جامعة البليدة2–الجزائر

كلّية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

مجلة

اللغة العربية وآدابها

مجلّة علمية، أكاديمية، محكّمة

تُعنى بعلوم اللغة العربية وآدابها

المجلد السادس (العدد الأول)

رمضان ١٤٣٩هـ الموافق لـ: ماي 2018م

ر.د.م.د: ISSN:2352–9830 **رقم الإيداع القانوني: 2013–8004**

EISSN: 2600-6898

منشورات جامعة البليدة 2

مجلة

اللغة العربية وآدابها

مجلّة أكاديمية سداسية، محكّمة

تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

جامعة علي لونيسي- البليدة 2-، الجزائر

الرئيس الشرفي للمجلة:

أ- د/ خالد رمول

مدير جامعة البليدة 2

مدير المجلّة:

د/ محمد طيبي

عميد كلية الآداب واللّغات

رئيس المجلة مسؤول النشر:

د/ عبد الحليم ريوقي

رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

عنوان المجلة: *مجلة اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة علي لونيسي- البليدة 2 –، العفرون، البليدة، الجزائر*

الهاتف: *35-01-58-020* ***الناسوخ:*** *05-01-25-025*

البريد الإلكتروني: *dirassat@yahoo.com*

تستقبل المجلة المقالات عبر:

المنصة الإلكترونية للمجلات العلمية الجزائرية ASJP

الهيئة العلمية:

أـ د/عمار ساسي (جامعة البليدة2)
أـ د/ بوجمعة الوالي (جامعة البليدة2)
أـ د/ محمد السعيد عبدلي(جامعة البليدة2)
أـ د/ محجوب بلمحجوب (جامعة البليدة2)
أـ د/ نصر الدين بوحساين(جامعة البليدة2)
أ.د خليفة قرطي (جامعة البليدة 2)
أ.د/ وحيد بن بوعزيز (جامعة الجزائر2)
أ.د/ حفيظ ملواني (جامعة البليدة 2)
د/ علي حميداتو (جامعة البليدة2)
د/ إبراهيم فضالة (جامعة البليدة2)
د/ امحمد العماري (جامعة البليدة2)
د/ فوزية سرير عبد الله (جامعة البليدة2)
د/ أنيسة بن تريدي(جامعة البليدة2)
د/ نعيمة بوزيدي (جامعة البليدة2)
د/ سليمة مدلفاف(جامعة البليدة2)
د / عبد الملك كجور(جامعةالبليدة2)
د/ عماد بن عامر (جامعة البليدة2)
د/ حسيبة حسين (جامعة البليدة2)
د/ ميلود شنوفي (جامعة البليدة2)
د/ محمد طيبي(جامعة البليدة2)
د/ صالح تيقابجي (جامعة البليدة2)
د/ محمد فايد (المركز الجامعي تيسمسيلت)
د/ هناء محمود إسماعيل الجنابي
(الجامعة العراقية . بغداد)
د/ بوتشنت العصفورة(جامعة البليدة2)

رئيس التحرير
د. محمد بلعزوقي

أمانة التحرير:
د . سعيد تومي

هيئة التحرير:
د/علي منصوري
د/نسيمة لوح
د/العيدية رحموني
أ/نصيرة بودينة

د/ محمد هتهوت (جامعةالبليدة2)
د/ كمال بن جعفر (جامعةالبليدة2)
د/ نهمار فاطمة الزهراء(جامعة البليدة2)
د/ توفيق شابو (جامعةالبليدة2)
د/ مراد العرابي (جامعةالبليدة2)
د/ قوجيل جميلة(جامعةالبليدة2)

*** *** ***

المواصفات العامة:

* مجلة **اللغة العربية وآدابها** مجلّة أكاديمية ومحكّمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب واللغات، جامعة البليدة 2، علي لونيسي (العفرون، البليدة، الجزائر)

*- تعنى المجلة بنشر البحوث العلمية الأصيلة في مجال اللغة العربية وآدابها.

شروط وقواعد النشر في المجلة:

تنشر مجلة اللغة العربية وآدابها الأبحاث والدّراسات العلمية المتخصصة التي تهتم باللغة والأدب العربي، وباللغة العربية وفق الشروط والقواعد التالية:

1- عدم نشر البحث المقدم في أيّ مجلة أخرى.

2- الالتزام بالتحليل العلمي والتقيد بالشروط العلمية والأكاديمية.

3- يكتب في الصفحة الأولى من المقال: الاسم واللقب، الدرجة العلمية، المؤسسة، الهاتف، البريد الإلكتروني، عنوان المقال، سيرة ذاتية مختصرة.

4 – يرفق البحث بملخص باللغة العربية في حدود 100 كلمة وآخر باللغة الإنجليزية، مرفقا بالكلمات المفتاحية باللغتين العربية والإنجليزية. مع ترجمة لعنوان المقال باللغة الإنجليزية ووإضافة اسم الكاتب بحروف لاتينية.

5- إدراج الهوامش وقائمة المراجع في آخر المقال مبينا كافة البيانات اللازمة.

6- لايتعدى عدد صفحات المقال 20صفحة بما فيها الهوامش والمراجع؛ وألا يقل عن 10 صفحات.

7- يحرر المقال وفق برنامج Microsoft Word بخط traditionalarabicمقاس 14 ومقاس 10 بالنسبة للهوامش. حجم الصفحة: الطول 23 سم، العرض 16 سم مع ترك 2 سم للهوامش، المسافة بين الأسطر: Simple. وترقم الصفحات في الوسط أسفل الصفحة.

8- أن يكون المقال خاليا من الأخطاء اللغوية والمطبعية.

9- تخضع جميع المقالات المرسلة إلى المجلة للتقييم من طرف أعضاء اللجنة العلمية للمجلة، ويبلغ الباحث إلكترونيا (المنصة الجزائرية للمجلات العلمية) بنتيجة التقييم.

10- الآراء والأفكار التي تنشر في المجلة لا تلزم سوى أصحابها.

11- المجلة ليست مسؤولة عن كل الأخطاء المحتمل ورودها في المقالات .

المحتويات

المجلد السادس (العدد الأول)

رمضان ١٤٣٩هـ الموافق لـ: ماي 2018م

- الافتتاحية

هيئة التحرير 10

- جماليات التخييل في رواية الغريب ل : ألبير كامو

د /العماري أمحمد /جامعة البليدة2..... ص 11

- خطاب الهيمنة والهيمنة بالخطاب

قراءة في رواية "نساء كازانوفا "لواسيني الأعرج

د. علي حميداتو ،جامعة البليدة2.....ص 27

- بناء المكان الروائي

د.عمر عاشور(ابن الزيبان). المدرسة العليا للأساتذة- بوزريعة.....ص 41

- تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة

د/حبيب بُوهْرُورْ/ جامعة قطر..... ص 55

- مصطلح النحو ومرادفاته في التراث العربي

دة. فوزية سرير عبد الله/ جامعة البليدة2..... ص 85

- التعليل عند ابن مضاء بين شوقي ضيف ومحمد عيد

أ.د. محمود محمد العامودي / د. باسم عبد الرحمن البابلي الجامعة الإسلامية- فلسطين – غزة..... ص105

- اللفظ المهمل في باب الظاء من كتاب (العين)

دراسة معجمية تطبيقية إحصائية

دة: نوال بنت علي الفلاج الرياض- المملكة العربية السعودية..... ص 133

- بين ألفاظ الأضداد وثنائيات التضاد - بحث في المساحات الدلالية

د/حسين قاضي جامعة الجيلالي بونعامة_ خميس مليانة_..... ص157

- النقد وتصنيف النص الرحلي الجزائري.

د.فايد محمّد المركز الجامعي –تيسمسيلت..... ص 175

- تعديل القوة الإنجازية Modifying illocutionary force

تأليف: جانيت هولمز Janet Holmes ترجمة: تهاني سهل العتيبي

المملكة العربية السعودية.....ص191

- أبعاد الصِّراع الأيديولوجي في كرَّاف الخطايا ج1 لعبد الله عيسى لحيلح

د/ نسيم حرَّار/ جامعة بجاية ..... ص 221

- أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس- قناع أم أسطورة مبتدعة

د/ رابح فارس /جامعة البليدة2.....ص 245

- اختلافات الرسم القرآني عن الرسم الإملائي - دراسة إحصائية

د. رشيد شهبة /جامعة البليدة2 ..... ص 261

- المصطلح العلمي في اللغة العربية- مقاربة وصفية تحليلية نقدية لطرائق الوضع

- د/ حاج هني محمد /جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف..... ص 273

- اللغة العربية والهوية الوطنية بين المبدأ والتطبيق

- سمراء شلواش. جامعة الحاج لخضر باتنة1..... ص 291

- الاحتجاج بالحديث الشريف عند الحريري في درة الغواص

د. موسى أبو جليدان / الجامعة الإسلامية - غزة- فلسطين.....ص 301

- الثورة الجزائرية في الشّعر الشّعبي اللّيبي

د/ عطية رغيسة / جامعة البليدة2.....ص 321

- شعر بدر شاكر السياب" مقاربة سيميائية"

د/ حنان بومالي . المركز الجامعي ميلة.....ص 337

- السخرية الهادفة في نصوص أحمد رضا حوحو القصصية
قراءة في "نماذج بشرية "،ومع "حمار الحكيم"
أ-فاطمة الزهراء تابتي /جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان.....ص 353
- صورة الرّجل في شعر المرأة الأندلسية 1-الصورة الإيجابية
- فداق بلقاسم / جامعة وهران 1-أحمد بن بلة.....ص 365
- الأسس الجرجانيـة لنظرية النظـم
د/ فاطمة الزهراء نهمار/ جامعة البليدة2 / قسنطينة.....ص 381
-الأبعاد الحجاجية لنظريَّة النَّظم عند عبد القاهر الجرجاني
أ/ محمد يـزيد سالم جامعة : محمد خيضر بسكرة .....ص 397
- الجذور اللسانية للرابط اللغوي في التراث العربي.
د /زهرة عميري/ جامعة بومرداس .....ص 415
- شعرية المكان في روايتي البيت الأندلسي و سوناتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج
بوهلالـة أمحمد/ المدرسـة العليا للأساتذة بشـار.....ص 431
-تفكيكية جاك دريدا وسياق التأويل
- عوف فريد / جامعة سطيف 2 .....ص445

*** *** ***

افتتاحية العدد:

بسم الله وكفى والصلاة والسلام على حبيبه الذي اصطفى وبعد:

هذه إشراقة جديدة، لمجلة " اللغة العربية وآدابها" إشراقة في عالم كثرت فيه الشموس، فما أكثر المجلات اليوم، وما أكثر المقالات المنشورة بين دفتيها، لكنّ العبرة دائما بالكيف لا بالكم.

عنّ على البال ونحن نتصفح مقالات هذا العدد ونقرأ بعض ما جاء في متونها، وقبل ذلك في عناوينها ؛ قول عنترة بن شداد:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ومعناه: هل ترك الشعراء معنى إلا وقد سبقوا إليه؛ ذلك إن كان بكرا، أما إن كان مطروقا فقد رقعوه وأصلحوه (وهو معنى المتردم أي المرقوع)، لذلك أقول هل غادر المؤلفون موضوعا لم يطرقوه؛ فقد تتعدت المواضيع المطروقة في هذا العدد، وتنوعت بين الأدبية والنقدية واللغوية، وتراوحت بين الرقع والسبق.

وكما قلنا ونقول دائما، نحن لا نحكم على المقالات التي ننشرها، وإنما نترك للقارئ ذلك الحكم، وما نفعله نحن هو الانتقاء المبني على أسس علمية وأكاديمية ومنهجية، لكن الحكم القيمي الأخير يعود لذلك القارئ المتذوق الناقد، ولن يعمّر من هذه المقالات إلا ما لاقى القبول الحسن عنده.

وقد أصبح اليوم من السهل أن تعرف العشر مقالات الأكثر تحميلا في كل مجلة؛ ولا أزعم أن كثرة التحميل تعد ،قطعا، مؤشرا على رواج المقالة، لكن قد تكون كذلك، بالإضافة إلى عنوانها الجذاب والشائق وأحيانا المراوغ، فقد

أصبح أصحاب المقالات اليوم؛ وهم يقومون بدراساتهم النقدية؛ يختارون عناوين صائدة، فيعتمدون طريقة التجريب في هذه المقالات كما اعتمد التجريبَ أصحابُ النصوص الإبداعية.

وفي ظل هذه الكثرة وهذا التنوع، نهيب بالباحثين وبالمؤلفين أن يكتبوا مقالات مركزة، تتناول فكرة محددة، وقضية شائكة شائقة، بدل الحشو والإطناب الذي يجعل القارئ يمل، فنحن في عصر السرعة (لا التسرع) في كل شيء، وما أجمل أن توصل الفكرة في أقصر طريق.

رئيس التحرير

مجلّة
اللّغة العربيّة وآدابها
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830

جماليات التخييل في رواية الغريب ل : ألبير كامو.

The aesthetics of the imagination in the novel of the strange: Albert Camus

د /العماري أمحمد

جامعة البليدة 02

تاريخ الإرسال : 2018/03/26 تاريخ القبول:2018/04/20

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن بعض الجوانب المتميزة لعمل روائي متميز وأقصد بذلك رواية "الغريب" لألبير كامو ، فقد خصصت هذه الدراسة للبحث في عنصر التخييل وجمالياته عند ألبير كامو في أشهر رواياته وهي رواية "الغريب" ، كما تحاول الدراسة الوقوف عند عنصرين سرديين لتبيان جماليات التخييل فيهما وهما الشخصية والمكان أو الفضاء ، إذ حاولت تبيان التقنيات التي استعملها ألبير كامو لرسم بالكلمات صورتي الشخصية والمكان داخل هذه الرواية ، والتي تجعل القارئ يبحر في أحداثها ، ويخرج من المكان المتواجد فيه –وهو مكان القراءة- ويدخل إلى عالم الرواية ،فيكون دخيلا يرقب الشخصيات ويتابع الأحداث ويعيش في أزمنتها و أمكنتها دون أن يتدخل أو يحاول تغيير مجرى الأحداث ،وبالتالي يكون ألبير كامو بذلك قد سحر المتلقي وجعله يسافر في روايته دون وعي وهنا تحدث اللذة الفنية .من جهة أخرى تحاول هذه الدراسة تسليط الضوء على الكيفية التي من خلالها تتجسد الصور التخييلية في ذهن القارئ ، وكذا التناسب الموجود بينهما ،فرواية "الغريب" تحمل الكثير من الرسائل المشفرة ولا يمكن الوصول إليها إلا إذا تمكن القارئ من فهم آلية التخييل داخل الرواية.كما أن هذه الدراسة تمثل دعوة لإعادة قراءة رواية الغريب بمعاول نقدية دقيقة تكشف عن جماليات التخييل فيها وفنيتها .

الكلمات المفاتيح : التخييل ، الشخصيات ، المكان ، التناسب ،الجمالية ،رواية الغريب.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

Abstract :

This study aims at uncovering some of the outstanding aspects of a distinguished literary work. I mean the novel "The Stranger" by Abeer Kamo. This study is devoted to the study of the element of imagination and aesthetics at Albert Camus in his most famous novel, The Stranger. To illustrate the aesthetics of the imagination, namely personality and space or space, trying to show the techniques used by Albert Camus to paint the words of the character and the place within this novel, which makes the reader navigates in the events, and out of the place in which - the place of reading - and enter the world of the novel, Dok He does not watch the characters and follow the events and live in crisis and can not intervene or try to change the course of events, and therefore Albert Camo thus charmed the recipient and make him travel in his novel without awareness and here the artistic pleasure occurs. On the other hand this study attempts to shed light on how The novel "strange" carries a lot of encrypted messages and can not be accessed unless the reader can understand the mechanism of imagination within the novel. Also, this study represents an invitation to re-read the novel of the stranger accurate cash picks Reveal my beauty And its professionalism.

*** *** ***

رغم أن مدونة البحث في هذا المقال عبارة عن عمل أدبي مترجم وليس مكتوبا في أصله باللغة العربية ، إلا أن هذا العمل المترجم و اقصد رواية الغريب لألبيركامو ترجمة محمد بوعلاق عن دار تلانتيقيت بالجزائر يبقى عملا فنيا يشد القارئ من لحظة التلقي الأولى ، و هو في اعتقادي سببا كافيا يدعو إلى دراسته دراسة أكاديمية ، صحيح قد نقول أن الجمالية الأسلوبية في هذا العمل المترجم هي فضيلة المترجم ، لكني أرى أن هناك شراكة بين المترجم و صاحب العمل الأصلي " ألبيركامو" , لأن المترجم لم ينطلق من العدم بل حاول مقابلة لغة بلغة أخرى ، و بالتالي فهو يحافظ على نقل المعنى و الصورة الفنية و كل ما وجده في الرواية الأصل المكتوبة بالغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

و على هذا الأساس فاني أرى أن البحث في جماليات التخييل في هذه الرواية المترجمة تتحدد فيها باعتبار أنها مكتوبة باللغة العربية ، و هنا قد يرفض البعض الحديث عن جماليات التخييل في رواية الغريب و إسنادها إلى ألبير كامو و ضرورة إسنادها إلى

المترجم " محمد بوعلاق" ، لكنني في هذه الحالة أشير إلى أن بحثي هذا لا يقف عند حدود لغة المترجم ، أي إسناد جمالية التخييل للمترجم أو للمبدع ، بل هدفي من البحث هو قراءة هذا العمل المترجم " رواية الغريب" ،و البحث عن جماليات التخييل الموجودة فيه باعتبار أنه مكتوب بالغة العربية فتحديد الجمالية هنا عندي هو تحديد قواعدها و شروط توافرها ، و ليس بحثا عن صاحبها باعتبارها سمة أسلوبية فأنا لا أشتغل في هذا المقال على آليات و خصوصية الترجمة بل أشتغل على هذه الرواية كما هي في هذه الطبعة.

و بداية يمكنني القول باطمئنان كبير أن رواية " الغريب" من الأعمال الفنية الراقية التي ألفها " ألبير كامو" ، حيث أثارت هذه الرواية استحسان الكثير من النقاد و الفلاسفة و الأدباء و في مقدمتهم " جان بول سارتر" ، و هي أبضا إحدى أعماله التي نال من وراءها جائزة نوبل . فقد جاءت هذه الرواية في سياق الاستلاب الذي كانت تعيشه بعض الشعوب المستعمرة ، فكانت رواية الغريب تروي قصة شاب فرنسي يرتكب جريمة قتل في حق ضحية عربي بعدما توجس منه خيفة بسبب مشادات وقعت بينهما قبل جريمة القتل. ثم يتم توقيف الجاني و محاكمته لكنه يدان ليس بسبب جريمة القتل ولكن بسبب عدم بكاءه عندما توفيت أمه.

تنطلق أحداث رواية " الغريب" من لحظة تلقي البطل " ميرسو" تيلغراف من دار الشيخوخة المتواجد بمدينة مرينغو"حجوط " شرق الجزائر العاصمة يخبره بوفاة والدته ، فيضطر الشاب البطل إلى طلب عطلة من رئيسه ليحضر مراسيم الجنازة ، وهي الجنازة التي يحضرها عدد قيل جدا من الناس يتقدمهم القس و مدير دار الشيخوخة إلى جانب الإبن، و شيخ طاعن في السن كان رفيق الأم في دار الشيخوخة ، و لكل شخصية من هذه الشخصيات أبعاد سيمولوجية تظهر من خلال وصف الروائي لها بكل دقة و تفصيل ، و بعد حضور الجنازة يعود البطل إلى بيته المستأجر بالعاصمة و الذي بدا له واسعا جدا بسبب غياب أمه، فيجد البطل رغبة شديدة في ذهابه إلى الحمام و هناك يلتقي " ماري كاردونا" و هي الفتاة التي كانت تشتغل معه في المكتب ، كما تعد هذه الأخيرة شخصية بارزة في الرواية فتشارك " ماري" البطل " ميرسيو" الحمام ، ثم تقبل دعوته فتذهب معه إلى السينما مساء ، فتتطور الأحداث حتى تنام معه في بيته.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

تخرج " ماري" بعدها مبكرة نحو زيارة خالتها ، و بعد ساعات من التأمل من نافذة المنزل ، فيصف الروائي تفاصيل الحياة بالجزائر العاصمة في تلك الحقبة الزمنية ، و كذا حرص الناس على حضور المباريات التي تنظم نهاية الأسبوع و دخول قاعات السينما . ثم يتذكر البطل أن يوم غده سيكون موعد عودته إلى عمله و عودته إلى الروتين الذي ظل يلازمه ،والذي لم يخترقه سوى حدث وفاة الأم و مع بداية الفصل الثالث من الرواية يعود البطل " مارسو" إلى عمله فيصادف رئيس عمله، و الذي بدا لطيفا معه بعدما انزعج آخر مرة عندما أخبره بتغيبه لحضور جنازة أمه في يوم تليه عطلة أسبوع ، و هذا ما يشير إلى تغيب البطل عن عمله مدة أربعة أيام بحجة قانونية لا يمكن ردها.

و قد كان البطل " ميرسو' يشتغل في مصلحة الشحن بميناء العاصمة ،و في هذا الفصل تظهر شخصيات أخرى يتعامل معها البطل. و منها شخصية " سيليست" صاحب الشارب الأبيض و البطن الكبير و شخصية " سالامانو" و هو عجوز جار البطل يمتلك كلبا يعيش معه ،إلى جانب شخصية " ريمون سانتيس" رجل قصير القامة أحد الجيران في العمارة والذي يعيش على عاتق النساء و عشيقته " ريمون" . وكذا شخصيات ثانوية لا تذكر بأسمائها و هي : حارس السجن ، الممرضة، المحلفون ، المراسل الصحفي، الدركي، رجل الشرطة ، المحامي ، زملاؤه ، النائب العام ، الحاجب ، ثلاثة قضاة ، الشهود...

فبعد وفاة الأم تبدأ ملامح البطل الغريبة تظهر، و يبدأ انفتاحه على الأخر ، فتنشأ صداقة بين " ريمون " الجار و البطل " ميرسو" و علاقة أخرى بين البطل و الفتاة " ماري".

ثم ينطلق الفصل الخامس من الرواية لسرد أهم أحداثها و المتمثلة في خروج البطل مع صديقته و صديقه ريمون و زوجته إلى شاطئ البحر ، و هذا بناء على دعوة هذا الأخير : " هتف لي ريمون في المكتب و قال : أن أحد أصدقائه (و كان قد حدثه عني) يدعوني لقضاء يوم الأحد في خيمته البحرية بالقرب من الجزائر العاصمة ، فأجابت : هذا ما كنت أريده فعلا، لكني وعدت إحدى الصديقات لقضاء ذلك اليوم معها، فقال ريمون عالى الفور ، إنه يدعوها أيضا و أن زوجة صديقه ستكون سعيدة لأنها لن تكون وحيدة وسط مجموعة من الرجال".**(1)**

و بعدما سرد الروائي تفاصيل صراع قديم بين شخص عربي يفترض أنه كان عشيق عشيقة ريمون ، و كان الصراع بين العربي وريمون خلف جروح أصيب بها ريمون بسكين العربي ، ثم انتهى العراك و افترقا بعد أن طبب طبيب - يحضر إلى الشاطئ - جروح ريمون ، لكن لم يتوقف المشهد عند ذلك الحد ، فقد إلتقيا مرة أخرى أين كان يحاول ريمون الانتقام بقتل العربي بمسدسه ، لكن البطل"مريسو" أقنع ريمون بالعراك دون سلاح و استلم منه المسدس و قتل العربي " ثم أطلقت النار أربع مرات على جسد هامد كانت الرصاصات تختفي بداخله إلى الأبد"[2]

و بعد القبض على البطل و استجوابه تبدأ تفاصيل محاكمته و التي تستغرق عدة أيام ، و في الأخير يدان البطل بالإعدام بتهمة عدم البكاء في جنازة أمه و ليست بتهمة قتل العربي.

إذن الرواية تسرد تفاصيل مشوقة عن إدانته عن جرم يرى الروائي " ألبير كامو " هو أكثر من جرم القتل و حتى يقرب الروائي الفكرة من المتلقي استعمل عدة تقنيات فنية في السرد و منها الوصف ، فالقارئ المتفحص يجد نفسه - وهو يقرأ الرواية – أنه أمام مشهد يمثل أمامه و يتخيل نفسه و كأنه شخص حاضر يرقب تفاصيل أحداث الرواية بل قد يشعر بحميمة صارت تجمعه مع شخوص الرواية و هنا استفزني هذا الموضوع للدراسة و الذي يطرح إشكالية قدرة التخييل في رواية " الغريب" على إقناع القارئ عكس ما يحمله من أفكار و قناعات فمن قناعات القارئ مهما كان أصله أو جنسيته أن جريمة القتل أكبر من عدم الحزن عند وفاة الأم ، لكن ألبير كامو من خلال عنصر التخييل يعمق المأساة و يجعلنا ننظر إلى بطل الرواية الذي لم يحزن لوفاة أمه نظرة ازدراء تتجاوز جرمه عندما قتل العرب.

كما يتناول المقال جماليات التخييل عند ألبير كامو من خلال رسم شخصيات رواية " الغريب" و كذا وصف الأحداث و الأمكنة لدرجة أن القارئ يتحسسها و كأنها أمامه.

و حتى يكون البحث دقيقا ، رأيت أن العناوين الفرعية إطار تنظيمي يساعد على تتبع رصد ودراسة عنصر التخييل، خاصة و أن التخييل موجود في كل عناصر السرد

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

كالشخصيات و الأمكنة الذين سأركز عليهما وأستشهد ببعض النماذج من الرواية ،وبداية سأحاول الحديث غن مفهوم التخييل.

مفهوم التخييل:

في الحقيقة تعددت مفاهيم التخييل ، كما تعددت المصطلحات التي تقابله، فمن هذه المصطلحات نجد مصطلح الصور الفنية و مصطلح التخيل ، أما المفاهيم التي أصبح يشير إليها عنصر التخييل عند النقاد المحدثين فهي مستمدة بداية من فحص الخطاب الأدبي و خاصة جنس الرواية الذي يرتكز أساسا عليه ، و سأتجاوز المفاهيم التي قدمها النقاد العرب القدامى لعنصر التخييل و الذي كانت تحدد أساسا بالنظر إلى موقعه في الشعر باعتبار أن الشعر كان أكثر الأجناس الأدبية بروزا، فيما نازعته في العصور المتأخرة الرواية و التي تعتمد أساسا على التخييل .فقد كان و لازال الشعر يعتمد على الإيقاع بداية ثم تليه التخييل . أي في اعتقادي أن مفهوم التخييل عند العرب القدامى لم يحض بنفس الإهتمام بالإيقاع فيه، في حين أن النقاد المحدثين يهتمون كثيرا بالتخييل باعتباره العنصر الأكثر بروزا في الجنس الذي يحتل الصدارة اليوم وهو جنس الرواية .

و هنا أتجاوز مفهوم التخييل عند حازم القرطاجني ، الجاحظ و القزويني و حتى الجرجاني كما لن أتحدث عن الخيال عند أرسطو طاليس ، و سأتناول الخيال عند المحدثين فقط.

و بداية أقدم مفهوم التخييل عند جابر عصفور من خلال كتابه المعروف المعروف الصورة الفنية إذ يقول : " يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة " الخيال" إلى القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس ، و لا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان يعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ماهو أبعد و أرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات ، و تبنى منها عالما متميزا في جدته و تركيبه ، و تجتمع بين الأشياء المتنافرة و العناصر المتباعدة في علاقات فريدة ، تذيب التنافر و التباعد و تخلق الانسجام و الوحدة." (3)

من خلال هذا المفهوم يتبين إن التخييل لا يتوقف عن حدود استثمار المدركات الموجودة في الواقع ، بل بإعادة تشكيل تلك المدركات لخلق عوالم جديدة ، فيخترق

التخييل مجموع العلاقات التي تربط بين مدركات العالم الواقعي لخلق علم افتراضي جديد يتقاطع مع الواقع. و هذا المفهوم ينطبق تماما على النصوص البردية ومنها الرواية ، ف الروائي مرجعية من الواقع يستعملها في خلق الشخصيات ووصف الأمكنة و حتى هندسة الحوار

و هذا بالضبط ما يشير إليه "سعيد بنكراد" عندما يتحدث عن السرد الروائي اذ يقول : " بناء عالم تخييلي ، كما يفعل ذلك السرد ، استنادا إلى حقائق موضوعة - أي إلى ما ينتمي إلى وقائع الحياة: إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان الجمعي بتخليصها من سمات الخاص و المفرد و المؤقت و يضعها للتداول . باعتبارها قيمة إنسانية عامة تضاف إلى التراث الحضاري للأمة بكل أبعاده" .**(4)**

إذن التخييل سمة أساسية في بناء الرواية، فمن خلال تظهر لنا مختلف العوالم، وترسم أمامنا الشخصيات ،فتصير جزء من واقعنا ننتقل إليها ونغير معها، فنلحظ مختلف تقاسيم الوجه والقامة والسلوكيات والأفعال في كل شخصية ،وكلما استطاع الروائي الإلمام بتفاصيل أكثر عن طريق التخييل، كلما اقتنعنا بوجود تلك الشخصيات وعرفناها وكأنها مستمدة من ذاكرتنا .

وهو بضبط ما يشير إليه العربي الذهبي من خلال كتابة شعريات المتخيل إذ يقول "هناك من الأفعال الخيالية ما يحتفظ بالوضع الوقائعي: وهو الصنف الأول من الأفعال الخيالية ،بينما يقوم الصنف الثاني على تحييد واقعيتها ونفيه . " **(5)**

فالأفعال الخيالية تكون مرجعيتها واقعية، فهي تأخذ من الواقع عناصره لتعيد تشكيلها مرة أخرى في قالب جديد، فان كان هذا التشكيل يطابق إلى حد بعيد الواقع المعيشي كان هذا النوع من الأدب من صنف الأدب الواقعي ،آما إن كان هذا التشكيل للعناصر المستمدة من الواقع المعيشي متصرف فيها إلى حد بعيد كان الأدب الناتج عنها مدرج ضمن التيارات الأدبية الأخرى كالرومانسية مثلاَ .

فالتخييل عند العرب لا ينطلق من العدم بل ينطلق من الواقع لان أساس التخييل . حسب فهمي . هو تشكيل لمجموعة من العناصر وفق إستراتيجية محددة يتبناها المبدع،وهذه العناصر المخزنة في ذهن المبدع لها مرجعيتها من عاله الذي يعيش فيه ،لان

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

المبدع لا ينطلق من فراغ ولا يستطيع خلق المادة الأولية للصورة التخييلية ،فما يقوم به هو تشكيل وليس خلق من العدم.

وعلى الأساس فإن دراسة التخييل في أي عمل إبداعي . في اعتقادي . هو الكشف عن الإستراتيجية التي اتبعها المبدع في الربط بين العناصر الأولية لتشكيل صورة جديدة ضمن نص جديد ،وهو ما شاع كثيرا بين أدباء العصر،وهو ما يشير إليه عبد الإله الصائغ عندما تحدث عن الخطاب الشعري الحد اثوي والصورة الفنية يقول :" لقد شاع نص الصورة في نصوص الشعراء الشباب أين وحدوا بين هموم الحداثة وهموم النص،فالنص لا يبكي ولا يشتكي ،زد على ذلك فانه غير راغب يكسب ..... إلى قضيته الأيديولوجية قدر رغبته بكسب اهتمامك بجماليته وقولنا هذا لا يلغي الأيديولوجية في (نص الصورة)»**(6)** الواضح من خلال القول السابق أن الصورة تتضمن أبعاد جمالية كثيرة تتجاوز حدود المقدمة الطللية التي كانت لها منزلة كبيرة في نفس العربي قديما . وهذا ما يدفعني إلى القول بان العصر الذي نعيش فيه تجاوز. بمختلف خصوصيته . عهد المقدمة الطللية فإحساسنا وتذوقنا للمقدمة الطللية لا يكون إلا بعد أن نتجرد من هذا العصر ونسافر في أعماق التاريخ فنستحضر خصوصية عيش العربي ،وأيامه وقت الجاهلية وثمة نتذوق المقدمة الطللية وثمة نحس بجماليتها ،أما إذا التقط القارئ المقدمة الطللية بكل ما تحمله من خصوصية على الواقع المعيش اليوم فلا يكاد يجد لها ما يقابلها في ارض الواقع ،وهنا عسى المتلقي بنوع من الغربة والوحشية أمام المقدمة الطللية،في حين ان تشكيل الصورة لا يزال يحتل موقعا مركزيا في ذات المبدع ونفسية المتلقي فقد صرنا نعيش في عصر الصورة بكل أنواعها سواء الصورة الناتجة عن التخييل عندما نتلقى الأدب،أو الصورة الفوتوغرافية أو حتى السينمائية . وهذا التحول بني جيلا جديدا ،ولا يزال هذا التحول المتسارع يرسخ ثقافة الصورة لدى المتلقي، فالتطور التكنولوجي اليوم أصبح يفرض نفسه بقوة ،أو يختصر الكثير من المسافات بين الأشخاص ويقلص الزمن من خلال معايشة عدة أحداث في زمن واحد وقصير. وهنا مال الإنسان العربي إلى الاختصار في كل شيء فيكون التخييل من أهم الأدوات التي تلخص المعنى.

والتخييل هنا يكون بمثابة استحضار لصورة ويرسمها المبدع سواء أكانت تلك الصورة واضحة أم غير واضحة،وهو ما يشير إليه" العربي الذهبي" بقوله :" يشغل الخيال أوالية استحضار غير واضحة (غير وضعية)ولا يبالي بما إذ كانت الموضوعات التي يستهدفها موجودة بالفعل أم لا، أي أنه يحدث دون أن يبدل المادة القصدية (الأشياء) موضوع فعله الخيالي ،بل بإقصاء أي اعتقاد في وجودها الواقعي أو عدمه ."(7)

وبالتالي يمكننا القول بأن فعل التخييل يستند دائما إلى أشياء هي موجودة في الواقع قبلا أما ما يقوم به المبدع فهو إعادة تشكيل جديدة لتلك الأشياء ،وهو بالضبط ما لمسته عند قراءتي لرواية الغريب **لألبير كامو** وهو ما أعطى تخيله الجمالية فنية مبتدعة التخييل وجمالياته في رواية الغريب.

بداية وسواء انطلقنا من الصورة الموجودة على غلاف الرواية أو من العنوان باعتبارها من العتبات النصية الهامة،فإننا نجد لكل من الصورة والعنوان إثارة تجعل المتلقي يغرق في بحر التأويلات وفي عملية استحضار لصورة تخييلية كثيرة ،فالصورة تضم عدة عناصر ،لكل عنصر دلالة معنية فالصورة الغلاف تضم شخصا مظلما ومجهولا يحمل سكين وهو في وضعية هجوم خلفه الشمس وهي في حالتها القريبة من الغروب وخلفية باللون البني والأسود والأجوري وهذه الصورة السوداوية تعكس جريمة وقعت في وقت متأخر من النهار كما يشير هذه الصورة على الغلاف حالة من التأهب والذعر لدي المتلقي وكل هذا يفتح أفق التخييل لدى القارئ قبل بداية قراءة الرواية،أما العنوان "الغريب" فهو مشكل من جزئيين متضادين أما الأول فهو أداة التعريف الألف واللام،أما الثاني فهو لفظ "غريب" والذي يضم في معناه دلالة شخص مجهول ،وبالتالي نجد العنوان مشكل من تضاد المعرفة التي أضيفت للمجهول وهذا دون أن تحدده بدقة وهنا يغرق القارئ في بحر التأويلات فترسم في ذهنه العشرات من الصور لأشخاص غرباء يكون قد صادفهم في حياته ،لكنه أصر وكأنه يعرفهم وهنا يشعر القارئ بجمالية التخييل.

والحقيقة فباب التخييل في رواية "الغريب" ليس مقصورا على عتبة صورة الغلاف والعنوان ،بل التخييل موجود في كل عناصر الرواية انطلاقا من الشخصيات وكذا المكان أو الفضاء والحوار وغيرها،وبداية سنحدد جمالية التخييل في الشخصيات .

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

***جمالية التخييل في شخصيات رواية الغريب:**

بداية يمكنني القول بأن التخييل في الشخصيات رواية "الغريب" يأخذ أبعادا مختلفة سواء على المستوى الفيزيولوجي أو النفسي آو الاجتماعي أو غيره،فإثناء قراءتنا للرواية نحس وكان الشخصيات الموجودة فيها حاضرة معنا أو بالأحرى نحس أنفسنا موجودون معهم نرقب سلوكياتهم ونتأمل ملامحهم كم انه لا يتوقف التخييل عند ذلك الحد ،فرسم تلك الشخصيات بالكلمات يجعل المتلقي يستحضر الكثير من الشخصيات التي يعرفها في ارض الواقع وتتقاطع مع شخصيات **ألبير كامو**" سواء مشابهة أو تناقضها فسيحضر المتلقي حشدا من الشخصيات وهو يقوم بفعل القراءة فمنذ الوهلة الأولى تظهر شخصية البطل في الرواية التي تتميز باللامبالاة فيقدم **كامو** شخصية **مارسو**" بطل الرواية من خلال حوار داخلي "مونولوج" اليوم ماتت والدتي ،أو قد ماتت بالأمس لست ادري؟ لقد توصلت بتلغراف من دار الشيخوخة كتب فيه" الأم توفيت،الدفن غدا تقبل عواطفي"،هذا لا معنى له ربما كان ذلك بالأمس" **(8)** . فهذا الحوار الداخلي (المونولوج) يرسم لنا شخصية مارسو بدقة متناهية فهي شخصية غير مبالية رغم وفاة الأم إلا إن "مارسو" استقبل الخبر بكل برودة، فقضية موت الأم لم يعطها أية أهمية وشخصية سوية عادية ،وإنما يكون في شخصية غير عادية ،وبالتالي يمتلك القارئ منذ الوهلة الأولى صورة عن نفسية بطل الرواية "مارسو" وخاصة مع تكرار عبارة ليس ذنبي فكأن "مارسو" متمسك بقضية تنصله من موت أمه فيكرر هذه العبارة بصيغة أخرى " من جهة ليس خطئ إذا تم دفن أمي بالأمس بدل اليوم. "**(9)** ثم يكررها هذه العبارة في حوار داخلي أثناء إخباره "ماري" بوفاة أمه " كدت أقول لها : إن ذلك ليس ذنبي،لكنني توقفت ،لأنني تذكرت بأنني قلت ذلك سابقا لرئيسي في العمل. هذا لا يكون له معنى ،ومهما يكن الأمر فنحن دائما مخطئون." **(10)** .

كما يظهر على هذه الشخصية نوع السذاجة،وخاصة في رده على صاحب عمله عندما طلب الإجازة لحضور الجنازة، بحيث برزً مارسو ضرورة تغيبه عن العمل بعدما قدم سببها المتمثل في وفاة الأم بقوله "إنها ليست غلطتي." **(11)** . وكأن ميرسو أراد أن يقول بأن وفاة الأم وحضوره الجنازة ليس خطأ ارتكبه ،أو هو من

تسبب في تلك الأحداث وهنا يتضح جانبا مهما في هذه الشخصية، وهو جانب الاستهتار واللامبالاة. وهو الجانب الذي يركز عليه ألبير كامو ،ويوظفه في كامل الرواية إذ يتدعم تخيلنا لهذه الشخصية في سلوكياتها من خلال مواقف أخرى يذكرها ألبير كامو، وهي مواقف يعيشها البطل في مختلف فصول الرواية بحيث في كل مرة يستجد شخصية البطل في مخيلة القارئ ،بحيث تظهر هذه الشخصية وفق تقنيات محددة مثل في الحوار أو في الوصف أو حتى السرد،فكل هذه التقنيات يستعملها الروائي ليقدم شخصياته،ومن خلالها يتخيل القارئ صورة تلك الشخصيات، ففي وصف "ماري" تتضح صورتها في مخيلة القارئ "كنت ما أزال داخل الماء لما كانت مستلقية على بطنها فوق العوامة. استدارت نحوي. وقع شعرها على عينيها، فيما كانت تضحك صعدت إلى جانبها فوق العوامة..... تحت رقبتي كنت أحس ببطن ماري ينبض برقة." **(12)** فهذا الوصف يعطينا صورة عن شخصية ماري التي تتميز بالتلقائية والمرح وعفويتها ،فهي ليست فتاة عصبية أو نكدية إنها فتاة تبعث الروح وهي مناسبة في هذا الوضع بالذات ،لأنها ظهرت مرة أخرى في حياة "ميرسو" – بعدما كانت قد تركت العمل معه- ظهرت حينما عاد هذا البطل من جنازة أمه وهو يبحث عن التغيير ،ولذلك فكر ثم قام بالذهاب إلى الحمام أين التقى "ماري" وهذا يدفعنا إلى القول بان تصميم "ألبير كامو" لشخصياته كان دقيقا جدا،بحيث أنه حافظ على التناسب في ظهور الشخصيات. وفي هذا المثال تلعب "ماري"دورا محوريا في حياة "ميرسو" فهي بمثابة تعويض خسارة الأم التي توفيت ،وبالتالي فان القارئ يجد نفسه متقبلا لظهور شخصية "ماري" المرحة في هذا الوضع المتأزم في شخصية "ميرسو".

