العدد الثالث

ربيع 2020 (فبراير- مارس- أبريل)

مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدرها كلية الألسن جامعة الأقصر

﴿وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾

﴿

مجـلس الإدارة وهيئـــة التحـــــرير

الأستاذ الدكتور/ ربيع محمد سلامة عميـد الكـلية

الأستاذ الدكتور/ محمود النوبى وكيل الكلية لشئون البيئة وخدمة المجتمع

الأستاذ الدكتور/ ليلة يوسف وكيل الكلية لشئون التعليم والطلاب

رئـيس الــتحـريــر

الدكتور / حسام جايل

أ.د. صلاح ابو الحسن مكي (أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية)

د. رشا فاروق محمود (مدرس بقسم اللغة الإنجليزية)

د. شيماء أحمد الصغير (مدرس بقسم اللغة الألمانية)

د. محمد حمزة (مدرس بقسم اللغة الفرنسية)

د. خليفة حسن خليفة (مدرس بقسم اللغة الإيطالية)

سكرتارية التحرير:

أ. راندا أندريا أنور

التصميم والإخراج:أ.م. د.أحمد جمال عيد

بريد المجلة alsunmagazine@gmail.com

رقم الإيداع 24379 الترقيم الدولي. ISSN 2083-2682

قائمة المحتويات

م	الموضوع	رقم الصفحة
1	كلمة الأستاذ الدكتور/ رئيس الجامعة	6
2	كلمة الأستاذ الدكتور/ عميد الكلية	7
3	كلمة رئيس التحرير	8
4	أحمد عفيفي – عائشة عبد الله الظاهري: الإحالة من منظور نظرية التلقي	5
5	د.إيهاب همَّام الشيوي: اللغة العربية وروافد الثقافة في القرن التاسع عشر	35
6	أ.د. أحمد عفيفي: الإيقاع في الرواية العربية– (ابن القبطية) للروائي: وليد علاء الدين نموذجا	54

كلمة السيد الأستاذ الدكتور/ رئيس الجامعة

أ.د. محمد محجوب عزوز

تتجدد سعادتي بجامعة الأقصر، وبكلية الألسن حين أصدر لحضراتكم عملا علميا راقيا يصدر عن كلية الألسن جامعة الأقصر؛ تلك الجامعة الوليدة على أرض طيبة المباركة بمصرنا الحبيبة.

فها هو العدد الثالث من مجلة " الألسن للغات والعلوم الإ نسانية" يمثل بين أيديكم شاهدا على جدية العمل، وصدق الجهد وإخلاص النوايا، كما يحمل بين دفتيه مجموعة من البحوث المتميزة التي تضيف إلى ال فكر والمعرفة الإنسانية.

ويأتي هذا العدد اتساقا مع توجهات الدولة المصرية، وتوجيهات القيادة السياسية للاهتمام بال بحث العلمي، والعمل على دعمه وتشجيع الباحثين في الجامعات، وتذليل العقبات وتيسير السبل للارتقاء بالبحث العلمي في مصرنا الحبيبة؛ فالعلم هو سبيل التقدم، والوصول إلى غد أفضل.

إن كلية الألسن عميدا وأعضاء هيئة تدريس؛ كانوا_ كما عهدناهم دائما- عند حسن الظن فواصلوا العطاء والجدية، وقدموا عملا قيما، وإنني بهم وبعملهم لفخور سعيد، مثمن دورهم ودأبهم، محرضا لهم على المزيد من الإنجاز والنجاحات، متمنيا لهم دوام التوفيق والتفوق.

ونسأل الله أن يكون هذا العمل وغيره لبنة في بناء جامعتنا الحديثة، وخطوة في سبيل النهوض بكلية الألسن، وبجامعة الأقصر.

وأدعو للجميع بالنجاح والتوفيق والسداد

رئيس الجامعة

أستاذ دكتور/محمد محجوب عزوز

كلمة السيد الأستاذ الدكتور/ عميد الكلية

أ.د. ربيع سلامة

بسم الله الرحمن الرحيم الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله

ثم أما بعد،،،

تسعد كلية الألسن أن تواصل عطاءها العلمي، خدمة ل لعلم والعلماء ولشباب الباحثين، من أجل النهوض بمصرنا الحبيبة، فنشرف بأن نقدم لكم العدد الثالث من مجلة الألسن؛ الدولية العلمية المحكمة.

وعلى عهدنا معكم بأن تكون على مستوى عال من الإتقان والجودة والقيمة من جميع النواحي ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

وإنني إذا أقدم لكم العدد الثالث من مجلة الألسن؛ فـإنه لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الش كر والتقدير إلى السيد الأستاذ الدكتور/ محمد محجوب عزوز رئيس جامعة الأقصر على دعمه الكبير لنا، وتشجيعه الد ائم، وأشيد بحرصه وإخلاصه على أن تكون جامعة الأقصر كبيرة في كل شيء.

كما أتوجه بالشكر العميق إلى أحفاد رفاعة الطهطاوي من الزملاء والزميلات من أعضاء هيئة التدريس بالكلية والهيئة المعاونة، والعاملين بك لية الألسن بالأقصر؛ وهم ا لطامحون العاملون بجد واجتها د وإخلاص إلى أن تتبوأ كلية الألسن بالأقصر مكانة رائدة بين نظيراتها، وأن تمارس دورها التنويري والبحثي والمجتمعي.

وتفضلوا جميعا بقبول وافر الاحترام والتقدير

عميد الكلية

أ.د. ربيع محمد سلامة

كلمة رئيس التحرير

د. حسام جايل

بحمد الله وتوفيقه نسعد ونشرف أن نقدم إلى الباحثين في اللغات والعلوم الإنسانية العدد الثالث من" مجلة الألسن للغات والعلوم الإنسانية" وهي مجلة دولية علمية محكمة؛ أردنا مذ فكرنا في استصدار مجلة لكلية الألسن بالأقصر، أن تكون لها سماتها الخاصة، ومنهجها المتميز، ونطمح جادين أن تسه م في إثراء البحث اللغوي، والعلوم الإنسانية من خلال توفرها على مجموعة من الأبحاث النوعية الجادة التي تخضع للتحكيم وإعادة النظر، من خلال نخبة من العلماء المشار إليهم بالبنان في تخصصات المجلة.

وقد ضم عدد المجلة هذا مجموعة منتقاة من الأبحاث المتنوعة بين اللغات العربية واللغات الأجنبية، تتمحور في مجملها حول تحليل الخطاب والتناول النقدي لكبار الكتاب والمبدعين؛ كل في مجاله بأقلا م نخبة ممتازة من الباحثين في مصر وخارجها، وقد غطت هذه الأبحاث رقعة فكرية وإبداعية من العالم.

ووحين نقدم لكم عددنا الثالث من مجلتنا هذه؛ فإننا نرجو أن تلقى لديكم القبول والذيوع، كما نوجه الدعوة لكل الباحثين في الغات والعلوم الإ نسانية بموافتنا بأبحاثهم الجادة الرصينة التي سوف يكون لها دور في إثراء الحركة البحثية في ميدان الإنسانيات.

والله نسأل أن يكون عملنا خالصا لوجه الكريم، كما نسأله القبول والتوفيق والسداد.

رئيس التحرير

د. حسام جايل

الهيئة الاستشارية

قسـم اللغـــة العربيـــة

الأستاذ الدكتور / أحمد عفيفى

الأستاذ الدكتور / جلال ابو زيــد هليـــل

الأستاذ الدكتور / سيد محمد قــطــب

الأستاذ الدكتور / سيف المحروقي

الأستاذ الدكتور / عبد المعطى صالح عبد المعطى

الأستاذ الدكتور / حافظ إسماعيلي علوي

الأستاذ الدكتور / محمد رجـــب الوزيـــر

قسـم اللغـــة الإنجليزية :

الأستاذ الدكتور/ كرمة محمــد سامى فريـــد

الأستاذ الدكتور / أحمـــد سوكارنو

الأستاذ الدكتور / بهـــاء محمد مزيد

الأستاذ الدكتور/ حجاج محمد حجاج

قسـم اللغـــة الفرنسية :

الأستاذ الدكتور/ منى محمـــد عبــد العــزيز

الاستاذ الدكتور/ يحــيى طـــــه

الأستاذ الدكتور / عـــلــوية سليـمان الحـكيم

الأستاذ الدكتور / محمد عبد الباقـــــى

قسـم اللغـــة الإيطاليــة :

الأستاذ الدكتور / ربيع محمد سلامـــة

- الأستاذ الدكتور/ Leonardo Acone
- الأستاذ الدكتور/ Francesca Corrao
- الأستاذ الدكتور/ .Isabella Camera D' Aflitto
-الأستاذ الدكتور/ Guido Cifoletti

الأستاذ الدكتور / أشرف سعـيد منصـور

الأستاذ الدكتور/ وفاء عبـــد الـرؤوف

الأستاذ الدكتور / أحمـــد سليمـــان

الأستاذ الدكتور/ شـــيرين النوســانى

قسـم اللغـــة الإسبانية :

الأستاذ الدكتور /عائشة سويـــلم

الأستاذ الدكتور / محمد محمد الصغير

الأستاذ الدكتور/ رشـــا محمد عبـــودى

قسـم اللغـــة الألمانيـــة :

الأستاذ الدكتور / ليلى زمزم

الأستاذ الدكتور / مصطفى الفخرانى

الأستاذ الدكتور/ باهر محمد الجوهرى

الأستاذ الدكتور / سيد الفخرانى

الأستاذ الدكتور / سيد فتحى خاطر

قسـم اللغـــة السلافية :شعبة اللغة الروسية :

الأستاذ الدكتور / مكارم أحمد الغمرى

الأستاذ الدكتور / صالح هاشم مصطفى

الأستاذ الدكتور/ محمد عباس محمد حسن

الأستاذ الدكتور / نادية إمام أحمد سلطان

الأستاذ الدكتور / عامر محمد أحمد

الأستاذ الدكتور / محمد نصر الجبالى

قسـم اللغـــة الصينية :

الأستاذ الدكتور/ خا جي جون He ji jun

الأستاذ الدكتور / حســن رجب حسن

لأستاذ الدكتور / منى فـــؤاد حســن

الأستاذ الدكتور / أمـــيمــة غانــم زيدان

شروط النشر في المجلة :

1 - مجلة كلية الألسن للآداب والعلوم الإنسانية مجلة علمية فصلية محكمة تعنى بنشر الأبحاث العلمية الجادة في مجال الآداب واللغات والعلوم الإنسانية، وفق القواعد الآتية:

2 - ألا يكون البحث قد سبق نشره.

3 - أن يتسم بالجدية والأصالة والقيمة العلمية، وأن يخلو من الأخطاء النحوية والإملائية والطباعية.

4 - ألا تزيد عدد صفحات البحث عن 25 صفحة بمقاس المجلة.

5 - ألا يكون جزءا من رسالة علمية: ماجستير أو دكتوراه.

6 - يجب أن يتضمن البحث مدخلا أو تمهيدا أو مقدمة؛ توضح الهدف من البحث وإشكاليته والمنهج المتبع.

7 - أن تكون مادته العلمية موثقة توثيقا علميا وفق النظام الآتي:

أ - الكتب المطبوعة:

اسم المؤلف - اسم الكتاب - اسم المترجم أو المحقق - رقم الصفحة - اسم دار النشر - رقم الطبعة- بلد النشر- تاريخ النشر.

ب - الدوريات:

اسم المؤلف - عنوان الموضوع - اسم الدورية - رقم الجزء أو العدد والسنة - رقم الصفحة الطبعة.

ج- المخطوطات:

اسم المؤلف- اسم الكتاب- مكان المخطوطة –رقمها – رقم اللوحة أو الصفحة.

8 - يشار للهوامش والمراجع بأرقام متسلسلة في صلب البحث وترد قائمة بها في نهاية البحث.

9 - يرسل على البحث على بريد المجلة الإلكتروني أو يسلم على قرص مدمج(C.D) بنظام Word بنط 15arabic traditionalللمتن و12 للهامش للمواد المكتوبة باللغة العربية، والمواد المكتوبة باللغات الأجنبية يكون نوع الخط roman new time 14 للمتن و 12 للهامش.

مقاس المجلة: الصفحة A4

الهامش العلوي 2.5 الهامش السفلي 2.5

الهامش الأيمن 2.5 الهامش الأيسر 2.5

10 - المجلة غير ملزمة برد الأبحاث إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

11 - والرسوم التي يدفعها الباحث مقابل التحكيم والطباعة، ولا علاقة لها بقبول البحث للنشر من عدمه.وتدفع رسوم النشر والتحكيم بمقر الكلية أو بحوالة بريدية.

12 - يحق للمجلة أن تنشر الأبحاث على الموقع الإلكتروني للكلية، أو بأي وسيلة أخرى تراها مناسبة.

13 - يرفق الباحث مع بحثه سيرة ذاتية مختصرة؛ تتضمن التعريف به وبدرجته العلمية، وبنشاطه، والجامعة التي يعمل بها.

14 - يحصل الباحث على نسخة من المجلة و 10 مستلات من بحثه مع خطاب قبول النشر في حالة قبول البحث للنشر.

رسوم النشر في الدورية:

- 20 جنيهًا مصريًّا للصفحة من أعضاء الكلية في حدود 25 صفحة للبحث، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب30 جنيها مصريا.
- 40 جنيهًا مصريًّا للصفحة من خارج الكلية في حدود 25 صفحة للبحث، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب50 جنيها مصريا.
- 300 دولارات أمريكي للبحث في حدود 25 صفحة، وما يزيد على ذلك تحتسب الصفحة ب10 دولارات أمريكية..

15 - رسوم التحكيم والمراجعة والمصروفات الإدارية:

- 400 جنيه مصري من أعضاء الكلية
- 500جنيه مصري من خارج الكلية
- 100دولار أمريكي خارج جمهورية مصر العربية.

حقوق النشر محفوظة بكلية الألسن – جامعة الأقصر.

ولا يجوز للباحث نشر بحثه المنشور في المجلة في أي إصدار آخر دون إذن كتابي من المجلة وبعد مرور ستة أشهر على الأقل من تاريخ طباعة العدد. (يتثنى من ذلك باحثو الدراسات العليا).

الإحالة من منظور نظرية التلقي(*)

الملخص:

ركز البحث على أهمية تلقي القارئ للنص، كما تناول مفاهيم التلقي وعلاقتها بالإحالة، أيضًا تناول أفق التوقعات عند المتلقي من خلال النظر في تلك المساحة البينية الجمالية بين النص ومتلقيه، وركز البحث كذلك على هذا الحوار الدائر بين النص وقارئه ودور الإحالة في تحديد اتجاه هذا الحوار، وملء فراغات النص، وقد أبرز البحث ما أطلق عليه وجهة النظر الجوالة، وبيّن البحث دور المتلقي – وفق نظرية التلقي- فهو مشارك في إنتاج المعنى بتوجيه إحالاته وتفسير دلالاته، كل متلقٍ حسب ثقافته وخبرته بما لا يخرج عن مقصدية الكاتب، الذي يستعمل عبارات ووحدات لغوية معينة ليحيل إلى ما أراد كاشفًا عن مقاصد النص، والمتلقي يحيي النص بربط العناصر المحيلة والمحال إليها فتنتج تأويلات لا نهائية، وتتشكل سلسلة من القراءات للنص يضاف فيها اللاحق إلى السابق، وبذلك يظل النص حيًّا مستمرًا مع تعاقب العصور ، وأخيرًا جاءت الخاتمة لتشير إلى أهم الملاحظات والنتائج.

Summary:

The research focuses on the importance of how the readers grasps the context and the connection between the dual coding theory and the references.Moreover, it tackled the expectation within the reader mind through the aesthetic distance between the context and the reader. Furthermore, It focused on this ongoing dialogue between the context and the reader and also the role of the references in determining the direction of the dialogue, filling the gaps, and this search refers to the reader's point of view as found within the text. The research focuses on the connection between reference and "reception theory". Reference is a significant factor of the context cohesion which leads to the intended purpose. Readers are from different cultures, reading levels and academic backgrounds which clarifies the context and references leading to different meanings according to their backgrounds. Readers clarifications leads the way to a valuable context. Eventually, the conclusion indicated the most significant observation.

(*) أ.د. أحمد عفيفي – أ. عائشة عبد الله الظاهري.

المقدمة:

ترتبط الإحالة بالتلقي ارتباطًا وثيقًا، فالمتلقي يسهم في تفسير العملية الإحالية والكشف عن دلالاتها، لا سيما وأن سلطة النص الأدبي انتقلت إليه، فهو مشارك في تشكيل المعنى والحكم على قيمة النص، ولا يتحقق الوجود الفعلي للنص إلا من خلال القارئ الذي يتفاعل مع النص ويفسر دلالاته الإحالية فينتج نصًّا جديدًا، وبدون القارئ يكون النص أحادي المعنى مما يعني سرعة اندثاره، ويتناول البحث الإحالة باعتبارها من الوسائل اللغوية لانسجام النص في علاقتها بالمتلقي الذي يعول عليه تسخير خبراته وثقافته للتوصل إلى المحال إليه، ومع تعدد القراء وارتفاع كفاءتهم ومخزونهم المعرفي تتفجر الدلالات الإحالية في النصوص.

وفي سبيل بيان دور القارئ، تناول البحث المفاهيم التي جاءت بها نظرية التلقي كالقارئ الضمني وأفق التوقع والمسافة الجمالية والفراغات واندماج الآفاق ووجهة النظر الجوالة.

وليس الهدف تقديم دراسة تفصيلية عن نظرية التلقي فقد تناولتها كتب النقد بالدراسة المستفيضة بما يغني عن إعادته هنا.

أولا: قيمة القارئ في نظرية التلقي:

يتكون العمل الأدبي من المؤلف والنص الأدبي والقارئ[i]، وقد كانت السلطة في العمل الأدبي سابقًا للمؤلف أو النص، أما القارئ فكان تابعًا يقرأ النص ويتأثر دون أن يؤثر[ii].

وكرد فعل على إهمال القارئ والاهتمام بالمؤلف [iii]، نشأت نظرية التلقي في نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد أستاذين من جامعة كونستانس، هما هانز روبرت ياوسوفولفجانجإيزر وركزت على دور المتلقي في كيفية تلقيه للنص الأدبي[iv]، أما صاحب النص –وفق النظرية– فليس ذا أهمية كبيرة فلا يُنظر إلى أحواله النفسية والتاريخية فهي لا تعد أمرًا ضروريًّا[v].

وانصب اهتمام الدراسات الحديثة على دور القارئ في دراسة النص الأدبي، وتجاوزت النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة بين منتج ومستهلك، فأصبح للقارئ دور جوهري يمارس بموجبه سلطته على النص، ونتج عن ذلك التفاعل بين النص والقارئ الكشف عن الغائب من النص [vi]، وتعدد الدلالات بتعدد القراء بدلا من أن يكون للنص قصد واحد هو قصد المؤلف.

وأولى إيزر القارئ اهتمامًا كبيرًا فلا يتحقق العمل بدون القارئ، إذ نظر إلى العمل الأدبي على أنه مكون من قطبين، هما[vii]: قطب فني هو نص المؤلف، وقطب جمالي وهو الإنجاز الذي حققه القارئ من النص.

وسلطة القارئ تعني أن يكون بديلا عن المؤلف، يعطي النص دلالات عديدة ومتشعبة، وذلك بسبب تعدد أشكال القراء ومرجعياتهم[viii]، فالمعنى ليس في النص ولكن النص نظم لكي ينتج القارئ معنى منه، وذلك يعتمد على ذخيرة المعاني لدى القارئ[ix]، ولذا كان للقارئ النصيب الأكبر من الاهتمام تبعًا لهذه النظرية لأن الإدراك المرتبط بالمتلقي والذي يؤدي إلى تفاعله مع النص وإنتاجه المعنى، أهم من الخلق المرتبط بالكاتب[x]، والذي يؤدي عادة إلى معنى واحد.

ومن هنا نرى أن المتلقي ليس مستهلكًا سلبيًّا وإنما هو مشارك في إنتاج النص من خلال المشاركة في تشكيل المعنى، والحكم على قيمة النص، الذي لا يتحقق وجوده إلا من خلال القارئ[xi]، فوظيفته متمثلة في " عملية بناء المعنى، وليس الكشف عنه"[xii]، فهو مساهم في إنتاج المعنى وليس متلقٍ للفهم فقط.

ولهذا فإن أهمية العمل الأدبي تبدو في اللحظة التي يبدأ فيها المتلقي بقراءته [xiii]، لأنها الحظة التي يبدأ فيها بالخروج إلى الوجود بإعطائه المعاني المتعددة، وتفسيره من قبل العديد من القراء.

وعلى ذلك فالعملية الإبداعية ترتبط بالقصدية من قبل المنتج والمقبولية من قبل المتلقي، وهما من معايير تحقق النصية في النص[xiv].

ونعني بالقصدية قصد منتج النص[xv]، ويتضمن موقف منشئ النص إنشاءَ نص يتمتع بالسبك والحبك للوصول بالنص إلى غاية معينة[xvi]، فلا بد أن يكون للنص هدف مهما اختلفت درجة الوضوح، وحريٌّ بالمنتج أن يتأكد دائمًا إذا كان من الممكن الوصول إلى هدف النص أو عدم إمكانية تحقيق ذلك[xvii].

أما المقبولية فأن "يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هو نص ذو سبك والتحام" [xviii]، فالمتلقي هو من يحكم على النص بالقبول والتماسك [xix]، والمقبولية مرتبطة بالقصدية فكلما اعتنى المنتج بنصه زادت درجة المقبولية لدى المتلقي وبالتالي يحظى النص برغبة المتلقي في المشاركة في النص[xx]، ومن ثم إبداع معانٍ جديدة وإضفاء دلالات عديدة على النص، ولذا فإن القصدية تدفع المنتج إلى الاهتمام بنصه واختيار ما يراه مناسبًا ومراعاة حالة المتلقي والظروف المحيطة[xxi].

وتتألف قراءة النص من شطرين: فالشطر الأول هو إدراك العمل الفني واكتشافه، وفي هذه المرحلة يفرض العمل نفسه على القارئ، والشطر الثاني من القراءة هو خلق القارئ لما يقرؤه، أي تقويمه وإخراجه بناء على إدراكه[xxii].

فعملية القراءة لا تسير في اتجاه واحد من النص إلى المتلقي ولكنها تسير باتجاهين، فهناك أسئلة يثيرها القارئ وأجوبة يقدمها النص، وأجوبة لا يقدمها ويتبنى المتلقي مهمة الرد عليها والمشاركة في الكتابة وبناء المعنى[xxiii].

فالمتلقي هو الذي يعيد تشكيل النص وصنع دلالاته، وبدونه يظل النص ميتًا دون قراءة[xxiv]، فمهمة القارئ لا تتمثل فقط في فهم النص المطروح وعدم تجاوز ذلك [xxv]، ولذلك فإن إعلان بارت لموت المؤلف يعد ولادة للقارئ وهو ما يجعل من النص نصًّا [xxvi]، وموت المؤلف يعني: موت سلطة واحتكار المؤلف لتفسير النص [xxvii]، فالنص إذا كان أحادي المعنى فمعنى ذلك أن له قراءة واحدة وبذلك يموت النص [xxviii]، لأنه إذا كان ذا قراءة واحدة ومعنى واحد لا يتجدد فما من داعٍ حينئذٍ لقراءته لأن القراءة تعني البحث في أعماق النص عن معانٍ جديدة لم يتوصل إليها أحد وهذا ما يدفع القراء للاهتمام بالعمل الأدبي على مر العصور وهو ما يعد حياة للنص.

وهذا ما يفسر بقاء نصوص واندثار أخرى، "فالقيمة التي تعزى إلى النص ليست بالضرورة شيئًا كامنًا فيه، بل يتمثل معظمها في استجابة القارئ أو السامع له"[xxix]، وجاءت نظرية التلقي لتعطي قيمة موضوعية للمعنى الذي ينتجه القارئ، فهي تفتح أمامه المجال لتأويلات عديدة[xxx].

وتقوم إشارات النص بدور العناصر المرشدة للقارئ، وباعتماده عليها يشكل توقعاته بالاستعانة أيضًا بخبراته والنتيجة تكوّن نص جديد[xxxi].

وينبغي ملاحظة أن القارئ حر في إنتاج المعنى ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية [xxxii]، كما يجب أن تتوافر فيه الكفاءة التي تمكنه من استيعاب النص وتفكيكه وهذا ما لا يتوافر في كل قارئ [xxxiii]، وأيضًا حتى يحقق القارئ التفاعل مع النص ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل مع النص المدروس [xxxiv]، فإحالات المبدع إلى نصوص أخرى تعني اشتراكًا في المعنى أو الموقف أو مغزى النص أو إشارته إلى شيء من النص الآخر يعين المتلقي على التفسير، وللسياق كذلك مهمة كبيرة لأنه بذلك يتعامل م ع غير المعروف في النص معاملة المعروف [xxxv]، من خلال العناصر التي تجلي ما خفي من النص.

والنص لا يحمل معنى نهائيًّا، ولكنه يطرح المعنى والقارئ يشارك في هذا الطرح، وبذلك يتفرع المعنى[xxxvi]، وهذا يعني أن العمل الأدبي الناجح لا يكون على درجة كبيرة من الوضوح وإلا فقد اهتمام القارئ الذي يستاء من محاولة تحويله إلى قارئ سلبي[xxxvii]، فالتلقي يعتمد على التفاعل بين المتوقع واللامتوقع في النص [xxxviii]، واللامتوقع سبب لوجود عنصر المفاجأة وهو "ذلك الأثر الذي يخلفه نص أو عبارة في نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفرًا"[xxxix]فاللامتوقع يستنفر القارئ ويدفعه إلى البحث عن مقاصد النص فتتكون مجموعة من التأويلات المهمة التي ترفع قيمته.

ويشكل التوقع الخائب لذة التقبل ل دى المتلقي ويثير خياله، ويجذبه إلى النص في محاولة استكناهه واكتشاف أعماقه بعكس المتوقع الذي سرعان ما يصيبه بالملل والفتور فهو مطابق للتوقعات ولا يضيف شيئًا إلى تجارب القارئ[xl].

وارتبط عنصر المفاجأة والتوقع الخائب بمفهوم الانحراف لكونه يشكل مخالفة واضحة لتوقعات القارئ واهتمت به الشعرية كذلك لأن اللغة الشعرية انحراف عن اللغة النثرية[xli]، وهو ما يتوافر في النص الجيد الذي يثير القارئ بما فيه من وسائل لغوية لا تخلو من مفاجأة وانحراف، تدفع القارئ إلى تأويلها تأويلا مناسبًا [xlii]، "وبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادًا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص"[xliii].

ويرتبط تأويل القراء كذلك بالغموض في النص الشعري مما يمنحه خلفيات قرائية متعددة [xliv]، ويمكننا القول إن التأويل سلسلة متواصلة فإبداع الكاتب في نصه يخلق قراء يفجرون منه دلالات عديدة ولا نهائية، و هذا ما يجعل المعاني المختلفة تظهر للنص الواحد في عصور مختلفة، كما أن النص نفسه قد يترك انطباعًا وتأثيرًا مختلفًا بعد القراءة الثانية[xlv].

ثانيًا: الإحالة والتلقي:

وتعد الإحالة إحدى آليات انسجام النص بما تحققه من استمرارية على مستوى تشكيل البنية السطحية ومستوى انسجام البنية الدلالية من خلال الربط الإحالي بين المخزون المعرفي للمتلقي ومعطيات النصوص اللغوية[xlvi].

وعند الحديث عن التلقي في علاقته بالإحالة فلا بد من الإ شارة إلى أن الإحالة لا ينظر إليها في جميع الأحيان بالمفهوم التقليدي الذي يربط الأسماء بمسمياتها ولكنها علاقة دلالية تربط بين عناصر لغوية داخل النص من جهة، وبين عناصر لغوية داخلية وكيانات خارج النص تشير إلى هذه العناصر الداخلية [xlvii]، ويندرج تحتها ما عرفه د. محمد الخبو بإحالة القائل المتمثلة بمقصدية القائل وما يهدف تبليغه للمتلقي عن طريق عبارة يصوغها تؤدي ذلك[xlviii].

