والكيف، وعلى الصورة التي أرادها الخالق. أما مهمةً الأعمار فقد ورد التكليف في قوله تعالى: « هو أنشأكم من الأرض، واستعمركم فيها»(هود٦١).

وتحقيقًا لهاتين المهمتين ، على الوجه الأكمل خلق الله الإنسان في أحسن صوره

وزوده بالعقل والقدرات اللازمة، وهيّأ له الارضَ وفيها من العناصر ما يجعله أقدر على الحياة وآداء العبادة وإعمار الأرض .

ويمكن تصنيف أنشطة الإنسان الأساسية اللازمة لتحقيق هذين التكليفين في ثلاثة أنواع مهمةً هي:

أولا: عمليات التفكير ، أي انشغال الذهن في التامل والتعقل والتدبر في الكون ، وفي الذات، وفي كل ما يقع تحت حواسه مستخدمًا ما وهبه الله من أدوات وقدرات وطاقات، والآيات الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة عديدة في هذا المجال التي تدعو المسلم إلى التفكير في كل شيء ما عدا الذات الالهية ، وتفكروا في خلق السموات والأرض ولا تفكروا في ذاته. وطاقة التفكير دائمة لا تتوقف لدى الإنسان تعمل كما يعمل القلب ، وهي عملية تجري بفعل عوامل داخلية او خارجية او كلاهما، ونتيجتها منظومةٌمن الأفكار المجردةُ غير الملموسة إنما يولدها الدماغ وفق نظام محدد ، ويحتفظ بها تارة ، ويترجمها في صورة أحاديث منطوقة تارة ومكتوبة أو مرسومة تارة ثانية . والتفكير أساليبه وأنماطه ومهاراته المختلفة ، فمنها التفكير التاملي ، والنقدي والإبداعي ، والإيجابي ، والعاطفي، والسلبي، وبعضها نطلق عليه بالتفكير التحليلي أو البنائي أو التفكير التجميعي، أو التفكير الفارقي، وتختلف أنواع التفكير هذه باختلاف الهدف ، والغاية من العملية التفكيرية . وهناك العديد من القدرات ذات الصلة تصنف ضمن عمليات التفكير العليا High Order Thinking, وتشمل النقد والتحليل والتقويم ، والمقارنة، والتصنيف، والتقييم ، وهناك أنواع أخرى من التفكير ومنها التفكير الاستنتاجي، وما وراء التفكير ، وما يسمى بالعمليات الذهنية المصاحبة للتفكير Meta- thinking، ولها مهاراتها الخاصة بذلك، وفي هذا الإطار يمارس الإنسان في كل زمان ومكان عمليات التذكر واستدعاء ما هو مخزون في الذاكرات، باتباع وسائل الاستدعاء ذات الصلة. وضمن عمليات التفكير يجيء القدرة على التخيل Imagination ability

التي تعد أساسا مهمًا لتمكين المستمع والمتحدث والقاريء والكاتب من بلوغ الفهم أو الاستيعاب، وهكذا تكون عمليات التفكير الذاتية او الموجهة عمليات حيوية ، يمارسها

الإنسان في أي وقت وتتوقف بموت الدماغ فقط. وهناك نظريات وقواعد ونماذج تفسّر كيف يعمل الدماغ لانتاج الفكر المتنوعة بتنوع القضايا والموضوعات ، فهناك ما يسمى بالتفكير الرياضي ، والتفكير الهندسي، والتفكير الحسي مقابل التفكير المجرد، ولابد من العلم بأن الحواس هي منافذ التفكير ، وأي خلل في إحداها ينعكس سلبًا على الصحة العقلية ، فضلا عن أن التفكير لا ينتج عن فراغ فلابد من توفر قدر من الخبرات لدى الإنسان ليتمكن الدماغ من صناعة الفكر التي هي تصورات ذهنية عالية التجريد، فضلا عن توفر قدر من الذكاء الذي يسهم في صناعة الأفكار والمفاهيم التي هي أساس النمو المعرفي . كما يعد التفكير أحد أبرز المؤشرات الدالة على قوة الشخصية، وقدرة الإنسان على التعلم وحل المشكلات، وممارسة الابتكار، والقدرة على التفكير ، والتفكير المميز يجعل الإنسان أكثر إحساسًا بوجوده ودوره في الحياة ، فما دام يفكر فهو موجود. ولا شك أن انشغال الإنسان بالتفكير يبني عليه أنشطته اللغوية والمعرفية والعملية ذات الصلة في عمليه بنائية رائعة في التكامل والتاثير . ونحرص كمربين وخبراء مناهج وتدريس Curriculum Instruction& على تدريب الناشئة على أساليب التفكير وأنواعها وتنمية مهاراتها ذات الصلةُ، والتاكيد على إيجابية التفكير والتقليل ما أمكن من التفكير السلبي لما له من آثار نفسية على الانسان. وللاسف على الرغم من أهمية منظومةُ قدرات التفكير للإنسان في عصر المعرفة والمعلوماتية ودور التفكير في ملاحقتها وكيفية الاستفادة منها مصادر بديلة للاقتصاد، غير أن مناهجنا المدرسية بشكل خاص والبرامج التدريسية في التعليم الجامعي ما زالت قاصرة في الاهتمام ، واتباع أساليب التعلم والتنمية الحقيقية للتفكير باعتباره أحد أبرز نتاجات العملية التعلمية التعليميةعبر مراحل التعليم المختلفة . الأمر الذي يتطلب اخذ هذا الناتج بالاعتبار عند بناء المناهج الدراسية ، وتطويرها ، واتباع اساليب التدريس التي تتيح للطلبة التعلم عبر أساليب البحث ، والتفاعل ، والمواجهة التي فيها يجري تفعيل حواس المتعلم وتوظيف مكتسباته المعرفية والخبراتية العملية لمساعدة الطلبة على انتاج الأفكار المجردة ، والخطط والتصورات الذهنية، والحلول الناجعة في حل القضايا والمشكلات ، وتحدي الصعوبات والمعيقات التي تواجه الناشئة في الحياة المعاصرة التي تتطلب مهارات وقدرات في الاختيار والتخطيط واقتراح