ثم لا يكتف "ألبير كامو" بالتصور النفسي عن طريق الوصف لشخصية"ماري" بل يستعمل تقنية الحوار ليكشف للقارئ جانبا مهما من أوصافها الجسدية وهذا حينما تفتخر ماري قائلة لميرسو"أنا اسمر منك" **(13)**. فهذا الوصف كفيل للقارئ حتى يتخيل لون بشرة "ماري" ،وهو عادة اللون الذي يبحث عنه ذوي البشرة البيضاء عن طريق التعرض لأشعة الشمس فتتحول البشرة إلى السمرة الجذابة. ولهذا يركز "ألبير كامو" على هذه الصفة في وصف "ماري" وهذا بخلاف أوصاف أخرى لشخصيات أخرى فمثلا

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

شخصية "سيليست" صاحب المطعم أو شخصية "سلامانو" لا تظهر لون بشرتهم في الرواية ،بل كل شخصية يصفها الروائي مقدما من وراء الوصف قراءة تدعونا لفتح فضاء التخييل أكثر.

فسيليست الطباخ ليس نحيلا لان هذا إعادة لا تناسب مع وظيفته،كما أن لباسه ليس عاديا بل يرتدي مئزرا ويبرز هذا "ألبير كامو" مباشرة بعد وصول "مارسو" وصديقه "إمانويل" إلى "سيليست" بعد سباق على حافلة الميناء وصولا إلى الحي الذي يقطن فيه "مارسو"... "وصلنا الى سيليست ونحن نتصبب عرقا. وكان في مكانه كي العادة بكرشه الكبير وشاربه الأبيض ومئزره." **(14)**. أما شخصية "سلامانو" فيقدمها ألبير كامو على لسان "مارسو"بتقنية الوصف الساخر،فيتخيل القارئ هذه الشخصية ويرسم تفاصيل شكلها دون أن يلتقي بها في ارض الواقع،وهنا التخييل يلعب دورا كبيرا في دخول عالم الرواية" أثناء صعودي السلم الأسود،اصطدمت بسلامانو العجوز ،جاري في نفس الطابق كان معه كلبه الذي لم يفارقه منذ ثماني سنوات ،مصابا بمرض جلدي اعتقد انه مرض الحميراء الذي يجعله يفقد تقريبا كامل شعره،وغطى كل جلده بقشرة بنية اللون . ونظرا لكونهما يعيشان معا لوحدهما في غرفة صغيرة ،صار سلامانو يشبه كلبه لقد امتلاء وجه العجوز بقشرة تميل إلى الاحمرار بينما صارت شعيراته القليلة الباقية أميل إلى الاصفرار .أما الكلب فقد اكتسب من سيده هيكلا محدبا والخصم الممتد والرقبة المشدودة إلى الأمام ،صار يبدوان وكأنهما من نفس السلالة." **(15)**. الواضح من خلال هذا الوصف نتأكد أن ألبير كامو لا يغفل عن أي تفصيل في شخصية سلامانو فهو يقدمها للقارئ بكلمات تجعل القارئ يستحضر مجموعة من المواصفات التي كان قد عهدها في أرض الواقع فيضمها إلى بعضها البعض بفعل التخييل لترسم في النهاية أمامه شخصية العجوز "سلامانو" .

والحقيقة لقد برع ألبير كامو " في إثارة التخييل لدى القارئ عن طريق تقنيات مختلفة أهمها الوصف والحوار والسرد من أجل رسم صورة طبق الأصل لكل شخصيات الرواية ،وهنا يجد القارئ نفسه حاضرا داخل الرواية يعاشر هذه الشخصيات ويرقب سلوكياتها وأفعالها دون أن يكون له الحق في التدخل أو التغيير. كما أن التخييل في الرواية

لم يتوقف عند حدود رسمت مختلف شخصياتها ولكن امتد إلى عناصر سردية أخرى،فنجد التخييل في خلق أماكن روائية قد تكون لها مرجعيتها في ارض الواقع.لكن هذا الخلق الجديد يعطيها خصوصية جديدة تجعلنا نعجب بطريقة الروائي التي يقدمها لنا ،فالروائي "ألبير كامو" يقدم المكان بكل تفاصيله الصغيرة والكبيرة فيشير الى مخيلة القارئ صورا ترتسم لبعض الأماكن التي كان يعرفها لكنه لم ينتبه لبعض تفاصيلها وهنا تظهر فنية التخييل وجماليته في الرواية.

جمالية التخييل في المكان:

يمكننا إن نشير إلى جمالية التخييل في عنصر المكان أو الفضاء أو الحيز داخل رواية الغريب من خلال بعض النماذج التي توضح خصوصية التخييل ووظيفته في إثارة القارئ .الذي يتحول إلى مكتشف وكأنه يتعرف على تلك الأماكن لأول مرة.فمثلا يقدم "ألبير كامو " القاعة التي وضعت فيها جثة الأم بكل تفاصيلها "دخلت ،كانت القاعة مضيئة جدا مبيضة بالجير وتم تأثيثها بكراسي في الوسط يوجد تابوت مغطى ترى فيه مسامير تلمع لم يتم دقها إلى نهايتها .بالقرب من التابوت وقفت ممرضة عربية لابسة جلبابا ابيض وعلى رأسها وشاح من لون لامع" . **(16)**.

الواضح من خلال هذا الوصف ان القاعة كانت مخصصة لوضع القاطنين بدار المسنين المتوفين من العجزة قبل دفنهم خاصة إذا تطلب الأمر تأخر دفنهم إلى غاية حضور أقربائهم. وهذه الخصوصية التي تتميز بها هذه القاعة تظهر من خلال وصف الروائي لها فيتمكن القارئ من رسم صورة لهذه القاعة في مخيلته تجعله يحس وكأنه متواجد بداخلها،وحتى التابوت داخل القاعة يتضح صورته بدقة لأن الروائي لم يغفل عن ذكر وضعية الكراسي داخل القاعة كلها تفاصيل تسمح للقارئ بمغادرة موقع تواجده والإبحار في التخييل فترسم بدقة صورة هذه القاعة ،وعندما يغادر الروائي وصف القاعة إلى الحديث عن لحظة دخول البواب وحواره مع "مارسو" ينتقل القارئ بتخييله غالى مشهد جديد بعدما كان أسير المشهد السابق المتمثل في صورة القاعة وخصوصيتها وهنا تظهر جمالية وصف هذا المكان المتمثل في هذه القاعة الخاصة جدا والتي لا تشبه بقية القاعات.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

وإلى جانب ذلك يتقدم "ألبير كامو" صورة الريف في لوحة رسمية رائعة أدواتها الكلمات فيشير في القارئ رغبة جامحة في زيارة المنطقة سواء أكان هذا القارئ يعرفها أم لا يعرفها "رحت انظر إلى الريف من حولي عبر صفوف أشجار السرو العالية المؤدية إلى التلال القريبة من السماء ،وأنظر إلى الأرض البنية والخضراء والى الديار القليلة الجميلة. كنت افهم آمي من دون شك ان الليل في تلك البلدة يكون هادئا ومحزنا. اليوم هذه الشمس الفائضة تهز المنظر الطبيعي وتجعله فظا ومحبطا." **(17)**

إذن صورة الريف بمنطقة "مارينغو"حجوط حاليا ترتسم بكل تفاصيلها من خلال الوصف الدقيق فيتخيل القارئ تلك المنطقة حتى وان لم يكن قد زارها من قبل كما إن هذه الصورة التي يقدمها الروائي تحمل القارئ على استحضار صورتين لمكان واحد في زمنين مختلفين فالصورة الأولى هي الصورة الريف في النهار والتي تتجسد في مخيلة القارئ بعد ضم أجزائها إلى بعضها البعض ضم الأشجار في تناسقها مع بعضها البعض إلى جوار الديار القليلة وضم كل هذا إلى تنوع الأراضي بين الخضراء المكسوة بخضرة الأعشاب والأشجار والبنية التي قلبت تربتها قصد تهيئتها للزرع إما الصورة الثانية فهي صورة ذلك المكان ليلا التي تتحول إلى الهدوء والكآبة وهنا يتجسد بعد أخر هو علاقة الشخصية بالمكان وكذا تأثير المكان على الشخصية وخاصة في جانبها النفسي ،إذ يوضح كامو على لسان"مارسو" كيف أصبح هذا البطل يعرف أمه من خلال معرفته المكان الذي كانت تقيم فيه و أقصد دار المسنين وما يجاورها من ريف ويشير إلى هذه العلاقة سعيد يقطين في قوله :" يكتسب الفضاء أهمية قصوى في تشكيل الفرد و أحاسيسه وانفعالاته منذ مراحله المبكرة ، ومن هذا الارتباط يبرز الوعي والإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدد." **(18)**.

فالعلاقة موجودة بامتياز بين الشخصية والمكان وهذا الذي لم يغفل عنه "ألبير كامو" اذ يجسد هذا البعد في مشاهد كثيرة ومنها مشهد "مارسو"أثناء محاكمته وعودته من قصر العدالة إلى السجن أين يستحضر صورة المدينة المترسبة في ذهنه والتي كانت تشعره بالسعادة "رفعت الجلسة ، وعند الخروج من قصر العدالة للصعود في السيارة أحسست للحظة قصيرة بلون ورائحة أمسيات الصيف وبعد ذلك وداخل ظلمة سجني

المتواترة تذكرت من أعماق المتعبة الواحد تلو الأخر كل الضوضاء المألوفة في المدينة التي أحببتها عندما كنت سعيدا.تذكرت صيحات بائعي الصحف في الهواء الطلق عصافير أخر النهار فوق أشجار الميدان، أصوات بائع الأكلات الخفيفة ، فرامل الحافلات فوق المرتفعات ولون السماء قبل أن ينزل الليل بظلمته على الميناء." **(19)**

إن هذا الوصف الدقيق للمكان يؤكد متانة العلاقة بين هذه الشخصية وهذا المكان المجسد في مخيلته ويجعلنا هذا الموقف نراجع أنفسنا كمتلقين لهذا النص، فنجد أن الروائي استطاع بهذه التقنية التي تجسد المكان أن يرسم المدينة بكل خصوصيتها،و أن يرسم جمالية هذا المكان (المدينة)، والذي قد يغفل من يعيش فيه عن الكثير من خصوصيته ،فالروائي يعيد خلق صورة المكان في ذهن المتلقي ويعقد علاقة بينه وبين الشخصيات التي تعيش فيه .

وخلاصة القول يمكننا الآن أن نؤكد أن ألبير كامو كان دقيقا في استثمار عنصر التخييل في بناء روايته الغريب بحيث يسلب من القارئ حريته أثناء فعل القراءة ،ويسافر به إلى عوالم مختلفة ،فيعرفه على شخصيات جديدة تصير بعد مدة قصيرة من القراءة شخصيات مألوفة ،ويطلعه على أماكن لم يزرها من قبل هذا القارئ أو حتى يعرفها قبلا فترتسم في ذهنه بدقة متناهية تتوضح فيها أبسط التفاصيل .وهنا يشعر القارئ بنشوة التخييل وقدرة الروائي على نقله من عالمه الخاص إلى عوالم أخرى جديدة فيشعر قارئ الرواية بلذة فنية كبيرة . فهذه الجماليات هي من الأسباب التي جعلت هذا العمل الروائي يرقى إلى مصاف الآداب العالمية كما كان هذا العمل سببا في حصول ألبير كامو على جائزة نوبل .ولعل هذه الدراسة محاولة تفتح أفق القراءة وتحمل دعوة ضمنية لإعادة قراءة رواية"الغريب" في مستوياتها المتنوعة بموازين نقدية دقيقة تكشف عن جماليتها.

الهوامش:

(1) ألبير كامو ، الغريب ، تر محمد بوعلاق مرا : عبد اله لقديم ص 54 .، ط1: 2013 دار تلانتيقيت ، بجاية الجزائر.

(2) ألبير كامو ، الغريب ص 74.

(3)-جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي ، ط3 : 1992، بيروت ، ص 13.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

(4)- سعيد بنكراد السر الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1: 2008، ص241.

(5)-العربي الذهبي، شعريات المستحيل ،اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1 2000: ص.140

6)عبد الاله الصائغ،الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،الحداثة وتحليل النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1999:1.ص78

(7)- العربي الذهبي ،شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي ، ص141

(8) ألبير كامو ، الغريب، تر: محمد بوعلاق ،ص17.

(9)المصدر نفسه ،ص17

(10)المصدر نفسه ،ص33

(11)المصدر نفسه ،ص34

12)المصدر نفسه ،ص34

13)المصدر نفسه ،ص34

(14)المصدر نفسه ،ص40

(15)المصدر نفسه ،ص (40.41)

(16)المصدر نفسه ،ص20

(17)المصدر نفسه ،ص30

(18) ينظر:سعيد يقطين،قال الراوي ، البنيات الحكائية في السيرة الشعرية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط.: 1997،ص241.

(19) ألبير كامو ، الغريب ،تر: محمد بوعلاق ،ص(109،110).

*** *** ***

مجلّة
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830 اللّغة العربيّة وآدابها

خطاب الهيمنة والهيمنة بالخطاب
قراءة في رواية "نساء كازانوفا "لواسيني الأعرج

د. علي حميداتو
جامعة البليدة2

تاريخ الإرسال : 2018/04/18 تاريخ القبول:06 /2018/05

الملخص:

تعتبر الرواية الجزائرية المنبر الأوفر حظا لمعالجة أهم القضايا الإنسانية بصورة عامة ، لما لها من قدرة على تجاوز الحدود، ولأجل ذلك نرى في رواية واسيني الأعرج "نساء كازانوفا" موضوع قراءتنا، تعالج قضية سيسيولوجية غاية في الأهمية ، وهي طرحها لمسألة الهيمنة الذكورية ، في مقابل الهيمنة النسوية التي تظل في حدود المقاومة فقط وفي شكلها الخطابي. كما تجلّت في الرواية إمكانية مقاومة العنف الرمزي المسلّط على الأنثى من لدن الذكر، وأنّ هذه الهيمنة الذكورية ليست ثابتة ولا يمكنها أن تكون أبدية..

Abstract :

The Algerian novel is considered as the luckiest area to deal with the main human thanks to its capacity to exceed the limits.The novel of Wassini Alaradji « NISSAA KASANOVA » dealt with an inportant crucial Sociological issue that about the male s dominance against the female s which is limited to a bottle of discours in its forme. It is also clear the possibility of the symbolic agressivity used upon the female from the part of the male. So that male s dominance is not permanent and can not last forever..

*** *** ***

1- تمهيد:

إذا كانت الرواية مجالا إبداعياً يتخطّى كل الحدود الدينية والثقافية والجغرافية ، فإنها لا محالة تأبى أن يكون لها موضوعات محددة تعبّر عنها، ولأجل ذلك فهي تعبّر عن عوالم لا نهائية وتخوض غمار كل التجارب الإنسانية ، وتتجاوز كل الحدود والطابوهات فهي لا تعترف بالقواعد المسبقة ولا تأتلف مع المعطيات الموروثة الساكنة - على حدّ تعبير فيصل درّاج-(1)

ومن هذا المنطلق نحاول في هذا المقال قراءة رواية "نساء كازانوفا "(2) للروائي الجزائري " واسيني الأعرج " الصادرة عن : موفم للنشر 2016 بحيث نجلّي خطاب الهيمنة الذكورية فيها ونوضّح سُبل المقاومة الأنثوية كما تجلّت في النص للإجابة على إشكالية محورية مفادها : هل الرواية تجسيد لمفارقة المعتقد paradoxe de la doxa أم تبرير للهيمنة الذكورية؟أم مقاومة نسوية؟

2- خطاب الهيمنة والعنف الرمزي:

إنّ الرجولة بمظهرها الإيتيقي (Ethique) نفسه، باعتبارها ماهية القوة(Vir) والفضيلة(Virtus) ومناط الشرف(Nif) ومبدأ حفظ الشرف الرفيع فيه، تبقى على الأقل ضمنيا غير منفصلة عن الرجولة الجسدية – كما يقول "بيار بورديو"-(3) .

وما نجده في رواية " نساء كازانوفا " هو التطابق والتجسيد الفعلي للمقولة السابقة ذلك أنّ الروائي "واسيني الأعرج" جعل من شخصية البطل(كازانزفا)/ لوط يملك ثراء فاحشا في مدينة "منارة سيتي "فهو من هذا الجانب لديه القدرة على أن يعُول أكثر من امرأة ، وأنّ بإمكانه أن ينفق على أكثر من عائلة ، فالرجولة في التقليد العربي والدين الإسلامي توجب نفقة الرجل على عائلته، أو من يعولهم من الإيماء والولدان ، وهذا معنى الرجولة في الثقافة الإسلامية والتقاليد العربية بصورة عامة ، وقد يكون هذا معنى القوامة على النساء، أي كثرة القيام على نفقة العائلة، وجلب ما من شأنه أن يعولهم به.

وإلى جانب هذا الأمر فـ(كازانوفا) يملك أيضا غريزة جنسية غريبة ، أو لنقل شبقية مفرطة(Erotisme) كما جسدته الرواية ، وهنا يتطابق معنى الرجولة بمظهرها الأخلاقي والرجولة الجسدية في شخصية البطل، الأمر الذي مكّنه من بسط هيمنته الذكورية وعنفه الرمزي على نسائه الأربع وخادمته.

لقد كان (كازانوفا) رجلا عاشقا للنساء ، أو هكذا تصوره الرواية، عادلا بين نسائه من حيث تخصيصه لكل واحدة منهن جناحا خاصا بها ومختلفا عن الأخريات، فهناك الجناح الأزرق تسكنه "زينا" وجناح شهرزاد الأحمر تسكنه "رقية" وجناح صافو البنفسجي تقيم فيه "ساراي" وجناح زرقاء اليمامة الأخضر تسكنه "لالة كبيرة".

ومع هذا العدل في أن يكون لكل زوجة من زوجاته الأربع سكنا خاصا بها، إلا أنّ ميله الجنسي لم يكن على قدر عال من العدالة الزوجية يقول الراوي:(مع الزمن تغيرت عاداته وأصبح أكثر ارتباطا بساراي ، لا يرى لياليه من دونها)(4) الأمر الذي جعل من نسائه الأخريات يتمرّدن عليه بمجرد أن تزوج "ساراي" وخطفت لُبّه ، وأصبح لا يرى دنياه مشرقة من دونها (لهذا كان حُبّه لساراي من وراء كل الفتن والاختلافات مع نسائه، كانت الوحيدة التي اخترقت غلالة أحزانه الخفية)(5) (ما حدث كان جديا وخطيرا في حياته الأسرية ، فقد تمرّدت عليه لالة روكينا ، ولالة كبيرة بالدرجة الأولى ، وامتدّ التمرّد إلى اللواتي غادرن الدار الكبيرة ، زينا ومباركة ، وكل من كانت له صلة به ، لضرب مصالحه وقاطعناه في الفراش . خوف مبطّن ظل معششا فيه . ليس منهن ولكن من محيطه كله)(6).

إنّ بنى علاقات الهيمنة الذكورية والعنف الرمزي لكازانزفا على نسائه لم يكن لها أي صراع أو مقاومة بادئ الأمر بل كانت النساء خاضعات للزوج، وقد يكون ذلك بسبب قبول الأنثى ورضوخها واستعدادها للحكم المسبق السلبي ضد المؤنث(7) بدليل عدم اعتراضهن لمبدأ تعدد الزوجات ظاهريا، لأجل ذلك لم يعلن صراحة في نص الرواية هذا الاعتراض أو التصدّي للزوج، لكنه ظل متواريا في قلب كل واحدة منهن، فقد كانت الغيرة تدبّ في قلوبهن كدبيب النار في الهشيم، فالاعتراض كان موجودا بالقوة في دواخلهنّ وهي حقيقة ما تكون عليه المرأة العربية عموما، وقد يكون الأمر كونيا.

ولكن حينما مال (كازانوفا) إلى "ساراي" حدث الصراع بالفعل وأبدت النساء حينها مقاومة للزوج. وفي هذا الصدد يقول "بيار بورديو": وعندما يطبق المهيمَن عليهم لمن يهيمِن عليهم ترسيمات هي نتاج للهيمنة ، أو بتعبير آخر عندما تُبنين أفكارهم وإدراكاتهم طبقا لبنى علاقات الهيمنة ذاتها المفروضة عليهم ، فإنّ أفعالهم من أمر المعرفة المتعلقة بهم حتما أفعال اعتراض وخضوع ، لكن أيّا كان وثيقا التناسب بين الوقائع ، أو سيرورات

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

العالم الطبيعي ومبادئ الرؤية والتقسيم المطبقة عليهم ، فإنّ ثمّة دائما مكان لصراع معرفي بخصوص معاني أشياء العالم وبشكل خاص معاني الوقائع الجنسية)(8).

يقول أيضا "بيار بورديو في هذا الشأن: (إنّ اللاتحدّد الجزئي لبعض الموضوعات يسمح في الحقيقة بتأويلات متناقضة تقدم للمهيمِن عليهم إمكانية المقاومة ضد أثر الفرض الرمزي .هكذا تستطيع النساء الاستناد الى ترسيمات الإدراك المهيمِنة (فوق/ تحت ،جامد / رخو ،مستقيم / منحني ، جاف / رطب ،..إلخ التي تقودهن إلى تكوين تصور سلبي جدا عن جنسهن الخاص بهن) (9).

إنّ هذا التصور السلبي الذي تشكّل لدي نساء كازانوفا عدا " ساراي " لم يكن له أن ينشأ إلاّ حينما زاغ (كازانوفا) ومال ميلا شديدا إلى " ساراي" وهنا نشأت المقاومة ضد هذا الفرض الرمزي، وعندها بدأ الإحساس بتلاشي السلطة الذكورية معنوياً، حيث عبّرت الرواية عن ذلك خاصة حينما يستحضر (كازانوفا/لوط) البطل تمرّد زوجاته . يقول الراوي عنه :(شعر بالبرد في ظهره. كان خائفا من أن تنفكّ الأواصر، ومعها تسقط المصالح، كان آباؤهم شركاء كبار في مشاريعه الواسعة. انفصالهم عنه تعاطفا مع بناتهم ، معناه تهديمه وتهديم أنفسهم) (10).

فشعور (كازانوفا) بإمكانية أن يتلاشى ما كان له أو تهديمه هو شعور بأنّ بنية الهيمنة الذكورية ليست أبدية ولا ثابتة ، وهذا ما أراد الكاتب أن يعبّر عنه من خلال هذا العمل الروائي، ذلك أنّ الهيمنة الذكورية كما تجلّت في النص وإن استحضرت كل الظروف والسياقات كالمال والجاه ، والقدرة المادية، والمعنوية لا يمكنها أن تثبت أو أن تكون أبدية ، وعندئذ تسنح الظروف لبروز خطاب المقاومة النسوية أو الهيمنة بالخطاب.

3- الهيمنة بالخطاب والمقاومة النسوية:

إنّ امكانية تفكّك المركزية الذكورية أو هدمها – كما أوضحنا في الفقرات السابقة- يتجلّى بوضوح في وصف السارد للشخصية الرئيسية (كازانوفا) بالخوف الشديد وبالأمر الخطير الذي يمكن أن يحصل له في حال تمرّدت نساؤه عنه وعبّر عن ذلك بعبارة (الهدم) أي هدم المصالح الكبرى وبالتالي ضياع السلطة (سلطة المال والجاه) وحينها لا يكون للهيمنة أي معنى أو أثر.

لقد عبّر الكاتب في نصه على هذه الإمكانية (إمكانية الهدم) على لسان أحد أقرباء "روكينا " وهو (خلدون) حينما قال لها في سياق استشارته حول مسألة التمرّد: (قلّلي من أنانيتك وحاولي أن تقفي مع لالة كبيرة ضدّه على الأقل ، ألست أنت من جرّها وراءه؟ يجب أن لا يشعر بأنه سيّد كلّ شيء. سيخاف من الموقف الجماعي . وجود زينا ومباركة معكما ، ولو من بعيد يمكن ان يخيفه لا تمنحنه فرصة أن يقوم من جديد)(11)

يستطيع نظام الهيمنة في الوجود عبر ذلك التواطىء العفوي والاستعداد الأسري الذي تُلقّنُ فيه المرأة كل قيم الوفاء والخضوع لشريك الحياة ، ولكن يمكن للنسوة أن تقاوم وأن تهيمن بدورها ولو بالخطاب ذلك ما نراه جليّا في خطاب (زوجات كازانوفا) حيث تظهر على جسد نص الرواية، وتبرز للوجود علامات عنف الخطاب الممارس على الزوج (كازانوفا) حينما أصبح لا يقوى على الحركة ، وأصبح في حال غيبوبة شبه كلية وأيقن أنه سيموت فقد سمح لزوجاته بعيادته الواحدة تلوى الأخرى للاعتذار منهن وسماع ما يردن قوله له في آخر أيامه ، وهو ما سنعرض له من خلال تحليل خطاب الزوجات والخادمة

أ/ لالة كبيرة:

مارس (كازانوفا) عنفا رمزيا على نسائه الأربع ، وكان لهذا العنف الشديد الأثر في الواقع على زوجته "لالة كبيرة" حيث أصبحت تتناول دواء الضغط وهو من آثار الهيمنة ، والحقيقة أنّ فكرة اختصار العنف الرمزي باعتباره عنفا (روحيّا) صرفا لا آثار له في الواقع هي فكرة يرفضها (بيار بورديو) ونعتقد من جهتنا صواب رأيه ذلك على الأقل ما يحاول الكاتب (واسيني الأعرج) أن يجسّده من خلال هذا العمل الروائي.

فشخصية "لالة كبيرة " انتفضت وقاومت هيمنة زوجها بعد أن سنحت لها الظروف ، فقد نهش جسدها وهدّم أنوثتها فعافها كالكلاب واشتهى غيرها وأصبح لا يطلب منها الشيء الكثير على حدّ تعبير الكاتب (12).

لقد حاولت كأترابها إسماع صوتها بنبرة يغلب عليها عنف الخطاب تقول لزوجها وهو طريح الفراش: (هل تصدّقني إذا قلت لك لا أجد كلماتي؟ ليس لي غنج نسائك الصغيرات ، أكبر واحدة منهن في عمر أصغر أبنائك لا أعرف كيف أتأوّه ، لأثبت لك ولو

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

كذبا رجولتك التي بدأت تتخلّى عنك ، بينما في اعماقي أسخر من عجزك ، تركت كلّ هذا لهنّ ، لم يعد جسدي يهمّني إلاّ بالقدر الذي يمنحني فرصة العيش بلا أمراض تثقله) (13).

وتقول الشخصية أيضا: (اسمعني بقلبك لأنّي أخاف أن تكون حواسك الأخرى قد ماتت نهائيّا ، أو شُلّت ، أعطيت وقتك كلّه للآخرين ، اعطني جزءا يسيرا منه لألعب معك لعبة الصدق التي كثيرا ما يتفاداها الأزواج) (14).

إنّ لعبة الصدق التي تقصدها "لالة كبيرة" تفاصيلها هي ما ستسرده بحضرة زوجها (كازانوفا)، والتي سيكون لها الأثر الكبير عليه ، إنها الهيمنة بالخطاب حيث كازانوفا لا يقوى على ردّه ، وهو في حال لا يقوى فيها على الحركة ولأجل ذلك نرى ذلك الوقع الأليم على نفسه حينما يستسلم خاضعا لسماع خطاب "لالة كبيرة" يقول الكاتب: (كان كازانوفا يتلوّن ويتغيّر وجهه باستمرار كلما سمع كلاما يهزّه بعنف داخليّا. فجأة أصبح أصفر مثل قشرة ليمون ، من حين إلى آخر يرتعد جسده كأنّ به نزلة برد ، أو كأنّ يدا ثقيلة كانت تحرّكه ، يشخص فجأة بعينيه في الفراغ ، لا ترمشان قبل أن تنغلقا من جديد مثل عيني دمية ثم تنفتحان لتظلاّ على هذه الوضعية للحظات ثم تعاودان نفس الحركة من البداية بشكل شبه آلي) (15).

هكذا إذن تسترسل "لالة كبيرة" في هيمنتها على زوجها وتمارس عليه عنف الخطاب، فبقدر ما لها من أثر على الزوج فإنها تنفيس لها ممّا مورس عليها آنفا حينما كان زوجها كازانوفا في أوج عطائه وقوّته تقول " لالة كبيرة" مرّة أخرى: (...في خفائهم ، نساء ورجالا يتغامزون من سذاجتي ، كيف بقيت مع لوط كل هذا الوقت ، وهو يخونها كلما سنحت له الفرصة؟ الذي لا يعرفونه هو أنّني أنا أيضا كنت أعرف كل التفاصيل ، وأعرف أكثر من هذا ، إنها علاقات كانت تمهّد لامرأة ستعبر عتبة هذا البيت وتستقرّ في فراش ربّيتُ وهما كبيرا ، أنه لن يكون إلاّ لي وحدي..) (16).

وتضيف "لالة كبيرة" مسترسلة في خطابها العنيف : (لكن الصبر يا حبيبي لوط ، يقتل ويغني في صمت لا أحد يراه إلا من يعانيه(...) حياتي معك كانت سلسلة من الخيبات لم تشذ عمّا سطّرته لي الأقدار المجنونة) (17).

ب/ مباركة:

يظهر من خلال نص الرواية أنّ هذه الشخصية (مباركة الخادمة) تحمّلت الكثير من سيّدها أو مغتصبها كازانوفا، ولأجل ذلك يظهر في خطابها له بأنّها لا تعبأ بما سيلاقيه من موت بطيء ، وتبدي لا مبالاة به ذلك على الأقل ما يظهر في قولها له: (كازانوووووفاااا...هل عرفتني؟ أناااااا؟ لا يهم. لو فقط تعلم كم إنّ حظّك كبير. لم أعد الآن معنية بموتك ، فأنت تموت من تلقاء نفسك. يااااه وبأيّة صورة. التآاااكل. أبشع موت ذاك الذي يأتي بالتقسيط. التآكل. لقد تغيّرت كثيرا . لم يعد شيء فيك يخيف.)(18)

هكذا اذن تصبح "مباركة " لا تخاف كازانوفا، مما يعني أنها ستمارس عليه هيمنة خاصة وسلطة يكون فيها للخطاب الأثر البالغ على نفسه حينما تستحضر التاريخ والحوادث والأزمات التي عانتها من معاملته لها، فقد كان يمارس عليها "كازانزفا " عنفا شديدا معنويا، و ماديا بالضرب المبرح (تساءلت إذا كان هو نفسه الرجل الذي كان كلما رفع صوته . وضعت رأسها بين يديها لأنها تدرك سلفا أنّ الضربة تلو الصرخة بسرعة ، ثمّ الشتيمة الثقيلة التي تمسّها وتمسّ أهلها . الضربة الجافة التي تورث دُوارا يكاد يسقطها أرضا)(19).

إذا كانت الفقرة السابقة تظهر مدى عنف كازانوفا في معاملته للخادمة (مباركة) فإنّها كذلك تضمر أيضا إمكانية المقاومة النسوية ضد عنف الذكورة ، وهي قيم غير شائعة في مجتمعنا العربي بوصفها قيما للجماعة ، وهي من هذا الجانب تجلّيها بالصورة المقتصرة على الخطاب فقط (الهيمنة بالخطاب) يجعلها قاصرة ومنقوصة عن بلوغ الهيمنة بمفهومها الدقيق ، ولكنها مع ذلك يمكنها أن تمثّل نسقا مضمرا يمكنه أن يبرز إلى العلن متى سنحت الظروف ، وحينها لا يمكن للهيمنة الذكورية أن تستمرّ أو أن تمرّ دون مقاومة، وقد يكون ما تطرحه الرواية فيما يمكن أن يكون هو هذا الضرب من علامات المقاومة النسوية المنتظرة مستقبلا.

إنّ عنف الخطاب الذي تمارسه الخادمة على "كازانزفا " لم يكن له أن ينشأ إلاّ بعد أن مارس عليها أبشع صنوف العنف من ضرب وشتم ناهيك عن قصة اغتصابها، فهي بذلك تقوم بردّة فعل قاسية -نعتناها من ذي قبل بالهيمنة بالخطاب-.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

كانت الخادمة (مباركة) في حاجة ماسة إلى الأمان الزوجي وكانت مستعدة لأن تكون وفية لما لقّنتها العائلة والنظام الاجتماعي برمّته (20). ذلك على الأقل ما يمكن أن نستخلصه من قولها له: (كنت ككل البنات الفقيرات لا حقّ لي في رجل، إلاّ إذا تقدّم لي هو)(21)، وتقول أيضا: (أنا لست أكثر من تلك المرأة الهاملة يا سيّدي التي يبدو أنّك أكرمتها وأعطيتها قيمة باغتصابها)(22).

لقد وجدت الهيمنة الذكورية إذا كلّ الظروف مجتمعة لملء ممارستها والحضور المعترف به كونيا للرجال(23) حتى مسألة الاغتصاب نفسها تقول الخادمة (مباركة) :(وهل يحقّ لي أصلا أن ألومك) (24).

ومع هذا الاستعداد للخضوع للسيد/ كازانزفا باغتصابها، فإنّ وقعه عليها كان جرحا دفينا غذّى كل استعداداتها لأن تنتفض عليه وتمارس بدورها على كازانوفا هذه الهيمنة حينما سنح لها المقام، ذلك أنّها تعيد سرد القصة نفسها – قصة اغتصابها – بمرارة أمامه وعلى مرأى " الإمام زكريا" تقول: (...لالة كبيرة كانت في مستشفى التوليد، ارتميت عليّ بمجرّد دخولك البيت ، لم أفهم ما كنت تفعله بي ، ظننتك تلاعبني. لكنني أدركت بسرعة أنّك كنت تريد شيئا آخر. عندما حاولت أن أصرخ ، حشوت فمي بما وجدته قريبا منك. ربطة العنق الحمراء. ثم ألقيت بي أرضا. وربطت يدي إلى الوراء وإحدى رجليّ إلى طاولة المطبخ الثقيلة، ثم أمسكت بكلتا يديك ساقي الثانية وثبّتها تحت ذراعك اليسرى. كانت الوضعية قاسية. ويداي ورجلاي ، تؤلمني. لم تجد صعوبة كبيرة في نزع ألبستي الصيفية. لباسي الداخلي الخفيف جدا الذي كان يعيقك، مزّقته. رأيت نارا دموية تشتعل في عينيك. ثم رأيت عضوك المنتصب الذي أخافني. صرخت أنت مثل المنتصر: سترين من هو لوط. تشتهون وترفضون، وأعماقكن تغلي من الرغبة. تظنين أنّي لم أفهم غمزاتك بلباسك الذي يظهر كل الجنون المتخفّي فيك. سأريك اليوم ماذا يملك رجل مثلي بين فخذيه؟ ومع صرختي الكبيرة، غبت ولم أعرف ماذا حدث لي. عندما استيقظت كنت مفككة. شفتاي منتفختان. نزعت ربطة العنق الحمراء لتخفي الجريمة . وضعت منشفة بين فخذي لكي تمنع دم الاغتصاب من التسرب..) (25).

إن سرد مباركة لقصة اغتصابها من طرف "كازانوفا" وأمام مرأى الجميع يظهر مدى ألمها الدفين الذي ثارت بسببه ، وكأنه الشيء الوحيد الذي آلمها منه، ومع ذلك فإنّ

الاغتصاب نفسه لم يكن له أن يكون إلا بعد أن عرف المهيمِن/ الذكر استعداد الأنثى من خلال العلامات الذي ذكرها المعتدي في الفقرة السابقة ولأجل ذلك يقول " بيار بورديو" : (إنّ العنف الرمزي لا يتحقق إلا من خلال معرفة وجهل عملي يمارس من جانب الإرادة والوعي ، ويمنح ((سلطته المنوِّمة)) وأوامر دعوته إلى الانضباط. لكن علاقة الهيمنة التي لا تعمل إلا من خلال تواطىء الاستعدادات تنبع بعمق ، لأجل تأبيدها أوتحويلها أو تحوّل البُنى، والتي كانت تلك الاستعدادات نتاجا لها..)(26).

ج/ زينا

تختلف هذه الشخصية عن بقية الشخصيات الأخريات (الزوجات والخادمة) ذلك أنها كانت لا تشعر بأنها معنية بالرجل فقد اختارت واختارها ثم افترقا باتفاقهما مع يقول الراوي: (.. وضعت زينا رأسها بين يديها، وبدأت تتأمّل كل ما كان يحيط بها. كانت تريد أن تنتهي من كل شيء بسرعة ، لأنها لا تشعر بنفسها معنية كثيرا بالرجل. هو اختار وهي اختارت ، وافترقا بدون مشكلات وحرائق كبيرة..) (27).

ومع كون "زينا " غير معنية بالرجل فإنها مع ذلك تسمح لنفسها بسرد أخطائه، وما كان في نفسها شيء من زواجهما الذي لم يدم طويلا، ومع ذلك فقد قام كازانوفا بدعوتها ليسمع منها تقول " زينا" : (ماذا أقول يا سيدي؟ لولا نُبل القضية التي اعتمدتها، أن تلتقي بنسائك وتسمع حتى إلى عنفهن وقبح بعضهن، لقلت لك دعك من كل هذا. لست في حاجة لاختبار قدراتك على التحمّل ، فأنت تحمّلت وتتحمّل كثيرا. لكن إرادتك هي الأسبق يا سيدي .لا عليك، أنا هنا أيّا كانت خياراتك...) (28).

لقد كانت " زينا" تلوم نفسها بعد فراقها لزوجها، لماذا قبلت به زوجا وهي تدري أنها لا تكون له ولا يكون لها للأبد (بيني وبينك كانت المسافات تتسع منذ اللحظة الأولى. حتى تحوّلت إلى فجوة لدرجة أنني أتساءل كلما غفوت إلى نفسي : كيف قبلت بزواج كان محكوما عليه بالموت منذ اللحظة الأولى ؟) (29).

إنّ خطاب " زينا " لكازانوفا" زوجها السابق لم يكن فيه من العنف ما لمحناه في خطاب (لالة كبيرة ومباركة) ومع ذلك فإنّ وقعه عليه كان مؤلما ذلك على الأقل ما يمكن

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

أن نفهمه من خلال قولها له: (أفهم أنّ كلامي لا يعجبك مطلقا، تحمّلني أنا لا أعطيك درسا ، ولا أعاقبك ، فأنا في النهاية جئت فقط لأراك...) (30).

لم تكن "زينا " إذن مستعدّة لتسامح زوجها، مع نبل ما اختاره هو بنفسه بأن يسمح لزوجاته لقول ما عندهن وطلب العفو منهنّ، وما حضورها لتلبية الدعوة إلا لكي تظهر له بأنها لم تسامحه على ما فعل تقول " زينا" :(..كان كلّ شيء قد انتهى بيني وبينك.(31) وهي إشارة منها بأنّ عفوها عنه لا يناله، ويبقى عندئذ وقع ذلك على نفسية كازانوفا مؤلما جدّا.