وتسهم الإحالة في تحديد مقاصد النص [xlix]، ولكن النص لا يحمل المعنى تمامًا، فالقارئ له دور في إعطاء النص معناه[l]،وهذا الغموض هو الغموض المطلوب الذي يدفع إلى تأويلات عديدة، إلا أن التأويلات مهما تعددت فالنص هو الأساس والقارئ ينطلق منه [li]، والقارئ يستعين بالعناصر الظاهرة في النص ليستنبط منها ما أراد الكاتب الإحالة إليه وإن اختلفت التأويلات وتعدد تفسير القراء فذلك ليس عيبًا في العمل لأن الأهمية لا تكمن في المرجع ذاته وإنما في قيمته أو معناه أو الرسالة التي يهدف الكاتب في الوصول إليها من خلال هذا المرجع [lii]، وهو المغزى الذي من أجله كتب النص.

ويؤول المتلقي النص ولكن في حقيقة الأمر لا يتم ذلك إلا بمنتج النص، فهو الذي يقوم با لعملية الإحالية، فعن طريق استعماله عبارات ووحدات لغوية معينة يحيل إلى أشياء ليكشف عن مقاصده التي أرادها، وبراون ويول يحددان مقصد المتكلم معيارًا أساسًا في عملية الإحالة[liii]، فالمبدع هو القائم الفعلي بعملية الإحالة عن طريق عباراته اللغوية[liv]، والتي لم يركبها تركيبًا عشوائيًّا وإنما قصد من ورائها إلى توصيل رسالة للمتلقي.

والمتلقي ينطلق جاعلا من هذه الرسالة أساسًا لتأويلات عديدة، فمهمته تتركز في "إبراز شيفرات النص وأنساقه المختلفة، وليس له الحق في أن يضيف شيئًا من عنده" [lv]، لأن الكاتب الجيد يُفترض أن يوفر في نصه المعلومات التي يحتاجها المتلقي للتوصل إلى المحال إليه والتي يقصدها، وليتم تأويل دلالاتها معتمدًا على كفاءة المتلقي والقدرة على تنشيط مخزونه المعرفي بما لا يخرج كليًّا عن قصد الكاتب [lvi]، وينبغي التمييز "بين المعنى المقصود الذي أراده المؤلف وبين المغزى، فإذا كان معنى النص الذي قصده صاحبه، فإن مغزى النص يتغير من جيل إلى آخر وذلك وفق زاوية نظر تاريخية"[lvii]

ويمر القارئ بمرحلتين في صنع المعنى[lviii]:

- مرحلة الإدراك المباشر، وهي تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص وتقوده إلى المرحلة الثانية.
- مرحلة الاستذهان، وهنا يبدأ عمل الذهن والخيال، فيصل القارئ إلى عالم داخلي لم يصل إليه في المرحلة الأولى، وتبدو أمامه فراغات عليه استكمالها ليكون مشاركًا في المعنى.

وإنتاج المعنى في النص يتم من ثلاثة طرق:

- المخاطِب الذي يرغب في التعبير عن المعنى الذي اختاره.
- والنص باعتباره بناء لغويًّا.
- والمخاطَب الذي يستخرج المعاني فإذا به يسقط سياقه الاجتماعي والثقافي والنفسي على النص فيضيف إليه معانٍ جديدة[lix]، وقدرة المخاطَب على تفسير الدلالات الإحالية وتأويلها تدل على كفاءته في تعامله مع النص[lx]، فينتج معنى جديد عن كل قراءة جديدة[lxi]، والنتيجة إنتاج تأويلات لا متناهية للدال (النص)[lxii].

والقراء مختلفون، ومخزونهم المعرفي متفاوت كما أن قدرات تنشيط التمثلات الذهنية لديهم للأفكار والوقائع والأشخاص المحال إليها مختلفة، وهذا هو سبب تعدد أوجه القراءة والتأويل عند تلقي النصوص، فالتمثلات الذهنية تقوم بوظيفة التوسط بين العناصر المحيلة والعناصر المحال إليها فتنتج دلالات لا نهائية[lxiii].

والإحالة ذات الدلالات اللانهائية هي إحالة غير منتهية ولا تتوقف عند حدود تأويل معينة ولا يمكن الحد من انفطارها[lxiv]، وهنا يتجلى دور القارئ الذي يحيي النص بت أويلاته العديدة، وبدون دوره الجوهري ما كان للنص أن يستمر لأن القراءة الواحدة للنص تعني موته، فالنص الحقيقي يكون فيه الغائب أهم من الحاضر، والقارئ يؤول ذلك بقراءات عديدة[lxv].

ويقسم إيكو التأويل إلى[lxvi]:

- المتناهي: هو الذي يستقر على حالة بعينها وله تأويل معين.
- اللا متناهي: هو الذي لا ينتهي إلى دلالة معينة فكل إحالاته ممكنة.

ويمر التأويل عند المتلقي بثلاث مراحل[lxvii]:

- لحظة التلقي الذوقي وفيها يتم استشعار جمالية النص.
- لحظة التاويل الاسترجاعي، ومقياس نجاح النص الأدبي مرتبط بمدى حثه القارئ على التأويل واستخلاص المعنى.
- لحظة الفهم أو بناء أفق استشراف المتلقي انطلاقًا من كون النص جوابًا عن سؤال في زمن إنشائه، وتتطلب هذه المرحلة التوغل في ثنايا النص للبحث عن مقصده.

ويرى إيزر أن المعنى الداخلي للنص أثر يمكن ممارسته وليس موضوعًا يحدد، ويأتي دور القارئ في إسهامه في الإمكانيات الدلالية للنص[lxviii]، والتي قد لا يكون لها موضوع معين أو مرجع محدد وحتى بعد تأويلها قد لا يطمئن متلقيها إلى المقصود منها، والنصوص من هذه الناحية تشبه الألغاز والأحاجي إلا أنها تختلف عنها في أن حلها ليس واحدًا، وليس بالضرورة أن يكون هو ما فكر فيه مبدعه، والقراء مختلفون في الاهتداء إلى معاني النص [lxix]، إلا أن ذلك لا يعني الابتعاد أو الخروج الكلي عن الدائرة التي رسمها الكاتب لمعانيه.

"فمعنى النص ليس بالضرورة هو عين المعنى الذي أراده منشؤه لكن في كل الأحوال ليس معنى آخر بديلا عنه، مناقضًا له"[lxx]، فاللغة وانزياحاتها تسهم في خلق معانٍ عديدة، ويأتي دور المتلقي ليخرج المعا ني الموجودة بالقوة إلى موجودة

بالفعل، ويضيف إليها من خبراته وثقافته بما يتناسب مع النص، ولا يتحقق ذلك مع النص المغلق بل لا بد أن يكون نصًّا " منفتح الدلالات لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمته"[lxxi].

ويتحقق انسجام النص عند قيام المتلقي بالعملية الإحالية المتمثلة في الربط بين المكونات النصية وسياقات النص ومقاماته الخارجية بالاعتماد على مخزونه المعرفي ومعطيات النص التي ترشده إلى التأويل السليم [lxxii]، والذي لا يغفل " التفاعل القائم بين النص والمعايير الاجتماعية والتاريخية المحيطة من جهة وميولات القارئ من جهة أخرى" [lxxiii]، فخلفيات القارئ المعرفية تسهم في تفسير النص[lxxiv]، ومن هنا تختلف تفسيرات القراء لإحالات الكاتب حسب رؤاهم وثقافاتهم المتعددة، وطريقة إدراكهم لأن الإحالة ترتبط بإدراك المتلقي [lxxv]، فالمحال إليه قد لا يكون ظاهرًا فيعتمد على عمق استنباط القارئ،وقد يكون المرجع المحال إليه شيئًا مجردًا، كما قد يكون متخيّلا لا وجود له أو يحمل سمات مختلفة عن سمات الأشياء في العالم الحقيقي كما في الإحالة التي أطلق عليها الإحالة المزعومة [lxxvi]، ومن الطبيعي أن تؤول وفق فهم المتلقي وثقافته، وكما في الإحالة المعرفية أيضًا، وهي أن "هوية العنصر المشار إليه يمكن أن تعرف بالرجوع إلى المعرفة الثقافية بشكل عام، بدلا من سياق محدد في النص"، فمن خلال معرفة المتلقي وثقافته يعرف المقصود بعنصر لغوي معين داخل النص وليس من خلال السياق [lxxvii]، ويعتمد ذلك بالطبع على معرفة المتلقي بالعالم القريب المباشر أو البعيد وتحليله للعوالم الممكنة[lxxviii]، وبدون ذلك قد تغيب عنه دلالات النص أو قد يحرف على يد هذا المتلقي أو يستعصي على الفهم فلا يتمكن من تحديد إحالاته.

كما أن سعة ثقافة المتلقي تعين على معرفة المحال إليه كما في (إحالة التعيين) إذ تحيل على شيء موجود مسبقًا في ذهن المتلقي، فيقوم بتعيينه من بين الأشياء الموجودة، وقد يكون المحال إليه جديدًا لا يعرفه المتلقي كما في (إحالة البناء) حيث يحيل إلى شيء لا يعرفه المتلقي فيبنيه ويضيفه إلى مخزونه الذهني[lxxix].

وتسهم ثقافة المتلقي كذلك في قدرته على الاستدلال من النص بشكل غير مباشر إلى العناصر غير المصرح بها عن طريق العناصر المذكورة وهو ما يعرف بالإحالة الرابطة [lxxx]، كما يتمكن المتلقي ذو الثقافة الواسعة من معرفة تناصات الكاتب وإحالاته إلى نصوص أخرى وبالتالي المعاني التي لم يصرح بها والتي تسهم في فهم النص، فيصل إلى أعماق النص بدرجة أكبر من غيره.

وبالإضافة إلى ثقافة المتلقي وخبرته فإن السياق يسهم في طريقة تأويل المتلقي، وكذلك عناصر المقام كالمتكلم وأحواله والمستمع والعلاقة التي تجمعهما، وموضوع الكلام وفي أي جو يقال وكيف يقال والزمان والمكان والغرض من قوله، وغير ذلك من العناصر التي تؤثر في فهم النص [lxxxi]، لأن فهم الرسالة لا يتوقف على اللفظ فقط وإنما على الموقف أيضًا[lxxxii]، وإذا عجز المتلقي عن استيعاب ذلك فإنه سيجد صعوبة في فهم دلالة النص[lxxxiii].

وفهم القارئ الأول سيؤخذ به من قِبل من يأتي بعده وسينمى في سلسلة من التلقي، فالمعاني السابقة تعد جزءًا من الممارسات الراهنة[lxxxiv]، لذلك لا بد أن يكون المتلقي على وعي بالأفق التاريخي للقارئ السابق، فيفهم كيف قرأ النص ولماذا قرأه وفسره بهذه الطريقة[lxxxv].

والنص الذي يظل مجالا لسلسلة من القراءات هو النص الذي أطلق عليه بارت (النص المكتوب) وهو النص الذي يسمح للمتلقي بأن يعيد إنتاج معناه حسب فهمه، ولن يكون دوره دور المستهلك كما هو في النص المقروء وإنما سيكون منتجًا للمعنى[lxxxvi]، وهذا النص هو الذي يبرز إبداعات القراء وتفاوت خبراتهم وثقافاتهم والتي تنعكس على التأويل، بخلاف النص المقروء عند بارت أو النص المغلق عند أمبرتو إيكو وهو النص الذي يقدم معنى محددًا ينقل فيه معلومة من المؤلف إلى القارئ، وغالبًا تكون نصوصًا تحمل حقائق علمية، ويقف فيها القارئ موقف المستهلك المستوعب[lxxxvii].

ثالثًا: مفاهيم التلقي:

وحتى يتبين دور القارئ بوضوح وجب توضيح عدد من المفاهيم التي يتجلى دور القارئ من خلالها:

القارئ الضمني:

هناك تصنيفات عديدة للقراء حسب النقاد وتركز نظرية التلقي على القارئ الإيجابي الذي يولّد دلالات النص وليس القارئ السلبي المستهلك [lxxxviii]، فالقارئ الإيجابي أحد أقطاب العمل الفني لكونه منتجًا، ويظل النص بدونه ناقصًا[lxxxix]، وكلما تعددت القراءات كثرت التأويلات بسبب اختلاف القراء واختلاف ثقافاتهم وإدراكهم[xc]، وهذا ما يبرز الأبعاد الجمالية للعمل الأدبي ويجعله ناجحًا ومستمرًا.

وتتوقف قراءة النص على نوع النص، فإذا كان النص مغلقًا كانت القراءة استهلاكية، وإذا كان النص مفتوحًا استطاع القارئ تأويله وتوليد دلالاته وإنتاجه حسب خبراته[xci].

والقارئ الضمني هو مفهوم وضعه إيزر، ويقصد به الأنا الثانية للمؤلف وهذه الأنا تحقق موضوعية العمل الأدبي من خلال أصوات متحاورة في كل عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي[xcii].

وهذا القارئ " ليس له وجود حقيقي... فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى... إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا"[xciii]، فالمنتج لا بد له أن يستشعر موقف القارئ عند قراءة نصه ولذا فإنه حين يكتب يأخذ دور المنتج ثم دور المتلقي ويتردد بينهما[xciv].

ويضع المؤلف القارئ الضمني نصب عينيه وهو يكتب عمله لكي ينال رضاه [xcv]، وله دور فاعل في ملء الفراغات[xcvi]، واستخراج ما لا يقوله النص[xcvii]، ولذا يعد مشاركًا المؤلف في صياغة النص، وهو حاضر فيه، ويسهم في اختيار بنية النص، ويشرف على المعنى والشكل، فهو وسيط بين المبدع والمتلقي، كما أنه جزء من البناء لأن الخطاب يتوجه إليه ومن ثم فهو يفرض نوعية النص، ويُعَدّ مشاركًا في صناعة النص، فالمؤلف يستحضره في أثناء الكتابة، ولذلك فهو جزء من المؤلف نفسه[xcviii].

ولصعوبة إسناد دور المخاطب إلى شخص بعينه في الخطاب الأدبي، يفترض الكاتب وجود القارئ الضمني، ليتقاسم معه الافتراضات والآمال والمعايير حول ما هو مم تع أو مؤذٍ أو جميل أو قبيح [xcix]، فهو تقنية دالة في البناء

السردي تتضح من خلالها وجهة نظر السارد الذي يتوجه إليه بالخطاب بين فترة وأخرى من فترات السرد إلا أنه غير مشترك بالأحداث على نحو مباشر، وليس له صوت في مجريات الأحداث[c].

أفق التوقعات:

تتعلق نظرية التلقي بشكل كبير بآفاق التوقع التي يصنعها القارئ عند تلقي النصوص [ci]، وأفق التوقع هو "الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي"[cii].

ويُبنى أفق التوقع من خلا ل "ثقافة القارئ وخبرته وتعليمه وبيئته وتربيته الأدبية والفنية وقراءاته السابقة مع ما يتمتع به من الإدراك والوعي الفني والجمالي، فيتوقع ما يمكن أن يأتي به العمل الأدبي الذي سيقرؤه" [ciii]، ويضع في اعتباره تصورًا لما يمكن أن يتلقاه من إحالات في النص بناء على معرفته عن العالم، فهو يفترض وجود تجربة عامة مشابهة للعالم والأعراف والبيئة المحيطة، وبناء على هذا يقدم الكاتب معلوماته في النص [civ]، إلا ان الثقافة والأعراف الاجتماعية تظل مختلفة كلما تنوع القراء والخبرات كذلك متفاوتة وعلى هذا تختلف القراءات.

ولنفترض وجود مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، وهذه المعايير ليست ثابتة ولكن قيمتها تتغير في كل عملية فهم، لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نتوقعها عنه [cv]، ويتكوّن ذلك عبر توالي الزمان واختلاف المكان.

وتشكل الأعمال الأدبية التي اطلع عليها القارئ أهمية كبيرة فهي تسهم في تشكيل خلفية القارئ الثقافية مما يسهم في تشكيل الأفق[cvi]، فتتشكل توقعاته من خلال ربط العمل الجديد بالأعمال السابقة التي اطلع عليها.

فالعمل الأدبي لا يأتي من فراغ فأي عمل جديد يستند إلى مجموعة من المرجعيات فجدته ليست مطلقة، فقد يطرح أشياء قرئت سابقًا ولذلك فإن للعمل الأدبي أفقه الخاص، وأفق التوقع لنص معين يمكن أن ينقطع بسبب نقص المعرفة والجهل ويمكن أن يستمر كما هو أو يتغير[cvii]، فالقارئ حين يقرأ النص يكون محملا بتجارب من نصوص سابقة تشكل توقعات القارئ وتتغير بحسب ما يقدمه النص الجديد [cviii]، ولذلك فإن للقارئ دور كبير في استمرارية العمل وإعلاء قيمته أو المساهمة في اندثاره بحسب ثقافته وسعة اطلاعه على الأعمال السابقة، لأن للنص علاقة بسلسلة من النصوص السابقة، ويرتبط ذلك بترميم الأفق وتعديله فهو يطرح أفق توقع بالاعتماد على التآلف مع نصوص سابقة ويقوم المتلقي من خلال عملية القراءة بتغيير الأفق وتصحيحه أي إعادة إنتاجه [cix]، فهو يحاول أن يدرك النص بالاعتماد على توقعاته المستقبلية وخلفيته الفكرية التي يحملها من الماضي، وقد يصادفه شيئًا غير متوقع أثناء عملية القراءة يعيد صياغة توقعاته ويعيد تفسير المعنى [cx]، وهكذا يظل العمل في تعديلات مستمرة وفق استجابات القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة[cxi]، فينتج عن ذلك تأويلات متراكمة للعمل الأدبي عبر التاريخ، وهذه هي نقطة البداية لإنتاج معنى جديد، وتحديدًا عند حدوث خيبة التوقع التي تحصل بسبب مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي[cxii]، وهو ما يعرف بكسر معيار التوقع ويسمى أيضًا خلخلة بنية التوقعات [cxiii]، فينتج عن ذلك تكوين أفق جديد يضاف إلى التفسيرات التاريخية السابقة[cxiv].

وأفق القارئ قد يكون موافقًا للنص وقد لا يكون كذلك، والأثر الذي يحدثه العمل على شكلين[cxv]:

- أن يكون العمل الأدبي مألوفًا ويتماشى مع المعطيات التي مرت عليه في قراءاته السابقة، وبالتالي فانطباعه يكون فاترًا، وهذه الأعمال تندثر سريعًا.
- أن يكون العمل الأدبي مخالفًا لتوقعات المتلقي وهو ما يعرف بخيبة الانتظار أو خيبة الأفق، وهو ما يعد عملا جيدًا لأنه انحرف عن أفق توقع القارئ فحقق أدبيته.

وبحسب ياوس فهناك منظومة من المرجعيات يصوغها القارئ لأفق الانتظار، وتنتج عن ثلاثة عوامل[cxvi]:

- التجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل.
- وشكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.
- والتعارض بين اللغة العلمية واللغة الشعرية.

المسافة الجمالية:

هي المسافة الفاصلة بين أفق التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد، حيث يتغير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، يحدث ذلك عندما يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد[cxvii].

فهناك مرحلة يتصادم فيها أفق القارئ مع أفق النص فتكون النتيجة إما توافق وانسجام وتطابق مع ما جاء به النص أو مخالفة وهذه المخالفة تعرف بالمسافة الجمالية[cxviii]، وعندها يغير المتلقي أفقه وهو ما يعرف بتغيير الأفق[cxix]، باحثًا في كل تغيير عن معانٍ جديدة.

والكاتب الجيد يعمد إلى طرق عديد ة من أجل كسر التوقع، فمن خلال اللغة مثلا يستطيع تركيب العبارات الجديدة تركيبًا خلاف المألوف، كالاستعارة، فهي تتيح نسج تراكيب جديدة ودلالات مفاجئة تؤدي إلى خيبة التوقع[cxx]، ويرتبط ذلك بعناية الكاتب بمعيار الإعلامية وهو من معايير النصية، ونعني به إمكان توقع ما يعرضه النص، وكلما بعد احتمال الورود ارتفع مستوى الكفاءة ا لإعلامية[cxxi]، فارتفاع درجة الإعلامية تعني زيادة ما يمكن أن يجده المتلقي في النص من جدة وعدم توقع [cxxii]، فيدفعه ذلك إلى القراءة مصحوبًا بلذة اكتشاف النص والغوص في أعماقه وإعطائه دلالات جديدة.

واتخذت المسافة الجمالية معيارًا للحكم على قيمة العمل الأدبي، فكلما زادت هذه المسافة ارتفعت قيمة العمل[cxxiii]، لأن زيادة المسافة تعني وجود شيء من الغموض في العمل، ذلك الغموض الذي يسعى المتلقي لفك مغاليقه فيشعر بلذة العمل والمشاركة في إنتاجه بالمساهمة في تحديد إحالاته.

الفراغات:

الفراغات أو الفجوات مناطق غير معبر عنها في الخطاب [cxxiv]، فهي مناطق غامضة مبهمة يملؤها القارئ باستخدام خياله، وهي المواضع التي يعيد فيها القارئ تركيب المعنى[cxxv].

والأدب الجيد يتميز بما فيه من سلب لبعض العناصر ومن ثم بحث المتلقي عن المعنى الذي لم يتشكل [cxxvi]، ومن ذلك الفراغات فهي تشكل غموضًا لدى القارئ تدفعه إلى الكشف والفهم فيتحقق له الشعور بالمتعة، ولذلك تعد الفراغات من الحيل الأسلوبية التي يتعمد المبدع وجودها ليثير وعي القارئ الذي يسعى إلى ملئها[cxxvii]، ويُعدُّ مشاركًا في صنع المعنى وهو ما لا يتحقق في النصوص التي تقوم على الوضوح التام [cxxviii]، فتبرز الأفكار الخيالية التي يتصورها

القارئ والتي لم تصَغ في النص [cxxix]، " فالبنى العميقة لا يبرزها النص على السطح، وإنما يترك للقارئ تقديرها" [cxxx]، فيقدرها كل متلقٍ حسب خبرته وثقافته مستعينًا بمعطيات السياق بما يؤدي إلى الربط بين أجزاء النص فيتكوّن نص متماسك يؤدي إلى وضوح المعنى[cxxxi].

ويرتبط مصطلح الفراغات بمفهومين[cxxxii]:

أولهما: التسلسل القصدي للجمل، فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التي تليها وتسهم في تعيين ما سيأتي.

وثانيهما: مفهوم التخيل، الذي يستلزم وجود كل ما يحفز خيال القارئ في النص ويدفعه إلى المشاركة في إنتاج المعنى.

وليست فراغات النص الأدبي كفراغات النص العملي الذي يسد كل الثغرات ويقدم المعنى بوضوح، ولكنها فراغات تحتمل تأويلات عديدة، ولذلك ليس هناك معنى موحد أو معنى موروث للنص، وانفتاح النص مستمر حسب درجات تفاعل القراء الذين يطورون طرح المعنى الذي يقدمه النص ويظل في تطور حتى وإن اكتمل في مراحل تاريخية سابقة[cxxxiii].

وملء الفجوات يكون بالتفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عن القارئ، فتتجه عناية المتلقي إلى محاولة الكشف عن شبكة العلاقات الدلالية من خلال التفاعل بين بنى النص وبنى الإدراك مع إفقار المرج عيات الخارجية [cxxxiv]، ليتوصل إلى التأويلات الممكنة فتنتج تأويلات عديدة حسب أعداد المتلقين وخبراتهم.

وليس بالضرورة أن يكون الفراغ شيئًا محذوفًا من ناحية التركيب، ولكن تفترض النظرية أن الجمل في النص تحتوي على فراغات أي تفاصيل غير محددة تحتاج إلى ملئها، فمثلا في جملة (الطفل ضرب الكرة) لم يحدَّد عمر الطفل ولا جنسه ولا عمره أو شكله، ومن ثم فكل هذه تعد فراغات[cxxxv]، والقارئ حر في طريقة ملئها بما يراه مناسبًا.

ويميز انغاردن بين نوعين من الفجوات[cxxxvi]:

- نوع يمكن تخمينه من خلال إسقاطات النص التي تحمل عددًا من الاحتمالات.
- ونوع يقف النص صامتًا إزاءها ولا يحمل أية احتمالات لملئها.

فالنص الجيد لا بد أن تكون فيه فراغات حتى لا يستهلك نفسه [cxxxvii]، ولكن ليست الفراغات المبهمة التي لا يهتدي إليها القارئ فيؤدي ذلك إلى رفض العمل واند ثاره، ولكنها فراغات قابلة لإعادة ملئها بالاهتداء بما في النص من إشارات مساعدة لتتشكل دلالات وأبعاد جديدة للنص.

فالمتلقي حر ومقيد في الوقت ذاته، لأنه لا يكتشف في النص إلا ما كان بإمكان النص أن يبوح به إليه[cxxxviii].

إذن فللقارئ دور كبير في تفسير النص وتحديد إحالاته، والنص له مرجعيات خاصة به تعين المتلقي في تمثل المعنى، ولا بد له من استبعاد المعارف السابقة والمرجعيات الجاهزة المعروفة [cxxxix]، فكما أن المبدع يستخدم قراءاته في تشكيل نصه الأدبي، فكذلك القارئ يسترشد بمحفوظاته في قراءة النص [cxl]، فمستعمل اللغة يسمع ويقرأ النصوص ويستخرج منها المعلومات ويخزنها في الذاكرة ويفيد في إنتاجها مرة أخرى [cxli]، وهذا يعينه عند قراءة نصوص أخرى، إلا أن ذلك لا ينبغي أن يكون سببًا في تقييد المتلقي في حدود ضيقة أو في حدود النصوص التي قرأها ولكن عليه أن يتخذها وسيلة محفزة تستخرج كوامن نفسه وتجعله منطلقًا منها إلى معانٍ بعيدة.

وهو إذ يقوم بملء الفراغ يعيد كتابة النص، ويضيف ما لم يذكر[cxlii]، فيبني في كل قراءة معنى جديدًا من خلال التأويل الذي يرجحه الفهم والإدراك [cxliii]، بالإضافة إلى الآفاق المتعددة التي يبنيها كلما خاب توقعه وهذا ما يجعل النص متجددًا ومستمرًا مع تعاقب العصور.

وللفراغ النصي خمسة أنواع مختلفة[cxliv]:

- شكل من اللاتحديد يفضي إلى ما لا يشير إليه النص.
- كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ لسبب معين ببعض الخلل.
- كل فضاء أو نقطة نصية يقتل فيها الكاتب شيئًا معينًا عن قصد ليفعل مشاركة القارئ.
- كل فضاء أو نقطة نصية يتعثر فيها القارئ بدلالات متناقضة.
- كل فضاء أو نقطة نصية يندرجان في أفق مرجع مكثف إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يشكل بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله.

وعلى ذلك فليس كل فراغ يشير إلى جودة العمل، لا سيما الفراغات التي تؤدي إلى اللبس والإبهام أو التي توقع في التناقض.

اندماج الآفاق:

هو ما يحصل بين النص وقارئه من تبادل السؤال والجواب عبر مختلف الأزمان، فالسؤال ينطلق من القارئ إلى العمل الأدبي، فيصبح السؤال نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر، ومع ذلك فإن الدلالات والتأويلات تتجدد وتتغير في ظل اندماج الآفاق[cxlv].

وهذا الاندماج يمسح بإعطاء الحاضر بعدًا يتجاوز زمنه، ويصله بالماضي كما يمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعله قابلا للفهم[cxlvi]، حيث يوصف حدث الفهم "بأنه امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي"[cxlvii] لأن القارئ عند تلقيه العمل الأدبي يتلقاه عبر أسئلته الخاصة مستحضرًا في الوقت نفسه الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقياته، وهذا ما يجعل العمل الأدبي منفتحًا على تأويلات متتالية ومتعددة، ويحدث التواصل بين الماضي والحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللحظة الراهنة وهذا سر بقاء الأعمال الأدبية الجيدة، فهي تحمل أجوبة صالحة عن الأسئلة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين [cxlviii]، وهذا التعاقب يعني اختلاف الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية واختلاف طريقة التلقي أو الأسئلة المطروحة من قبل المتلقي، فمثلا ينظر إلى اتفاقية من العصور الوسطى على نحو مخالف لاتفاقية معاصرة، إلا أن هناك ثوابت وامتدادات تظل مستمرة [cxlix]، فلا يختلف تلقي الفرد لها باختلاف العصور أو الثقافات فتظل كالركائز التي تؤدي إلى توحيد وجهات نظر القراء.

وجهة النظر الجوالة:

من المفاهيم التي وظفها إيزر في نظرية التلقي، ويفترض من خلالها أن القارئ يجول في النص فلا يمكن فهم النص دفعة واحدة ولكن يتم ذلك من خلال المراحل المختلفة والمتعاقبة للقراءة، وتحدث خلالها عملية هد م وبناء المعنى[cl]، فعند حدوث شيء غير متوقع أثناء القراءة يعيد القارئ تفسير المعنى السابق، بمعنى أنه يعدل منظوراته كلما انتقل من جزء إلى آخر في النص[cli].

وكلما انكسر مسار العمل الفني وسار في اتجاه غير متوقع، تشكّل فراغًا يتطلب من المتلقي أن يملأه ليربط بين الأجزاء غير المترابطة[clii]، وهذا المفهوم يتيح للمتلقي أن يقرأ بعمق، ويربط الأجزاء ببعضها وكلما تقدم في القراءة يظل السابق حاضرًا في ذهنه ويربطه باللاحق، ولا يمنع أن يقرأ بطريقة عكسية تصحيحًا لفهمه بناء على ما ورد بعد ذلك.

وينبغي الإشارة إلى أن تأويل النصوص لا يتم بطريقة خطية بمعنى أن العناصر السابقة تؤثر في العناصر اللاحقة، ولكن العناصر اللاحقة تمكن القارئ من إعادة النظر في العناصر السابقة، فالكثير من جوانب النص تظل معلقة إلى حين الاطلاع على اللاحق ليفهم في ضوء المعطيات النصية الجديدة، وتتضح بذلك مقصدية المؤلف[cliii].

الخاتمة:

إن اهتمام المبدع بإحالاته والعناية بها يؤدي إلى خلق نص متماسك مفهوم، مترابط الأجزاء، دقيق الدلالات، ولا يمكن لأي نص من النصوص أن يحقق التماسك، دون وجود مجموعة من وسائل التماسك النصي، وعلى رأسها وسيلة الإحالة، وكلما ازدادت العناية بها من قبل الكاتب اشتد تماسك النص، ولا شك أن ذلك يؤدي إلى نجاح عملية التلقي، لأن قبول النص لدى المتلقي واستمراره على مدى عصور متوقف على جودته وسبكه.

وأولت نظرية التلقي القارئَ اهتمامًا كبيرًا، ما جعل النص يحظى بمعانٍ عديدة، بعد أن كان محكومًا عليه بالموت بعد الاطلاع على معناه الوحيد الذي أراده المؤلف، وتسهم الإح الة في انطلاق المتلقين إلى آفاق بعيدة لتحديد دلالات النص اللامنتهية، وهو بذلك يُعدُّ مشاركًا في الإنتاج فبعد أن كانت مهمته الفهم فقط صار ت مهمته أن يفهم ويدرك ويتوغل في أعماق النص ويتوقع مضامينه ويملأ فجواته ويفجر دلالاته.

ويتوقف نجاح الإحالة على المخزون المعرفي للقارئ ومعطيات النص، وتُ ربط المكونات النصية بسياقات النص ومقاماته الخارجية بما يسهم في تحديد مقاصد النص، وتعدد مرجعيات النص الأدبي يعلي من قيمته، ويضفي عليه حياة متجددة، وقيمة العمل الأدبي لا تكمن في المرجع ذاته وإنما في الرسالة التي أراد الكاتب إيصالها.

كما أن نجاح العمل رهين بكاتب مبدع ومتلقٍ مثقف ، ولذا ركزت عملية التلقي على المقصدية لدى الكاتب، والمقبولية لدى المتلقي، ودرجة الإعلامية في النص.

قائمة المصادر والمراجع

1. أحمد درويش، النص والتلقي: حوار مع نقد الحداثة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2015
2. أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001
3. أحمد متوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية: دراسة في الوظيفة والبنية والنمط، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010
4. أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996
5. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001
6. جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، تر. سيد غسان، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 2000
7. حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، تقديم: سليمان العطار، محمود فهمي حجازي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2007
8. خليل الموسى، جماليات الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2008
9. روبورت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2007
10. روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000
11. صابر الحباشة، مسالك الدلالة في سبيل مقاربة المعنى، دار صفحات للنشر والتوزيع، دبي، دمشق، ط1، 2013
12. صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، مكتبة المتنبي، الدمام، ط1، 2019
13. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998
14. فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، تر. سعيد بحيري، دار القاهرة، القاهرة، ط1، 2001
15. فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010
16. فولفجانج إيسر، فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية، تر. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000
17. محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000
18. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة نقدية، دارالفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996
19. محيي الدين محسب، في اللسانيات الاجتماعية، دار كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1، 2018
20. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000
21. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2008
22. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1997
23. نعيم اليافي، الشعر والتلقي: دراسة في الرؤى والمكونات، الأوائل، دمشق، ط1، 2000
24. ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، دائرة الثقافة والإعلان، الشارقة، 2014

الدوريات:

1. عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، مجلة الآداب واللغات، العدد7، 2018
2. علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، العدد 25، 2016

الرسائل العلمية:

1. سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2015- 2016
2. آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011- 2012

الندوات:

1. الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة" تحرير خالد فهمي، عبد السلام حامد، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2016.
2. أعمال ندوة "صناعة المعنى وتأويل النص" قسم اللغة العربية، كلية الآداب بمنوبة، جامعة تونس، من 24- 27 أبريل 1991، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ط2، 1992، م8

الهوامش

[i] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 25

[ii] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 315

[iii] سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، ص 17

[iv] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 306

[v] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 18

[vi] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 85- 86

[vii] سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، ص 12

[viii] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة"، ص 866

[ix] محيي الدين محسب، في اللسانيات الاجتماعية، ص 102

[x] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 19

[xi] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 97

[xii] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 123

[xiii] السابق، ص 144

[xiv] عزة شبل، علم لغة النص: النظرية والتطبيق، ص 28

[xv] السابق، ص 28

[xvi] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 103

[xvii] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص 51

[xviii] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 104

[xix] أحمد عفيفي، نحو النص، ص 87

[xx] حسام أحمد فرج، نظرية علم النص: رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص 52

[xxi] السابق، ص 65

[xxii] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 95

[xxiii] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 526

[xxiv] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 110

[xxv] أحمد درويش، النص والتلقي، ص 44

[xxvi] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأ ستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة"، ص 864- 865

[xxvii] أحمد درويش، النص والتلقي، ص 46

[xxviii] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة" ، ص 861

[xxix] صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص 119

[xxx] فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 99

[xxxi] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة" ، ص 866

[xxxii] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 158

[xxxiii] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 96

[xxxiv] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 95

[xxxv] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 323

[xxxvi] أحمد درويش، النص والتلقي، ص 40

[xxxvii] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 154

[xxxviii] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 88

[xxxix] السابق، ص 87

[xl] السابق، ص 89

[xli] السابق، ص 90

[xlii] السابق، ص 127

[xliii] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 527

[xliv] سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، ص 171

[xlv] فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص 35

[xlvi] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 41

[xlvii] السابق، ص 42

[xlviii] محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي، ص 92

[xlix] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 41

[l] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 41

[li] فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 100

[lii] محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي، ص 115

[liii] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 42

[liv] السابق، ص 46

[lv] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة" ، ص 865

[lvi] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 48

[lvii] موسى ربابعة، "موت المؤلف وآفاق التأويل"، ضمن بحوث الكتاب التذكاري "الأستاذ الدكتور سعد مصلوح سيرة ومسيرة وأبحاث مهداة" ، ص 868- 869، نقلا عن: ل. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر. عيسى العاكوب، دار عين، القاهرة، 1988، ص 114

[lviii] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 22- 23

[lix] محمد عبد العظيم، "معاني النص الشعري"، ضمن أعمال ندوة "صناعة المعنى وتأويل النص" قسم اللغة العربية، ص 227

[lx] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 42

[lxi] سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، ص 28

[lxii] فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 100

[lxiii] عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 47

[lxiv] السابق، ص 47

[lxv] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 319

[lxvi] آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظريتي التلقي، ص 36

[lxvii]صابر الحباشة، مسالك الدلالة في سبيل مقاربة المعنى، ص 15، نقلا عن: محمد بنعياد، التلقي والتأويل، مجلة علامات، عدد 10، أكتوبر 1998، ص9 وما بعدها

[lxviii] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 112- 113

[lxix]محمد الهادي الطرابلسي، "حدود صناعة الشعر"، ضمن أعمال ندوة "صناعة المعنى وتأويل النص" قسم اللغة العربية، ص 176

[lxx]محمد عبد العظيم، "معاني النص الشعري"، ضمن أعمال ندوة "صناعة المعنى وتأويل النص" قسم اللغة العربية، ص 220

[lxxi] السابق، ص 225

[lxxii]عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 46

[lxxiii]بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 48

[lxxiv] فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 100

[lxxv]محمد الخبو، مداخل إلى الخطاب الإحالي، ص86

[lxxvi] السابق، ص 29، 76

[lxxvii] بريان بالتريدج، تحليل الخطاب، ص 150

[lxxviii] محيي الدين محسب، في اللسانيات الاجتماعية، ص 96

[lxxix]أحمد متوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص 78

[lxxx] بريان بالتريدج، تحليل الخطاب، ص 150

[lxxxi] محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، ص 114-115

[lxxxii] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 64- 65

[lxxxiii]عبد الكريم بن محمد، الدلالة الإحالية بين مقاصد النص وكفاءة التلقي، ص 46

[lxxxiv]روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 103- 104

[lxxxv]عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 324

[lxxxvi]أحمد درويش، النص والتلقي، ص 46

[lxxxvii]السابق، ص 44- 45

[lxxxviii] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 318

[lxxxix]أحمد درويش، النص والتلقي، ص 41

[xc]ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 28

[xci] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 318

[xcii] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 159

[xciii]بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 51، نقلا عن فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، آيزر، تر. أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع 6، 1987، ص 31

[xciv] مصطفى سويف، دراسات نفسية، ص 198- 199

[xcv]أحمد درويش، النص والتلقي، ص 41

[xcvi]آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، ص 37

[xcvii] نعيم اليافي، الشعر والتلقي، ص 48

[xcviii] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 317- 318

[xcix] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص302

[c] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 117

[ci]فتحي بو خالفة، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 98

[cii]بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 45

[ciii] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص32-33

[civ] براون ج. و ب. يول ج.، تحليل الخطاب، ص 247

[cv] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 40

[cvi] آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، ص 39

[cvii] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 113

[cviii] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 145

[cix] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 114

[cx] السابق، ص 116

[cxi] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظريتي التلقي، ص 145

[cxii] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 47

[cxiii] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 89

[cxiv] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 32

[cxv] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 308

[cxvi] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 58

[cxvii] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 46

[cxviii] آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، ص 39

[cxix] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 93

[cxx] السابق، ص 106- 107

[cxxi] روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 299

[cxxii] عزة شبل، علم لغة النص: النظرية والتطبيق، ص 68

[cxxiii] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 308- 309

[cxxiv] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 30

[cxxv] سعدون محمد، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، ص 27

[cxxvi] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 149

[cxxvii] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 104

[cxxviii] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 24

[cxxix] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 149- 150

[cxxx] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 29

[cxxxi] آلاء داود، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، ص 40

[cxxxii] ياسر عبد الحسيب رضوان، الشعر والتلقي: المرأة العربية نموذجًا، ص 30

[cxxxiii] أحمد درويش، النص والتلقي، ص 40- 41

[cxxxiv] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 49

[cxxxv] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 23- 24

[cxxxvi] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 90

[cxxxvii] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 91

[cxxxviii] محمد عبد العظيم، "معاني النص الشعري"، ضمن أعمال ندوة "صناعة المعنى وتأويل النص" قسم اللغة العربية، ص 227

[cxxxix] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 50

[cxl] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 313

[cxli] فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ص 24

[cxlii] خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 319

[cxliii] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 51

[cxliv] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 118، نقلا عن: مقالة مترجمة بعنوان: نظرية التلقي، من كتاب: مقدمة الدراسات الأدبية: مناهج النص، لمجموعة من المؤلفين، تر. محمد خير البقاعي، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق- اتحاد الكتاب العرب، عدد 88، 1996، ص 256

[cxlv] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 309

[cxlvi] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 39

[cxlvii] جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص 120

[cxlviii] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 309

[cxlix] فان دايك، علم النص: مدخل متداخل الاختصاصات، ص 32

[cl] علي حمودين، إشكاليات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 312

[cli] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 143

[clii] السابق، ص 147

[cliii] أحمد درويش، النص والتلقي، ص 41- 42.

اللغة العربية وروافد الثقافة في القرن التاسع عشر (*)

مقدمة:

اللغة العربية وعاء الفكر والثقافة العربية الإسلامية، وقد تأثرت بالحراك الثقافيّ داخل المجتمعات العربية وخارجها؛ فقويت بقوة أهلها وازدهار حضارتهم، وضَعُفت بضعفهم وتراجع تلك الحضارة؛ خلال الصراع الطويل بين العرب وأعدائهم من أصحاب الثقافات الأجنبية.

ويعكس هذا الصراع في عمومه بُعْدًا من أبعاد التمرد الفكريّ والثقافي، أو التبعية الأيديولوجية لأمَّة ما على غيرها من الأمم. وهذا البعد بقطبيه –التَّمرد والتبعية– وليدُ صراع إنساني أخذ منذ بداياته الأولى مظهرًا عسكريًّا، ثُمَّ تغيَّرت خطّطُ المستعمرين في السيطرة على الشعوب، بعد أن ثبت عدم جدوى هذا المظهر السُّلْطَويّ للمنتصر والمهزوم على حَدٍّ سواء، حيث أدرك السياسيون أنفسُهم أنَّ أي انتصار أو هزيمة يقف وراءهما انتصارٌ أو هزيمة علمية وجمود فكري ثقافي لتلك الأمة، وهذا ما أكده رئيس الوزراء الياباني بعد هزيمة بلاده في الحرب العالمية الثانية؛ قائلًا: إن هزيمة اليابان كانت في المعمل، وليس في الحرب.

وانطلاقًا من هذا التصور؛ يمكن تحليل حالات الانتصار والانكسار التي مرَّت بها الأمة العربية والإسلامية في صراعها مع الأمم الأخرى. فاستقراء الأحداث التاريخية لأمتنا يثبتُ أنَّ النهضة الفكرية والثقافية في مجالاتها المختلفة كانت وراء كل انتصار مادي ومعنوي. ويُقاس على ذلك تراجع تلك النهضة، وأثرها في ضعف الأمة في مجالات التعليم، والاقتصاد، والصناعة، والنفوذ العسكري، فأين اللغة العربية من صراع الأمة العربية الإسلامية مع الاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر؟ وهل كانت هزائمنا وانتصاراتنا نتائج منطقية لمقدمات من الانتصار أو

الانكسار الفكريَّيْنِ؟

هذا ما نطرحه للنقاش والمثاقفة من خلال المحاور الآتية:

- **المحور الأول: علاقة اللغة بالثقافة.**
- **المحور الثاني: اللغة العربية وروافد الثقافة الاستعمارية.**
- **المحور الثالث: اللغة العربية وروافد نهضة الفكر العربي.**

- **المحور الأول: علاقة اللغة بالثقافة.**

علاقةُ اللغةِ بالثقافةِ مُتَجَذِّرةٌ في حياة الأمم؛ فكلُّ تجمع بشري يُوجِدُ لغةً يتعارف أهلوها عليها، ويتواصلون بها فيما بينهم؛ فهي أهم مقومات بشريتهم، ووجودهم في هذه الحياة، ومُوَجِّهٌ رئيسٌ لثقافةِ مجتمعهم، وفكر أفراده، وتصورهم لقضاياه. وعلى أساس هذه العلاقة؛ فليس من المنطق عزلُ أزمةِ اللغةِ في مجتمع ما عن أزمته الثقافية، ومعركته المصيرية مع الثقافات الأخرى؛ فاللغة تعكس هُوِيَّةَ المجتمعِ، وهُوِيَّةُ ذلك المجتمع جزءٌ من ثقافته، بمعناها الجَمْعِيّ الشامل [cliii].

وعند بحث هذه العلاقة في الثقافة الإسلامية سنجدها ذات خصوصية، مبعثها ارتباطها بالقرآنِ الكريمِ الذي جعلها لغةً نموذجيَّة مثالية؛ فكان امتدادها وتأثيرها في حياة الأمة الإسلامية، ومن ورائها حياة الأمم والشعوب رهينًا بامتداد أثر هذا النص المطلق المعجز، وتعاليم ذلك الدين الحنيف فيهم على حَدٍّ سواء. وأُؤكد أنَّ هذه العلاقةَ لم تَضْعُفْ يومًا ما، بدليل بقائها في أوربا، بعد هزيمة المسلمين واضمحلال دولة الخلافة فيها؛ فالعربية كانت –ولا تزال– مُقَوِّمًا للثقافة الإسلامية عند المسلمين غير العرب، حيثُ بقيت ببقاءِ هؤلاء، كما أنَّها اضمحلت بخروجهم، واستئصال شأفة الإسلام من بعض الممالك، كما حدث بإسبانيا عن طريق التطهير العرقي، ومحاكم التفتيش؛ فإن ظهور النزعات القومية عند هذه الأمم غير العربية يستدعي إحياء لغاتها وألسنتها؛ فتنحسر العربية بوصفها لغة التداول، وإنْ أقامتْ على الإسلام دينًا بالقرآن الكريم [cliii].

وقد أوجدت علاقة العربية بالثقافة الإسلامية نوعًا من التَّبَدُّلات اللغوية، والتَّحَيُّزات الثقافية في المجتمع العربي خاصَّة، والمجتمع الإسلامي عامَّة. أما التَّبَدُّل اللغوي؛ فيمكن تلَمُّسه في الألفاظ الإسلامية، والأعراف الشرعية التي اكتسبها المعجم اللغوي العربي من ارتباط تلك اللغة العصماء بذلك النص القرآني المعجز، وفقدانه بعض الألفاظ الجاهلية التي لا تتفق مع تعاليم هذا الدين الحنيف. أما عن التّحَيُّزات الثقافية التي جسدتها اللغة بوصفها منهجًا في التفكير ونقل الأفكار، فهي ماثلة في العقيدة الإسلامية، والقيم، والأخلاق، والمعاملات المشتركة بين أفراد هذا المجتمع الجديد. وبالتالي غدتِ اللُّغة العربيةُ معبِّرةً عن حضارة ذات ثقافة إسلامية خالصة، وعن تصور فريد لحقائق الألوهية، والكون، والإنسان، والحياة يتسق مع المنهج الكلي لحياة المسلمين في سائر بقاع الأرض، حتى ولو جاورتها ثقافات أخرى مخالفة لها.

إنَّ المتأمل في تاريخ الثقافات الإنسانية لَيَجِدُ اختلافاتٍ غيرَ محدودة في تصور الثقافة الإسلامية لهذه الحقائق الأربعة عن غيرها من الثقافات الأجنبية. فالثقافة العلمانية، أو الثقافة الشيوعية، أو الثقافة البرجماتية النفعية، أو الثقافة البوذية ... وغيرها تتصور هذه الحقائق من خلال نظريات وأفكار بشرية ينتقيها صفوة من أفراد مجتمعاتها، ثم يسعون إلى أن تكون هذه الأيديولوجيات منهجَ حياةٍ لهم؛ لكنَّ التصور الإسلامي لهذه الحقائق جعل الثقافة الإسلامية ثقافة "ربانية" المصدر والغاية، تنفرد بعقيدة التوحيد، وهي ثقافة "عالمية لا عولمة"، مبنية على الحرية وتعترف بثقافة الآخر، وهي ثقافةٌ تُرْسِي أخلاقَ العمرانِ والتنميةِ، كما أنها ذاتُ ثوابتَ ومتغيراتٍ مرهونةٍ في تَغَيُّرها بمنهج الله تعالى، وتتصف هذه الثقافة أيضًا بالشمول والتكامل، وتُحَوِّل السلوك الإنساني إلى عبادة؛ فهي ثقافة "متوازنة وإيجابية" في علاقة الإنسان بالله والكون والحياة. ومن خصائصها كذلك أنها ثقافة "واقعية"، تدفع الإنسان إلى السلوك الذي يُوافق عالم الواقع، وحقائقه الموضوعية[cliii].

وهذا يفسر لنا بقاء هذه الثقافة، وعدم تَبَدُّلها حتى في فترات الضعف واضمحلال نفوذ الحضارة الإسلامية. وذلك بخلاف الثقافات الأجنبية الأخرى التي نرى أنه من السهل التأريخ لبدايتها ونهايتها، وحصر مواطنها الجغرافية، ولغاتها المعبرة عنها تلك التي أحالتها إلى ثقافات متعددة منبثقة، لا ثقافة واحدة، فالعلمانية موطنها أوربا، ولغات مجتمعاتها هي الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، ... إلخ. أما الشيوعية فمحصورة في دول الاتحاد السيوفيتي قبل تفكُّكه، وقد سَعَتْ روسيا إلى فرض اللغة الروسية على هذه الدول؛ لتغيير ثقافة شعوبها التي عرفت الإسلام ومارست تعاليمه، وتعلمت

لغته العربية. وكذلك الثقافة البرجماتية النفعية في الولايات المتحدة الأمريكية التي رسَّخت نظرية نسبية القيم، والأخلاق في التعامل مع مصالحها في الداخل والخارج.

ومن جهة أخرى، أثبتت التجربة أنَّ تَبَنِّي مثل هذه الثقافات الأجنبية في الدول العربية والإسلامية لا يعبر عنها غيرُ لغاتها الأمّ التي ارتبطت بها، وهذا يصدق على الثقافة الإسلامية ذاتها في كل موطن تَحُلُّ فيه؛ فاللغة على حَدِّ قول **هنري بر**: "موطن الفكر، والموطن شيء آخر غير المجتمع" [cliii]. ولذلك استطاعت اللغة العربية أن تشكل فكر الأمة الإسلامية؛ فمثلت المجتمعات (الدول) العربية بامتدادها الجغرافيّ على الأرض، وهذه المجتمعات قد تتشابه في كثير من أنماط حياتها مع مجتمعات أخرى؛ غير أن العربية ظَلَّتِ الطابعَ المميزَ لهذه الأمة لا للمجتمع، وانعكاسًا لوحدة فكرها. وهذه نتيجة نَتَلَمَّسُها في تعلُّم اللغات الأجنبية؛ فالعربيُّ عندما يمارس لغة غير لغته فإنه يفكر بها، وكذلك الأجنبي عندما يتعلم العربية ويمارسها، فإنه يتأثر بطريقة تفكير أهلها، ومِنْ ثمَّ لفظتِ الأمةُ العربية الإسلامية كلَّ الدعوات التغريبية الاستعمارية إلى تغيير هويتها، واستبدال ثقافتها، ولذلك بَقِيَتْ هذه الثقافة، وتلك اللغة رغم ضعف أهلها في فترات متباعدة من تاريخ الحضارة الإنسانية.

- **المحور الثاني: اللغة العربية وروافد الثقافة الاستعمارية.**

الفكرُ الاستعماريُّ في القرن التاسع عشر الميلادي امتدادٌ لسلسلة الحملات الصليبية التي دحرها المسلمون في غير خندق وثَغْر؛ فهو فكرٌ تُؤَجِّجُه دائمًا نيرانُ الحقد على الإسلام، وتُؤَرِّقُه مرارةُ الهزائمِ المتلاحقةِ؛ لذلك بحثَ الاستعمارُ عن روافدَ تُعِيدُ تشكيلَه، وتُلْبِسُه إهابَ الفكر والثقافة والعلوم، الذي تنبهر ببريقه العقولُ الجامدة والأممُ المتخلفة عن ركب الحضارة الإنسانية؛ فهدفوا بذلك إلى الهيمنة العسكرية، والسيطرة الفكرية على الشعوب العربية. ولعل أبرزَ هذه الروافد وأخطرها أثرًا رافدَا الاستشراق والتبشير؛ حيث تلاقت أفكار المستشرقين والمبَشِّرين مع طموحات السياسيين، وتَوَحَّدَتْ أهدافهم نحو تشويه الثقافة الإسلامية لدى أهليها، ودمج الأمَّة العربية في الحضارة الأوربية في ذلك القرن، وما يليه من قرونٍ، أَحَالَتِ المسلمين إلى عصورٍ من التبعية الفكرية، والحتمية الثقافية للمستعمر المتَغَلِّب.

1) رافد الاستشراق:

لا أجدُ فيما بلغني من دراساتٍ نقدية للفكر الاستشراقي، وأثره في الثقافة الإسلامية إشارةً إلى البدايةِ الزمنيةِ الفعليةِ لظهوره وممارساته والإعلان عنه، بوصفه رافدًا من روافد تشكيل الفكر الاستعماري وسيطرته على الأمة الإسلامية؛ غير أنَّ ما يُطْمَأَنُّ إليه أنَّ هذا الفكر نشط عقب هزيمة الحملات الصليبية؛ بهدف الثأر من المسلمين، فكانت دراسةُ المستشرقين تراثَ هذه الأمة المتَغَلِّبَة عليهم، وعقيدتَها، وفكرَها، وجوانبَ حضارتها وجهًا من وجوه تصحيح الأخطاء في معسكرهم، أو نوعًا من الانبهار بالمنتصر، على حَدِّ قول **ابن خلدون**: "المغلوب مولعٌ أبدًا بالاقتداء بالغالبِ في شعارِه، وزِيِّه، ونِحْلَتِه، وسائرِ أحوالِه وعوائِده" [cliii].

ربما تَصْدُقُ هذه المقالةُ في المحاولات الفردية الأُولى للمستشرقين، قبل تأسيس المؤسسات والمعاهد الاستشراقية على أسس علمية وأكاديمية. لكنْ قد يُخْفِي هذا الولعُ بتراث هذه الأمة وراءَه في كثير من الأحيان أغراضًا سياسيةً للهيمنة

العسكرية على الشعوب العربية؛ فقد انتفع الغزاةُ –مثلًا– بكتاب "أخلاق وعادات المصريين المعاصرة"، الذي ألَّفه المستشرق الإنجليزي **إدوارد لين** عام 1836م، فكان مرجعًا أنثروبولوجيًّا لأول دراسة استشراقية عن المجتمع المصري، وعادات المسلمين فيه، وهي جزء من الثقافة العربية الإسلامية التي سَعَتِ الدول الاستعمارية الأوربية سعيًا حثيثًا إلى فهمها ودراستها؛ قبل غزوها للبلاد العربية [cliii].

فعلاقة الاستشراق بالاستعمار والسياسة حقيقةٌ في واقعنا العربي؛ فهو القوى الفكرية الناعمة التي تعمل مع القوى العسكرية الغاشمة؛ من أجل بسط سطوتها على العالم الإسلامي؛ وذلك بهدف زعزعة ثوابت الثقافة الإسلامية في نفوس أهليها، والتشكيك في أصولها المسْتَقَاة من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، والتشكيك في قيمة الفقه الإسلامي والتشريعي للمجتمع، وفي قدرة اللغة العربية على مسايرة التطور الحضاري وعلومه الحديثة، وغرس روح الجمود في آدابنا العربية، لنَتَّجه إلى آدابِ الغرب، وهذا هو الاستعمار الفكري والأدبي الذي يَبْغُونَه مع الاستعمار العسكري الذي يرتكبونه [cliii].

وقد اقتضتْ طبيعة نشأة الفكر الاستشراقي للمستعمر، وظروف الأمة الإسلامية في القرن التاسع عشر إلى تقسيم التراث الفكري للأمة إلى تراث ديني، وتراث لغوي. ورغم أن بواعثَ تعلُّم المستشرقين اللغةَ العربيةَ وعلومها، ودراسة التراث الإسلامي تصدر عندهم عن نوازع الكيد والحقد والتشكيك؛ فإنَّ منهجهم اتَّسم بالموضوعية في دراسة التراث اللغوي إلى حَدٍّ كبير، واتَّصف بالذاتية وافتقر إلى المنهجية في معالجة التراث الديني، فما أسباب هذه المفارقة المنهجية؟

أما عن تشكيك المستشرقين العقديّ في تراث الأمة الديني؛ فيرجع لأمرين:

الأول، احتكاكهم العسكري بالمسلمين، وهزائمهم؛ فإنَّهم وجدوا مكمنَ قوة هذه الأمة وتفوقها في كل جوانب الحضارة الإنسانية في صحة هذا الدين وتمسكهم بعقيدته؛ فالانتصار في الميدان يقف وراءه انتصارٌ فكري وعلمي وثقافي؛ ومن ثمَّ لم يَأْلُ هؤلاء المستشرقون ومَنْ لفَّ لفَّهم جهدًا في نزع الأمة من ثقافتها، واستبدال الثقافة الغربية للمستعمر بها؛ بدافع المغالطة الفكرية أو المباهاة بتفوق حضارتهم الحديثة على المسلمين في القرن التاسع عشر الميلادي وما بعده.

والأمر الثاني، وحدة المنهج واتفاق الهدف؛ بمعنى أنَّ الاستشراق كان يعمل أيضًا لأغراض تبشيرية في نشر الدين المسيحي، واستبداله بالدين الإسلامي بعد تشكيك المسلمين في عقيدتهم، ونشر الفتن والخلاعة والمجون في مجتمعاتهم، فكان من المستشرقين مبشرون، وباباواتٌ، ورهبانٌ، ورجالُ دين.

لَكِنْ لم يكن تشكيكهم في اللغة العربية بنفس الدرجة التي سعوا إليها مع الثقافة الدينية لشعوب هذه الأمة؛ فهم أفادوا من اللغة أكثر ممَّا أفادت هي منهم، إذْ وجدوا أنَّ ثمرة استبدال لسانٍ بآخر في بداية حركة الاستشراق لا يُؤْتِي أُكُلَه إلا على المدى البعيد، وأنَّ البحث في اللغة وعلومها وأدبياتها رفاهية علمية وفكرية، وهذا أمر بحاجة إلى توطيدِ المستعمراتِ والهيمنة عليها، فهي جزء من العمران البشري وطبيعة راسخة فيه على حدِّ قول **ابن خلدون** [cliii]. فقد شهد القرن التاسع عشر إقبال المستشرقين على تَعَلُّمِ اللغة العربية، وفهم أسرارها؛ فهي وسيلةُ التواصلِ الاجتماعيِّ بين المستعمر

وفكر شعوب الأمة العربية، ولا سبيل إلى السيطرة على فكر الأمة إلا بفهم لغتها الكاشفة لهويتها الإسلامية، العاكسة لفكرها الحضاري الذي تفوقت به على الأوربيين في العصور الوسطى.

وخير دليل على ما نقول أنه بعد تَمَكُّن المستعمر من هيمنته العسكرية على دول الوطن العربي في مرحلة لاحقة على مرحلتنا هذه، شرع يسيطر على التعليم ومؤسساته، وأنشأ المدارس التبشيرية، والأجنبية، وفرض تعليم لغته الأجنبية، وحارب تعليم العربية الفصحى في دور التعليم، والصحافة، والمؤتمرات، والندوات؛ فاستحوذ على أقلام الكُتَّاب والمثقفين؛ إما بالترغيب وإما بالترهيب؛ لبَثِّ هذه الأفكار التي تنزع الأمة من لغتها وهويتها الثقافية والفكرية، فوَجَدَتْ دعوةُ المستشرق **كارل مرفر** إلى دمج شعوب المغرب العربي في الحضارة الأوربية صداها عند المطَبِّعِين مع الثقافة الغربية، فأطلق الخديوي إسماعيل مقولة: مصر قطعة من أوربا[cliii].

ومحصلة الأمر، أن الفكر الاستشراقي لم يلتزم بالمنهج العلمي الرصين ولا بالموضوعية في دراسة التراث الإسلامي والعقدي للأمة؛ لأنه صدر عن فكرة راسخة في أذهان المستشرقين هي تَصَيُّد الأدلة وإثباتها، تلك التي تدعم آراءهم في الطعن على ثوابت الدين، وتشكيك الأمة في عقيدتها.

2) رافد التبشير:

إنَّ الأفكار الأيديولوجية الكَنَسِيَّة في أوربا حول التبشير بالدين المسيحي في بلاد العرب أخذت طابَعها العسكري مع الحملات الصليبية؛ فهي حروب دينية يحركها ادّعاءٌ كاذبٌ بأن انتشارَ الإسلامِ كان بقوة السيف أو هكذا روَّج رجال الدين لأتباعهم. لكن تغيَّرَتْ الثقافة الأوربية بعد أنْ مُنِيَتْ هذه الحملات بالهزيمة وفشل مخططاتها التبشيرية؛ لدرجة أن السياسيين وجدوا اختلافَ ثقافتهم الدينية عن الثقافة الإسلامية، فصحة العقيدة أو فسادها هو المحكُّ في بناء الحضارة الإنسانية وتفوق صانعها؛ ومن هنا حدث صراع ثقافي بين الأمم داخل حضارة إنسانية واحدة. فإمَّا التبعية والاندماج في ثقافة المنتصر وحضارته، وإمَّا الاستقلال الفكري والتمرد على هذه الثقافة المتَغَلِّبة، رغم الإفادة من علومها ومعارفها، وإما التوازن الثقافي بأخذ ما يتفق مع تعاليم الإسلام، ولَفْظِ ما يخالفه.

لكنْ كيف يكون التبشيرُ بالدين المسيحي رافدًا للفكرِ الاستعماريِّ في الوقت الذي تَبَنَّى فيه الساسة والعسكريون والمثقفون الثقافةَ العلمانية التي تقوم على " فصل الدين عن الدولة "، وعلى مبدأ " الغاية تبرر الوسيلة "؟

قد ثبت فشل تجربة تزاوج السلطة والدين في الثقافة الأوربية في كثير من مراحل صراع الثقافات داخل الحضارة الإنسانية؛ نظرًا لفساد العقيدة المسيحية آنذاك. ولم يكن هذا الشعورُ ببعيدٍ عن رجالِ الكنيسة، وإنْ لم يُفْصِحُوا عنه؛ فهم سَدَنَة هذا الدين والمتكسبين من ورائه. ويبدو أنهم كانوا أسرع إلى تطبيق مبدأ العلمانية نفسها –الغاية تبرر الوسيلة– في المشهد الاستعماري للأمم والشعوب؛ حتى يحافظوا بذلك على الدين المسيحي بالتبشير به ونشره في أرض جديدة، بعد تشكُّك أوربا كلها في صحة عقائدها. ومن ناحية أخرى أرادوا تحقيقَ مكاسبَ اقتصاديةٍ للكنيسة، ممَّا جعل نشر المسيحية والتبشير بها هدفًا ثانويًّا، يُخْفِي وراءه مطامع شخصية واقتصادية لهؤلاء المبشرين [cliii]؛ ومن ثمَّ كان التعاون

بين الساسة والمبشرين نوعًا من تخفيف الاحتقان بينهما في المجتمع الأوربي؛ فَرَضِيَ كلُّ فريقٍ منهما باقتسام المكاسب المادية والمعنوية في المستعمرات الجديدة.

ولسنا بحاجة إلى إثبات العلاقة الوطيدة بين حركة الاستشراق وحركات التبشير، فكان من المبشرين مستشرقون طعنوا في الإسلام، وافتروا عليه، وشَكَّكوا في ثوابته؛ وادَّعَوا أنه سبب تخلف الأمة الإسلامية، وجمود فكرها في كل المجالات، فحركة الاستشراق تخدم أهدافَ التبشير؛ فعندما تضعف عقيدة المسلم؛ يكون من اليسير غرسُ مبادئ الدين المسيحي مكانها، وهذه سبيل مُعَبَّدَة إلى محاكاة ثقافة المستعمر المتَغَلِّب.

وهكذا تَشَكَّل الفكرُ الاستعماري في القرن التاسع عشر من رافدَي الاستشراق والتبشير، وأعيدت صياغة ثقافته من ثقافة دينية متعصبة إلى ثقافة علمانية تسعي إلى فرض هيمنتها الفكرية والعسكرية على الأمة الإسلامية ومُقَدَّرَاتها المادية والبشرية. وقد أدرك المستعمر خطورة اللغة في بناء الفكر أو هدمه، فسعى إلى دمج الدول العربية في حضارته بالتبعية الفكرية التي أخذت في القرن التالي مسمَّى: "العولمة"، أو "الحتمية الثقافية"، أو "الحتمية التكنولوجية"، وبذلك يضمن المستعمر السيطرة المادية على الشعوب العربية. وقد عرفنا أن حركة الاستشراق أمدت العسكريين بدراسات أنثروبولوجية عن الشعوب الإسلامية، وعاداتهم، ولهجاتهم، وتاريخهم، وجغرافية أراضيهم، وقدمت لهم منهجًا جدليًّا في حكم هذه الشعوب وإذعانها وخداعها. وما كان لهم أنْ يصلوا إلى ما وصلوا إليه في خدمة الاستعمار إلا بتعلُّم اللغة العربية وآدابها، وفهم أسرارها؛ فهي وعاء فكر الأمة العربية، وأهم مقومات ثقافتها؛ "فاللغة منهج للتفكير، ونظام للتعبير والاتصال. إنَّ اللغة لا تُعَبِّر عن الأفكار فحسب، بل تُشَكِّل الأفكارَ، فالتفكيرُ ليس إلا لغةً صامتةً" [cliii].

وبناء على ذلك؛ يمكن وصفُ هذه الحالة الاستعمارية مع اللغة العربية في القرن التاسع عشر —وهي لا شك فترة اضطراب ومقاومة، أعقبتها فترات من الاستقرار والهيمنة المؤقتة عسكريًّا، ثم السيطرة الفكرية والثقافية على المجتمعات العربية بالتغريب والانبهار بعد الاستقلال؛ ليستحيلَ الصراعُ العسكريُّ إلى استعمار فكري وثقافي بعيد المدى في القرنين التاليين— بأنها حالة تكوين ثقافة مضادَّة هدَّامة للثقافة العربية الإسلامية.

- **المحور الثالث: اللغة العربية وروافد نهضة الفكر العربي.**

شهدت اللغة العربية قُبَيْلَ القرن التاسع عشر ومع بداياته حالة من جمود الفكر والتخلف عند أهلها، إبَّان صراع المماليك والأتراك على حكم العالم الإسلامي، ثم محاولات تتريك الدواوين بإقصاء العربية، وفرض اللغة التركية لغة رسمية للبلاد بعد استحواذ الأتراك على السلطة. وقد واكبَ هذا القرارَ الرسميَّ بالتضييق على العربية رغبةٌ في إبعادِ أهلها عمَّا يشهده العالم من أفكار وتحولات ثقافية ومعارف جديدة، وهذا أمر لا شَكَّ ينعكس أثره على اللغةِ بالسلب أو الإيجاب؛ حيث تؤكد نظرية "التصنيف النوعي للغات" أنَّ كثيرًا من اللغات يموتُ سريعًا؛ بسبب القرارات السياسية، أو الاقتصادية، أو بسبب الأمراض الوبائية، كما حدثَ في البرازيل للغات الهندية، وكان عددها يُقَدَّرُ بأكثر من ألف لغة ولهجة في القرن التاسع عشر، ثُمَّ تقلص هذا العدد الآن إلى أقل من مائتَيْ لغة ولهجة [cliii].

ويمكن وصف هذا المشهد أو المأزق اللغوي للعربية الفصحى في ذلك الوقت بأنه حالةُ مخاضٍ عن حراك ثقافي وفكري يُعيدُ للعقلية العربية أَلَقَها، وتقدُّمَها، وبالتالي ينعكس أثر ذلك كله على اللغة في أثناء تفاعلها مع التطورات العالمية الجديدة، وعلومها ومصطلحاتها الحديثة، والتحيُّزات الثقافية لمجتمعاتها. قد آنَ الوقت لإحياء ثقافة عربية إسلامية "مقاوِمة" للثقافات الأجنبية الوافدة، يرى أصحابها أَنَّ اللغة العربية أهمُّ مقوّماتها، وأبرزُ ملامح هويتها، وسِرُّ بقاء حضارتها، وهي سلاحها في إيقاظ الوعي بقضايا الأمة في مقاومة الاستعمار، وإفشال مخططاته؛ لذلك واجهتْ كثيرٌ من الدول الإسلامية كُلَّ مخططات المستعمر التي تقصد إلى تغريب اللسان العربي في المؤسسات التعليمية، والصُّحف، والمؤتمرات، والندوات، ولم يتأثَّر بازدواجية اللغة غيرُ بلاد المغرب العربي تحت نِير الاستعمار الفرنسي؛ إذْ بقيت آثارُ لغته الفرنسية في خصائصهم النطقية في اللسان العربي إلى وقتنا الحاضر.

ورغم أنَّ اللغة تتأثر بأيِّ حراكٍ ثقافي للمجتمع؛ فإنها في حاجةٍ إلى وعي أهلها بضرورة تغيير واقعهم المتخلف، وإلى قرار سياسي، وإلى آليات تُسهم في النهوض بعد الجمود، والانتصار بعد الانكسار. وهذا ما سنجده في المشروع الحضاري والثقافي الذي كَرَّس له محمد علي باشا كُلَّ إمكاناته؛ للاستقلال بحكم مصر والبلاد العربية في الشام والحجاز بعيدًا عن الخلافة العثمانية، وبناء نهضة حديثة، منذ توليه حكم مصر سنة 1805م. وهذا سيفرض علينا بحث روافد تشكيل ثقافة المجتمع العربي الإسلامي الذي أُرِيدَ له بناءُ نهضته الحديثة، وانعكاسات ذلك على اللغة العربية في بدايات القرن التاسع عشر ونهاياته.

1) اللغة العربية وحركة الترجمة:

كانت الترجمةُ أَوَّلَ اتصالٍ ثقافيٍّ وفكري مباشر بالثقافات الأجنبية ولغاتها؛ فاتَّخذها محمد علي باشا وسيلة لإصلاح شعبه، وتثقيفه بعلوم الحضارة الأوربية الحديثة. ويرى كثير من المؤرخين أنَّه رغم إعجابه الشديد بعلوم الحضارة الغربية وثقافتها، فإنَّه كان متحيزًا لثقافةِ مجتمعه الإسلامي؛ إيمانًا منه بأن كل حركة إصلاحية لتكوين أمة قوية لن تستمر وتزدهر إلا مع امتداد أصولها في نفس شعبها؛ فلذلك احتفظ له بروحه وتقاليده، وأقام نهضته الحديثة على أسس متينة صحيحة، وَوَجَّهها الوِجهة الطيبة التي أفادت منها [cliii].

وقد تفاعلت اللغة العربية مع هذا الحراك الثقافي والفكري الجديد، وأفادتْ من نقل هذه العلوم الحديثة إليها، وساعد على ذلك إنشاء مطبعة بولاق عام 1820م؛ حيث وُجِّهَ نشاطُ الطباعةِ فيها إلى مخطوطات التراث العربي الإسلامي؛ لتنمية قدرات المترجمين، وصقل عباراتهم وأساليبهم، كما كَثُرَت القواميس ثنائية اللغة؛ لخدمة أغراض الترجمة، فأصبحت في متناول القراء الذين يريدون الاحتكاك بالثقافات الأجنبية للإفادة منها. وبذلك غَدَتِ الترجمةُ الثقافيةُ في هذه الفترة ترجمةً للمعارف المستفادة، بوصفها رافدًا معرفيًّا للعربية وتطويرًا ذاتيًّا لها، بالإضافة إلى ما أدخلته لغة الترجمة على صورة اللغة العربية في نظام بنائها [cliii].

ويمكن تقسيم الكتب المترجمة في عصر النهضة إلى نوعين: **ترجمات علمية**، وسياسية، وعسكرية، وطبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، إذْ كان الهدف الأساس منها تكوين دولة قوية عسكريًّا وعلميًّا، ومستقرة إداريًّا وسياسيًّا في علاقاتها الداخلية والخارجية على غرار الدول الأوربية المتفوقة آنذاك، كإنجلترا، وفرنسا.

أما النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد شهد **ترجمة الأجناس الأدبية**، كالشعر، والمنثورات كالقصص والروايات الحديثة، ويذكر جرجي زيدان أنَّ القصص والروايات المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية والإيطالية كان هدفها التسلية، وقليلًا ما كان يُرَادُ بها الفائدةُ الاجتماعية أو التاريخية، كأشعار شكسبير، وهيجو، ودوماس، وموليير، وشاتوبريان، وراسين، ... وغيرهم [cliii].

ويلاحظ أن اللغة العربية قد تأثرتْ بنوعية الكتب المترجمة، وبالخلفية الثقافية للمترجمين، وتفاوتهم في إتقان الترجمة إلى العربية من اللغات الأجنبية، ويبدو ذلك في المظاهر الآتية:

أ) غلب على العربية الأسلوب العلمي، الذي يعتمدُ على الحقائق العلمية، لا على

المجاز اللغوي وأساليبه الجمالية في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

ب) تحرَّر الأسلوب العربي من المحسنات البديعية والسجع الذي كان سمة الكتابة، والتأليف، والتقليد في عهد المماليك، وحكم الأتراك، وهمَا عصرَا جمود فكري. لكن "أسلوب الإنشاء العصري تطرق إليه تراكيب أعجمية، اقتبسها الكُتَّاب من اللغات التي ينقلون عنها أو يطالعونها وهم لا يشعرون، ولكن أساتذة اللغة يرفضون ذكرها، وبلغاء الكُتَّابِ يتجنبون الوقوع فيها"[cliii].

ج) ركاكة الترجمات العربية؛ لعدم تمكن المترجمين من اللغة وأساليبها الفصيحة، وهذا ما دفع محمد على باشا إلى إرسال البعثات العلمية؛ لتلقي العلوم الأجنبية بلغاتها مباشرة، ثم ترجمتها بلغةٍ سليمة من قبل المبتعثين، ثمّ إنشاء مدرسة الألسن التي أشرف عليها رفاعة بك الطهطاوي. وللنهوض بلغة الترجمة، واطلاع المترجمين على العربية الفصحى في عصور ازدهارها اتجهت حركة الطباعة إلى بعض كتب التراث العربي والإسلامي.

د) عرفت الترجمة إلى العربية في هذا القرن نوعين من التعريب، تعريب "الكلمات والمصطلحات"، وتعريب "الأساليب" التي تعدّ من خصائص اللغات الأجنبية المنقولة إلى العربية.

وتعريب "المصطلحات الأجنبية" جائزٌ في اللغة على سنن العرب في تراكيبهم وأبنيتهم، وهو أمرٌ يتفق مع حال أهل العربية الذين لم يُشاركوا في وضع مصطلحات العلوم الحديثة في ذلك العصر، ومِنْ ثَمَّ غَصَّتِ الترجمات العلمية بالمعرب والدخيل على العربية؛ ممَّا دفع بعض المستشرقين إلى وضع ذيول للمعاجم العربية، وتأليف مصنفات الدخيل، مثل: "ذيل المعاجم العربية" لراينهات دوزي 1818م، وكتاب "في الكلمات الدخيلة في القرآن" لرودلف أدفوراك 1885م، وكتاب "الكلمات الآرامية الدخيل على العربية" لسيجموند أفرنكل 1886م، ... وغيرها من المؤلفات [cliii].

أما "تعريب الأساليب"؛ فيبدو في تَأَثُّر المترجمين بخصائصِ اللغات الأجنبية التي ينقلون عنها، وهم في ذلك على حالين اثنتين:

الأولى، الوقوع في أخطاء الترجمة الحرفية ذات الأسلوب العربي الركيك،

وسببها أنَّ المترجم يتبع في ترجمته طريقة حصر الكلمات والمصطلحات، ثم تحديد معانيها وترجمتها حرفيًّا، دون العناية بالصياغة والأسلوب [cliii]، وهذا هو الغالب على الترجمات في النصف الأول من هذا القرن؛ فأغلبها ترجمات للعلوم الأوربية الحديثة.

والحال الثانية ، التأثُّر بالأساليبِ الأعجمية العصرية، خاصة في ترجمة الأعمال الأدبية والشعرية الأجنبية، مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن، ويعود هذا التأثر إلى ثلاثة أسباب:

– أولهما، الإعجاب بالصور والمجازات والأخيلة المترجمة، وفي سبيل الحفاظ عليها كما هي في لغاتها الأم وُضِعَتْ في تراكيب خاصة بهذه اللغات تختلف عن تراكيب العربية وأساليب تأليفها.

– وثانيهما، جهل المترجم بمقابلات هذه الصور والأخيلة وطرائق التعبير عنها في تراثنا العربي، وهي لا شك كثيرة وملائمة لأغراض الأمم؛ إذْ هي ممّا توافقت عليه طباع البشر في التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم.

– وثالثها، مسلمة لغوية تفيد أن اللغة وعاء الفكر، ومَنْ يمارس اللغة تعليمًا، وتعلُّمًا، وحديثًا يتأثر بفكر أهلها، وبطرائق تعبيرهم عن ذلك الفكر. فقد مالَتْ طريقة الكتابة بالعربية إلى الجملِ القصيرة، وقَصْرِ العبارة على أداء معنى واحد، واستحداث صيغ تؤدي معانيَ جديدة، والتجوز في بعض المفردات، كل ذلك كان بتأثير من الترجمة في الفكر العربي [cliii].

2) اللغة العربية والاستشراق اللغوي:

تشكل دراساتُ المستشرقين للغة العربية وعلومها أحدَ روافد الثقافة بالنسبة للعقلية العربية، بعد انقطاع الأمة عن تراثها الفكري ردحًا من الزمن؛ فالاستشراق مصدر من مصادر المعلومات التاريخية عن العالم الإسلامي. وقد مَرَّتْ جهود المستشرقين وإسهاماتهم اللغوية بطورين اثنين [cliii]:

الأول، طور " **تعلُّم اللغة العربية** "، قبل القرن التاسع عشر داخل دوائر الكنيسة لأسباب تبشيرية، ومنها رغبة رجال الكنيسة في ضمِّ الكنائس الشرقية في إطار الكاثوليكية الغربية. ولعل هذا الارتباطَ بين الاستشراق والتبشير في هذا الطور جعل حركةَ الاستشراق غيرَ مُبَرَّأةٍ من الدوافع الأيديولوجية، الداعية إلى تشكيك الأمة في دينها وعقيدتها؛ وتراثها وحضارتها؛ فكان تعلُّم العربيةِ إحدى وسائل الغزو الفكري للشعوب العربية فيما بعد.

والثاني، طور " **البحث العلمي للغة العربية** " بمفهومه الحديث مع بدايات القرن التاسع عشر، حيث أقبل عددٌ محدود من المستشرقين على دراسة التراث اللغوي؛ بدافع الإعجاب والاطلاع على حضارات الأمم وثقافاتها ولغاتها، وقد

ساعدهم تحرُّرهم من التعصب والتشدُّد ضد الإسلام إلى إسهامات علمية مُنْصِفَة أقرب ما تكون إلى فهم تراث هذه الأمة، واحترام فكرها الحضاري؛ بل إنَّ منهم مَنْ اهتدى إلى الإسلام، وآمنَ برسالته العالمية السامية.

وأخذت حركةُ الاستشراق اللغويّ طابعها الأكاديمي من خلال الجامعات والمؤسسات العلمية في الغرب، وذلك بإنشاء أقسام للغة العربية، وإسناد رئاستها إلى أحد المستشرقين، كمدرسة اللغات الشرقية الحية التي أُسِّسَتْ في باريس 1795م. ثمَّ أُنْشِئ في جامعة لندن منصبُ الأستاذية لعلوم العربية مع مطلع القرن التاسع عشر، ثمَّ أُسِّسَ معهد اللغات الشرقية بلندن، وكان رئيس قسم اللغة العربية فيه المستشرق الإنجليزي توماس أرنولد (1864–1930م) صاحب كتاب "دعوة الإسلام"، كما شُكِّلَتِ الجمعية الآسيوية الملكية التي نظمت حركة الاستشراق تنظيمًا علميًّا مستقلًا، يستهدف الأغراض السياسية والتبشيرية [cliii].

وقد أفادتِ اللغة العربيةُ من دراسات المستشرقين للتراث اللغوي عند العرب في مجالين:

أولا– تحقيق التراث اللغوي:

تصدر عنايةُ المستشرقين بتحقيق التراث العربي عامة، واللغوي خاصة عن وعي بأنه هو السبيل إلى فهم الفكر الإسلامي، ومعرفة عوامل ازدهار حضارته في العصور الوسطى التي شهدتْ تَخَلُّفَ أوربا فكريًّا وثقافيًّا. ومهما كانت الأسباب والأغراض المحَرِّكة لهذا النشاط الاستشراقي؛ فإنَّ العبرة بالنتائج التي انعكستَ سلبًا وإيجابًا على الفكر العربي في القرن التاسع عشر، وما يليه. فقد حصر الدارسون جهودهم وإسهاماتهم في خدمة تراث الأمة الإسلامية في خمسة مجالات: أولها، البحث عن المخطوطات وجمعها ونقلها وحفظها. وثانيها، فهرسة المخطوطات وتوثيقها، وتصنيفها. وثالثها، تحقيق كتب التراث. ورابعها، دراسات حول التراث وعناية بالمعاجم. وخامسها ترجمة التراث إلى لغاتهم الأوربية [cliii].

وتؤكد الدراسات الأنثروبولوجية أنَّ تراثَ أية أمة مُلْكٌ لأهلها أولًا؛ بحكم أصالته الفكرية في بيئته وموطن تكوينه، وكتابته بلغةٍ تمثل وعاءَه الفكري والثقافي. ومع ذلك شهدت فترة عصر النهضة الحديثة للعرب تبعية علمية –وليست تبعية فكرية– لجهود المستشرقين؛ نظرًا لاستحواذهم على المخطوطات العربية التي فَرَّط فيها العربُ طوعًا أو كرهًا؛ بمصادرتها، وسرقتها من المساجد، والمكتبات العربية والإسلامية، أو بشرائها من أصحابها، ثم نقلها إلى مكتبات أوربا وجامعاتها؛ إذْ بلغ عدد المخطوطات العربية فيها في أوائل القرن التاسع عشر مائتين وخمسين ألف مجلد [cliii].

وبالتالي؛ لم يكن لعلماءِ العربية إسهاماتٌ تُذْكَر في مجال تحقيق التراث الثقافي خلال هذه الفترة، إذا ما قُورِن بإسهاماتهم ومزاحمتهم للمستشرقين في هذا المجال في القرن العشرين، وذلك بإعادة تحقيق تراثهم من خلال المحاولات الفردية، أو المؤسسات الأكاديمية ودور النشر؛ بقصد نشره، وتثقيف المجتمع، أو تصحيحه، أو ربما تنقيته من أخطاء المستشرقين التي وقعوا فيها عن قصدٍ أو عن غيرِ قصدٍ.

ثانيا– تطبيق المنهج العلمي في البحث اللغوي:

اعتمدَ المستشرقون في القرن التاسع عشر على المنهج المقارن في دراسة العربية والساميات؛ لوضوحه ودقة نتائجه في تحديد أوجه الشبه والاختلاف بين المستويات اللغوية للغات واللهجات داخل اللغة الأم، أو الأسرة اللغوية الواحدة. كما طبقوا المنهج التاريخي على دراسة التغيُّرات الطارئة على اللغة وظواهرها خلال عصورها المتتابعة، وذلك بتحليل أصواتها، وأبنيتها التركيبية والدلالية؛ للوصول إلى أسباب هذه التغيُّرات؛ انطلاقًا من حقيقة أن اللغة متنامية ومتطورة في ألفاظها بتطور حاجات المجتمع وأغراضهم. وقد ساعدهم في تطبيق هذا المنهج تلك الذخيرةُ الهائلةُ من المخطوطات العربية التي جمعوها ونقلوها إلى مكتبات أوربا.

وقد دخلت اللغة العربية من خلال تطبيق هذين المنهجين العلميين إلى طور البحث اللغوي الحديث المِغْنِيّ بدراسة الواقع اللغوي، ورصد ظواهر اللغة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية. وتنوعت موضوعات البحث اللغوي عند المستشرقين في الدراسات النحوية والدلالية، والتأليف المعجمي، وتاريخ اللغة العربية، ومنها على سبيل المثال [cliii].

- **دراسات في النحو العربي** : قام بها كل من المستشرق الفرنسي دي ساسي (1758-1838م)، والمستشرقين الألمان: فلايشر (1801-1888م)، وكاسباري (1814-1900م)، وريكندوف (1863-1923م)، ونولدكه (1836-1930م).

- **التأليف المعجمي**: وضع المستشرق الإنجليزي إدوارد لين (1801-1876م) مشروع معجم عربي إنجليزي؛ معتمدًا فيه على المعاجم العربية. ووضع المستشرق الهولندي دوزي (1820-1883م) معجمًا مكملًا للمعجمات العربية.

وكان من آثار تطبيق المنهج العلمي في دراسة اللغات أنْ بحثَ المستشرقون لهجات اللغة العربية، وامتد نشاطُهم اللغوي إلى العاميات واللهجات الحديثة في الوطن العربي، وفتحوا باب التدريس لها في جامعاتهم ومعاهدهم. ويذكر الدكتور محمود فهمي حجازي أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد اتجاهين للتأليف في اللهجاتِ العربيةِ:

الأول، اتجاه علمي أكاديمي ، مثَّلته مؤلفات المستشرقين، نحو: "إضافات صغيرة إلى معجم العامية العربية" للسويدي المكفست، و"دراسات في اللهجات العربية الجنوبية" للسويدي لاندبرج، وغيرهما في عاميات الدول العربية في عمان، وزنجبار ودمشق، وغيرها من المدن.

والثاني، اتجاه تعليمي، يهدف إلى وضع مجموعة من الكتب لتعليم الأوربيين التحدث بلهجة ما من لهجات الدول العربية المستعمرة [cliii].

وقد وضعَ بعضُ المستشرقين مدعومين بالقرارات السياسية للاستعمار اللغةَ العربية في محنة "الدعوة للعاميات واللهجات العربية الحديثة"؛ لتكون لغة الكتابة، ولغة العلم في الوقت نفسه. وقد اختلفتِ الآراءُ في المجتمعات العربية حولها بين مؤيدٍ ومعارضٍ. وبعيدًا عن الاستطراد في مناقشة هذه الآراء؛ فإنَّ هذه الدعوة قامت على مغالطة "علمية ومنهجية"، فالعامية إحدى صور اللغة الأم، تطورت عنها، وسارت إلى جانب الفصحى في كل عصر من عصورها، وهذا أمر تشترك فيه كل اللغات الطبيعية، وليست العربية بِدْعًا في ذلك.

وتُعَمِّقُ مثلُ هذه الدعوات مظاهرَ الخلاف بين الصورة المكتوبة (الفصحى)، والصورة المنطوقة (العاميات) في العربية. فبينما تعدُّ الصورة الأولى نموذجًا للوحدة اللغوية التي فيها تتأكد الذات العربية، وتتوحد أهدافها تجاه قضاياها المصيرية؛ تعكس الصورة الثانية التعددية اللغوية، والخلل في النظم الثقافية والتعليمية، وتشير إلى ضعف العلاقات الاجتماعية والسياسية داخل الوطن الواحد [cliii]. ومن هنا ندرك خطورة هذه الفكرة الاستشراقية على اللغة العربية ومجتمعاتها، ويتأكد لنا أن حركة الاستشراق اللغوي كانت تعمل لأهداف استعمارية وتبشيرية للسيطرة على العرب فكريًّا وعسكريًّا، رغم وجود قلة من المنصفين المعجبين باللغة العربية وعلومها، الذين غَلَّبُوا قيمَ العلم ومناهجه على الأهواء والنزعات القومية عند غيرهم.

3) اللغةُ العربيةُ والصحافة:

شهد القرن التاسع عشر ظهور نوعين من الصحف التي صدرت بمصر: **الأول، صحف رسمية**، ظلَّت الدولة تصدرها حتى عام 1857م، وقد اتَّجهت رسالتها الإعلامية نحو تثقيف الموظفين، وجمهور مُعَيَّن من الشعب في الشئون الإدارية، وإنجازات الدولة الاقتصادية والزراعية والعسكرية، وغيرها من القطاعات، ومن هذه الصحف: جورنال الخديوِ 1813م، والوقائع المصرية 1828م، والجريدة العسكرية 1833م، والحوادث التجارية والإعلانات الملكية 1848م. **والنوع الثاني، صحف أهلية**، وهي ثمرة نهوض الصحافة المصرية في عهد الخديوِ إسماعيل، حيث شَكَّلَتِ الرأي الآخر (فكر المعارضة)، مثل جريدة "وادي النيل" 1867م، ونزهة الأفكار

1870م، وجريدة الأهرام 1976م، وغيرها من الصحف المملوكة للأشخاص [cliii].

وقد تفاعلت اللغةُ العربية مع رافد الصحافة آنذاك، بوصفه وسيلة إعلامية مقروءة تُوَظِّفُ اللغة الجذابة في استقطاب الجماهير، وتوجيه فكرهم، وبناء ثقافتهم، سواء أكانت ثقافةً "مقاوِمة" للاحتلال الأجنبي، أم ثقافةً "معارِضة" لسياسات البلاد التي تدهورت في ظلِّها الحياة الاقتصادية والفكرية. ومِنْ ثَمَّ لا يمكن إغفالُ هدف الرسالة الإعلامية، ومادتها، والجمهور المخاطَب بها في تحديد وضع اللغة العربية، وملامحها في ذلك الوقت.

ومهما يكن من أمر، فإنَّ الصحافةَ المصريةَ عرفت " **ازدواجية**" اللغة و"**أُحاديتها**" في بعض الصحف الرسمية، وكان أشهرها جريدة "الوقائع المصرية"، الصادرة منذ عام 1828م، حيثُ صدرت باللغتين التركية والعربية في العدد الواحد، وفي نفس الصفحة. ولُوحِظ أن النص العربي المقابل للنص التركي في الجريدة كانت لغته العربية ركيكة مشحونة بالألفاظ والتراكيب التركية؛ لكنْ بمرور الزمن وتطور الأحداث سيطرت اللغة العربية؛ لتصبح اللغة الرسمية لهذه الجريدة فيما بعد [cliii].

وترجع هذه الازدواجية اللغوية إلى أنَّ الجريدة صدرت عن الدواوين الرسمية للبلاد، ولم تكن هذه الدواوين قد عُرِّبَتْ بَعْدُ، فكان جمهورها من الموظفين الأتراك والعرب معًا، كمَا أنَّ المادة الصحفية المقدمة لم تتطرق إلى موضوعات أدبية، أو تحقيقات فكرية أو ثقافية عن المجتمع العربي أو المصري.

أما "**أُحادية**" اللغة؛ فقد عرفتها الصحف الرسمية بعد تعريب الدواوين، وعقب صدور قرار سياسي من الخديوِ إسماعيل بإصدار الصحف باللغة العربية، والتشجيع على ذلك؛ وكان الهدفُ من ذلك التضييقَ على الصحف الأجنبية التي وجهت أقلامها وفكرها الاستعماري إلى زعزعة الاستقرار في البلاد، من خلال انتقاد السياسات الداخلية[cliii].

وفي هذا الاتجاه صدرت الصحف الأهلية؛ التي تُخاطب جمهورها العربي، وتقدِّم له تحقيقاتٍ ثقافية، وأدبية، وفكرية حول قضايا مجتمعه؛ فكانت اللغة العربية هي المسيطرة على لغة الصحافة، وقد تزامن ذلك مع تَوجُّهٍ فكري جديد، تزعمه السيد جمال الدين الأفغاني، الذي أراد النهوض بالشرق الإسلامي ووحدته على أسس ثقافية اجتماعية، وكان من تلاميذه محمد عبده، وسعد زغلول، وعبد الله النديم، وغيرهم من أعلام اللغة والأدب، والفكر، والسياسة. ولذلك كانت العربية وسيلتهم في تغيير الفكر الجامد، وبعث الثقافة، ومناهضة الاستعمار الأجنبي، من خلال صحيفة "العروة الوثقى" التي صَدَرَتْ في باريس، عام 1884م. ومن هنا أصبح للصحف، من خلال كُتَّابها ومحرريها وتقاليدها اللغوية شخصيتُها اللغوية، وقاموسُها، وأساليبُها اللغوية. فما دام للغة مضامينُها التي تُخاطب ضميرَ القارئ ووعيه ووجدانه؛ فإنها من غير شكٍّ تترك أثرًا عميقًا في وَعْيِه الوطني والثقافي والسياسي، وتُسْهِم في تشكيل صورة الأمن القومي عن طريق ذلك الوَعْيِ التي تشكله لغة النصوص الصحافية [cliii].

لذلك أدرك المستعمر خطورة البعد اللغوي في الصحافة، وتأثيرها على القارئ وفكره، فسعى إلى تكوين ثقافة "مضادة" لثقافة المجتمع العربي المناهض له، ومَوَّل بعض الصحف المناوئة للصحف الوطنية، كجريدة "الأعلام" 1884م، والمقطم 1889م، وصحيفة "الزمان" التي أعاد الإنجليز إصدارها بعد منع صدورها عام 1882م. وقد لاحظ بعض المؤرخين لحركة الصحافة في مصر أن عدد الصحف التي صدرت في العقد السابق للاحتلال (33) جريدة ومجلة، منها (30) صحيفة سياسية، و(3) صحف علمية وأدبية. وأما في العقد الأول للاحتلال فقد صدرت (53) صحيفة ومجلة، منها (40) صحيفة علمية وأدبية وفكاهية وتجارية، و(13) صحيفة سياسية. وفسُّروا هذا التفاوتَ في المادة الصحفية المقدمة للجمهور بأن ذلك لم يكن انعكاسًا واقعيًّا لثقافة المجتمع "المقَاوِمة"؛ بل لصرف المجتمع بعيدًا عن الحديث في السياسة الاستعمارية، أو بمعنى آخر رغبة المستعمر في فرض ثقافته وتبعيته الفكرية على المجتمع العربي [cliii].

4) اللغة العربية والثقافات الأجنبية في التعليم:

للسياساتِ التعليميةِ دورٌ كبيرٌ في التحوُّلات الفكرية داخل المجتمعات، ولا شكَّ أنَّ التحيُّزات الثقافية في تلك السياسات قد مهَّدت الطريق إلى مبدأ (تعريب اللسان، أو تغريبه) في تدريس العلوم؛ حيث شهد القرن التاسع عشر صراعَ الثقافات الأجنبية مع الثقافة الإسلامية، وكانت لغةُ كُلِّ ثقافةٍ منها هي السبيل في السيطرة الفكرية على المدارس والمؤسسات التعليمية في مصر.

فالثقافة الإيطالية وجدت طريقها إلى المجتمع المصري مع نهايات القرن الثامن عشر، وأوائل القرن التاسع عشر، وكانت لغتها هي اللغة الأجنبية الأولى في المدارس المصرية؛ بفضل جهود الراهبات الفرنسسكان. ثمَّ نافستها الثقافة الفرنسية ولغتها؛ فَحَلَّتْ محلَّها بعد الحملة الفرنسية على مصر، إلى أن صارتْ جزءًا من لغة التخاطب بين بعض طبقات

المجتمع. ثمَّ سعى الاحتلال الإنجليزي لمصر منذ عام 1882م إلى استبدال ثقافته بالثقافة الفرنسية المسيطرة، وذلك بوضع سياسة تعليمية جديدة في المدارس الحكومية تفسح المجالَ لتدريس لغته الإنجليزية، وجعلها اللغة الأجنبية الأولى في تدريس العلوم [cliii].

وبينما وَجَدَ تعليم اللغات الأجنبية، ونشر المدارس الأجنبية مجالًا رحبًا في سياساتِ التعليم بمصر؛ عانى التعليمُ الدينيُّ من الإهمال والإقصاء، وتَمَّ حصره في الأزهر الشريف، والكتاتيب، ومُورِسَ عليه تضييقٌ في النفقات، وفي عدد الطلاب. وكان لذلك أثرُه على تعليم اللغة العربية والإقبال عليها؛ فهي –قبل أيّ شيء– لغةُ الدين، ووعاء الثقافة الإسلامية التي تصدر عن القرآن والسنة النبوية المطهرة، ومِنْ ثَمَّ نَبَتَتْ بذور التغيير الاجتماعي والثقافي في المجتمع المصري، وهي ميل الكثيرين إلى الثقافات الأوربية، والبعد عن الثقافة الإسلامية وتراثها؛ نظرًا لوجود لغات أخرى غير العربية في التخاطب داخل المجتمع.

وفي إطار حماية الثقافة الإسلامية ولغتها العربية من غزو الثقافات الأجنبية ولغاتها في مجال التعليم آنذاك؛ سعتْ بعضُ الحركات الوطنية إلى مقاومة سياسة الاحتلال التعليمية، وذلك بإنشاء "جمعية التعليم المصرية" عام 1885م، وغيرها من المدارس التي دعتْ إلى إنشائها الحركة الوطنية في مصر بجهود ذاتية، وبالتالي "اتجه الشعب المصري بغريزته نحو تعليم نفسه ....؛ ليعوضوا النقص والتقتير الذي قصده الاحتلال، وقد تناولت هذه الجهود الوطنية التعليمية جميع مراحل التعليم؛ حتى فاقت إلى حدٍّ كبير جميع الجهود الحكومية في هذا الميدان ..."[cliii].

ورغم مزاحمة اللغات الأجنبية للغة العربية في هذه الفترة، وضعف اللغة الفصحى على ألسنة أبنائها؛ فإن الحركات الوطنية قد أدركت أهمية اللغة العربية في التعليم، وفي خلق ثقافة "مقاوِمة" لخطط الاستعمار الفكرية والثقافية على مصر وغيرها من بلاد الوطن العربي. ومع ذلك اختلفت ردود أفعال هذه البلاد في مقاومة خطة (تغريب اللسان العربي)، فكثير من أهلها تمسك بثقافته وهويته ولغته؛ فرفض التبعية الفكرية والثقافية للاحتلال، وقليل منهم تأثر بهذه النزعة التغريبة طوعًا أو كرهًا؛ فكان لذلك آثاره السلبية على لغته القومية، كما حدث في بلاد المغرب العربي تحت نِير الاستعمار الفرنسي وسياساته التعليمية.

وهذا التفاوت في المكاسب والخسائر؛ خلال الصراع الثقافي والفكري بين الشعوب العربية والثقافات الأجنبية كشف بمرور الزمن —حتى بعد تحرر الشعوب العربية– عن تغيُّرات في مجتمعات هذه الشعوب، ونظرتها إلى تعليم اللغات، وكان أخطرها احتقار اللغة العربية، وإكبار اللغات الأجنبية، ولعل هذه النظرة عكست شعورَ بعض العرب بالتغريب الفكري، وإعجابَهم بالمنتصر المتفوق في العلوم والمعارف الحديثة. ولذلك كان الشعور بالتغريب في مجتمعاتنا العربية دافعًا إلى تبنِّي سياسة "تعريب" العلوم بوصفها مطلبًا قوميًّا؛ "إذْ ليس من المقبول شكلًا وموضوعًا أن يظل العلم (أو بعض فروعه) في البلاد العربية أسيرًا للغات أجنبية تفكيرًا وتناولًا وتحصيلًا حتى هذه اللحظة. ذلك أنَّ إيثار اللغات الأجنبية على لغتنا القومية فيه تقليلٌ لشأنها، وإضعافٌ لمنزلتها بين أهلها"[cliii].

- **خاتمة:**

– اللغة وعاء الفكر والثقافة في الحضارة الإنسانية؛ ولذلك كرَّست الدول الأجنبية جهودها في نشر ثقافتها؛ من خلال الترويج للغاتها في المؤسسات التعليمية، والمؤتمرات، والصحف؛ منذ هيمنتها العسكرية على الشعوب العربية، وانتهاء بالغزو الفكري، وإخضاع هذه المجتمعات للحتمية الثقافية أو التكنولوجية.

– سعى الاستعمار الأجنبي إلى غزو العرب فكريًّا عن طريق تعلُّم اللغة العربية وفهم أسرارها؛ وبهدف التواصل الاجتماعي من البلاد الناطقة بها، ثم زعزعة الثقافة الإسلامية، وهدم ثوابتها، وتهيئة الظروف إلى استبدال الثقافات الأجنبية بها.

– فَطِن العرب بغريزتهم وتمسكهم بثقافتهم الإسلامية إلى مخططات الاستعمار، واستطاعوا بعث لغتهم مرة أخرى بالنهوض الفكري، والإفادة من العلوم الأوربية الحديثة، دون الوقوع في "التبعية الفكرية" للاستعمار الأوربي. فخلقت اللغة العربية ثقافة "مقاومِة" للثقافات الأجنبية في تلك الفترة؛ للحفاظ على تراث الأمة، وهويتها، وثقافتها الإسلامية.

***

المصادر والمراجع

1) **أحمد بك عيسى**: التهذيب في أصول التغريب (122-123). القاهرة، الطبعة الأولى 1342هـ-1923م.

2) **جاك تاجر** : حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، طبعة 2013م.

3) **جرجس سلامة** : أثر الاحتلال البريطاني في التعليم القومي في مصر (1882م-1922م). مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الأولى 1966م.

4) **جرجي زيدان**: تاريخ آداب اللغة العربية

5) **جمال الدين الشيال**: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي. دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة 1951م.

6) **جوزيف فندريس** : كتاب اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص. المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة المصرية، طبعة 2014م.

7) **صلاح محمد محمود جرار** : الصحافة والأمن اللغوي، بحث ضمن، كتاب ملتقى دور التعليم والإعلام في تحقيق أمن اللغة العربية، جامعة نايف للعلوم الأمنية، كلية اللغات والترجمة.

8) **رامي عطا صديق**: الصحافة المصرية في القرن التاسع عشر: تاريخها وافتتاحياتها. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الأولى 1427هـ-2006م.

9) **عبد الرحمن بن خلدون** : مقدمة ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم، تقديم وتحقيق إيهاب محمد إبراهيم. مكتبة ابن سينا، القاهرة، الطبعة الأولى 2009م.

10) **عبد المتعال محمد الجبري** : الاستشراق وجه للاستعمار الفكري. مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الأولى 1416هـ-1995م.

11) **علي أحمد مدكور**: التربية وثقافة التكنولوجيا. دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة 2006م.

12) **علي بن إبراهيم النملة** : إسهامات المستشرقين في نشر التراث العربي الإسلامي. مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، الطبعة الأولى 1996م.

13) **فؤاد زكريا**: خطاب إلى العقل العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، طبعة 201م.

14) **كمال بشر**: اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم. دار غريب، القاهرة، طبعة 1999م.

15) **مصطفى الخالدي، د. عمر فروخ**: التبشير والاستعمار في البلاد العربية. منشورات المكتبة العصرية، بيروت، طبعة 1953م.

16) **مصطفى السباعي** : الاستشراق والمستشرقون ما لهم وما عليهم. دار الوراق للنشر والتوزيع، المكتب الإسلامي، بدون ط/ ت.

17) **محمود أحمد نحلة**: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، طبعة 2014م.

18) **محمود فهمي حجازي**: البحث اللغوي. دار غريب، القاهرة، طبعة 2014م.

19) نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثبوت وقوى التحول. دار الشروق، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 2007م.

الهوامش

(cliii) انظر: الفرق بين الثقافة الجمعية؛ بوصفها سمة المجتمعات قاطبة، والثقافة الفردية الانتقائية التي تصقل الفرد وتُميِّز شخصيته. انظر د. فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربي (16-18).

(cliii) د. نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثبوت وقوى التحول (38).

(cliii) انظر د. علي أحمد مدكور: التربية وثقافة التكنولوجيا (53-84).

(cliii) انظر مقالته "اللغة وأداة التفكير" في صدر كتاب اللغة، لجوزيف فندريس (8).

(cliii) مقدمة ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم (157).

(cliii) انظر د. عبد المتعال محمد الجبري: الاستشراق وجه للاستعمار الفكري (133).

(cliii) انظر الأهداف العلمية والدينية والسياسية للاستشراق ملخصًا عن د. مصطفى السباعي: الاستشراق والمستشرقون ما لهم وما عليهم (25-33).

(cliii) انظر: مقدمة ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم (453).

(cliii) انظر د. عبد المتعال محمد الجبري: الاستشراق وجه للاستعمار الفكري (127).

(cliii) انظر بواعث التبشير الحقيقية، د. مصطفى الخالدي، د. عمر فروخ: التبشير والاستعمار في البلاد العربية (34-57).

(cliii) د. علي أحمد مدكور: التربية وثقافة التكنولوجيا(156).

(cliii) انظر د. محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر (127).

(cliii) انظر جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (23). ود. جمال الدين الشيال: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي (10).

(cliii) د. نهاد الموسى: اللغة العربية في العصر الحديث، قيم الثبوت وقوى التحول (84-85).

(cliii) انظر: تاريخ آداب اللغة العربية (208/4).

(cliii) جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية (4/).

(cliii) انظر د. أحمد بك عيسى: التهذيب في أصول التغريب (122-123).

(cliii) انظر: المصدر السابق (113).

(cliii) انظر جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر (146)

(cliii) انظر د. محمود فهمي حجازي: البحث اللغوي (89-90)، د. مصطفى السباعي: الاستشراق والمستشرقون ما لهم وما عليهم (20-25).

(cliii) انظر: د. عبد المتعال محمد الجبري: الاستشراق وجه للاستعمار الفكري (186).

(cliii) د. علي النملة، إسهامات المستشرقين في نشر التراث العربي الإسلامي (24).

(cliii) انظر: د. مصطفى السباعي: الاستشراق والمستشرقون ما لهم وما عليهم (19).

(cliii) انظر د. محمود فهمي حجازي: البحث اللغوي (89، 93، 94).

(cliii) انظر بتصرف: المصدر السابق (96).

(cliii) انظر مناقشة ضافية عن سيطرة العاميات: د. كمال بشر، اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم (243-270).

(cliii) انظر بتصرف رامي عطا صديق: الصحافة المصرية في القرن التاسع عشر: تاريخها وافتتاحياتها (16-29).

(cliii) انظر جاك تاجر: حركة الترجمة بمصر في القرن التاسع عشر (43).

(cliii) رامي عطا صديق: الصحافة المصرية في القرن التاسع عشر: تاريخها وافتتاحياتها (23).

(cliii) صلاح محمد محمود جرار: الصحافة والأمن اللغوي (213).

(cliii) انظر: رامي عطا صديق: الصحافة المصرية في القرن التاسع عشر: تاريخها وافتتاحياتها (33-34).

(cliii) د. جرجس سلامة: أثر الاحتلال البريطاني في التعليم القومي في مصر(233-235).

(cliii) المصدر السابق (299).

(cliii) د. كمال بشر: اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم (227).

***

الإيقاع في الرواية العربية(*)

(ابن القبطية) للروائي: وليد علاء الدين نموذجا (**)

مقدمة :

المتأمل للتجربة الروائية لمبدع وليد علاء الدين ، يجدها تجربة شديدة الخصوصية، والخصوبة والتميز ، ولكنه أيضا يجدها شديدة الصعوبة في محاولة فك أسرارها والولوج إلى أعماقها ، بسبب تنوع روافدها الثقافية ، حين نجد مزيجا من حوار الثقافات والأديان ، ومزجا بين مجموعة من القضايا الاجتماعية المعاصرة شديدة التعقيد ، مثل قضايا التصوف ، والتطرف الديني والتنصير والأسلمة في إطار من الخيال والهلاوس أحيانا، والاصطدام بالواقع أحيانا أخرى، فيقف المتلقي حائرا بين الحقيقي والمتخيل ، بين ظاهر النص وباطنه ، بين التصريح والتلميح، بين الإشارات ومدلولاتها . إن هذه الصور صنعت مدخلا شديد الصعوبة لنص يمزج با قتدار فني واضح بين الاتجاهات المختلفة ، ويتأمل الأزمنة المناوئة ، ويربط بين الأمكنة المختلفة والمؤتلفة، ويصنع تداخلا حميما بين الحسي والمعنوي في إطار من الإيقاعات المتناغمة المتناسقة، المتساوقة أحيانا، و المتداخلة المربكة أحيانا أخرى، ولهذا على القارئ أن يتسلح بمجموعة من المعارف والعلوم المختلفة للدخول إلى عالم النص الروائي للكاتب ، مثل : علوم اللغة و الأدب والنقد وعلم النفس والمنطق والاجتماع والفلسفة والتصوف والتاريخ والفقه ..... إلخ، وذلك للولوج في أعماق نص الرواية، وفك أسرارها.

الإيقاع – تأصيل وتعريف

كل شيء في الكون له إيقاع ، فالكون نفسه يقوم على منظومة متنوعة من الإيقاعات ، فنحن نرى الإيقاع في حركة الليل والنهار، وتوالي الفصول الأربعة وحركة النجوم والشمس والقمر ، كذلك نرى تنوع منظومة الإيقاع لدى البشر حركة وسكونا، صمتا وكلاما، ذهابا وإيابا، صعودا وهبوطا .... إلخ، حيث يرتبط كل ذلك بجوانب كثيرة ، زمانية ومكانية ونفسية واجتماعية، يقول فؤاد زكريا [1] : " حياتنا كلها غارقة في بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره، فالكون من حولنا تدور مظاهره في إيقاع منتظم، يظهر أوضح ما يكون في دورة الأفلاك وظهور النجوم والكواكب واختفائها، وفي تلك التموجات التي تتميز بها ظواهر الحياة، وذلك النبض الكوني الذي لا يعد نبض قلوبنا .... فنحن نرى الإيقاع في تعاقب الأجيال وفي التغير الدوري لأذواق الناس وميولهم " والملاحظ أن لكل شيء إيقاعا حسب طبيعته، فللزمن إيقاع وللأمكنة إيقاع مختلف، وأحداث الحياة لها إيقاعاتها المختلفة باختلاف الأزمنة والأمكنة ، والإنسان نفسه تتغير إيقاعاته حسب الزمان والمكان ، ولظروف أخرى كثيرة تتحكم في إيقاعاته، وتلونها بألوان مختلفة، وقد لاحظ كل من رينيه ويليك وأوستن وارين في حديثهما حول الإيقاع إلى أن " مشكلة الإيقاع ليست مقصورة على ا لأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة ، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية ، وإيقاعات للموسيقى ، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية " [2]، ولذا كان من الأفضل معالجة الإيقاع الفني للنثر من خلال تميزه عن كل من الإ يقاع العام للنثر والشعر ، حسبما أكده أحمد الزعبي من وج هة نظر رينيه ويليك وأوستن وارين ، حيث ذهب الزعبي إلى أن البنية الإيقاعية للفنون تنسحب أيضا على البنية الإيقاعية للنثر ، وتنسحب أيضا على الرواية مادامت الرواية تعتمد على اللغة بالدرجة الأولى، وأن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة "[3]

ارتبط لفظ الإيقاع في البداية بالفنون الشعرية والموسيقية والغنا ئية[4] وظهر مبكرا اهتمام النقاد بشكل عام بقضية الإيقاع في الشعر، حيث تبنى القصيدة على إيقاعات متنوعة، لها حدودها ومقاييسها وأوزانها، تلا ذلك الاهتمام بالإيقاع الموسيقي، حيث تبنى الموسيقى على الإيقاعات، ولم يأخذ النثر هذا القدر من الاهتمام من حيث دراسة الإيقاع أو البنية الإيقاعية للفنون النثرية، ولأن الغناء ارتبط بالموسيقى والشعر– في غالب الأحوال – فقد وجدنا الإيقاع ارتبط بهما معا ، ومن هنا رأى بعض النقاد " النثر الإيقاعي موضوعا بكرا لم يتطرق إليه العرب، فهم للأسف لم يدرسوا الإيقاعات النثرية دراستهم للإيقاعات الشعرية " [5] و مازالوا مختلفين حول مفهوم الإيقاع، بل بلغ بالبعض القول بأن مفهوم الإيقاع لا يتحدد بشكل عام من خلال اتجاه واحد أو نظرية واحدة، ولذا قال أحد النقاد:" (لا)يزال مفهوم الإيقاع محل نزاع في الرأي بين الباحثين قدامى ومحدثين، وموضوع اختلاف بينهم في تعريفه ، اختلافا فرقهم إلى مذاهب شتى ، وبلغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة، وكأنه ينفي أن يكون للإيقاع مفهوم عام ثابت له في جميع مجالاته وأشكاله"[6] وبذلك ندرك أن دراسة الإيقاع النثري خطت خطوات محدودة ، بينما سبقت دراسات الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وخطت خطوات كبيرة، نظرا لأن الشعر والموسيقى يبنيان أساسا على الإيقاع ، أما دراسة الإيقاع النثري فقد سارت ببطء ، نظرا لحاجتها إلى كشف ومجاهدة، ومع كل ذلك فإن ملامح الإيقاع النثري، بدأت تظهر في فروع نثرية متنوعة تحاول الكشف عن الإيقاع في الرواية الحديثة " إن الرواية الجيدة هي التي ت نتظمها إيقاعات جيدة: إيقاع للمكان، وآخر للشخصيات، وآخر للأحداث وغيرها .... وللزمن أهميته الخاصة في إيقاع الرواية ، إذ عبره ومن خلاله يقدم لنا الروائي مصائر شخوصه" [7] وكذلك المقامات وغير ذلك من الفنون النثرية ، وبصرف النظر عن أصل المصطلح، هل جاء من علم العروض؟ أم من فن الموسيقى؟ إلا أنه في النهاية بدأ يأخذ دوره في الدراسات النثرية الحديثة.

إذا كنا نبحث عن فتح نوافذ جديدة في النقد الأدبي، وفي إعادة النظر في طريقة تلقي النصوص ونقدها ، فيجب علينا الالتفات إلى تلك الظواهر الجديدة التي يمكن أن تمثل وعيا فنيا بارزا بالبناء الروائي وإيقاعاته من زوايا جديدة تفتح الباب أمام المتلقي لتجديد الخطاب النقدي، والكشف عن ا لرؤى الإبداعية في ثوبها الجديد، ومن هنا آن لنا أن نتناول الإيقاع الروائي في محاولة للوصول إلى مبادئه وأسسه وأطره الفنية مع التطبيق على رواية (ابن القبطية) للكاتب وليد علاء الدين.

تعريف الإيقاع

لا يتوقف الإيقاع على أن يكون نقرا منظما، أو نغمة موسيقية، أو وزنا شعريا، أو حركة إيقاعية، فهو يتجاوز كل ذلك بكثير، فالإيقاع عادة يمثل انسجاما واتساقا بين الأشياء، حتى لو كانت مختلفة أو متعارضة، ومن هنا نجد إيقاعا في النثر كما هو في الشعر، وإن اختلف في توصيفه، وفي الأرض كما هو في السماء ، وفي الزمان كما هو في المكان، وفي بني البشر كما هو في الجمادات، وبين الطبيعة وحركتها، والزمن وتموجاته .

قليلة تلك الأعمال النقدية التي تناولت الإيقاع في النثر بشكل عا م، وفي الرواية بشكل خاص، و يعد أحمد الزعبي من أوائل النقاد العرب الذين تناولوا الإيقاع الروائي، ففي عام 1995 نشر كتابا بعنوان : (في الإيقاع الروائي – نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، تناول فيه مفهوم الإيقاع ، مع التطبيق على روايات عربية مختا رة، ولكنه عاد عام 2014 ونشر كتابا بعنوان : (الإيقاع الروائي – دراسات في البنية الإيقاعية في الرواية العربية والغربية) ، وضم فيه الكتاب الأول(في

الإيقاع الروائي) وزاد عليه الدرس التطبيقي على الرواية الغربية، و أيضا القصة القصيرة. حاول الزعبي جمع شتات الفكرة من النقد العربي والغربي، ومن خلال خبراته النقدية، ليضع للإيقاع حدودا ومفاهيم نقدية، وإطارات معرفية تؤطر هذا المصطلح وتجعله قابلا للتوصيف، ومن خلال أول كتاب عربي متكامل حول الإيقاع الروائي نستطيع الاتكاء عليه – مع غيره من المراجع والخبرات المعرفية- في تحديد مفهوم الإيقاع الروائي، يقول الزعبي نقلا عن ريتشاردز A.Richards : من كتابه النقد التطبيقي " إنني أعني بالإيقاع المعنى الواسع للصورة أو الشكل المتكرر، وهذا التكرار لا يعني التشابه التام، وهذا ما يعنيه كثيرون في الإيقاع النثري أو الإيقاع التصويري، وبالتالي فإن هذا يعني أن حركة الكواكب تخضع لنوع من الإيقاع الدقيق " [8].

والتكرار بشكل عام، وفي كل شيء يمثل إيقاعا، فتكرار الأشياء في الحياة يمثل جزءا من إيقاعاتها، كتكرار الأحداث و المشاهد والمواقف والأفعال والأقوال، كما أن تكرار القافية في الشعر أو تكرار جمل بعينها يمثل إيقاعا ، والتكرار الذى يمثل إيقاعا إنما هو تكرار فني يصنع نوعا من الانسجام بين أجزاء الشيء الواحد، وليس تكرارا عشوائيا، كذلك التكرار في الرواية يصنع نوعا من الانسجام والتناسق اللفظي والمعنوي في الشكل والمضمون " إن الإيقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها وهندستها و تواصلاتها الظاهرة والخفية، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغيير والتصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والأمكنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول .... إلى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون "[9].

ومن هنا نجد – في الرواية الجيدة – الانسجام والتناسق في حركة الشخصيات في ظل الأحداث والأزمنة والأمكنة والإطار الروائي العام، كما نجد الانسجام في حركة السرد وكل ما يحيط بالرواية في إطارها العام، وقد ذهب يوجين راسكين Eugen Raskin إلى أن " الإيقاع يعني التكرار بالدرجة الأولى، ولكنه تكرار مقصود موظف لغايات فنية ونفسية وجمالية في العمل الفني الإبداعي " [10].

والتكرار الذى يمثل إيقاعا ليس مقصودا لذاته، ولكنه يأتي لأغراض فنية متنوعة ، ويعمل على فكرة الانسجام والاتساق، فنجد اتساقا بين أفعال الشخصية الواحدة في الرواية ، و بين أقوالها وأفكارها من ناحية أخرى، وطريقة تفكيرها وتصرفاتها، كذلك نجد الاتساق بين البيئة الزمانية وتصرفات الشخصية وأقوالها وكل تحركاتها في الز من المناسب، أيضا نجد الاتساق والانسجام بين البيئة المكانية وكل ما ينتج عن الشخصية من أقوال وأفعال أو حركات أو أحداث، نستطيع أيضا أن نجد الانسجام بين الزمان والمك ان و شخصيات الرواية في إطار منظومة متكاملة، باختصار يمكن أن نجد الاتساق والانسجام بين كل عنصر من عناصر الرواية وما يليه من عناصر أخرى " فمن خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عدد من الأنساق المتصلة أساسا بعنصر الزمن، كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون، مما يشير إلى حركة الجزء في الكل واللحظة في الزمن " [11].

والملاحظ أن كل رواية تمتلك من الإيقاعا ت الخاصة بها ما يميزها عن غيرها ، فلا يمكن أن نجد تشابها بين رواية وأخرى ، حيث لا يمكن أن تتشابه الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة في رواية واحدة تشابها كاملا أو تماثلا تاما، ومن هنا قال الزعبي:[12] إن إيقاع أية رواية عنصر يميزها عن سواها من الروايات، وإن خصوصية هذا الإيقاع في رواية ما لا يتكرر في

رواية أخرى، حتى لو كانت للكاتب نفسه . ذلك أن إيقاع رواية ما يصعب أن يتطابق مع رواية أخرى لاستحالة التشابه التام بين الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة والمواقف وعوالم الوعي واللاوعي في روايتين مختلفتين أو أكثر " ومن هنا نذهب إلى القول بأن كل رواية لها إيقاعها الذى يميزها عن أخرى، مما يؤكد أن كل رواية تطرح إيقاعا جديدا مميزا في حالة ما إذا كانت الرواية جيدة وتتضمن إيقاعات فنية ملحوظة، وكان كاتبها بارعا في توظيف هذا النسق الروائي.

الإيقاع الزمنى في الرواية

الاهتمام بالزمن في الأعمال الإبداعية بشكل عام والروائية بشكل خاص واقع مؤكد لدى النقاد الأوروبيين والعرب، لكن الحديث حول الإيقاع الروائي يمثل منحى جديدا في عالم النقد، ومن المؤكد أن مجرد سرد الأحداث في زمن معين لا يمكن أن يمثل إيقاعا روائيا، فليس مجرد وجود الحدث في حقبة معينة في الماضي أو الحاضر أو حتى التخيل مستقبليا يمكن أن يمثل إيقاعا فنيا ، " فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث ، إنما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا "[13]

فالزمن وحده في الرواية لا يصنع إيقاعا إلا من خلال تحركات الأشخاص خلاله ونمو شخصيات الرواية في إطاره، وتطور الفكر و التحولات التي يمكن أن تتجسد نفسيا واجتماعيا وفكريا " وهذا يعني أن الزمان الروائي يكتسب معناه من خلال علاقة الأشخاص بالأشياء والعالم ، من خلال فهم الشخصية لما حولها ، مختزلة الأزمنة والأمكنة والتغيرات الاجتماعية والحضارية ومكثفة أبعاد هذا الوجود في لحظة زمنية معينة، ولهذا يكون الزمان الروائي وإيقاع الزمان الروائي بشكل خاص والإيقاع الروائي بشكل عام مختلفا ومتفردا وخاصا في رواية ما عن غيرها من الروايات الأخرى " [14]

وتتداخل مجموعة الأزمنة في أي رواية لتشمل وقت وقوع الحدث وقبل وقوعه وأثناء وقوعه ، فقبل أن يقوم الإنسان بحدث ما هناك زمن سابق ، وعندما يهم بالفعل هناك زمن حاضر ، ويمكن أن يكون لهذا الحدث رد فعل في زمن مستقبلي، كما أن هناك زمنا واقعيا وزمنا نفسيا مرتبطا بالمبدع والقارئ، كذلك يمكن أن يوظف الكاتب فكرة الاسترجاع عند بعض الشخصيات ، وفكرة الاستباق، وكل ذلك يستغرق جزءا من الزمن الروائي ، وهنا يأتي دور المبدع في صنع انسجام واتساق بين كل هذه الأزمنة بشكل منطقي متناغم، ولا يوجد ذلك إلا في الرواية الجيدة " فإيقاع الزمن في الآداب وسائر الفنون إيقاع مدروس وموظف توظيفا فنيا ويظل مثل هذا الإيقاع منضبطا"[15].

ومن هنا فإن التوظيف الفني للإيقاع الزمني في الرواية يمثل مظهرا من مظاهر حبكة البناء الروائي " فللزمن أهميته الخاصة في إيقاع الرواية، إذ عبره ومن خلاله يقدم لنا الروائي مصائر شخوصه"[16] .

الإيقاع المكاني

يمثل المكان محورا مهما من ملامح البناء الروائي ، فالمكان في الأصل ظرف لوقوع الحدث ، أحيانا تقع أحداث الرواية في مكان واحد ، وأحيانا تتعدد الأماكن قربا أو بعدا، وتتنوع الأماكن لنجد مكانا مفتوحا أو مكانا مغلقا، يمكن أن نجد أحداث الرواية في قطار أو طائرة أو جزيرة منعزلة ، كل ذلك يمثل عنصرا من عناصر البناء الروائي ، إلا أن دراسة

الإيقاع المكاني تتجاوز ذلك بكثير ، حيث تقفز أمامنا مجموعة من الأسئلة: هل يوجد انسجام بين هذه الأماكن والأحداث التي وقعت بها ؟ هل واكب تنوع الأماكن تنوع الشخصيات أو الأحداث ؟ هل ارتبطت المحاورات وحركة الشخصيات بهذه الأماكن؟ هل لاحظ القارئ اتساقا بين المكان والأحداث والشخصيات بشكل عام؟

في دراسة الإيقاع المكاني، نستطيع أن نلمح حسا جماليا، ودهشة فنية، ولذة معرفية، وربطا منسجما بين المكان وما وقع فيه من تحركات الشخصيات وحواراتها والأحداث المتغيرة به ، نستطيع أن نلمح أسباب ثبات الأماكن أ و تغيرها عند وقوع أحداث الرواية، نستطيع أن نلمح دلالات الانسجام بين الشخصيات والأماكن من زوايا كثيرة ، بعضها يدعو إلى الدهشة، وبعضها يدعو إلى الإحساس بمنطقية الربط، وبعض ها يدعو إلى الشعور بمتعة المعنى ، كل ذلك يمثل إيقاعا للمكان في العمل الروائي. نستطيع أيضا أن نلمح أحيا نا تحرك الراوي أو إحدى الشخصيات من مكان إلى مكان آخر " إنه يحاول من خلال ذلك أن ينقل انتباهنا من الاستماع لما يقوله إلى الاهتمام بموضعه بحركته وبمكانه، فحركة الشخصية من مكان إلى مكان آخر تشكل إيقاعا معينا ينطوي على رموز ودلالات تكشف عن بعد من أبعاد النص " [17] وعلى هذا فليس المكان وعاء لوقوع الحدث فقط، بل هو كائن حي " له صدر وله قلب وله نبض كنبض الساعة ودقاتها ، المكان له حياته كالإنسان " [18] ومن هنا نرى أن حركة المكان تماثل حركة الشخصيات، وذلك يجسد نوعا من الإيقاع الروائي، وهو ما سنبحث عنه في رواية (ابن القبطية) للكاتب وليد علاء الدين.

إيقاع الأحداث والشخصيات والمحاورات

تتحرك الشخصيات وتتجسد أفعالها وأقوالها في العمل الروائي حسب قوانين يراها المبدع كفيلة بتحقيق ما يريده ، غير أن الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصية يمكن أن ينسجم أو لا ينسجم مع بقية العناصر الأخرى في الرواية من زمان ومكان وغير ذلك من عناصر البناء الروائي ، وإيقاع الحدث والشخصيات الروائية يمثل – في حالة جودة النص – انسجاما بين تصرف الشخصية وحوارها مع من حولها، يقول ألبيريس :" إن الإيقاع الروائي هو إيقاع للمحاورات بأكملها وللحوادث وللمشاهد الروائية، فبعض الروايات يأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتعقدها ، وبإيقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها " [19] ولهذا يمكن أن نجد إيقاع الحدث في تكرار حدوثه بطريقة معينة ، أوفي طريقة القيام به سرعة أو بطؤا، أو عندما نلمح الانسجام والتساوق بين تصرفات شخصيات الرواية وتحولاتها الفكرية أو الاجتماعية مع تطور الأزم ات أو التغيرات الكبرى في حياتها ، نستطيع أن نلمح إيقاعا مهما عندما تتساوق حوارات الشخصية مع نفسها (المونولوج والديالوج) أو يحدث انسجام واتساق بين الأفعال والأفكار لشخصيات الرواية.

الإيقاع الدلالي

ونعني به الاتساق والانسجام بين كل عناصر الروايةِ مع لغة مناسبة هادرة أو هادئة ، حسب المواقف والأحداث، متوازنة مع شخصيات الرواية، لنجد لغة خاصة في إطار الرومانسية ، غير اللغة في إطار المشادات الحوارية ، غير اللغة في إطار المواقف المنطقية ، فأحيانا تكون اللغة غير منسجمة مع بعض شخصيات الرواية أو الأحداث أو الأزمنة أو الأمكنة، وكل ذلك يبعدنا عن الانسجام الروائي.

البنية الروائية والبنية الإيقاعية

مما لاشك فيه أن البنية الروائية لأي رواية تختلف كثيرا عن البنية الإيقاعية، فالبنية structure غير الإيقاع rhythm، وقد فرق النقاد بين الاثنين تفرقة واضحة، فالبنية الروائية في شكلها الفني تشمل التقنيات المستخدمة، والعناصر الموظفة في الرواية، ومنها الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة ووسائل السرد أو الحوار والمواقف والصراعات، كما تشمل البنية اللغوية والبنية الأسلوبية .... إلخ، أما البنية الإيقاعية في الرواية فهي " تبحث في هذه البنيات والتقنيات والأساليب من حيث تناسقها وترتيبها وضبطها وتوقيتها "[20] أي أن الإيقاع الروائي هو البحث في كيفية " تنظيم وترتيب وهندسة ذلك النسيج الداخلي لكل عناصر الرواية الذى يربط بين كل جزئياتها بخيوط دقيقة متينة خفية او ظاهرة "[21] أي أن الإيقاع هو البحث عن أسرار البناء الروائي، من حيث التناغم والانسجام والترتيب الداخلي، ولمح العلاقة الخفية بين كل العناصر الموظفة في الرواية .

نخلص مما سبق إلى أن الإيقاع الروائي هو التناغم والتناسق والانسجام بين عناصر الرواية المختلفة في الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات والأفكار ... إلخ، ويتحقق ذلك بطرق كثيرة لا تتوقف على التكرار، وإنما تتنوع الطرق المؤدية إلى هذا الانسجام والتناغم كما رأينا، ويمكن أن يكون إبراز التناقض جزءا من هذا الانسجام إذا كان القصد منه معالجة ظاهرة معينة يقصدها الكاتب ويتوغل بين خباياها.

الإطار التطبيقي

تمهيد

تمثل رواية ابن القبطية منظومة إبداعية متكاملة ، فهي عبارة عن جديلة مضفورة من السرد الروائي ، تتناول أخطر القضايا، منها الدينية المثيرة للجدل،:حوار الأديان بين الإسلام والمسيحية واليهودية، ومنها القضايا المجتمعية التي تشيع في المجتمع المصري: النفعية التي توجه بعض الشخصيات، الإحباط الذى يصيب بعض الأشخاص، مساحة التأمل بين الواقع والخيال، القناعة والطمع، الحب والكراهية، صراع الحب الممزوج بصراع الديانات، قوة النفوس وضعفها... إلخ، كما تحمل الرواية بنية شديدة التماسك، وكثيرا من مظاهر الجمال الإبداع ي، مما يضفي عليها ألقا وبهاء وإشراقا ، ويحقق متعة القراءة وإثارة المتلقي وشغفه، كما تحمل بني تها تقنيات سردية متنوعة الإيقاع ، من خلال الانسجام والاتساق بين السرد والحوار المتناغم مع الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة، في تناسق وترابط نصي مميز.

تتنوع الإيقاعات في رواية (ابن القبطية) لوليد علاء الدين تنوعا ملحوظا، فلم تتوقف الرواية عند الإيقاع الروائي الذى حددنا معناه منذ قليل، في محاولة لتأصيل المصطلح ، لكننا وجدنا أنواعا أخرى من الإيقاعات ، يستطيع المتلقي أن يلاحظ أن الرواية كلها قامت على الإيقاع ، وأن الإيقا ع هو الشخصية الاعتبارية في النص ، على الرغم من وجود شخصيات روائية كثيرة مؤثرة في وقوع الأحداث وتسلسلها.

يتنوع الإيقاع ويتوزع في أشكال كثيرة، بعضه روائي بالمعنى السابق، وبعضه غير روائي، ف نجد الإيقاع الجسدي، كالرقص والحركات الإيقاعية ، كما نجد الإيقاع الموسيقى، والأغنيات الشعبية ، والشعر الفصيح ... إلخ، ويبدو أن الكاتب مسكون بالإيقاع ، مما جعله يوظف حالة يوسف أنه مهووس بالإيقاع أيضا في كل حياته، فهو يقول (صفحة 133) :" يرقص الناس على الإيقاع، بينما كنت أرقص باحثا عنه" ومن هنا وجدنا الإيقاعات الحسية والمعنوية والروائية، و إذا كان الإيقاع –عند جلال الدين الرومي – مزية للتسامح، فقد وجدناه متسامحا مع غير المسلم، و يستمتع بالإيقاعات الموسيقية لتنغرس في نفسه سمة التسامح، الذى جعله يقبل الآخر ، ومن هنا وجدنا أم يوسف المتسامحة في زواجها من المسلم حسين والد يوسف ، ووجدنا راحيل التي تتسامح – في رؤيتها – مع الأديان الثلاثة ، وتريد طفلا فيه صفة من كل ديانة من الديانات الثلاث (ص 74)حيث تريد راحيل أن تستقبل طفلة تشكلت من صلب محمدي في رحم مريمي " طفلة تقول عنها راحيل : " أريدها امرأة رسولة، تجمع في دمها الديانات الإبراهيمية الثلاث، أريدها أنثى تأخذ من تربة أفريقيا خصوبتها ، ومن رمال آسيا نعومتها، فتكون لقاء الطين بالرمل " (الرواية ص 136) أو ابنا، – كما قالت عنه " ننشئه من صلب محمدي مسته دماء عيسى في رحم موسوي خالص، فينسى الناس تصنيفاتهم ويعودون بشرا " (الرواية ص 100) إنه إيقاع التسامح مع الديانات الثلاث، وهذا الربط بين مزية التسامح وأحداث الرواية كان الأساس الذى بنيت الرواية عليه بناء فنيا متكاملا، ومن هنا يعد الإطار العام للإيقاع.

لم يخل فصل من توظيف الإيقاع صراحة حتى في التقرير الطبي الذي أشار إلى تكرار مجموعة من الطقوس بعينها، والتكرار هو بداية الإيقاع، ونندهش عندما نجد فصولا كاملة تحمل معنى الإيقاع ، مثل الفصل الثاني الذي كان عنوانه :(العود جميل يا يوسف) لنجد– في سياق الأحداث – الكلام عن العود ، وعن (نغمة الصول)، والكلام عن(المزيكا) وكذلك الفصل الثالث جاء بعنوان :(قنص الأصوات) الذي ارتبط بصوت الصرير المعدني، وصراخ الخشب على جفاف البلاطات، وفي هذا الفصل نكتشف أن الكتابة تقتنص الأصوات في كلمات، والكلمات تأسر الأفكار في أشكال ، ونرى يوسف يستكمل خطواته في رقصة بدت له مألوفة ، حتى عندما انهار يوسف من عل ، ووقع على الأرض ظل محتضنا ظل عوده، ونجد ذلك أيضا مع الفصل الحادي عشر، بعنوان : (بولكا وهافا ناجيلا)[22]، وهي مصطلحات تمزج بين الموسيقى والرقص الخفيف والأغاني الشعبية، وتظل الأحداث متواصلة على هذا الإيقاع، ثم وجدنا فصلا بعنوان : (قوة الرقص) حيث يطوح يوسف جسده على إيقاع " تميمة الغول " بعد أن رأى انكسارات أمل وآلامها وأوجاعها، ثم راح يرقص رقصا فارغا من المعاني، دون تميمة ولا إيقاع، يذوب في الرقص إلى أن يطفو على سطح أسمعه عبارة جلال الدين الرومي الأثيرة لديه، التي يقول فيها :" لا يفنى في الله من لم يعرف قوة الرقص " لنجد في نهاية الفصل تساؤلا يقول : " ما علاقة الرقص بالحرب ؟ ونظل متابعين للأحداث في ظل هذه الإيقاعات إلى أن يقول يوسف :" هاربا ظللت أرقص ..... تتنازع رأسي ذاكرتان، امرأتان ، واحدة أضعتها والأخرى أضاعتني " أي ذاكرة يا يوسف تريد أن تمحو؟ ذاكرتك عن أمل التي أضعتها، أم ذاكرتك عن راحيل التي أضاعتك؟ وحتى في الفصول التي لم يكن عنوانها عن الرقص أو الإيقاع مباشرة، فإننا نجد الرقص حاضرا بقوة ، رقصة جلال الدين الرومي التي ظهرت في الفصل السادس عشر ، والذي كان يحمل عنوانا، هو : (حكاية أم يوسف) وقد ظلت أم يوسف تتحدث عن رقصة يوسف طوال الفصل، وذكرته بأنه

قال لها إنها رقصة جلال الدين الرومي الذي زار يوسف ابنها في المنام ليحمله ر سالة عن الحزن الذي يصنع العجائب ، وقد ظلت أم يوسف تتكلم عن رقص يوسف المتوالي الذي ينهك قواه، وحينئذ يرتمي في حضرها.

ولا شك أننا عندما نتابع الأحداث في ظلال الموسيقى مرة ، أو الرقص مرة أخرى، أو الأغاني الشعبية مرة ثالثة، فإن ذلك يؤدى بنا إلى متعة المتابعة، وخاصة أن تلك الأحداث ممزوجة مزجا كاملا مع هذه الإيقاعات الساحرة.

تمتلئ معظم فصول الرواية بالرقص ، هذا الرقص الذي وصف بالقوة حتى ا لإعياء أو الغياب، ومن هنا وجدنا: رقص يوسف، وراحيل، والأشباح الثلاثة، ورقصة فرس أبيه ، وشاهدنا الراقصة في عرس يوسف وأمل، وغير ذلك من صور الرقص والإيقاعات الموسيقية التي ملأت الرواية .. إلخ، وكأن الإيقاع هو التميمة الكبرى للرواية.

تتنوع الإيقاعات في الرواية وتتمثل فيما يلي:

1-الإيقاع الروائي، بالدلالة التي تناولناها

2-الإيقاع الجسدي بالرقص

3-الإيقاع الصوتي بالأغنيات

3-الإيقاع اللفظي بالشعر

وتتوزع هذه الإيقاعات في إطار عام إلى: المعنوي والحسي واللفظي ، فالإيقاع المعنوي يتمثل في الإيقاع الروائي بدلالته التي أوضحناها ، والإيقاع الحسي يتمثل في الرقص و الغناء، والإيقاع اللفظي يتمثل في : الشعر المستشهد به، و السرد الموزون بالطبيعة والفطرة.

تنوع الإيقاع الروائي في (ابن القبطية)

يتمثل هذا الإيقاع الروائي في التكرار وتراتب الإيقاعات الزمانية و المكانية المنسجمة مع طبيعة السرد، والمتسقة مع تطور الشخصيات، كما أننا نجد إيقاعات مجسدة بين الشخصيات ، وما تقوم بها من أحداث ، وما ينتج عنها من حوارات ، ونرى إيقاعا مميزا في حركات الشخصيات وتطورها الروائي بشكل يدعو إلى الدهشة والإعجاب ، لم تأت الإيقاعات في الرواية رتيبة أو سريعة بشكل عشوائي، لكنها كانت منسجمة ومرتبطة بطبيعة الحدث، مما يجعلنا نشعر بالتناغم في الرواية.

والرواية تحكي عن الشاب يوسف، وهو ابن سيدة مصرية قبطية ، أمه مريم سيدة مسيحية، وأبوه حسين، رجل مسلم، ويوسف شاب مثقف، لديه ميول أدبية، كان جده مسيحيا، لكنه وافق على اقتران أم يوسف المسيحية من أبيه المسلم، لأنه أدرك أن حسين يحب مريم كثيرا، كان كل منهما (الأب والأم) يتفهم ظروف الآخر، فقد علق حسين ومريم في غرفة نومه ما الصليب بجوار آية الكرسي ، وذلك مثال بارز على التسامح الديني بينهما، لكن صراع الهوية الدينية ظل ماثلا أمام يوسف ، حيث يتنازعه تياران : الأول مسلم، ويمثله منذر الذي يحثه لدعوة أمه إلى الإسلام ، والآخر مسيحي، ويمثله جورج الذي يقف في وجه منذر رافعا شعار (لا للأسلمة)، كما أن يوسف شاب أحب أمل المسلمة، لكن والدها رفض تزويجها له، لأنه ابن امرأة قبطية، وهنا تبدأ المشكلة، وكأن التاريخ يعيد نفسه، لكن الفرق بين الحالتين

أن والد مريم اقتنع وزوّج مريم لحسين، أما والد أمل فقد أصرّ على عدم تزويجها ليوسف، وقد تسببت هذه الصراعات في أزمات نفسية وعصبية ليوسف، مما أدى إلى هذا الانفصام الذي قاسى منه طوال أحداث الرواية، فمصيبة يوسف- من وجهة نظره- أنه مسلم وأخواله أقباط، ولم ينج من تلك المصيبة طوال الرواية، فقد وضعه المجتمع تحت ضغط شديد، فهو شخص منبوذ، مشتت الفكر والعواطف ، لا يتركه المجتمع في سلام مع نفسه، ورث تركة مجتمعية ثقيلة، لها طرفان متضادان، يمثل منذر المسلم أحد الطرفين ، و جورج المسيحي هو الطرف الثاني ، و يسابق كل منهما الآخر في جذب يوسف إليه.

ونلاحظ بعد قراءة الرواية تنوع الإيقاع الروائي، الذي أدى إلى الانسجام والتناغم بين الشيء ومثيله، أو بين الشيء ونقيضه، أو بين الأشياء مع تنافرها أو تباعدها، ولهذا فإننا نستطيع لمح الإيقاع في كل شيء ، نلمح الإيقاع بين الجنة والنار، الشياطين والملائكة، الصمت والكلام، السكون والحركة، المسيحية والإسلام، الخير والشر، بين غموض النص وانكشافاته، بين الكوابيس والانفصام العقلي وأحلام اليقظة والواقع، بين أمل العصفورة برقتها ومنصور زوجها المكرش (صاحب كرش كبير) في صورة فكاهية تدعونا إلى الضحك في مفارقة ساخرة، بين صخب أضواء المدينة واستكانة أقمار القرى، كما نجد هذا الإيقاع أيضا في حياة يوسف، يقول : (ص 117) : " هاربا ظللت أرقص، لا أعرف كم ليلة، لم أعد أدرك من وجودي سوى حفيف قدميّ الحافيتين على أرضية ملأتها شظايا زجاج مكسور "

بدأ الإيقاع الروائي عند الكاتب منذ العتبة الأولى للرواية، وهو العنوان حين رسم فضاء نصيا يتحرك فيه القارئ ، فكلمة القبطية تعنى المسيحية في دلالتها المباشرة حاليا، ويعنى العنوان بناء على ذلك (ابن المسيحية) وقد أشارت المعاجم العربية وموسوعة ويكيبيديا على الشبكة العنكبوتية أن كلمة القبط في الأصل تعنى سكان مصر ، وأنها مرادفة لكلمة مصري دون ارتباط بعرقية أو قومية معينة أو ديانة [23] وهنا رسم العنوان بداية لفضاء دلالي أيديولوجي ليكون المشهد مستمرا منذ البداية في إطار دلالي يشير إلى الشيء وضده حين يذهب الذهن بالمخالفة إلى شيء آخر يشير إليه العنوان، ليعيش المتلقي في حالة من التخيل والتوقع، يتراوح المعنى بين ابن المسيحية أو ابن المصرية أيا كانت الديانة، فيصنع الخيال إيقاعا دلاليا، حين يقف المتلقي أمامه في احتمالية الدلالتين ، هذا على اعتبار أن قارئ الرواية مثقف واع، و ليس من عوام الناس الذين لا يدركون المعنى الأصلي للكلمة.

الإيقاع الروائي بين الواقع والتخييل

مما يلفت نظر القارئ ، لعبة السرد في البناء الروائي التي حرص عليها وليد علاء الدين ، تلك اللعبة هي عدم الوقوف فقط أمام المزج بين الواقع والتخييل، في رصدهتلك العلاقة بين الأدب والحياة ، وإنما هو ما فعله عندما أوجد إيقاعا ثالثا هو (التخييل داخل التخييل) [24] ليمزج بين الخيال الروائي وخيال آخر نابع من يوسف والإشارة إلى هلوساته الواردة في التقرير الطبي ، فلا ندري مدى صحة حدوث هذا الفعل الروائي من يوسف أو محض خيال ، دون حدوث أصلا، وكأن الكاتب حريص على تضييق الحدود بين الواقع الروائي (المتخيل أصلا) والواقع المتخيل في ذهن يوسف ، وتلك التقنية الفنية تصنع نوعا من الإبهام أراده الكاتب، ولكي نكون نحن أكثر اقترابا من الواقع البحثي، دعونا نذهب لنرى كيف وظف الكاتب هذا الأسلوب الإيقاعي ؟ .

أول ما يقابلنا في هذه الرواية هذا التقرير الطبي حول شخصية يوسف، التقرير الذي صنع نوعا من التداخل بين ما هو واقع روائي، وما هو متخيل طوال أحداث الرواية، ففي بداية الرواية وجدنا تقريرا طبيا عن المريض ، يقول هذا التقرير " يعاني المفحوص (يوسف حسين) من حالة متقدمة من الفصام ، تتجلى في حالته مج موعة من الأعراض التقليدية للمرض، وفي مقدمتها التوهمات النوعية، وأبرزها توهمات الاضطهادية والعظمة، بالإضافة إلى عدد من الهلوسات السمعية والبصرية، وبصفتي طبيبه المختص لم أتمكن من التفرقة بين الحقيقي منها والمتخيل، إلا بالقدر الذي سمحت به شهادات بعض المقربين، ومنهم والدته، والفتاة التي كان من المفترض أن يرتبط بها(أمل) ، ولم نمتلك أي دليل على صحة أو زيف شخصية المرأة التي يتحدث عنها (راحيل) ويدخل في إطار الأ عراض التي تبينت لنا خلال الملاحظة كذلك ، تطاير الأفكار وسرعة الانتقال من فكرة إلى فكرة، وتكرار طقوس بعينها والمراوغة في الكلام " (ص 5) لقد أوجد هذا التقرير انسجاما بين شخصية يوسف والأحداث التي قام بها ، والحوارات التي جاءت على لسانه ، مما يجعل المتلقي يتساءل عند متابعة كثير من الأحداث : هل هذا حدث في الواقع الروائي ؟ أم كان في مخيلة يوسف فقط ؟ دون حدوثه الروائي المتخيل أيضا، لقد حرص يوسف(أو لنقل الكاتب على لسان يوسف) على أن يربك المتلقي عندما اعترف يوسف بأنه كاذب، إلا من أشياء حقيقية قا لها خلال سرده، ومن هنا لا يستطيع القارئ معرفة الحقيقي من المتخيل في أحداث الرواية، حتى راحيل نفسها لا ندرك إذا كانت واقعا روا ئيا أم أنها في خيال يوسف ، كما أشار التقرير ، وذلك ليكون يوسف قادرا على أن يطرح من خلالها أفكاره وتمنياته، أو ربما يهرب بها من واقعه هو، فتكون تخييلا داخل التخييل .

ولكي يمعن الكاتب في إرباك القارئ (وهو إرباك مقصود) من خلال المزج الشديد بين الواقعي والمتخيل، أورد حديثا على لسان يوسف بداية الفصل العشرين، يجعل المتلقي في حيرة من أمره، يقول يوسف (الرواية ص 147، 148)[25]: " ستقولون إنني أهذي، سوف تحتارون بين ما أدونه بلسان حا لي وما أصفه كأنني أراه في غرفتي، يمكنكم التشكيك في كل ما سبق، يمكنكم الادعاء بأنني غير موجود ... يمكنكم تتبع كذباتي الكثيرة التي بثثتها بين الكلمات ، لم أخف عنكم أنني كذاب، لم أخدعكم ... لقد زيفت الحقائق وقلبت الأفكار ونسبت لنفسي ما فعله الآخرون، ونسبت للآخرين أفعالا قمت بها بنفسي ، وشعرت بسعادة غامرة ، وأنا أفعلها ...فقد كنت أدس ما يوحى إليّ به من هلوسات تشبه ما تكتبون ... أضيف تجليات أوجهها عمدا لأبعث إليكم برسائل ... أنا كذاب بارع، ولكن خذوا حذركم ، الحقيقة كلها منثورة بين تلك الأكاذيب، وهي حقائق أوحي بها إلى ... أنا كذاب بارع، فلتشككوا ما شئتم فيما قرأتم " ولكي يوحي يوسف لنا بأنه في حالة تسمح له بأنه في حالة لاوعي كامل ، عاد يقول(ص 148) : " منذ دقائق، استنشق ت آخر جرعة من حشيشتها الفاخرة " يقصد حشيشة راحيل) ثم يعود ليشكك في غياب وعيه قائلا (ص 149) :" ولأنها كانت آخر جرعة في حوزتي، فلم يع د أمامي سوى أن أكاشفكم بالحقيقة ، فاسمعوا سوف أنقل لكم، وبكل وعي ما أراه يدور الآن بغرفتي، ولكي تتيقنوا من درجة انتباهي فإني أعطيكم الأمارة : لي إصبع مبتور ينزف دما ولا يؤلمني "، لقد لعب المؤلف على تنويعات وإيقاعات المزج بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والوهم، ولم نعد نعرف هذا من ذاك، وكأن الكاتب يريد أن يذكر القارئ دائما بهذا التقرير الطبي الذي أورده في بداية الرواية، لكي تكون الأحداث متساوقة مع هذا التقرير، ومنسجمة متناغمة معه.

يذكرنا صنيع الكاتب وليدعلاء الدين بنماذج وظفت هذا التوظيف ، أشارت إليها رفيف رضا صيداوي [26] من هذه النماذج شخصية خليل أحمد جابر في رواية: (الوجوه البيضاء) لإلياس خوري ، حيث أصيب خليل بالجنون بسبب موت ابنه في حروب لبنان، فلم يعرف كلامه الحقيقي من المتخيل، كذلك شخصية يونس في رواية أخرى لإلياس خورى، رواية (باب الشمس) حيث ظل يونس يهذي لمدة طويلة ، ولا يُعرف أميت هو أم حي ؟ إنه شخص ظل يهذي لمدة طويلة، لانعرف كلامه الواقعي من المتخيل ، وكذلك شخصية حسن آدم في رواية (الطيون) لأحمد على الزين ، حين نجد (حسن آدم) شخصية رئيسة في الرواية ممسكا بزمام الأمور ، ونجد أيضا حسن آدم العاجز عن تذكر تفاصيل حياته ، وهو يهذي، ولا ندرك كلامه الواقعي من المتخيل، وتلك الشخصيات تتساوى مع يوسف حسين في ابن القبطية، فنحن ندرك هلوساته، وهو يدرك أنه مريض ، فلا ندرى، ولا هو ، أكان كلامه حقيقة أم وهما وخيالا ؟، لقد أجاد الكاتب عندما خلط بين المتخيل والواقع، وصنع نوعا من الإيقاع الوسطي بينهما في مزج صريح بدأ منذ ورود هذا التقرير الطبي في بداية الرواية، فلا ندري أي الأشخاص أو الأ حداث واقعا، وأيها تخيلا، وكان اللعب على هذا الإيقاع الروائي عاملا مساعدا على التقريب بينهما، فإذا كان المتخيل – أساسا – مثيرا للدهشة، فإن المتخيل أنه واقعي كان أكثر إدهاشا، مما جعل التمييز بينهما أمرا عسيرا، بل إن ما يمكن أن يكون متخيلا ك شخصية (راحيل) نستطيع النظر إليه على أنه أكثر واقعية عن غيره من الأحداث، مثل الرقص على الحائط، والسير على الزجاج المشروخ دون تألم ... إلخ

لقد مزج الكاتب بين نوعين من الإيقاع : الإيقاع الداخلي، وهو الإيقاع الروائي المبني على التكرار أو التقسيمات، أو الانسجام بين الأحداث والحوار وحركة الشخصيات ، والإيقاع الخارجي الذي بدا مصاحبا للرواية ، الذي يظهر مع الرقص وما يصاحبه من إيقاعات وطبل وموسيقى ، بل ونراه يحدد نوع الرقص ، و نوع الموسيقى، ونوع الإيقاع، لقد بدا الرقص إيقاعا أساسيا في الرواية، مرتبطا بنوعيات الإيقاعات المشار إليها، فظهر على أنه جزء من الأحداث ، إلى حد أننا نرى الرقص تداخل مع كثير من الأحداث، بل وزينه وزخرفها ، فعندما دخل على يوسف ثلاثة شخوص عديمي الملامح في الفصل العشرين، نراه يقول عنهم (ص149): " يتحركون تجاهي ، لكنني أتمسك بابتسامتي، وأجذب بحرص الأنفاس الأخيرة من لفافتي (وكأنه يشير إلى عدم اكتمال وعيه من أنفاس الحشيش) وأستدعي لحني المفضل ، رقصة حصان أبي، مستعدا لمعاودة الرقص ، يتسرب من جدار الغرفة صوت حداء حزين، ينبعث من عمق الجدار يبدأ خفيفا ويتصاعد، ثم يخفت يساعدني في ضبط الإ يقاع، أبدأ في الدوران ، أرقص خفيفا كفهد " والحقيقة –كما تبدو لي – أن الكاتب كان حريصا على أن يجعل حركات وكلمات يوسف ، وكأنه مغيب قليلا، فنرى أن صوت الح داء الحزين يتسرب من جدار الغرفة، وينبعث من عمق الجدار يخف ثم يعلو، ثم يتصاعد، لاشك أن طبيعة التفكير والحركات تنم عن شخص لا يمتلك وعيا كاملا، وكأن الكاتب قصد إلى هذا قصدا.

يتبدى للقارئ إيقاع مميز في مزج الحسي بالمع نوي في براعة الصورة وخيال المشهد ، فللكاتب يمزج بين الحقيقة والمجاز ، بين الواقع والخيال ، دون أن يشعر المتلقي بهذا الافتراق ، فالفكرة المنتشرة في ذ هن وقلب يوسف تسقط على ا لأرض الصخرية تتشظى مثل لوح زجاج، وترتد إلى نفسه مرة أخرى حين يشعر بأصدائها في كل ناحية من نفسه (ص 9) كما أن صوت الكرسي عند تحطمه يتداخل مع صوت أنين يوسف (ص 10) واستملاح الحديث يتساوق ويتناغم مع

استملاح رطب يوسف (ص 14) كما نجد انهيار المقعد وكأنه أصدر الصوت الأخير في تاريخ يوسف الحافل (ص16)، وهذا التصوير الإيقاعي قد تكرر كثيرا في الرواية إلى حد أن التداخل بين الحسي والمعنوي أصبح ظاهرة إيقاعية دلالية مثيرة للتأمل (انظر ص 20-23-27-34-40-43 ... إلخ)

الإيقاع والأحداث الروائية

تتنوع أحداث الرواية بشكل لافت للنظر، ومعها يتنوع الإيقاع الروائي، فبعض أحداثها ثقافية، من خلال استدعاء التاريخ، وتوظيف الشعر في سياق الأحداث، وبعض الأحداث دينية ، من خلال الصراع بين منذر وجورج، أيهما يضم يوسف له، فقد أحس يوسف أنه مربوط بين الظلين، وانتبه فوجد نفسه " مربوطا من ساقيه بحبلين، طرف أحدهما في يد منذر، والآخر في يد جورج " (ص 50)، وكأنه صراع بين الكنيسة والمسجد، بين يوسف ووالد أمل الرافض لتزويجها له بسبب أمه القبطية، وبعض الأحداث فنية تعتمد على إدخال الموسيقى ضمن الأحداث والأغنيات ورقصات منوعة، وقد أدى تنوع الأحداث هذا إلى صنع إيقاع ربط بين كل هذه الأحداث المتعددة، من خلال المعالجة التي لم تفرد لكل حدث جزءا، بل تداخلت الثقافة مع حوار الديانات، مع الموسيقى في إيقاع متناسق متناغم لا يستطيع القارئ الفصل بين هذه العناصر

ومن هنا كان إيقاع الحدث في الرواية متساوقا مع بقية الإيقاعات ، وجاء تنوع الأحدا ث مؤكدا الا نسيابية، ولهذا نلاحظ اتساق الحدث مع بقية عناصر النص، الاتساق في توازى الإيقاع بين الأطراف المتقاربة أو المتنافرة، فنجده بين الخير والشر، بين الإسلام والمسيحية واليهودية ، بين أمل العصفورة ومنصور المبطرخ المكر ش، حتى جاء هذا التوازي في ذاكرته، بين أمل وراحيل، بين أمه وأبيه ، حتى مشهد موت الجدة عندما تحكيه أمل لم يكن الإيقاع بعيدا عن المشهد المفزع لأمل التي ترى ج سدا مسجى لأول مرة، عندما تحكي أمل عن والدة يوسف ، وهي قادمة ناحيتها لتأخذها إلى حجرة الجدة في رؤية أخيرة للجسد ، ترى أمل أن أم يو سف " كان شعرها أشعث وثوبها أسود، غير مرتب على غير عادتها، كانت وهي قادمة إلىّ من نهاية الغرفة تتما يل يمينا ويسارا فيما يشبه الرقص ، وذراعاها ممدودتان لأعلى " (ص 112) ثم يكتمل المشهد في هذا الحدث حين تصور أمل النسوة حين رأينها قادمة لرؤية الجسد المسجى، فتقول واصفة صورة النسوة :"قبضت كل واحدة بكلتا يديها منديلا ، وراحت تلوح به في الهوا ء في حركات إيقاعية مضبوطة من أعلى لأسفل " (ص 113) ثم تواصل لتقول :" نقلت قدمي بينهن بصعوبة، وهن يتمايلن يمينا ويسارا ويرددن أصواتا بدت لي أقرب إلى الغناء " (ص 113) لم يكن الرقص الإيقاعي إذن غائبا عن هذا المشهد ، حتى وإن كا ن بكاء النسوة غناء رتيبا مبحوحا، لكنه كان يجلب كل الحزن من أعماق القلب، كما قالت أمل (ص 114) ومن هنا فإن التشبيه بالرقص في حالة الموت شيئ يمكن قبوله بهذا التصوير، فالحالة التي كان عليها النسوة تشي بذلك التصوير، وهو واقع في ريف مصر، ولا أظن أن أحدا صور هذا المشهد بهذه الطريقة الإيقاعية من قبل.

ضمن هذا الإيقاع الموظف في الرواية، نجد الكاتب يضع المتلقي بين نوعين من الإيقاع : بين الغموض والكشف في طريقة رصد الأحداث، فيضعنا في موقف بين التصديق والتكذيب ، بين أن تكون هذه هلاوس وتخيلات، أو حقائق وواقع، فالكاتب يشير إلى أن يوسف يشرب الحشيش، وهنا نتخيل أنه يهلوس، لكن نجده يشير إلى علامات تدل على

وعيه، ثم يعود ليقول على لسان يوسف: أنا كذاب بارع ، ويرجع مرة أخرى مشيرا إلى أنه يقول الحقيقة بين ركام من الهلاوس، وعليكم أن تستخرجوا الحقيقة من هذه الهلاوس، إن الكاتب صنع – منذ بداية التقرير الطبي – الوارد في أول الرواية عن يوسف أنه يعاني من الفصام، ومن أعراضه عند يوسف التوهما ت والهلوسات، إلى حد أن الطبيب لم يعرف التفريق بين الحقيقي والمتخيل إلا بالقدر الذي سمعه من بعض المقربين من يوسف، مثل أمه أو أمل حبيبته ليتأكد أنه حقيقي، وإلى حد أنه لا يوجد دليل على أن راحيل شخصية مزيفة أو شخصية حقيقية، لقد وضع الكاتب القارئ في موقف التعايش المباشر والشك الدائم بين إيقاعات التصديق وعدم التصديق، أي الأحداث حقيقة؟ وأيها متخيل؟ وإذا كان الطبيب لم يكتشف ذلك، فهل يستطيع المتلقي اكتشاف ذلك مع تنوع إيقاعات الأحداث سلبا و إيجابا ، سرعة وبطؤا، سكونا وحركة، ومن هنا على المتلقي أن يستقبل الأحداث وأن يفكر في الربط بينها، وأن يتخيل هو الآخر بوجودها واقعا أو تخيلا، وفي كل ذلك نجد التناغم والانسجام والمنطقية بين كل توجه دلالي مرسوم بعناية.

الإيقاع بين الأحداث وأسماء الشخصيات

حين نتأمل نص (ابن القبطية) نلاحظ هذا التناغم المجسد بين أسماء الشخصيات والأ حداث التي وظفت فيها الشخصية، وصور هذا التناغم كثيرة ، مرها صورة أمل التي مثلت الأمل الحقيقي ليوسف للزواج منها ، وراحيل التي كانت دائما على قدر كبير من دلالة الاسم، ونعني القدرة على الترحل والتحرك السريع والخفة في حركاتهاوإيقاعها ، ومنذر الذي دلت هيئته وأفعاله على دلالة اسمه، في الدعوة إلى الإسلام بطريقة وصفت بالفجاجة وعدم الكياسة، وجورج الذي يحمل شعار: لا للأسلمة، وطريقته في الدعوة تختلف عن منذر ، فجورج لا يواجه، ولكنه "يتحرك بحرص شديد يشبه حذر التلصص" (ص 48) ومن مبادئه كما قال :" كل منا منتقص بوجود الآخر " (ص 48) ومن هنا فلا يوجد– من وجهة نظره– اشتراك في الوجود ، ومنصور الذى انتصر في صراع الحب على يوسف و فاز بأمل، وغير ذلك الكثير، ولكنني سوف أركز على هذا التناغم بين الأ حداث التي ارتبطت بشخصية الشيخ ضباب واسمه، فقد وجدنا تناغما مجسدا بين الاسم ومجموعة الأحداث الواردة ع نه في الرواية متناثرة في عدة فصول ، منها فصل خاص باسمه الشيخ ضباب (صفحة 165)، ليتأكد لنا منذ الوهلة الأولى أنه غير مؤهل للتعامل مع البشر ، أو ربما من ناحية ثانية أن البشر غير مؤهلين للتعامل معه، وقد ظهر هذا الشيخ عندما جاءت مراكب الفرنساوية تقطع مياه النيل وتقترب من حدود ا لمدينة، وتباشير الفجر قد أخذت في انتزاع العتمة من قبضة الليل ، وحينها تسلل الشيخ ضباب من بين الجموع الغفيرة ليقوم بب عض الأحداث الضبابية غير الواضحة التي تلائم اسمه، لنجد الشيخ ضباب رسم دائرة على مساحة من الأرض وخطا بداخلها، وأفرغ جوالا كان يحمله (دون أن تحدد الرواية في البداية حقيقة ما احتواه الجوال) وقام بصلاة ركعتين مستقبلا النهر ، ووراءه يوسف فقط من جموع الناس ، ثم غرس العصا في وسط الدائرة ، وفجأة تحول هذا الجوال إلى خيم ة غطت الشيخ بعد أن تكور كالجنين ، وهذه الخيمة تحولت بعد قليل إلى دخان متصاعد أبيض كثيف ، انتشر سريعا كالرياح، وقد غطى كل شيء، فصار كل شيء ضبابيا محتجبا، إلى أن تحول الدخان بعد قليل إلى بياض كثيف كالحليب ، وحينها اكتشف الناس رحيل المراكب الفرنساوية تحت هذا الغطاء .

ولعلنا نلاحظ هذا التناغم بين اسم الشيخ ضباب وبين أفعاله الضبابية والأدخنة الكثيفة المتصاعدة، وبعد ذلك كان الانكشاف والانحسار، كما نجد التناغم بين تخيل الناس أن يكون الشيخ ضباب إنسيا أو جنيا ، بين رؤية الكبار للشيخ ضباب ورؤية الصغار له، هؤلاء الصغار الذين يرون الشيخ ضباب ، وهو يخلع جلبابه خلف النخيل ويقف عاريا، وبين رؤية الكبار الذين يعتقدون أنه ليس إنسيا ويوبخون صغارهم، وبتأمل حكاية الشيخ ضباب ، نجد أن ثمة تناغما بين ظهوره واختفائه، بين بدايته ببشرة سمراء ونهايته ببشرة بيضاء، بين بدايته نحيفا، ونهايته ممتدا، كأنه جذع من جذوع النخل، بين التآلف وتعوّد الناس عليه واختفائه المفاجئ، كذلك نجد تناغما بين تصديقهم لما رأوه منه وعدم تصديقهم، بين هذا الضباب الكثيف الذي أخفى النيل من أمام عيون الناس، بل وأخفى الناس عن بعضهم البعض وبين لحظة انقشاع الضباب، واختفاء المراكب الفرنساوية من النيل . هذا الاتساق بين الاسم والوصف والحدث كان مثيرا وجاذبا وعاملا مهما من عوامل إبراز الصورة وكأنها شريط سينمائي واضح أمام العين، هذا يبرز بوضوح التناغم والتناسق الإيقاعي عند الكاتب.

الإيقاع المكاني

تتنوع الأمكنة في رواية ابن القبطية بتنوع الأحداث ومساحتها، طولا وقصرا، واقعا أو خيالا، ثباتا أو حركة، ومن هنا نجد بعض الأحداث في أماكن ثابتة كالحجرة ، وأخرى في أماكن متحركة، كالمصعد ، وثالثة في فضاءات مكانية وسيعة لظروف الحدث، وتتنوع الأماكن قربا من مقر إقامة يوسف أو سفره البعيد ، فنجد بعض الأحداث في شرم الشيخ ، وهو مكان بعيد عن سكن يوسف، حيث خططت راحيل لوقوع بعض الأحداث هناك، وهنا تظهر الإيقاعات ، وتتنوع تنوع الأمكنة التي تتضمن أحداث الرواية ، حين نجد المسجد والكنيسة، و شباك الحجرة و أرضيتها و الحائط الذي يتراقص عليه بعض محدثي يوسف، وموقع إقامة العرس ، وموقع لقاء يوسف مع أصحابه للسخرية من منصور وعرسه ، و المكان الذي جهزته راحيل ليكون مأوى لهما ليتحمل سر الأسرار، والمصعد، وشاطئ النهر، وقد أبرز هذا التنوع المكاني انسجاما بين الحدث والمكان الذي احتواه، فظهر التناغم بشكل فعال .

بدأت أحداث الرواية في مستشفى بي ا تش واي للأمراض العصبية والنفسية ، حيث خضع يوسف للفحص الطبي، وكتابة تقرير عنه ، وهذا المكان هو الذي أوجد إيقاعا وتناغما بين صحته ومرضه بالفصام، وبالتالي بين واقعيته وهلوساته السمعية والبصرية ، فوضعنا طوال الرواية أمام انسجام بين أفعاله وأقواله، واقعا أو كذبا وتخيلا ، وبين أفعاله وردود أفعاله، وكان لشباك نافذته ، وشباك نافذة أمل دور كبير في نسج الأحداث، فقد أطل يوسف من شباك حجرته ليجد قطة تبرد جسدها الضعيف من ثورة الحر فتمنى لو قام هو بما تفعله، ولأنه أدرك أنه غير قادر على ذلك، نجده دفع ضلفتي الشباك ليرتطم بالحائط، ويعود مصطدما بأنفه ثم يتكسر الزجاج في الغرفة، وهنا تبدأ الأحداث، حيث يمشي على الزجاج المكسور، ويجلس على الكرسي ليسمع صوتا كصوت أنينه عندما تزوجت أمل حبيبته من منصور ، وهنا يتوحد إيقاع الغرفة وقد انتشر بها الزجاج مع أنفه المبطوح مع صوت أنينه لنجد انسجاما بين هذا المكان وأحداث الرواية التي طالما صورت من خلال هذا المشهد الكئيب المتراوق مع حياة يوسف والمتماهي معها، فحياته كئيبة، وهو مقهور وحسير

ومنكسر ومحطم تحطم زجاج حجرته وأنفه ، ولقد ظل مشهد الحجرة يتكرر كثيرا في أحداث الرواية بشكل يؤكد التناغم مع أحداثها.

لن نذهب بعيدا عن الشباك، فها هو ذا شباك مطبخ أمل المطل على الشارع ، إنه الملاذ الذي تستطيع أن تطلق أمل خيالها من خلاله، هو الذي يسمع نبض قلبها و ويتسع لإحساسها بالقشعريرة ، هو النافذة التي تتحول من خلالها أمل لمخاطبة يوسف حقيقة أو خيالا. ومن الملامح البارزة للانسجام هذه الأحداث ا لعابرة التي قابلت يوسف في حياته ، ما ذكره عن هذا الرجل صاحب اللحية الكثيفة الذي أغضبه أن يحمل يوسف العود، ليقول ليوسف : ألم يخبرك أحد أن المزيكا حرام، ومعه تلك المرأة المنتقبة التي تححظ عيناها عندما ترى يوسف حاملا العود في يده، وتتخيله يستمع إلى الموسيقى أو يعزفها ، ويأتي انسج ام هذا الحدث مع مكان حدوثه، فقد حدث في المصعد ، وهو حدث عابر فلم يكن يستحق إلا هذا المكان العابر، أليس في هذا تناغم ملحوظ ، وهكذا كان الانسجام مجسدا بين الأحداث والأمكنة، كما كانت المساجد والكنائس مسرحا لأحلام أم يوسف، وفي خضم الأحداث نستطيع لمح ضريح مولانا جلال الدين الرومي في مدينة قونية ويستحضر يوسف متعته بصوت الناي الشجي الذي كان يملأ المكان ولا يشغله، وتلك المئذنة الكبيرة .

نلاحظ أيضا كيف أن الكاتب وظف الفضاء المكاني توظيفا منسجما مع طبيعة الأحداث، ففي مشهد موت الجدة كان التحديق في الفراغ من جميع الحضور ملمحا واضحا، وهنا كان ذلك دليلا على الدهشة وحالة الفزع وفقدان الوعي للبعض، وقد تكررت هذه الصورة في هذا المشهد (ص 109- 112) ولكي يكتمل المشهد نجد أن الغرفة التي وضع بها جسد الجدة كانت صغيرة إلى درجة أن المرتبة التي كان الجسد فوقها تشغل معظم فراغ الحجر ة، هل كان ذلك إشارة إلى ضيق الحياة في تصوير لحظة الموت ؟ ولعل هذا الفضاء المكاني أو الفراغ يتساوق م ع الأحداث غير المنطقية في الحكي ، حين تظهر راحيل ليوسف وتدور حوله فيحاول الإمساك بها، ولكن يديه اصطكتا معا وتخبطتا في الفراغ، فهو يري راحيل ولا يستطيع الإمساك بها، لأنها طيف مخاتل (ص 141)، وقد تكررت هذه الإيقاعات الفضائية كثيرا في الرواية بشكل يصعب التوقف أمام كل مشهد متناغم (ص 34- 81- 96 ...) سأشير أخيرا إلى صوت الناي الشجي في قونية أمام ضريح مولانا جلال الدين الرومي الذى كان يملأ المكان ولايشغله (ص 42) أليس ذلك انسجاما وتناغما بين المكان والحدث ؟

الإيقاع الزماني في الرواية

دائما حركة الزمن واحدة، فا لزمن في طبيعته لا يسرع ولا يبطئ، ولا يرجع إلى الخلف ، ولا يسرع إلى المستقبل، لكن إيقاع الزمن كثيرا ما يتغير حسب الحالة المزاجية للشخصيات، والحالة النفسية هي التي تصنع إسراعا أو إبطاء، وكل هذا متخيل، هكذا يكون إيقاع الزمن الروائي انطلاقا متخيلا إلى ا لأمام أو رجوعا إلى الخلف ، خيالا لا واقعا، فإيقاع الزمن تفرضه طبيعة الأحداث التي تعيشها شخصيات الرواية، والإيقاع الزمنى في الرواية لا يأتي من التتابعية أو منطقية توظيف الحدث، وإنما يأتي من طريقة التعامل مع الزمن الممتد من الواقع إلى دواخل الشخصيات أو العكس ، كذلك يأتي من امتداد الزمن في عقول الشخصيات امتدادا إلى الواقع، كما يأتي من الانسجام مع حركة الشخصيات والحوار والأحداث وتطورها، ويظهر الإيقاع الزمني بخيوطه الممتدة بين الماضي والحاضر، ورفض تزويج يوسف من أمل كان امتدادا زمنيا

وواقعيا لحكاية والد يوسف مع والدته في حلبة صراع تجسد، وإن كانت النتيجة مختلفة، حيث جاءت موافقة والد مريم ، مع رفض الأسرتين هذا الزواج ساعتها، إن إيقاع الزمن ممتد بين يوسف ووالده، يعيش الزمن الماضي داخل عقل يوسف وقلبه ليسقطه على حالته مع أمل، ليس هذا فقط، بل تساوق الزمن أيضا بين إيقاعين : إيقاع أمل التي ضيعها، ثم راحيل التي أضاعته (ص 117 الرواية)

الإيقاع السردي

لم يتخذ الكاتب وليد علاء الدين طريقة واحدة في السرد ، و من هنا نجد تنويعات وتوقيعات سردية تتلاء م مع طبيعة الفصول، ففي البداية جاء التقرير الطبي قبل الفصل الأول منقولا نقلا مباشرا عن الطبيب نائل الزغادي استشاري الطب النفسي، و في الفصول الستة الأولى، جاء بصوت الراوي الذي يحكى عن يوسف بضمير الغائب، وكأنه يحكى عن ماض مؤلم يظهر فيه هذا الصراع النفسي والتوتر والألم الناتج عن ذكرياته مع أمل التي تزوجها منصور، ومع أصدقائه الذين يشربون معه الحشيش ويسخرون من زواج العصفورة أمل من منصور المكرش، ومع تلك الصراعات التي غرسها في قلبه جورج الذي يدعوه إلى التنصر، وإلى منذر الذي يسائله عن أمه المسيحية قائلا(ص 45) :" كيف ترضى أن تظل أمك في غضب الله وأن يكون مآلها إلى نار جهنم " و في بداية الفصل السابع، الذي كان بعنوا ن (باب الغواية) مع ظهور راحيل، تلك الفتاة اليهودية، أخذ يوسف موقع الراوي قائلا :" بعدي بتول . كانت تلك عبارتها الأولى لي " (ص 57) ثم بدأ يتكلم عن نفسه ، وعن تجاوز هذه الحالة الطبية المسجلة في التقرير الذي كتبه الطبيب ، استمر يوسف راويا حتى الفصل الثاني عشر، لنرى تغيرا في الراوي مرة أخرى، حيث ظهرت أمل في الفصل الثالث عشر الذى كان بعنوان :" حكاية أمل " لتحكي عن قصتها مع يوسف بعد الزواج من خلال رسم المشهد من شباك المطبخ، استمرت أمل في روايتها خلال الفصلين الثالث عشر والرابع عشر، إلى أن أخذ يوسف منها أطراف الحديث في فصل جديد، وكأنه يرد عليها في الفصل الخامس عشر الذي حمل عنونا هو :" قوة الرقص " ليقول يوسف (ص 115) :" أسمعك يا أمل وأراك، لكنني صدقت كذبتي الكبرى، ولم أعد قادرا على مواجهة الحقيقة " ولم يلبث يوسف أن ترك لأمه أن تكون هي الراوية في الفصلين السادس عشر والسابع عشر ، وكأنها أحست بآلامه ودموعه وانكساراته في حواره مع أمل، فأخذت أطراف الحوار مخاطبة إياه ، وبعد أن أنهت حوارها في الفصلين، بدأ يوسف يروى مرة أخرى عن نفسه منذ الفصل الثامن عشر، وكأنه يعلل ويشرح ويفسر ما تقوله أمه، وهو فصل بعنوان : تجربة الموت، حتى الفصل العشرين، وهو فصل بعنوان :" وقد ارتضيت لكم الصمت " لتكون عبارته ا لأخيرة " ص 153 :" وكان هذا آخر عهدي بكم، والعاقبة صمت مقيم "

هذه التنويعات في شخص الراوي صنعت إيقاعا واضحا، ممثلا في وجود نوعين من الحوار : الحوارات الكلية بين الفصول، حيث يردّ فصل على فصل آخر في إيقاع روائي يحمل دلالة فنية واعية بتحقيق الهدف الروائي، والنوع الثاني من الحوارات هو الحوارات داخل الفصول، تلك الحوارات التي تتجسد بين يوسف وبين بقية الشخصيات الروائية المتنوعة في الرواية مثل : أمه وأبيه و أمل وراحيل ومنصور ومنذر وجورج وراحيل وآخرين، هذا التنوع في الحوار يمثل إيقاعا روائيا مميزا يلفت انتباه القارئ الواعي ليعيش تلك الإيقاعات في متعة قرائية لا حدود لها.

وحين ننظر إلى الشخصيات الموظفة في السرد والحوار نجدها منوعة تنوعا واضحا، كما يلي :

1 = شخصيات لها دور كبير في حياته : والدته، أمل، راحيل

2 شخصيات لا دور لها في حياته، وهم أشخاص عديمو الملامح وهم نوعان :

أ- أشخاص لم يذكر أسماءهم ، مثل هذا الرجل صاحب اللحية الذي قابله في المصع د ولم يسمه، وتلك المرأة المنقبة زوجة صاحب اللحية على ما يبدو ولم يسم ها أيضا، وكذلك الشخصيات الشبحية التي كانت تتكاثر عليه وتدور حوله بالرقص تضيق عليه وعلى راحيل الخناق للترهيب والتخويف.

ب- أشخاص لا دور كبيرا لها في حياته، وهي شخصيات منفرة وقد ذكر أسماءها، منهم : منذر وجورج.

والملاحظ أن النوع الأول فقط هو الذى خصص له الكاتب فصلا أو أكثر في السرد الروائي أو الحوار، وهنا نلاحظ الانسجام بين دور ا لشخصيات في حياة يوسف وتأثره بهم ، وظهورهم الروائي وتخصيص فصول لهم، والملاحظ أن كل هذه الشخصيات المؤثرة شخصيات نسائية (الأم – أمل – راحيل) كل هذا يمثل إيقاعا روائيا ملحوظا في الرواية، على حين أن بقية الشخصيات لم يخصص لها فصلا، ولم يتركها تتكلم عن نفسها، وكأنه أراد تحجيمها وتقزيمها.

إيقاعات توظيف الجسد في الرواية

المتأمل في الرواية يستطيع أن يلاحظ هذا التناغم في توظيف بعض أجزاء الجسد لمواكبة الحدث بشكل يحمل نوعا من الاتساق والانتظام، بحيث يمثل إيقاعا واضحا من خلال التكرار الهندسي المنظم المقصود ، ومن أمثلة ذلك توظيف الكاتب للإصبع ، توظيفا فنيا بارعا، فقد نجد الأصابع م ستخدمة لتدل على الارتجاف والخوف ، وأحيانا تدل على التلطف والنعومة، وأحيانا أخرى نجدها دالة على القوة والثبات، ومرات نجدها دليلا على الموافقة والمطاوعة، و أخرى نرى الأصابع مستخدمة في عزفٍ موسيقي هادئ، وربما دل على الانتقال والتبدل من حالة إلى حالة أخرى ... إلخ، لم يتوقف الكاتب على توظيف أصابع اليد فقط، بل وظف أصابع القدم أيضا للدلالة على براعة الراقصة وقدرتها على الأداء الممتع . هذه التنويعات لتوظيف الأصابع أعطت مجموعة متنوعة من التناغم والإيقاع المنظم يلفت انتباه القارئ ، ليجد نفسه مشدودا لمتابعة هذا الإيقاع النصي المتناغم، ولكي نتخيل براعة هذا التوظيف سأبدا بما ورد في صفحة واحدة (ص 31) لنجد الإصبع موظفا بخمسة طرق، تحكي الرواية عما تم في مقابلة اللجنة ليوسف : " سيمر السؤال عليكم إلى أن يلاقي إجابة مضبوطة، وعندما أشير إلى التالي ، تكون الفرصة قد انتقلت مع إصبعي " فانتقال الإصبع يعني انتقال الفرصة لغيرك، ثم يقول:" لوت شفتها وإصبعها وكتفها في لحظة واحدة، فزاد ميل رئيس اللجنة الذي توترت أصابعه على كرافتته الحمراء إلى حد الاعتصار " ليّ الإصبع له دلالات ك ثيرة يمكن أن يتضح مع ليّ الشفاه ، وتوتر الإصبع على الكرافتة له دلالة أخرى يمكن ملاحظتها، ثم يقول في الصفحة نفسها :" نقلت إصبع القدر إلى الشاب التالي، متجاهلة ما أردف به الأول كغريق يتعلق بطرف إصبع أحمق " فالقدر له أصبع يعطى نوعا من الأمر والتبديل والتغيير ، والإصبع الأحمق لرئيس اللجنة يعطى معنى الحمق له، وقد تكرر ذكر توتر الأصابع على الكرافتة في الصفحة السابقة للنص السابق، للدلالة على توتر رئيس اللجنة، الذى يذكر الكاتب عنه (ص 30) أنه كان يداعب طرفها بأصابعه ، وقبل ذلك يقول الكا تب (ص

29) عن منصور :" وقف يمرر أصابعه على نسيج كرافتته الحمراء " ولعل هذا يعطى إحساسا بالنشوة ، كما يعطى إحساسا بالتوتر.

في حالات أخرى تتنوع الدلالات لتوظيف الإصبع، فنجده يقول (ص 49) : " دقق في عينيه وخاطبه بإصبع كانت ترتجف وهي تشير تجاه الحائط " وفي دلالة أخرى يقول (ص 172): " في الموعد جاء حاملا حقيبته ... أشار بإصبعه مهددا . لم أكن في حاجة إلى تهديد" والدلالة واضحة في إشارة الإصبع، ولعلنا نتخيل إشارة الإصبع في هذه الحالة، ومن هذه الدلالة نجده يقول ص 136 :" أشهر إصبعه في وجه اللبؤة التي فزعت وعادت تركض على حائطه " ومن هذه الدلالة أيضا قوله (ص 139):" توقف فجأة وأشهر إصبعه في وجهها، طعنها بسؤال لا يعرف كيف تكونت كلماته " .

وفي حالة أخرى يؤنسن الأصابع فيصفها بأنها سريعة خفيفة مثل أصابع الساحر(ص 148) وفي موضع آخر يشير إلى تلك السبابة التي ارتفعت في الهواء معلنه السخرية (ص 15) ولا نعدم أن نجد دلالات أخرى كثيرة متنوعة، مثل تلك الإشارة الصريحة إلى التوتر عندما يقول الكاتب عن السيدة عضو لجنة المقابلة(ص 32):" ونقلت إصبعها المشحونة بالغضب إلى الشاب الثالث " وهنا نلاحظ الاستمرار في أنسنة الأشياء فالإصبع لا يحمل إشارة فقط، وإنما له إحساس ليغضب أو يرضى . ولو حاولنا متابعة صفحة أخرى فإننا سننتبه جيدا إلى هذا التوظيف الفني البارع الذى يحمل إيقاعات متنوعة لنجد في (ص 33) ما يلي : " لم يعد قادرا سوى على متابعة السؤال ، وهو ينتقل فوق طرف إصبع تنتهي بكتف عارية " ثم نجد " انتقلت الإصبع بامتعاض " ونجد أيضا :" انتقلت الإصبع باستهانة " ونقرأ : "انتقلت الإصبع بتكشيرة" ثم نقرأ :" ارتاحت الإصبع واستقرت الكتف على رئيس اللجنة " خمس مرات توظف الأصابع في صفحة واحدة بهذا التنوع الدلالي الفني الذى يجذب الانتباه ليصنع إيقاعات دلالية متنوعة جاذبة وفي (ص 65) نجد الموافقة التامة من خلال العبارة التالية :" كنت قد بصمت بالأصابع كلها على كل شروطها "وفي (ص42) نجد السواك الذي لا يغادر الأصابع، كما نجد في (ص 49) مخاطبة جورج ليوسف بإصبع كانت ترتجف ، وهي تشير إلى حائط الظلال، أما في(ص 77) فتوحي إشارات الأصابع إلى المكانية وضرورة التركيز دون كلام، يقول الكاتب عن راحيل :" رفعتْ ذراعها الممددة إلى جوار جسدها المسترخي على سريري تتبعت الجه ة التي أشار إليها إصبعها الدقيق ، اختفت العديد من الأغراض التي اعتدتُ أن تظل مبعثرة طوال الوقت " ثم يقول في الصفحة نفسها :" كان إصبعها مازال محلقا في الاتجاه نفسه، أعدت عيني إلى هناك ، الآن فقط انتبهت إلى ..... " ولم يتوقف الأمر على أصابع اليد، فلأصابع القدم نصيب أيضا، حين يقول عن راحيل (ص 145) :" راحت تقترب من يوسف بينما ترقص كالطيف على أطراف أصابعها " وهنا نتخيل راقصات الأوبرا، وهن يتك ئن على أطراف الأصابع بقدرة فنية عالية، ولكي نؤكد أن توظيف الإصبع بهذه التنويعات الفنية كان مقصودا أذكر شيئين :

الأول: عندما تمنت راحيل أن تنجب من يوسف بنتا ركزت في حديثها على وصف الأنامل، فقالت(ص 135) مخاطبة يوسف واصفة ابنتها التي ترجوها بأن:" تتمتع بأنامل تشبه أناملك الدقيقة الطويلة التي تليق بعازفة قيثارة فرعونية هاربة من برديات المصريين الملونة بالأزرق الملكي والأحمر الدموي والذهبي الأسطوري" ولعل التركيز على الأنامل يشير إلى أن:

الجمال يبدأ من الأنامل، والموسيقى والعزف والإيقاعات يبدآن منها أيضا ، ولعل هذه الألوان أيضا تصنع إيقاعا وانسجاما مع أوصافها .

الثاني : عندما أراد يوسف أن يعطى إشارة قوية إلى درجة انتباهه، وأنه ليس تحت تأثير مخدر الحشيش نجده يقول: (ص 149):" سوف أنقل لكم وبكل وعي ما أر اه يدور الآن في بغرفتي ، ولكي تتيقنوا من درجة انتباهي فإنني أعطيكم الأمارة : لي إصبع مبتور ينزف دما ولا يؤلمني " والملاحظ أنه لم يشر إلى الوجه أو العينين أو شعر الرأس أو ألوان ملابسه أو أي شيء آخر ، ولكنه اختار الإصبع المبتور الذي ينزف دما ولا يؤلمه لتكتمل دائرة توظيف الأصابع في الرواية ، وتكتمل هذه الإيقاعات الفنية المتنوعة في رصد الأحداث ، ولم يتوقف الأمر على ما ذكرناه مع كثرته ، لكن هناك مواضع أخرى كثيرة وظف فيها الكاتب هذا الجزء من الجسد باقتدار فني ملحوظ .

الإيقاعات الشعرية

وظف الكاتب الإيقاعات الشعرية توظيفا فنيا واعيا على مدى الرواية بكاملها ، يستطيع المتلقي أن يلحظ الإ يقاع الشعري بتنوعاته المختلفة، حين نجد الأسلوب يحمل إيقاعات شعرية بشكل دائم، في السرد الروائي النثري، وكذلك حين نلحظ بعض القصائد أو أجزاء القصائد في النص ال روائي بإيقاعاتها المميزة، سواء الشعر الشعبي أو شعر الفصحى ، كل هذا ممتزجا مع الرقص الذي استمر طوال الرواية، ومن نماذج الشعر الشعبي الواردة في النص ما نقله الكاتب (ص 110) حين قال : " .... ومن دون وعي رحت أردد معهم إلى أن هدأت نفسي واستسلمت لنوم عميق:

يا ستار يا ستار

نط الغول على باب الدار

لف ودار في عيونه شرار

قمنا عليه كويناه بالنار

شافنا كتار، فك وطار

يا ستار يا ستار

نط الغول على باب الدار

ومن نماذج الشعر الفصيح : ما كتبه يوسف في كراسته الزرقاء (الرواية ص 99) :

" .....و أرخت عباءةَ الوقت على سدرة الماء قالت :

يا أنتم، مصفودٌ قلبي

إن أزهر أشرق

هاتوا لي قرويا يعشق

أتملى فيه صبابته

عنقودا يتراقص تحت ضياء القمر

أرقص معه

كي أرقى

وأرق

أشف

أبدو قنديلا سهّده الأرق

وهكذا امتزج الشعر بالحديث حول إيقاع الرقص تحت ضياء القمر ، مما يجعلنا في منظومة إيقاع مستمرة من المزج بين الشعر كإيقاع منتظم، والرقص الحسي باعتباره إيقاعا جسديا، وهكذا يبدو الشعر بكل أل وانه شاهدا على وجود إيقاع منتظم، وفي كثير من الأحيان نجد سردا موزونا وموقعا بإيقاعات شعرية على أبحر معروفة ، ومثال على ذلك ما ورد من سرد (صفحة 174) :" .... ساعتها كنت أود كثيرا لو يصبح لي عمران، عمر كي أطلق كل عصافيري ، والآخر كي أستقبل وجه الصبح وألعن وجه الريح القادمة بغير أوان " هذا نص سردي ، ولكنه جاء كله موزونا على إيقاع بحر المدارك، وهو أحد البحور العروضية، يستخدم كثيرا في العصر الحديث ، وهذا نموذج مع كثير من النماذج الدالة على ما نقوله، وعلى أوزان أخرى كبحر المتقارب الوارد في السرد الروائي (ص 141) وعلى أوزان أخرى (ص 152) واردة في الرواية، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن لغة الرواية في معظمها لغة شعرية، حتى عناوين فصول الرواية تتسم بلغة شعرية واضحة، ومن هذه العناوين: هواجس ليلة الدخلة – ذلك الحشيش الساحر – لعبة الظلال الأخيرة – قنص الأصوات .... إلخ، ويبدو أن الكاتب تأثر بكونه شاعرا وله مجموعة من الدواوين، فكان هذا النمط الشعري سائدا في الرواية.

الإيقاع الموسيقي في الرواية

كان صوت الموسيقى حاضرا بقوة في نص ابن القبطية، فقد شاركت الموسيقى في رصد كثير من الأحداث، ولازمت الأحداث الروائية بشكل واضح، ومن هنا وجدنا الموسيقى الفرعونية، والأفريقية، واليهودية، فالقيثارة الفرعونية يصاحبها

عود شرقي رخيم، وصوت الطبول الإفريقية يعلو ويرتفع مع سخونة الأحداث وتوترها ، لنجد فصولا كاملة عن الإيقاعات الموسيقية، كما أشرنا سابقا، فالباب الثاني جاء بعنوان : العود جميل يا يوسف، والفصل الحادي عشر كان عنوانه : بولكا وهافا ناجيلا، وقد عرفنا بهما من قبل، أكاد أقول لم يخل حدث من الإشارة إلى الموسيقى أو الرقص، حتى مع الأشباح الثلاثةالذين اقتحموا على يوسف وراحيل ، يقول يوسف (ص 153) :" يتهاوى الشبح الثالث بين قدمينا يعلو صوت حداء صحراوي رفيع، وترتفع دقات طبول إفريقية، ونسمع صوت قيثارة فرعونية قديمة، يصاحبها عود شرقي رخيم، ترقص فرس أبي على صوت مزماره، ورغم هذا الخليط ننجح معا في ضبط الإيقاع وتستمر رقصتنا إلى الأبد " فصوت الموسيقى والطبول هو إعلان للنصر، وانهزام الأ شباح الثلاثة، ومع تداخل أصوات الموسيقى مع الطبول استطاع يو سف ضبط الإيقاع والفصل بين هذا التداخل الصوتي ، بينما نجد اختفاء صوت الموسيقى في مواقف عدم القدرة على صمود يوسف المجتهد في محاولة استعادة رقصته ، يقول الكاتب (ص 146) :" يجتهد يوسف ليستعيد إيقاع رقصته، تغيب الموسيقى وتغيم الغرفة، يسمع انسح اب ناي الرومي وحشرجة مزمار أبيه ، تتراجع لوحات أمل وتتفرق ظلال حائطه ..... " غابت الموسيقى و غاب صوت ناي الرومي وغامت الغرفة مع هذا الحدث، فصوت الموسيقى الجميل مرتبط بالأحداث الإيجابية والانتصار في موقف ما ، على حين صوت الحشرجة أو انسحاب أو غياب صوت الموسيقى كلية نجده مرتبطا بمواقف التوتر .

نستطيع أن نقول في نهاية الدراسة إن الانسجام الذ ي تؤازره حبكة بناء نصي لابن القبطية قد أوجد إيقاعا وتناغما بين كل جزئيات العمل بشكل يدعو إلى المتعة القرائية والتعايش مع نص نسج نسجا دقيقا آزرته حبكة الحدث متناغمة مع الأزمنة والأمكنة والسرد والحوار وغير ذلك من عناصر الرواية.

هوامش البحث

(1) مع الموسيقى، ذكريات و دراسات، دار الشؤون الثقافية العامة والهيئة المصرية العامة للكتاب-، بغداد – القاهرة- د ت -ص 55، 56 .

(2) نظرية الأدب ترجمة محيي الدين صبحي - مراجعة حسام الدين الخطيب – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987 ص 170 .

(3) الإيقاع الروائي – دراسة في البنية الإيقاعية في الرواية العربية والغربية د أحمد الزعبي - دار فضاءات للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – ط 1 2014 - ص 23، 24 .

(4) إيقاع الزمن في الرواية العربية أحمد محمد النعيمي-– المؤسسة المعاصرة للدراسات والنشر -بيروت – دار الفارس للنشر والتوزيع – عمان الأردن ط 1 - 2004 ص 13 .

(5) الإيقاع في المقامات اللزوميات للسرقسطى - تأليف آدي ولد آدبنشر- دائرة الإعلام والثقافة - الشارقة- عام 2006 ص 85 .

(6) الإيقاع في المقامات ص 53 .

(7) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 15.

(8) الإيقاع الروائي- الزعبي ص 14 نقلا عن كتاب :

A.Richards .Pratical Criticism.Harvest Book N.Y .1929. P. 216

(9) الإيقاع الروائي - الزعبي ص 15 .

(10) نقلا عن: الزعبي الإيقاع الروائي ص 14 .

(11) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي علوي هاشم- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – دار الفارس للنشر والتوزيع – الأردن – ط 1 2006 ص 21، 22 .

(12) الإيقاع الروائي ص 15 .

(13) نحو رواية جديدة آلان رو بيه جرييه ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى – القاهرة – دار المعارف – د ت - ص 15.

(14) الإيقاع الروائي - الزعبي ص 16 .

(15) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 14 .

(16) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ص 15 .

(17) الإيقاع الروائي – الزعبي ص 24 .

(18) الإيقاع الروائي – الزعبي 29 .

(19) ألبيريس تاريخ الرواية الحديثة ص 465 نقلا عن الإيقاع الروائي للزعبي ص 25 .

(20) الإيقاع الروائي – الزعبي ص 31 .

(21) الإيقاع الروائي – الزعبي ص 31 .

(22) البولكا موسيقى ورقصة خفيفة مرحة، ارتبطت بأعراس اليهود في مصر، والهافا ناجيلا أغنية يهودية شعبية على لحن أوكراني شعبي من منطقة تسمى بوكوفينا، وتعنى دعونا نحتفل الرواية، هامش صفحة 81 .

(23) كلمة (القبطية) في العنوان هي مؤنث كلمة قبطي،" وكلمة "قبطي "، صورة مختصرة من لفظة "إيجيبتوس Aegyptos"، وهي لفظة أطلقها البيزنطيون على أهل مصر. و كلمة قبطي شاعت عندما كانت مصر تحت الحكم البيزنطي، وهذه الكلمة يقصد بها سكان مصر وليس لها علاقة بتحديد الدين. فالقبطية هي قومية وعرقية وهي كلمة مرادفة لكلمة مصريون، فكل قبطي مصري والعكس صحيح " وقد أشارت المعاجم إلى أن كلمة قبط هم أهل مصر، والآن المقصود هم المسيحيون في مصر لا كل سكانها أو أهلها – ويكيبديا – الرابط على الشبكة العنكبوتية

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%82%D8%A8%D8%B7

(24) عبارة رفيف رضا صيداوى في كتاب : الرواية العربية بين الواقع والتخييل ص 13 .

(25) سوف أسجل من النص ما يخدم الغرض وأضع نقاطا ثلاثة مكان بعض العبارات المحذوفة لكي لا يطول الاقتباس .

(26) الرواية العربية بين الواقع والتخييل، من ص 166 إلى 188 .