الحلول ، والإبداع في الوسائل والأدوات، وتوفير الجهد والوقت واختصار الزمن الذي تتطلبه أساليب التفكير التقليدية .

ثانيًا: ممارسة التواصل مع أبناء مجتمعه ومع الآخرين من أبناء المجتمعات الأخرى التي يجيد لغتهم ، ويوظف في تواصله الفكري والاجتماعي نظام المهارات وهي : الاستماع، والتحدث، والقراءة والكتابة، والرسم ،أمّا الاستماع؛ فهو الإصغاء الواعي للرسائل الصوتية المتلقاة بما يفضي إلى حدوث فهم مشترك مع مصادر المسموع. والإنسان يمارس السماع ، ثم الاستماع، بمستوياته المختلفة، ولكي يتمكن من استماع جيد يتطلب إلمامه بعديد المهارات الفرعية ومؤشراتها السلوكية ، وإهم المهارات الفرعية للاستماع : الاصغاء، والانتباه والتركيز، والمتابعة، والنقد والتقويم. والفهم ، ولكل منها المؤشرات السلوكية الدالة على تشكلها او توفرها لدى المستمع. ولابد من توفر ظروف الاستماع عبر مواقف الهدوء، الازعاج، سرعة التلقي، أو البط، التلقي الحي، التلقي الالكتروني، فضلا عن عوامل أخرى ذات صلة كالمعرفة السابقة بالمسموح، ونوع اللغة، وسرعة العرض، والقدرة على التخيل وتصور المتحدث ، وسلامة اللفظ وصحة الآداء ، ومدى توفر الوسائل المعينة المصاحبة، وكلها تترك تأثيرات سلبية أو إيجابية لدى المستمع فهمًا ، وتذكرًا وتقويمًا.
وهناك نماذج خاصة توضح لما كيف تجري عملية الاستماع ، ونتاجاتهم من الاستيعاب وأشكال التعلم الأخرى ، في إطار التكامل مع مهارات اللغة الأخرى .

وأما المهارة الأخرى التي ينشغل بها لتحقيق العبادة والإعمار بمعناه الشامل ، فهو التكلم ، وهي عملية ترجمة الأفكار والمعاني المجردة في ذهن المتكلم إلى صور ذهنية قابلة للترجمة في وحدات صوتية ملفوظة في كلمات ، وتراكيب وعبارات ، وفقرات ونصوص في شكل قصص أو خطب أو حكايات أو حوارات وقصائد شعرية من نوع معين. ويحكم الكلام المنتج، الدقة اللغوية والطلاقة والمرونة ، وسرعة العرض، وتلوين الاداء، وفي الأدب التربوي ذي الصلة نماذج تعليمية تفسر كيف تحدث عملية التكلم؛ إحساس داخلي أو خارجي، تحريك الخبرات في الذهن، انتاج افكار ، تنظيمها، ثم ترجمتها إلى صور صوتية

يتحكم فيها عمليات النطق واللفظ أعلاه. كنا يتاثر الكلام المنتج من حيث الكم والكيف والصحة اللغوية ، كذلك عوامل تتصل بالمتكلم، وبالمستمع، وبالفرض من الكلام : شرح وتفسير، محاورة. تدليل واقناع، إجابة عن أسئلةً، تعقيب وتعليق، دفاع، سرد، وصف ؟ والتحدث مهارة لغوية اتصالية معقدة ويحتاج الإنسان إلى مزيد من المهارات الأولية للتحدث بطلاقة وبأداء مؤثر ، وتدخل عوامل مهددة قد تقود إلى الفشل في القدرة على التحدث أبرزها: مستوى القلق والارتباك الذي يصيب المتكلم، جمهور المتلقين، مدى تمكن المتكلم من اللغة، الموقف ، الثروة اللغوية المتكلم، وأبرز المهارات الأولية للتمكن من التحدث: النطق الصحيح للحروف والفونيمات، لفظ المفردات نقلة واحدة ، مراعاة مواضع الوصل والفصل في العرض، تلوين الأداء وفقًا لحال المتلقين ولنوع التراكيب اللغوية ، وأساليب الكلام من نفي ونهي وتعجب ونداء وأمر وإقرار. كذلك يشكل موضوع الكلام محددًا آخر في تحديد كفاءة المتحدث ومستوى الحديث من حيث الكم والنوع والصحة .