د/ ساراي:

كانت " ساراي " المرأة الوحيدة التي شغف بها "كازانوفا " وكانت تحاول في كل يوم أن تكون له، مسخّرة كل ما تملك لتنسيه همّة في لحظات العناق، وكان بسببها أن تمرّدت عليه نساؤه الأخريات، ومع ذلك فقد كان كازانزفا يحس معها بطمأنينة بل وأدرك معها أنّ الجنس ليس عادة ليلية – كما تقول هي عن نفسها-(32).

وعلى الرغم من حبّها الشديد له، وميل كازانوفا لها أيضا فإنّ هذا الأخير لم ينتصر لها بمقتل إبنها "يوسف" فلذة كبدها ولأجل ذلك تقول لكازانوفا: (- لهذا يا لوط أخرج من بيت الجريمة فيه بلا عقاب. بدءا من اليوم أفكّ العهد الذي يربطنا. سأعود إلى بيتي وبيت أهلي . وأتمنى أن أرزق بقليل من الصبر حتى لا أجنّ..) (33).

لم تحضر "ساراي " إلى بيت كازانوفا لكنها أرسلت إليه بقرص مرن كانت قد سجّلته وعُرض عليه ليسمعه كازانوفا. كان فيه الكثير من الألم ، والحرقة بموت إبنها "يوسف " وبغدر زوجات كازانوفا اللواتي قمن بقتله، ومع ذلك لم ينتصر لها زوجها فقررت الرحيل إلى الجنوب، إلى أهلها.

وحينما جاءت الفرصة، لم تترك حادثة إلا وسردتها حتى تلك الخيانات مع السكريترات الصغيرات ليلا (34) لكن ألمها الكبير ظل مقتل يوسف، لأنها كانت تريد أن تكون أمّا تقول " ساراي": (تزوّجتك يا لوط لا طمعا فيك ، ولا في مالك. أرزاق والدي اتّسعت حتى شملت جزءا مهما من أراضي توات. ربما هناك سبب مبهم لم أفهم سرّه حتى اليوم؟ كانت بي حاجة إلى أمومة...)(35).

إنّ الأمومة هي التي جعلت من " ساراي " تقبل بالزواج من كازانوفا لكن هذا الأخير استرضى زوجاته حينما جئن إليه يبكين بمقتل يوسف، ولم ينتصر لساراي، فقد كان مقتل يوسف الحدث الأكبر في تغيّر ساراي من الأقصى إلى الأقصى، ولأجل ذلك تسلّط كل صنوف الخطاب لإذلاله وإلقاء الملامة عليه، ممهّدة بمقدّمات تشعرنا بأنّ ما ستسرده عليه سيكون مؤلما له ، وأنها في مقام يسمح لها بتسليط هيمنتها عليه ولو بالخطاب تقول "ساراي": (...سأقول لك ما أحرق قلبي..(36).. لأنّ ما سأقوله لن يسّرك أبدا..(37) وبعدها تسترسل المرأة في ذكر كل شيء حتى الحوادث الصغيرة ذكرتها بالتفصيل لأنها كانت تعلم أنّ (الثابت هو حزن الإنسان ومأساته وليس فرحه..)(38) ، وربما لهذا السبب أرسلت إليه بالقرص المسجّل لتُسمعه ما في سويداء نفسها من مرارة فتحفر في قلبه مأساة أبدية ثابتة كان هو من نسج خيوطها، وهي بذلك تعلن عفوها عنه في كل شيء إلاّ مصابها في يوسف.وتختم خطابها بقولها: (مضى الذي كان يجمعنا. مضى إلى الأبد.

أعانك الإله فيما تبقى من عمرك. على ألمك وخوفك...)(39).

هـ/ روكينا:

كانت "روكينا" أو " رقية " المرأة الوحيدة الأكثر حقدا على زوجها كازانوفا ، لأنها لم تكن تحبّه، ولكن القدر ساقها إليه بعد أن أغرى كازانوفا أباها فقبل بزواجه منها، ولأجل ذلك عملت ما في وسعها لإيلامه، فكانت هي من قتلت " يوسف" من ذي قبل وهاهي تنتقم منه مرّة أخرى ، لأنها كانت تحسّ أنّ ما في قلبها كبير(... أكبر من عاصفة . عليه أن يسمعها في تفاصيلها ورياحها، أحبّ كازانوفا ذلك أم كرهه، بعدها ليحدث ما يحدث ، فهي لن تعود معنية به ستنتقل إلى بيتها الجديد الذي اشتراه لها عليلو من ماله الخاص..) .(40)

تعتبر " روكينا " من أعنف الزوجات خطابا، ولأجل ذلك نلفيها تحاول أن تسلط على لوط عنفا مضادا لما حلّ بها من زواجهما حيث حرمها من حبّها لعليلو، واشتراها كدمية من أبيها، وحينما سنحت لها الفرصة انطلق لسانها السليط عليه ألما وعذابا، فهي تحاول بكل ما لديها أن تسلّط عليه هيمنتها وتظهر له أنها الأقوى، في حين لوط في حال لا يقوى فيها على الحركة أو المقاومة تقول: (تريد أن نتسامح؟ أنت من طلب هذا . معك

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

حق. من الأفضل أن يرحل الإنسان عن هذه الأرض غير مثقل بجرائمه السابقة. لا مشكلة سيدي الكونت القاتل، هل تعلم على الأقل مقدار خرابك؟ يوم اشتريتني ، قتلتني. أخذت منّي كل شيء، بما في ذلك دمي ، أنفاسي ، أنيني ، عرقي، وبعض جسدي ، إلاّ ... أن أكون لك. قصة طويلة ، عليك أن تسمعها من البداية حتى الكلمة الأخيرة. تعرف جزءا منها لكن جزءها المظلم القاتل ، يغيب عنك..) (41).

إنّ خطاب "روكينا" لزوجها يظهر بوضوح عنفها وانتشائها بهيمنتها على كازانوفا أو لنقل محاولة تفكيك المركزية الذكورية، وأنّ هذه الهيمنة – الذكورية- ليست أبدية ولا ثابتة، إنها تمثّل المقاومة النسوية بامتياز ذلك على الأقل ما نتتشفّه من خلال خطابها الآتي: (...عذرا سيّدي الكونت لوط. هذا الخاتم ليس لك. تعرف جيّدا أنّ خاتمك رميته في الليلة الأولى في الحمّام وأنا أمسح الخليط اللزج من منيّك ، وقليلا من دمي ، ليس دم العذرية ، فذاك أخذه من استحقّني وحرمني منه بجبروتك ويقينك . لكن بسبب عنفك الشديد ، وكريّة الدم التي وضعتها لك ، حفاظا على عائلتي من الأذى ولأرضي فحولتك وأجعلك تنتشي بأكبر كذبة ابتدعتها الذكورة..) (42)..

لقد ظلت "روكينا" في عنفوانها الشديد حتى مع أبيها الذي كانت تهزّه بعنف لأنّه وافق على زواجها من كازانوفا ولم يعرها أدنى مشورة، بل وانقلبت من فتاة طيّعة إلى امرأة فظّة غليظة تمارس البغاء مع عشيقها عليلو كلمّا سمحت لها الظروف، تقول: (طوال السنة التي مضت ، كنتُ كلما خرجت أنت فجرا، أغلقت الأبواب كلها . وركضت نحو غرفة عليلو ، وأبقى معه طوال وقت غيابك ، أترك كاميرات المدخل الرئيسي مفتوحة . مساحة الرؤية فيها واسعة ، حتى لا تباغتني. تعلّقت بعليلو لدرجة الجنون، هل كان ذلك انتقاما منك، كان في قلبي غل كبير ، كلما نمت مع عليلو أشعر بالرغبة في المزيد وكأنّي لم أشفي غليلي، ربما أصبحت مريضة بسببك؟..) (43).

هكذا أذن تصبح " روكينا " تملك أنوثة قادرة على تفكيك الأنا الذكوري، وإن ظهرت مع زوجها كازانوفا تابعة له فإنها في حقيقة الأمر تضمر كرها شديدا شكّل كيانها، وأظهرت لزوجها بأنّه لم يكن فحلا البتة، وبالتالي انهيار امبراطورية الذكورة المزعومة لكازانوفا، وعندئذ تتلاشى وتتهدّم الهيمنة الذكورية، وتظهر للعيان الهيمنة النسوية في مقابل الفحولة/ أو الهيمنة الذكورية.

وعندئذ أيضا تصبح (.. الأنوثة المزعومة ليست غالبا شيئا آخر سوى شكل من المجاملة إزاء انتظارات ذكورية في شأن تضخيم الأنا(Ego). وبالنتيجة فإنّ علاقة التبعية إزاء الآخرين (وليس الرجال فقط) تنحو لأن تصبح مكوّنة لكيانهنّ) (44)

وهن خلال هذه القراءة يتبدّى لنا بوضوح ما تطرحه رواية "نساء كازانوفا" لهذا الموضوع السيسيولوجي ذي الأهمية القصوى في العصر الحديث من حيث تجسيد الكاتب لتفكيك مركزية الهيمنة الذكورية وإمكانية المقاومة النسوية في المجتمع العربي المؤسس على هيمنة الذكر والمعترف بها كونيا، ولأجل ذلك فالرواية ليست تبريرا لهذه الهيمنة الكونية ذاتها بقدر ما هي تجسيد لإمكانية الهيمنة النسوية ولو تجلّت في النص بمظهرها الخطابي وفي شكل إمكانية مقاومة العنف الرمزي للذكر/الفحل.

-الهوامش:

1- **فيصل درّاج ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999، ص25.**
2- **واسيني الاعرج، نساء كازانوفا (رواية) موفم للنشر ، السداسي2 الجزائر 2016.**
3- **بيار بورديو، الهيمنة الذكورية تر: سلمان قعفراني ، مراجعة: ماهر تريمش، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت، أفريل 2009، ص30.**
4- **الرواية ص33.**
5- **الرواية ص35.**
6- **المرجع نفسه والصفحة نفسها.**
7- **بيار بورديو، الهيمنة الذكورية ، المرجع السابق، ص59.**
8- **المرجع نفسه، ص32.**
9- **المرجع نفسه، ص33**
10- **الرواية ص35.**
11- **الرواية ص36.**
12- **الرواية ص97.**
13- **الرواية ص98.**
14- **الرواية ص103.**
15- **الرواية ص104.**
16- **المرجع نفسه والصفحة نفسها.**
17- **الرواية ص105.**

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

18- الرواية ص138.
19- المرجع نفسه والصفحة نفسها.
20- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، المرجع السابق، بتصرف ص91.
21- الرواية ص142.
22- المرجع نفسه والصفحة نفسها.
23- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية ، المرجع السابق، ص60.
24- الرواية ص143.
25- الرواية ص144.
26- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية ، المرجع السابق ، ص72.
27- الرواية ص189.
28- الرواية ص194.
29- الرواية ص207.
30- الرواية ص239.
31- الرواية ص258.
32- الرواية ص291.
33- الرواية ص303.
34- الرواية ص298.
35- الرواية ص283.
36- الرواية ص274.
37- الرواية ص275.
38- الرواية ص304.
39- الرواية ص305.
40- الرواية ص318.
41- الرواية ص322.
42- المرجع نفسه والصفحة نفسها.
43- الرواية ص355.
44- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية ، المرجع السابق ، ص103.

*** *** ***

مجلّة
اللّغة العربيّة وآدابها
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830

بناء المكان الروائي

د.عمر عاشور(ابن الزيبان)
المدرسة العليا للأساتذة- بوزريعة

تاريخ الإرسال : 2018/03/18 تاريخ القبول:21 /2018/04

الملخص:

يُعتبر المكان أحد أهم مكونات الرواية، إلا أنه لم ينل من الحظوة، في الدرس النقدي الحديث، ما نالته المكونات الأخرى (الزمن، الشخصيات)، رغم أنه أحيانا يتحكم في حركية الشخصيات الروائية، لهذا تسعى هذه المساهمة الأكاديمية إلى تسليط الضوء على تقنيات عرضه والعلاقات التي يقيمها مع سائر المكونات الأخرى، وكذا الوظائف البنائية التي ينهض بها داخل الرواية، بل أن التفريق بين أنواع الروايات (كلاسيكية، حديثة...) يردّ، في جزء منه، إلى طرق عرض المكان، فهناك فرق فني بين رواية يتم فيها تقديم المكان بشكل لوحات وصفية بمعزل عن الأحداث وبين رواية يُقدّم فيها المكان متشظيا لا يتم القبض على صورته النهائية إلا بعد الانتهاء من قراء الرواية أي أن المكان يتشكل مع الأحداث.

Abstract :

Space is one of the key elements of fiction. Paradoxically, it has not received its due consideration in modern Arabic criticism, at least not as much as the other components (time, character). Place and space often determine the mobility of characters. My paper is a contribution to investigate the techniques used to expose space, how it interacts with the other elements, as well as the structural functions it performs in a novel. Space can even be an element with which novels are classified (classical, modern…). Aesthetically speaking, there is a difference between a novel where space is presented in a descriptive form independently of events, and another novel where space is shown fragmented, difficult to grasp its final image unless we finish reading the text, thus space becomes bound to event, formed progressively as they unfold.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

1- أهمية المكان في بناء الرواية

إن المقصود بالمكان في الرواية هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث، وهو رغم كونه مكونا أساسيا من مكونات النص الحكائي، إلا أن حظه من الدراسة الأدبية مازال فقيرا[1]، خلافا للمكونات الأخرى كالزمن والشخصية، والتي نالت من العناية والاهتمام، مع **جيرار جنيت وفيليب هامون**، ما يكوّن نظرية نقدية في الموضوع، ولاسيما الزمن، وهذا يرجع، حسب **آلان روب جريه** (Alain Robbe Grillet)، إلى ما كان يتردد من أن الزمن هو " الشخصية" الرئيسية في الرواية المعاصر[2]، مما جعل النقد يميل إلى البحث فيه ويميل عن المكان الذي مازال ما كتب حوله لحد الآن، حسب حسن بحراوي، يمثل مسارا جانبي المنحنى وغير واضح.[3]

ويُقْصَدُ بـ " فقر" الدراسات[4] هو أن ما تناول منها المكان – كمكون سردي ينهض في علاقاته مع جملة المكونات الأخرى في تشكيل بنية الرواية – مازال لم يصل إلى بلورة تصور منهجي واضح الإجراءات يجيب عن التساؤل المطروح حول كيفية دخوله في تشكيل بناء الرواية، أو دخوله في بناء شكل الرواية من جهة، وحول تقنيات بنائه من جهة أخرى، وهو ما يجعل من العسير فهم " الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"[4]، فإذا كان البحث قد أرسى تقنيات اشتغال الزمن في الرواية، فإن دراسة المكان لم ترسُ بعد على منحى واضح، رغم إقرار النقد بأن " تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور أو الخشبة في المسرح، وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يُتصَوّر وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى"[5].

وإذا كان بناء المكان ينهض في المرئيات على الصورة المرئية، مما قد لا يطرح صعوبة، فإن فضاء النص المكتوب كفضاء لفظي (Espace verbal) يقوم على صورة وصفية، وتكمن صعوبة بنائه في حاجة الروائي إلى كثير من الصفحات، زيادة على أن الطبيعة اللغوية للصورة الوصفية قد تشحن فضاء النص المكتوب بكل ما تستطيع اللغة التعبير عنه من مشاعر وأحاسيس، وهي الصعوبة التي يرجعها آ.ر. **جريه** إلى "أن

الصورة السينمائية تستطيع أن ترينا منذ الوهلة الأولى، وفي ثوان قليلة، ما يحاول الأدب أن يصوره دون جدوى عبر الصفحات"[6]، وذلك لأن بعض التفصيلات الثانوية. التي قد تطرح أمام الروائي عدة صعوبات بشأن طريقة الوصف والمساحة النصية التي يخصصها لوصفها. فإنها في الصورة السينمائية " تجد نفسها بالقوة محصورة في مكانها"[7].

أما عن العلاقات التي يقيمها المكان مع سائر مكونات النص الحكائي المكتوب، فإن الرواية تحتاج نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، يُسْندُ للأولى تنظيم حركة الأحداث في الزمن وللثانية تنظيم حركة الشخصيات في المكان، أي أن مفهوم الهجرة أو الرحلة مثلا لا يأخذ دلالته في الرواية إلا بمدى ابتعاد إحدى الشخصيات عن موقع معين أو تحركها بين موقعين من جملة المواقع المكونة للمكان في الرواية، وهذا ما يقود إلى ضرورة التفريق بين المكان والموقع، حيث أن الموقع هو الحيز الذي يؤطر كل أحداث الرواية، وبما أن الحدث محكوم بإحداثيتين، الأولى تتعلق باندماجه في الزمن والثانية باندماجه في المكان، وإذا كان الزمن يُدرك نفسيا وبطريقة مباشرة من خلال أثره على الأشياء، كما أن المكان يدرك حسيا بطريقة مباشرة، فهذا معناه، أن هناك علاقة بين هذين العنصرين، رغم تباين طريقتي الإدراك هاتين، انطلاقا من أن الأشياء الحاملة لفعل الزمن فيها هي نفسها المادة الخام التي تدخل في بناء المكان في الرواية، وهو ما يجعل من وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية (Topographie) [8] وصفا للزمن(Coronographie) [9] ، أي أن الزمن يمتد بعْدا في المكان، وهي الفكرة التي يشير إليها الناقد الفيلسوف **غاستون باشلار** في معرض حديثه عن العلاقة الموجودة بين الزمن والمكان" في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا، هذه هي وظيفة المكان"[10]، وهذه هي الفكرة التي يسميها **ميخائيل باختين**(Mikhaïl Bakhtine) بالكرونوتوب (Chronotope) وهو مصطلح قصد به تواجد الزمن مخزّنا في المكان، وبما أن للزمن صلات بالمكونات الأخرى للحكاية

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

من حدث وشخصيات، فمن الضروري أن تكون لها هي الأخرى صلات بالمكان، وهي صلات يشتغل بعضها علنا وبعضها يشتغل ضمنيا، أي أنها علاقات بين عناصر حضورية وأخرى غيابية، كما يرى الناقد ت. تودوروف[11](Tzveten. Todorov) ، وهذه العلاقات تتقاطع وتتفاعل بكيفيات معقدة بما يعطي الرواية بنيتها الشكلية والدلالية.

I- تقنيات عرض المكان

إذا كان لكل رواية طوبوغرافية خاصة تعطيها نغمتها الخالصة الخاصة بها، فإن هذا يقود إلى التساؤل عن طرق وتقنيات عرض المكان داخل النص، وبما أن الرواية نص أدبي فإن الطريقة التي يتم بها عرض المكان الروائي – سواء الموقع الذي تجري فيه الأحداث أو الأشياء التي تشغله – هي الوصف، وبالتالي فإن تقنيات عرض المكان تتعدّد بتعدّد تقنيات اشتغال الوصف.

ينقسم النص الروائي، من حيث الخطاب، إلى مقاطع درامية (حوار) ومقاطع سردية ومقاطع وصفية، إلا أن مقاطع الوصف ظلت لزمن قريب تعد دخيلة على السرد لدرجة أنه يمكن حذفها من غير أن يؤثر ذلك على النص مبنى ومعنى، إلى أن أقام فيليب هامون دراسته حول الوصف، وهي الدراسة التي بينت أوضاعه وطرق اشتغاله ودلالته، هذا على مستوى النقد، أما على مستوى الإبداع، فإن هذه النظرة للوصف قد أصبحت مع الرواية الجديدة غير مستساغة، ذلك أن أهمية الصفحات الوصفية صارت " لا تكمن في الأشياء الموصوفة بقدر ما تكمن في حركة الوصف نفسه"[12]، أي أن قيمة الوصف لا تكمن في الأشياء الموصوفة وطول المقاطع الوصفية حولها، وإنما في الكيفية التي يشتغل بها الوصف، وهو رأي صائب من حيث أن فراسة المبدع لا تتحدد بمدى حضور الأشياء في نصه. إذ يمكن القول أن الأشياء موضوعة على الطريق أمام الجميع. وإنما يتميز المبدع بطريقة وصفه للأشياء وتوظيفها بنائيا ودلاليا بما يجعل الوصفَ. كما يرى هامون. شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة[13]، وعليه فسؤال الوصف لا يطرح حول الحضور الكمي للأشياء ولا حول ما يشغله وصفها من مساحة نصية، بل يجب أن يطرح حول طريقة الوصف باعتبارها التقنية التي تكشف عن منظور الراوي أو الشخصية الواصفة، كما أن موقع المقطع الوصفي في النص من شأنه أن يبرز الوظيفة البنائية والدلالية التي يريد

الكاتب إعطاءها للوصف، ذلك أن هناك فرقا واضحا بين دلالة الأشياء التي توصف من منظور رؤية شمولية ودلالة الأشياء القائم وصفها على رؤية تجزيئية، فالأشياء في الحالة الأولى تأخذ صورتها الوصفية دفعة واحدة، أما في الحالة الثانية، فإن بناء صورتها يتم عبر مراحل متقطعة، وهو ما يجعل الصورة هذه لا تكتمل داخل مقطع واحد، وإنما تتناثر أجزاؤها على كامل الرواية، ولا يتم تجميع هذه الأجزاء إلا بعد إتمام القراءة وفي ذهن القارئ فقط .

أما من الناحية البنائية، فلا شك أن هناك فرقا في الشكل بين رواية تلجأ إلى تقديم الخلفية المكانية للأحداث في الافتتاحية، وبين رواية تلغي هذه الافتتاحية إلغاء تاما، وقد أدت نظرة الروائيين لطبيعة الوصف إلى بروز أسلوبين في الوصف، يعرف الأول بالوصف الموضوعي والثاني بالوصف الذاتي، وتعني موضوعية الوصف إيراد الكاتب جميع عناصر الشيء وهيآته وأحواله، ولم يطرح الوصف الموضوعي للنقد إلا مع القرن التاسع عشر، بعدما أصبح يشكل ظاهرة في الرواية الواقعية بالغرب، أما الوصف الذاتي الذي ساد مع تيار رواية الوعي (عصر التعبيرية الذي يدعو إلى تمجيد الفرد)، فيعني النظر إلى الوصف من منظور الشخصية، بمعنى أن الوصف يجب أن ينبع من الأثر الذي يتركه الموصوف على النفس والحواس، إذ لا حاجة لوصف لا يثير فينا حسا ما، ويبرر أصحاب هذا الرأي رأيهم بالقدرة التعبيرية التي يحملها هذا الأسلوب والتي هي مطلب الأدب كل عمل أدبي.

أ - أنواع الوصف:

أدى الصراع القائم بين أنصار الوصف الموضوعي وأنصار الوصف الذاتي إلى بروز طريقتين متباينتين في الوصف هما الاستقصاء والانتقاء:

1-الاستقصاء:

هو أسلوب شاع لدى الواقعيين، يقوم على " تجسيد الشيء بكل حذافيره، بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء"[14]، وفيه ينزع الكاتب إلى استغراق كل تفاصيل الأشياء والمشاهد، على ألا تترك كبيرة أو صغيرة تخص عناصر الشيء أو هيآته أو صفاته

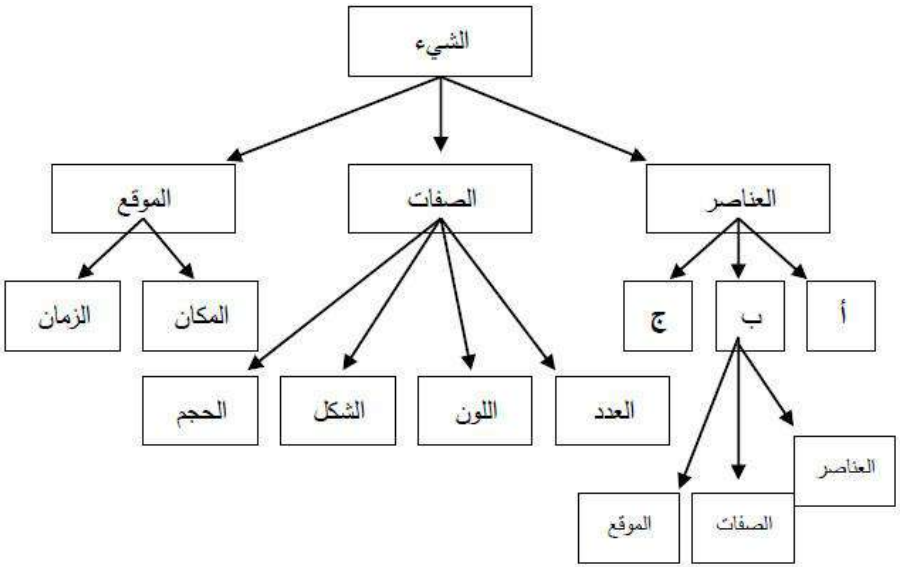
ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

إلا جيء بها، وهو ما جعل مقاطع الوصف في الرواية الواقعية تتسم بالطول، وتبرز وكأنها مقاطع نصية مستقلة، وهو الطول الذي رأى فيه الانتقائيون تشويشا على تتابع الوقائع في ذهن القارئ بفعل تباعدها، كما رأوا فيه قتلا لـ "حرارة" الأحداث.

2-الانتقاء:

هو أسلوب عرف به روائيو تيار الوعي، ويقوم على اختيار بعض العناصر الموحية من الشيء أو المشهد، وطرحها في الرواية من منظور إحدى الشخصيات، أي أن الانتقاء لا يتناول وصف الأشياء في حد ذاتها، وإنما وصف ما تتركه في الواصف من أثر، وبذلك خلت رواية الوعي من المقاطع الوصفية الطويلة، وأصبحت صورة الشيء فيها لا تكتمل إلا بعد إتمام قراءتها.

وللتميز بين كيفية اشتغال الوصف بين هاتين المدرستين، لابد من إيراد "شجرة الوصف" التي وضعها **جان ريكاردو**(Jean Ricardou) [15]:



الموقع : يتميز الشيء عن الأشياء الأخرى بموضعه في الزمان والمكان، انطلاقا من أن الشيء الواحد لا يمكن أن يشغل مكانين متغايرين في الوقت نفسه، وأن شيئين اثنين لا يمكن أن يشغلا مكانا واحدا في الوقت نفسه.

••**الهيئة** (الصفات) : يمكن للشيء أن يتميز عن غيره بلونه أو حجمه أو شكله أو عدده، لكن يمكنه أن يشترك مع شيء آخر في هذه الصفات جميعا، وهنا لابد من إدخال الموقع.

•••**العناصر** : يتكون الشيء من مجموعة عناصر ثانوية تسمى الموصوفات الثانوية، إلا أن هذه العناصر يمكن أن تدخل، بالتوازي، في تكوين شيء ثان، ورغم أن العناصر ليس هي نفسها بين الشيئين، إلا أن التشابه هنا يطرح صعوبة التمييز بينها، لا سيما وإن طال التشابهُ الهيئةَ، وهنا لابد من إدخال الموقع مرة أخرى.

ويمكن لهذه الخطاطة التي وضعها **جان ريكاردو** أن تحل الكثير من إشكاليات الوصف، لاسيما في الرواية الواقعية التي تصف الأشياء من نظرة شمولية، وإن كانت تعترضها بعض الصعوبات في حالة التطبيق على الرواية الجديدة التي تجزئ صورة الموصوف، إلا أنها تبقى صالحة حتى في حالات أشد تعقيدا، مثل الروايات ذات الطابع الفانتاستيكي أو الأسطوري، إذ يمكن في مثل هذه الروايات لشخصية ما أن تتواجد في زمن واحد في مكانين مختلفين، وهي حالة الشخصيات الأسطورية (شخصية الحنين في رواية " عرس الزين" للطيب صالح مثلا)، هو ما يطرح قصور الموقع المكاني في حالة وصف إحدى أشياء هذه الشخصية كالملابس التي ترتديها مثلا، وهنا لابد من اللجوء إلى الموقع الزماني، لأن تواجد هذه الشخصية في مكانين أو مكان واحد في زمنين مختلفين يعتبر أمرا مألوفا.

وتُبْرِز هذه الشجرة الإمكانياتَ التي لا تحصى والتي يجدها الكاتب في الوصف، إذ يمكن لعنصر من العناصر أن يتفرع إلى عناصر ثانوية، ومن خلال تفجير العناصر الثانوية إلى عناصر أدق يمكن لكل عنصر جديد خلق شجيرة وصف جديدة، بما يصل بالوصف إلى مستويات غير منتهية(نظريا)، إذ كل عنصر بشجيرة وكل شجيرة بمستوى، إلا أن العنصر الثانوي يظل ثانويا حين يظل متواريا، أما حين يقفز إلى السطح، فإنه يمكن أن يغطي عن الشجرة الأم ويصبح لديه من الأهمية ما لديها، وهو ما يفسر طول المقاطع الوصفية في الرواية الواقعية التي تذهب بالتفريع عدة مستويات، خلافا لرواية تيار الوعي التي تقوم

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

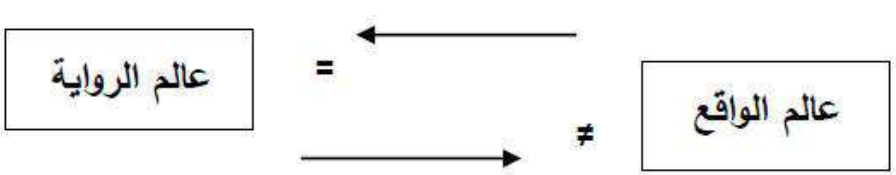
على الانتقاء في الوصف، عبر اختيار عناصر ثانوية وإهمال العناصر الرئيسية، بل أنها لا تختار من التفاصيل إلا ما أهمله الواقعيون، وهي في الغالب تفاصيل تدق عن البصر، فليجأون إلى البلاغة من أجل تصويرها، بينما الواقعيون كانوا يلجأون إلى وصف الأشياء لتفسير الصور البلاغية، وهو ما يفسر التوسع والاقتضاب في المقاطع الوصفية بين المدرستين، وهذا يرجع إلى وظيفة الوصف في كل مدرسة.

ب -وظائف الوصف:

كانت للوصف في الرواية الكلاسيكية وظيفة خارجية، لكنه عرف مع الرواية الجديدة تغييرات تاريخية ودلالية، حيث " أصبح للوصف تنظيم داخلي داخل النص"[16]، ومن أهم وظائفه يمكن ذكر:

1. **الوظيفة التزيينية**: ترى في الأشياء التي تملأ الأمكنة من مبان ومدن ومظاهر طبيعية مجرد زخارف تنميقية، وهو ما يعبر عن نظرة دونية تجاه الوصف تسلب منه الدلالات والوظائف التي يؤديها في النص.

2. **الوظيفة الإيهامية**: وهي تركيز الكاتب على التفاصيل الصغرى في وصف الأشياء، بغية خلق انطباع بالواقعية، من شأنه أن يوهم القارئ بأن المكان الموصوف حقيقي يمكن الرجوع إليه للتحقق من وجوده، إلا أن هذه الواقعية التي يريد الكاتب إيهامنا بها، حتى في حالة إعطائه هذه الأمكنة تسميات معروفة، تبقى واقعية من نوع آخر، فرغم أن فضاء الرواية فضاء منته يحاكي فضاء غير منته هو المكان، إلا أنه في نقله هذا المكان الخارجي عن طريق اللغة يدخل عليه الكثير من التحويرات، وبالتالي سواء طابق أو فارق عالمُ الرواية العالمَ المحاكى، يبقى عالم الرواية في حقيقته عالما تخييليا مبنيا على حيلة فنية تجعل الانطلاق من عالم الواقع نحو عالم الرواية ممكنا، أما العودة فمستحيلة:



وهي العلاقة التي عبر عنها **ميشال بوتور**(Michel Butor) بقوله " في الرواية إذا شئت أن أصف منزلا يكون أفضل من غيره (...) استطيع أن اتخذ له نموذجا من الواقع، فأنقل منزل أحد أصدقائي قطعة قطعة، إلا أنه، في أفضل الحالات، سيكون هنالك أشياء أؤثر أن أغير في ترتيبها، فأدفع بجدران إحدى الغرف، وأغيّر مكان هذه القطعة من الأثاث وأبدّل نوع هذه القطعة الأخرى، وأقوم في روايتي هذه بالعمل نفسه الذي يقوم به مهندس الديكور، مع هذا الفارق بأن القياسات المعطاة في البداية هي من نوع آخر"[17].

3. **الوظيفة التفسيرية**: تقوم على نظرة ترى في مظاهر الحياة الاجتماعية من مدن ومنازل، والخامات التي تدخل في بنائها، بأشكالها وألوانها، محمولات إيديولوجية ونفسية تتصل بطباع الشخصية من ذوق ومزاج وفكر، كما أن هناك أشياء تخص أماكن دون غيرها، وكذلك الأطعمة والمشروبات، بل أن اختيار الألوان وكذلك تصاميم المنازل يخضع لاعتبارات نفسية ومناخية، هذا زيادة على القيمة الخاصة التي يحملها حضور أشياء في مكان ما دون سواها من الأشياء، والفرد أحيانا يلجأ إلى تجسيد إيديولوجيته عن طريق الألوان والأشكال التي عادة ما تؤدي إلى ردود أفعال مضادة من شخصيةِ إيديولوجيةٍ أخرى. ولو تم تمكين عدة مصممي ديكورات من المادة الخام نفسها، مع مخطط معماري واحد، فلا شك أن الديكورات ستظهر عدة تباينات، أما لو طلب منهم إنجاز ديكور واحد في حدود ما تكفي به هذه المادة الخام دون زيادة أو نقصان، فإن الفروق ستكون أكثر وضوحا، ومن هنا تصبح عملية وصف ديكور جاهز وصفا لطريقة تصميمه، وطريقة التصميم لدى كل مصمم هي "محصلة قوى" داخلية وخارجية، بعضها يعمل ظاهريا وبعضها يعمل مستترا، وهذه المحصلة التي يمكن تسميتها الخبرة أو التجربة، ما هي إلا جملة تصورات ذهنية وأحاسيس نفسية أوجدتها ضرورات إيديولوجية وتاريخية وحتى قبلية وعرقية وجغرافية، فالإنسان في علاقاته بالمكان يقوم بترجمة المجرد إلى الملموس، وفي العمل الأدبي لو طلب من عدة روائيين وصف ديكور واحد لجاءت أوصافهم مختلفة، تجعل قارئها لا يشعر أن الموصوف واحد، هذا في الحالة البسيطة والمجردة، أما حين يضع

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

الروائي اعتبارات فنية تراعي تقاطعات الوصف ببعض المكونات السردية الأخرى في النص، فإن العملية تصل من التعقيد ما يصعب فكه أحيانا.

إن الوصف في النص صياغة لغوية تنطوي على ثلاثة أبعاد هي الواصف والموصوف وطريقة الوصف، والموصوف في حالة الأشياء المركبة يصير ذا بعدين: يتعلق الأول بوصف الشيء نفسه والثاني بطريقة بنائه، وبهذا يغدو وصف السكن وصفا للساكن" إن للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحده بنفسه، فالشخص وشخص الرواية ونحن أنفسنا لا نشكل فردا بحد ذاتنا، جسدا فقط. بل جسدا مكسوا بالثياب، مسلحا، مجهزا"[18].

II –وظائف المكان:

الرواية مجموعة أحداث مسرودة بطريقة ما، ولكل حدث فيها إطار زماني وإطار مكاني، بل أنها مطالبة بالقوة أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني[19]، فالمكان فيها ليس مجرد ديكور، بل هو الذي يؤطر الحدث الذي ينشأ عن فعل الشخصية، وبالتالي فإن وجود الشخصيات داخل الأحداث هو الذي يساعد على تشكيل المكان، أي أن جغرافية المكان من ملامح وأبعاد هندسية تتحدد من خلال حركة الشخصيات فيه، وبما أن " كل حكاية هي حكاية شخصيات"[20]، فإنه يمكن القول أن كل حكاية هي حكاية مكان بالنظر لهذه العلاقة الوشائجية بين الشخصية والمكان، إذ أن أبعاد المكان بدورها تتحكم في حركات الشخصية وأفعالها " إن هندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينها"[21]، ومع الأخذ في الحسبان أن حركة الشخصيات تخضع للحدث، نصل إلى أن وجود المكان في الرواية لا يسبق وجود القصة فيها " إن الأمكنة في الواقع كالحجارة في المقطع لا تشكل بناء جماليا، إلا عندما يقطعها المبدع وينقشها بالحلم والرؤيا ويكحلها بالأزمنة"[22]، وهذا معناه أن تنظيم المكان يخضع لتنظيم أحداث القصة، إلا أنه في بعض الحالات يكون هو الهدف من وجود العمل الفني كله [23]. وهنا لابد من الإشارة إلى أن واقعية المكان داخل النص واقعية لغوية لا تعني واقعية عالم الطبيعة التي تعطيه أسبقية الوجود عن الحدث والشخصية.لأن المكان الروائي هو الذي ينهض بوظيفة روائية سواء بنائية أو دلالية، أي أن فضاء الرواية يجب أن يتولد عن طريق الحكي ذاته

[24]، وبغض النظر عن المفارقات والمطابقات التي يخلقها بينه وبين المكان في الطبيعة فإن " المكان كمشهد من خلال الرواية يمكن أن يفهم من مدخلين كبيرين: علاقاته بالمكان الواقعي ووظائفه داخل النص" [25].

وإذا كان المكان يتشكل بما ينهض فيه من أحداث، فهو لا يخضع دوما خضوعا مطلقا للحدث، بل يمارس عليه . أحيانا. نوعا من القدرية "إنه يمسك بشخصياته وأحداثه، ولا يدع لهما إلا هامشا محدودا من حرية الحركة"[26]،على حد رأي **غالب هلسا** الذي غالبا ما يستمد أفكاره حول المكان وإشكاليته من آراء الناقد **غاستون باشلار**.

ويتضح مما سبق أن العلاقة بين الحدث والمكان الروائيين علاقة جدلية، من حيث أن جغرافية المكان تتشكل عبر حركة الشخصيات فيه، وهي الحركة التي تؤطرها هندسة المكان، وعليه فلا قيمة لوجود مكان في الرواية لا يحدث فيه شيء. كما يقر بذلك الناقد **هنري ميتران** (Henri Mitterrand) [27] أي أن المكان يجب أن يكون متورطا في الأحداث بما يجعل – حسب هامون – وصفه وصفا لمستقبل الشخصية[28]، وبه يكون المكان في الرواية خارج هذه الوظيفة مكانا محايدا أو سلبيا، فإذا كان لا يمكن تصور وجود أحداث من غير وجود أمكنة، فإنه يمكن في الوقت نفسه القول بأن لا معنى لوجود أمكنة بغير أحداث، وهي جدلية يعرفها غالب هلسا بقوله " بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الرواية، يكون هو أيضا من صياغتها"[29]، أي أن المكان يجب أن ينبع من تجربة معيشة بما يجعله عنصرا وظيفيا لا عنصر عطالة يقوم حضوره على وصف صفات خارجية، وهنا يؤكد شاكر النابلسي ".. يجب أن يكون عاملا وفعّالا وبنّاء في الرواية وإلا أصبح كتلة شحمية لا تضيف للرواية إلا الترهل، ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر بطالة"[30].

وسواء عرض المكان بطريقة مشهدية أو جاء مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته هي التنظيم الحكائي للأحداث، أي أن توظيف المكان بهذه الطريقة يجعله يتحكم في حركة السرد، وبالتالي فالروائي في تشكيله للمكان يجب أن يراعي دوما مدى انسجامه وطبائع

الشخصيات فيه، درءا لبروز أية مفارقة، وهذا ما يجعل المكان والشخصية يتبادلان التأثير.

وهناك عدة تقنيات لعرض المكان، منها أن الكاتب يمكن أن يقدّمه دفعة واحدة في مقطع نصي معزول عن السرد، مثلما يفعل الروائيون الواقعيون في افتتاحيات رواياتهم، حيث يخصونه بالعديد من الصفحات التي يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك في بناء الرواية، أما في الرواية الحديثة فإن المكان أصبح يخضع لتعددية الأصوات بعرضه داخل خطابات الشخصيات الروائية، وبالتالي يجيء متناثرا كالقطع داخل النص، لكن لماذا نجد هذه القطعة قبل تلك، فذاك راجع للوظيفة المبتغاة والتي يفرضها منطق السرد، أو الوظيفة التي تمنطق السرد.