وفي ما يتعلق بالتواصل عبر القراءة، فلعل أحدث تعريف للقراءة هو تلك العملية اللغوية الأدائية التي تمكنك من فهم النص المقروء . وبنائه شكلا ومضمونًا ثم إعادة بنائه بما أضفت إليه من آراء ونقد وتصرف وسميت هذه العملية Construction and Reconstruction ، وتكون عملية القراءة عملية بنائية إيجابية ، تتيح لك فرصة توظيف ما لديك من خبرات سابقة ذات صلة بالمفروض ، وإعادة بناء خبراتك ، حيال الموضوعات والأحداث والشخوص ، والكتاب والأدباء الذين اطلعت على بعض نتاجاتهم. فلم تعد عملية تقف عند حد فك الرموز الخطية. بل هي عملية تحليلية تركيبية ، وعمليه تتيح لك ممارسة عمليات النقد، والتقويم ، وتوسيع النصوص لابل تقديمها ثانية في قوالب ومضامين جديدة .

ولكي تتقن القرا ءة وتتواصل مع الكتاب والأدباء والأحداث ومختلف المضامين عبر المقروءات، فتحقق اهدافك من القراءة، لابد من توفر مهارات عدة بعضها يتعلق باستيعاب المعاني والأفكار الواردة في المقروء، واخرى تتعلق بالسرعة ومتطلباتها، وثالثة تتعلق بالقدرة على إعادة بناء المقروء بالإضافات التي أسهمت أنت بها. وهناك نظريات

ونماذج علمية تفسر حدوث الاستيعاب، وتشرح طبيعة العلاقة بين النص والكاتب والقاري . وهناك عوامل عدة ميسرة للقراءة، أبرزها: مدى الفة القاريء للنص، السرعة في القراءة، فهم العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية، القدرة على تعرف الأفكار ، التمييز بين الاساسية منها والثانوية. تعرف الكاتب وأبرز سماته، تعرف مجال المعرفة التي ينتمي اليها موضوع النص، تحيد تسلسل الأفكار، تقييم مدى كفاءة الادلة. تعرف أسلوب الكاتب.

وهناك تصنيفات عديدة للقراءة: فمن حيث الأداء، صامتة وجاهزة ، ومن حيث الغرض: استيعابية، تحليلية، نقدية، وإبداعية، تفسيرية، وتعاونية ومن حيث السرعة؛ تصفحية، Skimming، تتبعية Scanning .

وتعد القراء ة الأداة الأهم في ملاحقة المعرفة والتعلم ، التي يجب أن تحظى باهتمام واضعي مناهج القراءة وكيفة تعلمها عبر مراحل التعليم المختلفة.

أما الكتابة الانتاجية، فهي المدخل الرابع للتواصل ، والإسهام من خلالها وعبر علاقتها بنظام المهارات اللغوية التي تتمثل في التبادلية التاثيرية، والتكاملية مع المهارات الأخرى. وهي عملية تفكيرية أدائية ، توصف بالبنائيةً، وتعكس وجهة نظر الكاتب، وأهدافه، وهي أفضل وسائل التعبير الكتابي. وتصنف إلى أصناف وفق الغرض من التواصل بها؛ الكتابة الإبداعية، والنقدية، التقويمية، والوصفية، والتفسيرية، والعلمية. والوظيفية ولكل نوع مهاراته وموضوعاته، وتمر عملية الكتابة في عدة مراحل ؛ التخطيط، والتاليف، والمراجعةً، والتدقيق، والنشر .

أما المهارات العامةً التي تساعد الكاتب فهي:

التخطيط وما يتطلب من عمليات قراءةوتنظيم مسبقة، مهارة بناء تقديم جاذب لموضوع الكتابة، مهارة بناء الفقرة بما تضم من عناصر ومكونات، مهارة تدعيم الافكار، مهارة تنظيم الأفكار الأساسية والداعمة لها، مهارة بناء الجمل والتراكيب، واستعمال الروابط، وقرائن السياق اللفظية والدلالية في النص. وعلى الرغم من أهمية مهارة الكتابة. غير أن معظم الطلبة في مراحل التعليم يعانون ضعفًا في الكتابة الانتاجية ، والخطية

، ومـن المؤسـف ارتـكاب معظـم الطلبـة حتـى في الدراسـات العليـا مزيـدا مـن اخطـاء رسـم الحـروف اضافـة الى الترقيـم .

وهنـاك أسـاليب اخـرى للتواصـل تتمثـل في اسـتخدام لغـة الجسـد body language ،، ولغـة العبـادة ، واعـمار الكـون.

الاشارات للتعبير عن المعاني والدلالات في تنفيذ امر الله سبحانه في مواقف

ثالثًـا: العمـل أي الانشـغال بالفعـل، إذ يعمـل التفكـير والتواصـل عـلى توفـير بيئـة مواتيـة لمـا يقـوم بـه الإنسـان مـن نشـاطات عمليـة في مجـال العبـادات، وطلـب الـرزق مـن بحـث وسـعي ، وطلـب العلـم انتقـال ودراسـة وبحـث علمـي، والأعـمال والانشـطة الحياتيـة تختلـف باختـلاف الحاجـات التـي تتنـوع وفقًـا للادوارالتـي تسـند للانسـان في الدنيـا بحسـب جنسـه ذكـرا أو أنثـى ، ووفقًـا لمراحـل نمـوه وتكوينـه ، التـي تتبايـن بحسـب العمـر والحالـة الصحيـة.

وقـد خلـق اللـه الإنسـان مـزودا بقـدرات وطاقـات تحمـل، فمنهـم مـن يعمـل في الزراعـة، وآخـر في الحـرف وبعضهـم في المهـن، حيـث تختلـف الجهـود المبذولـة مـن نشـاط عملـي لآخـر، فمنهـا مـا ينفـذ بالأيـدي ومنهـا مـا يشـترك فيهـا جسـم الإنسـان كلـه.

وتسـهم أدوات التقانـة اليـوم في توفـير كثـير مـن الجهـود، حتـى أن بعضهـا يعمل بديلا للإنسـان كـما وكيفًـا ، فهنـاك كثـيرًا مـن الريبوتـات تعمـل عمـل الإنسـان تمامًـا في الصناعـة والطـب والتعليـم، وفي غـزو الفضـاء وغيرهـا مـن أشـكال الأعـمار . ويعـد العمـل بمختلـف أشـكاله اليدويـة والجسـمية ترجمـةً للافـكار ، والـوان التفاعـل بـين الانسـان وعنـاصر الطبيعـة التـي يتفاعـل معهـا لأحـداث التغيـرات اللازمـة والممكنـة في إطـار إعـمار الكون،وتكييفهـا وحاجـات الإنسـان ، وتصوراتـه الآنيـة والمسـتقبلية ، وكل مـا يقـوم بـه الإنسـان في حياتَـهُ مـن أعـمال في هـذا الكـون يتطلـب منـه تعلـم أنمـاط مـن التفكـير التـي تحتـاج إلى معرفـة معينـة وتدريبـات محـددة ، ضمـن معايـير الآداء المسـتهدف ، وهـي مسـؤولية مراكـز التدريـب والأعـداد ، والمؤسسـات التعليميـة ، ومراكـز الابحـاث ذات العلاقـة التـي تعمـل عـلى إكسـابها لمعرفـة والمهـارة العمليـة اللازمـة .

وفي ضـوء التكامـل بين التفكير والمعرفـة والتطبيق اصبح لزامًا على أنظمـة التعليم Educational Programs والبرامـج التدريـب Training Programs وأسـاليب وانظمة التقويم Evaluateing

Systems الأخذ بمبادىء المنحى التكاملي Integrative Approach ، بمباديء النظرية البنائية Constructivism Theory في إعداد الإنسان وتكوينه لمواجهة عناصر الكون المادية في الأرض والفضاء وما فيها من. من كواكب واجرام سماوية عبر رحلة اكتشاف الفضاء ، واستخراج ما في باطن الأرض والبحار من ثروات مفيدة دفينة أودعها الله ليجعل الإنسان في عملية تفكير وتعلم وبحث وتطبيق مستمرة. الأمر الذي يتطلب منا اليوم إعادة النظر في أنظمة ومناهج التعليم العاملة ، لتمكين الإنسان من الإستفادة القصوى مما في باطن الأرض لتحسين مصادر الرفاه الاقتصادي والاجتماعي. وتحسين الظروف الصحية والاقتصادية التي أخذت تؤرق الإنسان ، وليس أدل على ذلك ما نشهده من صراعات وتسابق في مجال غزو الفضاء ، والبحار ، وصناعة الأسلحة العسكرية، والبيولوجية، والتي اصبحت تهدد مصير الإنسان كما هي الحال في أزمة الكورونا التي نعيش، وهي نتاج التفكير السلبي ، والتنافس غير الشريف في مجال الحصول على المعارف ،وأدوات الدفاع والتصدي ، واستغلال البحث العلمي بصورة قبيحة ، بعيدًا عن القيم الإنسانية، كتطبيق مناعة القطيع، وحقن الإنسان بالشرائح المعدنية الإلكترونية ، ليسهل التحكم في كل ما يقوم به من أعمال عن بعد، ومثال ذلك شريحة بل غيتس كلقاح مقترح ضد فايروس كورونا كوفيد ١٩، وغيرها من أشكال التقانة المتطورة. وعلى الرغم من التقانة سلاح ذو حدين ، غير أن العالم أخذٌ في توظيف الجانب السلبي منها في عصر الثورة المعرفية التي نعيش. ولعل هذه النشاطات الثلاثة : التفكير، والتواصل، والعمل هي المثلث الذي يدور انشغال الإنسان حوله ، والذي أصبح يشكل الإطار الفلسفي لحياة تجمع بين الدين والدنيا، فأعمل لدنياك كأنك تعيش ابدًا وأعمل لأخرتك كأنك تموت غدًا ، ويمثل هذا السعي المتوازن مفهوم الوسطية ، التي خصنا الله به كمسلمين، « وكذلك جعلناكم أمة وسطًا» (البقرة ١٤٣). راجيًا أن أكون بهذا المقال قد أسهمت في تنوير بعضكم بمرتكزات الحياة الثلاث ، وما يتفرع عنها ويرتبط بها من أنشطة عقلية ، وتواصلية، وعملية. وكيفية توظيفها في تطوير عمليات التعلم والتعليم ، بما يتواءم والثورة المعرفية ، والرقمية، والصراعات العالمية المعاصرة.