وهناك طريقتان لعرض كل تقنية، الأولى هي طريقة التصوير الفوتوغرافي أي أن المكان يصور تصويرا ضوئيا خالصا، دون أن يخضع لوجهة نظر الكاتب أو إحدى شخصيات نصه، وهذا النوع من المكان يعد عنصر عطالة، أي أنه من الأمكنة التي " تشكو من بطالة فنية واضحة في العمل الروائي، ويعد ذكره في العمل الروائي عيبا فنيا (...) إذ أنه من السهل التخلص منه دون أن يؤثر على كيان العمل الفني ومعماريته الفنية"[31].

أما الطريقة الثانية فتُخْضِع تشكيلَ المكان إلى وجهات نظر شخصيات الرواية، وهو ما يسمى بـ " المكان البوليفوني"، ويوجد مبعثرا داخل العمل الفني بطرق مختلفة باختلاف الشخصيات ووجهات نظرها، ووفق هاتين الطريقتين يمكن تقسيمه إلى عاطل ومنتج، الأول هندسي والثاني دلالي.

من هنا فإن المكان مكون سردي لا تقل أهميته البنائية عن المكونات الأخرى، بل أنه يصبح أحيانا محددا للوظيفة الحكائية للسرد بتحكّمه في الأحداث والحوافز، حيث أن ما يسميه **يوري لوتمان**(Youri lotman) بالحدّ (Frontière) وهو انعدام قابلية الاختراق (L'Impénétrabilité) بين الأمكنة والذي مما يعطيها استقلاليتها الداخلية . كما بين المنزل والغابة في الخرافة . وهو الذي يحدد اتجاه السرد حين يخترق الحد، أين تحدث الوقائع الخارقة[32]، إلا أن هذا المفهوم تجاوزه هنري ميتران لاحقا، لأنه على مستوى

التحليل التطبيقي لا يمكن تجاوز الحدود الشكلية على حساب العلاقات البنيوية العميقة التي ترسم وتوجه مسار السرد[33].

خلاصة:

إن المكان في الرواية الحديثة لم يعد عنصرا ثانويا يمكن حذفه بحذف المقاطع الوصفية التي تُفرد له، دون تأثير على بنية الرواية بل تم تزمينه من خلال وصفه لحظة الحدث وهو يحدث فيه، فصار عنصرا وظيفيا يساهم في توجيه حركة العملية السردية، لدرجة أن وصف المكان يصبح منتجا للسرد أو منبئا على الأقل بمستقبل العملية السردية، وهذا التداخل والتكامل بين السرد والوصف، وخاصة حين يكون منصبا على المكان، هو الذي جعل منه عنصرا بقيمة الزمن وإذا كان هذا الأخير يعد الشخصية الرئيسية في الرواية فإن المكان بات يلعب فيها دور البطولة في بعض الحالات.

هوامش:

(1) Jean Pierre Goldenstein : Pour lire le roman. Ed-Bock. Bruxelles. 1980. P101

(2) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف (د.ت). مصر. (د.ط). ص 134

(3) حسن بحراوي : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية) .المركز الثقافي العربي 1990. الدار البيضاء. ط1.ص 25

(4) نفسه : ص. 26 .

(5)حميد لحمداني : بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي). المركز الثقافي العربي· 1991· بيروت· ط1. ص65

(6) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة. ص 129

(7) نفسه: ص 129

(8) Philippe Hamon : Introduction à l'analyse du descriptif. Ed HACHETTE université. Paris. 1981 .P10

(9) Ibid : p10

10) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1987. بيروت.ط3.ص39

(11) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقار للنشر.1987 .الدار البيضاء.ط1.ص31

(12) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة. ص 131 - 132

(13) Philippe Hamon : Qu'est-ce qu'une description .In Revue Poétique. N°12 . Mai 1972.P484

(14) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . الهيئة المصرية العامة للكتاب.1984. القاهرة.(د.ط).ص81

(15) Jean Ricardou : Le nouveau roman. Ed. Seuil. Paris.1971.p30

(16) Yves Reuter : Introduction à l'analyse du Roman. Bordas.Paris.1991.P142

(17) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة. فريد انطونيوس. منشورات عويدات 1971. بيروت.ط1.ص53

(18) نفسه: ص55

(19) Charles Grivel: Production de l'intérêt romanesque. Ed-Mouton.1973.P104

(20) Yves Reuter : Introduction à l'analyse du roman. P50

(21) حميد لحمداني : بنية النص السردي .ص 72

(22) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.1994 . بيروت.ط1.ص59

(23) R. Bourneuf et R. Ouellet : L'Univers du roman. Ed-Puf. Paris. 1972.P100

(24) حميد لحمداني : بنية النص السردي.ص 62

(25) Yves Reuter : Introduction à l'analyse du roman .P54

(26) مج. مؤلفين: الرواية العربية واقع وآفاق. دار إبن رشد للطباعة والنشر. 1981. بيروت.ط1. ص 212

(27) Henri Mitterrand : Le Discours du Roman. Ed- Puf. Paris. 1980.P193

(28) P. Hamon : Introduction à l'analyse du descriptif .P113

(29) مج. مؤلفين : الرواية العربية واقع وآفاق. ص 212

(30) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية. ص 275

(31) نفسه: ص 17

(32) Youri lotman : La Structure du texte artistique, traduit du russe par : Anne Fournier et autres .Ed- Gallimard. Paris 1976.P321

(33) Henri Mitterrand : Le Discours du Roman .P201

*** *** ***

مجلّة
اللّغة العربيّة وآدابها
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830

تمثلات النسوية في الشعرية الخليجية المعاصرة

Feminist Representations in Contemporary Gulf Poetry

د/حبيب بُوهْرُورْ

أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر

تاريخ الإرسال : 2018/03/20 **تاريخ القبول:29 /2018/04**

الملخص:

يعتبر حضور المرأة كفاعل إجرائي في مختلف مراحل الشعرية العربية المعاصرة في منطقة الخليج العربي من أهم مظاهر التجلي النسوي الإيجابي داخل البنية الاجتماعية، خاصة إذا سجلنا أن الأدب الذكوري لم يعد المرجع الابداعي الوحيد أماما متلق واع انتهج الفصل الجنوسي Gender بين النصوص الأدبية وقت تلقيها، وراح يقاربها انطلاقا من قدرة هاته النصوص الأدبية (الشعرية) على تمثل الذات الواعية لمدركات الخطاب فنيا وجماليا ورؤيويا، وليس على أساس الكتابة الأنثوية التقليدية المقدمة لواجب الطاعة والولاء للآخر العاقل.... .

الكلمات المفتاحية: الشعر العربي في الخليج – تمثلات النص – الشعرية العربية- النسوية- الخطاب-

Abstract :

The presence of women as a procedural actor in the different stages of contemporary Arab poetry in the Gulf region is one of the most important manifestations of positive feminism in the social structure, especially considering that the literature masculine is no longer the only creative reference. Based on the ability of these literary (poetic) texts to represent the conscious self of the meanings of discourse technically, aesthetically and spiritually, and not on the basis of the traditional feminine writing provided for the duty of obedience and loyalty to the other ...

Keywords: Arabic Poetry in the Gulf - Representations of Text - Arabic Poetry - Feminism - Discours -

1. مدخل إجرائي

أ- مشكلة البحث

لقد سجلت الساحة الأدبية والنقدية في منطقة الخليج العربي خلال العقود الثلاثة الماضية احتفاء غير مسبوق بنتاج المرأة المبدعة في أجناس أدبية مختلفة، منها جنس الشعر بشقيه الشعبي والفصيح؛ وحيث أن الأدب عموما والشعر على وجه الخصوص كان ولقرون مضت من نتاج الرجل من المنظور الجنوسي Gender ، فإن كل تشكيل شعري في ظل هذا السياق الثقافي المتشاكل مع الموروث فنيا واجتماعيا يعد حضورا أدبيا متميزا، يحيل الشاعرة المبدعة من منطلقات النظرية النسويةFeminist theory في النقد والنقد الثقافي معا على تأسيس فرادات رؤيا جنوسية مختلفة لا تقف عند الثابت في الطرح والتشكيل، وإنما تبحث عن المتغير داخل بنية المنظومة الاجتماعية لتؤسس ذاتيا لحركية إبداع. حينها يبتعد المنتج الشعري الأنثوي – في تقديري - عن احتذاء المؤتَلف ليتوجه نحو في بحث عن المختلِف في البنية التشكيلة للقصيدة وفي مضمونها معا؛ وحتى في طرق تَمَثُلِها وحضورها لدى المتلقي من خلال المؤسسة النقدية الأدبية المعاصرة .

ب- أهمية البحث وأهدافه

تتجلي أهمية الغاية البحثية أمام المتلقي في السعي منهجيا نحو تحديد السياقات الشعرية للمرأة الخليجية ضمن حركية المُنجَز النقدي المعاصر، والبحث في الروافد والمتشَكَلات المتنية في نماذج نسوية خليجية منتقاة بدقة وعناية، بغية الوقوف عند الثيمات البنيوية للقصيدة الخليجية ممثلة في نموذجي الشعر الحر Free Verse وقصيدة النثر Prose Poem ، والبحث عن مستويات التماثل ضمن ثنائية الأنا والآخر في القصيدة.

ج- **منهجية البحث**

تقتضي طبيعة العملية البحثية القائمة على المكاشفة النقدية أن يعتمد البحث على مجموعة من الآليات المنهجية المنتقاة بحسب سيرورة البحث وعناصره، ولهذا سنستعين بآليات المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والاجتماعي وآليات المناهج النصية كالمنهج البنيوي التكويني، وحين يقتضي البحث آليات أخرى سنستعين بالتأويل والقراءة ... .

د- تساؤلات البحث

يطرح البحث تساؤلات نقدية إجرائية يحاول من خلالها رصد المنتج الإبداعي النسوي في فترة زمنية محددة، ومنها:

- أين يتقاطع مفهوم النسوية العالمي مع ملمح المبدعة الخليجية؟ وماهي فضاءات إخراجه؟
- كيف تمثل حضور المتن الإبداعي النسوي في الشعرية الخليجية المعاصرة؟
- ماهي الثيمات البنيوية المشكلة للنص عند الشاعرة الخليجية؟

هـ- حدود البحث :

يقارب البحث الحضور النسوي في الشعرية المعاصرة في منطقة جغرافية تنحصر في منطقة الخليج العربي، ويتناول نماذج استدلالية منتقاة بعناية ضمن هذا الاطار؛ فيعرض لشاعرات من قطر والامارات والكويت . محاولا ربط التجارب المحلية بالتجارب الأنموذجية في الشعرية العالمية.. الخ.

2-خلفية نظرية:

أفرزت مرحلة التحولات الاقتصادية والاجتماعية، والمادية خلال العقود الثلاثة المتلاحقة في منطقة الخليج العربي أو ما يصطلح عليها بالطفرة الاقتصادية، نماء ثقافيا وفكريا متصاعدا، ارتبطت متطلباته بمختلف متطلبات المرحلة الاقتصادية، حيث أصبحت الواجهة الثقافية والتثاقفية معا هي الانعكاس المباشر الواجب بروزه في الساحة الخليجية كناتج موضوعي من نواتج الحركية التعليمة، والثقافية الموجهة لخلق جيل من الأنتيليجنسيا Inteligencia ، يوازي في خلفيته الثقافية والأيديولوجية ما شاع سابقا في مجتمعات غربية وعربية أخرى في الأربعينيات، والخمسينيات من القرن الماضي .. .

أ -نسوية أم أنثوية؟

وردت في العديد من المعاجم النقدية المتخصّصة كلمة أو مصطلح Feminism المشتقة من Female وFeminine ومعناها أنثى أو أنثوي، أومن كلمة Femina والتي تعنى المرأة، وتتداخل ترجمتها عند البعض من حيث المدلول؛ فيقولون بالأنثوية وليس النسائية التي وردت في المعاجم المختصة تحت مصطلح womanism[1]. وقد بدأ استعمال مصطلح

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

النسوية لأول مرة في المجال الأدبي والنقدي وحتى في مجال العلوم الإنسانية العام 1910 من قبل المفكرة والسياسية الألمانية كلارا زاكتين Clara Zetkin (1857-1933) مؤسسة الفكر النسوي الاشتراكي في أوروبا بداية القرن الماضي؛ وذلك خلال المؤتمر الدولي الثاني للنساء الاشتراكيات بكوبنهاجن Copenhague شهر أوت 1910، حيث أُعلن الثّامن من آذار عيدًا عالميّا للمرأة، وهو التّاريخ الّذي اعتمدته عصبة الأمم League of Nations لإحياء ذكرى العصيان المدنيّ الّذي قامت به العاملات في نيو يورك علم 1895 احتجاجًا على الأوضاع البائسة الّتي كنّ يعانين منها.[2]

لقد ارتبط المد الثقافي الأوروبي في القرن الماضي بالمتغيرات الفكرية والاقتصادية التي نمت مع حراك التغيير؛ سواء في أوروبا أو أمريكا، وتفاعلت حركية المثاقفة Acculturation في إطار أيديولوجي وفلسفي متميز، والأمر في منطقة الخليج العربي يقترب إلى هذا المتصور الفلسفي خاصة حين ارتبطت حركية الكتابة والإبداع بنماء الراهن اقتصاديا وبالرغبة في فتح هذه الحركية ضمن فلسفة رأسمالية تجعل من الأدب مادة متداولة لا تحدها قيود، بل توجهها نحو اكتساب شرعية التداول في مجتمع ما زالت تكبّله كغيره من المجتمعات العربية جملة من معيقات فرادة الكتابة والإبداع ... . من هنا تداخل التوظيف اجرائيا وقت استعمال مصطلح النسوي وربطه بالمنتج الأدبي في ظل المحمولات الفلسفية والاجتماعية المشكلة للمصطلح في المدونة النقدية الغربية والعربية، فاستعمل مصطلح نسوي وأنثوي وفق تصور متداخل من دون النظر الى الخلفيات الفكرية المنتجة للدلالة داخل سياقات النص ذاته، وهذا ما خلق نوعا من "الفوضى المصطلحية، دعا الكثير من المتلقين إلى التوجس من هذه المصطلحات لأنها بارتباكها وعدم تأطيرها وتوضيح دلالاتها تأتي مشحونة بالكثير من المحمولات "[3] السلبية المحيلة على قراءات لا تخدم حركية الابداع عند المرأة.

ب- طفرةُ الكتابة وأنوثةُ الإبداع:

احتلت الكتابة النسوية مكانة استثنائية متفردّة ضمن المشهد الإبداعي الخليجي المعاصر، ورغم المعيقات التاريخية وسيرورتها القاهرة، ظهرت في الساحة الأدبية في العقدين الأخيرين بالذات أسماء أنثوية لامعة في عالم الشعر، لامست بكتاباتها الإبداعية

الراهن وتطلعت إلى أفق المتخيل من دون أن تدعي التأسيس والتفرد من جهة، أو التشكيل الحداثي في مختلف مستويات النظم من جهة أخرى. بل على النقيض تماما لقد وُلدت الممارسات الشعرية النسوية الخليجية المعاصرة وهي تحاكي الأنموذج الشعري العربي الحديث شكله ومضمونه، ثم تجاوزته حين راجعت الشاعرة الخليجية مثلا أنموذج الكتابة بالنثر، فاقتربت بسرياليتها "البروتونية"-نسبة إلى أندري بروتون André Breton رائد السريالية في أوروبا- الخافتة من عوالم الرؤيا والرمز والتشكيل، ضمن متطلبات التكثيف الدلالي في تشكيل قصيدة النثر،" ففي زمن ينضج بالروح المتوثبة والعقلانية والوعي الفكري وتحتل التيارات الأدبية المتباينة مسارات الوجود الفكري المتنوع، وتتصارع المذاهب الأدبية لتحديد هوية الثقافة والسبق الأيديولوجي"[4] برزت الشعرية النسوية في الخليج العربي .

وقبل التعرض لأسباب هذا التفرد والتميز في عالم الكتابة والتشكيل، أُدرك أنه من متطلبات البحث التعرض إلى مفهوم الكتابة النسوية كمصطلح إشكالي في المشهد النقدي العربي المعاصر حتى تتساوق الطروحات وفق رؤيا ومقاربة من شأنها تسجيل بعض الاختلافات المصطلحية المتداولة في فضاء النقد ونظرية الأدب، وتعلّل شيئا من أبجديات الكتابة عند شواعر منطقة الخليج.

كان للصحافة الأدبية في أوروبا وخاصة فرنسا في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين أثر كبير في التأسيس لمصطلح الأدب النسوي ضمن حقول الكتابة والنقد والتداول الثقافي، وطُرح المصطلح على أساس دلالة واضحة مفادها: الأدب (بشعره ونثره) الذي تكتبه المرأة، ولكن الاختلاف الذي برز في الصالونات الأدبية والنقدية الأوروبية ثم العربية لاحقا، هو ذلك الاختلاف حول المحمولات الثقافية واللغوية المستوحاة من روح المصطلح والتي وَلدت بدورها أربعة مفاهيم انتقائية هي: المؤنث، والنسوي، والأنثوي، والنسائي. لقد رفضت الناقدة "نازك الأعرجي"، والتي تعتبر واحدة من الناقدات النسويات المجتهدات استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وتنضبط إليه... ولفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية.[5]

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

أما الناقدة "زهرة الجلاصي" فقد نادت في كتابها "النص المؤنث" بضرورة استعمال مصطلح النص الأنثوي، والكتابة الأنثوية، كبديل ملزم للمصطلح الذي بدأ تداوله، وهو النص النسوي أو الكتابة النسائية؛ وقد عللّت هذه الدعوة انطلاقا من رؤيا ثقافية ودلالية بحتة، أساسها أن مصطلح الكتابة والنص الأنثوي" يعرّف نفسه استنادا إلى آليات الاختلاف لا التميز، وهو في غنى عن المقابلة التقليدية: مؤنث/مذكر بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية التي صارت اليوم تستفز الجميع، إن النص المؤنث ليس هو النص النسائي؛ ففي مصطلح نسائي معنى التخصيص الموحى بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما المؤنث الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع[6].

أما الناقدة شرين أبو النجا فقد قاربت الإشكال المصطلحي القائم من خلال ثنائية النسوي والنسائي في الكتابة والإبداع ، لاعتقادها أن كل ما اقترن بمصطلح نسائي دلّ بالضرورة على المتخيل البيولوجي الجنسي في وعي المتكلم، بينما يختل الأمر تماما حين تداول مصطلح "نسوي" الذي يقترن في الوعي الثقافي العام بكل ما هو فكري ومعرفي وثقافي بغض النظر عن الجنوسة البيولوجية الظاهرة، من هنا تتشكل الكتابة النسوية لتؤسس لنص إبداعي تكتبه أنثى؛ يكون هذا النص –شعرا كان أم نثرا- نصا قادرا "على تحويل الرؤية المعرفية والأُنطولوجية Ontology للمرأة إلى علاقات نصية، وهو النص المهموم بالأنثوي المسكوت عنه... الأنثوي الذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة، وهو الأنثوي الكامن في فجوات الثقافة، وأخيرا هو الأنثوي الذي يشغل الهامش"[7].

ويقترب هذا الطرح عند الناقدة أبو النجا لمصطلح نسوي من الطرح الفلسفي الأوروبي الغربي للمصطلح والذي يدعو إلى رفض ربط الخبرة الإنسانية بخبرة الرجل وإعطاء فلسفة وتصور عن الأشياء والوجود من خلال وجهة نظر المرأة، " فالمتخصّصون يفرقون بين النسوية والنسائية؛ النسائية هي الفعاليات التي تُقَزَّمُ بها النساء دون اعتبار للبعد الفكري والفلسفي، وإنما بمجرد أنها فعاليات تقوم بها المرأة، بينما النسوية تعبر عن مضمون فلسفي وفكري مقصود. "[8].

أما الناقد عبد الله الغدامي فقد أفاض في مقاربة ظاهرة الكتابة الأنثوية من خلال مراجعة تاريخية للمحمولات الثقافية والفكرية العالقة في وعي الفحولة الذكورية، فيعرض إلى ولوج المرأة إلى عوالم الكتابة والإبداع عندما استرجعت أقلامها من المارد الذكوري الذي ظل واعيا لفحولته منذ الأزل. لقد قال "عبد الحميد الكاتب" قديما أن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا[9]، وذهب "الغدامي" إلى قراءة هذه العبارة على أساس قسمة ثنائية ثقافية" يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة؛ وهو اللفظ بما هو التجسد العلمي للغة، والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها. فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة معنى، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجّه بواسطة اللفظ وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ... هذه قسمة أولى أفضت إلى قسمة ثانية أخذ فيها الرجل الكتابة واحتكرها لنفسه وترك للمرأة الحكي؛ وهذا أدي إلى إحكام السيطرة على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ[10].

وحين أضحى الرجل لفظ والمرأة معنى ترسخت جدلية الخضوع الأزلية للآخر الفحل، وأصبحت كل كتابة نسوية كتابة شاذة على أعراف وتقاليد الذكورية؛ لأن المرأة ولقرون لم تكن سوى موضوعا لغويا وليست ذاتا لغوية؛ "ففي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد معنى من معاني اللغة، ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي ينشأ في ظله"[11].

ج-شعريةُ المرأة الخليجية وفحولةُ اللغة

ارتبطت شعرية المرأة الخليجية المعاصرة بعنصري الصدام والدهشة، كفعل انقلابي على أرض واقع وموروث مكرَّس بسلطة ذكورية خرقت المتخيل الثقافي والأدبي منذ القرن الثالث هجري؛ حين كان النقد ذكوريا والكتابة ذكورية واللغة أيضا، ولم يُسند للمرأة حينها وإلى يومنا سوى المعنى والصورة التي تتسابق الذكورة إلى نسجها وفق معايير جسدية وثيولوجية مفروضة ومعدّة مسبقا. من هنا ظهرت الكتابة الشعرية في الخليج كفعل انقلابي لأن" الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو شرط انقلابي، وهو شرط لا يمكن التساهل فيه أو المساومة عليه، وبغير هذا الشرط الانقلابي تغدو الكتابة تأليفا لما سبق تأليفه، وشرحا لما انتهى شرحه، ومعرفة بما سبق معرفته"[12].

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

إن السبب الرئيس في تحرر الكتابة النسوية في منطقة الخليج من سلطة الفحولة وتكريس المعنى، هو الرغبة الجامحة في تحقيق الذات ضمن فضاء ثقافي متميز، ساهمت في إبرازه مختلف مظاهر الحياة الخليجية المعاصرة، سواء كانت هذه المظاهر ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية، بل أن التيمة الفاعلة في تقديري ذاتية؛ تحاول خلالها كل شاعرة أن تنتقل إلى مرحلة وأد الفحولة من خلال وأد لغتها، ومتطلباتها الثقافية الراسخة عبر الزمن، والتخلص من أزلية: المرأة معنى والرجل لغة. وعليه فقد "كتبت المرأة أخيرا ودخلت إلى لغة الآخر واقتحمتها ورأت أسرارها وفكّت شفرتها، فتكلمت المرأة عن مأساتها الحضارية وأعلنت إدانتها للثقافة والحضارة، وبينت أن هذه الحضارة المزعومة ليست تحظرا أو تطورا فكريا، فالحضارة التي تقمع المرأة ليست حضارة..."[13].

إن فعل الكتابة الشعرية المعاصرة في المجتمعات العربية عموما، والمجتمع الخليجي على وجه التخصيص، هي كتابة تقف عند معادلة الذات والآخر، والانا والأنا الآخر ضمن إطار إبستيمولوجي وسايكولوجي متداخلان، فتحقيق الذات الشاعرة في منطقة الخليج يتطلب كسر جدلية الصراع الثقافي الكامن في المحمولات المتراكمة منذ القرن الثالث والرابع الهجريين/ وعلى مدّ الأزمنة والأمكنة لا تستقيم العملية الانقلابية إلا بإعلاء الذات وتضخيم الأنا الأنثوية في فضاء كتابة نسوية مدعمة بنظرية وافدة على المنطقة؛ عدت من بين الروافد الأساسية المؤثرة في تفعيل الكتابة الشعرية النسوية في الخليج.

لقد تساءل الدكتور عبد الله الغدامي حين قارب الإشكالية قائلا:"... هل تستطيع المرأة أن تسجل من خلال إبداعها اللغوي اختلافا أنثويا إيجابيا يضيف إلى اللغة والثقافة بعدا إنسانيا جديدا ويجعل من التعبير اللغوي تعبيرا ذا جسد طبيعي حينما يسير على قدمين اثنتين مؤنثة ومذكرة، ويجعل الأنوثة معادلا إبداعيا يوازي الفحولة ولا يقل عنها ولا يقبل بكون الأنوثة فحولة ناقصة؟ "[14].

أنطلق من هذا التساؤل المعرفي الهام لمقاربة بعض النماذج الإبداعية الخليجية، عند شواعر أعتقد أنهن أدركن الغاية من الكتابة، وإعادة إنتاج المختلف والمتشاكل في الثقافة العربية من خلال هدم نظرية الفحولة اللغوية وتأسيس الذات الأنثوية بعد غياب

الأنوثة التام عبر التاريخ؛ كونها غابت عن اللغة وعن الكتابة الثقافية" وتفردت الفحولة باللغة، فجاء الزمن مكتوبا ومسجلا بقلم المذكر واللفظ الفحل... "[15].

سَجلتُ وقتَ مقاربة تفاصيل هذا البحث، العدد الكبير للشواعر الخليجيات في فضاء الممارسة والكتابة الإبداعية، فهناك أسماء برزت منذ عقود(الثمانينيات) وما تزال تُفاعل الكتابة والتشكيل وفق قناعات ذاتية ومتطلبات شكلية ومعرفية نامية ومتغيرة. وفي المقابل كانت أسماء أخرى تضيء في مرحلة ثم يخفت ضوؤها؛ وكأنها اعتزلت أو تنتظر لحظة التجلي من جديد، فظاهرة الاعتزال في الأدب الخليجي النسوي ظاهرة حاضرة بقوة وبفعل ما ذكر سابقا من رواسب ثقافية وحمولات حضارية. و معا هذا فان الشاعرات الانقلابيات على نظرية الفحولة ومنطق لغة الفحولة رفضن دوما مفهوم الأنوثة كمعنى؛ وقد ساهم في تسجيل حضورهن ضمن المشهد الأدبي الخليجي أسبابا كثيرة، ربما تكو ن الصحافة بعد انتشار التعليم في صفوف البنات هي أبرز العوامل المنشّطة للأدب النسوي في الخليج ، وتناولت الأدبية الإماراتية "ظبية خميس" أسباب التطور والانتشار لأدب المرأة في الخليج قائلة:" إننا في مرحلة تحول وانتقال ثقافي وحضاري وسياسي كبيرة، إن التغيرات الحادة في المجتمعات الخليجية والتقدم المادي السريع، وتحول المنطقة إلى بوتقة للعولمة على كل المستويات، لا بد أن يفرز طرقا جديدة للتعبير عن الذات بما في ذلك التعبير الأدبي والفني، وهي مرحلة سوف يرافقها الكثير من الإنتاج الإبداعي الأدبي... "[16]. وعليه أضحى الشعر النسوي ظاهرة وملمحا ومتطلبا اقتحاميا، ورافدا من روافد الشعرية العربية المعاصرة المدجّجة بجدلية الهدم والتأسيس: هدم ثنائية الفحولة والذكورة، وتأسيس لثنائية النسوية واللغة بعيدا عن منطق: الرجل لغة والمرأة معنى.

ونظر للعدد الكبير من الشواعر المتميزات والحاملات للواء التأسيس الشعري النسوي، ارتأيت أن أعرض لنماذج منتقاة من التشكيل الشعري الحر والنثري لكل من: الشاعرة هدى سعدي(الإمارات)، والشاعرة صالحة غابش (الإمارات)، والشاعرة سعاد الصباح(الكويت)،والشاعرة زكية مال الله (قطر)، ولعل السبب في هذا الانتقاء والتخصيص يرجع إلى تقدير أكاديمي وشخصي مفاده أن القصيدة الحديثة حرة(شعر التفعيلة)كانت أو نثرية(قصيدة نثر) هي أفضل تيمة يمكنها أن تَعرِض لثنائية الرفض والبناء الشعريين

،فلقد تمردت الشاعرة الخليجية على الكثير من النماذج الشكلانية المتوارثة شعريا، وهذا ما يؤكده الدكتور صلاح فضل حين قال: "أول ما يتبادر إلى الذهن الآن أن هذا الجنس المهجن الجديد(قصيدة النثر) قد أصبح أكثر الأشكال الفنية تلاؤما واتساقا مع صوت المرأة الحاد الرفيع، الذي أخذ يشق فضاء الثقافتين العربية والعالمية، ويزاحم أصوات الرجال الجشة وإيقاعاتهم الخشنة المسرفة"[17]، ولن يتحقق هذا التفرد في التشكيل عند المرأة الخليجية في تقديري إلا عندما تبتعد عن سياج الشكل في القصيدة العربية القديمة التي كرست ثنائية اللفظ فحولة والمعنى أنوثة، والبحث عن أنموذج تشكيلي يراعي متطلبات الذات الرافضة ويحقق رغبة الانعتاق والتحرر.

إن كتابة الشاعرة الخليجية لنموذجي الشعر الحر وقصيدة النثر وفر لها في رأي آليات الرفض والتأسيس معا، وجعلها تجد الوعاء المناسب لصبّ تجربتها المكتومة عبر عصور مديدة لبث شجونها ونفث همومها، وتحقيق معادلة اللغة والمعنى كلاهما امرأة، ففي البدء كانت الكلمة وفي البدء أيضا خُلقت المرأة لتقول الكلمة الموءودة. لقد أدرك الأستاذ عبد الله السمطي أمرين ملفتين حين راجع الشعرية النسوية في الخليج هما:

أولا: النظر إلى أن هذا النتاج يعد ظاهرة فنية وتعبيرية غير مسبوقة في إنتاج الأدب العربي، فلأول مرة نعثر على هذا الكم الوفير من الشواعر ومن الإصدارات الشعرية النسوية في فترة وجيزة تتمثل في العقدين الأخيرين.

الثاني: تعدد أنماط هذا النتاج وتحوله جماليا ودلاليا خلال هذه الفترة، فلقد أصبح الوعي الماثل بكتابة المرأة وعيا بالفكر الإنساني العام المطروح عبر انبثاق مفهوم النسوية في الرؤى والمفاهيم الغربية المعاصرة. [18]

3- الحضور والتجلي النسوي

3-1 الشاعرة هُدى السَعدي بين تفعيل الحسّ القومي وإدراك تفاصيل الذات (الإمارات)

هي الشاعرة هدى محمد على السعدي، من مواليد 1977 بدولة الإمارات، حاصلة على الباكلوريوس من قسم اللغة العربية وعلومها، كتبت في فنون وأجناس أدبية مختلفة مثل القصة، والقصة القصيرة، والمقالة الصحفية، ولكن حضورها الشعري المتميز بدأ مع

صدور ديوانها الشعري الموسوم: "دموع البنفسج"(2004) ،وديوان "أبجدية البوح الصاخب " (الشارقة 2008) .

تعاملت هدى السعدي كشاعرة في مختلف دواوينها الشعرية مع التفاصيل اليومية للحياة العربية المعاصرة بمختلف أبعادها القومية والاجتماعية، فكتبت عن الوطن وعن المقاومة في العراق وفلسطين ومختلف البلدان العربية، ظهر هذا جليا في ديوانها الأول "دموع البنفسج" حيث ترافقت المعاني في قصيدة هدى مع سيل جارف من الدفق الثوري العربي الذي فرضته المقاومة الحرة والشريفة على خط مسار الكتابة عندها. لقد جاء شعرها وهي بعيدة جغرافيا عن مواقع الثوار ليعطي دلالة فكرية وبنيوية عميقة، أساسها ذلك التأثير الشعري في الوجدان القومي؛ حيث اختَصر الشعر العفوي المدرك في أسطر قصائدها كل مساحات الزمن، لتعلن وحدة الشعور القومي وما يستتبعه من تأثيرات تجمع ماجدة الإمارات إلى ماجدات فلسطين والعراق ولبنان.. .

حرصت هدى السعدي في مختلف قصائدها على إحداث الدهشة الشعرية في المتلقي، بل سعت إلى تأكيد ذلك خلال مستويات خطاب تشدك مباشرة إلى الصرخة المنبعثة من بين الكلمات، حينها تتعمّد الغوص في جدران سجون الذات لتكتشف انتخاءات أمة عربية، تقول في قصيدة "عبلة" تواسي المعتقلات العراقيات:

هذا دمي ...

قد جاءنا ناعي الكرامةِ نادباً أقمارَ بغدادَ السبيةَ في الهوادج ِ ذاتَ عرس ٍ.. مأتم ِ
من كان يزدانُ العفافُ مبرقعاً بنقابها لم تؤتَ كلّةُ خدرها من بابها
لكنها هُتكت - و يا للعار- من حُجّابها و يبيتُ عنترُ فوق ظهر ِ حشيةٍ
و تبيت ُعبلة ، دون عبس ٍ كلها .. شمّاء فوق سراةِ أدهمَ مُلجم
أواهُ يا مجداً يُضاعْ كأنه سقط المتاعْ و يباعْ كل قرارتين بدرهم ٍ
زفراته انبطحت توسد خدها التاريخ
تقضم شوك شوقٍ بات يزهر بالردى
متمجساً متهوّدا
متنعماً بسعير جنّاتِ السُّدى

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

أواهُ يا شرفاً لنا ولغت به سود الكلاب..
ومضمضت أفواهها من زمزمِ
ضاقت مرامي أرضنا عن عرضنا لم يبق فيها من ملابْ
فترى الذبابْ .. بها يغني وحده هزجاً كفعل الشاربِ المترنم
اللهُ يا بنت العراق و أنتِ تعطينَ الورى درس الفدى بتألمٍ .. و تبسّمِ
اللهْ إذ تقِفينَ ما بين المُدى تتهكمينَ على الردى
و تعلميّن النخلَ أن زوابع الأنواءِ أعراضٌ سدى
لن تركعي في وجهها ، لن تُهزمي ..
أو تُعدِمي الجبّن الذي استشرى بنا أو تُعدَمي
ما راعني إلا حمولة أهلها) تطوي اليفاعا
وتجدُّ تمشي فرسخاً إن يمشِ ركب البين يتبعها ذراعا
من ممعنٍ هرباً ومن مستسلم
يتقاذفون الصمت في الحلم المجرَّحِ .. ذلك المنداحِ لحناً عن شخير النوَّمِ
وكأنما الزوراء ما عادت كما عهدي بها زوراء تنفر عن حياض الديلمِ
ويموت عنترُ .. غير أن فحيح صوت الصمت لم يبرح
ينادي: ويكِ عبلةُ أقدمي!
ويفوح جرحك بالسنا ثملاً يناغي بسمة الشفق المخضب
قائلاً والزهو يملأ وعيه : هذا دمي[19]

وتقف الشاعرة أيضا عند ظاهرة تفعيل الحزن وتثويره ومساءلته ضمن جدلية أزلية تؤسس لتيمة شعرية تضاف لمختلف ثيمات الصورة في الديوان، إنها تخاطب حزنها الذاتي والعربي والقومي معا، وتساءل ذاتها الأنثوية وتبحث عن الانعتاق من قيود الماضي والراهن، تؤسس لفلسفة في الكتابة لها مسوغاتها ضمن إشارات الدهشة في القصيدة الحرة، تقول في قصيدة "باختصار":

و تدمدمُ الأشواق في روحي
يسابقُ عدوَها

عدوُ الأنين
فيغيب عن وعيي القرارْ
و يصارع الأفكارَ في رأسي
نشيجُ الطفلِ
.....
اخضرارُ ملامح الأشواقِ
في معزوفة الحنّاء و الكحلِ
احمرارُ مشارق الأحلام
من خَفَر الوليدةِ
و هي تنضحُ جمرةَ الخدين
بالدمع الضحوكِ
تشمُّ أمشاج السعادةِ
إذ تضم لصدرها همس القلادةِ
في ثياب العرسِ ساهمةً
يناغيها السوارْ
و تجادلُ الأقدارَ في زمن الذكورةِ
شهرزادٌ فيَّ
تأبى أن يُهدهدَها لتغفوَ في سرير النوم
إلاّ .. شهرَيارْ[20]

لم تستطع الشاعرة كإنسانة وأنثى أن توقف مستويات البوح الذاتي في ديوانها "دموع البنفسج" و"أبجدية البوح الصاخب"؛ ورغم استعارتها للشخوص التاريخية النسوية المتفردة مثل "عبلة" و"شهرزاد" وغيرهما من الذاكرة الشعرية والسردية العربية القديمة في عملية تناص واعٍ مع التاريخ، إلا أنها في قصائد أخرى قررّت التجرّد من كل التماهيات المضمونية في النص الشعري، واكتفت بتفعيل الذات الشاعرة كأنثى رافضة

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

لأحكام الذكورة ضمن سياقات اجتماعية طالما سعت إلى رفضها داخل التشكيل الشعري الحر، تقول في قصيدة " نجوى":

لا تتصلْ	بالضمير المنفصلْ
من قال أني أنتظرْ	.....
يومي مليءٌ بالأغاني و الصورْ	لا تتصل
لحظات ساعاتي	رسبت من الأجواء
تفتش عن فراغٍ	مغنطةُ الهواءْ
ما لَه في عمرها المشحونِ ظِلْ	فكيف يمكنك اللقاء
و الوقت في وقتي	على أثير منحسرْ
يفتش عن مداهُ	.....
و كيف يملك وعيَه الوقتُ الثمِلْ	يا ضمّةٍ
إن كنت تحسب أنك المهديُّ	أملتُ رفعَ اسمي بها
يا هذا	فإذا بها بعد التأمل حرف جَرْ
فلست المنتظَرْ	كن شاعراً
.....	و اجعل سواقي الخمر
لا تتصل	تجري تحت أبيات الغزلْ
إني وضعت لهاتفي كلماتِ سرْ	كن نجمةٍ
فاعلم إذن	و اجعل مناطَكَ في زحلْ
أن اتصالك لن يصلْ	بالمختصر:
سأعامل اللغةَ	كن ما تشاء
التي بيني و بينكَ	فلن أكون سوى قمر

ونقرأ لها أيضا في متن الديوان خطابا سوداويا قاتمة صوره، يبرز ذلك في قصيدة" أول النعت"، حيث تتشاكل أمام المتلقي أسئلة وجودية عديدة لا تقدَم لها إجابة ضمن حوارية النص المعتم، وإنما تومئ وتشير وتؤسس إلى عالم سريالي جديد على أنقاض عوالم الظلمة والمأساة. لقد استطاعت هدى الشاعرة الأنثى أن تستعير في قصيدتها نمطا تشكيليا شاع

وازدهر عند شعراء العصر الحديث في فرنسا أمثال:"رامبو" و"مالارميه"، و"لويس برتران"الخ، إنها تقود المتلقي بفحولة اللغة والمعني نحو إدراك سوداوية المدينة العربية شأن "بودلير" وقتَ أدرك "سوداوية باريس" في ديوانه الشعري الشهير. تقول:

غضبٌ شديدْ
يجتاح شريان الوليدْ
في عتمة الرحم المنوَّر بالظلامْ
في ذلك الكون
المدبلَج ِوَفق (إيزو) القدرة العليا
قياساً .. لا يقل و لا يزيدْ!
.....
ذاك الجنينُ الغاضبُ الآتي
يكوّر نفسهُ
كي لا يجيء لعالَم ٍ
لا بد للأنفاس في قانونهِ
من حمل دمغات البريدْ!
.....
الأم تزفر روحها..
و الطفل يلعق نبضه
متمسكاً بقرارهِ
أن لا يزجّ بنفسهِ
في عالم القرَفِ الجديدْ
عيناهُ مغلقتانْ
تتجمع الأطراف
خوفاً
و القوابل تستجرُّهْ

و الشقاء يلوح شرُّهْ
و الهينماتُ تموج بالفرح الغبيّ
تزف بشرى للأب المشغوف
بالنبأ السعيدْ
و الغيب يضحك ساخراً
إذ ما هنا بيت القصيد!
.....
تتقاذف الأيدي اختلاجات الصبيّ ٠
:طفلٌ سعيدْ..
:عيشٌ رغيدْ..
:عمرٌ مديدْ..
:عزٌّ تليدْ.. .. ..
نبضات قلب الأم
تخفت في تجاويف الوريدْ
يتمدد الجسد البليد
و يدب في النار الجليد!
و هكذا...
بالرغم منه
يُسَلَّم المسكين
أعني الطفل
للأسفِ الشديدْ[21]!