تحليل مناهج تعليم اللغة العربية في المدارس الدينية بالهند

الدكتور تاج الدين المناني// الأستاذ المساعد، قسم اللغة العربية جامعة كيرالا، ترفاندرام، الهند

السيدة بيغم بينصير بنت نبيسة//الباحثة في جامعة كيرالا، ترفاندرام، الهند

الملخص:

هذه الورقة مرتبطة بموضوع: أساليب تعليم اللغة العربية في المدارس الدينية.

هذا الموضوع جدير بالبحث من ناحية أن المدارس الدينية هي المؤسسات الأمة لنشر اللغة العربية وتطورها في الهند عامة وكيرالا خاصة. ومع هذا هناك كثير من المشاكل التي يواجهها الدارس في المدارس الدينية والإسلامية والحلقات والدروس المساجدية عند التصدي لمداولة هذه اللغة الجديدة والحديثة خاصة في عصر التكنولوجيا. يريد صاحبا الورقة في هذه الورقة أن يورد هذه المشاكل بخبرته الطويلة من مثل هذه المؤسسات وأن يسلط الضوء على حل المشكلات والتطلعات.

المقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. الصلاة والسلام على من تكلم باللغة العربية الفصحى وعلى آله وصحبه ومن تبعوهم بإحسان وبذلوا جهدهم لإحياء اللغة العربية.

إن اللغة في مجتمعنا الإنساني تحتل مكانة عالية لما فيها من أهمية قصوى في التفاهم بين الأفراد والمجتمعات وهي تعتبر عاملا رئيسيا في الدعاية والنشر، فإن الخطابة والمقالة والإذاعة والنشر جميعها وسائل لغوية يشتغلها الإنسان من جميع الطبقات للدعاية والإعلان ولها شأن كبير في الحياة البشرية، كما هي الرابطة المتينة الوحيدة التي تربط الناطقين بهابعضهم ببعض على اختلاف بيئاتهم وبلدانهم وديانتهم وثقافتهم، وتجمعهم على كلمة واحدة سواء كانت سياسية أواجتماعية أودينية، ولذا نلمس أن كل أمة من أمم العالم تهتم بلغتها وتبذل قصارى جهودها لتعليمها تعليما صحيحا[1].

اللغة العربية هي لغة القرآن ولغة محمد صلعم. إن اللغة العربية وآدابها ظلت وما زالت محط اهتمام المسلمين الهنود منذ القرون الغابرة حتى يومنا هذا وإنها لم تكن من اللغات الأجنبية عندهم أو الغريبة عليهم، وإن دراستها تجري في هذا البلد الشريف منذ أقدم العصور وهو أمر يشهد به عدد لا يحصى به من المدارس العربية والكتاتيب الإسلامية والكليات والجامعات الرسمية في سائر أنحاء الهند. وإن للهند إسهامات جليلة في الدراسات العربية صيانة ونشرا وتأليفا.

قد نالت اللغة العربية مكانة مرموقة بين شقيقاته من اللغات العالمية. وانتصرت في تنازعها للبقاء مع سائر اللغات الحية بفضل طاقتها الكامنة للنماء والتطور وبفضل علومها الكامنة فيها والمختصة بها. وما زالت ولا تزال هذه اللغة كنزا فريدا للعلوم والفنون التي لا تعد ولا تحصى ولأنواع الحضارات البشرية الأعلى التي لا مثيل لها في العالم. وقد أنجبت هذه اللغة الشريفة آلافا من الأدباء والشعراء والحكماء والمفكرين وزعماء النهضة منذ قديم الزمان كما أنها لا تبرح في نفس الدرر في الزمن الحاضر أيضا. وعلى هذا كله هذه لغة تفاهم الملايين من الناس.

١ الدكتور جودت الركابي، طرق تدريس اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣م، ص٧-٨.

اللغة العربية مع شرفها الديني الذي يجعلها عزيزة على المسلمين للحضارة العربية والإسلامية تركت بصماتها واضحة على مسيرة الحضارة الإنسانية. إن العلاقات الوثيقة التي كانت تربط الهند بالبلاد العربية وطنا وشعبا لا تزال تقوى يوما فيوما في شتى المجالات السياسية والإقتصادية والصناعية. وفي هذه الظروف إن لدراسة اللغة العربية دورا هاما في تمكين وتحصين هذه العلاقات.

المدارس الدينية

هناك نوعان من المدارس الدينية بصفة عامة هما: المدارس العربية وهي التي يتم التدريس فيها باللغة العربية حسب الصفوف والنظام وهو كليات العربية أو الشريعة والثاني: المدارس الملحقة بالمساجد وهو المعروف بالدروس.

المدارس العربية: تقدم هذه المدارس المناهج القومية النظامية باللغة العربية. ويتم تدريس منهج اللغة الإنجليزية مع العلوم، والرياضيات، والحاسب في بعض المدارس العربية بدءا من الصف الأول الابتدائي. تتشابه مناهج هذه المدارس تماماً مع مناهج المدارس الحكومية غير أن أكثر المدارس العربية تعطي اهتماماً أكبر بالاحتياجات الشخصية للطلاب والمباني والمرافق المدرسية.

المدارس الملحقة بالمساجد: تدرس هذه المدارس معظم المناهج النظامية في مستوى رفيع في كافة المراحل. ويتم تدريس الدراسات الاجتماعية باللغة العربية. ويتم قبول التلاميذ في صغر سنهم ويعيش هناك حتى يتم السنة السابعة أو أكثر. تتشابه مناهج هذه المدارس تماماً مع مناهج المدارس العربية غير أن بعض المدارس تعطي اهتماماً أكبر بالاحتياجات الشخصية للطلاب والمباني والمرافق المدرسية.

ولما نتفكر عن طاقة الطلبة الذين تخرجوا على معظم هذه المدارس[1] في اللغة العربية واستعمالها في الحوار والتحدث نحن سنصل إلى الفقر. لأن المتخرجين لا يستطيعون اللغة كمادة حيوية في حياتهم اليومية، وإن قلنا بأنهم لا يهتمون باللغة أكثر اهتمام ويدورون حول الأمور الدينية والشرعية. وعندما وصلت إلى هذه النتيجة تفكرت وهل هناك أي مشكلة أو أي نقص في منهجهم الدراسي.

١ قد قلت بعض المدارس لأنه هناك بعض المدارس خلاف هذا مثل دار الهدى والمركز بوضانجيري.

المناهج الدراسية

فإن مما لاشك فيه أن المنهج الدراسي وسيلة ضرورية لتحقيق الأغراض والأهداف التربوية التي يسعى إليها المجتمع بتشكيل أبنائه، فالعناية بالمناهج والاهتمام به أمر لا بد منه لمن يريد مستقبلا زاهرا لأجياله ودينه. ولذلك يجب على القائمين بأمور المدارس الدينية اختيار المنهج الذي يقابل الأحوال العصرية. وذلك رغبة منهم في تحسين ذلك المنهج حتى تتمكن الأجيال من فهم رسالة الاسلام التي جاءت باللغة العربية الفصحة والواضحة وبالتالى يستطيعون أن يتحملوا مسؤلية الأمة العصرية على بصيرة وعلم، لأنه لا يمكن أن يتحمل الأمانة إلا شخص عالم خبير تم إعداده إعداداً كاملا متوازناً في جميع جوانب الحياة العقلية والجسمية والروحية والنفسية، ويحتاج حمل هذه الأمانة إلي معرفة اللغة العربية التي هي لغة القرآن الكريم ولغة الرسالة والدعوة، حيث أصبحت اللغة اليوم لا تنفصل عن الحياة الثقافية والتاريخية والحضارية والتكنولوجية والسياسية.

أريد أولا أن أبين المشاكل التي يواجهها الدارس عند التصدي لدراسة هذه اللغة خاصة دارسي البكالوريوس. وليس هنا أي فرق بين الطلبة في المدارس الدينية وطلبة البكالوريوس إلا أن طلبة المدارس الدينية يهتمون أمور الشريعة الإسلامية. ولكن يجب على كل واحد منهما أن يحصلوا على طاقة تعد لتتحمل أمانة الأمة العصرية والعالم الحديث. وعندما نتفكر عن الدارسين الذين يجيئون إلى المدارس الدينية نستطيع أن نقسمهم إلى ثلاثة أقسام.

1. من له قدرة لقراءة المكتوبة باللغة العربية مع قدرة الكتابة.
2. من له قدرة لقراءة المكتوبة باللغة العربية بلا قدرة الكتابة.
3. من ليس له قدرة لقراءة المكتوبة باللغة العربية.