2-3 الشاعرة صالحة غابش: رُؤيا الرفض وفَرادَة التشكيل (الإمارات)

صالحة غابش روائية وشاعرة إماراتية معاصرة، صدر لها أربعة دواوين شعرية من دور نشر إماراتية ومصرية، وهي على التوالي: "بانتظار الشمس"1992، "المرايا ليست هي"1997،"الآن عرفت"1999،" بمن يا بثين تلوذين"2002. استطاعت منذ منتصف الثمانينيات تحقيق الحلم الذي تفجر في شريان الأدب الخليجي عموما والإماراتي على وجه التخصيص، بدأت مسارها الشعري بمقارعة عمود الشعر فكتبت القصيدة العمودية التي أرهقتها متطلباتها، ولم تستطع التخلص من قيودها وهي المرأة التي انتهجت التمرد على واقع ذكوري ملزم في مختلف حيثيات الكتابة إلا بعد ولوج عوالم الرؤيا والتشكيل من خلال كتابة قصيدة النثر، حيث لاحظ القارئ اختلافا جوهريا من حيث التحديثات المضمونية والبنائية الوافدة على أنموذج النص القصيدة عند غابش .

تولدُ القصيدة عندها من رغبة أنثوية جامحة في التحرّر والانعتاق، ومن تمردٍ على التقاليد الشعرية والعروضية، وعلى تقاليد اللغة ذاتها، وكان هدفها في دواوينها الأربعة وخاصة " المرايا ليست هيَ" و" بمن تلوذين يا بثين" هو إبعاد الشعر عن فن نظم الشعر، والبحث عن إيقاع نثري أنثوي تستمد منه قصائدها نتائج شعرية جديدة ومختلفة تماما عن السائد في الشعرية الكلاسيكية عند المرأة.

فضلت صالحة اعتماد لغة النثر، وقرّرت أن تكتب بالنثر لأنه بكل بساطة يحرّرها من القوالب الجاهزة، وهذا ما جعل قارئ شعرها يدرك مباشرة رفضها المستمر للقوالب الجاهزة والإيقاعات الجاهزة؛ فمضت هاربة من الشعر إلى النثر، ومن التراكيب البلاغية والقيم الدلالية المسطرة إلى مرونة الفكرة الشعرية التي يخلقها النثر جراء إغنائه للشاعرية ببضع صيغ لا يمكن قبولها بسهولة في النظم التقليدي.

لقد أدرك هذه التيمة الرؤيوية في أشعار صالحة الناقد ناصر أبو عون حين قال:" تدخل صالحة غابش إلى الذات العربية المنكّسة حينا والشامخة أحايين كثيرة موصولة بمنجز إبداعي ينتمي إلى جيل الرواد في قصيدة النثر الإماراتية وتجربة شعرية ثرّة يؤرَخ لها بديوانين سابقين، ويعدُ (المرايا ليست هي) أكثر تعبيرا عن رؤيتها الشعرية حيث تنكشف فيه عورة الروح وتتوارى الذات خلف زجاج هش تتبدى على سطحه الخارجي انكسارات

العقل العربي بينما المرايا كاذبة تعكس تضخم الذات بينما هي تنطوي على خراب وخواء معرفي ونفسي.

وربما يكون ديوانها الأول (بانتظار الشمس) يحمل حداثة التجربة وإن كان يشي بمحاولة جادة للبحث عن موطئ قدم للشاعرة على طريق الذائقة الشعرية العربية. وفي ديوانها الجديد تحاول أن تفتح كوة تتسع شيئا فشيئا في جدار التقاليد وخيمة الأعراف، تحاول أن تخلق لها وجودا وتحقق بالنص الشعري حياة باذخة بالأسرار وزاخمة بالزمن لا تُصلح ما أفسده الدهر، ولكنها تكتب عطب الروح وعلوها وكسور الداخل، وشموخه في الوقت ذاته. "[22]

في ديوانها "بمن تلوذين يا بثين" كتبت صالحة من منطلق القصيدة كوحدة موضوعية متكاملة، شأنها في ذلك شأن شعراء ورواد قصيد النثر، ففضلت أن تقوم بتأطير الرؤيا ضمن فضاء المتخيل المدعم بلغة القناع، ولعل الهدف من هذا هو خلق نوع من الدهشة الشعرية غير المألوفة عند المتلقي الخليجي الذي تعوّد لغة الوصف واجترار المعاني الجاهزة، ضمن السياق الاجتماعي من جهة، وفحولة لغة الذكورة من جهة أخرى. يقودنا عنوان الديوان إلى استحضار الوجع الأنثوي عبر التاريخ من خلال قصة "بثينة بنت المعتمد بن عباد؛ وهي الأميرة التي شهدت مباهج الحياة، لها شعرا كثيرا لم يبق منة إلا القليل، إذ عندما حلت النكبة بأبيها الملك المعتمد وأُسر وتعرض قصره للسلب والنهب، كانت بثينة في جملة من سبي من نساء القصر فاشتراها أحد تجار إشبيلية في الأندلس وأهداها إلى ابنه وهو لا يعلم من أمرها شيئا، فلما أراد الابن الدخول بها امتنعت وأظهرت له نسبها، وقالت: لا أحل لك إلا بعقد يوافق علية أبي، وأشارت علية بتوجيه كتاب إلى أبيها الذي كان أمر أسرها أسوأ علية من زوال الملك لتعلقه الشديد بها. فكتبت خطابا إلية ضَمَّنت فيه قصتها كاملة، وجعلت منه قصيدة موشاه بحكمة الشيوخ وهي في عمر الزهور، ومن شعرها قولها لما كانت هي وأبوها في الأسر:

اسمع كلامي واستمع لمقالتي * فهي السلوك بدت على الأجياد**

لا تنكروا أني سبيت وأنني * بنت لملك من بني عباد**"[23]

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

فجاء الديوان صالحة بما يحمل عنوانه من أبعاد ودلالات سيمائية الصورة عبارة عن عملية اقتحام ونفور لكل ما هو نمطي يكسر التواصل، وأسست قصائده في تقديري للبديل الشعري غير الثابت زمنيا ، وتمكنت من توجيه المتلقي لديوانها نحو الحالة الفنية المدركة كليا وليس متفردة في قصائد وأسطر شعرية . تقول في قصيدة " مسك الرميكية" أين تستحضر التاريخ وتومئ إلى قصة بثينة بنت المعتمد بن عباد الأندلسي :

أللآن رهن محاولة الحلم أنت..

وأغنية تتأجل

حتى تفيق اليمامات في صوت هذا المدى؟

أللآن يكسرك الانتظار؟

تقاسمك الحزن في رحلة العابرين رغيفا

وحيدا

يحاور رائحة الطرقات..

ولم ينكسر قلم يتقاسمه الدفء

لحظة جاء فتاك

ليكتب وردته في يديك.

وأهداك مسك رميكية

قدماها طين المنافي

وأشعل في الأبجديةِ موقدهُ

فاختتمت القصائد باسمه

إهداء روح إليه[24]

لقد أدركت الشاعرة صالحة غابش كيفية تثوير الذات الأنثوية من خلال ربط راهنها بتاريخٍ، وبعتباتٍ نصيةٍ لها دلالاتها في الزمن الماضي؛ ولذلك " دلالات عديدة، منها أنها بصدد تقديم فكرة معينة، وإنها حريصة على تقديم رؤيتها لمتلقيها كاملة، وهو ما يجعلها من أولئك الشعراء الذين لا يرون في الحداثة الشعرية مجرد شكل ولغة، بل إنها تعبر عن همٍّ خاص، هو في المحصلة، همٌّ عامٌّ، وإن كانت الشاعرة تعتمد الرمز، والقناع،

والإسقاط، عبر تساوق السبي حتى الآن. إن مجرد ذكر خسارة الملك، وسقوط الأندلس، لتدفع إلى التحسّر على ذلك الفردوس المفقود، الذي تتناوله بثينة، وبمرارة كبيرة، مشخِصة أسباب ذلك، من خلال البطانة الفاسدة حول والدها الملك، كي تقدم المفارقة الصارخة وهي سبي نساء قصر الملك، وسقوط العرش، وبيع ابنة الملك نفسه، التي تأبى ذلك من خلال إصرارها على أن يتم اقترانها بابن التاجر الاشبيلي بعد مباركة أبيها. ثمّة التقاط ذكي وبارع من جانب الشاعرة اللاحقة للحدث التاريخي، ومن ثم وضعه في سياق جديد، من قبلها، لإثارة أسئلة اللحظة الأكثر إيلاماً"[25] .

ويجد المتلقي وقارئ باقي قصائد الديوان أن الكثير منها يحمل قاسما مشتركا واحدا؛ إنه الحزن المترامي بين سطور القصيدة والكامن في رؤاها الباهتة منذ سقوط عرش المعتمد بن عباد إلى يومها، انه التماهي مع التاريخ ومع الوجع الأنثوي عند بثينة المرأة وبثينة الشاعرة، وهو الحال أيضا عند صالحة غابش المرأة في زمن سقطت فيه أقنعة الخشية الأبدية. إن القصائد الوارد فيها اسم "بثينة" ببعدها في التاريخ أو في الراهن، هي قصائد امرأة وشاعرة يطوقها الفقدان والألم؛ يتضح ذلك جليا في قصيدة" لا تنكروا أني سبيت" حيث بثينة المرأة ساكنة وخاضعة لمصيرها. تقول :

هنا كنت أدفن دمعة صبري

أمزق أوراق كل الوعود

التي سخرت من وفائي

وظلت تراقبني أتجمد شيئا فشيئا

بثلج انتظاراتي الساذجة. [26]

وتصر الشاعرة على البوح بالوجع الأنثوي الخليجي بجرأة حين تجعل من بثينة اسما تقف على قدميه دلالات الأنوثة والذكورة الحاملة للألم الدفين منذ زمن وأد البنات. لقد أدركت أن أسر بثينة هو المعادل السيميائي والدلالي للسر الواقع على المرأة المكفنة بسوادها، ومع هذا لا يبقى لبثينة وللمرأة في المخيال الرؤيوي عند الشاعرة صالحة إلا الانتظار. تقول:

مدينة ظنكِ واقفة

تتأهب منذ سنين لضوء فتى

ليس يؤلمك

يعبر الحلم نحوك سيدة أنت أولى

على عرش دولته

تخرجين إلى ضوئه تصعدين المنصة شاعرة حرة

تطلقين اسمه بين أفق وماء

فتلتقط البجعات حديثك عنه غناء

تماهى بأبيض رقصتها الهادئة [27]

ورغم السوداوية القاتمة التي تقرأها في المقطع السابق إلا أن المتمعن في إدراك إشارات الرؤيا في الديوان يدرك بعضا من التفاؤل عند بثينة رغم معاناتها، ويقف عند خلجات الفؤاد العامر بالفتوة والشباب لتنقلنا إلى إشراقة جديدة ترتبط بالذكريات وبالتراث في خطابها الذي ازدوج مضمونه على مواصلة المعركة لأن الأمل والحرية هو وعدُ ربِّ السماء. تقول:

أفتشُ في الدمعة العربية عن ملْحها..

وعن لون زيتونكمْ

وللبرتقال بمشرقنا طعمُ حريةٍ

سوف يأتي إلينا به

وَعْدُ ربِّ السماء.

يومئ المقطع السابق إلى تجمع الصورة الشعرية في عناصر غاية في التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد فعمق الصورة تجلّى في زيتون المغرب وبرتقال المشرق، وجمالها يرينا التشبث بالأصالة التي ساعدتها في عنف الطيران الحرّ، متخطية المشاعر اليومية لتبوح بعزيمتها العالية في استنهاض الهمم لتصارع خيبة الأمل الحاضرة في ساحتنا العربية اليوم[28].

لقد تمكنت صالحة غابش في دواوينها المختلفة وخاصة في قصائدها النثرية أن تدرك القدرة على فهم المشاعر وعلى الوصول أو إنتاج المشاعر التي تسهل الخيال المعرفي بحسب قول "بيتر سالفوني *Peter Salovey*" فيما يعرف بنظرية الذكاء العاطفي والعقل الوجداني،

لهذا حملت دواوينها الأربعة دلالات المكان بأبعاده الثلاثة، فتحظر القبيلة كمكان يطغى بجبروته على المشاعر والأحلام الخافتة، تقول في قصيدة "فضائي والأجنحة":

الحزن قبيلة نارٍ

تحرق كل وثائقها في قلب فتاة

تنمو فوق رمال براءتها

وحديث يسرق ذاته

ثم يغادر ثكنته المطمورة في استرخاء لا يهدأ.

ديوان الآن عرفت ،،،،[29]

3-3 سعاد الصُباح ومستويات النحت الجمالي (الكويت)

الشاعرة الدكتورة سعاد الصُباح من مواليد الكويت في 1942/5/22، هي الابنة البكر لوالدها الشيخ محمد الصُباح الذي حمل أسم جده الشيخ محمد الصباح حاكم الكويت من العام 1892-1896، تلقت علومها الأولية بالكويت، اقترنت عام 1960 بالشيخ عبد الله مبارك الصباح، نائب حاكم الكويت، تابعت تعليمها حيث حصلت على شهادة البكالوريوس في الاقتصاد من جامعة القاهرة عام 1973 ،ثم شهادة الدكتوراه من جامعة "ساري جلفورد" البريطانية في الاقتصاد عن دراستها بالإنجليزية " التخطيط والتنمية في الاقتصاد الكويتي ودور المرأة " 1981، من أهم أعمالها الشعرية والأدبية:

- " في البدء كانت الأنثى " مشورات رياض الريس/لندن 1988
- " فتافيت امرأة " الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة 1986
- " إليك يا ولدي " دار المعارف / القاهرة 1982
- " آخر السيوف " دار سعاد الصباح للنشر/الكويت 1992
- " برقيات عاجلة إلى وطني " الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة 1990
- " حوار الورد و البنادق " منشورات رياض الريس/لندن 1989
- " خذني إلى حدود الشمس" دار سعاد الصباح للنشر/الكويت 1997
- " امرأة بلا سواحل دار سعاد الصباح للنشر/ الكويت 1994

- " قصائد حب " دار سعاد الصباح للنشر / الكويت 1992
- "القصيدة أنثى و الأنثى قصيدة "مختارات شعرية /دار سعاد الصباح للنشر /الكويت 1999
- "رسائل من الزمن الجميل" بيروت 2006
- "والورود تعرف الغضب" بيروت 2005

لقي إبداعها الشعري اهتمام الدارسين الجامعيين فكان محور رسائل ماجستير ودكتوراه في الأردن ومصر ولبنان والبحرين والجزائر. فضلا عن عشرات المقابلات التليفزيونية التي سجلت صورا من سيرتها ومن عطائها الشعري. احتفت الأوساط الثقافية بها فأحيت أمسيات شعرية في مصر، لبنان، سورية، مسقط ،الإمارات الأردن، سويسرا، فرنسا، البحرين، السعودية، بريطانيا، الولايات المتحدة، العراق، تونس، قطر، المغرب، السودان.

صرخت سعاد منذ سبعينيات القرن الماضي في وجه المجتمع الذكوري الذي حاول سلبها الحق في البوح بالكينونة الأنثوية، فرسمت الكلمة الشعرية وفق متطلبات ذاتها الرافضة لكل سلطة خارجية لا يفرضها الجسد ولا تؤسسها الروح، فأصبحت القصيدة عند سعاد في الكثير من دواوينها عبارة عن قصيدة نحت جمالي بمهارات برناسية[30]؛ تقول في المقطع الأول من قصيدة " للأُنثى قصيدتها وللرجل شهوة القتل" :

سيظَلُّونَ وَرَائي	**ما تعوَّدْتُ بأن أنظُرَ يوماً للوَراءِ..**
بالبواريدِ وَرَائي	**فأنا أعرفُ دَربي جيداً**
و السَّكاكينِ وَرَائي	**والصَّعاليكُ . على كَثْرَتِهِمْ .**
و المَجلاَّتِ الرَّخيصاتِ وَرَائي..	**لن يطالوا أبداً كَعْبَ حِذائي.**
فأنا أعرفُ ما مَوْقِفُهُمْ	**لن ينالوا شَعْرَةً واحدةً منْ كِبْريائي.**
مِنْ كِتاباتِ النِّساءِ..	**فلقد عَلَّمَني الشِّعْرُ ، بأنْ أمْشِي**
غيرَ أنّي..	**و رأسي في السَّماءِ[31]..**

لقد أدركت الشاعرة العربية المعاصرة-وهي واحدة منهن– أن قصيدة النحت الجمالي والجسدي هي أفضل وسيلة لتقديم البديل الجديد ضمن فضاء الرفض الاجتماعي

بمقاييس جمالية شاذة عن طقوس القبيلة ومعايير الكتابة الذكورية، فعملية التجاوز والكسر والتخطي تولّد بالضرورة عملية تشكيل وإبداع وخلق مختلفة تماما عن ذوقية الشرع الذكوري المتسلّط، حيث تعمد إلى تصوير كل ما أضحي مكسورا أو متخطى أو متجاوزا، سواء بفعل رفض الزمن له، أو بحكم عدم مطابقته لواقع الحال. ... هذا ما جعلها في قصيدة "تمنيات استثنائية لرجل استثنائي" تؤسس لمفهوم حب برناسي جديدة معالمه ، تقول في المقطع الأول من القصيدة الطويلة :

عامٌ سعيدْ..	**فالحُبُّ أكبَرُ مِن جميع الأزمِنَهْ**
عامٌ سعيدْ..	**و الحُبُّ أرحَبُ من جميعِ الأمكِنَهْ**
إنّي أُفضِّلُ أنْ نقولَ لِبَعْضِنَا:	**و لذا أُفَضِّلُ أنْ نقولَ لِبَعْضِنَا**
"حُبٌّ سعيد."	**"حُبٌّ سعيد.."**
ما أضيَقَ الكَلِماتِ حينَ نقولُها كالآخرينْ.	**حُبٌّ يثورُ على الطقوس المسرحيَّةِ في الكلامْ.**
أنا لا أريدُ بأنْ تكونَ عواطفي مَنْقولةً عن أُمْنِياتِ الآخرينْ..	**حُبٌّ يثورُ على الأُصولِ.. على الجذورِ.. على النظامْ..**
أنا أرفضُ الحُبَّ المُعبَّأَ في بطاقاتِ البريدْ..	**حُبٌّ يحاولُ أنْ يُغَيِّرَ كُلَّ شيءٍ في قواميسِ الغرامْ [32]...!!**
إنّي أحبُّكَ في بداياتِ السَّنَهْ..	
وأنا أحِبُّكَ في نهاياتِ السَّنَهْ..	

من هنا صار الشعر عند سعاد الصباح المرأة الثائرة بأنوثتها مثل " كلمة السر؛ من عرف متى يقولها وكيف يقولها استطاع أن يزحزح الصخرة المسحورة عن المغارة ويصل إلى صناديق المرجان والحور المقصورات في الجنان ...الشعر يمد يده إلى الأشياء الميتة فيحييها كما فعل موسى تماما، والفارق الوحيد، أن أداة موسى هي العصا ...و أداة الشعر هي القلم ..."[33]

وتشترك سعاد الصباح في تشكيل الصورة البرناسية المطعّمة انطلاقا من واقع المرأة العربية من جهة ومن كونها عضو في المنظمّة العربية لحقوق الإنسان، فقد تطوّعت للدفاع عن حقوق بنات جنسها بصوت قوي صريح. صوَّرت ما تعانيه المرأة المكبوتة والمخنوقة الصوت في المجتمعات الذكورية. وعكفت على تثوير حق المرأة في الحب

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

والإحساس بالآخر ضمن حق أنوثتها المغيب، فصرخت في قصيدة "المجنونة " صرخة الشاعر البرناسي الثائر على واقع لا يجعل الحب دستورا أبديا للحياة، تقول:

أنا في حالة حبٍّ... ليس لي منها شفاءْ
وأنا مقهورةٌ في جسدي
كملايينِ النساءْ
وأنا مشدودةُ الأعصابِ لو تنفخُ في أُذْني تطايرتُ دُخاناً في الهواءْ
...
يا حبيبي:
إنني دائخةٌ عشقاً
فلملمني بحقِ الأنبياءْ
أنتَ في القطبِ الشماليِّ وأشواقي بخطِ الإستواءْ.
...
انتمائي هو للحبِّ وما لي سوي الحبِّ انتماءْ[34].

وعن الحب وعمّن تُحب قالت في الجزء الأول من قصيدة "تمنيات استثنائية لرجلٍ استثنائي":

أنا أرفضُ الحبّ المُعبّأَ في بطاقات البريدْ
إني أُحبّكَ في بدايات السنةْ
وأنا أُحبكَ في نهايات السنةْ
فالحبُ أكبرُ من جميع الأزمنةْ
والحبُ أرحبُ من جميع الأمكنةْ
ولذا أُفضّلُ أنْ نقولَ لبعضنا
"حبٌّ سعيد"
حبٌّ يثورُ على الطقوسِ المسرحيةِ في الكلامْ
حبٌّ يثورُ على الأصولِ على الجذورِ على النظامْ
حبٌّ يحاولُ أنْ يُغيّرَ كلَّ شيءٍ في قواميسِ الغرامْ[35].

إن آلية التخيُّل الاستاطيقي التي تندرج من الأدنى إلى الأعلى، حتى تصل إلى اللامحدود تنبئ عن قدرة الشاعرة العربية البرناسية في حقل الرياضيات الإقليدية التي تبدع فيها

شيئاً أكثر من أن تحفظ جدول الضرب عن ظهر قلب. إنَّ هذه الطريقة الكلاسيكية التي تتخصص بمعالجة جانب الواقع الموضوعي من زاوية المجال، وضمن تشعبات وأبنية هندسية، تؤدي بها إلى الإطلاق الساكن والخروج عن مجال التفاعل الحيوي بين الفكر والطبيعة من جهة، والإحساس والواقع من جهة ثانية، لا تأخذ من الكلاسيكية التي استوعبت مناخات الفكر الإنساني منذ فجر تشكّله حتى اليوم، سوى القشرة الخارجية، التي ستبقى على سطح الواقع تطفو ضمن علائقها الذهنية المتشابكة.

3-3 الدكتورة زكية مال الله والكتابة بالكشف والبحث عن الرؤيا. (قطر)

زكية علي مال الله من مواليد الدوحة العام 1959، حصلت من جامعة القاهرة على دكتوراه في الصيدلة سنة 1990. هي عضو في رابطة الأدب الحديث بالقاهرة 1988، والأكاديمية العالمية للثقافة والفنون بأمريكا 1991، والأكاديمية العالمية للشعراء بالهند 1991.عملت في القسم الثقافي بجريدة الشرق، واشتركت في برامج إذاعية مختلفة في مصر والدوحة، ونشرت قصائدها في العديد من الصحف والمجلات المحلية والعربية، وشاركت في العديد من الندوات الأدبية والأمسيات الشعرية في كل من قطر ومصر والكويت وتركيا. لها دواوين شعرية منها: في معبد الأشواق 1985- ألوان من الحب 1987- من أجلك أغني 1989- في عينيك يورق البنفسج 1990- أسفار الذات 1991. شفى حفرة من البوح ،،،، الخ

تنتهج الشاعرة زكية مال الله أسلوب الصدام مع الذات من منظور التجلي والحضور، بحثا عن الأبعاد الانثوية الرافضة لسلطة الآخر عبر تكريس الفعل ضمن الموروث الثقافي الراهن، ولتحقيق هذا التجلي أدركت الشاعرة أن آليات القصيدة التقليدية لا تستطيع أن تفعل البوح الانثوي الكامن في دخيلائها، وعليه قررت الكتابة بأدوات جديدة تمكنها من تأسيس الذات الانثوية الفاعلة تجاه متلق ذكوري طالما رفض كينونتها المتشاكلة والمختلفة عن كينونته وعن تفكيره...

لقد أدركت الشاعرة زكية مال الله أن الكتابة تساؤل، وان كل محاولة في عوالم الشعر المعاصر لتقديم إجابة عما نطرحه من تساؤل هو طمس لروح الشعرية والشاعرية في الذات المبدعة، فقررت في تقديري الكتابة من منطلق الكشف والبحث عن الرؤيا، **من منطق أن كل راء كشاف وكل كشاف مبدع**، فجاء ابداعها متقاطعا من ذاتها الرائية رؤيا الأنثى المختلف عن الذات وعن الاخر معا ... تقول في أسطر من قصيدة اعترافات:

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

من بدء التكوين وخلق الموجودات
اشتعلت نار في طيني.....
جللني عبق
انسابت في جلد تصاويري أشباه
الشق الأول "لامرأة"
أرصفة تعترض الخصلات
تتماوج
تكبو ..... تتساقط
يلعقها غيم النظرات
الشق الثاني "مرآة"
والشق الثالث أسفار من وجه مرسوم القسمات
أتعثر بين سطور الخط وأفواج الكلمات
تنشق نقاطي
لا قيد .... قد حل وثاقي ..... [36]

وعلى خطى اعترافات الذات المتجلية الهاربة نحو أفق توقعاتها الأنثوية، تكتب زكية مستعيرة الطريقة الرمبوية (نسبة لآرثر رامبو) في قصيدة النثر، وهي الطريقة التي تؤسس للرفض المطلق في عالم عبثي يفضي للامعقول ، إنها تحاول أن تجعل من النص – القصيدة في أبهى تجلياته الكلام المصفّى المتألق، الخارق للعادة في محاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، إنه تشكيلٌ جديد للسكون بواسطة الكلمات[37].... تقول في قصيدة سفر البهجة:

يصعد بي
حيث اللامطلق..
اللاموجود..
حيث إنا لم أبذر بعد..
أكتبه في اللامعنى
يكتبني في اللامحدود .... .[38]

وتقترب هذه الرؤيا المشعة من أسطر القصيدة – النص من موقف"ألبيرس"حين قال أن الشعر لا يمكن أن يحدوه منطق لغوي معيّن، لأنه يخلق لغته الخاصة به دون النثر الذي

عادة ما يرتبط بقوانين تقترب إلى العقل والانضباط، فالشعر هو التعبير "بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللغة البشرية للتعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مُخاتَلةً، تمردا، نضالا ضد اللغة "[39]، ويتكرر هذا في الكثير من قصائدها خاصة في ديوان أسفار الذات أين تعبث الشاعر من منظور سريالي على استنطاق الأنا ضمن الجسد الأنثوي المضمر، تقول في اسطر من قصيدة هذيان جسد:

لا يعنيه أن يتكوم بين مداه
يلعق هذيان الشمس
يتسلط خلف حدود القمر
يلبس تاج الملكوت
لا يعنيه أن يدعى بالجسد الرق
يتآكل من دوده
يرغب أن يدفن في مقبرة عاج
يكتب بالصلصال
الجسد انا
قد كنت بما أحببت
فاستعمرني الدود[40]

يتسارع عرض الذات والكشف عن الرؤيا في مختلف أشعار زكية مال الله ، خاصة قصائد النثر منها ، حيث تستعيض الشاعرة عن الأسس النمطية في القصيدة التقليدية بآليات حداثية مستلهمة من الروافد الفرنسية في تشكيل القصيدة الرؤيا، لقد آمنت زكية في تقدير ي ومن خلال استقراء أشعارها المختلفة وتجربتها التشكيلية في مجال القصيدة بأن "الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنه السمّو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين المسند والمسند إليه ..."[41].

خاتمة: أقف في نهاية هذا البحث وقفة تقدير للشعرية العربية النسوية في الخليج لما لها من وسائل تفعيل الذات وامتطاء صهوة المتغير، ونبذ الثابت الذي طالما أرهق الكتابة

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

حين خصّ الذكورة بالتفرد اللفظي صياغة وتشكيلا، وجعل المرأة معنى ضمن فضاءات النظم الذكوري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نسجل أن الكتابة النسوية الخليجية وصلت إلى ملتقى حضاري تثاقفي هام، جراء الطفرة الاجتماعية والاقتصادية الكبيرة التي تعيشها بلدان الخليج منذ التسعينيات من القرن الماضي، وهو ما انعكس على مستويات الكتابة الأدبية عامة والشعرية خاصة، فراجعت الشاعرة الخليجية حاضرها وماضيها معا، وانطلقت بعد مقاربة واعية للتاريخ في ضوء متطلبات الراهن لتؤسس عوامل رؤيا مبنية على جملة من التساؤلات الفكرية والفلسفية عجلت بظهور أنماط شعرية تتماشي مع التصور الفكري الجديد عندهن. ولعل هذا ما يفسر الحضور القوي لقصيدة النثر وشعر التفعيلة. كما لا يجب إغفال المناخ الثقافي الجيد في دول الخليج وانتشار الدورات الفكرية والثقافية والورشات التدريبية النقدية والأدبية، والأمسيات الشعرية، والقراءات الأدبية المختلفة في بعث مواهب التشكيل بقوة.

ومجمل القول في فلسفة المقاربة السابقة نسجله في النتائج الآتية:

- ✓ حضر التأسيس للكتابة النسوية في الخليج حضورا قويا ولافتا، واستطاع أن يؤسس لظاهرة فنية وتشكيلية جديدة في الشعرية العربية، ويستدل على هذا بالكم الوفير والمتميز من الإصدارات الشعرية النسوية في فترة وجيزة تمثلت في العقود الثلاثة الأخيرة.
- ✓ أصبح الوعي الماثل في كتابة المرأة وعيا بالفكر الإنساني العام المطروح عبر انبثاق مفهوم النسوية في الرؤى والمفاهيم الغربية المعاصرة . ويتجلى هذا في تعدد أنماط النتاج الإبداعي النسوي الخليجي وتحوله جماليا ودلاليا الى مشروع مكاشفة ووعي ومثاقفة في الآن ذاته.
- ✓ تمكنت الشواعر – النسويات – الخليجيات من مقاربة وتمثل نماذج التشكيل المعاصرة؛ فلقد وفر لهن الشعر الحر وقصيدة النثر آليات ممارسة الرفض والتأسيس معا، وجعلهن يدركن الوعاء المناسب لصبّ تجربتهن المكتومة عبر عصور مديدة لبث شجونها ونفث همومها.
- ✓ عملت الشعرية النسوية المعاصرة في الخليج على كسر جدلية الصراع الثقافي الكامن في المحمولات المتراكمة منذ القديم، وعلى إعلاء الذات وتضخيم الأنا الأنثوية في فضاء

كتابة نسوية مدعمة بنظرية وافدة على المنطقة؛ عدت من بين الروافد الأساسية المؤثرة في تفعيل الكتابة الشعرية النسوية في الخليج.

الهوامش:

[1] للتوسع والاستزادة راجع: A Feminist Theory Dictionary، على الرابط: /https://afeministtheorydictionary.wordpress.com/2007/07/17/womanism

[2] راجع : https://fr.wikipedia.org/wiki/Clara_Zetkin

[3] عصام واصل: في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، داتر التنوير ، الجزائر ، ط1 2013، ص 123

[4] - فاطمة الشيدي: هوية الكتابة الأنثوية في عمان ، مجلة نزوى ، مجلة أدبية ثقافية فصلية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد رقم 24 / أكتوبر 2000 ، ص 45

[5]- راجع : نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق 1997، ص 26-31

[6]- للاستزادة ينظر: زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار سراس ،تونس 2002، ص11

[7]- شرين أبو النجا : نسائي أو نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة 2002،ص 8-9

[8]- إبراهيم الناصر: الحركة النسوية الغربية ومحاولات العولمة، ينظر موقع الكاتب على الواب ورابط الدراسة هو:
http://www.saaid.net/female/064.htm

[9]- راجع: إحسان عباس: عبد الحميد بن يحى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل أبي العلاء، دار الشروق للتوزيع والنشر، الأردن 1988،ص 44 -45

[10]- عبد الله الغدامي : المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت 2006 ص6

[11]- المرجع نفسه ص 8

[12]- نزار قباني : الكتابة عمل انقلابي ، منشورات نزار قباني،ط1،بيروت 1975،ص 4

[13]- راجع : Catharine Stimpson : The Building of feminist Criticism, published in .R .Cohen ed. New York.1989.p135

[14]- عبد الله الغدامي : المرأة واللغة ، ص 10

[15]- المرجع نفسه، ص 11

[16]- ظبية خميس: أدب العورة، مجلة الدوحة، مجلة شهرية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة القطرية، عدد 21، ص

[17]- صلاح فضل:قراءة الصورة، وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة،ط1997،1،ص107

[18]- عبد الله السمطي: انبثاق قصيدة النثر النسوية، مجلة نزوى ، مجلة أدبية ثقافية فصلية، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 55/ يوليو 2008

[19]- هدى السعدي: دموع البنفسج، دار عكرمة،دمشق، سورية 2004 ص 32

[20]- المصدر نفسه ص 43

[21]- نفسه ص 46

[22]- ناصر أبو عون: جريدة عُمان، الصادرة في سلطنة عُمان، الملحق الثقافي: شرفات الأدبي ، نقلا عن الرابط الأتي :http://nasseroon.maktoobblog.com/

[23]- سهيل زكار: في التاريخ العباسي والأندلسي : السياسي والحضاري، جامعة دمشق 1998،ص338 وما بعدها

[24]- صالحة غابش : ديوان "بمن تلوذين يا بثين"، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة 2002 ،ص 35

[25]- إبراهيم اليوسف : صالحة غابش والاشتغال في قلب الحداثة الشعرية، جريدة الخليج الثقافي ،تصدر عن لمؤسسة دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر عدد ، 2010/10/26

[26]- صالحة غابش : ديوان "بمن تلوذين يا بثين ص 14

[27]- المصدر نفسه ص 65

[28]- سميرة رباحية طرابلسي : مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 443 آذار2008 ص 164

[29]- صالحة غابش:ديوان فضائي والأجنحة، منشورات الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1998،ص 34

[30]- البرناسية Le parnassisme ou le Parnasse: مذهب أدبي فلسفي لا ديني قام على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، وعرض عواطف الفرد الخاصة على الناس شعراً واتخاذه وسيلة للتعبير عن الذات.. بينما تقوم البرناسية على اعتبار الفن غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تهدف إلى جعل الشعر فناً موضوعياً همه استخراج الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضفائه على تلك المظاهر، وترفض البرناسية التقيد سلفاً بأي عقيدة أو فكر أو أخلاق سابقة. وهي تتخذ شعار "الفن للفن.

[31]- سعاد الصباح: امرأة بلا سواحل، قصيدة :للأنثى قصيدتها،،،وللرجل شهوة القتل، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع الكويت 1994، ص61

[32]- سعاد الصباح: لآلئ الخليج، مختارات شعرية بالعربية والألمانية. ترجمة د. عدنان جواد الطعمة. ط1/ ماربورغ 1995 ، ص 81

[33]- نزار قباني : "الله و الشعر" ، مجلة "الآداب" البيروتية ، عدد 04 ، أفريل 1957 ، ص 02 .

[34]- سعاد الصباح: لآلئ الخليج، ترجمة د. عدنان جواد الطعمة، ص 123

[35]- المصدر نفسه ص138

[36] زكية مال الله ، ديوان اسفار الذات، الأعمال الكاملة ، ج 2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر 2006

[37] بنظر حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، الجزائر،2002 ، ص 05

[38]زكية مال الله، ديوان مرجان الضوء، مركز الحضارة العربية ،ط1، القاهرة، 2006ص 64.

[39]ألبيرس ، ر. م . الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي،ط3، منشورات عوبدات ، بيروت / باريس ، 1983 ، ص 126

[40] زكية مال الله، ديوان من أسفار الذات ،

[41]حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ص 06 .

*** *** ***

مجلّة
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830 اللّغة العربيّة وآدابها

مصطلح النحو ومرادفاته في التراث العربي

The term Al-nahw and its synonyms in Arab heritage

دة. فوزية سرير عبد الله

جامعة البليدة2 (الجزائر)

تاريخ الإرسال : 2017/12/25 **تاريخ القبول:05 /2018/05**

الملخص:

يعرّف النحو بأنّه: علم بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب، وقد قال الكسائي عنه:

إنّما النحو قياس يتبع

وبه في كلّ أمر ينتفع

والذي يراه بعضهم ونشاطرهم فيه أن يكون منشأ تسمية العلم بكيفية كلام العرب في إعرابه وبنائه (نحوا)، راجع إلى كون الغرض منه أن يتحرّى الإنسان في كلامه إعرابا وبناء طريقة العرب في كلامهاعلى حدّ قول ابن السراج (ت316ه) في كتابه أصول النحو.

وقد استعمل المتقدّمون مصطلحات أخرى بالموازاة مع مصطلح النحو في طور نشأة هذا العلم وقبل أن ينضج ويستوي، من هذه المصطلحات نذكر: العربية، والكلام، واللّحن، والإعراب، والمجاز، فهل هي مرادفات لمصطلح "النحو" أو هي مصطلحات ذات معانٍ مغايرة لما يدلّ عليه هذا المصطلح؟

Abstract :

In this article, we talk about some of terms according to some of ancient Arabic literature, which include in: Arabic (Arabiya), speech (Alkalam), Ton (Al-lahn), Expression (Al iarab), and Metaphor (Al madjaz).

To see is it synonymous with the term grammar (Al nahw) or, it has a different concept?

Keywords: Al- nahw, Arabiya, Alkalam, Al-lahn, L 'iarab, metaphor.

*** *** ***

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

تمهيد:

إنّ الشعر الجاهلي هو الديوان الذي حوى أخبار العرب، ومعاملاتهم، بل هو الكتاب الذي روى لنا أيامهم ومآثرهم، وكشف عن تلك الحياة البدوية البسيطة للعرب في شبه الجزيرة العربية، ولطالما تفاخرت العرب بين الأمم الأخرى بلغتها وما اشتهر عن بيانها وفصاحتها وبلاغتها، دون حاجة إلى معايير تضبط النطق السليم، أو علم تلجأ إليه ليقوّم لسانها، فالصبيّ ينشأ وسط قبيلته فيحاكي لغة أبويه، بل لغة محيطه ويقلّدهم –على مرّ الأوقات - وينشأ وقد اكتسب سلامة لغوية وفصاحة، بل ذوقا فطريا صافيا، ولا يحتاج إلى ملقّنٍ يعلّمه اللغة[1]، إلى أن أنزل الله سبحانه وتعالى على محمد بن عبد الله القرشي – وقريش من أفصح القبائل العربي - معجزة القرآن الكريم، وهي معجزة بيانية بلسان عربي مبين، باعتراف المشركين أنفسهم، حيث جاء ذلك في كتب السيرة والسنة، وعن ابن عباس –رضي الله عنهما - قوله «إن الوليد بن المغيرة جاء إلى النبي -صلى اللَّه عليه وسلم - فقال اقرأ علي. فقرأ عليه {إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى} [النحل: 90] فقال أعد. فأعاد.

فقال "واللَّه إن له لحلاوة. وإن عليه لطلاوة. وإن أعلاه لمثمر. وإن أسفله لمغدق. وإنه ليعلو ولا يعلى عليه. وإنه ليحطم ما تحته. وما يقول هذا بشر» [2].

وفي رواية "وبلغ ذلك أبا جهل فأتاه. فقال يا عمّ إنّ قومك يريدون أن يجمعوا لك مالا. قال ولم؟ قال آتيت محمدا لتعوض ممّا قبله. قال قد علمت قريش أنّي من أكثرها مالا. قال فقل فيه قولا يبلغ قومك: إنّك منكر له. قال ماذا أقول؟ فواللَّه ما فيكم أعلم بالأشعار منّي إلخ ".

وفي رواية أنّ الوليد بن المغيرة قال لهم - وقد حضر الموسم - " ستقدم عليكم وفود العرب من كلّ جانب وقد سمعوا بأمر صاحبكم. فأجمعوا فيه رأيا، ولا تختلفوا، فيكذب بعضكم بعضا. فقالوا: فأنت فقل. فقال بل قولوا وأنا أسمع. قالوا: نقول كاهن. قال ما هو بزمرة الكهّان ولا سجعهم. قالوا نقول مجنون قال ما هو بمجنون. لقد رأينا الجنون وعرفناه. فما هو بخنقه ولا وسوسته ولا تخالجه. قالوا: نقول شاعر. قال ما هو بشاعر. لقد عرفنا الشعر رجزه وهزجه وقريضه. ومقبوضه ومبسوطه قالوا: نقول ساحر

قال ما هو بساحر. لقد رأينا السحرة وسحرهم فما هو بعقدهم ولا نفثهم قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟ قال ما نقول من شيء من هذا إلا عرف أنّه باطل وإن أقرب القول أن تقولوا: ساحر يفرّق بين المرء وأخيه وبين المرء وزوجه وبين المرء وعشيرته فتفرقوا عنه بذلك. فجعلوا يجلسون للنّاس لا يمرّ بهم أحد إلا حذروه رسول اللّه -صلى اللّه عليه وسلم - فأنزل اللّه في الوليد بن المغيرة {ذَرْنِي وَمَنْ خَلَقْتُ وَحِيدًا} [المدثر: 11] -إلى قوله - {سَأُصْلِيهِ سَقَرَ} [المدثر: 26]"[3]

وقد تحدّى الله سبحانه وتعالى العرب أن يأتوا بعشر آيات مثل آي القرآن الكريم محكمات فقال: {أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ} [هود: 13].

ولمّا ظهر عجزهم عن الإتيان بعشر سور قال: {أَ مْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ} [يونس: 38]. بعد معاندتهم وكبرهم وافترائهم على الرسول عليه الصلاة وآله وسلّم الذي تكفّل الله سبحانه وتعالى بالدفاع عنه، فنزلت آيات تثبت بعثته وتنزّهه ممّا تلك الافتراءات قريش منها:

1-{أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَعَلَيَّ إِجْرَامِي وَأَنَا بَرِيءٌ مِمَّا تُجْرِمُونَ}[هود 35].

2-{أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ لِتُنْذِرَ قَوْمًا مَا أَتَاهُمْ مِنْ نَذِيرٍ مِنْ قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ} [السجدة: 3].

3-{أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنِ افْتَرَيْتُهُ فَلَا تَمْلِكُونَ لِي مِنَ اللَّهِ شَيْئًا هُوَ أَعْلَمُ بِمَا تُفِيضُونَ فِيهِ كَفَى بِهِ شَهِيدًا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَهُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ} [الأحقاف: 8].

وحول هذه الآيات يقول المفسّرون "والعجيب أنّ الآيات الخمس جميعها نزلت بمكة، أي قبل انتشار الإسلام."

لم يبق الإسلام محصورا في قبيلة قريش، بل بعد مضى وقت أصبح الإسلام دين الجزيرة العربية، ليس فقط وما جاورها من أمصار اعتنقت الإسلام طواعية، واستبدلت ألسنتها باللّسان العربي المبين لسان الدين الجديد، وفي عصر الدولة العباسية نشطت

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

حركة الفتح الإسلامي، وبفضلها اتّسعت رقعة الدولة الإسلامية وكثرت الموالي وتوسّع التّعامل مع الأمم الأخرى والانفتاح على ثقافتها وازدهر التّعامل التّجاري معها.

"وكانت نتيجة هذا الاختلاط ظهور بعض الزيغ على بعض الألسنة غير الخالصة العروبة، وإن أشار بعضهم إلى تسلّله إلى ألسنة بعض الفصحاء من أبناء العرب أنفسهم، ولكنّنا ليس في أيدينا الحجج المدعّمة لهذا الرأي الذي نشكّ في صحّته، ذلك أن احتكاك العرب بغيرهم من الأمم كان منذ الجاهلية ولكن في نطاق أضيق، نذكر من ذلك استقبال الحجيج من كل البقاع، والمبادلات التجارية، وقد اشتهرت قريش برحلتي الشتاء والصيف التي ذكرها الله تعالى في محكم تنزيله: ﴿لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ (1) إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ (2)﴾ قريش(1-2)، ولم تدع الحاجة . حينها . إلى البحث عن علم يحفظ لغتها ممّا قد يلحقها من زيغ."[4]

ومع أنّ معظم الباحثين يحدّدون ظهور اللحن بحدود ظهور الإسلام أو بعده بقليل[5] لا قبله[6] إلا أنّهم يؤكّدون أنّه كان نتيجة اختلاط العرب بالأمم الأخرى، فاختلط العربي بالنبطي، والحجازي بالفارسي ودخل الدين الإسلامي أخلاط الأمم المختلفة الألسن، فوقع الخلل في الكلام العربي وظهر اللحن في ألسنة بعضهم.

وجاء تفصيل هذه الحقيقة عند أبي بكر الزبيدي (ت379هـ) حيث يقول: « ولم تزل العرب تنطق على سجيتها في صدر إسلامها وماضي جاهليتها حتى أظهر الله الإسلام على سائر الأديان ، فدخل الناس فيه أفواجا ، وأقبلوا إليه أرسالا ، واجتمعت فيه الألسنة المتفرّقة ، واللغات المختلفة ، ففشا الفساد في اللغة العربية ، واستبان منه في الإعراب الذي هو حَلْيُها ، والموضّح لمعانيها ، فتفطّن لذلك من نافر بطباعه سوء أفهام الناطقين من دخلاء الأمم بغير المتعارف من كلام العرب ، فعظم الإشفاق من فُشُوّ ذلك وغلبته ، حتى دعاهم الحذر من ذهاب لغتهم وفساد كلامهم إلى أن سبّبوا الأسباب في تقييدها لمن ضاعت عليه ، وتثقفها لمن زاغت عنه."[7]

فهذه الحال دعت إلى البحث عن معايير تكفل النّطق السليم وتحفظ من الوقوع في اللّحن، وأصبح الاعتقاد بأنّ اللغة العربية تامّة التكوين ناضجة لا تحتاج إلى علم ينظّمها، ضربا من الخيال بداية من القرن الأول، واقتنع بعضهم –وهم الذين أطلق عليهم

"النّحاة"-بضرورة البحث في العلم الذي يحفظ لغة الدين، وعرف هذا العلم بالنحو[8]، ولقد لاحظنا على بعض المؤلّفات النّحوية القديمة وجود مصطلحات أخرى بدت لنا من أول وهلة أنّها مصطلحات تستعمل للدلالة على ما يدلّ عليه مصطلح النحو، فهل هي مرادفات للمصطلح أو هي مصطلحات لها مفاهيمها الخاصة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا المقال الذي سنتعرّف فيه على المعنى اللغوي ثمّ الاصطلاحي للنحو، فأشهر المصطلحات التي استعملها متقدمو العربية، للدلالة على علم النّحو الذي قد يكون أبو الأسود الدؤلي (ت 69 هـ) أول من شيّد صرحه، أو علي بن أبي طالب (ت 68هـ) مثلما يذهب إليه آخرون.

1. النّحو لغة:

من أهم ما نقلته لنا المعاجم من معان لغوية لكلمة "نحو" نذكر ما جاء في (معجم الصّحاح) (للجواهري) من أنّ النّحو هو: "القصد، والطريق، يقال: نحوتُ نحوك، أي قصدت قصدك، ونحوت بصري إليه، أي صرفت عنه بصري، أي عدلته. وفي سيره، أي اعتمد على الجانب الأيسر. والانتحاء مثله، هذا هو الأصل، ثم صار الانتحاء الاعتماد والميل في كلّ وجه. وانتحيت لفلان أي عرضت له. وأنحيت على حلقة السكين، أي عرضت، ونحّيته عن موضعه تنحية، فتنحّى. "[9]

ومعظم معاني هذه الكلمة التي تضمها المعاجم العربية تتمثل في[10]:

ا . **القصد**، يقال: نحوت نحوك، أي: قصدت قصدك. ونحوت الشيء، إذا أمّمته .

2. **التحريف**، يقال: نحا الشيء ينحاه وينحوه إذا حرفه.

3. **الصرف**، يقال: نحوت بصري إليه ، أي : صرفت.

4. **المثل**: تقول : مررت برجل نحوك ، أي : مثلك.

5. **المقدار**: تقول : له عندي نحو ألف ، أي : مقدار ألف.

6. **الجهة** أو **الناحية**: تقول : سرت نحو البيت ، أي : جهته.

7. **النوع** أو **القسم**: تقول : هذا على سبعة أنحاء ؟ أي: أنواع .

8. **البعض**، تقول : أكلت نحو السمكة ، أي : بعضها

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

ويلاحظ أحد الباحثين المحدثين "أن النحاة لم يذكروا المعنى الثالث، ولذا عدّوا المعاني اللغوية سبعة"[11] وهذه المعاني نظمها الداودي شعرا بقوله[12]:

للنحو سبع معان قد أتت لغة * * جمعتها ضمن بيت مفرد كملا
قصد ومثل ومقدار وناحية * * نوع وبعض وحرف فاحفظ المثلا

وقد يكون للنّحو معنى (الغاية) وهو ما جاء في قول (محمد بن سلام): سمعت رجلا يسأل يونس عن أبي إسحاق وعلمه؟ قال هو والنحو سواء، أي هو الغاية"[13] في حين يرى (ابن دريد) أنّ كلّ شيء أمّمته ويمّمته جميعا فقد نحوته، ومنه اشتقاق النّحو في الكلام، وكأنّه قصد الصواب.[14] واشتقاق "نحو" من قولهم: نحوت الشيء أنحو نحوا، إذا قصدته ومنه النحو في الكلام، كأنه قصد للصواب.

لكن هناك فرق طفيف يشير إليه المعجميون بين النّحو والقصد، فالنّحو عند هم . "قصد الشيء من وجه واحد يقال نحوته إذا قصدته من وجه واحد، والنّاس يقولون: الكلام في هذا على أنحاء أي على وجوه، وروي أن أبا الأسود عمل كتابا في الإعراب وقال لأصحابه انحوا هذا النحو أي اقصدوا هذا الوجه من الكلام فسمي الإعراب نحوا، وناحية الشيء الوجه الذي يقصد منه وهي فاعلة بمعنى مفعولة أي هي منحوة."[15]

لذا قيل إنّ أقرب المعاني إلى (النحو) هو (القصد).

ولكن هل وجدت هذه الكلمة بمعناها اللغوي قبل أن تصبح مصطلحا يتداوله أهل الاختصاص؟

قد يكون النّص الذي ذكره الزجاجي عن أبي الأسود (ت 69 ه) من أنّه «وضع كتابا فيه جمل العربية، ثم قال لهم: انحوا هذا النحو. أي: اقصدوه. والنحو :القصد" [16] من أقدم النصوص التي وردت فيها كلمة (نحو) بمعناها اللغوي.

يضاف إليه ما أورده ابن النديم (ت 438ه) من أنّ أبا الأسود قال بعد أن ذكر أنّ عليا عليه السلام ألقى إليه شيئا في أصول النحو: "واستأذنته في أن أصنع (نحو) ما صنع"[17]. فكلمة (نحو) مستعملة هنا بمعنى المثل.

كانت هذه أهمّ المعاني اللغوية لكلمة (نحو) التي تناقلتها المعاجم، وبعض النّصوص التي وردت فيها بمعناها اللغوي فماذا عن المعنى الاصطلاحي لها؟

2. النحو اصطلاحا:

يعرّف بعضهم النحو اصطلاحا بأنّه "علم يعرف به كيفية التركيب العربي صحة وسقاما، وكيفية ما يتعلّق بالألفاظ من حيث وقوعها فيه، من حيث هو هو أو لا وقوعها فيه"[18]. وهو على هذا يطلق على "دراسة بنية اللّغة من جوانبها الصوتية والصرفية والنّحوية. " [19]

وقد وردت كلمة(نحو) بمعناها الاصطلاحي في بعض أقوال المتقدّمين منهم ابن سلّام الذي يقول: "قلت ليونس: هل سمعت من ابن أبي إسحاق شيئا؟ قلت له: هل يقول أحد الصّويق-يعنى السّويق؟ قال: نعم، عمرو بن تميم تقولها. وما تريد [إلى] هذا؟ عليك بباب من النحو يطّرد وينقاس."[20]

وقال أيضا: "وَأَخْبرنِي يُونُس أَنّ ابْن أَبي إِسْحَاق قَالَ للفرزدق فى مديحه يزِيد بن عبد الْملك: (مُسْتَقْبلين شمال الشأم تضربنا ... بحاصب كنديف الْقطن منثور)

(على عمائمنا يلقى وأرحلنا ... على زواحف تزجى مخها رير)

قَالَ ابْن أَبي إِسْحَاق أَسَأْت إِنَّمَا هي رير وَكَذَلِكَ قِيَاس النَّحْو في هَذَا الْموضع."[21]

لذا يذهب بعض الدارسين إلى أنّ مصطلح النّحو في التراث العربي أطلق في القرنين الأول والثاني للهجرة، وأوّل ما يلقانا هذا المصطلح عند (عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي(117ه)[22]، الذي قيل عنه بأنّه" أوّل من بعج النّحو"[23]، وقد "أطلق في مرحلته الأولى للدلالة على كلّ الدراسات اللغوية المتعلّقة باللّسان من جانبيه الإفرادي والتركيبي، أي أنّه كان يضمّ الإعراب والصرف والأصوات"[24] وظلّ الباحثون في القرون الأولى للهجرة يستخدمون مصطلح النّحو في أكثر الأحوال بهذا المعنى العامّ، وقد استخلصنا هذا المعنى من النّظر في تعريف بعضهم للنّحو الذي هو عند (ابن جني) (ت392ه): "انتحاء سمت كلام العرب، في تصرّفه من إعراب وغيره، كالتثنية، والجمع، والتحقير، والتكسير والإضافة، والنّسب، والتركيب، وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإن لم يكن منهم، وإن شذّ بعضهم عنها ردّ به إليها"[25]، فالنّحو يضمّ

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

في التعريف المذكور أعلاه المجالات الآتية: الإعراب والتثنية والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك.

"وما يبدو لنا أنّ النّحو أوسع بكثير ممّا تعارف عليه الناس، فهو "محاكاة العرب في طريق كلامهم تجنبا للحن، وتمكينا للمستعرب في أن يكون كالعربي في فصاحته وسلامة لغته عند الكلام."[26]

وما نستنتجه من التّعريف أنّ النّحو يجمع بين مستويين من الدراسات هما:

1 – مستوى الكلمة ونعني بها الصرف ويتّضح في التثنية والجمع والتحقير والتصغير.

2-مستوى الجملة الذي يدرسه النّحو ويتّضح في الإضافة والإعراب والتركيب."[27]

"وواضح من مضمون التّعريف أنّ النّحو يدرس الكلمات في كلّ أحوالها، سواء وهي منفردة لم تدخل التركيب، أم بعد تركيبها في إطار الجملة."[28]

ومن هذا التفسير نستنتج أمورا منها:

أ-أنّ الدرس العربي ليس كلّه معياريا مثلما قد يتبادر إلى أذهان بعضنا، وهو ما أشار إليه بعض الدارسين -خاصة المستشرقون منهم-بل هو تقديم لكلام العرب، وذلك ما تفسّره كلمة "انتحاء" التي تعني: إتباع الطريقة التي تعين المتكلّم على اقتفاء العرب في صياغتهم لكلامهم أي "دراسة القوانين التي تحكم الكلام العربي" وهو يؤيّد عدم الفصل بين صنفي الدرس (نحوا وصرفا).[29]

ب-أنّ الإعراب جزء من النّحو[30]، وليس هو النّحو –مثلما يذهب بعضهم -بدليل ذكر الإعراب ثم ذكر التّثنية "فالنحو يضمّ عند ابن جني هذه الدراسات التي تصنّف الآن في إطار بناء الكلمة إلى جانب ما يتعلّق "ببناء الجملة."[31]

لكن ما تجب الإشارة إليه أنّ مصطلح (النحو) مرّ بمراحل، وما كان يعنيه في بداية ظهوره يختلف عمّا شاع فيما بعد، "ولم يقصد بها آنذاك القواعد التي تضبط اللغة، وتعلّم النطق بها وهذا المعنى الاصطلاحي أخذ يقصد من النّحو أخيرا بعد أن مرّ بما **يفيد شموله للمقصود بعلم الصرف** الآن ثم سار بعد ذلك خطوات واسعة في طريق النّمو فتخصّص بمعناه الدّقيق ووضعت فيه المؤلّفات خاصّة باسمه اقتصرت على أبحاثه

وحدها "[32]، وقد نحا هذا المصطلح منحى مخالفا في مرحلة ثانية وأصبح النّحو **يدلّ على الدراسات الصوتية والتركيبية**[33]، وهو ما نستنتجه من كتاب (سيبويه) (ت 180ه) الذي ضمّ بعض الدراسات التي أصبحت تصنّف حديثا ضمن الأصوات وبناء الكلمة وبناء الجملة والتي اصطلح المتقدّمون على تسميتها كلّها **بعلم النّحو** إذ رأيناهم يقولون عن (سيبويه) بأنّه "أعلم الناس بالنّحو" وعن كتابه "قرآن النحو".

واستقرّ مصطلح (النحو) في المرحلة الثالثة "على مفهوم آخر لم يتعدّه إلى غيره وهو الجانب التركيبي وحده"، واستقلت الدراسات الصرفية عن الدراسات التركيبية في محاولة أولى قام بها (معاذ بن الهراء الكوفي) (ت 187 ه) إلا أنّ محاولته هذه لم تلق الشهرة، وكان أوّل من نجح من علماء العربية المتقدّمين في القيام بفصل الدراسات الصرفية عن الدراسات التركيبية هو (أبو عثمان المازني) (ت 247ه) تلميذ (الأخفش) في كتابه (التصريف) والذي شرحه (ابن جني) في كتابه المسمّى (المنصف في شرح التصريف).

ولكن الذي يبدو للدارس أنّ هذا العلم في بداياته عرف بمصطلحات كثيرة تستعمل إلى جنب مصطلح النّحو، فما هي هذه المصطلحات؟

3. بعض المصطلحات الدالة على النحو:

لقد عرف علم النّحو بمصطلحات متعدّدة قبل أن يصبح علما متميّزا عن غيره من العلوم العربية التي ظهرت بداية من القرن الأوّل للهجرة، وكان من بين ما أحصاه الدارسون متّفقين على أنّها تمثّل أقدم المصطلحات: ثلاثة مصطلحات هي[34]: العربية والكلام والإعراب عند بعضهم، وذهب آخرون إلى أنّها خمسة مصطلحات مضيفا إلى ما تقدم مصطلحي اللحن والمجاز[35]، وفيما يأتي بيان لهذه المصطلحات.

3 .1. **مصطلح العربية:**

يعدّ مصطلح (العربية) أقدم المصطلحات حيث شاع استعماله زمن (علي بن أبي طالب) (ت 68ه) – كرّم الله وجهه-و(أبي الأسود الدؤلي) (ت 69ه) إذ "روت كتب الأدب والتّراجم على سبيل اليقين أنّ هذا العلم كان يسمّى **"العربية"** في عصر (أبي الأسود)، وقد قال (ابن سلام) في (الطبقات): "وكان لأهل البصرة في **العربية** قدمه

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

وبالنحو ولغات العرب والغريب عناية وكان **أوّل من أسّس العربية**، وفتح بابها، وأنهج سبيلها، ووضع قياسها أبو الأسود الدؤلي"[36]، وممّا رواه محمد بن عمران بن زياد الضبّي "قال: حدّثني أبو خالد قال: حدّثنا ابن عياش، عن عاصم، قال: جاء أبو الأسود الدّيلمي إلى عبيد الله بن زياد يستأذنه في **أن يضع العربية** فأبى، قال: فأتاه قوم، فقال أحدهم: أصلحك الله، مات أبانا، وترك بنون، فقال: عليَّ بأبي الأسود، **ضع العربية**" [37]، ومن الروايات التي تتحدّث عن وضع النّحو "حدّثنا أبو حاتم السجستاني، حدّثني يعقوب بن إسحاق الحضرمي حدّثنا سعيد بن سلم الباهلي حدّثنا أبي عن جدّي عن أبي الأسود الدؤلي رضي الله عنه قال دخلت على أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه فرأيته مطرقا متفكّرا فقلت فيم تفكّر يا أمير المؤمنين قال إنّي سمعت ببلدكم هذا لحنا فأردت أن أصنع كتابا في **أصول العربية** فقلت إن فعلت هذا أحييتنا وبقيت فينا هذه اللغة، ثم أتيته بعد ثلاث فألقى إليّ صحيفة فيها باسم الله الرحمن الرحيم الكلام كلّه اسم وفعل وحرف فالاسم ما أنبأ عن المسمّى، والفعل ما أنبأ عن حركة المسمّى، والحرف ما أنبأ عن معنى ليس باسم ولا فعل ثم قال لي تتبّعه وزد فيه ما وقع لك."[38] لذا فإنّ جلّ المصادر تؤكّد أنّ (أبا الأسود) أخذ هذا العلم عن (عليّ) كرّم الله وجهه[39]. ومن الروايات التي ورد فيها مصطلح العربية نذكر ما قاله (أبو العباس محمد بن يزيد) :" قال أبو عبيدة: واختلف الناس إلى أبي الأسود **يتعلّمون منه العربية** "[40]، وقد وصل إلينا مصطلح العربية[41] أو علم العربية "في مؤلفات القرن الرابع الهجري، (فابن النديم ت438) و(ابن فارس ت395ه) يستخدمان مصطلح العربية بمعنى النحو"[42]، ومن بعض الأقوال المذكورة أعلاه نلاحظ أنّ أصحاب كتب الطبقات لجأوا إلى استخدام عبارة (علم العربية) في تأريخهم للنحو العربي، وخاصّة عند الحديث عن المؤصّلين لهذا العلم نحو قولهم عن أبي الأسود الدؤلي: (أوّل من وضع العربية)، ولو اخترنا من بين كتب الطبقات كتاب الزبيدي (طبقات النحويين واللغويين) للاحظنا عليه استخدامه لمصطلح (علم العربية) بمعنيين مختلفين أولهما علم النحو، وقد يتوسّع معنى المصطلح عنده فيدلّ على (علم اللغة).[43]

بل إنّنا نجد من الأوائل من استعمل مصطلح (العربية) عنوانا لمؤلفه نحو، الزبيدي (ت379ه): الواضح في علم العربية، وابن جني (ت392ه): اللمع في علم العربية،

والزمخشري (ت538ه) المفصل في علم العربية، و(ابن الأنباري) (ت477ه) في كتابه (أسرار العربية)، وهي مؤلفات تضمّ مسائل في النحو.

واستمرّ استخدام هذا المصطلح حتى عند المتأخّرين منهم: ابن مالك (ت 672ه) الخلاصة الألفية في علم العربية، وأبو حيان (ت 745ه) اللمحة البدرية في علم العربية، وخالد الأزهري (ت 905ه) الأزهرية في علم العربية، وغيرها من المؤلفات.

والملاحظ هنا أنّ معظم العلماء الذين استخدموا مصطلح (علم العربية) أو (العربية) في عناوين مؤلفاتهم هم من المغاربة[44]، وهو ما توصّل إليه (فهمي حجازي) بعد تقصّيه لأعمال اللّغويين العرب المتقدّمين على امتداد ستة قرون، في حين تفرّد المشارقة باستعمال مصطلح (علم النحو).

ولو تصفّحنا مثلا (مقدمة ابن خلدون) (ت808ه) نجده يصف كتاب (سيبويه) بأنّه في علم العربية، وأنّ ألفية (ابن مالك) هي الأخرى في علم العربية قائلا: "ويمثّل أيضا علم العربيّة من كتاب سيبويه وجميع ما كتب عليه وطرق البصريّين والكوفيّين والبغداديّين والأندلسيّين من بعدهم وطرق المتقدّمين والمتأخّرين مثل ابن الحاجب وابن مالك وجميع ما كتب في ذلك."[45]

3 .2. **مصطلح الكلام:**

" الكلام" هو ثاني المصطلحات المرادفة في الظهور لمصطلح النّحو، ومع أنّه لم يكن كثير الاستعمال مثل المصطلح السابق، إلا أنّ الباحث في الموروث العربي يجد له أثرا، فقد وردت هذه اللّفظة في قول (أبي الأسود) حينما رأى أحد الموالي يلحن فقال: "هؤلاء الموالي قد رغبوا في الإسلام ودخلوا فيه فصاروا لنا إخوة فلو علّمناهم **الكلام**"[46]، والذي نستنتجه من قول أبي الأسود أنّه يريد بهذا تعليم الموالي طرق التّعبير، والتّأليف على منوال كلام العرب أنفسهم، أي أن "يتعلّموا أسلوب العربية ونحوها، وما أظن تقسيم الكلام إلى ما استقرّ عليه عُرف النّحاة إلاّ من قبيل هذا الاصطلاح."[47]

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

3 .3. مصطلح اللّحن:

يأتي الجذر (ل ح ن) في العربية بمعاني كثيرة نجدها مجموعة في المعاجم اللغوية، منها ما ذكره (ابن منظور) في (اللسان): "اللَّحْنُ واللَّحَنُ واللَّحَانةُ واللَّحانِيَة: تركُ الصَّوَابِ فِي الْقِرَاءَةِ وَالنَّشِيدِ وَنَحْوِ ذَلِكَ...وَرَجُلٌ لاحِنٌ ولَحّان ولَحّانة ولُحَنَة: يُخْطِئ، وَفِي الْمُحْكَمِ: كَثِيرُ اللَّحْن. ولَحَّنه: نَسَبَهُ إِلى اللَّحْن. .. والتَّلْحِينُ: التَّخْطِئة"[48]. ومن طريف معاني هذا الجذر قولهم: "لَحَنَ لَهُ يَلْحَنُ لَحْناً: قَالَ لَهُ قَوْلًا يَفْهَمُهُ عَنْهُ ويَخْفى عَلَى غَيْرِهِ لأَنه يُميلُه بالتَّوْرية عَنِ الْوَاضِحِ الْمَفْهُومِ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: لَحِنَ الرجلُ: فَهُوَ لَحِنٌ إِذا فَهِمَ وفَطِنَ لِمَا لَا يَفْطنُ لَهُ غَيْرُهُ. ولَحِنَه هُوَ عَنِّي، بِالْكَسْرِ، يَلْحَنُه لَحْناً أَي فَهِمَه؛ وَقَوْلُ الطِّرِمَّاحِ:

وأَدَّتْ إِليَّ القوْل عنهُنَّ زَوْلةٌ ... تُلاحِنُ أَو ترْنُو لقولِ المُلاحِنِ

أَي تَكلَّمُ بِمَعْنَى كَلَامٍ لَا يُفْطنُ لَهُ ويَخْفى عَلَى النَّاسِ غَيْرِي... وَفِي الْحَدِيثِ الشريف: أَن النَّبِيَّ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، قَالَ: إِنكم تَخْتصِمُون إِليَّ ولعلَّ بعضَكم أَن يكونَ أَلْحَنَ بحجَّته مِنْ بَعْضٍ أَي أَفْطنَ لَهَا وأَجْدَل، فَمَنْ قَضَيْتُ لَهُ بِشَيْءٍ مِنْ حَقِّ أَخيه فإِنما أَقطعُ لَهُ قِطْعةً مِنَ النَّارِ"[49][50]، ومثلما وجدنا من معاني اللَّحْنُ الْمَيْلُ عَنْ جِهَةِ الِاسْتِقَامَةِ نجدهم يقولون "لَحَنَ الرجلُ يَلْحَنُ لَحْناً: تَكَلَّمَ بِلُغَتِهِ"[51].

ومن هذا المعنى اللغوي استخدمت كلمة (اللحن) في الاصطلاح إلى جانب النّحو، فعن حذيفة بن اليمان مرفوعا قال:" قال رسول الله -صلى الله علية وسلّم-: "إقرأوا القرآن **بلحون** العرب وأصواتها وإيّاكم ولحون أهل الفسق وأهل الكتابين"[52]، ولحون العرب هنا تعني طرائقها في الكلام من إمالة وإشمام ونحو ذلك ممّا تعرف به لهجاتهم من خصائص تيسيرا للمتعلمين.

وَفِي حَدِيثِ عُمَرَ رضي الله عنه قال حاثّا غيره على طلب العلم: «تَعَلَّموا السُّنَّةَ والفَرائضَ واللَّحْن كَمَا تَعَلَّمون الْقُرْآنَ»[53] وَفِي رِوَايَةٍ «تَعَلّموا اللَّحْنَ فِي الْقُرْآنِ كَمَا تَتعلمونه» يُريد تَعَلّموا لُغة الْعَرَبِ بإِعْرابها.

وَقَالَ الْأَزْهَرِيُّ: مَعْنَاهُ: تَعلموا لُغَةَ الْعَرَبِ فِي الْقُرْآنِ، واعْرِفوا مَعانِيَه كَقَوْلِهِ تَعَالَى: {وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ} أَيْ مَعْنَاهُ وفَحْواه[54]. من هذه الأقوال نستنتج أنّ لفظ "اللّحن" قديم، وله معان مختلفة يعرفها العرب، وهو من الأضداد[55] " فاللّحن الذي يطلقه علماء

اللغة والنّحو اصطلاحا على الخطإ في اللّغة إنّما اكتسب هذا المدلول نتيجة اتفاق عرفي على تغيير معناه الأصلي في وقت متأخّر"مثلما يرى يوهان فوك في كتابه (العربية)، وفي تفسيرهم لكلمة (لحن) آراء إذ يقول أبو بكر الأنباري (ت 557ه): "وحدّث يزيد بن هارون بهذا الحديث -حديث عمر-فقيل له: ما اللّحن؟ فقال: النّحو"[56]، وجاء أيضا عند (ابن الأثير): واللَّحْن: اللُّغة والنَّحْو[57].

4. 3 . **مصطلح الإعراب**:

جاء في اللغة: "أَعْرَبَ فِي كَذَا، وعَرَّبَ، وعرْبَنَ... قِيلَ: سُمِّي بِذَلِكَ لأَنَّ فِيهِ إِعْرَاباً لعَقْدِ البَيْع: أَيْ إصْلاحاً وإزَالة فَسادٍ".[58]

"إِنَّ بِمَعْنَى عَرَّبَ. يُقَالُ: أَعْرَبَ عَنْهُ لسانُه وعَرَّبَ، وقد رأى (ابْنُ قُتيبة) إلى أنّ (أَعْرَبَ) و(يُعْرِبُ) بِالتَّخْفِيفِ لُغتان متساويتان بمعنى الإبانة والإيضاح. وَإِنَّمَا سُمِّي الإِعْرَاب إِعْرَابا لتَبْيِينِه وإيضاحِه.[59]

وهو المعنى نفسه الذي يذهب إليه (صاحب اللسان) حيث يقول: "إن أَعربَ بمعنى عَرَّبَ. وَقَالَ الأَزهري: الإِعْرابُ والتَّعْريبُ مَعْنَاهُمَا وَاحِدٌ، وَهُوَ الإِبانةُ، يُقَالُ: أَعْرَبَ عَنْهُ لِسانهُ وعَرَّبَ أَي أَبانَ وأَفصَحَ. وأَعْرَبَ عَنِ الرَّجل: بَيَّنَ عَنْهُ. وعَرَّبَ عَنْهُ: تَكَلَّمَ بِحُجَّتِه"[60].

من هذا نستنتج أنّ من معاني (أعرب) الإفصاح وإزالة الفساد، والإبانة والإيضاح، وعليه يكون المقصود من قول عُمَرَ«تَعَلَّموا السُّنَّةَ والفَرائضَ واللَّحْن كَمَا تَعَلَّمون الْقُرْآنَ» وَفِي رِوَايَةٍ «تَعَلّموا اللَّحْنَ فِي الْقُرْآنِ كَمَا تَتعلمونه» يُريد تَعَلّموا لُغة الْعَرَبِ بإِعْرابها، أو هو على حدّ قَولَ الْأَزْهَرِيُّ: مَعْنَاهُ: تَعلموا لُغَةَ الْعَرَبِ فِي الْقُرْآنِ، واعْرِفوا مَعانِيَه كَقَوْلِهِ تَعَالَى: "وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ"(محمد الآية 30).أَيْ مَعْنَاهُ وفَحْواه"[61].

هذا ما يجعلنا نرجّح أنّ مصطلح **(الإعراب)** من مرادفات النّحو أيضا، ولكن في المرحلة السابقة لنشوء الدرس اللّغوي (في عهده - صلّى الله عليه وسلّم-) "لم يكن عاقل في الدنيا يفهم من لفظ الإعراب التزام قواعد النّحاة، فما ولد أولئك النّحاة بعد ولا نحوُهم، ولا ضبط شيء من مقاييسهم ومعاييرهم، وإنّما يفهم من الإعراب حينئذ وضوح المنطق، وظهور المخارج، وخلوّ التلاوة من عيوب اللّسان التي تذهب بالكثير من

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

حلاوة القرآن"[62] وقد أخرج الطبراني عن أبي سعيد الخدري قال قال رسول الله (صلّى الله عليه وسلّم)" "أنا أعرب العرب ولدت في قريش ونشأت في بني سعد فأنّى يأتيني اللّحن"[63].

وقد أُثر عن (عمر بن الخطاب) أنّه قال: "وليعلّم أبو الأسود أهل البصرة **الإعراب**"، أي فليعلّمهم انتحاء سبيل العرب في الكلام والإبانة[64] وهذا المصطلح عند (الزجاجي) مرادف للنّحو فهو يقول: "ويسمّى النّحو إعرابا، والإعراب نحوا، سماعا لأنّ الغرض طلب علم واحد"[65] فلفظ الإعراب هنا لا يدلّ على" تخصيص النّحو لمعرفة أواخر الكلمة ليس غير"[66]، الدالّ على اختلاف المعاني وهو المفهوم الذي تواضع عليه علماء اللّغة العرب[67]، في حين أن مفهوم النّحو أوسع من هذا وهو ما نستنتجه من تعريف (ابن جني) للنّحو أين يقول: "النّحو هو انتحاء سمت كلام العرب، في تصرّفه من إعراب وغيره"[68]

وبناء على هذا نرى أنّ "النّحو كلّ والإعراب جزء هذا ما نستنتجه من تعريف (الزجاجي) و(ابن جني) هو مطابق لما قاله المحدثون".[69]

نقول هذا حتى وإن ورد عند بعضهم أنّ الإعراب "(هو ما يُعرف اليوم بالنّحو) علمٌ بأصولٍ تُعرف بها أحوالُ الكلمات العربية من حيث الإعرابُ والبناء. أي من حيث ما يَعرضُ لها في حال تركيبها. فبهِ نعرِف ما يجب عليه أن يكون آخرُ الكلمة من رفع، أو نصب، أو جرّ أو جزمٍ، أو لزومِ حالةٍ واحدةٍ، بَعد انتظامها في الجملة."[70]

وهو ما يستنتجه الدارس من أقوال علماء العربية من ذلك قولهم: "ومنها الاختلافُ في الإعراب: نحو ما زيدٌ قائما وما زيدٌ قائم وإن هَذين وإنَّ هَذان".[71]

وقول السيوطي: " فأما الإعراب فَبِه تميَّزُ المعاني ويُوقَف على أغراض المتكلمين وذلك أنَّ قائلا لو قال: ما أَحْسن زيد غيرَ معرب لم يُوقف على مراده فإذا قال: ما أحسَنَ زيدا أو ما أحسن زيد أو ما أحسن زيد أبان بالإعرابِ عن المعنى الذي أرادَه."[72]

فهذه الأقوال وغيرها ممّا لا يدخل تحت الحصر تؤكّد ما نذهب إليه من أنّ النّحو كلّ والإعراب جزء منه، وهو ما أكّده بعض المتخصّصين.

3 .5. **مصطلح المجاز:**

المجاز في اللغة "مأخوذٌ من جازَ يجوز إذا استن ماضيا تقول جاز بنا فلان وجاز علينا فارس هذا هو الأصل."[73]

وقبل أن يستأثر بالمصطلح علم البلاغة حيث اسْتَعْمل الشعراء والخطباء والمترسِّلون من التشبيهات المجازية، بغية الاتّساع عن استعمال الحقيقة فعدَلوا إلى المجاز والاستعارات[74]، لكنّهم "لا يستعملون المجاز إلا لضرب من المبالغة إذ لولا ذلك لكانت الحقيقة أولى من المسامحة".[75]

وفي فترة متقدمة استعمل مصطلح (المجاز) بمعنى (النّحو)، وهو يشير عندهم إلى انتهاج سبل العرب في التعبير عن كلامها"، وهو اصطلاح فيه شيء من "الشّمول لعلم العربيّة فهو لا يقف عند العناية بأواخر الكلم إعرابا وبناء، بل يتناول طرائق القول، ويبيّن ما يجب أن تكون عليه الكلمة في الجملة، ونظام الجمل بعضها مع بعض حتى تؤدّى المعاني من المتكلم إلى السامع"[76].

الخاتمة:

وهكذا فإنّ جملة هذه المصطلحات التي ذكرنا أي (العربية، والكلام، واللّحن، والإعراب، والمجاز) سارت جنبا إلى جنب عند النّحاة الأوائل، ولكن بعضها كان أكثر استعمالا من بعض، من ذلك (العربية) هذا المصطلح الذي استخدم لفترة طويلة، حيث وجدنا بعض المتأخرين يجعلونه في عناوين كتبهم التي تتناول مسائل النحو بالدراسة، ولقد تأكّد لنا عبر الدليل أنّ "التسمية بالنّحو كانت بعد عصر أبي الأسود الدؤلي إلاّ أنّها لم تتجاوز الطبقة الثانية، فقد اشتهرت عنها مؤلّفات اتسمت بأنّها نحوية، وصرّح فيها باسم "النّحو"... فما يذكر في كتب التراجم من نسبة التسمية بالنّحو إلى أبي الأسود مبني على التسامح"[77] فالنّحو العربي الذي نشأ نشأة فطرية كان فنّا قبل أن يصبح علما له خصائصه المميّزة، وقد اهتمّ بعض العلماء برصد ظواهره الأولى، "وأخذت تلك الظواهر اللغوية تبرز شيئا فشيئا، متدرّجة في سيرها نحو الاستقلال بنظريات وقوانين تضع لهذا العلم حدوده واصطلاحاته مجرّدة وقد ذكرنا أنّ أوّل ما يلقانا مصطلح (النّحو) عند عبد

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

الله بن أبي إسحاق الحضرمي، وقد تكون هناك علاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمة (نحو).

والنّحو هو (العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي ائتلف منها) – مثلما عرّفه المتقدّمون – أي أنّه مجموعة من القوانين المحكمة التي تسير وفقها أساليب اللّغة العربية في طرق أدائها للمعاني، والتي إن حاد عنها الناطق ولم يلتزم السير على نهجها يكون قد خرج عن كلام العرب وبما أنّ "النّحو بعضه مسموع مأخوذ من العرب، وبعضه مستنبط بالفكر والرويّة وهو التعليلات، وبعضه يؤخذ من صناعة أخرى"[78] فليس بالصعب على غير العربي التأليف على منوال الكلام العربي.

ومهما تباينت المصطلحات فإنّها ما كانت لتظهر لولا المعجزة القرآنية التي فجّرت الكثير من الطاقات العربية الكامنة، ولقد تبيّن لنا بأنّ بعض الباحثين اتّخذ منها مترادفات استعملها بالتوازي مع مصطلح (النحو)، بل بعضها ظهر قبل هذا المصطلح، ونعني بذلك مصطلح (العربية)، وأنّ مصطلح (الإعراب) الذي استخدمه بعضهم مرادفا للنحو هو – في نظرنا – جزء من النحو ولا يمكن أن يكون مرادفا له، وأما المصطلحات: الكلام، واللحن، والمجاز وبالرغم من قلّة استعمالها إلا أنّها دلّت –في فترة متقدّمة – على معنى النحو.

ولقد استقرّ مفهوم هذا العلم المتكامل الذي هو صناعة علمية أساسها النظم المترابط، والمعنى، على أنّه العلم الذي يهتمّ بوصف التغييرات الطارئة على أواخر الكلمات، والمفردات ضمن الجمل.

الهوامش:

[1] - ينظر: ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، محمد علي بيضون، ط 1 1418هـ-1997م، ص62

[2] - ينظر: أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر بن عاصم النمري القرطبي (ت 463هـ): الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحق: علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1412 هـ-1992 م، 4 أجزاء، 433/2 ينسب القول لـ: خالد بن عقبة بن أبي معيط. وابن الأثير (ت 606هـ): النهاية في

غريب الحديث والأثر، تحقيق: طاهر أحمد الزاوى -محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية -بيروت، 1399هـ -1979م، 5 أجزاء، 137/3 ينسب للوليد بن المغيرة

[3] - محمد بن عبد الوهاب بن سليمان التميمي النجدي (المتوفى: 1206هـ): مختصر سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد -المملكة العربية السعودية، ط1، 1418هـ، ص107

[4] - فوزية سرير عبد الله: سر صناعة الإعراب في ميزان الصوتيات الحديثة دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ص35

[5] - يقول أبو الطيب الحلبي (ت351هـ» : (واعلم أن أول ما اختل من كلام العرب فأحوج إلى التعلم الإعرابُ ، لأن اللحن ظهر في كلام الموالي والمتعربين من عهد النبي" مراتب النحويين ص23

[6] - قصي جواد محمد العزاوي: اللحن والتطور اللغوي دراسة في ظاهرة اللحن ومصنفاته وعلاقته بالتطور اللغوي، مجلة كلية التربية، العدد الثالث والعشرون ص19.

[7] - الزبيدي: طبقات النحويين واللغويين ص11

[8] - يذهب ابن فارس في الصفحات الأولى من مؤلفه "الصاحبي" إلى أن العرب نطقت لغتها عن خبرة بقانون العربية، وأنّ النحو قديم فيها، لكن الإسلام جدّده، وغالى في قوله بحيث نسب إلى بعض العرب العاربة معرفتهم بمصطلحات النحو.

[9] الجواهري: الصحاح في اللغة 2/ 198

[10] . ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، مادة نحا

[11] - السيد علي حسن مطر: النحو لغة واصطلاحا ص58

[12] - حاشية الخضري على شرح ابن عقيل، دار الفكر 1 / 10.

[13] - السيرافي: أخبار النحويين البصريين، ص 76

[14] - ينظر: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: -الاشتقاق، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3،ص 513 وجمهرة اللغة ص300

[15] . أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت395هـ)، معجم الفروق اللغوية، الفروق اللغوي بترتيب وزيادة، تحق: الشيخ بيت الله بيات، ومؤسسة النشر الإسلامي، الناشر: مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بـ «قم»، ط1، 1412هـ، 534/1

[16] - الإيضاح في علل النحو، الزجاجي، ص 89

[17] - الفهرست، ابن النديم، ص 61

[18] - التهانوي (ت بعد 1158هـ): موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تحق: علي دحروج، نقل النص الفارسي إلى العربية: د. عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبية: جورج زيناني، مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، ط1- 1996م، جزءان، 23/1

[19] - فهمي حجازي: علم اللغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، وكالة المطبوعات، الكويت،1973ص 29

[20] - جمال الدين القفطي (المتوفى: 646هـ): إنباه الرواة على أنباه النحاة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط1، 1424 هـ، 4أجزاء، 108/2

ومحمد بن سلّام الجمحي (ت 232هـ): طبقات فحول الشعراء، تحق محمود محمد شاكر، دار المدني – جدة، جزءان، 15/1

[21] - ابن سلّام: طبقات فحول الشعراء 17/1

[22] - عوض حمد القوزي: المصطلح النحوي ص 16-17

[23] - السيرافي: طبقات النحويين واللغويين ص33

[24] - ينظر: أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ص 44

[25] - ابن جني: الخصائص88/1

[26] - عبد العزيز عتيق: المدخل إلى علم النحو والصرف، ص 35

[27] - فوزية سرير عبد الله: سر صناعة الإعراب بين النحو والصوتيات الوظيفية دراسة نقدية ص45

[28] علي أبو المكارم: المدخل إلى دراسة النحو العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص 54

[29] - ينظر: محمد حماسة: النحو و الدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي-الدلالي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 2000 ، ص 38

[30] - يقول (التهانوي) في (موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم23/1) في تعريفه علم النحو "ويسمّى علم الإعراب أيضا".

[31] - فهمي حجازي: علم اللغة العربية ص 59

[32] - عبد الكريم محمد الأسعد: مقالات منهجية في علوم اللغة ص 262

[33] - ينظر: أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001 ص 44

[34] - ينظر: فتحي الدجني: أبو الأسود الدؤلي ونشأة النحو العربي، وكالة المطبوعات، الكويت ص 13 14

[35] - ينظر: عوض حمد القوزي: مصطلح النحو نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري ص 8 . 15.

[36] - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، جزءان ص 15

[37] - السيرافي: أخبار النحويين ص 68 وينظر: أبو الطيب اللغوي: مراتب النحويين، ص6 وكذا: الزبيدي: طبقات اللغويين، وقف على طبعه ونشره محمد سامي أمير الخانجي الكتبي بمصر، ط1، 1954 ص 13

[38] - عبد الرحمن السيوطي: سبب وضع علم العربية، تحقيق مروان العطية، دار الهجرة، دمشق، ط1، 1988، ص 34

[39] - ينظر: ابن الأنباري: نزهة الألباء تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998ص 21

السيرافي: أخبار النحويين، ص 67

[40] - السيرافي: أخبار النحويين ص 75

[41] . ابن النديم (ت 438ه): الفهرست، تحقق: إبراهيم رمضان، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط2 1417 هـ - 1997 م، ص61 وكذلك: ابن فارس (395ه): الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، محمد علي بيضون، ط 1 1418هـ-1997م، ص17

[42] - فهمي حجازي: علم اللغة العربية ص 59

ينظر: ابن النديم: الفهرست 61- 89 -92 وابن فارس: الصاحبي 35- 49-50-65-67-73-74-87-103-117-126-141-201

[43] . ينظر: فهمي حجازي: علم اللغة العربية ص61

[44] - ينظر: فهمي حجازي: علم اللغة العربية ص 59

[45] -عبد الرحمن ابن خلدون: ديوان المبتدأ والخبر، تحق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408 هـ - 1988 م، 728/1

[46] - السيرافي: أخبار النحويين البصريين ص 69

[47] - عوض حمد القوزي: المصطلح النحوي نشأته وتطوره حتى أواخر القرن الثالث الهجري، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، ط1، 1981 ص10

[48] -ابن منظور: لسان العرب مادة (ل ح ن).

[49] - البخاري: صحيح البخاري، بَابُ مَنْ أَقَامَ البَيِّنَةَ بَعْدَ اليَمِينِ، الحديث رقم 2680، 180/3

[50] - السابق مادة (ل ح ن).

[51] - م.ن مادة (ل ح ن).

[52] - ابن الجزري: النشر 30/2

[53] - ورد في طبقات النحويين للسيرافي ص13 بصيغة أخرى هي: "تعلّموا الفرائض والسنّة واللّحن كما تتعلّمون القرآن"

[54] - ابن الأثير(ت606ه): النهاية في غريب الحديث والأثر241/4

[55] - ينظر: ابن الأثير: النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق أحمد الزاوي، دار إحياء الكتب العربية 56/4

[56] -ينظر: أبو بكر الأنباري : إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل ، تحق: محيي الدين عبد الرحمن رمضان الناشر مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق1390 - 1971،عدد المجلدات: 2

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

[57] - ابن الأثير: النهاية 421/4

[58] - ابن الأثير: النهاية 202/3

[59] - ينظر: ابن الأثير: النهاية 200/3

[60] - ينظر: ابن منظورك اللسان مادة (ع رب).

[61] - السابق 241/4

[62] - صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة ص 128

[63] - أبو الفضل جلال الدين عبد الرحمن السيوطي: الخصائص الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1405، 1985 ص 110

[64] -جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار الساقي، ط4، 1422/ 2001، 20 جزء، 7/17

[65] - الزجاجي، أبو القاسم: الإيضاح في علل النحو، ص 91

[66] - أحمد سليمان ياقوت: دراسة نحوية في خصائص ابن جني، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية ص29

[67] - ينظر: ابن جني الخصائص 1 /88 وكذا صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة العربية ص 117 وكذا ابراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1994 ص 198

[68] - ابن جني الخصائص 1 /88

[69] - أحمد سليمان ياقوت: دراسة نحوية في خصائص ابن جني ص 33

[70] . مصطفى الغلايني: جامع الدروس العربية الناشر: المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط28، 1414 هـ -1993 م، 9/1

[71] - السيوطي: المزهر 203/1

[72] - السيوطي: المزهر 206/1

[73] - المزهر: السيوطي281/1

[74] - ينظر: المزهر: السيوطي 1/ 33

[75] - ابن جني: الخصائص 374/1

[76] عوض حمد القوزي: المصطلح النحوي ص 15

[77] محمد طنطاوي: نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2 ص 33

[78] السيوطي: الاقتراح، تحقيق: محمد حسن إسماعيل الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1998 ص 59

❋❋❋ ❋❋❋ ❋❋❋

مجلّة
اللّغة العربيّة وآدابها
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830

التعليل عند ابن مضاء بين شوقي ضيف ومحمد عيد

The reasoning of Ibn Maḍā'
between Shawky Daif and Mohammad Eid

أ.د. محمود محمد العامودي د. باسم عبد الرحمن البابلي
الجامعة الإسلامية- فلسطين – غزة

تاريخ الإرسال : 2018/03/15 تاريخ القبول:2018/05/12

الملخص:

تناول النحاة المعاصرون كتاب (الرد على النحاة) لابن مضاء (ت592هـ) بالدراسة والتحليل، وتنوعت مواقفهم منه بين الموافقة والرفض، ومن بينهم الدكتور شوقي ضيف، والدكتور محمد عيد، حيث قدما دراستين منفصلتين حول ذلك الكتاب، ويسعى الباحثان في هذه الدراسة لإظهار التوافق والاختلاف بين العالمين في تناولهما لرأي ابن مضاء في العلل النحوية.

وقد ثبت للباحثين توافق العالمين في الإعجاب بنظرية ابن مضاء وتبنيها، وجعْلها رمزاً للثورة اللغوية المعاصرة، التي تدعو إلى تيسير قواعد النحو، وإزالة الصعوبات والتعقيدات الجدلية التي أصابتها. وتبنى العالمان بأسلوبين مختلفين رأي ابن مضاء بضرورة إلغاء العلل الثواني والثوالث، التي ثبت فسادها، وأُثرها في تعقيد المسائل اللغوية، ودعوا إلى الاكتفاء بالعلل الأول التي تحدث بها الفائدة اللغوية، وقد اختلف العالمان في أمور قليلة، لا تؤثر في جوهر تبنيهما لنظرية ابن مضاء، مما ينبئ بميول حداثية تسعى للتمرد على القديم، والتغيير إلى ما يناسب العصر.

كلمات مفتاحية: ابن مضاء- التعليل- شوقي ضيف- محمد عيد – الرد على النحاة- الأصول النحوية

Abstract :

Contemporary scholars studied and analyzed the book which is named (the response to the grammarians) of Ibn Maḍā' (d 592). Their positions differed between approval and rejection, including Dr. Shawki Daif and Dr. Mohammed Eid, Who they presented two separate studies on the book. Two researchers are trying in this study to display the compatibility and difference between the two scholars in dealing with the opinion of Ibn Maḍā' in grammatical reasons.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

Each of the two scholars adopted a different way the view of Ibn Maḍā', and they saw need to abolish the seconds and thirds of reasons, which is proved corruption it, and its impact on the complexity of linguistic issues. and They called for the first reason only owing to its linguistic advantage.

The points of difference between the two worlds are few, do not affect the essence of their adoption of the theory of Ibn Maḍā'. This predicts modernist tendencies seeking to revolt against the old, and the change to fit the modern era.

*** *** ***

مقدمة:

سيطر التحليل والأقيسة على منهجية نحاة القرون الأولى، وذهبوا إلى أعمق مما كان في بدايات النحو، فاكتشفوا القوانين الناظمة للغة العربية، ووضعوا لها النظرية التفصيلية على مدار مراحل تطورها، وكان مما ظهر علم أصول النحو، الذي تناول الأسس اللغوية من سماع وقياس وتعليل وعامل واستنباط القاعدة، وشواهد واحتجاج وتأويل، وتفسير للظواهر اللغوية..

وكانت تظهر أصوات معترضة بين الفينة والأخرى على ما يذكره النحاة، ويتهمونه بالبعد عن مقاصد اللغة، وإشغال العقل فيما لا فائدة فيه للسان العربي، وكان من أشهر هذه الأصوات عالم الأندلس وقاضيها ابن مضاء القرطبي (ت 592هـ) في كتابه (الرد على النحاة) الذي أعلن صراحة ضرورة تهذيب اللغة وقواعدها مما لا حاجة إليه، معتلاً ومحتجاً بما في هذه الأمور من تعقيد وخروج عن ظاهر النص، وإرهاق للغة وطلابها، وهذا ما لا تحتاجه بل ويجب التخفف منه.

ولقد تناول أول محقق لكتاب (الرد على النحاة 1947م) د.شوقي ضيف[1] -رحمه الله- بالتحليل والتفحص نظرية ابن مضاء، ووقف على مفرداتها، وأبدى موافقات كثيرة تثير شغف المتعلمين..

وقد تبعه د. محمد عيد في كتابه (أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث) فعقد دراسة موسعة تناول فيها آراء ابن مضاء مؤيداً ومعارضاً وقارنها بعلم اللغة الحديث، ووصل إلى نتائج مفيدة.

وفي هذه العجالة البحثية، يسعى الباحثان لعرض آراء العالمين المعاصرين الدكتور شوقي ضيف والدكتور محمد عيد، والموازنة بين موقفهما في النظر لرأي ابن مضاء في التعليل عند النحاة.

تمهيد: ابن مضاء وكتابه (الرد على النحاة)

أولاً: ابن مضاء[2] (511 - 592 هـ = 1118 - 1196 م)

نسبه ومولده: هو أبو العباس، وقيل أبو جعفر، وأبو القاسم والأخيرة قليلة، أحمد بن عبد الرحمن بن محمد بن سعيد بن حُرَيْث ابْن عَاصِم، ابن مضاء، ابن عمير اللخمي القرطبي، أصله من قرى شذونة ومولده بقرطبة سنة إحدى عشرة وقيل ثَلَاث عشرَة وَخَمْسمِائة، جياني الأصل قديماً.

ولي القضاء بفاس وبجاية، ثم بمراكش سنة 578 هـ، فَأحْسن السِّيرَة، وَعدل فَعظم قدره، وهو بصير بالنحو ممتاز فيه، وعالم بالعربية، مجتهد في أحكامها، وقد كان ذاكراً لمسائل الفقه عارفاً بأصوله، وكَانَ مقرئاً مجوداً، مُحدثا مكثراً، قديم السماع، وَاسع الرِّوَايَة.

أصيب بفقد أسمعته عند استيلاء الروم دمرهم الله على المرية، ولم يزل مدرساً للعلوم ناشراً ما لديه من المعارف.

تأدب في العربية وغيرها على أكابر العلماء، ومنهم: أبو بكر بن سليمان بن سحنون[3]، وأبو القاسم عبد الرحمن بن الرماك[4] ودرس عنده كتاب سيبويه، وأبو القاسم بن بشكوال[5]، وأحمد بن عبد الرحمن بن الخطيب القبجاطي القرطبي أبو العباس[6].

قرأ عليه خلائق لا يحصون كثرة من جلة أهل عصره، وعرف من كتبه الآتي: (المشرق في إصلاح المنطق) في النحو، و(الرد على النحاة) أو (النحويين)، وحققه وطبعه الدكتور شوقي ضيف، وناقضه فِي هَذَا التَّأْلِيف ابْن خروف بِكِتَاب سَمَّاهُ: (تَنْزِيه أَئِمَّة النَّحْو، عَمَّا نسب إِلَيْهِم من الْخَطَأ والسهو)، وَلما بلغه ذَلِك قَالَ: نَحن لَا نبالي بالكباش النطاحة، وتعارضنا أَبنَاء الخرفان! وثالثها (تنزيه القرآن عما لا يليق من البيان).

توفي بإشبيلية مصروفا عن القضاء سَابِع عشري جُمَادَى الأولى - وَقيل ثَانِي عشر جُمَادَى الْآخِرَة - سنة ثِنْتَيْنِ وَتِسْعين وخمسمائة.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

ثانياً: كتاب (الرد على النحاة)

ظهر الكتاب في منتصف القرن العشرين الميلادي (1947م) على يد محققه الدكتور شوقي ضيف، وهو كتاب صغير الحجم، قليل عدد الصفحات قياساً على غيره من المؤلفات، وقد كانت دراسة المحقق (الدكتور شوقي ضيف) موازية لحجم الكتاب المحقق، وقد عرض ابن مضاء في كتابه قضايا غير تقليدية في عرف النحاة، وقوامها التخفف من بعض الأصول النحوية، وقد لاقى الكتاب اهتماماً كبيراً لدى النحاة المعاصرين، وذاع صيته، وشغل الباحثين.

ويتكون الكتاب من مقدمة وخمسة فصول تتفاوت في الحجم والتنظير، وقد وضع المحقق لها عناوين تتناسب ومضامينها.

عقد ابن مضاء في البداية الفصل الأول والأكبر حجماً للدعوة فيه لإلغاء نظرية العامل، وضمنه نقاطاً فرعية تحت العنوان الأساس، وهي الاعتراض على تقدير العوامل المحذوفة، وأن إجماع النحويين على القول بالعوامل ليس بحجة، واعترض على تقدير الضمائر المستترة في المشتقات، والمستترة في الأفعال، وبيّن رأيه في باب الاشتغال، ووقف على مسألتين للأخفش، ومسألة لسيبويه، ثم وقف على ما أضمروا ما يخالف مقصد القائل[7].

ثم عقد فصلاً ثانياً للدعوة إلى إلغاء العلل الثواني والثوالث، وأوجب إسقاطها، حيث قسم العلل الثواني[8]، ثم عقد فصلاً ثالثاً للدعوة إلى إلغاء القياس، ومثل فيه للعلل الفاسدة[9]، ثم عقد فصلاً رابعاً للدعوة إلى إلغاء التمارين غير العملية[10]، ثم عقد فصلاً خامساً وأخيراً للدعوة إلى إلغاء كل ما لا يفيد نطقاً[11].

منهج ابن مضاء في الرد على النحاة

1- دافعه للتأليف:

غلف ابن مضاء في مقدمته دافعه لتأليف هذا الكتاب بأمور دينية متكئاً على أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم مثل "الدين النصيحة"، و"من قال في كتاب الله برأيه فأصاب، فقد أخطأ"، و"من قال في كتاب الله بغير علم فليتبوأ مقعده من النار"، ومن رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه"، وزاد عليها أن الالتزام بنصيحته من باب الاحتياط للدين[12].

ونلاحظ أن النصيحة أخذت جانب الإلزام بطريقة غير مباشرة، وذلك على اعتبار أن مخالفيها يقولون برأيهم صواباً أو خطأً، ويقولون بغير علم، وعملهم منكر يتطلب التغيير..

ولله دره ما أغرب ما فعل، فهل سلف النحاة والعلماء ممن قالوا في "كتاب الله"، "بغير علم"، أو قالوا برأيهم، وهل ما فعله الخليل وسيبويه وغيرهم منكرٌ يحتاج إلى تغيير!!

وبعد التغليف الديني لمؤلفه، بيَّن ابن مضاء في مقدمته أن النحاة التزموا ما لا يلزمهم، وتجاوزوا القدر الكافي، مما أنتج وعورة في صناعة النحو، ووهن في مبانيها، ولم تعد حججها مقنعة[13]، بل جعل من نفسه منحة الله للنحاة، المخَلِّص من التيه، فهو الناقد البصير، الذي سيخلص زبرجدهم وذهبهم مما خالطهما من زجاج ونحاس[14].

لم يكن ابن مضاء في حاجة لكل هذه الأسيجة الرهيبة لينكر أو يخالف الآخرين من سلف أو خلف، طالما أنه ناصح مبتغٍ للأجر والثواب.

ويدلل منهجه منذ افتتاحه لكتابه على تعنت ورفض للآخر، ولا يفسح مجالاً للخلاف، أو احتمالية خطئه وصواب غيره، بل ويرى أن رأيه هو الدين، وعلى أهل هذا الشأن أن يحتاطوا لدينهم باتباعه كما يقول، وإلا فمن خالفه في دعواه "فقد أساء الاختيار واستحب العمى على الإبصار"[15].

ويبدو أنه كان يتوقع صدوداً لفكرته، وأنه سيتهم بالإساءة لنحويي العراق، أصحاب الفضل، فدافع عن نفسه مبكراً وقبل بيان فكرته.

وعند حديثه في إلغاء نظرية العامل بين أن مقصده أن يحذف من النحو ما يستغني النحوي عنه، وينبه على ما أجمعوا على الخطأ فيه[16]، وهذا غريب، إذ يظهر هنا ليناً وموضوعية كان أولى أن تكون في مقدمته، فهو يريد أن "يحذف" و"ينبه" على ما أجمعوا الخطأ فيه، فهل أجمع النحاة على إلغاء العامل، والعلل، وغير ذلك من القضايا التي تبناها؟ وكيف يكون إجماع النحويين بالعوامل ليس بحجة كما قال؟ فهل رأي الفرد حجة؟!

ماذا سيقول ابن مضاء في حديث النبي صلى الله عليه وسلم: (سَأَلْتُ رَبِّي أَرْبَعًا فَأَعْطَانِي ثَلَاثًا وَمَنَعَنِي وَاحِدَةً، سَأَلْتُهُ أَنْ لَا يُجْمِعَ أُمَّتِي عَلَى ضَلَالَةٍ فَأَعْطَانِيهَا..)[17]، وقوله أيضاً: (لَنْ يَجْمَعَ اللَّهُ أُمَّتِي عَلَى ضَلَالَةٍ أَبَدًا، وَيَدُ اللَّهِ عَلَى الْجَمَاعَةِ هَكَذَا - وَرَفَعَ يَدَيْهِ - فَإِنَّهُ مَنْ شَذَّ شَذَّ فِي النَّارِ)[18]، وبرواية أخرى قال: (..فَاتَّبِعُوا السَّوَادَ الْأَعْظَمَ، فَإِنَّهُ مَنْ

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

شَذَّ شَذَّ فِي النَّارِ)[19]، وقول الإمام بدر الدين العيني: "وَقَالَ آخَرُونَ: الْجَمَاعَة الَّتِي أَمر الشَّارِع بلزومها هِيَ جمَاعَة الْعلمَاء، لِأَن الله عز وَجل جعلهم حجَّة على خلقه، وإليهم تفزع الْعَامَّة فِي دينهَا، وهم تبع لَهَا وهم المعنيون بقوله: إِن الله لن يجمع أمتِي على ضَلَالَة"[20]، فهل سيبقى ابن مضاء على رأيه بأن إجماع علماء النحويين ليس بحجة، وأضعف من رأيه، فبأي منطق شرعي أو عقلي سيكون الفرد حجة والجماعة بغير ذلك؟

ويعتبر محقق الكوكب الدري أن ابن مضاء ليس مجتهداً في النحو، وأن عمله لا يعدو "محاولات لجر النحويين إلى الالتزام بقواعد المذهب الظاهري الداعية إلى إبطال القياس"[21]، وهي بواعثه الحقيقية لتأليف كتابه كما يرى المحقق.

2- ألفاظ ابن مضاء:

لقد كان ابن مضاء يستعمل في وصف النحاة ألفاظ التضعيف التي شابتها قسوة وحدة، من مثل ذلك قوله في فصل إلغاء العامل "فمن ذلك **ادعاؤهم** أن النصب والخفض والجزم لا يكون إلا بعامل لفظي.."[22]، "وعبروا عن ذلك بعبارات **توهم**.." [23]، "وأما القول بأن الألفاظ يحدث بعضها بعضاً **فباطل عقلاً وشرعا، لا يقول به أحد من العقلاءً**"[24]، "وأما العوامل النحوية **فلم يقل بعملها عاقل**... وأما مع إفضاء اعتقاد كون الألفاظ عوامل إلى ما أفضت إليه **فلا يجوز اتباعهم في ذلك**"[25]، "**ولا يدعو إلى هذا التكلف** إلا وضع كل منصوب فلا بد له من ناصب"[26].

3- أسلوب ابن مضاء:

ويستعمل ابن مضاء أسلوب الجدل والمناظرة الافتراضية في إبطال آراء مخالفيه، من خلال السؤال والإجابة، ومثاله " **فإن قيل** بم يرد على من يعتقد أن معاني هذه الألفاظ هي العاملة؟ **قيل:** الفاعل عن القائلين... **فإن قيل**: إن ما قالوه من ذلك إنما هو على وجه التشبيه والتقريب... **قيل:** لو لم يسقهم جعلها عوامل إلى تغيير كلام العرب.." [27].

المحور الأول: رأي ابن مضاء في التعليل

ترتبط فكرة التعليل النحوي ارتباطاً وثيقاً بالفكرة الدينية، وهي سمة الثقافة الإسلامية، وتعد ظاهرة أصيلة في صميم تلك الثقافة، فكل مخلوق لا بد له من خالق، وكل علة لا بد لها من معلول، ولكل عامل لا بد له من معمول، فالعلل موجودة في كلام

العرب ، وليست بمؤثر أجنبي، ولا علاقة لها بالمنطق أو النحو السرياني كما تصور بعض الباحثين ومنهم الدكتور محمد عيد[28]، وقد مارس أبو الأسود التعليل دون نظرية موضوعة له، وهو ما عرفه د. طلال علامة بالتعليل غير الحسي واللاشعوري القديم قدم مزاولة النحو.. وأما النوع الآخر من التعليل فهو المتعمد المقصود ذو القواعد والأصول العلمية[29]، وما فعله الخليل هو اكتشاف هذه الظاهرة وفتح المجال لجهود العلماء في تعليل الظواهر النحوية[30].

أما في الأندلس فقد عبر بعض نحاة الأندلس كابن السيد البطليوسي (ت521ه)عن ضيقهم من كثرة التعليل وفساده في بعض الأحيان، وكذلك ابن الطراوة الذي تحلل من بعض قيود العلة، وطعن على النحاة في تعليلهم لبعض المسائل، ودعا إلى تخليص النحو من آثار المنطق، وجاء تلميذه السهيلي ليكمل طريق الاعتراض على بعض العلل، واشترط في العلة الصحيحة أن تكون مطردة منعكسة، أي التي يوجد بها الحكم بوجودها ويفقد بفقدانها، وهذا ساهم في تخليص النحو من بعض العلل، رغم أن تطبيقه لنظريته شابه مفارقات في بعض الأحيان، أما ابن خروف (ت659ه) فقد اعترض على ابن مضاء في قضية العامل اعتراضاً شديداً، ولكنه رفض العلل الثواني والثوالث، وأخذ بالعلة الأولى التي لا بد للمتكلم منه، ودعا إلى ضرورة التخلص من المناقشات والجدل غير المفيد، وضرورة تسهيل النحو على الطلبة، وتظهر بعدها شخصية ابن الضائع (ت680ه) الذي يرفض العلل المسببة للخلافات، والتقديرات التي لا تفيد، ويقف خبير اللغات أبو حيان الأندلسي (ت745ه) من هذه الثورة بدعوته إلى ضرورة ترك الخلافات الناشئة عن نظرية ابن مضاء والابتعاد عن التعليلات غير المفيدة، واعتماد السماع الصحيح لأحكام النحو، لأن اللغة من باب الوضعيات التي لا تحتاج إلى تعليل، والوضعيات لا تعلل[31].

التعليل عند ابن مضاء

تأثر ابن مضاء بأستاذه السهيلي، وبأستاذ شيخه ابن الطراوة في فكرة رفض العامل، والثورة عليه، ولقد كان ثمرة ذلك نضج فكرة التعليل عنده، حيث رفض ابن مضاء التعليل، وبسط نظريته في في إطار نقطتين:

الأولى: إلغاء العلل الثواني والثوالث بشكل عام

ولقد افتتح حديثه في فصل الدعوة إلى إلغاء العلل الثواني والثوالث بأنه "مما يجب أن يسقط من النحو"[32]، وأتبع ذلك بنموذج في الاستعلام عن سبب رفع الفاعل

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

في قولنا (قام زيدٌ)، فيقال لأنه فاعل، ويدعو ابن مضاء للاكتفاء بهذه العلة، ويرفض الابتعاد بالأسئلة أكثر من ذلك، من مثل: (لم رُفع الفاعل؟)، ويغلق العلل بأن "الصواب أن يقال للسائل: كذا نطقت به العرب، ثبت ذلك بالاستقراء من الكلام المتواتر"[33]، وهذه "العلل الأول بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالنطق بكلام العرب المدرك منا بالنظر"[34].

ولا يقبل بالعلة الثانية بقول النحوي: للفرق بين الفاعل والمفعول، ولا العلة الثالثة، بأننا لا نعكس علامتي الفاعل والمفعول؛ لأن الضم أثقل والفاعل أقل فأعطي الأثقل للأقل، والفتح الأخف للمفعول الأكثر[35]، ويعلق ابن مضاء على هاتين العلتين بأننا "لو جهلنا ذلك لم يضرنا جهله"[36]، وهي علل "مستغنى عنها، ولا تفيدنا إلا أن العرب أمة حكيمة"[37]، وإقراره بأن الجهل بها لا يضر، يستفاد منه أن المعرفة بها لا تمنع وجود فائدة.

ويظهر بجلاء المذهب الأصولي الظاهري لابن مضاء في نظريته النحوية التي أوردها كتابه (الرد على النحاة)، والذي يمثل "صورة من صور التفاعل بين الفقه والنحو"[38]، فلا يزال ابن مضاء يستعمل الفكر الديني لحماية دعوته، فعقد مشابهة بين العلة الأولى وبين أحكام الفقه، حيث عنده "لا فرق بين ذلك وبين من عرف أن شيئاً ما حرام بالنص، ولا يحتاج فيه إلى استنباط علة لينقل حكمه إلى غيره، فسأل لم حُرِّم؟ فإن الجواب على ذلك غير واجب على الفقيه"[39]، وكأن هذا السياج الديني يهدف إلى إرهاب المخالفين لنظريته، وللذود عن آرائه المخالفة لآراء فحول النحاة.

الثانية: تقسيم العلل الثواني

وقف ابن مضاء من هذه العلل موقفاً مختلفاً عن التعميم السابق في حكمه برفضها، وبين أن هذه العلل موجودة في كتب النحويين، وممن ذكرهم يهتمون بها الأعلم الشنتمري -رحمه الله- حيث كان "مولعاً بهذه العلل الثواني، ويرى أنه إذا استنبط منها شيئاً فقد ظفر بطائل، وكذلك كان صاحبنا الفقيه أبو القاسم السهيلي على شاكلته – رحمه الله- يولع بها ويخترعها، ويعتقد ذلك كمالاً في الصنعة وبصراً بها"[40].

وقد قسم ابن مضاء العلل الثواني إلى ثلاثة أقسام، وهي في بعض المواضع، وليس في كل النحو، وهي كالآتي:

أولاً: قسم مقطوع به، كالتقاء الساكنين في (أكرِمِ القومَ)، فالعلة الأولى أنه حرك لأنه لقي ساكناً آخر، والعلة الثانية أنهما لم يتركا ساكنين لأن النطق بهما ساكنين لا يمكن

الناطق، فهذه قاطعة وهي ثانية[41]. والمثال الثاني حذف حروف المضارع عند تحويله إلى الأمر (يفعل، افعل) ودخول ألف الوصل، فالعلة الأولى دخول ألف الوصل لأنه فعل أمر يحذف من أوله الحرف الزائد، والعلة الثانية أنه لم يترك أوله لأن الابتداء بالساكن لا يمكن، وهي ثانية[42]. والمثال الثالث قلب الواو الساكنة المكسور ما قبلها ياءً في (مِوعاد، مِوزان- مِيعاد، مِيزان)، فالعلة الأولى في قلب الواو ياءً لسكونها، وانكسار ما قبلها، والعلة الثانية في عدم ترك الواو على حالها لأن الياء أخف على اللسان، وهي علة ثانية، وهذه العلة كما يقول ابن مضاء "واضحة أيضاً، ولكن يستغنى عنها"[43].

ثانياً: قسم فيه إقناع، وسماه باسم آخر (غير البين)[44]، ووقف عنده مطولاً، مبيناً مظاهر ضعف هذا القسم.

ومثاله الأول في إعراب الفعل المضارع، وعلته الأولى أنه غير متصل بنون النسوة أو نون التوكيد. والعلة الثانية لإعراب ما هو بهذه الصفة شبهه بالاسم في دلالة العموم؛ وتخصيصه يكون بحرف في أوله، فالمضارع يدل على الحال والاستقبال كما الاسم النكرة يدل على العموم، و(أل) تعيّن النكرة وتزيل عمومه، والمضارع بدخول السين وسوف يخصص بالمستقبل. وكذلك يشْبهُ المضارعُ الاسمَ في قبول اللام المزحلقة نحو (إن زيداً لقائم)، (إن زيداً ليقوم). ويضاف شبه آخر بينهما أن المضارع يشبه الاسم بأنه على صيغة واحدة، وله أحوال إعرابية مختلفة، فاعلاً، ومفعولاً، ومضافاً إليه، فاحتيج للإعراب لتمييز هذه الأحوال المختلفة والأحكام، فحاجة المضارع للإعراب كحاجة الأسماء[45]، مخالفاً الكوفيين الذين يرون الإعراب أصلاً في المضارع[46].

ومثاله الثاني في حمل الممنوع من الصرف على الفعل، وفيه إبراز ووضوح لضعف هذا القسم، فقد قدم له ابن مضاء بانتقاد قياس النحاة؛ حيث إن الأصل قياس الفرع المجهول الحكم على الأصل المعلوم الحكم، مع وجود علة الأصل في الفرع، مثل تشبيه الاسم بالفعل في العمل، وتشبيه إنَّ وأخواتها بالأفعال المتعدية في العمل[47]. وقد قام النحاة –كما يُفْهَم منه- بالحكم على الفرع في غياب علة الأصل، مما يجَبِّل به بعضهم بعضاً، حيث إن تشبيه الممنوع من الصرف بالأفعال في أنها فروع شبه قليل[48]، فيرى ابن مضاء الاكتفاء بالعلة الأولى في المنع من الصرف، وذلك بمعرفة العلل الملازمة للمنع فقط كالتعريف والعجمة والصفة..إلخ ليمنع منه ما منع الفعل، وهما مظهران، أولهما سقوط التنوين لثقله في الفعل وسبب الثقل قلته فيه، والممنوع ثقيل في الأسماء، وقليل؛ فمنع

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

التنوين، وثانيهما عدم الخفض وهما وجها التشابه بين الممنوع من الصرف والفعل، وغير ذلك فضل وزيادة لا ضرورة لها[49]، وهذا موقفه من هذه العلل، فالشبه بالفعل شبه ضعيف يقتصر على المنع من التنوين و الخفض، وهي علة ضعيفة؛ لوجود أسماء مصروفة أكثر شبهاً بالفعل ولم يمنعها هذا الشبه من الصرف، كمصادر الأفعال (أقام إقامة)[50].

ثالثاً: قسم مقطوع بفساده، ووصفه بأنه بيّن الفساد[51].

ومثاله ما اقتصر على ذكره من قول المبرد في تحريك نون النسوة، بعلة أن ما قبله ساكن (ضربْنَ، ويضربْنَ)، وقال في تسكين ما قبلها لئلا تجتمع أربع حركات، فجعل سكون ما قبل النون من أجل النون، وحركة النون لسكون ما قبلها، فجعل العلة معلولة بما هي علة له، وهذا بيّن الفساد[52].

المحور الثاني: رأي شوقي ضيف في التعليل عند ابن مضاء

أولاً: شوقي ضيف والرد على النحاة

نجد الدكتور شوقي ضيف في مقدمة التحقيق في طبعته الثانية يرى "ابن مضاء فيها ثائراً على نظرية العامل في النحو ثورة عنيفة"[53]، وعد ثورته امتداداً لثورة الموحدين على فقهاء المذاهب الأربعة المشرقية[54]، ولا يخفي الدكتور شوقي إعجابه الشديد بابن مضاء ويعتبره مطلعاً "على المفتاح الذي يفك به ما يراه الناس في كتب النحو من استغلاق"[55].

ويستنتج الدكتور شوقي ضيف من استعراضه التاريخي لعصر ابن مضاء أنه كان عصر ثورة على المشرق فقهاً ومذهباً، وأن ابن مضاء ألف (الرد على النحاة) رداً به نحو المشرق، أو بعض أصوله وفروعه الكثيرة وتأويلاته، وذلك تماشياً مع مذهبه الظاهري[56]، والذي كان له أعظم الأثر في النحو الأندلسي، حيث كان ابن حزم الظاهري مهتماً بعلم النحو، ويدعو العلماء والفقهاء إلى تعلمه ويجعله من باب الواجب على من يريد الإفتاء للناس، وكان من الدعاة الأوائل لرفض القياس والاجتهاد والجدل والعلة، والتي يعتبرها فاسدة لا يرجع منها شيء إلى الحقيقة البتة[57].

وبعد استعراض الدكتور شوقي ضيف لمقدمة (الرد على النحاة)، بدأ بتناول آراء ابن مضاء في دعوته إلغاء نظرية العامل ومنع التأويل والتقدير في الصيغ والعبارات وإلغاء العلل الثواني والثوالث وإلغاء القياس والتمارين غير العملية، مبيناً أن هدف ابن مضاء

هو تخليص النحو من عنت "النظريات التي لم يكسب منها إلا فنوناً من العسر والمشقة، حتى أصبح كثير من مسائله لا يُفهم إلا بعد أن يجدد للناس الفهم مراراً وتكراراً"[58]، وكان وصفه لتلك الأمور العقلية بـ"عبث طويل للنحاة"[59] يدلل على قناعة عميقة بالنظرية الجديدة.

ويقر الدكتور شوقي في مقدمة الطبعة الثانية بتأثره بابن مضاء ونظريته من خلال بحثه في تجديد النحو وتيسيره، وأن نظرية العامل أرهقت النحو، وهي داء أدخل على النحو ما لا نحتاج إليه[60]، وأن النحو يحتاج إلى تصنيف جديد اقتداءً بابن مضاء ومن قبله الجاحظ ولكن بشكل آخر من تصعيب وتعويص أصاب مؤلفات النحو[61].

وكان الدكتور شوقي صريحاً في دعوته النحاة المعاصرين إلى الاستجابة الآن لنداء ابن مضاء بتحطيم نظرية العامل والأقيسة والعلل وكل ما لا يفيد، والاستفادة من تمهيد ابن مضاء للطريق[62].

ويرى محقق الكوكب الدري أن الحماس غلب على الدكتور شوقي ضيف في حكمه على نظرية ابن مضاء حتى وصل إلى دائرة تبني النظرية[63].

ثانياً: شوقي ضيف والتعليل عند ابن مضاء

اعتبر الدكتور شوقي أن إلغاء ابن مضاء للعلل متوافق مع المذهب الظاهري الداعي إلى إلغائها في الشرع[64]، "فالنحوي لا يحتاج إلى تعليل ما ثبت بالنص، كما أن الفقيه لا يحتاج إلى تعليل ما حرم بالنص"[65].

وإن مما شجع على بروز ذلك حدة المناظرات بين المذاهب الفقهية في الأندلس، حيث يسعى كل منهم للظفر، وإضعاف خصمه، ومن أهم وسائلهم هدم الأسس التي تقوم عليها المذاهب الفقهية الأخرى، وكانوا يتسلحون لذلك بدراسة عدد غير قليل من كتب النحو واللغة دراسة تفصيلية، وعليه فقد دعا ابن حزم إلى التخلص من علل النحو، وحدد الكتب النحوية التي يجب على الطلبة دراستها وذكرها بأسمائها، كالواضح للزبيدي، والموجز لابن السراج[66].

ويرى الدكتور شوقي أن ابن مضاء "لم يتشبث بإلغاء العلل جملة فإن فيها قدراً لا يمكن أن نلغيه وهو العلل الأول، التي تجعلنا نعرف مثلاً أن كل فاعل مرفوع"[67].

وقد وافق الدكتور شوقي ابن مضاء في دعوته إلغاء العلل الثواني والثوالث، وهذا "حري أن نحطمه تحطيماً، كما حطمنا نظرية العامل"[68]، و"نفيها من النحو"[69] لأننا لو

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

جهلنا ذلك لم يضرنا جهله، ولأنها لا تكسبنا أن نتكلم كما تكلمت العرب، واستعمال الدكتور شوقي اللفظ (تحطيم) و(نفي) يظهر كوامن النفس والرغبة الشديدة للتخلص مما يراه الدكتور شوقي زيادات معيقة، وكذلك تظهر إيمانه العميق المشوب بعاطفة جارفة بنظرية ابن مضاء.

ويضيف أن هذه العلل الثواني والثوالث "فضل تفكير فيما وراء طبيعة أبواب النحو وأحكامه، وإن الواجب أن تقتصر على وصف الطبيعة الأولى، أو بعبارة أدق على وصف حكم الباب، وما يتضمنه هذا الحكم من علة أولى معقولة"[70].

ولم يستطع الدكتور شوقي التغاضي عن قبول ابن مضاء ببعض العلل الثواني وهي المقطوع بها مثل علة تحريك أحد الساكنين الصحيحين إذا التقيا في الوصل، ولم يتركا ساكنين لعدم إمكانية النطق بهما ساكنين، وهي علة ثانية[71].

ثالثاً: شوقي ضيف وتيسير النحو

تأثر الدكتور شوقي ضيف بابن مضاء أيما تأثر، ودفعه ذلك التأثر إلى الدعوة لتيسير النحو، ورفع لوائها في أكثر من محفل، وأكثر من كتاب، ووضع لدعوته أسساً وطرائق، وقد أحصاها الدكتور حسن الملخ في ست محاولات لتيسير النحو، وكان تحقيقه (الرد على النحاة) مفتتح تلك الدعوة سنة 1947م، ومن مؤلفاته (تجديد النحو 1982م) و(تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً مع نهج تجديده 1987م)، وآخرها سنة 1990م في كتابه (تيسيرات لغوية)[72].

وقد ظهر بجلاء هذا التأثير في مقدمة كتابه (تيسيرات نحوية)، وأن غايته من الكتاب أن "ينجي عن طريقهم –الكتاب والقراء- ما قد يظنونه إزاء بعض الصيغ من انحراف عن جادة العربية وقواعدها السديدة"[73]، وليس هذا فقط، بل ذهب الدكتور شوقي في كتابه إلى تأكيد صوابية ما ذهب إليه ابن مضاء في دلالة الماضي والمضارع بمادتهما على الفاعل المضمر الذي يقدره النحاة مستتراً جوازاً أو وجوباً (كتب، كتبتْ، أكتبُ، نكتبُ) مستنداً لظن بعض علماء الساميات في حروف المضارعة أنها مقتطعة من ضمائرها المقدرة، وهذا "دليل قوي على سداد رأي ابن مضاء... ولا ريب في أن ابن مضاء كان دقيقاً منتهى الدقة حين قرر هذه القاعدة... وهي قاعدة تحل مشاكل غياب الفاعل في صيغ يطرد فيها هذا الغياب"[74].

وكلام الدكتور شوقي ينبئ بمدى تأثره بابن مضاء، حيث لازمه الأثر من عام 1947م، وحتى نهاية القرن العشرين، بهذه المؤلفات التطبيقية لنظرية ابن مضاء ودعوته.

المحور الثالث: رأي محمد عيد في التعليل عند ابن مضاء

أولاً: محمد عيد وكتاب (الرد على النحاة)

تناول الدكتور محمد عيد كتاب ابن مضاء (الرد على النحاة) بالدراسة والتحليل، ووضع عليه مؤلفاً خاصا به سماه (أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث)، وقد عرض فيه رأي ابن مضاء وسلط الضوء عليه بالتفصيل والشرح، وموازناً بينه وبين آراء النحاة، ثم عرض هذه الآراء في ضوء علم اللغة الحديث، ولم تخل أمانته العلمية من إبراز أن هذا المؤلَّف يتناول آراء النحاة بما يعبر عما فهمه هو "من أقوالهم، والظروف العلمية لعصرهم، وما تأثروا به من تلك الظروف في دراستهم للنحو بخاصة واللغة بعامة"[75]، وأن المقصود من (ضوء علم اللغة الحديث) إبراز القيمة الحقيقية الثمينة لابن مضاء الذي سبق المحدثين في نظرتهم لأصول النحو[76].

وعقد لكل أصل من الأصول النحوية فصلاً، وكل فصل من ثلاثة مباحث، يعرض في الأول رأي النحاة في الأصل النحوي، والثاني خصصه لرأي ابن مضاء في ذلك الأصل النحوي، والثالث كان للعلم الحديث ونظرته لتلك الأصول.

ويمكن القول أن الدكتور محمد عيد أعاد نشر كتاب (الرد على النحاة) في صورة جديدة، تمنحه حصانة علماء العصر، ورغبتهم في التيسير والتجديد، وتنظِّر لذلك تنظيراً شديداً من خلال صناعة حلقة تواصل بين المعاصرين وسلفهم.

وقد بين أن ابن مضاء تأثر بمذهبه الفقهي الظاهري، وأنه، سعى لتطبيق ذاك المذهب على النحو، لما رأى معوقات داخل اللغة[77].

وقد اعتبر محقق الكوكب الدري أن مدح الدكتور محمد عيد لابن مضاء ووصفه بالرائد المتمرد مبالغة زائدة؛ لأن ابن مضاء أسير المذهب الظاهري ، وتمرده فقط على جمهور الفقهاء، ولا يصح وصفه بأنه سار في طريق الحرية الفكرية[78].

وقد هاجم الدكتور محمد عيد من يرفض آراء ابن مضاء، وصنف أحدهم بأنه "أحد الدارسين التقليديين... الذي يلقي بالتهمة جزافاً دون تثبت من منهج العلم في التعليل، ويخلط بين الله والنص بطريقة متناقضة لا تجمعها فكرة واحدة"[79].

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

ويثبت الدكتور محمد عيد أن في النحو العربي ما هو صالح وما هو طالح، ويرجو أن تسهم دراسته في التمييز بينهما، للإبقاء على ما سماه (نحو اللغة) وترك (نحو الصنعة)[80]، ولا شك أن هناك نزعة فكرية ذهبت بالدكتور محمد عيد هذا المذهب، بل وتكاد تشابه الحالة التي كان عليها ابن مضاء في التيسير، ورفض الآخر، والاحتماء بسياج المرحلة، فابن مضاء احتمى بالنزعة الدينية في ظل سيطرة المذهب الظاهري على الحكم السياسي، واحتمى الدكتور محمد عيد بعلم اللغة الحديث، وسيطرة نزعة الحداثة والتطور.

ثانياً: محمد عيد والتعليل عند ابن مضاء

أفرد الدكتور محمد عيد في كتابه مبحثاً خاصاً لإبراز موقف ابن مضاء من التعليل[81]، وعرض فيه المقصود من العلل الأول والثواني والثوالث عند النحاة وابن مضاء، ثم وقف على حكم ابن مضاء منها، ثم تقسيمات ابن مضاء للعلل الثواني والثوالث إلى مقطوع بها، وما فيه إقناع، وعلل فاسدة، وموقفه منها، ثم بين مدى التزام ابن مضاء بآرائه، ثم أفرد عنواناً لموقف ابن مضاء من وجود التعليل في النحو، وعنواناً آخر للاضطراب في التعليل في رأي ابن مضاء.

رؤية محمد عيد لتعريف العلة عند ابن مضاء وموقفه من العلل

أبرز الدكتور محمد عيد تقسيم ابن مضاء للتعليل إلى قسمين:

أولهما: خصصه لما يعتبره النحاة عللاً أُوَل والتي بمعرفتها تحصل لنا المعرفة بالنطق بكلام العرب المدرك منا بالنظر، أو كما يقول محمد عيد "إنها القوانين المستنبطة من كلام العرب... أو بعبارة أخرى: هي الأقيسة النحوية التي تؤخذ من الكلام العربي وتحكم نطقه"[82].

وبين الدكتور محمد عيد مقصد ابن مضاء من قوله في التعريف: (المدرك بالنظر)، وهو إخراج العلل من الإدراكات الذهنية والعمليات العقلية، وهو ما سماه بـ"تعليل النص، بمعنى: وصفه وذكر خواصه، وهو أمر علمي مقبول"[83].

وثانيهما: خصصه لما يعتبره النحاة عللاً ثواني وثوالث، وهي التالية للأول، والغرض منها شرح الغاية، وهي المستغنى عنها في معرفة النطق، وحقها الرفض[84]، وأشار الدكتور محمد إلى ما صاحب التعريف من وظيفة العلل في النص[85]، وبقيت العلل الأول على اسمها، فيما اعتبر ابن مضاء الثواني والثوالث عللاً ثواني[86].

وقد بين أن ابن مضاء دعا لوجوب إسقاط العلل الثواني والثوالث، ووقف على أدلته في علل رفع الفاعل، والمنع من الصرف، ووضح أن ابن مضاء يرى أن المطلوب معرفة العلل الأول، وأما غير ذلك ففضل[87]، وقد شبه حكم ابن مضاء على نوعي التعليل مثل الحكم بالحرمة على الشيء بالنص القاطع الذي لا يبحث عن شيء وراءه[88]، والتي قسمها إلى الأقسام الثلاثة المقطوع به وما فيه إقناع والمقطوع بفساده[89].

وقد بين الدكتور محمد عيد أن التسمية السابقة للعلل الثواني والثوالث قد تشعر باعترافه بالنوعين الأولين (المقطوع به، وما فيه إقناع) وقد يشعر هذا بتناقضه في رأيه؛ لاعترافه ببعض العلل الثواني، ويشمر الدكتور ساعده مدافعاً عن تلك التسمية بأنها تسمية اصطلاحية لمظاهر العلة ولا شأن لها بقبوله أو رفضه لها، ولمعرفة رأي ابن مضاء فيها ينظر ما صرح به في شرح هذه التقسيمات، ولا ينظر لدلالة المصطلحات[90]، فهذا التقسيم "مجهود تقبله الصنعة، ولا يقدم شيئاً لغوياً جديداً بعد أن حدد العلل الثواني من زاوية النص، وحكم عليها بالرفض"[91].

واعتبر الدكتور محمد عيد في النوع الأول وهي (العلل المقطوع بها) أن العلة الثانية إكمال للعلة الأولى وتبيين لها، وإذا وردت قطعت شبهة من لا يزال يتطلع إلى شيء بعد الأولى[92].

وفي النوع الثاني من العلل أي (ما فيه إقناع) فيرى الدكتور محمد عيد أن المقصد هو الإقناع الذهني للتعليل بين حكمين ما سببه وجود مشابهة ذهنية ضعيفة، وذكر أن ابن مضاء سماها اسماً آخر (التعليل غير البين)، ومثل لهذه العلة بإعراب المضارع لشبهه بالاسم، وأنه إذا لم تكن هناك تلك الضرورة التي استدعت العلة الثانية، لم يكن هناك حاجة للتعليل بها، ويجب أن تسقط أيضاً من النحو"[93].

وفي تعليقه على رأي ابن مضاء في هذه العلة يرى الدكتور محمد عيد "أنه يجب أن يسقط من النحو كل العلل من هذا النوع الذي بني على أساس ضرورة ذهنية مفتعلة، وقد وفق النحاة إذ أطلقوا عليها اسم (العلل الجدلية النظرية)"[94].

ويستفاد من رأيه أن العلل عند ابن مضاء تزيد عن تقسيمات النحاة بواحدة، وهي العلل الفاسدة، ويستفاد أيضاً أنه لا اختلاف كبير في الحكم على العلل الثوالث بين العلماء.

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

أما في تعليقه على العلل الفاسدة فقد اعتبرها نوعاً من التمرين الذهني في غير طائل، وفسادها لأنها لا تفيد نطقاً، ولا تقنع عقلاً، وهي نوع من السفسطة التي لا معنى لها[95].

وبين أن ابن مضاء يتفق مع منهج البحث العلمي العام الذي يقوم على أسس تختلف عن التعليل الغائي في تناول ظاهرة لغوية معينة عند وجود مجموعة من الصفات التي تتحقق بها، فقد اعتبر الدكتور محمد عيد أن التعليل أو العلل هي صفات موجودة في الظاهرة اللغوية، وما فعله الزجاجي يعد منهجاً علمياً واقعياً وصفياً، وهذا يمثل السؤال الأول وهو من ضمن حدود الطاقة البشرية[96].

أما التعليل الغائي والبحث في الغاية وشرحها فإنها تقوم على التعمق فيما وراء تلك الصفات بجهود ذهنية بعيدة، وهذا المنهج يأباه العلم؛ لأنه فلسفي ذهني، وهو من خصائص الغيب، والغيب مضرب النظريات الدخانية، والوصف والغاية مظهران للعلل، أحدهما مقبول والآخر غير ذلك[97].

موقف محمد عيد من العلل الأول والثواني والثوالث في ضوء علم اللغة الحديث، وعلاقته برأي ابن مضاء

أولاً: العلل الأول

يرى الدكتور محمد عيد أن المقصود بـ(الأول) المقبولة عند ابن مضاء أنها وصف لخواص الظاهرة اللغوية المدروسة التي تبدو عليها في أول الأمر، وليس المقصود الغاية والهدف، وبذلك يلتقي ابن مضاء مع منهج البحث العلمي الحديث في فهمه للعلة المقبولة[98]، التي بمعرفتها تحصل المعرفة بكلام العرب المدرك بالنظر[99]،"والتعليل الوصفي أو العلل الأول كما قال ابن مضاء أو العلل التعليمية كما سماها النحاة يتفق مع اعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية توصف بذكر خواصها، فالعرف اللغوي الاجتماعي هو أساس كل وصف في اللغة[100]؛ لأنها لا تحتاج إلى استنباط شيء وراءها.

ثانياً: العلل الثواني والثوالث

فسرها بأنها "تتلو العلل الأول"، وهي علل غائية غالبيتها تجيب على (لِمَ؟)، ويستغني عنها النص اللغوي بعد وصفه كما يقول ابن مضاء ويجب أن تسقط لسببين: أولهما؛ لأنه لا حاجة لكلام العرب إليها، وثانيهما؛ أن هذه العلل ترد لأمور لا شأن لها باللغة، فهي إما مقطوع بها، أو لسد ضرورة ذهنية مفتعلة، أو سفسطة لا قيمة لها إطلاقاً، ويؤكد الدكتور

محمد عيد وجوده بما ورد في مطولات النحو من نماذجها[101]، ويبين أن تعليل النحاة الغائي أو الثواني والثوالث كما سماها ابن مضاء لا يمكن ربطه بمجتمع ولا تقييده بعرف؛ لأنه يقوم على الصنعة ويعتمد على الذهن[102].

رؤية محمد عيد لموقف ابن مضاء من وجود التعليل في النحو

لا شك أن ابن مضاء لم ينكر التعليل مطلقاً، ولكنه رفض الاستطراد غير المفيد في العلل الثواني، فالعلل الأول مفيدة، والثواني مستغنى عنها ولا تفيدنا إلا أن العرب أمة حكيمة، أو للتخفيف، وعلق الدكتور محمد عيد على ذلك بأنه قد يشعر باتفاق ابن مضاء مع بعض آراء النحاة بتفريقه بين العلل الأول التي تحصل لنا المعرفة بالنطق بكلام العرب، والثواني المستغنى عنها، وابن مضاء لا يعترف بهما أساسين لوجود التعليل في النحو[103].

ويقر الدكتور محمد عيد بوجود تعارض ظاهري في موقف ابن مضاء وذلك في متابعته لآراء النحاة؛ فهم من يعترف بالعلل الثواني، في حين يرفض ابن مضاء تلك العلل، بل هو في الوقت نفسه يقبل المقطوع بها، فينصب الدكتور محمد عيد نفسه مدافعاً بأن هذا القبول ليس رأياً بل مسايرة للنحاة فيما ذكروه؛ لأن منهجه رفض هذا النوع من العلل من أساسه، لأنه لا يفيد نطقاً[104].

ويصف الدكتور محمد عيد تعليلات العلماء الأوائل كابن جني والزجاجي بأنها "تعليلات ساذجة، وتعتبر مع سذاجتها نواة للعلل التي تعتمد على الرصد العلمي المنظم لخواص الظواهر اللغوية وصفاتها"[105].

ويستغرب الباحث من موقف الدكتور محمد عيد، فابن مضاء ليس مجبراً على (المسايرة) في ظل رفعه راية كبيرة هاجم فيها النحاة، وطالبهم بإسقاط أعمدة القوانين اللغوية، وكان أولى به أن يقول بصراحة أن ابن مضاء كان قريباً جداً من موقف النحاة، فكلاهما قبل العلل الأول، وكلاهما قبل العلل الثواني وإن سماها ابن مضاء بالمقطوع بها، وكلاهما نظر إلى العلل الثواني على أنها جدل غير مفيد، وإن كان ابن مضاء قسمها إلى قسمين: ما فيه إقناع وما هو فاسد العلة.

ولم يكن الدكتور محمد عيد وغيره بحاجة لإثبات أن ابن مضاء صاحب نظرية حقيقية، فهو في هذه الجزئية لم يغادر حلبة النحاة، ولم يثر الثورة التي أشيعت، وفي

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

الحقيقة هو لم يدع لإلغاء العلل الثواني والثوالث، بل إلغاء العلل الثوالث، وهذا ما ظهر عملياً في التقسيمات التي وضعها والأمثلة التي ذكرها. والله أعلم.

وقد ذهب الدكتور حسن الملخ إلى أن في كلام ابن مضاء نظر، وأنه "لم يقدم بديلاً عملياً مقنعاً يصلح لتفسير ظاهرة التصرف الإعرابي، ويساعد في تعلم النحو"[106].

وكذلك لا يتوافق الباحث ونظرية بعض المحدثين في أصل اللغة، وأنه ليست هبة الله، بل اختراع بشري؛ لأن ردود العلماء فيه واضحة وجلية في نشأة الإنسان الأول ولغته مع غيره، وعلاقته بالملائكة واللغة المستعملة..إلخ، وذلك بخلاف عدد كتب الأصول النحوية.

نتائج البحث

قدم الدكتور شوقي ضيف والدكتور محمد عيد دراستين منفصلتين حول كتاب (الرد على النحاة)، فالأول قدمها بصورة دراسة على تحقيقه لكتاب الرد على النحاة، والثاني ألف كتاب الأصول النحوية ليشرح من خلاله أفكار ابن مضاء، وينتصر لها استناداً لعلم اللغة الحديث، وفي ختام البحث، وبعد الانتهاء من عرض المحاور الثلاثة فإنه لا بد من التأكيد على بعض النقاط من أهمها:

أولاً: أثر نظرية ابن مضاء في دعوة العالمين لتيسير اللغة العربية

لا شك أن ابن مضاء بنظريته الثورية فجر كوامن الرغبات عند كلا العالمين القديرين، وأنهما كانا متوافقين إلى حد كبير مع ما ذهب إليه، وأهدافهما من ذلك متشابهة، وهي الدعوة لتيسير النحو، واللغة العربية مما خالطها من ظواهر أرهقتها، وأرهقت أصحابها.

ولربما كان من الجيد إبراز أن ما ذكره العالمان الجليلان من تأييد ونصرة، لا يعدو أن يكون بحثاً عن وسيلة يحتميان بها للدعوة إلى تيسير اللغة، ولا بد أيضاً من التذكير بأن التعليل النحوي كأصل من أصول النحو، لا يشتغل به العوام، ولا صغار طلبة العلم، بل وعلى مدار تاريخ العلم هناك ما يثبت أن عدد العلماء الذين تكلموا في الأصول أقل بكثير من العلماء الذين اهتموا بالقواعد النحوية، وتيسيرها، ونقلها للعامة، ولطلبة العلم، ولذا فإن المكتبة العربية زاخرة بمؤلفات نحوية متباينة في عرض مضامينها، وتتدرج في سهولتها وصعوبتها على مدار القرون، ولذا وجدنا الوقوف على كتاب سيبويه تتقد جذوته في القرون الأولى، حتى خفت بريق التأليف عليه بظهور عصور المنظومات النحوية والمتون

العلمية، ليعلو شأن ألفية ابن مالك، التي ما فتئ كبار العلماء يقفون عليها بالشرح والتوضيح، حتى سارت نبراساً لهم، وهي التي مهدت لظهور النحو الميسر في عصرنا، وجعلت من علماء المرحلة يميلون إلى المباشرة في العرض، وعدم التعرض لكثير من المظاهر القديمة، كالخلاف النحوي، والأصول النحوية، وتشابك اللغة بالنحو، وتشابك النحو بالصرف..إلخ

ويرى بعض الباحثين أن دعوة ابن مضاء وبعد مضي قرون عليها كأنها تتحدث بلسان طلبة العلم المعاصرين، الباحثين عن التيسير، مما جعل عدداً ليس بالقليل من علماء اللغة يسيرون في طريقها، كإبراهيم مصطفى، وشوقي ضيف، ومهدي المخزومي[107].

ثانياً: ما اتفق فيه العالمان

1- الكتاب:

يتفق العالمان أن كتاب (الرد على النحاة) قيمٌ، وأنه يمثل المذهب الفقهي الظاهري، وفيه دعوة تستحق الوقوف عليها، لتجديد النحو وتيسيره،، وأن هذا الكتاب يعد تمهيداً للنحاة المعاصرين للتجديد في النحو.

واتفق العالمان في إبراز هذا الكتاب، والاهتمام به، فقد قام الدكتور شوقي بتحقيقه، ونشره، أما الدكتور محمد فقد وضع كتاباً خاصاً أعاد فيه تسليط الضوء على كتاب (الرد على النحاة)، وسماه (أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث).

2- المؤلف (ابن مضاء):

ينظر كلا العالمين لابن مضاء نظرة إعجاب، واقتداء، فهو ثائر، مجدد، وهو مفتاح ما استغلق على الناس، بل يمثل ظاهرة متفردة بين من سبقوه، ومن لحقوه، وهو ذو حس لغوي أصيل، يؤيده منهج البحث العلمي.

ولقد دافع العالمان عن ابن مضاء في إعلانه هذه الدعوة التجديدية، بأنه يسعى لتخليص النحو من عنت النظريات، والعسر والمشقة، وهو سابق للمحدثين في نظرتهم لأصول النحو، وغير مسبوق فيما ذهب إليه.

3- التأثر:

يقر كلا العالمين بتأثرهما بابن مضاء، وبنظريته، فكلا العالمين يرى أن نظرية العامل أرهقت النحو، وأدخلت عليه ما لا نحتاجه.

وقد تسابق العالمان في تبني هذا المشروع الثائر، اقتداءً بالرد على النحاة، والأسبقية للدكتور شوقي، ولقد نتج عن ذلك مجموعة من المؤلفات لكليهما.

وقد دعا العالمان نحاة عصرهما للاستفادة من نظرية ابن مضاء، والبناء عليها، لتيسير النحو.

4- التعليل والعلل الأول

اعتبر الدكتور شوقي أن إلغاء ابن مضاء للعلل متوافق مع المذهب الظاهري الداعي إلى إلغائها في الشرع[108]، "فالنحوي لا يحتاج إلى تعليل ما ثبت بالنص، كما أن الفقيه لا يحتاج إلى تعليل ما حرم بالنص"[109]. ويرى الدكتور محمد عيد أنه أمر علمي مقبول"[110].

ويرى الدكتور شوقي أن ابن مضاء "لم يتشبث بإلغاء العلل جملة فإن فيها قدراً لا يمكن أن نلغيه وهو العلل الأول، التي تجعلنا نعرف مثلاً أن كل فاعل مرفوع"[111].

5- العلل الثواني والثوالث

وقد وافق الدكتور شوقي ضيف ابن مضاء في دعوته إلغاء العلل الثواني والثوالث، وهذا "حري أن نحطمه تحطيماً، كما حطمنا نظرية العامل"، و"نفيها من النحو" لأننا لو جهلنا ذلك لم يضرنا جهله، ولأنها لا تكسبنا أن نتكلم كما تكلمت العرب، واستعمال الدكتور شوقي اللفظ (تحطيم) و(نفي) يظهر كوامن النفس والرغبة الشديدة للتخلص مما يراه الدكتور شوقي زيادات معيقة، وكذلك تظهر إيمانه العميق المشوب بعاطفة جارفة بنظرية ابن مضاء.

ويضيف أن هذه العلل الثواني والثوالث "فضل تفكير فيما وراء طبيعة أبواب النحو وأحكامه، وإن الواجب أن تقتصر على وصف الطبيعة الأولى، أو بعبارة أدق على وصف حكم الباب، وما يتضمنه هذا الحكم من علة أولى معقولة"[112]."

ولم يستطع الدكتور شوقي التغاضي عن قبول ابن مضاء ببعض العلل الثواني وهي المقطوع بها مثل علة تحريك أحد الساكنين الصحيحين إذا التقيا في الوصل، ولم يتركا ساكنين لعدم إمكانية النطق بهما ساكنين، وهي علة ثانية[113].

وفي تعليق الدكتور محمد عيد على رأي ابن مضاء في هذه العلة يرى أنه إذا لم تكن هناك حاجة للتعليل بها فيجب أن يسقط من النحو كل العلل من هذا النوع الذي بني على أساس ضرورة ذهنية مفتعلة، ويرى أن النحاة قد وفقوا إذ أطلقوا عليها اسم (العلل الجدلية النظرية).

وبين أن ابن مضاء يتفق مع منهج البحث العلمي العام الذي يقوم على أسس تختلف عن التعليل الغائي، الذي يأباه العلم؛ لأن البعد الغائي فلسفي ذهني، وهو من خصائص الغيب.

ويرى الدكتور محمد عيد أن قبول ابن مضاء ببعض العلل ليس من باب التناقض في الرأي، بل الأمر مقتصر على وضع تقسيم اصطلاحي تقبله الصنعة، وهو من باب مسايرة النحاة فيما ذكروه.

ثالثاً: ما اختلف فيه العالمان

لقد اختلف العالمان في بعض الأمور التي لا تتعارض مع جوهر التوافق بينهما، ومنها:

1- منهجية التعامل مع الكتاب والنظرية، فالدكتور شوقي اكتفى بتحقيق الكتاب ونشره، والوقوف على مسائل ابن مضاء من خلاله، وتفاعل معه بتطبيق التيسير في اللغة من خلال كتب ومؤلفات أخرى نشرها على مدار أربعين عاماً تقريباً.

أما الدكتور محمد فقد أفرد كتاباً خاصاً به، وزاد على الدكتور شوقي في وسائل الانتصار لهذه النظرية، حيث كان يستحضر آراء النحاة في مسائل ابن مضاء، ثم يعرض الأمر على علم اللغة الحديث، ليبرز القيمة الحقيقية الثمينة لابن مضاء، وليؤكد النتيجة العامة التي وصل إليها بصحة ما ذهب إليه ابن مضاء.

2- طريقة تعاملهما مع مخالفيهم، فالدكتور شوقي اقتصر على دعوة المعاصرين إلى الاقتداء بابن مضاء، والاستجابة لندائه بتحطيم نظرية العامل والأقيسة والعلل وكل ما لا يفيد، والاستفادة من تمهيد ابن مضاء للطريق.

أما الدكتور محمد عيد فقد كان اتهم السابقين، وأن فترتهم مليئة بالتقليد، وجفاف العقول، ودعا المعاصرين له للتأمل والابتعاد عن الرفض المعاند، وأن الذين يرفضون كل جديد أو تجديد ويتكلمون ولا يعلمون، لا وزن لهم في ساحة العلم والحقيقة، وقد اتهم الدكتور محمد أحد المعاصرين بأنه يلقي التهمة جزافاً، دون تثبت من منهج العلم في التعليل، وأنه يخلط بين الله والنص بطريقة متناقضة لا تجمعها فكرة واحدة.

رابعاً: هل تأثر محمد عيد بشوقي ضيف؟

ينسب الدكتور محمد عيد للدكتور شوقي ضيف فضل اكتشاف كتاب ابن مضاء (الرد على النحاة) أو (النحويين) ويرجح العنوان الأول[114]، ويذكر أن من بين أسباب ترجيح

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

اسم الكتاب (الرد على النحاة) لا (النحويين) الشهرة التي حملها التحقيق إلى أذهان الدارسين[115].

ولا شك أن الدكتور محمد عيد قرأ بتمعن ما علق به الدكتور شوقي ضيف على ابن مضاء في تحقيقه، ووصف ما فعله الدكتور شوقي بأنه عرض ما في الكتاب في مقدمة طويلة[116].

وانتبه الدكتور محمد عيد إلى دعوة الدكتور شوقي إلى الإصلاح باستلهامه آراء ابن مضاء[117]، ولكن لم يصرح الدكتور محمد عيد بالتعليق المباشر على آراء الدكتور شوقي ضيف في نظرية ابن مضاء، في غير المواضع السابقة، وإن كان هناك توافق كبير بينهما سنذكره لاحقاً.

ولا شك أن هذه الدراسة تثبت أن نسبة الاتفاق كبيرة جداً بين العالمين، وأن ابن مضاء ترك أثراً عميقاً فيهما، ودفعهما لتبني نظريته في تيسير النحو من أعبائه.

وقد ثبت للباحثين في تناول العالمين لرأي ابن مضاء في العلل النحوية، توافقهما في الإعجاب بنظرية ابن مضاء وتبنيها، وجعْلها رمزاً للثورة اللغوية المعاصرة، التي تدعو إلى تيسير قواعد النحو، وإزالة الصعوبات والتعقيدات الجدلية التي أصابتها.

ورأى العالمان أن مذهب ابن مضاء الفقهي كان له الأثر الأكبر في دعوته لإلغاء بعض الأصول النحوية، ومنها التعليل، وأن دعوته إصلاحية بالدرجة الأولى، وغايتها التخفف من مظاهر الصعوبة، والعمل على تيسير النحو العربي.

وتبنى العالمان بأسلوبين مختلفين رأي ابن مضاء بضرورة إلغاء العلل الثواني والثوالث، التي ثبت فسادها، وأُثرها في تعقيد المسائل اللغوية، ودعوَا إلى الاكتفاء بالعلل الأول التي تحدث بها الفائدة اللغوية.

ولقد سعى العالمان لنشر نظرية ابن مضاء، وتطبيقها بمؤلفات نحوية جديدة، استلهمت مضامينها من الانتصار لرؤية ابن مضاء.

واختلف العالمان في أمور قليلة، لا تؤثر في جوهر تبنيهما لنظرية ابن مضاء، مما ينبئ بميول حداثية تسعى للتمرد على القديم، والتغيير إلى ما يناسب العصر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

1- أسرار العربية ، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري (577هـ) – تحقيق محمد بهجة البيطار- المجمع العلمي العربي – دمشق .
2- أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث، محمد عيد- عالم الكتب- القاهرة 1978م.
3- الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، خير الدين الزركلي – دار العلم للملايين – الطبعة الخامسة عشرة – بيروت 1422هـ-2002م.
4- الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلة في أصول النحو، أبو البركات عبد الرحمن كمال الدين بن محمد الأنباري (ت577هـ)- تحقيق: سعيد الأفغاني- مطبعة الجامعة السورية- سورية 1377هـ-1957م.
5- الاقتراح في أصول النحو، جلال الدين السيوطي (ت911هـ)- تحقيق: عبد الحكيم عطية- دار البيروتي- الطبعة الثانية- دمشق 1427هـ- 2006م
6- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين والكوفيين ، أبو البركات عبد الرحمن الأنباري النحوي (513-577هـ) – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد- دار إحياء التراث العربي – الطبعة الرابعة 1380هـ-1961م .
7- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي(ت911هـ) – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار الفكر – الطبعة الثانية 1399هـ– 1979م .
8- تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ)- تحقيق بشار عواد معروف- الطبعة الأولى- دار الغرب الإسلامي- بيروت 2003م.
9- تطور النحو العربي في مدرستي البصرة والكوفة- طلال علامة -دار الفكر اللبناني- ط1–بيروت 1413هـ- 1993م .
10- تيسيرات لغوية، شوقي ضيف- دار المعارف- القاهرة 1990م.
11- جهود نحاة الأندلس في تيسير النحو العربي (رسالة علمية) فادي صقر عصيدة، إشراف أ.د. وائل أبو صالح- جامعة النجاح الوطنية- فلسطين 2006.
12- دراسة في النحو الكوفي من خلال معاني القرآن للفراء، المختار أحمد ديره- دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع- الطبعة الأولى- بيروت 1411هـ- 1991م.
13- الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، ابن فرحون المالكي (ت799هـ)- تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور- دار التراث للطبع والنشر- القاهرة 1976م.
14- الرد على النحاة، ابن مضاء (ت592هـ)- تحقيق: شوقي ضيف- دار الفكر العربي- الطبعة الأولى- القاهرة 1366هـ-1947م.
15- سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت748هـ-1374م) – تحقيق شعيب الأرنؤوط وحسين السيد – مؤسسة الرسالة- الطبعة الثانية – بيروت 1402هـ – 1982م .

16- عمدة القاري شرح صحيح البخاري، الإمام العلامة بدر الدين أبو محمد محمود بن أحمد العيني (ت855هـ)- تحقيق: عبد الله محمود عمر- دار الكتب العلمية- الطبعة الأولى- بيروت 1421هـ- 2001م.
17- الكوكب الدري فيما يتخرج على الأصول النحوية من الفروع الفقهية، الإمام جمال الدين الإسنوي (ت772هـ)- تحقيق: محمد حسن عواد- دار عمار للنشر والتوزيع- الطبعة الأولى- الأردن 1405هـ- 1985م.
18- المستدرك على الصحيحين، الإمام الحافظ أبو عبد الله الحاكم النيسابوري (ت 405هـ)- تحقيق: يوسف عبد الرحمن المرعشلي- دار المعرفة- بيروت- د.
19- مسند الإمام أحمد بن حنبل (ت241هـ)، تحقيق: شعيب الأرناءوط وآخرون- مؤسسة الرسالة- الطبعة الأولى- بيروت 1421هـ- 2001م.
20- نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، حسن خميس الملخ – دار الشروق للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى 1421هـ - 2001 .
21- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (608-681هـ) - تحقيق د. إحسان عباس– دار صادر – بيروت .
22- مواقع إلكترونية:
موقع أرشيف إسلام أون لاين، مقالة بعنوان: (شوقي ضيف.. فيوضات وملتقى ثقافات)، محمد القاسم: https://archive.islamonline.net/?p=269 ، وموقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B4%D9%88%D9%82%D9%8A_%D8%B6%D9%8A%D9%81

الهوامش:

(1) أحمد شوقي عبد السلام ضيف، الشهير بشوقي ضيف، ألف حوالي خمسين مؤلفاً في مجالات الأدب العربي. انظر: موقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B4%D9%88%D9%82%D9%8A_%D8%B6%D9%8A%D9%81، وموقع أرشيف إسلام أون لاين، مقالة بعنوان: (شوقي ضيف.. فيوضات وملتقى ثقافات)، محمد القاسم: https://archive.islamonline.net/?p=269

(2) انظر: الديباج المذهب 208/1- 211 وبغية الوعاة 322/1، 323 وسير أعلام النبلاء 274/22- 275 والأعلام 146/1- 147.

(3) لم أقف على ترجمة له.

(4) عبد الرحمن بن محمد بن عبد الرحمن بن عيسى أبو القاسم الأموي الإشبيلي النحوي المعروف بابن الرماك،مات كهلا سنة إحدى وأربعين وخمسمائة. انظر: بغية الوعاة 86/2. وسير أعلام النبلاء 175/20 وتاريخ الإسلام 790/11.

(5) أبو القاسم خلف بن عبد الملك بن مسعود بن موسى بن بشكوال بن يوسف بن داحة الأنصاري، الأندلسي القرطبي، صاحب تاريخ الأندلس، انظر: سير أعلام النبلاء 21/139-142 ووفيات الأعيان 2/240-241 والأعلام 2/311.

(6) أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن بن الخطيب القبجاطي ثم القرطبي، وعنه أحمد ابن مضاء. وكان أحد الأمناء والشهود بجامع قرطبة. انظر: بغية الوعاة 1/322.

(7) الرد على النحاة 76- 129.

(8) الرد على النحاة 130- 133.

(9) الرد على النحاة 134- 138.

(10) الرد على النحاة 138- 140.

(11) الرد على النحاة 141.

(12) الرد على النحاة 71.

(13) الرد على النحاة 72.

(14) الرد على النحاة 72.

(15) الرد على النحاة 74.

(16) الرد على النحاة 75.

(17) مسند أحمد 45/200- ح27224.

(18) مستدرك الحاكم 1/200.

(19) مستدرك الحاكم 1/201.

(20) عمدة القاري شرح صحيح البخاري 24/290.

(21) الكوكب الدري 91.

(22) الرد على النحاة 76.

(23) الرد على النحاة 76.

(24) الرد على النحاة 77.

(25) الرد على النحاة 78.

(26) الرد على النحاة 79.

(27) الرد على النحاة 78.

(28) الكوكب الدري 53- 54.

([29]) تطور النحو العربي في مدرستي البصرة والكوفة 36 .

(30) الكوكب الدري 55.

(31) جهود نحاة الأندلس 126- 135.

(32) الرد على النحاة 130.

(33) الرد على النحاة 130.

(34) الرد على النحاة 131.

(35) الرد على النحاة 130.

(36) الرد على النحاة 131.

(37) الرد على النحاة 131.

(38) الكوكب الدري 89.

(39) الرد على النحاة 130.

(40) الرد على النحاة 137.

(41) الرد على النحاة 130- 131.

(42) الرد على النحاة 132.

(43) الرد على النحاة 132.

(44) الرد على النحاة 131.

(45) الرد على النحاة 132-134.

(46) الإنصاف في مسائل الخلاف، الأنباري 549/2.

(47) الرد على النحاة 134- 135.

(48) الرد على النحاة 134- 135.

(49) الرد على النحاة 135- 136.

(50) الرد على النحاة 136- 137.

(51) الرد على النحاة 131.

(52) الرد على النحاة 137.

(53) الرد على النحاة 3.

(54) الرد على النحاة 3.

(55) الرد على النحاة 47.

(56) الرد على النحاة 13- 17.

(57) جهود نحاة الأندلس 17- 18.

(58) الرد على النحاة 46.

(59) الرد على النحاة 35.

(60) الرد على النحاة 6- 9.

(61) الرد على النحاة 46- 47.

(62) الرد على النحاة 48.

(63) الكوكب الدري 89- 90.

(64) الرد على النحاة 35.

(65) الرد على النحاة 36.

(66) جهود نحاة الأندلس 19، 25.

(67) الرد على النحاة 35.

(68) الرد على النحاة 36.

(69) الرد على النحاة 37.

(70) الرد على النحاة 37.

(71) الرد على النحاة 37- 38.

(72) الأصل والفرع حسن الملخ 125.

(73) تيسيرات لغوية 6.

(74) تيسيرات لغوية 28- 29.

(75) أصول النحو محمد عيد التقديم ص ب.

(76) أصول النحو محمد عيد التقديم ص ب.

(77) أصول النحو محمد عيد التقديم ص ب.

(78) الكوكب الدري 92، 93.

(79) أصول النحو محمد عيد 169.

(80) أصول النحو محمد عيد التقديم ص د.

(81) أصول النحو محمد عيد 150 – 161.

(82) أصول النحو محمد عيد 151.

(83) أصول النحو محمد عيد 169.

(84) أصول النحو محمد عيد 169.

(85) أصول النحو محمد عيد 151.

(86) أصول النحو محمد عيد 152- 156.

(87) أصول النحو محمد عيد 152- 153.

(88) أصول النحو محمد عيد 153.

(89) أصول النحو محمد عيد 153.

(90) أصول النحو محمد عيد 154.

(91) أصول النحو محمد عيد 169.

(92) أصول النحو محمد عيد 154.

(93) أصول النحو محمد عيد 155.

(94) أصول النحو محمد عيد 156.

(95) أصول النحو محمد عيد 156.