أيا ما كان، أن معلمي اللغة العربية مستعدون لتدريس هؤلاء الطلبة كلهم. فحينئذ يجب أن نفكر عن المشاكل التي يواجهها الدارسون وعن الطرق التي تسهل على دراسة هذه العربية للطلبة. أوّلاً هَا هي المشاكلة:

1. اختلاف اللغة العربية في مخارج معظم أحرفها وأصواتها عن نظائرها في غير هذه اللغة.
2. القواعد المختصة باللغة العربية التي هي غير مألوفة لغير الناطقين بها.
3. اختصاصها بأشكال وحركات خاصة بحروفها التي لا توجد في اللغات الهندية.
4. الإعراب الذي ليس له وجود في سائر اللغات.
5. ميزتها الخاصة بها من حيث طريقة أدائها وكتابتها من اليمين إلى اليسار خلافا لمعظم اللغات الهندية.

وهذه هي المشاكل المهمة التي يوجدها أكثر الدارسين. وهلا نتفكر عن الحل لهذه المشاكل. أحاول أن ألقي إليكم بعض النقاط التي سيسهل دراسة اللغة العربية ان اعتبرها اعتبارا جيدا. وهي:

1) **تدريس اللغة العربية من حيث وظائفها:** يعني تدريسها من حيث حاجتها الماسة. أذكر أقوال الدكتور جودت الركابي في كتابها المشهور 'طرق تدريس اللغة العربية' إنه يقول: «اللغة أداة يعبر بها الإنسان عما يجيش في داخله من مشاعر وأحاسيس وأفكار وأخيلة، كما هي أكبر وسيلة للربط بين إنسان وإنسان، وإن هذه الأداة هي التي تعمم الثقافة والحضارة بين أفراد الأمة وتنقلها من الأجداد إلى الأحفاد وتحافظ على التراث الثقافي والحضاري، وعن هذا الطريق ينتفع الإنسان من تجارب الأمم وينقل العلم والمعرفة من شخص إلى آخر ومن جيل إلى جيل»[1]. وهذا الهذف يحصل بتدريس اللغة العربية من حيث وظائفها.

2) **المقررات الحالية لتعليم اللغة العربية**

3) **البيئات الحسنة لتكلم اللغة العربية:** سواء كان بين الأستاذ والطلبة وكذلك بين

١ الدكتور جودت الركابي، طرق تدريس اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣م، ص٧.

طالب وطالب آخر. فيفهم الطالب مخارج الحروف ويستطيع له أن يمارسه. فلا يضع إذاً طول حياته كله.

4) **مختبر اللغة** (Language lab): وهو الأمر المهم عند تدريس اللغات لا سيما اللغة العربية.

5) **الآلات السمعية والبصرية مثل التلفزيون والحاسوب وما إلى ذلك:** هذه كلها لا بد ان تكون في قسم اللغة العربية فلا حاجة إلى ان نكلّف إلى حل المشاكلة.

أضم لهذا القول بعض نقاط الأستاذ الدكتور مجيب الرحمن الندوي الحاصلة له خلال دراسته وتدريسه من الجامعات المشهورة مثل جامعة ندوة العلماء بلكنو وجامعة جواهرلال نهرو بنيو دلهي، فشارك لنا تجربته، أنه يقول تحتاج الأمور الآتي عندما ندرّس اللغة العربية:

1) المناهج الدراسية أو المقررات الدراسية.

2) الاهتمام بتدريس اللغة العربية كلغة حية وظيفية.

3) واسع الأفق الفكري.

4) توافر الكتب الحديثة القيمة في الأدب العربي الحديث والجرائد اليومية والمجلات في المكتبات العربية.

5) المبالاة من جانب الدول العربية والسفارات العربية.

6) تدريب المعلمين في الدول العربية.

7) كثرة الارتباط بين الأقسام العربية في الجامعات والكليات الهندية.

8) تساهلنا في فتح آفاق مجالات العمل أمام الطلبة. وبناء على ما نشاهده في هذه الأيام في الجامعات المختلفة الكائنة في دلهي وغيرها، أن إقبال الطلبة على دراسة اللغة العربية قد ازداد، وقد بدأنا نشعر بشيئ من القلق حول مستقبلهم وكيفية توظيفهم أو إيجاد فرص عمل لهم، وذلك كما هو

المعروف، لأن فرص العمل قد تقلصت ولا تزال تتقلص في الدول الخليجية، وفي بلادنا لا تتوفر فرص كافية للعمل، فما هو الحل؟ يجب علينا أن نفكر جميعا بجدية في هذا الموضوع حتى نتمكن من الاحتفاظ بجاذبية اللغة العربية.

9) نحاسب أنفسنا يوما فيوما، هل نقوم بأداء واجبنا تجاه مهنتنا التي اخترناها؟.

وبعد إيراد هذه الأمور يورد نقاط أخرى لتحيسن دراسة اللغة العربية فقال: «وإذا قمنا بتنفيذ بعض هذه المقترحات فإن أملي أنّ وضعنا سيتحسن. وفيما يلي النقاط المهمة:

1) ضرورة التركيز على الجانب الوظيفي للغة العربية وتنمية مهارة الاتصال والتحدث باللغة العربية لدى الطلبة بإعداد مقرر دراسي يفي بهذا الغرض. ومن الضروري أن تحتل مادة التعبير والترجمة جزءا كبيرا من المقرر الدراسي.

2) محاولة إقامة روابط وتكثيفها مع الناطقين باللغة العربية، ومهما تندرت الفرص، فإن الساعي إلى ذلك سوف يحقق شيئا منها.

3) إقامة التواصل والترابط بين أساتذة اللغة العربية بصفة منتظمة عبر الإنترنيت ومن خلالها مشاطرة المعلومات والتجارب ومحاولة حل المشاكل بصورة جماعية وأيضا من خلال إقامة ندوات ومؤتمرات يدعى الجميع فيها للحضور وذلك تحت مظلة اتحاد أساتذة اللغة العربية أو بدونها.

4) إيجاد فرص للأساتذة للتدرب في الجامعات العربية لفترات قصيرة وتحديث معلوماتهم بصفة منتظمة.

5) محاولة جماعية لاستيراد أهم الكتب والإصدار باللغة العربية ومشاطرتها معا.

6) فتح آفاق فرص التوظف للطلبة بتشجيعهم على الاستعداد للامتحانات المختلفة ودخول مجالات أخرى مثلا في الإعلام و في البحث أو السوق.

7) تدريب الطلبة على الكمبيوتر وإدخال مواد أخرى في المقرر الدراسي التي ستؤهلهم للحصول على العمل.

8) ضرورة تبني اللغة العربية كموضوع نحبه ونعشقه وكمجال حيوي وقادر على مجاراة تطورات العصر. ولذلك يجب أن تظهر من أصحابها البراعة والأناقة والديناميكية والرؤية التفاؤلية بدلا من الخمول والذبول والشعور بمركب النقص وما إلى ذلك.

9) و في الآونة الأخيرة على الرغم من ظهور عدد لا بأس به من المؤلفات بأقلام أساتذة اللغة العربية في الجامعات الهندية إلا أن مستواها بصفة عامة، باستثناء بعض منها يتضاءل أمامنا هائل من المؤلفات القيمة في العصور الماضية . يجب على أساتذة اللغة العربية أن يأتوا بإسهامات علمية قيمة تشهد الأوساط الأكاديمية بفضلها وقيمتها. وفي هذا معظم أساتذتنا مقصرون.

فبتكاتف المسؤليات، وبمشاطرة المعلومات والتجارب، وبخَلق رؤية حيوية متفائلة تجاه حال اللغة العربية ومستقبلها، وبالسعي الدؤوب نحو تنوير عقول الطلبة وفتح آفاق فكرهم وثقافتهم، وبالإبداع والإنتاج، وبالمحاولة المتواصلة لتحسين وضع اللغة العربية، وبالالتزام بالعمل للمجتمع الإسلامي في الهند الذي يتطلع إلينا للتوجيه وللعمل الاجتماعي والتثقيفي والخيري، وبإدراكنا بواجبنا تجاه لغتنا العربية الحبيبة، يمكننا جميعا أن نحسن حال التعليم العربي العالي في الهند، وأنا واثق بأن الفرص ما زالت متاحة للمهرة والمتقنين. وأنا متفائل أن الوَضْع سوف يتحسن إنشاء الله» [1].

المصادر والمراجع:

1. د. جودت الركابي: طرق تدريس اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٣م، ص٧-٨.
2. د. داود عطية عبده خيّاط: منهج في تعليم اللغة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.
3. د. عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان: العربية بين يديك (٣ أجزاء للطالب، و٣ للمعلم، ومعجم)، ومختار الطاهر حسين، ومحمد عبدالخالق محمد فضل، طبعة

١ الدكتور مجيب الرحمن الندوي، التعليم العربي العالي في الهند: مشكلات وتطلعات (مقالة)، ثقافة الهند-المجلد ٥٧ – العدد ١، ٢٠٠٧م

العربيَّـة للجميـع، مؤسَّسـة الوقـف الإسـلامي.

4. د. عبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان: تعلّم العربيَّة، (جزءان)، الوقف الإسلامي.

5. د. عزيـز الحسـيني والأسـتاذ عبداللـه بنـاني: الميـسَّر في تعليـم اللغـة العربيـة لأبنـاء الجاليـة الإسـلامية في المهجـر، المنظمـة الإسـلامية للتربيـة والعلـوم والثقافـة.

6. د. مجيـب الرحمـن النـدوي، التعليـم العـربي العـالي في الهنـد: مشـكلات وتطلعـات (مقالـة)، ثقافـة الهند-المجلـد ٥٧ – العـدد ١، ٢٠٠٧م.

7. د. محمـود إسـماعيل صينـي وآخـرون: النحـو العـربي المبرمـج للتَّعليـم الـذاتي، جامعـة الملـك سـعود، وهـو كتـاب مهـمٌّ لـك جـدًّا يقـوم عـلى فكـرة ممتـازة.

8. معهد تعليم الأجانب اللغة العربيَّة: تعليم الأجانب اللغة العربية، دمشق.

أبواب العدد

- المبتدأ .
- دراسات نقدية .
- ملف المخطوطات
- ملف اللغة العربية والأمن اللغوي
- ملف التراث والعولمة
- ملف مدارات
- ملف تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها