18. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi Tam Metinleri

Book of Proceeding's The 18th International Congress on Language, Literature and Culture Research

كتاب المتون الكاملة للمؤتمر الدولي الثامن عشر للغات والأداب و للدراسات الثقافية

Editörler - المحررون – Editors

Yakup Civelek - Sami Baskın

08-11 Ekim/October 2024 – Ankara/Türkiye

ISBN: 978-625-98855-7-5
Yayımlanma Tarihi (Publishing Date): *12.10.2024*
Yayınevi (Publishing House): Recent Academic Studies

18. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi Tam Metinleri

كتاب المتون الكاملة المؤتمر الدولي الثامن عشر للغات والأداب و للدراسات الثقافية

Book of Proceeding's The 18th International Congress on Language, Literature and Culture Research

Editörler: *Yakup Civelek, Sami Baskın*

Kapak Resmi: Photo by Haseeb Jamil on Unsplash

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
1. Basım, Elektronik Kitap (Çevrim içi / Web tabanlı)
210 x 297 *mm*
Kaynakça var, dizin yok.
ISBN 978-625-98855-7-5
1. Dil Bilimi 2. Edebiyat 3. Kültür Araştırmaları

PDF yayın
Yayımlanma adresi: https://saybildercongress.com/dekak/

Recent Academic Studies
Yeni Pazar Mh. Ali Okumuş Cad. Mevlana Sitesi A Blok – Çayeli / Rize

Kongre Onursal Başkanları - Honorary Presidents - الرؤساء الفخريون

Prof. Dr. İbrahim Özcoşar - Rector of Mardin Artuklu University, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Naci Bostancı - Rector of Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye

Prof. Dr. Mounir Dhouib - President of the Research Laboratory "GADEV/UMRAN" ENAU - University of Carthage Tunisia

Düzenleme Kurulu / Organizing Board

Düzenleme Kurulu Başkanı - Head of the Organizing Board - رئيس اللجنة التحضيرية

Prof. Dr. Yakup Civelek – Ankara Hacı Bayram Veli University - Türkiye

Düzenleme Kurulu Üyeleri / Members of the Organizing Board / اللجنة التحضيرية

Prof. Dr. Hatem Fahad Hanoo - University of Mosul – Iraq

Prof. Dr. Muhammad Matarna - Tafila Technical University - Jordan

Prof. Dr. Najem Dhaher – Carthage University - Tunisia

Prof. Dr. Ömer Bozkurt - Mardin Artuklu University - Türkiye

Prof. Dr. Sid Ahmed Sufyan - University of Annaba – Algeria

Assoc. Prof. Dr. Gehan M. Anwar Deeb - October 6 University – Egypt

Assoc. Prof. Dr. Nuh Doğan – Ondokuz Mayıs University - Türkiye

Assoc. Prof. Dr. Sami Baskın - Tokat Gaziosmanpaşa University - Türkiye

Dr. Esat Layek - Tokat Gaziosmanpaşa University - Türkiye

Dr. Said Assil - Regional Center for Education and Training Professions – Morocco

Dr. Yasser Ahmad – University of Bahrain – Bahrain

Dr. Wasn Zeno Hamad - University of Mosul – Iraq

Üniversite Tarafından Bu Kongre İçin Görevlendirilmiş Düzenleme Kurulu Üyesi*
Member of the Organizing Committee Appointed by the University for this Congress*

Prof. Dr. Ömer Bozkurt - Mardin Artuklu University, Türkiye

Değerlendirme Kurulu Başkanı – Head of The Evaluation Board - - رئيس اللجنة العلمية

Assoc. Prof. Dr. Gehan M. Anwar Deeb - October 6 University - Egypt

Bilim ve Değerlendirme Kurulu - Science and Evaluation Board - اللجنة العلمية

Prof. Dr. Abdel Basset Ahmed Marashdeh – Al al-Bayt University – Jordan

Prof. Dr. Abdel Wahhab Al-Azdi – Mohammed V University, Rabat – Morocco

Prof. Dr. Abdelhafid Bourdem – University of Maghnia, Tlemcen – Algeria

Prof. Dr. Abdel-Rahim Azzam Marashdeh – Ajloun National University – Jordan

Prof. Dr. Abdussamed Yeşildağ – Kırıkkale Üniversitesi – Türkiye

Prof. Dr. Adnan Mahmoud Obeidat – University of Science and Technology – Jordan

Prof. Dr. Amany Kamal – Ain Shams University – Egypt

Prof. Dr. Amina Al-Yamlahi – Mohammed V University, Rabat – Morocco

Prof. Dr. Awati Boubaker – Emir Abdelkader University of Islamic Sciences, Constantine – Algeria

Prof. Dr. Azzedine Al-Zayati – Mohammed V University, Rabat – Morocco

Prof. Dr. Ebtessam M. ElShokrofy – Damanhour University – Egypt

Prof. Dr. El Mostafa Amrani – University of Sidi Mohamed Ben Abdullah, Fez – Morocco

Prof. Dr. Gehan M. Anwar Deeb – October 6 University – Egypt

Prof. Dr. Hanan Ahmed Selim – King Saud University – Saudi Arabia

Prof. Dr. Hassan Ragab – Suez Canal University & Director of the Confucius Institute – Egypt

Prof. Dr. Hatem Fahad Hanoo - University of Mosul – Iraq

Prof. Dr. Islam M. Abdel Salam – The Higher Institute of Specialized Studies – Egypt

Prof. Dr. Janan Abdullah Younes – University of Mosul – Iraq

Prof. Dr. Khaled Hadna – University of Mohamed Lamine Tanners, Setif 2 – Algeria

Prof. Dr. Mohamed Ahmed Abu Nabout – Al Azhar University – Egypt

Prof. Dr. Mohamed Ajmal – Jawaharlal Nehru University – India

Prof. Dr. Mohamed Ben Zaoui – University of Brothers Mentouri Constantine – Algeria

Prof. Dr. Mohamed Gaber ELmaghrabi – Alexandria University and Matrouh University – Egypt

Prof. Dr. Mohammad Raghib Deshmukh – S.G.B. Amravati University – India

Prof. Dr. Muhammad Dawabsheh – Arab American University – Palestine

Prof. Dr. Nehaa Abbas Aliwi – Al-Mustansiriya University, Baghdad – Iraq

Prof. Dr. Sahar Samir Yusuf – Al Azhar University – Egypt

Prof. Dr. Saida Kahil – University of Badji Mokhtar Annaba – Algeria

Prof. Dr. Salah El-Din Zeral – University of Mohamed Lamine Tanners, Setif 2 – Algeria

Prof. Dr. Sayed Sadik Al-Kady – Port Said University – Egypt

Prof. Dr. Ubaidur Rahman – Jawaharlal Nehru University – India

Prof. Dr. Yashodhara Pant – Tribhuvan University, Kathmandu – Nepal
Assoc. Prof. Dr. Hüseyin Öztürk - Tokat Gaziosmanpaşa University – Türkiye
Assoc. Prof. Dr. Nuh Doğan - Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Türkiye
Assoc. Prof. Dr. Salih Demirbilek – Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Türkiye
Assoc. Prof. Dr. Sami Baskın - Tokat Gaziosmanpaşa University - Türkiye
Assoc. Prof. Dr. Serap Saribaş – Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi – Türkiye Assoc. Prof. Süleyman Pak – Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Türkiye
Dr. Adwiya Star Aboud - Dhiqar Education Directorate Nasiriyah Section – Iraq
Dr. Ahmed Diab Jalao - Nineveh Education Directorate Intermediate Ambition – Iraq
Dr. Amaya Ghanem Ayoub - University of Mosul – Iraq
Dr. Antiha Abbas Aliwi - University of Al Mustansiriya – Iraq
Dr. Devkant Joshi – Principal of L.R.I. School in Kathmandu – Nepal
Dr. Doaa M. Anwar Deeb – Bayan House for Translation, Publishing & Distribution-Egypt
Dr. Enas Atwan Suleiman – University of Mosul – Iraq
Dr. Faten Ghanem Fathy - University of Mosul - Iraq
Dr. Hassan Boudouh – Sultan Moulay Slimane University, Beni Mellal – Morocco
Dr. Khaled Ali Suleiman - University of Mosul – Iraq
Dr. Marwa Fawzy Mohamed Saleh - University of Mosul – Iraq
Dr. Mohamed Marzouk – Mohammed V University, Rabat – Morocco
Dr. Omer Mahmoud Abid -Nineveh Education Directorate - Iraq
Dr. Roqaya Hamid Ali Haider - University of Mosul – Iraq
Dr. Said Assil – Regional Center for Education and Training Professions in Casablanca – Morocco
Dr. Seyfullah Öztürk – Ondokuz Mayıs Üniversitesi – Türkiye
Dr. Wasn Zeno Hamad - University of Mosul – Iraq

Sekreterya – Secretariat - سكريتريا

Fırat Yılmaz

ÖN SÖZ

18. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi, 08-11 Ekim 2024 tarihlerinde Ankara'da gerçekleşti. Bu kongre, Saybilder Topluluğunun organizasyonunda ve başta Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Carthage University olmak üzere çeşitli yükseköğretim kurumlarının ilmi desteği ile düzenlenmektedir. Kongreye 6 farklı ülkeden davetli konuşmacı davet edilmiştir. Aynı zamanda Türkçe, İngilizce ve Arapça duyurular yapılarak bilim insanlarına çağrıda bulunulmuştur. Bu çağrılar sonrasında Türkiye hariç 13 farklı ülkeden (Birleşik Krallık, Cezayir, Çin, Endonezya, Fas, Filistin, Irak, İran, Mısır, Suriye, Suudi Arabistan Krallığı, Umman, Ürdün) sözlü bildiri kongre programına dâhil edilmiştir. Tüm bildiriler kör hakemlik sürecinden geçirildikten sonra sunuma kabul veya reddi gerçekleştirilmiştir. Bu süreç içerisinden bildirilerin önemli bir kısmına hakemlerden düzeltme talebi gelmiştir. Hakemler tarafından talep edilen düzeltmelerin yapılıp yapılmadığı da özenle kontrol edilmiş ve düzeltilerden sonra kabul mektupları düzenlenerek yazarlarına gönderilmiştir.

Başvuru süreci sonucunda 72'i Türk bilim insanları tarafından ve 80'i farklı ülkelerden katılan bilim insanları tarafından hazırlanmış toplam 152 bildiri sözlü sunuma uygun bulunmuştur. Bu kitapta bilim insanlarının kongrede sunduğu bildirilerin tam metinlerine yer verilmiştir. Bu sunumların geniş kitlelere ulaşarak alana faydalı olmasını ve yeni çalışmalara ilham vermesini diliyorum.

Kongrenin bilim insanları arasındaki iletişimi kuvvetlendirmesini, bilgi alışverişini arttırmasını, ortak çalışma zeminlerini oluşturmasını, milletimize, insanlığa ve bilgiyle amel edenlere faydalı olmasını diliyorum.

Prof. Dr. Yakup Civelek

Düzenleme Kurulu Başkanı

مقدمة

يأتي هذا الكتاب تتويجًا لجهود مجموعة من الباحثين البارزين الذين شاركوا بأبحاثهم في **المؤتمر الدولي الثامن عشر للغات والآداب والدراسات الثقافية**، والذي عُقد في أنقرة خلال الفترة من 8 إلى 11 أكتوبر. يعد هذا المؤتمر أحد أبرز الفعاليات الأكاديمية التي تجمع بين مختلف التخصصات في مجال العلوم الإنسانية، حيث شارك فيه باحثون من أكثر من عشرين دولة من مختلف القارات، مما أضفى طابعًا عالميًا ومتنوعًا على المناقشات التي جرت.

تميز المؤتمر بالتنوع الثقافي واللغوي الذي انعكس في الأوراق البحثية المقدمة، حيث تناول الباحثون قضايا متعددة تشمل الأدب الكلاسيكي والمعاصر، اللغات الحديثة والقديمة، ودراسات الثقافة وتأثيراتها على المجتمعات المختلفة. ولم يقتصر النقاش على دراسة الأعمال الأدبية أو تحليل النصوص اللغوية فحسب، بل تطرق إلى استكشاف العلاقة بين اللغة والثقافة وكيف تساهم في تشكيل الهويات الفردية والجماعية.

تمحورت العديد من الأبحاث حول قضايا مثل تأثير العولمة على اللغات والثقافات المحلية، وكيفية المحافظة على التراث الثقافي واللغوي في مواجهة التغيرات المتسارعة. كما سلطت الأبحاث الضوء على دور الأدب في نقل التجارب الإنسانية والتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية، ما أضاف أبعادًا جديدة لفهمنا للأدب كوسيلة للتغيير الاجتماعي والثقافي.

في هذا السياق، عُرضت دراسات معمقة حول الترجمة ودورها في بناء جسور بين الثقافات المختلفة، حيث كانت الترجمة موضوعًا محوريًا في العديد من الأبحاث التي ناقشت التحديات التي تواجه المترجمين في نقل النصوص بما يحافظ على أصالتها وسياقها الثقافي. وقد أضافت هذه الأبحاث أبعادًا جديدة للفهم العالمي للأدب واللغة كوسائل لتبادل الأفكار والتجارب بين الشعوب.

من الجدير بالذكر أن المؤتمر تناول أيضًا التحولات التي تشهدها اللغات والأدب في العصر الرقمي، حيث تم تسليط الضوء على تأثير التكنولوجيا الحديثة على كيفية إنتاج النصوص الأدبية وتلقيها. وقدمت أبحاثٌ حول كيفية توظيف الأدوات الرقمية في تحليل النصوص الأدبية، مما أتاح فرصًا جديدة للتفاعل مع الأدب بطرق مبتكرة ومختلفة.

هذا الكتاب يضم بين صفحاته نتاج عمل أكاديمي متميز يُظهر مدى التنوع والغنى الفكري الذي تمتعت به فعاليات هذا المؤتمر. فالأوراق البحثية المنشورة هنا ليست مجرد عرض لقضايا أدبية أو لغوية، بل هي محاولات جادة لاستكشاف العلاقات العميقة بين النصوص، الثقافات، والمجتمعات، وكيف يمكن أن يسهم فهم هذه العلاقات في تعزيز التواصل بين الشعوب في زمن يشهد فيه العالم تحديات متزايدة تتعلق بالتنوع الثقافي واللغوي.

نأمل أن يجد القارئ في هذا الكتاب إضافة غنية للنقاشات العلمية حول اللغات والآداب والدراسات الثقافية، وأن يكون محفزًا لمزيد من البحوث التي تسعى لفهم أعمق لتلك التخصصات الإنسانية التي تعد جزءًا أساسيًا من تشكيل هوياتنا وفهمنا للعالم. وختامًا، نود أن نعبر عن شكرنا لكل الباحثين الذين أسهموا بأبحاثهم في هذا المؤتمر، وكذلك لجميع الجهات المنظمة والداعمة التي ساهمت في إنجاح هذا الحدث الأكاديمي المتميز.

İçindekiler - فِهرِس - Contents

آيَةُ الصَّلَاةُ على النَّبِيِّ ﷺ: لَمَسَاتٌ بَيَانِيَّةٌ 1

م.د. أحمد جلعو اذياب الراشدي

وصف المكان في شعر عبيد بن الأبرص 12

أ. م. د. جنان عبد الله يونس الزبيدي

الباحثة : هبة إبراهيم حسن

التناص الشعبي في شعر عبد الوهاب إسماعيل 26

م.د. وسن زينو حمد

تقنية الاظهار الاسلوبي في النحت التجميعي وتنوعاته عند قيس إبراهيم 43

م. هشام عبدالسلام مصطفى محمد

Navigating the Borderlands: Gloria Anzaldúa's Mestiza Consciousness and the Reimagining of Identity 59

Hussein H. Zeidanin

Colonial Legacies and Identity in Lorraine Adams' 'Harbor': A Postcolonial Critique 69

Mohammad Al Matarneh

EFL Instructors' Unwillingness and Woes to Teach Culture and Civilization: Issues and Answers Case Study: English Department, Teachers at Tlemcen University 74

Dr. Souad Hamidi

المجتمع السوري بين الموهوم والمتخيل: مقاربة لمفهوم العلاقات الاجتماعية في الرواية السورية (رقصة القبور) نموذجًا..... 102
Dr. Öğr. Üyesi Esat Layek

جمالية الوزن ودلالته في الشعر العربي الحديث قصيدة- أراك- لأبي القاسم الشابي أنموذجا..... 114
الأستاذة الدكتورة: الزهرة سهايلية

بنية المكان في رواية "ارتطام لم يُسمع له دويّ" لبثينة العيسى 122
د. أمل يونس محمد إرحيم

استثمار المدونات الحاسوبية في بناء المعجم التعليمي الإلكتروني باللغة العربية للناطقين بغيرها..... 136
صبيحة بوزكري

الألعاب الرياضية في التراث الاسلامي..... 150
د. فاطمة مريزيق. أبوشقال

هندسة اللغة العربية وتدريسها للناطقين بغيرها: استراتيجيات مبتكرة وتطبيقات عملية مركز التعليم المكثف للغات جامعة تلمسان أنموذجا..... 174
د. شميسة بن مداح
أ.د. نسيمة سعيدي

الدلالة في التراث اللغوي العربي 181
د. عبد الوهاب الأزدي

الإعلام ودوره في تعزيز التنوع الثقافي.....196
ذة. زينب مازوز
د. منير السرحان

الاغتراب الإجباري في السينما، دراسة تحليلية لفيلم: "الطريق إلى كابول".....207
وضيحة الجملي
د. منير السرحاني

مفهوم الدليل عند بورس.....217
دة: لطيفة هدان

الكرامات في فهرسة أحمد بن عجيبة: (مقاربة سردية).....231
د. عبد الرحيم الراشدي

التكنولوجيا الحديثة مساق جديد وفرصة راهنة لكشف حقيقة وتذوق العمل التشكيلي: فان غوغ نموذجاً.....283
الأستاذة إلهام التبابي
الدكتور منير السرحاني

العامية المغربية مستودع لمعجم اللغة العربية الفصحى: اسم الصوت نموذجا.....292
عز الدين الزياتي

بعض خصائص النفي التسويرية في اللغة العربية 307

مولاي العربي بيلوش

البلاغة والتواصل..... 317

دة. فطيمة ابن حدو

د.عبد الله موساوي

L'évolution des soft-skills à l'ère de l'Intelligence Artificielle 328

Ghizlane Machraoui

Le patrimoine immatériel dans la mémoire culturelle arabe..... 340

Fouzia Elbayed

La adquisición de lenguas maternas en contextos socioculturales diversos: casos del tamazight y el guaraní (Marruecos, Paraguay) 359

Mohammed Baba

Comunicación intercultural: el caso de Marruecos y Chile..... 369

Abdelaaziz Ferhaoui

Kutadgu Bilig'de Kalem ve Kılıç 377

Doç. Dr. Salih Demirbilek

Türk Müziği Solfej Eğitiminde Deşifre Becerilerini Geliştirmek İçin Bir Öneri: Dört Adım Yaklaşımı 386

Dr. Öğr. Üyesi Çağlar Toptaş

Arap Alfabesinde Harflerin Dizilişi ve Alfabe Öğretimine İlişkin Bazı Sorunlar 396

Doç. Dr. Nazife Nihal İnce

Bitki ve Hayvan Örneklemi Bağlamında "Kitâb-ı Atalar Sözi"ndeki Sembolizm Üzerine Bir Değerlendirme 405

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Avşar

Siyâveş-İ Kisrâyî'nin *Gazel Berayî Dıreht* (Ağaca Gazel) Şiirine Bir Bakış..... 436

Arş. Gör. Dr. Dilek Sakaroğlu

444 ..... محاكاة المقامة الحديثة للمقامة التراثيّة - المقامة الحلبيّة لليازجيّ أنموذجًا

Dr. Öğr. Üyesi Nadir Menderes

Göçmen Bavulu Metaforu Üzerinden Gerçekleştirilen Sanatsal İfadeler 457

Dr. Evrim Kabukcu

Göçün Feminizasyonu: *Kadınların Göç Hafızası* Örneği 467

Dr. Evrim Kabukcu

Religious Fanaticism and Colonial Vulnerability in Marlon James's *John Crow's Devil*: An Exploration of Internal Conflict and External Domination 476

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş

19. Yüzyıl Âşık Şiirinde Ferhat ile Şirin Hikâyesi Bağlamında İntihar Temi 489

Prof. Dr. Kadriye Türkan

Dijital Kültür Bağlamında 21. Yüzyıl Âşıklarına Ait Facebook Cönkleri 497

Prof. Dr. Kadriye Türkan

Yüksek Lisans Öğrencisi Şeyma Mert

Semîn El-Halebî'nin Ed-Dürrü'l-Masûn Fî 'Ulûmi'l-Kitâbi'l-Meknûn İsimli Eserinde Züheyr B. Ebî Sülmâ'nın Muallakasından Yapılan İstişhadlar Üzerine Bir İnceleme..... 509

Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe Sena Ünlü

Doç. Dr. Bünyamin Aydın

Yabancılara Türkçe Öğretiminde İsimlerde Tümleme Yapılarının Edinimi 523

Lisansüstü Öğrencisi Kübra Bahar

Palestinian Narratives of Displacement and Resistance: A Postcolonial Reading..... 539

Dr. Taghreed Gamal Elbakly

التواصل اللغوي بين العربية والفارسية مظاهر تأثير العربية في الفارسية انموذجاً 558

عبد الكريم جرادات

The Interplay of Power and Corruption in Hanya Yanagihara's *The People in the Trees* through a Foucauldian Lens 572

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş

Tara June Winch'in *The Yield* Romanında Kültürel Asimilasyon Bağlamında Dilin ve Kültürel Mirasın Korunması 581

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş

Tuva Türkçesinde Sözlüksel Ettirgenlik İşaretleyicilerinin Kullanımı 588

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Sarıkaya Aksoy

Türkçede Yaygın Olarak Kullanılan Arapça Kelimelerin Yapısı ve Sistematiği 596

Dr. Öğr. Üyesi Yakup Eroğlu

Kırık Hayatlar Romanında Güzel ve Yüce Üzerine 614

Arş. Gör. Dr. Zeynep Şener

البنية الصرفية للمشتقات في الشعر الصوفي وأثرها في توجيه المعنى الرواس نموذجاً 630

Dr. Öğr. Üyesi M. Salem Assad

التواصل اللغوي بين العربية والفارسية: مظاهر تأثير العربية في الفارسية انموذجاً 639

عبد الكريم جرادات

Dilin Kullanımı ve Ahlak Öğretimi ile İlişkisi 653

Doç. Dr. Ali Yıldırım

Dilin Kökeni Bağlamında "Persian Lesson" Filminin Analizi..... 664

Arş. Gör. Mehmet İnce

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Sarf Terimleri Üzerine Bir İnceleme 672

Dr. İrfan Köse

Erbâne Eğitimi ile İlgili Bir Model Önerisi 686

Yüksek Lisans Öğrencisi Ömer Özyön

Doç. Dr. Sadettin Volkan Kopar

The Sense of Englishness, Racial Hatred, and Xenophobia in Maggie Gee's The White Family..... 710

Abdullah Emin Yazıcı

Asst. Prof. Dr. Samet Güven

Ömer Nasuhi Bilmen'in Büyük Tefsir Tarihi'nde Yer Alan Üç (204-282/820-896) Dört (303-395/916-1005) ve Beşinci (405-494/1015-1101) Tabakaların Değerlendirilmesi 716

Doktor Öğretim Üyesi İsmail Öztürk

Son Yıllarda Türk Dilinin Yayılma Alanının Genişlemesi ve Yurt Dışında Türkçenin Yabancı Bir Dil Olarak Öğretimi Üzerine Bir Değerlendirme 729

Doç. Dr. Sami Baskın

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXII- 742

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXIII- 745

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXIV- 751

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXV- 757

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

"Sarı Gelin" Türküsünün Coğrafyalar Arası Değişimi: Azerbaycan-Türkiye Örneği 771

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Yüksek Lisans Öğrencisi Cem Özbek

Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti'nden TRT'ye: Ankara Koşması Türküsünün Müzikal Evrimi 785

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Yüksek Lisans Öğrencisi Cem Özbek

Türk Mûsıkîsi Notasyonunda Edisyon Karşılaştırması: Dügâh Peşrevi Örneği..... 799

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Doktora Öğrencisi Mustafa Cüneyt Aydın

Türk Mûsıkîsi Notalarında Edisyon Karşılaştırması Üzerine Bir Çalışma: Evcârâ Peşrevi Örneği..... 813

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Doktora Öğrencisi Mustafa Cüneyt Aydın

TRT THM Repertuvarında Yer Alan Oyun Havası Nota Varyantlarının Karşılaştırması: Sinsin Örneği 834

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Yüksek Lisans Öğrencisi Yusuf Yöndem

Kahramanlık Türkülerinde Usûl Yapısının Tespiti Üzerine Bir Çalışma "Kozanoğlu Avdan Gelir Türküsü" 845

Doç. Dr. Alper Akdeniz

Yüksek Lisans Öğrencisi Yusuf Yöndem

Türkçede Tümleme Fiilleri: Dil Bilgiselleşme ve Çok Anlamlılık 858

Doç. Dr. Nuh Doğan

Arş. Gör. Nagehan Payaz

Türkiye Türkçesinde Sözlüksel Söz Demetleri 865

Doktora Öğrencisi Betül Güvendi

Doç. Dr. Nuh Doğan

بنية الألغاز والأحاجي(العلامات وإحالاتها) في شعر أبي الصلت الأندلسي 893

الدكتورة ابتسام دهينة

الآذان السبعة والخطبة بالعربيّة في "مسجد أغونغ سيبتا راسا" الإندونيسية: دراسة تحليليّة لغويّة ثقافيّة 904

Amin Iskandar

Hajam

الضفيرة كرمز و بنية سردية في رواية "الضفيرة" للكاتبة الفرنسية لتيسيا كولومباني 912
د. نسرين طه عبد الغني محمد

التأثير الثقافي للمترجم على النص الهدف في رواية *Los Años de Fuga* للكاتب بلينيو أبوليوس ميندوزا 949
السيد محمد واصل

صورة الخلفاء الراشدين في الشعر الفارسي من المقدس إلى المدنس..... 974
د. الزبير الشلي

البعد الانتفاعي للخطاب ومقصدية الممارسة الجدلية «رسالة الإغراب في جدل الإعراب»..... 993
سناء كوجان

استراتيجية القراءة والتأويل وممكنات النص (شرح القصائد السبع الطوال لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري" نموذجا)..... 1013
مولاي عبد المالك الداودي

التحول الرقمي وتجديد السياسات الثقافية: دراسة تحليلية في ضوء التجارب المعاصرة للمؤسسات الثقافية والتعليمية..... 1033
ذة. وضيحة الجملي
د. منير السرحاني

تعليمية اللغات في ضوء الإطار المرجعي الأوروبي: دراسة مقارنة بين اللغة الألمانية والعربية..... 1048
حياة عبد اللوي
حسن بدوح (الأستاذ المشرف)

التخطيط اللغوي ودوره في حماية وتنمية اللغة العربية 1071

أصلي فاطمة

د.منير بنرحال

خصوصية الحكاية الواقعية في المتخيل الشعبي شرق المغرب الأقصى..... 1090

دة. حسناء بزغود

الهيبة المؤدية لعدالة الممدوح هي المهيمنة على عقلية الشعراء 1103

د. الزبير الشلي

صورة المعتمد بن عباد في الشعر الحديث..... 1124

د. المعتمد الخراز

آليات قراءة النّص الأدبي الرقمي..... 1170

د.مها بنت عبدالله سعيد الزهراني

Transformation of Tradition in Contemporary Arab and Latin American Comics: A Comparative Study of comics by Lutfi Zayed and Alberto Montt..... 1189

Marwa Muhammad Ibrahim

آيَةُ الصَّلَاةُ على النَّبِيِّ ﷺ: لَمَسَاتٌ بَيَانِيَّةٌ

م.د. أحمد جلعو اذياب الراشدي
مديرية تربية محافظة نينوى

Doi: 10.5281/zenodo.14247865

الملخص العربي

لَقَدْ جَمَعَتِ الصَّلاةُ عَلَىْ خَيْرِ البَرِيَّةِ وَإِمَامِ البَشَرِيَّةِ، النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ ﷺ خَيْرِ الدُّنْيَا وَالأَخِرَةِ؛ وَمِنْ هَذَا الخَيرِ مَا لَمَسْنَاهُ بِقُلُوْبِنَا وَعُقُوْلِنَا قَبْلَ أَطْرَافِ أَنَامِلِنَا مِنْ بَلَاغَةِ هَذِهِ الآيَاتِ وَأَسْرَارِ بَيَانِهَا؛ فَمَا مِنْ أَحَدٍ قَرَأَ القُرآنَ إِلَّا لَفَتَتْ نَظَرَهُ هَذِهِ الآيَاتُ، وَطَرَقَتْ سَمْعَهُ هَذِهِ الكَلِمَاتُ، فَأَذْعَنَ قَلْبُهُ لِهَذِهِ الدَّعَوَاتِ، وَتَحَرَّكَ لِسَانُهُ بِهَذِهِ الصَّلَوَاتِ؛ لِذَا جَاءَتْ هَذِهِ الدِّرَاسَةُ الْمُتَوَاضِعَةُ (آيَةُ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ، لَمَسَاتٌ بَيَانِيَّةٌ) مُتَرْجِمَةً لِهَذِهِ اللَّوْحَةِ البَيَانِيَّةِ وَالصُّوْرَةِ القُرْآنِيَّةِ بِجُهْدِ الْمُقِلْ، وَعَوْنِ الْمُعِزِّ الْمُذِلِّ .

الكلمات الافتتاحية: القرآن الكريم، الصلاة على النبي ﷺ، البلاغة العربية، لمسات بيانية، الدلالة، التفسير.

The verse of blessings upon the Prophet, may God bless him and grant him peace: graphic touches

Lecturer Ahmed Jalao Adiab

Nineveh Governorate Education

Abstract

Prayers upon the best of creation and the leader of humanity, the Prophet Muhammad, may God bless him and grant him peace, have gathered the best of this world and the hereafter, as it came in the hadith: “Then your worries will be taken care of and your sins will be forgiven.” And from this goodness is what we have touched with our hearts and minds before the tips of our fingers from the eloquence of these verses and the secrets of their explanation. There is no one who reads the Qur’an except that these verses attract his attention, these words reach his ears, his heart submits to these supplications, and his tongue moves with these prayers. Therefore, this humble study (Verses of Prayers for the Prophet, peace and blessings be upon him, rhetorical touches) came as a translation of this rhetorical tableau and the Qur’anic image with the effort of the poor and the help of the Honorable and Humiliating.

Keywords: The Holy Qur’an, blessings upon the Prophet, peace and blessing be upon him, Arabic rhetoric, graphic touches, significance, interpretation

مقدمة

الحَمْدُ للهِ الَّذِيْ مَا عَبَدْنَاهُ حَقَّ عِبَادَتِهِ، وَلا قُمْنَا بِحَمْلِ دِيْنِهِ وَلا رِسَالَتِهِ، وَلا زِلْنَا نَرُوْحُ وَنَغْدُو بَيْنَ نِعَمِهِ وَآلَائِهِ، وَكَأَنَّنَا لَسْنَا بِعَبِيْدِهِ وَإِمَائِهِ، وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلَىْ مَنْ أَمَرَنَا اللهُ عَزَّ وَجَلَّ بِالصَّلَاةِ عَلَيْهِ، فَلَمَّا كَلَّلْنَا وَيَأَسْنَا أَوْكَلْنَا ذَلِكَ الأَمْرِ إِلَيْهِ، وَعَلَىْ آلِهِ الطَّيِّبِيْنَ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِيْنَ، وَكُلِّ مَنْ سَارَ عَلَىْ نَهْجِهِمْ وَاهْتَدَى بِهَدْيِهِمْ إِلَىْ يَوْمِ الدِّيْنِ .

وَبَعْدُ..

فَهَذِهِ الآيَةُ هِيَ الآيَةُ الْوَحِيْدَةُ الَّتِيْ جَاءَتْ فِيْ الْقُرْآنِ الْكَرِيْمِ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ρ، وَلَكِنَّهَا جَمَعَتْ بِأُسْلُوْبِهَا الْفَرِيْدِ وَبَلَاغَتِهَا العَمِيْقَةِ أَعْظَمَ الْمَعَانِي وَأَجْمَلَ الدَّلَالَاتِ؛ فَكَأَنَّهَا نَسِيْجُ وَحْدِهَا، وَكَيْفَ لَا تَكُوْنَ كَذَلِكَ وَقَدِ ابْتَدَأَ اللهُ تَعَالَى فِيْهَا الصَّلَاةَ بِنَفْسِهِ، وَثَنَّى بِمَلَائِكَةِ قُدْسِهِ، وَثَلَّثَ بِالْعَالَمِيْنَ مِنْ جِنِّهِ وَإِنْسِهِ؛ فَقَالَ وَلَمْ يَزَلْ قَائِلاً عَلِيْماً، تَنْبِيْهاً لِعِبَادِهِ وَتَعْلِيْماً، وَتَشْرِيْفاً لِقَدْرِ نَبِيِّهِ وَتَعْظِيْماً: "إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً"(1).

وَلِأَهَمِّيَّةِ وفَضْلِ صَلَاتِنَا هَذِهِ، وَمَحَبَّتِنَا لِصَاحِبِهَا الرَّحْمَةِ الْمُهْدَاةِ، وَانْقِيَاداً لَأَمْرِ رَبِّ الأَرْضِ وَالسَّمَوَاتِ؛ أَحْبَبْتُ أَنْ أَتَلَمَّس - وَأَنَا الكَفِيْفُ - هَذِهِ الأَنْوَارِ، وَأَتَعَلَّقَ - وَأَنَا الْأَسِيْفُ- بِهَذِهِ الأَسْتَارِ؛ لَعَلَّ اللهَ يَجْعَلَهَا لَنَا وَلَكُمْ مِنَ الْمُنْجِيَاتِ مِنَ النَّارِ .

وَقَدْ تَعَطَّرَ بِالصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ρ خَلْقٌ كَثِيْرٌ مِنَ الْعُلَمَاءِ وَالْعَارِفِيْنَ تَأْلِيْفاً وَتَحْقِيْقاً؛ حَتَّى تَجَاوَزَتِ الْمُؤَلَّفَاتُ فِيْهَا السَّبْعِيْنَ مُؤَلَّفاً؛ مِنْهَا: جَلَاءُ الأَفْهَامِ فِيْ فَضْلِ الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ عَلَىْ خَيْرِ الأَنَامِ؛ لابنِ القَيِّمِ (ت:751هـ) ، وَالدُّرُّ الْمَنْضُوْدُ فِيْ الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ عَلَىْ صَاحِبِ الْمَقَامِ الْمَحْمُوْدِ ﷺ، لابْنِ حَجَرٍ الهَيْتَمِيِّ (ت:974هـ)، وَمِنَ الْكُتُبِ الْمُعَاصِرَةِ الصَّلَاةُ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ لِلشَّيْخِ عَبْدِ اللهِ سِرَاجِ الدِّيْنِ الْحُسَيْنِيِّ (ت:1423هـ) وَغَيْرِهَا.

وَقَدِ اشْتَمَلَ البَحْثُ بَعْدَ هَذِهِ الْمُقَدَّمَةِ عَلَىْ دِرَاسَةِ المَبَاحِثِ الآتية:

المبحث الأَول: مَعْنَى الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ لُغَةً وَاصْطِلَاحاً .

المبحثُ الثاني: اللَّمْسَاتُ الْبَيَانِيَّةُ فِيْ أُسْلُوْبِ وَبَلَاغَةِ الآيَةِ.

المبحثُ الثالث: اللَّمْسَاتُ الْبَيَانِيَّةُ فِيْ صِفَةِ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ ﷺ.

المبحثُ الرابع: لَمَسَاتٌ بَيَانِيَّةٌ مُتَنَوِّعَةٌ .

ثُمَّ خَاتِمَةٌ بِأَهَمِّ النَّتَائِجِ وَالتَّوْصِيَاتِ، تَلِيْهَا قَائِمَةٌ بِالْمَصَادِرِ وَالْمَرَاجِعِ .

وَفِي الخِتَامِ أَرجُو أَنْ أَكُونَقَدْ وُفِّقْتُ - بَعْوْنِ اللهِ تَعَالَى وَفَضْلِهِ -إِلَىْ بَيَانِ هَذِهِ اللَّمَسَاتِ، وَالْكَشْفِ عَنْ هَذِهِ اللَّفَتَات، وهي مِنْ جُهْدِ الْمُقِلِّ، وَعَوْنِ الْمُعِزِّ الْمُذِلِّ، واللهُ وَحْدَهُ هُوَ الْمُوَفِّقُ لِلصَّوَابِ، وَالهَادِي لِأَحْسَنِ الجَوَابِ، وَآخِرُ دَعْوَانَا أَنِ الحَمْدُ للهِ رَبِّ العَالَمِينَ.

الباحث

(1) سُوْرَةُ الأَحزَابِ، الآيَةُ: 60 .

المبحث الأول: مَعْنَى الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ لُغَةً وَاصْطِلَاحاً

المطلب الأول: مَعْنَى الصَّلَاةِ فِي لِسَانِ العَرَبِ وَفِيْ الاصْطِلَاحِ:

الصَّلَاةُ فِي اللِسَانِ العَرَبِيّ: (صَلَى) "الصَّادُ وَاللَّامُ وَالْحَرْفُ الْمُعْتَلُّ أَصْلَانِ: أَحَدُهُمَا النَّارُ وَمَا أَشْبَهَهَا مِنَ الْحُمَّى، وَالْآخِرُ جِنْسٌ مِنَ الْعِبَادَةِ؛ فَأَمَّا الْأَوَّلُ: فَقَوْلُهُمْ: صَلَيْتُ الْعُودَ بِالنَّارِ إِذَا لَيَّنْتَهُ .وَاصْطَلَيْتُ بِالنَّارِ. وَالصِّلَاءُ: مَا يُصْطَلَى بِهِ وَمَا يُذْكَى بِهِ النَّارُ وَيُوقَدُ . قَالَ الشَّاعِرُ[2] :

تَجْعَلُ الْعَوْدَ وَالْيَلَنْجُوجَ وَالرَّنْـ ـــــدَ صِلَاءً لَهَا عَلَى الْكَانُونِ

وَأَمَّا الثَّانِي: فَالدُّعَاءُ؛ قَالَ اللهُ تَعَالَى: "وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَاتَكَ سَكَنٌ لَّهُم"[3]، أَي ادْعُ لَهُمْ، وَقَالَ النَّبِيُّ ρ: "إِذَا دُعِيَ أَحَدُكُمْ إِلَى طَعَامٍ فَلْيُجِبْ، فَإِنْ كَانَ مُفْطِرًا فَلْيَأْكُلْ، وَإِنْ كَانَ صَائِمًا فَلْيُصَلِّ"[4]، أَيْ فَلْيَدْعُ لَهُمْ بِالْخَيْرِ وَالْمَغْفِرَةِ وَالْبَرَكَةِ"[5]، يَقُوْلُ الْأَعْشَى[6]:

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحِلًا يَا رَبِ جَنِّبْ أَبِي الْأَوْصَابَ وَالْوَجَعَا

عَلَيْكِ مِثْلُ الَّذِي صَلَّيْتِ فَاغْتَمِضِي نَوْمَاً فَإِنَّ لِجَنْبِ الْمَرْءِ مُضْطَجَعَاً

وَالصَّلَاةُ مِنَ اللهِ عَلَى نَبِيِّهِ ρ فَهِيَ أَخَصُّ مِنْ مُطْلَقِ الدُّعَاءِ؛ لِذَا عَرَّفَهَا التَّابِعِيُّ الجَلِيْلُ أَبُو الْعَالِيَةِ بِقَوْلِهِ: "صَلَاةُ اللهِ ثَنَاؤُهُ عَلَيْهِ عِنْدَ الْمَلَائِكَةِ، وَصَلَاةُ الْمَلَائِكَةِ الدُّعَاءِ"[7] .

وَأَمَّا الصَّلَاةُ فِي لِسَانِ الشَّرْعِ: "فَهِيَ عِبَادَةٌ للهِ تَعَالَى ذَاتُ أَقْوَالٍ وَأَفْعَالٍ مَعْلُوْمَةٍ مَخْصُوْصَةٍ، مُفْتَتَحَةٍ بِالتَّكْبِيْرِ، مُخْتَتَمَةٍ بِالتَّسْلِيْمِ، وَسُمِّيَتْ صَلَاةٌ؛ لاشْتِمَالِهَا عَلَى الدُّعَاءِ، أَوْ لِمَا بَيْنَهَا وَبَيْنَ الدُّعَاءِ مِنَ الْمُنَاسَبَةِ"[8]. وَعَلَى الْمَعْنَى الأَوَّلِ يُقَالُ: إِنَّ الصَّلَاةَ مِنْ مُلَايَنَةِ الْقَلْبِ بِالْخُشُوْعِ؛ لِأَنَّ الْمُصَلِّيَ يَلِيْنُ بِالْخُشُوْعِ.

المطلب الثاني: مَعْنَى السَّلَامِ لُغَةً وَاصْطِلَاحاً :

السَّلَامِ فِيْ لِسَانِ العَرَبِ: "السِّينُ وَاللَّامُ وَالْمِيمُ، مُعْظَمُ بَابِهِ مِنَ الصِّحَّةِ وَالْعَافِيَةِ؛ فَالسَّلَامَةُ: أَنْ يَسْلَمَ الْإِنْسَانُ مِنَ الْعَاهَةِ وَالْأَذَى. قَالَ أَهْلُ الْعِلْمِ: اللَّهُ جَلَّ ثَنَاؤُهُ هُوَ السَّلَامُ؛ لِسَلَامَتِهِ مِمَّا يَلْحَقُ الْمَخْلُوقِينَ مِنَ الْعَيْبِ وَالنَّقْصِ وَالْفَنَاءِ. قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: ﴿وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَى دَارِ

---

(2) شِعْرُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ بْنِ حَسَّان بْنِ ثَابِتٍ الأَنْصَارِيّ، جمع وتحقيق: د. سامي مكي العاني: 60 .

(3) سورة التوبة: ١٠٣.

(4) صحيح مسلم: 54/4، رقم (3509) .

(4) يُنْظَرُ: مقاييس اللغة، ابن فارس: (300/3)، النهاية في غريب الحديث، ابن الأثير: (٥٠/٣)، لِسَانُ العرب، ابن منظور، باب اللام، فصل الصاد: (٤٦5/١٤5) .

(6) ديوان الأعشى، تحقيق: محمد حسين: 191 .

(7) رَوَاهُ البُخَارِيُّ مُعَلَّقًا مَجْزُوماً بِهِ، كتاب التفسير، تفسيرُ سُورةِ الأَحزابِ، بابُ قولِهِ تَعَالَى: ﴿إِنَّ اللهَ وَمَلائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ﴾: 120/6، وَفَضْلُ الصَّلاةِ على النَّبِيِّ ρ، إِسْمَاعِيلُ بنُ إِسْحَاقَ القاضِي: 79 .

(8) يُنْظَرُ: التَّعْرِيفَاتِ، الشَّرِيفُ الجُرجَانِي: 134 .

السَّلَامِ﴾[9]، فَالسَّلَامُ اللَّهُ جَلَّ ثَنَاؤُهُ، وَدَارُهُ الْجَنَّةُ. وَمِنَ الْبَابِ الْإِسْلَامُ، وَهُوَ الِانْقِيَادُ؛ لِأَنَّهُ يَسْلَمُ مِنَ الْإِبَاءِ وَالِامْتِنَاعِ"[10]، والسِّلْمُ بِكَسْرِ السِّيْنِ: السَّلَامُ. قَالَ الشَّاعِرُ:

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْهِ سِلْمٌ فَسَلَّمَتْ فَمَا كَانَ إِلَّا وَمْؤُهَا بِالحَوَاجِبِ

وَالسَّلْمُ: "الصُّلْحُ، يُفْتَحُ وَيُكْسَرُ، وَيُذَكَّرُ وَيُؤَنَّثُ، وَالسِّلْمُ: المُسَالِمُ؛ تَقُوْلُ: أَنَا سِلْمٌ لِمَنْ سَالَمَنِي. وَالسَّلَامُ: السَّلَامَةُ. وَالسَّلَامُ: الاسْتِسْلَامُ. وَالسَّلَامُ: الاسْمُ مِنَ التَّسْلِيْمِ . وَالسَّلَامُ: اسْمٌ مِنْ أَسْمَاءِ اللهِ تَعَالَى، وَالسَّلَامُ: الْبَرَاءَةُ مِنَ الْعُيُوْبِ"[11]؛ قَالَ أُمَيَّةُ[12] .

سَلَامُكَ رَبَّنَا فِي كُلِّ فَجْرٍ بَرِيئاً مَا تَعَنَّتْكَ الذُّمُومُ

وَأَمَّا السَّلَامُ فِي الاصْطِلَاحِ كَمَا يَرَى الجُرْجَانِيُّ: "فَهُوَ تَجَرُّدُ النَّفْسِ عَنِ الْمِحْنَةِ فِي الدَّارِيْنِ"[13]. وَلَا شَكَّ أَنَّ أَغْلَبَ هَذِهِ الْمَعَانِي اللُّغَوِيَّةِ تَصُبُّ فِيْ هَذَا الْمَعْنَى الْبَلِيْغِ. وَقَدْ تَتَبَّعْتُ لَفْظَةَ السَّلَامِ فِيْ القُرْآنِ الكَرِيْمِ فَوَجَدْتُهَا قَدْ ذُكِرَتْ ثَلَاثاً وَأَرْبَعِيْنَ مَرَّةً، وَتَدُوْرُ حَوْلَ سِتَّةِ أَوْجِهٍ؛ الأَوَّلُ: اسْمُ اللهِ تَعَالَى، وَالثَّانِي: الْخَيْرُ، وَالثَّالِثُ: الدُّعَاءُ، وَالرَّابِعُ: الثَّنَاءُ الْحَسَنُ، وَالخَامِسُ: السَّلَامَةُ، والسَّادِسُ: التَّحِيَّةُ. وَالْمُلَاحَظُ أَنَّ هَذِهِ الأَوْجُهَ كُلَّهَا تَصُبُّ فِي الْخَيْرِ العَامِ وَالسَّلَامَةِ مِنْ كُلِّ شَرٍّ.

وَاللَّمْسَةُ الْبَيَانِيَّةُ مِنْ الْجَمْعِ بَيْنَ الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ لَهُ - عَلَيْهِ أَفْضَلُ الصَّلَاةِ وَأَتَمُّ السَّلَامِ - هِيَ فِيْ الصَّلَاة: الْحُصُوْلُ عَلَى الْخَيْرَاتِ وَالْبَرَكَاتِ، وَفِيْ السَّلَامِ: السَّلَامَةُ مِنَ الشُّرُوْرِ وَالآفَاتِ، فَجَمَعَ اللهُ تَعَالَى لَهُ فِيْ هَذِهِ الصِّيْغَةِ بَيْنَ سُؤَالِ اللهِ تَعَالَى أَنْ يَحَقِّقَ لِنَبِيِّهِ الْخَيْرَاتِ؛ وَأَخَصُّهَا: الثَّنَاءُ عَلَيْهِ فِيْ الْمَلَأِ الأَعْلَى، وَأَنْ يُبْعِدَ عَنْهُ الشُّرُوْرَ وَيُزِيْلَ عَنْهُ الآفَاتِ.

المبحث الثاني

اللَّمْسَاتُ الْبَيَانِيَّةُ فِيْ أُسْلُوْبِ وَبَلَاغَةِ الآيَةِ

تُعَدُّ هَذِهِ الآيَةُ جَوْهَرَةً مِنْ جَوَاهِرِ الْقُرْآنِ؛ فَبَرِيْقُهَا الظَّاهِرُ يُبْهِرُ الأَذْهَانَ وَالْعُقُوْل، وَعَقِيْقُهَا الْبَاطِنُ يُلِيْنُ الأَفْئِدَةَ وَالْقُلُوْبَ، وَلَمَسَاتُ بَيَانِهَا تَبْعَثُ فِيْ الرُّوْحِ الأَمَانَ وَالطَّمَأْنِيْنَةَ. حَيْثُ اشْتَمَلَتْ هَذِهِ الآيَةُ عَلَى خَبَرٍ وَطَلَبٍ، يَتَوَسَّطُ بَيْنَهُمَا نِدَاءٌ خَاصٌّ، يُؤَلِّفُ بَيْنَهُمَا وَيُعَلِّلُ اجْتِمَاعَهُمَا؛ وَقَدْ جِيْءَ بِالْخَبَرِ مُؤَكَّداً بِـ(إِنَّ) لِتَوْكِيْدِهِ فِيْ الْعُقُوْلِ وَتَحْقِيْقِهِ فِيْ الْقُلُوْبِ، وَالتَّعْبِيْرُ عَنْهُ بِالْجُمْلَةِ الِاسْمِيَّةِ لِتَقْوِيَةِ الْخَبَرِ، وَافْتِتَاحُهَا بِاسْمِ الْجَلَالَةِ لِإِدْخَالِ الْمَهَابَةِ وَالتَّعْظِيمِ فِي هَذَا الْحُكْمِ، وَجِيْءَ بِاسْمِ الْجَلَالَةِ (الله) فِيْ مَحِلِّ الابْتِدَاءِ حَقِيْقَةً، وَإِنْ سُمِّيَ بِاسْمِ (إِنَّ)نَحْواً وَاعْرَاباً؛ لِلتَّوْكِيْدِ والِاهْتِمَامِ .

فَاللَّهُ عَزَّ اسْمُهُ يُخْبِرُنَا بِأَنَّهُ هُوَ مَنِ ابْتَدَأَ الصَّلَاةَ عَلَى نَبِيِّنَا ﷺ، وَأَنَّهُ جَلَّ اسْمُهُ قَدْ أَشْرَكَ مَعَهُ فِيْ هَذِهِ الصَّلَاةِ مَلَائِكَتَهُ الَّتِيْ لا يَعْلَمُ عَدَّهَا إِلَّا هُوَ، وَمَا ذَلِكَ إِلَّا لِتَكْثِيْرِ الْمُصَلِّيْنَ عَلَيْهِ ﷺ، وَلِيَكُوْنُوْا بِذَلِكَ قُدْوَةً وَأُسْوَةً لِغَيْرِهِمْ مِنَ الْمُؤْمِنِيْنَ، فَضْلاً عَنْ (تَشْرِيْفِهِمْ بِذَلِكَ؛ حَيْثُ اقْتَدَوْا بِاللَّهِ جَلَّ وَعَلَا فِيْ الصَّلَاةِ عَلَى النَّبِيِّ ﷺ وَتَعْظِيْمِهِ، وَمُكَافَأَةً لِبَعْضِ حُقُوْقِهِ عَلَى الْخَلْقِ؛ لأَنَّهُ الْوَاسِطَةُ الْعُظْمَى فِيْ كُلِّ نِعْمَةٍ وَصَلَتْ لَهُمْ،

(9) سورة يونس: 25.

(10) يُنْظَرُ: مقاييسُ اللُّغَة: 90/3 .

(11) يُنْظَرُ: الصِّحَاحُ تاجُ اللُّغَةِ وَصِحَاح العَرَبِيَّةِ، الجَوْهَرِيُّ، تَحْقِيقُ: أَحْمَدُ عَبْد الغَفُوْر عَطَّار: 82/1 .

(12) دِيْوَانُ أُمَيَّةَ بنِ أَبِي الصَّلْتِ: 107 .

(13) التَّعْرِيفَاتِ:120 .

وَحَقٌّ عَلَىْ مَنْ وَصَلَتْ لَهُ نِعْمَةٌ مِنْ شَخْصٍ أَنْ يُكَافِئَهُ، وَلَمَّا كَانَ الْخَلْقُ عَاجِزِيْنَ عَنْ مُكَافَأَتِهِ ﷺ طَلَبُوْا مِنَ القَادِرِ الْمَالِكِ أَنْ يُكَافِئَهُ؛ وَلا شَكَّ أَنَّ الصَّلَاةَ الْوَاصِلَةَ لِلنَّبِيِّ ﷺ مِنَ اللهِ لا تَقَفُ عِنْدَ حَدٍّ، فَكُلَّمَا طَلَبْتَ مِنَ اللهِ زَادَتْ عَلَىْ نَبِيِّهِ، فَهِيَ دَائِمَةٌ بِدَوَامِ اللهِ[14]. وَهَذَا هُوَ السِّرُّ فِيْ قَوْلِكَ: (اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ)؛ "فَتَطْلُبُ مِمَّنْ هُوَ أَعْلَىْ مِنْكَ أَنْ يُصَلِّيَ عَلَىْ رَسُوْلِ اللهِ؛ لأَنَّهُ لا يُوْجَدُ عَطَاءٌ عِنْدَكَ تُؤَدِّيْهِ لِرَسُوْلِ اللهِ ﷺ"[15].

وَهَهُنَا مَلْحَظٌ عَقَدِيٌّ تَنَبَّهَ لَهُ كَثِيْرٌ مِنَ الْمُفَسِّرِيْنَ: وَهُوَ فِيْ قَوْلِهِ: ﴿إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ﴾ حَيْثُ جَمَعَ الْحَقُّ سُبْحَانَهُ بَيْنَ صَلَاتِهِ وَصَلَاةِ مَلَائِكَتِهِ، وقَدْ سَمِعَ رَسُوْلُ اللهِ ﷺ مَرَّةً خَطِيْباً يَقُوْلُ: "مَنْ يَتَّقِ اللهَ وَرَسُوْلَهُ يُثِبْهُ اللهُ، وَمَنْ يَعْصِهِمَا يُعَاقِبْهُ اللهُ، فَقَالَ ﷺ لَهُ: «بِئْسَ الْخَطِيْبُ أَنْتَ! قُلْ: وَمَنْ يَعْصِ اللهَ وَرَسُوْلَهُ»"[16]؛ لأَنَّهُ جَمَعَ بَيْنَ اللهِ تَعَالَى وَرَسُوْلِهِ فِي قَوْلِهِ: (وَمَنْ يَعْصِهِمَا)، فَاللَّهُ وَحْدَهُ هُوَ الَّذِيْ يَجْمَعُ مَعَهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى مَنْ يَشَاءُ؛ أَمَّا نَحْنُ فَلَيْسَ لَنَا أَبَداً أَنْ نَأْتِيْ بِصِيْغَةٍ تَشْرِيْكِيَّةٍ بَيْنَ اللهِ تَعَالَى وَأَحَدٍ مِنْ خَلْقِهِ[17] .

المبحث الثالث

اللَّمَسَاتُ الْبَيَانِيَّةُ فِيْ صِفَةِ الصَّلَاةِ عَلَيْهِ ﷺ

يَأْمُرُ المَوْلَى سُبْحَانَهُ مَنْ آمَنَ بِهِ مِنْ عِبَادِهِ فِيْ هَذِهِ الآيَةِ بِأَمْرِيْنِ اثْنَيْنِ: بِالصَّلَاةِ وَبِالسَّلَامِ عَلَىْ نَبِيِّهِ الأَمِيْنِ ﷺ؛ فَأَمَّا سَلَامُنَا عَلَيهِ؛ فَإِنَّنَا نَفْهَمُ الْمَعْنَى مِنْهُ، وَنَقْدِرُ عَلَىْ تَأْدِيَتِهِ؛ سَوَاءٌ كَانَ مَعْنَاهُ إِلْقَاءَ التَّحِيَّةِ عَلَيْهِ، أَوِ الانْقِيَادَ لَهُ ﷺ، أَوْ غَيْرَ ذَلِكَ مِمَّا سَيَأْتِيْنَا مَعْنَاهُ إِنْ شَاءَ اللهُ تَعَالَى .

وَأَمَّا الصَّلَاةُ فَقَدْ أَشْكَلَ أَمْرُهَا عَلَىْ الصَّحَابَةِ رَضْوَانُ اللهُ عَلَيْهِمْ؛ فَسَأَلُوْهُ ﷺ عَنِ الصِّفَةِ الْمُثْلَىْ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَيْهِ ﷺ؛ فَعَنْ كَعْبِ بْنِ عُجْرَةَ؛ قَالَ: "قَالُوْا: يَا نَبِيَّ اللهِ، أَمَّا السَّلَامُ عَلَيْكَ فَقَدْ عَرَفْنَاهُ، فَكَيْفَ الصَّلَاةُ عَلَيْكَ؟ قَالَ: قُوْلُوْا: اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ، وَعَلَىْ آلِ مُحَمَّدٍ، كَمَا صَلَّيْتَ عَلَىْ آلِ إِبْرَاهِيْمَ؛ إِنَّكَ حَمِيْدٌ مَجِيْدٌ، اللَّهُمَّ بَارِكْ عَلَىْ مُحَمَّدٍ، وَعَلَىْ آلِ مُحَمَّدٍ، كَمَا بَارَكْتَ عَلَىْ آلِ إِبْرَاهِيْمَ؛ إِنَّكَ حَمِيْدٌ مَجِيْدٌ"[18] .

وَمِنَ الْمُقَرَّرِ عِنْدَنَا أَنَّ اللهَ لا يُكَلِّفُ إِلَّا بِقَدَرِ الْوِسْعِ وَالْمُسْتَطَاعِ؛ كَمَا قَالَ تَعَالَى: ﴿لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا﴾ (البقرة:286)، وَهَذِهِ قَاعِدَةٌ عَامَّةٌ فِيْ جَمِيْعِ أَحْكَامِ الشَّرِيْعَةِ؛ إِذْ لَا يُكَلِّفُ اللهُ عِبَادَهُ بِأَمْرٍ لا يَقْدِرُوْنَ عَلَيْهِ، فَاللَّهُ سُبْحَانَهُ أَرْحَمُ بِعِبَادِهِ مِنْ ذَلِكَ؛ وَلِذَلِكَ لا نَجِدُ مَنْ يُكَلِّفُهُ اللهُ بِعِبَادَةٍ كَالصَّلَاةِ أَوِ الزَّكَاةِ أَوِ الْحَجِّ أَوْ غَيْرِهَا؛ فَيَقُوْلِ: يَا رَبِّ؛ لَيْسَ بِوِسْعِي أَدَاءُ هَذِهِ العِبَادَةِ؛ فَصَلِّ عَنِّي أَوْ زَكِّ عَنِّي، أَوْ حُجَّ عَنِّي، وَمَنْ يَفْعَلُ ذَلِكَ فَهُوَ إِمَّا مَجْنُوْنٌ مَحْض، أَوْ جَاحِدٌ مُسْتَهْزِئٌ بِالْفَرْض. وَمَعَ ذَلِكَ نَجِدُ جَمِيْعَ الْمُسْلِمِيْنَ عِنْدَمَا أَمَرَهُمُ اللهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى بِالصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ يَفْعَلُوْنَ ذَلِكَ، وَيَقُوْلُوْنَ بِلِسَانٍ فَصِيْحٍ رَجِيْحٍ مَلِيْحٍ: (اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ، وَعَلَىْ آلِ مُحَمَّدٍ)، لِيُوْكِلُوْا هَذَا الأَمْرَ الَّذِيْ جَاءَ مِنْهُ إِلَيْهِ، وَمَا ذَلِكَ - وَاللَّهُ تَعَالَى أَعْلَمُ - إِلَّا لِأَنَّ اللهَ سُبْحَانَهُ وتَعَالَى يَعْلَمُ بِأَنَّنَا لا نَسْتَطِيْعُ أَنْ نُصَلِّيَ عَلَيْهِ ﷺ كَمَا يَنْبَغِي، وأَنَّهُ لَيْسَ بِوِسْعِنَا مُكَافَأَتُهُ؛ فَقَبِلَ مِنَّا هَذَا التَّفْوِيْضَ الرَّبَّانِيَّ مِنَّةً مِنْهُ وَكَرَماً .

فَعَلَّمَنَا أَنْ نُرْجِعَ الأَمْرَ إِلَيْهِ تَعَالَى مَرَّةً أُخْرَىَ كَيْ يُصَلِّيَ عَلَيْهِ مَنْ أَمَرَنَا بِالصَّلَاة عَلَيْهِ؛ فَكَأَنَّنَا نَقُوْلُ: يَا رَبُّ، أَنْتَ صَلِّ عَلَىْ سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ ﷺ، فَإِنَّنَا لا نَقْدِرُ أَنْ نُصَلِّيَ عَلَىْ رَسُوْلِكَ ﷺ، فَنَرْفَعُ مِنْ قَدْرِهِ ومَنْزِلَتِهِ عِنْدَكَ، بَلِ العَكْسُ هُوَ الصَّحِيْحُ؛ فَكُلَّمَا صَلَّيْنَا عَلَيْهِ ﷺ كُلَّمَا رَفَعَ اللهُ قَدْرَنَا وَمَنْزِلَتَنَا عِنْدهُ، وَنِلْنَا القُرْبَ وَالشَّفَاعَةَ وَفَضَائِلَ كَثِيْرَةً أُخْرَى؛ فَفِيْ الْحَدِيْثِ عَنْهُ ﷺ: "مَنْ صَلَّى صَلاةً واحِدَةً عَلَيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ بِهَا

(14) حاشية الصاوي على تفسيرِ الجلالين، أحمد بن محمد الصّاوي : 74/2 .

(15) تفسير الشعراوي، محمد متولي الشعراوي: 1214/19.

(16) صحيح مسلم: 29/3، رقم (1965) .

(17) تفسير الشعراوي: 1214/19.

(18) صحيح البخاري: (10/12)، رقم (4797) .

عَشْرًا"[19]، فكَانَ الجَزَاءُ مِنْ جِنْسِ الْعَمَلِ وَزِيَادَةٌ . وَمِنَ النُّكَتِ الْبَيَانِيَّةِ الَّتِيْ نَلْتَمِسُهَا مِنْ هَذِهِ الصِّيَغِ الصَّحِيْحَةِ والفَصِيْحَةِ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ ﷺ جَوَابَاً عَلَىْ سُؤَالٍ طَالَمَا يَقْدَحُ فِيْ الذِّهْنِ؛ وَهُوَ أَيُّهُمَا أَفْضَلُ صِيْغَةٍ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ أَفْضَلُ الصَّلَاة وَأَزْكَى السَّلامِ:

(اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ) أَمْ (اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ، وَعَلَىْ آلِ مُحَمّدٍ)..؟

الجَوَابُ: لا شَكَّ أَنَّ الصِّيْغَةِ الثَّانِيَةِ هِيَ أَفْضَلُ مِنَ الصِّيْغَةِ الأَوْلَىْ – وَفِيْ كُلٍّ فَضْلٌ -بِدَلَالَةِ النَّقْلِ وَالْعَقْلِ:

أَمَّا النَّقْلُ: فَفِيْ الصَّحِيْحِيْنِ عَنْ عَبْدَ الرَّحْمَنِ بْنَ أَبِي لَيْلَى قَالَ: "لَقِيَنِي كَعْبُ بْنُ عُجْرَةَ؛ فَقَالَ: أَلَا أُهْدِي لَكَ هَدِيَّةً؟ إِنَّ الرَّسُوْلَ ﷺ خَرَجَ عَلَيْنَا فَقُلْنَا: يَا رَسُولَ اللَّهِ قَدْ عَلِمْنَا كَيْفَ نُسَلِّمُ عَلَيْكَ، فَكَيْفَ نُصَلِّي عَلَيْكَ؟ قَالَ: فَقُولُوا: اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ، كَمَا صَلَّيْتَ عَلَى آلِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ، اللَّهُمَّ بَارِكْ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ، كَمَا بَارَكْتَ عَلَى آلِ إِبْرَاهِيمَ إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ"[20] .

وَأَمَّا العَقْلُ: فَكَوْنُ الصَّلَاةِ عَلَىْ مُحَمَّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ، هِيَ صَلَاةٌ وَاحِدَةٌ؛ لِعَطْفِ الْمُفْرَدِ (آلِ مُحَمَّدٍ)عَلَىْ الْمُفْرَدِ (مُحَمَّدٍ) فِيْ حُكْمٍ وَاحِدٍ؛ وَهُوَ الصَّلَاةُ عَلَيْهِمْ جَمِيْعَاً . وَأَمَّا الصَّلَاةُ عَلَىْ مُحَمَّدٍ وَ(عَلَىْ) آلِ مُحَمَّدٍ؛ فَإِنَّهُمَا صَلَاتَانِ؛ لأَنَّهُمَا جُمْلَتَانِ فِعْلِيَّتَانِ؛ فَقَوْلُهُ ﷺ: «اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ»؛ جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ فِعْلُهَا ظَاهِرٌ، وَقَوْلُهُ ﷺ: «وَعَلَى آلِ مُحَمَّد»، جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ فِعْلُهَا مُقَدَّرٌ؛ لِتَعَلُّقِ شُبْهِ الْجُمْلَةِ بِفِعْلٍ مَحْذُوْفٍ يُفَسِّرُهُ الْفِعْلُ الْمَذْكُوْرُ فِيْ الْجُمْلَةِ الأُوْلَىْ؛ فَتَكُوْنُ عِنْدَنَا هَهُنَا صَلَاتَانِ:

الصَّلَاةُ الأُوْلَى: اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَىْ مُحَمَّدٍ؛ وَهِيَ جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ مُسْتَقِلَّةٌ.

وَالصَّلاةُ الثَّانِيَةُ: وَ(صَلِّ) عَلَىْ آلِ مُحَمَّدٍ؛ وَهِيَ جُمْلَةٌ فِعْلِيَّةٌ فِعْلُهَا مُقَدَّرٌ مُفَسَّرٌ بِمَا قَبْلَهُ .

وَفَائِدَةُ تَرْجِيْحِ الصِّيْغَةِ الثَّانِيَةِ عَلَىْ الصِّيْغَةِ الأُوْلَىْ هِيَ تِكْرَارُ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ؛ فَالصَّلَاةُ الأُوْلَى عَلَيْهِ هِيَ صَلَاةٌ مُسْتَقِلَّةٌ، وَالصَّلَاةُ الثَّانِيَةُ عَلَيْهِ هِيَ صَلَاةٌ تَبَعِيَّةٌ؛ فَالنَّبِيُّ ﷺ يَدْخُلُ فِيْ آلِهِ دُخُوْلاً أَوَّلِيّاً وَأَوْلَوِيَّاً؛ وَمِنْ هَذَا الْبَابِ جَاءَ قَوْلُهُ تَعَالَى: "سَلَامٌ عَلَىْ آلْ يَاسِيْنَ"[21] ؛ فـ(يَاسِيْنُ) يَدْخُلُ فِيْ (آلِهِ) دُخُوْلاً أَوَّلِيّاً وَأَوْلَوِيَّاً مَعاً.

وَقَدْ جَمَعَ اللهُ بَيْنَهُمَا فِيْ مُحْكَمِ التَّنْزِيْلِ؛ فَقَالَ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى: "وكذلك يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأحاديث وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وعلى آلِ يَعْقُوبَ كَمَآ أَتَمَّهَا على أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبَّكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ"[22]، وَالْعَقْلُ يَدُلُّ دَلَالَةً قَاطِعَةً عَلَىْ أَنَّ الصَّلَاتِيْنِ أَفْضَلُ مِنَ الصَّلَاةِ الوَاحِدَةِ؛ وَبِذَلِكَ يَكُوْنُ الْعَقْلُ السَّلِيْمُ قَدْ وَافَقَ النَّقْلَ الصَّحِيْحَ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ خَيْرِ الْخَلْقِ وَحَبِيْبِ الْحَقِّ؛ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَعَلَىْ آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِيْنَ.

المبحثُ الرابع

لَمَسَاتٌ بَيَانِيَّةٌ مُتَنَوِّعَةٌ

أولاً: التَّعْدِيَةُ بِـ(عَلَىْ) فِيْ صِيغَةِ الصَّلَاةِ عَلَيهِ ﷺ:

وَمِنَ اللَّمَسَاتَ البَيَانِيَّةِ تَعْدِيَةُ فِعْلِ الصَّلَاةِ بِـ(عَلَىْ) دُوْنَ (اللَّامِ) فِيْ قَوْلِهِ: ﴿عَلَىْ النَّبِيِّ﴾؛ مُرَاعَاةً لِمَنْزِلَةِ النَّبِيِّ وَعُلُوِ مَكَانِهِ عِنْدَ اللهِ، وَلِرِفْعَةِ شَأْنِهِ وَوُجُوْبِ حَقِّهِ عَلَىْ أُمَّتِهِ؛ "لا لاعْتِبَارِ مَعْنَى القَضَاءِ؛ أَيْ قَضَى اللهُ تَعَالَى عَلَيْكَ السَّلَامَ كَمَا قِيْلَ؛ لِأَنَّ القَضَاءَ كَالدُّعَاءِ لا يَتَعَدَّى بِـ(عَلَىْ)؛

(19) صحيح مسلم: (306/1)، رقم (408) .

(20) سَبَقَ تَخْرِيْجُهُ .

(21) الصَّافَات: ١٣٠.

(22) يُوسُفُ: 6 .

لِلنَّفْعِ، وَلا لِتَضَمُّنِهِ مَعْنَىْ الْوَلايَةِ وَالاسْتِيْلَاءِ؛ لِبُعْدِهِ فِيْ هَذَا الْوَجْهِ"[23]؛ فَإِنَّ أَصْلَ مَعْنَى (عَلَىْ) هُوَ العُلُوُ وَالاسْتِعْلَاءُ حِسَّاً أَوْ مَعْنَىْ، كَمَا هُوَ مَعْرُوْفٌ عِنْدَ أَهْلِ العَرَبِيَّةِ[24] .

ثانياً: التَّعْبِيْرُ بِقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿وَسَلِّمُوا تَسْلِيْمَاً﴾ .

اخْتَلَفَ أَهْلُ التَّفْسِيْرِ فِيْالْمُرَادِ مِنْ قَوْلِهِ تَعَالَى:﴿وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً﴾ عَلَىْ أَرْبَعَةِ أَقْوَالٍ:

أَولاً: إِلْقَاءُ التَّحِيَّةِ وَالسَّلَامِ فِيْ التَّشَهُّدِ أَوْ خَارِجِهِ، سَوَاءٌ فِيْ حَيَاتِهِ أَوْ بَعْدَ وَفَاتِهِ[25] .

ثانياً: الانْقِيَادُ وَالطَّاعَةُ وَالامْتِثَالُ لِأَوَامِرِهِ وَحُكْمِهِ[26] .

ثالثاً: أَوْ "قُوْلُوْا: صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ تَسْلِيْمَاً"[27] .

رابعاً: أَوْ بِمَعْنَى السَّلَامَةِ مِنَ النَّقَائِصِ وَالآفَاتِ لَكَ وَمَعَكَ؛ أَيْ: مُصَاحَبَةً وَمُلَازَمَةً؛ فَيَكُوْنُ السَّلَامُ مَصْدَرَاً بِمَعْنَى السَّلَامَةِ، أَوْ بِمَعْنَى جَعَلَ اللهُ لَكَ وِقَايَةً، فَلا يَنَالُكَ أَحَدٌ بِسُوْءٍ [28].

وَلا مُنَافَاةٌ بَيْنَ هَذِهِ الأَقْوَالِ جَمِيْعِهَا؛ فَإِنَّ جَمِيْعَهَا يَدُلُّ عَلَىْ السَّلَامِ وَالسَّلَامَةِ، وَلِذَا عَبَّرَ عَنْهُ بِالْمَفْعُوْلِ الْمُطْلَقِ؛ لِأَنَّهُ مَفْعُوْلُ الفَاعِلِ حَقِيْقَةِ فَلَايُحَوَّجُ إِلَىْ صِلَةٍ، بخلاف سائر المفعولات[29]،

فَضْلَاً عَنِ اقْتِضَائِهِ لِلإِطْلَاقِ فِيْ الْمَعْنَى، كَمَا اقْتَضَاهُ فِيْ اللَّفْظِ، وَفِيْ الآيَةُ دَلِيْلٌ عَلَىْ وُجُوْبِ صَلَاتِنَا وَسَلَامِنَا عَلَيْهِ مُطْلَقَاً[30].

ثالثاً: الْجَمْعُ بَيْنَ الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ فِي صِيْغَةِ الصَّلَاة عَلَيْهِ ﷺ:

(23) تَفْسِيْرُ الأَلُوْسِيّ، الأَلُوْسِيُّ: 255/11 .

(24) يُنْظَرُ: الْجَنَى الدَّانِي فِيْ حُرُوْفِ الْمَعَانِي، المُرَادِي، تَحْقِيقُ: د. فَخْرُ الدِّيْنِ قَبَاوَة، مُحَمَّد نَدِيْم فَاضِل:476، وَأَوْضَحُ الْمَسَالِكِ إِلَىْ أَلْفِيَّةِ ابْنِ مَالِكٍ، ابْنُ هِشَامٍ، تَحْقِيْقُ: يُوْسُفُ الشَّيْخ مُحَمَّد البِقَاعِيُّ: 37/3 .

(25) يُنْظَرُ: تَفْسِيْرُ القُرْطُبِي، القُرْطُبِيُّ:236/14، تَفْسِيْرُ ابْنِ جُزَيّ، ابْنُ جَزَيّ الكَلْبِيُّ: 158/2.

(26) يُنْظَرُ: تَفْسِيْرُ البَيْضَاوِي، البَيْضَاوِيُّ: 238/4،تَفْسِيْرُ النَّسَفِي، النَّسَفِيُّ: 250/3 .

(27) يُنْظَرُ: تَفْسِيْرُ ابْنِ كَثِيْرٍ، ابْنُ كَثِيْرٍ:479/6،تَفْسِيْرُ أَبِي السُّعُوْدِ، أَبُو السُّعُوْدِ: 114/7.

(28) تَفْسِيْرُ الأَلُوْسِيّ: 79/22 .

(29) شَرْحُ الأَشْمُوْنِيّ عَلَىْ أَلْفِيَّةِ ابْنِ مَالِكٍ، الأُشْمُونِيُّ: 467/1.

(30) تَفْسِيْرُ أَبِي السُّعُوْدِ: 114/7.

هَذِهِ الآيَةُ المُبَارَكَةُ اقْتَضَتِ الْجَمْعَ بَيْنَ فِعْلِ الصَّلَاةِ وَفِعْلِ السَّلَامِ فِيْ صِفَةِ الصَّلَاةِ عَلَيْهِ ﷺ؛ وَذَلِكَ لِاقْتِضَاءِ الـوَاوِ العَاطِفَةِ لِذَلِكَ الْجَمْعِ[31]؛ وَلِذَا قَالَ النَّوَوِيُّ: "إِذَا صَلَّى عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ، فَلْيَجْمَعْ بَيْنَ الصَّلَاةِ وَالتَّسْلِيْمِ؛ فَلا يَقْتَصِرْ عَلَىْ أَحَدِهِمَا، فَلَا يَقُوْلُ (صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ) فَقَطْ"، وَلا (عَلَيْهِ السَّلَامُ) فَقَطْ"[32]. قَالَ ابْنُ كَثِيْرٍ رَحِمَهُ اللهُ: "وَمَا قَالَهُ رَحِمَهُ اللهُ مُنْتَزَعٌ مِنْ هَذِهِ الْآيَةِ الْكَرِيمَةِ"[33].

رابعاً : هَلْ يَحْتَاجُ النَّبِيُّ ﷺ إِلَىْ صَلَاتِنَا عَلَيْهِ ؟

قَالَ الرَّازِيُّ رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى: "إِذَا صَلَّى اللهُ وَمَلَائِكَتُهُ عَلَيْهِ ﷺ فَأَيُّ حَاجَةٍ إِلَى صَلَاتِنَا عَلَيْهِ؟نَقُولُ: الصَّلَاةُ عَلَيْهِ لَيْسَ لِحَاجَتِهِ ﷺ إِلَيْهَا، وَإِلَّا فَلَا حَاجَةَ إِلَى صَلَاةِ الْمَلَائِكَةِ مَعَ صَلَاةِ اللَّهِ عَلَيْهِ، وَإِنَّمَا هُوَ لِإِظْهَارِ تَعْظِيمِهِ وَتَكْرِيمِهِ ﷺ، كَمَا أَنَّ اللَّهَ تَعَالَى أَوْجَبَ عَلَيْنَا ذِكْرَ نَفْسِهِ وَلَا حَاجَةَ لَهُ إِلَيْهِ، وَإِنَّمَا هُوَ لِإِظْهَارِ تَعْظِيمِهِ مِنَّا شَفَقَةً عَلَيْنَا لِيُثِيبَنَا عَلَيْهِ، وَلِهَذَا قَالَ ﷺ: «مَنْ صَلَّى عَلَيَّ مَرَّةً صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ عَشْرًا»"[34].

خامساً: لِمَاذَا أُضِيفَتِ الصَّلَاةُ إِلَىْ اللهِ وَمَلَائِكَتِهِ دُوْنَ السَّلَامِ؟

قَالَ ابْنُ حَجَرٍ: "وَقَدْ سُئِلْتُ عَنْ إِضَافَةِ الصَّلَاةِ إِلَى اللَّهِ دُونَ السَّلَامِ وَأَمْرِ الْمُؤْمِنِينَ بِهَا وَبِالسَّلَامِ فَقُلْتُ يَحْتَمِلُ أَنْ يَكُونَ السَّلَامُ لَهُ مَعْنَيَانِ التَّحِيَّةُ وَالِانْقِيَادُ فَأُمِرَ بِهِ الْمُؤْمِنُونَ لِصِحَّتِهِمَا مِنْهُمْ وَاللَّهُ وَمَلَائِكَتُهُ لَا يَجُوزُ مِنْهُمْ الانقياد فَلم يضف إِلَيْهِم دفعا للإيهام وَالْعِلْمُ عِنْدَ اللَّهِ"[35]. وَقَالَ الشِّهَابُ: " قَدْ لَاحَ لِيْ فِيْ تَخْصِيْصِ السَّلَامِ بِالْمُؤْمِنِيْنَ دُوْنَ اللهِ وَمَلائكتِهِ، نُكْتَةٌ سِرِّيَّةٌ؛ وَهِيَ أَنَّ السَّلَامَ تَسْلِيْمُهُ عَمَّا يُؤْذِيْهِ، فَلَمَّا جَاءَتْ هَذِهِ الآيَةُ عُقَيْبَ ذِكْرِ مَا يُؤْذِيْ الرَّسُوْلَ ﷺ، وَالأَذِيَّةُ إِنَّمَا هِيَ مِنَ الْبَشَرِ، وَقَدْ صَدَرَتْ مِنْهُمْ، فَنَاسَبَ التَّخْصِيْصَ بِهِمْ وَالتَّأْكِيْدَ"[36].

الخاتمة

بَعْدَ هَذِهِ الرِّحْلَةِ المُمْتِعَةِ فِيْ بَلَاغَةِ هَذِهِ الآيَةِ وَجَمَالِيَّاتِ بَيَانِهَا، تَوَصَّلَ البَحْثُ إِلَىْ أَهَمِّ النَّتَائِجِ الآتِيَةِ:

- كَشَفَ البَحْثُ عَنْ مَعَانِي الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ؛ لُغَةً وَاصْطِلَاحاً، وَالعَلَاقَةِ بَيْنَهُمَا .
- حَلَّلَ البَحْثُ أُسْلُوْبَ هَذِهِ الآيَةِ وَمَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهِ مِنَ اللَّمَسَاتِ الْبَيَانِيَّةِ وَالنُّكَتِ البَلَاغِيَّةِ .
- أَظْهَرَ البَحْثُ شَيْئاً يَسِيرَاً مِنْ فَضْلِ صَلَاةِ المُسْلِمِيْنَ عَلَىْ نَبِيِّهِم وَمَكَانَتِهَا فِيْ نُفُوْسِهِمْ .
- عَلَّلَ الْبَحْثُ سَبَبَ أَمْرِ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ لَنَا بِالصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ ثُمَّ تَفْوِيْضَنَا هَذَا الأَمْرَ إِلَىْ اللهِ تَعَالَى مَرَّةً أُخْرَى .

---

(31) يُنْظَرُ: أَسرارُ العربيةِ، ابْنُ الأَنْبَارِيِّ: 219، تَفْسِيْرُ أَبِيْ حَيَّانِ الأَنْدُلُسِيُّ: 506/3 .

(32) الأَذْكَارُ، النَّوَوِيُّ: 225.

(33) تَفْسِيْرُ ابْنِ كَثِيْرٍ: 479/6 .

(34) تَفْسِيْرُ الرَّازِيِّ،فَخْرُ الدِّيْنِ الرَّازِيُّ: 182/25. وَالحَدِيْثُ سَبَقَ تَخْرِيْجُهُ .

(35) فتح الباري: 533/8 .

(36) حَاشِيةُ الشِّهَابِ عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوِي، شهاب الدين الخفاجي: 183/7 . وَيُنْظَرُ: تَفْسِيْرُ ابْنِ عَاشُوْر: 97/22 .

➢ أَجَابَ البَحْثُ عَنْ سُؤَالٍ مُهِمٍّ، وَهُوَ بَيَانُ أَفْضَلِ صِيْغَةٍ فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ مَعَ مُقَارَنَتِهَا مَعَ غَيْرِهَا .➢ ذَكَرَ البَحْثُ بَعْضَ اللَّمَسَاتِ البَيَانِيَّةِ المُتَنَوِّعَةِ لِلآيَةِ الكَرِيْمَةِ فِيْ نِهَايَةِ البَحْثِ، وَمِنْهَا :➢ التَّعْبِيْرُ بِـ(عَلَىْ) فِيْ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيِّ ﷺ دُوْنَ (اللَّامِ).➢ التَّعْبِيْرُ بِالمَفْعُوْلِيَّةِ المُطْلَقَةِ فِيْ قَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً﴾ .➢ الْجَمْعُ بَيْنَ صَلَاةِ المُصَلِّي وَبَيْنَ سَلَامِهِ فِي الصَّلَاةِ عَلَيْهِ ﷺ .

➢ أَجَابَنَا عَنْ بَعْضِ الأَسْئِلَةِ الَّتِيْ قَدْ تَرِدُ عَلَىْ ذِهْنِ القَارِئِ لِهَذِهِ الآيَةِ، وَمِنْهَا:➢ هَلْ يَحْتَاجُ النَّبِيُّ ﷺ إِلَىْ صَلَاتِنَا عَلَيْهِ ؟➢لِمَاذَا أُضِيْفَتِ الصَّلَاةُ إِلَىْ اللهِ وَمَلَائِكَتِهِ دُوْنَ السَّلَامِ ؟

➢ وَأَخِيْراً يُوْصِي البَحْثُ بِدِرَاسَةِ هَذِهِ الآيَةِ الفَذَّةِ الجَامِعَةِ لِخَيْرِ الدُّنْيَا وَالأَخِرَةِ مَعَ أَخَوَاتِهَا مِنَ الآيَاتِ الَّتِيْ فِيْهَا ذِكْرُ (الصَّلَاةِ وَالسَّلَامِ) عَلَىْ أَنْبِيَاءِ اللهِ تَعَالَىْ وَسَائِرِ خَلْقِهِ مِمَّا وَرَدَ فِيْ القُرْآنِ وَالحَدِيْثِ؛ لِيَخْرُجَ الدَّارِسُ بِدَلَالَاتٍ أَوْسَعَ تَرْفُدُ هَذَا البَابِ الَّذِيْ يَجْمَعُ بَيْنَ العَبْدِ وَبَيْنَ الْحَقِّ وَالْخَلْقِ فِيْ أَعْظَمِ عَلَاقَتَيْنِ .

ثَبْتُ المَصَادِرِ وَالمَرَاجِعِ

✸ أَسْرَارُ العَرَبِيَّةِ، عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ عُبَيدِ اللهِ الأَنْصَارِي، أَبُو البَرَكَاتِ كَمَالُ الدِّيْنِ الأَنْبَارِي (ت:577هـ)، دَارُ الأَرْقَمِ بْنِ أَبِيْ الأَرْقَمِ، ط1، 1420هـ- 1999م .

✸ الأَذْكَارُ، أَبُو زَكَرِيَّا مُحْيِي الدِّيْنِ يَحْيَى بْنُ شَرَفِ النَّوَوِيُّ (ت: 676هـ)، الجفان والجابي، دار ابن حزم للطباعة والنشر، ط1، 1425هـ- 2004م .

✸ التعريفات، علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني (ت:816هـ)، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف دار الكتب العلمية بيروت، لبنان ط1، 1403هـ - 1983م .

✸ الجنى الداني في حروف المعاني، أبو محمد بدر الدين حسن بن قاسم بن عبد الله بن عليّ المرادي المصري المالكي (ت:749هـ)، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ - 1992م .

✸ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي (ت:393هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1407هـ - 1987م .

✸ النهاية في غريب الحديث والأثر، مجد الدين أبو السعادات المبارك بن محمد بن محمد بن محمد ابن عبد الكريم الشيباني الجزري ابن الأثير (ت:606هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، 1399هـ - 1979م، تحقيق: طاهر أحمد الزاوي - محمود محمد الطناحي .

✸ أَوضح المسالك إلى أَلفيةِ ابن مالك، عبد الله بن يوسف بن أَحمد بن عبد الله بن يوسف، أَبو محمد، جمال الدين، ابن هشام (ت:761هـ)، تحقيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .

✸ تَفْسِيْرُ ابْنِ جُزَيٍّ الْمُسَمَّى بِـ(التَّسْهِيْلُ لِعُلُوْمِ التَّنْزِيْلِ)، أَبُو القَاسِمِ، مُحَمَّدِ بْنُ أَحْمَدَ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ عَبْدِ اللهِ، ابْنِ جُزَيٍّ الكَلْبِيُّ الغَرْنَاطِيُّ (ت:741هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الله الخالدي، شركة دار الأَرْقَمِ بْنِ أَبِي الأَرْقَمِ، بيروت، ط1، 1416هـ .

✸ تَفْسِيْرُ ابْنِ عَاشُوْرٍ الْمُسَمَّى بِـ(تَحْرِيْرُ المَعْنَى السَّدِيدِ وَتَنوِيْرُ العَقْلِ الجَدِيْدِ مِنْ تَفْسِيرِ الكِتَابِ المَجِيْدِ)، مُحَمَّدُ الطَّاهِرُ بْنُ مُحَمَّدِ بْنِ مُحَمَّدِ الطَّاهِرِ بْنِ عَاشُوْرٍ التُّوْنِسِيُّ (ت:1393هـ)، الدار التونسية للنشر، تونس، سنة النشر: 1984هـ .

✸ تفسير ابن كثير المسمى بـ(تَفْسِيرِ القُرآنِ العَظِيمِ)، أَبو الفِدَاءِ إسماعيلُ بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي (ت:774هـ)، تَحقِيقُ: سامي بن محمد سلامة، ط2، دَارُ طِيبَةَ، 1420هـ- 1999م .

✸ تفسير أَبي السعود المسمى بـ(إرشاد العقل السليم إلى مزايا الكتاب الكريم)، أَبو السعود العمادي محمد بن محمد بن مصطفى (ت:982هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت .(د. ط).

✸ تَفْسِيرُ أَبِي حَيَّانَ الْمُسَمَّى بِـ(البَحْرُ الْمُحِيْطُ فِيْ التَّفْسِيْرِ)، أَبُو حَيَّانَ مُحَمَّدُ بْنُ يُوْسُفَ بْنِ عَلِيٍّ بْنِ يُوْسُفَ بْنِ حَيَّانَ أَثِيْرِ الدِّيْنِ الأَنْدُلُسِيُّ (ت:745هـ)، تَحْقِيقُ: صِدْقِي مُحَمَّد جَمِيْل، دَارُ الفِكْرِ، بَيْرُوْت .

✸ تفسيرُ الأَلوسي المسمى بـ(روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني)، شهاب الدين محمود بن عبد الله الحسيني الأَلوسي، (ت:1270هـ)، تحقيق: علي عبد الباري عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1415هـ .

✸ تفسير البيضاوي المسمى بـ(أنوار التنزيل وأَسرار التأْويل)، ناصر الدين أَبو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي (ت:685هـ)، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلي، إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1418هـ .

✸ تفسير الرازي المسمى بـ(مفاتيح الغيب أَو التفسير الكبير)، أَبو عبد الله محمد بن عمر بن الحسن بن الحسين التيمي الرازي الملقب بفخر الدين الرازي خطيب الري (ت:606هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1420هـ .

✸ تفسير الشعراوي، محمد متولي الشعراوي (ت: 1418هـ)، مطابع أَخبار اليوم .

✸ تفسير القاسمي المسمى بـ(محاسن التأْويل)، محمد جمال الدين بن محمد سعيد بن قاسم الحلاق القاسمي (ت:1332هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1418هـ .

✸ تفسير القرطبي المسمى بـ(الجامع لأَحكام القرآن)، أَبو عبد الله محمد بن أَحمد بن أَبي بكر بن فرح الأَنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي (ت:671هـ)، تحقيق: أَحمد البردوني وإبراهيم أَطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1384هـ - 1964م .

✸ تفسير النسفي، أَبو البركات عبد الله بن أَحمد بن محمود حافظ الدين النسفي (ت:710هـ)، تحقيق الشيخ: مروان محمد الشعار، دار النفائس ـ بيروت 2005م .

✸ حَاشِيةُ الشِّهَابِ عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوِي، الْمُسَمَّاة بِـ(عِنَايةُ القَاضِي وكِفَايةُ الرَّاضي عَلَى تفْسيرِ البَيضَاوي)، شهاب الدين أَحمد بن محمد بن عمر الخفاجي المصري الحنفي (ت:1069هـ)،دار صادر، بيروت، (بدون طبعة) .

✸ حاشية الصاوي على تفسيرِ الجلالين أَحمد بن محمد الصّاوي المالكي الخلوتي (ت:1241هـ)، ضَبَطَهُ وَصَحَّحَهُ: مُحَمَّد عبدُ السَّلامِ شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت (بدون طبعة) .

✸ ديوان الأَعشى، أَبو بصير ميمون بن قيس بن جندل، المعروف بأعشى قيس، تحقيق: محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2015م .

✸ ديوان أُمية بن أَبي الصَّلْتِ، أُمية بن أَبي الصَّلْتِ، جمعه وحققه وضبطه: د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م

✸ شرح الأُشموني على أَلفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى أَبو الحسن نور الدين الأُشْمُوني الشافعي (ت:900هـ)،دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1419هـ- 1998م .

✸ شعر عبد الرحمن بن حسان بن ثابت الأَنصاري، جمع وتحقيق: د. سامي مكي العاني، مطبعة المعارف، بغداد، 1970 .

✸ صَحِيْحُ البُخَارِيّ المُسَمَّى بِـ(الجامع المسند الصحيح المختصر من أُمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه)، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)، ط1، 1422هـ .

✸ صَحِيْحُ مُسْلِمَ المُسَمَّى بِـ(المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم)، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت:261هـ)، تحقيق: مركز البحوث بدار التأْصيل، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1982م .

✸ فتح الباري شرح صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر أبو الفضل العسقلاني الشافعي، دار المعرفة، بيروت، 1379ه، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي، قام بإخراجه وصححه وأشرف على طبعه: محب الدين الخطيب .

✸ فَضْلُ الصَّلَاةِ عَلَىْ النَّبِيّ ﷺ، إسماعيل بن إسحاق القاضي الأزدي الجهضمي (ت:282هـ)، تحقيق: محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1977م .

✸ لِسَانُ العَرَبِ، جَمَالُ الدِّينِ مُحَمَّد بنُ مُكرم بن منظور(ت:711ه)، ط3، دَارُ صَادِرٍ، بَيرُوتُ، 1414هـ .

✸ مَقَايِيسُ اللُّغَةِ، أَبو الحسين أَحمَدُ بنُ فارِسِ بنِ زَكَرِيَّا (ت:395هـ)، ط1، دَارُ إحيَاءِ التُّرَاثِ العَرَبِي، بَيرُوتُ،1422هـ-2001م .

وصف المكان في شعر عبيد بن الأبرص

أ. م. د. جنان عبد الله يونس الزبيدي
جامعة الموصل/كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

الباحثة : هبة إبراهيم حسن
جامعة الموصل/كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

Doi: 10.5281/zenodo.14247879

ملخص البحث

يعد الوصف وسيلة لتقديم المكان، إذ يعد من الركائز الأساسية في العمل الأدبي وللمكان أهمية كبيرة وبارزة في تشكيل الحياة فهو مرتبط بالكائنات الحية سواء الإنسان أو الحيوان، إذ ينشأ ويتطور فيه، فهو شرط أساس مرتبط بالحياة، ونجد ارتباط الشاعر الجاهلي عبيد بن الأبرص ارتباطاً وثيقاً بالأمكنة التي عاش ونشأ فيها، فهي منازل الصبا وأيام القبيلة، وذكر الحبيبة الخالد.

اعتمد البحث دراسة تحليلية لديوان الشاعر عبيد بن الأبرص عبر وصف المكان وبيان القيمة الفنية والموضوعة برؤية جديدة في حياة الشاعر عبيد بن الأبرص.

Description of the Place in the Poetry of Ubaid bin Al-Abras

Assistant Professor. Dr. Janan Abdullah Younis Al- Zubaedi
University of Mosul/ College of Arts/ Department of Arabic Language

Researcher Hiba Ibrahim Hasan

Abstract

Description is a means of presenting the place, as it is considered one of the basic pillars in literary work, and the place has great and prominent importance in shaping life. It is linked to living beings, whether humans or animals, as it arises and develops in it. It is a basic condition linked to life, and we find a close connection between the pre-Islamic poet Ubaid ibn al-Abras. In the places where he lived and grew up, they are the homes of his youth and the days of the tribe, and the eternal remembrance of his beloved.

The research adopted an analytical study of the poetry collection of the poet Obaid bin Al-Abras by describing the place and indicating the artistic value and setting a new vision in the life of the poet Obaid bin Al-Abras.

يعد الوصف خير وسيلة لتقديم المكان، إذ يعد من الركائز الأساسية لتقديمه في العمل الأدبي، فيجعل المتلقي يدخل إلى قلب المكان بأجزائه وتفاصيله(1).

المكان لغةً:

وردت مفاهيم عدة لمصطلح (المكان) في المعاجم اللغوية، إذ وردت في كتاب العين "والمكان في أصل تقدير الفعل: مفعل، لأنه موضع للكينونة، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى الفعال، فقالوا: مكناً له، وقد نمكن، وليس بأعجب من تمسكن من المسكين، والدليل على أنَّ المكان مفعل: أنَّ العرب لا تقول: هو مني مكان كذا وكذا إلاّ بالنصب"(2).

في حين أنَّ ابن دريد (ت: 321هـ) توسع في عرض مفهوم المكان فقال: "كَمَنَ الشيء في الشيء وكَمَنَ يكمن كُموناً، إذا توارى فيه، والشيء كامن، ومنه سمي الكمين في الحرب، وكل شيء استتر بشيء فقد كمن فيه كُموناً، والمكان: مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السلطان أي منزلة، ورجل مكين من قوم مُكَناء عند السلطان"(3)، أما المكان في لسان العرب فهو : الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع، فالمكان والمكانة واحد؛ لأنه موضع لكينونة الشيء، فالعرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، فقد دلَّ هذا على أنه المصدر(4)، وقيل المكان: هو الموضع: وجمعه أمكنةٌ وأماكن(5).

وبهذا يشير ابن دريد إلى المفهوم الواقعي للمكان إذ عدَّ لفظة المكان في مادة (كمن) الدالة على الإحاطة، ثم إشارة إلى المفهوم المجازي ليدل على المنزلة العالية ضمن لفظة (مكانة). وجاء في المصباح المنير "مَكَنَ فلان عند السلطان (مكانة) وزان ضخم ضخامة عظم عنده وارتفع فهو (مَكين) و(مَكَّنْتُهُ) من الشيء (تمكيناً) جعلت له عليه سلطاناً وقدرة (فتمكن) منه و(استمكن) قدر عليه وله (مَكِنَةٌ) أي: قوة وشدة و(أمكنتهُ) بالألف مثل (مكَّنتُهُ) و(أمكنني) الأمر سهل وتيسر"(6).

أما في المعجم الوسيط فجاء مفهوم المكان على إعلان جمع أماكن وأمكنة، وأمكن موضع كون الشيء والمكانة جمع الجمع الموضع والمنزلة، يقال مكين فيه أي: موجود فيه(7).

كما وردت لفظة (المكان) في القرآن الكريم في مواضع عدة منها قوله تعالى: ﴿وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا﴾(8)، والمقصود من لفظ المكان هنا المنزلة العالية، ويقول تعالى: ﴿ وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِي مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ ﴾(9).

(1) ينظر: الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، د. نداء أحمد مشعل، دراسات وزارة الثقافة، ط1، عمان، 2015م: 39-40.

(2) كتاب العين، أبو عبد الرحمن بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي: 387/5.

(3) جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت: 321هـ): 983/2.

(4) ينظر: لسان العرب، ابن منظور: 13/ 414. مادة (مَكَنَ) .

(5) ينظر: القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت: 817هـ): 25/7.

(6) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، أحمد بن محمد بن علي المقري الفيومي: 577/2.

(7) ينظر: المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى واخرون: 881/2.

(8) سورة مريم: الآية: 57.

(9) سورة ق: الآية: 41.

ونظراً لاتساع الدلالة اللغوية لمفهوم المكان وعدم محدوديته كان هناك تباين في كثير من التفسيرات، وقد يتوافق بعضها ويتناقض بعضها، ولكن كلها ترمي إلى معنى واحد وهو: الموضع المشغول.

المكان اصطلاحاً:

للمكان أهمية كبيرة وبارزة في تشكل الحياة فهو مرتبط بالكائنات الحية، سواء الإنسان أو الحيوان، إذ ينشأ ويتطور فيه، فهو شرط أساس مرتبط بالحياة، "فالمكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها النقلة من مكان إلى آخر والمكان لا يفسد بفساد الأجسام"[10].

وقد قسم الجرجاني (ت: 816هـ) تعريف المكان إلى أقسام عدة، إذ يقول: **المكان عند الحكماء**: هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي: **وعند المتكلمين**: هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده.

أما **المكان المبهم** فهو: عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه، كالخلف فإنَّ تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير داخل في مسماه، وعرف **المكان المعين**: عبارة عن مكان له اسم سمي به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار فإنَّ تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه[11].

ويقول باديس فوغالي: "إنَّ المكان لا يكون ذا جدوى مالم ترتبط به الحياة، سواء كانت هذه الحياة حياة البشر أم حياة الحيوان، فأي كوكب من الكواكب، وأي مكان لم يكتشف بعد ولم تخترقه الحياة ليس بمكان، والمكان هو الموضع الذي تزخر فيه الحياة، لتوفره على العناصر الأساسية للحياة من ماء وهواء"[12].

في حين كان رأي الفيلسوف ابن سينا قائم على التعريف بين مفهومين للمكان: "المفهوم الأول هو المكان الحقيقي فهو السطح المساوي لسطح المتمكن، أما المفهوم الثاني هو المكان غير الحقيقي، وأعطى به الجسم المحيط"[13]، ومن هذا الرأي نتوصل إلى المفهوم الفلسفي للمكان إذ يكون له وجود مادي ملموس والآخر وجداني.

وكان علماء النفس يؤمنون بأنَّ "حقيقة المكان النفسية تقول: إنَّ الصفات الموضوعية للمكان ليست إلاّ وسيلة من وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم"[14].

وبهذا يتخذ المفهوم الاصطلاحي للمكان بعداً فلسفياً مع الفلسفة اليونانية، ويعد أفلاطون أول من صرّح به اصطلاحياً: إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء[15]، في حين يعرفه كل من أقليدس وديكارت: بأنَّ المكان هو ما تضمن ثلاثة أبعاد هي: الطول والعرض، والعمق، فهو ذو أبعاد محددة ومشكلة[16].

المفهوم الأدبي للمكان:

(10) نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م: 28.

(11) ينظر: التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت: 816هـ)، ضبطه وصححه جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983م: 293.

(12) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، د. باديس فوغالي، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008م: 170.

(13) إشكالية الزمان والمكان في الفكر الإسلامي، عبد الحميد خطاب، مجلة المبرز، ص 72؛ والزمان والمكان في الشعر الجاهلي: 173.

(14) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل: 67.

(15) ينظر: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد الربيعي، مراجعة وتقديم: عبد الأمير الأعسم: 19.

(16) ينظر: تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، مصطفى النشار: 230.

يعد المفهوم الأدبي للمكان بأنه "شبكة من العلاقات ووجهات النظر المرتبطة مع بعضها حتى تشكل الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث، فيجب أن يكون المكان منظماً بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى للرواية"[17]، فمن خلال هذا المفهوم يتبين تأثير المكان القوي ودوره الفعال داخل العمل الأدبي فهو يعبر عن مقاصد مبدعه.

أما مفهوم المكان عند النقاد فقد حظي باهتمام من طرف الغرب والعرب، فقد صادف النقاد الغربيين مصطلحات المكان وأنَّ جميعها تصب في معنى واحد، مثل: الفضاء، المجال، الحيز، وكذا الموقع[18]، كما عرفه الناقد يوري لوتمان بأنه: "مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات، والوظائف والأشكال والصور، والدلالات المتغيرة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الامتداد والمسافة"[19].

شكل المكان لدى الشاعر الجاهلي حاجة نفسية عاطفية محضة، إذ نجد الشاعر قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالأمكنة التي عاش ونشأ فيها، فهي منازل الصبا وأيام القبيلة، وذكر الحبيبة الخالد، فكان المكان على اختلاف حالته وطبيعته سواءً كان طبيعي أم صناعي، أليف أم موحش، مغلق أم مفتوح، دافع رئيس وحافز أساس في اتقاد الذاكرة الشعرية وتفتق موهبته، إذ "يؤدي المكان دوراً كبيراً في عملية الإبداع؛ لأنَّ النص الأدبي لابد له من وعاء يحتضن أحداثه، إذ يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي، لابد أن يتوافر على هذا العنصر- مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه خلاله ويتمظهر من وبوساطة آلياته وقوانينه وبهذا يتشكل المكان باستقلال نسبي ووجود ثابت والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط معها ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى؛ لأنَّ المكان يُعنى في كل ثقافة على نحو مختلف، وأنَّ كل ثقافة مهيأة لاحتواء أماكن مختلفة وتتضمن مراتب من الأمكنة"[20].

ونجد أنَّ الشاعر الجاهلي لم ينظر إلى المكان الذي احتواه نظره فيها عمق وشمولية على غرار المكان في التجربة الشعرية الحديثة، إذ يصير جزء اهتمامات الشاعر المتسمة بالقلق والحيرة إزاء ما يحيط به، وإذا كان المكان لدى الشاعر الحديث يمثل في تجربته جوهر الأزمة، التي يعيش حدتها بكل جوانبها فكرياً، اجتماعياً، اقتصادياً، وسياسياً، فإنَّ الشاعر الجاهلي قد تحسس جانباً من هذا الانشغال تمثل أساساً في البيئة الطبيعية في جوانبها الانتمائية والاقتصادية برؤية أقل دقة وشمولية، وكان تأثير المكان في شعره لا يتجاوز قشرة الواقع الجغرافي، وما يتصف به من جذب وعدم استقرار نتيجة البحث الدائم عن سبل العيش الكريم وطلبه في أماكن الخصب والنماء، فضلاً عن ذلك أنَّ المكان في الأشكال الأدبية الحديثة كالقصة، والرواية يمثل عنصراً هاماً من عملية البناء الفني للأثر، أما المكان في الشعر الجاهلي فيتسم بالحضور الرمزي، الذي وإن امتلك المقدرة على فتح ردهات للتخيل والتهيؤ فإنه من العسير أن يتحول إلى شخصية فنية قائمة في العمل الشعري[21].

مما سبق نجد أنَّ الشعر العربي شعر مكاني في ارتباطه بالبيئة التي انتجته، فهو أحد العناصر والمكونات الأساسية والمهمة في العمل الأدبي، لما يحمله من أبعاد فنية وجمالية تساهم في بناء الشخصيات وبلورة الأحداث وإيضاح المعنى المقصور في النص، فقد حظي المكان بالدراسة أكثر من غيره من المكونات السردية، لامتلاكه عدة دلالات فنية، من مفتوح ومغلق، وطبيعي وصناعي، وأليف ومعادٍ.

1. المكان المفتوح/ المكان المغلق:

(17) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، المكان)، حسن بحراوي. 38.

(18) ينظر: المكان في الرواية العربية، غالب هلسا: 9.

(19) الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي : 173.

(20) شعرية تشكيل الخطاب السردي في القصة القصيرة جداً، قراءة في مجموعة "فتاة القلعة" لداؤود سلمان عجاج، نبهان حسون السعدون: 202-203.

(21) ينظر: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باديس فوغالي: 181-182.

فالمكان المفتوح لا تحده الحدود، إذ يمتاز بأفقه الواسع الذي يرمي إلى الارتفاع الفكري والنفسي، فضلاً عن الاجتماعي، فلا تشكل عائقاً لحرية الإنســـان وتحركاته وفعالياته ونشـــاطاته وانتقاله من مكان إلى آخر، فالمكان المفتوح بكل ما يحتويه هو نقطة الاتصـــال مع العالم، والالتقاء والتواصل مع الآخرين[22].

أما المكان المغلق فله قيمة جمالية وفنية على الرغم من مساحته المحدودة والضيقة[23]، وبهذا يكون المكان عنصر أساسي ومهم؛ لأنه بمثابة مركز لاستقطاب الجميع، إذ تتنوع الطاقة الإبداعية حسب المبدع لكونه يعيش التجربة المكانية في شعره[24].

يقول **(عبيد بن الأبرص)** في وصفه لرحلة الصيد[25]:

مرابضُهُ القيعانُ فَرْدٌ كأنَّهُ ... إذا ما تُماشيهِ الظباءُ تَطيحُ
فَهاجَ لهُ حيٌّ غداةً فآسدوا ... كِلاباً فكُلُّ الضارياتِ شَحيحُ

كان للصـيد دورٌ كبيرٌ في حياة الشـاعر العربي قبل الإســلام؛ لأنه ضرب من ضروب الرزق ومتعة من متع النفس، ولون من ألوان الحرب والســلم، وهذه الأعمال كانت تدور بشــكل صراع بين الإنســان والحيوان، ويمثل المكان موقع الحدث الأول لهذه الأعمال الذي اعتبره بمنزلة الحياة والموت، والقلق الذي يوحي بعمق أنَّ الفناء يتربص بأحدهما (الصياد، الفريسة) فيأخذ المكان صفة العداء لأحدهما، لذا لا يريد الشاعر أن يستمر في الوقوف، فالوقوف ثبات والثبات موت، والحركة والتنقل لكليهما هي سبيل الحياة والعيش[26]، وقد وصف عبيد رحلة الصيد التي تقترن كذلك بوصف آلات الصيد والناقة والفرس وكلاب الصيد، وعلى رأس ذلك وصف الأماكن الطبيعية المفتوحة والتنقل بين زواياها، إذ نجد الشاعر يصف جغرافية وطبيعة المكان الطبيعي الأليف الذي من الغالب تأوي إليه وترتاده الظباء وما شاكل، وعلامة المكان هذا وصفها بأن تكون سهلة سلسة متشعبة بين الجبال، ثم ما يلبث أن يتحول المكان إلى معادي بالنسبة (للفريسة).

ومن تكرار وصف المكان وذكر الفضاءات المختلفة، وصف مصيره ووصف الخلق جميعاً، إذ نجد الشاعر يصف المكان (القبر) في المكان الطبيعي المفتوح (الوادي)، إذ يقول[27]:

ولا محالةَ مِن قبرٍ بمحنيةٍ ... وكفنٍ كسراةِ الثَّورِ وضّاحِ
يا مَن لبرقٍ أبيتُ الليلَ أرقُبُهُ ... من عارضٍ كبياضِ الصُّبحِ لمّاحِ
دانٍ مسفٌّ فويقَ الأرضِ هَيدَبُهُ ... يكادُ يدفـــــــعهُ مَـــن قَـــامَ بالرّاحِ

لعل الشاعر ينبه إلى حقيقة الموت ونزوله ومدى ملاصقته للنفس البشرية.

يقول **(عبيد بن الابرص)** في وصف المكان المغلق[28] :

يا حارِ ما طلعت شمسٌ ولا غربت ... إلاّ تقربُ آجالٌ لميعادِ

(22) ينظر: شعرية تشكيل الخطاب في القصة القصيرة جداً: 214.

(23) ينظر: المصدر نفسه: 215.

(24) ينظر: المكان ودلالته في الرواية المغربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة جلالي لبابي، مجوج فاطمة الزهراء: 20.

(25) ديوانه: 32.

(26) ينظر: مظاهر البداوة وصورها في الشعر الجاهلي، أحمد اسبيتان الشواورة، اطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن: 97-98.

(27) ديوانه: 34.

(28) ديوانه: 46.

هل نحنُ إلاّ كأرواحٍ تمُرُّ بها تحتَ الترابَ وأجســـــــــــادٍ كأجســـــادِ

للمكان في النص الشعري مقاصد وأبعاد مختلفة، إذ نجد الشاعر في مخاطبة الحارث يصف الحقيقة التي لا مناط منها لكل البشر. فيصف المكان المغلق (القبر) الذي عبّر عنه بالتراب بأنه المصير الحتمي لكل فرد، ومهما علت منزلة المرء وذاع صيته إلاّ أنَّ الأرواح والأجساد تتساوى وتكن على صعيد واحد ومكانة واحدة في ذلك المكان المغلق.

ويكرر الشاعر وصفه للاماكن المغلقة فيقول[29]:

تبصَّر خَليلي هل ترى من ظعائن سَلَكنَ غُميراً دونَهنَّ غُموضُ
وفوقَ الجِمالِ الناعِجاتِ كَواعبٌ مَخاميصُ ابكارٌ أوانسُ بيضُ
وبيتِ عذارى يرتمينَ بخدرِهِ دخلتُ وفيه عانسٌ ومريضُ
فأقرضتُها ودي لِأُجزاهُ إنَّ ما تدقُ أيادي الصالحينَ قُروضُ

وردت الأمكنة المغلقة في وصف الشاعر فوصف (الظعائن) التي اقترنت بالمكان الأليف (غموض)، "فالشاعر يفتتح مشهده الظعني بتساؤل عن هوية الظعائن، وهو تساؤل لا ينم عن جهله بما يسأل عنه، فما تنطوي عليه صورة الظعائن من وصف تفصيلي دقيق ينفي ذلك الجهل، إنه تساؤل يشي- بهاجس الفقد الذي يتملك الشاعر لرؤيته الظعائن الراحلة، وهي رؤية عمادها التبصر- الذي هو في هذا المقام إعمال القلب، ولكن القلب لا ينشط إذا استعملنا هذا اللفظ للتعبير عن التعقل والتفهم بمعزل عن عاطفة مهمومة أقرب إلى الشعور بمسؤولية الموقف الذي يعالجه، وهو هنا، موقف ذاتي مرتبط بحاجة الشاعر إلى الارتواء والتوازن في مجابهة ما خلفه رحيل المعشوقة أو الظعينة من حزن وألم في نفسه، وما ابتعثه في أعماقه من قلق الحواء"[30].

فالشاعر يصف للمخاطب صفات المحبوبة ويصور له المزايا الخلقية التي ميزتها عن سواها من النساء، فضلاً عن العودة إلى وصف المكان المغلق (بيت العذارى) وما حوى من صنفٍ آخر من النساء، وهنَّ العوانس والمرضى، فنلحظ أنَّ الشاعر يصف انتقاله بين فضاءات هذه الأمكنة وكأنه المال بين أيدي المحسنين يهبه أحدهم للآخر وهو تعبير مجازي.

يقول **(عبيد بن الأبرص)** مفتخرا بقومه[31]:

ولَنا دارٌ ورثنا عزها الـ أقدَمَ القُدموسَ عن عَمٍّ وَخالِ
منزلٌ دَمَّنهُ آباؤنا الـ مورِثونَ المجدَ في أولَى الليالِ
ما لنا فيها حُصونٌ غير مال الـ مُقرباتِ الجُردِ تردي بالرجال
في روابي عُدمُلِيٍّ شامخ الـ أنفِ فيه إرثُ عزٍّ وكمالِ

إنَّ الاعتداد بالمكان والدفاع عنه يؤكد صدق انتماء الإنسان الجاهلي إلى مكان استقراره، فالمكان والناس الذين يتفاعلون فوقع وحدة متكاملة ينتمي إليها الإنسان، فالاستقرار حالة متقدمة في تاريخ القبائل العربية، إذ به تنتقل القبائل العربية من مرحلة التشرذم والشتات إلى مرحلة التوحد والاستقرار[32]، ومن هذا المنظور نجد الشاعر في وصفه للديار والأمكنة، يفخر بقبيلته وأهل القبيلة، ويتغنى بأمجادها ومفاخرها وشدة بأسها في الذود والدفاع عن موطنها، وحماية حصونها، فيصف حال خيولها وفرسانها في الذود عن تلك الحمى، ومالهم من أنفة ومجد قد ورثوه كابراً عن

(29) ديوانه: 79-80.

(30) الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد محمد صالح اليوزبكي: 132.

(31) ديوانه: 118. (العدملي: القديم).

(32) ينظر: الانتماء في الشعر الجاهلي، فاروق أحمد سليم: 213.

كابر، ويتضح مما سبق مقدرة الشاعر على وصف شعوره بين الأمكنة المختلفة بين الشوق والحنين، والفقد والأسى والحسرة، وبين الفخر وصدق الانتماء لموطنه الذي نشا وترعرع فيه.

ويقول أيضاً[33]:

أهلَ القِبابِ الحُمرِ والـ	نَعم المُؤبلِ والمُدامهْ
وذَوي الجيادِ الجردِ	والأسَلِ المثقفةِ المُقامهْ
حِلاً أبَيْتَ اللّعنَ حِلاّ	إنّ فيما قلتَ آمَهْ

ومن التفاعل بين الإنسان وموطنه اتخاذ الأبنية، فهي تمنح أصحابها مساكن مريحة وحصوناً منيعة، فالجهد الإنساني المنظم بتطوير المكان لم يقتصر على ما اشتهر في الحواضر القروية، بل يكاد يوجد في كل مكان عاش فيه الإنسان الجاهلي، فقد أدركت القبائل العربية البناء والعمران وإن كانت نسبية ومتفاوتة بين بعضها البعض، إلاّ أننا نرى معالم القصور والدور الفاخرة في بعض أرجاء الحواضر العربية[34]، إذ يصف الشاعر قصور الحيرة ويصور معالمها وعلة منزلة أهلها وحسن سياستهم وتدبيرهم، وكان علامة ذلك (القباب الحمر) كناية عن زعامتهم وسيادة أوطانهم والسمو بها، لذا نجد الشاعر ينفي النقص أو العيب عن تلك الأماكن وعن قاطنيها.

2. المكان الطبيعي/ المكان الصناعي:

المكان الطبيعي: هو المكان الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله، فهو وجد بصورته الخاصة وخاصيته وخواصه المعبرة[35]، لذا فالمكان الطبيعي غالباً ما يبعث الراحة والطمأنينة والسكون، إذ يأخذ المبدع إلى عالم آخر بمناظره الجميلة والأخاذة التي تطمئن لها النفس، فالمكان يجعل الإنسان متصلاً بتجربته بما أنه فضاء يعيش فيه[36].

أما المكان الصناعي: فهو المكان الذي يستحدث من الإنسان، فكلما كان المكان مؤثراً ومصاغاً بإتقان تخيلي يتسم بالصدق الكامل[37]، وتشكل ثنائية (المكان الطبيعي/ المكان الصناعي) بتعدد الأنماط للدلالة على الأمكنة التي لا تطالها مثل: النهر والسماء والأرض والتلة على مستوى المكان الطبيعي، والغرفة والمخزن والأسواق على مستوى المكان الصناعي[38].

وجاء تعدد وصف الأمكنة والانتقال بين الفضاءات المختلفة لدى الشاعر **(عبيد بن الأبرص)** موحياً عن حالة الشاعر النفسية، وما ينتابه من شوق وحنين بذكر المكان الطبيعي وما يطرأ عليه من تغير، فيقول[39]:

أقْفَرَ من أهلهِ مَلحوبُ	فالقَطبياتُ فالذَنوبُ
فراكِسٌ فثُعيلباتٌ	فذاتُ فِرقَينِ فالقَليبُ
فعردةُ فقفا حِبرٍّ	ليسَ بها مِنهمُ عَريبُ

(33) ديوانه: 125. (المؤبل: الكثير/ الأسل: الرماح/ المقامه: المقومة والمثقفة).

(34) ينظر: الانتماء في الشعر الجاهلي: 205.

(35) ينظر: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: 255.

(36) ينظر: المكان ودلالته في الرواية المغربية المعاصرة: 42.

(37) ينظر: في الأدب الروائي، زياد الشهيد: 170.

(38) ينظر: شعرية تشكيل الخطاب السردي في القصة القصيرة جداً: 210.

(39) ديوانه: 10-11.

وبُدلت من أهلها وحوشاً وغَيّرت حالها الخُطوبُ

يصف الشاعر تحول المكان الذي يألفه الجميع من مكان أليف إلى مكانٍ موحش خالياً من مظاهر الحياة، وهذا التباين في وصف الأمكنة بين الارتفاع والانخفاض (الواد، والهضبة) وكأنه وصفٌ لحالته الشعورية والنفسية التي لازمته المتمثلة من وحشة هذه المكنة، والتي كان من أثرها تحول جنس ساكنيها إلى (وحوش) أي: المفترسات كالأسود والسباع، فتغيرت الأرض من مكان قوامه الألفة والحياة الهادئة، إلى مكانٍ قوامه الموت والوحشة.

يقول الشاعر بتعدد الأماكن(40):

ليسَ رسمٌ على الدَفين ببالي فَلِوى ذروةٍ فجنبيَ أُثالِ
فالمروراة فالصفيحةُ قَفرٌ كلُ وادٍ وروضةٍ مِحلالِ
دارُ حيٍّ أصابهم سالِفُ الدهـ ـرِ فأضحَت ديارُهُم كالخِلالِ

يستمر الشاعر في الأبيات السابقة بوصف الديار والأماكن المتعددة والمختلفة الفضاءات الطبيعية والصناعية، والمغلقة والمفتوحة، والأليفة والموحشة، إذ ينفي بـــ (ليس) غياب هذه الأمكنة عن ذهنه ومخيلته وإن أصابها التلف والهلاك والانحلال في تضاريسها، إذ يصف المعالم الطبيعية بأنها معالم جرداء خالية من مظاهر الحياة والألفة، ثم ينتقل إلى وصف الروض وهو بالضد من الوصف الأول الذي يدل على النماء والخصب والألفة في العيش والمسكن، وبعدها يتحدث عن تبدل الحال من الألفة إلى الوحشة، إذ سرعان ما خلت تلك الأماكن من ساكنيها وغدت محض أطلال وبقايا خراب، فكان لأثر هذا الفساد تبدل جنس ساكنيها من البشر إلى الهوام او الظباء والنعام.

وصف الشاعر الأماكن التي اجتازها في رحلته ، فضلا عن ذكر ووصف قاطنيها إذ يقول(41):

عهدي بهم يومَ جَزعِ القاعِ مِن رمقٍ والصفحُ قد زالَ بالأحداجِ والغُبُطُ
والعيسُ مُدبرةٌ تهوي بأركبها كأنهنَّ نعامٌ نُفَّرٌ مُعُطُ
قد نكبت ماءَ جزعٍ عن شمائلها في سَبسَبٍ مقفرٍ حُمُرٌ به اللُّعُطُ

ويقول(42):

يجتابُ مُمهةً يهماءَ صَملَقةً سَكنُ الخلائقِ حادي اللحـــــــمِ معتبطُ

كانت الرحلة عند العربي القديم عنوان الانعتاق والتحرر يحن إليها كل حين، وكأنها جزء أســـاس من تركيبته الشـــخصـــية يألفها كل الألف، فالانتقال من مكان إلى مكان مســـتمد من أســـطورة البعث، أما الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة فإنَّ هذه الحالة تعبر عن العجز وعدم القدرة على العمل أو التفاعل مع العالم الخارجي(43)، ولعلّ كثرة تنقل الشاعر بين الأمكنة والمرور بها وبتضاريسها المختلفة، شكل ذلك لديه صور وخيالات متعددة، إذ نجده يصف تلك التضاريس والمعالم المتباينة فيبتدئ بوصف المكان المغلق (جزع القاع)، إذ يصف صعوبة خروجه من هذا المكان كتعسر ـ خروج الرمق الأخير من الروح، وبعد هذا الضيق يصف وصوله والعيس المكان الطبيعي المفتوح (الفلاة، الماء) ومدى تلهفها إلى المكان الأليف المطمئن.

(40) ديوانه: 105.

(41) ديوانه: 84. (الغبط: الرجل الذي يشتد عليه الهودج).

(42) ديوانه: 85.

(43) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، حبيب مونسي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م: 17.

ومن وصف الأمكنة الطبيعية بعد أن يصف الديار والمنازل وما يطرأ عليها من تغير وتبدل في معالمها وتضاريسها، إذ يقول(44):

حلّت كُبيشَةُ بَطنَ ذاتِ رُؤامِ وعفَت منازلها بجو بَرامِ
أقوتْ معالمها وغيَّر رسمها هوجُ الرياحِ وحِقبةُ الأيامِ

فيصف الشاعر المكان الطبيعي الأليف مرعى الظباء وبقر الوحش، فيصف جغرافية المكان وما به من العيون والأنهار التي كانت كما وصفها بأنها الماء الزلال السائغ للشاربين وكأنه خلط بالخمر.

ومن الوصف الذي عمد إليه الشاعر بذكر المكان الصناعي وهو (البئر)، والطبيعي وهو (النهر)، إذ يقول(45):

عَيناكَ دمعهما سَروبُ كأنَّ شأنيهما شعيبُ
واهِيةٌ أو معينٌ مُمعنٌ من هضبةٍ دونها لُهُوبُ
أو فَلَجٌ ما بِبطنِ وادٍ للماءِ من تحتهِ قسيبُ

إذ يصف الشاعر في هذه الاماكن حالته الشعورية والتي تمثلت ببكائه وشدة أساه ولوعته، وكأن الدموع التي سالت من مقلتيه أحدهما بئرٌ والأخرى نهر وفي كلتيهما شعورٌ وجداني يصف حالته الانفعالية.

وفي خطاب الشاعر لصاحبه تتضح التقاطبات المكانية التي اجتمعت في شعره ووصف المكان الصناعي المغلق (السفينة) على المكان الطبيعي المفتوح (الأنهار)، فضلاً عن ذكر الظعائن وهو مكان مغلق، إذ يقول(46):

تبصِّر خليلي هل ترى من ظعائنٍ يمانيةٍ قد تغتدي وتروحُ
كعومِ سفينٍ في غواربِ لُجّةٍ ثكفتُها في وسْطِ دجلة ريحُ
جوانبها تغشى المتالِفِ اشرفت عليهنَّ صُهبٌ من يهودَ جـــــــــــنوحُ

يصف الشاعر حالته النفسية في تقاطبات هذه الأمكنة وما يطرأ عليها من المشاق والضياع أو الحيرة والتخبط والتيه كسفينة في بحر لجي تتقاذفها الرياح والأمواج، وهذا الوصف البليغ دليل على عظم المخاطر والمشاق التي واجهها الشاعر، فضلاً عن المصير المجهول الذي سيواجهه.

يقول الشاعر في وصف الثنائيات المكانية(47):

سَحابٍ ذاتِ أسحَمَ مُكفَهِرٍّ تَوخَّيَ الأرضَ قَطْراً ذا افتحاصِ
تَألَّفَ فاستوى طبقاً دُكاكاً مُحيلاً دونَ مَثعَبِـــــــهِ نَواصِ

إذ يصف الشاعر المكان الصناعي (السحاب) وهو صناعي بظروف مناخية طبيعية لتأثر وجودها وبناء تراكيبها من الرياح المحملة بقطرات الماء، فاجتمعت ثنائية المكان الطبيعي والصناعي في آنٍ واحد، فضلاً عن وصف المكان المفتوح (الأرض) وما يطرأ عليها من تغيير بطبقاتها نتيجة لاختلاف الحال المعرضة له.

(44) ديوانه: 121.

(45) ديوانه: 12. (شعيب: القرية البالية، الفلج: البئر الواسع وكذلك النهر الصغير، القسيب: صوت جري الماء).

(46) ديوانه: 30-31. (الصهب: الملاحون ذوو الشعور الصهب).

(47) ديوانه: 76. (السحاب المكفهر: السحاب الأسود المتراكب، المحيل: الذي مضى عليه الحول، المثعب: مسيل الماء، النواصي: الأعالي، جمع ناصية).

3. المكان الأليف/ المكان المعادي (الموحش):

المكان الأليف: هو مكان العيش الدافئ ومكان الراحة والطمأنينة والأمان، **أما المكان المعادي:** فهو المكان الذي يشعر به الإنسان بالكراهية والعداء والضيق وعدم الأمان. فالمكان الأليف إذن هو: "مكان العيشة المقترنة بالدفء والشعور بأنَّ ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، ويمنح هذا المكان الفسحة للعلم والتذكر"(48).

نجد أنَّ العلاقة بين المكان الأليف والمعادي هو صلة الإنسان بالمكان، فقد تنسجم الشخصية مع المكان وقد لا تنسجم، فإذا حدث نوع من الانسجام فإنها تحيا فيه وتعيش في ألفة، وإذا لم يحدث تكون الشخصية كارهة للمكان ويخلق نوعاً من التناقض(49).

يقف الشاعر على الطلل فيقول(50):

تذكرتُ أهلي الصالِحينَ بِمَلحوبِ	فَقَلبي عليهم هالِكٌ جدُّ مغلوبِ
تذكرتُ أهلَ الخيرِ والباعِ، والندى	وأهلَ عتاقِ الجردِ والبِّر والطِّيبِ
تذكَّرتهم ما إن تَجِفُّ مدامِعي	كأنَّ جدولٌ يسقي مزارعَ مَخروبِ
وبيتٍ يفوحُ المِسكُ من حُجُراتِهِ	تسدَّيتُهُ من بينِ سِرٍّ ومخطوبِ

وحينما يقف الشاعر العربي على الطلل لحظة، يقف وهو على ظهر جواده أو ناقته، متأهباً للتحول والاستمرار في الرحلة، فتعلق به تلك الملاحظات الخاطفة، ينقلها البصر في لحظات، فتستقر في أعماق الذات، قلقة مضطربة، ثم يصرف وجه راحلته إلى مقصده، كما يصرف وجه شعره إلى غرض ثانٍ: هما حركتان في آنٍ واحد تتجسدان في هندسة القصيدة، وقفة قصيرة تملأ النفس حزناً ثم شجناً حون على ما مضى، وشجن على من فارق ثم الانصراف إلى وجهة جديدة(51)، إذ نجد ثنائيات المكان التي اجتمعت في أبياتٍ لعبيد بن الأبرص، يصف فيها شوقه وحنينه إلى المكان الذي يألفه، فطالما سقاه من مدامعه واصفاً إياها بالغيث الذي يروي البقاع المجدبة، ثم ما لبثت أن تحولت تلك الأمكنة إلى ركام وأطلال خالية من أهلها، فينتقل الشاعر من وصف وحشة المكان إلى المكان الأليف الذي وصف أركانه وزواياه ومواضعه المختلفة بالقارورة الخاملة للعطر، وإن غابت تلك الآثار والملامح بقية مخيلتها في النفس والذاكرة كبقاء أثر العطر في قارورته.

وفي وصف المكان المعادي المتعلق بالحروب والغارات، يصف الشاعر المكان (المعادي) وكثرة الجيوش والسرايا التي قصدت هذا المكان، إذ يقول(52):

بِجَحفلٍ كَهيمِ الليلِ منتَجَعٍ	أرضَ العدوُّ لُهامٍ وافِرِ العَدَدِ

وكثيراً ما كانت الحرب تبدأ بين الرعاة على الماء أو المرعى فيشترك بها السادة والعبيد، وقد تستعل الحرب للتنازع على الأرض أو الشرف والزعامة، وبعضها كانت رغبة في السلب والغارة؛ لأنَّ أرزاقهم في أرماحهم، ومعاشهم في أيدي غيرهم، أو قد تهيج الحرب لنصرة قريب وإن

(48) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د. ط)، 2001م: 237.

(49) ينظر: شخصيات قصة يوسف (ﷺ) في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، أطروحة دكتوراه: 249.

(50) ديوانه: 24-25.

(51) ينظر: فلسفة المكان في الشعر العربي: 39.

(52) ديوانه: 59. (الجحفل: الجيش).

كان ظالماً[53]، إذ يصف الأعداد من الجنود والقادة بالليل الدامس الحالك الظلمة والسواد فلا نور فيه ولا ضياء، وهي كناية عن عظمة الجيش وكثافته، أو عن الدماء والأنفس التي ستراق وتزهق.

وفي وصف الأماكن التي يألفها الشاعر يقول[54]:

وَهَل رامَ عن عهدي ودَيكٌ مكانَهُ إلى حيثُ يُفضي سيلُ ذاتِ المساجدِ

فَنيتُ وأَفناني الزَّمانُ وأَصبحت لداتي بنو نَعشٍ وزُهرُ الفَراقِدِ

نلحظ أنَّ الدوافع الحقيقية التي كانت وراء نزوح القبائل العربية من مكان إلى آخر في شكل رحيل اضطراري، أو مغادرة اختيارية تحصر في عاملين: العامل الاقتصادي ونلحظ ذلك في التنافس على منابع الماء، فكانت القبيلة تضطر إلى الرحيل تحت ضغط الحاجة، فحين تجدب الأرض وتبخل السماء يصبح الوطن أو المكان ضيقاً على من فيه، والرحيل الاختياري يكون عادة بسبب التكاثر وتزايد العدد، أما العامل السياسي فيمكن أن يرد إلى النزاعات القبلية بسبب الشرف والخصومات، فتضطر القبيلة الأضعف على الرحيل الإجباري تحت ضغط القوة استجابة لغريزة المحافظة على النفس وحقن ما يمكن أن يسفك من الدماء[55]، ومن جملة الوصف وصفه لمفارقة المكان الذي كان يألفه واعتاد عليه إلى مكانٍ آخر ربما يكون أقل منه منزلة، وهو ينبه كذلك إلى حقيقة تقلب الزمان والمكان بأهله، وتحول مراتب الإنسان بين العلو والدنو ثم الفناء، فضلاً عن وصف المكان الطبيعي العالي (زهر الفراقد) فهما كذلك يفنيان كما يفنى الإنسان.

ويقول أيضاً[56]:

لِمَن الديارُ بصاحَةٍ فَحَروسِ دَرَسَت مِنَ الإقفارِ أيَّ دُؤوسِ

إلاّ أوارياً كأنَّ رُسومها في مُهرقٍ حَلَقِ الدواةِ لبيسِ

لقد عالج جُلّ شعراء ما قبل الإسلام في مستهل قصائدهم الدار الدارسة، فوصفوها وحددوا معالمها وتفننوا في تحديد مواضعها، والإشارة إلى ملامحها التي تدل على وجودها في الزمن الماضي، الذي له علاقة حميمة بذكرياتهم مع الحبيبة والتي محت وزالت ديارها بذهابها، فما بقي إلاّ البكاء على أطلالها واسترجاع ذكرياتها، والمقدمة الطللية هي من ابتكار شاعر جاهلي أراد أن يعبر عن حاجة من حاجاته النفسية، ويعرب عن خبايا هذه النفس التي نظرت فيما حولها فوجدت الديار قد زالت وانمحت، وما كان يضفي عليها شيئاً من المؤانسة والاطمئنان قد غادرها[57]، ومن الوقوف على الأطلال وذكر الديار يصف الشاعر خلو المكان الأليف الذي تحول إلى موحش بعد تبدل معالمه وانكفاء أهله عنه ومنهم حبيبته فاطمة، فكان لمنزل الحبيبة وآثارها وقعاً جلياً في نفسه ومخيلته فعمد الشاعر إلى وصف حالته الشعورية وما يطرأ عليها من الحزن والأسى لذلك الفقد والحرمان فيعبر بأداة الاستفهام (لمن) وهو استفهام مجازي يريد أن يوصل به مدى لوعته على هذه الأمكنة ومن فيها.

وفي وقوفه على الأطلال، يقول[58]:

تُحاوِلُ رسماً من سُلمى دَكادِكا خَلاءً تُعفّيهِ الرياحُ سَواهِكا

(53) ينظر: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي: 169-170.

(54) ديوانه: 51.

(55) ينظر: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي: 187-188.

(56) ديوانه: 67-68. (صاحة وحروس: موضعان، الأواري: محل تحبس فيه الدابة، الدواة: القشرة، اللبيس: الملتبس بغيره).

(57) ينظر: جدلية القيم في الشعر الجاهلي، بوجمعة بوبعيو: 34-35.

(58) ديوانه: 91-92.

تبدَّلَ بعدي من سُليمى وأهلها نَعاماً ترعَّاهُ وأُدماً ترائِكا
وقفتُ بها أبكي بُكاءَ حَمامةٍ أراكيةٍ تدعو الحمامَ الأوارِكا
إذا ذَكَرتْ يوماً من الدَّهرِ شجوها عَلى فرعِ ساقٍ أذرَتِ الدمعَ سافِكا

يصف الشاعر بوقوفه على الأطلال أساه واغتمامه متحسراً على مكان الحبيبة وما طرأ عليه من وحشة وغربة، إذ أصبح المكان ملاذاً للنعام والظباء وتحوله من المكان الأليف إلى المعادي، بعد أن كان يزهو بالحبيبة وذكرها، وهذا التغير اتضح وقعه في نفسية الشاعر، إذ نلحظ مدى لوعته على التحول والفقد فوصف تلك الحال.

ومن ذكره للديار يصف الشاعر شوقه وحنينه لتلك الأماكن البالية التي عفاها الزمن، فيقول(59):

يا دارَ هندٍ عفاها كُلُّ هَطالِ بالجو مثلَ سحيقِ اليمنةِ البالي
جرت عليها رياحُ الصيفِ فأطرقتْ والريحُ مما تُعفيها بأذيالِ
حَبَستُ فيها صِحابي كي أُسائلها والدَّمعُ قد بَلَّ مني جَيبِ سربالي
شوقاً إلى الحَيِّ أيامَ الجميعُ بها وكَيفَ يَطرَبُ أو يشتاقُ أمثالي

إذ أصبحت تلك الأماكن محض مكان موحش بعد أن هجرها أهلها الذين أحبهم، فيعبر عن شوقه وحنينه لأصحابه وتسليه بذكرها بعد أن فارقها من تعلق بهم، ثم يصف تأسفه ولهفة نفسه على هذا الفقد.

وعلى سبيل المجاز يصف الشاعر حنينه إلى المكان الذي كان يألفه ويقرنه بحنين الإبل، إذ يقول(60):

وحنَّت قلوصي بعدَ وَهنٍ وهاجَها مَعَ الشَّوقِ يوماً بالحِجازِ وميضُ
فقُلتُ لها لا تضجري، إنَّ منزلاً نأتني بِهِ هِندٌ إليَّ بغيضُ

ثم ينتقل الشاعر إلى وصف المكان المعادي الذي وقع بالضد من الشعور الأول، فيصف حالة الضجر والابتئاس التي تنتابه عند قدومه في هذه المواضع، "لقد بدت ناقة عبيد في هذا النص تحن إلى برق لمع بالحجاز، فأخذ يحاورها –وهو في الحقيقة إنما يحاور نفسه- في شأن هذا الحنين ويزجرها عنه، مبيناً لها أنَّ عهد الصبابة وخفض العيش قد ولى فلتتهيأ ناقته ذاتها لاستقبال حياة جادة شاقة لا لهو فيها ولا لعب ما أرحب صدور النوق لاحتضان أحاسيس الشعراء وأحزانهم، وما أوسع جلابيبها التي أخفت الشعراء تحتها فباتوا من خلالها يبيتون أشواقهم ويجهرون بحنينهم وهواهم، وما أشبه النوق في هذه الوظيفة بليل المحبين والمغمومين الذين يتغنون فيه بهواجسهم، وينسجون تحت عتمته خيوط الشقاء والأسى"(61)، فيعزم من جديد على الرحلة والسفر ومفارقة هذا الشعور الذي التصق بالمكان لاحتوائه من يبغض.

ويعبر الشاعر في وصفه للأمكنة عن شوقه وحنينه وبيان مشاعره تجاه الموطن الأول والأهل والحبيبة بمشاعر ملؤها الشوق واللهفة، فيقول(62):

أمِن منزلٍ عافٍ وَمِن رَسمِ أطلالِ بكيتُ ؟ وهل يبكي من الشَّوقِ أمثالي ؟
ديارهم إذ هُم جميعٌ فأصبَحَت بَسابِسَ إلاّ الوحشَ في البلدِ الخالي

(59) ديوانه: 101. (هطال: المطر الذي يهطل من السحاب، الجو: موضع، السحيق: الثوب البالي).

(60) ديوانه: 80. (القلوص: الناقة، الوهن: ما بعد منتصف الليل).

(61) نسيج القصيدة الجاهلية، سعد العريفي: 62.

(62) ديوانه: 112-113. (البسابس: القفار، العرار: صوت الظليم وهو ذكر النعام، الزمار: صوت الإناث، الغياهب: الأسود).

قليلاً بها الأصواتُ إلاّ عواوفاً وإلاّ عراراً من غياهِبِ آجالِ
فإنْ تَكُ غَبراءُ الحبيبةِ أصبحت خَلت منهم واستبدلت غيرَ أبدالِ
فقد ما أرى الحيَّ الجميعَ بغِبطةٍ بها والليالي لا تَدومُ على حال

فنجد الشاعر يندب المكان لتحوله إلى الحال التي لم يكن يعتادها أو يألفها، إذ أصبحت خالية موحشة وملاذاً للوحوش والهوام، إذ تغير فيها كل شيء حتى الأصوات قد تبدلت تبدل أهلها فضلاً عن شعور الحسرة والألم على مفارقة تلك الأمكنة، ففي النص السابق سؤال طللي يقدم استفهاماً لمشكلة الوجود والمصير آملاً في رد مقنع من قبله، وهذا يدل على عدم الاستقرار النفسي الذي يعيشه الشاعر بسبب كثرة الأسئلة والبحث الدائم عن الإجابة، ولكنه لم يتوصل إلى جواب يريح مسمعه، لذا يضعه في حالة تعجب ونكران وعدم الرضا لحال أهله وديارهم، ففي الأبيات تقديم حالة التعجب على الوصف، حيث جعل التعجب والإنكار أكثر اتصالاً بالطلل فلا يريد الإكثار من البكاء لأنه يشعره بالهزيمة والإنكار(63).

الخاتمة

بعد الانتهاء من الدراسة التحليلية لوصف المكان في شعر عبيد بن الأبرص، يسجل البحث ابرز النتائج التي توصل إليها.

1- ارتبط الوصف ولاسيما وصف المكان مع الشاعر عبيد بن الأبرص بشكل مباشر بالصحراء وحيواناتها واهتمامه بما يحيط به، وحياة التنقل والترحال التي عاشها.

٢- إنَّ العلاقة بين المكان ولاسيما الأليف والمعادي تكمن في صلة الإنسان بالمكان فقد تنسجم الشخصية مع المكان وقد لا تنسجم، فإذا حدث نوع من الانسجام فإنها تحيا فيه وتعيش في ألقه، وإذا لم يحدث تكون الشخصية كارهة للمكان. فالمكان متنوع تبعاً لشعور الشخصية.

3- تعددت صور الأمكنة لدى الشاعر عبيد بن الأبرص ولاسيما وصف الأمكنة المتنوعة الطبيعي والصناعي، الأليف والمعادي، المفتوح والمغلق موحياً عن حالة الشاعر النفسية.

قائمة المصادر والمراجع

1.أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، حسنى عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة ، ٢٠٠١م.

2.الانتماء في الشعر الجاهلي، فاروق أحمد سليم، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1998م.

3.البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧م.

4.بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط٣، الدار البيضاء، الجزائر، 1985م.

5.جدلية القيم في الشعر الجاهلي- رويا نقدية معاصرة، بو جمعة بو بعيد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1، دمشق 2001م.

6.جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى، نبهان حسون السعدون، ط1، دمشق، ٢٠١٤م.

7.جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت321هـ)، مطبعة مجلس المعارف العثمانية، حيدر آباد، ط1، ١٣٤٥هـ.

(63) ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001م: 66

8.الحياة العربية في الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوضى، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ط2، القاهرة، 1952م.

9.الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد محمد صالح اليوزبكي، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، الموصل- العراق، ٢٠١٠م.

10. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، باريس فوغالي، عالم الكتب الحديثة، ط1 إربد- الأردن ، ٢٠٠٨م.

11. شخصيات قصة يوسف (?) في القرآن الكريم- دراسة تحليلية، نبهان حسون السعدون، أطروحة دكتوراه، بإشراف: إبراهيم جنداري، جامعة الموصل/كلية الآداب، 2003م.

12. شعرية تشكيل الخطاب السردي في القصة القصيرة جداً، قراءة في مجموعة (فتاة القلعة) لداؤود سلمان عجاج، نبهان حسون السعدون، دار نون، الموصل، ٢٠٢٠ م.

13. العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) تحقيق: عبد الحميد هنزاوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت ، 2003م.

14. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، ٢٠٠٠م.

15. فلسفة المكان في الشعر العربي- قراءة موضوعاتية جمالية، حبيب مؤنسي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م.

16. في الأدب الروائي ، زياد الشهيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2007م.

17. القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧هـ)، بيروت، دار إحياء التراث العربي (د. ت).

18. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد مكرم ابن متطور الأفريقي المصري(ت 711هـ)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1968م.

19. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، أحمد بن محمد بن علي المغربي الفيومي (ت 770هـ) المطبعة الأميرية، مصر، ١٩٠٩م.

20. مظاهر البداوة وصورها في الشعر الجاهلي، أحمد اسبيتان الشداورة، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، كلية الدرجات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، الأردن، ٢٠١٥م.

21. المكان في الرواية العربية، الرواية العربية واقع وآفاق، غالب هلسا، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت، ١٩٨١م.

22. المكان ودلالته في الرواية المغربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، الجزائر، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بالعباس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، عجوج فاطمة الزهراء، بإشراف: بحقاق عقاقة، ٢٠١٧- ٢٠١٨م.

23. نسيج القصيدة الجاهلية، سعد العريفي، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان،٢٠١١م.

24. نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٧م.

25. الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، نداء أحمد مشعل، دراسات وزارة الثقافة، ط1، عمان، ٢٠١٥م.

التناص الشعبي في شعر عبد الوهاب إسماعيل

م.د. وسن زينو حمد
كلية الآداب جامعة الموصل
Doi: 10.5281/zenodo.14251903

الملخص:
تختزن الذاكرة الشعبية العديد من المظاهر الثقافية والنفسية والاجتماعية للأمم والدول والجماعات البشرية المختلفة ، فهي التي تجعل الكائن البشري داخل نسقٍ ما يسمى بالوعي الجمعي أو الثقافة الشعبية التي تختزنها ذاكرة الانسان المنتمي لبيئةٍ حضارية معينة ، وخير ما يمثل هذا الوعي والذاكرة الشعبية ما تعرفه الثقافات والحضارات من اختزال الرؤية النمطية تجاه موضوعات الحياة المختلفةعبرَ ما يسمى بالمثل الشعبي الذي يُعد الخزين الثقافي المعبر عن درجة وعي المجتمع ، ومن هنا جاء عنوان بحثي بالتناص الشعبي في شعر عبد الوهاب اسماعيل وقسم على ثلاثة مباحث وخاتمة تضمن المبحث الاول المثل في التناص الشعبي وخصص المبحث الثاني للتناص مع الحكايات المفردات الشعبية أما المبحث الثالث تطرق إلى التناص مع الأغنية الشعبية وجاءت الخاتمة لتبين ابرز ما توصلت إليه من نتائج.
الكلمات المفتاحية: شعبي ، تناص ، أغنية، مثل، حكاية

المبحث الاول : التناص مع المثل الشعبي

فالمثل "فلسفة الحياة الأولى وله في تاريخ الفكر أهمية أن يدركها إلاّ من تعمق في دراسة نفسية الشعوب ودراسة التطور الفكري عند البشر"[1]، وهو صورة صادقة لضمير الشعب وفيه متنفسه وهو تعبير عن روح العصر وتجاربه[2].

ويشكل المثل خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان, وهو وجه مشرق من وجوه التراث الوطني المعبر عن شخصية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها[3]. وبذلك فهو يشكل ذاكرة جماعية تراثية يستدعيها الشاعر ليعمق نصه بجذور الماضي بتكثيف لغة المثل وخبرته الدلالية.

فالمثل الشعبي نتاج تاريخي وثقافي تتداخل فيه العادات والتقاليد والمظاهر الحضارية المختلفة, لينتهي هذا العطاء العبقري بما يحمله من رؤىً فلسفية عميقة وتجارب جماعية فلغته مرنة ، وعبارته موجزة ، وهو يتمتع بقابلية الذيوع السهل والانتشار الواسع ، وحفظه وتداوله عبر الاجيال عن طريق الرواية الشفاهية فاستعمال اللغة العامية في المثل جعله قريباً من الناس وفي متناول الاغلبية [4].

فمن هنا كانت استعانة الشعراء بالأمثال الشعبية بمثابة بحث عن معجم تداولي يتجاوز اللغة القاموسية ، ليتخذ من اللغة الشعبية قاموساً في مقصدية مع إجراء نوع من الأنصهار للمعنى؛ لتكوين معانٍ أخرى تعمل على توسيع ما يحاول المبدع إيصاله للمتلقي بذاكرة تراثية شعبية تستوعب هذا الكم المعرفي من ثقافة الشعوب .

---

[1]() الفن ومذاهبة في النثر العربي: شوقي ضيف: 160.

[2]() ينظر: الأمثال العربية وتجاربها في التراث, محمد أبو صوفة: 15.

[3]() ينظر: أشكال التناص الشعري, إبراهيم نمر, مجلة العلوم الإنسانية والأجتماعية, مج 36, ملحق 2009: 757.

[4]() ينظر: الموروث الثقافي في القصة الإماراتية ، شيخة عبدالله الخاطري: 93-94.

وتتميز الأمثال الشعبية بلغة بسيطة وسلسلة من حيث المفهوم والتطبيق, ولها مكانتها وقيمتها من حيث المعنى والمغزى الأدبي, وتعود الأمثال في جذورها التاريخية إلى أحقابٍ زمنية متوارثة من الأجيال السابقة[5]. فتُكوّن حقبة زمنية ماضية ألقت بظلالها في حاضر يتبناها ويستذكر موقفها.

فمن هنا نجد أن معظم التناصات مع الامثال تؤدي وظائف عديدة في النص ، كما يؤديها المثل الشعبي كالتعليمية والترفيهية والحوارية والاقناعيةوالتنبيهية وغيرها، فهي تعكس الوظائف المختلفة [6], وفي تناص الشاعر مع المثل الشعبي واستحضاره للذاكرة يحتاج إلى قدرة عالية من الصياغة اللغويةولا يستطيع أن يجري عليها تغييراً كبيراً, فقد يؤدي ذلك إلى بعثرة المعاني في نسيج النص, أو غياب الوظيفة الاساسية التي جاء بها المثل .

ولاحظنا العديد من التناصات مع الامثال الشعبية في قصائد الشاعر عبد الوهاب إسماعيل ففي قصيدته (مزمور دامس) يشكل حضور المثل نمطاً جديداً في الإشارة والتلميح, إذ يقول[7]:

"من يحملُ وزرَ دمي

حين تُباحُ دماء الفقراء؟

ومن يحملُ وزرَ دمي

يومٌ لكل شأن يُغنيه

ويوم يباعُ الأخضرُ في سعر اليابسْ...؟

واصيحُ بأبواب الناس المحرومين..

أنْ لا يحمل انسانٌ

غير النبضِ المرتجّ بجنبيه

وينأى في الارضِ كما ولدته الارضَ

بهذا الجلد المجبول بقارعة الطين..

فقد تناص الشاعر بقوله: (ويوم يباع الأخضر في سعر اليابس) مع مثل شعبي معروف باللهجة العراقية (أحترك الأخضر بسعر اليابس), ومعناه عمل يشمل الجميع ولا يفرق بين الصالح والطالح [8]. إذ يقدم لنا الشاعر في ذلك التناص صورة بصرية حسية معتمدة على الصورة التشبيهية في تساوي الأمر واختلاط الجيد بغيره ، فتعطي دلالة لونية على الاخضر والاصفر ومدى وضوح الرؤية في التمييز بينهما، ومع هذا فالنتيجة هي اختلاط الأمر , فبدأ الشاعر قصيدته بعنوان (مزمور) وهي مفردة لكلمة مزامير وهي الأسفار[9] التي تحمل معاني

5() ينظر: من الأمثال الشعبية في كولي كمب ايام زمان ، دانيال امروكل، تقرير منشور على النيت2015/11/23. تاريخ الدخول 2022/2/4: **m.facebook.com**.

6() ينظر : الدلالات الاجتماعية في الأمثال الشعبية ، غنية عابي : 24-25.

7() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ،فاتحة النار: 90.

8() ينظر: المجموعة البصرية للأمثال الشعبية وما دار في فلكها ، جمع وتنسيق لؤي عبدالله محمد،د. م ،ط1، 2012، 2 .

9() سفر المزامير: كتاب كبير أو جزء من التوراة, والجمع أسفار ، أسفار موسى الأجزاء الخمسة الأولى من التوراة. ينظر: لسان العرب :7/ 197.

الأرشفة والثبات فضلاً عما تحتويه من الأمثال في نصها وحالة التكرار اليومي الذي تعاني منه ذات الشاعر في ظّل الشك وعدم اليقين, وعدم وضوح الرؤيا لاسيما عندما تتواشج ذكرياته مع ظلام الليل, وحالة العبوس التي ترافقها في الصباح وظهر ذلك بقوله[10]:

" يعلس ذاكرتي في بدء الليل

ويرميني

من شباك الصبح العابس.."

وأسفار الشاعر أو مزاميره هي التي شكلت أو كونت الطقوس التعبدية وأرشفت الأحداث وهذا المثل واحداً من خزين أسفاره ومزاميره التي تحتفظ الذاكرة بها وتستدعيها متى ماسنحت لها الفرصة , وكأن الذات أثابها نوع من عدم الشعور بالواقع والهروب منه لأن ؛ الأمور قد أختلطت وتداخلت عليه وأصبح كل شيء يدور في فلك المعقول واللامعقول, والمباح وغير المباح وأنقلبت رزنامة أيامه ليكون الخير شر والشر خير, ويتدافق فيه الناس, والحياة مليئة بالتناقضات, وهذا ما حاول الشاعر أن يوضحه من خلال استعماله للمثل مستخدماً آلية الإيجاز, في كونه بنية مكثفة " ولما كانت الأمثال كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحاً صارت من أوجز الكلام واكثره اختصاراً"[11], فحصر المعاني في هذا المثل، والذاكرة في هذا النص حسية أساسية ولدت لدى الشاعر إحساساً بالهروب من الواقع المعيش إذا اصبح الإنسان لا يحمل اي قيمة, وأصبح الكل متشابهين ولاسيما في الموت فهو لا يفرق بين أحد.

وارتكز الشاعر في قصيدته (صبوات متأخرة) على موروث آخر ، فقد تعالق مع المثل الشعبي (مسحت بالحيطان كفي) بقوله[12].

" لو كنت اعرف

ما كتبت لكِ النشيد

ولا قرأت لكِ الغزل ..

فالعمر ضاع

مسحت بالحيطان كفي

واستدرت على عجل..

الشيب في الرأس اشتعل ..

ما كنت اعلم ان من احببتُ يقتلني

ويرميني إلى يأسي الجُناةُ.."

فالمثل الذي استدعاه الشاعر بقوله (مسحتُ بالحيطان كفي) ، يدل على فقدان الفائدة المرجوة من الشيء، إذ نجد هنا اعتراف الذات بالخسارة والخذلان والشعور بالخيبة والحسرة على العمر الذي مضى دون أي فائدة كون هذا العشق أدى إلى خروجها خاوية اليدين ، ولكن هذا الاعتراف جاء متأخرا أي بعد فوات الأوان ، فقد بدأت الجملة بالفعل(مسح) الذي يدل على ازالة الشيء، وهو في هذا الموضع يعبر عن ازالة الفائدة المنتظرة ، والتقديم والتأخير لعب دوراً في اغداق الخيبة المتلاحقة ، فقدم (الحيطان) رمزاً لصدمة الحدث والعاقبة

---

[10]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، فاتحة النار: 89.

[11]() صبح الأعشى في صناعة الأنشا ، القلقشندي : 1/ 354.

[12]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، هواجس على مرآة خاصة : 160.

بعد التعب والحب ، على (كفي) التي ترمز للعطاء والبذل[13]، واستخدم الشاعر في النص الذاكراتي آلية الإمتصاص والتذويب ، إذ شرب النص بدلالة المثل الشعبي وما آل إليه ، فاستحضاره له جاء كنوع من البوح عن مكنونه الداخلي لذاكرةٍ اساسية اليمة بعد الشعور بفقد الذات وخذلانها .

وفي قصيدة (يومية لآب) يتكئ الشاعر عبد الوهاب إسماعيل على بعدٍ زماني ومكاني ليوظف من خلاله مثلاً شعبياً ذات علاقة بالطبيعة (حرارة الجو), إذ يقول فيها[14]:

"آب اللهابْ

أحرقَ مسمار البابْ...

سمرني بين صفيح الأسمنتِ

وبين الحرّ الينضج

كل الأرطاب..

وعلى الجنب الايمنِ

امتصُ من (الكاشي) بعض رطوبته

وعلى الجنب الايسر

اذكر برد السرداب..

مابين الحاضر والماضي

جمعتُ دمي

وتعرق لبُ عضامي

فتطلعتُ لرشفة ماءٍ

تطفيءُ هذا العطاب..

ضحكت حنفيتنا المحروسة بالحرَ

وبالسهر المرّ

ونامت عند الفجر بدون جواب.."

ويحاول الشاعر من خلال هذه القصيدة أن يوازن مابين الحياة الماضية والحاضرة ولاسيما عندما عاد بذاكرته إلى مرحلة زمنية ماضية ، فيستذكر تفاصيل الحياة فيها والعيش في السراديب ، وما كانت توفره من بردٍ في الأحياء القديمة, وحالة الأنتعاش في حرّ آب.

---

[13]() ينظر: دوال الموروث في قصيدة (صبوات متأخرة) للشاعر عبد الوهاب إسماعيل ، اخلاص محمود عبدالله، بحث من كتاب الضفة الأخرى ، جاسم خلف ألياس: 21- 22.

[14]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، هواجس على مرآة خاصة: 188.

فالشاعر يعود بنا من خلال استعانته بالمثل الشعبي بقوله: (آب اللهاب أحرق مسمار الباب), فهذا المثل تم تداوله في مناطق العراق ولاسيما الموصل ، إذ يقال الأيام العشرة منه (تحرق المسمار بالباب) ، والعشرة الثانية (تقلل الاعناب وتكثر الارطاب) [15] وتداول ذكره بالقول (آب يحرك المسمار بالباب ، بالنهار لهاب، وبالليل جلاب) ، والمعنى أن شهر آب لشدّة حرارته يجعل المسمار حاراً ، حتى كأنهيحترق (ينصهر)وهو في خشبة الباب أو كأن خشب الباب يحترق من شدة حرارة المسمار, [16]. وعدّ الشاعر هذا المثل مقياساً يقيس من خلاله حنينه إلى الماضي ومكبوتات الطفولة, وأحلام اليقظة, وحالة الحلم الشارد والبحث عن مناطق متضادة ما بين اللهيب والبرودة, وبعد المسافة بين الماضي والحاضر, فأدى هذا الوصف إلى تكوين الصورة الدلالية للنص التي تهدف إلى اشباع الحالة السمعية بتأثير قافية الباء وجرس الألفاظ, فتكرار حرف الباء في النص يخلقُ جواً ايقاعياً مشحوناً بصوت الباء, وهذه ميزة بارزة في شعر عبد الوهاب إسماعيل, اذ نجد يكرر الروي في داخل القصيدة[17]. فبهذه الذاكرة التناصية مع المثل الشعبي يختزل ما يعانيه العراق من ويلات الحروب والفساد وما لها من تأثير في الحاضر وعلى الحياة الاجتماعية, فحالة الحنين إلى الماضي هي في الأصل هروب من هذا الواقع, فتنتعش الذاكرة لتعيد الذات إلى حالة توازنها بعودتها إلى الماضي التراثي البعيد.

فالماضي بالنسبة له افضل من الواقع لذا نجده يعود بذاكرته دائماً إلى الزمن الجميل الذي يعيشه على الرغم من بساطته لكنه يحمل المعاني الكثيرة في الطيب والراحة النفسية, فالشاعر من هول الواقع يحاول أن يخلق من الذاكرة السعيدة فجوة يملؤها بالأمل بعودة مدينتهِ الفاضلة التي وجدها في الماضي.

فذاكرة التناص في هذه القصيدة ما كانت إلا مفارقة بين واقعين عاشهما الشاعر, مستخدماً الإمتصاص والتذويب ، إذ امتص معنى المثل, ومحاولا إيصال المعنى المراد إلى ذهن المتلقي ليضعه في التخيل الدائم للذي مضى معلناً عن نضج ذاكرته وخصبها في هذا الاستحضار.

وفي قصيدة (عاقول صحراوي في محرقة العصر الأمريكي) ينفتح المعنى التناصي على معانٍ تقارن بين حالة المنطق والعقل التي يتمتع بها الصحراوي, والتقدم الأمريكي, إذ يقول[18]:

"فُتح البابْ

واختلط الحابلُ بالنابلِ,

صار الأسودُ أبيضَ

والأبيض أسودَ

دون جوابْ..

ضاعَ الفاعل والمفعولُ

وساد اللّحْنُ على الأعرابْ.."

---

[15]() ينظر: جاكم آب اللهاب, وائل الرحال، 2/ 2020/8، تاريخ الدخول / 2/7/ 2022.

www.rattibha.com

[16]() ينظر: الأمثال الشعبية في البصرة , عبد اللطيف الدليشي :1/ 16.

[17] ينظر: الظواهر الفنية في شعر عبد الوهاب إسماعيل: 43- 44.

[18]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، هواجس على مرآةٍ خاصة: 204.

إستعان الشاعر بالمثل الشعبي القائل: (اختلط الحابل بالنابل) ومعناه اضطرب الأمر[19]. في التعبير عن مقصده, إذ يحاول إظهار حالة التناقضات التي يعاني منها المجتمع, فعنوان القصيدة يكشف لنا نوعاً من السخرية ما بين حضارتين هما حضارة العربي الصحراوية والحضارة الأمريكية المسيطرة, فالتقدم الذي يتمتع به الأمريكي يقابله التأخر الذي يتمتع به العربي, فسخرية الشاعر اتخذت من هذا التمييز حالة من التعبير عمّا يعانيه العربي من الوهن, فعتبة البيت الشعري ابتدأت بالفعل (فُتح) وهو مبني للمجهول, وهذا الفعل مرتبط بخلق فجوة يجب على المتلقي ملؤها, فكلمة العاقول وتحديداً في ارتباطها معنوياً مع عتبة القصيدة تدل على نوع من الإلتباس في الأمور, فبتلك العبارة مهّد الشاعر لمعنىً ينسجم مع المثل, فالحابل هو صاحب الحبالة أي المِصيدة التي يصطاد بها الوحش, والنابل هو صاحب النبل, والرامي عن قوسه بالنبل فإذا اجتمع القُنّاص يختلط أصحاب النبال بأصحاب الحبائل, فلا يصاد شيء وإنما الاصطياد يكون في الإنفراد, ويضرب هذا المثل عند إختلاط الأمور فلا يعرف الإنسان وجهتهُ[20].

فقد استثمر الشاعر هذا المثل الشعبي في تشكيل التوازي بين كلمتي (الحابل ، النابل)، فخلق نوعاً من السخرية من هذا الواقع الذي ساد فيه الفساد وغلب ، فدلالة الاختلاط والامتزاج واضحة من خلال مفردتي (اختلط ، صار)، كما اسهم التضاد في قوله (صار الابيض اسود والاسود ابيض) في ايضاح هذه الدلالة[21].

فمن قصة ذلك المثل القديم الذي استرجعه الشاعر بذاكرة أليمة تتناسب مع الواقع, نجد أن كل شيء فيه تحول إلى نوع من التماثل والاختلاف, وهذا تعبير عن حالة الإلتباس والإختلاط ما بين الأشياء, وبهذا المثل تظهر لنا الذات التي تعاني من التباين في المواقف, فكل ما فعلته أمريكا من محرقة بحق الشعوب المضطهدة, حوّل صاحب القوة الباطل إلى حق والحق إلى باطل.

فآلية التناص الذاكراتي في هذه القصيدة تمثلت بإيجاز المعنى واقتصاره باستخدام المثل الذي يحيلنا إلى زمن بأسره بما فيه من تفاصيل ومواقف وأمكنة ويقارنه بزمن حاضر دبَّ فيه اختلاط الأمور وعدم القدرة على التمييز بينها . فالمثل قديم ارتبط تداوله بالمعارك والحروب التاريخية ونسج في الذاكرة معانٍ جمة في العهد البعيد.

وفي قصيدة (عن غربة العجاج والفجاج) تتمظهر مسارات ومعانٍ تحيل إلى الأحداث الجسيمة التي أثقلت كاهل الإنسان, وحالة التناقض الفكري والمعرفي, إذ يقول فيها الشاعر عبد الوهاب إسماعيل[22]:

"وليلةٍ كنا معاً لصفوها ننحازْ

أنفض يديك الآن من غبارها

قد أغبَرتْ..

ولا تُسامح حاقداً نهّاز.."

فحالة النقاء التي يبحث عنها الشاعر, والذاكرة التي استحضرت الاحداث تحولت إلى حالة من الحقد, وعدم التسامح فكل ما مرّ من أحداث وأحزان, وحالات التقهقر والاستلاب ثم تجاوزها أو عدم التفكير فيها من خلال تناصه مع المثل الشعبي (أنفض يديك من غبارها) ، فهنا نشهد الانتقال الزمني من (كنا) الماضية إلى (الآن) الحاضرة ، وما بين هنا وهناك اشياء تقال وتقارن بين لذة العيش والصفو وتعاسة وحروب ، فوجب على الذات استحضارها لاستكمال حالةالوصف والحالة الشعورية التي تهب الذات قوة المواجهة ، فالذاكرة نشطت على

---

[19]() ينظر: المستقصى من أمثال العرب, الزمخشري: 1/ 94.

[20]() ينظر: أختلط الحابل بالنابل, فاروق مواسي, ديوان العرب, 2018، 2/9/ 2022، www.diwanalarab.com

[21]() ينظر : الظواهر الفنية في شعر عبد الوهاب إسماعيل : 70.

[22]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، النار لا تلهمني غير دمي: 433- 434.

استذكار المثل في هذا الحاضر لتبين الاستعداد والتجاوز لكل حدث صعب , فنفض اليد من الغبار ما هو إلاّ تعبيرٌ مجازي عن كل ما تم تلويثه أو تشويهه في حياة الإنسان, ومس شخصيته وكرامته عبر السنين, وكأن الغبار شيء سلبي يحتاج أن تنفض منه اليدين, فالشاعر امتص هذا المثل الشعبي مستخدماً تلك الآلية لتذويب دلالته في نصه الشعري فهو يعبر عن حالة تشاؤم وتجاوز كذلك ، فإنه يتناقض مع استراتيجية الذاكرة وبصمتها الباقية في تدوين هذا الحاضر وتسجيله, من خلال اشتغاله على استراتيجية النسيان, والتحول من نسيان وتجاوز الحدث الصعب في الحاضر رغبةً في المواصلة والعودة إلى زمن يمتاز بالصفو كالسابق, وإلى مسارٍ جديد يرتبط بالبدء كأنه يحيلنا إلى أسطورة سيزيف والولادة الجديدة والمتجددة في كل يوم, كذلك يحاول الشاعر أن يتجاوز بهذا التحول كل من كان حاقداً أو انتهازياً, فتعمل الذاكرة بين فاعلية النسيان والتذكر وتنشيط دورهما الضدي لتتضح الرؤية الشعرية عبر مسارات ذاكرة لا يتعبها ما حدث.

وبعد حالة اللامبالاة وعدم القدرة على التفكير, ومحدودية الفعل في تغيير الواقع نجد في قصيدة الشاعر عبد الوهاب إسماعيل (الليلة أملأ كوبي) حالة من النشاط والقدرة على تحقيق ما تصبو إليه ذات الشاعر في مواصلة عطائه, فإشكالية الليل وعدم قدرة الشاعر على النوم, وبحثه الدائم عن حلم أو يقظة يمكن أن تقدم له أو تحقق أمانيه, ولا سيما لمن يبحث عن التغيير فابتدأ الشاعر القصيدة بذاكرة إسترجع فيها مثلاً شعبياً مشهوراً, إذ يقول[23]:

"الليلةَ أضربُ أخماساً في أسداسْ..

ضاعت جمرةُ أحزاني في الهَبْوةِ

واشتط الكَسْرُ على الجَبْرِ

ونامَ الناسْ..

لا حلمٌ يوقظني من هَلَعِ النّومِ

أفسّرُهُ وأُمنّيهِ,

ولا قلمٌ يحرثُ في الحِبرِ

ولا مقياس"

فالشاعر يتناص بقوله: (الليلة أضرب أخماساً في أسداس) مع المثل الشعبي القائل: (ضرب أخماساً لأسداس), فهو يُضرب لمن يُظهر شيئاً ويريد غيره[24].

وهو من الأمثلة التي تشير إلى عدم احتواء الواقع, وإذا أردنا أن نتوسع في معنى المثل ومغزاه في القصيدة نجد أنه يشير إلى الحيرة في الأمر الناتج عن كثرة التفكير؛ وذلك لتأثير الواقع على الأنا, وعدم قدرتها في فرض سيطرتها على كل المشاكل والأمور التي تقع فيها, فتولد لديها إنعدام القدرة على النوم أو العطاء الناتج من خلال الكتابة والإبداع فامتصاص الشاعر للمثل بما حمله من المعاني دليل وعيه بالتراث, والأمثال حاضرة في ذاكرته, وليس لها زمن معين فتستمر " فاعليته في الأمثال عادة ً فالماضوية منها تخرج عن معناها لتتجه صوب الحاضر والمستقبل فيبدو الأمر كذلك ، لان الأمثال أحكام تبقى تعطي دلالتها مع الأيام ، ومتى ارتبطت بزمن أو مكان أو فرد فقدت بقائها

[23]() ديوان غصون المنتهى: 300.

[24]()ينظر: الأمثال العربية ومصادرها في التراث: 227.

وتواصلها الذي امتازت به"[25] ، فقد تشربت دلالة المثل في نصه الشعري وتلك الذاكرة أساسية حسية تمثل الواقع المحسوس, فحالة الهلع التي تعاني منها الذات ذكرها الشاعر بقوله: (من هلع النوم) هي التي أجبرته على أن يشتكي من طول الليل ومحدودية الفعل.

وفي موضعٍ آخر من القصيدة يستعين الشاعر بمثلٍ شعبيٍ آخر لإيصال ما يعانيه من حيرةٍ وقلق في كونه يعاني من الوحدة والعزلة, إذ يقول[26]:

"لا يسمعني أحدٌ ياهذي الناس

أبلغُ جَمرتَكم

وأبل حرائقها بلهيب الكأس..

أضرب أسداساً

لا يعروها الصبرُ

ولا يأكلها الجمرُ

وطالتْ حيرتها

حتى وقع الفأس على الرأس.."

فالشاعر عبد الوهاب إسماعيل يتناص بقوله: (حتى وقع الفأس على الرأس) مع مثل شعبي متداول بين الناس بكثرة وهو "وقعتِ الفأس في الرأسْ"[27], مع تغيير بالفعل الذي جاء به المثل, إذ جعله للمذكر وليس للمؤنث وربما ذكر في مواقع أخرى (وقع الفأس في الرأس), كما جاء التغيير بحرف الجر, فذكر الشاعر (على) بدلاً من (في) (فعلى) حرف جر يدل على الإستعلاء أي سقوط الفأس بقوة من مكانٍ عالٍ فتأثيره أكبر، ويضرب المثل عند أشتباك الخصام: أي عندما يكون لا مفر من المخاصمة بعد الدخول فيها[28].

وإذا ما عدنا إلى القصيدة نجد أن الشروط التي يقدمها الشاعر في نصه تنطبق على نوع من عدم القدرة على وصول صوته للآخر, فعدم السماع وعدم الإستجابة من الناس أدى إلى شعور الذات بأنها محاصرة بلهيب الحرائق, ولهيب الكأس, وجاء ذلك بقوله: (لا يسمعني أحد, أبلغُ جمرتكم, وبلهيب الكأس), وكلها تدل على ذهاب العقل والدخول في عالم اللامعقول, فمحاولته النسيان مما يعانيه من الشعور بالوحدة, وثقل همومه, تحولت إلى جمرٍ أحرقته لكونه يعيش في لحظةٍ من الحيرة عبر عنها بهذا المثل الشعبي, فهو لم يستطع أن يتدارك أمره أو يتخذ قرارات حكيمة في حياته أو أخذته الغفلة في ابتعاد الناس عنه, ولم يشعر بفداحة ما يعانيه حتى وقع الفأس على الرأس, وأنا الشاعر تزدحم فيها كل ما يمكن أن نطلق عليه حالة الإحتراق الداخلي أو الذاتي لكونها قلقة أو خائفة, وهي حالة الهروب من الواقع, والحالة التي يعاني منها الشاعر, ووقوع الفأس على الرأس بسبب الآخر, إنّما لكون الأنا مترددة, وتنتظر ما يخبئ لها الواقع.

ويتشظى المثل (وقعت الفأس في الرأس) في موضعٍ آخر في قصيدة (ولم يجنح معي قمرٌ), يقول فيها[29]:

---

[25]() دلالات البنى التركيبة في المثل العربي ، ايمان خليفة حامد : 53.

[26]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، غصون المنتهى: 306.

[27]() الأمثال العامية, محمود تيمور: 500.

[28]() ينظر: الأمثال العامية: 500.

[29]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل، النار لا تلهمني غير دمي: 447.

"أمامكَ العمرُ جرى

وانحطم الفأس على الرأس

وأعرى الشجر الخائب

وجهَ حُلْمِهِ المحطوبْ..

وكانت الجبالُ والسهولُ

والقفارُ والدروبْ..

تلوذ في حصارها

فلذتَ من حصاركْ.."

إذ استرجع الشاعر المثل بعد اخضاعه للتغيير مرة ثانية ولا سيما في الفعل (وقع) ليكون (انحطم) في قوله: (وانحطم الفأسُ على الرأس), والسبب في ذلك هو الخوف الذي تعاني منه ذاته وحالة النقص وعدم القدرة على الإكتمال الذاتي والشعوري المستمر أمام عينيها, ونرى ذلك في قوله: (أمامكَ العمرُ جرى) فإنه يجنح إلى أن يكون مستسلماً أمامصولات وجولات مغامراته, فالصولات التي خاضها كان العمر لها بالمرصاد, ولم يستطيع أن يجاري هذه الحياة كونه في كلَّ مرة يخرج خاسراً, وأوضح ذلك عندما ذكر (انحطم) لكون تحطم الشيء تفتته وتبعثره, فهذه العبارة أو هذا الفعل يدل على قوة الإصطدام, وخسارة الآخر, وبمعية الزمان المهدور يكون تحوير المثل جراء ذاكرة متعرجة يختبئ في فجواتها نوع من الحزن والضياع وشعور النفس بالخواء. ذلك نجده يقول: (أعرى الشجر الخائب, وجه حلمه المحطوب), وتختصر هذه العبارة الشعرية حياة زمنية مرت في الحصار زمن الجوع والضياع, فالمثل يختصر عمراً مضى من الجوع كان حقاً على الذات استذكاره ولو كان عبر إشارة خاطفة يلوح بها المثل. واستخدم الشاعر في ذاكرته التناصية آلية الإيجاز والتكثيف بما يحمله المثل من معانٍ عميقة ولاسيما بعد التحوير والتغيير الذي أجراه عليه ليتناسب مع مضمون النص ومقصديته.

ويتعاضد معنى المثل الذي قدمه الشاعر عبد الوهاب إسماعيل في قصيدة (وأنسد باب الحي) مع إطار عام لاستدعاء معانٍ غائبة وحاضرة, إذ يقولْ[30]:

" أنكتوي ؟..

وآخر الدواء كان الكيْ..

مرّت علينا صبوات العمر

لم نحفل بها وشمسها شمسُ,

ولم نُدْرِكْ ظلالَ الفيء..

يا لوعةَ الدخان يا أمّ الرّدى..

تشابكت بلاطةُ الرّصيف

بالرصيفِ

[30]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، غصون المنتهى: 308.

وأنتحيتِ للوراءِ.."

فأنا الشاعر تجد أن هناك انسدادا في الأفق وتحاول أن تبحث عن الداء والدواء, ففي هذا النص ولاسيما في استهلال القصيدة بتساؤل الشاعر بسؤال تقريري يستحضر عن طريقه جواباً في قالب مثل شعبي قديم له حدود متنازعٌ عليها بين المعنى الشعري والمعنى الواقعي ووظيفته في تحويل الأمر البسيط إلى أمرٍ كبير, وهذا المثل الذي استدعاه الشاعر إلى ذاكرته بقوله: (وآخر الدواء كان الكي) وهو من الأمثال القديمة التي شاعت على ألسن الناس, وورد في بعض المعاجم[31] (آخر الدواءِ الكي) و(آخر الطب الكي), وذكره الزمخشري في كتابه (آخر الدواء الكي) لأن الكي كان يستعمل عند عجز كل أنواع الدواء[32].

ويذكر العسكري أن هذا المثل يقال للشخص الذي لا تنفع معاملته بالرفق واللين ولا تصلح إلاّ الشدّة في المعاملة معه[33]. لكن الشاعر أضاف إليه الفعل الناقص (كان) الذي يدل على الزمن الماضي؛ لأن هذا العلاج كان قديماً ، وهو آخر الطرق المستخدمة فلا أحد يستخدمه في الوقت الحاضر.

ففي بحث الشاعر عن علاجٍ لما يعانيه حاول أن يُقدم حلاً متجاوزاً فيه كل أنواع التدرج أو الترتيب الذي يمكن أن يرافق أية مشكلة أو لوعة يعاني منها, فكل الحلول والمعالجات لم يصل من خلالها إلى حلٍّ ولكنه اختار أن يكون آخر الدواء هو الكي, ولعل اللعبة الشعرية وموسيقيتها في مسارها الداخلي والخارجي من حيث رواية الياء في كلمة (أنكتوي, الكيْ وغيرها) التي تنتهي بالياء الساكنة المصحوبة بفراغ بصري تشير إلى تساؤلات كثيرة, فتسكين الياء أدى إلى نوع من الخمول والإستسلام لهذا الكيْ, وكأن هذا التعاضد ما بين حيز الياء والأنا الحاضرة والغائبة إستسلمت لكل علاج إن كان صلاحاً أو فساداً, وهذا يعبر عن اللامبالاة, فالذات إتخذت من الحلول للعجز والضعف والهزيمة والانحناء لكل المصائب أو المشاكل حالة من الهدوء النفسي وهي مجبرة على ذلك وليس في اختيارها .

والذاكرة في النص بعيدة المدى إستحضر فيها الشاعر مثلاً قديماً ليقدم لتجربته التي عانى منها حلاً, فقد وجد من ذلك المثل ما يغبر به عن حياته وواقعه الذي جعله يستسلم لحالة الكي التي لابديل عنها .

المبحث الثاني: التناص مع الحكايات المفردات الشعبية.

نجد الكثير من التناصات في نصوص الشاعر عبد الوهاب إسماعيل مع مفردات عدّها جزءاً من التراث الشعبي وأجاد في توظيفها, وعبر بها عما كان يختلج في نفسه, وأكثر ما تكون الذاكرة الشعبية نابعة من الحنين لها أو ذكرت وأستحضرت في القصائد لأغراض أخرى سنكشفها في تحليلنا لبعض من تلك التناصات الشعبية مع المفردات العامية التي استخدمها الشاعر.

ففي قصيدة (لم يجنح معي قمر) نجد أن نص الشاعر عبد الوهاب إسماعيل يشتغل على تناصات شعبية شكلت من مخيلة جماعية صورة هلامية تشير في نفس الإنسان نوعاً من الخوف عند ذكرها, فقد استحضرت من الذاكرة الشعبية الجماعية مفردة (الغول) ليشير إلى حكايات شعبية تداولت وانتشرت وشكلت لها حيزاً في الذاكرة ، فشكل الاسم إشارة أو تلميحاً جزئياً إلى الكل الحكائي, إذ يقول[34]:

"ياضيعة الوهم إذن ياوطني

وضيعة السهم

ولم يبق من الصبر لديّ قوس منزعِ

---

[31]() ينظر: لسان العرب: 13/ 140.

[32]() ينظر: المستقصى من أمثال العرب: 1/ 3.

[33]() ينظر: جمهرة الأمثال: 300.

[34]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، النار لا تلهمني غير دمي: 448.

وقد صبوتُ

اطفأت دمي بنارك

.....

كم دُرتَ في عائلة الشعرِ شجىً..

كم أغفلتْ منازلُ الأفلاكِ

سرَّ نجمها

كم دارَ غول الليل في مدارِك.."

إن حالة التحطم والاستلاب الذاتي وحالة الخوف التي تعاني منها الذات استوجبت أن يكون هناك متوالية من الإستفهام بـ(كم), فهذا السؤال الإستنكاري هو في الاصل بنية خبرية ذات بعدٍ تقريري يكشف من خلاله الشاعر عن العلاقة المتواترة بين قدرة الكلمات في تشكيل عوالمها التي تخالف عالم الواقع, فلما كان الخوف هو هاجس هذه الذات اصبحت العاطفة ممزوجة بالحزن وظهر ذلك في قوله: (كم دُرْتَ في عائلة الشعر شجىً) فالدوران في متاهات الشعر وشجونه يشير إلى حالة التراخي وعدم القدرة على معرفة الأشياء, ولا سيما إذا كانت الذات تعاني من الغفلة كما جاء في قوله: (كم أغفلت منازلُ الأفلاك سرّ نجمها) فالفلك ومنازله في هذا النص قد يرتبط بحقل دلالي يخضع لذاكرة لغوية خاصةٍ أو قد يكون ذات أبعادٍ صوفية, ولاسيما إذا كانت تستوطن سرّاً وتخفيه, فهذا دليل على عدم القدرة على إيضاح ما يمكن أن يساعده في الوصول إلى غايته, ويبقى الشاعر غارقاً في الأستفهام, واستعان به في استحضار الكلمة الشعبية (الغول) ذات المدى الحكائي المتجذر في الذاكرة, فهو علامة على عدم اليقين والخوف المكبوت منذ الطفولة عندما رسمت لنا الحكايات الشعبية أنّ حضور الغول يكون في الليل كم خزنتها طاقات الذاكرة الاستيعابية.

ويسهم التناص في إبداع النصوص الشعرية لأن "القدرة التخييلية تمكن الشاعر من إعادة تشكيل تجاربه التي مرّ بها بشكل أو بآخر بحيث يخلق تجارب جديدة"[35] .

فعلى الرغم من حب الشاعر وعشقه لوطنه إلاّ أنه يعده مكاناً غير آمن ولا يستطيع الفرد أو الذات أن تشعر فيه بالأمان لكثرة أعدائه مما تستدعي حالة الخوف والرعب.

والتناص مع اللفظة التراثية (الغول) أدى وظيفة إبداعية مستخدماً فيه الشاعر آلية الإيجاز بتلك اللفظة ومستعيناً بذاكرةٍ قديمة بعيدة المدى تعود إلى الخرافات والقصص الشعبية.

وفي نصٍ آخر يشير الشاعر عبد الوهاب إسماعيل إلى حالة الغرابة والغموض, ففي قصيدة (عن غربة العجاج والفجاج), يقول[36]:

"سيطلقُ النجومَ والرجومْ..

وتنطقُ الأحجار والأشجار

في دمائها

وتهدر التخومْ..

---

[35]() الظاهرة الشعرية العربية ، حسين خمري : 171.

[36]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، النار لا تلهمني غير دمي: 439- 440.

تقول للجني لبيكَ

ولبيتمْ يقول الجن للآتين

عبر القمقم المكتومْ...

مغربة الصقور والفادين

من نضارةِ الأبناءْ...

تباركت خميرة الأرض بها

وأشرقت ضراوةُ الحناءْ..."

فاستدعاء الشاعر لبعض الكلمات ودلالتها الشعبية في النص بقوله: (يقول للجني لبيك, ولبيتمْ يقول الجن للآتين, عبر القمقم المكتوم), جاء من ذاكرةٍ متعبة أرهقها الواقع فقرر الخروج والإنطلاق من عالم اللامعقول, فحالة التداخل ما بين المعقول واللامعقول عندما ينحصر التفكير في حدودٍ زمانية ومكانية, ولكن الشاعر يحاول الأستعانة بأفعال الهروب من حالة الأنحسار الذاتي والإنفتاح إلى فضاءٍ واسع, إذ أن انطلاقة النجوم والرجوم التي ذكرها الشاعر يحاول أن يرسم لنا من خلالها صورة وهي محاولة الجن اختراق جدران السماء أو حالة الأمان التي يشعر بها الإنسان, فالمشاركة التي تبحث عنها الذات ومحاولتها اختراق أفلاكٍ ومقاماتٍ كي تساعدها في الوصول إلى لحظة الجنون, فيتحول العالم إلى فضاءٍ يتم عن طريقه أنسنة الأشياء, وكأن الإستعانة بالجن هو حضور لخطاب شعبي تراثي يضع الجن والعفاريت في خانة اللامعقول أو ما يمكن أن تسببه من حالة الفتنة والخديعة.

وكلمة الجن (لبيك ، لبيتم) مأخوذة من الحكايات الشعبية التي يطيع فيها الجني الأنسي لعما خارق يعمله نظراً لإخراجه من القمقم أو من الشيء المحبوسفيه ، وقد توارثتها الحكايات رغبةً في تحقيق الأمور الخارقة التي يصعب على الإنسان فعلها لإعطاء جوٍّ من المتعة وتحقيق رغبة مدفونة في عمق النفس ، والنداء يدل على الإستجابة والفعل الخارق للعادة, فذات الشاعر تعيد رسم هذا الواقع الدموي من خلال البحث عن معجزة, ولا يمكن أن نتصور شيئا يخرج من قمقمه إلاّ في حالة ثوران أو هيجان أو بحث عن منقذ يساعدهُ في تخطي العقبات أو ما تعانيه الذات المسلوبة, فغربة الصقور في هذا النص تدل على حالة البعد أو العزلة التي يعاني منها عندما يكون وحيداً وغير مرتبط بجماعة, فمهما كانت القوة التي يتمتع بها الصقر إلا أنه يبقى وحيداً, وهذه الغربة التي قدمها الشاعر بوصفها حالة إيجابية تباركها الأرض, كونه لا يستطيع التسلط عليها فيبقى في الفضاء لا يستقر على مكان, وكأنه تشبيه لحالة الذات التي تتمسك بمبدأ الصيرورة والتغيير الدائم ، ففي بعض الأحيان يكون الإبتعاد أو عدم الإستقرار تعبيراً عن أزمة الذات وعدم مقدرتها على الشعور بالحياة.

فالتناص هنا إنطلق من آلية الإيجاز و التكثيف في المعاني مكتفياً بدلالة الكلمات الشعبية مستخدماً فيه الشاعر ذاكرة نابعة من إحساسه بالواقع والخيال وعالم الجن واللامعقول.

وتحمل الانطوائية في بعض نصوص الشاعر نوعاً من التدفق العاطفي, وحالة من الوجود المشؤوم, وذاكرة الوجع التي صرح بها في قصيدة (سُبُحات في حرائق الروح), إذ يقول فيها[37]:

"يا جرحاً يتعوسجُ

حولَ مداخلِ روحي

كائنةً ما كانت

[37]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، لا فضاء سوى وحشتي: 235- 236.

في ذاكرة الوجع المرّ

وحيث تكونُ...

جرحَ أبوذيات يحملها (المشحوف)

لوحشةِ (بردي) محزونُ..."

فهاجس التوتر والاضطراب ينطوي على حالة من الجرح الدائم الذي تعانيه الذات, فالإبتعاد عن الوطن من المنطق أن تكون ذاكرته محملة بالمرارة والألم متجاوزاً الشاعر مع مفردات وموروثاتٍ شعبية يستنطق من خلالها حالة الجرح التي يعانيها فـ(جرح أبوذيات) هي عنوان للحزن والألم ، فالأبوذية نوع من الشعر العامي أو شعر البادية ، وهو كثير الشيوع في شبه الجزيرة العربية ، وفي جنوب العراق عند عرب الأهواز والكلمة مركبة من (أبو) بمعنى صاحب وكلمة (ذية) وهي تخفيف لكلمة (أذية) فالمعنى صاحب الاذية ، وسمي هذا النوعمن الشعر بذلك لأنه ينظم غالبا عندما تكون العواطف متأثرة متوجعة [38] وهذا الحزن اختزله في عباراتٍ جاءت من ضنك الحياة وصعوبتها لكونها محمولة في(المشحوف)، وهو وسيلة نقل مائية عمرها أكثر من خمسة الاف عام ويعد من الأثار السومرية, وقد حظي باهتمام السياح الأجانب, وصنع السومريون المشحوف من القصب واالبردي, وأغصان الأشجار, أما اليوم فيُصنع من الخشب المطلي بمادة القير, ويستخدم لأغراض عديدة منها: صيد السمك ونقل الأشخاص والحشائش [39], فالمقارنة بين ما حدث للوطن وذاكرته, والوحشة للأهوار وبردها المحزون كما في قوله: (لوحشة بردي محزون) هي اشتياق أو استجابة من الذات في الإرتماء لأحضان الطبيعة وبساطتها, وفطرتها وانتمائها (فنبات البردي), ذات جينات تاريخية طويلة ترتبط بعمق حضاري تعود إلى بلاد بابل وسومر, وقد أستخدم في صنع القارب (المشحوف), فالمثل الذي ضربه والجرح جعل الشاعر يتحسر على ما حلّ بالوطن الذي يحمل الحضارة العريقة.

فقد شبه الوطن بإنسان مجروح بقوله: (ياوطن الحزن الأول) راسماً لنا الشاعر طلاسماً أو طقوساً تبحث من خلاله الأنا عن شيء يستطيع إعادة الوطن وإشارقاته وحضوره الذي كان عليه وظهر ذلك واضحاً في قوله: (يامن تُشرق في زحمتك الحناءُ, ويندى في رحمتك الحمأ المسنون).

فجاء التناص من ذاكرة حزينة موجوعة استدعت مفردات شعبية ومنها:(أبوذيات ، المشحوف ، بردي ...) دلت على علم من البساطة والحزن بآلية الإمتصاص, فقد عبر الشاعر عن حزنه على وطنه, وأظهر حنينه له فمع كل ما مرّ به من نكسات فذاكرة الأنا تبقى تحن إليه قلقة ومجنونة بحبه يدفعها شعور بالاحتضان لعالم مضى فيه تفاصيل حياة بأسرها.

وفي السياق الإجتماعي يقدم لنا الشاعر عبد الوهاب إسماعيل نمطاً لمعانٍ تحاول أن تثير حالة من إختزال الواقع في عبارة ، ففي قصيدة (أودعتني في الظلام المسجور), يقول[40]:

"وصبرِ أبي

من أوهمني لأُخضَّبَ مشحوفي؟..

كي يدهمني بجراحِ القصبِ؟

الشعر أم الشاعرُ؟...

---

[38]() ينظر: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، اميل بديع يعقوب :14.

[39]() ينظر: شاهد (المشحوف) صناعة عراقية تراثية يهددها الجفاف, الجزيرة نت, أخبار ثقافية. تاريخ الدخول، 2022/2/9 www.aljazzeraa.net

[40]() ديوان النار لا تلهمني غير دمي: 425- 426.

فالأوهام سواءٌ...

الشعر يلاقيني

في كَسْرِ الحُرماتِ

بجبرِ الكلمات وهذا المُنْسَرَب...

والشاعرُ

أولعني بخرائب روحي

وأفاض عليّ الموت بلا سبب.."

ففي ذلك النص نجد التناص بكلمة (مشحوف), وجاءت من ذاكرة شعبية قديمة ترتبط بماضي العراق وتراثه, فالموازنة والمعادلة التي يكشفها التناص عندما يكون بين إرادة الكلمة ومعوقات الواقع, فصبر الأب له جذور مادية ونفسية ومعنوية, فهذا الارتباط بين الصبر والأبوة ينفتح على دلالات تشير إلى حالة الضعف التي كانت تعاني منها الذات, والمعين الذي قدمه بعبارة (وصبر أبي) لكون الحياة الواقعية معقدة تحتاج إلى إرادة وصبر للتغلب عليها, ولاسيما قوة صبر الأب في تلبية حاجات الاطفال التي تحتاج إلى مدة زمنية طويلة كي يصبح الطفل رجلاً بالغاً يعتمد على نفسه, كذلك صبر الأب مقروناً بالأعمال الشاقة التي يقوم لها في استحصال الرزق ولاسيما عندما ربطها الشاعر بكلمة (المشحوف) فذاكرته تشير إلى الزورق الذي يستخدم في الأهوار العراقية, وأمتاز بتصميمه الجميل ونحافة شكله[41].

فإشارة الشاعر إلى المشحوف في هذا المكان ليستبطن سياق ثقافي واجتماعي فليس العبرة في مشقة قيادة هذا الزورق فحسب بل إنه يحتاجه أثناء صيده للأسماك, فصبر الإنتظار, والمشقة واحتراق متاهات الأهوار, فما نتلمسه من تضاريس تشير إلى نبتة القصب التي ذكرها الشاعر وما تسببه من جروحٍ وتعب اثناء التحرك بهذا الزورق في الأهوار ومتاهاته, فالمعادلة بين الشعر والشاعر وأوهام الكلمات وصبر الأب بزورقه المشحوفي لها معادلة أو موازنة تبحث عن ترصيف الكلمات وجمعها, والكلمات المتسربة أو المكسورة أو الذات او الوهن أو العوالم غير المكتملة هي نقص أو خراب روحي تعاني منه هذه الذات ، وكأنه موت مجازي بلا سبب فامتص الشاعر تلك اللفظة وما تحمله من معانٍ وذوبها في نصه الشعري على وفق ذاكرةٍ جماعية بعيدة المدى غارقة في عمق الحياة الإجتماعية وبساطة عيشها وكانت مفردة (المشحوف) الشرارة الأولى لانطلاق الذاكرة نحو هذا البعد الزمني والحياة المعيشة, فأسهمت في إيضاح المعنى وإيصاله للمتلقي في أفضل صورة.

المبحث الثالث : التناص مع الأغنية الشعبية.

تعتمد الأغنية الشعبية لحناً شعبياً قديماً, وتمتاز بوصولها بسرعة إلى الناس وانتشارها بينهم, وقد أدرك الشاعر أهمية توظيف تلك الأغاني في بنيته الشعرية؛ كي يعبر عن الأحلام والطموحات لإثارة الروح الشعبية, والكشف عن الواقع الذي يعيشه الشعب, وتعد قصائد الشاعر انعكاساً فنياً يكشف عن وعيه بالتراث الغنائي وموضوعاته الوطنية في أبعادها الحياتية المتعددة[42].

ونجد للشاعر بعض التناصات مع الأغاني الشعبية فاستعان بها لكي يقدم أفكاراً وجودية تشير إلى العلاقة بين الموت والحياة ففي قصيدة (الإهداء), يقول[43]:

---

[41]() ينظر: روح بلمجي: "المشحوف" في الذاكرة الشعبية, حامد الكناني, تاريخ الدخول، يونيو 12، 2022/2/2014. **www.web.archive.org**

[42]() ينظر: أشكال التناص الشعبي, إبراهيم نمر, مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية, مج 36 (ملحق) 2009: 751.

[43]() ديوان عبد الوهاب إسماعيل ، صبوات متأخرة: 415.

رابه الشيب.. ولغز الشيب صعب — فالبرايا حصده.. والدهر حرب
لا تغرر بالبا يا عاذلي — سوف يخبو ضوءه يوماً وتخبو
طاف بي طيفاً فلما شاقني — غاله في معمعان الدرب درب
وغدا يرميك عن صهوته — فإذا شرقته وافاك غرب
يبست روحي وجفت دوحتي — وسقاني علقم الأهواء قلب
صوح العمر وفزت أنجم — كلما أمسكت سربا فر سرب
يا معيبَ الشيبِ يأتيك به — طارق الأيامِ ما في الشيب ريبُ

فقد تناص الشاعر عبد الوهاب إسماعيل في آخر بيت شعري مع أغنية قديمة من التراث العراقي لناظم الغزالي وهي: (عيرتني بالشيب وهو وقار), فهي من الأغاني المشهورة إذ استرجعها الشاعر إلى ذاكرته لينتقد من خلالها معيب الشيب بأنه سوف يأتيه في يوم من الأيام ويطرق بابه, فليس في ذلك أدنى شك.

فقد ولّد الشيب لدى الشاعر شعوراً بالنقصان والزوال ولاسيما عندما يطوف به طيفاً يحمل معه نوعاً من المشقة تكشف للذات تهديد الزمان, فلا يستطيع أحد الهروب منه ، فإذا ذهبنا خوفاً منه إلى الشرق سوف نواجهه في الغرب, كما قال الشاعر: (فإذا اشرقته وافاك غربُ) لكن مشهد الشيب يحمل من التناص والتضاد والصباوة التي تبحث عنها الروح, فغروب الشباب وجفاف الروح وعدم القدرة على الاستجابة لصحوات القلب وإشاراته كانت بمثابة صحوة متأخرة وحالة من مراجعة الحياة الماضية التي تحولت إلى سراب وظهر ذلك في قوله: (يبست روحي, وجفت دوحتي, سقاني علقم الأهواء, صوَّح العمر), فالأغاني تحكي قصة متخيلة أو واقعية وهي تحاكي حادثة مشابهة في مخيلة الذات تحلق بها إلى فضاءٍ خاصٍ تشير إليه بتراكمات معرفية فتمثل الأغنية شرارة انطلاق التفكير فيها وتذكرها, فالذاكرة هي منجم للحكايات القديمة التي أشتغلت في ظل النسيان متحولة إلى سراب له حضور دائم مستنكراً الشاعر من خلال تناصه الشعبي ومستهزءاً بكل من يعيب الشيب. فالذاكرة التي استرجعت الأغنية هي ذاكرة بعيدة المدى وحسية جعلت من السمع مساراً لها وطريقاً يحفر وجوده في ذاكرة حية الاستحضار.

واستثمر الشاعر عبد الوهاب إسماعيل الاغنية الشعبية في قصيدته (هو الذي يرعى بين السوسن) وتناص مع اغنية فيروز (قولوا لحبيبي) فعمد إلى التصريح ببعض صفات ومزايا الحبيب فقال[44]:

"أرأيت حبيبي ؟..

.....

لوح بالورد ولوح بالنار

ولوح بالتفاح ..

والحق أقول لكم ..

كان الورد، النار، التفاح

[44]() ديوان هواجس على مرآة خاصة : 164.

خدود حبيبي

والحق أقول لكم..

قولوا لحبيبي..

أزهر غصن الروح

وحن الشوق إلى الرمان"

اتخذت النص طابعا ذات بعد استفهامي أو تقريري، فافتتح القصيدة بقوله :(أرأيتم وجه حبيبي) ، وتكررت هذه الجملة في النص ، والفعل (أرأيتم) يدل على الرؤية البصرية فالوجه هو الذي يظهر الجانب الجمالي من الجسم وهو الذي يأخذ ابعاد التعرف بعيداً عن النسيان ، فحضور وجه الحبيب لما يتمتع به من جمال فيصفه لنا الشاعر بأنه كالقمر المضيء فهذه الصورة التشبيهية هي التي تحتم عليه مداومة تذكره وعدم استسلامه للنسيان من الذاكرة ، وقد حاول معه بكل ما يدل على الحب إلى ان لوّح له الحبيب (بالوردِ وبالنار وبالتفاح)، وهذا يدل على الرؤية البصرية ، التي توحي باللون الأحمر المستدرك منها ، فيصف بها خدود الحبيب ويبدأ تناصه كجزء مما فات بقوله: (قولوا لحبيبي) فيشارك الناس بشعوره ويصرح بمدى شوقه للحبيب الذي طالما انتظره ، فقد حل الربيع وبدأت اشجار الرمان بالتفتح وانهى الشاعر القصيدة بسؤال يدل على التقريرية بقوله: (فمتى تأمن غزلان البرّ، وتخرج للبرّ بدون سِلاحْ؟..)، واستخدم الشاعر اسلوب التكرار الهرمي المتدرج الذي يتطلب هندسة فنية للكلمات المتكررة داخل القصيدة، فنهضت الحركة الإيقاعية في النص الشعري على التشبيه في البناء التفعيلي الذي اعطى جمالية صورية صوتية ، فوظف الكلمات (النحل، الورد، العينين) فتجانست وتداخلت لفظاً وصوتاً مع مفردات المقطع الثاني المتكررة(الورد، النار، التفاح)، ومن الناحية الدلالية فهذه التكراراتاعطت صورة تشبيهية لوجه الحبيبة فشكل تكراره لهذا التشبيه وحدة نغمية أو تدرج موسيقي ثلاث مرات، لذا لم يتشكل في نصه ملل أو رتابة للجو الشعري العام للقصيدة[45].

كما استخدم في تناصه آلية امتصاص المعنى وتذويبه دخال نسيجه الشعري بذاكرة بصرية سعيدة عادت به لأيام الشباب وكل ما يدل على الفرحوالسعادة.

الخاتمة:

* إن التناصات وحضورها في متن القصائد لا يقتصر على التوظيف الدلالي او الخصوصية لكل حدث سواءً كان دينياً أ تراثياً أو ادبياً, بل إن عملية الامتصاص والتحوير تؤدي الى إضفاء بعدٍ انساني على هذه التناصات يتحاور من خلالها الشاعر مع عوالم خيالية تضفي نوع من النزعة الانسانية والشمولية التي تحاور الذات الانسانية في كل مكانٍ وزمان.

* اشتغلت ذاكرة الشاعر على أحداثٍ ورموزٍ شعبية مزجت بين ذاكرةٍ بعيدة وأخرى قريبة محاولةً الاستعانة بأساليب وتناصات متنوعة, وتوظيف هذه التناصات بوصفها ذاكرات أجريت عليها عمليات التغير والامتصاص لتكون ذاكرةً فردية يمتزج فيها الواقع والخيال.

* تشتغل نصوص الشاعر في تناصه مع الامثال على مسارين: الاول اتخاذه من مثل شعبي هو في الأصل عجز او بيت شعري ذات معانٍ متنازعة بين المعنى الشعري والمعنى الشعبي, ومسارٍ آخر يرتبط بالامثلة الشعبية التي لم توظف بوصفها ابياتاً شعرية بل بكونها امثالاً بذاتها, ولها معانٍ تختلف عن المنسوخ.

[45]() ينظر : الظواهر الفنية في شعر عبد الوهاب إسماعيل : 62،65.

* يوظف الشاعر الامثال الشعبية لأغراض تكثيف المعنى, وتوسيعه, متخذاً من مرجعياتها مقاصد مضمرة تحيل الى المعاني التي يحاول الشاعر ايصالها للمتلقي.

* تنطوي معظم قصائد الشاعر على شيوع ظاهرة الفراغ البصري والاستعانة بعلامات الترقيم ولا يما التنقيط الذي يدل كلام معين, وهي حيلة أتقنها اصحاب التوجه السيميائي في التعبير عن المسكوت عنه, وذلك لإعطاء القارئ الفرصة في البحث عن الدلالات المفقودة في النص وتحقيق التفاعل والمشاركة.

تقنية الاظهار الاسلوبي في النحت التجميعي وتنوعاته عند قيس إبراهيم

م. هشام عبدالسلام مصطفى محمد
المديرية العامة للتربية في محافظة نينوى

Doi: 10.5281/zenodo.14249395

ملخص:

تلخص البحث تحت عنوان (تقنية الاظهار الاسلوبي في النحت التجميعي وتنوعاته عند قيس إبراهيم) في محاولة للتعرف على اسلوبه التنويعي عند الفنان والنحات العراقي الموصلي قيس إبراهيم إذ تضمن البحث على اربعة فصول خُصص الأول منها بـ(الاطار المنهجي) الذي ابتدء بالمشكلة واهميته وهدفه وحدوده انتهاءاً بتعريف المصطلحات من الناحية اللغوية والاصطلاحية بعد تحديدها,

في حين احتوى الفصل الثاني(الاطار النظري) على ثلاثة مباحث تضمن المبحث الاول لمحة تاريخية عن فن التجميع بعد التعريف به, في حين اشتمل المبحث الثاني التعرف عن اساليب وتقنيات الفن التجميعي, في حين اتخذ المبحث الثالث دراسة عن بُنية الفكر التجميعي لدى قيس إبراهيم وتوظيفها في أعماله النحتية وما اسفر عنه من مؤشرات.

وتناول الفصل الثالث (الاطار الاجرائي) مجتمع البحث وعينته واداته ومنهجه وصولاً لتحليل العينات,

اما الفصل الرابع تضمن النتائج التي توصل اليه الباحث والتوصيات والمقترحات ثم المصادر والمراجع وصولاً الى الخاتمة والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: التقنية, الاسلوب, النحت التجميعي.

The stylistic display technique in assemblage sculpture & its variations by Qais Ibrahim

Lect. Husham Abdul Salam Mustafa Mohamed

Abstract:

The research is summarized under the title (Stylistic display technique in assemblage sculpture and its variations in Qais Ibrahim) in an attempt to identify his diversified style in the Iraqi Mosul artist and sculptor Qais Ibrahim. The research included four chapters, the first of which was devoted to (the methodological framework), which began with the problem, its importance, its goal and its limits, ending with defining the terms from a linguistic and technical perspective after identifying them. While the second chapter (the theoretical framework) contained three topics, the first topic included a historical overview of the art of assemblage after defining it, while the second topic included identifying the methods and techniques of assemblage art, while the third topic took a study on the structure of assemblage thought in Qais Ibrahim and its use in his sculptural works and the indicators that resulted from it. The third chapter (the procedural framework) dealt with the research community, its sample, its tool and its method, reaching the analysis of the samples. As for the fourth chapter, it included the results that the researcher reached, recommendations and suggestions, then sources and references, reaching the conclusion and conclusions.

Keywords: technique, style, assemblage sculpture.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

أولا: مشكلة البحث

تكمن المشكلة في تعدد الخامات في العمل الفني المعاصر التي خلقت حالة جمالية ووظيفة مغايرة ومختلفة لخامات ومواد والتي مثلت محرك فكري سائد ومواكبة لتطور التكنولوجي الذي افرزته وما خلفته الصناعات من مثير بصري للفنان ليعيد تركيبها وإدخالها إلى سطح العمل الفني الذي تعرض بفعل موجات الحداثة،

ان فن التجميع هو السعي الى تسخير كل شيء من الحدود بين شكل الرسم والنحت والتصميم المواد والخامات في سطح العمل الفني المعاصرة وليغدو تعدد الخامات من خشب ومعادن ومواد عده وهو محور اهتمام الفن التجميعي وليكتسب السطح عنصر اثارة وجمال ، وكل ما يتعلق من جرائد وعلب...

ونجد هذا الفن في أسلوب البوب آرب وتوجهات السريالية تعدد المواد , واستعملت ايضاً في المدرسة الدادائية وإرهاصاتها في مختلف اعمال مارسيل دوشامب في الفن واعمال بيكاسو في تجاور مواد ضمن بيئة واحدة وهي سطح العمل الفني ليكون الفن التجميعي. تعمد القص واللصق لتكوين عنصر معين من خلال استعمال اوراق مطبوعة او اوراق جرائد لخلق شكل محدد وهناك اعمال في الفن التجميعي تعتمد ادخال النفايات والمواد التالفة في الحياة ولتغدو انجاز بشكل جمالي فتصبح بقايا المعادن والاشياء الجاهزة الصنع وبهذا تمثل حالة تعدد المواد في الفن التجميعي بمثابة لحظة اكتشاف خواص الخاصة ومميزاتها ، وادخالها ضمن الصنف الجمالي . وهنا لدينا تساؤل عن ما هو الأسلوب التجميعي الذي تفرد به واتخذه الفنان الموصلي (قيس ابراهيم) في اعماله النحتية.؟

وعلية فان مشكلة البحث تتحدد من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

ما هي التقنية الاسلوبية المتنوعة التي اظهرها الفنان قيس ابراهيم في اعماله النحتية التجميعية ؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة اليه

تتجلى أهمية البحث الحالي في النقاط الاتية

1. تسليط الضوء على أعمال فنان عراقي موصلي له بآع فني وأكاديمي طويل استطاع من خلاله التحويل الخردة وبقية انقاض المعارك و تجميعها واظهاره في أعمال نحتية جمالية مُعبره.
2. رفد المكتبات المحلية بجهد علمي وفني من خلال التعرف على أعمال قيس إبراهيم النحتية.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث على التعرف التنوع الاسلوبي في النحت التجميعي عند قيس إبراهيم.

رابعاً: حدود البحث

1. الحّد الزماني:2017م-2019م.
2. الحّد المكاني: (العراق – الموصل).
3. الحّد الموضوعي: دراسة التنوع الأسلوبي في أعمال الفنان العراقي الموصلي قيس إبراهيم في النحت التجميعي.

خامساً: تعريف المصطلحات:

1. **التقنية:**

التقنية لغةً: لفظة مشتقة من اللغة اليونانية (Techne) وتعني الشيء المصنوع , والدالة على الفن وهي تشمل كل المهارات والعمليات الداخلة في الفن ، فالتقنية في صنع اناء مزخرف تتضمن ما في هذا المنتج من مهارات لازمة لانتاجه ، كذلك تتضمن النواحي الجمالية " كما يرى (وود)[1]

واتقن الشيء : احكمه ، واتقانه احكام الامر. [2]

التقنية اصطلاحا: يعرفها (مطر) **:** بأنها مجموع من العمليات التي يمر بها أي عمل سواء اكان عملاً فنياً او صناعياً كان حتى يصبح منتجا قائما. [3]

يُضمنها (الشال) في تعريفه لها على أنها الطريقة الفنية المعتمدة لإظهار عمل فني في اصول فنية وهندسية مناسبة وصحيحه.[4]

وتتوقف عند تعريف (اوزباس): بانها الصناعة اليدوية او الحرفية او الثقافية[5].

واذا تحدثنا عن التقنية كمفهوم في مجال النحت (فالتقنية هي قدرة الفنان على استخدام ادوات العمل وخاماته استخداما يجعلها تحقق الغرض منها [6]

2. الأسلوب:

الأسلوب لغة: الطريق، الفن من القول أو العمل. ويقال لطريقة المتكلم في كلامه وعمله أيضا. [7]

الأسلوب اصطلاحا: الطريقة الكلامية التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه واختيار ألفاظه،

أو هو الطريقة التي انتهجها العامل في انتقاء مفرداته والتراكيبات لاعماله. [8]

3. النحت

النحت لغة: "نشر وقشر، ونحت الجبال، بنحته قطعة. وقرأ الحسن " تنحتون من الجبال بيوتاً، وهو بمعنى تنحتون " نحت، نحاتة: نقش نقاشة، نحات: نقاش. [9]"

النحت اصطلاحا: يعرف هربرت ريد النحت بقوله "كنا قد اعتدنا أن نسمي الأعمال ذات الأبعاد الثلاثة في الفن التشكيلي "نحتا"، لكن الفترة الحديثة التي شهدت ابتكار أعمال ذات أبعاد ثلاثة في الفن، لا يمكن أن نعدها "منحوتة" آو حتى مسبوكة، أنها مشيدة كالمبنى، أو مصنعة كالمكائن. [10]

---

(1) وود، كولنج: مبادىء الفن، دار العربية للتأليف الترجمة،القاهرة،1996, ص31.

(2) الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي بيروت،1981, ص78.

(3) مطر، اميره حلمي،: مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ،القاهرة ،1998, ص119

(4) الشال، محمد النبوي: التذوق الفني ، ط1، دار نفيس للطباعة، القاهرة،1960, ص281.

(5) اوزباس ، جان :الفلسفة والتقنيات ، ت: عادل العوا ، منشورات دار عويدات ، لبنان ، 1975,ص32.

Luice Smith: Art today , Ziegfeld Edwin's and Ray Faulkner ,Rinehart Inc. New york, 1969.P.90. (6) Edward,

(7) لويس معلوف، النُجد في اللغة والإعلام، المطبعة الكاثوليكية والاباء اليسوعيين ، والمعارف بيروت 1973 م ، ص 134

(8) ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم لسان العرب، ج3، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955, ص97.

(9) اليسوع معلوف، النُجد فى اللغة والإعلام، المصدر نفسه، ص 134

(10) محمد عبد العظيم الزرقانى، مناهل العرفان فى علوم القرآن، مطبعة عيس لبيانى الحلبى ,ط2، ص 302

ويمكن آن يبعث النحت في الإنسان الإحساس "بالمتعة الفنية ليس من خلال مشاهدتها فحسب بل عن طريق اللمس والتوازن والحركة المجسمة الفعلية. ايضاً بالامكان استغلال خامات ومواد عديدة وتطويعها في النحت كالطين، والحجر والخشب والمعادن بشكل منفرد أو باستخدام أكثر من مادة في عمل واحد. وهناك نوعان من النحت كالتالي: النحت المجسم والبارز، فالمجسم منه يكون بتشكيل ذو ثلاثة أبعاد (طول وعرض وعمق)، أما النحت البارز فيكون ببعدين أشبه بالسطح التصويري ويكون أما بارزا أو غائرا عن السطح.

ويُعد كل ما يمكن تشكيله من مواد او خامات، ليكون شكلا ما متماسك الأجزاء، يعبر عن قدرة ابداعية للفنان في ترجمة أفكار أو رؤى معينة له. (11)

الفصل الثاني(الاطار النظري)

المبحث الاول: تعريف الفن التجميعي تاريخياً:

الفن التجميعي أو "المركب" يُعد هذا اللفظ لفظاً عام للفنون، لكونه يتضمن الفنون التعبيرية، والفنون التشكيلية، والفنون التطبيقية، وكانت كل هذه الفنون تعرف منذ زمن باسم الفنون الجميلة، ومن أمثلة هذه الفنون التصوير، والرسم، والعمارة، والنحت، ولكن في وقت لاحق تم استثناء الفنون التطبيقية والمهارات من قائمة الفن التجميعي، مثل الأزياء، والخزف، والنجارة، حيثُ أنه يوجد العديد من الفنانين الذين يقومون بمزج أكثر نوع من الفن في عمل واحد. اذ يعني الفن التجميعي أنه فن مركب من أكثر من عمل فني مع بعضهم البعض، وهذا الفن ليس له مدرسة فنية منفردة، مثل مدرسة الانطباعية وغيرها، ولكنه يعد تداخل بين أعمال فنية متنوعة مثل الفن الشعبي، والسريالية، والدادئية. (12)

ظهر هذا النوع من الفنون في النصف الأول من القرن العشرين و التي حدثت في بداية ظهورها انطلاقة جديدة في مسار الفن الحديث وقد رافق كل المتغيرات و التطورات التي سادت في كل فروع المعرفة، حيث يمكن للعمل الفني إن يتضمن توظيف أسس بناء تكون الصورة في العمل الفني معتمدة في ذلك على المتغيرات التي لم تكن معهودة من قبل في حركة الفن التشكيلي وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الأداء الفني. (13) وقد ظهر الفن التجميعي لأول مرة لدى فولتير عام 1917م، وقام بتقديم هذا الفن لأول مرة الفنان مارسيل دوشمب، فقد قام باستخدام بعض النفايات التي لا تستخدم عادة في الفنون، وقام بتقديم ذلك كعمل فني في ساحة الفن التشكيلي العالمي الذي كان يشتمل على فناني الدادئية. وعندما ظهر هذا الفن كان بمثابة تمرد على المفهوم العام للفن، وقد كان ظهوره في الفترة الأخيرة، وغير ذلك الفكرة التي يشتهر بها الفن بانه فن الجمال، وتغير دوره في المجتمع، اذ أنه يقوم على التداخل بين مجالات الفن المختلفة، سواء كان نحت. أو تصوير، ورسم، أو عمارة، أو غير ذلك وقد تم وصف هذا الفن على أنه يقوم بالتعبير عن فلسفة الاستهلاك(14)،

حيثُ أنهم يستخدموا أشياء ليس لها علاقة بالفن ويتم صنع بها أعمال فنية، فيقوموا بتحويل كل ما يوجد في البيئة إلى عمل فني. وقد بدأ في بداية القرن الـ20 في بعض الأعمال الفنية للفنان بيكاسو، بالإضافة لأعمال الفنان مارسيل دوشامب، وروبرت راوشنبرج، بالإضافة للعديد من التركيبات النحتية مثل بوتشيوني ومارينيتي، وقد كان أغلب هذه الأعمال مصنوعة من نفايات البيئة، وأسلاك، وصفائح معدنية وغير ذلك.

(11) الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، ،ج 1، 2، مطبعة دار الجبل، بيروت، د.ت. ص 86.

(12) اسماعيل عز الدين, الفن والانسان، المصدر السابق, ص 22.

(13) هـ فرانكفورت واخرون , ما قبل الفلسفة الانسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط ٢, د.ت, ص234.

(14) ـــــــــــــــ, المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٠ م ، ص ١٦.

و يبقى فنانو الحداثة هم أول من وضعوا تلك الرؤية المغايرة للمفهوم التقليدي للمادة وكما لا يمكن اعتبار الفن الحديث تاريخاً عفويا للفن في القرن العشرين وكذلك كان الأمر مع الفن المعاصر فن مابعد الحداثة شكل زمنا فارقا في تاريخ الفن بعدما استنبط فكرة التجديد في توظيف المواد و التقنيات المناسبة لتشكيلها فكانت فترة الستينات من القرن المنصرم هي الزمن الذي ظهر فيه أكثر الاتجاهات معاصرة وطليعية التي كانت ثورة في استخدام المواد وتوظيفها. (15) فأصبح تجربة عالمية و شاملة تتغذى على ما يهبه العصر من غرابة و تناقض دائمين كما في استجابته السريعة لوسائطالمدينة المعاصرة التي دفعت إلى بلورة موقف جديد في رؤية الفنان المعاصر الذي أعاد النتائج الشكلية التي جاءت بها التجارب الطليعية في بدايات القرن الماضي اذ وجدت التعبيرية الجديدة جذورها في السريالية فيما الفن البصري و الحركي يستلهم تجارب الباوهاوس و المستقبلية كما تمثل فن البوب و الفن التجميعي جمالية أخرى لمفاهيم وتجارب الدادائية و أشيائها الجاهزة. (16)

بدأت الإشكال تتجول في حرية قصوى داخل فضاء الفن ولكن ليس في نوعه إذا لم يعد العمل الفني يطمح إلى ترسيخ نوعه بل لتجديد العملية الفنية، إن استعمال الملصقات و المواد الغريبة هو إظهار قيمها المعاصرة فالإعمال تتجاوز وتتداخل تماما كالمقالات المختلفة في مجلة مصورة نتصفحها بسرعةوفي نطاق هذا التحول يؤكد روشنبيرغ من خلال تصريحاته إن اللوحة أكثر واقعية إذا تكونت عناصر العالم الواقعي. (17)

ادخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (كرسي،قماش،ورق) (الرحال) واستخدم (عنزة محنطة، إطار سيارة، فراء، خشب، ورق)(مونغرام) أراد تجسيد العلاقة مابين الواقع و الفن للجمع مابين الأشياء ولتعدد المناهج بغية اختلاط و تراكم المعطيات المادية و الدلالات الناجمة عنها اشكالات فنية متعددة تلجا إلى أنواع المواد و الأشياء المصنعة و الطبيعية،سريعة التلف، بل وجسد الفنان كمادة للعمل الفني ذاته أصبحت كل الأساليب مباحة حتى أكثرها تظليلا و أكثرها استفزازا. إذ إن توظيف المواد الملائمة في إخراج التجربة التي غالبا ما ينفذ وينجز بعضها لمرة واحدة فقط كما في تجارب الفن ألمفاهيمي وكأنها إعادة لتعريف الفن حيث ترافق عرضهاالكثير من النصوص النظرية او حتى مساهمات يمارسها الجمهور بمشاركة الفنان باعتبار إن فكرة العرض هي بمثابة عمل فني كما نجد ذلك في إعمال كوزوث. (18)

وعلى ذلك الأساس نجد نماذج الفن ألمفاهيمي عمليات فكرية لغوية مصاغة بأي من الوسائل التي يراها الفنان مناسبة لإحداث اثر مفاهيمي فعمل ا جوزيف كوزوث (كرسي وثلاث كراسي). يتألف من كرسي خشبي وصورة كرسي، وصورة فوتوغرافية مكبرة لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس، ويطرح الفنان على المشاهدين السؤال الأتي:(في أي من هذه الاختيارات الثلاثة يمكن التعرف على هوية الشيء ذاته؟ أم في ما يمثله؟ أم في الوصف اللفظي له؟ او إن كان بالإمكان التعرف عليه في أي منها إطلاقا) وفي سياق ذي صلة بصدد الوسائل المفاهيمية في التشكيل اللغوي أعلن كروثر عملا بعنوان (غرفة المعلومات). (19) وهو متكون من طاولتين موضوعاً عليها مجموعة كبيرة من الكتب اغلبها بحوث في العلم و اللغة و الفلسفة ومن بينها بحوث ودراسات فلسفية ونقدية إذ تضمن عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس و القراءة، العمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع او ترتيب الكتب و الطاولات و الكراسي أي خارجة عن التناسق الشكلي سواء الارتجال او المنظم للأشياء ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل و التي هي القراءة "فالفن غير موجود في الأشياء الثانوية،

(15) اسماعيل عز الدين، الفن والانسان، ط1، دار القلم، بيروت ، ١٩٩٧٤ م ص ١٧.

(16) شناوة على ورحاب خضير، استطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، ط1، دار صنعاء للنشر والتوزيع، الاردن ، ٢٠١٢م

(17) صاحب زهير ، وحميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين ، المركز الثقافي البغدادي, بغداد، ٢٠١١ م, ص264.

(18) فنكلشتين ، سيدني, الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم, د.ت، ص96.

(19) حيي هويدي ،علم الفن الحديث، الهيئة العامة للتأليف والنشر،ط1، مصر ١٩٧١ م, ص54.

انما هو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني" ؛ أي يجب طرح القضية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية ،اجتماعية،علمية او أي قضية إبداعية أخرى. [20]

والأمر مع فن الجسد الذي أصبح فيه الإنسان الخامة فهو سعي للتواصل مع المتلقي عبر تأكيد مشاهد حقيقية للجسد فنجد الفنان دنيس اوبنهايم المعروف (وضع للقراءة) استلقى تحت أشعة الشمس واضعا كتاب على صدره لمدة خمس ساعات متواصلة حتى تعرض جلده كله إلى حروق الشمس ،عدا منطقة الجلد التي وضع عليها الكتاب وقد قال الفنان :(سمحت لجسمي بان يرسم وجلدي أصبح الصبغة) يعد العمل الذي قام بت تصرفا طبيعيا يقوم بت اغلب الأشخاص لكن الفنان قام بتوظيف هذا التصرف البسيط لكونه مرجعا لفكرة مغايرة بسياق جديد و بحدود مفتوحة تتفوق على قدرة الجسد في التحمل. [21]

إذ كان الفنان المعاصر يسعى إلى نقل العالم في تفاصيل فعله اليومي ، بشيئيته وفوضويته و غموضه مستعينا بتقنيات و مواد مهجورة كمخلفات اليومية تنتجها حضارة معاصرة أنها إعمال لم تعد نبصرها إمامنا بل من حولنا تتحول بفعل حرية تشكيلها و إخراجها كي تكون منجزا معاصرا وثيق الصلة بالثقافة المدنية وحسها المتغير بذريعة رؤية كهذه ،لقد تم اختزال العمل الفني إلى مكونات مادية يظهر وضوحه و تكامله من فاعلية العرض و أسلوب ممارسته. [22]

المبحث الثاني: اساليب وتقنيات الفن التجميعي:

الرسم:

هو تعبير تشكيلي يستلزم في التعبير بواسطته عمل علاقة على أحد الأسطح، حيثُ يقوم الفنان بالتعبير عن الأشياء بأكثر من وسيلة، ويكون ذلك بأداة أو بقع أو خط، فيكون عبارة عن تسجيلات خطوات بعض المشاهد في لحظة معينة، ومن الممكن أن يكون ذلك تحضير لعمل آخر، ولكنه في الأغلب يكون عمل مستقل[23]. وان فن التجميع لا يقتصر على الخامة فقط انما يعتمد على تجميع الافكار واساليب الرسم الاخرى وكذلك يستخدم الرسّامون تقنيات عديدة في الرسم تساعدهم على إظهار لوحاتهم بشكل أجمل وتسهّل عليهم الرسم، وتختلف تقنيات الرّسم باختلاف الأدوات المستخدمة فتقنيات الرسم بالرصاص تختلف عن تقنيات الرسم بالألوان الزيتية والألوان المائية، لذا فإنّ التقنيّات الفنيّة في الرسم كالآتي:-

تقنية التخطيط: ويتّبع معظم الفنانين هذه التقنية وهي تخطيط الرسمة بخطوط فاتحة لرؤية مدى ملائمة العناصر قبل الرسم بالخطوط الغامقة التي يصعب مسحها، ثم بعد ذلك تتم عملية بناء اللوحة..

تقنيات التظليل: تتيح تقنيات التظليل بناء لوحة تنبض بالحياة من خلال دراسة النسب اللونية ومكان الظل والنور.

تقنية التفقيس: التفقيس هي تقنية فنية تعني إنشاء أبعاد وظلال من خلال خطوط متوازية فالخطوط المتوازية القريبة من بعضها البعض تنشئ اللون الداكن أي الظل، والخطوط المتوازية البعيدة عن بعضها البعض تنشئ الأماكن الفاتحة أي أماكن النور، ولضمان نجاح هذه التقنية لا بد من تحريك اليد من الكوع. وليس من المعصم،[24] فذلك يساعد على إنشاء خطوط أطول وأخف وزنًا. تقنية عبر الفقس

---

(20)عبد الفتاح الديدي: علم الجمال، ، مكتبة انجلو المصرية، ط1, مصر ١٩٨١م, ص43.

(21)عبد الجواد، احمد رأفت، مبادئ علم الاجتماع، مكتبة هضبة الشرق، القاهرة ١٩٨٣، 78.

(22) بردارد مايرز, الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي, مراجعة سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٦٦, ص46.

(23) ـــــــــــــ, الموسوعة العربية العالمية، ط ٢، ج ١٧ ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٩م, ص35.

(24) ـــــــــــــ,الموسوعة العربية الميسرة ، ط 1، ج5، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت, ٢٠١٠م, ص65.

تتشابه هذه التقنية مع تقنية التفقيس، ولكن بالإضافة إلى الخطوط المتوازية التي ترسم بجانب بعضها البعض يتم رسم خطوط متعامدة أعلى تلك الخطوط، ويبدو هذا التظليل عن قرب كأنه نسيج رائع، وعن بعد يبدو أكثر سلاسة. (25)

تقنية التنقير: تقينة التنقير أو التنقيط هي تقنية تعتمد على إنشاء نقاط متقاربة من بعضها البعض لإنشاء الأماكن الغامقة ونقاط متباعدة لإبراز الأماكن الفاتحة، يجب الانتباه إلى حدة القلم أثناء الرسم في هذه التقنية فالرسم بقلم رصاص حاد يعطي علامات أفتح أما القلم غير الحاد يعطي علامات سميكة. تقنية المزج في هذه التقنية يبدأ الفنان برسم خطوط ذهابًا وإيابًا لتغطية مكان الرسم، ثم يستخدم أصبعه أو عصا المزج أو قطعة قماش لدمج الخطوط ومزج الألوان معًا وتشكيل الأماكن الغامقة والفاتحة. (26) وان التقنيات الفنية في الرسم بألوان الإكريليك والزيت تتشابه خصائص دهان الأكريليك مع الدهانات الزيتية مع بعض الاختلافات، إلا أنهما يتشابهان في بعض التقنيات منها الآتي:

تقنية الفرشاة الجافة: تعتمد هذه التقنية على استخدام فرشاة جافة من دون وسيط سواء الماء لألوان الإكريليك أو الزيت للألوان الزيتية، وتتميز هذه التقنية بإنتاج صبغة قوية وخشنة من الحواف.

تقنية سكين الرسم: يستخدم في هذه التقنية سكين الرسم، فيوضع الطلاء على السكين، ويطبّق على اللوحة، ويتم خلق أشكال رائعة من خلال هذه التقنيّة، واشتهر في هذه التقنيّة الرسّام المشهور بوب روس. تقنية الصبّ تتفرد ألوان الإكريليك في هذه التقنيّة، فتصب الألوان في أكواب مختلفة، ثم تصب على اللوحة بالشكل الذي يريده الفنان، ثم يحرك اللوحة إلى اليمين واليسار والأعلى والأسفل إلى أن يصنع الشكل الذي يريده. (27)

التصوير:

يُمثل هذا الفن كأكثر الفنون التي تتأثر بالمجتمع، فيعبر عن موضوع ما بالألوان على السطح، حيثُ انه يكون عبارة عن مزيج من العديد من الحركات التشكيلية، مثل المدرسة الرومانتيكية، والواقعية، والكلاسيكية، والتعبيرية وغير ذلك من المدارس الأخرى. ويتضمن هذا الفن التصوير الزيت، والتصوير الجداري، والتصوير بالأكريليك، والتصوير المائي، والرسم الملون. (28)ويعود تاريخ التصوير لأقل من 200 عام حيث تطورت عملية التصوير وشهدت تغييرات، فقد بدأت باستخدام المواد الكيميائية الكاوية والكاميرات الثقيلة والبطيئة، وتطورت لتصبح وسيلة بسيطة وأكثر تطوراً، ويمكن التعرف على تاريخ تطور عملية التصوير من خلال:

اولا : لم يتم استخدام أول الكاميرات لإنشاء الصور ولكن لدراسة البصريات، ويُنسب الفضل في ذلك إلى العالم العربي ابن الهيثم (925م- 1020م)، حيث اخترع حجرة التصوير المظلمة ؛ والتي كانت البداية لاختراع الكاميرا ذات الثقب، وذلك لشرح كيفية استخدام الضوء لعرض الصور على سطح مستوٍ، وذُكرت حجرة التصوير في النصوص الصينية التي يعود تاريخها لحوالي 300 قبل الميلاد، وفي كتابات أرسطو أي قبل حوالي 330 قبل الميلاد. (29)

(25) شناوة ، علي ورحاب خضير ، استطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق, ص71.

(26) عبد الفتاح الديدي, علم الجمال، المصدر السابق, ص57.

(27) كرم يوسف، الطبيعة وما بعد الطبيعة، ط1، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ٢٠٠٩م, ص92.

(28) مابعد الحداثة فن الفكرة، ترجمة فخري خليل، مجلة افاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع5، ص46.

(29) عاصم فرمان البديري, المتحول في الفن العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩, ص35.

(29) وليم، هبيك ، فن الرسم عند قدماء المصرين ، مختار السويقي ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٧م, ص64.

ثانيا: بحلول منتصف القرن السابع عشر تم اختراع العدسات المصنوعة بدقة، وبالتالي تم استخدام حجرة التصوير من أجل تشكيل صور واقعية في العالم، كما تم استخدام الفوانيس السحرية (بالإنجليزية: Magic lanterns)، وتشبه فكرتها فكرة أجهزة العرض الحديثة، التي ساعدت في عرض صور مرسومة على شرائح زجاجية على أسطح كبيرة. [30]

ثالثا: طبع أول صورة فوتوغرافية باستخدام الحجرة المظلمة من قبل العالم جوزيف نيسيفور عام 1827م. استخدام المواد الكيميائية الحساسة في إنتاج الصور الفوتوغرافية من قبل العالم الألماني يوهان هاينريش في عام 1727م.

رابعا: تكوين شراكة بين العالم لويس داجير والعالم نيسيفور في عام 1829م؛ من أجل تحسين وتطوير تجارب التصوير، وبعد عدة سنوات من التجارب استطاع داجير تطوير طريقة أكثر فاعلية للتصوير الفوتوغرافي وسُمّيت باسمه.

خامسا: طبع أول صورة فوتوغرافية باستخدام الحجرة المظلمة من قبل العالم جوزيف نيسيفور عام 1827م. تكوين شراكة بين العالم لويس داجير والعالم نيسيفور في عام 1829م.

سادسا: بدء عملية التصوير الأولية التي أطلق عليها العملية الداجيرية (بالإنجليزية: Daguerreotype) من خلال تثبيت الصور على ورقة من النحاس المطلي بالفضة، ثم صقل الفضة وطلاها باليود من أجل خلق سطح حسّاس للضوء، ثم وضع اللوح في الكاميرا وكشفها لبضع دقائق، وبعد رسم الصورة بالضوء، تم استخدام محلول كلوريد الفضة لنقع اللوح فيه، وذلك من أجل صنع صورة دائمة، ولا تتغير بتعرّضها للضوء. [31]

سابعا: اكتساب العملية الداجيرية شعبية كبيرة في أوروبا والولايات المتحدة بحلول عام 1850م، وتم فتح العديد من استوديوهات التصوير التي تتبع هذه التقنية للتصويرمن أجل تحسين وتطوير تجارب التصوير، وبعد عدة سنوات من التجارب استطاع داجير تطوير طريقة أكثر فاعلية للتصوير الفوتوغرافي وسُمّيت باسمه. بدء عملية التصوير الأولية التي أطلق عليها العملية الداجيرية (بالإنجليزية: Daguerreotype) من خلال تثبيت الصور على ورقة من النحاس المطلي بالفضة، ثم صقل الفضة وطلاها باليود من أجل خلق سطح حسّاس للضوء، ثم وضع اللوح في الكاميرا وكشفها لبضع دقائق، وبعد رسم الصورة بالضوء، تم استخدام محلول كلوريد الفضة لنقع اللوح فيه، وذلك من أجل صنع صورة طويلة الآمد، ولا تتغير بتعرّضها للضوء.[32]

النحت:

يُعرف فن النحت (Sculpture) بفن تشكيليّ يحوّل الأشياء المجرّدة ذات البعد الواحد إلى أشكال فنيّة ثلاثيّة الأبعاد، يتجسّد فن النحت في تصميم أشكال مجسّدة أو نقش نقوش على الأسطح سواء كانت على الطين أو الشمع أو الحجر أو المعدن وغيرها من المواد الموجودة، كما يشمل النحت تشكيل الأشياء وصبّها وتصنيعها وكذلك دمجها بطرق مختلفة. [33] وهناك العديد من نماذج النّحت التي تعود لحضارات سابقة مثل الرومانية، والفرعونية، واليونانية، والنبطية المتمثلّة بمدينة البتراء في الأردن، والتي يكون فيها النّحت تعبيراً عن الأجواء المحيطة في تلك العصور، وغالباً ما يكون هذا النّحت تعبيراً عن نواحٍ دينية تتمثل في الآلهة الخاصة بكل حضارة. المنحوتات الصخرية تبقى لفترات أكثر منها في المنحوتات التي تتكوّن من مواد قابلة للضرر والتلف مثل النّحت على الخشب، أو تشكيل الفُخار، فالمنحوتات التي بقيت لفترات طويلة هي التي وجدت في مناطق البحر المتوسط، والهند، والصين، وإفريقيا، وأمريكا الجنوبية. أنواع النّحت يقسم النحت إلى أنواع عدة منها ما يلي: نحت بارز يكون هذا النّحت على لوح من الخشب أو الحجر، ويتم من خلال إزالة ما حول المجسم المراد تشكيله من مواد، بحيث يصبح الشكل بارزاً عن مستوى سطح اللوح المنحوت عليه، ومن الأمثلة على هذا النوع: لوحة "نارمر" في مصر والتي يعود وقت تصميمها إلى (3100) سنة ما قبل الميلاد نحت غائر يتم هذا النّحت على لوح خشبي أو حجري،

---

(30) عاصم فرمان البديري، المتحول في الفن العراقي المعاصر، المصدر نفسه, ص36.

(31) وليم ، هبيك ، المصدر نفسه, ص64.

(32) فردينانن ، فلسفة السريالية، ترجمة وجية العمر، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق،1978، ص112-113

(33) كريمة حسن احمد، اتجاهات النحت الامريكي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ،2007، ص125.

من خلال إزالة المادة التي في داخل الشكل المنحوت، بحيث يصبح الشكل غائراً إلى الداخل تحت مستوى سطح اللوح، أكثر من استخدم هذا النوع من النّحت هم قدامى المصريين لتمثيل حياتهم اليومية، بالإضافة لتمثيل الآلهة وفراعنة مصر، ومن الأمثلة عليه: رأس أخناتون في مصر والذي يعود إلى **(1350)** سنة ما قبل الميلاد. الذي هو عبارة نحت بارز مجسم عن نوع لتطوير النّحت البارز، من خلال إزالة المادة التي حول الشكل وإبراز الشكل المنحوت بطريقة مبالغ فيها، بحيث يظهر الشكل ملتصقاً باللوح بشكل بسيط، أي كأنه تمثال ملتصق بلوح أو قاعدة معينة. كانت حضارة الرومان والإغريق هما أكثر الحضارات التي كانت تستخدم هذا النوع من النّحت، ومن الأمثلة عليه: حارس باب خور ساباد، والذي يعود تصميمه إلى الفترة ما بين (721-800) ما قبل الميلاد. [34]

المبحث الثالث: بنية الفكر التجميعي لدى قيس ابراهيم وتوظيفها في اعماله النحتية:

ظل الفن ولمدة طويلة محاصرا بقيود الواقع ونظام المرئي متخبطا فيدائرته مستعيرا منه ومن خلال نزعات وأفكار وهواجس وصراعات الفنان مع ذاته ومحيطه ،فكان الشكل المحقق للأفكار والمعاني وتفاصيله المزدحمة هو المنبع والمصدر وهو الأساس للتعبير عما يجول في خاطر الفنان... وحتى القرن العشرين بقي الفن متأرجحا بين التشخيص والاختزال للأشكال محاولا التخلص في فترات متباعدة من سيطرة المعنى وإسقاطاته على العين مباشرة لخلق كيان فني مستقل ومبتعدا بأقصى طاقاته عن التشخيص المباشر, وإذا ما تفحصنا أي عمل من الأعمال الفنية والإبداعية في الفنون التشكيلية نجد انه موضوع كلي بحت له تراكيب بنائية وعناصر اساسية لا يستطيع أن يبدو متماسكا من دونها، إذ نجد انه يتضمن خامة مادية مُجسد فيها المضمون الفكري بشكل محسوس وقد تمت صياغتها لينسجم في مادته، ونجد كذلك انه قد نظم على وفق تشكيل معين وقد بدت فيه الأجزاء ذاتية في مركب شامل هو العمل الفني، وقد استطاع قيس إبراهيم من تنظيم اعماله وتوظيفها في مجالات عدة ومنأهمها ، **التوظيف التاريخي والتوظيف السياسي والتوظيف الفني.**

أولا: التوظيف التاريخي

من الجانب التاريخي فقد اتسمت موضوعات قيس إبراهيم في معرضه الشخصي بعنوان (تظاهرة مسمارية) الذي أقيم في قاعة متحف جامعة الموصل وذلك لما حاول ان يظهر الفنان وردة (البابونج) التي لطالما كانت في اغلب اعمال الفن الاشوري .ان زهرة البابونج اعتبرها الآشوريون هبة الأرض ، فهي كانت ولا زالت تنبت في أرض نينوى عاصمة الدولة الأشورية منذ آلاف السنين استخدمها الآشوريون للعلاج ، والزينة ، وكانت رمزا للربيع وعلامة للانتصار في الحروب وهي تزين اغلب الجداريات والمنحوتات الآشورية ولعل أبرزها تاج الثور المجنح (اللاماسو) وبوابة عشتار. [35]

ثانيا: التوظيف السياسي

ان سيطرة مجاميع داعش الارهابي على مدينة الموصل كان له من المؤثرات السلبة على المدينة من حرق وتحطيم الاعمال الفنية في المدينة والتي تعود اغلبها الى الفنانين الموصليين ومن مختلف الأجيال . ومن هنا كان يوجد كائنات تحيا في ظُلمة قبو تحدث الفنان قيس إبراهيم حول الظروف التي رافقت التحضير لهذا النشاط، حيث أكد على أنه قد عمل لمدة ثلاثة أعوام وبشكل سرّي من أجل إنجاز مفرداته داخل سرداب (قبو) في بيته، طيلة فترة حكم «داعش» للمدينة. ويضيف «كان من الصعب الاستمرار في العمل، وفي ما لو عَلِم عناصر التنظيم بذلك وانتبهوا إلى ما يجري داخل القبو فإن عقوبة الموت كانت ستطالني بكل تأكيد. [36] ومن هنا استطاع الفنان ان يوظف اعماله سياسيا ومنها نهضة الموصل من بعد الدمار وانبثاق عجلة العمار من الركام.

ثالثا: التوظيف الفني

---

(34) ــــــــــــــ, الموسوعة العربية العالمية، المصدر السابق, ص39.
(35) سلمان إبراهيم عيسى الخطاط، الفن البيئي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ، ط1، ص28
(36) كلمة القاها قيس إبراهيم في معرض (افاق مشرقة) 13 ديسمبر 2018.

ان اعمال قيس إبراهيم اتسمت بتفردها الفني وذلك ما نجده من دمج وتركيب من أشياء تكاد ليس لها قيمة ومتروكة في مكب الى أشياء لها قيمة فنية وتوضع في معارض شخصية او معارض وطنية وتحت مسميات ومنها (الموصل تنهض من الركام -حيات مزهرة –شمس لا تغيب –نحو العلا-هلال وامال). [37]

مؤشرات الاطار النظري:

1. الفن التجميعي أو "المركب" يُعد هذا لفظاً عام للفنون، لكونه يتضمن الفنون التعبيرية، والفنون التشكيلية، والفنون التطبيقية، وكانت كل هذه الفنون تعرف منذ زمن باسم الفنون الجميلة.
2. ونجد في أسلوب قيس ابراهيم الفني استخدامه لأساليب متنوعة منها أسلوب البوب آرب وتوجهات السريالية تعدد المواد , واستعملت ايضاً في المدرسة الدادائية.
3. الفن التجميعي أنه فن مركب من أكثر من عمل فني مع بعضهم البعض.
4. ليس لهذا الفن مدرسة فنية منفردة، مثل مدرسة الانطباعية وغيرها، ولكنه يعد تداخل بين أعمال فنية متنوعة مثل الفن الشعبي، والسريالية، والدادئية.
5. ظهر هذا النوع من الفنون في النصف الأول من القرن العشرين.
6. فنانو الحداثة للفن التجميعي هم أول من وضعوا تلك الرؤية المغايرة للمفهوم التقليدي للمادة.
7. فن التجميع لا يقتصر على الخامة فقط انما يعتمد على تجميع الافكار واساليب الفن المتنوعة.
8. يُعرف فن النحت بفن تشكيليّ يحوّل الأشياء المجرّدة ذات البعد الواحد إلى أشكال فنيّة ثلاثيّة الأبعاد.
9. ان اعمال قيس إبراهيم اتسمت بتفردها الفني وذلك ما نجده من دمج وتركيب من أشياء تكاد ليس لها قيمة ومتروكة في مكب الى أشياء لها قيمة فنية وتوضع في معارض شخصية او معارض وطنية.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً: منهج البحث

اعتمد الباحث في دراسته منهج التحليل الوصفي ،وأسلوب تحليل المحتوى للاستعانة به في تحليل نماذج عينة البحث تماشيا مع هدف البحث والوقوف على التنوع الاسلوبي في النحت التجميعي عند قيس إبراهيم .

ثانياً: مجتمع البحث

استطاع الباحث ان يحصل على مجتمع بحث بلغ (16) عملا فنيا مكامل التوثيق ،وهذا المجتمع عبارة عن مصورات لأعمال تم جمعها من مصادر ذات علاقة بالفنان قيس إبراهيم.

ثالثاً: عينة البحث

اختار الباحث عينة بحثه بصورة قصدية وكان عددها (4) نماذج من مجتمع البحث .

رابعا : اداة البحث

(37) سلمان إبراهيم عيسى الخطاط، الفن البيئي، المصدر السابق, ص86.

اعتمد الباحث على الصور الفوتوغرافية والكتب والمجلات ومواقع التواصل الاجتماعي والشبكة العنكبوتية في الانترنت.

تحليل النماذج:

نموذج رقم (1)

أ-اسم العمل (شمس لا تغيب)

ب- الخامة: انابيب معدنية وطلاء ذهبي

ج-الطول 2,5:م والعرض1,25متقريبا

د-العائدية : جامعة الموصل/ باحة مسرح الجامعة الكبير

الوصف العام:

مجموعة من الخردة متمثلة من انابيب مختلفة الحجم والطول تم تثبيتها على محمل على شكل صليب

تحليل العمل:

عمل تم تشكيله من الخردة المعدنية بعنوان (شمس لا تغيب) وهو مؤلف من عدة انابيب مختفة الطول والحجم مثبتة على قرص معدني .استلهم هذا العمل من القامات الفنية الموجودة في مدينة الموصل في كافة الاعمال الفنية وعلى مدى الازمنة المتعاقبة التي ارفده المدينة بكافة أنواع الفنون ووصف الفنان قيس إبراهيم العمل انه مثل الشمس التي لا تغيب حتى ان غابت كما غابت أيام سيطرة مجاميع الكفر والظلام (داعش) فأنها تشرق من جديد وتظل معطاء . استخدم قيس إبراهيم التجريد في فن التجميع في عمله حيث تم طلاء الشمس باللون الذهبي الذي يرمز للعظمة والعلاء والفخامة، وصور شعاع هذه الشمس بخيوط طويلة وقصيرة دلالة على انحسار الفن في فترة من الفترات وانتعاشه في فترات اخرى كما انه صور الشمس وهي متجهة الى الأعلى بدلالة على الرفعة والشموخ.

نموذج رقم (2)

أ_ اسم العمل: البنيان المرصوص

ب- الخامة: مجموعة من خردة السيارات مكونة من المحاور

ج-القياس:الطول:4,5م العرض:1،5م

د-العائدية: من مقتنيات الفنان

الوصف العام:

عبارة عن خردة لبقايا سيارة مكونة من العجلات الداخلية ومحاورها مركبة بشكل هرمي واحدة فوق الأخرى بطريقة اللحام.

تحليل العمل:

استخدم الفنان في هذه القطعة الفنية مجموعة من المحاور والجلات الحديدية وركبها بعضها فوق بعض بشكل هرمي، بيانا منه على تكاتف اهل مدينة الموصل بعضهم لبعض في أوقات الازمات والحروب كما فعلوا في كثير من المأسي التي مرت على البلاد ، وبين الفنان كيف يرفع أبناء البلد واحدهم للآخر نحو العلا وبين التكافل والتكاتف الاجتماعي كالبنيان المرصوص ويشدون ازرهم فيما بينهم، لقد قام الفنان باختيار خامة العمل بدقة وقصد حيث نرى ان قطعة منفردة ما هي الا كشكل الكف الذي يرفع الأشياء فوقه وصولا للقمة دلالة على الوصول للأفضل. إذ أستطاع أن يعلو على هذا الألم والخوف من كونه قدراً ميتافيزيقا" سالبا" الى ذروة الحياة إذ بذلك كما اسلفنا حول هذه الأنقاض المعدنية الى أشكال وتماثيل في تكوينات يغلب عليها الشكل الهندسي. نفذت بأحكام متأنق كشهادات على ماحدث للموصل من ويلات وحروب .. المصنوعة من الحديد الملحوم والمغطى بطبقة من النيكل أو النحاس ليخرج بتكوين خطوطي يبدو فيه المعدن المذاب على شكل شبكة معقدة وتكوين مماثل مفتوح حيث أختزلت. الأشكال الى خطوط نحيلة يخترقها الضوء...لقد ولج الفنان قيس أبراهيم الى ميدان النحت التجميعي .. برؤية فلسفية شكل من خلالها أشكاله وعالجها بعناية وربط فيما بينها في تركيبات فضائية ....جذروها مدينته الموصل.

نموذج رقم (3)

أ-اسم العمل: الموصل تنهض من ركام

ب- الخامة: حديد سكراب + مخلفات حرب

ج-القياس: الطول4م العرض2م

د_العائدية : جامعة الموصل/ المكتبة المركزية

الوصف العام:

مجموعة من خردة السيارات المتضررة جراء عملية التحرير وبعض التروس والانابيب والعجلات المعدنية

تحليل العمل:

ان هذه القطعة الفنية الرائعة تعتبر من الروائع لما تحمله من دلالات سياسية واجتماعية تحكي قصة فئة ظلمت ونهضت من جديد ،أراد الفنان ان يعبر عما عانته المدينة من خراب ودمار وتهميش كل ذلك في قاعدة العمل فقد استخدم القطع المعدنية المتضررة وعجلات السيارات الملتوية وبعض الانابيب المتجهة عشوائيا كأنها دمار وخراب لا يوجد فيه حياة ، كل هذا تعبير عن واقع المدينة أبان تحريرها فانقطع فيها سبل الحياة وابسط مستلزمات العيش ، من هذه الفوضة العارمة تنبت ازهار (البابونج) وكأنها نهضت من الاجداث مرتفعة الى السماء وعلى كافة الاتجاهات ان هذا العمل يبعث رسالة واضحة ان الموصل تمرض ولا تموت ، لقد قام الفنان بطلاء القاعدة باللون الترابي كدلالة على الدمار والخراب ثم قام بطلاء الأزهار باللون الذهبي وهو اللون المميز لجميع أعمال الفنان كدلالة على الرفعة والعظمة كما ذكرنا سابقا . مما يصل بأشكاله أحيانا" الى التجريد المطلق .. والأندفاع بها في حركة شبه دائرية تتحقق عن طريق الأمتدادات القوسية

أو الحوافي المدببة كالشظايا, اذ ذكر الفنان حسب فكره انه اراد استجماع اكبر قدر من خردة المعاركة لتحويلها الى اشياء فنية تحاكي الفن التراثي بالمعاصرة والحداثة اذ كان يجمعها بنفسة من بين الانقاض وهذا ما كان يثير استغراب اهل المدينة الخارجين للتو من تلك المعارك التي خلفت تلك المخلفات المعدنية, ولأن فن الخردة غير معروف على نطاق واسع في مدينته الموصل فقد كان فكان ذلك سبب استغراب الموصليون واستنكارهم تنقيب ابراهيم عن الخردة في الشوارع ومكبات النفايات الأمر الذي دفعه إلى إنشاء صفحة على موقع فيسبوك يتحدث فيها عن فنه هذا بالتفصيل ويعرض أعماله الفنية فيها أيضا. ويقول ابراهيم إنه يؤمن بإمكانية تحويل الخردة إلى كنز ثمين من أجل خفض التلوث والترويج لاقتصاد صديق للبيئة.

انموذج رقم (4)

أ_ اسم العمل: فاق فنية

ب_ الخامة: بقايا خردة السيارات

ج_ القياس: الطول3م العرض1م تقريبا.

د_العائدية :من مقتنيات الفنان الذي تم اهدائه مؤخراً الى جامعة الموصل/ باحة المركز الطلابي

الوصف العام:

مجموعة من خردة السيارات المتمثلة بالإطارات المعدنية والصمامات والقضبان المستقيمة والملتوية وبعض التروس.

تحليل العمل:

قام الفنان قيس إبراهيم بتجميع هذا العمل على أساس في فريد ،وذلك اتخاذ الاتجاهات الأربعة الأساسية والاتجاهات الثانوية كمقصد معين فقد ملأ بعض الإطارات بالأزهار والثانية بالنجوم وأخرى بالسهام وأخرى بالأنابيب ، بينما ترك بعض الإطارات فارغة كدلالة على افاق الفن اللامحدودة ، نرى في اسفل العمل الفني اطار مشكل بطريقة تشبه قضبان السجن ومفتوحة من الوسط، دلالة على الحرية والاطار على يسار العمل الفني عبارة عن مجموعة انابيب موجهة نحو الامام كرمز للوحدة ومجابهة الأعداء بينما نرى الاطار الذي في الأعلى يحتوي على أربعة نجوم نجمة كبيرة ثم نجمة اصغر ثم اصغر دلالة على تقسيم أوقات اليوم .لقد قام الفنان بطلاء العمل الفني باللون البرونزي وهذا اللون يرمز الى القوة والثبات والحكمة ويعكس أيضا الفخامة والرفاهية والعراقة ويرمز أيضا الى الإنجاز والنجاح والثقة في النفس.

الفصل الرابع

نتائج البحث:

بعد الانتهاء من تحليل العينات لأعمال الفنان قيس إبراهيم فقد لخص الباحث العديد من النتائج وهي كالاتي

1. ان تنوع الأساليب الفنية في اعمال الفنان قيس إبراهيم قد اخذ منحا تجريديا نجده في بعض اعماله تصل حد الصراع العنيف بين قطبين متكافئين يسعى كل منهما لتدمير الأخر والسيطرة عليه.. وأحيانا" تمثل عناقا" ملتهبا" أو حنينا" جياشا" أو تشوقا" راداريا" أو أنطواء حزينا".
2. تعدد الاشكال الهندسية بعد ترتيبها في اعماله.
3. كان للمدرسة التكعيبية اثر واضح في اعمال الفنان قيس إبراهيم.
4. كان للضاغط السياسي وما أفرزته الحروب الأثر الواضح والمباشر في الاعمال.
5. تنوع الخامات المستخدمة في الاعمال أدى الى اختلاف الاعمال وتنوعها.
6. مظهر اعماله تقترب من الأفكار السوريالية.

7. استحداث أشكال متميزة تتخذ من التجريد أسلوبا" لها من خلال وحدات مستمدة من الفولكلور الموصلي وخاصة الأهلة والأقواس.

التوصيات:

تشجيع الطلبة والدكاترة والمهتمين بالفن للبحث اكثر في اعمال أسلوب الفن التجميعي لأنه يعتبر فن حديث.

المقترحات:

1. اجراء بحوث أخرى عن أساليب فن التجميع.
2. الاهتمام أكثر للفنانين العراقيين الذين ينتهجون التجميع كفن واستقطاب الأفكار الغربية بغرض انتاج اعمال فنية أكثر تنوع والاستفادة من خبراتهم.

الخاتمة والاستنتاجات

استهدف هذا البحث الى دراسة الفن التجميعي وتحولاته وكيف ابدع الفنان العراقي قيس ابراهيمبهذه التقنية وكيف استطاع توظيف خبراته وموهبته في اعماله التي تمثلت بالفن التجميعي إذا تعد من أصعب المدارس واهمها حيث لها دور كبير في المجتمع اذ انها تحاكي المجتمع اليومي بكل صوره ونتائجه سواء كان الفرح والسعادة أو الحزن والتعس والتعب.

ان الفن التجميعي الي تناولناه في هذا البحث له اثاره على الساحة الفنية والعراقية اذ يعتبر فن متعدد المدارس وينشأ من الخردة وبقايا الالات والسيارات وبالتالي تصبح عمل فني ذات قيمة .

ان ما اتركته حرب تحرير المدينة من داعش أنقاض شبابيك أبواب معدنية وحطام السيارات ..وتحويلها الى أبتكارات د. قيس أبراهيم. المذهلة التي انفرد بها وليس لها مثيل في فن من سبقه بالمدينة.. اذ حول الأنقاض الى أشكال جمالية زينت بعضها باحات جامعة الموصل وأماكن أخرى من المدينة.

المصادر والمراجع:

المصادر العربية:

1. ـــــــــــــــ, المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٠ م.
2. ـــــــــــــــ, الموسوعة العربية العالمية، ط ٢، ج ١٧ ، مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر، الرياض، السعودية، ١٩٩٩م.
3. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم لسان العرب، ج3، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955 .
4. اسماعيل عز الدين، الفن والانسان، ط1، دار القلم، بيروت ، ١٩٩٧.
5. اوزباس ، جان :الفلسفة والتقنيات ، ت: عادل العوا ، منشورات دار عويدات ، لبنان ، 1975.
6. **بردارد مايرز, الفنون التشكيلية وكيف تتذوقها، ترجمة سعد المنصوري ومسعد القاضي, مراجعة سعيد محمد خطاب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٦٦.**
7. **حي** هويدي ،علم الفن الحديث، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ط1، مصر, ١٩٧١ م.
8. الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي بيروت،1981.
9. سلمان إبراهيم عيسى الخطاط، الفن البيئي، دار الحكمة للطباعة والنشر، جامعة الموصل.
10. الشال، محمد النبوي: التذوق الفني ، ط1، دار نفيس للطباعة، القاهرة،1960.
11. شناوة على ورحاب خضير، استطيقا المهمش في فن ما بعد الحداثة، ط1، دار صنعاء للنشر والتوزيع، الاردن ، 2012م.

12. **صاحب زهير ، وحميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين ، المركز الثقافي البغدادي, بغداد، ٢٠١١ م**
13. عاصم فرمان البديري ،المتحول في الفن العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة , 1999م.
14. عبد الفتاح الديدي: علم الجمال، مكتبة انجلو المصرية، مصر, ط1، ١٩٨١م.
15. فردينان، فلسفة السريالية،ترجمة وجية العمر،منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، 1978م.
16. فنكلشتين ، سيدني : الواقعية في الفن ، ، مجاهد عبد المنعم، مراجعة عبد الفتاح الديدي: علم الجمال، ط1 ، مكتبة انجلو المصرية، ١٩٨١م.
17. الفيروز آبادي مجد الدين محمد بن يعقوب ،القاموس المحيط، ج 1، 2، مطبعة دار الجبل، بيروت، د.ت.
18. كرم يوسف، الطبيعة وما بعد الطبيعة، ط1، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ٢٠٠٩م
19. كريمة حسن احمد،اتجاهات النحت الامريكي المعاصر،اطروحة دكتوراة غير منشورة،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ،2007م.
20. كلمة القاها قيس إبراهيم في معرض (افاق مشرقة) 13 ديسمبر 2018.
21. لويس معلوف، النجد في اللغة والإعلام، المطبعة الكاثوليكية، والمعارف بيروت 1973 م .
22. مابعد الحداثة فن الفكرة، ترجمة فخري خليل، مجلة افاق عربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ع5.
23. محسن محمد عطية: الفن والحياة الاجتماعية، ط1، عالم الكتب، القاهرة ٢٠٠٧ م .
24. محمد عبد العظيم الزرقانى، مناهل العرفان فى علوم القرآن، مطبعة عيس لبيانى الحلبى, **ط** 2.
25. مطر، اميره حلمي،: مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ،القاهرة ،1998.
26. هـ فرانكفورت، واخرون, ما قبل الفلسفة الانسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ط **٢, د.ت.**
27. وليم ، هبيك ، فن الرسم عند قدماء المصرين ، مختار السويقي ، ط1 ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٧م.
28. وود، كولنج: مبادىء الفن، دار العربية للتأليف الترجمة،القاهرة،1996.
29. اليسوع معلوف، النُجد فى اللغة والإعلام، المطبعة الكاثوليكية والاباء اليسوعيين 1973 م.

المصادر الاجنبية:

Edward,Luice Smith: Art to day , Ziefeld Edwins and Ray Faulkner ,Rinehart Inc.New york, 1969.

(الملاحق)

السيرة الذاتية للفنان قيس إبراهيم

- الدكتور قيس إبراهيم مصطفى القهوجي

وهو فنان ونحات عراقي، ولد في مدينة الموصل عام 1956م

- اللقب العلمي :أستاذ مساعد فن_تاريخ الحصول عليه1999/8/1م
- الاختصاص العام والدقيق :فنون تشكيلية/النحت-جامعة بغداد/1999/3/10م
- حصل على بكلوريوس النحت من اكاديمية الفنون الجميلة- جامعة بغداد عام 1979م
- دبلوم عالي معادل للماجستير في الفنون التشكيلية/ نحت- جامعة بغداد 1982م
- دكتوراه فلسفة في الفنون التشكيلية / دراسات نظرية- جامعة بغداد 1999م

- شارك في مهرجان بغداد العالمي الثاني للفن التشكيلي 1988م
- شارك في مهرجان بابل الدولي الخامس 1993م
- شارك في مهرجان يحيى بن محمود الواسطي للفنون التشكيلية 1991م
- شارك في معرض الفن العراقي المعاصر في الأردن/قاعة عالية للفنون/1993م
- شارك في المعرض التشكيلي الأول للشباب/ بغداد/ 1985م
- شارك بالمعارض السنوية السبعة الأولى لكلية التربية الفنية جامعة بابل.
- شارك بالمعارض الفنية لجمعية الفنانين التشكيليين في بابل ونينوى.
- المشاركة بالمعارض الفنية لنقابة الفنانين في بغداد و بابل ونينوى.
- أقام معرضه الشخصي الأول في كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ 1979م
- أقام معرضه الشخصي الثاني في المقر العام لجمعية التشكيليين العراقيين/بغداد /1981م
- أقام معرضه الشخصي الثالث في قاعة نادي العلوية/ بغداد/1982م.
- مشاركة في المعرض الاول لجمعية التشكيليين/ فرع نينوى بعنوان مدينتي تتهضمن ركام/2017م
- أقام معرضه الشخصي تظاهرة مسمارية/ متحف جامعة الموصل 2017/11/22م
- مشاركة في مهرجان العودة للموصل/ صراع من اجل الحياة الذي اقيم على قاعات المتحف الحضاري في الموصل 2019/1/29م.
- أقام معرضه النوعي آفاق مشرقة عن النحت التجميعي في جامعة الموصل بتاريخ 2018/11/13م
- عمل تدريسياً في كلية التربية الفنية-جامعة بابل منذ العام 1982م, ثم انتقل للعمل في كلية الفنون الجميلة جامعة الموصل حيث عمل منذ العام 1996م تدريسياً فيها الى ان أحيل على التقاعد في سنة 2023م.

Navigating the Borderlands: Gloria Anzaldúa's Mestiza Consciousness and the Reimagining of Identity

Hussein H. Zeidanin

Tafila Technical University, Tafila 66110, Jordan

Doi: 10.5281/zenodo.14249414

Abstract

Gloria Anzaldúa, a trailblazing Chicana feminist and cultural theorist, has profoundly shaped modern interpretations of identity, culture, and social justice with her groundbreaking ideas of mestiza consciousness and borderland identity. Drawing from her life on the U.S.-Mexico border, Anzaldúa's influential book, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), delves into the fluidity and hybridity intrinsic to borderland experiences. Mestiza consciousness is presented as a pragmatic method for navigating diverse cultural identities, promoting the transcendence of binary oppositions and embracing multiplicity and contradiction. This awareness encourages empathy, creativity, and solidarity, challenging conventional views of identity and oppression.

Anzaldúa's deliberate use of language, including code-switching, highlights the importance of linguistic diversity in identity formation and resistance to cultural assimilation. Her work anticipates and complements intersectional feminist theories by emphasizing the interconnected nature of various forms of oppression. The notions of mestiza consciousness and borderland identity go beyond theoretical discussion, finding practical applications in academia, community activism, and spiritual practice, advocating for inclusive curricula, intersectional activism, and holistic approaches to healing and empowerment.

This article examines the roots, significance, and contemporary implications of Anzaldúa's theories, showcasing their lasting relevance in promoting more inclusive and equitable ways of understanding and existing. Through her life and writings, Anzaldúa invites us to reconsider identity, embrace cultural hybridity, and commit to continuous social justice and transformation efforts.

Keywords: Mestiza Consciousness, Borderland Identity, Intersectionality, Code-Switching, Cultural Hybridity

Introduction

Gloria Anzaldúa has profoundly shaped our understanding of identity, culture, and social justice with her ground-breaking ideas of mestiza consciousness and borderland identity. Born in 1942 in South Texas's Rio Grande Valley, Anzaldúa's experiences on the U.S.-Mexico border deeply influenced her views on the intersections of race, gender, language, and culture. Her seminal work, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, published in 1987, blends personal narrative, poetry, and critical theory, challenging conventional notions of identity and embracing the fluidity and hybridity inherent in borderland experiences.

This article delves into Anzaldúa's core concepts of mestiza consciousness and borderland identity as articulated in *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Central to this exploration

are key research questions: How do Anzaldúa's ideas challenge traditional binary thinking and embrace the multiplicity of identities? How does her use of language, especially code-switching, contribute to the formation and expression of hybrid identities? How do her theories embody an intersectional approach to understanding identity and oppression? What are the practical applications of her concepts in contemporary academia, community activism, and spiritual practices? Finally, how do Anzaldúa's ideas influence contemporary feminist thought, cultural studies, and performance art?

To address these questions, this article employs a multifaceted approach. It begins with a comprehensive literature review of Anzaldúa's primary texts and secondary sources that discuss and expand upon her theories. A textual analysis of *Borderlands/La Frontera* is conducted to identify key themes and concepts, followed by a comparative analysis with other scholars in feminist and cultural studies. The article also includes case studies that investigate contemporary applications of Anzaldúa's concepts in various fields and gathers insights from interviews and surveys with educators, activists, and artists who draw on her theories in their work.

Anzaldúa’s mestiza consciousness emerges from the lived reality of navigating multiple cultural worlds, advocating for a new way of thinking that transcends binary oppositions and embraces multiplicity and contradiction. This consciousness is not merely a theoretical construct but a practical approach to living and resisting oppression, fostering empathy, creativity, and solidarity. Borderland identity, closely intertwined with mestiza consciousness, represents the dynamic and contested space where different identities and cultures intersect, offering both challenges and possibilities for reimagining identity and community.

The article aims to contribute significantly to theoretical discussions and practical applications. Theoretically, it deepens the understanding of mestiza consciousness and borderland identity, highlighting their relevance in contemporary discourse on identity and social justice. Practically, it offers insights into implementing inclusive curricula in educational settings, developing intersectional strategies in community activism, and integrating spirituality into social justice efforts. Furthermore, the article underscores the impact of Anzaldúa’s work on contemporary feminist thought, cultural studies, and performance art, emphasizing the importance of language and artistic expression in shaping and communicating hybrid identities.

Anzaldúa's work emphasizes the crucial role of language in shaping and expressing identity. Her strategic use of code-switching between English, Spanish, and indigenous languages in her writing not only reflects the linguistic reality of many borderland inhabitants but also challenges the hegemony of monolingualism and affirms the legitimacy of hybrid forms of communication. By doing so, she underscores the importance of linguistic diversity in the construction of identity and the resistance against cultural assimilation.

The article further explores how Anzaldúa's theories have influenced contemporary feminist thought, particularly in terms of intersectionality—the idea that various forms of oppression, such as racism, sexism, and homophobia, are interconnected and cannot be examined separately. Anzaldúa's mestiza consciousness inherently embodies this intersectional approach, recognizing the multifaceted nature of identity and the need for a holistic, inclusive perspective in the struggle for social justice.

Anzaldúa’s early life on the borderlands of Texas exposed her to the sharp divisions and confluences between Anglo-American and Mexican cultures. These experiences of cultural

marginalization and hybridity form the bedrock of her theoretical contributions. In *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa eloquently articulates the pain and power of living between worlds, a state she refers to as "nepantla," derived from the Nahuatl word for "in-between space." Nepantla is a realm of ambiguity and possibility, a liminal space where traditional identities and power structures can be questioned and transformed. AnaLouise Keating discusses the transformative potential of nepantla, arguing that it provides a framework for understanding and navigating the complexities of hybrid identities.

Central to Anzaldúa's philosophy is the idea that those who inhabit the borderlands develop a mestiza consciousness—a heightened awareness and ability to navigate and reconcile multiple, often conflicting, cultural identities. This consciousness is characterized by a tolerance for ambiguity and contradiction, an openness to change, and a recognition of the interconnectedness of all forms of oppression. In a world increasingly marked by globalization and cultural intermixing, Anzaldúa's insights offer a powerful framework for understanding and embracing the complexities of contemporary identity.

The article considers the transformative potential of mestiza consciousness in fostering empathy, creativity, and solidarity. Anzaldúa's work calls for a reimagining of identity and community that transcends traditional boundaries and hierarchies, opening up new possibilities for connection and collaboration. Her influence extends into contemporary feminist thought, cultural studies, and performance art, providing valuable tools for decolonizing knowledge and challenging Eurocentric perspectives.

Anzaldúa’s concepts extend beyond theoretical discourse into practical applications in academia, community activism, and spiritual practice. In educational settings, her ideas advocate for curricula that reflect diverse cultural perspectives and challenge Eurocentric narratives. In activism, her work inspires more inclusive strategies that address the specific needs and experiences of marginalized communities, fostering solidarity and collective action. Spiritually, Anzaldúa's embrace of indigenous and non-Western spiritual practices highlights the role of spirituality in personal and social transformation, advocating for a holistic approach to healing and activism.

By examining the interplay of language, culture, and spirituality, this article underscores Anzaldúa's enduring influence on feminist thought and cultural studies, and her contributions to creating more inclusive and equitable societies. Her legacy continues to inspire and guide individuals and communities in their efforts to navigate and transform the borderlands of identity and culture, fostering a world where diversity is celebrated and interconnectedness is recognized as a source of strength and resilience.

1. Literature Review

The scholarly influence of Gloria Anzaldúa, especially through her groundbreaking work *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, is profound and wide-reaching. This section delves into the rich secondary literature that examines, builds upon, and situates Anzaldúa’s ideas within various academic and activist frameworks.

A pivotal source is *The Gloria Anzaldúa Reader* edited by AnaLouise Keating (2009). This anthology presents a curated collection of Anzaldúa’s writings, including lesser-known and unpublished works, that shed light on her evolving thoughts on mestiza consciousness and borderland identity. Keating's editorial contributions provide context, placing Anzaldúa within broader intellectual movements and highlighting her significant impact on contemporary feminist and cultural theories.

In *Living Chicana Theory* (1998), edited by Carla Trujillo, the diversity of experiences and theoretical insights from Chicana scholars, artists, and activists are showcased, many of whom draw inspiration from Anzaldúa. The essays explore themes of identity, resistance, and cultural affirmation, with contributors like Norma Alarcón and Cherríe Moraga examining the intersections of race, gender, sexuality, and class, thereby underscoring Anzaldúa's enduring relevance.

Decolonizing Epistemologies: Latina/o Theology and Philosophy (2012), edited by Ada María Isasi-Díaz and Eduardo Mendieta, investigates the intersections between Anzaldúa's theories and Latina/o theology and philosophy. The volume discusses themes of decolonization, spirituality, and social justice, highlighting how Anzaldúa's concept of mestiza consciousness can drive transformative change. This collection underscores her interdisciplinary influence and lasting significance.

Another important work is *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory* (1994), edited by Steven Seidman. This compilation explores the nuances of postmodern theory and its applications in social and cultural analysis. Anzaldúa's emphasis on hybridity and fluid identities aligns with postmodernist themes, providing a theoretical framework to understand her contributions to contemporary social theory and discussions on identity, power, and resistance.

Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad (1997), edited by Frances R. Aparicio and Susana Chávez-Silverman, addresses how Latin American culture is often exotically portrayed. Essays within this collection engage with Anzaldúa's concepts of borderland identity to critique these portrayals, emphasizing the complex and dynamic nature of Latinx identities. Anzaldúa's work offers a counter-narrative to these simplified depictions.

Pat Mora's *Nepantla: Essays from the Land in the Middle* (1993) elaborates on the concept of nepantla, which Anzaldúa describes as an in-between state of cultures, languages, and identities. Mora uses this concept to reflect on the lived experiences of Mexican Americans, reinforcing Anzaldúa's theories on navigating multiple cultural worlds and the richness of hybrid identities.

In *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History* (1999), Emma Pérez utilizes Anzaldúa's mestiza consciousness to challenge traditional historical narratives that exclude Chicana voices. Pérez argues for a revisionist history that includes Chicana perspectives, illustrating how Anzaldúa's ideas can decolonize historiography and broaden feminist theory.

Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings (1997), edited by Alma M. García, situates Anzaldúa within a larger framework of Chicana feminist theory. The collection addresses critical issues like identity and resistance, placing Anzaldúa's work alongside other foundational texts and demonstrating her influence on the development of Chicana feminist discourse.

Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings (2005), edited by Eithne Luibhéid and Lionel Cantú, engages with Anzaldúa's theories to examine the intersections of sexuality, migration, and citizenship. The essays explore the experiences of queer migrants and draw parallels to Anzaldúa's exploration of cultural and identity boundaries, highlighting the transformative potential of borderland identities.

Laura E. Pérez's *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities* (2007) delves into the intersections of spirituality, aesthetics, and politics in Chicana art, guided by Anzaldúa's

concept of spiritual activism. Pérez analyzes how Chicana artists express and transform their marginalized experiences through art, using Anzaldúa's theories to frame the spiritual and cultural dimensions of this creative work.

Border Women: Writing from La Frontera (2002), by Debra A. Castillo and María Socorro Tabuenca Córdoba, offers an extensive analysis of literary and cultural productions by women on the U.S.-Mexico border. The authors explore how Anzaldúa's borderlands theory resonates with the works of other border women writers, emphasizing themes of border crossing, identity negotiation, and resistance, thus demonstrating the ongoing relevance of Anzaldúa's concepts.

Indigenous and Decolonizing Studies in Education: Mapping the Long View (2018), edited by Linda Tuhiwai Smith, Eve Tuck, and K. Wayne Yang, discusses decolonizing methodologies and educational practices, connecting these to Anzaldúa's borderlands and decolonial thought. The anthology underscores the importance of integrating marginalized voices in academic settings, showcasing how Anzaldúa's theories can inform and transform educational approaches.

These sources collectively illustrate the extensive and multifaceted impact of Gloria Anzaldúa's work. Her theories continue to inspire and challenge scholars across disciplines, providing critical frameworks for understanding identity, power, and social justice in transformative ways.

2. Discussion

Gloria Anzaldúa profoundly impacted the understanding of identity and consciousness through her pioneering concepts of "mestiza consciousness" and "borderland identity." Her work, particularly in the seminal text *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, provides critical insights into the complexities of cultural identity, hybridity, and the transformative potential of living between multiple worlds. This article delves into these concepts, exploring their origins, significance, and implications for contemporary discussions on identity, culture, and social justice.

2.1. The Origins of Mestiza Consciousness

The concept of mestiza consciousness arises from Anzaldúa's own experiences growing up on the U.S.-Mexico border, a space marked by cultural collisions and confluences. In *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa describes mestiza consciousness as a new way of thinking that emerges from the experience of living in the borderlands—a metaphorical and literal space where different cultures, languages, and identities intersect and coexist. She writes, "The new mestiza copes by developing a tolerance for contradictions, a tolerance for ambiguity. She learns to be an Indian in Mexican culture, to be Mexican from an Anglo point of view" (Anzaldúa, 1987, p. 79).

Mestiza consciousness is characterized by its fluidity and resistance to binary thinking. It acknowledges the multiplicity of identities that individuals navigate and rejects the notion of a single, fixed identity. Instead, it embraces the idea that identities are dynamic, constantly shifting, and shaped by various intersecting factors such as race, gender, sexuality, and class. This consciousness is a survival strategy and a means of empowerment for those living in the margins, allowing them to navigate and resist the oppressive structures of dominant cultures. Chicana feminist theorist Chela Sandoval echoes Anzaldúa's sentiments, emphasizing the importance of recognizing and embracing hybridity in the struggle for social justice. In her book *Methodology of the Oppressed*, Sandoval discusses the "differential consciousness" that

emerges from the experiences of marginalized groups, highlighting the transformative potential of this consciousness in challenging dominant power structures (Sandoval, 2000, p. 58).

2.2. Borderland Identity: A Space of Hybridity and Transformation

Closely linked to mestiza consciousness is the concept of borderland identity. The borderlands, both as a physical and metaphorical space, represent a site of cultural hybridity, negotiation, and transformation. Anzaldúa describes the borderlands as "una herida abierta" (an open wound), a space where different cultures and identities collide and create new, hybrid forms of existence (Anzaldúa, 1987, p. 25). This space is marked by conflict and tension but also holds the potential for creativity and growth.

Borderland identity is not limited to geographical borders; it extends to any space where individuals navigate multiple cultural worlds and identities. It challenges the rigid boundaries that define and separate different cultures, advocating for a more inclusive and fluid understanding of identity. This concept is particularly relevant in the context of globalization and the increasing interconnectedness of the world, where cultural boundaries are constantly shifting and evolving.

Anzaldúa's notion of borderland identity has been widely influential in various fields, including cultural studies, feminist theory, and postcolonial studies. Scholars such as Homi K. Bhabha have further developed the idea of hybridity, emphasizing the importance of understanding cultural identities as inherently fluid and dynamic. In his book *The Location of Culture*, Bhabha argues that cultural hybridity disrupts the authority of dominant cultures and creates new spaces for resistance and transformation (Bhabha, 1994, p. 37).

2.3. The Role of Language in Shaping Mestiza Consciousness and Borderland Identity

Language plays a crucial role in shaping and expressing mestiza consciousness and borderland identity. Anzaldúa strategically uses code-switching in her writing, seamlessly blending English, Spanish, and indigenous languages to reflect the linguistic reality of the borderlands and challenge the dominance of monolingualism. By doing so, she affirms the legitimacy of bilingual and multilingual expressions and highlights the importance of linguistic diversity in the construction of identity.

In *Borderlands/La Frontera*, Anzaldúa writes, "Ethnic identity is twin skin to linguistic identity—I am my language" (Anzaldúa, 1987, p. 59). This statement underscores the deep connection between language and identity, suggesting that to understand and embrace one's cultural identity, one must also embrace the languages that shape it. Anzaldúa's use of code-switching not only reflects the linguistic reality of many individuals living in the borderlands but also serves as a form of resistance against cultural assimilation and linguistic imperialism.

Scholars such as Lisa Lowe, Cherríe Moraga and Gloria E. Anzaldúa have further explored the relationship between language and identity in their work. In her book *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, Lisa Lowe discusses the ways in which language and cultural expression can serve as sites of resistance and empowerment for marginalized communities. She argues that by embracing and celebrating linguistic diversity, individuals can challenge dominant narratives and create new spaces for cultural expression and identity formation (Lowe, 1996, p. 75).

Cherríe Moraga, in her collaborative work with Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, also emphasizes the significance of language in shaping identity and resistance. Moraga discusses how language can serve as both a barrier and a bridge,

connecting individuals across different cultural and social contexts (Moraga & Anzaldúa, 1981, p. 23).

2.4. Intersectionality and the Transformative Potential of Mestiza Consciousness

Anzaldúa's mestiza consciousness inherently embodies an intersectional approach to understanding identity and oppression. Intersectionality, a concept developed by Kimberlé Crenshaw, recognizes the interconnectedness of various social identities and oppressions, such as race, gender, sexuality, and class, and the need for a holistic, inclusive perspective in the struggle for social justice (Crenshaw, 1989, p. 139). Anzaldúa's work predates and complements Crenshaw's theory, offering a framework for understanding how different forms of oppression intersect and impact individuals' experiences.

Mestiza consciousness challenges the fragmentation of identities and advocates for a more integrated and inclusive approach to social justice. It recognizes that individuals do not experience oppression in isolation but rather at the intersections of multiple identities and social categories. By embracing this complexity, mestiza consciousness fosters empathy, creativity, and solidarity, encouraging individuals to see beyond their own experiences and connect with others in their struggle for justice.

Anzaldúa's work has been influential in contemporary feminist thought, particularly in the development of intersectional feminism. Scholars such as Patricia Hill Collins, bell hooks and Sonia Saldívar-Hull have further developed the concept of intersectionality, emphasizing the importance of understanding the interconnectedness of various forms of oppression and the need for inclusive, intersectional approaches to social justice. In her book *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Patricia Hill Collins discusses the importance of intersectionality in understanding the experiences of Black women and the ways in which different forms of oppression intersect and shape their lives (Collins, 2000, p. 45).

This intersectional approach is further explored by Sonia Saldívar-Hull, who examines the intersections of race, gender, and class in Chicana feminist thought. In her book *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*, Saldívar-Hull discusses how Chicana feminists, including Anzaldúa, address the complexities of multiple identities and the need for a more inclusive and intersectional feminism (Saldívar-Hull, 2000, p. 15).

2.5. Application and Relevance in Contemporary Contexts

Anzaldúa's theories of mestiza consciousness and borderland identity have significant implications for contemporary discussions on identity, culture, and social justice. Her work provides valuable insights for various fields, including feminism, arts, cultural studies, academia, community activism, and spiritual practice, offering tools for fostering more inclusive and equitable ways of knowing and being.

Feminist theory plays a significant role in shaping and contextualizing Anzaldúa's mestiza consciousness. Anzaldúa draws from feminist thought to critique patriarchal structures within both dominant and marginalized cultures. Her work highlights the gendered aspects of cultural identity and oppression, emphasizing the importance of feminist perspectives in understanding and resisting these dynamics.

Anzaldúa’s mestiza consciousness incorporates elements of Chicana feminism, which addresses the specific experiences and struggles of Chicanas within the broader feminist movement. By integrating feminist theory, Anzaldúa underscores the necessity of addressing gender oppression alongside other forms of social injustice. This approach enriches the

understanding of mestiza consciousness and enhances its relevance in contemporary feminist discourse.

Artistic expression is another vital aspect of mestiza consciousness. Anzaldúa herself was a poet and visual artist, using her creative works to explore and articulate the complexities of borderland identity. She believed that art could serve as a means of resistance and a vehicle for social change, allowing marginalized voices to be heard and recognized.

Anzaldúa's use of various artistic forms—such as poetry, visual art, and performance—demonstrates the transformative potential of creative expression in shaping and communicating mestiza consciousness. By engaging with art, individuals can explore and express their multifaceted identities, challenge dominant narratives, and envision new possibilities for connection and solidarity.

Anzaldúa's ideas have also influenced contemporary cultural studies and performance art. For example, Héctor Calderón discusses how Chicano performance artists like Guillermo Gómez-Peña draw on Anzaldúa's concepts to challenge and reimagine cultural identities and borders (Calderón, 1992, p. 158).

In academia, Anzaldúa's ideas advocate for inclusive curricula that integrate diverse cultural backgrounds and experiences, fostering critical thinking and empowering marginalized students. Her work challenges the dominance of Eurocentric narratives and calls for the inclusion of diverse voices and perspectives in the educational system. By doing so, she encourages the development of critical consciousness and the recognition of the interconnectedness of different forms of oppression.

In community activism, Anzaldúa's emphasis on intersectionality and cultural hybridity inspires more inclusive strategies for addressing social justice issues. Her work highlights the importance of recognizing and embracing the complexity of individuals' identities and experiences, fostering solidarity and collective action. Activists and community organizers can draw on Anzaldúa's theories to develop more effective and inclusive approaches to social justice, addressing the specific needs and experiences of marginalized communities.

Anzaldúa's integration of spirituality into her theories highlights the importance of holistic approaches to personal and social transformation. She emphasizes the role of spirituality in healing and empowerment, advocating for the integration of spiritual practices into social justice work. This approach recognizes the interconnectedness of mind, body, and spirit, and the need for holistic strategies in the struggle for justice and liberation.

4. Conclusion

Gloria Anzaldúa's concepts of mestiza consciousness and borderland identity offer a powerful framework for understanding the complexities of identity and the transformative potential of living between multiple worlds. Her work challenges traditional binaries and embraces the fluidity and multiplicity of identities, advocating for a more inclusive and holistic approach to understanding and addressing oppression. By examining the role of language, the intersectionality inherent in Anzaldúa's theories, and the practical applications of her ideas, this article underscores the enduring relevance and impact of her work.

Anzaldúa's legacy continues to inspire and guide individuals and communities in their efforts to navigate and transform the borderlands of identity and culture, fostering a world where diversity is celebrated and interconnectedness is recognized as a source of strength and resilience. Her work calls for a reimagining of identity and community that transcends

traditional boundaries and hierarchies, opening up new possibilities for connection and collaboration in the ongoing struggle for social justice.

References

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.

Aparicio, F. R., & Chávez-Silverman, S. (Eds.). (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. University Press of New England.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Calderón, H. (1992). Reinterpreting the Latino narrative: Guillermo Gómez-Peña, the New World Border, and the Ethics of Performance. *Cultural Critique*, 21, 153-179.

Castillo, D. A., & Tabuenca Córdoba, M. S. (2002). *Border Women: Writing from La Frontera*. University of Minnesota Press.

Collins, P. H. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 139-167.

García, A. M. (Ed.). (1997). *Chicana Feminist Thought: The Basic Historical Writings*. Routledge.

Isasi-Díaz, A. M., & Mendieta, E. (Eds.). (2012). *Decolonizing Epistemologies: Latina/o Theology and Philosophy*. Fordham University Press.

Keating, A. (2006). From Borderlands and New Mestizas to Nepantlas and Nepantleras: Anzaldúan Theories for Social Change. *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*, 4(3), 5-16.

Keating, A. (Ed.). (2009). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Duke University Press.

Lowe, L. (1996). *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*. Duke University Press.

Luibhéid, E., & Cantú, L. (Eds.). (2005). *Queer Migrations: Sexuality, U.S. Citizenship, and Border Crossings*. University of Minnesota Press.

Mora, P. (1993). *Nepantla: Essays from the Land in the Middle*. University of New Mexico Press.

Moraga, C., & Anzaldúa, G. (1981). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Colour*. Persephone Press.

Pérez, E. (1999). *The Decolonial Imaginary: Writing Chicanas into History*. Indiana

University Press.

Pérez, L. E. (2007). *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities*. Duke University Press.

Saldívar-Hull, S. (2000). *Feminism on the Border: Chicana Gender Politics and Literature*. University of California Press.

Sandoval, C. (2000). *Methodology of the Oppressed*. University of Minnesota Press.

Seidman, S. (Ed.). (1994). *The Postmodern Turn: New Perspectives on Social Theory*. Cambridge University Press.

Smith, L. T., Tuck, E., & Yang, K. W. (Eds.). (2018). *Indigenous and Decolonizing Studies in Education: Mapping the Long View*. Routledge.

Trujillo, C. (Ed.). (1998). *Living Chicana Theory*. Third Woman Press.

Colonial Legacies and Identity in Lorraine Adams' 'Harbor': A Postcolonial Critique

Mohammad Al Matarneh
Tafila Technical University, Tafila, Jordan

Doi: 10.5281/zenodo.14250915

Abstract

An analysis of Lorraine Adams' "Harbor"(2004) from a post-colonial perspective looks at how the novel examines the effects of colonialism on Arab Algerian immigrants living in Boston. The study explores Algeria's history of French colonial domination, emphasizing the ways in which this past shapes the protagonists' identities and motivations. As the immigrants negotiate their Algerian history and the need to assimilate into American society, themes of identity crisis and cultural hybridity surface. Reflecting colonial power relations, the story tackles the social and economic marginalization they experience. The characters show resiliency in the face of these difficulties and create encouraging groups, signifying resistance to post-colonial marginalization. In addition to criticizing the persistence of colonial exploitation in contemporary globalization and American imperialism, "Harbor" highlights the ongoing injustices shaped by colonial histories. By means of individual narratives, the study highlights the enduring legacies of colonialism on contemporary socio-political realities with the aim of exploring the American perceptions of the Arab specially after the Ninth September as reflected in the story.

Keywords: Colonialism, Postcolonialism, Algerian immigrants, Identity

Introduction

The novel "Harbor" by Lorraine Adams explores the American immigrant experience, concentrating on the lives of Algerian stowaways in Boston. Although the book's main story is around the political and personal problems of these immigrants, it also touches on more general colonial themes, particularly in relation to the backgrounds of the individuals and the sociopolitical dynamics they experience. This research emphasized on the issue of Western representation of the Arabs with the assist of stereotype representation that utilized in Adams' Harbor (2004). From 1830 until 1962, Algeria was a French colony. Algerian society was deeply scarred by French colonization, which resulted in political instability, cultural disintegration, and economic dependency. The post-colonial circumstances in Algeria can be directly attributed to Aziz and his friends' migration. They are forced to leave their home country in search of better lives due to a lack of opportunities and ongoing conflict, demonstrating how colonial histories still have an impact on modern migration patterns.

The narrative begins with the protagonist, Aziz, fleeing Algeria due to the civil war while serving as a soldier in the Algerian army. After spending fifty-two days in the tanker hold, he finally arrives in the late 1990s. Aziz dives into Boston Harbor while covered in rags and bleeding. He swims ashore to start a new life in Boston, working as a dishwasher, deli worker, house painter, gas station attendant, and so on. Among his new acquaintances are his roommate Rafik, who covers his apartment in posters of Madonnas, deals in stolen items, has an American girlfriend named Heather, and introduces Aziz to Boston nightlife, which they

enjoy while wearing shoplifted suits. Among the others in his squad is Ghazi, a skilled architect who reads the Koran and watches Al Pacino movies to dull his depressive symptoms while doing the dishes. Mourad, Aziz's brother, gets a green card, lands a decent job, and starts living the American dream. Although they are surrounded by people who are not decent men and who deal in drugs, smuggling, credit card theft, and fraud, they are good men in general, and their lives also cross paths with those of the jihadists. An elderly Yemeni guy named Tahir Hussain helped Aziz in New York. He hires him to work in his shop. Aziz encounters other Arab Islamists and a dangerous terrorist named Antar. The Quran commands them to slay the infidels, as Antar, Dhaker, and other Arabs who gather in New York disclose. They attempted to admit Aziz but rejected the idea and returned back to Boston. The FBI arrests a group of Arab involved in terrorist acts Despite not being terrorists, Aziz, Mourad, and Ghazi are detained; nevertheless, all three are freed, with the exception of Ghazi, who was sentenced to "thirty-seven years" (Adam 2004: 292) for his involvement in other unlawful acts. But Mourad and his girlfriend flee to Mexico, and Aziz is sent to an unidentified location after being deported. The story comes to a conclusion here, but it's unclear what lies next for Aziz and the other young Arabs.

Literature Review

Studies on the issues of identity and displacement in post-colonial literature have been conducted in great detail by academics like Homi Bhabha and Edward Said. In "The Location of Culture" (1994), Bhabha developed the idea of cultural hybridity, which has had a significant impact on our knowledge of how people manage different cultural identities in post-colonial settings. Said's writings, especially "Culture and Imperialism" (1993), highlight how difficult it is for people to create their identities in the wake of colonialism.

The depiction of colonialism and colonial violence in "The Harbor" resonates with wider debates in postcolonial studies. Scholars such as Frantz Fanon ("Wretched of the Earth", 1961) and Achille Mbembe ("Necropolitik", 2003) have analyzed the lasting effects of colonial violence on societies and individuals, emphasizing how the traumas of the past continue to shape the present. . reality.

According to Amr Abdu Karim Sa'dawi (2002:9), the world is divided into good and evil, or black and white, by the Western worldview, particularly the American one. As a result, the West, or Americans in particular, perceive the Other as wicked. In the 19th and 20th centuries, American perceptions of Arabs were exoticized. This is due to the fact that their portrayal of Arabs is based on the Arabian Nights, wherein a Caliph still rules over the Arabs. One of the American writers a novelist, Mark Twain's The Innocents Abroad (1869) which carried out some exotic and negative images about the Arabs. Twain also uses stereotypes and disparaging language to characterize Arabs. One noteworthy line is:

"The Arabs are very dark-skinned, and some of them are very nearly black. Their features are not at all comely. They are not good-looking. The fellahs, or laborers, and the herdsmen of the plains are usually dressed in a short coarse shirt that falls a little below the knee, and is bound around the waist with a broad leather belt, from which hangs a long knife or a rusty horse-pistol. Their heads are bare, and their hair unkempt. They are long, gaunt, and unsightly" (Twain, 1869, p. 101).

This description is rife with derogatory overtones, emphasizing Arabs' physical characteristics in a way that highlights how ugly and backward they are thought to be. Words like

"unkempt," "not at all comely," "dark-skinned," and "unsightly" are especially indicative of Twain's prejudice.

Discussion and Analysis

The issue of identity, in particular the ways in which colonial histories affect people's identities individually and collectively. Aziz's conflict over his identity is a major theme in "Harbor." His voyage from Algeria to the US is representative of a larger post-colonial story about migration and the yearning for a place to call home:

"Aziz felt as if he were suspended between two worlds, neither fully Algerian anymore nor fully American. His memories of home were tainted by the violence that had driven him away, and yet, in America, he was forever an outsider, marked by his accent, his appearance, his very being." (Adams, 2004, p. 112)

As Homi Bhabha discusses, is the notion that individuals who have been colonized form a hybrid or mixed identity. Characters such as Aziz in "Harbor" demonstrate cultural hybridity by fusing aspects of their Algerian background with their new American environment:

"In the cramped apartment, the scents of cumin and coriander mingled with the sharp tang of American cleaning products, a blend that seemed to encapsulate Aziz's life: part old world, part new." (Adams, 2004, p. 76)

Aziz is shown in the beginning of the novel running away from his past and trying to start over in America. This reflects the focus of post-colonial theory on the diaspora and the ongoing migration of people to the West in pursuit of better opportunities from previously colonized areas (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, 1989).

The post-colonial theme of continuous conflict and instability in former colonies is reflected in the novel's depiction of the violence in Algeria that forced Aziz to emigrate. Long after formal colonization has ended, people are still affected by this brutality, which is a direct legacy of colonial control. "He had fled a country still reeling from its colonial past, where old hatreds had been rekindled and new ones had taken root, leaving no place safe." (Adams, 2004, p. 33). In addition, colonized peoples, presented as inferior and essentially different. In "Harbor," Aziz goes through this othering in the US, where people frequently treat him suspiciously because of his origin and race, particularly in the wake of 9/11:

"In the eyes of his neighbors, Aziz was an enigma, perhaps even a threat. They saw his dark skin, heard his accented English, and drew their own conclusions, shaped by fear and ignorance." (Adams, 2004, p. 198)

Adams shows in "Harbor" how preconceived notions about Arabs and Muslims are perpetuated in American society and politics, especially in the wake of the 9/11 attacks. Character Aziz Arkoun falls prey to these kinds of prejudices. Because of his race and faith, he is usually seen as a possible threat or terrorist. This impression is based on widespread misconceptions and anxieties about Arabs and Muslims rather than his actual deeds. This is consistent with what Edward Said (1978) writes about in "Orientalism," which is the West's creation of a stereotyped East in order to defend its hegemony and control.

Gender stereotypes are also addressed in "Harbor," with a focus on those that negatively impact Muslim women. Due to their gender and religious attire, female characters in the novel—like Aziz's sister—face additional layers of discrimination. They frequently reflect

Western stereotypes about Muslim women, which are that they are oppressed, subservient, and in need of liberation (Ahmed, 1992).

Aziz and other characters show agency and resistance in the face of adversity as they work to start over. This is consistent with post-colonial notions of agency and identity reclamation as well as resistance against prevailing narratives:

"Aziz refused to be defined by his circumstances. He took on menial jobs, learned English from old television shows, and dreamed of a day when he might call this new land home." (Adams, 2004, p. 145)

Adams portrays their struggle for dignity and self-determination, mirroring the broader post-colonial quest for agency and empowerment. The colonists' sense of superiority over the colonized is reflected in this marginalization, which is a reflection of colonial notions of inferiority and superiority.

The feeling of cultural displacement and the emergence of diasporic communities is another important theme in "Harbor." Together with other Algerian immigrants, Aziz creates a miniature version of their native country in the American cities. In the face of cultural alienation in their new surroundings, this diasporic community offers a tenuous sense of cultural continuity and belonging. It also draws attention to the two-edged nature of diaspora, where keeping cultural ties can occasionally impede complete integration into the host society. The conflict in these communities, where longing for one's native country coexists with the harsh realities of life as an immigrant, is explored in the novel. This dual existence highlights how diasporic identity is complex, as it is not entirely assimilated into the host country nor fully rooted in the homeland.

In addition to isolating him, this stereotype has an adverse effect on his mental health, making him feel disempowered and alienated. These incidents demonstrate how negatively these damaging stereotypes affect Arab and Muslim communities in the real world.

Conclusion

Harbor," by Lorraine Adams, captures the complex dynamics of immigration, identity, and displacement while providing a nuanced exploration of post-colonial themes. The novel emphasizes the lingering effects of colonialism, the intricacies of hybrid identities, the dynamics of power and resistance, and the role that language plays in forming post-colonial subjectivities through Aziz's journey. Adams' treatment of these subjects offers a compelling story for post-colonial analysis and insightful information about the complex realities of immigrant life in a globalized society. A potent reminder of the lingering effects of colonialism and the difficulties post-colonial subjects face in negotiating their identities and realities can be found in Adams' "Harbor." Aziz's experiences serve as the lens through which the novel explores these themes, providing a profound commentary on the complexities of post-colonial.

References

Adams L. (2004). *Harbor.* New York: Vintage Books.

Ahmed, L. (1992). *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*. Yale University Press.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (1989). T*he Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Fanon, F. (1967). Black Skin, White Masks. Grove Press.

Sa'dawi A.A. (2002) *Amrika wal Aalam ba'id* 9/11 (American and the world after 9/11). Cairo: Self-publishing.

Said E. (1995). *Orientalism.* New York: Penguin Books.

Spivak, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak*? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Marxism and the Interpretation of Culture (pp. 271-313). Macmillan.

Twain M. (1869). *The Innocents Abroad*. USA: Signet Classics.

EFL Instructors' Unwillingness and Woes to Teach Culture and Civilization: Issues and Answers Case Study: English Department, Teachers at Tlemcen University

Dr. Souad Hamidi

Abou Bekr Belkaid University of Tlemcen, the English Department, Algeria

Doi: 10.5281/zenodo.14250955

Abstract

"Civilisation and Language Culture" is a module taught in the English department at the University of Abou Bekr Belkaid Tlemcen, Algeria. In the first semester, learners study British Civilisation while in the second semester, they are taught American Civilization and Culture. It goes without saying that a language cannot be learned without its culture but what is unclear is that many teachers refrain from teaching the module for several reasons. Not only teachers, but some students also avoid choosing LC or "Literature and Civilization" as a major for a variety of reasons. This study thus sheds light on the various reasons behind the reluctance of university lecturers at the English Department at Tlemcen University, toward teaching the module of ASCC or Anglo-Saxon Culture and Civilization). The researcher also tries to find solutions or remedies for this issue that hinders the learners' success, and the teachers' progress and development. Of course, to deal with the issue at stake, a questionnaire will be designed and distributed to teachers in the English department. Early results have shown that some teachers refuse to teach ASCC because of the lack of sources, and heavy historical details that they have to memorize and teach in addition to their specialties (very few of them are specialized in American and British Civilisation). The researcher would thus suggest some solutions and remedies, such as a "new-designed syllabus which focuses on culture rather than history in addition to new methods in teaching culture and Civilisation.

Keywords: Culture, teaching, reluctance, remedies, civilization

Introduction

Culture and language are intertwined. Language is both a means of communication and an aspect of culture. Language cannot be taught in isolation from its culture and civilization. The same is true for human civilization, which cannot be transmitted without the means of language. (Wei, 2005) Teachers must understand the culture, civilization, and history of the language they teach (in this case, English--both British and American). Unfortunately, some students and teachers think the ASCC module (Anglo-Saxon Culture and Civilisation) is less significant than grammar and written expression, for example. Additionally, they believe that it focuses primarily on historical events and that learners would struggle with recalling and remembering dates, resulting in boredom. This study examines how both professors and students in the English department evaluate the ASCC program. It also looks at the obstacles that students and teachers, particularly novice ones, confront, as well as the topics to be taught and techniques to be taken. A questionnaire will be used to collect information to better explore the subject at hand.

1.What does culture mean?"Culture encompasses religion, food, what we wear, how we wear it, our language, marriage, music, what we believe is right or wrong, how we sit at the table,

how we greet visitors, how we behave with loved ones, and a million other things," —Another way to describe it is as a collection of fundamental beliefs, customs, and experiences that a group of people has in common. The common values, customs, and mindsets that shape a community's conduct and provide an explanation for its surroundings (De Capua & Wintergerst, 2004)

Culture can also be described as a complex frame of reference comprises patterns of customs, values, norms, symbols, and meanings that people of society engage with and share to varied degrees. (Toomey-Ting, 1999)

2. Culture and Language

Brown (2000: 177) defines culture as "the ideas, customs, skills, arts, and tools that characterize a given group of people in a given period of time." Expanding on this, Brown (2001: 45) notes that "Culture is really an integral part of the interaction between language and thought. Cultural patterns, customs, and ways of life are expressed in language; culture-specific world views are reflected in language." Similarly, Krech, Crutchfield, and Ballachey (1962) highlight the following as a connection between language and culture: Language happens through interaction between speakers; Language mirrors talkers of culture; Language transmits its culture through contacting others.

3. The importance of teaching culture: The module of Anglo-Saxon Culture and Civilization is significant because

1. It assists learners in realizing that everyone displays behaviors that are influenced by their culture.
2. It helps students in comprehending how social factors, including age, sex, socioeconomic class, and place of residence, affect how people talk and act.
3. It allows students to learn more about typical behavior in particular settings in the target culture by studying ASCC.

4. Students can become more aware of the cultural meanings of words and expressions in the language they are learning.

5. Students will be able to assess and improve assumptions about American and British culture based on supporting data.

6. Additionally, they can acquire the abilities required to find and arrange information about the target culture.

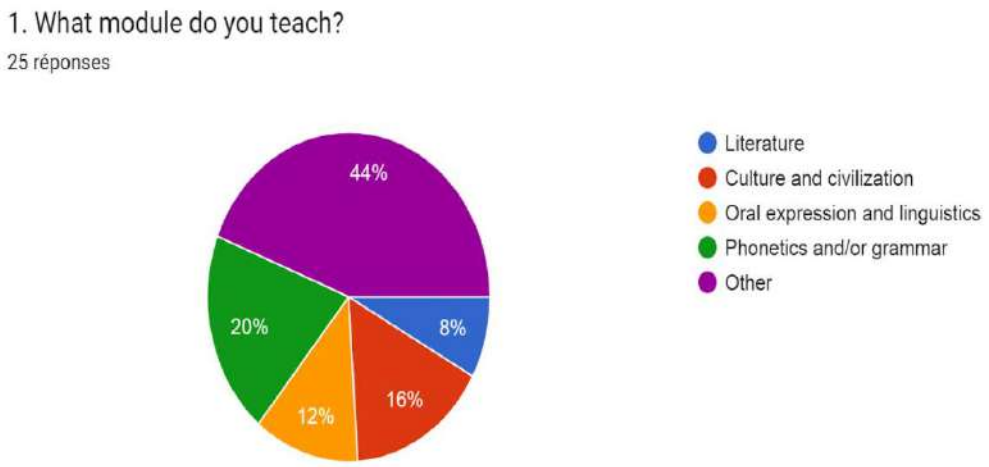
7. To foster empathy for the target culture's inhabitants and to stimulate students' intercultural curiosity about it.

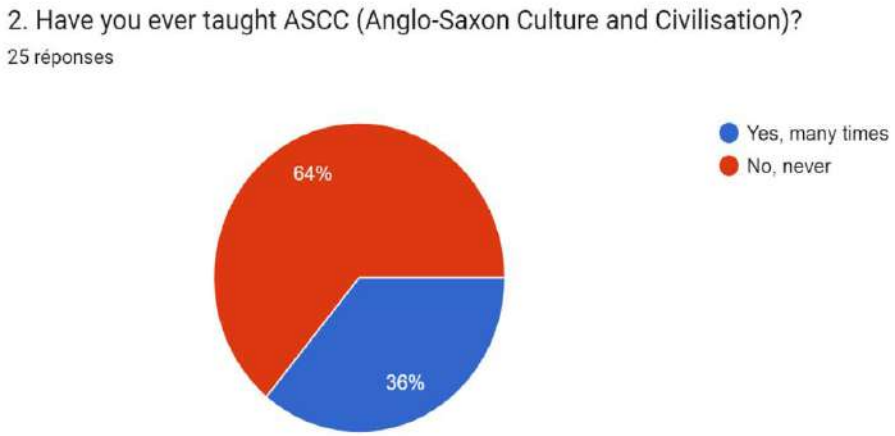
4. The different issues faced by teachers of ASCC

The Foreign Languages Faculties in Algeria incorporate American and British Civilisation and Culture Module into their curricula. The curriculum's three main goals are to: educate pupils about American and British culture and civilization; foster favorable attitudes toward learning other languages, particularly English; and help them better understand their own culture and identity. Effective ways of teaching the subject should take into account two main aspects: the approaches used to teach culture and the structure of the cultural syllabus. These factors should be taken into consideration when considering specific goals, the vastness of the subject, the fact that students sometimes enter university without having much knowledge related to it, the difficulties of designing the syllabus, and issues of teaching method.

5. Results' analysis

To collect data, 26 teachers from the English Department took the questionnaire. They teach different modules as we can see on the following pie chart. For instance, 20 per cent of the lecturers who answered the questionnaire teach phonetics and/or grammar while 8 per cent of them teach literature. Only 16 per cent teach culture and civilization while the remaining 12 percent teach either oral expression or linguistics.





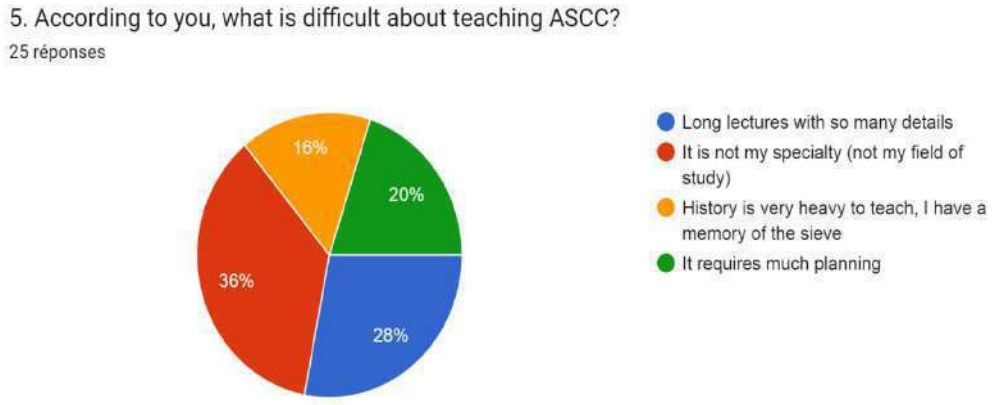
5.1 Challenges faced by ASCC Module Teachers

Most teachers complained about the lack of authentic materials and primary sources. In addition, they said that the biggest issue they have is the insufficient training in the field and a scarcity of scholarship opportunities. Some of them claimed that they struggled with students' lack of empathy, support, and teamwork. They believe that there are some learners who worry about rejecting their native culture and adopting a foreign one (opposition to Western culture) let alone the problem that some topics are inappropriate in both British

and/or US culture. Another problem that university lecturers of civilization face is the lack of time to plan. Besides, correcting ASCC assignments, tests, and exam sheets (large essays) can be tough. Thus teachers keep asking questions like should we concentrate on form or content? Not only teachers, students also find essay writing and proper English usage very difficult.

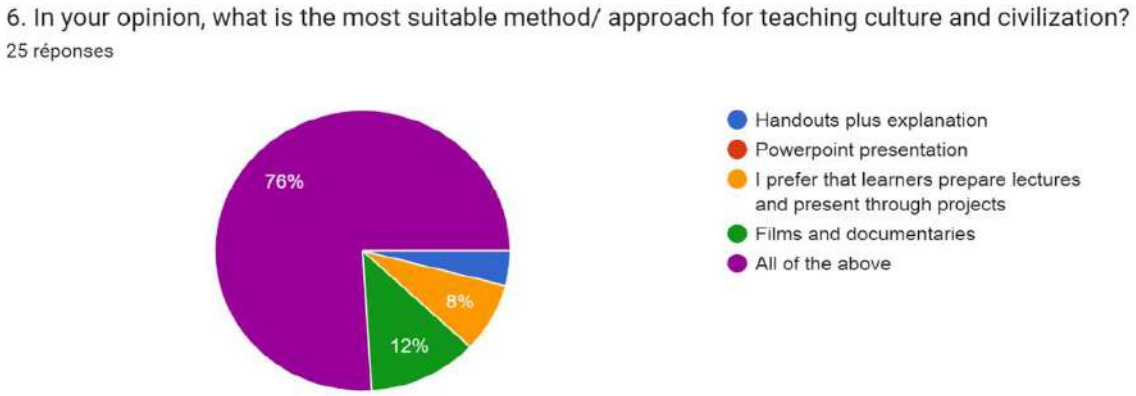
5.2 Teachers Reluctance to teach ASCC

Eight teachers out of 25 said that they have never refused to teach culture and civilization. While others said that it was not their specialties (they teach other modules like sociolinguistics or grammar, etc). Still others refused since it needs a lot of preparation and the lectures are too long. Some of them said that they do not memorize dates and events even in their daily lives. Others refused to teach culture and civilization because they are rather interested in teaching the language skills that students of English need for any other specialty. As a consequence, it is confirmed that the majority of teachers answered "yes" to the question "have you ever refused to teach culture and civilization?" for a variety of reasons like,"it requires a lot of preparation and takes much time to explain to EFL students".



6. Approaches to teach ASCC Module

Different approaches have been used throughout teaching history, but they can be broadly divided into two groups: those that compare the learners' own culture to the other (comparative approach) and those that concentrate on the target culture (mono-cultural approach). The comparative method, which encourages students to consider both their own and the target culture—that is, to develop a double perspective without rejecting or evaluating either—should be the primary focus of attention when considering the mono-cultural approach. Additionally, there are other ways that highlight certain facets of a particular culture and promote cultural comparison between the two civilizations in question.



6.1. The Thematic Approach

The Thematic approach focuses on specific topics that are typical to a particular culture, such as rituals, beauty, religion, education, intellectualism, and the art of life. According to Seelye (1993:133), teaching a community's culture is most effective when it is organized around major topics. Every civilization has its own motifs, he adds, and no one has more than twelve.

6.2: The Topic-based Method

The topic-based approach is predicated on broader subjects that encompass cultural concerns. It focuses on important aspects of American and British life, including class, education, health, and the arts, in a number of contexts that provide a more comprehensive understanding of the target culture.

6.3 The Problem-oriented Approach

It enables students to conduct their own research while focusing on the target culture.
In order to prevent students from becoming overwhelmed by the abundance of cultural mat erial, the teacher directs their activities in areas of particular interest.

6.4 The task-oriented approach

Students collaborate in pairs or small groups to complete common assignments that are based on their own research. Finally, they evaluate the data in terms of both cultures after sharing their study.

7. Topics to teach in ASCC

Suggested topics include geographical and historical background, the system of government, the legal system, the British / American system of education, the economic conditions, the arts and especially literature, holidays, customs and traditions, behavior and communication, family structures, living conditions. Sometimes, syllabi follow larger categories as suggested by Byram and Morgan (1994:51-52): social identity and social groups, social interaction, beliefs and behavior, socio-political institutions, socialization, national history, national geography, national cultural heritage and stereotypes and national identity, multiculturalism, etc.

8. The programme of ASCC L1

Semester one	Semester two
1. The Earliest Settlers : The Iberians The Celts The Romans	1. An Overview of American Geography
2. The Anglo-Saxon Invasion : The Angles The Saxons The Jutes	2. The Discovery ofAmerica
3. The Vikings	3. The European Exploration in America
4. Medieval Age	4. The Thirteen Colonies
5. The Normans 6.The Tudors 7. The Stuarts	5. The Pilgrims, the Puritans and the Quakers 6. Slavery in America

9.2 ASCC Programme LMD2 S1 and S2

Semester 1 Brit.Civ	Semester 2 Am.Civ
The Age of Reason	The American Revolutionary War
The Industrial Revolution	The Westward Expansion
Chartism	The American Civil War

The Victorian Era	The Reconstruction Era
The British Imperialism in India	The US Government

- **9.3 LMD3 Programme of ASCC both Semesters**

Semester oneBrit. Civ	Semester two Am. Civ
The Erdwardian Era	USA during W. W. I
Britain during W. W.I	The Roaring Twenties
Britain in the twenties	The Great Depression
Britain in the Thirties	USAduring W. W. II/ the fifties
Britain in W. W. II/ the Post-war II Period/ the fifties and the sixties	The sixties (racial discrimination)

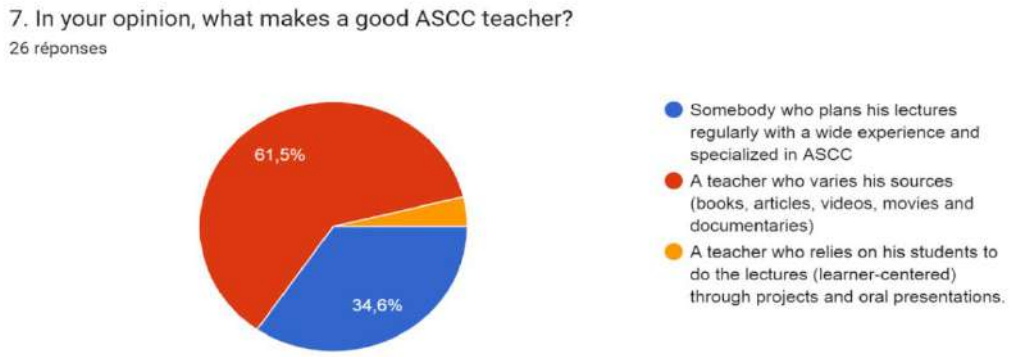
10. Strengths and Weaknesses

Strong points in the program	Weak points in ASCC program
It deals with various historical periods.	It rarely deals with concepts.
Definitions are provided.	Some elements are missing like art, architecture, cinema, …etc
Historical figues and dates are widely mentioned.	The focus is on history and civilization not culture.

It deals with the British and American Civilization and history.	So many dates are provided. It makes students memorize instead of reflecting on what they learnt.
History is very important and it repeats itself so learners sometimes compare events to historical events that occurred in Algeria.	It is outdated; very few modifications were added since it was designed.
Not very long lectures are usually covered.	Does not fit in when MA learners choose topics for MA dissertations.
Some topics are really interesting to learn about like gender roles during the Victorian era and how the founding fathers rejected Britain.	No variety of topics like sport, family life, identity, …etc so it generates a lot of boredom.

12. Discussions

When EFL teachers were asked about the qualities of a good lecturer of culture and civilization, **61.5** per cent of the teachers questions said that a good teacher of ASCC is the one who uses a variety of sources such as books, articles, videos, movies and documentaries. Nevertheless, **34.6** percent of them admitted that a great lecturer is the one who plans his/her lectures regularly, should have a big experience and also specialized in the field. While the remaining small percentage of **3.9** percent said that it is up to the learners to present the lecture (learner-centered pedagogy)



But why do some English teachers refuse or avoid teaching culture and civilization?

The majority think that teaching ASCC is much harder and takes a lot of time for both preparing the lecturers and explaining it to students. Some of them affirmed that it was neither

their specialty nor their area of interest. Others think it is a question of affinity and interest in other civilizations and cultures. Teachers of English are attracted by the basic skills or linguistics and its branches. Among the answers provided is the "lack of competency and because the module of ASCC contains long lectures with many events, dates and details.

 Because ASCC involves knowledge from a variety of areas, including literature, art, and history, some teachers may be hesitant to teach it. It is different: Instructors may find it awkward to discuss a culture that differs from their own.

 It's time-consuming: ASCC can be difficult to fit into a busy teaching schedule. It is not supported: Schools might not have enough resources or training for ASCC teachers. To encourage more teachers to teach ASCC, schools need to provide better support and training.

 They do not know it well. They got stereotypes that it is about history and that takes too much work to learn.

 It takes much time and a lot of efforts students ', dissertations may be long and hard to correct.

 13. Recommendations

 Teaching culture and civilization should not be limited to the major C culture themes. To make it more appealing to both instructors and students, it should include a few cultural issues. This is because little c culture themes are required in intercultural communicative skills, and why not multicultural communication.
—It should be updated and "decolonized" as well. Teachers must diversify their approaches, particularly those based on the internet and digital means, and they must minimize unnecessary details while focusing on essential content.

 The ASCC program should be revised to emphasize the present relevance of Anglo-Saxon culture. Rather than simply studying history, it should investigate how Anglo-Saxon beliefs and customs impact our world now. There should be scientific events like study days, conferences that encourage LC discussions to find more about this issue. To make the ASCC module more attractive, it should include some intercultural concepts and perhaps even comparisons with our own culture and civilization; this might lead to more motivation among Algerian students of English

 14. Conclusion

The ASCC module is equally significant as grammar, phonetics, and written expression. Rather of depending on historical works, teachers should create a course book that portrays the target culture. There should be greater emphasis on cultural factors rather than historical events (L3 programming periods). Lecturers need to use real materials not just handouts. In addition, teachers should encourage their students to be creative instead of being only receptive; they can be productive by acting plays (incorporating theatre) into their classes. They can also use games to teach various events and historical periods as well as films and documentaries to avoid boredom.

 15. References

 C. Kramsch, "The cultural component of language teaching," Language, Culture and Curriculum, vol. 8, pp. 83-92, 1995

 D. Peck, Teaching Culture: Beyond Language, Yale: New Haven Teachers, 1998. [43]

 Dema, O. and Moeller, A. (2012) Teaching culture in the 21st century language classroom. Faculty Publications: Department of Teaching, Learning and Teacher Education. Paper 181. Retrieved from http://digitalcommons.unl.edu/teachlearnfacpub/181 [Accessed 13/07/2016].

 Evans, C. (2006) Using TV News to Integrate the Four Skills: A Guide for EFL Teachers. MA TESOL Collection. Paper 166.

 Genc and Bada (2005) Culture in Language learning and Teaching. The Reading Matrix, 5(1), pp. 73-84.

 Hassan, M. (2008) Teaching Teachers: The Importance of Teaching the Target Culture to EFL Teachers. TESL Reporter, 41(1), pp. 45-55.

 Ho, S. (2009) Addressing Culture in EFL Classrooms: The Challenge of Shifting from a Traditional to an Intercultural Stance. Electronic Journal of Foreign Language Teaching, 6(1), pp. 36-76.

 Howard, J. and Major, J. (2004) Guidelines for Designing Effective English Language Teaching Materials. Retrieved from www.paaljapan.org/resources/proceedings/PAAL9/pdf/Howard.pdf [Accessed 22/12/14]..

 Krech, D., Crutchfield, R. and Ballachey, E. (1962) Individual in Society: A Textbook of Social Psychology. London: McGraw-Hill.

 I. Krasner, "The role of culture in language teaching," Dialog on Language Instruction, vol. 13, pp. 79-88, 1999.

 M. Byram and G. Zarate, "Definitions, objectives and assessment of socio-cultural objectives," Strasbourg: Council of Europe, 1994.

 McGrath, I. (2013) Teaching Materials and the Roles of EFL/ESL Teachers: Practice and Theory. London: Bloomsbury.

 N. Brooks, "Teaching culture in the foreign language classroom," Foreign Language Annals, vol. 1, pp. 204-217, 1968

 R. Tang, "The place of „culture" in the foreign language classroom: A reflection," The Internet TESL Journal, vol. 5, pp. 1-2, 1999..

 Sajith, S. (2005) Lingua Franca or Cultural Intruder? Arab News, 17th May.

 S. Hall, Representation: Cultural Representation and Signifying Practices, London: Sage Publications, 1997

 Wei, Ruan. 28 May 2011."Civilization and Culture" in Globality Studies Journal. Issue 24.

 Palestinian Narratives of Displacement and Resistance: A Postcolonial Reading

 Taghreed Gamal Elbakly
 Assistant Professor of English Literature, Shaqra' University, KSA

 Abstract

This paper delves into the intricate tapestry of Palestinian fiction, examining how Palestinian authors narrate the profound experiences of displacement and resistance through a postcolonial lens. Reading selected Palestinian novels, this research probes into the manner in which these narratives subvert colonial rhetoric, unravel the intricacies of power relations, and scrutinize the formation of Palestinian identity. These explorations collectively contribute to a renewed understanding of Palestine within the contemporary context of the Israeli-Palestinian conflict. Through a postcolonial lens, this study provides a sophisticated comprehension of the Palestinian quest for emancipation and autonomy, underscoring the long-term Coercion of colonialism upon Palestinian social and cultural fabric.
Keywords: Palestinian novel, postcolonial theory, displacement, resistance, identity, colonialism, power dynamics

سرديات التهجير والمقاومة: قراءة في الرواية الفلسطينية ما بعد الاستعمار

د. تغريد جمال البقلي

أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية

الملخص

تهدف هذه الورقة البحثية إلى إمعان النظر في نسيج الرواية الفلسطينية المعقد، وتدرس كيف يروي المؤلفون الفلسطينيون تجارب التهجير والمقاومة في ضوء نظرية ما بعد الإستعمار. ومن خلال قراءة روايات فلسطينية مختارة، يعرض البحث الطريقة التي أبطلت بها هذه الروايات نمطية الخطاب الاستعماري، وكشف تعقيدات ديناميات القوى، واعادة تشكيل الهوية الفلسطينية. تتضافر هذه العوامل في إعادة قراءة فلسطين تجديد فهم إطار المقاومة الفلسطينية ضمن السياق المعاصر للصراع الفلسطيني الإسرائيلي. تطرح هذه الدراسة فهمًا متطورًا للسعي الفلسطيني للتحرر والحكم الذاتي، كردود طبيعي للتأثير المتواتر للاستعمار على المجتمع والثقافة الفلسطينية.

الكلمات المفتاحية: الرواية الفلسطينية، نظرية ما بعد الاستعمار، التهجير، المقاومة، الهوية، الاستعمار، ديناميات القوة

Introduction:

Between the Lines: Unmasking Colonial Power, Remapping the Margins

The question of Palestine is therefore the contest between an affirmation and a denial, and it is this prior contest, dating back over a hundred years, which animates and makes sense of the current impasse between the Arab states and Israel. The contest has been almost comically uneven from the beginning.

— Edward W. Said, *The Question of Palestine,* p18

Postcolonial theory offers a critical lens through which to examine the enduring legacies of European colonialism. It challenges the Eurocentric narrative, foregrounding the experiences and perspectives of colonized peoples. By interrogating the historical and contemporary manifestations of imperial power, postcolonial theory seeks to dismantle colonial discourses and to envision a more equitable and just world. It has significantly influenced literary and cultural studies, prompting a re-evaluation of canonical texts and a greater appreciation for marginalized voices.

Postcolonial theory interrogates the enduring impact of colonialism, examining how its legacies persist beyond formal imperial rule. Gandhi (2019) advocates that "the postcolonial condition is inaugurated with the onset rather than the end of colonial occupation" (p.3). It explores the ongoing struggle against neocolonial power and envisions a future liberated from its oppressive structures. Ball (2012) suggests, "a key premise of postcolonialism has been the construction of a discursive space that resists hegemonic colonial narratives by shifting the marginalised voices of the colonised from the peripheries to the centre of cultural consciousness." (p.3). Postcolonialism effectively explores the intricate interplay between

historical colonialism and contemporary power dynamics, emphasizing the persistence of colonial legacies and the ongoing quest for liberation.

 Zionist hegemony has suppressed Palestinian voices within both political and cultural discourse, thereby obstructing a comprehensive postcolonial analysis of the Palestinian experience. While Edward Said's work has significantly shaped postcolonial studies, his writings on Palestine, such as *The Question of Palestine* and *After the Last Sky*, have relatively been overlooked; this oversight underscores the enduring hegemony of Zionist narratives within academic discourse. Said's *The Question of Palestine* provides a stark and unadorned demonstration of Orientalism's pernicious influence. While Orientalism subtly alludes to Palestine's subjugation, *The Question of Palestine* directly dissects the systems of power and knowledge that have historically marginalized and dispossessed the Palestinian people.

 The 1948 Nakba stands as a harrowing testament in that context. Said's analysis of Balfour's speeches exposes the insidious underbelly of Orientalism. By deploying Orientalist tropes, Balfour rationalized the dispossession of Palestinians. Said, 2003, pp.31-33). The dehumanizing rhetoric employed by colonial powers, including the characterization of Palestine as a "diseased" land in need of a "surgical operation," served as a rhetorical device to justify the brutal dispossession and subjugation of the indigenous Palestinian population. (Gregory, 2004, p.81). Williams (2010) argues that postcolonialism is “an ‘anticipatory’ discourse, looking forward to a better and as yet unrealized world by contrast from one where colonialism has not been eradicated” (p.93).

 The Zionist narrative, a specter haunting Western discourse, has distorted perceptions of the Palestinian struggle. Masalha (2014) genuinely exposes the insidious rhetoric employed by the imperialist Zionist narrative stating:

> Zionist mission civilisatrice cultivated the myth of Israel as a “democratic outpost” of European enlightenment in the Middle East, surrounded by a backward Islamic “Orient”. The foundational narratives of Zionism, often repeated ad nauseam in the Western media, describe Israel as an “exceptional state”: a state born miraculously shortly after the horrific Nazi Holocaust and against all odds; an enlightened “liberal democracy”, in fact the “only democracy in the Middle East”, in a backward region, surrounded by a “tough neighbourhood.” (pp.64-65)

 The potent power of Zionist propaganda through its denial of the Nakba and the whitewashing of Israel's actions have created a distorted reality, hindering the pursuit of justice and reconciliation. “[C]olonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native’s brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it.” (Fanon, The Wretched of the Earth, p.210). The silencing of Palestine, a deliberate act of cultural genocide, has taken on insidious forms, often driven by political and cultural machinations. As Ball (2012) notes, Academic and creative freedom is often curtailed by various constraints “when it comes to the task of formulating critical or *imaginative* accounts of Palestinian history, culture and identity” (p.2). Salman Rushdie observes that “any attempt to provide a critique of Zionism is faced, particularly nowadays, with the charge that it is anti-Semitism in disguise” (Cited in Moore Gilbert, 2016, p.12).

 The weaponization of anti-Semitism functions as a tool of silencing, stifling critical discourse on Israel-Palestine. The tragic assassinations of Palestinian intellectuals such as Ghassan Kanafani in 1972 and Naji al-Ali in 1987 highlight the perilous consequences of speaking truth to power. Such acts of violence, exacerbated by the Israeli authorities' imposition of publishing restrictions, constitute a form of ‘cultural genocide’, as coined by

Raphael Lemkin, (Masalha, 2012, p.11) or, as Moore-Gilbert terms it, 'culturecide.' (2016, p.26). The enduring Nakba, the catastrophic expulsion of Palestinians from their homeland, remains a poignant testament to this cultural erasure and a harbinger of even greater cultural annihilation. By acknowledging these historical and contemporary methods of silencing, we can comprehend the profound significance of cultural resistance and the urgent need to elevate Palestinian voices. Despite facing relentless oppression, Palestinian artists, writers, and intellectuals have persevered, their work a testament to the indomitable human spirit.

According to postcolonial criticism, nations are narrations (Said, 1994a, p.xiii; Bhabha, 2004, p.201). This also echoes Anderson's assertion that the novel plays a pivotal role in constructing and reinforcing national identities. (1991, p.25). Critics such as Gayatri Spivak underscore the imperative of safeguarding cultural memory as a crucial act of resistance against colonial domination. As Spivak argues in "*Can the Subaltern Speak?*" (1988), the postcolonial intellectual must strive to amplify the voices of the marginalized and should exert every "effort to give the subaltern a voice in history" (p.92). Through this lens, novels like *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful ('Thorns and Carnations')* align with Spivak's call to empower marginalized voices, offering literary testimony to the Palestinian refugee experiences.

Another model of postcolonial resistance involves challenging the dominance of colonial power structures that Homi Bhabha (1995) conceptualizes as a "third space of enunciation." This space subverts, "the binary thought and essentialist identities produced by colonial knowledge" (Bhabha, 1995, p. 276). With his concept of hybridity, Bhabha examines, "the psychic and cultural fault-lines which are generated around and constantly threaten, any simple 'black-and-white' distinction between two conventional parties to the colonial relationship" (Boehmer, 2006, p. 355). Here, Nostalgia serves as a potent force in fueling Palestinian resistance. By anchoring individuals to their cultural heritage and fostering a sense of collective belonging, nostalgia provides a powerful antidote to the disorienting effects of displacement and dispossession. It offers solace in the face of adversity, enabling Palestinians to navigate the challenges of exile and occupation. Through the integration of past and present, nostalgia facilitates a process of cultural and psychological resilience, allowing individuals to reconcile personal growth with collective trauma.

The deliberate selection of *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful* as focal points for a postcolonial reading of Palestinian fiction offers a profound exploration of resistance and displacement. These novels, imbued with the raw power of lived experience, delve into the heart of the Palestinian struggle, challenging dominant narratives and humanizing the Palestinian experience. *Mornings in Jenin* lays bare the brutality of the Israeli invasion, while *Al-Shawk wa'l Qurunful* delves into the psychological and emotional scars of displacement and exile. Both novels resonate with postcolonial themes, offering a powerful critique of colonial power and a testament to the enduring human spirit.

Echoes of the Past: Nostalgia and Resistance in *Mornings in Jenin*

Today, Jenin, the city and the refugee camp, is embodied in every Palestinian… Rest assured that the children of Jenin, those who made it out of the rubble of their homes will never forget. Never remain silent. How can they while Jenin continues screaming for help?

—Ramzy Baroud, *Searching Jenin: Eyewitness Accounts of the Israeli Invasion*, p.235

Mornings in Jenin (2010) by Susan Abulhawa stands as a poignant testament to the Palestinian experience, a literary tapestry woven from the threads of history. It traverses the tumultuous landscape of Palestine, from the cataclysmic Nakba of 1948 to the subsequent Naksa of 1967, the harrowing Sabra and Shatila massacre, and the tragic Jenin massacre of 2002. Abulhawa transcends mere historical recounting, delving into the depths of human

emotion to convey the collective trauma of the Palestinian people, individualized and amplified.

In such evocative work, *Mornings in Jenin*, Abulhawa delves into the profound impact of the 1948 Nakba, a cataclysmic event that inflicted upon the Palestinian people the twin scourges of violent dispossession and subjugation. A scrutiny reading of the novel probes the intricate tapestry of historical, political, and gendered threads woven into a refugee narrative and an exile chronicle. The novel's evocative depiction of longing for home, particularly through the symbolic resonance of land, trees, and harvest, unearths the potent force of nostalgia as a tool of agency and resilience. Furthermore, the work's emphasis on women's voices provides a poignant counterpoint to the dominant narratives of the Nakba, illuminating the gendered dimensions of displacement and the enduring power of motherhood in shaping both the colonized and the colonizer.

Mornings in Jenin emerges as a haunting lament, a literary echo of the Palestinian diaspora. It amplifies the marginalized voice of the colonized, delving into the abyss of displacement, loss, and longing. The novel unravels the tapestry of Spivak's 'subalternity', a marginalized people cast aside by the oppressive hand and hegemony of Zionist colonialism. By seamlessly weaving postcolonial literary threads into the discourse of subalternity, Abulhawa explores the profound questions of identity, language, place, belonging, and return that plague the exiled Palestinian. *Mornings in Jenin*, a poignant narrative, amplifies the silenced voices of the Palestinian people. Through the lens of Amal, the protagonist, the novel offers a nuanced exploration of Palestinian subalternity, illuminating the struggles of displacement, occupation, and oppression endured by the inhabitants of the Jenin refugee camp.

Mornings in Jenin fills a significant void in the grand narrative of the Nakba, enriching both the aesthetic and political dimensions of Palestinian fiction. By centering women's experiences, the novel amplifies the voices of those historically marginalized and subjugated. As Loomba (2015) observes, "there was little attempt to locate [women] as subjects within the colonial struggle" (p.214). Abulhawa's narrative challenges patriarchal norms and the oppressive weight of occupation, foregrounding the agency of Palestinian women. By deploying nostalgia as a potent tool of resistance, the novel juxtaposes idyllic pasts with the harsh realities of the present, underscoring the enduring power of memory and the relentless pursuit of justice.

The novel inaugurates in the verdant landscapes of pre-Nakba Palestine, tracing the lineage of the Abulheja family, rooted in the idyllic village of 'Ein Hod. As generations of Palestinian fellaheen tenderly coaxed life from the fertile soil, harvesting olives and figs beneath the sun-drenched sky, a cataclysmic storm descended upon their tranquil existence in 1948. The Zionist invasion uprooted the family, casting them adrift in the harsh realities of the Jenin refugee camp and the vast expanse of the diaspora; and the village of 'Ein Hod emerges as a hallowed site of memory, a place where longing and resilience intertwine.

Dalia Abulheja, a tragic figure etched into the annals of the Nakba, embodies the profound human cost of displacement. Her defiant spirit and maternal instinct are maliciously probed as invading forces snatch her child, leaving an indelible scar upon her soul. As Dalia descends into the twilight of dementia, her story remains a haunting reminder of the enduring trauma of displacement and loss of the Palestinian people. Dalia emerges as a beacon of female agency and resistance, a figure who defies the constraints imposed upon her by both patriarchal and colonial forces.

[Dalia]'s bravery during the war would later be invoked as the essence of a fellaha's fortitude. She refused to flee. She had been pushed off her land once when Ismael was lost,

and she had resolved not to let it happen again. … [S]he would not let the Jews take away the only home her daughter knew. (MJ, p.68)

 Another feature of Palestinian resistance is "the quality of 'steadfastness' or 'resilience' ... who may possess no other form of agency than their simple refusal to give in" (Ball, 2012, p.37). Dalia, a beacon of resistance, embodies the indomitable spirit of Palestinian women. She defies the colonial narrative, challenging the notion of their passivity. As she steps beyond domestic confines, she shatters stereotypes, asserting her agency in the face of oppression. Her resilience, a testament to the strength of the human spirit, illuminates the forgotten histories of women who have shaped the Palestinian struggle.

 Susan Abulhawa, a Palestinian-American woman, writer, and activist, imbues *Mornings in Jenin* with the poignant echoes of the Palestinian diaspora. Challenging the dominant historical narrative, Abulhawa elevates the voices of women, often marginalized. She illuminates the plight of the Nakba generation, women doubly burdened by the weight of patriarchy and colonialism. Dalia, a central character, embodies such resilience, navigating a landscape marked by domination and hegemony. By subverting conventional gender roles and colonial tropes, Abulhawa offers a 'nuanced' perspective on the Palestinian struggle. Her work is a testament to the enduring human spirit, a defiant cry against injustice, and a call for empathy and solidarity.

 Within the bleak confines of the refugee camp, Dalia gives birth to Amal, a young woman destined to become the novel's poignant narrator. Born into a world scarred by displacement and fragmentation, Amal's life unfurls against the backdrop of the Nakba's enduring shadow. She witnesses the 1967 occupation, the horrific Sabra and Shatila massacres, and the devastating assault on the Jenin refugee camp in 2002, tragic events that claim her life. By chronicling the enduring legacy of the Nakba, Abulhawa illuminates the parallel displacements and ruptures that continue to scar Palestinian lives. Dalia and Amal's consciousnesses serve as powerful conduits, amplifying the voices of Palestinian women who have stood defiant against the oppressive weight of the settler-colonial regime.

 Hailing from the harsh confines of a refugee camp, Amal's childhood was etched with the scars of Israeli occupation. Curfews cast long shadows, and the sharp sting of bullets marred her tender frame. Yet, amidst the bleakness, a flicker of life persisted till the second occupation descended upon Palestine, plunging the nation into further turmoil. Amal's world shattered; her father lost, her brother imprisoned, and her mother's life prematurely extinguished by grief. The novel delves into the depths of this collective trauma, tracing the physical, emotional, and national wounds inflicted upon Amal and her family. Despite the darkness, a spark of resilience ignited within her. As a young girl, she was sent to an orphanage in Jerusalem, where she flourished academically, ultimately earning a scholarship to America.

 Driven by desperation and the allure of a brighter future, Amal, a young Palestinian orphan, embarked on a journey across continents. A scholarship, a beacon of hope amidst the bleakness of her existence, offered a chance to escape the confines of the refugee camp and the weight of her past. As she pondered her fate, she questioned, "Who was I, indeed? A pathetic orphan, stateless and poor, living off charity;" (MJ, p.159) a question that resonates with Said's (2001) 'reflections on exile.' Here, Amal's narrative starts to mirror the collective Palestinian experience of displacement and exile. A border-crosser and diasporic figure, she navigated the labyrinthine paths of a foreign land, grappling with feelings of inadequacy and alienation. Her journey, a poignant reflection of the Palestinian plight, is a testament to the enduring human spirit. In this regard, Said (2001) comments: "a life of exile moves according to a

different calendar, and is less seasonal and settled than life at home. Exile is life led outside habitual order" (p.186).

 Abulhawa, drawing from her own experiences, breathes life into Amal, a character who embodies the complexities of the Palestinian diaspora. Both women, bound by shared loss and displacement, navigate the tension between tradition and modernity, belonging and alienation. Amal's journey, a poignant echo of the Palestinian struggle, is marked by the bittersweet nostalgia of the past and the uncertain promise of the future. As she traverses the landscapes of memory and exile, the echoes of her homeland resonate within her soul, a constant reminder of her identity and her purpose. Her ultimate act of defiance, a return to Palestine, is a testament to the enduring power of hope and the indomitable spirit of the Palestinian people. Tragically, Amal's life is cut short by Israeli aggression, her untimely death a poignant reminder of the human cost of occupation and violence. Yet, her legacy lives on, inspiring her daughter to carry the torch of resistance, ensuring that Amal's story will forever echo through the corridors of history.

 According to Homi Bhabha, recalling colonial oppression "is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present" (2004, p.90).The specter of the Nakba looms large over Jenin, its psychological scars as enduring as the physical ones as Amal reflects, "like the scar beneath my hand, the past was still with me." (MJ, p.173).Amal, a character haunted by the past, bears the weight of displacement. 1948, a year of profound loss and dispossession, continues to shape the Palestinian experience. The sense of the endlessness of the Nakba haunts the novel's narrative, calling it "that year without end" (MJ, p.43), "that endless year of 1948" (MJ, p.293). The year 1948 - she states, "fell from the calendar into exile… instead becoming an infinite mist of one moment in history." (MJ, p.35) - becomes a perpetual state of limbo that haunts the Palestinian consciousness as a frozen moment and constant reminder of a stolen homeland and broken dreams. Confined within the temporal and spatial boundaries of the Nakba, Palestinians are condemned to an endless state of exile. By reclaiming this narrative, Abulhawa challenges dominant historical discourses and restores the Palestinian perspect.

 In the dawn of the Nakba, a tender bond bloomed, a testament to a time when coexistence flourished. Hasan and Ari, a Palestinian and a Jewish boy, forged a friendship amidst the bustling market, a beacon of hope in an increasingly divided world. Abulhawa challenges the prevailing narrative, painting a portrait of harmony shattered by the forces of history. A poignant reminder of a lost innocence, their story echoes through the ages, a haunting lament for a future that could have been.

 Abulhawa's construction of otherness, rooted in her diasporic identity, reflects a moral humanism that transcends national boundaries. Her ability to inhabit what Homi Bhabha calls, the idea of a 'third space of enunciation' (2004, p.54) allows her to recognize the humanity of even the oppressor voicing Israeli characters. However, while this hybridity discourse offers a path towards reconciliation, it is essential to acknowledge the limitations of such an approach in the context of ongoing oppression. The unequal power dynamics between colonizer and colonized necessitate a more nuanced understanding of the complexities of reconciliation. Ashcroft et al. (2007) argue that a limitation of hybridity discourse is its tendency to oversimplify complex cultural interactions implying that "By stressing the transformative cultural, linguistic and political impacts on both the colonized and the colonizer, it has been regarded as replicating assimilationist policies by masking or 'whitewashing' cultural difference." (p.109)

 The assimilationist narrative of hybridity is disrupted by the colonial reality in Palestine. Hasan and Ari's friendship highlights this tension. While Ari, a Jewish immigrant, naively suggests a harmonious coexistence, Hasan exposes the underlying power imbalance. Their contrasting fates—Ari's prosperity in the nascent Israeli state and Hasan's forced displacement and eventual death—underscore the harsh realities of colonial dispossession. Abulhawa's novel, while maintaining a clear humanist perception, does not shy away from the historical truth of violence, domination and oppression.

 The seductive allure of hybridity risks obscuring the enduring struggle against colonial oppression. *Mornings in Jenin*, a testament to Palestinian resilience, challenges the facile notion of harmonious coexistence. As Gandhi cautions, hybridity may not be the panacea for systemic injustice contends that "if the language of hybridity is to retain any seriously political meaning, it must first concede that for some oppressed peoples, in some circumstances, the fight is simply not over. Hybridity is not the only enlightened response to oppression" (p.136). In the Palestinian context, where power imbalances persist, a more nuanced approach is imperative. For Spivak "essentialism is … used strategically, to bypass or acknowledge difference" (2005, p.477). By embracing strategic essentialism, Palestinians can reclaim their historical identity and resist the erasure of their narrative. This approach, rooted in the shared essence of the nation, stands as a bulwark against the forces of colonial domination.

 Furthermore, Abulhawa paints a nostalgic portrait of the lost Palestinian homeland, a canvas imbued with the idyllic hues of the pre-Nakba era. By romanticizing the simple pleasures of village life, she asserts Palestinian rootedness in the land. This postcolonial nostalgia, as theorized by Walder (2011), is nuanced by those "whose links with earlier times and places have been severed by migration or displacement," and this is no not merely longing for the past but also a defiant act against colonial appropriation. (pp.2-3)

 Abulhawa's nostalgic portrayal of the idyllic Palestinian village of Ein Hod serves as a counterpoint to the distorted colonial narrative; "a small village east of Haifa lived quietly on figs and olives, open frontiers and sunshine ... The moon hung low, like a buckle fastening earth and sky, just a sliver of promise shy of being full. Waking limbs stretched, water splashed away sleep, hopeful eyes widened" (MJ, p.3). This romanticized depiction gave nostalgia a sense of restoration "signify[ing] a return to the original stasis [where] the past is a value for the present;" according to Boym's concept of restorative nostalgia. (2001, p.49). By evoking a sense of longing for a bygone era, Abulhawa resists the colonial project of displacement and asserts the enduring presence of Palestinian identity as a form of resistance.

 The weight of trauma births a potent nostalgia, a tool of remembrance and resistance. Haj Salem, the village's griot, weaves tales of the past, bridging the gap between generations. His nostalgic recollections, imbued with both pain and longing, ensure that the collective memory of the village endures. "…he would weave dynamic accounts of life and past events with such intricate clarity that Palestine and all her villages, many long since razed by Israel, would come alive in [Amal's] mind as if [she] had lived there [her]self. (MJ, p.78) Nostalgia, a balm for the wounds of displacement, becomes a weapon forged against oblivion. Haj Salem, the village's griot, weaves a tapestry of memory, binding generations past and present. This act of remembrance, a form of postmemory, ensures that the collective memory of the village endures, defying the colonizer's attempts to erase Palestinian history. By invoking nostalgia, Abulhawa charts a course through the desolate landscapes of exile, asserting the Palestinian right to return and reclaim their lost homeland. It is a defiant act against the forces of oblivion, a testament to the indomitable spirit of a people determined to resist and survive.

 Mornings in Jenin weaves a tapestry of nostalgia, a counter-narrative to the colonial erasure of Palestinian history. The novel's heart beats with the rhythm of the land, the rhythm of agrarian life. The simple act of harvesting figs, lemons, and olives becomes a profound act of resistance, a reclamation of a stolen heritage. Yahya Abulheja's joy upon returning to his ancestral land, a land etched into his soul, underscores the deep-rooted connection between Palestinians and their soil; "He was so happy. He just unwrapped a bundle of figs, lemons, grapes, carobs, and olives in the middle of town as though he were bringing a million gold dinars. ... Those fruits of forty generations of toil went down like the elixir of Palestine, like the nectar of her centuries" (MJ, p.45).This profound attachment, shared by generations of fellaheen, was a source of immense pain and humiliation during the Nakba. Fanon (1963) description of how colonizers often portrayed colonized peoples as "torpid creatures, wasted by fevers, obsessed by ancestral customs" (p.51) asserts how Abulhawa's narrative challenges the colonial gaze, painting a vivid picture of a people irrevocably bound to their homeland.

 Abulhawa's nostalgic narrative, a poignant elegy to lost lands, evokes the agrarian roots of the Palestinian people. Through her evocative descriptions of carefully cultivated landscapes and groves, she illuminates a past filled with beauty and resilience. This nostalgic longing serves as a powerful tool, challenging the present-day reality of solitude and forsakenness. Amal's awareness adrifts in a sea of memories, ponders the weight of loss, the sting of displacement, and the enduring hope that flickers within her soul stating, [T]he memory of that morning's landscape takes my breath away now. It was the picturesque backdrop of my parents' lives … Trees like beckoning grandparents, hundreds of years old, wrinkled and stooped with heavy arms that stretched to every direction, as if in prayer." (MJ, p.117)

 Abulhawa paints a poignant portrait of a people deeply rooted in their land. Piterberg notes, "the land, too, was condemned to an exile so long as there was no Jewish sovereignty over it: it lacked any meaningful or authentic history, awaiting redemption with the return of the Jews" (2001, p.32). The ancient trees, silent sentinels of the past, bear witness to generations of Palestinian toil and resilience. Through her evocative storytelling, Abulhawa reclaims the narrative, asserting the enduring connection between Palestinians and their ancestral homeland.

 Amal's exile is haunted by the specter of her homeland. Even in the heart of a bustling city, the echoes of Jenin resound, transforming familiar landscapes into uncanny reflections of the past. The ancient olive trees, symbols of resilience and endurance, bridge the chasm between the past and the present. These living monuments, rooted deep in the earth, bear witness to centuries of Palestinian history.

 The trees had lost their leaves to winter's chill and the silver wood of olive trees stood bare like colossal ancient hands, the gnarly and twisted guardians of time reaching from the earth, patiently resigned to wait for the ripe season. Homes, some centuries old, with dense vines hugging their masonry, dotted the hillsides, and shepherds moved about with their herds. (MJ, p.113)

 The ancient olive trees, gnarled and wise, stand as sentinels of the land, their roots delving deep into the heart of Palestinian history. These verdant guardians, entwined with the lives of generations, offer solace and sustenance, transforming the landscape into a living memory. For the displaced Palestinians, these trees are beacons of hope, a tangible connection to a lost paradise. Through these nostalgic recollections, Abulhawa challenges the Zionist narrative, reclaiming the Palestinian past and asserting the right to a future rooted in the land. *Mornings*

in Jenin stands as a literary testament, a defiant act that resurrects the memory of the Palestinian people's enduring struggle against Zionist colonialism.

 A venture into the intricate tapestry of Abulhawa's literary landscape reveals the intertwined threads of resistance, marginalization, nostalgia, and displacement. The novel's nostalgic undercurrent emerges as a potent force of reclamation, a balm that soothes the wounds inflicted by the Nakba. By invoking the symbolic tropes of agrarian life and a profound connection to the colonized homeland, *Mornings in Jenin* inscribes Palestinian history and culture into the fabric of time. This act of remembrance challenges the silencing attempts of colonial narratives, amplifying the voice of Palestinian nostalgia. Moreover, the novel delves into the experiences of Palestinian women, shattering the monolithic image of passive victimhood. It foregrounds their narratives, asserting their agency and historical significance. By examining the debilitating impact of colonial oppression on displaced women, the novel reveals the intricate interplay between personal and national struggles. *Mornings in Jenin* ultimately reveals the interconnectedness of the national, the feminist, and the personal, underscoring the intersectional nature of the Palestinian struggle for liberation.

 Displacement, Resistance and Identity in Yahya al-Sinwar's *Al-Shawk wa'l Qurunful*'Thorns and Carnations': A postcolonial Reading

 Do we exist? What proof do we have? The further we get from Palestine of our past, the more precarious our status, the more disrupted our being, the more intermittent our presence" (p.34).

 —Edward Said, After the Last Sky (1986), p.34

 Gaza, a city of shifting sands, metamorphoses ceaselessly, adapting to the tempestuous tides of history. A city of refugees, its identity is as fluid as the sea, oscillating between tranquility and chaos, life and death. Once a maritime city, it now stands fortified, a bastion of resistance. Yet, beneath its hardened exterior, a resilient spirit persists, weaving a tapestry of hope amidst the despair. Al-Sinwar's *Al-Shawk wa'l Qurunful* captures this paradoxical existence with a raw, unfiltered authenticity.

 From the very outset of the text and throughout its unfolding narrative, the author deftly directs our gaze toward the multitude of individuals striving upon the sacred land of Palestine. Through richly drawn characters and evocative stories, he elucidates with remarkable clarity the geographical and emotional landscapes that shape their experiences. The narrative chronicles the trajectory of events spanning over three tumultuous decades, from the profound defeat of 1967 to the fervent eruption of the Al-Aqsa Intifada in 2000, revealing how each incident intertwines with the lives and aspirations of the Palestinian people.

 A poignant reflection on the Palestinian struggle, *Al-Shawk wa'l Qurunful* delves deep into the historical documentary of the national movement. It traverses the labyrinthine history of Palestinian aspiration beginning in the pre-1967 era tracing the tumultuous journey through the lens of a captive combatant. Immersed in the trenches of resistance, the narrator offers a nuanced exploration of the societal and psychological currents that shaped the Palestinian people during this period. With keen observation and introspection, *Al-Shawk wa'l Qurunful* captures the essence of a generation caught in the throes of conflict, posing profound questions about identity, purpose, and the enduring spirit of defiance.

 Written in the depths of despair and under the shadow of imprisonment, the author grapples with the stark reality of his circumstances, compelled to delve into the recesses of his

memory. He meticulously reconstructs the intricate details of the life led by "Ahmed," the novel's protagonist and insightful narrator, as a means to navigate the weight of time pressing upon him. This act of recollection becomes a desperate plea to reclaim agency amid the monotony and forgetfulness that imprisonment fosters, reflecting a deeper struggle to hold onto the aspirations of life that persist beyond the confining walls. Such a narrative choice underscores the complexities of resistance and identity within a postcolonial framework, illuminating the profound interplay between memory, trauma, and the enduring human spirit in the face of systemic oppression.

 Edward Said's in *The World, the Text and the Critic* (1983) states "texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted." (p.4) Hence, *Al-Shawk wa'l Qurunful* appears as a testament to the indomitable human spirit offering a candid and unvarnished glimpse into the marginalized existence of a political prisoner. A fusion of journalistic rigor and literary artistry, it eschews sensationalism, instead presenting a sobering portrait of life behind bars. Though rooted in personal narrative, the work transcends the individual to explore the universal themes of oppression, resistance, and the enduring power of the human spirit. Echoes of literary giants such as Ghassan Kanafani reverberate within its pages, underscoring the timeless nature of the subaltern struggle.

 The prison, a microcosm of societal power dynamics, confines the subaltern figure of the political prisoner. Silenced and marginalized, this individual challenges the dominant narrative by offering a counter-discourse through the novel. Rather than focusing solely on the physical imprisonment, the novel extends its gaze outward, treating confinement as a catalyst for introspection and resistance. It unveils the untold stories of the Palestinian struggle, a subaltern narrative often overlooked or misrepresented. Alongside works like "The Thorn and The Carnation," this novel contributes to a more comprehensive understanding of the Palestinian people. As a documentary novel, it meticulously chronicles the heroic acts of guerrilla fighters, providing an accurate historical record of a pivotal era marked by complexity and dynamism.

 Al-Shawk wa'l Qurunful whispers a chilling truth: liberation lies not in escape, but in the very heart of annihilation. It transcends the confines of partisan politics, embracing a fervent patriotism that knows no ideological boundaries. Its narrative traverses the globe, from the vast expanse of continents to the besieged sands of Gaza. It evokes the sensory tapestry of this beleaguered land, its gritty trenches, its makeshift shelters, and its indomitable people. It even delves into the subtle metamorphosis of their appearance, as they transition from passive observers to active architects of their destiny. Shackled by injustice, the author found solace in the unfettered world of fiction. A captive of the Israeli prison system for two decades, he defied his captors by crafting narratives that challenged their oppressive silence especially in the absence of Palestinian voices and narratives.

 The postcolonial Bildungsroman, a subversive genre, challenges the linear trajectory of traditional coming-of-age narratives. By appropriating and subverting the imperial Bildungsroman's tropes, it exposes the fractured and precarious nature of identity formation under colonial domination. José Santiago Fernández Vázquez (2002) asserts, "the reasons why postcolonial writers turn to the Bildungsroman is the desire to incorporate the master codes of imperialism into the text, in order to sabotage them more effectively" (p.86). This literary strategy, akin to Bhabha's concept of mimicry (2004), allows marginalized voices to resist and

reimagine the future, highlighting the enduring power of the written word in the face of oppression.

 Al-Shawk wa'l Qurunful opens with a haunting childhood memory of young Ahmed, a boy of only five. It is 1967, a year marked by war, and Ahmed watches his father toil beneath their home, digging a small sanctuary into the earth. This scene brings the plight of Palestinian refugees vividly to life—crowded into makeshift camps; their only defense from relentless attacks an improvised network of tunnels offering frail protection. These early shelters resonate with the complex, subterranean paths developed over decades under occupation underscoring the persistence of survival strategies woven into the history of the Palestinians who hide as a means of hope beneath the earth's surface.

 In the shadowed hollow of their cramped shelter in al-Shati, the family clings to one another, days slipping by as they listen intently to a crackling radio stationed near the entrance. News of the 1967 defeat fills the small space, mingling with their breath and unspoken prayers. They wait, hoping against hope for a victory that never comes, longing to reclaim the homes they lost in 1948, a return that feels as elusive as the light outside.

 In the opening of his novel, Sinwar audaciously asserts that the narrative is not anchored to any single individual, yet every event within its pages resonates with the experiences of all Palestinians in Gaza, echoing both their storied past and their present struggles.

 This is not my personal story, nor is it the story of any one individual, though all its events are real. Each event or set of events belongs to this or that Palestinian. The only fiction in this work lies in transforming it into a novel centered around specific characters to meet the form and conventions of a novel. Beyond that, everything is true—things I experienced myself and much of which I heard from the mouths of those who lived through it, as well as from their families and neighbors over many decades on the beloved land of Palestine. (TC, P. 2)

 Yet, he cleverly refrains from fully extricating the tale from the tapestry of his own life, allowing flickers of personal truth to illuminate the story. The narrator, a boy mirroring Sinwar's own age, embodies the essence of countless souls who, in the tumult of the 1967 war, sought refuge in fragile trenches beneath the weary floors of their homes in Khan Younis camp, transforming their intimate struggles into a collective memory of survival and resilience.

 The absence of the father and uncle in the novel starkly illuminates the emergence of a new generation of Palestinians, whose political awareness was forged in the crucible of the 1967 defeat and the ensuing Israeli occupation of the West Bank, Gaza, and East Jerusalem—a generation that Sinwar himself embodies.

 The state of resistance in the Gaza Strip was significantly stronger than that in the West Bank, primarily due to the presence of a battalion of fighters known as the Palestinian Liberation Army, established as a military force for the Palestine Liberation Organization. This creation was largely a response by Arab regimes to alleviate their burden of responsibility towards Palestine. However, following the 1967 war, this army fragmented; many were martyred, while others—constituting the majority—fled to Egypt or were expelled there. A portion remained in Gaza and formed the Popular Liberation Forces, which marked the beginning of organized resistance. (TC, P. 39)

 At this juncture, Palestinian resistance appeared politically and geographically estranged from Gaza, which one fateful summer morning in 1967 awoke to find the Egyptian army's encampment near al-Shati eerily deserted, long before the somber news of defeat reached its shores. *In Blaming the Victims* (1988), Said notes that the Zionist "won the political battle for Palestine in the international world in which ideas, representation, rhetoric and images were at issue" (p.1). Sinwar vividly captures a harrowing scene that he may have witnessed: the Israeli army, having commandeered military vehicles and tanks still emblazoned with Egyptian flags, ruthlessly opening fire on the Palestinians who fled toward them, seeking refuge and aid. This moment underscores the tragic irony of their predicament—caught in the crossfire of a conflict that rendered their pleas for help a mere echo in the chaos of war. By 1967, over half of Gaza's inhabitants—approximately half a million souls—had been replaced, uprooted from their homes by Israelis.

 The intricate details of life in the camp during this era resonate painfully with the grim realities faced by many in present-day Gaza, often depicted in international reports as "catastrophic." In Sinwar's novel, the Gaza of his childhood emerges as a bleak wasteland—a conservative, insular refugee community where makeshift homes are likened to "chicken coops," their tiled roofs offering little sanctuary from the relentless rains that pummel the region. The diet is meager, relying heavily on the scant provisions allocated by the United Nations Relief and Works Agency (UNRWA), which typically consist of flour, cooking oil, and an occasional assortment of legumes.

 In this harsh existence, long lines snake in front of the solitary water tap installed by UNRWA in the camp's courtyard, where water is a fleeting resource, available for only a few hours each day. The children, dressed in tattered garments distributed by UNRWA a mere twice a year, find solace in a game of "Arabs and Jews," where one team embodies the Palestinians ("Arabs") while the other dons the guise of Israeli occupation soldiers "Jews". In this stark environment, electricity remains a distant luxury, reserved only for the relatively "well-off," underscoring the vast chasm between survival and a semblance of normalcy in a land marked by enduring strife.

 The author sharply contrasts the economic disparities between Gaza and Hebron, located about 40 miles away. After the occupation, Hebron's economy surged, fueled by Jewish religious tourism to the Ibrahimi Mosque, which diverted Palestinian focus toward production and improved living standards, thereby undermining Fatah's resistance efforts. Amid the rapid defeat of Arab armies by Israel, many Palestinians questioned the feasibility of resistance: "How could a handful of fedayeen stand against such overwhelming force?" (TC, P 32) This pervasive sense of despair lingered in the city's cafes, long before Hebron evolved into a hotbed of resistance, driven by the children of the 1967 war who would rise against the occupation from the 1980s onward.

 In the early 1970s, Palestinians enjoyed the ability to cross into Israel for work, a time marked by the absence of checkpoints, walls, or barriers. Israeli businesses eagerly hired workers from Gaza, the West Bank, and East Jerusalem, drawn to their lower wages and the convenience of exploiting them through grueling hours and minimal benefits. This practice also aimed to quash resistance, stirring considerable controversy among Palestinians. The novel adeptly captures the tension of this scenario, illuminating the complex realities and difficult choices faced by an occupied populace. What initially began as a principled moral stance against working in the territories occupied in 1948 gradually succumbed to the oppressive weight of pervasive poverty that afflicted many in the Gaza Strip.

 In the early 1970s, Palestinians found themselves ensnared in a paradox: while they enjoyed a fleeting freedom to traverse into Israel for work—an anomaly in a landscape soon dominated by checkpoints and walls—this apparent liberation belied a more insidious reality. Israeli businesses, lured by the allure of cheaper labor, actively recruited workers from Gaza, the West Bank, and East Jerusalem, exploiting their vulnerability through grueling hours and minimal benefits. This systemic exploitation was not merely an economic arrangement; it was a calculated strategy aimed at stifling resistance, igniting fierce controversy within Palestinian society.

 The matter should be discussed from the perspective that there are homes in need of a loaf of bread and milk for our children, yet they cannot find it. Working inside Israel, despite its difficulties and bitterness, is viewed by others as a national duty to support our people's resilience in their camps and villages, rather than forcing the necessity to migrate. Practically speaking, the men of resistance, especially in the refugee camps, such as those in the Shati camp, considered this a crime. (TC, P. 49)

 The novel intricately captures the tension embedded in this dynamic, laying bare the agonizing choices confronting an occupied populace. Initially, many Palestinians adhered to a resolute moral and political refusal to engage with the territories seized in 1948, their resistance a testament to their struggle for identity and autonomy. Yet, as the relentless pressure of pervasive poverty intensified, this unwavering resolve began to erode, revealing the complex interplay between ideology and survival. The societal controversy surrounding participation in the Israeli economy reflects the internal divisions that often arise in colonized communities, where conflicting identities and loyalties collide under the weight of systemic oppression.

 This narrative echoes the shifting landscape of power and control, a precursor to the physical barriers that would later define their existence. The early freedom of movement became an illusion, a temporary reprieve from the looming shadows of structural violence. As individuals were compelled to compromise their principles in the face of dire economic circumstances, the novel underscores a profound truth of the postcolonial experience: the relentless struggle for dignity often exists in the interstices of exploitation and resistance, where survival and integrity are in constant negotiation.

 In this complex tapestry, the Palestinians' plight serves as a poignant reminder of the enduring legacies of colonialism, illustrating how economic dependencies perpetuate cycles of despair and thwart the aspirations of a people yearning for self-determination. Their story is not merely one of victimhood; it is a testament to resilience in the face of overwhelming odds, a narrative of struggle that speaks to the heart of postcolonial discourse—where the pursuit of agency, identity, and justice remains an unyielding quest against the backdrop of a fractured landscape.

 The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s can be closely analyzed through the lens of postcolonial theory, particularly using Frantz Fanon's notions of liberation and identity formation. Fanon argued that education is a critical tool for the oppressed to reclaim their agency and assert their identity in the face of colonial subjugation. The establishment of a local university amid the closure of Egyptian universities exemplifies this principle; it becomes a site of resistance where marginalized voices strive to redefine their existence and assert their right to knowledge.

 The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s serves as a powerful testament to postcolonial resistance against colonial oppression. When the rift between Egyptian President Anwar Sadat and the Palestinian Liberation Organization (PLO) closed Egyptian universities to Gaza students, the establishment of a local university became an act of defiance and reclamation of agency. In makeshift tents, students gathered, transforming education into a collective assertion of cultural identity and resilience against displacement. This grassroots initiative challenged the hegemonic narratives of external powers, embodying a critical effort to decolonize knowledge and affirm that learning is a fundamental right.

 Moreover, the political dynamics surrounding this struggle underscore the historical injustices that continue to shape contemporary realities. The denial of educational opportunities reveals a strategy of erasure, compelling young Palestinians to transcend the role of passive victims and emerge as architects of their futures. Their commitment to education, driven by a desire for self-determination, underscores a profound truth of postcolonial discourse: that in the face of oppression, the pursuit of knowledge becomes a powerful act of resistance, affirming the strength and resilience of a people determined to reclaim their narrative.

 The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s can be closely analyzed through the lens of **postcolonial theory,** particularly using **Frantz Fanon's** notions of liberation and identity formation. Fanon argued that education is a critical tool for the oppressed to reclaim their agency and assert their identity in the face of colonial subjugation. The establishment of a local university amid the closure of Egyptian universities exemplifies this principle; it becomes a site of resistance where marginalized voices strive to redefine their existence and assert their right to knowledge.

 The narrative goes further to align with Homi K. Bhabha's concept of 'cultural hybridity,' which emphasizes the blending of cultures in the colonial context. The students' gathering in makeshift tents symbolizes a fusion of traditional and modern educational practices, reflecting their resilience and adaptability. This hybrid identity fosters a sense of community and solidarity, essential in the fight against displacement and oppression. Moreover, the educational struggle in Gaza mirrors Edward Said's critiques in 'Orientalism,' where he highlights the importance of challenging the dominant narratives imposed by colonial powers. The grassroots initiative to create a university represents a conscious effort to assert a Palestinian narrative, countering external attempts to erase their cultural identity.

 Sinwar seeks not only to chronicle a pivotal moment in the saga of resistance but to transcend the boundaries of traditional historical documentation. In this endeavor, the novel's historical touch becomes more than a mere reflection of bygone events; it evolves into a profound inquiry into the philosophical and moral currents that underpin historical movements. The characters navigate a landscape of ideological struggle, embodying the philosophical dilemmas of their era. This interplay serves as a conduit for exploring the intricate connections between personal convictions and the broader strokes of history. In doing so, the novel not only recounts a historical trajectory but also challenges readers to reflect on the complex interplay between ideology and history, thereby enriching the discourse surrounding resistance and identity.

 Through the lens of the son of the refugee camp; Ahmad, the narrative unfolds as a poignant exploration of identity amidst the ruins of colonial violence and displacement. In the confines of the refugee camp, where the specter of his father—a vanished resistance fighter—haunts every shadow, Ahmad grapples with the heavy legacy of loss. His father's absence is

not merely a personal tragedy; it epitomizes the broader erasure of agency that countless individuals endure in the wake of systemic oppression. In these harrowing circumstances, Ahmad's world is imbued with a sense of fragmentation, reflecting Frantz Fanon's insights into the psychological toll of colonialism on the individual psyche.

 As he navigates the harsh realities of camp life, characterized by poverty and the suffocating weight of cultural expectations, Ahmad's observations reveal a society grappling with its own fractured identity. His mother's fierce dedication to upholding communal honor, particularly regarding the dignity of daughters, underscores the tensions inherent in cultural survival. This strict adherence to tradition serves as both a protective mechanism and a burden, illustrating how deeply rooted societal norms can shape personal experiences within a colonial context.

 Yet, amidst this struggle for identity, moments of solace arise through Ahmad's connection with his grandfather. Their shared prayers and communal gatherings at the mosque become sanctuaries of resistance, embodying Homi K. Bhabha's notion of hybridity. In these sacred spaces, where cultural practices intertwine with spiritual resilience, Ahmad discovers a sense of belonging that transcends the pervasive despair of his surroundings. It is here that the narrative subverts dominant colonial discourses, reclaiming agency and dignity in the face of relentless adversity.

 Moreover, the story resonates with Edward Said's critique of Orientalism, as it challenges reductive portrayals of Palestinian refugees within Western narratives. Through Ahmad's intimate experiences, the novel defies simplistic stereotypes, illuminating the complexities of human dignity and resilience that persist against the backdrop of suffering. In this richly woven tapestry, Ahmad's journey serves as a microcosm of the broader postcolonial struggle, articulating the indomitable spirit of those who dare to reclaim their narrative from the shadows of colonial history.

 *Al-Shawk wa'l Qurunful*critically examines the Palestinians' complex journey of transforming defeat into a hard-won sense of pride, particularly in the aftermath of the 1970 Battle of Karama, where they successfully repelled the Israeli army. This moment of euphoria is starkly juxtaposed with the pervasive frustration and despair that engulfed Gaza and the West Bank, following a series of disheartening events: the violent clash of Black September with the Jordanians, Egypt's controversial peace agreement with Israel in 1979, the forced exile of resistance fighters from Lebanon after the Israeli invasion in 1982, and the disillusioning Oslo Accords, which many Palestinians perceived as a capitulation rather than a step toward their aspirations for liberation.

 These setbacks did not extinguish the Palestinians' resolve; rather, they ignited a fervent determination to keep the struggle alive. Operating with meager resources, they engaged in acts of defiance against occupying forces—wounding or capturing soldiers in an effort to negotiate the release of their comrades held in Israeli prisons. This relentless pursuit of agency highlights the resilience of a people caught in the web of occupation, yet also raises critical questions about the efficacy of their strategies and the implications of ongoing resistance amid shifting political landscapes. The novel aligns with what Said (2001) asserts for Palestinians who have fight and engage in a relentless struggle to reclaim their narrative, to counter the erasure of their history and memory by the dominant Zionist discourse. He concludes, "the greatest battle Palestinians have waged as a people has been over the right to a remembered presence and, with that presence, the right to possess and reclaim a collective historical reality" (p.184).

Conclusion:

Palestinian Fiction: Fractured Destinies versus persistent Identities

 [C]ritique may not know the outcomes it wants in advance, but it is, nonetheless, in pursuit of a more truthful truth. (p.x)

 —Gandhi, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction* (2019), p.x

 By summoning the spectral presence of colonial oppression, this study aims to dismantle the dominant narratives that have marginalized the Palestinian struggle. This analysis seeks to expose the biases that have obscured the Palestinian reality, reorienting the Palestinian fictional trajectory and demanding a re-examination of the historical record. By re-narrating the Nakba, this study aims to challenge the oppressive silence that has enveloped the Palestinian experience, offering a counter-narrative that centers Palestinian voices and reclaims their agency asserting their rightful claim to liberation and self-determination. *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful* are powerful narratives that imbued with the raw power of lived experience, challenge dominant narratives and subvert colonial discourse.

 This paper repositions contemporary Palestinian fiction within the framework of the Nakba, not only as a historical event but as a dynamic discourse of cultural activism and resistance. The study moves beyond common postcolonial themes of exile and identity to explore deeper political aesthetics around nostalgia, resistance, and trauma. Focusing on two novels, it examines narrative strategies—such as nostalgia and testimonial narration—that shape the Nakba's representation as a site of contested memory.

 This research theorizes Palestinian memory as a collaborative and multi-faceted act of witnessing. It calls for a reexamination of Palestine as a colonized landscape within a postcolonial framework, urging for a critical and reflective approach to Palestinian cultural expression. Through a postcolonial lens, we witness Palestinian writers subvert colonial discourse and reclaim their cultural heritage. Nostalgia, a complex and ambivalent force, simultaneously anchors Palestinians to their past and holding back any prosecutions of the colonized part for identity erasure. As Palestinian writers navigate the labyrinthine complexities of identity, memory, and belonging, they offer a powerful critique of the Israeli occupation and its devastating impact on Palestinian society.

 These novels foreground the trope of Palestinian rootedness, recreating the idealized image of a harmonious society to counter the Zionist colonial project. By exploring these poetics of rootedness and memory, this study positions such novels a pivotal force of resistance towards the road of liberation. However, this analysis is limited by its focus on *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful*. Further exploration of works by Palestinian authors such as Ibtisam Azem, Ghassan Kanafani, Rabai Al-Madhoun, Elias Khoury – and more - could expand the scope of this study and reveal additional dimensions of the Palestinian literary landscape.

 The ongoing Israeli occupation continues to shape the Palestinian experience, forcing Palestinians to navigate a complex landscape of violence, displacement, and dispossession. Palestinian literature, however, persists as a beacon of hope, a testament to the resilience of the human spirit. This research reimagines postcolonial studies, expanding its scope to encompass new geographies and activist discourses. By dwelling on the wounds of the past, such fictional texts guard against historical amnesia and inspire future generations to continue the fight for justice and liberation.

 WORKS CITED

- Abulhawa, S. (2010) Mornings in Jenin. New York: Bloomsbury.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2007) Post-Colonial Studies: The Key Concepts. 2nd edn. London: Routledge.
- Ball, A. (2012) Palestinian Literature and Film in Postcolonial Feminist Perspective. London: Routledge.
- Baroud, R. (2003) Searching Jenin: Eyewitness Accounts of the Israeli Invasion 2002. Seattle: Cune Press.
- Bhabha, H. K. (2004) The Location of Culture. London: Routledge.
- Boehmer, E. (2006). Postcolonialism. In P. Waugh (Ed.), Literary theory and criticism (pp. 340-361). Oxford.
- Boym, S. (2001) The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.
- Fanon, F. (1963) The Wretched of the Earth. New York: Grove Press.
- Gandhi, L. (2019) Postcolonial Theory: A Critical Introduction. 2nd edn. New York: Columbia University Press.
- Gregory, D. (2004) The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq. Malden, MA: Wiley Blackwell Publishers.
- Loomba, A. (2015) Colonialism/Postcolonialism. 2nd edn. London: Routledge.
- Masalha, N. (2012) The Palestinian Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory. London: Zed Books.
- Moore-Gilbert, Bart. "Palestine, Postcolonialism and Pessoptimism: Palestine and Postcolonial Studies." Interventions, vol. 20, no. 1, 2016, pp. 7-40. doi:10.1080/1369801X.2016.1156555. (Accessed: 10 October 2024).
- Piterberg, G. (2001) 'Erasures', New Left Review, 10, pp.31-46. [Online]. Available at: https://newleftreview.org/issues/II10/articles/gabriel-piterberg-erasing-the palestinians (Accessed: 10 October 2024).
- Said, E. W. (1983) The World, the Text and the Critic. Cambridge & Massachusett: Harvard University Press.
- Said, E. W. & Mohr, J. (1986) After the Last Sky: Palestinian Lives. New York: Colombia University Press.
- Said, Edward W. *The Question of Palestine*. Vintage, 1992.
- Said, E. W. (1994) Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.
- Said, E. W. (1994) Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.
- Said, E. W. (1994) The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self determination, 1969-1994. New York: Vintage.
- Said, E. W. (1994) The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self determination, 1969-1994. New York: Vintage.
- Said, E. W. (2001) 'After Mahfouz', in Reflections on Exile. London: Granta Books, pp.317 26.
- Said, E. W. (2001) *Reflections on Exile*. London: Granta Books.
- Said, E. W. (2003) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sinwar, Yahya (2004). *Al-Shawk wa'l Qurunful*, *The Thorn and the Carnation*. Algiers: TASQ Company.
- Spivak, G. C. (1988) '*Can the Subaltern Speak?*', in Nelson, C. & Grossberg, L. (eds.) Marxism and the Interpretation of Culture. London: Macmillan Education, pp.271 313.

 Vázquez, J. S. F. (2002). *Recharting the Geography of Genre: Ben Okri's The Famished Road asa Postcolonial Bildungsroman*. The Journal of Commonwealth Literature, 37(2), 85-106. https://doi.org/10.1177/002198940203700207 (Accessed: 14 October 2024).

 Walder, D. (2011) Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory. London: Routledge.

 Williams, P. (2010) *'Outlines of a Better World: Rerouting Postcolonialism'*, in Wilson, J., Şandru, C. & Welsh, S. L. (eds.) Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium. London: Routledge, pp.86-96.

المجتمع السوري بين الموهوم والمتخيل: مقاربة لمفهوم العلاقات الاجتماعية في الرواية السورية (رقصة القبور) نموذجًا

Dr. Öğr. Üyesi Esat Layek
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251929

الملخص:

تكمن الإشكالية الرئيسية في البحث في كيفية تشابه المغالطات الاجتماعية التي ظهرت في سوريا خلال الثمانينات، مثل الانقسامات الطائفية والطبقية والقمع السياسي، مع تلك التي يعرضها مصطفى خليفة في رواية "رقصة القبور". يطرح البحث تساؤلات حول كيفية تصوير المجتمع الدخيل في الرواية كمرآة تعكس الصراعات والانقسامات الاجتماعية والسياسية الموجودة في الواقع السوري، والتأثيرات الاجتماعية الناتجة عن هذه المغالطات.

يهدف البحث إلى تحليل المغالطات الاجتماعية المشتركة بين واقع المجتمع السوري في الثمانينات والمجتمع المصوّر في "رقصة القبور". كما يسعى إلى فهم كيفية استخدام خليفة للرموز والأدوات السردية في روايته لنقد هذه المغالطات وتسليط الضوء على التشوهات الاجتماعية التي خلفها القمع السياسي والصراعات الطائفية.

يعتمد البحث على **المنهج التحليلي النقدي**، حيث يتم تحليل الرواية من خلال مقارنة المجتمع الدخيل في "رقصة القبور" مع الواقع الاجتماعي والسياسي في سوريا الثمانينات. يستخدم أيضًا **المنهج التاريخي** لفهم الجذور الاجتماعية والسياسية للمغالطات في الواقع السوري خلال تلك الحقبة، وربطها بالسرد الروائي.

- توصل البحث إلى أن الرواية تعكس بشكل قوي المغالطات الاجتماعية التي سادت في سوريا الثمانينات، مثل التمييز الطائفي، الطبقي، والقمع السياسي.
- أظهر خليفة في روايته كيف أن هذه المغالطات قادت إلى تشوهات في البنية الاجتماعية، حيث تتحول المفاهيم الخاطئة إلى حقائق مفروضة من قبل السلطة، مما يعمق الصراعات الاجتماعية.
- تعتبر رواية "رقصة القبور" نقدًا اجتماعيًا وسياسيًا موجهًا ضد تشويه الحقائق وتزييف الواقع، مما يجعلها وسيلة فعالة لفهم آليات التلاعب بالمجتمعات واستغلال الخوف والانقسامات.
- لاتعكس الرواية حقيقة المجتمع السوري في عمومه بقدر ما تعكس خيال وتصور الكاتب بحيث يشعر ابن المجتمع السوري بالاغتراب عن المجتمع الذي يراه في الرواية، ولا يلحظه في الواقع اليومي المعيش.

كلمات مفتاحية: المجتمع، الثمانينات، الرواية، الواقعية الجديدة.

Syrian Society: Between the Imagined and the Illusory: An approach to the concept of social relations in the Syrian novel "The Dance of the Tombs"

Dr. Öğr. Üyesi Esat Layek

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Abstract

The main problem of the research lies in how the social fallacies that appeared in Syria during the eighties, such as sectarian and class divisions and political repression, are similar to those presented by Mustafa Khalifa in the novel "Dance of the Graves". The research raises questions about how the alien society is depicted in the novel as a mirror that reflects the social and political conflicts and divisions present in Syrian reality, and the social effects resulting from these fallacies.

The research aims to analyze the social fallacies shared between the reality of Syrian society in the eighties and the society depicted in "Dance of the Graves". It also seeks to understand how Khalifa uses symbols and narrative tools in his novel to criticize these fallacies and shed light on the social distortions left by political repression and sectarian conflicts.

The research relies on the critical analytical approach, as the novel is analyzed by comparing the alien society in "Dance of the Graves" with the social and political reality in Syria in the eighties. The historical approach is also used to understand the social and political roots of fallacies in Syrian reality during that era, and to link them to the novel's narrative.

•The research found that the novel strongly reflects the social fallacies that prevailed in Syria in the 1980s, such as sectarian and class discrimination, and political oppression.

•Khalifa showed in his novel how these fallacies led to distortions in the social structure, where misconceptions turn into facts imposed by the authorities, which deepens social conflicts.

•The novel "Dance of the Graves" is considered a social and political critique directed against the distortion of facts and the falsification of reality, which makes it an effective means of understanding the mechanisms of manipulating societies and exploiting fear and divisions.

Keywords: Society, 1980s, Novel, New Realism.

1.المقدمة

- **تقديم الرواية والروائي:**

- مصطفى خليفة هو كاتب سوري، وتُعد "رقصة القبور" (مصطفى خليفة، 2014، رقصة القبور"السرداب"، ط1، دار الآداب، بيروت)روايته الثانية، بعد روايته الشهيرة "القوقعة" التي كانت أقرب إلى السيرة الذاتية، إذ تناولت تجربته في سجن تدمر، الذي يعدّ من أسوأ السجون في سوريا.
- تقوم رواية "رقصة القبور" على تقنية السرد المتسلسل عبر الزمن، مغطيةً ما يقارب نصف قرن، بدءًا من الخمسينيات وصولاً إلى عهد حافظ الأسد، من دون الإشارة إلى اسمه إشارة مباشرة. تبدأ الرواية باعتقال السارد الرئيسي، الذي يُفهم من الرواية أنه ناشط في الحزب الشيوعي، وكان معتقلاً ضمن حملة استهدفت الحزب. خلال اعتقاله، يتعرف على عبد السلام آل الشيخ، أحد قادة الحزب الشيوعي، والمسؤول عن منظمة الشباب فيه. يتوطد الرابط بينهما داخل سجن المزة العسكري، حيث تم نقلهما مع مجموعة أخرى من المعتقلين، ويوضع السارد في نفس الزنزانة مع عبد السلام للعناية به، إذ يبدو أن السلطات كانت حريصة على بقاء عبد السلام على قيد الحياة.
- بعد مرور أكثر من أربعة أشهر على الاعتقال، يأتي رئيس البلاد لتهديد المعتقلين، ليتم الإفراج عنهم في نهاية المطاف. بعد خروجهما من السجن، تتعمق العلاقة بين السارد وعبد السلام، حيث يعيش السارد وحيداً بعد خلافه مع عائلته وطرده من المنزل، ويعمل في الصحافة وينشط في الحزب الشيوعي، بينما عبد السلام ينتمي إلى عائلة دينية ثرية ومؤثرة، ما يثير دهشة السارد حول انضمامه إلى الحزب الشيوعي.
- تبدأ الرواية بتقديم عالم عبد السلام وتاريخه العائلي. فهو من سلالة خالد بن الوليد، التي تعرضت للإبادة مرتين على مر العصور، أولاً على يد أحد الخلفاء الأمويين، ثم على يد حاكم علوي في حلب، الذي يُفهم من الرواية أنه سيف الدولة الحمداني أو أحد أسلافه. تُحكم العائلة بنظام تراتبي صارم، حيث يرأسها والده الشيخ الكبير، ويعيشون في عزلة في قريتهم "الخالدية"، محافظين على ثرواتهم الهائلة التي تنتقل عبر الأجيال في سراديب سرية.
- مع تطور السرد، نكتشف الصراعات التي تواجهها العائلة، سواء داخل الحزب الشيوعي أو مع السلطة السياسية التي يقودها الجنرال (الأسد الأب)، الذي يحكم البلاد بعد سلسلة من الانقلابات. في الوقت نفسه، تنشأ بين عبد السلام ومارال، ابنة الحرفي الأرمني مهران، قصة حب معقدة تتطور إلى علاقة جنسية مفتوحة.
- تتناول الرواية أيضًا التحولات السياسية الكبرى في سوريا، بما في ذلك المواجهة العنيفة بين النظام والإسلاميين، التي تفضي إلى مذابح وتثبيت حكم الجنرال. وفي هذا السياق، يشهد الحزب الشيوعي انقسامات داخلية، حيث يختار بعضهم مهادنة النظام، بينما يفكر عبد السلام في مواجهته بالعنف المسلح. مع ذلك، يتراجع عبد السلام عن هذه الفكرة بعد دراسة متأنية، بينما تصر مارال على الاستمرار في المقاومة المسلحة.
- الرواية تقدم بُعدًا جديدًا للتاريخ السوري من خلال بناء سردية بديلة تمزج بين الخيال والتاريخ الحقيقي. يُظهر النص أن العائلة تتعامل مع تحديات عبر الزمن، من خلال توزيع أفرادها في بلدان مختلفة لمنع استئصالهم مرة أخرى، وتعقد اجتماعات دورية في "الخالدية" للحفاظ على هويتهم وتاريخهم.
- من خلال تطور الأحداث، نجد أن الرواية تسلط الضوء على قضايا متعددة مثل الطائفية، والصراع الطبقي، والتحرر الجنسي، وتتناول أيضًا الأيديولوجيات السياسية السائدة، لا سيما فيما يتعلق بالحزب الشيوعي ومواقفه من النظام. هنا نجد أن الرواية تطرح أسئلة مهمة حول دور الحزب الشيوعي في المشهد السياسي السوري، وتوجه نقداً لعدم تقديم صورة واضحة عن واقع الحزب وعلاقته بالسلطة، مكتفية بتقديم النظام على أنه مدعوم من قوى خارجية.

- كما تقدم الرواية تصويراً للجنس باعتباره وسيلة للهروب والتعويض عن الضغوط النفسية والاجتماعية التي تواجه الشخصيات، وهو ما يظهر بشكل بارز في حياة السارد وعبد السلام ومارال. ومع ذلك، يُلاحظ وجود شحنة جنسية كبيرة في الرواية، تعكسها مواقف الشخصيات تجاه العلاقات الجسدية، حيث يتم تقديم الجنس كغريزة أساسية بعيدة عن الضوابط الاجتماعية.
- في النهاية، تطرح الرواية تساؤلات حول التاريخ والسياسة والهوية، وتقدم نقداً للواقع الاجتماعي والسياسي في سوريا، مع التركيز على استغلال السلطة للطائفية من أجل بناء دولة مستبدة، حيث يصبح الناس ضحايا للاضطهاد السياسي والمعيشي.

.2السياق التاريخي والاجتماعي لسوريا في الثمانينات

- **لمحة عن المجتمع السوري في الثمانينات:**

شهد المجتمع السوري في الثمانينات تحولات سياسية واجتماعية عميقة تداخلت مع بعضها لتشكل فترة معقدة في تاريخ البلاد. برزت في تلك الحقبة السيطرة المحكمة للنظام الحاكم بقيادة حزب البعث بقيادة الرئيس حافظ الأسد، الذي اعتمد على سياسات مركّزة لتأمين استمرارية نظامه وترسيخ سلطته. وقد تميزت هذه الفترة بزيادة مظاهر الاستبداد السياسي والقمع الذي طال مختلف جوانب الحياة اليومية، حيث فرضت الدولة قيوداً شديدة على الحريات السياسية، وتم تحجيم دور المعارضة بشكل قاسٍ، ولاسيما بعد أحداث "حماة" عام 1982 التي تُعد واحدة من أبرز محطات القمع الشديد في التاريخ السوري الحديث، إذ ووجهت الجماعات المعارضة بعنف وصل إلى مستوى المجازر التي أسفرت عن ضحايا من المدنيين، مما أسهم في تشكيل حالة من الخوف الدائم بين أفراد المجتمع.

إلى جانب القمع السياسي، ظهرت في تلك الفترة توترات طائفية وطبقية، إذ ارتبطت السياسة ببنية طائفية معينة، مما عمّق من حدة الانقسامات المجتمعية. وُجّهت العديد من الاتهامات للنظام باستغلال التركيبة الطائفية لتعزيز سيطرته، وذلك من خلال دعم أفراد من طائفته وتهميش مجموعات أخرى، مما أثار مشاعر استياء بين فئات المجتمع المختلفة. كما أسهمت السياسات الاقتصادية في زيادة التفاوت الطبقي، إذ استفادت فئات محددة من الطبقة الحاكمة ومحيطها من الفرص الاقتصادية، في حين تزايدت معاناة الطبقات الوسطى والدنيا من تراجع مستوى المعيشة والبطالة.

وقد عالج العديد من الباحثين والكتاب هذه الحقبة، مثل باتريك سيل في كتابه "الصراع على سوريا" والذي يوفر تحليلاً معمقاً عن نشوء النظام البعثي وصراعاته الداخلية وامتدادات سلطته، وأيضًا، ذكر توماس فريدمان في كتابه "من بيروت إلى القدس" مشاهداته وتأملاته حول الديناميكيات الطائفية والسياسية في سوريا خلال الثمانينات.

- **المعضلات الاجتماعية البارزة في تلك الحقبة:**

شهدت سوريا في الثمانينات معضلات اجتماعية بارزة استندت إلى تأجيج الانقسامات الطائفية، وتكريس التمييز الطبقي، وقمع حرية الفكر، وهي معضلات عملت على تعزيز هيمنة النظام. وفيما يلي تحليل لهذه المعضلات، مدعوم بمراجع تسلط الضوء على تأثيرها.

1. **الانقسامات الطائفية**: تعزيز الهيمنة السياسية عبر الصراعات بين الطوائف

عمل النظام السوري في الثمانينات على توظيف الانقسامات الطائفية كأداة استراتيجية لتعزيز سلطته. فقد أشار الباحث باتريك سيل في كتابه الصراع على سوريا (Patrick Seale, Asad: The Struggle for the Middle East, 1988، ص 250-252) إلى أن النظام اعتمد بشكل كبير على الولاءات الطائفية لتأمين دعم قوي ومستمر من الطائفة العلوية، مما مكّنه من تأمين قاعدة دعم متينة تعزز وجوده على المدى الطويل. وأوضح سيل أن هذه السياسة كانت جزءًا من استراتيجية أوسع لتقوية التحالفات الداخلية، ولو على حساب تماسك المجتمع ككل.

تجسدت هذه المغالطة في خلق "عدو داخلي" مشترك، عبر التلاعب بالانتماءات الطائفية لزيادة العداء بين الطوائف المختلفة، مما جعل المجتمع أكثر انقسامًا وأقل تماسكًا (Seale، 1988، ص 256). وفي هذا الإطار، يُشير فريدمان في كتابه من بيروت إلى القدس

(Thomas Friedman, From Beirut to Jerusalem, 1999، ص 73) إلى أن النظام السوري عزز مناخ التوتر بين الطوائف كذريعة لتبرير سياساته الأمنية، مُستغلاً هذه الانقسامات لكسب شرعية في قمع المعارضين.

2. **التمييز الطبقي**: انقسام واضح بين الطبقات الاجتماعية وتأثيره على العلاقات الاجتماعية

تزامنًا مع الانقسامات الطائفية، برزت سياسات اقتصادية كرست التمييز الطبقي، حيث استفادت النخبة المرتبطة بالسلطة من الفرص الاقتصادية بينما تزايدت معاناة الطبقات الدنيا والمتوسطة. يُشير الباحث سامي مروان مبيض في عبد الناصر والتأميم - وقائع الانقلاب الاقتصادي في سورية 2019، ص 148-150) إلى أن النظام قام بمنح الامتيازات الاقتصادية للمقربين منه، مما جعل الاقتصاد السوري غير عادل وكرس حالة من الغبن الاجتماعي بين الطبقات.

أوضح مبيض أن هذا التمييز الطبقي جعل الانقسام المجتمعي أكثر وضوحًا، حيث استفادت النخبة السياسية والاقتصادية من موارد الدولة في حين تُركت الطبقات الفقيرة تعاني من تدهور مستوى المعيشة وتزايد الفقر (مبيض2019، ص 151-153). وعززت هذه السياسة شعور الاغتراب والظلم لدى الفئات الأقل حظاً، مما أضعف التماسك المجتمعي وأدى إلى تفاقم التوترات الاجتماعية.

3. **الاستبداد وقمع الحرية الفكرية**: خلق واقع مجتمعي موحد يخدم السلطة

أما فيما يتعلق بحرية الفكر والتعبير، فقد عمل النظام الحاكم على فرض مغالطة "التوافق المجتمعي" من خلال قمع الأفكار المعارضة وتضييق مساحة حرية التعبير. يناقش الباحث ميشيل سورا في كتابه الدولة المتوحشة (Michel Seurat, The State of Barbarism, 1989، ص 190-192) كيف سعى النظام السوري إلى تقديم صورة لمجتمع موحد ومتماسك من خلال فرض سياسات فكرية قمعية، ومنع انتشار الأفكار المعارضة التي تُخالف رؤيته السياسية.

بحسب سورا، كان النظام يستند إلى مغالطة تدعي أن المجتمع السوري بحاجة إلى وحدة فكرية وسياسية لتحقيق "الاستقرار"، بينما كانت هذه الوحدة تُستخدم كذريعة للتضييق على الحريات الفردية وقمع الآراء المختلفة (Seurat، 1989، ص 193-194). وبهذه الطريقة، أسهم النظام في تضييق أفق الفكر المجتمعي وزرع الخوف بين المثقفين الذين كانوا يترددون في التعبير عن آرائهم، مما دفع إلى إضعاف النقد الذاتي للمجتمع وتأخر تطوره السياسي.

.3المجتمع الدخيل في رواية "رقصة القبور"

تحليل المجتمع المصوّر في الرواية

تمثل رواية رقصة القبور للمؤلف مصطفى خليفة نموذجًا لمجتمع دخيل تمزقه الانقسامات الطائفية والاجتماعية، حيث تتداخل القوى السياسية والدينية وتؤدي إلى تفكك المجتمع واستمرار دوامة الظلم. يصور خليفة المجتمع على أنه بنية معقدة من الطبقات والولاءات المتداخلة، حيث تصبح الانتماءات الطائفية والطبقية والولاءات السياسية عوامل حاسمة في بقاء الأفراد، وكأنها لعبة تحكمها قوى أكبر تفرض تصوراتها على الهوية والانتماء. ومع ذلك، يجدر بالذكر أن هذا المجتمع، رغم تعامله مع مشكلات عميقة في الهوية والفكر، هو في نهاية المطاف مجتمع خيالي من نسج الكاتب ولا يعكس الحقيقة الكاملة للمجتمع السوري. إذ يُعرف عن المجتمع السوري أنه لا يشهد هذا الامتزاج العميق بين الطوائف أو هذا الربط المصيري بينها، كما أن التحرر الجنسي الذي صوره خليفة، سواء بداعٍ أو دون داع، لا يمثل واقع العلاقات في المجتمع السوري. ربما تكون هذه الصورة المشوهة قليلاً للمجتمع هي انعكاس لحاجة نفسية لدى الكاتب لتغيير المجتمع، ولو في مخيلته، أو هي استجابة سيكولوجية لرغباته المكبوتة في بيئة مغايرة.

الرمزية: استخدام الرموز والعناصر الخيالية

يستخدم خليفة الرمزية ببراعة لتصوير المجتمع المتصدع وصراع الهويات، إذ تظهر قرية "الخالدية" كمكان رمزي يعكس الهوية العائلية والعزلة الطائفية، حيث تجتمع العائلة دورياً للحفاظ على تاريخها وأسرارها بعيداً عن الأنظار. تمثل الخالدية رمزًا للمجتمعات التي تحاول

الانعزال عن النظام السائد لحماية هويتها وكيانها من الانقراض، مما يجعلها جزءًا من التحديات التي تواجهها الشخصيات في ظل سطوة النظام السياسي. كما أن شخصية عبد السلام تأتي كرمز للهوية المتناقضة، فهو ينتمي إلى عائلة دينية تقليدية ثرية، لكنه ينخرط في الحزب الشيوعي، مما يُظهر صراعه الداخلي وتردده بين الولاء العائلي والانتماء السياسي.

تتجلى الرمزية أيضاً في العلاقة بين عبد السلام ومارال، حيث يتناول خليفة علاقتهما كصورة للتحرر الشخصي المتحدي للتقاليد الصارمة، ويصور الجنس كوسيلة للهرب من واقع القمع والضغط النفسي الذي تعيشه الشخصيات. تظهر هذه العلاقة كأداة رمزية لتصوير التناقضات والتشوهات الاجتماعية الناجمة عن القمع، إذ يصبح الجنس منفساً يعبر عن رفض الشخصيات للقيود المجتمعية التي تفرضها السلطة.

المغالطات الاجتماعية في الرواية

1. الخلط بين الهوية والانتماء

يعكس خليفة في الرواية الصراعات الداخلية للشخصيات بسبب خلط الهويات والانتماءات، حيث تبرز هذه المغالطة من خلال شخصية عبد السلام الذي يواجه صراعاً بين هويته العائلية كفرد من عائلة دينية تقليدية وانتمائه السياسي كعضو في الحزب الشيوعي. هذا التناقض بين الهوية والانتماء يشكل صراعاً داخلياً مستمراً لدى عبد السلام، ويعكس حالة الانقسام الاجتماعي الذي يُفرض على الأفراد نتيجة الصراع بين الانتماءات الطائفية والطبقية والسياسية. بذلك، تصبح الهوية عبئًا على الأفراد في المجتمع الدخيل، مما يجعلهم يضيعون في دوامة من التردد وعدم الاستقرار.

2. التضليل والتزييف

تشير الرواية إلى مغالطة التضليل الاجتماعي حيث يعاني المجتمع من إخفاء الحقائق وتشويه الوعي الجمعي. يظهر هذا في تصوير الحزب الشيوعي ونظام الأسد كقوى متصارعة تعتمد على التضليل والتزوير السياسي. إذ يعكس خليفة النظام القمعي في سوريا كقوة تسعى إلى ترسيخ واقع زائف، حيث تستخدم الشعارات الوطنية والتصريحات البراقة لإخفاء الظلم الاجتماعي. ويشير السارد إلى أن النظام يستغل الطائفية كمبرر لتحقيق أهدافه السياسية، مما يرسخ التضليل ويزيد من عدم وضوح الرؤية للمجتمع، ويؤدي إلى فقدان الثقة بين أفراده، فيظل الشعب تحت سيطرة وهمية من الوحدة والاستقرار.

3. التماثل بين الظالم والمظلوم

تعكس الرواية مغالطة "تحول المظلوم إلى ظالم" حيث يظهر أن بعض الشخصيات، التي تعرضت للقمع، تلجأ بدورها إلى ممارسات قمعية في سعيها للمقاومة، مثل فكرة عبد السلام حول اللجوء للعنف المسلح لمواجهة النظام. وعلى الرغم من تراجعه لاحقًا، فإن هذه الفكرة تبرز الجانب الإنساني المظلم الذي قد يظهر في مواجهة الظلم، حيث يتحول البعض إلى ممارسة أساليب عنف تضعهم في مكان الظالم ذاته. ويعكس هذا التحول الحلقي دورات القمع والصراع في المجتمع السوري، وكيفية توريث هذه الصراعات عبر الأجيال.

نجح مصطفى خليفة في رواية رقصة القبور في تقديم مجتمع دخيل مشوه، يستخدم الرموز لتسليط الضوء على صراعات الهوية والانقسام الاجتماعي، ويكشف عن مغالطات اجتماعية متعددة مثل خلط الهوية والانتماء، والتضليل الاجتماعي، ودورة الظلم المتكررة. ومع ذلك، يبقى هذا المجتمع تجسيداً خيالياً بعيداً عن واقع المجتمع السوري، الذي لا يشهد هذا القدر من الامتزاج الطائفي أو التحرر الجنسي. ربما عبّر خليفة، من خلال هذه الصورة، عن حاجة نفسية لإعادة تشكيل المجتمع السوري وفق رؤيته، أو كانت استجابة لرغبات سيكولوجية مكبوتة، في محاولة لإعادة صياغة الواقع ولو عبر الخيال الأدبي.

.4المقارنة بين الواقع والرواية

تشابهات بين المجتمع السوري في الثمانينات والمجتمع الدخيل في الرواية

أبدع مصطفى خليفة في رقصة القبور بتقديم صورة مجتمعٍ متخيل يحمل تشابهات ملحوظة مع المجتمع السوري في الثمانينات، خصوصًا في جانب القمع السياسي والتمايز الطبقي. عكست الرواية تشوهات المجتمع الدخيل من خلال أدوات قمعية مماثلة لما واجهه السوريون في ذلك العقد، حيث كان النظام السياسي في سوريا آنذاك يعتمد على القمع والتضييق للسيطرة على المعارضين وتحييدهم. وتبرز في الرواية صورة مجتمع معزول ومتشرذم، يعتمد على سطوة السلطة لفرض التصورات والمعتقدات، وهي صورة تعكس إلى حد بعيد الأجواء التي سادت سوريا خلال فترة الثمانينات حين كانت الانقسامات الطبقية واضحة في المجتمع، وزادت الفجوة بين النخب المرتبطة بالسلطة وباقي الشعب.

كما عكست الرواية الانقسامات الطائفية والاجتماعية كجانب مهم في تشكيل المجتمع المتخيل، وهو ما يشبه واقع الثمانينات في سوريا الذي شهد تباينات طائفية ملحوظة، تفاقمت تحت تأثير السياسة القمعية للسلطة. من خلال تركيزه على العائلة الميثولوجية "آل الشيخ" واعتزازها بنسبها التاريخي وانتمائها الطائفي، يعكس خليفة في الرواية ديناميكية الصراع الطائفي التي كانت تتفاعل في المجتمع السوري الحقيقي. كما أظهرت الرواية التوترات بين الجماعات المختلفة، مما يعكس بشكل موازٍ الصراع الطائفي والاجتماعي الذي شهدته سوريا في تلك الفترة، حيث كانت العلاقات بين الطوائف تتسم بتوترات متقطعة وتوجس متبادل، ما أضعف النسيج المجتمعي وزاد من تفكك البنية الاجتماعية.

المغالطات في الحالتين

فيما يخص التزييف الإعلامي وتضليل الشعب، تطرقت الرواية إلى دور الإعلام في خلق تصورات وهمية وتضليل الرأي العام، مما يعكس واقع الثمانينات في سوريا حين كانت السلطة تستخدم الإعلام كأداة لنشر سرديات تتماشى مع أجندتها السياسية. في الرواية، يظهر الإعلام كوسيلة للتحكم بعقول الشعب وتشكيل رؤيتهم للعالم، مما يشابه الواقع السوري الذي شهد حملة إعلامية ممنهجة لتقديم صورة غير حقيقية عن الاستقرار والوحدة، في حين أن المجتمع كان يموج بالتوترات الداخلية. تبرز هنا المغالطة التي اعتمدتها السلطة في تزييف الحقائق وتضليل الشعب للحفاظ على السلطة، وتصوير النظام كحامٍ وحيد للوحدة والاستقرار.

ومن جانب آخر، تعكس الرواية تصورات السلطة والمجتمع حول العدو والخطر الداخلي والخارجي، وهو ما يتشابه مع ما ساد في المجتمع السوري خلال الثمانينات. ركزت السلطة السورية آنذاك على خلق عدو داخلي يمثل تهديدًا مزعومًا لاستقرار المجتمع، سواء كان هذا العدو متمثلًا بالمعارضة السياسية أو الأقليات التي تختلف مع النظام. في الرواية، يظهر "العدو" ككائن هلامي يستخدمه النظام للترويج للخوف والانقسام، مما يجعل الشعب يلتف حول السلطة بدافع الحماية من هذا "الخطر" المفترض. هذا الأسلوب في خلق العدو الداخلي لا يعكس فقط سياسة النظام في سوريا، بل يمتد أيضًا إلى مفهوم أعمق في توظيف المخاوف الجمعية وتجييرها لصالح السلطة الحاكمة، بحيث تبقى مشاعر الخوف والترقب سائدة في المجتمع وتستخدم كأداة لتعزيز السيطرة.

يمكن النظر إلى المجتمع الذي تخيله مصطفى خليفة في **رواية "رقصة القبور "**على أنه مجتمع مكون من عدة طبقات متداخلة بين الأسطورة والتاريخ والواقع، حيث يعيد الكاتب بناء سردية تاريخية معقدة تحتوي على مزيج من الصراعات الاجتماعية، السياسية، والدينية. هذا المجتمع المتخيل يعكس عدة جوانب تتسم بالبعد عن الواقع السوري الحقيقي من جهة، والتقاط بعض الحقائق الجوهرية من جهة أخرى.

السمات العامة للمجتمع المتخيل:

العائلة الميثولوجية والتاريخية:

- يعيد خليفة بناء سلالة **آل الشيخ**، التي يدعي أنها تعود إلى خالد بن الوليد، في سياق درامي ومأساوي، حيث تعرضت هذه السلالة للإبادة مرتين عبر التاريخ. في هذا السرد، تصبح العائلة رمزًا لصراع دائم من أجل البقاء في مواجهة الأنظمة السلطوية والطائفية.
- هذا البعد الأسطوري للعائلة يظهر في امتلاكها **ثروات ضخمة**، تعيش في عزلة داخل مجتمع شبه مغلق، تحافظ على إرثها وعاداتها عبر الأجيال. هذا التصور يبدو بعيداً عن الواقع السوري التقليدي، حيث لم تبرز مثل هذه العائلات الأسطورية بهذه الطريقة في السرديات الاجتماعية الحديثة لسوريا.

2. **النظام الاجتماعي المغلق:**

- المجتمع المتخيل في الرواية قائم على **عزلة فئات اجتماعية معينة** مثل عائلة آل الشيخ، التي تعيش بعيداً عن التفاعل المباشر مع باقي المجتمع، وتدير شؤونها بطريقة تذكرنا بالأنظمة الإقطاعية أو العشائرية القديمة.
- هذا التصور قد يبدو غير واقعي إذا ما قورن بالنظام الاجتماعي الحديث في سوريا، حيث لا توجد مجموعات بهذا المستوى من الانغلاق والعزلة المنظمة بدقة، ولا سيما مع التداخل الكبير بين الطبقات الاجتماعية، والانفتاح على المدن والبلدان المختلفة.

3. **الصراع الطائفي والمذهبي:**

- الرواية تبرز بشكل قوي **الصراع الطائفي**، سواء بين **العلويين** و**الخوالد** (أحفاد خالد بن الوليد)، أو بين **الشيوعيين** و**السلطة**. هذا التركيز على الصراع الطائفي يأخذ بعدًا أسطوريًا يتجاوز الواقع، حيث يصور الصراع وكأنه نزاع مستمر بين مجموعات متحاربة ذات جذور تاريخية طويلة.
- في الواقع السوري الحديث، على الرغم من وجود صراعات طائفية ومذهبية، إلا أنها ليست دائمًا بهذا الطابع الأسطوري. المجتمع السوري أكثر تعقيداً وتنوعاً في تفاعلاته، والصراعات الطائفية التي شهدتها سوريا، خصوصاً منذ القرن العشرين، غالباً ما تكون متشابكة مع عوامل سياسية واقتصادية، وليست بالضرورة امتداداً لصراعات تاريخية قديمة.

4. **الأيديولوجيات المتضاربة:**

- يظهر في الرواية **صراع الأيديولوجيات**، بين **الشيوعية** و**النظام الحاكم**، وبين **القيم الدينية** و**الأفكار التحررية**. عبد السلام وآل الشيخ يمثلون هذا الصراع الداخلي، حيث يعيشون تحت وطأة تناقضات اجتماعية وسياسية، منها التمسك بالهوية العائلية الدينية والانتماء إلى حزب شيوعي علماني.
- في الواقع السوري، الصراعات الأيديولوجية موجودة، ولكنها أقل تعقيدًا مما يصوره خليفة في الرواية. العلاقة بين الأحزاب الشيوعية والسلطة السورية كانت أكثر واقعية، مع تداخلات سياسية معقدة، ولكنها لم تصل إلى هذا المستوى من الدراما التي تصور صراعاً داخلياً بين الانتماء العائلي والأيديولوجي.

5. **التحرر الجنسي والهروب من القيم التقليدية:**

- من السمات البارزة في الرواية تصوير العلاقات الجنسية كعنصر أساسي في حياة الشخصيات، سواء في العلاقات بين عبد السلام ومارال، أو بين السارد ولميس. هذه العلاقات يتم تقديمها كتحرر مطلق من القيم الاجتماعية، حيث يُرفض الزواج التقليدي وتُمارس العلاقات الجسدية بحرية تامة.

- هذا التحرر الجسدي المتخيل يتعارض مع الواقع السوري المحافظ، الذي يتمسك إلى حد كبير بالقيم الأسرية التقليدية، رغم التحولات التي قد تكون قد حدثت في بعض الأوساط. تصوير الجنس في الرواية وكأنه الوسيلة الوحيدة للهروب من الضغوط أو التعبير عن الحرية الذاتية يعد تصورا غير واقعي إلى حد كبير بالمقارنة مع المجتمع السوري الفعلي.

الفروقات بين المجتمع المتخيل والمجتمع السوري الحقيقي:

يمكن أن نبدأ بتوضيح السمات الأساسية لكل منها وتسليط الضوء على الفروقات الجوهرية بينها، والتي يمكن تلخيصها في خمسة محاور رئيسية تتناول البعد العائلي، النظام الاجتماعي، الصراعات الطائفية، التناقض الأيديولوجي، والتحرر الجنسي.

أولاً، العائلة الميثولوجية والتاريخية التي يصورها خليفة في الرواية، وتحديدًا عائلة "آل الشيخ" التي يدّعي نسبها إلى خالد بن الوليد، تمثل رمزًا أسطوريًا للصراع الدائم من أجل البقاء في مواجهة التحديات والسلطة. يتم تضخيم هذا الصراع عبر تصوير العائلة ككيان مهيب يمتلك ثروات ضخمة ويحافظ على إرثه في عزلة محكمة. إلا أن هذا البعد الأسطوري لا يعكس الحقيقة الاجتماعية السورية؛ فالمجتمع السوري لم يعرف عائلات بهذه السمات الأسطورية الواضحة التي تركز على العزلة الشديدة والاستقلالية في إطار مجتمعي حديث. فالعائلات السورية، حتى وإن تمسكت بتاريخها وأرثها، هي جزء من مجتمع أكثر تفاعلاً وانفتاحًا.

ثانياً، النظام الاجتماعي المغلق كما تصوره الرواية، حيث تعيش عائلة آل الشيخ كفئة معزولة، تشبه الأنظمة الإقطاعية، يعكس صورة مجتمع ينأى عن التداخل مع الفئات الأخرى. لكن في الواقع السوري، يندر وجود مثل هذه الانغلاقية المحكمة. فالنظام الاجتماعي في سوريا يتيح تفاعلاً واسعاً بين الأفراد والعائلات من خلفيات متباينة، حيث تنتشر العلاقات المهنية والاجتماعية بين المدن المختلفة، مع وجود ترابط طبقي أقل تشدداً مما يصفه خليفة. هنا، نجد أن تصوير العزلة في الرواية يوحي بمجتمع مغلق وشبه مستقل، لا يعكس تماماً واقع التواصل الاجتماعي والانفتاح المتزايد الذي تشهده الحياة المدنية السورية.

ثالثاً، يضخم خليفة الصراع الطائفي ليبدو كأنما هو امتداد لصراعات تاريخية قديمة، فيظهر وكأنه صراع أسطوري بين مجموعات تتنازع على السلطة والنفوذ. يصور خليفة الطائفية كحالة نزاع دائم ومستمر، متجاهلاً تعقيد التفاعل الطائفي في سوريا المعاصرة، حيث تتداخل الصراعات الطائفية غالباً مع أسباب سياسية واجتماعية معاصرة وليست مرتبطة دائمًا بامتدادات تاريخية بهذا العمق. في الواقع، المجتمع السوري أكثر تنوعًا وتفاعلاً من هذه الصورة الأسطورية للصراع، ويشهد انقسامات طائفية نتيجة عوامل حديثة كتدخلات القوى الخارجية والسياسات الاقتصادية، بدلاً من أن يكون نزاعاً موروثاً عبر التاريخ.

رابعاً، يظهر في الرواية صراع الأيديولوجيات كعنصر جوهري، حيث يعيش عبد السلام وآل الشيخ تحت وطأة التناقضات بين الهوية العائلية والانتماء الحزبي. يصور خليفة هذا التنازع وكأنه معركة داخلية دائمة، بينما الواقع السوري أكثر تعقيداً وواقعية من هذه الصورة المتطرفة، حيث لم تكن الأحزاب الشيوعية مثلاً تمثل تحديًا مباشرًا بهذا الشكل الدرامي للسلطة. الأحزاب والأيديولوجيات المختلفة في سوريا تعاملت مع الوضع السياسي بطرق مختلفة، وامتزجت مصالحها مع توجهات النظام دون الوصول إلى الصراع المتطرف الذي يفرضه خليفة، الذي يقدم صراعاً بين العائلة والأيديولوجيا.

أخيراً، يقدم خليفة التحرر الجنسي كعنصر أساسي في حياة الشخصيات كوسيلة للهروب من القيود الاجتماعية والسياسية، حيث يتم تقديم العلاقات الجسدية كملاذ للتعبير عن الحرية. لكن، إذا قورن هذا التصور بالواقع السوري، نجد أن المجتمع السوري ما زال محافظًا بشكل كبير، خاصة فيما يتعلق بالقيم العائلية والتقاليد المرتبطة بالزواج والأسرة. صحيح أن هناك بعض التغيرات التي بدأت تطرأ على بعض الأوساط الحضرية، إلا أن التحرر الجنسي الذي يصوره خليفة يبدو بعيداً عن الواقع، إذ يظل الزواج التقليدي والأخلاقيات المرتبطة به عنصرين جوهريين في بنية المجتمع السوري، ولم تصل العلاقات الشخصية إلى هذا الحد من التحرر كما صورت الرواية.

في المجمل، يبدو أن المجتمع الذي قدمه خليفة هو مجتمع متخيّل يميل إلى تضخيم جوانب معينة كالصراعات الطائفية والتحرر الجنسي والانغلاق الاجتماعي، ربما كوسيلة نفسية للتعبير عن رغبات الكاتب المكبوتة أو حاجته لتخيل مجتمع مثالي من وجهة نظره، يختلف عن الواقع التقليدي الذي عاشه. بهذا الشكل، تبدو رواية رقصة القبور كلوحة فنية مثقلة بالرموز والمغالطات الاجتماعية التي تصور مجتمعاً افتراضياً يعكس أصداءً من الحياة السورية، لكنه يظل بعيداً عن تفاصيل الواقع.

.5دلالات المغالطات الاجتماعية في الرواية والواقع

تأثير هذه المعضلات على تفكك المجتمع وتعميق الصراعات

في رقصة القبور، يتناول خليفة مجموعة من المعضلات الاجتماعية التي تؤدي إلى تفكك المجتمع السوري المتخيّل وتعميق الصراعات الداخلية. يوضح كيف أن الانقسامات الطائفية والنزاعات الطبقية، إلى جانب الأيديولوجيات المتصارعة، تُسهم بشكل حاسم في انشقاق المجتمع وانحلال بنيته. تجسد الرواية عائلة "آل الشيخ" كرمز لفئة مغلقة تلتزم بتاريخها وتقاليدها على حساب التفاعل مع مكونات المجتمع الأخرى، مما يؤدي إلى عزلة وانقسام يضعف النسيج المجتمعي. كما أن النزاعات الطائفية والمذهبية تزيد من حدة الاستقطاب، حيث تصور الرواية الصراع الطائفي وكأنه ناتج عن تاريخ طويل من الأحقاد والانقسامات، ما يعمق الشعور بانعدام الثقة والتوتر بين الطوائف، ويجعل التماسك الاجتماعي أقرب إلى المستحيل.

استغلال السلطة لهذه المعضلات لإحكام قبضتها على المجتمع

يسلط خليفة الضوء في روايته على كيفية استغلال السلطة لهذه المعضلات الاجتماعية والسياسية لإحكام سيطرتها على المجتمع. يصور النظام كجهة واعية تستخدم الانقسامات الطائفية كأداة للهيمنة، فتعزز الشعور بالخوف وعدم الثقة بين المكونات المجتمعية المختلفة، مما يجعل النظام يظهر كحامٍ لاستقرار زائف. هذا الاستغلال السياسي يتيح للنظام تجزئة المجتمع وتحويله إلى جماعات متفرقة تفتقر إلى الوحدة، مما يسهل السيطرة عليها. بهذه الطريقة، يصوّر خليفة النظام على أنه يستفيد من بقاء هذه المعضلات وتعميقها، إذ يسمح له ذلك بتوجيه الانتباه بعيدًا عن مشاكله الداخلية ويحول دون تشكيل قوة معارضة حقيقية قادرة على تحدي قبضته الحديدية.

الفكر النقدي في رواية خليفة

استخدام السرد لانتقاد المغالطات وتسليط الضوء على معاناة الفرد

يستخدم خليفة السرد كأداة نقدية تسلط الضوء على معاناة الفرد في مجتمع مضلل ومنقسم. تتجلى هذه المعاناة عبر شخصية السارد وعبد السلام، اللذين يواجهان الصراع الداخلي بين هويتهم الخاصة والتضاربات المجتمعية المحيطة بهم. يعكس السرد في الرواية قسوة الظروف التي يعيشها الأفراد، إذ يجدون أنفسهم عالقين في مجتمع يفتقر إلى العدالة والحرية، حيث تصبح الاختلافات العرقية والدينية أداة بيد السلطة لتعميق التشرذم الاجتماعي. يعبر خليفة من خلال لغة سردية مشحونة بالتوتر والأسى عن آلام الفرد، ويكشف كيف تتآكل حرياته الشخصية في ظل الخوف من القمع والصراع، مما يعزز من شعور الأفراد بالعزلة والاغتراب عن مجتمعهم.

قراءة فلسفية للرواية كمرآة لواقع مشوّه

يمكن قراءة رقصة القبور كمرآة تعكس واقعًا مشوهًا يطرح تساؤلات حول المستقبل والمصير. تطرح الرواية أسئلة فلسفية عن معنى الهوية والانتماء في مجتمع يعاني من صراعات حادة وتشوهات عميقة. يستخدم خليفة عناصر رمزية وأحداث مأساوية ليبرز قلق الأفراد من عدم اليقين والانهيار المحتمل للهوية الجماعية. يُظهر خليفة عبر الشخصيات المحورية أن المجتمع السوري قد أصبح رهينة للصراعات الأيديولوجية والدينية التي تهدد تماسكه واستقراره، مما يجعل الفرد يتساءل عن مصيره في ظل هذه التحديات.

بهذا الصدد، تبرز الرواية كدعوة للتفكير في إمكانية تجاوز هذه المعضلات، حيث يبدو أن خليفة يتساءل عن قدرة المجتمع على التغلب على الخلافات والانقسامات، وعن ما إذا كان هناك أمل لمستقبل أفضل. هذه القراءة الفلسفية تضفي بعدًا إضافيًا للرواية، حيث لا تقتصر على تصوير المأساة السورية، بل تسعى إلى إثارة تساؤلات أعمق حول مصير المجتمع في ظل التحديات الحالية.

الخاتمة

يمكن القول إن المجتمع الذي قدّمه مصطفى خليفة في رقصة القبور هو مجتمع متخيل، يمزج بين الأسطورة والصراع، ويطرح قضايا الطائفية والعائلة والسلطة والجنس في إطار يتجاوز الحدود الواقعية للمجتمع السوري. هذه الرواية لا تقتصر على إعادة سرد التاريخ، بل تعمل على صياغة سردية بديلة تستند إلى بعض العناصر التاريخية والاجتماعية، لكنها تعيد ترتيبها وتصعيدها في سياق درامي يعكس عمق القلق من قضايا الهوية والانتماء والحرية، محاولاً تقديم نقد اجتماعي وسياسي لما قد يكون عليه مجتمع مضلل ومنقسم إذا وقع تحت قبضة الاستبداد.

تشير نتائج التحليل إلى أن الرواية تعبّر عن المغالطات الاجتماعية التي سادت سوريا في فترة الثمانينات، مثل الانقسامات الطائفية والتمايز الطبقي والقمع السياسي. لقد نجح خليفة في تجسيد كيف أن هذه المغالطات ليست مجرد انعكاسات عابرة للصراعات، بل هي أدوات تستخدمها السلطة لتشويه البنية الاجتماعية وتطويعها، حيث تتحول المفاهيم المغلوطة تدريجيًا إلى "حقائق" مفروضة بفعل التكرار والترسيخ السلطوي، مما يؤدي إلى مزيد من التفكك الداخلي وانهيار الثقة بين الأفراد.

غير أن رقصة القبور لا تمثل المجتمع السوري بحد ذاته بقدر ما تعبر عن خيال وتصورات الكاتب، بحيث يجد القارئ السوري نفسه في حالة من الاغتراب، ويشعر بأن المجتمع الذي يراه في الرواية لا يطابق الواقع المعيش اليومي. يقدم خليفة مجتمعًا مشوهًا عمداً، يضخم فيه الصراعات ويبرز التناقضات بشكل درامي ليركز على الجوانب المظلمة من السلطة والقهر، مما يجعل الرواية في الحقيقة أقرب إلى مرآة لمجتمع متخيل منه إلى تصوير دقيق لمجتمع حقيقي.

في النهاية، تعتبر رقصة القبور نصًا نقديًا ذا بعد اجتماعي وسياسي عميق، موجهًا ضد سياسات التزييف وتشويه الحقائق التي قد تُفرض على المجتمعات تحت ظل الاستبداد. من خلال أسلوبه السردي الفريد، يقدم خليفة فهمًا عميقًا لآليات التلاعب بالمجتمعات واستغلال الخوف والانقسامات؛ إذ تبدو الرواية دعوة للتفكير في مخاطر فقدان الهوية والحرية، وتساؤلًا مستمرًا عن مستقبل مجتمع تحت قيود السلطة المطلقة.

المراجع:

1. Friedman, T. (1999). *From Beirut to Jerusalem* (2nd ed.). The Lexus and the Olive Tree.

2. Khalifa, M. (2014). *Raqsat al-Qubur [Dance of the Tombs]*. Beirut: Dar al-Adab.

3. Moubayed, S. M. (2019). *Abd al-Nasser wa al-Ta'miym: Waqa'i' al-Inqilab al-Iqtisadi fi Suriyya [Abdel Nasser and the Nationalization: Facts of the Economic Coup in Syria]* (1st ed.). Beirut: Dar Riyad al-Rayyis.

4. Seale, P. (1988). *Asad: The Struggle for the Middle East*. University of California Press.
5. Seurat, M. (1989). *The State of Barbarism*. Sindbad/Actes Sud Press.

جمالية الوزن ودلالته في الشعر العربي الحديث قصيدة- أراك- لأبي القاسم الشابي أنموذجا.

الأستاذة الدكتورة: الزهرة سهايلية
قسم اللغة العربية وآدابها-جامعة الشلف-الجزائر.

Doi: 10.5281/zenodo.14251943

يقول أبو القاسم الشابي:

أراك

أراك فتحلو لدي الحياة**ويملأ نفسي صباح الأمل
وتنمو بصدري ورود عذاب**وتحنو على قلبي المشتعل
ويفتنني فيك فيض الحياة**وذاك الشباب الوديع، الثمل
ويفتنني سحر تلك الشفاه**ترفرف من حولهن القبل
فأعبد فيك جمال السماء**ورقة ورد الربيع، الخضل
وطهر الثلوج، وسحر المروج**موشّحة بشعاع الطفل
***
أراك، فأُخلق خلقا جديدا**كأني لم أبل حرب الوجود
ولم أحتمل فيه عبئا، ثقيلا**من الذكريات التي لا تبيد
وأضغاث أيامي، الغابرات**وفيها الشّقيّ وفيها السّعيد
ويغمر روحي ضياء، رفيق**تكلّله رائعات الورود
وتسمعني هاته الكائنات**رفيق الأغاني وحلو النشيد
وترقص حولي أمان، طراب** وأفراح عمر خليّ، سعيد
***
أراك، فتخفق أعصاب قلبي**وتهتزّ مثل اهتزاز الوتر
ويجري عليها الهوى في حنوّ**أنامل، لدنا، كرطب الزّهر
فتخطو أناشيد قلبي، سكرى**تغرّد، تحت ظلال القمر
وتملأني نشوة، لا تحدّ**كأنّي أصبحت فوق البشر
أودّ بروحي عناق الوجود**بما فيه، من أنفس أو شجر

وليل يفرّ، وفجر يكرّ**وغيم يوشي رداء السّحر[1]

توطئة:

عرف الشعر العربي في بنائه وتشكيله قيما إيقاعية متنوّعة خصوصا الجانب العروضي الذي يمثله كل من الوزن والقافية، إذ انحصر الوزن في التكرار الزمني والتّماثل والتّباين بين التفعيلات المتكرّرة وانحصرت القافية في مقاطع صوتية متكرّرة في أواخر الأبيات. وبما أن التجربة الشعرية الشابية تجربة متميّزة بالتوازن والجمالية انحصر موضوع مداخلتنا في(جمالية الوزن ودلالته في الشعر العربي الحديث قصيدة- أراك- لأبي القاسم الشابي أنموذجا).

أما الإشكالية المطروحة فهي:

-ما مفهوم علم العروض؟

-ما مفهوم الوزن والقافية والروي؟

-إلى أي مدى تماشى الوزن مع مدلول القصيدة؟

-كيف أثرت القافية والروي قصيدة أراك من الوجهة الدلالية والفنية؟

مفهوم علم العروض:

قبل الولوج في المفهوم الاصطلاحي لعلم العروض نعرض إلى مفهومه اللّغوي، فمن بين التعريفات اللّغوية لهذا العلم نجد في لسان العرب "العروض ميزان الشّعر لأنّه يعارض بها، وهي مؤنّثة ولا تجمع لأنّها اسم جنس"[2]، تعني العروض في اللّغة الناحية.

أما من حيث التعريفات الاصطلاحية فنصادف مفاهيم متعدّدة منها ما جاء في الكافي في العروض والقوافي:" وأصل العروض في اللّغة النّاحية ومن ذلك قولهم" أنت معي في عروض لاتلائمني" أي في ناحية ولذا سمّيت الناقة التي تعترض في سيرها عروضا لأنّها تأخذ في ناحية دون النّاحية التي تسلكها فيحتمل أن يكون سمّي هذا العلم عروضا لأنّه ناحية من علوم الشعر، وقيل أن يكون سمّي عروضا لأنّ الشّعر معروض عليه"[3]، وفي مفهوم آخر" هو العلم الذي يعرف به موزون الشعر من فاسده متناولا البحور الشعرية وتفعيلاتها وما يصيبها من تغيّرات وغير ذلك"[4]. يقصد بالمعنى الاصطلاحي للعروض أنّه القاعدة التي يقاس بها الشّعر ويتكون من جملة من البحور الشعرية.

ويمثّل **الوزن والقافية** ركيزتين أساسيتين في الشّعر وهما الوزن الفاصل بينه وبين النّثر يظهران "كغطاء خارجي يؤثّر في الجوهر الصّوتي"[5].

مفهوم الوزن:

[1] أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ط2، دار صادر. بيروت، 2008، ص178، 179.

[2] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م10، لسان العرب، ط3، دار صادر. بيروت، 2004، ص108 مادة عرض .

[3] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد قاسم، ط1 ، شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية صيدا. بيروت،2003، ص13.

[4] راجي الأسمر، علم العروض والقافية، ط1، دار الجبل. بيروت، 1999. ص 05 .

[5] جون كوهن ، النظرية الشعريةبناء لغة الشعر اللغة العليا ، ترجمة وتقديم وتعليق د : أحمد درويش، دار غريب للطباعةوالنشر والتوزيع. القاهرة ، 2000، ص51 .

ورد في تعريف الوزن لغة« وزن يزن وزنا وزنة، وزنت له الدراهم فاتّزنها كقولك نقدتها له فانتقدها واتّزن العدل اعتدل بالأخر، ودينار وازن، ودراهم وازنة بوزن مكة، ووازن الشيء الشيء ساواه في الوزن وتوازنا واتّزنا، ومن المجاز استقام ميزان النهار: انتصف وكلام موزون، وتقول زن كلامك ولا تزنه»[6].

يتضح أنّ الوزن في اللّغة مأخوذ من العدل والانتصاف. أمّا اصطلاحا فيعرّفه علوى الهاشمي:« الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية والممتدة المتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السّطر الشعري وأخره مقفّى"[7].

يتراءى لنا أنّ الوزن تكرار لتفعيلات تبتدئ مع البيت الشعري وتنتهي بنهايته، وهو يمثّل وحدة البيت الشعري موسيقيا كما يتمّي الحركة الشعرية ويعدّ إيقاعا متأصلا ذوقيا وفطريا في الشعر العربي.

الوزن في قصيدة(أراك): اخترنا بيتين شعريين من كل مقطوعة:

أراك فتحلو لديّ الحياة**ويملأ نفسي صباح الأمل

وتنمو بصدري ورود عذاب**وتحنو على قلبي المشتعل

أراك، فأُخلق خلقا جديدا**كأنّي لم أبل حرب الوجود

ولم أحتمل فيه عبئا، ثقيلا**من الذكريات التي لا تبيد

أراك، فتخفق أعصاب قلبي**وتهتزّ مثل اهتزاز الوتر

ويجري عليها الهوى في حنوّ**أنامل، لدنا، كرطب الزّهر

الدراسة العروضية للمقطع الأول:

أراك فتحلو لديّ الحياة**ويملأ نفسي صباح الأمل

أراك فتحلو لدبي لحياتو** ويملأ نفسي صباح لأمل

0//0/0//0/0// /0//**0/0//0/0//0/0// /0//

فعول فعولن فعولن فعولن**فعول فعولن فعولن فعو

وتنمو بصدري ورود عذاب**وتحنو على قلبي المشتعل

وتنمو بصدري ورودن عذابن**وتحنو على قلبي لمشتعل

0//0/0//0/ 0// 0/0//**0/0// 0/0// 0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن**فعولن فعولن فعولن فعو

الدراسة العروضية للمقطع الثاني:

أراك، فأُخلق خلقا جديدا**كأني لم أبل حرب الوجود

[6]الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، ط1منشورات محمد علييضوي دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، 1997، ص332. مادة وزن.

[7]علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص211 .

أراك، فأُخلق خلقن جديدن**كأنني لم أبل حرب لوجود

00//0/0//0/ 0/ //0//**0/0// 0/0///0// /0//

فعول فعول فعولن فعولن**فعول فعو لن فعولن فعول

ولم أحتمل فيه عبئا، ثقيلا**من الذكريات التي لا تبيد

ولم أحتمل فيه عبئن، ثقيلن**من ذذكريات للتي لا تبيد

00//0/ 0//0 /0//0/0//**0/0//0/0/ /0/0//0/0//

فعولن فعو لن فعولن فعولن**فعولن فعو لن فعولن فعول

الدراسة العروضية للمقطع الثالث:

أراك، فتخفق أعصاب قلبي**وتهتزّ مثل اهتزاز الوتر

أراك، فتخفق أعصابقلبي**وتهتزز مثل هتزاز لوتر

0//0/0//0 /0/ /0/0//** 0/0//0/0/ //0///0//

فعول ففول فعولن فـعولن**فعولن فعولن فعولن فعو

ويجري عليها الهوى في حنوّ**أنامل، لدنا، كرطب الزّهر

ويجري عليهلهوى في حنوون**أنامل، لدنا، كرطب ززهر

0//0/0// 0/0/ //0//**0/0//0/ 0//0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعو لن فعولن**فعول فعولنفعولن فعو

تجلّى بعد الدراسة العروضية لهذه الأبيات المتنوّعة المقاطع من قصيدة (أراك) أنّها من بحر المتقارب وتفعيلاته :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وسمّاه الخليل بن أحمد متقاربا "لتقارب أجزائه لأنّها خماسية كلّها يشبه بعضها بعضا"[8]وهذا" البحر رتيب الإيقاع لأنّه مبني على تفعيلة واحدة فعولن لكنّه متدفّق وسريع نظرا لقصر هذه التفعيلة و لذلك يصلح للسرد والتعبير عن العواطف الجياشة في آن واحد"[9]، إذن فرتابة هذا البحر ناتجة على احتوائه تفعيلة واحدة تتكرر ثمان مرات.

نرى بأنّ الوزن ناسب حالة الشاعر النفسة في هذه القصيدة التي تصبّ في النهر الدلالي للغزل، وهو يصف حبيبته التي هي رمز السعادة والحياة، فالحياة تجسّدت في وجودها، ويقر لنا بأنّ وجودها حوله يجعله مخلوقا جديدا، وقد انتقى ألفاظه من القاموس الرومانسي التي جعل القصيدة أكثر جمالا، فالأمل وجمال الكون وسحر الحياة كلّه تجسّد في هذه الفاتنة الجميلة.

[8]ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، حقّقه وعلّق عليه وصنع فهارسه: د النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي. القاهرة ، 2000، ص136.

[9]الشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية، دار الراتب الجامعية. ص190 .

عرف الوزن تغيّرات وهذه الأخيرة كما عرّفها فوزي عيسى: "عبارة عن تغيّرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري ويلجأ إليها الشعراء أحيانا تخفيفا من قيود الوزن"[10] إذ نلفي زحاف القبض الذي يعني حذف الخامس الساكن من التفعيلة لتصبح فعولن فعول، كما نجد أيضا علل النقص التي تمثّلت في علّة الحذف التي تعني إسقاط سبب خفيف من أخر التفعيلة لتصير فعولن فعو وتوظّف فعل، وكذا علّة القصر(المنع) التي يقصد بها حذف ساكن السبب الخفيف من أخر الجزء وتسكين المتحرّك قبله فنجد فعولن تصبح فعول//00.

يلوّن الشاعر وقع القصيدة من خلال التّغيّرات فبالزحاف نلمس لها توازنا إيقاعيا أحدثه القبض وذلك لتخفيفه من الملل والرتابة الناشئة عن تكرار التفعيلات نفسها، وحتى علل النقص التي استعملها الشاعر وهما علتا الحذف والقصر جاءتا في موضعهما المناسب فبعلل النقص قام الشاعر بإزالة التكرار الآلي المملّ الذي يميز هذا الوزن، وبتأمّلنا توظيف الشاعر لهذا البحر المطرد التفعيلات نقرّ أنّه وظّف هذا الوزن بفيض شعوري جعله ينجح برسمه لصورة شعرية مكّنته من إبراز العناصر الموسيقية بتحويلها من صورة عادية إلى صورة إيقاعية سريعة، لاءمت حالة الطرب والفرح التي ميّزت نفسية الشاعر.

القافية والروي:

مفهوم القافية:

القافية مأخوذة في مفهومها اللّغوي من" من القفا وراء العنق كالقافية، وقفوته قفوا تبعته"[11]. إذن فالقافية تعني الاتّباع في اللّغة، أمّا اصطلاحا فيرى إبراهيم أنيس أنّ القافية "ليست إلا عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من مقاطع ذاتنظام خاص يسمّى الوزن"[12].

نرى من خلال هذا المفهوم بأنّ القافية عبارة عن مقاطع صوتيةتتردّد في أواخر الأبيات الشعرية محدثة رنّات إطرابيه، ولا يمكن أن يستغني عنها الشعر العربي قديما وحديثا فهي إحدى خصائصه الأساسية والجوهرية.

القافية في قصيدة أراك: اخترنا بيتين شعريين من كل مقطع:

القافية في المقطع الأول:

أراك فتحلو لديّ الحياة**ويملأ نفسي صباح الأمل

أراك فتحلو لدبي لحياتو** ويملأ نفسي صباح **لأمل**

0//00//0/0// /0//**0/0//0/0//0/0// /0//

وتنمو بصدري ورود عذاب**وتحنو على قلبي المشتعل

وتنمو بصدري ورودن عذابن**وتحنو على قلبي ل**مشتعل**

0//00//0/ 0// 0/0//**0/0// 0/0// 0/0//0/0//

القافية في المقطع الثاني:

أراك، فأُخلق خلقا جديدا**كأنّي لم أبل حرب الوجود

[10]فوزي عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية، 1999، ص25.

[11]الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم، القاموس المحيط، ط1، دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، ص432.

[12]إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر العربي، ط3، مكتبة الأنجلو مصرية، 1965، ص 264 .

أراك، فأُخلق خلقن جديدن**كأنني لم أبل حرب لو**جود**

//0/ //0///0/ 0/0**//0// /0 //0/0/0/**00/**

ولم أحتمل فيه عبئا، ثقيلا**من الذكريات التي لا تبيد

ولم أحتمل فيه عبئن، ثقيلن**من ذذكريات للتي لا ت**بيد**

//0/0/0/0/ /0/0/0/0/ /0/0/0/0/**0/0//0/ 0//0 /0/**00//**

القافية في المقطع الثالث:

أراك، فتخفق أعصاب قلبي**وتهتزّ مثل اهتزاز الوتر

أراك، فتخفق أعصابقلبي**وتهتزز مثل هتزا**ز لوتر**

//0///0/ /0/0//0/ **/0/0/ /0/ 0//**0**/0/0/0/

ويجري عليها الهوى في حنوّ**أنامل، لدنا، كرطب الزّهر

ويجري عليهلهوى في حنوون**أنامل، لدنا، كرط**ب ززهر**

0/0// 0/0// 0//0/0/ //0/**0/0/0/ 0/0/ 0//0/0/**

نلاحظ أنّ الشاعر نوّع في القافية إذ تراوحت بين المتدارك والمترادف، فالقافية المترادفة أن يتوسط الحركتين ساكنان مثل (مشتعل /0//0) في البيت الثاني، وانتقلت في المقطع الثاني إلى المترادفة أي ترادف ساكنين مثل (جود/00) في البيت الأول من المقطع الثاني، لتعود إلى القافية المتداركة في المقطع الثالث مثل(الوتر /0//0) في البيت الأول من المقطع الثالث.

تتميّز القافية بأنّها ذات إطار صوتي ودلالي في الشّعر العربي، و" هي الأداء الشعوري فهي لا تبلغ تأثيرها القوي إلا إذا ربطت بين الصوت والمشاعر". وهذا ما لاحظناه في قصيدة (أراك)، إذ جاءت القافية على تركيبة واحدة فولّدت إيقاعا على مستوى القصيدة، وعبّرت عمّا يختلج في نفس الشاعر من إحساسات وعواطف اتّجاه حبيبته، وهي في تركيبها اللّغوي جلّها أسماء، ومن دلالة الأسماء الثبات والوصف فالشاعر يصف لنا حبيبته وقوّة شوقه إليها ومدى فرحته الغامرة أثناء رؤيتها فهذه المحبوبة رمز للحياة والوجود. وهو ثابت في عشقه لها يتغنّى بها فهي رمز لحلاوة الدنيا وهي أمله الصباحي.

مفهوم الروي:

نجد في المفهوم اللّغوي للرّوي أنّه مأخوذ من" روى الحبل ريّا فارتوى، والرواء بالكسر والمدّ: حبل من حبال الخباء، وقد يشدّ به الحمل والمتاع على البعير"[13]، وقيل سمّي رويّا لدلالته على التأني والفكر والتدقيق في اختيار الحرف المناسب وتكراره بعينه بشكل حريص في كلّ أبيات القصيدة كما أنّ هناك من اعتبره رويّا أي عصمة يتم بها تماسك الأبيات وعدم تفرّقها[14].

والروي هو الحرف الأخير من القصيدة وإليه تنسب.

[13]ابن منظور، لسان العرب، م6 ، ص 271، مادة روي.

[14]ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي. القاهرة، 1993. ص166 .

الروي في قصيدة أراك: اخترنا ثلاثة أبيات من كل مقطع:

أراك فتحلو لديّ الحياة**ويملأ نفسي صباح الأمل

وتنمو بصدري ورود عذاب**وتحنو على قلبي المشتعل

ويفتنني فيك فيض الحياة**وذاك الشباب الوديع، الثمل

***

أراك، فأُخلق خلقا جديدا**كأنّي لم أبل حرب الوجود

ولم أحتمل فيه عبئا، ثقيلا**من الذكريات التي لا تبيد

وأضغاث أيامي، الغابرات**وفيها الشّقيّ وفيها السّعيد

***

أراك، فتخفق أعصاب قلبي**وتهتزّ مثل اهتزاز الوتر

ويجري عليها الهوى في حنوّ**أنامل، لدنا، كرطب الزّهر

فتخطو أناشيد قلبي، سكرى**تغرّد، تحت ظلال القمر

نلفي في القصيدة الروي متنوّعا بتنوّع القافية بحيث تجسّد في أحرف اللام والدال والراء وهي أصوات مجهورة أدّت دلالة الوصف والإخبار عن هذه المحبوبة الفاتنة التي ملأت حياة الشاعر سعادة وخيرا وفرحا، من أمثلته المشتعل الوجود الورود الزهر، كما أنّ التنويع في حرف الروي خلق حركة إيقاعية داخل هذه القصيدة.

وكخاتمة للبحث:

- العروض هو أساس الشعر.

- الوزن والقافية هما العنصران الأساسيان في علم العروض.

- قصيدة أراك قصيدة رومانسية بامتياز دلّت على تجربة الشابي الشعرية و موهبته الفنية.

- بحر المتقارب هو البحر الذي اعتمده الشاعر في قصيدته وهو بحر تساوق مع دلالة القصيدةوبثّ إيقاعا فيها.

-جاءت القافية متنوّعة بين المتداركة والمترادفة وهي من نوع الساكن تماشت مع مدلول القصيدة.

-الأسماء هي نوع التركيب الذي ميّز القافية وذلك راجع لدلالتها على الوصف والإخبار.

-تنوّع الرّوي بين أصوات اللام والدال والراء وكلها أصوات مجهورة خدمت القصيدة دلاليا وأحدثت وقعا فيها.

هوامش البحث:

- جون كوهن، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق د: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة، 2000.

- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، شرح وتعليق: محمد قاسم، ط1، شركة أبناء الشريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع المكتبة العصرية صيدا. بيروت ،2003.

- راجي الأسمر، علم العروض والقافية، ط1، دار الجبل. بيروت، 1999.

- ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: د النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي. القاهرة ، 2000.

- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج2، ط1، منشورات محمد عليبيضوي دار الكتب العلمية بيروت. لبنان، 1997.

- الشيخ غريد، المتقن في علم العروض والقافية، دار الراتب الجامعية.

- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي. القاهرة، 1993.

- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

- فوزي عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الإسكندرية، 1999.

- الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم، القاموس المحيط ، ط1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

- أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، ط2، دار صادر. بيروت، 2008.

- ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م10، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، 2004 .

بنية المكان في رواية "ارتطام لم يُسمع له دويّ" لبثينة العيسى

د. أمل يونس محمد إرحيم
دكتوراه أدب ونقد
الجامعة الإسلامية العالمية-ماليزيا
غزة_ فلسطين

Doi: 10.5281/zenodo.14251909

ملخص البحث

تتحدّد الأشياء المادية بإشغالها حيّزًا معيّنًا في مكان ما أو فضاء ما، ولا يمكن لهذه الأشياء أن تتحصّل على هيئتها أو معلوميّتها دون أن تشغل جزءًا من هذا الحيّز الذي يتيح لها الوجود، ويمنحها هويتها. الحيّز الذي تتخلّق فيه أحداث الرواية ومجرياتها ينقسم إلى حيزين: مكاني وزماني، أمّا عن الحيز المكاني فهو عبارة عن الوجود من المساحات المكانية التي تنشأ فيها أحداث الرواية، وتتحرك فيها شخصياتها، وترتبط فيها بالتأثير والتأثر، والمكان تقنية من أهم تقنيات السرد الروائي. اختارت الباحثة رواية (ارتطام لم يسمع له دوي) لبثينة العيسى الكاتبة الكويتية، والتي تناقش فيها قضية ال (بدون) وهي الفئة المهمّشة في المجتمع الكويتي؛ حيث لا يعترف الكويت بمواطنتهم؛ لتقف عند بنية المكان فيها، فقد أثرت بنية المكان بتركيبتيها: المناخية والاجتماعية في شخصيات الرواية. ناقشت الكاتبة حالة التشظي التي يعيشها أبطال الرواية، والتي نتجت عن الأثر الرجعي للمكان عند كلّ منها، وقد وقفت الباحثة على الأبعاد النفسية التي أسهم في برمجتها محرّك المكان ببعديه: الجغرافي والاجتماعي؛ لتتناول في بحثها المكان من أربعة محاور. المحور الأول ويتناول المكان لغة واصطلاحًا، والمحور الثاني يتناول الثنائية الضدية للمكان في الرواية، لتنتقل في المحور الثالث إلى الأمكنة المفتوحة والمغلقة وسمات كلّ واحدة منها، ومن ثمّ تقف في المحور الرابع عند قراءة مكانية عبر أثر المكان على الشخصية الروائية، مستخدمة المنهج الوصفي التحليلي في تناولها لهذه المحاور؛ لتخلص فيما بعد إلى أنّ المكان في الرواية شكّل بطلًا من أبطال الرواية، كما أسهم في رسم أبعاد الشخصيات بشكل أساسي؛ على الرغم من أنّ الكاتبة مالت إلى الاختصارات المكانية ذات الكثافة الدلالية. استخدمت الكاتبة المفارقة المكانية لإشعال جذوة الحبكة الروائية، وإنضاج المقصدية الرسالية في الرواية.

الكلمات المفتاحية: المكان- الشخصية الروائية_ الرواية

مقدمة

يتشكّلُ الخطابُ السرديُ الروائيُ في إطار محدّداته التي تشكّلُ كينونته، وأهمُ هذه المحدّداتِ عنصرُ المكان؛ حيث يمثّلُ المكانُ حدودَ المساحةِ التي تتحرّكُ فيها أحداثُ الرواية، وتتنقّلُ فيها الشخصيات، هذا المحدّدُ الذي يحملُ على عاتقِه إكسابَ الحدثِ منطقيّتَه، ومنْحَ الشخصياتِ سماتِها عبرَ ارتباطاتِها به، وتأثيرِه فيها. إنّ الخطابَ السرديَ الجيّدَ يتكئُ على اختيارٍ موفّقٍ للمكان، فالمكانُ يشكّلُ منظومةً سلطويةً في المحيط الروائي، فزمنُ الروايةِ بحاجةٍ إليه، كي يعملَ داخلَه، ويسيرَ بمحاذاتِه في الوقتِ ذاته، والشخصيات لا يمكنها الانفصال عنه، فهي على علاقة وطيدة معه، فهي تخضع لتأثيراته، وتكتسب منه بعض سماتها، إضافة إلى أنّ كلّ حقل مكاني في الرواية يقوم بدوره عبر مدلولاته، "فالمكان كالعلامة اللغوية، قائمة على وجهين غير متفارقين: الدال والمدلول، وكما تخرج الكلمة من نظامها اللغوي إلى النظام السيميولوجي حين تدخل القصيدة، فتغدو علامة سيميولوجية عبر المجاز، فإنّ المكان (علامة) يخرج من نظامه الدلالي والعادي إلى

النظام السيميولوجي حين يدخل النصّ السردي"،[15] فذكر مكان ما يستحضر استدعاء صورة له عبر المخيّلة، لكنّ وجوده في سياق خاص يمنحه دلالة خاصة، بهيئة معيّنة تفتح باب القراءة المضمرة للسياق، فالحدث الروائي يعتمد على طاقة المكان. وقد تناولت بثينة العيسى حيثيات المكان المؤثرة على الهوية من خلال طرحها قضية (البدون)، ف"الأماكن ليست مجرد مدن وأحياء وأزقة قديمة... هي تاريخ مملوء بالأحداث وبالقضايا الإنسانية الكثيرة التي تزرع في النفس، لتنبت وتعيش أجيالًا بعد أجيال"،[16]فلا يمكن أن تتحلّل قيمة الهوية، ولا يمكن أن يعيش المرء بعيدًا عن وطنه دون أن يحمل معه شيئًا منه، شيئًا ينتقل عبر اللاشعور، يظهر في المدركات والمحسوسات، يفضح مساحات الخفاء الكامنة، وهذا ما حاولت الروائية معالجته في روايتها.

اختارت الباحثة رواية (ارتطام لم يسمع له دوي) التي تقف فيها الروائية (بثينة العيسى) على أهمية المكان ودوره في تعزيز الهوية؛ أو تذويبها؛ إذ إنّ المكان "يعود على الحدث... بالقيمة الاجتماعية التي ترتبط به، ويحمّله من الشحنات العاطفية التي تصاحبه"[17]، فلا يمكن بتر السمات المكانية من خريطة النعوت الشخصية، فالمرء ابن بيئته، يتشرّب منها بعض ملامحها رغمًا عنه، كالصفات المادية، وجزءًا من منظومتها الاجتماعية، كالثقافة بكلّ ما لها من قدرة على ترك بصماتها في صفحة الشخصية.

وقفت الباحثة على بنية المكان في الرواية التي جمعت بين ضدّين من الأمكنة: الوطن والغربة. تناولت الباحثة الموضوع عبر أربعة محاور، وقفت في المحور الأول على مفهوم المكان لغة واصطلاحًا، ثمّ تناولت المفارقة المكانية عبر تناولها الثنائيات الضدية للمكان في المحور الثاني، ثمّ الأماكن المفتوحة والمغلقة وسماتها في المحور الثالث، لتقف عند القراءة المكانية التي تقدّمها شخصيات الرواية؛ لتخلص في النهاية إلى نتائج عدّة أهمّها: أنّ الكاتبة استطاعت أن تمنح البطولة للمكان عبر فرشاة المفارقة المكانية التي رسمت بها ملامح الأمكنة الضدية. قدّمت الشخصيات قراءة واضحة للمكان تؤكد هذه المفارقة.

أسئلة البحث

- ما هي الطرق التي سلكتها الروائية في تحديد هوية المكان؟
- كيف رسمت الروائية سمات الأماكن المغلقة والمفتوحة؟
- كيف طبع المكان سماته في صفحات الشخصيات الروائية؟

وقد حدّدت الباحثة أهداف البحث:

أهداف البحث

- الكشف عن المفارقة المكانية التي لجأت إليها الكاتبة، لمنح الأمكنة هويتها في الرواية.
- رصد المظاهر المكانية في الرواية والكشف عن سماتها.
- الكشف عن علاقة الشخصيات بالمكان والكشف عن أسباب العلاقة.

محددات الدراسة

رواية (ارتطام لم يسمع له دوي) لبثينة العيسى.

---

[15] زيتون، علي محمدي، **في مدار النقد الأدبي**، ط1، (بيروت: دار الفارابي، 2011)، ص67.

[16] حميدة، بسام، **من يؤثّر على الآخر.. الكاتب أم المكان؟** (موقع إلكتروني) https://www.omandaily.oZ/

[17] مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية**، (د.ط)، (بيروت: اتحاد الكتاب العرب،200 0)، ص7.

انتهجت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في بحثها، واطلعت على بعض الدراسات السابقة المشابهة في الطرح للاستفادة، ومنها:

المكان وجماليته في القصة العربية لقصيرة[18] وتناولت الباحثة فيه مفهوم المكان والأبعاد الجمالية له في القصة العربية القصيرة عبر نماذج عدّة للقصة القصيرة، وانتهجت المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت إلى أنّ علاقة المكان بالزمن جدلية تتّسم بالتجانس والتلازم، وأنّ هناك تشابهًا في الأبعاد الجمالية في القصة العربية القصيرة اجتماعيًا وسياسيًا وفكريًا.

المكان في روايات سحر خليفة[19] تناولت الباحثة أبعاد المكان ومظاهره ولغة السرد التي تناولت المكان، وانتهجت المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت الدراسة إلى أنّ الروائية حصرت أمكنتها في المدن الفلسطينية، وأهملت الصحراء والبحر في معظم رواياتها.

في هذا البحث، حاولت الباحثة تناول المكان كهوية (الوطن)، وتسليط الضوء على إمكانيات المكان التي تعزّز الانتماء أو تحدّ منه أو تعدمه.

أولًا: مفهوم المكان

لا بدّ من تعريف المكان لغة واصطلاحًا قبل الولوج إلى تحليله كبنية أساسية في العمل الروائي، وقد تعدّدت المفاهيم التي تناولت تعريف المكان، وهذا التعدّد المفاهيمي ناتج عن اختلاف المنظور لكلّ جهة ممّن تناولوا المفهوم.

المكان لغة: كما ورد عند الفيروز أبادي هو "الموضع، كالمكانة. والجمع: أمكنة، وأماكن".[20]

المكان اصطلاحًا: ارتبط مفهوم المكان بالعديد من الرؤى، فلم يعد مقتصرًا على الأبعاد الجغرافية وحدود المساحة، وقد عُرّف من زوايا مختلفة، اجتماعية وفلسفية وأدبية:

- **مفهوم المكان في الاصطلاح الاجتماعي:** هو ما يتعلّق بمتعلّقات المجتمع، فهو "البيئة الاجتماعية، وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد ونوع العمل السائد في المجتمع وأثر الحضارة عامّة على الفن"،[21] وبذلك، فإنّ المفهوم الاجتماعي للمكان هو عبارة عن مجموع انعكاسات المكان على المجتمع وأثرها فيه.

- **المفهوم الفلسفي للمكان:** يراه أفلاطون، أنّه "الخلاء، والمكان هو المسافة الممتدّة والمتناهية لتناهي الجسم"[22]كما ورد في كتاب جماليات المكان لمحمد عبيدي. عرّف عند الفلاسفة الإسلاميين على أنّه "السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"،[23] وبذلك فإنّ المنظور الفلسفي يرى أنّ المكان مساحة مادية، وظيفته الاحتواء والإحاطة.

- **المفهوم الأدبي الروائي للمكان:** تعدّدت المفاهيم الأدبية للمكان، يعرّفه (باشلار) على أنّه "المكان الملموس بواسطة الخيال، لن يظلّ مكانًا محايدًا، خاضعًا لقياسات وتقسيم الأراضي، لقد عيش فيه بشكل وضعي، بل بكلّ ما للخيال من تحيّز، وهو شكل خاص في الغالب، مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنّه يركّز الوجود في حدود تحميه"،[24] وبذلك فهو يرى أنّ الواقع رحم للمكان المولّد بالخيال، فالخيال وسيط وجوده، لا يتقيّد بالحدود الجغرافية المعروفة، لكنّه يمنح الحدود للموجودات فيه. وقد عرّف المكان على أنّه "الكيان الاجتماعي الذي يحتوي

---

18. طبنجة، كرم خليل محمد، **المكان وجماليته في القصة العربية القصيرة**، (الأردن: الجامعة الأردنية، 2002) رسالة ماجستير.
19. النتشة، جميلة عماد، **المكان في روايات سحر خليفة**، (فلسطين: جامعة الخليل،2011- 2012،) رسالة ماجستير.
20. الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، ط1، (سوريا: مؤسسة الرسالة، 1986)، ص1585.
21. عبيدي، مهدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، (د.ط)، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011)، ص30.
22. المرجع السابق، ص (28).
23. السابق نفسه، ص28.
24. باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، ط2، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، 1984) ص60.

على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه؛ لذا فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر، يحلّ جزءًا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه"،[25] فالمكان يمثّل بعدًا أخلاقيًا ومجتمعيًا، وهو جزء من الكينونة الشخصية لقاطنيه، وقد عرّفه (النصير) بأنّه "شخصية متماسكة ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية؛ ولذا لا يصبح غطاء خارجيًا أو شيئًا ثانويًا بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته لما كان متداخلًا بالعمل الفني"[26]، فالمكان عند النصير يقارب الشخصية، يُعبَّر عنه باللغة، يكشف عن الكينونة الداخلية لساكنيه، وبذا قد يحصل على استحقاق لدور البطولة، وهذا يتوقّف على قوة حضوره، وقوة فاعليته في الأحداث والأشخاص. أمّا بدر عثمان فيرى أنّ "المكان الروائي والطابع اللفظي منه يجعله يتضمّن كلّ المشاعر والتصوّرات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أنّ المكان في الرواية ليس المكان الطبيعي أو الموضوعي، وإنما يخلقه المؤلف في النصّ الروائي ويجعل منه شيئًا خياليًا"،[27] فهو يرى أنّ المكان يكتسب إطاره ومحدّداته عبر منجزات اللغة، وهو يحمل في طياته أبعادًا إنسانية، يستحضره الكاتب من وحي خياله، ويقارب الواقع في تصوّراته، وحمولته الأخلاقية والإنسانية.

المكان في الأدب "لا يفهم من خلال الوصف العادي فحسب، وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان (البطل/الأديب) والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة التي تستشعرها الذات الأدبية في علاقتها بالمكان"[28]، فالمكان لا يتخلّق بمعزل عن الأديب، فالأديب هو المؤثّر الأول في المكان، فهو الذي يهب المكان الدفء أو الوحشة، فهو الذي أوجد له موجوداته الأدبية، تلك الموجودات التي تتلاعب به، وتبثّ فيه من طاقتها، سواء أكانت إيجابية أو سلبية، كما أنّ لهذا المكان إفرازاته الخاصة التي يصبّها في موجوداته، فيصبغها بصبغته.

وقد تعدّدت المسميات للمكان، فهناك من أطلق عليه الحيّز وهناك من أسماه الفضاء، وهناك من حدّده بالمكان وهو المصطلح الروائي الدارج، وقد "اختار هذا المصطلح كلّ من غالب هلسا، وسيزا قاسم، وشجاع العاني، وعبد الله إبراهيم، وياسين النصير، ومهند يونس".[29] فقد غلب عليه مسمّى المكان الروائي، و"يمثّل المكان إيقاعًا منتظمًا في العمل الروائي، فالمتتالية المكانية ليست شكلية، إنها مقادير مكانية مجتزأة من الواقع، ملتحمة ببعضها، ومنضبطة بمعايير المتن الروائي"،[30] فلا يمكن لهذه المقادير المكانية أن تلعب بعيدًا عن ملعب الرواية، ولا يمكن أن تلعب بعيدة منفصلة عن بعضها في الرواية، فهي تشكّل سلسلة منتظمة التدحرج، تفضي لانتظام الشكل الروائي ككلّ.

ثانيًا: الثنائيات الضدية للمكان (الوطن/ الغربة) (الكويت/السويد)

قد تتعزّز قيمة الشيء بعرض قيمة ضدّه، ومراوغة معناه الصريح للوصول لمعناه المضمر، واستحضار مدركاته الغائبة عبر استحضار مدركات ضدّه الحاضرة،وقد حاولت الروائية أن تكشف عن القيمة المكانية عبر المفارقة، فالبون الشاسع الذي أوجدته الروائية بين المكانين اللذين شكّلا بقعة الضوء الأبرز في الرواية أتاح للقارئ إمكانية النظر للأمكنة من نافذة امتيازاتها، واستجلاب حقيقتها بعيدًا عن ضبابية المشهد الحاضر، تلك التي تفتح باب التساؤلات التي تتضارب فيها الأجوبة، لكنّها في النهاية ترجّحُ كفّ الوطنمن خلال عرض قراءة لمدخلات المكان الكامنة في الشخصية الثائرة ضدّه؛ لتعزّز من خلالها قيمة الإرث الوطني (الهوية)، فقد أوجدت الروائية خيطًا بين الانتماء واللانتماء، هذا الخيط هو تخبّط الذات، بمحاولة إنكار حنينها، ومكابرتها مشاعرها الحقيقية، لتتبّع بعد ذلك هذا الخيط، ومن ثمّ تحاول جذبه باتجاه مقصدية السرد، ف "المكان يعبّر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيبة السرد والمنحى الدرامي الذي يتّخذه"،[31] سلكت الروائية مسلكًا وعرًا وحادًا، هذا المسلكُ تمثّل في الوقوف على المكان البديل

---

[25] النصير، ياسين، الرواية **والمكان**، (د.ط)، (بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، د.ت) ص17.

[26] المرجع السابق، ص17.

[27] عثمان، بدر، **بناء الشخصية في روايات نجيب محفوظ**، ط1، (بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر، 1986)، ص28- 29.

[28] جمعة، مصطفى عطية، **مصطلح المكان المفهوم والسيموطيقا** (موقع الكتروني) https://www.alraimedia.com

[29] الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد**، ط1، (بيروت: الدار المصرية اللبنلانية، 1992)، ص421.

[30] إرحيم، أمل يونس، **شعرية السرد في روايات أيمن العتوم**، ط1، (فلسطين: مكتبة منصور، 2019) ص273.

[31] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ط1، (بيروت: المركز العربي الثقافي، 1990). ص32.

الذي يتفوق بامتيازاته، وليس هناك أصعب من وعورة الاغتراب، فقسوة الغربة لا يمكن أن تغفر لها أجندة الامتيازات، ولو أحاطت الغربة المغترب بسياج دفء، سيظلّ عالقًا في إرث وطنه الحقيقي، فالغربة هي لفظ مهذّب للسجن، والسجن مكان مؤقت للنزلاء الذين يؤمنون بأنّه ليس مكانهم، لكنّها الظروف هي التي استجلبتهم إليه، ولو توفّرت فيه كلّ سبل الحياة، فلن يتحول إلى مكان إقامة، وهكذا هي الغربة، فالأجنحة تحنّ لسمائها، لن تشعر بمتعة الطيران خارج مجالها. عزفت الروائية على وتر الثيّمة المكانية، وأدارت إمكانياتها باحتراف، فنسجت حولها خيوط النصّ، وبثّت فيها موجة عالية من الدفقات الشعورية التي حدّدت ملامحها، ونقشت تفاصيلها؛ لتكشف للقارئ المعايير الحقيقية لجمالية الوطن، فالوطن لا يحمل في الصدور بوصوفه الجمالية الظاهرة، إنّما يُحمل بمعانيه الكامنة. "لقد عُدّت (المعرفة المكانية) شرطًا ضروريًا لإدراك جماليات المكان في النص الإبداعي. واستثيرت الحواس جميعها لالتقاط هذا المعطى الجديد في الكتابة "،[32] فالمكان كالكائن الحي، يتنفس ويحيا بحيوية من فيه، وولائهم له، وقد ينطفئ ويموت بوحدته، بانفصاله عن موجوداته، وسكونه الأبدي.

1- ما بين الوطن والغربة (الوطن: الكويت/السويد: أبسالا)

مثّل الوطن (الكويت) المكان الأبرز رغم غيابه عن أحداث الرواية، فهو المكان المستحضر بالذاكرة، المستدعى بالحنين، المتكوّر داخل الصدور والمنبسط في مشاهد الغربة، وقد قدّمت بثينة العيسى الوطن عبر كأس الغربة، فمنحته سماته الطبيعية والثقافية من خلال تجرّع مشاهد الغربة، فجعلت من حضوره أمرًا ممكنًا أمام المتلقي، ليستطيع تخيّل ملامحه، وقياس درجة المفارقة بينه وبين وطن الغربة، واستخلاص المعنى المنشود للوطن، فهو لم يكن البقعة الأجمل، ولا الأكثر مثالية لكنّه الوطن. رصدت الباحثة تلك المفارقة الصاخبة بين الكويت والسويد من خلال وصوف عدّة.

– سمات المكان الطبيعية (المناخ بين الكويت وأبسالا):

ظهرت سمات الوطن الطبيعية من الوصوف التي انهمرت على سطور المتن الروائي، ومنها المناخ والطبيعة:

الصيف ما بين الكويت وأبسالا: "كان يومًا صيفيًا من أيام آب، لا يشبه الأيام الصيفية التي أعرفها، وكأنّ (أبسالا) التي ألامس ثراها لأول مرّة ترفض أن تنصاع لأعراف الصيف والشتاء لدي، فلا يمكن أن يحدث... أن يهطل الرذاذ في يوم كهذا في الكويت".[33] الحديث عن صيف السويد (أبسالا) وصيف الكويت، ففي آب يهطل الرذاذ على أبسالا وهو شبه المستحيل في آب الكويت العابس. الشمس ودرجات الحرارة في الكويت هي سمة المناخ، الأمر الذي يفسر معنى الصحراء هناك: "إذ تجبر الشمس الجميع على التقطيب عابسين حتى لو كانوا في أوج سعادتهم، تمارس سيادتها بعنجهية، ملتذّة بمشابهة إيّاها الصحراء من صلاحيات السطوع الفادح، لأجل أن تمشي في حضرتها مطأطئ الرأس".[34] "سمراء... الفتاة التي جاءت من العالم الثالث... ربيبة الذهب الأسود"[35] والسمرة هنا لدلالة فعال الشمس ، وأثر هذه الفعال على من يعيشون في البقاع الحارة، وقد أكّدت الروائية على الملامح العربية الأصيلة للبدو في أكثر من موضع: "ناشزين وشاحبين، لا يجمع بيننا إلا بصمات القمح على جلودنا، وأعين تحدّق في اللامكان"،[36] وبصمات القمح على الجلود تشير إلى لون البشرة، أرادت الروائية بذلك استحضار وصف الآخر بالضدّ بإضماره خلف الألفاظ.

[32] مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي**، (د.ط)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001)، ص68.

[33] العيسى، بثينة، **ارتطام لم يسمع له دوي**، ط10، (الكويت، منشورات تكوين، 2022)، ص9.

[34] المصدر السابق، ص9.

[35] السابق نفسه، ص15.

[36] نفسه، ص34.

"أيّ نبتة في الكويت ستفكر بأن تميل باتجاه الضوء فهي متخلفة، وتحتاج إلى جلسات علاج بالكهرباء، لأنّها ستتعرض فورًا لضربة شمس تودي بها إلى العالم الآخر"،[37] هذا الوصف الذي يؤكد جفاف الأرض وصحراويتها، على النقيض من وصف بلاد الغربة. استحضار هذه الوصوف يمهّد لبثّ الفروقات الشاسعة بين البلدين، ووضعها أمام القارئ.

"تضم مدينة أبسالا حديقة النباتات الخاصة به... الكثير من النباتات استوردها من خارج السويد، لكنها الآن جزء من معالم المدينة... لقد شيّد لينيه هذه الحديقة بنفسه... هل ترين ذلك المنزل الصغير هناك في طرف الحديقة؟ "[38] تكشف الروائية عن الطبيعة الخضراء للسويد في كلّ موضع يسمح بذلك، وربما أرادت أن تعزّز من قيمة البون الطبيعي بين البلدين، أرادت أن تضع أفضل الامتيازات أمام عين القارئ (الطبيعة الخلابة) ذاك الامتياز الذي تميل إليه النفس.

– سمات المكان الثقافية

لكلّ مكان سمات ثقافية تميّزه عن غيره، وتمنحه خصوصيته، "وقد تكشف الدراسات عن معانٍ أخرى يمتلكها المكان الجغرافي، كإكساب القيم الاجتماعية نعوتًا مكانية للدلالة على سموها ومكانتها وجدارتها. ف (الشريف) و(الوضيع) والعالي والدنيء... أوصاف يجسّدها البصري، ويحدّ حدودها شكلًا ومضمونًا... ذلك أنّ إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التغيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الأفهام. وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية"[39]، وقد رسّخت الروائية بعض الصفات من خلال الوقوف عند قيم البدو الأصيلة، ومنها ارتباط البدو بالقصيد: "خزي ينتابني وأنا القادمة من قلب نجد، من بطن القصيد، لم أكن محصّنة بما يكفي من القوافي، لكي أجابه هذا الكم من الغربة، وأنت إذ الخارج من رفاه الخضرة الباذخة ما حاجتك بالشعر"،[40] فالبدوي مغرم بالقصيد، لا يمكن أن تخلو مجالسه من الشعر، الشعر الذي يروي حكاياتهم، يشهرون به سيوف ذمهم، ويعلنون منه محبتهم عبر الترحيب والمدح، ويروون تجاربهم من خلاله، ويعرضون الدروس والحكمة عبره.

في وصف **ثقافة الطعام عند أهل الكويت**: " أستاذ هلّا سألتهم إن كان لديهم أرز؟ مجبوس ولا مطبق زبيدي!"،[41]"ولائم البدو الزاخرة تصطخب في رأسي... أنا الإخلاص المستميت للعادة بكلّ أشكالها، حتى لو تلخّصت في أرز وهزّة فنجان"،[42] فالبدو كما أشارت الروائية لديهم عاداتهاالخاصة بالطعام، فهم يعدّون الولائم في كلّ مناسبة، زواج، مولود، تخرج... هذه الولائم التي تقام بصنف أساسي على الدوام وهو اللحم والأرز،ومن أشهر أطباق أهل الكويت (المجبوس وهو عبارة عن أرز ولحم، والمطبق الزبيدي وهو طبقمن أطباق الحلو) إضافة إلى القهوة التي تمثّل العادة الأصيلة عند أهل الخليج العربي بشكل عام، وللقهوة طقوس خاصة يعرفها أهلها، ومنها هزة الفنجان التي تعطي إشارة معينة، تعلم الحاضرين باكتفاء الضيف من القهوة أو بطلبه المزيد منها. ومن عادات البدو عند تناول الطعام الجلوس على الأرض، حيث يفترشون الأرض، ويتناولون الطعام بأيديهم، وهي عادة من العادات الأصيلة عند دول الخليج، تشير الكاتبة في الوقت ذاته إلى

[37] نفسه، ص45.
[38] نفسه، ص37.
[39] قاسم، سيزا أحمد، **بناء الرواية**، (د.ط)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004)، ص75.
[40] العيسى، بثينة، **ارتطام لم يسمع له دوي**، ط10، (الكويت: منشورات تكوين، 2022)، ص20.
[41] المصدر السابق، ص24.
[42] السابق نفسه، ص15.

الثقافة المغايرة من خلال حضور تردّد الشخصية في القيام بذلك: " أشتهي أن أتربع فوق الكرسي ولكن هيبة الحضور العالمي من الطلبة...".[43] فالحضور لا ينتمي لتلك العادات البدوية.

ثقافة الطعام في أبسالا: "وصلنا أبسالا منذ ساعتين... كنت أجيل ببصري عبثًا بين الأطباق التي امتدّت...مضحك مبكٍ أن تبحث عن الأرز والمرق في بوفيه يزدحم بشتى الأصناف التي لا تأكلها، أنت... العربي بلون الرمل"،[44] وثقافة السويد في الطعام مختلفة تمامًا عن أهل الكويت، فهم يقيمون موائدهم ب طريق (البوفيه) المفتوح الذي يعجّ بالأطباق الغريبة، وفيها من الممنوعات ما فيها بالنسبة للمسلمين، كالخمر، ولا يعرفون الأطباق العربية التي تعج بدسم اللحوم وتمتلئ بكثافة الأرز. "جئت لتكون مخلصي الذي يأخذني بعيدًا عن رطانة الأعاجم ورائحة الخمر، وربّما بعيدًا عن الممنوع والمتاح فيما نسمّيه وطنًا"[45] والواضح أنّ ثقافة الغربة مغايرة تمامًا لثقافة الوطن، ليس على صعيد اللغة فحسب ولا الطعام، إنّه الاغتراب الثقافي بشكل عام.

ثقافة مجتمعية: للمجتمعات عادات خاصة بهم يمارسونها في يوميات حياتهم، لا يتخلون عنها، لأنها جزء من طريقتهم في الحياة: "هل أنت مخطوبة لابن عمك؟ ... لا بد أن تكوني كذلك... تجري الأمور هناك هكذا، مثلا فلان لفلانة وفلانة لفلان، زواج (قص ولزق) معلبات المشاعر والعلاقات الخاصة، لعلك مخطوبة لابن عمك ولا تستطيعين البقاء هنا إذ كيف تستطيعين أن تخلّي بهذا الميثاق المقدّس بمباركة الآخرين، وأي كارثة ستلحق بوالديك لو فعلت! أعني لو قررت أن تختاري شريكك".[46] فقد ارتبطت حياة البدو بعادات اجتماعية لم تزل قائمة، ومنها تزويج البنت من أحد الأقارب بطريقة تقليدية، لا يُعتنى فيها برأي البنت إلا ما ندر، وهنا تعزّز الروائية من حضور بعض المنفّرات؛ لتصل في النهاية إلى المفهوم الشامل للوطن، فمفهوم الوطن لا يحمل معنى الكمال المطلق، لكنّه يظلّ -رغم النقص الفادح الذي يعتريه- أنقى من لون شحوبه الظاهر أمامنا، فلا شيء مثالي، حتى الأوطان تخضع لقوانين النقص، وقد يتملكّ طريقها الاعوجاج.

الدين: لم يغب عن ذهن الروائية أن تستجلب الثقافة الدينية؛ لتعزّز من حضور المفارقة المكانية، فحضرت الثقافة الدينية لكلا البلدين في متون النصّ.

في أبسالا تنتشر المسيحية، وإن كانت لا تعني تديّن الناس في السويد بقدر ما تعني إبراز هويتهم: "في العهد البرونزي اعتبرت أبسالا أهم مدن السويد، بسبب وجود الكنيسة".[47] "الكاتدرائية الضخمة بنيت بعد أن حرقت الكنيسة في أبسالا القديمة... غالبية الأهالي ليسوا مرتبطين بالمسيحية كدين، بقدر ما هي طقس اجتماعي".[48] ويظهر من هذا الوصف لأهل أبسالا أنّ الدين غير ملزم لهم، هو مجرد ثقافة مجتمعية.

الدين في الكويت: "إنّ الشيء الوحيد الذي تفضّل به الكويت أنّها عامرة بالمساجد"،[49] ويتّضح من هذا السرد أنّ البطل يرى الأفضلية في الثقافة الدينية في الكويت، وإن كانت العبارة لا تشي بالالتزام المجتمعي به، لكنّ المضمر يشي بذلك من خلال التفضيل، فالمرء يميل للعيش في مجتمع تحميه القوانين الملزمة، التي تحافظ على تماسكه وتمنع تفتّته، وقد وجد ضاري هذا في المساجد، تلك البيوت التي تحكم بقوانين الإله الواحد.

---

[43] نفسه، ص14.
[44] نفسه، ص13.
[45] نفسه، ص12.
[46] نفسه، ص110.
[47] نفسه، ص40.
[48] نفسه، ص40.
[49] نفسه، ص47.

الحالة الاقتصادية: كشفت الروائية عن الحالة الاقتصادية لكلا البلدين، فالسويد بلد تجاري، يتكئ على المسطحات المائية لانتعاشه: أبسالا: "كما أنّها كانت فاعلة تجاريًا من خلال بحر البلطيق".[50] قابل هذا السرد العابر عن اقتصاد السويد سرد أكثر تركيزًا على اقتصاد الكويت: "سمراء.... ربيبة الذهب الأسود"[51]، وقصدت الروائية بلاد النفط، وخلف هذا المصطلح (ربيبة الذهب الأسود) ينتعش معنى الاقتصاد. "سأبتدع علمًا يخصني، الأحياء العربية المعدّلة من صحراء النفط والبشوت"،[52] فقد تكرّر ذكر بلاد النفط (الوطن)، وقد اقترن ب (البشوت) وهي لباس أهل الخليج (العباءة)، وفي هذا استعرض لقدرة البلد الاقتصادية التي ترتكز فيها على مخزون الصحراء من الذهب الأسود.

كانت الروائية تشعل جذوة الانتماء عبر جمر الشوق، فهي تطلّ على الوطن من شرفات كلّ مناحي الحياة في الغربة، ترسمه في الشوارع، في موائد الطعام، في الحدائق...في كلّ شيء تنفرد به الغربة، تحاول أن تستحضر عفريت الوطن في كلّ زاوية يعتقد أنّها بعيدة كلّ البعد عنه. إنها تستدعي الوطن ومعالمه وثقافته عبر ورقة عملة، لفح سطحها هواء الغربة، وهي الدينار الكويتي: "كان في جيبي دينار كويتي مهترئ، دسسته في يدها... أشير إلى معالم الكويت وسفنها على سطح الدينار"،[53] إنّها تفرض هيمنة الوطن بشكل جليّ، فالوطن لم يغب عن أيّ مشهد، إنّه البطل الغائب الذي يتحكّم في الشخصيات عن بعد، ويتقافز طيلة الوقت في أروقة مكان غريب عنه.

الحياة اليومية ما بين السويد والكويت: أما عن ملامح الحياة البدوية اليومية، فقد خاضت فيها الروائية بجرأة، فلم تحاول تجميل الصورة، ولا تلوينها بغير ألوانها الحقيقية:

"كيف يمكن لبدوي أن يعيش حياة تسودها الخضرة والنظام والترف؟ كيف يمكن أن تتحمّل السير في الشوارع دون أن تبصق مثلًا أو تلفظ علكة أو تدخّن غير مكترث بشارات ممنوع التدخين؟ أو تتجاوز إشارة حمراء أو تشتم رجلًا ارتطمت بكتفه أو تتبول في مواقف السيارات أو تدخل حمامًا عموميًا لترى الشتائم على جدرانه، أو ترى أسوار الحضانات ملطخة بعبارات مثل: نادي العربي! الجنون العربي، الحلم العربي، الحزن العربي"،[54] إنّ الروائية تحاول إنتاج أعلى قيمة من المفارقة، لإنتاج معنى أوسع لقيمة الانتماء عبر تحديد مفهوم الوطن، فالوطن ليس كما نريده نحن فقط، قد يحتاج أزمنة ليتشكّل بشكل جديد، لكنّه خلال هذا، سيظلّ وطنًا بكامل الاصطلاح فينا.

ركزّت الروائية على التناقض الفجّ بين السويد والكويت بتركيزها على الحياة اليومية التي قد تتخلّلها تصرّفات مبتذلة، وقصدت بذلك أن تشير إلى ثقوب الوطن التي نتدفق منها إليه، الوطن الذي لا يعرف المثالية، لكنّه يشدّنا إليه بصفته الوطن، يغوينا بدفئه الذي لا نعرف مصدره، ولو انتشر كلّ البرد في أرجاء فعاله. استحضرت الروائية ثقافة الحياة الاجتماعية بكلّ بديعها المضطرب، وصورها القاتمة، بكلّ ما فيها من شوائب لزجة: "لا بد أنّ العجائز يجلسن في الصفوف الأولى في الأعراس، حتى يُتاح لهن فحص هذه وتلك بانتقاء الفتاة الأقرب إلى ذوق الشاب، أليس كذلك؟ التغامز الفاحش، وتحسّس الأجساد"،[55] فلم يغب عن ذهن الروائية جلسات النسوة العجائز، ولا عاداتهن في جرح أنوثة الفتيات عند تقليبهن كالبضاعة، إذا ما أردن أن يخترن واحدة، لتكون زوجة مستقبلية لأحد أقاربهن.

ثالثًا: المظاهر المكانية

[50] نفسه، ص40.
[51] نفسه، ص15.
[52] نفسه، ص56.
[53] نفسه، ص29.
[54] نفسه، ص70.
[55] نفسه، ص.110

اختارت الكاتبة تناول الأماكن المغلقة والمفتوحة ذات النكهتين، وبمعنى أدق، حمل المكان الواحد لهويتين مختلفتين، وذلك عبر حضور المكان الغائب بين ثنايا ملامح المكان الحاضر.

1- أماكن الغربة المغلقة

كيف يمكن لمكان غائب أن يكون حاضرًا؟ هذا يتوقّف على مدى قدرة القاطن فيه على تقبّل المكان الحاضر بهويته، دون أن يحدث خروقًا في ثقافته الأصيلة، وقد كان للمكان المغلق في الرواية بعدان، بعد الغربة (الوطن البديل) وبعد الوطن، وقد تمثّل هذا في بيت ضاري في السويد، هذا البيت بطرازه الغربي قد استجلب شيئًا من سمات ساكنيه (البداوة):

"لا أصدق أنّه منزل بدوي، لا شيء فيه يشي بذلك، اللهم إلا الدشداشة المعلّقة على المشجب، أراها منعكسة على المرآة من غرفتك وزجاجتي (دهن العود) على الطاولة بجانب المدخل، ومصحف على طاولة غرفة الجلوس"،[56] تقف الروائية على الأثر الذي أحدثته الغربة في شخصية البطل من خلال الوصف: (لا أصدق أنّه منزل بدوي) هذا الوصف الذي يشعل جذوة التساؤل عن البون الشاسع بين الغربة والوطن إلا أنّ الروائية فضّلت ألا تستلب من الشخصية حنينها، بل وزّعت منه شيئًا على زوايا البيت الغربي، استحضرته عبر (الدشداشة)، وهي اللباس الشعبي للرجال في الكويت، فلم تستطع الغربة أن تنزعن ضاري ثوب بداوته، ولم تفلح بأن تغطيه بالكامل بكسوتها الغربية، فقد تفلّت من سطوتها جزء منه. لقد حضرت الكويت بكلّ عبقها في بيت غربي، فرضت رائحتها على المكان، والأماكن برائحتها تستحضر إلى الذهن: (وزجاجتي دهن العود على الطاولة بجانب المدخل، ومصحف على طاولة غرفة الجلوس) فدهن العود لا ينفصل عن البيوت البدوية، فهو جزء أصيل من ثقافة أهل الخليج، العود الذي يستخدم في التعطير. لقد حضرت تفاصيل الكويت بثقافتها الدينية والمجتمعية، وتعدّت على غربية المكان بملامحها العربية البدوية.

قد تطغى الغربة بثقافتها على المغترب، لكن يبقى هناك شيء ما يظلّ خارج حدود الاحتلال، شيء يظلّ مخفيًا، يظهر فجأة، يباغت المواقف ليكشف عن حقيقة صاحب الموقف، شيء يستدعى من ذاته البعيدة، التي لا تتراءى للكثيرين لربما، لكنّها تظهر شاخصة أمام من يعرفها، ويستطيع فهم مصدرها، وعلّة منشئها: "نجلس على الأرض على سجادة فارسية مهترئة، العادات البدوية تسكننا، نشمّر عن أكمامنا ونتسابق في التهام الطعام"،[57] فالبدوي بطبعه يميل لأن يتناول طعامه على الأرض، يجلس على بساط ملفوف بالبساطة، يتناول طعامه بيده دون وسيط، هذه العادة عادت للظهور عند ضاري، نهضت من سباتها حين وجدت شيئًا يحرّكها، استجلب ضاري خبيئات نفسه، افترشها بكلّ أريحية في حضرة البداوة الباذخة (فرح).

البيت يمثّل شخصية صاحبه ويحمل سماته، ولمّا كان البيت غريبًا كان لا بدّ من استدعاء أمن لجلب الأمان فيه، فلم يجد ضاري حراسة تقوم عليه أقدر من بداوته الأصيلة التي تخاف عليه من الذوبان، وتدفئه في برد الغربة.

2- أماكن مفتوحة

الأماكن المفتوحة تتميّز باتساعها، ببراحها المفتوح على الحياة، بعكس الأماكن المغلقة، التي تحكمها قوانين خاصة، من هذه الأماكن متعلّقات الطبيعة، كالبحيرة التي جمعت بين فرح وضاري على ضفافها في الرواية، المكان المفتوح الذي يمثّل جزءًا من مكان الغربة الكبير (السويد)، هنا تتباهى الطبيعة بجمالها، طبيعة أبسالا: "فماذا يعني... أن أجلس على ضفة بحيرة باذخة الزرقة، تنعكس على أديمها أشكال السحاب، متربعة على سجادة عشب رطيب، وبجانبي بدوي لا أعرفه، ودلة قهوة عربية وفناجين، وكأنّك تأبى إلا أن تشير إلى هويتنا المعطوبة، الهوية التي تنكّرت لها بجفاء ولكنّها تسكنك بوَله، أرتشفها على مهل، أسافر في سمرتها؛ حيث تستيقظ التفاصيل في الذاكرة، رائحة الحناء ودهن العود والبنات يرقصن في الشاشة على أهازيج سنا الخراز وشادي الخليج، القهوة تصنع كلّ هذا، القهوة أفضل سفير للوطن".[58] قد تتغير

[56] نفسه، ص105.
[57] نفسه، ص108.
[58] العيسى، ص43.

الأماكن لكنّ الخاطر لا يتغيّر، مزروعات الصدر لا تتغير، بل تكبر وتتنامى حتى لو في غير أرضها، فالبحيرة باذخة الزرقة والسحاب الشفيف والعشب الرطيب أشياء لا تكفي لإغراء مغترب، ليكفّ عن استجلاب حنينه معه، عن اجتذاب شيء من ذاته البعيدة لتكون حاضرة،شيء يزاحم الحاضر في عقر جمال داره، فهذا البدوي المغترب الذي يحمل جنسية سويدية لم ينس اصطحاب هويته العربية معه عند ضفة البحيرة، اصطحب دلة القهوة العربية، والفناجين، فالقهوة العربية لها طقوسها، مذاقها يتغير إن سكبت في الأكواب الكرتونية، تلك الدلة بقهوتها دحرجت صور الماضي الجميل، صور الوطن البعيد، رائحة دهن العود، أغنيات الوطن وأهازيجه، لم تكن أبسالا حاضرة، بل كانت الكويت، لقد تمدّدت بحكاياها في المكان. لم تأت وصوف البحيرة وجمالها عبثًا، ف "الروائي يلجأ إلى اللغة ليرسم الأمكنة ويحدّدها فهي الوعاء الذي سيحتوي المشاعر والتصورات المكانية،[59] لقد كشفت الروائية عن احتدام المشاعر تجاه الوطن بتعليق كلّ أوصاف الجمال الحاضرة وإيقاف الاتصال بها، للانشغال عنها بدلة قهوة وذكريات صحبت مذاق تلك القهوة.

رابعًا: قراءة مكانية عبر الشخصيات

الشخصيات الروائية هي إحدى موجودات المكان التي تقوم عليها البنية الروائية ككل، فهي يدٌ فاعلة في تحريك الحدث، المفارقة الصارخة بين شخصيات الرواية دفعت باتجاه الكشف عن كينونتها الداخلية، التي تَشكّلَ جزءٌ كبيرٌ منها على يد المكان، فكان لكلّ شخصية من الشخصيات انطباعها الخاص عن المكان الواحد، وقد كان للشخصيات دور في الكشف عن حقائق الأمكنة، فقراءة المكان عبر شخصية فرح، تختلف عنها عند ضاري. رصدت الباحثة هذه القراءات التي تكشف مدى تأثير المكان على الشخصية، وانعكاسات هذا التأثير على علاقة الشخصية بالمكان.

الشخصية اصطلاحًا: تباينت المفاهيم حول الشخصية، يرى بعضهم أن الشخصية في الرواية هي "كيان فارغ، أيّ (بياض دلالي) لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات فيها وهو منطلق تلقيها".[60]بعض المفاهيم حاولت أن تقصيها عن مرجعيتها الواقعية، ف "الشخصية ليست مجرد صورة لشخص مرجعي وإن كانت بتكونها تميل عليه... هي عملية بناء وتكوين بوسائط تقنية تقوم في الرواية بمهمة الإحالة عند القراءة، على عالم الواقع المرجعي".[61]الشخصية الروائية كينونة متكاملة تجمع في طياتها مبادئ نفسية واجتماعية وأدبية، "وسواء كانت الشخصية – حتى في تصوّر بعض الروائيين أو النقاد_ كائنًا ورقيًا أو بنية تخيلية، فإنها تجد مرجعها في العالم الواقعي، وهذا المرجع هو الكائن البشري".[62] فالشخصية تستمد مرجعيتها من الواقع، تحاكي أنموذجًا ما، يستطيع القارئ التفاعل معها باعتبار مرجعها الواقعي، والواقع يقتضي عمل المكان في الشخصية التي تحرك الأحداث فيه، فالشخصية تعمل ضمن إطار المكان، فهو " العامل المهم في بلورة معالم تلك الأحداث والشخوص بما تضفيه على عنصر الشخصية، خاصة من سمات تتعلّق بالرفعة المكانية ذاتها، ومن هنا فإنّ الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولًا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان باعتباره أحد العوامل التي يرتكز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته".[63] وقد كان للقراءة المكانية عبر الشخصيات دور كبير في تعزيز المفارقة التي سعت الروائية إلى إيجادها لتعزيز مقصديتها. وقد شكّل المكان المدار الأساس للشخصيات، دارت فيه وحوله ولم تخرج من مجاله.

1- قراءة المكان عبر شخصية ضاري

---

[59] انظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ط1، (بيروت: المركز العربي الثقافي، 1990)، ص27.

[60] هامون، فيليب، **سيمولوجية الشخصية الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013)، ص13.

[61] العيد، يمنى، **الرواية العربية المستحيل وبنيته الفنية**، ط1، (بيروت: دار الفارابي،2010)، ص44.

[62] جوف، فانسون، **أثر الشخصية في الرواية**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط1، (دمشق: دار تكوين، 2012)، ص8.

[63] عباس، نصر محمد إبراهيم، **الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ**، ط1، (الرياض: عكاظ للنشر والتوزيع، 1994)، ص323

للمكان دور في تكوين الشخصيات فهو "يؤثر في البشر بنفس قدر تأثيرهم فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيمًا تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي، فيفرض كلّ مكان سلوكًا خاصًا على الناس الذين يلجون إليه".[64] أثّر الوطن بسلوكه تجاه ضاري في وجهة نظر ضاري تجاهه، فانطباعاتنا عن مكان ما تتحدّد سلبًا أو إيجابًا بناء على طبيعة علاقتنا به.

شخصية ضاري بمظاهرها المادية والتي يمكن تغييرها قد تأثّرت برياح الغربة، ومنها: "سحنة بدوية معدّلة، تلك السمرة التي لا يجيد استجلابها من الشمس إلا البدو، والشعر الذي وإن تلطّخ ب (الجل) لن يصعب عليك تمييز أنّه لأخ (العنود أم الجديلة) حتى الأصابع، وإن بدت بأظافر طويلة مصقولة بمبرد ومحاطة بخاتم فضة، الإمعان فيها يرمي بك في فضاءات حلب النياق، ونحر الإبل، سلاسل وأكمام مطوية، وقمصان مكشوفة الصدر، وكلّ هذه الرتوش لم تحد بي عن سلّة السيف في أنفك ولا عن حدّة الحذق المتكدّس في عينيك، والأهم كان الابتسامة المبتورة التي لم تكتمل في صورة جواز أيّ بدوي على مرّ العصور".[65] فبعض التغيرات قد طرأت على المظهر الخارجي لضاري، لكنّ سمرته البدوية لم تخضع لقوانين المكان الجديد، إضافة إلى ابتسامته المبتورة التي تميز الرجل الشرقي وخاصة البدوي، ذاك الرجل الشديد الذي يحاول التخفي وراء جدار شدّته، حتى ملامحه التي تمتد بالناظر إليه نحو جذوره الأصيلة كانت تتراءى من خلف أقفال الغربة. " أحدّق إليك، بالشعر الممسّد بالجل، مردودًا إلى الخلف، وكأنّك أمررت عليه ألسنة من صمغ، بأساور من الفضة المتدلية بغنج على صدرك، والوشم الصغير لمنجل أعلى ذراعك، كلّ شيء فيك لا يشبه اللغة التي استخدمتها".[66] هذه الوصوف للأبعاد الخارجية للشخصية مقدّمة لتفسير التغيرات الداخلية، وطريقة التفكير، ووجهات النظر عند ضاري، والتي نتجت عن رواسب قديمة.

ضاري كان عنيفًا تجاه الوطن: وقد ظهر هذا مرارًا في السرد: "لنقل فقط... إنّ السويد أفضل من الكويت".[67] "لا تبحثي عن المجد الآن، خصوصًا أنّك تأتين من عالم عربي... هل تريدين أن تعرفي بكم سنة ضوئية تقفين أنت في المؤخرة بين هذا الزحام".[68] كان يحاول أن يقلّل من فكرة الوطن مع كلّ فرصة تسمح له بذلك في حديثه مع فرح: "أشيح عنك كمن تحاول مواراة عورة، لا سيّما وأنت تتحدث بلا انتهاء".[69] يتحدّث ضاري معظم الوقت بلاانتهاء، كان يكشف عن صدوع المصطلح (الوطن) بكلّ ما يملك من قسوة: "انظري حولك يا صغيرتي... ماذا تريدين أن أسوق لك من أمثلة؟ القطاع الصحي؟ القطاع التعليمي؟ والعدالة الرائعة في توزيع الدخول متجلية في تناسق العمران؛ حيث لا قصور فارهة وعمارات تكاد تقع فوق رؤوس قاطنيها".[70] يعبر ضاري عن حرقة مشاعره المحتدمة تجاه الوطن، فهو لا يرى عدالته، إنّه يمثل أمامه بكلّ شقوقه، يستحضر الطبقية المجتمعية السافرة بأسلوب ساخر، وكأنّه يسأل: لماذا يسمح السيد الوطن بهذا؟ ليكشف عن قراءة ثانية غير تلك القراءة المثالية التي يدسونها في مصطلح الوطن: "أنا لا أحبّ وطنًا يبالغ في احتقاري... ماذا فعلت الكويت لك؟ لا شيء، رفضت إعطائي الجنسية فقط".[71] الشرخ الأكبر الذي قد يحدثه المكان بينه وبين موجوداته ألا يكون مصدر احتواء لها، فالأصل في المكان أنّه حيّز احتواء، ولا يقصد بالاحتواء فقط الإحاطة الحدودية، فنحن نتكلم عن وطن، وطن يواجه محاكمة من مواطنه، تلك المحاكمة التي نجمت عن مظلمة ارتكبها الوطن مع سبق الإصرار.

"أن يركلوك إلى الشارع تطبيقًا لسياسة (التكويت) في التوظيف، يعني أن لا تنال أيّ درجة فوق نطاق الثانوية العامة، لأنّ الدراسة في الجامعة حكر على كويتي الجنسية".[72] تأثرت قراءة ضاري عن الوطن بمظلوميته، التي جعلته ينظر للأمور بعين حقيقتها لا مثاليتها، فهو

---

[64] نور الدين، **صدوق، البداية في النص الروائي**، ط1، (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1994)، ص47.

[65] العيسى، بثينة، **ارتطام لم يسمع له دوي**، ص18.

[6666] المصدر السابق، ص18.

[67] نفسه، ص26.

[68] نفسه، ص38.

[69] نفسه، ص38.

[70] نفسه، ص47.

[71] نفسه، ص73، 74.

[72] نفسه، ص77.

لا يحمل جنسية، لأنّه تحت بند (البدون)، ذنبه أنّ أجداده لم يوثقوا مواطنتهم على مرّ الأجيال في الدولة. تلك القراءة للمكان لم تكن ثابتة المنحنى، فقد كانت تتأرجح ذبذباتها، الأمر الذي يدعو القارئ للتساؤل: هل ما يتحدث به ضاري يقصده؟ هل الجروح الناتجة عن مبضع الوطن لا تلتئم؟ لماذا يحاول ضاري أن يختبئ وراء قسوته، رغم انفلات بعض الرقة التي تفضح حقيقة محتواه الداخلي؟ "أتمرّغ في وجهك الملطّخ بالغربة... ويدك سمراء عالية".[73] " الأسطورة البدوية التي لا تروى في الصحراء، وإنّما تحت ظلال الصنوبر... تجيء أنت".[74] "الله بالخير يبه! هكذا بلهجة شعبية صرف... خلاصة عصير يجمع الوطن والمنفى، يخيّل إليّ أنّك رجل مشطور من المنتصف، بخطّ متقطّع أحمر، مشروع خارطة حداثية".[75] هذه الوصوف التي تكشف عن محاولة ضاري إقصاء وطنه عنه، لكنّه يفشل: "أنت الكويت مصبوبة لي على هيئة أنثى".[76] إنه يرى الكويت في امرأة، فلم يزل طيفها يرواده. تنجلي الحقيقة في النهاية، ليصرّح ضاري بتصريح حول الهوية:" أنا لا أبيع بداوتي من أجل هوية، أقسم أنها تستوطن دمائي".[77] الهوية الحقيقية أن تكون أنت أنت مهما عبثت بملامحك الغربة، هويتك تعيش فيك، حتى إن لم تمنحك حدودًا لتعيش فيها. "إنّ الانفصال يكرّس الملاحظة الخارجية الواعية، ويفتح النفس على منافذ التأمّل؛ لأنّه يمكّن العين من احتواء المكان احتواء تعيد من خلاله ترتيب عناصره وفق الأحاسيس للآن الفني، بينما يكرّس الاتصال الملاحظة الباطنية التي تسمح للمكان باحتواء الذات، وهو احتواء دمج لا احتواء استلاب؛ لأنّ الدمج يحتفظ للذات بقدر من وعيها وانفصالها، أمّا الاستلاب فطغيان المكان كلية على الذات".[78] بانفصال ضاري عن المكان تكشّفت له رؤية أكثر اتساعًا، فانفصالنا عن الأماكن يمنحنا القدرة على استكشاف حقيقة علاقتنا بها، ويمكّننا من رؤية أمور لم يكن باستطاعتنا رؤيتها لشدة القرب الفادح: "أبسالا الفاتنة تمطر من أجلك، ولكنّ ذلك لا يحرّك فيكِ أيّ نوع من المشاعر، لا ألومك، تعرفين أنّ هذا المطر زائف، لمجرد أنّ روحه لا تحمل العبق الذي نألف... أنتِ مثلي لا يستفزّك إلا مطر الكويت في الأحياء التي تبدو وكأنّها منسية من العالم".[79] في نهاية المطاف لم يستطع ضاري أن يهرب من حقيقة مشاعره -التي يبذل كلّ قسوته لإخفائها- تجاه الوطن، فقد يكون السخط على الشيء معنى من معاني الحبّ، أو العتب. منحنى القراءة للمكان يسجّل في النهاية المستوى الأعلى لصالح الوطن، لكن هذه القراءة لا تعني التقبّل لأن تعيش مجروح الكرامة في وطنك، أن تعامله على أنّه الوطن ويعاملك على أنّك لست منه: "أنت الحاملة في باطنك كلّ هذا العشق للوطن الذي أحبّه ولا يكترث لي... تخيلي أن تجعلي نفسك ندًا للوطن، يعني أن تطالبي بحقك الشرعي بأن تكوني سكنًا في عالم سادت فيه أوهام رائجة حول الانتماء إلى بقع إقليمية، العالم يعجّ باللامنتمين".[80] قد تختلف مواصفات المكان من شخص لآخر، فالعين التي تصف تنتج أوصافًا تخصّ رؤيتها، تلك الرؤية التي تنبعث من دوافع داخلية، تلك الدوافع هي نتاج تراكمات تدقّقت إلى الواصف من المكان ذاته.

2- قراءة المكان عبر شخصية فرح

فرح شخصية، شديدة الانتماء للوطن، تملك رؤية مغايرة عن رؤية ضاري: "لا أعرف من أين سآتي بصوت يليق ب "كويتي" الصغيرة، من أين لي بصوت النهام ينشد (يا مال فارعة القامة)".[81] الكويت بالنسبة لفرح هي العالم كلّه، تستحضر تفاصيلها في كل تفاصيل الغربة (السويد) هي تحفظ الكويت بكلّ محيطه، تطرب بذكريات الصوت القادمة من جهته، لا تتوانى عن تذكرة نفسها بأصلها، بلون بشرتها الذي يشير إليه أصبع الغربة ، وكأنها تنادي كويتها، لتغيثها من غربتها: "نهارات هذه المدينة كائنات خافتة، تأتي بأذرع متشابكة، وكأنّها

---

[73] نفسه، ص19.
[74] نفسه، ص19.
[75] نفسه، ص19.
[76] نفسه، ص83.
[77] نفسه، ص86.
[78] مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية**، (د.ط)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001)، ص39.
[79] العيسى، بثينة، **ارتطام بم يسمع له دوي**، ص93.
[80] المصدر السابق، ص84.
[81] السابق نفسه، ص31.

تخشى أن تفلت من الزمن لحظة دونما ضوء، هنا... لا تجد العتمة إلا في باطنك العميق، حيث أنت وحدك، توغل في التيه، العالم من حولك يتحدّث كل اللغات إلا لغتك، وأنت بجلدك الأسمر ناشز عن اللوحة".[82] الملاحظ أنّ الروائية كررت ذكر سمرة البشرة، وكأنّها تشير إلى نظرة العالم للعربي بشكل خاص. تلك النظرة المشوبة بشيء من العنصرية.

الوطن عند فرح أكبر من مجرد خدمات وامتيازات، إنّها تشير إلى الوطن بسبابة قلب بدوي، فالأرض عند البدوي تعدل العرض: "يستحيل أن ترحل لتعيش في بلد يمنحك خدمات أفضل في الصحة والتعليم، لم نصل لهذه المرحلة بعد، يمكن أن يحدث ذلك لإنسان غربي، يتعامل مع الأمور من منطلق عقلي محض، لكن تلك البداوة السافرة حتى في الطريقة التي تقبض فيها على الفنجان تنسف كلّ الأسباب".[83] إنّها تحاول أن تشعل ثورة وطنية داخل ضاري: "كيف نقول شكرًا بالسويدية؟ تاك سيماكا... قولي تكسي مكة...أهكذا تتدبر أمرك هنا؟ بافتعال علاقة وهمية بين ما هو سويدي وما هو عربي؟ تفتش عن العروبة في مخ غربتك؟... عبثًا تقنعني بأنّك تحبّ وجودك هنا، عبثًا تجعلني أصدق بأنّك لا تموت كلّ يوم ألف مرة مختنقًا بالهواء النقي لأبسالا، لأنّ قيظ الكويت شيء من تكوينك".[84] إنّ المنحنى الذي تقدّمه فرح عن المكان ثابت، لا يتأرجح، فهي تصرّ على أنّ الوطن هو الوطن ولو ارتكب الحماقات بحقّ أهله، الوطن هو الذي يلاحقنا بتفاصيله الدقيقة حين نفرّ منه، فهواء السويد النقي لا يمكن أن يكون يقف في وجه قيظ الكويت؛ لأنّ الأمر يتعدّى الامتيازات بشتّى أنواعها، فأنت مجبر أن تحب وطنك مهما كان شاحبًا.

معطيات القراءة المكانية للكويت عند فرح تصبّ في صالح استحقاقات المصطلح (الوطن): "ثمّة حبّ يستحقّ أن نرهق أرواحنا من أجله، وأنّ الكويت هي ذلك الحب".[85] تلتقي قراءة فرح مع قراءة ضاري للمكان، عند نقطة أنّ الوطن جزء من كينونة المرء، مهما كان معترضًا على طريقة الأداء الذي يتعامل بها مع المواطنين.

الخاتمة

بعد هذه الوقفة البحثية عند المكان في رواية (ارتطام لم يسمع له دوي)، تبيّن أنّ البنية المكانية تشكّلت من وصوف متناقضة، رسمت بأيد مختلفة، حاولت الروائية أن تتناول قضية (البدون) وأثرها السلبي على هذه الفئة من خلال الانعكاسات المكانية. اقتصدت الروائية في تناولها للأماكن، وأسرفت في حشو تفاصيلها بأمرين: الاغتراب والانتماء، الأمر الذي دعم فكرة معايشة المكان الحاضر برفقة المكان الغائب، لأنّ الحضور يعني الاصطدام معه.

توصلت الباحثة إلى نتائج عدّة:

النتائج

- اعتمدت الروائية في اختيار أمكنتها على الثنائية الضدية كأساس في البنية المكانية.
- صبغت الروائية بعض الأماكن المغلقة والمفتوحة بصبغة المكان ذي البعدين، حضور مكان في تفاصيل آخر.
- قدّمت الروائية قراءات مكانية مختلفة للمكان الواحد عبر شخصيات الرواية.

[82] نفسه، ص10

[83] نفسه، ص47.

[84] نفسه، ص69.

[85] نفسه، ص51.

- بدا أثر المكان واضحًا على شخصيات الرواية، بعض الشخصيات قدّمت رؤيتها عن المكان مدفوعة بدوافع داخلية ولّدها أثر المكان.

استثمار المدونات الحاسوبية في بناء المعجم التعليمي الإلكتروني باللغة العربية للناطقين بغيرها

صبيحة بوزكري
أستاذة محاضرة –أ-
جامعة الجزائر -2 أبو القاسم سعد الله

Doi : 10.5281/zenodo.14250993

الملخص

إنّ ظهور المدونات اللغوية الحاسوبية في الآونة الأخيرة نتيجة التطور التكنولوجي و الرقمي قد أثّر أيّما تأثير في الصناعة المعجمية الحديثة، و ذلك بفضل تطور برمجيات الحاسوب و تقنياته التي أصبحت توفّر الكثير من الجهد و الوقت في استقراء المعلومات اللغوية الدقيقة و الموسوعية ، كان البحث عنها في ثنايا الكتب و المعجماتو رفوف المكتباتيثقل كاهل الباحثين و طلاب العلم.

فالاعتماد على المدونات الحاسوبية في الصناعة المعجمية يشكل قفزة نوعية هائلة، وذلك لإمكانية تبيانها لمعاني الألفاظ المختلفة وفقا للاستعمال الواقعي والحقيقي لها، عن طريق حصرها لمختلف السياقات التي يُحتمل أن ترد فيها الكلمة، بالإضافة إلى احتوائها على كم هائل من البيانات التي يمكن استرجاعها بسهولة فائقة.

فكل هذه المميزات، جعلت المدونات اللغوية تلعب دورا أساسيا في تطوير مناهج تعليم اللغات الأجنبية باعتبارها لغة ثانية، ذلك أن المتعلّمين في المرحلة المبكرة بحاجة إلى اكتساب رصيد لغوي خاص، و بالتالي بناء معاجم تعليمية تحقق تلك الغاية بالدرجة الأولى.

و منه يمكن طرح الإشكالية التالية:

-كيف يمكن بناء معجم إلكتروني لتعليم اللغة العربية كلغة ثانية بالاعتماد على المدونة الحاسوبية؟

و كيف يمكن تلبية حاجات المتعلمين اللغوية التعليمية - بالاعتماد على المدونات الحاسوبية-عند وضع معجم إلكتروني لغير الناطقين بالعربية الفصحى ؟

و ترتبط هذه الإشكالية بتساؤلات فرعية:

- ما العلاقة التي تربط بين اللسانيات الحاسوبية و لسانيات المدونة ؟
- ما مفهوم المعجم التعليمي ؟
- ماهي مميزات المادة المعجمية العربية التي ينبغي تقديمها للناطقين بغيرها ؟

تسعى الدراسة إلى الوقوف على الخطوات المنهجية لبناء معجم تعليمي إلكتروني للناطقين بغير العربية الفصحى، اعتمادا على المدونة الحاسوبية، وذلك باتباع المنهج الوصفي التحليلي من خلال عرض لمفاهيم مصطلحات البحث و تحديدها، ثم عرض أهم ما جاء به الباحثون و المختصون في هذا المجال. ثم ماهي المشاكل و العوائق التي تحول دون ذلك.

الكلمات المفتاحية: اللسانيات الحاسوبية، المدونات اللغوية، المعجم الإلكتروني، تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها.

Investing in computer corpus to develop an electronic educational dictionary in Arabic for non-Arabic speakers

Abstract

The recent emergence of computer linguistic corpus as a result of technological and digital development has had a significant impact on the modern lexicographic industry, thanks to the development of computer software and techniques, which have now saved a lot of effort and time in extrapolating accurate and encyclopedic linguistic information. The search for it in The folds of books, dictionaries, and library shelves burden researchers and students of science .

Relying on computer corpus in the lexicographic industry constitutes a huge qualitative leap, due to the possibility of them revealing the meanings of different words according to their actual and actual use, by listing the various contexts in which the word is likely to appear, in addition to containing a huge amount of data that can be retrieved very easily

All of these features make linguistic corpus play an essential role in developing curricula for teaching foreign languages as a second language, because learners at the early stage need to acquire a special linguistic resource, and thus build educational dictionaries that achieve this goal in the first place.

From this the following problem can be raised:

-How can an electronic dictionary be built to teach Arabic as a second language based on the computer corpus ?

How can the educational linguistic needs of learners be met - by relying on computer corpus - when developing an electronic dictionary for non-native speakers of Standard Arabic?

This problem is related to sub-questions:

-What is the relationship between computational linguistics and corpus linguistics?

-What is the concept of educational dictionary?

-What are the features of Arabic lexical material that should be presented to non-Arabic speakers?

The study seeks to identify the methodological steps for building an electronic educational dictionary for speakers of non-Standard Arabic, based on the computer corpus, by following the descriptive and analytical approach by presenting and defining the concepts of search terms, then presenting the most important findings of researchers and specialists in this field. Then what are the problems and obstacles that prevent this?

Keywords: computational linguistics, linguistic corpus, electronic dictionary, teaching Arabic to non-native speakers.

المقدمة:

تواجه اللغة العربية تحدّيا كبيرا بعد الثورة الرقمية التي شهدها العالم في تكنولوجيا المعلومات، بغية تحقيق نهضة رقمية تمكّنها من اللّحاق بهذا الرّكب الحضاري و استيعاب أبعاده المختلفة على جميع الأصعدة و المجالات. و منها الصناعة المعجمية الحديثة التي تطوّرت من المعاجم الورقية إلى المعاجم الإلكترونية (أو الرّقمية/ أو الحاسوبية/ أو الآلية) بفضل ظهور ما يُعرف باللسانيات الحاسوبية. بحيث يلعب الحاسوب دورا مهما في إعداد المعجمات بأنواعها المختلفة،وفي هذا الصدد يقول العلامة الجزائري " عبد الرحمان الحاج صالح – رحمه الله" : " إنّأكبر فضل يكسبه الحاسوب هو أنّ له القدرة- العظيمة حقا – أن يدمج بفضل بعض البرمجيات الآلاف من الكتب و أي نوع من النصوص، و جعلها كأنّها نص واحد و يستطيع بذلك أن يُجري أي علاج و أي بحث عليها بأجمعها، أو على جزء منها كمختلف أنواع الأسئلة عن وجود شيء و بأي صيغة و كالفهرسة و الحصر و الإحصاء، و غير ذلك " [1]. إذ أصبح استخدام الحاسوب في مجال الصناعة المعجمية ضرورة علمية ملحة لأي باحث و مهتم بالعمل و التأليف المعجمي مُحدثا بذلك تحولا جذريا في صناعة المعجم، و أدوات بنائه و إنجازه.

يعدّ المعجم من المرتكزات الأساسية في مجال تعليم اللغة، إذ يُمكّن المتعلّم من التحصيل اللغوي و المعرفي معا، لا سيما إذا توجه المتعلّم إلى تعلّم لغة ثانية غير لغته الأمّ، و ذلك لأن المعجم يحوي مجموع المفردات و الوحدات المعجمية التي تتضمنها اللغة، بالإضافة إلى شرحها و تبيان معانيها المختلفة و وجوه استعمالها. وتتنوع المعاجم و تتعدّد بحسب الهدف المنشود من تأليفها و أيضا حسب الفئةالمقصودة، فهناك معاجم عامة تعنى بضبط معاني مفردات اللغة عامة، و معاجم خاصة أو متخصصة تضم قائمة من المصطلحات التي تنتمي إلى مجال معرفي معيّن، و معاجم تركّز على نوع المستعمِل من حيث انتمائه إلى الجماعة اللغوية أو من الناطقين بغيرها.

ولعل الاهتمام في الآونة الأخيرة قد وُجِّه للصنف الذي يراعي الناطقين بلغات أخرى، فازدهرت الصناعة المعجمية في هذا الإطار بشكل مذهل عند الغربيين، و أخذت تتطوّر شيئا فشيئا عند العرب، لاسيما بعد الإقبال على تعلّم اللغة العربية كلغة ثانية في مختلف أرجاء المعمورة، و ظهرت بذلك الحاجة إلى هذا النوع من المعاجم باعتباره معجما تعليميا متخصّصا، يراعي الاحتياجات اللغوية و المعجمية للمستعمل الأجنبي، و أيضا خصوصياته في النطق، و النحو، و الصرف، و الكتابة. ولتحقيق ذلك يجب الاعتماد أو الانطلاق من مادة لغوية تحقق تلك الأغراض، وهذه المادة اللغوية هي المدونة اللغوية الحاسوبية.

1-مفهوم المعجم الرقمي أو الإلكتروني :

تستعمل العرب مشتقات مادة (عجم) للدلالة على الإبهام و الإخفاء و الغموض و عدم الإبانة و الإفصاح التي تنجم عن مخالفة مقاييس الفصاحة، و يرتبط تعريف كلمة معجم عند العرب بالإعجام و التعجيمن(أعجم)، بمعنىإزالة الغموض و الإبهام عن الكلمة ككل. و هذا ما يؤسس لأصل التسمية لمصطلح " المعجم" الذي يقرّ اللغويون بأنّه"كتاب يحتوي على كلمات مُنتقاة ، تُرَتّب عادة ترتيبا هجائيا، مع شرح لمعانيها و معلومات أخرى ذات علاقة بها، سواء أعطيت تلك الشروح و المعلومات باللغة ذاتها أم بلغة أُخرى".[2]

و بالتالي فالمعجم كتاب يضم متنا لغويا مرتب وفق نمط معيّن هدفه شرح المفردات بما يكفل إزالة اللبس عنها و يوضح المبهم منها. و يتولّى دراسة تقنيات صناعة هذا النمط من التأليف فرع من اللسانيات التطبيقية ، يُعرف ب: (Lexicographie: صناعة المعجم).

[1]- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث و دراساتفي اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر، ج/2، 2012/، ص 167.
[2] - علي القاسمي، علم اللغة و صناعة المعاجم، 1991، مطابع جامعة الملك سعود، ص3.

المقصود بالمعجم الإلكتروني أو الحاسوبي أو الرقمي أنّه : " قاعدة بيانات آلية تقنية للوحدات اللغوية، و ما تعلّق بها من قبيل كيفيات النطق بها، و أصولها الصرفية و محاملها الدّلالية، و كيفية استخدامها و مفاهيمها المخصوصة التي تحفظ بنظام معيّن في ذاكرة تخزين ذات سعة كبيرة، و يقوم جهاز آلي بإدارة المعطيات الفنية و المضمونية التي يتضمنها المعجم الإلكتروني (الرّقمي) وفق برنامج محدّد سلفا". [3]

فالمعجم الإلكتروني يتمثّل في مجموعة من التطبيقات الرّقمية في الصناعة المعجمية، تسعى إلى صياغة و هيكلة المعلومات الصرفية و النحوية و الدلالية التي يتضمنها المعجم و استرجاعها ببرمجة آلية حاسوبية ، مما يجعل البحث عنها سهلا و ميسورا ولا يستلزم وقتا طويلا.و يمكن تحديد أهداف استخدامتطبيقاتالحاسوب في الصناعة المعجمية فيما يلي:

- تخزين النصوص و برمجتها، لاستخدامها في أغراض مختلفة كالترجمة الآلية، و التعليم، و تصحيح الأخطاء الإملائية...

-ترتيب المفردات و رسم الألفاظ وجذورها، لتصبح معالجتها معالجة آلية بعد إدخالها في أنظمة دقيقة مما يسمح بالتطبيق العلمي المباشر لاستعمالاتها المتعدّدة.

و هما الميزتان الأساسيتان للتطبيقات العلمية الحاسوبية في مجال الصناعة المعجمية.[4]

كما أنّ للحاسوب القدرة على تخزين البيانات الضخمة التي تتطلّبها أو تحتاجها الصناعة المعجمية، بجمعها و ترتيبها وتصنيفها و تحليلهاو تبويبها و تصنيفها، مع إمكانية التعديل و الحذف و الزيادة، بالإضافة إلى خاصية استرجاع المعلومات بكل سهولة و في الوقت نفسه.

يُعرَّف المعجم الإلكتروني أيضا بأنّه نسخة حاسوبية معدّلة من النسخة الورقية، يتكوّن من عدد كبير من المداخل يضم كلّ واحد منها معلومات تختلف حسب الأهداف التي بُني المعجم من أجلها و كذا أصناف الفئة المستخدِمة المستهدَفة. كما يمتاز بأنّه " مفتوح الصدر" مما يتيح إمكانية تعديل الرصيد المعجمي الموجود على مستوى قاعدة البيانات عن طريق الإضافة أو الحذف أو التطوير.

إذا فالمعجم الإلكتروني أو الحاسوبي يُعدّ من مُخرجات المعالجة الآلية للغات الطبيعية، و هو نتاج الاستفادة من علم الإلكترونيات و الحاسوب في مجال الصناعة المعجمية، و يُعتبر هذا النوع من المعاجم فرعا مهما من فروع اللسانيات الحاسوبية.[5]

2-العلاقة بين اللسانيات الحاسوبية و لسانيات المدوّنة:

1.2-مفهوم اللسانيات الحاسوبية:

اللسانيات الحاسوبية (أو الرّتابية كما يسميها العالم اللغوي عبد الرحمن الحاج صالح رحمه الله) علم لغوي حديث النشأة ارتبط ظهوره بظهور الحاسوب و تطبيقاته المختلفة ، التي اقتحمت مختلف فروع العلم و مجالاته ، ومن بينها اللغة، ليبرز لنا علم يربط بين اللسان و الحاسوب ، يُعرَّفُ بأنّه: " فرع بيني ينتسب نصفه إلى اللسانيات و موضوعها اللغة، و نصفه الآخر حاسوبي و موضوعه ترجمة اللغة إلى رموز رياضية يفهمها الحاسوب و يعالجها " [6].

[3] - عز الدين البوشيخي، المعاجم الإلكترونية العربية و آفاق تطويرها، ضمن فعاليات المؤتمر الدّولي الرابع في اللغة و الترجمة: الصناعة المعجمية: الواقع و التطلّعات، مركز أطلس العالمي للدراسات و الأبحاث، جامعة الشارقة، الإمارات، يومي: 20-21 أفريل 2004م، ص 25.

[4] - عبد الغني أبو العزم، الحاسوب و الصناعة المعجماتية، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، ع/46، 1 ديسمبر 1998/، ص28.

[5] - أنور الجمعاوي، المعجم الإلكتروني العربي المختص، المنظمة العربية للترجمة، المغرب، 2014، ص4-5.

[6] -وليد العناتي و خالد جبر، دليل الباحث إلى اللسانيات الحاسوبية، دار جرير للنشر و التوزيع، ط/1، الأردن، 2007، ص13 .

و يشير نهاد موسى إلى أنّ اللسانيات الحاسوبية تنحصر ضمن مكوّنين أحدهما نظري و الآخر تطبيقي، فأمّا النظري منه فيُعنى بتناول النظريات الصورية للمعرفة اللغوية، التي يحتاج إليها الإنسان لتوليد اللغة و فهمها، أمّا الجانب التطبيقي فيرتكز على الناتج العملي لنمذجة الاستعمال البشري للغة و يرجع إليه الباحث قصد تحسين التفاعل بين الإنسان و الآلة.[7]

اللسانيات الحاسوبية " فرع من فروع اللسانيات التطبيقية يهتمّ بوصف اللغات الطبيعية و توصيفها و مقاربتها، من خلال وضع قاعدة بيانات رقمية و دقيقة للمعارف اللغوية بكلّ مكوناتها و فروعها باستخدام علوم الحاسب المختلفة، و يستخدم لتخزين قواعد البيانات اللغوية برامج حاسوبية تعمل على ربط قواعد اللغات الطبيعية بقواعد لغات الذكاء الاصطناعي، بُغية التمكين من استرجاع البيانات اللغوية المخزنة و استدعائها ".[8]

من خلال ما سبق يتضح لنا أنّ اللسانيات الحاسوبية علم يتكون من فرعين: اللسانيات وموضوعها اللغة، و الحاسوبيات أو الإلكترونيات و موضوعه ترجمة اللغة إلى رموز رياضيةيفهمها الحاسوب و يعالجها. عِلم يُخضع الآلة للتعامل مع اللغات الطبيعية بتظافر جهود علماء اللغة و علماء الحاسوب.

2.2-مفهوم لسانيات المدوّنة:

يُطلق مصطلح لسانيات المدونة(corpus linguistics/Linguistique de corpus) عادة على دراسة اللغة في ضوء النصوص اللغوية المدوّنة و المخزّنة حاسوبيا. من ثمّ فهي ليست نظرية جديدة في اللسانيات بقدر ما هي منهج جديد أو مقاربة جديدة في البحث اللساني.[9]

لسانيات المدونة ليست مجرّد الحصول على البيانات و الأمثلة ذات الاستعمال الحقيقي بواسطة الحاسوب، و إنّما هي في حقيقتها دراسة و تحليل تلك البيانات و النصوص بعد الحصول عليها من المدونة، فمهمة لسانيات المدونة هي التحليل و التطبيق في البحوث اللغوية المختلفة.

تطوّرت لسانيات المدوّنة كثيرا في العقود الأخيرة بعد ظهور الحاسوب و المعالجة الآلية لغات الطبيعية ، و هو ما أدّىبكثير من اللغويين إلى تعريفــها بأنّها " حقل لساني يشمل تحليلا لمجموعة كبيرة من النصوص المخزنة إلكترونيا بمساعدة برنامج حاسوبي" [10]، أو هو " العلم الذي يدرس الظاهرة اللغوية من خلال مدونة أو مجموعة من النصوص التي يمكن قراءتها آليا، فتهدف إلى دراسة اللغة و تحليلها كما هي ماثلة في سياقات تزوّدنا بها المدوّنة، أي النصوص المقتبسة في العالم الحقيقي" [11] أي أنّها استعمال لمجموعة من النصوص المحوسبة التي يمكن قراءتها إلكترونيا من أجل البحث اللغوي.

تتداخل لسانيات المدونة مع اللسانيات الحاسوبية في بعض ميادين البحث، خاصّة عندما تستفيد لسانيات المدوّنة من المعالجة الآلية للغة. فالمعالجة الآلية للغة المكتوبة أو المنطوقة، التي هي جزء من اللسانيات الحاسوبية، تساعدنا في البحث في المادة اللغوية و إعداد برنامج محرّك البحث. فمثلا، قد يستعمل الباحث المعالجة الآلية في تعيين صيغ معيّنة من الأفعال في المدوّنة و استخراجها في سياقاتها لغرض الدرس و التحليل.[12]

---

[7] - ينظر نهاد موسى، العربية نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية، المؤسسة العربية للدراسات، ط/1، عمان، الأردن، 2000 م،ص 53.

[8] - -ينظر: حسن بن علي الزراعي، اللسانيات و أدواتها المعرفية، تطبيقات نظرية و تجريبية على اللغة العربية، مؤسسة الانتشار العربي، ط/1، بيروت، لبنان، 2016، ص 208.

[9] - محمود اسماعيل صالح، لسانيات المدونات اللغوية، مقدمة للقارئ العربي، 2014م، مقال على النت، 2024/10/1م، 13:00 سا

10-بول بيكر، مناهج المتون في اللسانيات، تحرير: ليا ليتوسيليتي، ترجمة: صالح العصيمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، معهد الملك عبد الله للترجمة و التعريب، 1435هـ-، ص 178.[10]

[11] -صالح العصيمي،لسانيات المتون (قضايا أساسية في التأصيل و التطبيق و المنهج)، دار وجوه للتصميم و النشر، الرياض، السعودية، ط/1، مركز الملك عبد الله لخدمة اللغة العربية، 1439هـ، 2018م، ص22.[11]

[12] -علي القاسمي، علم المصطلح أسسه النظرية و تطبيقاته العملية ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط/1 ،2008 م،ص 670.

3-علاقة المعجم بتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها:

من المعاجم العربية الموجهة للناطقين بغيرها ، نجدمنها " المعجم العربي الأساسي " و هو الصادر عن المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، الذي اشترك في تأليفه مجموعة من اللغويين و الباحثين، و جاء في مقدمته: "...و قد أردناه مرجعا ميَسَّرا يروّض العربية الحيّة، و يذلّل صعابها لغير الناطقين بها "[13]، و أيضا "معجم الطلاب " الذي ألّفه محمود إسماعيل صيني و حيمور حسن يوسف سنة 1991م، الذي جاء في مقدمته: " هذا المعجم موجه للطلاب غير العرب ممن درس شيئا من العربية" [14]، و آخرها " المعجم العربي بين يديك" لعبد الرحمن بن إبراهيم الفوزان و مختار الطاهر حسين و محمد عبده الخالق محمد فضل من سلسلة العربية بين يديك في أكتوبر 2013م.

يتميّز هذا النوع من المعاجم بأنّه أحادي اللغة، بحيث تُكتب المداخل و التعريفات و الأمثلة و الشروح بلغة واحدة، كما لا يهتم بالتأصيل التاريخي للوحدات المعجمية، لأنّها صُمّمت لتلبية الحاجات التعليمية للمستعمل الأجنبي، و يُعرّفه توماس هربست (Thomas Herbest) في الموسوعة المعجمية (Encyclopedia of lexicography) بقوله: " معجم المتعلّم هو معجم آني أحادي اللغة، القصد منه الوفاء بمتطلّبات المستعمل الأجنبي".[15]

يُطلق هارتمان (Hartmann) على هذا النوع من المعاجم، مصطلح المعجمية التعليمية (Lexicographie pédagogique) أو (Lexicographie d'apprentissage)، بحيث يرى بأنّها فرع من فروع البحث المعجمي ، يهتم بدراسة معجم المتعلّم. كما يرى أنّ المعجم لا يزال أداة لم تُستغل بما فيه الكفاية في تعلّم اللغات.[16]

و المتعلّم الناطق بغير العربية لا يمكنه أن يستعمل أيا من المعاجم اللغوية العربية القديمة و الحديثة، و إنما يحتاج إلى معجم خاص يراعي حاجياته اللغوية ، و في ذلك يقول علي القاسمي: " إنّ المعاجم العربية قديمها و حديثها لا تصلح لخدمة هذا النوع من مستعملي المعجم".[17] و يضيف في ذات السياق: " فإنّي أقترح هنا تصنيف معجم عربي أحادي اللغة يخدم النـاطقين بغير العربية، و يضع حاجاتهم و قدراتهم في الحسبان، و يمكن إخراج هذا المعجم على مستويات متعدّدة ليناسب المراحل المتباينة من تعلّم اللغة العربية ".[18]

الحقيقة أنّالمعجم الموجّه للناطقين بغير العربيةيختلف عن نظيره الموجّه للناطقيـــــن بالعربية ، و يأتي ذلك عـلى وجهين: " لغوي و حضاري، فمن الناحية اللغوية ألِف الناطقون بالعربية نظامها الصوتي و الصرفي و الإعرابيّ و الدّلالي، و أصبحت لهم قدرة نسميها بالسليقة، تعينهم على أدائها و تعصمهم من الرطانة، و تجنّبهم أخطاء العجمة، أمّا غير الناطقين بالعربية، فتجابهم صعوبة نطق الوحدات الصوتية، التي لم تتعوّد على أدائها أعضاء النطق لعدم وجودها في لغتهم، و لا يعرفون بالسليقة مواضع النّبر، ويخطئون في تنغيم الجملة، و من ناحية أخرى يعوزهم الإحساس بمعاني الأوزان الصرفية العربية، و لهم عُدّة محدودة من المفردات، لا ترقى إلى الثروة اللغوية التي تتجمع للناطقين بالعربية، كما يواجهون صعوبة في ضبط التراكيب النحوية و نظم الجملة العربية، و من الناحية الحضارية، فإنّ الحضارة العربية الإسلامية تختلف بدرجات متفاوتة عن حضـــــارات غير النـــــــاطقين بالعـــــربية مـــن حيث مظاهرهـــا الفكريـــــة و المـــــــاديّة " [19].وهو ما يُبرّر حاجة النّاطقين بغير العربية إلى معجم خاص يراعي كلّ هذه الاحتياجات، و يسعى إلى تذليل صعاب تعلّم اللغة العربية للناطقين بغيرها، حيث أنّ استعمال المعجم الخاص بهم يُتيح لهم توسيع رصيدهم اللغوي، و يُنمّي طاقاتهم التعبيرية، و يُعينهم على تحقيق الكفاءة التواصلية بهذه اللغة، و كذا امتلاك ملكة لغوية قوية. فالمعجم التعليميُسهم في " توسيع الرصيد اللغوي المعرفي،

---

[13] - المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، المعجم العربي الأساسي، مكتبة لاروس، باريس، 1989م ، ص 8.

[14] -صيني محمود إسماعيل، و يوسف حيمور حسن، معجم الطّلاب: معجم سياقي للكلمات الشائعة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1991م، ص/9

[15]- هارتمان ر.ر.ك، المعاجم عبر الثقافات: دراسات في المعجمية (ترجمة: محمد حلمي هليل)، مؤسسة الكويت للتقدّم العلمي، الكويت، 2004، ص44.

[16] -المرجع نفسه، ص 182-183.

[17] -علي القاسمي، المعجمية العربية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م، ص 131.

[18] - المرجع نفسه، ص 113.

[19] - المرجع السابق، ص 114.

و تنمية الطاقات التعبيرية و الوظيفية، و يولي اهتماما بالجذور المعجمية، و هي أصل المفردات، و شرح الكلمات و الألفاظ بأنواع الشرح المعروفة، و الكشف عن الخصائص الصوتية و النحوية و الصرفية، و التركيز على الجوانب اللغوية و بيان استعمالات الكلمة " [20]

إنّ توظيف المعجم الإلكتروني في تعلمّ اللغة الثانية، يتطلّب الاهتمام بالكفاءة المعجمية خاصة في المستويات الأولى ، بحيث يهتم المختصون في مجال تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها بتلقين المهارات اللغوية الأربع (فهمالمنطوق و إنتاج ا المنطوق و فهم المكتوب و إنتاج المكتوب) أو كما تُعرف ب(الاستماع و المحادثة و القراءة و الكتابة)، و تُعدّ بمثابة الأهداف الأساسيةالتي يسعى كلّ معلّم لتحقيقها و كلّ متعلّم لاكتسابها، حتى يتمكّن من استعمال اللغة استعمالا سليما، و كذا التواصل مع الآخرين من أبناء اللغة .ففي المراحل المبكرة من تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها يكون المتعلّم بحاجة إلى رصيد لغوي خاص، و هو ما تُوفرّه المدونات اللغوية التي تعتمد على نصوص مستوحاة من الاستعمال الواقعي و الفعلي. لذلك حظيت المدونات باهتمام الباحثين في وضع مناهج تعليم تعتمد على المدونات، إذ يتمّ الاعتماد فيها على نصوص حقيقية واقعية لتعلّم اللغة.

لا يقتصر دور المدونات اللغوية على جمع المادة اللغوية و إحصائها، و إنّما تمتد لتشمل الأنماط البينوية التركيبية للغة. و التي تساعد على تعلّم القواعد النحوية، ففي اللغة العربية يمكن الاعتماد على المدونات اللغوية التي ترتكز على بنية الكلمة في حصر الأوزان الصرفية الشائعة للأفعال و المشتقات و المصادر بأنواعها، كما يمكن الاعتماد عليها في حصر الصيغ الشائعة لكلّ نوع من المشتقات على حدة.[21]

4-مفهوم المدونة:

من التسميات الشائعة للمدونة " الذخيرة اللغوية " عند الحاج صالح عبد الرحمن،و كذا " المكنز" عندعبد الغني أبو العزم عند حديثه عن " مكنز صخر" ، و " المتون " عند صالح العصيمي. إلّا أن هناك من يستعملها كمقابللكلمة (blog) أي المدوّنة الشخصية في الإنترنت، لذلك تمّ إضافة كلمة اللغوية للتمييز بينهما.

المدونة لغة هي اسم مفعول مشتق من الفعل (دوّن يُدوّن)، أي الكتابة. و دوّن الكتب جمعها. و ذكر ابن منظور أنّ الكلمة مشتقة من (ديوان) الفارسية الأصل، التي كانت تدلّ على الدفتر الذي يضمّ أسماء الجنود و أهل العطاء، كما تُطلق أيضا على المكان الذي تُوضع فيه الدفاتر، ويُعدّ الخليفة عمر بن الخطاب أوّل من دوّن الديوان.[22]و بهذا يتحدّد المعنى الأوّل للمدونة بأنّه استقراء مجموع المعلومات اللغوية من مصادر مختلفة.[23]

عرّف المعجم العربي الأساسي الفعل (دوّن –يُدوّن -تدوينا) الكتب جمعها و رتبها....تُجمع على مدوّنات و هي مجموع الأحكام التي قد تكون قانونية أو فقهية.[24]

أما في اللغة الفرنسية فيُطلق عليها(corpus) و تعني الجسم.[25]

[20] - أحمد محمد حمّاد و آخرون، المعجم العربي و علم الدلالة، دار النشر الدولي، الرياض، السعودية، 2006م، ص38.

[21] -محسن رشوان و آخرون، الموارد اللغوية الحاسوبية، دار وجوه للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط/1، 2019م،ص 81.

[22] -جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، 1994م، مادة (دون)، ص 164-166.

[23] -المرجع نفسه، ص 1.

[24] - المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، المعجم العربي الأساسي، مادة (دون).

[25] - قاموس علوم اللغة، ترجمة صالح الماجري، تحرير المنظمة العربية للترجمة، ط/1، 2012م، ص 408.

ثمّ تطوّرت دلالة المصطلح الذي لم يعد يقتصر على مفهوم التدوين التراثي ، بل أصبح يُعبّر عن مفهوم جديد ، إذ " لابدّ من الإشارة إلى أنّ الاتجاه المنهجي السائد في اللسانيات كان يعتمد استخدام اللغة الملاحظة أو المدوّنة، و هذا في الواقع متن لغوي و إن لم يسمّ كذلك" [26]

يعرّف سانكلير (Sinclair) المدونة بأنّها " تشكيلة أو تجميع من المعطيات اللغوية المنتقاة و المنظمة وفق معايير لسانية واضحة لتُستغلّكعيّنات ممثلة للغة. و المدونة الحاسوبية هي مدونة مشفرة بطريقة موحدة و متجانسة لمهام الاسترجاع المحدّدة بعد أن تمّ توثيق أجزائها المكونة للغة من حيث أصولها و مصادرها ". [27]

يبرز لنا هذا التعريف مفهومان أساسيان ترتبط بهما المدونة و هما: الانتقاء و التشفير. يتمثل الأول في وضع معايير خارجية تتعلّق بالفئات و الأعمار و الأساليب و غيرها و التي على أساسها يتم انتقاء نصوص المدونة، بينما يرتبط الثاني بالتطبيقات الحاسوبيةالخاصة بطرق التشفير .

أمّا راستييه (Rastier) فيعرّفها بأنّها : " تجميع منظّم لنصوص و وثائق كاملة قد تكون معنونة، و قد روعي فيها- من الناحية النظرية- أنواع الخطاب و أجناس النصوص، و خصصت – من الناحية العملية- للقيام بتطبيقات عليها".[28]

يُبين التعريف الشروط و الأسس التي تحدّد المدونة، و التي تتمثّل في:

- كونها مجموعة من النصوص و الوثائق الكاملة التي تم جمعها و تنظيمها حسب هدف محدد.
- تنوع نصوص المدونة المكتوبة و الشفهيةمن حيث الشكل و الجنس.
- إخضاع هذه النصوص للتطبيقات الحاسوبية.

و عليه يعمل اللسانيون و المعجميون على انتقاء النصوص انطلاقا من معايير خاصة، من أجل بناء مدونات لغوية حاسوبية، ثمّ إخضاعها لمختلف التطبيقات الآلية باستخدام أدوات معالجة المدونات، بغية الوصول إلى أهداف مختلفة .إذ تختلف طرائق البحث باختلاف الأهداف المرجوة.

بالنسبة للدراسات المرتبطة بالمدونات ، يجب التمييز بين :

- دراسات مبنية على المدونات (Corpus-based) حيث تستخدم معطيات المدونة من أجل التحقق من صحّة نظرية أو فرضية ما.
- دراسة موجهة بالمدونات (Corpus-directed) حيث تعتبر المدونة المصدر الوحيد للفرضية و الوصول إلى حقائق جديدة لم يكن يبحث عنها بالضرورة.[29]

---

[26] - صالح بن فهد العصيمي، لسانيات المتون بين القبول و الرفض، قضايا ابستمولوجية و منهجية، مجلّة اللسانيات العربية، مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ع/7، 2018م، ص 72.

[27] -Sinclair J.(1996). Preliminary recommendation on Corpus Technical report, EAGLES (Expert Advisory Group on Language Engineering Standards). P 4-5.

[28] -Rastier F ; Enjeux épistimologiques de la linguistique de corpus.Texto / (en ligne) Juin 2004.Rubrique Dits et inédits.

Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_ Enjeux.html. (Consultée le 1/ 10/ 2024)

[29] - محمود إسماعيل صالح، المدوّنات اللغوية و كيفية الإفادة منها، ضمنالمدونات اللغويةبناؤها و طرائق الإفادة منها، تحرير صالح بن فهد العصيمي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، الرياض، ط/1436،1هـ-2015م، ص 22.

من جهة أخرى، يمكن تصنيف المدونات إلى أصناف متعدّدة و مختلفة بحسب طبيعة النصوص التي تحتوي عليها، و كذا حسب الأهداف المنشودة، أو بحسب الزمن: فقد تضم المدونة نصوصا منجزة في فترة زمنية محدّدة، أو في فترات تاريخية متعاقبة، أو بحسب معطياتها اللغوية أي إذا كانت خالية من أي وسم ، أو محشاة بالمعلومات الصرفية و النحوية و المعجمية و غيرها.[30]

تخضع المدونة إلى شروط و ضوابط و مقاييس و أهداف تُحدّد منذ البدايةِ، فهي لا تُبنى إلا عن طريق مراحل مسترسلة تتمثّل في انتقاء المصادر، و من ثمّ جرد نصوصها و انتقاء مداخلها و وضع مصطلحاتها وفق سياقاتها اللغوية و الاصطلاحية و وضع قائمة خاصة بالمرادفات، و من ثمّ وضع تعريفاتها.[31] أمّا المدونة الحاسوبية أو المحوسبة فتتمثّل في مجموعة كبيرة من النصوص اللغوية المنطوقة أو المكتوبة التي يتم اختيارها بحسب معايير خاصة قصد استغلالها في دراسات لغوية كثيرة.[32]

و المدوّنات هي موارد قيّمة و مفيدة للسانيين الذين يعتبرون أنّ نظرياتهم و مقارباتهم يجب أن تستند إلى بيانات مادية، غير مجرّدة. و هو ما جعل تشارلز ماير يؤكّد على ضرورة التعرّف على كيفية التخطيط لإنشاء المدوّنة و كيفية جمعها و حوسبة البيانات لإدراجها داخلها، و كيفية شرحها، و تحليلها، لتنظيم التعامل مع المعطيات اللغوية و تسهيلها عن طريق الحاسوب الذي يساعد في دراستها.[33]

إنّ المدونات الحاسوبية يمكن أن توفّر بيانات ضخمة قابلة للمعالجة السهلة بالاعتماد على الإمكانات و الأدوات الحاسوبية في الجمع و الإحصاء و التصنيف و الاسترجاع.

5-المدونة الحاسوبيةو الصناعة المعجمية:

تُستخدم المدونات اللغوية الحاسوبية في عدّة ميادين، لعلّ أبرزها المعجمية و المصطلحية، إذ لا يمكن الاهتمام بدراسة المعجم اللغوي أو المعجم المتخصّص دون الاعتماد على مدونات ضخمة الحجم، و التي من خلالها يمكن تحديد المفردات و المصطلحات الجديدة و المهملة، و المفاهيم التي تعبر عنها.

لابدّ أن نميّز هنا بين المعجمية الحاسوبية و المعجم الحاسوبي، فالمقصود بالمعجمية الحاسوبية : صناعة المعاجم باستخدام تقنيات الحاسوب و إمكاناته في التخزين و التحليل ،اعتمادا على المدونات الحاسوبية و آليات التخزين ،أمّا المعجم الحاسوبي، الذي يُقصد به نقل مادة المعجم الورقي التقليدي و تخزينها حاسوبيا ، لا يُنتج معجما حاسوبيا حقيقيا، و لكنه ينتج معجما تقليديا بشكل حاسوبي. [34]

اعتمدت المعاجم القديمة في تسجيل المفردات و معانيها على اللغة المستخدمة من طرف الجماعة اللغوية، و اعتنى المعجميون المتأخرون بتهذيب المعاجم القديمة و إعـادة صياغتها لتتنـــاسب مع مستجدات اللغة المعـــاصرة التي يفرضهـــا هذا التقدم و التطور الـــعلمـي و التكنولوجي. لكن الاعتماد على مادة المعجمات القديمة قد يؤدي إلى عدم التمييز بين المهمل و المستعمل مـــن مفردات اللغة، و خير مثال على ذلك المعجم الوسيط (و هو معجم عربي-عربي صدر عن مجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة) الذي يُعنى بإيراد معاني العديد من المفردات المهملة نحو:بخدج، بحشل، جعثنة) و لا يُعنى بالمفردات الشائعة نحو حاسوب ، حوسبة.

---

[30] -المرجع نفسه، ص 27.

[31] -خالد اليعبودي، المصطلحات اللسانية المعربة في المجال المعجمي –مقاربة نحو التأصيل، المعجمية العربية قضايا و آفاق، ط/1، ج/1، كنوز المعرفة، 2014م، ص199.

[32] -عبد المجيد حامو، المدونات العربية المحوسبة دراسة مسحية، نحو معجم تاريخي للغة العربية، ط/1، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، بيروت، 2014م، ص 268.

[33]- Charles F.Meyer,English corpus linguistics :An introduction Cambridge : Cambridge University Press,,2002, p 1.

[34] -محسن رشوان و آخرون، الموارد اللغوية الحاسوبية، ص 26.

تسهم هذه المدونات في رصد و متابعة الكلمات الجديدة التي تغزو اللغة ، بتحديد زمن دخولها و سياقاته، كما تتحقّق من الكلمات الموجودة فعلا و التي قد تكتسب معان جديدة.

و يضرب لنا سالم غزالي و عبد الفتاح إبراهيم مثلا عن الاختلاف في البحث عن معاني الكلماتفي المعجم و نظيره في المدونات بالفعل (أخذ)، بحيث وجد الباحثان أنّ "المعجم الوسيط " يعطي المعاني التالية للفعل :

-أخذ (الشيء): حازه و حصله، تناوله، قبله.

-أخذ (فلانا): حبسه، عاقبه، قتله، أسره، غلبه، أمسك به.

أمّا المدوّنة الصغيرة التي لا يتجاوز حجمها مليون و نصف كلمة، جمعت نصوصها من الصحف و المجلات و الكتب المدرسية و بعض الكتب الأدبية، فقد أوردت 1440 سياقا للفعل (أخذ)، و في 35% من هذه السياقات (505 سياقا)، كان معنى الفعل (أخذ): تناول و أمسك، أو حاز.

و ظهر المعنى الثاني للفعل (أخذ) في 325 سياقا، أي 23 %من مجموع السياقات.

أي أنّ المدوّنة أشارت إلى 53 %من معان واستعمالات الفعل (أخذ) من مجموع السياقات التي يرد فيها الفعل.[35]

و من هنا تظهر فائدة استخدام المدوّنات اللغوية الحاسوبية في صناعة المعاجم، لأنّ المعجمي بذلك سيجمع نصوص مادة تعتمد علىاللغة المستعملة حقيقة و المتداولة بين أهلها، و ليس من اللغة التي تضمها المعجمات القديمة.[36]

تعتبر المدونة اللسانية مادة خاما بين يدي الباحث اللساني الراغب في الحصول على معلومات لسانية مفيدة، و بهذا فهي تشكّل مادة المعجم بالنسبة للمعجمي يستقي منها مداخل معجمه، و مادته التعريفية بشرح و تفسير معاني هذه المداخل،، كما يتيّسر عليه ترتيبها ترتيبا علميا منطقيا متماسكا. إلا أنّ هذه المادة الخام تحتاج إلى برامج حاسوبية لاستخراج المعلومات المرغوب منها، و التي تعرف بالآليات، و التي من خلالها يمكن التعامل مع المدونة.

6-الخطوات المنهجية لصناعة معجم إلكتروني تعليمي للغة العربية للناطقين بغيرها:

يلخص لنا علي القاسمي خطوات صناعة المعجم، [37]و هي:

-جمع المعلومات

-اختيار المداخل

-ترتيب المواد

-كتابة المواد

-ننشر النتاج النهائي

أما المعتز بالله السعيد فيختصر الخطوات المنهجية للصناعة المعجمية في ثلاث مراحل أساسية: : الجمع و التحرير و النشر، و تتخلّل كلّ مرحلة من هذه المراحل مراحل فرعية، تتحدّد استنادا إلى طبيعة المعجم المنشود ، و الهدف منه. و لما كان الهدف من هذه الدّراسة بناء

[35] -علي القاسمي ، لسانيات المدونة الحاسوبية و صناعة المعجم العربي، ص29.

[36] -محسن رشوان، الموارد اللغوية الحاسوبية، ص 79.

[37] -علي القاسمي، المعجمية العربية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م، ص 20.

معجم تعليمي للغة العربية للناطقين بغيرها، لابد أن نقف على مادّة نصّية تعكس الاستعمال الواقعي و الحقيقي و الفعلي لهذه اللغة على ألسنة النّاطقين بها.[38]

1.6-مرحلة بناء المدونة اللغوية للمعجم (المادة النصية) :

تتعدّد وسائل بناء المدونات و تختلف حسب الهدف المنشود، إلّا أنّه يمكن الاعتماد على أربعة معايير لاختيار مادة المدوّنة اللغوية:

-حداثة النصوص و تمثيلها للغة العربية المعاصرة.

-عموم المادة لِتعكس واقع اللغة العربية المستخدمة.

-تنوع المادة بأن تُغطّي عددا من الميادين المعرفية العامة.

-اتّساع حجم مادة المدوّنة [39]، وهو ما تتطلّبه الصناعة المعجمية.

لم تتوان الساحة اللغوية العربية عن التكيف مع الوضع اللساني الجديد، فبتظافر جهود الباحثين و المختصين من العلماء ،تفتخر اللغة العربية اليوم أنها أصبحت تمتلك مجموعة من المدونات الحاسوبية الضخمة التي يمكن اعتمادها كلبنة لبناء معاجم إلكترونية باللغة العربية للناطقين بغيرها ، و التي نذكر منها:

- المدونة اللغوية العربية لمدينة الملك عبد العزيز للعلوم و التقنية (Kacstac): وهي نصوص إلكترونية جمعت لغرض دراسة اللغة و حوسبتها، و تحتوي على بليون و 180 كلمة بداية من العصر الجاهلي إلى وقتنا الحالي.

-مدونة صخر (500 مليون)كلمة.

- مدونة اللغة العربية العالمية لمكتبة الإسكندرية التي تحوي 100مليون كلمة

- مدوّنة معجم الدوحة التاريخي للغة العربية: التيبلغ عدد كلماتها نحو مليار كلمة، بحيث تشتمل على محتوى التراث العربي المدوّن عبر المراحل الزمنية المتعاقبة للغة العربية.

- مدونة المعجم التاريخي للغة العربيةللشارقة: التي تشتمل على كلّ كلمة استعملت في اللغة العربية بدون استثناء في النصوص و السياقات التي وردت فيها، بجميع صيغها و تقلباتها، وأبنيتها، و التراكيب التي وردت فيها مع بيان جذرها، و كيفية استعمالها، و تاريخ استعمالها، و التطوّر الذي حصل للكلمة عبر الزمن، وصولا إلى دلالاتها المعاصرة. و قد تمّ إطلاق ثمانية أجزاء منه سنة 2020م، وتم الانتهاء من طباعة 127 مجلدا للمعجم في سبتمبر 2024م.

2.6-مرحلة التحرير المعجمي:

ينبغي عند تحرير المعجم التركيز على الكلمات الشائعة و التيتتردّد بكثرةفي نصوص المدوّنة،و التي يحتاج إليها المتعلّم الناطق بغير العربية في استخدامه الفعلي للغة. بحيث يُوجّه المتعلّم إلى أكثر الكلمات تردّدا في اللغة، ثمّ التي تليها،و هكذا. و تختلف هذه النسبة (نسبة الكلمات المتكرّرة) باختلاف المستوى اللغوي للمتعلّم، بحيث تقلّ عند المتعلّمالمبتدئ، ثم تزداد تدريجياعند المتعلّم المتقدّم ، ليُصبحاستخدام المعجم

[38] -المعتز بالله السعيد،نحو معجم للغة العربية للناطقين بغيرها –معالجة حاسوبية إحصائية، مجلة التواصل اللساني ، المجلد/19، ع:1-2/2018م،ص 17-ص35.

[39] - المرجع نفسه، ص 17.

التعليمي تمهيدا لانتقال المتعلّم من مرحلة الاستعانة بمعجمات موجهة للناطقين بغير العربية إلى مرحلة الاستعانة بمعجمات اللغة العربية الموجهة للناطقين بها.[40]

يتميّز المعجم التعليمي باشتماله على المعلومات المعجميّة الرئيسية التي تُلبّي حاجة المتعلّم، دون الإخلال بنظام اللغة، فالمفترض أن يشتمل على ترتيب منتظمللمداخل و الوحدات المعجميّة، بالإضافة إلى معلومات الهجاء والنطق الأساسية، و كذا قواعد رسم و كتابة الحروف العربية (فمن قواعد الحروف التي قد تسبب لبسا لدى المتعلّم، لدينا الهمزة ، و التاء المفتوحة و المغلقة في آخر الكلمة).التي تساعد المتعلّم على تنميةمهارتي الكتابة و القراءة ، و كذا معلومات التكرار و التيتُستخلص عن طريق المعالجة الحاسوبية و الإحصائية لنصوص المدوّنة اللغوية، و منثمتتحدّد درجة تردّد المداخل و الوحدات المعجمية. إذ تساعد هذه المعالجة الإحصائية الحاسوبية على فهرستها و ترتيبها-ألفبائيا أو جذريا أو بحسب تردّدها. أما بالنسبة (المعاني المعجمية) و المقصود بها الشروح و التفسيرات، فلابدّ أن تتسم بالوضوح و البساطة و الإيجاز بما يتناسب مع مستوى المتعلّم، و أن تكون مرفوقة بالمعاني الوظيفية البنوية الخاصة بتوصيف أبواب الفعل الثلاثي المجرد، و مصادرها، و صيغ جموع الأسماء، و صيغ التذكير و التأنيث، و صيغ الأفعال الجامدة.أما المعاني الوظيفية التركيبية، فتُعنى بتحديد أقسام الكلام(الاسم و الفعل و الأداة)، و بالتمييز بين الفعل اللازم و المتعدّي، و كل هذه المعلومات تساعد المتعلّم الناطق بغير العربية على فهم و محاكاة النّظام الصرفي و النّحوي التركيبي للغة العربية. أمّا فيما يخص الشواهد المعجمية فتُعتبر نماذج تمثيلية للغة العربية المستخدمة عند أهلها، و شواهد حقيقية مستمدّة من الاستعمال الحقيقي و الواقعي لنصوص المدونة، و ليست مجرد أمثلة يضعها صناع المعجم لتفسير و توضيح السياقات اللغوية التي يمكن أن ترد فيها هذه الوحدات المعجمية.

3.6- مرحلة النشر المعجمي:

تطوّرت تقنيات النشر في العصر الحديث إلى درجة كبيرة بعد الطفرة المعلوماتية التي شهدها العالم، بحيث أصبح للنشر المعجمي قواعد و معايير خاصة، تهدف إلى جذب انتباه المتعلّم وتحفيزه و مساعدته على تحقيق أعلى درجات الفائدة، لاسيما من خلال الوسائط المتعدّدة (Multimedia) التي توفّر البيئة التفاعلية بين المتعلّم و المعجم. عن طريق احتوائه على رسومات، وتسجيلات صوتية (Audio) للوحدات المعجمية، و كذا فيديوهات (Video).

4.6- المعالجة الحاسوبية و الإحصائية:

لا تقتصر المعالجة الحاسوبية أو الإحصائية على مرحلة خاصة دون غيرها من المراحل الثلاث (الجمع، التحرير، النشر). ففي المرحلة الأولى (جمع مادة المدوّنة اللغوية) تفيد هذه المعالجة في استخلاص المعلومات المعجمية، و في التأكد من صلاحية المدوّنة لتمثيل مجتمع اللغة، و استخلاص قائمة الكلمات الشائعة التي يتحدّد من خلالها حجم المعجم . و في مرحلة التحرير تفيد المعالجة الإحصائية في توصيف مادة المعجم و إحصاء المداخل و الوحدات و الشواهد، و في مرحلة النشر المعجمي تُفيد في بناء الهيكل الحاسوبي للمعجم و تهيئة الوسائط المناسبة له من الرسومات و الصوتيات بما يلبي حاجة الفئة المستهدفة. و تشمل هذه المعالجة الحاسوبية:

1.4.6- الفهرسة الآلية: و تتمثل أهميتها في استخلاص قائمة كلمات المدوّنة اللغوية، عن طريق حصر و إحصاء الكلمات و تبيان درجة شيوع كل واحدة منها. و من الأدوات التي يمكن الاستفادة منها في الفهرسة الآلية ، لدينا المفهرس الآلي الملحق ببرنامج غواص المفتوح الصدر، الذي وضعته مدينة الملك عبد العزيز للعلوم و التقنية في الرياض.

2.4.6- الكشّاف السياقي: أداة مكمّلة و مساعدة لعمل المفهرس الآلي، و التي تكون ملحقة به غالبا. و مهمته استخلاص السياقات التي ترد فيها كلّ كلمة في المدوّنة على حدة.

[40] -المرجع نفسه، ص 20.

فإذا كان المفهرس الآلي يُعدّ وسيلةاستخلاص معلومات التكرار في المعجم المنشود فإنّ الكشّاف السياقي وسيلة استخلاص المعاني المعجمية التي تُحدّدها سياقات الكلمات، و المعاني الوظيفيةالتي تحدّدها تراكيب السياقات، و هي أيضا مصادر الشواهد المعجمية في المعجم المنشود.

3.4.6-التحليل الصرفي:

يُفيد المحلّل الصرفي في استخلاص جذور الكلمات، أو الوحدات المعجميّة،و تحليل كلّمنها إلى عناصرها الأوّلية (السّوابق و اللّواحق و الجذور)، مع ذكر نوعها من الجانب الصرفي. و من المحللات الصرفية العربيةالتي يُمكن الاستفادة منها:

-نظام الخليل الصّرفي المفتوح الصّدر، و هو نتاج عمل مشترك بين المعنز بالله السعيد و فريق معالجة اللغات الطبيعية بجامعة محمد الأوّل المغربية، برعاية المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم (ALESCO) و مدينة الملك عبد العزيز للعلوم و التقنية بالرياض.

ركزت الدراسة على كيفية استثمار المدونات الحاسوبية في صناعة معاجم تعليمية لغة العربية للناطقين بغيرها ، بوضع أسس منهجية يمكن اتباعها لتحقيق تلك الغاية. و لكن تجدر الإشارة إلى أنّ مدوّنة المعجم المدرسي تختلف عن غيرها من المدونات لارتباطها بمتعلم خاص يمتلك صفات خاصة.

7-صعوبات وضع معاجم اللغة العربية للناطقين بغيرها:

يواجه متعلّمو اللغة العربية من غير الناطقين بها صعوبات جمة و مشكلات متعدّدة في تعلّمها ،منها:

- اختيار مادة المعجم و التي تستدعي شروطا محددة و تظافر جهود المختصين من مجالات وفروع علمية مختلفة.

-صياغة التعريف: لابد أن يكون بلغة سهلة و واضحة، تساعد المتعلم الناطق بغير العربية على استيعابها.و لابد من تجنب استعمال كلمات غامضة و مبهمة في لغة الشرح.

-كيفية تقديم المعلومات الصوتية، و ضبط الكلمات بالشكل، و إظهار مواضع النبر، مما يساعد المتعلّم على نطق الألفاظ بصورتها الصحيحة.

- الخاصية الاشتقاقية للغة العربية، و ارتباطالكلمات في اللغة العربيةبالتصريف، و خضوعها للقواعد الصرفية، من حيث الشكل و البنية، و الميزان الصرفي، مما يشكّل صعوبة في النّطق لدى هذا المتعلّم، و إن كان هذا الارتباط من المميزات الأساسية في اللغة العربية، إلّا أنّ الكثير من المتعلّمين لم يتعوّدوا عليه في لغاتهم.[41]

-استخراج جذور و أصول الكلمات من طرف المتعلّم، لذلك اقترح علي القاسمي وضع الجذر بين قوسين أمام كل مدخل للتذكير و إطلاع المتعلّم عليه.

-حداثة الاتجاه إلى الصناعة المعجمية الحاسوبية ، ذلكلأنّ إنجاز المعجم الإلكتروني التعليمي للغة العربية للناطقين بغيرها بالمواصفات و المعايير العلمية و الأكاديمية المعروفة يتطلّب طاقات بشرية هائلة من الباحثين و المختصين، تدعمهم موارد مالية ضخمة .

الخاتمة: توصل البحث إلى النتائج التالية:

-أهمية المدونات الحاسوبية في بناء معجم تعليمي باللغة العربية للناطقين بغيرها، لما تتسم به من مزايا كتوفير الجهد و الوقت ، و كذا القدرة على تنظيم و تصنيف البيانات ، و سعة استرجاع المعلومات.

-الاستعمال الحقيقي و الواقعي لوحدات المدونة يساعد في التحصيل اللغوي و المعرفي للناطقين بغير العربية الفصحى.

-ينبغي مراعاة احتياجات المتعلم في تعلم اللغة العربية كلغة ثانيةعند وضع المعجمالإلكتروني التعليمي المتخصص باللغة العربية للناطقين بغيرها، لأنّه يُعدّكمرجع أساسي يرجع إليه المتعلم من أجل التحقق من طريقة نطق بعض الكلمات، و كذا الرسم الإملائي الصحيح، و التعرّف على معانيها المختلفة، و ذلك لسهولة استحضار معلومات عدّة في آن واحد .

-إن استثمار المدونات الحاسوبية في بناء المعاجم المتخصصة الإلكترونية، بحث بكر يحتاج إلى جهود أكبر.

-استغلال إمكانات المدونات اللغوية المنجزة فعلا كمدونة المعجم التاريخي للشارقة و مدونة معجم الدوحة التاريخي، في وضع معاجم تعليمية متخصصة باللغة العربية للناطقين بغيرها، بهدف تسهيل اكتساب اللغة العربية في العالم ككل.

-لابد من تظافر جهود الأفراد و المؤسسات من أجل المساهمة في حلّ النزاعات الخاصة بترجمة المصطلح الوافد في صناعة المعاجم الإلكترونية، و ضبطه ضبطا دقيقا ينفي عنه أي لبس أو غموض .

التوصيات:

-إدراج مقاييس خاصة بتكوين الطلبة في المعالجة الآلية للغات الطبيعية في مختلف التخصصات الجامعية من أجل النهوض بهذا القطاع.

-الاستفادة من خبرات الأمم في مجال إعداد معاجم إلكترونية خاصة بتعليم اللغات باعتبارها لغة ثانية من أجل تفادي الكثير من المشاكل و المعوقات، و سرعة تحقيق الأهداف التي تضمن خدمة اللغة العربية على أكمل وجه.

-تشجيع الباحثين و المختصين و الخبراء الحاسوبيين في المشاريع التي تهتم بالبرمجة و المعالجة الآلية للغة العربية ، بغية اللحاق بالركب العلمي و الحضاري و المعرفي الذي يشهده الغرب.

الألعاب الرياضية في التراث الاسلامي

د. فاطمة مريزيق. أبوشقال
دائرة الاثار العامة الأردنية- مديرية اثار العقبة

Doi: 10.5281/zenodo.14251006

ملخص البحث

تعتبر الرياضة بشقيها البدنية والعقلية من الرياضات التي اولاها المسلمون الاهتمام الواسع، وما يستحق الذكر هو ان هذه الالعاب الرياضية تم تصويرها من خلال المنمنمات الاسلامية، وقد امدتنا بصورة واضحة عن هذه الرياضات، مما اضفى عليها قيمة فنية واثرية، واصبحت دليل مادي وشاهد العيان على ممارسة المسلمين شتى أنواع الرياضات خلال العصور الاسلامية.

تهدف الدراسة الى ابراز اهمية دور المنمنمات الاسلامية في حفظ العديد من الرياضات كونها الاثر الشاهد على تلك الحقبة الزمنية الغائبة بزمنها والحاضرة بإنجازاتها وبمنتجاتها الفنية. تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لمجموعة من المنمنمات الاسلامية التي يظهر فيها ممارسات بعض الالعاب الرياضية، والتي استمرت منذ الفترات الاسلامية ولغاية العصر الحديث، وبذلك فقد أصلت الدراسة لعدد من الرياضات التي تمارس حاليا، وبينت أهمية المنمنمات في حفظ تراث وتقاليد الأمة الإسلامية.

الكلمات المفتاحية، منمنمة، مخطوط، تصوير، إسلامي، رياضة

Sport Games in Islamic Heritage

Dr. Fatima M. Abushaqqal
Department of antiquities Jordan- Aqaba directorate

Abstract

All classes in Islamic societies, both upper and lower, participated in a variety of sports, and this study seeks to illuminate the remarkable role of Islamic miniatures as a record and eyewitness to these activities. This study is based on a descriptive and an analysis method for a group of Islamic miniatures that documented some kinds of sport. It highlighted the importance of Islamic miniatures as an archaeological resource to document the way that Muslims practice a variety of sports. This research proved that Muslims practice a variety of sports games that were encouraged by the rulers and governors to practice these sports.

Keywords، miniature, manuscript, depict, Islamic, Sport.

أهمية البحث

1- اهمية دور المنمنمات الاسلامية في اثراء المعرفة العربية والاسلامية بل والعالمية في مجال الرياضات التي كانت تمارس سواء من قبل السلاطين والملوك أو من قبل الطبقة الشعبية خلال الفترات الاسلامية المتعاقبة.

2- تنبع أهمية دراسة المنمنمات الاسلامية بانها صورت لنا مشاهد من الالعاب الرياضية التي انتشرت خلال الفترات الإسلامية.

3- ابراز دور المسلمين في مجال الرياضات المختلفة كونهم امة حث مؤسسهاعلى تعلم ﷺ الرياضة بل ومارسها مع اصحابه.

4- الحاجة الى الاهتمام بالدراسات الاثرية التي تعنى في مجال الالعاب الرياضية الاسلامية كإرث وتراث اسلامي وعالمي، والتي لم تكن بمثابة حلقة صلة بين الرياضات في العالم القديم والرياضات في عصرنا الحديث فحسب بل كانت بمثابة عامل فاعل ومطور في شتى انواع الرياضات.

أهداف البحث

1- بيان اهمية المنمنمات الاسلامية في حفظ واظهار دور المسلمين البارز في تطوير العديد من انواع الرياضات العقلية والبدنية التي ورثوها من الحضارات السابقة.

2- ايضاح الدور الهام الذي لعبه الفنان المسلم في حفظ الالعاب الرياضية التي كانت تمارس في العصور الاسلامية من خلال اظهارها تفاصيلها الدقيقة من خلال تصاوير المنمنمات.

منهج البحث

تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لمجموعة من المنمنمات الاسلامية التي يظهر فيها ممارسات بعض الالعاب الرياضية، والتي استمرت منذ الفترات الاسلامية ولغاية العصر الحديث، حيث يظهر في تلك المنمنمات مدى اهتمام وعناية المسلمين بتلك الالعاب الرياضية.

حدود البحث

تمتد حدود البحث خلال الفترة الاسلامية التي ظهر فيها فن المنمنمات منذ القرن السادس هجري ولغاية القرن العاشر الهجري.

المقدمة

العقل السليم في الجسم السليم، لطالما ترددت هذه الجملةكثيرا في مجتمعاتنا العربية وخاصة في الفقرة الرياضة الصباحية ضمن برنامج الاذاعة المدرسية لتبدأ بعدها التمارين الرياضية الخفيفة، وذلك لحرص ومعرفة المشرفين على العملية التعليمة بأهمية الرياضة في حياه الفرد واثرها الكبير على تأهيل الناشئين بدنيا وذهنيا ، فالرياضة هي مجموعة من التمارين الجسدية التي يهدف من ممارساتها تقوية البدن وتهذيب أخلاق اللاعب وهو مجهود جسدي او مهارة يسمح بممارستها وفق قواعد متفق عليها اما بهدف الترفيه، المتعة، المنافسة، التميز وتطوير المهارات[42]. وقد اهتمت دول العالم جميعا بالرياضة وذلك ايمانا منهم بأهميتها في بناء المجتمع وتجنيبه العديد من المشكلات والآفات والامراض التي تنشا من عدم توجيه طاقات الشباب الى الرياضة.

ونتيجة لدور الرياضة البارز في المجتمعات البشرية اولتها المنظمات العالمية الرياضة والرياضيين اهتماما كبيرا، اما من خلال تنظيم الفعاليات العالمية المختلفة كالألعاب الأولمبية او من خلال العمل على احياء الرياضات التي لا تمارس الا في الاوساط الشعبية واعلانها جزء من

[42] صبحي احمد قبلان: الالعاب الفردية الرياضية دراسة مقارنة، الطبعة الاولى ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،عمان ،2012 ،ص 11

التراث العالمي اللامادي؛ وهو ما يتم الاشراف عليه من قبل منظمة اليونسكو العالمية، وحقا فقد لعبت المنمنمات دور كبير في حفظ عدد من الالعاب الرياضية وذلك باعتبارها وثائق تاريخية مهمة جدا[43]، ودليل واضح على مدى اسهامات المسلمين في تطور الالعاب الرياضية على اختلاف انواعها في وقت كانت الامم الاخرى غارقة في الامية والتخلف في شتى مناحي الحياه، بيد ان الامة الاسلامية كانت منارة علم واشعاع حضاري.

وثقت المخطوطات الإسلامية عدد كبير من العاب الرياضية، التي كانت منتشرة خلال تلك الفترات التاريخية، ومنها مخطوط يرجع لعام 1368م كتبه شخص يدعى طيبغا الشرفي البكلميشي؛ وصف فيه تقنيات العاب الفروسية، ومخطوط اخر يرجع للعصر المملوكي 1500م بعنوان "كتاب في بيان فضل القوس والسهم واوصافها "غير ان مؤلفه مجهول الهوية[44]، وغيرهما العديد والعديد من المخطوطات التي ذكرت بعض من هذه الرياضات، وزودتنا بمنمنمات تعنى بهذه الألعاب.

أولا: المنمنمات

بالرغم من ازدهار فن التصوير الاسلامي في كافة المجالات الحياتية غير ان اهمها هو فن تزويق المخطوطات أو ما يعرف باسم المنمنمة)(Miniatures أي الصور الملونة المضافة داخل الكتب على حد سواء العلمية منها و الادبية[45] والمنمنمة مأخوذة من الجذر نمنم ينمنم فهو منمنم، ونمنمالزجاج اي زخرفه نقشه وزينه، ونمنمت الريح التراب اي خطته وتركت عليه اثرا كالكتابة، وهو رسم دقيق مفصِل لصورة او رسم على مخطوطة مزخرفة[46]، اما باللغة الانجليزية فهي Miniatureمشتقة من Miniumاي الزنجفر Vermilionوهو مزيج من اكسيد الرصاص مع نسبة مرتفعة من الاوكسجين، وكان يستخدمه الفنانون كلون ذهبي في تزويق المخطوطات في العصور الأولى، والكلمة نفسها اطلقت ايضا على الصور الصغيرة التي كانت تزين بها المخطوطات، والتي كانت تلون بالأصباغ السائلة الممزوجة بالصمغ، ثم امتد استعمالها الى جميع الاعمال الفنية ذات الحرفية العالية في المهارة، و الصغيرة في الحجمكالصور والنقوش والرسوم على التحف الاثرية المحفورة[47].

المنمنمات تقوم بدور اعادة شرح مضمون المتن من خلال مشاهد بصرية بواسطة رسم النص وتأويله عبر صورة تجعل المفاهيم الواردة في النص أكثر افادة، مما قد يوجه القارئ الى التفكير في منحى معين اثناء القراءة، اذا فالمنمنمة تقوم بدور الوسيط بين النص والقارئ[48]، وهي بلا شك عنصر جمالي يعمل على تزيين الكتب ذات الأهمية، وهي من الفنون التي أظهر فيه الفنان المسلم موهبته الابداعية في الجمع بين الخط والصورة[49].

اما عن كيفية انتاج المخطوطة فيتم اولا جلب الصحائف التي يحضر منها المخطوط، وتكون من ورق خاص يتم تصنيعه من الكتان او القنب، وفي بعض الحالات النادرة من القطن[50]، يتم قص هذه الصحائف وتقسيمها الى الاحجام المطلوبة، ولكي تصبح الصحائف صالحة للكتابة يتم صقلها بمواد معينة لكي لا يكون المخطوط منفذ للألوان المستعملة في الكتابة والرسم، وبذلك تكون صالحة للاستعمال، فيرسل

---

[43] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،1994

[44] Malcolm Wright Who Wrote the First "Useful" Archery Manual?2010 Muslim Heritage foundation for science technology and civilization

[45] أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الاسلامي نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية،ط2، القاهرة،2000، ص 91

[46] احمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، الطبعة الاولى، عالم الكتب، القاهرة ،2008، ص 2288

[47] زكي محمد حسن: تراث الاسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1936، ج 2 ،ص11

[48]ماريا فتوريافونتانا، المنمنمات الاسلامية، ترجمة عز الدين عناية، الطبعة الاولى، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، القاهرة، تونس ،2015،ص 7

[49] وفاء ابراهيم: فلسفة فن التصوير، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1993، ص 33

[50]شاعت صناعة الورق في ارض الاسلام منذ اسر مجموعة من الوراقين الصينيين اثناء المعركة التي نشبت في سمرقند عام 751 هـ واليها ينسب الورق السمرقندي الذي تمت صناعته من قبل هؤلاء الاسرى راجع ماريا فيتوريا ص 28 -29

المخطوط الى حرفيين مختصين لرسم وتحديد الحواشي[51]، ومن ثم يرسل الى الكاتب لكتابة المتن، وبعد الانتهاء من كتابة مادة المتن يترك الناسخ فراغات محددة للرسام ليتمكن من خلالها تنفيذ عمله في ضوء المساحة التي سمح له بها الكاتب[52]،وهنا يتضح لنا الدور الثانوي الذي كان يعطى للمصور بالرغم من ان العمل الذي قام به المصور هو ما اضاف القيمة الفنية لهذا المخطوط، والذي من دون المنمنمة سوف يصبح شانه شأن المصادر الكتابة التاريخية التي لا صور فيها.

استعمل الفنان في تزويقه للصور مواد عضوية مثل الفحم الذي كانت ترسم به الصورة السوداء التي لا لون فيها، وعند حدوث اي خطأ ما يتم التصحيح من خلال اضافة اللون الابيض على الخطأ المحدث، وأما الادوات المستعملة فهي: قلم القصب او ريشة اوز، ومرقاش، فبالقلم او الريشة يقوم الفنان بتنفيذ الرسم بقياسات متدرجة الاحجام حسب الحاجة والمساحة المتوفرة لديه، اما المرقاش فهو من وبر الحيوان؛ وهو اداة التصوير الحقيقية والفعلية، وقد كانت متوفر بأحجام واشكال متعددة. اعتمدت عملية التصوير اعتمادا رئيسيا على الاصباغ المستعملة، فمن هذه الاصباغ ما كان من مواد معدنية يتم استخلاصها من المعادن، وذلك عن طريق تحويل المعدن الى رقائق دقيقة جدا يتم خلطها فيما بعد بلاصق عضوي، وفي بعض الاحيان يتم تذويب الذهب واستعمال فرشاة لتزيين المخطوط باللون الذهبي[53]، اما بالنسبة للألوان المستعملة من المواد العضوية فقد كانت عديدة فمنها على سبيل المثال اللون الاصفر الذي كان يستخلص من بول البقر التي كانت تتغذى على ثمار المانجو، واستعمل الزعفران، والقرنفل، والنيلة، ومعدن الزنجفر الذي كان يستعمل للتلوين باللون الأحمر، واللازورد للون الازرق الغامق[54].

ثانيا، الالعاب الرياضية من خلال المنمنمات الاسلامية

ومن هذه الالعاب التي صورتها لنا المنمنمات ما يلي،

- البولـــــــــــو (الأكرة والصولجان)

تعد هذه اللعبة واحدة من الالعاب العالمية في عصرنا الحديث وتسمى بلعبة البولو ويطلق عليها مصطلحلعبة الامراء ربما لأنها كانت تلعب قديما من قبل الامراء والسلاطين ومن هم في حظوة الخليفة او الحاكم، ولم تكن متداولة من قبل طبقة الشعب، وربما يرجع ذلك للتكلفة المالية الكبيرة التي تنفق على هذه اللعبة، حيث انها حتى في عصرنا كما في العصر الاسلامي لا تلعب الا من قبل الأثرياء، وليست من الالعاب الشعبية التي يمكن للجميع المشاركة في لعبها كما هي كرة القدم وغيرها من الالعاب التي لا تحتاج ممارستها الى قدرة ماليه عالية.

يعتبر الخليفة العباسي هارون الرشيد اول خليفة مسلم لعب لعبة البولو او الاكرة والصولجان، وقد لعبها مع حاشيته، وشكل لهم فرقا ميز بعضهم عن بعض من خلال ارتدائهم ملابس ميزت كل فريق عن الاخر، وقد شيد لها ميادين انيقة تحيطها مقاعد مناسبة ليجلس عليها المتفرجون.[55] كما وقد شغف بها من السلاطين نور الدين زنكي؛ حيث يذكر انه بعد ان امضى في قلعة الرها مدة من الزمن عاد الى حلب وكان ذلك في شهر رجب، فأمر باقامة خيمته في راس الميدان الأخضر، وقد كان رحمه الله مولعا بلعب الكرة والصولجان، وقد حل عليه

[51] J.M Rogers: Mughal Miniatures, British museum press, London,1993,p19

[52]ماريا فتوريافونتانا، المنمنمات الاسلامية،2015، ص 32

[53] ماريا فتوريافونتانا، المنمنمات الاسلامية،2015، ، ص 30

[54] J.M Rogers: Mughal Miniatures,1993,p21

[55] اسماعيل خليل ابراهيم: الترابط بين التقدم الحضاري في زمن الدولة العباسية وتطور الحركة الرياضية ،المؤتمر العلمي السادس عشر لكليات واقسام التربية الرياضية في العراق ،2007، ،ص 150

الظلام وهو يلعب دون انيمنعه ذلك من مواصلة اللعب، فأمر جنوده بإضاءة الشموع لاكمال لعبه[56]، كما اهتم بها ملوك الايوبيين، واقاموا لها الميادين العامة التي خصصوا فيها مساحات واسعة للعلب[57].

انتشرت هذه اللعبة انتشارا كبير في الدولة الإسلامية، حيث يذكر المقريزي نقلا عن القضاعي انه كانبالإسكندرية ملعب يجتمع الناس فيه يوم من السنة للعب الاكرة (البولو) كان يحضر اليه الف الف من الناس[58]، ومن هنا يتضح لنا انه وبالرغم من عدم قدرة العامة على لعبه البولو لكونها من الالعاب التي اقتصر لعبها على طبقة الحكام والامراء غير ان هذا لم يمنع عامة الشعب من الشغف بها أيضا، لا بل والحرص على متابعة حضورها بتلك الاعداد الضخمة، وهذا ما تؤكده المنمنمةرقم(1) و(2) حيث توضح لنا المنمنمة الاولى وجود شخص يتابع لعبة البولو عن بعد ويظهر في الميدان أحد الملوك برفقة أحد حراسه أو قادته يلعبان البولو ، يظهر الملك وقد ارتدي التاج، وأظهر براعه واضحة في اللعب، يصوب صولجانه نحو الكرة التي سقطت خلفه، مما دعاه الى الالتفاف خلفه ليحظى بها، وهذه الحركة التي قام بها هذا الملك من حيث التفافه الى الخلف وهو على ظهر الحصان حركة جريئة وخطيرة، وتنم عن مدى مهارته وبراعته في اللعب، وانه قد شغف بها الى حد انه لم يهتم لسلامته من على ظهر الحصان لأنه في هذه الحالة قد يختل توازنه ويقع طريحا على الأرض، كما وتظهر لنا المنمنمة الثانية وجود شخصان يراقبان من وراء تل قريب احداث لعبة البولو ربما يكونا من الذين شغفوا بتلك اللعبة غير انهم لا يملكون للعبها سبيل، فاقتصرت مشاركتهم على المشاهدة فقط،وذلك من خلال الذهاب الى الميادين المخصصة للعب، والتي حرص الحكام على بنائها، حيث تفتح هذه الميادين للسماح للعامة بمشاهدة مجريات اللعبة، وكما هو معروف خلال عصرنا الحديث من وجود عدد من ميادين اللعب الكبيرة او ما يطلق عليها استاد مخصص لحضور احد الالعاب الرياضية.

تظهر المنمنمة رقم (3) وجود عشرة اشخاص يلعبون الكرة والصولجان، ويبدو ان كل فريق مكون من خمسة اشخاص، حيث ان المنمنمة تظهر ما مجموعهُ عشرة اشخاص؛ خمسة منهم يتقاذفون الكرة، بينما بقيت اعضاء الفريقين ينتظرون تمرير الكرة.ومن المعتاد أن كل فريق يتميز عن الآخر-غير انالملابس تبدو قريبه من بعضها البعض، الا ان المدقق بهذه المنمنمة سوف يرى ان الاختلاف بين الفريقين يتضح في غطاء الراس، ليس في الملابس حيث انه يوجد فريق يرتدي أعضائه العمائم وعددهم خمسة، وفريق اخر يرتدون أعضائه الطرابيش وعددهم خمسة أيضا، والمنمنمة توضح ايضا بان من بين الخمسة الذين يلبسون العمائم هنالك شخص اخر يلبس عمامة بلون وبشكل مختلف ومميز عن باقي اعضاء الفريق، فقد ارتدى عمامة ذات لون ازرق تمييزه عن باقي فريقه الذين يرتدون عمائم بيضاء اللون، ولا بد من انه القائد والكابتن، ونفس الشيء ينطبق على الفريق الاخر الذي يلبس غطاء راس مختلف، وهو ما يعرف بالطربوش، حيث ان قائد الفريق ميز نفسه عن بقية الاعضاء بارتدائه طربوش اختلف في تصميمه ولونه عن الاخرين، فهو مكون من جزئين البدن والقاعدة، وبدا كل جزء من الطربوش مختلف عن الاخر؛ فبدن الطربوش رمادي وقاعدته ذات لون عسلي، ويبدو انها محشوه، لذا تظهر منفوخه بعض الشيء على غير ما نشاهد عند بقية اعضاء الفريق، الذين يلبسون طربوش بشكل مقبب دون ان تلحق به قاعدة، ورغم ان الالوان مختلفة غير ان شكل غطاء الراس واحد في التصميم، هذه العادة معروفه عند لعب الفرق الرياضية فكل فريق مميز بلون مختلف وقائدكل فريق ميز نفسه عن باقي الاعضاء بلبسه شاره الفريق، كما نرى في افرقة كرة القدم او السلة او غيرها من الالعاب الرياضية المعاصرة.

من الجدير بالذكر ان لعبة البولو لم يقتصر لعبها على طبقة الحكام من الذكور فقط بل تظهر لنا احدى المنمنمات انها كانت تمارس من قبل السيدات ايضا – انظر منمنمة رقم(4) - تعود لمخطوطة خمسة نظامي الرسوم لكل من خسرو وشيرين يلعبان البولو، فيظهر فريقان كل فريق مكون من ثلاث اشخاص، الفريق الاول فريق الرجال وقائده خسرو، اما الفريق الثاني فهو فريق السيدات وتقوده شيرين، والتي قد ابلت بلاء حسنا، وتظهر مهارتهافي انها كانت الاسرع بجذب الكرة بصولجانها من خسرو الذي يقابلها، ويبدو ان هذه اللعبة في ميدان

[56]ابو شامة: كتاب الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية ، تحقيق ابراهيم الزيبق، الطبعة الاولى،، مؤسسة الرسالة ج2 ،1997، ص 36

[57]صلاح سالم ،2007،ص 110(يقع ميدان الرميلة اسفل القلعة ويحدده سور ما تزال اثاره باقية اما ميدان الصالح نجم الدين قيقع بارض اللوق من بر الخليج الغربي)

[58]ا لمقريزي:كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار المعروف بالخطط المقريزية ،طبعة جديد بالاوفست ،دار صادر ، بيروت.، ب.ت، ص 185

لعب كما يظهر في المنمنمة . ولعبة البولو تتكون من الصولجان وهو الاداة او العصا التي يتم من خلالها تحريك الكرة، ويكون نصفها السفلي مثني ومعكوف كما تظهره لنا المنمنمات؛ وذلك لتسهل على اللاعب التقاط الكرة من خلال الجزء المعكوف، ولا سيما ان الكرة تصنع من مادة خفيفة الوزن (كالفلين)[59] ليسهل رميها وتحريكها بواسطة الصولجان.

مما سبق نلاحظ ان المنمنمات الاسلامية روت لنا من خلال رسوماتها تفاصيل دقيقة لم يتم ذكرها في المدونات التاريخية، كما واظهرت مشاركة المرأة لمثل هذه النوع من الألعاب؛ فهي لم تقتصر في ذلك الوقت على الرجال، بل كانت النساء يلعبنها ويبدين مهارة عالية في اللعب كما اظهرت ذلك منمنمة خسرو وشيرين.

- المصارعـــــــــــــــــــة

تُعد العاب المصارعة من الرياضات المهمة التي كانت متداوله عند المصريين القدماء، ويُعتقد ان الذين يمارسونها هم طبقة الجيش والعسكريين[60]، وللمصارعة اهمية كبير في بناء عضلات الانسان، حيث ان الاشخاص الذين يمارسون هذه الرياضة يمتازون ببنية جسدية قوية، ولأهمية هذه الرياضة فقد شجع النبي الكريم على لعبها، بل ويذكر ان النبيتصارع مع شخص يدعى محمد بن علي بن ركانه فصرعه النبي [61]. وفي الفترات الاسلامية اللاحقة ظلت هذه محط اهتمام وعناية الخلفاء المسلمين فقد شجع الخلفاء العباسيون رعاياهم على تعلم المصارعة ولعبها، وكانت في كل مكان واشتهر من بينهم معز الدولة الذي كان يعلق الثياب والديباج واكياس الذهب - فوق شجرة في نصف ميدانه - ثم يأمر العامة للمصارعة فمن غلب منهم وهبت له الدراهم والثياب، وكل ما هو فوق الشجرة، ومن ثم انتشرت هذه اللعبة كلعبة شعبية في جميع انحاء بغداد، فاذا برع فيها أحدهم تصارع في حضرة معز الدولة[62] .

وتعتبر لعبة المصارعة من الألعاب التي كانت تمارس في الحضارة الإسلامية، فالمنمنمة رقم (5) يظهر بها مجموعة من المصارعين، ويبدو ان مجريات واحداث هذه اللعبة تتم في ميدان للألعاب الرياضية، حيث ان هنالك مجموعة كبيرة من المشاهدين يراقبون مجريات اللعبة، وأنهم من مختلف شرائح الشعب، إذا يبدو أن اللعب يتم في حضرة الملك او السلطان ترافقه حاشيته، وينظرون الى اللاعبين من على خيولهم، وفيما يبدو أنهم مجموعة اخر تشاهد اللعب، وهي واقفه ربما تمثل افراد من الشعب. اظهرت المنمنمة ساحة اللعب وقد اكتظت بالمصارعين، ومن خلال التمعن في ملابسهم، يبدو انهم اعضاء لأكثر من فريق، ويظهر ان من قوانين هذه اللعبة انها تفرض على لاعبيها ارتداء ملابس خاصة من حيث لبس التبان لتغطية الأجزاء السفلية وملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوي او قد لا يرتدي شي [63]، وكما هو ظاهر فان المصارعين اكتفوا بلبس التبان، والذي يظهر بأكثر من لون دلاله على وجود اكثر من فريق، ويظهر في اللوحة اثنين من المصارعين قد التحما مع بعضهما البعض، فكل لاعب يشد على يد منافسه بيسراه ويجذب عنقه بيمينه ومازال هذا التقليد متبع في لعبة المصارعة لغاية يومنا هذا [64]، والملفت في النظر بهذه المنمنمة ان جميع من هم في الساحة مصارعين عدا اثنان يظهران في يمين المنمنمة يلبسان ملابس عادية كما هي ازياء المشاهدين، ربما ان هذين الشخصين هما اللذان يقومان بتحكيم الجولات بين اللاعبين.

[59] اسماعيل خليل ابراهيم: الترابط بين التقدم الحضاري في زمن الدولة العباسية ،2007، ،ص 150

[60]زاهي حواس: الالعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم ،مكتبة الاسرة ،2007، ص10

[61] محمد كامل علوي: الرياضة البدنية عند العرب، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،ب.ت، ،ص 128

[62]اسماعيل خليل ابراهيم: الترابط بين التقدم الحضاري في زمن الدولة العباسية العراق ،2007، ص 152

[63]التبان بضم وتشديد التاء هي سراويل صغيرة مقدار شبر يستر بها العورة وهو الزي الرسمي للعبة راجع صلاح سالم ،2007،ص 112

[64]صالح ،عبد العزيز: التربية والتعليم في مصر القديمة ،الدار القومية للطباعة والنشر ،القاهرة ،1966، ص 116

في عصرنا الحديث انقسمت المصارعة إلى نوعين، الأول المصارعة الحرة التي يستطيع خلالها المصارع استخدام جميع الوسائل للإمساك بخصمه ودفعه، وقد التزم كلا المصارعين بلبس التبان فقط وفيها لا يتقيد اللاعب بلون معين، أما النوع الثاني فهو ما يسمى بالمصارعة الرومانية ويسمح فيه للمصارعين فقط باستخدام الأجزاء العلوية من الجسم والأذرع[65].

يتضح مما سبق ان هذه الرياضة رياضة رسمية تقام لها مسابقات في الميادين العامة يقوم بتحكيمها عدد من الحكام ويشهد مجرياتها حشود من مختلف الطبقات يخضع خلالها اللاعبين لقوانين معينة مثل الالتزام بالزي المقرر.

اذا فان ما تشهده المصارعة في العصر الحديث ما هي الا امتداد لما كانت عليه المصارعة في الفترات الاسلامية من حيث الالتزام بنفس زي المصارعين الشائع وهو التبان الذي يتميز كل لاعب فيه عن طريق اللون بالإضافة الى الحركات التي يستعملها المصارعين حالا الالتحام وبدء الجولة.

- الصيـــــــــــــــــد بالطيور الجارحة البيزرة

البيزرة علم احوال الجوارح من حيث صحتها ومرضها ومعرفة المميزات الدالة على قدرتها او عدم قدرتها على الصيد، وجاءت كلمة البيزرة من بيزار وهي فارسية وعربت ببازيار اي صاحب الباز، وبزدار وهو القائم على الباز او مالكه، واطلقوا عليه بالبداية علم حياة الباز وتربيته، ثم توسع هذا المصطلح واصبح يشمل على علم حياة الجوارح[66]، وهي من الرياضات التي كان يمارسها النبلاء والامراء منذ اقدم العصور[67] للتسلية واللهو، فمن فوائده انه يدفع الملل عن النفوس، ويدرب النفس على الصبر، ويعلمه التحايل على الخصم، وكأنه في ساحة المعركة، بالاضافة الى تدريب الخيل، ومنهم من جعلوا الصيد باب كسبهم ومعيشتهم[68]، لذا فهي من الرياضات التي تمت ممارستها من قبل كافة فئات الشعب.

بدأ استعمال كلمة البازيارد في اوائل المئة الثانية في عصر الدولة الاموية، ومعناها صاحب الصيد[69]، هذا وقد صورت مجموعة من المنمنمات بعض من الملوك والسلاطين الذين اغرموا برياضة الصيد، فتصور الشاهنامة على سبيل المثال بهرام جور الذي كان اذا خرج الى الصيد خرج معه بالبازاردية[70]، كما وتظهر لنا منمنمة رقم (6)- تعود الى السلطان سليمان الداخل وهو في رحلة صيد على جواده يتقدم الى الامام، بينما تظهر المنمنمة صورة لمقدمة خيل احد الحراس او الاتباع، ويبدو ان السلطان قد تقدم الجميع، ويظهر وقد امسك بعنان جواده في يده اليسرى، وباليمنى امسك صقر او باز ويظهر بانه قد ارتدى الواقي على يده، كما هوعادة البازيارد، مما يوضح لنا مدى شغف السلطان البالغ بهذه الرياضة، ومهارته في استعمال كلتا يديه لسياسة خيله وحمل صقره، وقد كانت هذه العادة متداولة بين الملوك منذ العصر العباسي؛ فيذكر ان المنصور خرج الى الصيد على فرسه حاملا بازا على يده[71]، كما وقد كان صلاح الدين الايوبي مغرما بهذه الرياضة، وكان يخرج في صحبة ابنائه[72]، وكثيرا ما كانوا يستعملون الطيور الجارحة مثل الباز والصقر*[73].

---

[65] www.bbc.co.uk/academy

[66] ابي عبد الله الحسن بن الحسين:البيزرة، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق،، ١٩٥٣ ، ١٩٥٣،ص ٣

[67] زاهي حواس: الالعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم ،2007، ص14

[68] ابي عبد الله الحسن بن الحسين:البيزرة،١٩٥٣ ، ص 6

[69] ابي عبد الله الحسن بن الحسين:البيزرة،١٩٥٣، ،ص ٣

[70] طـه ندا: دراسات في الشاهنامة،دار الطالب بالاسكندرية ، الدار المصرية للطباعة ،ب.ت، ،ص 209

[71] ابي عبد الله الحسن بن الحسين:البيزرة، ١٩٥٣، ص ٤٢

[72] صلاح سالم،عبد العزيز: الفنون الاسلامية في العصر الايوبي، مركز الكتاب للنشر ،2000 ،ج2، ص 118

[73] * يتم الامساك بالباز عن طريق وضع حمامة تحت شبكة على مستوى منخفض من الارض وعندما يلمح الباز الحمامة ينقض عليها بلمح البصر حينئذ يقع في الشرك فيظهر الصائد ليقوم بتغطية راس الباز بقطعةمن الجلد – وحال ما يغطى راس الباز بغطاء يغط في النوم –ويربط رجليه برباط من الجلد،

تُعد هذه الرياضة في عصرنا الحديث من الرياضات الشعبية الشائعة في دول الخليج العربي، حيث ان الملوك والامراء اولوها اشد رعاية ونظموا لها المهرجانات والمسابقات السنوية تحت رعاية ملكية، كما وفد انتشرت بين جميع فئات المجتمع العربي، والجدير بالذكر ان هذه الرياضة أخذت تخطو خطوات كبيرة بفضل القائمين على رعايتها ليكون لها حضورها العالمي بين الأمم، وفي عام 2010 سجلت من ضمن التراث اللامادي لدى منظمة اليونسكو العالمية[74].

- المبـــــــــــارزة

وهي نوع من نواع الرياضات القتالية تكون بين متنافسين مسلحين بأسلحة ذات احتمالية فتك متساوية، وتدور احداثها وفق قواعد مقبولة صراحة او ضمنا، وترتبط اللعبة بفكرةالهجوم والدفاع، يحاول كلا اللاعبين ان يسجل لمسه على الاخر[75]، وكانت في مصر الفرعونية تتم بين فريقين أو شخصين، كل لاعب امام غريمه، وكانوا يتبارزون بالعصا في الاسرات القديمة، وبالسيف والخناجر في الدولة الحديثة.[76]، وفي خضم قصة رستم ضمن مخطوط الشاهنامة [77]عن قتاله لابنه سهراب تشير الى انهما تبارزا وانتهت المبارزة بقتل رستم لابنه سهراب، وهو لا يعرف انه ابنه، وفي ساحات القتال، وقبل التحام الجيشين في المعركة تتم المبارزة بين فرسان الفريقين؛ فيخرج بطل من احد الجيشين مناديا هل من مبارز، فيتقدم له غريم من جيش العدو للمبارزة[78] او ان يخرج اكثر من فارس يطلبون المبارزة مع الجيش العدو، فيخرج لهم على عددهم، وهو ما حدث في معركة المسلمين ضد قريش في واقعة احد ،حيث ان النبي اختار ثلاثة من خيرة الصحابة لمبارزة فرسان قريش، وبعد انتهاء المبارزة وقتل الخاسر يلتحم الجيشان، وتكون المبارزة اما على ظهر الخيل كما في ساحة المعارك حيث ان سلاح المحارب الرئيسي هو السيف- انظر منمنمة رقم (7)- او ان يكون الفارس مترجلا عن فرسه، هذا وتجدر الاشارة على ان رياضة المبارزة لم تقتصر على الرجال فقط، بل قد مارستها النساء أيضا، ففي مخطوط خمسة خواجري كرماني منمنمة تصور الامير هماي يبارز الاميرة همايون دون ان يعرف احدهما الاخر [79].

تسمى هذا النوع من الألعاب في العصر الحديث باسم المبارزة او المبارزة الأولمبية، وتكون بين لاعبين اثنين يتقاتلون باستخدام السيوف "السيف العربي أو سيف الشيش* أو سيف المبارزة". يتم إجراء نقاط الفوز من خلال اتصال السيف مع الخصم، وقد كانت المبارزة واحدة من أولى الرياضات المشاركة في دورة الألعاب الاولمبية[80].

بعد ذلك يضعه في غرفة مظلمه ويجوعه ايام ليعطيه بعد أيام قطعا من اللحم ويعوده تدريجيا ان هذا اللحم يجلب اليه بعد سماع صوت معين، اما التدريبات فتكون في مكان واسع وفسيح يطلق وراء حمامة بعد ان يرفع الغطاء عن راسه وعندما يمسك الحمامة يدعوه صاحبه وتدريجيا، يدرب الباز على عدم تقطيع الفريسة، وعند الصيد يخرج المطبع حاملا الباز وقد وقى يده بكفوف من الحديد، لا يظهر من يده سوى الابهام، ويبقى راس الباز مغطى فلا يرفعه الا في حال الصيد راجع علوي ،الصفحات 11-12

[74] ابوظبي للثقافة والسياحة ،الصقارة ،2016

[75] صبحي احمد قبلان: الالعاب الفردية الرياضية ،2012 ،ص 19

[76] زاهي حواس: الالعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم ،2007، ص11

[77] هي منظومة طويلة في حوالين ستين الف بيت على العموم وهي مفخرة الادب الايراني وقد اختلف المؤرخون في اسم الفردسي وهو ناظم هذه الشاهنامة فمنهم منيقولان اسمه أحمد وآخرون يقولون ان اسمه حُسنا اما ما اتفقوا عليه فهو كنيته وهي ابو القاسم راجع طـه ندا: دراسات في الشاهنامة،ب.ت ،ص 7

[78] طـه ندا: دراسات في الشاهنامة،ب.ت، ،ص141

[79] أبو الحمد محمود فرغلي: التصوير الاسلامي،2000، ص 226

*تم اختراع سيف الشيش في فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر، على أنه سلاح تدريب ولممارسة المبارزة السريعة والممتازة.

[80] باوزير ،1980، ص 200

- رياضـــــــــــــــــة الفروسيـــــــــــــــــة

حظيت الفروسية بمكانه مرموقة عند العرب منذ في الجاهلية، وكانت من الصفات التي يفتخرون بها ويسجلون بطولاتهم بإشعار فتنتشر بين القبائل ويتغنى بها في الاسواق كسوق عكاظ، وكان الناشئ من ابنائهم لا يكاد يصل الى الثامنة من عمره حتى يفرض عليه تعلم ركوب الخيل والتدرب على فن الفروسية[81].

تظهر الفروسية في ثلاث أمو: ركوب الخيل والمسابقة عليها، ورمي النشاب، واللعب بالرمح[82]، وقد كان الخلفاء المسلمين مغرمون بالخيل وركوبها، فتذكر لنا المصادر التاريخية ان الوليد بن عبد الملككان ولعا بالخيل، وانشأ في الشام ميادين وحلبات لسباق الخيل[83]، أما الفاطميون فقد اهتموا بانتقاء الخيول ذات السلالات الاصيلة وبلغ اهتمامهم بالخيل ان جعلوا وحدات خاصة لتعليم وتدريب الفرسان الناشئين والاهتمام بالخيل، ومن ثم اصبح للفروسية مدارس خاصة انشأها الفاطميون وجلبوا عدد كبير من المماليك والحقوهم بالخدمة العسكرية [84].

يحتاج الخيل في بداية الامر الى ترويض، ومن ثم يصبح مهيأ وآمن لركوبه، وقد احتفظت لنا المنمنمات الإسلامية بتصاوير عدة تشير الى كيفية ترويض الخيل -انظر منمنمة رقم (8)- تظهر احد الفرسان وقد اعتلى الخيل عنوة، ويتضح ذلك من خلال حركة قدمي الخيل وراسه أن الخيل يأبى الانصياع الى اوامر الفارس - والذي ربما يكون مالك جديد لهذا الخيل - ويبدو ان الفارس ذو مهارة فائق مكنته من اعتلاء الفرس الهائج، وتعتبر ترويض الخيول من الرياضات العالمية المتعلقة في العصر الحديث ،وهي احدى العاب الفروسية. يقوم كل من المتسابق والحصان بتأدية سلسلة من التحركات المحددة مسبقًا، وتهدف هذه المسابقات من خلال أساليب التدريب المتقدمة إلى تطوير القدرة الرياضية الطبيعية لدى الحصان، ويستجيب الحصان بمرونة فائقة إلى حركات المساعدة البسيطة من الفارس الماهر، ويبدو الفارس في هذه المسابقات وكأنه لا يبذل أي مجهود بل مسترخ تمامًا بينما يقوم الحصان تلقائيًا بأداء التحركات المطلوبة[85] .

يرتبط برياضات الفروسية نوعين من السباقات: النوع الأول يمتطي الفرسان الخيول ويعدون حول مضمار السباق، والنوع الثاني من السباق، يسمى سباق الحواجز والموانع[86]- انظر منمنمة رقم (9) -تظهر فارسين يتسابقان على ظهر الخيل، وقد تقدم أحدهما على الاخر.

تُعد سباقات الخيل من الالعاب التي يشغف بها الجميع، حتى انه في بعض المواضع يتم الرهان على الخيل الفائز، وهذا النوع مشهور في دول أوروبا واميركا. وقد اهتم المسلمون بالفروسية بشكل كبير وألفوا العديد من المخطوطات، ومن أشهرها مخطوط فنون تعليم القتال والفروسية، ويرجح المؤرخون ان هذا المخطوط يعود الى فترة العصر المملوكي الجركسي [87]

---

[81] محمد كامل علوي: الرياضة البدنية عند العرب، ب.ت، ص 55

[82] ابن قيم الجوزية، الامام ابي عبد الله محمد بن ابي بكر بن ايوب: الفروسية المحمدية، تحقيق زائد بن احمد النشيري، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، منظمة المؤتمر الاسلامي مجمع الفقه الاسلامي جدة، ب. ت، ص ٨٢

[83] صلاح محمد الجيدة: الخيل رياضة الاباء والاجداد،الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الطبعة الاولى،الدوحة،٢٠٠٧ص ٢٥

[84] صلاح محمد الجيدة: الخيل رياضة الاباء والاجداد،٢٠٠٧، ص ٢٥

[85] https://ar.wikipedia.org/wik

[86] https://www.marefa.org/

[87] ثروت عكاشة: موسوعة التصوير الاسلامي تاريخ الفن العين تسمع والاذن ترى ، ،الطبعة الاولى ،مكتبة لبنان ناشرون ،٢٠٠١،ص ١٢٤

- الرميبالقـــــــــوس والنشـــــــــاب

يُعد السهم والنشاب من اهم الاسلحة التي استعملها المسلمون وغيرهم من الحضارات القديمةاثناء الحروب وذلك لانه سلاح فعال اكثر من غيره من انواعالسلاح المختلفة فمتى كان الرماةمهرة كانت الفرصة اقوى في كسب المعركة،وقد شجع النبي صلى الله عليه وسلم المسلمون على الرمي، فقد ورد عن سلمه بن الاكوع ان النبي مر على نفر من اصحابه كانوا يتناصلون بالسوق فقال: ارموا يا بني اسماعيل فان اباكم كان راميا، ارموا وانا مع بني فلان، ولما سمع الفريق الثاني ذلك أمسكوا عن الرمي، فقالما لكم لا ترمون فأجابوا كيف نرمي وانت معهم، فقال: ارموا، وانا معكم كلكم[88] .

ذكر ان النبي الكريم ﷺ له ثلاثة من القوس[89] ،وقد كان عالما في مواضع الرماية بالسهام، وقد نهى عناسة ﷺ قوس الفارسية ،وحث على استعمال القوس العربية؛ ذلك لانه اذا انقطع وتر الاخيرة كانت له عصا يدب بها [90] توهي من الأسلحة التي تستعمل في المعارك الحربية- انظر منمنمة رقم (10)- تصور أحد الجيوش يحاصر احد معاقل الاعداء ،وتظهر بوضوح مدى سيطرت الرماة على الموقف، فهم محصنون في الأعلى ويرشقون السهام على الأعداء، ويبدو ان الجيش المعتدي يستعمل الحراب والسيوف، وفيما يبدو أنهالجيش الخاسر لسيطرة الرماة على الموقف، ولأهمية الرماية فقد كان تعلمها من اولويات الحكام والسلاطين خلال الفترات الزمنية المختلة وعند جميع الأمم؛ فهي السبيل لجني الفوز والانتصار، وقد صورت بعض المنمنمات مدى براعة الفرسان المسلمين وسيطرتهمحتى في الاوضاع الخطرة- انظر منمنمة رقم(11)- يظهر فارس عثماني يصوب بالقوس والنشاب، وهو على ظهر جواده في وضعية خطرة جدا، ولا تصدر الا عن فارس ذو مهارة بارعة في رمي السهام.

ظهرت رياضة القوس والسهم للمرة الأولى في دورة الألعاب الأولمبية في العاصمة الفرنسية باريس عام ١٩٠٠، اما أسلوب اللعب فيقوم اللاعب برمي الهدف بواسطة سهم يصوبه على قرص مقسم إلى حلقات ذات الوان مختلفة وبترتيب معين من الخارج ، والذي تسهل اصابة هدفة اما الاصعب هو ان تصيب الهدف الذي إلى الداخل، فاذا رمى في الحلقة الخارجية يكون قد سجل هدف اما ان اصاب الحلقة الداخلية فيكون قد حصل على كامل النقاط[91].

- الشطرنـــــــــــج

كلمة فارسية معربة وهو من شدرنج اي من اشتغل به ذهب تعبه باطلا[92]،وقد تعددت الآراء في أصل هذه اللعبة، غير ان أرجحها بانها تعود للهند، وانتقلت الى الفرس، ومنهم للعرب، ثم انتشرت في اوروبا[93]، وقد كان للعرب اهتمام بالغ بهذه اللعبة واليهم يرجع الفضل في وصول هذه اللعبة الى قارة اوروبا[94]، ومنها الى لعالم، حيث اصبحت من الالعاب العالمية، وتقام لها مسابقات في فترات زمنية محددة. وقد كان هناك عدد من الصحابة يلعبون الشطرنج[95]-انظر منمنمة رقم (12)- تظهر شخصان يلعبان الشطرنج في حظوة احد الملوك،وقد انهمك اللاعبان في تحريك احجار الشطرنج، كما ويبدو الشخص الذي يمين الصورة قد احتار في تحريك حجارته، ويبدو ذلك وهو يضع

[88]ابن قيم الجوزية، الامام ابي عبدالله محمد بن ابي بكر بن ايوب :الفروسية المحمدية،ب.ت، ، ص ١٦

[89] محمد كامل علوي: الرياضة البدنية عند العرب،ب.ت، ص 138

[90] محمد كامل علوي: الرياضة البدنية عند العرب،ب.ت،، ص 116

[91]wikipedia.org

[92]تيمور باشا، احمد : لعب العرب، الطبعة الاولى، مطبعة دار التأليف، القاهرة ، ،1948، ص 35

[93] محمد فائز سنكري طرابيشي،:الشطرنج والنرد في الادب العربي القديم، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد ٦٥ ،الجزء الثاني، ١٩٩٠، ص٢٨٤

[94] محمد فائز سنكري طرابيشي،:الشطرنج والنرد في الادب العربي القديم، ١٩٩٠، ص ٢٨٠

[95]محمد فائز سنكري طرابيشي،:الشطرنج والنرد في الادب العربي القديم،، ١٩٩٠،ص ٢٩٥ .

يده على ذقنه كإشارة الى حيرة ذلك اللاعب. وفي العصر الحديث يعتبر الاتحاد الدولي للشطرنجمسؤولا عن اقامة مباريات لعبة الشطرنج، والتي تقام كل سنتين حيث يقوم الاتحاد باختيار الدولة المضيفة للبطولة .

- رياضة الجمبـــــــــــــاز

هي نوع منالرياضة التي تعتمد على المرونة والاتزان والقوة، فلاعب الجمباز يجب أن يكون لديه قوة التوازن والرشاقة للأداء الأفضل على أجهزة الجمباز، ونذكر أن الأجهزة التي يلعب عليها الرّجال تختلف عن الأجهزة الخاصة بالسّيدات[96]،تظهر منمنمة رقم(13)- مجموعة من اللاعبين يمارسون رياضة الجمباز وعلى ما يبدو أنه ميدان عام، وقد اظهرت نوعين من العاب الجمباز التي تتم ممارستها من قبل اللاعبين منها ما يعرف بالتوازن المعكوس؛ أي الوقوف بشكل معكوس اي على اليدين بدلا من القدمين، ويستخدم هذا الوضع كثيرا في رياضة الجمباز ويؤدى بأوضاع كثيرة ومختلفة[97].وفي الجهة اليمنى حبل مشدود الى عدد من الاعمدة ويرتفع عن الارض مسافة تزيد عن ارتفاع قامة الانسان ويظهر احد اللاعبين وهو يمشي على الحبل بتريث ويحمل بين كلتا يديه عصا لمساعدة هذا اللاعب على تحقيق الاتزان في المشي على الحبل لئلا يقع على الارض.

خاتمة

- أكدت الدراسة على اهمية المنمنمات باعتبارها وثيقة تاريخية شاهدة على ما أضافه المسلمون الى مثل تلك الألعاب، الذين لم يلعبوا دور الوسيط في تمرير هذه الالعاب من الفترات القديمة الى العصر الحديث، بل قاموا بتشييد ميادين خاصة لممارستها، ووضع لها القوانين التي تنظم مجرياتها.

- أظهرت هذه الدراسة عدة تفاصيل دقيقة لم يتم ذكرها صراحة من قبل نصوص المدونات الإسلامية، انما قام الفنان بالإشارة اليها، واظهارها عبر رسوماته التي وضحتها المنمنمات الإسلامية، وصورت للمشاهد وبكل وضوح كل ما يتعلق بهذه الالعاب فقد أظهرت ادق التفاصيل اثناء ممارسة لتلك الالعاب، ولقد وثقت لنا هذه المنمنمات دور المسلمين في حفظ وتطوير هذه الالعاب والتي من خلالهم وجدت طريقها الى الانتشار نحو قارة أوروبا.

- بينت ان ممارسة بعض من هذه الالعاب لم يكن محصور على الذكور فقط، انما كان للجانب النسائي دور بارز فيها، فقد اظهرت لنا المنمنمات مدى براعة ومهارة السيدات المسلمات في ممارسة تلك الالعاب.

- كشفت الدراسة عن دور المنمنمات الكبير في اظهار تفاصيل دقيقة خلال ممارسة هذه الألعاب، وأن دورها لم يقتصر فقط على تجميل وتزويق المخطوط، انما كانت بمثابة الوسيط المرئي وكان لها أعظم الاثر في توضيح بعض من الالعاب التي تمارس في عصرنا الحاضر سواء على المستوى الدولي او المستوى الشعبي.

[96] https://mawdoo3.com

[97] شحاته والشاذلي، احمد ابراهيم شحاته واحمد فؤاد الشاذل: فن الحركات الارضية للحمباز، مكتبة نارجس، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، ص 48

المراجـــــــــــــع

- ابو شامة ،شهاب الدين عبد الرحمن بن اسماعيل بن ابراهيم المقدسي الدمشقي، كتاب الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية ، تحقيق ابراهيم الزيبق، مؤسسة الرسالة، الطبعة الاولى،الجزء الثاني، 1997
- الازرقي، الامام ابي الوليد محمد بن عبدالله بن احمد(توفي 250هـ)، أخبار مكة وما جاء فيها من اثار ،دراسة وتحقيق عبد الملك بن عبد الله بن دهيش، مكتبة الاسدي، الطبعة الاولى، 2003
- ابن قيم الجوزية، الامام ابي عبدالله محمد بن ابي بكر بن ايوب ،الفروسية المحمدية، تحقيق زائد بن احمد النشيري، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، منظمة المؤتمر الاسلامي مجمع الفقه الإسلامي، جدة، ب.ت
- المقريزي، تقي الدين ابي العباس أحمد بن علي (ت. 845هـ)، كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والاثار المعروف بالخطط المقريزية، دار صادر ، بيروت ، طبعة جديد بالاوفست، ب.ت
- أبو الحمد محمود فرغلي، التصوير الاسلامي نشأته وموقف الاسلام منه واصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الثانية ،2000
- ابوصالح الالفي، الفن الاسلامي اصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف القاهرة، 2016
- ابي عبد الله الحسن بن الحسين، البيزرة، تعليق محمد كرد علي مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق،١٩٥٣
- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الطبعة الاولى، القاهرة ،2008
- اسماعيل خليل ابراهيم، الترابط بين التقدم الحضاري في زمن الدولة العباسية وتطور الحركة الرياضية ،المؤتمر العلمي السادس عشر لكليات واقسام التربية الرياضية في العراق ،2007
- باوزير، أحمد محمد العليمي ، مرويات غزوة بدر ، مكتبة طيبة، الطبعة الاولى، المدينة المنورة ، 1980
- تيمور باشا، احمد ، لعب العرب، الطبعة الاولى، مطبعة دار التأليف، القاهرة ، ،1948
- ثروت عكاشة، موسوعة التصوير الاسلامي تاريخ الفن العين تسمع والاذن ترى ، ، ،مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الاولى ،٢٠٠١
- حسن الباشا، موسوعة العمارة والاثار والفنون الاسلامية، الطبعة الاولى، 1999
- زاهي حواس، الالعاب والتسلية والترفيه عند المصري القديم، مكتبة الاسرة ،2007
- زكي محمد حسن، تراث الاسلام ،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الجزء الثاني ، 1963
- شحاته والشاذلي، احمد ابراهيم شحاته واحمد فؤاد الشاذلي، فن الحركات الارضية للجمباز، مكتبة نارجس، الطبعة الثانية، ١٩٨٦

- صالح عبد العزيز، التربية والتعليم في مصر القديمة، الدار القومية للطباعة والنشر ،لقاهرة، 1966
- صلاح سالم عبد العزيز، الفنون الاسلامية في العصر الايوبي، الجزء الثاني، مركز الكتاب للنشر، 2000
- صبحي احمد قبلان، الالعاب الفردية الرياضية دراسة مقارنة، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى،عمان، 2012
- صلاح محمد الجيدة، الخيل رياضة الاباء والاجداد، الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الطبعة الاولى، الدوحة،٢٠٠٧
- ماريا فتوريافونتانا، المنمنمات الاسلامية، ترجمة عز الدين عناية، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الاولى، بيروت، القاهرة، تونس، 2015
- محمد فائز سنكري طرابيشي،،الشطرنج والنرد في الادب العربي القديم، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد ٦٥ ،الجزء الثاني، ١٩٩٠
- محمد كامل علوي، الرياضة البدنية عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ب.ت
- طـه ندا، دراسات في الشاهنامة،دار الطالب بالاسكندرية ،الدار المصرية للطباعة ،ب.ت
- وفاء ابراهيم، فلسفة فن التصوير، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993
- Malcolm Wright Who Wrote the First "Useful" Archery Manual?2010 Muslim Heritage foundation for science technology and civilization
- Mughal Miniatures, British museum press, London,1993،J.M Rogers
- Web sites
- www.albayan.ae
- //ar.wikipedia.org/wik،https
- //mawdoo3.com ، https
- ابوظبي للثقافة والسياحة ،الصقارة، 2016
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1994

اللوحات

منمنمة رقم (1)

18 مجاميع فارسي - دار الكتب المصرية

منمنمة رقم (2)

تاريخ فارسي 18- دار الكتب المصرية

منمنمة رقم (3)

تاريخ فارسي 73 - دار الكتب المصرية

منمنمة رقم 4

خسرو وشيرين من مخطوطة خمسة نظامي – عكاشة

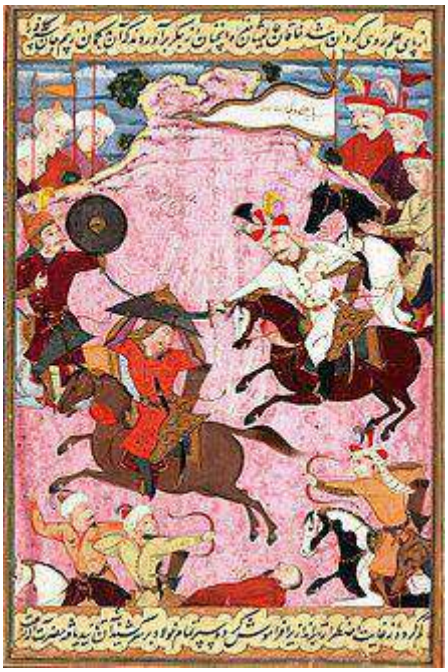
منمنمة رقم (5)

ادب فارسي 79 -دار الكتب المصرية

منمنمة رقم (6)

منمنمة تعود الى القرن السادس عشر- محفوظة في متحف توبكابي باسطنبول

http، //www.soniahalliday.com/



منمنمة رقم (7)

منمنمة فارسية ترجع لبداية القرن السادس عشر ميلادي

https:‹ //en.wikipedia.org/wiki/Persian%E2%80%93Uzbek_wars

منمنمة رقم(8)

منمنمة من كتاب البيطرة – فارس يروض جواده -عكاشة

منمنمة رقم (9)

فارسان يتسابقان على جواديهما - عكاشة

منمنمة رقم(10)

شاهنامة تبريز ترجع للقرن الرابع عشر ميلادي -عكاشة

منمنمة رقم (11)

https:‹muslimheritage.com//

منمنمة رقم (12)

تاريخ فارسي 73 -دار الكتب المصرية

منمنمة رقم(13)

مخطوطة هونرنامة -عكاشة

قائمة المصادر و المراجع:

1- باللغة العربية:

- أحمد محمد حمّاد و آخرون، المعجم العربي و علم الدلالة، دار النشر الدولي، الرياض، السعودية، 2006م.

- أنور الجمعاوي، المعجم الإلكتروني العربي المختص، المنظمة العربية للترجمة، المغرب، 2014.

- بول بيكر، مناهج المتون في اللسانيات، تحرير: ليا ليتوسيليتي، ترجمة: صالح العصيمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، معهد الملك عبد الله للترجمة و التعريب، 1435هـ.

- جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، 1994م.

- حسن بن علي الزراعي، اللسانيات و أدواتها المعرفية، تطبيقات نظرية و تجريبية على اللغة العربية، مؤسسة الانتشار العربي، ط/1، بيروت، لبنان، 2016.

- خالد اليعبودي، المصطلحات اللسانية المعربة في المجال المعجمي –مقاربة نحو التأصيل، المعجمية العربية قضايا و آفاق، ط/1، ج/1، كنوز المعرفة، 2014م.

-صالح بن فهد العصيمي:

-لسانيات المتون: قضايا أساسية في التأصيل و التطبيق و المنهج ، دار وجوه للتصميم و النشر، الرياض، السعودية، ط/1، 2018م.

- لسانيات المتون بين القبول و الرفض، قضايا ابستمولوجية و منهجية، مجلّة اللسانيات العربية، مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدوليلخدمة اللغة العربية، ع/7، 2018م.

- صالح الماجري، قاموس علوم اللغة ،تحرير المنظمة العربية للترجمة، ط/1، 2012م.

- صيني محمود إسماعيل، و يوسف حيمور حسن، معجم الطّلاب: معجم سياقي للكلمات الشائعة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1991م.

- عبد الرحمن الحاج صالح، بحوث و دراساتفي اللسانيات العربية، موفم للنشر، الجزائر، ج/2، 2012/.

- عبد الغني أبو العزم، الحاسوب و الصناعة المعجماتية، مجلة اللسان العربي، مكتب تنسيق التعريب، الرباط، المغرب، ع/46، 1 ديسمبر 1998.

- عبد المجيد حامو، المدونات العربية المحوسبة دراسة مسحية، نحو معجم تاريخي للغة العربية، ط/1، المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات، بيروت، 2014م.

- عز الدين البوشيخي، المعاجم الإلكترونية العربية و آفاق تطويرها، ضمن فعاليات المؤتمر الدّولي الرابع في اللغة و الترجمة: الصناعة المعجمية: الواقع و التطلّعات، مركز أطلس العالمي للدراسات و الأبحاث، جامعة الشارقة، الإمارات، يومي: 20-21 أفريل 2004م.

- علي القاسمي:

-علم اللغة و صناعة المعاجم، 1991، مطابع جامعة الملك سعود.

- علم المصطلح: أسسه النظرية و تطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط/1 ،2008 م.

-المعجمية العربية بين النظرية و التطبيق، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2003م،

- قاموس علوم اللغة، ترجمة صالح الماجري، تحرير المنظمة العربية للترجمة، ط/1، 2012م.

- محمود اسماعيل صالح:

-لسانيات المدونات اللغوية، مقدمة للقارئ العربي، 2014م، مقال على النت، 2024/10/1م، 13:00 سا.

- المدوّنات اللغوية و كيفية الإفادة منها، ضمنالمدونات اللغويةبناؤها و طرائق الإفادة منها، تحرير صالح بن فهد العصيمي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، الرياض، ط/1436،1هـ-2015م.

- المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم، المعجم العربي الأساسي، مكتبة لاروس، باريس، 1989م ، ص 8.

- محسن رشوان و آخرون، الموارد اللغوية الحاسوبية، دار وجوه للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط/1، 2019م.

- محمود إسماعيل صالح، المدوّنات اللغوية و كيفية الإفادة منها، ضمنالمدونات اللغويةبناؤها و طرائق الإفادة منها، تحرير صالح بن فهد العصيمي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، الرياض، ط/1436،1هـ-2015م، ص 22.

- المعتز بالله السعيد، نحو معجم للغة العربية للناطقين بغيرها –معالجة حاسوبية إحصائية، مجلة التواصل اللساني ، المجلد/19، ع:1-2/2018م.

- نهاد موسى، العربية نحو توصيف جديد في ضوء اللسانيات الحاسوبية، المؤسسة العربية للدراسات، ط/1، عمان، الأردن، 2000 م.

- هارتمان ر.ر.ك. ، المعاجم عبر الثقافات: دراسات في المعجمية (ترجمة: محمد حلمي هليل)، مؤسسة الكويت للتقدّم العلمي، الكويت، 2004م.

- وليد العناتي و خالد جبر، دليل الباحث إلى اللسانيات الحاسوبية، دار جرير للنشر و التوزيع، ط/1، الأردن، 2007.

2-باللغة الأجنبية:

- Charles F.Meyer,English corpus linguistics :An introduction Cambridge : Cambridge University Press,,2002.

- Rastier F ; Enjeux épistimologiques de la linguistique de corpus.Texto / (en ligne) Juin 2004.Rubrique Dits et inédits.

Disponible sur : http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_ Enjeux.html. (Consultée le 1/ 10/ 2024).

-Sinclair J.(1996). Preliminary recommendation on Corpus Technical report, EAGLES (Expert Advisory Group on Language Engineering Standards).

هندسة اللغة العربية وتدريسها للناطقين بغيرها: استراتيجيات مبتكرة وتطبيقات عملية مركز التعليم المكثف للغات جامعة تلمسان أنموذجا

د. شميسة بن مداح
جامعة أبو بكر بلقايد- الجزائر

أ.د. نسيمة سعيدي
جامعة أبو بكر بلقايد- الجزائر

Doi : 10.5281/zenodo.14251025

مقدمة:

تُعَدُّ اللغة العربية واحدة من أكثر اللّغات غنىً وتنوعاً على مستوى العالم، حيث تحتوي على تراث أدبي وثقافي عريق يمتد لقرون عدّة، إلاّ أنّ تدريس هذه اللّغة للناطقين بغيرها يشكل تحدياً عويصًا، نظراً لِما تحتويه من تعقيدات نحوية وصوتية، بالإضافة إلى اختلافات بين اللهجات العربية التي قد تزيد من صعوبة التعلّم، وهذه الورقة البحثية الموسومة "هندسة اللّغة العربية..." تُقدّم حلاً مبتكراً، يهدف إلى تنظيم وتبسيط محتوى اللّغة العربية بما يتلاءم مع احتياجات المتعلمين غير الناطقين بها. هذا المفهوم يشمل تطوير استراتيجيات تعليمية جديدة، وتصميم مواد تعليمية مبتكرة، وتطبيق أساليب تدريس تتسم بالمرونة والفاعلية. وفي هذا المقال، سنستعرض كيفية تطبيق استراتيجيات تعليمية متقدمة تعتمد على "هندسة اللغة العربية" في مراكز التعليم المكثف للغات، وسنناقش استخدام التكنولوجيا الحديثة، والتعلّم القائم على المشاريع، والتعلّم التعاوني كوسائل لتحسين تجربة التعلّم وتعزيز كفاءة الطلاب. كما يتغيّا هذا المقال تقديم نظرة شاملة حول كيفية تجاوز التحديات التي تواجه تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها، وتحقيق نتائج تعليمية متميزة تساهم في تعزيز التواصل وفهم الثقافة العربية بشكل أيسر وأفضل.

وتعتبر جامعة تلمسان في الجزائر من المؤسسات التعليمية الرائدة التي اعتمدت استراتيجيات مبتكرة في تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها، وذلك من خلال سعيها لتحسين جودة التعليم وتقديم تجربة تعليمية شاملة، حيث قامت الجامعة بتطوير برنامج شامل لتعليم اللغة العربية يدمج تقنيات حديثة وأساليب تعليمية متقدمة، ويشمل البرنامج مجموعة من الممارسات التي تتماشى واحتياجات الطلاب وتعزز تفاعلهم مع اللّغة.

وقد تبنت جامعة تلمسان استراتيجيات حديثة تمثلت في "التعلم القائم على المشاريع"، حيث يقوم الطلاب بتطبيق مهاراتهم اللغوية من خلال مشاريع عملية مثل إنتاج مقاطع فيديو تعليمية ومشاريع بحثية باللغة العربية، على سبيل المثال، ينظم البرنامج مشاريع جماعية تشمل إعداد تقارير ثقافية وتحليل نصوص أدبية، مما يعزز من قدرة الطلاب على استخدام اللغة في سياقات واقعية.(Khalid, 2022)

بالإضافة إلى ذلك، استثمرت الجامعة "التعلّم التفاعلي" من خلال تطوير تطبيقات تعليمية ومواقع إلكترونية مخصصة لتعليم اللغة، وإدخال أدوات تعليميّة جديدة مثل الألعاب التعليمية والتمارين التفاعلية التي تشجع الطلاب على ممارسة اللّغة بطرق ممتعة وتحفزهم على الاستمرار في تعلّم اللّغة العربية.

والجدير بالذكر، إنّ جامعة تلمسان اعتمدت على "التعلّم التعاوني" كإستراتيجية فعّالة لتعزيز التفاعل بين الطلاب، وإثراء رصيدهم اللّغوي، حيث تنظم الجامعة أنشطة جماعية مثل النقاشات والمشاريع التعاونية التي تشجع الطلاب على استخدام اللغة في سياقات اجتماعية

حقيقية، على سبيل المثال، تُجرى جلسات مناقشة دورية حيث يعمل الطلاب في مجموعات صغيرة لتحليل مواضيع مختلفة، ومشاركة أفكارهم باللغة العربية، مما يساهم في تحسين مهاراتهم اللغوية وتعزيز قدراتهم على التواصل الفعّال.

وعليه، فإنّ تجربة جامعة تلمسان تمثل نموذجاً ناجحاً في تطبيق استراتيجيات تعليمية مبتكرة تعزز من تعلّم اللّغة العربية للناطقين بغيرها، مما يوفر بيئة تعليمية غنية ومحفّزة.

الهندسة اللّغوية: الماهية والأهمية:

1- مفهوم الهندسة اللّغوية (الماهية):

المقصود بالهندسة اللّغوية أو ما يصطلح عليها بالمعالجة الآلية والحاسوبية للغة، المجال الذي يعنى باستعمال الحاسوب والخوارزميات لتحليل وفهم النصوص الرقمية مكتوبة بلغة معيّنة، هذا المجال هو الذي يبسط ويسّهل معالجة واستغلال المعرفة الرقمية المتداولة، وهي تعني كذلك "التقاء الجانب اللساني بالجانب التقني المعلوماتي"*(عمر مهديوي، 2017)*؛ بمعنى أنّ الهندسة اللّغوية هي الجمع بين علمين علم اللسانيات وعلم الحاسوب من خلال المعالجة الآلية للغات الحيّة، ويشمل هذا العلم مجالات متعدّدة كالأبحاث المتعلقة بعلوم اللغة ورسائل الاتصالات السمعية والبصرية الرقمية والغير رقمية، تعليم متقدم للغات...

وقد عرّف "مازن الواعر" الهندسة اللغوية بقوله: «إنّها العلم الذي يبحث في اللّغة البشرية كأداة طيّعة لمعالجتها في الآلة (الحاسبات الإلكترونية، الكمبيوتر) وتتألّف مبادئ هذا العلم من اللسانيات العامة بجميع مستوياتها الصوتية والنحوية والدلالية، ومن علم الذكاء الاصطناعي وعلم المنطق ثم علم الرياضيات» *(مازن الواعر، 1988: 406)*.

وعموما، إنّ اللّغة العربية في المنظور الهندسي الآلي هي منظومة من الخوارزميات التي تنطلق من مستوى الأصوات وتنتهي بمستوى الدلالة بوصف الصوت في اللغة العربية "ذبذبات تنطلق وتتكون في منطقة ما من دماغ الإنسان ثم تنتج على اللسان، واللغة العربية هي الوحيدة التي تتحرك بموجبها جميع أعضاء النطق التي خلقها الله في الإنسان بخلاف اللغات الأخرى، حيث نجد متحدثيها لا يحركون إلاّ مناطق معينة ومحدودة من جهاز النطق لديهم، واللاّفت للانتباه أنّ جميع المناطق التي تتحرك فيها اللغة العربية هو صوت الضاد ولذلك سميت لغة الضاد، وهي لغة ذات بنية شذرية، لها جذور ولها أوزان فهي لغة تفكيك ذات نظام استجابي له جميع النظريات الحاسوبية العالمية" *(محمد الحناش، 2013)*.

ولهذه الخِصيصة، تعدّ اللغة العربية أم اللغات من الناحية العلمية الهندسية، ولهذه الميزة كذلك، اعتمدت الكثير من المؤسسات الدولية والعالمية على اللغة العربية بوصفها الإطار المرجعي لبناء منظومة صوتية هندسية ومرتكزاً أساسياً لتكنولوجيا الحديثة.

2- أهمية الهندسة اللّغوية:

إنّ "هندسة اللغة" لها أهمية كبيرة، إذ تهدف إلى تنظيم وتبسيط محتوى اللغة لجعل عملية تعلمها أكثر سهولة وفعالية، وعند تطبيق هذا المفهوم على اللغة العربية، يتطلب الأمر تحليلًا دقيقًا لمكونات اللغة مثل القواعد النحوية، الأصوات، والمعاني، وتركز هندسة اللغة على تبسيط قواعد النحو العربي المعقدة من خلال تقسيمها إلى وحدات أصغر يمكن فهمها وتعلّمها بسهولة، مثلاً: يتم تدريس قواعد الإعراب وأنماط التصريف بطريقة منطقية وسلسة، مما يساعد الطلاب على استيعابها بشكل أفضل.

فيما يتعلق بالأصوات، تتناول هندسة اللغة ضبط النطق والتشكيل بحيث يصبح من السهل على المتعلمين تقليد الأصوات العربية، التي قد تكون غير مألوفة لهم. يشمل ذلك تبسيط تعليم الأصوات الحلقية واللّسانية والهوائية التي تشكل تحديًا للناطقين بغيرها .

أمّا من ناحية المعاني، فإن هندسة اللغة تركز على توضيح المفردات ذات المعاني المتشابهة والمتباينة، بحيث يكون فهمها أكثر وضوحًا، حيث يتم تنظيم المفردات ضمن سياقات تعليمية تساعد الطلاب على تمييز الفروق الدقيقة بين الكلمات وتطبيقها بشكل صحيح في الجمل.

كما تعتبر هندسة اللغة العربية أداة حيوية في تبسيط عملية التعلم من خلال توفير مواد تعليمية مناسبة تتماشى مع احتياجات الطلاب، وتمكّن من تطوير كتب دراسية وأدوات تعليمية ترتكز على عرض المحتوى اللّغوي بطريقة منظمة وقابلة للفهم، مما يسهل على المتعلمين التفاعل مع اللغة واستيعابها .

هكذا يتراءى أنّ للهندسة اللغوية دوراً في إثراء وتغذية حقول ومجالات معرفية كثيرة بعتاد مفاهيمي ونظري مكّن بعضها من دراسة ظواهره دراسة عقلانية وساعد البعض الآخر على سبر أغوار مجال اشتغاله بصرامة علمية، كما تسعى الهندسة اللّغوية الإبانة عن الآلية اللّغوية المخزنة في دماغ الإنسان وتحديد القواعد الخوارزمية الصورية التي تتحكم في توليد اللّغة وتحليلها، أي تطوير وبلورة برامج حاسوبية متطورة لأنظمة اللّغة العربية بنوعيها المكتوب والمنطوق على مستويات الصرف والنحو والدّلالة والمعجم، ومن ثم تمكّن من تصميم وتطوير وتنفيذ تطبيقات للغات البشرية وتعلّم لغة الضاد وتعليمها والتعرّف البصري على الحروف وتشكيل النصوص وغيرها من المجالات.

تحديات تعلم اللغة العربية:

تواجه عملية تعلم اللغة العربية عدة تحديات رئيسية تستدعي تبني استراتيجيات تعليمية متقدمة لتسهيل الفهم والتعلم:

- ✓ الصعوبات النحوية: إنّ القواعد النحوية في اللغة العربية تتسم بالتعقيد بسبب تنوعها وتفاصيلها الدقيقة. من بين هذه القواعد، نجد التصريفات المختلفة للأفعال والأسماء، مثل التفعيل والتفعيل والتمثيل. كما تتضمن اللغة العربية تراكيباً نحوية متقدمة تتطلب فهماً دقيقاً لنظام الإعراب وأنماط الجملة. على سبيل المثال، أشار الكتاب الشهير "المفصل في علم العربية" للزمخشري إلى تفاصيل دقيقة حول التصريف وأنماط الجملة، مما يعكس تعقيد هذه العناصر بالنسبة للمتعلمين.
- ✓ التحديات الصوتية في تعلم اللغة العربية: تتعلق بالأصوات الفريدة التي قد تكون غير موجودة في لغات أخرى. تشمل هذه الأصوات الحلقية مثل الهمزة، والـ "ع"، والـ "غ"، والـ "خ". تمثل هذه الأصوات صعوبة خاصة للناطقين بغير العربية لأنها تتطلب تحكماً دقيقاً في الصوتيات لممارسة النطق الصحيح. يوضح "كتاب معجم الأصوات العربية" للدكتور عبد الرحمن بن عبد الله أن هذه الأصوات تُعدّ مكوناً أساسياً في النطق العربي وتتطلب تدريباً مخصصاً لتقليدها بدقة.
- ✓ التحديات المعجمية: تتمثل في تعدد معاني الكلمات واستخداماتها المتنوعة في سياقات مختلفة، مما يمكن أن يؤدي إلى لبس في فهم المتعلمين، لأنّ الكلمات في اللغة العربية قد تحمل معاني متعددة بناءً على السياق، مثل كلمة "عين" التي تعني العين البصرية، أو عين الماء، أو عين الجاسوس. وقد أشار "لسان العرب" لابن منظور إلى أهمية فهم السياقات المختلفة لتحديد المعنى الصحيح للكلمات، مما يعكس مدى تعقيد المعجم العربي.

وإنّ معالجة هذه التحديات تتطلب استراتيجيات تعليمية متقدمة، ولتبسيط القواعد النحوية، يمكن استخدام أدوات تعليمية مثل الجداول التوضيحية والتطبيقات الرقمية التي تقدم قواعد النحو بطريقة منظمة وسهلة الفهم. أمّا بالنسبة للتحديات الصوتية، فيمكن استخدام تقنية الصوتيات الحاسوبية لمساعدة الطلاب في تحسين نطقهم، ولتجاوز تحديات المعجم، ينبغي توفير سياقات تعليمية تحتوي على تطبيقات عملية وتدريبات مستمرة بغية تعزيز فهم الطلاب لاستخدامات الكلمات المختلفة.

وإذا ما اعتمدنا على هندسة اللّغة العربية بوضع استراتيجيات تعليمية مبنية على الأبحاث والممارسات العملية، يمكن التغلب على هذه التحديات بشكل فعّال، مما يسهم في تحسين تجربة تعلم اللغة العربية للناطقين بغيرها.

استراتيجيات مبتكرة في تدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها:

1- التعلم التفاعلي:

في عصر التكنولوجيا الرقمية، أصبحت تقنيات التعلم التفاعلي أداة فعالة في تعليم اللغة العربية. تشمل هذه التقنيات استخدام التطبيقات التعليمية والألعاب الإلكترونية التي توفر بيئة تفاعلية تحفز الطلاب على المشاركة الفعّالة. التطبيقات مثل "Duolingo" و "Rosetta Stone"تقدم تمارين تفاعلية تركز على تطوير المهارات اللغوية من خلال الألعاب والتحديات. تعزز هذه الأدوات من قدرة الطلاب على ممارسة اللغة في سياقات متعددة وتساعدهم على الاحتفاظ بالمفردات والقواعد من خلال أنشطة ممتعة ومحفزة. إضافة إلى ذلك، تساهم المنصات التفاعلية في تقديم تغذية راجعة فورية، مما يتيح للمتعلمين تحديد نقاط قوتهم وضعفهم وتحسينها بشكل مستمر.

2- التعلم القائم على المشاريع:

يعتبر التعلم القائم على المشاريع من الاستراتيجيات الفعّالة التي تحفز الطلاب على استخدام اللغة العربية في سياقات عملية، وذلك من خلال تطوير مشاريع تعليمية مثل التدوين، وإنتاج مقاطع الفيديو، وتصميم الحملات الإعلامية، إذ يمكن للطلاب تطبيق ما تعلموه في اللغة بطريقة مبدعة ومؤثرة، على سبيل المثال، العمل على إنشاء مدونات باللغة العربية وتناول مواضيع ثقافية أو اجتماعية، مما يعزز من مهارات الكتابة والتعبير الشخصي، ويعزز هذا النوع من التعلم من قدرة الطلاب على فهم اللغة وتطبيقها بشكل مباشر، مما يزيد من دافعيتهم للتعلم.

3- التعلم التعاوني:

يشجّع التعلم التعاوني على دمج الأنشطة الجماعية والتعاون بين الطلاب، مما يساهم في تعزيز مهارات التواصل وممارسة اللغة في سياقات اجتماعية واقعية، وتتضمن هذه الاستراتيجية تنظيم أنشطة جماعية مثل مناقشات الفصل، والمشاريع المشتركة، والتعاون في حل المشكلات، مما يتيح للطلاب فرصة التفاعل مع زملائهم وتبادل المعرفة. من خلال العمل في مجموعات، يتعلم الطلاب كيفية التعبير عن أفكارهم باللغة العربية، والاستماع إلى الآخرين، وتقديم الملاحظات البناءة، مما يعزز من إتقانهم للغة، ويزيد من تفاعلهم مع المحتوى التعليمي.

تطبيقات عملية في مراكز التعليم المكثف للغات:

تُعدُّ المراكز التعليمية المكثفة مكانًا مثاليًا لاختبار وتطبيق استراتيجيات تدريس مبتكرة، على سبيل المثال، مركز "المعهد الدولي للغات" في لندن نفذ برنامجًا تعليميًا يتضمن استخدام تطبيقات تفاعلية مثل "Memrise" و"Quizlet"لتعزيز تعلم المفردات والقواعد، بالإضافة إلى ذلك، دمج المركز أساليب التعلم القائم على المشاريع من خلال تطوير مشاريع تعليمية جماعية، مثل إنشاء مدونات ومقاطع فيديو ثقافية باللغة العربية، ومن الأمثلة الناجحة في ذلك مشروع "كتابة ومشاركة"، الذي شجع الطلاب على كتابة مقالات قصيرة ونشرها على منصة تعليمية مشتركة، مما ساهم في تعزيز مهارات الكتابة والتعبير الشخصي *(Smith, 2020)*. كما استخدم المركز أساليب التعلم التعاوني من خلال أنشطة "ألعاب الأدوار" و"نقاشات المجموعات" وغيرها، مما ساعد الطلاب على ممارسة اللغة في سياقات اجتماعية تفاعلية.

1- تطوير المناهج:

يتطلب تصميم المناهج الدراسية في مراكز التعليم المكثف التكيّف مع استراتيجيات التدريس الحديثة لضمان استجابة فعّالة لاحتياجات الطلاب، إذ يجب أن تتضمن المناهج الدراسية وحدات تعليمية مرنة، تركز على استخدام التقنيات الحديثة مثل الوسائط المتعددة والتعلم الرقمي، على سبيل المثال، قام "مركز التعليم المكثف للغات في جامعة تلمسان بتطوير منهج دراسي يتضمن دروساً تفاعلية تستخدم الفيديوهات التعليمية والتمارين التفاعلية والممارسة اللغوية التي تدعم تعلم اللغة العربية، وتمّ هندسة المنهج بمشاريع تطبيقية تتيح للطلاب ممارسة اللغة في سياقات حقيقية (الجامعة، السوق، المستشفى، المتاحف)، مثل إعداد عروض تقديمية باللغة العربية وتحليل نصوص أدبيةيعتمد المنهج أيضاً على التقييم المستمر والتغذية الراجعة لتحسين فعالية التعلم.

2- أدوات تقييم الأداء:

تقييم الأداء هو عنصر أساسي لقياس فعالية الاستراتيجيات التعليمية الجديدة، ويستخدم مركز التعليم المكثف للغات أدوات تقييم متنوعة مثل الاختبارات التفاعلية، ومراجعات الأداء، والتقييمات الذاتية.كما يعتمد على تحليل أداء الطلاب من خلال مشاريع تطبيقية (صف رحلة، التعريف ببلدك، الطبخ التقليدي في بلد الطالب وغيرها)، ويستخدم المركز استبانات دورية لقياس مستوى رضا الطلاب واحتياجاتهم، كما تتضمن أدوات التقييم أيضاً التقييمات الجماعية والنقد البناء لتعزيز تجربة التعلم وتحسين استراتيجيات التدريس.

نماذج حول كيفية تطبيق الاستراتيجيات المبتكرة في مركز التعليم المكثف للغات:

1- استخدام التطبيقات التعليمية:

يوجد مجموعة من التطبيقات التعليمية استخدمت في المركز، لتعزيز تعلم اللغة العربية والتي توفر تجارب تعليمية تفاعلية تشمل تمارين لغوية، ألعاب تعليمية، واختبارات قصيرة، كما تمّ تخصيص جلسات دراسية حيث يُطلب من الطلاب إكمال وحدات معينة كجزء من المنهج الدراسي.

وما تم ملاحظته هو زيادة دافعية وقابلية الطلاب للتعلّم من خلال تقديم تعليم ممتع وتفاعلي، وأظهرت نتائج الاختبارات تحسناً ملحوظاً في المهارات اللغوية الأساسية مثل: مهارة القراءة والكتابة...

2- استثمار الطلبة العمل الجماعي كمهارة لغوية:

لمناقشة مواضيع ثقافية مثل الأدب العربي أو الأحداث التاريخية. تتضمن الأنشطة تنظيم مناقشات دورية، وتمارين كتابة جماعية، وورش عمل تطبيقية.

إنّ الأنشطة الجماعية هي خير معين للطلاب، فهي تساعدهم على تحسين مهارات الاستماع والتحدث، واللافت للانتباه أنّ العمل في مجموعات يؤدي إلى الانسجام الاجتماعي، وإلى تقوية الروابط بين الطلاب، وتعزيز قدراتهم على العمل الجماعي.

3-تطوير منهج دراسي يتضمن وحدات تفاعلية ترتبط بالتقنيات الحديثة:

يشمل المنهج دروساً مبنية على استخدام الوسائط المتعددة، مثل الفيديوهات التعليمية، والتمارين التفاعلية، بالإضافة إلى مشاريع تطبيقية مثل كتابة التقارير والتحليل النصوص.

تُظهِر هذه النماذج التطبيقية كيف يمكن تنفيذ الاستراتيجيات المبتكرة بشكل فعّال في مركز التعليم المكثف للغات، وتُعزز التطبيقات التفاعلية والتعلم القائم على المشاريع والتعلم التعاوني من تجربة التعلم وتحقق نتائج إيجابية في تطوير مهارات الطلاب، وعلى الرّغم من ذلك، تظل هناك تحديات تحتاج إلى معالجة لضمان تحقيق أنجع، ولن يتأتى ذلك إلاّ من خلال التعلّم من التجارب الحالية والتكيّف مع التحديات ومواكبة العصرنة، ومن ثمّ يمكن تحسين استراتيجيات تدريس اللغة العربية وتقديم تجربة تعليمية غنية وفعّالة.

خاتمة:

نخلص في هذه الدراسة إلى أنّ هندسة اللّغة العربية أصبحت مطلبًا ملّحًا في السنوات الأخيرة، نظرا لدخول الإنسان في عصر يسمى بعصر المعرفة، وعليه، فإنّ الهدف المبطّن والظاهر من هذا المقال هو تقديم برامج لغوية عربية آلية، تكون مساراً وضاءً في تكوين الكفاءة اللّغوية للناطقين بغير العربية.

وصفوة القول، إنّ استراتيجيات تدريس اللغة العربية المبتكرة من العوامل الأساسية التي تؤدي دوراً حاسماً في تحسين فعالية التعلم للناطقين بغيرها، حيث تساهم هذه الاستراتيجيات في تحويل عملية التعلم إلى تجربة غنية وفعّالة من خلال دمج التكنولوجيا الحديثة، وتطوير مشاريع تعليمية عملية، وتعزيز التعلم التعاوني والتكنولوجي، بما في ذلك التطبيقات التعليمية والأدوات الرقمية، لتوفير بيئة تفاعلية

تشجع الطلاب على المشاركة الفعّالة والتفاعل مع المحتوى التعليمي بطرق جديدة ومشوقة، وذلك من خلال استخدام هذه الأدوات، يمكن للطلاب تعزيز مهاراتهم اللغوية بطريقة تتماشى مع أحدث الاتجاهات التكنولوجية.

أما بالنسبة لمشاريع التعليم العملية، فهي تمثل فرصة حقيقية للطلاب لتطبيق ما تعلموه في سياقات واقعية، وذلك من خلال العمل على مشاريع تعليمية مثل إعداد محتوى ثقافي، وتحليل نصوص أدبية، وتنفيذ حملات إعلامية، يتمكن الطلاب من ممارسة اللغة في سياقات حقيقية مما يعزز من فهمهم واحتفاظهم بالمعرفة. هذا النوع من التعلم يعزز من قدراتهم على استخدام اللغة في مواقف حياتية متنوعة ويشجعهم على التفكير النقدي والإبداع.

بالإضافة إلى ذلك، فإن تعزيز التعلم التعاوني من خلال الأنشطة الجماعية والمناقشات يساهم في تحسين مهارات التواصل ويشجع على تبادل الأفكار والتجارب بين الطلاب. العمل ضمن مجموعات يعزز من التفاعل بين الطلاب ويساعدهم على ممارسة اللغة بشكل طبيعي وفي سياقات اجتماعية، مما يساهم في بناء الثقة في قدرتهم على استخدام اللغة.

التوصيات:

- تعزيز دمج أدوات التعلم الرقمي مثل التطبيقات التفاعلية والألعاب التعليمية في مناهج تدريس اللغة العربية لتيسير التعلم وتحفيز الطلاب.
- تطوير مشاريع تعليمية تطبيقية تشجع الطلاب على استخدام اللغة في سياقات واقعية، مثل إنتاج محتوى إعلامي وتدوين ثقافي.
- تنظيم أنشطة جماعية ونقاشات دورية لتمكين الطلاب من ممارسة اللغة في بيئات تفاعلية والتواصل الفعّال مع زملائهم.
- تصميم مناهج مرنة تتماشى مع استراتيجيات التدريس الحديثة وتستجيب لاحتياجات الطلاب المتنوعين.
- استخدام تقييمات متعددة، مثل التقييمات الرقمية والتغذية الراجعة المستمرة، لقياس فعالية استراتيجيات التدريس وتحسينها.
- توفير تدريب مستمر للمعلمين على أحدث الاستراتيجيات والأدوات التعليمية لضمان تطبيقها الفعّال في الفصول الدراسية.
- إنشاء وتحديث موارد تعليمية مبتكرة مثل الكتب التفاعلية والمواقع الإلكترونية التي تدعم تعلم اللغة.
- تقديم دعم مخصص للطلاب بناءً على احتياجاتهم الخاصة ومستوياتهم اللغوية.
- التعاون مع مؤسسات تعليمية أخرى لتبادل المعرفة والخبرات في تدريس اللغة العربية.
- تشجيع البحث والدراسات حول استراتيجيات تدريس اللغة العربية وتطبيقاتها لتحسين الممارسات التعليمية بشكل مستمر.

المصادر والمراجع:

1. أدوات التقييم في تعلم اللغات: مراجعة شاملة. مجلة التقييم التعليمي، 14(2)، 56-72
2. الأساليب المبتكرة في تعليم اللغة العربية" - (ر. ف. خالد)
3. التحديات في تدريس اللغة العربية كلغة أجنبية - (م. ن. أ. السالم)
4. العودة إلى التعلم التعاوني في الكلية: ما الأدلة على فعاليته؟" مجلة التغيير: مجلة التعليم العالي، 30(4)، 26-35
5. بن علي، أ. (2021). "أدوات التعلم التفاعلية في تعليم اللغة العربية".
6. تدريس اللغة العربية كلغة أجنبية: التحديات والحلول.
7. تطوير المناهج اللغوية الفعالة: دراسة حالة. بحث تعليم اللغة، 22(4)، 112-127.
8. تعلم اللغة القائم على المشاريع: مراجعة.
9. خالد، ر. (2022). "استراتيجيات تعلم اللغة المبتكرة في جامعة تلمسان".
10. قواعد اللغة العربية: دليل مرجعي- (ك. حسين)

11. م. المالكي، مجلة تسول، 6(2)، 47-64
12. مجلة تعليم اللغة العربية، 16(2)، 45-60.
13. محرك اللغة: النظرية والتطبيق" - (ب. كلارك)، ج) .2020.
14. مراجعة تكنولوجيا التعليم، 14(1)، 33-50.
15. ممارسات تدريس اللغة المبتكرة في المعاهد اللغوية الدولية. مجلة تعليم اللغة، 15(3)، 78-92
16. موساوي، ل. (2023). "نهج التعلم التعاوني في جامعة تلمسان".
17. نظرية وممارسة تدريس اللغة العربية كلغة أجنبية - (أ. علي)المجلة الدولية للغة والثقافة، 19(3)، 85-99.
18. محمد الحناش، لسانيات الجيل الرابع ومجتمع المعرفة، مجلة التواصل اللساني، مج.15، 2013.
19. مازن الواعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديثة، دمشق: دار طلاس، 1988، ص406.
20. عمر محديوي، الهندسة اللغوية والترجمة الآلية: المفهوم والوظيفة، بحث مقدم في المؤتمر السنوي للمنظمة العربية للترجمة حول "الترجمة والحاسوب"، في 15-17 ماي 2017.

الدلالة في التراث اللغوي العربي

د. عبد الوهاب الأزدي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة القاضي عياض مراكش- المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251039

الملخص:

تعالج الدراسة الراهنة موضوع الدلالة في التراث اللغوي العربي ضمن ثلاثة فصول. تعرف في الفصل الأول: الدلالة في اللغة والاصطلاح وعند المناطقة. وتتوقف في الفصل الثاني عند موضوع الدلالة عند الأصوليين. وتدلف في الفصل الثالث لموضوع الدلالة عند اللغويين والبيانيين.

وفي مستوى ثان، تعقد الدراسة المقارنات بين قطاعات لغوية ؛ وتسجل تبعا لذلك، نتائجها وخلاصاتها عن مبحث الدلالة في التراث اللغوي العربي.

الكلمات الرئيسية :الدلالة- المطابقة- التضمن- اللزوم

*****

مقدمة الدراسة :

أعالج في هذه الدراسة موضوع الدلالة في التراث اللغوي العربي، وذلك ضمن ثلاثة فصول. أعرف في الفصل الأول الدلالة في اللغة والاصطلاح وعند المناطقة. وأتوقف في الفصل الثاني عند موضوع الدلالة عند الأصوليين. وفي الفصل الثالث أتناول موضوع الدلالة عند اللغويين والبيانيين.

وفي مستوى ثان، تعقد الدراسة المقارنات بين قطاعات لغوية ؛ وتسجل تبعا لذلك، نتائجها وخلاصاتها عن مبحث الدلالة في التراث اللغوي العربي.

الفصل الأول : الدلالة في اللغة والاصطلاح :

يشيرالأصل اللغوي للفظ [دل] لمعاني :هدى وسدد وأرشد. والدلالة في اللغةهي :

- مصدر كالكتابة والإمارة. والدّالّ:من حصل منه ذلك، والدليل في المبالغة كعالم وعليم، وقادر وقدير، ثم يسمّى الدّالّ والدليل دلالة، كتسمية الشيء بمصدره[1]

1- ينظر: المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني(ت.506هـ)،تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية- دمشق بيروت، ط 1، 1412هـ، (مادة دل).

- الدلالة : ما يتوصّل به إلى معرفة الشيء مثل الألفاظ، والإشارات والرموز، والكتابة، والعقود في الحساب، "وسواء كان ذلك بقصد من يجعله دلالة أم لم يكن بقصد، كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي"[2]. قال تعالى: (ما دَلَّهُمْ عَلى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ) [سبأ/14]

- ومعناه أن الدلالة تنعقد بعناصر هي : مرشِد، ومرشَد، ووسيلة إرشاد، وأمر مرشَد إليه، وحين يتحقق الإرشاد تحصل الدلالة .

أما الدلالة في الاصطلاح، فقد أورد الشريف الجرجاني تعريفا شاع عند المناطقة المتأخرين بقوله :

" الدَّلاَلَةُ أَنْ يَكُونَ الشَّيْءُ بِحَالَةٍ يَلْزَمُ مِنَ الْعِلْمِ بِهِ الْعِلْمُ بِشَيْءٍ آخَرَ، والشَّيْءُ الأَوَّل يُسَمَّى الدَّال، وَالثَّانِي هو الْمَدْلُول"[3] .

فالدال هو اللفظ أو غيره، والمدلول هو ما يُفْهَمُ من اللفظ أو غيره.وَقِيل: كَوْنُ الشَّيْءِ بِحَيْثُ يُفْهَمُ مِنْهُ شَيْءٌ آخَرُ هو الدلالة، أي فهم أمرٍ من أمرٍ. ومثاله إذا كنت وحدك في البيت وسمعت صوتا معينا، علمت أن أحدهم دخل إلى البيت. فالصوت الذي سمعت يسمى دالا وصاحب الصوت يسمى مدلولا، و الفهم الناشئ عن العلاقة بينهما هوالدلالة.

نحن إذن أمام عناصر ثلاثة : الدال، والمدلول، والدلالة، وهي الفهم الناشيء عن العلاقة بينهما . وانطلاقا من العلاقة بين الدال والمدلول أو ما سماه المناطقة "منشأ الفهم"[4]، تقسم الدلالة إلى أنواع :

أ- الدلالة العقلية : إذا كان المنشأ العقل كدلالة الصوت على حياة صاحبه، كما إذا سمعت صوت إنسان من وراء جدار. فالرابط بين الدال والمدلول في هذه الدلالة هو العقل لا غير.

ب- الدلالة الطبيعية :إذا كان المنشأ العادة والطبيعة ؛ أي ما كان قوامه "الطبع" كدلالة التأوّه على الوجع. فالرابط بين الدال والمدلول في هذه الدلالة هو الطبع. إذ إن طبع المريض أن يتأوه عند استشعاره بالألم.

ج-الدلالة الوضعية :إذا كان المنشأ الوضع، والجعل، والاصطلاح . أي ما كان للوضع فيها مدخل؛ كدلالة "الإنسان" على الحيوان الناطق. فالربط بين الدال والمدلول من وضع الواضع بتعيينه هذا اللفظ لهذا المعنى. ومثله دلالة الفرس على الحيوان الصاهل.

وكل نوع من هذه الدلالات ينقسم إلى لفظي وغير لفظي. لكن ما يهم المهتمين بالدلالة في التراث العربي من البيانيين والفلاسفة والمناطقة هو دلالة اللفظ الوضعية. وقد عرفهاالشريف الجرجاني بقوله : "هي كون اللفظ بحيث متى أُطلق أو تَخيل فُهِم منه معناه، للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة، والتضمن، والالتزام؛ لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى ما يلازمُه في الذهن بالالتزام "[5]

فالمطابقة:أن يدل اللفظ على كامل معناه الموضوع له، كدلالة الإنسان على الحيوان والناطق، ودلالة الأسد على الحيوان والمفترس.وسميت دلالة المطابقة لتطابق اللفظ والمعنى أي تساويهما؛ لأن الواضع إنما وضع لفظ" إنسان "ليدل على مجموع الحيوان والناطق. كما وضع لفظ" أسد"ليدل على مجموع الحيوان والمفترس.

والتضمنية:أن يدل اللفظ على جزء معناه الموضوع له، كدلالة" الإنسان "على الحيوان فقط، أو على الناطق فقط؛ وكدلالة" البيت "على السقف أو الجدار. وسميت تضمنية؛ لأن الحيوان أو الناطق جزء معنى الإنسان، وداخل في ضمنه لأن الواضع إنما وضع لفظ "إنسان" ليدل على الحيوانية والناطقية معا؛ كما وضع لفظ "بيت" ليدل على جميع أجزائه. فدلالة الإنسان على الحيوان فقط، أو على الناطق فقط دلالة تضمنية.كما أن دلالة البيت على السقف فقط، أو الجدار فقط تضمنية كذلك؛ لأن الكل متضمن لأحد أجزائه.

2 -نفسه، (مادة دل).
3 -كتاب التعريفات (مادة : الدلالة).
4 -المعنى والتوافق، محمد غاليم، ص26
5 -كتاب التعريفات ، (مادة : الدلالة اللفظية الوضعية) ، ص140؛ معيار العلم للغزالي، ص43-44

والالتزامية: أن يدل اللفظ على لازم معناه الموضوع له، كدلالة "الإنسان" على الضحك، وكدلالة "حاتم" على الجود، "والأسد" على الجرأة. وسميت التزامية؛ كما سميت الدلالة بطريق الاستتباع عند ابن سينا والغزالي[6]. وذلك لأن الضحك ليس معنى الإنسان، ولا جزء معناه، وإنما هو أمر خارج عن معناه، لازم له. وكذلك الجود لحاتم والشجاعة للأسد. فكلاهما لازم للمعنى الموضوع له "حاتم والأسد".

ونجد في شرح التفتازاني(ت.792هج) على الرسالة الشمسية في المنطق، أن الدلالة اللفظية الوضعية هي "فهم المعنى من اللفظ بالنسبة لمن هو عالِم بوضعه، أي؛ فهما يتوقف على العالِم بالوضع، وبه تخرج الدلالة الطبيعية كدلالة أخ على الوجع، والعقلية كدلالة اللفظ على وجود اللافظ"[7].

أما الدلالة العقلية فلا تحتاج إلى وضع ولا إلى طبع، بمعنى أن "العقل يجد علاقة بين الدال والمدلول بواسطة مقدمة يستقل في إثباتها العقل، ولم يحتج إلى غيره من وضع أو طبع أو غيرهما".[8] كدلالة اللفظ على الَّلافِظ دون رؤيته (كالتحدث من وراء جدار)،أو عموما دلالة الفعل على فاعله سواء كان حيا أو غير حي (ضوء الشمس دليل على النهار، الدفء دليل على الحرارة، وقس على ذلك).

أما الدلالة الطبيعية فهي أن يكون الطبع طريقا إلى الدلالة كدلالة "أخ" على وجع الصدر، وقد تختلف من قوم إلى قوم.

على أن المعتبر الأول عند المناطقة من هذه الأقسام هو القسم الأول فقط وهو دلالة اللفظية الوضعية "لانضباطه(=أي لا يتغير ولا يتخلف بحسب الأشخاص) وعموم النفع به في العقليات والنقليات وغيرهما، وفي التعلم والتعليم بخلاف غيرها "[9] ، أي في الدلالة العقلية والدلالة الطبيعية "لاختلاف العقول ذكاء وبلادة حتى إن بعض العقول يناقض بعضا، والطبيعة لا تنضبط لاختلاف الطبائع. وأما ما وضعه الواضع فلا يتغير ولا يختلف"[10]

الفصل الثاني : الدلالة عند الأصوليين :

معلوم أن علم أصول الفقه هو العلم بالقواعد والبحوث التي يتوصل بها إلى استفادة الأحكام الشرعية العملية من أدلتها التفصيلية. فهو علم يهتم بأدلة الفقه الإجمالية كالأمر والنهي، والعام والخاص، والمطلق والمقيد، وغيرها، وبطرق استنباط الأحكام الشرعية من أدلتها الكلية، مستعينا باستقراء الأساليب العربية والاستعمالات الشرعية.

وعلى هذا استعار علم أصول الفقه من علوم اللغة، ومن علم البلاغة بعض مباحثها ضمن ما يعرف بالقواعد الأصولية اللغوية، أو ب"قواعد الاجتهاد البياني" عند المهتمين بتفسير وتأويل النص الشرعي. قال بهاء الدين السبكي(ت.773هج) في مصنفه "عروس الأفراح في تلخيص المفتاح" :

"اِعْلَمْ أن علمي أصول الفقه والمعاني في غاية التداخل، فإن الخبرَ والإنشاءَ اللذَيْن يتكلمُ فيهما المعاني، هما موضوعُ غالبِ الأصول، وإنْ كل ما يتكلمُ عليه الأصُولي مِنْ كون الأمرَ للوجوب، والنهيَ للتحريم، ومسائلَ الإخْبار، والعمومَ والخصوصَ، والإطلاقَ والتقييدَ، والإجمالَ والتفصيلَ، والتراجيحَ كلَّها ترجعُ إلى موضوع علم المعاني"[11]

---

[6] -الإشارات والتنبيهات، ابن سينا، ص 139؛ معيار العلم للغزالي، ص43.

[7] - شرح الإمام السعد التفتازاني على الشمسية في المنطق، للإمام نجم الدين القزويني الكاتبي(ت.675هج)، تحقيق، جاد الله بسام صالح، دار النور المبين للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط 1، سنة 2011م، ص 119.

[8] -المعنى والتوافق، محمد غاليم، ص 27.

[9]- شرح أبي عبد الله محمد بن الحسن البناني على متن السلم في علم المنطق للإمام الأخضري، مطبعة بولاق مصر عام 1318 هجرية، ص40.

[10]- شرح الشيخ سعيد قدورة على السلم، ضمن شرح البناني على السلم، مطبعة بولاق مصر عام 1318 هجرية، ص40.

[11]- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: 1/47-48، أبو حامد، بهاء الدين السبكي (ت. 773 هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1423 هـ - 2003 م.

فهذه القواعد اللغوية التي اعتمد فيها على دراسة التراكيب الخبرية والإنشائية، إضافة إلى استثمار الدراسات اللغوية المهتمة بدراسة الألفاظ العربية، تعد في رأي د.طاهر سليمان حمودة،"دراسة دلالية طيبة يمكن أن تستثمرنتائجها في دراسة النصوص اللغوية بعامة. وقد كان الهدف الأول للأصوليين من هذه الدراسة هو الوصول إلى الحكم الشرعي"[12]

في هذا السياق، يأتي تناول الأصوليين بالدراسة للعلاقات بين اللفظ والمعنى، وللدلالات الوضعية اللغوية لأن الأحكام تستفاد من جهتها .

في تعريف الأصوليين للدلالة، نجد التعريف التالي :

"كونُ اللفظ إذا أطلق فَهِم منه المعنى مَنْ كان عالما بالوضع، وإن شئت قلت : فَهمُ السامع من الكلام تمام مسماه أو جزأه أو لازمه"[13]

يشير هذا التعريف إلى الشروط التي تنعقد بها الدلالة. كما يشير إلى أوجه دلالة اللفظ على المعنى، والتي تكون إمامطابقة لتمام المسمى اللفظي ، أو متضمنة لجزئه ، أو دالة على لازمه.

وتنعقد الدلالة بين اللفظ وهو الدال، والمعنى وهو المدلول. وتقوم العلاقة بينهما على السببية بحيث يقود اللفظ السبب إلى المعنى المُسَبب. فاللفظ مقدمة والمعنى نتيجته. ويكون القصد التخاطبي وإرادة المتكلم إفهام معنى محدد للسامع، أساسا لتحقق الدلالة. فلا دلالة دون حصول الفهم عند المخاطَب .

ومعناه أن الدلالة تفترض مستمعا عالما سلفا بمعاني الألفاظ في أصل وضعها اللغوي. وعن هذا الأصل يفهم المخاطَب جزءه المضمن في معناه الأصلي، أو يتصور لازم معناه من دلالته على الخارج، أو من "اللازم الذهني الذي ينتقل الذهن إليه عند سماع اللفظ"[14].

وبناء على هذه العناصر (اللفظ والمعنى، المتكلم والمخاطَب، والفهم أو الحكم الشرعي المستفاد)،تقسيمالدلالة عند الأصوليين باعتبارات كثيرة، ولكل تقسيم مصطلحات خاصة به، "لأن ذلك يخلص بهم في نهاية المطاف إلى استثمار الأحكام الشرعية من النصوص على أساس من النتائج التي توصلوا إليها في دراسة المعنى اللغوي"[15]. ومعناه من الناحية المنهجية، أن دراسة المعنى اللغوي تقود إلى استفادة الأحكام الشرعية من أدلتها الصحيحة التي هي النصوص الشرعية.,

وقد حظيت تقسيمات الدلالة بالنصيب الأكبر من دراسات الأصوليين للمعنى اللغوي. وترجع هذه التقسيمات لاعتبارات متعددة[طاهر سليمان حمودة 1983] وهي:

- باعتبار المتكلم والمخاطَب. فالدلالة إما حقيقية(وهي ما يقصده المتكلم بألفاظه) ، أو إضافية نسبية (وهي ما يفهمه المخاطب) ؛
- وباعتبار كمال المعنى الموضوع له اللفظ : هناك دلالة المطابقة، ودلالة التضمن، ودلالة الالتزام؛
- وباعتبار شمول اللفظ لأفراده محصورين أو غير محصورين. فهناك العام والخاص والمشترك. ويشمل الخاص : المطلق والمقيد، والأمر والنهي؛
- وباعتبارالاستعمال وشيوعه، وتغير المعنى من زمن إلى زمن، ومن بيئة إلى أخرى. فهناك الحقيقة والمجاز؛

---

[12]- دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر سليمان حمودة، ص11.

13نهاية السول في شرح منهاج الوصول إلى علم الأصول للقاضي ناصر الدين البيضاوي(ت.685هـ)، جمال الدين عبد الرحيم بن الحسن الإسنوي(ت.772هـ)، تحقيق: د.شعبان محمد إسماعيل، ج1/ص194.

14وذلك كدلالة الأسد على الشجاعة التي تتصور في اللازم الذهني. ينظر كتاب : نهاية السول: ج1/ص194.

15دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر سليمان حمودة، ص11.

- وباعتبار الوضوح والخفاء في المعنى، حيث تقسم الألفاظ إلى: الواضح والغامض. وينقسم الغامض بدوره إلى : المتشابه، والمشكل، والمجمل، والخفي. وينقسم الواضح إلى ظاهر ونص ومفسر ومحكم.
- ومن حيث طرق الدلالة، هناك دلالة بعبارة النص، ودلالة بإشارته، ودلالة بفحواه، ودلالة باقتضائه. وهذا عند جمهور الأصوليين.

وعند الشافعية يقسمون الدلالة في هذا الموضع إلى دلالة المنطوق، ودلالة المفهوم .

والمنطوق قسمان : دلالة صريحة، وتسمى بدلالة العبارة (وهي ما دل صراحة على تمام المعنى)، ودلالة غير صريحة على لازم المعنى، وتكون مقصودة باللفظ اقتضاء أو إيماء، أو غير مقصودة باللفظ وتسمى الإشارة.

أما دلالة المفهوم فهي قسمان : دلالة موافقة وتسمى بالفحوى (حين يكون المسكوت عنه موافقا للملفوظ به)؛ ودلالة مخالفة (حين يكون المسكوت عنه مخالفا للمذكور في الحكم إثباتا و نفيا). وتشمل المخالفة باللقب، أو بالوصف، أو بالحصر، أو بالشرط، أو بالغاية، أو بالعدد[16].

ويقسم د. محمد غاليم الدلالة عند جمهور الأصوليين أربعة أقسام بحسب علاقة اللفظ بالمعنى :

- اللفظ بحسب المعنى الذي وضع له، عام أو خاص؛
- اللفظ بحسب المعنى الذي استعمل فيه، حقيقة أو مجاز؛
- اللفظ بحسب وضوح المعنى وخفائه فيه، واضح أو خفي؛
- اللفظ بحسب دلالته على مراد المتكلم، منطوق أو مفهوم.

والمنطوق إما نص(وهو ما لا يحتمل التأويل)، أو ظاهر (وهو ما يحتمل التأويل)؛

والنص إما صريح (وهو ما دل عليه اللفظ بالمطابقة أو التضمن)، أو غير صريح (وهو ما دل عليه اللفظ بالالتزام)؛ وغير الصريح إما اقتضاء أو إيماء أو إشارة.

والمفهوم إما مفهوم موافقة (حين يكون المسكوت عنه موافقا للملفوظ به)، أو مفهوم مخالفة (حين يكون المسكوت عنه مخالفا للمذكور في الحكم إثباتا و نفيا) [17].

والغزالي في مصنفه المستصفيقسم دلالة اللفظ على المعنى إلى ثلاثة أصناف هي :

الأول، دلالة اللفظ على المعنى. وتنحصر في ثلاثة أوجه هي:المطابقة، والتضمن، والالتزام؛ فإن البيت يدل على معنى البيت بطريق المطابقة؛ ويدل على السقف وحده بطريق التضمن؛ وأما طريق الالتزام فهو كدلالة لفظ السقف على الحائط.

ويرجع هذا التقسيم لاعتبار كمال المعنى الموضوع له اللفظ. فهناك :

1- دلالة المطابقة: وهي دلالة اللفظ على كامل معناه كدلالة البيت على معنى البيت، ودلالة الإنسان على الحيوان الناطق. وسمي بذلك لأن اللفظ طابق معناه، أي دل على تام معناه .

2- ودلالة التضمن: وهي دلالة اللفظ على جزء المسمى كدلالة السقف على البيت، ودلالة الإنسان على الحيوان فقط، أو على الناطق فقط. وسمي بذلك لتضمنه إياه فالبيت يتضمن السقف والجدران

16ينظر في أقسام المخالفة : دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر سليمان حمودة، ص161 وما بعدها.
17المعنى والتوافق مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، محمد غاليم، ص42-43.

3- ودلالة الالتزام: وتسمى كذلك بالدلالة غير اللفظية. وهي أن يكون اللفظ له معنى، وذلك المعنى له لازم من خارج، فعند فهم مدلول اللفظ ينتقل الذهن من مدلوله إلى لازمه. وذلك كدلالة لفظ السقف على الحائط. فالسقف يستلزم الحائط الذي يعتمد عليه، ولفظه غير موضوع للدلالة عليه. كما أنه لا يتضمنه، إذ ليس الحائط جزءا من السقف، كما كان السقف جزءا من البيت، وكما كان الحائط جزءا من البيت، لكن الحائط بالنسبة للسقف كالرفيق الخارج عن ذات السقف الذي لا ينفك السقف عنه، كما قال الغزالي[18].

على أن الفرق بين الدلالتين التضمن والالتزام هو :

- أن دلالة التضمن تتناول جزءا داخلا في مدلول اللفظ. فهي بذلك تعد دلالة لفظية لأن جزء معناه من كُلّيته. فالحائط جزء من البيت، والسقف جزء من البيت. فدلالة البيت على أحدهما تسمى تضمنا.

- أما دلالة الالتزام فهي تتناول شيئا مستلزما خارجا عن مدلول اللفظ، أي لا يتضمنه اللفظ. ولذلك سميت بالدلالة غير اللفظية.

وفي دلالة الالتزام أيضا ما يكون واضحا، وما يكون خفيا. ولذلك، فإن دلالة اللفظ على لازمه ليست لها قوة دلالة المطابقة أو التضمن. ولهذا السبب قال الغزالي : "وَإِيَّاكَ أَنْ تَسْتَعْمِلَ فِي نَظَرِ الْعَقْلِ مِنْ الْأَلْفَاظِ مَا يَدُلُّ بِطَرِيقِ الِالْتِزَامِ، لَكِنْ اقْتَصِرْ عَلَى مَا يَدُلُّ بِطَرِيقِ الْمُطَابَقَةِ وَالتَّضَمُّنِ، لِأَنَّ الدَّلَالَةَ بِطَرِيقِ الِالْتِزَامِ لَا تَنْحَصِرُ فِي حَدٍّ؛ إذ السَّقْفُ يَلْزَمُ الْحَائِطَ، وَالْحَائِطُ الْأُسَّ، وَالْأُسُّ الْأَرْضَ، وَذَلِكَ لَا يَنْحَصِرُ".

وعلى هذا، فإن الدلالة الالتزامية، وهي دلالة غير صريحة بنصها، تحمل عند الأصوليين من الوجوه ما لا ينحصر في بابدلالة الإشارة.

الفصل الثالث : الدلالة عند اللغويين والبيانيين :

اهتم اللغويون والنحاة بالدلالة اللفظية من مختلف زوايا اللفظ الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية- التركيبية والسياقية-المقامية .

في الدلالة الصوتية : نبه ابن جني(ت.392هج) إلى مضارعة معاني أصوات الحروف للأفعال والأحداث ومشابهتها لها كالقضم والخضم. فالقضم باستعمال حرف القاف لصلابته الصوتية هو لأكل الشيء اليابس. والخضم باستعمال حرف الخاء لرخاوته الصوتية للدلالة على أكل الشيء الرطب. ومن وجوهالأداء الصوتية تستمد الدلالة قيمتها التعبيرية للحرف والصوت المفرد .

وتترتب الأصوات في العبارة على سمت الأحداث المعبر عنها أو المنقولة من الحرف. وأشار ابن جنيفي هذا الإطار إلى ما في ترتيب الأصوات من معاني مقترنة بالأفعال والحركات. فحروف (بحث) مرتبة صوتيا بالأحداث المتوالية للباء والحاء والثاء. قال :

"ومن وراء هذا ما اللطف فيه أظهر, والحكمة أعلى وأصنع. وذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبَّر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقًا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب. وذلك قولهم: بحث. فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصَحِلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب، ونحوهما إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث، والبث للتراب. وهذا أمر تراه محسوسًا محصلًا، فأيّ شبهة تبقى بعده، أم أيّ شك يعرض على مثله"[19].

18المستصفى، أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (ت. 505هـ)، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، 1413هـ/1993م، صص:25-27.

19 - الخصائص : ج2/ص165. والصحل: البحة في الصوت. صَحِل الرَّجُلُ، بالكسر، وصَحِلَ صوتُه يَصْحَل صَحَلاً، فهو أَصْحَلُ وصَحِلٌ: بَحَّ؛ ويقال: في صوته صَحَلٌ أَي بُحُوحة؛ وفي صفة رسول الله، صلى الله عليه وسلم، حين وصَفَتْه أُمّ مَعْبَد: وفي صوته صَحَلٌ هو بالتحريك، كالبُحَّة وأَن لا يكون حادًّا؛ [ينظر: معجم المعاني الإلكتروني]

أما الدلالة الصرفية فهي الدلالة التي توجبها أبنية الكلمة وصيغها. وقد عقد أبو هلال العسكري (ت.395هج) الباب الأول من مصنفه "الفروق اللغوية" فِي الإبانة عَن كَون اخْتِلَاف الْعبارَات والأسماء مُوجبا لاخْتِلَاف الْمعَانِي فِي كل لُغَة[20]. قَال : "وَلَا يجوز أَن يكون فعل وأفعل بِمَعْنى وَاحِد كَمَا لَا يكونَانِ على بِنَاء وَاحِد إِلَّا أَن يجيء ذَلِك فِي لغتين فَأَما فِي لُغَة وَاحِدَة فمحال أَن يخْتَلف اللفظان وَالْمعْنَى وَاحِد (..) فقولك سقيت الرجل يُفِيد أَنَّك أَعْطيته مَا يشربه أَو صببت ذَلِك فِي حلقه وأسقيته يُفِيد أَنَّك جعلت لَهُ سقيا أَو حظا من المَاء"[21]

وهكذا فإن مجيء الفعل الواحد على صيغ مختلفة مثل: فعل وأفعل واستفعل وفعَّل وانفعل وتفعّل، يقتضي أن تكون كل صيغة قد أضافت معنى زائدا عن أصل الفعل الثلاثي. وكذلك صيغ الأسماء كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وصيغ المبالغة، فاختلافها يوجبُ اختلاف معانيها.

وخلاصتهم في هذا الباب أن للأبنية الصرفية دلالات معينة يعرب عنها مبنى كل كلمة فعلا كانت أم اسما. ويهتم علم الصرف بتحويلات الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودةلا تحصل إلا بها.

وفي **الدلالة المعجمية،** يعتبر كتاب سيبويه (ت.180هج) أول من قَسَّم علاقة الألفاظ بالمعاني إلى ثلاثة أقسام، قال: "هذا باب اللفظ للمعاني: اعلم أنّ من كلامِهم اختلافَ اللفظينِ لاختلاف المعنيينِ، واختلافَ اللفظينِ والمعنى واحدٌ، واتفاقَ اللفظين واختلافَ المعنيين (..)

فاختلافُ اللفظين لاختلاف المعنيين هو نحو: جلسَ وذهبَ. واختلاف اللفظين والمعنى واحدٌ نحو: ذهبَ وانطلقَ. واتفاق اللفظين والمعنى مختلِف قولك: وجَدتُ عليه من المَوْجِدة، ووجَدت إذا أردت وِجْدان الضّالَّةِ. وأشباهُ هذا كثيرٌ" [22]

فالقسم الأول: (اختلاف اللفظينِ لاختلاف المعنيينِ)، هو ما يتعلق برصد أحوال عموم الألفاظ المتباينة فيما دلت عليه من معانيها المتباينة تبعا لها. ويدخل في هذا القسم صناعة المعاجم العانية بتتبع معاني الكلمات.

والقسم الثاني: (اختلاف اللفظينِ والمعنى واحدٌ)، وهو ما يعرف بالترادف عندما تختلف الألفاظ ويكون المعنى واحدا. وقد عرف هذا القسم في حركة التأليف اللغوي العربي بعنوان: ما اختلف لفظه واتفق معناه. ومنه كتاب الأصمعي(ت.216هج) "ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه" الذي قال عن لفظ (المعنى):

" ويقال: قد عرفتُ ذاكَ في معنى كلامِهِ، وفي فَحْوى كلامِهِ، وفي حَالِ كلامِهِ، وفي طَوِيَّةِ كلامه، وفي عَروضِ كلامِهِ، وفي حَوِيلِ كلامِهِ "[23].

والقسم الثالث : (اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين)، وهو ما يعرف بالمشترك اللفظي حيث يكوناتفاق اللفظين في مبناهما، ومعناهما مختلف. وقد ألف اللغويون كالخليل بن أحمد الفراهيدي (ت.175هج)، وتلميذه سيبويه، في موضوع: "ما اتفق لفظه واختلف معناه". كما ألف المُبرّد، محمد بن يزيد(ت.285هج) كتابا بعنوان: "ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد"[24]. ويدخل كتاب المبرد ضمن ما عرف في التراث اللغوي ب"كتب الوجوه والنظائر" أو "الأشباه والنظائر" أو "ما اشتبهت أسماؤه وتصرفت معانيه" أو "ما اتفق لفظه واختلف معناه"[25].

---

[20] - الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ص23

[21]- نفسه، ص23-24

[22] - الكتاب:24/1

[23]- ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه، عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق: ماجد حسن الذهبي، دار الفكر دمشق، ط1، 1986م، ص45.

[24]- ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد، المبرد، دراسة وشرح وتعليق: أحمد محمد سليمان أبو رعد، وزارة الأوقاف والشؤون للإسلامية الكويت، سلسلة الرسائل التراثية، ط1، 1988م.

[25] -ينظر نص الدراسة للدكتور أحمد محمد سليمان أبو رعد، ص23-24.

وتهتم كتب الوجوه والنظائر بتفسير القرآن الكريم من خلال دلالات ألفاظه، حسب مواقع هذه الألفاظ وما تحتمله من معانٍ. ومعنى الوجوه والنظائر أن تكون الكلمة الواحدة قد ذكرت في مواضع متفرقة في القرآن الكريم على لفظ واحد وحركة واحدة، لكن يراد بها في كل موضع ذكرت فيه معنى يخالف معناها في الموضع الأخر.فالنظائر هي الألفاظالمكررة، والوجوه هي معانيها المختلفة. فلفظ (الهدى) له سبعة عشر وجها في مواضع من القرآن الكريم. منها: الدلالة والإرشاد، والرشد، والتسديد والتصويب، والقرآن، والتوحيد، والإيمان، والثبات، والتفضيل، وغيرها .

قال المبرد : "هذه حروفٌ أَلِفْناها من كتاب الله عز وجل، مُتفقةَ الألفاظ، مختلفةَ المعاني، متقاربةً في القول، مختلفةً في الخبر على ما يوجدُ في كلام العرب، لأن من كلامهم: اختلافُ اللفظين واختلافُ المعنيين.واختلافُ اللفظين والمعنى واحد، واتفاقُ اللفظين واختلافُ المعنيين.

فأما اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين فنحو قولك: ذهبتُ، وجاء؛ وقام وقعد؛ ويد، ورِجل؛ ورجُل، وفرس.

وأما اختلاف اللفظين والمعنى واحد، فقولك: (ظَننْتُ وحَسِبْتُ) و(قعدتُ، وجلستُ) و(وذِراعٌ، وساعِدٌ) و(أَنْفٌ، ومَرْسِنٌ)

وأما اتفاق اللفظين واختلاف المعنيين فنحو: وجدت شيئا: إذا أردت وِجْدانَ الضَّالةِ، ووجدتُ على الرجل: من المَوْجِدَة، ووَجَدْتُ زيدا كريما : عَلِمْتُ. وكذلك : ضَربْتُ زيدا، وضربتُ مثلا، وضربتُ في الأرض إذا أبْعَدْتُ. ومن ذلك (عَيْنٌ) : لِلَّتي يُبْصَرُ بها. وتقول: هذا عينُ الشيء أي حقيقتُهُ، والعينُ: المال الحاضر، والعينُ: عينُ الميزان، والعينُ: سحابة تأتي من قبل القِبْلة، وعينُ الماء"[26]

ومن الأمثلة التي ساقها المبرد فيما اتفق لفظه واختلف معناه :

- الظن الذي يستعمل بمعنى الشك، وبمعنى اليقين. "قوله تعالى: (إِلَّا أَمانِيَّ وَإِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ)[البقرة/77] هَذَا لمن يشك؛ ثمَّ قَالَ: (الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُو رَبِّهِمْ)[البقرة/45] فَهَذَا يَقِين، "لأنهم لو لم يكونوا مُستَيْقِنين لكانوا ضُلاَّلاً وشُكَّاكاً في توحيد الله تعالى".
- المُقوي: للقوي والضعيف، قال تعالى: {ومَتَاعاً لِّلْمُقوِينَ)[الواقعة/76] أي الضعفاء، تقول العرب، أَكْثِرْ من فُلانٍ، فإنه مُقْوٍ، أي ذو إبلٍ قويةٍ[27].

أما **الدلالة النحوية أو التركيبية** فهي الدلالة المستمدة من ارتباط الكلام بعضه ببعض بواسطة الإسناد الذي تخضع له اللغة وفق قوانين النحو في التركيب العربي.وقد أكد ابن جني على أهمية هذه الدلالة في باب القول على الإعراب. قال : "هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ ألا ترى أنك إذا سمعت أكرم سعيد أباه وشكر سعيدًا أبوه علمت برفع أحدهما ونصب الآخر الفاعل من المفعول ولو كان الكلام شَرْجًا[=أي نوعا] واحدًا لاستبهم أحدهما من صاحبه.

فإن قلت:فقد تقول ضرب يحيى بُشرى، فلا تجد هناك إعرابًا فاصلًا، وكذلك نحوه، قيل: إذا اتفق ما هذه سبيله مما يخفى في اللفظ حاله أُلزِم الكلامُ من تقديم الفاعل وتأخير المفعول ما يقوم مقام بيان الإعراب.فإن كانت هناك دلالة أخرى من قِبَل المعنى وقع التصرف فيه بالتقديم والتأخير؛ نحو أكل يحيى كُمَّثْرى:لك أن تقدم وأن تؤخر كيف شئت؛ وكذلك ضرَبَتْ هذا هذه، وكلَّمَ هذه هذا؛ وكذلك إن وضح الغرض بالتثنية أو الجمع جاز لك التصرف؛ نحو قولك: أكرم اليَحْيَيان البُشْريَيْن وضرب البُشْريين اليَحْيَوْن؛ وكذلك لو أومأت إلى رجل وفرس فقلت : كلم هذا هذا فلم يجبه لجعلت الفاعل والمفعول أيهما شئت؛ لأن في الحال بيانًا لما تعني"[28]

فالإعراب في اللغة مصدر أعربت عن الشيء إذا أوضحت عنه؛ وفلان معرب عما في نفسه أي مبين له، وموضح عنه . والإعراب في النحو هو الإبانـة عن المعـــاني بالألفاظ.

[26] -ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد، المبرد، ص47-48.
[27]- ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد، المبرد، صص:51-53.
[28]- الخصائص: ج1/ص35.

وبالإعراب في الكلم تتميز معاني الفاعلية والمفعولية، والأسماء المضاف إليها، وإجراء التقديم في ذلك، وتوزيع الرفع والنصب والجر بعد ذلك. "ولولاه ما مُيز فاعل من مفعول، ولا مضاف من مَنْعوت، ولا تَعَجُّبٌ من استفهام، ولا صَدْر من مصدَر، ولا نعتٌ من تأكيد"[29]

وبالإعراب يوقف على أغراض المتكلمين. قال ابن فارس "فأمّا الإعراب فبه تُميَّز المعاني ويُوقَف على أغراض المتكلمين"[30] في التعجب والنفي والاستفهام وغيرها.

وعلى هذا اعتبر الإعراب عنصرا وظيفيا في التركيب، إذ لا يستقيم المعنى بدونه. قال ابن فارس: "وذلك أنّ قائلاً لو قال: "ما أحسنْ زيدْ "غيرَ معرب أو" ضربَ عمرْ زيد "غير معرب لم يُوقَف على مراده.فإن قال: "ما أحسنَ زيداً"أو"ما أحسنُ زيدِ" أو"ما أحسنَ زيدٌ "أبانَ بالإعراب عن المعنى الذي أراده"[31].

والملاحظ أن هذه الجملة واحدة وهي اسْميَّة، ومُحتمِلَة لِعدَّة معاني :

- ما أحْسنَ زَيداً !بفتح أحسن ونصب زيدا ، فهي صيغة للتعجُّب؛
- ما أحْسنُ زَيدِ؟ برفع أحسن وجر زيد مضاف إليه، جملة استفهامية المراد منها معرفة أي أجزاء زيد أحسن: طولُه أو شكلُه أو خلُقه ؛
- ما أحْسنَ زيدٌ ، بتنوين الرفع فهذا نَفيٌ. أصلها قبل النفي:أحسنَ زيدٌ، لإثبات الحسن له، فتكون (ما) قبلها قد نفت هذا الحسن عن زيد.

وأحسن في الجملة الأولى فعل ماض للتعجب، وفي الثانية اسم تفضيل مرفوع ، وفي الثالثة فعل ماض لمجرد الدلالة على الحدث.

ولأهمية الإعراب في التمييز بين المعاني، نقتبس هذا النص لابن قتيبة(ت.276هج) من مؤلفه "تأويل مشكل القرآن" قال فيه :

"ولها [أي العرب] الإعراب الذي جعله الله وشْيا لكلامها، وحِلْيةً لنظامها، وفارقا في بعض الأحوال بين الكلامَيْن المتكافئين، والمَعْنييْنِ المُختلفينِ كالفاعل والمفعول، لا يُفرقُ بينهما، إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكلّ واحد منهما إلا بالإعراب.

ولو أن قائلا قال:"هذا قاتلٌ أخي" بالتنوين، وقال آخر:"هذا قاتلُ أخي" بالإضافة، لدّل التنوين على أنه لم يقتله، ودلّ حذف التنوين على أنه قد قتله.

ولو أن قارئا قرأ :(فَلا يَحْزُنْكَ قَوْلُهُمْ إِنَّا نَعْلَمُ ما يُسِرُّونَ وَما يُعْلِنُونَ) [يس/75)، وترك طريق الابتداء بإنّا ، وأعْمَلَ القولَ فيها بالنصب على مذهب من يَنْصِبُ(أنّ) بالقول كما ينصبها بالظن- لقلَبَ المعنى عن جهته، وأزالَه عن طريقته، وجعل النبيَّ، عليه السلام، محزونا لقولهم:إنّ الله يعلم ما يُسِرّون وما يُعْلِنون. وهذا كُفْرٌ مِمن تَعَمَّدَه، وضَرْبٌ من اللَّحْنِ لا تجوز الصلاة به، ولا يجوز للمأمومين أن يَتَجَوَّزوا فيه"[32].

وبالنتيجة فإن اللحن في إعراب لغة القرآن الكريم في التداول العربي الإسلامي لا يفسد المعنى فحسب، بل يعتبر كفرا لمتعمده. فلا تصح صلاة مع فساد الإعراب وقلب المعنى. وفي هذا ما يكشف عن أثر الإعراب وأهميته في توجيه المعنى وتوضيح مغزاه عند اللغويين المسلمين.

---

[29]- الصاحبي في فقه اللغة، ص43.

[30]- نفسه، ص141.

[31]- نفسه.

[32]- تأويل مشكل القرآن، المؤلف: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت. 276هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ص18.

أما **في الدلالة السياقية** : تحدث ابن جني عن الدلالات النحوية في علاقاتها بالسياق الخارجي، فجعلها في مصنفه (الخصائص) في ثلاثة أدلة : الدلالة اللفظية والصناعية والمعنوية قال:

"اعلم أن كل واحد من هذه الدلائل معتدٌ مراعىً مُؤثَر؛ إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب:

فأقواهن الدلالة اللفظية ثم تليها الصناعية ثم تليها المعنوية. ولنذكر من ذلك ما يصح به الغرض.

فمنه جميع الأفعال. ففي كل واحد منها الأدلة الثلاثة. ألا ترى إلى قام، و(دلالة لفظه على مصدره) ودلالة بنائه على زمانه، ودلالة معناه على فاعله. فهذه ثلاث دلائل من لفظه وصيغته ومعناه. وإنما كانت الدلالة الصناعية أقوى من المعنوية من قِبل أنها وإن لم تكن لفظًا فإنها صورة يحملها اللفظ. ويخرج عليها ويستقر على المثال المعتزَم بها. فلما كانت كذلك لحقت بحكمه وجرت مجرى اللفظ المنطوق به فدخلا بذلك في باب المعلوم بالمشاهدة. وأما المعنى فإنما دلالته لاحقة بعلوم الاستدلال، وليست في حيز الضروريات؛ ألا تراك حين تسمع ضرب قد عرفت حدثه وزمانه ثم تنظر فيما بعد فتقول:هذا فعل، ولا بد له من فاعل، فليت شعري من هو، وما هو؟ فتبحث حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو وما حاله، من موضع آخر لا من مسموع ضرب؛ ألا ترى أنه صلح أن يكون فاعله كل مذكر يصح منه الفعل، مجملًا غير مفصَّل. فقولك : ضرب زيد، وضرب عمرو وضرب جعفر ونحو ذلك شَرَع سواء، وليس لضرب بأحد الفاعلين هؤلاء (ولا)غيرهم خصوص ليس له بصاحبه؛ كما يخص بالضرب دون غيره من الأحداث، وبالماضي دون غيره من الأبنية. ولو كنت إنما تستفيد الفاعل من لفظ "ضرب" لا معناه للزمك إذا قلت : قام أن تختلف دلالتها على الفاعل لاختلاف لفظيها، كما اختلفت دلالتها على الحدث لاختلاف لفظيها، وليس الأمر في هذا كذلك، بل دلالة ضرب على الفاعل كدلالة قام وقعد وأكل وشرب وانطلق واستخرج عليه لا فرق بين جميع ذلك.

فقد علمت أن دلالة المِثال على الفاعل من جهة معناه، لا من جهة لفظه، ألا ترى أن كل واحد من هذه الأفعال وغيرها يحتاج إلى الفاعل حاجة واحدة، وهو استقلاله به، وانتسابه إليه، وحدوثه عنه أو كونه بمنزلة الحادث عنه، على ما هو مبينٌ في باب الفاعل"[33]

تبعا لنص ابن جني فإن الدلالات النحوية ثلاث:لفظية، وصناعية، ومعنوية، وأنها في القوة على هذا الترتيب فأقواهنّ اللفظية، ثم تليها الصناعية، ثم تليها المعنوية.

تتضمن جميع الأفعال في كل فعل منها الدلالات الثلاث؛ فالفعل(قام) مثلًا دلَّ لفظه على مصدره أي على الحدث، فهذه هي الدلالة اللفظية. ودلَّ بناؤه أي وزنه على الزمان وهذه هي الدلالة الصناعية. ودل معناه على فاعله، وهذه هي الدلالة المعنوية.

وإنما كانت الدلالة الصناعية أقوى من الدلالة المعنوية من جهة إنها وإن لم تكن لفظًا، فإنها صورة أي صفة يحملها اللفظ، ويخرج عليها ويستقرّ على البناء المعتزم بها، فلما كانت كذلك لحقت بحكمه، وجرت مجرى اللفظ المنطوق به؛ فدخلت بذلك الدلالتان اللفظية والصناعية في باب المعلوم بالمشاهدة.

وأما المعنى فدلالته لاحقة بعلوم الاستدلال، وليست في حيز الضروريات. مثال ذلك:الأفعال، فهي تدل بلفظها على مصدرها، وببنائها وصيغتها على الزمان. والمصدر والزمان مدركان بحاسة السمع، وهذا مقصود ابن جني بالمشاهدة فيما سبق. ودلت الأفعال بمعناها على الفاعل، وهذا إنما يُدرك بإعمال النظر من جهة أن كل فعل لا بد له من فاعل؛ لأن وجود فعل من غير فاعل محالٌ فهو استدلالي ونظري، وليس في قوة الدلالتين الأوليين.

ويفسّر ابن جني ذلك ويؤكد على أن دلالة الفعل على فاعله دلالة معنوية، أي تكونمن جهة معناه لا من جهة لفظه بقوله : "ألا تراك حين تسمع ضرب قد عرفت حدثه وزمانه ثم تنظر فيما بعد فتقول:هذا فعل، ولا بد له من فاعل، فليت شعري من هو، وما هو؟ فتبحث

[33]- ينظر كتاب الخصائص: ج3/صص:98-101.

حينئذ إلى أن تعلم الفاعل من هو وما حاله، من موضع آخر لا من مسموع ضرب؛ ألا ترى أنه صلح أن يكون فاعله كل مذكر يصح منه الفعل، مجملًا غير مفصَّل".

على أن السيوطي (ت.911هج) في مصنفه (الاقتراح في أصول النحو) يشرح تقسيم ابن جني لدلالات الأفعال اللفظية والصناعية والمعنوية بالنص التالي :"ودلالة الصيغة هي المسماة دلالة التضمن، والدلالة المعنوية هي المسماة دلالة اللزوم. وقال أبو حيان في (تذكرة النحاة) في دلالة الفعل ثلاثة مذاهب:

أحدها:إنما يدل على الحدث بلفظه، وعلى الزمان بصيغته، أي كونه على شكل مخصوص. ولذلك تختلف الدلالة على الزمان باختلاف الصيغ ولا تختلف الدلالة على الحدث باختلافها.

والثاني:أنه يدل على الحدث بالصيغة، واختلافها من كونه واقعا، أو غير واقع، وينجر مع ذلك الزمان، فيدل عليه الفعل باللزوم دلالة السقف على الحائط.

والثالث:عكسه، أنه يدل على الزمان بذاته، لأن صيغته تدل على الزمان الماضي والمستقبل بالذات ودلالته على الحدث بالانجرار"[34] .

وعلى هذا تكون دلالة التضمن، حسب نص ابن جني المتقدم،هي دلالة الفعل على ما تضمَّنه معناه المركب من الحدث والزمان. فهو يدل على الزمان بهيئته، وعلى الحدث بمادته، ودلالته على مجموعهما مطابقة؛ لأنه تمام ما وُضع له لفظ الفعل.

أما الدلالة المعنوية فهي دلالة الفعل على الفاعل، وتُسمى دلالة اللزوم لدلالة اللفظ على لازم الموضوع له، وهو الحدث الواقع في زمانٍ من وجود فاعله.

ونقل السيوطي عن أبي حيان الأندلسي(ت.745هج)أن في دلالة الفعل ثلاثة مذاهب، نقتصر هنا على الراجح منها، وهو أنه يدل على الحدث، أي المصدر بلفظه أي بمادته؛ وعلى الزمان بصيغته، أي كونه على شكل مخصوص. ولدلالة صيغته على الزمان تختلف الدلالة على الزمان باختلاف صيغه. ولا تختلف الدلالة على الحدث باختلافها. ومعناه أنه مهما اختلفت الصِّيَغ، فإن مادة الفعل ثابتة لا تتغيَّر.

وقد وجد د. حسن إسماعيل عبد الرازق في تقسيم ابن جني للدلالات إلى لفظية وصناعية ومعنوية "أن الدلالة اللفظية، غير الدلالة المعنوية؛ وهي التي يسميها عبد القاهر، الدلالة العقلية، لأن طريقها هو العقل. وقد فرق عبد القاهر بين الدلالتين:اللفظية والعقلية - وهو يفرق بين المجازين اللغوي والعقلي - بأن مما يجب ضبطه في هذا الباب:أن كل حكم يجب في العقل وجوباً، حتى لا يجوز خلافه فإضافتُه إلى دلالة اللغة، وجعلُه مشروطاً فيها محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيءُ ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه"[35]

وعلى هذا يميز علماء البلاغة والبيانيون في دلالات الكلم بين ثلاثة أنواع من الدلالات :

دلالة المطابقة التي تعني دلالة اللفظ على المفهوم "من غير زيادة و لا نقصان بحكم الوضع"، وتسمى أيضا الدلالة الوضعية.

ودلالة التضمن، وهي تعلق مفهوم اللفظ بمفهوم آخر، والدلالة عليه بوساطة العقل، سواء كان ذلك المفهوم الآخر داخلا في مفهوم اللفظ الأصلي كالسقف مثلا في مفهوم البيت، ويسمى هذا دلالة التضمن، أم خارجا عنه كالحائط عن مفهوم السقف، وتسمى هذه دلالة الالتزام.

---

[34]- الاقتراح في أصول النحو، جلال الدين السيوطي، ضبطه وعلق عليه: عبد الحكيم عطية، راجعه وقدم له: علاء الدين عطية، منشورات دار البيروتي، دمشق، ط2، 1427هـ/2006م، ص،29-30

[35]- خصائص النظم في «خصائص العربية» لأبي الفتح عثمان بن جني، حسن إسماعيل عبد الرازق (رئيس قسم البلاغة بجامعة الأزهر- ت 1429 هـ)، منشورات دار الطباعة المحمدية القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، 1407 هـ - 1987 م، ص145-146. وانظر كتاب أسرار البلاغة، تحقيق: هلموت ريتر ، مطبعة وزارة المعارف إستانبول، 1954م،ص347 وما بعدها.

على أن الدلالتين الأخيرتين، وهما التضمن والالتزام، مما يدخلان في الدلالات العقلية. وليس معنى ذلك تعلقهما بما يثبته العقل، بل بما "يثبته اعتقاد المخاطَب، إما لعرف،أو لغير عرف" كما يقول السكاكي[36]. وبوساطة هذا الاعتقاد، أمكن للمتلقي الانتقال من المفهوم الأصلي لدلالات الكلم إلى الآخر للتعلق الحاصل بينهما في ذهنه أو اعتقاده.

ونصل من كل هذا إلى تعريف الدلالة العقلية عند البلاغيين على أنها "انتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما، كلزوم أحدهما الأخر بوجه من الوجوه"، بالانتقال من ملزوم إلى لازم، وهذا موضوعه المجازوالاستعارة؛ أو بالانتقال من اللازم إلى الملزوم، وهذا موضوعه الكناية من علم البيان.

ويرجع علم البيان في الأخير إلى "اعتبار المتلازمات بين المعاني". وليس علم البيان سوى "شعبة من علم المعاني لا تنفصل عنه إلا بزيادة اعتبار". فهو يجري منه مجرى المركب من المفرد[37].

وعند البيانيين، توافق دلالة المطابقة (=الدلالةالوضعية) عندهم،الدلالة الحقيقية. وهي دلالة أصلية في الكلم.

وإذا صار لمفهوم اللفظ الحقيقي تعلق بمفهوم آخر، والدلالة عليه "بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل" بطريق التضمن أو الالتزام، فإن هذا يدخل في الدلالة العقلية التي مرجعها "الملازمات بين المعاني"، والتي تكون بالمجاز والاستعارة والكناية.

وعلى هذا، فإن إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة على وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، غير ممكن بالدلالات الوضعية، "وإنما يمكن ذلك في الدلالات العقلية، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر ولثان ولثلاث". ويسمح هذا التعلق للذهن ب"الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه"[38]. ويكون هذا اللزوم بين المعاني من جهتين :

الأولى، بالانتقال من الملزوم إلى اللازم. ومنه دلالات المجاز بمختلف أقسامه وأنواعه، نحو رعينا غيثا، والمراد لازمه، وهو النبت. ووجود الملزوم شاهد لوجود اللازم.

ويكون الثاني، بالانتقال من اللازم إلى الملزوم. ومنه دلالات الكناية، يقال عند البيانيين: فلان طويل النجاد، والمراد طول القامة الذي هو ملزوم النجاد، فلا يصار إلى جعل النجاد طويلا أو قصيرا، إلا لكون القامة طويلة أو قصيرة بحكم التصور والاعتقاد.

وعليه، فإن تقسيم البيانين لأصناف الدلالة إلى وضعية(المطابقة)، وعقلية(التضمن والالتزام) يقوم على أصل معرفي في دلالة اللفظ على المعنى. "فالأصل في وضع اللفظ المطابقة لمعنى أصلي، ثم يدل هذا المعنى على آخر بسبب علاقة ما"[39]. وتتحقق هذه الدلالة الثانية باللزوم أو بالدلالة العقلية، حيث يتم انتقال الذهن من الملزوم إلى اللازم أو الانتقال من اللازم إلى الملزوم. ولذلك قال السكاكي: "إن الكلمة لا تفيد البتة إلا بالوضع، أو الاستلزام بوساطة الوضع. وإذا استعملت فإما أن يراد : معناها وحده، أو غير معناها وحده، أو معناها وغير معناها معا؛ فالأول هو الحقيقة في المفرد، وهي تستغني في الإفادة بالنفس عن الغير؛ والثاني هو المجاز في المفرد، وأنه مفتقر إلى نصب دلالة مانعة عن إرادة معنى الكلمة.والثالث هو: الكناية، و لا بد من دلالة الحال"[40].

---

[36]- ينظر مفتاح العلوم، ص437 .

[37]- نفسه، ص249 ؛ وصص : 437-439.

[38]- نفسه، ص437 - 438

[39]- المعنى والتوافق، محمد غاليم، ص41-42.

[40]- مفتاح العلوم، ص524-525. وينظر في التفاصيل كتاب (تلقي كتاب مفتاح العلوم في الفضاء البياني المغربي)، عبد الوهاب الأزدي، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش-المغرب، ط1، 2015م، ص189 وما بعدها.

إن ما سماه السكاكي "الوضع" هو الدلالة الوضعية. وهي دلالة أصلية في الإفادة بالمعنى الحقيقي أو بالمعنى المجازي المتعلق به. وبهذا المعنى كان البيان عند البلاغيين القدماء "بحثا في تعلق مدلول أصلي بمدلول مجازي، أو في "اعتبار المتلازمات"، أو بحثا في معنى المعنى"[41]

خواتم وخلاصات : بين ابن جني والسكاكي :

حسب ابن جني، يتضمن كل فعل من الأفعال الدلالات الثلاث : اللفظية والصناعية والمعنوية. فدل لفظ الفعل(قام) على مصدره أي على الحدث، فهذه هي الدلالة اللفظية، ودلَّ بناؤه أي وزنه على الزمان، وهذه هي الدلالة الصناعية. ودل معناه على فاعله، وهذه هي الدلالة المعنوية،

ومن حيث إدراك المعاني، فإن المصدر والزمان يدركان بحاسة السمع من اللفظ المسموع، وهذا مقصود ابن جني بالمشاهدة . أما الأفعال فقد دلت بمعناها على الفاعل، وهذا إنما يُدرك بإعمال النظر من جهة أن كل فعل لا بد له من فاعل، ووجود فعل من غير فاعل محالٌ. فكانت دلالة المعنى بهذا الوجه، لاحقة بعلم الاستدلال والنظر. فهو استدلالي ونظري،وهذه الدلالة المعنوية ليست في قوة الدلالتين اللفظية والصناعية.

وعلى ضوء شرح السيوطي المتقدم لتقسيم ابن جني لدلالات الأفعال اللفظية والصناعية والمعنوية، فإن دلالة الصيغة هي المسماة دلالة التضمن، والدلالة المعنوية هي المسماة دلالة اللزوم.

فدلالة التضمن هي دلالة الفعل على ما تضمَّنه معناه المركب من الحدث والزمان. فهو يدل على الزمان بهيئته، وعلى الحدث بمادته، ودلالته على مجموعهما (الحدث+الزمان)مطابقة؛ لأنه تمام ما وُضع له لفظ الفعل.

أما دلالة اللزوم (الدلالة المعنوية) فهي دلالة الفعل على الفاعل. وتُسمى دلالة اللزوم لدلالة اللفظ على لازم الموضوع له، وهو الحدث الواقع في زمانٍ من وجود فاعله.

وعند السكاكي، فإن الدلالة صنفان:وضعية وعقلية. وفي العقلية: دلالة التضمن والالتزام.

فالوضعية هي مطابقة اللفظ لتمام معناه الأصلي وهذه هي دلالة الحقيقة. أما الدلالة العقلية فهي دلالة اللفظ على جزء معناه الأصلي بطريقي التضمن أو الالتزام.

ويجعل السكاكي الدلالة العقلية متعلقة بالدلالة الأصلية أي بالحقيقة. وهذا موضوع علم البيان الذي يبحث في تعلق مدلول أصلي بمدلول مجازي.

وتدخل الدلالة العقلية في علم الاستدلال من حيث هو نظم الدليل. ف"من أتقن أصلا واحدا من علم البيان كأصل التشبيه أو الكناية أو الاستعارة ووقف على كيفية مساقه لتحصيل المطلوب به أطلعه ذلك على كيفية نظم الدليل"[42] .

بعض المصادر والمراجع:

- الاقتراح في أصول النحو، جلال الدين السيوطي، ضبطه وعلق عليه: عبد الحكيم عطية، راجعه وقدم له: علاء الدين عطية، منشورات دار البيروتي، دمشق، ط2، 1427هج/2006م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: هلموت ريتر ، مطبعة وزارة المعارف إستانبول، 1954 م.

[41]- المعنى والتوافق، محمد غاليم، ص42.

[42]- مفتاح العلوم، ص544.

- الإشارات والتنبيهات لأبي علي ابن سينا مع شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق: دنيا سليمان، دار المعارف، ط3 ، 1983م.
- تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت. 276هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
- كتاب التعريفات، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي بيروت، ط2، عام 1992م.
- تلقي كتاب مفتاح العلوم في الفضاء البياني المغربي، عبد الوهاب الأزدي، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش-المغرب، ط1، 2015م.
- التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، محمد غاليم،دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1 1987م.
- دراسة المعنى عند الأصوليين، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشروالتوزيع، القاهرة، 1967م.
- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة الكتب المصرية، 1952 م.
- خصائص النظم في "خصائص العربية" لأبي الفتح عثمان بن جني، حسن إسماعيل عبد الرازق (رئيس قسم البلاغة بجامعة الأزهر- ت 1429 هـ)، منشورات دار الطباعة المحمدية القاهرة – مصر، الطبعة الأولى، 1407 هـ / 1987 م.
- شرح الإمام السعد التفتازاني على الشمسية في المنطق، للإمام نجم الدين القزويني الكاتبي(ت.675هج)، تحقيق، جاد الله بسام صالح، دار النور المبين للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط 1، سنة 2011م.
- شرح أبي عبد الله محمد بن الحسن البناني على متن السلم في علم المنطق للإمام الأخضري، مطبعة بولاق مصر عام 1318 هجرية.
- شرح الشيخ سعيد قدورة على السلم، ضمن شرح البناني على السلم، مطبعة بولاق مصر عام 1318 هجرية.
- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين (ت.395هـ)، منشورات محمد علي بيضون، الطبعة الأولى 1418هـ/1997م.
- عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، أبو حامد بهاء الدين السبكي (ت. 773 هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1423 هـ - 2003 م.
- الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري(ت.395هج)، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرةمصر.
- الكتاب، سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان(ت.180هج)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، 1988م.
- المستصفى من علم الأصول، أبو حامد الغزالي، تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط1، 1993م.
- ما اختلفت ألفاظه واتفقت معانيه، عبد الملك بن قريب الأصمعي، تحقيق: ماجد حسن الذهبي، دار الفكر دمشق، ط1، 1986م.
- ما اتفق لفظه واختلف معناه من القرآن المجيد، المبرد، دراسة وشرح وتعليق: أحمد محمد سليمان أبو رعد، وزارة الأوقاف والشؤون للإسلامية الكويت، سلسلة الرسائل التراثية، ط1، 1988م.
- المعنى والتوافق مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، محمد غاليم، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، مارس 1999م.
- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، منشورات دار القلم، الدار الشامية- دمشق بيروت، ط 1، 1412هـ.
- معيار العلم في فن المنطق، أبو حامد الغزالي، تحققق: د. سليمان دنيا، منشورات دار المعارف، مصر، 1961م.

- مفتاح العلوم، السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية.بيروت، ط2، 2011 م.
- نهاية السول شرح منهاج الوصول، عبد الرحيم بن الحسن بن علي الإسنوي الشافعيّ، أبو محمد جمال الدين (ت.772هج)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1420هج/1999 م .

الإعلام ودوره في تعزيز التنوع الثقافي

ذة. زينب مازوز
جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، المغرب

د. منير السرحان
جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية المحمدية، المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251167

الملخص:

يشهد عالمنا اليوم تسارعًا وتغيرًا ملحوظًا، حيث يلعب الإعلام دورًا حيويًا في تشكيل وعي الأفراد والمجتمعات. يُعد الإعلام الوسيلة الأساسية لنقل المعلومات والأفكار، ويساهم بشكل أكبر في تشكيل وعي الجماهير وتوجيهها. لذا، يُعتبر أداة قوية في تعزيز الوعي بمفاهيم متعددة مثل التنوع الثقافي (Cultural Diversity).يشير هذا المفهوم إلى وجود مجموعة واسعة من الثقافات المختلفة داخل مجتمع واحد أو بين المجتمعات المتعددة، ويظهر هذا التعدد في العادات والتقاليد واللغات والقيم والممارسات الاجتماعية، ويُعد التنوع الثقافي مصدر قوة وإثراء للمجتمع، حيث يعزز التفاهم والابتكار ويشجع على التعايش السلمي بين مختلف الجماعات، كما يُثري النسيج الاجتماعي والإنساني، ويساهم في بناء مجتمعات أكثر شمولية وتسامحًا.

ومع ذلك، في ظل هذا التطور التكنولوجي وعصر العولمة، يواجه التنوع الثقافي تحديات كبيرة مثل التمييز العنصري والتهميش والصراعات بين الثقافات المختلفة، وهذا يظهر بوضوح عبر وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي التي نستهلكها بانتظام. هنا تطرح أمامنا إشكالية كيفية مساهمة وسائل الإعلام بفعالية في الحفاظ على التنوع الثقافي والترويج له، مع تجنب التمييز والتحيز.

للإجابة على هذه الإشكالية، من الضروري أن تتبنى وسائل الإعلام استراتيجيات تعزز التفاهم المتبادل وتسلط الضوء على الجوانب الإيجابية للتنوع الثقافي، إذ يجب أن تعمل على تقديم محتوى يعكس تنوع الثقافات بشكل منصف ويشجع على الحوار البناء. علاوة على ذلك، من المهم تشجيع التعاون بين المؤسسات الإعلامية والمجتمعات المحلية لضمان تمثيل عادل وشامل لكافة الثقافات.

الكلمات المفتاحية: الإعلام، الثقافة، التنوع الثقافي، الوعي الجماهيري، العولمة، الصراعات الثقافية.

Abstract

Our world today is experiencing rapid changes and transformations, with the media playing a vital role in shaping the awareness of individuals and societies. The media is the primary means of conveying information and ideas, and it significantly contributes to shaping and directing public awareness. Therefore, it is considered a powerful tool in raising awareness about various concepts, such as cultural diversity. This concept refers to the presence of a wide range of different cultures within a single society or among multiple societies, manifested in the diversity of customs, traditions, languages, values, and social practices. Cultural diversity is a source of strength and enrichment for society, as it enhances understanding and innovation and encourages peaceful coexistence among different groups.

It also enriches the social and human fabric, contributing to the creation of more inclusive and tolerant communities.

However, in the context of technological advancement and the age of globalization, cultural diversity faces significant challenges, such as racial discrimination, marginalization, and conflicts between different cultures. These issues are clearly evident through the media and social media that we regularly consume. This raises the issue of how the media can effectively contribute to preserving and promoting cultural diversity while avoiding discrimination and bias.

To address this issue, it is essential for the media to adopt strategies that promote mutual understanding and highlight the positive aspects of cultural diversity. The media should work on providing content that fairly reflects cultural diversity and encourages constructive dialogue. Moreover, it is important to encourage cooperation between media institutions and local communities to ensure fair and comprehensive representation of all cultures.

Keywords: Media, Culture, Cultural Diversity, Public Awareness, Globalization, Cultural Conflicts.

المقدمة:

لقد أحدث التنوع الثقافي صخبًا كبيرًا على مستوى المنظمات والسياسات الدولية، والسبب في ذلك هو رغبتها في التشديد على الأهمية البالغة التي يكتسيها التنوع الثقافي وضرورة إيلائه المكانة التي يستحقها. يُعد هذا التنوع أساس الرأسمال البشري، نظرًا لقدرته على الإثراء والتطوير، فعلى الرغم من صغر حجم الأرض، إلا أنها تضم جماعات منفردة ومتنوعة بمعتقداتها وأزيائها وأطعمتها وألوانها وتقاليدها وعاداتها وثقافتها بشكل عام، وعند هذه النقطة بالذات ندرك أننا لسنا أمام ثقافة واحدة، بل أمام ثقافات متعددة، لكل منها خصوصياتها التي تميزها.

في الماضي، لم يكن التعرف على هذا التنوع بالسهولة التي نراها اليوم، إلا أن التطور التكنولوجي الذي شهدته مختلف المجالات في العقود الأخيرة قد فتح آفاقًا جديدة للتعرف على هذه الثقافات المتنوعة. اليوم، بفضل وسائل الاتصال الحديثة، يمكن لأي شخص أن يكتشف في يوم واحد ثقافات مختلفة من شتى بقاع العالم، ويرجع الفضل في ذلك إلى تطور وسائل الإعلام والاتصال التي جعلت المعقد بسيطًا، وجعلت البعيد قريبًا، وكسرَت حاجز الزمان والمكان.

تحتل وسائل الإعلام، من تلفزيون وإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي، دورًا محوريًا في تسليط الضوء على هذا التنوع الثقافي. إذ صار فضاءً رقميًا متكاملًا يسهل فيه نشر الوعي حول ثقافات العالم المختلفة. هذا التطور ساهم في تسهيل التواصل بين الشعوب، مما أتاح الفرصة لتبادل الأفكار والتجارب بين الثقافات المتنوعة. من هنا، يبرز دور الإعلام كوسيط لتعزيز الوعي بالتنوع الثقافي، وإظهار أهمية احترام هذا التنوع كعنصر أساسي في تعزيز التعايش السلمي والازدهار الإنساني.

إن الحديث عن التنوع الثقافي يجعلنا نقف بداية عند مصطلحين اثنين: التنوع باعتباره سمة كونية تطبع العالم أجمع والثقافة، التي عمل الباحثون على محاولة البحث عن تعريف شامل لها. ظلت تعاريفها تتأرجح حتى حلول القرن الثامن عشر، حيث نشأ المفهوم القانوني للثقافة ووصل إلى ذروته بعد أن عرفه الأنتروبولوجي الإنجليزي ومؤسس علم الأنتروبولوجيا الثقافية، إدوارد برنيت تايلور *Edward Tylor* (1832-1917) في كتابه "الثقافة البدائية"حيث يقول:

"Culture or Civilisation, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man [1] as a member of society."

ويرى هيرسكوفيتش أن هذا التعريف من أجود التعاريف التي من الممكن استحضارها في حديثنا عن الثقافة، ويمكن ترجمته ب«ذلك المجموع المعقد الذي يشمل المعارف، والعقائد والفنون، والأخلاق والقانون، والأعراف، وكل مهارة أو عادة أخرى اكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في مجتمع ما.[2] ويبقى تعريف تايلر واحدا من أشهر التعاريف التي يعتد بها أثناء الحديث عن أنتروبولوجيا الثقافة، ذلك أنه يرى فيها كلا مركبا يجمع بين مجموعة من العناصر وهذا ما يجعل منها صعبة الحصر. ولشمولية هذا التعريف قد شق طريقه واكتسب شهرة واسعة بين أوساط الباحثين، ولا زال يعتده به إلى اليوم خاصة بعد مجيئه بقلم المؤسس الأول لعلم الأنتروبولوجية الثقافية. وتوالت بعد ذلك التعاريف التي لا تختلف كثيرا عن ذاك الذي جاء به تايلر، فنجد مثلا أن الفيلسوف ايدغار مورن رأى أن الثقافة تتشكل من مجموع المعارف والخبرات والقواعد والضوابط والممنوعات والاستراتيجيات والمعتقدات والأفكار والقيم والأساطير التي تتوارث من جيل الآخر.[3]

1. الثقافة:

عند حديثنا عن الثقافة، فنحن بالضرورة نتحدث عنها في شقين: شق مادي وآخر لا مادي. فأما الأول فيشير إلى مختلف العناصر الملموسة من التراث الثقافي التي يمكن رؤيتها ولمسها، مثل المعمار بمبانيه الأثرية المختلفة، والفن من لوحات ومنحوتات، والقطع الأثرية كالأدوات القديمة والملابس والمجوهرات على اختلافها، بالإضافة إلى الأدوات اليومية التي كان الأفراد القدامى يستعملونها في حياتهم اليومية، ويظهر لنا هذا الجانب كيف كانت المجتمعات القديمة تعيش وتتفاعل مع أمور الحياة.

في الجانب المقابل، نجد التراث غير المادي(Intangible Cultural Heritage) ، والذي يمكن اعتباره روح المجتمعات، إذ هو مجموع العادات والتقاليد واللغات والفنون التعبيرية والمعارف التقليدية من زراعة وطب وبيئة، والمعتقدات الشعبية كالأساطير والحكايات والممارسات الروحية،

ولأن هناك من الأفراد من يرى الثقافة في جزءها الأول فقط، عملت منظمة اليونيسكو على التوقيع على اتفاقية صون التراث الثقافي اللامادي سنة 2003، إذ جاءت هذه الاتفاقية كرد فعل على العولمة والتغيرات السريعة التي باتت تهدد التراث غير المادي للمجتمعات، مما يؤثر بشكل مباشر على الهوية الثقافية الخاصة بهم، وبالتالي فلقد أرست الاتفاقية بعمق مبدأ صون التراث الثقافي غير المادي في القانون الدولي حيث أصبح مرجعا حيويا للدول الأطراف التي وقعت على الاتفاقية تعتمد عليه في وضع السياسات العامة والقوانين اللازمة. ولقد تحقق ذلك على المستوى العالمي تقريباً، إذ بلغ عدد الدول التي صادقت على الاتفاقية أكثر من ٩٠٪ من الدول الأعضاء في اليونسكو[4]

[1] Edward B Tylor, primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy,religion, language, art, and custom , London, 1891 P:1.

[2] محمد البهاوي، الطبيعة والثقافة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2012، ص30.

[3] إدغار موران، تربية المستقبل، المعارف السبع ضرورية لتربية المستقبل، ترجمة عزيز لزرق ومنير الحجوبي، اليونيسكو ودار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص52.

[4]منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة، التراث الثقافي غير المادي، النصوص الأساسية، اتفاقية عام 2003 صون التراث الثقافي غير المادي، طبعة 2018، ص7.

فالتراث هو أساس وعماد الثقافة وقد اعتبرت منظمة اليونسكو أن التراث الثقافي غير المادي يمثل بوتقة للتنوع الثقافي في العالم وهو يمثل روح المجتمعات ووجدانها وعمقها الفكري، الروحي والعاطفي وأنه لا يمكن صون هذا التراث الحي المتجدد إلا بتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي وحمايتها وضمن هذه الرؤية ألحقت اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي بالاتفاقية الدولية لحماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي لسنة 2005 التي تعتبر آخر اتفاقية صدرت عن منظمة اليونسكو تهتم بمسألة التراث، وإن كانت لا تعنى به فقط وإنما تتناوله بصفته دعامة أساسية من دعامات التنوع الثقافي، وقد التزمت بهذه الاتفاقية أغلب الدول العربية مثل تونس والأردن (2007) وجيبوتي (2008) ثم مصر فعمان والسودان والإمارات العربية المتحدة والكويت وقطر وسوريا والمغرب والعراق وجزر القمر والجزائر وموريتانيا في انتظار التحاق بقية البلدان العربية نظرا لما تمنحه من دعم على غاية من الأهمية لاتفاقية 2003 الخاصة بالتراث الثقافي غير المادي.[5]

2. التنوع الثقافي :

إن التنوع الثقافي يمتد عبر العصور والحضارات، فمن الحضارة المصرية القديمة، التي تميزت بمعمارها الفريد وأدبها العريق، إلى الحضارة الرومانية التي تركت بصمتها في مجالات الفنون والقانون، وصولاً إلى الحضارة الإغريقية التي كانت مهد الفلسفة والفن. كما تمتد ثقافات العالم من الثقافة العربية الغنية، التي أهدتنا مجموعة من الشعراء والفلاسفة والعلماء، إلى الثقافة الهندية ذات التاريخ الطويل من الفنون التقليدية والمعتقدات الروحية، ثم إلى الثقافة البوذية التي تسلط الضوء على التأمل والسلام الداخلي، وصولًا إلى الثقافات الأوروبية التي شهدت نهضة ثقافية وفنية في العصور الوسطى وما بعدها.

ومن محمود درويش، الذي خلد في قصائده معاناة الشعب الفلسطيني وجماليات الوطن، إلى شعراء آخرين مثل بابلو نيرودا في تشيلي، الذي عبر عن الحب والألم في قصائده، ووليم شكسبير في إنجلترا، الذي لا تزال أعماله تمثل قمة الأدب المسرحي والشعري. ولا يمكننا أن نغفل عن الشاعرة الأمريكية إميلي ديكنسون، التي أدخلت الشعر إلى عوالم جديدة من التأملات الشخصية والطبيعة، وكذلك الشاعر الهندي رابندرانات طاغور، الذي جمع بين الشعر والفلسفة بأسلوب فريد.ومن مارسيل موس الى فرانز بوا من هربرت سبنسر وإميل دوركيم إلى تشارلز هورتون كوولي مروراً بغابرييل تارد تقاسم كل هؤلاء الرواد للانثروبولوجيا، للسوسيولوجيا والبسيكولوجيا الاجتماعية هذا التحليل وجعلوه رهاناً مؤسساً.[6] هذا التنوع لا يثري فقط الفنون والأدب، بل يُعزز أيضًا الفهم المتبادل والتواصل بين الشعوب، مما يساهم في بناء عالم أكثر سلامًا وتعاونًا. إن الاحتفاء بتنوع الثقافات واللغات والفنون هو ما يجعل من تجربتنا الإنسانية تجربة غنية ومتعددة الأبعاد، فالتنوع الثقافي حقيقة لا يمكن صرف النظر ولا الحياد عنها.

وعندما نتحدث عن التنوع الثقافي فنحن نناقش هنا الاختلافات القائمة بين هذه المجتمعات البشرية المتسمة بالتنوع في أنماطها الثقافية السائدة، ويتجلى هذا التنوع عبر أصالة وتعدد الهويات المميزة للمجموعات والمجتمعات التي تتألف منها الإنسانية فهي مصدر للتبادل والإبداع، ويحمل مفهوم التنوع الثقافي فكرة التعايش بين أكثر من مظهر ثقافي داخل الوسط المجتمعي. فالتنوع الثقافي بعده مفهوماً هو اتسام الثقافة البشرية بسمة التنوع والاختلاف، وفي إطار حقوق الإنسان فإن التنوع الثقافي هو حق أساس شأنه في ذلك شأن باقي الحقوق، فتغييبه عن طريق تغييب الحق في التعدد والاختلاف إنما هو تغييب لحقوق الإنسان لأن الحق في التنوع الثقافي يتطلب تعزيز الحريات الأساسية كحرية التعبير وعدم التعرض للتمييز على أي أساس، وكذلك قدرة الأفراد على اختيار أشكال التعبير الثقافي. والتنوع الثقافي في المجتمعات المتعددة الثقافات هو انعكاس لواقعها أكثر مما هو رفض للإدماج وصلية التنميط أو التوحيد الثقافيين.[7]

---

[5] د لزهر جويلي، تدبير التراث الثقافي غير المادي في الدول العربية من خلال اتفاقية اليونسكو لسنة 2003، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلة العربية للثقافة، العدد 69، تونس 2021، ص 16-15

[6] أرمان ماتلار، التنوع الثقافي والعولمة، تعريب د.أ خليل أحمد خليل، دار الفرابي،الطبعة الأولى، 2008، ص20.

[7] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46، ص121.

هنا نفهم أنه بين طيات التنوع الثقافي تكمن فكرة نبيلة وهي قبول الآخر المختلف عني، فلا وجود لثقافة عالمية واحدة تربط كل المجموعات البشرية، بل لكل مجموعة ثقافتها الخاصة وطريقتها في العيش وفهمها للوجود. إن كل ثقافة تعكس طريقة تفاعل أفرادها مع العالم من حولهم، مما يعزز التفاهم والتواصل بين الشعوب، فالتنوع لا يقتصر فقط على الاختلافات السطحية، بل يعبر عن عمق التجارب الإنسانية التي تسهم في تشكيل هوياتنا وأفكارنا، ولذلك فهو التراث المشترك للإنسانية وينبغي الاعتراف به والتأكيد عليه لصالح الأجيال الحاضرة والمستقبلية.[8]

وعند الحديث عن التنوع الثقافي، لا يعني ذلك بالضرورة التركيز على حضارات أو مجتمعات بعينها، بل يمكن أن يظهر أيضًا في داخل المجتمع الواحد. في هذا السياق، نجد أن المجتمع المغربي يتميز بثراء ثقافي هائل بين الشمال والوسط والجنوب، حيث لكل مجموعة بشرية خصوصياتها الثقافية الفريدة، فعلى سبيل المثال تتميز المناطق الشمالية بتأثيرات البحر الأبيض المتوسط، حيث ينعكس ذلك في الأطعمة والأزياء والعادات الاجتماعية، في حين أن الجنوب المغربي يمتاز بتقاليده الصحراوية ولغاته الأمازيغية التي تروي تاريخًا عريقًا وثقافة غنية.

كما يبرز الوسط المغربي، الذي يحتضن مدنًا تاريخية مثل فاس ومراكش، بثرائه في الفنون التقليدية، مثل الموسيقى الأندلسية والصناعة التقليدية من الفخار والنسيج. كذلك، يعتبر المطبخ المغربي مرآة تعكس هذا التنوع، حيث تمزج فيه النكهات والتوابل من مختلف المناطق، مما يجعل كل طبق يحمل قصة وثقافة.

هكذا، كما يقول كلود ليفي ستراوس فالبيئة الأولى التي تفرض نفسها علينا هي أن تنوع الثقافات البشرية هو - من حيث الواقع في أيامنا هذه، ومن حيث الواقع والمبدأ أيضاً في الماضي - أكبر بكثير وأغنى بكثير من كل ما هو مقدر لنا أن نعرفه عن هذه الثقافات مهما كانت هذه المعرفة[9]، وإن قبول هذه الاختلافات والاحتفاء بها يعزز من تواصل الأجيال المختلفة ويخلق مساحة للتفاهم والتعاون بين جميع مكونات المجتمع، فالمغرب بغناه الثقافي يعد نموذجًا حقيقيًا يعكس كيف يمكن لتعدد الهويات أن تتعايش وتنمو في إطار مشترك، مما يسهم في تعزيز الهوية الوطنية بشكل أكبر، وللأهمية التي يكتسيها التنوع الثقافي فقد شغل المنظمات الدولية، ولعل أهمها ما جاءت به منظمة اليونيسكو في بشأن التنوع الثقافي والذي كان في باريس سنة 2001، إذ تعرفه في مادتها الأولى بوصفه تراثاً مشتركاً للإنسانية حيث تتخذ الثقافة أشكالا متنوعة عبر المكان والزمان. ويتجلى هذا التنوع في أصالة وتعدد الهويات المميزة للمجموعات والمجتمعات التي تتألف منها الإنسانية. والتنوع الثقافي، بوصفه مصدراً للتبادل والتجديد والإبداع، هو ضروري للجنس البشري ضرورة التنوع البيولوجي بالنسبة للكائنات الحية. وبهذا المعنى يكون التنوع الثقافي هو التراث المشترك للإنسانية، وينبغي الاعتراف به والتأكيد عليه لصالح الأجيال الحالية والأجيال القادمة[10].

ولعله من المهم جدًا الإشارة إلى نقطة أساسية، وهي أنه عندما نتحدث عن الثقافة، فإننا نتحدث بالضرورة عن الهوية. فالهوية ليست مجرد مجموعة من الخصائص الثقافية، بل هي تتشكل من تفاعل الأفراد مع بيئاتهم ومع تراثهم ومعتقداتهم. الثقافة تُعبر عن تجارب الشعوب وقيمهم، وهي التي تحدد كيف يرون أنفسهم وكيف يتفاعلون مع الآخرين.

عندما نتحدث عن التنوع الثقافي، فإننا نكون أمام هويات متعددة، كل منها تتميز بخصوصياتها وسماتها الفريدة. وتحافظ الثقافة على الهوية الإنسانية وبشكل أدق على الأشياء الأكثر خصوصية فيها، وتحافظ الثقافات على الهويات الاجتماعية في أدق خصوصيتها، وقد تعطي الثقافات الانطباع بأنها تنغلق على ذاتها حفاظا على هويتها الخاصة، لكنها في الواقع تظل دوما مفتوحة،إذ أنها تدمج داخلها ليس فقط المعارف والتقنيات ولكن أيضا الأفكار والتقاليد والمأكولات والأفراد الآتين من آفاق أخرى. وكل ربط بين ثقافتين فيه إغناء للثقافات

[8] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46،ص121.

[9] كلود ليفي ستراوس، مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص164.

[10] من إعلان اليونيسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي، باريس، نونبر، 2001.

ذاتها. إنه يفضي إلى إنجازات خلاقة بفضل التهجينات الثقافية، كتلك التي أعطت الفلامنكو و موسيقى أمريكا اللاتينية والرأي. وعلى العكس من ذلك، يشكل تدمير ثقافة ما بفعل الهيمنة التقنية - الحضارية خسارة للبشرية جمعاء والتي يشكل تنوع ثقافتها أحد أغلى كنوزها[11]. وهنا تظهر لنا الحاجة الملحة للتنوع الثقافي في حياة المجتمعات الإنسانية، إذ فيه إغناء لها وهذا ما جاء به الأنتوبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستراوس في كتابه كتاب العرق والتاريخ إذ رأى في التنوع الثقافي اتجاهين اثنين الأول هو اغناء التجربة الثقافية الانسانية (التي هي ملكنا وملك العالم بأسره) حيث ان ميزة تنوع الثقافات، هي في أن هذا التنوع يشكل حافزا للابتكارات الخلاقة، الجديدة والمجددة. والثاني هو التشويه الثقافي والحث على التجزئة بشكل مفتعل، وهذا ما يقوم به حاليا أنصار هذا المفهوم المؤدلج الذي هو مفهوم التعددية الثقافية.[12] ويرئ كريستوف فولف في كتابه علم الأناسة أنه عندما يتلقي المنتسبون إلى ثقافات مختلفة تحصل عمليات معقدة للتجاذب والتدافع وللاضطهاد والاستيعاب المتبادلين. وتودي في ذلك السلطة وعلميات المحاكاة دورا مهما. وقد وصف تودوروف وجروزنسكي وجرينبلت مثل هذه العلميات في استعمار المكسيك وأمريكا اللاتينة وصفا مفصلا . فقد كان الأوروبيون هناك متفوقين على الهنود الحمر بحيث كانوا يفهمون غيريتهم فهما أفضل ومن ثم فهم استطاعوا التلاعب بهم بحسب مصالحهم. فبعد نصرهم العسكري وجه الاسبان كل التضييقات لتحطيم غيرية الثقافة الأجنبية وتعويضها بالثقافة الإسبانية المسيحية. وبوحشية لا يمكن تصورها لم يكتف الاسبان بقتل الهنود فحسب بل إنهم عوضوا مخيال من بقي منهم بتراث الإسبان المسيحي الفكري والصوري وهو ما بقيت بناه الهجينة ومضامينه قائمة ومتواصلة النمو إلى الآن[13]. وهذا مثال حي على رفض التنوع الثقافي واعتباره مصدر خطر بدل النظر إليه باعتباره مصدر غناء وثراء، وفيه أيضا تسليط الضوء على العمليات المعقدة التي تحدث عندما تتقاطع ثقافات مختلفة، مما يؤدي إلى تجاذبات وتدافعات قد تكون مدمرة. إنه يعكس كيف يمكن للسلطة أن تؤثر على تشكيل الهويات الثقافية من خلال الاستعمار والهيمنة الثقافية، فقد استخدم الأوروبيون القوة العسكرية والنفوذ الفكري لإعادة تشكيل الهويات الثقافية للسكان الأصليين في المكسيك وأمريكا اللاتينية، مما أدى إلى تآكل ثقافاتهم الأصلية وفرض الثقافة الإسبانية المسيحية.

هذا الاستيعاب القسري لا يقتصر على الجانب المادي فقط، بل يمتد أيضًا إلى المجال النفسي والاجتماعي، حيث يُجبر الأفراد على إعادة تعريف هويتهم تحت ضغط الثقافة السائدة، فقد أُعيد تشكيل الهويات الأصلية، وظهرت هويات هجينة تعكس التفاعل بين الثقافات، ولكنها أيضًا تحمل آثار الاضطهاد والحرمان.

3. العولمة والثقافة العالمية:

العولمة التي بتنا نعيشها اليوم كان لها التأثير الكبير على شتى مناحي الحياة، فمن حضارات كبيرة أو صغيرة منغلقة على نفسها لا تنفتح إلا من خلال التجارة وبشكل محدود، إلى حضارة عالمية فالإنسان يعيش الشمولية ويبحث عنها كثير ا... هكذا تكونت تدريجياً، من كل الأفكار القومية والإثنية، فكرة عالمية، بفضل الرحلات والمنشورات والمؤتمرات والمعارض[14]، ومن هنا جاءت محاولات التأسيس لهذه الثقافة لعالمية وذلك على حساب الثقافات الأضعف، لنصير وبشكل من الأشكال أمام حرب ثقافية اختفى فيها قبول مبدأ الاختلاف ومعه قبول التنوع الثقافي. فمع دخول العولمة بقوة خلال التسعينات عملت وسائل الإعلام الغربية ونماذجها التابعة على تشكيل حالة من فقدان الهوية الثقافية الذاتية لشعوب العالم ومجتمعاته عن طريق إلغاء التنوع الثقافي والحضاري عالميا، وبناء ثقافة موحدة تخدم أهدافا

[11] إدغار موران، تربية المستقبل، المعارف السبع ضرورية لتربية المستقبل، ترجمة عزيز لزرق ومنير الحجوبي، اليونيسكو ودار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002، ص53.

[12] د. فردريك معتوق، تنوع ثقافي لا تعددية ثقافية، منشورات جروس- برس، الطبعة الأولى 1984، طرابلس- لبنان،ص 53.(بتصرف)

[13] كريستوف فولف، علم الأناسة، التاريخ والثقافة والفلسفة، نقل د أبويعرب المرزوقي، دار المتوسطية للنشر،الطبعة الأولى، 2009، أبو ظبي، ص145-146.

[14] أرمان ماتلار، التنوع الثقافي والعولمة، تعريب د.أ خليل أحمد خليل، دار الفرابي،الطبعة الأولى، 2008، ص33-34.

اقتصادية ترغب قوى رأس المال في انتشارها على مستوى العالم بكامله[15]، ويظهر لنا من خلال هذا الضرر الكبير المختبئ وراء مفهوم العولمة، ذلك أن أهدافها تمثل العدو الأول للتنوع الثقافي، فهي تطمع إلى إخفائه من الوجود، بل إلى طمسه وتعويض هذا التنوع بثقافة عالمية يعتمدها العالم بأسره.

4. بين التعددية الثقافية والتنوع الثقافي:

هناك من يزاوج بين مصطلحي التعددية الثقافية (Multiculturalism) والتنوع الثقافي (Cultural Diversity)، ويعتبرهما وجهين لعملة واحدة، إلا أن الفرق بينهما ظاهر وبادي ولو كان بسيطا، فالتنوع الثقافي هو الحالة الطبيعية لوجود ثقافات متعددة، بينما التعددية الثقافية هي مصطلح سياسي محض ويشير إلى ذلك النهج الذي يشجع التنوع الثقافي وذلك لضمان العدالة والمساواة بين الثقافات ككل على اختلافها، وبالتالي فالتعددية الثقافية هي الحل السياسي لواقع التنوع الثقافي . فالتعددية الثقافية مصطلح شامل يغطي مساحات واسعة من السياسات التي تستهدف توفير مستوى معين من الاعتراف العام، ومساندة المجموعات العرقية الثقافية غير المسيطرة، سواء كانت هذه الجماعات أقليات جديدة كالمهاجرين واللاجئين، أو أقليات قديمة كالأقليات المستقرة تاريخياً والسكان الأصليين، وهذا يغطي أنواعاً مختلفة من السياسات الأنواع مختلفة من الأقليات"[16]، فقد يكون هناك تنوع ثقافي في المجتمعات الإنسانية، ومن المؤكد أن يكون، غير أنه يحتاج إلى اعتراف سياسي، كي يحضى بالاحترام والتقدير المطلوبين، فليست الإحالة على التعددية الثقافية اقتصاراً على تسجيل هذه المعاينة. إنها مطالبة باعتراف سياسي رسمي بالتعدد الثقافي وبمعاملة يومية عادلة لكل الجماعات الثقافية. وتتعارض التعددية الثقافية، إذاً، ومطلقاً، مع الاستيعابية التي تحصر التعبير عن الاختلافات الثقافية في الدائرة الخاصة فقط[17]. وترى الكاتبة دينيس كوش في كتابها مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية أن غاية سياسة التعددية الثقافية هي الارتقاء بتساوي المعاملة تجاه مختلف المجموعات الثقافية المكونة للأمة، تلك التي يعترف بكرامتها علناً. ويمكن أن يتمثل ذلك، في مستوى أول، في دعم شرعية التعبير الثقافي والسياسي لدى هذه المجموعات. ويمكن أن يبلغ ذلك، في مستوى ثان، وضع برامج معاملة تفاضلية أو تمييز (*Affirmative action*) إيجابي تسمح بإدراك المساواة لكل المجموعات وتسعى إلى إصلاح آثار أوضاع التمييز السلبي المباشرة أو غير المباشرة والتعويض عنها.[18]

وقد جاءت منظمة اليونيسكو في إعلانها العالمي بشأن التنوع الثقافي الذي كان في باريس 2001 وذلك في مادتها الثانية " بعنوان من التنوع الثقافي إلى التعددية الثقافية " أنه لا بد في مجتمعاتنا التي تتزايد تنوعا يوماً بعد يوم، من ضمان التفاعل المنسجم والرغبة في العيش معاً فيما بين أفراد ومجموعات ذوي هويات ثقافية متعددة ومتنوعة وديناميكية. فالسياسات التي تشجع على دمج ومشاركة كل المواطنين تضمن التماسك الاجتماعي وحيوية المجتمع المدني والسلام. وبهذا المعنى تكون التعددية الثقافية هي الرد السياسي على واقع التنوع الثقافي. كما أن التعددية الثقافية التي لا يمكن فصلها عن الإطار الديمقراطي، مؤاتية للتبادل الثقافي ولازدهار القدرات الإبداعية التي تغذي الحياة السياسية[19].

---

[15] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46، ص123.

[16] خالد يحيى عبد الرحمن محدلي، محمد إبريهاديانا، التنوع الثقافي والتعايش السلمي في الإسلام،مجلة الزهراء، السنة الثامنة عشر العدد 2، 1443هـ / 2021 م ص 314.

[17] دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة دمنير السعيداني،مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، مارس 2007، ص184.

[18] دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة دمنير السعيداني،مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، مارس 2007، ص185.

[19] من إعلان اليونيسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي، باريس، نونبر، 2001.

وبالتالي فالتعايش السلمي بين الثقافات المختلفة ضرورة، على السياسات العمومية العمل على تحقيقها وذلك لتحقيق التماسك الاجتماعي فالتعددية الثقافية هي الاحترام المتبادل ومحاولة عدم تشويش مكون ثقافي على مكون آخر مغاير، وكذا في إهمال الفوارق بين الهويات من أجل خلق وحدة متماسكة داخل المجتمع وإبراز التعدد مركباً أساسياً في بنية المجتمع، أي أنه هيمنة الثقافة واحدة أو أفضلية لثقافة عن باقي الثقافات، هنالك اعتراف متبادل بين الهويات المختلفة في المستوى نفسه من دون أدنى انتقاص أو تهميش لمجموعة من الثقافات على حساب الثقافة السائدة أو المهيمنة.[20] ولا يمكن أن تتحقق بداية إلا من خلال الاعتراف، ولذلك يناقش تايلور في أحد أشهر أعماله، **"سياسة الاعتراف(Politics of Recognition)** فكرة مهمة مرتبطة بسياسة الإعتراف، حيث أنه يرى أن الإعتراف ضرورة حاسمة، فهاذا الموضوع مرتبط بالعلاقات العرقية والمناقشات حول التعددية الثقافية إذ كلها تقوم على فرضية مفادها أن حجب الإعتراف يمكن أن يكون شكلا من أشكال القمع،

multiculturalism are but also race relations and discussions of Not only contemporary feminism form of oppression undergirded by the premise that the withholding of recognition can be a. [...][21]

وبالتالي فالإعتراف بالتنوع الثقافي فيه قبول للاخر وتقبل له، فأن يختلف عني الاخر وأن تخلف عني ثقافته هذا لا يعني أنه متوحش، أو سيكون بذلك عدوا لي.

5. الإعلام وتعزيز التنوع الثقافي:

إن وسائل الإعلام على اختلافها، تضطلع بمهمة التعريف بالثقافة على اختلافها، وكما يرى عالم الإتصال الكندي مارشال ماكلوهان *Marshall McLuhan* أن العالم بفضل الإعلام أصبح قرية صغيرة وذلك في كتابه الشهير فهم وسائل الإعلام (Understanding Media) وفي ذلك دلالة على القوة الكامنة خلف وسائل الإعلام والاتصال إذ استطاعت محو الحدود الجغرافية والربط بين الأفراد في جل أنحاء العالم، وبحسب الدكتورة منال أبو الحسن فيعني الإعلام الحصول على معلومات حول قضية معينة ونشرها بهدف تشكيل درجة من الوعي بالتطورات المهمة لدى صانعي القرارات والإداريين وقطاعات الجمهور كافة، وكلمة إعلام منبثقة من (أعلمه بالشيء) وتعني تزويد الجمهور بأكبر قدر ممكن من المعلومات الموضوعية الصحيحة الواضحة، وبقدر ما تكون هاتان الصفتان متوفرتين بقدر ما يكون الإعلام سليماً وقويا، والإعلام هو نشر الحقائق الثابتة الصحيحة والأخبار والمعلومات السليمة الصادقة والأفكار والآراء، والإسهام في تنوير الرأي العام، وتكوين الرأي الصائب لدى الجمهور،[22] غير أن الإعلام لا يضطلع فقط بعملية نشر الحقائق والمعلومات وإنما يتعداها لأدوار أخرى كتعزيز التنوع الثقافي.

إن التنوع الثقافي جوهر الحياة البشرية ولقد ناقشه عالم الأنتروبولوجيا الفرنسي البارز كلود ليفي ستراوس، ورأى فيه جزء أساسيا من البشرية، إذ أنه ليس مجرد ظاهرة اجتماعية سطحية وإنما تعدى ذلك ليكون جزءا لا يتجزء من التجربة الإنسانية، فالاختلافات هي ما يشكل ثراءا للبشرية فمن أجل أن ندرك كيف تختلف الثقافات البشرية فيها بينها، وإلى أي حد تختلف، وما إذا كانت هذه الثقافات تتنافى أو تتقارب أو تتضافر على تشكيل كل متناسق علينا أولاً أن نحاول وضع جردة بهذه الثقافات، لكن الصعوبات تبدأ هنا بالضبط. إذ أن علينا أن ندرك أن الثقافات البشرية لا تختلف فيما بينها بنفس الصيغة، ولا على نفس الصعيد. فنحن أولاً حيال مجتمعات متراصفة في المكان بعضها قريب وبعضها بعيد، لكنها جميعاً متعاصرة. ثم إن علينا أن ندرك ثانياً أن هناك أشكالاً من الحياة الاجتماعية تتتابع عبر

[20] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46،ص 120.

[21] Charles Taylor: The Politics of Recognition (1992) p 2

[22] منال أبو الحسن، علم الاجتماع الإعلامي، النظريات والوظائف والتأثير، دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة 2006، ص 23

الزمن، وأن هناك ما يحول بيننا وبين معرفتها بالتجربة المباشرة.[23] وهنا يأتي الدور على وسائل الإعلام لتعزيز هذا التنوع الثقافي وذلك من خلال التعريف به وبالأهمية التي يكتسيها في إغناء المجتمعات والعمل على رقيها، فأصبحت وسائل الإعلام لاسيما الرقمية منها تؤدي دورا رئيسيا سواء من حيث إبراز التنوع الثقافي وتسليط الأضواء عليه، أو من حيث تشكيل أذواق وقيم الأمم والشعوب في العالم، ومن الأهمية أن تنظر في مدى ما تقوم به أشكال التعبير هذه من ترجمة لواقع التنوع الثقافي وتعقده وديناميته، ففي حين أن الوسائل الجديدة تيسر انتشار التنوع الثقافي وتعدد الأصوات، فإن أوجه انعدام التناظر التي تنطوي عليها الفجوة الرقمية تستمر في الحد من إمكانات الدخول في تبادل ثقافي حقيقي، فضلاً عن ذلك فإن الكم الهائل من الخيارات وتنوعها وما تجسده من تحديات ثقافية يمكن أن يؤدي إلى مختلف أشكال الانعزالية الثقافية والانطواء.[24]

على وسائل الإعلام باعتبارها الوسيلة الأنجع في التأثير على المتلقين وتوجيه سلوكاته أن تعمل على تعزيز قيم ومفاهيم التنوع الثقافي الذي يشهده العالم، فدورها في تعزيز التنوع الثقافي كبير وذلك من خلال تقديم منصة للثقافات المختلفة للتعبير عن نفسها. فعندما تُعرض قصص وحكايات الشعوب المتنوعة، يُتاح للجمهور فرصة التعرف على قيم وتقاليد وثقافات لم يكن لهم دراية بها من قبل. هذا الفهم المتبادل يساهم في كسر الحواجز وبناء جسور من التواصل بين الأفراد والمجتمعات.

علاوة على ذلك، يتيح الإعلام تسليط الضوء على القضايا الثقافية الهامة التي قد تهمل في النقاشات العامة، مما يعزز الوعي حول أهمية التنوع الثقافي كجزء من الهوية الإنسانية، ومن خلال البرامج الوثائقية والأفلام والمقالات، يمكن للإعلام أن يظهر ثراء الثقافة الشعبية والفنون والممارسات اليومية، مما يجعلها جزءًا من الحوار الاجتماعي.

كذلك، يُمكن للإعلام الاجتماعي أن يُسهم في تمكين الأفراد من التعبير عن آرائهم وتجاربهم الثقافية بطريقة مباشرة، مما يخلق فضاءً لتبادل الأفكار والممارسات بين الأجيال والثقافات المختلفة. هذا التفاعل لا يعزز الفهم فقط، بل يساعد أيضًا على تعزيز الهوية الثقافية، إذ يشعر الأفراد بأنهم جزء من مجتمع أوسع يحتفل بتنوعه. كما لأن وسائل الإعلام الرقمية تؤدي دورا أساسيا في التسويق الاجتماعي الخاص بتبني أفكار وأسس وسياسيات التنوع الثقافي الذي يعتمد على تكتيكات ومبادئ نظرية وعلمية لتقديم قضية اجتماعية جديدة أو فكرة أو سلوك مستندا إلى تكنولوجيا أساليب التغيير الاجتماعي. من حيث تصميم برامج اتصالية وتنفيذها ترمي إلى زيادة قبول الفكرة الاجتماعية أو الممارسة[25].

– خاتمة:

ختاما، نجد أن الإعلام يمثل أداة حيوية في تعزيز التنوع الثقافي وإثراء الحوار الإنساني. من خلال قدرته على تجاوز الحدود الجغرافية واللغوية، يُمكن للإعلام أن يلعب دورًا محوريًا في التعريف بالثقافات المختلفة وتعزيز التفاهم بين الشعوب. فكلما استطعنا أن نستثمر في الإعلام كوسيلة للتعبير عن قصص الشعوب المتنوعة، نكون بذلك قد أضفنا لبنة جديدة في بناء جسور التواصل بين الثقافات المختلفة.

إن الوعي بأهمية التنوع الثقافي كجزء من الهوية الإنسانية يتطلب منا كأفراد ومجتمعات أن نكون مستعدين لاستقبال الأفكار والآراء الجديدة، وتعزيز قيم الاحترام والتسامح. عندما تُعرض تجارب وثقافات مختلفة من خلال وسائل الإعلام، فإننا نُتيح للجمهور الفرصة لاكتشاف مجالات جديدة من المعرفة، مما يعزز الإحساس بالانتماء إلى مجتمع عالمي متنوع.

---

[23] كلود ليفي ستراوس، مقالات في الأناسة، ترجمة حسن قبيسي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص163.

[24] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46، ص125.

[25] د عبد الرزاق غزال، أ وفاء بورحيلي، تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46، ص124.

ومع تزايد التأثير الذي تلعبه وسائل الإعلام الرقمية، يجب أن نكون واعين بالتحديات التي قد تواجه هذا التنوع، مثل الفجوة الرقمية والانطواء الثقافي، ومن الضروري العمل على تجاوز هذه التحديات من خلال استراتيجيات فعّالة تعزز من مشاركة جميع الأصوات، وضمان أن تكون الثقافة التقليدية والمعاصرة على حد سواء جزءًا من الحوار العام.

كما يُظهر الإعلام قدرته على تسليط الضوء على القضايا الثقافية التي قد تُهمل في النقاشات العامة، مما يعزز الوعي ويحفز النقاش حول القيم الثقافية الهامة. بالتالي، يجب أن نعمل جميعًا على دعم هذا الاتجاه، لأن تعزيز التنوع الثقافي لا يعني فقط الاحتفال بالاختلافات، بل هو دعوة لبناء مجتمع شامل يُحترم فيه الجميع، وتُعتبر فيه كل الثقافات جزءًا لا يتجزأ من النسيج الاجتماعي.

في النهاية، يمثل الإعلام ليس فقط وسيلة لنقل المعلومات، بل هو أداة قوية لتعزيز الوعي الثقافي وتقدير التنوع، ومن خلال استخدامه بشكل فعال، يمكننا أن نُسهم في خلق عالم يعتز بالاختلاف ويحتفل به، مما يؤدي إلى مستقبل أكثر تلاحمًا وتنوعًا.

لائحة المصادر والمراجع:

الكتب:

1. أبو الحسن، منال. علم الاجتماع الإعلامي، النظريات والوظائف والتأثير. دار النشر للجامعات، ط١، القاهرة 2006.
2. إدغار موران. تربية المستقبل، المعارف السبع ضرورية لتربية المستقبل. ترجمة عزيز لزرق ومنير الحجوبي. اليونيسكو ودار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2002.
3. أرمان ماتلار. التنوع الثقافي والعولمة. تعريب د.أ خليل أحمد خليل. دار الفرابي، الطبعة الأولى، 2008.
4. دنيس كوش. مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية. ترجمة دمنير السعيداني، مراجعة الطاهر لبيب. المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، مارس 2007.
5. د. فردريك معتوق. تنوع ثقافي لا تعددية ثقافية. منشورات جروس- برس، الطبعة الأولى 1984، طرابلس- لبنان.
6. كلود ليفي ستراوس. مقالات في الأناسة. ترجمة حسن قبيسي. دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 2008.
7. كريستوف فولف. علم الأناسك، التاريخ والثقافة والفلسفة. نقل د. أبويعرب المرزوقي. دار المتوسطية للنشر، الطبعة الأولى، 2009، أبو ظبي.
8. محمد البهاوي. الطبيعة والثقافة، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة. أفريقيا الشرق، المغرب، 2012.
9. Tylor, Edward B. Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom. London, 1891.

المقالات:

1. إعلان اليونيسكو العالمي بشأن التنوع الثقافي، باريس، نونبر، 2001.
2. د. لزهر جويلي. تدبير التراث الثقافي غير المادي في الدول العربية من خلال اتفاقية اليونسكو لسنة 2003. المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المجلة العربية للثقافة، العدد 69، تونس 2021.
3. د. عبد الرزاق غزال، أ. وفاء بورحيلي. تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق. مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46.

4. خالد يحيى عبد الرحمن محدلي، محمد إيريهاديانا. التنوع الثقافي والتعايش السلمي في الإسلام. مجلة الزهراء، السنة الثامنة عشر، العدد 2، 1443هـ / 2021م.
5. منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة. الثرات الثقافي غير المادي، النصوص الأساسية، اتفاقية عام 2003 صون التراث الثقافي غير المادي، طبعة 2018.
6. Taylor, Charles. The Politics of Recognition (1992).

الاغتراب الإجباري في السينما، دراسة تحليلية لفيلم: "الطريق إلى كابول"

وضيحة الجملي
طالبة باحثة بسلك الدكتوراه

د. منير السرحاني
كلية الآداب والعلوم الإنسانية -المحمدية
جامعة الحسن الثاني-المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251187

– الملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية موضوع تمثيل الاغتراب الإجباري، في السينما في سياق الهجرة القسرية في العصر الحديث. وكيف تعكس الأفلام التجارب المعقدة والتحديات التي يواجهها المهاجرون، الذين يضطرون لترك بلدانهم بسبب النزاعات والأزمات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، من خلال تحليل مجموعة مختارة من الأفلام التي تتناول موضوع الاغتراب في سياق الهجرة، تهدف الدراسة إلى استيعاب مدى مساهمة السينما في تشكيل تصورات الجمهور حول هذه القضية، وكيف تؤثر على تصورهم لتجارب المهاجرين وتحدياتهم. كما تستكشف الورقة الأساليب السينمائية المستخدمة لتجسيد تفاصيل الاغتراب، وكيف تنقل الأفلام التوترات والصراعات الداخلية والخارجية التي يعيشها المهاجرون، وتنطلق الدراسة من فرضية وساطة السينما الفنية والثقافية، ودورها المهم في تشكيل الوعي الجماعي حول قضايا الاغتراب والهجرة، وامتلاكها القدرة على التأثير في مواقف المشاهدين وتصوراتهم تجاه هذه الموضوعات. وتسعى الورقة لتسليط الضوء على أهمية السينما بوصفها أداة لاستكشاف الأبعاد الإنسانية والاجتماعية العميقة للاغتراب الإجباري. وذلك من خلال تحليل الأفلام وتأثيرها على الجمهور، كما تهدف الدراسة إلى المساهمة في النقاش الأكاديمي حول دور الفن والثقافة في معالجة قضايا الهجرة والاغتراب، وتقديم رؤى جديدة حول كيفية توظيف السينما أداة ووسيلة لتعزيز التفاهم والتعاطف تجاه تجارب المهاجرين. ومن ثم كيف تساهم السينما في تشكيل تصورات الجمهور حول الاغتراب الإجباري في سياق الهجرة، وما هي الأساليب السينمائية المستخدمة لتجسيد تجارب المهاجرين وتحدياتهم؟

الكلمات المفتاحية: الاغتراب الإجباري، الهجرة القسرية، السينما، التمثيل الثقافي، التأثير على الجمهور

Abstract

This research paper explores the representation of forced alienation in cinema within the context of forced migration in the modern era. The study aims to investigate how films reflect the complex experiences and challenges faced by migrants who are compelled to leave their countries due to conflicts, political, economic, and social crises. By analysing a selected set of films that address the theme of alienation in the context of migration, the study seeks to understand how cinema contributes to shaping the audience's perceptions of this issue and how it influences their understanding of migrants' experiences and challenges. The

paper also examines the cinematic techniques used to portray the details of alienation and how films convey the internal and external tensions and conflicts experienced by migrants.

The study is based on the hypothesis that cinema, as an artistic and cultural medium, plays a significant role in shaping collective awareness about issues of alienation and migration, and that it has the power to influence viewers' attitudes and perceptions towards these subjects. The paper aims to highlight the importance of cinema as a tool for exploring the profound human and social dimensions of forced alienation.

Through the analysis of films and their impact on the audience, the study seeks to contribute to the academic discussion on the role of art and culture in addressing issues of migration and alienation, and to provide new insights into how cinema can be employed as a means to enhance understanding and empathy towards the experiences of migrants.

Research question: How does cinema contribute to shaping the audience's perceptions of forced alienation in the context of migration, and what are the cinematic techniques used to portray the experiences and challenges of migrants ?

Keywords: forced alienation, forced migration, cinema, cultural representation, audience impact

المقدمة:

تكمن روعة الفن في قدرته على اختراق مخيلتنا، ومن ثم أخذنا إلى عالم من الحلم والأمل والمغامرة. والأكيد طبعا؛ تمثل السينما الفن الأكثر قدرة على هذه المخاتلة، ونقل التجارب الإنسانية ومدها بنَفَسٍ حياتي: حب، انهيار، موت، ألم، أمل، هجرة.. تجارب سينمائية ما كان لنا أن نقف عندها.. لولا هذه الصور المتراكضة بألوانها وموسيقاها؛ وبالتأكيد بقصصها المثيرة، وأبطالها الفنانين. التي تنقل لنا كمتلقين، قصص الاغتراب وبشاعة الغربة في أقصى تجلياتها.

فأين نحن من درجة الاغتراب والغربة التي نلمسها في صفوف المهاجرين من خلال ما نسمعه ونشاهده في السينما؟ وهل الاغتراب هو الغربة نفسها؟ وأين نحن من هوية الشخص وثقافته؟ وكيف يؤثر الاغتراب والغربة على تكوين هويتنا الشخصية والثقافية؟ بل كيف يمكن للفرد الحفاظ على هويته وثقافته الأصلية في سياق الاغتراب؟ وكيف يمكن للأفراد التكيف مع التغيير والمعركة الدائمة لبناء علاقات جديدة والاندماج في مجتمعات مختلفة؟ وما هو تأثير الاغتراب والغربة على الصحة النفسية للأفراد وكيف يمكن التعامل مع التوترات والاضطرابات النفسية المرتبطة بالهجرة؟ومن ثم كيف يمكن تعزيز التفاعل الثقافي الإيجابي بين الأشخاص من مختلف الثقافات في سياق الهجرة؟ وما هو الدور الممكن للسينما ووسائل الإعلام في تسليط الضوء على هذا التفاعل وتعزيز الفهم المتبادل؟

هذه الإشكاليات تعكس تحديات معقدة تواجه الأفراد والمجتمعات. لكن قبل ذلك كله وقبل الخوض في هذه العوالم، لا بأس أولا من تقريب مصطلح الاغتراب من الأذهان.

1. مصطلح الاغتراب في علم الاجتماع:

لمصطلح الاغتراب استخدامات متعددة في التراث اللغوي والفكري والسوسيولوجي. ورغم كثرة هذه الاستخدامات، إلا أن ثمة علاقة قائمة تربط فيما بين مفهوم الاغتراب، الذي يضرب بجذوره في أعماق التراث السوسيولوجي، والاستخدامات الحديثة الشائعة لهذا

المفهوم. ويدلل على صحة هذا، افتراضات المنظرين للارتباطات المحتملة لمفهوم الاغتراب بالتلبد والتسلطية والمجاورات والتعصب والانسحابية والعصاب والنقص والانتحار والهامشية[1]...

استخدم المصطلح أيضا في القاموس الألماني، ليشير أيضا إلى الاغتراب المتمثل في حالة الاعتلال الذهني، والذي يشير لغياب الوعي وتعطل الإدراك. كما أنه استخدم أيضا بنفس الدلالة المشار اليها للمصطلح الإنجليزي والمتعلق بالاغتراب داخل الشخصية. حيث استخدم في القرن الثامن عشر للإشارة لاغتراب الشخص بالنسبة لملكية الأراضي والعقارات2. وهذا الاستخدام "قد ارتبط بالسياق القانوني منذ بداية استخدامه في اللغة الإنجليزية" [3].

وإذا كانت هذه هي الخلفية اللغوية التي يمكن أن نصادفها في الاستخدامات المختلفة لمصطلح الاغتراب، في اللغتين الفرنسية والإنجليزية، فإنه لو أمعنا النظر في تراث اللغة العربية، لتعرفنا على بعض جوانب هذه الاستخدامات المشار إليها في تراث اللغات الأجنبية. فاللغة العربية تزخر باستخدامات عديدة لمصطلح الاغتراب، والشيء الملفت للنظر في هذه الاستخدامات أنها تشير لقدر من الاتفاق فيما بينها وبين الاستخدامات المختلفة في تراث اللغات الأجنبية، خاصة في جوانبها المتعلقة بالانفصال، وغربة النفس والخضوع.

لكن ما يثير الانتباه في التأصيل اللغوي في المعاجم العربية لمصطلح الاغتراب نجده قد تفرد بمعنى فريد يتماهى وحقيقة الإصلاح والإيجاد والإبداع في مقابل العدمية والفراغ، وهذا ما ألمح إليه أغلب مؤلفي المعاجم مؤكدين ارتباط الاغتراب بالعطاء والعمل والإصلاح، وهم يستدلون على ذلك بما ورد في الحديث النبوي: "بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء، قيل يا رسول الله: ومن الغرباء؟ قال: الذين يزيدون إذا نقص الناس" ومعنى الزيادة هنا زيادة الخير والإعمار والإصلاح.

ونجد معنى آخر "فيما يتعلق باغتراب الانفصال نجده مستخدما في إشارة للقواميس العربية، لارتباط حالة الانفصال بين الرجل والمرأة، بهذا المعنى في بعض جوانبه وجعله كناية عن طلاق المرأة"4. إذ إن الأديب العربي أبو حيان التوحيدي الذي اهتم بوصف حالة الغريب، بمن هو ناء عن الوطن، وغير منتم لبني جنسه، وقصي عن المعهود"5. إذا الاغتراب هو الحالة السيكولوجية الاجتماعية التي تسيطر على الفرد سيطرة تامة تجعله غريبا وبعيدا عن بعض نواحي واقعه الاجتماعي.

لكن، لا يمكن تصور هذا الاغتراب بمنأى عن معانيه الكلية فالنأي عن الأوطان والبعد عن الخلان قد يكون دافعا إلى التزود بطاقة إيجابية وإنتاج كل ما هو جميل.

يظهر جليا إذن أن مفهوم الاغتراب استخدم بدلالات مختلفة، ظهر كثير منها بصورة تفتقر الى التمييز بشدة إلى حد أنه ليس من الواضح من هو ذلك المغترب؟ فهو من وجهة نظر دينية، يظهر في أن الأديان الثلاثة الكبرى: الإسلام والمسيحية واليهودية، تلتقي على مفهوم أساسي واحد للاغتراب، بمعنى "الانفصال"، انفصال الإنسان عن الله، وانفصال الإنسان عن الطبيعة والملذات والشهوات، وانفصال الإنسان المؤمن عن الانسان غير المؤمن، وانفصال المؤمن عن واقع الفساد طلبا للإصلاح.. وأن المفهوم الديني لاغتراب الآخر ينطوي على أن الاغتراب ظاهرة حتمية في الوجود الإنساني. وحياة الانسان على الأرض ما هي إلا غربة عن سماء وطنه السماوي.

---

[1] - إبراهيم زكرياء، **معنى الاغتراب عند الانسان العربي المعاصر**، مجلة العربي، عدد 194، الكويت، ص: 75.

[2] -سيد علي شتا، **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع**، مؤسسة شباب، الجامعة الإسكندرية، 1993، ص: 184.

[3] -د سيد علي شتا، مرجع سابق، ص: 187.

[4] -النوري عيسى، **الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا**، مجلة عالم الفكر، العدد: 11، 1979، ص: 15.

[5] -المرجع نفسه، ص: 46.

أما وجهة نظر الفلسفة لهذا المصطلح، فتنحصر بآراء الفيلسوفين "هيكل" و"ماكس" إذ أنهما يجعلان من البحث في هذا الموضوع على المستوى الفلسفي، انعكاسا لتصدعات وانهيارات في العلاقة العضوية بين الإنسان وتجربته الوجودية"[6] .

" أما المنطق النفسي والاجتماعي والذي يهمنا في هذا الباب، في تحديد مفهوم الاغتراب، فهو الذي يدور في إطار العزلة واللاجدوى، وانعدام المغزى، الذي يشكل نمطا من التجربة، يعيش الانسان فيه كشيء غريب ويصبح غريبا، حتى عن نفسه"[7]. والمقصود بالاغتراب عن النفس هو افتقاد المغزى الذاتي والجوهري للعمل الذي يؤديه الإنسان وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا.. وبديهي أن اختفاء هذه المزايا من العمل الحديث يخلق شعورا بالاغتراب عن النفس.

ويمكننا وصف مفهوم الاغتراب بأنه صراع الانسان مع أبعاد وجوده وكينونته. وينتج الصراع فيه عن بحث الإنسان عن عالم المثل المفقود طبعا، لأن الواقع الذي يعيش فيه يسحق شخصيته الإنسانية ويشوهها، فيدير الانسان ظهره للواقع، ويتجه الى ما وراء العالم الحقيقي في محاولة منه لإدراك حقيقة وجوده وموقفه الكوني. والصراع فيه يكون مع القوى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لتحديد موقفه التاريخي، مما يدور حوله، ويكون مغتربا عن هذا الموقف، لأنه لا يتحقق فيبقى الإنسان مستهلكا مسلوب الذات متعددا في التراث اللغوي والفكري والسوسيولوجي.

ورغم تعدد هذه الاستخدامات إلا أن ثمة علاقة بين الاغتراب والغربة، فهما مفاهيم فلسفية واجتماعية، تترابطان بقوة في سياق الهجرة وتجارب الإنسان في عبوره من مكانه الأصلي إلى مكان جديد. إنهما يشكلان محورين رئيسيين في تفاعل الإنسان مع عوالمه المختلفة، ومعًا يمكن أن يساهما في فهم أعمق لتأثيرات الهجرة على الفرد والمجتمع.

2. تقاطعات الاغتراب والغربة والهجرة:

الاغتراب هو حالة ينتج عنها عند الفرد شعور بالفقدان للانتماء إلى مكانه الأصلي، سواء كان ذلك بسبب الهجرة الاضطرارية أو لأسباب أخرى. يتعلق الاغتراب بفقدان الشخص لجذوره وترابطه بمكانه ومجتمعه الأصلي. يشعر الفرد المغترب بالانعزال والانكماش في عالم جديد، وقد يكون غالباً بمفرده، مما يؤدي إلى تجارب عاطفية ونفسية معقدة، فيعاني التهميش والانكسار.

على الجانب الآخر، الغربة تشير إلى حالة الشعور بالعزلة، أو الألم في الوجود داخل البيئة الجديدة. إنها تعبير عن عدم الارتياح أو عدم التوافق مع البيئة الجديدة، التي ينتقل إليها الفرد ويهاجر اليها. فينجم عن الغربة شعور بالرفض، وعدم الانتماء، حتى لو كان الشخص لا يزال في مكانه الأصلي. وعليه تشكل الهجرة نقطة الالتقاء بين الاغتراب والغربة، اذ إن الفرد الذي يهاجر يخوض تجربة الاغتراب، اغتراب عن وطنه أولا وانتقاله إلى مكان آخر مختلف تماما عن ثقافته وجذوره.

في هذا السياق، قال الفيلسوف الفرنسي- "ألبرت كامي" بشكل ملموس: "الهجرة هي أحد أقوى تجارب الاغتراب، حيث يصبح الإنسان غريبًا في عالم غريب" [8]. فتطفو على السطح بالضرورة تحديات في التكيف مع الثقافة والمجتمع والمكان الجديد. بينما الاغتراب يشير إلى فقدان الاتصال بالوطن الأصلي، يُمكن للغربة أن تظهر أثناء محاولة الفرد للتأقلم مع المكان الجديد. وهذا يوحي بتداخل مفهومي الاغتراب والغربة أثناء تجربة الهجرة. وعليه، فالاغتراب والغربة هما مفاهيم ترافق الإنسان خلال تجاربه المتعددة في عوالم جديدة.

من خلال الهجرة، يصبح الفرد مختلطًا بين هاتين التجارب، مما يخلق مساحة لفهم عميق لعوالم الهجرة المتعددة وتأثيراتها ...لكن متى يصبح الاغتراب إجباريا ؟

---

[6]-الابراهيم فائقة يوسف، **المشكلات السلوكية والاغتراب**، مجلة الشؤون الاجتماعية، العدد:36، الكويت، ص: 22.

[7] -إبراهيم زكريا، مرجع سابق، ص: 120.

[8] -ألبرت كامي، رواية: **الغريب**، 1942، ص: 102.

"يعتبر مصطلح الاغتراب من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات التي تعالج مشكلات المجتمع الحديث"9 فهو ظاهرة اجتماعية وسياسية تؤثر بشكل كبير على الأفراد والمجتمعات، حيث يجد فيه الأفراد أنفسهم مضطرين لترك بلدهم والهجرة إلى بلد آخر نتيجة لمجموعة متنوعة من الأسباب القوية والمؤلمة، مثل النزاعات المسلحة، والاضطهاد السياسي، والفقر المدقع... وغيرها من الأسباب. لهذا نجد مجموعة من الدارسين تناولوها بالدراسة والتحليل بغية استجلاء معانيها وسبر أغوارها، وأنا أجدها موضوعًا هامًا للدراسة العلمية لفهم أثرها على الأفراد والمجتمعات، والبحث عن سبل التعامل معها وتقديم الدعم اللازم لكل من يعاني في صمت.

إن فهم الاغتراب في سياق الهجرة، هو مسألة حضارية عميقة تعبر عن تجارب الأفراد والمجتمعات في عصرنا الحالي. حيث يشير مفهوم الاغتراب في جانب عام إلى حالة الانفصال القسري عن الوطن أو البيئة التي تمثل محور حياتنا. ثم إنه يعكس أشكالًا متنوعة، تشمل الاغتراب النفسي، والثقافي والاجتماعي، وحتى الاقتصادي للمهاجر. بشكل عام يتعلق هذا المفهوم، بالشعور بالفقدان للمكان والتجذر، والانتماء الذي يتمتع به الفرد في بيئته الأصلية.

ويمكن تقسيم الاغتراب الإجباري النفسي في سياق الهجرة طبعا إلى عدة أشكال: مثل الهجرة السياسية نتيجة للنزاعات والحروب، أو الهجرة الاقتصادية بحثًا عن فرص أفضل، أو الهجرة البيئية بسبب الكوارث الطبيعية. حيث تُظهر الدراسات النفسية والاجتماعية أن الاغتراب الإجباري يمكن أن يكون مصدرًا للتوترات النفسية والعاطفية. فيشعر الأفراد الذين يواجهون هذا النوع من الاغتراب لافتقاد الدعم الاجتماعي والثقة بالنفس، وقد يعانون من شعور بالعزلة والاضطهاد. إضافةً إلى ذلك، يمكن أن يؤدي الاغتراب الإجباري إلى تحديات اندماجية في المجتمع الجديد، حيث يجب على الأفراد التكيف مع ثقافات ولغات جديدة.

من بين أهم الدراسات العلمية التي عملت على استجلاء مفهوم الاغتراب، من منظور فلسفي نفسي- وحاولت التأصيل لفهم مفهوم الاغتراب الإجباري دراسة للكاتبين(بلولة محمد الحبيب وأمزيان وناس)10، لشاب جزائري يرغب في الهجرة غير الشرعية. والدراس أنشئت بهدف معرفة درجة الشعور بالاغتراب النفسي- لديه. ليحدد الباحثان بعد ذلك مفهوم الاغتراب وتأثيره على الصحة النفسية والاندماج الاجتماعي. ونتائج هذه الدراسة أفضت إلى أن الاغتراب الإجباري يمكن أن يؤدي إلى توترات نفسية ويتطلب تكيفًا نفسيًا واجتماعيًا،

وهناك دراسة أخرى في علم النفس الاجتماعي استهدفت معاناة المهاجرين الذين خاضوا تجربة الهجرة غير الشرعية. دراسة حالة: ناجحين وفاشلين في محاولة الهجرة غير الشرعية للكاتبين: " خرخاش أسماء وقمرة النذير2023"11، حيث يعالج البحث مظاهر الاغتراب والتحديات التي تواجه المهاجرين. ويوضح الباحثان كيف يمكن أن يؤثر الاغتراب الإجباري على الهوية والتكيف الاجتماعي مع جنسيات مختلفة تحدث تحولات عميقة في هوية الفرد، وبالتالي مساعدة الأفراد في إعادة بناء هويتهم في سياق الاغتراب الاجباري.

هذه الدراسات توفر فهمًا عميقًا للاغتراب الإجباري من وجهة نظر الفلاسفة وعلماء النفس، وكيف يمكن لنا فهم الاغتراب النفسي- والثقافي والاجتماعي، في هذا السياق، يأتي دور السينما كوسيلة فنية فريدة لإيصال تيمة الاغتراب بشكل مؤثر وقوي.

3. السينما أفقا للفكر:

تقوم الأفلام بتقديم تجارب إنسانية بطرق ملموسة، حيث يمكن للمشاهدين أن يعيشوا ويتعاطفوا مع الشخصيات وتجاربهم. كما أوضح المؤرخ الفرنسي والناقد السينمائي الشهير "مارك فيروو"، "السينما هي واحدة من أقوى وسائل التعبير عن البشرية"[12]، وهي قادرة على

---

[9] -جوزه عبد الله، **إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي**، مجلة: الباحث، العدد 9، أبريل، 2012.

[10] -بلولة محمد الحبيب، أمزيان وناس، **في سيكولوجية الانحراف**، مجلة: دراسات، 2021 من ص: 191إلى ص: 211.

[11] -خرخاش أسماء، قمرة النذير، مجلة: الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية، العدد الثامن، من ص: 107 إلى ص: 147.

[12] Marc Ferro, **Cinéma et Histoire**, Paris : Gallimard, 1993, p ,10.

تجسيد التجارب الإنسانية بشكل معقد وعميق. والأكيد كذلك تقدم أوجهًا متعددة للاغتراب، سواء كان ذلك عبر رحلات الهجرة أو التواجه مع الثقافات الجديدة. كما يقول الفيلسوف "جيل دولوز" في مقدمة كتابه السينما: الصورة الحركة: "ليست هذه الدراسة تاريخا للسينما، بل هي تصنيف، محاولة لتصنيف الصور والعلامات"[13] ويضيف "السينما تمكننا من الانتماء إلى تجارب الآخرين وفهم الوجود البشري بشكل أعمق"..

توظف الأفلام الصور إذا والأصوات، لتنقل تجارب الإنسان بشكل مباشر وعاطفي، مما يجعلها أداة قوية للتعرية على الواقع وتوجيه الانتباه إلى معاناة الأفراد الذين يعيشون هذه التجارب.

في هذه الورقة، سنستعرض دور السينما في تقديم تجارب الاغتراب وكيفية تأثيرها على المشاهدين.. وأيضا دورها في إيصال تيمة الاغتراب، وكيف يمكن للأفلام أن تكون وسيلة لتقريب هذا الواقع وتأثيره على المشاهدين، بحيث تصبح أداة لاستجلاء الأمور الإنسانية والاجتماعية العميقة التي يجلبها معها الاغتراب الإجباري.. ووسيلة فنية فريدة لإيصال تيمة الاغتراب بشكل مؤثر وقوي. وبشكل مباشر وعاطفي، مما يجعلها أداة قوية للتعرية على الواقع وتوجيه الانتباه إلى معاناة الأفراد الذين يعيشون هذه التجارب.

ومن البديهي أن نتساءل كذلك عن ماهية السينما؟ ولماذا نعتت بالفن السابع؟ "ليس معنى ذلك أنها تحتل المرتبة السابعة في لائحة تصنيف الفنون من حيث الأهمية، بل لأنها الفن الذي تختم به لائحة الفنون الجميلة، وهي الرسم والموسيقى والمسرح والرقص والأدب والنحت في إطار العمل السينمائي المتكامل والهادف"14. ولعل هذا ما يفسر لنا وبقوة منافسة السينما للفنون البصرية والفنون الأدبية سواء على مستوى التغطية الإعلامية التي تحظى بها، أم على مستوى الدعاية والترويج للأفلام المعروضة. ومعنى ذلك فإن السينما أصبحت تقوم في عالمنا المعاصر بدور الوساطة بين الإنسان، وواقعه المعيش؛ لكن من منطلق جمالي يهدف إلى الإمتاع، والإقناع عبر التخييل الذي يرفع هذا الفن إلى مرتبة الفنون الجميلة. ونتيجة لذلك تبدو أهمية السينما واضحة، باعتبارها فنا بصريا، يعتمد مجموعة من التقنيات والمكونات الفنية، مثل السرد والحبكة والتشخيص والمشهد واللقطة والصورة والإنارة والألوان....

وبما أننا نعيش عصر الصورة بامتياز، فلن نستطيع مقاومة زحف الصورة السينمائية التي أصبحت تقتحم حياتنا دون استئذان. وبتأملنا لردود الأفعال تجاه السينما وتباين زوايا النظر إليها، ندرك أن السينما تحدث تأثيرات مختلفة لدى الجمهور. فهناك من يعتبرها وسيلة للدعاية، أو التثقيف، أو التربية، أو التسلية،" لكن مهما اختلفت هذه المواقف والآراء، فإن الكل يجمع على أن السينما فن يفجر فيه المبدعون كل طاقاتهم التخيلية، والإبداعية، بهدف الارتقاء بالذائقة الفنية الجماعية، واستشراف عالم جميل ومثالي، تسوده القيم الإنسانية النبيلة. ولكن ما يميز السينما بشكل خاص هو قدرتها على تسليط الضوء على القضايا الاجتماعية والإنسانية بشكل عميق ومؤثر"15.

يقول الدكتور محمد نور الدين افاية:" إن السينما لا تكشف العالم كما هو، وإنما تقطعه كما يتم فهمه في زمان ومكان معينين وداخل ثقافة محددة ". ولذلك تظهر الأفلام بوصفها فضاءًا فنيًا وإبداعيًا حيث يمكن استكشاف ومعالجة مواضيع مختلفة. ومن بين تلك المواضيع، تأتي موضوعات الاغتراب الإجباري والغربة في سياق الهجرة كواحدة من القضايا الملحة والمعقدة.

4. السينما كوسيلة للتعبير:

أولًا وقبل كل حديث، يجب أن نعترف بأن السينما هي وسيلة قوية للتعبير والتواصل مع الجمهور. فهي تجعلنا نعيش تجارب وقصصًا بشكل ملموس وواقعي، من خلال شيفرات خاصة لغوية أو غير لغوية، تروي لنا تاريخا يحمل تقاطعات مهمة عن الانسان" بين السينما والتاريخ تقاطعات عديدة: تتقاطع السينما مع التاريخ أثناء حدوثه، ومع التاريخ بوصفه تقريرا عن زمننا الحالي، أو بوصفه شرحا توضيحيا

[13]Gilles Deleuze, **Cinéma 1-Image-mouvement**, Paris : Minuit, 1983. P. 7-8.

[14] -محمد نور الدين أفاية، **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**، منشورات عكاظ، 1، 1988، ص: 13 وما بعدها.

[15] -المرجع نفسه، ص:13 وما بعدها.

لصيرورة المجتمعات. في الأحوال كافة، تتدخل السينما في التاريخ"16 .ويصبح للفيلم أو الأفلام تاريخ معين، وعالم أو عوالم خاصة تمكن المشاهدين من التفاعل مع شخصياتها وقصصها، وهذا يسمح لهم بفهم أفضل للتحديات التي يمكن أن يواجهها الأفراد خلال تجارب الاغتراب والهجرة.

5. السينما والمجتمع:

السينما ليست مجرد وسيلة للترفيه، بل هي أيضًا وسيلة لتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية. يمكن للأفلام أن تتناول بشكل عميق وناقد، قضايا مثل الاغتراب الاجباري والغربة في سياق الهجرة، وتبرز التحديات والصراعات التي يواجهها الأفراد خلال هذه التجارب" لتنقل لنا بذلك شاشات السينما لقطات تنتج أثرا شعوريا طاغيا ومركبا هو مزيج من التفكير والشعور معا"[17].... السينما ليست مجرد ترفيه، هي فضاء لتجربة الإنسان وفهمه لذاته والآخر.

6. توجيه الوعي والتغيير الاجتماعي:

السينما ليست محدودة في قدرتها على تشكيل الوعي الاجتماعي والسياسي. يمكن للأفلام أن تساهم في تغيير وجهات نظر المجتمع وتوجيهه نحو قضايا هامة. كما قال الناقد السينمائي سكيب داين يونج[18]: "السينما وعلم النفس علاقة لا تنتهي.. **السينما** تجعلنا نرى العالم بعيون مختلفة"، وهذا يمكن أن يحدث تأثيرًا عميقًا في مجتمعاتنا، تحمل السينما إذا مسؤولية كبيرة في تجسيد ومعالجة قضايا المجتمع، من خلال قدرتها على التعبير والتواصل، وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية، وتوجيه الوعي والتغيير الاجتماعي، وبالتالي تظل السينما واحدة من أهم وسائل الفن لفهم وتأمل ما يمر به البشر وبناء جسور التفاهم بين ثقافات متعددة.

ومن الأفلام المغربية التي تطل علينا بمزيج درامي كوميدي، وتؤسس لتيمة الاغتراب بأبعادها المختلفة فيلم "الطريق الى كابول" الذي يحكي قصة مجموعة من الشبان المغاربة، الذين يقررون الهجرة إلى أفغانستان، للبحث عن صديقهم الذي تاه هناك. تندرج تيمة الاغتراب في سياق هذه القصة حيث يتعين على الشبان ترك وطنهم ومواجهة مغامرة خطرة، بكل تفاصيلها ومغامراتها..

7. البطاقة التقنية لفلم الطريق الى كابول:

- ✓ سيناريو وإخراج: إبراهيم شاكري
- ✓ تصوير: أحمد بوتكابة
- ✓ الصوت: محمد سيمو مونتاج: مختار أومومـاد
- ✓ موسيقى: محمد أسامة
- ✓ إنتاج: إيماج فاكتوري Image Factory
- ✓ **الفيلم من تشخيص:**

✓ يونس بواب، ربيع القاطي، أمين ناجي، عزيز داداس، رفيق بوبكر، فاطمة بوشان، عبد الرحيم المنياري، محمد واسي، سعيد باي، محمد بنبراهيم، نعيمة بوحمالة، وكليلة بونعيلة.

8. ملخص الفيلم:

---

[16] -مارك فيريرو، **السينما والتاريخ**، باريس، 1993، ص: 10.

[17] -مي التلمساني، **مجلة البحث السينمائي**، مجلة: فصول، العدد: 98، خريف 2016، ص: 358.

[18] -سكايب داين يونج، **السينما وعلم النفس**، ترجمة: سامح سمير فرج، مارس، 2012، ص: 54.

فيلم "الطريق إلى كابول" للمخرج إبراهيم شكيري ليس مجرد فيلم عن الإرهاب أو الحرب كما يوحي عنوانه. إنها قصة عن حلم الجنة الذي يقود إلى الجحيم، مأساة بالتأكيد، ولكنها مصبوغة بالكوميديا. السيناريو منسوج بدقة، ويشهد على كتابة سينمائية ناضجة، مع إتقان للشخصيات وتسلسل الأحداث. وعلى الرغم من أن موضوع الهجرة تم تناوله غالبًا في السينما المغربية، إلا أن "الطريق إلى كابول" يتناوله بطريقة مختلفة جوهريًا. بدلاً من إظهار المهاجرين وهم يموتون في أعماق البحر الأبيض المتوسط أو معاناة الناجين الذين يصلون إلى أوروبا بدون أوراق، يقدم الفيلم منظورًا جديدًا. إنه يستكشف هجرة مختلفة، حيث تتحول الرحلة إلى ما يسمى بالجنة إلى رحلة إلى الجحيم، إلى أفغانستان.

صحيح أفغانستان، مرادف للإرهاب في المخيلة الجماعية، وبمجرد أن يسمع المشاهد "أفغانستان"، لا يمكنه إلا أن يستحضر صورة الإرهابيين الموجودين في هذا البلد. يلعب الفيلم بمهارة على هذه التصورات ليفاجئ ويدفع للتفكير.

فبعد فشل "حميدة" في الوصول إلى أمستردام وانقطاع أخباره عن أصدقائه الثلاثة، قرر هؤلاء الالتحاق به للبحث عنه في مغامرة قادتهم إلى أفغانستان. ولكن ربما كان البطل الحقيقي في فيلم «الطريق إلى كابول» هو السيناريو المحكم الذي كتبه المخرج «إبراهيم شاكيري»؛ فلقد استطاع المخرج ببراعة فائقة كتابة سيناريو لا تشوبه على الإطلاق أية نقائص؛ فلا ترهل فيه ولا بطء في الأحداث، حتى أننا لم نر أي خيط درامي واحد قد أفلت من يده أو سقط منه. ظل طوال الفيلم ممسكا بجميع خيوطه بمهارة، قادر على تحريكها كيفما شاء- حتى أنه كان يحركنا نحن المشاهدين أيضا وفقا لرغبته الخاصة؛ فكلما اقتربنا من معرفة الحقيقة وما يدور أمامنا من غموض يعود «إبراهيم شاكيري» من خلال السيناريو المكتوب بإتقان ليطل علينا بمشاهد أخرى، بذلك نجح المخرج في جعل السيناريو هو المتحكم والمسيطر والبطل الوحيد داخل فيلمه.

ويمكن القول بكثير من الثقة أن الفيلم مميز جدا وبه تواطؤ جميل ومثمر بين الجانب الفني والتقني لدرجة بدا معه الممثلون الشباب، الذين حركوا خيوط القصة كلهم، نجوم في عمل يرسل روح المرح من قلب الجحيم ويحول المأساة إلى مادة للضحك.

مع فيلم «الطريق إلى كابول» وجدنا أنفسنا وجها لوجه مع طرح كوميدي جيد استطاع تحويل المأساة إلى مواقف مثيرة للضحك، لكن مع تمرير العديد من الرسائل.حيث يعالج الشريط العديد من المواضيع: كالشعوذة، والعنف الأسري، والرشوة، والابتزاز، والقمع، خلال بداية الفيلم. بينما، مع توالي الأحداث، يتطرق "الطريق إلى كابول" إلى مواضيع كعبثية الحرب، وأخرى كالظلم والحيف الذي يتعرّض له هؤلاء الأصدقاء رفقة أم "حميدة" خلال رحلتهم داخل الأراضي الأفغانية، وباعتبارهم أشخاصا محايدين كانوا عرضة لكل أشكال الظلم. حيث حوكموا من طرف الأمريكيين، ومن طرف الأفغان بمن فيهم المقاتلون اللصوص، وحتى تجار المخدرات على حد سواء؛ بتهمة الإرهاب والتجسس. كما يسلط الشريط الضوء على سوء فهم الإسلام لدى الأفغان المقاتلين، وعلى أساليب أمريكا في التعاطي مع المعتقلين، من ترهيب وتعذيب نفسي وجسدي.

لكن وتجنبا لأي فهم خاطئ؛ فانه لم يكن من بين ما قدمه المخرج إبراهيم شاكيري خلال فيلمه أي رغبة في التعاطي مع الشأن السياسي، باعتبار الفيلم فرجويا خالصا ويتوخى الاقتراب من المشاهد المغربي محترما ذكاءه، ومن خلال حرصه أيضا على تجنب كل ما هو جارح أو مستفز من الألفاظ أو الصور. فهو فيلم يقدم نفسه كعمل إبداعي موجه للجميع عبر تمثله للثقافة المغربية تمثلا صحيحا يحترم الذوق وخلفية المشاهد.

الجدير بالذكر أن السيناريست والمخرج، شاكيري بدأ مساره المهني من بلجيكا لينتقل بعدها إلى تركيا، إذ أنجز 7 أفلام طويلة، ثم قرر إغناء مساره الفني من خلال عدة تجارب فنية قضاها في ماليزيا وتايلاند وباكستان.

شريط "الطريق إلى كابول" يحكي قصة تراجيدية تتمثل في معاناة بعض الشباب المغاربة في أفغانستان في قالب كوميدي. وهو بالأساس يقدم نافذة فريدة لفهم هذه التجربة، حيث يعرض تفاصيل كثيرة تمكننا من فهم العواطف والصراعات والتحولات النفسية التي يمر بها هؤلاء الأفراد.

تيمة الاغتراب في الفيلم:

تُظهر تيمة الاغتراب نفسها في العناصر التالية في الفيلم:

1) **الهروب من الوطن:**

الشبان يقررون الهجرة إلى أفغانستان، وهذا يعني ترك وطنهم وعائلاتهم. هذا القرار يظهر تجسيدًا لتيمة الاغتراب الاجباري حيث يتعين عليهم ترك مألوفهم والبحث عن وجود جديد.

2) **المغامرة والتحديات:**

خلال رحلتهم إلى كابول، تواجه الشبان العديد من التحديات والصعوبات، تشمل ذلك التحديات الثقافية واللغوية والخطر الذي واجهم أثناء الرحلة، هذه التحديات تمثل جوانبًا مهمة من تيمة الاغتراب.

3) التمييز والصراع الثقافي:

عند وصولهم إلى أفغانستان، يجدون أنفسهم في ثقافة مختلفة تمامًا عن ثقافتهم الأصلية، يظهر التمييز والصراع الثقافي حيث يحاولون التأقلم والتفاعل مع الثقافة الأفغانية.

4) البحث عن الهوية:

الشبان يبحثون عن صديقهم المفقود، وهذا يمثل بحثًا عن هويتهم الحقيقية. هم يجدون أنفسهم مشتتين بين تمسكهم بثقافتهم الأصلية وتحديات التأقلم مع الثقافة الجديدة.

خاتمة:

في الختام؛ لا يسعنا القول الا أن الفيلم يستخدم السينما بشكل ممتع ومبتكر، لتمثيل تيمة الاغتراب، حيث يمزج بين العناصر الكوميدية والدرامية لتوجيه انتباه الجمهور إلى تجربة الشبان. ويتيح للجمهور تجربة تيمة الاغتراب من خلال العناصر البصرية والأداء القوي طبعا للممثلين. حيث يمزج الفيلم بمهارة بين العناصر الكوميدية والدرامية لجذب انتباه الجمهور وإشراكهم في رحلة الشبان الأربعة. ومن خلال المواقف الطريفة والحوارات الذكية، يستطيع المشاهد الانغماس في القصة والتعاطف مع الشخصيات، بينما تضفي اللحظات الدرامية عمقًا وجدية على الموضوع.

كما يبرز الفيلم تجربة الاغتراب بشكل ملموس من خلال العناصر المرئية القوية والأداء المتميز للممثلين حيث تُظهر المشاهد الشبان في بيئات غريبة وغير مألوفة، وتفاعلاتهم مع ثقافات مختلفة، فتنقل للجمهور الشعور الحقيقي بالضياع والتيه الذي يعاني منه المغتربون. يدفع الفيلم أيضًا المشاهدين للتأمل في تأثيرات الاغتراب على حياة المهاجرين وتشكيل هويتهم. إن رحلة البحث عن صديقهم حميدة في أفغانستان تجسد التحديات والصعوبات التي يواجهها المغتربون في محاولتهم التكيف مع بيئة جديدة والحفاظ على جذورهم في نفس الوقت. لكن الفيلم لا يكتفي بتصوير معاناة المغتربين فحسب، بل يسلط الضوء أيضًا على القيم الإنسانية المفقودة في مجتمع يعاني من الاغتراب والعبثية والانهيار. إنه يدعو إلى الوعي بهذه الظاهرة والعمل على تجاوزها من خلال التضامن والتفاهم والانفتاح على الآخر.

باختصار، يقدم فيلم "الطريق إلى كابول" معالجة سينمائية ذكية وعميقة لموضوع الاغتراب، تاركًا أثرًا قويًا في نفوس المشاهدين، داعيًا إياهم للتفكير في هذه القضية المعقدة والمساهمة في إيجاد حلول لها، وله رؤية فريدة لتيمة الاغتراب من خلال عناصر كوميدية ودرامية، حيث سلط الضوء على التحديات والمغامرات التي تنتظر المهاجرين، خلال رحلتهم وكيف سيتأقلمون مع الثقافات الجديدة. يمكن للفيلم أن يشجع الجمهور على التفكير في تأثيرات الاغتراب على حياة المهاجرين وكيفية تكوين هويتهم في سياق غريب. سياق يكشف لنا عن القيمة الإنسانية الغائبة لبعض افراد المجتمع الغارق في وهدة استمرار الاغتراب والعبثية والعدمية والانهيار...أو تجاوز هذا الاغتراب من خلال الوعي به، والخلاص منه.

لائحة المصادر والمراجع

1- **بالعربية:**

1. إبراهيم زكرياء، **معنى الاغتراب عند الانسان العربي المعاصر**، مجلة العربي، عدد 194، الكويت.
2. سيد علي شتا، **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع**، مؤسسة شباب، الجامعة الإسكندرية، 1993.
3. النوري عيسى، الاغتراب **اصطلاحا ومفهوما وواقعا**، مجلة عالم الفكر، العدد: 11، 1979.
4. الابراهيم فائقة يوسف، **المشكلات السلوكية والاغتراب**، مجلة الشؤون الاجتماعية، العدد:36، الكويت.
5. ألبرت كامي، رواية: **الغريب**، 1942.
6. جوزه عبد الله، **إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي**، مجلة: الباحث، العدد 9، أبريل، 2012.
7. بلولة محمد الحبيب، أمزيان وناس، **في سيكولوجية الانحراف**، مجلة: دراسات، 2021.
8. خرخاش أسماء، قمرة النذير، مجلة: الجامع في الدراسات النفسية والعلوم التربوية، العدد الثامن.
9. محمد نور الدين أفاية، **الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل**، منشورات عكاظ، 1، 1988.
10. مارك فيريرو، **السينما والتاريخ**، باريس، 1993.
11. مي التلمساني، مجلة: فصول، العدد: 98، خريف 2016.
12. سكايب داين يونج، **السينما وعلم النفس**، ترجمة: سامح سمير فرج، مارس، 2012.

ا- **بالفرنسية:**

- ✓ 1-Marc Ferro, Cinéma et Histoire, Paris : Gallimard, 1993, p ,10.
- ✓ .- Gilles Deleuze, Cinéma 1-Image-mouvement, Paris: Minuit, 1983. P. 7-8.2

مفهوم الدليل عند بورس

دة: لطيفة هدان
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين الدار البيضاء - سطات
المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251206

– تقديم:

إن التحديد العام المتداول البسيط في ظاهره لموضوع السيميائيات، يجعل منها علما للأدلة لتصبح مهمة السيميائيات الأولى هي تحديد معنى الدليل. وهذه المسلمة تفسر لنا الاختلافات الموجودة بين السيميائيين، ذلك أن فهم الدليل وتحليله يكون مسؤولا عن شكل الهيكل النظري لهذا العلم، ولعل الاختلافات الواضحة الموجودة بين سيميائيات شارل ساندرس بورس ودو سوسير خير دليل على ذلك. فبورس يفهم الدليل بوصفه مركبا ثلاثيا يتكون من ممثل وموضوع ومؤول، بينما سوسير يرى أن الدليل يتألف فقط من دال ومدلول.

غير أن علم السيميائيات لا يتوقف عند الأدلة اللغوية المركزية فقط، بل يضع إلى جانبها أدلة أخرى لها أهميتها في حياة الإنسان وعلى رأسها الأدلة الأيقونية والشمية والذوقية. لذلك فموضوع السيميائيات هو دراسة الأدلة المختلفة لغوية أو غير لغوية. وبما أنها تدرس الأدلة، فإنها تدرس بالضرورة علاقات هذه الأدلة فيما بينها.

ومن ثم تهتم بالأنساق الدلالية وبأشكال التواصل الذي تقيمه من خلالها. هكذا عرفت السيميائيات مجموعة من التطورات لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية، ومرد ذلك لمجهودات الباحثين المتواصلة في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وروسيا.

ففي أمريكا، تم وصف الأنساق الرمزية غير اللغوية، وفي الاتحاد السوفياتي (سابقا) وبتأثير بعلم التوجيه ونظرية الأدبيات، تطورت منذ الستينات سيميائية تهتم بالأنساق الثانوية المؤسسة على الحوار ولكن غير المتماهية معه، وقد عرفت تلك الفعاليات بسيميائيات الثقافة. أما بفرنسا فقد تطورت السيميائيات بفضل أعمال ليفي ستراوس ورولان بارث وكريماص وتلاميذه، فأصبحت تهتم بالأشكال الاجتماعية والأسطورة والأشكال الأدبية.

وحري بنا أن نؤكد أن السيميائيات لا يمكن أن تُختزل في كونها منهجا لمقاربة النصوص أو مجرد أدوات إجرائية قابلة لتقديم قراءة معينة في الوقائع النقدية، بل إنها دراسة تسعى إلى تقديم آليات دقيقة لنقد العلم والمعارف بشتى أنواعها، إذ إن ارتكازها على مجموعة من العلامات التي لا يمكن فصلها عن الخبرات والمواقف الإنسانية، يمنحها صفة الفاعلية ويكسبها القدرةَ على إعادة تنظيم العلامات لربطها بالواقع. ذلك أنها تعمل في كل حين على فهم وإدراك العالم من منطلق اعتباره أنساقا كلية غير قابلة للوصف الكلي، لأن ارتباطها الدائم بحركة الواقع المتشابكة والمتداخلة فيما بينها يفقدها القدرة على الاستقلال، ما يعلل جزئية الوصف المقدم لهذا الواقع وجعل كل قراءة حوله مجرد قراءة نسبية تتعدد وتختلف دلالاتها لتصبح قابلة للتأويل وإنتاج معاني لا حصر لها وفق شروط وآليات معينة.

من هنا تأتي هذه الدراسة للتعرف على مفهوم الدليل عند الباحث الأمريكي شارل ساندرس بورس، ولا يتم ذلك إلا انطلاقا من تحديد الإطار النظري الذي ينطلق منه والتعرف على المنهج الذي يعتمده مع الإشارة إلى المرجعية التي يستند إليها لبناء تصوره لهذا المفهوم.

ينطلق حنون مبارك في مؤلفه دروس في السيميائيات من خلال إدراكه لصعوبة تحديد تعريف واحد للدليل، وذلك نظرا لتعدد الخلفيات الفكرية التي يستند إليها كل المهتمين بهذا المفهوم، لذلك عمد إلى تقريب بعض التعريفات المتداولة والمختلفة عند كل من فرديناند دوسوسير ورولان بارث وأمبرطو إيكو وميخائيل باختين وشاردو وبورس. ومن هنا سنسلط الضوء على تعريف بورس للدليل كي لا ينالنا ما ينال حاطب الليل وسط كثرة التعريفات وتنوعها ولأجل تدقيق مقاربتنا لهذا المفهوم.

بداية لا بد من الإشارة إلى أن الباحث الأمريكي شارل ساندرس بورس يعتبر من أهم المثقفين الذين حاولوا أن يقدموا لنا تصورات لمجموعة من العلوم من خلال المناهج الرياضية والفلسفية والمنطقية. فقد نظر للسيميائيات والعلامة بوجهة نظر مخالفة لسوسير الذي سبقه لهذا العمل، ذلك أن هذا الأخير ينطلق من النموذج اللساني لتحديد مفاهيم سيميائية من ضمنها العلامة، فهو يرى أن الدليل يقرن مفهوما بصورة سمعية. ويقصد بالصورة السمعية الأثر النفسي الذي يولده الصوت، وينتج عن ذلك أن الدليل اللغوي هو وحدة نفسية مزدوجة[1] نمثلها على الشكل التالي:

مفهومشجرةالمدلول

شجرة صورة سمعية شجرةالدال

الدالالانطباع النفسي للصوت / ليس الصوت المادي والطبيعي /

المدلول التمثيل الذهني للشيء / ليس ذلك الشيء الواقعي الملموس الذي يعين الدليل

أما بورس فقد اعتمد لتحديد الدليل أبعادا فلسفية منطقية ورياضية مارس وفقها فهمه لهذا المفهوم. فقد كان بورس فلكيا وفيلسوفا اهتمت كتاباته بالتداولية، إلى درجة ارتباط اسمه بها، بينما ظلت كتاباته السيميائية مغمورة فلم تلق الاهتمام إلا من قبل القليلين، وحقيقة هذا الإهمال تعود إلى أنه كان غزير الإنتاج والاهتمام بالأدلة الموجهة بالأساس إلى الرياضيين أكثر مما هو عليه الأمر بالنسبة للسيميائيين. ونظرية بورس أكثر عمقا وتعقيدا من نظرية سوسير، ذلك أن السيميائيات بالنسبة إليه هي المنطق في معناه العام أي العقيدة الضرورية للأدلة.

ومن المفيد الإشارة إلى أن بورس لم يكن يفكر في أن يكتب في السيميائيات، فقد كان في بدايته فيلسوفا ليتحول إلى سيميائي فيما بعد، مثلما حدث مع سوسير الذي كان يهتم بقراءة الشعر لينتهي إلى علم اللسانيات.

لذلك لا يمكن التعرف على منهجية وطريقة بورس إلا من خلال التعرف على مرجعيته، تلك المرجعية التي تكونت من خلال قراءاته لفلسفة كانط التجريبية وفلسفة هيجل وتشبعه بقيم العقل التجريبي، فضلا عن إفادته من علم الرياضيات وعلم المنطق.

وفق هذه العلوم مجتمعة عمل بورس على تشييد صرح سيميائي غني اعتبر فيه أن العلامة أساس الكون كله، وأن مفهوم الدليل سيتطلب انطلاقا من هذا المنظور تقديم تحليل للمقولات العامة التي يقوم عليها، حيث يميز بورس بين ثلاثة عوالم تتميز فيما بينها بواسطة ثلاث نمطيات يتلبسها الوجود، وهي نمطيات تواكب التداخل الذي يطبع الأفعال الصادرة عن الإنسان فيما يرتبط بالإدراك الإنساني عامة. ذلك أن كل ما يحيط بالإنسان يمكن النظر إليه، في نظر بورس وفق تداخل هذه المستويات. وهذا يعني بالضرورة النظر إلى "الدلالة" باعتبارها سيرورة في الوجود وفي الاشتغال وليس معطى جاهزا يوجد خارج الفعل الإنساني.[2]

---

[1] Sâussure (F. de), Cours de linguistique général, Payot, Paris, p. 99

[2] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مجلة حكمة، 3 ماي2016،

- **العالم الأول:**

ويطلق بورس على أشياء هذا العالم: الأفكار أو الممكنات، ويشترط في هذه الأفكار أو الممكنات أن تكون مبهمة، أي أنها تشير إلى الإمكان فقط، فلا شيء يوحي بأن معطياتها قد تتحقق في واقعة ما. ويكمن دورها داخل التجربة الإنسانية في كونها تشمل الأحاسيس والنوعيات. والنوعية حسب بورس عنصر أحادي للكون لأن كل شيء كيفما كان معقدا أو متنافرا فهو يمتلك نوعيته الأصلية.[3] وقد أطلق بورس على هذا العالم: الأولانية وهي ما يشكل الوعي المباشر. والعيش داخل الأولانية معناه العيش داخل عالم خارج الزمان والمكان، عالم بدون حدود أو قيود. فهي مقولة الممكنات التي لم تظهر أو تتجلى بعد، وتشتمل هذه المقولة على كيفيات الظواهر[4]مثل أحمر ومر ومتعب وصلب ومؤسف، وهي أشياء غير موجودة في الواقع. (الموجود بالقوة / الموجود بالفعل)؛ بمعنى أن الأمر داخل هذه المقولة يتعلق بامتلاك تصور عن كينونة الأشياء في حضورها الأصلي والعفوي في غياب أسباب وعلل وجودها.

- **العالم الثاني:**

ويسميه بورس الثانيانية وهو عالم الموضوعات التي يمكن وجودها من خلال التحقق الفعلي، أي عالم الوقائع (الأفعال والأحداث والكيفيات...الخ) المتعلق بهذه الموضوعات.

والموضوعات عند بورس هي الأشياء أو الموجودات، إنها بعبارة بسيطة تحيين للممكنات.[5]فإذا كانت السعادة مثلا كإمكان مجرد إحساس أو حالة شعورية محتملة[6]، فإننا عندما نقول "رجل سعيد" فمعنى ذلك تحقق هذا الإمكان، ومن تم تحديد وتعيين وجود الواقعة.

- **العالم الثالث:**

ينعت بورس هذا المستوى الدلالي بالثالثانية ويطلق على موضوعات هذا العالم الضروريات، ويشمل كل ما يمكننا معرفته حينما نفكر منطقيا، إنها مقولة ترتبط بالفكر والقانون.[7] وهو قانون يربط الأولانية بالثانيانية، وبواسطته تنشأ علاقة جديدة بينهما، ما ينتج عنه إقامة فكر توسطي يربط بين عالم "الإمكانيات" وعالم "الموجودات".

لقد أسس بورس مفهومه للدليل اعتمادا على هذه المقولات الثلاث، فالدليل بالنسبة إليه عبارة عن شيء ما يعوض شيئا معينا بالنسبة لشخص معين وفق علاقة معينة أو صفة معينة. [8] ويمثله كالتالي:

الدليل = ممثل + موضوع+ مؤول

ونمثل للربط الذي قام به بورس بين كل مقولة وعالمها بالشكل التالي.

Hekma.org / بورس /

[3] Peirce,(c s), Ecrits sur le signe, seuil, paris,1978, P 92

حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 43، نقلا عن: [4]

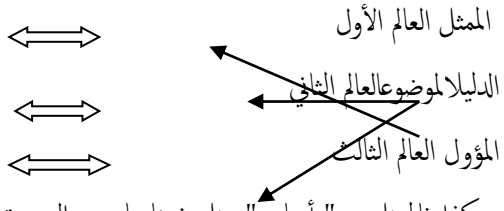
Pierce, (c s), Ecrits sur le signe, seuil, Paris, 1978,P. 51

نفسه، ص [5]44

[2] بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشوراتالزمن مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، ص 59

حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 45 [7]

نفس المرجع والصفحة[8]



هكذا فالممثل هو" أساس" يمثل شيئا ما وهو الصورة الصوتية أو الصورة المرئية، أما الموضوع فهو ما يمثله هذا الممثل، وهو ضروري "للإبلاغ" أي الإخبار. أما المؤول فهو "الحكم" الذي يفضي بالممثل إلى الموضوع. ولا تشكل هذه الأدلة جواهر أو ماهيات منعزلة، لكنها تشكل علاقات داخلية للدليل فعندما يكون الممثل منعزلا فهو ليس إلا دليلا احتماليا ولا يصبح دليلا حقيقيا إلا بوجود مؤول له.

مثال 1:

إن الدليل اللفظي "أب" باعتباره أداة (ممثلا) هو مجموعة من الأصوات المبنية بشكل خاص، ولا يمكن لهذه الأصوات أن تعين لي شيئا آخر سواها إلا بمقدار إحلالها محل شيء آخر، إحلالها محل تصور دقيق هو تصور الأب. وإذا ما بقيت داخل هذه العلاقة البسيطة بين مجموعة من الأصوات وتصور، فإنه لن يكون باستطاعتي أبدا أن أفهم، في الحقيقة، دلالة هذا التصور. فلا بد أن ألجأ إلى مجموعة متعددة ومعقدة من الدلائل الأخرى، أي تلك المجموعة من الدلائل التي تعرف في لغة محددة علاقات القرابة. إن هذه الوحدة الاستبدالية اللسانية هي التي تشكل مؤولا من مؤولات الدليل "أب"[9] .

ولتوضيح هذه الفكرة أكثر نقدم المثال التالي:

إذا قلت أو نطقت أمام شخص ما بكلمة "شجرة" ولم يكن هذا الشخص قد سمع بهذه الكلمة أو رأى الشجرة، فإنه لن يدرك من هذه الواقعة سوى مجموعة من الأصوات التي قد تثير لديه بعض الانفعالات أو الأحاسيس، ولكنها لن تقوده قطعا إلى إدراك أي شيء. لحظتها سيكون بإمكانك أن تأخذ بيديه لتريه شجرة على الورق أو في الواقع. وفي هذه الحالة فإنك لا تقوم إلا بربط ماثول (ممثل) (صورة أو شجرة فعلية) بموضوع (ما تتضمنه الصورة أو الواقع)، لأن هذا الربط ربط "محلي" و"مؤقت". فما دام هذا الرجل "لا يمتلك الشجرة فكريا"، فإنه لم ينظر إلى الواقعة إلا باعتبارها تجربة صافية خالية من الفكر. ولكن إذا "بررت" هذه العلاقة من خلال "تجريد" الواقعة وتحويلها إلى مضمون معرفي يتجاوز الواقعة العينية (النسخة بتعبير بورس)، فإنك تكون قد أمددت هذا الشخص ب "فكر" (أو قانون في لغة بورس) يسمح له باستحضار كل ما يشبه هذه الواقعة، أي أن الشجرة التي رآها منذ قليل تتحول عنده إلى نموذج عام يستطيع من خلاله استحضار (كل الأشجار الممكنة) كيفما كانت الصور التي تحضر بها إلى الواقع، وهذا ما يقوم به المؤول وتلك وظيفته داخل العلامة (الدليل).10

---

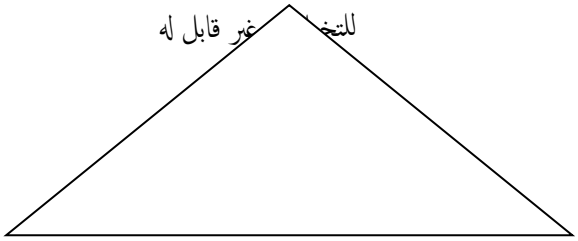
[9] نفسه، ص 47 نقلا عن:

Carontini, L' action du signe, cabag, Edition Lorvain la neuve,1984,P 8 ,9

[10] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع مذكور

يتشكل الدليل عند بورس، كما هو واضح، من علاقات ثلاثية نمثلها في الشكل التالي كما وضعه دولودالdeledalle.

موضوعموضوع واقعي أو قابل



صورة صوتية أو مرئية لكلمة ما صورة ذهنية مترابطة مع كلمة أو غير مترابطة معها

إن الدليل من هذا المنظور هو سيرورة ثلاثية من العلاقات العمودية المرتبطة وجوديا فيما بينها بين ممثل وموضوع ومؤول، وهذا هو الشرط الأول للحديث عن تجربة فكرية (تجربة متعلقة بالإدراك)، ولتمييزه لابد من توزيعه على ثلاثيات، ويمكن النظر إلى كل لحظة من لحظاته بوصفها ثلاثيات. ولا يتحقق ذلك إلا بعرضها أفقيا بشكل يسمح بتحليل كل لحظة انطلاقا من المقولة الظاهراتية التي ينتمي إليها.

1 الممثل:

يشير الممثل إلى البعد النحوي حسب بورس أو البعد التركيبي حسب تشارلز موريس، ويتعلق الأمر هنا بالدليل منظورا إليه في علاقته بذاته وبموضوعه ثم بمؤوله[11].

أ علاقة الممثل بذاته: دليل - كيفية

لا يكون هذا الممثل دالا إلا بفضل نوعيته وبمعزل عن كل علاقة فضائية أو زمانية بموضوعه. فمثلا يمكننا أن نستخدم عينة من الألوان دليلا على لون صباغة نود اقتناءها، ويمكن لهذه العينة أن تكون مربعة أو مستديرة، ويمكنها أن تكون من ورق أو من مادة أولية. فكل هذا لا يعد مميزا بالنظر إلى وظيفة العينة في الدليل. فلون العينة وحده هو الذي يشكل "العماد" لأن اللون هو الموجه الأساس، إذ بفضله يمكن تأويل العينة كدليل للون الصباغة المرغوب فيها.[12] لذلك يصبح لون العينة هو فقط الدليل النوعي المعتمد، ومن تم ف" دليل - كيفية" يهمش الإطار الذي يحمله اللون سواء أكان من ورق أو من خشب أو من حديد.

ب علاقة الممثل بموضوعه: دليل - مفرد

وهو شيء أو حدث موجود واقعي مُشَكِّلٌ للدليل وبعبارة أوضح هو كل الوقائع المفردة التي تحيط بحدث ما.

[11] Deledalle, théorie et pratique du signe, Payot, paris,1979,P 70

[12] حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات ص 46 نقلا عن:

Savam,La sémiotique de (c.s) Peirce in langages , P 58

مثال:- طلقة المسدس إعلانا عن سباق دليل مفرد ⇦

- الصورة الشخصية دليل مفرد ⇦

- صفارة الإنذار دليل مفرد ⇦

ج علاقة الممثل بمؤوله: دليل - قانون

وهو دليل يكون ممثله عبارة عن قانون أو عرف أو عادة، وتدخل في إطاره الأدلة المرتبطة باللغات والحركات الاجتماعية والبنيات الثقافية لمجتمع ما. [13]

وتعد هذه المقومات الثلاثة كيانات مترا تبة، إذ لا يمكن النظر إليها بأي حال من الأحوال باعتبارها جواهر منعزلة أو مستقلة عن بعضها البعض، ذلك أن الممثل نفسه يمكن أن يكون دليلا كيفيا أو دليلا مفردا أو دليلا قانونا.

ويمكننا التمثيل لهذا النوع من الأدلة بشكل أكثر وضوحا من خلال المثال التالي:

الكلمات التي تنتمي إلى لغة ما (اللغة الصينية) مثلا، لها معنى محددا، تعتبر بالنسبة لمن يجهل كلمات هذه اللغة دليلا كيفيا ممكنا فقط، أما بالنسبة للإنسان الصيني فهي بمثابة دليل قانون لأنه يدرك موضوعها بخلاف الأول.

2 - الموضوع:

إن هذه المقولة تولد، تبعا لبورس، نوعين من الموضوعات: فهناك الموضوع المباشر وهو الذي يوجد داخل الممثل، ثم هناك الموضوع الدينامي،[14] وهو الذي يوجد خارج الدليل، ونصل إليه بفضل السياقات.

مثال: عبارة "كثير الرماد"

موضوعها المباشرهو مسلمات الدليل الكثرة +الرماد ⇦

موضوعها الديناميمرتبط ⇦ خارج الدليل، وهذا يقتضي معرفة مسبقة بالسياق البلاغي الذي تموضع داخله وهو (الكرم + كثرة الضيوف + كثرة الطبخ)

فالكرم هنا هو موضوع خارجي يوجد مستقلا عن هذا الدليل.

إن تحديد بورس للموضوع الدينامي ينطلق من ضرورة وجود محيط أو سياق يجعل أساس الدليل محددا، فالدليل الأساسي والمؤول لا يُنْسَجان من عدم، بل ينطلقان من عالم ومن سياق يرتبطان به بواسطة تجربة مناسبة.

وهذا السياق موجود دائما باستقلال عن الدليل، ولكن مع ذلك فإن الدليل هو الذي يعين الأساس وجميع المؤولات بطريقة تجعلها قادرة على أن تُستخدم بوصفها مؤشرات على هذا السياق.

---

[13] **نفسه، ص 55، نقلا عن:**

Savam, la semiotique de (c.s), peirce in langages, p 15

[14] **حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 47**

وبما أننا قد أشرنا إلى أن كل دليل هو سيرورة ثلاثية من العلاقات، فإن هذا البعد أي "الموضوع" ينسج بدوره علاقات ثلاثية مع ما يسمى بأنماط الموضوع.

وتعني هذه الأنماط الثلاثة نوعية العلاقة التي ينسجها الدليل مع موضوعه الموجود في علاقة بالممثل بوصفه أولا، وفي علاقته بالموضوع بوصفه ثانيا، وفي علاقته مع المؤول باعتباره ثالثا.[15]

أ علاقة الموضوع بالممثل:

ويتعلق الأمر بالأيقونة، وتنتج عن علاقة "مشابهة" بين الدليل الوصفي وبين الموضوع الدينامي، أي ما يحيل عليه الدليل، إنها صورة تمثل نموذجا.

مثال:

لوحة تشكيلية لصورة "بحر"، فالصورة تشبه الموضوع الذي هو البحر وهي بذلك بمثابة أيقونة، والعلاقة بين الصورة والموضوع الحقيقي هي علاقة مشابهة. وتتفرع الأيقونة إلى صور و رسوم واستعارات، لذلك يمكن القول إن كل الاستعارات اللغوية هي أيقونات.

ب علاقة الموضوع بالموضوع:

ويتعلق الأمر بالمؤشر، وهو دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه، وينسج المؤشر علاقة مباشرة وفاعلة مع الموضوع. ويرتبط به بواسطة "المجاورة" وحينها يكون الموضوع ملموسا وحادثا ومرتبطا بدليله التحديدي بواسطة أفعال مباشرة.

مثال: الدخان مؤشر على وجود النار

ج علاقة الموضوع بالمؤول:

ويتعلق الأمر بالرمز، وفي هذه الحالة يحل الدليل محل موضوعه ومن تم فالعلاقة بين الموضوع والمؤول ليست علاقة مجاورة أو مشابهة.

مثال: الميزان رمز العدالة

العلاقة بين الميزان والعدالة ليست محاكاة، لكن يمكن اعتبارها عُرفا أو قانونا يحل الرمز محل مدلوله.

3 المؤول:

لا بد من التمييز أولا بين المؤول والتأويل، فالمؤول ليس تأويلا، إنه مرتبط بالتأويل ويعد منطلقا له، ويقتضي فعلا يختلف عما يمكن أن يحيل عليه التأويل، فهو لا يتطلب شخصا يقوم بالتأويل، في حين يمكن اعتبار التأويل محاولة للإمساك بخيوط دلالة ما والدفع بها إلى نقطة نهائية تعد خاتمة لمسير تأويلي. ومع ذلك، فإن المؤول وأنواعه هو المدخل الرئيس إلى فعل التأويل، وعلى هذا الأساس يمكن تناول المؤول باعتباره ما يشكل نقطة إرساء أولى للمعنى.[16]

وينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية هي: المؤول المباشر والمؤول الدينامي والمؤول النهائي.[17]

[15]Deledalle, théorie et pratique du signe, p 73

[16] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق

[17] حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 49 48

أ المؤول المباشر:

وهو معنى الدليل، فهو مؤول على غرار ما يكشف عنه الفهم الصحيح للدليل نفسه

مثال: جملة: "لا يمكن أن أخرج"

مؤولها المباشر هو عدم الرغبة في الخروج، ولا يمكن تصور شيء آخر غير ذلك.

إن المؤول المباشر معطى صريح داخل الدليل منفصل عن أي سياق أو أي شروط للتعبير عنه، فهو بالضرورة ما يوفره الدليل في بعده المباشر، أي كما يبدو وكما يدركه المتلقي في استقلال عن أي شيء خارج نطاق عناصره الذاتية، من هنا كان النظر إليه باعتباره قراءة أولية في معطيات ظاهرة في أفق فتح آفاق متنوعة أمام مستوى آخر من مستويات التدليل، ولأن المؤول هو "علامة موازية أو أكثر تطورا من الأولى، فإنه في ضمانه للإحالة من ماثول (ممثل) إلى موضوع، يؤكد هشاشتها، فتصور البحث من جديد عن إحالة أخرى أمر وارد في كل لحظة ومع كل سياق (مع أي فعل تأويلي)؛ ذلك أن الإحالة تخضع لتراتبية ولا يشكل المؤول المباشر داخلها سوى إمكانا ضمن إمكانات أخرى.[18]

ب المؤول الدينامي:

هو الذي يربط الممثل بالموضوع معتمدا في رصد معلوماته على سياق المعارف القبلية للموضوع، فهو مؤول يوفر المعلومات الضرورية لتأويل الدليل التأويل الحق.[19] لذلك فهو مؤول متعدد ويشكل بطبعه سيرورة لا تنتهي من الدلالات.[20]

إن المؤول الدينامي كما تشير إلى ذلك الصفة "الدينامي"- يحيلنا على حركية التأويل التي تعد أصل السميوزيس وطبيعتها الفعلية. والسميوزيس، هي "حركة تأويلية غير محددة بأي أفق وغير محكومة بأية غاية. إنها سلسلة الإحالات المتولدة عن حركة تمثيل أولى ومنتشرةفي كل الآفاق". وعلى هذا الأساس، فإن ما يطلق العنان لهذه الحركة وما يمدها بعناصر التأويل هو هذا المؤول الذي يغرف عناصر تأويله من مصادر متعددة: الثقافي والإيديولوجي والخرافي والأسطوري والديني، وكل ما يمكن أن يسهم في إغناء التأويل وتنويعه. ومن خلال هذا، فإنه يدرج السميوزيس- وتلك وظيفته- ضمن دائرة اللامتناهي، أي ضمن دائرة تأويلية يفترض بورس أنها غير محكومة بنهاية أو غاية بعينها.21

---

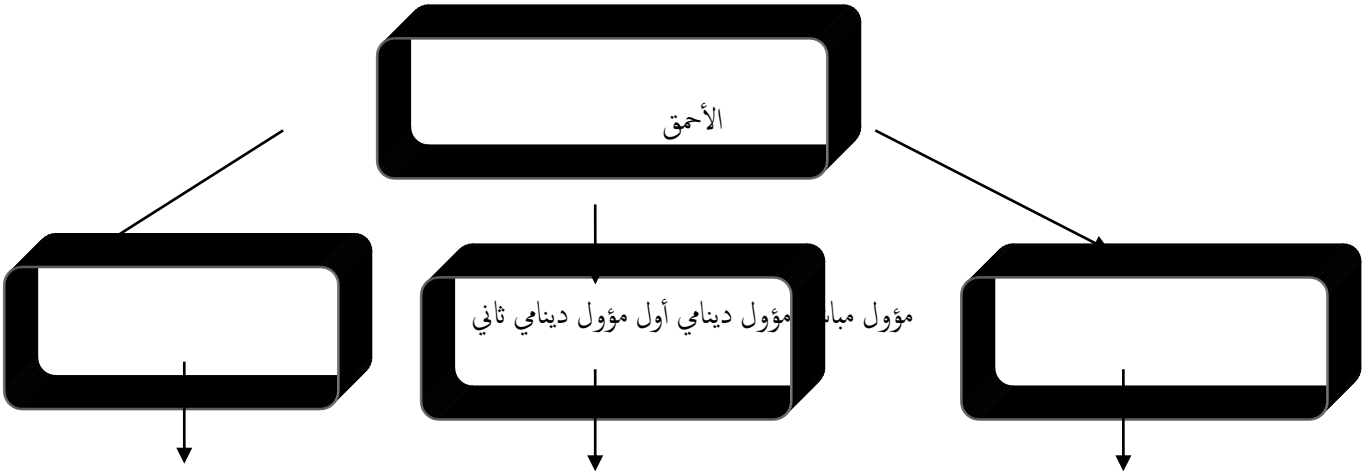
[18] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق

[19] حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات،ص 50

[20] نفسه، الصفحة نفسها

[21] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق

ولتوضيح العلاقة بين المؤول المباشر والمؤولات الدينامية نقدم المثال التالي:



نفسه، سلوكه وحركاته يتلعثم+ يقول ما ليس منطقيا نربطه بسياق معين: السحر+الأمراض العصبية و الأمراض العقلية

ج المؤول النهائي:

هو مؤول نسقي يشكل النتيجة النهائية التي يمكن أن نصل إليها إذا كان الدليل محللا بشكل خاص، و"النهائية" هنا تتعلق ببداية ونهاية مسير تدليلي ما، وما يبدو كنهاية منطقية لمسير، سيتحول إلى نقطة بدئية داخل مسير آخر. إنه الرغبة الدفينة واللاشعورية التي تستشعرها الذات المؤولة في الوصول إلى دلالة بعينها انطلاقا من سيرورة تدليلية بعينها. أو هو محاولة الذات (وهي محاولة يائسة في غالب الأحيان) لخلق "محميات دلالية" تريحها من عبء اللامتناهي واللامحدود واللاقار من خلال الرسو على موقف دلالي بعينه.22

ويتفصل في علاقته بالدليل إلى ثلاثة مؤولات جزئية. والدليل هنا يصبح عبارة عن قانون عام، ويعبر عن عمومية بواسطة الأنماط الثلاثة: الممثل، الموضوع، المؤول، وسنقف عند كل علاقة على حدة.

ج. 1. علاقة المؤول بالممثل: المؤول النهائي الأول

ويتعلق الأمر بالخبر، وهو دليل مدرك بوصفه يمثل موضوعه في خاصياته لا غير23. ويدرج بورس فعل هذا المؤول أولا ضمن عادات عامة مرتبطة بالسلوك الاجتماعي، أي مرتبطة بكل ما يخص الأحكام الاجتماعية القيمية. وهذا أمر في غاية البساطة، فالممارسة الإنسانية -كما تدلنا على ذلك الخبرة العادية- تنتج أشكالا سلوكية عامة وقارة تحتكم إليها وتقيس عليها نسخها المتحققة. وهذه الأشكال هي ذاتها نتاج سيرورة سيميائية سابقة اقتضت الحاجة الحياتية (والدلالية) إدراجها ضمن القوالب التي تشكل غطاء لكل ممارسة فردية خاصة. وفي هذه الحالة ينظر بورس إلى هذا المؤول باعتباره(abduction) افتراضا24.

مثال: حين نضع أمامنا لوحة الجوكندا.

تقودنا العادة العامة للقول بأنها صورة لامرأة، وهذه المرأة تستدعي افتراض ما يلي: شابة + جميلة+ الجنس+ تقييم العمر. فالدليل هنا يصبح عبارة عن عادة عامة وجماعية لتأويل الأدلة، ونصل إلى هذه العادة غالبا بفضل "الافتراض".

---

[22] بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق

حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 57 23

بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق[24]

ج. 2. علاقة المؤول بالموضوع: مؤول نهائي ثاني

ويتعلق الأمر بالدليل المقول الذي يشكل بالنسبة إلى مؤوله دليل وجود واقعي.[25] يرتبط هذا الدليل بالسياق الذي يتموقع داخله وبالقضية التي يمثلها، لذلك فهو يختلف عن الخبر بكونه عادة متخصصة ومراقبة لتأويل الدليل، وللوصول لهذه العادة لا بد من المرور عبر تجربة معينة. كما يعتمد هذا الدليل على عملية الاستقراء وصولا إلى النتيجة.

مثال: وظيفة الطبيب هي تشخيص حالات مرضية مختلفة، ومن هذه الحالات العامة يصل إلى تشخيص حالة فردية معينة.

ج. 3. علاقة المؤول بالمؤول: مؤول نهائي ثالث

وهنا نصبح أمام -دليل حجة - أي دليل برهان، إذ في هذه الحالة يكون الدليل استدلاليا، والعلاقة الحجية علاقة عقلية تعتمد مقولتي الصدق أو الكذب.

مثال: عندما نقول:

(1)كل إنسان فان

(2) سقراط إنسان

(3) سقراط فان

فإن (1) و (2) و(3) في مجموعها تشكل حجة على أن سقراط فان.

يمكننا أن نمثل لهذه الأبعاد الثلاثة بتفريعها داخل الجدول التالي:

	ممثل	موضوع	مؤول
ممثل	دليل كيفية	دليل مفرد	دليل قانون
موضوع	أيقونة	مؤشر	رمز
مؤول	دليل خبر	دليل مقول	دليل حجة

تعد هذه التقسيمات الفرعية مكونات منطقية للدليل الذي لا ينظر إليه إلا داخل هذه العلاقة الثلاثية.

ويقدم بورس إلى جانب هذه التقسيمات الثلاثية عشرة أصناف هي بمثابة حصيلة تحليل منطقي للدليل -وذلك بالنظر إلى مبدأ هرمية المقولات في تطبيقاتها على الدلائل-[26] وهي كالتالي:

1 - الدلائل - الكيفيات (الأيقونية الخبرية): الإحساس ب "الأحمر"

2 - الدلائل المفردة (الأيقونية الخبرية): رسم معطى في كتاب الهندسة

3 - الدلائل المفردة (الأمارية الخبرية): صراخ عفوي

[25] Peirce (c s), Ecrits sur le signe, p 141

[26] **نفسه، ص 64، نقلا عن:**

Deledalle, commentaire in Ecrits, sur lesigne, p 241

Girouetteالدلائل الفردية (الأمارية المقولية): مثال: دوارة الرياح 4 -

5 - الدلائل - القوانين الأيقونية (الخبرية): رسم ما بغض النظر عن تجسيده على سبورة سوداء أو في كتاب

6 - الدلائل - القوانين الأمارية الخبرية: ضمير

7 - الدلائل - القوانين الأمارية المقولية: صراخ في الشارع

8 - الرموز الخبرية أو بالتدقيق (الدلائل - القوانين) الرمزية الخبرية "اسم جنس"

9 - الرموز المقولية أو بالتدقيق (الدلائل - القوانين) الرمزية المقولية: قضية معينة

10 - الحجج أو بالتدقيق (الدلائل - القوانين الرمزية) الحجية: استدلال قياسي[27]

إن ما يمكن استنتاجه من هذه التصنيفات وغيرها هو أن المؤول النهائي ليس آلة لإنتاج الدلالات والمعاني، كما أنه ليس صياغة نهائية لدلالات بعينها تعد خلاصة وإثباتا لمعرفة قارة. إنه على العكس من ذلك، ورغم مظهره الانغلاقي، يشير إلى أن الدلالات متعددة تعدد المسيرات التأويلية، وأن التعدد ليس معطى يوجد داخل الواقعة، إن كل تعدد إنما يعود إلى الذات التي تقوم بالتأويل.28

بناء على تحديدات بورس للمؤول فإنه قد توصل إلى اعتباره المصفاة التي يتم عبرها تسريب الصور المتنوعة التي تتزيي بها الموجودات "الواقعية منها والمتخيلة، أو القابلة للتخيل" كما كان يحلو له أن يقول".[29]

في خضم هذه التحديدات السابقة، نجد أنفسنا أمام معرفة متفرعة تنتشر في جميع الاتجاهات، ووجود الدليل أو العلامة هو وجود العنصر المنظم والمُعِد لهذه المعرفة. إن الدليل يقوم بمهمته تلك في مرحلة أولى عبر إعداد موضوعات قابلة لاستيعاب وتنظيم هذه المعرفة (وهذا دليل آخر على أن الموضوع يتجاوز العلامة). ويقوم بذلك في مرحلة ثانية من خلال إدراج فعل للتأويل (مؤول) يقوم بالكشف عن هذه المعرفة ويحدد مستوياتها. فـ "القانون وحده هو الضامن لواقعية الواقع"، فالبعد المستقبلي ليس شيئا آخر سوى تعريف للثالثانية، ذلك "النمط الذي يكمن في كون الوقائع المستقبلية للثانيانية تتخذ طابعا عاما ومحددا، وهو ما أطلق عليه الثالثانية. وهذا معناه أن الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود وفي الاشتغال وفي التلقي لا يمكن أن تدرك إلا عبر مستوياتها، أي أنماطها في التدليل وفي معرفة العالم، وهو ما يحدد نمط إدراك الذات لعالم الأشياء.30

وبتعبير آخر، أكثر وضوحا، نخلص إلى أن الدليل حسب بورس هو الدعامة الأساسية في بناء الموضوعات وتنظيمها وتقديمها فيما بعد إلى ساحة التداول الذي يميط اللثام عن المظاهر المتنوعة والمتعددة للشيء ولأنماط وجوده. وبتغير موقع الشيء وانتقاله من نسق معين إلى آخر مغاير له، تتغير الدلالة تباعا، وهذا ما يفيد أن الدلالة لا يمكن أن تكون بأي حال من الأحوال معطى جاهزا محددا بشكل نهائي، بل هي مستويات تخضع لسيرورة لا متناهية من العمليات الذهنية.

إن تحديد الدليل، عند بورس ينم عن عمق ثقافته وعن استثماره لعلوم أساسية: المنطق، الفلسفة، الرياضيات، إذ شكلت مرجعية بنى بها تصوره للدليل وما ارتبط به من مفاهيم.

---

[27] **نفسه ص 64**

[28] **بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مرجع سابق**

[29] **المرجع نفسه**

المرجع نفسه[30]

مرجعية بورس:

1 المنطق:

المنطق بمعناه العام هو العلم الذي يدرس الفكر مجسدا من خلال دلائل معينة أي ظواهر لها غايات تمثيلية، وبذلك يصبح قائما على فلسفة التمثيل. أما المنطق عند بورس فيتحدد بكونه مرادفا للسيميوطيقا. يقول بورس: "إن المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل، وحينما أصف هذه النظرية باعتبارها "شبه ضرورية" أو شكلية، فإنني أود أن أقول إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها وأننا ننساق، انطلاقا من هذه الملاحظة بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية، وبالتالي فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقا، وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل "علمي" أي من قبل عقل قادر على التعلم بواسطة الاختيار.[31]

يتضح من خلال هذا التعريف أن المنطق والسيميوطيقا حسب بورس ليسا سوى وجهين لعملة واحدة، إذ يضطلعان بالوظيفة نفسها. فإذا كان المنطق يعتمد على الملاحظة والفحص والاختيار بواسطة العقل، فإن هذا هو الأساس المعياري الذي تقوم عليه السيميائيات، وإذا كان المنطق يفحص الدلائل، ويحدد موضوعها ثم يؤولها اعتمادا على الفرضية والاستنباط والاستقراء، فإن السيميوطيقا تقوم بالدور نفسه بالنسبة للدلائل.

من هذا المنطلق يمكن القول، إن السيميوطيقا حسب بورس هي العلم الكفيل برصد الأدلة سواء منها الكائنة أو الممكنة، والتي عن طريقها تتحدد حركة الفكر ذاته.

وقد قاد هذا الربط بين المنطق والسيميوطيقا الباحث حنون مبارك إلى اعتبار هذا العلم علما يميز داخل الدلائل بين الدلائل الصادقة والدلائل الكاذبة، وبناء على ذلك فهي تستهدف الكشف "عما ينبغي أن يكون" ولا تقتصر فقط، على ما هو كائن في العلم. إنها علم الظواهر الموجودة والظواهر الضرورية، وعلم الفكر النقدي الذي يفتح مجالات أرحب أمام المحتمل والممكن من العوالم.[32]

الرياضيات:

يتجلى موضوعها عند بورس في صياغة الفرضيات واستنباط النتائج منها، فهي علم يستدعي الملاحظة، بحيث تضع بناءات في الخيال وفق قواعد مجردة، وتلاحظ هذه الأشياء الخيالية، وتجد علاقات بين أجزائها[33]. وتكتفي الرياضيات أيضا بأن تفصح عما سيكون صادقا إذا كانت بعض الفرضيات صادقة.[34]

وقد استثمر بورس هذه الخلفية المعرفية بعلم الرياضيات لتحديد الدليل بصفة خاصة عندما نظر للمؤول باعتباره يقوم على ميكانيزمات وإواليات أساسية في عملية المعرفة وهي: الاستنباط والاستقراء والافتراض والبرهان.

---

[31]Peirce (c s), Ecrits sur le signe, p 120

[32] حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، ص 78

[33] نفسه، ص 79، نقلا عن:

Magalhaes, un,deux, troix catégories fondamentales, cabay, libraire, Ed, Louvain - la neuve, p 43, 44

[34] نفس المرجع والصفحة،نقلا عن الصفحة 44 من المرجع أعلاه

الفلسفة:

وقد ركز بورس على الفلسفة الظاهراتية التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث، الأولانية والثانيانية والثالثانية، ولهذا السبب كان تحديد بورس للسيميوطيقا ذا طبيعة ضرورية ظاهراتية، فهو يهتم بمظهرات الدليل.وهذا ما أتاح له المجال لدراسة الدلائل اللسانية وغير اللسانية، ذلك أنه قدم تعريفا موسعا للدليل، يشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها. لذلك نجده يؤكد باستمرار أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أي شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والفلسفة والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم...(الخ)، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية.[35]

بناء على هذه المرجعية التي شكلت مرتكزا ودعامة أساسية بنى عليها بورس تصوره لمفهوم الدليليمكننا تفسير التحديد المركب والشائك للمقولات التي تؤطر الدليل (ممثل موضوع مؤول)، إنها استعادة للتقسيم الثلاثي الذي يحكم عملية إدراك الكون وضبط قوانينه، ما يجعل من الدليل أداة مركزية في إنتاج الفكر والخروج من الذات للدخول في حوار مع عالم الأشياء.

وفي الأخير يمكن الإشارة إلى أن ما قدمه بورس كتصور نظري، لمفهوم الدليل،أثار العديد من ردود أفعال المهتمين بمجال الدراسات السيميائية، إذ لوحظ أنه تصور مغرق في التجريد والعمومية. لذا اختلف النقاد حول النسق السيميائي الذي أسس بورس أركانه ودعائمه بين معارض اعتبر أنه نسق فضفاض ومتسيب لا تحكمه حدود ولا ضفاف، إذ لا يمكن أن يشكل أساسا صلبا لسيرورة التدليل التي تعد الغاية النهائية من وجود أي نسق، فطالما نجد الأول "الممثل" يحيل على الثاني "الموضوع" عبر ثالث جديد "المؤول"، فإن إمكانية اكتفاء الدليل بذاته أمر مستحيل. والنتيجة المترتبة عن هذا الأمر هي في نظر العديد من النقاد (بنفنست مثلا) "أن هذا الصرح السيميائي الذي شيده بورس لا يمكن أن يستوعب نفسه بنفسه".

وبين مؤيد (أمبرطو إيكو مثلا) الذي يرى في خلق بورس لكيان دلالي يتطور بشكل لولبي في اتجاه آفاق دائمة التجدد ضمن نسق "يوضح نفسه بنفسه" يعد دليلا على أصالة هذا الطرح السيميائي وغناه، ذلك أن ما يبدو وكأنه سلسلة من الإحالات التي لا يحكمها ضابط ولا رادع، هو ما يشكل الإضافة الحقيقية التي تضمنها تعريف الدليل عند بورس.

– خاتمة:

بتفحصنا لمفهوم الدليل، كما حدده بورس، وبتعرفنا على الخلفية المعرفية التي يستند إليها، يتبين لنا أن بورس كان يسعى دائما إلى الجمع بين العلوم الإنسانية وطابع العلوم التجريبية الأمريكية من خلال ما تطرحه من ميكانيزمات ومناهج علمية، فقد وسع نطاق السيميوطيقا ليجعلها شاملة لمجموعة من العلوم التي تشترك معها في موضوعة الفكر والعقل -كما سبقت الإشارة لذلك- لهذا نستخلص من خلال هذه الدراسة ككل لمفهوم الدليل أن الطرح المنطقي الذي قدمه بورس - المبني على تطابق المقولات الفينومينولوجية الثلاث (الأولانية والثانيانية والثالثانية) تباعا مع كل عنصر من العناصر التداولية للدليل أو العلامة، إضافة إلى آليات اشتغال المقولات الأساسية للدليل داخل سيرورة من العلاقات من الإحالات المتولدة عن حالات مختلفة من التأويل المنفتح على عوالم متعددة مرتبطة بالثقافي والإيديولوجي والأسطوري والديني...(الخ) وبكلمة واحدة بكل ما يرتبط بحياة الإنسان الخاصة والعامة - سيمكن من انفتاح الدراسات السيميائية على مجالات معرفية مختلفة انطلاقا من العلاقات الرمزية التي يضطلع بها الإنسان في علاقاته المختلفة التي لا يكف عن صنعها في كل مرحلة من مراحل وجوده. ومن هذه العلاقات ما يرتبط بالفن أو الأدب أو التكنولوجيا الحديثة...(الخ). لذلك فإذا كانت سيميائيات بورس تشكل إطارا يمكن من مقاربة كل الأنساق وإدراكها وفهمها وفتح آفاق تأويلية لها، فإن ما أتاح لها ذلك هو انطلاقها

نفسه، ص 79، نقلا عن: دولودال مرجع سابق، ص 21235

بالأساس من التجربة الإنسانية ككل. ولعل هذا ما يفسر الاهتمام الكبير الذي لقيته سيميائيات بورس من لدن المختصين بهذا العلم، سواء في مجال الدلائل اللغوية أو غير اللغوية. إلا أن الملاحظ فيما يتعلق بتطبيقات هذه النظرية في المجال الأدبي هو تعذر تطبيقها، عكس ما هو عليه الأمر بالنسبة لسيميائيات غريمارس التي تبدو أكثر مرونة من خلال الميكانيزمات والإواليات التي تقوم عليها. لا سيما أنها ارتكزت على تحديدات بروب الذي انطلق من دراسة بنية الحكايات الخرافية حيث شكلت أرضية استغلها وطورها غريماس في أبحاثه السردية.

لائحة المصادر والمراجع

1- المراجع باللغة العربية:

– الكتب

- بنكراد (سعيد)، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003

-حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، دار توبقال، 1987، ط I

– المقالات الالكترونية:

بنكراد (سعيد)، بورس: المؤول والعلامة والتأويل، مجلة حكمة، 3 ماي2016، تاريخ الدخول شتنبر 2024

Hekma.org/ بورس /

2- المراجع باللغة الفرنسية:

Deledalle, théorie et pratique du signe,payot, paris,1979-

paris, 1978 Ecrits sur le signe, seuil, (c s), - Peirce,

- Sâussure (F. de), Cours de linguistique générale, Payot, Paris

الكرامات في فهرسة أحمد بن عجيبة: (مقاربة سردية)

د. عبد الرحيم الراشدي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية -الرباط
جامعة محمد الخامس أكدال-الرباط (المغرب)

Doi: 10.5281/zenodo.14251846

– الملخص:

الكرامات نوع من الأنواع السردية العربية القديمة، تندرج ضمن السرد الصوفي الذي يشكل إلى جانب السرد الأصيل والسرد المترجم والسرد الفلسفي أهم الانواع السردية العربية القديمة. وتعد فهرسة "أحمد بن عجيبة" (1162 – 1224هـ / 1748 – 1809 م) من أغنى الفهرسات بهذا النوع من السرد. نذكر مما جاء من في هذا المُؤَلَّف ما ذكره من كرامات لجدته ولجده، وما ذكره في فصل: "بعض ما شهدناه من الكرامات والتأييدات"، وبعض ما جاء في فصل: "ذكر ما شهدناه من الكرامات الحسية والمعنوية". وفي فهرسة "ابن عجيبة" فقرات وفصول تحفل بالسرد الصوفي بدءا من الفصل الذي يذكر فيه، انتقاله لعلم الباطن، وخدمته لشيخه، وذكر سياحته للذكر والتذكير، وذكر سنده في التصوف إلى النبي (ص)، وذكر ما لقي من محن في سبيل ذلك كله... إلخ.يأتي ذكر "ابن عجيبة" للكرامات في أثناء حديثه عن سيرته الذاتية، أو خلال حديثه عن سيرة غيره من أقاربه وأشياخه وغيرهم. سنحاول في هذه الورقة تقديم إجابات عن الاسئلة التالية: ما هي الكرامات؟ وما هي خصوصتها ومميزاتها كنوع سردي؟ وكيف يمكننا مقاربة هذا النوع السردي مقاربة سردية تكشف تيماته وبنياته؟ وما هي أهمية دراسة السرد الصوفي الكرامات في عصرنا الحالي؟ ولماذا الاهتمام بأحد رجالاته التصوف المغاربة الذين طبقت شهرتهم الآفاق؟ يمكن القول منذ البداية أن العالم اليوم يشهد اهتماما كبيرا بالتصوف لما يمثله من قيم إنسانية كبيرة كقيمة الحب والتعايش والسلم. والإشكال المطروح علينا اليوم هو كالتالي: كيف عكس القدماء هذه القيم من خلال حديثهم عن الكرامات؟ وما هي خصوصية هذا الفن ضمن فن أدبي قديم هو فن الفهرسة، وتحديدا عند "ابن عجيبة" الذي اشتهر بتصوفه غربا وشرقا؟.

الكلمات المفتاحية: كرامات- السرد الصوفي – فهرسة – مقاربة

Abstract:

Karamat is an ancient Arabic narrative type, which is part of the sophistic narrative, which together with the original narrative, the translated narrative and the philosophical narrative constitute the most important ancient Arabic narrative species. The Fihrisat of Ahmed Ben Ajibeh (1162 -1224 / 1748 – 1809) is one of the richest in this type of narrative. We recall what was said in this book about his grandmother and grandfather, and what he said in a chapter : some of what we have seen, some of what is sensory and moral. In Fihrisat « Ibn Ajibah »Awesome Paragraphs and chaptersthat care about the sophistic narrative, beginning with the chapter in which he mentions his transfer of subconscious science, his service to his teachers, andhis support in the prayer to the prophet…. Or while talking about a biography of other relatives, siblings and others.

And what are In this paper we will try to provide answers to the following questions : what are the Karamat ? And what are their characteristics and characteristics as a narrative type ? And how can we approach this narrative type with a narrative approach that reveals his

Subjects and structures ? What is the importance of studying the sacred sophie narrative of our time ? And why do you care about one of his Moroccan men ? It can be said from the outset that today ' s world is witnessing a great interest in describing the great human values it represents, such as the value of love, coexistence and peace. The problem before us today is : how do the Ancients reverse these values by talking about vines ? And what is the speciality of this art in an ancient literary art is the art of cataloguing, specifically at the « Ibn Ajibah »which is famous for describing it west and east ?.

Keywords: Karamat - Sufi narrative - indexing – approach.

– مقدمة:

وردت كرامات "احمد بن عجيبة" في سياق الحديث عن حياته العلمية، ومساره العلمي، وتقلبه بين حياة الزهد والتصوف، وما حصل له من تأييدات وكرامات يحاول إثباتها، من خلال إيراد حكايات قصيرة اشتملت على أحداث لها بداية ووسط ونهاية، يمكن تقسيمها إلى مقاطع ومتتاليات، وتحديد العوامل الفاعلة في أحداثها وإبراز نظامها الدلالي. ويبرز الغرض الأساس من إدراج "ابن عجيبة" لكراماته التأكيد على خصوصيته وخصوصية تجربته الصوفية وإثبات ولايته.

تعرف الكرامة عموما بأنا:" ظهور أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة فما لا يكون مقرونا بالإيمان والعمل الصالح يكون استدراجا، وما يكون مقرونا بدعوى النبوة يكون معجزة".[36]وبعبارة أخرى هي تنمية لنواة دلالية واحدة، هي إثبات الولاية عبر تجليات كرامية مختلفة.[37]

الكرامة نص سردي يقوم على الإخبار بوقائع حدثت لأولياء الله، وهي متن حكائي معين له طريقة خاصة في الحكي. تتوفر الكرامة على أغلب عناصر الفعل السردي، وما يميزها هو سيرورة البطل داخل مشهد الكرامة. ويمكن القول: إن ما يشكل المتن السردي في الكرامات هو توالي الحالات والتحولات وفق مسار سردي متنام وديناميكي. ففي الكرامة نجد تحولا أو انتقالا من وضع إلى آخر. تتميز الكرامة أيضا بوجود شخصية الولي الذي يسيطر على جميع المسارات الحكائية، وبالتالي فالفعل السردي في نص الكرامة هو فعل الولي.

الكرامة نص سردي وهي خطاب دال مكون من مجموعة من الأفعال التي تقوم بها وتؤديها مجموعة من العوامل الفردية أو الجماعية، أو هي مجموعة من الأحداث تشكل متتاليات وصفية حدثية لها بداية ووسط ونهاية تحرك أحداثها مجموعة من العوامل التي تقوم بأدوار تمثيلية، لذلك ينبغي على دارسها اعتماد تقطيع للنص انطلاقا من تشاكل وحداته الصوتية، وهي خطوة أساسية لا يمكن تجاوزها. تمكننا هذه الخطوة المنهجية من تقسيم نص الكرامة إلى مقاطع نصية يشكل كل مقطع متتالية أو وحدة حكائية صغرى ترتبط بغيرها من الوحدات الحكائية مشكلة الحكاية ككل، وكل حكاية تقوم على حدث يدور في زمان ومكان معين تحركه مجموعة من العوامل التي ترسم مشهدا تمثيليا وتجري هذه الأحداث وتنمو وفق نظام دلالي معين. ويمكن القول أن المتتاليات تنفتح وتنغلق على نفسها وفق النظام نفسه.

المقاربة السردية لكرامات "أحمد بن عجيبة":

يفتتح " أحمد بن عجيبة" الكرامة الأولى بنفس الافتتاحية، التي دأب عليها في باقي سرده للكرامات، وهي قوله:

---

[36] - الجرجاني، التعريفات، ص 179 (النسخة الالكترونية)

[37] - مجموعة من الباحثين، الكرامات الصوفية المغربية (دراسات سيميائية)، تأطير وتقديم: حسن مسكين، جذور للنشر- الرباط، الطبعة الأولى، 2006، ص52.

"فمن ذلك أني كنت..."[38]

وهي إشارة إلى انه يرويها عن نفسه، وتشكل هذه الكرامات التي يرويها ضمن فهرسته فصلا سماه: "ذكر ما شهدنا من الكرامات الحسية والمعنوية". وقد قسم هذه الكرامات إلى أنواع هي:

- طي الأرض.
- المشي على الماء.
- الطيران في الهواء.
- الاطلاع على كوائن كانت وكوائن لم تكن.[39]

وعن طبيعة هذه الكرامات يقول إنها كرامات حسية حصلت له وقت المجاهدة والرياضة.[40]

تلت الكرامة الأولى التي أوردها "ابن عجيبة" كرامات أخرى، افتتحت بنفس المقطع الصوتي، الذي ذكرناه آنفا، مما يجعلنا نعتبرها تشكل مقطعا واحدا، وقد اشتمل الفصل الذي جاءت فيه هذه الكرامات على ثلاثة عشر كرامة، أهم ما يميزها أنه يرويها بنفسه، عدا بعضها التي رواها أو ذكرها له بعضهم. تشترك هذه الكرامات في كون أغلبها حصلت له مع حيوانات، يشكل الطير أغلبها، مما يجعله عنصرا مهيمنا على كرامات "أحمد بن عجيبة". وعموما فقد ذكر حيوانات أخرى في كراماته؛ وإن بنسبة اقل مما ذكر به الطير. فقد ذكر البقر والذئب والأرنب. اما فضاءات هذه الكرامات، فهي في الغالب المسجد، والبحر، والوادي. ويغلب على هذه الكرامات أنها تقع ليلا، وفي ليلة مخصوصة هي ليلة القدر. أما فحوى هذه الكرامات هو غالبا استئناس الوحش به، وتسبيحها معه، وعدم النفور منه. ومن الكرامات ايضا ما اتصل بالماء، كتلك المتصلة المتصلة بماء البحر وهيجانه، أو تلك المتصلة بالوادي وامتلائه، أو تلك المتصلة بماء الوضوء وانعدامه. ويحضر الإنسان أيضا في كرامات "أحمد بن عجيبة"، وهم إما الأولياء، أو الصالحون، أو رجال السلطة، أو طلبة العلم، أو الأقارب. ومن مضامين هذه الكرامات: الغوث، وحصول البركة.

وقد سبق لـ"ابن عجيبة" في بداية فهرسته أن ذكر كرامات لأجداده من أمه وأبيه، كان محورها طي الأرض، والغوث، أو المشي فوق الماء. كل هذه الكرامات تشترك في وظيفة واحدة، هي إثبات الولاية.

سنحاول فيما يلي الوقوف عند أهم كرامات ابن عجيبة ومقاربتها مقاربة سردية، مبتدئين بمستوى القصة أو الحكاية.

المقاربة السردية لكرامات "أحمد بن عجيبة":

أولا: مستوى القصة في كرامات أحمد بن عجيبة:

1. مقاربة الكرامة/ الحكاية الأولى:

أ. مقاطع ومتتاليات الكرامة/ الحكاية الأولى:

جاء نص الكرامة الأولى التي سردها "أحمد بن عجيبة" بنفسه كالتالي:

[38] - ابن عجيبة، الفهرسة، حققها وقدم لها وعلق عليها، عبد الحميد صالح حمدان، دار الغد العربي، الطبعة الأولى 1990، ص 72.

[39]-نفسه، ص 71.

[40] - نفسه،

" فمن ذلك أني كنت أذكر الله في بيتي والكتب فوقي على المرفع،[41]وإذا بطير صغير بلا ريش كأنه يوم خلق يحرك فمه تحريكا قويا، يفتحه ويسده. ففهمت أنه يذكر الله. فقمت إليه وقربت منه وهو على حاله فلما مددت يدي إليه انخنس. فلم نره، ففتشت البيت فلم نجده، وكان معي طالب جالس بالباب، فسألته، فقال: لم ير شيئا. فعلمت أنه ملك من الملائكة."[42]

نلاحظ في هذه الكرامة التي يسردها صاحبها تردد مجموعة من الوحدات الصوتية المتشابهة والمتخالفة في نفس الآن، منها:

- أذكر الله / يذكر الله.
- بيتي / البيت.
- يحرك / تحريكا.
- فقمت إليه / مددت يدي إليه.
- فلم نره / لم ير.
- ملك / ملائكة.

تشكل هذه الوحدات مقاطع سردية، تمثل حكايات صغرى ترتبط بالحكاية الأم. فالمقطع الأول يميزه، حدث ذكر الله، ويحدد المقطع الثاني الفضاء المكاني الذي يقع فيه حدث الذكر، وهو هنا بيت السارد أو المتكلم، ويحدد المقطع الثالث حدث تحريك الفم / المنقار بالذكر، وهو حدث مرتبط بالحدث الأول المتمثل في ذكر الله، ويحدد المقطع الرابع القيام ومد اليد، وهو حدث مرتبط بالسارد الذي يحاول التأكد من شيء ما. أما المقطع الخامس، فيدور حول حدث عدم الرؤية أو حدث الاختفاء، وهو متصل بالمقطع الأول والثاني. أي، بالطائر الذي وجده السارد في مكان غير مألوف وهو البيت، وتحديدا فوق رفوف المكتبة، مما يثير دهشة القارئ؛ ذلك أن الطير، وهنا فرخ الطير مكانه العش فوق الشجرة، وليس رفوف مكتبة في بيت، فالطيور تنفر من الإنسان، وتهرب منه، وتتخذ لها مكانا بعيدا عنه.هذه الدهشة أو الإدهاش الذي يفتتح به السارد حكايته يبددها المقطع الأخير (ملك – ملائكة). وإذا أردنا تجميع هذه الأحداث ضمن متتالية، وجدنا أن بدايتها هي قيام السارد بذكر الله، وأثناء قيامه بذلك فوجئ بفرخ يحرك فمه / منقاره تحريكا قويا، كأنه يذكر الله مع السارد. أما وسط هذه المتتالية فهو اختفاء الطائر:

" فلما مددت يدي إليه انخنس"[43]

وتختتم هذه المتتالية المكونة من خمسة مقاطع باكتشاف السارد أن هذا الطائر الذي وجد في مكان غير مألوف، والذي يقوم بتحريك فمه كأنه يذكر الله، والذي اختفى دون أن يترك أثرا، ودون أن يشاهده أحد هو ملك من الملائكة، وهنا موضع الكرامة. ويمكن تحديدها في:

- استئناس الوَحِش بالسارد.
- ذكر الوحش لله.

وهذا الحدث يذكرنا بقوله تعالى:

" وَمَا مِن دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَالُكُم ".44

[41]-كلمة باللهجة المغربية، وهي تقابل كلمة" الرف" في الفصحى.

[42]-ابن عجيبة، الفهرسة، ص 72.

[43]- نفسه، الصفحة نفسها.

وقوله تعالى: "تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَن فِيهِنَّ وَإِن مِّن شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا "[45]

وقوله تعالى: " يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ ".[46]

تقوم هذه الحكاية في كرامات " أحمد بن عجيبة" على الإدهاش، وعلى ذكر العجائبي، لكن هذا الإدهاش يجد تبريره فيما ذكره السارد، من أن هذا الطير هو من الملائكة، وبالتالي فهذه مكرمة وهبها الله للسارد، وبالتالي فهي إثبات لولايته.

ب. شخصيات الكرامة / الحكاية الأولى ووظائفها:

الشخصيات في الحدث الأول(حدث ذكر الله) شخصيات آدمية (السارد، الطالب) وشخصيات غير آدمية (الطائر) بالإضافة إلى شخصيات نورانية (الملائكة). ويتميز عامل الطير بكونه عاملا مشاركا في حدث الذكر، وهنا الكرامة في هذه الحكاية. ويمكن إجمال مقومات الطير في هذه الحكاية، فيما يلي:

+ حي.

+ حيوان

+ ذو جناحين.

+ يظهر ويختفي.

+تسبيح.

وهي مقومات يشترك فيها مع السارد، فهو:

+ حي.

+ إنسان.

+ ذكر

+ تسبيح.

وبالنسبة للملائكة فمقوماتها، هي:

+ حي.

+ نوراني.

+ ذات جناحين.[47]

---

[44] - سورة الأنعام، الآية 38.

[45] - سورة الإسراء، الآية 44.

- سورة سبأ، الآية 10.[46]

[47] - يقول تعالى: "الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلَائِكَةِ رُسُلًا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ ۚ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ " سورة فاطر، الآية 1.

+ تظهر وتختفي.

+ تسبيح.

تشترك هذه العوامل في التسبيح والذكر ويتميز الطائر بكونه عاملا متحولا؛ يظهر ويختفي، ويذكر الله وهي سمات يشترك فيها مع الملائكة فالظهور والاختفاء والتحول من سمات الحكاية العجائبية عند " تودوروف" وهذا البعد هو ما يجعل هذه الكرامة/ الحكاية تدخل في باب العجائبي. بالنسبة للحدث الثاني، المرتبط بمقطع (بيتي- البيت) فيشكل الفضاء الذي تجري فيه هذه الكرامة، أي مصاحبة الحيوان للإنسان في الذكر والتسبيح، وهو فضاء للعلم (الكتب- الطالب)، وهو أيضا فضاء ذو خصوصية لأنه احتضن الطائر/ الملائكة، فهو بهذا المعنى فضاء مبارك بالذكر والتسبيح، وهو فضاء غير موحش إلا أنه يخرج عن المألوف؛ فالطير عادة لا تقيم مع الإنسان في مكان واحد، مثل البيت، وإنما مكانها الأشجار والأعشاش، وهنا تبرز كرامة أخرى وهي استئناس الوحش بالإنسان/ الولي، وهي كرامة ثانية نستخرجها من هذه الحكاية، إضافة إلى كرامة مباركة الملائكة ومصاحبة الطير للبطل في الذكر، مما يثبت ولايته أو خصوصيته، حسب تعبيره. فالفضاء الغريب وغير المألوف للطير، هو أيضا مكون من مكونات الحكاية العجيبة.

يرتبط المقطع الثالث (يحرك- تحريكا) بالعامل المشارك (الطير)، وأهم ما يميز هذا الحدث هو وظيفة التسبيح، وهي طريقة مختلفة عن طريقة البشر في التسبيح، وهذا الأمر وجه من أوجه الغرابة في هذه الحكاية، وإن كان البطل وهو عامل مشارك في التسبيح أيضا، قد أدرك بحسه بأن هذا الكائن يسبح لله ويرافق البطل في الذكر.

بالنسبة للحدث الرابع المتصل بالمقطع الصوتي (فقمت إليه – فمددت يدي إليه)، فيمثل بالنسبة لنا بنية التحقق، ومحاولة البطل معرفة ما يجري ويدور حوله. وتتحول هذه البنية داخل الحكاية وتحديدا في آخرها، إلى بنية التعرف، و سينتج عن بنية التحقق الحدث الموالي، المرتبط بالمقطع الصوتي (فلم نره-لم ير) وفي هذا الحدث يبرز عامل آخر محايد هذه المرةهو الطالب، وقد اعتبرناه محايدا لأنه لم يشارك في الحدث الأساسي، أي الذكر، ولأنه لم ير الطائر ولم يعرف إلى أين ذهب وتولى. وبديهي أن عامل الذات سيخبر هذا الطالب بما جرى؛ ليكون شاهدا على هذه الكرامة التي تثبت ولاية البطل واستحقاقه لها. وهنا أيضا يبرز عنصر الظهور والاختفاء، وهو من عناصر الحكاية العجائبية، كم سبق واستنتجنا.

سيعقب هذه البنية: بنية الظهور والاختفاء أو بنية التحقق، محاولة الذات معرفة المكان الذي تولى إليه الطير، وهو هنا فرخ غير قادر على الطيران ومع ذلك اختفى، سيحاول البطل جاهدا التحقق مما حدث له مع هذا الكائن، وهو ما ستكشف عنه الوحدة الصوتية الأخيرة (ملك – ملائكة).

عند هذه المرحلة من التحليل سيظهر عامل آخر، وستبرز بنية التعرف.

فاختفاء الطائر وظهوره في مكان غير مألوف، ومشاركته في الذكر، جعل البطل يستنتج أن هذا الكائن هو ملك من الملائكة أرسله الله لمباركة حلقة الذكر، أو جلسة الذكر الذي كان يقوم به البطل، مما يجعلنا نقول إن تحول الملاك إلى طائر، أو تحول الطائر إلى ملاك، أو حضور الطائر وغيابه، هو البنية أو النظام الدلالي الذي ينمو وفقه نص هذه الكرامة / الحكاية.

اختفاء الطير وظهوره المفاجئ، هو إشارة الى نزول الملائكة في صور مختلفة للأرض لمباركة عباد الله الصالحين وتفقدهم واختفائها هودليل على رفع أعمالهم إلى السماء، وهنا تبرز بنية دلالية أخرى، هي: ذكر/ مباركة.

ثانيا. الكرامة / الحكاية الثانية:

نص هذه الكرامة، هو كالتالي:

" ومن ذلك أني كنت أصلي في ذلك الموضع ليلة القدر وحدي والبيت مظلم. وإذا بطيور تقع أمامي وخلفي وترفرف فوق رأسي. ولم ألتفت لذلك. فعلمت أنهم الملائكة التي تسلم على الناس في تلك الليلة".[48]

تتحكم في هذه الكرامة/ الحكاية الوحدات الصوتية التالية، وهي أكثر المقاطع ترددا فيها، وهذه المقاطع هي:

- ذلك- لذلك.
- ليلة القدر- تلك الليلة.
- أمامي- خلفي.

لنستنتج أن هذه الوحدات الصوتية تقسم الحكاية إلى ثلاثة مقاطع، هي:

أ. مقاطع ومتتاليات الكرامة/ الحكاية الثانية:

يرتبط هذا المقطع بالوحدة الصوتية (ذلك-لذلك)، وهو مقطع يتميز بالتشابه التام بين وحداته، ف"ذلك" الأولى اسم إشارة للبعيد، ويقصد به ما ورد قبل هذه الحكاية من كرامة ساقها السارد بنفس الطريقة التي ساق بها أغلب كراماته، يقول:

" ومن ذلك أني كنت أتهجد في غرفة عند ضريح سيدي أبي عبد الله الفخار، والبيت مظلم. فقبض شيء على رجلي بارد كيد رجل بارد أو حية. فتبثني الله فرميته برجلي ومضيت على صلاتي".49

والمكان المشار إليه في الكرامة الثانية هو ضريح أحد الأولياء، وتدور هي الأخرى حول الثبات والتثبت، وهي علامة من علامات الإنسان المؤمن، يقول الله تعالى:

" يُثَبِّتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللَّهُ الظَّالِمِينَ ۚ وَيَفْعَلُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ".[50]

فقوة الإيمان لدى أولياء الله، تجعلهم يثبتون عند الشدائد، ويواجهون المخاوف، ويبعدون عنهم جميع الهواجس.

تتميز الوحدة الصوتية الثانية (لذلك) بكونها جار ومجرور، وتشير إلى ذلك الحدث الذي وقع مع البطل، وهو الحدث الذي يدور حوله المقطع الأول. وهذا الحدث هو وقوع الطير أمامه وخلفه ورفرفتها فوق رأسه أثناء تهجده في ذلك المكان، في ليلة القدر. لنلاحظ حضور الطير بكثرة في كرامات " أحمد بن عجيبة". فالطيور هنا، أيضا عامل مشارك للبطل في تهجده وإحيائه لهذه الليلة المباركة التي قال فيها سبحانه: " تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ ".[51]

فالملائكة تبارك هذا المكان، وتصاحب البطل في تهجده، وهو ما سيكشف عنه المقطع الأخير (ليلة القدر- تلك الليلة). يصور هذا المقطع فضاء خاصا، هو غرفة في ضريح، وزمانا خاصا هو ليلة القدر، ليلة نزول القرآن الكريم. فهذا الحدث يمثل من جهة مكانة الرجل عند ربه، ومكانة الفضاء، ومكانة الزمان، ويمثل من جهة أخرى قوة إيمان هذا الشخص، الذي رغم كل ما أحاط به أثناء تهجده ثبت ولم يلتفت لذلك؛ فبالإضافة إلى مشاركة الملائكة له في التهجد، وبالرغم من ظلمة المكان، وبالرغم من وجود طيور في الليل تحوم به، نجده ثابتا متوجها بكله نحو صلاته.

لنستنتج أن طوفان الطيور حول البطل ليلا، والطير لا تطير بالليل هو مكان العجائبية هنا، وهو ما يدفع بنا إلى اعتبارها ملائكة في هيئة الطير.

---

[48] - ابن عجيبة، الفهرسة، ص 73.

[49] - نفسه، ص 72.

[50] - سورة إبراهيم، الآية 27.

[51] - سورة ليلة القدر، الآية :3-4.

بالنسبة للوحدة الصوتية الثانية (أمامي-خلفي)، التي تمثل ثنائية ضدية، نجد أن الحدث الذي تتحكم فيه هو تحويم الطيور حول البطل ليلا، وهو مستغرق في تهجده. وفي هذا الحدث تذكير بالحديث النبوي الشريف:

"ما اجتمع قوم في بيت من بيوت الله يتلون كتاب الله، ويتدارسونه فيما بينهم، إلا نزلت عليهم السكينة، وغشيتهم الرحمة، وحفتهم الملائكة، وذكرهم الله فيمن عنده"[52]

وفي رواية أخرى:

" لا يقعد قوم يذكرون الله عز وجل إلا حفتهم الملائكة".[53]

فصلاة هذا الرجل تسودها السكينة والرحمة، وتباركها الملائكة.

في المقطع الثالث والأخير، والذي تتحكم فيه الوحدة الصوتية التالية: (ليلة القدر-تلك الليلة) إشارة إلى زمن الحكاية، وهو زمن مخصوص تتنزل فيه الملائكة، مصداقا لقوله تعالى:

" إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ تَنَزَّلُ الْمَلائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ سَلامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ".54

ففي هذه الليلة التي قضاها البطل في الضريح المذكور متهجدا، والطير تحفه عن يمينه وعن يساره ومن خلفه ومن أمامه ومن فوقه، إشارة قوية لحضور الملائكة، خاصة وأن الزمن كان ليلا، وأن الإنارة كانت منعدمة، لقوله:

"....والبيت مظلم".[55]

فهذه المقاطع الثلاثة تشكل متتالية تبتدئ بقيام البطل للصلاة في الضريح، وتتوسطها رفرفة الطير فوقه، وتنتهي باستنتاجه أن هذه الطيور هي ملائكة تسلم على الناس في هذه الليلة المباركة، وهذا الاستنتاج بديهي لأن الطير لا تحلق ليلا.

ب. شخصيات الكرامة / الحكاية الثانية ووظائفها:

في هذه الكرامة شخصيتان أساسيتان، تضطلعان بأدوار مختلفة، فالطيور تقوم بدور عامل مشارك في التهجد، والذات الساردة تقوم بدور العامل الفاعل للتهجد. فهناك إذن بنيتين دلاليتين في هذه الكرامة / الحكاية: بنية التهجد وبنية المباركة، أو بنية المكابدة أو المجاهدة، وبنية الكشف أو المكاشفة. فالتجلي الإلهي يحضر من خلال الملائكة التي تحف بأجنحتها المكابد أو المجاهد، وهو هنا الولي الصالح "أحمد بن عجيبة". يلعب المكان هنا، والزمان دور عاملين مساعدين لحصول المكاشفة. فالمكان غرفة من ضريح ولي صالح، والضريح كما نعلم، هو في المغرب مكان للعبادة والذكر وطلب العلم، ومنطلقا للجهاد في سبيل الله، والزمان هنا هو ليلة القدر، وهي ليلة مقدسة تتنزل فيها الملائكة. فهي عامل مساعد لحصول الكشف والتجلي؛ وقد تكون الظلمة، ظلمة الليل عاملا معارضا لارتباط الليل بالهواجس والمخاوف، إلا أن ثبات البطل وخشوعه واستغراقه في التهجد جعله يظفر بلحظة تجل ناذرا ما تحدث. في هذه الكرامة التقاء النوراني

[52] - رواه مسلم

[53] - رواه مسلم.

[54] - سورة القدر، الآية 1-5.

[55] - ابن عجيبة، الفهرسة، ص 73.

الملائكي مع الإنساني الدوني، وهذا ما يجعل من هذه الحكاية حكاية عجيبة قائمة على مفارقة الواقع. ويمكن قول نفس الشيء عن الطيور في هذه الكرامة، وقد عرفها السارد بأنها ملائكة، بالنظر لقدسية المكان وقدسية الزمان، فمن مقومات العامل المشارك(الطير) نجد:

+ حي+ حيوان+ مدنس+ ذو جناحين+ يحوم ويطوف+ مشارك.

ومن مقومات الملائكة:

+ حي+ نوراني+ مقدس+ ذو جناحين+ تجلي+ مباركة+ مشارك.

لنستنتج أننا هنا، أمام ثنائيات عديدة، هي ثنائية: (المقدس/ المدنس) / (النوراني/الحيواني) / (التجلي/الخفاء) / (المشاركة/المباركة).

ويمكن اعتبار الأحداث في هذه الكرامة / الحكاية، تنمو وفق ثنائية (تعبد / مباركة) أو ضمن ثنائية عامة (مكابدة / مكاشفة). وهي ثنائية تميز السرد الصوفي، والكرامات إحدى أنواعه.

يهيمن على كرامات "أحمد بن عجيبة" التي رواها ضمن فهرسته، أنها كرامات حصلت له مع الوحش (الذئب/الأرنب/الطير)، مع هيمنة الكرامات المتصلة بالطير، الذي يرمز غالبا للملائكة، فحضوره أثناء الذكر والصلاة هو حضور للملائكة. ومن أمثلة ذلك ما رواه من أن الوحش تأنس به ولا تستوحشه، يقول:

" ومن ذلك أن طيرا عشش معي داخل الخلوة ويخرج علي وأنا جالس في باب الخلوة وهو لا يستوحش مني، فإذا كان معي أحد طلل[56] وهرب".[57]

فرمز الطير في كرامات "أحمد بن عجيبة" يستحق أن تفرد له دراسة خاصة، ذلك أن الطير كثير النفور، يحب النظافة والطهارة والهدوء، دائم الانطلاق، محب للحرية، خفيف الجسم، كثير الحركة. وهذه الصفات تجعله قريبا من حياة المتصوفة والأولياء، الذين يحبون الخلوة التي تجعلهم متحررين منطلقين متفرغين للعبادة لا غير، نفوسهم مرهفة، دائمي الطهارة، منطلقين نحو نداء الذات والروح، تواقين لمعانقة الذات الإلهية بحثا عن تجليها ومشاهدتها والاتحاد معها.

من بين الكرامات التي أوردها "بن عجيبة" في فهرسته، نجد تلك الكرامات التي تتعلق بالبركة في الطعام، وسنعرض لنموذج منها بالتحليل والدراسة بعد تناولنا للكرامات التي يهيمن عليها عنصر الماء، والتي تكررت عنده أكثر من مرة، لا يوازيها في ذلك سوى الكرامات المتصلة بالطير والملائكة. وبين هاتين الموضوعتين المهيمنتين على كرامات هذا الولي نقطة اشتراك نجملها في الصفاء والفطرة والطبيعة والخفة والطهر والنقاوة؛ فالماء عنصر من عناصر الطبيعة، يجرى على طبيعته يتميز بالصفاء والخفة والنقاء ، والطير يعيش على الفطرة وفي الطبيعة دائم الانطلاق معانقا للسماء لا يقف في طريقه شيء، تحمله أجنحته إلى اللامحدود؛ وكذلك الماء الذي لا يعترف بالحواجز، يمضي في طريقه نحو البحر هذا العالم الواسع دون عرقلة أو عوائق. فالطير يطير في السماء وهو فضاء واسع كذلك،يطير بانسيابية مثله مثل الماء الذي يجري في الطبيعة بانسيابية كذلك. والأولياء مثل الطير والماء يسيحون في الأرض مثلها مثل الطير والماء السائحين في السماء وعلى الأرض وفي البحر. هذه بعض التشاكلات الدلالية التي يمكن عقدها بين الموضوعات المهيمنة داخل هذه الكرامات.

ذكر "أحمد بن عجيبة" ثلاث كرامات تمحورت حول الماء: (البحر-النهر-العين) وفي ما يلي ذكرومقاربة لها، انطلاقا من نموذج "غريماس" وتطبيقاتنا له.

---

[56] - استرق النظر.

[57] - ابن عجيبة، الفهرسة، ص 75.

ثالثا. الكرامة/ الحكاية الرابعة:

يقول:

" من ذلك ما أخبرني به صاحبنا الفقير الناصح محمد اللغميش، قال: كنا في مدينة تطاون فكلفنا القائد بسخرة في البحر، في ناحية طنجة. فتعذر علينا السفر في البحر من هول البحر. وطال الأمر علينا حتى مللنا وضاق البلد علينا. قال: فأخذت صدقة وذهبت إلى سيدي أحمد بن عجيبة. فوجدته يصلي في مسجده الذي كان يصلي فيه. فأطال الصلاة، ثم التفت إلي. فقال: ما حاجتك؟ فقلت: يا سيدي كلفنا المخزن بالسفر في البحر، وقد تعذر علينا السفر وطال بنا المقام هنا، فادع الله لنا يطلق سراحنا. فقلت له: غدا تسافران إن شاء الله. قال: فلما أصبحت غذوت إلى المرسى فما وصلت إليها حتى وجدت المركب قد عام وسافر كما أخبرني".58

تفتتح هذه الحكاية كسابقتها بثابت مقطعي هو:

" ومن ذلك ما أخبرني به..."

وتختلف عن باقي الكرامات التي أوردها "أحمد بن عجيبة" في كونه ينسب حكايتها إلى شخص غيره، هو الفقير الناصح " محمد اللغميش". فالسارد هنا، غير متماه مع المسرود. نجد في هذه الكرامة حضور التكرار بكثرة، فقد تكررت كلمة "البحر" أربع مرات، وتكررت كلمة "السفر" بمشتقاتها المختلفة (سفر- تسافران- سافر) خمس مرات، وتكررت "كلفنا" مرتين" وتكررت " علينا" أربع مرات وذلك في العبارات التالية:

- طال الأمر علينا.
- "فتعذر علينا".
- "ضاق البلد علينا".
- "تعذر علينا".

لنلاحظ أن "تعذر علينا" ترددت أكثر من غيرها ولذلك دلالته، كما سنرى. وتكررت لفظة "سيدي" مرتين، ولفظة "الصلاة" بمشتقاتها (يصلي- يصلي-الصلاة) ثلاث مرات.

تفيد هذه التكرارات في تقسيم الكرامة / الحكاية إلى مقاطع تشكل أحداثا وموضوعات يدور حولها نص الكرامة.

(فكلفنا-كلفنا) التي وردت أولا، تشير إلى تكليف القائد / المخزن للراوي بسخرة لحملها عبر البحر.

وتشير لفظة (البحر) التي تكررت كثيرا إلى الحاجز الذي يمنع الراوي وأصحابه من القيام بالمهمة التي كلفوا بها من طرف القائد/ المخزن.

وتشير لفظة (السفر) التي تكررت هي الأخرى أكثر من مرة إلى أن هذه المهمة تتطلب السفر عبر البحر الهائج، والذي يمثل، كما قلنا آنفا، حاجزا ينبغي تجاوزه للقيام بالمهمة التي أنيطت بهم.

وتشيرلفظة "علينا" التي تكررت في عدة عبارات، إلى صعوبة المهمة وثقل المسؤولية التي حملوها، وإلى مدى الضيق الذي لقوه جراء هيجان البحر، وصعوبة التكليف.

58- نفسه، الصفحة نفسها.

وتشير لفظة (سيدي) التي جاءت إحداها مقترنة بـ" أحمد بن عجيبة" للشخص الذي لجأوا إليه ليخرجهم من هذه الورطة؛ وهو الولي الصالح القادر على تلبية طلبهم، والذي يمثل الحل بالنسبة لهم.

وتشير لفظة (الصلاة- يصلي – يصلي فيه) إلى حدث الصلاة التي كان الولي "أحمد بن عجيبة" مستغرقا فيها لحظة أتاه الراوي لنجدته، وإيجاد حل لمشكلته ومشكلة صحبه.

هذه المقاطع تمثل متتالية تبتدئ بالتكليف أو السخرة، وعدم القدرة على إنجاز هذا التكليف، وتنتهي بالنجاح في إنجاز التكليف بمساعدة الولي "أحمد بن عجيبة". فما هي الكرامة التي تدور حولها هذه المتتالية؟ لتحديد نوع هذه الكرامة لا بد من استحضار كرامة ذكرها لجدته في أولى صفحات فهرسته،[59] وهذه الكرامة لها علاقة بالبحر، ورجالته (الصيادون)، وترتبط بالغوث والنجدة. ويمكن تحديد نوع هذه الكرامة في استجابة الدعاء، ومعرفة مآل الأمور، وقضاء الحاجات، وغوث المحتاج. فكأننا بالكرامات تورث من الجد للحفيد.

ت. شخصيات الكرامة / الحكاية الثالثة ووظائفها:

يمثل طلب القائد / المخزن في هذه الحكاية حافزا، ويمثل هيجان البحر عقدة، ويمثل "أحمد بن عجيبة" الحل.

أما العوامل أو الشخصيات التي تحرك هذه الحكاية، فنجد أن القائد يمثل العامل الباعث، ويمثل هيجان البحر العامل المعيق، ويمثل الولي الصالح " أحمد بن عجيبة" العامل المساعد المرسل إليه، ويمثل الراوي العامل المرسل. ويشكل قضاء حاجة القائد / المخزن موضوع هذه الحكاية. أما الفضاء الذي تجري فيه هذه الحكاية هو مدينة تطاون وطنجة، وهما مدينتان ساحليتان، يمثل البحر فيهما مجالا للنشاط التجاري والاجتماعي والاقتصادي، ويمثل الزمان هو الآخر عاملا معارضا أو معيقا، وهو هنا، زمان هيجان البحر، وزمان المد، ويكون في فصل الشتاء وحسب حركة القمر. ويمكن اعتبار الراوي قاصدا أو عاملا قاصدا لحل المشكل الذي وقع فيه هو وصحبه، أو قاصدا للولي الذي يمثل القدرة على حل المشكل، ويمكن اعتبار "أحمد بن عجيبة" عاملا مقصودا لاشتهاره بالصلاح واستجابة الدعاء، أو لامتلاكه القدرة على إنجاز التكليف بالمساعدة عليه. ويمكن اعتبار السفر قصدا، قصد إليه القائد/ المخزن والراوي أو الصحب، أو هو الجزاء الذي حصل عليه الراوي وصحبه. إننا هنا أمام البرنامج السردي التالي، الذي يمكن تقسيمه للأطوار التالية:

التسخير- القدرة – الإنجاز – الجزاء

وهو البرنامج الذي يميز أغلب الكرامات التي تكون من هذا الصنف.

تنمو هذه الحكاية وفق نظام (مشكلة / حل). فالولي هنا يمثل الحل، يُلْجَأُ إليه في زمن الملمات والقلائل، ويمثل البحر هنا مقولة الماء في كرامات "أحمد بن عجيبة"، وهو مجال حيوي في حياة مجتمع شمالالمغرب، فهو مصدر للعيش، وكذلك هو مصدر للمخاطر والأهوال. وبين "ابن عجيبة" والبحر علاقة وراثية، إن صح التعبير، ارتبطت بإحدى جداته التي كانت من أولياء الله، وكان رواد البحر يستنجدون بها، وقد سبق وأن أشرنا لهذا الأمر في السابق.

العجائبي في هذه الحكاية، هو خضوع الطبيعة وعناصرها للإنسان الصالح، وقدرته على التخفيف من آثارها على الإنسان.

فاستباق الأحداث ومعرفة أسرار الطبيعة والتحكم فيها، وغوث الناس هي من الكرامات التي اشتهر بها أولياء المغرب، إذ إن كثيرا من الأضرحة ببلاد المغرب مجاورة للبحر، فبالإضافة إلى أن هذه الأضرحة كانت قلاعا للجهاد ضد احتلال السواحل المغربية، كانت كذلك، مكانا لخلوة الأولياء.

59

رابعا.مقاربة الكرامة / الحكاية الرابعة:

أورد "ابن عجيبة" نص هذه الكرامة التي اخترنا الاشتغال عليها، ومقاربتها مقاربة سردية، كالتالي:

" ومن ذلك ما أخبرني به الفقير الناصح والولي الصالح سيدي عبد الهادي تب. قال" أخبرني بعض الناس أنه قال: قصدت زيارة سيدي أحمد فلما وصلت إلى الوادي وجدته حاملا، فلما دخلت بالبهيمة أدهشني الوادي وأردت أن أسقط. فناديت يا سيدي أحمد فإذا هو معي وشملته تحت يده، وهو يقول لا بأس عليك، ثم قاد بهيمتي حتى قطعت".[60]

أ. مقاطع الكرامة/ الحكاية الرابعة ومتتالياتها:

في هذه الحكاية الكرامية تتردد المقاطع الصوتية التالية:

- سيدي أحمد- سيدي أحمد.
- الوادي – الوادي.
- بالبهيمة- بهيمتي.

يكون كل مقطع صوتي من هذه المقاطع مقطعا نصيا. ويشير أولى المقاطع (سيدي أحمد- سيدي أحمد) إلى قصد الراوي زيارة هذا الولي الصالح وما حدث له معه.

ويشير المقطع الصوتي الثاني (الوادي- الوادي) إلى أن هذا الراوي حاول اجتياز الوادي / النهر للوصول إلى زاوية الولي أو بيته إلا أنه وجد هذا الوادي في حالة فيضان، فاستنجد بالشيخ الذي حضر لنجدته في التو واللحظة.

ويشير المقطع الثالث (بالبهيمة – بهيمتي) إلى أن هذا الشخص الذي قصد زيارة الولي "أحمد بن عجيبة" حاول اجتياز النهر رفقة بهيمته وكاد يقضى عليه وعليها لولا نجدة الولي.

تشكل هذه المقاطع متتالية تبدأ بذهاب هذا الشخص لزيارة الولي الصالح إلا أن فيضان النهر كاد يغرقه، وتختتم بغوث " أحمد بن عجيبة" له.

ب. شخصيات الكرامة / الحكاية الرابعة ووظائفها:

في هذه الحكاية الكرامية، توجد ثلاثة عوامل. العامل المرسل المتمثل فيما سماه الراوي بعض الناس، والعامل المرسل إليه، المساعد " أحمد بن عجيبة" والعامل المشارك للمرسل (البهيمة) التي كانت معه، وحاول اجتياز النهر رفقتها. ويمكن اعتبار العامل المرسل عاملا قاصدا لزيارة الولي "أحمد بن عجيبة" قصد التبرك به وسؤاله حاجته، والمرسل إليه " أحمد بن عجيبة" عاملا مقصودا، واعتبار التبرك وقضاء الحاجة قصدا. ويمكن اعتبار النهر عاملا معارضا وهو عامل طبيعي. ولنا أن نتساءل عن الكرامة في هذه الحكاية. لنستنتج أن الولي هنا يحضر من حيث لا تعي الذات المرسلة، في أي وقت ومكان، وفي الملمات والمحن والمخاطر، وهذه كرامة خارجة عن المألوف، وترتبط بغوث الأولياء ونجدتهم لمن استغاث بهم، وهذا النوع من الكرامات كثير عند المغاربة.

[60] - نفسه، الصفحة نفسها.

تنمو هذه الحكاية وفق نظام دلالي هو استنجاد / نجدة، وتشترك مع الكرامة السابقة في هيمنة موضوعة الماء/ الطبيعة.

خامسا:مقاربة الكرامة / الحكاية الخامسة:

تفتتح هي الأخرى بالعبارة المعهودة:

" ومن ذلك أني كنت...."

وما يميز هذه الكرامة عن غيرها، هو أن البطل هو من يرويها، فالسارد هنا متماه مع مسروده. ونص هذه الكرامة جاء، كالتالي:

"كنت قدمت لزيارة أمي على طريق الجبل، فدخل وقت الظهر ولم أجد ماء. فقلت في نفسي كانت الأولياء ترى الكرامات كنبع الماء وغيره. اللهم ارزقني ماء نتوضأ به. فسمعت صوت الماء فوق الطريق فعدلت، فإذا ماء ينزل من الجبل فتوضأت به. فلما رجعت من الزيارة قدم معي أخي. فلما بلغت ذلك الموضع، قلت لقد وجدت هنا ماء. فلما نظرنا وجدناه يابسا".[61]

تكرس هذه الحكاية هيمنة موضوعة الماء على الحكاية. فقد ذكرت لفظة "الماء" ست مرات، وذكرت لفظة "زيارة" مرتين، و"الطريق" ذكرت مرتين، وذكر "الجبل" مرتين أيضا، أما كلمة " توضأت" بصيغها المختلفة في الحكاية (نتوضأ به- فتوضأت به) فذكرت هي الأخرى مرتين. وذكرت كلمة " وجدت" بصيغها (وجدت-وجدنا) مرتين هي الأخرى. فلهيمنة موضوعة الماء في هذه الحكاية والحكايات التي سبقتها، وهيمنة ما ارتبط بها من كرامات دلالة، سنقف عندها.

يمكن تقسيم هذه الحكاية بحسب المقاطع المتكررةالصوتية إلى ما يلي:

- (لزيارة- الزيادة).
- (طريق- فوق الطريق).
- (فنتوضأ به- فتوضأت به).
- (الجبل- من الجبل).
- (ماء-كنبع الماء- ماء نتوضأ به-صوت الماء-ماء ينزل- هنا ماء).
- (وجدت- وجدناه).

تقسم هذه الوحدات الصوتية الحكاية إلى خمسة مقاطع، يمثل كل منها حدث. وأول حدث هو حدث الزيارة، فالمتكلم هنا توجه لزيارة أمه. فذكر قدومه للزيارة بداية، وعودته منها نهاية، وما حدث له بين بداية الزيارة ونهايتها.

ويمثل مقطع (طريق- فوق الطريق) حدثا آخر. فقد جاءت الوحدة الأولى مرتبطة بالجبل، فدل بها أنه سلك طريق هذا المكان لزيارة أمه، وجاءت "طريق" الثانية مرتبطة هي الأخرى بمكان محدد وهو مكان فوق الطريق الذي يعبر منه. وفيه إشارة إلى الطريق التي سلكها بداية لزيارة أمه، وإلى ما يحيط بهذا الطريق نهاية.

أما المقطع الثالث والمتميز بهيمنة لفظة الماء، فيمكن اعتباره الموضوعة الأساسية لهذه الكرامة، وتحديدا ماء الوضوء قصد الصلاة. فهذا المكان الذي سلكه لزيارة أمه ينعدم فيه الماء، والذي يظهر فجأة مما يشكل كرامة لا تحصل إلا مع أولياء الله، ودل عليها بقوله:

" فدخل وقت الظهر ولم أجد ماء فقلت في نفسي كانت الأولياء ترى الكرامات كنبع الماء وغيره".[62]

[61] - نفسه، ص 73.

الظهور المفاجئ للماء يثبت ولاية المتكلم، ويراوح هذا العنصر بين الظهور المفاجئ عند الحاجة إليه والاختفاء المفاجئ عند البحث عنه للتحقق من الكرامة.

ويدور المقطع الرابع (نتوضأ به – فتوضأت به) حول حدث حلول وقت الصلاة والحاجة إلى ماء الوضوء، وانعدام هذا الأخير مما يمثل عقدة داخل الحكاية. فصلاة الظهر تمثل الحافز، ويمثل الظهور المفاجئ للماء الحل/ الدعاء، وهنا كرامة أخرى، هي استجابة الدعاء حينما دعا ربه قائلا:

"اللهم ارزقني ماء نتوضأ به".[63]

يمكن اعتبار الحاجة إلى الماء بداية المتتالية وظهوره المفاجئ وسطها، وغيابه المفاجئ نهايتها. لنلاحظ أن هذه الكرامة تنمو حكايتها وفق النظام الدلالي التالي:

ظهور الماء / كرامة.

غياب الماء/ تحقق للكرامة.

أو

دعاء / استجابة.

ت. شخصيات الكرامة / الحكاية الخامسة ووظائفها:

يمكن اعتبار الماء موضوع الحكاية أو العامل المهيمن فيها، بالإضافة إلى السارد الذي يمثل عاملا فاعلا، وتمثل زيارة الأم عاملا باعثا. ، ويمثل الماء في البداية عاملا معارضا، لينتهي به المطاف إلى عامل مساعد. لنلاحظ أن العوامل في النصوص السردية لا تحتفظ بنفس الوضع بل تتغير وتتبادل الأدوار، فمرة تكون عاملا معارضا، ومرة تكون عاملا مساعدا كما الحال بالنسبة للماء هنا. ويمثل الأخ عاملا مشاركا وشاهدا على حدوث الكرامة، وذلك رغبة من السارد في تحقيق المصداقية والواقعية لما يرويه من كرامات، لنستنتج أن وظيفة هذه الكرامة مثل سابقاتها، هي إثبات الولاية، وهو أمر غير هين.

تتمثل الكرامة هنا، في رؤية نبع الماء الذي ارتبط بالأولياء، فظهور الماء هو إثبات للولاية كما قلنا، فالماء مرتبط بالصفاء والنقاء والطهر والعبادة (الصلاة)، وهو ملازم لنيل الإنسان للكرامة، فرؤيته في مكان ما يشير إلى ولاية الرائي. فالماء هو انعكاس لنفسية الوالي التي تنعم بالطمأنينة والنقاء والصفاء، كما أن رؤية الطير هي رغبة لدى الوالي في التحليق ومفارقة الجسد الفاني لمعانقة الذات الإلهية التي تمثل الخلاص، والسباحة في ملكوت الخالق.

ارتباط الماء بالأولياء شائع في المغرب، ذلك أن كثيرا من الأضرحة أقيمت على نبع المياه، ناهيك عن أن الماء ارتبط بالأنبياء وبمعجزاتهم، ونذكر هنا موسى عليه السلام ومحمد (ص).

سادسا: مقاربة الكرامة/ الحكاية السادسة.

تبتدئ الكرامة السادسة كغيرها بنفس الافتتاحية:

---

[62] - نفسه، الصفحة نفسها.

[63] - نفسه، الصفحة نفسها.

"ومن ذلك أنني...."

ونصها هو، كالتالي: " ختمت كتابا حين كنت إماما في جامع القصبة وأنا أعزب. فدفعت للمؤذن سيدي محمد الصغير مُدَّيْنِ من الطحين صغيرة أو ثلاثة. فصنع منها طعاما فما زال يطعم الناس من المغرب إلى العشاء تقوم فرقة وتجلس أخرى. ثم فضل الطعام، فحمله إلى داره. قال: فأكل منه أهل الدار والجيران. قال: فتحققت أنها كرامة. وقال: كنت استصغرت الطحين حين دفعته إلي".[64]

تتميز هذه الكرامة بخصوصية ترتبط بالثقافة المغربية؛ وسنوضح ذلك من خلال مقاربتنا لها. وسنبدأ بتحديد مقاطعها ومتتاليتها.

أ. مقاطع الكرامة الحكاية السادسة ومتتالياتها:

سنعمل على تحديد مقاطع هذه الكرامة / الحكاية اعتمادا على التكرار والتشاكل الصوتي الذي ينتج عنه تشاكل دلالي يمكن تبينه من خلال النظام الدلالي الذي تنمو وفقه الحكاية.

نلاحظ أن المقاطع المتحكمة في هذه الكرامة / الحكاية هي:

فدفعت-دفعته.

الطحين- الطحين.

يطعم الطعام.

تقسم هذه الوحدات الصوتية الحكاية إلى ثلاثة مقاطع، تشكل ثلاثة أحداث تمثل متتالية. فقوله: "فدفعت-دفعته" يعود فيه ضمير المتكلم في الوحدة الأولى على المتكلم " أحمد بن عجيبة"، ويعود ضمير الغائب في الثانية على الطعام ويتصل بالمؤذن "سيدي محمد الصغير". فالحدث هنا، يتعلق بالمتكلم الذي دفع طحينا للمؤذن لكي يصنع طعاما، فصنع الأخير الطعام ووزعه على الناس وحمل ما فضل منه إلى منزله فأكل منه أهل بيته والجيران، رغم قلة الطحين الذي لا يتجاوز مدين أو ثلاثة أمداد. ويختتم هذا الحدث بدهشة المؤذن، الذي استقل في البداية كمية الطعام.

ويشكل المقطع الصوتي الثاني (الطحين – الطحين) نوعية المادة التي صنع منها المؤذن الطعام لإطعام الوافدين. وهي كمية لا تزيد عن مدين أو تتجاوزهما بقليل، مما دفع بالمؤذن إلى استقلال هذه الكمية في البداية ودهشته مما صنع منها منطعام ومن عدد الآكلين منه.

ويتعلق المقطع الصوتي الثالث والأخير (يطعم-الطعام) بحدث الإطعام التي كان الأولياء والشيوخ يحرصون على توفيره للزوار والفقراء والمريدين وعابري السبيل. ويتعلق أيضا بالطعام الذي استقله المؤذن في الأول، وتعجبه من عدد الذين طعموه رغم قلته في النهاية، وهنا الكرامة التي ارتبطت بالطعام عند المغاربة، وهي كرامة البركة التي تحصل فيه بفضل الأولياء، وبفضل عدد المستفيدين من هذا الطعام الذي يصنعه الأولياء في زواياهم وبيوتهم، ويدل على هذا الأمر قول المؤذن:

" فتحققت أنها كرامة".[65]

وهذه الظاهرة هي التي اعتبرناها في بداية هذه المقاربة ما يشكل خصوصية الكرامة عند أهل المغرب، حيث ارتبطت الكثير من كرامات أوليائه بالبركة.

- نفسه، ص 73.[64]

- نفسه، الصفحة نفسها.[65]

ب. شخصيات الكرامة / الحكاية السادسة ووظائفها:

تشتمل هذه الكرامة على شخصيتين رئيسيتين هما: شخصية "أحمد بن عجيبة" الذي يمثل سارد هذه الحكاية والعامل الباعث، وشخصية المؤذن محمد الصغير وهو العامل المساعد، الذي ينجز فعل الإطعام الذي طلبه منه العامل الباعث الذي حصلت معه هذه الكرامة حينما كان إماما في مسجد القصبة أيام عزوبيته، وهذه الإشارة من السارد يقصد بها إبراز أنه كان مؤيدا بالكرامات منذ شبابه، وأنه كان مهيئا للولاية منذ تلك الفترة المبكرة من عمره. ويمثل الطعام في هذه الحكاية عاملا معارضا، لأنه قليل قد لا يكفي لجموع المحتاجين. فالطعام لم يكن يتجاوز في البداية مدين من الطحين أو ثلاثة، فإطعام الناس وكفاية الطعام يمثل الكرامة في هذه الحكاية. وتمثل بركة الولي عاملا مساعدا على إطعام كل الجموع التي قصدت الجامع، ويمثل هذا الأخير الفضاء الذي يصلي فيه الناس، والفضاء الذي يقصدونه للحصول على الطعام أو للمبيت أو المساعدة على مواجهة الجوع والفاقة. أما زمان هذه الكرامة فهو لا شك زمن الشدة وقلة الطعام. نلاحظ في هذه الكرامة تحولا للطعام من القلة إلى الكثرة، وتحول نظرة المؤذن من استقلاله للطعام إلى استكثاره، وتمثل القلة /الكثرة أو القلة/البركة النظام الدلالي الذي تنمو وفقه هذه الحكاية/ الكرامة. فقلة الطحين مقابل كثرة الناس واستقلال المؤذن له في البداية واستكثاره له في النهاية، هو ما يمثل جانب العجائبية في هذه الكرامة.

ثانيا: مستوى الخطاب في كرامات "أحمد بن عجيبة":

نقف في ما يلي عند الدلالات والمعاني المستفادة من هذه الكرامات التي عرضنا لها بالتحليل وقوفا في البداية عند مستوى القصة. وعلى مستوى الخطاب نلاحظ تكرار بعض الألفاظ مثل الطير والماء والطعام، وهذا التكرار كانت له دلالته ودوره في تحليل هذه الكرامات. تحضر هذه الألفاظ حضورا رمزيا يعكس موضوعات متصلة بحياة السارد وحياة مريديه وحياة مجتمعه الذي يعيش فيه، ويمكن القول منذ البداية أن لغة هذه الكرامات لغة بسيطة يفهمها الجميع مما يجعلنا نقول أن صاحبهاكان على اتصال وثيق بمجتمعه إلى درجة أننا نجده في أكثر من حكاية يستعمل كلمات من اللهجة المحلية، حيث يتكلم عن نفسه بنون الجماعة كقوله مثلا " نتوضأ به" وهي طريقة تحدث أهل شمال المغرب أو المغاربة عموما عن أنفسهم، فضمير المتكلم يصبح ضمير للجمع حين الحديث عن الذات، فحينما نريد قول "آكل"، فإننا نقول "نأكل"، كما أنه استعمل كلمات كثيرة من اللهجة المحلية لمنطقته كقوله: " طلل" وقوله: "المرفع"، وقوله: "حامل" في حديثه عن النهر الممتلئ إلى غير ذلك من الألفاظ والعبارات.

أهم ما يسم الموضوعات التي تطرق لها "أحمد بن عجيبة" هو النظرة الدينية الإسلامية التي تغلفها وتغلب عليها. وهكذا نجد أن الطير عنده يرمز للملائكة والعالم النوراني الذي تمثله، وغالبا ما يأتي هذا العالم في مقابلة العالم الإنساني. ففي كرامات "ابن عجيبة" يحضر النوراني والحيواني والإنساني. حضور يجعلها تتناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، مما يجعلنا نقول: إن هذه الكرامات تعكس عكسا فنيا وجماليا العقيدة الإسلامية والتصور الإسلامي للعالم بلغة بسيطة قريبة من أذهان العامة والخاصة. فالمسلم يتصور أن الحيوانات وجميع المخلوقات تسبح لخالقها، ولكن الناس لا يفقهون هذا التسبيح، وأن هناك فئات قليلة من الناس من يفهمون منطق الطير كالأنبياء والأولياء. تجعلنا الكرامة نتصور هذا الاعتقاد تصورا فنيا وجماليا من خلال السرد الصوفي، ومن خلال توظيف العجائبي في انسجام تام مع المعتقد الإسلامي، إنها تقدم تصورا صوفيا لهذا العالم الذي نعيش فيه. تتناول الكرامات المقدس في الإسلام كليلة القدر، وتقدمه لنا في انسجام تام مع المنقول، وتجعله قريبا من أذهاننا.

عكست هذه الكرامات من ناحية أخرى أفكارا ومفاهيم صوفية كمفهوم المجاهدة والمكاشفة والثبات، وهي مفاهيم تشترك فيها مع التصوف في المشرق العربي، وتبرز جانبا خاصا من التصوف المغربي يجعل من التجربة الصوفية المغربية تجربة ذات خصوصية وذات بعد محلي. فعلاقة الأولياء بالماء (البحر- النهر- النبع) هي علاقة ذات خصوصية في المغرب كفضاء انتشر فيه التصوف، وكثرت فيه الأضرحة والزوايا. والناظر إلى خريطة وجود هذه الفضاءات الخاصة بالتصوف والدالة عليهيرى أنها تنتشر بالقرب من أماكن الماء أو منابعه أو مصادره كالسواحل والجبال والوديان والعيون، فعلاقة الأولياء بالبحر تحديدا هي علاقة تاريخية تعود إلى زمن الجهاد ومواجهة الغزاة الذين

كانوا يغيرون على السواحل المغربية ويحتلون بعضها، وكان رجال التصوف والزوايا يعقدون على ضفافها وسواحلها رباطات للجهاد يحثون فيها الناس على مقاومة المحتل ومواجهته، وكانت هذه الرباطات غالبا بالقرب من السواحل والجبال والوديان.

هناك خصوصية أخرى مرتبطة بالكرامات عند المغاربة، وهي ظاهرة البركة المرتبطة بالطعام والحرث والحصاد، فقد كان لهؤلاء الأولياء في المغرب ولأضرحتهم وزواياهم دور اجتماعي كبير في إطعام الناس وإيوائهم أيام الجوع والشدائد والحروب، وارتبطت الكرامة عندهم بالبركة والتي لا نكاد نجد لها مقابلا في باقي البلاد الإسلامية.

لائحة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- الجرجاني، التعريفات (النسخة الالكترونية)

- مجموعة من الباحثين، الكرامات الصوفية المغربية (دراسات سيميائية)، تأطير وتقديم: حسن مسكين، جذور للنشر- الرباط، الطبعة الأولى، 2006.

- ابن عجيبة، الفهرسة، حققها وقدم لها وعلق عليها، عبد الحميد صالح حمدان، دار الغد العربي، الطبعة الأولى 1990.

المخطوط بين التحقيق والتلفيق

كتاب "الاغتباط بتراجم أعلام الرباط" أنموذجاً

دة. إلهام السوسي العبداللوي
جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب
abdallaouilham9@gmail.com

Doi : 10.5281/zenodo.14251809

– الملخص:

ما هي إشكالية علم الكتاب المخطوط وعلم الفيلولوجيا بمفهومها الحديث؟.

1- علم الكتاب المخطوط

الكتاب المخطوط على مستوى البحث العلمي في العالم العربي وخاصة في المغرب، موضوعٌ حديثٌ، ألف فيه العديد من الأساتذة أمثال أحمد شوقي بنبين كتابا بعنوان (دراسات في علم المخطوط والبحث الببليوغرافي) و (مصطلحات الكتاب العربي المخطوط - معجم كوديكولوجي -) شاركه فيه الأستاذ مصطفى طوبي، الغاية من ذلك هو إثارة الانتباه إلى المستويات التي ينضوي تحتها علم المخطوط أو الكوديكولوجيا (Codicologie)، ومعناها: **(علم المخطوط)** الذي وضعه الباحث الأكاديمي الفرنسي Alfonse Dain في كتابه LES Manuscrits.

ويعد المخطوط مادة أثرية، تتألف من تسفير المَلزمات بغلاف من خشب أو كاغد أو جلد يحتوي على لسان، والطرة والتملُّكات والتقميشات والتقييدات والتحبيس والتعقيبة أو الوصلة،..... إلخ.

فالمسلمون تفننوا في صناعتها وأتقنوها من حيث حوامل الكتابة: "البردي والورق والكاغد"، والمواد المستعملة " كالمداد والأقلام"، والكراسات وأحجامها، والتسفير والأوعية لحفظ الكتاب المخطوط. والخط الذي تميز به المغاربة عن المشارقة.

2- علم الفيلولوجيا (Filologie)؟

عند الغربيين، فهو معرفة اللغات الميتة غير متداولة وإخراج النصوص وفق معايير تاريخ النصوص ونقدها. علما أننا لا نتحدث في التراث الغربي إلا عن الخروم.

وعمل المحقق هو الاشتغال على المتن والاستعانة بعلم الكوديكولوجيا. وأن يكون متمكنا من اللغة العربية، ذا مرجعية ثقافية تساعده على قراءة متن المخطوط، مميزا بين أنواع الخطوط التي كتب به المتن.

3- علم الفهرسة: يتعلق بالمخطوطات عامة أو موضوعية أو وصفية. تحتاج إلى تقنيات ووصف خاص بخلاف الجرد أو الكشف. فعلى المفهرس أن يصف هذا المخطوط وصفا دقيقا.

4- تطبيق أساسيات التحقيق الكوديكولوجيا على كتاب " الاغتباط بتراجم أعلام الرباط" لمؤلفه محمد بوجندار بتحقيق الأستاذ نجبويه والأستاذ كريم الذي كان قد نصَّب نفسه صاحب المخطوط وخدم الباحث، بل ظللهم وأفسد عليهم النظر في المتن والاستمتاع بمعانيه، وذلك بإخراجه في هذه الطبعة المنشورة، عن طريق التصوير الملفق من عدة نسخ خطية متباينة،دون الإشارة إلى ذلك، وأوقع بعض من الباحثين في مغالطات لا تحمد عقباها.

لذا نهيب بكل ممتطٍ لعلم الكوديكولوجيا والفيلولوجيا، أن يتسلح بآليات التحقيق أولا، ويبحثعن جميع النسخ المخطوطة ويفحصها، ويتعرف على رسم حروفها كي يصل إلى المعنى الذي أراده صاحب المخطوط، وأن يكون متمكنا من علوم الآلة ، واللغة وأن يكون على اطلاع على الأشعار والأمثال والحكم، كي لا يقع في المحذور أثناء التحقيق. وهذا العلم ليس ميسرا للجميع، ولا يمكن الإبحار فيه إلا لمن توفرت فيه شروط **المحقق الأمين**.

فكتاب (الاغتباط) المخطوط، سفر فخم، يستحق منا كل عناية وتقدير، من تأليف رجل من أبناء مدينة الرباط العريقة. فهو يتضمن تعريفا غنيا قويما لرجال هذه الإيالة. مما دعانا إلى التفكير مليا في الأمر، والعزم على تحقيقه تحقيقا علميا بالاعتماد على ما توفر لدينا من النسخ الخطية، لتجاوز المزالق التي وقع فيها الأستاذين.

ومقالنا معزز بالأمثلة والصور التي تغني ملخصنا هذا.

الكلمات المفتاحية: الكوديكولوجيا ، الفيلولوجيا، الفهرسة، التطبيق

- **Abstrat :**

The Manuscript between Authenticity and Fabrication: Study on the Book "Al-Ightibat"
Problem Statement: What is the scientific question of the manuscript book and philology in their modern concept?

1. Science of the Manuscript Book

The science of the manuscript book, particularly in the field of scientific research in the Arab world, and especially in Morocco, is a relatively recent subject. Ahmed Shawqi Binbine wrote a book titled "Studies in Manuscript Science and Bibliographic Research". Together with Professor Mustafa, they developed a "codicological lexicon" and "terminologies of the Arabic manuscript book", with the aim of drawing attention to the various levels of manuscript science, or codicology, a term proposed by the French academic researcher Alphonse Dain in his work "Les Manuscrits".

The manuscript is an ancient document, often composed of notebooks bound in covers of wood, paper, or leather, and includes various elements such as the register, annotations, headers, titles, and notes. Muslims excelled in the art of manuscript production, using various writing materials such as papyrus, paper, and parchment, as well as materials like ink and pens, not to mention the techniques of binding and preserving the manuscript, distinguishing the Maghreb style from the Eastern style.

2. Science of Philology

Philology is, among Westerners, the science of understanding dead languages, which involves publishing texts according to historical criteria, analyzing manuscripts, and correcting them. In Western tradition, studies primarily focus on textual fragments or "lacunae". Therefore, the work of the editor involves analyzing the text using codicology while having a good mastery of the Arabic language to read and interpret the manuscripts accurately.

3. Science of Indexing

This science involves meticulously describing manuscripts, whether general or specific manuscripts, with precise descriptive techniques, as opposed to inventories or catalogs. The role of the indexer is to describe the manuscript in detail.

4. Application of Codicology to the Book "Al-Ightibat"

The application of codicology is seen in the work "Al-Ightibat" by Mohamed L. The author utilized the work of codicology and philology researchers but introduced errors and alterations in the content of the texts by publishing this manuscript with fabricated images from several copies, without mentioning it, causing significant confusion and errors for researchers.

Keywords: Philology, Codicology, Indexing, Application

بطاقة التعريف بالمخطوط وصاحبه

اسم المؤلف: أبو عبد الله محمد بن الحاج مصطفى بوجندار.

اسم المؤلَّف: الاغتباط بتراجم أعلام الرباط.

تاريخ الازدياد: 1304هـ -1407هـ.

تاريخ الوفاة: 1345هـ-1926م، الرباط.

دراسته: فقهية، حديثية وأدبية، ومن العلوم البحثة.

مهامه:

- مكلف بمهمة في مديرية الإعلام في عهد الحماية الفرنسية.
- مراسلا صحفيا لجريدة " السعادة" التي كانت تصدر بمدينة طنجة حينها.
- عين أستاذا بالمعهد العالي للدراسات العربية والبربرية، بالرباط، والتي أصبحت بعد الاستقلال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سنة 1957م.

مصنفاته كثيرة من بينها:

-***أزهار الخمائل بذكر تراجم قضاة الرباط،*** (مخطوط).

-***الكلمات الذهبية في أخبار الرحلة المغربية لفخامة الميسيو ميلدان رئيس الجمهورية الفرنساوية*** (مطبوع أواخر 1922م).

-***العمل بخبر التلغراف،*** (مخطوط).

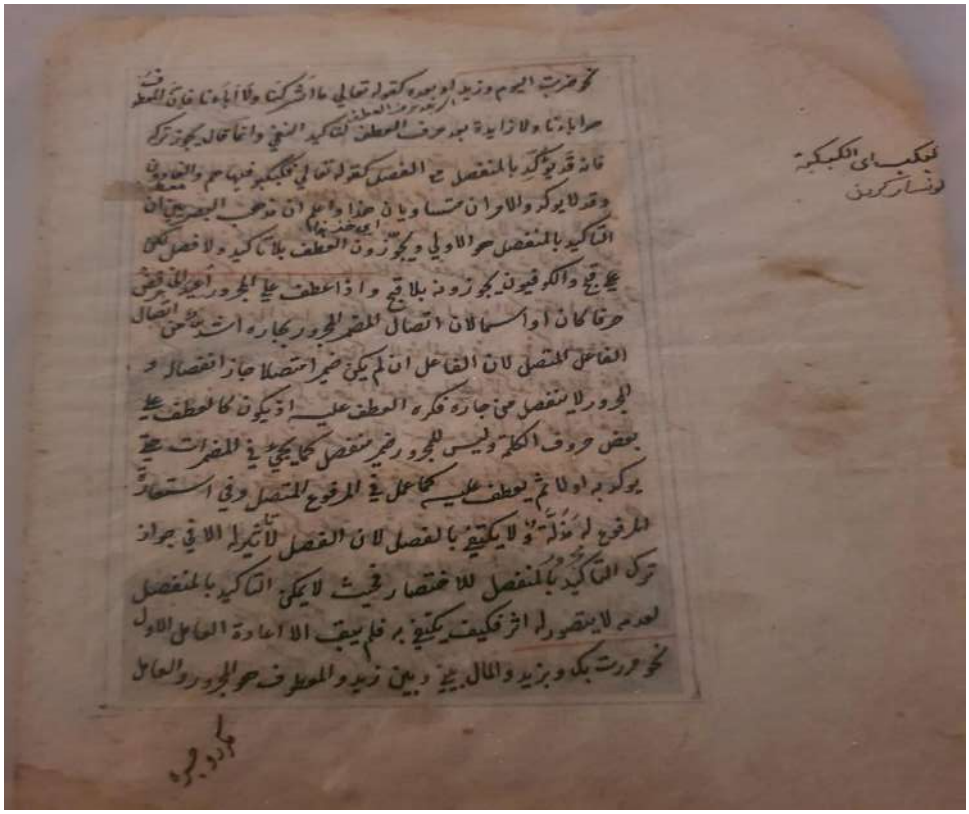
-***مبتدأ خبري،*** (مخطوط).

-***أبدع المقالات في فن المقامات***، تحقيق إلهام السوسي العبداللوي، ضمن منشورات دار أبي رقراق للطباعة والنشر، أكتوبر 2016م.

-***الارتشاف من ثغر الاقتطاف شرح على قافية ابن الونان،*** تحقيق إلهام السوسي العبداللوي، (قيد الطبع) ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط.

-***الدر المنثور فيما لي من الكلام المنشور*** (قيد الطبع) لسنة 2024-2025م.

-***الاغتباط بتراجم أعلام الرباط***، موضوع البحث.



هناك مجموعة من العلوم والمعارف التي قد تختلط على بعض المهتمين بالمخطوط منها: (علم الخطوط القديمة) أو ما يصطلح عليه ب (paléographie) الباليوغرافيا، ويُقصد به دراسة الخط في صورته المهنية بخلاف (caligraphie) كاليكرافي: إجادة الخط (نموذجية الكتابة).

- iconologia أيقونولُوجيامصطلح مركب من (icono) (إيكون)، أي التصوير الذي كان يزين بها الكنائس والأديرة، والذي وظف في المخطوط العربي الإسلامي والمسيحي، ومعناه (علم التصوير). والصورة هي شكل من أشكال التواصل.
- علم الألوان La science des couleurs، إبداع فني قدْ لا يدخل في صميم النص، بل يؤطره جماليا من حيث الشكل والمضمون، وهو جزء من علم الكوديكولوجيا.
- العَرْبسة: تزيين المخطوط بالخط.
- التوريق: تزيين المخطوط بالزخرفة النباتية.
- التَّمنمة: تزيين المخطوط بمجموعة من النقط.
- التصوير: تزيين المخطوط بالصور.
- التذهيب: تزيين المخطوط بماء الذهب.

2 - علم Filologie الفيلولوجيا: عند الغربيين هو معرفة اللغات القديمة غير المتداولة، وإخراج النصوص وفق معايير تاريخها ونقدها بعد فحصها. علما أننا لا نتحدث في التراث الغربي إلا عن الخروم[1]. ذلك أننا لا نتوفر على كتب مخطوطة كاملة في التراث الغربي وإعادة صناعتها خاصة العهد الإغريقي الذي يتوفر على (55 ألف) والروماني على ما يزيد عن (300 ألف) في كتاب المخطوطات لـ Alfonse Dain السالف الذكر.

إن عمل المحقق هو الاشتغال على المتن والاستعانة بعلم الكوديكولوجيا، وأن يكون متمكنا من اللغة العربية، ذا مرجعية ثقافية تساعده على قراءة متن المخطوط، مميزا بين أنواع الخطوط الذي كتب به المتن.

3- علم الفهرسة: يتعلق بالمخطوطات عامة أو موضوعية أو وصفية، التي تحتاج إلى تقنيات ووصف خاص بخلاف الجرد أو الكشف، وعلى المفهرس أن يصفه انطلاقا من:

- الرقم التسلسلي للمخطوط.
- العنوان
- المؤلف
- تاريخ الانتهاء من تأليفه.
- أول ورقة المخطوط.
- آخر ورقة المخطوط.

- وصف النسخة وصفا علميا حسب المعايير المتعارف عليها، إن كان عليها (إجازات أو تملكات، طرر أو تقميشات.. إلخ).
- المسطرة.
- إثبات أنَّ النسخة تامة أو غير تامة.
- نوع الخط الذي كتب به المتن.

[1]- ذهاب شيء من ألفاظ المخطوط. مصطلحات الكتاب العربي المخطوط (معجم كوديكولوجي) أحمد شوقي بنبين مصطفى طوبي، ص.131.

بعد الوقوف على الكتاب المخطوط كمادة أثرية المعنون بـ:" **الاغتباط بتراجم أعلام الرباط**" لأبي عبد الله محمد بوجندار الرباطي الدار، والاطلاع على فحواه، عزمت على تطبيق أساسيات علم الكوديكولوجيا على النص المخطوط، بدءً بالصفحة الأولى التي تضم سرلوحه، (أي رأس اللوحة).

جاء بعد البسملة والصلاة على خير البرية، عنوان الكتاب المشار إليه أعلاه، واسم مؤلفه، على شكل هرم معكوس، مكتوب باللون الأحمر لتميُّزِه عن المتن المكتوب باللون الأسود، بخط مغربي مجوهر.

مؤلف هذا الكتاب المخطوط، من مؤرخي مدينة الرباط، وشعرائها، درس على كبار علماء وفقهاء وأدباء عصره أمثال أبي حامد البطاوري[2]. وانكب على دراسة كتب القدماء في العلوم المختلفة، ودواوين الشعراء، ونهل منها منذ كان في العاشرة من عمره، على يد أستاذه المولى التهامي الوزَاني[3] الذي كان يناوله كتب الأدب ويشير عليه بمطالعتها، من بينها (نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب)

[2]-الفقيه المكي البطاوري الشرشالي (ت.1355هـ) شيخ المؤلف، انتدب للكتابة في إنشاء المكاتب عن نائب السلطان السيد محمد برقاش الرباطي بطنجة لمدة عشر سنوات، ثم رحل إلى مدريد وباريس وإنجلترا واكتسب فوائد ومعارف جمة من العلوم الحديثة وفوائد سياسية ودينية. وبعد قفوله استفاد من علماء بلده وغيرهم في بلاد المشرق. تولى القضاء في الرباط ومكث في ولايته هذه نحو العشر سنين آخذا بطرفيْ الشريعة والسياسة في أحكامه إلى أن وافته المنية. الاغتباط (تحقيق عبد الكريم نجيب) ص.660. وله ترجمة في: معجم الشيوخ عبد الحفيظ الفاسي ص.180، إتحاف المطا لع لابن سودة 475/2.

[3]-ترجمته في الاغتباط (تحقيق نجيب) ص.454. الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، السملالي 222/7.

لأحمد بن محمد المقري التلمساني (ت1041هـ)،و(نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان) لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن عبد الجليل التنسي (ت.899هـ -1494م)[4] و(الحبائك في أخبار الملائك) جلال الدين عبد الرحمان السيوطي (ت911هـ)[5]، و(تحفة الأريب في الحكم) ليوسف الفاسي (ت. 1181هـ -1768م)[6]. ثم بعد ذلك اطلع على صحيح البخاري ودَرَسه ثم ختمه على يد الشيخ الفقيه أبي شعيب الدكالي (ت.1356هـ -1937م)[7].

أما عن موضوع الكتاب المخطوط، فيدخل في إطار كتب التراجم، حيث ترجم فيه لوزراء وفقهاء وقضاة عصره .... وهو في مجموعه يتناول تاريخ مدينة الرباط في العلم والثقافة، كما يتناول الجانب الاجتماعي والعمراني والسياسي، ويرصد علماء وأدباء مدينة الرباط وعلاقتهم بالمخزن (السلطة الحاكمة) ومعاونيه، بلمسات طفيفة في مواضع متفرقة من الكتاب.

ويعود سبب التأليف إلى قصور وتخلف المغاربة عن تدوين مآثرهمْ وتخليدِ أعلامهم. كما أشار محمد الصحراوي في كتابه (**المجد الطارف والتالد**)[8] عند ذكر رحلته بالرباط. فرد عليه محمد بوجندار قائلا:" الأمر لله سبحانه. هذه عادة علماء مغربنا يميتون مآثر علمائهم، بخلاف أهل المشرق وعلماء الأندلس وغيرها. ولو اعتنى علماء مغربنا هذا بمآثر من دخل فاس ومراكش من علماء الأندلس وغيرها، لكان من العلم والفائدة أمر جليل..."[9]

- **منهاجيته:**

اتبع محمد بوجندار في إعداد كتابه المخطوط منهجية المؤلفين القدامى في إيراد أخبار كل علم من الأعلام على حدة، أشهرهم ابن خلكان في مصنفه (وفيات الأعيان)، وكتاب ياقوت الحموي المسمى (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) المعروف بـ "معجم الأدباء". ورتب هذه التراجم حسب حروف الهجاء، وهي الطريقة نفسُها التي نهجها العلماء المسلمون في ترتيب مداخل معاجمهم ترتيبا ألفبائيا أو حسب مخارج الحروف. إلا أنه قدم اسميْ: " **أحمد**" و" **محمد**" من العلماء تورعا وتيمنا وتبركا بهذين الاسمين، وهما من أسماء الرسول (صلى الله عليه وسلم).

.....

للحفاظ على تراث كلّ أمةٍ، الذي يعد رصيدُها الباقي وذخيرتُها الثابتة، ويخول لها استمراريتها كي تعيش حاضرا موصولا بماضيها، جاءت أهمية الفيلولوجيا، بمعنى علم تحقيق التراث العلمي والأدبي، ودورُه الفعال في التوثيق وتعميم المعلومات للاستفادة منها. إذ يتم الحرصُ على

---

[4] - عنوان الكتاب:(نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيّان وذكر ملوكهم الأعيان ومن ملك من أسلافهم فيما مضى من الزمان).

[5] - تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، الطبعة الثانية دار الكتب العلمية، بيروت، 1988م.

[6]- عنوان الكتاب: (تحفة الأريب ونزهة اللبيب في الحكم والنوادر) للأديب والمؤرخ والخطيب أبي مدين محمد بن أحمد الفاسي.

[7] - من قبيلة أولاد عمرو، إحدى قبائل بني هلال العربية، بالمغرب. كان من كبار دعاة السلفية في عصره. أهم تلاميذه المختار السوسي وعلال الفاسي ومحمد بن العربي العلوي.

ترجمته في: أعلام المغرب العربي عبد الوهاب بن منصور، المطبعة الملكية بالرباط 198/2. وانظر كذلك (شيخ الإسلام أبو شعيب الدكالي الصديقي) محمد رياض ط.2، 2009م، (الحركة السلفية في المغرب العربي) مجموعة مؤلفين، دار الأمان بالرباط، ط.2، م2010، و (من أعلام المغرب العربي في القرن الرابع عشر)، عبد الرحمن بن محمد الباقر الكتاني، دار البيارق، ط.1، 2001م، (إتحاف المطالع) عبد السلام بن عبد القادر بن سودة.

[8] - هو كتاب: (المجد الطارف والتالد على أسئلة الناصري سيدي أحمد بن خالد) محمد الأمين بن عبد الله الجعفري الصحراوي، تحقيق أحمد متفكر، المطبعة والوراقة الوطنية مراكش 2018م.

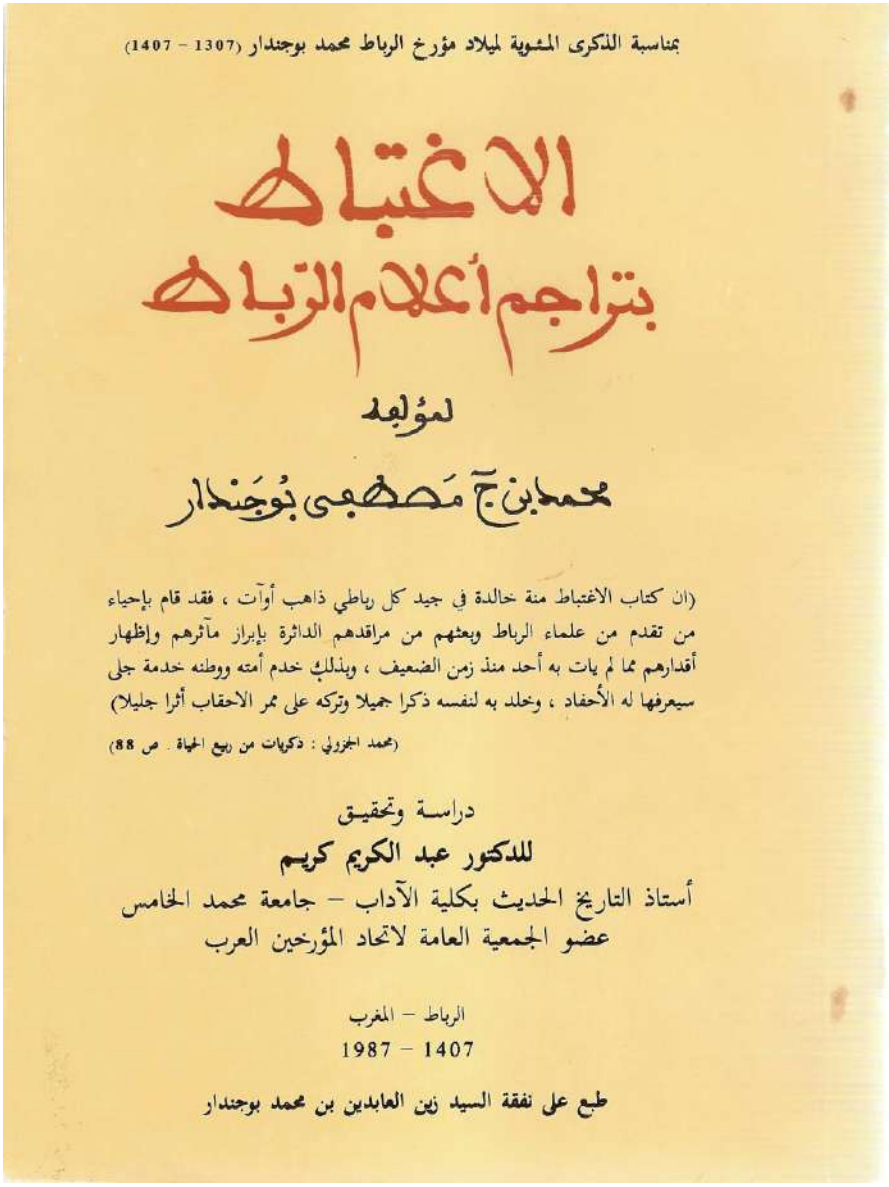
[9] -الاغتباط (النسخة الأم)، ورقة 2.

إثبات الشيءِ وإحكامه وتصحيحه.والتأكد من سلامة نسبتهِ إلى مؤلفه، وإزالة الوهم والضعفِ منه، ومحو آثار التصحيفِ والتحريف وأخطاء النسخ التي تقلل من قيمة هذه الكتب الخَطِّية. وينطلق من المقابلة بين النسخ المتوفرة لديه، مستعينا في ذلك بالشواهد المحفوظة المتضمنة للتقاييد الواضحة حول أماكنِ النُّسَخ الأصلية، وتاريخ إنجازها، وهوية كاتبها أو ناسخها.

ولن يدرك المحققُ الحصيف ذلك، إلا بعد عناء وصبر في البحث والتمحيص والاهتمام بدقائق الأمور المبثوثة في متن المخطوط، حتى يتسنى له الوصول إلى المبتغى المنشود ويخرج النص كما أراده صاحبه وألا يتدخل في المتن المخطوط قيد أنملة.

من خلال ما ذكرناه، نتوقف عند عمل محققين ملفقين مختلفي المشارب، ومدى تقيدهما بهذه القواعد الملزمة لكل ممتط لمجال الخوض في التحقيق العلمي. وما صنعوه بهذا الكتاب المخطوط: "***الاغتباط بتراجم أعلام الرباط***" وهما: الأستاذين **عبد الكريم كُرَيِّم وأحمد بن عبد الكريم نجيب.**

1- صفحة الغلاف: ذ. عبد الكريم كريم



بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد مؤرخ الرباط محمد بوجندار (1307 - 1407)

الاغتباط

بتراجم أعلام الرباط

لمؤلفه

محمد بن محمد مصطفى بوجندار

(ان كتاب الاغتباط منة خالدة في جيد كل رباطي ذاهب أوآت ، فقد قام بإحياء من تقدم من علماء الرباط وبعثهم من مراقدهم الداثرة بإبراز مآثرهم وإظهار أقدارهم مما لم يات به أحد منذ زمن الضعيف ، وبذلك خدم أمته ووطنه خدمة جلى سيعرفها له الأحفاد ، وخلد به لنفسه ذكرا جميلا وتركه على ممر الاحقاب أثرا جليلا)

(محمد الجزولي : ذكريات من ربيع الحياة . ص 88)

دراسة وتحقيق

للدكتور عبد الكريم كريم

أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب – جامعة محمد الخامس

عضو الجمعية العامة لاتحاد المؤرخين العرب

الرباط – المغرب

1987 – 1407

طبع على نفقة السيد زين العابدين بن محمد بوجندار

يبدو لي أن هذا الكتاب المنشور لم يراعِ معايير التحقيق ولم يأت بالمبتغى، فاسم صاحب الكتاب المخطوط الذي وضعه ذ. كريم في الغلاف، لا ينطبق بتاتا مع ما خطه المؤلف نفسه في الورقة الأولى من النسخة الأم:

كتاب الاغْتباط بِتَراجم أعْلام الرِّباط

لمؤلِّفه

أبي عبد الله محمَّد بُوجندار الرِّباطي الدار،

شفاه الله، آمين،

بالأمِين

كما وضع في الصفحة عينها:

(دراسة وتحقيق)

إلا أنَّ النسخة المخطوطة أصدرها بطريقة التصوير، الشيء الذي أثار غضب الأستاذ عباس الجراري[10] عميد الأدب المغربي ، وعاب عليه صنيعه في جريدة "العلم" (العلم الثقافي) بتاريخ يوم السبت 8 غشت 1897م، عدد 835، السنة 17، لأن في ذلك ادعاء وتسويف للقارئ المتلقي.

وحين تصفحك للكتاب المخطوط لا دراسة تُذكر ولا تحقيق يُوجد. ففي السبع وعشرين ورقة التي رقنها الدارس، عبارة عن نقل من الكتاب المخطوط بتعليق موجز عما جاء على لسان محمد بوجندار في مؤلَّفه التاريخي هذا.

بعد البسملة، بدأ الأستاذ كريم "**دراسته**"؟ بذكر اسم المؤلف كاملا انطلاقا من سرلوحه الكتاب المخطوط، وعلق بعبارات موجزة على ما جاء على لسان محمد بوجندار قائلا[11]:

- (بدأ تعليمه بحفظ كتاب الله الكريم)
- (وشرع في المطالعة وهو ابن عشر سنين)
- (أخذ يحضر الدروس في الزوايا)
- (يبدو أن نبوغَ مؤرخنا المبكر جعل مشايخه يكلفونه بالقراءة والسرد)
- (ومن مظاهر نبوغه: مناقشتُهُ لأصدقائه)
- (كان في شبابه شعلة في الذكاء والحماس)
- (رحل إلى فاس عام 1335هـ حيث وقف على مكتبة عبد الحي الكتاني)
- (واطلع من جهة أخرى على النسخة الأصل للضعيِّف الرباطي محمد بن عبد السلام).

[10] - عباس الجراري المتوفى (يناير 2024م)، كان باحثا وناقدا ومستشارا عهد ملكيْ المغرب الحسن الثاني ومحمد السادس، له عدة مؤلفات منها الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، في الشعر السياسي، النضال في الشعر العربي بالمغرب، ثقافة الصحراء وغيرها.

[11] - الاغتباط، كريم ص.1-4

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وآله

(أبو عبد اله محمد بن الحاج مصطفى بوجندار الرباطي الدار) (1) : (1307 – 1345 هـ)

بدأ تعليمه بحفظ كتاب الله الكريم (وهو [محمد بن أحمد الرغاي] استاذي عيه قرأت القرآن العظيم بعد والدي) . (2) وشرع في المطالعة وهو ابن عشر سنين (وكنت إذاك صغير السن أجاوز العشر سنين فكان [التهامي الوزاني] رحمه الله لما يجيء وقت فطوره يوجه علي في المكتب لنفطر معه ... وكان يناولني كتب الأدب ويأمرني بمطالعتها ... ويأخذ في المطالعة معي فيها حتى صرت أحفظ الجل من حكمها) . (3) .

أخذ (بوجندار) يحضر الدروس في الزوايا (وكنت في صغري حضرت عليه [الجيلاني بن ابراهيم] في ألفية مسرودة بالزاوية القادرية ولم يتفق لي الحضور عليه سوى في هذا) . (4) ومنها (وهو أحد مشايخي [أحمد بن ابراهيم] الذي قرأت عليه في بدايتي ومما ختمت عليه الجرومية) . (5) (وكان مع اشتغاله [أحمد جسوس] بالتقييد له أيضا بالزاوية التيجانية والجامع الأعظم دروس فقهية وحديثية عقلية حضرت عليه في بعضها في جمع من طلبة الرباط ونقادهم) . (6)

يبدو أن نبوغ مؤرخنا المبكر جعل مشايخه يكلفونه بالقراءة والسرد (فانتدبت للقراءة عليه بين يديه [عبد الرحمن لبيس] بجامع القبة) . (7)

ومن مظاهر نبوغه : مناقشته لاصدقائه (كم حاضرته [بنعيسى المذكوري] فحاضرني بما عهد فيه من الفصاحة واللسن وكم جادلته فجادلني بالتي هي أحسن فكنا تارة نكون كفرسي رهان وتارة تقصرني خطاي عن مجاراته في الميدان وكثيرا ما كنت استعد ساعة محاضرته فأرى منه ما يدهشني في حالي رويته وبديهته) . 8

وتقريظه لكتاب أستاذه [أحمد بن ابراهيم] : (وكنت قرظته في صغري في جملة من قرظه من علماء العدوتين وغيرهم) . (9)

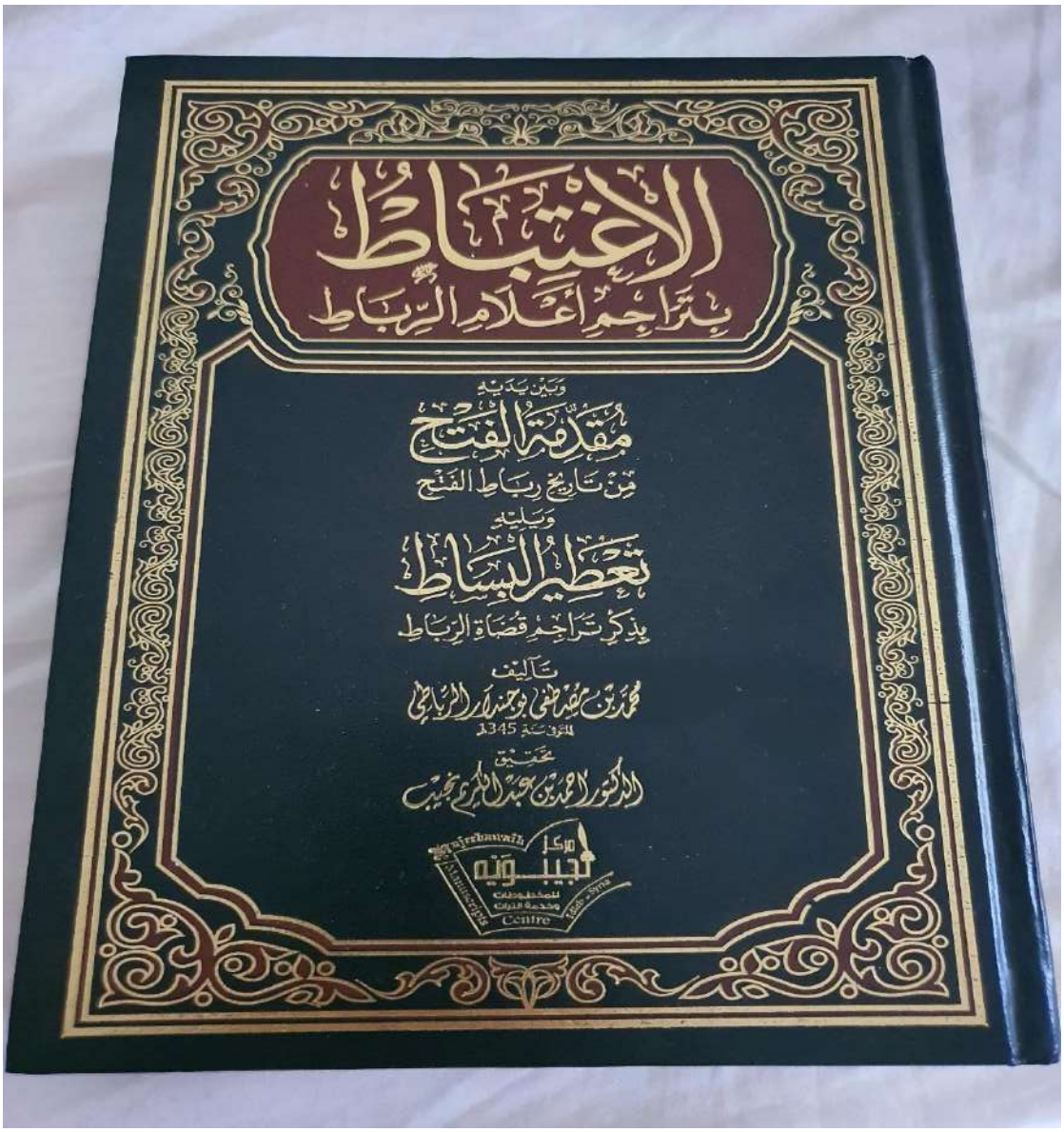
1 – بوجندار : الاغتباط . المخطوط . ص 1
2 – المصدر نفسه . ص 215
3 – المصدر نفسه . ص 284
4 – المصدر نفسه . ص 287
5 – المصدر نفسه . ص 71
6 – المصدر نفسه . ص 64
7 – المصدر نفسه . ص 297
8 – المصدر نفسه . ص 279
9 – المصدر نفسه . ص 71

1

الصفحة الأولى من مقدمة ذ. كريم للكتاب المخطوط المصور

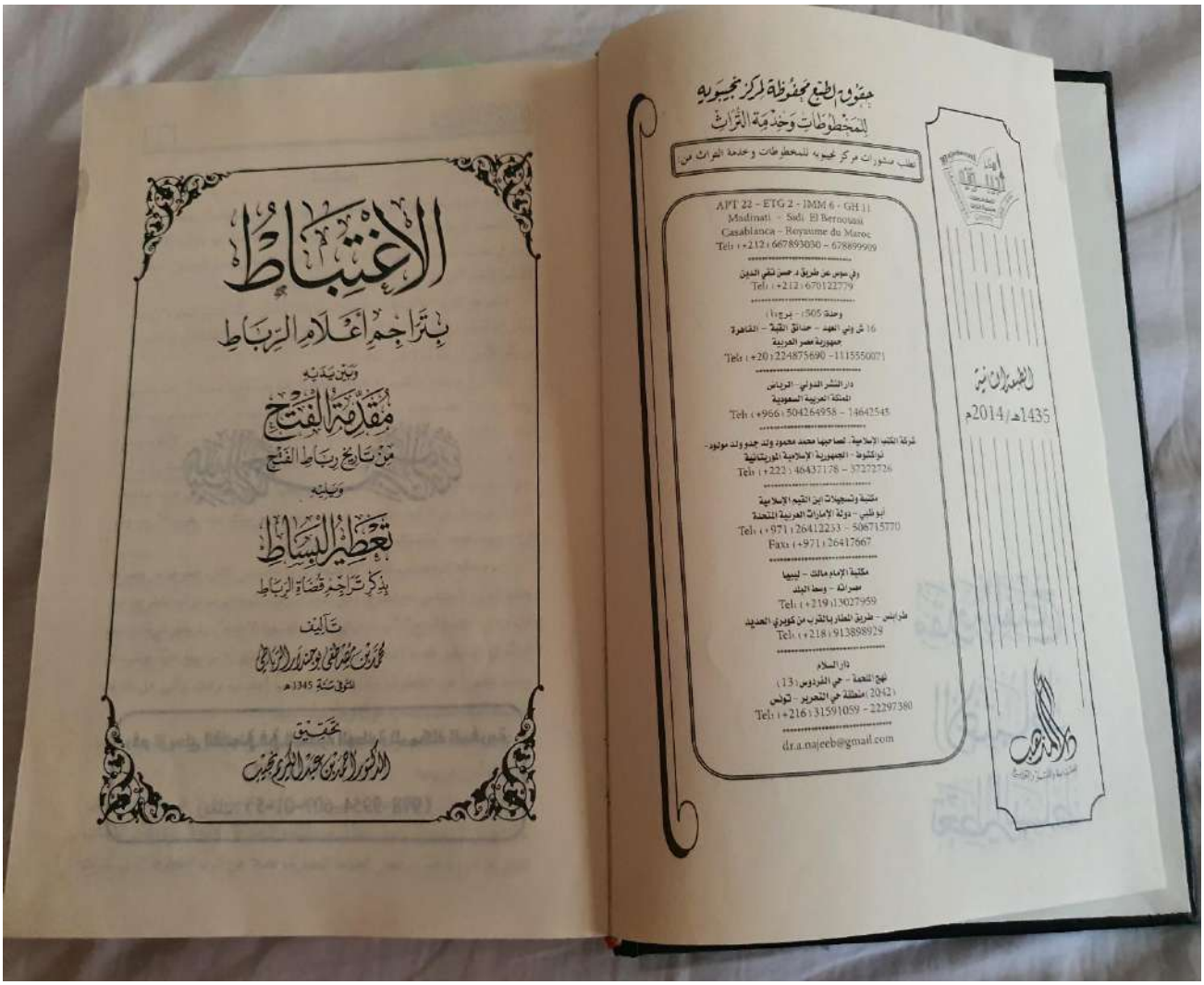
إن التعريف بالمؤلف، يكون عن طريق المصادر والمراجع التي ترجمت له، إن لم يكن معاصرا، فالدارس لم يجهد نفسه في البحث والتنقيب والنظر في مضانّ أخرى خاصة أسرة الفقيد لإضافة إضاءات جديدة ومفيدة يُغني بها مقدمته، بل اقتصر على المخطوطة نفسها، إذ لم يوفِّ المؤرخ حقه، ولم ينزله المنزلة التي يستحقها في الدراسة والتحليل.

2- صفحة الغلاف: ذ. أحمد بن عبد الكريم نجيب



أما الأستاذ **أحمد بن عبد الكريم نجيب** فقد جمع بين دفتي تحقيقه ثلاثة كتب للعلامة محمد ابن مصطفى بوجندار الرباطيّ، بدءاً بمقدمة الفتح من صفحة (1- 186). والاغتباط (187-622). ثم تعطير البساط (623-667).

ولا ندري لماذا جمع بينها، علما أن مواضيعها مختلفة المشارب

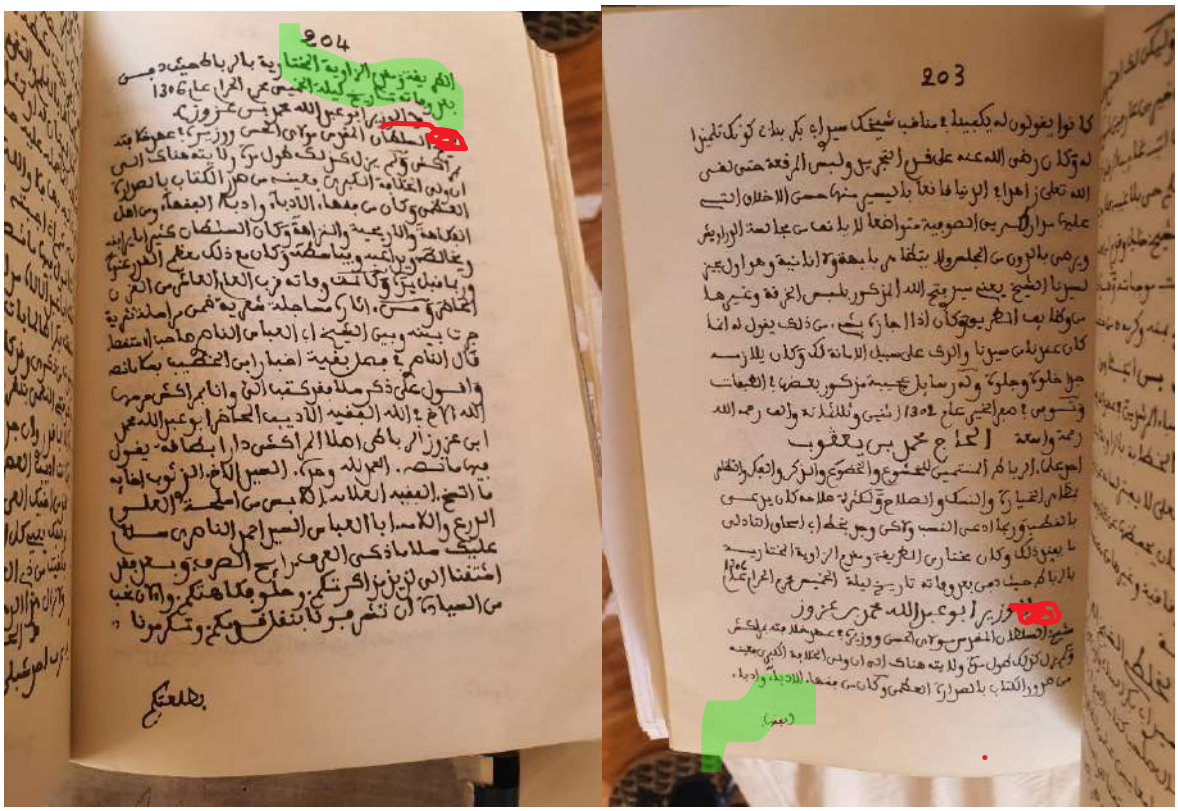


وسار في الكتاب المخطوط قيد البحث، على منوال مُصَوِّر المخطوطة، خاصة في العنوان واسم صاحبه. فعملية التحقيق لا تخول للمحقق أن يتدخل فيما خطه صاحبه، ويحترم رأي ومنهج المؤلف، ويُخرج النص بالصورة التي أرادها هو.

ونعزو هذا الأمر إلى المغالطات التي أوردها ذ. كُرَيِّم، وعدم اطلاع الأستاذ أحمد نجيب الفاحص على نسخ الكتاب المخطوط والمقابلة بينها، والتمييز بين النسخة **"الأم"** والنسخ الأخرى، بل اكتفى بما جاء به ذ. كريم، لأن لهذا الكتاب أزيد من عشر نسخ خطية، ستة في خزائن عامة، ونسخ أخرى متفرقة، اثنتان منها في حوزة عائلة محمد بوجندار.

1- عيوب تصوير الكتاب المخطوط:

أ- أثناء التصوير لم ينتبه ذ. كريم لنظام التعقيبة[12] ، من بداية المخطوط إلى الورقة 203. فالتعقيبة المسطحة لوجه هذه الورقة (**الفقهاء**) تتنافى مع ظهر الورقة 204 (**الطريقة ومقدم الزاوية....**)



الورقتان من كتاب كريم بالتصوير

أي أنّ هناك سقط لم يُذكر، والظاهر أن هناك تكرار لترجمة (الوزير أبو عبد الله محمد بنعزوز) عن طريق التصوير من نسخة (ب) لفقها ذ. كريم للنسخة (الأم)، ولم ينتبه لنظام التعقيبة. الشيء نفسه استعمله في لوحات أخرى من نسخة (أ).

أما بعض اللوحات تم تصويرها من مخطوط مختلف عن النسخة الأصل لوجود التعقيبة وتباين الخط بين هذه النسخة (ج) والنسخة الأم (أ). والدليل القاطع على ذلك هو تكرار السطر الأخير لترجمة (**البدوي السرايري**) في بداية الورقة **278**، بزيادة أربعة أسطر، ذاكرا سنة وفاته في نهاية الترجمة المكتوبة بخط نسخ النسخة (**أ**).

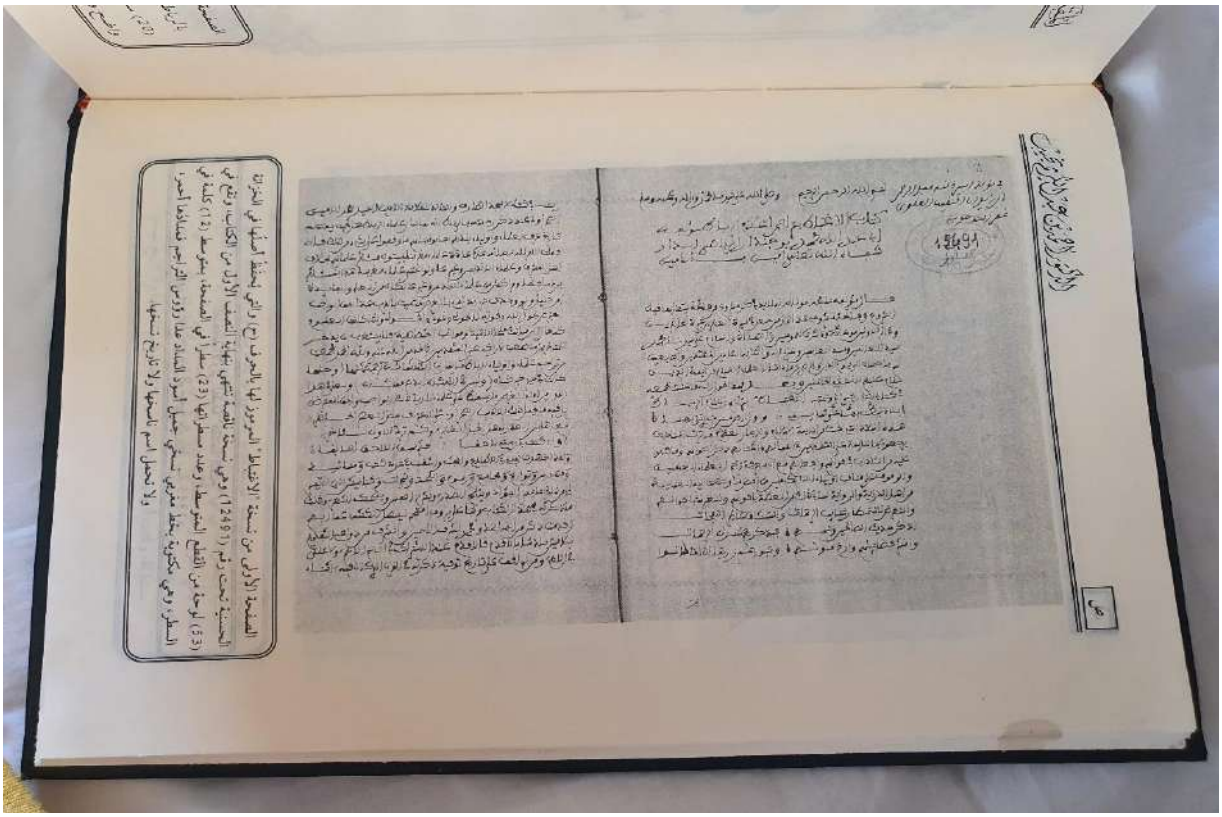
واللوحة **208-209**، في الجزء الأول من الكتاب المخطوط، والأربع لوحات الأوائل من الجزء الثاني (**239-245**) و(**345**)، منعدمي التعقيبة، منسوخة بخط مغاير عن النسختين (**أ** و **ج**)، أدركنا مضمونها انطلاقا من المعنى، وهي مصورة من نسخة ثالثة وسَمناها بحرف (**ب**). ووجدنا في الورقة **471** خطا آخر لأحد النساخ مغايرا تماما على النسخ السابقة الذكر وسَمناها بنسخة بـ (د).

انطلاقا مما قلنا، نجزم بأن ذ. كريم قد اعتمد على أربع نسخ جمعها بين دفتي منشوره الذي وسمه بالدراسة والتحقيق، دون علم أو تدقيق منه، أو ذكر ما اقترفه في حق هذا الموروث العلمي الرصين، مدعيا أنه اعتمد على النسخة "**الأم**" في التصوير. الأمر الذي أدى بالأستاذ

[12] - هي بمثابة الترقيم الذي استعمله القدماء لترتيب مؤلفاتهم، وتسمى في المغرب بالرّقاص والوصلة. أحمد شوقي بنبين، دراسات في علم المخطوطات ص.72.

نجيب أن ينظر في نسخة الخزانة الحسنية رقم (12491) والنسخة المنشورة بالتصوير التي اعتمدها كأصل للتحقيق، كما جاء في حاشية الصفحة (ق) و (ص)، من كتابه المطبوع سنة (2014م).

أ- نسخة الخزانة الحسنية



ب-**النسخة**

الأم

وأوهم القارئ، هو الآخر، بأنه قابل وضبط وصحح، وترجم للأعلام المذكورين عرضا في ثنايا التراجم الأصلية. كما جرد الكتاب من التقاريظ والمراسلات الملحقة بالكتاب، كونه في غنى عما سطره غيرُ مؤلِّفه[13].

حيث لا وجود للمقابلة، لأن نسخ الكتاب المخطوط تفوق العشر نسخ، ولا ضبط ولا تصحيح يذكر، لأنه سقط في مغالطات من سبقه بالتصوير، كعدم وجود ترجمات لأعلام نسي ذ. كريم أن يبحث عنها ويضمها إلى قائمة الأعلام المترجم إليهم. كما لا يحق له أن يتدخل فيما وجده مسطرا بين دفتي المخطوط بالحذف أو التجاهل، من تقاريظ أو مراسلات أو زيادات أو تقميشات أو تملكات كما هو مبين في الطرة اليمنى لهذه النسخة (د) التي كانت في حوزة صديق المؤلف قال: (**في نوبة أسير ذنبه عبد الرحمان بن زيدان، النقيب العلوي، غفر الله حَوْبَه**)[14].

ب- تدخل ذ. كريم، دون وعي منه بما هو مسطر في هذه النسخة، وطمس أثناء التصوير التشطيبات المتواجدة في اللوحات الآتية، وترك القارئ المتلقي يعتقد بأن الأوراق فيها بياض، حتى أضحت ناقصة لا تصلح لا للدراسة ولا للتحقيق، ناسيا أن جملة:

(ذِكر من اسمه أحمد ومحمد)

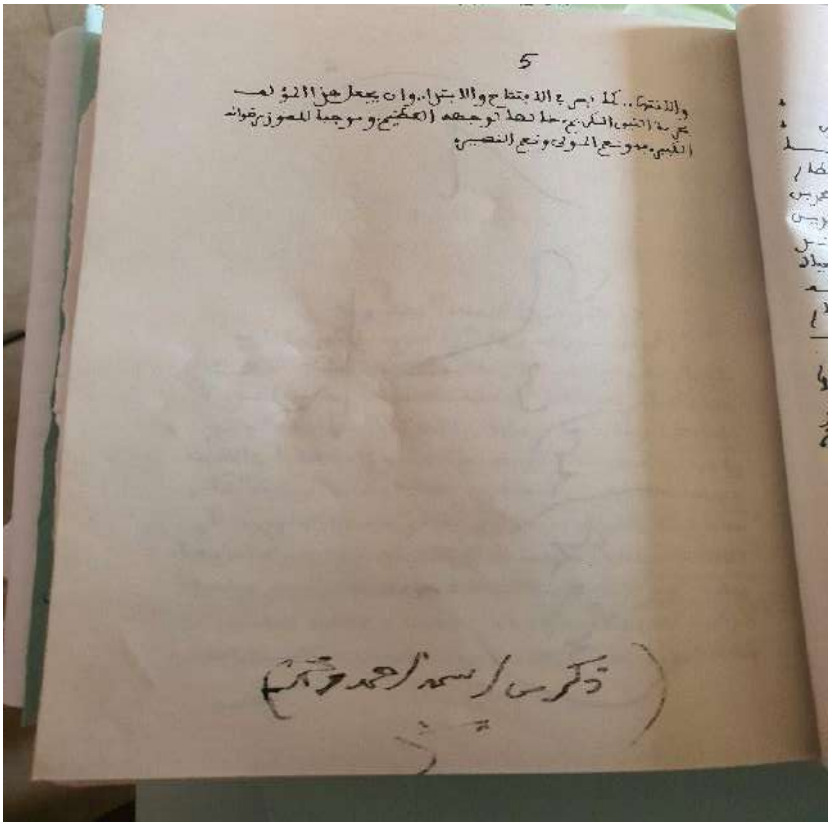
---

[13] - المقدمة التحقيقية ص. (ب).

[14] - عبد الرحمان بن زيدان المكناسي العلوي (ت.1365هـ-1946م) مؤرخ، شاعر ونقيب الشرفاء العلويين في مكناس وزرهون. من مؤلفاته إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس، الدرر الفاخرة بمآثر الملوك العلويين بفاس الزاهرة، المنزع اللطيف في مفاخر المولى إسماعيل بن الشريف، تحقيق عبد الهادي التازي. دعوة الحق العدد 322 جمادى الأولى 1417هـ – أكتوبر 1996م.

قد جاءت بمثابة التعقيبة المسطحة، والتي تكررت في الورقة الموالية، تفي بأن ما سيأتي هو ترجمة للأنساب التي سيتناولها محمد بوجندار بدءً باسم (**أحمد**) ثم (**محمد**)، تبركا وتيمنا باسم سيد الخلق (ص).

اللوحة الثالثة من النسخة الأم لكتاب (الاغتباط) بخط يد محمد بوجندار



الصفحة الخامسة من الكتاب المخطوط

تصوير ذ. كُريم

بعد طمسه للتشطيبات

في بداية الورق (7) كتب المؤلف هذه العبارات:

بسم الله الرحمان الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه

الجزء الثاني

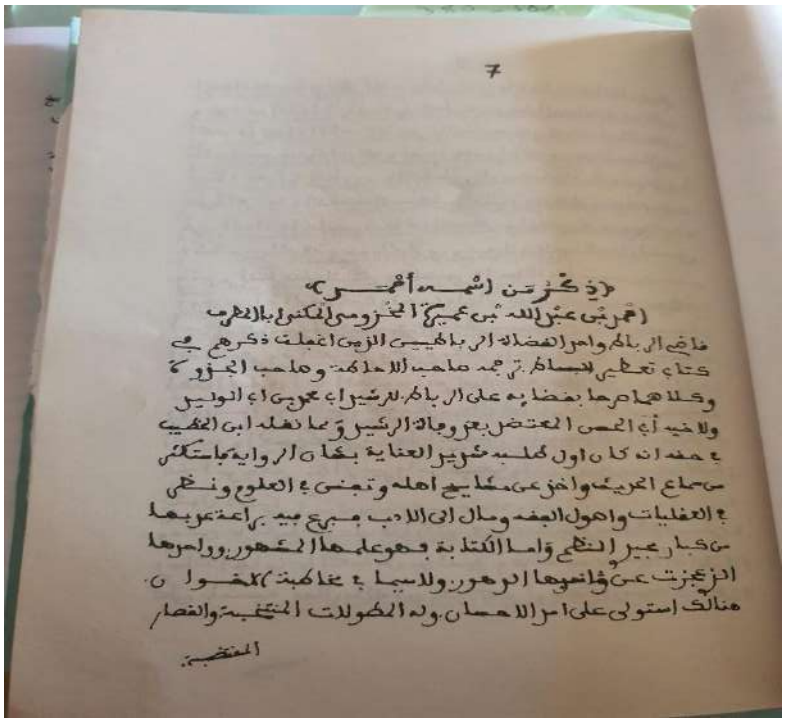
فيمن اسمه أحمد ومحمد من كتاب الاغتباط

بتراجم أعلام الرباط لمؤلفه أبي عبد الله

محمد بوجندار الرباطي الدار شفاه الله

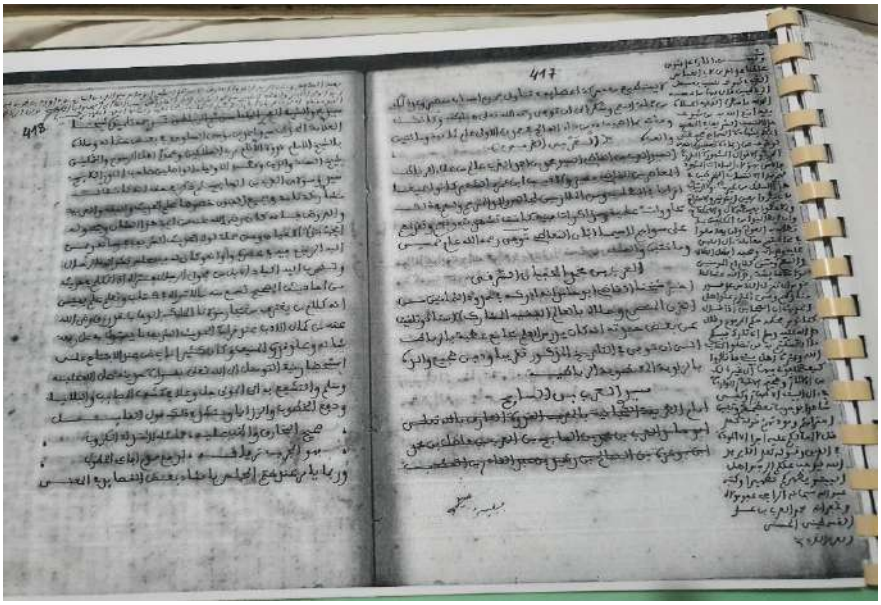
وعافاه في هذه الدار وفي تلك الدار

آمين بالأمين

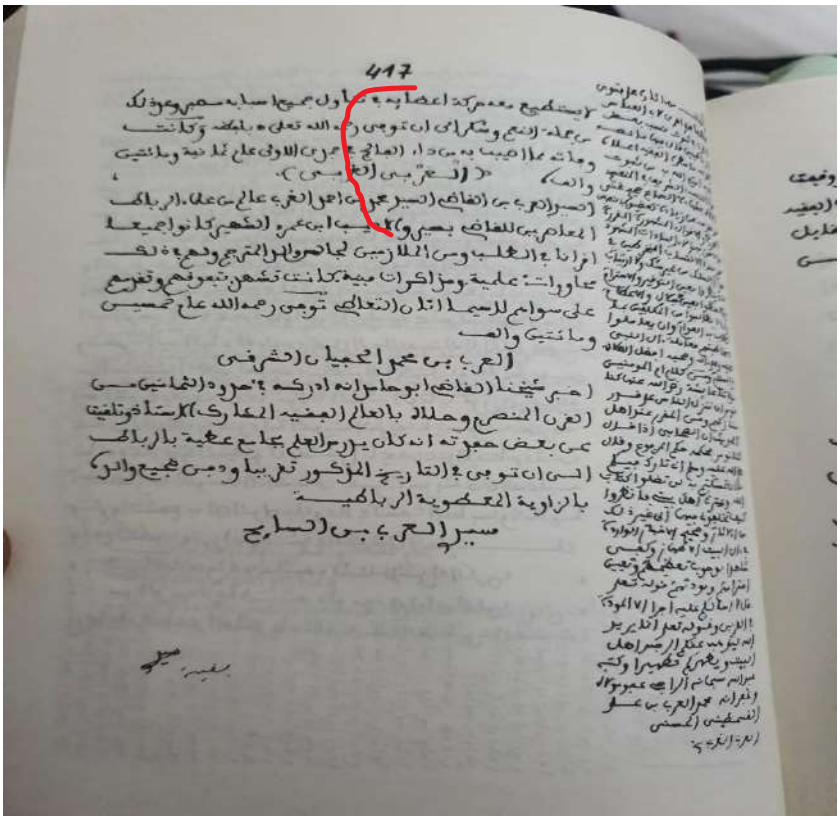


تصوير ذ. كريم

ثم شطَّب عليها، منتبها لخطئه ، مستدركا لسهوه. فتدخل ذ.كريم بتمويه القارئ بأن هناك نقص وبتر في المتن. إذ لا يجوز للواقف على المخطوط أوالدارس أو المحقق أن يتدخل فيما وضعه المؤلف. وهذا الأمر تكررعنده في لوحات المخطوط . وفي ص.417 بعد ترجمة " سيدي العربي ابن السايح" كتب المؤلف ثلاثة أسطر ثم شطب عليها، وتدخل ذ. كريم كعادته وطمسها أثناء التصوير.

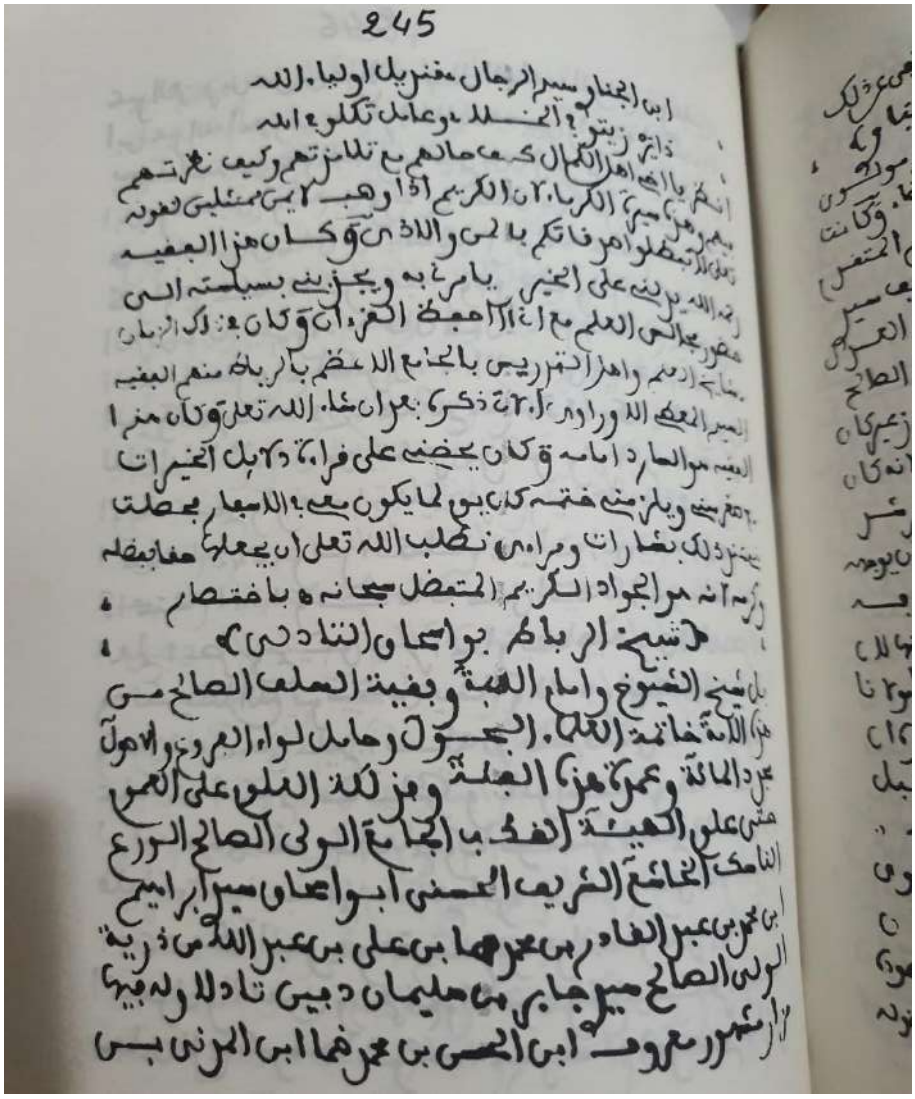


اللوحة 418 من النسخة الأم



الصفحة 417 مصورة عن النسخة الأم للكتاب المخطوط وتدخُّل ذ. كريم

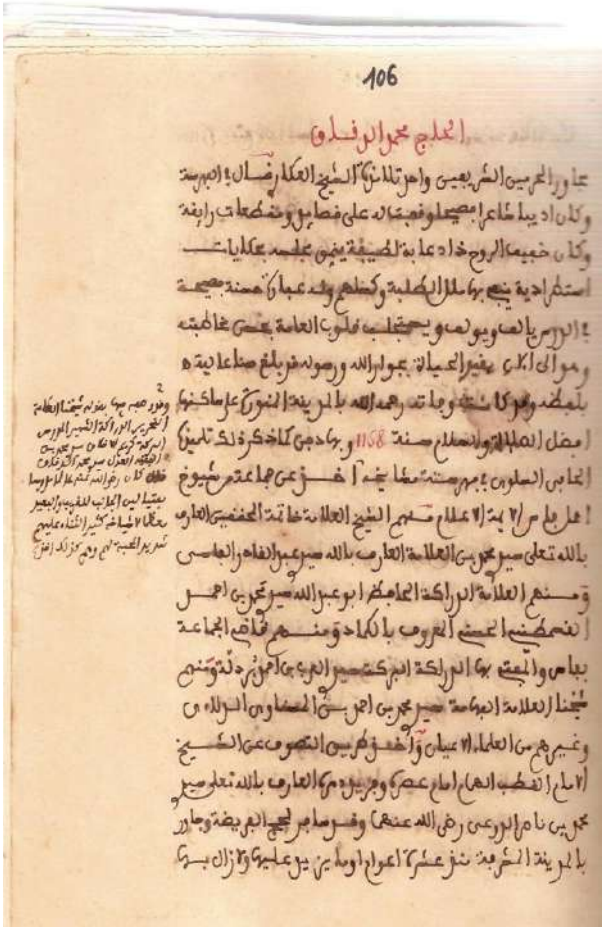
اللوحة 246 من النسخة الأم



الورقة المصورة ص.245 ذ.كريم

الملاحظ أن هناك فرق بين اللوحة 246 والورقة ص.245، فالأستاذ كريم صور ورقته من نسخة مغايرة للنسخة الأم.

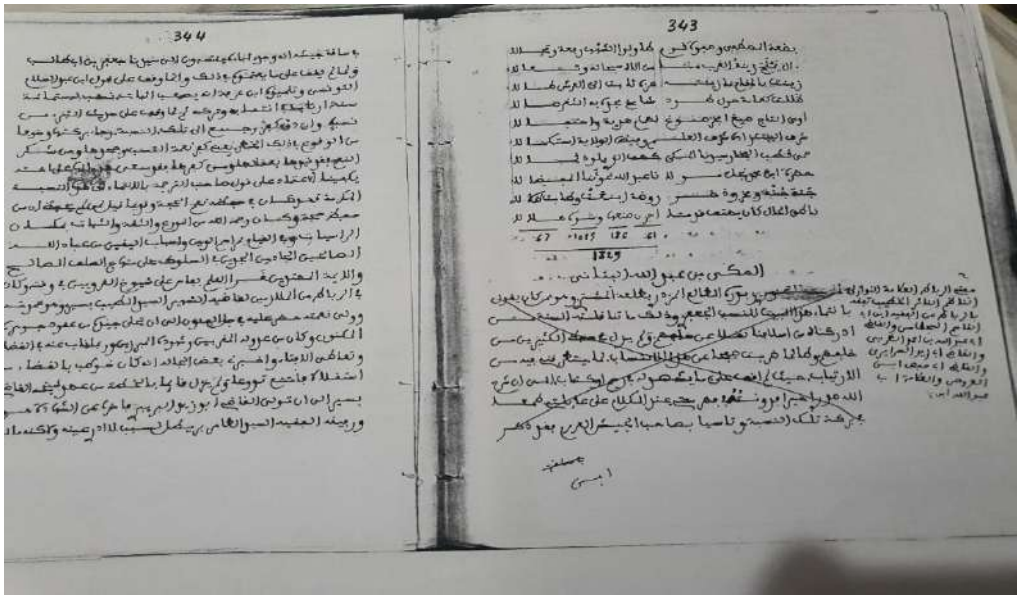
كما أن كتاب (**الاغتباط**) يحتوي على إضافات وحواش وفوائد بخط المؤلف التي تلحق بالمتن أثناء التحقيق. لكن الدارس ومحقق هذا الكتاب، أغفلها رغم الرموز الموجودة داخل المتن والتي تحيل إلى أن هناك شيء مهم يجب أن يدخل في النص المحقق. فالنظر في هذه الأوراق، تفي بالغرض.

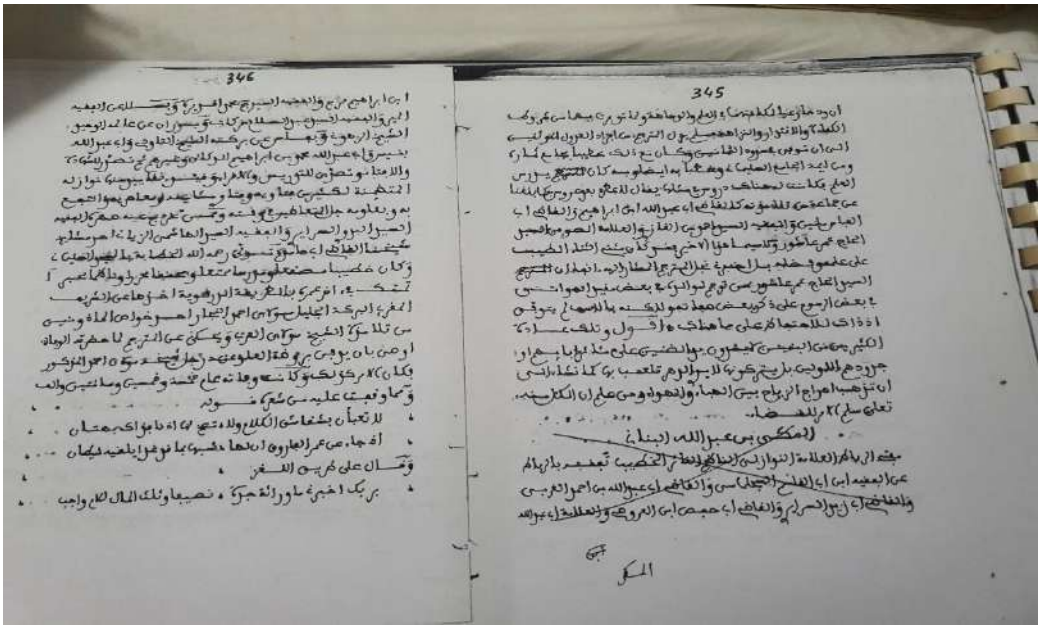


ج- وفي الورقة (343) تشطيبتحت ترجمة (المكي بن عبد الله البناني) وطرة يمنى فوقها يوجد حرفان (صح) أي صحح، ثم كلمة تعقيبة في كلمتين مائلتين: (في ساقة) مشطب عليها استبدلها بـ (**ابن**) مفادها :

(المكي بن عبد الله البناني)

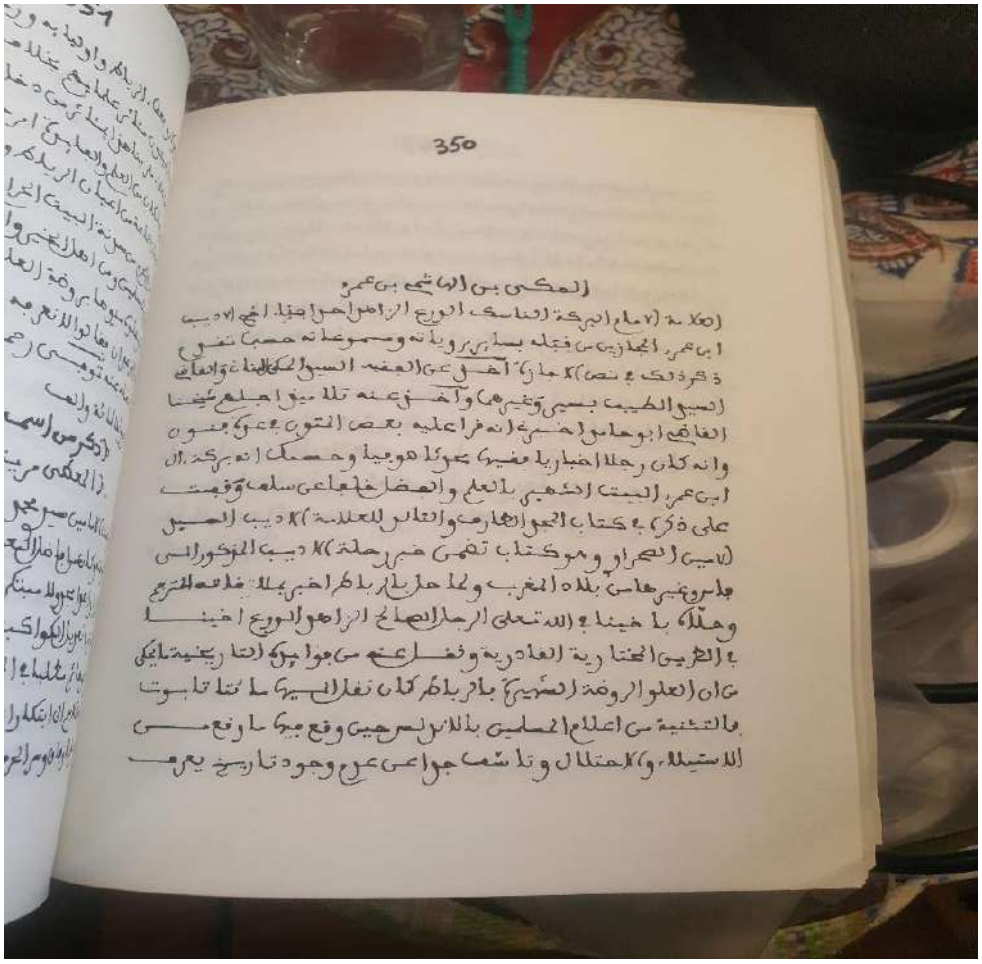
مفتي الرباط العلامة النوازلي الناظم الناثر الخطيب، تفقه بالرباط عن الفقيه ابن أبي القاسم السجلماسي والقاضي أبي عبد الله بن أحمد الغربي والقاضي أبي زيد السرايري والقاضي أبي حفص بن العروصي والعلامة أبي عبد الله ابن إبراهيم فرج والفقيه السيد الحاج محمد اقديرة. وبسلا عن الفقيه المير....



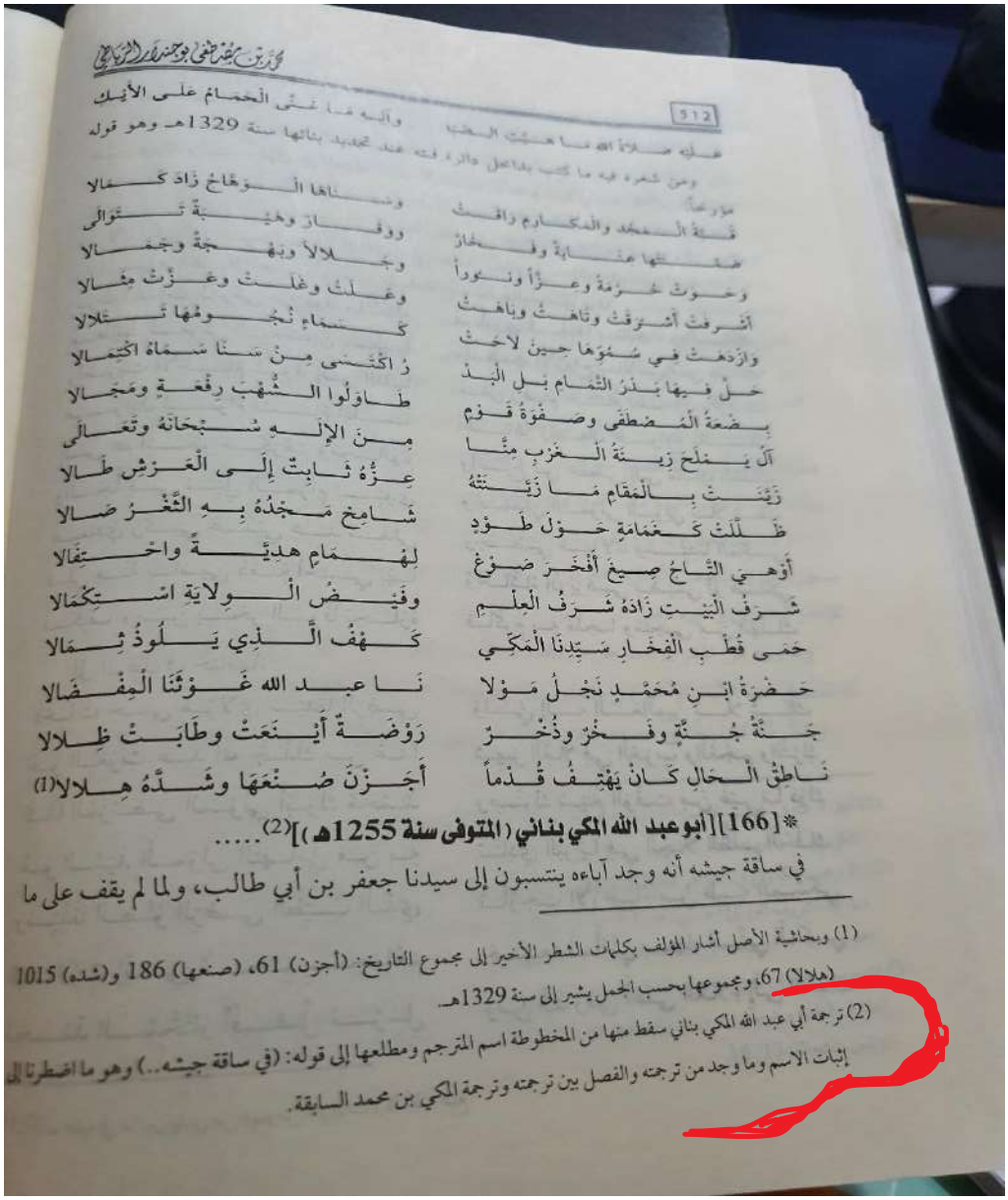


اللوحة 346 والورقة 344 مرتبطة بالورقة 350 بنظام التعقيبة (**فقد ذكر في ساقة جيشه**)، وآخر الورقة 344 مرتبط بالتعقيبة (المكي) بالورقة 350 حين ذكر فيها المؤلف ترجمة.

(المكي بن الهاشمي بن عمرو)



مما يتضح للعيان أن - دارس ومحقق- هذا المخطوط اختلط عليه الأمر ولم يعرف ما يصنع، وهو ما يصدق عليه مَثل خراش الذي تكاثرت عليه الظباء ، واختلط عليه الأمر، ولم يدرالدارس ما يصيد. وتبعه في ذلك ذ. نجيب الذي قال في مقدمة كتابه أنه قابل بين هذه النسخة ونسخة (د) مشيرا في هامش 2، ص.512 بأن ترجمة أبي عبد الله المكي بناني ساقطة من المخطوط الشيء الذي يتنافى مع حقيقة ما هو موجود في المخطوطة الأم. وبترتيب متفاوت.



وألبسه غيث الحمام على الأيك

512

ومن شعره فيه ما كتب بداخل دائرة فيه عند تجديد بنائها سنة 1329هـ وهو قوله

مارعاً
قبة المجد والمكارم راقت ... وشناها الوهاج زاد كمالا
ضمنتها عناية وفخار ... ووقار وهيبة تتوالى
وحوت حزمة وعزاً ونوراً ... وجلالاً وبهجة وجمالا
أشرقت أشرقت وتاهت وباهت ... وعلت وعلت وعزت مثالا
وازدهت في سموها حين لاحت ... كسماء نجومها تتلالا
حل فيها بذر التمام بل البدر ... ز اكتسى من سنا سماه اكتمالا
بضعة المصطفى وصفوة قوم ... طاولوا الشهب رفعة ومجالا
آل يملح زينة الغرب منا ... من الإله سبحانه وتعالى
زينت بالمقام ما زينته ... عزه ثابت إلى العرش طالا
ظللت كغمامة حول طود ... شامخ مجده به الثغر صالا
أوهي التاج صيغ أفخر صوغ ... لهمام هديته واحتفالا
شرف البيت زاده شرف العلم ... وفيض الولاية استكمالا
حمى قطب الفخار سيدنا المكي ... كهف الذي يلوذ ثمالا
حضرة ابن محمد نجل مولا ... نا عبد الله غوثنا المفضالا
جنة جنة وفخر وذخر ... روضة أينعت وطابت ظلالا
ناطق الحال كان يهتف قدماً ... أجزن صنعها وشده هلالا(1)

*[166][أبو عبد الله المكي بناني (المتوفى سنة 1255هـ)](2).....

في ساقة جيشه أنه وجد آباءه ينتسبون إلى سيدنا جعفر بن أبي طالب، ولما لم يقف على ما

(1) وبحاشية الأصل أشار المؤلف بكلمات الشطر الأخير إلى مجموع التاريخ: (أجزن) 61، (صنعها) 186 و(شده) 1015 (هلالا) 67، ومجموعها بحسب الجمل يشير إلى سنة 1329هـ.

(2) ترجمة أبي عبد الله المكي بناني سقط منها من المخطوطة اسم المترجم ومطلعها إلى قوله: (في ساقة جيشه..) وهو ما اضطرنا إلى إثبات الاسم وما وجد من ترجمته والفصل بين ترجمته وترجمة المكي بن محمد السابقة.

كتاب نجيب

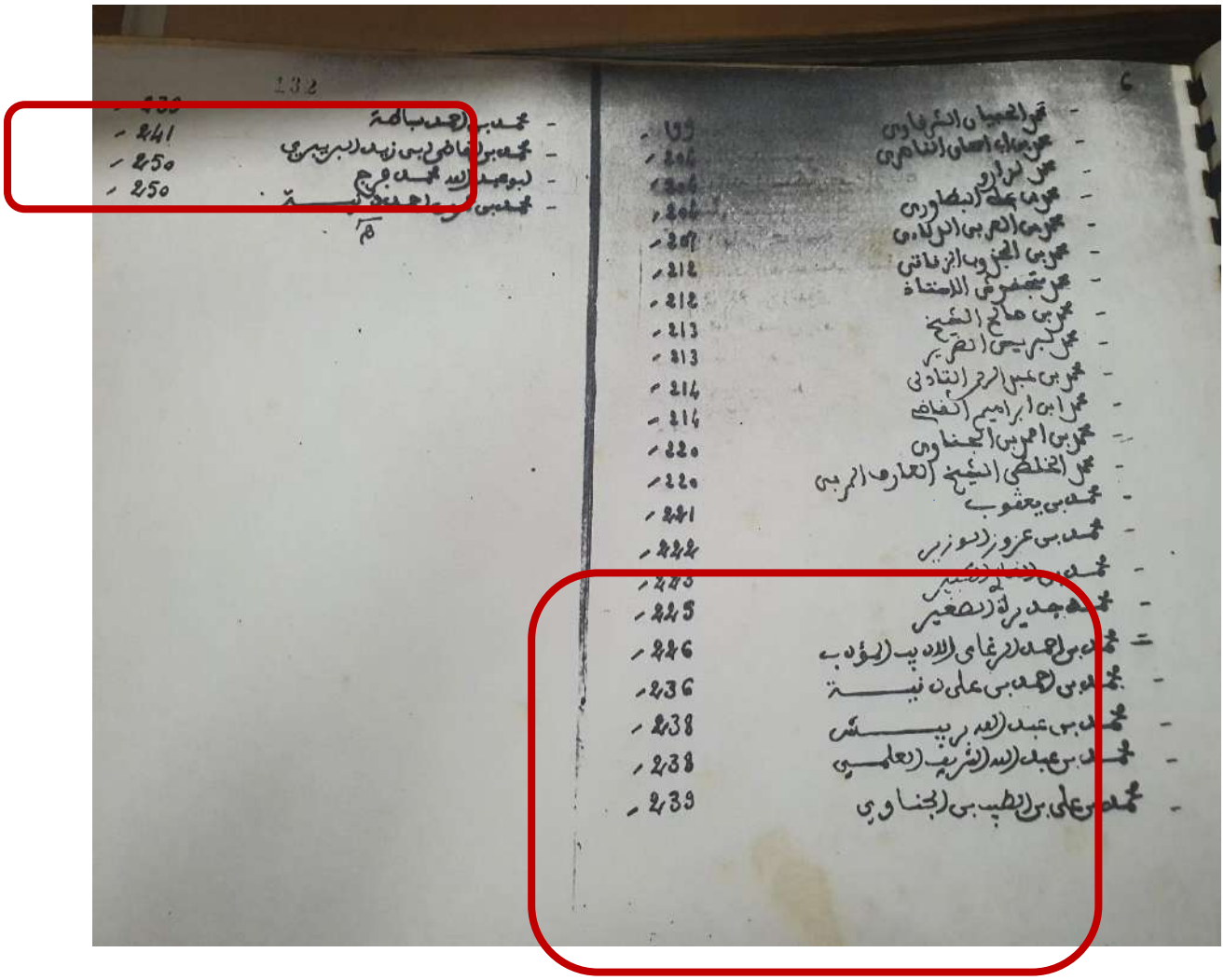
كما اقتصر مصور الكتاب المخطوط على استخراج لائحة بأعداد المترجم لهم ، من علماء وفقهاء وقضاة، ورجال العدالة والإفتاء والخطابة.."[15] وأغفل ذكر عشرة أعلام وهم مثبتين في آخر فهرسة الجزء الأول من مخطوط المكتبة الوطنية رقم (1287 د)، قائلا في مقدمة دراسته (ص.6) بأنه قد وجد فيها بترا عبارة عن 75 صفحة ويتعلق الأمر بإحدى وثلاثين ترجمة من صفحة (204 إلى277). والحق، بعد مقابلة الأربع نسخ الخطية: الأم (أ)، المكتبة الوطنية (ب)، المكتبة الحسنية (د) مؤسسة علال الفاسي (ج)، أن هذا البتر طال النسخة الأم ينقصها عشرة أعلام [16] فقط وهم:

[15] - الكتاب المصور لكريم ص.8-27.

[16] - كانت موجودة ضمن النسخة الأم لكنها مبعثرةو ملزماتها منفكة عن الكعب.

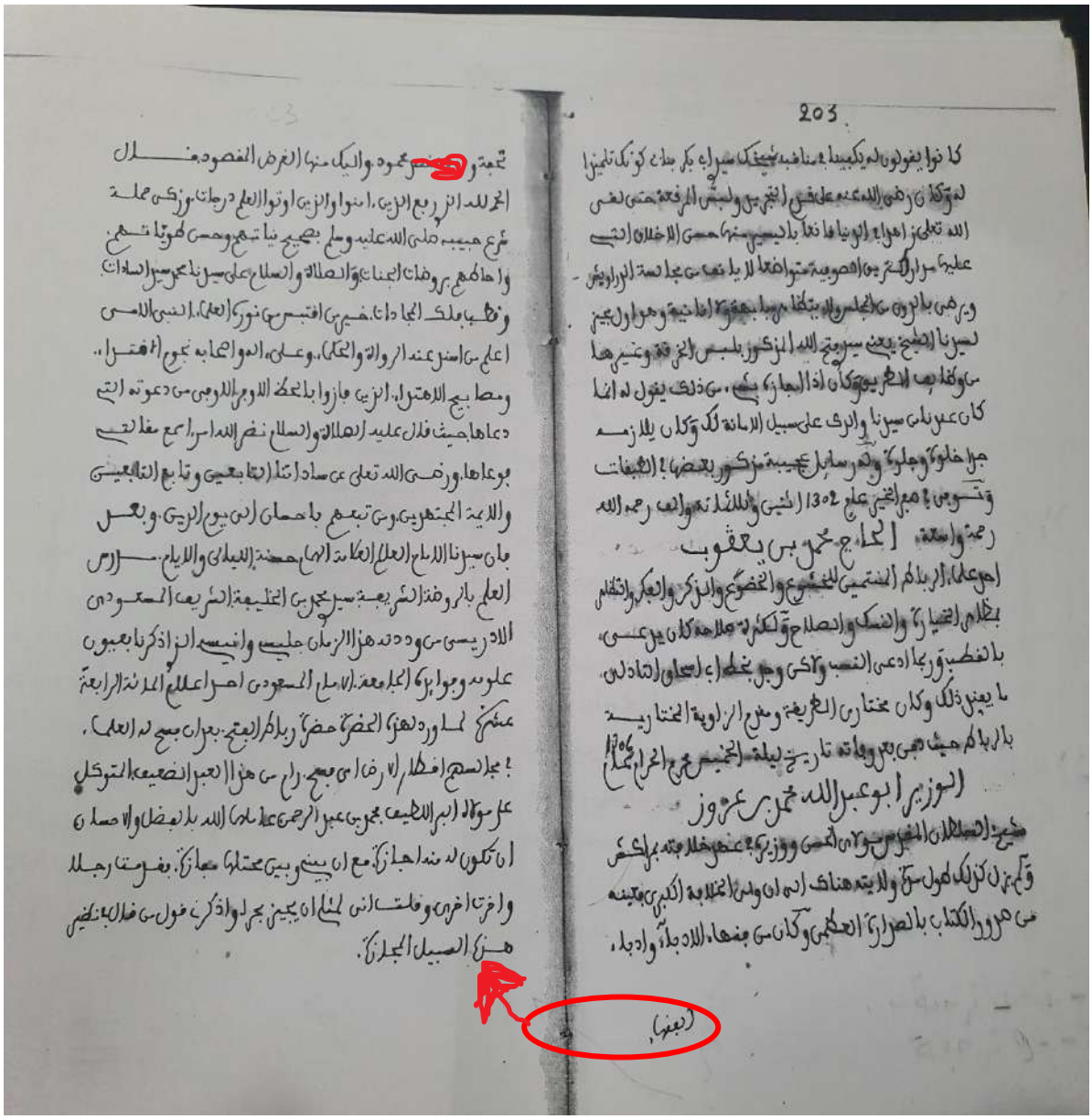
- تتمة ترجمة(**الوزير أبو عبد الله محمد بن عزوز**)
- ترجمة (**الحاج محمد بن الغازي الكبير**)
- ترجمة (**محمد كديرة الصغير**)
- ترجمة (**محمد بن أحمد الرغاي الأديب المؤدِّب**)
- ترجمة (**محمد بن أحمد علي دينية**)
- ترجمة (**محمد بن عبد الله بريش**)
- ترجمة (**محمد بن عبد الله الشريف العلمي**)
- ترجمة (**محمد بن علي بن الطيب بن الجناوي**)
- ترجمة (**محمد بن أحمد سباطة**)
- تتمة ترجمة(**القاضي أبو عبد الله لبريري**)

وهذه الأعلام مثبتة في الورقة الأخيرة من فهرسة الجزء الأول من النسخة (ب).فكان عليه أن يصورها كعادته، وأن يلحقها بالنسخة " الأصل" بدلا من أن يجهد نفسه بطباعتها، وذلك حفاظا على الأمانة العلمية.

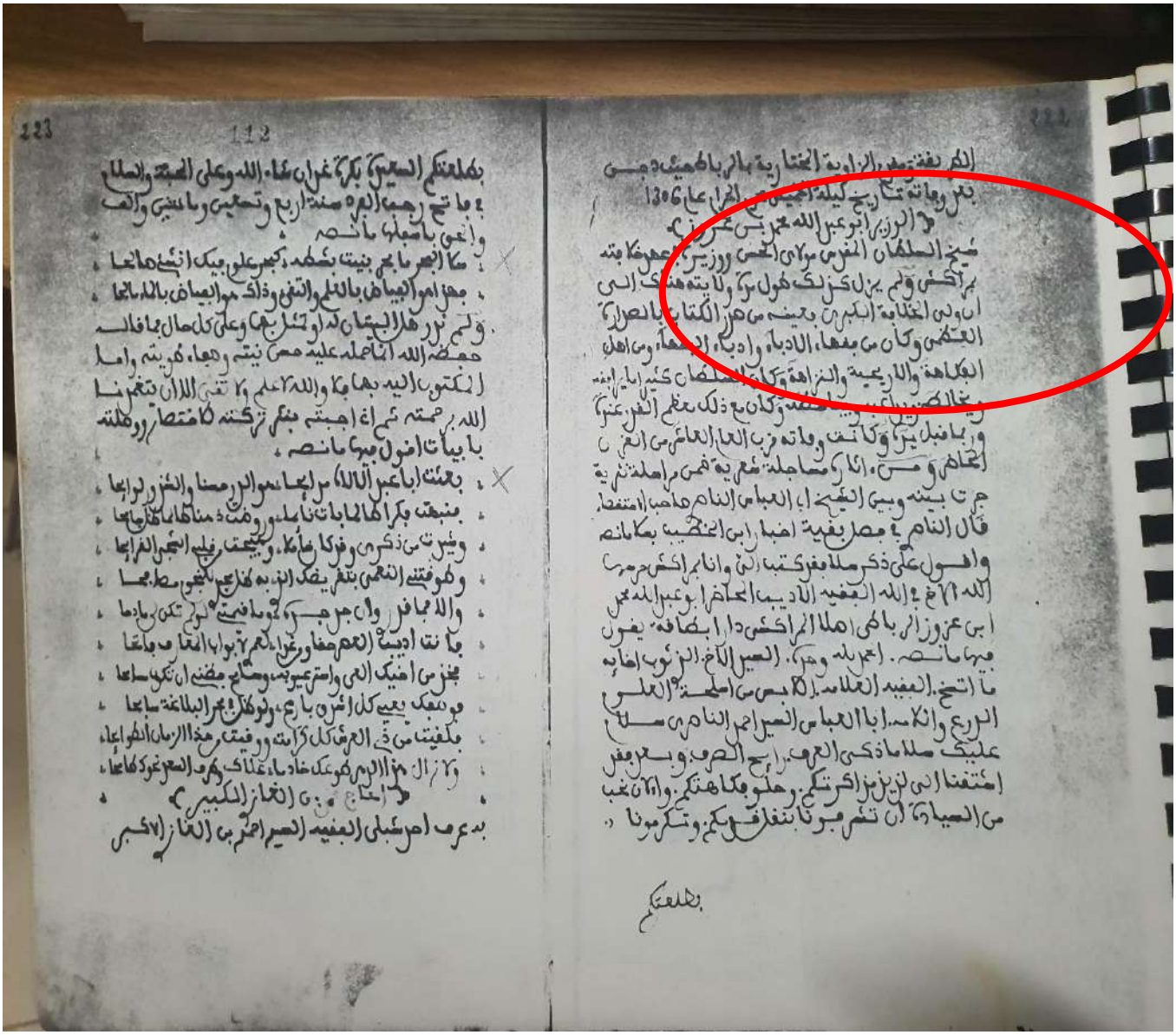


والواضح أن الدارس اعتمد في تصوير هذه الأوراق المبتورة، على نسخة المكتبة الوطنية(ب) ولفقها للنسخة الأم التي كانت غير مجلدة و ملزماتها منفكة عن الكعب، متفرقة، مختلفة الترتيب، ولم ينتبه المحقق إلى نظام التعقيبة، كما يظهر من خلال هذه الصور.

النسخة الأم (أ)



نسخة المكتبة الوطنية (ب)



- **خاتمة:**

ختاما نشير إلى أن الأستاذ كريم كان قد نصَّب نفسه صاحب المخطوط وخدم الباحث أو القارئ، بل ظللهم وأفسد عليهم النظر في المتن والاستمتاع بمعانيه، وذلك بإخراجه في هذه الطبعة المنشورة، عن طريق التصوير الملفق من عدة نسخ متباينة وبخط مختلف،دون الإشارة إلى ذلك، وأوقع بعض من الباحثين في المغالطات التي ذكرناها، **وما خفي كان أعظم.**

لذا نهيب بكل ممتطٍ لعلم الكوديكولوجيا والفيلولوجيا، أن يتسلح بآليات التحقيق أولا، ويبحثعن جميع النسخ المخطوطة ويفحصها، ويتعرف على رسم حروفها كي يصل إلى المعنى الذي أراده صاحب المخطوط، ثم يضبطها بالشكل التام كي لا يلحن أثناء القراءة. وأن يكون متمكنا من علوم الآلة من لغة ونحو وصرف وتركيب وعَروض، وأن يكون على اطلاع بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف

والأشعار والأمثال والحكم، كي لا يقع في المحذور أثناء التحقيق. وهذا العلم ليس ميسرا للجميع، ولا يمكن الإبحار فيه إلا لمن توفرت فيه شروط المحقق الأمين، كما سبق الذكر.

فكتاب (الاغتباط) المخطوط، سفر فخم، يستحق منا كل عناية وتقدير، من تأليف رجل من أبناء مدينة الرباط العريقة. فهو يتضمن تعريفا غنيا قويما لرجال هذه الإيالة في فترة تستغرق مدة قرنين ونصف. مما دعانا إلى التفكير مليا في الأمر، والعزم على تحقيقه تحقيقا علميا بالاعتماد على ما توفر لدينا من النسخ الخطية، آخذة برجز محمد بوجندار مفتخرا بصنعه، مؤرخا لتمام وضعه قال:

بُشْرَى فذَا الاغتباطْ ... عنْه اللِّثامُ يُمَاطْ
كالبدرِ ثمَّ سَناه ... فَضَاءَ منه الرباطْ
له السماء وطاءُ ... كذا الثريا مَناطْ
فَخُذه خَيْرَ كتابْ ... وافَاك منه اغْتباطْ
بين اسْمِه ومُسمَا ... هُ وصْلَةٌ وارتباطْ
لذا أتى من وفاقْ ... تاريخُه (الاغتباط)
1344

الفهارس العامة

- أحمد شوقي بنبين، دراسات في علم المخطوط والبحث البيبليوغرافي الخزانة الحسنية، الطبعة 4، دار أبي رقراق الرباط، المغرب، 2011م.

- أحمد شوقي بنبين ومصطفى طوبي، مصطلحات الكتاب العربي المخطوط (معجم كوديكولوجي)، ط.4، الخزانة الحسنية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، 2011م.

- مجموعة مؤلفين، الحركة السلفية في المغرب العربي، دار الأمان بالرباط، ط.2، 2010م.

- محمد بوجندار، الاغتباط بتراجم علماء الرباط، كتاب مخطوط.

أ- النسخة (الأم).

ب- نسخة الخزانة العامة (ب).رقم (1287 د)

ج- نسخة الخزانة الحسنية (ج). رقم (12491)

د- نسخة مؤسسة علال الفاسي (د).رقم (354ع)

- محمد بوجندار، الاغتباط بتراجم علماء الرباط، نشرة مصورة، دراسة وتحقيق عبد الكريم كريم. طبع على نفقة السيد زين العابدين بن محمد بوجندار. الرباط، المغرب، 1987م.

- محمد بوجندار، الاغتباط بتراجم علماء الرباط، وبين يديه مقدمة الفتح من تاريخ رباط الفتح ويليه تعطير البساط بذكر تراجم قضاة الرباط، تأليف محمد بن مصطفى بوجندار الرباطي المتوفى سنة 1345هـ، تحقيق أحمد بن عبد الكريم نجيب، ط.،2 مركز نجيبويه للمخطوطات وخدمة التراث،1435هـ - 2014م.

- محمد رياض، شيخ الإسلام أبو شعيب الدكالي الصديقي وجهوده في العلم والإصلاح والوطنية مع ذكر ثلة من تلامذته وآثاره، ط.2، مطبعة النجاح الدار البيضاء،2009م

- عبد الحفيظ بن محمد الطاهر بن عبد الكبير الفاسي، معجم الشيوخ المسمى بـ (رياض الجنة أو المدهش المطرب) تحقيق عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية بيروت 2003م.

- عبد الرحمن بن محمد الباقر الكتاني، من أعلام المغرب العربي في القرن الرابع عشر، دار البيارق، ط.1، 2001م.

- عبد السلام بن عبد القادر بن سودة، إتحاف المطالع بوفيات أعلام القرن الثالث عشر والرابع، تحقيق محمد حجي، ط.1 دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1414هـ-1997م.

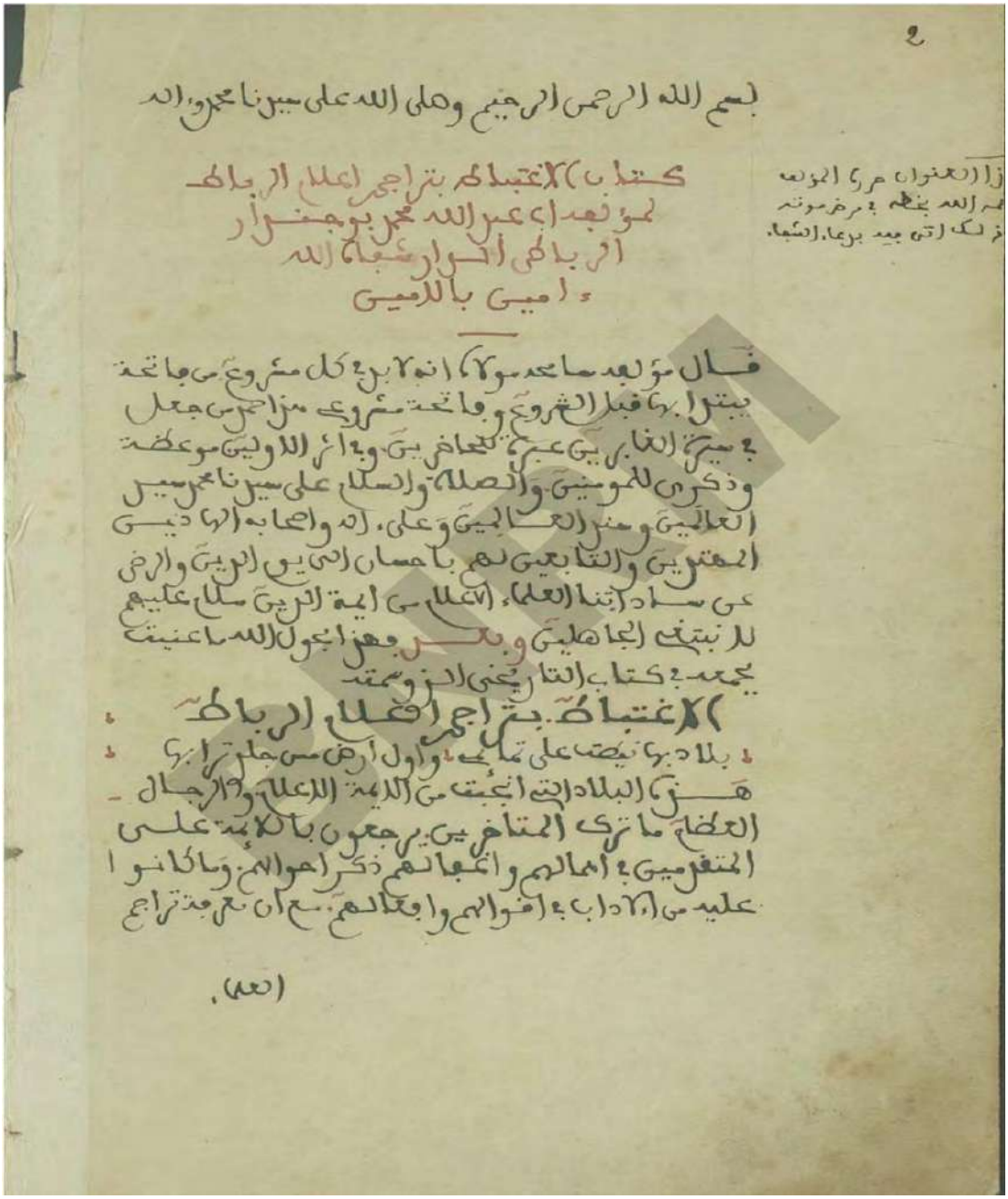
- عبد الوهاب بن منصور، أعلام المغرب العربي، المطبعة الملكية بالرباط، 1979م.

ملحق النسخ المعتمدة في البحث

أ- النسخة الأم (مخطوط خاص)

ب-نسخة المكتبة الوطنية (ب) رقم (1287 د)

الجزء الأول



بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وآله

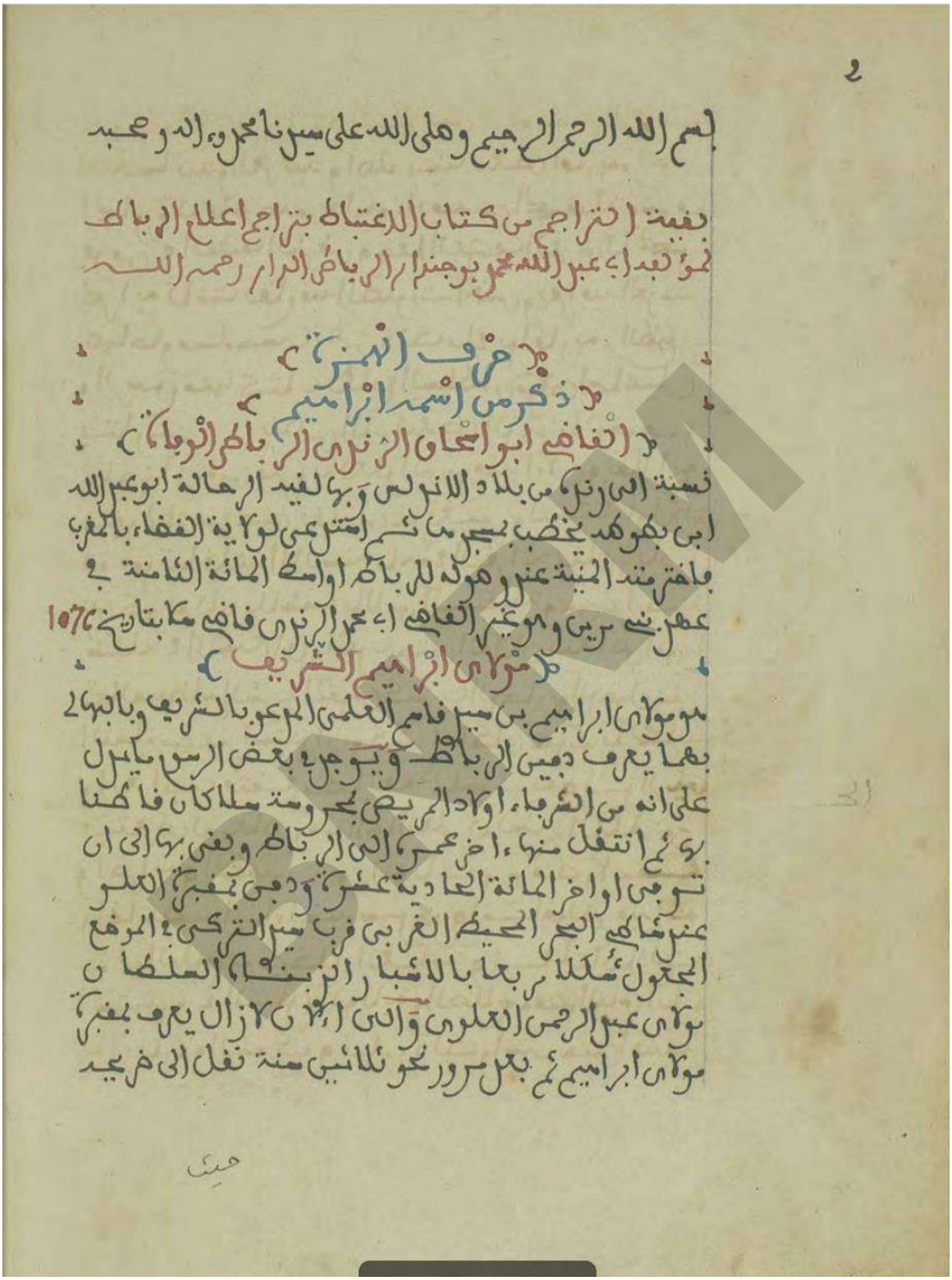
كتاب اغتباط بتراجم أعلام الرباط
لمؤلفه أبي عبد الله محمد بوجندار
الرباطي الأثري شفاه الله
وأمين باللامين

قال مؤلفه سامحه مولاه إنه لا بد في كل مشروع من فاتحة يبتدأ بها قبل الشروع وفاتحة مشروعي هذا من جعل في سيرة النابغين عبرة للحاضرين وفي آثار الأولين موعظة وذكرى للمؤمنين والصلاة والسلام على سيدنا محمد سيد العالمين ومنزل العالمين وعلى آله وأصحابه أئمة الدين المهتدين والتابعين لهم بإحسان إلى يوم الدين والرضى عن سادتنا العلماء الأعلام من أئمة الدين سلام عليهم لا نبتغي الجاهلين وبعد فهذا مجموع الله ما عنيت بجمعه في كتاب التاريخي الذي سميته

اغتباط بتراجم أعلام الرباط

بلاد بها نيف على ثمانية وأول أرض من جلة تراب هذه البلاد التي أنبتت من الأئمة الأعلام والرجال العظام ما ترك المتأخرين يرجعون بالأئمة على المتقدمين في أعمالهم وأعقابهم ذكر أحوالهم وما كانوا عليه من الآداب في أقوالهم وأفعالهم مع أن مع جدة تراجع

(نعم)



بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد وآله وصحبه

بقية التراجم من كتاب الاغتباط بتراجم أعلام الرباط
لمؤلفه أبي عبد الله محمد بوجندار الرباطي الدار رحمه الله

حرف الهمزة

ذكر من اسمه ابراهيم

الفقيه أبو إسحاق الزنري الرباطي الوفاة

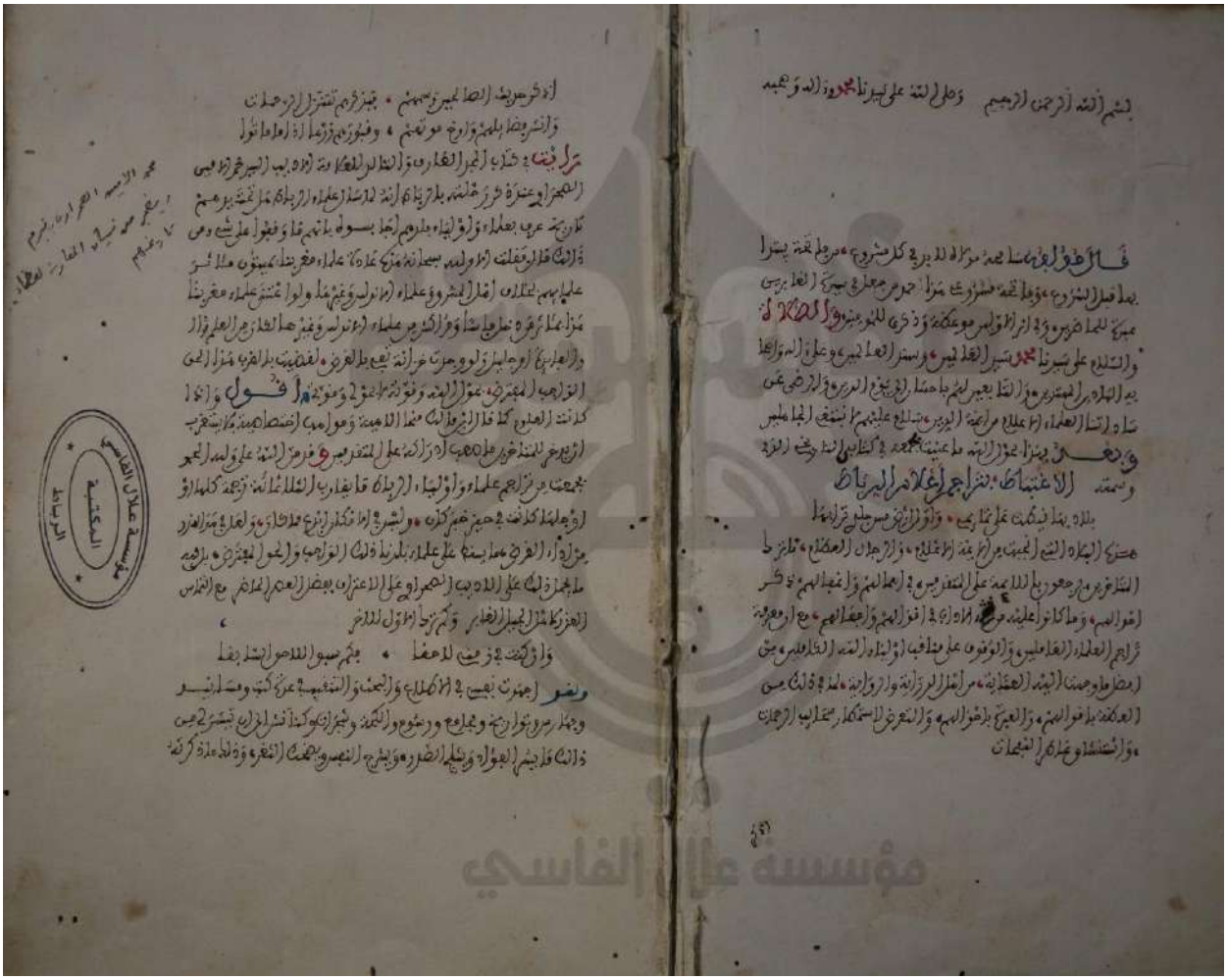
نسبة إلى زنر من بلاد الأندلس وبها لقيه الرحالة أبو عبد الله
ابن بطوطة يخطب بمسجد ما ثم اشتغل على الولاية القضاء بالمغرب
فاختر منه المنية عند رجوعه للرباط أواسط المائة الثامنة في
عهد بني مرين وهو غير القاضي أبي محمد الزنري فإنه مات بتاريخ 1076

مولاي ابراهيم الشريف

هو مولاي ابراهيم بن سيدي قاسم العلمي المدعو بالشريف وبابنها
بها يعرف دفين الرباط ويرجح بعض الرسم ما يدل
على أنه من الشرفاء أولاد الريش بحروسة سلا كان فاتحا
بها ثم انتقل منها آخر محمد إلى الرباط وبقي بها إلى أن
توفي أواخر المائة الحادية عشرة ودفن بمقبرة العلم
عند ساحل البحر المحيط الغربي قرب سيدي التركي الموقع
المجعول مكللا مربعا بالأشبار الزبنة السلطان
مولاي عبد الرحمن العلوي والى الآن لا يزال يعرف بمقبرة
مولاي ابراهيم ثم بعد مرور نحو ثلاثين سنة نقل إلى ضريحه

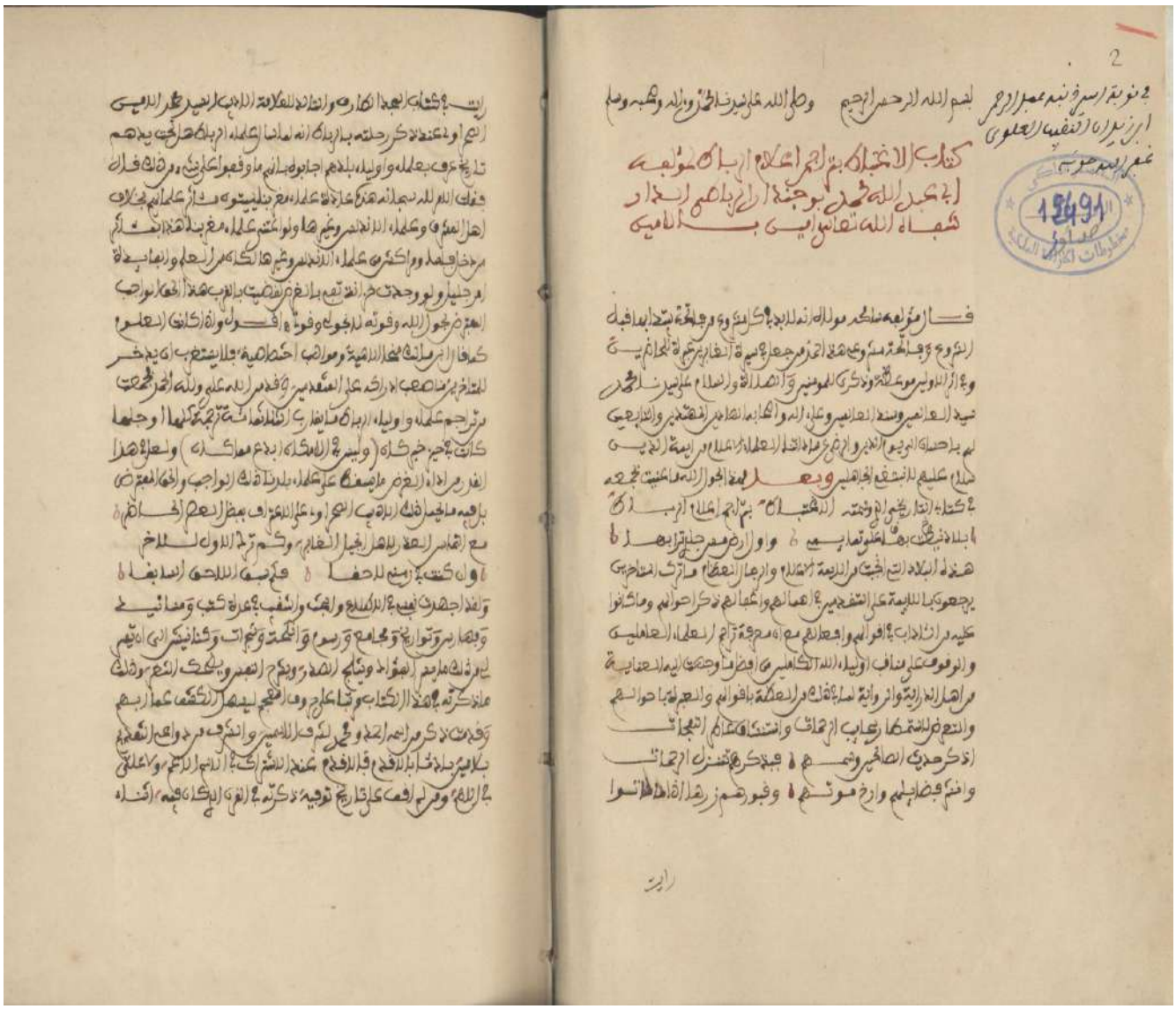
حيث

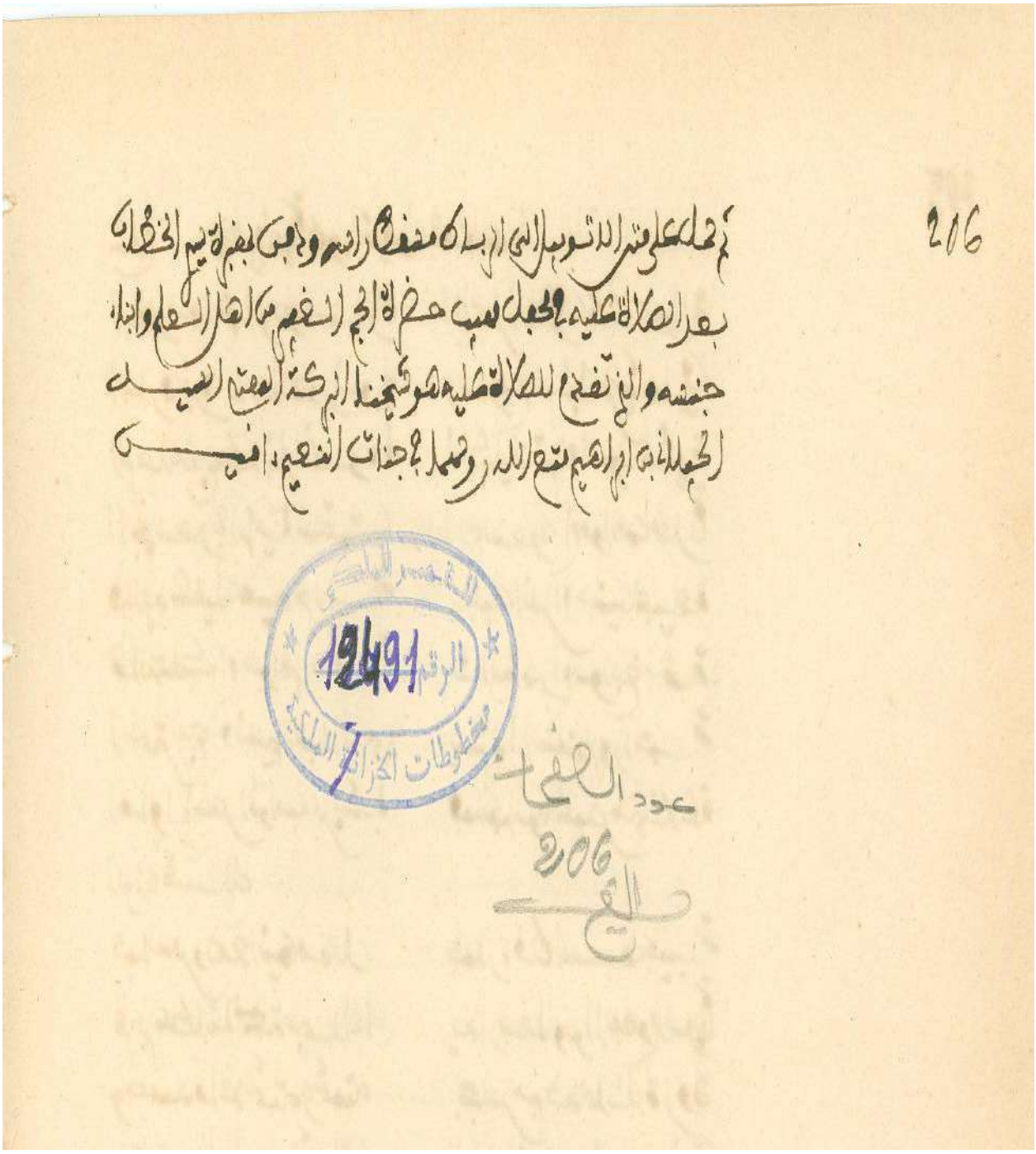
ج- نسخة مؤسسة علال الفاسي (ج) رقم (354ع)



د - نسخة الخزانة الحسنية (د) رقم (12491)

الورقتين الأولى والأخيرة





التكنولوجيا الحديثة مساق جديد وفرصة راهنة لكشف حقيقة وتذوق العمل التشكيلي: فان غوغ نموذجاً

الأستاذة إلهام التبابي

الدكتور منير السرحاني

مختبر: التكامل المعرفي في العلوم الإنسانية والاجتماعية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية - جامعة الحسن الثاني-الدار البيضاء

المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251249

الملخص:

يبتغي هذا المقال التجسير بين حقلي التكنولوجيا والفن التشكيلي تنظيرا وتطبيقا، للإجابة عن الإشكال التالي: إلى أي حد يسعفنا الذكاء الاصطناعي في فهم وتذوق العمل الفني البصري؟ والهدف من الإجابة عن هذا الإشكال هو توضيح أن مستقبل العلوم الإنسانية في مجال الاستيطيقا والفن رهين أيضا بتطور الذكاء الاصطناعي خاصة ما يعرف بالفن الرقمي باعتباره فرصة راهنة لتذوق الأعمال الفنية. إذ يمنح مجالا واسعا للمتلقي ليفهمها ويتذوقها ويصبح جزء منها.سنعمل على هذا المطلب من خلال مقاربة الفن من حيث ماهيته وتحديد معالم الجميل. وما الذي يجعل من الجميل جميلا؟ وكيف يمكن الحكم عليه من خلال ملكة الحكم. ثم بيان موقع التقنية من فلسفة مارتن هايدغر، وكيف ينظر لها من خلال لحظات متفاوتة وكيف حدد ماهيتا من خلال ربطها بماهية الفن الذي أضحى مجالا مرحبا للتقنية. ثم تعضيد هذا التصور من خلال تنزيله ضمن ما يعرف بالفن الرقمي من خلال نموذج الفنان الهولندي بفنسنت فان غوغ.

الكلمات المفتاحية: التكنولوجيا، الفن، التقنية، الفن الرقمي...

Abstract:

This article seeks to bridge the fields of technology and plastic art in theory and practice, answering the following problem: To what extent does artificial intelligence help us understand and taste visual artwork? The aim of answering this problem is to clarify that the future of the humanities in the field of aesthetics and art also depends on the development of artificial intelligence, especially what is known as digital art, as a current opportunity to taste works of art. It gives a wide scope for the recipient to understand, taste and become part of it. .We will work on this requirement by approaching art in terms of what it is and defining the contours of the beautiful. And what makes the beautiful beautiful? And how can he be judged by the queen of government. Then a statement of the location of technology from the philosophy of Martin Heidegger, how it is viewed through varying moments and how he

identified what it is by linking it to what art has become a field of hi-tech. Then support this perception by downloading it within what is known as digital art through the model of the Dutch artist Vincent van Gogh.

Keywords: technology, art, technology, digital art...

– مقدمة:

تفاعلا مع مجموعة الحقول المعرفية التي أضحت تفرض نفسها في الساحة العلمية خاصة تلك المتعلقة بتحول الرقمي الذي فرض نفسه لمواكبة تحولات العصر من خلال تنظيم أكثر من عشرين مؤتمر دولي حول العالم. ففرضت ضرورة التجسير بينه وبين حقول أخرى سواء باعتباره وسيلة أم غاية. من هذا المنطق يبرز الهدف من هذا المقال الذي نريد له أنه يجيب عن التساؤل التالي: إلى أي حد تجيب التكنولوجيا الحديثة نداء العمل الفني الغامض لتأثر بشكل جيد على ذوق المتلقي؟ ما الذي يجعل من الجميل جميلا؟ كيف نحكم علي الجميل من خلال ملكة الحكم؟ ما الذي يجعل من غموض المعل الفني محددا للتقنية؟ وما العلاقة بين التقنية والمعل الفني والحقيقة؟ بأي معنى نستطيع الحديث عن الفن الرقمي؟

محاور الورقة:

- المحور الأول: ما الذي يجعل من الجميل جميلا.
- المحور الثاني: التصور الكلاسيكي للتقنية لدى مارتن هيدغر.
- المحور الثالث: التصور الحديث للتقنية من منطور هيدغر.
- المحور الرابع: في الفن الرقمي.

لقد أضحت التكنولوجيا المعاصرة ملاذ العديد من العلوم تأسيسا على غاية سامية تبرز في تسهيل الاستعمال نزولا عند مبدأ تسهيل الولوج. مما يضطرنا للتساؤل حول إمكانية قبول عالم التشكيل للتكنولوجيا تطبيقا وتنظيرا؟ لأن تذوق العمل الفني في الحالة المألوفة يتم من خلال الرؤية المباشرة للعمل حيث تظهر عبقرية الفنان. سنحاول الإجابة عن هذا الإشكال من خلال تحديد الجميل أولا وما الذي يجعل من الجميل جميلا حسب كانت ثم التأصيل فلسفيا لمفهوم التقنية من رؤيا مارتن هيدغر وبيان هل يمكن للتقنية بيان الجميل بصورة أدق ثم ستنتهي بالفن الرقمي ذو الأساس التفاعلي باعتباره التنزيل الفعلي لعملية التجسير السالفة الذكر.

– ما الذي يجعل من الجميل جميلا

قبل الحديث عن محاولة مد الجسور بين حقل التكنولوجيا والاستيتيقا، لا بد من الحديث عن الرؤيا الحديثة للفن من خلال جيل دولوز الذي تموقع اهتمامه بالصورة في الفترة الثالثة والأخيرة من تاريخ أفكاره بعد أن فرغ من تاريخ الفلسفة، ثم التخصص بالفلسفة. إذ يهتبر كتاب منطق الإحساس الصادر 1981، والتي تناول فيه دولوز لوحات الفنان بيكين من خلال مدخل فلسفي. مهد الطريق لكتب أخرى "الصورة – حركة" ثم كتاب " سينما 2: الصورة – زمان. وهي كتب تتناول فلسفيا مفاهيم الرسم والسينما. إذ يعتبر سؤال كيف فكر الرسام؟ السؤال الجوهري للمحرك لجيل دولوز.

يرى جيل دولوز أن الفن يَحفظ ويُحفظ باعتباره كتلة من الإحساسات والمؤثرات الإدراكية والحسية. هذه الأخيرة التي يرى دولوز أنها تتعدى قوة الأشخاص الذين تعبر عنهم، إذ أصبحت هي الأخرى كائنات انفعالية:" فالإحساسات، والمؤثرات الانفعالية، هي كائنات تحمل قيمتها بذاتها وتتعدى أي معاش. يمكننا القول إنها تقوم بدون الإنسان، لأن الإنسان سواء كان منحوتا في الحجز، أو مرسوما على خامة اللوحة، أو مدونا عبر كلمات، فإنه يبقى مركب من المدركات والانفعالات. إن الأثر الفني كائن إحساسي، ولا شيء غير ذلك، فهو

موجود بذاته." من هذا المنطلق يمنح دولوز شرعية الوجود الفعلي للفن من خلال الانفعالات التي يحملها وهو ما يجعله يحفظ ويُحفظ. يضرب على ذلك مثال الفنان الذي يركب الألوان من في كتلة منسجمة من المدركات والانفعالات.

لا بد تحديد ماهية الفن لا ريب من ضرورة بيان معالم الجميل، وتعرف عنه، وتحديد ماهيته بهدف بيان وتوضيح ما إذا كان الحكم على الجميل من خلال اعتبار التكنولوجيا وسيلة لذلك يسهم في إضفاء الألفة أم أنه سبيل لتوسيع هوة الغرابة.ملكة الحكم حسب كانط يعرفها:" إن ملكة الحكم بعامة هي ملكة التفكير بالخاص من حيث هو متضمن في العام. فإذا كان العام (القاعدة، المبدأ القانون) معطى، كانت ملكة الحكم التي تدرج الخاص تحكم." تفاعلا مع القولة يقر كانت أن ملكة الحكم على الشيء الجميل أو غيره تتم من خلال تمثل الشيء في المخيلة المرتبطة بالفهم. ومدى شعورها باللذة أو الأمل أو الألم. ومنه يؤكد أن حكم الذوق لا يمكن إطلاقا أن يكون منطقيا لعدم ارتباطه بالمعرفة بل بكل ما هو جمالي، مرتبطة بالتمثلات الذاتية.

يسعى كانط وهو يقارب مفهوم ملكة الحكم في اللحظة الثانية من بسط مفهوم الجمال فيعتبره:" الجميل هو ما يمثل من دون مفاهيم بوصفه موضوع رضا للكل." بهذا القول ينفي كانط ارتباط الحكم عن الجميل بأي مصلحة ومنه فإن مصدر الشعور بالرضا يرتبط بحريتنا تجاه العمل الفني.

يقر في هذا المقام كانط أن حكم الذوق لا ينبثق من غاية معينة مما يعني أنه غاية في ذاته حسب تصور كانط ومنه فالتعيين الجميل يرتبط بالشعور بلذته التي يعلن عنها حكم الذوق الصالح للجميع. لذلك يربط كانط حكم الذوق بالخير وعلى هذا الأساس فهو بعيد عن الإغراق والانفعال. يؤكد أيضا أن الرسم في الفنون التشكيلية والنحت وفن العمارة هو الجوهري وهو الشيء الأساسي بالنسبة للذوق إذ يعتبر أن الألوان كثيرة الإغراء ولكنها ليست جديرة بالتأمل على عكس الرسم.

وبالنسبة له فالجمال يتخذ مظهرين اثنين هما كالتالي:

الجمال

✓ الجمال الحر	✓ الجمال التابع
✓ خال من وجود أي مفهوم	✓ يقتضي بالضرورة وجود مفهوم
✓ جمال قائم الذات	✓ جمال مشروط
✓ جمال الكبية	✓ يتحدد بمفهوم الغاية
✓ كم الذوق محض	

يحلل كانت الجميل من سمية، الشكل. بحيث يؤكد في اللحظة الأولى على أولية الحس في تجربة الجمالية، وهو اتجاه تجريبي يربط ملكة الذوق بالجمال. ويفرق بين الاحساس والشعور بحيث يرى أن الإحساس هو انطباع موضوعي في الحس فحين أن الشعور هو شيء ذاتي يبقى في الداخل ولا يمثل أي موضوع حسي. فاللون الأخضر ينتمي إلى إحساس الإدراك الحسي فحين أن سرورنا بذلك اللون ينتمي إلى الشعور. ومنه فإن:" حكم الذوق، باختصار هو حكم نظري غير معنى بمسألة وجود الشيء بل هو حكم على تأثيره حسب مبدأ اللذة والألم." في اللحظة الثانية: وهي الكمية يرى من خلالها كانط أن الجميل يكون بمعزل عن أي تصور عقلي، موضوع رضى كلي. من هذا المنطق الجميل حسب كانط هو الذي يرضي ويسر دون أي حكم عقلي. أما اللحظة الثالثة؛ التسمية والتي يرى فيها كانط أن الجميل يستند إلى في حكم ذوقه إلى ضرورة غائية للموضوع. فالحكم الجمالي ينشأ من خلال قصدية تمنح الشعور باللذة والرضا والسرور. اللحظة الرابعة: هي الشكل فيقول عنه كانط أن الجميل هو الذي يلتقط الموضوع بسرور وارتاح دون أي تصور وهو أمر يقتضي وجود حس مشترك باعتباره ارتياحا نموذجيا يجلب الانسجام إلى حقل الحكم الجمالي.

– التصور الكلاسيكي للتقنية لدى مارتن هيدغر:

تحديد الجميل استناد على الملكة الحكم التي تنظر للموضوع بشكل كلي من خلال ربطه بحالات الرضى تضنا أمام فرضية شبه مؤكدة لفكرة أن الذكاء الاصطناعي له كامل القدرة على استيعاب العمل الفني وتصريفه من خلال التقنية. ومنه لا بد موقعة التقنية فلسفيا، وإبراز ماهيتا وبيان ما إذا كانت ماهيتها تتمشى مع جوهر العمل الفني. سنعتمد على هيدغر للإجابة عن هذا التساؤل، لاعتبار واحد يبرز في مدى اضطلاع هذا الأخير على الفن التشكيلي ومحاولته تنزيله هرمينوطيقيا، مما يدل على وعي التام بحاجة العمل الفني. فما هو موقع العمل الفني من التقنية؟

يقر هايدجر متحدثا حول التقنية أن أهم إشكال يواجهنا يتجلى في عدم إدراكنا لماهيتها، ذلك أن الاقتصار على مثلاتها وتجلياتها وممارستها يجعلوننا خاضعين للتقنية بالضرورة. من أجل هذا الغرض الفلسفي يقدم هيدغر تعريفان لها يعتبرهما متعارضين. من جهة أن نعتبرها فعالية خاصة بالإنسان من خلال اعتبارها وسيلة لتحقيق بعض الغايات فيقول: "إن التقنية هي مجموع هذه المعدات بل هي ذاتها عدة باللاتينية تقول أداة instrumental". من هذا المنطلق يمكن اعتبار التقنيات وسيلة للفعالية للإنسانية ومعنى ذلك أن الانسان هو من يشيدها لخدمة غايته الانسانية. رغم وقوف هيدغر على الجانب الأدائي في التقنية من خلال جدليتي الوسيلة والغاية إلا أنه يعتبر نفسه لم يتوصل بعد إلى جوهر التقنية، لأجل تحديد ماهيتها باعتبارها وسيلة لغاية إنسانية. لغرض إبراز جوهر التقنية عمد هيدغر إلى توضيح ماهية العمل الفني فلسفيا، ذلك أن البحث عن أصل وقيقة العمل الفني هم فلسفي حركه على امتداد منجزاته. هذا الأخير الذي لازال يحافظ منذ قرون على تشكل من خلال ٤ علل.

- أولا: العلة المادية مثل المادة التي نصنع بها كاسا أو عملا.
- ثانيا: العلة الصورية وهو الشكل الذي تدخل فيه المادة.
- ثالثا: العلة الغائية الغاية التي تحدد كل من المادة والشكل.
- رابعا: العلة الفاعلة من تصنع النتيجة

يربط هيدغر التقنية باللفظ اليوناني "الاليتيا" وهي الحقيقة التي تشير في معناها إلى الانكشاف. فالعلاقة بين الاليتيا والتقنية ترجع أساسا إلى أن التقنية كفيلة بكشف الحقيقة العمل الفني بهدف إدراك بحيث أن كل إنتاج فني يجد أساسه في الانكشاف. خاصة وأن تكونه يتم من خلال تجميع وتنسيق وانسجام بين الأنماط الأربعة. التي يحكمها مجال الانكشاف بحيث تدخل الغايات والوسائل الأداة لكشفها. ومن هنا يبرز البعد الأساسي للتقنية في الكشف عن حقيقة وعلل العمل الفني. وبالتالي يؤكد هيدغر علاقة التقنية بالانكشاف قائلا "هكذا ليست التقنية وسيلة فحسب بل هي نمط من الانكشاف إذا اعتبرناها كذلك سينفتح لنا بالنسبة لماهية التقنية مجالا مخالفا تماما الانكشاف أي مجال الحقيقة."

وعليه، يعرف هيدغر التقنية في اللحظة الثانية، من خلال نقطتين أساسيتين: عدم ارتبط التقنية بفعل صانع فقط بل تعنى بالفن والفنون الجميلة المنمة عن فعل إنتاج سام يضمن شعرية معينة. والنقطة الثانية النفي عن تقنية أن تكون إنتاجا بمعنى الصنع لتأكيد أنها إنتاج بمعنى الانكشاف. يستنتج هيدغر بعد شد وجذب مع مفهوم التقنية قائلا: "أن التقنية شكل من أشكال الانكشاف فهي تنشر كينونتها في المنطقة التي وجد فيها الانكشاف ولاتتحجب وللاليتيا حيث وجدت الحقيقة".

– التصور الحديث للتقنية من منطور هيدغر

يشير في هذا المقام أن هيدغر: "أن التقنية الحديثة هي عبارة عن تحريض. تكون الطبيعة منذوره من حيث هي كذلك. أن تستخرج وتراكم."[1] يمثل لذلك بالمحطة الكهربائية التي تقيم بالقرب من نهر الراين بحيث ترغمه بتدوير الآلات الدوران ومنه يقر قائلا:" أن الانكشاف الذي يحكم التقنية الحديثة يتخذ سمة مناداة أي استفزاز وتحريض." يسترسل هيدغر باحثا عن ماهية التقنية بربطها بالاستفسار على اعتبار أن هذا الأخير هو النمط الذي من خلاله يكشف الواقع نفسه. بحيث يجعل الانسان على استعداد ليكشف الواقع لمخزون القابل للتسخير. وفي التسخير نمط من الكشف والانكشاف التي يبنى على الحقيقة والتقنية. لا يرى هيدغر في التقنية خطرا بقدر ما يراه في الاستفسار بحيث يرى أن ماهية التقنية الأولى أن تحتضن نمو ما ينقذ. يخلص هيدغر أن ماهية التقنية:" تقحم الإنسان فيما لا يمكنه من تلقاء نفسه أن يكتشفه." بعد هذا الجدل حول التقنية يرى هيدغر أن لمس ماهية التقنية تقتضي مجالا وسعا رحبا لها وبالنسبة له فالفن مجال احتضان التقنية فيقول:" إن الفن هو مثل هذا المجال والحق أنه يكون كذلك عندما لا ينغلق تأمل الفنان من جهة عن شبكة الحقيقة، فإنه الذي تطمح إليه أسئلتنا ... إلا أننا تساءلنا عن ماهية التقنية، كلما أصبحت ماهية الفن غامضة."

– في الفن الرقمي

الفن الرقمي هو التجسير الفعلي بين تصور جميل وإدراكه والشعور بحالة الرضا من خلال التقنية أو التكنولوجيا على اعتبار أن الفن مجال أوسع لاحتضانها وتنزيلها تطبيقيا بعد شرعنتها نظريا وفلسفيا. الفن الرقمي هو إنتاج حديث ناتج عن التفاعل التكنولوجي مع الفني بواسطة التقنية "الحاسوب". اعتمادا على الوسائط من قبيل الماسح الضوئي الذي يمكن من إدخال العديد من المعلومات والبيانات داخل حاسوب الآلي كالصورة الفوتوغرافية.

يقول جاكسون بولوك (1956-1912):" تحتاج الدوافع الفنية الجديدة إلى تقنيات فنية حديثة جديدة، وقد وجد فنانوا العصر الحديث بالفعل طرقا جديدة للتعبير عن أنفسه.... ففنان العصر الحديث - عصر الطائرة والراديو والقنبلة الذرية- لا يمكنه التعبير عن طريق تقنيات عصر النهضة القديمة، أو تقنيات ثقافة أخرى سابقة. "

تعليقا على هذه المسلمة نستشف أن واقع الفن أضحى يستقيم باستقامة الحياة وآلياتها من بينها التكنولوجيا ومنه لا بد من الحديث عن مواكبة الفن للتطورات المعاصرة له ومن بين أهم هذه التطورات التكنولوجيا التي يمكن إدراجها ضمن التقنية. ولعل من أهم طرق المواكبة التكنولوجيا للفن ما يسمى "الفن التفاعلي" أو "الفن الاجتماعي" أو حتى "الفن التشاركي". يعتمد أساسا على التفاعل الإيجابي بين الجمهور والفنان. وهو فن يخرج الفنان من حالاته الفنية المنعزلة بين ثالوث الفنان والعمل والمعرض. " نحو التفاعل مع محيطه السوسيوثقافي في إطار علاقة تربط بين الفنان والجمهور بغرض إزالة الهوة التي تفصل المبدع الذي تعود العيش في أبراج عالية، عند المواطن البسيط."

لا ريب أن الإنتاج الفني المتمحور في العمل الفني هو نتاج عملية محكمة ضمن سيرورة تجمع الفكري والمادي ثم الحسي. وهي عملية كانت محكمة بالإبداعات الثابتة ذات الطابع الكلاسيكي على نحو الرسم الزيتي وفن النحت والتصوير الفوتوغرافي. هي عملية وسيرورة تغيرت مع مخرجات التكنولوجيا ضمن ما يعرف ب "الفن الرقمي التفاعلي". وهو فن يستجيب لسلوك المشاهد من خلال فرصة أن يكون العمل وجودا بالفعل ويتفاعل مع العمل الفني بتتبع حركاته وأجزائه المختلفة ومن هذا المنطق يستند الفن الرقمي على فكرة أساسية:" أن تكون موجودا، تختبر الأداء الحركي وربما حتى توجهه بنفسك لكن يمكنك الشعور بالأفق والخيال الموجود في الفن الرقمي."

لا مناصة من تجاوز ارتباط الفن بالصنعة خاصة مع الفلاسفة اليونان القدماء بدءا من سقراط حتى أرسطو مرورا بأفلاطون حين أذعنوا أن الفن صنعة وقياسا لذلك اعتبر الفنان صانعا. وعلى نفس المنحى سار الفنانون في العصر الرومانسي خاصة مع التحف المعمارية كالمسرح. مع العصر الحديث المتجاوز للبرغماتية الفنية مع ليوناردو دافنتشي الذي جعل من الفنان مجيبا لطلبات الطبقة البرجوازية. في

العصر الحديث أصبح الفنان يستجيب لرغبته الروحية المبدعة. هذا النسق الفني سرعان ما تغير مع النصف الثاني من القرن العشرين بالتمعن الجيد لفكرة "الحركة والزمن" التي تبناها الاتجاه التجريدي ومدرسة الفن الحركي. في عقر هذا الأفق برز الوسيط التكنولوجي الذي حمل الفن ضمن أفق آخر وقد سمي بفن الوسائط الجديدة New media art.

وهو الذي استفاد من التكنولوجيا الرقمية على اختلافها. من هنا بدأ الابتعاد عن مركزية اللوحة نحو الاهتمام بالحركة والزمن التي وجدت ضالتها في الوسائط التكنولوجيا. خاصة من خلال تفاعل مشاهد مع العمل الفني ضمن نسق Digital art المتبينة لفكرة interactivity أو التفاعلي. والتي تسعى لهدم وتفكيك تباث وجمود العمل الفني تماشيا مع تعريف الفن التفاعلي القائم على طبيعة العلاقة بين الحياة بشكل عام والبشرية على وجه الخصوص وهو تفاعل يقوم على فكرة التفاعل بين الأنظمة الحاسوبية ومحيطها الخارجي.

تعتبر لوحة الفنان مارسيل دوشامب سنة 1920 المعنونة ب:"لوحات زجاجية دوارة." وهو لوحة تستند بالأساس على التفاعل الرقمي إذ يجب على المشاهد تشغيل الجهاز والوقوف على بعد متر واحد حتى يرى المشاهد ذلك بوهم بصري وهي عملية تعتمد على التفاعل التالي: الفنان - التقنية - العمل الفني. هو ما يجعل من هذا الأخير ذو سمة بارزة. في هذا السياق تقر الفنانة الفرنسية فيرونيك أيوفي:" هذا التفاعل المتجدد مع الجمهور يغذي المخيلة ويفتح للفنان آفاق جديدة لكنه لا ينسى أن يمتعه ويبعث البهجة في قلبه." ومن أمثلة الفن التفاعلي معرض الفنان الهولندي فان غوغ والذي أقيم بالصين بعد أن امتد لخمس سنوات. يؤكد ويليم فان غوغ معلقا على المعرض:" أعتقد أننا نتعلم الكثير حول حياته وحول أمله ويأسه وإلهامه المهم جدا بالنسبة للفنان أن نعلم الكثير حوله أعتقد أن المعرض يجعلنا أقرب ما نكون إلى شخصية فان غوغ الفنان."

– تجليات الفن الرقمي

أولا: تقنية الفن الثلاثي الأبعاد: هي تقنية متواجدة عن الإعداد المنجز من خلال الكمبيوتر اعتمادا على مسح يمثل الأشياء على الشاشة في شكل أحجام كبيرة تسمح للمتلقي بتذوق العمل الفني.

ثانيا: المعالجة البينية الرقمية تقوم على فكرة إنجاح الصور المركبة المتأتية من فضاء رقمي.

ثالثا: النحت الرقمي يمكن من نحت ثلاثي الأبعاد.

رابعا: الرسم الرقمي.

– إشكال الفن والثقافة والتكنولوجيا

ظهور المحاولات الأولى في مجال الفن الرقمي كانت في منتصف القرن الماضي مع الفنان الأمريكي بنجامين فرانسيس لابوسكي الذي لفت انتباهه بعض أشكال الترددات على الشاشات الراديو والتي أخذت شيئا من الأسلوب التجريدي على شكل حلزوني وكأن صاحبها رساما ماهرا يمتلك إحساسا دقيقا متناسقا. من هذا المنطلق فكر الفنان في استعمال الحاسوب كأداة فنية ومنه قام بأول محاولة في الفن الرقمي من خلال لوحة بعنوان "الرادارات" ومنه أعلن عن حقبة الفنون الرقمية. نستطيع القول إن الفنان اليوم، يجد في البرمجيات ضالته ما يمكنه من التعبير بدقة ونقل رؤياه بفاعلية أكثر هو ما يؤكده المصور الفوتوغرافي جورج السنين آستغما: "إن الآلة الفوتوغرافية ترسم بدقة أكثر من قلم الرصاص كما أنها تمكنني من كم هائل من الصور في حي زمني وجيز".

كما يقر بنفس الأمر الفنان التونسي نور الدين لهاني في مقاله "ريشة في عطلة" يقول:" إذا اعتبرنا أن فن التصويري هو تهيئة لفضاء ثلاثي الأبعاد مهما كانت مقاساته أو تقنياته أو محامله فإنه يمكن الإقرار بسهولة أن الصورة الفنية يمكن أن تنجز افتراضيا يكفي أن نتصور أن شاشة الحاسوب بمثابة قماش الرسام وأن نسرع في الرسم عليها بالبرمجيات المخصصة لذلك." يعتبر الفنان التشكيلي نور الدين الهاني من أوائل الفنانين العرب المسخرين للتقنية والتكنولوجيا الذي كان ذكيا في التعامل معها فلم يستجب لما تفرضه التقنية بل سخرها لترجمة أحاسيسه ورؤياه للعالم مقدما بذلك نموذجا حيا عن التفاعل الفعلي من ثقافة الذاكرة إلى ثقافة الإبداع على نحو هذا التجاذب بين الذاكرة

والثقافة نجد سلسلة لوحات بعنوان "تانيت" التي استلهمها من الآلهة الإغريقية وهي آلهة الخصوبة وهي رمز أسطوري ارتبط به القرطاجيون القدماء.

يقول الفنان الفرنسي مارسيل ديشامب: "إن اللوحة الفنية لا يمكن أن تعود إلى أن تعيش إلى بفضل المشاهدين." هنا تبرز أهمية التكنولوجيا في منحي العمل الفني فرصة البقاء والتفاعل والتأثير كما يقول الفنان التشكيلي محمد الشنيني:" إن القلم الضوئي بيد التشكيلي المحترف يخلق لوحة رقمية قادرة على تشكيل اتجاه في عصر الفنون التشكيلية المختلفة:" يقول نقد التشكيلي أديب مخدومة في هذا المقام أيضا: «إن وسائل التقنية الحديث حررت العمل الفني من منزلقات الوقوع في هاوية التكرار والترداد، إلا أنها طرحت بالمقابل هذه الظاهرة الإيجابية إشكالات والتباسات ومخاطر سلبية لا حدود لها فالخلل الكبير الذي أصاب العديد من التيارات الحديثة المحلية والعربية يكمن في ارتباطها المباشر بالأجواء التقنية المستهلكة والمألوفة والمطروحة بكثرة في العالم".

نماذج من التوظيف التكنولوجي للعمل الفني نموذج بنفنست فان غوغ:

الصورة2: لوحة عباد الشمس باستعمال الذكاء الاصطناعي

الصورة 1: لوحة الليلة الزرقاء باستعمال الذكاء الاصطناعي

لا نقوى على إنكار مكانة التحول الرقمي التي شملت مختلف المجالات. من بينها مجال الفن التشكيل فلم تعد اختيارا بل ضرورة حتمية تقتضي مواكبة العصر ورهاناته. ولعل من أهم مكتسبات رقمنة الأعمال الفنية التشكيلية الرقي من ذوق المتلقي ومنحه فرصة إدراك الجميل بطريقة تفاعلية تتفاعل فيها الآفاق فيحاول المتلقي التساؤل وتجاوب من خلال ملأ الفراغات والبياضات مما يساعده ليس فقط على فهم العمل الفني وتذوقه بل حتى إعادة توليد دلالات العمل الفني، وهذه أهم الخلاصات التي لا يمكن القفز عنها:

✓ الرقمية والتكنولوجيا حاجة ملحة تقتضي تكييفها مع باقي المجالات التي تستوعبها تنظيرا وتطبيقا.

✓ الفن مجال رحب يستوعب التقنية بكل وتجلياتها، باعتبارهما ينطويان على نفس الهدف وهو كشق الحقيقة التقنية تكشف والعلل الأربعة لتشكل الفن وعليه ترفع من مستوى تذوق المتلقي للعمل، إذ لا يمكن الحديث عن كشف للحقيقة دون تذوق ممتاز للعمل الفني.

✓ الفن رقمي مكن التجسير وبين الحقلين ذلك لقدرته على رصد التجاذبات بينهما وجعل القارئ يتفاعل مع العمل الفني ويملأ الفراغات بطريقة تستثير رغبته في قراءة العمل الفن.

لائحة المصادر والمراجع:

توكس. م. (1985). *النظريات الجمالية (كانط - هيجل - شوبنهاور)*. (ط1). منشورات يحسون الثقافية

- أمنية محمد صقر، الاسهامات التي قدمتها التكنولوجيا للفن التفاعلي وأثر ذلك على الابداع الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- كانت، غ، (2005) *نقد ملكة الحكم*، (ط1) ،بيروت لبنان.
- دولوز –غتاري، م *ما هي الفلسفة*،(1997) (ط1). باريس، مركز الإنماء الثقافي-اليونسكو باريس – المركز الثقافي العربي.
- هيدغر، س، م. *التقنية – القيقة – الوجود*، ترجمة، الدار البيضاء، المغرب المركز الثقافي العربي،
- هبة سيف النصر على محمد، أثر التقنيات الرقمية على فنون التشكيلية، International jornal of artificial intelligence and Emerging technology. Volume 3 .. issue 2. 2020

- La transformation numérique, thomas M. Siebel. Préface de jacques Attali. Fayard.

العامية المغربية مستودع لمعجم اللغة العربية الفصحى: اسم الصوت نموذجا

عز الدين الزياتي

معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس بالرباط، المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251276

الملخص:

تعدّ العامية خزانا حيويا للغة ومفرداتها وأصواتها ودلالاتها وحصنا لحمولتها الثقافية والحضارية؛ لذلك فموت لغة ما أو اندثار بعض مفرداتها ينذر بتآكل المعرفة الإنسانية ورموزها الثقافية. ولعل إحدى أوجه استمرارية اللغات ومعجمها أن تظل حية مستعملة متطورة، أو مدونة بين دفتي الكتب شعرا ونثرا، أو متفرقة بين اللهجات واللغات...

إن العامية المغربية هي إحدى مظاهر الحفاظ على العربية الفصحى وتشفير معارفها الفلسفية والأدبية والزراعية والفلكية والبيئية والاجتماعية... فهي ذاكرة شفوية حية للفصحى، وكنز ثمين من المفردات ومستودع واسع لكثير من الاستعمالات التي طمست واختفت من المعجم المعاصر.

في هذه الورقة، ولتمحيص فرضية أن العامية المغربية مستودع للغة العربية الفصحى وثقافتها، وبُغية الإجابة على إشكالية: إلى إي حد تحافظ العامية المغربية على المعجم العربي الفصيح وحمولته الدلالية والحضارية؟ سنقدم حصيلة دراسة أجريناها تقتفي آثار أسماء أصوات فصيحة حافظ عليها الاستعمال اليومي التداولي للعامية المغربية حسبناها ألفاظا عامية مبتذلة؛ وهي في حقيقتها ألفاظ ذات حمولة ثقافية عربية غزيرة، تُغيّر رؤية الفرد للعالم وإدراكه له، وتبين مدى ارتباط الإنسان العربي ببيئته ومجاله. كما يمكن أن تكون هذه المفردات مدخلا مساعدا على تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها؛ بالاستناد إلى إطار نظري يُستوحى من ظواهر النقل والتداخل اللغويين واتصال اللغات، ويستثمر النقل الإيجابي، لا السلبي، للقدرات اللغوية المترسخة لدى متعلم اللغة العربية الفصحى، كي لا تضيع المكتسبات اللغوية الفطرية لدى المتعلم والتي حصّلها في باكورة عمره، وهي أهم مرحلة في الاكتساب اللغوي.

كلمات مفاتيح: الفصحى، العامية، المعجم، اسم الصوت.

Moroccan colloquialism is a repository of the classical Arabic dictionary: the sound name as an example

Az-eddine Ziyati

Abstract:

Dialect is a vital repertoire of language and its components, i.e., vocabulary, phonology, and meaning, etc. It is equally a repertoire of cultural and civilizational aspects. Hence, the death of a language or the disappearance of its words impacts human knowledge and cultural symbols. The continuity of a language hinges on its liveliness, usage, and development; it

also depends on having it written down in prose and poetry books and on its scatteredness in dialects and other languages.

Moroccan dialect is a valuable resource for preserving standard Arabic, functioning as a means for codifying its associated philosophical, literary, agricultural, ecological, and social knowledge. More to the point, it is taken to be a vivid oral memory of Standard Arabic, a precious treasure of vocabulary, and a large repository for a big number of uses that disappeared from the modern lexicon.

In order to substantiate my assumption that Moroccan Arabic is a repertoire and a protector of standard Arabic, I will account for the names of sounds in this latter. Such names are vernacular cliches with cultural Arabic richness preserved by Moroccan dialect daily usage; they change one's world outlook and perception. Besides, they reveal how Arabs are related to their environment and space. Such words may also serve as a scaffold for teaching and learning standard Arabic. Drawing on a framework composed of inter-linguistic transfer, interference, and contact concepts, the study focuses on the positive transfer of linguistic potentials entrenched in the minds of Arabic language learners, namely a transfer that preserves the linguistic abilities acquired during early childhood, which is the most important stage in language acquisition process.

Keywords: Standard Arabic, dialect, lexicon, names of sounds.

-مقدمة:

لقد بدأت اللغة العربية لهجات في شبه الجزيرة العربية، ثم اجتمعت لها جملة من العوامل الدينية والثقافية والاقتصادية... لتتوحد في لغة واحدة موحدة هي الفصحى، وهو احتمال وجيه له ما يؤيده من الحجج النقلية والعقلية، وأثبتته الدراسات والأبحاث. لكنها سرعان ما تفرقت من جديد إلى لهجات بين الأقاليم والدول، وتطورت مبتعدة رويدا رويدا عن اللغة الفصيحة الجامعة، متأثرة بلغات ولهجات محلية أو متاخِمة، مع ما لذلك من سلبيات، لا تخفى، على اللغة الفصيحة.

إن العامية، وإلى جانب هذه التأثيرات السلبية، لا تعدم جانبا مضيئا يمثل الوجه الإيجابي لها، يتمثل في تجليات عديدة، ومنها محافظتها على الاستعمال اليومي لذخيرة ضخمة من المفردات والدلالات والتراكيب العربية الفصيحة، لتكون مستودعا للغة العربية الفصحى وثقافتها وحمولتها الدلالية والحضارية، كما يمكن أن تُستثمر في تعليم اللغة وتعلمها. وهي قضايا سنقاربها في هذه الورقة في ضوء ما تتيحه اللسانيات التاريخية والاجتماعية وعلم اللهجات، وذلك لتمحيص فرضية أن العامية المغربية مستودع للغة العربية الفصحى وثقافتها، ولنجيب على إشكالية: إلى إي حد تحافظ العامية المغربية على المعجم العربي الفصيح وحمولته الدلالية والحضارية؟

1-تحديد اللغة والعامية:

تتعدد التعريفات المقدمة للغة وتتنوع، وسواء كانت هذه التحديدات قديمة أو حديثة فإنها تتراوح ما بين اعتبارها إما وسيلة للتواصل، أو للتفكير والإدراك أو هما معا. فاللغة البشرية، باختصار، حسب ابن جني "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، وهي "عبارة عن الألفاظ الموضوعة للمعاني" في حدّ الأسنوي.[2] إنها "نشاط إنساني يتمثل من جانب في مجهود عقلي يقوم به فرد من الأفراد، ومن جانب

[1]-ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تحقيق محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ج1، ص33.

[2] -السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، (د.ت)، ص ص7-8.

آخر في عملية إدراكية ينفعل بها فرد أو أفراد آخرون"[3] ، كما يقول أوتو يسبرسن Otto jesperson، في حين يحدّها اللغوي الأمريكي هنري سويت Henry, Sweet بقوله: "اللغة هي التعبير عن الأفكار بوساطة الأصوات المؤتلفة في كلمات". أما إدوارد سابير Edward Sapir فيعرفها بكونها "وسيلة إنسانية خالصة (...) لتوصيل الأفكار والإنفعالات والرغبات عن طريق نظام من الرموز التي تصدر بطريقة إرادية"[4]، أو هي كما في تحديد فردناند دي سوسير "تنظيم من الإشارات والرموز، وتعني كلمة تنظيم مجموعة من القواعد التي تحدد استعمال الأصول والصيغ والتراكيب وأساليب التعبير النحوية والمعجمية"[5].

أما العامية فهي "اللغة الشعبية، أو اللغة كما ينطق بها شعب من الشعوب، وتكون، عادة، مختلفة عن اللغة الفصحى. وسبب الاختلاف يأتي من اختلاط الشعوب بعضها ببعض، وميل الناس إلى التيسير في الكلام. وتضيق الهوة بين الفصحى والعامية كلما ارتفع المستوى الثقافي والعلمي للشعب. ولهذه اللغة أسماء عدة منها: اللهجة الشائعة واللغة المحلية واللغة الدارجة واللغة المحكية واللهجة الدارجة واللهجة العامية والعربية العامية والكلام الدارج والكلام العامي ولغة الشعب[6]... "فهي لهجة تفرعت عن لغة أصلية يتكلم بها الشعب، ويتعايش بها في حياته اليومية، وتختلف عن اللغة الفصحى في بعض الجوانب. والسبب الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات. لكل منها خصائصها، ولكنها تشترك جميعا في مجموعة من الظواهر اللغوية التي تيسر اتصال أفراد هذه البيئات بعضهم ببعض، وفهم ما قد يدور بينهم من حديث، فهما يتوقف على قدر الرابطة التي تربط بين هذه اللهجات"[7]. وقد تعني اللغة نفسها كما ورد في الخصائص: "لغي بالشيء، يلغى، لغا: لهِج"[8]. و"يقال فلان فصيح اللهْجة واللهَجة، وهي لغته التي جُبِل عليها فاعتادها ونشأ عليها"[9].

كما أنها ليست بالظاهرة الجديدة على المجتمع العربي، فقد جاء في حديث ابن عباس عن النبي صلى الله عليه وسلم: "أقرأني جبريل على حرف فراجعته فزادني فلم أزل أستزيده ويزيدني حتى انتهى على سبعة أحرف"، وقوله صلى الله عليه وسلم: "إنّ هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرءوا ما تيسّر منه".. وقول ابن منظور: "وذلك لِما رأيتُه قد غلب في هذا الأوانِ من اختلافِ الألسنةِ والألوان، حتّى لقد أصبحَ اللّحن في الكلام يعدّ لحنا مردودا، وصار النّطقُ بالعربية من المعايب معدودا، وتنافس الناسُ في تصانيف التّرجمانات في اللّغة الأعجمية، وتفاصحوا في غير اللّغة العربيّة، فجمعتُ هذا الكتاب في زمنٍ أهلُهُ بغير لغتِه يفخرون، وصنعته كما صنع نوحٌ الفلكَ وقومُه منه يسخرون"...[10]

إن اللغة واللهجة تؤطرهما غالبا الازدواجية اللغوية، وهي ظاهرة ليست غريبة على اللغة العربية الفصحى منذ ما قبل الإسلام؛ إذ لم تكن العربية الفصحى واحدة موحَّدة بين متكلميها، وإنما كانت لغات متعددة بينها ما بينها من التفاوت والتباين. إن التوجس، اليوم، لا يهم هذه

[3] -شرف، عبد العزيز محمد. "المستويات اللغوية في الاتصال الإعلامي. المجلة العربية للمعلومات، القاهرة، 1979، ع3، ص70.

[4] -مطر، عبد العزيز. علم اللغة وفقه اللغة، تحديد وتوضيح. دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، 1985، ص13.

[5] -زكريا ميشال، الألسنية: المبادئ والأعلام. المؤسسة الاجتماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1983، ص38. للتوسع ينظر، التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي، عز الدين الزياتي، الطبعة: الأولى 2008، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ص ص30/24.

[6] -إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، الجزء 7، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2006، 7/566.

[7] -أنيس إبراهيم، 2003، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ص15.

[8] -ابن جني، مرجع سابق، ص33

[9] -ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، مادة لهج. 1999، لسان العرب، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط3، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

[10] -المرجع نفسه، المقدمة.

الظواهر في حد ذاتها بقدر ما يتوقف على اتساع الهوة بين العربية ولهجاتها، والتي لم تعد لهجات عربية خالصة، بل أصبحت مزيجا هجينا بين العربية والعامية والفرنسية والانجليزية والاسبانية وغيرها... وهو ما يهدد لا محالة اللغة العربية وينذر بتفاقم حاضرها ومستقبلها.

إن الازدواجية اللغوية Diglossia كما يحددها شارل فيرغسون charles ferguson بالقول: "في العديد من المجتمعات اللغوية، يستعمل بعض المتحدثين، في ظروف مختلفة، لونين أو أكثر للغة نفسها"[11]. تتسم بمجموعة من الخصائص:

- **الوظيفة**؛ حيث "ع" المستوى العالي للغة و"س" المستوى السافل للغة[12].

- **المنزلة/النفوذ:** ففي كثير من اللغات، يعدّ متكلموها أن اللغة العليا متفوقة على اللغة السفلى في عدد من الجوانب، وقد يزداد الشعور أحيانا لاعتبار أن اللغة العليا وحدها حقيقية، في حين أن اللغة السفلى غير موجودة[13].

- **الإرث الأدبي:** فهناك كم هائل من الأدب المكتوب في اللغة العالية والتي تحظى بتقدير كبير من قبل المجتمع اللغوي...

- **الاكتساب:** حيث يتعلم الأطفال اللغة السفلى بشكل ثابت فيما يمكن اعتباره طريقة "طبيعية" لتعلم اللغة الأم. وقد يسمع الأطفال اللغة العالية بين الفينة والأخرى، لكن التعلم الفعلي للغة العالية يتم بشكل رئيسي من خلال وسائل التعليم الرسمي.

- **المعيرة/التقنين:** إذ يوجد في مجموعة من اللغات تقليد قوي للدراسة النحوية للبنية "ع" للغة. حيث توجد قواعد نحوية ومعاجم ودراسات حول النطق والأسلوب وما إلى ذلك. فهناك معيار ثابت للنطق والنحو والمعجم التي لا تسمح بالتغيير إلا في حدود ضيقة.

- **الثبات:** فهناك افتراض بأن ازدواج اللسان غير مستقر كثيرا، ويميل نحو التحول إلى حالة لغوية أكثر استقرارًا، إلا أن الأمر ليس كذلك. فعادة ما تستمر الازدواجية اللغوية diglossia لعدة قرون على أقل تقدير، ويبدو أن الأدلة في بعض الحالات تظهر أنه يمكن أن يستمر لأكثر من ألف عام. فقد يتم حل التوترات التواصلية الناشئة عن حالة ازدواجية اللغة عن طريق استخدام صيغ لغوية وسيطة نسبيا intermediate (...) والاقتراض المتكرر لوحدات المعجم من اللغة العالية H إلى اللغة الدنيا L.[14]

- **النحو:** من أهم الاختلافات بين اللغة العليا واللغة السفلى في بعض اللغات تكمن في بنية النحو: فاللغة العليا تحتوي على فئات نحوية غير موجودة في اللغة السفلى ولديها نظام تصريف للأسماء والأفعال جد مختزل إن لم يكن منعدما تماما في اللغة العليا (...) كما يبدو أن، في كل لغة من اللغات، هناك العديد من الاختلافات الواضحة في ترتيب الكلمات... ويمكننا أن ندعي باطمئنان إن في الازدواجية اللغوية توجد دائما اختلافات كثيرة بين البنى النحوية للغة العليا واللغة السفلى.

- المفردات: فغالبية المفردات مشتركة بين المستويين اللغويين الأعلى والأدنى، إلا أن تركيبها واستخدامها وأحيانا معناها هي الأمور التي تشكل مجال التمايز بينها.

- **الفونولوجيا:** قد يبدو من الصعب تقديم أي تعميم حول العلاقات بين الفونولوجيا phonology في اللغة العليا واللغة الدنيا في ازدواجية اللغة بالنظر إلى تنوع المعطيات. فقد تكون فونولوجيا اللغة العليا واللغة الدنيا متقاربة جدًا كما هو الحال في اليونانية؛ مختلفة إلى حد ما كما هو الحال في العربية أو الكريولية الهايتية؛ أو متباينة جدا كما هو الحال في اللغة الألمانية السويسرية"[15].

---

[11] -Charles A. Ferguson, Diglossia, WORD, 15:2, 325.

[12] -Ibid., p. 328.

[13] -Ibid., pp. 329/330.

[14] -Ibid., pp. 330-333.

[15] -Ibid., p. 334/335.

للازدواجية والثنائية وجهان؛ ايجابي وسلبي، وذلك يتوقف على العوامل السابقة التي ذكرها فرغسون، وطبيعة التداخل التأثير والتأثر بين "اللغة والعامية"... فالوجه الايجابي يكمن في إغناء الرصيد المعجمي والمفهومي والدلالي والاستعاري... أما التأثير السلبي فيبرز من خلال انتقال أخطاء لغوية متنوعة من العامية إلى الفصحى ...

2- موت اللغات واندثار ثقافتها وكيف يمكن للغات واللهجات أن تكونا مستودعا للثقافة؟

تتراوح تقديرات نشأة اللغة بين 2.6 مليون سنة مضت (Semaw, 2000; Stutz, 2014)، و1.4 مليون سنة (Levinson & Holler, 2014)، إلى حوالي 70 ألف سنة(Bolhuis, Tattersall, Chomsky, & Berwick, 2014) تشومسكي، 2011". وتكمن صعوبة دراسة أصل اللغات بالنظر إلى أن "السجلات المكتوبة تعود إلى حوالي 5000 عام فقط، ولا تخص إلا عينة صغيرة من لغات العالم -فالناطقون بهذه اللغات تحدثوا بها قبل وقت طويل من بدء تدوين ما يريدون قوله. فالكلام والإيماءات لا تترك أي أثر في السجل الأحفوري. فالبشر المعاصرون يستخدمون ألسنتهم وشفاههم وحناجرهم لإنتاج الألفاظ الصوتية، وجميع الأنسجة الرخوة التي تتحلل. في حين أن جماجم أسلافنا المحفوظة يمكن أن تعطينا بعض المعلومات القيّمة عن مسالكهم الصوتية المحتملة، إلا أنها غير كافية لفهم نظامهم الكامل في التواصل، وبالمِثْل، من خلال البنية العظمية ليد أحد أسلاف أشباه البشر، من الممكن معرفة نوع الإيماءات التي يمكن إنتاجها، وليس هل تم إنتاجها بالفعل ولأي غرض. ولهذا فقد نفهم دون صعوبة سبب تساؤل البعض عما إذا كان تغير اللغة «أصعب مشكلة في العلم». (Christiansen and Kirby 2003,1)[16]. ويعدّ تغير اللغة جزءا من مسار تطورها وتجددها، إنه "أمر لا مفر منه (...) إلا أن التطور السريع من حيث مدته، والمكثف من حيث طبيعته، قد يؤدي إلى موت اللغة، وحلول لغة محلها، إذ "إن زوال اللغة هو أقصى أشكال تغيّر اللغة..."[17]. "وفي جميع الحالات تقريبًا عندما تموت اللغة، لا تكون هناك فرصة لإنعاشها"[18].

يعرف كامبل Campbell موت اللغة بأنه "فقدان اللغة بسبب التحول التدريجي إلى اللغة السائدة في مواقف الاتصال اللغوي". وتتضمن مثل هذه المواقف مرحلة متوسطة من ثنائية اللغة حيث يتم استخدام اللغة الثانوية من قبل عدد متناقص من المتحدثين في عدد قليل من السياقات، إلى أن تختفي تمامًا في النهاية. وعادةً ما تكون هذه العملية مصحوبة باستنزاف تدريجي للغة الثانوية...[19] وتتعدد أسباب الموت اللغوي: كوجود معرفة غير مكتوبة وغير مسجلة باللغة المنطوقة، أو الموت الجسدي للمتحدثين بها، أو إبادة اللغات linguicide، أو الانتحار اللغويLanguage suicide وهو أيضا قرار واع بالتوقف عن استخدام اللغة أو عدم نقلها إلى الأطفال أو اعتبارها عبئًا ثقيلا... وتقدم معظم المصادر تقديرات لعدد اللغات المهددة بالانقراض ما بين 5000 و7000...

و"وفقا لأشد التقديرات، فإن أكثر من 4000 لغة سوف تموت مع نهاية القرن الحادي والعشرين (Krauss, 1992)، وسوف تستخدم نسبة متزايدة من سكان العالم لغات مثل العربية والصينية المَنْدَرينيّة Mandarin Chinese والإنجليزية والإسبانية (Grenoble & Whaley, 1998. وتعتقد مؤسسة اللغات المهددة بالانقراض Foundation for Endangered Languages2009 أن أكثر من نصف لغات العالم في حالة احتضار، وأن معظم اللغات من المرجح أن تختفي في غضون بضعة أجيال.. حيث تشير التقديرات إلى أن أكثر من نصف لغات العالم قد اختفت خلال الخمسمائة عام الماضية (Sasse 1990). من بين اللغات الـ 6809، يُعتقد أن أكثر من

[16] - JAN David Hauck. Language Evolution. London School of Economics and Political Science, UK. In International Encyclopedia of Linguistic Anthropology, edited by James Stanlaw, pp.853–875. 2021.

[17] -بوب كوبلي، 2016

[18] -Crystal, David, Language Death. p. 208

[19] -Skuttnab-Kangas & Phillipson 1995. Volume 240 Mark Janse and Sijmen Tol eds JOHN BENJAMINS PUBLISHING COMPANY AMSTERDAM/PHILADELPHIA 2003 –John Benjamins B.V.

نصفها معرضة لخطر الانقراض في القرن الحالي. ووفقا لإحدى وجهات النظر المتشائمة، فإن 600 لغة فقط لديها فرصة مواتية للبقاء على المدى الطويل (Krauss, 1992). والنتيجة الحتمية: اللغات تموت بمعدل ينذر بالخطر في جميع أنحاء العالم[20].

إن هذا الأمر يستدعي استثمار مخزون العامية من العربية الفصحى لتلافي الاقتراض الثقيل أو المكثف من اللغات الأجنبية الذي يقتل اللغة العربية الفصحى.

2-1-لماذا يعد موت اللغة أمرًا مثيرًا للقلق؟

إن كل لغة ترتبط ارتباطًا وثيقًا برؤية فريدة للعالم ونظام المعتقدات والأدب (...) إنها تتويج لآلاف السنين من تجربة الناس وحكمتهم. الناس هم مستخدِمو اللغة، واللغة التي يختارون استخدامها وكيفية استخدامها هي الاختيارات التي يتخذونها على أساس فردي ويومي. وهذا يحدد في النهاية ما إذا كانت لغاتهم ستموت أو تزدهر[21]. فاللغات هي مصادر سحر لا نهاية لها في حد ذاتها. وبالنسبة للغويين، فإن وجود تنوع كبير في اللغات يوفر فرصًا لاكتشاف التنوع الكبير الذي يمكن أن يوجد في علم الأصوات، وتركيب الجملة، والمعجم، والتداول، وأنماط الخطاب، والبحث عن الكليات اللغوية. إن مجموع الإمكانيات اللغوية يتقلص في كل مرة تموت فيها اللغة[22]. فـ"اللغات عندما تموت، تتآكل المعرفة الإنسانية"[23]؛ وتآكل المعرفة بتآكل اللغة حيث ضياع المفردات والحكايات والأمثال والحكم والمعارف الطبية والزراعية والرعي والصيد والفَلَك والبيئة والتربية...

"يتم التحدث بالعديد من اللغات المهددة بالانقراض في بيئات غنية بالتنوع البيولوجي، وعندما تموت مثل هذه اللغات، يمكن أيضًا فقدان قدر كبير من المعرفة بالبيئات التي يعيش فيها المتحدثون بها. وقد يشمل ذلك المعرفة حول الزراعة وتربية الحيوانات وعلم النبات والطب وعلم الحيوان والنظام البيئي، والتي قد لا يكون بعضها أو الكثير منها معروفًا للعِلم الغربي"[24].

في كتابه "عندما تموت اللغات" When languages die يقدم ديفيد هاريسون David Harrison، وهو لساني متخصص في اللغات المعرضة للخطر، استكشافا لكيفية تشفير اللغات "التقليدية" أو "الأصلية" (...) معلومات بيئية وفلكية وطوبولوجية ورياضية هائلة..."[25] فكل لغة هي الشاهد على تاريخ المتحدثين بها وثقافتهم، ويمثل انقراضها "خسارة لا تعوض لجزء من إنسانيتنا" (كامبل). إن الحفاظ على التقاليد الشفهية باللغات المهددة بالانقراض سيساعدنا على فهم المزيد عن القيم الإنسانية والثقافة والنظرة إلى العالم والفن الشفهي والأدب الشفهي وغير ذلك كثير[26].

"إن بعض اللغات المهددة بالانقراض تصف الظواهر الطبيعية عبر أصول لغوية شفافة للغاية، كما يُظهر التناقض التالي بين جزر سليمان Solomon Islands وإنجلترا: فـ"30 بالمائة فقط من أسماء أسماك غرب نجيلا Nggela مبهمة، أو غير قابلة للتحليل معجميًا، وهي بالنسبة لمتكلمي نجيلا، فإنها لا تنقل أي معلومات على مظهر السمكة أو سلوكها أو موطنها. وفي المقابل، فإن 55% من الأسماء

---

[20]- للتفصيل ينظر Crystal, David, Language Death.

[21] - Oktavian Mantiri. Factors Affecting Language Change. Article in SSRN Electronic Journal· March 2010. P9/ Crystal, David, Language Death.

[22] -للتفصيل ينظر Crystal, David, Language Death.

[23] -Andrew Nevins , Adam Roth Singerman. Language ; Linguistic Society of America, Volume 87, Number 2, June 2011, p. 398.

[24] -للتفصيل ينظر Crystal, David, Language Death.

[25] -Andrew Nevins , Adam Roth Singerman. Op. Cit. pp. 398-399

[26] -Skuttnab-Kangas & Phillipson 1995. Op. Cit.

الإنجليزية لأسماك التايمز الأصلية غير شفافة ولا تحتوي على معلومات بيئية. -يقوم شعب نجيلا، مثل غيرهم من الشعوب التي تعيش بالقرب من بيئتهم الطبيعية، بتخزين معلومات مهمة ومتاحة بسهولة عن النباتات والحيوانات في قاموسهم. - يناقش هاريسون الأبحاث التي توضح كيف يرتبط انخفاض استخدام لغة أصلية بانخفاض المعرفة العرقية النباتية أو كيفية استخدام النباتات لدى الشعوب ethnobotanical knowledge، كما هو الحال في حالة باري Barí في فنزويلا، ويؤكد من جديد أهمية "التصنيفات الشعبية"، مثل تصنيف وايامبي Wayampi للطيور في البرازيل الذي يضع تمييزًا دقيقًا ومفيدًا بين الأنواع"[27].

إن حفاظ العامية على اللغات الفصيحة يستدعي استحضار تقييم حيوية اللغات؛ إذ من الممكن إحياء اللغات الميتة أو المهددة بالانقراض. و"يعتمد ذلك على عوامل مثل حالة اللغة عندما يُشرَع في إحيائها، ومستوى الدعم المجتمعي والرسمي، والقدرة الاقتصادية للمجتمع، وتفاني وتصميم المشتغلين في الميدان. ومثال ذلك إحياء اللغة العبرية واللغة الأيرلندية، وفي أمريكا الشمالية: معظم لغات السكان الأصليين ضعيفة أو مهددة بالانقراض أو تحتضر، وهناك حركات إحياء للعديد منها...[28] والنتيجة أن كل اللغات التي تم إحياؤها استنجدت بالعاميات؛ ومنها العبرية. فالعامية طوق أمان للغات، فهي تحافظ على استعمالها اليومي وعلى ألفاظها وأصواتها ومعانيها، ومساهمتها كبيرة في إحياء اللغات المهددة بالانقراض أو المنقرضة. كما أن بعث اللغات ينطلق أساسا من البحث عن آثارها في العاميات والنقوش والصخور والأدوات، وهو ما يدلّل على مدى أهمية تطوير الأبحاث في العامية المغربية الغنية بالمفردات والظواهر اللغوية الفصيحة التي تزخر بالرموز والمعاني والدلالات الثقافية والحضارية.

3-مظاهر محافظة العامية على اللغة العربية الفصحى: إن العلاقة بين العامية والفصحى علاقة تأثير وتأثر، تتراوح ما بين التداخل الإيجابي والسلبي، ومن أبرز جوانبها الإيجابية نورد ما يلي:

-إن العاميات تشكل عامل إثراء للمعجم العربي، وهو ما عبّر عنه كارل بروكلمان بقوله: "إن معجم العربية اللغوي لا يجاريه معجم في ثرائه. إنه نهر تقوم على إرفاده منابع اللهجات التي تنطق بها القبائل العربية"[29].

-لقد حافظت العامية على كثير من الألفاظ بمعانيها الأصلية، لكننا تركناها والتمسناها في لغات أخرى، أو بكلمات أو مرادفات عربية أخرى لا تحمل الحمولة الدلالية نفسها.

-إن الدراسات اللغوية قديمها وحديثها فصلت في بعض الظواهر اللغوية كالقلب والإدغام والإبدال والحذف... لتبين أن كثيرا من مظاهر الانحراف والتغيير التي تشوب اللهجات لا تعدو أن تكون شكلا من أشكال هذه الظواهر.

- "إن تصور "بُعد الألفاظ العامية عن العربية مبالغ فيه، فالفرق لا يزال ضئيلا بينها وبين الفصحى، ومن اليسير تدارك الأمر، إذا نحن عُنينا بجمع كل المفردات العامية، وعنينا بإعادة الاعتبار إلى كل ما يمكن رد الاعتبار إليه، وصححنا كل ما يمكن تصحيحه منها بغير إبعاد لها عن صورتها كلما أمكن ذلك..."[30]

نقترح فيما يلي أمثلة من العامية المغربية التي تؤكد أنها تحمل البصمة الجينية للغة العربية الفصحى، والتي تمثل أحد وجوه النقل الإيجابي من العامية إلى الفصحى. وهو أمر يدل على مدى أهمية تطوير البحث في الدراسات اللهجية ومحاولة الاستفادة منها في تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها، والبحث في تراكيبها ومعجمها وصرفها وأصواتها ودلالاتها وتطور معانيها...:

---

[27] -Andrew Nevins , Adam Roth Singerman. Op. Cit. p. 399.

[28] -Zepeda, O., & Hill, J. H. The Condition of Native American Languages in the United States. In R. H. Robins, & E. M. Uhlenbeck (Eds.), *Endangered Languages* (pp. 135-156). Oxford/New York: Berg. 1991.

[29] - أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، 1983، اللهجات العربية في التراث، القسم الأول، ص5.

[30] -عبد المنعم سيد عبد العال، معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الخانجي، 10 -11

- "خَرْبَقْ": خَرْبَق عَمَله: أَفسده. (لسان العرب، ابن منظور)
- "خَزْرَر": خَزْرَرَ الرجلُ إذا نظر بمؤخر عينه. (لسان العرب، ابن منظور)
- "فَرُّوج": الفَرُّوجُ: الفَتِيُّ من ولد الدُّجاج... (لسان العرب، ابن منظور)
- "بطّة": البَطّةُ إناء كالقارُورةِ وفي حديث عمر بن عبد العزيز أَنه أَتى بَطّةً فيها زيت فصبّه في السّراج. (لسان العرب)
- "قاسح": صلب...

كما نقترح للسبب ذاته بعض الظواهر، مثل:

- الاختزال: "علاش":على أي شيء. "مبقاش": لم يتبق شيء...
- مثلا: ظاهرة "لعبوا الأطفال" في العامية المغربية لها أصل في العربية الفصحى.
- مثال: ((لاَهِيَةً قُلُوبُهُمْ **وَأَسَرُّوا** النَّجْوَى **الَّذِينَ** ظَلَمُوا هَلْ هَذَا إِلاَّ بَشَرٌ مِثْلُكُمْ أَفَتَأْتُونَ السِّحْرَ وَأَنْتُمْ تُبْصِرُونَ) الأنبياء 3.
- مثال: (وَحَسِبُوا أَلَّا تَكُونَ فِتنَةٌ فَعَمُوا وَصَمُّوا ثُمَّ تَابَ اللهُ عَلَيهِم ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِّنهُم وَاللهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعمَلُونَ) المائدة 71
- مثال حديث: عن أَبي هُريرةَ (ض) قالَ: قَالَ رسولُ اللَّهِ ﷺ: **يَتَعَاقَبُونَ** فِيكم **مَلائِكَةٌ** بِاللَّيْلِ، **وملائِكَةٌ** بِالنَّهَارِ... متفقٌ عَلَيْهِ.

-إن هذه المعطيات تؤكد الحاجة إلى العمل على نقل القدرة اللغوية من العامية إلى الفصحى، فالطفل يتعرض للعامية منذ طوره الجنيني، وذلك يؤثر في استضمار نظام لغوي قوامه العامية صرفا وتركيبا ومعجما... وهو ما سيكون له الأثر البالغ على تعلم اللغة العربية الفصحى فيما بعد من عمر الطفل.

-ولطالما عاقب المعلم، تعسفا، تلميذه إذا استعمل كلمات أو تراكيب من هذا القبيل، وهي كثيرة الاستعمال... لذا، فلا مناص من استثمار المعجم الفصيح الشائع في العامية من أجل تعليم العربية الفصحى للمتعلمين، واستثمار رصيده المعجمي الغني من العامية الفصيحة، والذي يحمل دلالات عربية فصيحة وتمثلات أصيلة ورؤى خاصة للعالم. إن العامية تحفظ المعجم الفصيح من الانقراض والموت. وتثري الإمكانات المعجمية لوضع المقابلات، والتمييز بين المعاني المختلفة. وللأسف إن هذه النماذج وهي كثيرة جدا مغيبة في المعاجم العربية المعاصرة وفي المعاجم المدرسية.

هنا نتساءل مع كريسطال، لماذا العودة إلى العامية والمفردات المخزنة فيها، بدل اللجوء إلى ألفاظ ومصطلحات أجنبية؟:

- لأن اللغة ليست فقط عنصرا من عناصر الثقافة، ولكنها مرتكز كل النشاطات الثقافية" (Bloch&Trager; 1942) والعامية تضطلع بدور مهم في إغناء المعجم وإضفاء الحياة والحيوية على مفرداته ومعانيه والحفاظ على الهوية اللغوية والثقافية. كما أن تداخل الفصحى وعاميتها أقل وقعا وضررا من تداخلها بالفرنسية أو الانجليزية للاختلاف الكلي عن اللغة العربية ومكوناتها الصرفية والصوتية والتركيبية والدلالية... لتنتج (عرنسية) أو (عرنجليزية) ممسوخة أشبه بالكريول créole.
- كما أن العامية تمثل السلوك اللغوي للإنسان في بيئته، وهو ما ينعكس على استعمال معجم حيوي خاص؛ لأن العامية خزان مهم يغذي المعجم العربي الفصيح بحصيلة ثرّة من الألفاظ.
- لأن اللغات تعبر عن رؤية للعالم؛ لذلك فاللغات المحلية أو الأصلية هي التي تعكس هذه الرؤية بوضوح وأمانة. ولأنها مستودعات للتاريخ وتساهم في تلخيص المعرفة البشرية ..إذ يفترض علماء الاجتماع اللغوي بأن اللغة تجعلنا بشرًا عندما نتفاعل مع البيئة الاجتماعية.

اللغة تحمل تاريخ شعبها، وتخيلاتهم الذاتية، وتطلعاتهم، والتعبير عن الذات. "وهل بمقدور الأمة التي لا تملك حروفا (الكتابة) أن تخبرنا عن أصلها..."

- تجنبا للاغراق بالاقتراض أو ما يسميه طوماسون وكوفمان (Thomason, Kaufman, 50, 1988) "الاقتراض الثقيل/المكثف" borrowing heavy حيث تتحول اللغة الأصلية إلى لغة جديدة. (Mark Janse and Sijmen Tol, 2003)، وهو تمهيد لموتها.[31]

- إننا نتّهم العامية دائما بنزوعها إلى الابتعاد عن الفصحى، ولا نتهم الفصحى بالابتعاد عن العامية وهجر ما تحتفظ به من مفرداتها الفصيحة.

إننا لا ندعو إلى التلهيج، لمخاطره المعروفة، بل نحاول أن نبين أن العامية يمكنها أن تقدم خدمات جليلة للغة العربية، والاحتفاظ بألفاظها المهملة وحمايتها من التلف والموت. ولهذا، ينبغي ألا نحصر العلاقة دائما في الصراع والتدافع. فالعامية مستودع وحصن حصين للألفاظ والمعاني الفصيحة. ولهذا وجب صونها وحمايتها من التلوث اللغوي الناتج عن هيمنة الفرنسية والإسبانية والإنجليزية، كي تظل خزانا للعربية الفصحى، ولتحافظ على بصمتها الجينية العربية.

4- من استراتيجيات التعلم: والتي ترتبط غالبا بالعامية؟

"استراتيجيات التعلم هي خطوات يتبعها المتعلمون من أجل تعزيز تعلمهم. ويتداخل فيها اللساني بالمعرفي والنفسي والاجتماعي، وقد ثبت أن اللغة الأم حاضرةٌ بقوة في استراتيجيات تعلم اللغة الثانية، ومنها:

- **الاقتراض:** حيث يقترض متعلم اللغة الثانية من لغته الأم، سواء تعلق الأمر بمفردات أو جمل، ويسميه ريليRiley **التناوب اللساني** (code-switching): أو **الارتداد إلى اللغة الأم** (Switching To The Mother Tongue)، حسب فايرش Færch وكاسبير Kasper.

- **التحول** من الاستنجاد باللغة الأم بين الفينة والأخرى إلى التحدث بها كليا.

- **الإتمام** (Achievement): سعي المتعلم لإغناء لغته فيستنجد بعدة عمليات ذهنية؛ منها الترجمة الحرفية (literal translation) من لغته الأم؛ وهي ترجمة ذهنية.

- **الاجتناب** وقد يجد مرده أيضا إلى يسر الظاهرة في اللغة الأم وتعقدها في اللغة الثانية.

- **اللغة البينية** (interlanguage): المصطلح يعود للارا سيلينكر SELINKER 1972، وهي نظام لغوي يستعمله متعلم لغة ثانية في مراحل تمهيدية من التعلم. إنها "شكل لغوي يقبع ما بين اللغة الأم واللغة الأجنبية". وبتعبير بيت كوردر P. CORDER 1967قبل سلينكر بسنوات، هي القدرة الانتقالية (أو المرحلية) *(transitional competence)*.

- أما **مصادر اللغة البينية** فتكمن في النقل اللغوي من اللغة الأم إلى اللغة الثانية، والتعميم المفرط (surgénéralisation) لقواعد اللغة الثانية، أو التبسيط والاستنباط...

- **النقل اللغوي:** بنوعيه الإيجابي والسلبي، وهو تأثير لغة المتعلم الأولى على أدائه في اللغة الثانية، حيث يعرّفه إليس Ellis بقوله: "إن المتعلم يوظف مكتسباته السابقة في مكتسباته اللاحقة. وفي مجال اللغة، فإن متعلم لغة ثانية ينقل إليها أمورا من لغته الأم". والنقل أو

[31] -للتفصيل ينظر Crystal, David, Language Death.

التداخل نوعان استباقي/تقدمي (transfert ou interférence Proactif)، إذا أثرت اللغة الأولى في الثانية. ورجعي (transfert ou interférence rétroactif) إذا أثرت اللغة الثانية في اللغة الأم.[32]

إن دراسة العامية العربية المغربية دراسة علمية متأنية وواعية من شأنه أن يساعد على تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها وإتقانها، والإحاطة بكل دلالاتها ومعانيها، وتطوير مناهجها؛ وذلك يتأتى بالاحتكام إلى إطار نظري يُستوحى من ظواهر النقل اللغوي والتداخل اللغوي واتصال اللغات... ويستثمر النقل الإيجابي لا السلبي للقدرات اللغوية المترسخة لدى متعلم اللغة العربية الفصحى، كي لا تضيع المكتسبات اللغوية الفطرية لدى المتعلم والتي حصلها في باكورة عمره، وهي أهم مرحلة في الاكتساب اللغوي.

5- تعريف إسم الصوت:

إسم الصوت هو "ما وضع لخطاب ما لا يعقِل أو هو في حكم ما لا يعقِل من صغار الآدميين، أو لحكاية الأصوات"[33]. وحسب الرضي فإن "ألفاظ الأصوات" **ثلاثة أقسام**:

- **أحدها: حكاية صوت صادر إما عن الحيوانات العُجم** كنعاق، أو عن الجمادات كطق. **الألفاظ ذات الجرس المعبر** onomatopées
- **ثانيها: أصوات خارجة عن فم الإنسان غير موضوعة وضعا بل دالة على معان في أنفسهم**، كأف وتف. ألفاظ الانفعال Interjections
- **ثالثها: أصوات يصوت بها للحيوانات عند طلب شيء منها**[34].

وتناول الرضي **القسم الأول** -وهو **حكاية الأصوات**- فتطرق إلى ما بين الأصوات المحكية الصادرة من الحيوان والجماد، والكلمات الملفوظة المعبرة عنها من اختلاف، فقال إن المألوف في الحكاية أن تكون مثل المحكي "وهذه الألفاظ مركبة من حروف صحيحة محركة بحركات صحيحة، وليس الصوت المحكي كذلك. إذ الحيوانات والجمادات لا تحسن الإفصاح بالحروف لكنهم لما احتاجوا إلى إيراد أصواتها أعطوها حكم كلامهم فركبوها من حروف صحيحة لأنه يتعسر عليهم أو يتعذر مثل تلك الأجراس الصادرة منها، فأخرجوها على أدنى ما يمكن من الشبه بين الصوتين"[35]. وهذا الذي قاله الرضي سبق به إلى ما يعرف في الدراسات اللغوية باسم "الألفاظ ذات الجرس المعبر onomatopées".

أما القسم الثاني فيشمل ألفاظ الانفعال وما يعبّر به الانسان عن انفعالاته، وهي تحاكي ما يصدر عنه من أصوات (أف)... إن القسم الأول والثاني عرف لدى العرب بالخوالف.

والقسم الثالث هو الأصوات التي يصوت بها للحيوانات عند طلب شيء منها: إما المجيء: كألفاظ الدعاء نحو: جوت، وقوس ونحوهما. وإما الذهاب: نحو هلا، وهج، وهجا ونحوها. وإما أمر آخر، نحو سأ للشرب، وهدع للتسكين.

---

[32] -عز الدين الزياتي، استراتيجيات متعلم اللغة الثانية من منظور اللسانيات التطبيقية، أبحاث محكمة في البحث اللساني العربي بنيات ومبادئ وآفاق جديدة. إعداد محمد غاليم، أحمد بريسول، عبد الرزاق توابي، حليمة الفاحصي. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2024، ص ص161-166.

[33] -جبر، محمد عبد الله. أسماء الأفعال وأسماء الأصوات في اللغة العربية، دار المعارف، 1980، مصر، ص55.

[34] -الرضي محمد بن الحسن الاستراباذي، شرح الكافية، ج2، دراسة وتحقيق يحيى بشير مصري، الطبعة 1996، جامعة محمد بن سعود الإسلامية. ص ص79-82.

[35] -المرجع نفسه.

"إن العرب قد سبقوا إلى إثبات هذه الأصوات وإدراجها ضمن الدراسة اللغوية والنحوية، في حين أن الدراسة اللغوية الحديثة لم تتناولها ولم تتعرض لها إلا بقدر يسير كما أشرت من قبل...

لقد اهتم اللغويون العرب القدامى بهذه الأصوات في مجال التصريف والاشتقاق فصرفت واشتقوا منها أفعالا وأسماء أفعال... ومن أمثلة ذلك: (هاهيت) لزجر الغنم، من (هاها). و(عاعيت) لزجر الغنم، من (عاعا). وجأجأت لزجر الكبش، من (جأجأ). و(سأسأت) و(شأشأت) لزجر الحمار، من (سأسأ) و(شأشأ). و(أبَسَ) بالناقة: دعاها للحلب، من (بس). و(دجدج) بالدجاجة: صاح بها، من (دج دج). واشتقوا (البسبسة): حكاية زجر الهرة. واشتقوا من (هج هج) ومن (جه جه) في زجر الإبل اسم الفاعل (لسان العرب)، قال عمرو بن الإطنابة:

والضاربين الكبش يبرق بيضه ضرب المجهجه عن حياض الآبل

والأمر نفسه في العامية: مثال: **حاه:** لزجر الطير: **حَيَّخ**. **هرهر**: لدعاء الغنم...

"وقد تنبه النحاة العرب إلى أن بعض الأصوات المحاكية لما يصدر عن الطير وغيره، وبعض الأصوات التي توجه إلى الحيوان قد نُقل فصار اسما للطير أو الحيوان أو غيرهما، وحفظ لنا النحاة نماذج من استعمال تلك الأصوات إسما لما تصدر عنه أو توجه إليه، من ذلك قول رؤية بن العجاج:

ولو ترى إذ جُبّتي من طاق ولمّتي مثل جناح غاق. (اللمة: الشعر الذي يجاوز شحمة الأذن)

فأطلق "غاق" على الغراب وهو محاكاة لصوته.

قال الراجز: إذا حملت برّتي على عدس فما أبالي من غزا ومن جلس. (اللسان، د س)

فأطلق (عدس) على البغل، وهو صوت يزجر به[36].

والأمر نفسه ينطبق أيضا على العامية المغربية؛ حيث يُطلق إسم الصوت على الحيوان نفسه، ولا سيما في لغة الأطفال ما قبل مرحلة الكلام أو على سبيل السخرية، وهو شائع في عاميتنا المغربية، مثلا: (عَوْ عَوْ) تطلق على الكلب، و(بَسْ بَسْ أو مَشْ مَشْ أو مْياوْ) على القط نفسه، و(قاقا) (وققع) على الدجاجة، و(مَعْ) على الشاة...

نختم هذه الورقة بأمثلة من العامية المغربية وما يقابله في اللغة العربية الفصحى من أسماء الصوت ومعانيها:

6-معجم الأصوات[37]:

اسم الصوت في العامية	اسم الصوت في الفصحى
نْدَه/ندح: هَيَّجَ مطيته (دابته) بصوته. **نده:** حفَّز بصوته أو مهمازه أو عصاه قطيعه/مطيته على الإسراع في السير أو زجره.	القاموس المحيط: "نده البعير: زجره، وطرده بالصياح". ويحتفظ هذا الفعل بالمعنى نفسه في العربية الفصحى: القاموس المحيط "نده البعير: زجره، وطرده بالصياح، وبالإبل: ساقها مجتمعةً، أو ساقها وجمعها"...

[36] - جبر، محمد عبد الله. أسماء الأفعال وأسماء الأصوات في اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص 64.

[37] -معجم كولان للعامية المغربية. إشراف زكية عراقي سيناصر، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، بتعاون مع المركز الوطني للبحث العلمي بباريس، مطبعة دار المناهل لوزارة الشؤون الثقافية، 1993.

هجّج: زجر بالضرب أو الصوت العالي.	هَجَاجَيْك ههنا وههنا أَي **كُفّ**. اللحياني: يقال للأَسدِ والذِّئب وغيرهما، في التسكين: هَجَاجَيْكَ وهَذَاذَيْكَ، على تقدير الاثنين؛ الأَصمعي: تقول للناس إذا أَرَدْتَ أَن يَكُفُّوا عن الشيء: هَجَاجَيْكَ وهَذَاذَيْكَ.
هرّ: صوت الكلب قبل النباح، دعاء الغنم.	المعاجم العربية: "الهِرُّ: دعاء الغنم والبِرُّ سوقها و**هَرِيرُ الكلب صوته دون نباحه من قلة صبره على البرد وقد هَرَّ يَهِرُّ بالكسر هَرِيراً وهَارَّهُ هَرَّ في وجهه.** **هَرْهَرَ** بالغنم: **دعاها** إلى الماءِ فقال لها: هَرْهَرْ.
(**هَيْلالة**): الجلبة ورفع الصوت.	مختار الصحاح: هـ ل ل: ... **هَلَّلَ الرجل تَهْلِيلاً قال لا إله إلا الله** يقال **أكثر من الهَيْلَلَة** أي من قول لا إله إلا الله واسْتَهَلَّ الصبي صاح عند الولادة وأَهَلَّ المعتمر رفع صوته بالتلبية وأَهَلَّ بالتسمية على الذبيحة وقوله تعالى ﴿وما أُهِلَّ به لغير الله﴾ أي نودي عليه بغير اسم الله تعالى **وأصله رفع الصوت** ...
أرّ ارّ: للماعز: دعاء إلى الماء	أرّ ارّ: للماعز: إشلاؤها إلى الماء، ومنه يقال رأرأ بغنمه
شأ/ سوكف: تَوَقَّفْ! (تقال للفرس) **شّ**! تقال للحمار.	لسان العرب: **شأشأ**: أَبو عمرو، الشَّأْشاءُ: **زَجْرُ الحِمارِ**، وكذلك **السَّأْساءُ**. شُؤْشُؤْ وشَأْشَأْ: **دُعاءُ** الحِمار إلى الماءِ، عن ابن الأَعرابي. وشَأْشَأْ بالحُمُر والغَنَم: **زَجرها** للمضيّ، فقال: شَأْشَأْ وتَشُؤْتَشُؤْ. وقال رجل من بني الحِرْمازِ: تَشَأْتَشَأْ، وفتح الشين. أَبو زيد: **شَأْشَأْتُ الحِمارَ إذا دَعَوْته تَشَأْتَشَأْ وتَشُؤْتَشُؤْ.**
غمارة: الصوت الناتج عن إطلاق قذيفة من سلاح ناري محمول، طلقة نارية. [سْمَعْتْ جُوجْ دْيَالْ لَعْمَايَرْ]: سمعت صوت طلقتين ناريتين. **عِمارة**: الجلَبة	مفردات غريب القرآن: "العومرة (يقال: **تركت القوم في عومرة: أي صياح وجلبة**. انظر: اللسان؛ والمجمل 629/3؛ والجمهرة 387/2): صخب يدل على عمارة الموضع بأربابه".
هدر: مأمأ، ثغا (الخروف). رغا الجمل. جأر، خار (الثور). زأر، زمجر (الأسد).	مختار الصحاح: "هـ د ر: ... وهَدَرَ الحمام صوَّت وهَدَرَ البعير ردَّد صوته في حنجرته تقول منها هَدَرَ يهدِرُ بالكسر هَدِيراً".
هرهوري: "الواد الهرهوري ولا الواد السكوتي"	الهُرُّ والهُرْهُورُ والهَرْهارُ والهُراهِرُ: الكثير من الماءِ واللَّبَنِ وهو الذي إذا جَرى سمعت له هَرْهَرْ، وهو حكاية جَرْيِهِ. الأَزهري: والهُرْهُورُ الكثير من الماءِ واللبن إذا حلبته سمعت له هَرْهَرَةً؛ وقال: سَلْمٌ تَرَى الدَّالِيَّ منه أَزْوَرا،إذا يَعُبُّ في السَّرِيِّ هَرْهَرَا وسمعت له **هَرْهَرَةً أَي صوتاً** عند الحَلْب.

– استنتاجات:

بناء على ما سلف، نقدم بإيجاز أهم الخلاصات التي توصلنا إليها، ومفادها أن:

-أن هناك أسماء أصوات في العامية حافظت على استعمالها كما هي في اللغة العربية الفصحى.

-أصوات التي تم تضييق استعمالها، والحد من معانيها فاقتصرت على معنى واحد رغم أن استعمالها الفصيح واسع ومتعدد المعاني.

-أصوات تُستعمل في العامية لكن تم تصحيفها.

-أصوات تم استحداثها في العامية، قد لا تجد لها استعمالا في المعاجم العربية القديمة ولا في الشواهد التي تسنى لنا الاطلاع عليها.

-أصوات عامية حافظت على المعنى الفصيح الذي نجده في المعاجم القديمة دون الحديثة: مثل غوغا/ كركر/ نشنش.

-سبب الحفاظ على استعمال هذه الأصوات وأسمائها لدى البدو أنهم يشكلون مجموعة متجانسة لغويا وثقافيا واجتماعيا، في بيئة محددة لها مصطلحاتها وأدواتها وحيواناتها...

-إن العامية المغربية تعتبر ذاكرة شفوية للغة العربية، وبرجوعنا إلى المعاجم العربية نجد أن هذه العامية قد حافظت، بحكم الاستعمال اليومي، على كم هائل من المفردات التي هُجرت في الاستعمال الفصيح المعاصر، فكانت خزانا حقيقيا لكنز من الألفاظ التي أصبح مجرد سماعها يشكل نشازا، عن جهل أو تجاهل، ويولد انطباعا بغرابتها وحوشيتها.

-ينبغي على العربية أن تستفيد من مَعين العامية المتحرك، وأن تقترب من العامية ما أمكن، خاصة فيما يتعلق باستعمال بعض الكلمات الجارية الاستعمال في الخطاب اليومي، وهي فصيحة، مثل: سبع: بدل أسد أو ليث، قاسح: بدل صلب، فروج بدل دِيك...

-استثمارها الاستثمار الأمثل في نقل القدرة اللغوية من العامية إلى الفصحى

-العامية مستودع وحصن حصين للألفاظ والمعاني الفصيحة. ولهذا وجب صونها وحمايتها من التلوث اللغوي الناتج عن هيمنة الفرنسية والاسبانية والانجليزية، كي تظل خزانا للعربية الفصحى، ولتحافظ على بصمتها الجينية العربية.

-إن ضياع أي مفردة هو ضياع لجزء هام من الإنسانية.

– خاتمة:

إن دفاعنا عن أهمية العامية المغربية نابع من الدور الذي اضطلعت به كل العاميات في الحفاظ على اللغات المهددة بالانقراض، وصون تراثها ومفرداتها وثقافتها، بل والإسهام في إحياء بعض اللغات وبعثها بعدما اضمحلت وتلاشت. وقد مثّلتُ لذلك بمثال حصرتُه في إسم الصوت، فتبين صدق فرضيتنا وتأكّدَ أن العامية المغربية تعدّ، بالفعل، مستودعا أمينا وحصنا حصينا للغة العربية الفصحى. كما أنها، وهي اللغة الأم، جسر لتعليم اللغة العربية الفصحى.

ولا ينبغي، في أي حال من الأحوال، اعتبار هذه المقالة دعوة للتلهيج، بل هي اقتراح لتقفي الفصيح في العامي، والذي من شأنه، دون شك، أن يسهم في تعليم اللغة العربية الفصيحة وتعلمها؛ وذلك بتوسل فصيح العامية ونقله إلى الفصحى ((حولي (كبش)، فروج (ديك)، قاسح (صلب)، بطة (قنينة)...))، والعمل على نقل القدرة اللغوية من العامية إلى الفصحى لتيسير تعليمها وتعلمها.

لائحة المصادر والمراجع:

1- العربية:

-ابن جني، أبو الفتح عثمان. الخصائص. تحقيق محمد النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ج1.

-ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، 1999، لسان العرب، تحقيق أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط3، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

-أحمد عَلم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، 1983، اللهجات العربية في التراث، القسم الأول.

-إميل بديع يعقوب، موسوعة علوم اللغة العربية، الجزء 7، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2006.

-أنيس إبراهيم، 2003، في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

-بوب كوبلي، دليل راوتليدج لعلم السيمياء واللغويات، ترجمة هبة شندب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2016.

- جبر، محمد عبد الله. أسماء الأفعال وأسماء الأصوات في اللغة العربية، دار المعارف، 1980، مصر.

-الرضي محمد بن الحسن الاسترابادي، شرح الكافية، ج2، دراسة وتحقيق يحيى بشير مصري، الطبعة 1996، جامعة محمد بن سعود الإسلامية.

-زكريا ميشال، الألسنية: المبادئ والأعلام. المؤسسة الاجتماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1983.

-السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين. المزهر في علوم اللغة وأنواعها. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، (د.ت).

-شرف، عبد العزيز محمد. "المستويات اللغوية في الاتصال الإعلامي. المجلة العربية للمعلومات، القاهرة، 1979، العدد3.

-عبد المنعم سيد عبد العال، معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية، الطبعة الثانية، القاهرة، مكتبة الخانجي.

-عز الدين الزياتي، استراتيجيات متعلم اللغة الثانية من منظور اللسانيات التطبيقية، أبحاث محكمة في البحث اللساني العربي بنيات ومبادئ وآفاق جديدة. إعداد محمد غاليم، أحمد بريسول، عبد الرزاق توابي، حليمة الفاحصي. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان، 2024.

-عز الدين الزياتي، التواصل اللفظي والتواصل غير اللفظي، الطبعة الأولى، 2008، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط.

-مطر، عبد العزيز. علم اللغة وفقه اللغة، تحديد وتوضيح. دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، قطر، 1985.

-معجم كولان للعامية المغربية. إشراف زكية عراقي سيناصر، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، بتعاون مع المركز الوطني للبحث العلمي بباريس، مطبعة دار المناهل لوزارة الشؤون الثقافية، 1993.

2- الأجنبية

-Andrew Nevins , Adam Roth Singerman. Language ; Linguistic Society of America, Volume 87, Number 2, June 2011.

-Charles A. Ferguson. Diglossia, WORD, Routledge, Taylor Francis Group. 1959.

-Crystal, David. Language Death. Cambridge. Cambridge University press. 2000.

-JAN DAVID HAUCK, Language Evolution. London School of Economics and Political Science, UK. In International Encyclopedia of Linguistic Anthropology, edited by James Stanlaw. 2021.

-Oktavian Mantiri. Factors Affecting Language Change. Article in SSRN Electronic Journal· March 2010.

-Skuttnab-Kangas & Phillipson. Volume 240 Mark Janse and Sijmen Tol eds John Benjamins Publishing Company Amsterdam/Philadelphia 2003 –John Benjamins B.V. 1995.

-Zepeda, O., & Hill, J. H. The Condition of Native American Languages in the United States. In R. H. Robins, & E. M. Uhlenbeck (Eds.), *Endangered Languages*. Oxford/New York: Berg. 1991.

بعض خصائص النفي التسويرية في اللغة العربية

مولاي العربي بيلوش
أستاذ محاضر مؤهل-معهد الدراسات والأبحاث للتعريب -جامعة محمد الخامس بالرباط
المغرب

Doi: 10.5281/zenodo.14251289

– الملخص

يتفاعل النفي مع الأسوار في اللغة العربية، ويظهر هذا التفاعل أساسا في تغيير تأويل الجمل المتضمنة للأسوار عند ورود واسم من واسماته، حيث تتغير قراءة هذه الجمل من القراءة الكلية إلى القراءة الجزئية بالنسبة الجمل المتضمنة للأسوار الكلية، بالمقابل لا تبدي الجمل المتضمنة للأسوار الوجودية، ظاهريا، أي تغيير في التأويل عند وجود النفي.

نحاول، في هذه الورقة، أن نتفحص هذا النوع من البنى في اللغة العربية، وسنبين أن التغيير الظاهر في تأويل الجمل المتضمنة للأسوار الكلية عند ورود النفي يرتبط أساسا بموقعة النفي وحيزه بالنظر إلى هذه الأسوار، وأن ورودها مع الأسوار الوجودية يحدث أيضا تغييرا في التأويل يخص واجهة تسويرها، كما سنتطرق، في جزء ثان من المقال، لعلاقة النفي بالاستثناء، باعتباره سورا وجوديا، وسنبين أن هذا الأخير يبرز واجهة التسوير التي يخفيها تسوير النفي.

الكلمات المفتاحية: النفي - التسوير- الحيز- الاستثناء

Some Quantification Properties of Negation in Arabic

Abstrat:

The interaction between negation and quantifiers in Arabic gives rise to questions concerning the interpretation of the structures in which they co-occur. While the interpretation of sentences containing universal quantifiers shifts from a universal to an existential reading, in the presence of negation markers, sentences containing existential quantifiers do not appear to undergo any change in interpretation.

In this paper, I will attempt to investigate these types of structures in Arabic, demonstrating that the apparent change in the interpretation of sentences containing universal quantifiers in the presence of negation markers is related to its position and scope vis-a-vis this type of quantifiers.Then, I will reveal that the presence of neg markers with existential quantifiers also induces a change in the interpretation of sentences, namely in their quantification profile. I will also address, in the second part of the article, the relationship between negation and exception as an existential quantifier. I will show that the latter highlights the profile of quantification hidden by negation.

Keywords: negation - quantification - scope – exception

– المقدمة

يبدي النفي بعض خصائص الأسوار في اللغة العربية، وذلك بالنظر إلى سلوكه المماثل لسلوكها، فورود واسم من واسمات النفي في بعض الجمل العربية لا يغير دلالتها من الإيجاب إلى السلب فقط، وإنما يكون له دور، أيضا، فيتغيير تأويل مكوناتها من حيث دلالتها على عددأوالكم، من جهة، كما يغير، من جهة أخرى، تأويلها من خلالتفاعله مع الأسوار المساوقة له، تبعا لحيزه وموقعه داخل هذه الجمل.

1-التسوير في الأدبيات التقليدية

تعرف الأدبيات التقليدية السور بكونه اللفظ الحاصر المبين لكمية الموضوع،[1] وتدرج ضمن هذا المفهوم كلمات من قبيل "كل" و"جميع" و"بعض" و"جل" و"معظم" ومثيلاتها، وتتميز هذه الأسوار بالدخول على الأسماء المعدودة، حيث تربط متغيرا في الاسم الوارد بعدها، ويتمثل، أساسا، في العدد المتضمن في الاسم. ويرتكز تأويل الجمل التي تتضمنها على تفاعلها مع العدد المضمن في الاسم بعدها، أو مع تعريف الاسم أوتنكيره.

وتوظف هذه الأسوار في اللغة العربية للتعبير عن معاني الشمول أو التبعيض، والاستغراق، والكتلة وغيرها، وهي المفاهيم ترتبط كلها بما هو عددي وكمي غير محدد، فمثلا تدل "كل" ومثيلاتها على معنى الشمول، وعلى تجميع الأجزاء، كما يعبر بها عن الاستغراق، فيشمل حكمها سائر أفراد ما تدخل عليه، ولذلك فالأسماء التي ترد بعدها لا يمكن أن تؤول إلا باعتبارها ذات دلالة عامة أو كلية.

بالمقابل، تدل كلمة "بعض" ومثيلاتها على التبعيض والتجزئ، بحيث لا يشمل حكمها سائر أفراد ما تدخل عليه، وإنما يشمل فقط جزءا منهم، وإلى جانب هذه الكلمات تعبر اللغة العربية عن المعنى الكلي أو الجزئي بأدوات ووسائل لغوية أخرى تؤدي نفس المعاني، فإذا قارنا مثلا بين الجمل في (1):

(1) أ- حضر كل الطلبة

ب- حضر الطلبة

نلاحظ أن تأويل الجملتين متشابه، ففي المثال(1أ)،دلت لفظة "كل" على أن حكم الحضور شمل جميع الطلبة، ونفس التأويل يمكن أن نستشفه من المثال (1ب)، حيث شمل حكم الحضور كل الطلبة دون وجود "كل"، مما يوحي بأن مفهوم السور لا يقتصر على ألفاظ مثل "كل " وجميع " وغيرها، وإنما يمكن أن يقوم التعريف مقام "كل"، وهو ما أشارت إليه الأدبيات التقليدية حيث تحدثت عن بعض خصائص التعريف في اللغة العربية، وخاصة التعريف بالأداة "ال " التي تكون لها دلالة مغايرة لمعنى التعريف كحضور أو عهد، وهذه الدلالة هي ما اصطلح عليه بالاستغراق. وترتبط أساسا بأسماء الجنس.

لننظر الآن إلى الجمل في (2)

2) أ- حضر بعض الطلبة

ب- حضر طلبة

فالملاحظ أن تأويل المثال (2أ) تأويل جزئي، بمعنى حضر عدد قليل من الطلبة، وليس كل الطلبة، ونفس التأويل يمكن أن نستشفه من المثال (2 ب)، الذي يدل، هو الآخر، على حضور عدد محدود من الطلبة وليس جميع الطلبة، على اعتبار أن الفرق بين التأويلين

[1] الغزالي، معيار العلم في المنطق، ص 90.

هو وجود التنوين في مقابل التعريف، بمعنى أن وجود التنوين دليل على عدم الاستغراق، وأن التعريف يمكن أن يدل على الاستغراق، وهذا الاستغراق يمكن اعتباره بمثابة تسوير كلي، وأن عدم الاستغراق تسوير وجودي أو جزئي، وتبعا لذلك، يمكننا القول بأن كلمة "رجل" تماثل بعض الرجل، بينما تماثل كلمة "الرجل" كل الرجال، ومن ثمة، يمكننا اعتبار أداة التعريف سورا كليا، والتنوين سورا وجوديا، وهو ما أشار إليه ابن رشد بقوله:" السور الكلي المقرون بالقضية ليس يدل على أن المعنى الموضوع كلي، فيكون رفعه رفعا للمعنى الكلي الموضوع؛ بل إنما يدل على أن الحكم على المعنى الكلي كلي. وذلك بين في المهملات، فإنه ليس كونها غير ذوات أسوار مما يوجب أن تكون المعاني الموضوعة فيها كلية إذ كانت دلالة الألفاظ عليها كلية، مثل قولنا الإنسان عادل، الإنسان ليس بعادل. فإن لفظ الإنسان يدل على معنى كلي وإن لم يقرن به لفظة كل. ولو كانت لفظة كل هي التي تدل على أن المعنى كلي، لكانت لفظة الإنسان لا تدل على معنى كلي إلا إذا قرن بها كل"[2].

وإذا كانت اللغة العربية تعبر عن التسوير(Quantification) بشكل جلي، من خلال الأسوار الكلية من قبيل "كل"و"عامة" و"كافة "، أو الأسوار الوجودية مثل "بعض "و"جل" و"معظم".فإن هناك ظواهر لغوية أخرى في العربية تظهر بعض خصائص الأسوار، وتسلك سلوكها، وذلك بالنظر إلى تغيير تأويل الجمل المتضمنة لها، ومن هذه الظواهر اللغوية نجد بنى الاستفهام، وبنى الحصر، والتراكيب المقارنة، والاستثناء، والنفي، سنحاول في الفقرات الموالية إبراز التسوير الذي يبديه النفي، أولا، من خلال معطيات يتوارد فيها مع الأسوار، للوقوف على تفاعله معها، ومدى تأثير في تغيير قراءتها، قبل النظر في تفاعله مع الاستثناء، باعتباره سورا، لرصد حدود التغيير الذي يحدثه النفي في تأويل الجمل التي يردان فيها.

2- النفي والأسوار في اللغة العربية

إذا كانت الأسوار تحدد تأويل الجمل بالنظر إلى الشمول أو الكلية في مقابل التجزئ أو التبعيض، فإن معطيات أخرى في اللغة العربية يرد فيها النفي مع هذه الأسوار، يتغير معه تأويل الجمل المسورة، ونتساءل، بالتالي، إلى أي حد يمكننا اعتبار النفي سورا؟وإذا كان كذلك، ما هي حدودالتغييرالذي يحدثه في تأويل الجملة التي يرد فيها مع الأسوار؟ بمعنى آخر هل يقتصر تأثير النفي على إضفاء معنى السلب على الجملة فقط، أم أنه يسهم في تغيير تأويلها؟

لنتأمل الجمل في (3):

3 أ) صدِّق كل شيء

ب) لا تصدق كل شيء

فما نلاحظه هو أن تأويل السور في (3 أ) تأويل كلي. لكن بورود النفي في (3ب) تغير هذا التأويل من تأويل كلي إلى تأويل جزئي، وهو ما يبين أن ورود النفي في الجملة أثر في دلالة مكوناتها، حيث غير قراءتها من القراءة الكلية إلى القراءة البعضية، مما يوحي بتضمنه لخصائص التسويرية.

لننظر الآن إلى الأمثلة في (4)

(4 أ) حضر بعض الطلبة

ب) لم يحضر بعض الطلبة

[2]ابن رشد، تلخيص منطق أرسطو، ص107.

فما نلاحظه هو أن ورود النفي في الجملة (4ب) لم يغير التأويل الذي أضفاه السور الوجودي على الجملة في (4أ)، حيث ظل تأويل الجملة تأويلا جزئيا أو تبعيضيا، حتى بعد ورود النفي، ونتساءل بالتالي : هل النفي لا يؤثر في تأويل السور الوجودي كما يؤثر في تأويل السور الكلي، الممثل له في (3) ؟ وهل يقتصر تأثيره على إضفاء سمة السلب على الجملة فقط، دون التأثير في السور الوجودي "بعض"؟

1-2 النفي وتأويل الأسوار في اللغة العربية

يرى بياجي (1968) أن فهم الجمل المتضمنة للأسوار، في اللغات الطبيعية، ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار ثلاثة عناصر،يتحدد من خلالها قصد المتكلم، من جهة، وتسهم فيتحديد التأويلات الممكنة للجمل التي يتوارد فيها أكثر من سور، من جهة أخرى،وتتمثل هذه العناصر في: أولا، واجهة التسوير ((Profile of Quantification)، وثانيا، مجال التسوير (Domain of quantification)، وثالثا، درجة المبالغة (Degree of Exaggeration). ويدخل ضمن هذا الاعتبار الثالث من التسوير التراكيب المقارنة، فهذه العناصر من شأنها تحديد دلالة الأسوار وتقليص التأويلات الممكنة الذي تضفيها على الجمل الواردة فيها.

إذا اخذنا بعين الاعتبار العنصر الأول "واجهة التسوير"، الذي أشارت إليه هذه الأدبيات، ونظرنا إلى المثال (5)، فما يمكننا ملاحظته هو أن القراءات والتأويلات التي تحتملها هذه الجملة، المتضمنة للسور الكلي "كل"، تتمثل أساسا في تأويلين بالنظر إلى ما تخبرنا به.

(5) كل الأولاد مجدون

التأويل الأول، يمكن نعت بكونه جلي وصريح، وهو إضفاء صفة الجدية على جميع الأولاد، أما التأويل الثاني، ويمكن نعته بالخفي فيتمثل في الإخبار بعدد الأولاد غير المجدين، وهو لا أحد. وهذا التأويل الثاني الخفي هو ما اصطلح عليه بياجي "واجهة التسوير".

وبناء على هذا، فإن عدم تغير تأويل الجملة (4 ب) التي يتوارد فيهاالنفي مع السور الوجودي "بعض"، يمكن تفسيره إذا اعتمدنا مفهوم "واجهة التسوير"، حيث يمكن أن نلاحظ، من خلال المقارنةبين المثال(4أ) و(4ب)، أن واجهة التسوير في المثال (4أ) تقع على الطلبة الذين غابوا. بالمقابل، تتغير هذه الواجهة عند ورود النفي، فيصبح التأويل هو الإخبار بالطلبة الذين حضروا. وكنتيجة لهذا، يمكننا القول بأن النفي يغير الواجهة التي يقع عليها التسوير.

لننظر الآن إلى الأمثلة في (6)

(6) (أ) تعذر عليه إحضار كل ما يحتاجه

ب) لم يتعذر عليه إحضار كل ما يحتاجه

فالملاحظ أن تأويل الجملة (6 أ) تأويل جزئي أو وجودي رغم وجود السور الكلي، "كل"، كما أن الجملة لا تتضمن أداة النفي، ونتساءل بالتالي: لماذا تغير تأويل القراءة الكلية رغم غياب أداة النفي؟

ترتبط الإجابة عن هذا التساؤل، بما يتميز به النفي، في اللغة العربية خاصة، وفي اللغات الطبيعية عامة، من خصائص ومميزات، ومنها ما بينته في أبحاث سابقةمن كون النفي في اللغة العربية لا يرتبط بالحرف أو الأدوات التي تؤدي معناه، وإنما يمكن أن يعبر عنه بالحرف أو بالاسم أو بالفعل مثل " نفى " وأنكر" "ورفض"،[3] فهذه الأفعال، وأمثالها، تتضمن سمة للنفي، وتكبس بنى، فمثلا إذا قلنا: رفضفهي تكبس بنية " لم يقبل" وكذلك " أنكر، فهي "لم يعترف"، وبناء على هذا، فإن ورود فعل "تعذر" في هذه الجملة يتضمن سمة " النفي"، ويكبس بنية "لم يستطع" أو "لم يتمكن "، ولعل ما يؤكد هذا أن القراءة الوجودية التي تدل عليها (6أ)أصبحتكلية بمجرد ورود عنصر

[3] للمزيد من التفصيل انظر بيلوش (2000ب) و(2017) و(2024ب).

النفي، كما يتبين من (6ب)، على اعتبار أن دخول النفي على الفعل المتضمن لسمة النفي أصبحت معه الجملة موجبة، وهو ما أشارت إليه الأدبيات التقليدية بكون نفي النفي إيجاب،كما يمكن اعتباره، كذلك، دليلا على خصائص النفي التسويرية، التي لا ترتبط بأدواته فقط وإنما بالنفي كمفهوم وتصور،وهو ما يبين أنالنفي سور يماثل في سلوكه الأسوار في اللغة العربية.

2-2 حيز النفي وحيز الأسوار

لننظر الآن إلى الأمثلة في(7)

(7) (أ) لم يحضر كل الطلبة

ب) كل الطلبة لم يحضروا

فما يتبين من هذه المعطياتأن النفي وإن كان يغير قراءة السور في المثال (7أ) من القراءة الكلية إلى القراءة الجزئية، فإنه في المثال (7ب) لا يغير هذه القراءة، ويرتبط ذلك، أساسا، بموقع النفي بالنظر إلى ما يساوقه من أسوار داخل الجمل، وما يترتب عنه منتأويل الجمل وتغيير قراءتها من عدمه.

لقد عالجت الأدبيات الحديثةهذا النوع من الجمل ضمن بما يعرف بالتسوير المتعدد Multiple quantification،كما أشارت بعض الأبحاث ماي (May 1985)، وزانوتيني (Zanuttini (1991، وإرنست (1992)، Ernst من بين آخرين،إلىأن تحديد التأويلات الممكنة التي تتيحها الجمل المحتوية على أكثر من سور،ترتكز على تحديد حيزهذه الأسوار بالنظر على بعضها البعض،وإن كانت هذه الأدبيات قد اختلفت بخصوص مستوى تطبيق هذا التحديد وكذا آلياته، فإنها مع ذلك اتفقت على أهمية دور موقعة هذه الأسوار داخل الجملة في تحديد تأويلها ، كما ربطت هذهالأدبياتمفهوم الحيز بآلية التحكم المكوني.الذي صاغه ماي (1985)، كالتالي:

(8)يدخل في حيز "أ "كل العجر التي يتحكم فيها "أ"مكونيا في مستوى البنية المنطقية

وإذا كان ماي (1985) قد ربط تحديد حيز الأسوار في مستوى البنية المنطقية، فإن زانوتيني (1989) وإرنست (1992)، يذهبان إلى أن تحديده يتم في مستوى البنية السطحية، معتمدين في ذلك الترتيب الخطي.بالمقابل يرى إرنست (1992) أن العناصر الموجودة على اليسار تحيز العناصر الموجودة إلى اليمين.

وبناء على هذا، يمكن تفسير عدم تغيير تأويل السور الكلي، الذي نلمسه في المثال (7ب) رغم ورود النفي معه في الجملة، باعتماد مفهوم الحيز. ونفترض تبعا لزانوتيني (1991) وإرنست (1992)، أن تحديد هذا الحيز يتم في مستوى البنية السطحية، أي باعتماد الرتبة الخطية، لأن هذه الجملة لا تثير التباسا في التأويل، نحتاج معه إلى افتراض تطبيق قاعدة صعود السور في البنية المنطقية كما افترض ماي (1985).

ومع أن النفي في (7ب) لا يغير قراءة المركب السوري "كل الطلبة"، لأنه لا يتحكم فيه مكونيا، فإن هناك ما يدعو إلى الاعتقاد أن النفي يغير هذه القراءة، وذلك بالنظر إلى واجهة التسوير. ففي المثال المثبت، يقع التسوير على الطلبة الذين غابوا، في حين، يقع في المثال المنفي على الطلبة الذين حضروا.ونجد ما يماثل هذا في لغات مثل الفرنسية والإنجليزية، حيث يتحدد حيز السور بالنظر إلى حيز النفي من خلال الرتبة السطحية. لننظر إلى الأمثلة في (9)

(9) أ)All student came

ب) All student didn’tcome

ج)Tout les élèves sont venus

د)Tout les élèves ne sontpas venus

فالملاحظ، من خلال هذه الأمثلة، أن موقعة النفي بالنظر إلى موقع السور تتحكم في تأويل الجملة. وهذه الموقعة لا تحدد في البنية المنطقية وإنما في المستوى السطحي. كما يتبين أن النفي في هذه اللغات لا يتحكم في المركبات السورية الفواعل، لأن هذه الأخيرة لا يمكنها أن تقع بعد الفعل، ولذلك لا نجدها تبدي نفس التغيير الذي نلمسه في معطيات النفي العربية، كما في الأمثلة (1) أعلاه. ويبقى التغيير الذي يمكن ملاحظته في هذه الأمثلة محدودا في واجهة التسوير.

بالمقابل، يبدي النفي في الفرنسية والإنجليزية سلوك النفي في العربية، خاصة عندما ترد المركبات السورية المساوقة له كمفعولات، حيث يتمكن من تغيير تأويل السور، كما يتبين من الأمثلة التالية:

10) أ)Jean n'a pas lu tous les romans d' Agatha Christie

ب)John hasn'twon all the prizes

3-2 تفاعل النفي والاستثناء

إذا كان تفاعل النفي والأسوار في اللغة العربية يتحدد بالنظر إلى موقعها، وحيز كل منها في الجمل العربية، فإن هناك ظواهر لغوية أخرى تبدي تسويرا خفيا يحجز وصول تأثير النفي إلى ما تحيزه، وهو ما يجعل النفي غير قادر على تغيير تأويل الجمل التي يتواردان فيها، لننظر إلى الأمثلة في (11)

11) أ) ما ضرب زيد عمرا

ب) ما حضر القوم

فما نلاحظه، من خلال هذه الأمثلة، هو أن حيز النفي يشمل الجملة بكاملها، بمعنى أن النفي يخص الحدث وموضوعاته، (بغض النظر عن التأويلات الممكنة). بالمقابل إذا نظرنا إلى الأمثلة (12):

12)أ) لم أر إلا زيدا

ب) ما ضرب زيد إلا عمرا

ج) ما ضرب عمرا إلا زيد

نلاحظ أن حيز أداة النفي لا يمتد ليشمل جميع مكونات الجملة، إذ إن المركب الاسمي الواقع بعد أداة الاستثناء لا يدخل في حكم النفي، وكأن أداة الاستثناء تحجز وصول سمة السلب إلى هذا المركب. ونتساءل بالتالي: لماذا لا يمتد النفي إلى المركب الاسمي الواقع بعد الاستثناء؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار الاستثناء سور ا يحيز ما بعده؟

أول ما يتبادر إلى الذهن هو أن ورود الاستثناء مع النفي يماثل ورود ما دعي في الأدبيات بوحدات النفي القطبية Negative Polarity Itemsوذلك بالنظر إلى عدد من الملاحظات منها عدم تقدمه على النفي، كما يتبين منالمقارنة بين الأمثلة (13) و (14)

13)أ) لم يصل الوفد بعد

ب)*بعد لم يصل الوفد

14)أ) ما قام القوم إلا زيدا

ب) *إلا زيدا ما قام القوم

فالاستثناء، في الأمثلة (14)وإن كان يماثل الوحدات القطبية بالنظر إلى عدم تقدمها على النفي، كما يتبين من الأمثلة في (13)، فإن هناك معطيات أخرى يرد فيها الاستثناء دون وجود النفي مثل (15)، وهو ما يجعلنا نشكك في طبيعته القطبية، ويجعل اعتباره سورا أقرب إلى الحدس.

15) - حضر الرجال إلا زيد

ومما يؤكد الطبيعة التسويرية للاستثناء، أن كلمة الرجال في المثال (15) تدل على الاستغراق أو التفريد. بمعنى أن كل الرجال حضروا، وبورود الاستثناء أصبحت هذه القراءة تبعيضية، مما يدل على أن أداة الاستثناء تعمل، بوصفها سورا وجوديا، على تجزيء المجموعة .

وإذا صح هذا، فإن تفسير عدم وصول سمة السلب إلى المركب الواقع بعد أداة الاستثناء يعود إلى طبيعتها التسويرية، ويمكن رصد هذا السلوك إذا عممنا قيد الحيز المباشر، الذي اقترحته لينبرجر (Lineberger(1987 لتسويغ الوحدات القطبية، ليشمل هذا النوع من التراكيب. ونصوغه على الشكل التالي:

16)يقع عنصر ما في حيز النفي إذا وإذ فقط:

أ) وقع ضمن الجملة التي تشكل حيز النفي

ب) أن لا يكون عنصر رابط آخر بين النفي والعنصر المحيز

إن الاستثناء، باعتباره سورا له مجاله الخاص لا يمكن أن يمتد إليه تأثير عامل آخر، يمنع وقوع المركب الاسمي في حيز النفي. ويبقى السؤال المطروح هو: كيف يتفاعل النفي مع الاستثناء، باعتباره سورا وجوديا؟ وهل يبدي في تفاعله هذا سلوك باقي الأسوار الوجودية في اللغة العربية؟

إذا كان النفي يغير واجهة تسوير الأسوار الوجودية،كما في الأمثلة (4) ، فإن وروده في الأمثلة (12)لم يغير هذه الواجهة، بل إن ما يمكن ملاحظته، هو أن ورود أداة الاستثناء جعل أحد موضوعات الفعل المنفي لا يدخل ضمن حيز عامل النفي، وهو ما عبرت عنه الأدبيات التقليدية بكون الاستثناء من النفي إثبات ومن الإثبات نفي.ونتساءل بالتالي، أين يكمن التغيير الذي يلحق الجملة بتوارد النفي والاستثناء؟

إذا تأملنا الأمثلة (17):

17) أ) ما جاءني أحد إلا زيد

ب) ما ضرب عمرا أحد إلا زيد

فالملاحظ، من خلال هذه الأمثلة، أن أداة الاستثناء تعمل على إبراز واجهة التسوير، ويظهر ذلك جليا إذا قارنا بين الأمثلة في (17) والأمثلة في (2) أعلاه التي نعيدها هنا للتذكير:

18)أ) لم يحضر بعض الطلبة

ب) حضر بعض الطلبة

فإذا كانت واجهة التسوير تخص الطلبة الذين حضروا في (18 أ)، حيث يوجد النفي، وتخص الطلبة الذين غابوا، عند غيابه، كما في (18ب)، فإن أداة الاستثناء تبرز هذه الواجهة في الأمثلة (17)، فنكون أمام واجهتين، ويكون، بالتالي، مجالها تحقيقا لواجهة التسوير الخفية.

نستنتج، من كل ما تقدم، أن أداة الاستثناء سور وجودي، يجزأ ما هو كلي، وأن تفاعلها مع أداة النفي تفاعل بين سورين داخل الجملة، بالنظر إلى التأويل والحيز.

– خاتمة

بينا، في هذه الورقة، أن ورود النفي في الجمل المتضمنة للأسوار في اللغة العربية، لايقتصر على إضفاء معنى السلب على الجملة فقط، بل يتعداه إلى تغيير تأويل الأسوار، المساوقة له، من القراءة الكلية إلى القراءة الجزئية،بالنسبة للأسوار الكلية ، وتغيير واجهة التسوير بالنسبة للأسوار الوجودية، وبينا أن هذا التغيير يرتبط بموقع النفي بالنظر إلى موقع هذه الأسوار في المستوى السطحي، كما أبرزنا أن عدم التغيير في تأويل البنى التي يساوق فيها النفي الاستثناء، باعتباره سورا وجوديا،يعود إلى كون الاستثناء يبرز واجهة التسوير التي يخفيها النفي.

لائحة المصادر والمراجع

1- والمراجع العربية:

- الآمدي، سيف الدين أبي الحسن: الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1985.
- الأستراباذي، رضي الدين: شرح الكافية، دار الكتب العلمية، بيروت، 1977.
- ابن رشد، محمد بن أحمد، أبو الوليد، تلخيص منطق أرسطو، منشورات الجامعة اللبنانية، 1982.
- ابن يعيش، أبو البقاء: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت.
- بيلوش، مولاي العربي:2000 أ، النفي وبنية الفعل الزمنية، *البنى الزمنية وأشكالها*، صص235-256.منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.
- --------2000 ب، النفي في اللغة العربية، بحث لنيل الدكتوراه، كلية الآداب بالرباط.
- -------- 2017أ، معجمة النفي في اللغة العربية، *أبحاث لسانية*، 33، صص 123-149، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.
- -------- ،2022، تسوير الظروف في اللغة العربية، *أبحاث المؤتمر الدولي الخامس عشر للغات والآداب والدراسات الثقافية*، الذي نظمته جامعة عجلون- الأردن، وجامعة ماردلين أرتقلو بتركيا، أيام 21-23 مايو 2022،المجلد الثاني، صص 1-11.
- -------- ،2024ب، بنى النفي في اللغة العربية بين المعجم والتركيب، *دراسات راهنة في اللسانيات العربية المقارنة والديداكتيك*، منشورات مختبر اللسانيات وأنساق الثقافات، كلية اللغة العربية بمراكش، دار النشر: ملفات تادلة، صص 81-96.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
- جحفة، عبد المجيد:1998، عن التباس "كل" في اللغة العربية، *أبحاث لسانية* 2.3، صص1-29منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.
- الرحالي، محمد:2003، تركيب اللغة العربية، مقاربة نظرية جديدة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء
- سيبويه، ابو بشر عمرو ابن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، بيروت 1983.
- غاليم، محمد:1999، المعنى والتوافق مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي، سلسلة أبحاث وأطروحات، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.
- الغزالي، أبي حامد: معيار العلم في المنطق، شرح أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،1990.

- الفاسي الفهري، عبد القادر 1999ب، عن التوارث في مجال الحدود وبعض خصائص التسوير الكلي، *المركبات الاسمية والحدية في اللسانيات المقارنة*، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.
- القرافي، شهاب الدين: الاستغناء في الاستثناء، تحقيق محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1982.
- المتوكل، أحمد:1988، الوظيفة والبنية، مقاربات لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ.

2- المراجع الأجنبية

Baker, C.L.: 1991, The Syntax of English Not, The limit of the Core grammar, *Linguistic Inquiry*, 22, 387-429.

Ernest, T.: 1992, The Phrase Structure of English Negation, ms. University of Delaware.

Fassi Fehri, A.: 1991/1993, *Issues in the Structure of Arabic Clauses and Words*, Kluwre Academic Publishers, Dordrecht.

Jespersen, O.: 1924/1965, The Philosophy of Grammar, Norton and Company, New york.

Ladusaw, W.:1980a, On the notion affective in the analysis of negative Polarity Items, *Journal of Linguistic Research1*, 1-16.

Laka, I.:1990, *Negation in syntax: on the nature of functional categories and projections*, PhD thesis, MIT

Lineberger,M.: 1987, Negative Polarity and Grammatical Representation. *Linguistics and philosophy* 10, 325-387.

Longobardi, G.: 1987, Parameters of negation in Romance dialects, Paper presented at the Glow Dialectology Workshop, Venice.

May, R.: 1985, Logical Form, MIT Press.

Ouhalla, J.: 1990, Sentential Negation, Relativized Minimality and The Aspectual Status of Auxiliaries, *Linguistic Review* 7, 183-231

Piaget, Jean.: 1968, Quantification, Conservation, and Nativism , *Science* , Nov. 29, , New Series, Vol. 162, No. 3857, pp. 976-979, American Association for the Advancement of Science publications

Progovac, L.:1991, Negative polarity: a semantico-syntactico account, *Lingua*86, 271-99.

Zanuttini, R.: 1989, The Structure of Negative Clauses in Romance, ms, Univ of Pennsylvania.

----------.: 1990, Two Types of Negative Markers, NELS 20.V 2,517-530.

----------.: 1991, Syntactic Properties of Sentential Negation: A Comparative Study of Romance Languages, PhD, Univ of Pennsylvania.

البلاغة والتواصل

دة. فطيمة ابن حدو
أستاذة التعليم الثانوي التأهيلي –أكاديمية فاس مكناس
المغرب

دعبد الله موساوي
أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي –أكاديمية مراكش أسفي
المغرب

Doi : 10.5281/zenodo.14251852

الملخص

يكتسي التواصل أهمية بالغة في قيام علاقات التفاعل بين طرفين أو أكثر، وهو ليس مجرد تبليغ المعلومات بطريقة خطية أحادية ولكنه تبادل للأفكار والرسائل واندماج وارتباط وتقارب للأحاسيس.

ويعد التواصل بصفته نظرية حديثة عملية مركبة يتم من خلالها تبادل المعلومة بين أطراف عبر اللغة المكتوبة أو الشفهية أو المرئية أو المسموعة أو الاشارية. لذلك فالتواصل وتبادل المعاني هما الغاية من استخدام اللغة وتعلمها.

ونظرا لأهمية اللغة في التواصل البشري سنجعل من هذا التواصل في مستواه البلاغي هوية ثقافية عربية، لأن البلاغة عند العرب بنيت على مقاصد تواصلية توافق إمكانيات المخلوق البشري والغاية الدينية والاجتماعية ولهذا تروم هذه المداخلة تناول موضوع "البلاغة والتواصل" بالتركيز على المحاور الثلاث الاتية:

المحور 1 : التواصل في علوم العربية من بلاغة ونحو وعروض وشعر

المحور2 : عناصر التواصل البلاغي

المحور 3 : البلاغة و التواصل الديني من حيث اعجاز القران والبلاغة النبوية ثم نتيجتها من القول الرباني الى العمل الإنساني .

الكلمات المفتاحية : البلاغة- التواصل - علوم العربية - اعجاز القران

Abstract

Communication plays a major role in building relations between two or more people.It not only consists of imparting written information,but also aims at exchanging ideas, messages and further consolidating relations and feelings among people.Communication ,regarded as a new theory, is a complex process through which information is delivered using written or spoken language; verbal or nonverbal communication(body language). Certainly, communication remains the utmost objective of learning and using the language. Since

language plays a paramount role in communication within its rhetorical level, we're making ofit an Arab cultural identity. Arabs have always founded their rhetorics on communicative purposes, aiming at establishing a balance between the human possibilities and the religious and social goals. Hence, my participation will shed light on "Rhetorics and Communication", focusing mainly on the following axes:

1.communication within Arab Sciences.

2.elements of rhetorical communication.

3.rhetorics and religious communication in the light if Qur'an miracle and the prophet (peace be upon him).

تقديم: تعريف التواصل

ورد في لسان العرب لابن منظور (ت 711هـ) أن أصل التواصل من الوصل، والوصل ضد الهجر، والوصل أيضا خلاف الفصل؛ لأن التواصل ضد التصارم أي ضد الانقطاع.[1]

وبهذا المعنى يكون التواصل قد اشتق من الأصل «وصل» للدلالة على التفاعل بين طرفين أو أكثر، وللدلالة على التشارك في الأمر، والالتئام والتبادل والاندماج والارتباط والتقارب.

أما التواصل بصفته نظرية حديثة فهو عملية مركبة يتم من خلالها تبادل المعلومة بين أطراف عبر اللغة المكتوبة أو الشفهية أو المرئية أو المسموعة أو الإشارية، بحسب تنوع مقاصد الاتصال وأهدافه، وبحسب تعدد بكاتهcommunication nets، وبحسب سلوك الشخصية الإنسانية سواء كانت مرسلة للخطاب أو مستقبلة له.

وهذا ما يجعل العلاقة بين العنصر البشري واللغة في صلب العملية التواصلية. فقد خلق الله الإنسان وأودع فيه إمكانات تواصلية تفوق غيره من المخلوقات، وأمده باللغة التي تجعله متفوقا على غيره أيضا.

ونظرا لأهمية اللغة في التواصل البشري، سنجعل من هذا التواصل في مستواه البلاغي هوية ثقافية عربية، لأن البلاغة عند العرب بنيت على مقاصد تواصلية توافق إمكانات المخلوق البشري والغاية الدينية والاجتماعية.

وسنركز في معالجة الموضوع على التواصل في علوم العربية من بلاغة ونحو وعروض وشعر في المحور الأول؛ وفي الثاني نتحدث عن عناصر التواصل البلاغي، وهي قوة التأثير وبيان الوسيط اللغوي وتداول المناسبة التواصلية؛ على أن نجعل المحور الثالث في الحديث عن البلاغة والتواصل الديني. من حيث إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ثم نتيجتها من القول الرباني إلى العمل الإنساني...

التواصل في علوم العربية:

منذ خلق الله الإنسان خلق معه إمكانات تواصلية هائلة، فقد خلق آدم وحواء من جنسين يكمل أحدهما الآخر، لتسهيل التوافق بينهما، وخلق لهما أعضاء متشابهة تكريسا للتشارك الحيوي والتفاعل الوجداني، وأودع فيهما الإحساس المتفاوت لإذكاءجذوة الشعور وتفاوت السلوكات الفطرية والحركات الإرادية، وتفاوت القدرات الفكرية والمهارات اللغوية، من أجل الرقي بدرجات التواصل البشري عبر اللغة، فكانت علوم العربية مسكونة بالُبعد التواصلي في دروبها ومشاربها، وسنتبيّن ذلك في بعضها.

في البلاغة :

[1] - ابن منظور: لسان العرب، ط 3، بيروت دار صادر،1994مادة (وصل)

نلمس التواصل في علم البلاغة على المستويين اللغوي والدلالي، فمن جهة اللغة نجد كلمة «بلاغة» تعني الوصول إلى الغاية، قال أبو هلال العسكري (ت395هـ)في كتابه الصناعتين :« البلاغة من قولهم :بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلّغتها غيري ومبلغ الشيء :منتهاه، والمبالغة في الشيء :الانتهاء إلى غايته. فسميت البلاغة بلاغة2 لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع» .ويوضح فكرة الغاية التي يدور حولها هذا الكلام، اعتبار الدنيا بلاغا لأنها تبلغ المرء إلى الآخرة، أي توصله إليها. وفي الاتجاه نفسه، ورد في لسان العرب لابن منظور، أن بلغ الشيء يبلغ بلوغا وبلاغة، وصل وانتهى3.

فالبلاغة من جهة اللغة تعني الوصول إلى المراد والانتهاء إلى الغاية، وبذلك يظهر المعنى التواصلي في المعنى اللغوي للبلاغة من خلال الوصول إلى الغاية.

ونجد المسعى التواصلي كذلك في المعنى الدلالي للبلاغة من خلال اعتبارها بيانا، عند القدماء، واعتبارهم إياها بديعا أحيانا أخرى، قال الجاحظ(ت255هـ) « والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته، وتهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل؛لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»4، وذلك لأن البيان بصر بالمعاني كلما كملت صورته زادت المعنى وضوحا وبهاء، تتجاوز الفواصل بينه وبين فهم المتلقي، حتى تهجم حقيقته على غموضه، وإذا تحقق هذا، تحقق التواصل بين القائل والسامع، وتحقق الفهم والإفهام بينهما.

وفي الاتجاه نفسه، نجد تعريف أبي الحسن علي بن عيسى الرماني(ت386هـ)للبلاغة، قال:« البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ 5 » وفي هذا الكلام عناية واضحة بالتواصل الداخلي للإنسان الذي يبلغ المعنى إلى قلبه، وقد يكون إيصال المعنى إلى قلب السامع ليصبح تواصلا خارجيا بين طرفين، وعرضه في صورة لفظية أحسن، حتى يكون مؤثرا.

ولم يغب هذا الفهم عن أبي هلال العسكري في قوله :"البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن».6 إن تبليغ المعنى إلى القلب هو أول غايات المتكلم من الكلام البليغ، وهنانتحدث عن التواصل الذاتي للمتكلم، ثم الانتقال إلى التواصل الثنائي الخارجي بإيصال فكرة المبدع إلى قلب السامع، واستلزم التواصل بينهما الصورة المقبولة للكلام وعرضه عرضا حسنا حتى لا يعنينا التواصل بأي كلام بعيد عما هو بلاغي.

ولم يجد البعد التواصلي للبلاغة عند يحيى بن حمزة العلوي(ت749هـ)عن هذا المنحى في قوله:" والمقصود من البلاغة هو وصول الإنسان بعبارته كنه ما في قلبه مع الاحتراز من الإيجاز المخل بالمعاني، وعن الإطالة المملة للخواطر"7 ركز هذا التعريف أيضا على التواصل الذاتي للمتكلم مع نفسه قبل نقل ما في قلبه إلى غيره، لذلك اشترط تجنب الإيجاز المخل بالمعاني والإطالة المملة لخواطر

---

[2] - أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين، تح :محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت المكتبة العصرية، 1986ص. 06

[3] - لسان العرب مادة (بلغ)ج:8-ص:419

[4] - الجاحظ :البيان والتبيين، تح :عبد السلام هارون، ط، 5القاهرة المدني، 1985ج، 1ص.2 76

[5] - الرماني :النكت في إعجاز القرآن) ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (تح :محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط، 4القاهرة دار المعارف،،1956ص. 75-76

[6] - كتاب الصناعتين :ص. 10

[7] - يحيى بن حمزة العلوي :الطراز المتضمن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، بيروت دار الكتب العلمية 7 ، 1980ج، 1ص. 122

المستمعين أو المتلقين. وهذا نزر قليل من فيض كثير في تعريفات البلاغة لغويا ودلاليا يتبين فيها أن التواصل أصل أساس بنيت عليه البلاغة العربية.

في النحو :

النحو عند ابن جنّي(ت392هـ) في الخصائص «هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه، من إعراب وغيره (...)ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإن لم يكن منهم»8 بمعنى السير على نهج العرب في الكلامالخاضع لمعاييرهم اللغوية وسليقتهم الفطرية، وكل خروج عن هذا يُعد إخلالا بشرط التواصل اللغوي العربي، وأول ذلك احترام المبنيات وحالات المعربات من رفع ونصب وجر، قال ابن جني في باب الإعراب :"هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت أكرم سعيد أباه وشكر سعيدا أبوه علمت برفع أحدهما ونصب الآخَر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شرجا واحدا لاستبهم أحدهما من صاحبه"9 فبالاعراب تفهم المعاني، وبالمعاني يتحقق الفهم والإفهام، فيرتبط المبدع بالمعنى،ويربط المعنى بالمتلقي ليتحقق التواصل بين المرسل والمخاطب. وقد سبق أن بيّنا أن من معاني التواصل الارتباط والتقارب والتشارك، ونضيف إليه معنى آخر هو الجمع بين شيئين كما ذكره جون كوهن في كتاب بنية اللغة الشعرية قال :"والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب كما يمكن أن يحصل خارجه"10، ويسميه في مواضع أخرى القِران بمعنى الارتباط والاندماج وهذا يحصل في الخطاب اللغوي كما يحصل في مناحي الحياة الأخرى.

وبهذا الفهم أيضا ورد الوصل النحوي عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)فذكر أن الوصل بالواو معناه إشراك الجملتين في الحكم الذي يقتضيه الإعراب، أي الجمع بينهما في حكم واحد11، والإشراك والجمع يفيدان الاتصال بين الجملتين ويبعدان الانفصال عنهما. بل إن زيادة التاء في أول «وصل» والألف بين الفاء والعين على وزن"تفاعل "، هي صيغة تفيد معنى المشاركة، فقولنا:" تواصل زيد وعمرو"، يفيد أن الطرفين مشتركان في المعنى واللفظ، أي مشتركان في الوصل وفي الرفع الفاعلي معا.12

إن الوصل النحوي بين الجمل هو نفسه الذي يصل بين المتكلم والمخاطب عن طريق المعنى، وهذه الغاية هي محرك التواصل في النحو العربي، إذ إن اللفظة في الجملة لا معنى لها ما لم تعقد علاقة بالكلمات التي تجاورها لكي يحدد المعنى في سياق معين، وهو ما سماه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم «تعليق الكلم» بل إن المعاني تتغير باتساع اللغة ومجازاتها وهو ما يسميه بمعنى المعنى أو المعاني الثواني،13 والغاية من تعليق الكلم هو إيصال المعنى إلى القارئ قصد ربط الصلة بين المتكلم والمتلقي وهو ما يفرض احترام بناء الجملة على قوانين النحو المعيارية واحترام معاني تلك القواعد قبل الانتقال إلى الاتساع أو المجاز الذي يلائم القدرات التخييلية للإنسان.

ولعل الاعتبار المعنوي الذي يربط بين المتكلم والمتلقي هو المتحكم في الفصل بين الجمل، إذ نفصل بينها عندما يحدث كمال الاتصال بين الجملتين من جهة المعنى، كأن تكون الجملة الثانية تأكيدا للأولى أو بيانا لها أو بدلا منها، وهذا يعني أن الوصل بالمعنى أقوى من الفصل في

---

8 - ابن جني :الخصائص، ط، 4القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج، 1ص. 35

9 - نفسه، ص. 36

10 - جون كوهن :بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، ط، 1الدار البيضاء دار توبقال،1986ص. 157

11 - عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز، تح :محمود شاكر، ط، 3القاهرة المدني، 1992ص. 224

12 - طه عبد الرحمان.اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط، 1الدار البيضاء المركز الثقافي العربي،1998ص-252

13 - دلائل الإعجاز، ص 262-263

التركيب، كما أن المعاني الثواني أقوى من المعنى الاول . أما عندما يكون هناك فصل في التركيب وفي المعنى فلابد أن نتحدث عن خلل في الجملة أو الجملتين.

إن المستوى التواصلي في النحو العربي حاضر في الاحتفاء بالمعنى وطرق تركيبه وحسن صرفه إلى المتلقي، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في قوله:«لا نقول زيد قائم وعمرو قاعد حتى يكون عمرو بسبب من زيد، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين، بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني، يدلك على ذلك أنك إذا جئت فعطفت على الأول شيئا ليس منه بسبب ولا هو مما يذكر بذكره ويتصل حديثه بحديثه، لم يستقم"14.إن اهتمام المبدع بالمعنى فيه اهتمامبينهما.ضمني بالمتلقي الذي سيعقد المعنى الصلةَ بينهما.

في العروض:

معلوم أن الوصل في العروض العربي حرف مد متولد عن إشباع حركة الروي بالألف أو الياء أو الواو، وقد يكون هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي.15

الواضح أن وصل حرف بحرف يكون لعلاقة اقتضاء مناسبة بينهما، ولكن هذه العلاقة الواصلة بين الحرفين تتولد عنها علاقة تواصلية بين المبدع والمتلقي تتجاوز ربط الروي بالحركة التي تناسبه وتوافق الوزن، إلى وظيفة الربط الوجداني بين المتكلم والمخاطب، وذلك بإطالة نفَس حركة الحرف الموصول لإطالة التأثيروتعميقه بين المرسل والمخاطب. فعندما ُيوصل الشاعر حرف الروي المفتوح بالألف قد يدل ذلك على الطلاقة والحرية، وعندما يوصل الروي المضموم بالواو فقد يدل ذلك على القوة والفخامة، وعندما يوصل الروي المكسور بالياء فقد يدل ذلك على لين نفسية الشاعر وانكسارها16 أيضا. مثل هذه الدلالات هو ما يربط الصلة بين القصيدة ومبدعهامن جهة، وبينهما وبين المتلقي من جهة أخرى.

والعروض العربي لا يتخلف عن البعد التواصلي في قواعده، لما يخلفه من أثر في نفسية القارئ، يثير عواطفه وأحاسيسه بتلقائية أولية قبل الاهتمام بالدلالات المعنوية، لأن الإيقاع شيء فطري في الإنسان، وعندما نضيف إليه الأبعاد الوظيفية يزداد ذلك أثرا بفعل البعد الجمالي للإيقاع المتمثل في ترديد الوحدات الصوتية وتكرارها على مستوى البحر والتصريع والقافية والروي، وعلى مستوى تكرار الحركات والحروف والكلمات والجمل، والتوازي بينها. قال الشاعر :

إذا الشعر لم يطربك عند سماعه فليس خليقا أن يقال له شعر

وقد كان الشاعر العربي القديم على وعي بالحس الجمالي الذي يبدع به وبجمالية الشكل الذي يبدع فيه، لأن نسقية القصيدة التقليدية تفرض نظاما، والنظام يتطلب انسجاما، والانسجام تعبير عن موقف جمالي مثير بين المبدع والمتلقي، وكانت نتيجة هذا التفاعل بينهما هو ما يسمى بالنقد الأدبي. وهذا ما يوجهنا إلى الحديث عن التواصل في الشعر العربي.

في الشعر:

إن التواصل في الشعر العربي يجمع كل المكونات السابقة : المكون البلاغي ودوره في إيصال المعنى إلى قلب السامع، والمكون النحوي القائم على الاهتمام بالتركيب والمعاني قصد تحقيق المعنى في ذهن المتلقي، والمستوى الإيقاعي في العروض الذي يربط بين المبدع

14- دلائل الإعجاز، ص 224-225

15- عبد العزيز عتيق :علم العروض والقافية، ط، 1بيروت دار النهضة العربية، 1985ص 143

16- هذا على الغلبة لا على الديمومة، وانظر في هذا الصدد ما أشار إليه عبد الله الطيب في المرشد إلى فهم أشعار 16 العرب أثناء حديثه عن حركات الروي، ط، 3الكويت، 1989ج، 1ص 86

والمخاطب عن طريق الجمالية الإيقاعية ودلالاتها الصوتية والمعنوية. وحري بنا في هذا المقام الحديثعن جمالية القصيدة من حيث جمالية بنائها وأثره في القارئ.

إن جمالية القصيدة العربية التقليدية نابعة من أصول جديرة بالاهتمام، منها :إنها أبدعت على طريقة عربية فريدة وخالصة، لم يتأثر العرب فيها بغيرهم من الأمم الأخرى التي تعرفوا عليها عبر تاريخهم، أي إن القصيدة العربية إبداع عربي خالص غير منقول، وبذلك فهو إبداع نقي المنبع17، ومن ذلك أيضا نقاوة اللغة التي ارتبطت فيما بعد بنقاوة أسلوب القرآن. أضف إلى ذلك طريقة بناء الشعر على نمط عروضي معين معتمدا في تغيراته على الزحافات والعلل. كل هذا يجعلنا نتحدث عن جمالية عربية أصيلة لولاها لما استمر الإبداع الشعري العربي صامدا إلى اليوم أمام غزوات المد الثقافي الأجنبي القديم والحديث، حتى عدّ عبد الله الطيب الشعر العربي صناعة أبدع فيه العرب بذوقهم وسجيتهم وكانت لغتهم هي صناعتهم جمعوا فيها بين الملَكة والإتقان والإبداع18.

ومن الأصول الثابتة للشعر العربي بناؤه على نظام الشطرين وهي جمالية شكلية وفق بناء عروضي موحد يساير الجمالية الإيقاعية في انسجام مع روح القصيدة ومستلزماتها الفنية العامة الجامعة بين الشكل العمودي والمضمون الفكري، حتى ارتقى الشعر العربي القديم إلى الطابع الغنائي، يخاطب عواطف الإنسان وأحاسيسه. ونظرا لأهمية الجمع بين جماليتي الشكل والمضمون في الشعر القديم نجدهما في تعريفهم له بكونه كلاما موزونا ومقفى دالا على معنى19 .والحديث عن الدلالة المعنوية هو الالتقاء بالمعاني المؤثرة الحاملة لأفكار راقية تليق بمستوى الشعر، وإيقاعه، وكذلك مستوى مبدعه، ومستوى متلقيه.

عناصر التواصل البلاغي:

عندما تساءل أوسوالد ديكرو OSWALD DUCROTعن الوظيفة الأساس للغة استحضر في جوابه رأي جماعة بور روايال PORT ROYALالتي اشتهر فيها أرنولد ARNAULD ولنسيلو LANCELOT في البحوث حول علاقة اللغة بالفكر. ورأي هذه الجماعة مجمل في أن اللغة اكتشفت من أجل تحقيق التواصل بين الأفكار الإنسانية، ولكي يتحقق هذا الهدف يلزم إنشاء توافق بين البنى اللغوية والبنى الفكرية بصفتها مادة تستهدفها الوظيفة التواصلية20. وفي هذا الكلام استحضار لطرفي التواصل والرسالة بينهما وإن ركز على الرسالة اللغوية باعتبارها وسيطا تواصليا، واستحضار بطريقة ضمنية للمناسبة التواصلية.

قوة التأثير بين الطرفين :

لامحيد للعملية التواصلية عن عناصر تحققها، ومنها المرسل أو المتكلم أو المبدع للخطاب، والمتلقي له أو المستقبل، ويشترط فيهما أن يكونا عاقلين. فقد رأى طه عبد الرحمان أن " التخاطب عبارة عن إلقاء جانبين عاقلين لأقوال يقصد منها إتيانالأفعال، بغية حصول التواصل والتعامل بين المتخاطبين"21 حتى يحصل الفهم والإفهام وتبلغ الأقوال بُغية حصول الأعمال.

---

17 - مصطفى ناصف :قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط، 2بيروت دار الأندلس،1981ص 17 11-12

18 - المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط، 1طبعة الكويت، 1989ج، 3ص 808-809.

19 - أشار ابن رشيق في تحديده للشعر إلى أربعة عناصر منها المعنى، قال" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية " العمدة، تح :محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل،1981ج،1. ص 119

20 - o,Ducrot et t,Todorov : dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, -:424 p , 1972 Paris seuil. ومعلوم أن عرف البلاغة بأنها دراسة الكلام من جهة وظيفته، أي إنها تضع فكرة الوظيفة في أول اهتماماتها التحليلية، انظرguiraud pierre بيير جيرو :Ibid, p ويأتي ذلك من كون وظيفة الكلام نفسه هي التواصل أي تبليغ فكرة المتكلم إلى المخاطب86. ,stylistique la 84 p 1979, puf ,edition9

21 - اللسان والميزان ص.237

ولكي يحصل هذا المسعى، يجب أن يتفاعل الطرفان تفاعلا لغويا مؤثرا منبثقا من الوعي بمستويات الكلام ومراتبه، بالإضافة إلى التمكن من مهارات التأثير وسرعة البديهة، والمعرفة بحيل التعبير، واحترام المقام وما يناسبه من المقال، لأنه محال أنيحصل الفهم والإفهام بين المبدع والمتلقي إلا في شيء اتفقا على تعيينه ووضوحه، وتحديد هويته أو هيئته بواسطة العبارة التي اعتادا على استعمالها لتلك الغاية، أو بالقياس عليها في نطاق ما تعارفت عليه الجماعة التي ينتميان إليها من حيث ثقافتها وأساليب بيانها.

بيان الوسيط التواصلي:

تتفاوت مراتب الوسيط التواصلي اللغوي، وتتعدد الوجوه التي يضعها رهن الاستعمال البلاغي، فمن التعبير الحسن إلى الجيد النخبوي فالتعبير المعجز الرباني،ثم تتعدد وجوه البلاغة من بيان ومعاني وبديع وتتكامل فيما بينها، لتتكامل البلاغة مع علوم العربية.

وتبعا لتعدد الوجوه البلاغية والاستعمالات اللغوية فإن هذا التعدد يخدم العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي، لأن المرسِل يستعمل منها ما يفيد في التأثير على المتلقي وخلق التفاهم معه. ولكي تصبغ اللغة بالمعاني الإقناعية والحجاجية والتأثيرية، وجب أن تخضع لحسن الاختيار Le triage de l'invention، وحسن تنسيق التعبير L'ordre de la disposition في انسجام تام بين المقتضيات النحوية للعبارة والحمولة الدلالية والفكرية التي تؤطرها، فلا يمكن التعبير عن موقف أو حدث بلغة لا تناسبه أو لا تؤدي معانيه.

من اللازم إذن، أن يخضع الوسيط اللغوي لشرط الانسجام في بناء العلاقات بين الجمل وتعليق الكلم بعضه ببعض، ثم الانتقال إلى فهم الدلالات وإفهامها لمن تهمه لكي يحدث التواصل بين المبدع والمخاطب.

نضيف إلى ذلك، أنه بفضل ما توفره اللغة من إمكانات تعبيرية، وبفضل ما يقتدر عليه المبدع والمتلقي معا من استغلال لطاقتها الفكرية والتعبيرية، يتفاوت نظم الكلام، ويتفاوت الارتقاء بالوسيط التواصلي. وفي هذا قال عبد القاهر الجرجاني :«وأنه كما يفضل هناك النظُم النظَم، والتأليف التأليف، والنسج النسج والصياغة الصياغة، ثم يعظم الفضل وتكثر المزية، حتى يفوق الشيء نظيره والمجانس له، وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، وكذلك يفضل بعض الكلام بعضا، درجاٍ ت كثيرةًويتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلة، ويعلو مرقبا بعد مرقب، ويستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون، وتسقط القوى، وتستوي الأقدام في العجز».22 وينتج هذا التفاوت عن تفننالمتكلم في انحرافاته الأسلوبية ومهاراته التعبيرية ولغته الفنية، ومسايرة المقال للأحوال.

غير أن الرسالة التخاطبية التواصلية في مجال البلاغة يلزمها وضوح الدلالة وجودة العبارة، حتى تجعل المستحيل ممكنا والممكن مستحيلا، وهذا الموقف هو ما جعل عبد الله بن المقفع ينظر إلى البلاغة على أنها: «كشف ما غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل».23 ولما تصل الرسالة اللغوية إلى هذا المستوىتصبح في أعلى رتب البلاغة، لأن تصحيح ما ليس بصحيح يتأتى بحيل عقلية وقدرات لغوية ومهارات فنية لا يجاريها إلا فحل في اللغة والبيان.

تداول المناسبة التواصلية :

إذا كانت أهداف التواصل مرتبطة بترسيخ سلوك أو تغييره، وحفظ المادة التواصلية بين الشريكين عبر اللغة، فإن أرقى درجات هذا التخاطب هي تخليد مبدأين :الأول تواصلي، والثاني تعاملي24، وهذا الأخير ناتج عن المبدإ الأول.

---

22 - دلائل الإعجاز: ص. 35

23 - أورده أبو هلال العسكري في كتاب الصناعتين، ص. 53وانظر كذلك بدوي طبانة :معجم البلاغة العربية، ط23 ، 4بيروت دار ابن حزم، 1967 مادة(بلاغة)

24 - انظر المبادئ التي حددها طه عبد الرحمان للتخاطب، في اللسان والميزان، ص. 253والقصد بالتعاملي : الانتقال بالخطاب من التواصل إلى ترسيخه بالعمل.

إلا أن هذه التفاعلات التخاطبية لابد لها من سياق معنوي أو مناسبة تؤطر ذاك التفاعل، وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله:"لا يُتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذاك الإشراك فيه"25 ، وقضية الإشراك المعنوي شاملةللوصل بين الطرفين في صوره العامة، فكلما عبر المعنى عن المناسبة تعبيرا بلاغيا أثر في فاعلية التواصل التي هي في نهاية المطاف ترجمة حقيقية للسياق الاجتماعي الذي تصب فيه، بل إن الفاعلية التواصلية تقاس بثراء الهوية الثقافية للأمة.

وتكتسي المناسبة التواصلية هذه الأهمية من كونها مرتبطة بالمقاصد التي توجه خطاب المرسل إلى المتلقي قصد إقناعه بمبدإ «التعامل»، فلا يُعقل أن يحصل التخاطب بين شريكين بلا أهداف أو غايات، وتلك الأهداف لابد أن يحتويها موضوع وتحكمها رغبة أو رهبة أو شهوة أو محبة.

وتظل المناسبة التواصلية عنصرا لازما لكل تواصل لغوي إلى جانب المرسل والمتلقي والرسالة، بل إن فضاء المناسبة يشكل منطلقا وغاية في الوقت نفسه. وعلى هذا الأساس، لا غرابة إن كانت المناسبة التواصلية محركا للفاعلية التخاطبية، تعلن تطلعات المبدع وتوجه انتظارات المتلقي وتوجب الارتقاء باللغة إلى مستواها البلاغي المؤثر بالإقناع والحجاج والتأثير.

ونظرا لأهمية التواصل اللغوي البليغ راعى الله تعالى اعتماد رسالة لغوية لكل أمة يخاطبها، وكلما حُرفت تلك الرسالة ومناسبتها لغايتها صححها سبحانه برسالة لغوية جديدة تنبيها لعباده وإرشادا لهم وتوجيها منه للاستفادة من تلك الرسالةوملاءمتها لموضوعها الذي صيغت من أجله. ومثال هذا واضح في قول الله تعالى مخاطبا اليهود والنصارى :«قل يا أهل الكتاب لستم على شيء حتى تقيموا التوراة والإنجيل وما أنزل إليكم من ربكم» 26 أي حتى تقيموا الكتابين على حقيقتها وتحترموا مناسبتها وغاياتها... وهذا الموضوع يقودنا إلى الحديث عن البلاغة والتواصل الديني.

البلاغة في التواصل الديني:

ارتكزت الديانات السماوية على التواصل اللغوي عبر تاريخها، مصدرها الله عز جل، والمستقبلين لها هم الأمم والشعوب، وأما الرسالة الدينية فهي عبارة عن كتب منزلة، إلى أن ختم الله رسالاته بدين الإسلام عبر الرسالة المحمدية التي كانت في أعلى رتب الكلام الرباني المعجز في لغته وبيانه وتوجيهاته.

إعجاز القرآن:

في كل الأحوال الدينية كانت الدعوة إلى وحدانية الله أمرا قارا، وكانت طبيعة الرسالة كتابا لغويا مقدسا مفعما بقيم تواصلية راقية تعكس قيمة المرسل وقيمة المرسل إليهم وقيمة المناسبة المرتبطة بها، قال تعالى:"ولقد بعثنا في كل أمة رسولا أن اعبدوا الله واجتنبوا الطاغوت" 27، من أجل تحمل المسؤولية عن الأعمال والأفعال والأقوال،وحتى لا يعذب الله عباده بما لم يكونوا على علم به. قال تعالى أيضا:"وما كنا معذبين حتى نبعث رسولا"28.

ولعل ما يبرز العلاقة الوطيدة بين البلاغة والتواصل الديني، المعجزة البلاغية في القرآن الذي تحدى به الله تعالى فصحاء العربية وبلاغييها ليثبت إعجازه. والتواصل الرباني هنا واضح في بعث الرسل من داخل أممها لا من خارجها، وواضح كذلك في جعل المعجزة بلاغية في اللغة نفسها التي أبدع فيها العرب، لا بلغة أخرى يجهلون أسرارها، مما يدل على حرصه جل وعلا على الرفق بعباده وتليين

[25] - دلائل الإعجاز، ص. 224

[26] - سورة المائدة، الآية. 68

[27]- سورة النحل، الآية. 36

[28]- سورة الإسراء،الآية. 15

السبيل لاستقبال رسالته. أضف إلى ذلك ارتباط التواصل الرباني مع الطرف الإنساني بترسيخ الحوار، قال تعالى :" يا أهل الكتاب تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم، ألا نعبد إلا الله ولا نشرك به شيئا"29.

كما نجد في القرآن بيان الحقيقة بالنسبة للكفار حتى لا يفاجأوا بالحكم في الآخرة ويصبحوا نادمين، فقد بيّن الله تعالى مآلهم إن هم بقوا على كفرهم، وبيّن مآلهم إن تابوا عن غيّهم، قال تعالى :«والذين ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه ويقطعون ما أمر الله به أن يوصل، ويفسدون في الأرض، أولئك لهم اللعنة ولهم سوء الدار»30 .لقد بيّن الله عاقبة المكذبين ووصفها لهم وحدد مصيرهم.

إن حقيقة إعجاز القرآن ماثلة في كونه أثرا إلاهيا، فكان من الطبيعي أن ينفرد بلغته وتركيبه حتى صار صورة روحية للإنسان، وجعل الإنسان صورة روحية للعالم كله.31

نصل مما سبق إلى أن هناك تواصلا بحسن الاختيار – اختيار الرسل من أممها -والتواصل بالبيان، أي بيان الأوامر والنواهي والإخبار بالمستقبل عن طريق الإعجاز اللغوي، ثم هناك التواصل بالحوار، بعيدا عن الغِلظة وبسطا لروح اللين والرحمة والعطف من الله إلى العباد.

البلاغة النبوية:

إن الحرص الإلاهي على نجاح الصلة بينه وبين عباده جعله يعزز الرسالة القرآنية بمؤثر ثان بعد القرآن هو السنة النبوية، فهي في لغتها بلاغة راقية لبيان ما في كتاب الله تعالى وتوضيحه وتفسيره وتفصيله في تكامل تام بينهما.

لقد اختار الله رسوله محمدا لينقل عنه رسالته إلى العالمين، وجعله مثالا يُحتذى في الأخلاق والمعاملات والمعرفة التي علمه الله إياها، فحافظ النبي الكريم على نسق بلاغة العرب في نقل الرسالة الربانية، لنصبح أمام نسق بلاغي عام يبدأ ببلاغة القرآن ويمر عبر الوسيط النبوي أي بلاغة الأحاديث النبوية وينتهي بالبلاغة البشرية المتمثلة في جهود علماء العربية. ومن هذا نلاحظ كيف أن الله تعالى احتفى بالبلاغة في نسق عربي شامل تمجيدا للوسيط اللغوي واحتفاء بمقامات الأطراف المتواصلة ورفعتها، يقول مصطفى صادق الرافعي (ت1937):"إذا نظرت فيما صح نقله من كلام النبي صلى الله عليه وسلم على جهة الصناعتين اللغوية والبيانية رأيته في الأولى مسدد اللفظ ،محكم الوضع، جزل التركيب، متناسب الأجزاء في تأليف الكلمات :فخم الجملة واضح الصلة بين اللفظ ومعناه، واللفظ وضريبه في التأليف والنسق، ثم لا ترى فيه حرفا مضطربا؛ ولا لفظة مستدعاة لمعناها أو مستكرهة عليه؛ ولا كلمة غيرها أتم منها أداء للمعنى وتأتيا لسره في الاستعمال؛ ورأيته في الثانيةحسن المعرض، بيّن الجملة، واضح التفضيل، ظاهر الحدود، جيد الرصف، متمكن المعنى؛ واسع الحيلة في تصريفه، بديع الإشارة، غريب اللمحة، ناصع البيان، ثم لا ترى فيه إحالة ولا استكراها، ولا ترى اضطرابا ولا خطلا، ولا استعانة من عجز، ولا توسعا من ضيق، ولا ضعفا في وجه من الوجوه».32 لقد جمع الرافعي في هذا النص حقيقة البلاغة النبوية على المستويين اللغوي والبياني، فهي بلاغة متفردة، تنفح من نفحات النبوة، وتمتح من الوحي الإلاهي، وتبصر الإنسان بتوجيهات الله وأوامره ونواهيه...

من القول الرباني إلى الفعل الإنساني:

29- سورة آل عمران، الآية. 64

30- سورة الرعد، الآية. 25

31- مصطفى صادق الرافعي :إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط، 3بيروت المكتبة العصرية، 2001ص.11 131

32- نفسه، ص 260.261

إن الفاعلية التواصلية تقتضي حيوية عملية، وهذا ما ذكره طه عبد الرحمان في قوله:"إن الدخول في المخاطبة يقتضي تشغيل المدارك كلها، سواء منها الحسية أو العملية؛ فالمخاطب لا يعقل من المتكلم قوله فحسب، بل يراقب منه سلوكه أيضا، كما أن المتكلم لا يلاحظ من المخاطب حاله في الإنصات فحسب، بل يعقل منه فهمه أيضا"33

وتنبه لهذا الأمر عبد القاهر الجرجاني الذي جعل غاية الخطاب في تداول معانيه بعد تواصل مستعمليه، فلولا ذلك لما تعدت فوائد العلم عالمها، ولتعطلت معاني العقل والخواطر والأفكار، ولأقفلت القلوب على ودائعها، ولسجنت المعاني في مواضعها، ولعزلت الأذهان عن سلطانها، ولما عرف كفر من إيمان، وإساءة من إحسان34، لأن هدف المبدع والمتلقي هو بناء عملية تواصلية تحقق الغاية وهي أن يكون غاية ما لصاحبك منك أن تحيله على نفسه، فإذا صادف ما صادفت وعرف ما عرفت فذاك، وإلا فبينكما التناكر تنسبه إلى سوء في التأمل وينسبك إلى فساد في التخيل.35

بناء على هذه المعطيات، يتضح لنا أن التواصل الإيجابي المفيد ينتهي بنتيجة هي تجسيد الأقوال في الأفعال، والأفعال هنا هي تجسيد التواصل بالعمل الذي يترجمه الفهم والتعبير عن معرفة الحق من الباطل، وتمييز الإحسان من الإساءة، وأن يعرف منك صاحبك ما عرفت في نفسك، وإذا لم يحصل هذا التوافق والتشارك في فهمكما؛ انقلب الهدف التواصلي بينكما إلى تنافر وتناكر، وفساد وتجاهل، وسوء تعقل وتأمل، وإلى انقطاع وتصارم.

أما على المستوى الديني، ففساد التواصل مع الرسالة الربانية من قبل الإنسان هو سبب الصراعات القائمة والخلافات المحتدمة، لعدم صرف التواصل على وجهه الحقيقي. والشيء نفسه على المستويين الاجتماعي والسياسي، لم يتواصل أبناء المجتمع فيما بينهم على الوجه الأمثل حتى أصبح ما يفرقهم أقوى مما يجمعهم، ولم تتواصل القيادة السياسية مع القاعدة الشعبية، لتتسع الفجوة بينهما فنتج عن ذلك فساد وعنف وحروب وغلبة وهيمنة وصدام بين القبائل والشعوب والأمم، وبين قطبي العالم :القطب الاشتراكي الذي تهيمن فيه الجماعة على حرية الفرد، والقطب الرأسمالي الذي تهيمن فيه الفردانية على الجماعة. حتى إن الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس، وأمام فساد القطبين وتطرفهما، اقترح الخطاب اللغوي التواصلي الرابط بين اللغة والفكر والمحيط، لتخليص العالم من تطرف القطبين. والنظر إلى اللغة على أنها خطاب يتضمن إنجاز أفعال أو الدعوة إليها، على المستوى التداولي.36

هذا يعني أن التواصل الإيجابي يقضي على كل أنواع الصدام والعنف، ويقدر على تغيير صورة العالم المعاصر نحو الأفضل، بل إن التواصل الإيجابي قادر على جعل العلاقة بين الرباني والإنساني علاقة استخلاف حقيقي في الأرض، وهذا كله يصب في إسعاد البشرية وتخليصها من همومها وآلامها وأحزانها.

خاتمة

كلما حضر الصدق في الخبر والعمل انتقلنا إلى مطابقة الأقوال إلى الأفعال، وهذا هو المبدأ الأساس في العملية التواصلية الإيجابية، وعلى أساسه تواصلت علوم القرآن وعلوم الحديث والأصول وعلوم العربية من لغة ونحو وبلاغة، وتكاملت فيمابينها ترسيخا لمبدإ الإعجاز وتكريسا لمبدأ التكريم الإلهي للخلق البشري، ووصولا إلى سعادة الإنسانية في هذا الكون.

33- اللسان والميزان، ص 251.252-

34- عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة، تح :محمود شاكر، ط، 1القاهرة المدني، 1991ص. 35 3-4

35- دلائل الإعجاز، ص. 42

36- حسن مصدق :يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، ط، 1الدار البيضاء المركز 36 الثقافي العربي،، 2005ص 75 إلى. 79

ولما وقع الخلل في استقبال الرسالة الربانية على حقيقتها، راغت الأعمال عن الأقوال، وفسدت مسببات الراحة والاطمئنان، وفسدت الحياة الدينية عند الكثير من الناس، وفسدت معها الحياة الاجتماعية وكذا السياسية، لأن كل فساد في الأصل يورث فسادا في الفروع، وذلك بسبب انحراف التواصل عن أهدافه الإنسانية التي رعاها الإسلام ،وعبث بها الإنسان متناسيا أن الاحتفاء باللغة في الرسالة الربانية يعتبر رفقا بالبشر ورحمة بالعباد، لأنها تضمنت وسائل تسهيل الحياة الدنيوية والأخروية على السواء. ولما وقع الخلل في تنزيل الأفعال على مطلب الأقوال، كثر البلاء وقل الحياء، وعم الخلاف في الأرض عوض الاستخلاف، وأخذت شعلة الاهتمام باللغة وبفصاحتها تتراخى بالتخطيط لتغليب العامية عليها، ووُصل العرب بالدخيل وأُبعدوا عن الأصيل .فهل من متواصل واع بنفسه، بصير بغيره ومحيطه، عارف بقيمة دينه ولغته وبلاغته؟ .

لائحة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم برواية حفص
2. أسرار البلاغة :عبد القاهر الجرجاني،تح :محمود شاكر،القاهرة المدني 1991.
3. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية :مصطفى صادق الرافعي،بيروت المكتبة العصرية،2001.
4. بنية اللغة الشعرية :حون كوهن، تر :محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء دار توبقال. 1986
5. البيان والتبيين :الجاحظ، تح:عبد السلام هارون، القاهرة المدني، 1985.
6. الخصائص :ابن جني، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب(د.ت).
7. دلائل الإعجاز :عبد القاهر الجرجاني، تح :محمود شاكر، القاهرة المدني، 1992.
8. الطراز:يحيى بن حمزة العلوي، بيروت دار الكتب العلمية،1980.
9. علم العروض والقافية :عبد العزيز عتيق، بيروت دار النهضة العربية، 1985.
10. العمدة :ابن رشيق،تح :محي الدين عبد الحميد، بيروت دار الجيل، 1981.
11. قراءة ثانية لشعرنا القديم :مصطفى ناصف، بيروت دار الأندلس، 1981.
12. كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري،تح: محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، بيروت المكتبة العصرية، 1986.
13. لسان العرب :ابن منظور، بيروت دار صادر. 1994.
14. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي :طه عبد الرحمان، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي. 1998.
15. المرشد إلى فهم أشعار العرب :عبد الله الطيب، طبعة الكويت.16- 1989.
16. معجم البلاغة العربية :بدوي طبانة، بيروت دار ابن حزم.1967.
17. النكت في إعجاز القرآن :الرماني، تح :محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، القاهرة دار المعارف. 1956
18. يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت-النظرية النقدية التواصلية:حسن مصدق، الدار البيضاء المركز الثقافي العربي. 2005
19. Dictonnaire encyclopédique des sciences du langage o.Ducrot , et , t.todorov ; sueil Paris 1972
20. La stylistique : p. Guiraud, 9 eme édit ,puf 1979.

L'évolution des soft-skills à l'ère de l'Intelligence Artificielle

Ghizlane MACHRAOUI

Laboratoire LALITRA, FLSH Mohammedia

Faculté des Sciences et Techniques (FST) Mohammedia

Université Hassan II Casablanca, Maroc

Résumé

L'émergence de l'intelligence artificielle (IA) entraîne bel et bien des bouleversements technologiques majeurs qui redéfinissent en profondeur les dynamiques du marché du travail. Les avancées rapides de l'IA et de l'automatisation ne transforment pas seulement les processus organisationnels, mais modifient par ailleurs les compétences requises pour réussir dans le monde professionnel. Alors que, par le passé, l'accent était principalement mis sur les compétences techniques, autrement dit "hard skills", l'essor de l'IA met en lumière l'importance croissante des compétences non techniques, ou compétences douces ou bien "soft skills". Des aptitudes telles que l'empathie, la pensée critique, la collaboration et la créativité, deviennent indispensables. Elles restent en effet inaccessibles aux machines. Ce document examine l'évolution des soft skills dans ce nouveau contexte et analyse comment ces compétences se développent et s'adaptent face aux progrès de l'IA.

Abstract

The emergence of artificial intelligence (AI) is indeed leading to major technological upheavals that are profoundly redefining the dynamics of the job market. The rapid advancements in AI and automation are not only transforming organizational processes but also altering the skills required for success in the professional world. While in the past the focus was primarily on technical skills, or "hard skills," the rise of AI highlights the growing importance of non-technical skills, also known as "soft skills." Abilities such as empathy, critical thinking, collaboration, and creativity are becoming essential, as they remain out of reach for machines. This paper examines the evolution of soft skills in this new context and analyzes how these skills are being developed and adapted in response to the progress of AI.

الملخص

يؤدي ظهور الذكاء الاصطناعي إلى تحولات تكنولوجية كبيرة تعيد تعريف ديناميات سوق العمل بعمق. لا تعمل التقدمات السريعة في الذكاء الاصطناعي والأتمتة على تغيير العمليات التنظيمية فحسب، بل تُغيّر أيضًا المهارات المطلوبة للنجاح في العالم المهني. في الماضي، كان التركيز ينصب أساسًا على المهارات التقنية، أو ما يُعرف بـ "المهارات الصلبة" (hard skills)، ولكن مع صعود الذكاء الاصطناعي أصبح هناك تسليط الضوء على الأهمية المتزايدة للمهارات غير التقنية، أو ما يُعرف بـ "المهارات اللينة" (soft skills). أصبحت المهارات مثل التعاطف، التفكير النقدي، التعاون والإبداع لا غنى عنها، فهي تبقى غير قابلة للوصول من قبل الآلات. هذه الوثيقة تبحث في تطور المهارات اللينة في هذا السياق الجديد وتحلل كيفية تطوير هذه المهارات وتكيفها مع تقدم الذكاء الاصطناعي.

Introduction

À l'ère du numérique, le monde du travail subit de profondes transformations, tant sur le plan technologique que social. Les compétences techniques, ou hard-skills, ont longtemps dominé les exigences des employeurs, mais les soft-skills (compétences interpersonnelles) deviennent désormais tout aussi importantes. Alors que les technologies automatisent de plus en plus de tâches, les entreprises valorisent des aptitudes comme la communication, la créativité, et l'intelligence émotionnelle. Cet article explore comment les soft-skills évoluent dans un environnement professionnel en pleine mutation et pourquoi elles sont essentielles pour s'adapter aux défis contemporains.

Actuellement, l'intelligence artificielle (IA) transforme activement le lieu de travail et, avec elle, les compétences essentielles au succès. Si les Hard-Skills ou compétences techniques, telles que les connaissances et l'expertise techniques, seront toujours importantes, les compétences générales, les compétences douces ou Soft-Skills, telles que la communication, la collaboration et la résolution de problèmes complexes, deviennent de plus en plus fondamentales.

Ainsi, avec l'automatisation, de nombreuses tâches qui étaient autrefois effectuées par les humains sont maintenant exécutées par les machines, par le numérique, par une intelligence artificielle qui commence à envahir ces tâches humaines. Néanmoins, certaines de ces dernières échappent à l'automatisation.

Problématique

Comment l'essor de l'intelligence artificielle redéfinit-il l'importance et la nature des soft skills dans le monde professionnel ? Plus précisément, quelles sont les compétences non techniques qui prennent une place capitale et comment les individus aussi bien que les organisations peuvent-ils s'adapter à ces nouvelles exigences ? À l'heure où les machines exécutent des tâches cognitives de plus en plus sophistiquées, il devient essentiel de saisir le rôle des soft skills dans la différenciation humaine sur le marché du travail.

En effet, l'objectif de cette étude est de parcourir cette évolution des Soft-Skills et de sonder d'après un questionnaire les transformations des compétences interpersonnelles avec l'IA puis voir leur importance croissante dans un monde automatisé.

Hypothèses

Hypothèse 1 **:** À mesure que l'IA automatise les tâches routinières et analytiques, les compétences non techniques telles que la créativité, la résolution de problèmes complexes et l'intelligence émotionnelle prennent une importance accrue.

Hypothèse 2 **:** L'intégration de l'IA au sein des entreprises exige un renforcement continu des compétences en communication et en collaboration afin de favoriser une interaction harmonieuse entre les humains et les machines.

Hypothèse 3 **:** Les organisations qui investissent dans le développement des soft skills de leurs employés seront mieux équipées pour faire face aux évolutions technologiques et conserver un avantage compétitif.

Méthodologie

Pour analyser l'évolution des soft skills à l'ère de l'intelligence artificielle, une approche mixte sera adoptée, combinant des méthodes quantitatives et qualitatives :

1. Revue de la littérature : Une analyse des recherches existantes sur les soft skills et l'IA sera effectuée pour identifier les tendances et les lacunes actuelles dans la littérature. Cela inclura des études académiques, des rapports d'industrie et des publications de think tanks.

2. Enquêtes quantitatives : Des questionnaires seront distribués à divers secteurs pour évaluer l'importance perçue des soft skills dans leurs domaines respectifs, ainsi que l'impact de l'IA sur ces compétences.

3. Analyse de données quantitatives et qualitatives.

4. Synthèse et interprétation des résultats afin de répondre aux hypothèses formulées.

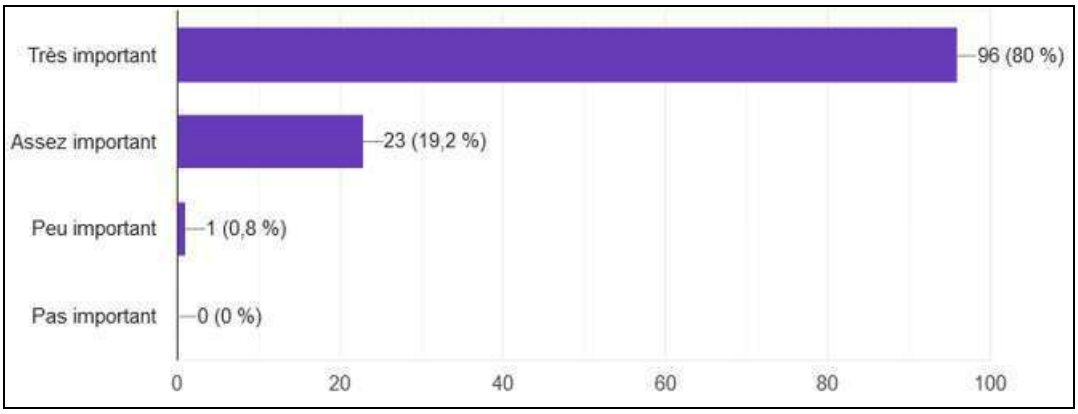
5. Conclusion : l'aboutissement de l'étude et perspectives.

I- Les Soft-Skills : Clés de la réussite dans le monde numérique en pleine évolution :

Les compétences comportementales ont toujours occupé une place centrale dans les relations humaines, mais leur importance s'est intensifiée avec l'impact du numérique sur les métiers. Les entreprises privilégient désormais des collaborateurs capables de s'adapter à un environnement incertain et en constante évolution. Dans un contexte où les outils technologiques gagnent en sophistication, des qualités comme la résolution de problèmes complexes, la collaboration fluide avec des équipes à distance et l'initiative deviennent des atouts essentiels.

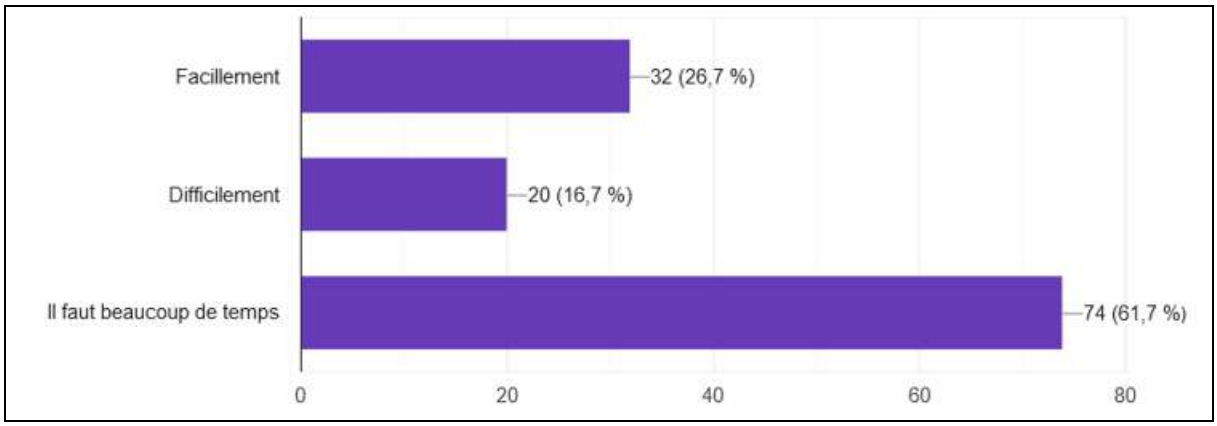
Un exemple marquant est l'essor du télétravail, largement adopté après la pandémie de COVID-19. Le travail à distance requiert des compétences en gestion du temps, en communication écrite et en autonomie. Les équipes dispersées doivent préserver la cohésion et la collaboration malgré l'éloignement géographique, ce qui met en avant des qualités comme l'empathie et la capacité à s'auto-organiser. Par ailleurs, la transformation numérique accentue le besoin de créativité et de pensée critique, puisque les outils technologiques prennent en charge les tâches répétitives.

Dans notre étude, le nombre de répondants au questionnaire est de 120 participants dont la grande majorité sait ce que sont les Soft-Skills. C'est déjà un bon signe ! En plus, pour la réussite dans le milieu de travail dynamique et en évolution rapide de demain, ils estiment qu'elles ont une grande importance (voir graphique suivant):



Degré d'importance des soft-skills dans le monde professionnel

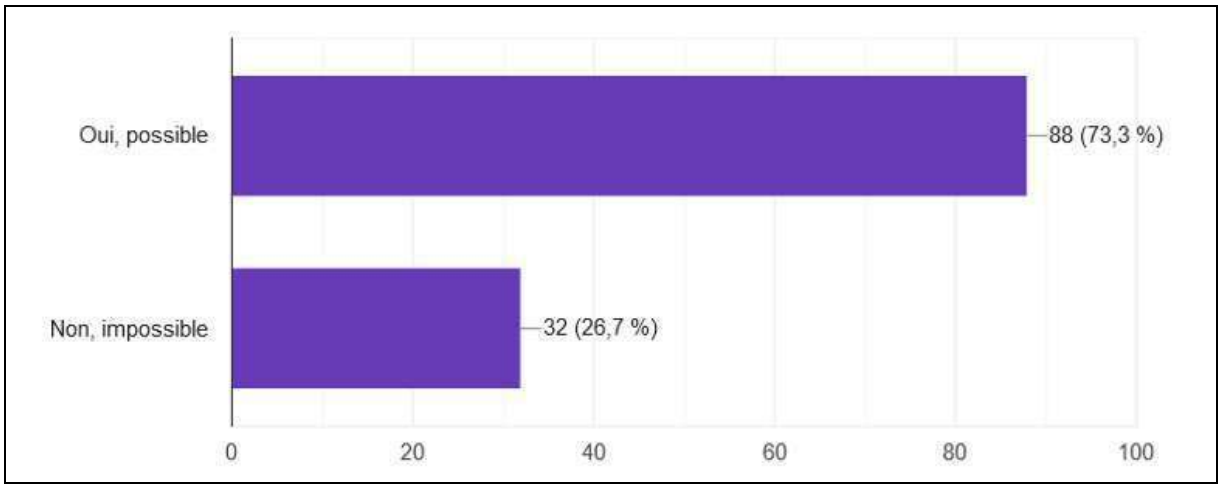
Le graphe présente les résultats d'un sondage sur l'importance perçue des soft-skills dans le monde professionnel. C'est flagrant que la majorité des répondants (80 %) considère donc les soft-skills comme étant "très importantes", tandis qu'une minorité (0,8 %) les juge "peu importantes". Aucun participant ne pense qu'ils ne sont "pas importantes". Ces résultats soulignent le consensus général sur la place fondamentale des soft-skills dans le milieu professionnel. Néanmoins, pour se les approprier il faut beaucoup de temps selon notre échantillon.



Comment s'approprier les Soft-Skills ?

La majorité (61,7 %) des participants ont répondu qu'il faut beaucoup de temps pour s'approprier les soft-skills, tandis qu'environ un quart (26,7 %) pense qu'ils peuvent être acquis facilement. Un nombre plus restreint (16,7 %) trouve que ces compétences sont difficiles à acquérir. Cela montre que, pour beaucoup, développer les soft-skills demande du temps et de l'effort.

Par ailleurs, avec l'IA nous avons constaté la création de nouveaux métiers focalisés sur les compétences humaines mais en même temps la disparition de certains d'autres ! Selon certaines statistiques l'IA est censée remplacer environ 85 millions d'emplois au niveau mondial d'ici à 2025. Cette révolution de l'automatisme va probablement créer aux alentours de 97 millions de nouveaux emplois. Ce changement a suscité une peur, d'une part concernant la perte des Soft-Skills à cause de l'automatisation et d'autre part, le bouleversement de certains métiers.

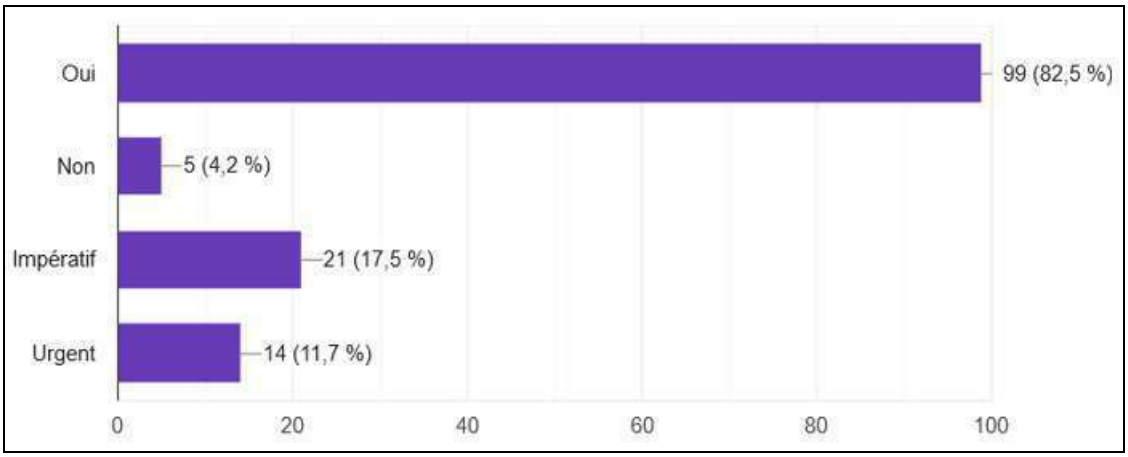


La crainte de perdre des Soft-Skills à cause de l'automatisation

Le résultat de l'enquête sur la crainte de perdre des soft-skills en raison de l'automatisation montre que la grande majorité des répondants (73,3 %) est préoccupée par la possibilité de perdre des compétences comportementales (soft-skills) en raison de l'automatisation croissante. En revanche, une minorité significative (26,7 %) estime que cette perte est impossible. Cela reflète une inquiétude générale sur l'impact de la technologie sur les compétences humaines. Ainsi, l'Intelligence Artificielle a commencé à faire peur non seulement aux entreprises, mais surtout aux salariés qui craignent de perdre leur emploi, remplacés par une IA. Si cette crainte ne date pas d'hier, elle est renforcée depuis peu par les impressionnants bonds en avant de technologie grand public (exemple de l'entreprise co-créée en 2015 par Elon Musk).

Nous pouvons conclure, selon certains économistes et scientifiques, que l'Intelligence Artificielle n'est pas un danger pour les emplois de services à la personne et tous les métiers qui ont un lien avec l'humain, directement. L'industrie reste un des éléments centraux de l'Intelligence Artificielle. En effet, par quel moyen les organisations peuvent-elles alors s'adapter ?

Formation et adaptation : Près de 60 % des travailleurs auront besoin d'une formation pour s'adapter aux nouvelles exigences liées à l'IA d'ici 2027, mais seulement la moitié d'entre eux y ont accès actuellement. D'où l'urgence pour les entreprises d'investir dans la montée en compétence de leurs employés.



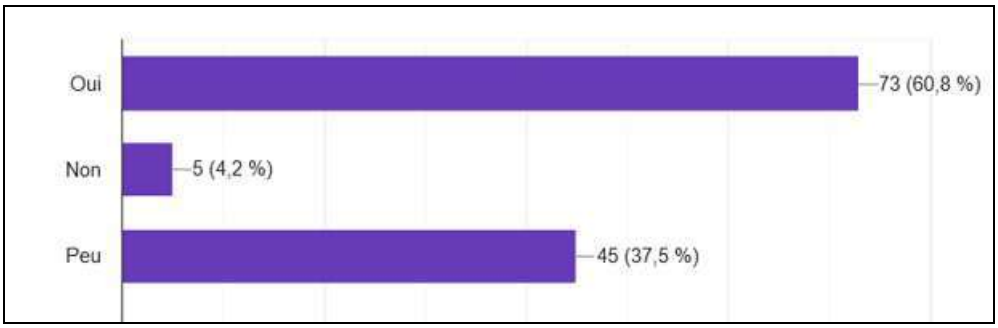
Besoin de formation pour s'adapter aux nouvelles exigences liées à l'IA

Le graphique montre que la grande majorité des répondants (82,5 %, soit 99 personnes sur 120) estiment qu'il est nécessaire de suivre une formation pour s'adapter aux nouvelles exigences liées à l'intelligence artificielle. Parmi. 17,5 % des répondants considèrent cette formation comme impérative et 11,7 % la jugent urgente. Alors que seulement 4,2 % ne voient pas cette formation comme nécessaire.

De ce fait, les employés doivent être adaptables et capables d'acquérir de nouvelles compétences rapidement afin de garder une certaine longueur d'avance en suivant des formations. Ainsi, développer les Soft-Skills est devenu un atout primordial, voire indispensable dans un monde numérique.

II- Les nouvelles compétences émotionnelles et sociales à l'ère de l'IA :

Lorsqu'on parle de l'intelligence artificielle (IA) et de l'automatisation on parle de nombreuses tâches qui sont prises en charge. Mais elles ne peuvent pas encore remplacer les compétences émotionnelles et sociales propres aux humains. L'intelligence émotionnelle, qui englobe la gestion des émotions et la compréhension des autres, devient un facteur de différenciation important dans le monde du travail. Savoir interagir avec des collègues, clients et partenaires avec sensibilité et compréhension est plus essentiel que jamais dans un environnement de plus en plus numérisé. Faire preuve d'initiative est aussi une qualité humaine. Lorsque vous faites les choses sans qu'on vous le dise, vous découvrez ce que vous avez besoin de savoir, vous persévérez même lorsque les choses deviennent difficiles et vous repérez puis profitez des opportunités que les autres laissent passer. En effet, la machine, si l'Homme ne lui accorde pas ce besoin, ne prend aucunement l'initiative ! Qu'en est-il alors de l'harmonie entre l'Homme et la machine ? (L'harmonie homme-machine fait référence à une relation de collaboration équilibrée entre les êtres humains et les technologies. Les deux peuvent fonctionner en complémentarité)



Harmonie dans la collaboration Homme-Machine

D'après la représentation graphique ci-dessus, nous constatons que 60,8 % des répondants (73 sur 120) estiment qu'il existe une harmonie dans la collaboration Homme-machine. Par contre, 37,5 % pensent qu'il y a peu d'harmonie, tandis que seulement 4,2 % considèrent qu'il n'y en a pas du tout.

Les soft-skills incluent désormais la capacité à collaborer efficacement avec des systèmes automatisés ou des algorithmes d'IA, en maximisant les synergies entre l'humain et la machine.

La capacité de travailler efficacement avec les autres est aussi essentielle pour réussir dans n'importe quel emploi. À l'ère de l'IA, les employés doivent être capables de collaborer avec leurs coéquipiers humains et machines pour atteindre des objectifs communs.

S'ajoute à cela, le leadership, qui, dans un contexte numérique, exige des compétences en gestion de la diversité culturelle, car les équipes de travail sont souvent internationales. La capacité à comprendre et à respecter différentes perspectives culturelles est devenue indispensable pour créer un environnement inclusif et propice à l'innovation. De plus, la flexibilité cognitive et la résilience deviennent critiques pour s'adapter à un monde professionnel en mouvement exponentiel.

III- Développer les Soft-Skills à l'Ère de l'IA : enjeux et défis à surmonter :

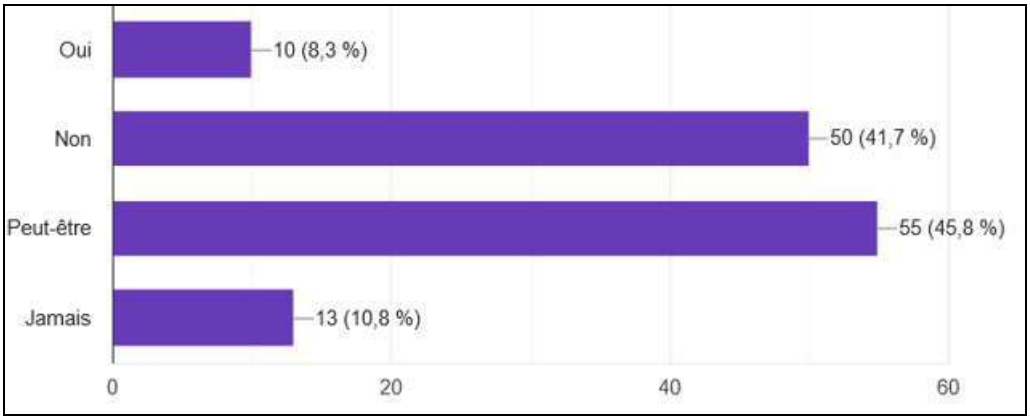
Bien que les soft-skills soient de plus en plus valorisées, leur développement dans un environnement numérique présente des défis. Les interactions virtuelles peuvent limiter l'opportunité de cultiver certaines compétences relationnelles qui sont souvent renforcées par des interactions en personne. Aussi, l'apprentissage en ligne, bien qu'efficace pour les compétences techniques, peut ne pas offrir les mêmes résultats pour l'acquisition de compétences interpersonnelles. Il s'avère donc important que les entreprises et les institutions éducatives adoptent des approches innovantes pour former et renforcer ces compétences dans un monde de plus en plus numérisé.

Des initiatives telles que les formations en leadership émotionnel, les ateliers de collaboration virtuelle, ou encore les programmes de mentorat peuvent aider à pallier ces défis. Les soft-skills sont aussi renforcées par des outils numériques collaboratifs qui permettent de maintenir des liens entre les équipes malgré la distance.

1-Le défi de rester humain dans un monde automatisé : ce dernier qui permettra de maintenir notre humanité dans un monde du numérique va au-delà des considérations techniques et économiques, en touchant à la notion même de ce qui fait de nous des êtres humains. L'avenir reposera sur notre aptitude à équilibrer les avantages de l'automatisation avec la protection des valeurs humaines fondamentales comme la compassion, la créativité et

les liens sociaux. En privilégiant une approche éthique et centrée sur l'humain, nous pourrons imaginer un futur où la technologie viendra en appui à notre humanité plutôt qu'à son remplacement.

La représentation graphique suivante nous montre l'avis de notre échantillon sur la question qu'un jour l'IA remplacera les soft-skills. Ainsi, 8,3 % ont répondu Oui. 41,7 % ont répondu Non. 45,8 % ont répondu Peut-être et 10,8 % ont répondu Jamais.

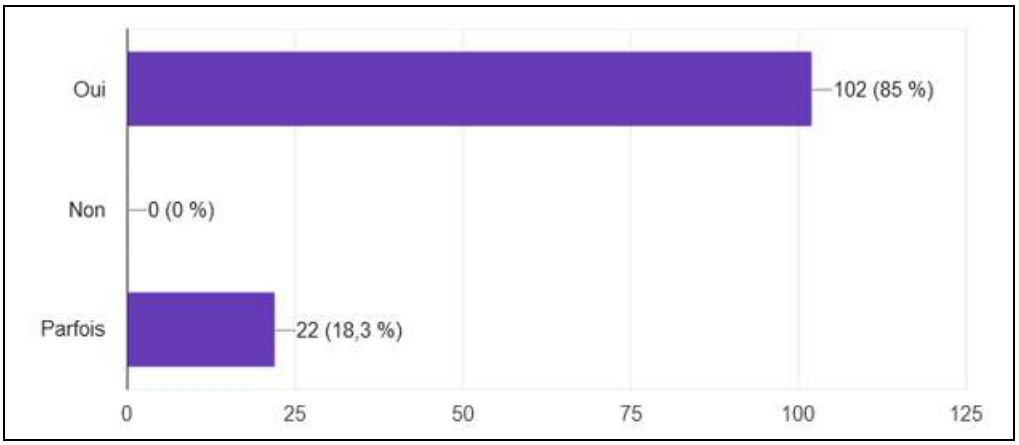


L'IA remplacera-t-elle un jour les Soft-Skills ?

Ces données montrent que la majorité des répondants sont incertains sur la possibilité que l'intelligence artificielle puisse remplacer les soft-skills, tandis qu'une proportion significative pense que cela ne se produira pas.

2- Comment développer un équilibre entre technologie et compétences humaines ? C'est parvenir à trouver cet équilibre qui ne repose pas seulement sur la coexistence avec la technologie, mais apprendre à l'utiliser de manière à compléter et à renforcer nos compétences humaines. Établir un équilibre entre la technologie et les compétences humaines nécessite de reconnaître la complémentarité entre l'automatisation et les capacités humaines. Il est essentiel de valoriser les qualités uniques de l'homme tout en tirant parti des atouts que la technologie apporte. En investissant dans des compétences telles que la créativité, l'intelligence émotionnelle et la pensée critique et en intégrant une réflexion éthique et collaborative dans le développement technologique, nous pouvons construire un avenir où technologie et humanité progressent ensemble vers un monde plus équitable, inclusif et épanouissant.L'intelligence émotionnelle prend également de l'importance dans un contexte où la communication virtuelle et les environnements numériques sont prédominants. La capacité à comprendre et gérer ses émotions, ainsi que celles des autres, devient essentielle.

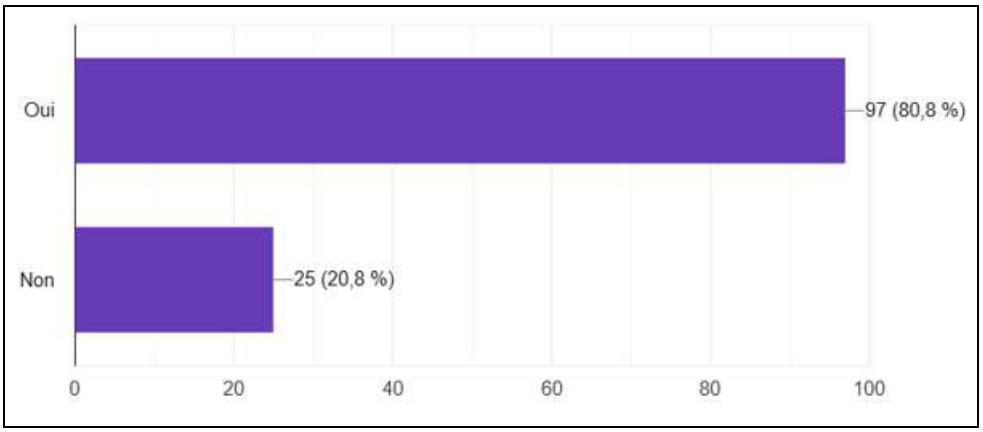
3- Le rôle des entreprises dans le développement des soft-skills : Les soft-skills jouent un rôle déterminant dans la réussite de tout type d'entreprises à long terme. En investissant dans leur développement, ces dernières ne se limitent pas à améliorer la performance individuelle, mais elles favoriseraient aussi un environnement de travail plus dynamique, innovant et inclusif. Dans un monde où la technologie et les compétences techniques évoluent rapidement, les compétences humaines demeurent essentielles pour construire des équipes fortes, développer des leaders et assurer une croissance durable. Dans notre étude, nous avons relevé le résultat suivant à propos du succès des Soft-Skills dans la durabilité des entreprises et de leurs productivités.



Estimez-vous que les Soft-Skills sont facteurs de succès pour les organisations ?

Ce graphique est une réponse à la question sur les soft-skills en tant que facteurs de succès pour les organisations. Sur notre échantillon de 120 réponses, 85 % ont répondu Oui. 18,3 % ont répondu Parfois et 0 % (0 réponses) ont répondu Non. Cela indique que la majorité des répondants trouvent que les soft-skills jouent un rôle important dans la réussite des organisations.

Et pour conclure notre étude qui porte sur « l'évolution des Soft-Skills à l'ère de l'IA » voyons le résultat du sondage en réponse à cette question : « Trouvez-vous qu'il y a une évolution des Soft-Skills dans un monde automatisé ? »



Trouvez-vous qu'il y a une évolution des Soft-Skills dans un monde automatisé ?

Ce résultat indique bel et bien qu'une large majorité des répondants (80,8 %) estime que les soft-skills évoluent dans un monde de plus en plus automatisé, tandis qu'une minorité (20,8 %) pense que ce n'est pas le cas. En réalité, nous constatons un espoir que les compétences transversales résistent face à l'IA.

Résultats

Nos hypothèses se confirment : les Soft-Skills évoluent et prennent effectivement une importance accrue dans un monde digitalisé, numérisé et où l'IA commence à prédominer.

2030 est encore loin et pourtant, selon le réseau social LinkedIn, 92 % des entreprises s'accordent déjà à dire que les soft skills sont déjà aussi importantes que les hard skills et 80 % estiment qu'elles sont facteurs de succès pour les organisations.

Actuellement, le monde du travail combine entre l'intelligence artificielle et l'intelligence humaine. Dans ce milieu où prône l'automatisme, d'ici à 2030, 30 à 40 % des tâches et des

métiers seront remplacés. La place est laissée aux compétences socio-émotionnelles, à la créativité. Encore mieux, à l'éthique qui apparaît comme la compétence douce la plus recherchée par les recruteurs actuellement (73 %).

Cette compétence représente un ensemble de principes moraux, de règles, de procédures, de normes et de valeurs qui déterminent une ligne d'action et motivent une conduite professionnelle. Elle intervient à chaque niveau de l'organisation afin d'assurer son bon fonctionnement et de valoriser son image.

Dans les entreprises, il s'avère pertinent voire impératif de créer une harmonie entre la machine et l'Homme afin de résister aux changements que connait le monde professionnel et d'en assurer la pérennité.

Selon le rapport 2023 du World Economic Forum, 44 % des compétences clés des travailleurs seront perturbées d'ici 2027. Parmi les compétences en forte croissance, on trouve la pensée analytique (+72 %) et la créativité (+73 %), qui seront indispensables avec l'augmentation de l'automatisation des tâches.

Enfin, selon notre sondage, ci-après, les soft-skills les plus demandées actuellement. Nous avons effectué une recherche portant sur le classement par ordre d'importance en 2024 en tenant compte des tendances actuelles dans le monde du travail que voici :

1. **Adaptabilité et flexibilité** : S'ajuster rapidement aux changements technologiques et organisationnels.

2. **Communication et collaboration** : Transmettre des idées clairement et travailler efficacement en équipe, surtout à distance.

3. **Créativité et pensée critique** : Résoudre des problèmes complexes et proposer des idées innovantes.

4. **Intelligence émotionnelle et empathie** : Comprendre et gérer ses émotions ainsi que celles des autres.

5. **Gestion du temps et des priorités** : Organiser efficacement son travail.

6. **Prise de parole en public et leadership** : Communiquer avec assurance et motiver les autres.

Ces compétences permettent de mieux répondre aux défis du travail numérique ! Le classement, quant à lui, reflète l'importance croissante des compétences adaptatives dans un monde en perpétuelle évolution.

Recommandations

Voici quelques recommandations pour développer et adapter les compétences humaines face aux avancées technologiques :

1. Renforcement des compétences émotionnelles et relationnelles : Empathie / Communication interpersonnelle (des soft-skills qui restent irremplaçables)

2. Adaptabilité et apprentissage continu : Curiosité et soif d'apprendre (des outils numériques innovants) / Flexibilité cognitive (utiliser la créativité pour trouver des solutions novatrices est de plus en plus valorisée.

3. Collaboration homme-machine : Travail en synergie avec l'IA / Leadership numérique (guider les équipes en tenant compte de l'éthique)

4. Renforcement de l'éthique et de la responsabilité : Responsabilité éthique (renforcer leur sens des responsabilités éthiques pour s'assurer que les technologies sont utilisées de manière juste, transparente et bienveillante) / Esprit critique.

5. Créativité et innovation continue : L'IA n'est pas encore capable de remplacer l'ingéniosité humaine !

6. Gestion du changement : gérer l'incertitude est une tâche qui reste dans la capacité humaine.

7. Compétences en résolution de problèmes complexes : Approche analytique et résolution de problèmes / Prise de décision collaborative.

Conclusion

À l'ère du numérique, les soft-skills sont devenues un pilier essentiel pour s'adapter aux nouveaux modes de travail et aux technologies émergentes. Les compétences comme la communication, la créativité, l'intelligence émotionnelle et la collaboration sont désormais fondamentales pour réussir dans un environnement en constante évolution. Alors que l'automatisation prend en charge de nombreuses tâches techniques, c'est la capacité à travailler avec les autres, à résoudre des problèmes complexes et à s'adapter qui distingue les professionnels du futur. Il est impératif que les individus et les organisations reconnaissent l'importance de ces compétences et investissent dans leur développement afin de rester compétitifs dans cette nouvelle perspective.

Selon les actualités « Culture RH » publiées en 2023 « A priori, Soft Skills et Intelligence Artificielle n'ont pas de liens et sont même assez antagonistes. Pourtant, dans un monde à l'ère du numérique, où le développement des IA peut faire peur aux entreprises et aux collaborateurs, les soft skills peuvent s'avérer d'autant plus essentielles. Ces compétences douces peuvent même aider les créateurs des IA à mieux comprendre les utilisateurs ».

Ainsi, nous pouvons déduire que les soft-skills sont devenues d'une importance éminente face à l'évolution technologique. Il est à noter que l'IA ne remplacera pas les compétences humaines mais elle les complètera jusqu'à nouvel ordre. Elles sont devenues le petit supplément d'âme recherchée par les entreprises !

De plus, les compétences interpersonnelles sont devenues la clé du succès dans l'avenir du travail. En cultivant ces compétences, les professionnels seront mieux préparés pour prospérer dans un monde où les machines et les humains collaborent de plus en plus étroitement. Il s'avère donc essentiel que les programmeurs « humains » aiguisent leurs cerveaux afin de rester dans la maîtrise de la machine IA. Ils doivent comprendre aussi les limites et les conséquences de l'automatisation. Touchés par cette nécessité de développer leurs Soft-Skills ils se doivent d'être aptes pour aider la machine à améliorer ses performances.

Une interrogation reste tout de même à découvrir avec une étude plus étendue qui nous permettra de savoir quels sont les métiers ou bien les soft-skills qui vont disparaitre à cause de l'intelligence artificielle ?

Bibliographie

1.Meunier, A. (2019). *Les compétences du 21e siècle : Pourquoi l'intelligence humaine est indispensable à l'ère de l'intelligence artificielle.* Éditions Eyrolles.

2.Sciberras, P. (2020). *L'intelligence artificielle et le futur du travail : les nouvelles compétences à développer.* Editions Le Harmattan.

3.Müller, V., & Nguyen, P. (2018). "Soft skills et intelligence artificielle : quels enjeux pour la formation professionnelle ?" *Revue Française de Gestion*, 44(270), 47-59.

4.Mieg, H. A. (2019). "Développer les compétences non techniques dans un environnement technologique évolutif." *Revue Internationale des Technologies en Pédagogie Universitaire*, 16(2), 45-60.

5.McKinsey & Company (2021). *Les compétences de demain : comment l'intelligence artificielle redéfinit les compétences humaines*. Rapport disponible en ligne.

6.Goleman, Daniel. *L'intelligence émotionnelle*. Editions Robert Laffont, 1995.

7.Levy, Pierre. *Cyberculture : Rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet Nouvelles technologies : coopération culturelle et communication*. Odile Jacob, 1997.

8.Rifkin, Jeremy. *La troisième révolution industrielle : Comment le pouvoir latéral va transformer l'énergie, l'économie et le monde*. Les liens qui libèrent, 2012.

9.Collins, Jim. *De la performance à l'excellence : devenir une entreprise leader*. Village Mondial, 2006.

10. « En quoi le développement de l'intelligence artificielle dans le monde professionnel rend les Soft-Skill encore plus essentielles ? https://culture-rh.com/csp-soft-skills-intelligence-artificielle/ Culture RH, 11 Août 2024

Le patrimoine immatériel dans la mémoire culturelle arabe

Fouzia ELBAYED

CRMEF Casablanca-Settat

MAROC

Doi : 10.5281/zenodo.14251870

Résumé

Anthropologiquement parlant, durant son histoire, le théâtre marocain, qui ne peut être vu que dans le cadre du théâtre arabe, est passé de l'emprunt à l'adaptation et de la traduction à la recherche d'une forme dramaturgique, expression de la spécificité culturelle arabe. Autrement dit, la quête d'une modernité qui s'est imposée au nom de la raison et plus tard, de la postmodernité dans la négation du passé.

L'histoire arabe compte des formes d'expressions artistiques populaires que le chercheur ne peut passer sous silence, lesquelles ont favorisé l'apparition du théâtre arabe et marocain et ont participé à son développement. Etudier ces variations de la théâtralisation de la vie, d'une manière historique selon la méthode scientifique correspondante,impose un peu de recul pour s'interroger sur les raisons de leur apparition d'une part, et d'autre part, sur les besoins culturels auxquels elles ont répondu, comme sur leurs spécificités dans la trame de la vie collective.

Nous avons fait le choix d'étudier cinqphénomènes artistiques capitaux pour le théâtre, vu leur importance ; car plusieurs études les ont cité comme ayant existé au Proche-Orient musulman et dans d'autres parties du monde. Mais sous d'autres appellations en premier lieu : Al-muqalladâtî, al-mushakh-khasâtî ou al-muhâkî (l'imitateur), l'art de la poésie ou la poétique de la beauté linguistique, la percussion, le chant et la chorégraphie dans le cérémonial arabe, le théâtre d'ombre un ancêtre du théâtre moderne, les commémorations dramatico-religieuses.

Mots clés : Patrimoine immatériel, identitéculturelle arabe, théâtre,formes, dramaturgiques, arts et littératures.

التراث غير المادي في الذاكرة الثقافية العربية

– **الملخص:**

انتقل المسرح المغربي، من الناحية الأنثروبولوجية، والذي لا يمكن رؤيته إلا في إطار المسرح العربي، من الاقتباس إلى التكيف، ومن الترجمة إلى البحث عن شكل درامي، معبرا عن الخصوصية الثقافية العربية. بمعنى آخر، البحث عن الحداثة التي فرضت نفسها باسم العقل، ثم بعد ذلك باسم ما بعد الحداثة في نفي الماضي.

يتضمن التاريخ العربي أشكالا من التعبير الفني الشعبي لا يمكن للباحث أن يتجاهلها، والتي افضت الى ظهور المسرح العربي والمغربي وشاركت في تطوره. إن دراسة هذه التباينات في مسرحة الحياة، تاريخيا وفق المنهج العلمي المناسب، يقتضي الرجوع قليلا إلى الوراء للتساؤل عن أسباب ظهورها من جهة، ومن جهة أخرى احتياجات القضايا الثقافية التي أدت إليها. استجابوا، فضلا عن خصوصياتهم في نسيج الحياة الجماعية.

لقد اخترنا أن ندرس خمس ظواهر فنية تعد رئيسة للمسرح نظرا لأهميتها؛ حيث أشارت العديد من الدراسات إلى وجودها في الشرق الأوسط الإسلامي وأجزاء أخرى من العالم. ولكن تحت مسميات أخرى بالدرجة الأولى: المقلداتي، المشخصاتي أو المحاكي، فن الشعر أو شعرية الجمال اللغوي، الإيقاع والغناء والكوريغرافيا في الاحتفالية العربية، مسرح الظل سلف المسرح الحديث، والاحتفالات الدرامية الدينية.

الكلمات المفتاح : التراث غير المادي، الهوية الثقافية العربية، المسرح، الأشكال الدرامية، الفنون والآداب

1- La mimésis dans la tradition orale arabe.

L'imitateur est celui qui a des facultés de reproduction remarquable. Il mime du geste et de la voix d'une façon amusante, grotesque et souvent exagérée, des phénomènes de la vie, des comportements des gens, deleur façon de gesticuler et de s'exprimer. Dans son livre ***Al-bayân wat-tabyîn,*** Jahiz énumère les activités mimétiques d'ordre anthropomorphique ou zoomorphique auxquelles s'adonnaient les imitateurs.

L'essor du Hakawâtî allait de pair avec le développement économique et culturel lors du règne des khalifats abbassides, lesquels khalifats témoignaient d'une grande passion pour le savoir, l'art et ce qu'on appelle : Annawâdir.

A l'époque 'abbasside, l'imitateur avait une place considérable ; à côté de ses dons artistiques en mime, il était doté d'une autre faculté : celle qui consistait à rendre vivante une histoire réelle ou imaginaire. Ainsi, il était aussi un Hakawâtî (conteur / Hâkî, Râwî ; Sârid = transmetteur ou narrateur). Un travail non moins facile que le premier, puisque ce genre englobe à la fois l'artistique et le littéraire.

La recherche linguistique touche souvent les formes littéraires populaires comme la maqama. Genre spécifiquement arabe, la maqama est composée en prose ou en vers. **« Placée sous le signe de la pluralité et du mélange »**[1] comme le souligne Abdelfattah Kilito dans ***Les Séances***, elle offre au Hakawâtî des thématiques et des tons inconstants en intégrant un mélange de genres allant du panégyrique à la satire. Ainsi la complexité et le glissement des genres dans la maqama apportent beaucoup à la richesse de la narration. Jacob Landau ajoute sur ce point que : **« La maqama contient souvent des éléments de mime. Le thème y était souvent présenté sous forme d'une conversation, dont certaines parties imitaient les différents personnages »**[2] Les séances, Chez Hamadhânî, sont racontées grâce au truchement d'un personnage fictif appelé : 'Îsa Ibn Hichâm.

Chez les bédouins, l'acquisition du savoir (al-'Ilm et al-ma'rifa) était synonyme de voyage. Ainsi al-hakawâtî était constamment en déplacement spatio-temporel. Il cherchait la nouveauté dans le mouvement et découvrait dans le voyage la richesse pour alimenter ses travaux. Il évoluait dans les rues, dans les souks et dans d'autres espaces publics, armé d'une série de codes culturels, sociaux, religieux et littéraires, spécifiques à chaque lieu où il s'activait. Avec ou sans matériel, il exerçait ce qu'on pourrait appeler un théâtre ambulant (Masrah jawwâl).[3]

Ses numéros variaient en fonction de l'espace, de l'instance de la représentation et du type du spectateur présent, qu'il devait analyser en fonction d'un ensemble de critères qui lui étaient propres. C'est-à-dire que sa création était variable et modulable à l'infini et qu'elle était souvent nourrie d'improvisation.

---

[1] KILITO (Abdelfattah), ***Les Séances*** (Récits et codes culturels chez Hamadhânî et Hariri), Editions Sindbad, Paris, 1983, p, 13.

[2] LANDAU (Jacob), ***Le Théâtre et le cinéma arabes***, Paris, G.P Maisonneuve et Larose, 1965, p,16.

[3] ***Al-Masrah al-arabî bayna nakl wa ta'sîl***, (*Le Théâtre Arabe entre l'emprunt et l'authenticité*), (Collectif), koweit,kitab al-Arabi, 1988, p, 15.

Lorsque son art faisait parler de lui, c'est dans les palais et devant les grandes personnalités, invitées des sultans et des émirs, qu'il exhibait son savoir-faire artistique. Exposer équivalait à convaincre de l'originalité de sa manière d'incarner un avare, un aveugle, un mendiant, un tyran ou un animal par exemple. A ce propos, Ali Rai nous renvoie à Jahiz, véritable témoin de son siècle : **« Jahiz a gardé pour nous avec ses yeux d'expert, une image précise de l'art de ces Hakâ'iyyînes ou comédiens, en réalité comédiens de nature. Ils puisent leur matière directement de la réalité »**[4] En effet, Jahiz rapporte aussi que la parodie de ces imitateurs dépassait de loin la nature. Ils aboient comme des chiens, hurlent comme des loups, chantent comme des coqs, braient comme des ânes. A tel point que les ânes répondent aux voix émises par ces imitateurs ingénieux et non pas au braiment d'un âne véritable.

L'histoire raconte que, dans l'Empire de l'Islam, où un même concept était constant, al-balât ou le lieu résidentiel des khalifats n'était pas seulement un espace symbole du pouvoir, mais aussi un lieu de divertissement. La double fonctionnalité était une caractéristique des palais.

Joindre l'art et la littérature à la politique et au sultan (pouvoir) était considéré non pas comme un signe de frivolité mais plutôt comme un luxe et un raffinement de l'esprit, comme un prestige, dans la vie de la cour, chose qui nous rappelle ce que Montesquieu appelle : le despotisme éclairé du "roi soleil". Le roi doit donner l'exemple. Charif Khazindar, un chercheur perse du théâtre rapporte que : **« Le khalife Mutawakkil fut le premier à avoir introduit jeux et divertissements (mûsalliyât), musique et danse au balât et qu'il avait des tendances à la bouffonnerie et aux chansons comiques.»**[5]

Les palais des khalifats étaient des lieux de rencontre et d'échange culturels avec les envoyés des pays étrangers et les amis. Les muqalladâtîs ou les hakawâtîs venaient de partout présenter leur numéro de rire. Personne ne leur écrivait de texte. Mais ils avaient des facultés remarquables pour reproduire les spectacles de la vie. Ils bâtissaient leur stratégie imitative, leur créativité sur l'observation et l'œil critique, que les rémunérations des khalifats encourageaient.

Ils étaient comme les voyageurs qui, après un déplacement périlleux pouvant durer des mois, venaient raconter périples, aventures et rapporter les contes rares (nawâdîr) et nouvelles étranges (gharâ'ib al-akhbâr). Dans cet espace de communication où multiples genres littéraires et artistiques se côtoient et s'intègrent, la poésie avait, elle aussi, son mot à dire.

---

[4] - REMARQUE : L'idée du spectacle est aussi récurrente dans les romans de Tahar Ben Jelloun surtout avec l'investissement du conte. Garant du récit, le conte est une mise en forme de la culture orale : les séances, le halqa, la tradition arabo-musulmane : **« C'était un homme de l'extrême sud (...) il scandait son récit en tapant sur un bendir (...), puis demandait à la foule de lever la main droite et de répéter après lui :**

- Clémence, clémence ! Miséricorde, Miséricorde !

- Deux coups sur le bendir avant de reprendre le conte : Ô frères de la Miséricorde... »

Source : Ben [4]Jelloun (Tahar), ***La prière de l'absent***, Paris, Editions le Seuil, 1981, p, p, 142.144.

[5]-Ibid, p, 14.

2- L'art de la poésie ou la poétique de la beauté linguistique

La journée mondiale pour la poésie a été proclamée par l'Organisation Mondiale des NU pour l'Education, la Science et la Culture dans l'objectif de promouvoir la culture, la lecture, l'enseignement de la poésie, sa rédaction et la publication des recueils. Donner un souffle nouveau aux mouvements poétiques universels et contribuer à leur expansion est aussi le cadre dans lequel s'inscrit l'action de son impulsion par l'UNESCO.

Le retour au récital de poésie et son association avec les diverses disciplines artistiques comme le théâtre, la musique et la peinture entre autres, nous rappelle notre tradition arabe basée au début sur l'oralité et les duels verbaux dans des sortes de spectacles vivants. Chez nos aïeuls la parole poétique puisait son pouvoir de la séduction de la parole prophétique.

Lapoésie dans la culture arabe, était une évidence dans la vie des Bédouins du Golfe. On disait qu'ils étaient nés poètes (shu'ara' bi as-saliqa). C'est pourquoi, depuis longtemps, on avait admis que la civilisation arabe était une civilisation du verbe. Même la révélation du Coran, miracle de Mohamed, Prophète analphabète, était basée sur la langue ('i'jâz al-lugha) comme donnée capitale dans la région ('ard ar-risâlât) où elle avait vu le jour.

Le souk de 'Okad, rassemblement littéraire qui durait plus de vingt jours chaque année près de la ville de Tâ'if, avait connu, à son époque, des compétitions acharnées entre les poètes et les célébrités de la prose. Quand muqâradât ach-chi'r, sous forme de duel verbal, atteignait son paroxysme, le poète An-Nâbigha Dhubyânî jouait le rôle de juge entre les concurrents.

Le poète comptait parmi le personnel de la cour. Il guettait les bonnes et les mauvaises nouvelles qui secouaient la vie des grandes personnalités. Il accommodait son savoir-faire linguistique à la nature de l'événement survenu. Capacité et maîtrise des genres poétiques (san'at ach-chi'r) étaient synonymes d'éloquence (fasâha, balâgha).

La récitation d'une ode (qasida) était toujours précédée de complaintes amoureuses : al-bukâ' 'ala al-atlâl (ce qu'on appelait ar-rab'a). Sorte de préambule nostalgique à partir duquel le poète pleure sur les ruines et les campements abandonnés de sa bien-aimée, comme c'était la tradition de la poésie. Après, vient la suite du poème qu'impose l'occasion. En général, elle ne dépasse pas les genres poétiques traditionnels : telle le thrène (ar-ritha') (poème de consolation à la suite du décès d'un proche), le panégyrique (al-madîh) (éloge du courage et de la générosité d'un monarque, d'un prince...), la satire (Hijâ') (critique acerbe à l'égard d'un ennemi), l'auto-panégyrique (al-fakhr) (chanter les valeurs honorées par les Ancêtres), al-mu'ârada (imitation, représentation d'une écriture jugée incontestable dans l'intention de taquiner, d'égaler, ou de surpasser). Si le poète veut demander la grâce, il adopte le ton de l'excuse.

Comme récompense à son éloquence, le "poète courtisan" obtenait des cadeaux. Plus les vers étaient appréciés par l'assistance de la cour pour leur excellence, plus le don était généreux. Ainsi se tissait la relation entre le poète et son mécène, précise Kilito; il ajoute encore : « ***Mais quoi qu'il fasse, il reste soumis au prince du moment, déchiffrant dans l'expression de son visage ce qu'il faut dire et ne pas dire. Mendiant, bouffon et thuriféraire, il reconduit cependant les modèles du passé, qui restent visibles même lorsqu'il joue à les parodier. Son discours capte les événements et les choses, glisse sur leur surface fragile et les plonge dans une lumière transfigurante*** » [6]

[6] -KILITO (Abdelfattah), Les Séances (Récits et code culturels chez Hamadhânî et Hariri), Editions Sindbad, Paris, 1983, p, 83.

Nous relevons, dans cette description, quelques caractéristiques que le poète partage avec le comédien à savoir que ce dernier peut être aussi un artisan des mots. En effet celui-ci, tout aussi bien que le poète, mène une vie instable et évolue dans des situations délicates et fragiles. À côté d'une faculté remarquable à s'accommoder à n'importe quelle situation, les deux artistes en question doivent savoir improviser aussi quand il le faut, répondre à la demande de l'assistance et être sensibles à ses attentes. C'est-à-dire être prêts à capter l'attention du public et à le combler.

Difficile en tout cas était la situation d'un poète qui côtoyait les nobles de la société et ne vivait qu'aux dépens de la réussite de ses mots et de leur impact sur le récepteur, comme est immuable l'état du comédien puisqu'il est souvent sous les flux des lumières à enfiler le masque de la gloire alors qu'en réalité il n'est qu'un héros à pouvoir illusionniste. Réussir sa vie d'artiste dépend de ses capacités à ajouter d'autres cordes à sa lyre, à hausser davantage son talent. Bref, le poète devait s'imposer pour obtenir une protection permanente, pour être couvert d'une présence autoritaire, et par conséquent, mener une vie stable. La cour s'entourait d'autres subalternes : Al-muharrej tout comme le poète dont la présence était incontournable.

3- Percussion, chant et chorégraphie dans le cérémonial arabe

Comme tous les peuples, les Arabes avaient des rituels religieux qu'ils pratiquaient avant l'avènement de la période islamique. Ils priaient et louaient les dieux païens et se rapprochaient d'eux de plusieurs façons. La prière et les dons (qorbân) étaient des moyens d'acheter leur indulgence. Présentés sous l'aspect d'un cérémonial populaire, ces rituels, comme ceux d'autres peuples, comportaient chants, danses, rythmes et prières. Certains chercheurs du théâtre, comme André Schaeffner (1895-1980), voient dans les épisodes sacrés qui entrent dans le cadre d'une croyance propre à une culture, les premières manifestations d'un pré-théâtre.

Sociodrame primitif, mythodrame ou pantomimes sacrées, en tout cas les Arabes païens vénéraient dans des rituels le sanctuaire de la ka'ba, temple construit par Abraham et ses idoles, avec des chants religieux. Ils tournaient autour d'elle en dansant et en chantant leurs incantations. Dans le Coran, il est rapporté que : **« Leur prière autour de la maison (ka'ba) n'était que sifflement (mukâ') et battement des mains (tasdiya)»** [7]

Le Tahlil et la Talbiya, réunis sous le nom de Taghbû étaient un chant religieux en majorité soutenu par des tambours joués particulièrement par les femmes. Le poète Imru'o L-Qays (mort en 540) a longuement décrit la danse de ces vierges durant les processions saisonnières qui étaient accompagnées des battements des mains et d'instruments à percussion.

Durant la même période, dite de la Jahiliyya, prédominait en Arabie la poésie chantée, appelée *la mélodie du chamelier*. La production poétique était en grande partie chantée, chez les nomades comme chez les sédentaires, dans les palais et sous les tentes. L'histoire rapporte que les Arabes organisaient annuellement des concours de poésie à la Mecque et les productions, jugées les meilleures, étaient affichées à la Ka'Ba (al-mû'allaqât). Dans d'autres régions de la péninsule arabique, des cérémonies étaient données en l'honneur des poètes et chanteurs particulièrement appréciés. El Mehdi Salah rapporte que : **«Des caravanes étaient organisées chaque année, l'une en hiver vers le sud de l'Arabie au Yémen, l'autre en été**

[7] -BERQUE (Jacques), Le Coran (Essai de traduction), Sourate Al-Anfâl (Le Butin) Verset 35, p, 192.

vers la Syrie, leur rôle consistait à chanter la forme musicale traditionnelle de *Houda'* qui cadence les pas des chameaux et leur fait oublier la fatigue de la marche. »[8]

L'auteur ajoute même que le khalifat abbasside El-Mâmoun avait puni sévèrement quelques chanteurs de Houda' pour avoir chanté continuellement, empêchant ainsi les chameaux de se reposer, ce qui a causé leur décès. Mais, à côté des chants des Bédouins nomades dits Houda' et Nasb[3] et de la qasida rimée (genre de chant folklorique qu'interprète le meddah les jours de marché), se distinguait aussi le chant que la population sédentaire (ahl al-hadr) appelle "Qaîna", jugé supérieur artistiquement par rapport aux premiers, naïfs et rudimentaires.

Il était le plus souvent accompagné de luth ('ûd) à manche court appelé Mizhar, Kiran, Mouattar et Sandj. Le chant de Qaîna est un véritable reflet de la grande poésie de la période préislamique (Jahiliyya). Comme c'était l'époque des esclaves, il y avait des Persans, des Byzantins, des Egyptiens, des Ethiopiens, des païens, des chrétiens et des juifs qui vivaient ensemble. Touma Hassan Habib rapporte toutefois qu': **« Il est difficile de déterminer l'impact exact de l'influence étrangère qui s'est exercée surcet art vocal, car nous ne savons pas jusqu'à quel point les relations culturelles et économiques entre les anciennes cultures ont joué, des siècles durant un rôle décisif dans son évolution. »**[9]

La coutume du chant persista même après l'avènement de l'Islam. Quand le Prophète Mohamed est arrivé à Médine, il était accueilli par des chants de femmes qui répétaient "Tala'â l-badrû 'alaynâ, min thaniy'âti l-wadâ'..."L'appel à la prière (Azân) par le muezzin (le Prophète Mohamed avait choisi comme Muezzin de son époque Bilâl Al-Absi parce qu'il avait la meilleure voix d'Arabie) et la lecture psalmodiée du Coran comportent des mélodies et desvariations vocales. Le Coran, texte sacré des musulmans, est récité dans des styles et selon des rythmes qui répondent à des règles précises. Un exercice qui touche l'élocution, la phonétique, la structure, les temps d'arrêt, et d'autres éléments qui réglementent la technique déclamatoire.

On ne manquera cependant pas dans ce contexte de signaler les opinions antagonistes de certains 'ulémas (théologiens interprètes du Coran) sur l'interdiction de la musique. Certains parmi eux comme Ibn Mas'ûd, Ibn 'Abbâs, Abdellah Ibn Omar, insistent sur la nette interdiction de la musique (sauf de Dûff) et des chants qui comportent certains propos indécents. D'autres théologiens de l'Islam ont développé des doutes moraux autour de certaines formes d'expression, tout comme Ahmed Ben Seddik qui avait tenté de donner des

---

[8] - El MEHDI (Salah), ***La Musique Arabe***, Paris, Editions Alphonse Leduc, 1983, p, 5.

[9] -« ***Houda'*** : était le chant des chameliers dont le rythme entraînant réglait le pas balancé de l'animal. ***Nasb*** : était le chant des jeunes Bédouins traversant le désert à dos de chameau et désignait également les lamentations funèbres des femmes. ***Qaîna*** : était un chant divisé en deux genres : Sinad et Hazadj. ***Sinad*** : traitait les sujets sérieux tels que la dignité, l'éloge, la fierté, l'orgueil..., il était composé de longs vers classiques.

Le Hazadj : contrairement au Sinad, était un chant de divertissement qui visait à amuser l'auditeur. Il était composé de vers classiques, courts, et accompagné par des luths, des flûtes ou des tambourins. »

-TOUMA (Hassan Habib), ***La Musique Arabe*** (Traduit de l'Allemand), Editions Buchet Chatel, Paris, 1977, p, 15.

preuves sur le contenu prohibé du théâtre, dans une lettre éditée au Caire en 1941. Selon eux, la musique éveille les sens, provoque des énergies déplacées et manifeste des sentiments de jouissance. La danse, pour eux, est désapprouvée parce qu'elle est considérée comme une légèreté, donc un comportement et une pratique indignes des fidèles qui doivent faire preuve de sérieux et de respect. D'autres réprouvent et bannissent quelques instruments en particulier.

Mais l'attitude rigoriste de certains interprètes du Coran et des hadiths vis-à-vis de la musique et de la danse n'avait cependant pas influencé la masse, ni limité l'expansion de ces deux formes d'expression. Elle n'avait pas non plus empêché leur extension géographique. Quelles que soient les fluctuations qu'elle ait subies au cours de son histoire, la musique, ou plus exactement le chant avait étroitement accompagné la vie des Arabes et joué un rôle dans la plupart des événements sociaux. Ainsi, musique et chorégraphie étaient nettement présentes dans le domaine profane, aussi bien que dans la pratique religieuse, chez les ruraux comme chez les citadins. Abdellah Stouky y trouve un rapprochement avec le théâtre. A ce propos, il dit : **«Des exemples de mise en scène existent dans les danses collectives (au Maroc) surtout berbères (Ahouash, 'Ahidûs) dans les spectacles des fameux saltimbanques ouled Hmâd-ou-Moussa, dans les cérémonies civiles (mariage, circoncision...), rituelles, liturgiques ou d'exorcisme (prières collectives, séances de confréries ...) »**[10]

En effet, les cérémonies des soufistes musulmans accordaient une place privilégiée à la musique comme instrument sensoriel et transcendantal. De même pour la danse, élément capital dans les séances liturgiques organisées par les derviches tourneurs, célèbres par leur mouvement giratoire en usage dans les confréries et les sectes ésotériques en Orient, en Turquie et au Maghreb. Pour la mystique islamique, l'utilisation de la musique dans la danse extatique est susceptible de conduire les adeptes à la transe (Shatahât al-hâl).

Dans les cérémonies et les fêtes profanes, l'art musical était souvent accompagné de la danse extatique et libératrice. Il avait un rôle social important dans la communication entre les membres du groupe et constituait un élément essentiel de toutes les occasions privées ou publiques.

Le chant, la musique et la danse qui sont trois éléments capitaux dans la pratique du théâtre total, sont inséparables du patrimoine culturel populaire arabe et marocain, caractérisé par une variation importante d'une région à une autre, d'une tribu à une autre. Les observateurs constatent que la musique de chaque tribu dans l'Atlas du Maroc a ses spécificités et ses modalités d'exécution. Parmi ses particularités, la dominance de la danse orchestrée, cadencée par des rythmes redondants, avec une adéquation du corps et dela musique tout comme l'exigent les styles des chorégraphies modernes. L'efficacité d'exécution des gestes et mouvements et la détermination des performances corporelles chez le groupe de femmes ou d'hommes, consiste en des pas, des déplacements et des entrecroisements rapides et rigoureux (danses de l'Atlas, au Maroc par exemple) comme si le tout est orchestré par l'œil perspicace d'unmetteur en scène

Mais, au delà de toute expressivité corporelle où certains regards, externes à la sensibilité arabe, essaient de déceler une esthétique chorégraphique refoulée, la danse selon Malek

[10] - STOUKY (Abdellah), ***Où va le Théâtre au Maroc ?*** Revue *Souffles*, N° 3, Rabat, 1966, p, 25.

Chabel, qui a consacré une étude détaillée au corps dans l'Islam, est : **« Une activité normale qui compose la situation festive. Danse de mains, de sabre, de foulards, elle instaurait des dialogues entre les convives. »**[11]

Au Maroc, dans la vie quotidienne, avant même l'arrivée du théâtre occidental, la musique populaire se manifestait par une mosaïque de folklores régionaux à l'aspect d'un cérémonial ou d'une festivité collective. Le folklore déborde le cadre local et ethnique, il est commun à plusieurs pays arabes. La musique interprétait les sentiments et l'état d'âme des hommes. Elle entretenait, dans sa composition, des rapports d'interférence constants. Ainsi, elle étaitliée aux différentes émotions : tristesse ou allégresse, vie ou mort, santé ou maladie, amour ou haine.

Tout comme le théâtre, l'influence de la musique sur le public était certaine. L'émission ou la réception des notes et airs musicaux exerçait un effet cathartique. Constatation à laquelle sont arrivées tardivement les thérapies modernes, dans le cadre de la musicothérapie, et pour laquelle avaient pertinemment fait la remarque, quelques spécialistes en musicologie, comme en témoignent les propos suivants :

« **Dans toute la musique non européenne, onne rencontre pas le problème qui a toujours agité de façon souterraine l'histoire de lamusique chez nous. La cause en est dans notre manière particulière de séparer l'esprit du corps. Chez les paysnon européens une telle séparation n'a jamais existé. Nous ne pouvons guère nous flatter d'une connaissance valable de la science orientale (...) Les connaisseurs sérieux de la culture orientale voient bien que nous nous acheminions versde très anciennes expériences de l'Orient. »** [12]

Pour une meilleure compréhension du cadre global qui a préparé le terrain à la réception du théâtre, il faut avant tout mettre l'accent sur le phénomène musical, dans le monde arabe et musulman qui se présente sous divers aspects. Il offre une richesse qui atteste de la persistance des diverses us et coutumes populaires jusqu'à nos jours. Il est toutefois impossible de le présenter en partie et a fortiori dans son ensemble pour la simple raison de l'extrême diversité ethnique, linguistique et religieuse des populations et des pays qui rendent pareil travail difficile à cerner. Mais, en gros, nombreux sont ceux qui défendent l'idée selon laquelle la musique prit un grand essor avec l'avènement de l'Islam.

L'extension de l'Empire islamique verra fleurir une civilisation qui atteindra son apogée dans le monde musulman. La musique, le chant et la danse à Baghdad sous les khalifes abbassides orthodoxes (750-847) et à Cordoue sous les Umayyades (756-1012) avaient connu une activité intense. Ils puisaient dans un fond commun d'ordre spirituel et linguistique et de l'héritage pré-islamique sa musique classique et ses traditions spécifiques. Tous ces éléments qui régissaient l'enseignement musulman de l'époque étaient le centre d'une vie intellectuelle très florissante.

Ainsi, la littérature musicale de l'époque abbasside avait donné naissance à deux écoles rivales : L'école romantique fondée par Ibrahîm Ibn El-Mahdi, khalife lui-même, il avait, selon le compositeur tunisien El Mahdi Salah : **«Une connaissance approfondie dela poésie,**

[11] - CHEBEL (Malek), ***Le Corps en Islam***, Paris, Editions PUF, 1984, p, 186.

[12] - HOWARD (Walter) et IRMAGARD (Awas), ***Musique et Sexualité***, PUF, Paris, 1957, p,2

des sciences et des modes. Il jouait de plusieurs instruments et sa voix couvrait quatre octaves. Il est un précurseur de la musique arabe connue de nos jours. »[13]

Les deux styles de jeux principaux dans la musique arabe, à savoirles airs àbincir (tierce majeure) et les airs à mosta (tierce mineure), cités par Al-'Asbahânî dans son livre ***Al-Aghâni*** sont équivalents aux tons majeur et mineur dans la musique occidentale. Le philosophe irakien El-Kindî (IXème siècle) avait formulé dans de nombreux traités des théories sur la musique arabe et islamique classique, tous écrits principalement à partir et par rapport à l'instrument du Luth (El-'ûd).

Le Luth est un instrument à cordes prestigieux, conçu esthétiquement en ligne hémipiriforme ; selon les mélomanes, il exerce sur l'auditoire un pouvoir de par la délicatesse et la richesse des sonorités qu'il laisse entendre. La volupté de son timbre symbolise la perfection et l'harmonie. Le poète al-A'cha de l'ère idolâtrique rapporte : **« Avoir entendu à Najrân des flûtes (Mizmar et Qoussad) et un 'ûd (sandj) accompagnantsimultanément le chant des qaînas. »**[14]On trouve souvent chez certains dramaturges marocains qui optent pour l'intrusion de la musique dans leurs représentations des consignes données dans leurs indications scéniques suivant lesquelles ils proposent d'employer des airs de luth accompagnant le texte pour interpeller plus l'attention de l'assistance avec des tons tristes ou mélodieux. Chez d'autres, on substitue le luth, à référence plus arabe, par le binjo ou le hajhûj (tous deux instruments à cordes) à renvoi local pour animer la scène et exciter le spectateur en ayant recours à des références de sa culture populaire.

Le Ney (flûte oblique), instrument à souffle, compagnon des bergers jouissait d'une place similaire. Jalâl Ed-dîn Rûmî (soufiste du XIIème siècle) le considérait comme le symbole de l'homme complet qui obéit à Allah. Quant aux instruments de la musique populaire, comme la longue trompette, onjouait avec pendant les deuils. La trompe était employée pendant le mois de Ramadan pour réveiller les fidèles à l'aube.

Le Dûff (Tambour) avec ou sans sonnailles est un instrument à percussion caractérisé par ses multiples usages dans plusieurs manifestations populaires marocaines. Il est considéré comme un instrument sacré. Il sert dans certains rituels pour invoquer des forces surnaturelles, non définies dans les croyances (superstitions). Il exerce un pouvoir ambivalent, écarte le mal, et son utilisation est capitale dans quelques thérapies du "mauvais esprit". Différentes confréries marocaines l'utilisent dans les cérémonies du dhikr. Apparenté au Derbûka et d'autres instruments, le tambour est d'usage régulier dans les orchestres folkloriques au Maghreb et au Moyen-Orient. Il anime naissance, circoncision, mariage et autres circonstances de la vie populaire en relation avec les traditions. De ce fait, lorsqu'un metteur en scène utilise ces instruments pour actionner un spectacle, il renvoie le public à un arrière-fond reconnaissable dans sa culture, voire il interpelle sa sensibilité.

Sur la même ligne s'inscrivent les cérémonies dramatico-religieuses à grand impact sur le système de pensée des Arabes avant même l'avènement de l'Islam, principal vecteur et facteur de redynamisation des effets culturels.

---

[13] - EL MAHDI (Salah), *Op, Cit*, p, 5.

[14] -Ibid, p, 15.

4- Le théâtre d'ombre un ancêtre du théâtre moderne

Le théâtre d'ombres,un héritage culturel de l'humanité menacé d'extinction, il est considéré par l'UNESCO comme un patrimoine immatériel qu'il faut sauvegarder. Le plus vieux des théâtres, est un art millénaire qui occupe un rangimportant dans l'expression culturelle dans certains pays de l'Asie. Mais est ce que la culture arabe avait connu ce type d'art dramatique ?

La Turquie etle Liban par exemple, entre autrespays arabo-musulmans,avaient connu le théâtre d'ombres : c'est un écran sur lequel on présentait rhétoriquement des figures mimant les spectacles de la vie. Un montreur se cache derrière un rideau, dressé et éclairé d'une bougie, ou d'une lampe à l'huile d'olive, et crée des ombres qui s'y meuvent, dotées de gestes et devoix. Selon Michel Corvin : **« Le théâtre d'ombres est une forme dramatique qui consiste à accompagner une narration rituelle, épique ou satirique, de la projection sur un écran, d'images, d'objets fixes ou articulés, manipulés par un montreur »** [15]

Appelés karagoz ou poupées marionnettes, les personnages fabriqués par des artisans étaient en peau d'animal teintée. Un montreur profilait leur ombre en les manœuvrant contre l'écran de la toile tendue, aidé d'une longue baguette en osier fixée dans un trou de la peau et tenue horizontalement afin de faciliter le mouvement de la manipulation. Leurs ombres, figures illusionnistes de nature, alimentaient les curiosités etstimulaient le rêve et l'évasion.

Elles étaient réalisées à l'adresse d'une grande ou petite assistance dans les cafés comme dans d'autres espaces publics. Leurs réalisateurs s'accommodaient intelligemment aux outils disponibles et aux différentes mentalités du public. La principale caractéristique de ces spectacles populaires est la verve sarcastique. Une intention précise présidait cet acte de création : prêter à rire par le biais de la caricature et de la critique. Mais, avant de parvenir aux Arabes d'Orient et à certains pays de l'Afrique du Nord dans sa physionomie définie par les historiens, Khayâl ez-zil est passé par plusieurs évolutions.

Les premières références à Khayâl ez-zil dans la littérature arabe se trouvent dans la poésie de Wahid Ed-dine Diyâ' Al-Mennawi, poète du treizième siècle. D'autres indices, cités dans le livre ***Ed-Diyârât*** de son auteur Chabesti, situent son apparition dans la période du Khalifat Abbasside. Cette forme artistique est née à partir d'un duel verbal entre le poète Da'bal (mort en 250 de l'Hégire, 825 ap. J.-C.) et le fils d'un des serviteurs d'Al-Mamûn qui avait juré de se venger de son ennemi en suggérant à l'un des artistes d'ombre de présenter la mère de Da'bal dans un état risible.Ce dernier a dit: **« Un hermaphrodite m'avait vaincu, je lui ai dit que j'allais le critiquer, il m'avait alors répondu que si je le faisais, il ferait apparaître ma mère dans l'ombre »**[16]

Rappelons que cet art était connu à Baghdad déjà depuis le neuvième siècle. Certains chercheurs, comme Jacob Landau, renvoient l'origine de cette forme de représentation pré-cinématographique à la Chine, d'autres à Java, d'autres encore à l'Inde ou Bali. Mais la version la plus probable, selon Hamada Ibrahim, est que : **« Khayâl ez-zil a pris naissance**

[15] -CORVIN (Michel), Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Editions Bordas, Paris, 1991, p, 609.

[16] - WANNOUS (Saâd Allah), Khayâl ez-zil et l'origine du théâtre arabe, Damas, Editions Ministère de laCulture,1994, p, 11.

en Extrême-Orient, de là il avait passé en Inde, puis en Iran puis aux pays arabes, en Turquie pour aboutir à l'Occident » [17]

En effet, karagoz qui veut dire " yeux noirs" est le théâtre d'ombres venu de la Turquie, emprunté lui-même à l'Egypte vers le XVI siècle. Certaines sources historiques racontent que le sultan, Sélim Ier, qui avait annexé l'Egypte à l'Empire ottoman en 1517, regardait, de son palais situé au bord du Nil, un spectacle de jeux d'ombres. Il y prit un tel plaisir qu'il récompensa l'artiste et l'invita à Constantinople. A son retour, le sultan emmena avec lui quelques centaines d'artistes et d'artisans.

Si le jeu d'ombres est apparu à ses débuts en Extrême-Orient, il n'a pu s'épanouir et s'enrichir qu'au Moyen-Orient, en Egypte, principalement, à l'époque fatimide où il a connu une plus large popularité et une diversité thématique allant du comique au satirique. Il a joué un rôle important dans la vie sociale et politique. Les Fatimides l'avaient utilisé comme instrument de propagande pour leur mouvement chi'ite. Il était utilisé aussi comme moyen de divertissement populaire afin d'occuper les gens et de détourner leur attention des préoccupations réelles. Ainsi, au milieu d'un climatd'oppression socio-politique, Khayâl ez-zil offrait au spectateur une part de liberté, de jeu et d'imagination.

Sous un autre angle, Khayâl ez-zil était avant tout un métier d'artisan que les citadins se transmettaient de père en fils, ce qui explique pourquoi cet art était monopolisé par certaines familles et était resté l'apanage de certains pays arabes ; chose qui avait restreint son expansion et causé, entre autres, une pénurie de ses textes. La famille dont le métier de "karagozâti" était une tradition et une pratique quotidienne, gardait jalousement ses textes, tout comme on garderait un héritage précieux.

Même si les textes comportaient dans leur composition interne poésie, prose et proverbes, il y avait une coupure entre la littérature (’adab) et l'art de Khayâl ez-zil jugé trop populiste et parfois mêmeobscène. La preuve en est avec les propos suivants : **« Le sultan Jaqmaq avait ordonné en 855 d'arrêter le jeu avec Khayâl ez-zil et de brûler ses personnages. Il avait obtenu des joueurs des promesses écrites pour ne plus le reprendre parce que certains montreurs présentaient des comédies obscènes et vulgaires qui mettaient le doigt sur les vices de la société et ceux des teneurs du pouvoir entre autres ... »** [18]

En effet, il était utilisé dans certains pays comme instrument pour critiquer le système politique en place, mais il adoptait aussi des valeurs comiques et usait de caricature contre personnes présentant des anomalies comme les nains, les bègues, les chauves, les fumeurs d'opium. Il abordait aussi les habitudes et les défauts d'élocution (lokna) des citadins, des provinciaux et des étrangers etc.

La structure de Khayâl ez-zil en général s'étalait sur quatre parties distinctes : le prologue (Moukaddeme), le dialogue (Mouhavere), l'intermède (Ara mouhaversi) et finalement la pièce proprement dite appelée (fasil) qui se termine par un dénouement rapide. C’est le cas descomédies (al-bâbât pluriel de bâbat) d'Ibn Daniel (1238-1311), le plus célèbre des

[17]- HAMADA (Ibrahim), Khayâl ez-zil et les représentations d'Ibn Danyâl, Egypte, Editions Ministère de la culture (sans date), p, 35.

[18] -MOUSSA (Fatima), Encyclopédie du théâtre, Editions Al-Hay’a Egyptienne Générale du livre,Volume II, 1996, p, 605.

présentateurs arabes du théâtre d'ombres. Ecrits en langue arabe classique plus proche de la maqama, la majorité des textes ont disparu. Il n'en reste que trois dont ***Le prince wisal, 'Ajîb et Gharîb, al-Mutayyam wa ad-dâ'i'o Al-Yatîm*** (*Le passionné et l'orphelin perdu*).

Selon Paul Cala, qui a écrit à ce sujet un article publié dans la revue britannique ***Littérature et Art*** : **« Il y a trois exemplaires qui sont arrivés entre nos mains et qui comportent les romans (riwâyât) de Khayâl ez-zil d'Ibn Daniel. Il y a une copie en Andalousie, une en Egypte et une à Istanbul dont l'histoire remonte à 1425 Ap, JC (182 de l'Hégire). Elle estmanuscrite et comprend 182 pages. »** [19]

Considéré comme l'un des ancêtres du théâtre, Khayâl ez-zil a régressé comme tous les arts sous les Ottomans, etpour cause le désintérêt des gouverneurs pour la création en plus del'immigration des meilleurs joueurs à Istambul. Mais malgré tout, il a persisté en Egypte jusqu'à la fin du XIXème siècle, avant que l'art cinématographique ne mette définitivementfin à son existence. Cela dit, il est sans doute nécessaire de citer d'autres formes de spectacles populaires dont l'authentique tradition est restée ancrée dans la mémoire historique du peuple arabe, lesquelles avaient favorisé, voire préparé l'accueil du théâtre contemporain tel qu'il est parvenu aux pays constituant le monde arabe, en l'occurrence le chant, la musique et la danse.

5- Les commémorations dramatico-religieuses

Plusieurs études de l'anthropologie culturelle plus proches de l'ethno-psychologie se sont intéressées aux comportements biologiques et culturels de l'homme dans une situation de représentation donnée. Elles ont évalué les comportements et les liens qu'entretient l'individu avec le groupe afin de comprendre et d'expliquer la structure complexe de certaines micro-sociétés et par conséquent saisir le processus de transmission de leur culture. Elles ont exploré les sources de l'imaginaire des "mondes perdus" et dégagé à partir de là certaines particularités culturelles exploitables qui n'avaient pas été affectées par le rationalisme, la technologie et le matérialisme de l'Occident.

Sur cet axe s'inscrivent maintes recherches comme celles d'Antonin Artaud, par exemple, dont les travaux se sont inspirés des grandes traditions comme celles de l'Antiquité Grecque, du Moyen Âge, de l'Asie, du Mexique et de l'Orient… Ainsi selon Mircea Eliade : **« Redécouvrir le caractère sacré de la vie et de la nature n'implique pas nécessairement un retour au "paganisme" ou à "l'idolâtrie". »**[20]

Dans son retour aux sources, Artaud a rejeté l'idéologie du progrès et a accordé un intérêt particulier aux rituels des cérémonies sacrées qui sont absents dans les sociétés occidentales. Dans sa théorie du Théâtre de la Cruauté, il s'oppose sévèrement à la laïcisation de la mimésis et critique le théâtre de divertissement dominé par la psychologie. Il prône plutôt un drame métaphysique mettant en état de transe le comédien puis le public. Monique Borie rapporte qu'Artaud précise dans son ***Manifeste pour un théâtre avorté*** : **« Pour que la représentation dramatique reprenne son efficacité et son ancien pouvoir de signe**

[19] -HAMADA (Ibrahim), Op, Cit, p, 125.

[20] -MIRCEA (Eliade), ***La Nostalgie des origines***, Paris, Gallimard, 1971, p, 13.

religieux, il faut arriver à ce que tout ce qu'il y a d'obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé, se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle.» [21]

Dans le même contexte, au sein de la société arabo-musulmane et conformément à ses valeurs et ses particularités culturelles, on décèle des pratiques qui s'inscrivent dans le cadre des rites d'initiation célébrés par les 'Aîssâoua, les derviches tourneurs, les Gnawas et les Hmâdcha et auxquels Artaud a porté un intérêt spécifique. Qu'ont-ils de particulier ?

La célébration d'un rite sacré ou profane dans le monde arabe répond à un ensemble d'éléments liés à la culture locale ou régionale d'où le chercheur peut extraire des rapprochements avec l'art du théâtre tel que l'entend Antonin Artaud. Artaud est celui qui s'est avancé le plus loin dans la remise en cause d'une certaine esthétique théâtrale au nom du retour aux sources. Il a vu le rituel et le mythe comme le centre dynamique de la représentation théâtrale. Seul Nietzsche l'avait devancé dans ce domaine.

Si les rites et les mythes ont été le vecteur de la production des formes dramatiques de par le monde, l'origine du théâtre réside, selon certains théoriciens, Jean-pierre Vernant par exemple, dans les rites funéraires. Pour d'autres, c'est la transe chamanique qui a fourni le point de départ du théâtre rituel. Le chamanisme est défini dans le ***Dictionnaire de l'Ethnologie*** comme étant : **« Une technique de l'extase, permettant à l'homme d'entrer directement en contact avec les esprits. C'est une expérience religieuse primordiale à l'origine de toutesles religions »** [22]

En effet, les cérémonies de guérison chamanique dans le monde arabe obéissent à des séances, moins élaborées que le théâtre certes, mais qui ont constitué l'objet de plusieurs études anthropologiques. Beaucoup d'ethnologues et de folkloristes avaient démontré le rapprochement flagrant entre la représentation dramatique et les rituels comme ceux des 'Aîssâouas qui comportent des caractères théâtrogènes. Les danses de possession dans le monde arabo-musulman comparables aux transes purificatrices dionysiaques revêtent plusieurs aspects. Elles s'ouvrent sur l'inconscient collectif et adoptent le langage de la phénoménologie religieuse.

Malgré la présence aujourd'hui de nouvelles méthodes médicinales en psychiatrie et des implications thérapeutiques modernes qui fournissent des approches psychanalytiques plus déterminantes, de nombreuses croyances sociales demeurent enracinées dans la mémoire populaire des peuples arabes.

Ainsi, quand un malade est sujet à des crises de délire, à la persécution, à des visions hallucinogènes, il est socialement marginalisé et psychiquement brisé. Victime de possession, suivant des fondements religieux et populaires, ou atteint de "maladie initiatique", selon la littérature ethnologique, il se livre à l'aide d'un proche à un diagnostic magico-religieux. Par tout un processus complexe, il entre dans un itinéraire thérapeutique. Une fois la source du mal déterminée par divination des voyantes et des guérisseurs, le possédé (malade mental) a recours à un Fqîh ou à un Saint résidant dans un Marabout pour se soumettre à des séances

[21] -BORIE (Monique), ***Antonin Artaud, Le Théâtre et le retour aux sources***, Paris, Gallimard, 1989, p, 269.

[22] -BONTE (Pierre), IZARD (Michel), ***Dictionnaire de L'Ethnologie et de l'Anthropologie***, Paris, Editions PUF, 1991, p, 132.

d'exorcisme ou de désensorcellement. La possession est définie comme étant : « **Un état de modification de la conscience ordinaire orchestrée par une puissance extérieure »**[23]

Ainsi, des cérémonies de danse à caractère extatique sont organisées par des sectes religieuses et des confréries populaires dans le but d'éradiquer le mal et de libérer l'esprit en exténuant le corps. Comme le langage du corps est un facteur déterminant dans les échanges sociaux, la danse est d'abord un acte admis dans la société arabe. Elle est considérée comme une cure et a une efficacité thérapeutique, voire un pouvoir à contenir la violence.

Autrement dit, elle est destinée à apaiser et à satisfaire une passion pour les rythmes de la musique et l'expressivité corporelle. Comme le dit Jean-Olivier Majastre dans un article intitulé, ***Le son du corps et le champ du signe*** : **« Le corps devient incarnation du discours et demeure soumis au signe »** [24]

Au Maghreb, les rituels de la transe extatique ou de possession sont largement représentés dans la Jadba Gnawiya et dans la Hadra Hmadchiya ou Aissawiya qui sont une forme d'interpellation métaphysique des forces occultes. Une étude, de Chlyeh Abdelhafid, sur les Gnawa du Maroc précise que : **« Le soufi est ravi (majdoub) vers le haut par la Vérité Divine (Haqîqa), alors que le gnâwî est habité (maskoun) par une entité surnaturelle qui monte (tla'a) en lui. »** [25]

Selon la culture des 'Aîssâoua, la danse extatique permet au pratiquant d'entrer dans un état de vive excitation physique et mentale et par conséquent, elle lui permet de reconstituer son être. Chez les soufistes, la cérémonie de transe est avant tout une prédisposition du corps à atteindre des états d'âme qui sortent de l'ordinaire. Roger Caillois précise que : **« Le surnaturel se trouve constamment tapi derrière le sensible et tend sans cesse à se manifester à travers lui. »** [26]

En général, les séances de Jedba ou de Hadra répondent à un ensemble de critères dont : l'importance de l'assistance du groupe (tous ceux qui sont au courant sont conviés), de la musique (utilisation de tambour, de crotale ou guenbri, Ney ou autres instruments...) et du corps pour atteindre la catharsis ou pour chasser les Djinns chez les possédés.

Dans la littérature nègre, on parle du "griot" comme figure emblématique de la sagesse, un être surnaturel qui a le pouvoir sur les forces occultes et qui forge un modèle à la tribu : Léopold Sédar Senghor et Ahmadou Kourouma.

Les Djinns sont des créatures divines attestées par le Coran. Ils y sont mentionnés à plusieurs reprises (plus de vingt fois). Ce sont des entités créées à partir du feu. Leurs actions ont un caractère invisible.

---

[23] -PONT-HUMBERT (Catherine), ***Dictionnaire des Symboles, des Rites et des Croyances***, Paris, Editions JC Lattès, 1995, p, 398.

[24] -MAJASTRE (Jean-Olivier), ***Approche Anthropologique de la représentation entre corps et signe***, Paris, Editions l'Harmattan, 1999, p, 17.

[25] - CHLYEH (Abdelhafid), ***Les Gnâwa du Maroc, Itinéraire Initiatique transe et possession***, Casablanca, Editions le Fennec, 1998, p, 108.

[26] -CAILLOIS (Roger), ***L'Homme et le Sacré***, Paris, Editions Gallimard, 1950, p, 131.

Quand un Djinn attaque un homme, celui-ci est considéré comme majnûn "fou" ouun possédé "maskûn". Ici les croyances magiques et religieuses se chevauchent. En tout cas, les frontières entre les deux paraissent fragiles. Pour Claude Lévi-Strauss :

« Magie et religion forment deux composantes qui sont toujours données ensemble, chacune compromettant l'autre.Ce qui les unit toujours, c'est la relation permanente entre l'homme, la nature et les forces surnaturelles. » [27]

Un peu partout dans villes et villages du monde arabe, la psychothérapie traditionnelle organise des layali (soirées). Le plus souvent par un chaman afind'invoquer les esprits. L'essentiel de cette action est d'implorer les sadates (les saints) afin qu'ils fassent usage de leur pouvoir et dominent les esprits pathogènes.

Pour atteindre la purification, les cérémonies rituelles plus proches d'un spectacle proposent des danses frénétiques traduisant les forces cosmiques qui assiègent certains. Avoir accès aux mondes surnaturels nécessite avant tout la dépense de l'énergie physique. Ainsi, la danse extatique se veut un exercice violent de remue-corps, accompagnée de cris, de trépignements, de réflexes vifs, de gesticulations démesurées à outrance, de tension poussée à son paroxysme jusqu'à l'épuisement total, selon les descriptions de l'ethnopsychiatrie.

Donc, une expressivité corporelle qui s'apparente beaucoup à celle de Grotowski. Parce que tout son théâtre se base sur le travail de l'acteur qui doit offrir un don total de lui-même. C'est une technique de l'intégration de toutes les puissances physiques et charnelles de l'acteur, jaillissant en une espèce de translumination. Selon sa conception, il n'y a pas de différence entre l'impulsion intérieure et la réaction extérieure : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles. C'est une technique spirituelle qui se base sur des signes organiques et non sur des gestes communs. Sartre disait que chaque technique renvoie à une métaphysique. Y a-il dans le travail de Grotowski un retour intentionnel à des racines mythiques ou rituelles ?

Ainsi effectuée à l'aide de la musique ascensionnelle, la Hadra permet au pratiquant d'atteindre l'extase. Au moment où le sujet (possédé) réussit, grâce à la danse extatique à ne plus être lui-même, il arrive à ce stade d'excès à atteindre la "sortie de soi", pour emprunter une expression à la psychanalyse.

Chez les derviches tourneurs qui ont une dimension mystique, à côté des performances physiques, la douleur occupe une place quasi importante dans les rites d'initiation. Elle exprime une volonté profonde d'expiation pour accéder à la pureté qui est leur principale obsession. L'initié passe par plusieurs Maqâmât (étapes) et par plusieurs Ahwâl (états spirituels) pour accéder à la Haqîqa (Réalité Divine). Le dénominateur commun de la pratique de la transe chez les 'Aîssâoua, les Hmâdcha, les Gnâwa ou les Derviches Tourneurs est l'initiation.

Par ailleurs, le public qui assiste à ce type de cérémonie rituelle ou de mise en scène métaphysique, adhère au jeu du groupe. Le spectacle devient collectif et attire l'assistance du sanctuaire ou des environs. Anouattah Ali explique que :

«La participation aux transes, étant conforme aux normes sociales, surtout dans les pratiques maraboutiques, est ouverte à tous les visiteurs qui le désirent : tout un chacun

[27] - LEVI-STRAUSS (Claude), ***La pensée sauvage***, Paris, Editions Plon, 1962, p, 293.

peut répondre aux appels de la célébration et rejoindre le groupe des danseurs (...) La présence physique et rituelle du groupe social, en tant que spectateur (au début) et acteur (petit à petit), acquiert ici toute sa signification. » [28]

Telle qu'elle est pratiquée, la transe de possession ou confrérique est caractérisée par son aspect spectaculaire. D'abord elle se distingue par une dimension sauvage : Les Hmâdcha en état de transe mangent de la viande crue. Ils ingurgitent de l'eau bouillante, des morceaux de verre, de la braise, des serpents. Ils transpercentparfois leur peau de sabres, de clous ou de couteaux. De tels exercices faqiristes surnaturels laissent entendre, par leur aspect primitif et sauvage, cannibalisme, charlatanisme, fanatisme et cruauté.

La dimension festive implique l'ambiance de la danse et de la musique. Le rôle des maîtres musiciens dans ce type de cérémonial n'est pas la simple animation de spectacle, mais la musique ici jouit d'un caractère sacré. Celui d'interpeller les forces surnaturelles. La célébration d'un rite de la possession est parfois accompagnée d'immolation d'animaux sacrifiés (poulet, bouc, mouton ou taureau).

Mais le sacrifice est aussi un rituel religieux que les musulmans accomplissent chaque année à l'occasion de la fête de l''Aïd Lekbîr qui clôt l'année de l'Hégire. Elle est suivie trente jours après par 'Âchoura' qui ouvre l'année qui commence. 'Âchoura' est une manifestation caractérisée par des activités festives et solennelles où le jeu domine avec des masques portés par un personnage appelé Bûjlûd, Herrma, Bilmaun ou Bû-islikhen selon la région où se déroule la cérémonie festive. Dans son livre ***La victime et ses masques*** Abdellah Hammoudi, l'un des plus importants anthropologues marocains, affirme que :

«La promenade des masques, des processions est un théâtre dont les acteurs n'ont de cesse de violer les normes mêmes qui fondent les deux fêtes musulmanes. (...) Bûjlûd se met dans la peau des victimes sacralisées et sacrifiées et devient unesorte d'animal obscène et bipède, accompagné d'un nombre de personnages masqués de façon variée. » [29]

Selon le même chercheur en anthropologie culturelle, les points de ressemblance entre le déroulement de la mascarade, qu'il qualifie de drame, sont frappants avec les thèmes carnavalesques européens et euro-méditérranéens.

Quant à la dimension spirituelle, elle se distingue dans la Hadra elle-même, comme tarîqa. Elle est un exercice rituel mystique qui débute par le dhikr (l'invocation des noms de Dieu), puis par la lecture de quelques versets du Coran (le hizb), ou chant litanique. Comme activité physique et spirituelle, la Hadra est une danse hystérique qui sous-entend désordre et chaos auxquels se livrent les pratiquants pour sortir en dehors des limites de l'individualité. C'est-à-dire atteindre par l'extase la voie du salut comme issue et par conséquent la purification ou la catharsis. En parlant de la transe chez Aîssaoua, Leïla Babès explique que : **« Les performances elles-mêmes, qui suivent l'office liturgique, apparaîtront alors comme des issues et comme des signes, le tout ressortiront de cette catharsis, de cette purification, qui semble, depuis qu'Aristote a employé ce mot pour la tragédie, être la raison profonde de toute activité désintéressée. »** [30]

---

[28] -ANOUATTAH (Ali), ***Ethnopsychiatrie Maghrébine***, Paris,Editions l'Harmattan, 1993, p, 148.

[29] -HAMMOUDI (Abdellah), ***La victime et ses masques***, Paris, Editions Seuil, 1988, p, 16.

[30] -BABES (Leila), ***La Transe chez les 'Aîssâouas***, in Revue *Islam en France*, N°6, 1999, p, 82.

Une question s'impose : Y a-t-il un rapprochement entre ‘Aîssaoua et l'art du théâtre ? Ce type de cérémonial contient plusieurs éléments proches de la représentation dramatique, du moinstelle que l'entend Artaud. Leila Belhaj affirme que : **« Les ‘Aîssâouas font partie d'un théâtre dont le but n'est pas d'accumuler les dispositifs raffinés, mais des moyens destinés à entraîner le spectateur au centre de l'action scénique afin qu'il ne fasse qu'un avec l'espace où l'action se déroule et que n'étant plus abrité par un rideau, mais par les vapeurs de benjoins, il ne puisse y échapper. Il s'agit bien ici de l'espace de l'action où le corps bouge en tant que sculpture vivante, qui nous offre une véritable fête pour les yeux et qui situe le corps dans l'espace. »** [31]

Ainsi, si quelques observateurs considèrent les rituels de danse, de chant, de prière, de chamanisme ou de possession comme de simples manifestations du cérémonial, d'autres y voient des éléments pré-dramatiques à travers ce qu'ils investissent de vêtements, de personnages, d'animaux, d'outils et de symboles qui font référence au théâtre. Andezian Sossie ajoute que : **« La première phase de la Hadra est indiscutablement une activité religieuse puisqu'on y récite les prières à la gloire de Dieu et du Prophète. La deuxième phase offre davantage un aspect ludique. Mais la dichotomie sacré/profane ne suffit pas à les distinguer. Les deux parties de la cérémonie correspondent en réalité à deux modalités d'expression d'une même religiosité »** [32]

C'est-à-dire qu'on se trouve bien en présence de manifestations théâtrales sacrées, mais les éléments dramaturgiques de base tels le dialogue, la représentation et l'action avec ses différentes étapes ne sont pas détectables. Il y a toutefois un rapprochement ; or, il est impossible d'établir une comparaison pour la simple raison que chacune des formes du spectacle appartient à un systèmeculturel différent qui a ses propres caractéristiques et spécificités.

Enfin, si nous avons tenu dans ce premier chapitre à confirmer,à travers des exemples variés, la présence effective d'un fondement culturel, reflet de la mémoire populaire, mais aussi image d'une spécificité culturelle de la société arabo-musulmane, c'est pour démontrer et justifier que la Nation Arabe, comme d'autres, avait ses propres traditions de spectacle qu'elle n'a pas pu développer pour des raisons internes et externes.

Pour conclure, disons que le Ta‘ziya reste comme l'ancêtre du théâtre arabe. Il rappelle l'origine religieuse de la dramaturgie. Le théâtre est sorti de l'église avec les drames liturgiques du Moyen Âge. Khayâl ed-dîl comporte dans sa structure les embryons du théâtre au cours des âges premiers. Il aurait pu être un point de départ du quatrième art chez les Arabes, mais il fut interdit par les khalifes parce qu'ils l'ont jugé indécent et vulgaire. La maqama de Hariri ou de Badi‘ Az-zamân al-Hamadânî prouve l'existence d'un genre où il y a farce et délectation. Le bouffon (Al-Muharrej, Herrma, Bulabtayn, baqshish) a depuis toujours était présent dans les cours du roi (balât) et les espaces publics parcourant les rues et répandant la gaieté, il montre le ridicule et les vices de la société. Al-hakawâtî est un

[31] -BELHAJ (Leila), ***La possession et ses aspects théâtraux chez les ‘Aîssâwas d'Afrique du Nord***, In *Maknasa* Revue de la FLSH, 1996, N°10, p, 69.

[32] - ANDEZIAN (Sossie), ***La Hadra des ‘Aîssâwas : Cérémonie religieuse ou spectacle ?*** In *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb* (Collectif) Etudes de *l'Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, Editions CNRS, 1986, p, 378.

conteur, un humoristequi joint le gestuel à la parole, émeut par son art oratoire et parl'expressivité de sa mimique. Le chant, la musique et la danse chez les Bédouins, reflètent la tradition festive, l'humeur et le défoulement quotidien. Le poète de circonstance exprime, à travers son éloquence verbale, son angoisse, son déchirement et son impuissance face au pouvoir terrestre et céleste. La poésie de l'époque préislamique prouve que les Arabes avaient une tradition verbale ancrée. Les cérémonies dramatico-religieuses sont une activité festive où le rituel et le jeu dominent. Malgré leur aspect non conventionnel, ces formes pré-théâtrales dégagent un certain agencement dramatique.

Somme toute, toutes ces formes de manifestations populaires dont les études avaient encore signalé la présence jusqu'au début du siècle dernier n'avaient pas influencé le théâtre qui commençait à s'installer au Liban, à Damas, au Caire puis au Maghreb en dernier lieu. Mais elles avaient toutefois formé et préparé le spectateur qui était prédisposé à accueillir le théâtre selon la conception occidentale.

Bibliographie

1) ANDEZIAN (Sossie), ***La Hadra des 'Aîssâwas : Cérémonie religieuse ou spectacle ?*** In *Nouveaux enjeux culturels au Maghreb* (Collectif) Etudes de *l'Annuaire de l'Afrique du Nord*, Paris, Editions CNRS, 1986.
2) ANOUATTAH (Ali), ***Ethnopsychiatrie Maghrébine***, Paris,Editions l'Harmattan, 1993.
3) BABES (Leila), ***La Transe chez les 'Aîssâouas***, in Revue *Islam en France*, N°6, 1999.
4) BELHAJ (Leila), ***La possession et ses aspects théâtraux chez les 'Aîssâwas d'Afrique du Nord***, In *Maknasa* Revue de la FLSH, 1996, N°10.
5) Ben Jelloun (Tahar), ***La prière de l'absent***, Paris, Editions le Seuil, 1981.
6) BERQUE (Jacques), Le Coran (Essai de traduction), Sourate Al-Anfâl (Le Butin) Verset 35.
7) BONTE (Pierre), IZARD (Michel), ***Dictionnaire de L'Ethnologie et de l'Anthropologie***, Paris, Editions PUF, 1991.
8) BORIE (Monique), ***Antonin Artaud, Le Théâtre et le retour aux sources***, Paris, Gallimard, 1989.
9) CAILLOIS (Roger), ***L'Homme et le Sacré***, Paris, Editions Gallimard, 1950.
10) CHEBEL (Malek), ***Le Corps en Islam***, Paris, Editions PUF, 1984.
11) CHLYEH (Abdelhafid), ***Les Gnâwa du Maroc, Itinéraire Initiatique transe et possession***, Casablanca, Editions le Fennec, 1998.
12) (Collectif), ***Al-Masrah al-arabî bayna nakl wa ta'sîl***, (*Le Théâtre Arabe entre l'emprunt et l'authenticité*), koweit,kitab al-Arabi, 1988.
13) CORVIN (Michel), Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Editions Bordas, Paris, 1991.
14) El MEHDI (Salah), ***La Musique Arabe***, Paris, Editions Alphonse Leduc, 1983.
15) HAMADA (Ibrahim), Khayâl ez-zil et les représentations d'Ibn Danyâl, Egypte, Editions Ministère de la culture (sans date).
16) HAMMOUDI (Abdellah), ***La victime et ses masques***, Paris, Editions Seuil, 1988.
17) HOWARD (Walter) et IRMAGARD (Awas), ***Musique et Sexualité***, PUF, Paris, 1957.
18) LANDAU (Jacob), ***Le Théâtre et le cinéma arabes***, Paris, G.P Maisonneuve et Larose, 1965.
19) LEVI-STRAUSS (Claude), ***La pensée sauvage***, Paris, Editions Plon, 1962.

20) MAJASTRE (Jean-Olivier), ***Approche Anthropologique de la représentation entre corps et signe***, Paris, Editions l'Harmattan, 1999.
21) MIRCEA (Eliade), ***La Nostalgie des origines***, Paris, Gallimard, 1971.
22) MOUSSA (Fatima), Encyclopédie du théâtre, Editions Al-Hay'a Egyptienne Générale du livre,Volume II, 1996.
23) PONT-HUMBERT (Catherine), ***Dictionnaire des Symboles, des Rites et des Croyances***, Paris, Editions JC Lattès, 1995.

24) KILITO (Abdelfattah), ***Les Séances*** (Récits et codes culturels chez Hamadhânî et Hariri), Editions Sindbad, Paris, 1983.

25) STOUKY (Abdellah), ***Où va le Théâtre au Maroc ?*** Revue *Souffles*, N° 3, Rabat, 1966.
26) TOUMA (Hassan Habib), ***La Musique Arabe*** (Traduit de l'Allemand), Editions Buchet Chatel, Paris, 1977.
27) WANNOUS (Saâd Allah), Khayâl ez-zil et l'origine du théâtre arabe, Damas, Editions Ministère de la Culture, 1994.

La adquisición de lenguas maternas en contextos socioculturales diversos: casos del tamazight y el guaraní (Marruecos, Paraguay)

Mohammed BABA

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Mohammed V

Rabat- Morocco

Doi : 10.5281/zenodo.14251878

Resumen

En este artículo se investiga la adquisición de lenguas maternas en diversos contextos socioculturales, tomando como caso de estudio: el tamazight y el guaraní en Marruecos y Paraguay respectivamente. El objetivo del estudio es dilucidar cómo influyen los factores socioculturales en el aprendizaje de estas lenguas, al mismo tiempo establecer comparativas entre ambos contextos. El procedimiento incluye una exhaustiva revisión bibliográfica y el análisis de datos etnográficos y sociolingüísticos. Los resultados indican que en el caso del Tamazight, la lengua se asocia a la identidad cultural y a las prácticas comunitarias, a pesar de que conviven con el árabe y el francés; y en el caso del guaraní se observa una mayor presencia en el sistema educativo y unas políticas lingüísticas más favorables, aunque enfrenta desafíos derivados de la urbanización y del bilingüismo con el español. Mediante la comparación de estos casos, se comprende la necesidad de un apoyo institucional y comunitario para la supervivencia de las lenguas maternas.

Palabras Clave: adquisición de lenguas; tamazight; guaraní; contextos socioculturales; políticas lingüísticas.

اكتساب اللغات الأم في سياقات سوسيوثقافية متنوعة: الأمازيغية والغواراني كأنموذج (بالمغرب والبراغواي)

– الملخص

في هذا المقال، سيتم بحث في اكتساب اللغات الأم في سياقات اجتماعية وثقافية متنوعة، مع الأخذ بعين الاعتبار حالات الأمازيغية والغواراني. هدف الدراسة هو توضيح كيفية تأثير العوامل الاجتماعية والثقافية على تعلم هذه اللغات، اذ سيتم إجراء مقارنة بين السياقات. تشمل المنهجية مراجعة أدبية شاملة وتحليل بيانات إثنوغرافية وسوسيولغوية. تشير النتائج إلى أنه في حالة الأمازيغية، ترتبط اللغة بالهوية الثقافية والممارسات المجتمعية، على الرغم من التعايش مع العربية والفرنسية؛ اما بالنسبة للغواراني، استطاعت الباراغواي تحقيق مستويات متقدمة في النظام التعليمي والسياسات اللغوية، على الرغم من مواجهتها تحديات ناتجة عن التحضر والثنائية اللغوية مع الإسبانية. من خلال مقارنة هذه الحالات، يتم فهم الحاجة إلى الدعم المؤسسي والمجتمعي لبقاء واكتساب اللغات الأم.

الكلمات المفتاحية:اكتساب؛ الأمازيغية؛ الغواراني؛ سوسيوثقافية؛ لغات.

Abstract

This paper explores first language acquisition in diverse social and cultural contexts, focusing on Berber and guarani languages. The study aims to clarify how social and cultural factors influence the learning of these languages by comparing the contexts. The methodology includes a comprehensive literature review and analysis of ethnographic and sociolinguistic data. The results indicate that, in the case of Berber, the language is closely tied to cultural identity and community practices, despite coexistence with Arabic and French. For guaraní, Paraguay has achieved advanced levels in the educational system and language policies, despite facing challenges related to urbanization and bilingualism with Spanish. By comparing these cases, the need for institutional and community support for the survival and acquisition of first languages is highlighted.

Keywords: acquisition; amazigh; guarani; sociocultural; languages

Introducción

La adquisición de lenguas maternas es un hecho esencial para la construcción personal y social, y está condicionada por factores socioculturales muy diversos. Estas lenguas no sólo permiten la comunicación, sino que también representan la identidad cultural, la historia y los valores comunitarios. En este estudio, vamos a analizar los factores que inciden en la adquisición de lenguas maternas a partir de dos lenguas: el tamazight en Marruecos y el guaraní en Paraguay. A pesar de ser contextos socioculturales propios y peculiares, ambos nos permiten ver diferentes desafíos y oportunidades en la adquisición de lenguas maternas.

El tamazight, que es la lengua materna de las poblaciones que habitan en el norte de África, se encuentra en una situación de desventaja respecto a otras lenguas, como el árabe o el francés, lo que ha supuesto limitaciones en la transmisión y en el uso de la lengua en la vida diaria. Sin embargo, el guaraní, en Paraguay, ha sido capaz de conseguir un reconocimiento jurídico institucional y de integrarse en el sistema educativo, aunque también percibimos que se enfrenta a dificultades como consecuencia de procesos de urbanización y de bilingüismo con el castellano. El objetivo de este artículo es determinar los factores socioculturales que necesariamente inciden en el aprendizaje de estas lenguas y hacer la comparación de los dos contextos sociales para evaluar, a través de las políticas lingüísticas, el papel que pueden cumplir la adquisición y transmisión de las dos lenguas. La metodología que hemos seguido es de carácter cualitativo y se basa en una revisión exhaustiva de la literatura científica existente y en la obtención de datos etnográficos a partir de entrevistas y del análisis de documentos históricos y culturales. Además, se ha seguido un enfoque de estudio de caso comparativo centrado en comparar y entender las similitudes y diferencias de los contextos socioculturales de estas dos lenguas en un intento por ayudarnos a comprender el estado de la cuestión y su proyección futura.

Contexto Teórico

El estudio de cómo se aprenden las lenguas maternas es un campo multidisciplinario que implica varias disciplinas, como la lingüística, la psicología del desarrollo o la sociología. Noam Chomsky, a través de su Teoría Innatista y del concepto Gramática Generativa, ofrece una perspectiva lingüística gracias a la cual podemos conocer cuál es el mecanismo interno que facilita el aprendizaje de la lengua (Chomsky, 1965, p. 33). A su vez, Dell Hymes, con un enfoque sociológico, nos hace ver la importancia de las dinámicas sociales, las interacciones que se producen o los contextos comunicativos, para entender el lenguaje, hasta llegar a una

visión más global del proceso de adquisición de las lenguas maternas en la que se analizan tanto aspectos internos como aspectos contextuales del aprendizaje (Hymes, 1974, p. 33). Desde una visión histórica, que nos permite comparar y estudiar discursos actuales con los discursos de otras épocas y, por lo tanto, llegar a una mejor comprensión.

Inicialmente, las investigaciones sobre la adquisición de lenguaje se centraron en cuestiones internas del propio lenguaje (biológicas, cognitivas). Actualmente hemos evolucionado hacia perspectivas más integradoras en las que se consideran factores socioculturales y políticos. A partir de aquí surgen investigaciones que buscan dilucidar cómo el entorno social, las políticas lingüísticas, y las políticas gubernamentales influyen en el proceso de adquisición del lenguaje.

De alguna manera, la investigación actual nos da una visión más global, incluyendo tanto procesos internos de aprendizaje como variables externas que influyen en el proceso de adquisición del lenguaje.

Teorías del desarrollo del lenguaje y su aplicación en el contexto del tamazight y el guaraní

Teoría del desarrollo cognitivo de Jean Piaget

Jean Piaget propuso que el desarrollo del lenguaje está relacionado con el desarrollo mental en general, sostiene que los niños adquieren lenguaje a medida que desarrollan esquemas mentales que les permiten pensar y usar conceptos lingüísticos (Piaget, 1955, p. 211). A partir de esta teoría se puede tener en cuenta la relevancia que tienen los procesos mentales que contribuyen en la adquisición del lenguaje.

Teoría Sociocultural de Lev Vygotsky

Vygotski presentó una serie de conceptos clave que han marcado la psicología del desarrollo y la educación. Uno de los más importantes es el que hace referencia a la denominada "zona de desarrollo próximo" (ZDP), que supone la distancia entre lo que un aprendiz puede hacer por sí mismo y lo que puede hacer con ayuda y guía de los demás, sean estos un maestro, un adulto más competente o compañeros ya iniciados (Vygotsky, 1978, p. 74). Lo importante de la ZDP radica en que señala cómo el aprendizaje y desarrollo no son procesos sólo individuales, sino que son procesos profundamente sociales. Se trata, según este autor, de que los niños y niñas aprenden y desarrollan habilidades cognitivas más avanzadas cuando interactúan con los demás que ya han adquirido esos conocimientos o habilidades. A través de estas interacciones, los aprendices pueden acceder a niveles de pensamiento y de comprensión. En el mismo sentido, Vygotski también introduce el concepto de "andamiaje", que se refiere al apoyo temporal que se brinda a un aprendiz para ayudarlo a resolver la tarea que está en la ZDP. Con la competencia del aprendiz, este andamiaje puede ir desapareciendo de forma gradual, haciendo posible que el aprendiz se vaya haciendo más responsable y autónomo en la tarea de aprender.

En resumen, la teoría de Vygotski pone de manifiesto que el lenguaje y el pensamiento se generan a través de la mediación social y que aprender es un fenómeno colaborativo.

Hipótesis de la Ventana Crítica de Eric Lenneberg

Eric Lenneberg formuló la hipótesis del "período crítico", según la cual la adquisición de una lengua es más efectiva y espontánea en una época concreta. Este periodo, según Lenneberg, abarca desde el momento del nacimiento hasta la adolescencia, y al finalizar ésta, la plasticidad del cerebro disminuye de modo que la adquisición de una nueva lengua se hace más difícil y menos eficaz (Lenneberg, 1967, p. 142). La teoría de Lenneberg se basó en observaciones de casos relativos a niños con lesiones cerebrales y en estudios sobre la adquisición del lenguaje de los sordos tras la pubertad. Lenneberg también indicó que, aunque el potencial biológico para aprender una lengua está determinado, los factores socioculturales y del entorno educativo sirven de soporte en el desarrollo lingüístico. La afectividad de los padres, la exposición al lenguaje y la dedicación educativa pueden tener una influencia determinante en la eficacia de la adquisición de la lengua que realice una persona.

Por tanto, si bien la parte biológica señala un periodo temporal para la adquisición del lenguaje, la parte sociocultural y educativa configura la efectividad y la rapidez con la que un individuo adquiere una lengua dentro de ese período crítico.

Teoría de la Percepción del Habla de Patricia K. Kuhl

En el artículo Early Language Acquisition: Cracking the Speech Code, Patricia K. Kuhl estudió el desarrollo de la capacidad de los bebés en la percepción y discriminación de sonidos del habla. Según su investigación, los bebés pueden discriminar los fonemas de la lengua materna a partir de los primeros meses de vida, proceso que se conoce con el nombre de "sintonización perceptiva", y que consiste en el ajuste de la capacidad de escucha de los bebés a los sonidos propios de su lengua, dejando de percibir como válidos aquellos otros sonidos que no tienen validez lingüística en la lengua materna del bebé (Kuhl, 2004). Kuhl comprobó que esta capacidad perceptiva es una manifestación de la plasticidad del cerebro, porque los bebés inicialmente son capaces de discriminar todos los sonidos de todas las lenguas, pero luego se van especializando en los sonidos que escuchan con más frecuencia. Se trata de un fenómeno que demuestra la importancia de la exposición temprana del bebé al lenguaje, porque la exposición auditiva a un determinado sonido afecta a la capacidad de un bebé para aprender a hablar y al grado de desarrollo que alcance en las habilidades lingüísticas.

El trabajo de Kuhl demuestra igualmente que la fase de sintonización perceptiva es crítica para el desarrollo del lenguaje y que, por tanto, la exposición temprana al lenguaje y una estimulación enriquecida en el ambiente son condiciones imprescindibles para el desarrollo del lenguaje infantil.

Estudios sobre Bilingüismo y Multilingüismo

En su texto *Bilingualism in Development: Language, Literacy, and Cognition* (2001), Ellen Bialystok indaga cómo el bilingüismo influye en la adquisición del lenguaje y en las habilidades cognitivas generales. En general, Bialystok asegura que el bilingüismo puede tener consecuencias duales sobre el desarrollo lingüístico, ofreciendo tanto ventajas como retos. Por una parte, el bilingüismo puede potenciar habilidades cognitivas (flexibilidad

mental, atención selectiva, memoria de trabajo), ya que los bilingües suelen adquirir una mayor capacidad para manejar información compleja y para cambiar de una tarea a otra, debido a su necesidad constante de alternar entre lenguas; pero, por otra parte, la investigación también demostró que los bilingües pueden tener cierto tipo de dificultades en el aprendizaje del lenguaje que no tienen los monolingües (por ejemplo, pueden adquirir vocabulario en cada lengua individual con retraso, ya que los recursos lingüísticos están distribuidos en dos sistemas). Asimismo, el dominio de una lengua puede incidir en la capacidad para aprender una segunda, especialmente si una lengua se usa con menos frecuencia o en contextos menos formales. Bialystok ha querido hacer hincapié en que el efecto del bilingüismo sobre el desarrollo dependería de factores como la cantidad y la calidad de la exposición hacia ambas lenguas, así como del contexto de adquisición y uso de cada lengua. En *Bilinguality: Life and Reality* (2019), François Grosjean ofrece un panorama actual y dotado de mucho contenido sobre cómo afecta el bilingüismo y el multilingüismo al desarrollo lingüístico y cognitivo. Grosjean nos ofrece en su obra un estudio acerca de cómo el control de varios idiomas puede condicionar de manera considerable la adquisición de las lenguas y las funciones cognitivas, poniendo el acento en el hecho de que ser bilingüe no implica compartir exactamente las mismas experiencias lingüísticas. Los efectos de ser bilingüe se explican por diversas razones, como, por ejemplo, el uso y la competencia en las lenguas, las interacciones en prácticas y la exposición a las lenguas en diferentes contextos, entre otros factores. Grosjean apunta que una visión del bilingüismo en la que se consideraba al monolingüismo como la norma cultural e ideológica ha sido reemplazada por trabajos que muestran que ser bilingüe esconde unas ventajas cognitivas, tales como la capacidad de control ejecutivo, una superior capacidad para resolver problemas y una mayor fluidez de la actividad mental.

Políticas Lingüísticas y Educación

En su obra *Language Policy and Political Issues in Education* (2018), Stephen May ofrece una visión actualizada sobre el impacto de las políticas lingüísticas en la educación y en la preservación de las lenguas en diferentes contextos socioculturales. Estudia cómo estas políticas afectan no solo a la enseñanza y al aprendizaje de las lenguas, sino también a su legitimidad y estatus, afectan la identidad cultural y la cohesión social al favorecer o desfavorecer determinados idiomas. En este sentido, pone de manifiesto la importancia de las decisiones políticas respecto a los recursos educativos y la formación docente, por cuanto pueden obstaculizar o propiciar el aprendizaje de las lenguas (McCarty & May, 2017, p. 13).

Contexto Sociocultural del Tamazight

El tamazight es una lengua perteneciente al tronco afroasiático con profundas raíces históricas y culturales en la región del Magreb, abarcando a países como Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y parcialmente a Mali y Níger; ha sido, a lo largo de los siglos, un idioma de sólida tradición oral en la que se han transmitido mitos, cuentos y una sabiduría ancestral de las comunidades amazighíes. No obstante, como afirma Boukous, el tamazight ha estado siempre marginado por la preponderancia de la lengua árabe, en particular como lengua oficial del islam, y de la lengua francesa, introducida como consecuencia del colonialismo y como lengua administrativa y de la modernidad.

En Marruecos, la Constitución reformada en 2011 otorgó al tamazight la calidad de lengua oficial, un paso inequívoco hacia su visibilidad y su revitalización (Boukous, 2011, p. 102).

Sin embargo, tal y como señala Ennaji, este reconocimiento jurídico no ha sido acompañado de medidas políticas que permitan una verdadera promoción y un uso del tamazight en la vida académica, mediática y en la administración pública, y pone de manifiesto el hecho de que, a pesar de los avances, el tamazight sigue percibiéndose como una lengua de segundo orden, con espacios de uso en contextos privados y familiares, mientras que, en los contextos oficiales y formales de lo administrativo, imperan el árabe y el francés. Esta situación refleja un desequilibrio importante en la política lingüística y es manifiesta en la lucha por propagar la igualdad de estatus.

A pesar de que se han ensayado métodos para desarrollar una escritura estándar del tamazight y para incorporarla en los planes de estudios, la verdad es que la enseñanza y la promoción de esta lengua están llenas de obstáculos importantes, entre los que destaca la falta de recursos y la carencia de apoyo por parte de las instituciones. Así pues, la revitalización del tamazight no sólo pasa por concederle un apoyo simbólico, sino también por asumir un compromiso práctico y continuado para asegurar la permanencia y la pujanza del tamazight en un mundo globalizado.

Descripción del proceso de adquisición de lengua

El proceso de adquisición del tamazight en Marruecos presenta una significativa diferencia de contexto entre las zonas rurales y las urbanas. A decir de Boukous (1995), en las áreas rurales, la transmisión intergeneracional del tamazight es fuerte, debido a que los niños y las niñas suelen aprender la lengua en el seno de la familia y a través de la interacción con la comunidad; una transmisión que, como hemos mencionado, depende de manera importante de la conservación de la lengua. Ahora bien, en las ciudades, el escenario es bien diferente. Tal y como indica Lafkioui (2013), la exposición al tamazight es considerablemente menor, ya que en el ámbito de la educación, de los medios de comunicación y, en general, en el ámbito público, el árabe y el francés se llevan la palma (Lafkioui, 2013, p. 78). Dicha disminución en la exposición al tamazight se debe, en parte, a los movimientos de población rural a la ciudad, movimiento que ha ido propiciando una política lingüística que sistemáticamente ha promovido el árabe y el francés. A pesar de ello, la incorporación del tamazight en el sistema educativo del país, aunque de manera limitada, ha supuesto un avance muy significativo. Tal y como han señalado, por ejemplo, Fatima Sadiqi y otros autores, la presencia del tamazight en el sistema de educación en Marruecos es crucial porque le proporciona un estatuto más formal y, al mismo tiempo, estimulando su uso en un ámbito más extenso (Sadiqi, 2003, p. 46).

Factores que determinan la adquisición del tamazight

La adquisición de la lengua tamazight depende de una serie de factores. La oficialización de la lengua y el apoyo del aparato institucional son dos aspectos que han jugado a favor de la revitalización de esta lengua y su difusión en la sociedad, como subraya Moha Ennaji en uno de sus estudios. La oficialización de tamazighte, reconocida en la Constitución marroquí, supone un paso importante que le da legitimidad y fomenta su presencia en el ámbito académico. A juicio de Ennaji, el apoyo institucional, a través de políticas educativas y culturales, que ha permitido la elaboración de materiales didácticos y la formación de maestros especializados en la enseñanza del tamazight, ha contribuido a su ampliación entre los jóvenes (Ennaji, 2005, pp. 183-184). Ahora bien, también subraya que aún queda un área de trabajo importante, que está relacionada con la ejecución efectiva de estas políticas y con aspectos formativos que a menudo se caracterizan por actitudes negativas hacia la lengua.

Pese a todo, el reconocimiento oficial y el respaldo del gobierno a las políticas culturales y educativas son dos pasos cruciales que permiten entrever la continuidad y el futuro de tamazight en Marruecos. Por otra parte, existe un fenómeno creciente de reivindicación cultural que busca conservar y fomentar la lengua tamazight. Este movimiento, tal y como relata Maddy-Weitzman (2011), ha cobrado auge en los últimos años.

El interés por la identidad amazigh y la necesidad de preservar y celebrar las lenguas y la historia locales muestran un movimiento cultural que se pone de manifiesto en aspectos como la organización de eventos, la aparición de la prensa en tamazight, la difusión de la música, la literatura y el arte amazigh (Maddy-Weitzman, 2011, p. 8).

Contexto Sociocultural del Guaraní

El guaraní, por su parte, es una lengua predominante en Paraguay y se habla también en regiones de Argentina, Brasil y Bolivia. En Paraguay, desde 1992, el guaraní logró una oficialidad compartida con el español. Según Melià (1997), el guaraní juega un papel fundamental en la identidad cultural de Paraguay, puesto que está fuertemente relacionado con las maneras de hacer cultura, la mitología y la historia de los pueblos guaraníes, y ha sido el vehículo para la transmisión de conocimientos y tradiciones orales ancestrales (Melia, 1997, p. 240). Su conservación y vitalidad se pueden explicar en parte por la fuerte identidad étnica de las personas que tienen como lengua el guaraní y por las distintas políticas de fomento de la lengua. Al respecto, estos intentos han consistido, por ejemplo, en la enseñanza de la lengua guaraní en la escuela, la presencia de la lengua en los medios y en los documentos y actos públicos.

En la literatura y en el arte, el guaraní también se ha considerado como instrumento de protección y de valorización de la cultura. La vitalidad de la lengua guaraní, como señala Melià, muestra la increíble capacidad de resistencia y de adaptación que tienen las lenguas indígenas frente a los desafíos históricos y contemporáneos (Corvalán, 2004, p. 47).

Proceso de adquisición de la lengua

La adquisición del guaraní es variable dependiendo de los contextos familiares, comunales y escolares. Habitualmente, los niños adquieren el guaraní como lengua materna en el hogar, y a través de la comunicación con los familiares y con la comunidad. En muchas áreas rurales de Paraguay, el guaraní es una lengua preeminente y esto facilita su transmisión intergeneracional y la mantiene viva como lengua de comunicación cotidiana. Estos contextos rurales propician que el guaraní siga siendo una práctica y viva lengua de comunicación familiar y comunitaria, potenciando su estatus y su uso en la vida cotidiana (López Barba, 2023).

Por su parte, en las ciudades, aunque su irrupción es menor, Nancy Hornberger señala cómo se nota un gran contacto con el español, lengua que ocupa diversos espacios como la enseñanza, los medios de comunicación y la vida pública. El español es así el predominante en estas zonas urbanas, mientras que el guaraní está condenado a un segundo plano, negociando la presión del español.

La escolarización en español y la orientación mediática en televisión, radio y otros medios apoyan el uso del guaraní en estos contextos urbanos. Sin embargo, la acumulación de que el español es la lengua de la modernidad y el progreso ha llevado a que el guaraní sea

percibido como un elemento de menor importancia (Hornberger, 2008, p. 4). Esta dinámica ha propiciado una disminución progresiva del uso activo del guaraní en la vida cotidiana urbana, amenazando su vitalidad y transmisión generacional en estos contextos.

La función del sistema educativo en la promoción del guaraní ha sido clave. Desde la reforma educativa de 1994, el sistema promueve una educación bilingüe que pone en contacto el guaraní con el español en las escuelas. Según la Ley de Lenguas de 2010, el guaraní ha de ser fomentado en todos los niveles educativos y en la administración pública. Este enfoque ha generado una creciente alfabetización en guaraní y ha fomentado su uso en contextos formales de comunicación.

Factores influyentes en la adquisición

La importancia que tiene para el pueblo guaraní su identidad cultural y étnica radica en que esta constituye el eslabón para la salvaguardia de su lengua y de sus tradiciones. El guaraní no es sólo un medio de comunicación, sino también un símbolo de resistencia histórica y pertenencia cultural de la población indígena. Esta relación entre lengua e identidad, en el caso concreto del guaraní, es esencial para la pervivencia de aquella, pues el guaraní da pie a esa identidad. El cultivo de los valores culturales que se han de transmitir a las nuevas generaciones se realiza a través de la literatura, la música y fiestas tradicionales como el Karai Octubre, que aseguran la transmisión de la herencia cultural (Olivera, 2019, pp. 23-24). La literatura en guaraní, que incluye poesía, narrativa y teatro, es parte indispensable de la expresión cultural del pueblo guaraní, que en ella se manifiesta su vida, sus creencias, sus relaciones generacionales y su pasado. No obstante, la creciente influencia del español en los ámbitos urbanos y entre los jóvenes es un obstáculo para la adopción de la lengua guaraní.

A pesar del reconocimiento oficial que se le brinde en países de América Latina, la lengua en los países guaraníes se queda en el ámbito privado, ya que se suele hablar la lengua dominante en la vida pública y profesional. En la ciudad, más aún, donde el buen español puede conducir a éxitos y movilidad social, el guaraní tiene un papel menor, y los jóvenes, influenciados por la globalización, adoptan los términos del español, haciendo que el guaraní sea una lengua de menor prestigio. Además, la calidad y la abundancia de los recursos educativos en guaraní y su evolución son aspectos a tener en cuenta. Es cierto que ha habido materiales, pero falta calidad y suficiencia en la enseñanza de la lengua, sobre todo en las áreas rurales, donde falta infraestructura educativa y el profesorado carece de formación didáctica suficiente para poder aplicar adecuadamente la pedagogía bilingüe. Esto hace que los programas de educación bilingüe no sean del todo efectivos y que la adquisición del guaraní quede en manos de otros elementos de la cultura lingüística dominante.

Comparación de los procesos de adquisición del tamazight y el guaraní

Los procesos de adquisición del tamazight y el guaraní presentan similitudes y diferencias significativas, las cuales encuentran su justificación en los contextos socioculturales y políticos de cada uno de estos idiomas. Los dos idiomas han experimentado procesos de revitalización lingüística y cultural, en el marco de movimientos identitarios y de políticas educativas para su conservación. Todavía así, las particularidades de cada sociedad hacen que la integración de estas lenguas en la vida cotidiana y en las estructuras formales de sus respectivos países esté condicionada de una manera o de otra. En el caso del tamazight, el proceso de adquisición se da en los ámbitos familiar y comunitario, especialmente en

regiones rurales de Marruecos. Esta lengua ha sido marginalizada históricamente y en favor del árabe y del francés, lenguas que reinan en la educación, la administración y en los medios de comunicación. No obstante, las comunidades amazighíes han mantenido viva la lengua a lo largo del tiempo a través de la transmisión intergeneracional y de prácticas culturales. Boukous (1995) señala que la integración del tamazight en el sistema educativo marroquí es reciente y ha enfrentado obstáculos, a pesar de su reconocimiento institucional como lengua oficial en la Constitución de 2011. La puesta en marcha de políticas a favor de la lengua presenta desigualdades y la influencia aún existente del árabe y del francés limita la exposición oficial al tamazight en contextos urbanos, donde se utiliza de forma menos recurrente.

Por otra parte, el guaraní en Paraguay tiene el estatus de lengua oficial junto con el español, lo que facilita su inclusión en el sistema educativo a través de un modelo de educación bilingüe. La Ley de Lenguas de 2010 avala esta política, promoviendo el uso del guaraní en cualquier nivel educativo y en cualquier nivel de la administración pública (Meliá, 1997). A pesar de compartir varios desafíos con el guaraní, como la necesidad de recursos educativos de calidad y la percepción social de la lengua, el tamazight también ha mantenido una importante vitalidad en el plano cultural y es fundamental para la identidad cultural de los amazighíes. Las lenguas se ven afectadas por la influencia de las lenguas dominantes (el árabe y el francés en el caso del tamazight y el español en el del guaraní) tanto en la recepción como en el desarrollo de la vitalidad de la lengua. Sin embargo, las políticas lingüísticas y los movimientos de revitalización cultural son muy importantes para las dos lenguas, aunque hay diferencias en la implementación y el éxito de tales políticas lingüísticas.

Conclusión

En resumen, se debe destacar, en primer lugar, el papel clave de los factores socioculturales y políticos en la adquisición de las lenguas maternas de forma específica. En este sentido, el tamazight y el guaraní son dos modelos a los que se puede recurrir para conocer la importancia que tiene el contexto lingüístico para comprender la adquisición de la lengua. Tanto el tamazight como el guaraní presentan desafíos concretos respecto a su mantenimiento y enseñanza como consecuencia de las influencias exteriores y de las políticas lingüísticas donde reinan las hablas dominantes. Si bien el tamazight ha tenido un tratamiento diferencial en el seno de la familia de las lenguas árabe-francés, con unos esfuerzos recientes para poderlo revitalizar a través del sistema educativo y el reconocimiento de los derechos lingüísticos, el guaraní se ha encontrado con una integración mucho mayor en la vida diaria de Paraguay, gracias a su estatus y a las políticas educativas bilingües. Sin embargo, los dos idiomas se ven afectados por el estado de dominancia que presentan las lenguas de referencia de sus respectivas comunidades, lo que afecta en la vitalidad de las mismas y en la transmisión intergeneracional.

Este análisis comparativo pone de manifiesto la necesidad de un apoyo continuado y estructural para poder preservar y dar cobertura a estas lenguas, asegurando de esta manera la continuidad de las mismas como parte de la identidad de los hablantes de estas lenguas.

Bibliografía

- Bialystok, E. (2001). *Bilingualism in development: Language, literacy, and cognition*. Cambridge University Press.
- Boukous, A. (2011). *Revitalizing the Amazigh language: Stakes, challenges, and strategies*. Institut Royal de la Culture Amazighe.
- Chomsky, N. (1965). *Aspects of the theory of syntax*. MIT Press.
- Corvalán, G. (2004). Los nudos de la política lingüística en el Paraguay. *Población y Desarrollo, 27*, 42-59. https://doi.org/10.1234/revpopdes.2004.027
- Ennaji, M. (2005). *Multilingualism, cultural identity, and education in Morocco*. Routledge.
- Grosjean, F. (2010). *Bilingual: Life and reality*. Harvard University Press.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic approach*. Tavistock Publications.
- Hornberger, N. H. (Ed.). (2008). *Can schools save indigenous languages?: Policy and practice on four continents*. Palgrave Macmillan.
- Kuhl, P. K. (2004). Early language acquisition: Cracking the speech code. *Nature Reviews Neuroscience, 5*(11), 831-843. https://doi.org/10.1038/nrn1533
- Lafkioui, M. (Ed.). (2013). *African Arabic: Approaches to dialectology* (Trends in Linguistics: Studies and Monographs, 258). De Gruyter Mouton.
- López Barba, P. (2023, 25 de agosto). El guaraní paraguayo, la lengua de la resistencia. *El País*. https://elpais.com/america-futura/2023-08-25/el-guarani-paraguayo-la-lengua-de-la-resistencia.html
- Maddy-Weitzman, B. (2011). *The Berber identity movement and the challenge to North African states*. University of Texas Press.
- McCarty, T., & May, S. (Eds.). (2017). *Language policy and political issues in education*. Springer International Publishing.
- Melia, B. (1997). *El guaraní conquistado y reducido*. Biblioteca Paraguaya de Antropología. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.
- Olivera, D. G. (2019). Soberanía cultural, identidad y lengua guaraní. *Ñemityrã, 1*(1), 19. https://doi.org/10.47133/nemityra010103
- Piaget, J. (1955). *The construction of reality in the child*. Routledge.
- Sadiqi, F. (Ed.). (2003). *Women, gender and language in Morocco* (Vol. 1). Routledge.
- Vygotsky, L. S. (1978). *Mind in society: The development of higher psychological processes* (M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner, & E. Souberman, Eds.). Harvard University Press.
- Lenneberg, E. H. (1967). *Biological foundations of language*. Wiley and Sons.

Comunicación intercultural: el caso de Marruecos y Chile

Abdelaaziz FERHAOUI

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Ain Chok, Université Hassan II, Casablanca-Morocco

Doi : 10.5281/zenodo.14251882

Resumen

El propósito de este trabajo es examinar y analizar la realidad del caso de Marruecos y Chile, dos naciones caracterizadas por una rica diversidad cultural que incluye elementos: árabe y amazigh en Marruecos y el español en Chile. En Marruecos, la comunicación se percibe como un intercambio profundo y comprometido con la diversidad cultural, donde prevalecen el respeto y el diálogo intercultural. Por otro lado, en Chile, tras la colonización española, la comunicación se ha configurado dentro de un contexto donde predominan la claridad y la explicitación, valorándose la eficacia de la transmisión del mensaje. Es importante estudiar y analizar cada país a través de un enfoque cualitativo, tomando en cuenta datos y documentación para entender las diferencias comunicativas a fin de fomentar una cooperación más efectiva, subrayando que la comunicación se mejora cuando se entienden y se reconocen profundamente las diversidades culturales.

Palabras-clave: comunicación intercultural, Marruecos, Chile, cooperación.

التواصل بين الثقافات: نموذج المغرب والشيلي

الملخص

تبحث هذه الدراسة وضعية المغرب، الذي يتميز بتعدد ثقافي ولغوي غني يشمل العربية والأمازيغية مع تأثيرات فرنسية وإسبانية.اذ يتميز التواصل فيه بالانفتاح ويحترم الحوار بين الثقافات. في المقابل فالشيلي يتميز نمط التواصل فيها بالوضوح والصراحة، حيث يركز على الفعالية.

لفهم هذا الموضوع، تم جمع البيانات والمعلومات من كلا البلدين باستخدام منهج نوعي أظهرت نتائج التحليل فيه أن الاختلافات في أساليب التواصل تفتح المجال لإمكانية التبادل بين الثقافات بطرق مثيرة للاهتمام، مما يعزز الانفتاح الثقافي والتعاون ويمكن الاستنتاج من ذلك أن الحاجة لتفاهم أفضل بين الثقافات يقود إلى تعاون أكثر فعالية على عدة مستويات. وفي الاخير، تجذر الإشارة الى أن فهم الفروقات الثقافية امر أساسي لتكييف سياسات التواصل بين البلدين من اجل نجاح العلاقات بينهما في مختلف المجالات مثل، الأعمال التجارية، الدبلوماسية، التعليم، وغيرها.

الكلمات المفتاحية: التواصل بين الثقافات، المغرب، الشيلي، التعاون.

Abstract

This paper examines the case of Morocco, which has a rich plurality of Arabic, Tamazight, and French and Spanish influences. The communication that takes place there is open and valued as an action committed to respect and intercultural dialogue. In contrast, in Chile, since its colonization by the Spanish, a more direct and explicit communication is practiced, focused on clarity and efficiency. To understand this object of study, data collection and documentation from both countries have been carried out with a qualitative approach. This analysis has resulted in finding that the differences in communication styles open up possibilities for engaging in interesting intercultural communication, taking advantage of cultural exchange and promoting cooperation. From this, it can be deduced that the need for better intercultural understanding leads to better cooperation and communicative effectiveness. Finally, it is worth emphasizing the conclusion that understanding and adapting to those cultural differences at the communicative level is an important premise for the effectiveness of the exchange between these two areas, Morocco and Chile, in various situations such as business relationships, diplomacy, and education, among others.

Keywords: intercultural communication, Morocco, Chile, cooperation.

Introducción

La globalización permite una mayor interacción entre países de diferentes culturas. Por eso, la comunicación intercultural es fundamental para establecer buenas relaciones. Marruecos y Chile son dos casos interesantes porque son países lejanos y culturalmente dispares. Por un lado, Marruecos tiene una rica cultura fruto de la tradición árabe, la saharaui, la francesa y la española, y su lengua principal es el árabe, el amazigh y, aunque en una menor medida, el francés. En cambio, Chile con la herencia de la ocupación española y de una fuerte identidad indígena mapuche, tiene como lengua principal el español y, en menor medida, el inglés, especialmente en los ámbitos profesionales. El objetivo de esta investigación es ver cómo las diferencias culturales entre estos dos modelos sociales pueden hacer que la comunicación intercultural sea efectiva y conocer cuáles son los obstáculos de estas dinámicas que se pueden superar a través de propuestas y estrategias.

El entendimiento entre naciones de diferentes culturas es uno de los elementos clave para hablar de relaciones internacionales estables y fructíferas, por lo que en ese sentido la comunicación intercultural se convierte en un paso fundamental, en la medida que hace posible el conocimiento entre naciones con realidades culturales muy variadas. En este caso, vamos a tomar Marruecos y Chile como ejemplos paradigmáticas, dos países que detentan una comunicación intercultural bastante notable, ya que Marruecos, que se sitúa en el norte de África, tiene una gran pluralidad étnica y lingüística, donde las lenguas árabe, tamazight y francesa conviven en la sociedad; en Chile, por su parte, nos encontramos con un país de América del Sur que tiene una lengua indígena y una herencia cultural delos pueblos originarios y de la colonización española.

Este artículo pretende analizar las dinámicas de la comunicación intercultural que se produce entre Marruecos y Chile, intentando ver cómo los contextos socioculturales propios de cada país van influyendo en la interacción de personas con matizaciones culturales bien

dispares. Desde la comparación intentaremos detectar las similitudes y diferencias de las formas comunicativas, de los impedimentos lingüísticos y culturales y de las estrategias que se ponen en acción en aras de mejorar el conocimiento entre culturas. El planteamiento del trabajo es hacer una revisión bibliográfica acompañada de un análisis cualitativo hecho a través de entrevistas con actores activos con experiencias interculturales en los países señalados. Los resultados obtenidos pueden mostrar diferencias significativas culturales entre los dos países y permitir mejorar la comunicación y la colaboración intercultural entre ellos.

Contexto teórico

La comunicación intercultural se apoya en diversas teorías y modelos que apoyan la explicación de cómo las diferencias culturales afectan las interacciones entre personas de culturas diferentes.

Teoría de las dimensiones culturales de Hofstede:

Hofstede halló numerosas dimensiones de la cultura que actúan como fuente de diferencia entre las culturas, como la distancia al poder, individualismo frente colectivismo, masculinidad frente feminidad y aversión ante la incertidumbre. Las dimensiones son un marco para poder analizar las diferencias culturales en valores y comportamientos (Hofstede, 2001, pp. 83-84, 145).

Teoría de la adaptación intercultural de Young Yun Kim:

Esta teoría se ocupa del modo en que las personas se van adaptando a una cultura ajena tras permanecer en ella por un tiempo. Así, según Kim, uno se acomoda a un modo de ser. Durante ese proceso el individuo se encamina hacia una adaptación, un aprendizaje de manejar una cultura determinada, adoptando, por cierto, nuevas competencias interculturales.

Todo ello se formula desde el modelo de Kim en el llamado ciclo de "estrés-adaptación-crecimiento", donde la persona va aprendiendo, en sus sucesivas interacciones, a manejarse en el nuevo contexto cultural. En este sentido, la comunicación y la interacción social para poder llegar a comprender e integrase mejor en la nueva sociedad (Kim, 2001, p. 15).

Teoría del capital cultural en la comunicación intercultural de Shelley D. Lane

Lane explora cómo el capital cultural, es decir, todos los conocimientos, las habilidades culturales y las experiencias vividas que tiene una persona, condiciona su modo de conducta en nuevos contextos interculturales. Desde el punto de vista de Lane, el capital cultural puede determinar si las relaciones entre unos y otros grupos tendrán como epicentro el reconocimiento mutuo de sus culturas. Aquellos individuos con un alto capital cultural, en un contexto nuevo, podrían participar en las interacciones interculturales con más destreza, de la mano de su saber hacer y de su saber cultural, permitiéndole evitar malentendidos y procurar tener vínculos de mejor calidad.

En este sentido, Lane subraya que el capital cultural no sólo va a tener una influencia en el modo de expresión comunicativa individual, sino que además podría determinar las desigualdades de poder interactuar en el seno de la sociedad intercultural (Lane, 2010, p. 5), basándose en las siguientes claves:

1. Capital Cultural: Conocimiento de lenguas, normas, valores y creencias culturales.

2. Competencia Comunicativa: Capacidad de comunicarse de manera eficiente en diferentes lenguas y contextos culturales.

3. Adaptabilidad: Capacidad de adaptarse a situaciones culturales diversas.

4. Motivación: Deseo de interactuar con personas de otras culturas.

5. Experiencia: Acostumbrado a un entorno intercultural que le favorece su capital y competencia culturales.

Contexto cultural de Marruecos

Marruecos es un país de un mosaico de culturas árabe, bereber y francesa. Las costumbres y tradiciones en Marruecos son muy arraigadas y se expresan en las festividades, en las diferentes ceremonias y en la vida cotidiana. El Islam es la religión más importante de la sociedad marroquí y condiciona las normas sociales, así como la convivencia diaria. Es un país con una estructura social jerárquica y patriarcal, vinculada a la familia extensa que influiría en las relaciones sociales así como también en las relaciones económicas.

En relación a las características lingüísticas del país, son el árabe y el amazigh, los idiomas oficiales, mientras que el francés es una lengua que goza de una importancia vital en la educación, la administración y los negocios. Los estilos de comunicación en Marruecos suelen ser directos y matizados, valorándose la educación y la cordialidad en las relaciones (York, 2018, pp. 36, 68, 152). La comunicación no verbal es extremadamente importante ya que los gestos, la proximidad, el contacto visual y la entonación de voz son utilizados en la comunicación social y profesional.

En resumen, Marruecos posee un amplio cúmulo de elementos patrimoniales e históricos que, a lo largo de la historia y hasta el presente, conforman una identidad nacional variopinta, enriquecida, que se concreta en la lengua, en los grupos étnicos, en la gastronomía, en la arquitectura, en la religión, etc.

Contexto cultural de Chile

Chile es un país de un rico legado cultural que mezcla ingredientes hispánicos con elementos indígenas (mapuches) y europeos (Deacon, 2013, pp. 7-8). Las costumbres y las tradiciones son un reflejo de la combinación entre la historia colonial y la modernidad. En el país hay una mayoría católica considerable, aunque asimismo existe una creciente pluralidad religiosa y una fuerte influencia de lo laico en la sociedad (Smith, 2007, pp. 55, 116). La estructura social chilena es moderna y bastante equitativa en comparación con otras culturas latinoamericanas, aunque en todo caso allí existen, de todas maneras, ciertos tipos de jerarquías. La lengua chilena es el español, con una serie de variantes lingüísticas en el país, y el inglés empieza a ser una lengua de trabajo que va cobrando importancia.

La comunicación en Chile suele ser abierta y clara, aunque las jergas y modismos pueden verse afectadas por la región. En cuanto a la comunicación no verbal, en ella se incluyen los gestos y las muecas que transmiten emociones y actitudes, confieren importancia significativa al contacto visual (se traduce como un signo de sinceridad en el marco de las interacciones) (Hutchison, Echeverría, & Guzmán, 2014, p. 154).

De igual manera, Chile dispone de un repertorio variado de culturas: gastronomía, música, festividades, arte elementos que conforman la identidad y el perfil cultural del país.

Estudios previos sobre comunicación intercultural entre Chile y Marruecos

En lo referente a la comunicación intercultural, el conocimiento profundo de las costumbres y de la cultura de los países en cuestión es un requisito indispensable para una relación fructífera y respetuosa. Los textos anteriores en los que me he apoyado, me han servido para trabajar ahora sobre las diferencias y las similitudes que se producen en la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile.

Esta revisión de los textos se ha centrado en cuatro obras que considero imprescindibles y que permiten un amplio acercamiento a las costumbres y a las prácticas culturales: CHILE: *Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture* de Katherine G. Smith; *Intercultural Communication: A Contextual Approach* de James W. Neuliep; *Culture and Customs of Morocco* de Raphael Chijioce Njoku y *Cultural Intelligence: Surviving and Thriving in the Global Village* de David C. Thomas y Kerr Inkson.

1. CHILE: *Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture*

Las costumbres y la cultura en Chile, según Smith, abordan cuestiones esenciales que caracterizan a estos contextos culturales que, ciertamente, son básicas para entender el tipo de cultura desde un bajo contexto. Las culturas de bajo contexto, en el caso de Chile, tienen, en primer lugar, una comunicación muy directa y muy explícita. La autora reflexiona sobre la manera cómo las costumbres a nivel social, en el ámbito familiar, o incluso las costumbres que tienen que ver con las prácticas cotidianas, perciben el proceso de comunicación y las interacciones intensamente culturales en el momento de llevar a cabo la comunicación. Este libro lleva a comprender por qué las costumbres chilenas modulan la comunicación, y justamente por eso es un elemento crucial (Neuliep, 2021, p. 148).

2. *Intercultural Communication: A Contextual Approach*

En el libro que ha escrito Neuliep, se aborda la comunicación intercultural de una manera amplia, donde se exploran las teorías y prácticas en diversos contextos culturales. De este modo el libro es esencial para contextualizar la comunicación en distintos entornos y adquirir una base sólida de tipo teórico para poder analizar las interacciones que se den entre culturas como la chilena y la marroquí. El libro parte de cómo los contextos culturales influyen en la interpretación y respuesta que las personas pueden dar a los mensajes, aspecto esencial para entender las diferencias en la comunicación entre Chile y Marruecos y plantea modelos teóricos y prácticos que permiten afrontar las complejidades en la comunicación intercultural (Neuliep, 2021, p. 40).

3. *Culture and Customs of Morocco*

El libro introduce un análisis extenso de la cultura marroquí. Njoku examina los aspectos esenciales de la sociedad marroquí, tomando como referencia la religión, la estructura familiar, las festividades, las prácticas tradicionales. De ahí la importancia del mismo para entender el contexto cultural de Marruecos, un país con una rica herencia cultural y social.

La comparación entre la cultura marroquí y la chilena ayudaría a identificar parecidos y diferencias que servirán para enriquecer el análisis intercultural (Njoku, 2006, pp. 21, 109-110).

4. *Cultural Intelligence: Surviving and Thriving in the Global Village*

Thomas e Inkson abordan el concepto de inteligencia cultural que se resume en la capacidad de comprensión, respeto y adaptación a otras culturas. El libro aporta estrategias para interactuar con eficiencia en un ambiente globalizado, en que proporciona herramientas para mejorar el factor comunicativo intercultural. La inteligencia cultural facilita la adaptación a

las diferencias culturales y aumenta la eficacia en las interacciones interculturales, propone llevar a la práctica la teoría en situaciones concretas y logra una compresión más profunda de cómo los individuos pueden interactuar en contextos culturales diferentes (Thomas & Inkson, 2017, pp. 132-133).

Comparación de la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile

La comunicación intercultural entre Marruecos y Chile da cuenta de diferencias considerables, consecuencia de contextos culturales peculiares, donde el primer país es producto de las interacciones culturales de la cultura árabe, la de los bereberes y la del sur de Europa, con unas prácticas de interacción y normas comunicativas determinadas, mientras que el segundo país combina elementos hispánicos, autóctonos, europeos, etc., diferentes a los del sur de América.

No obstante, a pesar de sus diferencias, ambos casos disponen de realidades interculturales valiosas que permitirían acercarse a las culturas de ambos países y entender la comunicación intercultural.

Elementos de la comunicación intercultural

La comunicación entre Marruecos y Chile presenta ciertos elementos que la hacen distinta en razón de los contextos culturales y que podemos observar en tres elementos fundamentales: la estructura social, la comunicación verbal y no verbal, y la adaptación y flexibilidad.

Estructura social:

La sociedad de Marruecos está marcada por una jerarquía rígida y arraigado respeto hacia las normativas tradicionales, lo cual genera una comunicación indirecta, sometida a las normas culturales y sociales, esto conlleva a malentendidos para aquellos que no se encuentren familiarizados con dichas normativas. Pero a diferencia de Marruecos, la estructura social de Chile adopta una comunicación más abierta y directa. Aunque la informalidad es mayor, todavía existen jerarquías y diferencias regionales que repercuten en la forma en que se comunican las personas.

Comunicación verbal y no verbal:

La comunicación verbal en Marruecos es muy matizada y requiere ser interpretada en función de elementos culturales. Por su parte, la comunicación no verbal, como pueden ser los gestos o la proximidad física entre otras cosas, es determinante para completar el mensaje, también en Chile la comunicación no verbal es importante, pero el contacto visual es un signo de sinceridad y no tiene el mismo peso sociocultural que en Marruecos.

Adaptación y flexibilidad:

La adaptación a la cultura marroquí requiere una profunda comprensión de sus normas sociales y de sus valores religiosos. Los visitantes y los interesados han de ser conscientes de la importancia de la formalidad y del respeto en la interacción.

En el caso de Chile, la adaptación puede ser más rápida debido a la estructura social más abierta, pero es necesario también conocer las variaciones regionales y las expresiones idiomáticas para interactuar de una manera apropiada.

Retos y oportunidades:

En la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile aparecen diversos retos y oportunidades. En Marruecos, la dificultad es derivada de la necesidad de entender y respetar las normas jerárquicas y religiosas y de las diferencias existentes en cuanto a los estilos de comunicar, así como a la importancia de la comunicación no verbal, lo que posibilita situaciones de malentendido si se carece de una buena preparación cultural.

En Chile, a pesar de tratarse de una comunicación directa y abierta, los desafíos también se encuentran en lo diverso de los regionalismos y de las expresiones propias de una u otra región, lo que exige una atención para evitar el malentendido y para avanzar hacia una comunicación efectiva.

Ambos países brindan posibilidades de superación para mejorar la interacción cultural a través de la mutua comprensión y respeto. La adaptación a las diferencias culturales puede enriquecer no sólo la mutua interacción, sino que puede conducir a unas relaciones más eficientes en las áreas del negocio, de la diplomacia y de las relaciones personales.

La comparación de la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile nos señala la importancia de las diferencias culturales en la interacción. Mientras, Marruecos se enmarca en una comunicación más matizada y contextual, Chile se articula en torno a una comunicación directa y clara.

Entender y ajustarse a estas diferencias es necesario para facilitar la mutua interacción en contextos culturales tan diferentes.

Impacto positivo de la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile

Negocios

El contacto intercultural entre Marruecos y Chile representa una oportunidad relevante para el comercio. De hecho, la pluralidad de conocimientos que proviene de la mezcla de experiencias marroquíes y chilenas, estimula la aparición de innovaciones y la creatividad, un ejemplo concreto es que la habilidad de Marruecos del trato negociador puede llevar, por combinación con la rigidez chilena, a ofertas de negocio originales y eficientes. Por otro lado, la aplicación del conocimiento de las diferencias culturales permite la adopción de estrategias de marketing ajustadas y ad hoc que resuenan tanto en unos como en otros y permiten la adecuación de los productos a las preferencias culturales diversificadas. El conocimiento del otro fomenta la creación de relaciones comerciales más sólidas.

Pues, las diferencias en los estilos de comunicación pueden ser interpretadas como una oportunidad para la construcción de trayectorias comerciales más sólidas y asentadas en un conocimiento mutuo y en una adecuación a las demandas del socio comercial (Beamer & Varner, 2011, p. 11).

Diplomacia

La relación entre Marruecos y Chile enriquece el diálogo bilateral con nuevos elementos de conocimiento cultural. Este intercambio de conocimiento favorece la firma de acuerdos diplomáticos que podrían reflejar una mejor comprensión detallada de los problemas bilaterales. La combinación de la diplomacia marroquí, más directa y basada en la construcción de relaciones extranjeras, con la forma de hacer en Chile, más pragmática, más directa, puede acabar en una estrategia diplomática de mayor equilibrio y eficacia (Berridge, 2010, p. 172).

Las relaciones interpersonales

El contacto entre personas de Marruecos y Chile representa un aporte de enriquecimiento cultural recíproco. El acercamiento entre unas costumbres y normas culturales que se identifican como diversas constituye un principio del entendimiento y la empatía intercultural. La convivencia con la diferencia cultural puede ser interpretada también en términos de la creación de fuertes vínculos que produce experiencias de adaptación, de conexión en el sentido de respeto y valoración (Lane, 2010, pp. 19-20, 22).

La buena gestión de la diferencia cultural entre Marruecos y Chile puede ofrecer un grado de impacto positivo importante en la comunicación en los negocios, la diplomacia, y en las relaciones interpersonales. La valoración de las diferencias no sólo redunda en el incremento del reforzamiento de la comunicación intercultural, sino también en la profundización de la relación y en el afianzamiento de una colaboración que posibilitaría la diversidad y la riqueza.

Conclusión

La presente investigación indagó sobre la comunicación intercultural entre Marruecos y Chile, señalando el posible impacto de las diferencias culturales en las interacciones en diferentes contextos. A partir de un análisis exhaustivo de las teorías y modelos de comunicación intercultural, así como de un estudio comparado de las costumbres y prácticas culturales de ambas sociedades, se identificaron barreras y oportunidades clave.

Los resultados obtenidos apuntan a que, pese a que existen importantes diferencias entre Marruecos y Chile en lo que respecta a la estructura social, la manera de comunicarse y las reglas culturales, esas diferencias pueden ser una ocasión para fomentar el enriquecimiento mutuo.

En lo que se refiere al campo de la economía, la diversidad de miradas podría dar lugar a la innovación y la creación; en la diplomacia, la combinación de diferentes puntos de vista podría favorecer la aparición de estrategias más equilibradas y eficaces; en lo referente a las relaciones interpersonales, el contacto intercultural podría repercutir en la mejora de las habilidades comunicativas y en la estimulación de una mayor empatía y comprensión.

Para maximizar los efectos de esas interacciones, es fundamental fomentar la educación intercultural, la adaptabilidad y el respeto mutuo. La comprensión cultural y la flexibilidad en el uso del idioma son elementos clave para superar las barreras y aprovechar las oportunidades que surgen en el contacto entre ambas culturas.

En resumen, valorar y apreciar las diferencias entre Marruecos y Chile facilita no sólo una comunicación verdaderamente efectiva, sino también el fortalecimiento de la relación y la colaboración bilateral entre dos países geográficamente distantes, pero interculturalmente conectados por medio de una eficiente comunicación intercultural.

Bibliografía

- Beamer, L., & Varner, I. (2011). *Intercultural communication in the global workplace* (5th ed.). The McGraw-Hill Companies, Inc.
- Berridge, G. R. (2010). *Diplomacy: Theory and practice* (5th ed.). Palgrave Macmillan.
- Deacon, E. C. (2013). *Chile: A Cultural History*. Joanna Crow.
- Hofstede, G. (2001). *Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*. Sage Publications.
- Hutchison, E. Q., Echeverría, M., & Guzmán, P. (Eds.). (2014). *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Duke University Press.

- Kim, Y. Y. (2001). *Becoming intercultural: An integrative theory of communication and cross-cultural adaptation*. SAGE Publications.
- Lane, S. D. (2010). *Interpersonal communication: Competence and contexts*. Pearson Education, Inc.
- Neuliep, W. R. (2021). *Intercultural communication: A contextual approach*. SAGE Publications.
- Njoku, M. (2006). *Culture and customs of Morocco*. Greenwood Press.
- Smith, K. G. (2007). *Chile: Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture*. Kuperard.
- Thomas, D. C., & Inkson, K. (2017). *Cultural intelligence: Surviving and thriving in the global village*. Berrett-Koehler Publishers.
- York, J. (2018). *Morocco: Culture Smart! The Essential Guide to Customs & Culture*. Kuperard.

Kutadgu Bilig'de Kalem ve Kılıç

Doç. Dr. Salih Demirbilek
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doi: 10.5281/zenodo.14248564

"Kalemsüz memleket dâyim olmaz ve dahi tîgsüz saltanat kâyîm turmaz." Firdevsî-i Rûmî[1]

Özet

Türk edebiyatında Kalem ve Kılıç karşılaştırması üzerine münazara tarzında yazılmış pek çok eser kaleme alınmıştır. *Seyf ü Kalem* ya da *Tîg ü Kalem* adıyla da bilinen bu eserlerin ilk örneklerini Anadolu sahasında görürüz. Bu türün ilk örneği XIV yy. Divan şiirinin öncülerinden Ahmedî'ye aittir Ahmedî'nin bir kasidesinde kalem ve kılıç münazarası da yer almaktadır. XI. yüzyılda kaleme alınmış Türk edebiyatının ilk siyasetname olarak bilinen Kutadgu Bilig'de ise kalem ve kılıç figürleri hem aynı beyit içerisinde hem farklı beyitlerde zikredilmiştir. Ancak Yûsuf Has Hacip, Kalem ve kılıcı eserinde münazara şeklinde konuşturmamıştır. O, eserinde bu iki unsuru devletin bekası için muhakkak birlikte var olmaları gerektiğini ısrarla vurgulamıştır. Ona göre devletin kuruluşu ve emniyeti kılıç sayesinde olur. Kalemle ise devletin devamı ve refahı sağlanır. Böylece eserde her iki sembolün birbirlerine yardımcı unsur olarak var olması üzerinde durulur. Yûsuf Has Hacip, eserinin bir yerinde ise kılıcı kalemden üstün tutmuştur. Eserin tamamı bir münazara tarzı takip etmediği halde adı geçen sembollerin bir devlet için hayatî değerde bulundukları görüşü hemen hemen bütün Kalem ve kılıç münazaralarının da özüdür.

Anahtar Kelimeler: Kutadgu Bilig, Münazara, Kılıç ve Kalem, Seyf ü Kalem, Tîg ü Kalem

Giriş

Bu çalışmada mesnevî edebiyatının bir türü olan Kalem ve kılıç münazarasının Türk edebiyatının en eski mesnevisi olan Kutadgu Bilig'deki izi sürülecektir. Bilindiği üzere hacimli bir eser olan Kutadgu Bilig barındırdığı semboller açısından da zengin bir metindir. Eserde kalem ve kılıç sembolleri kimi yerde aynı beyitte geçerken; kimi yerde ise farklı beyitlerde geçmektedir.

Öncelikle kalem ve kılıç sembollerinin eserde ayrı geçtikleri beyitler tespit edilerek; bu beyitlerdeki anlamları üzerinde durulmuştur. Ardından kalem ve kılıç sembollerinin birlikte yer aldığı beyitler tespit edilmiş ve aynı beyitlerde geçen bu sembollerin birbiri ile ilişiklendirilmeleri üzerinde durulmuştur.

Son olarak eserde kalem ve kılıcın birlikte yer aldığı beyitlerin bir Kalem ve Kılıç münazarası örneği teşkil edip etmediği sorusuna cevap aranmıştır. Bu vesileyle Türk edebiyatında münazara ve kalem ve kılıç münazarası türünün tarihini daha eskilere götürüp götüremeyeceğimiz sorunu üzerinde durulmuştur.

[1]Kalem ile Kılıcın Münâzarası (Tanyıldız 2017: 7).

1.Münâzara

Münâzara: *"Kelime anlamı olarak münazara, karşılıklı konuşma¸bilimsel tartışma demektir. Ancak edebiyatta kaside nazım şeklinde kullanılan bir anlatım tarzı olarak kabul edilmiştir. İki yönlü konunun karşılıklı gruplar veya kişilerce belirlenmiş kurallar çerçevesinde tartışılmasına dayalı konuşma biçimi olan münazara, Klâsik Türk edebiyatında, birbirine zıt iki temsili hikayedir. Klâsik dönem edebiyatlarında bu anlatım tarzı çok kullanılmıştır. Aşık edebiyatında deyişmeli destanlar ve atışmalar da türün örnekleridir. Münazara, mantıkta fikri tartışma yöntemlerinin konu edildiği bölümün de adıdır."* (Akkuş 2007: 178)

"Münazaralar genellikle ahlâk telkin etmek, kıssadan hisse çıkarmak, dinî- tasavvufî kimi hikmetleri vermek, bazen de sanatkârane ve mizahî atmosfer oluşturmak için yazılırlar. Türk edebiyatında bazı münazara örnekleri: Mensur: Molla Lütfî (ö. 1495), Har-nâme; Lamiî Çelebi (ö. 1531), Münazara-i Sultan-ı Bahar ba Şehriyar-ı Şita ve Münazara-i Nefs ü Ruh; Latifî (ö. 1582), Münazara-i Latifî; Füruğî Derviş Ahmed (ö. 1613), Münazara-i Gani vü Fakir; Şabanzade Mehmed (ö. 1692), Münazara-i Tiğ ü Kalem; Fasih Ahmed Dede (ö. 1699), Münazara-i Gül ü Mül, Münazara-i Şeb u Ruz; Abdî (XIX. yüzyıl), Nutk-ı bî- Pervâ ile Akl-ı Dânâ. Manzum: Emirî Yusuf (XV. Yüzyıl), Beng ü Çağır (Çağatayca); Necatî (ö. 1508), Münazara-i Gül ü Hüsrev; Ahmedî (XV. yüzyıl), Münazara (Çağatayca); Yakınî (XV. yüzyıl), Ok-Yay Münazarası; İdris-i Bitlisî (ö.1520), Münazara-i Savm ü İd, Fuzulî (ö. 1556), Beng ü Bade)." (İsen 2015: 304-305).

1.1.Türk Edebiyatında Münazara Türü

Kimi araştırmacılar Türk edebiyatında ilk münazara örneklerinin *Dîvânu Luġâti't- Türk*'te görüldüğünü ifade etmişlerdir. Buna göre Kâşgarlı Mahmûd eserinde kimi sözcüklerin anlamlarını açıklarken münazara örneği sayılabilecek manzumelere de yer vermiştir. Kâşgarlı örneğin:*ut- "üt- ütmek, yenmek"* fiilinin anlamı açıklarken şu dörtlüğü de zikretmiştir:

ḳış yây bile toḳıştı

ḳıŋır kȫzün baḳıştı

tutuşḳalı yaḳıştı

utġalı mat uġraşur "Kış yaz ile çarpıştı. Birbirine yan gözle (dik dik) baktılar. Birbirini yakalamak için yaklaştılar. Her biri öbürünü yenmeğe uğraşıyor." (Kaçalin 108:2023).

Bir başka Karahanlı Türkçesi eserleri *Atebetü-l Hakayık*'ta ise zıt kavramlar (zenginlikX fakirlik, cömertlik X cimrilik gibi.)üzerinden karşılaştırmalar yapılmış ise de bu kavramlar kişileştirilmedikleri için bu bölümler birer münazara örneği teşkil etmezler.

1.2.Türk Edebiyatında Kalem ve Kılıç Münazaraları

Türk edebiyatında yazılmış kalem ve kılıç münazarası konulu eserlerin sayısı fazla değildir. Arap ve Fars edebiyatlarının dışında Türk edebiyatında da kalem ve kılıç münazaraları farklı şairlerce farklı zamanlarda mesnevi tarzında kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında kalem ve kılıç'ın birlikte konu edinildiği münazara tarzında eserler özellikle Dîvân şiirinde görülmektedir.

Türk edebiyatında kılıç- kalem münazarası üzerine *Ahmedî* (XIV yy.), *Firdevsî-i Tavîl* (XV yy.), *Kınalızâde Ali Çelebi* (XVI yy), *Şabanzade Mehmed Efendi* (XVI yy.), *Cemal* (XIX yy.), *Mehmed Bahaeddin* (XX yy.) eserler ortaya konulmuştur (Kadıoğlu 2011: 161). Bu eserlerden bazıları ilim âleminin istifadelerine sunulmuştur. *Ahmedî'nin Kaside fî- Bahsîs Seyf ve'l-Kalem'i* (Kadıoğlu

2011) ve *Mehmed Bahâeddin'in Münâzara-i Seyf ü Kalem'i* (Çakıcı 2010) makale olarak çalışılmıştır. *Şabanzâde Mehmed Muhteşem'in Münâzara-i Tîg ü Kalem'i* (Özkan 1997) ve *Firdevsî-i Tavîl'in Münâzara-i Seyf ü Kalem'i* (Tanyıldız 2005; 2017) ise yüksek lisans tezi olarak araştırmacıların istifadesine sunulmuştır.

Kınalızâde Ali Çelebi'nin Risâle fî Mufaharatı's-Seyf ve'l- Kalem'i Arapça kaleme alınmıştır (Yolcu 2019: 40). *Nâ'im-i Hamidî'nin Münâzara-i Seyf ü Kalem'i* ise bugün kayıptır (Tanyıldız 2005: 14).

Divan şiirinde fatih hükümdarların bir sıfatı da *sahib-i seyf ü kalem*'dir. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın bir ünvanı da *sâhib-i seyf ve'l-kalem (kılıcı da kalemi de ustalıkla kullanan)*'dır (Yeşilbağ: 2019: 169).

1.3.Bir Münazara Metni Olarak Kutadgu Bilig

Kutadgu Bilig 6645 beyitlik içeriğiyle zengin söz varlığına sahip bir metindir. Eser, edebî tür olarak aynı zamanda içerdiği kimi münazara başlıklı bölümleriyle bu türün Türk edebiyatındaki ilk örnekleri olarak da kabul edilebilir. Buna göre eserdeki:

Odgurmış Ögdülmiş birle münazara kılmışın ayur (Odgurmış'ın Ögdülmiş ile münazara edişini anlatır.)

Ögdülmiş Odgurmış birle ikinç kata münazara kılmışın ayur (Ögdülmiş'in Odgurmış ile ikinci defa münazara edişini anlatır.)

şeklindeki bölüm başlıkları eserdeki münazara türünün örnekleridir. Eserdeki dört karakterden *Odugurmış* ve *Ögdülmiş* arasındaki bu iki münazaranın ana konusu 'insanın münzevi yaşaması mı yoksa sosyal hayata karışması mı daha faydalıdır?' tartışması üzerinedir.

Eserdeki bir başka münazara örneği sayılabilecek bölümler ise kalem ve kılıç sembollerinin birlikte ya da ayrı yer aldıkları bölümlerdir ki bu bölümler yukarıda değindiğimiz münazara türünün bir çeşidi olan kalem ve kılıç münazarasını hatırlatmaktadır.

2. Kutadgu Bilig ve Kutadgu Bilig'de Kalem ve Kılıç

Kutadgu Bilig Türk edebiyatında bilinen en eski mesnevidir. Eser genellikle siyasetnâme olarak tanımlanmıştır. Kutadgu Bilig sadece yöneticiler için değil; aynı zamanda her meslek erbâbının kut'a (saadet)'e ulaşması için kılavuz amaçlı olarak kaleme alınmıştır. Eserin bilimsel yayınını hazırlayan Arat, eserin önemini şu ifadelerle açıklamıştır: *"Bu eser Türklerin özellikle bugün üyesi oldukları kültür çevresine giriş devrini içeren bir zaman diliminde yazıldığı için onların dünya görüşünü, değer yargılarını ve karşılaştıkları sorunları hallediş tarzını ortaya koymak konusunda faydalı olabileceği gibi, temasta bulundukları kavimler açısında da yaralı olacaktır."* (Arat 2006: 10).

Yûsuf Has Hacib eserinde ideal insan üzerinden ideal devlet felsefesini kurar. Herkesin işini en güzel şekilde yaptığı ve bunun sonucu olarak herkesin kut'a ulaştığı bir devleti idealize eder. Şair, tasvir ettiği bu devlet modelini mensur biçimde değil; manzum olarak kaleme almayı tercih etmiştir. Onun bu tercihinde ise şüphesiz ki şairliğine olan güveni ve ustalığı etkendir. Yûsuf Has Hacib, eserini kuru ifadelerle dolu basit bir anlatımla değil; hayal ögelerinin edebî sanatlarla yoğurulduğu, aruz ölçüsünün ve kafiyelerin aksamadığı bir anlatımla vermeyi başarmıştır.

Eser, bilinen 6645 beyitlik hacmiyle dilin pek çok tarihî sorununa ışık tutmasının yanı sıra tekniği yönüyle farklı edebî türleri de içerisinde barındırır. Kahramanların diyalog yöntemiyle

konuşturması esere bir piyes karakteri verir. Eserdeki haberleşmelerin mektup türü şeklinde kurgulanması, eserin girişinde bir şitâîyye'nin yer alması gibi örnekler Kutadgu Bilig'in biçim olarak ilk mesnevî sayılması, konu yönüyle ilk siyasetname kabul edilmesi gibi hususiyetleri ile edebiyatımızda pek çok ilkleri içerisinde barındırır.

Yûsuf Has Hacib eserinde yeri geldikçe fikirlerini semboller üzerinde de vermiştir. Eserinde geçen kalem ve kılıç sözcükleri gerçek manalarının dışında mecaz / sembolik anlamlarını da karşılar. Aynı beyitte de geçen bu semboller farklı kavramların karşılaştırmasında da kullanmıştır. Şair örneğin kalem ile bilimi sembolize ederken; kılıç ile de askeri gücü sembolize eder.

Bu çalışmada Kutadgu Bilig'de yer alan kalem-kılıç sembollerinin metindeki kullanımları üzerinde durulacaktır. Böylece adı geçen sembollerin kişileştirme yoluyla devlete faydalı olma noktasında hangisinin daha faydalı olduğu tartıştırılması ekseninde yazılmış *Kalem ve Kılıç Münazarası* adlı tür için Kutadgu Bilig'in de öncü metinlerden birisi sayılıp sayılmayacağı sorusuna cevap aranacaktır.

2.1. Kutadgu Bilig'de Kalem

Yûsuf Has Hacib, kalemin geçtiği beyitlerde kalem ve kalem şahsında daha çok okur yazar / bilgin kimseleri resm etmiş ve övmüştür. Şair, kalem sahiplerini akıllı kimseler olarak vasıflandırmıştır. Dolaysıyla şair, kalem üzerinden kişileştirme sanatına başvurmuştur.Ayrıca şair, kalem ve levh-i mahfûz'u birlikte zikrederek ilk yaratılışa telmihte bulunmuştur.Yûsuf Has Hacib, ilk yaratılan nesnelerin kalem ve levh-i mahfûz olduklarını ve yaratılanların kaderinin kalemle levh-i mahfûz'a yazıldığını söyleyerek kalemin Kur'ândaki yerine telmihte bulunmuştur[2]:

Törütmezde aşnu bayat bu 'alem

Törütti yorıttı bu levh-u kalem [2227]

"Tanrı bu âlemi yaratmadan önce levh ile kalemi yaratmıştır."

Yûsuf Has Hacib'e göre kalem sahibi kişiler aynı zamanda akıllı kimselerdir. Bu yüzden akıl ve kalem kağıdın iki ayrı yüzü gibi birbirlerinden ayrılmazlar, bilâkis birbirlerini tamamlarlar. Birisine hürmet diğerine de hürmeti gerektirir. Birisi gidince diğeri de gider.

Aşağıdaki ilk beyitte temsilî metafor yapılmışken; ikici beyitte ise kişileştirme sanatına başvurulmuştur:

Ukuşlug kişi kör karısa munar

Ukuş kitti tip hem kalem me tınar [294]

"Akıllı kişi de yaşlanınca bunar; akıl gittiği için kalem de susar."

Agırlamış artuk öküş hil'ati

Kalemning hakı tip ukuş hurmeti [B61]

"Akıla karşı hürmet ve kalemin hakkıdır diye, hükümdar ona çok hürmet edip çok ihsanlarda bulunmuştur."

[2] "Nûn. Kalem ve kalem ehlinin satıra dizdikleri ve dizecekleri hakkı için." Kur'ân-ı Kerim, Kalem sûresi 1. ayet. (Yazır 2018: 396).

Yûsuf Has Hacib'e göre bir devletin ve şehrin huzuru o yörenin kalem sahiplerince idare edilmesine bağlıdır. Dolayısıyla kalem sahibi bilgili kimseler yönetici olduklarında yönetilenler de huzuru bulacaklardır.

Kalem birle tutsa kayu kend uluş

Tilek tegrür anda tözüke ülüş [2428]

"Hangi şehir ve eyalet kalemle idare edilirse orada herkes kendi arzu ve nasibini bulur."

2.2. Kutadgu Bilig'de Kılıç

Yûsuf Has Hacib, eserinde kılıcı her zaman kalemle birlikte zikretmemiş; onu ayrı beyitlerde de ele almıştır. Eserin İndeks'inde kalemin geçtiği beyitlerin sayısı 15; kılıcın geçtiği beyitlerin sayısı ise 46 olarak verilmiştir.

Şair, kılıcı ele aldığı beyitlerde onun sağlamış olduğu faydaları dile getirmiştir. Ona göre kılıç, askerî gücü temsil etmektedir. Bu gücü elinde bulunduran hükümdar ülkeleri fetheder. Kendi ülkesindeki huzuru yine kılıcın üstünlüğü ile sağlar.

Kılıç birle begler uzatur elig

Kılıçsız usal beg basumaz ilig [2139]

"Beyler kılıç ile memleketlerine hâkim olur; kılıçsız ve gafil bey memleketine sahip olamaz."

Yûsuf Has Hacib, aşağıdaki ilk beyitte kılıç üzerinden *biç-* fiiliyle kavramsal metafor yapmıştır. İkinci beyitte ise *öldür-* anlamında *kılıçla hallet-* deyişiyle metonomi[3]ye başvurmuştur:

Kılıç ursa bıçsa yagı boynını

Törü birle tüzse ili budnını [286]

"O bunlarla kılıç vurup düşmanın boynunu biçer; ilini ve halkını kanun yoluyla düzene sokar."

Bügü bilge begler budunka başı

Kılıç birle itmiş biligsiz işi [223]

"Halkı idare edenler, hakîm ve bilge beyler bilgisizin işini kılıçla halletmişlerdir."

Yûsuf Has Hacib,eserinde kılıcın sadece hükümdara dolayısıyla devlete fayda sağlamadığını aynı zamanda herkesin onda fayda bulacaklarını metonomi üzerinden anlatmıştır.

Kılıç baldu sakçı tutun ay unur

Kılıç sakçı bolsa beg inçlik bulur [2143]

"Kılıç ve baltayı kendine muhafız yap, ey kudretli, kılıç bekçi olursa, bey rahata kavuşur."

Kılıç baldu ok ya kavi küç yürek

Bar erken ked er nengke korkmaz kerek [2055]

"Kılıç, balta, ok yay, güç ve yürek varken, yiğit adam mal için endişe etmemeli."

Şair, başka bir beytinde ise yine kılıç ile malı eşleştirerek kılıç ile kazanılacak malın tasadduk edilmesini tavsiye etmektedir.

[3] Düz değişmece (İmer-Kocaman- Özsoy 2011: 106; Vardar 85-86: 2002); İğretileme 466-482:2013).

Ong elgin kılıç tutsa ursa salıp

Sol elgi bile neng ülese alıp [2069]

"Sağ elinle kılıç sallayıp vururken, sağ elinle mal dağıt."

Yûsuf Has Hacib, bir beyitte ise kaleme dolaylı olarak değinmiştir. Eserinin konu başlıklarından birisi olan *şairler birle katılmaknı ayur (Şairler ile ilişkiyi anlatır)* kısmında şairlerin dillerinden çekinilmesini; gönüllerinin ise kazanılmasını öğütlemiştir. Şairlerin dilleri kılıçtan daha yaralayıcıdır, yerdikleri kişiler bu izi daima taşırlar. Bu yüzden onları kızdırmaktan çekinilmeli; gönüllerinin yapılmasına çalışılmalıdır.

Basa keldi şa'ir bu söz tirgüçi

Kişig öggüçiler yime yirgüçi [4392]

"Sonra bu şairler gelir, söz düzerler, insanları öven veya yerenler."

Aşağıdaki beyitte dil kılıca benzetilerek metafor yapılmıştır.

Kılıçta yitigrek bularnıng tili

Yana kılda yinçge bu hatır yolı [4393]

"Bunların dili kılıçtan daha keskindir, kalplerinin yoluysa kıldan incedir."

2.3. Kutadgu Bilig'de kalem ve Kılıç

Yûsuf Has Hacib, eserinin kimi beyitlerinde kalem ve kılıcı birlikte anmıştır. Onun aynı beyitte kalem ve kılıcı anması genellikle bu ikisini karşılaştırmak amaçlı bir münazara konusu açmak için değildir. Yûsuf Has Hacib, kalem ile kılıcı aynı gayenin gerçekleştirilmesinde birlikte var olmalarının lüzumu üzerinde durmuştur. Ona göre kılıç ile fethedilen memleketler ancak kalemle elde tutulabilir. Bu yönden bir ilin fethedilmesi, itaat altına alınması için iş önce kılıca düşer. Daha sonra fethedilmiş bu şehirlerin idaresi ve huzuru için iş kaleme düşer. Dolayısıyla kalem ve kılıç birbirlerinin rakibi değil; aksine birbirlerinin yardımcıları konumundadırlar. Aşağıdaki beyitlerde bu düşünce daha açık olarak görülür.

2.3.1.Memleket kılıç ile alınır; kalem ile elde tutulur.

Aşağıdaki beyitlerde metonomiye başvurulmuştur:

Kılıç birle aldı kör il alguçı

Kalem birle bastı ol il basguçı [2425]

"Memleketi alan onu kılıçla almıştır, memleketi tutansa onu kalemle tutmuştur."

Kılıç birle alsa bolur terk ilig

Kalem bolmagınça basumaz elig [2426]

"Bir memleketi kılıç ile derhal ele geçirmek mümkündür; fakat kalem olmayınca insan onu elinde tutamaz."

Kılıç birle tutlur kalı tutsa il

Kalem birle basılur kalı bassa il [2711]

"Eğer memleket tutulursa kılıç ile tutulur; eğer memlekete hükmetmek gerekirse kalem ile edilir."

2.3.2. Kılıç memleket alır; kalem ise zenginlik getirir.

Adın iki neng ol bu il tutrukı

Birisi sav altun kılıç bir takı [3039]

"Memleketi ayakta tutan iki şey daha vardır: biri som altın, biri de kılıçtır."

Kılıç il tutar hem budun kazganur

Kalem il tüzer hem hazine urur [2714]

"Kılıç memleketi zapt eder, zafer kazanır; kalem de memleketi düzenler, hazine toplar."

Kılıç kan tamuzsa beg il alır

Kalemde kara tamsa altun kelir [2715)

"Kılıç kan damlatırsa memleket alır; kalemden mürekkep damlarsa altın gelir."

2.3.3. Kılıç itaat altına alır; kalem doğru yolu gösterir.

Kılıç aldı biri budunug tüzer

Kalem aldı biri yorık yol süzer [268]

"Biri eline kılıç aldı, halkı itaat altında tutar; biri eline kalem aldı, doğru yolu bulup gösterdi."

2.3.4. Kılıç memleket fetheder; kalem ise yasaları yapar.

Kılıç birle tutlur talu edgü il

Kalem birle itlür tilek arzu yir [2720]

"Güzel ve iyi bir memleket kılıç ile zaptedilir ve kalem ile düzenlenir, herkes dilek ve arzusuna kavuşur."

2.3.5. Kılıç askerî sınıfı; kalem ise memur kesimi temsil eder.

Vezir bir ikinçi sü başlar 'alem

Birisi kılıç tuttı biri kalem [2418]

"Biri vezirlik, ikincisi ordu kumandanlığı; bunlardan biri kılıç tutar, biri kalem."

2.3.6. Kılıç kalemden üstündür.

Yûsuf Has Hacib kalem ile kılıcı üstünlük yönüyle de bir iki beyitte karşılaştırmış ve bu karşılaştırmada kılıç'ı üstün tutmuştur. Şair, bilginin halledemediği yani huzur ve asayişin bozulduğu durumlarda işin kılıca kaldığını belirterek bu gibi emniyetsiz durumlarda kılıç sayesinde emniyet ve huzurun sağlandığını dile getirmiştir.

İdi edgü erdem bilig bilse er

Takı artuk erdem kılıç ursa er [2719]

"İnsanın bilgili olması çok iyi bir erdemdir; insanın kılıç kullanmasıysa daha üstün bir erdemdir."

Bu ikin itümese kodgıl bilig

Kılıkça tegürgil sen ötrü elig [222]

"İşleri bu ikisiyle de halledemezsen, bilgiyi bırak, elini kılıca daya."

Sonuç

Bu çalışmada Kutadgu Bilig'deki kalem ve kılıç sembollerinin geçtiği beyitler üzerinde duruldu. Bu beyitleri üzerinde durulmasının sebebi eserdeki bu beyitleri dikkate alınması suretiyle Kutadgu Bilig'in aynı zamanda *Kalem ve Kılıç Münazarası* adlı türün Türk edebiyatındaki ilk örneği olarak kabul edilip edilmeyeceği sorusuna cevap aranmasıdır.

Eserin içerdiği kimi bölüm başlıklarında bizzat yer almış olan *münazara* kelimesinden yola çıkılarak eserdeki bu bölümlerin aynı zamanda Türk edebiyatındaki ilk münazara örnekleri olarak kabul edilmesi iddiası kimi araştırmacılar tarafından daha önceden de dile getirilmişti.

Bizce eserdeki münazara örnekleri sadece metinde zikredilen *münazara* adlı bölümlerle sınırlı değildir. Metinde geçen kalem ve kılıç ile ilgili beyitleri de münazaranın hatta münazaranın bir çeşidi olan kalem ve kılıç münazaralarının bir örneği olarak görülebilir.

Yûsuf Has Hacib, Kutadgu Bilig'de kişilerin özelinde toplumun saadetini sağlayacak yolları göstermeyi amaçlamıştır. Bu yüzden olsa gerektir eserinde kalem ve kılıcı topluma hizmet etmede birbirlerine rakip olarak değil; birbirlerine yardımcı olarak görmüştür. Ona göre toplumun adaleti ve refahı kalemle; emniyet ve düzeni ise kılıçla sağlanır. Bu görüş aynı zamanda kalem ve kılıç münazaralarının da üzerinde uzlaşılmış ana gayedir.

Eserde her iki sembol üzerinden her ne kadar karşılıklı bir tartışmaya yer verilmemiş olsa da kalem ve kılıç münazaralarının ana mesajı olan her ikisinin devlette birlikte var olması ana fikri Kutadgu Bilig'de de vurgulanmıştır.

Bu yönüyle metindeki kalem ve kılıcın yer aldığı beyitler dostça sonuca bağlanmış bir münazaranın çeşidi olan *Kalem ve Kılıç Münazarası* adlı türün Türk edebiyatındaki bilinen ilk izi olarak da kabul edilebilir.

Kaynakça

Akkuş, Metin (2007). *Klâsik Türk Şiirinin Anlam Dünyası.* Erzurum: Fenomen Yayınları.

Arat, Reşid Rahmeti (2005). *Kutadgu Bilig.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çakıcı, Bilal (2010). *Mehmed Bahâeddin'in Münâzara-i Seyf ü Kalem'i.* Acta Turcica Çevirimiçi Tematik Türkoloji Dergisi. II, I.

İmer, Kâmile - Kocaman, Ahmet - Özsoy, A. Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü.* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

İsen, Mustafa (2015). "Münazara". *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı.* s.304-305 s., Ankara: Grafiker Yayınları.

Kaçalin Mustafa S. (2023). Kaşgarlı Mahmud. Dîvânu Lugâti't-Türk. Türkçesi: Mustafa S. Kaçalin. Dizini Hazırlayan: Mehmet Ölmez. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Kadıoğlu, İdris (2011). *Kılıç Kalem Münâzarası.* Manisa Celal Bayar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi. C.9, S.2, 161-180 s.

Karaağaç, Günay (2013). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özkan, F. Hakan (1997). *Şa'banzâde Mehmed Muhteşem ve Münâzara-i Tîg ü Kalem'i.* Kocatepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Afyon.

Tanyıldız, Ahmet (2005). *Firdevsî-i Tavîl Münâzara-i Seyf ü Kalem.* Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Tanyıldız, Ahmet (2017). *Firdevsî-i Rûmî. Kalem İle Kılıcın Münâzarası. Münâzara-i Seyf ü Kalem.* İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Tuğluk, İbrahim Halil (2014). *Ali Çelebi, Kınalı-zâde.* Türk Edebiyatı isimler Sözlüğü. Ahmet Yesevi Üniversitesi.

Vardar, Berker (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Multılıngual Yabancı Dil Yayınları.

Yazır, Elmalılı Hamdi (2018). *Kur'ân-ı Kerîm'in Yüce Meâli. Metinsiz Türkçe Açıklaması.* Sadeleştiren: Kasım Yayla. İstanbul: Merve Yayınları.

Yeşilbağ, Semih (2019). "Din, Tasavvuf ve aşk Bağlamında Muhibbî Divanı". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi.* İstanbul 2019. 159-198 s.

Yolcu, Sümeyra (2019). *Kınalızâde Ali Çelebi'nin Ahlâk-ı Alâî'Çerçevesinde Devlet Felsefesi.* Uludağ Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Bursa.

Türk Müziği Solfej Eğitiminde Deşifre Becerilerini Geliştirmek İçin Bir Öneri: Dört Adım Yaklaşımı

Dr. Öğr. Üyesi Çağlar Toptaş
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14249940

Özet

Müzik, toplumların sevinç, hüzün ve diğer duygusal durumları ifade etme ve yaşamlarını bu duygularla sürdürme biçimidir. Bu nedenle müziğin toplumlar üzerindeki önemi oldukça büyüktür. Sanatlı bir müzik icrası için belirli bir süreç, emek ve gayret gereklidir. Müzik, sözlü ve sözsüz (enstrümantal) olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Sözlü müzikte sesin iyi eğitim almış bir tavırla icra edilmesi son derece önemlidir. Aynı şekilde, sözsüz müzikte de doğru ve kulağa hoş gelen bir tavırla çalınması için kaliteli bir eğitim süreci gerekmektedir. Bu bağlamda, müzik eğitiminin başarısında eğitmenlere büyük sorumluluklar düşmektedir.

Türk müziği, hem sözlü hem de enstrümantal formlarıyla kültürel ve tarihsel zenginlikleri yansıtmaktadır. Batı müziğinde olduğu gibi, Türk müziğinde de teknik ve estetik eğitim, vokal ve enstrümantal performansların kalitesini belirleyen önemli unsurlardır. Solfej eğitimi, nota okuma ve müzikal ifade yeteneklerini geliştirme açısından kritik bir rol oynamaktadır. Ancak, öğrencilerin yetkinlik düzeylerindeki farklılıklar ve sınıf içindeki çeşitlilik, bu eğitimin etkinliğini zorlaştırabilir.

Bu çalışmanın amacı, Türk müziği solfej eğitiminde karşılaşılan zorlukları dört adımlı bir yaklaşım aracılığıyla çözmektir. Dört adımlı yöntem, Batı müziği pedagojisinde de benzerleri bulunan aşamalı bir yaklaşım olarak, solfej derslerinde öğrencilerin nota deşifre becerilerini sistematik bir şekilde geliştirmeyi ve bu süreci düzenli olarak izlemeyi hedefler. Çalışmanın odak noktası, bu dört adım yaklaşımının Türk müziği solfej eğitimindeki uygulamalarını ve etkilerini değerlendirmektir.

Çalışma, dört adım yönteminin öğrenci başarısını artırıcı etkilerini göstermektedir. Bu bağlamda, solfej eğitiminde dört adım yönteminin daha geniş bir şekilde benimsenmesi ve Batı müziği pedagojileriyle entegrasyonunun teşvik edilmesi önerilmektedir. Ayrıca, öğretim yöntemlerinin çeşitlendirilmesi ve öğrenci merkezli yaklaşımların uygulanması, eğitim sürecinin verimliliğini artırabilir. Bu öneriler, solfej eğitiminde daha etkili sonuçlar elde edilmesine katkı sağlayabilir.

Anahtar Kelimeler: Solfej, Deşifre, Dört Adım Yaklaşımı

A Suggestion for Improving Deciphering Skills in Turkish Music Solfeggio Education: Four-Step Approach

Asst. Prof. Dr. Çağlar Toptaş

Ankara Yıldırım Beyazıt University

Doi: 10.5281/zenodo.14249940

Abstract

Music is the way societies express joy, sadness and other emotional states and sustain their lives with these emotions. For this reason, the importance of music on societies is quite great. A certain process, labor and effort are required for an artistic musical performance. Music is divided into two main categories as verbal and non-verbal (instrumental). In verbal music, it is extremely important for the voice to be performed with a well-educated attitude. Similarly, in non-verbal music, a quality education process is required to play it correctly and with a pleasant attitude. In this context, educators have great responsibilities in the success of music education.

Turkish music reflects cultural and historical richness with both its verbal and instrumental forms. As in Western music, technical and aesthetic education are important elements that determine the quality of vocal and instrumental performances in Turkish music. Solfeggio education plays a critical role in terms of developing note reading and musical expression skills. However, differences in students' competence levels and diversity within the classroom can make the effectiveness of this education difficult.

The aim of this study is to solve the difficulties encountered in Turkish music solfeggio education through a four-step approach. The four-step method, as a gradual approach that has similarities in Western music pedagogy, aims to systematically develop students' note deciphering skills in solfege lessons and to regularly monitor this process. The focus of the study is to evaluate the applications and effects of this four-step approach in Turkish music solfege education.

The study demonstrates the effects of the four-step method on increasing student success. In this context, it is recommended that the four-step method be adopted more widely in solfege education and its integration with Western music pedagogies be encouraged. In addition, diversifying teaching methods and implementing student-centered approaches can increase the efficiency of the education process. These suggestions can contribute to more effective results in solfege education.

Keywords: Solfege, Deciphering, 4-step

GİRİŞ

Müzik, geçmişten günümüze toplumların kültürleri içinde var olmuş bir sanat dalıdır. Toplumun kültürü ile var olmuş, toplumun kültürü ile yaşamıştır. Müzik tarihsel süreç içinde kimileri tarafından bir araç, kimi zaman da bir amaç olarak kullanılmıştır. Müzik; bilim insanları ve zamanın ünlü düşünürleri tarafından ilgi görmüş ve müziği hep üstün sanat dallarından sayılmıştır. Bu sanat dalı toplumun kültür yapısı incelenirken diğer sanat dallarından farklı olmak üzere hem duygularını ifade etmede, Dinî ritüellerde kullanmada, hem de askeri musiki olmak üzere savaşlarda dahi kullanılmıştır. Dolayısıyla toplum üzerindeki etkisi oldukça önemlidir.

Müzik, sözlü ve sözsüz (enstrümantal) olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Estetik anlayışla bakıldığında da 2 kategoride de seslerin doğru ve kulağa hoş gelen icrasının önemi vardır. İcrada iyi ve ileri seviyelerde bulunmak için, iyi bir eğitim süzgecinden geçmek verimli bir çalışma ortamı olması ve planlı programlı çalışmanın olması gerekmektedir. Türk musikisi de yukarıda belirtilen kıstaslarla bakıldığında yine hem sözlü ve sözsüz musikisi barındırdığı gibi savaşlarda da musikiyi tarihsel süreç içerisinde başta mehter olmak üzere daha sonra mızıkayı hümayun ile değişim gösteren anlayışla kültüründe barındırmıştır. Gönül musikîmizin sürecini şöyle aktarmaktadır;

"Türklerin İslâm ile müşerref olması akabinde kadîm birikimleri, kazanımları ve becerileri üzerine bina ettiği öz kültürü içerisinde mûsikî, dini ve sosyal hayatın, hemen her mekân ve alanında kuvvetle yer bulmuş, günümüze, özellikle Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin her biri ayrı bir kaynak olan sanatkârlarının katkıları ile muazzam bir çeşitlilik ve âsâr ile ulaşmıştır." (Gönül, 2024, s. 4)

Musikimizde, tarihsel süreç içerisinde eğitim anlayışındaki değişim ve bu eğitim anlayışına bağlı kalarak Türk musikisinde birçok önemli hanende ve sazende yetişmiş ve konservatuvarlar ve diğer eğitim kurumlarıyla yine müzisyenler yetiştirilmektedir. Meşk sistemi olarak adlandırılan ezberin ön planda olduğu ve hoca-talebe eğitim ilişkisi ile başlayan bu süreç, saraylar, cemiyetler ve notanın kullanım sürecine kadar birçok ortamda tercih edilen bir eğitim sistemi idi. Notanın kullanılmaya başlanması, Dar-ül Elhan'ın kurulması ve sonrasındaki süreçte Konservatuvarların açılması, musiki eğitimi içeren eğitim kurumlarının oluşumuyla bu süreç devam etmiş ve günümüzde yine bu şekilde devam etmektedir.

Batı müziğinde olduğu gibi, Türk müziğinde de teknik ve estetik eğitim, vokal ve enstrümantal performansların kalitesini belirleyen önemli unsurlardır. Akdeniz, çalgı eğitiminin önemini şu şekilde açılar; "Müzik eğitiminin önemli kollarından birisi de çalgı eğitimidir. Düzenli, disiplinli ve sistemli bir çalışma süreci gerektiren çalgı eğitimi yoluyla bireylerin sosyal gelişimlerinin hızlandığı bir gerçektir." (Akdeniz, 2016, s. 8)

Konservatuvarlarda ve müzik eğitimi içeren eğitim kurumlarında verilen solfej eğitimi, nota okuma ve müzikal ifade yeteneklerini geliştirme açısından önemli bir rol oynamaktadır. Fakat gözlemlenen durumlardan bir tanesi de öğrencilerin eğitim süreci içinde farklılık göstermesi ve sınıftaki çeşitlilik eğitimin işleyişinde bazı sorunlar doğurmaktadır. Bu karşılaşılan durumlar çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi: Türk müziği solfej eğitiminde deşifre becerilerini geliştirmek için kullanılan dört adım yaklaşımı nedir?

Alt Problem:

1. Dört Adım yaklaşımı nedir?
1.1. 1. Adım: Birim zaman ile Bona okuması nasıl yapılır?
1.2. 2. Adım: Usûl ile Bona okuması nasıl yapılır?
1.3. 3. Adım: Birim zaman ile Solfej okuması nasıl yapılır?
1.4. 4. Adım: Usûl ile Solfej okuması nasıl yapılır?

Araştırmanın Amacı: Bu araştırma, Türk müziği solfej dersi içinde yer alan Deşifre uygulamasının önemini, Deşifre uygulamalarında karşılaşılan öğrenci düzey farklılıklarını minimize etmek için geliştirilmiş olan 4 adım yaklaşımını ve nasıl uygulandığını göstermek ve öğrenci üzerindeki etkilerini 10 yıllık deneyim ve gözlem ile bir öneri üzerinden ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmanın Önemi: Bu araştırma, Türk Musıkîsi Konservatuvarlarında eğitim gören öğrencilerin Türk musikisi Solfej dersi içinde yer alan Deşifre çalışmalarında yaşanılan zorlukların aşılması bakımından 4 adım yaklaşımını ve araştırmacının alandaki 10 yıllık tecrübesi neticesinde elde ettiği, gözlemlediği etkilerin bir öneri olarak yapılmış ilk çalışma olması bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmanın Evren ve Örneklemi: Türk Musikîsi Solfej dersi çalışmanın evrenini; Türk Musikîsi Solfej dersinde yapılan Deşifre çalışmaları çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar: Çalışmanda öneri olarak sunulan Türk Musikîsi Solfej dersinde yapılan Deşifre çalışmalarındaki 4 adım yaklaşımını, Merhum Haydar Tatlıyay' a ait olan Rast Oyun Havası üzerindeki örneklemi ile sınırlandırılmıştır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. Türk Müziği Solfej Eğitiminde Deşifre

Türk musikisi eğitim sistemi tarihsel sürece bakıldığında hoca-talebe ilişkisinin ön planda olduğu ve nota kullanımı olmaksızın ezbere dayalı olarak adlandırılan Meşk sistemi ile yapılıyordu. Zamanla notanın eğitim hayatına girmesiyle ezberde bulunan birçok eser notaya aktarılmış ve bu şekilde eğitim sürdürülmüştür. Türk müziği solfej derslerinde yapılan uygulamalardan birisi olan Deşifre dilimize Fransızca'dan girmiştir. Kubbealtı Lügatında; "Türkçe'de "bir şeyin şifresini, anlaşılması güç tarafını çözmek" anlamına gelen Deşifre etmek ve "gizli yanı açığa çıkmak" mânâsındaki Deşifre olmak kullanışlarında geçer…" olarak tanımlanmaktadır. (Ayverdi, 2011, s. 276)

Müzikteki manasına gelince, Deşifre çalışmalarının önemi, Dalkıran tarafından; "Notayı ilk gördüğü anda hızlı bir biçimde ritmik farklılıkları, tonal özellikleri, müzikal ifadeleri görerek bunu performansına yansıtması öğrenciyi güçlü kılacak ve alanında onun daha başarılı olmasını sağlayacaktır." (Dalkıran, 2011, s. 55) diye ifade edilmiştir. Sonuç olarak Türk müziği solfej eğitiminde Deşifre öğrenci için büyük önem arz etmektedir.

1.2. Türk Müziği Solfej Eğitiminde Bona

Bona eğitimi, Türk Müziği solfej derslerinde tıpkı deşifre gibi, Nazari eğitim sürecinin başında, notaların yerleri ve isimleri öğretilirken, didaktik olarak bunu kuvvetlendirmek amacıyla, notaların isimlerini solfej olmaksızın, normal konuşma tonu ile seslendirilmesine ilişkin yapılmış olan çalışmalara denir. Burada, Bona okumasında amaç öğrenciye nota yer, isim ve değerlerini göstermekle kalmayıp, ileriki aşamada solfej çalışmalarında da hazır bulunuşluk imkânı sağlamasıdır. Pratik olarak bir müzik öğrencisi için olmazsa olmaz egzersizlerden biridir. Öğrencinin düzeyine göre tartım çalışmaları değişkenlik gösterdikçe, buna paralel olarak Bona çalışmaları da güncellenmeli ve gelişmelidir. Ayrıca bona eğitimi öğrenciye müzik icrası konusunda da hız kazandırdığı bilinmektedir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

"Müzik öğretmenlerinin, şarkı söyleme ve çalgı çalmaya dayalı bir şekilde yada bedensel hareketlerle öğretim yapmayı benimsemesi "yaklaşım", gerekli bilgi ve öğrenmeleri nasıl öğreteceği strateji, bu bilgileri öğretirken tercih edeceği sıralama ve kullanacağı işlemler zinciri yöntem, bu işlemleri yapış ve uygulama biçimi de tekniktir." (Türkmen, s. 59)

Türkmen'in de belirttiği gibi, çalışmanın konusu olan 4 adım yaklaşımının basamakları ve sıralaması bir yöntemdir. Bu yaklaşımda önemli olan unsur, izlenen yöntem ile öğrencinin gelişim düzeyini, müzik okuma becerisini arttırmak ve daha etkin olarak derse katılımını sağlamaktır.

Araştırmacı tarafından 10 yılı aşkın süre ile verilmiş olan Türk Müziği Solfej ve Dikte dersine dayalı olarak, öğrenci üzerinde yapılan gözlemler sonucunda bu öneriler verilmiştir. Bu sonuçlar, durum tespiti yapıldıktan sonra 4 adım yaklaşımını basamaklarıyla sunmuştur.

Dört Adım Yaklaşımı:
1. Adım: Öğrenciden Deşifre eserinin Bonasını birim zaman ile okunmasını istemek.
2. Adım: Öğrenciden Deşifre eserinin Bonasını usulü ile okumasını istemek.
3. Adım: Öğrenciden Deşifre eserinin Solfejini birim zaman ile okunmasını istemek
4. Adım: Öğrenciden Deşifre eserinin Solfejini usulü ile okumasını istemek.

Tablo 1.1. 4 Adım Yaklaşımı

BULGULAR VE YORUMLAR

1. Dört Adım yaklaşımı

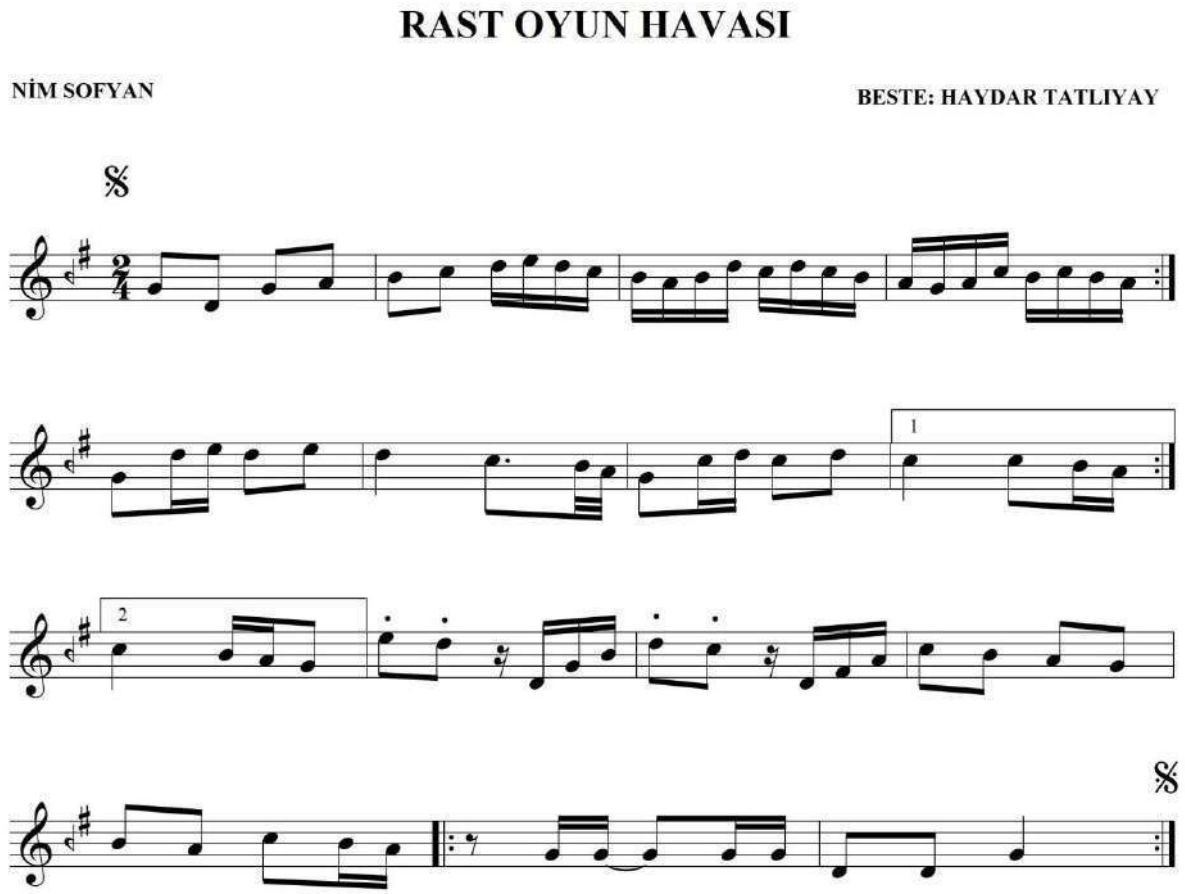
Solfej dersinde deşifre esnasında öğrencinin karşılaştığı zorlukları aşmada bazı teknikler, kuramlar geliştirilmiştir. Bu teknikler öğrencinin takıldığı, aşmada zorlandığı bazı noktalarda ona kolaylık sağlamıştır. Batı kökenli olan bu metodlar; Alman Tonika, İngiliz Tonik ve Fransız ekollerinden ve çeşitli ülkelerin bilim insanları tarafından geliştirilen metodlardır. Türk musikisi eğitiminde ise bu metodların kullanıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte uygulanmasında ne gibi çalışmaların olduğu bilinmemektedir.

4 adım yaklaşımında hedef, Türk musikisi solfej eğitiminde deşifre becerilerini arttırmaya yönelik olarak belirlenmiştir. Konunun başında olduğu gibi solfej sınıflarında bazen çeşitlilik

olabilmekte ve bunu aşma konusunda eğitmenler zaman harcamakta idi. Bu noktada derslerin 40 ila 50 dk olması da yine aynı durumda olan öğrencilerle tek tek ilgilenildiği vakit dersin büyük bir kısmını kaplamakta, diğer öğrencilerle ilgilenme huşunda kayıp yaşatmakta idi. Bir nevi eğitimdeki eşitliği de etkilemekte idi.

Günümüz Türk musikisinde 4 adım yaklaşımı ile bir okuma çalışmasın ise, herhangi bir kuramdan yola çıkılarak oluşturulmamış, direkt olarak deşifre üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde gelişmiştir.

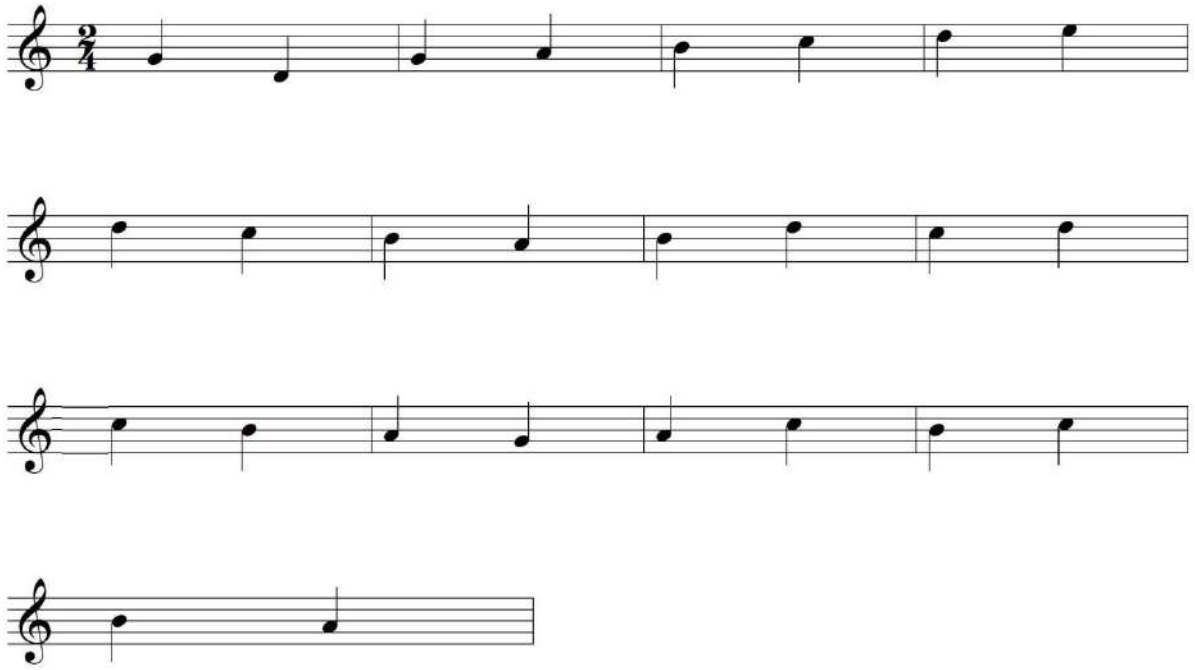
1.1. 1. Adım: Birim zaman ile Bona okuması



Resim 1.1. Rast Oyun Havası ilk 4 satırı – Haydar Tatlıyay

Bestesi merhum Haydar Tatlıyay' a ait olan, Rast makamında, Nim sofyan usûlündeki Rast Oyun Havası, usûl bakımından kolay gibi gözükse de, içeriğinde bulunan tartım yapısı ile deşifresi icra edilirken biraz daha acelite ve hız gerekmektedir. Dolayısıyla bu eseri icra etmek ilk bakışta bir 1. Sınıf öğrencisi için zorlayıcı niteliktedir.

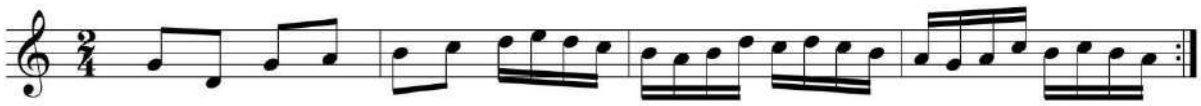
4 adım kuramını oluşturan 1. Adımda talebeden bir sözlü veya sözsüz eserin yalnızca "bonasını ve notaların hepsinin birim zaman içinde okunması" olarak tabir edilen nota isimlerini tek tek ve belirlenen bir birim zaman içinde okuması istenir. Bunu nota üzerinde uygulaması yapılırken öğrenci eserin 1. satırını şu şekilde okur;



Resim 1.2. Rast Oyun Havası ilk satırı - eserinin bonasının Birim zamanda yazılmış hali

1.2. 2. Adım: Usûl ile Bona okuması

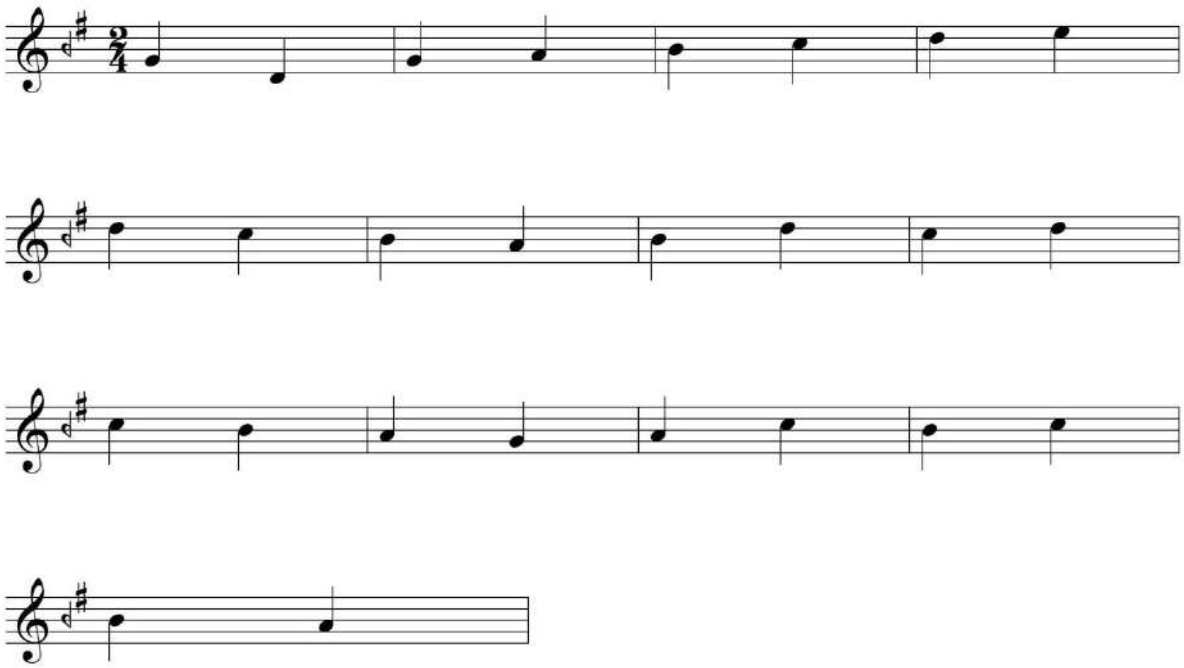
4 adım kuramını oluşturan 2. Adım da ise, talebeden yine deşifresi yapılan eserin bu defa "bonasını usul ile okunması" yani eserde yazılmış olan notaların isimlerini, eserde Türk musikisi usullerinden belirlenmiş olan usul ile okunması istenmektedir. Bunu nota üzerinde uygulaması yapılırken öğrenci eserin 1. satırını şu şekilde okur;



Resim 1.3. Rast Oyun Havası ilk satırı – eserin bonasının usullü okunuş hali

1.3. 3. Adım: Birim zaman ile Solfej okuması

4 adım kuramını oluşturan 3. Adım da ise, 1. Ve 2. Adımda gerçekleştirilen durum neticesinde bu sefer hazır bulunuşluk düzeyininde artması ile, "birim zaman ile solfejini okuması" yani, talebeden eserde yazılı olan notaların bu sefer solfejinin, usul kullanılmaksızın yalnızca belirlenen birim zaman içinde okunması istenir. Bunu nota üzerinde uygulaması yapılırken öğrenci eserin 1. satırını şu şekilde okur;



Resim 1.4. Rast Oyun Havası ilk satırı - eserinin solfejinin birim zamanda yazılmış hali

1.4. 4. Adım: Usûl ile Solfej okuması

4 adım kuramını oluşturan 4. Adımda ise, 1., 2. Ve 3. Adımda öğrencinin deşifre üzerinde yapmış olduğu bu çalışmalar neticesinde artık, "usul ile solfejini okuması" yani, eserde yazılı olan notaları doğru seslerle solfeini yapması ve bunu yaparken de eserde Türk musikisi usullerinden belirlenmiş olan usul ile okunması istenmektedir. Bunu nota üzerinde uygulaması yapılırken öğrenci eserin 1. satırını şu şekilde okur;

Resim 1.5. Rast Oyun Havası ilk satırı – eserin solfejinin usullü okunuş hali

Türk müziği solfej eğitiminde deşifre çalışmaları önem arz etmekte, öğrencinin icra düzeyini önemli ölçüde arttırmakta ve öğrenci başarısını artırıcı etkilerini göstermektedir. Bu bağlamda, solfej eğitiminde dört adım yönteminin daha geniş bir şekilde benimsenmesi ve Batı müziği pedagojileriyle entegrasyonunun teşvik edilmesi önerilmektedir. Ayrıca, öğretim yöntemlerinin çeşitlendirilmesi ve öğrenci merkezli yaklaşımların uygulanması, eğitim sürecinin verimliliğini artırabilir. Bu öneriler, solfej eğitiminde daha etkili sonuçlar elde edilmesine katkı sağlayabilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk Müziği Solfej dersindeki Deşifre çalışmalarında, öğrenci düzeylerindeki farklılıklar her konservatuvar ve sınıfta doğal olarak bulunmaktadır. On yılı aşkın bir tecrübe ile ele alınan

bu çalışmada öğrencilerin üzerinde yapılan gözlemler sonucunda, aşağıdaki bulgular elde edilmiştir;

1. Adımda; Birim zaman ile yapılan bonanın okunmasının, öğrencinin nota yerlerini pekiştirmede etkili olduğu ve bu durumun, öğrencinin deşifre becerilerini geliştirmeye yardımcı olduğu görülmüştür.

2. Adımda; Usul ile yapılan bonanın okunmasının, öğrencilerin nota okumada zorlandıkları aşamada, başlangıç seviyede tutarak deşifrelere adaptasyonlarını kolaylaştırdığı tespit edilmiştir.

3. Adımda; Birim zaman ile solfej okumalarının, öğrencilerin nota yerleri ve usullerden edindikleri bilgi ile daha doğru sesler basmalarını sağladığı gözlemlenmiştir.

4. Adımda; Dört adım yaklaşımının uygulanmasının ardından öğrencilerin deşifre eserlerini daha akıcı ve rahat bir şekilde okumaları sağlanmıştır.

Bu gözlemler doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulmaktadır:

1. Deşifre ve Bona Okuma Eğitimine Ağırlık Verilmesi: Türk müziği solfej eğitiminde, deşifre ve bona okuma becerilerinin geliştirilmesi amacıyla bu konulara daha fazla önem verilmelidir.

2. Bireysel Çalışmaların Teşvik Edilmesi: Konservatuvar öğrencileri, müzik eserlerini akıcı ve doğru seslerle icra edebilmek için bireysel çalışmalarına daha fazla zaman ayırmalıdır.

3. Dört Adım Yaklaşımının Yaygınlaştırılması: Dört adım yaklaşımının, Türk müziği eğitimi veren tüm kurumlarda sistematik olarak uygulanması, eğitimde standart bir yöntem oluşturacaktır.

4. Öğretmen Eğitiminin Desteklenmesi: Türk müziği eğitimi veren öğretmenlerin, dört adım yaklaşımını etkili bir şekilde uygulayabilmeleri için sürekli eğitim programlarına katılmaları teşvik edilmelidir.

Bu öneriler, Türk müziği solfej eğitiminde öğrencilerin başarı düzeylerini artırmayı ve müzikal icra yeteneklerini geliştirmeyi hedeflemektedir. Türk müziğinin en önemli unsuru olan icrada, yeni nesillere bu yaklaşım ile daha verimli ve bilinçli bir çalışma olanağı sunulması büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Akdeniz, A. (2016, Mayıs 27). Türkiye'nin Usta Ud İcracılarının Ud Eğitimine Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi. Doktora Tezi. Konya, Meram, Türkiye: Necmettin Erbakan Üniversitesi.

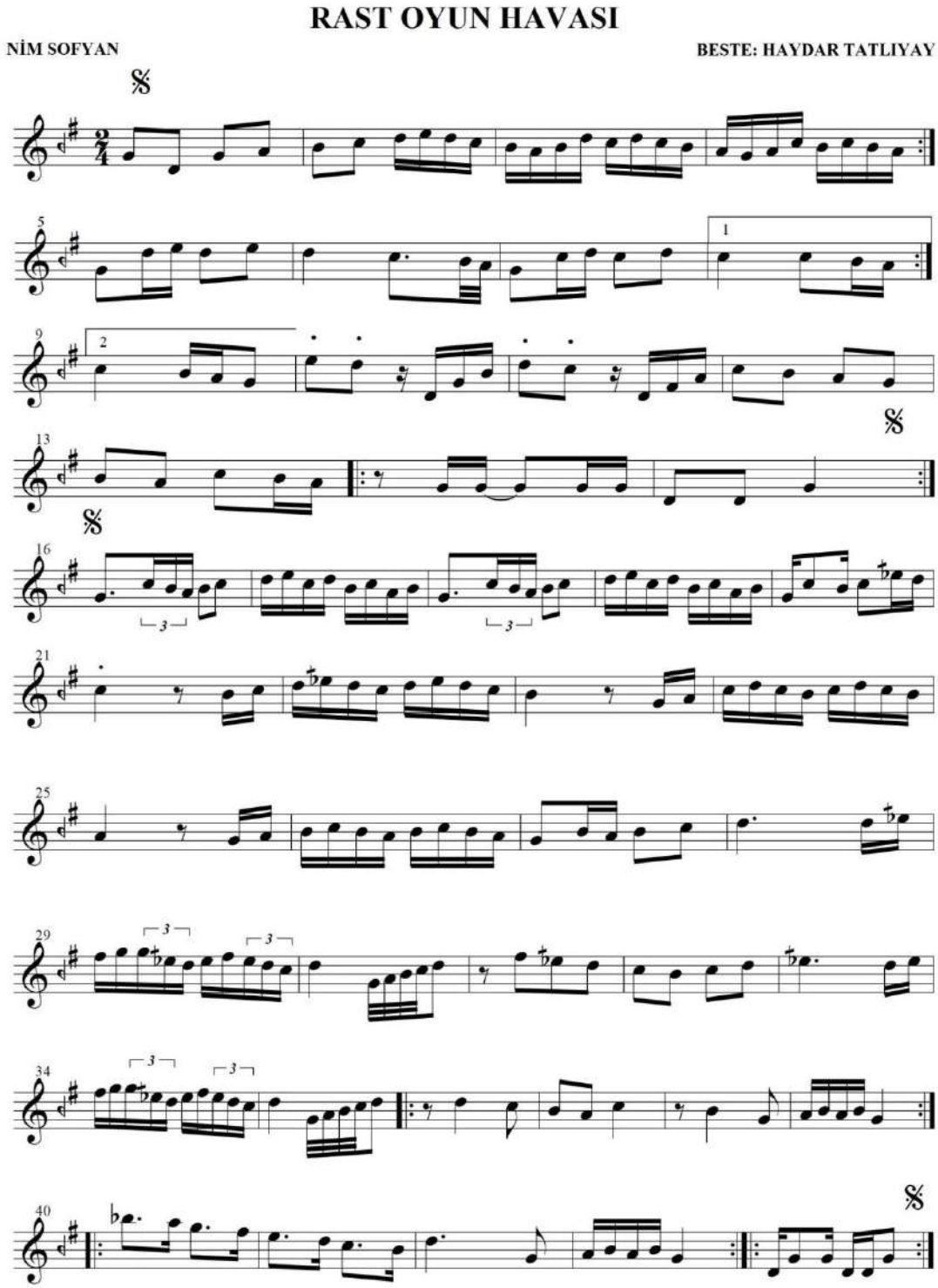
Ayverdi, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük.* İstanbul: Bilnet Matbaacılık.

Dalkıran, E. (2011). Keman Eğitiminde Deşifre Becerisi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 54-63.

Gönül, M. (2024, Haziran 30). Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları. *İSTEM*(43), 1-30.

Türkmen, E. F. (2021). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri.* Ankara: Pegem Akademi.

EKLER



Resim 1.6. Rast Oyun Havası Notası – Haydar Tatlıyay

Arap Alfabesinde Harflerin Dizilişi ve Alfabe Öğretimine İlişkin Bazı Sorunlar

Doç. Dr. Nazife Nihal İnce
Akdeniz Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14249982

Özet

Arapçanın yazı sistemi ünsüzlerin gösterilmediği alfabeli bir sistemdir. Arap alfabesi, İslamiyet'ten sonraki ilk yüzyıl içerisinde bugünkü halini almıştır. Eğitimin kurumsallaştığı ilk yüzyıllarda, alfabe dizimi öğretime elverişli hale getirilmeye çalışılmıştır. İbn Cinnî'ye (ö. 392/1002) göre bu sıralamanın bazı esprileri-sırları sonraki nesillerde unutulmuştur. İlk kademe muallimlerini suçlayan İbn Cinnî'nin ifadelerinden anlaşılan o ki söz konusu yanlış algı entelektüel camiada bulunmamaktadır. Arap dili yazınında bu konunun çok tartışılmaması da bu durumun göstergelerinden sayılabilir. Benzer bir durum halihazırda ülkemizde de yaşanmaktadır. Ne var ki bu sefer sorun entelektüel camiaya da sirayet etmiş görünmektedir. Arap harflerinin öğretiminde kullanılan basılı materyaller yoluyla alfabe dizimi ve yorumundaki hatalar daha geniş kitlelere yayılmış görünmektedir. Buna bir de yazıya geçmeyen uygulama sorunları da eklenmiştir. Bu araştırma, Arap dili edebiyatı kaynaklarına yansıdığı şekliyle Arap alfabesinin dizim esprisi ve geçirdiği değişimleri doküman analizi yöntemiyle incelemektedir. Öğretim kolaylığını merkeze alan alfabe diziminin harfleri fonetik yapıları itibariyle sınıflandırdığı görülmüştür. Yazımı aynı olup fonetik özelliği farklı olan harfler de bu sınıflandırmada yerini almıştır. Araştırmanın başlıca bulgusu, klasik literatürün ilmi tartışmalarında harflerin fonetik özelliklerine ilişkin bir kargaşanın bulunmamasıdır. Araştırmanın başlıca sonucu ise alfabe dizilişinin etkili olduğu alanın öğretim olduğudur ve bugün dahi kısmen devam ettiğidir. Bu doğrultuda; Arap alfabesi öğretimi güncel bir sorundur ve Arap alfabesi, yazı sistemi ve bunların öğretimine ilişkin çalışmaların artırılmasına ihtiyaç olduğudur.

Anahtar Kelimeler: Yazı Sistemleri, Arap Alfabesi, Arap Harfleri, Okuma Öğretimi

Some problems regarding the order and teaching of the Arabic alphabet

Abstract

Arabic writing system is an alphabetical system that don't contains vowels. The system completed its evolution at the end of the first century of the Hijrah. The order of the Arabic alphabet has been changed during this time to make it more convenient with teaching. According to Ibn Jinnî (1002 AD), the point of the new order was forgotten by the new generations. We understood from his accusation against primary school muallims, that this missing of the point is not common among the intellectuals. The absence of discussions on the subject can also be considered as evidence for this. Nowadays we are faced with a similar situation. However, this time the problem has spread to the intellectual community as well. The printed materials used to teach the Arabic script have led to the spread of

misinterpretations. In this study, the reason for the arrangement of the Arabic alphabet and the changes it has undergone are analysed. Document analysis method was used. The main finding of the research is that there is no confusion about the phonetic features of the letters in classical discussions about the letters. The main conclusion of the research is that education is the field most affected by the misunderstanding of the alphabetical order and the problem continues. Therefore, the teaching of the Arabic alphabet is a current problem and there is a need to increase academic research on the Arabic writing system and the teaching of Arabic alphabet.

Keywords: Writing Systems, Arabic Alphabet, Arabic Letters, Teaching of Reading

Giriş

Alfabe öğrenimi, insan hayatının erken dönemlerinde karşılaştığı ve kısa süren bir öğrenim kademesidir. Bununla birlikte öğrenim serüveninin önemli bir eşiğidir. Zira sonrasındaki bütün öğrenimler okuma-yazma becerisinin aktif kullanıldığı süreçlerdir. İnsan edindiği her dil için bir alfabe öğrenmektedir. Bu, aynı alfabeyi kullanan bir dil dahi olsa böyledir. Esasında bütün iş alfabeyi öğrendikten sonra başlar, bu nedenle alfabeyi nasıl öğrendiğimizin önemi kalmaz, çünkü kişiler aktif olarak kullandığı dilin alfabesini öğrenirken veya okuma becerisini geliştirirken karşılaştığı açıkları ve eksikleri aktif kullanım sürecinde pratikler sayesinde tamamlamaktadır.

İkinci dil ediniminde birinci kademe yine alfabe öğrenimidir. Şu var ki Türkiye'de Arap alfabesi ve bu alfabenin öğrenimine ilişkin başka bir hikayemiz bulunmaktadır. Muhtemelen bu hikâyeyi paylaştığımız çok az ülke veya millet vardır. Türkiye'de Arap alfabesi sadece ikinci dil öğreniminde karşılaşılan bir olgu değildir. Hatta ikincil dil öğretim süreçlerinde Arap alfabesi öğretiminin çoğunlukla yapılmadığı veya gerek duyulmadığı bir ülkeyiz. Bunun sebebi, Arapça öğrenmesi muhtemel kesimin (İmam-Hatip Liseleri ve İlahiyat Fakülteleri öğrencileri) lise veya üniversite kademesinden önce Kur'an kurslarında Arap alfabesini öğrenmiş olmasıdır. İkinci dil olarak Arapça öğrenmek isteyen öğrenciler arasında Arap alfabesini bilmeden gelen öğrenci oranı oldukça düşüktür. Şunu hatırlamak gerekir ki Kur'an okuma öğrenimi ile ikinci dil öğrenimi birbirinden oldukça farkı süreçlerdir. Kur'an okuma öğreniminde salt alfabe ve okuma becerisi geliştirilmektedir.

Ülkemizde çoğunluğun sadece Kur'an tilavet etmek için Arap alfabesini öğrendiği gerçeğine bakarak Arap alfabesine ilişkin sorunların ciddi bir sıkıntı olduğundan bahsedilemez. Şu var ki ikinci dil olarak Arapçanın öğretildiği orta ve yüksek öğretimde, yukarıda bahsi geçen süreçler nedeniyle, yanlış bilgilerin tashih edilme şansının çoğunlukla bulunmaması bu sorunun üzerine gidilmesi gerektiğini göstermektedir. Diğer taraftan kendi kendine öğrenme eğiliminin arttığı son yıllarda alfabeye ve alfabe öğretimine ilişkin sorunlar öğrenciler için bir handikap oluşturmaktadır. Harflerin dizilişi harflerin tabiatıyla (fonetik özellikleri ve dolayısıyla ses dönüşüm ilkeleriyle) bağlantılı bir konudur. Bu nedenle Arap alfabesinin yapısı, dizimi ve öğretimine ilişkin meselelerin önce akademik olarak ele alınmasına ardından başta Kur'an Kursu materyalleri olmak üzere eğitim-öğretim materyallerinde iyileştirmeler yapılmasına ihtiyaç vardır.

Bu çalışmada Arap alfabesinin öğretiminde kullanılan harf dizilişi, bilimsel referanslar dikkate alınarak incelenmiştir. Bu doğrultuda Arap yazı sistemi, klasik kaynaklara göre harflerin dizilişi ve harflerin sıralanışı sorunu gibi teorik meselelere Arap alfabesi sorunlarının tespiti

ve çözümü için gerekli olması nedeniyle yer verilmiştir. Ülkemizde ve dünyada oluşturulan bazı alfabe tablolarının karşılaştırılması ise harflerin sıralanışındaki kararsızlığı göstermesi bakımından çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışma, Arap dili edebiyatı kaynaklarına yansıdığı şekliyle Arap alfabesinin orijinal dizimi ve geçirdiği değişimleri incelemeye alarak alfabe dizimi sorununun kaynağına ışık tutmayı ve buna ek olarak Arap alfabesi ve yazı sisteminin özelliklerini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Genel Hatlarıyla Arap Yazı Sistemi

Yazı, ses vasıtasıyla aktarılan sözlerin zamana ve mekâna karşı koyan görsel kodudur. Bir dilin alfabesi ise onun yazı sistemine bağlıdır. Arapçanın yazı sistemi ünsüzlerin gösterilmediği seslere dayalı bir sistemdir. Dilbilim literatüründe Arap yazısı, fonetik yazı sistemlerinden biridir.[1] Bu sistemde sadece ünsüzler harf olarak temsil edilir. Diğer fonetik sistem olan alfabetik sistem ise ünlü ve ünsüzleri içeren bir yazı sistemidir. Milletlerin ana dilleri onların adeta genetik mirası gibi birtakım değişmeler geçirse de o millete özgü bir olgudur. Dillerin kodlandığı yazı sistemlerinde ise durum farklı olmuştur. Başka bir deyişle bir dil birden fazla yazı sistemi kullanabilmiştir. Daha çok yerleşik hayat yaşayan ve siyasi birliğe sahip topluluklarda görülen yazı, siyasi ve kültürel gücü olan topluluklarca geliştirilmiş ve diğer milletlerce taklit edilmiştir. Dünya üzerindeki dillerin çokluğu yanı sıra yazı sistemlerinin azlığı bundandır.

Arapçanın kullandığı yazı sistemi, her ne kadar bizzat Arap topluluklar tarafından geliştirilmiş olmasa da Arapçanın yapısına uygun görünmektedir. Bunun başlıca sebebi Arapçanın, bir parçası olduğu Sami dillerin kullandığı yazı sistemlerinden geliştirilmiş olmasıdır. İslamiyet'ten önce genel geçer bir alfabeden ziyade yöresel, hatta kişisel alfabelerden söz edilebilir. Sami dillerde bulunmayıp Arapçada bulunan bazı seslerin hangi simgeyle temsil edileceği alfabe birliğinin biraz gecikmesine sebep olmuştur. İslamiyet'in gelmesiyle bilhassa dini metinlerin korunması için yazı önemli bir araç olarak görülmüştür. Müslümanların hayatındaki sosyokültürel değişmeyle birlikte eğitim-öğretim kurumsallaşmış ve eğitimin ilk kademelerinden biri yazı öğretimi olmuştur. Eğitimin kurumsallaştığı ilk yüzyıllarda, öğretimin ilk kademelerinden biri olarak alfabe, öğretime elverişli hale getirilmeye çalışılmıştır. Sözlü kültürün baskın olduğu dönemlerde kullanılmakta olan أبجد-هوّز sıralamasında üç-dört harfin bir araya getirilmesiyle oluşturulan yapay kelimeler ezberlemesi kolay bir forma büründürülmüştür. İslam döneminde ebced şeklindeki diziliş terk edilerek harflerin yazım biçimine göre yeni bir sıralama geliştirilmiştir. İslam döneminde geliştirilen yeni dizilişin kolay kabul edilip yayılmasını sağlayan da muhtemelen yazının yaygınlaştığı bir döneme tekabül etmesidir.

Arap alfabesinin halihazırdaki sıralanışını geliştirenin Nasr b. Asım (ö. 89/708) olduğu kaydedilir.[2] Bu sıralamanın ilk harfi tartışma yaratan konulardan biri olsa da meşhur olan kullanıma göre[3] çalışmamız boyunca bu sıraya elif-be sırası, diğerine ise ebced sırası tabirlerini kullanacağız. Yeni dizilişle birlikte eski dizilişin terk edildiğini bazı sözlüklerin madde sıralamasından rahatlıkla anlamamız mümkündür. Dahası yeni diziliş arayışını gerektiren

[1] al-Toma, Salih J., "The Arabic Writing System and Proposals for Its Reform", *Middle East Journal*, 15/4 (Autumn, 1961), 405.
[2] Ömer, Ahmed Muhtar, *el-Bahsu'l-luğavî inde'l-arab*, b.y: Âlemu'l-Kütüb, 2003, 346; Râfi'î, Mustafa Sadık, *Tarihu Âdâbi'l-arab*, b.y.: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabi, b.t., 1, 75.
[3] Esasında her iki dizilişte de ilk iki harf Elif ve Be'dir ancak yaygın kabul yeni dizilişe elif-be dizilişi adını vermiştir. bkz. https://ar.wikipedia.org/wiki/عربية-أبجدية

olgulardan birinin alfabetik sözlük fikri olduğu söylenebilir. Yeni dizilişin kabul edildiğini gösteren bir diğer olgu ise eğitim materyali olarak kullanılmasıdır. Nitekim Nasr b. Asım'ın geliştirdiği yeni dizilişin ilk öğretim kademelerinde muallimler tarafından öğretildiğine işaret eden kayıtlar bulunmaktadır.[4]

Esasında bu dönemde sadece alfabe dizilişi değiştirilmemiştir, bu dönem Arap yazısında birtakım iyileştirmeler de yapılmıştır. Arap yazısına ilişkin iyileştirmelerin başında harekeleme ve noktalama gelmektedir. Harekelemeye şedde, med ve imale işaretleri de dahildir. Son gelişmeler el-Halîl b. Ahmed (ö. 175/791) tarafından yapılmıştır.[5] Tecvit ve Arapçanın sesbilgisini konu edinen sair eserlerde harflere ilişkin çok fazla veri bulunmakla birlikte bu eserler seslerin telaffuzuna odaklanan çalışmalar olması hasebiyle alfabenin öğretimde kullanılan sıralanışına ilişkin veriler toplamaya elverişli değildir.

Klasik Kaynaklarda Arap Harfleri, Dizilişi ve Sorunları

Bu başlıkta harflerin sıralanışına ilişkin sorun elif-be sıralanışı içerisindeki sorunlarla sınırlı olacaktır. Tabii olarak bu soruna harf sayısı meselesi de bir şekilde dahil olacaktır. Meseleye kısmen de olsa eklemlenmek durumunda olan ikinci bir konu daha bulunmaktadır. Bu konu, bazı harflerin sıralanışını açıklayan faktörlerden biri olarak harflerin fonetik özellikleri konusudur. Yukarıda da ifade edildiği üzere Arapça harflerin dizimine ilişkin meselelerde veri bulmak zordur. Konuyla ilgili en açık tartışma İbn Cinnî'ye (ö. 392/1002) aittir. İbn Cinnî'ye göre, geliştirilen yeni alfabe sırasının, bazı esprileri bulunmaktadır ve sonraki nesillerde bunlar unutulmuştur.[6] Bu nedenle alfabe dizimi meselesini, ilişkili olduğu diğer meseleleri de dikkate alarak incelemek icap etmiştir. Harflerin dizilişini etkileyen meseleler olması hasebiyle klasik kaynaklardaki veriler üç mesele üzerinden araştırılmıştır: alfabenin ilk harfi, lâm-elif meselesi ve son üç harfin dizilişi.

Alfabenin ilk harfi

Arap alfabesinde elif olarak okunan ilk harfin hemze olması klasik dönemde tartışılmıştır. Bu tartışmanın iki sesin fonetik özelliği ve Arap yazı sistemiyle sıkı bağı bulunmaktadır. Tartışmanın en önemli sonucu ise harf sayısına ilişkin başka bir tartışmadır. Esasında harflerin sayısı meselesi Arap harflerinin yazıya dönük yönüyle fonetik özellikleri arasında sıkışmasından kaynaklanan bir meseledir. Yazının burada önemli bir rol oynadığını alfabe dizilişinin değişmesiyle harf sayısının değişmesinde görmekteyiz. Muhammed el-Umarî'nin dikkat çektiği üzere ebced sırasından elif-be sırasına geçince harf sayısı 28'den 29' a yükselmiş görünmektedir.[7]

Arap alfabesindeki harf sayısına ilişkin net ifadelerin başında Müberrid'in (ö. 286/900) sözleri gelmektedir. Müberrid otuz beş sesten oluşan Arapçanın yirmi sekizinin *sureti* olduğunu söyler.[8] Müberrid'in kullandığı suret kelimesi yazı suretine delalet etmektedir. Şu hâlde Arapçada var olan seslerin bir kısmı yazıda bulunmamaktadır. Konumuz alfabe olduğu için bizim için önemli olan yirmi sekiz harftir. Ne var ki harflerin seslerine odaklanan müellif yazıdaki yirmi sekiz harfin neler olduğunu açıklamamaktadır. Elif-be sırasına ilişkin en eski

[4] Bunlardan birisi İbn Cinnî, Ebu'l-Feth, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, Dimaşk: Dâru'l-Kalem, 1981, 2, 409.
[5] Çetin, Nihat, "Arap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, 1991, 3, 321-324.
[6] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 2, 409.
[7] Ebu Şa'r, Adil İbrahim, *el-Mustalahâtu's-savtiyye fi't-turâsi'l-luğavi inde'l-arab*, 350.
[8] Müberrid, Ebu'-Abbas Muhammed, *el-Muktedab*, thk. M. Abdulhalık Adime, Beyrut: Alemu'l-Kütüb, t.y., 1, 192.

kayıtlardan bir diğeri ise İbn Düreyd'e (ö. 321/933) aittir. İbn Düreyd harf sayısına ilişkin dikkat çekici bir ifade kullanılmıştır: "Arapçanın harfleri yirmi dokuzdur ki onlar da yirmi sekiz harfe dayanır".[9] Bu sözler, harf sayısına ilişkin tartışmanın bazı itibarlara dayalı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. İbn Düreyd bu itibarın ne olduğunu açıkça ifade etmese de devamında hemzeye ilişkin söylediklerinden çıkarsama yapılabilir. Hemzenin Arap olmayanlarda sadece kelime veya sözün başında çıkan bir ses olduğunu söyleyen İbn Düreyd, bu sesin Arap alfabesinde hem ses hem de harf olarak var olduğunu söylemiş olmaktadır.[10] Buna göre alfabenin ilk sesi esasında hemzedir. İbn Düreyd'e göre yirmi dokuzuncu bir harf olacaksa o eliftir, ancak o (yani elif) "sadece cers/ses"tir.[11] Elifin bir ünlü ses olması onu diğer alfabe harflerinden ayıran bir özellik olarak zikredilmektedir. Bir sözlük yazarı olan İbn Düreyd'in harfleri yirmi sekiz kabul etmesi doğal görünmektedir. Ünlü sesle başlayan Arapça bir kelime olmayacağına göre sözlük maddeleri ünsüz seslere göre oluşturulacaktır. Nitekim diğer sözlük yazarlarında da aynı tercih söz konusudur.[12]

Harf sayısı ve sırasını daha açık ifadelerle tartışan İbn Cinni, meşhur olan sıranın elifle başlayıp ye ile biten sıra olduğunu belirtir.[13] Bu ifadeye göre dördüncü asırda ebced dizilişinin yok olmaya yüz tuttuğu söylenebilir. İbn Cinnî Arapça harflerin sadece sayısını değil, dizilişini de tartışmıştır. İbn Cinnî alfabenin ilk harfi için şöyle demektedir: "Bil ki alfabenin başındaki elif aslında hemzedir, hemzenin bazen vav ve ye suretinde yazılması Hicaz ehlinin tahfif mezhebine göredir, her hâlükârda tahkikli okunması gerekseydi elif olarak yazılması gerekirdi".[14] İbn Cinnî hemzenin asıl itibariyle elif suretinde yazılışını kanıtlayan delilleri de ileri sürer. Bununla birlikte İbn Cinnî elif harfinin de aynı surette yazıldığını kabul ederken "ancak elif her zaman sakin (ünlü) olan bir sestir"[15] istisnasını eklemektedir. Ne var ki İbn Cinnî alfabede yer alan seslerin sadece ünsüz sesler olduğunu söylememektedir. Zira ona göre alfabede 29 harf vardır ve dolayısıyla ünlü olan elif de bunlardan biridir.

Lâm-elif meselesi

Lâm-elif müstakil bir harf olmaması yönüyle gündeme gelen bir yazıdır. İki harf olarak yazılması nedeniyle sözlük maddeleri sıralamasında da yeri bulunmamaktadır. Lâm-elifin alfabedeki konumuyla ilgili İbn Cinnî'nin dikkat çekici bir yorumu bulunmaktadır. İbn Cinnî'nin ilk harf tartışması, esasında lâm-elif meselesiyle bağlantılı bir tartışmadır. Ona göre elif, zannedildiği gibi, ilk harf değildir, fakat diğerleri gibi elifi alfabeden de çıkarmamaktadır. İbn Cinnî elif harfini alfabe diziminde sondan üçüncü harf olarak konumlandırmaktadır. Başka bir deyişle vâv ve ye'den önceki lâm-elif, esasında eliftir. Sâkin bir harf olan elif tek başına okunamayacağı için başına lâm konulmuştur.[16] Elifin neden başka bir harfle değil de lâm ile desteklendiğini fonetik argümanlarıyla açıklar. Bir başka yerde ise lâm-elif'in alfabede sadece iki harfin bitiştirilmesini göstermek için bulunmadığını tartışır.[17] İbn Cinnî, bu harfin

[9] İbn Düreyd, Ebu Bekr Muhammed, *Cemheratu'l-luğa*, thk. Ramzi Baalbeki, Beyrut: Daru'l-İlm li'l-Melâyîn, 1987, 41.
[10] İbn Düreyd, *Cemheratu'l-luğa*, 41.
[11] İbn Düreyd, *Cemheratu'l-luğa*, 45.
[12] Örnek için bkz. Cevherî, Ebu Nasr İsmail, Tâcu'l-lupa ve sıhâhu'l-arabiyye, thk. Abdulğafur Attar, Beyrut: Daru'l-İlm li'l-Melâyîn, 1987, 1, 33.
[13] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 1, 41.
[14] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 1, 41-42.
[15] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 1, 43.
[16] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 1, 44 ve 2,651.
[17] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 2, 652.

lâm-elif şeklinde okunmasının da yetersiz muallimlerden kaynaklandığını savunur, zira elif harfi sakin bir harftir ve onu lâmla birlikte lâ şeklinde okumak gerekir.[18]

Son üç harfin dizilişi

Son üç harf tartışmasına lâm-elif meselesi bir yönüyle dahil olsa da tartışmanın asıl konusu Vâv ve Ye harfleri ve bunların arasında He harfinin bulunup bulunmamasıdır. Bu konu, klasik eserlerde doğrudan tartışmaya alınmış bir konu değildir. Dahası, baştan sona harflerin dizildiği bir içerik bulmak da mümkün görünmemektedir. Her ne kadar tecvit kitapları harfleri bir şekilde sıralayan eser türleri olsa da bu eserlerde harfler mahreçlerine göre sıralanmaktadır. Dolayısıyla bu konuda tek veri kaynağı sözlük maddelerinin sıralanışıdır.

Klasik alfabetik sözlüklerin madde sıralamasında ilginç bir durumla karşılaşılmıştır. Sözlüklerin bir kısmında son üç harf ي ← و ← هـ şeklinde dizilmektedir.[19] Diğer bir kısmında ise maddeler ي ← هـ ← و şeklinde dizilmiştir. He harfini Vâv ile Ye'nin arasına koyan sözlüklerin başında Cevherî'nin (ö. 400/1009) *Sıhâh'ı*[20] ve Fîrûzâbâdî'nin (ö. 817/1415) *Kâmûs'u*[21] gelmektedir. İlginç olan şu ki *Sıhâh'*tan oluşturulan *Muhtâru's-Sıhâh'*ta[22] sıra kaynağının aksine ي ← و ← هـ şeklindeyken, *Kâmûs'*tan oluşturulan *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-Kâmûs'*ta[23] kaynağın sıralamasına sadık kalınmış ve ي ← هـ ← و şeklinde dizilmiştir. İslam telif geleneğinde alfabetik sıra ğarib veya bibliyografi gibi başka türlerde de kullanılmıştır. Bir bibliyografi kaynağı olan *Keşfu'z-zunûn* adlı eserin sahibi *Muğrib'*in ve *Esâs'*ın alfabetik sırasını takip edeceğini açıkça belirtir.[24] Anılan iki eserde de ي ← هـ ← و şeklindeki diziliş kullanılmıştır. İlginç olan ise *Keşfu'z-zunûn'*un halihazırdaki baskılarında diziliş bu değildir. Öyle anlaşılıyor ki gerek öğretimde gerekse madde tertibinde harflerin dizilişi baş harf ve ana hat olarak dikkate alınmış, son harflerin dizilişi dikkate alınmamıştır. Alfabe dizimindeki ana hat, İslam geleneğinde ortaya çıkan imla ekolüne bağlı değişen alfabe dizimidir. Meğâribe ve meşârika olarak bilinen iki imla ekolünün alfabe özelindeki farklarından biri Ra-Zey harflerinden sonraki harflerin dizilişinde görülmektedir. Meğâribe ekolünde alfabe dizilişi şöyledir: (أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش هـ و ي).[25] Netice olarak, sözlüklerden yola çıkarak son üç harfin dizimine ilişkin kesin bir hükme varmak mümkün görünmemektedir. Şu var ki İbn Cinnî'nin yorumu da makul bir yorumdur. Son bir not olarak şunu ilave etmek gerekir ki He'nin Vâv ile Ye'nin arasında rastladığımız bir diziliş bulunmakta ancak bu diziliş aslında Arapça harflerin dizilişi değildir. İbnu'n-Nedîm'de rastlanılan bu dizilişin başka dillerin harfleri olduğu açıkça belirtilmiştir.[26]

---

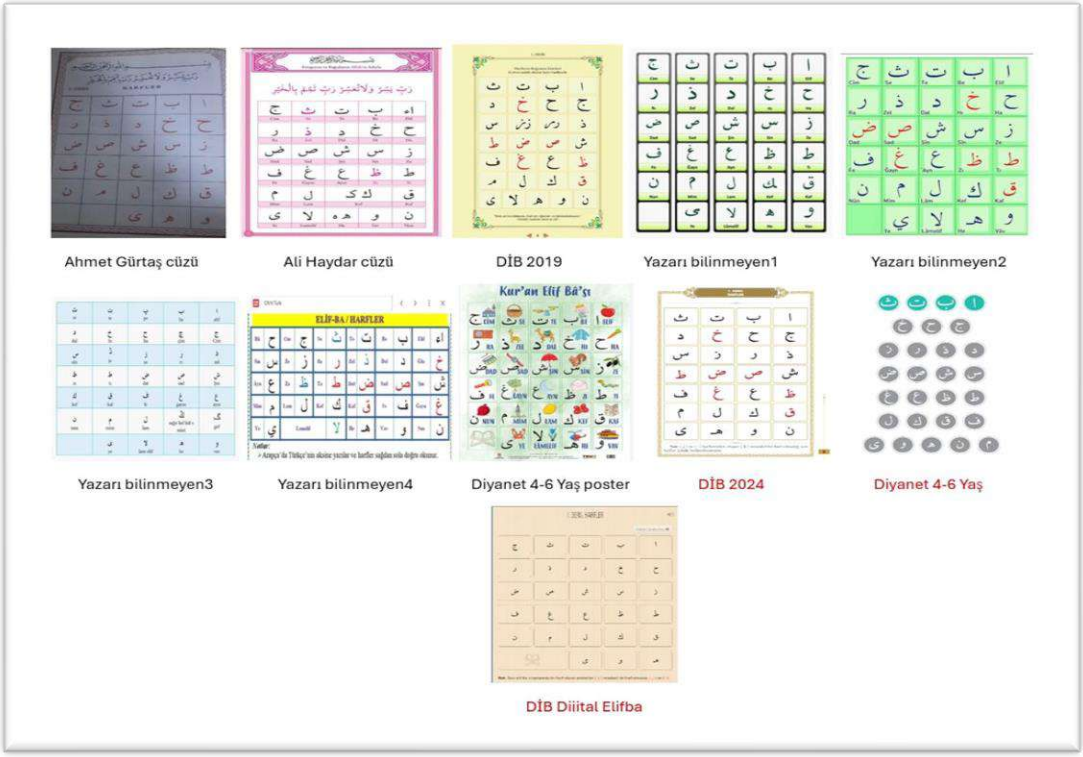
[18] İbn Cinnî, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, 2, 409.
[19] Bkz. İbn Manzur, Cemalüddin Muhammed, *Lisânu'l-arab*, ed. N. el-Yazıcı, Beyrut: Dâru Sâdır, 1414H.
[20] Cevherî, *Tâcu'l-luğa ve sıhâhu'l-arabiyye*,
[21] Firuzabadi, Muhammed. B. Yakub, el-*Kâmûsu'l-muhît,* ed. M. Naim el-Arkasusi, Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 2005.
[22] Râzî, Zeyneddin, *Muhtâru's-Sıhâh*, thk. Yusuf eş-Şeyh Muhammed, Beyrut: el-Mektebetü'l-Asriyye, 1999.
[23] Zebîdî, Muhammed Murtaza, *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-Kâmûs*, Kuveyt: Vizâratu'l-İrşâd ve'l-İnbâ fi'l-Kuveyt, 2001.
[24] Kâtip Çelebi, *Keşfu'z-zunûn an esâmi'l-kütübi ve'l-funûn*, thk. Emeklettin ihsanoğlu-Beşşar Avvâd, London: Müessesetu'l-Furkân li't-Turâsi'l-islâmi, 2021, 1, 52.
[25] Bu tertip yazma eserlerden birinin hamişinde yer almıştır, bkz. İbn Abdilberr, Ebu Amr, *el-İstî'âb fi ma'rifeti'l-ashâb*, thk. Abdullah et-Türki, Mısır: Merkezü Hecer li'l-Buhûs ve'd-Dirâsâti'l-İslamiyye, 2019, 1, 56.
[26] İbnu'n-Nedîm, Ebu'l-Ferec Muhammed, *Fihrist*, ed. Eymen es-Seyyid, Londra: Müessesetü'l-Furkan li't-Türasi'l-İslami, 2014, 2, 461.

Türkiye'de ve Dünyada Arap Alfabesi Tabloları

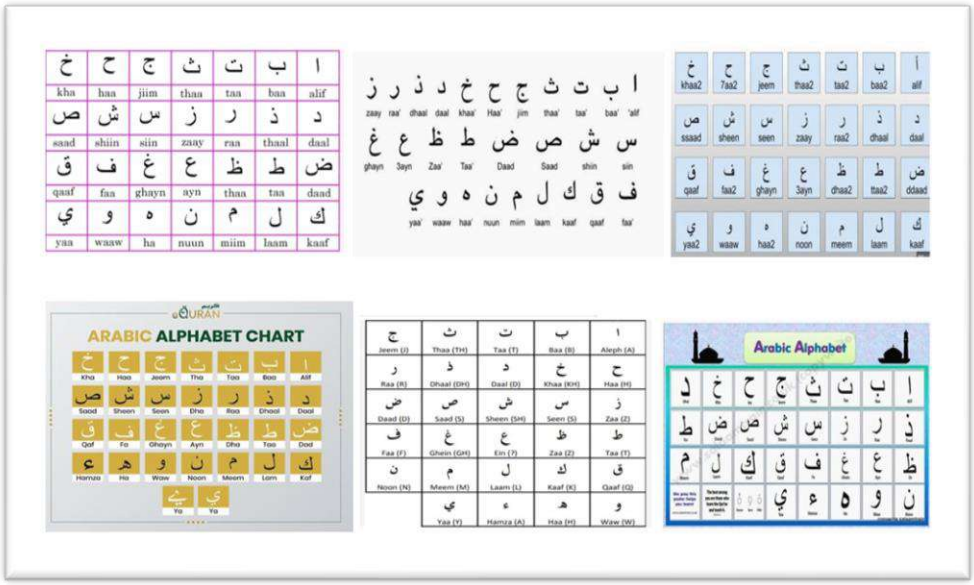
Bu bölümde alfabe tabloları Türkiye'de çok yaygın olan birkaç elif-ba cüzü, DİB'in yayınladığı elif-ba cüzü ve rastgele birkaç cüz seçilmiştir. Dünyadaki tablolara ise internet arama motorlarından ulaşılmıştır. Örnek olarak toplanan bu tabloların hangi amaçlarla oluşturulduğu belirtilmemiş olup bazılarının dil öğretimi için olduğu tespit edilmiştir. Çalışmamız sorun tespitine yönelik bir çalışma olduğu için 10 civarında tabloyla yetinilmiştir.

Klasik kaynaklardaki alfabe sırasına ilişkin verileri üç nokta üzerinden toplamıştık. Bunlar: ilk harf, lâm-elif ve son üç harf. Türkiye'de ve dünyada alfabe öğretiminde kullanılan sıra da bu üç nokta üzerinden mercek altına alınmıştır. Türkiye'de ve dünyada oluşturulan tabloların neredeyse tamamında ilk harf eliftir. Baştaki elifin fonetik özelliğine temas etme gereği de duyulmamış görünmektedir. Lam-elif ise son zamanlarda dünyada ve Türkiye'de alfabe tablosundan çıkarılmaya başlanmış görünmektedir. Türkiye'de ve dünyada oluşturulan alfabe tablolarındaki başlıca fark ise son üç harfin dizilişinde görülmektedir. Türkiye'de oluşturulan tablolarda DİB'in dijital cüzü ile 202x basımı cüzü hariç neredeyse tamamında و← ← هـ ← ي olarak dizilmektedir. Dünyada ise nadiren bu sıra takip edilmektedir. Dünyada çoğunlukla kullanılan sıra ي ←و ←لا ←هـ şeklinde Vâv ile Ye'nin arasına herhangi bir harf koymamakta ve lâm-elif dizilişte Vâv'dan önce yer almaktadır. Bu diziliş İbn Cinnî'nin savunduğu lin harflerinin dizinin sonuna koyulması tezine uygun bir diziliştir.

Resim 1- Türkiye'den Örnekler



Resim 2 - Dünyadan Örnekler



Alfabe sırasında ve harf sayısında hangi esasların dikkate alınması gerektiği ayrıca tartışmaya muhtaç görünmektedir. Zira harf sayısına ilişkin tartışmalarda harf sayısını yirmi sekiz kabul edenlerin çoğunlukla sözlük yazarları olduğu ve onların ünsüzleri dikkate almak durumunda olduğu anlaşılmıştır. Buna mukabil Arap dilinin diğer alanlarında telif verenler, elife bir yazı sureti olarak harfler içinde yer verme temayülünde olmuştur. İbn Cinnî ise sadece yazı sureti oluşunu değil ayrıca lin harfi oluşunu vurgulayarak son iki sesle benzer özelliklere sahip olmasını gerekçe göstermiştir. Bu noktada yukarıdaki tercihlerden hangisinin Arapça harflerin öğretimine hizmet edeceğine karar vermek gerekmektedir. Öyle anlaşılıyor ki şimdiye dek alfabe öğreniminin amacı bu konuda belirleyici olmuştur. Kur'an okuma öğreniminde yazı suretleri dikkate alınmaktadır ve elif-hemze ayrımı yahut lam-elif'in ne olduğu pratikliğe engel görünmektedir. Buna mukabil ikinci dil olarak Arapça edinimi için seslerin özellikleri hakkında bilgi sahibi olunması daha sağlıklı görünmektedir.

Sonuç-Öneri

Alfabe öğretiminde kullanılacak Arap alfabesi diziminin (yahut alfabe tablosunun) hangi esaslara göre yapılacağını belirlemek aşağıdaki sorulara verilecek cevaplara bağlıdır.

1- İlk kademelerde ve kısa bir süre için kullanılan alfabe dizimlerinin/tablolarının iyileştirilmesi aciliyet arz ediyor mu?

2- Kur'an öğrenme ve ikinci dil olarak Arapça öğrenme için ayrı alfabe dizimleri/tabloları oluşturmak sağlıklı mı?

3- Ünlü-ünsüz ayrımı gibi mantığa ve bilimsel veriye uygun bir tasnif-dizim, eğitim-öğretim için gerekli midir?

4- Seçici ve sorgulayıcı yeni nesil için hangi model daha uygundur? Pratik öğretime hizmet eden mi, bilimsel ve evrensel kabullere dayalı olan mı?

Bu soruların cevaplanması Kıraat-Tecvit uzmanları ile Eğitim bilimleri uzmanlarının birlikte yapacakları müzakerelerle mümkündür. Yine İlahiyat Fakülteleri, Arapça Öğretmenliği ve Arap Dili ve Edebiyatı bölümlerinin de tecrübe paylaşımı Arapça alfabenin geliştirilmesine katkı sağlayacaktır. Kanaatimizce klasik kaynakların da teyit ettiği bir dizimin/tablonun, her yaştan öğrenciye uygun ve kullanışlı bir hale getirmek akademik bir sorumluluktur.

Kaynakça

Cevherî, Ebu Nasr İsmail, *Tâcu'l-luğa ve sıhâhu'l-arabiyye*, thk. Abdulğafur Attar, Beyrut: Daru'l-İlm li'l-Melâyîn, 1987, 1, 33.

Çetin, Nihat, "Arap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi,* İstanbul: TDV Yayınları, 1991, 3, 321-324.

Ebu Şa'r, Adil İbrahim, *el-Mustalahâtu's-savtiyye fi't-turâsi'l-luğavi inde'l-arab*, 350.

Firuzabadi, Muhammed. B. Yakub, el-*Kâmûsu'l-muhît,* ed. M. Naim el-Arkasusi, Beyrut: Müessesetü'r-Risale, 2005.

İbn Cinnî, Ebu'l-Feth, *Sirru sınâ'ati'l-i'rab*, Dimaşk: Dâru'l-Kalem, 1981, 2, 409.

İbn Manzur, Cemalüddin Muhammed, *Lisânu'l-arab*, ed. N. el-Yazıcı, 15 Cilt. Beyrut: Dâru Sâdır, 1414H.

İbnu'n-Nedîm, Ebu'l-Ferec Muhammed, *Fihrist*, ed. Eymen es-Seyyid, 2 Cilt. 2. Basım. Londra: Müessesetü'l-Furkan li't-Türasi'l-İslami, 2014.

Katip Çelebi, *Keşfu'z-zunûn an esâmi'l-kütübi ve'l-funûn,* thk. Emeklettin ihsanoğlu-Beşşar Avvâd, 10 Cilt. London: Müessesetu'l-Furkân li't-Turâsi'l-islâmi, 2021.

Müberrid, Ebu'-Abbas Muhammed, *el-Muktedab*, thk. M. Abdulhalık Adime, Beyrut: Alemu'l-Kütüb, t.y., 1, 192.

İbn Abdilberr, Ebu Amr, *el-İstî'âb fi ma'rifeti'l-ashâb*, thk. Abdullah et-Türki, 9 Cilt. Mısır: Merkezü Hecer li'l-Buhûs ve'd-Dirâsâti'l-İslamiyye, 2019.

İbn Düreyd, Ebu Bekr Muhammed, Cemheratu'l-luğa, thk. Ramzi Baalbeki, Beyrut: Daru'l-İlm li'l-Melâyîn, 1987, 41.

Ömer, Ahmed Muhtar, el-Bahsu'l-luğavî inde'l-arab, b.y: Âlemu'l-Kütüb, 2003, 346.

Râf'î, Mustafa Sadık, *Tarihu Âdâbi'l-arab*, 3 Cilt. b.y.: Dâru'l-Kitâbi'l-Arabi, b.t.

Râzî, Zeyneddin, *Muhtâru's-Sıhâh*, thk. Yusuf eş-Şeyh Muhammed, Beyrut: el-Mektebetü'l-Asriyye, 1999.

Toma, Salih J., "The Arabic Writing System and Proposals for Its Reform", *Middle East Journal*, 15/4 (Autumn, 1961), pp. 403-415.

Zebîdî, Muhammed Murtaza, *Tâcu'l-arûs min cevâhiri'l-Kâmûs*, 40 Cilt. Kuveyt: Vizâratu'l-İrşâd ve'l-İnbâ fi'l-Kuveyt, 2001.

İnternet kaynağı:

https://ar.wikipedia.org/wiki/عربية-أبجدية

Bitki ve Hayvan Örneklemi Bağlamında "Kitâb-ı Atalar Sözi"ndeki Sembolizm Üzerine Bir Değerlendirme

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Avşar
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251962

Özet

Atasözleri, toplumların en önemli kültürel zenginliklerinden ve dil hazinelerinden biridir. Genellikle sembolik bir anlatımla ve kinaye yoluyla oluşturulan, kıssadan hisse çıkarmayı amaçlayan, yargı bildiren ve genel kural niteliği olan sözlerdir. İnsanların binlerce yıllık tecrübelerinden doğan atasözlerinde, mensup olunan toplumun sözlü kültürel mirasını bulmak mümkündür. Türk toplumunun da binlerce yıllık kültürel mirasını günümüze taşıyan zengin bir atasözü belleği mevcuttur. Türk kültüründe atasözü yerine "Atalar Sözü", "durûb-ı emsâl", "emsâl", "darbımesel" gibi adlar kullanılmıştır. Sözlü kültür ortamlarında oluşan atasözleri nesilden nesle aktarılmış olup yazılı belgelerdeki ilk Türk atasözlerine Orhun Kitabelerinde rastlanmıştır. Divanü Lûgat'-it Türk, Kutadgu Bilig, Atabetü'l- Hakayık ve Dede Korkut Hikâyeleri gibi Türk kültürüne kaynaklık eden eserlerde atasözü örneklerine yer verilmiştir. Ancak Türk atasözlerini bir arada bulabileceğimiz ilk kaynaklardan biri Kitâb-ı Atalar Sözi'dir. Eserin H. 885'te (1480- 1481) bir araya getirildiği mukaddime kısmında kaydedilmiş ancak eserin kim tarafından derlendiği bilgisine yer verilmemiştir. Eserin Paris ve Süleymaniye olmak üzere iki nüshası mevcuttur. Paris nüshasında 659, Süleymaniye nüshasında ise 697 atasözüne yer verilmiştir. İki nüshanın mukayeseli incelenmesi sonucu, toplamda 781 atasözü tespit edilmiştir. Bu atasözlerinde bitki ve hayvan metaforlarına yoğun bir şekilde yer verildiği görülmüş; insanların vermek istedikleri mesajları bitki ve hayvanlara yükledikleri semboller üzerinden aktardığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada, Kitâb-ı Atalar Sözü adlı eserde yer alan atasözleri bitki ve hayvan sembolizmi bağlamında ele alınmıştır. Bireysel tecrübelerden toplumsal kabule dönüşen atasözlerinde, bitkilerin ve hayvanların hangi yönleriyle sembole dönüştüğü örnekler üzerinden tartışılmıştır. Buradan hareketle, Türklerin sosyo-kültürel yaşamı içinde hangi bitkiler ve hayvanlarla bağ kurduğunun tespitini yapmak, atasözlerinde sembol haline gelmiş bitki ve hayvan örnekleri üzerinden topluma verilen mesajları ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmada, kaynak taraması yöntemi kullanılmış; bu konuda yapılan araştırmalar incelenmiştir. Atasözlerinin Türk dilinin ve kültürünün en kıymetli sözlü ürünleri arasında yer almasında sembollerin önemli bir yeri olduğu ve özellikle hayvanlar ve bitkilerin bu semboller dünyasının en zengin unsurlarından olduğu değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sözlü kültür, atasözleri, sembolizm, bitki, hayvan

An Evaluation on Symbolism in "Kitâb-ı Atalar Sozi" in the Context of Plant and Animal Example

Abstract

Proverbs are one of the most important cultural riches and language treasures of societies. Proverbs are words that are generally created with a symbolic expression and by means of allegory, aiming to draw a parable, expressing judgement and having the quality of a general rule. It is possible to find the oral cultural heritage of the society to which one belongs in proverbs arising from thousands of years of experience of people. Turkish society has a rich proverbial memory that carries thousands of years of cultural heritage to the present day. In Turkish culture, instead of proverbs, names such as 'Word of the Fathers', 'durûb-ı emsâl', 'emsâl', 'darbımesel' were used. Proverbs formed in oral culture environments have been passed down from generation to generation, and the first Turkish proverbs in written documents were found in the Orkhon Inscriptions. Examples of proverbs are included in works that are sources of Turkish culture such as Divanü Lûgat'-it Türk, Kutadgu Bilig, Atabetü'l- Hakayık and Dede Korkut Stories. However, one of the first sources where we can find Turkish proverbs together is Kitâb-ı Atalar Sözi. It is recorded in the introduction that the work was compiled in 885 AH (1480-1481), but there is no information about who compiled the work. There are two copies of the work, Paris and Suleymaniye. There are 659 proverbs in the Paris copy and 697 in the Suleymaniye copy. As a result of the comparative analysis of the two copies, a total of 781 proverbs were identified. In these proverbs, it was seen that plant and animal metaphors were used intensively; it was determined that people conveyed the messages they wanted to give through the symbols they attributed to plants and animals. In this study, the proverbs in the work Kitâb-ı Atalar Sözi are analysed in the context of plant and animal symbolism. In the proverbs, which are transformed from individual experiences into social acceptance, the aspects of plants and animals that turn into symbols are discussed through examples. From this point of view, it is aimed to determine which plants and animals the Turks have established a bond with in their socio-cultural life and to reveal the messages given to the society through examples of plants and animals that have become symbols in proverbs. In the study, the literature review method was used and the researches on this subject were analysed. It was evaluated that symbols have an important place in the proverbs being among the most valuable oral products of Turkish language and culture and especially animals and plants are among the richest elements of this world of symbols.

Keywords: Oral culture, proverbs, symbolism, plant, animal

Giriş

Atasözleri, toplumun en önemli dil hazinelerinden biridir. Atasözlerini inceleyen bilim paremiyolojidir ve atasözleri, milletler için çok önemli birer kültürel miras unsurudur (Böler, 2022: 19). Binlerce yıllık toplumsal tecrübeyi ve kültürel mirası aktararak kültürel bellekte kalıplaşan bu sözler, sembolik anlatım tarzıyla ve kinayeli olarak, bir durumdan çıkarılması gereken dersleri ortaya koyarlar. Bu bağlamda, Türk insanının irfanını ve bilgeliğini yansıtan zekâ mahsulü ürünlerdir. Atasözleri zamanla çok defa gerçek anlamları yerine mecazlı bir anlam kazanarak sözlü gelenek içinde nesilden nesile aktarılan ve halk hafızasında yaşayan,

halka mal olmuş, kalıplaşmış ifadelerdir (Oy 1991: 44). Ömer Asım Aksoy, atasözünü; atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarının genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsenmiş özsözlerdir (Aksoy, 1988: 37) şeklinde tanımlar. Aksoy'a göre atasözleri; Tanrı, peygamber sözleri gibi ruha işleyen bir etki taşırlar. İnandırıcı ve kutsaldırlar. Eski bir atasözünün ifadesiyle: "Atalar sözü Kur'an'a girmez, yanunca yetişür." Geniş halk yığınlarının yüzyıllar boyunca geçirdikleri denemelerden ve bunlara dayanan düşüncelerden doğmuşlardır. Bir ulusun ortak düşüncesini ve tutumunu belirtir, bize yol gösterir ve doğruluğu herkesçe kabul edilir (Aksoy, 1988: 15). Atasözleri, taşıdıkları mesajlar ve yönlendirdikleri davranışlar itibariyle, Türk milletinin temel zihin yapısını gösteren birlik ve bütünlüğü ifade etmeleri bakımından sözlü edebiyat türleri içerisinde ayrı bir öneme sahiptir. Atasözlerinin en önemli işlevi mesaj vermektir. Bu mesajın, o kültürün felsefesini yansıttığı söylenebilir (Çobanoğlu, 2004: 1, 7).

Kalıplaşmış, kısa, özlü olması, yargı bildirmesi, kutsal sayılması, genel kural niteliği taşıması, uzun bir gözlem sonucu oluşması, genellikle kinayeli olması, bir mesaj ve öğüt vermesi ve sözlerinde bir değişiklik yapılamaması atasözlerinin genel özellikleri olarak değerlendirilebilir. Atasözleri için Yunancada *parabol*, Latince ve Fransızcada *proverbe*, İngilizcede *proverb*, Almancada *sprichwort*, Farsçada *darbımesel*, Arapçada *mesel* terimleri kullanılır. Türk kültüründe de atasözleri için *sav, darb-ı mesel*, *mesel*, *meşhur söz*, *durub-ı emsal, atalar sözi*, *atasözü* kavramları kullanılmıştır (Aksoy, 1988: 14). İlk atasözlerine rastlanan eser Orhun Kitabeleri olmakla birlikte Kutadgu Bilig, Divan u Lügat-i't Türk, Dede Korkut Hikayeleri vb. eserlerde de Türk kültürünün en eski atasözlerine rastlanmaktadır. Ancak bir bütün olarak atasözlerine yer verilen eserlerin ortaya çıkması 15. yüzyılla birlikte gerçekleşmiştir (Oy, 1972: 180). Bu yüzyılda atasözlerinin toplandığı ilk derlemelerden biri Kitâb-ı Atalar adıyla bilinen eserdir. H. 885'te (M. 1480-1481) bir araya getirildiği mukaddimede kaydedilen fakat toplayıcısı bilinmeyen en eski atasözü derlemelerimizden Kitâb-ı Atalar'ın bugün için bilinen 1556 (?) ve 1526 tarihli iki nüshası vardır: Süleymaniye (Fatih) nüshası ve Paris nüshası (Böler, 2022: 19).

Süleymaniye (Fatih) Nüshası, kırmızı mürekkeple yazılmış olup Hâzâ Kitâb-ı Atalar Befermâyed Oğullara kaydı ile başlar. Günümüzde Süleymaniye Kütüphanesi Fatih Koleksiyonu 3543 numarada (115b-136a) yer alan nüsha, Velet Çelebi İzbudak tarafından 1936'da yayımlanmıştır. Toplam 697 atasözünün yer aldığı Fatih nüshasının istinsah tarihi olarak H. 963/Ramazan ayı (M. 1556) verilmiştir (Böler, 2022: 19- 20). Velet Çelebi İzbudak, yazmanın telif tarihini ise H. 885 (M. 1480 1481) olarak belirtmiştir (İzbudak, 1936: 3).

Derlemenin ikinci nüshası Fransa Millî Kütüphanesinde (Bibliothèque Nationale de France) Turc237 numarada yer alan Paris Nüshasıdır. Eserin adı, yazmanın başında Kitâb-ı Atalar Sözi olarak kayıtlıdır. Divani yazı stili ile yazılan ve toplam 659 atasözünün bulunduğu bu nüshanın istinsah tarihi H. 932/Cemaziyelevvel ayı (M. 1526)'dır (Böler, 2022: 19- 20).

Paris nüshasının mukaddimesinde derlemeyle ilgili olarak diğer nüshada yer almayan iki bilgiye daha rastlanır. Buna göre, mukaddimede atasözlerini bir araya getiren kişi, atasözlerini üç yılda derlediğini ve eserdeki toplam atasözü sayısının 1200 olduğunu ifade etmektedir. Doç. Dr. Tuncay Böler tarafından yapılan çalışmada Paris ve Fatih nüshalarından toplamda 781 atasözü tespit edilmiştir. Bu durumda *Kitâb-ı Atalar Sözi* adlı eserde hâlen 419 atasözünün eksikliğinden bahsedilebilir (Böler, 2022: 21). Bu çalışmada; Kitâb-ı Atalar Sözi'ndeki 781 atasözü içerisinde, sembol değeri olan bitki ve hayvanların tespiti yapılacak ve bu sembollerin hangi amaçla ve ne şekilde kullanıldığı açıklanacaktır. Atasözleri genellikle simgeler

üzerinden topluma mesajlarını ilettiği için bitkiler ve hayvanların bu simgecilikteki yerine değinilecektir. "İnsanlar, bir durumu direkt olarak ifade etmek yerine atasözlerinde neden sembollere başvurur?" sorusunun cevabı aranacaktır.

1. Sembol ve Sembolizm Kavramları Üzerine

Sembol sözcüğü Grekçe *sumbolos*tan Latince *sumbolus* şekline dönüşmüş oradan da Avrupa dillerine geçmiştir. *İşaret, iz, ima* anlamlarında kullanılmıştır. G. Durand, sembolü her şeyden önce işaret kategorisine dâhil etmiştir (1998: 8). Batı dillerinden Türkçeye giren sembol (İng. Symbol, Fr. Symbole, Alm. Symbol) kelimesi, Türkçede kullanılagelmiş olan *timsal* veya *remz* kelimesinin karşılığıdır (Çoruhlu, 2019: 17). *Misalli Türkçe Sözlük'*te, sembol kelimesinin iki ayrı anlamı verilmiştir. Buna göre sembol: "I. Bir fikir, düşünce, his vb.ni akla getiren, onu düşündüren işaret, resim, ses, harf, kısaltına vb. remiz, amblem, simge. II. Bir madde, cisim, işlem, miktar vb.ni belirtmek üzere yazılan veya basılan işaret, harf yahut kısaltma" manalarına gelmektedir (Ayverdi, 2010: 1081). Günümüzde sembol yerine daha çok simge sözcüğü tercih edilmektedir. *Türkçe Sözlük'*te simge kavramı sembol sözcüğü ile açıklanmış ve "duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret; alem, remiz, rumuz, timsal, simge" (Türkçe Sözlük, C.2, 1998: 1937) olarak tanımlanmıştır. Sembol kavramından türeyen sembolizm ise Türkçede simgecilik kavramıyla karşılık bulmuştur. Simgecilik sözlükte: "1. Olayları yorumlamaya veya inançları anlatmaya yarayan simgeler sistemi; sembolizm 2. Sanat eserinin değerini, gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında değil, duygu ve düşüncelerin, işaret ve biçimlerin uygunluk içinde düzenlenişinde gören, ayrıca kelimelerin müzik ve simge değerine dayanılarak en anlatılmaz duygu inceliklerinin bile sezdirilebileceğini savunan edebiyat ve sanat akımı; sembolizm" (Türkçe Sözlük, C.2, 1990: 1937) şeklinde açıklanmıştır.

İnsanoğlu, vermek istediği bir mesajı bazen doğrudan iletirken bazen de onu çağrıştıran kavramlar, mecazlar ve semboller üzerinden aktarır. Aslında bu çağrışımlar; ifadeyi güzelleştirir, dili zenginleştirir ve anlatılmak isteneni daha estetik bir forma sokar. Bu bağlamda söz ve yazı dilinde sembol kavramı; bir kavramın ya da varlığın yerine kullanılan, onu tanımlayabilecek metaforlardır. Sembolik dil veya anlatım, hemen hemen bütün dinlerde ve edebiyatlarda var olan ve başvurulan bir anlatım yöntemidir. Duygu ve düşüncelerin doğrudan değil de örtük bir biçimde, daha doğrusu birtakım sembolik değerler üzerinden dile getirilmesi anlatılanların daha ilgi çekici olmasına ve okuyucunun yaratıcı düşünmesine vesile olur (Demirel, 2012: 915). J. Chevalier'e göre, sembolsüz bir dünya teneffüs edilemez. Böyle bir dünya daha ziyade insanın ve insanlığın manen ölümüne davetiye çıkarır (Chevalier, 1973'ten akt. Yakıt, 1988: 147)

Semboller, temsil etme gücüne sahip olup temsil ettiği şeyi en güzel şekilde yansıtmalı ve onunla bir bütünlük oluşturmalıdır. Çünkü sembolik ifadeler; yerine geçme işleviyle, yerine geçtiği kavramı temsil ederler. Tabiatın bir parçası olarak insanlar; tabiatın pek çok unsurunu sembolleştirmiş; görünmeyeni, anlatılamayanı ya da anlaşılamayanı anlamlandırmak için sembolleri kullanmıştır. Sembole yardım eden kavramlar arasında özellikle imaj, metafor ve alegori önemli terimler olarak belirtilebilir (Çoruhlu, 2019: 19). Dilek ve düşüncelerin dolaysız, net bir şekilde ifade edilmesinin tehlikeli olacağı, mümkün olmayacağı veya hoş karşılanmayacağı durumlarda iş sembollere düşmektedir (Yıldırım, 2009: 2385-2386). Fıkralarda, fabllarda sıkça karşılaşılan bu durumun benzeri atasözlerinde de görülür. İnsanları bir konuda uyarmak ya da nasihat etmek gerektiğinde bazen duygu ve düşünceleri direkt söylemek yerine sembolleri kullanmak daha etkili olabilmektedir. Cemiyet hâlinde yaşayan

insanoğlu, muhatabının zihninde bir fikir ya da his uyandırmak istediğinde timsâllere/sembollere başvurur (Yalçın, 1314: 247-249).

2. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde Bitki ve Hayvan Sembolizmi

2.1. Bitki Sembolizmi

Tabiat, insanın semboller dünyasının ana merkezidir. İnsanların semboller açısından beslendiği temel kaynaklardan biri bitkilerdir. Atasözleri toplumun binlerce yıllık tecrübesini ortaya koyarken kullandığı metaforlar içerisinde bitkilerin de önemli bir yeri olmuştur. Türk milleti her zaman tabiatla ve tabiatın en önemli parçalarından biri olan bitkilerle güçlü bir iletişim kurmuştur. Bu durum, Türk milletinin sözlü anlatılarına, edebî eserlerine de yansımıştır. *Kitâb-ı Atalar Sözi* adlı eserde de bitkiler üzerinden kurulan bir semboller dünyası dikkat çeker. Bu semboller atasözleri üzerinden şu şekilde sınıflandırılabilir:

2.1.1. Ağaç

Türk kültüründe ağaç önemli bir yer tutmaktadır. Dede Korkut Hikâyelerinde her hikâyelerin sonundaki "Kölgelüçe kaba ağacun kesülmesün" alkışıyla (Ergin, 1989: 94) birlikte Salur Kazan hikâyesinde ağaç için kullanılan dinî ve kültürel nitelikteki kullanımlar (Ergin, 1989: 108- 109) ağacın Türk toplumundaki yerini ortaya koymaktadır. Ağacın beşikten mezara kadar hayatın her safhasında kullanılması insanların ona özel bir ilgi duymasına neden olmuştur (Tanyu, 1998: 456). Ağaç, insanların günlük hayatı içerisinde en çok yer eden tabiat unsurlarından biridir. Eserdeki atasözlerinde ağaç; rengiyle, boyuyla, hammadde oluşuyla, köküyle, dalıyla, yaprağıyla ve meyvesiyle içerisinde pek çok sembolü barındırmaktadır. Sayılan niteliklerin genelinde ağaç insanı temsilen kullanılır. Kitâb-ı Atalar Sözi adlı eserde ağaçla ilgili semboller dünyasına şu örnekler verilebilir:

Atasözü 1: "Ağaç kapu yapıldısa altun kapu açıldı." (Böler, 2022: 174).

Sembolik değeri: "Ağaç, bu atasözünde hammadde olarak altın ile mukayese edilmiştir. Önem seviyesi açısından zayıf fırsatları sembolize etmiştir."

Açıklaması: "Başarılı olmak için bazı fırsatlardan yararlanmayan biri için, daha güzel fırsatlar doğabileceği unutulmamalıdır." (Albayrak, 2009: 109).

Atasözü 2: "Ağaç ne kadar uzunısa göge ėrecegi yok." (Böler, 2022: 175).

Sembolik değeri: "Ağaç, bu atasözünde boy, seviye niteliğiyle yer almış; insanın makamını, zenginliğini, aklını, duygusunu sembolize edebilecek şekilde kullanılmıştır."

Açıklaması: "Her şeyin mutlaka bir sınırı ve sonu vardır. Söz gelimi bir insanın zekâsı ancak belli işler için yeterlidir, bütün işler için yeterli olması mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 109).

"İnsan ne denli yükselirse yükselsin, bir yerde durur. Erişilmesi doğa yasalarına aykırı olan yüksekliğe çıkamaz." (Aksoy, 1988: 119).

Atasözü 3: "Ağaç yumuşakın kurt yėr." (Böler, 2022: 175).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde ağaç; nahif, yumuşak huylu insanı temsilen kullanılmıştır".

Açıklaması: "Menfaatlerine düşkün olan kimseler, kendisini savunamayan yumuşak başlı insanlardan faydalanırlar." (Albayrak, 2009: 905).

Atasözü 4: "Bir ağaçdan okluk da çıkar, b.kluk da çıkar." (Böler, 2022: 205).

Sembolik karşılığı: "Ağaç bu atasözünde aileyi, soyu sembolize etmektedir."

Açıklaması: "Bir aileden iyi insan da çıkar, kötü insan da çıkar." (Albayrak, 2009: 250).

"Bir aileden iyi adam da çıkar, kötü adam da." (Aksoy, 1988: 192).

2.1.2. Çiçekler

Çiçek, tabiattaki çeşitleriyle birlikte Türk halk kültüründe güzelliği, tazelenmeyi, baharı, kadını temsilen kullanılmaktadır. Türk edebiyatının pek çok edebî ürününde çiçeklere ve çiçeklerle ilgili çeşitli motif ve imgelere sıklıkla yer verilir. Ele aldığımız eserdeki atasözlerinde de çiçeklerin sembolik anlamlarıyla kullanımlarına rastlanmıştır.

Çiçek

Atasözü 1: "Bir çiçeg ile yaz yarımaz." (Böler, 2022: 206).

Sembolik değeri: "Çiçek, bu atasözünde 'belirti', 'ibare' anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır.

Açıklaması: "Bir işin başarıyla sürdürülüp sonuçlandırılması için gerekli birkaç olanaktan birinin bulunması yeterli olamaz." (Albayrak, 2009: 252).

Gül

Atasözü 1: "Gül dikensüz olmaz." (Böler, 2022: 263).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde gül güzelliği, niteliği yüksek olan kişi ya da varlıkları sembolize ederken, diken kusuru simgelemektedir."

Açıklaması: "Her güzel şeyin mutlaka bazı kusurları vardır." (Albayrak, 2009: 487).

"Her güzel şeyin hoşa gitmeyen yönü de bulunur. Güzel şeyi elde etmek isteyen ya da elde eden kimse bunun gerektirdiği rahatsız edici şeyleri de hoş görmelidir." (Aksoy, 1988: 241).

2.1.3. Meyveler

Meyve, her toplumda olduğu gibi bir besin olarak Türklerin hayatında da önemlidir. Besin olması yanında, bazı meyvelerin Türk kültüründe özel bir yeri ve sembolik anlamları mevcuttur. Sözlü anlatılarda, inanışlarda, geçiş dönemlerinde bu meyvelere rastlanır. W. Radloff'un Altay Türkleri arasından derlediği yaratılış mitinde, Tanrı katında; yani, cennette yaratılan insanların dokuz dallı bir ağacın meyvesinden beslendikleri ifade edilmektedir. Yine yaratılış mitinde yasak meyvenin yenmesi Eje ve Törüngey'in cezalandırılmasına sebep olmuş; kadına doğurganlık vasfının verilmesi de yasak meyvenin yenmesiyle gerçekleşmiştir. Kur'an'da hurma, zeytin, incir, nar gibi ağaçlardan özellikle söz edilmekle birlikte, yasaklanan meyve ağacının meyvesinin ne olduğu hakkında bilgi verilmemektedir (Açа, 2005: 11- 12). Eski Türk inanç sisteminde, kutlu ağaçların çoklukla meyvesiz ağaçlar olduğuna inanılmaktadır (Ergun, 2000: 23-24). Bunun yanında meyve veren ağaçlar da yaşamın devamı açısından önemli olup meyveler, sözlü edebiyat ürünlerinde gerek gerçek anlamlarıyla gerek bir sembol olarak yer almıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de yoğun olmamakla birlikte meyvelerin sembolik kullanımları mevcuttur:

Üzüm

Atasözü 1: "Hīc üzüm yoğdur ki g.tünde çöpi olmaya." (Böler, 2022: 270).

Sembolik değeri: "Üzüm, bu atasözünde başta insan olmak genel olarak varlıkları simgelemiştir."

Açıklaması: "Hiçbir şey mükemmel değildir; her şeyin kendisine göre bir kusuru vardır." (Albayrak, 2009: 532).

Karpuz

Atasözü 1: "İki karpuz <bir> koltuğa sığmaz." (Böler, 2022: 272).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde karpuz iş, uğraşı sembolize etmektedir."

Açıklaması: "Aynı anda iki işi bir arada yürütmek mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 543).

"Bir kimse iki büyük işi aynı zamanda yapamaz." (Aksoy, 1988: 322).

Yemiş

Atasözü 1: "Yėmiş yė, ağacın sorma." (Böler, 2022: 360).

Sembolik değeri: "Yemiş bu atasözünde menfaati, geliri, faydayı simgelemektedir."

Açıklaması: "Kendisine iyilikte bulunulan bir kimsenin, bu iyiliğin kaynağını merak edip öğrenmek istemesi yersizdir." (Albayrak, 2009: 707).

"Önemli olan, sana bir nimetin gelmiş olmasıdır. Ondan yararlanmaya bak. Nereden geldiğini bilmene gerek yoktur." (Aksoy, 1988: 456).

Elma

Elma, Türk kültüründeki ve halk anlatılarındaki en yaygın metaforlardan biridir. Türk kültüründe geniş bir yere sahip olan elma şifa kaynağı olarak değerlendirilmiş; verimliliğin, zürriyetin, ebedîliğin, gençliğin, güzelliğin, kuvvetin, sağlığın, sevginin, inancın sembolü olmuştur (Şimşek, 2008: 193). Destan, halk hikâyesi ve masallarda kahramanlar, genellikle ana ve babalarının ihtiyarlık çağlarında kutlu bir kişi tarafından (aksakallı pir, eren, dede, Hızır) verilen elmayı yemelerinden sonra dünyaya gelirler (Açа, 2011: 13). Manas Destanında kahramanın doğumunda da elma kısırlığın giderilmesinde en dikkat çeken motiftir (İnan, 1995: 6). Ele aldığımız eserde de elmayla ilgili sembolik anlamlar barındıran atasözleri mevcuttur.

Atasözü 1: "Bir almayı bir akcaya soy, biñ armıdı bir akçaya soyma." (Böler, 2022: 206).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde elma ve armut, yapılacak bir işi sembolize etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bir işi doğru ücret karşılığında yapmakta bir sakınca yoktur. Ancak hak edilen karşılık alınamıyorsa söz konusu işin yapılmasına gerek yoktur." (Böler, 2022: 206).

Hurma/ Kestane

Atasözü 1: "İlerü zamanda deve hurma kığlardı, şimdi kestane kığlamaz." (Böler, 2022: 272).

Sembolik değeri: "Hurma değerli olan herhangi bir şeyi temsil ederken kestane ise daha az kıymette varlıkların yerine kullanılmıştır."

Açıklaması: "Eski zamanlarda her şey çok daha kıymetli ve bereketliydi. Şimdi geçmişin esamesi bile okunmuyor." (Böler, 2022: 272).

2.2. Hayvan Sembolizmi

Semboller, toplumun kültürel ve sosyal geçmişine ya da arka planına bilgi sahibi olmamıza olanak sağlamaktadır (Sagalayev, 2017: 19-38). Hayvanlar da bozkır kültürü içerisinde, atlı-göçebe yaşam tarzını benimseyen Türklerden bugüne kadar toplum hayatının hemen her safhasında önemli bir role sahip olmuştur. İnsanlarla kurdukları ilişkiden kaynaklı olarak hayvanların en belirgin nitelikleri toplumun sözlü ürünlerine yansımış, atasözlerinde de sembol olarak birçok hayvana yer verilmiştir. En eski zamanlardan beri hayvanlar; av, beslenme, iş-hizmet, yardımcılık, yoldaşlık, güzellik- çirkinlik, kutsallık- acizlik, vahşilik-uysallık, iyilik- kötülük, güçlülük- zayıflık, asalet- basitlik, zararlı olma- faydalı olma gibi nitelikleriyle toplumun tecrübeyle şekillendirdiği atasözlerinde yer bulmuştur. Hayvanların atasözlerinde sembol olarak kullanımı; atasözlerinin üretildiği toplumun kültürü, sosyal yapısı, inançları, değerleri ve hayvanlara genel bakışıyla doğrudan ilgilidir. Zira insanlar, en çok bağ kurdukları ya da sosyo-kültürel açıdan hayatlarında bir işlevi olan hayvanlara atasözlerinde daha çok yer vermişlerdir. Atasözlerinde hayvanların, metaforlar yoluyla birer sembole dönüştüğünü söylemek mümkündür. Sembol olarak kullanılan bu hayvanların seçiminde yaratıldığı toplumun dinî, sosyo-kültürel ve çevresel şartları etkili olmuştur. Söz gelimi yaşanılan coğrafyada en sık karşılaşılan ya da gündelik hayatta en çok istifade edilen hayvanlar atasözlerinde kullanılmış hedef kitleye verilmek üstenen mesajlar bu semboller vasıtasıyla aktarılmıştır (Solmaz, 2022: 4).

Bazı hayvanlar, toplum belleğindeki olumlu nitelikleriyle (at) bazıları olumsuz nitelikleriyle (domuz) sembolleştirilirken; kimi hayvanlar ise (kurt, öküz, eşek gibi) bazen olumlu bazense olumsuz bir sembole dönüşmektedir. Hayvanların Kitâb-ı Atalar Sözi'nde yer alan atasözlerindeki sembolik karşılıkları örneklerden hareketle şu şekilde ele alınabilir:

2.2.1. Hizmet Hayvanları ve Büyükbaş Hayvanlar (At- Eşek- Öküz-Tosun- Deve- Dana-İnek)

Eşek

Eşek, Türk toplum hayatında eskiden beri yer alan hayvanlardan biridir ancak çok makbul görülmez. Birçok yörede eşek anırması ölüm, felaket ve uğursuzluk olarak değerlendirilir (Ünalan, 2023a: 54). Eski Türklerde bir çiftçi hayvanı olarak bilinen eşek, Anadolu'da ise insana yakın ve yararlı bir hayvan olarak nitelendirilmiştir (Ögel, 1995: 541). En belirgin özellikleri insanlara hizmet etmek ve yük taşımak olan eşek; atasözlerinde sesiyle, inatçılığıyla, zekâsıyla, ahmaklığıyla, şekilsel özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar, eşeklerde tecrübe ettikleri nitelikleri sembollere dönüştürerek atasözlerinde kullanmışlardır. Kitâb-ı Atalar Sözi'ndeki atasözlerinde de eşeklerle ilgili bu simgeselliği görmek mümkündür:

Atasözü 1: "Acıyan ėşek atdan geçer." (Böler, 2022: 171).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek zor durumda kalan, acıya maruz kalan ve niteliği zayıf insanı sembolize etmiştir. At ise üstünlüğü simgelemiştir."

Açıklaması: "Normal şartlarda yapması gereken işi yapıp beceremeyen bir insan, zor bir durumda söz konusu işi beklenenden daha güzel bir şekilde yapar." (Albayrak, 2009: 89).

Atasözü 2: "Alçak ėşek timarlamağa geñez olur." (Böler, 2022: 177).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, kolayca tesir altına alınan, zayıf kişileri sembolize etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Güçsüz, zayıf ve koruyucusu olmayan kişileri etki altına almak kolaydır." (Böler, 2022: 177).

"Kendisine karşılık verilemeyecek, zor durumda kalınmayacak işleri insan kolayca ve korkusuzca yapar." (Albayrak, 2009: 135).

Atasözü 3: "Devletlünüñ ʿavreti ölür, bī-devletüñ eşeği." (Böler, 2022: 228).

Sembolik değeri: Eşek bu atasözünde en değerli şeyi simgeler."

Açıklaması: "Zenginlerin kayıpları bile kimi zaman onların lehine olabilir. Fakirler ise kendilerine en gerekli olanı kaybeder." (Böler, 2022: 228).

Atasözü 4: "Ėşege sormışlar: 'Bugün kanda gidersin?', 'Anı bizlengiç bilür.' dėmiş." (Böler, 2022: 246).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, birilerin emrinde çalışan işçiyi temsil etmektedir

Açıklaması: "Bir işçinin ne kadar çalışacağına kendisi değil, o işyerinde yönetici karar verir." (Albayrak, 2009: 431).

Atasözü 5: "Ėşegi dügüne okumışlar yá su eksükdür yá odun eksükdür." (Böler, 2022: 247).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, başkalarının hizmetinde bulunan kişileri simgeler."

Açıklaması: "Görevi başkalarının hizmetinde bulunmak olan bir insan, beklemediği bir yere çağrıldığında ya da beklemediği bir ilgi gördüğünde bunun ona yaptırılacak bir işin karşılığı olduğunu anlamakta gecikmez." (Albayrak, 2009: 432).

"İşi gücü başkasına hizmet etmek olan bir kişi, kendisinin ağırlanacağı anlamını taşıyan bir çağrı alsa şöyle düşünür: 'Bu çağrı, beni ağırlamak için değil, kendilerine hizmet ettirmek içindir.' Böyle düşünmekte haklıdır da." (Aksoy, 1988: 273).

Atasözü 6: "Eşegi issi dėdügi yėre bağla." (Böler, 2022: 247).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, iş anlamında sembolleştirilmiştir."

Açıklaması: "Bir işyerinde çalışan kimse, olumsuz bir duruma yol açacağını bilse de, işi iş sahibinin istediği şekilde yürütmelidir." (Albayrak, 2009: 432).

"Sana emanet edilen işi, sahibinin isteğine uygun olarak yap. Kötü bir sonuç ortaya çıkarsa sen sorumlu olmazsın." (Aksoy, 1988: 274).

Atasözü 7: "Ėşegi tımarlayan osuruġına katlanur." (Böler, 2022: 248).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, faydalanılan bir varlık ya da kişiyi temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Birinden faydalanan kimse, faydalandığı kişinin kaprislerine, kötü yönlerine katlanmayı bilmelidir." (Albayrak, 2009: 432).

"İşini başkasına, daha Allah'a emanet etmekle sağlama bağlamış olmazsın. Onu sağlama bağlamak için önce sen bütün olanaklarını kullanacaksın; ondan sonra başkasına emanet edeceksin." (Aksoy, 1988: 273).

Atasözü 8: "Oldı oldı; olmadı, kara ėşek kapuda bağlı." (Böler, 2022: 319).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek, mevcutta var olan bir malı ya da nesneyi simgelemiştir."

Açıklaması: "Bir şey olacaksa olur, olmazsa da yapılacak bir şey yoktur, eldekiyle yetinmesini bilmek gerekir."(Böler, 2022: 319).

Atasözü 9: "Eşek eti dirile tatludur." (Böler, 2022: 249).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde eşek; iş görebilecek fiziki olarak güçlü kişileri kastederek kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kaba ve cahil kimseler güçlü ve kuvvetli olup iş görebildiklerinde kendilerine ilgi gösterilir." (Albayrak, 2009: 436).

"Eşek eti diri iken tatlıdır, eşek eti yenmez, ancak ondan diri iken istifade edilir." (İzbudak, 1936: 50).

At/ Tay

Türk kültüründe en çok karşılaşılan motiflerden biri attır. At; asaleti, gücü, hızı, dayanıklılığı, sadakati ve yoldaşlığıyla olumlu bir simgeye dönüşmüştür. Türklerin atı ehlileştirmesi bozkır hayatı içerisinde büyük bir rahatlık sağlamış ve atlı- göçebe kültürün doğuşunda önemli bir rol oynamıştır. Divanü Lügâti't-Türk'te yer alan "At Türk'ün kanadıdır." (Atalay, 1985: 48) ifadeleriyle atın Türk kültüründeki önemine değinilmiştir. At, konar-göçer hayatta sadece binek hayvanı değil, aynı zamanda savaş aracı, yiyecek, içecek ve giyecek kaynağı idi (Çınar,1993: 1). Türk destanlarında da kahramanın en yakın dostu, yoldaşı, derttaşı olmuş, onların uzak yollarını yakın eylemiştir. Epik bir kahraman için at olmazsa olmaz öneme sahiptir. Atın süratli ve hızlı oluşu, onu kullanan toplulukları başka topluluklardan üstün kılmış, onları at üzerinde kurulmuş imparatorluklar olarak tarih sahnesine çıkarmıştır (Durmuş, 1997: 13-19). Bu durumda at, Türklerin hem sosyal hayatının bir parçası olmuş hem de nitelikleriyle kültürel bir değer kazanmıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi adlı eserde de atın sembol olarak kullanıldığı pek çok atasözü mevcuttur.

Atasözü 1: "Tay atdan tayak yėgdür deminde." (Böler, 2022: 341).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde tay toyluğu, tecrübesizliği simgelemiştir."

Açıklaması: "İş bilmez, tecrübesiz insanların karşısındakilere zarar verme ihtimali yüksektir. Güven noktasında böyle kimselere temkinli yaklaşmak gerekir. Hatta yerine göre, daha etkisiz fakat zararı dokunmayacak birini tercih etmek evladır. Tecrübesiz, iş bilmeyen kimselere güvenip sırtını dayamaktansa zararsız bir varlığa dayanmak daha iyidir.

"Yerine göre, iki yaşlı taydan bir değnek daha iyi işe yarar." (İzbudak, 1936: 32).

Atasözü 2: "Yügrük at yemin kendü arturur." (Böler, 2022: 368).

Sembolik değeri: "Yüğrük at, iş bilinci olan insan yerine kullanılmıştır."

Açıklaması: "İşini iyi yapan insan hem kazancını hem de kendi değerini artırmış olur." (Albayrak, 2009: 438).

"Görevini başarı ile yürüten kişi, bunun mükâfatını görür. Ödüllenince de görevini daha büyük bir çaba ile yapar." (Aksoy, 1988: 470).

Atasözü 3: "Atuñ kulaġın kesüñ, yine atdur; doñuzuñ kuyruġın kesüñ, yine donuzdur." (Böler, 2022: 184).

Sembolik değeri: "At bu atasözünde iyi insanları simgelemiştir."

Açıklaması: "Ne yapılırsa yapılsın insanların özünde var olan iyi ya da kötü nitelikler yok edilemez. İyi iyidir, kötü de kötüdür." (Böler, 2022: 184).

"Atın kulağı kesilmekle kıymetten düşmez; domuzun kuyruğunu kesmekle de onun çirkinliği ne artar ne de eksilir." (İzbudak, 1936: 60).

Atasözü 4: "Avcı atın it yemez." (Böler, 2022: 184).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde at aynı amaca hizmet eden kişilerden birini temsil eder."

Açıklaması: "Aynı amaca hizmet eden ve o doğrultuda hareket edenler birbirlerine zarar vermezler." (Böler 2022: 185)

Atasözü 5: "Bezirgánı bit yėr, kazanduğın at yėr." (Böler, 2022: 196).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde genelde atın olumlu niteliklerinin dışına çıkılarak at menfaatçi kişileri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bazı insanların ve onların servetlerinin menfaat düşkünü kişiler tarafından kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmasını anlatır." (Böler, 2022: 196).

Atasözü 6: "Biregü atına binen tīz iner." (Böler, 2022: 207).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde at başkalarının desteğini ya da varlığını sembolize etmektedir."

Açıklaması: "Elin desteğine güvenerek iş yapmaya kalkışan kimseler, kısa bir süre sonra tek başlarına kalırlar." (Albayrak, 2009: 396).

Atasözü 7: "Bir sürçen atuñ ayagın kesmezler." (Böler, 2022: 212).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde at, faydalı insanı temsil etmektedir."

Açıklaması: "Bir işyerinde uzun süre çalışmış ve faydalı olmuş bir insan bir hata yaptığında kendisine ağır gelebilecek bir ceza vermemek gerekir." (Albayrak, 2009: 263).

Atasözü 8: "Boş torbayıla at dutulmaz." (Böler, 2022: 214).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde at; fayda, kâr, kazanç anlamında kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bir iş için gerekli yatırımı yapmadan, o işten beklenen kazancı elde etmek mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 272).

"1. Çıkar göstermezseniz bir kimseyi bir yere bağlayamazsınız. 2. Özveride bulunmadan istediğiniz şeyi elde edemezsiniz." (Aksoy, 1988: 205).

Atasözü 9: "Ėşek atın ne yoldaşı, yoksul bayıñ ne gardaşı." (Böler, 2022: 249).

Sembolik değeri: "At, bu atasözünde iki denk olmayan kişiden üstün olanını simgelemiştir."

Açıklaması: "Benzer özelliklere, sosyal imkânlara ve statüye sahip olmayan insanların birbirleriyle arkadaşlık etmesi mümkün değildir." (Böler, 2022: 249).

"Eşek ata yol arkadaşı, fakir zengine kardeş olamaz." (Albayrak, 2009: 435).

Öküz

Türk kültüründeki önemli hizmet ve yük hayvanlarından biri de öküzdür. Oğuz Kağan destanında öküz, güçlülüğü ifade etmek için bir benzetme içerisinde kullanılmış ve Oğuz'un ayağı öküz ayağına benzetilmiştir (Bang ve Arat, 1936: 11). Yine aynı eserde Çürçet ülkesinde; atların, öküzlerin ve buzağıların çokluğundan bahsedilmektedir (1936: 27). Dede Korkut Hikâyelerinde de Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesinde (Ergin, 1989: 77- 95) ve Kanlı Koca Oğlı Kan Turalı Hikâyesinde (Ergin, 1989: 184- 198) gücün temsili olarak kahramanların damızlık öküz olan boğayla mücadelesine yer verilir. Ayrıca Oğuz isminin etimolojisiyle ilgili çalışmalarda kelimenin anlamlarından biri, Oğuz Han'ın boynuzlu tasavvur edilmesinden ötürü "öküz"dür (Bayat, 2004: 71- 72). Bu bilgilerden de anlaşılacağı üzere öküz, Türklerin atlı-göçebe olduğu dönemlerde kullanılmıştır. O dönemde yük hayvanı ve besin kaynağı olan öküz, Türklerin yerleşik hayata geçmesiyle zirai hayatın en değerli unsurlarından biri hâline gelmiş ve çiftçinin iş hayatındaki temel dayanağı olmuştur. Bu durum; sözlü edebiyata da yansımış öküzle ilgili pek çok anlatı, şiir, atasözü ve deyim ortaya çıkmıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de öküzle ilgili birçok atasözü mevcuttur. Bu atasözlerinde; öküzün gücü, dayanıklılığı, çalışkanlığı ve fiziki özelliklerine bağlı olarak sembolik kullanımlarına şu örnekler verilebilir:

Atasözü 1: "Ortaklık öküzden başka buzağu yėgdür." (Böler, 2022: 320).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde öküz, ortak olunan herhangi bir ürünü, malı temsilen kullanılmıştır.

Açıklaması: "Ortak mal, insanın kendisinin değil, bütün ortaklarındır. Dolayısıyla ortak olan bir inekten veya öküzdense, insanın kendisine ait olan bir buzağı daha iyidir." (Albayrak, 2009: 737).

"Kişinin ortaklık önemli malı olmasından, yalnız kendisinin azıcık malı bulunması daha iyidir." (Aksoy, 1988: 401).

Atasözü 2: "Öküz ile oynayan danaya boynuz yeter." (Böler, 2022: 322).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde öküz, cüsse olarak büyüklüğünden ötürü büyük işler yapan insanları ya da tanınan kişileri temsil etmek üzere kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kendi yetersizliğinin farkında olmadan boyundan büyük işlere karışan insanlar bundan zarar görürler." (Böler, 2022: 322).

Atasözü 3: "Tanayı çok alan öküzi dahı oğurlar." (Böler, 2022: 329).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde öküz; yaşlanmış, iş gücü azalmış bu nedenle önemi azalmış kişileri simgeler."

Açıklaması: "Geleceğini garantiye almış olan kimseler, önemli sayılabilecek bazı şeyleri gözden çıkarmaktan çekinmezler." (Albayrak, 2009: 325).

"Dana hırsızlığında mümaresesi olan bir zaman gelir ki öküz çalmaya da başlar." (İzbudak, 1936: 51).

Atasözü 4: "Yatur öküze yėm yokdur." (Böler, 2022: 357).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde öküz; çalışmayan, tembel insanı sembolize eder."

Açıklaması: "Çalışıp çabalamayan kişiler hiçbir şey elde edemezler." (Böler, 2022: 357).

İnek

Büyükbaş hayvanlar içinde eti, sütü ve doğurganlığı için kullanılan inek de Kitâb-ı Atalar Sözi'nde bir örnekte sembolik olarak kullanılmıştır.

Atasözü 1: "Südsüz inek mėlegen olur." (Böler, 2022: 334).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde inek; verimsiz, başarısız, üretken olmayan insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kabiliyetsiz, yeteneksiz, verimsiz kimseler bu açıklarını kapatmak için fazla konuşarak kendilerini kabul ettirmeye çalışırlar." (Albayrak, 2009: 806).

"Çevresine yararlı olmayan, elinde avucunda bir şey bulunmayan kişi, hep acıklı ve üzüntülü konuşur." (Aksoy, 1988: 435).

Deve

Türk kültüründe önemli yer tutan hayvanlardan biri de devedir. Göktürkler zamanından kalan kaya resimlerinde deve figürleriyle karşılaşılmıştır (Ögel: 2000: 334). Moğolistan'da kayalara yapılmış çizimlerle kanıtlanmış olan, *develer* arasında dövüş düzenleme geleneği, aynı şekilde (tüm hayvan dövüşleri gibi) Şamanist kökenli söylenleri veya boy söylenlerini akla getirmektedir (Roux, 2011: 64). Dede Korkut Hikâyelerinde düzenlenen toylarda attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırma (Ergin, 1989: 81) geleneği de Türk kültüründe deveye verilen önemi göstermektedir. Türkler, bozkır kültürünün bir parçası olan develeri evcilleştirerek ondan çeşitli şekillerde faydalanmışlardır (Ünalan, 2023: 12). Deve, İslamiyet'ten sonra da Türkler arasında kutsal bir hayvan olarak görülmeye devam etmiştir. Araplar arasında uğur getirdiğine inanılan, dayanıklılığı ve gücü temsil eden deve; göçebe yaşayan Araplar için son derece önemliyken (İ. Ünalan, 2023: 100) Anadolu'da göçebe yörüklerin hayatında da aynı şekilde yer edinmiştir. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de deveyle ilgili atasözlerinin sembolik olarak kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Atasözü 1: "Begler deve bigi olur, kancaruya olursa yėdilür." (Böler, 2022: 196).

Sembolik değeri: "Deve bu atasözünde hükmedilen kişileri sembolize etmektedir."

Açıklaması: "İnsan, bey de olsa her şeyi bilemez; bu nedenle bazen -olumsuz sonuçlar doğursa da- başkalarının yönlendirmeleriyle hareket eder." (Böler, 2022: 196).

"Beyler deve gibidir, nereye çekseler oraya giderler." (İzbudak, 1936: 32).

Atasözü 2: "Bazlamaç bilmeyen deve, tabanın bazlamaç sanur." (Böler, 2022: 196).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde deve, herhangi bir konuda bilgisi olmayan insanı simgeler."

Açıklaması: "Bir konu hakkında bilgi sahibi olmayanlar, bilgi sahibi olmadıkları o konuyu hiç olmadık bir durum ya da varlıkla ilişkilendirirler." (Böler, 2022: 196).

Atasözü 3: "Çuval-dūz yurdusı deñlü delikden deve deñlü sovuk girür." (Böler, 2022: 222).

Sembolik değeri: "Deve, bu atasözünde fiziki olarak iri yapılı olması yönüyle sembolize edilmiş ve ölçü bildirmiştir."

Açıklaması: "1. Soğuktan insanın kendini koruması gerektiğini anlatır. 2. Önemsiz gibi görünen bazı olaylar ciddi sıkıntılara yol açabilir." (Böler, 2022: 222).

"Küçük bir olumsuzluk, tahmin edilenden büyük zararlara yol açar." (Albayrak, 2009: 542).

"Kışın, çuvaldızın gözü kadar delikten deve boynu kadar soğuk girer." (İzbudak, 1936: 52).

Atasözü 4: "Dek duranuñ devece assısı vardur." (Böler, 2022: 224).

Sembolik değeri: "Deve, bu atasözünde fayda olarak büyüklüğü simgelemiştir."

Açıklaması: "Sessiz, sakin olmanın insan için önemli yararları vardır." (Böler, 2022: 224).

"Korkusuz ve gözü pek davranmak, insana büyük faydalar sağlar." (Albayrak, 2009: 330).

"Elin iyisine, kötüsüne karışmayıp kendi işiyle meşgul olan ve herkesle hoş geçinen kimse daima kazanır." (İzbudak, 1936: 18).

Atasözü 5: "Deve ölürse derisi eşeğe yük olur."(Böler, 2022: 227).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde deve, önemli kişileri simgelemek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Toplumda önemli görevler üstlenmiş kişilerin ölümü sonucu ortaya çıkan sıkıntı ve zorlukları halk çeker." (Albayrak, 2009: 346).

Atasözü 6: "Deveye binüp yara pusma." (Böler, 2022: 227).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde deve, görülmemesi mümkün olmayan büyük şeyleri simgelemek için kullanılmıştır"

Açıklaması: "Önce bir işi yapmak, sonra onu gizlemek doğru bir davranış değildir." (Albayrak, 2009: 348)

"Deveye binip de dağın yanına, uçurumuna siper olmaya kalkışma, pusuya saklanacaksan deveden in, kendin gizlen; kabahatin meydanda iken birtakım tevilat ile gizlemeye kalkışma, neticede mahcup olursun." (İzbudak, 1936: 46).

Atasözü 7: "Deveye burç geregise boynın uzada." (Böler, 2022: 227).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde deve, toplumda konumu olan bir insanı simgelemek üzere kullanılmıştır."

Açıklaması: "Gururlu ve zengin bir insana bile bir şey gerekli oldu mu, onu elde etmek için kendi olanaklarından yararlanır, gerekirse başkalarına boyun eğmekten kaçınmaz." (Albayrak, 2009: 348).

"Kişi kendisine gerek olan şeyi elde etmek için yorgunluğa katlanmalıdır." (Aksoy, 1988: 239).

Atasözü 8: "Deve yėrine deve çöker." (Böler, 2022: 228).

Sembolik değeri: "Deve, bu atasözünde toplumda konumu olan insanları sembolize etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Akıllı bir insan, akıllı insanların yaptıklarını yapar. Dolayısıyla yitirilen akıllı bir insanın yeri boş kalmaz, hemen dolar." (Albayrak, 2009: 345).

"Değerli bir kimseden boşalan yeri ancak o değerde başka bir kimse doldurabilir." (Aksoy, 1988: 239).

Atasözü 9: "Deveyi yėl aldı, dėrler; tozunı gökde iste." (Böler, 2022: 228).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde deve; mübalağalı, büyük bir iddia ya da dedikoduyu temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bir konuyla ilgili önemli bir iddia varsa kanıt istemeden bu iddialara inanmamak gerekir." (Böler, 2022: 228).

2.2.2. Vahşi Hayvanlar (Aslan-Kaplan- Kurt- Domuz-Tilki)

Türk kültürü içerisinde evcil hayvanlar yanında, tabiatta sıkça karşılaşılan vahşi hayvanların da önemli bir yeri vardır. Bu hayvanlar, bozkır kültüründen beri Türklerin sözlü ve yazılı edebiyatına da yansımıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de vahşi hayvanlar, belirgin nitelikleriyle sembolik olarak kullanılmıştır. Bu hayvanlara ve atasözlerindeki kullanımına şu örnekler verilebilir:

Aslan

Aslan; toplumsal bellekte vahşiliği, asaleti, büyüklüğü, liderliği, itibarı, kuvvet ve kudreti ile bilinen bir hayvandır. Araplarda Cahiliye döneminden itibaren cesaretin, yiğitliğin ve korkusuzluğun sembolü olan (İ. Ünalan, 2023b:54) aslan, Altaylarda Pazırık kurganlarından ele geçirilen eserlerdeki aslan-grifon tasvirleri bize aslanın Türklerde daha erken devirlerden itibaren tanındığını gösterir (Çoruhlu, 2011: 159). Dede Korkut Hikâyelerinde Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy'da, "Anamın adını dir isen Kağan Aslan" ifadesi yer almaktadır (Ergin, 1989: 214). Yine bazı Türk hükümdarların adlarının Aslan olması Türk kültüründe aslanın asalet, güç, korkusuzluk, liderlik yönlerinin yöneticilere aktarılmasıyla ilişkilendirilebilir. Aslanın bu nitelikleri ele aldığımız atasözlerinde de sembolik olarak yer almıştır:

Atasözü 1: "Aç arslandan tok toñuz yėgdür." (Böler, 2022: 172).

Sembolik değeri: "Aslan; bu atasözünde soyluluğu, gücü temsilen kullanılmıştır. Domuz ise soysuzluğu, kötülüğü, pisliği sembolize etmiştir. Ancak soylu kimselerden olup asaletine uygun pozisyonda olmayanların hoş görülmediği anlatılmıştır."

Açıklama: "Soysuz olmalarına rağmen istediklerini elde etmiş kişilerin insanlara vereceği zarar, soylu ve güçlü olmalarına karşın istediklerini elde edememiş ve açıkta kalmış kişilere nispetle daha azdır. (Böler, 2022: 172).

Soylu olmak veya güçlü olmak tek başına bir anlam ifade etmez. Bunu faydalı hâle getirecek başka özelliklere de sahip olmak gerekir." (Albayrak, 2009: 89).

"Sadece soyluluk işe yaramaz. Soysuz olup para kazanan, soylu olup da para kazanmayandan üstündür." (Aksoy, 1988: 109).

Atasözü 2: "Alıla arslan dutulur, gücile gücigen tutulmaz." (Böler, 2022: 178).

Sembolik değeri: "Zekânın önemini vurgulayan bu atasözünde aslan heybeti ve gücü temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsan zekâsını kullanarak kendisinden çok güçlü ama daha az zeki canlıları yenebilir. Oysa insan güç kullanarak kendisinden güçsüz ama daha zeki canlıları yenemez." (Albayrak, 2009: 132).

Atasözü 3: "İki çetük bir arslana tapdur." (Böler, 2022: 271).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde aslan yine gücü ve güçlülüğü sembolize etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Güçsüzlerin güç birliği yapması, güçlülerin gücünü kırar." (Albayrak, 2009: 546).

Kurt

Tarih boyunca büyük devletler kurmuş olan Türklerde kurt, bir sembol hâline gelmiş olup (Ögel, 1995: 115) Türklerin en fazla değer verdiği hayvandır. Kurt, savaşçı bir toplum olan Türklerin atlı-göçebe kültürden günümüze kadarki bütün dönemlerinde önemini sürdürmüş; Türk milletinin savaş gücünü simgelemiştir (Sarı, 2017: 8). Kurt; Türk halk belleğinde genellikle gücü, asaleti, dayanıklılığı, korkusuzluğu, cesareti, kudreti ve aklı temsil eder. Kurdun Türk sosyo-kültürel hayatında bu kadar tesir etmesindeki en önemli unsur, onun ata olarak görülmesiyle ilgilidir (Yeşil, 2015: 143). Göktürklerde kurt dişi yani büyük annedir (Ögel, 1995: 115), Oğuz Kağan Destanında ise yol göstericidir. Oğuz Kağan sefere çıktığında çadırına güneş gibi bir ışık girmiş, ışıktan gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıkıp Oğuz'a rehberlik yapmıştır (Bang ve Arat, 1936: 19). Kurt, sözlü edebiyat ürünlerinden olan atasözlerinde de en fazla karşılaşılan hayvanlardan biridir. Kitâb-ı Atalar Sözi adlı eserde de en çok sembolize edilen hayvanlardan biridir. Bu durum Türklerin kurtla olan bağıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Eserde kurtla ilgili atasözlerine şu örnekler verilebilir:

Atasözü 1: "Asi kuzıya kurt yėtmez." (Böler, 2022: 182).

Sembolik değeri: "Kuzu genellikle nahifliği, şirinliği, zarifliği simgelerken kurt gücü, öfkeyi, korkuyu, gözü karalığı temsil eder. Bu atasözünde kuzu da kurt da asilik ve öfke yönünden insanı temsilen kullanılmış sembollerdir. Ancak sembol olan kurt ve kuzu arasında arasında bir rol değişimi söz konusudur."

Açıklaması: "Dik başlı kimselerin karşısında en güçlüler dâhi duramaz." (Böler, 2022: 182).

"Kurt, yürümekten, koşmaktan perva etmez ama sürüden azan kuzu can korkusuyla o kadar koşar ki kurt bile yetişemez." (İzbudak, 1936: 60).

Atasözü 2: "Ayuyı beliñlet, temáşáya bak; kurdı beliñlet kefen yarakla." (Böler, 2022: 188).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde ayı; kaba saba, cahil ama beden gücüne sahip kimseleri; kurt ise daha çok aklı ve gururu temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "1. Kızdırılan bir ayı, kendisini kızdıran kimseler karşısında gülünç durumlara düşer. Kızdırılan bir kurt ise kendini kızdıranların canına kastetmekten geri durmaz. 2. Bilgisiz ve kaba bir kimse kızdırıldığında gülünç durumlara düşer; gururuna düşkün bir kimse kızdırıldığında ise kendisini kızdıranların canına okur." (Albayrak, 2009: 207).

Atasözü 3: "Kurda ayak assı ėtmez ,ōrusbiye <ögüt assı ėtmez> (Böler, 2022: 303).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kurt; zarar vermek için bir hedefe odaklanmış kimseleri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Niyeti kötü olan kimselere hiçbir şey engel olamayacağı gibi öğüt de fayda vermez." (Böler, 2022: 303).

Atasözü 4: "Kurd enügi yine kurd olur." (Böler, 2022: 303).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde soya çekim vurgulanmış; kurt kelimesiyle güçlü, akıllı, savaşçı insanlar kastedilmiştir."

Açıklaması: "Her canlı kendi soyunun özelliklerini taşır." (Albayrak, 2009: 680).

Atasözü 5: "Kurdı basmağa kurd bigi köpek gerek." (Böler, 2022: 304).

Sembolik değeri: "Kurt, bu atasözünde olumsuz tipleri sembolize etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Toplumdaki kötüleri yok etmek için onların yaptığı kötülüklerden daha büyük kötülük yapabilecek güce sahip olmak gerek." (Albayrak, 2009: 678).

Atasözü 6: "Kurdıla koyun dōst olmaz." (Böler, 2022: 304).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde de kurt; saldırgan, güçlü olumsuz kişileri temsil etmektedir."

Açıklaması: "Kötü, saldırgan, zalim kimselerle uysal, kimsenin işine karışmayan kimselerin bir arada yaşaması mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 680).

Atasözü 7: "Kurduñ boynu yoğun olduğı için kimseye inanmaz." (Böler, 2022: 304).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kurt, kendi işini kendisi halleden insanları kastedecek şekilde kullanılmıştır"

Açıklaması: "İşini başkasının gücüne değil, kendi gücüne güvenerek yapan insan hem üzülmez, hem de arzuladığı sonucu elde eder." (Albayrak, 2009: 678).

Atasözü 8: "Usulī sakla sıpayı, kurt yemeye." (Böler, 2022: 350).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kurt, zarar gelebilecek insanları temsilen olumsuz bir anlama sahiptir."

Açıklaması: "Kuralına uygun biçimde yapılan iş başa gelebilecek zararı engeller." (Böler, 2022: 350).

Atasözü 9: "Yatur kurtdan yėler köpek yėgdür." (Böler, 2022: 357).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kurt; güçlü ama tembel insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Güçsüz olduğu hâlde, geçimini temin etmek için çalışıp didinen bir kimse, soylu ve güçlü olduğu hâlde çalışmayan kimselerden daha üstündür." (Albayrak, 2009: 739).

Atasözü 10: "Kurt konşısın incitmez." (Böler, 2022: 306).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kurt; yine toplumdaki olumsuz tipleri karşılayacak şekilde sembolize edilmiştir."

Açıklaması: "Türk-İslam anlayışı gereği, en kötü insanlar bile komşularını üzecek ya da kıracak tavırlardan kaçınır." (Albayrak, 2009: 679).

"Bir kişi ne denli azgın ve kötü düşünceli olursa olsun yakınlarına dokunmaz." (Aksoy, 1988: 378).

Atasözü 11: "Kurt avın komaz." (Böler, 2022: 306).

Sembolik değeri: "Kurt, bu atasözünde korkusuzluğu ve cesareti simgelemiştir."

Açıklaması: "Güçlü ve korkusuz kimseler istediklerini elde ederler."(Böler, 2022: 306).

"Kurt avını bırakmaz, mutlaka yakalar." (İzbudak, 1936: 21).

Kaplan

Halk belleğinde kaplan da aslan gibi liderliği, hızı, gücü, asaleti temsil eden hayvanlardandır. Türkler arasında daha çok kaplan yerine *bars* ya da *yolbars* isimleri tercih edilir. Hun mezarlarında kaplan motiflerine rastlanır. Alp Er Tunga (Tonga) ismindeki Tonga kaplan demektir (Ögel, 1995: 535). Kaplan ayrıca Türklerde alplık simgesidir (Çoruhlu, 2011: 160).

Ancak Türk sözlü anlatılarda kaplana diğer hayvanlar kadar sık rastlanmaz. Bu durum Türklerin yaşam alanlarında kaplanlarla çok fazla etkileşime geçmemesiyle açıklanabilir. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de kaplanla ilgili sadece bir atasözünün bulunması bu durumu açıklamaktadır:

Atasözü 1: "Kaplan bigi buludla talaşma." (Böler, 2022: 282).

Sembolik değeri: "Kaplan, bu atasözünde mantıksız iş yapan kişileri temsilen kullanılmıştır."

"Sana zararı dokunmak ihtimali olmayan kimselerle uğraşmak, hasmını bulamayan kaplanın bulutlara karşı haykırmasına benzer." (İzbudak, 1936: 55).

Domuz

Türk kültüründe domuz kötü bir ruh olarak bilinir ve eskiden beri domuzun eti yenilmez. Dolayısıyla Türklerin hayatında domuz iyi bir yer tutmaz (Ögel, 1995: 541). Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de domuz genellikle kötü ve pis bir hayvan olarak yer almış; atasözlerinde olumsuz insan tiplerini temsilen kullanılmıştır:

Atasözü 1: "Toñuzdan bir kıl çekmek assıdur." (Böler, 2022: 344).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde domuz, kötü insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kötülüğü alışkanlık edinmiş kimseleri kimi zaman küçük bir zarara uğratmanın bile topluma faydası vardır." (Albayrak, 2009: 364).

Atasözü 2: "Toñuzdan bir okı esirgeme." (Böler, 2022: 344).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde de domuz; kötü, olumsuz insan tiplerini sembolize etmiş ve bu insanları zarara uğratmak gerektiği vurgulanmıştır"

Açıklaması: "Kötülüğü alışkanlık hâline getirmiş kimseleri küçük bir zarara uğratmanın dâhi faydaları vardır." (Böler, 2022: 344).

"Domuzdan bir kurşun esirgenmez." (İzbudak, 1936: 54).

Atasözü 3: "Toñuzı basmayınca gögi görmez." (Böler, 2022: 344).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde de domuz kötü insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Anlayacakları biçimde konuşmadıkça ya da davranmadıkça kötü insanlar ıslah olmazlar.

Domuz sırtüstü yatırılmadıkça gökyüzünü göremez." (İzbudak, 1936: 58).

Atasözü 4: "Yavuz baş issine toñuz gütdürür." (Böler, 2022: 358).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde domuz gütmek, kötü iş yapmak anlamında kullanılmıştır."

Açıklaması: "Hırçın, öfkeli insanlar kendilerini zor durumlara düşürürler. Kötü insanlar yakın çevrelerini çok zor durumlara düşürür." (Albayrak, 2009: 879).

Tilki

Altay ve Yakutlarda tözler arasında yer alan tilki; Türk kültüründe koruyucu ruhlardan biri sayılmaktadır. Bundan dolayı Şaman başlıklarında tilki postuna da yer verilir. Çeşitli hikâye ve efsanelerde ise avcıları ölüme çekmek isteyen bir kötü ruhtur. İslamiyet'te tilki daha çok yalancılığın, hilekârlığın, korkaklığın ve kurnazlığın simgesi olmuştur (Çoruhlu, 2011: 181-182). Dede Korkut Kitabı'nda "Yedi dere kokuların tilki bilir." (Ergin, 1989: 75) ifadeleriyle

tilkinin çok gezmesine vurgu yapılır. Türk kültüründe; zekâsı, çevikliği, kurnazlığı, hilekârlığı simgeleyen tilki sembolü; Kitâb-ı Atalar Sözi'nde iki atasözünde karşımıza çıkar:

Atasözü 1: "Dilkü ne kadar çevük ise bir gün boğazı ele vėrür." (Böler, 2022: 230).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde tilki, kurnazlığı temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kurnaz insan ne kadar yetenekli ve hareketli olursa olsun, yaptıklarının cezasını çekmek için bir gün mutlaka yakayı ele verir." (Albayrak, 2009: 832).

Atasözü 2: "Dilkü ne kadar yatursa ėñi ol kadar yeler." (Böler, 2022: 231).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde tilki çeviklik özelliğiyle sembolize edilmiştir."

Açıklaması: "Çevik olmak için dinlenmesini de bilmek gerekir." (Böler, 2022: 231).

"Tilki ne kadar yatarsa yürüdüğü zaman onun acısını çıkarır, yine varacağı yere varır." (İzbudak, 1936: 60).

Ayı

Ayı; Türk mitololojisinde önemli bir yer tutmakla birlikte hiçbir zaman kartal, at ve kurt kadar önemli olmamıştır. Ayı orman tanrısı ya da orman ruhunu simgeler ve Orta Asya'daki tözlerden biridir. Ayı için, Başkurtlar gibi bazı Türk topluluklarında kullanılan kimi sözcükler "ata" anlamına gelir. Bazı şaman kıyafetlerinde ayıdan alınan kemikler yer alır. Ayı; kaba kuvveti, aptallığı ve kötü insanı simgeler (Çoruhlu, 2011: 162- 163). Türk destanlarında ayı, ancak aptal ve kötü bir hayvan olarak yer alır (Ögel, 1995: 533- 534). Kitâb-ı Atalar Sözi'nde sadece bir atasözünde ayıya yer verilmiştir:

Atasözü 1: "Ayuyı beliñlet, temáşáya bak; kurdı beliñlet,kefen yarakla." (Böler, 2022: 188).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde ayı; kaba saba, cahil ama beden gücüne sahip kimseleri; kurt ise daha çok aklı ve gururu temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "1. Kızdırılan bir ayı, kendisini kızdıran kimseler karşısında gülünç durumlara düşer. Kızdırılan bir kurt ise kendini kızdıranların canına kastetmekten geri durmaz. 2. Bilgisiz ve kaba bir kimse kızdırıldığında gülünç durumlara düşer; gururuna düşkün bir kimse kızdırıldığında ise kendisini kızdıranların canına okur." (Albayrak, 2009: 207).

2.2.3. Küçükbaş Hayvanlar (Koyun- Kuzu- Keçi-Oğlak)

Göçebe Türk kültüründen günümüze kadar akseden en önemli mesleklerden biri hayvancılıktır. Etinden, sütünden, yününden ve her türlü nimetinden faydalanılabilen koyun, kuzu, koç, keçi, oğlak gibi hayvanların genel adı davar ya da küçükbaş hayvandır. Türk kültüründe koyun ve koç Gök Tanrı'ya sunulan kurbanlar arasındadır. Koyun ve keçi yer tanrısının da hayvanı sayılmış ve özellikle matem törenlerinde kurban edilmiştir. İslamiyet'ten sonra koyun; sükûnet, huzur ve barışı temsil etmiştir (Çoruhlu, 2011: 174-175). Küçükbaş hayvanlar, insanlarla olan yakın bağlarından dolayı toplumun sözlü belleğinin en zengin verimlerinden olan atasözlerine de simge olarak yansımıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi adlı eserde de bu yansımaları görmek mümkündür:

Davar

Atasözü 1: "Gün varıken davaruñ eve getür." (Böler, 2022: 264).

Sembolik değeri: "Davar, bu atasözünde yapılan bir işi simgelemek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsan, işlerini en uygun ve en emin zamanda yapmalı." (Albayrak, 2009: 489).

"İşlerini en uygun ve en güvenli zamanda yap." (Aksoy, 1988: 296).

Atasözü 2: "Hūyın bilmedügüñ davaruñ ardına dolanma"(Böler, 2022: 271).

Sembolik değeri: "Davar, bu atasözünde huyu bilinmeyen insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsan tanımadığı kimselerle bir arada bulunmaktan kaçınmalı." (Albayrak, 2009: 537).

Kuzu

Atasözü 1: "Arkın meleyen de bulur katı meleyen de kuzusın" (Böler, 2022: 181).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kuzu, evladı sembolize etmiştir."

Açıklaması: "Ebeveynler hangi koşulda olursa olsun evlatlarını yalnız bırakmaz, onların yanında olur ve onları himaye ederler. "

"Yavaş meleyen koyun da kuzusunu bulur, hızlı meleyen de." (İzbudak, 1936: 26).

Koyun

Atasözü 1: "Bir koyuna ve biñ koyuna dahi bir çōban gerek." (Böler, 2022: 210).

Sembolik değeri: "Koyun, bu atasözünde birinin emri altında çalışan insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Çok küçük bir işin yürüyebilmesi için bir insana ihtiyaç duyulduğu gibi, büyük işlerin yürümesi için de yine o işi yönetecek bir insana ihtiyaç vardır." (Albayrak, 2009: 260).

Atasözü 2: "Sayulı koyunı kurt yemez." (Böler, 2022: 328).

Sembolik değeri: "Koyun; bu atasözünde sayısı, miktarı, hesabı bilinen herhangi bir malı ya da parayı temsil etmektedir."

Açıklaması: "Sayısı belirlenerek birine teslim edilmiş olan mal, teslim alınan tarafından iyi korunur." (Albayrak, 2009: 777).

"Miktarı saptanarak bir kimseye teslim edilmiş olan eşya iyi korunur." (Aksoy, 1988: 423).

Atasözü 3: "Yüz koyunludan yüzi berk yėgdür." (Böler, 2022: 369).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde yüz koyunlu ifadesi, o günün şartlarında zenginliği temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Zengin olan birindense, sağlam karakterli birisi daha iyidir." (Albayrak, 2009: 907).

Atasözü 4: "Koyuna gücile varan köpek assı eylemez" (Böler, 2022: 301).

Sembolik değeri: "Koyun bu atasözünde yapılan işi temsil eder."

Açıklaması: "Gönülsüz yapılan bir işten, beklenen sonucun alınması mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 480).

Atasözü 5: "Koyun çōbansuz olmaz." (Böler, 2022: 301).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde koyun, insan topluluğunu sembolize eder."

Açıklaması: "Her toplumun mutlaka bir yöneticiye, yönetici kurumlara ihtiyacı vardır." (Albayrak, 2009: 659).

Atasözü 6: "Koyunı yüze yėtür, ėl anı biñe yėtürür." (Böler, 2022: 301).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde koyun, bir kişinin malını, parasını ifade etmek üzere kullanılmıştır."

Açıklaması: "Çalışıp kazanarak belli bir varlık edinen kimselerin varlığını halk abartarak olduğundan daha fazla gösterir." (Albayrak, 2009: 660).

Atasözü 7: "Köpeksüz çobanuñ koyunın kurd yėr." (Böler, 2022: 302).

Sembolik değeri: "Koyun, burada yönetilen insanları temsil etmektedir."

Açıklaması: "Yöneticisi olmayan toplumlar, düşmanları tarafından yok edilmeye çalışılır." (Albayrak, 2009: 665).

Keçi/Oğlak

Atasözü 1: "Kėçi yatduğı yėri eşür yatur." (Böler, 2022: 287).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde keçi, bulunduğu yere sahip çıkan insan yerine kullanılmıştır."

Açıklaması: "Kişi evine, çalıştığı iş yerine, bulunduğu herhangi bir yere iyi bakmalı, buraları hor kullanmamalı." (Albayrak, 2009: 615).

Atasözü 2: "Keçiye bıçak çalicek oğlak buçakda osurur" (Böler, 2022: 288).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde keçi; bir ailenin ya da toplumun büyüklerini, önde gelenlerini ifade ederken oğlak ise o ailenin ya da toplumun küçüklerinin yerine kullanılmıştır."

Açıklaması: "Büyüklere gerekli dersin verilmesi küçüklerin de aynı dersi fazlasıyla almalarına sebep olur." (Albayrak, 2009: 616).

Atasözü 3: "Keçiye canu kayusı, kasaba yağ kayusı." (Böler, 2022: 288).

Sembolik değeri: "Keçi, bu atasözünde sıkıntıda olan insanı ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bir insandan bir şey çıkmazsa, başka insan bir şey kazanamaz. Bundan dolayı karşılıklı ilişkilerde herkes çıkarını düşünür." (Albayrak, 2009: 615).

"Değişmez bir kuraldır: Bir kişi önemli bir kaybından dolayı çırpınıp kıvranırken başka bir kişi bu durumdan ne kadar çok yararlanabileceğini düşünür." (Aksoy, 1988: 354).

2.2.4. Kuşlar (Karga- Kuzgun- Doğan-Devekuşu- Leylek- Serçe- Saksağan- Bıldırcın)

Kuşlar, tabiat unsurlarından biri olarak Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. İslamiyet öncesinde bazı Türk toplulukları kuşları ongun saymışlardır. Kuş, aynı zamanda ruhu simgelemesi yönüyle de sık sık kullanılmıştır. Altay yaratılış destanında Tanrı Ülgen kuş biçimindedir. Şamanizm'de kuşlar koruyucu ruh olarak bilinir. Ayrıca şamanların kaz, karga, baykuş, kuğu suretine girdiği bilinmektedir. Yapılan kazılarda birçok kuş tasvirine rastlanması da Türklerin hayatında kuşların önemini göstermektedir (Çoruhlu, 2011: 176-177). Binlerce kuş çeşidi içerisinde; insanlarla arasında en çok etkileşimi olan kuşlar, toplumun sözlü ve yazılı edebî ürünlerine de yansımıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de kuş sembolizminin örnekleri görülmektedir:

Kuş

Atasözü 1: "Bir kuş bir çalıya sığınır, sen bir çaluca olmaduñ mı?" (Böler, 2022: 211).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kuş; muhtaç durumdaki insanları sembolize etmiştir."

Açıklaması: "Zor durumda kalan ve yardım edecek kimsesi bulunmayan kimselere yardımda bulunmak gerekir." (Albayrak, 2009: 260).

Atasözü 2: "Kulaguzsuz kuş uçmaz." (Böler, 2022: 302).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde, kulaguzsuz kuş ifadesiyle yol gösteren kimsesi olmayan insanlar kastedilmiştir."

Açıklaması: "Çok kolay gibi görünen işlerde bile rehberi olmazsa insan başarılı olamaz." (Albayrak, 2009: 629).

"Rehbersiz yola gidilmez." (İzbudak, 1936: 13).

Atasözü 3: "Kuş iki kanad bir kuyruk, aña dahı yėl buyruk." (Böler, 2022: 307).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kuş, pek çok imkâna, güce sahip olsa bile üstünde birileri olan kimseleri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "1. Hiçbir insan kendi başına buyruk değildir; her insanın yaptığı işlerden dolayı hesap vermek zorunda olduğu kimseler vardır. 2.İnsanın yaptığı işlerde yükselip ileri gitmesi bilgiye ve paraya bağlıdır ama bunlar yanında insanın gayreti de gerekir." (Albayrak, 2009: 684).

"Kuş iki kanatla bir kuyruktan ibarettir; uçuşunda da rüzgâra tâbidir." (İzbudak, 1936: 43).

Atasözü 4: "Kuş ola, etin yėyeler; kuş ola, et yėdüreler." (Böler, 2022: 307).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kuş; ezen ve ezilen insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsanların tavrı her insana karşı aynı değildir. Bazı insanlara hizmet edildiği hâlde, bazı insanlar da acımasızca en ağır işlerde çalıştırılır." (Albayrak, 2009: 684).

"Öyle kişiler vardır ki acımadan en ağır işte kullanırız. Öyle kişiler de vardır ki, iş gördürmek şöyle dursun, biz ona hizmet ederiz." (Aksoy, 1988: 381).

Atasözü 5: "Çevik kuş iki ayagında<n> tutulur" (Böler, 2022: 219).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde çevik kuş ifadesiyle, kendini yaptığı işte en iyi gören insanları sembolize etmek üzere kullanılmıştır."

Açıklaması: "Sürekli tetikte bulunan birini yenmek zor olmakla beraber, böyle birinin yenilgisi, kurtulamayacağı kadar feci olur." (Albayrak, 2009: 300).

"Çevik kuş, çevikliğine rağmen tuzağa iki ayağından tutulur; bazen ihtiyatlı, akıllı adam, dikkatsiz kimseden ziyade felakete uğrar." (İzbudak, 1936: 13).

Atasözü 6: "Gözsüz kuşuñ yuvasın Tañrı Teʿala yapar." (Böler, 2022: 262).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kuş; garip, güçsüz insanları temsil etmektedir."

Açıklaması: "Allah her zaman güçsüzlere yardım eder." (Albayrak, 2009: 484).

"Garip ve kimsesiz kişileri Allah darda bırakmaz." (Aksoy, 1988: 283).

Karga

Atasözü 1: "Biñ kargaya bir sapan taşı yeter." (Böler, 2022: 204).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde karga, korkak insanları simgelemektedir."

Açıklaması: "Korkak insanlardan birini korkutmak, diğerlerinin de korkması için yeterlidir." (Albayrak, 2009: 248).

Kuzgun

Atasözü 1: "Bir kara kuzgun agar<ur> mı dėr." (Böler, 2022: 210).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kara kuzgun, insanların değişmeyen niteliklerini ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsanların -iyi ya da kötü- karakteristik özellikleri değişmez."(Böler, 2022: 210).

"Kara yıkanmakla ağarmaz." (İzbudak, 1936: 31).

Çaylak

Atasözü 1: "Çaylaga sormışlar: 'Anasın koyup yavrısın neye kaparsın?', 'Àvázı kulaguma hoş gelür.' dėmiş." (Böler, 2022: 219).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde çaylak; kendinden zayıf olanları keyfi olarak ezen kişileri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsanın yaptığı her iş, bir amaca yönelik olmalıdır. Amaçsız ya da keyfi olarak yapılan işler toplum tarafından hoş karşılanmaz." (Albayrak, 2009: 299).

Devekuşu:

Atasözü 1: "Devekuşına 'yük getür.' dėmişler, 'Ben kuşam.' dėmiş. 'Uç' dėmişler, 'Deve uçar mı?' dėmiş." (Böler, 2022: 227).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde devekuşu, duruma göre davranan insanları ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Tembel insanlar kendilerine verilen bir işi yapmamak için akla gelmedik bahaneler bulurlar." (Albayrak, 2009: 346).

Leylek

Atasözü 1: "Kavm yokluğından leglege sala verevüz." (Böler, 2022: 286).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde leylek, aslında değersizken nitelikli insan yokluğunda değer kazanan kişileri ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Toplumda düzgün insan bulmak zorlaştığı için olmayacak kişilere adam gözüyle bakıldığını anlatır." (Böler, 2022: 286).

Doğan

Atasözü 1: "Kutsuz kuşuñ yuvası toğan yanında olur." (Böler, 2022: 308).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde, kutsuz kuş ifadesiyle bahtsız insanlar kastedilmiştir. Toğan ise zarar verebilecek insanları temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Talihsiz kimseler her an kendilerine kötülük yapabilecek kimselerle yan yana bulunmak mecburiyetinde kalırlar." (Albayrak, 2009: 685).

"Talihsiz kişi, her an kendisine saldıracak güçlü kimselerle yan yana bulunur." (Aksoy, 1988: 381).

Saksağan

Atasözü 1: "Saksığan tanayı atası canı-çun mı bitler?" (Böler, 2022: 326).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde saksağan, çıkarcı insanı sembolize eder."

Açıklaması: "Hiç kimse çıkarı olmadan, babasının hayrına, yani başkasına boşuna hizmet etmez, iş görmez." (Albayrak, 2009: 600).

"Bir kimse başkasına hizmet ediyorsa bunda kendisinin de bir çıkarı vardır." (Aksoy, 1988: 345).

Serçe

Atasözü 1: "Serçeye çıbık beredür." (Böler, 2022: 329).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde serçe; zavallı, yardıma muhtaç kimseleri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Güçsüz kimseler en küçük bir olumsuzluktan bile fazlaca etkilenirler." (Albayrak, 2009: 783).

"Güçsüz kişiye en küçük sarsıntı yıkım nedeni olur" (Aksoy, 1988:425).

Bıldırcın

Atasözü 1: "Kamu kuşlar uçar, nesne yok; bıldırcın uçdı, elverdi, dur." (Böler, 2022: 281).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde bıldırcın, yaptığı hareket toplumun gözüne batan insanları temsil etmektedir."

Açıklaması: "Herkesi rahatlıkla yaptığı bazı işlere kimse ses çıkarmazken, toplumdaki belli kişiler aynı işi yaptıklarında tahmin edilemeyen tepkilere ve dedikodulara neden olur." (Albayrak, 2009: 591).

"Bütün kuşlar mütemadiyen uçar da kimse bir şey söylemez, bıldırcın bir defa uçsa 'uçtu uçtu' derler." (İzbudak, 1936: 16).

"Bütün kuşlar uçar da kimse bir şey demez, bıldırcın uçunca 'yetişir', denir." (Oy, 1972: 202).

2.2.5. Kümes Hayvanları (Horoz- Tavuk- Kaz)

Türk toplum hayatında kümes hayvanları da önemli bir yer tutar. Türk kurganlarından çıkarılan eserlerdeki horoz ve tavuk figürleri muhtemelen onların koruyucu birer simge olmasına işaret eder. Türklerde altın tavuk, hükümdar ailesini; gümüş tavuk ise diğer soyluları temsil eder. Ayrıca Türk kozmolojisinde tavuk ve horoz barışın sembolüdür (Çoruhlu, 2011: 171). Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de kümes hayvanlarının sembol olarak kullanıldığı üç atasözü tespit edilmiştir:

Horoz

Atasözü 1: "Hurūsca ʿakluñ yoğ mı vağtında ötesin." (Böler, 2022: 270).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde horoz, işini vaktinde yapan insanı temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Her işi vakti geldiğinde yapmak gerekir." (Albayrak, 2009: 535).

Atasözü 2: "Hurūs çoğ olıcağ sabah bulınmaz." (Böler, 2022: 270).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde horoz, bir konuda söz sahibi insanları ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Bir konu üzerinde söz söyleyen çok olursa sonuca varmak gecikir." (Aksoy, 1988: 316).

Tavuk/ Kaz

Atasözü 1: "Konşı tavığı konşıya kaz görinür." (Böler, 2022: 299).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde tavuk, değeri düşük olan bir malı; kaz ise değeri fazla olan bir malı simgeler."

Açıklaması: "Komşunun malı, komşuya çok değerli görünür." (Albayrak, 2009: 653).

"Başkasının malı, bize olduğundan daha değerli görünür. Oysa aynı şey bizde de vardır ama başkasınınkini bizimkinden üstün buluruz." (Aksoy, 1988: 368).

2.2.6. Ev Hayvanları (Kedi- Köpek)

Evcil olarak toplum hayatında yer alan kedi ve köpek, insanların en çok etkileşimde bulunduğu hayvanlardandır. Kurganlarda kediyle ilgili tasvirlere rastlanması kedinin eski dönemlerden beri Türk kültüründe yer aldığını göstermektedir. Altay Türklerinde kötü ruhların kedi, köpek, yılan gibi hayvanların kılığına girebildiğine inanılır. İslamiyet'ten sonraki Türk kültüründe kedi, Hz. Muhammed'le ilişkilendirilmiş ve kediden olumlu bahsedilmiştir. Kediler fedakâr ve sağlam karakterli hayvanlar olarak değerlendirilmiştir (Çoruhlu, 2011: 173- 174). Ögel'e göre ise kedi, yerleşik kültürün ve şehir hayatının ev hayvanıdır (Ögel, 1995: 543). Köpek ise mitolojik anlatılarda daha çok karşılaşılan bir hayvandır. Altay yaratılış mitinde köpek vazifesini yapmayan ve lanetlenenler arasındadır. Mitolojide zayıf şamanlar köpek kılığında gösterilir ve köpek yer altına inerken kullanılır. Oğuz Kağan Destanında köpek başlı insanların kavmiyle (it barak) mücadele edilir. Eski devirlerde köpek bu şekilde olumsuz anlamlara sahipken bazı Türk topluluklarında önemli sayılan Kumayık, Barak, Kıtmir gibi köpekler de mevcuttur (Çoruhlu, 2011: 178- 179). Yerleşik hayatla birlikte köpeğin önemi artmış; bekçilik, sadakat ve dostluğun sembolü olarak görülmüştür. Sözlü edebiyat ürünlerinde ise bazen alegorik olarak kullanılmış; birinin emrinde olup onun her işine koşturan zayıf karakterli insanlar için köpek ya da it benzetmesi yapılmıştır. Kitâb-ı Atalar Sözi'nde de kedi ve köpek sembolizmi dikkat çeker:

Kedi

Atasözü 1: "Kedinüñ usluluğı sıçan görincedür." (Böler, 2022: 288).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kedi, gücü ve atılganlığı fare ise tahrik etmeyi temsil eder."

Açıklaması: "Güçlü ve atılgan kimselerin uslu durmaları, onları çileden çıkaracak olumsuz birtakım durumların ortaya çıkmasına kadardır." (Albayrak, 2009: 617).

"Atılgan kişilerin sessiz ve eylemsiz durmaları, onları çileden çıkaran bir durum baş gösterince sona erer." (Aksoy, 1988: 355).

Atasözü 2: "Kedinüñ yügrügi samanlığa dek." (Böler, 2022: 289).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde kedi; suç işleyen, olumsuz işler yapan kimse yerine kullanılmıştır."

Açıklaması: "Suçlu bir kimse ne kadar kaçarsa kaçsın, gideceği yer bellidir. Bir süre sonra yakayı ele vererek kanunun eline düşer." (Albayrak, 2009: 617).

"Uygunsuz bir iş yapan kişi, ne kadar kaçarsa kaçsın, gideceği yerler bellidir. Az sonra yakayı ele verir." (Aksoy, 1988: 355).

Köpek/ it

Atasözü 1: "Degirmene dadanan köpek dere sıyırdır." (Böler, 2022: 223).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde köpek, bir davranışı alışkanlık hâline getiren kişileri simgeler."

Açıklaması: "Bir insan tadını aldığı, hoşlandığı şeyi sık sık elde etmeyi alışkanlık hâline getirdiğinde, kendisine engel olmak mümkün değildir." (Albayrak, 2009: 329).

Atasözü 2: "İsüz eve it buyruk." (Böler, 2022: 276).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde it; aşağılık, değersiz kimseleri temsil eder."

Açıklaması: "Aklı başında ve bilgili kimselerin sahip çıkıp yapmadığı bir iş, aşağılık kimselerin elinde kalır." (Albayrak, 2009: 540).

"Kimsenin ilgilenmediği, benimsemediği, sahip çıkmadığı işler üzerinde değersiz kişiler egemenlik kurarlar." (Aksoy, 1988: 420).

"Sahipsiz evin amiri (efendisi) köpektir." (İzbudak, 1936: 54).

Atasözü 3: "İt ağzın kemik tutar." (Böler, 2022: 277).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde de it olumsuz insan tipini sembolize eder."

Açıklaması: "Taşkınlık yapan kötü niyetli kimselerin bu tutumu kendilerine küçük bir menfaat sağlanarak önlenebilir." (Albayrak, 2009: 567).

"Aşağılık kişinin ağzını kapamak için ona bir çıkar sağlamak yeter." (Aksoy, 1988: 332).

Atasözü 4: "İt degdigile deñiz murdar olmaz." (Böler, 2022: 277).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde it; kendini bilmez, kötü, olumsuz insanı anlatmak için kullanılmıştır."

Açıklaması: "İyiliksever ve güçlü bir insan, kendini bilmez bazı kimselerin kötü demesiyle kötü olmaz." (Albayrak, 2009: 567).

Atasözü 5: "İt etmekden kaçmaz." (Böler, 2022: 278).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde it; menfaatçi, aşağılık kimseleri temsilen kullanılmıştır."

Açıklaması: "Aşağılık kimseler menfaat temin edecekleri yerden ayrılmak istemezler." (Albayrak, 2009: 569).

Atasözü 6: "İti añ, ağacı yanuña ko." (Böler, 2022: 278).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde it; uğursuz, kötü insanları simgelemektedir."

Açıklaması: "Karaktersiz, aşağılık kimselerin yapacakları kötülüklere karşı daima tetikte olmak gerekir." (Albayrak, 2009: 572).

Atasözü 7: "Yavuz it üre üre ağıla kurt düşürür." (Böler, 2022: 358).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde it; geveze, yaygaracı insan tipini sembolize eder."

Açıklaması: "Kötü insanlar gevezelikleri yüzünden büyük zararlara neden olurlar." (Albayrak, 2009: 879).

Atasözü 8: "İt üni göge ağmaz." (Böler, 2022: 278).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde de it olumsuz insan tipini simgelemektedir."

Açıklaması: "Kötü, karaktersiz kimseler hiçbir zaman güzel, takdire değer bir şöhrete sahip olamazlar." (Albayrak, 2009: 570).

"Köpeğin sesi göğe yükselmez. Köpeğin duası kabul olsa gökten kemik yağar." (İzbudak, 1936: 64).

2.2.7. Diğer Hayvanlar (Sıçan,-Tavşan-Yılan-Bit-Porsuk)

Bu bölümde, Kitâb-ı Atalar Sözi'nde yer alan ancak herhangi bir sınıflamaya dâhil edilmemiş hayvanların atasözlerindeki sembolik kullanımları üzerinde durulmuştur:

Sıçan

Atasözü 1: "Sıçan inine sıġmaz, g.tine kabak asar." (Böler, 2022: 330).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde sıçan; ne yaptığını bilmeyen ve kendi kendini zor duruma sokan insanları anlatmak üzere kullanılmıştır."

Açıklaması: "1. Zor bir durumda olduğu hâlde, durumunu daha da zorlaştıracak birtakım eylemlere girişen kimselerin durumunu belirtmek için kullanılan bir atasözüdür. 2. Gideceği yerde misafir olarak kabul edileceğinden emin olmadığı hâlde, yanına başkalarını da almak sonucu zorda kalan kimselerin bu durumunu belirtmek için kullanılan bir atasözüdür." (Albayrak, 2009: 786).

Atasözü 2: "Sıçan sidügi deñize fayidedür." (Böler, 2022: 330).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde sıçan, küçük fırsatları ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "İnsan, karşısına çıkan fırsatları küçük diye elinin tersiyle itmemeli, küçük büyük her fırsatı değerlendirme yoluna gitmelidir." (Albayrak, 2009: 452).

Tavşan

Atasözü 1: "Tavşanuñ ėrkegin sözi geçen bilür." (Böler, 2022: 341).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde erkek tavşan metaforu; sözünü geçiren, dediğini yaptıran insan için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Dediklerini yaptırabilen kişi, kendisiyle benzer özelliklere sahip olanları kolayca tanır.

Tavşana sözü geçen, onun erkeğini dişisini de bilir." (İzbudak, 1936: 11).

Atasözü 2: "Kime tavşan yarar, kime kurt…" (Böler, 2022: 293).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde tavşan; insanların gereksinimi olan herhangi bir şeyi ifade etmek için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Her insanın zamana ve koşullara göre farklı gereksinimleri vardır." (Böler, 2022: 293).

Yılan

Atasözü 1: "Yılan kanda egilürse egilür, ini kapusında doğrulur." (Böler, 2022: 263).

Sembolik değeri: "Bu *Atasözü*nde yılan, başkalarına karşı dürüst olmasa da kendi çevresine doğru davranan insanları temsilen kullanılır."

Açıklaması: "Yılan dolaştığı yerlerde ne kadar eğri büğrü yürürse de deliğine gelince doğrulur." (İzbudak, 1936: 60).

"Yabancılarla ilişkisinde dürüst davranmayan kişi yakınlarına karşı doğruluktan ayrılmaz." (Aksoy, 1988: 475).

Atasözü 2: "Yılanı yumşak dėyü el sunma." (Böler, 2022: 362).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde yılan; yumuşak huylu görünen kötü insanları sembolize eder."

Açıklaması: "İnsan yumuşak huylu görünen kötü karakterli kimselere karşı gerekli önlemleri almaktan kaçınmamalı. Aksi hâlde yumuşak huylu görünen kötü karakterli kimseler insanı çeşitli kötülüklerle karşı karşıya bırakır." (Albayrak, 2009: 892).

"Kişi, yumuşak huylu görünen herkese aldanmamalı, zararsız sanılan her şeye yanaşmamalı; tehlikeli bir durumla karşılaşabileceğini düşünmelidir." (Aksoy, 1988: 475).

Bit

Atasözü 1: "Kurı gayret âdemi bitli eyler." (Böler, 2022: 304).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde bitli eyleme ifadesi; hasta etme, rahatsız etme anlamlarıyla kullanılmıştır."

Açıklaması: "Sonuç alınamayacak işlere girişmek, insanı boşuna yorar ve acınacak duruma düşürür." (Albayrak, 2009: 682).

Atasözü 2: "Bezirgánı bit yėr, kazanduğın at yėr." (Böler, 2022: 196).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde bit; menfaatçi, asalak insanları simgeler."

Açıklaması: "Bazı insanların ve onların servetlerinin menfaat düşkünü kişiler tarafından kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmasını anlatır." (Böler, 2022: 196).

Porsuk

Atasözü 1: "Digrenden korkan porsuk hirmán yanında n'eyler." (Böler, 2022: 230).

Sembolik değeri: "Bu atasözünde porsuk; risk almaktan korkan insanı anlatmak için kullanılmıştır."

Açıklaması: "Karşılaşacağı zorlukları göz almayan kimseler, hiçbir işe girişmez." (Albayrak, 2009: 357).

SONUÇ

Türk kültürünün anonim sözlü ürünleri olan atasözleri, binlerce yıllık birikim, tecrübe ve gözlem sonucu oluşarak günümüze kadar ulaşmıştır. İnsanlar bu gözlem ve tecrübelerini gelecek nesillere aktarmak için atasözlerini oluşturmuşlar ve bunu yaparken de sembollerden

faydalanmışlardır. Bir sözü direkt söylemek yerine metaforlarla ifade etmeyi tercih etmişlerdir. Bu da söylenenlerin daha etkili ve sözün kalıcı olmasını sağlamıştır.

İnsanlar; atasözlerini oluştururken kullandıkları sembolleri, muhatap oldukları ve bağ kurdukları ekolojik çevreden faydalanmak suretiyle üretmişlerdir. Çünkü bir sözün yerine sembol kullanmak için o sembolün niteliğinin asıl kavramla uyumlu olması ve bütünleşmesi şarttır. O nedenle Türk insanı da kendi irfanını ortaya koyan atasözlerini meydana getirirken bilmediği, tanımadığı, karşılaşmadığı varlıkları değil; çevresindeki yakın ilişki hâlinde olduğu varlıkları sembol hâline getirmiştir. Anlatmak istediklerini bu semboller sayesinde daha etkili bir şekilde muhatabına ulaştırmışlardır. İnsanlar bazen direkt söyleyemedikleri, anlatamadıkları ya da söylemek istemedikleri sözleri atasözlerindeki bu sembolleri kullanarak iletmişlerdir. Aslında bu sembollerde anlatılmak istenenler genelde insana dairdir ve insanlara verilecek mesajlar bitki ve hayvanlar üzerinden iletilmiştir.

Çalışmada *Kitabı Atalar Sözi* adlı eserde yer alan atasözlerindeki bitki ve hayvanlar merkezli sembolizm üzerinde durulmuştur. Eserde 8 tane bitkinin ve 36 tane hayvanın sembolik olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Sembolik değer taşıyan 103 atasözü hayvan sembolizmine, 11 atasözü ise bitki sembolizmine örnek olarak kullanılmıştır. Bu bitki ve hayvanların geçmişten bugüne Türklerin sosyo-kültürel hayatı içerisinde önemli bir yerinin olduğu, Türklerin sosyo-kültürel açıdan bağ kurmadığı bitki ve hayvanlara atasözlerinde de yer vermediği saptanmıştır. Eserdeki atasözlerinde; en çok kullanılan bitki ve hayvan sembolleri ağaç, kurt, at, deve, kuş, koyun, eşek ve köpektir. Bu da atasözlerinin sosyal hayattaki yakın çevreden beslenerek gözlem ve tecrübe sonucu oluştuğunun bir kanıtıdır. Ayrıca en çok sembolize edilen bitki ve hayvanların Türk kültürü açısından da önemli hayvanlar olması, atasözlerinin kültür aktarımındaki rolünü de göstermektedir.

Çalışmanın inceleme kısmında öncelikle, atasözleri içerisinde sembolik değer taşıyan hayvanlar ve bitkilerin Türk kültüründeki ve sosyal yaşamındaki önemine değinilmiştir. Örnek alınan her atasözü, üç aşamada incelenmiştir. Birinci aşamada, atasözleri Kitâb-ı Atalar Sözi'nde yer aldığı şekliyle verilmiştir. İkinci aşamada her atasözündeki bitki ya da hayvanın neyi sembolize ettiğinden bahsedilmiştir. Üçüncü aşamada ise ele alınan atasözünün farklı kaynaklarda nasıl açıklandığı gösterilmiştir.

Sonuç olarak; Türk milletinin en önemli sözlü kültür miraslarından biri sayılan atasözleriyle ilgili ilk derlemelerden olan Kitâb-ı Atalar Sözi adlı eserde, bitki- hayvan sembolizminin etkili bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Atasözlerinin, Türk dilinin ve kültürünün en kıymetli sözlü ürünleri arasında yer almasında bu simgesel zenginliğin önemli bir etken olduğu; hayvanlar ve bitkilerin de bu simgesel zenginliğe büyük katkı sağladığı değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

Açа, Mehmet (2005). "Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve". *Fikret Türkmen Armağanı* (Ed.: Gürer Gülsevin ve Metin Arıkan). İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 11- 22.

Aksoy, Ömer Asım (1988). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü- I- Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Albayrak, Nurettin (2009). *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Atalay, Besim (1985). *Divanü Lugat-it-Türk Tercümesi*. Ankara: TTK Basımevi.

Ayverdi, İlhan. (2010). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Lugatı.

Bang, Willy ve Arat, Reşit Rahmeti (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Bayat, Fuzuli (2004). "Uz-Ğuz- Oğuz Kavim Adının Etimolojisi". *Karadeniz Araştırmaları*. 3, 71-77

Böler, Tuncay (2022). *Kitâb-ı Atalar Sözi*. İstanbul: Kesit Yayınları

Cahit, Hüseyin (1314/1898). "Sembolizm 2-Timsâl-i Aklî". *Servet-i Fünûn*, N.406, 247-250

Çınar, Ali Abbas (1993). *Türklerde At ve Atçılık*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çobanoğlu, Özkul (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çoruhlu, Yaşar (2019). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. Ankara: Ötüken Yayınları

Durand, Gılbert (1998). *Sembolik İmgelem*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul: İnsan Yayınları.

Durmuş, İlhami (1997). "Bozkır Kültürünün Oluşumu ve Gelişiminde At". *Gazi Üniversitesi EF Sosyal Bilimler Dergisi*. 2, 13-19.

Ergin, Muharrem (1989). *Dede Korkut Kitabı-I*. Ankara: TTK Basımevi.

Ergun, Metin (2000). "Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikâyelerindeki Yansımaları". *Milli Folklor*. 6 (47), 22-30.

İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

İzbudak, Çelebi Velet (1936). *Atalar Sözü*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Oy, Aydın (1991). "Atasözü". *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C. IV, 44-46.

Oy, Aydın (1972). *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş. C. VI*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev. M. Yaşar Sağlam). Ankara: Bilgesu Yayınları

Sagalayev, A. M. (2017). *Ural-Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Sarı, İbrahim. (2017). *Türk Tarihinde Bozkurt*. Antalya: Nokta E-Book Publishing Yayınları

Solmaz, Erhan (2022). "Karaçay-Malkar Atasözlerinde Hayvan Sembolizmi", *Disiplinler Arası Dil Araştırmaları Dergisi*. 4, 1- 13

Şimşek, Esma (2008). "Ölümsüzlük İlâcı Elma". *Turkish Studies*, (3) 5, 193-204.

Tanyu, Hikmet. (1988). "Ağaç" *TDV İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. C.I. 456- 457.

TDK (1998). *Türkçe Sözlük 2*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basım Evi

Ünalan, İbrahim. (2023a). "Araplarda Hayvan Sesleri Üzerine Gelişen İnanışlar". *Ses Kitabı*. (Ed. E. Gürsoy Naskali). Paradigma Yayınları, 97-113.

Ünalan, İbrahim. (2023b). *Araplarda Halk İnanışları Bid'at*. Ankara: Fenomen Yayınları.

Ünalan, Özlem. (2023a). "Anadolu Sahasında Hayvan Seslerine Dair Halk İnanışları". *Ses Kitabı*. (Ed. E. Gürsoy Naskali), Çanakkale: Paradigma Yayınları, 41-65.

Ünalan, Özlem. (2023b). "Alanya Halk Kültüründe Devenin Önemi". *TURAN Uluslararası Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*. 4, 12- 29.

Yakıt, İsmail. (1988). "Yunus Emre'de Sembolizm ve Üniversel Değerler". *Yunus Emre Sempozyumu Bildiri Kitabı.* Ankara: Milli Kütüphane Yayınları, 145- 167.

Yeşil, Yılmaz (2015). *Türk Sözlü Anlatılarında Şekil Değiştirme*. Ankara: Kalemkitap Yayınları.

Yıldırım, Nilüfer. (2009). "Sembolik Bir Dil Hazinesi: Halk Anlatıları", *Turkish Studies*, (4) 8, 2383- 2403.

Siyâveş-i Kisrâyî'nin *Gazel Berayî Dıreht* (Ağaca Gazel) Şiirine Bir Bakış

Arş. Gör. Dr. Dilek Sakaroğlu
Çankırı Karatekin Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251976

Özet

1926/1305 yılında İsfehan'da dünyaya gelen Siyâveş-i Kisrâyî, Tahran Üniversitesi Hukuk ve Siyasi Bilimler Fakültesinden mezun olmuştur. Şiir söylemeye gençlik yıllarında başlayan Kisrâyî, modern İran şiirinin babası olarak anılan Nîmâ Yûşîc'in öğrencilerinden olmuş ve ona bağlılığı ile tanınmıştır. Şiirin yanında siyasetle ilgilenmiş ve uzun yıllar Tûdeh Partisi'nde görev almıştır. İran'ın siyasi durumuna ve toplumun sıkıntılarına tanıklık eden şair, duygulu ve etkili bir dille yazdığı şiirlerini propaganda aracı olarak kullanmış ve topluma kederden uzak, sevinç dolu bir gelecek inancını yaymayı amaç edinmiştir. Bu sebeple Kisrâyî, şiirlerinde umut içerikli mazmunlara yer vermiş ve şiir yoluyla halka sürekli mutlu ve güzel günleri müjdelemiştir. Şair, *Âreş-i Kemângîr* (Okçu Âreş) adlı şiirinde mitolojiye dayanan hamasi manzumeleri modern şiir tarzında söyleyerek okuyucuya efsanevî bir figür sunmuş ve eserinde ümit dolu ifadelere geniş yer vermiştir. Yine *Pes Ez Men Şairî Âyed* (Benden Sonra Bir Şair Gelecek) başlıklı şiirinde gözyaşı ve hasretin sona ereceğini dile getiren şair, umut içerikli şiirin başarılı örneğini vermiştir.

Modern İran şiirinin yenilikçi şairleri arsında yer alan Kisrâyî, çalışmamızın konusu olan *Ağaca Gazel* adlı eserinde, şiirin başından sonuna kadar ağaç teması üzerinde durur. Şiirde ağaç semboliktir; ağaç, İran'ı ve onun halkını temsil eder. Şair, şiirin başlangıcında ağacın uzun oluşundan ve ihtişamından dolayı onu gören herkesi büyülediğinden bahseder. Ağacın uzunluğu ve ihtişamıyla İran'ın kadim geçmişine ve geleneğine işaret eder. Kisrâyî, şiirin devamında "*Sen toprağın ruhuyla bin bir bağla, bağlanınca; korkma gök gürültüsünden, korkma şimşekten! Çünkü sen orada sabitsin, kalıcısın ey ağaç*!" der. Şair burada kök salan ağacın toprakla bütünleşmesi gibi vatan bilincine sahip insanların birbirine bağlanarak her türlü tehlike ve tehdidi bertaraf edebileceklerine vurgu yapar. Şiirin sonunda "*Başını kaldır, ey ürkek tıpkı ümidimiz gibi...*" ifadesini kullanan şair yaşadığı döneme dikkat çekerek umudun filizlenip yeşermesi gibi ağacın başını dik tutarak dallarını daha yükseğe ulaşmasını söyler. Şair, yapayalnız ve kimsesiz sıfatlarıyla andığı ağaca "*Sen bizimlesin*" diye seslenerek şiirine son verir. Çalışmanın amacı Siyâveş-i Kisrâyî'nin *Ağaca Gazel* şiiri üzerinden şairin iç dünyasına dokunabilmek ve semboller aracılığıyla hayalinde kurduğu İran'ı yansıtabilmektir.

Anahtar Kelimler: Siyâveş-i Kisrâyî, Ağaca Gazel, İran, modern şiir, umut

A Look At The *Ghazal Berayî Dıreht* (Ghazal To The Tree) Poem Of Sıyâwesh-I Kışrâyî

Abstract

Born in Isfehan in 1926/1305, Siyâwesh-i Kisrâyî studied at the Faculty of Law and Political Sciences at Tehran University. Kisrâyî began writing poetry in his youth and became one of the students of Nîmâ Yûshîj, considered the father of modern Iranian poetry, and was known for his devotion to him. In addition to poetry, he was interested in politics and served in the Tûdeh Party for many years. The poet, who witnessed the political situation in Iran and the troubles of the society, used his poems, which he wrote in an emotional and effective language, as a propaganda tool and aimed to spread the belief in a future full of joy and away from sorrow. For this reason, Kisrâyî included symbols of hope in his poetry and constantly heralded happy and beautiful days to the people through poetry. In his poem entitled *Âreş-i Kemângîr* (Archer Âreş), the poet presented a mythical figure to the reader by singing the heroic verses based on mythology in the style of modern poetry and gave a wide space to expressions of hope in his work. Again, in his poem titled *Pes Ez Men Şairî Âyed* (A Poet Will Come After Me), the poet expresses that tears and longing will come to an end and gives a successful example of poetry with hope.

Kisrâyî, one of the innovative poets of modern Iranian poetry, focuses on the theme of the tree from the beginning to the end of the poem in his *Ghazal to the Tree*, which is the subject of our study. In the poem, the tree is symbolic; it represents Iran and its people. At the beginning of the poem, the poet mentions that the tree mesmerizes everyone who sees it because of its height and splendor. The length and splendor of the tree points to Iran's ancient past and tradition. Kisrâyî continues the poem by saying, *"When you are bound by a thousand and one ties with the spirit of the earth, do not be afraid of thunder, do not be afraid of lightning! For you are fixed and permanent there, O tree!"* Here, the poet emphasizes that people with a sense of homeland can eliminate all kinds of dangers and threats by connecting to each other, just as the tree that takes root is integrated with the soil. At the end of the poem, the poet, who uses the expression *"Raise your head, O timid, just like our hope..."*, draws attention to the period he lived in and tells the tree to reach its branches higher by keeping its head upright, just like the sprouting and greening of hope. The poet ends his poem by calling the tree, which he refers to as lonely and forlorn, *"You are with us"*. The aim of the study is to touch the poet's inner world through Siyâwesh-i Kisrâyî's poem *Ghazelle to the Tree* and to reflect the Iran he imagines through symbols.

Keywords: Siyâwesh-i Kisrâyî, Ghazelle to the Tree, Iran, modern poetry, hope

Giriş

Siyâveş-i Kisrâyî, 1926/1305 yılında İsfehan'da dünyaya gelir (Şâfiî, 1384:461). Doğumundan kısa bir süre sonra ailesi Tahran'a taşınır. Eğitim dönemini aynı yerde geçirir ve daha sonra Tahran Üniversitesi Hukuk ve Siyasi Bilimler Fakültesinde öğrenime başlar. Bu dönemde edebî ve şiir söyleme faaliyetlerine ek olarak Tûdeh Partisi bünyesinde siyasi ve edebî etkinliklere katılır (Kırlangıç, 2014:219). Kisrâyî, 1940'lı yıllarda Ahmed Şâmlu (1925-2000), Sâye lakaplı Hûşeng İbtihâc (1927-2022), Ümmîd mahlaslı Mehdî Ehavân-i Sâlis (1928-1991)

gibi bazı genç ve öncü şairlerle birlikte Nîmâ Yûşîc'in (1907-1959) etrafında toplanır ve onun çizdiği çizgiyi takip etmeye başlar (Rûzbih, 1389:179). 1953'te Muhammed Musaddık hükümetinin düşmesi ve Tudeh Partisi'nin bastırılmasının ardından 27 yaşında tutuklanıp kısa bir süre hapse atılır. 1950'li yıllarının ikinci yarısı boyunca giderek daha fazla siyasi faaliyetlere katılır. Musaddık'ın devrilmesi ve Şah'ın tekrar güçlenmesi İran'da siyasi baskıların artmasına neden olur (https://iranicaonline.org/articles/kasrai-siavash-marxist-poet). Bu sebeple pek çok dönem şairi gibi Kisrâyî de sansürden kurtulmak, yaşadığı ve karşılaştığı olayları anlatabilmek amacıyla sembolik şiire yönelir. Şiirlerinde ihtilal sonrası toplumundaki ümitsizliği ve karamsarlığı güçlü bir şekilde yansıtır. Bu dönemde, şiirlerini sembolik olarak işlese de dilini daha anlaşılır kullanmaya gayret eder. Ayrıca *Âreş-i Kemângîr* (Okçu Âreş-1959) şiir kitabını "Kovlî" ve *Be Sorhi-yi Âteş ve Ta'm-i Dûd* (Ateş Kızıllığında ve Duman Tadında-1976) adlı eserini de "Şebân-ı Bozorg-ı Ümid" mahlaslarıyla yayınlar (Lengerûdî, 1392:414-415).

1979 devriminden sonra Tûdeh Partisi mensuplarının takibe uğramaları sonucu 1983 yılında zorunlu olarak İran'dan ayrılır. (Kırlangıç, 2014:219) Ömrünün son yıllarını Afganistan (Kabil), Sovyetler Birliği (Moskova) ve Avusturya'da (Viyana) gibi ülkelerde geçirir. Siyâveş-i Kisrâyî, 1374/1995 yılında kalp rahatsızlığı sebebiyle 1374/1995 yılında Viyana'da vefat eder ve aynı yerde defnedilir (Kisrâyî, 1395:9).

Edebî Şahsiyeti ve Eserleri

Siyâveş-i Kisrâyî'nin üslubu Nimaî tarzındadır. Nîmâ Yûşîc "*Edebiyatımız, her şekilde değişmelidir. Yeni konular yeterli değildir, bir temayı detaylandırmak ve onu yeni şekilde ifade etmek de yeterli değildir. Kafiyeyi değiştirerek, heceleri veya diğer sesleri arttırıp azaltarak yeni forma başlamak yeterlidir.*" (Âryenpûr, 1374:608) düşüncesiyle getirdiği yenilikle aruzu şiirden tamamen çıkarmaz; dizelerin uzunluk ve kısalıklarında şairi serbest bırakır. "Nîmâî şiir" ya da "serbest şiir" adını alan bu yeni şiir, yenilikçi şairler tarafından büyük ilgi görür. Nîmâî şiirde kafiye ise önemlidir ve şair, kafiyeyi şiirdeki rolü ve görevinden dolayı kullanır. Ancak şair ihtiyaç duyamadığında şiirinde kafiyeye yer vermez. Nîmâ'nın "*Kafiye, konuya aittir. Konunun zilidir. Konu farklılaşınca kafiye de farklılaşır.*" görüşü onun kafiyeye verdiği önemi gösterir. Nîmâ, bu doğrultuda kafiyenin gerçek kimliğini yeni şiirle kazandığını savunur (Kırlangıç, 2014:26-28).

Kisrâyî, toplumun çeşitli alanlarında şiir söyleyen İran'ın modern yenilikçi şairleri arasındadır. Şiirlerinde umut içerikli mazmunlara yer verirken sürekli mutlu ve güzel günlerin yakın gelecekte onları beklediğini söyler. Kisrâyî'nin şiirinde toplumsal ve hamasi ruh ön plandadır. Şiirlerinde hoş ve ahenkli teşbih ile tabirlere sıkça rastlanır. Dili dolaylı anlatımdan uzak sade, açık ve gönle hitap eden tarzdadır. Kisrâyî'nin şiir özelliği ise içindeki siyasi ateşi, toplumun sesi ile birleştirmesi ve söylemini bu çerçevede söylemesidir (Şâfiî, 1384:462). Şiir kalıpları Nimaî üslubunda ve yenilikçidir. O, neoklasik bir şairdi; romantik (aşıkane ve toplumsal) içerikli çârparenin yanında bazen şir'i sepid de söyler (Lengerûdî, 1392:414-415). Fars şiirinde sözü daha iyi ifaden kavramların bulunup gösterilmesi ve yabancı şiir tekniğiyle tabirlerdeki genişliği açıkça sunulması gerektiğini savunur. Ayrıca halkın sevinç ve kederinden ibaret olan yaşantısını şiirinde konu alarak bu hayat tarzına dikkat edilmesi gerektiği hususunu benimser (Kanar, 2013:217).

Otuzlu yıllarda, yani romantiklerin lirizmin ve romantizmin zirvesindeyken, şiir alanında biraz deneyim kazanmasından sonra sosyalizm ve siyaset peşinde koşmaya devam ederek dili

daha açık ve sloganvari bir anlatıma dönüşür. Daha sonra kırklı ve ellili yıllarında ortaya çıkan direniş edebiyatının en önemli şairlerinden biri olur (Rûzbih, 1389:179).

Kisrâyî, siyaset ve şiir alanında nispeten başarılı olduktan sonra yazdığı şiirleri Âvâ (Şarkı-1336/1957) kitabında bir araya getirmiştir. Bu şiir kitabında yeni beyanların onu tatmin etmediği ancak daima yeni dünyayı ve taze bakış açılarını arzuladığını söylediği *Pes Ez Men Şairî Âyed* (Benden Sonra Bir Şair Gelecek) adlı şiiri o yıllarda şaire saygı ve şöhret kazandırmıştır. (Rûzbih, 1389:179). Şair, bu şiiri ile 19 Ağustos 1953 tarihinde gerçekleşen darbenin sonrasında yaşanan olayları "*Sonbahar dalının şom çiçeklerinin dansı*" ile imgelemiş ve aşağıda onun şiirinden verdiğimiz bir kesitte şair, refah ve huzur dolu günlerin umudu ile kendinden sonra gelecek neslin hayalini kurdukları ideal vatanın onları beklediklerini söylemiştir.

Bir şair gelecek benden sonra
Onun şiiri, gönülde bahar meyvesini toplayacak
Sonbahar dalının şom çiçeklerinin dansı
Onu etkilemeyecek
Ve o, hasret acısı için asılı kalan gözyaşına
Şiir yazmayacak

پس از من شاعری آید
که شعر او بهار بارور در سینه اندوزد
نمی انگیزدش رقص شکوفه‌های شوم شاخه پلییز
و او شعری برای رنج یک حسرت
که بر اشکی است آویزان
نمی سازد (کسرایی،١٣٩١:٤٥)

Siyâveş-i Kisrâyî, 1959/1338 yılında en tanınmış eseri *Âreş-i Kemângîr* (Okçu Âreş) manzumesini yayınlamıştır. Kısa süre içinde toplumda geniş yankı uyandıran bu manzume şairin ünlü ve popüler olmasını sağlamıştır. (Rûzbih, 1389:179). *Âreş-i Kemângîr*[1] İran'a ait mitolojilere dayalı hamasi manzumeleri barındırır (Yâhakkî, 1378:129).

Yeni şiirin (Şi'ri nov) başlangıcından eserin yayınlanmasına kadar geçen zamanda, yeni Fars şiiri alanında *Âreş-i Kemângîr* (Okçu Âreş) kadar kapsamlı ve ünlü başka bir eserin olmadığı

[1] Fars Mitoloji Sözlüğü'nde "Âreş" maddesi şöyle geçmektedir: "*Âreş. Âreş, Fars edebiyatında Âreş-i Kemângîr; Okçu Âreş olarak bilinir. İranlı ünlü kahramanlardandır. Menûçehr'in ordusunda yer alıp yer alıp eşi benzeri bulunmayan ünlü bir okçu olan Âreş'in, İran-Turan sınırını belirlemek üzere Sârî, Demâvend veya Âmul kalesinden attığı ok, sabahtan öğle vaktine kadar yol aldıktan sonra Ceyhun kıyısında ya da Merv'de düşmüş, okun düştüğü yer İran'ın sınırı olarak belirlenmiştir. Böylece Âreş ok atmakta bir simge olmuştur.*
Rivayetlere göre İran-Turan savaşları uzun sürmüş, Turanlı Efrâriyâb ile İranlı Menûçehr arasında yapılan savaşta Efrâriyâb'ın Menûçehr'i yenmesinden sonra yapılan bir antlaşmayla İran ve Turan sınırlarını İranlı pehlivanlarından birinin bir ok atımı mesafesiyle belirlenmesi kararlaştırılmıştır. Âreş bu işle görevlendirilmiştir. Üstün özellikler taşıyan bir bilge olan Âreş, Tanrı'nın desteğinin yanı sıra bütün gücünü de kullanarak Rûyân-Elbûrz dağlarının üzerinden en uzak hedeflere doğru okunu atar ve oku attıktan sonra oracıkta can verir. Rüzgâr tanrısı, Âreş'in okunu ta Fergâna sınırlarında bulunan büyük ceviz ağacının gövdesine saplar. Ağacın bulunduğu yer İran ve Turan ülkelerinin sınırı olarak kabul edilir." (Yıldırım, 2008:66-67). Şairin mitolojiye dayandırdığı şiiri, okuyucuda canlılık ve coşku hissini uyandırır. Şair, okuyucuya kültür ve geleneklerini hatırlatarak sahip oldukları milli duyguları ortaya çıkarmayı hedefler.

kabul edilir. O yıllarda edebiyat eleştirmenlerinin çoğu söz konusu şiire olumlu yaklaşımları şiiri daha da güçlenmesini sağlar. Bu şiir, o yıllarda ulusal bir idealin mitolojik-tarihsel bir yorumudur (Rûzbih, 1389:179). Şair, şiir hakkında şu yoruma yer verir: "*Ben bu şiiri, toplumsal sorunları çözme yolunda canlarını feda edenlere söyledim*." (Kisrâyî, 1395:9).

آری، آری، جان خود در تیر کرد آرش

کار صدها صد هزاران تیغه‌ی شمشیر کرد آرش (کسرایی، ۱۳۹۱: ۱۱۵)

Âreş, kendi canını okla özgür bıraktı evet, evet

Yüzlerce ve yüzbinlerce keskin kılıcın işini yaptı Âreş

Kisrâyî sonraki yıllarında da ömrünün sonuna kadar çeşitli alanlarda değerli ve kıymetli şiir kitapları yayınlar. Toplumsal şiirin en konuşulan şairlerinden biri unvanıyla modern İran şiirinde daima etkili olur. Toplumsal değişim ve gelişmelere kayıtsız kalmayarak modern şiirde etkili ve dinamik bir rol üstlenip kendinden bir iz bırakır (Rûzbih, 1389:179).

Kisrâyî'nin bazı şiir kitapları:

- *Âvâ* (Şarkı-1957)
- *Âreş-i Kemângîr* (Okçu Âreş-1959)
- *Hûn-i Siyâvuş* (Siyavuş'un Kanı-1962)
- *Seng u Şebnem* (Taş ve Çiy-1966)
- *Bâ Demâvend'i Hâmûş* (Suskun Demavend-1966)
- *Hânegî* (Evcil-1967)
- *Be Sorhi-yi Âteş ve Ta'm-i Dûd* (Ateş Kızıllığında ve Duman Tadında-1976)
- *Vakt-i Sükût Nîst* (Susacak Zaman Değil-1978)
- *Terâşehâ-yi Teber* (Balta Yontukları-1983)
- *Peyvend* (Bağ-1984)
- *Hediye ber Hâk* (Toprağa Bir Hediye-1984)
- *Sitâregân-ı Sepîde Dem* (Sabah Yıldızları-2010)
- *Muhre-i Sorh* (Kırmızı Boncuk-1993) (Kırlangıç, 2014:219)

Ağaca Gazel Şiirine Bir Bakış

"*Sembol bir duygu halinin, bir fikrin, bir hayalin, bir olayın, bir manzaranın geleneksel veya bilinen zihnî sanatların ötesinde, ama anlatılmak isteneni başarıyla temsil edebilen bir şeye (soyut veya somut) dönüştürülerek ifade edilmesidir. Elbette ki bu sembol sanatkâra has ve orijinal olmak mecburiyetindedir. Sembolün başarısı, yüklediği manayı tam ve somut bir şeklide okuyucuya taşıma gücü ile orantılıdır.*" (Çetişli, 2019:121). İhtilal sonrası yıllarda İran'da siyasî baskıların artması, şairleri sembolik şiire yönlendirir. Kisrâyî de yaşadığı dönem sebebiyle duygularını imge yoluyla söyler. Bu durum, bazen şiirinde ibhama sebep olsa da dilinin sadeliği ve akıcılığı ortaya çıkan bu olumsuzluğu bertaraf eder. Şairin seçtiği kelimelerin ahenkli oluşu şiirin ritmik okunmasını sağlar. Şiirinin genelini imge, ahenk ve ritmik bir düzende oluşturur. Bu da şiirine canlılık katar ve okuyucunun ilgisini arttırır. Kisrâyî, çalışmamızın konusu olan ve yukarıda bahsettiğimiz imge, ahenk ve ritmik unsurlarını *Ağaca Gazel* şiirinde birleştirir. Şiirde ağaç sembol, (پروا مکن ز رعد \ پروا مکن ز برق که بر جایی ای درخت) gibi birbirini tekrar eden ifadeler ahenk ve şairin, şiirin içinde sürekli ağaca seslenmesi (ای درخت) ritmik unsurlarını oluşturur. Şairin1966 yılında yayınlanan *Bâ Demâvend'i Hâmûş* (Suskun Demavend) adlı esrinde bulunan

Ağaca Gazel şiirini parçalar halinde Farsça ve Türkçe tercümesi ile vererek şairin sembolleri nasıl işlediğini açıklamaya çalışacağız.

AĞACA GAZEL

غزل برای درخت

Arzu edilen uzun boyun var, ey ağaç!
Gökyüzü senin kucağında uyumuştur sürekli
Uzun boylusun, ey ağaç!
Elin yıldızlarla dolu ve ruhun baharla dolu
Güzelsin, ey ağaç!

تو قامت بلند تمنایی ای درخت
همواره خفته است آغوشت آسمان
بالایی ای درخت
دستت پر از ستاره و جانت پر از بهار
زیبایی ای درخت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۷٦)

Kisrâyî, şiirini ağaç teması üzerine kurar. Ağaç imgesi İran'ı ve halkını temsil eder. Şair, şiirin başlangıcında ağacın uzun oluşundan ve ihtişamından dolayı onu gören herkesi büyülediğinden bahseder. Bu şiirde "ağaç" teması etrafında dönen diğer kelimelerin dışında bu şiiri farklı şekilde bağlayan iki anahtar kelime bulunmaktadır. Biri ilk dizedeki "arzu" kelimesi, diğeri ise son satırdaki "umut" kelimesidir. Arzu-umut şiirin başlangıcını ve sonunu birbirine bağlar. Kisrâyî, ağacın uzunluğu ve ihtişamıyla İran'ın kadim geçmişine ve geleneğine işaret eder. Ayrıca, şair ağacı bir dileğin gerçekleşmesinin sembolü olarak görür. (قامت بلند تمنایی), "arzu edilen uzun boy" ile çok yüksek ve yüce bir dileği gerçekleştirmenin işareti olduğunu söyler. Ağacın tepesi, boyuyla bu isteğini yerine getirir. Şair, gökyüzüyle kucaklaşma, yıldızlarla dolu bir el, bahar dolu bir hayat ile ışıl ışıl ve renkli bir vatan hasretini dile getirir.

Rüzgârlar
Senin karışık ve karmaşık yapraklarında
Yuva yaptıklarında,
Rüzgârlar
Senin yeşil saçını taradıklarında,
Öfkelenirsin, ey ağaç!

وقتی که بادها در برگ‌های در هم تو لانه می کنند
وقتی که بادها گیسوی سبز فام تو را شانه می کنند
غوغایی ای درخت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۷٦)

Rüzgâr, ağacı tehdit eden dış etkendir; ağacın karışık ve karmaşık yaprakları ise ülkenin düzensizliğidir. Bu karmaşık yapı, farklı bir açıdan bakıldığında pek bir anlam ifade etmeyebilir. Ancak şair, ağacın yapraklarının dağınık oluşunu ağacın unsurlarından olduğuna inanır. Burada şair, rüzgâr imgesi üzerinden yabancı devletlerin ülkesine müdahale etmesine işaret eder. Ağacın yeşil saçları ise ülkenin sahip olduğu zenginliğini temsil eder. Başka bir ifadeyle petrol imtiyazının kendi ellerinde olmayışına gönderme yapan şair bu duruma öfke duygusuyla karşılık verir.

Yağmur, vahşi pençesini açınca
Onun kaygısız içki meclisinde

وقتی که چنگ وحشی ناران گشوده‌است
در بزم سرد او
خنیاگر غمین خوش آوایی ای درخت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۷٦)

Sesi güzel dertli şarkıcı olursun, ey ağaç!

Siyâveş-i Kisrâyî, doğada bereket ile anılan yağmuru neden vahşi olarak tanımlar? Dikkat edilmesi gereken şu ki şair, (چنگ) çeng kelimesini hem el hem pençe hem de bir tür müzik aleti olan Farsçada çeng olarak bilinen arp anlamıyla kullanır. "Yağmur, vahşi pençesini açınca" yani şiddetli yağmur başladığında çapraz olarak yağan sert yağmur damlarının ağacın yapraklarına çarparken arpın telleri gibi çıkardığı sese ve ele benzeyen yaprakları arpın telleriyle çıkardığı sesle oluşan şarkıda "Sesi güzel dertli şarkıcı" olduğunu söyler. Yağmurun ağaca mutluluk vermesi gerekirken şair neden ağacı üzgün olarak betimler? Bu izlenim şairin olumsuz imajından kaynaklanmaktadır.

Senin ayağının altında
Gecedir burada ve gözleri
Bir sabahı görmemiş gece kuşlarıdır
Senin gündüzün nerde?
Senin güneşin nerde?
Gözün ovada seyre dalmış, ey ağaç!

در زیر پای تو
اینجا شب است و شب زدگانی که چشمشان
صبحی ندیده‌است
تو زوز را کجا خورشید را کجا
در دشت دیده غرق تماشایی ای درخت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۲۷)

Şair, ağacın dibinin karanlık oluşuna dikkat çeker. Ve burada bulananların yani karanlıkta kalan toplumun gözleri hiç sabahı görmeyen gece kuşları imgesini kullanır. Ağacın zirvesi güneşi görürken dibinin karanlıkta kalışına tezatla yanıt veren şair bu defa "Senin gündüzün nerde? Senin güneşin nerde?" diye sorarak yöneticilerin ovaya seyre daldığına değinir.

Sen toprağın ruhuyla bin bir bağla
Bağlanınca
Korkma gök gürültüsünden
Korkma şimşekten çünkü sen orada sabitsin
Kalıcısın ey ağaç!

چون هزار رشته تو با جان خاکیان
پیوند می کنی
پروا مکن ز رعد
پروا مکن ز برق که بر جایی ای درخت
سر برکش ای رمیده که همچون امید ما با مایی این یگانه و
تنهایی ای دزخت (کسرایی، ۱۳۹۱: ۲۲۷)

Başını kaldır, ey ürkek tıpkı ümidimiz gibi
Ey ağaç! Ey yapayalnız
Ve kimsesiz olan sen bizimlesin!

Kisrâyî, kök salan ağaç imgesiyle ülkesine, ruh ile de kendi halkına işaret eder. Toprak parçasının insan olmadan vatan olamayacağına ve insanın da bir toprak parçası olmadan varlığının baki kalamayacağına inanır. Bu sebeple her türlü olumsuzluğa karşı özellikle insanın vatanına sımsıkı sarılıp tıpkı ağaç gibi kök salmasına ve gök gürültüsü ve şimşek gibi korkutucu görünen olaylara karşı cesur bir tavır takınmasını tavsiye eder. Sahip oldukları

güçle her türlü tehdidi ortadan kaldırabileceklerine vurgu yapar. Şiirin sonunda "*Başını kaldır, ey ürkek tıpkı ümidimiz gibi...*" ifadesini kullanan şair yaşadığı döneme dikkat çekerek umudun filizlenip yeşermesi gibi ağacın başını dik tutarak dallarını daha yükseğe ulaşmasını söyler. Şair, yapayalnız ve kimsesiz sıfatlarıyla andığı ağaca "*Sen bizimlesin*" diye seslenerek şiirine son verir.

Sonuç

Siyâveş-i Kisrâyî hayatı hiç sönmeyecek bir ateş olarak tanımlar. Eğer umut gibi ateşi de söndürecek olursak karanlıkta kalacak olmamızın kendi hatamız olacağını iddia eder. Bu yüzden değerlerimize tutunup yeislik kuyusuna düşmekten kaçınmamızı, cesaret ve çaba ile hayatımızı sürdürmemiz hususunu önemser. Özellikle ideolojik düşünceleri ve Tûdeh Partisi'ne bağlılığı Kisrâyî'nin şiirlerinin doğasını ve kaderini belirler. Mevcut dönemde yaşanan sansürler sebebiyle kimi zaman epik ve lirik şiirin gösterişli, zengin dili ile imgeleri bir araya getirir. Yaratmış olduğu bu üslubu, *Ağaca Gazel* şiirinde de görürüz. Şiirin genelinde hissedilen heyecan ve coşku, semboller ile şairin hayal dünyasının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. *Ağaca Gazel* şiiri, anlatım olarak destansı ve dramatik olmasa da sloganvari özelliğini taşıması sebebiyle 1953 darbesi sonrası acı ve karanlık içindeki topluma umut aşılayan değerli bir şiir olarak modern Fars şiirinde önemli bir yere sahiptir.

Kaynakça

Âryenpûr, Y. (1374). "Ez Sabâ tâ Nîmâ", İntişarat-ı Zuvvâr, C.III, Tahran.

Çetişli, İ. (2019). "Batı Edebiyatında Edebî Akımlar", Akçağ Yayınları, 19.bs, Ankara.

Lengerûdî, Ş. (1392). "Târîh-i Tahlîl-i Şi'r-i Nov", Neşr-i Merkez, C. II, Tahran.

Kanar, M. (2013). "Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi", Say Yayınları, İstanbul.

Kırlangıç, H. (2014). "Meşrutiyet'ten Cumhuriyete İran Şiiri (Genel Bir Bakış ve Güldeste)", Hece Yayınları, Ankara.

Kisrâyî S. (1391). "Mecmûâ-i Eş'âr", İntişârât-ı Nigâh, Tahran.

Kisrâyî, S. (1395). "Güzîne-yi Eş'âr-ı Siyâveş-i Kisrâyî", İntişârât-ı Morvârîd, 11.bs, Tahran.

Rûzbih, M. R. (1389). "Edebiyyat-i Mu'âsır-i Îrân (Şi'r)", Neşr-i Rûzgâr, Tahran.

Şâfiî, H. (1384). "Zindegî ve Şi'r-i Sed Şâir", Kitâb-i Horşîd, 2.bs, Tahran.

Yâhakkî, M. C. (1378). "Çun Sebû-yi Teşne", İntişârât-i Câmî, Tahran.

Yıldırım, N. (2008). "Fars Mitoloji Sözlüğü", Kabalcı Yayınları, İstanbul.

https://iranicaonline.org/articles/kasrai-siavash-marxist-poet (Erişim tarihi: 14.09.2024)

محاكاة المقامة الحديثة للمقامة التراثيّة - المقامة الحلبيّة لليازجيّ أنموذجًا

Dr. Öğr. Üyesi Nadir Menderes
Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi
Doi: 10.5281/zenodo.14251991

ملخّص

تتناول هذه الدراسة أحد الفنون الأدبيّة العربيّة، وهو فنّ المقامة، وتكمن أهمّيّة هذه الدراسة في الحاجة الملحّة إلى التذكير بهذا الفنّ الأدبيّ الذي صار فنًّا أدبيًّا منسيًّا، ولم ينل ما يستحقّه من الدراسة والتحليل مع أنّه يفوق الشعر في المحسّنات البديعيّة والأساليب البلاغيّة والشواهد اللغويّة.

تتألّف الدراسة من مبحثين وخاتمة، عُرِضَ في المبحث الأوّل فنّ المقامات؛ تعريفها لغة واصطلاحًا، ونشأتها، وطبيعتها، وأسلوبها، وخصائصها، وفي المبحث الثاني دُرست إحدى المقامات الحديثة، هي المقامة الحلبيّة لناصيف اليازجيّ، وقورنت خصائصها بخصائص المقامات التراثيّة.

وتوصّل الباحث إلى أنّ المقامة الحديثة سارت على نهج المقامة التراثيّة في كلّ شيءٍ، إلى درجةٍ يمكن معها القول بأنّها عبارة عن مقامة تراثيّة مكتوبة في العصر الحديث، حيث لم يختلف قالب المقامة الحلبيّة أبدًا عن قالب المقامة الذي رسمه الهمذانيّ وتبعه فيه الحريريّ؛ فأسلوبها يعتمد على السرد بشكل عامّ ويُستخدم الحوار أحيانًا، ويُضمّن فيها الشعر أحيانًا أخرى، وهذا ما نجده في مقامات الهمذانيّ والحريريّ، وهي مليئة بالألفاظ الغريبة، والتكلّف والصنعة اللفظيّة واضحان في كلّ عبارات المقامة، كالجناس والطباق، والسجع، بالإضافة إلى استخدام التشبيه والكناية والاستعارة، وهذا بالضبط ما نجده في المقامات القديمة. فإذا انتقلنا إلى المضمون رأيناها كذلك تقليدًا للمقامات القديمة كأنّها نسخة عنها، فالفكرة الأساسيّة هي الاحتيال، وهناك راوٍ يقوم بسرد الأحداث، وأحيانًا يلتقي الراوي ببطل المقامة، وهذا ما نجده في المقامات منذ نشأتها على يد الهمذانيّ، بل إنّ المقامة الحديثة سلكت طريق المقامة التراثيّة حتّى في التسمية؛ إذ نجد كثيرًا من المقامات الحديثة تُسمَّى بأسماء المدن، وهو نهج الأدباء القدماء الذين سمّوا مقاماتهم بأسماء المدن.

الكلمات المفتاحيّة: الأدب، المقامة التراثيّة، المقامة الحديثة.

Abstract

This study deals with one of the Arab literary arts, which is the art of Maqamat. The importance of this study lies in the urgent need to be reminded of this literary art, which has become a forgotten literary art and has not received the study and analysis it deserves, even though it surpasses poetry in its language, eloquence and style.

This study consists of two sections and a conclusion; The first section presented the art of Maqamat; Its definition, origin, nature, style, and characteristics. The second section studied one of the modern maqamat; Al-Maqamah Al-Halabiyyah of Nassif Al-Yaziji, and then it compared its characteristics with those of traditional maqamat.

The researcher concluded that al-Maqamah al-Halabiyyah resembles traditional Maqamat in everything, to the point that we can say that Al-Maqamah Al-Halabiyyah is a traditional Maqamah written in the modern era. The template of the Aleppo maqamat did not differ at all from the template of the maqamat drawn by Al-Hamdhani. We find its style varied between narration and dialogue, and it includes poetry and proverbs, There is a strangeness in her words, an affectation in her style, and it contains simile and metonymy, and this is what we find in Al-Hamdhani's maqamat. If we move to the content of Al-Maqamah Al-Halabiyyah, we see it as an imitation of the ancient maqamat as if it were a copy of it, because its basic idea is fraud, and the narrator is the one who narrates the events, and sometimes the narrator meets the hero of the maqamat, and this is what we find in the maqamat since its inception at the hands of Al-Hamdhani.

Keywords: Arab literary, Maqamat, Al-Maqamah Al-Halabiyyah.

مقدّمة

يمتاز الأدب العربيّ بثرائه وتنوّع فنونه الأدبيّة، فمنها الشعريُّ؛ كالشعر العموديّ، وشعر التفعيلة، والموشّحات، والشعر الحرّ، ومنها النثريُّ؛ كالرسالة والمقالة والمقامة والخطابة والوصيّة والقصّة والرواية والخاطرة والسيرة وما إلى ذلك. ويتميّز كلّ فنّ من هذه الفنون الأدبيّة العربيّة بمجموعة من الخصائص التي تميّزه عن الفنون الأدبيّة الأخرى.

ومن بين أبرز الفنون الأدبيّة العربيّة وأجملها فنّ المقامات، فالمقامة فنّ أدبيّ جميل يقف في منزلةٍ بين الشعر والنثر، حيث يقرّبه موضوعه وأحداثه من النثر بينما يقرّبه السجع والجرس الموسيقيّ والمحسّنات البديعيّة من الشعر، وتبرز في هذا الفنّ براعة المؤلّف اللغويّة، وجماليّات الأسلوب، كما تبرز فيه روح الفكاهة والسخرية، وهو فنّ يجمع بين الأدب والفكر، ويعكس روح العصر الذي أُنتج فيه، ممّا يجعله جزءًا مهمًّا من التراث الأدبيّ العربيّ.

وقد نشأ فنّ المقامات في العصر العباسيّ على يد بديع الزمان الهمذانيّ الذي كان يدرّس المحسّنات البديعيّة، لكنّه رأى أنّ التدريس النظريّ لا يؤتي أكله على الوجه المرجوّ، فأراد أن يقدّم أمثلة أدبيّة تطبيقيّة تحوي بين ثناياها تلك المحسّنات البديعيّة فقاده ذكاؤه وبراعته اللغويّة إلى ابتكار فنّ أدبيّ جديد صار من أجمل الفنون الأدبيّة العربيّة، وأعجب الأدباء بهذه المقامات وبدؤوا بالنسج على منوالها، ومن أبرز من أبدع في هذا الفنّ بعد الهمذانيّ محمّدٌ الحريريّ الذي استطاع أن يؤلّف مقامات أبهرت من قرأها بمفردتها ولغتها ومضمونها وأسلوبها وبيانها وبديعها.

وتتناول هذه الدراسة خصائص المقامة في العصر الحديث، فتدرس لغتها، وأسلوبها، ومضمونها، وتقارنها بخصائص المقامة التراثيّة، وذلك من خلال دراسة المقامة الحلبيّة لناصيف اليازجيّ.

المبحث الأوّل – فنّ المقامة

تعريف فنّ المقامة:

المعنى اللغويّ: تطوّر المعنى الدلاليّ لكلمة (مقامة) عبر العصور إلى أن أُطلق على أحد الفنون الأدبيّة وهو فنّ المقامة، فجذر هذه الكلمة "(قَوَمَ): القيام نقيض الجلوس، قام يقوم قومًا وقيامًا وقومة"1، واسم المكان من الثلاثيّ يكون على وزن مَفعل مَقام، كما هو معروف في علم الصرف، "وتدلّ كلمة المقامة بفتح الميم في الاستعمال اللغويّ على موضع القيام"2. ثمّ تطوّرت هذه الدّلالة لتعني المكان الذي يجلس فيه القوم ويجتمعون ويتسامرون، فصار لفظ (المقامة/المقامات) يُطلق على المجالس، ثمّ أطلق على أهل المجلس؛ فيقال للجماعة يجتمعون في مجلس (مقامة)3، "ثمّ اتّسعوا فيه حتّى سمّوا ما يُقام فيه من خطبة أو موعظة ونحوها (مقامة)... فقالوا: مقامات الخطباء"4. وهكذا تدرّج معنى هذه الكلمة من موضع القيام إلى المكان الذي يجتمع فيه الناس، ثمّ إلى أهل المجلس، وبعدها إلى ما يُقال في المجالس. ويرى الدكتور حسن عبّاس أنّ الهمذانيّ "اختار هذه التسمية لمقولاته تلك لأنّه اختار بطل حكاياته من المُكْدِين الذين يأتون المجالس والمقامات للاحتيال على أهلها"5.

التعريف الاصطلاحيّ: المقامة اصطلاحًا تُطلق على أحد الفنون الأدبيّة، وهو فنّ يشبه القصّة إلى حدٍّ ما، لكنّه يتميّز عنها شكلًا ومضمونًا في بعض النقاط؛ ومن أبرز الفروق بينهما أنّ فنّ المقامة يقوم على السجع الذي يعدّ ركنًا لا مناص منه في هذا الفنّ، وكذلك استخدام المفردات الغريبة في المقامة استخدامًا واسعًا مقصودًا، بالإضافة إلى فروق أخرى سيأتي ذكرها. وتُعرَّف بأنّها "لون من الأدب يقوم على الحكاية ويُلتزم فيه السجع"6، ويعرّف زكي مبارك المقامة بأنّها "القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبيّة أو فلسفيّة أو خاطرة وجدانيّة أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون"7. بينما يعرّفها فكتور الكك Victor El-Kik بأنّها "حديث قصير من شطحات الخيال أو دوّامة الواقع اليوميّ في أسلوب مصنوع مسجّع تدور حول بطل أفّاق أديب شحّاذ"8.

ويمكن تعريف المقامة بأنّها: فنّ أدبيّ قصصيّ، مبنيّ شكلًا على السجع والمحسّنات البديعيّة، ومضمونًا على الفكاهة والهزل.

نشأة فنّ المقامة وانتشاره:

المقامة فنّ أدبيّ عربيّ أصيل، ظهر في القرن الرابع الهجري على يد بديع الزمان الهمذانيّ، الذي يعدّ مبتكر هذا الفنّ؛ فهو الذي ألصق بها السجع حتّى صار أحد أهمّ أركانها، فلا تكون مقامة بدون سجع، وهو الذي جعل لغتها غريبة مستعصية على الفهم، كما أنّه الذي جعل روحها فكاهيّة وموضوعها الحيلة والكُدية وما إلى ذلك. وإنّ "كلّ ما كُتب من المقامات يرجع في جوهره إلى فنّ بديع الزمان، فالصّورة واحدة من حيث السجع والازدواج، وطريقة القَصَص واحدة، وكذلك الافتنان في العرض... حتّى الطريقة التعليميّة التي عُرفت في مقامات

---

[1] ابن منظور الإفريقيّ الإمام العلّامة جمال الدين محمّد بن مكرم، *لسان العرب*، ج. *12*، (بيروت: دار صادر، د. ت)، مادّة ق و م.

[2] حسن عبّاس، *نشأة المقامة في الأدب العربيّ*، (القاهرة: دار المعارف، د. ت) 9.

[3] عبّاس، *نشأة المقامة في الأدب العربيّ*، 9.

[4] شهاب الدين أحمد بن محمّد الخفاجيّ، *شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل*، ط. 1، تح. محمّد كشّاش، (بيروت: دار الكتب العلميّة، 1998م)، 283.

[5] عبّاس، *نشأة المقامة في الأدب العربيّ*، 15.

[6] أحمد مطلوب، *معجم مصطلحات النقد العربيّ القديم*، ط. 2، (لبنان، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997م) 397.

[7] زكي مبارك، *النثر الفنّيّ في القرن الرابع*، ج1، (مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م) 199-200.

[8] إبراهيم السعافين، *أصول المقامات*، ط. 1، (بيروت: دار المناهل، 1978م)، 17. وقد وردت كلمة شحّاذ في المصدر بالدال المهملة، والصحيح في المعاجم المعتمدة أن تكون بالذال المعجمة.

السيوطيّ وابن الجوزيّ والقلقشنديّ هي أيضًا ممّا ابتكر بديع الزمان"9. ولذلك فقد التصق اسم المقامات باسم بديع الزمان في الأذهان حتّى عصرنا الحديث.

وعند التدقيق نجد أنّ العناصر التي قام عليها فنّ المقامة كانت موجودة في عصر الهمذانيّ وهو لم يأت بعنصر جديد، لكنّه بذكائه استفاد من العناصر الموجودة فألّف بينها ليخرج فنّا عربيّا جديدًا أخذ العقول والألباب؛ إذ إنّ السجع – وهو عنصر أساسيّ في أيّ مقامة – كان منتشرًا في عصر الهمذانيّ، والكدية كذلك كانت شائعة بين الناس في ذلك العصر، فالحقيقة إنّ "المقامة ثمرة تيّارين في الأدب العربيّ؛ تيّار أدب الحرمان والتسوّل الذي انتشر في القرن الرابع الهجريّ، وتيّار أدب الصنعة الذي بلغ به المترسّلون مبلغًا بعيدًا من التأنّق والتعقيد"10. حتّى إنّ اسم هذا الفنّ (المقامات) أيضًا كان معروفًا قبل الهمذانيّ، لكنّه كان اسمًا عامًّا يشمل كلّ ما يُقال في المجالس من خطب وأحاديث وأحداث، ولكن على الرّغم من انتشار السجع، وظهور أدب الكدية في عصر الهمذانيّ لكنّ "المقامات بمعناها الاصطلاحيّ أو بشكلها الفنّيّ المعروف لم تتحقّق إلا على يد بديع الزمان الهمذانيّ"11، فقد كمنت براعته في أخذ التسمية العامّة (المقامات) وتخصيصها للإشارة إلى ذاك الفنّ الأدبيّ الذي استطاع أن يجمع فيه بين عناصر لغويّة شكليّة معروفة في عصره هي (المحسّنات البديعيّة) وعناصر قصصيّة فكاهيّة مستوحاةٍ من الواقع، فاستحقّ أن يكون مبتكر هذا الفنّ الأدبيّ.

ثمّ تابعه الحريريّ الذي أبدع في هذا الفنّ "فصيّر فنّ المقامات شريعة أدبيّة، وقد انتشرت مقاماته في جميع الأقطار العربيّة وصارت مضرب المثل في الفصاحة والبيان، ويُعدّ الحريريّ أشهر من نظم المقامات، وإليه يرجع الفضل في ذيوع هذا الفنّ الجميل"12. ويكاد يُجمع النقّاد أنّ الحريريّ تفوّق على الهمذانيّ مبتكر هذا الفنّ، لكنّه مع كلّ هذا التفوّق كان متواضعًا، واعترف للهمذانيّ بالسبق والفضل حيث يقول الحريريّ: "هذا مع اعترافي بأنّ البديع رحمه الله سبّاق غاياتٍ وصاحب آياتٍ، وأنّ المتصدّي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغةَ قُدامة، لا يغترف إلا من فضالته ولا يسري في ذلك إلا بدلالته"13.

ثمّ انتشر هذا اللون من الأدب انتشارًا واسعًا في المشرق والمغرب، ودخل إلى اللغات والثقافات الأخرى، وقد أشار بروكلمان إلى أنّ هذا الفنّ انتقل إلى اللغة الفارسيّة بفضل الهمذانيّ الذي كان يعرف الفارسيّة، ودخل اللغة العبريّة بفضل اليهوديّ الربّانيّ (يهودا بن شلومو) الذي ترجم مقامات الحريريّ إلى العبريّة ثمّ أنشأ خمسين مقامة على نمطها باللغة العبريّة، ودخل هذا الفنّ أيضًا إلى اللغة السريانيّة عندما نظم أحد السريان من مدينة نصيبين خمسين قصيدة على نمط مقامات الحريريّ.14

كما يُعتقد أنّ المقامات العربيّة التي اشتُهرت في الأندلس أسهمت في ظهور رواية المكدين التي ظهرت في إسبانيا في القرن السادس عشر الميلادي ثمّ شاعت في أوروبّا لتصبح مقدّمة لظهور الرواية النثريّة. ويؤكّد كثير من المهتمين بالأدب الأندلسيّ أنّ المقامة كانت جسرًا لمرور القصّة إلى إسبانيا وعموم أوربّا، حيث عُقدت كثير من المقارنات بين المقامة والأدب السرديّ في أوربّا، وأُثبتت أوجه تشابه كثيرة بين الفنّين.

أهداف فنّ المقامة:

إنّ تعليم أيّ فنّ من الفنون يكون على أكمل وجه وأنجع طريقة عندما يَتبعُ تنظيرَه تطبيقٌ عمليٌّ، وهكذا فإنّ تعليم البديع كالجناس والطباق وغيره لا يكون بالتعريف بها وضرب الأمثلة فحسب، بل يكون في أحسن صورة عندما يراه الطالب بشكل عمليّ، وهذا بالضبط ما جرى

---

9 مبارك، *النثر الفنّيّ في القرن الرابع*، 202.

10 حنّا الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، ط. 1، (بيروت: دار الجيل، 1986م)، 618.

11 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 616.

12 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 202، ويُنظر: الخفاجيّ، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، 283.

13 عبّاس، *نشأة المقامة في الأدب العربيّ*، 25.

14 مبارك، *النثر الفنّيّ في القرن الرابع*، 203.

لينشأ بذلك فنّ المقامة؛ فقد "وُجدت المقامة أوّل ما وُجدت لهدف تعليميّ، وعندما وضعها الهمذانيّ كان معلّمًا في نيسابور يلقي دروس اللغة والبيان على الطلاب، ويدرّبهم على الأسلوب الجميل في الكتابة، وقد قادته رسالته التعليميّة إلى تقديم المعارف بأسلوب يعلق بالأذهان، فكان الأسلوبُ أسلوبَ العلم في إطار القصّة وجوّ الفكاهة"15. وهذا يدلّ على ذكاء الهمذانيّ؛ فإنّه حين أراد أن يجذب الطلاب ويحبّبهم في الدروس اهتدى إلى الطريقة المثلى وهي تزيين الأسلوب وتنميقه، وبثّ روح الفكاهة في المحتوى، ليكسب بذلك شدّ الانتباه وإصغاء الآذان والتشويق. ومن هنا يتبيّن لنا أنّ "الحادثة التي تحدث للبطل لا أهمّيّة لها، إذ ليست هي الغاية، إنّما الغاية التعليم، والأسلوب... ومن هنا جاءت غلبة اللفظ على المعنى في المقامة؛ فالمعنى ليس شيئًا مذكورًا وإنّما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليميّة"16.

وعلى الرغم من أنّ الهدف الأوّل للمقامة كان تعليميًّا إلا أنّ الهدف تغيَّر بمرور الزمن، وكثرة المؤلّفين في هذا الفنّ دون أن تكون لهم غاية تعليميّة، فتحوّل اتّجاه دفّة المقامة من الغاية التعليميّة إلى غاية أخرى هي إظهار الكاتب لمقدرته اللغويّة، حيث إنّ استخدام السجع واستعمال الكلمات الغريبة لا يتأتّى لكلّ الكتّاب، ممّا جعل التصدّي لكتابة المقامة دليلًا على معرفة الكاتب باللغة ومفرداتها وغريبها وما إلى ذلك، "وهكذا كانت شيئًا فشيئًا ميدانًا للتدليل بالمقدرة اللغويّة والمباهاة بالمحصول العلميّ عامّة واللفظيّ منه خاصّة"17، ولعلّ هذا ما دفع الدكتور فيكتور الكك إلى القول بأنّ الهدف من المقامة هو "إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصادره في عظة بليغة... أو نكتة أدبيّة طريفة، أو نادرة لغويّة طريفة، أو شاردة لفظيّة طفيفة"18. وسواء كان الهدف من المقامة تعليميًّا أم إظهارًا للمقدرة اللغويّة فلا يخفى على المتبصّر أنّ الشكل في المقامة يطغى على المضمون، ولذلك لا ينبغي مقارنتها بالقصّة! وقد "سمّاها بديع الزمان مقامة ولم يسمّها قصّة ولا حكاية، فهي ليست أكثر من حديث قصير يُروى في أحد المجالس، وكلّ ما في الأمر أنّ بديع الزمان حاول أن يجعله مشوّقًا فأجراه في شكل قصصيّ، وعُمّي ذلك على كثير من الباحثين في عصرنا فظنّوها ضربًا من القصص وقارنوا بينها وبين القصّة الحديثة ووجدوا فيها نقصًا كثيرا"19، فحكموا عليها بالضعف مقابل القصّة، والحقيقة أنّ المقامة ليست قصّة، بل كلٌّ منهما فنّ قائم بذاته، والمقارنة بينهما على اعتبار أنّهما فنّ أدبيّ واحد أمر يفتقد إلى المنهجيّة العلميّة، ولو أنّنا عقدنا مقارنة بين القصّة والشعر على اعتبار أنّهما كلاهما شعر لَبَدَتِ القصّة ضعيفة هزيلة تفتقر إلى الكثير من العناصر الشعريّة، فمن المجحف نقد المقامة من خلال عرضها على العناصر القصصيّة.

أسلوب فنّ المقامة:

الأسلوب في المقامة يشكّل عنصرًا جوهريًّا، وتغيّر الأسلوب يُفقِدُ المقامة هويّتها، ولا يمكن أن نطلق عليها مقامة أصلًا بدون أسلوبها، وهو أسلوب مُثخَم بالبديع من جناس وطباق وسجع، ومغرق في الصنعة، "تنقبض العبارة فيه انقباض إيجاز وتسترسل استرسال ترادف، ويتراصّ فيه التركيب تراصّ إعجاز، وتنتفض فيه الجملة بعد الجملة انتفاض تعجيز... وتمور فيه الألغاز والأحاجي على موسيقى الجناس والطباق والسجع... وهكذا فالأسلوب في المقامة غاية"20. ولأنّ الأسلوب في المقامة هو الأساس وليس المضمون، واللفظ متفوّق على المعنى، فإنّ تغيير مضمون المقامة ممكن لكنّ تغيير الأسلوب غير ممكن، والتجديد في موضوعات المقامة عبر العصور لم يضرّها بل أثراها، فصِرنا نجد المقامة الفقهيّة والنحويّة وغيرها، أمّا الأسلوب فنجده نفسه لم يتغيّر على مرّ العصور وتعاقب المؤلّفين في هذا الفنّ.

موضوع فنّ المقامة:

---

15 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 618.
16 السعافين، *أصول المقامات*، 16.
17 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 618.
18 السعافين، *أصول المقامات*، 18-19.
19 السعافين، *أصول المقامات*، 17.
20 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 622.

المقامة حكاية لكُدية، بطلها متشرّد ظريف، يتقمّص في كل مرّة شخصيّة، ويتّبع طرقًا ملتوية ليحتال على الناس، ومع أنّ الغالب على موضوع المقامات الكدية والحيلة إلا أنّ موضوعاتها لا تقتصر على ذلك، بل إنّ موضوعاتها متنوّعة منذ أن نشأت على يد الهمذانيّ فقد كانت "مقاماته مجموعة لموضوعات شتّى وأغراض متباينة"21 ومنها مثلًا عندما "عرض البديع في مقاماته للوعظ الدينيّ كما فعل في المقامة الوعظيّة"22. وجاء مَن بعده فتوسّعوا في الموضوعات كلّ حسب اختصاصه وثقافته واطلاعه؛ فكتبوا المقامات الطبيّة، والفقهيّة، والنحويّة، وغيرها، ملتزمين باستخدام غريب الألفاظ، وأنواع البديع، فكان ذلك مقياس المهارة والبراعة23. والسبب في ذلك ما تقدّم من أنّ المقامات أوّل ما بدأت كان الأسلوب فيها هو الهدف وليس المضمون.

المبحث الثاني – المقامة في الأدب العربيّ الحديث

استمرّ التأليف في هذا الفنّ منذ أن ابتدعه بديع الزمان الهمذانيّ إلى عصرنا الحاليّ، مرورًا بالحريريّ والسرقسطيّ، ثمّ الحسن بن صافي في القرن السادس الهجريّ، ثمّ ابن الصقيل الجزريّ في القرن السابع، ثمّ السيوطيّ، وهكذا..."ولم تقع فجوة تفصل الفنّ المقاميّ في العصر الحديث عنه في العصور القديمة... ولم نجد قرنًا واحدًا قد خلا منه"24، وتنوّعت موضوعات المقامات حتّى شملت كلّ النواحي الاجتماعيّة والسياسيّة والطبّيّة واللغويّة وغيرها، "وما تزال اللغة العربيّة تستقبل هذه الألوان المختلفة من المقامات حتّى يخرج علينا العصر الحديث فيحاول غير واحد تقليد الحريريّ، ومن أشهر من قلّدوه في القرن الماضي الشيخ حسن العطّار في مصر، والألوسيّ في العراق، وفارس الشدياق وناصيف اليازجي في الشام"25.

وقد التزمت المقامات في العصر الحديث المنحى الكلاسيكيّ، إذ لم تجنح إلى التجديد، بل كان التقليد هو السمة العامّة لها، ويبدو أنّ ذلك لم يكن في فنّ المقامة فحسب، بل كان التقليد نهجًا عامًّا في جميع الآداب والفنون في الأدب العربيّ، حيث كانت الحركة الأدبيّة السائدة في القرن الماضي حركة التجديد والبعث الأدبيّ، ولأجل تنشيط الحركة الأدبيّة عمد الكتّاب والأدباء إلى النماذج الكلاسيكيّة التراثيّة وعكفوا على تقليدها26، ومنهم الشاعر البارودي الذي حاول إحياء الشعر بقصائده الكلاسيكيّة في القرن التاسع عشر.

مقامات اليازجي:

في مستهلّ القرن التاسع عشر أحسّ الأدباء والمفكّرون بتراجع اللغة العربيّة وركود آدابها، فراحوا يتدارسون ويُحيون الآثار الأدبيّة التراثيّة التي كادت تندثر، وعكفوا على تقليدها والنسج على منوالها، في كلّ الأنواع الادبيّة. ومن جملة أدباء تلك المرحلة ناصيف اليازجيّ، حيث كان علمًا من أعلام البيان وركنًا من أركان النهضة الأدبيّة، حيث "ألمّ إلمامًا بكلّ المعارف العربيّة ولم يكتف بذلك، بل ألّف فيها على طريقة القدماء؛ مختصرات وأراجيز وشروحًا"27.

وقد قرأ اليازجيُّ "مقامات الحريريّ وما استحدثه الأدباء من بعده، وما زال يكدّ ذهنه حتّى صاغ مقاماته وأسماها (مجمع البحرين) أخذًا من الآية الكريمة: "وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتّى أبلغ مجمع البحرين"28، ومع أنّ التيّار السائد في ذلك القرن كان هو الإحياء وتنشيط الأدب والتقليد لكنّ اليازجي "نال قصب السبق لا بين معاصريه حسب، بل بين كلّ الّذين جاؤوا بعد الحريريّ، إذ عَرَفَ كيف يقلّده

---

21 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 629.

22 الفاخوريّ، *الجامع في تاريخ الأدب العربيّ*، 628.

23 لجنة من أدباء الأقطار العربيّة، *المقامة*، ط. 3، (القاهرة: دار المعارف، 1973م)، 10.

24 يوسف نور عوض، *فنّ المقامات بين المشرق والمغرب*، ط. 1، (بيروت: دار القلم، 1979م)، 335.

25 لجنة، *المقامة*، 78.

26 عوض، *فنّ المقامات بين المشرق والمغرب*، 337.

27 لجنة، *المقامة*، 80.

28 سورة الكهف، 60

وكيف يُحْكِم هذا التقليد"29 ولهذا فإنّ مقاماته التي جمعها في كتابه (مجمع البحرين) تعدّ "دائر معارف لغويّة وتعبيريّة كبيرة، وليس هنالك من ينكر أنّ هذه المقامات كانت معلمًا بارزًا وهامًّا في حركة التنشيط اللغويّ والأدبيّ"30.

المقامة الحلبيّة:

اليازجيّ في مقاماته يقلّد بشكل واضح مقامات القدماء، ومنْ يقرأ مقامات اليازجيّ يلاحظ التشابه الكبير بينها وبين المقامات التراثيّة في شكلها العامّ، وكذلك في كثير من تفاصيلها، كما سنرى ذلك من خلال دراسة المقامة الحلبيّة، وخصائصها، وأسلوبها.

نصّ المقامة الحلبيّة:

"أخبر سهيل بن عباد قال: كان لي صديق بظاهر الشهباء، ينتمي إلى العرب العرباء، وكنت وإيّاه كالماء والراح، أو كنديمَي جذيمة الوضّاح، فحضرتني منه ذات يوم بطاقة، يطالبني فيها بحقّ الصداقة، ويطلب أن أبادر إليه ببعض الأشربة، ممّا وصفه له بعض أهل التجربة، فساءني ما به من توعّك المِزاج، وأشفقت من تأخّر العلاج، فبادرت برقعته الواصلة، إلى سوق الصيادلة، وأخذت له ما أراد كما يريد، وانطلقت إليه أعدو كخيل البريد، وبينما أنا أجري مُليحًا، وأقعد طليحًا، لمحت شيخنا الخزاميّ وابنته بجانب الطريق، ولديهما فتًى قد لبس البياض وتختّم بالعقيق، فوثبت كالظبي المقمِر إليه، حتّى أقبلت عليه، فتقدّمت، ثمّ سلّمت، فأجابني بالفارسيّة، وأعرض عن تمام التحيّة، فقلت هذه إحدى مكايدِهِ، قد جعلها من مصايدِهِ، وطويت عنه كشحًا، وضربت صفحًا، فتماشيت القهقرى، وتواريت بحيث أَرى ولا أُرى، فرأيت الشيخ قد أشاح بوجهه عن الجارية والغلام، وجعل يدمدم بلغة الأعجام، والفتى يخالس الجارية النظر، ويغازلها على حذر، فقالت: إنّ صاحبنا أعجمُ طِمْطِم، لا يَفهم ولا يُفهِم، وقد لقيته وفاقًا لا رفاقًا، لكنّني أرى عينه قد طمحت إليّ، فلا يزال حوالَيّ، وهو يعرض لي طورًا بصُرّة، وتارة بدُرّة، وأنا أنفر منه كالناقة الهوجاء، ولا أنبس له بحوجاء ولا لوجاء، فقال: ساء فأل المخنّث! إنّه لأحمقُ من شَرَنْبَث، أفلا نصرفه إلى حيث يعوي الذيب ونرفع ثِقَلَ منظره المذيب؟ فقالت: أشار إليّ بأنه قد أعياه الصداع، ولو كانت لي سَكَاب لما قلت لا تعار ولا تباع، فأشار إلى برذون له أطيرَ من عنقاءِ مَغْرب، وقال: نعم القتيل بُجير إن أصلح بين بكر وتغلب، فأَرْكَبَتْهُ ذلك البرذون الأدهم، وقالت: اذهب إلى حيث ألقتْ رحلها أمّ قشعم، فلمّا خلا الفتى بالجارية قال لها: أبشري، خلا لك الجو فبِيضي واصْفِري، لكنّني قبل ذلك، أريد أن أطّلع طِلْعَ حالِك، فقالت: إنّني فتاة كريمة الأصل، قليلة الأهل، لا أب لي ولا بعل، وقد سئمت من طول حبسي، وتولّيَ أمر نفسي، فإن كان لك أرَب في النساء، فاتّبعني لآخذ ما لي من الأشياء، وأتبعَكَ إلى حيث تشاء، قال: أفْعَلُ وكرامة، ونهض معها راكبًا جناحَي النعامة.

قال سهيل فأذهلني ذلك الطويل العريض، عن الدواء والمريض، ورجعت أدراجي في أثر الصاحبين حتى دخلا البيت كالفرقدين، فأخذ الفتى يرزّم ما لها من الحطام، وخرجتْ لتُحضر ما تيسّر من الطعام، وإذا بأبيها قد هجم هجوم الأسد، على النقَد، وقال: ويلك يا عدوّ الله ما كفاك أن تكون فاسقًا، حتى صرت سارقًا، فلأقيمنّ عليك الحدّ والقطع، ولأجعلنّك عبرة إلى يوم الجمع! فطارت نفس الفتى شعاعًا، واستطار فؤاده ارتياعًا، وجعل يتهطّر لديه بالسؤال، ويدمّث له المقال، والشيخ يشمخ بأنفه، ويهزّ من عِطفه، ويرمح برجله، ويشير بكفّه، فكاد الفتى يذوب من الحياء، وظنّ أنّ صاعقة هبطت عليه من السماء، فانقاد إليه انقياد الأسير، وقال: قد فديت نفسي بهذه الدنانير، قال: قد قبلتها منّة الكرام، على أن لا تتعرّض لبنات الأعجام، فذَهَلَ الفتى عن معرفته بالتلميح، وما صدّق أن أطلق ساقيه للريح، فمضى ينهب الطريق، والشيخ من خلفه يهدِر كالفنيق، حتى إذا ثاب إلى الوقار، وقف بعرصة الدار، وأنشد:

يا هل ترى أين سهيل يطلع ... يا ليته كان يرى ويسمع

يرى الفتى مهرولًا يندفع ... تكاد تذريه الرياح الأربع

---

[29] لجنة، *المقامة*، 82.

[30] عوض، *فنّ المقامات بين المشرق والمغرب*، 336.

أعطاني البرذون وهو يطمع ... في وصل ليلى لا هناه المضجع

سبقته عليه فهو أسرع ... لكنه بالماء ليس يقنع

فقمت أبتغي له ما يُشبِع ... لكن بدون المال ماذا أصنع

وإن يكن نال الفتى ما يجزع ... منه فقد نال به ما يَرْدع

والنصح من وصل البنات أنفع

قال سهيل: فبرزت من الوكنة التي كمنت فيها، وأنشدت بديها:

هذا سهيل طلعا ... قد رأى وسمعا

أنسيته المريض والـ ... دواء والداء معا

أنت صديق لم يدعْ ... لمن سواه موضعا

فقال: أهلاً بأبي عبادة، متى عهدك بالشهادة؟ قلت: منذ عهدك بالفارسية التي نلت منها السعادة، أفلا تعلّمني هذا اللسان؟ لأستغني معك عن ترجمان، قال: أراك تستبيح قطع الأرزاق، فليس لك عندي من خَلَاق، ومرّ يعدو كالبرق أو كالبراق".[31]

خصائص المقامة الحلبيّة:

للمقامة خصائص عديدة تميّزها، ولتلك الخصائص أهمّيّة بالغة لأنّ معظمها تشكّل أركانًا للمقامة لا يمكن بحال الاستغناء عنها، وتتنوّع هذه الخصائص بين أسلوب العرض، واللغة، والأحداث، والصور البيانيّة، والمحسّنات البديعيّة.

وعلى الرغم من أنّ اليازجيّ في الحقيقة عاش في القرن التاسع عشر الميلاديّ فمن يقرأ المقامة الحلبيّة يظنّ أنّ كاتبها قد عاش في القرون الهجريّة الأولى في عصر الهمذانيّ أو الحريريّ، وذلك من خلال الأحداث، والمكان، وأسماء الشخصيّات، إلى جانب أسلوب العبارات، وغرابة المفردات. وسيوضّح الباحث فيما يأتي خصائص المقامة الحلبيّة وهي واحدة من مجموعة من المقامات التي ألّفها اليازجيّ وجمعها في كتابه "مجمع البحرين"، والتي حاكى فيها المقامات التراثيّة في كل شيء كما سنرى.

الموضوع:

المقامة فنّ قصصيّ، فهي تشبه القصّة بما فيها من شخصيّات وحدث وزمان ومكان وبطل وحبكة، لكنّ حجم المقامة محدود، وبطلها في الغالب أحد المحتالين، وراويها هو في الوقت نفسه أحد شخصيّاتها، بل إنّه يعرف بطل المقامة شخصيًّا، وغالبًا ما يظهر هذا الراوي في نهاية المقامة ليتفاجأ البطل المحتال بأنّ صديقه (الراوي) قد رأى وسمع كلّ شيء، كما أنّ المقامة تحمل عادةً روح النكتة والفكاهة ولا سيّما في نهايتها.

وموضوع المقامة الحلبيّة قصّة طريفة حول أحد المحتالين وهو الشيخ الخزاميّ بطل المقامة، والذي يقوم – بالتعاون مع ابنته – بالإيقاع بشابّ والاحتيال عليه وأخذ دابّته وماله، أمّا الراوي فهو سهيل بن عبّاد الذي يلاحق صديقه المحتال الشيخ الخزاميّ، ويرى بأمّ عينه عمليّة الاحتيال. أمّا الهدف من تأليف المقامة الحلبيّة فقد ذكره اليازجيّ منذ البداية في مقدّمة مقاماته (مجمع البحرين) مبيّنًا أنّ هدفه من هذه المقامات

[31] ناصيف اليازجيّ، *مجمع البحرين*، ط. 4، (بيروت: المطبعة الأدبيّة، 1885م)، 55-60.

جَمْعُ ما أمكن من الفوائد والحكم والأمثال والشوارد ومحاسن الأساليب والأسماء التي لا يُعثر عليها إلا بعد التنقيب32.

أسلوب العرض:

أسلوب المقامة قصصيّ يتنوّع بين السرد والحوار، ممّا أضفى نوعًا من الحيويّة على المقامة، فمن السرد في المقامة الحلبيّة قوله: "كان لي صديق بظاهر الشهباء ينتمي إلى العرب العرباء"، وقوله: "فساءني ما به من توعّك المِزاج، وأشفقت من تأخّر العلاج"، ومن الحوار قوله: "فقالت: إنّ صاحبنا أعجم طمطم، لا يَفهم ولا يُفهِم. وقد لقيته وفاقاً لا رفاقًا... فقال: ساء فأل المخنث! إنه لأحمق من شرنبث"، ومنه أيضًا قوله: "وقالت: اذهب إلى حيث ألقتْ رحلها أمّ قشعم، فلمّا خلا الفتى بالجارية قال لها: أبشري، خلا لك الجو فبِيضي واصْفِرِي".

وبالإضافة إلى السرد والحوار زيّن الكاتب مقامته بالشعر كما نرى في قوله:

"قال سهيل: فبرزت من الوكنة التي كمنت فيها، وأنشدت بديها:

هـذا سـهيل طلعـا ... وقـد رأى وسـمعا

أنسيته المريض والـ ... دواء والـداء معًا

أنت صديق لـم يدع ... لمن سواه موضعاً"

اللغة:

تتميّز لغة المقامة بألفاظها الغريبة غير المفهومة، أو الألفاظ المفهومة لكنّها غير مستخدمة في عصرنا، فيتهيّأ للقارئ – من لغة المقامة – أنّ الكاتب قد عاش في قرون سالفة، فأمّا الألفاظ الغريبة في المقامة الحلبيّة فكثيرة؛ منها: "ساء فأل المخنث! إنه لأحمق من شرنبث"، ومنها: "أجري مليحًا، وأقعد طليحًا"، ومنها: "فمضى ينهب الطريق، والشيخ من خلفه يهدِر كالفنيق"، وبعض الألفاظ مفهوم لكنّه غير مستخدم بالمعنى الذي نفهمه في عصرنا وإنّما استُخدم ليشر إلى معنًى مستخدمٍ في العصور السالفة، من مثل كلمة (الأشربة) في قوله: "ويطلب أن أبادر إليه ببعض الأشربة" فهذه الكلمة ليست غريبة لكنّ المقصود بها (الأدوية)، وكان يُطلق عليها قديمًا (الأشربة)، ومن ذلك كلمتا (فبادرت برقعته) في قوله: "فبادرت برقعته الواصلة"، فكلمة الرقعة ليست غريبة لكنّ المقصود بها الوصفة الطبّيّة، وكلمة (بادرت) نستخدم مكانها عادةً (أسرعتُ)، ومنه أيضًا كلمتا (الجارية والغلام) في قوله: "أشاح بوجهه عن الجارية والغلام"، فهما كلمتان مفهومتان لكنّهما غير مستخدمتان في عصرنا إذ نستخدم مكانهما (الشابّ والفتاة).

وهذا الاستخدام للمفردات أمرٌ مقصود، وهو يتناسب مع الهدف الذي وضعت له المقامات وهو الهدف التعليميّ، وكذلك إظهار المقدرة اللغويّة للكاتب.

الصور البيانيّة:

المقامة فنّ أدبيّ غنيّ بالصور البيانيّة، كالتشبيه والاستعارة والكناية، بالإضافة إلى المحسّنات البديعيّة المعنويّة. وأكثر الصور ورودًا في المقامة الحلبيّة التشبيه، ومنه: "وكنت وإيّاه كالماء والراح"، وقوله: "وانطلقت إليه أعدو كخيل البريد"، وقوله: "فوثبت كالظبي المقمر إليه"، ومنه أيضًا قوله: "والشيخ يهدر كالفنيق"، ومنه: "دخلا البيت كالفرقدين"، ومنه: "وأنا أنفر منه كالناقة الهوجاء"..إلخ، كما نجد الكناية بشكل واضح في المقامة الحلبيّة، ومن ذلك قوله: "طويت عنه كشحاً" كناية عن الإعراض، وقوله: "والشيخ يشمخ بأنفه" كناية عن التكبّر وعدم الرضا، وقوله: "يهزّ من عِطفه" كناية عن التكبّر، ومنه: "إلى حيث يعوي الذيب" كناية عن مكان بعيد، ومنه: "أطلق

32 اليازجيّ، *مجمع البحرين*، 2.

ساقيه للريح" كناية عن الهروب بسرعة كبيرة، ونج الاستعارة في المقامة الحلبيّة، ومنها قوله: "يذوب من الحياء"، فيه تشبيه للشابّ بالسائل الذائب، فحذف المشبّه به وهو السائل وأبقى على شيء من لوازمه وهو الذوبان على سبيل الاستعارة المكنيّة.

المحسّنات البديعيّة:

الصنعة اللفظية واضحة في المقامات، فالسجع والجناس والطباق والازدواج والانسجام والاقتباس محسّنات بديعيّة لفظيّة منثورة في ثنايا المقامة الحلبيّة، والسجع منها ملتزَم في نهايات جملها، ولولا التزامه فيها لما انتمت إلى فنّ المقامات أصلًا. وهذا الزخم الكبير بالمحسّنات البديعيّة لا يُعاب في هذه المقامة، بل هو أمر مطلوب فيها؛ لأنّ الأسلوب في المقامة يطغى على المضمون، وفيما يأتي نوضّح المحسّنات البديعيّة اللفظيّة في المقامة الحلبيّة.

1- السجع: هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد[33]. وهو موجود في المقامة من أوّلها إلى آخرها لأنّه ركن رئيس فيها، ومنه: "حضرتني منه ذات يوم بطاقة، يطالبني فيها بحق الصداقة"، فالسجع واضح في اتّفاق اللفظتين (بطاقة) و(الصداقة) بالحرف الأخير، وهما في نهاية جملتين متتاليتين، ومنه: السجع بين الكلمتين (النظر) و(حذر) في حرف الراء في قوله: "والفتى يخالس الجارية النظر، ويغازلها على حذر".

2- الجناس: أن يتشابه اللفظان في النطق ويختلفا في المعنى[34]. وهو نوعان تامّ وناقص، فالتامّ ما اتّفق فيه اللفظان في نوع الحروف وحركاتها وترتيبها وعددها، والناقص ما اختلف فيه اللفظان بأمر ممّا سبق[35]. ولم أجد في المقامة الحلبيّة جناسًا تامًّا، لكنّ الجناس الناقص فيها كثير لا يخلو منه سطر، ومنه الجناس بين اللفظين (بِصُرّة) و(بِدُرّة) في قوله: "يعرض لي طوراً بصرّة، وتارة بدرّة"، ومنه الجناس بين اللفظتين (مكايدِه) و(مصايدِه) في قوله: "فقلت هذه إحدى مكايده. قد جعلها من مصايده".

3- الترصيع: هو توازن الألفاظ[36] في الجمل. بأن تأتي كلمات الجمل التالية على أوزان الكلمات في الجملة السابقة، ومنه: "كريمة الأصل، قليلة الأهل"؛ فكلمة (قليلة) على وزن (كريمة)، وكلمة (الأهْل) على وزن (الأصْل)، ومنه أيضًا: "فساءني ما به من توعّك المِزاج، وأشفقت من تأخّر العلاج"؛ فكلمة (تأخُّر) على وزن (توعُّك)، وكلمة (العِلاج) على وزن (المِزاج).

4- الانسجام: هو أن يكون الكلام في مفرداته وجمله منسابًا انسياب الماء في مجاريه السهلة، متحدّرًا ليّنًا، بسبب التلاؤم بين كلماته وجُمله، وعذوبة ألفاظه، وجمال تموّجات فقراته.[37] والمفردات والجمل في المقامة الحلبيّة تتدفّق وتنساب بسلاسة وكأنّها شعر، ومن ذلك قوله: "وأخذت له ما أراد كما يريد، وانطلقت إليه أعدو كخيل البريد"، ومنه أيضًا: "أشاح بوجهه عن الجارية والغلام، وجعل يدمدم بلغة الأعجام"، والسلاسة والانسياب والسهولة واضحات في الجمل السابقة.

5- الازدواج: تجانس اللفظين المتجاورين[38]، ويمكن القول إنّه نوع من أنواع الجناس، يكون في اللفظان المتجانسان متجاورين. ومنه: "وقد لقيته وفاقًا لا رفاقًا"، فقد جاءت اللفظتان المتجانستان (وفاقًا) و(رفاقًا) متجاورتين، وكذلك في قوله: "ولا أنبس له بحوجاء ولا لوجاء"، حيث تجاورت اللفظتان المتجانستان (حوجاء) و(لوجاء)، ومنه أيضًا قوله: "ومرّ يعدو كالبرق أو كالبراق"، حيث تجاورت اللفظتان المتجانستان (البرق) و(البراق).

---

[33] عبد الرحمن حبنّكة، *البلاغة العربيّة - أسسها وعلومها وفنونها*، ط. 1، (دمشق: دار القلم؛ وبيروت: الدار الشاميّة، 1996)، 503.

[34] حبنّكة، *البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها وفنونها*، 485.

[35] حبنّكة، *البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها وفنونها*، 487.

[36] السيّد أحمد الهاشميّ، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، ط. 1، (بيروت: مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، 2008)، 268.

[37] حبنّكة، *البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها وفنونها*، 518.

[38] الهاشميّ، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، 266.

6- لزوم ما لا يلزم: "هو أن يجيء قبل حرف الرويّ أو ما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في التقفية، كالتزام حركة وحرف أو إحداهما يحصل الرويّ أو السجع بدونه"39. وأمثلة هذا المحسّن البديعيّ كثيرة جدًّا في المقامة الحلبيّة، فمنها قوله: "ويطلب أن أبادر إليه ببعض الأشربة، ممّا وصفه له بعض أهل التجربة"، إذ نجد أنّ انتهاء الفاصلتين (الأشربة) و(التجربة) بحرف الباء كان كافيًا لتحقيق السجع، لكنّ الكاتب التزم في الفاصلتين بالحرف الذي يسبق الباء وهو الراء، فكان ذلك أجمل وأبدع، ومثله أيضًا قوله: "وأخذت له ما أراد كما يريد، وانطلقت إليه أعدو كخيل البريد"، وذلك بين الفاصلتين (يريد) و(البريد)، فواضح أنّ انتهاء الفاصلتين بحرف الدال كان كافيًا لتحقيق السجع، لكنّ الكاتب التزم فيهما كليهما بالحروف: الراء والياء والدال.

7- الاقتباس: أن يضمّن المتكلّم كلامه من شعرٍ أو نثرٍ كلامًا لغيره بلفظه أو بمعناه، وهذا الاقتباس يكون من القرآن المجيد، أو من أقوال الرسول صلّى الله عليه وسلّم، أو من الأمثال السائرة، أو من الحكم المشهورة، أو من أقوال كبار البلغاء والشعراء المتداولة، دون أن يعزو المقتبس القول إلى قائله40. والاقتباس موجود في غير موضع من المقامة الحلبيّة، فمن ذلك قوله: "طويت عنه كشحًا، وضربت صفحًا"؛ اقتباسًا من القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿أفنضرب عنكم الذكر صفحا أن كنتم قومًا مسرفين﴾ الزخرف، الآية: 5، ومنه أيضًا قوله: "يهزّ من عِطفه" اقتباسًا من القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿ثاني عطفه ليضلّ عن سبيل الله له في الدنيا خزي ونذيقه يوم القيامة عذاب الحريق﴾ الحجّ، الآية: 9، ومن ذلك قوله: "فطارت نفس الفتى شعاعاً"؛ مقتبس من قول الشاعر قطريّ بن الفجاءة مخاطبًا نفسه:

أَقولُ لَها وَقَد طارَت شَعاعاً ... مِنَ الأَبطالِ وَيحَكَ لَن تُراعي

كما ضمّن الكاتب مقامته بعض الأمثال والأقوال المشهورة، ومنها: "أحمق من شرنبث"، و"نعم القتيل بُجير"، و"إلى حيث ألقيت رحلها أمّ قشعم"، و"خلا لك الجو فبيضي واصفري"، و"راكبًا جناحي النعامة"، و"أطير من عنقاء مغرب".

8- الطباق: هو جمع الشيء وضدّه في الكلام، وقد يكون المتضادّان اسمين أو فعلين أو حرفين41. وله نوعان؛ طباق إيجابٍ وطباق سلبٍ، فطباق الإيجاب يكون بالجمع بين الكلمة وضدّها، أمّا طباق السلب فيكون بذكر الكلمة مثبتةً ثمّ الإتيان بها مرّة أخرى منفيّة، والطباق موجود بنوعيه المقامة الحلبيّة، فمن طباق الإيجاب جمعه بين الكلمتين (اجاب)، و(أعرض)، وذلك في قوله: "فأجابني بالفارسيّة، وأعرض عن تمام التحيّة"، وهو طباق بين فعلين مثبتين، ومن طباق السلب قوله: "وتواريت بحيث أَرى ولا أُرى"، حيث ذكر الفعل أرى مرّتين مثبتًا ومنفيًّا.

9- مراعاة النظير: هو الجمع بين أمور متناسبة لا على جهة التضادّ42، كذكر الطالب والمدرسة، والقلم والدفتر، وهو كثير جدًّا في المقامة الحلبيّة، ومنه قوله: "فساءني ما به من توعّك المِزاج، وأشفقت من تأخّر العلاج" فهناك مناسبة بين التوعّك والعلاج، ومنه قوله: "فقلت هذه إحدى مكايدِهِ، قد جعلها من مصايدِهِ" فهناك مناسبة بين المكيدة والمصيدة، ومنه أيضًا قوله: "والفتى يخالس الجارية النظر، ويغازلها على حذر" فهناك مناسبة بين الخلسة والحذر، وكذلك بين الجارية والنظر والغزل، ومنه قوله: "أعجمُ طِمْطِم، لا يَفهم ولا يُفهِم" فهناك مناسبة بين العُجمة وعدم الفهم والإفهام، ومنه قوله: "وقد سئمت من طول حبسي" فهناك مناسبة بين الحبس والسأم، ولا تخفى على المطّلع مراعاة النظير في كثير من عبارات المقامة كالدواء والمريض، والطويل العريض، والجارية والغلام، والفاسق والسارق...

وهكذا نكون قد بيّنّا خصائص الحلبيّة المتنوّعة التي حاكت بها المقامات التراثيّة.

---

[39] الهاشميّ، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، 269.
[40] حبنّكة، *البلاغة العربيّة، أسسها وعلومها وفنونها*، 536.
[41] الهاشميّ، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، 303.
[42] الهاشميّ، *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، 304.

الخاتمة

توصّلنا بعد هذه الدراسة إلى أنّ اليازجيّ سار على نهج القدماء في المقامة فكتب مقامات قديمة في العصر الحديث، كما أنّ الشاعر البارودي كتب شعرًا جاهليًّا في العصر الحديث تمامًا. وقد كان تقليد اليازجيّ في المقام واضحًا كلّ الوضوح؛ حيث لم يخرج أبدًا عن خطوط المقامة التي رسمها الهمذانيّ وتبعه فيها الحريريّ. حتّى في تسمية المقامة؛ فقد سمّى هذه المقامة (المقامة الحلبيّة) ولم نجد صدى حقيقيًا للاسم في المقامة سوى أنّه جعل الأحداث تجري في حلب افتراضًا منه، دون أن نرى في مقامته أيّ ملمح من ملامح المدينة أو أهلها أو عمرانها أو خصائصها... سوى أنّه ذكر لقب مدينة حلب وهو "الشهباء" في بداية مقامته، ولو كان سمّاها الشاميّة لما تأثّر أيّ شيء في المقامة سوى أن يقول الفيحاء بدل الشهباء في بداية المقامة. وهذا هو نهج الهمذانيّ والحريريّ تمامًا حيث سمّوا مقاماتهم بأسماء المدن أيضًا.

وأمّا أسلوبه في المقامة فهو يعتمد على السرد بشكل عامّ ويستخدم الحوار أحيانًا، ويضمّنها الشعر أحيانًا أخرى، وهذا ما نجده في مقامات الهمذانيّ والحريريّ. ومع أنّ الألفاظ الغريبة لم تكن كثيرة؛ لكنّها كانت موجودة بشكل مقبول. وإذا جئنا إلى التكلّف والصنعة اللفظيّة نجدها واضحة في كلّ المقامة، الجناس والطباق، والسجع. كما أنّها تشمل على التشبيهات والكنايات والاستعارات. وهذا بالضبط ما نجده في المقامات القديمة.

فإذا انتقلنا إلى المضمون رأيناها كذلك تقليدًا للمقامات القديمة كأنّها نسخة عنها، فالفكرة الأساسيّة هي الاحتيال، وهناك راوٍ يقوم بسرد الأحداث، وأحيانًا يلتقي الراوي ببطل المقامة، وهذا ما نجده في المقامات منذ نشأتها على يد الهمذانيّ، بل إنّ المقامة الحديثة سلكت طريق المقامة التراثيّة حتّى في التسمية؛ إذ نجد كثيرًا من المقامات الحديثة تُسمَّى بأسماء المدن، وهو نهج الأدباء القدماء الذين سمّوا مقاماتهم بأسماء المدن.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور الإفريقيّ، جمال الدين محمّد بن مكرم. لسان العرب. ج. 12، بيروت: دار صادر، د. ت.

عبّاس، حسن. نشأة المقامة في الأدب العربيّ. القاهرة: دار المعارف، د. ت.

الخفاجيّ، شهاب الدين أحمد بن محمّد. شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل. ط. 1، تح. محمّد كشّاش، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1998م.

مطلوب، أحمد معجم. مصطلحات النقد العربيّ القديم. ط. 2، لبنان، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997م.

مبارك، زكي. النثر الفنّيّ في القرن الرابع. ج1، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.

السعافين، إبراهيم. أصول المقامات. ط. 1، بيروت: دار المناهل، 1978م.

لجنة من أدباء الأقطار العربيّة. المقامة. ط. 3، القاهرة: دار المعارف، 1973م.

نور عوض، يوسف. فنّ المقامات بين المشرق والمغرب. ط. 1، بيروت: دار القلم، 1979م.

اليازجيّ، ناصيف. مجمع البحرين. ط. 4، بيروت: المطبعة الأدبيّة، 1885م.

حبنّكة، عبد الرحمن. البلاغة العربيّة - أسسها وعلومها وفنونها. ط. 1، دمشق: دار القلم؛ وبيروت: الدار الشاميّة، 1996م.

الهاشميّ، السيّد أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط. 1، بيروت: مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات، 2008م.

Göçmen Bavulu Metaforu Üzerinden Gerçekleştirilen Sanatsal İfadeler

Dr. Evrim Kabukcu
Manisa Celal Bayar Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14252007

Özet

Sosyolojik bir olgu olan göç, birçok farklı açıdan değerlendirilebilecek popüler çalışma alanlarından biridir. *"İktisadi, toplumsal, politik sebeplerle bireylerin veya toplulukların bir ülkeden başka bir ülkeye, bir yerleşim yerinden başka bir yerleşim yerine gitme"leri* olarak tanımlanabilecek göç olgusuna yüklenen çok çeşitli metafor söz konusudur. Bunlardan bir tanesi olan *göçmen bavulu,* göçmenlerin bir mekandan bir diğerine giderken somut eşyalarını, tecrübelerini, hayat anlayışlarını, dillerini, kültürlerini, anılarını ve hayallerini koydukları bir hazne olarak tanımlanabilir. Bu anlamda; göçmen bavulu geçmiş, içinde bulunulan an ve gelecek umudunu bir başka deyişle somut ve soyut unsurların bileşimini ifade etmektedir. Bu bağlamda; bu metafor göç konulu çok çeşitli sanat eserlerine konu olmuştur. Bu çalışma kapsamında göçmenlerin sadece fiziksel eşyalarını değil, aynı zamanda kimliklerini de beraberlerinde taşıdıkları *"göçmen bavulu"*metaforu üzerinden göç kavramı ve bu konuyla ilintili gerçekleştirilen sanatsal ifadeler ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Göç, göçmen bavulu, metafor, sanatsal ifadeler

Artistic Expressions Realized Through the Metaphor of The *Migrant Suitcase*

Abstract

Migration, a sociological phenomenon, is one of the popular fields of study that can be evaluated from many different perspectives. There are many different metaphors attributed to the phenomenon of migration, which can be defined as "the movement of individuals or communities from one country to another, from one settlement to another, due to economic, social and political reasons". One of these, the migrant suitcase, can be defined as a container in which migrants put their tangible belongings, experiences, understanding of life, language, culture, memories and dreams while moving from one place to another. In this sense; the migrant suitcase expresses the past, the present and hope for the future, in other words, the combination of tangible and intangible elements. In this context; this metaphor has been the subject of a wide variety of artworks on the subject of migration. Within the scope of this study, the concept of migration and artistic expressions related to this subject will be discussed through the metaphor of the "migrant suitcase" in which migrants carry not only their physical belongings but also their identities.

Keywords: Migration, migrant suitcase, metaphor, artistic expressions

Giriş

Bu çalışma kapsamında ilk olarak global bir problem olan göç olgusununu insanlara yönelik etkilerinin sanat ve tasarım alanına yansıma durumu, daha sonra göçmen bavulu metaforu üzerinden gerçekleştirilen tasarımlar ve sanatsal ifadeler irdelenmiştir.

Sanat ve Tasarım Bağlamında Göç Olgusu

Sanat ve göç insan varlığının yaşamsal süreci içerisinde sürekli var olan olgulardır. Göç olgusu temelinde, sosyal bir hareket olmasına karşın ekonomik yaşamdan kültüre kadar yaşamın her yönünü etkileyen temel değişim aracıdır. *Sanat olgusu* ise insan varlığının öznel bir tavrı olmasına karşın, o öznel tavrın oluşmasında toplumsal yapının etkisi reddedilemez bir gerçekliktir. Dolayısıyla toplum yapısının biçimlenmesinde etkisi olan göç olgusunun doğrudan ya da dolaylı olarak sanat olgusu üzerinde etkisi söz konusudur (Gönülal 2007, Elmas ve Erikan 2022). Geçmişten günümüze değin insanların bulundukları yerlerdeki yaşamlarını, hatıralarını arkalarında bırakarak göç etmek zorunda kalması durumu birçok sorunun ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Genel olarak, bazı ülkelerin ekonomik güç elde etmek amacıyla girişimde bulundukları savaşlar nedeni ile yeni bir hayata zorlanan insanların gitmiş oldukları ülkelere sosyal, kültürel ve ekonomik olarak entegrasyonu günümüzün en önemli sorunlarından biri haline gelmiştir. Bu konu ile ilgili gerçekleştirilen sorunları ele alma ve iyileştirme tartışmalarının son yıllarda giderek arttığı izlenmektedir. Bu bağlamda, global ölçekte bilimsel yaklaşımların yanı sıra tartışma ortamlarına konu olan *göç sorunlarının* tasarımcı ve sanatçıların eserlerine konu olduğu görülmektedir. Sanatçıların göç temalı gerçekleştirdiği tasarımlar, *toplumsal duyarlılığın evrensel bir mesajı* olarak tanımlanabilir.

Figür 1.1968'de Sidney'e gelen göçmen bir aile.

Avustralya Ulusal Arşivleri NAA: A1200, L69299

Figür 2. İtalyan göçmen Carmelo Mirabelli'ye ait bavul, 1950'ler. Avustralya Ulusal Müzesi

Dünya sanatına bakıldığında tarihin hemen hemen her döneminde göç ve göç sorunlarını vurgulayan sanat eserlerine rastlanabilir. Özellikle günümüzde tasarımcı ve sanatçıların dijital çağın getirmiş olduğu avantajları kullanarak toplumsal bilinç oluşturabilmek amacıyla görsel mesajlarını iletmeye çalışmaktadırlar. Bu mesajlar incelendiğinde göç olgusunun doğrudan eserlere konu olması ile birlikte metaforik olarak da ele alındığı görülmektedir. Örneğin, "Avustralya, göçlerle güçlü bir şekilde şekillenen çeşitli kültür ve milletlerden oluşan bir ülkedir. İnsanlar binlerce yıldır bu kıtaya gidip gelmektedir. *Bavul,* ülkenin göçmen tarihini ve mirasını sembolize etmektedir. Milyonlarca insan eşyalarını toplayarak, dünyanın diğer tarafında yeni bir hayata başlamak için ailelerini ve arkadaşlarını geride bırakmaktadır. Birçoğu, bu yolculuğa umut ve iyimserlikle başlamıştır. Bazıları evlerini isteksizce terk etmiş; diğerlerinin ise başka seçeneği yoktur. Bavul ayrıca macera ve çalışma için dünyayı dolaşan birçok Avustralyalıyı da temsil etmektedir" (Avusturalya Ulusal Müzesi).

İşlevsel bir nesne olarak bavulun oldukça sınırlı bir amacı vardır: Birinin eşyalarını A noktasından B noktasına taşımak. Ancak bir klişe olarak bavul, ciddi metaforik karmaşıklık ve açılması gereken sorunları da iletmektedir. Duygusal bagajın bir sembolü olmasının ötesinde, bavul, jet sosyetenin göz alıcı kaçışlarından veya aile tatilinin burjuva konforlarından sürgünlerin ve mültecilerin zorla taşınmasına kadar *her türlü yolculuğu* çağrıştıran bir hareketliliği ifade etnektedir. Bir bavul, ister profesyonel (gezgin satıcı, sahne sanatçısı vb.) ister daha özgür ruhlu (seyahatler vb.) olsun, çok çeşitli gezgin tiplerini çağrıştırabilir. Yıllar boyunca film yapımcıları, oyun yazarları, romancılar ve şarkı yazarları vb. çok sayıda sanatçı, bavulu büyük sembolik (ve pratik) bir etki için kullanmıştır.

Göçmen Bavulu Metaforunun Sanatsal İfadeleri

Marcel Duchamp 1952'de "Yaptığım önemli her şey küçük bir valize sığdırılabilir," dediğinde *Boîte-en-Valise* veya bavul içindeki kutudan bahsetmekteydi. Koleksiyoncular için çoğaltılıp bir arada saklanabilecek kadar "*önemli*" gördüğü yetmiş kadar sanat eserinin minyatür versiyonlarını içeren bir kap üretildi. Duchamp, 1935 ile 1940 yılları arasında *Boîte*'nin yirmi baskısını yaratmıştır ve bu baskılar müzelere ve özel koleksiyonlara dağılmıştır.

Figür 3. Marcel Duchamp or Rrose Sélavy (Box in a Valise)

Bu (Figür 3), Duchamp'ın kendi eserlerinin altmış dokuz kopyasını bir araya getiren bir seyahat çantasının (Louis Vuitton) "*lüks*" baskısının 1 numarasıdır. Bu "orijinal" baskı Duchamp'a üretiminde maddi olarak yardımcı olan Peggy Guggenheim'a ithaf edilmiştir. 1917 tarihli ünlü ters çevrilmiş *pisuar Fountain'ın* minyatürü ve 1919 tarihli "düzeltilmiş hazır yapımın" bir kopyası yer almaktadır - Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı, tüylü ve "L.H.O.O.Q." yazısı. Bu harfler Fransızca telaffuz edildiğinde, Duchamp tarafından "aşağıda ateş var" olarak nezaketle çevrilen "Elle a chaud au cul" ifadesini oluşturmaktadır. (Peggy Guggenheim Koleksiyonu) .

Taşınabilir bir müze gibi kutu küçük eserler için mini bir sergileme duvarı görevi görmek üzere açılmaktadır (Figür 4). Kutular içinde Merdivenden İnen Çıplak (1912), L.H.O.O.Q. (1919), Bekarları Tarafından Soyulan Gelin, Hatta (Büyük Cam) (1915-23) ve bebek evi büyüklüğündeki pisuarlar da dahil olmak üzere hazır nesnelerin reprodüksiyonları yer almaktadır.

Figür 4. Marcel Duchamp *Boîte-en-valise (Box in a Valise)*, 1948

(Yale University Art Gallery)

Kutular küçük, kahverengi *deri bavullarda* saklanmaktadır. Bavulların aynı zamanda derin kişisel bir önemi de bulunmaktadır. Bu bavullar, Duchamp'ın uzun yıllar süren *gezgin varoluşunu* yansıtmaktadır. Paris'ten New York'a, Buenos Aires'e, tekrar Paris'e taşınmış ve sonunda 1942'de Naziler Fransız başkentini işgal etmek için ilerlediğinde ise New York'a kaçmak zorunda kalmıştır.

Claes Oldenburg için bavul, çok parçalı bir eser için bir hazne görevi görmekteydi. Ancak aynı zamanda *sanat ile tüketici ürünleri* arasında bir bağlantı kurmanın bir yolunu da sağlamaktaydı. 1960'ların ortalarında pop sanatçılarından biri olarak ününü sağlamlaştırırken Oldenburg, dünyanın dört bir yanındaki şehirlerde kentsel anıtlar olarak dikilecek sıradan, şişirilmiş nesneler (rujlar, elektrikli vantilatör, makas vb.) için bir dizi öneri yaratmıştır. Londra Dizleri (1966) (Figür 5), uyluk ortasından kaval kemiği ortasına kadar görülen bir çift kadın bacağı, Londra'nın ünlü noktalarında dev ikiz kuleler gibi

durması amaçlanmıştı. Büyük ölçekli diz heykelleri asla gerçekleştirilmedi. Ancak Oldenburg bunların bir versiyonunu (yüz yirmi adetlik bir poliüretan lateks diz maketi, yükselen bacakları yerinde gösteren yirmi bir baskıyla birlikte) yaratmıştır. Set, *ticaret ve sanatın kesiştiği* noktaya olan vurgusunu yansıtan esprili bir hareket olarak seyyar bir satıcının sattığı ürünler için bir taşıma çantası gibi küçük bir bavulda saklamıştır.

Figür 5. Londra Dizleri, New York, 1966
Modern Sanat Müzesi

1970'de, ABD'deki ilk sergisi için Alman-İsviçreli sanatçı Dieter Roth, otuz yedi adet bavulu (Figür 6) açılmamış peynir bloklarıyla doldurmuş ve çürümeye bırakmıştır. Peynir dolu bavullar (Figür 7), o dönemin avangart deney merkezi olan Los Angeles'taki *Eugenia Butler Galerisi*'ne yerleştirildi.

Figür 6-7. Dieter Roth. *Staple Cheese, A Race* 1970

Sahne, jumbo jet döneminin ihtişamını ve refahını yansıtıyordu ancak burjuva saygınlığının kokusu, içindeki çürüyen içeriklere karşı sadece bir engeldi. Sunumun bir parçası olarak, her gün bir valiz açılmaktaydı ve bu da galeriye yayılan korkunç kokuyu arttırmaktaydı. Peynir, Roth'u tanımayan galeri ziyaretçileri için bir sürprizdi. Sergide ayrıca, hangisinin daha hızlı yere sızacağını görmek için duvara peynir parçaları atılan "*peynir yarışları*" da vardı. Bavullar kısa sürede çürüyen kurtçuk havuzlarına dönüştü ve sağlık yetkilileri, Butler'ı galeriyi "*sineklerin üremesine veya barındırılmasına izin vermek*" için kullanmakla suçlayarak üç hafta sonra sergiyi kapatmaya çalışmıştır. Galeri nihayet kapandıktan sonra, Roth bavulları saklamak için özel saklama kapları yapmıştır.

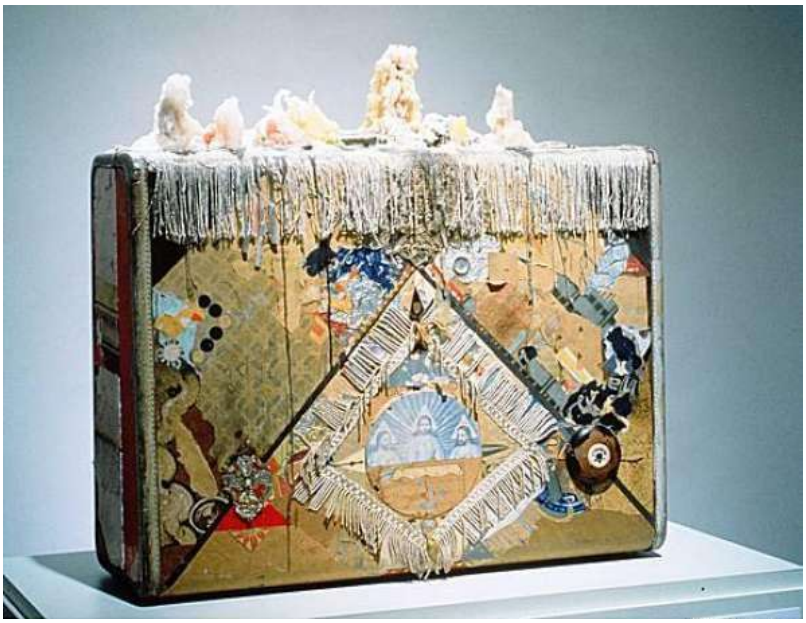
Figür 7-8. *Unpacked,* Mohamad Hafez, 2019

Unpacked (Paketinden çıkarılmış, Ambalajsız), Suriye doğumlu, New Haven, Connecticut'lı sanatçı ve mimar Mohamad Hafez ile Irak doğumlu yazar ve konuşmacı Ahmed Badr tarafından yaratılan bir multimedya sanat enstalasyonudur. 5 Nisan 2019'a kadar Lillian Goldman Hukuk Kütüphanesi Referans Odası'nda bulunan ve Yirmi Birinci Yıllık Bernstein İnsan Hakları Sempozyumu, *Sınırlar, Sığınma ve Haklar* ile birlikte gösterime sunulan Unpacked, Hafez'in savaşta zarar görmüş mekanların heykelsi yeniden yaratımlarını içermektedir. Sanatçı, bunları bavulların içine yerleştirmiştir. Her çalışmaya Badr'ın, her bavulun içindeki sahneye ilham veren anıları olan mültecilerle yaptığı röportajların ses kayıtları eşlik etmektedir.

Figür 9. Robert Gober, *The Heart Is Not a Metaphor*, 1997

Modern Sanat Müzesi

Bavul, gizliliğin bariz bir simgesidir. Ancak Robert Gober bu fikri bir adım öteye taşıyarak bir bavul parçasını özel bir dünyaya açılan bir portala dönüştürmüştür. Büyük siyah bavul (Figür 9), birinin açılmamış bavuluna benzeyen, yerde açık bir şekilde durmaktadır. Ancak bavulun içine bakıldığında, akan suya ve küçük bir gelgit havuzuna inen bir gideri kapatan metal bir ızgara görülmektedir. Yosun kümeleri ve küçük taşlar arasında, bir çocuğun bacaklarının yanında bir adamın çıplak bacakları yer almaktaır. Eser, bir tür kanalizasyona benzediği için belirsiz bir şekilde tuhaf hissettirmektedir. Her şeyden çok, giderin içine bakmak, orada bulunan şeyin ne kadar güzel ve büyülü olduğunu fark etmenize engel olan bir şeye rastlamak gibi hissettirmektedir.



Figür 10. Bruce Conner, Suitcase *(1961–63)*

Bruce Conner, bir sanat eserinin son yerinin bir müze veya galeri olan statik bir nesne olduğu fikrine meydan okumaktadır. 1960'larda bulduğu döküntülerden birkaçına taşınabilir hale getirmek için kumaş saplar takmıştır. Ancak Conner'ın gerçek tarzında, *Bavul (1961–63*) (Figür 10) söz konusu olduğunda, nesnenin tanımlayıcı özelliklerini (taşınabilirlik, sınırlama) reddetmiş ve bunun yerine parçayı işlevsiz ve dekoratif bir şeye dönüştürmüştür. Bu durumda her şey yüzeyseldir ve izleyicilerin iç kısma erişimi yoktur. İçeriği mühürlenmiş ve asla ortaya çıkmayacak olsa da, garip bir şekilde samimi hissettirmektedir. Bir zamanlar valizin üstünde duran mumlardan kalan erimiş mum, sapını örter ve ağzını kapatır. Conner, valizi bir yüzey olarak kullanarak, İlyas ve Musa'nın iki yanında İsa'ya benzeyen eski bir resim de dahil olmak üzere, ayin giysisine benzeyen püsküllerle dikkatlice çerçevelenmiş kolajlanmış kağıt parçalarıyla kaplamıştır.

Beyrut'ta Filistinli ebeveynlerin çocuğu olarak doğan Mona Hatoum, sürgün teması üzerine en karmaşık ve keskin çalışmalardan bazılarını gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda, *bavul* (Figür 11) kolayca yerinden edilmenin bir simgesi olarak okunabilir. Garip bir şekilde ürkütücü olan bu çalışma, insan saçıyla birbirine bağlı, birinden çıkıp diğerine "uzayan" iki bavuldan oluşuyor. İnsan durumuyla ilgili her türlü karmaşıklığı iletmenin oldukça minimalist bir yolu. Sanki bir zamanlar çantaları taşıyan kadın kaybolmuş gibi görünüyor. Ve bavullar hareketlilik iletirken, Hatoum onları hareketsiz hale getirmiş. Seyahat aksesuarlarından çok, kaybolan sahiplerinin bedeninin hantal birer temsilcisi gibi hissettirmektedirler.

Figür 11. Mona Hatoum, Traffic, 2002

AGSA Koleksiyonu

Figür 12. Zeo Leonard, 1961 (2002-)
Guggenheim Koleksiyonu

Zoe Leonard, 1980'lerin ortalarında AIDS krizi sırasında yaşadığı derin kayıp deneyiminden, sanat dünyasının birçok önemli sesin ölümüne tanıklık ettiği dönemde, kişisel ve politik olanı sessizce ama güçlü bir şekilde birleştiren, zamanın geçiciliğini ve hafızanın kırılganlığını belgeleyen bir uygulama geliştirmiştir. 1961 (2002–) (Figür 12), doğum yılından sonra adlandırılan ve hayatının her yılını işaretleyen eski bavullardan oluşan kavramsal ve heykelsi bir otoportredir. Her yıl başka bir bavulla genişletilen bu dinamik kayıt, yalnızca yaşadığı tüm yılları değil, aynı zamanda gelecek yılları da işaretlemektedir. 1961, seyahat, macera, romantizm ve kaçışı çağrıştırarak bir ömür boyu geçişi çizer, ancak özünde sanat eseri büyüdükçe sanatçının yaşlandığı ve kaçınılmaz olarak ölümlülüğe yaklaştığı melankolik bir gerçeklik vardır. İkinci el bavullar boyut, renk ve tasarım bakımından farklılık gösterir ve ayrı etiketler ve belirgin bozulmalar farkı vurgulamaktadır. Leonard bu şekilde başkalarının hayatlarını kendi hayatını tanımlamak için kullanmaktadır. Bavulların boş kalmasına izin veren sanatçı, kendi hayatını zamanın kaçınılmaz akışında kaybolan olaylar, bireyler ve duygular için bir şifre olarak konumlandırmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında sadece fiziksel eşyalarını değil, aynı zamanda kimliklerin de beraberlerinde taşıdıkları *"göçmen bavulu"* metaforu üzerinden göç kavramı ve bu konuyla ilintili gerçekleştirilen sanatsal ifadeler seçilerek örneklendirilmiş ve incelenmiştir.

Kaynaklar

Agsa Koleksiyonu, Mona Hatoum, Traffic, 2002 . https://www.agsa.sa.gov.au/collection-publications/collection/works/traffic/23552/ (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Avustralya Ulusal Müzesi, Defining Symbols of Australia, https://www.nma.gov.au/exhibitions/defining-symbols-australia/suitcase (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Bruce Conner. *Suitcase (1961-63)*https://manpodcast.com/portfolio/no-245-bruce-conner/ (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Elmas H. ve Erikan D. (2022). Göç Olgusunun Mülteci Sorunu Bağlamında Çağdaş Sanat Yansımaları. *Sanat ve İnsan*, vol.6, no.1.

Dieter Roth. Staple Cheese, A Race 1970. https://www.invaluable.com/auction-lot/roth-dieter-staple-cheese-a-race-kleine-dokumenta-1189-c-ea0485caae(Erişim Tarihi: 23.10.2024)

Dieter Roth. Staple Cheese, A Race 1970. https://eastofborneo.org/archives/dieter-roth-staple-cheese-a-race-1970/ (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Gönülal, Ö., (2009). Sanat Kavramı İle İç Göç İlişkisi Üzerine Düşünceler. *Sanat Teorisi* , vol.3, no.1, 14.

Guggenheim Koleksiyonu, From or by Marcel Duchamp or Rrose Sélavy (Box in a Valise) https://www.guggenheim-venice.it/en/art/works/box-in-a-valise/ (Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Guggenheim Koleksiyonu, Zoe Leonard1961, https://www.guggenheim.org/artwork/33792 ((Erişim Tarihi: 27.10.2024)

Modern Sanat Müzesi, Londra Dizleri 1966 Claes Oldenburg https://www.moma.org/collection/works/77314 (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Modern Sanat Müzesi, Robert Gober: The Heart Is Not a Metaphor, 2015. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1452?installation_image_index=58

(Erişim Tarihi: 25.10.2024)

Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Boîte-en-valise (Box in a Valise) https://artgallery.yale.edu/collections/objects/50622 (Erişim Tarihi: 25.10.2024)

Unpacked with Mohamed Hafez (2019). https://law.yale.edu/yls-today/news/unpacking-unpacked-mohamed-hafez (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Unpacked Refugee Baggage https://www.unpackedrefugee.com/virtual-tour(Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Göçün Feminizasyonu: *Kadınların Göç Hafızası* Örneği

Dr. Evrim Kabukcu
Manisa Celal Bayar Üniversitesi

Doi:10.5281/zenodo.14252019

Özet

Seksenlerde toplumsal cinsiyet literatürünün gelişmesiyle birlikte yaşanan küresel ekonomik ve sosyal devinimler, Batı'nın uygulamış olduğu neoliberal politikalar, dünya genelinde yaşanan gerilimler ve savaşlar, kadınları derinden etkilemiş ve göç olgusu giderek kadınlaşma yoluna gitmiştir. Günümüzde, geçmişe oranla çok daha fazla kadının göç ediyor olması, göçün ne denli kadınlaştığının göstergesidir. Kadınlar; küresel yoksulluk, ataerkil toplumsal yapılar, savaş ortamının getirdiği problemler nedeniyle doğup büyüdükleri ve vatandaşı oldukları ülkeleri gönüllü ya da zorunlu olarak terk etmeye devam etmektedir. Bu çalışmanın amacı; Türkiye'de yaşayan ve sanatsal üretimlerini burada gerçekleştiren ülkelerindeki savaşlardan, otoriter rejimlerin baskılarından, yoksulluktan veya özgürlüklerinden mahrum edildikleri için kaçarak Türkiye'ye sığınmak zorunda kalan göçmen kadın sanatçıların sanatsal ifade ve kişisel tarihlerinin Kadın Eserleri Kütüphanesi arşivlerine kazandırılmasını hedefleyen Avrupa Birliği Kültür Sanat Destek Programı Culture Civic desteği ile Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı tarafından yürütülen *"Ötekinin Hafızası"* projesi kapsamında gerçekleştirilen *"Kadınların Göç Hafızası"* etkinliklerini irdelemektir.

Anahtar Kelimeler: Kadın göçü, Ötekinin Hafızası, Kadınların Göç Hafızası

The Femainization of Migration: The Case of Women's Migration Memory

Abstract

With the development of gender literature in the 1980s, global economic and social movements, neoliberal policies implemented by the West, tensions and wars experienced around the world have deeply affected women and the phenomenon of migration has gradually become feminized. The fact that many more women are migrating today than in the past is an indication of how much migration has become feminized. Women continue to leave the countries where they were born and raised and of which they are citizens, voluntarily or involuntarily, due to global poverty, patriarchal social structures, and problems brought about by the war environment. The aim of this study is to examine the *"Women's Migration Memory"* activities carried out within the scope of the *"Memory of the Other"* project, which is carried out by the Women's Works Library and Information Center Foundation with the support of the European Union Culture and Arts Support Program Culture Civic and aims to bring the artistic expression and personal histories of immigrant women artists who live in Turkey and who have had to flee from wars in their countries, the oppression of authoritarian regimes, poverty or deprivation of their freedom to Turkey and take refuge in Turkey, to the archives of the Women's Works Library.

Keywords: Women's migration, Memory of the Other, Women's Migration Memory

Giriş

Bu çalışma kapsamında ilk olarak göçün feminizasyonu kavramı irdelenmiş; ardından ise ***"Kadınların Göç Hafızası"*** Etkinlikleri detaylı olarak ele alınmıştır.

Göçün Feminizasyonu

Göç, bir bireyin hayatının diğer herhangi bir yönü gibi, insanlara doğumdaki fizyolojik cinsiyete dayalı belirli roller ve beklentiler atfeden cinsiyet normları tarafından yapılandırılmıştır. Bu atfedilen roller nedeniyle, göç genellikle erkek egemen olarak tasvir edilme eğilimindeydi. Kadınlar ve kızlar eş ve kız olarak veya daha sonra aile birleşimi yoluyla göç eden "*bağlı hareket edenler*" olarak kabul edildi. Göç araştırmacıları, cinsiyetin toplumsal inşası hakkındaki feminist teoriler 1980'ler ve 1990'larda ilerledikçe göç ve cinsiyete dayalı rollerle daha derin bir şekilde ilgilendiler. Bu teorik gelişmeler, cinsiyet ve göçün bireysel, hane halkı ve toplum düzeylerinde nasıl etkileşime girdiğini ve cinsiyet kimliklerinin, rollerinin ve ilişkilerinin göçmen acenteliğini, karar alma süreçlerini, göç modellerini ve göç döngüsü boyunca deneyimleri nasıl etkilediğini anlamada bir dönüm noktası oldu (Boyd 2021).

1980'lerden itibaren kadınların uluslararası göçü üzerine yapılan araştırmalar, özellikle göçmen işçiler olarak bağımsız şekilde göç eden kadınların artan varlığının *göçün feminizasyonu* kavramının ortaya çıkmasına yol açtığını belirtmiştir (Donato ve Gabaccia 2015). Bu kavram, sonuç olarak göç ve cinsiyet araştırmalarında bir mantra olarak yüceltilmiş, 1990'lardan beri nadiren sorgulanmıştır (Boyd 2021).

Tarih, 1990'dan itibaren uluslararası kadın göçmen sayısında istikrarlı bir artış olduğunu göstermektedir (Donato ve Gabaccia 2016). Ancak, kanıtlar son yirmi yılda küresel olarak artan bir cinsiyet farkına işaret etmektedir (IOM 2021). Önceki dünya göç raporunda vurgulandığı gibi kadın göçmenlerin payı 2000'den bu yana %49,4'ten %48,1'e düşmektedir. Kadın ve erkek uluslararası göçmenler arasındaki fark 2000'de %1,2'den 2020'de %3,8'e çıkmıştır.

Avrupa Cinsiyet Eşitliği Enstitüsü'ne göre; son birkaç on yılda emek göçünün feminizasyonu üç ana nedenden dolayı meydana gelmiştir. Birincisi, özellikle daha gelişmiş ülkelerde emek talebi, örneğin hizmetler, sağlık ve eğlence sektörlerinde ve özellikle küresel bakım krizi sonucunda, tipik olarak kadınların doldurduğu işler lehine giderek daha fazla cinsiyet seçici hale gelmektedir. İkincisi, bazı köken ülkelerdeki değişen cinsiyet ilişkileri, kadınların çalışmak ve daha önce olduğundan daha fazla sayıda göç etmek için daha fazla bağımsızlığa sahip olması anlamına gelmektedir. Üçüncüsü, ev işleri için kadın göçünde, evlilik için organize göçte ve kadınların seks endüstrisine kaçırılmasında bir artış olmuştur.

İnsanlar her zaman dünyanın dört bir yanına taşınmıştır. İlk insanlar göçebeydi, yiyecek, barınak ve güvenlik arayışıyla seyahat ediyorlardı. Günümüzde insanlar ekonomik, politik, kültürel, dini ve çevresel olmak üzere birçok farklı nedenden dolayı hareket ediyor. Bazen savaş veya doğal afet gibi insanların kontrolü dışındaki olaylar onları yerlerinden ediyor ve göç etmeye zorluyor. Diğer zamanlarda insanlar gönüllü olarak göç ediyor, belki de daha iyi iş fırsatları veya farklı bir yaşam tarzı arayışında. Birçok sanatçı için kendi göçleri ve atalarının göçleri kimliklerini ve ürettikleri sanatı şekillendiriyor. İnsanlar hareket ettikçe geleneklerini, bilgilerini ve inançlarını da beraberlerinde getiriyorlar. Çoğu zaman yeni evlerinin kültürünü özümsedikleri kadar kendi gelenekleriyle de etkiliyorlar (MOMA).

***"Kadınların Göç Hafızası"* Etkinlikleri**

"Kadın Merkezli Bir Kütüphane ve Arşiv" yaratmak misyonu ile Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı (KEKBMV), kadınların geçmişini araştırmak, bu bilgileri araştırmacıların hizmetine sunmak ve günümüzün belgelerini gelecek nesiller için arşivlemek" amacıyla kurulmuştur.

Göçmen kadın sanatçıların hikayelerinin arşivlenmesine, göç temalı sanatsal yapıtları desteklemeye dayalı olan *Ötekinin Hafızası* projesi; *Kadınların Göç Hafızası Sergisi* ile göç belleğinin korunması, kadın-göç- sanat bağlamında sanatçıların göç hikayelerini ve yapıtlarını anlatması amaçlanmıştır.

Bu proje ile KEKBMV *ilk kez* bu ülke vatandaşı olmayan ve göç gibi ağır bir yükün altında sanat yapma kararlılığını sürdüren kadınların hafızalarını ve kissel belgelerini ve sözlü tarihlerini arşivlerine kazandırmış olmaktadır.

1. Kadınların Göç Hafızası Sergisi

'Kadınların Göç Hafızası Sergisi', *Ötekinin Hafızası Projesi* kapsamında *(Figür 1)* Mart 2024'de hayata geçirilmiştir.

Figür 1-2. Kadınların Göç Hafızası Sergisi, 2024

Sergi, Türkiye'de yaşayan beş göçmen sanatçı kadının -*Walaa Tarkaji, Sara Shahzadeh, Sinur, Maryam Mazrooei ve Farah Trablsie*- sanat eserlerini ve kendileriyle yapılan sözlü kayıtlardan alıntıları, göç hikayelerini ve belgeseli içermektedir.

Depo İstanbul'da hayata geçirilen sergi, küratör Nilgün Kıvırcık, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı kurucularından Füsun Ertuğ, kadın sanatçıların konuşmaları ve proje için Ebru Şeremetli 'nin kısa filmi ile açılmıştır.

Figür 3. Farah Trablsie 2024 (İfsak)

1985 yılında Eski Şam şehrinde doğan Farah Trablsie, 2013 yılında Türkiye'ye gelmiş Suriyeli bir sanatçıdır. Kendi resimlerinin yanı sıra sosyal ve sanatsal faaliyetlerde bulunan sanatçı, Şam'a ait anılarını, ülkesinde yaşadıkları zorlukları ve hayvanlarla ilgili yaptığı faaliyetleri sanatı ile harmanlamaktadır. Tuval, kağıt ve ahşap üerine yağlıboya, mürekkep ve metalize kağıtları dışavurumcu bir üslupla kulanmaktadır (Fgür 3).

Figür 4. Maryam Mazrooei, 2024 (İfsak)

İranlı bir fotoğrafçı ve gazeteci olan Maryam Mazrooei, çeşitli medya kuruluşlarında çalıştıktan sonra Orta Doğu'daki savaş bölgelerindeki kadın ve çocuklara odaklanan siyasi editör olarak görev yapmıştır. İran'daki medya sansürü üzerine iki roman ve bir araştırma kitabı yazmıştır. Ancak bu kitapların İran'da yayınlamasına izin verilmemiştir. Çeşitli kişisel fotoğraf ve resim sergileri bulunan Mazrooei, 2022 yılında İran'da *"Kadın, Yaşam, Özgürlük"*

aktivitesine katılması ve fotoğraflaması nedeni ile hapse atılmış ve cezası bittikten sonra İstanbul'a taşınmıştır. Sanatçı, sanat çalışmalarına Türkiye'de devam etmektedir (Figür4).

Figür 5. Sara Shahzadeh, 2024 (İfsak)

1985 doğumlu İranlı Sara Shahzadeh, Tahran Devlet Üniversitesi'nde resim eğitim aldıktan sonra bağımsızlığına ve özgürlüğüne kavuşacağına, kendi hayatını kuracağına ve sanatına devam edeceğine inanarak 2019 yılında Türkiye'ye göç etmiştir. Shahzadeh, teknikleri ve yaratıcılığı öğrenerek sanatçı olunabileceğine ancak sanatçı kalabilmek için yaşamın her anını sanat gibi yaşamak gerektiğine inanmaktadır (Figür 5).

Figür 6. Sinur, 2024 (İfsak)

1986 yılında İran'ın Mahabad kasabasında doğan Sinur, 2013 yılında Irak Erbil'e taşınan sanatçı, 2018 yılında ise İstanbul'a göç etmiştir. Kadın figürleri çalışan sanatçı, eserleri ile kemikleri atlayarak, daha derin, karmaşık ve somutlaşmış bir şekilde alttaki eti araştırmaktadır (Figür 6).

Figür 7. Walaa Tarakaji, 2024 (İfsak)

Şam Dramatik Sanatlar Enstitüsü Tiyatro Tasarımı Bölümü'nden mezun olan Suriyeli sanatçı Walaa Tarakaji, çeşitli Arap tiyatrolarında tasarımlar gerçekleştirilmiştir. 2013 yılından itibaren İstanbul'da sahne yönetmeni olarak çalışan Tarakaji, illüstrasyon alanında göçmen sanatçıların hikayesi ile kadınların sorunlarını ve haklarını çeşitli görsel eserler (Figür 7) aracılığı ile anlatamya devam etmektedir.

2. "Barış-SELM" Kısa Film Gösterimi

İran'da yaşayan yönetmen Roja Behbahani'nin kısa filmi, Türkiye'ye göç eden kız kardeşi Rozita Behbahani aracılığıyla ulaştırılmıştır. İran'da yasaklı olan filmin ilk gösterimi (Figür 8), Ötekinin Hafızası Projesi kapsamında hazırlanan 'Kadınların Göç Hafızası Sergisi' kapsamında Tütün Deposu'nda gerçekleştirilmiştir.

Figür 8. Ötekinin Hafızası Projesi – *Kısa Film Gösterimi, (2024)*

Filmdeki metinleri Farsçadan Türkçe'ye çeviren Rozita Behbahani ile film gösterimi sonundaki söyleşide İran'ın güneyindeki şehirlerde, su sorunu yaşayan bölgelerdeki kadınların ve gençlerin iktidar ile mücadeleleri ve bu mücadele ile kazanılan su hakkı süreci hakkında bilgi verilmiştir.

3. "Ben de Bir Kadınım" Performans ve "Zaman" Kısa Film Gösterimi

"Ötekinin Hafızası Projesi" kapsamında gerçekleşen 'Kadınların Göç Hafızası Sergisi' kapsamında *"Ben de Bir Kadınım"* Performansı ve *"Zaman"* Kısa Film Gösterimi (Figür 9) Depo'da gerçekleştirilmiştir.

Figür 9. Ötekinin Hafızası Projesi – Kısa Film Gösterimi

Reyhane Parsa tarafından sahnelenen *"Ben de Bir Kadınım"* performansı, Shadi Asadpoor tarafından yazılıp yönetilmiştir. Ayrıca Reyhane Parsa'nıncyönettiği ve yapımcılığını üstlendiği Milad Khodaei'nin bir kısa film sahnelenmiştir. İran'dan gelerek Türkiye'de yaşamayı seçen pek çok sanatçı ve basın mensubu tarafından performans ve kısa film izlenmiştir.

4. **"Displaced" (Nomad Performance)**

Figür 10. Ötekinin Hafızası Projesi – "Displaced" (Nomad Performance),

Ötekinin Hafızası Projesi kapsamında gerçekleşen 'Kadınların Göç Hafızası Sergisi' kapsamında 23 Mart 2024 tarihinde Nomad Performans tarafından *"Displaced"* performansı sergilenmiştir. Performans sonrası izleyicilerle oyun ve göç üzerine söyleşi gerçekleştirilmiştir.

Displaced (Yerinden Edilmiş); göçmenlerin, Norveç-Rusya arasında yer alan Storskog hududundan ruhsatsız yegane vasıta olan bisiklet ile geçmeyi temel alan bir yerleştirme performansıdır. Göç sorununa parmak basan bu eserde hudut, ümit, hüzün, bugün, yarın gibi kavramlar ele alınmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada, kadın göçünü hafızalarda saklama ve koruma amacı nedeniyle örnek olarak ele alınan projedeki göçmen sanatçıların hikayeleri ve sanatsal üretimleri, *Kadınların Göç Hafızası etkinlikleri* kapsamında incelenmiştir.

Bu doğrultuda *"Ötekinin Hafızası"Projesinin* göçmen kadın sanatının ve göç hikayelerinin korunmasına; sanat göç ve kadın ilişkisinin ele alınması sağlamıştır.

Kaynaklar

Avrupa Cinsiyet Eşitliği Enstitüsü. Feminisation of Migration. https://eige.europa.eu/publicationsresources/thesaurus/terms/1279?language_content_entity=en (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Barış Selm Kısa Film Gösterimi. (2024). https://kadineserleri.org/otekinin-hafizasi-projesi-baris-selm-kisa-film-gosterimi-9-mart-2024/ (Erişim Tarihi: 26.10.2024)

Boyd, M. (2021). Women, gender, and migration trends in a global world. In: *The Palgrave Handbook of Gender and Migration* (C. Mora and N. Piper, eds.). Palgrave Macmillan, Cham, pp. 19–36.

Donato, K. and D. Gabaccia (2015). *Gender and International Migration: From the Slavery Era to the Golden Age.* Russell Sage Foundation, New York.

Donato, K. and D. Gabaccia (2016). The global feminization of migration: Past, present and future. Migration Information Source, Migration Policy Institute, 1 June.

İfsak Blog (2024). Göç eden sadece beden mi? Peki Ya Hafıza? https://www.ifsakblog.org/goc-eden-sadece-beden-mi-peki-ya-hafiza/ (Erişim Tarihi: 30.10.2024)

IOM (2021). *World Migration Report 2022*. IOM, Geneva.

Kadın Eserleri Kütüphanesi. https://www.instagram.com/p/C4QSabrI9QK/?img_index=7 (Erişim Tarihi: 29.10.2024)

Kadınların Göç Hafızası Proje Kitapçığı. https://kadineserleri.org/wp-content/uploads/2024/02/%C3%96tekinin-Haf%C4%B1zas%C4%B1-Tan%C4%B1t%C4%B1m-Kitap%C3%A7%C4%B1%C4%9F%C4%B1-A4-1.pdf (Erişim Tarihi: 30.10.2024)

Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı. https://kadineserleri.org/hakkimizda/(Erişim Tarihi: 27.10.2024)

MOMA. Migration and movement. https://www.moma.org/collection/terms/migration-and-movement (Erişim Tarihi: 29.10.2024).

Ötekinin Hafızası 'Kadınların Göç Hafızası Sergisi' (2024). https://kadineserleri.org/otekinin-hafizasi-projesi-kadinlarin-goc-hafizasi-sergisi-6-mart-6-nisan-2024/(Erişim Tarihi: 30.10.2024)

Ötekinin Hafızası - Farah Trablsie https://www.youtube.com/watch?v=54b5iGF35y0 (Erişim Tarihi: 30.10.2024)

Ötekinin Hafızası Projesi – "Ben de Bir Kadınım" Performans ve "Zaman" Kısa Film Gösterimi. https://kadineserleri.org/otekinin-hafizasi-projesi-ben-de-bir-kadinim-performans-ve-zaman-kisa-film-gosterimi-30-mart-2024/(Erişim Tarihi: 29.10.2024)

Ötekinin Hafızası Projesi–"Displaced" (Nomad Performance). https://kadineserleri.org/otekinin-hafizasi-projesi-displaced-nomad-performance-23-mart-2024/(Erişim Tarihi: 30.10.2024)

Religious Fanaticism and Colonial Vulnerability in Marlon James's *John Crow's Devil*: An Exploration of Internal Conflict and External Domination

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14252029

Abstract

This paper examines Marlon James's *John Crow's Devil* through the lens of religious fanaticism and its role in fostering vulnerability to colonial subjugation. Set in a small Jamaican village in the 1950s, the novel portrays a fierce spiritual battle between *Apostle York* and *Pastor Bligh*, whose religious zealotry plunges the community into chaos and conflict. By analyzing the characters' actions and the resulting societal fragmentation, this study explores how religious extremism exacerbates internal divisions, undermining communal solidarity and resilience. The paper argues that James uses religious fanaticism as a metaphor for the larger socio-political dynamics at play in postcolonial Jamaica, highlighting the ways in which internal strife renders communities susceptible to external control and exploitation. Furthermore, the novel's depiction of the destructive power of unchecked religious authority serves as a critique of the historical and ongoing impacts of colonialism, which often exploited and intensified local divisions to maintain dominance. Through a close reading of the text and an examination of relevant historical and cultural contexts, this paper elucidates how *John Crow's Devil* offers a poignant commentary on the intersections of religion, power, and colonial vulnerability in postcolonial literature.

Keywords: Marlon James, fanaticism, religion, colonialism, zealotry

Introduction

Marlon James's *John Crow's Devil* is an exploration of the destructive power of religious fanaticism and its role in fostering vulnerability to colonial subjugation. So, this paper aims to analyze the novel's portrayal of religious extremism, internal community conflict, and the resultant susceptibility to external control, drawing on postcolonial theory and historical context. By examining the characters and events in the novel, the study seeks to understand how James critiques the lingering impacts of colonialism through the lens of religious zealotry.

John Crow's Devil is set in a small Jamaican village in the 1950s, a period characterized by the consequences of colonial rule and the formation of new social and political identities. The novel depicts the profound spiritual conflict between Apostle York and Pastor Bligh, whose zealous religious ideologies generate turbulence and polarization within the village. The narrative explores the intricate interweaving of faith, authority, and collective ties, offering a comprehensive background for examining broader socio-political themes. James's work is situated within the broader tradition of postcolonial literature, which interrogates the legacies of colonialism and the search for identity and autonomy in postcolonial societies (Nair, 2015).

Theoretical Framework

The analysis of *John Crow's Devil* will draw upon postcolonial theory and the concept of religious fanaticism. Postcolonial theory provides a lens through which to examine the historical and cultural impacts of colonialism on formerly colonized societies, focusing on issues of power, identity, and resistance (Ashcroft, Griffiths, & Tiffin, 2002). Religious fanaticism, defined as an extreme and uncritical zeal or enthusiasm related to religious beliefs, often results in rigid thinking and divisive actions (Almond, Appleby, & Sivan, 2003). By integrating these frameworks, the paper will examine how religious extremism in the novel reflects and amplifies the socio-political vulnerabilities of the postcolonial Jamaican community.

In alignment with the aforementioned assertions, this paper posits that Marlon James's *John Crow's Devil* employs the motif of religious fanaticism to demonstrate how internal conflicts and societal fragmentation make communities susceptible to colonial subjugation. Through a comprehensive examination of the characters, narrative techniques, and historical context, this study will illustrate how the novel examines the destructive impact of colonialism and emphasizes the necessity for collective solidarity and resilience in postcolonial societies.

Historical and Cultural Context

In order to fully comprehend the themes presented in *John Crow's Devil*, it is essential to have a clear understanding of the colonial history of Jamaica. In the sixteenth century, Spain colonized Jamaica, which was subsequently seized by the British in 1655. During the period of British colonial rule, Jamaica became one of the world's largest producers of sugar, with a significant reliance on the labor of enslaved Africans. The legacy of slavery has left deep and enduring socio-economic and cultural scars, which persisted even after the abolition of slavery in 1834. Jamaica achieved independence from Britain in 1962, but the postcolonial period was characterised by considerable difficulties, including economic dependence, political instability and social fragmentation (Holt, 1992, p. 215).

Religion has been a significant factor in the formation of Jamaican society, both during and after the colonial period. The introduction of Christianity by European colonizers had a profound impact on the cultural and social fabric of the island. During the period of enslavement, Christian missionaries frequently employed religious rhetoric to justify the colonial order, promoting obedience and passive acceptance among enslaved Africans. However, Christianity also became a source of resistance and hope, as enslaved individuals adapted and reinterpreted Christian beliefs to foster a sense of community and resilience (Besson, 2002, p. 54). In the postcolonial era, the influence of various Christian churches, particularly Pentecostalism[1], increased significantly. The emphasis on spiritual experiences and moral strictness characteristic of Pentecostalism became a particularly influential force in

[1] Pentecostalism, charismatic religious movement that gave rise to a number of Protestant churches in the United States in the 20th century and that is unique in its belief that all Christians should seek a post-conversion religious experience called "baptism with the Holy Spirit." (Melton, J. G, 2024).

rural areas. This religious fervor, while providing a sense of identity and community, also had the potential to create divisions and conflicts, as illustrated in James's novel (Murrell, 2010, p. 89).

In the initial phases of colonization, the Spanish and subsequently the British facilitated the spread of Christianity in Jamaica. European missionaries sought to convert the indigenous population and enslaved Africans, frequently employing manipulative and coercive tactics. Christianity was presented as a means of control, facilitating the propagation of values that reinforced the colonial order. Missionaries instructed enslaved Africans to accept their subjugation, presenting Christian teachings in a manner that justified their enslavement. During this period, Anglican, Catholic, and subsequently Methodist and Baptist missions were established, each imparting distinct interpretations of Christianity to the island (Besson, 2002, p. 53).

For enslaved Africans, Christianity provided a source of emotional comfort and a foundation for resistance. The messages of salvation and liberation conveyed in the Bible were reinterpreted in a manner that challenged the prevailing status quo. Enslaved people adapted Christian teachings, melding them with African spiritual traditions to create a syncretic form of worship that placed emphasis on spiritual resistance and community solidarity. This syncretism is evident in the development of spiritual practices and songs that conveyed coded messages of resistance and hope, thereby helping to sustain the community's spirit in the face of oppression (Beckford, 1972, p. 102).

The 1950s were a period of significant upheaval in Jamaican history, marked by the transition from colonial rule to independence. This era witnessed the ascendance of nationalist movements and an intensifying demand for political and economic autonomy. The period was marked by significant social changes, including the migration of Jamaicans to urban areas and abroad in search of better opportunities. These socio-political dynamics created an atmosphere of uncertainty and tension, as evidenced by the novel's portrayal of the village of *Gibbeah* (Senior, 2003, p. 173). In *John Crow's Devil*, the village of *Gibbeah* serves as a microcosm of the broader Jamaican society, reflecting the ongoing struggles with the legacies of colonialism and the search for a new identity. The arrival of Apostle York and the ensuing spiritual battle can be seen as a microcosm of the larger struggles faced by postcolonial Jamaica. The novel's examination of religious extremism and internal strife reflects the historical reality of a society striving to navigate the complexities of postcolonial existence (James, 2005, p. 42).

In the period following emancipation in 1838, the religious landscape of Jamaica continued to evolve. The postcolonial period witnessed a diversification of religious practices, with Pentecostalism and other evangelical movements gaining prominence. These movements frequently appealed to the rural poor, offering a sense of community and purpose. The emphasis on personal salvation, spiritual gifts, and the direct experience of the divine inherent to Pentecostalism captured the attention of numerous Jamaicans, who found in it a potent means of articulating their struggles and aspirations (Murrell, 2010, p. 91).

The advent of Pentecostalism also gave rise to new forms of religious fanaticism and contention. The emphasis on speaking in tongues, healing, and prophecy created a dynamic

religious environment, often resulting in intense rivalries and competition among different religious groups. This environment is depicted in vivid detail in James's novel, where *Apostle York*'s Pentecostal fervor is set against *Pastor Bligh*'s more traditional Christian approach, serving to illustrate the tensions and divisions that exist within the community (James, 2005, p. 98).

Religion in Jamaica has served as both a source of identity and a focal point for conflict. For a significant proportion of Jamaicans, religious affiliation is closely linked to cultural identity, influencing the formation of social norms, behaviors, and community relationships. Historically, places of worship have constituted a crucial element of community life, offering opportunities for social interaction, cultural expression, and the provision of collective support. However, this centrality has also meant that religious disputes often lead to broader social conflicts, which serve to intensify existing divisions within communities (Nettleford, 1970, p. 147).

In *John Crow's Devil*, James examines these dynamics through the characters of Apostle York and Pastor Bligh. The enmity and subsequent strife within *Gibbeah* mirror the prevailing social tensions in Jamaican society. The novel demonstrates how unchecked religious fanaticism can result in violence, division, and the dissolution of communal bonds. The characters' ideological conflicts serve as a metaphor for the struggles faced by postcolonial Jamaican society, emphasizing the challenges of establishing a unified national identity in the context of colonial legacies (James, 2005, p. 112).

Religious Fanaticism in *John Crow's Devil*

Religious fanaticism is characterized by an extreme and uncritical zeal or enthusiasm in relation to religious beliefs, which often leads to rigid thinking and divisive actions. This fanaticism manifests itself as an unwavering belief in the superiority of one's own religious views. It is often accompanied by intolerance of other beliefs. It can lead to actions that disrupt social harmony, promote violence and justify authoritarian control. In *John Crow's Devil*, Marlon James vividly illustrates the destructive power of religious fanaticism through the intense spiritual conflict between *Apostle York* and *Pastor Bligh*, showing its detrimental effects on both individuals and the wider community.

Character Analysis

Apostle York

Apostle York arrives in *Gibbeah* with a fierce determination to cleanse the village of its perceived sins and moral decay. His charismatic yet authoritarian approach quickly attracts a following as he promises divine retribution and salvation. York's fanaticism is evident in his absolute certainty of his divine mission and his willingness to use extreme measures to achieve his goals. He believes that "God's wrath is upon Gibbeah, and I am His sword' (James, 2005, p. 37). This self-proclaimed role as God's instrument justifies his increasingly violent actions, including public beatings and executions of those he deems to be sinners. York's zealotry is further illustrated by his transformation of the church into a place of terror rather than sanctuary. He preaches with fiery rhetoric, instilling fear and obedience in the villagers: "You

have seen what I can do, and you have seen what I will do. I am the wrath of God" (James, 2005, p. 75). His fanaticism creates an atmosphere of fear and control that undermines the spiritual and community fabric of *Gibbeah*.

Pastor Bligh

In stark contrast to *York*, *Pastor Bligh* represents a more traditional and compassionate approach to faith. Initially a figure of spiritual guidance and comfort, *Bligh* is overwhelmed by personal failure and guilt, leading to his eventual removal from *York*'s throne. Despite his shortcomings, *Bligh*'s approach to religion is characterized by a desire to nurture and protect his followers rather than dominate them. He embodies a more humble and intimate spirituality, as seen in his reflections: "I am a shepherd who has lost his way" (James, 2005, p. 102). *Bligh*'s resistance to *York*'s authoritarianism is based on his belief in forgiveness and redemption. He advocates understanding and mercy, emphasizing the destructive nature of *York*'s fanaticism: "This is not God's work, but the work of a man who has lost his soul" (James, 2005, p. 148). *Bligh*'s struggle against *York*'s radicalism underscores the novel's critique of extreme religious fervour and its destructive effect on genuine spiritual leadership.

The consequences of York's and Bligh's contrasting approaches to religion are profound. York's fanaticism leads to a cycle of violence and punishment, dividing the community and sowing distrust among the villagers. His actions create a climate of fear and suspicion, where neighbors turn on each other and moral absolutism overrides compassion and understanding. Bligh, on the other hand, is portrayed as a tragic figure whose failure to effectively counter York's zealotry contributes to the village's descent into chaos. The novel portrays Bligh's eventual spiritual transformation and subsequent death by fire as a harsh critique of the costs of religious extremism.

Impact on the Community

The fanaticism of Apostle York and the resulting conflict with Pastor Bligh have had a significant and long-lasting impact on the village of Gibbeah, disrupting the social cohesion and spiritual well-being of the community. York's arrival and subsequent actions have the effect of creating an environment characterized by fear and division. The community becomes divided, with villagers compelled to select a side, frequently under the considerable pressure. The polarization is depicted in vivid scenes in which families are torn apart and long-standing relationships are shattered: "Brother turned against brother, and neighbour against neighbour, all in the name of God" (James, 2005, p. 132).

The novel demonstrates how religious fanaticism has the potential to erode communal harmony, creating an atmosphere of suspicion and mistrust. The implementation of brutal methods, such as public shaming and executions, by York instills a pervasive fear that effectively paralyzes the community. The villagers' compliance is frequently driven by a fear of reciprocal action rather than a genuine conviction, thereby underscoring the coercive nature of York's influence. "They did not bow their heads in prayer, but in terror" (James, 2005, p. 79). This environment has the effect of stifling both dissent and critical thought, which in turn leads to a collective acceptance of York's authoritarian rule. Bligh's inability to effectively

counter York's fanaticism serves to further worsen the situation for the community. His efforts to reclaim his position and the subsequent redemption sequence illustrate the complexities of leadership and faith in the context of extremism. The novel emphasizes the importance of compassionate and inclusive spiritual leadership, contrasting it with the destructive nature of fanaticism. The eventual downfall of York and the partial restoration of peace in Gibbeah suggest a tentative return to communal solidarity and the possibility of healing. In addition to the character dynamics, religious fanaticism in *John Crow's Devil* is portrayed through various symbolic and narrative elements that amplify its pervasive impact on Gibbeah. The novel utilizes biblical references, apocalyptic imagery, and ritualistic violence to emphasize the extremity of Apostle York's actions and their psychological effect on the community.

Apostle York's sermons are laced with apocalyptic imagery that instills a sense of impending doom among the villagers. He frequently invokes the wrath of God and the end times to justify his violent acts, creating a climate of fear and urgency. For instance, York's proclamation, "The apocalypse is upon us, and only the righteous shall be saved" (James, 2005, p. 64), is a recurrent theme that underpins his fanaticism. This apocalyptic narrative serves to rally his followers and marginalize those who resist his authority. The use of biblical plagues and divine punishment as metaphors for York's actions further illustrates the depth of his fanaticism. The novel's depiction of locusts, storms, and other natural disasters as signs of divine displeasure aligns with York's narrative, reinforcing his control over the villagers: "The storm is God's fury, a cleansing of the land" (James, 2005, p. 123). These symbols not only highlight the intensity of York's beliefs but also their manipulative power in enforcing conformity and obedience.

York's brand of religious fanaticism is also characterized by ritualistic violence, often performed as public spectacles to assert dominance and terrorize the community. His public executions and beatings are portrayed as acts of divine judgment, intended to purify the village. These acts are described in graphic detail, emphasizing their brutality and the fear they instill. For example, the flogging of a woman accused of witchcraft is depicted with harrowing vividness: "The whip cracked like thunder, each lash tearing flesh and spirit alike" (James, 2005, p. 95). This ritualistic violence serves as a tool for York to maintain his authoritarian grip over Gibbeah, deterring dissent through sheer terror. The psychological impact of these spectacles on the villagers is profound. They become complicit in the violence, either through active participation or passive acquiescence, highlighting the insidious nature of fanaticism. The novel captures this complicity through the villagers' reactions: "They watched in silence, their faces masks of fear and resignation" (James, 2005, p. 97). This collective response underscores the erosion of moral and ethical boundaries under the weight of fanaticism, as individuals sacrifice their humanity to survive within York's oppressive regime. The community of Gibbeah, once characterized by its relative tranquility and tight-knit social structure, is irreparably altered by York's fanaticism. The transformation from a peaceful village to a fractured and fearful society is depicted through various narrative arcs and character developments.

Social Fragmentation, Trauma, Moral Dissonance and Loss of Trust

One of the most significant impacts of York's fanaticism is the social fragmentation it causes. The village becomes divided along lines of allegiance to York, with those opposing him labeled as heretics or sinners. This division erodes the communal bonds that once held Gibbeah together. Long-standing relationships are strained, and trust becomes a rare commodity. This fragmentation is poignantly depicted in the novel: "Families turned on each other, old friends became enemies, and suspicion seeped into every corner of the village" (James, 2005, p. 116).

The loss of trust extends to all aspects of village life, from personal relationships to communal activities. The pervasive fear of retribution and punishment stifles open communication and cooperation, leading to an atmosphere of paranoia and isolation. The villagers' reluctance to speak out against York's atrocities reflects this pervasive mistrust: "Silence became their shield, each word a potential weapon against them" (James, 2005, p. 118). This breakdown of social cohesion illustrates the deep and lasting damage inflicted by religious fanaticism.

The psychological trauma experienced by the villagers is another critical aspect of York's impact. The constant exposure to violence and the threat of divine punishment create a climate of anxiety and despair. Characters such as Widow Greenfield and Lucinda represent the varied psychological responses to this trauma. Widow Greenfield's initial support for York turns into horror as she witnesses the extent of his brutality, leading to a profound internal conflict: "She prayed for salvation but feared the answer, torn between faith and doubt" (James, 2005, p. 141).

The moral dissonance experienced by the villagers is also a significant theme. Many are forced to reconcile their personal beliefs with the actions they are compelled to support or witness. This dissonance is captured in the character of Clarence, a young man who struggles with his faith in the face of York's extremism: "He clung to his Bible, searching for answers, but found only questions" (James, 2005, p. 125). The novel explores this internal conflict, highlighting the psychological toll of living under fanaticism and the difficulty of maintaining moral integrity in such an environment.

The community dynamics are vividly depicted through the contrasting reactions of its members to York's teachings. Some villagers, swayed by York's charismatic preaching and promises of salvation, align themselves with his cause, while others, led by Pastor Bligh's more traditional and compassionate approach, resist his authority. This schism is evident in the following passage: "The villagers were split into two camps, those who followed York with blind faith and those who clung to Bligh's uncertain hope" (James, 2005, p. 80). This polarization creates an atmosphere of distrust and suspicion, with former friends and family members turning against each other. The sense of unity that once characterized Gibbeah is eroded, leaving behind a community fraught with conflict and discord. As York's influence grows, his followers become increasingly zealous, employing coercion and intimidation to silence dissent. The village's dynamics are further strained by the pervasive fear of divine retribution, with villagers often torn between their faith and their moral compass. This internal struggle is encapsulated in the character of Widow Greenfield, who oscillates between her loyalty to York and her growing horror at his methods: "She had seen the miracles, the healings, but now she saw the darkness in York's eyes, the hunger for power" (James, 2005, p.

112). This internal conflict among the villagers underscores the broader theme of faith versus fanaticism, highlighting the profound impact of York's extremist ideology on the community's cohesion.

York employs a range of manipulative tactics to solidify his control over Gibbeah, using fear, propaganda, and psychological manipulation to maintain his grip on power. His sermons, laced with apocalyptic imagery and threats of divine punishment, serve as tools of coercion, compelling the villagers to comply with his will. He frequently cites biblical passages to justify his actions, creating a veneer of sanctity over his authoritarian rule: "The scriptures say, 'He who is not with me is against me'" (James, 2005, p. 95). This selective interpretation of scripture not only reinforces his authority but also alienates those who question his methods, painting them as enemies of God.

York's manipulation extends beyond the pulpit, as he employs tactics of isolation and fear to undermine opposition. He encourages his followers to report any signs of dissent or deviation from his teachings, fostering an environment of paranoia and mistrust. This is exemplified in the scene where York's followers turn against Bligh, accusing him of heresy: "They had turned on their pastor, shouting him down, branding him a false prophet" (James, 2005, p. 103). This tactic not only silences dissent but also fractures the community, driving a wedge between those who support York and those who stand with Bligh. The novel portrays this divisive strategy with unsettling clarity, illustrating how York's manipulation erodes the moral and social fabric of Gibbeah.

Breakdown of Social Order

The pervasive influence of religious fanaticism leads to a catastrophic breakdown of social order in Gibbeah, transforming the village from a place of relative peace to one of chaos and anarchy. The once orderly community is plunged into turmoil as York's reign of terror escalates, leaving behind a landscape of fear, violence, and disarray. The novel's depiction of this breakdown is both vivid and harrowing, capturing the essence of societal collapse under the weight of fanaticism.

One of the most striking manifestations of this breakdown is the disintegration of familial and communal bonds. Families are torn apart, with members betraying each other to curry favor with York or to avoid his wrath. This is poignantly illustrated in the character of Clarence, whose internal conflict between his faith and his loyalty to Bligh leads him to commit acts of betrayal: "He had turned his back on his own blood, his own father, driven by fear and the twisted promises of salvation" (James, 2005, p. 122). This erosion of trust and solidarity is a testament to the corrosive power of fanaticism, which replaces love and loyalty with suspicion and treachery.

The social order's collapse is further exacerbated by the violence that York perpetrates in the name of righteousness. His public executions and brutal punishments create an atmosphere of terror, where the fear of death or torture silences any dissent. The novel describes these acts of violence in stark detail, underscoring their brutality and their role in shattering the community's spirit: "The whipping post stood as a grim monument to York's rule, a place

where fear was hammered into the hearts of the villagers" (James, 2005, p. 138). This pervasive fear erodes any semblance of justice or order, leaving Gibbeah in a state of perpetual instability and dread.

Moreover, the psychological impact of this chaos is profound, with many villagers succumbing to despair or madness. The constant threat of violence and the relentless pressure to conform to York's ideology drive individuals to the brink of sanity. This is evident in the character of Lucinda, whose mental state deteriorates under the weight of York's tyranny: "Her mind, once sharp and clear, now wandered through a maze of fear and confusion, haunted by the shadows of York's cruelty" (James, 2005, p. 145). The breakdown of social order thus not only disrupts the community's external structures but also devastates its internal cohesion, leaving behind a populace fragmented and broken by the forces of fanaticism.

Colonial Vulnerability

In *John Crow's Devil*, Marlon James utilizes religious fanaticism as a powerful metaphor for colonial subjugation, illustrating how authoritarian control can strip a community of its autonomy and integrity. Apostle York's domination over Gibbeah echoes the mechanisms of colonial rule, where an external force imposes its ideology and will upon a subjugated population, leading to cultural and psychological enslavement. York's religious extremism and the villagers' subsequent submission serve as an allegory for the loss of agency experienced under colonial rule.

York's takeover of the village represents the invasive nature of colonialism, where the colonizer imposes new systems of belief and governance that supplant traditional structures. His radical reinterpretation of Christianity functions as a tool of control, mirroring how colonial powers often used religion to justify their dominance and manipulate the colonized. The novel underscores this through York's proclamations: "You must tear down the old to build the new; only through submission can you find salvation" (James, 2005, p. 90). This assertion reflects the colonial ideology that sought to erase indigenous cultures and replace them with the colonizer's values.

The transformation of the villagers under York's rule also parallels the process of colonization, where the imposition of foreign beliefs leads to the erosion of indigenous identity and autonomy. The villagers' gradual acceptance of York's violent methods and dogmatic teachings exemplifies how colonized peoples can internalize the oppressor's values, resulting in a form of psychological colonization. This internalization is poignantly depicted in the character of Widow Greenfield, who initially resists York's extremism but ultimately succumbs to his influence: "Her resistance crumbled under the weight of York's words, her spirit bent to his will" (James, 2005, p. 115). This shift highlights the profound impact of ideological subjugation on personal and communal identity.

Historical Parallels

The internal conflicts and power dynamics within *John Crow's Devil* draw clear parallels to historical colonial tactics, illustrating how divisive strategies were employed to maintain control over colonized populations. Colonial powers frequently exploited existing social

divisions and created new ones to weaken resistance and ensure dominance. In the novel, Apostle York uses similar tactics to consolidate his power, exacerbating internal conflicts to fracture the village's unity.

One historical parallel is the colonial strategy of "divide and rule," where colonial administrators would foment discord among different ethnic, religious, or social groups to prevent unified opposition. York's manipulation of the villagers mirrors this tactic, as he incites fear and suspicion to turn them against each other. His use of religious doctrine to justify violence and persecution serves to deepen these divisions, as seen in his condemnation of those who oppose him: "They are heretics, enemies of God's truth, and must be purged from our midst" (James, 2005, p. 105). This divisive rhetoric fosters an environment of mistrust and hostility, weakening the community's collective strength.

Additionally, the novel reflects the colonial imposition of foreign governance and religious systems, which often led to the destabilization of traditional societies. Just as colonial rulers imposed their legal and religious frameworks, York's reinterpretation of Christianity disrupts the existing social order in Gibbeah. The resulting chaos and moral disorientation among the villagers echo the broader historical consequences of colonial rule, where indigenous structures were undermined, leading to social fragmentation and conflict.

Impact on Resistance

The internal divisions and conflicts instigated by religious fanaticism in *John Crow's Devil* significantly weaken the community's ability to resist external domination, mirroring how colonial powers exploited internal strife to maintain control. The novel portrays how the erosion of unity and trust among the villagers leaves them vulnerable to manipulation and oppression, preventing them from mounting effective resistance.

Apostle York's divisive tactics and the resulting breakdown of social order create an environment where collective action is nearly impossible. The villagers' fear of retribution and their suspicion of one another undermine any efforts to organize against York's tyranny. This is exemplified in the character of Clarence, who recognizes the need for resistance but is paralyzed by fear and distrust: "He knew they had to stand together, but he saw only enemies in the faces around him" (James, 2005, p. 128). This pervasive fear stifles any potential for unified resistance, illustrating how internal divisions can cripple a community's defensive capabilities.

The novel also highlights the psychological impact of fanaticism on the villagers' capacity for resistance. The relentless propaganda and violence employed by York erode the villagers' morale and spirit, leaving them psychologically subjugated. Widow Greenfield's eventual capitulation to York's authority symbolizes this loss of resistance: "She had fought with her heart, but now it was broken, and her spirit lay in pieces" (James, 2005, p. 130). This psychological defeat underscores the devastating effect of internal divisions on a community's ability to resist oppression.

In historical context, colonial powers often capitalized on similar internal weaknesses to suppress resistance movements. The novel's depiction of Gibbeah's fragmentation and

vulnerability serves as an allegory for the broader colonial experience, where divided and demoralized communities were more easily controlled and exploited. By illustrating the parallels between religious fanaticism and colonial subjugation, Marlon James provides a poignant commentary on the destructive power of division and the importance of unity in the face of oppression.

Conclusion

In *John Crow's Devil*, Marlon James masterfully critiques the intertwined themes of religious fanaticism and colonial vulnerability. The novel's vivid portrayal of Apostle York and Pastor Bligh, alongside the tumultuous community dynamics of Gibbeah, serves as a potent exploration of how extreme religious ideologies can fracture societies and render them susceptible to external domination. The internal conflicts, divisive tactics, and resultant chaos within Gibbeah mirror the historical realities of colonial subjugation, emphasizing the destructive legacy of colonialism on postcolonial societies.

Through the characters of Apostle York and Pastor Bligh, James illustrates the dangerous allure of religious fanaticism and its capacity to exploit and manipulate individuals and communities. York's rise to power and Bligh's struggle to maintain order highlight the profound impacts of ideological extremism on social cohesion and stability. The narrative delves deeply into the personal and collective consequences of these characters' actions, offering a poignant commentary on the broader implications of fanaticism and authoritarianism.

The novel's allegorical and symbolic elements, particularly the crow and the devil, underscore the pervasive and insidious nature of colonial oppression. These symbols serve to remind readers of the enduring scars left by colonial rule and the ongoing struggles for identity, autonomy, and justice in postcolonial societies. James's narrative techniques, including his use of an omniscient narrator and fragmented storytelling, further enrich the novel's critique of colonialism, providing a multifaceted perspective on the complexities of postcolonial life. *John Crow's Devil* makes significant contributions to postcolonial literature by addressing the psychological and social legacies of colonialism through the lens of religious extremism. The novel's exploration of how colonial histories shape contemporary identities and conflicts offers valuable insights into the ongoing impacts of colonialism. By linking religious fanaticism to colonial subjugation, James highlights the intricate ways in which colonial powers exploited and manipulated spiritual and cultural beliefs to maintain control, a theme that resonates deeply within postcolonial discourse.

The novel's portrayal of internal conflict and societal fragmentation underscores the importance of understanding the dynamics of power and resistance within postcolonial communities. James's nuanced characterizations and richly textured narrative invite readers to engage with the complexities of postcolonial identity and the challenges of overcoming historical and ongoing forms of oppression. This exploration encourages a deeper reflection on the ways in which postcolonial societies navigate their colonial legacies and strive for self-determination and justice.

James's work also contributes to broader discussions on the role of literature in critiquing and challenging dominant historical narratives. *John Crow's Devil* exemplifies how fiction can serve as a powerful medium for exploring and illuminating the human experiences and systemic injustices associated with colonialism. By weaving historical parallels and allegorical elements into his narrative, James provides a compelling critique of colonialism that extends beyond the specific context of Gibbeah, offering insights that are applicable to postcolonial contexts worldwide.

In conclusion, *John Crow's Devil* by Marlon James is a profound exploration of religious fanaticism and colonial vulnerability, offering a rich and complex critique of the enduring impacts of colonialism. Through its compelling narrative and nuanced characterizations, the novel contributes significantly to postcolonial literature, providing valuable insights into the challenges and possibilities of postcolonial resistance and identity. This study encourages further engagement with these themes and underscores the importance of literature in understanding and addressing the legacies of colonialism.

References

Almond, G. A., Appleby, R. S., & Sivan, E. (2003). *Strong Religion: The Rise of Fundamentalisms around the World*. University of Chicago Press.

Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge.

Beckford, G. L. (1972). *Persistent Protest: West Indian Responses to Social and Economic Change*. Oxford University Press.

Besson, J. (2002). *Martha Brae's Two Histories: European Expansion and Caribbean Culture-Building in Jamaica*. University of North Carolina Press.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.

Galtung, J. (1969). "Violence, Peace, and Peace Research." *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191.

Holt, T. C. (1992). *The Problem of Freedom: Race, Labor, and Politics in Jamaica and Britain, 1832-1938*. Johns Hopkins University Press.

James, M. (2005). *John Crow's Devil*. Akashic Books.

Melton, J. Gordon (2024, October 3). Pentecostalism. Encyclopedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/Pentecostalism

Murrell, N. S. (2010). *Afro-Caribbean Religions: An Introduction to Their Historical, Cultural, and Sacred Traditions*. Temple University Press.

Nair, S. (2015). *Postcolonial Theory and Literature: Transforming the Imperial Text*. Routledge.

Nettleford, R. (1970). *Mirror, Mirror: Identity, Race, and Protest in Jamaica*. New Beacon Books.

Ngũgĩ wa Thiong'o. (1986). *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Heinemann.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Senior, O. (2003). *Encyclopedia of Jamaican Heritage*. Twin Guinep Publishers.

19. Yüzyıl Âşık Şiirinde Ferhat ile Şirin Hikâyesi Bağlamında İntihar Temi

Prof. Dr. Kadriye Türkan
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251134

Özet

İnsanın kendi hayatına son vermesi anlamına gelen intihar, çoğunlukla toplumlar tarafından onaylanmayan bir eylemdir. Gerek doğrudan ve gerekse dolaylı edimlere dayalı olsun intiharda bireysel ve psikolojik sebeplerle birlikte toplumların ve o toplumu şekillendiren ahlaki ve kültürel değerlerinin de etkisi olduğu muhakkaktır.

İslam dinine göre intihar, insanın kendisine emanet olarak verilen bedenine bilerek zarar vermesi şiddetle cezalandırılacaktır. Edebî eserlere gelindiğinde de intihara karşı olumsuz bir tavır takınıldığı bariz olmakla birlikte hayatın bir gerçeği olarak intihar motifi ile karşılaşılır. Bu bağlamda yazılı edebiyattan sözlü edebiyata geçen halk hikâyelerinden biri olan Ferhat ile Şirin hikâyesi trajik bir sonla, intihar ile bitmektedir. Hüsrev'in Şirin'e duyduğu aşk sevgililerin arasına girer. Hüsrev'in, Şirin'e kavuşabilmesi için Ferhat'ın ortadan kalması gerektiğini düşünen dadısı, Ferhat'a Şirin'in öldüğünü söyleyerek onu aldatır. Bunun üzerine Ferhat hiç düşünmeden elindeki tişeyi başına doğru atarak ölürken Şirin de belinden çıkardığı hançeri kalbine saplamak suretiyle ölüme gider.

Çalışmada Doğu edebiyatlarının en ünlü hikâyelerinden biri olan ve halk hikâyesi olarak çeşitli varyantlarının yanı sıra Karagöz, Meddah gibi halk temaşasında, türkülerde ve halk şiirinde ele alınan Ferhat ile Şirin hikâyesinin ön plana çıkan motiflerinden biri olarak intihar üzerinde durularak hikâyede âşıkları intihara götüren nedenler ve bunun 19. yüzyıl âşık şirine yansımaları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Âşık şiiri, intihar, Ferhat ile Şirin, aşk, sevgili.

The Theme of Suicide in the Context of the Story of Ferhat and Şirin in the 19th Century Ashık Poetry

Absract

Suicide, which means ending one's own life, is an act that is generally not approved by societies. It is certain that societies and the moral and cultural values that shape that society have an impact on suicide, whether based on direct or indirect acts, as well as individual and psychological reasons.

According to Islam, suicide, knowingly harming one's body entrusted to one's body, will be severely punished. When it comes to literary works, it is obvious that there is a negative attitude towards suicide, but the motif of suicide is encountered as a fact of life. In this context, the story of Ferhat and Şirin, one of the folk stories that passed from written literature to oral

literature, ends with a tragic ending, suicide. Husrev's love for Şirin comes between lovers. Husrev's nanny, who thinks that Ferhat must disappear so that Husrev can reunite with Şirin, deceives Ferhat by telling him that Şirin is dead. Thereupon, without thinking, Ferhat throws the tişe in her hand towards her head and dies. Şirin dies by stabbing her heart with the dagger she took from her waist.

The study will focus on suicide as one of the prominent motifs of the Ferhat and Şirin story, which is one of the most famous stories of Eastern literature and is discussed in folk performances, folk songs and folk poetry such as Karagöz and Meddah, as well as in its various variants as a folk story. The reasons that lead ashıks to suicide and its reflections on 19th century minstrel poetry will be discussed in the folk story.

Keywords: Ashık poetry, suicide, Ferhat and Şirin, love, lover.

Giriş

İntihar, sosyal bir olgu olup şahsın kendi isteği dahilinde yaşamına son vermesi, hayat hakkından vazgeçmesi biçiminde karşılık bulmakta Durkheim 'in "Kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilmiş, olumlu ya da olumsuz bir edimin, dolaylı ya da dolaysız sonucu olan her ölüm intihardır" (Durkheim 2013: 3) tespitinden hareketle bir ölümün intihar olarak değerlendirilebilmesi için kişinin aklının başından olması, iradesi dahilinde bu kararı alması ve eylemin başarıyla sonuçlanması gerekmektedir.

İntihar, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana hemen her dönemde gözlenen ve hoş karşılanmayan toplumsal bir gerçekliktir. *Altay Yaratılış Miti*nde Tanrı göklere çekilirken yardımcı ruhlardan olan Şal-Yime'ye "Kabul etmem kim varsa, kendisini öldüren!" (Ögel 2010: 463) demek suretiyle intiharın hoş karşılanmadığını kötücül eylemlerden sayıldığını ifade etmektedir. İlkel insanın dini olan mit aynı zamanda hayatını nasıl yaşayacağını neyin tabu olduğunu işaret eden anlatılar olarak intiharı yapmaması gereken eylemler arasında saymaktadır. Türk kültür tarihi içinde Animist/Şamanist inançta da intihar hoş karşılanmaz.

İslam dini için de intihar şiddetle yasaklanan davranışlardandır. Canı veren ve alan Allah'tır. Kur'an-ı Kerim'de kim bir kimseyi öldürürse bütün insanları öldürmüş gibi olur. Kim de bir can kurtarırsa bütün insanların hayatını kurtarmış gibi olur (Maide 5/32), nefsinizi (kendinizi) öldürmeyin (Nisa 4/29) ayetleri ile insan hayatının kutsallığı ifade edilmektedir.

Edebî eserlerde olduğu gibi mit, masal, destan, efsane ve halk hikâyesi olmak üzere halk anlatılarında da çok sık olmamakla beraber intihar ile karşılaşılır. Bu anlatılar arasında yer alan ve aşk konusunu işleyen halk hikâyelerinde kahramanların karşısına çıkan çeşitli engeller, arabozucu kişiler, kıskançlık, vb. sonucu âşıklar birbirine kavuşamaz ve hayatına son verir.

Halk hikâyelerinde intihar dendiğinde ilk akla gelen isim Ferhat'tır. Çalışmada Ferhat ile Şirin hikâyesindeki intihar teminin 19. yüzyıl âşık şiiri temsilcilerinin manzumelerine nasıl aksettiği değerlendirilecektir.

Ferhat ile Şirin ve İntihar

Ferhat ile Şirin, İran edebiyatı içerisinde mesnevi konuları arasında önemli bir yere sahiptir. Hüsrev ile Şirin veya Ferhat ile Şirin olarak bilinen hikâye, Doğu edebiyatlarının en meşhur hikâyelerinden biridir. Türk halk hikâyesi olarak söz konusu hikâye Ferhat ile Şirin adı ile

anılmaktadır. "Halk edebiyatında manzum veya mensûr olarak işlenen konu, divân şiirinde manzûm olarak özellikle hamse müellifleri tarafından sık sık ele alınmıştır" (Pala 1995: 185). Ferhat ile Şirin hikâyesi, Hüsrev ü Şirin mesnevisinin bir bölümünden mütevellittir.

Ferhat ile Şirin hikâyesi trajik bir sonla, intihar[1] ile bitmektedir. Hüsrev'in Şirin'e duyduğu aşk sevgililerin arasına girer. Hüsrev'in, Şirin'e kavuşabilmesi için Ferhat'ın ortadan kalması gerektiğini düşünen dadısı, Ferhat'a Şirin'in öldüğünü söyleyerek onu aldatır ve intihar etmesine sebep olur[2]. "Ferhat bu şartı kabul eder ve dağı delip tam suyu şehre akıtacağı zaman koca karı kılığına giren dadı beraberinde götürdüğü lokmaları ağlayarak Ferhad'a gösterir ve Şirin'in öldüğünü söyler. Bu haber üzerine Ferhad 'o öldükten sonra ben nasıl yaşarım' diyerek külüngünü havaya atıp başını altına tutmak suretiyle intihar eder" (Albayrak 1995: 388). Ferhat, Şirin'in öldüğünü duyunca kendini öldürmektedir. "İntihar eden birey genellikle başkaları üzerinde yaratacağı şoku (bilinçli olarak) pek düşünmez ya da hiç düşünemez...İntihar eden bireyin hareketi ve yönü, başkalarını üzmeksizin gerçekleşemez…Bu öteki insan genellikle hep vardır. Genellikle de intihardan en çok ıstırap çekecek kişidir" (Adler 2008: 318). Şirin de Ferhat'ın öldüğünü öğrenince belinden çıkardığı hançeri kalbine saplamak suretiyle ölüme gitmiştir[3].

Edebî eserlere gelindiğinde de intihara karsı olumsuz bir tavır takınıldığını görürüz. Zira divan edebiyatı ile onu şekillendiren İslam inanç ve ahlâkının intihara yaklaşımlarının farklı olması beklenemez. Bu nedenle "edeb" verme görevini yüklenen edebî eserlerde intihar, en az rastlanan hadiselerden biridir. Eski kültür ve edebiyatımızda ölümü çağrıstıran Azrâil, Hz. İsa, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hüseyin, Circîs, Mansur gibi çesitli kişiler ve bunlarla ilgili hadiseler bulunmasına rağmen, intihar denildiğinde aklımıza gelen ilk isim Ferhad'dır (Gökalp 2009: 495).

Hikâyede, Ferhat ve Şirin aşkları uğruna canlarını feda eder. Aşk yolunda her türlü eylem mubah, çekilen her türlü çile ve acı aşığın sevinç kaynağıdır. Aşığın gönlünü istila eden bu duygular, onu ölüme götürür. Yani aşkta, maşuk uğruna candan vazgeçmeyi göze almak gerekir. Aşığın bu yolda ölümü intihar hariç onun şehit olarak tasavvur edilmesine de zemin hazırlar.

19. yüzyıl âşık şiiri temsilcileri, hikâyenin intihar motifini de benzer ifadelerle mısralarına taşımışlardır.

Divane Dertliya gülmedi fakat
Artdı yüregimde bu derd fakat
Tişesin göklere savurdu Ferhat
Bî sütunda Allah Allah diyerek (Tek 2011: 277)

[1] İntihar, gerek dinsel gerek sosyal açıdan pek çok toplumda onaylanmayan bir eylemdir. İslâm dininde de insanın kendisine emanet edilen bedene bilerek zarar vermesi, şiddetle cezalandırılmasını gerektirir.
[2] Motife yer veren diğer hikâyeler için bkz. (Alptekin 1997, Türkmen 1998).
[3] Şehnâme'de Sirin'in akıbetinin de intihar olduğunu görürüz. Söz konusu eserde Şirin, Hüsrev'in mezarı basında kendini zehirleyerek intihar etmiştir (Alpay 1994: 19).

Dertlî dörtlükte Ferhat'ın ikinci dağı delerken Hüsrev'in dadısının gelip aldatma amaçlı olarak kendisine Şirin'in öldüğünü söylemesi üzerine, tişeyi (külünk) yukarıya atıp altına kafasını koyarak kendisini öldürmesine atıfta bulunmaktadır.

Gönül sahrasını da görüp bir âhu
Fezâ-yı aşka sayyâd olmışam
Tişe-yi aşkına baş kesüp ya Hû
Ol leb-i Şirin'e Ferhâd olmışam (Karadağ 1996: 127)

Âşık ister yâr yolunda ölmeye
Ârif ister bu esrârı bilmeye
Kendi tîşesiyle başın delmeye
Üstad gönderdiler Ferhâd'a beni (Halıcı 1981: 106)

Emrah ve Şem'î, dörtliklerinde Ferhat'ın, Şirin'in öldüğünü duyunca tişesini kafasına atarak intihar etmesine göndermede bulunurlar.

Bu teşekkîn'olmalı dîdâr-ı yâra varmadan
Tîşe-i aşkla ser'in Şîrin'e karşu yarmadan
Döndü mü dost yoluna pervâne cânın vermeden
Şem'î-veş destâralup başına ateş sarmadan
Bir kuru feryâd ile âşinası olmuştur gülün
İş midir çalışma tırnağı kalınca bülbülün (Halıcı 1981: 37)

Bilse Ferhad u Şirin Mecnûn ile Leylâ benim
Pâre pâre tîşe-i aşkla olan sahrâ benim
Nüsha-i ekber vücudum allem-el-esmâ benim
Arşu Kürslevh ü kalem şanıyla âlâlenmasun (Halıcı 1981: 61)

Sanurlar deldi Ferhad dağları Şîrin'in aşkına
Anın da destine ben tîşe virdim eyledim mezûn (Halıcı 1981: 60)

Şem'î'nin farklı nazım şekilleriyle yazılmış mısralarında, Ferhat'ın tişe ile başını yarmasından Şirin uğruna, O'na olan aşkından ve onsuz bir dünyada yaşamak istememesinde dolayı intiharından bahsedilmektedir.

Bilmenem her âşıkın sevdâ elem yoldaşı mı
Bir Şirin çün yardı gam külüngü Ferhad başımı
Sedd-i bend etmek ne mümkün dökülen gözyaşımı
Eşk-i çeşmim çûşeden deryâya sor sorma bana (Ergun 1934: 41)

Sürûrî, Ferhat'ın Şirin yolunda gam külüngü başına yardı, demek suretiyle Şirin'in öldüğünü zanneden ve onsuz bir dünyada yaşamak istemeyen Ferhat'ın kendisini öldürmesine telmih yapmıştır.

Ettirmeyin bana esrarı küşat
Celladım teşneci olurum Ferhat
Harabet köşesi eylerim ebat
Mecmuu âlemde bir şan ederim (Yardımcı 2000: 278)

Âşık Esirî Ferhat'ın, Hüsrev yüzünden Şirin'den uzak tutulmak adına ikinci bir dağ delmek üzere Hürmüz tarafından görevlendirilmesine "celladım teşneci" (susayan) diyerek gönderme yapmış, "cellat" ile de bu işin sonunda aldatılarak intiharına sebep olanları anıştırmıştır.

Âşık Ferhad Şîrin lebin öpesi
İster iken delinmiştir tepesi
Koyun kuzu kulağının küpesi
Sahibinin muradınca en tutar (Kasır 1984: 185)

Seyrânî dörtlükte, ikinci kez dağ delmekle görevlendirilen Ferhat'ın bundan muradı Şirin'e kavuşmaktır. Ancak onu oyalamak üzere verilen bu görev, onun sonu olmuş; dağı delip görevi başardığı için Hüsrev'in dadısı ortadan kaldırılması gerektiğini düşünerek Şirin'in öldüğüne dair yalanla onu kandırıp intiharına sebep olmuştur, demektedir.

Dedim işittin mi Ferhat Şirin'i
Dedi aşk yoluna vermiş varını
Dedim Ferhat vermedi mi serini

Dedi düşmanım yok şer işi bilmem (Kaya 1991: 345)

Yazıc'oğlu yanmış evrak elinde
Mecnun Hakk'a yetmiş Leyla dilinde
Ferhad canı vermiş Şirin yolunda
Fuzulî sultan var sen n'olacaksın(Kaya 1991: 401)

Ruhsâtî, her iki dörtlükte de "varını ve canını vermek" ifadeleri ile Ferhat'ın aşk yüzünden intiharına atıfta bulunmaktadır.

Yatarken seyrimde kırklar destinden
İçiren şerbeti sen değil misin
Şirin için nice kayalar delip
Öldüren Ferhad'ı sen değil misin (Kaya 1991: 421)

Ruhsâtî, aşk şerbetinden içmek ve aşk için ölüme gitmek üzerinden hikâyenin ölüm temine telmih yapılmıştır.

Han Bahramı Gülendam'ı görmedi
Leylâ, Mecnun kabağında durmadı
Ferhat Şirin için serin vermedi
Zevk ü şevk ehline hem dem bulunmaz (Haşlak 1963: 43)

Hiçbir âşık muradına ermemiş
Bu dünya kimseye baki kalmamış
Ferhat Şirin için niçin ölmemiş
Kerem Aslı için halen kan ağlar(Kaya 1991: 439)

Celâlî, ve Ruhsâtî tamamen ters söylemle, "Ferhat Şirin için serin vermedi" ve "Ferhat Şirin için niçin ölmemiş" ifadeleri üzerinden Ferhat'ın Şirin için başını verdiğini, öldüğünü hatırlatır. Dörtlüklerde tezat, söylemin gücünü arttıran bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Ferhat ile Şirin hikâyesinde, aldatılarak feci bir şekilde yaşamına son veren âşık olarak Ferhat, daima ilgi çekmiş ve farklı türden eserlere intihar motifiyle birlikte konu edilmiştir. Şirin de

Ferhat ile aynı sonu paylaştığı halde onun kendini öldürmesi, Ferhat'ın ölümü kadar yankı bulmamış ve motif olarak da Ferhat'ın gerisinde kalmıştır.

Ferhat'tır dağları delen
Şîrindir derdinden ölen
Seyrâni'dir Mecnûn olan
Leylâ'sına sarılmaz mı (Kasır 1984: 106)

Seyrânî dörtlükte Şirin'in, Ferhat'ın öldüğünü gördükten sonra aşk derdinden öldüğünü söyleyerek, Şirin'in intiharına telmih yapmıştır.

Sonuç

İnsanlık tarihinin her döneminde var olan intihar olgusu, halk anlatılarının hemen hepsinde dolayısıyla halk hikâyelerinde de görülen ve âşıkların kavuşma ümidini yitirdiklerinde ya da sevgilinin ölümü üzerine müracaat ettikleri bir sondur. Hikâyelerde intihar, kadere rıza göstermeme, başkaldırı niteliği taşımaz. Anlatılarda intihar motifinin çok yer almamasının nedeni din ve inanç sistemlerinin büyük bölümünde hoş karşılanmayan yasaklanan bir eylem oluşuna bağlanabilir. Zira İslam dininde intihar kesin bir biçimde yasaklanmakta olup halk anlatılarının da bu yasağı nazar-ı dikkate almaları doğaldır.

19. yüzyıl âşık şiiri temsilcileri arasında yer alan Dertlî, Erzurumlu Emrah, Şem'î, Sürûrî, Esirî, Seyrânî, Ruhsâtî ve Celâlî şiirlerinde Ferhat'ın intiharını yani külünkü havaya atıp altına başına koyarak kendisini öldürmesine çeşitli vesilelerle göndermede bulunarak aşığın, aşk uğruna her şeye rıza gösterdiğini varını yoğunu ve son tahlilde canını da verdiğine telmihte bulunurlar. Şirin'in intiharı ise Ferhat'ın intiharı kadar ilgi görmemiş sadece Everekli Seyrânî bir dörtlüğünde Şirin'in intiharına göndermede bulunmuştur. Belki de ilk canına kıyan ve bunu olağan dışı bir şekilde yapan Ferhat olduğundan ve Şirin'in intiharı onun intiharına bağlı olarak gerçekleştiğinden gölgede kalmıştır.

Kaynakça

Adler, Alfred (2008). *Psikolojik Aktivite: Üstünlük Duygusu ve Toplumsal İlgi* (Çev. Belkıs Çorakçı). İstanbul: Say Yayınları.

Albayrak, Nurettin (1995). "Ferhad ve Şirin", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* C. 12. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınevi, s. 388-389.

Durkheim, Emile (2013). *İntihar* (Çev. Zühre İlkgelen). İstanbul: Pozitif Yayınları.

Ergun, Saadet Nüzhet (1935). *Sille'li Sürurî*. İstanbul: Sühulet Kütüpanesi.

Gökalp, Haluk (2009). "İntihar Kültürü ve Ferhad'ın İntiharı'nın Divan Şiiri Aşk Anlayışına Etkileri". *Turkish Studies*, Volume 4/2, s. 493-517.

Halıcı, Feyzi (1982). *Âşık Şem'î Hayatı ve Şiirleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Haşlak, Salim (1963). *Halk Ozanı Bayburtlu Celâli*. Ankara: Dernek Yayınları.

Karadağ, Metin (1996). *Erzurumlu Emrah Yaşamı- Sanatı- Şiirleri*. Ankara: Ayyıldız Basım Yayın Dağıtım.

Kasır, Hasan Ali (1984). *Develili Seyrânî Hayatı-Sanatı-Şiirleri*. İstanbul: Acar Matbaacılık.

Kaya, Doğan (1991). *Sivasta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora tezi).

Kur'ân-ı Kerim ve Yüce Meâli (Haz. Süleyman Ateş), 1980- Ankara: Kılıç Kitabevi.

Ögel, Bahaddin (2010). *Türk mitolojisi -I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pala, İskender (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayıncılık

Tek, Recep (2011). *Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin)*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora tezi).

Yardımcı, Mehmet (2000). *Hekimhanlı Esirî*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Dijital Kültür Bağlamında 21. Yüzyıl Âşıklarına Ait Facebook Cönkleri

Prof. Dr. Kadriye Türkan
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi Şeyma Mert
Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251165

Özet

16. yüzyılda teşekkül etmeye başlayan kökeni ozan-baksı geleneğine kadar uzanan âşıklık geleneği günümüzde halen var olmaya devam etmektedir.

Söz konusu geleneğin 16. yüzyılı hakkında bilgiler sınırlıdır. 17. ve 19. yüzyılları ise geleneğin iki altın çağı olarak nitelendirebilir. Bu iki altın çağ arasında kalan 18. yüzyıl ise sessiz bir dönem olarak değerlendirilir. 20. yüzyılda gelenek içerisinde birçok âşık yetişmiş olmasına rağmen Tanzimat, Meşrutiyet ve I. Dünya Savaşı'nın etkisi altında kalınmıştır. Aynı zamanda 1980 yılında popüler olmaya başlayan elektronik kültür ortamı kapsamında âşıklar, kaset ve plaklar çıkarmaya başlayarak daha geniş bir kitleye ulaşmayı hedeflemişlerdir. 21. yüzyılda ise Tanzimat edebiyatıyla beraber gündeme gelen yeni edebi anlayışlar ortaya çıkmıştır. Yine aynı yüzyılda elektronik kültür ortamının yanına bir de dijital kültür kavramı eklenmiş ve âşıklar, Facebook, Instagram, X (Twitter), Youtube ve Tik Tok gibi platformlarda kendilerini tanıtabilecek uygun bir zemin bulmuşlardır. Böylece gerek yurt içi gerek yurt dışında pek çok kişiye ulaşarak etkileşim sağlanmıştır.

Yüzyıllar arasında yaşanan değişimin dijital çağ ile birlikte farklı bir boyut kazandığı aşikardır. Bu bağlamdan hareketle dijital ağın bir kolunu temsil eden ve yaygın olarak kullanılan sosyal medya platformu olan Facebook'ta sığırdili olarak da adlandırılan cönklerin nasıl yaşatıldığı üzerine çalışılacaktır. Literatür taraması ve kaynak kişilerle temas kurularak hazırlanan çalışmanın alana katkı sağlaması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık, kültür, dijital, elektronik, Facebook.

Facebook Songs of 21st Century Minstrels in the Context of Digital Culture

Abstract

The tradition of minstrelsy, which started to form in the 16th century and dates back to the ozan-baksı tradition, still continues to exist today.

Information about the 16th century of the tradition in question is limited. The 17th and 19th centuries can be described as two golden ages of tradition. The 18th century, which lies between these two golden ages, is considered a quiet period. Although many minstrels were

raised within the tradition in the 20th century, they were under the influence of Tanzimat, Constitutional Monarchy and World War I. At the same time, within the scope of the electronic culture environment that started to become popular in 1980, minstrels aimed to reach a wider audience by starting to release cassettes and records. In the 21st century, new literary approaches emerged with the Tanzimat literature. Again, in the same century, the concept of digital culture was added to the electronic culture environment and minstrels found a suitable ground to promote themselves on platforms such as Facebook, Instagram, X (Twitter), Youtube and Tik Tok. Thus, interaction was achieved by reaching many people both at home and abroad.

It is obvious that the change between centuries has gained a different dimension with the digital age. Based on this context, it will be studied how cönks, also called cattle tongue, are kept alive on Facebook, which is a widely used social media platform that represents a branch of the digital network. The study, prepared by reviewing the literature and contacting resource persons, was aimed to contribute to the field.

Keywords: Minstrel, culture, digital, electronics, Facebook.

Giriş

Güzel sanatlar ve onun bölümlerinden olan şiir, din ile yakın bir ilişki içerisindedir ve toplumun müşterek malı olarak kabul edilirken zamanla içtimai iş bölümü sonrası şair zümreleri teşekkül etmeye başlamıştır (Köprülü 1986: 52). En eski Türk şairlerinin ise farklı Türk boylarında *şaman, oyun, kam, baksı/bakşı, ozan* şeklinde adlandırılan sahir-şairler olduğu bilinmektedir. Bu şairler *sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik* gibi birçok vasfı kendilerinde toplamışlardır. Söz konusu vazifeler, toplumsal iş bölümü sonucunda, farklı zümrelerde devam ettirilmiştir. Hastaları hekimler tedavi etmeye, müzik aletlerini musikişinaslar çalmaya, kerametleri mutasavvıflar göstermeye, şiiri de edebiyatla ilgilenen kişiler söylemeye başlamıştır.

Bu şair zümrelerinden biri de ozan kelimesinden dönüşmüş olan âşıklardır. Âşık tarzı şiirin oluşumu ise mitik zamana kadar dayanır. Geleneğin icracısı olan âşıklar, asırların birikimiyle şekillenmiş, kendini besleyen mutlak güzelliğe ulaşma gayesi taşımış, duygularını şiirlerine gizlemiş ve Anadolu insanın yaşadıklarını gözler önüne sererek sözlü geleneğin günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Duygularını şiire saklayan âşığın kelime kökeni, *ışık* ve *aşk* sözcüklerine dayanmaktadır. Nabi Kobotarian ve Mehmet Hüseyin Tahmasib'in araştırmalarına göre ise *aş* kökünden gelmektedir. Sözcüğünün ilk kullanıldığı yüzyıl bahsi ise tartışmalı bir durumdur. Bu bağlamda bazı araştırmacılara göre 13. yüzyılda, bazılarına göre 15. ve 17. yüzyıllarda ilk kez kullanıldığı öne sürülmektedir (Yalçın 2018:35).

Birtakım değişimlere maruz kalan âşık; saz çalabilen, usta – çırak ilişkisi bağlamında yetişen, halk hikâyeleri tasnif edebilen, irticalen şiir söyleyebilen, bade içtiğini belirten, muamma asma ve indirme kabiliyeti olan (Türkan 2023: 3) kahvehanelerde, hanlarda, düğün evlerinde eğlendirmekle görevli olan, geleneğin kurallarına uygun hareket eden halk sanatçısıdır. "XX. yüzyıl başına kadar âşıklar özel kıyafetler giyip diyar diyar dolaşmaktadırlar. Gezginci âşıklar, gittikleri yerlerde belli bir süre kalır, o toplumun âşıklarıyla tanışır, kültürlerini öğrenir, saz çalar, doğaçlama söz söyler ve halk hikâyeleri" (Yalçın 2018:26) anlatırlar.

Şiir ve halk hikâyesinin birleşimi ise Âşık edebiyatını oluşturmaktadır. "Ozan-baksı edebiyatı geleneğinin İslamiyet'ten sonra tasavvufi düşünce ve Osmanlı yaşama biçimi ve kabulleriyle birleşmesinden doğmuştur. Önceleri dini-tasavvufi halk edebiyatı olarak gelişen milli Türk edebiyatı 15. yüzyılın sonlarından sonra sosyal ve siyasi nedenlerden dolayı yeni bir oluşum içine girerek âşık edebiyatı olarak şekillenmeye başlamıştır. Bunda üç süreç etken olmuştur. Bunlar: Kutsallıktan arınma, kültürel farklılaşma ve halkın yeni coğrafyada yerleşik düzenle bireyselleşmesidir" (Artun 2002: 178).

Günümüze kadar uzayan gelenek sosyokültürel bağlamda önemli bir role sahiptir. Sözlü kültür ortamının yarattığı bir olgu olup âşıklar tarafından icra edilmektedir. Geleneğin doğduğu ortamda şiirler doğmaca yaratmalar olarak zihinlerde saklanır. Bunun neticesinde şiirlerde varyantlaşmalar ve bu varyantlarında şiire kazandırdığı zenginlikler söz konusudur. 16. yüzyılda başlayan ve günümüze kadar gelen âşık tarzı edebiyatın icracısı âşık; içinde yaşadığı toplumun duygu ve düşüncelerini, kültürünü, ekonomik durumunu halkın tercümanı olarak anlatan kahramandır.

Tercüme edilen duygular, zamanla yazılı kültür ortamı bağlamında kâğıt üzerinde belgelenmiştir. "Ancak Âşık Tarzı'nın asıl yazılı kültür ortamında üretilip tüketilmesi matbaanın Devlet-i Âli Osman'da 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren yaygınlaşan kullanımıdır. Âşıklar yazdıkları veya söyledikleri destan ve koşma hacmindeki şiirlerini bastırarak satmaya başlarlar, sahaf ve bazı meraklılar bu sürece Âşık Garip ve diğer halk hikâyelerini kitap olarak bastırmak suretiyle katılırlar. Âşık Tarzı ürünlerin yazma ve basma iletişim teknolojisiyle üretilip tüketildikleri bu yapıyı 'Yazılı Kültür Ortamında Âşık Tarzı'" (Çobanoğlu 1999) olarak tanımlamak mümkündür.

Yapılan icralar son zamanlarda elektronik kayıt teknolojisiyle de kaydedilmeye başlanmıştır. 20. yüzyılın başında beliren elektronik kültür ortamı, âşıkların icra ettiği sanatlarını; plak, kaset, radyo, televizyon ve internet üzerinden yeni mecra platformlarına taşımaları için olanak sağlamış ve daha geniş kitlelere hitap edilmesini mümkün kılmıştır. Böylelikle *sığırdili* veya *cönk* olarak isimlendirilen defterlerin yanına *elektronik cönklerin* ve *dijital cönklerin* de eklendiğini söylemek mümkündür.

Bu bağlamda hazırlanan çalışmada, dijital kültür ürünü olarak âşık şiiri ve temsilcileri üzerinde durulacaktır. Yapılan çalışmada sosyal medya platformlarında [Instagram, X(Twitter), Facebook, Youtube] sanatını icra eden âşıklar üzerinde durularak teknoloji özelinde; âşık, icra ortamı, sanatı ve geleneğe olan etkisinin açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmada yer alacak âşıklar; *Âşık Medeni Karataş, Âşık Ümit Yaşar Doğru, Âşık Erol Şahiner ve onun çırağı Âşık Tolgacan Uşak, Âşık Mustafa Kurbanoğlu, Âşık Bîzârî Çırak Abdal* olarak sıralanmaktadır. Bahsi geçen altı âşıkla sosyal medya platformundan (Instagram'dan) iletişime geçilerek bilgi alınmıştır.

21. Yüzyıl Âşıklarının Facebook Cönkleri

Âşık edebiyatının ve önceki dönemde yer alan sözlü folklor ürünlerinin yazıya aktarılmış halini içine alan *cönkler*, kıymetli başvuru kaynaklarıdır. "Uzunlamasına açılan, sırtı dar, ensiz, deri kaplı deftere cönk denilir. Benzerliğinden ve şeklinden dolayı bu defterlere *sığırdili* yahut *danadili* de denilmiştir. Bazı kayıtlarda cönk yerine *beyaz-ı büzürg* ifadesi kullanılmıştır.

Aydınlar da bu defterlere *sefine-kâri* demişlerdir."[1] Sığırdili olarak bahsedilen cönkler, okuma-yazma bilen dinleyici tarafından kaleme alınmaktadır.

Günümüzde değişen dünya düzeni içerisinde âşıkların okuma-yazma oranları yükselmiştir. Böylece popüler kültüre uyum sağlayarak zamanla sanatlarını icra edecek farklı ortamlarla tanışmışlar ve bu sayede *dijital cönkler* oluşmuştur.

Dijital olan her şey elektroniktir fakat elektronik unsurlar dijital değildir. Bu bilgilerden hareketle son zamanlarda elektronik cönk yerine *dijital cönk* kavramının kullanılması tavsiye edilmektedir. *Dijital cönk* kavramı ekseninde de en uygun görülen platform Facebook'tur. Popüler kültür bağlamında âşıkların cönklerinin cep telefonlarında ve onların ilgili sosyal medya uygulamalarında olduğunu söylemek mümkündür. Günümüz dijital çağında, Instagram, X (Twitter), Facebook, Youtube gibi dijital medya platformlarının popülaritesi oldukça artırmış ve günlük yaşamlarımıza yoğun bir şekilde dâhil olmuştur. Bu popülerliğe katılan âşıklar, dijital kültür ekseninde tematik zenginleşme sağlamış, âşık edebiyatını tanıtma konusunda uygun bir pazar alanı bulmuş, usta – çırak ilişkisine ihtiyaç duymadan kendilerini yetiştirme yoluna girmişler ve en önemlisi kendilerini hem yurtiçi hem de yurtdışında tanıtma imkânını kazanmışlardır.

Çalışmada yer alan âşıkların sosyal medya hesapları şunlardır:

AŞIĞIN ADI	**SOSYAL MEDYA HESAPLARI**
Âşık Medeni Karataş	**Instagram:** *asikmedeni* (173 gönderi - 941 takipçi) **Facebook:** *Âşık Medeni Karataş* (3991 arkadaş) **Twitter:** *AsMedeni* (14 takipçi) **Youtube:** *Âşık Medeni Karataş* (330 abone)
Âşık Ümit Yaşar Doğru	**Instagram:** *umityasardogru* (188 gönderi- 9287 takipçi) **Facebook:** *Âşık Ümit Yaşar Doğru* (1158 arkadaş) **Twitter:** *UmitYasar_75* (29 takipçi) **Youtube:** *Ümit yasar DOĞRU* (786 abone)
Âşık Erol Şahiner	**Instagram:** *asikerolsahiner* (262 gönderi – 1463 takipçi) **Facebook:** *Halk Ozanı Âşık Erol Şahiner* (18.000 takipçi) **Twitter:** ---- **Youtube:** *ÂŞIK Erol Şahiner* (2072 abone)
Âşık Tolgacan Uşak	**Instagram:** *tolgaediz64* (4 gönderi – 498 takipçi) **Facebook:** *Tolga Can* (görünüme kapalı) **Twitter:** ---- **Youtube:** *Âşık Tolgacan* (24 abone)
Âşık Mustafa Kurbanoğlu	**Instagram:** *asikmustafakurbanoglu* (330 gönderi – 1395 takipçi) **Facebook:** *Âşık Mustafa Kurbanoğlu* (1713 takipçi) **Twitter:** --- (Kendi hesabı olmasa bile şiirlerini paylaşan hesaplar var.) **Youtube:** *ÂŞIK MUSTAFA KURBANOĞLU* (510 abone)

[1] Yer verilen bilgi https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_conkler_ve_onemi.pdf sitesinden alınmıştır.

Âşık Bizari	**Instagram:** *asikbizari* (134 gönderi – 1217 takipçi) **Facebook:** *Âşık Bizari Çırak Abdal* (996 arkadaş) **Twitter:** ---- (Kendi hesabı olmasa bile şiirlerini paylaşan hesaplar var.) **Youtube:** *Çırak Abdal (Âşık Bizari)* (355 abone)

Bahsi geçen âşıklara bölgesel olarak bakıldığında: *Doğu Anadolu Bölgesi*; Âşık Ümit Yaşar Doğru, Âşık Erol Şahiner, Âşık Mustafa Kurbanoğlu. *İç Anadolu Bölgesi;* Âşık Bizari Çırak Abdal. *Akdeniz Bölgesi;* Âşık Medeni Karataş ve *Ege Bölgesi;* Âşık Tolgacan Uşak olacak şekilde bir ayrım yapılabilir.

Âşıklığa başlama bağlamları arasında değerlendirme: *Usta – Çırak İlişkisi*; Âşık Medeni Karataş, Âşık Erol Şahiner, Âşık Tolgacan Uşak, Âşık Mustafa Kurbanoğlu, Âşık Bizari Çırak Abdal. *Rüya Motifi;* Âşık Ümit Yaşar Doğru, Âşık Bizari Çırak Abdal.

Aynı zamanda genç nesil arasında âşık yerine ozan kelimesinin daha popüler olduğunu düşünüp kimi zaman kendilerini *halk ozanı* olarak da tanıttıkları da bilinen bu âşıkların Facebook cönklerinden birer örnek verilecektir.

Fotoğraf 1: Âşık Medeni Karataş (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

Âşık Medeni Karataş olarak bilinen Mahmut Ağdak, Avşar boyundadır. Âşıklığa 12 yaşında başlayan Karataş'ın ustası Âşık Feymani'dir. Kendine has tavrı olan Karataş, âşıklığı Haktan alıp halka vermek olarak görmekte ve sanatını daha çok hiciv ve tasavvuf yönünde icra etmektedir. Âşık tarafından kaleme alınan *Atam Sen Rahat Uyu* adlı şiiri güncel/toplumsal konuda, koşma nazım şeklinde "abab- cccb- dddb- eeeb- fffb- gggb- hhhb- ııb" kafiye şeması ve 11'li hece ölçüsüyle kaleme alınmıştır.

İşaret ettiğin Kızılelma'ya
Varıyoruz Atam sen rahat uyu
Çok fazla kalmadı menzil almaya
Eriyoruz Atam sen rahat uyu
…

Sana garez güden aklı zavarlar
Bizim karşımızda ha yok ha varlar
Fikir hisarına etten duvarlar
Örüyoruz Atam sen rahat uyu
…

Görüyoruz evet büyük oyunu
Soysuza kalsa da sormak soyunu
Biz bu soysuzların ağız payını
Veriyoruz Atam sen rahat uyu
…

Medeni'yim der ki yüz yıldır beri
Gelmedi sen gibi dünya lideri
Bize bıraktığın büyük eseri
Koruyoruz atam sen rahat uyu[1]

Fotoğraf 2: Âşık Ümit Yaşar Doğru (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

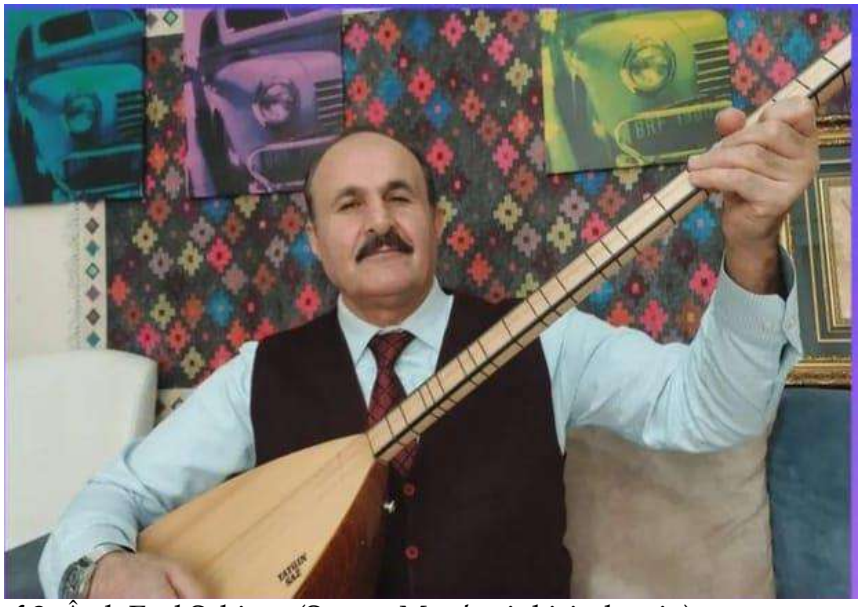
Felsefe öğretmeni olan *Âşık Ümit Yaşar Doğru'*nun âşıklığa olan ilgisi 9 yaşlarında başlar ve 19 yaşında rüya görür. Daha sonra Âşık Cefai ile tanışır. Çırak da yetiştiren âşığın Facebook platformunda paylaştığı *Yolla* adlı sevgi konulu şiiri koşma nazım şeklinin 7'li hece ölçüsüyle ve "abab- cccb- ddxb- eeeb-fffb" kafiye şeması yazılmıştır.

Amber kokuna erem
Şalını bana yolla
Boş kalmasın pencerem
Tülünü bana yolla
…

Zülfünü yana tara
Ucunu süsle alla
Beliğin senin olsun
Telini bana yolla
…
Ümit Yaşar çalar saz
Ne olursun etme naz

[1] Şiir https://www.facebook.com/photo/?fbid=181688327 8720053&set=a.117389442002787&locale=tr_TR bu siteden alınmıştır.

Hiç olmazsa mektup yaz
Pulunu bana yolla[1]



Fotoğraf 3: Âşık Erol Şahiner (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

Sümmani geleneğinden etkilenen *Âşık Erol Şahiner*, 15 yaşından beri şiir yazmaktadır. Geleneğe dair bilgilerini Âşık Mevlüt İhsani aracılığıyla geliştirmiştir. Divan dalında ödülü de bulunan âşığın *Cimriler İçin* başlıklı şiiri cimrilik konusunu eleştirmek adına koşma nazım şeklinde 11'li hece ölçüsüyle ve "abab- cccb-dddb- eeeb" kafiye şemasıyla yazılmıştır.

Hayatta cimriyle geçim güç olur
Yüz yaşasa aynı hâlı cimrinin
Ambarı doludur karnı aç olur
Yenilmez kaymağı balı cimrinin

Cimriye itibar etmez hiç kimse
Asla üzerinde gezdirmez kese
Ömründe giymemiş yeni elbise
El vursan yırtılır çulu cimrinin

Hayatı ağlamak, ne zaman güler?
Dünyanın malına dişini biler
Ölünce varını varisler böler
Kendine yar olmaz malı cimrinin

Şahiner cimriden uzak dur gayrı
Ahrette çok özel mekânı ayrı
Sağ iken kimseye dokunmaz hayrı
Faydası daha çok ölü cimrinin[1]

[1] Şiir https://www.facebook.com/photo?fbid=10225534273051793&set=a.1041695370731 bu siteden alınmıştır.
[1] Şiir https://www.facebook.com/asikerolsahiner/ adresinden alınmıştır.

Fotoğraf 4: Âşık Tolgcan Uşak (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

2018'de Âşık Erol Şahiner'in çırağı olan *Âşık Tolgacan Uşak*, 12. sınıfta katıldığı şiir yarışmasından birincilikle ayrıldıktan sonra şiire ilgi duymaya başlamış ve 2007 yılında Âşık Mazlumi'nin çıraklığını yapmıştır. Facebook'ta paylaştığı *İstemem* adlı sevgi konulu şiiri koşma nazım şeklinin 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Kafiye şeması ise "abab-cccb-dddb-eeeb-fffb-gggb" şeklindedir.

Şu ömrümün yokuşunda

Sana varmaz yol istemem

Uzaktan bir sesin gelse

Başka lisan dil istemem

…

Hasret çekmek hayli zorken

Sensiz dünya başa darken

Yanağında gamze varken

Lale sümbül gül istemem

…

Yanar iken can narından

Haber alsam diyarından

Tolgacan'ı hatırından

Bir an olsun sil istemem[1]

Fotoğraf 5: Âşık Mustafa Kurbanoğlu (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

Asıl adı Mustafa Ayaz olan *Âşık Mustafa Kurbanoğlu*, Âşık İlhami Demir'den çıraklık eğitimi alarak âşıklık sanatına girmiştir. Birçok ödül alan âşığın, Facebook'ta paylaştığı *Hale Bak* şiiri güncel/toplumsal konuda koşma nazım şeklinin 11'li hece ölçüsüyle ve "abab- cccb- dddb- eeeb- fffb" kafiye şemasıyla yazılmıştır.

Kendini dev aynasında görenler

Önlerini göremiyor hale bak

Babayiğitleri yere serenler

Meydanlara giremiyor hale bak

…

Şimdi öç alıyor ona kızanlar

Kayboldu lehine destan dizenler

Meydanlardan toz kaldıran ozanlar

Daha meclis kuramıyor hale bak

…

Sanarsın tarihten silinmiş izi

[1] Şiir https://www.facebook.com/asik.tolgacan?mibextid=qi20mg adresinden alınmıştır.

Dikkate alınmaz olmuş her sözü

Kurbanoğlu daha taşımaz dizi

Ayak üstü duramıyor hale bak[1]

Fotoğraf 6: Âşık Bizari Çırak Abdal (Şeyma Mert'e ait kişisel arşiv)

Asıl adı Hüseyin Çiftçi olan *Âşık Bizari Çırak Abdal*, geleneğe küçük yaşlarda ilgi duymaya başlamıştır. Ustası Özhani'den eğitim aldığı sırada 19-20 yaşlarında rüya görür. Âşık, *Bir geri Bak* adlı sitem konulu şiirini koşma nazım şekliyle kaleme almıştır. 8'li hece ölçüsüyle yazdığı şiirinin kafiye şeması "abab-cccb-dddb" şeklindedir.

Zalım felek hallarımı,

Gör de dön de bir geri bak.

Gene bağla yollarımı,

Dür de dön de bir geri bak.

Dolup taşmadı mı kabın?

Bitmedi mi benle hesabın?

Başıma gene çorabın,

Ör de dön de bir geri bak.

[1] Şiir https://www.facebook.com/photo?fbid=748429010622031&set=a.453368293461439 adresinden alınmıştır.

Bîzârî'ye ettiğinde,

Derde dertler kattığında,

Gelmek için gittiğinde,

Dur da dön de bir geri bak.

Sonuç

Tekke edebiyatı etkisi ile 16. yüzyıldan beri âşık terimini kullanmaya başlayan halk şairlerinin sanatlarını icra ettikleri ortamlar (sözlü- yazılı- elektronik- dijital) arasında yaşanan farklılıklar kültürel değişimlerini beraberinde getirmiştir. Sözlü kültür ortamının yaratmaları sırasıyla yazılı kültür ortamına sonrasında elektronik kültür ortamına ve dijital kültür kavramına geçmiştir. Bu geçişler âşıklık geleneği için kolaylık sağlayarak kültürel mirasın korunmasında etkili olmuştur.

Kültürün öznesi insan ve insanın etkisi ile şekillenen kalıplar bu ortamlar arasında yadsınamayacak derecede farklılaşmıştır. Oluşan temel farklardan birisi de birey üzerindedir. Gerçek dünyada özne durumunda olan kişiler sanal dünyada nesne halindedir. Gerçek dünyanın öznesi sanal dünyanın ise nesnesi olan birey; duygu, düşünce, değer ve ruh halini iki dünyada da yansıtmaktadır. Diğer temel fark ise iki dünya arasındaki kural farklılığıdır. Bu durum sanal dünyada nesnelerin kendi kurallarını oluşturmasına bir nevi kuralsızlığa imkân sağlamaktadır. Bu bağlam özelinde bakıldığında yer verilen âşıkların sanatlarını icra ederken kullandıkları platformlarda kuralları kendilerinin belirledikleri söylenebilir.

Günümüzde değişen ve gelişen teknoloji sayesinde sosyal medya platformlarının sık kullanımı sonucu sığırdili olarak adlandırılan cönkler, dijital cönklere dönüşmüş ve âşıkların daha geniş halk kitlelerine hitabına olanak vermiştir. Âşıklar kullandıkları sosyal medya hesaplarında kendi reklamlarını yapmakta, şiirlerini, türkülerini, atışmalarını paylaşmaktadır. Bu durum onlar için iyi bir tanıtım aracı olmakla beraber geleneğin devamlılığını sağlamaktadır. Geçmiş yüzyıllarda haklarında net bilgiler bulunmayan âşıkların aydınlatılamayan bilgileri söz konusu iken 21. yüzyılda gelişen teknoloji sayesinde bu durum bertaraf edilmiştir.

Kaynakça

Artun, Erman (2002), "Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı", *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, C.18, s. 176-204.

Çobanoğlu, Özkul (1999), "Elektronik Kültür Ortamında Âşık Tarzı Şiir Geleneği Bağlamında Çukurovalı Âşıklar Üzerine Tespitler", *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi.*

Köprülü, Fuat (1986), *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türkan, Kadriye (2023), *18. Yüzyıl Âşık Şiiri*, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.

Yalçın, Ezgi (2018), Kültürel ve Toplumsal İletişim Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Âşık Beyhani'nin Hayatı, İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi).

İnternet Kaynakları

https://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_conkler_ve_onemi.pdf [28.09.2024, 20.30].

https://www.facebook.com/photo/?fbid=1816883278720053&set=a.117389442002787&locale=tr_TR [28.09.2024, 22.30].

https://www.facebook.com/photo?fbid=10225534273051793&set=a.1041695370731 [28.09.2024, 22.39].

https://www.facebook.com/asikerolsahiner/ [28.09.2024, 23.10].

https://www.facebook.com/asik.tolgacan?mibextid=qi20mg [28.09.2024, 23.40].

Semîn El-Halebî'nin Ed-Dürrü'l-Masûn Fî 'Ulûmi'l-Kitâbi'l-Meknûn İsimli Eserinde Züheyr B. Ebî Sülmâ'nın Muallakasından Yapılan İstişhadlar Üzerine Bir İnceleme

Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe Sena Ünlü
Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Doç. Dr. Bünyamin Aydın
Kastamonu Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251204

Özet

Kur'ân-ı Kerîm'in nüzûlü ve fetihlerle İslâm'ın nüfuz alanının genişlemesi Arapların farklı milletlerle temasını artırmıştır. Bunun sonucunda Arap dilinde bozulma tehlikesi ortaya çıkmış, dilin fesahatini koruma ihtiyacı da istişhadın doğuşuna zemin hazırlamıştır. İhticac asrı denilen dönemde yaşamış şairlerin beyitleri; sarf, nahiv, lügat gibi alanlara ait meselelerin açıklanmasında dil âlimleri tarafından eserlerinde sıklıkla şahit olarak kullanılmıştır. Kur'ân-ı Kerîm'deki garîb lafızların açıklanması noktasında ilk olarak sahabeden İbn Abbas'ın (ö. 68/687-88) şiirle istişhadda bulunduğu bilinmektedir. Sonraki dönemlerde de kelimelerin hem lügat anlamlarının açıklanması hem de âyetlerdeki bazı ifadelerin gramer açısından temellendirilmesi amacıyla istişhadda bulunulduğu görülmektedir. Bu çalışmada istişhad kavramının mahiyeti ve türleri açıklanacak, Semîn el-Halebî'nin (ö.756/1355) *ed-Dürrü'l-maṣûn fî ʿulûmi'l-kitâbi'l-meknûn* isimli dilbilimsel tefsirinde Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasından yaptığı istişhadlar incelenecektir. Söz konusu yirmi sekiz istişhad; biçim, sözdizimi ve anlam düzeylerinde tasnife tabi tutulacak ve şahit getirilme gerekçeleri ortaya konulacaktır. Böylece Kur'ân'da yer alan kelime ve terkiplerin anlaşılmasında muallakalardan yapılan istişhadların ne ölçüde katkı sunduğu, Kur'ân'da genel kıyasa aykırı gibi gözüken kullanımların Arap şiirinde mevcut olup olmadığı gibi sorulara cevap aranacaktır. Çalışma Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasıyla sınırlandırılmış; nahiv ve dilbilimsel tefsir kaynaklarında şahit getirilen beyitler noktasında kapsayıcı bir eser olması sebebiyle Semîn el-Halebî'nin *ed-Dürrü'l-masûn fî Ulûmi'l-Kitâbi'l-Meknûn* isimli eseri tercih edilmiştir. Beyitlerin şerhinde Ebû Bekir el-Enbârî (ö. 328/940), Ebû Cafer en-Nehhâs (ö. 338/950), Zevzenî (ö. 486/1093) ve Hatîb et-Tebrîzî'nin (ö. 502/1109) eserlerinden yararlanılmış; sıralamada Zevzenî şerhi esas alınmıştır. Beyitlerin Türkçeye aktarımında Müderriszâde Mehmed Fehmî ve Mehmet Şerefettin Yaltkaya'nın tercümelerinden yararlanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: istişhad, muallaka, Züheyr b. Ebî Sülmâ, Semîn el-Halebî, ed-Dürrü'l-Masûn

Giriş

İslâmiyet'in yayılması ile Arapların farklı milletlerle temas kurmaya başlamaları, Arap dilinde lahn olgusunun ortaya çıkmasına sebep olmuş, dilin fesahatini koruma ihtiyacı da "istişhad"

geleneğinin doğuşunda etkili olmuştur. İhticac asrı denilen dönemde yaşamış şairlerin beyitleri; sarf, nahiv, lügat gibi alanlara ait meselelerin açıklanmasında dil âlimleri tarafından eserlerinde sıklıkla şahit olarak kullanılmıştır. Kur'ân-ı Kerîm'in daha iyi anlaşılması, garîb lafızların ve dil kâidelerinin açıklanması amacıyla da Kur'ân-ı Kerîm âyetlerinden, Hz. Peygamber'in hadislerinden ve fesahatine güvenilen Arapların kelamından istişhad yapılmıştır. Özellikle dilbilimsel tefsirlerde, Kur'ân âyetlerindeki ifadelerin açıklanması noktasında sıklıkla Arap şiirinden şahitler getirildiği görülmektedir.

Bu çalışmada, müfessir ve dil âlimi Semîn el-Halebî'nin (ö. 756/1355), nahiv kitaplarında şahit getirilen beyitlerin çoğunluğunu ihtivâ eden[1] *ed-Dürrü'l-Masûn fî Ulûmi'l-Kitâbi'l-Meknûn* isimli dilbilimsel tefsirinde, Cahiliye dönemi şairlerinden Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın (ö. 609 [?]) muallakasından şahit getirdiği beyitler tespit edilmiş; biçim, söz dizimi ve anlam düzeylerinde tasnif edilip incelenmiştir. Böylece Kur'ân'da yer alan kelime ve terkiplerin anlaşılmasında muallakalardan yapılan istişhadların ne ölçüde katkı sunduğu, Kur'ân'da genel kıyasa aykırı gibi gözüken kullanımların Arap şiirinde mevcut olup olmadığı gibi sorulara cevap bulunması amaçlanmıştır.

1. Züheyr b. Ebî Sülmâ

Câhiliye dönemi şairi Züheyr b. Ebî Sülmâ, hakîmü'ş-şuarâ (şairlerin bilgesi) olarak tanınmaktadır. Şairin nesebi Züheyr b. Ebî Sülmâ (Rebîa) b. Riyâh b. Kurra b. Hâris b. Mâzin b. Sa'lebe b. Sevr b. Hürmetü'l-Esam b. Osman b. Amr b. Edd b. Tâbeha b. İlyas b. Mudar b. Nizar'dır.[2] Döneminin önde gelen üç şairinden biridir. Bu üç şairin sıralaması hususunda görüş ayrılığı olmakla birlikte bunların İmruülkays (ö. 540 dolayları), Züheyr b. Ebî Sülmâ ve Nâbiga ez-Zübyânî (ö. 604 [?]) olduğu konusunda herhangi bir ihtilaf bulunmamaktadır.[3]

Çocuk yaştayken babasının ölümünden sonra annesi, Temim kabilesinden meşhur şair Evs b. Hacer (ö. 620) ile evlenmiştir. Şiir bilgisinden istifade ettiği ve râvisi olduğu Evs b. Hacer'in ve dayısı Beşâme b. Ğâdir'in şairin üzerinde büyük bir tesiri olmuştur. Züheyr'in dayısından şiir bilgisinin yanında güzel ahlak yönünden de etkilendiği söylenmektedir.[4] Ailesinde çok sayıda şair bulunmaktadır. Babası Ebû Sülmâ, dayısı Beşâme, kız kardeşleri Sülmâ ve Hansâ, erkek kardeşi Evs, oğulları Ka'b ve Büceyr şairdir.[5]

İyi ahlaklı, iffetli, ağır başlı bir şair olarak tanınan Züheyr b. Ebî Sülmâ, daima insanların iyiliğini isteyip etrafındaki insanlara bunu aşılamıştır. Hanif şairlerden olduğu söylenmektedir. Hz. Peygamber risaletle görevlendirilmeden evvel de buna işaret eden şiir yazdığı bilinmektedir.[6] Muallakasının yirmi yedinci beytinde yer alan hesap günü vurgusu ve diğer benzer ifadeler de şairin Hanif olduğuna işaret etmektedir.[7]

Züheyr b. Ebî Sülmâ, "mim" kafiyeli muallakasını, kardeş kabileler olan Abs ve Zübyân kabileleri arasında iki atla yapılan yarışta hile yapılması neticesinde ortaya çıkıp yıllarca süren ve çok sayıda kayba sebep olan savaşı üç bin deve tazminat ödeyerek sonlandıran Benî Mürre

---

[1] Arslan, es-*Semîn el-Halebî'nin ed-Durru'l-Masûn Adlı Eserinde Merfûât ile İlgili Tartışmalar,* 98.
[2] Hüseyin b. Ahmed ez-Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ* (Beyrut, Daru İhyai't-Türasi'l-Arabi, 2002), 123.
[3] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 124.
[4] Yakup Göçemen, "Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın Hayatı ve Dönemi Çerçevesinde Muallakasında Hikmet", *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (2016/2), 69-70.
[5] Baytar, "Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın Muallakası ve İhtiva Ettiği Hikmetli Sözler", 6.
[6] Süleyman Tülücü, "Züheyr b. Ebû Sülmâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansikolopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 541.
[7] Yaşar Seracettin Baytar, "Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın Muallakası ve İhtiva Ettiği Hikmetli Sözler", *İlahiyat Akademi* 15 (Haziran 2022),15.

reislerinden Herîm b. Sinân ve yeğeni Hâris b. Avf'ı methetmek üzere yazmıştır.[8] Şentemerî (ö. 476/1084) şerhinde 59, *Cemheretü Eş'âri'l-Arab*'da 64, Şinkitî (ö. 1913) şerhinde ve çalışmada esas alınan Zevzenî (ö. 486/1093) şerhinde 63 beyitten müteşekkil olduğu kaydedilmiştir.[9]

Şairin muallakasının yanı sıra bir de divanı bulunmaktadır.[10]

2. Semîn el-Halebî

Ed-Dürrü'l-Masûn eserinin müellifi Ahmed b. Yûsuf b. Muhammed b. Mes'ûd Ebü'l-Abbas el-Halebî, Semîn el-Halebî olarak tanınmaktadır.[11] Künyesi Şihâbüddîn Ebü'l-Abbas el-Mukrî en-Nahvî eş-Şâfiî'dir.[12]

Halep'te doğmuş, hayatının büyük bölümünü de Mısır'da geçirmiştir. Halep'teki ilim tahsili ve Mısır'a gittiği tarih hakkında bilgi bulunmamaktadır. Mısır'da ilimle meşgul olmuş, başta nahiv ve kıraat ilimleri olmak üzere büyük âlimlerden ders almıştır.[13] Tolun Camii'nde ve sonrasında Şafii Camii'nde nahiv ve kıraat dersi vermiştir. Ayrıca kadı naipliği ve vakıf idaresi görevlerinde de bulunmuştur. Hicrî 756, miladî 1355 yılında Kahire'de vefat etmiştir. Aynı yılın Şaban ayında vefat ettiğine dair bir bilgi de bulunmaktadır.[14]

Mısır'da Endülüslü dil âlimi ve müfessir olan Ebû Hayyân Muhammed b. Yûsuf b. Ali b. Yûsuf b. Hayyân el-Endelüsî'den (ö. 745/1344)[15] nahiv ilminde istifade etmiştir.[16] Takıyyüddin es-Sâiğ'den[17] ve İskenderiye'de Ahmed b. Muhammed b. İbrahim el-Aşşâb'dan kıraat dersi almıştır.[18] Ayrıca *Umdetü'l-Huffâz* isimli eserinde hocası Ca'berî'nin (ö.732/1332) adını zikretmiştir.[19]

Çalışmanın konusu olan eser, *İ'rabu'l-Kur'ân*, *ed-Dürrü'l-masûn*, *ed-Dürrü'l-masûn fî ilmi'l-Kitâbi'l-meknûn* isimleriyle de anılmakla birlikte, eserin tahkikini yapan el-Harrât, eserin isminin *ed-Dürrü'l-masûn fî 'ulûmi'l-kitâbi'l-meknûn* şeklinde olduğunu müellifin el yazısından tespit ettiğini belirtmiştir.[20]

Halebî, Kur'ân-ı Kerîm'i dil yönünden açıklamak maksadıyla yazılan eserlerin bazılarının Kur'an'ı sarf, nahiv veya belagat gibi tek yönüyle açıkladığını ifade eder. Ona göre Kur'ân'dan tam manasıyla istifade edilmesi için âyetlerin sarf, nahiv, lügat, meânî ve beyân çerçevesinde açıklanması gerekmektedir. Müellif, Kur'ân lafızlarını bu ilimler açısından okuyucuya anlatmak maksadıyla eseri kaleme almıştır. Görüşlerini Kur'ân, kıraatler, hadis, şiir ve

[8] Tülücü, "Züheyr b. Ebû Sülmâ", 541.
[9] Bağdatlı Müderriszâde Mehmed Fehmi, *Arap Edebiyatı Tarihi Cahiliye Devri-2*, haz. İsmail Araz (Ankara: Fecr Yayınları, 2021), 2/625.
[10] Tülücü, "Züheyr b. Ebû Sülmâ", 541.
[11] Şemsüddin Ebü'l-Hayr İbn Cezerî, *Gâyetü'n-Nihâye fî tabakāti'l-kurrâ'* (Bergstraesser: Mektebetü İbn Teymiyye, H. 1351), 152.
[12] Muhammed b. Alî b. Ahmed Şemsüddîn ed-Dâvûdî, *Tabakātü'l-müfessirîn* (Beyrut: Dâru'l-kütübü'l-ilmiyye, ts.) 1/101.
[13] Abdülaziz Hatip, "Semîn el-Halebî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 36/492.
[14] Takıyyüddîn İbn Kādî Şühbe, *Tabakātü'ş-Şâfi'iyye*, thk. Hâfız Abdülalîm Han (Beyrut: Âlemi'l-kütüb, H. 1407), 3/18-19.
[15] Mahmut Kafes, "Ebû Hayyân el-Endelüsî, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 10/152.
[16] İbn Cezerî, *Gâyetü'n-Nihâye*, 152.
[17] İbn Kādî Şühbe, *Tabakātü'ş-Şâfi'iyye*, 152.
[18] İbn Cezerî, *Gâyetü'n-Nihâye*, 152.
[19] Arslan, es-*Semîn el-Halebî'nin ed-Durru'l-Masûn Adlı Eserinde Merfûât ile İlgili Tartışmalar,* 42-48.
[20] Arslan, es-*Semîn el-Halebî'nin ed-Durru'l-Masûn Adlı Eserinde Merfûât ile İlgili Tartışmalar,* 78.

lehçelerden getirdiği şahitlerle temellendirmiştir. Nahiv kitaplarında şahit getirilen beyitlerin büyük bir çoğunluğunu ihtiva eden eserde 4686 beyit bulunmaktadır.[21]

3. İstişhad Kavramı

İstişhad (الاِسْتِشْهَاد) kelimesi mevcut olmak, bilmek, kesin bilgi, bildiğini açıklamak, tanık olmak anlamlarındaki شَهِدَ kökünden türetilen istifʿâl bâbından masdardır. Masdarın fiili olan اسْتَشْهَدَ kelimesi ise "şehit edilmek" ve "birinin şahitlik yapmasını istemek" anlamlarına gelmektedir. Kelimenin ismi fâil formu olan şahit (شاهِد) ise, bir yerde bulunan, tanıklık eden kimse manasındadır.[22]

Terim olarak istişhad, "*Bir kelimenin veya bir ifadenin lafız, anlam ve kullanım doğruluğunu kanıtlamak amacıyla doğruluğu kesin olan nazım ve nesirden örnek vermek*"[23] manasına gelmektedir. Bir kısım kaynaklarda ihticac (إِحْتِجَاج) ve istidlal (إِسْتِدْلَال) terimlerinin kullanıldığı da görülmektedir.[24]

Kur'ân-ı Kerîm kıraatleri, hadis, Arap lehçeleri ve Arap şiiri istişhadda kullanılmaktadır.[25] Kur'ân-ı Kerîm farklı kıraatleriyle istişhad edilmektedir. Hadisle istişhad hususunda alimlerce farklı görüşler ortaya atılmıştır.[26] Mana ile rivayet gerekçesiyle bazı alimler istişhad için uygun bulmamışlardır. Şiirle istişhad konusunda ise, Arap şairler dört gruba ayrılmıştır. Genel kabul edilen görüşe göre Câhiliye dönemi, muhadram, mütekaddimûn ve müvelledûn olarak isimlendirilen bu dört gruptan ilk üçünün içerisinde bulunan ve H.150 yılına kadar devam eden dönemde yaşayan şairlerin şiirleri şahit olarak kullanılmaktadır.[27]

İhticac (istişhad) asrı olarak isimlendirilen ve zikrettiğimiz dört gruptan ilk üçünü kapsayan döneme ait şiirlerle lügat, sarf ve nahivde istişhad edilmiştir. Şiiriyle istişhada cevaz verilen son isim İbrahim b. Herme (ö.150) olmakla birlikte müvelledûn içerisinde yer alıp güvenilir ve sağlam olanların şiirleriyle istişhada cevaz veren dil âlimleri olmuştur.[28] Bu noktada Zemahşerî'nin Ebû Temmâm'ın şiiriyle istişhadı örnek olarak zikredilebilir. Belâgat ilimlerinde ise müvelledûnun hatta Arap olmayan şairlerin şiirleriyle de istişhad uygun görülmüştür.[29]

Semîn el-Halebî'nin de eserinde bazı dil meselelerini açıklarken Arap şiirinden şahitler getirdiği görülmektedir.

4. Eserdeki İstişhadların İncelenmesi

Halebî eserde Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasından yirmi sekiz şahit getirmiştir. Söz konusu şahit beyitler; sarf, nahiv ve anlam düzeylerinde tasnif edilerek hangi dil meselelerinin açıklanması noktasında bu beyitlere başvurulduğu açıklanacaktır. Her düzeyde hangi konuların açıklanması amacıyla istişhad yapıldığı ifade edilecek, ardından seçilen örnekler

---

[21] Arslan, es-*Semîn el-Halebî'nin ed-Durru'l-Masûn Adlı Eserinde Merfûât ile İlgili Tartışmalar, 81*-98.
[22] Ebü'l-Fazl Cemâluddîn Muhammed b. Mukerram İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab (*Beyrut: Dâru Sâdır, ts.) 3/238-240.
[23] İsmail Durmuş, İstişhad", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 23/396.
[24] Durmuş, İstişhad", 23/396.
[25] Nejdet Gürkan, *Şiir ve Dil* (Ankara: Nobel Yayınları, 2005), 175.
[26] Hüseyin Tural, "Arap Dilinde Şiir ve Hadisle İstişhâad Meselesi", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9 (1990), 70; Gürkan, *Şiir ve Dil*, 177; Muhittin Uysal, "Hadisin Arap Dilbilimine Etkisi ve Hadisle İstişhâd Meselesi", *Marife* 6/1 (Bahar 2006), 110; M. Mücahid Asutay-H. İbrahim Doğan, "İbn Cinnî Nahivde Hadisle İstişhadı Kullandı mı? Eleştirel Bir Yaklaşım", Turkish Studies 13/15 (Bahar 2018), 26.
[27] Durmuş, İstişhad", 23/396.
[28] Durmuş, İstişhad", 23/396.
[29] Rahmi Er, "Müvelledûn", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2006), 32/227.

incelenecektir. İçerdiği konu sayısı dikkate alınarak sarf alanından üç, anlam alanından dört beyit incelenecektir. Nahiv alanında ise konu sayısı fazla olduğundan, aralarından seçilen üç örnek ele alınacaktır.

4.1. Sarf Alanındaki İstişhadlar

Halebî, ibdal ve kalb olgularını açıklamak, bir fiilin farklı okunuş şeklini ifade etmek gibi sarfî meseleleri açıklamak amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nin beyitlerini şahit getirmiştir. Bu yedi şahitten beşi ibdal ile ilgilidir ve aynı beyit şahit getirilmiştir. Burada sarf ile ilgili istişhadlardan her dil meselesiyle ilgili birer örnek incelencektir.

İstişhad 1

جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلاَّ **يُبْدَ** بِالظُّلْمِ يَظْلِمِ

"O, cesurdur. Zulme uğratılacak olursa çarçabuk zulümle mukabelede bulunur. Zulme uğratılmayacak olursa kendisi zulme başlar."[30]

Beyit Zevzenî şerhinde 38. sırada yer almaktadır.[31]

Bakara Sûresi 33. âyetteki قَالَ يَا اٰدَمُ اَنْبِئْهُمْ بِاَسْمَائِهِمْۚ ifadesinde أَنبِئْهُمْ fiilinin, hemzenin "yâ"ya ibdâli ile أَنْبِيهِمْ şeklinde okunabileceği hususunda Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın bu beyti şahit gösterilmiştir.

İbdâl, *"kelimede telaffuz kolaylığı ve akıcılık sağlamak amacıyla bir harfin yerine mahreç veya sıfatça ona yakın başka bir harfi getirmeyi ifade eder."*[32] Beyitte geçen يُبْدَ kelimesinin sonunda aslında hemze bulunmaktadır:

يُبْدَأُ ← يُبْدَى ← يُبْدَ

Kelimenin sonundaki hemze "yâ" harfine dönüştürülmüş ve "yâ" harfi hazfedilmiştir. Hemzenin ve sükûnun hazfini savunanlar, âyet-i kerimedeki meczûm fiilin de bu kullanım göz önünde bulundurularak أَنْبِيهِمْ şeklinde okunabileceğini kabul etmişlerdir.[33]

Halebî, أَنبِئْهُمْ kelimesinin mehmûz fiil olduğunu ve genel kanaate göre[34] "he" harfinin dammeli olarak okunduğunu ifade edip İbn Âmir'den gelen rivayete göre "he" harfinin kendisinden önceki "hemze" sakin olduğundan, bir önceki "be" harfinin kesra harekesine tabi olmuş gibi kesralı olarak da okunabileceğini dile getirir (أَنْبِئْهِم). Daha sonra İbn Kesîr ve İbn Cinnî'nin görüşlerini zikreder. Bun göre İbn Kesîr kelimenin hemzenin hazfedilmesi ile de okunabileceğini söylerken İbn Cinnî أَنْبِيهِمْ şeklinde hemzenin "yâ"ya ibdâlini doğru bulmamış, bir harfin başka bir harfe dönüştürülmesinin ancak zaruret halinde uygun olacağını belirtmiştir.[35]

İbn Cinnî, iki hemze yan yana geldiği vakit, birinci hemze kesralı ise ikinci hemzenin "yâ"ya dönüşeceğini söyleyip إئمان kelimesinin ibdâl yapılarak إيمان şeklinde okunmasının gerekli olduğunu söyler. Ancak zaruret söz konusu olmadığı halde tahfîf yapmak amacıyla hemzenin

---

[30] *Muallakât-ı Seb'a*, çev. Şerafeddin Yaltkaya (İstanbul:Büyüyenay Yayınları, 2018), 109.

[31] **Zevzenî, *Şerhu'l-Muʿallakati's-sebʿ*, 146.**

[32] Mehmet Ali Sarı, İbdâl, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19/263.

[33] Ahmed b. Yûsuf Semîn el-Halebî, *ed-Dürrü'l-masûn fî ʿulûmi'l-kitâbi'l-meknûn*, thk. Dr. Ahmed Muhammed el-Hırât (Dımeşk: Dâru'l-Kalem, ts.) 1/269-270.

[34] Ebû Abdillah el-Huseyn b. Ahmed b. Hâleveyh, *İʿrâbü'l-ḳırâʾâti's-sebʿ ve ʿilelühâ,* thk. Süleyman el-Useymîn, (Kahire, Mektebetü'l-Hâncî, 1992), 1/54.

[35] Halebî, *ed-Dürrü'l-masûn,* 1/268-269.

"yâ"ya dönüştürülmesi hususunda, Sîbeveyhi'nin قَرَيْتُ ve تَوَضَّيْتُ gibi zaruret dışı yapılan ibdâllerin doğru olmadığını söylediğini eserinde belirtmiştir.[36]

Ahfeş ise bunun aksine hemzenin "yâ"ya ibdâli ile ilgili kullanım örneklerini eserinde zikretmiştir.[37]*Meâni'l-Kur'ân'*ında da *"Hemze sakin ve kendisinden sonraki 'ya' harfi kesralı ise tahfîf ile أَنْبِيهِمْ بِأَسْمَايِهِمْ şeklinde okunabilir."*[38]sözleriyle kelimenin ibdâl yapılarak okunabileceğini dile getirmiştir.

Hemzenin yerine illet harfinin geçebileceği görüşü kabul gördüğünde, bu harfin mi yoksa yerine geçtiği hemzenin mi dikkate alınması gerektiği konusunda dilbilimciler birtakım kurallar belirlemiştir. Hemze hazfedildiği gibi sükûnun da hazfedilmesinin uygun olduğu görüşünü savunan bazı dilbilimciler, Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasından bu beyti şahit göstermişlerdir.[39]

İstişhad 2

بَكِرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ فَهُنَّ وَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ

"Erkenden, seher vakti Res Deresi'ne doğru yola çıktılar, elin doğrudan doğruya ağza gidişi gibi gidiyorlardı."[40]

Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasındaki beyit, Zevzenî şerhinde 11. sırada yer almaktadır.[41]

Halebî, Âl-i İmrân Sûresi 41. âyette geçen وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ifadesindeki *ibkâr* (الْإِبْكَار) kelimesinin, بَكَرَ يُبَكِرُ fiilin masdarı olduğunu[42] belirttikten sonra, *bekkera* (بَكَّرَ) fiilinin tahfîf ile *bekera* (بَكَرَ) şeklinde de okunduğunu açıklamak amacıyla Züheyr'in beytini şahit göstermiştir.

Halebî, cumhurun kelimeyi الإبكار şeklinde kesralı hemze ile okuduğunu belirttikten sonra بَكَر يُبَكِر fiilinin masdarı olan bu kelimenin خَرَجَ بُكْرَة "erkenden yola çıkmak" anlamına geldiğini ifade eder. Fiilin, tahfîf ile *bekera* (بَكَرَ) ve iftiâl bâbından *ibtekera* (ابْتَكَرَ) şeklinde de kullanımları olduğundan bahseden Halebî, *bekera* (بَكَرَ) şeklindeki muhaffef kullanıma Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın söz konusu beytini şahit getirmiştir.[43]

İstişhad 3

لَدَى أَسَدٍ **شَاكِي** السِّلَاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

"O, yelesi keçeleşmiş ve tırnakları kesilmemiş ve etleri tıkızlaşmış pür silâh bir aslandır."[44]

Beyit Zevzenî şerhinde 37. sırada yer almaktadır.[45]

Enfal Sûresi 7. Âyetteki (وَاِذْ يَعِدُكُمُ اللهُ اِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ اَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ اَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ...) الشَّوْكَةِ kelimesinin "kalb" ile farklı telaffuz şeklini göstermek amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beyti şahit getirilmiştir.

---

[36] Ebü'l-Feth Osman b. Cinnî, *Sırru sınâ'ati'l-i'râb* (Dımeşk, Dârü'l-kalem, 1993), 738-740.
[37] Halebî, *ed-Dürrü'l-masûn*, 1/269.
[38] Ebü'l-Hasen Saîd b. Mes'ade el-Ahfeş el-Evsat, *Me'âni'l-Ḳur'ân*, thk. Dr. Hüda Mahmud (Kahire, Mektebetü'l Hâncî, 1990), 1/47.
[39] Halebî, *ed-Dürrü'l-masûn*, 1/269.
[40] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 100.
[41] Zevzenî, *Şerḥu'l-Mu'allaḳāti's-seb'*, 137.
[42] Halebî, *ibkâr* (إبْكار) masdarını, *ebkerâ* (أبْكَرَ) fiilinden değil, *bekkera* (بَكَّرَ) fiilinden türetmektedir.
[43] Halebî, *ed-Dürrü'l-maṣûn*, 3/168.
[44] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 109.
[45] Zevzenî, *Şerhu'l-Mu'allakati's-seb'*,146.

Halebî والشَّوْكَة kelimesinin mızrak, temren, kılıç gibi silahlar için kullanıldığını ve kelimenin aslının maymun dikeni gibi uçları sivri bir bitki olduğunu ifade ettikten sonra farklı bir kullanım şekline değinir. Kelime "vav" harfinin "hemze"ye dönüşmesi ile رَجُلٌ شَائِكٌ şeklinde de telaffuz edilebilir. Aynu'l fiilin te'hir edilip yerine lamu'l fiilinin alınması ile رَجُلٌ شاكٍ şeklinde kullanılması da mümkündür.[46] *"Sözün lafız veya manaca ters çevrilmesi"*[47] anlamındaki "kalb"e değinen müellif buna söz konusu beyti şahit olarak zikretmiştir.

4.2. Nahivle İlgili İstişhadlar

Halebî nahiv alanına dair; i'rabla ilgili çeşitli meselelerin açıklanması, harfi ta'rifin anlamları, manaya haml olgusu, şart cümlesinde şartın mazi, cevabın muzari gelmesi durumu ve i'rabda Kûfe ekolünün görüşünü açıklamak amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın 10 beytini şahit getirmiştir. Burada üç örnek ele alınacaktır.

İstişhad 1

وَأَعْلَمُ مَا فِي **الْيَوْمِ** وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمِ

"Bugün ve dünkü gün olan biten şeyleri biliyorum. Lakin yarın olacakların karşısında körüm."[48]

Beyit, Zevzenî şerhinde 47. sırada yer almaktadır.[49]

Mâide Sûresi 3. âyette geçen اَلْيَوْمَ يَئِسَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ دِينِكُمْ ifadesinde اليَوْمَ kelimesi ile belirli bir günün kastedilip edilmediği konusunda ihtilaf vardır. Bu kelimenin içinde bulunulan günü değil bir zaman dilimini ifade etmek için kullanımına örnek olması maksadıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasındaki bu beyit şahit getirilmiştir.

"Bugün, kâfirler dininize karşı (mücadelede) ümitlerini yitirmişlerdir."[50] meâlindeki âyette bugün (اليَوْمَ) kelimesi zaman zarfı olduğunu ifade eden Halebî, kelimenin başındaki harf-i tarifin nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki farklı görüşleri zikreder. Buna göre harf-i ta'rifin ahd anlamında olduğunu ve "bugün"den kastın;

- Âyetin nazil olduğu gün -Veda Haccı'nın yapıldığı Arefe günü ikindi vaktinden sonra
- Hz. Peygamberin Mekke'ye girdiği gün (hicretin sekizinci veya dokuzuncu senesinde)

olduğunu söyleyenler bulunmaktadır.[51]

Halebî, Zeccâc ve Zemahşerî'ye atıfla üçüncü bir görüş daha zikreder. Buna göre, "اليَوْمَ" ifadesindeki harf-i ta'rif ahd anlamında değildir. Dolayısıyla belli bir gün kastedilmemiştir. Zemahşerî bu konuda şu örneği vermiştir.

"'Dün genç idin, bugün ise saçı başı ağarmış birisi' (كُنْتَ بِالْأَمْسِ شَاباً وَأَنْتَ اليَوْمَ أَشْيَب) denildiği zaman 'dün' ile bir önceki gün, 'bugün' ile de içinde bulunduğumuz gün kastedilmiş olmaz. Benzer bir kullanım الآن kelimesi için de söz konusudur."[52]

[46] Halebî, *Dürrül masûn,* 5/569.
[47] İsmail Durmuş, "Kalb", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2001), 24/232.
[48] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 111.
[49] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.
[50] Komisyon, *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir* (DİB Yayınları, Ankara 2012), 2/202.
[51] Halebî, *ed-Dürrü'l-maṣûn*, 4/198.
[52] Halebî, *ed-Dürrü'l-maṣûn*, 4/198.

Zemahşerî *Keşşâf*'ta bu örneği verdikten sonra âyetteki يَوْم kelimesiyle âyetin nazil olduğu günün kastedildiği görüşünü kabul edenlerin de olduğunu zikreder.[53]

Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beytindeki kullanım da Zemahşerî'nin örneğine benzer niteliktedir. *"Bugün ve dün olan bitenleri biliyorum"* sözleriyle içinde bulunduğu günü ve bir önceki günü değil, geçmişi ve içinde bulunduğu zaman dilimini kastetmektedir.[54]

İstişhad 2

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مَنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمِ

"Herhangi bir kimse, herhangi bir huyunu halktan gizleyerek saklı kalacağını zannetse de (o huy) herkes tarafından bilinir."[55]

Beyit, Zevzenî şerhinde 58. sırada yer almaktadır.[56]

A'râf Sûresi 132. âyette geçen وَقَالُوا مَهْمَا تَأْتِنَا بِهِ مِنْ اٰيَةٍ لِتَسْحَرَنَا بِهَاۙ ifadesinde aynı edata (مَهْمَا) hem müzekker hem müennes zamir taalluk etmektedir. Bu bağdaşmazlık, zamirlerden birinin manaya hamledilmesi yoluyla çözülmektedir. Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın bu beyti de manaya hamletmeye örnek olarak şahit getirilmiştir.

"Sözün mana üzerine hamledilmesi, amacı itibarıyla gramatik unsurlarla semantik unsurları bağdaştırma işlemidir. Eski Arap şiiri, Kur'an ve Arap nesrinde birçok örneği görülen bu olgu; müzekkerin te'nîsi, münnesin tezkiri, çoğul için tekil, tekil için çoğul sıygaların kullanılması, sonraki ifadenin öncekinin anlamına atfedilmesi gibi hususlarda ortaya çıkmaktadır."[57]

İbn Cinnî, müzekker lafzın müennes, müennes lafzın müzekker olarak zikredilmesi, tekil kelimenin çoğul, çoğul kelimenin tekil olarak tasvir edilmesinin Kur'ân-ı Kerîm'de de birçok örneğinin bulunduğunu açıklayıp âyetlerin manaya hamletme yoluyla nasıl açıklanacağı hususunda âyetlerden çeşitli örnekler zikreder.[58]

Halebî öncelikle söz konusu âyette geçen مَهْمَا şart edatının, yapı bakımından nahivcilerin çoğunluğuna göre isim olduğunu ve hangi harflerden mürekkeb olduğu hususunda farklı görüşler bulunduğunu ifade eder. Daha sonra manaya hamletme meselesini açıklar. مَهْمَا kelimesi müenneslik alâmeti barındırmadığından müzekker kabul edilir. Dolayısıyla âyetteki "he" zamiri de müzekker lafza râci olarak müzekker gelmiştir.[59]

مَهْمَا تَأْتِنَا بِهِ

Ancak âyetin devamındaki لِتَسْحَرَنَا بِهَاۙ ifadesindeki ikinci zamir, erillik-dişillik yönünden مَهْمَا kelimesine uymamaktadır. Bu noktadaki bağdaşmazlık, manaya hamletme yoluyla çözülmektedir. Âyette مَهْمَا ifadesiyle aslında müennes bir kelime olan الآية kastedilmektedir.

[53]Ebü'l-Kâsım Mahmûd b. Ömer ez-Zemahşeri, *el-Keşşâf 'an Hakâikı Gavâmizı't-Tevhîd ve 'Uyûni-l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vîl* (İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2016), *2/368.*
[54]Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.
[55] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 113.
[56] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 151.
[57] Bünyamin Aydın, "*Arap Dilinde Lafız-Mana İlişkisi -İşlevsel Anlam-Cümle Anlamı İlişkisi Üzerine Bir İnceleme-*" (İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2023), 340.
[58] Ebü'l-Feth Osman İbn Cinnî, *el-Hasâis*, thk.Muhammed Ali en-Neccâr (b.y.,el-Mektebetü'l-İlmiyye, ts.) 2/411-412.
[59] Halebî, *Dürrü'l-masûn,* 5/431-432.

Dolayısıyla ikinci zamir olan ها, مَهْمَا kelimesinin işaret ettiği manaya raci olarak müennes sıyga ile gelmiştir.[60]

Şahit gösterilen beyit de bu hususa örnek teşkil etmektedir.

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مَنْ خَلِيقَةٍ

Beyitteki müzekker مَهْمَا edatının ardından müennes sıyga ile bir fiil (تَكُنْ) gelmiştir. Buradaki mesele de manaya hamletme ile çözülmektedir. مَهْمَا edatıyla aslında müennes bir kelime olan خَلِيقَةٍ kast edilmektedir. Züheyr b. Ebî Sülmâ da manayı esas alarak sonraki fiili, edatın müennes manasına uygun şekilde müennes sıyga ile getirmiştir.

İstişhad 3

وَمَا الحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ

"Savaş, çok iyi bildiğiniz ve tadını tatmış olduğunuz bir şeydir. Bunu size söylemem uluorta söylenmiş boş bir söz kabilinden değildir."[61]

Beyit, Zevzenî şerhinde 28. sırada yer almaktadır.[62]

İsrâ Sûresi 52. âyette geçen (يَوْمَ يَدْعُوكُمْ فَتَسْتَجِيبُونَ بِحَمْدِهِ) يَوْمَ يَدْعُوكُمْ ifadesinin i'rabı hakkında Kûfelilerin görüşlerini açıklamak maksadıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beyti şahit getirilmiştir.

Halebî âyette geçen يَوْمَ يَدْعُوكُمْ ifadesinin i'rabında farklı vecihlerin bulunduğunu ifade eder. İlk görüşe göre bu ifade, bir önceki âyetteki قُلْ عَسَى اَنْ يَكُونَ قَرِيباً ifadesinde yer alan قَرِيباً kelimesi zaman zarfı olarak kabul edildiği takdirde, قَرِيباً'in bedeli olabilir. Ebû'l-Bekâ'ya göre ise يَوْمَ kelimesi يَكونَ fiilinin mansûbudur (zarfıdır). Bu, nâkıs fiilin zarf üzerinde amel edeceğini kabul edenlere göre uygundur. كَانَ fiili tam kabul edildiği takdirde, يَوْمَ kelimesi mansûb zarf olur. Çoğunluğa göre bu şekilde amel eder.

Üçüncü görüşe göre, masdar olan أَنْ يَكُونَ'nin ismi olan هُوَ zamiri يَوْمَ kelimesini nasb eder. Ancak Ebû'l-Bekâ bu görüşü reddeder. Çünkü Basralılara göre zamir âmil değildir. Kûfeliler ise masdarın zamirinin tıpkı zâhir ismi gibi amel ettiğini kabul ederler. Kûfelilere göre مُرُورِي بِزَيدٍ حَسَنٌ، وَهُوَ بِعَمْرٍو قَبِيحٌ örneğinde ي zamiri âmildir. قَبِيحٌ kelimesi de هُوَ'ye müteallıktır.

Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beyti Kûfelilerin bu görüşüne delil olarak getirilmektedir. Beyitteki عَلِمْتُمْ, هو fiilinin masdarına râcidir ve عنها ona taalluk etmektedir. Bu durumda takdir عَنْهاعِلْمُكُمْ şeklindedir.

4.3. Anlamla İlgili İstişhadlar

Halebî anlamla ilgili; kelime veya kelime grubunun anlamını, kelimenin kökenini, anlam değişmesini ve mecaz anlamlı kullanımları açıklamak amacıyla Züheyr b.Ebî Sülmâ'nın beyitlerini şahit getirmiştir. Burada da her birinden birer örnek ele alınacaktır.

İstişhad 1

بِهَا العِيْنُ والأرآمُ يَمْشِينَ **خِلْفَةً** وَأَطْلاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

[60] Halebî, *Dürrü'l-masûn,* 5/432.
[61] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 105.
[62] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 143.

"(Uzun zaman boş kaldığından) buralarda geniş gözlü yaban öküzleri ve bembeyaz geyikler birbiri ardınca, yukarı, aşağı dolaşmakta ve bunların yavruları da (analarından süt emmek için) göğüsleri üzere yattıkları yerlerden sıçramaktadır."[63]

Beyit, Zevzenî şerhinde 3. sırada yer almaktadır.[64]

Bakara Sûresi 164. âyette geçen وَاخْتِلَافِ الَّيْلِ وَالنَّهَارِ ifadesindeki اخْتِلَافِ kelimesinin birbirini takip etmek, izlemek manasına geldiğini açıklamak amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasındaki bu beyit şahit getirilmiştir.

Yapraksız bitkinin yaprak açması, ağaçtaki meyvenin düşüp yerine yenisinin çıkması, birini izlemek, takip etmek gibi anlamlara gelen خِلْفَة kelimesi gece ve gündüzün dönüşümlü olarak birbirini izlediğini ifade etmek için de kullanılır.[65]

Halebî, âyette geçen اخْتِلَافِ kelimesinin masdar olduğunu ve bu kelime ile kastedilen mananın, gece ile gündüzün birbirini takip etmesi, birbirinin ardından gelmeleri olduğunu ifade eder. Furkan Sûresi 62. âyette geçen ve aynı kökten gelen جَعَلَ الَّيْلَ وَالنَّهَارَ خِلْفَةً ifadesinin de aynı anlama gelmekte olduğunu söyleyip beyti şahit getirir.[66]

Zevzenî de muallaka şerhinde beyitteki خِلَفَةً kelimesini *"Bir grup öne geçtiğinde diğerleri onu takip eder."*[67] şeklinde açıklamıştır.

İstişhad 2

رَأَيْتُ المَنَايَا **خَبْطَ** عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

"Ölümün körü körüne şunu bunu yakaladığını ve rast getirdiğini öldürdüğünü ve rast getiremediği kimsenin de yaşadığını ve kocadığını görüyorum."[68]

Beyit, Zevzenî şerhinde 48. sırada yer almaktadır.[69]

Bakara Sûresi 275. âyette geçen اَلَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبٰوا لَا يَقُومُونَ اِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ifadesinde يَتَخَبَّطُهُ kelimesinin açıklanması amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın bu beyti şahit gösterilmiştir. خَبْطَ kelimesinin kökeninin tespit edilmesi, âyette geçen kelimenin anlaşılmasını kolaylaştıracağından şiirle istişhada ihtiyaç duyulmuştur.

Halebî, يتخَبَّطُهُ fiilinin يَخْبِطُهُ ile aynı anlamda olduğunu ve devenin toynağını yere vurması anlamındaki خَبَطَ البَعِيرُ ifadesinden geldiğini belirtir. Araplarda biri ayağını yere vurduğunda da فُلَان يَخْبِطَ خَبْطَ عَشْوَاء (Devenin toynağını yere vurması gibi ayağını vurdu.) şeklinde bir kullanım olduğuna da dikkat çeker.[70]

Zevzenî الخَبْط kelimesini *"hayvanın ön ayağını vurması"* şeklinde açıklar. Beyitte geçen العَشْوَاء dişi deve demektir. Gece görmeyen deveye de العَشْوَاء denir. Aklına eseni yapan kişi için de gece önünü görmeden ayaklarını yere vuran deveye benzetilerek خابط خَبْط عَشْوَاء ifadesi kullanılabilir.

---

[63] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 98.
[64] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*,134.
[65] İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 9/86.
[66] Halebî, *ed-Dürrül masûn*, 2/199.
[67] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 134.
[68] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 111.
[69] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.
[70] Halebî, *ed-Dürrü'l-maṣûn*, 2/630.

Züheyr b. Ebî Sülmâ da ölümü, belli bir tertibi düzeni olmayan, rastgele ayağıyla etrafındaki şeyleri çiğneyen bu deveye benzetmiştir.[71]

Âyetteki يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ ifadesi, faiz yiyenlerin kıyamet gününde şeytanın çarparak sersemlettiği kimse gibi kalkacağını[72] ifade etmektedir. تَخَبَّطَ fiilinin şeytan ve cinlerle ilgili kullanıldığında "cin/şeytan çarpması" anlamına geldiği ve Arapların geçmiş dönemde bazı hastalıkların nedenini bilmediklerinden bu durumlara şeytan ve cin gibi varlıkların sebep olduğu düşüncesine sahip oldukları bilinmektedir.[73]

Zemahşerî, şeytan çarpması ifadesinin Arapların kullandığı bir deyim olduğunu söyleyip Câhiliye dönemi Araplarda, devenin rastgele vurması gibi şeytanın insana çarptığı ve bu çarpma sonucu insanların delirdiği inancına dikkat çeker.[74] Bu şekilde anlaşıldığında Kur'ân, faiz yiyenlerin kabirden perişan halde kalkacaklarını ilk muhataplarının kendi kullandıkları bu deyimle ifade etmiştir. Ehl-i sünnet âlimlerinin büyük çoğunluğu ise ifadeyi hakiki manası ile değerlendirmiştir.[75]

İstişhad 3

وَمَا الحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ **المُرَجَّمِ**

"Savaş, çok iyi bildiğiniz ve tadını tatmış olduğunuz bir şeydir. Bunu size söylemem uluorta söylenmiş boş bir söz kabilinden değildir."[76]

Beyit, Zevzenî şerhinde 28. sırada yer almaktadır.[77]

Kehf Sûresi 22. âyette geçen رَجْماً بِالْغَيْبِ mecazi ifadesinin açıklanması maksadıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beyti şahit getirilmiştir.

Er-racm (الرَّجْم) kelimesinin küçük taşla taşlamak anlamına geldiğini ifade eden Halebî daha sonra anlam değişmesine uğrayarak zan anlamını ifade etmeye başladığını söyler.[78]

Zemahşerî bu anlam değişimini şu şekilde açıklar: Araplar sadece ظَن demek yerine sıklıkla رَجَمَ بِالظَّن ifadesini kullandığından zamanla bu iki ifade arasında bir fark kalmamıştır. Âyetteki رَجْماً بِالْغَيْبِ (gaybı taşlarcasına) ifadesi de gayba dair tahminde bulunmaları anlamında kullanılmıştır. Sebe' Sûresi 53. âyetteki وَيَقْذِفُونَ بِالْغَيْبِ ifadesi de benzer bir kullanım olup *"Gaybî konularda uzaktan uzağa atıp tutarlardı"* anlamına gelmektedir. Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beytindeki وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمِ ifadesinde de böyle bir kullanım görülmektedir.[79]

Zevzenî de beyitteki الْمُرجَّم ifadesini, Arapların sık kullandığı ifade olan يَرْجُم ُفِيه ِبِالظُّنُون (gayba taş atmak) ile açıklayıp bunun zanla hüküm vermek anlamına geldiğini belirtmiştir.[80]

İstişhad 4

وأَعْلَمُ عِلْمَ اليَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غدٍ **عَمِ**

---

[71] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.
[72] Komisyon, *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*, 1/428.
[73] İlyas *Çelebi, "Kur'an-ı Kerîm'de İnsan-Cin Münasebeti"* Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 13-14-15 (1997), 186.
[74] Zemahşerî, *Keşşâf* 1/834-836.
[75] Çelebi, *"Kur'an-ı Kerîm'de İnsan-Cin Münasebeti",* 187.
[76] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 105.
[77] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 143.
[78] Halebî, *ed-Dürrü'l masûn,* 7/467.
[79] Zemahşerî, *Keşşâf*, 4/38.
[80] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 143.

"Bugün ve dünkü olan biten şeyleri biliyorum. Lakin yarın olacakların karşısında körüm."[81]

Beyit, Zevzenî şerhinde 47. sırada yer almaktadır.[82]

A'râf Sûresi 64. âyette geçen إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً عَمِينَ ifadesinde عَمِين kelimesinin gerçek anlamı dışında kullanımına örnek vermek amacıyla Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın beyti şahit gösterilmiştir.

El-'amâ (العَمَى) görme yetisini kaybetmek, görmemek anlamındadır. Gözü görmeyen erkekler için رِجَالٌ عُمْيٌ ve رَجُلٌ عَمٍ kullanılmakla birlikte kalbi körelmiş topluluk için de قَومٌ عَمُون ifadesi kullanılır.[83]

Âyette geçen عَمِين kelimesi عَمٍ kelimesinin çoğul hali olduğunu ifade eden Halebî, kelimenin âyette basîreti körelmiş, meseleye vakıf olmayan anlamında kullanıldığını söyler. عَمٍ ve أَعْمَى kelimelerinin aynı manayı ifade ettiğini söyleyenler mevcuttur. Buna خَضِر ve أَخْضَر kelimeleri de örnek verilebilir. عَمٍ kelimesinde körlük sıfatının kesinliğine bir işaret olduğu görüşünü benimseyenler de olmuştur. Âyetteki ifade,قَوْمًا عَامِين şeklinde de okunmuştur.[84]

Züheyr b. Ebî Sülmâ da beytinde kullandığı عَمٍ kelimesiyle, gelecekte kendisini bekleyen şeyleri kavramada kalbinin kör olduğunu[85] ifade etmektedir. Beyit, عَمٍ kelimesinin gerçek anlamı dışında idrak, anlayış, kavrayış yoksunluğu gibi anlamlarda kullanımına örnektir.

Sonuç

Arapların yabancı milletlerle kurduğu ilişkiler sonucu dilin fesahatini koruma ve Kur'ân'ı en doğru şekilde anlama ve açıklama ihtiyacı, istişhadı gerekli hale getirmiştir. Kur'ân'ın ilk muhataplarından olan sahâbî İbn Abbas ve sonraki dönem âlimleri, Kur'ân'ı açıklamada kadim Arap şiirine başvurmuşlardır. Yine gerek dilbilgisi kurallarının teşekkül sürecinde gerekse Kur'ân'daki ifadelerin bu kurallara uygun olduğunu temellendirme noktasında Arap kelamına başvurulduğu bilinmektedir.

Sarf, nahiv, belâgat ve kaideleri hususunda ilk başvurulan kaynak Allah kelamı olmuştur. Hadisler söz konusu olduğunda mana ile rivayet ve lahn gibi gerekçelerle istişhada temkinli yaklaşanlar olduğu gibi bazı âlimlerce hadisle istişhadın kabul gördüğü bilinmektedir. "Arapların divanı" olarak isimlendirilip özellikle erken dönem Arap kültürünün en önemli parçalarından birini teşkil eden şiir, birçok âlimin istişhad noktasında başvurduğu önemli bir kaynak olmuştur. Bu bağlamda şairler dönemlere göre tasnif edilmiş, "ihticac asrı"nda yaşamış şairlerin şiirlerine sıkça başvurulmuştur.

Bu çalışmada müfessir ve dil âlimi Semîn el-Halebî'nin Kur'ân'ı dil yönünden açıklamak amacıyla yazdığı *ed-Dürrü'l-masûn fî 'ulûmi'l-kitâbi'l-meknûn* adlı eserinde sarf, nahiv ve anlam çerçevesinde açıklamalar yaparken Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın muallakasından şahit getirdiği beyitler incelenmiştir. Eserde Züheyr'in muallakasından yirmi sekiz istişhad bulunduğu, bazen aynı beytin farklı konuları açıklamak maksadıyla birkaç yerde şahit getirildiği tespit edilmiş, beyitlerin hangi alanlara dair meseleleri açıklamakta kullanıldığı incelenip tasnif edilmiştir. Buna göre sarf alanında yedi, nahiv alanında on, anlam alanında on bir istişhad bulunduğu, beş yerde şairin ismi zikredilmeden ilgili beytin şahit getirildiği tespit edilmiştir.

---

[81] Yaltkaya, *Yedi Askı*, 111.
[82] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.
[83] Halîl b. Ahmed, *Kitâbu'l-Ayn*, 2/266.
[84] Halebî, *ed-Dürrü'l masûn,* 5/357-358.
[85] Zevzenî, *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʿ*, 149.

Sarfla ilgili istişhadlarda, âyetlerdeki bazı kelimelerin ibdal ile okunabileceği ifade edildikten sonra konuyla alakalı beyit şahit getirilmiş, kalb olgusu ile ilgili de şiirle istişhada başvurulmuştur. Şart fiili ile ilgili kuralların açıklanması, harf-i ta'rifin kelimeye kattığı anlamlar, mana üzerine haml, hazif, masdar zamirinin amel etmesi ve fiillerin kaç meful aldığı gibi meselelerde de beyitlere başvurulmuştur. Âyetlerde geçen ifadelerin anlamlarının açıklanması noktasında da beyitlerden yararlanılmıştır. Kelimelerinin ilk anlamlarının açıklanmasının yanı sıra anlam değişmesine uğrayıp ilk anlamının dışında manalar ihtiva eden kelimelerin kullanımının örneklendirilmesi, bazı deyimsel ifadelerin açıklanması ve mecazi anlamın ortaya konulması amacıyla da şairin beyitlerine başvurulduğu görülmektedir.

Kaynakça

Ahfeş, Ebü'l-Hasen Saîd b. Mes'ade el-Ahfeş el-Evsat. *Meâni'l-Kur'ân.* thk. Dr. Hüdâ Mahmûd. Kahire: Mektebetü'l Hâncî, 1. Basım, *1990.*

Arslan, Mehmet Nafi. es-*Semîn el-Halebî'nin ed-Durru'l-Masûn Adlı Eserinde Merfûât ile İlgili Tartışmalar.* Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006.

Asutay, M. Mücahid-Doğan, H. İbrahim. "İbn Cinnî Nahivde Hadisle İstişhadı Kullandı mı? Eleştirel Bir Yaklaşım". Turkish Studies 13/15 (Bahar 2018), 21-38.

Aydın, Bünyamin. "*Arap Dilinde Lafız-Mana İlişkisi -İşlevsel Anlam-Cümle Anlamı İlişkisi Üzerine Bir İnceleme-*". İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, 2023.

Bağdatlı Müderriszâde Mehmed Fehmi. *Arap Edebiyatı Tarihi Câhiliye Devri-2*. haz. İsmail Araz. Ankara: Fecr Yayınları, 1. Basım, 2021.

Baytar, Yaşar Seracettin. "Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın Muallakası ve İhtiva Ettiği Hikmetli Sözler". *İlahiyat Akademi* 15 (Haziran 2022), 1-37.

Çelebi, İlyas. "Kur'ân-ı Kerîm'de İnsan-Cin Münasebeti". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13-14-15 (1997), 186.

Dâvûdî, Muhammed b. Ali b. Ahmed Şemsüddîn ed-. *Tabakātü'l-müfessirîn.* 2 Cilt. Beyrut: Dâru'l-kütübü'l-ilmiyye, ts.

Durmuş, İsmail. İstişhad". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 23/396-397. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Durmuş, İsmail. "Kalb". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 24/232. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Er, Rahmi. "Müvelledûn". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 32/227. İstanbul: TDV Yayınları, 2006.

Göçemen, Yakup. "Züheyr b. Ebî Sülmâ'nın Hayatı ve Dönemi Çerçevesinde Muallakasında Hikmet". *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3/5 (2016/2), 67-105.

Gürkan, Nejdet. *Şiir ve Dil*. Ankara: Nobel Yayınları, 2005.

Halebî, Ahmed b. Yûsuf Semîn el-. *ed-Dürrü'l-maṣûn fî ʿulûmi'l-kitâbi'l-meknûn.* thk. Dr. Ahmed Muhammed el-Hırât. Dımeşk: Dâru'l-Kalem, ts.

Hatip, Abdülaziz. "Semîn el-Halebî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 36/492. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.

İbn Cezerî, Şemsüddin Ebü'l-Hayr. *Gâyetü'n-Nihâye fî tabakāti'l-kurrâ'*. 3 Cilt. Bergstraesser: Mektebetü İbn Teymiyye, H. 1351.

İbn Cinnî, Ebü'l-Feth Osman. *el-Hasâis. thk.Muhammed Ali en-Neccâr.3 Cilt. b.y.:* el-Mektebetü'l-İlmiyye, 4. Basım, ts.

İbn Cinnî, Ebü'l-Feth Osman. *Sırru ṣınâʿati'l-iʿrâb.* 2 Cilt. Dımaşk: Dârü'l-kalem, 3. Basım, 1993.

İbn Hâleveyh, Ebû Abdillah el-Huseyn b. Ahmed. *İʿrâbü'l-ḳırâʾâti's-sebʿ ve ʿilelühâ.* thk. Süleyman el-Useymîn. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1. Basım, 1992.

İbn Manzûr, Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed b. Mükerram. *Lisânü'l-Arab*. 15 Cilt. Beyrut: Dâru Sâdır, ts.

Kafes, Mahmut. "Ebû Hayyân el-Endelüsî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 10/152 İstanbul: TDV Yayınları, 1994.

Komisyon. *Kur'ân Yolu Türkçe Meal ve Tefsir.* 5 Cilt. Ankara: DİB Yayınları, 2012.

Sarı, Mehmet Ali. "İbdâl". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 19/263. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

Takıyyüddîn İbn Kādî Şühbe. *Tabakātü'ş-Şâfiʿiyye*. thk. Hâfız Abdülalîm Han. Beyrut: Âlemi'l-kütüb, 1. Basım, H. 1407.

Tural, Hüseyin. "Arap Dilinde Şiir ve Hadisle İstişhâad Meselesi". *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 9 (1990), 67-79.

Tülücü, Süleyman. "Züheyr b. Ebû Sülmâ". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.* 44/540-542. İstanbul: TDV Yayınları, 2013.

Uysal, Muhittin. "Hadisin Arap Dilbilimine Etkisi ve Hadisle İstişhâd Meselesi". *Marife* 6/1 (Bahar 2006), 97-126.

Yaltkaya, Şerafeddin. *Yedi Askı Muʻallakât-ı Sebʻa.* İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları, 1. Basım, 2018.

Zemahşerî, Ebü'l-Kâsım Mahmûd b. Ömer ez-, *el-Keşşâf ʻan Hakâikı Gavâmizı't-Tevhîd ve ʻUyûni-l-Ekâvîl fî Vucûhi't-Te'vîl*. 6 Cilt. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1. Basım, 2016.

Zevzenî, Hüseyn b. Ahmed ez-. *Şerḥu'l-Muʿallaḳāti's-sebʻ*. Beyrut: Daru İhyai't-Türasi'l-Arabi 1. Basım, 2002.

Yabancılara Türkçe Öğretiminde İsimlerde Tümleme Yapılarının Edinimi[1]

Lisansüstü Öğrencisi Kübra Bahar
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251267

Özet

Türkçe söz diziminde adlaşma tipleri, yan tümce tamlayıcısı göreviyle belirli isimlerle birlikte bir araya gelerek isim tamlaması yapısı kurar. Bu tamlama yapıları, temel cümle içerisinde dil bilgisel adlaşma rolüyle kendi içinde öge yönetim ilişkisini devam ettirebilme yeteneğini sürdürür. Her isimle eş dizimlenmeye olanak tanımayan tümleyicilerin seçiminde, isimlerin istemi büyük bir önem arz eder. Hangi ismin hangi tümleyici türüyle ya da hangi adlaşma biçimbiriminin ne tarz bir isimle beraber tamlama ilişkisi oluşturduğunun belirlenmesi yabancılara Türkçe öğretimine önemli kazanımlar sunacaktır. Yabancılar özellikle karmaşık yan tümcelerin öğreniminde zorluklar yaşamaktadır. Sözlüklerde ve dil bilgisi kitaplarında bu yapıların, isimlerin istem bilgisine dair yeterli bilgilerin verilmediği görülmektedir. Bu çalışmanın amacı da, ilgili tümleme setlerinin envanterinin ortaya çıkarılarak yabancıların dil edinimine bir nebze katkı sağlamaktır. Yan tümce tamlayıcısı isim birlikteliklerinin öğretiminde basitten karmaşığa öğrencilerin hazırbulunuşluk seviyeleri dikkate alınarak bir yol izlenmelidir. Bu çalışmada öncelikle adlaşma, tümleme yapılarından ve istemden bahsedilecek, ardından tümleyici tiplerinin özellikleri verildikten sonra hangi tarz isimlerin tamlama yapısı oluşturduğuna değinilecektir. Çalışmanın sonunda da isimlerde tümleme yapılarının yabancılar tarafından kolay bir şekilde öğrenilebilmesi adına eğitsel bir oyun önerisi verilecektir.

Anahtar Sözcükler: Yabancı dil olarak Türkçe, adlaşma, tümleme, istem.

Acquisition of Complement Structures in Nouns in Teaching Turkish to Foreigners

Abstract:

In Turkish syntax, nominalization types come together with certain nouns as subordinate complements and form a noun complement structure. These complement structures maintain the ability to maintain the element management relationship within themselves with the grammatical nominalization role within the main sentence. In the selection of complements that do not allow collocation with every noun, the valency of the nouns is of great importance. Determining which noun forms a complement relationship with which complement type or which nominalization morpheme forms a complement relationship with which type of noun will provide important gains in teaching Turkish to foreigners. Foreigners have difficulties especially in learning complex subordinate sentences. It is seen that sufficient information is

[1]. Bu makale, yüksek lisans tezimden yararlanılarak yazılmıştır.

not given in dictionaries and grammar books about the valency information of these structures and nouns. The aim of this study is to contribute to the language acquisition of foreigners to some extent by revealing the inventory of the relevant complement sets. In the teaching of subordinate complement noun associations, a path should be followed by taking into account the students' readiness levels from simple to complex. In this study, firstly, nominalization, complement structures and valency will be discussed, then after the characteristics of complement types are given, it will be mentioned which types of nouns form complement structures. At the end of the study, an educational game suggestion will be given so that foreigners can easily learn complement structures in nouns.

Keywords: Turkish as a foreign language, nominalization, complementation, valency.

Giriş

Dil biliminde yan tümce kurulumunda önemli vazifeleri bulunan dil bilgisel adlaşma biçimbirimleri temel cümlenin zorunlu bir üyesi olarak tamlayıcı göreviyle belirli isimlerle tümleme yapısı oluşturur. Her isim, yan tümce tamlayıcısı istemez. İlgili isimlerin tıpkı fiillerde olduğu gibi gizil bir istem potansiyeli söz konusudur. Bu isimler, cümle içerisinde adlaştırma türleriyle bir araya gelerek isim tamlaması kurar. Oluşturulan söz dizimsel yapı, öğe yönetim ilişkisini devam ettirerek üyelerini muhafaza eder. Her isim ve bu isimlerle birlikte eş dizimlenen yan tümce tamlayıcıları arasında sentantik ve semantik boyutlarda farklılıklar mevcuttur. Tümcede hangi işlevde olacağı, adlaşma eklerinin ne türde bir isimle birlikte kullanıma izin verdiğine ve bu isimlerin ne tarz bir biçimbirimle tamlama ilişkisi kurduğuna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

"Adlaştırma ve tümleme, üst düzey dil bilgisel ilişkiler içeren karmaşık bir süreçtir. Adlaştırmada fiilimsi-fiil arasında yalnızca hâl eki bağlantısı değil; kiplik, zaman ve görünüş süreçlerini içeren seçimler devreye girmektedir. Adlaştırmanın kendisinde orijinal cümledeki fiil temelli özne-yüklem uyumunun ilgi-iyelik temelli nominal düzleme taşınması gerekmektedir. Dolayısıyla bu tür dil bilgisel yapıların, edinme sürecinde güçlükler yaşanabilmektedir." (Çalışkan, 2019: 1717).

Yan tümce tamlayıcılarıyla oluşturulan tümlemelerin öğretilmesinde bilinenden bilinmeyene, basitten karmaşığa, somuttan soyuta bir yaklaşımın benimsenmesi şarttır. Dil bilgisel kalıpların sözlü ve yazılı bir şekilde öğretilmesinin yanı sıra öğrencilerin öğrenme edinimi sürecine aktif katılımını sağlamak için kuralların ezber yöntemiyle değil, farklı öğrenme stratejileri geliştirilerek öğretilmesi gerekmektedir. Her öğrencinin bilgiyi alma hızı, öğrenenleri algılama derecesi farklıdır. Yabancılara Türkçe öğretiminde özellikle bu hususa çok dikkat edilmelidir. Çünkü her öğrenci farklı bir dil öğretisiyle büyümüştür ve her dilin sentaksında kendine özgü farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, öğrencinin ana dili, ek sisteminin olmadığı yalınlayan dillerden biriyse Türkçe gibi zengin bir ek sisteminin olduğu dili öğrenirken zorluklar yaşaması olasıdır. Ya da ana dili, Türkçenin söz dizimiyle tamamen zıt olan Arapça ise söz diziminde karmaşık roller üstlenen ilgili yapıları öğrenmekte zorlanabilir. Bu noktada bireyselleştirilmiş bir öğretim planı bu sürecin ilk aşamasını oluşturmalıdır. Daha sonraki aşamada, Türkçe ile ilgili öğrencilerin ön bilgileri kontrol edilmeli, bu doğrultuda aksiyon alınmalıdır. Ardından bu yapıların öğretilmesinde öğretmenin aktif, öğrencinin pasif durumda olduğu bir öğrenme süreci değil aksine öğrencinin süreçte etkin rol alabileceği bir ortam yaratılmalıdır. Öğrencinin ilgili söz dizimi

yapılarıyla ilgili edindiği bilgiler, bilgi basamağında kalmamalı, üst düzey düşünme becerilerini harekete geçirecek şekilde tasarlanarak yaşamla da ilişkilendirilerek yabancı öğrencilere sunulmalıdır. Bu şekilde bir öğrenme stratejisi uygulandığı takdirde yabancı öğrencilerin Türkçenin sentaksındaki tümleme örüntülerini daha kolay ve seri bir şekilde edineceği ifade edilebilir.

Yöntem

Adlaşma türleriyle oluşturulan yan tümce tamlayıcılarının hangi isimlerle birlikte bir isim tamlaması oluşturduğunun tespit edilmesinde Türkçe Ulusal Derlem (TUD) ve AntConc 4.2.0 yazılımından yararlanılmıştır. Öncelikle -mA, -(y)Xş, -mAk, -DXK, -AcAK adlaşma tipleriyle kurulmuş olan cümleler TUD'tan alınarak dosyalar halinde tasnif edilmiştir. Sonrasında kategorize edilen dosyalar sırasıyla AntConc 4.2.0 korpus programında analiz edilerek bu adlaşma biçimbirimlerinin isimlerle oluşturduğu setler çeşitli arama stratejileri geliştirilerek incelenmiştir. İlk etapta ek üzerinden aramalar yapılmış, ikinci etapta ise isimler üzerinden ilerlenmiştir. Böylelikle tümleme yapıları sentez bir yaklaşımla ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Adlaşma türleriyle kullanılan birçok isim olmasına karşın bu çalışmada sınırlı bir kısmı ele alınacaktır. Derlem üzerinden alınan cümlelerin uzun olmamasına, basit yapıda olmalarına dikkat edilmiştir.

1. Adlaşma

Adlaşma (nominalization), fiilleri isimlere veya isim tamlamalarına dönüştürme olayıdır. Dil bilimciler bu kavramı şu şekilde izah ederler: "Adlaşma, bir tümce yerine bir ad dizimi getirerek onu bir başka tümceye katan dönüşümdür." (Vardar, 2002: 13), "Adlaşma, genellikle isim olmayan bir ifadeyi bir isme dönüştüren sözlüksel ve dil bilgisel sürecin adıdır." (Doğan, 2019: 215), "Fiile adlaştırıcı ek takılması yoluyla bir tümcenin içsel yapısını koruyarak ana tümcenin öğe konumlarında veya bir baş adın ya da ilgecin tümleci işlevini üstlenen alttümce yapısını türetme işlemidir." (İmer vd., 2011: 17), "Adlaşma yapıları, isim öbekleriyle aynı dağılıma sahip olan, uyum ve durum işaretleyicileriyle belirtilen yan tümcelerdir." (Kornfilt, 1997: 50), Göksel ve Kerslake'e göre adlaştırma yapıları, tümcesel ad öbekleridir ve ana tümcenin içinde ad öbekleriyle aynı işlevi gören yan tümcelerdir. (Türkkan, 2008: 82), "Adlaştırmalar, ana cümledeki isim tamlamasının dil bilgisel rolünü doldurmak için bir cümlenin diğerinin içine dahil edilebildiği işaretleyicilerdir." (Underhill, 1976: 321). Açıklamalardan hareketle bu yapıların, cümlenin iç yapısında karmaşık roller üstlenebildiği ifade edilebilir.

Adlaşma türleri sözlüksel ve dil bilgisel adlaşma olmak üzere iki kategoride incelenmektedir. Sözlüksel adlaşmalarda bu biçimbirimlerle kurulan yapılar tamamen sözlüksel bir hüviyet kazanırken dil bilgisel adlaşmada söz dizimindeki ögeler, tıpkı temel cümledeki gibi üyelerinin varlığını devam ettirir. Çalışmada bahsedilecek olan tümleme yapıları da dil bilgisel adlaşma kapsamında olup cümle içerisinde öge yönetim ilişkilerini sürdürmektedir.

2. Tümleme

Adlaştırma morfemleri, tümce içerisinde kelime veya kelime gruplarını birbirine bağlayarak tümleyici pozisyonunda kullanılır. Tamamlayıcılar söz diziminde hedeflenen anlama ulaşmak için gerekli olan bilgileri sağlar. Tümleme ile ilgili tanımlamalar incelendiğinde; Crystal tümleçleri, "Geleneksel olarak fiil tarafından belirtilen hareketi tamamlamak ile ilişkilendirilen, gramer işlevinin analizinde kullanılan, cümle veya yan cümle yapısının önemli bir bileşenini belirtmek için kullanılan bir terim" olarak açıklar. (2008: 92). Vardar

tümleci, "Geleneksel dil bilgisinde, yüklemin anlamını çeşitli açılardan bütünlemek, belirginleştirmek ya da pekiştirmek amacıyla kullanılan sözcük ya da dizim" şeklinde tanımlar. (2002: 200). (İmer vd., 2011: 246), "Dil bilgisel işlev çözümlemelerinde tümce ya da tümceciğin belli başlı kurucu öğelerinden birisi; geleneksel olarak eylemin gösterdiği iş, oluş vb'lerini tamamlama işlevi nedeniyle böyle adlandırılmıştır." biçiminde tümleç terimini izah eder. Topaloğlu ise tümleçler için, "Yüklemin anlamını çeşitli yönlerden tamamlayıp belirginleştiren kelime veya kelime öbeği" ifadesini kullanmıştır. (2019: 129). Tanımlamalarda üzerinde durulan temel husus, bu yapıların fiille kurmuş olduğu durumlardır. Tümleyiciler genelde fiillerle ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Tamlamalar, söz diziminde kullanılması zorunlu olan dil bilgisel yapılardır. Cümlede bu yapıların silinmesi, anlam bozulmalarına yol açmaktadır. Dolayısıyla cümlenin dinamiğinin korunması için tamlayıcıların söz dizimindeki varlığı büyük bir önem arz eder.

Tümleyicilerin fiillerle oluşturduğu söz dizimsel ve semantik bağımlılık ilişkilerinin yanı sıra isimlerle de sıkı bir birlikteliği söz konusudur. Belirli isimler, yan tümce tamlayıcılarını cümlede zorunlu olarak istemektedir. Bu durum *istem* (valency) denilen terimle açıklanmaktadır. Doğan istem terimi için; "İstem (valency), genel olarak başta fiiller olmak üzere isimlerin, sıfatların ve edatların söz dizimsel çevresinde üyeler (arguments) ya da katılanlar (participants) adı da verilen belirli sayıda ve tipte tamlayıcıyla doldurulabilecek söz dizimsel boşluklar açabilme doğal gizil gücü olarak tanımlanabilir." (2016: 3). "İstem, sözlüksel bir unsurun doğal kapasitesidir, özellikle fiillerin söz dizimsel ve semantik çevresini belirleyebilme ve yönetebilme gücünü ifade eder." (2011: 5) tanımlamalarını yapmıştır. Allerton; "İstem, çeşitli söz dizimsel teorilerde birçok sözcüksel öğe tarafından sergilenen belirli bir tür bağımlılık özelliğine verilen addır." şeklinde istemi açıklamıştır. (2006: 301). İstem sadece fiillerin yarattığı bir durum değildir. Belirli isimlerin de istem potansiyelleri vardır. İsimlerin istemine genellikle fiillerden türeyen adlarda ve daha çok Arapçadan geçen alıntı sözcüklerde rastlanılır. Hangi isimlerin zorunlu olarak yan tümce tamlayıcısı aldığı konusuna geçmeden önce; -mA, -(y)Xş, -mAk, -DXK, -AcAK adlaşma türlerinin cümleye kattığı yapısal ve anlamsal özelliklerine değinmekte fayda vardır.

2.1. -mA Adlaşma Morfemiyle Kurulan Tümleme Yapıları

-mA adlaşma eki, hem sözlüksel adlaşma hem de dil bilgisel adlaşma görevinde kullanılmaktadır. Yan tümce tamlayıcısı göreviyle belirli isimlerle isim tamlaması oluşturur. Oluşturduğu tamlayıcılarla tümce içerisinde yapısal ve anlamsal bir takım işlevler üstlenmektedir.

"Öge yönetebilme işlevini tamamen kaybetmediği için hem dil bilgisel, kalıcı isim yapma görevi olduğu için aynı zamanda sözlüksel adlaştırıcı olarak işlev görebilen tek fiilimsi ekidir." (Uluyüz, 2019).

(1) Hatta ilerde **[iç-me suyu]** bile dahi bulamayacağımız söyleniyor. (Sözlüksel adlaşma)
(2) Yazı reformu yapılmış, **[dilin özleştiril-mesi hareketi]** başlamıştı. (Dil bilgisel adlaşma)

Örnekler incelendiğinde, (1)'de -mA adlaşma eki ile oluşturulan yapı artık tamamen kalıcı bir sözcük haline gelmiştir ve sözlüğün alanına girmiştir. (2)'de ise yan tümce tamlayıcısı rolüyle *hareket* ismini tümleyerek bir isim tamlaması yapısı oluşturmuştur. Kurulan yapı, öge yönetim ilişkisini devam ettirerek fiil özelliklerini sürdürür. Adlaşma ekiyle kurulan tümleyici

cümleden çıkarıldığında sentaktik bir boşluk meydana gelir. Bu yüzden mutlaka cümlede zorunlu bir öğe olarak kullanılması şarttır.

"Mastarlarla kurulmuş olan cümlemsi, bir ismi belirtili ya da belirtisiz şekilde tamlayabilir. Bu durumda, temel cümleciğe bağlanan kelime, cümlemsinin belirttiği isim olur. Tamlamanın temel cümleciğe bağlanması için gerekli isim hal eklerini ya da edatları mastar değil, tamlanmış olan isim alır." (Göğüş, 1968: 104).

(3) **[Kendini kanıtla-ma isteğ-i]** vardır.

ÖZNE

(4) Ogün'ün içini **[okula geç kal-ma-nın korkus-u]** sardı.

BELİRTİSİZ NESNE

İlgili cümlelere bakıldığında, -mA adlaşma eki, *istek* ve *korku* isimleriyle birlikte (3)'te belirtisiz, (4)'te ise belirtili bir isim tamlama yapısı oluşturmuştur. -mA eki ilk cümlede yalın halde ikinci cümlede tamlayan eki almış, *İstek* ve *korku* isimleri de üçüncü kişi iyelik eklerini alarak tümleme örüntüsü oluşturmuştur. Tamlama yapıları (3) ve (4)'te görüldüğü gibi farklı öge pozisyonlarında kullanılabilmektedir.

Yan tümce tamlayıcısı olarak işlev gören -mA biçimbiriminin çatı eki yanında olumsuzluk eki ile birlikte kullanılması, sözcüğün eylem özelliğini koruduğunu göstermektedir." (Turan, 2019: 39).

(5) **[Irak'ın kimseye itimat et-me-me alışkanlığı]** var.

(6) **[Başbakan'ın meclis içinden seç-il-me şartı]** var.

(5)'te -mA eki üzerine olumsuzluk ekini alarak *alışkanlık* ismiyle birlikte bir tamlama oluşturmuştur. (6)'da ise seç- fiili üzerine edilgen çatı "-il" ekini alarak -mA adlaşma ekiyle birlikte *şart* ismini tamlayarak bir yapı kurmuştur. Çatı ve olumsuzluk ekleri fiillere eklenip isimlere eklenemediği için bu yapıların tam olarak adlaşmadığını gösteren önemli bir işarettir.

"-mA biçimbirimi alan yan tümcecik yapıları anlamsal açıdan devinim tümcecikleri kategorisindedir. Önermedeki olayın gerçekleşmiş olma olasılığı değil, hareket / devinim önemlidir." (Turan, 2019: 43). Bu tamlamalarla kurulan yapılarda zaman belirsizdir.

(7) İçimde **[farklı kültürleri keşfet-me arzusu]** yok.

Örnek incelendiğinde, konuşurun bunu ne zaman söylediğine dair bir gösterge söz konusu değildir. Genel olarak sadece içinde hedeflemediği bir arzuyu dile getirmektedir. Dolayısıyla olayın gerçekleşip gerçekleşmemesi bu tümlemelerde bir önem arz etmez.

2.2. -mAk Adlaşma Morfemiyle Kurulan Tümleme Yapıları

-mAk biçimbirimi söz diziminde hem yan tümcecik kurma hem de kalıcı isim yapma görevini üstlenir. "Mastar olarak da adlandırılan bu ek; esas olarak bir aktivite, bir hareket veya soyut, genel bir durum hakkında konuşmak için kullanılır. Temel fiilin gösterdiği hareket veya aktiviteye karşı öznenin tavır ve duruşunu anlatır." (Yılmaz, 2018: 163).

(8) **[Ye-mek vakti]** geldi. (Sözlüksel adlaşma)

(9) **[Batı'daki bilgilerden yararlan-mak eğilimi]** başlar. (Dil bilgisel adlaşma)

İlgili cümlelere bakıldığında, (8)'de -mAk ekiyle kurulan yapı kalıcı bir forma dönüşmüşken (9)'da söz dizimsel yansımaların devam ettiğini gösteren yan tümce tamlayıcısı göreviyle *eğilim* ismiyle bir isim tamlaması kurmuştur. (9)'da tümleyici zorunlu bir unsur olarak cümlede sentaktik ilişkileri devam ettirir.

"-mAk ekini diğerlerinden ayıran en önemli özellik, onun açık bir öznesinin olmayışıdır." (Turan, 2019: 38). "-mAk yapılı isim-fiiller belirtili ad tamlamalarına girmezler; yalnız belirtisiz tamlamalarda tamlayan olurlar." (Deniz, 2017: 38).

(10) **[Geride kal-mak duygusu]** paniği daha da artırdı.

(11) Okul bitişinden 20 dakika sonra **[yurtta ol-mak zorunluluğu]** vardır.

(10) ve (11)'de -mAk eki üzerine hiçbir ek almadan *duygu* ve *zorunluluk* isimleriyle tamlama oluşturmuştur.

-mAk ekli yan tümce tamlayıcıları üzerine edilgenlik ve olumsuzluk eklerini alabilme durumuna sahiptir. Bu özelliklerinin olması yapının tamamen sözlükselleşmediğinin işaretidir.

(12) Böyle bir ortamda, **[geriye döne-me-mek fikri]** onları korkutuyor.

(13) Uçak kaçırılacaksa, çok sık uçağa binilerek o mekânda **[prova yap-ıl-mak zorunluluğu]** vardır.

(12) ve (13)'teki cümlelerde -mAk eki üzerine edilgenlik ve olumsuzluk eklerini alarak *fikir* ve *zorunluluk* isimleriyle tümleme dizisi kurmuştur. Cümle kurma potansiyelini kaybetmemesi, olumsuzluk ve çatı ekiyle kullanımının olması nedeniyle dil bilgisel adlaştırma özelliği bulunur.

"-mAk biçimbirimi alan yan tümcecik yapıları anlamsal açıdan devinim tümcecikleri kategorisindedir. Önermedeki olayın gerçekleşmiş olma olasılığı değil, hareket / devinim önemlidir." (Turan, 2019: 43).

(14) **[Oyuna damgasını vur-mak arzusu]** kasıp kavurmaktadır yönetmeni.

(14)'te -mAk yan tümcesiyle oluşturulan tümlemede öznenin yapmak istediği bir dilek söz konusudur. Burada hedeflenen eylem hayata geçirilmemiştir. Geçmişe, şimdiye ya da geleceğe dair bir zaman ayrıntısı verilmemiştir.

2.3. -DXK ve -AcAK Adlaşma Morfemleriyle Kurulan Tümleme Yapıları

"-DXK ve –AcAK adlaşma ekiyle kurulan yan tümce yapıları, -mA,-mAk ve -(y)Xş ekleri gibi tümüyle fiil davranışı sergiler. Bu eki taşıyan fiiller, tümleçlerine durum eki sağladıkları gibi ettirgen, edilgen ve olumsuzluk ekleriyle de birleşebilirler." (Kural, 1994: 88).

(15) **[Böyle bir elemanın işinde uzman ol-ma-dığı sonucu]** ortaya çıkar.

(16) **[Basayev'in de çatışmalarda öldür-ül-düğü iddiası]** ise doğrulanmadı.

(17) **[İnsanın yaşamını başka birine devrede-me-yeceği gerçeğini]** hafife almayın.

(18) DSP, bu düzenleme yapıldığı takdirde **[ittifak sorununun kendiliğinden çöz-ül-eceği düşüncesindedir.]**

İlgili dört cümleye bakıldığında, -DXK ve -AcAK adlaşma biçimbirimleriyle oluşturulmuş olan tümlemelerde her iki ekin de hem edilgen hem de olumsuzluk eklerini alabildiği

görülmektedir. Sadece fiillere eklenebilmeye izin veren bu eklerin adlaşma morfemleriyle de kullanıma imkan tanıması bu yapıların söz dizimsel çevrelerini korudukları anlamına gelmektedir. (15) ve (16)'da -DXK eki, yan tümce tamlayıcısı göreviyle *sonuç* ve *iddia* isimleriyle; (17) ve (18)'de -AcAK adlaşma tipi, *gerçek* ve *düşünce* adlarıyla bir isim tamlaması yapısı kurmuştur.

"-DXK ve AcAK'lı tümcecikler, söz ettikleri eylem ya da duruşun bu takıların belirttiği zamanda gerçekleştiğini ya da gerçekleşeceğini bildirir." (Kural, 1994: 91). "-DIK eki geçmiş, şimdiki zaman ve geniş zaman belirtirken, -(y)AcAK gelecek zaman eki gibi davranmaktadır." (Turan, 2019: 44).

(19) **[Nilüfer'in emekli ol-acağı haberi]** şok etkisi yaratmıştı işyerinde.

(20) **[Astsubayın öl-düğü haberi]** birden yayıldı.

Örnekler incelendiğinde, (19)'da -AcAk adlaşma ekinin *haber* ismiyle kurduğu tamlama yapısında olay gerçekleşmiştir. Nilüfer'in emekli olacağı zamana yani geleceğe bir atıf söz konusudur. (20)'de ise -DXK adlaşma biçimbiriminin *haber* ismiyle oluşturduğu yan tümcede yine olayın kesinleştiği ve haberin yayılma zamanından öncesine, astsubayın öldüğü zaman kesitine yani geçmişe referans vermektedir. Görüldüğü gibi adlaşma ekleri aynı isimle tamlama yapısı oluştursa da söz dizimi içerisinde semantik açıdan farklılıkları bulunmaktadır.

2.4. -(y)Xş Adlaşma Morfemiyle Kurulan Tümleme Yapıları

-(y)Xş biçimbirimi söz dizimsel bağlamda tümce içerisinde farklı görevlerde bulunur. "-(y)Xş'lı tümleç yan cümlesi, taşıdığı önermedeki eylem veya olayı tarif eden bir anlam katar. Yani söz konusu eylemin veya olayın ne şekilde, nasıl gerçekleştiği belirtilir." (Coşkun, 2019: 17). "-(y)Xş ad fiilleri kılış adı, özellikle kılışın tarzını anlatan tarz adları olarak yaygındırlar. Bu işleyişte de -mA ad fiillerinden daha az yaygın olarak kullanılırlar." (Banguoğlu, 1974: 422).

"-(y)Xş isim-fiil biçimbiriminin diğer eklere göre daha kısıtlı bir kullanım alanı vardır. -(y)Xş ile kurulan isim-fiil adlaştırıcıları iki işleve sahiptir. Bir eylemin gerçekleştirilme şeklini veya bir olayın tek bir anını ifade edebilir. Bu işlevlerin her ikisinde de bu biçimbirimler diğer isim-fiil yapılarına kıyasla daha ad benzeri bir statüye sahiptir." (Göksel and Kerslake, 2005: 370).

-(y)Xş adlaşma ekinin özellikle isimleri tümleme bağlamında çok sınırlı örneklerinin olduğu söylenebilir. Bu ekle kurulan tamlamalar genellikle sözlüğün temsili haline gelerek sözlükselleşmeye uğramış ve öge yönetim ilişkilerini yitirmiştir. "-(y)Xş biçimbirimi alan yan tümcecik yapıları anlamsal açıdan olgu tümcecikleri sınıfındadır. Yani bu tümcecikteki önerme doğrulanıp yanlışlanabilir. Gerçekleştiği ya da gerçekleşecek olması önemlidir." (Turan, 2019: 43).

(21) Gülseler de sussalar da hepsinin yüzünde **[tedirgin bir bekle-yişin ifadesi]** vardı.

(22) **[Zayıf ol-uşun tehlikesi]** açık.

(23) Şükür'e göre çok daha etkili **[gol vur-uşu becerisi]** var

(24) Zuhal'in **[okul çıkış saati]** gelmişti.

Örnekler analiz edildiğinde, (21), (22) ve (23)'ün söz dizimsel özelliklerini (24)'teki cümleye göre daha çok muhafaza ettikleri ifade edilebilir. İlk üç örneğin kendi içinde tüm üyelerini korumasa bile cümlecik oluşturmaya yatkın bir yapısı vardır. İfade, tehlike ve beceri isimlerini tümleyerek cümlenin zorunlu bir istemi haline gelmiştir. Oysa (24)'teki örnekte adlaşma

ekinin tümcecikten ziyade ad öbeği formunda olduğu ve kalıcı isime dönüştüğü ileri sürülebilir.

3. Yan Tümce Tamlayıcısı İsteyen İsimler

Belirli isimlerin, yan tümce tamlayıcılarıyla yani adlaşma biçimbirimleriyle kullanılma zorunluluğu söz konusudur. Bu isimler genellikle soyut nitelikli fiilden türeyen adlar, ya da yabancı dillerden geçen özellikle Arapçadan ödünç alınan isimlerdir. Bu isimlerin tıpkı fiillerde olduğu gibi zorunlu olarak seçtiği tümleyiciler vardır. Bazı isimler de fiiller gibi istem gizil güçlerini muhafaza ederler.

Yabancılara Türkçe öğretiminde, bu yapıların tamladığı isimleri kategorize ederek birbiriyle yakın anlamlı olanları ayrı şekilde gruplandırarak öğretmek dil edinimi sürecinde yararlı olacaktır. Ana dili Türkçe olan konuşurlar, yan tümce tamlayıcılarıyla örüntülenecek isimleri sezgisel olarak tahmin etme gücüne sahiptir. Çünkü zihninde bu yapıların kodu vardır. Ancak yabancılar için aynı durum geçerli değildir. Tamlanan isimlerin çoğu soyut karakterli olduğu için öğrencilerin zihin havuzunda bu isimlere karşılık gelecek bir şema oluşmayabilir. Dolayısıyla bu yapıların öğretilmesi sürecinde; hedeflenen kazanımlar, öğretim stratejileri, yöntemleri çok iyi bir şekilde saptanmalıdır. Özellikle bu isimlerle kurulan yapıları kalıcı olarak öğrenebilmeleri için görsel unsurlardan mutlaka faydalanılmalıdır. Örneğin; bu tamlama dizileriyle oluşturulmuş cümlelerin daha iyi idrak edilmesi adına her bir örneğin altına cümlelerdeki durumu ifade eden basit resimler yapılabilir veya cümlelerin zihinde canlandırılabilmesi için küçük mizansenler düzenlenebilir. Bilgiler, yaşamla da bağlantı kurularak sunulduğunda öğrenmenin kalıcılık seviyesi buna paralel olarak yükselecektir.

3.1. İstek ve Amaç Bildiren İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle oluşturulmuş olan tümleme yapıları, konuşurun bir durum hakkındaki arzusunu beklentisini ya da ulaşmak istediği hedefle ilgili niyetlerini ifade eder. *İstek, arzu, beklenti, heves, niyet, umut, hayal, özlem* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***İstek* (-mA, -mAk)**

• Çocuklarda **[dua etme, yaratıcıya yönel-me isteği]** çok kuvvetlidir.

• Zaten içinde **[yârine bir ân önce kavuş-mak isteği]** vardı.

***Arzu* (-mA, -mAk)**

• Her askerin yaptığını, **[komutanına bildir-mesi arzusu]** vardır.

• Bundan dolayı **[bütün dünyaya hâkim ol-mak arzusunu]** güderler.

***Beklenti* (-mA, -AcAK)**

• **[Hükümetin düş-eceği beklentisi]** yeterince satılmıştı.

• Bu işleviyle **[metnin geçerli ve güvenilir ol-ması beklentisine]** hizmet eder.

***Heves* (-mA, -mAk)**

• Hem bu **[zengin ol-ma hevesi]** de nereden çıktı şimdi Dora?

• **[Çocukların eşeğe bin-mek hevesi]** çok aşkındır.

***Niyet* (-mA,-mAk)**

• Denizer ile telefonda görüşürken, biraz daha **[para ver-me niyeti]** de vardı.

• Benimle karşılaşmak isteğinin altında **[ciddi bir düşünsel kavga çıkar-mak niyeti]** yatıyordu.

***Umut* (-mA, -mAk, -AcAk)**

• Benim yörüngemde, **[O'nunla karşılaş-mak umudu]** var.

• İsveç karanlıktı, ama o **[karanlığı azalt-ma umudu]** sanki hiç eksilmemişti.

• **[Düşlerin, özlemlerin gerçekleş-eceği umudu]** bir tutam ışık olur, gider oturur iskambil kağıdındaki erkeğin başına.

***Hayal* (-mA, -mAk)**

• Halkımızla birlikte **[gökyüzünü boya-ma hayali]** kuruyorduk.

• Yıllık izinde **[Gelibolu'ya git-me hayali]** kurdum, hesap yaptım.

***Özlem* (-mA, -mAk)**

• Bu masallarda, **[aile bütünlüğünün korun-ması özlemi]**, elbette ki çok anlamlıdır.

• Bilmekten çok yapmak, dünyayı açıklamaktan çok **[dünyayı değiştir-mek özlemi]** sivrilir.

3.2. Duygusal Durumları İfade Eden İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle kurulmuş tümleme yapıları, insan üzerinde duygusal bir tepki oluşturan, yaşamış olduğu durumla ilgili hislerini dile getirdiği duygu fiillerinden türeyen isimleri ifade eder. *Korku, endişe, telaş, şüphe, sevinç, mutluluk* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***Korku* (-mA, -mAk, -AcAK)**

• Korkumuz **[Allah'tan yoksun ol-ma korkusu]** olmalı.

• **[Selin'i bir daha göreme-mek korkusu]** sarmıştı içimi.

• **[Devam ettireme-me, gücümün yetmey-eceği korkusu.]**

***Endişe* (-mA, -mAk, -AcAK)**

• **[Onun çıkamay-acağı endişesi]** kapladı içimizi.

• Bütün yazılarınızda **[kavramların yerli yerine oturtul-ması endişesi]** seziliyor.

• **[İnsanın kalbini kır-mak endişesi],** Allah Resulünü, işte böylesine bir hakkı bile kullanamaz duruma getiriyor.

***Telaş* (-mA, -mAk)**

• Ayrıca bu yorgunluğa, **[yemek hazırla-ma telaşı]** da eklenmiştir.

• **[Akan süreci kaçırma-mak, gerisinde kalma-mak telaşı]**, hemen bir şeyler yapılması psikolojisini öne çıkarır.

***Şüphe* (-mA, -AcAk, -DXk)**

• Eğer **[boyun yaralan-ması şüphesi]** varsa, hastanın başına veya boynuna müdahale edilmez.

• Fakat **[bunların nasıl uygulanabil-eceği şüphesi]** var.

• Bu eserin müellifi, **[kendisinin bir Müslüman ol-duğu şüphesini]** reddetmez.

***Sevinç* (-mA)**

• **[Tacdin'in yaşa-ma sevinci]** ve yaşama bilinciydi bu nefes.

• Serçelerin cıvıltısında, **[sabahın habercisi ol-manın sevinci]** vardı.

***Mutluluk* (-mA, -DXk)**

• **[Bunun dalgalandır-dığı mutluluğu]** duyuyor, oradan gelecek başka şerefleri kaçırmamak için içimde büyük bir çaba besliyordum.

• **[Çarşafa bürün-me mutluluğu]**, her genç kızın hayalinde yaşardı o zamanlar.

3.3. Zorunluluk ve Gereklilik Bildiren İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle kurulmuş tümleme yapıları, cümleye gereklilik, zorunluluk ya da yapılması gereken bir görevin varlığını vurgulama anlamı katar. *Zorunluluk, gereklilik, mecburiyet, ihtiyaç, yükümlülük, yasak* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***Zorunluluk* (-mA, -mAk)**

• Okul bitişinden 20 dakika sonra **[yurtta ol-mak zorunluluğu]** vardır.

• **[Portföyün sigorta edil-me zorunluluğu]** bulunmaktadır.

***Gereklilik* (-mA, -mAk)**

• Peki ileride, bugünlere en azından bir **[göz at-ma gerekliliği]** duymaz mısınız?

• Bu konu üzerindeki çalışmalar yürütülürken çiçek döllenmesi veya meyve tutumunda **[arıların etkinliğini engelleme-mek gerekliliği]** de unutulmamalıdır.

***Mecburiyet* (-mA, -mAk)**

• **[Onların yakınında bulun-mak mecburiyeti]** doğabilir.

• Onun için endüstrinin şartlarına, gelişmenin şartlarına **[mimarların da mutlaka uy-ması mecburiyeti]** var.

***İhtiyaç* (-mA, -mAk)**

• Aynı zamanda **[manevi boşluklarını gider-mek ihtiyacı]** hissediyorlar.

• Maslov'a göre insanda **[ait ol-ma ihtiyacı]** vardır.

***Yasak* (-mA)**

• Bunun üzerine İstanbul Ümraniye ilçesinde de **[sokağa çık-ma yasağı]** ilan edilmiştir.

***Yükümlülük* (-mA)**

• Erkeğin karısına iyi muamele etmesi, **[çocuğun anasına da saygı göster-mesi yükümlülüğü]** kondu.

3.4. Sorun ve Zorlukları İfade Eden İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle kurulmuş tümleme yapıları, bir durumun ya da eylemin zorluğunu, içinde bulunulan koşulların yarattığı problemleri ifade eder. *Mücadele, dert, tehlike, risk, sıkıntı, sorun* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***Mücadele* (-mA, -mAk)**

• **[Yaşamı savun-ma mücadelesi]** de onların öncülüğünde ve onlarla birlikte olmalıdır.

• **[Yemek yeme-mek mücadelesi]** yaşamın her anında ön plana geçmeye başlamakta, diğer olağan yaşam faaliyetlerini engelleyebilmektedir.

***Dert* (-mA, -mAk)**

• Sayısız kanal içinde **[izleyecek program bulama-mak derdi]** yoktu, zaten TV'de ne varsa bayılarak izlerdin.

• Hep aynı şeyleri yapıyormuş gibi **[rutinde boğul-ma derdi]** var.

***Tehlike* (-mA, -mAk)**

• **[Türkiye'nin parçalan-ma tehlikesi]** ufukta görünüyor, bunu mutlaka önlemeliyiz.

• Sıcaktan **[gümeçlerin düş-mek ve arıları ezerek öldür-mek tehlikesi]** de vardır.

***Risk* (-mA, -mAk)**

• Çünkü deniz akıntılı olduğunda, araçla bağlantının kopması, dolayısıyla **[kontrolünün kaybedil-mesi riski]** ortaya çıkar.

• 0.80 promil alkollü sürücü, alkolsüze oranla **[11 defa daha fazla kaza yap-mak riski]** taşır.

***Sıkıntı* (-mA)**

• Ancak ilk yarım saatin sonunda, **[dili anla-ma-manın sıkıntısı]** okunuyor yüzlerinde.

***Sorun* (-mA, -mAk, -DXk)**

• Sorun, **[doğru kadını ya da doğru erkeği bulabil-mek sorunu]** esasen.

• Bugün hemen herkes **[dikkat topla-ma sorunu]** yaşıyor.

• Bir kez **[matematiğin konusunun ne ol-duğu sorunu]** sorun olmaktan çıkıyordu.

3.5. Başarı ve Gelişimi İfade Eden İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle kurulmuş tümleme yapıları; bir işi istenilen ve hedeflenen bir biçimde bitirmekle ilişkilendirilen, amaçlanan noktaya ulaşmaktaki gelişimsel süreci ve buna bağlı faktörleri ifade eder. *Başarı, çaba, gayret, kabiliyet, yetenek, beceri* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***Başarı* (-mA)**

• Dünya Kupaları'nda **[yarı finale yüksel-me başarısı]** gösterdi.

***Çaba* (-mA, -mAk)**

• Toplam gelirin bölüşümü sırasında emeği ile çalışanlar ve sermayedarlar arasında bu gelirden daha fazla **[pay al-mak çabası]** vardır.

• Jüpiter ve Mars'a araç yollama eylemlerinin temelinde **[bu ütopyanın gerçekleştiril-mesi çabası]** vardır.

***Gayret* (-mA,-mAk)**

• Hedefinde, insanımızı bir şahsiyet modeli, **[bir kimlik abidesi yap-ma gayreti]** vardır.

• **[Siyasi tutumları özel niyetlerle yorumla-mak gayreti]** iflas etmiştir.

***Kabiliyet* (-mA, -mAk)**

• Burada **[güç ayırt et-me kabiliyeti]** olarak anlaşılır.

• **[Gerçeği gör-mek kabiliyeti]** ise, virüslerde ve bakterilerde olduğundan daha çok, insanlarda mevcut olmalıdır ve mevcuttur.

***Yetenek* (-mA)**

• Doğumdan itibaren bebekler **[taklit et-me yeteneği]** ile doğarlar.

***Beceri* (-mA)**

• Adaylar, öğrencilere sınıf ortamında **[derse motive et-me becerisi]** kazandırdılar.

3.6. Bilgi, Öğrenme ve Komut İfade Eden İsimler

Bu kategoride yer alan isimlerle kurulmuş tümleme yapıları; anlamaya, kavramaya yönelik bilişsel fiillerden türeyen ve komut bildiren isimleri ifade eder. *Emir, iddia, düşünce, bilinç, haber, uyarı, hüküm, fikir* isimleri bu grup içerisinde yer alır.

***Emir* (-mA)**

• Kamu dairelerinde kadın memurlara **[tesettüre gir-me emri]** çıkarıldı.

***İddia* (-mA, -DXk, -AcAk)**

• Dolayısıyla her zaman **[uygun çözüm ol-ma iddiası]** da taşımamaktadır.

• Bu arada Cumhurbaşkanı Demirel'in yarınki görüşmede **[Kutan'ı uyar-acağı iddiası]** yansıdı.

• **[Basayev'in de çatışmalarda öldürül-düğü iddiası]** ise doğrulanmadı.

***Düşünce* (-mA, -mAk, -DXk, -AcAk)**

• **[Ağabeyini şaşırt-mak düşüncesi]**onu eğlendirdi.

• İnsanların aklında yeni bir yüzyıla, hatta binyıla, **[yepyeni bir çağa başla-ma düşüncesi]** var.

• **[Maskelerin ardında hiçbir şeyin olma-dığı düşüncesi]** daha usa sığar gibi görünüyor.

• Anadolu'da **[gelinin gözyaşlarının bereketi artır-acağı düşüncesi]** vardır.

***Bilinç* (-mA,-DXk)**

• Türk insanında **[hak ara-ma bilinci]** yok.

• **[Bunun geçici ol-duğu bilinci]** zafer duygusundan daha önemli.

***Haber* (-mA, -DXk, -AcAK)**

• Öğleden sonra SBF'de **[polisle öğrencilerin çatış-ması haberi]** geldi.

• **[Astsubayın öl-düğü haberi]** birden yayıldı.

• **[Nilüfer'in emekli ol-acağı haberi]** şok etkisi yaratmıştı işyerinde.

***Uyarı* (-mA, -DXk, -AcAK)**

• Bir **[küresel ısın-ma uyarısı]** daha!

• İngiliz yetkililer, **[son 30 yılın en büyük ekonomik krizinin beklen-diği uyarısı]** yaptı.

• Ama kasımda ETA, Madrid'i gerekli adımları atmamakla suçlayıp **[şiddete dönebil-eceği uyarısı]** yapmıştı

***Hüküm* (-mA, -AcAk)**

• Bunun yanında **[70 yaşında emekli ol-ma hükmü]** korunmaktadır.

• **[Millet egemenliğinin yetkili organlar eliyle kullanıl-acağı hükmü]** ile ılımlı bir kuvvetler ayrılığı prensibi yer aldı.

***Fikir* (-mA, -mAk, -DXk)**

• Öyleyse bir **[kurban ara-ma fikri]** nereden çıktı?

• **[Milliyetçilik düşüncesinin milliyeti ortaya çıkar-dığı fikri]** ağırlık kazanmaktadır.

• Peki, **[Kanımdaki Barut filminin kamera arkasını fotoğrafla-mak fikri]** nasıl doğdu?

4. *Tümlemece* Eğitsel Oyunu

Tümlemece oyununda amaç, yabancılara Türkçe öğretirken hangi isimlerin yan tümce tamlayıcısı istediğini ya da adlaşma tiplerinin hangi isimleri tümlediğini kavramalarını sağlatmaktır.

Oyun aşamasında öncelikle, renkli karton kağıtlara fiilden türeyen, daha çok soyut nitelikli istek, korku, düşünce, gayret gibi isimler yazılır. Ayrıca diğer karton kağıtlara tamamlanmamış yan tümce tamlayıcıları yazılır. Örneğin; "kitap okuma…", "hasta olduğu…", "zengin olmak…" vb. Renkli kartonlara yazılan yazılar, "isim kartları" ve "yan tümce tamlayıcısı kartları" olmak üzere ikiye bölünür. Öğrenciler sınıfta iki gruba ayrılır. Her gruba karışık olarak hem isim hem de yan tümce kartlarından belirli sayıda dağıtılır. Gruplar kendi içerisinde isimlerle yan tümce tümleyicilerini eşleştirmeye çalışarak doğru kombinasyonları tespit eder. Öğrenciler, oluşturduğu cümleleri sözlü olarak beyan eder. Bunun yanında gruplar, kurdukları cümleleri tahtaya çıkarak sınıfta canlandırır. Örneğin; "Yemek yeme isteği geldi." gibi bir cümleyi yemek yeme isteği sürecini sahneleyerek görsel olarak sunar. Bu şekilde öğrenciler; tümleme yapılarını sadece sözlü ve yapısal olarak değil, aynı zamanda anlamsal boyutlarını da dikkate alarak öğrenmeye gayret eder. Oyunun sonunda doğru eşleştirmeler ve yaratıcı mizansenler yapan gruba puan verilir. Öğretmen, doğru eşleştirme yapamayan gruba ise yanlışını düzelterek geri dönüt verir. Örneğin; "hasta olduğu ~~isteği"~~ gibi bir tamlamada "istek" isminin -DXk adlaşma tipiyle kullanılamayacağı, kullanıldığı takdirde cümlenin anlamında sapmalar olacağını öğrencilere bildirir. Tekrar eşleştirme yaparak bir cümle kurmasını ister. Böylelikle doğru isim ve tamlayıcı kullanımı edindirilmeye çalışılır.

İlgili oyun dışında daha pek çok oyunlar üretilebilir. Buradaki nihai hedef, hem isimlerin hem tümleyicilerin yapısal ve anlamsal işlevlerini idrak edebilmek, hem de bunu en doğru, anlaşılır ve sade bir biçimde yabancılara kavratabilmektir. Eğlenceli dil pratikleri, yabancıların bu karmaşık dil kurallarını öğrenebilmesinde şüphesiz önemli bir etkiye sahiptir.

Sonuç ve Öneriler

Yabancılara Türkçe öğretiminde doğru öğretme stratejilerinin belirlenmesi dil edinimi sürecinde büyük bir önem arz etmektedir. Adlaşma türleriyle kurulmuş olan tümleme örüntülerinin öğretilmesinde ise ekstra emek harcanmalıdır. Çünkü yabancılar için, bu dil bilgisel kalıpların edinimi diğer gramer konularına kıyasla zorlayıcı hale gelebilmektedir.

Derlemden alınan veriler sonucunda; adlaşma tipleriyle kurulmuş olan tamlama yapıları, 40 isimle beraber bir isim tamlaması oluşturmaktadır. Bu isimler zorunlu olarak kendilerine bir tümleyici isteme potansiyeline sahiptir. İsimlerin, daha çok soyut nitelikli fiilden türeyen ve alıntı yoluyla Türkçeye geçen adlar olduğu ortaya çıkmıştır. Her isim cümleye kattığı anlamlarına göre 6 kategoriye ayrılmıştır. İstek, arzu, amaç, zorunluluk, duygusal durum bildiren isimlerin daha çok -mA ve -mAk tamlayıcılarıyla kullanıldığı; bilgi, öğrenme, komut bildiren isimlerin ise -DXk ve -AcAk biçimbirimleriyle tamlama kurduğu saptanmıştır. -mA ve -mAk adlaşma eklerinin yapısal ve anlamsal olarak benzer işlevlerde olduğu söylenebilir. İstisnasız bütün isimlerle kullanılan yan tümce tamlayıcısının -mA adlaşma tipi olduğu görülmektedir. Tümleme yapılarının oluşumunda işlekliği en yüksek adlaşma tipidir. Bu bağlamda yabancılara Türkçe öğretiminde öğrencilere bu ekin konumu öğretilirken benzetme metodundan yararlanılmalıdır. –mA ekinin neredeyse her isimle bir tümleme ilişkisi kurması bu ekin çok önemli bir konumda yer aldığının göstergesidir. –mA eki bu yönüyle kalbe benzetilebilir. Nasıl ki kalp, her canlı için hayati bir öneme sahipse, aynı şekilde tümleme yapılarının oluşturulmasında bu ekin işlevi yadsınamaz. -mAk eki ise her ne kadar –mA biçimbirimi ile ortak noktaları olsa da günlük dilde kullanımı çok yaygın değildir. -mAk adlaşma türüyle oluşturulan tamlama yapıları fiilin mastar halini oluşturur. Günlük konuşmada daha çok –mAk yerine –mA ile tamlama yapıları kurulur. -DXk ve AcAk adlaşma

tiplerine bakıldığında bu eklerin kullanım sıklığının –mA ve -mAk biçimbirimine göre daha az olduğu sonucuna varılmıştır. Bu iki yan tümce tamlayıcıları ortak isimlerle birlikte bir tümleme yapısı oluşturur. Yapısal açıdan aynı ancak cümleye kattığı anlam açısından bu iki adlaşma türünün birbirinden farklı noktalarının olduğu belirlenmiştir.

Sonuç olarak yan tümce tamlayıcılarıyla oluşturulan tümleme yapılarının yabancılara Türkçe öğretiminde önemli bir yeri olduğu, bu yapıların öğretilmesinde tek bir öğretim stratejisinin yeterli olmadığı, farklı metotlardan faydalanılarak çok boyutlu bir öğretim planının yaratılması ve öğrencinin aktif olarak öğrenme sürecine dahil edilmesi gerektiği, yabancıların zihinlerinde bu yapıların şeması görsel olarak canlanmadığı için sözlü bir öğretimden ziyade görsel unsurların ve dramanın yoğun olarak kullanılmasının eğitsel süreçte daha yararlı olacağı neticesine ulaşılmıştır.

Kaynaklar

Allerton, D. J. (2006). Valency Grammar. Encyclopedia of Language and Linguistics (Edt. Keith Brown). Amsterdam: Elsevier, s. 301-314.

Anthony, L. (2018). AntConc (Version 4.2.0) [Computer Software], Tokyo, Japan: Waseda University. http://www.laurenceanthony.net/software

Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin Grameri*. İstanbul: Baha Matbaası.

Coşkun, H. (2019). Türkçe Çekimsiz Tümleç Yan Cümlelerinde Olgusallığın Kapsamı. *Türkiyat Mecmuası*. C. 29/1, s. 1-25.

Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. United Kingdom: Blackwell Publishing.

Çalışkan, N. (2019). Yabancı Dil Sınıflarında Tümleç Yan Cümlelerinin Öğretimi: Eşdizimlilik ve Semantik Eğilimler Temelli Bir Yaklaşım. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(3), s. 1709-1741.

Deniz, G. K. (2017). *Yabancı Dil Olarak Türkçenin Öğretiminde Fiilimsilerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale.

Doğan, N (2016, Kasım). "Türkçe Sözlük'te İstem Bilgisi". *III. Uluslararası Sözlükbilimi Sempozyumu*, Osmangazi Üniversitesi Sözlükbilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Eskişehir.

Doğan, N. (2011). *Türkiye Türkçesi Fiillerinde İsteme Göre Anlam Değişiklikleri*. Doktora Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Samsun.

Doğan, N. (2019). Türkçede Adlaşma I: Sıfat-Fiillerin Söz Dizimsel ve Anlamsal Yapısı. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8/20, s. 213-229.

Göğüş, B. (1968). Türkçede Cümlemsilerin Kuruluşu ve Temel Cümleciğe Bağlanma Şekilleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. C. 16, s. 89-142.

Göksel, A. and Kerslake, C. (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar*. London & New York: Routledge.

İmer, K., Kocaman, A. ve Özsoy, A. S. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kornfilt, J. (1997). *Turkish Descriptive Grammars*. New York & London: Routledge.

Kural, M. (1994). Yan Tümcelerde Çekim Ekleri. *Dil Bilim Araştırmaları*. Ankara: BBB s. 80-111.

Topaloğlu, A. (2019). *Karşılaştırmalı Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Turan, Ü. D. (2019). *Genel Dilbilim II*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Türkkan, B. (2008). *Türkçe Tarih Söyleminde Adlaştırmanın İşlevleri*. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dilbilim Anabilim Dalı, İzmir.

Uluyüz, B. O. (2019). *Standart Türkçe ve Standart Çuvaşçada Ad Yancümleleri*. Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

Underhill, R. (1976). *Turkish Grammar*. London, England: Massachusetts Institute of Technology.

Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yılmaz, E. (2018). *Türkçe Biçim Bilgisi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

https://v3.tnc.org.tr/

Palestinian Narratives of Displacement and Resistance: A Postcolonial Reading

Dr. Taghreed Gamal Elbakly

Assistant Professor of English Literature, Shaqra' University, KSA

Doi: 10.5281/zenodo.14251278

Abstract

This paper delves into the intricate tapestry of Palestinian fiction, examining how Palestinian authors narrate the profound experiences of displacement and resistance through a postcolonial lens. Reading selected Palestinian novels, this research probes into the manner in which these narratives subvert colonial rhetoric, unravel the intricacies of power relations, and scrutinize the formation of Palestinian identity. These explorations collectively contribute to a renewed understanding of Palestine within the contemporary context of the Israeli-Palestinian conflict. Through a postcolonial lens, this study provides a sophisticated comprehension of the Palestinian quest for emancipation and autonomy, underscoring the long-term Coercion of colonialism upon Palestinian social and cultural fabric.

Keywords: Palestinian novel, postcolonial theory, displacement, resistance, identity, colonialism, power dynamics

سرديات التهجير والمقاومة: قراءة في الرواية الفلسطينية ما بعد الاستعمار

د. تغريد جمال البقلي

أستاذ الأدب الإنجليزي المساعد، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية

الملخص

تهدف هذه الورقة البحثية إلى إمعان النظر في نسيج الرواية الفلسطينية المعقد، وتدرس كيف يروي المؤلفون الفلسطينيون تجارب التهجير والمقاومة في ضوء نظرية ما بعد الإستعمار. ومن خلال قراءة روايات فلسطينية مختارة، يعرض البحث الطريقة التي أبطلت بها هذه الروايات نمطية الخطاب الاستعماري، وكشف تعقيدات ديناميات القوى، واعادة تشكيل الهوية الفلسطينية. تتضافر هذه العوامل في إعادة قراءة فلسطين تجديد فهم إطار المقاومة الفلسطينية ضمن السياق المعاصر للصراع الفلسطيني الإسرائيلي. تطرح هذه الدراسة فهمًا متطورًا للسعي الفلسطيني للتحرر والحكم الذاتي، كمردود طبيعي للتأثير المتواتر للاستعمار على المجتمع والثقافة الفلسطينية.

الكلمات المفتاحية : الرواية الفلسطينية، نظرية ما بعد الاستعمار، التهجير، المقاومة، الهوية، الاستعمار، ديناميات القوة

Introduction

Between the Lines: Unmasking Colonial Power, Remapping the Margins

The question of Palestine is therefore the contest between an affirmation and a denial, and it is this prior contest, dating back over a hundred years, which animates and makes sense of the current impasse between the Arab states and Israel. The contest has been almost comically uneven from the beginning.

— Edward W. Said, *The Question of Palestine,* p18

Postcolonial theory offers a critical lens through which to examine the enduring legacies of European colonialism. It challenges the Eurocentric narrative, foregrounding the experiences and perspectives of colonized peoples. By interrogating the historical and contemporary manifestations of imperial power, postcolonial theory seeks to dismantle colonial discourses and to envision a more equitable and just world. It has significantly influenced literary and cultural studies, prompting a re-evaluation of canonical texts and a greater appreciation for marginalized voices.

Postcolonial theory interrogates the enduring impact of colonialism, examining how its legacies persist beyond formal imperial rule. Gandhi (2019) advocates that "the postcolonial condition is inaugurated with the onset rather than the end of colonial occupation" (p.3). It explores the ongoing struggle against neocolonial power and envisions a future liberated from its oppressive structures. Ball (2012) suggests, "a key premise of postcolonialism has been the construction of a discursive space that resists hegemonic colonial narratives by shifting the marginalised voices of the colonised from the peripheries to the centre of cultural consciousness." (p.3). Postcolonialism effectively explores the intricate interplay between historical colonialism and contemporary power dynamics, emphasizing the persistence of colonial legacies and the ongoing quest for liberation.

Zionist hegemony has suppressed Palestinian voices within both political and cultural discourse, thereby obstructing a comprehensive postcolonial analysis of the Palestinian experience. While Edward Said's work has significantly shaped postcolonial studies, his writings on Palestine, such as *The Question of Palestine* and *After the Last Sky*, have relatively been overlooked; this oversight underscores the enduring hegemony of Zionist narratives within academic discourse. Said's *The Question of Palestine* provides a stark and unadorned demonstration of Orientalism's pernicious influence. While Orientalism subtly alludes to Palestine's subjugation, *The Question of Palestine* directly dissects the systems of power and knowledge that have historically marginalized and dispossessed the Palestinian people.

The 1948 Nakba stands as a harrowing testament in that context. Said's analysis of Balfour's speeches exposes the insidious underbelly of Orientalism. By deploying Orientalist tropes, Balfour rationalized the dispossession of Palestinians. Said, 2003, pp.31-33). The dehumanizing rhetoric employed by colonial powers, including the characterization of Palestine as a "diseased" land in need of a "surgical operation," served as a rhetorical device to justify the brutal dispossession and subjugation of the indigenous Palestinian population. (Gregory, 2004, p.81). Williams (2010) argues that postcolonialism is "an 'anticipatory' discourse, looking forward to a better and as yet unrealized world by contrast from one where colonialism has not been eradicated" (p.93).

The Zionist narrative, a specter haunting Western discourse, has distorted perceptions of the Palestinian struggle. Masalha (2014) genuinely exposes the insidious rhetoric employed by the imperialist Zionist narrative stating:

Zionist mission civilisatrice cultivated the myth of Israel as a "democratic outpost" of European enlightenment in the Middle East, surrounded by a backward Islamic "Orient". The foundational narratives of Zionism, often repeated ad nauseam in the Western media, describe Israel as an "exceptional state": a state born miraculously shortly after the horrific Nazi Holocaust and against all odds; an enlightened "liberal democracy", in fact the "only democracy in the Middle East", in a backward region, surrounded by a "tough neighbourhood." (pp.64-65)

The potent power of Zionist propaganda through its denial of the Nakba and the whitewashing of Israel's actions have created a distorted reality, hindering the pursuit of justice and reconciliation. "[C]olonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it." (Fanon, The Wretched of the Earth, p.210). The silencing of Palestine, a deliberate act of cultural genocide, has taken on insidious forms, often driven by political and cultural machinations. As Ball (2012) notes, Academic and creative freedom is often curtailed by various constraints "when it comes to the task of formulating critical or *imaginative* accounts of Palestinian history, culture and identity" (p.2). Salman Rushdie observes that "any attempt to provide a critique of Zionism is faced, particularly nowadays, with the charge that it is anti-Semitism in disguise" (Cited in Moore Gilbert, 2016, p.12).

The weaponization of anti-Semitism functions as a tool of silencing, stifling critical discourse on Israel-Palestine. The tragic assassinations of Palestinian intellectuals such as Ghassan Kanafani in 1972 and Naji al-Ali in 1987 highlight the perilous consequences of speaking truth to power. Such acts of violence, exacerbated by the Israeli authorities' imposition of publishing restrictions, constitute a form of 'cultural genocide', as coined by Raphael Lemkin, (Masalha, 2012, p.11) or, as Moore-Gilbert terms it, 'culturecide.' (2016, p.26). The enduring Nakba, the catastrophic expulsion of Palestinians from their homeland, remains a poignant testament to this cultural erasure and a harbinger of even greater cultural annihilation. By acknowledging these historical and contemporary methods of silencing, we can comprehend the profound significance of cultural resistance and the urgent need to elevate Palestinian voices. Despite facing relentless oppression, Palestinian artists, writers, and intellectuals have persevered, their work a testament to the indomitable human spirit.

According to postcolonial criticism, nations are narrations (Said, 1994a, p.xiii; Bhabha, 2004, p.201). This also echoes Anderson's assertion that the novel plays a pivotal role in constructing and reinforcing national identities. (1991, p.25). Critics such as Gayatri Spivak underscore the imperative of safeguarding cultural memory as a crucial act of resistance against colonial domination. As Spivak argues in "*Can the Subaltern Speak?*" (1988), the postcolonial intellectual must strive to amplify the voices of the marginalized and should exert every "effort to give the subaltern a voice in history" (p.92). Through this lens, novels like *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful ('Thorns and Carnations')* align with Spivak's call to empower marginalized voices, offering literary testimony to the Palestinian refugee experiences.

Another model of postcolonial resistance involves challenging the dominance of colonial power structures that Homi Bhabha (1995) conceptualizes as a "third space of enunciation."

This space subverts, "the binary thought and essentialist identities produced by colonial knowledge" (Bhabha, 1995, p. 276). With his concept of hybridity, Bhabha examines, "the psychic and cultural fault-lines which are generated around and constantly threaten, any simple 'black-and-white' distinction between two conventional parties to the colonial relationship" (Boehmer, 2006, p. 355). Here, Nostalgia serves as a potent force in fueling Palestinian resistance. By anchoring individuals to their cultural heritage and fostering a sense of collective belonging, nostalgia provides a powerful antidote to the disorienting effects of displacement and dispossession. It offers solace in the face of adversity, enabling Palestinians to navigate the challenges of exile and occupation. Through the integration of past and present, nostalgia facilitates a process of cultural and psychological resilience, allowing individuals to reconcile personal growth with collective trauma.

The deliberate selection of *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful* as focal points for a postcolonial reading of Palestinian fiction offers a profound exploration of resistance and displacement. These novels, imbued with the raw power of lived experience, delve into the heart of the Palestinian struggle, challenging dominant narratives and humanizing the Palestinian experience. *Mornings in Jenin* lays bare the brutality of the Israeli invasion, while *Al-Shawk wa'l Qurunful* delves into the psychological and emotional scars of displacement and exile. Both novels resonate with postcolonial themes, offering a powerful critique of colonial power and a testament to the enduring human spirit.

Echoes of the Past: Nostalgia and Resistance in *Mornings in Jenin*

Today, Jenin, the city and the refugee camp, is embodied in every Palestinian… Rest assured that the children of Jenin, those who made it out of the rubble of their homes will never forget. Never remain silent. How can they while Jenin continues screaming for help?

—Ramzy Baroud, *Searching Jenin: Eyewitness Accounts of the Israeli Invasion*, p.235

Mornings in Jenin (2010) by Susan Abulhawa stands as a poignant testament to the Palestinian experience, a literary tapestry woven from the threads of history. It traverses the tumultuous landscape of Palestine, from the cataclysmic Nakba of 1948 to the subsequent Naksa of 1967, the harrowing Sabra and Shatila massacre, and the tragic Jenin massacre of 2002. Abulhawa transcends mere historical recounting, delving into the depths of human emotion to convey the collective trauma of the Palestinian people, individualized and amplified.

In such evocative work, *Mornings in Jenin*, Abulhawa delves into the profound impact of the 1948 Nakba, a cataclysmic event that inflicted upon the Palestinian people the twin scourges of violent dispossession and subjugation. A scrutiny reading of the novel probes the intricate tapestry of historical, political, and gendered threads woven into a refugee narrative and an exile chronicle. The novel's evocative depiction of longing for home, particularly through the symbolic resonance of land, trees, and harvest, unearths the potent force of nostalgia as a tool of agency and resilience. Furthermore, the work's emphasis on women's voices provides a poignant counterpoint to the dominant narratives of the Nakba, illuminating the gendered dimensions of displacement and the enduring power of motherhood in shaping both the colonized and the colonizer.

Mornings in Jenin emerges as a haunting lament, a literary echo of the Palestinian diaspora. It amplifies the marginalized voice of the colonized, delving into the abyss of displacement, loss, and longing. The novel unravels the tapestry of Spivak's 'subalternity', a marginalized people cast aside by the oppressive hand and hegemony of Zionist colonialism. By seamlessly

weaving postcolonial literary threads into the discourse of subalternity, Abulhawa explores the profound questions of identity, language, place, belonging, and return that plague the exiled Palestinian. *Mornings in Jenin*, a poignant narrative, amplifies the silenced voices of the Palestinian people. Through the lens of Amal, the protagonist, the novel offers a nuanced exploration of Palestinian subalternity, illuminating the struggles of displacement, occupation, and oppression endured by the inhabitants of the Jenin refugee camp.

Mornings in Jenin fills a significant void in the grand narrative of the Nakba, enriching both the aesthetic and political dimensions of Palestinian fiction. By centering women's experiences, the novel amplifies the voices of those historically marginalized and subjugated. As Loomba (2015) observes, "there was little attempt to locate [women] as subjects within the colonial struggle" (p.214). Abulhawa's narrative challenges patriarchal norms and the oppressive weight of occupation, foregrounding the agency of Palestinian women. By deploying nostalgia as a potent tool of resistance, the novel juxtaposes idyllic pasts with the harsh realities of the present, underscoring the enduring power of memory and the relentless pursuit of justice.

The novel inaugurates in the verdant landscapes of pre-Nakba Palestine, tracing the lineage of the Abulheja family, rooted in the idyllic village of 'Ein Hod. As generations of Palestinian fellaheen tenderly coaxed life from the fertile soil, harvesting olives and figs beneath the sun-drenched sky, a cataclysmic storm descended upon their tranquil existence in 1948. The Zionist invasion uprooted the family, casting them adrift in the harsh realities of the Jenin refugee camp and the vast expanse of the diaspora; and the village of 'Ein Hod emerges as a hallowed site of memory, a place where longing and resilience intertwine.

Dalia Abulheja, a tragic figure etched into the annals of the Nakba, embodies the profound human cost of displacement. Her defiant spirit and maternal instinct are maliciously probed as invading forces snatch her child, leaving an indelible scar upon her soul. As Dalia descends into the twilight of dementia, her story remains a haunting reminder of the enduring trauma of displacement and loss of the Palestinian people. Dalia emerges as a beacon of female agency and resistance, a figure who defies the constraints imposed upon her by both patriarchal and colonial forces.

[Dalia]'s bravery during the war would later be invoked as the essence of a fellaha's fortitude. She refused to flee. She had been pushed off her land once when Ismael was lost, and she had resolved not to let it happen again. … [S]he would not let the Jews take away the only home her daughter knew. (MJ, p.68)

Another feature of Palestinian resistance is "the quality of 'steadfastness' or 'resilience' ... who may possess no other form of agency than their simple refusal to give in" (Ball, 2012, p.37). Dalia, a beacon of resistance, embodies the indomitable spirit of Palestinian women. She defies the colonial narrative, challenging the notion of their passivity. As she steps beyond domestic confines, she shatters stereotypes, asserting her agency in the face of oppression. Her resilience, a testament to the strength of the human spirit, illuminates the forgotten histories of women who have shaped the Palestinian struggle.

Susan Abulhawa, a Palestinian-American woman, writer, and activist, imbues *Mornings in Jenin* with the poignant echoes of the Palestinian diaspora. Challenging the dominant historical narrative, Abulhawa elevates the voices of women, often marginalized. She illuminates the plight of the Nakba generation, women doubly burdened by the weight of patriarchy and colonialism. Dalia, a central character, embodies such resilience, navigating a landscape

marked by domination and hegemony. By subverting conventional gender roles and colonial tropes, Abulhawa offers a 'nuanced' perspective on the Palestinian struggle. Her work is a testament to the enduring human spirit, a defiant cry against injustice, and a call for empathy and solidarity.

Within the bleak confines of the refugee camp, Dalia gives birth to Amal, a young woman destined to become the novel's poignant narrator. Born into a world scarred by displacement and fragmentation, Amal's life unfurls against the backdrop of the Nakba's enduring shadow. She witnesses the 1967 occupation, the horrific Sabra and Shatila massacres, and the devastating assault on the Jenin refugee camp in 2002, tragic events that claim her life. By chronicling the enduring legacy of the Nakba, Abulhawa illuminates the parallel displacements and ruptures that continue to scar Palestinian lives. Dalia and Amal's consciousnesses serve as powerful conduits, amplifying the voices of Palestinian women who have stood defiant against the oppressive weight of the settler-colonial regime.

Hailing from the harsh confines of a refugee camp, Amal's childhood was etched with the scars of Israeli occupation. Curfews cast long shadows, and the sharp sting of bullets marred her tender frame. Yet, amidst the bleakness, a flicker of life persisted till the second occupation descended upon Palestine, plunging the nation into further turmoil. Amal's world shattered; her father lost, her brother imprisoned, and her mother's life prematurely extinguished by grief. The novel delves into the depths of this collective trauma, tracing the physical, emotional, and national wounds inflicted upon Amal and her family. Despite the darkness, a spark of resilience ignited within her. As a young girl, she was sent to an orphanage in Jerusalem, where she flourished academically, ultimately earning a scholarship to America.

Driven by desperation and the allure of a brighter future, Amal, a young Palestinian orphan, embarked on a journey across continents. A scholarship, a beacon of hope amidst the bleakness of her existence, offered a chance to escape the confines of the refugee camp and the weight of her past. As she pondered her fate, she questioned, "Who was I, indeed? A pathetic orphan, stateless and poor, living off charity;" (MJ, p.159) a question that resonates with Said's (2001) 'reflections on exile.' Here, Amal's narrative starts to mirror the collective Palestinian experience of displacement and exile. A border-crosser and diasporic figure, she navigated the labyrinthine paths of a foreign land, grappling with feelings of inadequacy and alienation. Her journey, a poignant reflection of the Palestinian plight, is a testament to the enduring human spirit. In this regard, Said (2001) comments: "a life of exile moves according to a different calendar, and is less seasonal and settled than life at home. Exile is life led outside habitual order" (p.186).

Abulhawa, drawing from her own experiences, breathes life into Amal, a character who embodies the complexities of the Palestinian diaspora. Both women, bound by shared loss and displacement, navigate the tension between tradition and modernity, belonging and alienation. Amal's journey, a poignant echo of the Palestinian struggle, is marked by the bittersweet nostalgia of the past and the uncertain promise of the future. As she traverses the landscapes of memory and exile, the echoes of her homeland resonate within her soul, a constant reminder of her identity and her purpose. Her ultimate act of defiance, a return to Palestine, is a testament to the enduring power of hope and the indomitable spirit of the Palestinian people. Tragically, Amal's life is cut short by Israeli aggression, her untimely death a poignant reminder of the human cost of occupation and violence. Yet, her legacy lives on,

inspiring her daughter to carry the torch of resistance, ensuring that Amal's story will forever echo through the corridors of history.

According to Homi Bhabha, recalling colonial oppression "is never a quiet act of introspection or retrospection. It is a painful re-membering, a putting together of the dismembered past to make sense of the trauma of the present" (2004, p.90). The specter of the Nakba looms large over Jenin, its psychological scars as enduring as the physical ones as Amal reflects, "like the scar beneath my hand, the past was still with me." (MJ, p.173). Amal, a character haunted by the past, bears the weight of displacement. 1948, a year of profound loss and dispossession, continues to shape the Palestinian experience. The sense of the endlessness of the Nakba haunts the novel's narrative, calling it "that year without end" (MJ, p.43), "that endless year of 1948" (MJ, p.293). The year 1948 - she states, "fell from the calendar into exile… instead becoming an infinite mist of one moment in history." (MJ, p.35) - becomes a perpetual state of limbo that haunts the Palestinian consciousness as a frozen moment and constant reminder of a stolen homeland and broken dreams. Confined within the temporal and spatial boundaries of the Nakba, Palestinians are condemned to an endless state of exile. By reclaiming this narrative, Abulhawa challenges dominant historical discourses and restores the Palestinian perspect.

In the dawn of the Nakba, a tender bond bloomed, a testament to a time when coexistence flourished. Hasan and Ari, a Palestinian and a Jewish boy, forged a friendship amidst the bustling market, a beacon of hope in an increasingly divided world. Abulhawa challenges the prevailing narrative, painting a portrait of harmony shattered by the forces of history. A poignant reminder of a lost innocence, their story echoes through the ages, a haunting lament for a future that could have been.

Abulhawa's construction of otherness, rooted in her diasporic identity, reflects a moral humanism that transcends national boundaries. Her ability to inhabit what Homi Bhabha calls, the idea of a 'third space of enunciation' (2004, p.54) allows her to recognize the humanity of even the oppressor voicing Israeli characters. However, while this hybridity discourse offers a path towards reconciliation, it is essential to acknowledge the limitations of such an approach in the context of ongoing oppression. The unequal power dynamics between colonizer and colonized necessitate a more nuanced understanding of the complexities of reconciliation. Ashcroft et al. (2007) argue that a limitation of hybridity discourse is its tendency to oversimplify complex cultural interactions implying that "By stressing the transformative cultural, linguistic and political impacts on both the colonized and the colonizer, it has been regarded as replicating assimilationist policies by masking or 'whitewashing' cultural difference." (p.109)

The assimilationist narrative of hybridity is disrupted by the colonial reality in Palestine. Hasan and Ari's friendship highlights this tension. While Ari, a Jewish immigrant, naively suggests a harmonious coexistence, Hasan exposes the underlying power imbalance. Their contrasting fates—Ari's prosperity in the nascent Israeli state and Hasan's forced displacement and eventual death—underscore the harsh realities of colonial dispossession. Abulhawa's novel, while maintaining a clear humanist perception, does not shy away from the historical truth of violence, domination and oppression.

The seductive allure of hybridity risks obscuring the enduring struggle against colonial oppression. *Mornings in Jenin*, a testament to Palestinian resilience, challenges the facile notion of harmonious coexistence. As Gandhi cautions, hybridity may not be the panacea for systemic

injustice contends that "if the language of hybridity is to retain any seriously political meaning, it must first concede that for some oppressed peoples, in some circumstances, the fight is simply not over. Hybridity is not the only enlightened response to oppression" (p.136). In the Palestinian context, where power imbalances persist, a more nuanced approach is imperative. For Spivak "essentialism is … used strategically, to bypass or acknowledge difference" (2005, p.477). By embracing strategic essentialism, Palestinians can reclaim their historical identity and resist the erasure of their narrative. This approach, rooted in the shared essence of the nation, stands as a bulwark against the forces of colonial domination.

Furthermore, Abulhawa paints a nostalgic portrait of the lost Palestinian homeland, a canvas imbued with the idyllic hues of the pre-Nakba era. By romanticizing the simple pleasures of village life, she asserts Palestinian rootedness in the land. This postcolonial nostalgia, as theorized by Walder (2011), is nuanced by those "whose links with earlier times and places have been severed by migration or displacement," and this is no not merely longing for the past but also a defiant act against colonial appropriation. (pp.2-3)

Abulhawa's nostalgic portrayal of the idyllic Palestinian village of Ein Hod serves as a counterpoint to the distorted colonial narrative; "a small village east of Haifa lived quietly on figs and olives, open frontiers and sunshine ... The moon hung low, like a buckle fastening earth and sky, just a sliver of promise shy of being full. Waking limbs stretched, water splashed away sleep, hopeful eyes widened" (MJ, p.3). This romanticized depiction gave nostalgia a sense of restoration "signify[ing] a return to the original stasis [where] the past is a value for the present;" according to Boym's concept of restorative nostalgia. (2001, p.49). By evoking a sense of longing for a bygone era, Abulhawa resists the colonial project of displacement and asserts the enduring presence of Palestinian identity as a form of resistance.

The weight of trauma births a potent nostalgia, a tool of remembrance and resistance. Haj Salem, the village's griot, weaves tales of the past, bridging the gap between generations. His nostalgic recollections, imbued with both pain and longing, ensure that the collective memory of the village endures. "…he would weave dynamic accounts of life and past events with such intricate clarity that Palestine and all her villages, many long since razed by Israel, would come alive in [Amal's] mind as if [she] had lived there [her]self. (MJ, p.78) Nostalgia, a balm for the wounds of displacement, becomes a weapon forged against oblivion. Haj Salem, the village's griot, weaves a tapestry of memory, binding generations past and present. This act of remembrance, a form of postmemory, ensures that the collective memory of the village endures, defying the colonizer's attempts to erase Palestinian history. By invoking nostalgia, Abulhawa charts a course through the desolate landscapes of exile, asserting the Palestinian right to return and reclaim their lost homeland. It is a defiant act against the forces of oblivion, a testament to the indomitable spirit of a people determined to resist and survive.

Mornings in Jenin weaves a tapestry of nostalgia, a counter-narrative to the colonial erasure of Palestinian history. The novel's heart beats with the rhythm of the land, the rhythm of agrarian life. The simple act of harvesting figs, lemons, and olives becomes a profound act of resistance, a reclamation of a stolen heritage. Yahya Abulheja's joy upon returning to his ancestral land, a land etched into his soul, underscores the deep-rooted connection between Palestinians and their soil; "He was so happy. He just unwrapped a bundle of figs, lemons, grapes, carobs, and olives in the middle of town as though he were bringing a million gold dinars. ... Those fruits of forty generations of toil went down like the elixir of Palestine, like the nectar of her centuries" (MJ, p.45). This profound attachment, shared by generations of fellaheen, was a

source of immense pain and humiliation during the Nakba. Fanon (1963) description of how colonizers often portrayed colonized peoples as "torpid creatures, wasted by fevers, obsessed by ancestral customs" (p.51) asserts how Abulhawa's narrative challenges the colonial gaze, painting a vivid picture of a people irrevocably bound to their homeland.

Abulhawa's nostalgic narrative, a poignant elegy to lost lands, evokes the agrarian roots of the Palestinian people. Through her evocative descriptions of carefully cultivated landscapes and groves, she illuminates a past filled with beauty and resilience. This nostalgic longing serves as a powerful tool, challenging the present-day reality of solitude and forsakenness. Amal's awareness adrifts in a sea of memories, ponders the weight of loss, the sting of displacement, and the enduring hope that flickers within her soul stating, [T]he memory of that morning's landscape takes my breath away now. It was the picturesque backdrop of my parents' lives … Trees like beckoning grandparents, hundreds of years old, wrinkled and stooped with heavy arms that stretched to every direction, as if in prayer." (MJ, p.117)

Abulhawa paints a poignant portrait of a people deeply rooted in their land. Piterberg notes, "the land, too, was condemned to an exile so long as there was no Jewish sovereignty over it: it lacked any meaningful or authentic history, awaiting redemption with the return of the Jews" (2001, p.32). The ancient trees, silent sentinels of the past, bear witness to generations of Palestinian toil and resilience. Through her evocative storytelling, Abulhawa reclaims the narrative, asserting the enduring connection between Palestinians and their ancestral homeland.

Amal's exile is haunted by the specter of her homeland. Even in the heart of a bustling city, the echoes of Jenin resound, transforming familiar landscapes into uncanny reflections of the past. The ancient olive trees, symbols of resilience and endurance, bridge the chasm between the past and the present. These living monuments, rooted deep in the earth, bear witness to centuries of Palestinian history.

The trees had lost their leaves to winter's chill and the silver wood of olive trees stood bare like colossal ancient hands, the gnarly and twisted guardians of time reaching from the earth, patiently resigned to wait for the ripe season. Homes, some centuries old, with dense vines hugging their masonry, dotted the hillsides, and shepherds moved about with their herds. (MJ, p.113)

The ancient olive trees, gnarled and wise, stand as sentinels of the land, their roots delving deep into the heart of Palestinian history. These verdant guardians, entwined with the lives of generations, offer solace and sustenance, transforming the landscape into a living memory. For the displaced Palestinians, these trees are beacons of hope, a tangible connection to a lost paradise. Through these nostalgic recollections, Abulhawa challenges the Zionist narrative, reclaiming the Palestinian past and asserting the right to a future rooted in the land. *Mornings in Jenin* stands as a literary testament, a defiant act that resurrects the memory of the Palestinian people's enduring struggle against Zionist colonialism.

A venture into the intricate tapestry of Abulhawa's literary landscape reveals the intertwined threads of resistance, marginalization, nostalgia, and displacement. The novel's nostalgic undercurrent emerges as a potent force of reclamation, a balm that soothes the wounds inflicted by the Nakba. By invoking the symbolic tropes of agrarian life and a profound connection to the colonized homeland, *Mornings in Jenin* inscribes Palestinian history and culture into the fabric of time. This act of remembrance challenges the silencing attempts of

colonial narratives, amplifying the voice of Palestinian nostalgia. Moreover, the novel delves into the experiences of Palestinian women, shattering the monolithic image of passive victimhood. It foregrounds their narratives, asserting their agency and historical significance. By examining the debilitating impact of colonial oppression on displaced women, the novel reveals the intricate interplay between personal and national struggles. *Mornings in Jenin* ultimately reveals the interconnectedness of the national, the feminist, and the personal, underscoring the intersectional nature of the Palestinian struggle for liberation.

Displacement, Resistance and Identity in Yahya al-Sinwar's *Al-Shawk wa'l Qurunful* 'Thorns and Carnations': A postcolonial Reading

Do we exist? What proof do we have? The further we get from Palestine of our past, the more precarious our status, the more disrupted our being, the more intermittent our presence" (p.34).

—Edward Said, After the Last Sky (1986), p.34

Gaza, a city of shifting sands, metamorphoses ceaselessly, adapting to the tempestuous tides of history. A city of refugees, its identity is as fluid as the sea, oscillating between tranquility and chaos, life and death. Once a maritime city, it now stands fortified, a bastion of resistance. Yet, beneath its hardened exterior, a resilient spirit persists, weaving a tapestry of hope amidst the despair. Al-Sinwar's *Al-Shawk wa'l Qurunful* captures this paradoxical existence with a raw, unfiltered authenticity.

From the very outset of the text and throughout its unfolding narrative, the author deftly directs our gaze toward the multitude of individuals striving upon the sacred land of Palestine. Through richly drawn characters and evocative stories, he elucidates with remarkable clarity the geographical and emotional landscapes that shape their experiences. The narrative chronicles the trajectory of events spanning over three tumultuous decades, from the profound defeat of 1967 to the fervent eruption of the Al-Aqsa Intifada in 2000, revealing how each incident intertwines with the lives and aspirations of the Palestinian people.

A poignant reflection on the Palestinian struggle, *Al-Shawk wa'l Qurunful* delves deep into the historical documentary of the national movement. It traverses the labyrinthine history of Palestinian aspiration beginning in the pre-1967 era tracing the tumultuous journey through the lens of a captive combatant. Immersed in the trenches of resistance, the narrator offers a nuanced exploration of the societal and psychological currents that shaped the Palestinian people during this period. With keen observation and introspection, *Al-Shawk wa'l Qurunful* captures the essence of a generation caught in the throes of conflict, posing profound questions about identity, purpose, and the enduring spirit of defiance.

Written in the depths of despair and under the shadow of imprisonment, the author grapples with the stark reality of his circumstances, compelled to delve into the recesses of his memory. He meticulously reconstructs the intricate details of the life led by "Ahmed," the novel's protagonist and insightful narrator, as a means to navigate the weight of time pressing upon him. This act of recollection becomes a desperate plea to reclaim agency amid the monotony and forgetfulness that imprisonment fosters, reflecting a deeper struggle to hold onto the aspirations of life that persist beyond the confining walls. Such a narrative choice underscores the complexities of resistance and identity within a postcolonial framework, illuminating the profound interplay between memory, trauma, and the enduring human spirit in the face of systemic oppression.

Edward Said's in *The World, the Text and the Critic* (1983) states "texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted." (p.4) Hence, *Al-Shawk wa'l Qurunful* appears as a testament to the indomitable human spirit offering a candid and unvarnished glimpse into the marginalized existence of a political prisoner. A fusion of journalistic rigor and literary artistry, it eschews sensationalism, instead presenting a sobering portrait of life behind bars. Though rooted in personal narrative, the work transcends the individual to explore the universal themes of oppression, resistance, and the enduring power of the human spirit. Echoes of literary giants such as Ghassan Kanafani reverberate within its pages, underscoring the timeless nature of the subaltern struggle.

The prison, a microcosm of societal power dynamics, confines the subaltern figure of the political prisoner. Silenced and marginalized, this individual challenges the dominant narrative by offering a counter-discourse through the novel. Rather than focusing solely on the physical imprisonment, the novel extends its gaze outward, treating confinement as a catalyst for introspection and resistance. It unveils the untold stories of the Palestinian struggle, a subaltern narrative often overlooked or misrepresented. Alongside works like "The Thorn and The Carnation," this novel contributes to a more comprehensive understanding of the Palestinian people. As a documentary novel, it meticulously chronicles the heroic acts of guerrilla fighters, providing an accurate historical record of a pivotal era marked by complexity and dynamism.

Al-Shawk wa'l Qurunful whispers a chilling truth: liberation lies not in escape, but in the very heart of annihilation. It transcends the confines of partisan politics, embracing a fervent patriotism that knows no ideological boundaries. Its narrative traverses the globe, from the vast expanse of continents to the besieged sands of Gaza. It evokes the sensory tapestry of this beleaguered land, its gritty trenches, its makeshift shelters, and its indomitable people. It even delves into the subtle metamorphosis of their appearance, as they transition from passive observers to active architects of their destiny. Shackled by injustice, the author found solace in the unfettered world of fiction. A captive of the Israeli prison system for two decades, he defied his captors by crafting narratives that challenged their oppressive silence especially in the absence of Palestinian voices and narratives.

The postcolonial Bildungsroman, a subversive genre, challenges the linear trajectory of traditional coming-of-age narratives. By appropriating and subverting the imperial Bildungsroman's tropes, it exposes the fractured and precarious nature of identity formation under colonial domination. José Santiago Fernández Vázquez (2002) asserts, "the reasons why postcolonial writers turn to the Bildungsroman is the desire to incorporate the master codes of imperialism into the text, in order to sabotage them more effectively" (p.86). This literary strategy, akin to Bhabha's concept of mimicry (2004), allows marginalized voices to resist and reimagine the future, highlighting the enduring power of the written word in the face of oppression.

Al-Shawk wa'l Qurunful opens with a haunting childhood memory of young Ahmed, a boy of only five. It is 1967, a year marked by war, and Ahmed watches his father toil beneath their home, digging a small sanctuary into the earth. This scene brings the plight of Palestinian refugees vividly to life—crowded into makeshift camps; their only defense from relentless attacks an improvised network of tunnels offering frail protection. These early shelters

resonate with the complex, subterranean paths developed over decades under occupation underscoring the persistence of survival strategies woven into the history of the Palestinians who hide as a means of hope beneath the earth's surface.

In the shadowed hollow of their cramped shelter in al-Shati, the family clings to one another, days slipping by as they listen intently to a crackling radio stationed near the entrance. News of the 1967 defeat fills the small space, mingling with their breath and unspoken prayers. They wait, hoping against hope for a victory that never comes, longing to reclaim the homes they lost in 1948, a return that feels as elusive as the light outside.

In the opening of his novel, Sinwar audaciously asserts that the narrative is not anchored to any single individual, yet every event within its pages resonates with the experiences of all Palestinians in Gaza, echoing both their storied past and their present struggles.

This is not my personal story, nor is it the story of any one individual, though all its events are real. Each event or set of events belongs to this or that Palestinian. The only fiction in this work lies in transforming it into a novel centered around specific characters to meet the form and conventions of a novel. Beyond that, everything is true—things I experienced myself and much of which I heard from the mouths of those who lived through it, as well as from their families and neighbors over many decades on the beloved land of Palestine. (TC, P. 2)

Yet, he cleverly refrains from fully extricating the tale from the tapestry of his own life, allowing flickers of personal truth to illuminate the story. The narrator, a boy mirroring Sinwar's own age, embodies the essence of countless souls who, in the tumult of the 1967 war, sought refuge in fragile trenches beneath the weary floors of their homes in Khan Younis camp, transforming their intimate struggles into a collective memory of survival and resilience.

The absence of the father and uncle in the novel starkly illuminates the emergence of a new generation of Palestinians, whose political awareness was forged in the crucible of the 1967 defeat and the ensuing Israeli occupation of the West Bank, Gaza, and East Jerusalem—a generation that Sinwar himself embodies.

The state of resistance in the Gaza Strip was significantly stronger than that in the West Bank, primarily due to the presence of a battalion of fighters known as the Palestinian Liberation Army, established as a military force for the Palestine Liberation Organization. This creation was largely a response by Arab regimes to alleviate their burden of responsibility towards Palestine. However, following the 1967 war, this army fragmented; many were martyred, while others—constituting the majority—fled to Egypt or were expelled there. A portion remained in Gaza and formed the Popular Liberation Forces, which marked the beginning of organized resistance. (TC, P. 39)

At this juncture, Palestinian resistance appeared politically and geographically estranged from Gaza, which one fateful summer morning in 1967 awoke to find the Egyptian army's encampment near al-Shati eerily deserted, long before the somber news of defeat reached its shores. *In Blaming the Victims* (1988), Said notes that the Zionist "won the political battle for Palestine in the international world in which ideas, representation, rhetoric and images were at issue" (p.1). Sinwar vividly captures a harrowing scene that he may have witnessed: the Israeli army, having commandeered military vehicles and tanks still emblazoned with Egyptian flags, ruthlessly opening fire on the Palestinians who fled toward them, seeking refuge and aid. This moment underscores the tragic irony of their predicament—caught in the crossfire of a conflict that rendered their pleas for help a mere echo in the chaos of war. By

1967, over half of Gaza's inhabitants—approximately half a million souls—had been replaced, uprooted from their homes by Israelis.

The intricate details of life in the camp during this era resonate painfully with the grim realities faced by many in present-day Gaza, often depicted in international reports as "catastrophic." In Sinwar's novel, the Gaza of his childhood emerges as a bleak wasteland—a conservative, insular refugee community where makeshift homes are likened to "chicken coops," their tiled roofs offering little sanctuary from the relentless rains that pummel the region. The diet is meager, relying heavily on the scant provisions allocated by the United Nations Relief and Works Agency (UNRWA), which typically consist of flour, cooking oil, and an occasional assortment of legumes.

In this harsh existence, long lines snake in front of the solitary water tap installed by UNRWA in the camp's courtyard, where water is a fleeting resource, available for only a few hours each day. The children, dressed in tattered garments distributed by UNRWA a mere twice a year, find solace in a game of "Arabs and Jews," where one team embodies the Palestinians ("Arabs") while the other dons the guise of Israeli occupation soldiers "Jews". In this stark environment, electricity remains a distant luxury, reserved only for the relatively "well-off," underscoring the vast chasm between survival and a semblance of normalcy in a land marked by enduring strife.

The author sharply contrasts the economic disparities between Gaza and Hebron, located about 40 miles away. After the occupation, Hebron's economy surged, fueled by Jewish religious tourism to the Ibrahimi Mosque, which diverted Palestinian focus toward production and improved living standards, thereby undermining Fatah's resistance efforts. Amid the rapid defeat of Arab armies by Israel, many Palestinians questioned the feasibility of resistance: "How could a handful of fedayeen stand against such overwhelming force?" (TC, P 32) This pervasive sense of despair lingered in the city's cafes, long before Hebron evolved into a hotbed of resistance, driven by the children of the 1967 war who would rise against the occupation from the 1980s onward.

In the early 1970s, Palestinians enjoyed the ability to cross into Israel for work, a time marked by the absence of checkpoints, walls, or barriers. Israeli businesses eagerly hired workers from Gaza, the West Bank, and East Jerusalem, drawn to their lower wages and the convenience of exploiting them through grueling hours and minimal benefits. This practice also aimed to quash resistance, stirring considerable controversy among Palestinians. The novel adeptly captures the tension of this scenario, illuminating the complex realities and difficult choices faced by an occupied populace. What initially began as a principled moral stance against working in the territories occupied in 1948 gradually succumbed to the oppressive weight of pervasive poverty that afflicted many in the Gaza Strip.

In the early 1970s, Palestinians found themselves ensnared in a paradox: while they enjoyed a fleeting freedom to traverse into Israel for work—an anomaly in a landscape soon dominated by checkpoints and walls—this apparent liberation belied a more insidious reality. Israeli businesses, lured by the allure of cheaper labor, actively recruited workers from Gaza, the West Bank, and East Jerusalem, exploiting their vulnerability through grueling hours and minimal benefits. This systemic exploitation was not merely an economic arrangement; it was a calculated strategy aimed at stifling resistance, igniting fierce controversy within Palestinian society.

The matter should be discussed from the perspective that there are homes in need of a loaf of bread and milk for our children, yet they cannot find it. Working inside Israel, despite its difficulties and bitterness, is viewed by others as a national duty to support our people's resilience in their camps and villages, rather than forcing the necessity to migrate. Practically speaking, the men of resistance, especially in the refugee camps, such as those in the Shati camp, considered this a crime. (TC, P. 49)

The novel intricately captures the tension embedded in this dynamic, laying bare the agonizing choices confronting an occupied populace. Initially, many Palestinians adhered to a resolute moral and political refusal to engage with the territories seized in 1948, their resistance a testament to their struggle for identity and autonomy. Yet, as the relentless pressure of pervasive poverty intensified, this unwavering resolve began to erode, revealing the complex interplay between ideology and survival. The societal controversy surrounding participation in the Israeli economy reflects the internal divisions that often arise in colonized communities, where conflicting identities and loyalties collide under the weight of systemic oppression.

This narrative echoes the shifting landscape of power and control, a precursor to the physical barriers that would later define their existence. The early freedom of movement became an illusion, a temporary reprieve from the looming shadows of structural violence. As individuals were compelled to compromise their principles in the face of dire economic circumstances, the novel underscores a profound truth of the postcolonial experience: the relentless struggle for dignity often exists in the interstices of exploitation and resistance, where survival and integrity are in constant negotiation.

In this complex tapestry, the Palestinians' plight serves as a poignant reminder of the enduring legacies of colonialism, illustrating how economic dependencies perpetuate cycles of despair and thwart the aspirations of a people yearning for self-determination. Their story is not merely one of victimhood; it is a testament to resilience in the face of overwhelming odds, a narrative of struggle that speaks to the heart of postcolonial discourse—where the pursuit of agency, identity, and justice remains an unyielding quest against the backdrop of a fractured landscape.

The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s can be closely analyzed through the lens of postcolonial theory, particularly using Frantz Fanon's notions of liberation and identity formation. Fanon argued that education is a critical tool for the oppressed to reclaim their agency and assert their identity in the face of colonial subjugation. The establishment of a local university amid the closure of Egyptian universities exemplifies this principle; it becomes a site of resistance where marginalized voices strive to redefine their existence and assert their right to knowledge.

The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s serves as a powerful testament to postcolonial resistance against colonial oppression. When the rift between Egyptian President Anwar Sadat and the Palestinian Liberation Organization (PLO) closed Egyptian universities to Gaza students, the establishment of a local university became an act of defiance and reclamation of agency. In makeshift tents, students gathered, transforming education into a collective assertion of cultural identity and resilience against displacement. This grassroots initiative challenged the hegemonic narratives of external powers, embodying a critical effort to decolonize knowledge and affirm that learning is a fundamental right.

Moreover, the political dynamics surrounding this struggle underscore the historical injustices that continue to shape contemporary realities. The denial of educational opportunities reveals a strategy of erasure, compelling young Palestinians to transcend the role of passive victims and emerge as architects of their futures. Their commitment to education, driven by a desire for self-determination, underscores a profound truth of postcolonial discourse: that in the face of oppression, the pursuit of knowledge becomes a powerful act of resistance, affirming the strength and resilience of a people determined to reclaim their narrative.

The struggle for education in the Gaza Strip during the 1970s can be closely analyzed through the lens of **postcolonial theory,** particularly using **Frantz Fanon's** notions of liberation and identity formation. Fanon argued that education is a critical tool for the oppressed to reclaim their agency and assert their identity in the face of colonial subjugation. The establishment of a local university amid the closure of Egyptian universities exemplifies this principle; it becomes a site of resistance where marginalized voices strive to redefine their existence and assert their right to knowledge.

The narrative goes further to align with Homi K. Bhabha's concept of 'cultural hybridity,' which emphasizes the blending of cultures in the colonial context. The students' gathering in makeshift tents symbolizes a fusion of traditional and modern educational practices, reflecting their resilience and adaptability. This hybrid identity fosters a sense of community and solidarity, essential in the fight against displacement and oppression. Moreover, the educational struggle in Gaza mirrors Edward Said's critiques in 'Orientalism,' where he highlights the importance of challenging the dominant narratives imposed by colonial powers. The grassroots initiative to create a university represents a conscious effort to assert a Palestinian narrative, countering external attempts to erase their cultural identity.

Sinwar seeks not only to chronicle a pivotal moment in the saga of resistance but to transcend the boundaries of traditional historical documentation. In this endeavor, the novel's historical touch becomes more than a mere reflection of bygone events; it evolves into a profound inquiry into the philosophical and moral currents that underpin historical movements. The characters navigate a landscape of ideological struggle, embodying the philosophical dilemmas of their era. This interplay serves as a conduit for exploring the intricate connections between personal convictions and the broader strokes of history. In doing so, the novel not only recounts a historical trajectory but also challenges readers to reflect on the complex interplay between ideology and history, thereby enriching the discourse surrounding resistance and identity.

Through the lens of the son of the refugee camp; Ahmad, the narrative unfolds as a poignant exploration of identity amidst the ruins of colonial violence and displacement. In the confines of the refugee camp, where the specter of his father—a vanished resistance fighter—haunts every shadow, Ahmad grapples with the heavy legacy of loss. His father's absence is not merely a personal tragedy; it epitomizes the broader erasure of agency that countless individuals endure in the wake of systemic oppression. In these harrowing circumstances, Ahmad's world is imbued with a sense of fragmentation, reflecting Frantz Fanon's insights into the psychological toll of colonialism on the individual psyche.

As he navigates the harsh realities of camp life, characterized by poverty and the suffocating weight of cultural expectations, Ahmad's observations reveal a society grappling with its own fractured identity. His mother's fierce dedication to upholding communal honor, particularly regarding the dignity of daughters, underscores the tensions inherent in cultural survival. This

strict adherence to tradition serves as both a protective mechanism and a burden, illustrating how deeply rooted societal norms can shape personal experiences within a colonial context.

Yet, amidst this struggle for identity, moments of solace arise through Ahmad's connection with his grandfather. Their shared prayers and communal gatherings at the mosque become sanctuaries of resistance, embodying Homi K. Bhabha's notion of hybridity. In these sacred spaces, where cultural practices intertwine with spiritual resilience, Ahmad discovers a sense of belonging that transcends the pervasive despair of his surroundings. It is here that the narrative subverts dominant colonial discourses, reclaiming agency and dignity in the face of relentless adversity.

Moreover, the story resonates with Edward Said's critique of Orientalism, as it challenges reductive portrayals of Palestinian refugees within Western narratives. Through Ahmad's intimate experiences, the novel defies simplistic stereotypes, illuminating the complexities of human dignity and resilience that persist against the backdrop of suffering. In this richly woven tapestry, Ahmad's journey serves as a microcosm of the broader postcolonial struggle, articulating the indomitable spirit of those who dare to reclaim their narrative from the shadows of colonial history.

Al-Shawk wa'l Qurunful critically examines the Palestinians' complex journey of transforming defeat into a hard-won sense of pride, particularly in the aftermath of the 1970 Battle of Karama, where they successfully repelled the Israeli army. This moment of euphoria is starkly juxtaposed with the pervasive frustration and despair that engulfed Gaza and the West Bank, following a series of disheartening events: the violent clash of Black September with the Jordanians, Egypt's controversial peace agreement with Israel in 1979, the forced exile of resistance fighters from Lebanon after the Israeli invasion in 1982, and the disillusioning Oslo Accords, which many Palestinians perceived as a capitulation rather than a step toward their aspirations for liberation.

These setbacks did not extinguish the Palestinians' resolve; rather, they ignited a fervent determination to keep the struggle alive. Operating with meager resources, they engaged in acts of defiance against occupying forces—wounding or capturing soldiers in an effort to negotiate the release of their comrades held in Israeli prisons. This relentless pursuit of agency highlights the resilience of a people caught in the web of occupation, yet also raises critical questions about the efficacy of their strategies and the implications of ongoing resistance amid shifting political landscapes. The novel aligns with what Said (2001) asserts for Palestinians who have fight and engage in a relentless struggle to reclaim their narrative, to counter the erasure of their history and memory by the dominant Zionist discourse. He concludes, "the greatest battle Palestinians have waged as a people has been over the right to a remembered presence and, with that presence, the right to possess and reclaim a collective historical reality" (p.184).

Conclusion:

Palestinian Fiction: Fractured Destinies versus persistent Identities

[C]ritique may not know the outcomes it wants in advance, but it is, nonetheless, in pursuit of a more truthful truth. (p.x)

—Gandhi, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction* (2019), p.x

By summoning the spectral presence of colonial oppression, this study aims to dismantle the dominant narratives that have marginalized the Palestinian struggle. This analysis seeks to expose the biases that have obscured the Palestinian reality, reorienting the Palestinian fictional trajectory and demanding a re-examination of the historical record. By re-narrating the Nakba, this study aims to challenge the oppressive silence that has enveloped the Palestinian experience, offering a counter-narrative that centers Palestinian voices and reclaims their agency asserting their rightful claim to liberation and self-determination. *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful* are powerful narratives that imbued with the raw power of lived experience, challenge dominant narratives and subvert colonial discourse.

This paper repositions contemporary Palestinian fiction within the framework of the Nakba, not only as a historical event but as a dynamic discourse of cultural activism and resistance. The study moves beyond common postcolonial themes of exile and identity to explore deeper political aesthetics around nostalgia, resistance, and trauma. Focusing on two novels, it examines narrative strategies—such as nostalgia and testimonial narration—that shape the Nakba's representation as a site of contested memory.

This research theorizes Palestinian memory as a collaborative and multi-faceted act of witnessing. It calls for a reexamination of Palestine as a colonized landscape within a postcolonial framework, urging for a critical and reflective approach to Palestinian cultural expression. Through a postcolonial lens, we witness Palestinian writers subvert colonial discourse and reclaim their cultural heritage. Nostalgia, a complex and ambivalent force, simultaneously anchors Palestinians to their past and holding back any prosecutions of the colonized part for identity erasure. As Palestinian writers navigate the labyrinthine complexities of identity, memory, and belonging, they offer a powerful critique of the Israeli occupation and its devastating impact on Palestinian society.

These novels foreground the trope of Palestinian rootedness, recreating the idealized image of a harmonious society to counter the Zionist colonial project. By exploring these poetics of rootedness and memory, this study positions such novels a pivotal force of resistance towards the road of liberation. However, this analysis is limited by its focus on *Mornings in Jenin* and *Al-Shawk wa'l Qurunful*. Further exploration of works by Palestinian authors such as Ibtisam Azem, Ghassan Kanafani, Rabai Al-Madhoun, Elias Khoury – and more - could expand the scope of this study and reveal additional dimensions of the Palestinian literary landscape.

The ongoing ısraeli occupation continues to shape the palestinian experience, forcing palestinians to navigate a complex landscape of violence, displacement, and dispossession. Palestinian literature, however, persists as a beacon of hope, a testament to the resilience of the human spirit. This research reimagines postcolonial studies, expanding its scope to encompass new geographies and activist discourses. By dwelling on the wounds of the past, such fictional texts guard against historical amnesia and inspire future generations to continue the fight for justice and liberation.

References

Abulhawa, S. (2010) Mornings in Jenin. New York: Bloomsbury.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2007) Post-Colonial Studies: The Key Concepts. 2nd edn. London: Routledge.

Ball, A. (2012) Palestinian Literature and Film in Postcolonial Feminist Perspective. London: Routledge.

Baroud, R. (2003) Searching Jenin: Eyewitness Accounts of the Israeli Invasion 2002. Seattle: Cune Press.

Bhabha, H. K. (2004) The Location of Culture. London: Routledge.

Boehmer, E. (2006). Postcolonialism. In P. Waugh (Ed.), Literary theory and criticism (pp. 340-361). Oxford.

Boym, S. (2001) The Future of Nostalgia. New York: Basic Books.

Fanon, F. (1963) The Wretched of the Earth. New York: Grove Press.

Gandhi, L. (2019) Postcolonial Theory: A Critical Introduction. 2nd edn. New York: Columbia University Press.

Gregory, D. (2004) The Colonial Present: Afghanistan, Palestine, Iraq. Malden, MA: Wiley Blackwell Publishers.

Loomba, A. (2015) Colonialism/Postcolonialism. 2nd edn. London: Routledge.

Masalha, N. (2012) The Palestinian Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory. London: Zed Books.

Moore-Gilbert, Bart. "Palestine, Postcolonialism and Pessoptimism: Palestine and Postcolonial Studies." Interventions, vol. 20, no. 1, 2016, pp. 7-40. doi:10.1080/1369801X.2016.1156555. (Accessed: 10 October 2024).

Piterberg, G. (2001) 'Erasures', New Left Review, 10, pp.31-46. [Online]. Available at: https://newleftreview.org/issues/II10/articles/gabriel-piterberg-erasing-the palestinians (Accessed: 10 October 2024).

Said, E. W. (1983) The World, the Text and the Critic. Cambridge & Massachusett: Harvard University Press.

Said, E. W. & Mohr, J. (1986) After the Last Sky: Palestinian Lives. New York: Colombia University Press.

Said, Edward W. *The Question of Palestine*. Vintage, 1992.

Said, E. W. (1994) Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1994) Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1994) The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self determination, 1969-1994. New York: Vintage.

Said, E. W. (1994) The Politics of Dispossession: The Struggle for Palestinian Self determination, 1969-1994. New York: Vintage.

Said, E. W. (2001) 'After Mahfouz', in Reflections on Exile. London: Granta Books, pp.317 26.

Said, E. W. (2001) *Reflections on Exile*. London: Granta Books.

Said, E. W. (2003) *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Sinwar, Yahya (2004). *Al-Shawk wa'l Qurunful, The Thorn and the Carnation*. Algiers: TASQ Company.

Spivak, G. C. (1988) *'Can the Subaltern Speak?'*, in Nelson, C. & Grossberg, L. (eds.) Marxism and the Interpretation of Culture. London: Macmillan Education, pp.271 313.

Vázquez, J. S. F. (2002). *Recharting the Geography of Genre: Ben Okri's The Famished Road as a Postcolonial Bildungsroman.* The Journal of Commonwealth Literature, 37(2), 85-106. https://doi.org/10.1177/002198940203700207 (Accessed: 14 October 2024).

Walder, D. (2011) Postcolonial Nostalgias: Writing, Representation and Memory. London: Routledge.

Williams, P. (2010) *'Outlines of a Better World: Rerouting Postcolonialism'*, in Wilson, J., Şandru, C. & Welsh, S. L. (eds.) Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium. London: Routledge, pp.86-96.

التواصل اللغوي بين العربية والفارسية مظاهر تأثير العربية في الفارسية انموذجاً

عبد الكريم جرادات
أستاذ اللغة الفارسية وآدابها
جامعة آل البيت/ الأردن

Doi: 10.5281/zenodo.14252064

الملخص

بالرغم من انتماء اللغة الفارسيّة إلى الأصل الهندو-أوربي إلا أنها نتاج اندماج وثيق باللغة العربية، أهم لغات الدوحة الساميّة؛ فقد شكلت اللغة العربية المصدر الرئيس في إثراء لغات العالم الإسلامية وبخاصة اللغة الفارسيّة، التي تُعدُّ ثاني أكبر لغة إسلامية بعد العربية والأكثر ارتباطا بها. والعلاقة بين اللغتين قديمة وتاريخية بحكم التجاور والعلاقات التي ربطت دولة الفُرس القديمة مع الجزيرة العربية وبقية المشرق العربي. وبعد الفتح الإسلامي لإيران (21هـ، 642م) توثقت تلك العلاقة وتواشجت أكثر، ودخل كثير من الألفاظ العربية والمصطلحات الدينية إلى اللغة الفارسية، مثلما دخلتْها الحروفُ العربية جميعها من ألفها إلى يائها. وأصبحت اللغة العربية هي لغة العلم والكتابة في إيران وأخذت اللغة الفهلوية الساسانية تتلاشى وتَخْبو على مدى أربعة قرون حتى حلّت مكانها اللغة الفارسية الحديثة (الدّرِيّة) في القرن الخامس الهجري المتأثرة بالعربية، فتوجّه الفُرس إلى الكتابة باللغة الجديدة إلى جانب العربية، وأقبلوا على تقليد العرب في أدبهم بكل تفاصيله؛ فظهرت الدواوين الشعرية والمؤلفات النثرية معتمدة اعتماداً كبيراً على اللغة العربية وآدابها وعلى الثقافة الإسلامية، وتعددت مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية الحديثة.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ هذا البحث سوف يَتغيّا عرضَ نماذج لهذه المظاهر، من خلال تقسيمه إلى أربعة مباحث ومقدمة وخاتمة. أمّا المبحث الأول فيتناول أثر العربية وآدابها في ظهور الشعر الفارسي. ثم يأتي المبحث الثاني مخصَّصاً لأثر اللفظة العربية في توليد التركيبات اللغوية الفارسية. في حين أنّ المبحث الثالث سيَضطلع بالتطرق إلى أثر الأمثال العربية في إثراء الأدب الفارسي. والمبحث الرابع يَتعرّض لدور الترجمة في حفظ التراث الفارسي القديم.

المقدمة

لم تكن اللغة العربية قبل خروجها من موطنها تُعَلَّم بشكل منظم في كتاتيب ومدارس خاصة بهذا الغرض، وكان العرب يعتمدون على الحفظ والنقل عوضاً عن الكتابة والتعليم والتعلم. لكنْ مع دخول الإسلام إلى إيران وإقبال الإيرانيين على تعلم اللغة العربية؛ للتفقه بأمور دينهم الجديد، أصبحت هناك حاجة ماسة إلى كتاتيب ومدارس تُعْنى بتعليم العربية. فكان أنْ بدأت مرحلة جديدة من مراحل اللغة العربية، إذ لم تَعُدْ لغةَ العرب وحدهم، بل لغة أمستْ لغة العالم الإسلامي بأسره. وأقبل الفرس على تعلم العربية وعلى تأسيس المدارس لتعليمها على أصولها اعتماداً على قواعدها اللغوية، التي لم يهتم العرب بتدوينها لعدم حاجتهم بها؛ فهي موجودة بالفطرة لديهم ومستخدمة في كلامهم، أما مع دخول الفرس إلى الإسلام وتوجههم إلى تعلُّم لغة دينهم الجديد فكان لا بدّ لهم بداية من تعلم قواعدها من صرف ونحو واشتقاق؛ لا لشيء إلا ليُدركوا إدراكاً صحيحاً معنى المفاهيم الدينية بدقائقها اللغوية والبيانية، فبادر العلماء الفرس "إلى جمع وتدوين الكلمات العربية والبحث

في العلوم اللغوية والصرفية والنحوية والبلاغية وتأليف وتدوين الرسائل في هذه العلوم "[1]. وتطور اهتمام الفرس بالعربية ولم يعد دافع الدين وحده هو الغرض من تعلمها، فظهر بعض من علماء الفرس من كانت مؤلفاتهم في شتى العلوم باللغة العربية، ولا تجد لهم مؤلف واحد بالفارسية مع قدرتهم العالية في الكتابة بها، كالرازي في القرن الثالث الهجري، والطبري في القرن الرابع، وأبي علي مسكويه والثعالبي في القرن الخامس.

ومنهم من كانت معظم مؤلفاته بالعربية والقليل منها بالفارسية، كأبي ريحان البيروني الذي لم يؤلف في الفارسية إلا كتاباً واحداً، هو "التفهيم لأوائل صناعة التنجيم" في القرن الثالث الهجري. ومنهم من ألف أثره باللغتين أو ترجم أثره إلى الفارسية بعد أن كتبه بالعربية؛ كأبي حامد الغزالي الذي ترجم ملخصاً لكتابه "إحياء علوم الدين" وسماه "كيمياء السعادة". ولا شك أن تفنن الفرس في التأليف بالعربية وإبداعهم على مدى خمسة قرون، وتفوقهم في البلاغة الكتابية في شتى فنون المعرفة، من فقه وحديث ولغة وأدب وتاريخ وطب وفلسفة، ما هو إلا دليل على حب وتعلق جلّهم بالدين الإسلامي وباللغة العربية وآدابها وثقافتها. ولم يكن عامل الدين دافع الفرس الوحيد في اهتمامهم بالعربية وبذل قصارى جهدهم في تعلمها وتعليمها، بل لقد اجتمعت عوامل عدة دفعت علماء الفرس وأدباءهم إلى تعلمها وكتابة آثارهم بها، وإدخال علومها وآدابها ومفرداتها إلى لغتهم، من أهمها:

– بقاء اللغة الفهلوية الساسانية لأكثر من قرنين من الزمان مهملة متروكة بعد الفتح الإسلامي، واقتصار استخدامها على عوام الناس ورجال الدين الزردشتيين، وضياع أو تلف كتبها بيد الفاتحين العرب أو بيد الفرس أنفسهم؛ لاعتقادهم بأنها شرك وكفر ولا يجوز اقتناؤها أو قراءتها، فبرزت العربية لقرنين من الزمان كلغة بديلة عن اللغة الفهلوية المتروكة، وأصبحت لغة الكتابة والتأليف.

– صعوبة الخط الفهلوي الذي كانت لبعض أحرفه عدة أصوات، فكتبوا لغتهم المتأثرة بالعربية بالخط العربي لسهولته، مما ساعد على تطور القراءة والكتابة عند الفرس.

– ثراء اللغة العربية بالمفردات و وساعة دلالتها وقدرتها على التعبير عن الأفكار الجديدة التي تبناها الفرس بعد دخولهم الإسلام، مما أدى إلى دخول عدد لا حصر له من الكلمات العربية إلى اللغة الفارسية.

– سهولة الكلمات العربية مقارنة بما يقابلها في الفارسية، وعدم وجود مقابل لبعض الكلمات العربية في الفارسية مثل المصطلحات الدينية.

– تفاخر وتباهي العلماء والأدباء والشعراء الفرس بالكتابة بالعربية، وإدخال كلمات عربية جديدة غير شائعة إلى اللغة الفارسية.

– اعتقاد الفرس في القرون الهجرية الأولى بحرمة ترجمة القرآن الكريم وقراءته بلغة غير العربية، فعندما أراد الأمير منصور ابن نوح الساماني ترجمة تفسير الطبري في عام (352 هـ) "جمع علماء ما وراء النهر واستفتاهم في ترجمة تفسير القرآن فأفتوه بذلك"[2].

– كان لتسنم المناصب في الدولة العباسية دور كبير في الإقبال على تعلم العربية والتبحر في أدبها وصرفها ونحوها وفنون الكتابة بها، فكان من الفرس الحجّاب والكتّاب والولاة، وتَبوّأ الكثير منهم الوزارة كابن العميد المتوفى 359 هـ. وصاحب بن عباد 385 هـ. وكان لعلماء الفرس دور كبير في نشر العربية من خلال حثهم وتشجيعهم على تعلمها، ومن هذا ما جاء في نصيحة عبد الحميد الكاتب، للكتّاب أن "نافِسوا معشر الكتاب في صنوف العلم والأدب، وتفقهوا في الدين، وابدؤوا بعِلم كتاب الله عز وجل والفرائض، ثم العربية؛ فإنها ثِقَاف ألسنتكم"[3].

---

[1] . محمدي ملايري، محمد، ادب واخلاق در إيران پيش از اسلام، تهران، توس، 1380، ص21.
[2] . يغمايي، حبيب، ترجمة وتفسير طبرى، ج1، دانشگاه تهران، ص 5.
[3] . ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج ٤، ص 137.

– تشجيع الولاة في بلاد فارس، شعراء الفرس وكتّابهم على تعلم اللغة العربية ونظم أشعارهم وتدوين مؤلفاتهم بها، من خلال الإنعام عليهم بالهبات والعطايا، وكان منهم من يحارب الكتب الفارسية؛ ففي مطلع القرن الثالث "جاء شخص إلى عبد الله بن طاهر أمير خراسان وأهداه كتاباً، فسأله عبد الله بن طاهر أي كتاب هذا؟! فقال هذه قصة وامق والعذراء، وهي حكاية صنفها الحكماء لكسرى أنوشروان، فقال الأمير: نحن قوم نقرأ القرآن والحديث ولا حاجة لنا بغيرهما، وما لنا ولهذه الكتب التي ألفها المجوس؟ ثم أمر بأن يلقى الكتاب في الماء، وحرق كل كتاب في ولايته بلغة المجوس"[4].

– التسلط السياسي للعرب في إيران تبعه تسلط للغة العربية، وكما يذكر ابن خلدون فإنّ "لغة الشعوب الغالبة هي التي تسود الأمم المغلوبة؛ لذلك كانت لغات الأمصار الإسلامية كلها بالمشرق والمغرب لهذا العهد عربية"[5]. وكان من المحقق أن تحافظ اللغة العربية على وجودها بالرغم من نشوء الدويلات الفارسية، وأن تحتفظ بمكانتها كلغة للعلم والكتابة لولا دخول المغول إلى إيران في القرن السابع ثم انفصال إيران مدةً طويلة عن الدول الناطقة بالعربية، وفقدان الارتباط معها الذي بدأ منذ القرون الإسلامية الأولى. وفي النتيجة أدى هذا الانفصال إلى كساد التأليف باللغة العربية ورواجه باللغة الفارسية.

– إنّ أمر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في تعريب الدواوين أجبر الإيرانيين على تعلم العربية ليتمكنوا من المشاركة في إدارة الدولة.

– وسعة اللغة العربية مقارنة باللغة الفارسية، وطبيعة العربية الاشتقاقية في صياغة وإبداع الاصطلاحات والتعابير الفنية والعلمية، شجع الإيرانيين على تدوين مؤلفاتهم بالعربية.

– كانت اللغة الفهلوية تتكئ على الدولة المركزية الساسانية وعلى الديانة الزرادشتية. ومع دخول الإسلام انتهت الدولة، وانحسرت اللغة بانحسار الديانة واضمحلالها، مما دفع الفرس إلى تعلم العربية.

– إن تدوين الإيرانيين إنتاجهم العلمي والأدبي بالعربية، بوصفها اللغة الرسمية والعلمية في القرون الهجرية الأولى، شَجّع كل من يريد من الفرس على الاطلاع على تلك العلوم والاستفادة منها أنْ يَتعلم العربية.

– كانت الأمة الفارسية بحاجة إلى تعلم اللغة العربية لإقامة علاقات مع الفاتحين العرب والتواصل معهم؛ بغرض المحافظة على مصالحهم.

– بما أنّ اللغة العربية هي لغة الحكم في الدولة الإسلامية الجديدة في بلاد فارس، كان واجباً على كل من يرغب في الدخول في الجهاز الإداري أنْ يتعلم العربية ليَتقرّب ممن هم في سدة الحكم ويَتسنّم المناصب.

– كان الشعراء والأدباء الفرس يتباهون ويتفاخرون بمعرفتهم العربيةَ، وكانوا يَعدّون أنفسهم من طبقة اجتماعية أسمى من طبقة أبناء جلدتهم ممن يجهلون العربية. وليس أدلَّ على ذلك من هذا البيت للشاعر منوچهري:

من بسى ديوان شعر تازيان دارم ز بر
تو ندانى خواندن ألا هبي بصحنك فاصبحين[6]

" أنا الذي أحفظ دواوين شعر العرب
وأنت ليس بوسعك قراءة ألا هبي بصحنك فاصبحينا".

– وجدتِ النخبة من الفرس في العربية عمقاً معنوياً وأفقاً ملائماً للإبداع مقارنة بلغتهم، فإذا هم يُقْبلون على تعلمها، ويَتّخذونها وسيلة وأداة لكتابة آثارهم بها.

[4] . عنصرى، وامق وعذرا، تصحيح حسن ذو الفقاري، نشر چشمه، 1392، تهران، ص13.
[5] . ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تونس، 1984 م، ص 457.
[6] . دامغانى، منوچهرى، ديوان اشعار، به اهتمام سيد محمد دبير سياقى، انتشارات زوار، 1384، تهران، ص91.

– كان الفرس أمام تحدي إثبات الذات في ظل حكومة عربية، فلجؤوا إلى منافسة العرب في علوم العربية وآدابها.

- من حيث إنّ اللغة العربية كانت اللغة العلمية في جميع أقطار العالم الإسلامي وإيران منها، لم يكن من الميسر أن يَحظى علماء الفرس بشهرة داخل بلدهم أو خارجه إلا بتعلم العربية وعلومها والكتابة بها.

- تقسيم الشعب الفارسي إلى طبقات في الإمبراطورية الساسانية وحرمان الطبقات الدنيا منها من التعليم، ورسوخ هذا الأمر في أذهان الأبناء والأحفاد، فكانت العربية بالنسبة لهم كأنها اللقمة السائغة في فم الجائع، أو كالماء الزلال القَرَاح في حلق الظمآن.

-كان على عدد كبير من الشعراء الإيرانيين كسبُ ودِّ الولاة العرب بمدائحهم، ولم يكن هذا ليتحقق إلا إذا كانت هذه المدائح بالعربية.

- من دوافع بعض الأدباء والشعراء الإيرانيين في تعلم العربية إبرازُ هويتهم الإيرانية والدفاع عنها أمام الآخر العربي، "فكانوا يتفاخرون بنسبهم الفارسي. وآثارُهم الشعرية والنثرية مليئة بالمضامين والموضوعات المرتبطة بالثقافة الفارسية"[7].

- قداسة اللغة العربية عند الفرس، ونفورهم من اللغة الفهلوية لارتباطها بالديانة الزردشتية.

- أن اللغة العربية محفوظة بحفظ القرآن، لذلك لجأ الفرس إلى التأليف بالعربية لتبقى آثارهم محفوظة وخالدة.

مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية الحديثة وآدابها:

1) أثر العربية وآدابها في ظهور الشعر الفارسي

مع استحكام قدرة العباسيين في الحكم توطدت العلاقة بين العرب والفرس وخاصة في عاصمة الخلافة الإسلامية بغداد، وبدأت مرحلة جديدة تمكن الفرس فيها في أواخر القرن الثالث الهجري، ولا سيما بعد ظهور الدويلات القومية الفارسية، من الاهتمام بلغتهم القائمة على العربية، فبدأت اللغة الفارسية الحديثة بالتشكل، والانتشار في بلاد فارس، وأخذ الفرس ينظمون أشعارهم بتلك اللغة، بيد أن العربية حافظت على مكانتها عندهم بوصفها لغةً للدين والعلم.

ولم يكن هناك وجود واقعي للشعر الفارسي قبل دخول العرب إلى بلاد فارس[8]، إلا أنه وبعد انتشار الإسلام ولغته في تلك البلاد وتلاشي اللغة الفهلوية وظهور اللغة الفارسية الحديثة، دخلت المفاهيم والمضامين والصور الشعرية وجميع الصناعات والمحسنات اللفظية العربية إلى الشعر الفارسي، وراجت القوالب الشعرية من قصيدة وغزل وقطعة وغيرها عند الفرس تقليداً للشعر العربي، و "سادت في الشعر الفارسي منذ نهاية القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الرابع "[9]. ويتفق الباحثون في إيران على أن الشعر الفارسي بدأ بتشجيع من الأمير يعقوب بن ليث الصفار (254-290هـ) عندما مدحه أحد شعراء الفرس باللغة العربية، وكان جاهلاً بها، فالتفت قائلا: "لماذا يقال لي ما لا أفهم؟". فتشجع الشعراء على نظم الشعر وقَرْضِه بالفارسية. وكان أول من نظم قصيدة في مدح الأمير يعقوب باللغة الفارسية هو وزيره الشاعر محمد بن وصيف السكزي[10]، ومن أبياتها:

ای **امیری** که امیران جهان **خاصه وعام** بنده وچاکر و**مولای** وسگ بند و**غلام**
(أيها الأمير! إنّ خاصة أمراء العالم وعامتهم، عبيد لك وأسرى ومَوالٍ وخدام).
ازلی **خطی در لوح** که ملکی بدهیدبه ابی یوسف یعقوب بن اللیث همام
(لقد كتب الله في اللوح منذ الأزل، أن الملك لأبي يوسف يعقوب ابن الليث الهمام).

[7]. صفا، ذبيح الله، تاريخ ادبيات إيران، جلد اول، چاپ پنجم، تهران، امير كبير، 1355، ص190.
[8]. زرين كوب، عبد الحسين، از گذشته ادبى ايران، جاب دوم، تهران، سخن، 1383، ص 35.
[9]. هرمان أنه، تاريخ ادبيات زبان فارسي، ترجمه رضا زاده شفق، بنگاه نشر كتاب، تهران، 1356، ص23.
[10]. صفا، ذبيح الله، 1363، تاريخ ادبيات در ايران، ج1، تهران، فردوسي، 1386، ص 169.

لمن الملک بخواندی تو امیرا به یقین با قلیل الفیه کن زاد در آن لشکر کام
(اقرأ لمن الملك؟ يقيناً هو لك أيها الأمير فلتعش ألف عام قائداً وهو قليل)
وفي قصيدة أخرى لسكزي يقول في أحد أبياتها:
هرچه کردیم بخواهیم دید**سود ندارد ز قضا احتراس**
سنرى ما هو مقدر لنا مَهما اجتهدنافلا فائدة للحذر أمام القدر
يبدو جلياً من أن أول نظم بالفارسية كان تقليدا لقالب القصيدة العربية و وزنها، وكذلك كان متأثرا بالعربية والقرآن والحديث، ففي البيت الأول نلاحظ المفردات العربية: (أمير، الخاصة، العامة، مولا، وغلام)، وفي البيت الثاني نجد إشارة إلى قوله تعالى: (في لوح محفوظ)[11]، وفي البيت الثالث اقتباس من الآية الكريمة: (لمن الملك اليوم لله الواحد القهار)[12]. وفي البيت الرابع تضمين للحديث النبوي "لن ينفع حذر من قدر....."[13]، وهذا أمر طبيعي؛ فقد نشأ معظم شعراء الفرس الكبار على الثقافتين الإسلامية والعربية وتربوا على كبار شعرائها، واستمدوا مضامينهم الشعرية من أدبها، إضافة إلى ثقافتهم الفارسية القديمة، ويقول رشيد الدين الوطواط صاحب الكتاب القيم «حدائق السِّحر في دقائق الشِّعر» إنّ "جميع شعراء الإسلام هم أبناء للمتنبي"[14].
واستفاد شعراء الفرس من جميع مضامين الشعر العربي القديم واستعملوها في أشعارهم من وصف ومدح ورثاء وفخر وخمريات، وتجاوزوا ذلك إلى حد ترجمة الأشعار العربية إلى الفارسية، ومن ذلك ترجمة الشاعر منوچهري لبيت امرئ القيس في وصفه لحصانه:
مِكرٍ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدْبِرٍ معاًكَجُلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ
همچنان سنگی که آن را سیل گرداند ز کوه
گاه زان سو گاه زین سو گه فراز وگاه باز[15]
وترجمة الشاعر قطران لبيت النابغة الذبياني في المديح:
فإنكَ شمسٌ، والملوكُ كواكبٌإذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ
ور چه انجم صد هزار است ویکی هست آفتاب
چون بر آید آفتاب انجم همه پنهان شود[16].
وفي وصف الشاعر لامعي للكأس والخمرة:
زآن می روشن که بینی پیکر خویش اندر او
چون ستانی از کف ساقی ولب بر وی بری
باز نشناسی کز این هر دو کدامین است حال
در یمین توست ساغر یا تو اندر ساغری[17].
وهي ترجمة تكاد تكون حرفية لشعر الصاحب بن عباد في وصف الخمرة:
رقَّ الزجاجُ وَرَقَّت الخمرُ وَتشابها فَتَشاكل الأَمرُ
فَكَأَنَّما خمرٌ وَلا قَدحٌ وَكَأَنَّما قَدحٌ وَلا خمرُ

[11] . القرآن الكريم، سورة البروج، الآية 22.
[12] . القرآن الكريم، سورة غافر، الآية 16.
[13] . فروزانفر، بديع الزمان، احاديث مثنوى، تهران، أمير كبير، 1347، ص 9.
[14] . سمرقندي، دولت شاه، تذكرة الشعر، ليدن، 1318، ص 24.
[15] . دامغانى، منوچهرى، ديوان اشعار، به اهتمام سيد محمد دبير سياقى، انتشارات زوار، 1384، تهران، ص85.
[16] . دود بوتا، تاثير شعر عربى بر تكامل شعر فارسى، ترجمه: سيروس شميسا، تهران، 1382، ص 84.
[17] . لامعى، گرگانى، ديوان اشعار، به اهتمام محمد دبير سياقى، انتشارات تيسا، تهران، 1394، ص 103.

وننقل هنا رأي الدكتور حسين علي محفوظ في شعر سعدي الشيرازي. فيقول: "إنّ سعدي قرأ القرآن، فاقتفى أثره، واتبع نوره، واقتبس منه. ووعى الحديث فاقتدى بهداه، واستعان بألفاظه، وانتزع معانيه، وتتبع الأمثال القديمة، والحكم المأثورة فنقلها على لسانه، وأبرزها في معرض لغته، وروى الشعر العربي، فحذا حذوه وترجم معانيه، وأغار على أخيلته، والتقط تشبيهاته، واستعار تمثيله، وألم بتصوراته، واستمد من تخيلاته"[18].

وهذا الكلام في الحقيقة ينطبق على جميع شعراء الفرس، فمن المحال أن تجد أحدهم لا يتقن العربية وعلومها، ولم يرتكز في شعره على القرآن والحديث وعلى علوم العربية وعناصر ثقافتها.

وللألفاظ العربية دور كبير في إقامة القافية في الشعر الفارسي، ومثال ذلك قوافي غزليات حافظ الشيرازي في القرن الثامن الهجري، والذي لقب بحافظ؛ لحفظه القرآن الكريم عن ظهر قلب، وهو من الشعراء الذين يتضح في شعرهم الأثر العربي والإسلامي، كغيره من شعراء الفرس، وقد تمثل الأثر العربي في شعره بصور عدة منها النظم باللغة العربية، فقد مال كثير من شعراء الفرس إلى النظم باللغة العربية وظهرت منهم طبقة عرفت بذوي اللسانين لأنهم كانوا يؤلفون وينشدون باللغتين ويتنقلون بينهما بسهولة. وقد زاد نشاط هؤلاء في القرن السادس وما بعده، وأدخلوا إلى أشعارهم أشطراً أو أبياتاً عربية سُمّيت بالملمعات، كهذين البيتين الملمعين لحافظ الشيرازي:

ألا يا أيها الساقي أدر كاساً وناولها
كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها
(ألا يا أيها الساقي أدر كاساً وناولها، فالعشق يبدو أوله سهل، لا يلبث حتى تكثر مشاكله).
حضورى گر همى خواهى از او غايب مشو حافظ
متى ما تلقَ من تهوى دع الدنيا وأهملها[19].
(إن كنت تريد الحضور فلا تغب عنه يا "حافظ" [20]
متى ما تلقَ مَن تهوى دع الدنيا وأهملها).

أما تأثر الشاعر بالقرآن الكريم فهو جليّ؛ فقد حفظ القرآن الكريم في مرحلة مبكرة من حياته واشتغل بتدريسه وتفسيره؛ لذلك نجد أنّ أثر اللغة القرآنية حاضر في شعره من خلال اقتباساته المباشرة وغير المباشرة من القرآن الكريم، إضافة إلى تأثره ببلاغته وأسلوبه وألفاظه.

واختار حافظ الشيرازي قالب الغزل لأشعاره؛ فبعدما كان الغزل في الشعر العربي استهلالاً لابدّ منه في القصيدة، أصبح الغزل لدى شعراء الفرس ضرباً من ضروب الشعر ذي ملامح خاصة ومواصفات محددة، وتغير معناه فأصبح يطلق على المنظومة الشعرية التي لا يقل عدد أبياتها عن خمسة ولا يتجاوز الأربعة عشر بيتاً، وهي تكون متعددة الأغراض ليست محصورة بالحب والتغزل فقط، ويشترط في أبيات الغزل الفارسي أن تكون على قافية واحدة مع ضرورة أن يحمل صدر البيت الأول القافية نفسها.

إن التقيد بالقافية في قالب الغزل في الشعر الفارسي أدى إلى حصر أبياته، وهذا على خلاف النظم المزدوج "المثنوي" الفارسي، وهو النظم الذي يُقَفّي فيه الشاعر شطرَي البيت، ويتحرر من وحدة القافية في القصيدة، وهو من أسهل أنواع الشعر ولا صعوبة في استحضار قافيته، وهذا ما يفسر نظم شعراء الفرس لأكثر من ستين ألف بيت مثل الفردوسي وجلال الدين الرومي معتمدين على شعر المزدوج الذي لا تتساوى فيه القوافي.

إذاً، لقد اختار الشاعر حافظ الشيرازي القالب الأصعب؛ وهو قالب الغزل الذي ورث قالب القصيدة في الشعر الفارسي المستمد من قالب القصيدة العربية، غير أن همة الشعراء العرب قد تكون أسهل بكثير في هذا القالب لوفرة كلمات القافية في العربية، أما في اللغة

[18]. محفوظ، حسين علي، المتنبي وسعدي، مطبعة حيدري، طهران، 1377، ص63.
[19]. حافظ شيرازى، غزليات، غزل يكم.
[20]. الشواربي، إبراهيم، ترجمة غزليات حافظ الشيرازي، الغزل رقم 1.

الفارسية فالخيارات محدودة وأحياناً كثيرة مفقودة، لذلك يمكننا القول إنّه لو لم تدخل الكلمات العربية إلى اللغة الفارسية لما كان هناك شعر فارسي بقالب القصيدة والغزل، ولو كان فسيكون ضعيفاً ومحدوداً. وما اخترت دراسة الشاعر حافظ الشيرازي إلّا لأنّه كان معتدلاً ومنصفاً في استخدامه الكلمات العربية في قوافي غزلياته، ومتجنباً لأي شكل من الإفراط والتفريط، وهذا ما يعلل عدم عدّه من الشعراء المتعربين والمتأثرين أيما تأثير باللغة العربية، كالشاعر "منوچهري" وناصر خسرو في القرن الخامس الهجري، كما أنه لم يُتهم أيضاً بالتعصب للغته وبندرة الكلمات العربية في شعره، كالفردوسي. ولو كان من الذين غالوا باستخدام الكلمات العربية في شعره لكان الأمر بمنزلة هدم للغة الفارسية وليس إثراء لها؛ ولكان أيضاً سبباً في تكريه الفرس بالعربية؛ لذلك لا نجد اليوم أحداً يجرؤ على اتهام حافظ بالإفراط في استخدام الكلمات العربية، بل تلقى أشعاره التقدير والاحترام من فئات المجتمع كافة، وهي حجة على كل من ينادي بإخراج الكلمات العربية من اللغة الفارسية لقوة حضورها لفظاً ومعنًى في شعر حافظ.

والقارئ لغزليات حافظ يشعر بأن كلمات القافية العربية منسجمة انسجاماً تاماً مع الكلمات الفارسية وكأنها لغة واحدة، فلم يستخدم كلمات عربية لضرورة القافية والوزن كما فعل كثير من شعراء الفرس الذين كانوا يقحمون الكلمات العربية في غير مكانها؛ لوزنها وتناسب حروف القافية فيها. ولم يرجح الشاعر في استخدامه للكلمات العربية اللفظ على حساب المعنى أو العكس، بل جاءت كلمة القافية العربية في غزلياته مكتملة المعنى واللفظ، كهذين البيتين:

مقام امن و می بی غش و رفیق شفیق گرت مدام میسر شود زهی توفیق

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده ام تحقیق[21]

(لقد آن أوان الأمن والخمر الصافية والرفيق الشفيق، فإذا تيسرت لك الكأس القانية فما أبدع التوفيق...!!)

(فلقد رأيت أمور الدنيا هباء في هباء، فأعملت الفكر في هذه المسألة الدقيقة وأطلت التحقيق.[22])

ولم يلزم الشاعر نفسه بما لا يلزم لإقامة القافية؛ فلم يُدخل كلمات عربية جديدة لضرورة القافية بل التزم بما هو شائع بالرغم من تبحره بالعربية، فهو القائل:

اگر چه عرض هنر پیش یار بی ادبیست

زبان خموش ولیکن دهان پر از عربیست[23]

(ليس من الأدب إظهار الفضل أمام الحبيب. ولهذا فلساني صامت ولكن فمي مليء ببلاغة العرب.)

وأظهرت إحصائية الدراسة أن من بين غزليات حافظ الشيرازي الـ 495 غزلية، 46 غزليةً جاءت قوافيها بكلمات عربية خالصة، و87 غزلية جاءت قوافيها بكلمات فارسية خالصة، وأما تبقى من قوافي الغزليات فكانت مزيجا من الكلمات العربية والفارسية.

وكان حفظ الشاعر للقرآن وتأثره به من المسوغات التي أدت إلى استخدام الكلمات العربية في قوافي شعره وهي كثيرة، منها: سقيم، نعيم، عظيم، رميم، قديم، سبأ، أنعام، نهار، بصر، صمد، بيان، بيضاء، غافل، باطل، كوثر، رمضان، غيب، ريب، شعيب، عدن، طوفان، ثمود، خلود، داود، سجود، حجاب، قدر، حور، غفور، نور، شراب، شهاب، سلطان، مطاع.

[21] . غزليات حافظ شيرازى، شماره ى غزل 298.
[22] . الشواربى، إبراهيم، ترجمة غزليات حافظ الشيرازي، غزل رقم 298.
[23] . غزليات حافظ شيرازى، شماره ى غزل 64.

وكان لكلمات القافية العربية دورٌ كبيرٌ في تحقيق وحدة الموضوع في الغزل الواحد، ومن الأمثلة على ذلك حديثه في الغزلية رقم 251 عن الهجر، فجاءت كلمات القافية على النحو التالي: هجر، حجر، زجر، فجر؛ وكأنه يريد القول إنّ الهجر حجر، وزجر للفجر.

واتسمت الكلمات العربية التي استخدمها في قوافي شعره بأنها تسترعي انتباه القارئ إلى سماع البيت وتهيئه لسماع البيت الذي يليه، فضلاً عن أنها شكلت حلقة الاتصال بين الأبيات الشعرية مما حقق تماسكها وتآلفها.

2) أثر اللفظة العربيّة في توليد التركيبات اللغوية الفارسية

المظهر الثاني من مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية، هو: الاستفادة من اللفظة العربيّة في التركيبات اللغوية الفارسيّة، وعلى وجه الخصوص في الفعل المركب الذي أوجدوه لمجاراة اللغة العربية في شموليتها، ولكونه أوسع وأشمل من الفعل البسيط في استيعاب التطور اللغوي، لذلك نجد أن أكثر من خمسين بالمئة أو يزيد من الأفعال المركبة في اللغة الفارسية قد دخلت فيها اللفظة العربية، ونجد أن اللفظة العربية التي دخلت الفعل المركب الفارسي كان لها تأثيرا مباشرا في بنية الجملة الفارسية، ومنحتها تكاملاً أكبر من حيث الصرف والنحو.

وإذا ما أردنا تناول الموضوع من الناحية التقابلية بين اللغة العربية والفارسية فإننا سنجد أن اللغة الفارسية ونظام الجملة فيها قد تكامل بعد دخول اللفظة العربية في اللغة الفارسية عموماً وفي فعلها المركب بشكل خاص.

وقد أجريتُ دراسة احصائية للألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية الواردة في "معجم مُعِيْن" للمؤلف الدكتور محمد معين، والذي يقع في ستة أجزاء، ويعدُّ من المعاجم الحديثة الأكثر شيوعاً، وبينت الدراسة أن هناك3027 فعل مركب في اللغة الفارسية، منها 1310 فعل ركب من مصدر عربي وبنسبة 42%، واستفادت الفارسية في صياغة أفعالها المركبة من مختلف أوزان المصادر العربية، كصياغة أفعال مركبة على وزن إفعال:

اسراف كردن، اجراء كردن، اصلاح دادن.

وعلى وزن تفعيل:

تشويق دادن، ترويج كردن، ترغيب كردن.

وعلى وزن تفاعُل:

تفاهم كردن، تجاوز كردن، تراحم كردن.

ووزن اِستِفعال:

استغفار كردن، استقرار گرفتن، استفهام كردن.

وتفعُّل:

تبهر كردن، تمرد كردن.

وافتِعال:

افتتاح يافتن، اتفاق افتادن، افتخار كردن.

و مُفاعلة:

مشاركت كردن، مصادره كردن، مجاهدت كردن.

وكانت نسبة الأفعال الفارسية المركبة من مصدر عربي على وزن تفعيل تقريبا 21%، وعلى وزن إفعال 16%، وعلى وزن افتعال 15%، وعلى وزن مفاعلة 12%، أما ما تبقى من الأفعال فجاءت موزعة على بقية أوزان المصادر العربية.

وقمت كذلك بدراسة إحصائية للألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية. ووجدتها (4295) لفظة، تقريبا، موزعة على الاسم، والاسم المركّب، واسم الفاعل، والاسم المصغر، واسم المفعول، والحال، والحال المركّب، وحرف الربط، وحرف الإضافة، والصفة، والصفة التفضيلية، والصفة الشغلية، والصفة الفاعلية، والصفة المَركَّبة، والصفة المفعولية، والصفة النسبية، وظرف الزمان والمكان، والظرف المركّب، وفي الكناية والمجاز، والجملة الفعلية، وشبه الجملة.

وشكلت الصفة المركّبة الفارسية، المكونة من كلمة عربية، النسبة الأعلى، وبلغ عددها (932) صفة، وبنسبة (21 %) مثل: (قد بلند/ طويل، دل رحم/ صاحب قلب رحيم، كف سفيد/ يد بيضاء، عاشق پيشه/ مَن مهنته العشق، دراز نفس/ صاحب نفس طويل، روشن فكر/ متنور، ساده لوح/ ساذج، شوخ طبع/ فكاهي، حاصل خيز/ خصب).

وكان للاسم العربي النصيب الأكبر في التركيبات اللغوية الفارسيّة، مثل: (مُلك ران/ السلطان، مَلك زاده/ الأمير، ابن الملك).

واستخدمت الألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية من باب المجاز مثل: (غُبارى/ وتعني الحزين، كاسه بازى/ وتعني الحيلة والمكر). واستخدمت بعض الألفاظ العربية ككناية، من مثل: (قلعه دار/ كناية عن الشمس، لاجورد سقف/ كناية عن السماء). ودخلت في اللغة بعض الأسماء العربية كصفات مجازية، وبخاصة في الشعر الفارسي، من قبيل: (قيامت پيكر/ وتعني ذا قيافة جميلة للغاية، وقيامت نگاه/ وتعني ذا نظرة ساحرة)، واستعملت الألفاظ العربية في تركيب اسم الفاعل، مثل: (آب حوض كش/ وتعني مُنظِف حوض الماء، آخرين/ وتعني المفكر بالعواقب، آزادى طلب/ وتعني مناشِد الحرية)، وكذلك في الاسم المركّب وبلغ عددها (590) لفظة عربية، مثل: (آب خضر/ وتعني الدمع، إجاره بندى/ وتعني تعيين الأجر، جعبه رنگ/ وتعني جعبة الألوان)، واستخدمت الألفاظ العربية في تركيب اسم المفعول، مثل: (احرام گرفته/ وتعني المحرم في الحجّ، إسارت زده/ وتعني الأسير، باقى مانده/ وتعني باقٍ، متخلِّف). وكذلك في الحال المركّب، مثل: (ازين جهت/ وتعني لهذا السبب، بر ظاهر/ وتعنى ظاهرياً، در حال/ وتعني حالاً)، وفي التركيب مع حرف الإضافة، مثل: (از لحاظ/ وتعني من باب، از واسطه/ وتعني من خلال، در باب/ وتعني بخصوص)، وكذلك في تركيب الصفة الشغلية، مثل: (صيدكار/ وتعني صيّاد، صيفى كار/ وتعني زارع المحصولات الصيفية، طلاكار/ وتعني مالذهّب). وبلغ عدد الألفاظ العربية في تركيب الصفة الفاعلية - الصفة المُشبهة بالفاعل (523) لفظة، مثل: (طرب آرا/ وتعني مُنظِّم مجالس الطرب، عاجزنواز/ وتعني راعي العجزة، غاليه خور/ وتعني شارب الغالية). وبلغت نسبة الألفاظ العربية في تركيب الصفة المفعولية - الصفة المشبهة باسم المفعول - (171) لفظة، مثل: (تسخيرآميخته/ وتعني مُحتَل، جراحت ديده/ وتعني مجروح، خاطر آزرده/ وتعني مُتأثر). وكانت نسبة الألفاظ العربية في تركيب الصفة النسبية (174) لفظة، مثل: (محترمانه/ نسبة للاحترام، بخارى/ نسبة إلى بخار، حضرتى/ نسبة إلى البلاط والديوان، دنيايى/ نسبة إلى الدنيا).

واستخدمت الألفاظ العربية في تركيب ظرف الزمان والمكان، مثل: (همه جانبه / وتعني شامل، أو من جميع الجوانب، همين ساعت/ وتعني في هذا الوقت). وفي الظرف المركّب، مثل: (اين جانب/ وتعني ضمير الشخص المتكلم "أنا"، در آخر/ وتعني أخيراً، صبحگاه/ وتعني وقت الصباح). واستخدمت اللفظة العربية مع الكلمة الفارسية مجازاً، مثل: (پرحرارت/ وتعني نشيط، جادو نسب/ وتعني سحّار، دكانداری/ وتعني التملُّق والخداع). وبلغت نسبة الألفاظ العربية فيما أطلق عليه الفُرس في لغتهم حاصل مصدر وهو أقرب لاسم المصدر في العربية، (890) لفظة، مثل: (ساعت سازى/ وتعني صناعة الساعات، شرابخورى/ وتعني شرب الخمر، صحرانشينى/ وتعني استيطان الصحراء). وبلغت نسبة الألفاظ العربية المستعملة كناية في اللغة الفارسية (96) لفظة، مثل: (آب حيات/ كناية عن كلام الحبيب، بنفشه خط/ كناية عن المعشوق، زرين كاسه/ كناية عن الشمس). أما الألفاظ الفارسية المُركَّبة من كلمتين عربيتين فكان عددها (202) لفظة، مثل: (آخر زمان، بطور قطع، حالا حالا، قطعه قطعه).

ولوحظ في الاسم المركّب استعمال الاسم الفارسي مع اللفظة العربية للدلالة على معنى جديد مثل: (آب حسرت: {آب} تعني الماء في الفارسيّة/ والمعنى بعد التركيب، الدمع، آب حق/ والمعنى بعد التركيب رحمة الله ... وغيرها من التركيبات).

واستعمل الفرس عدّة ألفاظ عربية بالمعنى نفسه مع السوابق الفارسية، مثل: (بى عصمت، بى عفت/ وتعني غير معصوم، بى انضباط، بى ترتيب/ وتعني غير منظم).

وكشفت الدراسة بأن أقل نسبة لاستخدام اللفظة العربية كان في التركيب اللغوي لشبه الجملة بلفظتين، وهما: (سلامت باشى/ سلمتَ، مبارك باد/ عبارة تُقال للتهنئة والتبريك).

3) أثر الأمثال العربية في إثراء الأدب الفارسي

المظهر الثالث من مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية هو الأمثال، فقد ترجمت الأمثال العربية الى اللغة الفارسية وباتت جزءاً ثابتاً منها، وعمد الأدباء والشعراء إلى تضمينها في مؤلفاتهم؛ لتناسبها مع ثقافتهم العربية والإسلامية الجديدة، ولعدم وجود مرادف لها في أمثالهم، ولضرورة حضورها في نصوصهم إذ إنها تغنيهم عن الكثير من التوضيح، وتقرب الصورة المراد إيصالها للمخاطب، واستخدم الفرس الأمثال العربية بأشكال مختلفة، منها: استخدام الأمثال العربية كما هي وبلغتها مع الأخذ بعين الاعتبار تطبيق قواعد اللفظ والصرف والنحو الفارسية عليها، وأخذت هذه الأمثال من قصص القرآن الكريم والثقافة العربية. ومن أمثلتها: عُمر نوح، عصاى موسى، يد بيضاء، ناقه ى صالح، صبر ايوب، كبش فداء. حاتم طائى، مجنون ليلى. ووجدت أنّ عدد هذا النوع من الأمثال العربية أقل بكثير من عدد الأمثال التي تُرجمت إلى الفارسية، وهي شائعة في اللغتين، ومن الأمثلة عليها:

"آب كه آمد تيمم باطل است"، إذا حضر الماء بطل التيمم.

"از حق تا ناحق چهار انگشت"، بين الصدق والكذب أربعة أصابع.

"رحم كن تا به تو رحم كنند"، إرحم ... تُرحَم.

"اول راه نما بس انگه راه"، الدليل ثم السبيل.

"وقتى روز برآيد، چراغ برود"، إذا طلع الصباحُ بطَل المصباح.

"كس نخوارد پشت من جز ناخن انگشت من"، ما حك ظهري مثل ظفري.

"محلي از اعراب ندارد"، ليس له محل من الإعراب.

"عاقبت جوينده يابنده بود"، من جدّ وجد.

"خشم اولش ديوانگى است وآخرش پشيماني"، أولُ الغضب جنون وآخرُه ندمٌ.

"انتظار كشيدن سختر از مرگ است"، الانتظارُ أشدُّ من الموت.

"مأمور معذور است"، المأمور معذور.

"كاسب كار دوست خداست"، الكاسبُ حبيب الله.

"ريسمان دروغگو كوتاه است"، حبل الكذب قصير.

"دل به دل راه دارد"، القلب يهدي إلى القلب.

"با دو لنگه کفش حنین بازگشت"، رجع بخفي حنين.

"با سم خویش گورش را کند"، بحث عن حتفه بظلفه.

"کارد به استخوان رسید"، بلغ السكين العظم.

وقد يأخذ الشاعر بعض الأمثال العربية بلفظها ويضمّنها أشعاره، كما فعل جلال الدين الرومي في هذا البيت:

مستمع خفتست کوته کن خطاب ای خطیب این نقش کم کن تو برآب[24]

أي: (إنّ المستمع نائم أيّها الخطيب! فأقصر الخطابَ، فما هو إلا **رقم على الماء**)

مأخوذ من المثل العربي: كالراقم في الماء.

وظهرت أمثال عند الفرس تمجد اللغة العربية وتمدحها، ومن تلك الأمثال:

ـــ دستش به عرب وعجم بند شده است[25]. (شُدَّتْ يده بالعرب والعجم)، ويبدو أنّ هذا المثل ظهر في عصر الخلافة العباسية حين كان من يتقن اللغتين من الفرس ويخبر ثقافتيها، ينال رضا الخلفاء العباسيين وهباتهم.

- اشتر بشعر عرب در حالت است وطربگر ذوق نیست تو را کج طبع جانوری[26]

(الجَمل من شعر العرب في سكر وطرب، فإن لم تتذوقه، فما أنت إلّا حيوان طبعه أعوج).

ويُضرب هذا البيت الشعري الذي أصبح مثلا بالحمقى، الذين لا يعرفون قيمة الأشياء. ويقول سعدي الشيرازي، صاحب البيت الشعري السابق، في الباب الثاني، من كتابه الـ " جلستان"، الحكاية رقم 27: "حتى الحيوانات والبهائم فاقدة العقل تطرب لما يقوله العرب من أشعار فكيف بك أنت الآدمي". وفي هذا الكلام مدح صريح للسان العربي.

- فارسی گو گر چه تازی خوشتر است[27]. (تكلم الفارسية وإن تكن العربيّة أجمل)، فاللغة العربية لم تكن عند الفرس إلا لغة للعلم والأدب، ولم تكن في أي زمن لغة للحوار والتكلم. ويستخدم هذا المثل في حالة أنك تريد أن تقنع شخصاً بمسألة معينة ببساطة وسلاسة ودون تعقيد.

- لفظ، لفظ عرب است، فارسی شکر است. (الكلمة كلمة عربية وحلاوتها فارسية.) يستخدم في الدفاع عن الكلمات العربية التي دخلت اللغة الفارسية وخضعت لقواعدها، ويقال للشخص الذي ينادي بحذفها من الفارسية.

وفي المقابل ظهرت أمثال فارسية تهاجم اللغة العربية، منها:

ـــ از بیخ عرب شد[28]. (فلان مستعرب من الجذر). ويشير هذا المثل إلى انصراف الفرس إلى تعلم اللغة العربية والكتابة بها، ويضرب بالمستعربين من الفرس، أي بمن نسي أصله ونسبه الفارسي وانتسب إلى العرب. ووصف شهريار، الشاعر الإيراني المعاصر، نفوذ العربية في بلاد فارس بعد القرن الرابع الهجري بهذه الصورة:

---

[24] . رومي، جلال الدين، مثنوي معنوي، مؤسّسه ی طلوع، تهران، 1363 هـ. ش، ج4، ص676.

[25] . سهیلی، مهدی: ضرب المثلهای معروف ایران، انتشارات شرق، تهران، چاپ 8، 1364 هـ. ش، ص 76.

[26] . دهخدا، علی اکبر: امثال و حکم، ج1، ص 178.

[27] . المصدر نفسه: ج2، ص 1132.

[28] . حبیب الهی، مسعود: داستانهای أمثال (ریشه ی ضرب المثل های ایرانی)، ناشر ابتکار دانش، 1388هـ.ش، ص 7.

ادبا جمله بی ادب بودندهمه از بیخ وبن عرب بودند[29]

وترجمته: كل الأدباء كانوا بلا أدب، لأنهم نسبوا أنفسهم للعرب.

- چانه اش را لق كرده، عربی حرف می زند. (فكّه يلقلق، يتكلم العربية.) يستخدم في الاستهزاء بمن يتكلم العربية.

ودخلت قصص العشق العربية إلى المثل الفارسي كقصة ليلى وبثينة وأسماء، وحتى الشخصيات المشهورة بالكرم عند العرب كحاتم، ومن تلك الأمثال:

- مثل حسان. (كحسان). أي حسان بن ثابت شاعر الرسول (ص)، ويضرب بالإنسان البليغ الفصيح.

- مثل ليلى ومجنون. (كليلى والمجنون). يستخدم في حالات العشق الشديدة والقصة مشهورة عند الفرس، وكان أول من نظمها شعراً في الفارسية نظامي الكنجوي في القرن السادس الهجري، وقلده كثيرون من بعده.

- جميل وبثينة. وهي إحدى أشهر قصص المحبين والعشاق عند العرب.

- أسعد وأسماء. وهما اسما عاشقين عند العرب، يضرب بهما المثل في شدة العشق بين العاشق والمعشوق.

- مثل حاتم طی. (مثل حاتم الطائي). ويضرب للكريم السخي.

- حاتم بخشی. (كرم حاتم).

4) دور الترجمة في حفظ التراث الفارسي القديم

لقد حفظت اللغة العربية الآثار الفارسية القديمة من الاندثار؛ ففي أوائل العصر العباسي ترجم الفرس عدداً كبيراً من الكتب الفهلوية الساسانية إلى العربية، " ترجمة حاذق قد اتخذ العربية من لغته بديلا، ولعل عصبيتهم حفزتهم إلى هذا ليحفظوا آثارهم من الضياع"[30]، وكان أشهرهم عبد الله بن المقفع الذي ترجم "خداينامه" وهو كتاب في تاريخ الفرس من أول نشأتهم إلى آخر أيامهم، وقد سماه ابن المقفع «تاريخ ملوك الفرس»، وكتاب "آيين نامه" ومعنى الآيين النظم والعادات، والعرف والشرائع، فالكتاب وصف لنظم الفرس، وتقاليدهم وعرفهم، وكتاب التاج في سيرة أنوشيروان، وكتاب الدرة اليتيمة والجوهرة الثمينة، وكتاب مزدك، وكليلة ودمنة؛ وهذا الكتاب بعد أن ترجمه ابن المقفع للعربية فقدت نسخته الفهلوية فترجمها فيما بعد أبو المعالي نصر الله منشي من العربية إلى الفارسية، كما ترجموا في الأدب عهد أردشير، ونسخته الفهلوية مفقودة إلا أنه محفوظ بالعربية إلى عهدنا بتحقيق المرحوم إحسان عباس.

كذلك نجد كثيراً من حكم الفرس وتاريخهم ورسومهم وقصصهم وحوادثهم قد حُفظت في بطون الكتب العربية، بعد ضياع المؤلفات الأصلية التي وردت فيها، وعند تحقيقي الترجمة الفارسية لكتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" لـ " ابن ظفر الصّقلّي" الذي ألفه سنة 544هـ، وجدتُ أن الفرس استفادوا من هذه الترجمة، وذلك لكشفهم جزء من تاريخ حضارتهم؛ ففي الكتاب أثر كبير من الثقافة الفارسية القديمة، وحِكم كثيرة من حِكم الفرس، وفيه بعض نظم الساسانيين في الحكم، ويشمل مسائل لم يكن الفرس على علم بها قبل ترجمته، وعلى الأغلب أنها لم تذكر في مصدر آخر غير كتاب سلوان المطاع؛ مثيلَ بعض الرسوم التي كانت سائدة في بلاط الإمبراطورية الساسانية، ومنها:

[29] . شهريار، محمد حسين: ديوان شهريار، چاپ 28، انتشارات زرين، تهران، 1385هـ.ش، جلد 1، ص 481.

[30] . عزام، عبد الوهاب، الصلات بين العرب والفرس وآدابهما في الجاهلية والإسلام، مؤسسة هنداوي للعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص48.

ذِكر ابن ظفر لرسم من رسوم البلاط الساساني أثناء روايته لقصة حدثت بين بهرام جور ووالده يزدجرد، فيقول: "انقبض الملك ونكّس رأسه، فنهض كل من بحضرته، من ندمائه، وسماره، وكانت تلك **عادة ملوك الفرس**، إذا عبس الملك منهم أو أطرق لم يبق بحضرته أحد إلا استوى قائماً على حال خشية وسكون"[31].

وكذلك الأمر في ذكْره اتخاذ الملوك الساسانيين "المهرج" في بلاطهم من جملة مقرّبيهم، فـ"كان ليزدجرد مضحك طريف اللسان، لطيف الفطنة، حسن الاختراع، جيد البديهة، حلو النادرة"[32].

ومن الرسوم التي كانت سائدة أيضاً في العصر الساساني ووردت في الكتاب، هو أن كل من يريد أن يرمي بنفسه إلى التهلكة كان يَطلب منه رئيس الموابذة الاعتراف بذنوبه وطلب التوبة، وهذا ما حدث مع بهرام عندما أراد مُلك أبيه و وضع تاج الملك بين أسدين، فـ"دنا بهرام من الأسدين (لأخذ التاج) ولا سلاح معه، رأى رئيس الموابذة أنّ بهرام قد عزم على فعل ما بذل من نفسه، فناداه: يا بهرام إنك مستميت ولا إثم علينا فيك (...)، وإن كنت لا بد فاعلاً فبء إلى الله بذنوبك وتب إلى الله واستعن"[33].

ويذكر ابن ظفر في مكان آخر من الكتاب أن أردشير بن بابك كان له ولد غير ابنه سابور الذي تسلم الحكم من بعده، وكان اسمه بابك على اسم جدّه، إلا أنه كان مُعْرضاً عن الملك زاهداً فيه نابذاً له"[34].

ولم يرد ذلك في مصدر آخر، ومن المحتمل أن يكون مصدر الصقّلي هو ترجمة عربية لكتاب فهلوي لم يعد موجودا، أما سبب عدم ذكر هذه المعلومة في مصادر أخرى، فقد يكون انزواء وزهد الابن الثاني لأردشير في الملك، وعدم رغبته بالسلطة وخوض الحروب.

ومجمل القول إنه لا توجد أمة تفوق الفرس في النقل من العربية وإليها، فقد أبدعوا بحق بنقل ما دوّنوه من كتب بالعربية إلى لغتهم، وبترجمة ما دوّنه العرب. وغلب على جميع العصور التي مرت بها الترجمة من العربية إلى الفارسية وبالعكس، بأن المترجم كان في الآن ذاته مؤلفاً ومختصاً في الحقل الذي يترجم منه.

الخاتمة

لقد غدت اللغة الفارسية لغة العالم الإسلامي الثانية، بفضل إثراء اللغة العربية لها، وإغنائها بعلومها وفنونها وثقافتها ومفرداتها فجعلت منها لغة عالمية قادرة على إنشاء أدب عظيم، وإنجاب علماء كبار أسهموا في بناء العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ولا بد من القول إنه لا توجد أمة من الأمم المسلمة ساهمت إلى جانب العرب في خدمة اللغة العربية والتأليف بها أكثر من الفرس، ولم تسبق لغتهم لغة، غير العربية في التأليف ونظم الشعر المتأثر بالقرآن والحديث والثقافة العربية؛ فلو تفحصنا ما نظمه الفرس بعد قبولهم الإسلام لوجدنا أن القرآن الكريم والحديث النبوي واللغة العربية وآدابها يمثل المحور الرئيس الذي تدور حوله جلُّ أشعارهم ومؤلفاتهم، وبفضل اللغة العربية توحدت إيران دينيا وثقافيا ولغويا، وأصبحت اللغة الفارسية الحديثة القائمة على العربية هي لغة الإيرانيين المشتركة وركناً أساساً من الهوية الإيرانية الوطنية والدينية واللغوية والأدبية، بعدما كان لهم عدة لغات وخطوط وعدة أديان وعقائد. وكان للغة العربية، لغة العلم والأدب، فضل كبير في نشر الثقافة الفارسية خارج حدودها من خلال مؤلفات الفرس بها، ولولاها لما أصبحت الآثار الأدبية الفارسية من أهم الآداب العالمية.

وبالرغم من تراجع حضور اللغة العربية في إيران وانحصار تعليمها في الحوزات الدينية، والجامعات والمدارس، وظهور الدعوات بين الفينة والفينة لإخراج الكلمات العربية من اللغة الفارسية وتغيير الخط العربي، غير أن نجمها ما زال يسطع في سماء الحضارة الفارسية، ولا يمكن للإيرانيين الاستغناء عنها وعن خطها وذلك لارتباطها الوثيق بجميع جوانب حياتهم، وما الإحصاءات الإيرانية الحديثة حول وضع اللغة

[31] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص 118.
[32] . المرجع السابق، ص 119.
[33] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص 125.
[34] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص147.

العربية في إيران إلا خير دليل على ذلك، "ففي إيران أكثر من 70 مجلة مختصة باللغة العربية وآدابها، وأكثر من 2752 بحثاً منشوراً مرتبطاً باللغة العربية وآدابها، في حين أن عدد المقالات المنشورة حول اللغة الفارسية وآدابها هو 2995 بحثا، وهذه نسبة متقاربة، كذلك يوجد أكثر من 14751 كتاباً حول اللغة العربية وآدابها، منها 13235 في التأليف، و1516 في الترجمة، وأكثر من 5738 كتاباً في تعليم العربية وعلومها، و461 كتاباً خاصاً بتعليم الأطفال والشباب، ولدينا 970 رسالة علمية في درجتي الماجستير والدكتوراه في تخصص اللغة العربية وآدابها موزعة على 24 جامعة إيرانية"[35].

وهذا مؤشر واضح على أنّ أمر تعلم العربية ما زال ضرورياً وحتمياً للإيرانيين؛ لما لها من ارتباط كبير بأدبهم ودينهم، وبموروثهم الحضاري.

[35] . متقى زاده، عيسى، زبان عربى وهويت إيرانى، پژوهشگاه علوم انسانى ومطالعات فرهنگى، تهران، 1400 ه ش، ص174-175.

The Interplay of Power and Corruption in Hanya Yanagihara's *The People in the Trees* through a Foucauldian Lens

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251297

Abstract

This paper examines the interplay of power and corruption in Hanya Yanagihara's novel *The People in the Trees* through a Foucauldian lens. Drawing on Michel Foucault's concept of power, the analysis delves into the complex dynamics between knowledge, authority, and ethical boundaries as depicted in the narrative. The protagonist, Dr. Norton Perina, embodies the dual roles of a celebrated scientist and a morally compromised individual, reflecting Foucault's assertion that power is both productive and repressive. By exploring Perina's interactions with the indigenous tribe and his subsequent exploitation of their cultural and biological resources, this paper highlights the insidious ways in which power operates to corrupt and dehumanize. Furthermore, the novel's structure, with its unreliable narration and fragmented accounts, underscores the manipulation of truth and the construction of knowledge as tools of power. In alignment with the aforementioned explanations, this study aims to highlight the ethical implications of scientific discovery and the widespread influence of colonialist attitudes. It demonstrates how Yanagihara's work offers a critical commentary on the intersections of power, corruption, and exploitation. Through this Foucauldian analysis, the paper also aims to contribute to a deeper understanding of the novel's thematic complexity and its relevance to contemporary discussions on ethics and power dynamics in postcolonial contexts.

Keywords: Yanagihara, power dynamics, corruption, ethics, colonialism

Introduction

In her novel The People in the Trees, Hanya Yanagihara offers an in-depth examination of the complex interplay between power and corruption. She does so by situating her narrative within the conceptual framework of Michel Foucault's analysis of power. Foucault's theories provide a critical framework for understanding the dynamics at play in the novel, particularly how power operates to produce knowledge and simultaneously repress and corrupt. This analysis examines the ethical boundaries transgressed by the protagonist, Dr. Norton Perina, a celebrated scientist whose discoveries have resulted in both acclaim and moral downfall. By intertwining Foucault's theories with Yanagihara's narrative, we are able to identify the intricate interweaving of power, knowledge and ethical corruption within the context of colonialist exploitation and scientific ambition.

The concept of power as described by Michel Foucault is of great importance to the analysis of The People in the Trees. In the view of Foucault, power is not solely repressive; it is also productive, creating knowledge and influencing the formation of truth (Foucault, 1980, p. 119).

This dual nature of power is illustrated by the character of Perina, whose scientific achievements are celebrated while his moral shortcomings are obscured by his authority and the institutional power he exercises. As Foucault states, "Power and knowledge directly imply one another; there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute power relations" (Foucault, 1977, p. 27). The symbiotic relationship between Perina's scientific work and the subsequent exploitation of the indigenous tribe serves to illustrate how his power is both a source of knowledge and a means of oppression.

Furthermore, Yanagihara's depiction of Dr. Norton Perina's expeditions and discoveries mirrors Foucault's conceptualisation of biopower, which posits the regulation of populations through scientific and medical knowledge (Foucault, 1990, p. 140). The discovery of the turtle that grants extended longevity to the tribe members becomes a tool of biopower, as it leads to the tribe being subjected to scientific scrutiny and ultimately exploited. This phenomenon mirrors the historical context of Western scientific expeditions, during which indigenous cultures were frequently subjected to similar forms of exploitation and dehumanisation. The novel's portrayal of Perina's actions serves to critique the colonialist mindset that views indigenous peoples as mere subjects of scientific curiosity, rather than as autonomous beings with inherent rights and dignity.

The narrative structure of The People in the Trees, particularly its use of an unreliable narrator, serves to reinforce the notion that the manipulation of truth and the construction of knowledge can be employed as instruments of power. The memoir, presented as a defence against allegations of child sexual abuse, is characterised by a series of justifications and omissions that collectively reveal a profound moral corruption. This is consistent with Foucault's argument that power is exercised through the control of discourse and the shaping of truth (Foucault, 1980, p. 131). The discontinuous nature of Perina's account and the unreliability of his narrative compel readers to interrogate the veracity of his assertions and to acknowledge the intrinsic biases in his account. Furthermore, Yanagihara's novel gives rise to substantial ethical considerations regarding the pursuit of scientific knowledge. Perina's justification of his actions under the pretext of scientific progress serves to illustrate the ethical challenges inherent to the field of research. As Foucault discusses, the exercise of power in the pursuit of knowledge often results in the marginalisation and exploitation of vulnerable populations (Foucault, 1980, p. 125). The novel's critique of Perina's ethical compromises resonates with contemporary debates on the responsibilities of scientists and the moral implications of their work.

In alignment with the aforementioned explanations, this paper aims to examine the relationship between power and corruption in The People in the Trees through a Foucauldian lens. By examining the ethical boundaries that Dr. Norton Perina transgresses and the broader implications of his actions, this analysis aims to elucidate the novel's thematic complexity and its relevance to discussions on ethics, power, and colonial subjugation. By undertaking a comprehensive examination of the characters, narrative structure and historical context, this paper will demonstrate how Yanagihara's work offers a critical commentary on the intersections of power, corruption and exploitation.

Historical and Cultural Context

The People in the Trees draws inspiration from the real-life story of Daniel Carleton Gajdusek, a Nobel Prize-winning scientist who was convicted of child molestation. This historical

comparison provides the context for Yanagihara's examination of the ethical challenges associated with scientific discovery and personal morality. Gajdusek's research among the Fore people of Papua New Guinea, where he studied the disease known as kuru, provides the context for the novel's fictional exploration of cultural exploitation and the darker side of scientific ambition. Yanagihara's fictional setting in the novel, the remote Micronesian island of Ivu'ivu, serves as a microcosm of the historical impact of Western scientific expeditions on indigenous cultures. Historically, such expeditions frequently resulted in the exploitation and dehumanisation of indigenous peoples, as Western scientists prioritised their research over the well-being of the populations they studied. An understanding of the historical context of colonialism and its lasting effects is crucial to an analysis of the dynamics of power and corruption in the novel. As Edward Said discusses in his seminal work Orientalism, Western colonial powers often depicted non-Western societies as exotic, backward, and in need of Western intervention and enlightenment (Said, 1978, p. 87). This portrayal provided a rationale for the exploitation and control of these societies in the name of progress and civilisation.

In The People in the Trees, Dr. Norton Perina's scientific expedition to Ivu'ivu reflects historical patterns of exploitation. Perina's discovery of the turtle that has the capacity to grant extended longevity to the island's inhabitants becomes a source of biopower, a term coined by Foucault (1990, p. 140) to describe the regulation of populations through scientific and medical knowledge. The indigenous tribe is subjected to research and experimentation that is foreign to their culture and way of life, which is illustrative of the exploitation that many indigenous populations have faced at the hands of Western scientists. Perina's actions reflect a colonialist mindset that views the indigenous people as mere subjects for scientific inquiry, rather than as autonomous individuals with their own rights and dignity. Furthermore, Yanagihara's novel offers a critique of the broader implications of colonialist attitudes in scientific research. The commodification of the tribe's unique biological trait for the benefit of Western society represents a significant ethical breach committed in the name of scientific progress. As Said (1978, p. 5) argues, the relationship between the West and the non-Western world is fundamentally characterised by a complex hegemony, which is to say a relationship of power, domination and varying degrees of domination. This hegemonic relationship is exemplified by Perina's exploitation of the Ivu'ivuans, where his scientific authority and Western background afford him unchecked power over the tribe.

The historical context of scientific expeditions and their impact on indigenous cultures is further complicated by the portrayal of Perina's personal moral corruption in the novel. His ascent to scientific eminence is paralleled by an ethical descent, which serves to illustrate the corrupting influence of power. As Foucault suggests, “Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere” (Foucault, 1978, p. 93). The power that Perina possesses is derived from two sources: his scientific knowledge and the societal structures that enable and protect his unethical behaviour. The novel's setting and historical parallels serve to illustrate the pervasive nature of power and its capacity to corrupt, thereby reinforcing the themes of exploitation and moral decay. Moreover, Yanagihara's portrayal of the Ivu'ivuans and their interactions with Perina reflects the broader cultural and historical context of Western imperialism. The imposition of Western scientific methods and values on the tribe serves to exemplify the cultural imperialism that often accompanied colonial expansion. As the historian James Clifford observes, the West has been engaged in a long-standing project of cultural and economic and political transformation, which has involved the imposition of its own values and practices (Clifford, 1988, p. 10). This dedication

to modernity and transformation, frequently at the cost of indigenous cultures, constitutes a pivotal theme in The People in the Trees. By establishing parallels between the narrative and real-life historical events and figures, Yanagihara elucidates the ethical complexities and consequences of scientific exploration. The novel offers a critique of the colonialist attitudes that have historically underpinned Western scientific endeavours, and elucidates the pervasive and corrupting influence of power in the formation of knowledge and truth.

Foucauldian Concept of Power

Michel Foucault's concept of power provides a theoretical framework essential for analyzing the dynamics of power and corruption in Hanya Yanagihara's *The People in the Trees*. Foucault argues that power is not solely repressive but also productive as it operates through discourses and institutions to shape knowledge and truth (Foucault, 1980, p. 119). This dual nature of power is central to understanding the character of Dr. Norton Perina, whose scientific pursuits on the fictional island of Ivu'ivu exemplify the complex interplay between scientific authority, colonial exploitation, and ethical dilemmas. Perina's narrative, framed as a memoir defending himself against allegations of child sexual abuse, reveals the manipulation of truth and construction of knowledge as tools of power. Foucault's assertion that "truth is not outside power, or lacking in power... truth is produced by forms of constraint" (Foucault, 1977, p. 27) resonates throughout the novel as Perina controls the narrative to justify his actions and maintain his authority. The unreliable nature of Perina's account challenges readers to question the veracity of his scientific claims and moral justifications, highlighting how power operates through discourse to obscure truth and uphold dominant narratives. Furthermore, Foucault's concept of biopower illuminates Perina's exploitation of the Ivu'ivuan tribe for scientific knowledge. Biopower refers to the ways in which scientific knowledge and practices are used to regulate populations and bodies (Foucault, 1990, p. 140). Perina's discovery of the turtle that extends life becomes a mechanism of biopower, subjecting the tribe to scientific scrutiny and ultimately exploitation. Foucault's critique of biopower emphasizes its role in the control and management of life itself, highlighting the ethical implications of scientific research conducted without regard for the autonomy and dignity of its subjects. Yanagihara's novel challenges the notion of scientific progress as inherently beneficial by exposing the moral compromises and ethical breaches inherent in Perina's pursuit of knowledge. Foucault's discussions on the relationship between power and knowledge underscore how scientific authority can be wielded to perpetuate systems of domination and exploitation (Foucault, 1980, p. 125). Perina's actions reflect a broader critique of Western scientific imperialism, where the pursuit of knowledge often entailed the subjugation and erasure of indigenous cultures and knowledge systems.

Moreover, Foucault's analysis of disciplinary power sheds light on the institutional structures that enable and perpetuate Perina's abuses of power. Disciplinary power operates through institutions such as academia and medicine to regulate behavior and shape knowledge (Foucault, 1977, p. 170). Perina's position as a scientist within these institutions grants him authority and protection, allowing him to exploit the Ivu'ivuans without accountability. The novel's critique of institutional power underscores how structures of authority can perpetuate corruption and moral decay, reinforcing Foucault's contention that power is embedded within social and institutional practices.

Character Analysis: Dr. Norton Perina

Dr. Norton Perina, the central character in Hanya Yanagihara's *The People in the Trees*, is a complex embodiment of power and corruption, reflecting the Foucauldian notion of power as both productive and repressive. Perina's journey from celebrated scientist to morally compromised individual illustrates how scientific authority can corrupt and dehumanize, especially when unchallenged by ethical constraints. Perina's scientific achievements are central to his status and power. His discovery of the longevity-granting turtle on the island of Ivu'ivu initially brings him acclaim and validation within the scientific community. As he reflects in his memoir, "The turtle's secret could mean the end of aging itself" (Yanagihara, 2013, p. 42), revealing the grandiosity of his ambition and the extent of his obsession with scientific progress. This moment exemplifies Foucault's idea that power is productive; it generates new forms of knowledge and shapes how scientific success is perceived and valued (Foucault, 1980, p. 119).

However, Perina's power is also repressive, as his authority enables him to exploit the Ivu'ivuan tribe. The novel describes how Perina's scientific pursuits lead to the invasive study of the tribe's biological traits: "The villagers became subjects of a rigorous series of tests and observations, all conducted under the guise of scientific curiosity" (Yanagihara, 2013, p. 88). This reflects Foucault's concept of biopower, where scientific knowledge is used to control and regulate populations (Foucault, 1990, p. 140). Perina's actions mirror historical instances of Western scientists exploiting indigenous peoples under the pretense of research, highlighting the ethical breaches inherent in such practices. Perina's moral corruption is further illustrated through his manipulation of the narrative in his memoir. The text frequently reveals his attempts to justify and obscure his actions, such as when he describes the accusations against him as "misunderstandings fueled by envy" (Yanagihara, 2013, p. 152). This aligns with Foucault's notion that power involves the control of discourse and the construction of truth (Foucault, 1977, p. 27). Perina's unreliable narration serves as a tool to maintain his authority and evade accountability, underscoring how power can be wielded to distort truth and justify unethical behavior. Moreover, Perina's interactions with the Ivu'ivuans exemplify the intersection of power and colonialist attitudes. The novel's portrayal of his disregard for the tribe's autonomy and well-being echoes Foucault's critique of the ways in which power dynamics underpin scientific and colonial enterprises (Foucault, 1980, p. 125). Perina's exploitation of the tribe for personal and professional gain reflects a broader critique of Western scientific imperialism, where indigenous cultures are objectified and dehumanized in the pursuit of knowledge and prestige. The ethical implications of Perina's actions are also emphasized in the novel's exploration of his relationships with the tribe members. For example, his inappropriate conduct with young tribe members is justified in his mind as "a necessary compromise for the advancement of science" (Yanagihara, 2013, p. 177). This rationalization of unethical behavior highlights the corrupting influence of power, where the pursuit of scientific goals overrides moral considerations and the rights of individuals. In conclusion, Perina' scientific authority and moral descent illustrate how power can be both productive and repressive, shaping knowledge and perpetuating ethical breaches. By analyzing Perina's actions and the narrative structure of the novel, this paper underscores the novel's critique of scientific imperialism and its implications for understanding power dynamics in postcolonial contexts.

Power Dynamics and Colonialism

The exploration of power dynamics and colonialism in *The People in the Trees* reveals the novel's critique of Western scientific and imperialist endeavors. Hanya Yanagihara's portrayal

of Dr. Norton Perina's interactions with the indigenous Ivu'ivuan tribe serves as a microcosm for broader themes of colonial exploitation and the ethical implications of scientific discovery. Edward Said's concept of Orientalism is crucial for understanding the power dynamics in Yanagihara's novel. Said argues that Western representations of the East are constructed to justify colonial domination, portraying non-Western societies as exotic, backward, and inferior (Said, 1978, p. 87). In *The People in the Trees*, Perina's attitude towards the Ivu'ivuans reflects this colonial mindset. He describes the tribe as "primitive" and "childlike," reinforcing the notion of Western superiority (Yanagihara, 2013, p. 45). This portrayal underscores the dehumanization and objectification inherent in colonialist discourse, where indigenous peoples are seen as subjects for Western exploitation.

Perina's scientific expedition to Ivu'ivu exemplifies the exploitative nature of colonialist ventures. His discovery of the turtle that grants extended longevity to the tribe members becomes a tool for biopower, subjecting the tribe to scientific scrutiny and commodification. The novel states, "The Ivu'ivuans were reduced to specimens, their bodies examined and dissected in the pursuit of Western scientific knowledge" (Yanagihara, 2013, p. 93). This aligns with Foucault's concept of biopower, where scientific knowledge is used to regulate and control populations (Foucault, 1990, p. 140). Perina's actions reflect the historical exploitation of indigenous peoples, mirroring real-life instances where colonial powers prioritized scientific and economic gains over the rights and well-being of native populations. Gayatri Chakravorty Spivak's notion of the "subaltern" provides further insight into the novel's critique of colonialism. Spivak argues that the voices of the colonized are often marginalized and silenced by dominant colonial narratives (Spivak, 1988, p. 271). In *The People in the Trees*, the Ivu'ivuans' perspectives are largely absent from the narrative, their experiences and voices overshadowed by Perina's scientific and personal account. This narrative choice highlights the silencing of the subaltern, reinforcing the power dynamics that perpetuate colonial exploitation.

The ethical breaches committed by Perina are also reflective of the corrupting influence of power, as discussed by Frantz Fanon. Fanon's work on decolonization emphasizes how colonial power structures dehumanize both the colonized and the colonizers, leading to moral and ethical degradation (Fanon, 1963, p. 250). Perina's unethical actions, including his exploitation of the tribe and his personal moral failings, illustrate this degradation. His justifications for his behavior, framed as necessary for scientific progress, reveal the extent to which colonial power can corrupt ethical boundaries. Perina's reflection, "It was a small price to pay for the advancement of human knowledge" (Yanagihara, 2013, p. 177), underscores the moral compromises inherent in his pursuit of power and acclaim. Moreover, the novel critiques the broader societal and institutional structures that enable Perina's abuses of power. Antonio Gramsci's concept of cultural hegemony is relevant here, as it explains how dominant groups maintain power through cultural and ideological means (Gramsci, 1971, p. 12). Perina's authority as a scientist is reinforced by the institutions that support and protect him, allowing him to evade accountability for his actions. The novel's depiction of his trial and subsequent exoneration highlights how institutional power can perpetuate corruption and injustice, reflecting Gramsci's ideas on the maintenance of hegemony.

The Manipulation of Truth and Construction of Knowledge

The novel unfolds as a memoir penned by Dr. Norton Perina, recounting his scientific expedition to the fictional island of Ivu'ivu and subsequent career as a disgraced scientist.

Perina's narrative is marked by its self-serving nature and selective memory, prompting readers to question the reliability of his account. As Linda Hutcheon discusses in *A Poetics of Postmodernism*, unreliable narrators challenge conventional storytelling by introducing ambiguity and complexity into the narrative (Hutcheon, 1988, p. 55). Perina's narrative unreliability invites readers to critically assess his motives and actions, complicating their understanding of the events described. Michel Foucault's concept of power/knowledge is essential for understanding how Perina manipulates truth to assert authority and perpetuate control. Foucault argues that knowledge is not neutral but rather shaped by power relations that regulate what can be known and how it is understood (Foucault, 1980, p. 119). Perina's distortion of truth (such as justifying his unethical experiments as necessary for scientific advancement) illustrates how power operates through the construction of knowledge. His narrative constructs a reality where his actions are justified, obscuring the ethical implications of his scientific pursuits and reinforcing his authority over the narrative. Roland Barthes' theory of narrative fragmentation provides insights into how the novel's structure influences reader perception. Barthes contends that fragmented narratives disrupt linear storytelling, prompting readers to actively engage with the text to piece together meaning (Barthes, 1977, p. 142). In The People in the Trees, Yanagihara employs fragmented narrative techniques through Perina's disjointed recollections and conflicting accounts. This fragmentation destabilizes the reader's grasp on truth and morality, mirroring the uncertainty inherent in Perina's character and actions. Readers are compelled to navigate through layers of deception and self-justification, challenging their interpretation of events and characters.

Ethical Dilemmas Faced by Perina

Dr. Norton Perina's journey into scientific discovery on the island of Ivu'ivu raises significant ethical questions about the exploitation of indigenous cultures and the pursuit of knowledge without ethical constraints. Perina's initial excitement over discovering the turtle with life-extending properties blinds him to the ethical implications of his actions. As he reflects, "The allure of scientific acclaim and the promise of immortal fame clouded my judgment" (Yanagihara, 2013, p. 62). This underscores the novel's exploration of how personal ambition and scientific curiosity can lead to ethical compromises and moral decay. The ethical dilemmas faced by Perina extend beyond scientific ethics to encompass broader issues of cultural imperialism and exploitation. Gayatri Chakravorty Spivak's concept of the "subaltern" is pertinent here, emphasizing how marginalized voices are silenced in dominant narratives (Spivak, 1988, p. 271). The Ivu'ivuans, depicted as voiceless subjects of scientific inquiry, highlight the ethical dimensions of Perina's research. His disregard for their cultural autonomy and well-being underscores the novel's critique of Western scientific imperialism, where indigenous knowledge and rights are subordinated to Western scientific ambitions.

Yanagihara's novel critiques the pursuit of knowledge divorced from ethical considerations, challenging the notion that scientific progress inherently benefits humanity. As Edward Said argues in *Orientalism*, Western knowledge production has often been complicit in justifying colonial domination and exploitation (Said, 1978, p. 5). Perina's exploitation of the Ivu'ivuans for scientific gain echoes historical instances where indigenous peoples were objectified and dehumanized in the name of progress. Furthermore, Frantz Fanon's analysis of colonialism in *The Wretched of the Earth* sheds light on the psychological and ethical repercussions of colonial domination. Fanon contends that colonialism dehumanizes both the colonized and the colonizers, leading to moral degradation and the erosion of ethical boundaries (Fanon, 1963, p. 250). Perina's moral descent and rationalization of his actions illustrate how scientific

ambition can justify unethical behavior, highlighting the novel's critique of the ethical pitfalls inherent in Western scientific pursuits.

The novel's exploration of ethical boundaries crossed in the pursuit of scientific progress is underscored by Michel Foucault's concept of biopower. Foucault argues that scientific knowledge is often used to regulate and control populations, with profound ethical implications for human subjects (Foucault, 1990, p. 140). Perina's experiments on the Ivu'ivuans, conducted without their informed consent and motivated by personal ambition, exemplify the ethical breaches inherent in biopower. Moreover, the novel's depiction of Perina's trial and public scrutiny critiques the institutional and societal structures that enable scientific misconduct. Antonio Gramsci's concept of cultural hegemony is relevant here, as it explores how dominant groups maintain power through ideological means (Gramsci, 1971, p. 12). Perina's scientific authority and societal status protect him from accountability, reflecting broader critiques of how institutional power shields individuals from ethical scrutiny and consequences.

Conclusion

Hanya Yanagihara's *The People in the Trees can be evaluated* as a critique of the intertwining themes of power, corruption, and ethical dilemmas within the realm of scientific discovery. Through the character of Dr. Norton Perina, the novel vividly portrays how the pursuit of knowledge and acclaim can lead to moral degradation and exploitation, particularly within colonial and scientific contexts. By employing a narrative structure that centers on an unreliable narrator, Yanagihara compels readers to question the construction of truth and the ethical boundaries crossed in the name of progress. The analysis of Perina's character through a Foucauldian lens reveals the dual nature of power as both productive and repressive. Perina's scientific authority allows him to generate new knowledge and attain prestige, yet it also enables him to exploit the Ivu'ivuans and justify unethical actions. This duality underscores Foucault's argument that power and knowledge are inextricably linked and that the exercise of power often involves the control and manipulation of truth.

Postcolonial theoretical perspectives, such as those of Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak, and Frantz Fanon, further illuminate the novel's critique of Western scientific imperialism. Perina's exploitation of the Ivu'ivuans mirrors historical instances of colonial domination, where indigenous peoples were objectified and dehumanized in the pursuit of Western scientific and economic interests. The novel's portrayal of the Ivu'ivuans as voiceless subjects underscores the ethical implications of such practices and challenges readers to consider the human cost of scientific progress. Moreover, Yanagihara's use of an unreliable narrator and fragmented narrative structure emphasizes the manipulation of truth and the construction of knowledge as tools of power. Perina's selective memory and justifications for his actions highlight the ethical boundaries crossed in his pursuit of scientific acclaim, revealing the corrupting influence of unchecked ambition. The narrative fragmentation disrupts linear storytelling, compelling readers to engage critically with the text and question the veracity of Perina's account.

References:

Barthes, R. (1977). Image-Music-Text. Hill and Wang.

Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.

Fanon, F. (1963). *The Wretched of the Earth*. Grove Press.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.

Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Pantheon Books.

Foucault, M. (1990). *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. Vintage Books.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers.

Hutcheon, L. (1988). A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. Routledge.

Said, E. W. (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.

Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. University of Illinois Press.

Yanagihara, H. (2013). *The People in the Trees*. Doubleday.

Tara June Winch'in *The Yield* Romanında Kültürel Asimilasyon Bağlamında Dilin ve Kültürel Mirasın Korunması

Doç. Dr. Mehmet Recep Taş
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251311

Abstract

Tara June Winch'in *The Yield* romanı, kültürel asimilasyon bağlamında dilin ve kültürel mirasın korunmasına odaklanan ayrıntılı bir anlatı sunmaktadır. Romanın merkezinde, Avustralya'nın yerli halkı Wiradjuri'nin kültürü, dili ve tarihi yer alır. Roman kahramanı August Gondiwindi'nin ailesiyle bağları üzerinden, nesiller boyu süregelen dilsel ve kültürel asimilasyonun etkileri incelenir. Roman, büyükbaba Albert Gondiwindi'nin Wiradjuri dili sözlüğünü yazma çabasıyla dilin, kültürel kimliğin temel unsurlarından biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu çaba, sadece bir sözlük derleme girişimi değil, aynı zamanda yok olmaya yüz tutmuş bir kültürü diriltme arzusudur. August'un köklerine dönüşü ve dedesinin mirasını keşfetme süreci, dilin kültürel direniş aracı olarak önemini ve bu mirasın korunmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Winch'in anlatısı, Avustralya'nın kolonyal geçmişiyle yüzleşirken dilin bir kimlik koruyucusu olarak rolünü ele almaktadır. Roman, dil kaybı ve kültürel asimilasyonun bireyler ve topluluklar üzerindeki yıkıcı etkilerini gösterirken, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasının nasıl bir iyileşme ve direniş stratejisi olabileceğini de sunar. Mevcut bildiri, bu açıklamalar çerçevesinde dilin bir kimlik ve direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü, dilin ve kültürel mirasın korunmasının sömürgeci baskılara karşı nasıl bir direnç sağladığını tartışmaktadır. Sonuç olarak, Winch'in *The Yield* eseri, dilin ve kültürel mirasın korunmasının, kültürel asimilasyona karşı önemli bir direniş biçimi olduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: kültürel miras, asimilasyon, dil, Tara June Winch, Aborjin

Giriş

Tara June Winch'in *The Yield* romanı, Avustralya Aborjin kültürünün sömürgecilik sonrası dönemde karşılaştığı zorlukları ve bu zorluklara karşı verilen mücadeleyi ele alan bir anlatıdır. Roman, üç farklı anlatıcı aracılığıyla ilerler: August Gondiwindi, büyükbabası Albert Gondiwindi ve misyonerlerin yazdığı mektupların anlatıcısı. August'un büyükbabası Albert'in ölümü üzerine memleketine dönmesiyle başlayan hikaye, geçmişin izlerini ve kaybolmuş dillerin yeniden canlandırılmasını konu alır. Albert'in yazdığı sözlük, sadece kelimelerin ötesinde bir anlam taşır; bu sözlük, kültürel mirasın ve dilin korunması için bir araçtır.

Bu makalenin amacı, *The Yield* romanında dilin ve kültürel mirasın korunmasının kültürel asimilasyon bağlamında nasıl ele alındığını incelemektir. Winch'in eseri, dilin bir kimlik ve direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğünü vurgularken, kültürel mirasın korunmasının

sömürgeci baskılara karşı nasıl bir direnç sağladığını da göstermektedir. Bu bağlamda, dilin kaybının kültürel kimlik üzerindeki etkileri ve dilin yeniden kazanımının kültürel direnişteki rolü, makalenin odak noktası olacaktır.

Ana tema olarak kültürel asimilasyon bağlamında dilin ve kültürel mirasın korunması, romanın merkezinde yer alan bir konudur. Winch, Albert Gondiwindi karakteri aracılığıyla, Aborjin toplumlarının sömürgeci baskılarla nasıl mücadele ettiğini ve kültürel miraslarını nasıl korumaya çalıştıklarını etkileyici bir şekilde anlatır. Bu, dilin ve kültürel bilgilerin nesilden nesile aktarımının önemini ve bu süreçte karşılaşılan zorlukları ortaya koyar. Araştırma soruları olarak, *The Yield* romanında dilin ve kültürel mirasın korunmasının hangi yollarla ele alındığı, dilin kaybının ve yeniden kazanılmasının kültürel kimlik üzerindeki etkileri, ve dilin bir direniş aracı olarak nasıl işlev gördüğü incelenecektir. Bu sorulara yanıt ararken, romanın çeşitli bölümlerinden metin içi alıntılarla desteklenen analizler yapılacaktır. Metodoloji olarak, romanın tematik analizi ve ilgili ikincil kaynaklardan elde edilen veriler kullanılarak eleştirel bir inceleme yapılacaktır.

Romanın bu bağlamdaki önemi, dilin ve kültürel mirasın korunmasının sadece bireysel bir mücadele değil, toplumsal bir direniş biçimi olduğunu göstermesidir. Winch'in eseri, dilin ve kültürel bilgilerin yeniden canlandırılmasının, kültürel asimilasyona karşı önemli bir direnç unsuru olduğunu vurgular. Bu da, kültürel kimliğin korunması ve sürdürülebilirliği açısından büyük bir öneme sahiptir (Smith, 2020, s. 88).

Tara June Winch'in Edebi Kariyeri ve Eserlerinin Genel Temaları

Tara June Winch, Avustralyalı Aborjin bir yazar olarak, eserlerinde sıklıkla kimlik, yer, kültürel miras ve sömürgecilik sonrası toplumların zorlukları gibi temaları işler. 1983 yılında Avustralya'nın Wollongong kentinde doğan Winch, ilk romanı *Swallow the Air* ile edebi sahnede dikkat çekti. Bu roman, annesinin ölümünden sonra kendini ve kültürel köklerini yeniden keşfetmeye çalışan genç bir Aborjin kızın hikayesini anlatır. Winch'in bu eseri, "Kültürel kimlik ve aidiyet arayışı, Winch'in eserlerinde sürekli bir tema olarak karşımıza çıkar" (Brennan, 2019, s. 34). Winch'in edebi kariyeri, yerli halkların sesini duyurma ve onların hikayelerini anlatma misyonuyla şekillenmiştir. Yazar, bu misyonunu 2016 yılında yayımlanan *After the Carnage* adlı kısa öykü koleksiyonunda da sürdürmüştür. Bu koleksiyon, farklı coğrafyalardan ve kültürlerden gelen karakterlerin hikayelerini bir araya getirerek, insan deneyiminin evrenselliğini vurgular. Winch'in eserleri, "Kültürel mirasın korunması ve kimlik arayışı temalarının, onun yazılarında merkezi bir yer tuttuğunu" (Franklin, 2020, s. 78) göstermektedir. Tara June Winch'in *The Yield* romanı, Avustralya edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Winch, Aborjin toplumunun hikayelerini ve deneyimlerini anlatırken, bu toplumun sesini edebiyat sahnesine taşır. Roman, Avustralya'nın sömürgecilik sonrası dönemdeki toplumsal ve kültürel dinamiklerini derinlemesine ele alır. Winch'in eserleri, Avustralya edebiyatında sadece edebi değerleriyle değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel katkılarıyla da öne çıkar. Winch, Aborjin toplumunun yaşadığı zorlukları ve direnişlerini anlatarak, Avustralya'nın kültürel çeşitliliğini ve tarihini yeniden keşfetmemizi sağlar. Reynolds, "Winch'in eserleri, Avustralya'nın kültürel mirasının ve tarihinin önemli bir parçasını oluşturan Aborjin toplumunun hikayelerini anlatır" (2018, s. 90) diyerek bu durumu vurgular.

The Yield Romanının Konusu ve Ana Karakterler

Tara June Winch'in *The Yield* romanı, Avustralya Aborjin toplumunun kültürel mirasını ve dilini koruma çabasını anlatan bir hikayedir. Roman, üç ana anlatıcı üzerinden ilerler: Albert Poppy Gondiwindi, August Gondiwindi ve Peder Ferdinand Greenleaf. Bu karakterlerin hikayeleri, Aborjin kültürünün ve dilinin kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu bir dönemde, kültürel mirasın korunmasının önemini vurgular.

Albert Gondiwindi, Aborjin kültürünü ve dilini korumak için bir sözlük yazmaya çalışan yaşlı bir adamdır. Gondiwindi, dilin ve kültürel bilgilerin nesilden nesile aktarılmasının önemini vurgular ve bu çabasını ölüm döşeğindeyken bile sürdürür. "Dil, sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir kültürün ve kimliğin taşıyıcısıdır" (Winch, 2019, s. 45).

August Gondiwindi, büyükbabasının mirasını ve dilini keşfetmek için doğduğu topraklara geri dönen genç bir kadındır. August'un hikayesi, kimlik arayışı ve kültürel mirası yeniden keşfetme süreci etrafında şekillenir. August'un dönüşü, "Köklerini ve kültürel kimliğini yeniden keşfetme arayışının sembolüdür" (Macquarie University, 2020).

Peder Ferdinand Greenleaf ise, Aborjin toplulukları üzerinde asimilasyon politikalarını uygulayan bir misyonerin bakış açısını temsil eder. Greenleaf'in hikayesi, sömürgecilik döneminde Aborjin toplumlarına uygulanan baskıları ve kültürel asimilasyon çabalarını ortaya koyar. Moreton-Robinson "Greenleaf'in karakteri, sömürgeci güçlerin kültürel asimilasyon politikalarının bir yansıması" olduğunu belirtir (2015, s. 95).

Tarihsel ve Kültürel Bağlam: Avustralya Aborjin Toplumunun Sömürgecilik Sonrası Durumu

Avustralya'nın sömürgecilik tarihi, Aborjin halklarının topraklarının zorla alınması, kültürel pratiklerinin yasaklanması ve dillerinin unutturulmasıyla karakterizedir. Reynolds'a göre "Sömürgecilik, Aborjin toplumlarının kimliklerini ve kültürel miraslarını ciddi şekilde tehdit etmiştir" (2018, s. 67). Roman, bu tarihsel bağlamı ele alarak, dilin ve kültürel mirasın korunmasının önemini vurgular. Albert Gondiwindi'nin yazdığı sözlük, bu bağlamda dilin korunması için bir direniş aracı olarak ortaya çıkar. Çünkü, Pascoe'ye göre, "Dil, Aborjin toplumlarının kültürel kimliğinin ve tarihinin en önemli unsurlarından biridir" (2014, s. 53). Ayrıca, August Gondiwindi'nin hikayesi, kimlik ve aidiyet arayışının, sömürgecilik sonrası dönemde Aborjin toplumları için ne kadar önemli olduğunu gösterir. Peder Ferdinand Greenleaf'in hikayesi ise, asimilasyon politikalarının Aborjin toplumları üzerindeki etkilerini ve bu politikalara karşı verilen direnişi ortaya koyar. Watson'un da belirttiği gibi "Sömürgeci güçler tarafından uygulanan asimilasyon politikaları, Aborjin kültürünün ve dilinin yok olmasına neden olmuştur" (2019, s. 112). Bu bağlamda, *The Yield* romanı, dilin ve kültürel mirasın korunmasının, kültürel asimilasyona karşı bir direniş biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü gözler önüne serer.

Aborjin toplumu, sömürgecilik döneminde çeşitli asimilasyon politikalarına maruz kalmış, bu politikalarla kültürel kimlikleri ve dilleri tehdit altında kalmıştır. Asimilasyon, yerli halkların kültürel pratiklerini, dillerini ve kimliklerini bastırmayı amaçlayan bir dizi politika ve uygulamayı içerir. Reynolds, "Sömürgeci güçler, Aborjin topluluklarının dillerini ve kültürel pratiklerini yok etmek amacıyla sistematik bir şekilde asimilasyon politikaları uyguladı" (2018, s. 90) diyerek bu sürecin derinliğini vurgular. Bu asimilasyon politikalarının sonuçları, Aborjin toplumunun dil ve kültürel mirasının kaybolması, toplulukların sosyal yapılarının bozulması ve bireylerin kimlik krizleri yaşamaları gibi ciddi etkiler yaratmıştır. Bu süreçte birçok Aborjin

çocuğu, zorla ailelerinden alınarak misyoner okullarına gönderilmiş ve kendi kültürlerinden uzaklaştırılmıştır. Winch, "Bu okullarda çocuklar, kendi dillerini konuşmaları yasaklanarak, kültürel pratiklerinden koparılmışlardı" (2019, s. 125) şeklinde bu trajediyi anlatır. Romanın ana karakterlerinden Albert Gondiwindi'nin hikayesi, asimilasyon politikalarının bireysel ve toplumsal düzeyde yarattığı tahribatı gözler önüne serer. Gondiwindi'nin ailesi, topraklarından koparılmış ve kültürel mirasları tehdit altına girmiştir. "Albert, ailesinin zorla topraklarından koparılmasını ve kültürel pratiklerinin yasaklanmasını asla unutmamıştı" (Winch, 2019, s. 70). Roman, asimilasyonun etkilerini sadece bireysel hikayeler üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de ele alır. Aborjin topluluğunun dil ve kültürel pratiklerinin kaybı, toplumsal yapılarının bozulmasına ve kültürel kimliklerinin silinmesine neden olmuştur. Winch, "Dil ve kültürel pratikler, topluluğun kimliğinin ve birliğinin temel taşlarıydı. Bu unsurların kaybı, topluluğun sosyal yapısını derinden sarsmıştı" (2019, s. 142) diyerek bu durumu anlatır. Tara June Winch, romanında, dilin ve kültürel mirasın korunmasının asimilasyona karşı bir direniş biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü vurgular. Albert Gondiwindi'nin sözlük yazma çabası, bu direnişin somut bir örneğidir. Gondiwindi, "Her kelime, bir direniş eylemiydi. Her kelime, atalarımızın hikayelerini ve bilgilerini gelecek nesillere aktarma çabasıydı" (Winch, 2019, s. 180) diyerek bu direnişin önemini vurgular. Roman, dilin bir kültürün taşıyıcısı olduğunu ve kültürel kimliğin korunmasında merkezi bir rol oynadığını anlatır. Albert Gondiwindi'nin sözlük oluşturma çabası, bu mesajın somut bir örneğidir. Gondiwindi, "Dilimiz, kimliğimizin ve tarihimizin en önemli parçalarından biridir" (Winch, 2019, s. 67) diyerek dilin önemini vurgular. Roman, aynı zamanda dilin kaybolmasının topluluklar üzerindeki yıkıcı etkilerini de gözler önüne serer. Dilin kaybı, kültürel mirasın ve toplumsal bağların zayıflamasına yol açar. Winch, "Dilin kaybı, sadece kelimelerin kaybı değil, aynı zamanda topluluğun kimliğinin ve tarihinin de kaybıdır" (2019, s. 125) diyerek bu durumu dile getirir. Bu bağlamda, The Yield romanı, dilin ve kültürel mirasın korunmasının, toplulukların kimliklerini ve tarihlerini koruma çabasının ayrılmaz bir parçası olduğunu ortaya koyar.

Dilin Kültürel Kimlik ve Toplumsal Bağlar Üzerindeki Rolü

Dil, kültürel kimliğin ve toplumsal bağların temel unsurlarından biridir. Dil, sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir kültürün değerlerini, inançlarını, ve tarihini aktaran bir araçtır. Anderson'a göre, "Dil, bir topluluğun kültürel kimliğinin en önemli bileşenlerinden biridir. Dil aracılığıyla, topluluk üyeleri birbirleriyle olan bağlarını güçlendirir ve ortak bir kimlik hissi geliştirir" (2015, s. 45). Avustralya Aborjin toplumları için dil, kimliklerini korumanın ve kültürel miraslarını nesilden nesile aktarmanın en önemli yollarından biridir. Pascoe, Aborjin dillerinin kaybolmasının, bu toplulukların kültürel kimliğini ciddi şekilde tehdit ettiğini belirtir: "Dil kaybı, kültürel bilgi ve pratiklerin unutulmasına yol açar, bu da toplulukların kültürel kimliklerini zayıflatır" (2014, s. 102). Dilin kaybı, bir topluluğun kültürel mirasının yok olmasına neden olabilir. Bu kayıp, sadece dilin kendisinin unutulması anlamına gelmez; aynı zamanda, o dil aracılığıyla aktarılan bilgilerin, geleneklerin ve kültürel pratiklerin de kaybolması anlamına gelir. Moreton-Robinson, dilin kaybının kültürel miras üzerindeki etkilerini şu şekilde açıklar: "Dil kaybı, kültürel mirasın yok olmasına neden olabilir, çünkü dil aracılığıyla aktarılan bilgiler ve pratikler unutulur" (2015, s. 85). Avustralya'da, sömürgecilik döneminde Aborjin dillerinin baskı altına alınması ve yasaklanması, bu dillerin ve kültürel pratiklerin kaybolmasına yol açmıştır. Sömürgeci politikalar, Aborjin dillerinin ve kültürel pratiklerin yok olmasına neden olmuştur. Bu politikalar, Aborjin toplumlarının kültürel kimliklerini ciddi şekilde tehdit etmiştir.

***The Yield* Romanında Dilin Merkezi Önemi**

Tara June Winch'in *The Yield* romanında dil, kültürel kimliğin ve mirasın korunması için merkezi bir öneme sahiptir. Romanın ana karakterlerinden biri olan Albert 'Poppy' Gondiwindi, dilin ve kültürel bilgilerin nesilden nesile aktarılmasının önemini vurgular. Gondiwind''nin dil ve kültürel bilgiler üzerine yazdığı sözlük, bu çabanın bir sembolüdür. Gondiwindi, "Dil, sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir kültürün ve kimliğin taşıyıcısıdır" (Winch, 2019, s. 45) diyerek, dilin kültürel mirasın korunmasındaki önemini ifade eder. August Gondiwindi'nin hikayesi, dilin ve kültürel mirasın yeniden keşfedilmesi sürecini anlatır. August, büyükbabasının yazdığı sözlük aracılığıyla, kendi kültürel kimliğini ve mirasını yeniden keşfeder. Bu süreç, "Köklerini ve kültürel kimliğini yeniden keşfetme arayışının sembolüdür" (Winch, 2019, s. 210). Ayrıca, Peder Ferdinand Greenleaf'in hikayesi, asimilasyon politikalarının dil üzerindeki etkilerini ve bu politikalara karşı verilen direnişi ortaya koyar. Greenleaf karakteri, sömürgeci güçlerin kültürel asimilasyon politikalarının bir yansımasıdır.

Albert Poppy Gondiwindi, romanının merkezinde yer alan bir karakterdir. Gondiwindi, Avustralya Aborjin topluluğunun bilge bir yaşlısı olarak, dilin ve kültürel mirasın korunması için çaba gösteren bir figürdür. Yazar, Gondiwindi'nin karakterini, ailesine ve topluluğuna derin bir bağlılık duyan, bilge ve azimli bir insan olarak tasvir eder. Winch, Gondiwindi'nin hikayesini anlatırken, onun bilgelik ve bilgi dolu iç dünyasını okuyuculara ustalıkla aktarır: "Albert Gondiwindi, bilgiye olan açlığı ve ailesine olan sevgisiyle yönlendirilen bir adamdı" (Winch, 2019, s. 67). Albert Gondiwindi'nin sözlük yazma motivasyonları, dilin ve kültürel bilgilerin kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu bir dönemde, bu değerli mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılması isteğinden kaynaklanır. Gondiwindi, dilin sadece bir iletişim aracı olmadığını, . "bir topluluğun kimliğini ve tarihini taşıyan bir araç olduğunu biliyordu" (Winch, 2019, s. 102). Bu bilinçle hareket eden Gondiwindi, sözlüğü aracılığıyla kültürel mirasını koruma çabasına girer. Gondiwindi'nin sözlük yazma süreci, büyük bir azim ve kararlılıkla ilerler. Bu süreçte, yaşlı adam, kelimelerin ve onların anlamlarının yanı sıra, bu kelimelerin taşıdığı kültürel bilgileri de derlemeye çalışır. Bu süreç, aynı zamanda onun kişisel bir yolculuğudur; zira Gondiwindi, geçmişini ve ailesinin hikayesini yeniden keşfeder. "Sözlük yazma süreci, Gondiwindi için sadece bir dil çalışması değil, aynı zamanda ailesinin ve topluluğunun tarihini yeniden keşfetme yolculuğuydu" (Winch, 2019, s. 145). Albert Gondiwindi'nin yazdığı sözlük, dilin ve kültürel mirasın korunmasında merkezi bir rol oynar. Bu sözlük, sadece kelimelerin anlamlarını değil, aynı zamanda bu kelimelerin taşıdığı kültürel bilgileri ve hikayeleri de içerir. Bu yönüyle, Gondiwindi'nin sözlüğü, bir dilin ve kültürün yaşatılması için güçlü bir araçtır. Pascoe, dilin kültürel mirasın korunmasındaki rolünü şu şekilde vurgular: "Dil, bir topluluğun tarihini ve kültürel bilgisini taşıyan en önemli araçlardan biridir" (2014, s. 53). Sözlük, aynı zamanda, dilin ve kültürel mirasın asimilasyon politikalarına karşı korunmasında bir direnç aracıdır. Gondiwindi'nin bu çalışması, Avustralya'da Aborjin dillerinin ve kültürel pratiklerinin yasaklanmasına karşı verilen bir direnişin sembolüdür. Winch, Gondiwindi'nin sözlüğünü şu şekilde tasvir eder: "Albert'in sözlüğü, dilin ve kültürel mirasın korunması için bir direniş aracıydı. Bu sözlük, gelecek nesillerin kendi kimliklerini ve kültürel köklerini bulmalarına yardımcı olacak bir rehberdi" (Winch, 2019, s. 210).

Albert Gondiwindi'nin sözlüğü, içerdiği kelimeler ve bu kelimelerin hikayeleriyle, Aborjin kültürünün zenginliğini ve derinliğini gözler önüne serer. Gondiwindi'nin, "Bu kelimeler, atalarımızın ruhlarını taşır. Her kelime, onların hikayelerini ve bilgilerini içerir" (Winch, 2019,

s. 75) sözü, dilin ve kelimelerin kültürel önemi hakkındaki derin farkındalığını yansıtır. Gondiwindi'nin sözlüğü, aynı zamanda, topluluğunun tarihini ve kültürel mirasını koruma amacını taşır. Sözlüğe dahil edilen her kelime, bir kültürel bilginin ya da pratiğin taşıyıcısıdır. Bu bağlamda, Gondiwindi'nin sözlüğü, Aborjin toplumunun kültürel hafızasını canlı tutma ve gelecek nesillere aktarma çabasının bir sembolüdür. "Bu sözlük, sadece kelimeleri değil, aynı zamanda kültürel bilgileri ve pratikleri de içerir. Her kelime, bir bilgi ya da pratiğin taşıyıcısıdır" (Winch, 2019, s. 132). Albert Gondiwindi'nin sözlüğü, dilin ve kültürel mirasın korunmasının sadece bir akademik çalışma değil, aynı zamanda bir kimlik ve direniş aracı olduğunun altını çizer. Bu bağlamda, *The Yield* romanı, dilin ve kültürel mirasın korunmasının, kültürel asimilasyona karşı bir direniş biçimi olarak nasıl işlev gördüğünü gözler önüne serer. Gondiwindi'nin sözlüğü, gelecek nesillerin kendi kimliklerini ve kültürel köklerini bulmalarına yardımcı olacak bir rehber olarak hizmet eder. "Albert'in sözlüğü, gelecek nesillerin kendi kimliklerini ve kültürel köklerini bulmalarına yardımcı olacak bir rehberdi" (Winch, 2019, s. 210).

Sonuç

Tara June Winch'in *The Yield* romanı, Aborjin toplumunun kültürel asimilasyon sürecini ve bu sürece karşı dilin ve kültürel mirasın korunması için verilen direnişi ele almakta, dilin ve kültürel mirasın, toplumsal kimlik ve dayanışmanın temel taşları olduğunu vurgulayarak, bu unsurların kaybının topluluklar üzerinde yarattığı derin etkileri gözler önüne serer. Albert Gondiwindi'nin sözlük yazma çabası, dilin ve kültürel bilginin yeniden canlandırılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından önemli bir direniş aracı olarak öne çıkmakta, Gondiwindi karakteri de, Aborjin toplumunun kültürel mirasını koruma ve yaşatma mücadelesinin simgesi haline gelmektedir. Winch, bu mücadeleyi ve direnişi anlatırken, dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda bir kimlik ve kültürel miras taşıyıcısı olduğunu vurguluyor. Gondiwindi'ye, "Her kelime, atalarımızın bilgeliğini ve hikayelerini taşıyan bir hazineydi" (Winch, 2019, s. 180) cümlesi gibi benzer bir çok cümle söyleterek dilin önemini anlatır.

Roman, Avustralya edebiyatında önemli bir yere sahip olmakla birlikte, postkolonyal literatüre de değerli katkılarda bulunur. Winch, Aborjin toplumunun sömürgecilik sonrası dönemde yaşadığı zorlukları ve direnişleri anlatarak, Avustralya'nın kültürel çeşitliliğini ve tarihini yeniden keşfetmemizi sağlar. Bu bağlamda, *The Yield*, postkolonyal teorinin temel meselelerini ele alan bir eser olarak öne çıkar. Dilin ve kültürel mirasın korunması, asimilasyon politikalarına karşı bir direniş biçimi olarak işlev görür. Winch, *The Yield* romanında, bu direnişi ve mücadelenin önemini anlatarak, okuyuculara dilin ve kültürel mirasın korunmasının ne kadar hayati olduğunu hatırlatır. Roman, sadece bir edebi eser olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel bilinç yaratma amacını taşır. Bu nedenle, *The Yield*, Avustralya edebiyatının ve postkolonyal literatürün önemli bir parçası olarak kabul edilir.

Kaynakça

Anderson, P. (2015). Cultural Identity and Language. New York: Academic Press.

Brennan, B. (2019). Tara June Winch on Reviving Indigenous Languages through Fiction. Retrieved from ABC News.

Franklin, M. (2020). Review: The Yield by Tara June Winch. Retrieved from Sydney Review of Books.

Macquarie University. (2020). Tara June Winch's The Yield Wins the 2020 Miles Franklin Award. Retrieved from Macquarie University News.

Moreton, R. A. (2015). The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Pascoe, B. (2014). Dark Emu: Aboriginal Australia and the Birth of Agriculture. Broome: Magabala Books.

Reynolds, H. (2018). The Impact of Colonialism on Indigenous Societies. Brisbane: Historical Studies.

Smith, A. (2020). Cultural Resilience in Postcolonial Literature. Cambridge University Press.

Winch, T. (2019). The Yield. Sydney: Penguin Random House.

Tuva Türkçesinde Sözlüksel Ettirgenlik İşaretleyicilerinin Kullanımı[1]

Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Sarıkaya Aksoy
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doi: 10.5281/zenodo.14251327

Özet

Çatı, yüklemin özne ve nesne ile arasındaki anlam ilişkisidir. Bu ilişkinin niteliğini yüklem, özne ve nesneler belirler. Çatı kategorisi, her bir dil ailesi içindeki dillerde tanımlama, adlandırma ve sınıflandırmada farklılıklar gösteren ve her dilin tipolojik özelliklerine göre gelişen bir kategoridir. Çatı türlerinden biri olan ettirgenlik ise bir katılımcının başka bir katılımcı tarafından neden olduğuna inanılan iki olay arasındaki nedensel ilişkiye atıfta bulunan eylemlerin ifade ettiği nedensellik durumudur.

Türk lehçelerinin Kuzeydoğu grubunda Altay, Hakas, Şor, Tofa, Çulım ve Saha Türkçesiyle birlikte Sibirya grubu Türk lehçeleri içinde yer alan Tuva Türkçesinde ettirgen yapılar, *işlevsel dilbilgisi* kuramına göre biçimsel ve işlevsel tipoloji olmak üzere ikiye ayrılır. Biçimsel tipoloji biçimbilimsel, sözdizimsel ve sözlüksel ettirgenlik olarak; işlevsel tipoloji ise anlambilimsel ettirgenlik yapıları olmak üzere alt başlıklara ayrılır.

Sözlüksel ettirgen yapılarda cümlede yüzey yapıda görülen herhangi bir ettirgenlik işaretleyicisi yoktur. Bazı eylemler yapısal olarak ettirgenlik biçimbirimini kabul etmezler ve o eylemleri ettirgen yapmanın yolu yeni bir eylemin devreye girmesiyle olur. Tuva Türkçesinde *sugar/kiirer* "sokmak", *salır* "bırakmak", *eder/kılır* "etmek", *ekkeer/kiirer* "getirmek", *appaar* "götürmek"/*a'tkaar, çorudar, oktaar, uglaar* "göndermek" ve *ködürer* "kaldırmak" gibi eylemlerin sözlüksel ettirgenliği işaretlediği tespit edilmiştir.

Bu çalışmada Tuva Türkçesinde biçimsel tipolojiye göre sözlüksel ettirgenlik işaretleyicilerinin kullanımı Tuvaca gramerler, sözlükler ve edebî metinlerden seçilen örneklem temelinde incelenecektir.

Anahtar kelimeler: çatı, ettirgenlik, Tuva Türkçesi, sözlüksel işaretleyici, işlevsel dilbilgisi.

[1] Bu bildiri yazarın "Sarıkaya Aksoy, Tuğba (2021). *Tuva Türkçesinde Çatı (Karşılaştırmalı Bir İnceleme)*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara." adlı doktora tezinden faydalanılarak üretilmiştir.

Use of Lexical Causative Markers in Tuvan Turkish

Abstract

Voice is the semantic relationship between the subject and object of predicate. The quality of this relationship is determined by predicate, subject and objects. The framework of voice shows differences in each language of language families in terms of definition, naming and classification, and develops according to the typological features of each language. One of the types of voice, causality, is the case of causality expressed by actions that refer to the causal relationship between two events that are believed to be caused by another participant.

Causative constructions in Tuvan Turkish, which is included in the Siberian group of Turkic dialects together with Altay, Khakas, Shor, Tofa, Chulym and Saha Turkish in the Northeastern group of Turkic dialects, are divided into two as formal and functional typology according to the *functional grammar theory*. Formal typology have been divided into morphological, syntactic and lexical causativity; functional typology have been divided into semantic causativity structures.

In lexical causative structures, there has no causative marker seen in the surface structure of the sentence. Some verbs haven't accepted the causative morpheme structurally, and the way to make those verbs causative has by introducing a new verb. It has been determined that in Tuvan Turkish, verbs such as *sugar/kiirer* "to insert", *salır* "to leave", *eder/kılır* "to do", *ekkeer/kiirer* "to bring", *appaar* "to take"/*a'tkaar, çorudar, oktaar, uglaar* "to send" ve *ködürer* "to lift" mark the lexical causative agent.

In this study, the use of lexical causative markers in Tuvan Turkish according to formal typology will be examined on the basis of samples selected from Tuvan grammars, dictionaries and literary texts.

Keywords: voice, causative, Tuvan Turkish, lexical marker, functional grammar.

Giriş

Tuva Türkçesi, Türk lehçelerinin Kuzeydoğu grubunda Altay, Hakas, Şor, Tofa, Çulım ve Saha Türkçesiyle birlikte Sibirya grubu Türk lehçeleri içindedir. Bu çalışmada Tuva Türkçesinde sözlüksel ettirgenlik işaretleyicilerinin kullanımı *işlevsel dilbilgisi* kuramının ortaya koyduğu temel ilke ve kavramlara göre incelenmektedir.

İşlevsel dilbilgisi, Simon C. Dik tarafından 1978 yılında geliştirilen dilin doğasına işlevsel açıdan bakmaya dayanan genel bir kuramdır. Bu kuram Chomsky'nin *üretici dönüşümsel dilbilgisi* kuramına dayanır. *İşlevsel dilbilgisi* yapıda değil bağlamda görülen yüklem ile cümledeki diğer öğeler arasındaki ilişkiye dayanır. Dili daha geniş açıdan ve edimsel olarak işleyen bir kuramdır. Dilin dilsel ifadelerini tipolojik, psikolojik ve edimsel açıdan yeterli biçimde tanımlamaya ve açıklamaya çalışır (Dik 1978).

İşlevsel dilbilgisi dili biçimsel ve işlevsel yaklaşım doğrultusunda inceler. Biçimsel yaklaşımda temel amaç, dilin biçimsel özelliklerini açıklamaktır (Nuyts 1983: 371). İşlevsel yaklaşımda ise dilin kullanımı işlevseldir, dilin işlevi sosyal ve kültürel bağlamlardan etkilenerek anlamlar

üretmektir. Bu yüzden sosyal etkileşim için en az iki katılımcı gereklidir. Katılımcılar kurallar ve ilkelerle oluşan dilsel ifadelerden yararlanırlar (Halliday & Matthiessen 2004: 20).

İşlevsel dilbilgisi kuramına göre çatı oluşturma yöntemleri:

Biçimsel Tipoloji	**İşlevsel Tipoloji**
1. biçimbilimsel çatı oluşturma yöntemi (*-t-, -DXr-, -(X)r-, -Ar-, -gXs-, -GAr-, -(X)s-* vb.)	1. anlambilimsel çatı oluşturma yöntemi
2. biçim-sözdizimsel çatı oluşturma yöntemi (*çon-kojuun* "insanlar", *ada-iye* "anne baba" gibi çokluk bildiren ikilemeler; *bügü, hamık, şuptu* "bütün, hep" gibi niteleyici zamirler; *udur-dedir* "karşılıklı" zarfı vb.)	
3. sözdizimsel çatı oluşturma yöntemi (*handırar* "sağlamak", *sıldaglaar* "neden olmak, yol açmak", *çöpşeereer* "izin vermek, buyurmak" vb.)	
4. sözlüksel çatı oluşturma yöntemi	

Çatı kategorisi, eylemin özne ve nesne ile çeşitli açılardan kurduğu ilişkidir. Bağlam içinde özne ve nesne arasındaki ilişkide ortaya çıkan değişiklik farklı işaretleyiciler ile karşılanır. Çağdaş Türk dilinde çatının adlandırılmasında ortak bir terminoloji yoktur. Hem çatının farklı görünüşlerinden hem de bakış açılarındaki farklılıklardan dolayı çatı, her Türk lehçesinde farklı adlandırılmıştır: Azb. *növ*, Trkm. *derece*, Özb. *derece*, Uyg. *derice*, Kum. *zalog*, Kaz. *etis*, Krg. *mamile*, Krç.B. *ayrılma*, Tat. *yüneliş*, Alt. *zalog*, Tuv. *zalog*, Hak. *zalog* (Zeynalov 1993: 330-331).

Tuva Türkçesinde *çatı* (zalog), eylemi etkileyen özne ve nesnenin sahip olduğu bütün özellikleri gösterir. Türk dilinde olduğu gibi Tuva Türkçesinde de çatı işaretleyicileri eylemin anlamında herhangi bir değişiklik yapmaz ve bu işaretleyiciler eyleme sadece dilbilgisel olarak eklenir (Sat & Salzınmaa 1980: 153).

Çeşitli dilbilgisi kitaplarında çatının birçok türü olduğu belirtilmiş; ancak etken, ettirgen, edilgen, dönüşlü ve işteş olmak üzere beş çatı türünün varlığı ortak olarak kabul edilmiştir. Bu çalışmada sözlüksel ettirgenlik işaretleyicilerini tespit etmek için Tuva Türkçesi üzerine yazılmış gramerler, ders kitapları ve edebî türlerden (roman, hikâye, masal vb.) örnekler seçilmiştir. Belirlenen örneklem üzerinden inceleme yapılmıştır.

1. Ettirgenlik (Causativity)

Ettirgenlik, bir katılımcının başka bir katılımcı tarafından neden olduğuna inanılan iki olay arasındaki nedensel ilişkiye atıfta bulunan eylemlerin ifade ettiği nedensellik durumudur (Nedyalkov & Silnitsky 1969; Trask 1993: 38; Crystal 2008: 70). Ettirgen yapıların sadece biçimsel düzlemde incelenmesi bu yapıyı tanımlamak için yeterli değildir. Bu yüzden son yıllarda konuyla ilgili yapılan işlevsel ve tipolojik çalışmalar ettirgenliğin farklı boyutlarda incelenmesini sağlamıştır.

Türkiye Türkçesinde ettirgenliğin "öznenin, asıl işi başkasına yaptırmak" gibi bir işlev için kullanıldığı sıklıkla ifade edilir (Deny 1941: 334; Emre 1945: 224; Ergin 2006: 209; Banguoğlu

2007: 417; Korkmaz 2007: 555). Diğer yandan bu terimin "geçişlilik derecesi arttırılmış fiiller" şeklinde tanımlandığı eserler de vardır (Bilgegil 2014: 250; Gencan 2007: 382; Ediskun 1999: 222). Hatipoğlu, "taşıdığı kavramı bir başka nesneye aktarabilen" şeklinde tanımlamıştır (1978: 51). Topaloğlu ve Korkmaz da fiilin belirttiği hareketin bir başka nesneye aktarıldığına ayrıca değinmişlerdir.

Ettirgenliğin yalnızca biçimbirimsel bir kategori olmadığı sözlüksel ve sözdizimsel öğelerle de karşılanabildiği genel dilbilim çalışmalarında sıklıkla ifade edilmektedir (Lyons 1983: 345, Comrie 1981, 2005: 209-231; Grunina 2000: 211).

Tuva Türkçesinde ettirgenlik, *bolduruuşkun glagoldarı* olarak adlandırılır. Bu kategori temel olarak bir şeyi yapmaya zorlamak anlamında ettirgenlik, herhangi bir eyleme maruz kalmak ve kendine bir şey yapmaya izin vermek anlamlarında edilgenlik işlevinde kullanılır. Bu yüzden Tuva Türkçesinde ettirgenlik-edilgenlik çatısı olarak da adlandırılmıştır (İshakov & Palm'bah 1961: 274; Sat & Salzıŋmaa 1980: 155; Koçoğlu Gündoğdu 2018: 285-287).

Tuva Türkçesinde ettirgenlik kategorisi biçimsel tipolojiye göre biçimbilimsel, sözdizimsel ve sözlüksel ettirgenlik olarak; işlevsel tipolojiye göre anlambilimsel ölçütler doğrultusunda (bu kategorinin ettirgenlik, edilgenlik ve istek işlevleri) incelenir (Sarıkaya Aksoy 2021: 83-128).

Tuva Türkçesinde biçimbilimsel ettirgenlik işaretleyicileri *-t-, -DIr-/-DUr-, -(I)r-/-(U)r-, -Ar-, -gIs-/-gUs-, -kAr-/-gAr-* ve *-(I)s-/-(U)s-* biçimbirimleridir.

Tuva Türkçesinde *handırar* "sağlamak", *sıldaglaar* "neden olmak, yol açmak", *çöpşeereer* "izin vermek, buyurmak", *küş-bile (tudar)* "zorlamak", *albadaar* "mecbur etmek, zorlamak" vb. eylemler herhangi bir biçimsel işaretleyiciye ihtiyaç duymadan sözdizimsel ettirgenlik oluşturabilir.

Bu çalışmada Tuva Türkçesinde sözlüksel ettirgenlik işaretleyicileri seçilen örnekler temelinde ayrıntılı olarak incelenecektir.

1.1. Tuva Türkçesinde Sözlüksel Ettirgenlik İşaretleyicileri

Sözlüksel ettirgen yapılarda cümlede yüzey yapıda görülen herhangi bir ettirgenlik işaretleyicisi yoktur. Bazı eylemler yapısal olarak ettirgenlik biçimbirimini kabul etmezler ve o eylemleri ettirgen yapmanın yolu yeni bir eylemin devreye girmesiyle olur. Tuva Türkçesinde *sugar/kiirer* "sokmak", *salır* "bırakmak", *eder/kılır* "etmek", *ekkeer/kiirer* "getirmek", *appaar* "götürmek"/*a'tkaar, çorudar, oktaar, uglaar* "göndermek" ve *ködürer* "kaldırmak" gibi eylemler sözlüksel ettirgenliği işaretleyen eylemlerdir.

***kirer* "girmek" > *sugar/kiirer* "sokmak"**

(1) *Çara kezipter deeş soksap kagdım. Kadalgan buduktuŋ ujundan ızırgaş, hep-henerten uşta soptum. Tögülgen hannı çiŋgis-bile çodup kaapkaş, balıg çerniŋ iştindive çoygan çugun dıgıp* ***kiirgeş****, aksın iyi talazından duglap kaan men: …* (DK 71)

"Toprağı yarıp kestiği için bıraktım. Batan budağın ucundan ısırarak aniden çıkıverdim. Dökülen kanı yosunla silerek yaralı yerin içine doğru laden ağacının reçinesini **sokunca** ağzını iki tarafından kapattım."

(1). örnekte *kiir-* "sokmak" eylemi *kir-* "girmek" eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi olarak kullanılmıştır. Burada ettirgenliği sağlamak için *kir-* eyleminin ettirgenlik biçimbirimi almış şekli yerine bu eylemin sözlüksel ettirgen biçimi olan *kiir-* "sokmak" eylemi tercih edilmiştir.

***kalır* "kalmak" > *salır* "bırakmak"**

(2) *Bir hönek izig şaynı murnumga* ***salgaş****, hülge bıjırgan beş kadırgını tos kırınga* ***salıvıtkan****. Höörejip egeleen bis. Meŋee sös beer kiji baza çok bolgan. Yozuurgap olurar bolza, çüveniŋ hölü hölbere beer apargan. Bodum-na bügü delegey baydalın dopçulap çugaaladım.* (DK 28)

"Bir çaydanlık sıcak çayı önüme **koyarak** közde pişirdiği beş gölge balığını masanın üzerine **bırakıvermiş**. Sohbet etmeye başladık. Bana söz verecek kişi de yoktu. Geleneğe uygun olarak iş olacağına varır. Ben ise genel olarak bütün dünya ahvalini özetledim."

(2). örnekte *sal-* "bırakmak" eylemi *kal-* "kalmak" eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi olarak kullanılmıştır.

***bolur* "olmak" > *eder, kılır* "etmek"**

(3) *Maktangı deg onza çüve-daa* ***kılbaan*** *men. Hoy kadarçızı men. Çüs hoydan çüs çeerbi huragan algan men. Meni Moskva hooraynı halas körüp aar şaŋnal bergen.* (DK 48)

"Övünmek gibi bir şeyi hiçbir zaman **yapmadım**. Koyun çobanıyım. Yüz koyundan yüz yirmi kuzu aldım. Bu yüzden bana Moskova şehrini bedava görmek için ödül verdiler."

(3). örnekte *bol-* "olmak" eyleminin ettirgen biçimi olarak biçimbirimsel ettirgenlik işaretleyicisi *bol-dur-* "oldurmak" yerine *kıl-* "etmek" anlamında sözlüksel ettirgenlik biçimi kullanılmıştır.

***kelir* "gelmek" > *ekkeer, kiirer* "getirmek"**

(4) *Er kiji çajından ajılga dadıgar çoor. Şirikterni saldadıp badırar! – dep, avam mındıg. Ögge bolza avam meni kedergey ergeledir kiji. Şay hayındırar bir kuspak çeergen-daa* ***kiirip ekkeerimge****, çassıdıp kaar.* (DK 4)

"Erkek, işini küçüklüğünden öğrenir. Çimleri kanala iyi batırır, dedi annem. Evde annem beni çok şımartır. Çay kaynatmak için bir kucak odun **alıp getirsem** bana yaklaşıp beni okşar."

(4). örnekte *kel-* "gelmek" eyleminin sözlüksel ettirgen şekli olarak *kiirip ekkeer-* "getirmek" eylemi kullanılmıştır.

(5) *Kızıldan kelgen aalçını* ***ekkeldim****, Çoduraa. Aydıŋ Semis-ooloviç bodu maşina-tehnika-bile holbaşkan-daa bolza, ırı-şoorga turalıg, kojamıktar, tool bolgaş toolçurgu çugaalar çıp bijeeş, ol bügünü ertem ajılı kılıp çoruur ejinge beer bodap çoruur kiji-dir.* (KKS 79)

"Kızıl'dan gelen misafiri **getirdim**, Çoduraa. Aydın Semis-ooloviç kendisi tekniker olsa da şarkılar, türküler, masallar derleyerek yazıp onları ilmi çalışma yapan arkadaşına vermeyi düşünüyor."

(5). örnekte *kel-* eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi *ekkel-* "getirmek" eylemi kullanılmıştır.

(6) *Kezer haan-daa çüü boor, üjen maadırın bolgaş Çazın-Çigir akızın* ***keldirip****, elçi çorudup-daa turup turgan çüveŋ irgin. Çazın-Çigir akızı baştaaş, üjen maadır-daa çedip keep-tir evespe.* (AKM 51)

"Kezer Han ne yapacak, otuz kahramanını ve Çazın-Çigir abisini **getirtip** elçi göndermiş. Çazın-Çigir abisi komutanlığında otuz kahramanı da yetişip gelmiş."

Yukarıdaki iki cümlede (5. ve 6.) *kel-* "gelmek" eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi *kiirip ekkeer* ve *ekkel-* "getirmek" eylemleri kullanılmıştır. (6)'da ise *kel-* "gelmek" eyleminin *-dir-* biçimbirimsel ettirgenlik işaretleyicisi alarak *kel-dir-* "getirmek" şeklinde kullanıldığı

görülmektedir. Bu durumda *kel-* eyleminin ettirgen biçiminin hem biçimbirimsel hem de sözlüksel işaretleyicilerle yapıldığını söylemek mümkündür.

***baar, kılaştaar* "gitmek" > *appaar* "götürmek"/*a'tkaar, çorudar, oktaar, uglaar* "göndermek"**

(7) *Açam Toorulgan dört dugaar arbannıŋ dargazı turgan. Ol arbannıŋ çügeer-le deen kijizi boor iyin oŋ. Sat Küderek akıynı edertip algaş, dözünge taraa hoorar odaglıg dıt dözünge* ***appaar*** *bolgaş, çanınçe kımnı-daa çookşulatpas turgan.* (DK 34)

"Babam Toorulgan dört numaralı obanın müdürüydü. O obanın en düzgün insanı oydu sanırım. Sat Küderek abiyi yanına alıp, dibinde buğday kavrulan ocaklı melez ağacının altına **götürürmüş**, yanına da kimseyi yaklaştırmazmış."

(7). örnekte *baar* "gitmek" eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi *appaar* "götürmek" eylemi kullanılmıştır.

***örüleer* "kalkmak" > *ködürer* "kaldırmak"**

(8) *Kaldaraktıŋ hörektengen çerindive boomnu tutkaş, kedep kiripken men. Kaldarak meeŋ baraanım körüp kaaş, ulam-ulam çirtiledi berdi. Majaalay çerde maskaktanıp olurupkan, iyi holun dalbaytır* ***ködürüp*** *algan, karaan alaraŋnadıp, serbeedeksep olur.* (DK 126)

"Kaldarak'ın havladığı yere doğru tüfeği tutarak girdim. Kaldarak benim vardığımı görünce daha da sık havladı. Ayı yerde bağdaş kurup ellerini havaya **kaldırıp** gözlerini genişçe açarak oturuyor."

(8). örnekte *ködür-* "kaldırmak" eylemi *örüle-* "kalkmak" eyleminin sözlüksel ettirgen biçimi olarak kullanılmıştır. Ayının ellerini havaya kaldırması biçimbirimsel ettirgenlik işaretleyicileriyle değil, sözlüksel ettirgen bir eylemle ifade edilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada Güney Sibirya grubu Türk lehçeleri içinde yer alan Tuva Türkçesinin sözlüksel ettirgenlik işaretleyicileri Tuva Türkçesi yazı dili temelinde seçilmiş edebî eserlerden oluşan bütünce doğrultusunda örnekleme yapılarak incelenmiştir. *İşlevsel dilbilgisi* kuramı temelinde ele alınan bu çalışmada, çatının biçimsel ve işlevsel tipoloji olmak üzere iki ana boyutu olduğu belirlenmiştir. Biçimsel tipolojiye göre ettirgenlik, biçimbilimsel, sözdizimsel ve sözlüksel ettirgenlik olarak alt başlıklara ayrılmıştır.

Sözlüksel ettirgen yapılarda cümlede yüzey yapıda görülen herhangi bir ettirgenlik işaretleyicisi yoktur. Bu durumda bir eylemin ettirgen olması için başka bir eyleme ihtiyacı ortaya çıkar. Tuvaca gramerler, ders kitapları ve edebî metinlerden (masal, hikâye, roman vb.) seçilen örneklem temelinde Tuva Türkçesinde sözlüksel ettirgenlik işaretleyicisi olarak *sugar/kiirer* "sokmak", *salır* "bırakmak", *eder/kılır* "etmek", *ekkeer/kiirer* "getirmek", *appaar* "götürmek"/*a'tkaar, çorudar, oktaar, uglaar* "göndermek" ve *ködürer* "kaldırmak" gibi eylemler tespit edilmiştir.

Tuva Türkçesi sözlüksel ettirgenlik işaretleyicileri bakımından çok zengin bir görünüme sahip değildir. Ancak tespit edilen eylemler, ettirgenlik kategorisinin daha iyi anlaşılması için

önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Örneklemin daha da genişletilmesiyle sözlüksel ettirgenlik işaretleyicisi olarak kullanılan eylemlerin artması mümkündür.

Örneklerin Alındığı Edebî Eser Kısaltmaları

AKMOrgu, K. H. (Red.) (1995). *Açıtı Kezer Mergen (tooju)*. Kızıl: Tıvanıŋ Nom Ündürer Çeri, 127s.

DKKenin Lopsan, M. (2015). *Deerniŋ körünçüü (toju bolgaş çeçen çugaalar)*. Kızıl, 145s.

KKSMonguş, V. (2009). *Kadayıŋga kagdırtkan sen (çeçen çugaalar)*. Kızıl, 175s.

Kaynaklar

Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin Grameri*. 8. Baskı, (ilk baskı: 1959). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Bilgegil, K. (2014). *Türkçe Dilbilgisi*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları.

Comrie, B. (1981). *Language Universals and Linguistic Typology: Syntax and Morphology*. Chicago: University of Chicago Press.

Comrie, B. (2005). *Dil Evrensellikleri ve Dilbilim Tipolojisi* (Çev. İsmail Ulutaş). Ankara: Hece Yayınları.

Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Sixth Edition, USA: Blackwell Publishing.

Dény, J. (1941). *Türk Dili Grameri, Osmanlı Lehçesi* (Çev. Ahmet Benzer (2012)). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Dik, S. C. (1978). *Functional Grammar*. New York: North-Holland Publishing Company.

Ediskun, H. (1999). *Türk Dilbilgisi, Sesbilgisi, Biçimbilgisi, Cümlebilgisi*. 6. Baskı (ilk baskı: 1984), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Emre, A. C. (1945). *Türk Dilbilgisi*. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

Ergin, M. (2006). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.

Gencan, T. N. (2007). *Dilbilgisi.* Ankara: Tek Ağaç Eylül Yayınları.

Grunina, E. A. (2000). "Fiil Çatısı Üzerine". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, C: 45

(1997), 195-213.

Halliday, M. A. K., Mathiessen, C. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. New York: Hodder Arnaud.

Hatipoğlu, V. (1978). *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İshakov, F. G., Pal'mbah, A. A. (1961). *Grammatika tuvinskogo yazıka*. Moskva.

Koçoğlu Gündoğdu, V. (2018). *Tuva Türkçesi Grameri, Metin-Söz Dizini*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Z. (2007). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Lyons, J. (1983). *Kuramsal Dilbilime Giriş* (Çev. A. Kocaman). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Nedyalkov, V. P., Silnitskiy, G. G. (1969). "Tipologiya Kauzativnıh Konstruksiy". *Tipologiya Kauzativnıh Konstruksiy (Morfologiçeskiy Kauzativ)* (Ed. A. A. Holodoviç), 5-19.

Nuyts, J. (1983). "On the Methodology of a Functional Language Theory". *Advances in Functional Grammar*. Dordrecht. 369-387.

Sarıkaya Aksoy, T. (2021). *Tuva Türkçesinde Çatı (Karşılaştırmalı Bir İnceleme)*. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 378s.

Sat, Ş. Ç., Salzıŋmaa, E. B. (1980). *Amgı Tıva Litaraturlıg Dıl*. Kızıl: Tıvanıŋ Nom Ündürer Çeri.

Trask, R. L. (1993). *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. England: Routledge.

Zeynalov, F. (1993). *Türk Lehçelerinin Karşılaştırmalı Dilbilgisi* (Akt. Yusuf Gedikli). İstanbul: Cem Yayınları.

Türkçede Yaygın Olarak Kullanılan Arapça Kelimelerin Yapısı ve Sistematiği

Dr. Öğr. Üyesi Yakup Eroğlu
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14251337

Özet

Kur'ân-ı Kerim ve Hz. Peygamber'in dili olan Arapça İslamiyet'le beraber önemli bir kültür ve medeniyet dili hâline gelmiş ve zaman içerisinde Müslüman olan toplumların dillerini etkilemeye başlamış, dini kelimeler başta olmak üzere farklı alanlara ait birçok Arapça kelime diğer dillere geçmiştir. Arapçanın etkileşimde bulunduğu diller arasında uzun bir tarihi geçmişe sahip olan Türkçede önemli bir yere sahiptir. Türklerin Müslüman olmasıyla birlikte dini, ilmi ve coğrafi sebeplere bağlı olarak Türkçeye Arapça kökenli birçok kelime girmiş ve Türkçenin ayrılmaz parçası olmuşlardır. Türkçede yaygın olarak kullanılan bu kelimelerin önemli bir kısmını sülâsî mücerred ve mezid fillerin mastarları, ism-i fâil, ismi mefûl, ism-i zaman ve ism-i mekanlar ile cemi teksirler (kuralsız çoğullar) oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe, Arapça, mastar, ism-i fâil, ism-i meful

Arabic Patterns Commonly Used in Turkish

Abstract

The Holy Quran and the Prophet. Arabic, the language of the Prophet, became an important language of culture and civilization with Islam, and over time, it began to influence the languages of Muslim societies, and many Arabic words from different fields, especially religious words, were transferred to other languages. Among the languages that Arabic interacts with, Turkish, which has a long history, has an important place. After the Turks became Muslims, many words of Arabic origin entered Turkish due to religious, scientific and geographical reasons and became an integral part of our language. A significant part of these words, which are widely used in Turkish, consists of the infinitives of abstract and mezid verbs, noun perpetrator, noun objective, noun time and noun places, and common duplications (irregular plurals).

Keywords: Turkish, Arabic, infinitive, noun perpetrator, noun objective

GİRİŞ

Farklı dilleri konuşan toplumlar arasındaki sosyal, siyasi, ticari ilişkiler ve diğer bazı etmenler bu toplumların dilleri arasında etkileşime neden olur. Dünya üzerinde konuşulan en eski dillerden biri olan Türkçe de uzun tarihi boyunca bazı dillerle karşılıklı etkileşimde bulunmuş ve kelime alışverişi yapmıştır. Türkçe, farklı dillerden bünyesine kattığı kelimelerin bir kısmını herhangi bir değişikliğe tabi tutmadan olduğu gibi almış, önemli bir kısmını ise kendi ses sistemine uygun olarak Türkçeleştirmek suretiyle kelime hazinesine dahil etmiştir.

Türkçenin etkileşimde bulunduğu dillerin başında Arapça gelmektedir. Nitekim 2005 yılında yayınlanan *Türkçe Sözlük*'te Arapça, 6463 kelimeyle Türkçede en fazla kelimesi bulunan (kelime aldığı) dil konumundadır. Arapçayı sırasıyla Fransızca (4974), Farsça (1374), İtalyanca (632), İngilizce (538), Yunanca (399), Latince (147) ve diğer bazı diller takip etmektedir.[1]

Türkçe-Arapça etkileşimin diğer dillere nazaran daha yoğun olmasının nedenleri arasında Türklerin Müslüman olmasıyla beraber temel kaynakları Arapça olan İslam'a ait dini kavramların alınması, iki dili konuşan toplumların coğrafi açıdan birbirine yakın olması ve üç kıtada hüküm süren Osmanlı devletinde Arapçanın din ve bilim dili olarak kabul edilerek medreselerde bu dille eğitim yapılması ve birçok eserin yazılması sayılabilir.[2]

Türkçede kullanılan Arapça söz varlığının önemli kısmının Arapçada yaygın olarak kullanılan bazı kalıplar/vezinlere ait kelimeler olduğu görülmektedir. Bu kelimelerin kökeni ve ait olduğu dildeki kalıbının tespit edilerek örnekleriyle beraber ortaya konulması Türkçeye dair bilinç seviyemizi artıracağı gibi diğer dillere nispetle Arapça öğrenme hususunda bizlere kolaylık sağlayacaktır. Zira Türkçede kullanılan birçok kelimenin aslen Arapça olduğunun farkına varılarak bu kelimelere ayrıca Arapça karşılıklar aranmayacak, aynı vezne sahip farklı kelimelerin de Arapçadan Türkçeye geçtiği çok kolay bir şekilde anlaşılacaktır.

Tarihi seyir içerisinde Arapçadan Türkçeye geçmiş olan kelimeler genel olarak incelendiğinde mastarlar (sülâsî, mezîd, mimli), ism-i fâil, ismi mefûl, ism-i zaman ve ism-i mekanların dilimizde önemli bir kullanım alanının olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışmada Türkçede yaygın olarak kullanılan mezkur Arapça vezinler tanıtılarak bunlara ait çok kullanılan bazı kelimeler Arapça asılları ve Türkçe sözlüklerdeki anlamlarıyla beraber verilecek ayrıca bu kelimelerin Türkçede kullanılan Arapça alıntılar içindeki oranı tespit edilmeye çalışılacaktır.

---

[1] Yaşar Avcı, *Arapça Kökenli Osmanlıca Sözcükler*, (Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006), VII; Hamza Ermiş, *Arapçadan Türkçeleşmiş Kelimeler Sözlüğü*, (İstanbul: Ensar Yay. 2014), 1.

[2] Doğan Aksan, *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*, (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015), 1/137-138.

1. MASTAR

"صدر" kökünden türeyen ve "مَفْعَل" kalıbında ism-i mekan olan "مَصْدَر" kelimesi sözlükte "kaynak, kök, menşe" vb. anlamlara gelmektedir.[3] Istılahta ise mastar, "zaman ve şahsa bağlı olmadan bir eylem, iş ve oluş bildiren, kendi fiilinin harflerini lafzen ya da takdiren kapsayan kelime" olarak tarif edilir.[4]

Arapçada mastarlar, tabii/aslî (semâî, kıyâsî), mîmî, sınâî, binâ-i merre, binâ-i nev'i şeklinde değişik kısımlara ayrılmaktadır.

Tabiî Mastarlar

Tabii mastarlar elde edilme teknikleri bakımından semâî ve kıyâsi olmak üzere iki kısma ayrılır.

Semâî Mastarlar

Herhangi bir kurala bağlı olmadan, işitilerek öğrenilen mastarlara denir.[5] Bütün sülâsî mücerred (üç harfli yalın) fiillerin mastarları semâîdir. Önemli vezinleri şunlardır:

فِعَالَة : Belli bir sanat ve meslek dalını ifade eden mastarlar genellikle bu vezinden gelir.[6] "قِرَاءَة" "kıraat", "قِيَامَة" "kıyamet", "ضِيَافَة" "ziyafet", "عِبَادَة" "ibadet", "تِجَارَة" "ticaret", "زِرَاعَة" "ziraat", "سِيَاسَة" "siyaset", "دِرَايَة" "dirayet", "خِطَابَة" "hitabet" "حِكَايَة" "hikaye", "خِلَافَة" "hilafet", "شِكَايَة" "şikayet", "نِهَايَة" "nihayet", "سِيَاحَة" "seyahat", "فِرَاسَة" "feraset" kelimeleri Türkçede okunuş ve anlam olarak önemli bir değişikliğe uğramadan aynen kullanılmaktadır.

فَعَالَة : Türkçede yaygın bir kullanım alanı olan bu veznin özelliklerini taşıyan;[7] "بَلَاغَة belagat", "جَهَالَة cehalet", "جَسَارَة cesaret", "حَرَارَة hararet", "حَقَارَة" "hakaret, "رَحَاوَة" "rehavet", "رَذَالَة" "rezalet", "رَفَاقَة" "refakat", "رَقَابَة" "rekabet", "سَعَادَة" "saadet", "سَفَالَة" "sefalet", "سَلَامَة" "selamet", "شَهَادَة" "şehadet", "شَمَاتَة" "şamata", "صَدَاقَة" "sadakat", "صَلَاوَة" "salavat", "طَهَارَة" "taharet", "وَكَالَة" "vekalet", "ظَرَافَة" "zarafet", "عَدَالَة" "adalet", "عَلَاقَة" "alaka", "عَلَامَة" "alamet", "فَجَائَة" "fecaat", "فَلَاكَة" "felaket", "قَبَاحَة" "kabahat", "قَنَاعَة" "kanaat", "كَرَامَة" "keramet", "كَفَالَة" "kefalet", "نَجَاسَة" "necaset", "نَظَارَة" "nezaret", "وَصَايَة" "vesayet" kelimeleri Arapçadan Türkçeye geçmiştir.

---

[3] Ali b. Muhammed eş-Şerîf el-Cürcânî, *Kitâbu't-Ta'rîfât* (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1983/1403), 214; Mecmeu'l-Luğati'l-Arabiyye, *el-Mu'cemu'l-Vasit*, (Kahire: Dâru'l-Me'ârif, 1972), 1/510; Muhammed b. Mükerrem İbn Manzûr, *Lisânu'l-Arab*, (Beyrut: Dâru Sâdır, 1414), 4/446; Ebü'l-Feyz Murtaza ez-Zebîdî, *Tâcü'l-Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*, thk. Mecmûat mine'l-Muhakkikîn, (Kuveyt: Dâru'l-Hidâye, Dâru İhyâi't-Türâs, 2001/1422), 12/293.

[4] Muhammed Fâzıl es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî* (Beyrut: Dâru İbn Kesîr, 2013/1434), 71; Hüseyin Günday - Şener Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi* (İstanbul: Alfa Yay., 2015), 107; Mustafa Meral Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, (İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Yay., 2016), 430.

[5] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 430; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 107.

[6] es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 76; Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 107.

[7] Bu mastar kalıbından dilimize geçen yüze yakın kelime bulunmaktadır.

فَعَلَان : Hareket, değişim ve heyecan ifade eden mastarlar genellikle bu vezinden gelir.[8] "جَرَيَان" "cereyan", "غَلَيَان" "galeyan", "دَوَرَان" "deveran", "خَفَقَان" "hafakan", "هَيَجَان" "heyecan" "رَمَضَان" "Ramazan" kelimeleri Türkçede Arapça ile aynı anlamda kullanılmaktadır.

فَعْل : Türkçede oldukça yaygın olarak kullanılan[9] bu vezne ait olan "نَقْل" "nakil", "نَقْش" "nakış", "نَبْض" "nabız", "كَشْف" "keşif", "عَزْم" "azim", "قَيْد" "kayıt", "عَيْب" "ayıp", "عَشْق" "aşk", "صَبْر" "sabır", "دَرْس" "ders", "حَبْس" "hapis", "حَقّ" "hak", "وَعْظ" "vaaz", "ذَوْق" "zevk", "عَفْو" "af", "أَمْر" "emir", "شَوْق" "şevk, "فَتْح" "fetih", "سَيْر" "seyir, "حَمْد" "hamt", "صَرْف" "sarf, harcama", "قَوْل" "kavil, söz", "ظَنّ" "zan", "رَدّ" "ret", "طَوْر" "tavır", "حَظّ" "haz"[10] kelimeleri Türkçenin ses sitemine uygun bir şekilde Türkçede kullanılmaktadır.

Yukarıda örnekleri verilen "فَعْل" veznine ait kelimelerin birçoğu Türkçede ya müstakil bir isim olarak ya da sonuna "etmek" eki alarak (affetmek, emretmek, fethetmek, hamt etmek, zannetmek, sarf etmek, reddetmek gibi) mastar veya fiil formunda kullanılmaktadır.[11]

فِعْل : Türkçede yaygın olarak kullanılan "عِلْم" "ilim" "ذِكْر" "zikir", "فِكْر" "fikir", "إِذْن" "izin", "حِرْص" "hırs", "رِزْق" "rızık", "شِعْر" "şiir", "سِحْر" "sihir", "شِرْك" "şirk", "كِبْر" "kibir", "هِجْو" "hiciv, yergi", "حِسّ" "his" "ضِدّ" "zıt" kelimeleri Türkçe ses sistemine uygun olarak dilimize geçmiştir.

فُعْل : Bu veznin özelliklerini taşıyan "شُكْر" "şükür", "لُطْف" "lütuf", "ظُلْم" "zulüm", "مُلْك" "mülk", "حُكْم" "hüküm", "رُشْد" "rüşt", "حُزْن" "hüzün", "زُهْد" "züht, takva", "صُلْح" "sulh", "عذْر" "özür", "عُمْر" "ömür", "غُسْل" "gusül", "نُطْق" "nutuk" kelimeleri Türkçeye Arapçadan geçen ve bazıları Türkçe ses yapısına uygun olarak kullanılan kelimeler arasında yer almaktadır.

فَعَل : Arapçadan dilimize geçen "أَدَب" "edep", "طَلَب" "talep", "خَطَأ" "hata", "نَظَر" "nazar", "أَلَم" "elem", "أَمَل" "emel", "حَسَد" "haset", "خَسَر" "hasar", "سَفَر" "sefer", "شَرَف" "şeref", "كَدَر" "keder", "كَرَم" "kerem, soyluluk, cömertlik", "ضَرَر" "zarar", "وَعَد" "vaat" kelimeleri Türkçede Arapça ile aynı YA DA YAKIN anlamda kullanılmaktadır.

فَعْلَة : Bu vezne ait olan "رَحْمَة" "rahmet, acıma", "وَحْدَة" "vahdet, bir olma", "حَيْرَة" "hayret, şaşırma", "غَيْرَة" "gayret, çaba" "شَفْقَة" "şefkat", "دَعْوَة" "davet", "دَهْشَة" "dehşet", "زَحْمَة" "zahmet", "شَهْوَة" "şehvet", "نَفْرَة" "nefret", "وَحْشَة" "vahşet", "لَعْنَة" "lanet" lafızları Arapça asıllı olup Türkçede çok kullanılan kelimelerdendir.

فِعْلَة : Arapçadan Türkçeye geçmiş olan "هِجْرَة" "hicret", "خِدْمَة" "hizmet", "عِفَّة" "iffet", "نِيَّة" "niyet", "قِسْمَة" "kısmet", "صِحَّة" "sıhhat", "نِسْبَة" "nispet, oran", "حِدَّة" "hiddet", "غِيْبَة" "gıybet", "جِلْوَة" "cilve", "شِدَّة" "şiddet" lafızları dilimizde yaygın olarak kullanılan kelimeler arasında yer almaktadır.

---

[8] es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 72; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 109.

[9] Bu vezne ait olup Türkçede kullanılan yüz yetmiş beş civarında kelime bulunmaktadır.

[10] "حظّ" kelimesi Arapçada "pay, nasip" anlamında kullanılmaktadır. (Serdar Mutçalı, *Arapça-Türkçe Sözlük*, (İstanbul: Dağarcık Yayınları, 1995), 178).

[11] Luay Hatem Yaqoob, *Diller Arası Etkileşim: Arapça ve Türkçe Örneği*, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 51, (2021), 304-305.

فُعْلَة : "صُحْبَة" "sohbet", "شُهْرَة" "şöhret", "جُرْأَة" "cüret", "حُرْمَة" "hürmet", "رُشْوَة" "rüşvet", "غُرْبَة" "gurbet", "قُدْرَة" "kudret", "قُوَّة" "kuvvet", "وُصْلَة" "vuslat", "سُرْعَة" "surat", "عُزْلَة" "uzlet", "أُلْفَة" "ülfet" kelimeleri Türkçe ses sitemine uygun olarak Türkçede kullanılmaktadır.

فَعَال : "حَيَاة" "hayat", "قَرَار" "karar", "رَفَاه" "refah", "ذَكَاء" "zeka", "خَيَال" "hayal", "حَيَاء" "haya, "بَقَاء" "beka", "بَيَان" "beyan", "جَزَاء" "ceza", "جَفَاء" "cefa", "صَفَاء"[12] "sefa", "جَوَاب" "cevap", "بَيَان" "beyan", "سَلَام" "selam", "جَمَال" "cemal", "حَرَام" "haram", "كَمَال" "kemal", "وَبَال" "vebal", "رَجَاء" "rica" lafızlarından "safa" kelimesi Türkçede anlam kaymasına uğrayıp Arapçadaki anlamlarından farklı olarak kullanılmaktadır.

فِعَال : "فِرَار" "firar, kaçma, kurtulma", "فِرَاق" "firak, ayrılık", "نِظَام" "nizam", "بِنَاء" "bina", "زِنَاء" "zina, "شِفَاء" "şifa", "غِذَاء" "gıda" kavramları Türkçede çok kullanılan kelimeler arasındadır.

فُعُول : "شُعُور" "şuur", "غُرُور" "gurur", "سُكُوت" "sükut", "ظُهُور" "zuhur", "خُشُوع" "huşu", "قُصُور" "kusur", "لُزُوم" "lüzum", "نُفُوذ" "nüfuz", "وُقُوع" "vuku" "هُجُوم" "hücum" lafızları Arapçadan dilimize geçmiştir.

فُعْلَان : "قُرْآن" "Kur'an", "فُرْقَان" "Furkan", "بُرْهَان" "burhan", "بُهْتَان" "bühtan", "خُسْرَان" "hüsran", "عُرْيَان" "üryan", "شُكْرَان" "şükran", "قُرْبَان" "kurban", "نُقْصَان" "noksan" lafızları dilimize yaygın olarak kullanılan Arapça asıllı kelimelerdendir.

فُعُولَة : "خُصُومَة" "husumet", "رُطُوبَة" "rutubet", "سُكُونَة" "sükunet", "سُهُولَة" "suhulet", "عُجُوبَة" "ucube", "عُقُوبَة" "ukubet" lafızları Arapçadan Türkçeye geçen kelimeler arasında yer almaktadır.

Yukarıda verilen kelimeler dışında bu vezinlere ait Türkçede kullanılan yüzlerce kelime bulunmaktadır. Ayrıca Türkçede yaygın bir kullanım alanı olmayan "فِعْلَان" vezninden "هِجْرَان" "hicran", "وِجْدَان" "vicdan", "نِسْيَان" "nisyan", kelimeleri; "فُعَال" vezninden ise "سُؤَال" "sual", kelimesi Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır.

Kıyâsî Mastarlar

Bir kurala ve vezne bağlı olan mastarlara denir.[13] Bütün rubâî mücerred (dört harfli yalın) ve sülâsî ve rubâî mezîd fiillerin mastarları kıyâsîdir.

Rubâî Mücerred Mastarlar

Dört kök harfi olan fiillerin mastarlarıdır. Bu fiillerin "فَعْلَلَة" vezninde tek bâbı bulunmaktadır. "زَلْزَلَة" "zelzele, "وَسْوَسَة" "vesvese", "قَهْقَهَة" "kahkaha", "صَفْصَتَة" "safsata", "شَعْشَعَة" "şaşaa", "طَنْطَنَة" "tantana", "وَلْوَلَة" "velvele", "دَبْدَبَة" "debdebe" lafızları bu vezne ait olup Türkçede kullanılan nadir kelimeler arasında yer almaktadır.

[12] 'صَفَاء' lafzı Arapçada genellikle "saf, temiz, duru olmak" anlamında kullanılmaktadır. (Arapça-Türkçe Sözlük, 485).

[13] Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 110; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 432.

Bu vezin ayrıca bazı cümlelerin kısaca ifade edilmesi amacıyla da kullanılmaktadır. Arapçada "iki kökün tek kök halinde kaynaşması" için yapılan bu işleme 'naht' adı verilmektedir.[14] 'بَسْمَلَة' 'Esirgeyen ve bağışlayan Allah'ın adı ile' anlamına gelen ve bir işe başlarken söylenilen 'Bismillahirrahmanirrahim' sözü bu konunun en önemli örneklerinden biridir.

Rubâî Mezîd Mastarlar

'تَفَعْلُل' ve 'اِفْعِلَّال' şeklinde iki bâbı olan rubâî mezîd mastarlara ait Türkçede kullanılan nadir lafızlar arasında "تَزَلْزُل" "tezelzül", "sarsılma, sallanma", "تَبَصْبُص" "tabasbus, dalkavukluk", "اِطْمِئْنَان" "itminan, gönül rahatlığı" ve "اِضْمِحْلَال" "izmihlal, yok olup bitme" kelimeleri bulunmaktadır.

Sülâsî Mezîd Mastarlar

Sülâsî mücerred (üç harfli yalın) fiil köküne bir, iki veya üç harf eklenerek oluşturulan bâbların mastarlarıdır. Türkçede yaygın olarak kullanılan kelimelerin önemli bir kısmını mezîd mastarlar oluşturmaktadır.[15] Bunlar, fiil köküne ilave edilen harf sayısına göre üç kısımda değerlendirilmektedir.

Sülâsî Mezîd Rubâî Mastarlar: Sülâsî mücerred fiil köküne bir harf eklenerek oluşturulan bâbların mastarlarıdır. Üç ayrı babdan oluşmaktadır.

إفعال : Sülâsî mâzî fiilin başına fethalı bir hemze (أ) ilave edilerek elde edilir. Türkçede geniş bir kullanım alanına sahip olan bu bâb için[16]; "إِسْلَام" "İslam", "إِكْرَام" "ikram", "إِمْكَان" "imkan", "إِسْرَاف" "israf", "إِدْرَاك" "idrak", "إِهْمَال" "ihmal", "إِفْلَاس" "iflas", "إِنْسَاف" "insaf", "إِقْرَار" "ikrar", "إِفْلَاح" "iflah", "إِخْرَاج" "ihraç, çıkarma", "إِعْلَان" "ilan", "إِثْبَات" "ispat", "إِسْكَان" "iskan", "إِصْلَاح" "ıslah", "إِخْلَاص" "ihlas", "إِيمَان" "iman", "إِيجَاد" "icat" kelimelerini örnek olarak verebiliriz.

Bu babın bazı fiillerinin mastarları (orta harfi illetli olan) "إِفَالَة" vezninde kullanılmaktadır. "إِشَارَة" "işaret", "إِدَارَة" "idare", "إِصَابَة" "isabet", "إِفَادَة" "ifade", "إِزَالَة" "izale", "إِعَادَة" "iade" kelimeleri bunlardan bazılarıdır.

تفعيل : Sülâsî mâzî fiilin orta harfinin (aynü'l-fiil) şeddelenmesi (ّ) suretiyle elde edilir. İf'âl babı gibi dilimizde geniş bir kullanım alanı bulunan tefîl babına ait[17] kelimeler arasında "تَكْبِير"

[14] Hüseyin Küçükkalay, *Kur'ân Dili Arapça* (Konya: Manevi Değerleri Koruma ve İlim Yayma Cemiyeti, 1969), 188; Ebû Mansûr es-Seâlibî, *Fıkhu'l-Luğa*, thk. Abdurrezzâk el-Mehdî (Beyrut: İhyâu't-Türâsi'l-Arabî, 2002/1422), 69.

[15] Arapçadan Türkçeye geçmiş binin üzerinde mezîd bâb mastarı bulunmaktadır.

[16] Günümüz Türkçesinde kullanılan yüz elli civarında if'âl (إفعال) mastar kalıbı bulunmaktadır. (Musa Alp, "Türklere Arapça Öğretiminde Hazır Bulunuşluk İf'âl/إفعال Vezninde Türkçeleşmiş Arapça Asıllı Mastar İsimler ve Örneklem Kullanımları", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 26/2 (2017), 131).

[17] Bu baba ait Türkçeye geçmiş olan iki yüzden fazla kelime vardır.

"tekbir",[18] "تَوْحِيد" "tevhid",[19] "تَعْلِيم" "talim", "تَثْبِيت" "tespit", "تَقْسِيم" "taksim", "تَصْدِيق" "tasdik", "تَحْصِيل" "tahsil,[20] öğrenim", "تَطْبِيق" "tatbik", "تَقْدِيم" "takdim", "تَقْلِيد" "taklit", "تَرْتِيب" "tertip",[21] "تَسْلِيم" "teslim", "تَقْدِير" "takdir", "تَصْنِيف" "tasnif", "تَسْبِيح" "tesbih",[22] "تَشْرِيف" "teşrif", "تَعْرِيف" "tarif", "dönüştürme",[23] "تَعْمِير" "tamir, onarım", "تَنْظِيم" "tanzim", "تَهْدِيد" "tehdit", "تَأْسِير" "tesir" lafızları bulunmaktadır.

Bu babın bazı fiillerinin (son harfi illetli olan) mastarı ise "تَفْعِلَة" vezninde kullanılmaktadır. "تَرْبِيَة" "terbiye", "تَقْوِيَة" "takviye", "تَعْزِيَة" "taziye", "تَحْلِيَة" "tahliye", "تَجْرِبَة" "tecrübe" bu veznin Türkçede kullanılan kelimeleri arasında yer alır.

مفاعلة : Sülâsî mâzî fiilin ilk harfinden (fâu'l-fiil) sonra elif (ا) getirilmek suretiyle elde edilir. İf'âl ve tef'îl babı kadar olmasa da dilimizde yaygın bir kullanım alanına sahip olan[24] mufâale babına ait; "مُحَافَظَة" "muhafaza", "مُجَادَلَة" "mücadele", "مُحَاسَبَة" "muhasebe", "مُنَاقَشَة" "münakaşa", "مُبَالَغَة" "mübalağa", "مُسَابَقَة" "müsabaka", "مُسَامَحَة" "müsamaha", "مُقَايَسَة" "mukayese", "مُقَاوَلَة" "mukavele", "مُشَاهَدَة" "müşahede", "مُحَارَبَة" "muharebe", "مُخَالَفَة" "muhalefet",[25] "مُطَابَقَة" "mutabakat", "مُرَاجَعَة" "müracaat", "مُكَافَاة" "mükafat" kelimeleri Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır.

Sülâsî Mezîd Humâsî Mastarlar: Sülâsî mücerred fiil köküne iki harf eklenerek oluşturulan bâbların mastarlarıdır. Beş ayrı babdan oluşmaktadır.

اِنْفِعَال : Sülâsî mâzî fiilin başına kesralı elif (ا) ve sakin nûn (نْ) getirmek suretiyle elde edilir. Türkçeye Arapçadan geçmiş olan; "اِنْشِرَاح" "inşirah", "اِنْكِسَار" "inkisar", "اِنْسِجَام" "insicam", "اِنْفِعَال" "infial", "اِنْفِلَاق" "infilak", "اِنْزِوَاء" "inziva", "اِنْتِبَاق" "intibak", "اِنْقِلَاب" "inkılap", "اِنْقِطَاع" "inkıta" lafızları Arapçadaki anlamlarıyla Türkçede kullanılmaktadır.

---

[18] "Tekbir", İslâm dininde Allah'ın büyüklüğünü belirtmek için söylenen "Allâhu ekber" sözüne denir. (İsmail Karagöz (ed.), *Dini Kavramlar Sözlüğü* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2010), 645.

[19] "Tevhit", Allah'ın birliğine inanma, bir ve tek olduğunu kabul edip söyleme anlamına gelir. (Karagöz (ed.), *Dini Kavramlar Sözlüğü,* 659-660).

[20] "Tahsil" kelimesi dilimizde 'toplama' ve 'ilim öğrenmek için okuma' anlamlarında kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Tahsil" Erişim 02 Nisan 2024).

[21] 'Tertip' lafzı Türkçede sıra, düzen, sıralama, düzenleme, hile, komplo, askere alma dönemi gibi birçok anlama gelmektedir. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Tertip" Erişim 02 Nisan 2024).

[22] Allah'ı takdis ve tenzih etme, Hakk'ın her türlü kusurdan ve noksandan uzak olduğunu dile getirme anlamına gelen 'tespih' lafzının "namaz sonunda "sübhânallah, elhamdülillâh, Allâhu ekber" sözlerini otuz üçer defa söyleme" ve "Allah'ı zikir ve tenzih ederken sayının anlaşılması için kullanılan, ibrişim veya ipliğe dizilmiş, çeşitli ağaç veya taşlardan yapılmış, genellikle 33 veya 99 taneden meydana gelen dizi" anlamları Türkçede daha yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

[23] Bu kelime günümüz Türkçesinde daha çok "devletin veya özel bir kuruluşun ödünç para almak için çıkardığı, değişik dönemlerde belirli oranlarda faiz getiren yazılı senet" anlamında kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Tahvil" Erişim 02 Nisan 2024).

[24] Arapçadan *dilimize* geçen 100'e yakın kelime mufâale babının mastarıdır.

[25] 'Muhalefet' kelimesinin dilimizde "demokraside iktidarın dışında olan parti veya partiler" anlamı daha çok kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Muhalefet" Erişim 04 Nisan 2024).

اِفْتِعَال : Sülâsî mâzî fiilin başına kesralı elif (اِ) ve ilk harfi (fâu'l-fiil) ile ikinci harfi (aynu'l-fiil) arasına fethalı tâ (تَ) getirmek suretiyle elde edilir. Türkçede yaygın olarak kullanılan[26]; "اِمْتِحَان" "imtihan", "اِقْتِسَاد" "iktisat", "اِحْتِرَام" "ihtiram", "اِعْتِنَاء" "itina", "اِنْتِقَال" "intikal", "اِفْتِخَار" "iftihar", "اِنْتِحَار" "intihar", "اِخْتِلَاف" "ihtilaf", "اِنْتِظَام" "intizam", "اِشْتِغَال" "iştigal", "اِنْتِسَاب" "intisap", "اِجْتِمَاع" "içtima"[27], "اِفْتِرَاق" "iftirak", "اِشْتِرَاك" "iştirak", "اِحْتِوَاء" "ihtiva, "اِقْتِدَار" "iktidar",[28] "اِضْطِرَاب" "ızdırap", "اِلْتِمَاس" "iltimas", "اِزْدِحَام" "izdiham", "اِلْتِهَاب" "iltihap", "اِدِّعَاء" "iddia"[29] kelimeleri Arapçadan Türkçeye aktarılmıştır.

تَفَعُّل : Sülâsî mâzî fiilin başına fethalı tâ (تَ) getirilip ikinci harfinin (aynu'l-fiil) şeddelenmesi suretiyle elde edilir. İftiâl babı gibi geniş bir kullanım alanına sahip olan bu babdan dilimize[30]; "تَفَكُّر" "tefekkür", "تَشَكُّر" "teşekkür", "تَبَسُّم" "tebessüm", "تَنَفُّس" "teneffüs", "تَنَزُّل" "tenezzül, "تَوَجُّه" teveccüh",[31] "تَصَوُّف" tasavvuf,[32] "تَحَمُّل" "tahammül", "تَوَسُّل" "tevessül", "تَشَكُّل" "teşekkül", "تَصَرُّف" "tasarruf"[33], "تَرَدُّد" "tereddüt, "تَلَفُّظ" "telaffuz, "تَيَقُّظ" "teyakkuz" kelimeleri geçmiştir.

Türkçede çok kullanılan; "تَسَلِّي" teselli, "تَمَنِّي" "temenni", "تَرَقِّي" "terakki", "تَلَقِّي" "telakki" kavramları nakıs fiillerin tefeül babına aktarılmış mastarlarıdır.

تَفَاعُل : Sülâsî mâzî fiilin başına fethalı tâ (تَ) ve ilk harfinden (aynu'l-fiil) sonra elif (ا) getirmek suretiyle elde edilir. Bu bâb'a ait olan; "تَصَادُف" "tesadüf", "تَعَامُل" "teamül"[34], "تَكَامُل" "tekamül, olgunlaşma, gelişme", "تَجَاوُز" "tecavüz"[35], "تَظَاهُر" "tezahür"[36] kavramları Türkçede yaygın kullanıma sahiptir.

---

[26] Arapçadan dilimize geçen "iftiâl" mastar vezninde yaklaşık yüz yirmi kelime bulunmaktadır.

[27] Bu kelime daha çok "askerlerin silahlı ve donatılmış olarak toplanmaları" anlamında kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "İçtima" Erişim 05 Nisan 2024).

[28] "Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi" "iktidar" kelimesinin Türkçede en çok kullanılan anlamlarından biridir. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "İktidar" Erişim 19 Nisan 2024).

[29] "İddia" kelimesinin "kendinde olmayan bir yeteneği, bir durumu varmış gibi gösterme" anlamı da bulunmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "İddia" Erişim 19 Nisan 2024).

[30] Bu babın mastarlarından yüz elliye yakın kelime dilimize geçmiştir.

[31] Bu kelime sözlükte "bir yana doğru yönelme, yüzünü çevirme" anlamında da kullanılmaktadır.

[32] "Tasavvuf" terimi ıstılahî olarak "İslâm'ın zahir ve batın hükümleri çerçevesinde yaşanan manevî ve derunî hayat tarzı" şeklinde tarif edilir. (TDV İslam Ansiklopedisi, 40/119).

[33] "Tasarruf" kelimesinin temel anlamlarından biri de "bir şeye sahip olma ve onu istediği gibi kullanma yetkisi"dir. (Kubbealtı Lugatı, "Tasarruf" Erişim 19 Nisan 2024).

[34] "Teamül" ifadesi Türkçede daha çok "âdet ve kanun haline gelmiş olan muamele" anlamında kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Teâmül" Erişim 19 Nisan 2024).

[35] "Tecavüz" kelimesinin "namusa saldırma, zor kullanarak ırza geçme" anlamı dilimizde en çok bilinen ve kullanılan anlamlarından biridir. (Kubbealtı Lugatı, "Tecavüz" Erişim 19 Nisan 2024), (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Tecavüz" Erişim 19 Nisan 2024).

[36] Arapçada "tezahür" mastarının çoğulu olan ve "bağırıp çağırarak, alkışlayıp tempo tutarak yapılan gösteri" anlamına gelen "tezahürat" kelimesi özellikle bir spor terimi olarak kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Tezahürat" Erişim 19 Nisan 2024).

Arapçadan Türkçeye geçmiş olan; "تَدَاوِي" "tedavi" ve "تَلَافِي" "telafi", "تَعَاتِي" "teâti"[37] kelimeleri de nakıs fiillerin bu vezindeki mastarları olup dilimizde yaygın olarak kullanılmaktadır.

اِفْعِلَال : Sülâsî mâzî fiilin başına kesralı elif (اِ) getirilip üçüncü harfinin (lâmu'l-fiil) şeddelenmesi suretiyle elde edilir.

Arapçada genellikle fiziksel bir engeli ya da belli bir rengi ifade eden bu bâb'dan Türkçede yaygın olarak kullanılan kelime bulunmamaktadır.

Sülâsî Mezîd Südâsî Mastarlar: Sülâsî mücerred fiil köküne üç harf eklenerek oluşturulan bâbların mastarlarıdır. Dört ayrı babdan oluşan südâsî fiillerin sadece **"istif'âl/اِسْتِفْعَال"** babına ait bazı kelimeler Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır.[38] Dilimizdeki; "اِسْتِقْبَال" "istikbal", "اِسْتِغْفَار" "istiğfar", "اِسْتِقْلَال" "istiklal", "اِسْتِعْمَال" "istimal", "اِسْتِرْحَام" "istirham", "اِسْتِمْلَاك" "istimlak", "اِسْتِقْرَار" "istikrar", "اِسْتِثْمَار" "istismar"[39], "اِسْتِثْنَاء" "istisna", "اِسْتِعْدَاد" "istidat", "اِسْتِخْبَار" "istihbar"[40], "اِسْتِغْنَاء" "istiğna"[41], "اِسْتِعْلَاء" "istila" kelimeleri dilimizde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Arapçada ecvef (orta harfi illetli) fiiller bu baba aktarıldığında mastarları diğer fiillerden farklı olarak "اِسْتِفَالَة" vezninde gelmektedir. "اِسْتِقَامَة" "istikamet[42]", "اِسْتِشَارَة" "istişare", "اِسْتِفَادَة" "istifade", "اِسْتِرَاحَة" "istirahat", "اِسْتِعَارَة" "istiare"[43], "اِسْتِخَارَة" "istihare"[44] lafızları bu veznin dilimizde çok kullanılan kelimeleri arasında yer almaktadır.

Mim'li Mastarlar

Başında zâid "mim" (م) harfi bulunan mastarlardır. Sülâsî mücerred fiillerin ikisi kıyâsî (مَفْعِلٌ / مَفْعَلٌ) diğer ikisi semâî (مَفْعِلَةٌ / مَفْعَلَةٌ) olmak üzere dört farklı mimli mastar vezni bulunur. Sülâsî mezîd, rubâî mücerred ve rubâî mezîd fiillerin ism-i mefûlleri aynı zamanda mimli mastar olarak da kullanılmaktadır.[45]

Mimli mastar vezinleri aynı zamanda bir eylemin gerçekleştirildiği yeri ve zamanı gösteren isim-i zaman ve ism-i mekan olarak ta kullanılmaktadır.

---

[37] "Bu bahis üzerinde bir iki fikir daha teâtî ettikten sonra Vefik Paşa odasından çıktı." (Ahmet Hâşim). (Kubbealtı Lugatı, "Teâtî" Erişim 19 Nisan 2024).

[38] Arapçadan dilimize geçen ve günümüzde kullanılan yetmiş civarı "istifâl" mastarı bulunmaktadır.

[39] Arapça "ثمر" kökünden türeyen "استثمار" kelimesi Arapçada "yatırım yapmak, malı çoğaltmak, ağacı meyvedar kılmak" anlamına gelmektedir.

[40] Türkçede daha çok "istihbarat" kelimesi kullanılmaktadır.

[41] Bu kelimenin "önerilen bir işe karşı nazlanma, nazlı davranma" anlamı da bulunmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "İstiğna" Erişim 23 Nisan 2024).

[42] "İstikamet" kelimesi ahlaki ve tasavvufi bir terim olarak "kişinin her türlü aşırılıktan sakınarak doğruluk üzere bulunması" anlamında kullanılmaktadır. (TDV İslam Ansiklopedisi, "İstikamet", 23/341).

[43] "İstiare" kelimesi edebiyatta "bir şeyi anlatmak için ona benzetilen başka bir şeyin adını eğreti olarak kullanma; eğretileme" anlamına gelmektedir. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "İstiare" Erişim 23 Nisan 2024).

[44] "İstihare" kelimesi terim olarak "bir kimsenin yapmayı istediği bir şeyin kendisi için hayırlı olup-olmayacağını Allah'ın kendisine bildirmesi maksadıyla yatmadan önce iki rekat namaz kılarak dua etmesi" anlamında kullanılmaktadır. (Dini Kavramlar Sözlüğü, 333).

[45] Mehmed Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, (İstanbul: Dârü't-Tıbâati'l-Âmire, 1315), 21-22.

Sülâsî Mücerred Fillerin Mim'li Mastar Vezinleri

مَفْعَل : Misâl fiiller dışındaki sülâsî fiillerin genellikle aynü'l-fiili (orta harfi) dammeli ve fethalı olanların mimli mastar, ism-i zaman ve ism-i mekanları için kullanılan vezindir.[46] Bu vezne ait olan "مَسْلَك" "meslek", "مَذْهَب" "mezhep"[47], "مَكْتَب" "mektep"[48], "مَسْكَن" "mesken, "مَقْصَد" "maksat, "مَخْزَن" "mahzen", "مَحْشَر" "mahşer" "مَشْرَب" "meşrep", "مَرْكَب" "merkep"[49], "مَرْعَى" "mera", "مَجْرَى" "mecra", "مَعْنَى" "mana" lafızları Türkçeye Arapçadan geçmiştir.

Ecvef (orta harfi illetli) fiillerin mimli mastarları "**مَفَال**" vezninde kullanılmakta olup "مَرَاق" "merak", "مَعَاش" "maaş", "مَزَار" "mezar", "مَكَان" "mekan", "مَقَام" "makam"[50], "مَرَام" "meram", "مَجَال" "mecal" kelimeleri bu veznin en bilinen örneklerindendir.

مَفْعِل : Misâl fiiller ve sülâsî fiillerin aynü'l-fiili (orta harfi) kesralı olanların mimli mastar, ism-i zaman ve ism-i mekanları için kullanılan vezindir.[51] Dilimizdeki "مَجْلِس" "meclis", "مَسْجِد" "mescit", "مَوْقِع" "mevki", "مَنْطِق" "mantık", "مَنْزِل" "menzil, "مَوْلِد" "mevlit"[52], "مَوْسِم" "mevsim", "مَوْضِع" "mevzi", "مَرْجِع" "merci" kelimeleri bu veznin Türkçede yaygın olarak kullanılan lafızları arasında yer almaktadır.

مَفْعَلَةٌ : Türkçede yaygın olarak kullanılan "مَدْرَسَة" "medrese,[53] "مَرْحَمَة" "merhamet", "مَسْأَلَة" "mesele", "مَحَبَّة" "muhabbet"[54], "مَنْفَعَة" "menfaat", "مَشْغَلَة" "meşgale", "مَشَقَّة" "meşakkat", "مَذْبَحَة" "mezbaha", "مَطْبَعَة" "matbaa", "مَقَالَة" "makale" kelimeleri bu semai veznin Türkçeye geçen kelimelerinden bazılarıdır.

---

[46] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 436; Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, 22.

[47] "Mezhep" kelimesi terim olarak; "Dinin inanç esaslarını veya amelî hükümlerini anlama ve yorumlama konusunda kendine özgü yaklaşımlara sahip düşünce sistemi" anlamına gelmektedir. (TDV İslam Ansiklopedisi, "Mezhep", 29/537).

[48] "Mektep" kelimesi Arapçada "ofis, büro, yazı masası, sıra" anlamına gelmektedir. (*Arapça-Türkçe Sözlük*, 749).

[49] "Merkep" kelimesinin "eşek" anlamı Türkçede kullanılmaktadır.

[50] "Makam" kelimesinin "Peygamber, veli vb. büyük bir zat adına yaptırılmış olan türbe, mezar, ziyaretgâh" ve "Klasik Türk müziğinde bir müzik parçası veya şarkının işleniş biçimi" anlamları da Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Makam" Erişim 23 Nisan 2024); (Kubbealtı Lugatı, "Makam" Erişim 23 Nisan 2024).

[51] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 436; Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, 22.

[52] "Mevlit" kelimesi Türkçede daha çok "Hz. Muhammed'in (sav) doğumu ve onun hayatındaki önemli olayları anlatan Süleyman Çelebi'nin asıl adı "Vesîletü'n-necât" olan manzum eseri" için kullanılmaktadır. (Dini Kavramlar Sözlüğü, 333); (Kubbealtı Lugatı, "Mevlit" Erişim 23 Nisan 2024).

[53] "Medrese" kelimesi terim olarak; "İslam ülkelerinde ve bilhassa Osmanlı Devleti'nde tefsir, hadis, fıkıh, kelam, tıp, tarih, astronomi, edebiyat, dil bilgisi, felsefe, mantık, matematik gibi ilimlerde akademik seviyede öğretim yapan yatılı yüksek öğretim kurumu" anlamında kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Medrese" Erişim 23 Nisan 2024).

[54] Türkçede "muhabbet" olarak ifade edilen bu kelime Arapça aslında "مَحَبَّة" şeklindedir.

مَفْعِلَةٌ : Bu vezne ait olan "مَغْفِرَة" "mağfiret, Allah'ın kullarını affetmesi", "مَعْرِفَة" "marifet,[55], "مَعْذِرَة" "mazeret"[56], "مَعِيشَة" "maişet", "مَوْعِظَة" "mevize" kelimeleri Arapçadan Türkçeye geçmiştir.

Sülâsî Mücerred Dışındaki Fillerin Mim'li Mastarları

Sülâsî mezîd, rubâî mücerred ve rubâî mezîd fiillerin mimli mastarları ism-i mefûlleriyle aynı vezinde kullanılmaktadır.

Binâ-i Merre ve Binâ-i Nev'i Mastarları

Bina-i Merre

Bir işin kaç defa olduğunu gösteren ve "فَعْلَةٌ" vezninde kullanılan mastarlardır.[57] Bu vezne ait olan "سَجْدَة" "secde", "حَمْلَة" "hamle", "ضَرْبَة" "darbe",[58] "جَلْسَة" "celse", "شَرْبَة" "şerbet", "وَقْفَة" "vakfe,[59] durma", "وَقْعَة" "vaka, olay", "دَوْرَة" "devre", "سَكْتَة" "sekte"[60], "رَكْعَة" "rekat", "نَزْلَة" "nezle", "نَبْذَة" "nebze", "نَوْبَة" "nöbet" kelimeleri Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bina-i Nev'i

Bir işin nasıl meydana geldiğini gösteren ve "فِعْلَةٌ" vezninde kullanılan mastarlardır.[61] Bu mastar türüne ait olup Türkçede yaygın olarak kullanılan kelime bulunmamaktadır.

Yapma (Ca'lî) Mastarlar

Gerek camid (türememiş) gerekse müştak (türemiş) isimlerin sonuna nispet yâ'sı (يّ) ve kapalı tâ (ة) getirilerek yapılan, sıfat manası taşıyan mastarlardır.62 "اِنْسَانِيَّة" "insaniyet", "شَخْصِيَّة" "şahsiyet", "فَرْدِيَّة" "ferdiyet", "مِلْكِيَّة" "mülkiyet", "كَيْفِيَّة" "keyfiyet, nitelik", "كَمِّيَّة" "kemmiyet, nicelik", "حُرِّيَّة" "hürriyet", "حَاكِمِيَّة" "hakimiyet", "قَابِلِيَّة" "kabiliyet", "غَالِبِيَّة" "galibiyet", "مَغْلُوبِيَّة" "mağlubiyet", "مَسْؤُولِيَّة" "mesuliyet", "أَهَمِّيَّة" "ehemmiyet", "أَكْثَرِيَّة" "ekseriyet", "مَشْرُوعِيَّة" "meşruiyet" "أَنَانِيَّة" "enaniyet", "هُوِيَّة" "hüviyet" kelimeleri Türkçede çok kullanılan yapma mastarlardan bazılarıdır.

İsm-i Fâil

---

[55] "Marifet" kelimesinin dilimizdeki "bir kimsenin uygun olmayan, hoşa gitmeyen, can sıkıcı hâl veya davranışı" anlamı Arapçada bulunmamaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Marifet" Erişim 23 Nisan 2024).

[56] Türkçede "mazeret" olarak ifade edilen bu kelime Arapça aslında "مَعْذِرَة" şeklindedir.

[57] Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 231; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 437; Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, 30; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 84.

[58] "Darbe" kelimesi Türkçede daha çok "bir ülkede iktidarı ele geçirmek için yapılan yasa dışı hareket" anlamında kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Darbe" Erişim 23 Nisan 2024).

[59] "Vakfe" kelimesi ıstılahi olarak "hac ibadetini yerine getiren kişinin belirli bir vakitte Arafat ve Müzdelife'de bir süre durması" anlamına gelmektedir. (TDV İslam Ansiklopedisi, 42/463); (Dini Kavramlar Sözlüğü, 679).

[60] "Sekte" kelimesi Kıraat ilminde "Kur'an okurken iki kelime veya harf arasında nefes alıp vermeden çok kısa bir süre duraklamak" anlamına gelmektedir. (TDV İslam Ansiklopedisi, 36/365).

[61] Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 231; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 438; Zihni, el-Müşezzeb (Sarf Kısmı), 30-31; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 85.

[62] Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 218; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 439; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 89.

Fiilden türeyen, bir işi yapanı gösteren sıfat anlamlı isme denir.63 İsm-i failler, türetilme şekillerine göre iki kısma ayrılmaktadır.

Sülâsî Mücerred Fiillerin İsm-i Fâilleri

Sülâsî fiillerin ism-i fâilleri "فَاعِل" vezninde yapılmaktadır. Türkçede oldukça yaygın bir kullanıma sahip olan ism-i faillere[64]; "خَالِق" "Allah, yaratan, yaratıcı", "كَاتِب" "katip, sekreter", [65] "شَاهِد" "şahit, tanık", "حَاكِم" "hakim, yargıç", "فَاعِل" "fail, yapan, eden", "عَالِم" "alim", "عَادِل" "adil", "آمِر" "amir", "كَامِل" "kamil, olgun", "رَاضٍ" "razı", "كَافٍ" "kafi[66], yeten, yeterli", "بَاقٍ" "baki, ebedi, ölümsüz, kalıcı olan", "بَاطِل" "batıl, doğru, gerçek olmayan, çürük", "جَامِع" "cami"[67], "دَائِم" "daim[68], devam eden, devamlı, sürekli", "فَائِض" "faiz,[69] nema", "قَاتِل" "katil, cana kıyan, öldüren", "غَالِب" "galip", "شَاعِر" "şair" kelimelerini örnek verebiliriz.

Sülasi mücerred fiillerin ismi failinin müzekker (eril) çoğullarından biri olan "فَعَلَة" kalıbına ait "وَرَثَة" "verese, mirasçılar, varisler", "كَفَرَة" "kefere, kafirler", kelimelerinin yanı sıra anlam kaymasına uğrayan "طَلَبَة" "talebe, öğrenci", "عَمَلَة" "amele, işçi", "خَدَمَة" "hademe, hizmetli" kelimeleri Türkçede tekil anlamda kullanılmaktadır.

Mübâlağa-i İsm-i Fâil: Arapçada bir niteliğin bir varlıkta aşırı derecede bulunduğunu, adeta onun asli bir özelliği hatta mesleği haline geldiğini gösteren, fiilden türetilen sıfat görevli kelimelerdir.[70] Birçok vezni bulunan mübâlağalı ism-i fâillerin "فَعَّال" veznine ait "خَطَّاط" "hattat", "رَسَّام" "ressam", "جَرَّاح" "cerrah", "سَيَّار" "seyyar", "صَرَّاف" "sarraf", "نَقَّاش" "nakkaş", "جَلَّاد" "cellat", "شَفَّاف" "şeffaf", "نَقَّاش" "nakkaş", "جَوَّال" "cevval", "طَيَّار" "tayyar", "حَمَّال" "hamal", "غَدَّار" "gaddar" kelimeleri Türkçede yaygın olarak kullanılan lafızlardan bazılarıdır. Ayrıca Allah'ın güzel isimleri (esmâ-i hüsnâ) arasında yer alan "غَفَّار" "ğaffar", "وَهَّاب" "vehhab", "رَزَّاق" "rezzak", "فَتَّاح" "fettah", "تَوَّاب" "tevvab", "سَتَّار" "settar", "قَهَّار" "kahhar", "جَبَّار" "cebbar" isimleri de bu veznin özelliklerini taşıyan ve Türkçede kullanılan kelimelerdendir.

Sülâsî Mezîd Fiillerin İsm-i Fâilleri

Sülâsî fiillere bir, iki ya da üç harf ilavesiyle elde edilen mezîd fiillerin ism-i failleri, bu fiillerin muzârat harfi yerine dammeli bir "مُ" getirip sondan bir önceki harfi kesralamak suretiyle

---

63 Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 92; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 445 | Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, 32; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 91.

64 Sülasi mücerred fiillerin ismi faillerinden Türkçede iki yüzden fazla kelime bulunmaktadır.

65 "كاتب" kelimesi Arapçada genellikle "yazar" anlamında kullanılmaktadır. (Arapça-Türkçe Sözlük, 750).

66 "Kâfi" sözcüğü "yeter, yetişir, artık istemez" anlamlarında bir seslenme sözü olarak da kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Kâfi" Erişim 23 Nisan 2024).

67 "جامع" kelimesi Arapçada "toplayan, bir araya getiren, cemeden" anlamına gelmektedir. (Arapça-Türkçe Sözlük, 129).

68 Türkçede "her zaman" anlamına gelen "دائما / daima" kelimesi de yaygın olarak kullanılmaktadır.

69 İktisadî bir terim olan "fâiz" kelimesinin karşılığı olarak Arapçada daha çok "ribâ" kelimesi kullanılmaktadır.

70 Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 179; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 470; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 99; Zihni, *el-Müşezzeb (Sarf Kısmı)*, 43-44.

yapılır.[71] Türkçede "**mu, mü**" hecesiyle başlayan kelimelerin çoğu Arapçadan Türkçeye geçen bu VEZİNLERDEN (ism-i fâil, ism-i mefûl) oluşmaktadır.

Sülâsî Mezîd Rubâî Fiillerin İsm-i Fâilleri

إِفْعَال : Türkçede kullanılan; "مُؤْمِن" "mümin, iman eden", "مُسْلِم" "Müslüman"[72], "مُفْلِس" "müflis, iflas eden", "مُرْشِد" "mürşit[73], rehber, kılavuz", "مُشْفِق" "müşfik, şefkatli", "مُدِير" "müdür"[74], "مُدْرِك" "müdrik, anlayan", "مُنْبِت" "mümbit, verimli", "مُفْتِي" "müftü",[75] "مُزْمِن" "müzmin, süreğen", "مُهِمّ" "mühim, önemli", "مُدْهِش" "müthiş, dehşet veren" kelimeleri if'âl bâbının ism-i fâilleri olup Arapçadan Türkçeye geçmiştir.

تَفْعِيل : Arapçadan dilimize geçen; "مُعَلِّم" "muallim, öğretmen", "مُرَبِّي" "mürebbi, eğitici", "مُدَرِّس" "müderris", "مُفَسِّر" "müfessir", "مُسَبِّب" "müsebbip, sebep olan", "مُوَكِّل" "müvekkil", "مُمَثِّل" "mümessil, temsilci", "مُؤَذِّن" "müezzin" kelimeleri bu bâbın ism-i faillerinden bazılarıdır.

مُفَاعَلَة : Dilimizde yaygın olarak kullanılan; "مُهَاجِر" "muhacir", "مُنَافِق" "münafık"[76], "مُجَاهِد" "mücahit", "مُجَاوِر" "mücavir", "مُدَاخِل" "müdahil", "مُدَاوِم" "müdavim", "مُدَافِع" "müdafi", "مُسَاعِد" "müsait"[77] "مُشَاهِد" "müşahit", "مُعَاوِن" "muavin", "مُعَادِل" "muadil" kavramları mufâale babının ism-i fâilleri arasında yer alır.

Sülâsî Mezîd Humâsî Fiillerin İsm-i Fâilleri

اِنْفِعَال : Arapçadan alınan "مُنْتَسِب" "müntesip, intisap eden", "مُنْفَرِد" "münferit, tek başına olan", "مُنْزَوِي" "münzevi, tek başına yaşayan", "مُنْحَصِر" "münhasır, özgü, sınırlı" kelimeleri bu babın dilimizdeki nadir örneklerindendir.

اِفْتِعَال : Türkçede çok kullanılan "مُشْتَرِي" "müşteri", "مُلْتَجِي" "mülteci", "مُخْتَلِف" "muhtelif", "مُسْتَفِي" "müstafi, istifa eden", "مُشْتَكِي" "müşteki", "مُفْتَرِي" müfteri, "مُحْتَرِس" "muhteris", "مُقْتَدِر" "muktedir",[78] "مُضْطَرِب" "muzdarip", "مُشْتَكِي" "müşteki", "مُشْتَمِلَات" "müştemilât" lafızları Arapçadan alınmıştır.

---

[71] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 447; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 94; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 93-94.

[72] Türkçede "Müslüman" olarak kullanılan bu kelime Arapça "müslim" kelimesinin sonuna Farsça "ân" eklenerek türetilmiştir.

[73] "Mürşit" Tasavvufta "Hak ve hakikate erişme yolunda müritlerine örnek olan, onları irşat eden, rehberlik eden kimse" anlamına gelmektedir. (Kubbealtı Lugatı, "Mürşit" Erişim 23 Nisan 2024).

[74] Arapçada "idare etmek" anlamına gelen "أدار" fiilinin ism-i faili olan "مُدِير" "müdîr" kelimesi dilimizde "müdür" şeklinde kullanılmaktadır.

[75] Arapçada "fetva vermek" anlamına gelen "أفتى" fiilinin ism-i faili olan "مُفْتِي" "müftî" kelimesi dilimizde "müftü" şeklinde kullanılmaktadır.

[76] "Münafık" kelimesi dini bir terim olarak "Allah'a, Peygamber'e ve diğer iman esaslarına kalbi ile inanmadığı halde dili ile inandığını söyleyerek mümin görünen kimse" anlamına gelmektedir. (Dini Kavramlar Sözlüğü, 495-496).

[77] "Müsait" kelimesi Arapçada "yardım eden, yardımcı olan" anlamına gelmektedir. (Arapça-Türkçe Sözlük, 390).

[78] "Muktedir" 'her şeye gücü yeten, mutlak kudret sahibi' anlamında Allah'ın en güzel isimlerinden biridir. (Dini Kavramlar Sözlüğü, 470); (Kubbealtı Lugatı, "Muktedir" Erişim 25 Nisan 2024).

تَفَعُّل : Diğer bablara göre daha geniş bir kullanım alanına sahip olan[79] bu bab'a mensup; "مُتَشَكِّر" "müteşekkir", "مُتَعَهِّد" "müteahhit"[80], "مُتَبَسِّم" "mütebessim", "مُتَدَيِّن" "mütedeyyin", "مُتَفَكِّر" "mütefekkir", "مُتَحَصِّص" "mütehassıs", "مُتَشَكِّل" "müteşekkil", "مُتَشَبِّس" "müteşebbis, girişimci", "مُتَأَثِّر" "müteessir", "مُتَوَجِّه" "müteveccih", "مُتَوَكِّل" "mütevekkil" "مُتَيَقِّظ" "müteyakkız" kelimeleri dilimizde yaygın olarak kullanılmaktadır.

تَفَاعُل : Dilimizdeki "مُتَوَاضِع" "mütevazı", "مُتَعَاقِب" "müteakip, "مُتَجَاوِز" "mütecaviz, "مُتَقَابِل" "mütekabil"[81], "مُتَكَامِل" "mütekamil, "مُتَمَادِي" "mütemadi"[82], "مُتَنَاقِض" "mütenakız" kelimeleri tefâül babının ism-i failleridir.

اِفْعِلَال : Bu bâb'a ait olup Türkçede yaygın olarak kullanılan kelime bulunmamaktadır.

Sülâsî Mezîd Südâsî Fiillerin İsm-i Fâilleri

اِسْتِفْعَال : Arapça asıllı olan "مُسْتَفِد" "müstefit", "مُسْتَقِلّ" "müstakil", "مُسْتَقِيم" "müstakim", "مُسْتَنِد" "müstenit", "مُسْتَنْسِخ" "müstensih", "مُسْتَرِيح" "müsterih" "مُسْتَشْرِق" "müsteşrik, doğu bilimci" kavramları Türkçede kullanılmaktadır.

Rubâî Mücerred Fiillerin İsm-i Fâilleri

Rubâî mücerred fiilerin ism-i failleri sülâsî mezîd filllerde olduğu gibi muzarat harfinin yerine dammeli mim (مُ) getirilip sondan bir önceki harf kesralanarak elde edilir.83 "مُهَنْدِس" "mühendis", "مُتَرْجِم" "mütercim" kelimeleri Türkçede nadir bulunan rubâî mücerred ism-i faillerdir.

Rubâî mezîd bablara ait olup Türkçede yaygın olarak kullanılan ism-i fâil olarak sadece "gönül huzuruna kavuşmuş, emin olan" anlamındaki "مُطْمَئِنّ" "mutmain" kelimesi bulunmaktadır.

2. İSM-İ MEF'ÛL

Fiilden türeyen, bir işten etkileneni gösteren sıfat anlamlı isme denir.84 İsm-i mefuller, türetilme şekillerine göre iki kısma ayrılmaktadır.

Sülâsî Mücerred Fiillerin İsm-i Mefûlleri

Sülâsî fiillerin ism-i mefûlleri "مَفْعُول" vezninde yapılmaktadır. Türkçede oldukça yaygın bir kullanıma sahip olan ism-i mefûllere;[85] "مَكْتُوب" "mektup", "مَوْجُود" "mevcut", "مَشْهُور" "meşhur",

---

[79] Dilimizde "تَفَعُّل" bâbının ism-i fâillerinden yaklaşık elli beş kelime bulunmaktadır.

[80] Bu kelime Türkçede "Bir kimse veya kuruluş için bina, yol vb. yapımını, erzak, mal vb. sağlamayı üstüne alan kimse" anlamında kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Müteahhit" Erişim 25 Nisan 2024).

[81] Dilimizde daha çok "karşılıklılık" anlamındaki "mütekabiliyet" ifadesi kullanılır.

[82] Türkçede daha çok "ara vermeden, durmadan, sürekli olarak, devamlı" anlamındaki "mütemadiyen" kelimesi kullanılmaktadır.

[83] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 447; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 94; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 105.

[84] Günday - Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 138; Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 456;

[85] Sülâsî mücerred fiillerden türetilen yaklaşık yüz altmış kelime Türkçede kullanılmaktadır.

"مَشْغُول" "meşgul", "مَتْرُوك" "metruk, terk edilmiş", "مَوْضُوع" "mevzu, konu", "مَسْؤُول" "mesul", "مَظْلُوم" "mazlum", "مَحْكُوم" "mahkum,[86] "مَقْتُول" "maktul", "مَعْمُول" "mamul", "مَسْكُون" meskun", "مَغْلُوب" "mağlup", "مَحْصُول" "mahsul" "مَأْذُون" "mezun" kelimelerini örnek verebiliriz.

Sülâsî Mezîd Fiillerin İsm-i Mefûlleri

Sülâsî fiillere bir, iki ya da üç harf ilavesiyle elde edilen mezîd fillerin ism-i mefûlleri, bu fiillerin muzârat harfi yerine dammeli bir "مُ" getirip sondan bir önceki harfi fethalamak suretiyle yapılır.[87]

Sülâsî Mezîd Rubâî Fiillerin İsm-i Mefûlleri

إِفْعَال : Türkçede kullanılan "مُصْحَف" "mushaf", "مُطْلَق" "mutlak", "مُحْكَم" "muhkem", "مُبْهَم" "müphem", "مُلْهَم" "mülhem", "مُثْبَت" "müspet" ve ecvef (orta harfi illetli) fillerden türeyen; "مُعَاف" "muaf"[88], "مُبَاح" "mübah"[89], "مُرَاد" "murat" lafızları bu babın ism-i mefullerinden bazılarıdır.

تَفْعِيل : Dilimizde if'âl babına göre daha geniş bir kullanım olan bu babın ism-i mefulleri arasında[90]; "مُكَرَّر" "mükerrer", "مُنَوَّر" "münevver", "مُحَقَّق" "muhakkak", "مُيَسَّر" "müyesser","مُأَبَّد" "müebbet", "مُكَدَّر" "mükedder", "مُكَلَّف" "mükellef,[91]", "مُكَمَّل" "mükemmel", "مُعَمَّى" "muamma", "مُرَفَّه" "müreffeh", "مُرَكَّب" "mürekkep",[92] "مُشَرَّف" "müşerref", "مُشَخَّص" "müşahhas", "مُوَفَّق" "muvaffak" kelimeleri yer almaktadır.

مُفَاعَلَة : Türkçedeki "مُخَاطَب" "muhatap", "مُبَارَك" "mübarek"[93] kelimeleri bu bâbın Türkçede kullanılan nadir kelimelerindendir.

Sülâsî Mezîd Humâsî Fiillerin İsm-i Mefûlleri

---

[86] "Mahkum" kelimesi Türkçede temel anlamı dışında, "zorunda olan; mecbur" ve "kötü bir sonuca varması kaçınılmaz olan" anlamında da kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Mahkum" Erişim 23 Nisan 2024).

[87] Çörtü, *Arapça Dilbilgisi Sarf*, 457; Günday, Şahin, *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*, 140; es-Sâmerrâî, *es-Sarfu'l-Arabî*, 105.

[88] Türkçede bir konuda yeterli bilgiye sâhip olunup olunmadığını anlamak için genellikle yüksek öğretimde yapılan sınavda (muafiyet sınavı) başarılı olanlara da "muâf" denilmektedir.

[89] Dini bir terim olarak 'mübah'; "hakkında bir hüküm bulunmayan, mükellefin yapıp yapmamakta serbest bırakıldığı fiiller" anlamına gelmektedir. (Dini Kavramlar Sözlüğü, 454); (Kubbealtı Lugatı, "Mübah" Erişim 25 Nisan 2024).

[90] Bu babın ism-i mefullerinden yüzden fazla kelime Arapçadan Türkçeye geçmiştir.

[91] "Mükellef" kelimesi Türkçede "çok emek verilerek hazırlanmış, gösterişli, muhteşem, şatafatlı" anlamı da kazanmıştır. (Kubbealtı Lugatı, "Mükellef" Erişim 25 Nisan 2024).

[92] "Mürekkep" lafzı günümüz Türkçesinde genellikle "yazı yazmak, desen çizmek veya basmak için kullanılan, türlü renklerde sıvı madde" anlamında kullanılsa da temel olarak "birden fazla şeyin bir araya gelmesinden meydana gelmiş, birleşik" anlamına gelmektedir. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Mürekkep" Erişim 25 Nisan 2024); (Kubbealtı Lugatı, "Mürekkep" Erişim 25 Nisan 2024).

[93] "Mübarek" ifadesi Türkçede "kızılan, şaşılan (kimse veya şey)" için alay yollu da kullanılmaktadır. Örnek: "Ne de hafıza vardı mübarekte, neler de anlatmazdı." (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Mübarek" Erişim 25 Nisan 2024).

اِنْفِعَال : Dilimizde bir makam ve kadronun açık, boş olduğunu ifade etmek için kullandığımız "مُنْحَلّ" "münhal" kelimesi bu konuda tespit edilen tek örnektir.

اِفْتِعَال : Arapçadan Türkçeye geçen "مُشْتَرَك" "müşterek, ortak", "مُحْتَرَم" "muhterem", "مُحْتَوَى" "muhteva", "مُحْتَمَل" "muhtemel", "مُحْتَشَم" "muhteşem", "مُعْتَبَر" "muteber", "مُعْتَمَد" "mutemet"[94], "مُبْتَلَى" "müptela", "مُخْتَصَر" "muhtasar", "مُكْتَسَبَات" "müktesebat" ve ecvef fiillerden türetilen; "مُحْتَاج" "muhtaç", "مُخْتَار" "muhtar ",[95] "مُمْتَاز" "mümtaz", "مُشْتَاق" "müştak"[96] kelimeleri Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır.

"Tefe'ül/تَفَعُّل", "tefâul/تَفَاعُل" ve "if'ilâl/اِفْعِلَال" bâblarının ism-i mefulü olup Türkçede yaygın olan kelime bulunmamaktadır.

Sülâsî Mezîd Südâsî Fiillerin İsm-i Mefûlleri

Südâsî fiillerin sadece **"istif'al/اِسْتِفْعَال"** babının ism-i mefullerinden bazıları Türkçede kullanılmakta olup; "مُسْتَهْجَن" "müstehcen", "مُسْتَمْلَكَة" "müstemleke,[97] sömürge", "مُسْتَثْنَى" "müstesna", "مُسْتَشَار" "müsteşar"[98], "مُسْتَحَقّ" "müstahak", "مُسْتَقْبَل" "müstakbel" kelimeleri bunlardan bazılarıdır.

Rubâî mücerred ve rubâî mezîd bâbların ism-i mefullerinden Türkçede yaygın olarak kullanılan sadece "مُجَوْهَر" "mücevher" kelimesi bulunmaktadır.

SONUÇ

Uzun tarihi boyunca birçok dille karşılıklı etkileşimde bulunan Türkçe en yoğun etkileşimi TDK Türkçe sözlük verilerine göre 6 binden fazla kelime aldığı Arapça ile gerçekleştirmiştir. Türklerin Müslüman olmasıyla beraber temel kaynakları Arapça olan İslam'a ait dini kavramların alınması, iki dili konuşan toplumların coğrafi açıdan birbirine yakın olması ve üç kıtada hüküm süren Osmanlı devletinde Arapçanın din ve bilim dili olarak kabul edilerek medreselerde bu dille eğitim yapılması bu etkileşimin en temel sebepleri arasında yer alır.

Arapçadan Türkçeye geçmiş olan kelimeler genel olarak incelendiğinde mastarlar (sülâsî, mezîd, mimli, merre ve hey'e, yapma (ca'lî)), ism-i fâil, ismi mefûl, ism-i zaman ve ism-i mekanlar ile cemi teksirlerin (kuralsız çoğul) dilimizde önemli bir kullanım alanının olduğu anlaşılmaktadır.

---

[94] "Mutemet" lafzı ayrıca "dairelerde, büyük iş yerlerinde maaş, yolluk vb. para işleriyle görevli olan memur" anlamında da kullanılmaktadır. (Kubbealtı Lugatı, "Mutemet" Erişim 25 Nisan 2024).

[95] Arapçada "beğenilmiş, seçilmiş, seçkin, mümtaz" anlamına gelen "muhtar" lafzı Türkçede "köy ve mahallenin yasalarla belirtilmiş işlerini yürütmek için o köy veya mahallede oturanların seçtikleri kimse" anlamında kullanılır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Muhtar" Erişim 25 Nisan 2024).

[96] Türkçede "müştak" şeklinde söylenen "مشتقّ" lafzı ise "bir kök veya mastardan türetilmiş kelime" anlamına gelmektedir. (Arapça-Türkçe Sözlük, 452).

[97] Arapçada "istimlâk" "mülk edinmek" demektir. "Müstemleke" kelimesi Türkçede "sömürge" anlamını kazanmıştır. (Kubbealtı Lugatı, "Müstemleke" Erişim 25 Nisan 2024).

[98] "Müsteşar" kavramı Türkçede genellikle "bakan veya büyükelçilerin yardımcısı durumunda olan üst düzey yönetici" anlamında kullanılmaktadır. (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, "Müsteşar" Erişim 25 Nisan 2024).

Birçok farklı kalıbı olan sülasi mücerred mastarların "fiâle", "feelân", "fe'l", "feâl", sülasi mezid mastarların ise if'âl, tef'îl, mufâ'ale, ifti'âl, tefe'ül ve istif'âl vezinlerine ait Türkçede çok sayıda kelime bulunurken diğer kalıplardan nispeten daha az kelime yer almaktadır. "İlim", "ihlas", "istikbal" gibi Türkçede kullanılan Arapça mastarların bazıları isimleşip bir manayı, olguyu ifade ederken; fethetmek, teşekkür etmek, istişare etmek, teslim olmak vb. bazı mastarlar ise sonuna "etmek" "olmak" gibi ekler almak suretiyle daha çok fiil formunda kullanılmaktadır.

Sülâsî mücerred fiillerin hem ism-i failleri hem de ism-i mefulleri dilimizde en yaygın olarak kullanılan iki kalıp olarak karşımıza çıkmakta, sülâsî mezid bablardan if'âl, tef'îl, mufâ'ale, ifti'âl, tefe'ül ve istif'âl balarına ait ism-i failer ile tef'îl, ifti'âl ve istif'âl bablarına ait ism-i mefuller Türkçede yaygın olarak kullanılmaktadır. Rubâî mücerred ve rubâî mezîd babların ism-i fail ve ism-i mefulleri ise birkaç kelime dışında dilimizde kullanılmamaktadır.

Türkçede bulunan Arapça alıntı kelimelerin bazıları herhangi bir ses ve anlam değişikliğine uğramazken (ticaret, ikram, sakin, mütefekkir, müşterek), bazı kelimelerde çeşitli anlam değişiklikleri olmuş (tespih, faiz, müsait, mükellef, muhtar), bir kısım kelimeler ise anlamı aynı kalmakla beraber Türkçe ses sistemine uygun olarak (emr/emir, şükr/şükür, afv/af, niyyet/niyet, suhbet/sohbet, müdîr/müdür) kelime hazinesine aktarılmıştır.

KAYNAKÇA

AKSAN, Doğan (2015). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. (3 Cilt). Ankara: Türk Dil Kurumu.

ALP, Musa (2017). "Türklere Arapça Öğretiminde Hazır Bulunuşluk İf'âl/إفعال Vezninde Türkçeleşmiş Arapça Asıllı Mastar İsimler ve Örneklem Kullanımları". *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 26/2: 130-142.

AVCI, Yaşar (2006). *Arapça Kökenli Osmanlıca Sözcükler.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

CÜRCÂNÎ, Ali b. Muhammed eş-Şerîf (1983/1403). *Kitâbu't-Ta'rîfât*. Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye,

ÇETİN, Abdurrahman. (2009). "Sekte". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 36: 335. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

ÇÖRTÜ, Mustafa Meral (2016). *Arapça Dilbilgisi Sarf*, İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi.

ERMİŞ, Hamza (2014). *Arapçadan Türkçeleşmiş Kelimeler Sözlüğü*. İstanbul: Ensar.

GÜNDAY, Hüseyin; ŞAHİN, Şener (2015). *Arapça Dil Bilgisi Sarf Bilgisi*. İstanbul: Alfa.

GÜRKAN, Menderes (2012). "Vakfe". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 42: 463-465. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

İBN MANZÛR, Muhammed b. Mükerrem (1414). *Lisânu'l-Arab*. Beyrut: Dâru Sâdır.

KARAGÖZ, İsmail (ed.) (2010). *Dini Kavramlar Sözlüğü*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.

KÜÇÜKKALAY, Hüseyin (1969). *Kur'ân Dili Arapça*. Konya: Manevi Değerleri Koruma ve İlim Yayma Cemiyeti.

Mecmeu'l-Luğati'l-Arabiyye (1972). *el-Mu'cemu'l-Vasit*. Kahire: Dâru'l-Me'ârif.

MUTÇALI, Serdar. *Arapça-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Dağarcık, 1995.

ÖNGÖREN, Reşat (2011). "Tasavvuf". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 40: 119-126. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

SÂMERRÂÎ Muhammed Fâzıl. *es-Sarfu'l-Arabî*. Beyrut: Daru İbn Kesir, 2013/1434.

SEÂLİBÎ, Ebû Mansûr (2002/1422). *Fıkhu'l-Luğa*. thk. Abdurrezzâk el-Mehdî. Beyrut: İhyâu't-Türâsi'l-Arabî.

TULUM, Mertol (2023). *Arapça ve Farsça'dan Osmanlı Türkçesi'ne Alıntılar Sözlüğü*. (2 Cilt). İstanbul: Ketebe.

YAQOOB, L. H. (2021). "Diller Arası Etkileşim: Arapça ve Türkçe Örneği". *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. 51: 296-310. https://doi.org/10.17498/kdeniz.954118

ZEBÎDÎ, Ebü'l-Feyz Murtaza (2001/1422). *Tâcü'l-Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs*. thk. Mecmûat mine'l-Muhakkikîn. Kuveyt: Dâru'l-Hidâye; Dâru İhyâi't-Türâs.

e-ATS = Almaany (2024). *Arapça-Türkçe Sözlük*. https://www.almaany.com (Erişim Tarihi: 04.03.2024)

e-KL = İhsan Ayverdi (2024). *Kubbealtı Lugatı*. https://lugatim.com (Erişim Tarihi: 11.03.2024)

e-GTS = Türk Dil Kurumu (2024). *Güncel Türkçe Sözlük*. https://sozluk.gov.tr (Erişim Tarihi: 18.03.2024)

e-NS = Sevan Nişanyan (2024). *Nişanyan Sözlük*. https://www.nisanyansozluk.com (Erişim Tarihi: 25.03.2024)

Kırık Hayatlar Romanında Güzel ve Yüce Üzerine

Arş. Gör. Dr. Zeynep Şener
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14253357

Özet

Türk romanın önde gelen isimlerinden biri olan Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945) 1924 yılında yazdığı *Kırık Hayatlar* romanında bir ailenin başına gelen olayları konu edinir. Tanzimat Fermanı ile ilk adımı atılan değişim süreci sosyal hayatta, özellikle toplumun en küçük parçası olan ailede hissedilmeye başlar. Devrin romanına da yansıyan bu değişimler, farklılaşan bakış açıları ve değişen değer yargılarıyla okura sunulur. Özellikle Servet-i Fünûn romanında Batı medeniyetiyle yakından ilişki kurma ve bir rol model gibi görülen yaşam tarzı ve kültürü benimseme ön plana çıkar. Modernleşme başlığıyla değişen estetik değerler kılık kıyafete ve bedene özgü estetik yargılarla dönemin edebiyat eserlerinde dikkati çeker. Dönem yazarları romanlarında, estetik zevk dâhilinde, güzelleşme ve güzelleştirme iptilasını abartılı denilecek kadar önemsemeyi vurgular. Bu bağlamda başta sanat olmak üzere birçok alanda incelemesi yapılabilen estetik, insan ve insana dair her unsurda karşılığını bulur. Yapı elemanlarını estetik süje, estetik obje, estetik değer ve estetik yargının oluşturduğu estetik, deneyimleyeninin zevkini yansıtır. Estetik deneyimin öncelikli amacı haz alımıdır. Bunun sonucunda ise estetik bir değerlendirme yapılır ve bir yargıya ulaşılır. Güzelin bilimi olarak ortaya çıkan ve güzele ulaşmak için bir yargıya varmayı hedefleyen estetik hakkında zamanla farklı görüşler de ortaya atılır. Yücelik beraberinde getirdiği heyecan, korku, dehşet ve saygı kavramları ile estetik biliminin güzelden sonra en çok ilgilendiği bir diğer kavram hâline gelir. Zamanla bu kavramların olumsuzları da estetik bilimine dâhil olur ve estetiğin alanı giderek genişler. Duyu organlarımız aracılığıyla aldığımız, duyumun bilimi olarak da görülen estetik, güzel kadar çirkini, yüce kadar aşağıyı ve trajik kadar gülünç olanı yani komiği de içinde barındırır. Bu çalışmada Halit Ziya Uşaklıgil'in döneminin estetik anlayışıyla tefrika ettiği ancak daha sonra yayımladığı *Kırık Hayatlar* romanı estetik açıdan ele alınacak, romanda estetik değer verilen unsurlar incelenecektir. Söz konusu çalışmanın amacı, estetik beğeninin her zaman inceleme konusu edildiği şiir sahasının dışında, romandaki işleyişine bir örnek sunmak ve *Kırık Hayatlar* romanındaki estetik unsurları güzel ve yüce bağlamında tespit etmektir.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, estetik, güzel, yüce.

On The Beautiful and The Sublime in The Novel of *Kirik Hayatlar*

Abstract

One of the leading names in Turkish novels, Halit Ziya Uşaklıgil (1865-1945), deals with the events that happen to a family in his novel *Kırık Hayatlar*, written in 1924. The changes that were first taken with the Tanzimat Fermanı begin to be felt in social life, especially in the family, which is the smallest part of society. These changes, which are also reflected in the novels of the period, are presented to the reader with different perspectives and changing value judgments. Especially in the novel Servet-i Fünûn, establishing a close relationship with Western civilization and adopting a lifestyle and culture that is seen as a role model come to the fore. The changing aesthetic values under the title of modernization attract attention in the literary works of the period with aesthetic judgments specific to clothing and body. In their novels, writers of the period emphasize the exaggerated importance of beautification and beautification addiction within the scope of aesthetic pleasure. In this context, aesthetics, which can be examined in many fields, especially in art, finds its counterpart in humans and every element related to humans. Aesthetics, which is formed by the structural elements of aesthetic subject, aesthetic object, aesthetic value and aesthetic judgment, reflects the pleasure of the experiencer. The primary purpose of aesthetic experience is to receive pleasure. As a result, an aesthetic evaluation is made and a judgment is reached. Different views have emerged over time about aesthetics, which emerged as the science of beauty and aims to reach a judgment in order to reach beauty. Sublimity, with its accompanying concepts of excitement, fear, horror and respect, has become another concept that aesthetics science is most interested in after beauty. Over time, the negatives of these concepts are also included in aesthetics science and the field of aesthetics expands. Aesthetics, which is also seen as the science of sensation that we receive through our sense organs, includes the ugly as well as the beautiful, the low as the sublime and the comical as well as the tragic, in other words, the comical. In this study, Halit Ziya Uşaklıgil's novel *Kırık Hayatlar*, which was serialized with the aesthetic understanding of its time but published later, will be discussed from an aesthetic perspective, and the elements that are given beautiful and sublime aesthetic value in the novel will be examined. The aim of this study is to present an example of how aesthetic taste functions in the novel, outside the field of poetry, where it is always the subject of study, and to identify the aesthetic elements in the novel *Kırık Hayatlar* in the context of the beautiful and the sublime.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, aesthetic, beautiful, sublime.

GİRİŞ

Estetik, ilkçağlardan itibaren filozofların, felsefî araştırmaların konusu olarak üzerine düştükleri bir alan hâline gelir. Türk edebiyatında Batılılaşmanın başladığı bir devri kapsayan Tanzimat ve Servet-i Fünûn edebiyatı dönemleri, estetik kavramının literatüre girmesine ve estetik çalışmalarına ağırlık verilmesine öncü olur. Dönemin yazar ve şairleri estetik olanın peşine düşerek hem toplumsal hayatta hem de sanatta bu kavramın içeriğini eserlerine yansıtırlar. Tanzimat dönemi ile yazın dünyamıza yeni bir tür olarak giren roman, toplumsaldan bireysele çeşitli konularla okurun karşısına ilk kez bu dönemde çıkar. Tanzimat ve Servet-i Fünûn döneminin önemli isimleri, toplumsal hayatın dinamiklerini ve estetik beğenisini eserlerine taşırlar. Tanzimat dönemiyle toplumsal alanda başlayan Batılılaşma,

Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte evin içine kadar girer. Tanzimat romanı toplumsal olaylara, Servet-i Fünûn romanı ise ev içine, bireye yönelir. Yazdığı hikâye ve romanlarla Halit Ziya Uşaklıgil de Servet-i Fünûn döneminin önemli yazarlarından biri hâline gelir. Edebi roman alanında önemli bir eser birikimi olan Uşaklıgil'in romanlarında estetik bilimine kapı açan birçok unsur tespit edilebilmektedir. Bu eserlerde estetik beğeni ve estetik deneyim hem roman kahramanlarının toplumsal hayatına hem de bireysel bakış açılarına yansır. Bu çalışmada Servet-i Fünûn dönemi romanlarından olan *Kırık Hayatlar*'da estetik biliminin alt başlıklarından olan güzel ve yüce estetik değerleri incelenecek ve örnekleri tespit edilerek sunulacaktır. Estetiğin inceleme alanı olarak her ne kadar sanat ön plana çıksa da beşeriyete dair her kavram estetiğin araştırma sahasına girer. Bu bağlamda estetik biliminin unsurlarının inceleneceği belki de en önemli kavram insan olacaktır.

1. İnsan ve Estetik

Estetik beğeninin kimi zaman öznesi kimi zaman da nesnesi konumunda olan insan, estetiği zaman içerisinde farklı konumlarda değerlendirir. Güzel ve güzellik temele alınarak estetiğin alanı zamanla genişlerken güzelin yanında çirkin, iyi, kötü, yüce, aşağı, trajik ve komik de bu alana dâhil edilir. Estetiğe dâhil olan bu kategorilerin yanında nesneyi tanıyabilen bir bireyin konumu da önemlidir. Estetik değer, karşısındaki estetik öznenin niteliğine bağlı olarak değişir. Özne estetik bir değer yüklediği nesne karşısında estetik haz alımı yaşar. Estetik hazzın gerçekleşmesi için ise en gerekli ön koşul, geliştirilmiş bir estetik zevke sahip olmaktır: "*İnsanların güzelliği tanıyabilmeleri, ondan haz duyabilmeleri ve onu yaratabilmeleri için, estetik duygularının ve hazırlıklarının gelişmiş olması gerekir*" (Ziss, 2016, 138). Estetik hazza ulaşmada ve güzeli tanıyıp ondan zevk alabilmede estetik bir bakış açısına sahip olmak önemlidir. Dolayısıyla estetik deneyim sürecinde özne ve nesne karşısında karşılıklı bir ilişki gerçekleşir ve estetik haz buna göre şekillenir. Sonuçta, estetik nesne karşısında sadece onun estetik değerini kavrayabilecek ve estetik deneyimi gerçekleştirebilecek bir estetik özne olmalıdır. Ancak bununla birlikte estetik sürecin tamamlanmasında çıkarsızlık da önemli bir yer tutar. Kant'ın dikkat çektiği bu unsur da güzelden alınan hazzın amaçsız olmasıdır. Kant, estetik seyrin çıkar gözetmeden kendinde bir amaca hizmet etmesi gerektiğini vurgular. Kant, zevk duygusunun, bir nesneyi ya da bir temsil biçimini her türlü çıkardan bağımsız belli bir tatminle veya hoşnutsuzlukla değerlendirme yetisi olduğunu söyler. Kanta göre bizde manevi bir tatmin sağlayan nesne güzeldir. Zevk ya da beğeni güzellik hakkında yargıda bulunma yetisidir; ama bu yargı maddi ihtiyaçların karşılanmasından bağımsızdır (Su, 2017, 18). Amaçlanan husus, güzellik hakkında bir yargıya ulaşılması ancak bu yargının da bir çıkardan uzak olması durumudur. Estetik süreçte hedeflenen tatminin manevi olması gerekir ve beşeriyetin ulaştığı estetik haz, kişiye bir çıkar sağlamaktan ziyade güzeli bulma, onu tanıyabilme, beğeniyi karşılayabilme ve ondan tat alma amacında erişilen sonuç olmalıdır. İnsanda estetik değeri kavrayabilme noktasında elbette karşımıza ilk çıkacak olan güzel kavramıdır.

1. 1. Güzel

Estetik ve güzellik, birbiri ile özdeş görülen ve birbiri yerine kullanılan kavramlardır. Ancak estetik denilince akla ilk olarak güzelin gelmesi doğru değildir. Estetik, bünyesinde birçok kavramı aynı anda barındırır. Duyuma dayalı olgular, estetik beğeninin çatısı altında toplanır. "*Değer felsefesinin (axiology) önemli bir disiplini olan estetik, güzelin dışında yüce, deha, hoş, sanat, çirkin ve benzeri gibi duyuma dayalı her olguyu konu edilebilmektedir. Bir objenin estetiğin konusu olabilmesi için öncelikle onun var olması, fark edilmesi ve algılanması gerekmektedir*" (Işık, 2011, 14).

Güzelin estetiğin konusu olması gibi çirkinin, yücenin ya da aşağının da estetiğin ilgi alanına girdiği ve estetik bakış açısında bir yeri olduğu kabul edilir. Burada önemli olan unsur, estetik beğeninin yönü ve duyum sırasında algılanana dair hissedilen duygudur. Duygu bilimi olan estetik, duygunun iyi veya kötü her şeklini kapsar. Dolayısıyla güzel kadar çirkin, yüce kadar aşağı da estetiğin kapsamına girer. Güzele dair sorular, medeniyet tarihi boyunca güzelliği arayanların ve keşfinin peşine düşenlerin sayesinde yankısını duyurur. İnsanoğlu ilkçağlardan itibaren güzelleştirme merakına kapılır ve evi olan mağaranın duvarlarına çizdiği resimlerle hem tarihe not düşer hem de estetik zevkine göre yaşadığı alanı güzelleştirmeye çalışır. Süsleme ve güzel hâle getirme düşüncesi, beğeni hissiyle ilkel kültürün dahi bir parçası hâline gelir:

Doğal boyalarla, yüzlerini ve vücutlarını hayvan desenlerine benzer şekilde boyamaları, av hayvanlarından aldıkları boynuz, kemik gibi gereçlerle süslenmeleri hayvanlarla özdeş olma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni güzel görünmenin yanı sıra belki de daha önemli olarak av hayvanlarına karşı egemen olma ve avlarının bereketli olması isteği bulunmaktadır. Bu nedenle ilkel toplumlardaki güzel anlayışı "faydaya" dayanmaktadır (Balcı, 2016, 4).

Boynuz, kemik gibi eşyaları hem süslenme hem de üstünlük sağlama fikriyle kullanan ilkel toplumlar, güzelliği bugün de amaçlanan, gösteriş ve fayda sağlamak gibi çeşitli gayelerle kullanırlar.

Güzel kavramını daha iyi anlamak için ilk olarak kelimenin kökenine inilmesi faydalıdır. Güzel kavramı, Türkçe "göz" sözcüğünden türetilmiştir: "*Göze-l, -l ekiyle, addan ad yapılmış. Demek, 'güzel'i, nesneden ilk arındıran, ona ilk öykünen 'göz', yani görme organı oluyor. Estetiğin temel kavramı olan 'güzel', değer yargılarının da ana kavramlarından biri oluyor*" (Timuroğlu, 2013, 47). Güzeli görmekle estetik haz duyumu başlar. Görme duyusu, estetik süreçte ön plana çıkan duyuların başındadır. Göz, estetik süreçte keşfetme, değerlendirme, beğenme ve tanımlama yaparak estetik deneyimin tamamlanmasına katkıda bulunur. Görmek, söz konusu nesneyi somutlaştırmaktır. "*İlkçağ Yunan düşünürleri, 'güzel'i (kolos), Eros'la (aşk) birlikte tartışmışlardır. Güzel, özellikle 'görme' duyumuyla somutlaştırıldığından, müzikte bile, çalgıcıyı ya da şarkıcıyı görmek, coşkuyu, coşkusal katılımı yükseltir- 'kendinde, özniteliğinde' (ulamında) bir değer yargısı oluyor*" (Timuroğlu, 2013, 47). Görme ile artan estetik haz alımı, estetik sürecin niteliğini de olumlu yönde artırır. Duyum bilimi olarak nitelendirilen estetik, güzeli arar ve ararken de duyularla algılamanın peşinden gider. Güzel algısına ulaşmak ve onunla bütünleşmek, güzelliğe ulaşmada esas olarak görülür. Güzelin duyumuyla estetik haz alan birey, onu açıklamaya kalkıştığında ise güzelin değerini kaybetmesine yol açar: "*Güzelliği izah etmek: onu yaşamak, onun heyecanını kendinde duymaktır. Onu tahlil etmek, eritmek, öldürmektir*" (Lalo, 2004, 21). Güzeli tahlil etmek, yanlış olduğu kadar zararlı bir şey olarak da görülür. Önemli olan onu duyumsamak, yaşamaktır. Güzelin ve güzelliğin seyri sırasında çıkarsızlık önemlidir, amaç sadece onu keşfetmek ve estetik zevkine varmaktır.

Güzellik ile çirkinlik her ne kadar karşıt iki kavram gibi görünse de estetik alanında birbirini tamamlayan unsurlardır. Güzelliğin keşfinde esas olan çirkin olmama durumudur. Güzelliğin belirli bir tanımı olduğu ancak çirkinliğin herhangi bir ölçüsünün olmadığı düşünülür: "*Güzellik kimi açılardan sıkıcıdır. Güzellik mefhumu çağdan çağa değişse de güzel nesiller her zaman belirli kurallara uymak zorundadır… Çirkinlik tahmin edilebilir değildir ve barındırdığı olasılıkların sonu yoktur. Güzellik ölçülebilir. Çirkinlikse tanrı gibi, sonsuzdur*" (Henderson, 2018, 12). Bu yorumdan hareketle çirkinliğin, güzellikten daha geniş bir kapsama alanı olduğu söylenebilir.

Güzellik oran, düzen ve uyum gibi belli bir çerçeve içerse de çirkinliğin belli bir kalıbı yoktur. Güzelde başvurulan kaynaklar ve dikkat edilen bazı hususlar olduğu hâlde, çirkinde herhangi bir dayanak yoktur, "çirkin" kavramın sınırları oldukça geniştir. Bununla birlikte söylenebilir ki çirkin, sadece güzelin olmadığı değildir: "*Çirkin, güzelin eksikliği değildir, aksine aynı şeyin pozitif olumsuzudur. İçerdiği anlamı itibari ile güzelin kategorisinde olmayan, çirkinin kategorisinde de idraç (altlanmış) edilmiş sayılamaz*" (Rosenkranz, 2018, 151). Buradan hareketle, güzel ve çirkinin birbirini tamamladığı ve estetik alanında ortak oldukları söylenebilir. Güzel ve çirkin, ele alındığı duruma bağlı olarak, toplumsal yaşamda kültür birikimi dâhilinde nesnel; bireysel zevkler sayesinde ise öznel tutumla belirlenebilir.

Estetik değeri belirleyen haz alımı estetik süreçte verilen yargıyı etkiler. Estetik haz alım sürecinde dikkat, oldukça önemli bir unsurdur. Güzelin keşfinde izlenecek yönlerin "*birincisi dikkatin yükselişine denk düşer. Keşfin ikinci yönü, bedenin belirli ve sadece tek bir kısmına verilen eşi görülmemiş estetik önemdir. Üçüncü yön, niteliklerin ya da hatların, 'yeni' yerlerden daha çok yeni amaçların bir keşfidir*" (Vigarello, 2013, 14). Keşif olarak nitelendirilen güzelin, temaşasında izlenecek yönler; merak, önem ve yeninin hedeflenmesi olarak sınıflandırılır. Estetik açıdan merak edilen ve güzel olarak değerlendirilen estetik nesneye verilen önem ile yeni bir şey keşfetme amacına ulaşan özne, estetik deneyimini tamamlamış olur. Bireyde merak uyandıran güzel, estetik değeri neticesinde, yeni bir amaç yaratır ve güzellik keşfedilmiş olur.

Güzel nesne, "*en başta görme ve işitme olmak üzere, duyuları biçimiyle okşayan bir şeydir. Ancak duyularla algılanan bu özellikler, tek başına bir nesnenin güzelliğini ifadeye yetmez: İnsan vücudunda, gözden çok, zihin gözüyle algılanabilir nitelikler, ruhun ve kişiliğin niteliği önemli bir rol oynar*" (Eco, 2016, 41). Güzelliğin maddi tarafının yanında manevi, ruhsal yönüne de dikkat çeken Eco, güzeli bir de kişilik ve ruh bağlamında değerlendirmenin doğru olacağını savunur.

Algı temeline dayanan güzelin keşfi, öznenin kişiliğine ve psikolojik durumuna bağlı olarak farklı yorumlanabilir. Estetiği duygular dâhilinde psikolojinin bir alt disiplini olarak değerlendiren görüşe göre; "*herhangi bir nesnenin güzel diye nitelendirilmesi gerçekte o nesnenin güzel olmasından kaynaklanmaz. Onu güzel yapan şey bir nitelendirmeyi yapan kişinin duygularıdır. Ve o kişiye ait bir nitelendirmedir. Bir başka kişi o nesneyi güzel bulmayabilir*" (Balcı, 2016, 20). İşbu durumda güzeli belirleyen insan, onu belirlerken duygularından hareket eder. Böylece duygu ürünü olan güzel değerlendirmesi yani estetik tavır, insanın duygularıyla ilgilenen psikolojinin alanına dâhil edilir. Günümüzde bağlı olduğu felsefe ya da sanat tarihinden ayrılarak kendine ait özel bir bilim alanı olan estetik, kimi zaman duygular yahut algılarla öznel kimi zaman da toplumsal ya da kültürel etkilerle nesnel bir tutumla ele alınır.

Estetik, Batı felsefesinde genellikle varlıktan hareketle güzeli incelerken inanç ve dini kabullere oldukça sınırlı yer verir. Böylece Batı'da güzel, düşünürlerin belirlediği tutumlarla ele alınır. Ancak Doğu felsefesinde güzelin kaynağı ve belirleyeni Allah'tır. Güzelliğin İslâm dininde çok önemli bir yeri vardır. Bir ve tek güzel olarak kabul edilen Allah'ın güzeli, "en güzel" şekilde yarattığı temele alınır. Henüz yaratılma aşamasında başlayan güzel iş yapma ve güzelleştirme, estetiğe ve estetik kılmaya verilen değeri yansıtır. İslâm dininin kutsal kitabı olan Kur'an'da güzellik ve estetikle ilgili birçok kavram geçmektedir. Kur'an 'Allah'ın yarattığı her şeyi güzel kıldığı'nı söylemekte, 'süsledi/zeyyene' ve 'güzel kıldı/ahsene' kelimeleri ile âlemdeki düzen, tertip ve sağlam yapıya işaret etmektedir. Allah'ın 'eşsiz ve sonsuz güzellikte yaratması' anlamına gelen 'ibda' kelimesi ile de bir bakıma yaratılıştaki 'bediiyyat'ı vurgulamaktadır. Kur'an'da geçen 'hüsün', 'cemal', 'ziynet', 'tayyip', 'ibda', 'musavvir', 'ihsan' vb. kavramlar doğrudan doğruya estetikle alakalı kavramlardır (Işık, 2011,

128). Buradan hareketle İslâm medeniyetinde güzelin ve estetiğin çok önemli bir yeri vardır denilebilir. Yaratanın kendi güzelliği, amaca, yaratma işine ve yaratılana da güzellik olarak yansır. Yapılan her eylemde güzeli bulma ve güzelliği yansıtma çabası çeşitli kelimelerle ifade edilerek estetik düzene verilen önem vurgulanır.

Felsefe tarihine baktığımız zaman, birçok düşünürün güzel ve güzellik üzerine fikir yürüttüğünü görürüz. Platon'da, *Küçük Hippias*'ta sıralı bir biçimde düzenlenmiş üç tip "güzellik" bulunur. Bunlardan ilki, "*aşağı düzeydeki güzelliğe bağlı bedenlerin güzelliği (sağlık, güçlülük, zenginlik); bu duyulur alana ilişkin güzelliktir. İkinci güzellik türü ise ruhların güzelliğidir (erdem, hakiki güzellik). Üçüncü güzellik tipi de bilgelere özgü olan kendinde güzelliktir*" (Bozkurt, 2014, 104). İlk güzelliği sağlık ve güçlülük gibi bedende arayan Platon, ikinci olarak erdem ve ruh güzelliğine yönelir. Son aşamada ise güzelliği kendinde güzellik olarak belirler ve ona ancak bilgelerin erişebileceğini vurgular. Böylece güzellikte maddiden maneviye ilerleyen bir anlayışı temellendirilir.

Peki, nedir güzel? Evrensel midir? Estetik sözlüğünde yer alan tanımına göre güzel; "*duyu organları aracılığıyla algılanan ve algılayanda olumlu bir değer yargısına ve bir estetik heyecana yol açandır. Güzelliğin varlığı, buna göre, doğrulanmayı değil algılanmayı bekler*" (Timuçin, 2004, 244). Güzel estetik haz veren olarak karşısındakinin estetik bilgisini ve yargısını taşır. Güzelin, karşısında bulunanın onayına değil, onun tarafından algılanabilmeye ihtiyacı vardır. "*Vücut güzelliğine ilişkin kanonlar daha belirsizdir çünkü estetik kaygı gözle görünenle sınırlıdır*" (Paquet, 2015, 36). "Güzel" olarak değerlendirdiğimiz bir nesne karşısında, estetik deneyim yaşamamız için, o nesnenin güzelliğinden ziyade algılayan kişinin güzel değerlendirmesine ve yargısına ihtiyaç vardır. Esas olan estetik nesnenin güzelliği değil, onu güzel gören estetik öznenin, ona verdiği estetik değerdir. Buna kültürümüzden bir örnek olarak Âşık Veysel'in sözleri verilebilir: "*Güzelliğin on para etmez, şu bendeki aşk olmasa*". Güzeli güzel kılan ona bakanın ona verdiği kıymettir aslında. Estetik öznenin algısı, estetik deneyimde büyük rol oynar. Buradan hareketle güzel yargısında anlam sorununa okur merkezli bir yaklaşımı savunan Alımlama Estetiği'nin önemine de vurgu yapılabilir.

Alımlama Kuramı, "*sanatın tanımıyla uğraşmaz, anlam sorununa eğilir. Esere anlamı yazar mı yükler eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir?*" (Moran, 2008, 240). Öznenin değerlerinin estetik nesnedeki karşılığı estetik yargı verilmesinde etkilidir. Estetikte algı, ilgi duyulanın bilgi dâhilinde yorumlanmasıdır: Algı, ilgi duyulan varlığın beyin tarafından yorumlanarak, görünen özellikleri hakkında bilgi sahibi olmaktır. Bir varlığın (canlı ya da cansız) algılayan insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim neyse ona duygu diyoruz. Gördüğümüz güle 'ne güzel gül' diyorsak, ya da koklama sonucu 'ne güzel koku' diyorsak, her ikisi de görme ve koklama duyumları sonucunda iç dünyamızda oluşan haz duygusuna dayalı açıklamalardır (Balcı, 2016, 95). Bir nesne hakkında eğer algılamaya dair, biçimsel bir bilgimiz yoksa ve onu tanıyamıyorsak, onu algılayamaz dolayısıyla da onu estetik açısından değerlendiremeyiz. Algı, estetik süreçte oldukça önemli bir basamağı oluşturur.

Estetik alanı dâhilinde güzel, tarih boyunca kimi zaman iyiyle kimi zaman da doğru olanla yani etik olan ile ilişkilendirilir. Bu ilişki kimi zaman haklı bulunsa da doğru, iyi ve güzel ayrı ilimlerin unsurları olarak kabul edilmelidir: "*Üç esaslı beşerî kıymete: doğruya, iyiye, güzele temelli üç kaidevi (normative) ilim tekabül eder: Mantık, ahlak, bediiyat*" (Lalo, 2004, 31). Bu üç ilmin birbiriyle olan ilişkisi, bazen ön planda olurken bazen de bu ilişki önemsenmez. Bu durum da estetik beğeninin yönünü tayin eder. Güzel doğru ve iyiyle ilişkilendirildiğinde onun mahiyeti ve ifade ettikleri değişir. Oysaki estetik haz almak ve güzelin doyumuna ulaşmak hiçbir şeyle

bağlantılı olmadan "kendinde amaca" sahip olmalıdır. Amaç sadece güzeli duyumsamak olmalı, doğru ya da iyiye kaynaklık edip etmediğine bakılmamalıdır. Böylece güzel, sadece güzel olduğu için ön plana çıkmayı başarabilir.

Güzelin niteliklerinin belirlenmesinin ardından, söz konusu çalışmada, 1924 yılında yayınlanan *Kırık Hayatlar* romanı, ilk olarak güzellik daha sonra da yücelik açısından ele alınacak ve bu romanda başta fizikî güzellik olmak üzere "güzel"in nasıl değerlendirildiği, verilen yüce değerinin estetik karşılığının ne olduğu incelenecektir. Böylece aslında söz konusu romanın döneminde güzeli belirleyen fizikî unsurların özelliklerine ve yüce bulunanın genel profiline katkısı tespit edilecektir.

***Kırık Hayatlar* Romanında Güzel**

Halit Ziya'nın, "*geniş ölçüde gerçeği yansıtan ilk romanı Kırık Hayatlar'dır. Romanın Servet-i Fünun'da tefrika edilmeye başlaması sansürün en nefes aldırmadığı zamanlara rastlar. Bir ölçüde aile hukukuna değinen romanın tefrikası bu yüzden yarım kalır*" (Önertoy, 1995, 78). Bir aileyi ve bu ailenin başına gelen talihsiz olayları konu edinen *Kırık Hayatlar* romanında Ömer Behiç ve eşi Vedide, kendi evlerini özenle inşa ettirip yerleşirler. Bu ev onların yıllardır hayalini kurdukları, yavaş yavaş inşa ettirdikleri ve içinde yaşamak için heyecanlandıkları bir yerdir. Bir "*mutluluk mekânı*" (Bachelard, 1996, 61) olarak hayalî kurulan ev, hayata dair kaçmak istenilen ya da içinde en güzel anların yaşanılmak istendiği "huzur"u simgeleyen hanedir. Bu bağlamda roman kişilerinin evin penceresinden bakıp Kâğıthane seyrinden dönenleri izledikleri bölüm oldukça önemlidir. "İçeride" olan Ömer Behiç ve Vedide "dışarıda" olan her şeyden uzak dururlar. "*Karı-koca buradan hayatı seyreder, zarif ve temiz evlerinden hayatın karmaşasına, renklerine bakar, ama sadece dışarıda ya da 'içeride' dururlar. Her ikisi için de sefalete ve sefahate dokunmamak, değmemek, ama sadece seyretmek imkânı verir bu manzara*" (Uysal, 2014, 272). Ömer Behiç ve eşi için ev, mutluluk, aile ve sükûtu temsil eder. Dışarıda birçok kötülük olurken onlar evlerinde, içerdedirler. Onlar sosyal yaşamın çirkinliklerinden uzak, hayallerindeki bu evin dışını özenle planladıkları gibi içini de titizce düzenlerler.

Halit Ziya'nın söz konusu dönemin estetik anlayışıyla tefrika ettiği ancak basımını sonra tamamlayabildiği son romanı olan *Kırık Hayatlar*'da Ömer Behiç ile Vedide evli ve iki kız çocuğu sahibi bir çifttir. Yeni taşındıkları ve saadet yuvası olarak adlandırdıkları evlerinde mutlu olmanın peşindedirler. Bu mutluluk elbette ikisi için de farklı şeyler ifade eder. Vedide evine, eşine ve çocuklarına yetmenin kendisi için tek amaç olduğunu düşünür. Ömer Behiç ise eşi ve çocukları dışında mesleği olan doktorluğu layığıyla yapmanın onu mutlu edeceğine inanır.

Ömer Behiç, karısı Vedide'ye çok değer verir ve "*bu dolgun, taze kadın vücudunu, sekiz seneden beri hayatının bütün hislerine her vakit beraber bir refik olan bu kıymetli zevceyi* (Uşaklıgil, 2021, 29)[1] çok sevdiğini düşündükçe, onun dış görünüşüne dair okura detaylar verir: "*Vedide hâlâ genç, hâlâ cazipti. Onda Ömer Behiç manevi ve cismani sıhhatin muhteşem bir incilasını bulurdu ve karısını severken adeta mümtaz bir timsale ibadet etmek hissini duyardı*" (s. 292). Vedide'yi "hâlâ" genç ve cazip bulan Ömer Behiç, karısını fizikî ve manevî açıdan sıhhatli gördüğünü düşünürken onun güzelliğini değil de hayran olunacak iyiliğini vurgular gibidir. Vedide'den güzellik timsali olarak değil de "ibadet edilecek" yüce bir timsal olarak bahseder.

Vedide ise bir kadın olarak kendini diğer kadınlarla ve onların güzellikleriyle karşılaştırır. Bu mukayesede odakta olan unsur, sahip olunan vücut ağırlığıdır. Örneğin; sokakta yürürken

[1] *Kırık Hayatlar* romanından yapılacak alıntılar ilerleyen sayfalarda sadece sayfa numarası ile gösterilecektir.

bile diğer kadınlara, özellikle de kilolarına dikkat eder. Romanın söz konusu ettiği dönemde zayıf kadınların beğenildiği ve diğer kadınlar tarafından kıskanıldığı vurgulanır. Vedide'nin sokakta zayıf kadınları gördükçe dolgun olan vücudunu beğenmediği anlaşılır. Vedide, "*kendi dolgunluğu, ağırlığı nazarında ifrat kesp ederek kalbinde derin bir ezayla o ince ve zarif kadınları kıskanırdı*" (ss. 96-97). Kıskandığı bu kadınlar gibi olmak isteyen Vedide aracılığıyla okura dönemin "güzel" anlayışı yansıtılır. Öyle ki Vedide, "*sokakta, eldivenlerinin içinde bir çocuk eli kadar hurda duran elleriyle eteklerini kaldırarak kaldırımlar üstünde ancak ayaklarının hafif bir temasıyla sanki uçarak mevzun ve ahenkli yürüyen kadınlara tesadüf ettikçe böyle olmadığına tahassür eder*" (ss. 96-97). Vedide'nin kıskandığı ve onlar gibi olamadığı için üzüldüğü bu kadınların zayıflığı, "bir çocuk eli kadar hurda" ve yürüdükleri yere "ayaklarının hafif bir teması" gibi betimlemelerle vurgulanır. Bir kadın olarak, diğer kadınların bu özelliklerini güzel bulan Vedide, aslında dönemin güzellik anlayışının romanda dile getirilmesini sağlar. Böylelikle güzel olan kadının öncelikle zayıf ve ince olması, sonrasında da ahenkli biçimde yürümesi gerektiği belirtilmiş olur.

Romanın başında Ömer Behiç'in, karısı Vedide'yi çok sevdiği ve ondan başka bir kadınla bir ilişki yaşamadığı kendisince belirtilir. Karısını yahut kocasını aldatan eşleri yargılayan Ömer Behiç, sadece bir keresinde, genç bir kızı beğendiğini de itiraf eder. Ömer Behiç, doktorluğun bir getirisi olarak muayenehanesine gelen birçok hasta insanla tanışır. *Kırık Hayatlar* romanında, "*toplum hayatına ait çeşitli sahnelerle karşılaşırız. Burada yazar, ev içinden ya da konak ve yalı hayatından dışa açılarak roman kahramanı Ömer Behiç'in gözünden çeşitli ailelerin ya da kırık hayatların dramını nispeten sade bir anlatımla ve objektif olarak gözler önüne serer*" (Huyugüzel, 1995, 46). Toplumsa hayatın, bu romana girişi Ömer Behiç ile gerçekleşir. Böylece dönemin evin içine kapalı, bireye yönelik tutumu biraz olsun açılır ve toplumdan insan manzaraları okura sunulur.

Kırık Hayatlar romanında da zayıf kadınların güzel bulunduğu sık sık dile getirilir. Bu zayıflığa ek olarak Ömer Behiç üzerinden "hastalıklı" güzellik denilebilecek bir güzellik anlayışından bahsedilir. Ömer Behiç, karşılaştığı bir genç kızın solgunluğuna dikkat eder ve onu hasta bir çiçeğe benzetir; "*biraz süzülmüş simasının saz rengiyle, iri gözleriyle, hafifçe açık duran ince soluk dudaklarıyla hasta bir çiçeğe benziyordu, sonra bu hasta haliyle tezat teşkil eden öyle taşkın, öyle çocukça bir şetareti vardı ki herkesi etrafına topluyordu*" (ss. 123-124). "Çocukça" olarak nitelendirilen neşesiyle solgunluğu tezat oluşturan bu genç kız, Ömer Behiç'in hemen dikkatini çeker. Bunda Ömer Behiç'in doktor olmasının da etkisi yadsınamaz. Ancak asıl etken, *Kırık Hayatlar* gibi dönemin diğer romanlarında da görüldüğü üzere "solgun, hastalıklı" kadının güzel bulunmasıdır. Bunun yanında "çocuk", "çocuk gibi" yahut "çocukça" betimlemeleri de güzelliğin detayını anlatmada sıkça kullanılır.

Ömer Behiç'in bu solgun kızı beğendiğini şu cümleler de açıkça ortaya koyar: "*Onu mahzun, herkes tarafından ihmal edilmiş, bir köşede unutulmuş; kendisinden başka hiç kimse tarafından fark edilmemiş görmek isterdi. Bütün bu etrafındakilere izah olunamaz bir kin duyuyor; onu eğlendirdikleri, oynattıkları için bütün bu adamları affetmiyordu*" (ss. 123-124). Ömer Behiç, mahzun ve kendisine muhtaç olmasını yeğlediği bu kızın başka erkeklerle eğlendiğini gördüğünde ise etraftaki herkese kin duymaya başlar. Buradan anlaşılacağı üzere mesleğinin de vermiş olduğu eğilimle Ömer Behiç, bu "hasta çiçeği" kendisinin iyileştirmesini ve takdirin kendi üzerinde toplanmasını ister. Dikkatini çeken bu güzelliğe sadece kendisi sahip olmak niyetindedir. O ister ki, "*onu gören yalnız kendisi olsun; bu raks kasırgası, bu musiki tufanı, bu ziya çağlayanı içinde onunla kalabalığın arasından karşı karşıya, yapayalnız, ancak ikisi kalsın ve o, herkes tarafından ihmal edilirken yalnız, bir ruhun kendisi için eridiğini, süzülüp mahvolduğunu hissederek mesut olsun*" (ss.

123-124). Ömer Behiç, "hasta çiçek" olarak nitelendirdiği bu güzelliğin karşısında eriyip, süzülüp mahvolarak onu mutlu etmenin hayalini kurar. Ömer Behiç'in beğendiği, güzel bulduğu bir kızı mutlu etmenin, onun için güzel bir şey yapmanın yolunu, onun uğruna mahvolmakta bulması, yine güzelliği "hastalıkla" bağdaştırmasının bir neticesi olarak dikkat çekicidir.

Ömer Behiç'in karısına olan sadakati ancak Neyyir adında bir geç kız ile karşılaşana kadar devam eder. Neyyir'i gördüğü anda beğenisini cezbeden "çocukça" hâli ve tavırları Ömer Behiç'in aklını çelmeye kâfi gelir. Bir doktor olarak mantığına her zaman öncelik veren ve evli bir erkek olarak sorumluluklarının bilincinde olan Ömer Behiç, güzellik karşısında bütün mantığını bir kenara bırakır ve güzelliğe teslim olur. Neyyir'in güzelliği karşısında estetik hazza ulaşan Ömer Behiç heyecanlanır:

Estetik, her şeyden önce güzelliğin ve güzelliğin neden olabileceği akılsal, ruhsal etkilerini işleri de aşarak, sadece güzelliğin ve güzelliğin etkisiyle oluşan psikolojik heyecan ve yaşantının, nedenini araştırır. Estetiğe göre güzel ve güzellik kavramları, insanda heyecanı besleyen kaynağın niteliğini açıklayan bir sıfat değildir; sadece izleyici ya da eleştiricide, güzel ve güzellik kavramlarını oluşturan bir değerdir; ve böylesine bir değerlendirmenin yargısıdır (Altar, 2005, 23).

Buradan yola çıkılarak denilebilir ki güzellik açıklanabilen değil hissedilebilen ve heyecanlandıran bir kavramdır. Neyyir'i beğenmesi Ömer Behiç'in güzellik anlayışının temelinde "zayıf" ve "çocukça" hâlin yer aldığını hissettirir. O, ne kadar kendince bu ilişkiye dirense de zaman içerisinde Neyyir'le yakınlaşır. Ömer Behiç'in onun güzelliği karşısındaki estetik deneyimi ise şöyle aktarılır:

Onun çarşafının içinde başından arkaya ihmalle atılan peçesinin altında o kadar genç ve ince görünen bir güzelliği, çocukluğa, haşarılığa hamledilebilen öyle hoş bir fıkırdaklığı vardı ki Ömer Behiç doyamayan gözlerle onu oda kapısı kapanıncaya kadar tekrar özleyerek, yeniden kollarının arasında tutmak emelleri duyarak temaşa etti (s. 271).

"Fıkırdaklık" ve "haşarılık", Neyyir'i Ömer Behiç'in gözünde güzelleştiren şeylerdir. Bu dikkatle birlikte romandaki güzellik anlayışında çocuksuluk hatta neşeli bir çocuk olma hâli yine ön plana çıkmaktadır.

Ömer Behiç, karısını aldatırken bir yandan da vicdanıyla muhasebe yapar. Aile o sırada küçük kızları Leyla'yı hastalıktan kaybetmek üzeredir. Bu sıkıntılar arasında Ömer Behiç, bir yandan da Neyyir'i kaybetmenin düşüncesine katlanamaz. Neyyir'in başka bir adamla evlenme ihtimali söz konusu olduğunda dahi onunla ilişkisinin biteceğini kabullenemez. Neyyir'i kaybetme fikri aklına geldikçe Ömer Behiç, Neyyir'in çapkın gözlerini, kıvırcık saçlarını, ateşli dudaklarını ve buselerini düşünerek onu mutlu eden şen kahkahasından vazgeçemeyeceğini hisseder. Artık güzelliğin esiri olduğunu düşünür: "*Kaynağında, güzellik oynar bizimle. Her güzel ya da güzellik, günaha çağrıdır*" (Timuroğlu, 2013, 109). Neyyir'in güzelliği de günaha çağırır Ömer Behiç'i. Güzelliğinin temelini oluşturan çocuksu tavrı Ömer Behiç'i etkiler. Tüm bu özelliklerin yanında yine "hurda" olarak nitelendirilerek zayıflığı belirtilen bu kızın vücudunu her an hayalinde canlandırır. Ömer Behiç, "*onun hurda çocuk vücudunu, içinde feveranla dolu bir şetaretin dalgaları çalkalanıyorcasına kıpırdak vücudunu, kucağında, kollarının arasında*" (s. 327) hayal eder. Böylelikle Ömer Behiç'in meftunca tutulduğu bu güzelin güzelliğinin temel özelliği olarak şen kahkahaları, çocuksu hâli ve şuh hareketleri tekrar vurgulanır.

Romanda kadınlık ve güzellik hususunda bir nokta daha dikkati çeker. Ömer Behiç'in hastalarından biri olan Şekûre Hanım, ilerleyen hastalığına rağmen güzelliğine ve eşine düşkünlüğüyle ön plana çıkar. Şekûre her ne kadar hasta olsa da kocasına güzel görünme kaygısındadır. Buna rağmen çok sevdiği kocası Ferruh başka bir kadınla gezer ve onu aldatır. Üstelik bu aldatma, seyir yerlerine gidilip toplumun içinde açıkça yaşanılacak kadar da herkesçe bilinir. Şekûre, hastalığın vermiş olduğu ve saatlerce süren sarsıcı nöbetler esnasında bile kocası için süslenme ve ona güzel görünme iptilasındadır: "*hep yeni gelin itinalarıyla giyinmiş, şuh elbiselerinin içinde, bir kanepeye kıvrılır, dudakları kavrulmuş, gözlerinde siyah bir yangın, solgun yanaklarının üzerinde kırmızı birer pençe, kendisinin bir hazin tebessümle sıtma dediği bu nöbetleri geçirirdi*" (s. 83). Hastalığına rağmen güzel olma ve kocası tarafından beğenilme derdinde olan Şekûre, ölmemek hatta böyle acılar içindeyken bile hastalığa direnmek için büyük bir azim gösterir. Güzelliğini ön plana çıkarmak ve kocası Ferruh'u kaybetmemek için elinden gelen her şeyi yapar ancak çok zaman geçmeden ne kocasının ilgisini ne de hayatla olan mücadelesini kazanamadan vefat eder.

Kırık Hayatlar romanından hareketle güzelliğe bakış açısı yönünden dönemin estetik anlayışına bakıldığında, zevkimizin temelinin Doğu'dan gelmesine rağmen bu dönemde artık estetik haz unsurunun Batı kaynaklı beslendiği söylenilebilir. Bununla beraber romandaki güzellik anlayışı somut yani maddidir. Bu sebeple soyut kavramda bir güzelden yani metafizik anlamda bir güzelden bahsetmek çok zordur. Metafizik estetik anlayışına söz konusu romanlarda rastlanılmaz:

Metafizik Estetikte 'güzel' kavramı soyuttur. Ulaşılmak istenilen ve aranılan mutlak güzeldir… Metafizik anlayışa göre, doğada güzel diye nitelendirdiğimiz her şey; örneğin bir manzara, bir insan ya da bir sanat eseri (şiir, müzik, heykel, resim gibi) gerçekte güzelin kendisi değildir, güzelin bireysel görünüşleridir. Bu görünüşlerin güzelliğini kavrayabilmek için güzelin tözünü (kaynağını), öz güzelliği kavramak gerekir. Öz güzellik duyusal olarak değil, düşünsel olarak kavranabilir. Düşünsel olarak kavramak akla dayalıdır (Balcı, 2016, 19).

Metafizik estetikle ilişkilendirilebilecek bir güzel yoktur romanlarda. Hep somut, maddi güzeller ve dünyevi güzellikler mevcuttur.

Güzel görmek ve görünmek esastır. Buna bağlı olarak güzellik türlerine bakıldığında bazı kaynaklarda belirlenen türlerden yalnız birkaçı görülür. Güzellik türlerini; "*kışkırtıcı güzellik*", "*cilveli güzellik*", "*sofu güzellik*" (Vigarello, 2013, 39) olarak genelleyen anlayışa göre *Kırık Hayatlar* romanına bakıldığında Neyyir cilveli güzelliğe örnek olarak verilebilecekken sofu güzellik olarak nitelendirilen güzelliğe açık ve net bir örnek tespit edilemez. Eğer bu sofu güzelliği Allah'a ulaşma yolunda tanımlarsak bunun örneğinin olmadığı bellidir. Ancak *Kırık Hayatlar* romanında Vedide'nin yaşadığı evlât kaybı sebebiyle de kuvvetlenen manevî duygularını namaz kılarak tamamlamaya çalışması ile onun bir bakıma bu güzellik türüne bir örnek teşkil edebileceğini ihtimal kılar. Bir başka açıdan sofu güzellik türü masumiyet ve ağırbaşlılık şeklinde yorumlandığında romanda bu güzelliğe Vedide örnek olarak gösterilebilir.

1. 2. Yüce

Estetik, bünyesinde barındırdığı birçok kavram ile kendine geniş bir etki alanı oluşturur. Sadece güzel ve güzellik ile ilgilenmeyen estetik, insanı derinden etkileyen her olguyu ve kavramı alanına dâhil eder. Kuramsal estetikte, estetik biliminin ilgi alanı yalnızca "güzel" ile sınırlı değildir: "*Estetik, güzelin karşıtı olan çirkinle de ilgilenir. Estetik değerler içinde güzelin yanı*

sıra yüce, trajik, dramatik, hoş, sevimli vb. kavramlar da bulunmaktadır" (Balcı, 2016, 5). Estetik bilimine dâhil olan kavramlardan biri de yücedir.

Yüce heyecan verir, insanı hayrete düşürür: "*Yüce: (fr. sublime; alm. Erhabene; ing. sublime). Olağan olanı aşan. Sıradan olamayan. Yüksek durumda olan. Ulaşılamayacak kadar yüksekte bulunan. Yüksekliğiyle bize korku ve heyecan veren*" (Timuçin, 2004, 522) bir kavram olarak yüce, estetik biliminde güzel kadar önemli bir yere sahiptir. İnsana verdiği hazzı temelde korku, saygı ve şaşkınlık ile sağlayan yücelik, hiçbir aracı kavrama gerek olmadan estetik beğeniyi karşılar. On sekizinci yüzyıl, yalnızca estetik beğeniyi bilinçli hale getirip bir disiplin olarak belirlememiş, bununla beraber güzel ve yüce estetiği arasında da bir ayrıma gitmiştir: "*Yüce; belli bir mesafeden baktığımız için zararı olmayan muazzam, korkunç, dehşetli olan bir duyguyu ifade ederken, güzel daha çok büyüleyici, sempatik, uyumlu ve öncelikle hoş bir şey olarak deneyimlediğimiz şey*" (Polat, 2019, 171) olarak betimlenir. Yüce karşısında insan korku duygusuyla birlikte bir hayranlık hisseder. Bu hayranlıkla birlikte tecrübe edilen olguya karşı, saygı kavramı da yücenin bir getirisidir.

Estetik alanı dâhilinde güzel, büyüleyici iken yüce şaşırtıcıdır. Daha çok doğa olaylarında karşımıza çıkan yüce kavramı, insana dair duygu yahut hareketlerde de kendisini hissettirir. Edmund Burke'e göre: "*Acı ve tehlike düşüncesini uyandırmaya uygun her tür şey, başka bir deyişle herhangi bir biçimde korkunç olan ya da korkunç nesnelerle bağlantılı olan veya dehşete benzer bir etki yaratan her şey yücenin kaynağıdır*" (2008, 42). Burada ön plana çıkarılan korku hissi ve korkunçluk düşüncesi, yücenin kaynakları arasındadır. Ancak bunun dışında tehlikeli olmayan yalnız hayret uyandıran her şey karşısında da insan, yüceyi hisseder. Dehşetten ve hayretten alınan haz, yücenin estetik boyutudur: "*Yüce ile karşı karşıya geldiğimizde aklın aczini deneyimler ve idrak ederiz*" (Su, 2017, 193). Yüce ile karşılaşılınca akıl, beğenmeden ziyade düşünme boyutuna geçer. Bunun sonucunda ise kavranamayan yücelik, bireyde hayranlık uyandırır. Bu hayret durumu ise aslında duyumun temelinde saygıyı oluşturur. Dolayısıyla yüce, zihinde hayret, şaşkınlık gibi güçlü duygular uyandıran estetik kavram niteliğindedir. Estetik alanında öncelik güzele verilmiş ve ancak zamanla bu alanın içeriği genişletilerek yüce ve diğer birçok kavram dâhil edilmiştir. Yüce ve güzel kavramları birçok açıdan birbirinden farklı özelliklere sahiptir. İkisi de estetik beğeni uyandırır ancak yüce, güzel ile karşılaştırıldığında bazı noktalarda ondan ayrılır:

Her zaman nesnenin biçimiyle ilgili olan 'güzel'de sınırlılık belirginken, 'yüce' her zaman sonsuza açılır, her zaman insan kavrayışını aşar. Bu yüzden, sonsuz ve sınırsız yüce, anlığın değil sonsuza ulaşmaya çalışan usun konusudur, duyulurüstü bir yetiyi, usu gerektirir. Güzelde nitelikler belirleyiciyken yücede nicelikler belirleyici olur, bir başka deyişle güzel her zaman niteliksel, yüce her zaman nicelikseldir. Güzelin verdiği haz arıdır, Yücenin verdiği haz karışıktır (Timuçin, 2005, 78).

Yüce, bireye sınırsızlık ve sonsuzluk sunar ki birey bunun karşısında karışık hislerle hem şaşkınlık hem de hayranlık duyar. Her zaman niceliği önceleyen yüce, duyuları aşan bir özelliğe sahiptir. Yüce, sonsuza açılan bir kapı ile karışık hisleri aynı anda sunar ve güzele oranla usu kullanmayı gerektirdiği için insanı düşünmeye iter.

Yüce karşısında hissedilen, duyumsanan duyguların tarifi oldukça karışıktır. Bu karışıklık aslında öznenin estetik nesne karşısında bir acizlik hissine kapılması ve estetik deneyimde bir şaşkınlık hissetmesi ile başlar: "*Duyarlılığımız ve hayal gücümüz ulu karşısında bir çeşit acze düşer; böyle bir tecrübe anında ezildiğimizi hissederek küçülürüz. Ama bu olayları temaşa ve tefekkür aynı zamanda bizi büyük bir hazza boğar. Böyle bir tecrübeden muazzam bir zevk alırız*" (Koç, 2017, 89).

Buradan da hareketle denilebilir ki yüce tecrübesi, bireyde zevk ve huşû hâline yol açtığı gibi aynı zamanda onu başka bir idrak boyutuna zorlar.

Yüce olan karşısındakine, kendisini maddi yahut manevi boyutta küçük hissettirir. Bu tecrübe, muhatabına başka düşünce kapıları açar ve zihnini kullanarak bu ululuğu kavrayabilmeyi hedefler. İslâm estetiğinden hareketle, Gazali'ye göre, estetik yüce ve büyüklük tecrübesi insanda güzellik ve zevk duygusunu uyandırır. Elbette gerçek kuvvet, kudret, izzet ve azamet Allah'a aittir ve her türlü kudret ve uzunluk tecrübesi onun cemal, Celal, azamet, ululuk ve yüceliğini hatırlatır. Ululuk tecrübesi nihai anlamda Allah'ın Cemal sıfatının Celal sıfatı ile olan ilişkisinin estetik düzeyde bir yansımasıdır (Işık, 2011, 265). Allah'ın yansıması olan dünyadaki her şey, insanlara O'nun kudretini ve yüceliğini gösteren delillerdir. Yüce karşısında duyulan "acizlik" duygusu da kul olan insana bahşedilir58. Yüce tecrübesi ister fiziki ister manevi boyutta yaşansın, bu deneyime her zaman, heyecan, saygı, korku, dehşet ve şaşkınlık kavramları eşlik eder.

Yücenin niteliklerinin belirlenmesinin ardından söz konusu çalışmada 1924 yılında yayınlanan *Kırık Hayatlar* romanı, "yüce" kavramı özellikle "*ahlak planında kendini gösteren moral yücelik*" (Güvemli, 1970, 64) açısından ele alınacak ve bu romanda başta metafizik yüce olmak üzere "yüce" olanın nasıl değerlendirildiği, nasıl yüceliklere yer verildiği incelenecektir. Böylece *Kırık Hayatlar* romanının döneminde yüceyi belirleyen fizikî ve manevî unsurların özellikleri oluşturulmaya ve yüce bulunan birey ya da davranışların genel profili tespit edilecektir.

Kırık Hayatlar Romanında Yüce

Kırık Hayatlar romanında Ömer Behiç, karısı Vedide'ye olan duyguları üzerine uzun uzun düşünür. Mutlu bir evliliğe, iyi bir eşe ve iki güzel kız evladına sahip olan Ömer Behiç, Vedide'yle olan ilişkisini, özellikle Neyyir'le karşılaştıktan sonra sorgulamaya başlar. Vedide'yi düşünürken onun güzelliğini yahut ona olan aşkını değil, ona olan saygınlığını ön plana çıkarır Ömer Behiç: "*Onu herkesten başka, hele kendisinden öyle yüksek bulmuştu ki onun yanında çocuklaşır, bir hata etmek, büsbütün çocuk görünmek korkusuyla lakırdı ederken, bir iş yaparken birden kendisini şaşırtan mahcubiyetler içinde bunalırdı*" (s. 95). Vedide'yi herkesten yüksekte bir yere konumlandıran Ömer Behiç, onunla ilişkisini bir anne çocuk ilişkisi gibi anlatır. Bu durum, dikkat çekicidir. Kadınların evlilikte erkeklerden daha olgun olabildikleri ve yeri geldiğinde bir çocuk gibi davranan erkeklerle anne şefkatiyle ilgilendikleri genel bir kanıdır. Bu her ne kadar kanıtlanmamış bir sav olsa da Ömer Behiç'in romandaki cümleleri, bu duruma örnek sayılabilir.

Ömer Behiç, Vedide'yi bir eş değil bir anne gibi tasvir eder. Ondan çekinen ve hata yapmaktan korkan Ömer Behiç, evliliklerinin ilk zamanlarında Vedide'ye nasıl yaklaşacağını da bilemez. Burada denilebilir ki Vedide de *Eylül* romanındaki Suat gibi dişiliğini ve cinsiyetinin dikkat çekici özelliklerini ön plana çıkarmaz. Bu sebeple Ömer Behiç, Vedide'yi: "*Önce sevdiğine vâkıf değildi, ilk zamanlarda o hürmet edilecek, korkulacak bir mabut hükmündeydi*" (s. 95). Ömer Behiç karısını, önce sevgili olarak değil de saygı duyulacak, korkulacak bir "mabut", bir Tanrı gibi görür. Ondan çekinir, hürmet duygusu besler. Buradan da anlaşılır ki Ömer Behiç karısına verdiği bu yücelik vasfıyla ona olan yüce duygularını dile getirir. Karısına "*hayran ve meftun, onu o kadar yüksek düşündüğü, öyle güzel söylediği için daha ziyade severek, onu daha ziyade hürmet ve perestişe layık görmekten bahtiyar*" (s. 95) olan Ömer Behiç, Vedide'ye "*Ah! Benim melekler kadar*

iyi, melekler kadar güzel karıcığım!' (s. 115) diye hitap eder. Melek benzetmesi güzellikle ilişkilendirilse de Ömer Behiç, Vedide'nin daha çok saflığı, merhameti ve yüceliği sebebiyle onu melek olarak nitelendirir. Burada ilgi çekici olan Ömer Behiç'in bir meleğe benzettiği ve yeri geldiğinde bir mabut gibi korkuyla saygı duyduğu bu yüce kadını, Neyyir gibi, karakter olarak tam zıddı, bir kadınla aldatmasıdır. Vedide'ye "*sen o kadar iyi, o kadar güzel bir kalbe maliksin, sonra beni o kadar seversin, o kadar seversin ki*" (s. 115) diyerek hem kendi sevgisini hem de Vedide'nin sevgisini her zaman dile getiren Ömer Behiç, Neyyir'i gördüğünde tüm bunları unutur ve çok eleştirmesine rağmen karısını aldatan erkeklerden olur. Burada elbette çapkın arkadaşı Bekir Servet'in, Neyyir'in ablasıyla bir ilişki yaşaması sonucu Ömer Behiç'i Neyyir'le tanıştırmasının payı büyüktür. Vedide'nin yüceliği karşısında Neyyir'in güzelliği ve cilveleri galip gelir ve her ne kadar pişman olsa da Ömer Behiç, Vedide'yi ve yüce gördüğü evlilik bağını, aldatma ile zedeleme yolunu seçer.

Ömer Behiç ile Vedide'nin küçük kızları Leyla'nın küçükken geçirmiş olduğu menenjit hastalığının izleri devam eder. Her zaman bu hastalığa dair şüpheleri olan Ömer Behiç ve karısı, bir gün Bekir Servet'in de kızlarını muayene etmesinin ardından aynı fikirde olduğunu söylemesiyle yıkılırlar. Bir doktor olarak elinden gelen her şeyi yapmaya çalışsa da Ömer Behiç kızını kurtaramaz ve Leyla uzun süren acıların ardından vefat eder. Ömer Behiç, kızının aniden nükseden ve onu hızlıca aralarından ayıran hastalığının müsebbibi olarak kendisini görür. Yasak bir ilişki ile kirlettiğini düşündüğü aile saadetinin bir daha düzelemeyecek hâle geldiğini ve kızının da kendisinin günahı yüzünden hastalanıp öldüğünü düşünür. Ömer Behiç, hayata karşı tüm inancını kaybetmişken karısının hâline dikkat eder. Bir kez daha Vedide'ye olan hürmeti artar ve onun yüce ruhuna saygı duyar:

Şimdi Vedide onun nazarında her şeyden, bütün kadınlardan, insanlıktan daha yüksek bir sıfat iktisap etmişti. İşte hemen bir hafta oluyordu ki hayatla alakası tam bir inkıta içindeydi. Ne bir fütur dakikası, ne bir kesel vakası onu koşmaktan, uğraşmaktan, çocuğunu elinden almaya hazır marazın karşısında gözleri ateşle tutuşarak (s. 457) hiçbir zaman dinlenmeden kızının rahat etmesi için uğraşan Vedide'yi alıkoyamaz.

Vedide'nin zaten her zaman takdir ettiği, saygı duyduğu kişiliği, artık Ömer Behiç'in gözünde daha da yüksek mertebelere varır. Vedide'nin hâli ve tavrı Ömer Behiç'te bir heyecana ve sonucunda da saygıya sebep olur. Yüce olan her zaman heyecan uyandırır. Yücelik "*heyecanı ile dolmuş olan kişi ciddidir, kimi zaman hareketsizdir, biraz da şaşkındır. Güzellik duygusu ise, kendisini gözlerdeki bir gülümseme ile, kişideki bir gevşeme ile belli eder. 'Yüce'nin, 'güzel'deki çekiciliği yoktur, ama saygı uyandırdığı bir gerçektir*" (Bozkurt, 2014, 154). Buradan da anlaşılacağı üzere Ömer Behiç için Vedide, yüceliğe örnektir. Onunla birlikteliklerinin ilk anından itibaren ona karşı duyguları, her zaman onun yüceliğine işaret eder. Zamanla yaşadıkları birçok olay karşısındaki tavrı ile Vedide, eşinin gözünde saygınlığını artırır. Ömer Behiç'te, Vedide'nin kutsiyetine dair düşünceler giderek pekişir. Bunda Vedide'nin davranışlarının rolü olduğu kadar Ömer Behiç'in kendisini yasak ilişkisi yüzünden suçlu görmesi ve doktor bir baba olarak evlâdını kurtaramaması etkilidir. Bu sebeplerle Ömer Behiç artık vefalı eşini, kendisinden af dilenecek bir ilâh gibi görür:

Bu sırada Ömer Behiç diz üstü çökmek, sürüne sürüne onun dizlerine kadar gitmek, bir mabudenin kudsiyeti kenarında rükûya varan bir günahkâr halinde ona bir itiraf tufanının telatumları arasında perestişlerini, muhabbetlerini, sonra, kendi cinayetini, acısını, yeisini, karmakarışık, ruhundan nasıl fışkırırsa öylece söylemek ihtiyacını duyardı (s. 460).

Vedide'nin yüceliği, Ömer Behiç'in içinde taşıdığı duygularla daha da ön plana çıkarılır. Yücelik kavramı özellikle bireyin düşünceleri, duyguları ve ruhunun eğilimi ile de ilgilidir. Kaynağını düşünen bireyin kendisinden alan yücelik, dış etkenlerle tamamlanır ve böylelikle estetik yargıya varılır. Ömer Behiç de Vedide'yi önce düşüncelerinde yüceltir sonra yaşadıkları olaylar ona haklılığını ispatlar. Bir mabude gibi gördüğü Vedide'nin yanında, o güne kadar yaptığı her şeyden utanan Ömer Behiç arınmak, acılarından kurtulmak ister. Böylelikle Ömer Behiç'in gözünde, karısının nasıl yüksek bir yerde olduğu iyice anlaşılır. Ayrıca bu ayrıntılı betimlemeler ve açıklamalar ile yücelik kavramı açısından, dönem romanlarındaki insanlar arasında Vedide'nin ilk sırada yer alabileceğini söylemek yanlış olmaz. Vedide'nin vefalı bir eş, fedakâr bir anne ve yuvasına sahip çıkan bir kadın olarak yücelik bakımından diğer tüm örneklerden üstte yer aldığı düşünülebilir.

Sonuç

Servet-i Fünûn dönemi edebi romanlarından biri olarak nitelendirilen *Kırık Hayatlar* romanı estetik alanında okuruna birçok örnek sunan bir eserdir. Romanda insan temelli estetik değerlere bakıldığında karşımıza güzel ve yüce kavramları çıkar. Romanda fizikî güzellik özelliklerine bakıldığında başlıca birkaç unsur dikkati çeker. Göreceli bir kavram olarak güzellik, incelenen romanda döneme dair çeşitli genellemelere de imkân verir. Bunlardan ilki güzelliğin beyazlıkla ilişkilendirilmesidir. Söz konusu romanda kadın güzelliği ön plandadır ancak dönemin başka romanlarında da görülecektir ki erkek güzelliğinde de beyazlık önemli bir detaydır. Romanda güzel bir kadın, beyaz hatta solgun bir tene sahip olmasıyla ön plana çıkar. Bu beyazlık, kimi zaman hastalıklı denilebilecek kadar solgunluğa ulaşabilir. *Kırık Hayatlar* romanında güçlü bir görünüme değil de zayıf hatta "çocuksu" görünüme sahip olan bireyler güzel bulunur. Esmer güzeller ile sarışın güzellerin, "iyi" olarak nitelendirilen güzellerle, "kötü" olarak nitelendirilen güzellerin, saklanan ve sergilenen güzelliklerin karşı karşıya getirildiği, çatışmanın güzellik açısından yoğun olduğu dönem romanlarının ortak özellik olarak "terbiye" edilmiş güzelleri savunduğu söylenebilir.

Kırık Hayatlar romanında Ömer Behiç'in eşi Vedide ve sevgilisi Neyyir, estetik değer verilen ve güzel olarak nitelendirilen iki kadındır. Vedide'nin güzelliği daha çok ahlakıyla ilişkilendirilirken Neyyir'in güzelliği dış görünüşü ile vurgulanır. Bu bağlamda Vedide'nin eşi tarafından güzel olarak nitelendirilmesinin yanında manevi güzelliği, Neyyir'in ise maddi güzelliği temsil ettiği söylenebilir. Dönemde güzel bulunan kadın özellikleri olarak beyaz bir ten, hasta denilebilecek derecede solgunluk ve zayıflık sayılabilir. Bu bağlamda Neyyir romanın geçtiği dönemde güzel değerini yansıtan bir figür olarak değerlendirilebilir.

Kırık Hayatlar romanındaki bir diğer estetik değer ise yücedir. Yücelik beraberinde getirdiği heyecan, korku, dehşet ve saygı kavramları ile estetik biliminin güzelden sonra en çok ilgilendiği bir diğer kavramdır. Yüce olarak nitelenen şey ister maddi ister manevi boyutta olsun, karşısındakini derinden etkiler. Bu estetik deneyim sonucunda yüce, bireyin zihnini, düşünme yetisini en çok etkileyen estetik kavramlardan biri hâline gelir. *Kırık Hayatlar* romanında yücelik kavramı kadın üzerinden karşımıza çıkar. Romanda, Ömer Behiç karısı Vedide'yi hem kadın olarak hem de annelik vasfıyla yüce olarak "kutsal bir tanrıça" vehmiyle değerlendirir. Buradan hareketle romanda yüceliğin yaşanan duruma, hislere ve önem verilen değerlere göre değiştiği anlaşılmaktadır. Heyecanı da beraberinde getiren yücelik tecrübesi edinildiği anda bireyde saygı kavramı oluşur ve birey, bu estetik tecrübeyle değişim yoluna girmeye başlar. Vedide *Kırık Hayatlar* romanının yücesi konumundayken Ömer Behiç de bu yücelik karşısında hissettiği estetik tecrübe ile değişime karar veren birey konumundadır.

Estetik tecrübenin sıkça yer aldığı bu romanda estetik özne konumunda olan Ömer Behiç, estetik nesne karşısında verdiği estetik değerleri güzel ve yüce bağlamında okura aktarır. Sonuç olarak, estetik açıdan değerlendirildiğinde *Kırık Hayatlar* romanı, kadın karakterleri üzerinden döneminin estetik algısına örnek oluşturması ve birer estetik değer olan güzel ve yüce kavramlarını okurunun estetik deneyimine sunması açısından Türk edebiyatında önemli bir edebi roman niteliğindedir.

Kaynakça

Altar, C. M. (2005). *Sanat Felsefesi Üzerine*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Balcı, Y. B. (2016). *Kuramsal Estetik*. Ankara: Pegem Akademi.

Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. Çev: M. Barış Gümüşbaş. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Eco, U. (2016). *Güzelliğin Tarihi*. Çev: Ali Cevat Akkoyunlu. İstanbul: Doğan Kitap.

Güvemli, Z. (1970). *Güzel ve Sanat*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Henderson, G. E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*. Çev: Ayşe Müge Çavdar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Huyugüzel, Ö. F. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil (Hayatı, Esrleri, Eserlerinden Seçmeler)*. İstnabul: Milli Eğitim Basımevi.

Işık, A. (2011). *Din ve Estetik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Koç, T. (2017). *İslâm Estetiği*. İstanbul: İsam Yayınları.

Lalo, C. (2004). *Estetik*. Çev: Burhan Toprak. Ankara: Hece Yayınları.

Moran, B. (2008). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Paquet, D. (2015). *Ayna Ayna, Güzel Ayna... Bir Güzellik Öyküsü*. Çev: Orçun Türkay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Polat, N. (2019). *Güzel ve Yüce-Pisagor'dan Hegel'e Estetik Kültürü*. İstanbul: Belge Yayınları.

Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği*. İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.

Su, S. (2017). *Güzelin ve Çirkinin Ötesinde Estetiğin Halleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Timuçin, A. (2004). *Estetik Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2005). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Timuroğlu, V. (2013). *Estetik*. İstanbul: Berfin Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırık Hayatlar*. Haz: Necati Tonga. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev-Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vigarello, G. (2013). *Güzelliğin Tarihi*. Çev: Erkan Ataçay. Ankara: Dost Kitabevi.
Ziss, A. (2016). *Estetik*. Çev: Yakup Şahan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

البنية الصرفية للمشتقات في الشعر الصوفي وأثرها في توجيه المعنى الرواس نموذجاً

Dr. Öğr. Üyesi M. Salem Assad

Kilis 7Aralık Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14252082

الملخص :

يهدف البحث إلى الوقوف عند بنية بعض المشتقات واستنباط دلالاتها ومكامن الجمالية فيها في الشعر الصوفي ، ويقصد بالمشتقات الأسماء التي تشبه الأفعال في الدلالة على الحدث، وهي تسعة أنواع: المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصّفة المشبهة، صيغ المبالغة، اسم التفضيل، اسم الزمان، اسم المكان واسم الآلة. ولا يزعم هذا البحث مقاربة كل هذه المشتقات، ولكن سيتم اعتماد المشتقات الأكثر انتشاراً والتي تكررت أكثر من غيرها، نحو: اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة واسمي الزمان والمكان.

ويدرس الصيغة الصرفية على شكل الكلمة ومادتها التي بنيت عليها حروفها ووظائفها الصرفية التي تمتاز بها، إضافة إلى ما تؤديه هذه الوظائف من إيحاءات دلالية ناتجة عن مادتها وهيئتها وعن استعمالاتها المختلفة والمتنوعة، التي أكسبتها بتنويعها دلالات عديدة، لهذا فإن الدلالة الصرفية ليست دراسة تركيب صرفي تؤدي إلى معنى معجمي فحسب، بل هي بالإضافة إلى ذلك بيان لمعنى صيغتها خارج السياق وداخله.

وبما أن لكل جماعة لغة خاصة تعبر بها عن حاجاتهم الوجدانية والفكرية، فالمتصوفة واحدة من تلك الجماعات، فهي فئة اجتماعية عرفتها الحضارة الإسلامية لها مقوماتها ومصوغاتها الفكرية والدينية.

ولغة الصوفية هي لسان حالهم وترجمانه، فمن خلالها نقلوا علومهم ومعارفهم، وهي وعاء فكرهم وميدان إبداعهم.والرواس واحد من أولئك الذين ابدعوا في اختيار المشتقات وتوظيفها بالشكل المناسب ليحقق المعنى الجمالي الذي اراده.

ولما كان الأصل في تصريف الصيغة الصرفية الأولى إلى صيغ مختلفة بزيادة او حذف أو قلب أو إعلال أو إدغام أو غيرها في اللغة الصوفية وغيرها كانت الحاجة ملحة إلى الدلالات التي نحتاج إليها ضمن هذا النظام اللغوي لتؤدي اللغة الصوفية وظيفتها بشكل كامل ودقيق.

ولئن كان اختيار البنية الصرفية – وهي مستوى من مستويات الدرس اللساني- لهذه الدراسة، فقد اختيرت الدلالة حقلاً لدراسة هذا المستوى بأقسامه المختلفة، لأهميته ولارتباطه بفرع علوم اللغة التي تستعين به للوصول إلى المعنى المنشود.

لأن اللغة العربية امتازت بأنها لغة اشتقاقية، لها القدرة على إغناء نفسها، مما فيها من الألفاظ تلقائياً، وهي بهذا تشبه الكائن الحي، إذ تتولد ألفاظها تلقائياً، فالاشتقاق له الأثر الفعال في غناء المفردات، وهو عامل من عوامل نموها وتطورها وازدهارها.

الكلمات المفتاحية: البنية – الدلالة – – المشتقات – التصوف- الرواس

The Morphological Structure of Derivatives in Sufi Poetry And its Impact on Directing the Meaning Al Rawas is a Model

Abstract:

The research aims to stand at the structure of some derivatives and elicit their meanings and their aesthetic potentials in Sufi poetry. Derivatives are meant nouns that resemble verbs in denoting the event, and they are nine types: infinitive, subject noun, object noun, suspicious adjective, exaggerated forms, noun of preference, noun Time, place name and machine name. This research does not claim to approach all these derivatives, but the most common derivatives that are repeated more than others will be adopted, towards: the noun of the subject, the noun of the object, the suspicious adjective and the nouns of time and place.

It studies the morphological formula on the form of the word and its substance on which its letters and morphological functions are built, in addition to the semantic implications that these functions perform resulting from its substance and form and from its various and varied uses, which by diversifying it has given it many indications, so the morphological significance is not a study of a morphological structure that leads Not only a lexical meaning, but also a statement of the meaning of its formula outside and within the context.

Since each group has its own language that expresses their emotional and intellectual needs, the Sufis is one of those groups, as it is a social group known to Islamic civilization with its intellectual and religious components and formulations.

The language of Sufism is their tongue and interpreter, through which they transmitted their sciences and knowledge, and it is the vessel of their thought and the field of their creativity.

And since the original inflection of the first morphological formula into different forms was by adding, deleting, inverting, ealting, merging, ör other things in the Sufi language and others, there was an urgent need for the connotations that we need within this linguistic system for the Sufi language to perform its function completely and accurately.

Although the choice of the morphological structure - which is a level of the linguistic lesson levels - for this study, the semantics was chosen as a field to study this level with its various sections, because of its importance and its connection with the branch of linguistics that uses it to reach the desired meaning.

Because the Arabic language has the distinction of being a derivational language, having the ability to enrich itself, with the words in it automatically, and in this way it is similar to a living organism, as its words are generated automatically, as derivation has an effective effect on singing vocabulary, and it is one of the factors of its growth, development and prosperity.

Keywords: Structure, semantics, derivatives, Sufism, Rawas.

1.مقدمة:

الشعر الصوفي واحد من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية، وقد تطور تطوراً كبيراً باعتماده على التراث العربي القديم الذي سبقه، فحاكى أغراضه المختلفة، مضيفاً إليها مميزاته ونكهته الخاصة، حيث شكّل الشعر الصوفي أحد أقوى الاتجاهات في الشعر العربي.

فالقارئ للشعر الصوفي، والمتمعن في جمال لغته، وطريقة نظمه، وتنوع أساليبه، يجد أن لغة التصوف -في جماليتها المميزة لها- تخلق وحدة فنية، ومن ثم شعورية فكرية، ترتقي بالمشاعر إلى مستوى عال، وتعبر عن تجربة عرفانية فريدة، تكشف عن وعي مرهف وحس رقيق جميل، وهي على رقتها وسهولتها وتنوعها ذات دلالة اشتقاقية خاصة.

ولا تختلف الأغراض الشعرية عن غيرها في الشعر الصوفي؛ إلا أنها تمتاز عنها بكثرة الاستخدام للمشتقات، لتعبر عمَّا أبدعته الروح الصوفية من خلال التجربة الشعورية التي يعيشها الصوفي، ولم تكن هذه التجربة لترقى متألقة إلَّا في ضوء الاستخدام الفني للبنية الصرفية؛ لذا ترى الشاعر الصوفي يوائم بين المفردة وحركة سريان البيت حتى لا يضلَّ المعنى، وهذه القدرة لا تتأتى إلا لشاعر فذٍّ متمكن صاحب موهبة عالية، والرواس واحد من أولئك الذين أبدعوا في الشعر الصوفي، وتمثلوا معانيه واختاروا البنية الصرفية المناسبة، مستغلين ما تشعه المفردات من معان، وما تمنحه من إحساسات، وما تمتع به من إيحاءات.

واتخذ الرواس من المشتقات معياراً أساسياً في شعره، حتى يتمكن من التعبير عن معانيه وما يجول في نفسه، ونسج منها سياقاً خاصاً يناسب المعنى الذي يرنو إليه، فالفنان المبدع يختار اللفظة المناسبة للمعنى المناسب بصيغة مناسبة ويصنعها في المكان المناسب، وهذا واضح وجلي في شعر الرواس، وهذا البحث محاولة لدرس معاني البنية الصرفية للمشتقات في شعر الرواس، حاولت فيه الوصول إلى المعنى المقصود عن طريق النظر والموازنة بين النصوص في استعمال المشتقات.

2. البنية:

هي ذلك النظام المتسق، الذي يحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة متماسكة، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، ويحدد بعضها بعضًا على سبيل التبادل، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات في الكلمة، وهي حجر الزاوية في القصيدة، فلكل مفردة وقع خاص ودرجة إقناع فنية خاصة، حيث تتناغم حرفًا وصوتًا وإيقاعًا لتشكل المغزى المراد إيصاله والمعنى المكمل لذاته في البنية العامة للنص، معتمدة على قدرة الشاعر وذكائه في توظيفها وتفجيرها في المشهد الشعري، بإيقاع داخلي ودلالة شعرية تؤلها لاستدراج فهم المتلقي لفضاء النص. والشاعرالمبدع يمتلك براعة الخلق اللغوي، فهويستطيع أن يزيل عن اللغة رتابتها، وينزع عنها برودتها، وليس ذلك بانتقاء لغة خاصة غيرمألوفة، وإنما بصياغة تلك اللغة بطريقة مخصوصة تعيد لها بريقها، وتحول برودتها إلى توهج؛ فالكلمة في الشعر "رماد بركان ابترد، يغلفه الشاعر في كلمات أخرى؛ لكي يخلق المناخ الذي يعود فيه هذا الرماد للغليان من جديد"[1]. وميزة الشعر تكمن في الطريقة التي يقال بها، وليس في المقول نفسه، يقول "جون كوهين" مشيرًا إلى هذه الحقيقة: "الشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار،وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي[2].

هذه الحقيقة الخاصة بلغة الشعر موجودة في تراثنا النقدي؛ فقد نبّه إليها عبد القاهر الجرجاني، الذي رأى أن الشعرية : تكمن في النظم الذي يعني عنده "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، فعلى الناقد المحلل الذي يريد مقاربة النص الشعري واستكناه خصائصه، أن يتعامل مع لغته؛ لأنها الموطن الوحيد للشعرية، وكما قال جون كوهين:" إن الشعر شعر بفضل بنيته، وليس بفضل مضمونه"[3].

---

[1]- العشي، عبد الإله، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 ، 2009 ، ص 45

[2]- جون كوهين: بناء اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، دارغريب، القاهرة، ط 03 ،ص 40.

[3]- المصدر السابق ص145

فما الشعر إلا كلمات نظمت بطريقة خاصة تخرق االمألوف، وهذه الخصوصية التي يتميز بها الكلام الشعري ترجع إلى طبيعة العلاقات الجديدة التي يخلقها الشاعر في البنية داخل التركيب اللغوي، عن طريق المغايرة وتجاوز المألوف، فتخرج عن دلالتها المحدودة إلى أفق واسع جديد من الدلالات والصور والأخيلة، فتكتسب بذلك صفة الفنية، وتسمى لغة شعرية.

1.2 أهمية الأبنية والصيغ الصرفية :

من المعروف أنّ : كلّ كلمة في أي لغة تشتمل على ثلاثة عناصر؛ الجذور أو المادة التي تتألّف منها وهي الحروف،والصيغة أو الوزن الذي يصور شكلها،ثم الدلالة أو المعنى الذي تدلّ عليه . وإذا كان لهذه العناصر قيمة كبيرة بالنسبة للكلمة،فإنه للصيغ و الأبنية دور أهم ؛كونها هي التي تعطي معنىً لمادة الكلمة، وهي التي تعطي لها أشكالها أو صورها، وهي التي تحدد لها دلالتها الصرفية والسياقية، فلكلّ من الأسماء المشتقة، كاسم الفاعل،واسم المفعول،والصفة المشبهة،واسم التفضيل،واسم الآلة،واسمي الزمان والمكان دلالة،وكذلك لأبنية الأفعال بمختلف أنماطها دلالات متنوعة، ولا يخفى حاجة هذه الأبنية إلى التخصيص والتدقيق أكثر، ولا يكون ذلك إلاّ عن طريق دور الصيغ ؛فإذا صغنا مثلًا من مادة(ك ت ب) صيغة(كَاتب) دلّت هذه الأخير ة على من قام بالفعل ،وإذا صغنا كلمة(مكْتوب) دلّت صيغته على من وقع عليه الفعل،وإذا أتينا بصيغة(مكْتب) دلّت على مكان الكتابة،وإذا أخذنا صيغة(كَاتب) دلّت على المشاركة في الكتابة بين اثنين.

وإن جمال الألفاظ له أثر كبير في إمتاع النفوس وتهيئتها لقبول تأثير المعاني التي تتضمنها ولا تبلغ الألفاظ مداها في الجمال والإبلاغ والتأثير إلّا إذا كانت بنيتها الصرفية مناسبة لما وضعت له، وهي كما ذكر الصرفيون لفظ مفرد وضعه الواضع ليدل على معنى.

والبنية الصرفية هي فرع من فروع اللسانيات ومستوى من مستويات التحليل اللغوي، وتكمن أهمية البنية الصرفية في أنها تساعدنا على إيضاح العلاقات بين الكلمات داخل الجمل، وعلى تحليل البناء الداخلي للكلمات، وتعد أداة من الأدوات المنهجية التي تساعد الباحث على الحفر والتنقيب في بنية الكلمة من أجل الوصول إلى أعماقها، بعد ملاحظة الظواهر الاسلوبية التي تحيط بها من أجل وصفها وتحليلها في النص المدروس، وبذلك يستدل الباحث على شيء من وظيفتها داخل النص، ويدرك تأثير الصيغة التي عملت فيها والأساليب التي بوجودها تحققت جمالية النص.

ومادام هناك تجاذب وتأثير وتأثر لا ينفيه أحد بين البنى الصرفية بكل تفريعاتها ومايعتريها من تغيرات، كان هذا البحث محاولة للإجابة عن تساؤلات كثيرة، أهمها؛ كيف تعمل البنى الصرفية ومادلالتها داخل السياق وخارجه؟ وإلى أي مدى توجه البنية الصرفية المعنى في الشعر...؟

3 تعريف المشتقات:

يمكن تعريف الاشتقاق في اللغة العربية على أنه: إخراج الشيء من الشيء؛ أما في المفهوم الاصطلاحي: فيعني أخذ كلمة أو أخذ صيغة من أخرى، مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة وتركيبًا، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفا حروفاً أو هيئة كضارب من ضرب وحَذِرٌ من حَذِرَ"[4]

ويشكل الدرس اللغوي اللساني ركناً أساسياً من مكونات وحدة اللغة العربية، ويشكل الرابط بين النص "النص الوظيفي" الذي يتمثل بالنصوص الشعرية أو النثرية التي تؤدي المعاني المختلفة وبين التعبير والإنشاء، فيتمكن الكاتب من إنشاء نص صحيح سليم القواعد، مراعياً فيه حسن التعبير، باستخدام الألفاظ المناسبة لمعانيها المناسبة.

[4]-السيوطي،جلال الدين بن أبي بكر بن محمد، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق، محمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، ج1 ص346

وقد اختلفت معاني المشتقات ولم يختلف منهج دراستها، فجاء هذا البحث مستخدماً منهجاً جديداً للدرس الصرفي، مبنياً على بعض مبادئ الدراسات اللسانية الحديثة؛ بالنظر للاسم المشتق من زواياه كلها، المجرد والمزيد والثلاثي والزائد عن الثلاثي والمبالغة والجمع والتصغير والعدول من صيغة إلى أخرى.

وقد انتهى البحث إلى أن لكل بنية صرفية معنى وظيفياً أصيلاً لا يشاركها فيه غيره.

1.3 اسم الفاعل:

يقول النحاة إن اسم الفاعل يدل على الحدث والحدوث وفاعله، ويقصد بالحدث معنى المصدر، وبالحدوث ما يقابل الثبوت، ف(قائم) مثلاً ملازماً لصاحبه، ويدل على ذات الفاعل أي: صاحب القيام. واسم الفاعل يقع وسطاً بين الفعل والصفة المشبهة، فالفعل يدل على التجدد والحدوث، أما اسم الفاعل فهو أدوم وأثبت من الفعل ولكنه لا يرقى إلى ثبوت الصفة المشبهة، ولذلك كان إذا أردت أن تحول الصفة المشبهة من الدلالة على الثبوت إلى الحدث حولتها إلى اسم فاعل.جاء في التصريح: إنك إذا أردت ثبوت الوصف قلت: حسن . وإذا أردت حدوثه قلت: حاسن ولا تقول: حسن. [5]

والثبوت في اسم الفاعل ثبوت طارئ، أما الثبوت في الصفة المشبهة فهو دائم في غالب الأحيان. ولاسم الفاعل أشكال كثيرة، فقد يكون من الثلاثي أو من فوق الثلاثي، وقد يأتي بصيغتي الجمع والتصغير، أو قد يأتي بصيغ المبالغة، وربما عدل عنه إلى غيره أو العكس لمعنى من المعاني المقصودة.

وقد وظّف الرواس اسم الفاعل في شعره بأشكاله جميعها، ففي القصيدة التي يفصح بها عن بعض الشؤون المحمدية، ويذكر فيها ولهه بتلك الحضرة العلية، يقول:[6]

ما انبلج الصباح في طالـــــــــــــعه
ولا الهلال لاح في برج العلى

لولا الذي بيثرب ضريـــــــــــــحه
من جاء للخلق جميعاً مرسلا

ماغاب عن عيني سنا جمالـــــه
ولا فؤادي من معانيه خلا

ولا رأيت للســـــــــــــــوى إشارة
أجل ولا قلبي من معانيه سلا

أمّر ليلي ساهراً مـــــولـــــــــــــهاً
مسامراً منادماً مبلبـــــــــــــلا

[5]- الأزهري، خالد عبد الله، شرح التصريح على التوضيح، تحقيق، محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، 2014،ج2ص82

[6]-معراج القلوب إلى حضرات الغيوب، محمد مهدي الصيادي الرفاعي الحسيني الشهير بالرواس، عني بنسخه وتحقيقه، عبد الحكيم بن سليم عبد الباسط، 1389هـ، ص 132

إن البنية الصرفية لاسم الفاعل في البيت الأخير مرآة صادقة، تكشف عن الحالة الشعورية العاطفية التي يعيشها الشاعر، فاستخدامه لاسم الفاعل بصيغ مختلفة تأكيد منه على الثبوت على المنهج الذي ارتضاه لنفسه، فهو يمضي ليله "ساهراً" وهذه الصيغة تدل على الدوام والاستمرار، ولتأكيد هذا المعنى جاء العامل في الحال "ساهراً" بصيغة المضارع التي تدل على الدوام والاستمرار، وحتى لايظن القارئ أن الشاعر داخلته سآمة من هذا السهر أعقبها بصيغ متكررة لاسم الفاعل من الفعل الرباعي، وتكرارها فيه دلالة على لذّة الشاعر بالحال التي هو بها؛ لأن صيغة "فاعل" تدل على المشاركة، فهو يسامر الحبيب ويسامره الحبيب وينادم كل منهما الآخر، ولعظم اللّذة التي هو بها ختم البيت بصيغة "فعلل" التي تدل على القلق والاضطراب، فقال: مبلبِلاً.

3.2 مبالغة اسم الفاعل:

إن القوالب اللغوية التي توضع فيها الأفكار والصور الكلامية التي تصاغ فيها المشاعر والعواطف لا تنفصل مطلقاً عن مضمونها الفكري، لذلك ترى الشاعر المبدع يختار الصيغ المناسبة للبوح بما يتأجج بداخله وما يجول بخاطره. من ذلك قوله يصف حال المحبين:[7]

وقضوا سنة الغرام افتضاحـــــــاً ... هكذا الحب دينه فـــــــــــــضّاح
لبّ قلبي على الغضا يتقلـــــــــــــى ... باصطلام ومدمعي ســـــــــــيّاح
قد نشرنا الغرام بالطّي منّـــــــــا ... فجنتا وملّـــــــــــــنا النـُّـــــــصَّاح
هجم الـــــــــــوجد ياخـــــــــلي علينا ... وبدور الحمى هنالك لاحـــــــــوا
أشرقت في مهامـــــــه السِّر منَّـــــا ... فسناه بكلِّـــــــــــه وضّـــــــــــاح

إن جمال الألفاظ يزداد رونقاً وروعة إذا ألبس صيغة صرفية تعبر بدقة عن المعنى الذي وضعت له، ولولا هذه البنية المناسبة لما كان للألفاظ ذلك الجمال وتلك الروعة، وهذا يتجلى واضحاً في هذه الأبيات باختيار الشاعر لصيغة مبالغة اسم الفاعل وتكراره لها، واتخاذه منها قافية وحرف روي مضموم لتشكل في النهاية قطعة موسيقية تدغدغ المشاعر والعواطف والأحاسيس، فكأن القارئ هو صاحب هذه الحالة، ولكن الشاعرعبر عنه بلسانه.

3.3 اسم المفعول:

يقصد به عند الصرفيين أنه: الوصف المشتق من الفعل المبني للمجهول،للدلالة على من وقع عليه الفعل،وهو يدل على الحدث والحدوث وذات المفعول، ويكون من الفعل الثلاثي أو من فوق الثلاثي، وقد تطلق صيغة من صيغ المشتقات ويراد بها اسم المفعول لأغراض يريدها الشاعر، وهذا ما يشير إلى عظم فنّه وروعة بنائه للقصيدة،إذ الخروج عن المألوف في الصياغة الفنية خروج إبداعي جمالي، فهو يهدم لكي

7- المصدر السابق ص309

يبني ويعيد للصياغة مظهراً جميلاً يفاجئ المتلقي، ومن ذلك استخدام الرواس لمبالغة اسم الفاعل يريد بها اسم المفعول حين وصف حال أهل الغرام بقوله:[8]

وقضوا سنة الغرام افتضاحـــــاً هكذا الحب دينه فضّـــــــــــاح

" فضّاح" مبالغة اسم الفاعل (فاضح)، وفلان فاضح فلاناً: كشف الواحد منهما مساوئ الآخر. ورجل فضّاح: كثير الفضح. فهل يعقل أن يفضح أهل الغرام أنفسهم؟ والحب لا يخفى على الناس مهما حاول المحب أن يخفيه، لذلك عدل الرواس عن صيغة معفول "مفضوح" إلى مبالغة اسم الفاعل فضّاح مشيراً إلى هذا المعنى.

ومرة أخرى يخرج الرواس عن الصيغة المعروفة إلى صيغة غير متوقعة ليبهر المتلقي بالمعنى الجديد الذي أراده، من ذلك قوله يعبِّر عن معاناته في الحب:[9]

ما غاب عن عيني سنا جمالـــــــــه ولا فؤادي من معانيه خـــــــــــلا
ولا رأيت للسِّوى إشـــــــــــــــــــارة أجل ولا قلبي مثانيه ســـــــــــلا
أمرّ ليلي ســـــــــاهراً مـــــــــولّـــــــهاً مسامراً مـــــــــــنادماً مـــــــــــبلبلا

في البيت الأخير جاءت المشتقات كلها بصيغة اسم الفاعل إلا قوله"مولّها" بصيغة اسم المفعول، فهي بينهم كالدرة في العقد، عدل فيها عن صيغة اسم الفاعل"واله" إلى اسم المفعول"مولّهاً" لتأكيد المبالغة في معاناته مع محبوبه، ومثلها قوله في موضع آخر يخاطب ريح الصبا:[10]

وعلى الأكناف ياريح الصَّبا صُبَّ للصَّبِّ شذاهم عطرا
إنه مضـــــــــــــــــــنى مزّق الليل أغاب القـــــــــــمرا
ولوه أرِق

إن اللوحة الفنية إذا كانت بلون واحد تغدو قبيحة لا يلتفت إليها، أما إذا استخدم الفنان فيها الواناً متعددة متناسقة فعندها تغدو جميلة ملفتة للأنظار، وهذا ما سار عليه الرواس في شعره، فقد عمد إلى التلوين في أشكال الصيغ الصرفية، وكأنه ينظم عقد جواهر، فيضع كل جوهرة منه في مكانها المناسب، ففي قوله"ولوه" عدل بهذه الصيغة عن "واله" ليعطي للصورة روعة فنية مؤكداً معاناته فيها في الوقت نفسه.

وتتجلى هذه الجمالية أيضاً في تلوينه للصيغ الصرفية بوصفه لحالته في الحب:[11]

---

[8]- المصدر السابق ص309
[9]- المصدر السابق ص132
[10]- المصدر السابق ص110
[11]- المصدر السابق ص119

العين باكية والروح شاكـــــــــــية والصبر مفتقد والوجد مدخـــر
والآنه منكشف والجمر مستتر
والحي مبتعد والموت مقـــــــترب

لو دقننا النظر في صيغة اسم الفاعل لرأينا أنها تارة جاءت من الثلاثي كقوله باكية – شاكية، وتارة من فوق الثلاثي، كقوله، مبتعد – مقترب – منكشف – مستتر، ولاشك أن لهذا التلوين في الصيغة الصرفية أغراضاً أرادها الشاعر، منها المبالغة،وإذا جئنا إلى صيغة اسم المفعول نراه استخدم لها صيغة الفعل فوق الثلاثي، وكما هو معلوم الزيادة في المبنى تدل على الزيادة في المعنى، فقوله: مفتَقَد- مدَّخَر، عبَّر بهذه الصيغة عن عظم الحالة التي يعانيها، فهو يبحث عن الصبر فلا يجده، بل هناك من سلبه منه، ولكنه يطمئن نفسه بقوله"مدخَّر" فقد خبّأ لمحبوبه في قلبه وجداً يستحيل ان يخرجه أحد من قلبه.

4.3 الصفة المشبهة:

عرفها ابن الحاجب بقوله: الصفة المشبهة ما اشتق من فعل لازم لمن قام به على معنى الثبوت".[12]

فصيغة اللزوم والثبوت من أهم ما يميز الصفة المشبهة ويحددها، وهي لم توضع للحدوث في زمن معين؛ لأن الحدوث في زمن معين قيد لها، وهي غالباً تأتي للدلالة على الإطلاق، وقد يعدل فيها من صيغة إلى صيغة أخرى لغرض مهم يراه الشاعر، مثال ذلك قوله يعبير عن حاله مع الحبيب:[13]

قلق كئيب مستام واله رشَّ البقاع بدمعه المدرار

إن صيغة "فَعِل" في قوله "قلِق" تدل على أن هذه الحالة التي يعيشها الشاعر عرضية، نهايتها إلى زوال، ولكنه خرج عن هذا العرف وأكّد أنها حالة ملازمة له لا ينفك عنها بانتقاله إلى الصيغة التي تليها، بقوله "كئيب" على وزن فعيل، وهي للدلالة على الثبوت، وليأكد الشاعر استمرار هذه الحالة وثبوتها عدل عن صيغة اسم الفاعل مكتئب التي تدل على الاستمرار المتقطع إلى صيغة فعيل في الصفة المشبهة ليدل على ثبوت حالته وملازمتها له، وكذلك نراه يؤكد هذه الحالة حينما وصف حبيبه بقوله:[14]

هم شموس أشرق الكون بهم وغدت أرجاؤه روضاً عطيراً

فقد عدل بصيغة "عطيرا" عن صيغة "عاطر" ليؤكد ثبوت هذه الرائحة الطيبة التي تنتشر من روض حبيبه، فهي دائمة لا انقطاع لها، وهذا العدول في الصيغ يأتي عفو البديهة، فالشاعر لا يتلصص لشحذ انتباه المتلقي بأساليب التوائية، بل إن كلامه بدهي سريع الحضور، يعبر عن حالة وجدانية يعيشها صاحبها، فهو لا يرهق السامع بل يمتعه في نظم كلامه"لذلك تأتي الفكرة منصاعة للتركيب اللغوي فتجد الفاعلية في المتلقي لا الانفعال المرضي".[15]

ومن جميل استخدامه للصفة المشبهة قوله يشبه محبوبه بالبدر:[16]

---

[12] - ابن الحاجب جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر، كتاب الكافية في النحو، شرح رضي الدين الاستراباذي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 205

[13]- معراج القلوب إلى حضرات الغيوب، محمد مهدي الصيادي الرفاعي الحسيني الشهير بالرواس، عني بنسخه وتحقيقه، عبد الحكيم بن سليم عبد الباسط، 1389هـ، ص 108

[14] - المصدر السابق ص317

[15] - ياسوف، أحمد زكريا، دراسات في الحديث النبوي، دار الفرقان للغات والآداب، سوريا، حلب،2020،ص 133

[16] - معراج القلوب إلى حضرات الغيوب، محمد مهدي الصيادي الرفاعي الحسيني الشهير بالرواس، عني بنسخه وتحقيقه، عبد الحكيم بن سليم عبد الباسط، 1389هـ، ص 328

رعاه الله من بدر منير بهيج شبَّ في ضلعيَّ ناره

الصيغة في اللغة العربية ذات ظلال وايحاءات كثيرة، وهي تعبر عن الحقائق بدقة، فلو لزم الشاعر صيغة واحدة دون أن يعدل بها إلى غيرها لما كانت هناك مفاجأة للمتلقي ، ولأصبح النص نصاً عادياً خالياً من الفنية الجمالية، ولهذا تراه يختار الصيغ المناسبة ليحقق المتعة والجمال في آن واحد فقوله" بهيج" عدل به عن مبتهج اسم الفاعل ليؤكد هذه الصفة الثابتة في المحبوب.

4 نتائج البحث:

- إن لغة التصوف تميزت بخلق لغة فنية وفكرية وشعورية خاصة.
- تألق الشعر الصوفي عند الرواس عندما أبدع في استخدام البنية الصرفية المتنوعة.
- استطاع الرواس أن يؤسس من البنى الصرفية معياراً للتعبير عن معانيه.
- خرج الرواس بشعره عن الرتابة المعروفة وفاجأ المتلقي ببنية غير متوقعة.
- إن جمال البنية له تأثير كبير في إمتاع النفوس وتهيئتها لقبول المعاني، ولولاها لما كان للألفاظ هذه الجمالية.
- إن القوالب اللغوية للبنية الصرفية التي اختارها الرواس لا تنفصل عن مضمونها الفكري.

قائمة الإحالات

التواصل اللغوي بين العربية والفارسية: مظاهر تأثير العربية في الفارسية انموذجاً

عبد الكريم جرادات
أستاذ اللغة الفارسية وآدابها
جامعة آل البيت/ الأردن

Doi: 10.5281/zenodo.14252094

الملخص

بالرغم من انتماء اللغة الفارسيّة إلى الأصل الهندو-أوربي إلا أنها نتاج اندماج وثيق باللغة العربية، أهم لغات الدوحة الساميّة؛ فقد شكلت اللغة العربية المصدر الرئيس في إثراء لغات العالم الإسلامية وبخاصة اللغة الفارسيّة، التي تُعدُّ ثاني أكبر لغة إسلامية بعد العربية والأكثر ارتباطا بها. والعلاقة بين اللغتين قديمة وتاريخية بحكم التجاور والعلاقات التي ربطت دولة الفُرس القديمة مع الجزيرة العربية وبقية المشرق العربي. وبعد الفتح الإسلامي لإيران (21هـ، 642م) توثقت تلك العلاقة وتواشجت أكثر، ودخل كثير من الألفاظ العربية والمصطلحات الدينية إلى اللغة الفارسية، مثلما دخلتْها الحروفُ العربية جميعها من ألفها إلى يائها. وأصبحت اللغة العربية هي لغة العلم والكتابة في إيران وأخذت اللغة الفهلوية الساسانية تتلاشى وتَخْبو على مدى أربعة قرون حتى حلّت مكانها اللغة الفارسية الحديثة (الدّرِيّة) في القرن الخامس الهجري المتأثرة بالعربية، فتوجّه الفُرس إلى الكتابة باللغة الجديدة إلى جانب العربية، وأقبلوا على تقليد العرب في أدبهم بكل تفاصيله؛ فظهرت الدواوين الشعرية والمؤلفات النثرية معتمدة اعتماداً كبيراً على اللغة العربية وآدابها وعلى الثقافة الإسلامية، وتعددت مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية الحديثة.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ هذا البحث سوف يَتغيّا عرضَ نماذج لهذه المظاهر، من خلال تقسيمه إلى أربعة مباحث ومقدمة وخاتمة. أمّا المبحث الأول فيتناول أثر العربية وآدابها في ظهور الشعر الفارسي. ثم يأتي المبحث الثاني مخصَّصاً لأثر اللفظة العربية في توليد التركيبات اللغوية الفارسية. في حين أنّ المبحث الثالث سيَضطلع بالتطرق إلى أثر الأمثال العربية في إثراء الأدب الفارسي. والمبحث الرابع يَتعرّض لدور الترجمة في حفظ التراث الفارسي القديم.

المقدمة

لم تكن اللغة العربية قبل خروجها من موطنها تُعَلَّم بشكل منظم في كتاتيب ومدارس خاصة بهذا الغرض، وكان العرب يعتمدون على الحفظ والنقل عوضاً عن الكتابة والتعليم والتعلم. لكنْ مع دخول الإسلام إلى إيران وإقبال الإيرانيين على تعلم اللغة العربية؛ للتفقه بأمور دينهم الجديد، أصبحت هناك حاجة ماسة إلى كتاتيب ومدارس تُعْنى بتعليم العربية. فكان أنْ بدأت مرحلة جديدة من مراحل اللغة العربية، إذ لم تَعُدْ لغةَ العرب وحدهم، بل لغة أمستْ لغة العالم الإسلامي بأسره. وأقبل الفرس على تعلم العربية وعلى تأسيس المدارس لتعليمها على أصولها اعتماداً على قواعدها اللغوية، التي لم يهتم العرب بتدوينها لعدم حاجتهم بها؛ فهي موجودة بالفطرة لديهم ومستخدمة في كلامهم، أما مع دخول الفرس إلى الإسلام وتوجههم إلى تعلُّم لغة دينهم الجديد فكان لا بدّ لهم بداية من تعلم قواعدها من صرف ونحو واشتقاق؛ لا لشيء إلا ليُدركوا إدراكاً صحيحاً معنى المفاهيم الدينية بدقائقها اللغوية والبيانية، فبادر العلماء الفرس "إلى جمع وتدوين الكلمات العربية والبحث في العلوم اللغوية والصرفية والنحوية والبلاغية وتأليف وتدوين الرسائل في هذه العلوم "[17]. وتطور اهتمام الفرس بالعربية ولم يعد دافع الدين

[17] . محمدي ملايري، محمد، ادب واخلاق در إيران پيش از اسلام، تهران، توس، 1380، ص21.

وحده هو الغرض من تعلمها، فظهر بعض من علماء الفرس من كانت مؤلفاتهم في شتى العلوم باللغة العربية، ولا تجد لهم مؤلف واحد بالفارسية مع قدرتهم العالية في الكتابة بها، كالرازي في القرن الثالث الهجري، والطبري في القرن الرابع، وأبي علي مسكويه والثعالبي في القرن الخامس.

ومنهم من كانت معظم مؤلفاته بالعربية والقليل منها بالفارسية، كأبي ريحان البيروني الذي لم يؤلف في الفارسية إلا كتاباً واحداً، هو "التفهيم لأوائل صناعة التنجيم" في القرن الثالث الهجري. ومنهم من ألف أثره باللغتين أو ترجم أثره إلى الفارسية بعد أن كتبه بالعربية؛ كأبي حامد الغزالي الذي ترجم ملخصاً لكتابه "إحياء علوم الدين" وسماه "كيمياء السعادة". ولا شك أن تفنن الفرس في التأليف بالعربية وإبداعهم على مدى خمسة قرون، وتفوقهم في البلاغة الكتابية في شتى فنون المعرفة، من فقه وحديث ولغة وأدب وتاريخ وطب وفلسفة، ما هو إلا دليل على حب وتعلق جلّهم بالدين الإسلامي وباللغة العربية وآدابها وثقافتها. ولم يكن عامل الدين دافع الفرس الوحيد في اهتمامهم بالعربية وبذل قصارى جهدهم في تعلمها وتعليمها، بل لقد اجتمعت عوامل عدة دفعت علماء الفرس وأدباءهم إلى تعلمها وكتابة آثارهم بها، وإدخال علومها وآدابها ومفرداتها إلى لغتهم، من أهمها:

- بقاء اللغة الفهلوية الساسانية لأكثر من قرنين من الزمان مهملة متروكة بعد الفتح الإسلامي، واقتصار استخدامها على عوام الناس ورجال الدين الزردشتيين، وضياع أو تلف كتبها بيد الفاتحين العرب أو بيد الفرس أنفسهم؛ لاعتقادهم بأنها شرك وكفر ولا يجوز اقتناؤها أو قراءتها، فبرزت العربية لقرنين من الزمان كلغة بديلة عن اللغة الفهلوية المتروكة، وأصبحت لغة الكتابة والتأليف.
- صعوبة الخط الفهلوي الذي كانت لبعض أحرفه عدة أصوات، فكتبوا لغتهم المتأثرة بالعربية بالخط العربي لسهولته، مما ساعد على تطور القراءة والكتابة عند الفرس.
- ثراء اللغة العربية بالمفردات و وساعة دلالتها وقدرتها على التعبير عن الأفكار الجديدة التي تبناها الفرس بعد دخولهم الإسلام، مما أدى إلى دخول عدد لا حصر له من الكلمات العربية إلى اللغة الفارسية.
- سهولة الكلمات العربية مقارنة بما يقابلها في الفارسية، وعدم وجود مقابل لبعض الكلمات العربية في الفارسية مثل المصطلحات الدينية.
- تفاخر وتباهي العلماء والأدباء والشعراء الفرس بالكتابة بالعربية، وإدخال كلمات عربية جديدة غير شائعة إلى اللغة الفارسية.
- اعتقاد الفرس في القرون الهجرية الأولى بحرمة ترجمة القرآن الكريم وقراءته بلغة غير العربية، فعندما أراد الأمير منصور ابن نوح الساماني ترجمة تفسير الطبري في عام (352 هـ) "جمع علماء ما وراء النهر واستفتاهم في ترجمة تفسير القرآن فأفتوه بذلك"[18].
- كان لتسنم المناصب في الدولة العباسية دور كبير في الإقبال على تعلم العربية والتبحر في أدبها وصرفها ونحوها وفنون الكتابة بها، فكان من الفرس الحجّاب والكتّاب والولاة، وتَبوّأ الكثير منهم الوزارة كابن العميد المتوفى 359 هـ. وصاحب بن عباد 385 هـ. وكان لعلماء الفرس دور كبير في نشر العربية من خلال حثهم وتشجيعهم على تعلمها، ومن هذا ما جاء في نصيحة عبد الحميد الكاتب، للكتّاب أن "نافِسوا معشر الكتاب في صنوف العلم والأدب، وتفقهوا في الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله عز وجل والفرائض، ثم العربية؛ فإنها ثِقَاف ألسنتكم"[19].

[18] . يغمايي، حبيب، ترجمة وتفسير طبرى، ج1، دانشگاه تهران، ص 5.
[19] . ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج ٤، ص 137.

– تشجيع الولاة في بلاد فارس، شعراء الفرس وكتابهم على تعلم اللغة العربية ونظم أشعارهم وتدوين مؤلفاتهم بها، من خلال الإنعام عليهم بالهبات والعطايا، وكان منهم من يحارب الكتب الفارسية؛ ففي مطلع القرن الثالث "جاء شخص إلى عبد الله بن طاهر أمير خراسان وأهداه كتاباً، فسأله عبد الله بن طاهر أي كتاب هذا؟! فقال هذه قصة وامق والعذراء، وهي حكاية صنفها الحكماء لكسرى أنوشروان، فقال الأمير: نحن قوم نقرأ القرآن والحديث ولا حاجة لنا بغيرهما، وما لنا ولهذه الكتب التي ألفها المجوس؟ ثم أمر بأن يلقى الكتاب في الماء، وحرق كل كتاب في ولايته بلغة المجوس"[20].

– التسلط السياسي للعرب في إيران تبعه تسلط للغة العربية، وكما يذكر ابن خلدون فإنّ "لغة الشعوب الغالبة هي التي تسود الأمم المغلوبة؛ لذلك كانت لغات الأمصار الإسلامية كلها بالمشرق والمغرب لهذا العهد عربية"[21]. وكان من المحقق أن تحافظ اللغة العربية على وجودها بالرغم من نشوء الدويلات الفارسية، وأن تحتفظ بمكانتها كلغة للعلم والكتابة لولا دخول المغول إلى إيران في القرن السابع ثم انفصال إيران مدةً طويلة عن الدول الناطقة بالعربية، وفقدان الارتباط معها الذي بدأ منذ القرون الإسلامية الأولى. وفي النتيجة أدى هذا الانفصال إلى كساد التأليف باللغة العربية ورواجه باللغة الفارسية.

– إنّ أمر الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في تعريب الدواوين أجبر الإيرانيين على تعلم العربية ليتمكنوا من المشاركة في إدارة الدولة.

– وسعة اللغة العربية مقارنة باللغة الفارسية، وطبيعة العربية الاشتقاقية في صياغة وإبداع الاصطلاحات والتعابير الفنية والعلمية، شجع الإيرانيين على تدوين مؤلفاتهم بالعربية.

– كانت اللغة الفهلوية تتكئ على الدولة المركزية الساسانية وعلى الديانة الزرادشتية. ومع دخول الإسلام انتهت الدولة، وانحسرت اللغة بانحسار الديانة واضمحلالها، مما دفع الفرس إلى تعلم العربية.

– إن تدوين الإيرانيين إنتاجهم العلمي والأدبي بالعربية، بوصفها اللغة الرسمية والعلمية في القرون الهجرية الأولى، شَجّع كل من يريد من الفرس على الاطلاع على تلك العلوم والاستفادة منها أنْ يَتعلم العربية.

– كانت الأمة الفارسية بحاجة إلى تعلم اللغة العربية لإقامة علاقات مع الفاتحين العرب والتواصل معهم؛ بغرض المحافظة على مصالحهم.

– بما أنّ اللغة العربية هي لغة الحكم في الدولة الإسلامية الجديدة في بلاد فارس، كان واجباً على كل من يرغب في الدخول في الجهاز الإداري أنْ يتعلم العربية ليَتقرّب ممن هم في سدة الحكم ويَتسنّم المناصب.

– كان الشعراء والأدباء الفرس يتباهون ويتفاخرون بمعرفتهم العربيةَ، وكانوا يَعدّون أنفسهم من طبقة اجتماعية أسمى من طبقة أبناء جلدتهم ممن يجهلون العربية. وليس أدلَّ على ذلك من هذا البيت للشاعر منوچهري:

من بسى ديوان شعر تازيان دارم ز بر
تو ندانى خواندن ألا هبي بصحنك فاصبحين[22]

" أنا الذي أحفظ دواوين شعر العرب
وأنت ليس بوسعك قراءة ألا هبي بصحنك فاصبحينا".

[20] . عنصرى، وامق وعذرا، تصحيح حسن ذو الفقاري، نشر چشمه، 1392، تهران، ص13.

[21] . ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تونس، 1984 م، ص 457.

[22] . دامغانى، منوچهرى، ديوان اشعار، به اهتمام سيد محمد دبير سياقى، انتشارات زوار، 1384، تهران، ص91.

- وجدتِ النخبة من الفرس في العربية عمقاً معنوياً وأفقاً ملائماً للإبداع مقارنة بلغتهم، فإذا هم يُقْبلون على تعلمها، ويتّخذونها وسيلة وأداة لكتابة آثارهم بها.
- كان الفرس أمام تحدي إثبات الذات في ظل حكومة عربية، فلجؤوا إلى منافسة العرب في علوم العربية وآدابها.

- من حيث إنّ اللغة العربية كانت اللغة العلمية في جميع أقطار العالم الإسلامي وإيران منها، لم يكن من الميسر أن يَحظى علماء الفرس بشهرة داخل بلدهم أو خارجه إلا بتعلم العربية وعلومها والكتابة بها.

- تقسيم الشعب الفارسي إلى طبقات في الإمبراطورية الساسانية وحرمان الطبقات الدنيا منها من التعليم، ورسوخ هذا الأمر في أذهان الأبناء والأحفاد، فكانت العربية بالنسبة لهم كأنها اللقمة السائغة في فم الجائع، أو كالماء الزلال القَرَاح في حلق الظمآن.

- كان على عدد كبير من الشعراء الإيرانيين كسبُ ودِّ الولاة العرب بمدائحهم، ولم يكن هذا ليتحقق إلا إذا كانت هذه المدائح بالعربية.

- من دوافع بعض الأدباء والشعراء الإيرانيين في تعلم العربية إبرازُ هويتهم الإيرانية والدفاع عنها أمام الآخر العربي، "فكانوا يتفاخرون بنسبهم الفارسي. وآثارُهم الشعرية والنثرية مليئة بالمضامين والموضوعات المرتبطة بالثقافة الفارسية"[23].

- قداسة اللغة العربية عند الفرس، ونفورهم من اللغة الفهلوية لارتباطها بالديانة الزردشتية.

- أن اللغة العربية محفوظة بحفظ القرآن، لذلك لجأ الفرس إلى التأليف بالعربية لتبقى آثارهم محفوظة وخالدة.

مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية الحديثة وآدابها:

5) أثر العربية وآدابها في ظهور الشعر الفارسي

مع استحكام قدرة العباسيين في الحكم توطدت العلاقة بين العرب والفرس وخاصة في عاصمة الخلافة الإسلامية بغداد، وبدأت مرحلة جديدة تمكن الفرس فيها في أواخر القرن الثالث الهجري، ولا سيما بعد ظهور الدويلات القومية الفارسية، من الاهتمام بلغتهم القائمة على العربية، فبدأت اللغة الفارسية الحديثة بالتشكل، والانتشار في بلاد فارس، وأخذ الفرس ينظمون أشعارهم بتلك اللغة، بيد أن العربية حافظت على مكانتها عندهم بوصفها لغةً للدين والعلم.

ولم يكن هناك وجود واقعي للشعر الفارسي قبل دخول العرب إلى بلاد فارس[24]، إلا أنه وبعد انتشار الإسلام ولغته في تلك البلاد وتلاشي اللغة الفهلوية وظهور اللغة الفارسية الحديثة، دخلت المفاهيم والمضامين والصور الشعرية وجميع الصناعات والمحسنات اللفظية العربية إلى الشعر الفارسي، وراجت القوالب الشعرية من قصيدة وغزل وقطعة وغيرها عند الفرس تقليداً للشعر العربي، و "سادت في الشعر الفارسي منذ نهاية القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الرابع "[25]. ويتفق الباحثون في إيران على أن الشعر الفارسي بدأ بتشجيع من الأمير يعقوب بن ليث الصفار (254-290هـ) عندما مدحه أحد شعراء الفرس باللغة العربية، وكان جاهلاً بها، فالتفت قائلا: "لماذا يقال لي ما لا أفهم؟". فتشجع الشعراء على نظم الشعر وقَرْضِه بالفارسية. وكان أول من نظم قصيدة في مدح الأمير يعقوب باللغة الفارسية هو وزيره الشاعر محمد بن وصيف السكزي[26]، ومن أبياتها:

اى **اميرى** كه اميران جهان **خاصه وعام** بنده وچاكر و**مولاى** وسگ بند و**غلام**

---

[23] . صفا، ذبيح الله، تاريخ ادبيات إيران، جلد اول، چاپ پنجم، تهران، امير كبير، 1355، ص190.

[24] . زرين كوب، عبد الحسين، از گذشته ادبى ايران، جاب دوم، تهران، سخن، 1383، ص 35.

[25] . هرمان أنه، تاريخ ادبيات زبان فارسي، ترجمه رضا زاده شفق، بنگاه نشر كتاب، تهران، 1356، ص23.

[26] . صفا، ذبيح الله، 1363، تاريخ ادبيات در ايران، ج1، تهران، فردوسي، 1386، ص 169.

(أيها الأمير! إنّ خاصة أمراء العالم وعامتهم، عبيد لك وأسرى ومَوالٍ وخدام).
ازلى **خطى در لوح** كه ملكى بدهيد به ابى يوسف يعقوب بن الليث همام
(لقد كتب الله في اللوح منذ الأزل، أن الملك لأبي يوسف يعقوب ابن الليث الهمام).
لمن الملك بخواندى تو اميرا به يقين با قليل الفيه كن زاد در آن لشكر كام
(اقرأ لمن الملك؟ يقيناً هو لك أيها الأميرفلتعش ألف عام قائداً وهو قليل)
وفي قصيدة أخرى لسكزي يقول في أحد أبياتها:
هرچه كرديم بخواهيم ديد**سود ندارد ز قضا احتراس**
سنرى ما هو مقدر لنا مَهما اجتهدنا فلا فائدة للحذر أمام القدر
يبدو جلياً من أن أول نظم بالفارسية كان تقليدا لقالب القصيدة العربية و وزنها، وكذلك كان متأثرا بالعربية والقرآن والحديث، ففي البيت الأول نلاحظ المفردات العربية: (أمير، الخاصة، العامة، مولا، وغلام)، وفي البيت الثاني نجد إشارة إلى قوله تعالى: (في لوح محفوظ)[27]، وفي البيت الثالث اقتباس من الآية الكريمة: (لمن الملك اليوم لله الواحد القهار)[28]. وفي البيت الرابع تضمين للحديث النبوي "لن ينفع حذر من قدر....."[29]، وهذا أمر طبيعي؛ فقد نشأ معظم شعراء الفرس الكبار على الثقافتين الإسلامية والعربية وتربوا على كبار شعرائها، واستمدوا مضامينهم الشعرية من أدبها، إضافة إلى ثقافتهم الفارسية القديمة، وبقول رشيد الدين الوطواط صاحب الكتاب القيم «حدائق السِّحر في دقائق الشِّعر» إنّ "جميع شعراء الإسلام هم أبناء للمتنبي"[30].
واستفاد شعراء الفرس من جميع مضامين الشعر العربي القديم واستعملوها في أشعارهم من وصف ومدح ورثاء وفخر وخمريات، وتجاوزوا ذلك إلى حد ترجمة الأشعار العربية إلى الفارسية، ومن ذلك ترجمة الشاعر منوجهري لبيت امرئ القيس في وصفه لحصانه:
مِكرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ
همچنان سنگى كه آن را سيل گرداند ز كوه
گاه زان سو گاه زين سو گه فراز وگاه باز[31]
وترجمة الشاعر قطران لبيت النابغة الذبياني في المديح:
فإنكَ شمسٌ، والملوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لم يبدُ منهنّ كوكبُ
ور چه انجم صد هزار است ويكى هست آفتاب
چون بر آيد آفتاب انجم همه پنهان شود[32].
وفى وصف الشاعر لامعي للكأس والخمرة:
زآن مى روشن كه بينى پيكر خويش اندر او
چون ستانى از كف ساقى ولب بر وى برى
باز نشناسى كز اين هر دو كدامين است حال
در يمين توست ساغر يا تو اندر ساغرى[33].

---

[27] . القرآن الكريم، سورة البروج، الآية 22.
[28] . القرآن الكريم، سورة غافر، الآية 16.
[29] . فروزانفر، بديع الزمان، احاديث مثنوى، تهران، أمير كبير، 1347، ص 9.
[30] . سمرقندي، دولت شاه، تذكرة الشعر، ليدن، 1318، ص 24.
[31] . دامغانى، منوچهرى، ديوان اشعار، به اهتمام سيد محمد دبير سياقى، انتشارات زوار، 1384، تهران، ص85.
[32] . دود بوتا، تاثير شعر عربى بر تكامل شعر فارسى، ترجمه: سيروس شميسا، تهران، 1382، ص 84.
[33] . لامعى، گرگانى، ديوان اشعار، به اهتمام محمد دبير سياقى، انتشارات تيسا، تهران، 1394، ص 103.

وهي ترجمة تكاد تكون حرفية لشعر الصاحب بن عباد في وصف الخمرة:

رقَّ الزجاجُ وَرَقَّت الخمرُ وَتشابها فَتَشاكل الأَمرُ

فَكَأَنَّما خمرٌ وَلا قَدحٌوَكَأَنَّما قَدحٌ وَلا خمرُ

وننقل هنا رأي الدكتور حسين علي محفوظ في شعر سعدي الشيرازي. فيقول: "إنّ سعدي قرأ القرآن، فاقتفى أثره، واتبع نوره، واقتبس منه. ووعى الحديث فاقتدى بهداه، واستعان بألفاظه، وانتزع معانيه، وتتبع الأمثال القديمة، والحكم المأثورة فنقلها على لسانه، وأبرزها في معرض لغته، وروى الشعر العربي، فحذا حذوه وترجم معانيه، وأغار على أخيلته، والتقط تشبيهاته، واستعار تمثيله، وألم بتصوراته، واستمد من تخيلاته"[34].

وهذا الكلام في الحقيقة ينطبق على جميع شعراء الفرس، فمن المحال أن تجد أحدهم لا يتقن العربية وعلومها، ولم يرتكز في شعره على القرآن والحديث وعلى علوم العربية وعناصر ثقافتها.

وللألفاظ العربية دور كبير في إقامة القافية في الشعر الفارسي، ومثال ذلك قوافي غزليات حافظ الشيرازي في القرن الثامن الهجري، والذي لقب بحافظ؛ لحفظه القرآن الكريم عن ظهر قلب، وهو من الشعراء الذين يتضح في شعرهم الأثر العربي والإسلامي، كغيره من شعراء الفرس، وقد تمثل الأثر العربي في شعره بصور عدة منها النظم باللغة العربية، فقد مال كثير من شعراء الفرس إلى النظم باللغة العربية وظهرت منهم طبقة عرفت بذوي اللسانين لأنهم كانوا يؤلفون وينشدون باللغتين ويتنقلون بينهما بسهولة. وقد زاد نشاط هؤلاء في القرن السادس وما بعده، وأدخلوا إلى أشعارهم أشطراً أو أبياتاً عربية سُمِّيت بالملمعات، كهذين البيتين الملمعين لحافظ الشيرازي:

ألا يا أيها الساقي أدر كاساً وناولها

كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها

(ألا يا أيها الساقي أدر كاساً وناولها، فالعشق يبدو أوله سهل، لا يلبث حتى تَكثر مشاكله).

حضورى گر همى خواهى از او غايب مشو حافظ

متى ما تلقَ من تهوى دع الدنيا وأهملها[35].

(إن كنت تريد الحضور فلا تغب عنه يا "حافظ" [36]

متى ما تلقَ مَن تهوى دع الدنيا وأهملها).

أما تأثر الشاعر بالقرآن الكريم فهو جليّ؛ فقد حفظ القرآن الكريم في مرحلة مبكرة من حياته واشتغل بتدريسه وتفسيره؛ لذلك نجد أنّ أثر اللغة القرآنية حاضر في شعره من خلال اقتباساته المباشرة وغير المباشرة من القرآن الكريم، إضافة إلى تأثره ببلاغته وأسلوبه وألفاظه.

واختار حافظ الشيرازي قالب الغزل لأشعاره؛ فبعدما كان الغزل في الشعر العربي استهلالاً لابدّ منه في القصيدة، أصبح الغزل لدى شعراء الفرس ضرباً من ضروب الشعر ذي ملامح خاصة ومواصفات محددة، وتغير معناه فأصبح يطلق على المنظومة الشعرية التي لا يقل عدد أبياتها عن خمسة ولا يتجاوز الأربعة عشر بيتاً، وهي تكون متعددة الأغراض ليست محصورة بالحب والتغزل فقط، ويشترط في أبيات الغزل الفارسي أن تكون على قافية واحدة مع ضرورة أن يحمل صدر البيت الأول القافية نفسها.

إن التقيد بالقافية في قالب الغزل في الشعر الفارسي أدى إلى حصر أبياته، وهذا على خلاف النظم المزدوج "المثنوي" الفارسي، وهو النظم الذي يُقَفّي فيه الشاعر شطرَي البيت، ويتحرر من وحدة القافية في القصيدة، وهو من أسهل أنواع الشعر ولا صعوبة في استحضار

[34] . محفوظ، حسين علي، المتنبي وسعدي، مطبعة حيدري، طهران، 1377، ص63.

[35] . حافظ شيرازى، غزليات، غزل يكم.

[36] . الشواربي، إبراهيم، ترجمة غزليات حافظ الشيرازي، الغزل رقم 1.

قافيته، وهذا ما يفسر نظم شعراء الفرس لأكثر من ستين ألف بيت مثل الفردوسي وجلال الدين الرومي معتمدين على شعر المزدوج الذي لا تتساوى فيه القوافي.

إذاً، لقد اختار الشاعر حافظ الشيرازي القالب الأصعب؛ وهو قالب الغزل الذي ورث قالب القصيدة في الشعر الفارسي المستمد من قالب القصيدة العربية، غير أن همة الشعراء العرب قد تكون أسهل بكثير في هذا القالب لوفرة كلمات القافية في العربية، أما في اللغة الفارسية فالخيارات محدودة وأحياناً كثيرة مفقودة، لذلك يمكننا القول إنّه لو لم تدخل الكلمات العربية إلى اللغة الفارسية لما كان هناك شعر فارسي بقالب القصيدة والغزل، ولو كان فسيكون ضعيفاً ومحدوداً. وما اخترت دراسة الشاعر حافظ الشيرازي إلّا لأنّه كان معتدلاً ومنصفاً في استخدامه الكلمات العربية في قوافي غزلياته، ومتجنباً لأي شكل من الإفراط والتفريط، وهذا ما يعلل عدم عدّه من الشعراء المتعربين والمتأثرين أيما تأثير باللغة العربية، كالشاعر "منوچهري" وناصر خسرو في القرن الخامس الهجري، كما أنه لم يُتهم أيضاً بالتعصب للغته وبندرة الكلمات العربية في شعره، كالفردوسي. ولو كان من الذين غالوا باستخدام الكلمات العربية في شعره لكان الأمر بمنزلة هدم للغة الفارسية وليس إثراء لها؛ ولكان أيضاً سبباً في تكريه الفرس بالعربية؛ لذلك لا نجد اليوم أحداً يجرؤ على اتهام حافظ بالإفراط في استخدام الكلمات العربية، بل تلقى أشعاره التقدير والاحترام من فئات المجتمع كافة، وهي حجة على كل من ينادي بإخراج الكلمات العربية من اللغة الفارسية لقوة حضورها لفظاً ومعنًى في شعر حافظ.

والقارئ لغزليات حافظ يشعر بأن كلمات القافية العربية منسجمة انسجاماً تاماً مع الكلمات الفارسية وكأنها لغة واحدة، فلم يستخدم كلمات عربية لضرورة القافية والوزن كما فعل كثير من شعراء الفرس الذين كانوا يقحمون الكلمات العربية في غير مكانها؛ لوزنها وتناسب حروف القافية فيها. ولم يرجح الشاعر في استخدامه للكلمات العربية اللفظ على حساب المعنى أو العكس، بل جاءت كلمة القافية العربية في غزلياته مكتملة المعنى واللفظ، كهذين البيتين:

مقام امن و می بی غش و رفیق شفیقگرت مدام میسر شود زهی توفیق

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده ام تحقیق[37]

(لقد آن أوان الأمن والخمر الصافية والرفيق الشفيق، فإذا تيسرت لك الكأس القانية فما أبدع التوفيق...!!)

(فلقد رأيت أمور الدنيا هباء في هباء، فأعملت الفكر في هذه المسألة الدقيقة وأطلت التحقيق.[38])

ولم يلزم الشاعر نفسه بما لا يلزم لإقامة القافية؛ فلم يُدخل كلمات عربية جديدة لضرورة القافية بل التزم بما هو شائع بالرغم من تبحره بالعربية، فهو القائل:

اگر چه عرض هنر پیش یار بی ادبیست

زبان خموش ولیکن دهان پر از عربیست[39]

(ليس من الأدب إظهار الفضل أمام الحبيب. ولهذا فلساني صامت ولكن فمي مليء ببلاغة العرب.)

وأظهرت إحصائية الدراسة أن من بين غزليات حافظ الشيرازي الـ 495 غزلية، 46 غزليةً جاءت قوافيها بكلمات عربية خالصة، و87 غزلية جاءت قوافيها بكلمات فارسية خالصة، وأما تبقى من قوافي الغزليات فكانت مزيجا من الكلمات العربية والفارسية.

---

[37] . غزليات حافظ شيرازى، شماره ى غزل 298.

[38] . الشواربى، إبراهيم، ترجمة غزليات حافظ الشيرازي، غزل رقم 298.

[39] . غزليات حافظ شيرازى، شماره ى غزل 64.

وكان حفظ الشاعر للقرآن وتأثره به من المسوغات التي أدت إلى استخدام الكلمات العربية في قوافي شعره وهي كثيرة، منها: سقيم، نعيم، عظيم، رميم، قديم، سبأ، أنعام، نهار، بصر، صمد، بيان، بيضاء، غافل، باطل، كوثر، رمضان، غيب، ريب، شعيب، عدن، طوفان، ثمود، خلود، داود، سجود، حجاب، قدر، حور، غفور، نور، شراب، شهاب، سلطان، مطاع.

وكان لكلمات القافية العربية دورٌ كبيرٌ في تحقيق وحدة الموضوع في الغزل الواحد، ومن الأمثلة على ذلك حديثه في الغزلية رقم 251 عن الهجر، فجاءت كلمات القافية على النحو التالي: هجر، حجر، زجر، فجر؛ وكأنه يريد القول إنّ الهجر حجر، وزجر للفجر.

واتسمت الكلمات العربية التي استخدمها في قوافي شعره بأنها تسترعي انتباه القارئ إلى سماع البيت وتهيئه لسماع البيت الذي يليه، فضلاً عن أنها شكلت حلقة الاتصال بين الأبيات الشعرية مما حقق تماسكها وتآلفها.

6) أثر اللفظة العربيّة في توليد التركيبات اللغوية الفارسية

المظهر الثاني من مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية، هو: الاستفادة من اللفظة العربيّة في التركيبات اللغوية الفارسيّة، وعلى وجه الخصوص في الفعل المركب الذي أوجدوه لمجاراة اللغة العربية في شموليتها، ولكونه أوسع وأشمل من الفعل البسيط في استيعاب التطور اللغوي، لذلك نجد أن أكثر من خمسين بالمئة أو يزيد من الأفعال المركبة في اللغة الفارسية قد دخلت فيها اللفظة العربية، ونجد أن اللفظة العربية التي دخلت الفعل المركب الفارسي كان لها تأثيرا مباشرا في بنية الجملة الفارسية، ومنحتها تكاملاً أكبر من حيث الصرف والنحو.

وإذا ما أردنا تناول الموضوع من الناحية التقابلية بين اللغة العربية والفارسية فإننا سنجد أن اللغة الفارسية ونظام الجملة فيها قد تكامل بعد دخول اللفظة العربية في اللغة الفارسية عموماً وفي فعلها المركب بشكل خاص.

وقد أجريتُ دراسة احصائية للألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية الواردة في "معجم مُعِيْن" للمؤلف الدكتور محمد معين، والذي يقع في ستة أجزاء، ويعدُّ من المعاجم الحديثة الأكثر شيوعاً، وبينت الدراسة أن هناك3027 فعل مركب في اللغة الفارسية، منها 1310 فعل ركب من مصدر عربي وبنسبة 42%، واستفادت الفارسية في صياغة أفعالها المركبة من مختلف أوزان المصادر العربية، كصياغة أفعال مركبة على وزن إفعال:

اسراف كردن، اجراء كردن، اصلاح دادن.

وعلى وزن تفعيل:

تشويق دادن، ترويج كردن، ترغيب كردن.

وعلى وزن تفاعُل:

تفاهم كردن، تجاوز كردن، تراحم كردن.

ووزن اِستِفعال:

استغفار كردن، استقرار گرفتن، استفهام كردن.

وتفعُّل:

تبهر كردن، تمرد كردن.

وافتِعال:

افتتاح يافتن، اتفاق افتادن، افتخار كردن.

و مُفاعلة:

مشاركت كردن، مصادره كردن، مجاهدت كردن.

وكانت نسبة الأفعال الفارسية المركبة من مصدر عربي على وزن تفعيل تقريبا 21%، وعلى وزن اِفعال 16%، وعلى وزن افتعال 15%، وعلى وزن مفاعلة 12%، أما ما تبقى من الأفعال فجاءت موزعة على بقية أوزان المصادر العربية.

وقمت كذلك بدراسة إحصائية للألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية. ووجدتها (4295) لفظة، تقريبا، موزعة على الاسم، والاسم المركّب، واسم الفاعل، والاسم المصغر، واسم المفعول، والحال، والحال المركّب، وحرف الربط، وحرف الإضافة، والصفة، والصفة التفضيلية، والصفة الشغلية، والصفة الفاعلية، والصفة المرَكَّبة، والصفة المفعولية، والصفة النسبية، وظرف الزمان والمكان، والظرف المركّب، وفي الكناية والمجاز، والجملة الفعلية، وشبه الجملة.

وشكلت الصفة المركّبة الفارسية، المكونة من كلمة عربية، النسبة الأعلى، وبلغ عددها (932) صفة، وبنسبة (21 %) مثل: (قد بلند/ طويل، دل رحم/ صاحب قلب رحيم، كف سفيد/ يد بيضاء، عاشق پيشه/ مَن مهنته العشق، دراز نفس/ صاحب نفس طويل، روشن فكر/ متنور، ساده لوح/ ساذج، شوخ طبع/ فكاهي، حاصل خيز/ خصب).

وكان للاسم العربي النصيب الأكبر في التركيبات اللغوية الفارسيّة، مثل: (مُلك ران/ السلطان، مَلك زاده/ الأمير، ابن الملك).

واستخدمت الألفاظ العربية في التركيبات اللغوية الفارسية من باب المجاز مثل: (غُبارى/ وتعني الحزين، كاسه بازى/ وتعني الحيلة والمكر). واستخدمت بعض الألفاظ العربية ككناية، من مثل: (قلعه دار/ كناية عن الشمس، لاجورد سقف/ كناية عن السماء). ودخلت في اللغة بعض الأسماء العربية كصفات مجازية، وبخاصة في الشعر الفارسي، من قبيل: (قيامت پيكر/ وتعني ذا قيافة جميلة للغاية، وقيامت نگاه/ وتعني ذا نظرة ساحرة)، واستعملت الألفاظ العربية في تركيب اسم الفاعل، مثل: (آب حوض كش/ وتعني مُنظِف حوض الماء، آخريين/ وتعني المفكر بالعواقب، آزادى طلب/ وتعني مناشِد الحرية)، وكذلك في الاسم المركّب وبلغ عددها (590) لفظة عربية، مثل: (آب خضر/ وتعني الدمع، اِجاره بندى/ وتعني تعيين الأجر، جعبه رنگ/ وتعني جعبة الألوان)، واستخدمت الألفاظ العربية في تركيب اسم المفعول، مثل: (احرام گرفته/ وتعني المحرم في الحجّ، اِسارت زده/ وتعني الأسير، باقى مانده/ وتعني باقٍ، متخلِّف). وكذلك في الحال المركّب، مثل: (ازين جهت/ وتعني لهذا السبب، بر ظاهر/ وتعنى ظاهرياً، در حال/ وتعني حالاً)، وفي التركيب مع حرف الإضافة، مثل: (از لحاظ/ وتعني من باب، از واسطه/ وتعني من خلال، در باب/ وتعني بخصوص)، وكذلك في تركيب الصفة الشغلية، مثل: (صيدكار/ وتعني صيّاد، صيفى كار/ وتعني زارع المحصولات الصيفية، طلاكار/ وتعني مالِذهّب). وبلغ عدد الألفاظ العربية في تركيب الصفة الفاعلية - الصفة المُشبهة بالفاعل (523) لفظة، مثل: (طرب آرا/ وتعني مُنظِّم مجالس الطرب، عاجزنواز/ وتعني راعي العجزة، غاليه خور/ وتعني شارب الغالية). وبلغت نسبة الألفاظ العربية في تركيب الصفة المفعولية - الصفة المشبهة باسم المفعول - (171) لفظة، مثل: (تسخيرآميخته/ وتعني مُحتَل، جراحت ديده/ وتعني مجروح، خاطر آزرده/ وتعني مُتأثر). وكانت نسبة الألفاظ العربية في تركيب الصفة النسبية (174) لفظة، مثل: (محترمانه/ نسبة للاحترام، بخارى/ نسبة إلى بخار، حضرتى/ نسبة إلى البلاط والديوان، دنيايى/ نسبة إلى الدنيا).

واستخدمت الألفاظ العربية في تركيب ظرف الزمان والمكان، مثل: (همه جانبه / وتعني شامل، أو من جميع الجوانب، همين ساعت/ وتعني في هذا الوقت). وفي الظرف المركّب، مثل: (اين جانب/ وتعني ضمير الشخص المتكلم "أنا"، در آخر/ وتعني أخيراً، صبحگاه/ وتعني وقت الصباح). واستخدمت اللفظة العربية مع الكلمة الفارسية مجازاً، مثل: (پرحرارت/ وتعني نشيط، جادو نسب/ وتعني سحّار، دكانداری/ وتعني التملُّق والخداع). وبلغت نسبة الألفاظ العربية فيما أطلق عليه الفُرس في لغتهم حاصل مصدر وهو أقرب لاسم المصدر في العربية، (890) لفظة، مثل: (ساعت سازى/ وتعني صناعة الساعات، شرابخورى/ وتعني شرب الخمر، صحرانشينى/ وتعني استيطان الصحراء). وبلغت نسبة الألفاظ العربية المستعملة كناية في اللغة الفارسية (96) لفظة، مثل: (آب حيات/ كناية عن كلام الحبيب،

بنفشه خط/ كناية عن المعشوق، زرين كاسه/ كناية عن الشمس). أما الألفاظ الفارسية المُركَّبة من كلمتين عربيتين فكان عددها (202) لفظة، مثل: (آخر زمان، بطور قطع، حالا حالا، قطعه قطعه).

ولوحظ في الاسم المركّب استعمال الاسم الفارسي مع اللفظة العربية للدلالة على معنى جديد مثل: (آب حسرت: {آب} تعني الماء في الفارسيّة/ والمعنى بعد التركيب، الدمع، آب حق/ والمعنى بعد التركيب رحمة الله ... وغيرها من التركيبات).

واستعمل الفرس عدّة ألفاظ عربية بالمعنى نفسه مع السوابق الفارسية، مثل: (بى عصمت، بى عفت/ وتعني غير معصوم، بى انضباط، بى ترتيب/ وتعني غير منظم).

وكشفت الدراسة بأن أقل نسبة لاستخدام اللفظة العربية كان في التركيب اللغوي لشبه الجملة بلفظتين، وهما: (سلامت باشى/ سلمتَ، مبارك باد/ عبارة تُقال للتهنئة والتبريك).

7) أثر الأمثال العربية في إثراء الأدب الفارسي

المظهر الثالث من مظاهر إثراء اللغة العربية للفارسية هو الأمثال، فقد ترجمت الأمثال العربية الى اللغة الفارسية وباتت جزءاً ثابتاً منها، وعمد الأدباء والشعراء إلى تضمينها في مؤلفاتهم؛ لتناسبها مع ثقافتهم العربية والإسلامية الجديدة، ولعدم وجود مرادف لها في أمثالهم، ولضرورة حضورها في نصوصهم إذ إنها تغنيهم عن الكثير من التوضيح، وتقرب الصورة المراد إيصالها للمخاطب، واستخدم الفرس الأمثال العربية بأشكال مختلفة، منها: استخدام الأمثال العربية كما هي وبلغتها مع الأخذ بعين الاعتبار تطبيق قواعد اللفظ والصرف والنحو الفارسية عليها، وأخذت هذه الأمثال من قصص القرآن الكريم والثقافة العربية. ومن أمثلتها: عُمر نوح، عصاى موسى، يد بيضاء، ناقه ى صالح، صبر ايوب، كبش فداء. حاتم طائى، مجنون ليلى. ووجدت أنّ عدد هذا النوع من الأمثال العربية أقل بكثير من عدد الأمثال التي تُرجمت إلى الفارسية، وهي شائعة في اللغتين، ومن الأمثلة عليها:

"آب كه آمد تيمم باطل است"، إذا حضر الماء بطل التيمم.

"از حق تا ناحق چهار انگشت"، بين الصدق والكذب أربعة أصابع.

"رحم كن تا به تو رحم كنند"، إرحم ... تُرحَم.

"اول راه نما بس انگه راه"، الدليل ثم السبيل.

"وقتى روز برآيد، چراغ برود"، إذا طلع الصباحُ بطَل المصباح.

"كس نخوارد پشت من جز ناخن انگشت من"، ما حك ظهري مثل ظفري.

"محلي از اعراب ندارد"، ليس له محل من الإعراب.

"عاقبت جوينده يابنده بود"، من جدّ وجد.

"خشم اولش ديوانگى است وآخرش پشيماني"، أولُ الغضب جنون وآخرُه ندمٌ.

"انتظار كشيدن سختر از مرگ است"، الانتظارُ أشدُّ من الموت.

"مأمور معذور است"، المأمور معذور.

"كاسب كار دوست خداست"، الكاسبُ حبيب الله.

"ريسمان دروغگو كوتاه است"، حبل الكذب قصير.

"دل به دل راه دارد"، القلب يهدي إلى القلب.

"با دو لنگه كفش حنين بازگشت"، رجع بخفي حنين.

"با سم خويش گورش را كند"، بحث عن حتفه بظلفه.

"كارد به استخوان رسيد"، بلغ السكين العظم.

وقد يأخذ الشاعر بعض الأمثال العربية بلفظها ويضمّنها أشعاره، كما فعل جلال الدين الرومي في هذا البيت:

مستمع خفتست كوته كن خطاب اى خطيب اين نقش كم كن تو برآب[40]

أي: (إنّ المستمع نائم أيّها الخطيب! فأقصر الخطابَ، فما هو إلا **رقم على الماء**)

مأخوذ من المثل العربي: كالراقم في الماء.

وظهرت أمثال عند الفرس تمجد اللغة العربية وتمدحها، ومن تلك الأمثال:

ـــ دستش به عرب وعجم بند شده است[41]. (شُدَّتْ يده بالعرب والعجم)، ويبدو أنّ هذا المثل ظهر في عصر الخلافة العباسية حين كان من يتقن اللغتين من الفرس ويخبر ثقافتيها، ينال رضا الخلفاء العباسيين وهباتهم.

- اشتر بشعر عرب در حالت است وطربگر ذوق نيست تو را كج طبع جانورى[42]

(الجَمل من شعر العرب في سكر وطرب، فإن لم تتذوقه، فما أنت إلّا حيوان طبعه أعوج).

ويُضرب هذا البيت الشعري الذي أصبح مثلا بالحمقى، الذين لا يعرفون قيمة الأشياء. ويقول سعدي الشيرازي، صاحب البيت الشعري السابق، في الباب الثاني، من كتابه الـ " جلستان"، الحكاية رقم 27: "حتى الحيوانات والبهائم فاقدة العقل تطرب لما يقوله العرب من أشعار فكيف بك أنت الآدمي". وفي هذا الكلام مدح صريح للسان العربي.

- فارسى گو گر چه تازى خوشتر است[43]. (تكلم الفارسية وإن تكن العربيّة أجمل)، فاللغة العربية لم تكن عند الفرس إلا لغة للعلم والأدب، ولم تكن في أي زمن لغة للحوار والتكلم. ويستخدم هذا المثل في حالة أنك تريد أن تقنع شخصاً بمسألة معينة ببساطة وسلاسة ودون تعقيد.

- لفظ، لفظ عرب است، فارسى شكر است. (الكلمة كلمة عربية وحلاوتها فارسية.) يستخدم في الدفاع عن الكلمات العربية التي دخلت اللغة الفارسية وخضعت لقواعدها، ويقال للشخص الذي ينادي بحذفها من الفارسية.

وفي المقابل ظهرت أمثال فارسية تهاجم اللغة العربية، منها:

---

[40] . رومي، جلال الدين، مثنوي معنوي، مؤسّسه ى طلوع، تهران، 1363 هـ. ش، ج4، ص676.

[41] . سهيلى، محدى: ضرب المثلهاى معروف ايران، انتشارات شرق، تهران، چاپ 8، 1364 هـ. ش، ص 76.

[42] . دهخدا، على اكبر: امثال و حكم، ج1، ص 178.

[43] . المصدر نفسه: ج2، ص 1132.

ـــ از بيخ عرب شد[44]. (فلان مستعرب من الجذر). ويشير هذا المثل إلى انصراف الفرس إلى تعلم اللغة العربية والكتابة بها، ويضرب بالمستعربين من الفرس، أي بمن نسي أصله ونسبه الفارسي وانتسب إلى العرب. ووصف شهريار، الشاعر الإيراني المعاصر، نفوذ العربية في بلاد فارس بعد القرن الرابع الهجري بهذه الصورة:

ادبا جمله بى ادب بودند همه از بيخ وبن عرب بودند[45]

وترجمته: كل الأدباء كانوا بلا أدب، لأنهم نسبوا أنفسهم للعرب.

- چانه اش را لق كرده، عربى حرف مى زند. (فكّه يلقلق، يتكلم العربية.) يستخدم في الاستهزاء بمن يتكلم العربية.

ودخلت قصص العشق العربية إلى المثل الفارسي كقصة ليلى وبثينة وأسماء، وحتى الشخصيات المشهورة بالكرم عند العرب كحاتم، ومن تلك الأمثال:

- مثل حسان. (كحسان). أي حسان بن ثابت شاعر الرسول (ص)، ويضرب بالإنسان البليغ الفصيح.

- مثل ليلى ومجنون. (كليلى والمجنون). يستخدم في حالات العشق الشديدة والقصة مشهورة عند الفرس، وكان أول من نظمها شعراً في الفارسية نظامي الكنجوي في القرن السادس الهجري، وقلده كثيرون من بعده.

- جميل وبثينة. وهي إحدى أشهر قصص المحبين والعشاق عند العرب.

- أسعد وأسماء. وهما اسما عاشقين عند العرب، يضرب بهما المثل في شدة العشق بين العاشق والمعشوق.

- مثل حاتم طى. (مثل حاتم الطائي). ويضرب للكريم السخي.

- حاتم بخشى. (كرم حاتم).

8) دور الترجمة في حفظ التراث الفارسي القديم

لقد حفظت اللغة العربية الآثار الفارسية القديمة من الاندثار؛ ففي أوائل العصر العباسي ترجم الفرس عدداً كبيراً من الكتب الفهلوية الساسانية إلى العربية، " ترجمة حاذق قد اتخذ العربية من لغته بديلا، ولعل عصبيتهم حفزتهم إلى هذا ليحفظوا آثارهم من الضياع"[46]، وكان أشهرهم عبد الله بن المقفع الذي ترجم "خداينامه" وهو كتاب في تاريخ الفرس من أول نشأتهم إلى آخر أيامهم، وقد سماه ابن المقفع «تاريخ ملوك الفرس»، وكتاب "آيين نامه" ومعنى الآيين النظم والعادات، والعرف والشرائع، فالكتاب وصف لنظم الفرس، وتقاليدهم وعرفهم، وكتاب التاج في سيرة أنوشيروان، وكتاب الدرة اليتيمة والجوهرة الثمينة، وكتاب مزدك، وكليلة ودمنة؛ وهذا الكتاب بعد أن ترجمه ابن المقفع للعربية فقدت نسخته الفهلوية فترجمها فيما بعد أبو المعالي نصر الله منشي من العربية إلى الفارسية، كما ترجموا في الأدب عهد أردشير، ونسخته الفهلوية مفقودة إلا أنه محفوظ بالعربية إلى عهدنا بتحقيق المرحوم إحسان عباس.

كذلك نجد كثيراً من حكم الفرس وتاريخهم ورسومهم وقصصهم وحوادثهم قد حُفظت في بطون الكتب العربية، بعد ضياع المؤلفات الأصلية التي وردت فيها، وعند تحقيقي الترجمة الفارسية لكتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" لـ " ابن ظفر الصّقلّي" الذي ألفه سنة 544هـ،

[44] . حبيب الهى، مسعود: داستانهاى أمثال (ريشه ى ضرب المثل هاى ايرانى)، ناشر ابتكار دانش، 1388هـ.ش، ص 7.

[45] . شهريار، محمد حسين: ديوان شهريار، چاپ 28، انتشارات زرين، تهران، 1385هـ.ش، جلد 1، ص 481.

[46] . عزام، عبد الوهاب، الصلات بين العرب والفرس وآدابها في الجاهلية والإسلام، مؤسسة هنداوي للعلم والثقافة، القاهرة، 2013، ص48.

وجدتُ أن الفرس استفادوا من هذه الترجمة، وذلك لكشفهم جزء من تاريخ حضارتهم؛ ففي الكتاب أثر كبير من الثقافة الفارسية القديمة، وحِكم كثيرة من حِكم الفرس، وفيه بعض نظم الساسانيين في الحكم، ويشمل مسائل لم يكن الفرس على علم بها قبل ترجمته، وعلى الأغلب أنها لم تذكر في مصدر آخر غير كتاب سلوان المطاع؛ مثيلَ بعض الرسوم التي كانت سائدة في بلاط الإمبراطورية الساسانية، ومنها:

ذِكر ابن ظفر لرسم من رسوم البلاط الساساني أثناء روايته لقصة حدثت بين بهرام جور ووالده يزدجرد، فيقول: "انقبض الملك ونكّس رأسه، فنهض كل من بحضرته، من ندمائه، وسماره، وكانت تلك **عادة ملوك الفرس**، إذا عبس الملك منهم أو أطرق لم يبق بحضرته أحد إلا استوى قائماً على حال خشية وسكون"[47].

وكذلك الأمر في ذكْره اتخاذ الملوك الساسانيين "المهرج" في بلاطهم من جملة مقرّبيهم، فـ"كان ليزدجرد مضحك طريف اللسان، لطيف الفطنة، حسن الاختراع، جيد البديهة، حلو النادرة"[48].

ومن الرسوم التي كانت سائدة أيضاً في العصر الساساني ووردت في الكتاب، هو أن كل من يريد أن يرمي بنفسه إلى التهلكة كان يَطلب منه رئيس الموابذة الاعتراف بذنوبه وطلب التوبة، وهذا ما حدث مع بهرام عندما أراد مُلك أبيه و وضع تاج الملك بين أسدين، فـ"دنا بهرام من الأسدين (لأخذ التاج) ولا سلاح معه، رأى رئيس الموابذة أنّ بهرام قد عزم على فعل ما بذل من نفسه، فناداه: يا بهرام إنك مستميت ولا إثم علينا فيك (...)، وإن كنت لا بد فاعلاً فبء إلى الله بذنوبك وتب إلى الله واستعن"[49].

ويذكر ابن ظفر في مكان آخر من الكتاب أن أردشير بن بابك كان له ولد غير ابنه سابور الذي تسلم الحكم من بعده، وكان اسمه بابك على اسم جدّه، إلا أنه كان مُعْرِضاً عن الملك زاهداً فيه نابذاً له"[50].

ولم يرد ذلك في مصدر آخر، ومن المحتمل أن يكون مصدر الصقّلي هو ترجمة عربية لكتاب فهلوي لم يعد موجودا، أما سبب عدم ذكر هذه المعلومة في مصادر أخرى، فقد يكون انزواء وزهد الابن الثاني لأردشير في الملك، وعدم رغبته بالسلطة وخوض الحروب.

ومجمل القول إنه لا توجد أمة تفوق الفرس في النقل من العربية وإليها، فقد أبدعوا بحق بنقل ما دوّنوه من كتب بالعربية إلى لغتهم، وبترجمة ما دوّنه العرب. وغلب على جميع العصور التي مرت بها الترجمة من العربية إلى الفارسية وبالعكس، بأن المترجم كان في الآن ذاته مؤلفاً ومختصاً في الحقل الذي يترجم منه.

الخاتمة

لقد غدت اللغة الفارسية لغة العالم الإسلامي الثانية، بفضل إثراء اللغة العربية لها، وإغنائها بعلومها وفنونها وثقافتها ومفرداتها فجعلت منها لغة عالمية قادرة على إنشاء أدب عظيم، وإنجاب علماء كبار أسهموا في بناء العلوم الإسلامية وعلوم العربية، ولا بد من القول إنه لا توجد أمة من الأمم المسلمة ساهمت إلى جانب العرب في خدمة اللغة العربية والتأليف بها أكثر من الفرس، ولم تسبق لغتهم لغة، غير العربية في التأليف ونظم الشعر المتأثر بالقرآن والحديث والثقافة العربية؛ فلو تفحصنا ما نظمه الفرس بعد قبولهم الإسلام لوجدنا أن القرآن الكريم والحديث النبوي واللغة العربية وآدابها يمثل المحور الرئيس الذي تدور حوله جلُّ أشعارهم ومؤلفاتهم، وبفضل اللغة العربية توحدت إيران دينيا وثقافيا ولغويا، وأصبحت اللغة الفارسية الحديثة القائمة على العربية هي لغة الإيرانيين المشتركة وركناً أساساً من الهوية الإيرانية الوطنية والدينية واللغوية والأدبية، بعدما كان لهم عدة لغات وخطوط وعدة أديان وعقائد. وكان للغة العربية، لغة العلم والأدب، فضل كبير في نشر الثقافة الفارسية خارج حدودها من خلال مؤلفات الفرس بها، ولولاها لما أصبحت الآثار الأدبية الفارسية من أهم الآداب العالمية.

---

[47] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص 118.

[48] . المرجع السابق، ص 119.

[49] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص 125.

[50] . الصّقلّي، أبو عبد الله بن ظفر، تحقيق ايمن البحيري، ط1، الآفاق العربية، القاهرة، 1999، ص147.

وبالرغم من تراجع حضور اللغة العربية في إيران وانحصار تعليمها في الحوزات الدينية، والجامعات والمدارس، وظهور الدعوات بين الفينة والفينة لإخراج الكلمات العربية من اللغة الفارسية وتغيير الخط العربي، غير أن نجمها ما زال يسطع في سماء الحضارة الفارسية، ولا يمكن للإيرانيين الاستغناء عنها وعن خطها وذلك لارتباطها الوثيق بجميع جوانب حياتهم، وما الإحصاءات الإيرانية الحديثة حول وضع اللغة العربية في إيران إلا خير دليل على ذلك، "ففي إيران أكثر من 70 مجلة مختصة باللغة العربية وآدابها، وأكثر من 2752 بحثاً منشوراً مرتبطاً باللغة العربية وآدابها، في حين أن عدد المقالات المنشورة حول اللغة الفارسية وآدابها هو 2995 بحثا، وهذه نسبة متقاربة، كذلك يوجد أكثر من 14751 كتاباً حول اللغة العربية وآدابها، منها 13235 في التأليف، و1516 في الترجمة، وأكثر من 5738 كتاباً في تعليم العربية وعلومها، و461 كتاباً خاصاً بتعليم الأطفال والشباب، ولدينا 970 رسالة علمية في درجتي الماجستير والدكتوراه في تخصص اللغة العربية وآدابها موزعة على 24 جامعة إيرانية"[51].

وهذا مؤشر واضح على أنّ أمر تعلم العربية ما زال ضرورياً وحتمياً للإيرانيين؛ لما لها من ارتباط كبير بأدبهم ودينهم، وبموروثهم الحضاري.

[51] . متقی زاده، عیسی، زبان عربی وهویت إیرانی، پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی، تهران، 1400 ه ش، ص174-175.

Dilin Kullanımı ve Ahlak Öğretimi ile İlişkisi

Doç. Dr. Ali Yıldırım
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Doi: 10.5281/zenodo.14711966

Özet

Mevlana'ya atfen "ağaç, kökünden; insan, kulağından sulanır" diye bir söz vardır. Bütün insan toplulukları varlıklarını büyük ölçüde sözlü geleneğe borçludur. Yazının icadından önce en eski topluluklardan itibaren insanoğlunun temel iletişim aracı daima dil olmuştur. Dilin kullanımı sözlü kültürü doğurmuş ve topluluğun büyüklüğüne göre bu kültür büyük geleneklerin doğmasına zemin teşkil etmiştir. Gelecek nesillerin yetiştirilmesinde, geleneğin geleceğe aktarılmasında, değerlerin ileriye taşınmasında ve gündelik yaşamın idamesinde sözlü kültür daima başat bir rol üstlenmiştir. Yazının icadı, sanayi devrimi, teknolojik gelişmeler ve pozitivist dünya görüşü ile ortaya çıkan modern dünyanın başat aktörü ise yazı olmuştur. Yazının toplumdaki rolünün artması doğal olarak sözel kültürün zayıflamasına, ezber ve hitabetin gerilemesine neticede dilin kullanım alanlarının kısıtlanmasına neden olmuştur. Gerek Antik Yunan'da gerek Orta Asya kültüründe bir insanın yüksek bir yere çıkarak ya da merkezi bir yerde oturarak etrafında topladığı insanlara ezberden şiirler okuması ya da geçmişlerin hikayelerini anlatması, insanların hayal güçlerinin derinliğine işaret etmesi bakımından son derece önemli faaliyetlerdi. Bunun karşısında dinleyicide oluşan izlenimler dilin kullanımına ilişkin ufuk açıcı perspektifler ortaya çıkarıyordu. Bu durum insanlarda sezgisel ve coşkusal duyuların aktif hale gelmesine dolayısıyla bireylerin kendilerini tanımalarına, sahici bireylerin türemesine ve yine bireylerin mensubu olduğu toplumla güçlü bağlar kurmalarına yardım etmekteydi. Yazı ise tüm avantajları ile birlikte bu bahsedilen kazanımların ortadan kalkmasının yolunu açmıştır. Örnek olarak bir konferansı dinleyen kişinin canlı bir karakterden aldığı sinerji elbette o konferansın metnini okuyanınkinden daha güçlü olacaktır. Konunun daraltılması açısından bu bildiride dilin kullanımının ahlak öğretimi ile olan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Kısaca bu bildiride sözel iletişimin aktif şekilde kurulduğu bir toplumda ahlak öğretiminin kendiliğinden ve daha etkin bir şekilde gerçekleşen bir olgu olduğu, bunun karşısında sözel iletişim zayıfladıkça ahlak öğretiminin de güçleştiği iddia edilmektedir. Bunun delili olarak modern dünyada özellikle teknolojik gelişmeler sayesinde bilgiye ulaşımın internet ve sosyal medya kanalları gibi araçlarla kolaylaşmasıyla, bireysel, sözel iletişimin azaldığı, netice olarak bu kanallardan beslenen bireylerin geleneğe hâkim, kültürlü ve sezgisel kabiliyetleri fazla olan bireylerle ilişki kuramadıklarını, bunun neticesi olarak da bilgiyle birlikte edinilmesi gereken birçok davranışsal ve duyusal kabiliyetlerden yoksun kaldıkları gözlenmektedir. Bunun da bir sonucu olarak yeni neslin önemli sorunlarından biri olarak nerede nasıl davranılması gerektiğine ilişkin formlardan habersiz kalınmaktadır. Oysa sözel kültür bu durumlara ilişkin kültürlemeyi bilgilendirme esnasında anlık olarak ve bilgiye bitişik olarak sunmaktadır. Bu bakımdan bireylerin ahlak öğretimi için onlara ahlak kitapları okutmak yerine bir ahlak prototipi olarak onlarla daha yakın ilişkiler kurmak gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bunun için yapılması gerekenler eğitim sisteminde de bir şekilde yerini bulmalı ve gündelik hayata

yansıyan boyutlarıyla değerlendirmeye alınmalıdır. Bildiride bu konuya neden olan sorunlara, ön plana çıkan örneklere ve çözüm önerilerine yer verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahlak, Dil, Eğitim, Sözlü Kültür.

Giriş

Dil, sözlükte ilk anlamıyla ağız içinde bulunan, yutkunma ve konuşmaya yardımcı olan tat alma uzvu ve ikinci anlamıyla da anlaşma gayesiyle kullanılan işaretler sistemi, lisan olarak tarif edilmektedir (Doğan, 1996, s.280). Lisan olarak dil gündelik yaşamın temel fonksiyonlarından olan iletişimin temel aracıdır. Kişilerarası bilgi alışverişi, konuşma ve hitap etme dil vasıtasıyla gerçekleşir. Dilbilimci araştırmacılar (Ogden ve Richards, 1972, s.277) adlı eserlerinde dilin beş temel işlevinden söz ederler:

- Belli bir anlama yapılan göndermenin simgeleştirilmesi
- Dinleyiciye yönelik tutumun açığa vurulması
- Göndermeye yönelik tutumun açığa vurulması
- Amaçlanan etkinin uyandırılması
- Anlama yapılan göndermenin desteklenmesi

Reiss ise işlemsel tür diye adlandırdığı bir metin türünden bahseder. Bunlar reklam, propaganda, tanıtma, vaaz, seçim konuşması benzeri metinlerdir. Bu tür metinlerin ayırıcı özelliği bütünüyle alıcıyı belli bir davranışa yöneltmek amacını gütmesidir. Başka bir deyişle dünyayı değiştirmeye yönelik metinlerdir. Bunlar belli değer ölçülerini bakış biçimlerini yaklaşımları eğilimleri dile getirerek bir tepki bir eylem uyandırmak ister. Gerçekte böyle metinlerin özelliği alıcıda uyandırılmak istenen tepkidir (Reiss, 1983, ss.5-14).

Yaratılmış bir varlık olarak evren özünde dinamiktir. Canlı cansız tüm varlıkların özünde bir şekilde bir hareket gizlidir ve her varlık tabiatına uygun bir hareket ve eylem kapasitesine sahiptir. Bu kapasite onların canlılık özellikleri dikkate alındığında giderek karmaşıklaşan bir yapı arz etmektedir. Cansız varlıklar için eylemi belirleyen dinamikler büyük ölçüde dışsaldır. Örneğin bir taşın hareketini bulunduğu yerin eğimi belirler ya da bir miktar suyun hareketini yine eğimle birlikte hava şartları belirler, eğimin yönünde akmasının yanında sıcak havalarda da buharlaşarak yükselebilmektedir. Yine gezegenlerin ve gök cisimlerinin birbirlerine olan konumları ve etkileşimleri bu cisimlerin birbirlerini itme ve çekme dengelerini kurmasına ve korumasına zemin hazırlamaktadır. Bu bakımdan cansız varlıkların eylem kapasiteleri büyük ölçüde fizik kanunlarına uygun olarak açıklanabiliyor görülmektedir. Belki bir noktadan sonra insan bilgisini aşan açıklamalara ihtiyaç duyulduğunda metafiziğin ya da teolojinin devreye girdiğini de söyleyebiliriz. Ancak her durumda cansız varlıklarda eyleme geçiren tüm etkenlerin dışsal olduğunu söylemek mümkündür.

Diğer taraftan bitki, hayvan ya da insanların yani canlıların eylemleri de aynı şekilde fizik kanunlara tabi olmakla yani dışsal olmakla birlikte onların eylemlerini belirleyen etkenlerin içsel birtakım boyutlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Örnek olarak bitkilerin ışığa yönelmesi, beslendiği sürece büyümesi ve meyve vermesi gibi farklı eylemler yine bu canlının ön plana çıkan eylem potansiyeli olarak ifade edilebilir ve onların eylemleri büyük ölçüde her bitkinin özünde kodlanmış olan biyolojik yapı tarafından belirlenmiştir. Özünde beslenme eylemini

barındıran bitkilerin kimileri beslenmenin bir ürünü olarak gölgelikler sağlayan yapraklar üretmekte, kimileri daha büyük bir görevin parçası olarak doğanın yeryüzü şeklini belirlemekte, kimileri hayvan ya da insan canlıları için besin zincirinin halkalarını oluşturmaktadır.

Hayvan eylemlerinde devreye giren iştah ya da arzu gücü ise bu varlıklardaki yeryüzünde hareket etme, beslenmek için avlanma ve neslini devam ettirmek üzere üreme potansiyellerini açığa çıkarmaktadır. Hayvanlarda, bitkilere kıyasla eyleme gücünü daha fazla belirleyen unsur dışsal olmaktan çok içseldir. Zira bu varlıklar, hareketlerine yön veren uyaranlara büyük ölçüde boyun eğen bir tabiata sahiptirler ve hayvani tabiatlarını harekete geçiren uyaranlara göre eyleme geçme konusunda daha çok içsel faktörleri dikkate alarak harekete geçerler. Bu da onların eylemlerini aktif bir eylem yapar. Hülasa canlı cansız tüm varlıklarda var olan ortak bir nokta olarak eyleme gücü, her varlığın mevcudiyetinin bir bakıma hayatta olma ve hayatta kalma şartı olarak belirmektedir. Cansız varlıklarda eyleme gücü pasif bir duruş ile izah edilebilirken canlı varlıklarda eyleme gücü varlığın aktif bir faaliyeti olarak temayüz etmektedir.

1. İnsanın Tabiatı

Tabiatı itibariyle insan da eyleme gücünü aktif bir faaliyet olarak icra eder. İnsanı harekete geçiren, eyleme davet eden faktörler beslenme ve iştiha ile ilgili olabildiği gibi asli tabiatına uygun olarak bilinçle de yakından ilişkilidir. Doğal olarak onun eylemlerinin gerekçeleri dışsal ve içsel faktörleri birlikte ihtiva edebilmektedir. İnsanı birtakım iş ve eylemlerde bulunmaya iten şeyin ne olduğu konusu her zaman değişebilmektedir. İnsanın bedensel ve ruhsal tabiatı aynı zamanda akli yönüyle tamamlanmaktadır. Dolayısıyla onun eylemlerini kimi zaman beslenme gibi dışsal güdüler, kimi zaman haz alma gibi içsel güdüler kimi zaman da idealler gibi aklî güdüler belirleyebilmektedir.

İnsan iş ve eylemlerini karmaşık hale getiren ve aynı zamanda onun anlaşılmasını güçleştiren bir konu olarak akli kuvvetler, her insanda farklılıklar barındırır. Çünkü yaratılış bakımından her insan birbirine yakın potansiyellere sahip ve aynı fıtrat üzere olsa da doğduğu andan itibaren edinilen bilgiler, kazanılan yetenekler ve birikimler insanların, akıllarını kullanmaları konusunda farklılıklara neden olabilmektedir. Söz gelimi dindar bir ailede yetişen bir insanın hayatı anlama ve anlamlandırma biçimi ile seküler yaşam tarzını benimsemiş pozitivist dünya görüşüne sahip bir ailede eğitim alarak yaşamını sürdüren bir insanın hayatı anlama ve yorumlama tarzı ve nihayetinde eylem biçimi faklı olacaktır. İnsanlar çocukluklarından itibaren öğrendikleri ve yaşadıkları çevrenin düşünüş ve eylem biçimleriyle kültürlenirler. Hayatlarını bu düşünüş biçimleriyle inşa ederler ve eylemlerinin arka planlarında daima bu düşünce tarzının etkileri vardır.

İnsanı, içerisinde eyleme geçme potansiyeli ve arzusu olan bir varlık olarak öncelikle dışsal etkenlerle motive olan yönüyle tanımaya çalışmalıdır. Zira insan, belli bir yaşa kadar eylemlerine yön veren dinamikleri öncelikle çevresinden edinmekte ileri yaşlara geldiğinde ise bu dinamikleri kendi iradesiyle yeniden düzenleyebilmektedir. Bu süreç her bireyde farklı şekillerde seyredebilir. Çünkü yetiştirilme biçimlerine göre bireyler erken yaşlardan itibaren sahip olabilecekleri bilgi, beceri ve özgüven sayesinde güçlü irade sahibi olabilirler ve eylemlerine kendileri yön verebilirler. Ya da bu konudaki eksiklikleri onların hayatlarının ileri yaşlarına kadar ve belki de hayatlarının tamamında zayıf bir iradeyle yaşamlarını sürmek

durumunda kalabilirler. Bu durumda ise hayatlarına yön veren dinamikler büyük ölçüde etkileşimde bulundukları çevre tarafından belirlenecektir.

İnsan hayatının, ilk yaşlarından itibaren belli birtakım talimat ve kurallarla şekillendiğini söyleyebiliriz. Ailenin çocuklarına, "onu yeme", "bunu yapma", "bu faydalı", "o zararlı" gibi kendilerinin sahip oldukları yaşam biçiminin formlarını hazır paketler halinde sunması, bir yandan çocuk için "ne yapmalıyım" ve "ne yapmamalıyım" sorularının cevaplarını kendisine sunmakta ve diğer yandan onun için gerekli olan değerler sisteminin de oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Uzmanların çocuk gelişim evreleri hakkındaki tespitlerinde de görüldüğü üzere her çocuk belli bir yaşa geldiğinde bencil, belli bir yaşa geldiğinde ise kuralcı tutumlar sergileme eğilimindedir. Bilhassa kuralcı tutumların gözlendiği evrelerde çocuğa verilen talimatlar ve davranış modelleri değerlerin biçimini belirlemede etken rol oynar. Bireyin katı kurallarla sürekli eleştirilere tabi tutulduğu bir ailede yetişen çocukların geliştirecekleri değerler silsilesi ile bireyi kucaklayıp destekleyen davranışların sergilendiği bir ailede yetişen çocukların geliştireceği değerler birbirinden farklı olacaktır. Bu nedenle yine uzmanların belirttiği gibi 6 – 10 yaşa kadar gelişimini tamamlayan değerlerin oluşması esnasında aile çocuk iletişimi büyük önem arz etmektedir.

İnsan doğasının kural isteyen bir yapısı olup olmadığı konusu, felsefe ve sosyal bilimlerde uzun süredir tartışılan bir konudur. Bazı düşünürler, insanların doğuştan belli bir düzen ve kurala ihtiyaç duyduğunu savunurken, diğerleri bu düşünceyi sorgulayabilir. Örneğin, Thomas Hobbes, insanların doğal durumunun "herkesin herkese karşı savaşı (Hobbes, 2007, s. 92)" olduğunu ve bu nedenle toplumun düzenini sağlamak için kurallara ihtiyaç duyduğunu öne sürer. Diğer yandan, Rousseau gibi düşünürler, insanların doğuştan iyi olduğunu ve toplumun kurallarının bazen insan doğasını bozabileceğini savunur. Bu konuda kesin bir cevap vermek zordur çünkü insan doğası çok karmaşık ve çeşitlidir. Ancak, genel olarak, toplumların işleyişi ve insanların bir arada yaşayabilmesi için belli kuralların ve düzenin gerekli olduğu görüşü yaygındır. Bu kurallar, yasalar, ahlaki normlar ve sosyal gelenekler şeklinde olabilir ve toplumdan topluma değişiklik gösterebilir.

2. İnsan Eylemlerine Yön Veren Dinamikler

İnsan eylemlerine yön veren temel dinamikler, kurallar ve yasalar çeşitlilik arz etmekle birlikte bunlardan en etkin olanlarının din ile ilgili olduğu da söylenebilir. Zira mensubu olunan din, bireye büyük ölçüde topyekün bir yaşam biçimi sunar ve birey, yaşantısını bu hazır kalıplar içerisinde tutma konforunu elden bırakmak istemez. İnsan doğasının en temel özelliklerinden biri olarak yasaya tabi olma arzusu, ona bir konfor alanı temin eder. Tabi olunan herhangi bir konfor alanı birey için eylem formlarını kendisine paketler halinde sunar. Eylem formları birtakım görsel pratikler gibi içeriklerle aktarılabildiği gibi sözel yolla da aktarılma imkanına sahiptir. Konumuz itibariyle ahlak öğretiminden söz ederken iddiamız, eylem formlarının aktarımında sözel kültürün daha etkili olduğu yönündedir.

Temelde, sözel iletişimin aktif şekilde kurulduğu bir toplumda ahlak öğretiminin kendiliğinden ve daha etkin bir şekilde gerçekleşen bir olgu olduğunu, bunun karşısında sözel iletişim zayıfladıkça ahlak öğretiminin de güçleştiğini iddia etmeye çalışıyorum. Bunun delili olarak modern dünyada özellikle teknolojik gelişmeler sayesinde bilgiye ulaşımın internet ve sosyal medya kanalları gibi araçlarla kolaylaşmasıyla, bireysel, sözel iletişimin azaldığı, netice olarak bu kanallardan beslenen bireylerin geleneğe hâkim, kültürlü ve sezgisel kabiliyetleri

fazla olan bireylerle ilişki kuramadıklarını, bunun neticesi olarak da bilgiyle birlikte edinilmesi gereken birçok davranışsal ve duyusal kabiliyetlerden yoksun kaldıkları gözlenmektedir. Bunun da bir sonucu olarak yeni neslin önemli sorunlarından biri olarak nerede nasıl davranılması gerektiğine ilişkin formlardan habersiz kalınmaktadır. Oysa sözel kültür bu durumlara ilişkin kültürlemeyi bilgilendirme esnasında anlık olarak ve bilgiye bitişik olarak sunmaktadır. Bu bakımdan bireylerin ahlak öğretimi için onlara ahlak kitapları okutmak yerine bir ahlak prototipi olarak onlarla daha yakın ilişkiler kurmak gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bunun için yapılması gerekenler eğitim sisteminde de bir şekilde yerini bulmalı ve gündelik hayata yansıyan boyutlarıyla değerlendirmeye alınmalıdır.

Öncelikli tezim ahlakın insanlara öğretilerek verilemeyeceğidir. Bunun için ağaç ve meyve metaforunu kullanmak istiyorum. Bahçenize diktiğiniz meyveli bir ağacın zamanı geldiğinde meyve vermediğini gördüğünüzde çözüm ağacın üzerine birkaç meyve tutuşturmak değildir. Yani çözüme, direkt olarak meyveye odaklanarak ya da ağaca meyveyi göstererek "bak senden bunu bekliyorum, buna iyi bak ve bana bundan ver" diyerek ulaşamayız. Bu durumda yapılması gereken, bir ağacı meyve vermeye götüren süreçlerin en baştan ele alınması yani toprağı, havası, suyu, bakımı gibi unsurlarla ilgilenmektir. Bu bakımdan insan için de ahlaklı olmanın yolu, o insana ahlaki öğretiler anlatmak, ahlak kitapları okutmak ya da ahlaklı olması yönünde ondan talepte bulunmak değildir. Bizzat bireyin çevresini ahlaklı kılmak yani küçüklüğünden itibaren anne babanın tutumları, birbirleri, çocukları ve çevreleri ile iletişimde kullandıkları dil ve tutumlar, çevrede gerçekleşen etkinlikler tüm bunlar arka planda bir ahlak eğitiminin gerçekleşmesini sağlayabilir.

İkinci tezim bu sürecin en etkin aracının dil, söz ya da konuşma diye ifade edebileceğimiz aracıdır. Eskilerin tabiriyle insan kulağından sulanır sözü insan doğasının en etkin potansiyeline yani eğitim ve gelişiminde en etkin yolun söz olduğuna işaret eder. Dil hayatımızın tamamını içine alan bir etkinliktir. Belli bir yere ya da zamana hapsedilemez. Kendi kendine konuşan insandan tutun da üç beş kişilik sohbet ortamlarına hatta milyonlara hitap edebildiğimiz bir araçtır.

Dilin işlevleri, dilin kullanımıyla açığa çıkan göstergelerdir. Dil hangi amaçla kullanılırsa o amaca hizmet eden bir faaliyet icra eder. İletişim kurmakla ilgili temel ihtiyaçların karşılanmasından ilmi faaliyetlerin icrasına kadar hayatın her aşamasında dile birçok farklı işlev yüklenir. Bebeklik dönemlerinde temel ihtiyaçlarını bildirmek üzere ağlamaya başvuran çocuklar Rousseau'ya göre, konuşmaya başladıklarında ağlamaya devam etmeyi bırakırlar çünkü artık kullandıkları dilin yerini başka bir dil almıştır (Rousseau, 2003, s. 63). Dilin anlamlı birtakım seslerle açığa çıktığı kavram olarak "söz", konuşmanın ürünüdür. Konuşurken ifade ettiklerimiz bir anlamda sese verdiğimiz biçimlerdir. Bu biçimler adlar, eylemler, hitaplar, ünlemler olarak bilinir. Dilin yapısını oluşturan sözcüklerin insan zihninin yapısıyla ilişkisi kadar çevreyle ve doğayla da ilişkili olduğu düşünülmektedir. Tüm farklı biçimleriyle insan, durumunu sözle açığa vurur, talep eder, şikâyet eder, teşekkür eder, açıklama yapar, izah eder, şarkı söyler ya da dua eder. Her söz söyleme bir anlama gönderme yapar.

3. Dilin Kullanımı

Dili her ne kadar düşüncenin dışa vurumu olarak ifade etsek de düşünmede etkin rol oynayan yine dildir. Düşünmede dilin rolü şu iki hususta kendisini gösterir. 1- Dilin sentaksı düşüncenin önünü açar yani düşünme ile bilinmeyenin alanına yönelirken belli bir dilin yolunu tutarız. 2- Dilin kelimeleri düşünmeye yol açar. Varlığa nüfuz etme yani bilinmeyeni bilinenin alanına taşımayı sağlayan düşünmenin yönü varlığın düzeni içinde olur.

Bilinmeyenin kavranması varlığın düzeni içindeki yakınlık derecesine göre olur, başka bir ifadeyle bilinmeyenin alanında basamak basamak ilerlenir (Öner, 2013, s. 76). Bu süreçte ise zihnin bir fonksiyonu olan çağrışım devreye girer. Dil var olanın yansıması olduğu için var olandaki yakınlık kelimeler arasındaki yakınlığı gerekli kılar, bu sebeple derin düşünmede kelimelerin yaptığı çağrışım düşünmenin önünü açar. Bu durumu ifade etmek üzere bir araya gelen insanların birbirleri ile konuşma süreçlerini incelemek yerinde olacaktır. İnsanlar konuşmaya başladıklarında kullandıkları kavramlar hem kendi zihin dünyalarındaki diğer kavramları çağrıştırarak konuşmanın ilerlemesine hem de dinleyicilerin zihinlerindeki kavramları çağrıştırarak sistemli ilişkiler ağının oluşmasına neden olur. Bu da kavram dünyası zenginliğine göre konuşmanın anlam ve yönünü belirler.

Konuşmayı bize öğrenim ve deneyim kazandıran bir eylem olarak tanımlıyor Montaigne. Ona göre akıllarımız güçlü ve iyi niyetli insanlarla konuştuğumuz sürece güçlenmeye devam edecektir. Benzer şekilde başka bir yerde Montaigne, konuşma dilinin deyimlerinin otlar gibi yer değiştirdikçe daha gürbüz daha bereketli olduğundan söz eder (Montaigne, 2018, s. 207). Dilin gelişimi konuşmanın doğasından gelir, konuşma dilin gelişimi için bir egzersizdir ve özellikle pozitif, anlamlı ve değerli diye niteleyebileceğimiz konuşmalar dili geliştirir. Dilin gelişimi idelerin de gelişimini sağlar. Başlangıçta idelerin dışa vurumu olarak temayüz eden dil, bu defa kendi gelişimi ile idelerin gelişimine katkı sağlar. Bu nedenle dil ve ideler birbirlerini geliştiren iki kavram olarak ortaya çıkar.

Üçüncü tezim ise gönderilenin, dil ile aktarılanın mahiyetinde olduğudur. Dili kullanan arka planı, düşünce dünyası, hayat felsefesi, hayata bakışı ne ise dile verdiği ruh ya da kazandırdığı anlam içeriği de onu taşır. Dolayısıyla iletişimde kullandığı ifadeler hep bu arka planı yansıtır. Ahlaklı yaşama dair bir bilinç kendisinde olan insan, iletişimde olduğu herkese bunu farkında olsun olmasın yansıtır. Kullandığı dilin taşıdığı anlam yükü büyük ölçüde ahlaklılıkla örülüdür. Mesela kolay kolay argo kullanamaz, küfürlü ya da hakaret içerikli kelimelere başvuramaz. Yalan söyleyemez, hakaret edemez, dedikodu yapamaz. Doğal olarak çocukları başta olmak üzere çevresindekilere bu üslubu, bu tavır alış ve bu tutumu doğal yollarla aktarma durumu söz konusu olur. Ancak bu tarz bir tutum edinmenin kendiliğinden gerçekleşmesi beklenmemelidir. Burada devreye girmesi gereken ise belli bir yaşam felsefesine tabi olmaktır. O da ya bir dine inanmak, bir ideoloji sahibi olmak ya da belli ilkeler ışığında bir hayat sürmek gibi hayatın tamamını içine alan bir sahiplenme olmalıdır.

Bu noktada insanlar farklı tercihlerde bulunsalar da benim tezimi tamamlayan son nokta, bu tarz bir tavır alışın, bir yaşam felsefesini bütünleyecek en kapsayıcı formların dinde bulunabileceğidir. Bir dine tabi olmak onun tavsiye, emir, yasakları doğrultusunda hareket etmek ve hayat sürmek bu konuda en kapsayıcı olanıdır. Özellikle İslam dini açısından bakıldığında insanoğluna indirilmiş son din olması, en medeni içeriklere sahip olması,

vahyinin tahrif olmamış ve peygamber sözlerinin bozulmamış olması bu dini daha muteber yapmaktadır. Doğru bir kavrayış ve tutarlı yaklaşımlarla dinin rehberliğinde aklın yol göstericiliğinde sürdürülecek bir yaşam felsefesi ahlakın açığa çıkmasını sağlayabilecek en kısa yoldur. Ahlak en kapsayıcı şekliyle din ile açığa çıkar zira o bir hayat görüşünü, yaşam biçimini benimsemeyi gerektirir. Burada son olarak kritik bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Bilgi edinmek ahlaki bir tutum kazanmak elbette değerlidir ve her değerli şey gibi içinde birtakım güçlükler barındırır. Bu nedenle ahlakın tesisinde süreklilik ve tutarlılık gereklidir. Birey, çevresinde gördüğü tutarsızlıklarla bir anda söz konusu ahlaki tutumu terk edebilir ya da sürekliliğinde gerçekleşen kesintiler değerli davranışın unutulmasına ve yerleşik bir hal almasına engel olabilir. Bu nedenle aslında her kesin herkese karşı sorumlu olduğu bir toplumsal bilinçle hareket edilmesi gerekmektedir. Kısaca çocuklara küçük yaşlardan itibaren ahlaklı olmaları gerektiğini söyleyen bireylere değil, çocukları yanında ahlaklı davranan ve bunları sözle dile getiren bireylere ihtiyaç vardır.

4. Ahlak Öğretimi

Rousseau, insanların çocuk yaşlardan itibaren almaya başladıkları anlamsız eğitimlerin onların yeteneklerini bozduğunu iddia eder (Rousseau, 2020, s. 30). Ona göre bilim ve sanatın yükseldiği yerde erdem ortalardan kaybolmaya başlamıştır. Rousseau, ahlakın ve erdemlerin geçerliğini pratikte arar. Bu idealler insan hayatına sirayet ettiği ölçüde gerçek ve anlamlıdırlar. Burada şikâyet edilen durum bilimlerin ilerlemesi ve sanatta gelinen yüksek seviyenin insanlarda sahiciliği zayıflatması, erdemlerin içselleştirilmesinin yerine estetik değerlerine verilen önemin artmasıdır. Hatta ona göre, eski insanların eylemlerine şahit kıldıkları tanrıları artık, sürekli kendilerini izlemelerinden dolayı rahat kaçıran varlıklar olarak tanımladıkları bu nedenle de önce onları görkemli tapınaklara hapsettiklerini sonra da tanrıları oradan kovup oralara kendilerinin kurulduklarını söyleyerek ahlaksızlığın zirve yaptığından söz eder (Rousseau, 2020, s. 28). Üstelik insan, yine bunu yapabilmek için de bilim ve sanatın gücünü kullanır.

Eğitimle ortaya konan her şablon, aslında insanın sahip olduğu akıl almaz sonsuz potansiyeli belli formlara indirgemektedir. Bu ifade, eğitimin zararlı olduğu anlamına gelmemelidir. Eğitimin kitaplarla ve belli şablonların dışına çıkılmadan, öğrenciye eleştirel bakış ve özgür düşünce alanı tanınmadan yapılmasının tehlikesine dikkat çekmektedir. Bu nedenle her alanın eğitiminin kendine özgü yöntemleri oluşmuştur. Ehliyet almak için nasıl sadece teorik bilgiler yeterli değil ve direksiyon kullanmak gerekli ise tüm uygulamalı ilimler için de pratik, zorunludur. Buna karşılık ahlak eğitimi ve öğretimi için ise zorunlu olan ahlakın ne olduğunu öğrenmek değil ahlaklı eylemeyi bilmektir. İnsanlar iyi ahlaka dair bilgi sahibi olabilir ancak iyi ahlaklı olmak insanda yerleşik hale gelmesi gereken bir yaşam biçimidir. Bunun da yerleşmesi küçük yaşlardan itibaren ahlak ile yoğrulmayı gerektirir. Ahlakın öğretimi ile ilgili benzer bir tutumu Aristoteles'te de görmekteyiz. Aristoteles, erdemlerin bilmekle değil yapmakla, egzersizle edinileceğini savunur (Aristoteles, 2014, s. 30). Herkes öğrenebilir ancak herkes tatbik edemez.

Ahlak öğretiminde söze başvurma aslında ilk insandan itibaren başvurulan bir yöntem olarak tahmin edilebilir. Zira yazının icadından önce de insanlar ahlak meseleleri ile ilgilenmişler ve dolayısıyla nesillerinin erdemli bireyler olarak yetişmeleri konusunda endişe duymuşlardır. Antik Yunan'da insanların eğitim almaları için çocuklarının ellerinden tutarak Sokrates gibi

dönemin filozoflarına getirerek onlara hikmeti, retoriği matematiği vs. öğretmelerini istediklerinden söz edilir. Elbette burada verilen eğitim birtakım kitaplardan yani yazı ile verilen bir eğitim değil, sözlü ve uygulamalı bir eğitimdir. Aynı şekilde Aristoteles'in, derslerini ağaçlar altında oturarak ya da doğada patikalarda yürüyerek verdiği de yine bilinen bir gerçektir. Benzer yöntemlerin İslam düşüncesinde de takip edildiği tahmin edilmektedir. Tüm bu uygulamaların esasında öğrenciye kazandırdığı en temel yetenek öğrencinin hayal gücünü kullanma becerisidir. Bu esnada her öğrenci kendi kapasiteleri doğrultusunda zihinsel kabiliyetlerini geliştirme fırsatı bulmaktadır. Üstelik tüm bu öğrenme faaliyetleri gerçekleşirken kavramların beraberinde getirdikleri ahlaki arka plan da öğrencide otomatik olarak kodlanmaya devam eder. Öğrenme sadece içerikle değil öğreticinin üslubuyla birlikte alıcıda karşılık bulur.

Özellikle tasavvufta eğitim almak isteyen kimse derviş, ermiş ya da meşhur lakabıyla anılan mutasavvıfın dergahına giderek onun dizinin dibinde yetiştiğini görmekteyiz. Burada öğretimde etkin olarak kullanılan dil öğreticinin hal dilidir. Öğretici yapıp etmeleriyle ve zaman zaman da sözleriyle talebede birtakım kalıcı davranış kalıplarının oluşmasını sağlar. İslam kültüründe öğrenci esasında "talebe" kavramıyla ifade edilir ve burada verilmek istenen mesaj, eğitimi almayı kişinin kendisinin talep ediyor olmasıdır. Bu nedenle eğitim öğretimin gerektirdiği tüm zorluklara da katlanmayı baştan kabul etmek söz konusudur. Ayrıca öğretici ders veren hikayelerle, örnek yaşam biçimiyle her söz ve davranışıyla talebesini daima yetiştiren, pişiren, olgunlaştıran aktif bir rol alır. Talebe de hem kendi iç dünyasıyla hem de çevresiyle hesaplaşmayı öğrenir. Dergâhta yaptırılan işlerle ve verilen görevlerle sorumluluk, diğerkamlık arkadaşlık gibi değerleri de pratik olarak kazanma fırsatı bulur. Bu süreçte ahlak öncelikle belli davranış kalıplarıyla birer kazanım olarak kişinin davranışlarında yerleşir ve daha sonra zamanla hayati ilkelere yaşam düsturlarına dönüşür. Birey yaşadığı gibi düşünmeye başlarken tam da felsefede tanımı yapılan ahlak kavramının içini dolduracak şekilde bir kazanım elde eder. Buna göre "ahlâkın temel vazifesi nefis hakkında bilgiler vermek ve nefsi kendisinden faziletli fiiller sâdır olacak şekilde terbiye etmektir (Aydın, Ahlak, s. 10)". Erdemli öğretici, verdiği her bilgiyle birlikte, dünya karşısındaki tutumunu, yaşam felsefesini, hayata bakış açısını ve doğa ve diğer insanlarla iletişim biçimini de öğrenciye aktarır. Dil ve dilin taşıdığı sözler, sözlere eşlik eden mimik ve tavırlar öğrencide ahlaki edimlerin nesnesine dönüşür. Yazılı eğitimle verilemeyecek birçok unsur bu yolla aktarılma ve alıcıda etki etme fırsatı bulur.

Modernleşme ile birlikte ahlak öğretiminde birtakım güçlüklerin de ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Geniş ailelerin ve sokak kültürü gibi birbirlerine daha yakın bir hayat süren insanların yaşam biçimleri, ahlak öğretiminde dilin daha fazla kullanım alanı bulmasını sağlamaktaydı. Herkes için herkes bir ahlak öğreticisi olabilmekteydi zira insanların yaptığı bir yanlış bir başkası tarafından uyarılmak suretiyle izale edilebilir ya da önlenebilirdi. Modern yaşam biçimi ve çekirdek ailelerin kurulması hatta bireysel yaşam biçimlerinin ortaya çıkması birbirlerini tanımayan, birbirlerinden uzaklaştıkça birbirlerine söz söyleyemeyen ya da söz söylemekten çekinen dolayısıyla herhangi bir kötülük vuku bulduğunda uyarılmayan durumların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bununla birlikte realite kendi rutinlerini üretir. Her dönemin yaşam biçimi kendi ahlak sistemlerini kurmak durumundadır. Yeni dünyanın yaşam biçimine uygun bir ahlak öğretimi geliştirilmesi yine insanların sorumluluğundadır ve geçmiş olduğu gibi günümüze

taşınamayacağına göre geçmişten alınabilecek örnekler bugüne yardımcı olabilir. Bu bakımdan sözlü iletişim alanları artırılarak bireylerin birbirleriyle daha yakın bir şekilde etkileşim halinde olabildiği mecralara ihtiyaç vardır. Örgün öğretim buna fırsat sağlayan önemli bir alandır. Zira Covid salgını sürecinde devreye alınan uzaktan eğitimle öğrencilerin birçok bakımdan dezavantajlı bir eğitim öğretim dönemi geçirdikleri görülmüş örgün öğretimin önemi bir kez daha ortaya çıkmıştır. Yine covid sorunu vesilesiyle birçok etkinlik, organizasyon, kongre benzeri iş ve işlemler online platformlarda gerçekleştirilmiş hatta bu uygulamalar büyük ölçüde kalıcı hale gelmiştir. Bu da insanların birbirilerini canlı olarak görmelerinin, birkaç dakika yüz yüze sohbet etmelerinin, kültürlenme ve bilgilenmenin kısmen de olsa önüne geçmiştir. Oysa yüz yüze kurulan iletişimde dilin kullanımı aktiftir ve jest ve mimiklerle birlikte aktarılan, karşıdaki kişide yalnız bir bilgi değil aynı zamanda eylem tarzlarının öğrenilmesi, düşünce yoğunluğu ve etkin bir odaklanma meydana getirmektedir.

İletişimde emoji kullanımının da ahlak öğretimini kesintiye uğrattığını söyleyebiliriz. Giderek insanlar daha az kelimeyle daha az sözle iletişim kurmaya başlamış bu da iletişimle alıp verilecek birçok şeyin önüne geçmiştir. Sözün etkisi sadece kullanılan kelimelerde değil, ses tonunda, vurgularda, onay veya red ifade eden tavırlarda dolayısıyla söze eşlik eden birçok unsur, emojilerle yok olmaktadır. Zaman zaman teknolojik gelişmeler emojilere eklenen yeni biçimlerle her ne kadar bu durumun farkında olunduğunu hissettirmiş olsalar da nihayetinde görsel olanın ötesine geçilememiş olması dilin kullanımına olan ihtiyacı daima akılda tutmaktadır.

Ahlak öğretiminde dili kullanmanın önemi büyükse de bu tek başına yeterli görülmemelidir. Zira dil nihayetinde bir araçtır ve ancak bilgi ve erdem sahibi olmak dili kullanmanın önemini anlamlı hale getirebilir. Erdem sahibi insanların dili kullanma becerileri onları aynı zamanda güçlü bir retoriğe sahip kılar, güçlü bir hitabet ile dilin etkinliğini artırarak ahlak öğretimine katkı sunar. Ahlak öğretiminde bir öneri olarak Antik Yunan'dan (Aristoteles, 2014) Hint edebiyatına (Beydaba, 2022), Dede Korkut'tan (Ergun, 2018) Endülüs şairlerine, Arap şiirinden İslam düşünürlerine (Ebî Şeybe, 2016) birçok farklı kültür ve medeniyette karşılık bulmuş olan âdâp kitapları ile karşılaşmaktayız. Her kültür kendine özgü efsane, mitoloji, hikâye, şiir ve masallarıyla temelde ilk olarak yeni nesle ahlaki birtakım erdemleri kazandırma kaygısını taşımıştır. Bu eserlere bakıldığında ortak özelliklerinin hepsinde bir hikâye içerisinde gerçekleşen eylem ve diyaloglarla, Nasıl davranmayalım? sorularının cevapları verilmektedir. Her hikâye belli birtakım erdemlere odaklanarak kullanılan dilin de etkinliği ile ahlakı yaparak yaşayarak öğretmenin bir yolunu tutmuştur. Aksi taktirde ahlak öğretimi birtakım teorik bilgilerin ezberletilmesi ya da okutulması olarak görülmemektedir. Muhtemeldir ki atasözü ve deyimler de aynı motivasyonla toplumlarda otomatik olarak oluşan, ahlaksal pratiklerin söze dökülmüş halleridir. Atasözleri aynı toplumda yaşayan bireylerin hangi temel değerlere hangi yollardan ulaşmaları gerektiğini onlara kısa yoldan öğreten dilsel şablonlardır. Bu da atasözü ve deyimlerin aynı şekilde ahlak öğretiminde dilin kullanımına verdiği öneme işaret etmektedir. Son olarak ahlak öğretimi dilin kullanımıyla etkin ve kalıcı bir eyleme dönüşebilir.

Sonuç

Dil insanı tüm diğer canlılardan ayıran en güçlü yanıdır. Dilin kullanma biçimimiz çevremiz ile kurulan ilişkilerin şeklini belirler ve çevremizle kontrolü sağlamamıza yardım eder. Dilin

kullanımı eğitim öğretim faaliyetlerinin de en etkin aracı olduğuna göre ahlak öğretiminde ve bireyler için ahlaki erdemlerin kazanımında da dilin kullanımı yani sözün etkinliği göz ardı edilemez. Ahlak öğretiminde sözlü iletişimin tercihi erdemlerin kazanılmasında ve kalıcı olmasında etkin bir rol oynar. Ahlak öğretimi birçok fonksiyonu ve eklentisiyle birlikte büyük ölçüde dilsel bir etkinliktir. Dilin anlam yükleri ancak yüz yüze ve sözlü iletişimle açığa çıkabilir. İnsanlar yakın çevreleri ile konuşarak gündelik hayatlarını sürdürürlerken yakın çevrelerini aşıp, öğretmenleriyle, iş arkadaşlarıyla ya da iş ve eğitim amacıyla gittikleri yerlerdeki insanlarla konuştuklarında farklı türlerde dilsel dünyalarla karşılaşırlar. Her bir insan farklı bir ahlaki yapıyı temsil eder ve kurulan iletişim farklılıklar hakkında bir tür farkındalık oluşmasına neden olur. Farklılıklara gösterilen ilgi bireyin kendisini de tanımasına yardımcı olur. Böylece başkaları ile kurulan iletişim bireyin kendi ahlaki yapısını sorgulamasına ve bir tür otokontrol sisteminin gelişmesine yardım eder. Bu nedenle yüz yüze iletişim ve karşılıklı konuşmalarda dilin kullanımı ahlak öğretiminin yolunu açar. Okula yeni başlayan çocuklar daima öğretmenlerinin hareketlerini takip ederler ve ne söylediklerine dikkat kesilirler. Kendi sokağında, şehrinden ya da ülkesinden uzaklara giden insanlar öncelikle belli bir kaygı düzeyi ile etraflarına daha temkinli ve dikkatli yaklaşırlar bu da insanda öğrenmenin kapılarını daha fazla açar. Bundandır ki çok gezen çok okuyandan bilgili olarak tarif edilir. Ancak buradaki bilgi aslında görgü ve ahlak edinimi ile ilgilidir.

Kaynaklar

Aristoteles. (2014). *Nikomakhos'a etik* (S. Babür, Çev.). BilgeSu Yayıncılık.

Aydın, M. S. (1989). Ahlak. *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*. TDV Yayınları.

Beydaba. (2022). *Kelile ve Dimne*. İskele Yayıncılık.

Doğan, D. M. (1996). *Büyük Türkçe sözlük*. İz Yayıncılık.

Ergun, P. (2018). *Dede korkut hikayeleri*. Akçağ Yayınları.

Hobbes, T. *Leviathan* (S. Lim, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

İmam İbn Ebî Şeybe. (2016). *Kitâbü'l Edeb* (F. Akcaoğlu, Çev.). Bekâ Yayıncılık.

Montaigne, M. E. (2018). *Denemeler* (S. Eyüboğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ogden, C. K. ve Richards, I. A. (1972). *The meaning of meaning*. Kegan Paul.

Öner, N. (2013). *Dil üzerine*. Divan Kitap.

Reiss, K. (1983). *Texttyp und übersetzungsmethode. der operative text*. Julius Groos Verlag.

Rousseau, J. J. (2003). *Emile* (M. Baştürk ve Y. Kızılçim, Çev.). Babil Yayınları.

Rousseau, J. J. (2020). *Bilimler ve sanatlar üzerine söylev* (G. Tınmaz, Çev.). Kapra Yayıncılık.

Dilin Kökeni Bağlamında "Persian Lesson" Filminin Analizi

Arş. Gör. Mehmet İnce

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14712008

Özet

Bu araştırmada 2020 yılı Almanya-Rusya yapımı "Persian Lesson" adlı film, dillerin kökeni ve ortaya çıkışı açısından incelenmiştir. Film dilin yaratılışı ve iletişim aracı olarak dilin insan hayatındaki önemine dikkat çeken derin bir anlatı sunmaktadır. 1942 yılında Belçika'da, Yahudi bir genç olan Gilles'in, Nazi subayları tarafından Almanya'daki bir toplama kampına götürülmek üzere yakalanmasıyla başlayan bu hikâye hayatta kalmak için gerçek kimliğini gizlemesi gereken Gilles'in macerasını konu alır. Gilles, kendisini Yahudi olarak değil, İranlı olarak tanıtarak yaşamını sürdürmeyi başarır. Ancak, bu yalan, Gilles'in yaşamı ve ölümü arasında ince bir çizgide kalmasına neden olur. Nazi subayı Koch savaş sonrasında İran'a gitme hayalleri kurmaktadır ve Gilles'in kendisine Farsça öğretmesi koşuluyla hayatını bağışlamaktadır. Gilles'in karşılaştığı en büyük zorluk Farsça bilmemesidir. Bu nedenle Koch'a öğretmek üzere tamamen yeni bir dil yaratmak zorunda kalır. Bu süreç dilin yapay olarak nasıl oluşturulabileceğine ve insan iletişiminin hangi temeller üzerine inşa edildiğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kamp içindeki diğer askerler Gilles'in yalanını açığa çıkarmak için yoğun çaba sarf ederken Gilles, uydurduğu bir kelimeyi bile unutursa bunun bedelini hayatıyla ödeyebileceğinin farkındadır. Bu araştırma nitel doküman analizi kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırma "Persian Lesson" filmi bağlamında dillerin ortaya çıkış perspektifiyle incelenmiştir. Bu analiz yöntemi, dilin insan yaşamındaki rolünü ve dilsel yapıların nasıl oluşturulduğunu anlamak için kullanışlı bir çerçeve sunmaktadır. Nitel araştırmalarda veri toplama araçları arasında gözlem, mülakat, dokümanlar ve görsel-işitsel materyaller bulunmaktadır. Bu araştırmanın verileri "Persian Lesson" filminden elde edilerek analiz edilmiştir. Analiz sürecinde dil gelişimine ilişkin temalar ve kategoriler belirlenerek yorumlanmıştır. Bu temalar arasında dil yaratımı, dilin öğrenilmesi, dilin kimlik üzerindeki etkisi ve dilin sosyal dinamikler üzerindeki rolü yer almaktadır. Elde edilen bulgular, dilin yapay bir şekilde nasıl oluşturulabileceği ve iletişimdeki kritik rolü üzerine önemli bilgiler sunmaktadır. Filmde, Gilles'in dili yaratma süreci, dilin karmaşıklığı ve insanların dili kullanma biçimleri üzerinde düşünmeye sevk eder. Gilles'in geliştirdiği dil yalnızca hayatta kalma aracı olarak değil aynı zamanda insan ilişkilerini şekillendiren ve kimliği koruyan bir araç olarak da işlev görmektedir. Analiz edilen bu veriler alan yazın ile ilişkilendirilerek tartışılmış ve dilin kökeni, sosyal işlevleri ve eğitimdeki rolü hakkında öneriler sunulmuştur. Araştırmanın sonuçları, dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda sosyal bir yapı taşı olduğunu göstermektedir. Dilin insanlar arasındaki ilişkilerde nasıl önemli bir rol oynadığını ve dil öğreniminin toplumsal etkilerini incelemek dil eğitimine yönelik yeni stratejilerin geliştirilmesine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, dillerin öğrenilmesi ve öğretilmesi sürecinde daha kapsayıcı ve yaratıcı yaklaşımların benimsenmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Persian Lesson, dil ve iletişim, dil ve konuşma, dilin kökeni, doküman incelemesi.

Analysis of the Film "Persian Lesson" in the Context of the Origin of Language

RA. Mehmet İnce
Bolu Abant İzzet Baysal University, Bolu, Turkey

Abstract

This study examines the 2020 German-Russian film *"Persian Lesson"* from the perspective of the origin and emergence of languages. The film offers a profound narrative that highlights the creation of language and its significance as a means of communication in human life. The story begins in Belgium in 1942, where Gilles, a young Jewish man, is captured by Nazi soldiers to be taken to a concentration camp in Germany. In order to survive, Gilles must conceal his true identity. He introduces himself not as a Jew but as an Iranian, managing to stay alive. However, this lie puts him on a thin line between life and death. A Nazi officer, Koch, dreams of traveling to Iran after the war and spares Gilles's life on the condition that he teaches him Persian. The biggest challenge Gilles faces is his lack of knowledge of Persian. Consequently, he is forced to invent an entirely new language to teach Koch. This process serves as a significant example of how language can be artificially constructed and how human communication is built on specific foundations. While other soldiers in the camp try to uncover Gilles's lie, he knows that even forgetting a single word he has fabricated could cost him his life. This research was conducted using a qualitative document analysis. The film *"Persian Lesson"* is analyzed from the perspective of the emergence of languages. This method provides a useful framework for understanding the role of language in human life and how linguistic structures are formed. Data collection tools in qualitative research include observation, interviews, documents, and audiovisual materials. The data for this study was obtained from the film *"Persian Lesson"* and analyzed. During the analysis process, themes and categories related to language development were identified and interpreted. These themes include language creation, language learning, the impact of language on identity, and the role of language in social dynamics. The findings provide important insights into how language can be artificially constructed and its critical role in communication. Gilles's language creation process in the film prompts reflection on the complexity of language and how people use it. The language developed by Gilles functions not only as a tool for survival but also as a means of shaping human relationships and preserving identity. The analyzed data is discussed in relation to existing literature, offering suggestions regarding the origin of language, its social functions, and its role in education. The results of this study demonstrate that language is not merely a tool for communication but also a fundamental social building block. Examining the role of language in human interactions and the societal impact of language learning may contribute to the development of new strategies in language education. In this context, more inclusive and creative approaches are recommended for the process of learning and teaching languages.

Keywords: Persian Lesson, language and communication, language and speech, origin of language, document analysis.

Giriş

Dilin kökeni ve evrimi, insanlık tarihini anlamak için en temel ve aynı zamanda en zorlu sorulardan biridir. Dil, sadece düşüncelerimizi ve duygularımızı ifade etmemizi sağlayan bir araç değil, aynı zamanda insan topluluklarının kültürel yapısının, sosyal organizasyonunun ve bilişsel gelişiminin temelini oluşturan bir sistemdir. Bu karmaşık sistemin nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı, yüzyıllardır bilim insanlarının, filozofların ve dilbilimcilerin merakını cezbetmiştir. Dilin kökenine dair farklı disiplinlerden gelen birçok teori bulunmaktadır. Bu teoriler, dilin ortaya çıkışını biyolojik adaptasyonlarla, sosyal etkileşimlerle veya her ikisinin karmaşık bir etkileşimiyle açıklamaya çalışır. Ancak, dilin doğrudan fosil kayıtları olmadığı için, bu teorilerin çoğu dolaylı kanıtlara ve çıkarımlara dayanmaktadır. Bu kanıtlar, primatların iletişim sistemlerinin incelenmesinden, çocuklarda dil ediniminin gözlemlenmesine, beyin görüntüleme çalışmalarına ve dil ailelerinin tarihsel ve karşılaştırmalı analizlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Lieberman, 2016; Nisbett & Norenzayan, 2002; Ulbaek, 1998).

Biyolojik Perspektif: Biyolojik perspektif, dilin evrimini insan beyninin ve ses yolunun anatomik ve fizyolojik değişimleriyle ilişkilendirir. Bu görüşe göre, dilin ortaya çıkışı, insan soyunda genetik mutasyonlar ve doğal seçilim yoluyla gerçekleşmiştir.

Ses Yolu ve Beyin Yapısındaki Değişimler: İnsanların, diğer primatlara kıyasla daha alçak bir gırtlağa ve daha gelişmiş bir beyin korteksine sahip olması, karmaşık sesli iletişimi mümkün kılan önemli adaptasyonlar olarak görülmektedir (Lieberman, 1990). Özellikle Broca ve Wernicke bölgeleri gibi dil işlemeyle ilgili beyin bölgelerinin gelişimi, dilin evrimi için kritik öneme sahiptir.

Dil Geni Hipotezi: FOXP2 geni, dil ve konuşma yeteneğiyle ilişkilendirilen bir gen olarak öne çıkmıştır. Bu gendeki mutasyonların, dil bozukluklarına yol açtığı gözlemlenmiştir (Lai et al., 2001). Ancak, FOXP2'nin "dil geni" olarak adlandırılması yanıltıcı olabilir, çünkü dil gibi karmaşık bir yetenek tek bir gen tarafından kontrol edilmez. FOXP2, dilin gelişiminde rol oynayan birçok genden sadece biridir.

Jest ve Mimiklerin Rolü: Bazı araştırmacılar, dilin evriminde jest ve mimiklerin önemli bir rol oynadığını öne sürmektedir (Corballis, 2002). Bu görüşe göre, dil, öncelikle görsel bir iletişim sistemi olarak ortaya çıkmış ve daha sonra sesli iletişime evrilmiştir.

Sosyal Perspektif: Sosyal perspektif, dilin evrimini insan topluluklarının sosyal ve kültürel ihtiyaçlarıyla ilişkilendirir. Bu görüşe göre, dil, insanların birbirleriyle iş birliği yapma, bilgi paylaşma ve sosyal bağlar kurma ihtiyacını karşılamak için evrilmiştir.

Sosyal Etkileşim Hipotezi: Dilin, insanların sosyal etkileşimlerini kolaylaştırmak ve karmaşık sosyal ilişkileri yönetmek için evrildiği düşünülmektedir (Dunbar, 1996). Büyük gruplar halinde yaşayan insanlar, sosyal uyumu sağlamak ve bilgiyi etkili bir şekilde aktarmak için daha gelişmiş bir iletişim sistemine ihtiyaç duymuş olabilirler.

Kültürel Evrim Hipotezi: Dil, sadece biyolojik evrimin bir ürünü değil, aynı zamanda kültürel evrimin bir parçasıdır (Tomasello, 2008). Dil, nesilden nesile aktarılırken, öğrenme, taklit ve yenilik yoluyla sürekli olarak değişir ve gelişir. Dilin kültürel evrimi, dil çeşitliliğinin ve dil ailelerinin ortaya çıkışını açıklayabilir.

Ritüel ve Sembolizm: Bazı araştırmacılar, dilin kökenini ritüel ve sembolik davranışlarla ilişkilendirir (Deacon, 1997). Bu görüşe göre, dil, insanların ortak inançlar ve değerler etrafında birleşmelerini sağlayan ritüellerden evrilmiştir.

Dilin Evriminde Hatalar ve Kültürel Etkiler: Dilin evrimi, doğrusal ve kusursuz bir süreç olmamıştır. Erken dönemlerde, protodillerde kullanılan sinyallerin yanlış anlaşılması ve anlam kaymaları yaygındı. Bu hatalar, dilin gelişimini bir dereceye kadar sınırlandırmış olsa da, aynı zamanda dilin çeşitliliğine ve esnekliğine katkıda bulunmuştur (Nowak & Krakauer, 1999). Dilin evrimi, yalnızca genetik değişimlerle değil, aynı zamanda kültürel unsurların evrilmesiyle de ilerlemiştir. Dil öğrenme, taklit ve yenilik gibi kültürel süreçler, dilin karmaşıklaşmasına ve çeşitlenmesine yol açmıştır (Hauser et al., 2014).

Dilin kökeni ve evrimi, hala tam olarak anlaşılamamış karmaşık bir süreçtir. Biyolojik ve sosyal perspektifler, dilin evrimini farklı açılardan ele alır ve birbirini tamamlayıcı bilgiler sunar. Dilin ortaya çıkışı, muhtemelen genetik, nörolojik, sosyal ve kültürel faktörlerin karmaşık bir etkileşiminin sonucudur. Dilin evrimi, insanın bilişsel yeteneklerinin gelişiminde, kültürün oluşumunda ve toplumsal yaşamın organizasyonunda merkezi bir rol oynamıştır. Dilin kökenini ve evrimini daha iyi anlamak, insan doğasını ve insanlık tarihini anlamak için de büyük önem taşımaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel doküman analizi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel doküman analizi, belirli bir olguyu anlamak için yazılı, görsel veya işitsel materyallerin sistematik olarak incelenmesini ve yorumlanmasını içeren bir araştırma yöntemidir (Bowen, 2009; Creswell, 2014). Bu çalışmada, "Persian Lesson" filmi, dilin insan yaşamındaki rolünü ve dilsel yapıların nasıl oluşturulduğunu anlamak için bir veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Film, II. Dünya Savaşı sırasında bir Nazi kampında hayatta kalmak için kendisini Pers olarak tanıtan Gilles adlı bir Belçikalı Yahudi'nin hikayesini anlatır. Gilles, kamp komutanına Farsça öğretmek zorunda kalır ve hayatta kalmak için uydurduğu bir dille 2840 kamp mahkumunun adını ezberler. Bu durum, dil yaratımı, dil öğrenme, kimlik inşası ve dilin hayatta kalma mücadelesindeki rolü gibi temaları ele almak için bir içerik sunmaktadır.

Verilerin Toplanması

Nitel araştırmalarda veri toplama araçları arasında gözlem, mülakat, dokümanlar ve görsel-işitsel materyaller bulunmaktadır. Bu araştırmanın verileri, "Persian Lesson" filminin tekrar tekrar izlenmesi yoluyla toplanmıştır. Filmdeki karakterlerin davranışları, kullandıkları dil ve

iletişim biçimleri dikkatlice gözlemlenmiştir. Ayrıca, filmin konusu ve tarihsel bağlamı hakkında bilgi edinmek için akademik kaynaklar ve film eleştirileri incelenmiştir.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi sürecinde, filmdeki dil gelişimine ilişkin temalar belirlenerek yorumlanmıştır. Araştırma kapsamında temalarının belirlenmesi için film üç defa dikkatlice izlenerek notlar alınmıştır. Alınan notlardan hareketle temalar oluşturulmuştur. Oluşturulan temalar analiz edilerek yorumlanmıştır.

Bulgular

"Persian Lesson" filmi, dilin insan deneyimindeki karmaşık ve çok yönlü rolünü anlamak için bir perspektif sunmaktadır. Gilles'in uydurduğu dil, başlangıçta hayatta kalmak için bir araç olsa da zamanla kendi başına bir anlam ve değer kazanır. Film, dilin yalnızca iletişim için değil, aynı zamanda kimlik inşası, sosyal etkileşim, kültürel yaratıcılık, hayatta kalma mücadelesi ve kültürel belleğin aktarımı için de önemli bir araç olduğunu gösteren çeşitli temaları ele almaktadır:

Dilin Yapay Olarak Oluşturulabilmesi ve İletişimdeki Kritik Rolü: Gilles'in hayali Farsça kelimeler yaratma süreci, dilin karmaşıklığı ve insanların dili nasıl kullandıkları üzerine düşünmeye sevk eder. Gilles'ın geliştirdiği dil yalnızca hayatta kalma aracı olarak değil aynı zamanda insan ilişkilerini şekillendiren ve kimliği koruyan bir araç olarak da işlev görmektedir. Bu durum, dilin insan zihninin yaratıcılığını ve esnekliğini yansıttığını gösterir.

Dilin Kimlik İnşasındaki Rolü: Gilles, hayali Farsça kelimeler aracılığıyla yeni bir kimlik inşa eder. Bu süreçte, dil sadece iletişim aracı olmaktan çıkarak, bireyin kendini tanımlama ve başkalarına sunma biçimine dönüşür. Gilles'ın uydurduğu dil, onun hayatta kalma stratejisi olmasının yanı sıra, yeni bir kimliğe bürünmesinin ve gerçek kimliğini gizlemesinin de aracıdır. Dil, bu bağlamda, bireyin varoluşunu tanımlayan ve koruyan bir kalkan görevi görmektedir.

Dilin Güç ve Hayatta Kalma Aracı Olarak Kullanımı: Film, dilin hayatta kalma mücadelesinde güçlü bir araç olabileceğini göstermektedir. Gilles, Farsça bilmediği halde uydurduğu bir dili kullanarak kimliğini gizler ve ölümden kurtulur. Bu durum, dilin bireysel varoluş mücadelesinde ne denli önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Dil, bu bağlamda, bireyin hayatta kalmasını sağlayan bir silah haline gelir.

Dilin Öğrenme Sürecinin İnsanları Birbirine Yaklaştırabilme Potansiyeli: Koch, Gilles'ten Farsça öğrenmeyi takıntı haline getirir. Bu öğrenme süreci, iki düşman arasında beklenmedik bir bağın kurulmasına yol açar. Dil, başlangıçta aralarındaki güç dengesizliğini yansıtan bir araç olsa da zamanla iletişim ve anlayış köprüsü kurma potansiyeli taşıdığını gösterir. Dil öğrenme süreci, bireyler arasında empati ve ortak bir payda yaratma potansiyeline sahiptir.

Dilin Unutulmaya Karşı Direnişin Bir Sembolü Olarak Kullanımı: Gilles, uydurduğu Farsça kelimeleri toplama kampında öldürülen kişilerin isimlerinden türetir. Bu durum, dilin sadece

hayatta kalma aracı değil aynı zamanda unutulmaya karşı direnişin bir sembolü olarak kullanılabileceğini göstermektedir. Gilles, uydurduğu dil sayesinde, Nazi rejiminin yok etmeye çalıştığı insanların anısını yaşatır ve onlara bir ses verir. Dil, bu bağlamda, kolektif hafızayı canlı tutan ve tarihsel travmalarla başa çıkmaya yardımcı olan bir araç haline gelir.

Dilin Kültürel Belleğin Taşıyıcısı Olması: Filmde dil, kültürel belleğin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Gilles uydurduğu Farsça kelimelerle kendi hikayesini ve tanık olduğu acıları gelecek nesillere aktarma potansiyeline sahiptir. Bu durum, dilin sadece bireysel kimlik inşasında değil aynı zamanda kolektif hafızanın korunmasında da etkili olduğunu göstermektedir. Dil, bu bağlamda, geçmişin izlerini taşıyan ve gelecek nesillere aktaran bir araç haline gelir.

"Persian Lesson" filmi, dilin çok boyutlu yapısını ve insan hayatındaki önemini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Film, dilin güç, kimlik, iletişim, bellek, hayatta kalma ve direniş gibi kavramlarla olan karmaşık ilişkisini derinlemesine ele alarak izleyiciye dilin kökeni ve işlevi üzerine düşünme fırsatı sunmaktadır. Bu çalışma, dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda insan deneyimini şekillendiren, anlamlandıran ve gelecek nesillere aktaran temel bir unsur olduğunu göstermektedir.

Tartışma ve Sonuç

"Persian Lesson" filmi üzerinden elde edilen bulgular, dilin kökeni ve evrimiyle ilgili literatürdeki çeşitli teoriler ve tartışmalarla ilişkilendirilebilir. Film, özellikle dilin sosyal etkileşim hipotezini (Dunbar, 1996) ve kültürel evrim hipotezini (Tomasello, 2008) destekleyen güçlü kanıtlar sunmaktadır. Gilles'in uydurduğu dilin, başlangıçta hayatta kalma ihtiyacından doğmasına rağmen, zamanla kamptaki sosyal ilişkileri şekillendirmesi ve hatta bir tür kültürel kimlik oluşturması, dilin sosyal ve kültürel bir yapı olarak evrimleştiğini göstermektedir.

Ayrıca, filmin dilin kimlik inşasındaki rolünü vurgulaması, dil ve kimlik arasındaki ilişkiyi ele alan çalışmalarla paralellik göstermektedir (Joseph, 2004). Gilles'in hayali Farsça kimliği, dilin bireyin kendini tanımlama ve topluma sunma biçimini nasıl etkileyebileceğinin çarpıcı bir örneğidir. Benzer şekilde, filmin dilin güç ve hayatta kalma aracı olarak kullanımını göstermesi, dilin sosyal hiyerarşiler ve baskı mekanizmalarında nasıl kullanılabileceğine dair literatürle örtüşmektedir (Bourdieu, 1991).

Filmde dilin unutulmaya karşı direnişin bir sembolü olarak kullanımı, dil ve bellek arasındaki ilişkiyi inceleyen çalışmalarla da bağlantılıdır (Hirst & Manier, 2008). Gilles'in uydurduğu dil aracılığıyla kurbanların isimlerini yaşatması, dilin kolektif hafızayı koruma ve aktarma gücünü göstermektedir. Bu durum, dilin sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal düzeyde de kimlik ve aidiyet duygusu oluşturmada önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

Sonuç olarak, "Persian Lesson" filmi, dilin kökeni ve evrimiyle ilgili temel sorulara ışık tutan zengin ve düşündürücü bir yapıttır. Film, dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kimlik inşası, sosyal etkileşim, güç dinamikleri, kültürel bellek ve hayatta kalma mücadelesinde önemli bir rol oynayan çok boyutlu bir olgu olduğunu göstermektedir.

Öneriler

Bu çalışmanın bulguları, dilin kökeni ve evrimiyle ilgili gelecekteki araştırmalar için çeşitli öneriler sunmaktadır:

Dilin evrimi, sadece biyolojik ve bilişsel faktörlerle değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bağlamla da yakından ilişkilidir. Gelecekteki çalışmalar, dilin farklı toplumsal ve kültürel ortamlarda nasıl evrimleştiğini ve bu ortamların dilin yapısını ve işlevini nasıl etkilediğini araştırabilir.

Dil ve kimlik arasındaki karmaşık ilişki, daha fazla araştırmayı hak eden bir alandır. Gelecekteki çalışmalar, dilin bireysel ve kolektif kimliklerin inşasında, korunmasında ve dönüşümünde nasıl rol oynadığını inceleyebilir.

Dil, güç ilişkilerini yansıtan ve yeniden üreten bir araç olarak kullanılabilir. Gelecekteki çalışmalar, dilin farklı güç yapıları içinde nasıl kullanıldığını ve dilin eşitsizlik ve ayrımcılığı nasıl destekleyebileceğini veya mücadele edebileceğini araştırabilir.

Dil, kolektif hafızayı koruma ve aktarmada önemli bir rol oynar. Gelecekteki çalışmalar, dilin tarihsel travmaların üstesinden gelmede, kültürel mirasın korunmasında ve toplumsal kimliğin güçlendirilmesinde nasıl kullanılabileceğini inceleyebilir.

Kaynakça

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27-40.

Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Harvard University Press.

Corballis, M. C. (2002). *From hand to mouth: The origins of language*. Princeton University Press.

Deacon, T. W. (1997). *The symbolic species: The co-evolution of language and the brain*. W. W. Norton & Company.

Dor, D. (2017). *The instruction of imagination: Language as a technology of mind*. Oxford University Press.

Dunbar, R. I. M. (1996). *Grooming, gossip, and the evolution of language*. Harvard University Press.

Hauser, M. D., Chomsky, N., & Fitch, W. T. (2014). The faculty of language: What is it, who has it, and how did it evolve? *Science, 344*(6186), 12699-12704. Hirst, W., & Manier, D. (2008). Towards a psychology of collective memory. *Memory, 16*(3), 183-200.

Joseph, J. E. (2004). *Language and identity: National, ethnic, religious*. Palgrave Macmillan.

Lai, C. S., Fisher, S. E., Hurst, J. A., Vargha-Khadem, F., & Monaco, A. P. (2001). A forkhead-domain gene is mutated in a severe speech and language disorder. *Nature, 413*(6855), 519-523.

Lieberman, P. (1990). *The biology and evolution of language*. Harvard University Press. Nowak, M. A., & Krakauer, D. C. (1999). The evolution of language. *Proceedings of the National Academy of Sciences, 96*(14), 8028-8033.

Nisbett, R. E., & Norenzayan, A. (2002). Culture and cognition. *Current Directions in Psychological Science, 11*(4), 132-135. https://doi.org/10.1111/1467-8721.00188 Perelman, V. (Yönetmen). (2020). *Persian Lesson* [Film]. Hype Film.

Tomasello, M. (2008). *Origins of human communication*. MIT Press.

Ulbaek, I. (1998). The origin of language and cognition. In J. R. Hurford, M. Studdert-Kennedy, & C. Knight (Eds.), *Approaches to the evolution of language: Social and cognitive bases* (pp. 30-43). Cambridge University Press.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Sarf Terimleri Üzerine Bir İnceleme

Dr. İrfan Köse

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14712034

Özet

Bu çalışma, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in *Deḳâiḳu't-taṣrîf* isimli eserinde yer verdiği, Arap dilinin kelime yapısıyla ilgili terminolojisini konu edinmiştir. Müellif, sarfın birçok problemini kendisinden önceki dilcilerden farklı kavramlarla ifade etmiştir. Bunlardan bir kısmı sonraki dönemlerde dilciler arasında genel kabul görmüş ve bir sarf terimi olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Bazıları ise sadece müellif tarafından kullanılan bir ıstılah olarak kalmıştır. Onun eserindeki üslubu ve isimlendirme biçimine bakıldığında bu terimlerin herkes tarafından bilindiği ve en azından kendi dönemindeki dilciler tarafından kullanıldığı izlenimi vermektedir. Ancak bu kanaati destekleyecek bir veri yoktur. Bununla birlikte müellifin günümüzde kullanılan bazı morfoloji terimlerinin oluşma sürecine önemli katkı sağladığını söylemek mümkündür. Bu çalışmanın müellif ve eserinin literatürdeki hak ettiği yeri almasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Belagatı, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, Deḳâiḳu't-taṣrîf, Sarf, Terim.

An Examination on Abū al-Qāsim al-Mu'addib's Sarf (Morphology) Terms

Abstract

This study is about the terminology of Abū al-Qāsim al-Muʿaddib's Daḳāʾiḳ al-taṣrīf on the word structure of the Arabic language. He expressed many of the problems of the science of sarf (morphology) with different terminology than the linguists before him. Some of them were generally accepted among linguists in later periods and were used as terms of sarf. Some of them remained only as a special usage for the author. When we look at his style and naming style in his work, it is understood that these terms were known by everyone or at least used by the linguists of his period. However, there is no explicit data to support this claim. However, it is possible to say that he contributed to the formation of some morphological terms used today. It is hoped that this article will contribute to the author and his work taking its rightful place in the literature.

Keyword: Arabic Language and Rhetoric, Abū al-Qāsim al-Muaddib, Daḳāiḳ al-taṣrīf, Sarf, Term.

Giriş

Bir bildirişim aracı olan dilin kişisel, kişisel-kamusal ve mesleki dil olmak üzere üç iletişim alanından söz edilir. Kişisel alan bir dili konuşan kimselerin bildirişim anında içinde bulunduğu alandır. Bu alanın dilsel malzemesini ilgili dilin söz varlığı ile kalıp ifadeleri, deyimleri ve atasözleri gibi ögeler oluşturur. Kişisel-kamusal alan ise kişisel dil ile mesleki dilin kesişim alanıdır.[1] Burada sağlıklı bildirişim için dilin temel söz varlığı ile mesleki dilin birlikte kullanılmasına ihtiyaç duyulur. Örneğin, "المصدر السماعي/semâî masdar" Arap dilinin morfolojik yapısına ilişkin bir terimdir. Ancak bildirişim sırasında dilin temel söz varlığı ile kullanılarak "تعلَّمت أوزان المصدر السماعي semâî masdar kalıpların öğrendim" denir. İletişim alanının üçüncüsü ise mesleki dil alanıdır. Bu alanın söz varlığı her mesleğin kendine has terminolojisidir.

Hamza Zülfikar, "Çeşitli bilim dallarının, sanat ve meslek kollarının özel kelimeleri" olarak tanımladığı terimlerin bir bilim dalına, sanat ve meslek koluna mensup bilim insanlarının aralarında anlaşmalarını kolaylaştıran sözler olduğunu ifade etmektedir.[2] Her terimin bilimsel kavramlardan bir tek karşılığı vardır. Bilimsel bir kavrama karşılık gelen birden çok terimin bulunması ya da bir terimin farklı bilim ve sanat dallarında kullanılması anlam kargaşasına yol açan olumsuz bir durumdur. Terimlerin sabit, sınırlı ve özel olan anlamları, kişiye göre değişmez ve yoruma açık değildir.

Terimler, bilim dilinin temelini oluşturan kavramlardır. Terimler sayesinde bir bilim dalının kuramsal altyapısının oluşturulması ve sistematik bütünlüğün sağlanması mümkün olur. Kavramların tanımlanma ölçütlerinde bilimsel çalışmaların anahtarı konumunda olan standartlaşmanın sağlanamaması, bir bilim dalı için önemli kusurlardan biri olan tutum farklılaşmasına neden olur. Genel dilde yer alan ve genellikle çok anlamlı olan bir kelime, yan anlamlarından sıyrılarak bilim dili olan özel dile aktarılarak terimleştirilir. Genel dildeki çok anlamlılık bir kelimenin terimleşme sürecinde birden çok tanımının oluşmasına sebep olabilir. Terim oluşturma bilinçli ve kontrollü bir dil faaliyetidir. Bu etkinlik, mevcut dilsel kaynakların kullanımı, dilsel malzemenin değişimi ya da yeni kaynak oluşturma yoluyla gerçekleştirilir.[3] Terimler insan zihninde ilgili bilim dalıyla ilgili çağrışım yapma özelliğine sahiptir. Terimini bundan yoksun olması düşünme ve bilim üretmeyi olumsuz etkiler.

Bilimsel paradigmanın yetersiz kaldığı durumlarda terim birliğinden söz etmek mümkün olmamaktadır. Paradigmanın kuvvetli olması ve kimi nazariyelerin güçlü bir şekilde yükselmesi durumunda ise terim birliğinin sağlanması daha olası hale gelmektedir. Birden fazla bilimsel teorinin ortaya çıktığı hallerde terim birliğinden bahsetmek neredeyse imkansızdır.[4] Her disiplinin oluşum sürecinde farklı teorilerin ortaya çıkması ve birçok terimin önerilmesi doğaldır. Ortaya çıkan yeni bilimsel problemler ve onlara ilişkin çözüm önerilerini betimleyecek yeni sözcüklere ihtiyaç duyulur. Bilimsel olguları tasvir eden

[1] Kemalettin Deniz - Nurullah Alkol, "Mesleki Dilin Söz Varlığı ve Terim", *Milli Eğitim* 45/210 (2016), 207.
[2] Hamza Zülfikar, *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları* (Ankara: Türk Dil Kurumu, 1991), 20.
[3] Burcu İlkay Karaman, "Terim Oluşturma Yöntemleri", *Belleten* 57/2 (2009), 46.
[4] Erdoğan Boz, "Terim Biliminin Sorunlarına Dair", *2017 Türk Dili Yılı Armağan Kitabı* (Ankara: Türk Dil Kurumu, 2018), 233.

sözcüklerin söz konusu disipline ait bir terim olabilmesi, o sözcüğün yetkinliğine ve ilgili alanda uzman bilim insanları arasında oluşacak konsensüse bağlıdır.

Her disiplin gibi Arapça da dilbilgisinin terimlerinin oluşmasında birtakım süreçlerden geçmiştir. Arapçanın gramer yapısının ele alındığı ve günümüze ulaşan ilk eser olan Sîbeveyhi'nin (ö. 180/796) *el-Kitâb*'ında geçen dilbilgisi terimleri esas alındığında Arapça gramer terminolojisinin teşekkül süreci uzun zamana yayılmıştır. Arapça dilbilgisinin terim probleminin tamamen çözüldüğü henüz söylenemez. Oluşum sürecinde dilbilimciler, dilsel problemleri karşılamak üzere birçok sözcük kullanmıştır. Erken dönemden itibaren dilciler arasında bu sözcüklerin bir kısmının kullanımı konusunda ortak anlayış oluşmuş ve daha sonra bunlar dilbilgisi terimi olarak kabul görmüştür. Ancak bazı dil olgularını anlatacak terimlerin olgunluğa ermesi uzun zaman almıştır. Hatta bir kısmında da hala uzlaşı sağlanamamıştır. Arapçanın kelime yapısı ve söz dizimine ait özelliklerinin büyük ölçüde ortaya çıkarıldığı bir dönemde yaşayan Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, kendi öncülleri gibi söz varlığı ve gramer terimleri üzerine çalışmalar yapan bir dilcidir. Müellifi diğer dilcilerden ayıran özelliği onun, *Deḳâiḳu't-taṣrîf* dalı eserinde Arapçanın morfolojik yapısıyla ilgili yeni bir tasnif modeli denemesi ve daha önce kullanılmamış birçok terim önermesidir. Onun eserinde kullandığı, kendine özgü dilsel ifadelerden büyük çoğunluğu ne kendisinden önce ne de sonra başkaları tarafından kullanılmıştır. Ancak ilk defa onun eserinde rastlanan bazı tasnif ve ıstılahların sonraki dönemlerde yazılan eserlerde yer alığı ve terimleştiği görülmektedir.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, adı geçen eserinde başka yerlerde bulunmayan birçok dilbilgisi problemlerine yer vermesine ve bazı dilsel tasnifi ile özgün terminolojisine rağmen Arapça dilbilgisi çalışmalarında yeterli ilgiyi görememiştir. Bu ilgisizliğin sebebi muhtemelen, bilinen tek eseri olan *Deḳâiḳu't-taṣrîf*'in yakın zamana kadar arşivden çıkarılamamış olmasıdır. Bu çalışmada söz konusu kıymetli dilcinin ve eserinin tanıtımı ile Arap dilinin gramer yapısı konusunda önerdiği terimlerin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Bir disiplinin terminolojisinin ya da o disipline ait bir terimin ortaya çıkış ve gelişme serüveninin bilinmesi söz konusu olguların kronolojik olarak incelenmesiyle mümkündür. Kendisinden önceki yazılı ya da sözlü bir kaynağa dayanmayan ve kaleme alınma zamanı ile literatürdeki yerini alması arasında uzun zamansal boşlukların olduğu eserlerin ihtiva ettiği terimlerin tarihi gelişimini tespit etmek güçtür. *Deḳâiḳu't-taṣrîf* böyle bir eserdir. Müellif eserinde dil terimlerini, genel kabul görmüş ve hiçbir ihtilaf yokmuş izlenimi uyandıracak bir üslupta kullanmıştır. Halbuki kendisinden önceki dilcilerin eserlerinde bu ıstılahlara rastlanmamaktadır. İlk defa müellifin kullandığı bazı dilsel ifadeler ise kendisinden sonraki çağlarda yazılan eserlerde yer almış ve dilciler arasında terim olarak kabul görmüş durumdadır. Ancak söz konusu sözcüklerin bir dilbilgisi terimi olarak benimsenmesi ile müellifin eserinin yazım tarihi arasında uzun zamanın geçmesi, ilgili terimin ilk kaynağın tespitini zorlaştırmaktadır. Ancak en azından Arapça dilbilgisi terimlerinin hiç değilse birkaç tanesinin ilk defa Ebü'l-Kâsım el-Müeddib tarafından önerildiğini söylemek mümkündür. Arap dilinin terminolojisi üzerine yapılan çalışmaların hiçbirisinde müellife yer verilmemiştir. Bunun sebebi muhtemelen müellifin çağdaşı ve hemen sonraki dönemde yaşayan dilciler ismini zikretmeden ondan aktarımda bulunmuşlardır. Daha sonra ise eseri bir şekilde yayılma şansı bulamamış ve asırlarca gizli kalmıştır. Bu nedenle onun sonraki dilciler üzerindeki etkisini belirlemek için daha çok veriye ihtiyaç vardır.

1. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in İsimlerle İlgili Terimleri

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, günümüze ulaştığı bilinen tek eseri olan *Deḳâiḳu't-taṣrîf*'inde Arap dilinin kelime yapısına ilişkin birçok problemi işlemiştir. Onun eserine almadığı ve çözüm yolları önermediği neredeyse hiçbir sarf problemi yoktur. Eserin öne çıkan özelliklerinin başında müellifin kendine özgü tasnif metodu ve terminolojisi gelmektedir. Onun kullandığı ve kendisinden önceki dilciler tarafından sık kullanılmayan bazı terimler sonraki dönemlerde genel kabul görmüştür. Bir kısım ıstılahları ise kendisinden başka kullanan kimselerin varlığı bilinmemektedir.

1.1. الأسماء الموضوعة/el-Esmâü'l-Mevżûʿa

Basralı dilcilerin muʿrab dedikleri isimlere Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, mevzû demektedir. Ona göre mevzu isim, cümle içinde bulunduğu konuma göre son harfinin harekesi değişen muʿrab isim demektir. Müellif, muzâri kipinde و/vâv harfi düşen misâl fiillerin ism-i zaman, ism-i mekân ve mimli masdarının مَفْعِل/mefʿilün kalıbında geleceğini söyledikten sonra, ancak bir suyun ismi olan مَوْزَن/mevzin kelimesi gibi mevzu-muʿrab isimlerin ism-i zaman, ism-i mekân veya mimli masdar olmadığını, aksine bunların müstakil bir alem olduğunu dolayısıyla misâl fiillerle ilgili kuralın bu tür isimlerde geçerli olmadığını ifade etmektedir.[5] Müellifin mevzu isimden bahsettiği bazı yerlerde Kisâî'den (ö. 189/805) nakilde[6] bulunması bu terimin Kûfelilere ait olma ihtimalini akla getirse de ne Kisâî'nin ne de diğer Kûfeli dilcilerin böyle bir ıstılah kullandıklarını gösteren delil yoktur.

1.2. الاسم التام/el-İsmü't-Tâm

Arap dilinde özel isimlerin, biri başlama ve diğeri vakıf için olmak üzere en az iki harften oluştuğunu anlatan Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, iki harften müteşekkil isimleri nâkıs olarak isimlendirir. Onun terminolojisinde زيد/Zeyd ve عمر/Amr gibi üç harfli isimler tam isim olarak adlandırılır.[7] Çünkü bir kelimenin olmazsa olmazı başlama ve bitiş harfleri ile sesin akışını sağlayan ve kelimeyi dolgun hale getiren orta harfleridir. Üç harfli isimlerde bunların tamamı mevcut olduğu için tam isim payesini hak etmektedir. Üç harfli isimlere bu ifadeyi kullanan başka dilci yoktur.

1.3. الاسم النّاقص/el-İsmü'n-Naḳıṣ

Müellife göre يد/yed, أب/eb ve دم/dem gibi kullanılışı itibariyle iki harfli olanlar nâkıs isim adını alır. Çünkü bu isimler başlangıç harfi ile bitiş harfinin arasını dolduracak bir harften yoksundurlar.[8] Sîbeveyhi, bu tür isimleri ما يكون على حرفين "iki harfli isimler"[9] olarak ifade ederken diğer dilciler özel bir terim kullanmazlar.

---

[5] Ebü'l-Kāsım b. Muhammed b. Saîd Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, thk. Hâtim Sâlih Dâmin (Dımaşk: Dâru'l-Beşâir, 2004), 130.
[6] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 263.
[7] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 382.
[8] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 382.
[9] Ebû Bişr Amr b. Osmân Sîbeveyhi, *el-Kitâb*, thk. Abdüsselâm Muhammed Hârûn (Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 1988), 4/219.

1.4. الاسم الزّائد/el-İsmü'z-Zâid

Zâid isim tabiri, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in kendine has bir nitelendirmesidir. Ona göre سفرجل/Sefercel, جعفر/Cʿafet ve عقنقل/ʿAḳanḳal gibi harf sayısı üçten fazla olanlar zâid isim adını alır.[10] Bunlarda kelimenin ana gövdesini meydana getiren üç harfin dışında bir fazlalık oluşmuştur. Bu niteleme, isimleri harf sayısına göre ayırma geleneğinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca kelimelerin kök halinin üç harften az olamayacağı nazariyesi de etkili olmuştur.[11]

1.5. الاسم بنات الثّلاثة/el-İsmü Benâtü's- Selâse

Müellife göre بكر/Bekr, جمل/cemel ve عنب/ʿineb gibi kök hali üç harfli olup başka bir kelimeden türememiş isimler el-ismü benâtü's-selâse ismini alır.[12] Bunlar sülâsî mücerred isimlerdir.

1.6. الاسم بنات الأربعة/el-İsmü Benâtü'l-Erbeʿa

Dört harfli türememiş قمطر/ḳımaṭr سبطر/sibaṭr ve درفس/direfs gibi isimleri müellif, el-ismü benâtü'l-erbeʿa olarak isimlendirmektedir.[13] Müellife göre bu tür isimler rubâî mücerreddir.

1.7. الاسم بنات الخمسة/el-İsmü Benâtü'l-Ḫamse

Bu ifade, müellif tarafından beş harften oluşan mücerred isimler için kullanılmıştır. Ona göre سفرجل/sefercel, همرجل/hemercel ve حنزقر/ḥinzeḳr kelimelerinde sonradan eklenen harf yoktur. Bunlar humâsi mücerred isimlerdir.[14]

1.8. المصادر الّتي جُعِلت للصناعة/el-Maṣâdiru'l-letî Cuʿilet li'ṣ-Ṣınâʿa

Bir zanaat veya meslek grubunu belirten ve فعالة/fiʿâletün kalıbında gelen masdarlardır. Sîbeveyhi, bu gruba giren masdarlara özel bir terim kullanmamıştır. Müberred (ö. 286/900), "zanaat anlamı elde etmek için türetilen isimler bâbı" başlığında صناعة/ṣınâʿa kelimesini kullansa da o bununla, بزّاز/bezzâz ve عطّار/aṭṭâr gibi, yapısında mübalağa anlamı bulunan yapıları anlatmak istemiştir.[15] İbnü's-Serrâc (ö. 316/929) bu masdarları Bir şey yapmak için kullanılan kalıplar olarak nitelendirir.[16] Öyle anlaşılıyor ki فعالة/fiʿâletün kalıbını المصدر الصناعي/el-maṣdarü'ṣ-ṣınâʿi olarak niteleyen ilk dilci Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'dir. Sonraki dönemlerde bu terim dilciler arasında hem kabul görmüş hem de kapsamı genişlemiştir. Hem فعالة/fiʿâletün vezninde gelen ve genellikle bir meslek grubunu belirten masdarlar için hem de

[10] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 382.
[11] Beseme Rıza Muhammed Halâlime, *el-Muṣtalahü'ṣ-ṣarfî 'inde İbni'l-Müeddib dirâsetun fî Deḳâiḳi't-taṣrîf* (Ürdün: Mûte Üniversitesi, Külliyyetü'l-Âdâb Kısmı'l-Lugati'l-Arabiyye, Yüksek Lisans Tezi, 2001), 35.
[12] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 360.
[13] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 360.
[14] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 360.
[15] Ebü'l-Abbâs Muhammed b. Yezîd Müberred, *el-Muḳteḍab*, thk. Muhammed Abdülhâlik Uzayme (Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1969), 3/161.
[16] Ebû Bekr Muhammed b. es-Serî b. Sehl İbnü's-Serrâc, *el-Uṣûl fi'n-naḥv*, thk. Abdülhüseyin el-Fetlî (Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 1996), 2/26, 3/91.

إنسانيّة/insâniyyetün ve حرّيّة/ḥürriyyetün gibi sonunda şeddeli يّ/ye ve müennes ة/te bulunan bütün masdarlar için المصدر الصناعي/el-maṣdarü'ṣ-ṣınâʿi denmiştir.[17]

1.9. مصادر الياء والواو/Maṣâdiru'l-Yâi ve'l-Vâv

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, nâkıs fiillerin masdarlarına bu ismi vermektedir. Ona göre شكوى/şekvâ, دعوى/dʿavâ ve رؤى/ru'yâ gibi sonu illet harfiyle biten masdarlar diğerlerinden ayrı bir terimle anlatılmaktadır.[18]Sîbeveyhi bu masdarları المصادر وفيه ألف التأنيث "kendisinde te'nis elifi bulunan masdarlar" olarak isimlendirir.[19] Müberred de من ذَوَات الْوَاو والياءِ اللَّتَيْنِ هما لامان "lâmel fiilinde vâv ve ye bulunan" ifadesini kullanmıştır.[20] Görüldüğü üzere ilk dönemde bu çeşit masdarları ayrı bir kategoride tasnif etme eğilimi vardır. Ancak isimlendirme konusunda söz birliğinin olduğunu söylemek mümkün değildir. Sonraki dil çalışmalarında sözü edilen masdarlar genellikle فعلى/fʿalâ kalıbında gelen masdarlar olarak anılmış ve masdar vezinleri içinde mütalaa edilmiştir.[21]

1.10. أخت المصدر/Uḫtü'l-Maṣdar

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, bu tabiri birden çok dilsel olgu için kullanmıştır. Sülâsî fiillerden فعلة/fiʿletün, mezîdlerden ise إكرامة/ikrâmetün örneğindeki gibi aslî masdarlarının sonuna ة/te getirilerek türetilen hey'e masdarlarını أخت المصدر "kardeş masdar" olarak nitelendirir.[22] Durum bildiren bu masdarları müellif aslî masdara nispetle kardeş olarak ifade etmiştir. Müellif aslî masdarla olan bağını dikkate alarak مَفعل/mefʿalün ve مُفعل/müfʿulün kipinde gelen mimli masdarlara da أخت المصدر "kardeş masdar" demektedir.[23] Sîbeveyhi, hey'e masdarlarını ما تجيء فيه الفعلة "fiʿletün kalıbında gelenler" tabiriyle anlatmış ve bununla eylemin yapılma biçimini kastettiğini söylemiştir.[24] Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, hey'e masdarlarına ayrıca المصدر الّذي خِلْقَته الكسر "yapısı gereği kerse harekeli olması gereken masdar" da demektedir.

1.11. المرّة الواحدة/el-Merretü'l-Vâḥide

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, sülâsî fiillerden فَعلة/faʿaletün, mezidlerden ise aslî masdarının sonuna ة/te getirilerek türetilen merre masdarlarını المرّة الواحدة/el-merretü'l-vâḥidetü olarak isimlendirmiştir.[25] Müellif merre masdarlarını المصدر الّذي تَلْزَمُه الكسرة "zorunlu olarak kesre harekeli olan masdar" şeklinde de ifade eder.

---

[17] Necmü'l-eimme Radıyyüddîn Muhammed el-Esterâbâdî, *Şerḥu'ş-Şâfiye*, thk. Muhammed Nûr el-Hasan vd. (Beyrut: Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, 1982), 1/294; Ahmed b. Muhammed b. Ahmed el-Hamlâvî, *Şeẕe'l-ʿarf fî fenni's ṣarf*, thk. Nasrullah Abdurrahmân Nasrullah (Mektebetü'r-Rüşd er-Reyyâż, ts.), 61.

[18] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 294.

[19] Sîbeveyhi, *el-Kitâb*, 4/40.

[20] Müberred, *el-Muḳteḍab*, 1/170.

[21] Ebü'l-Kâsım Alî b. Ca'fer es-Sıkıllî İbnü'l-Kattâ', *Ebniyetü'l-esmâʾ ve'l-efʿâl ve'l-meṣâdir*, thk. Ahmed Muhammed Abdüddâim (Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısrıyye, 1999), 372.

[22] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 61.

[23] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 159.

[24] Sîbeveyhi, *el-Kitâb*, 4/44.

[25] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 61.

1.12. İsimlerle İlgili Diğer Terimleri

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in İsimlere Ait Bazı Terimleri			
	Terim	Anlamı	Diğer Dilcilerde Karşılığı
1	الإسم المعروف/el-İsmü'l-mʿarûf	Marife isim	Marife isim
2	الإسم المَنكور/el-İsmü'l-menkûr	Nekre isim	Nekre isim
3	المصدر الذي تلزمه الكسر/el-Maṣâdiru'l-leẕî telzemühü'l-kesr	Hey'e masdarı	Hey'e masdarı
4	المصدر الذي خلقته الكسر/Maṣâdiru'l-leẕî ḫılḳtühü'l-kesr	Hey'e masdarı	Hey'e masdarı
5	الأفعال المنشعبة/el-Efʿâlü'l-münşaʿibe	Sülâsî mezîd masdarları	Yok
6	الفعل المقيم/el-Fʿalü'l-muḳîm	İsm-i mef'ûl	İsmi mef'ûl
7	الفعل المطلق/el-Fʿalü'l-muṭlaḳ	İsm-i tafdîl	İsmi tafdîl
8	الفعل الزائد/el-Fʿalü'z-zâid	İsm-i tafdîl	İsmi tafdîl
9	التكثير/et-Tekṯîr	Mübâlağa kalıbı	Mübâlağa kalıbı
10	المبالغة/el-Mübâlaġa	Mübâlağa kalıbı	Mübâlağa kalıbı
11	ثنائي مخالف الحرفين/Ṯünâî muḫâlifü'l-ḥurûf	Harfleri farklı ikili isim	Yok
12	ثنائي مشتبه الحرفين/Ṯünâî müştebihü'l-ḥarfeyn	Harfleri aynı ikili isim	Yok

2. Fiillerle İlgili Terimleri

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in, en dikkati çeken yönü, fiillerle ilgili tasnif ve isimlendirmesidir. Onun fiillere özel ilgi duyduğu görülmektedir.

2.1. الصحيح الثلاثي السالم الظاهر/eṣ-Ṣaḥîḥ eṯ-Ṯülâṯî es-Sâlim eẓ-Ẓâhir

Müellif bu isimlendirmeyi, kök halinde illet harfi bulunmayan sülâsî mücerred fiiller için yapmıştır. Bu tanıma göre hayvanı kesmek ve yaralamak anlamına gelen عَقَرَ gibi fiillerde illet

harfi bulunmadığı ve idğam, hazif ve kalb gibi harflerinin tamamının açıktan görünür olmasını engelleyen bir durum olmadığı için silâsî sahih sâlim zâhir ismini almıştır.[26]

2.2. الصحيح الثلاثي المفكوك/eṣ-Ṣaḥîḥ eṯ-Ṯülâṯî el-Mefkûk

Üç harfli sahih bir fiilin kök halinde aynı türden iki harf bulunur ve bunların arasına başka bir harf gelirse bu tür fiiller, sülâsî sahîh mefkûk adını alır. Endişelenmek anlamına gelen قَلِقَ gibi fiiller bu gruba girmektedir.[27]

2.3. الصحيح الثلاثي المضاعف/eṣ-Ṣaḥîḥ eṯ-Ṯülâṯî el-Mużâʿaf

Müellif, kök halinde aynı türden iki harf bulunan sülâsî mücerred fiillere sülâsî sahih muzâaf demektedir. Yırtmak, yarmak gibi anlamlara sahip olan عَقَّ gibi fiiller bu gruba girer.[28]

2.4. الصحيح الرباعي مختلف الحروف/eṣ-Ṣaḥîḥ er-Rubâʿî Muḫtelifü'l-Ḥurûf

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, harflerinin tamamı birbirinden farklı olan rubâî mücerred fiillere rubâî sahîh muhtelifü'l-hurûf adını vermiştir. Yuvarlamak anlamındaki دَحْرَجَ ve hedefe isabet ettirmek anlamına gelen قَرْطَسَ gibi fiiller bu grubu oluşturmaktadır.[29]

2.5. الصحيح الرباعي المولّد/eṣ-Ṣaḥîḥ er-Rubâʿî el-Müvelled

Kökü sülâsî olup üçüncü harfin tekrarıyla türetilen mezîd fiiller rubâînin rubâî sahih müvelled kısmını oluşturmuştur. رَهَشَ kökünden türeyen şerefli ve cömert olmak anlamındaki رَهْشَشَ fiili ile ضَرَبَ kökünden türeyen dövmek anlamındaki ضَرْبَبَ fiili bu türdendir.[30]

2.6. الصحيح الرباعي المضاعف/eṣ-Ṣaḥîḥ er-Rubâʿî el-Mużâʿaf

Müellifin tasnifine göre, قَعَّ ve صَلَّ gibi sülâsî müzâaf bir fiilin birinci harfinin tekrarlanarak ikinci harf ile üçüncü harf arasına getirilmesiyle türetilen قَعْقَعَ ve صَلْصَلَ gibi fiiller rubâî muzâaftır.[31]

2.7. الصحيح الرباعي المُحْدَث/eṣ-Ṣaḥîḥ er-Rubâʿî el-Muḥdeŝ

[26] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 155.
[27] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 155.
[28] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 155.
[29] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[30] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[31] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.

Sahîh sülâsî bir fiilden harf tekrarı olmadan türeyen fiiller sahih fiilin rubâî muhdes kısmını teşkil eder. Bu tanıma göre, حَسُنَ kök fiilinden türemiş olan أَحْسَنَ kipi rubâî muhdes bir fiildir.[32]

2.8. الصحيح الخماسي مختلف الحروف/eṣ-Ṣaḥîḥ el-Ḫumâsî Muḫtelifü'l-Ḥurûf

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, humâsî fiillerden, hızlı yürümek anlamını ifade eden اسْحَنْفَرَ gibi harflerinin tamamı birbirinden farklı olanlara humâsî muhtelifü'l-hurûf adını vermiştir. Müellife göre اسْحَنْفَرَ humâsî bir fiildir. Başındaki أ/hemze kelimenin kökünde yoktur. Çekimini sağlamak amacıyla sonradan eklenmiştir.[33]

2.9. الصحيح الخماسي المُدْغَم/ eṣ-Ṣaḥîḥ el-Ḫumâsî el-Müdġam

Yapısındaki harf tekrarı nedeniyle idğamlı olan humâsî fiiller bu gruba girmektedir. Müellife göre, düz durmak, uzamak ve doğrulmak anlamlarına sahip olan اسْبَكَرَّ fiili gibi olanlar sahîh fiilin humâsî müdğam kısmına girer.[34]

2.10. الصحيح الخماسي المبني من الثلاثي/eṣ-Ṣaḥîḥ el-Ḫumâsî el-Mebnî mine's-Sülâsî

Müellif bu ifadeyi, kökü sülâsî olup iki ek alarak türeyen beş harfli fiiller için kullanmıştır. الحَدَب sülâsî kökünden türeyen kamburlaşmak anlamındaki احْدَوْدَبَ fiili bu gruba örnektir. Müellife göre humâsî olan bu fiilin başındaki أ/hemze kelimenin köküne dahil değildir.[35]

2.11. الصحيح الخماسي المبني من الرباعي/eṣ-Ṣaḥîḥ el-Ḫumâsî el-Mebnî mine'r-Rubâî

Bu grubu rubâî mücerredden türeyen beş harfli fiiller oluşturmaktadır. Müellife göre, السَّبْحَل kökünden türeyen ve sübhânallah demek ya da yaşlanmak anlamlarında kullanılan سَبَحْلَلَ fiili rubâîden türetilmiş humâsî bir fiildir.[36]

2.12. المثال/el-Misâl

Misâl, kök hali و/vâv ya da ي/ye illet harfiyle başlayan fiilleri belirten bir sarf terimidir. Ebü'l-Kâsım el-Müeddib de bu ıstılahı aynı anlamda eserinde sık kullanmıştır.[37] Misâl terimine, dil çalışmalarının yapıldığı ilk üç asırda rastlanmamaktadır. O dönemlerde bu tür fiilleri anlatmak için genellikle و/vâv" veya "ي/ye ile başlayan fiiller, illet harfiyle başlayan fiiller gibi ifadeler kullanılmıştır.[38] Müellif misâl terimini yoğun olarak kullanan ilk dilciler arasında

[32] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[33] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[34] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[35] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[36] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 187.
[37] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 220.
[38] Müberred, *el-Muḳteḍab*, 1/226.

yer almaktadır. Bu kavramın gramer terimi olarak kullanımı 4./10. asırdan sonra yaygınlaşmış ve terimleşme sürecini başarıyla tamamlamıştır.

2.13. المنقوص/Menḳûṣ

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, dilciler arasında genel kabul görmüş olan ve kök halinin orta harfi illetli olan fiilleri belirten الأجوف/ecvef yerine, المنقوص/menkûs tabirini önemiştir. Müellif, orta harfi illetli olan bu fiillerin emir kipi ile mâzî ve muzâride cemi müennes gâibe kipinden itibaren illet harfinin düşmesini fiilin yapısına arız olan bir eksiklik olarak görmüştür. Bu nedenle ecvef fiillere eksik, az ve noksan gibi anlamlara gelen menkûs adını vermiştir.[39]

2.14. الأولاد الأربعة/el-Evlâdü'l-Erbaʿa

Kök halinin sonu illet harfiyle biten ve dilciler tarafından nâkıs terimiyle ifade edile fiillere Ebü'l-Kâsım el-Müeddib evlâdü'l-erbaʿa demektedir. İlk dönemlerde bu tür fiiller genellikle "sonu vâv veya ye ile biten fiiller" gibi kısmen uzun ifadelerle anlatılmıştır.[40] Lâme'l-fiili illetli olan fiillere "ذو الأربعة/dörtlü" denilmesi nâkıs adıyla anılmasından daha önceye tarihlenmektedir.[41] Müellif, bu fiillerin muzârî kiplerinde illet harfinin düşmeyerek dördüncü harf olarak yer alması ve yine birinci tekil şahıs kiplerinin dört harfli olması nedeniyle evlâdü'l-erbaʿa olarak isimlendirmiştir.[42] Müelliften sonra Cürcânî de son harfi illetli olan fiilleri "ذو الأربعة/dörtlü" tabiriyle zikretmiştir.[43]

2.15. اللفيف/ el-Lefîf

Lefîf, kök harflerinden iki tanesi illet harfi olan fiiller için kullanılan bir sarf terimidir. Dilcileri lefîfi harflerin bulunduğu konuma göre, mefrûk ve makrûn kısımlarına ayırır. Ancak bu fiillerin iki kısımda mütalaa edilmesi 5./11. yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmıştır.[44] Lefîf fiille ilgili tasnif ve isimlendirmenin dilciler arasında henüz kesin netleşmediği bir dönemde Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, sonraki çalışmalara rehberlik edebilecek bir çözüm önermiştir. O, lefîfi kendi içinde üçe ayırmış ve her birini ayrı isimlerle zikretmiştir. Buna göre müellif, ikinci ve üçüncü harfi illetli olanlara اللفيف/lefîf, ilk ve üçüncü harfi illetlilere الملتوي/mültevî ve bütün harfleri illet harfinden oluşan fiillere الموائي/müvâî adını vermiştir.[45]

2.16. المهموز/el-Mehmûz

[39] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 252.
[40] Sîbeveyhi, *el-Kitâb*, 4/46.
[41] Ebû Yûsuf Yaʿkûb b. İshâk İbnü's-Sikkît, *Iṣlâḥu'l-manṭıḳ*, thk. Muhammed Murʿib (Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2002), 137.
[42] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 282.
[43] Ebû Bekr Abdülkâhir b. Abdirrahmân el-Cürcânî, *el-Miftâḥ fi'ṣ-ṣarf*, thk. Alî Tevfîk el-Hamed (Beyrut: Müessesetu'r-Risâle, 1987), 42.
[44] Cürcânî, *el-Miftâḥ fi'ṣ-ṣarf*, 42.
[45] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 325.

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, kök harflerine göre fiilin taksiminde mehmûz fiili diğerlerinden ayrı değerlendirmiştir. Ona göre fiiller yapısını oluşturan harflerin özelliklerine göre dört kısma ayrılır. Bu kısımlardan biri olan mehmûz, kendi içinde üç kısma ayrılır. müellif ilk harfinde hemze bulunanları القطع/katʿ, orta harfi hemze olanları النبر/nebr ve son harfi hemze olanları المهموز/mehmûz olarak isimlendirmiştir.[46]

2.17. الماضي النّصّ/el-Mâżî en-Naṣṣ

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e göre nass, geçmiş zamanda olmuş bir eylemin Arapça dilbilgisi kurallarına göre geçmiş zaman kipi olarak kullanılan bir kalıpla karşılanması durumunu karşılayan bir fiil terimidir. ضَرَبَ الله مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا "*Allah başkasının malı olmuş bir köleyi misal verdi*"[47] ayetinde örnek verme işi olmuş bitmiş bir eylem olduğu ve geçmiş zaman kipiyle karşılandığı için ضَرَبَ kelimesi nass mâzi bir fiildir.[48]

2.18. الماضي الممثِّل/el-Mâżî el-Mümessil

Mümessil, gelecekte olacak olan bir eylemin morfolojik olarak geçmiş zamanı ifade eden bir kiple aktarılması durumunu anlatan bir fiil terimidir. وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ "*cehennem ehli, cennet ehline seslenir*"[49] ayetinde geçen نَادَى "seslendi" fiili mâzi mümessildir.[50] Çünkü, cehennem ehlinin cennet ehline seslenmesi kıyamet günü gerçekleşecek olmasına rağmen, geçmiş zaman kipi kullanılmıştır.

2.19. الماضي الرّاهن/el-Mâżî er-Râhin

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib, tüm zamanlarda geçerli olan, hükmünü hiçbir zaman yitirmeyen ve öznenin kendisinden yoksun olması düşünülemeyen bir işi ifade eden geçmiş zaman kipine mâzi râhin demektedir. Onun görüşüne göre bu tür fiiller ancak Allah için söz konusudur. Mâzi râhin fiil insan ya da başka canlılar için kullanılmaz. وَكَانَ الله عَلَىٰ كُلِّ شيء قَدِيراً "*Allah, her şeye hakkıyla gücü yetendir*"[51] ayetindeki كَانَ mâzi râhindir. Zira Allah'ın gücünün dışında olan hiçbir şey ve hiçbir zaman yoktur.[52]

2.20. الفعل المستأنف/el-Fiʿlü'l-Müste'nef

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in terminolojisinde bu tabir muzâri fiil anlamına gelmektedir. Müellif müste'nef kelimesini bu anlamda kullanan ilk dilcilerdendir. Halîl b. Ahmed'e (ö. 175/791) nispet edilen *Kitâbü'l-Cümel fi'n-naḥv*'de, gelecek zaman fiilleri المستقبل/müstaḳbel

[46] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 392.
[47] *Kur'an-ı Kerim Meâli*, çev. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011), en-Nahl 16/75.
[48] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 36.
[49] el-Ârâf 7/50.
[50] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 36.
[51] el-Ahzâb 33/20.
[52] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 37.

olarak adlandırılır.[53] Bu terimi kullanmayan Sîbeveyhi, المضارع/mużâri demeyi tercih etmiştir.[54] İbnü's-Serrâc, seleflerinden farklı olarak şimdiki zamanı الحاضر/el-ḥâżır, gelecek zamanı المستقبل/el-müstaḳbel, geniş zamanı ise المضارع/el-mużâri olarak adlandırmıştır.[55] Ebü'l-Kâsım el-Müeddib bu ıstılahı, özellikle ister sülâsî ister mezîd olsun yapısında aynı türden iki harf bulunan muzâri fiiller için kullanmıştır.[56]

2.21. الفعل الغابر/el-Fiʿlü'l-Ġâbir

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in muzâri fiil için kullandığı terimlerden biri de el-ġâbirdir. İlk defa Halîl b. Ahmed'de, rastlanan bu terime ondan sonra müellifin yaşadığı döneme kadar yapılan dil çalışmalarında rastlanmamaktadır. Öyle anlaşılıyor ki el-ġâbir terimi dilciler arasında 4./10. yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmıştır.

2.22. المضارع النّصّ/el-Mużâriʿu'n-Naṣṣ

Nass muzâri, Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'e göre gelecek zaman fiilinin bir türüdür. Onun terminolojisinde bu terim gelecek zamanda gerçekleşecek olan bir olayı anlatan ve yapı bakımından gelecek zaman için kullanılan fiil kipini ifade etmektedir. يضرب زيد غداً عمراً "Zeyd Amr'ı yarın dövecek" cümlesindeki يضرب "dövecek" kipi muzâri nass bir fiildir.[57]

2.23. المضارع الممثِّل/el-Mużâriʿu'l-Mümessil

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in tasnifine göre geçmiş zamanda olmuş bir eylemi anlatan muzâri kalıbındaki fiile muzâri mümessil denir. سرت أمس حتى أدخلها "oraya varıncaya kadar dün yürüdüm" cümlesinde geçen أدخل kipi muzârinin mümessil kısmından bir fiildir.[58]

2.24. Fiillerle İlgili Diğer Terimleri

Ebü'l-Kâsım el-Müeddib'in Fiillere Ait Bazı Terimleri			
	Terim	Anlamı	Diğer Dilcilerde Karşılığı

[53] Ebû Abdirrahmân el-Halîl b. Ahmed b. Amr b. Temîm el-Ferâhîdî Halîl b. Ahmed, *Kitâbü'l-Cümel fi'n-naḥv*, thk. Fahreddin Kabâve (Beyrut: Müessesetu'r-Risâle, 1985), 185.
[54] Sîbeveyhi, *el-Kitâb*, 1/164.
[55] İbnü's-Serrâc, *el-Uṣûl fi'n-naḥv*, 1/39.
[56] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 165.
[57] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 46.
[58] Ebü'l-Kāsım el-Müeddib, *Deḳâiḳu't-taṣrîf*, 46.

1	الأولاد الثلاثة/el-Evlâdü’s-Selâse	“خَافَ” Ecvef fiil	Ecvef fiil
2	البنات الثلاثة/el-Benâtü’l-Selâse	“خَافَ” Ecvef fiil	Ecvef fiil
3	ذوات الثلاثة/Ẕevâtü’s-Selâse	“خَافَ” Ecvef fiil	Ecvef fiil
4	البنات الأربعة/el-Benâtü’l-Erbaʿa	“دَرَى” Nâkıs fiil	Nâkıs fiil
5	ذوات الأربعة/Ẕevâtü’l-Erbaʿa	“دَرَى” Nâkıs fiil	Nâkıs fiil
6	الفعل المحض/el-Fiʿlü’l-Maḥż	Tam fiil	Yok
7			

Sonuç

Ebü’l-Kâsım el-Müeddib, 4./10. yüzyılda yaşamış önemli bir dilcidir. el-Müeddib nisbesi onun eğitimci yönüne işaret etmektedir. Bilinen tek eseri *Deḳâiḳu’t-taṣrîf*, Arap dilinin kelime yapısına ilişkin problemlerin tartışıldığı önemli bir sarf kitabıdır. Bu eser sarfın problemlerini, çözüm yollarını, dil metodolojisine dair müellifin görüşlerini ihtiva etmesi yönüyle bir ders kitabından daha fazlasıdır. Arap dilinin morfolojik yapısının kurucu metinleri arasında yer almayı hak etmektedir. Ancak literatürde henüz layık olduğu konuma ulaşamamıştır. Müellifin tasnif metodu ve terminolojisi, onu ve eserini diğer dil çalışmalarından ayıran önemli bir özelliktir. Yaşadığı döneme kadar oluşmuş ilmî mirastan önemli ölçüde yararlanan müellif. Sarfa ait birçok olguyu kendine özgü terimlerle ifade etmiştir. Müellifin kullandığı terimlerin bireysel bir tercih mi yoksa onun yaşadığı dönem ve coğrafyada bilinen ve diğer dilciler tarafından da kullanılan ıstılahlar mıdır? Bu sorunun cevabını verebilmek için daha fazla veriye ihtiyaç vardır.

Kaynakça

Kur’an-ı Kerim Meâli. çev. Halil Altuntaş - Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011.

Boz, Erdoğan. “Terim Biliminin Sorunlarına Dair”. *2017 Türk Dili Yılı Armağan Kitabı*. 230-237. Ankara: Türk Dil Kurumu, 2018.

Cürcânî, Ebû Bekr Abdülkâhir b. Abdirrahmân el-. *el-Miftâḥ fi’ṣ-ṣarf*. thk. Alî Tevfîk el-Hamed. Beyrut: Müessesetu’r-Risâle, 1987.

Deniz, Kemalettin - Alkol, Nurullah. “Mesleki Dilin Söz Varlığı ve Terim”. *Milli Eğitim* 45/210 (2016), 201-214.

el-Müeddib, Ebü’l-Kāsım b. Muhammed b. Saîd. *Deḳâiḳu’t-taṣrîf*. thk. Hâtim Sâlih Dâmin. Dımaşk: Dâru’l-Beşâir, 2004.

Esterâbâdî, Necmü’l-eimme Radıyyüddîn Muhammed el-. *Şerḥu’ş-Şâfiye*. thk. Muhammed Nûr el-Hasan vd. 4 Cilt. Beyrut: Dâru’l-Kütübi’l-İlmiyye, 1982.

Halâlime, Beseme Rıza Muhammed. *el-Muṣtalahü'ṣ-ṣarfî 'inde İbni'l-Müeddib dirâsetun fî Deḳâiḳi't-taṣrîf*. Ürdün: Mûte Üniversitesi, Külliyyetü'l-Âdâb Kısmı'l-Lugati'l-Arabiyye, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

Halîl b. Ahmed, Ebû Abdirrahmân el-Halîl b. Ahmed b. Amr b. Temîm el-Ferâhîdî. *Kitâbü'l-Cümel fi'n-naḥv*. thk. Fahreddin Kabâve. Beyrut: Müessesetu'r-Risâle, 1985.

Hamlâvî, Ahmed b. Muhammed b. Ahmed el-. *Şeẕe'l-ʿarf fî fenni's ṣarf*. thk. Nasrullah Abdurrahmân Nasrullah. Mektebetü'r-Rüşd er-Reyyâż, ts.

İbnü'l-Kattâ', Ebü'l-Kâsım Alî b. Ca'fer es-Sıkıllî. *Ebniyetü'l-esmâʾ ve'l-efʿâl ve'l-meṣâdir*. thk. Ahmed Muhammed Abdüddâim. Kahire: Dâru'l-Kütübi'l-Mısrıyye, 1999.

İbnü's-Serrâc, Ebû Bekr Muhammed b. es-Serî b. Sehl. *el-Uṣûl fi'n-naḥv*. thk. Abdülhüseyin el-Fetlî. 4 Cilt. Beyrut: Müessesetü'r-Risâle, 3. Basım, 1996.

İbnü's-Sikkît, Ebû Yûsuf Yaʿkûb b. İshâk. *Iṣlâḥu'l-manṭıḳ*. thk. Muhammed Murʿib. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî, 2002.

Karaman, Burcu İlkay. "Terim Oluşturma Yöntemleri". *Belleten* 57/2 (2009), 45-59.

Müberred, Ebü'l-Abbâs Muhammed b. Yezîd. *el-Muḳteḍab*. thk. Muhammed Abdülhâlik Uzayme. 4 Cilt. Beyrut: Âlemü'l-Kütüb, 1969.

Sîbeveyhi, Ebû Bişr Amr b. Osmân. *el-Kitâb*. thk. Abdüsselâm Muhammed Hârûn. 4 Cilt. Kahire: Mektebetü'l-Hâncî, 3. Basım, 1988.

Zülfikar, Hamza. *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*. Ankara: Türk Dil Kurumu, 1991.

Erbâne Eğitimi ile İlgili Bir Model Önerisi

Yüksek Lisans Öğrencisi Ömer Özyön
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doç. Dr. Sadettin Volkan Kopar
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14712065

Özet

Türk mûsikîsinde çalgı eğitimi ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Vurmalı çalgılarla ilgili yapılan çalışmalara bakıldığında, erbâne eğitimine yönelik çalışmalara yer verilmediği görülmüştür. Yapılan araştırmalar neticesinde erbânenin Türk mûsikîsi icralarında son yıllarda sıklıkla kullanılmaya başlandığı, özellikle dinî mûsikî alanında yapılan icralarda tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu yaygın kullanım erbâne eğitimine yönelik bir metod gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu çalışma, erbâne eğitimine yönelik yeni bir model önerisi sunulmuştur. Çalışmada, erbâne eğitimine yönelik tarafımızdan oluşturulan semboller ve bu sembollerin erbânenin sıklıkla kullanıldığı usûllerdeki eserler üzerindeki gösterimi ile, erbâne eğitimine katkı sağlamak ve eğitim metodu için temel oluşturmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Erbâne, Metod, Eğitim, Model, Türk Mûsikîsi

Abstract

Many studies have been conducted on instrument training in Turkish music. When the studies on percussion instruments are examined, it is seen that there are no studies on erbâne training. As a result of the researches, it has been determined that the erbâne has started to be used frequently in Turkish music performances in recent years, especially in performances in the field of religious music. This widespread use has revealed the necessity of a method for erbâne education. In this study, a new model for erbâne education is proposed. In the study, it is aimed to contribute to the education of erbâne and to create a basis for the education method by using the symbols created by us for erbâne education and the representation of these symbols on the works in the usûls in which erbâne is frequently used.

Keywords: Erbâne, Method, Education, Model, Turkish Music

GİRİŞ

Vurmalı çalgı öğretimi, belirlenmiş bir öğretim programı aracılığıyla öğrencilere vurmalı çalgılarla ilgili kazanımların kazandırılma süreci olarak tanımlanabilir. Bu öğretim sürecinde, çalgıyı öğrenmek isteyen bireylerin düzeyini artırmaya yönelik teorik bilgilerin aktarılması ve çalgının icra tekniklerinin uygulanması olmak üzere iki temel aşama bulunmaktadır. Bu sürecin verimli bir şekilde sürdürülebilmesi, öğrenme sürecinin özelliklerinin anlaşılmasını ve konuyla ilgili bilimsel kaynaklardan yararlanılmasını gerektirir (Karaoğlu, 2024, s. 1)

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin temel bir bileşeni olup, istenilen hedeflere ulaşmak için yoğun bir zaman, çaba ve kararlılık gerektiren çok yönlü bir süreci kapsar. Bu bağlamda çalgı eğitimi, "bireyin çalgı çalma davranışlarını kendi deneyimleriyle ve kasıtlı olarak istenilen yönde değiştirme süreci" olarak ifade edilebilir (Tarman, 1996, s. 3). Bu tanımdan hareketle çalgı eğitimi, öğrenilmek istenen çalgıya yönelik hem teknik becerileri hem de teorik bilgiyi kazandırma süreci olarak özetlenebilir (Karaoğlu, 2024, s. 7).

Tarihi süreçte birçok millet tarafından kullanıldığı tespit edilen Def enstrümanının yapılan kaynak taramalarında erbânenin kökeni olduğu anlaşılmıştır. Tarihsel süreçte enstrümanların fizikî yapılarının ve isimlerinin değişiklik gösterdiği görülmüştür. Bu doğrultuda, ismi değişmiş olan erbâne, tarihî olarak ilk kez İran coğrafyasında kullanılmış olup ilerleyen zamanlarda farklı milletler tarafından da icra edilen bir enstrüman haline gelmiş, coğrafyaya göre farklı isimlendirmelerle karşımıza çıkmıştır. İran'ın vurmalı çalgılarından biri olan erbâne, İran halkının İslâmiyet'le tanıştığı ilk dönemlerde sadece tekke ve zaviyelerde kullanıldığı için manevi tarafı ağır basan bir enstrümandır (Kamkar, 2011, s. 16). Bijan Kamkar *Daf* isimli eserinde erbânenin tarihini ele almış, enstrümanın yaşadığı bölge olan İran'da ortaya çıktığını ve ilk olarak babası Hasan Kâmkâr tarafından kültür ve sanat faaliyetlerinde kullanıldığını ifade etmiştir. Hasan Kamkar'ın 1974 yılındaki erbâne icrası sonrasında bu sazın, İran müziğinde kullanımının hızla arttığı söylenebilir (Kamkar, 2011, ss. 16-18).

Erbâne, Orta Doğu ve Mezopotamya coğrafyasında çeşitli isimlerle anılan bir vurmalı çalgıdır (Arslan, 2017, s.21). Kürtçe 'de "erbâne" olarak bilinen bu enstrüman, Süryani, Arap, Kürt, Ermeni ve Fars kültürlerinde yer alır. Araplar ve Farslar bu çalgıya "def", Kürtler ise "erbâne", "arbane" gibi isimler verirler (Şimşek, 2019, s.18). Erbâne kelimesinin kökeni hakkında net bir fikir birliği yoktur. Kürtçe "Arap" anlamına gelen "Ereban" sözcüğünden türemiş olabileceği düşünülmektedir (Arslan, 2017, s.21). Bu kelimenin türeyişi; "ERB: A*rap* ve ANE: *getirdi*" kelimelerinin birleşmesiyle oluşmaktadır ve nihai olarak "Erbâne" ismini almaktadır (Hosseini, 2021, s.20). Kökeni ile alakalı bir diğer görüş ise Arapça'da dört anlamına gelen "erbeaa" kelimesine dayandığı düşünülmektedir (Arslan, 2017, s.21). Farklı coğrafyalarda bu enstrüman "def", "doira" gibi isimlerle de anılmaktadır.

AMAÇ

Bu çalışmanın amacı, erbâne çalgısının icra teknikleri doğrultusunda bir eğitim modeli önerisi sunmaktadır. Bu model, öğrencilere enstrümanın teknik eğitimini ve müzikal ifadelerini geliştirmeye yönelik sistematik ve sürdürülebilir bir öğrenme deneyimi sunmayı hedeflemektedir. Böylece, erbâne eğitimi sürecinde bireylerin yetkinliklerini artırarak enstrümanın hem teorik hem de pratik anlamda gelişmesi hedeflenmektedir.

YÖNTEM

Çalışmamızda, nitel araştırma yöntemlerinden veri toplama, kaynak tarama, görüşme tekniği ve doküman analizi kullanılmıştır. Türk din mûsikîsinde erbânenin yerini ve kullanımını daha derinlemesine anlamak için bu yöntemler bir araya getirilerek kapsamlı bir inceleme yapılmıştır. Veri toplama sürecinde, Türk din mûsikîsinde erbâne sazının tarihsel gelişimini ve günümüzdeki kullanımını ele alan kaynaklar taranmıştır. Bu, literatürdeki bilgilerin derlenmesi ve mevcut eksikliklerin belirlenmesi açısından önem arz etmektedir.

"Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir." (Büyüköztürk, 2021, s.158).

Doküman incelemesi, araştırılması gereken olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar." (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s.189). Bu doğrultuda yazılı eserler, öğretim materyalleri ve benzeri dokümanların analiz edilmesi yoluyla daha kapsamlı bir şekilde veri elde edilmesi hedeflenmiştir.

Giriş bölümünde eğitimde model önerisi, erbânenin tarihçesi ve etimolojik kökeni ile ilgili bilgiler verilmiştir. Şimdi ise sırasıyla erbânenin yapısı, erbânede tutuş ve vuruşlar, erbânede vuruş sembolleri ve son olarak belirlenen eserler üzerinde erbânede vuruş sembollerinin gösterimi ve icra şekli başlıklarında erbâne icrası görsel ve yazılı olarak aktarılacaktır.

ERBÂNENİN YAPISI

Kasnak

Erbâne, genellikle 5-7 cm kalınlığında ve 49-55 cm çapında, gürgen veya ıhlamur ağacından yapılan bir çembere sahiptir (Hosseini, 2021, s. 35; Şimşek, 2019, s.18; Jamali, 2019, s. 17). Derinlik ve kalınlık sesin tokluğunu ve ahengini etkiler.

Şekil 1: Kasnağın yandan görünümü

Deri

Erbânelerde genellikle keçi veya koyun derisi kullanılır, ancak günümüzde suni, film ve kumlu deri gibi yapay malzemeler tercih edilmektedir. Bu malzemeler, uzun süreli kullanım ve her türlü hava koşuluna dayanıklılık sağlayarak akordun sabit kalmasına yardımcı olur (Hosseini, 2021, s. 35). Isı ile derilerin gerilmesi daha tiz sesler çıkarır ve erbânenin akordunu etkiler. Yapay deriler sahne ve stüdyo performanslarında ses kalitesini koruma ve istikrar sunma açısından avantaj sağlar.

Şekil 2: Derinin gösterimi

Halkalar

Erbânenin kasnağının içindeki kancalara üçlü veya dörtlü gruplar halinde halkalar bağlanır. Bu halkalar, 2-3 cm uzaklıkta ve 1-2 cm aralıklarla yerleştirilerek enstrümanın ses ve rezonansını etkiler. Halkalar, "Celacel", "Zincir" veya "Zil" gibi farklı isimlerle de anılabilir, bu terimler bölgesel farklılıklardan kaynaklanır (Hosseini, 2021, s. 36; Jamali, 2019, s. 17).

Şekil 3: Halkaların gösterimi

Oyuk

Erbâne icrasında sanatçının rahatlığı için kasnağın altına oyulmuş bölüme "oyuk" denir (Hosseini, 2021, s. 36). Bu kısım, sanatçının ellerini doğru pozisyonda tutarak kontrolü artırır. İran'da "Şesti" olarak adlandırılan bu oyuk, sanatçının performansını ve rahatlığını artırmak için tasarlanmıştır (Jamali, 2019, s. 17).

Şekil 4: Oyuğun gösterimi

Raptiye

Erbâne yapımında kullanılan raptiyeler, genellikle üst kısımları yassı bir şekle sahip metal parçalardır. Raptiyeler, derinin kasnağın üzerine arkadan sağlam bir şekilde gerilmesi için kullanılır (Hosseini, 2021, s.36). Bu işlem, derinin kasnağa düzgün ve sıkı bir şekilde gerilmesini amaçlar, böylece erbânenin karakteristik sesini elde etmek mümkün olur. Günümüzde, güçlü yapıştırıcıların yaygın olarak kullanılmasıyla birlikte raptiyelerin yerine bu tür yapıştırıcılar kullanılabilmektedir.

Şekil 5: Raptiyelerin gösterimi

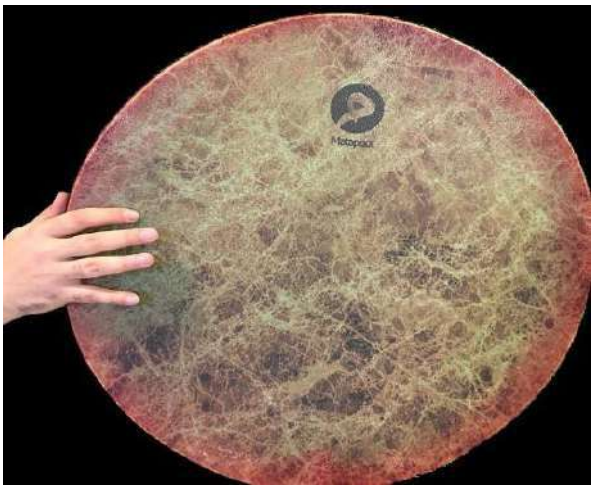
ERBÂNEDE TUTUŞ ve VURUŞLAR

Erbânenin icrasında her iki el de kullanılmaktadır. Böylece farklı tınılara sahip en az iki ses birleştirilmiş olur (Doubleday & During, 1982, s. 328).

Erbânenin tutuşu diğer vurmalı enstrümanlara göre daha farklıdır. Sağ elimizle erbânenin kenar kısmına yani kasnağa konumlandırılarak baş parmağımızla denge sağlanıp, sol elin baş parmağı ve işaret parmağı arasında da tutulur. Erbânenin dengesini sağ el baş parmak ve sol el işaret parmağı sağlar, deriye baskı veya güç uygulanmamasına dikkat edilmelidir. Diğer üç parmak ise erbâneye vuruş gerçekleştirmemiz için serbest bir şekilde bırakılmalıdır. Erbânenin, avuç içinde tutulması hareket ve vuruş imkanını kısıtlayacağından dolayı yanlıştır. Bu yüzden özellikle dikkat edilmesi gereken bir husustur.

Erbânenin Sağ El ile Tutuluşu

Baş parmak erbânenin kasnağı üzerinde konumlandırılıp ellerimiz serbest bir şekilde avuç içi deriye paralel bakacak şekilde durmalıdır. Bu şekilde tutulduğunda erbânenin dengesi ve hakimiyeti kolay olur.



Şekil 6: Erbânenin Sağ El ile Tutuluşu

Erbânenin Sol El ile Tutuluşu

Sol el baş parmak ve işaret parmağımız arasında tutulur. Baş parmağımız erbânenin kasnağını kavrar işaret parmağımız ise dengesini sağlamaktadır. Diğer üç parmakta erbâneye vuruş gerçekleştirmemiz için serbest bir şekilde bırakılmalıdır.

Şekil 7: Erbânenin Sol El ile Tutuluşu

Erbânenin İki El ile Tutuluşu

Erbânenin iki elle tutuluşu **erbânenin sağ el ile tutuluşu** ve **erbânenin sol el ile tutuluşu** başlığına riayet edilerek tutulmalıdır. Dikkat etmemiz gereken bir husus ise sağ el ve sol elin arasındaki 90 derecelik açıdır.

Şekil 8: Erbânenin İki Elle Tutuluşu

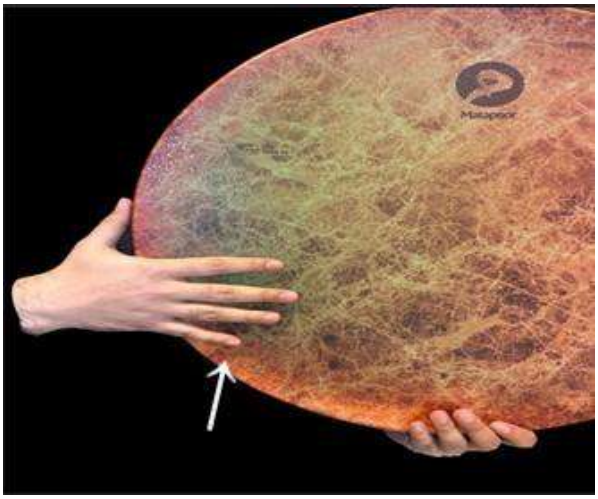
Erbânede Düm Vuruşu

Düm vuruşu erbânenin en temel vuruşlarından bir tanesidir. Baş parmağın ucu kasnağın üzerine temas eder. Sağ el işaret, orta, yüzük ve serçe parmakları kapalı olacak şekilde konumlandırılır. Kuvveti omuzdan alarak bilek ve dirseğin senkron bir şekilde parmaklar kapalı olarak deriye vuruşu gerçekleştirilir. Vuruşu gerçekleştirdikten hemen sonra elin kalkması gerekmektedir.

Şekil 9: Erbânede Düm Vuruşu

Erbânede Sağ El ile Tek Vuruşu

Sağ el ile tek vuruşu da düm vuruşu gibi temel vuruşlardan bir tanesidir. Bu vuruşta ise düm vuruşunun aksine 4 parmak karış gibi açılarak erbânenin biraz daha tiz kısmı olan kasnağın köşesine yani deri ile kasnağın birleştiği noktaya doğru vuruş gerçekleştirilir. Şekilde kasnağın köşesi ok ile gösterilmiştir. Düm vuruşunda olduğu gibi tek vuruşunu gerçekleştirdiğimizde elin hemen kaldırılması gerekir.



Şekil 10: Erbânede Sağ El ile Tek Vuruşu

Erbânede Sol El ile Tek Vuruşu

Bir diğer temel vuruş olan sol el ile tek vuruşu, sol elin baş parmağı oyuğu iç taraftan kavrayarak dengeli bir şekilde tutulur ve içe dönük kıvrılmış bir şekilde erbânenin hakimiyeti sağlanır. İşaret parmağı ile de hakimiyet desteklenir. Vuruş ise orta, yüzük ve serçe parmak ile gerçekleştirilir. Vuruş esnasında parmaklar serbest bir şekilde konumlandırılarak omuzdan alınan güçle birlikte dirsek ve bileğin birlikte hareketiyle vuruş gerçekleştirilir. Yukarıdaki vuruşlarda belirtildiği gibi vuruştan hemen sonra elin kaldırılması gerekmektedir aksi takdirde sesin rezonanslı olmasına ve iyi bir ton çıkmamasına sebebiyet verir.

Şekil 11: Erbânede Sol El ile Tek Vuruşu

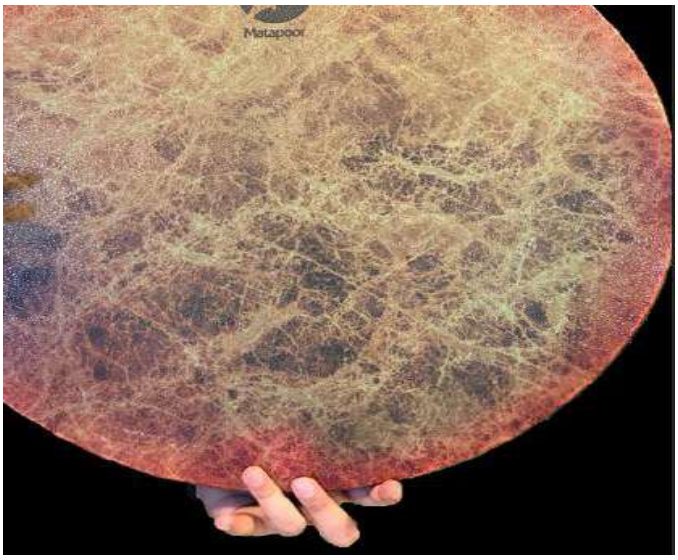
Erbânede Sağ El ile Köşe Kısmına Tek Vuruşu

Erbânenin köşesine (yani deri ve kasnağın birleştiği en köşe noktaya) sağ elimizin yüzük parmağı ile vurulmasıyla gerçekleştirilmektedir. Tabi ki icracının rahatlığına ve öğrenim şekline göre değişiklik gösterilmektedir. Örnek verecek olursak serçe parmak veya orta parmakla da vuruş gerçekleştirilebilir. Bu vuruşu sağ el tek vuruşundan farklı olmasının sebebi ise deri ve kasnağın birleştiği yere parmaklarımızla vurmamızdan dolayıdır. Bu vuruş daha tiz bir ses elde etmemizi sağlamaktadır.

Şekil 12: Erbânede Sağ El ile Köşe Kısmına Tek Vuruşu

Erbânede Sol El ile Köşe Kısmına Tek Vuruşu

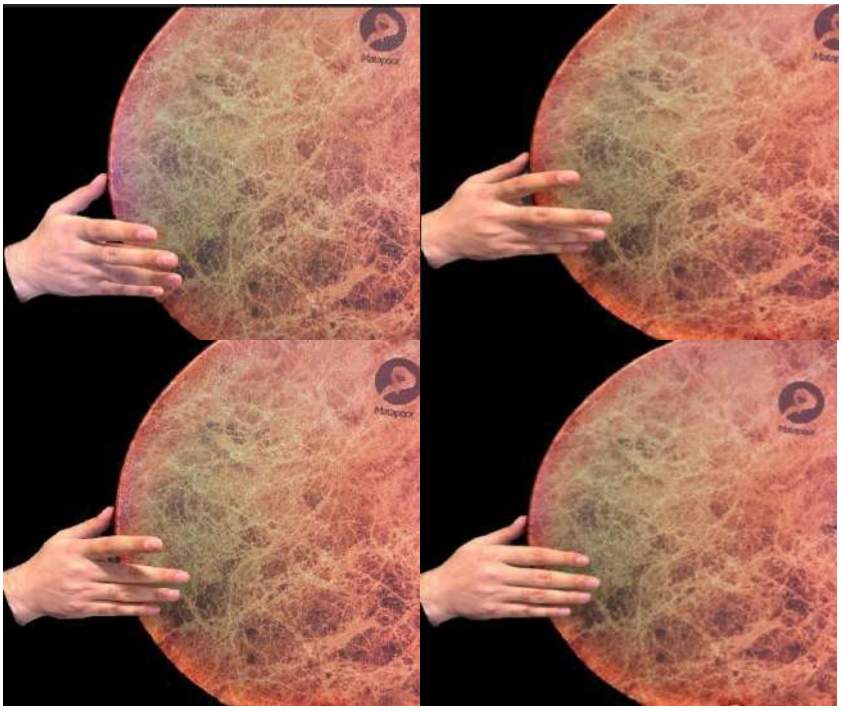
Bu vuruşta aynı yukarıda bahsi geçen sağ el ile köşe kısmına tek vurulması gibi sol elimizin yüzük veya orta parmağımızla erbânenin alt kenarına yani kasnak ve derinin birleştiği yere güçlü bir vuruş gerçekleştirilmektedir. Bu vuruş daha tiz bir ses elde etmemizi sağlamaktadır.



Şekil 13: Erbânede Sol El ile Köşe Kısmına Tek Vuruşu

Erbânede Sağ El ile Tremola

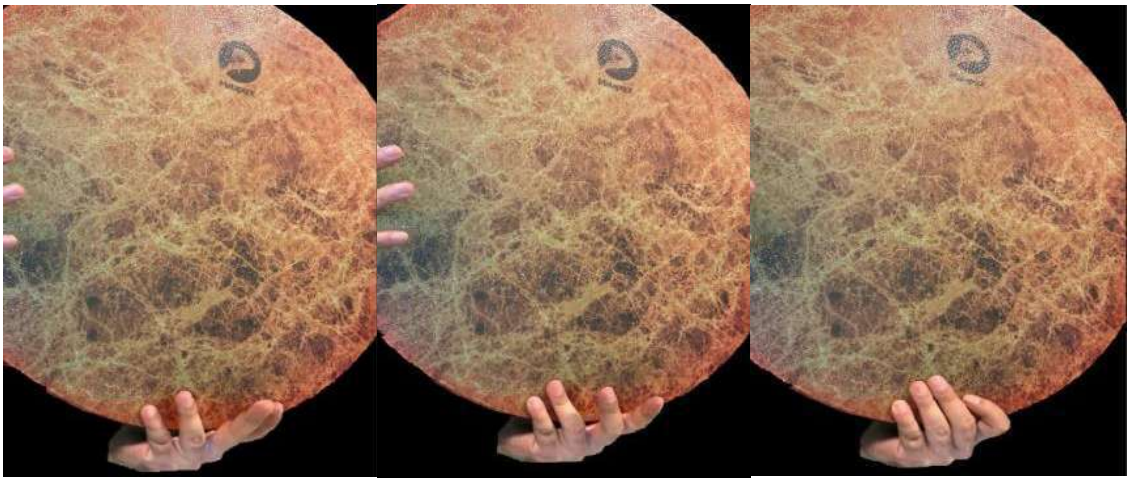
Sağ elimizle erbânenin tek vurulan kısmına serçe parmağımızdan başlayarak sırasıyla yüzük, orta ve işaret parmağımızın hızlı bir şekilde değmesiyle gerçekleşmektedir. Bu vuruşta işaret parmağımız erbâneye vuruş gerçekleştirdiğimiz yere uzak mesafede, serçe parmağımız ise en yakın mesafede konumlandırılmalıdır. Şekilde sırasıyla gösterilmiştir.



Şekil 14: Erbânede Sağ El ile Tremola Vuruşu

Erbânede Sol El ile Tremola

Erbânenin alt tarafından yapılan bu vuruş ise sol el ile tek vuruşunda olduğu gibi konumlandırılır ve sırasıyla serçe parmaktan başlayarak yüzük ve orta parmağın hızlı bir şekilde deriye değmesiyle gerçekleştirilir. Bu vuruşta dikkat edilmesi gereken bir husus ise işaret parmağımız erbânenin tutuşundan önemli yeri olduğu için tremola yaparken işaret parmağı kullanılmamasıdır.



Şekil 15: Erbânede Sol El ile Tremola Vuruşu

Erbânede Sağ El ile Düm ve Sol El ile Tek Vuruşunun Aynı Anda Yapılması

Erbânenin temel vuruşlarından olan düm ve sol el tek vuruşlarıyla aynı anda erbâneye vuruş gerçekleştirilir. Bu vuruşlarda yukarıda bahsi geçen düm vuruşu ve sol el ile tek vuruşu başlığındaki gibi pozisyon ve parmak şekilleri aynı şekilde olmalıdır.

Şekil 16: Erbânede Sağ El ile Düm ve Sol El ile Tek Vuruşu

Erbânede Sağ El ile Tek ve Sol El ile Tek Vuruşunun Aynı Anda Yapılması

Sağ el tek ve sol el tek vuruşları yukarı da bahsettiğimiz temel vuruşlardan olup ikisinin aynı anda erbâneye vurulmasıyla gerçekleştirilmektedir. Bu vuruştaki pozisyon, parmak şekillerimiz ve hareketlerimiz sağ el ile tek vuruşu ve sol el ile tek vuruşu başlığındaki gibi pozisyon ve parmak şekilleri aynı şekilde olmalıdır.

Şekil 17: Erbânede Sağ El ile Tek ve Sol El ile Tek Vuruşu

Erbânede Halka Sesi

Erbâneyi diğer vurmalı sazlardan ayıran en belirgin özelliği halkalarının olmasıdır. Bu halkalar ile icra sırasında erbâneyi aşağı yukarı sallayarak, yatırarak ve deriye çarptırarak enstrümana ait özel bir ses elde edilir.

Erbânede Halka Yukarı Hareketi

Erbâneyi iki elimizin desteği, bilek ve kolumuzun senkron bir şekilde hareketiyle halkalar aşağıdan yukarıya hareket ettirerek halka sesi elde edilir.

Şekil 18: Halka Yukarı Hareketi

Erbânede Halka Aşağı Hareketi

Erbâneyi iki elimizin desteği, bilek ve kolumuzun senkron bir şekilde hareketiyle halkalar yukarıdan aşağıya hareket ettirerek halka sesi elde edilir.

Şekil 19: Halk Aşağı Hareketi

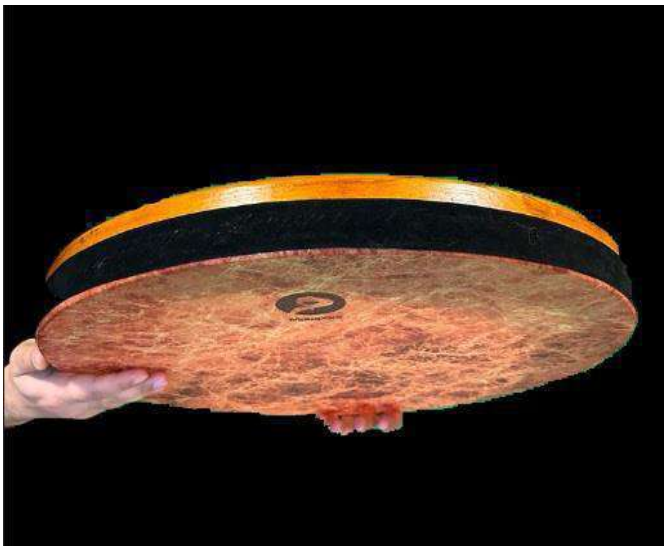
Erbânede Halka Aşağı Yukarı Hareketi

Erbâneyi iki elimizin desteği, bilek ve kolumuzun senkron bir şekilde hareketiyle halkaları yukarıya ve aşağıya sürekli sallayarak halka sesi elde edilir.

Şekil 20: Halka Aşağı Yukarı Hareketi

Erbânede Halka Yatırma Hareketi

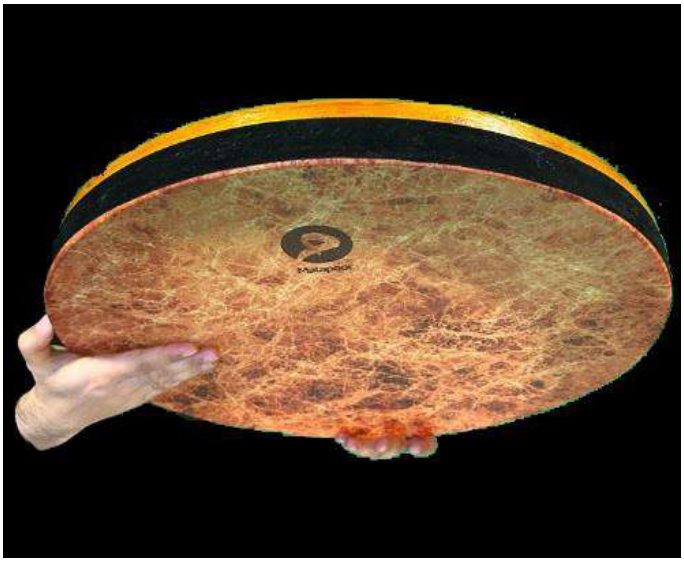
Sağ el ve sol elimizden yardım alarak seri bir şekilde erbâneyi dışarıya doğru yatırarak halkaların deriye aynı anda temas etmesiyle meydana gelmektedir.



Şekil 21: Halka Yatırma Hareketi

Erbânede Halka ile Düm Vuruşu

Düm vuruşunu yaparken ellerimiz kapalı bir şekilde hizalandıktan sonra sağ el ve sol elimizden yardım alarak seri bir şekilde erbâneyi aşağıya doğru yatırarak halkaların, düm vuruşu ile deriye aynı anda temas etmesiyle meydana gelmektedir.



Şekil 22: Erbânede Halka ile Düm Vuruşu

Erbânede Halka ile Sağ El Tek Vuruşu

Sağ el tek vuruşunu yaparken parmaklarımız serbest ve açık bir şekilde hizalandıktan sonra sağ elimizden de yardım alarak seri bir şekilde erbâneyi aşağıya doğru yatırarak halkaların tek vuruşu ile deriye aynı anda temas etmesiyle meydana gelmektedir.

Şekil 23: Erbânede Halka ile Sağ El Tek Vuruşu

Erbânede Halka ile Sol El Tek Vuruşu

Sol el tek vuruşunu yaparken parmaklarımız serbest ve açık bir şekilde hizalandıktan sonra sol elimizden de yardım alarak seri bir şekilde erbâneyi aşağıya doğru yatırarak halkaların tek vuruşu ile deriye aynı anda temas etmesiyle meydana gelmektedir.

Şekil 24: Erbânede Halka ile Sol El Tek Vuruşu

VURUŞ SEMBOLLERİ

Aşağıdaki tablo 1'de göreceğimiz semboller açık, anlaşılır ve eğitimi kolaylaştıracak şekilde tarafımızdan oluşturulmuştur. Erbânenin eğitim ve icrası açısından önemli olan bu semboller diğer başlıkların anlaşılması için iyi bir şekilde incelenip, öğrenilmesi önem arz etmektedir.

Tablo 1: Vuruş işaretleri

Düm	►
Sağ El ile Tek ve Te	>
Sol El ile Tek, Ke ve Ka	<
Sağ El ile Köşe Tek ve Te	≥
Sol El ile Köşe Tek, Ke, Ka	≤
Sağ El ile Tremola	>□
Sol El ile Tremola	□<
Düm ve Sol El ile Tek Aynı Anda	►<
Sağ El ile Tek ve Sol El ile Tek Aynı Anda	><

HALKA SEMBOLLERİ

Aşağıdaki tablo 2'de göreceğimiz semboller açık, anlaşılır ve eğitimi kolaylaştıracak şekilde tarafımızdan oluşturulmuştur. Erbânenin eğitim ve icrası açısından önemli olan bu semboller diğer başlıkların anlaşılması için iyi bir şekilde incelenip, öğrenilmesi önem arz etmektedir.

Tablo 2: Halka işaretleri

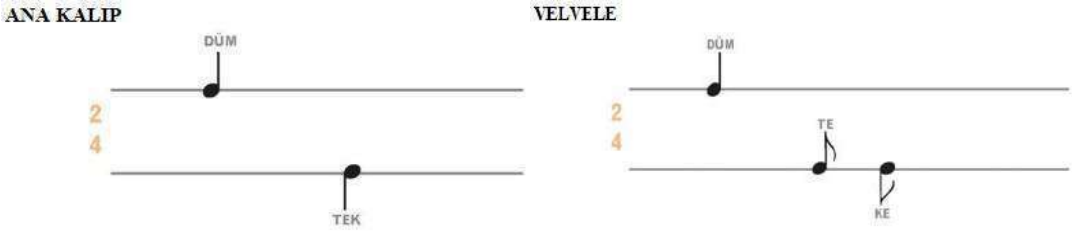
Halka Sesi	◌
Halka Yukarı	▲◌
Halka Aşağı	◌▼
Halka Yatırma	⊘
Halka Aşağı Yukarı	▲◌▼
Düm ve Halka Aynı Anda	◌▶
Sağ El ile Tek ve Halka Aynı Anda	◌>
Sol El ile Tek ve Halka Aynı Anda	<◌

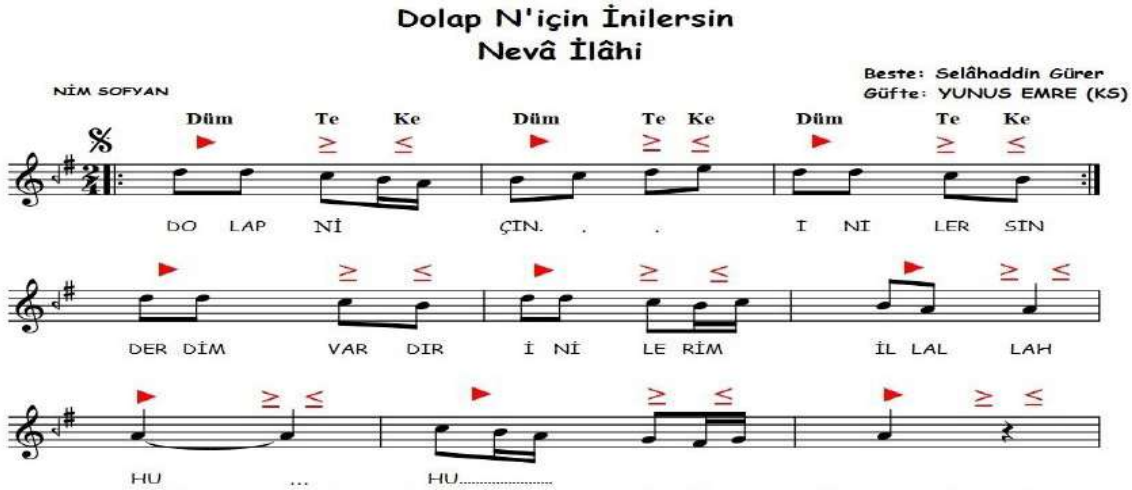
Tarafımızdan oluşturulan semboller, erbânenin Türk din mûsikîsinde sıklıkla kullanıldığı usûllerde bestelenmiş üç eser üzerinde aşağıda gösterilmiştir.

Nîm Sofyan

Nîm sofyan usûlü 2 zamanlıdır. Ana kalıbı 2 darptan, velvelesi ise 3 darptan meydana gelen küçük usûldür. Şekil 25'te nîm sofyanın usûlünün ana kalıp ve velvelesi gösterildikten sonra şekil 26 ve 27'de erbânenin icrası eser üzerinde vuruş sembolleriyle birlikte gösterilmiştir.

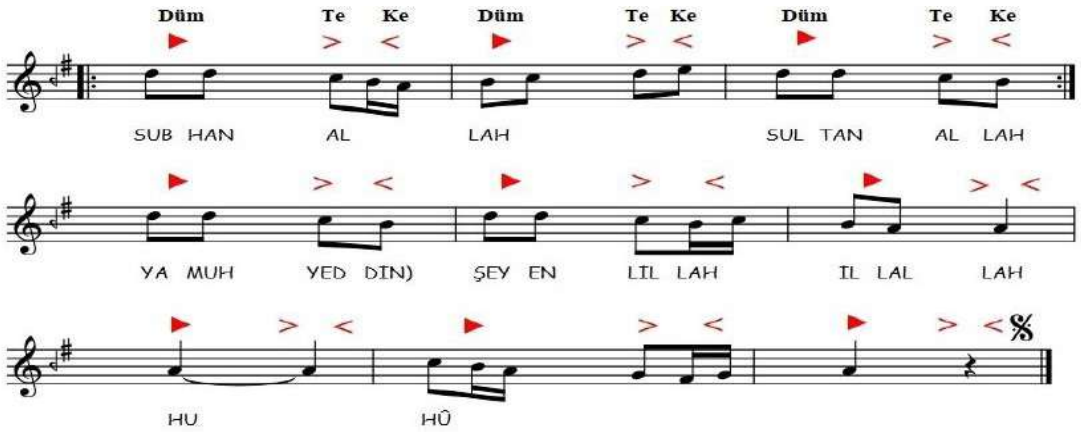
Şekil 25: Nîm sofyan ana kalıp ve velvelesi





Şekil 26: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

İki zamanlı nîm sofyan usûlünde bestelenen Dolap niçin inilersin adlı Nevâ ilahinin tamamında nim sofyan usûlünün velvelesi vurulur. Usûlün ilk darbı olan düm (►) sağ ile vurulurken ikinci darbı olan tek darbı ikiye bölünerek sağ el ile köşe te (≥) ve sol el ile köşe ke (≤) olarak vurulur.



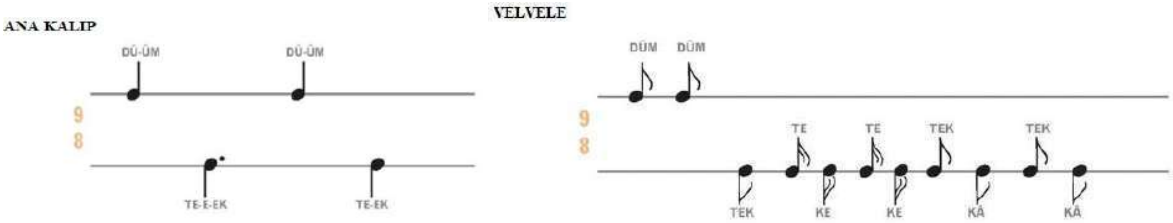
Şekil 27: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

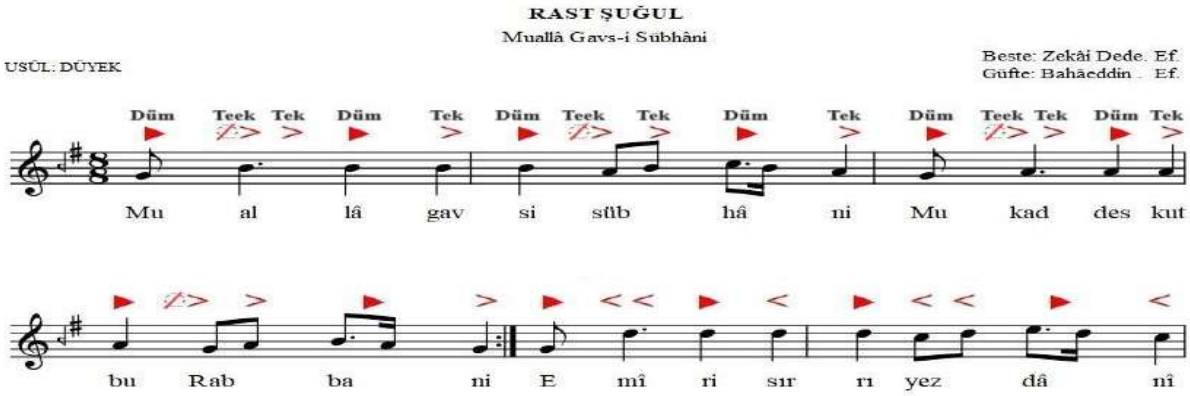
Bu son üç satırda ise yine nim sofyan usûlünün velvelesi vurularak usûlün ilk darbı olan düm (►) sağ ile vurulurken ikinci darbı olan tek darbı ikiye bölünerek sağ el ile te (>) ve sol el ile ke (<) olarak vurulur.

Düyek

Düyek usulü 8 zamanlıdır. Ana kalıbı 5 darptan, velvelesi ise 11 darptan meydana gelen küçük usuldür. Şekil 28'de düyek usûlünün ana kalıbı ve velvelesi gösterildikten sonra şekil 29 ve 30'da erbânenin icrası eser üzerinde vuruş sembolleriyle birlikte gösterilmiştir.

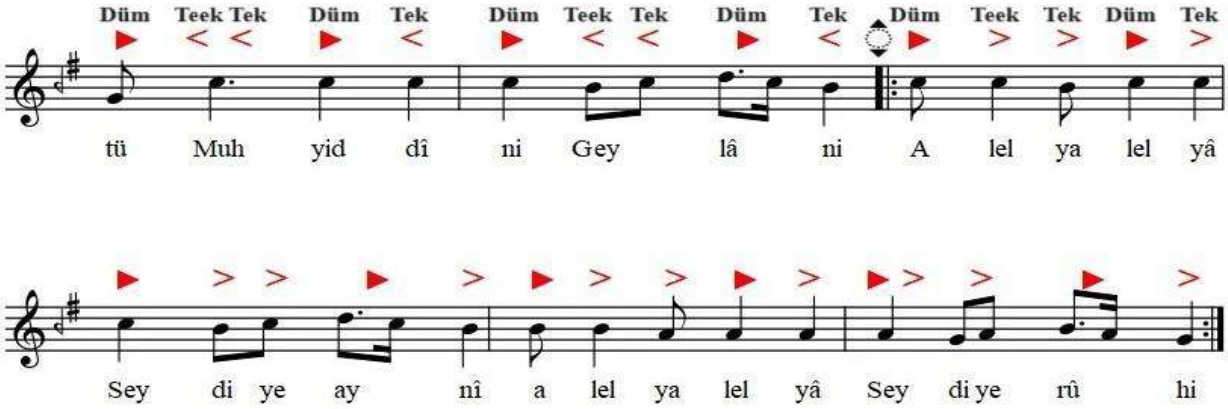
Şekil 28: Düyek ana kalıp ve velvelesi





Şekil 29: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

Eserin tamamında düyek usûlünün ana kalıbı vurulur. İkinci satırın ilk ölçüsüne kadar usûlün ilk darbı düm (►), ikinci ve üçüncü darb sağ el ile tek ve halka aynı anda (◌>), dördüncü darb sağ el ile tek (>), beşinci ve altıncı darb düm (►), yedinci ve sekizinci darb ise sağ el ile tek (>) olarak vurulur. İkinci satırın ikinci ölçüsünün ilk darbı düm (►) ikinci ve üçüncü darb sol el ile tek (<), dördüncü darb sol el ile tek (<), beşinci ve altıncı darb düm (►), yedince ve sekizinci darb ise sol el ile tek (<) olarak vurulur.



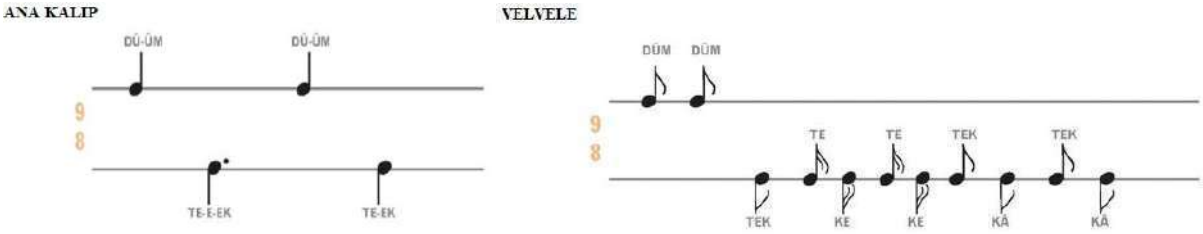
Şekil 30: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

İlk iki ölçünün birinci darbı düm (►) ikinci ve üçüncü darb sol el ile tek (<), dördüncü darb sol el ile tek (<), beşinci ve altınca darb düm (►), yedince ve sekizinci darb ise sol el ile tek (<) olarak vurulur.Üçüncü ölçünün başındaki halka aşağı yukarı işaretiyle birlikte erbâne sürekli sallanarak son satıra kadar ilk darb düm (►), ikinci ve üçüncü darb sağ el ile tek (>), dördüncü darb sağ el ile tek (>), beşinci ve altınca darb düm (►), yedinci ve sekizinci darb sağ el ile tek (>) olarak vurulur.

Raks Aksağı

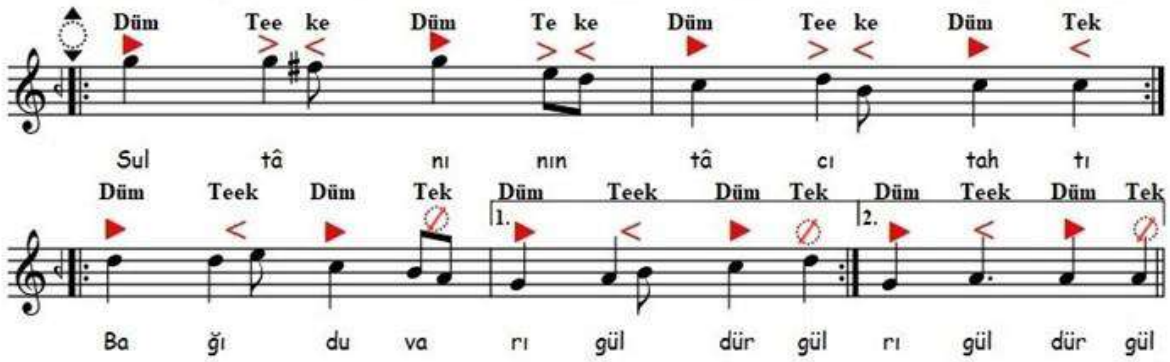
Raks aksağı usûlü 9 zamanlıdır. Ana kalıbı 4 darptan, velvelesi ise 11 darptan meydana gelen küçük usuldür. Şekil 31'de raks aksağı usûlünün ana kalıbı ve velvelesi gösterildikten sonra şekil 32 ve 33'te erbânenin icrası eser üzerinde vuruş sembolleriyle birlikte gösterilmiştir.

Şekil 31: Raks aksağı ana kalıbı ve velvelesi



Şekil 32: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

Dokuz zamanlı raks aksağı usûlünde bestelenen Seyrimde bir şehre vardım adlı uşşak nefeste ilk satır dönüşüyle birlikte sırasıyla **düm** (►), **halka yatırma (** ∅ **)**, **düm** (►), **halka yatırma (** ∅ **)** olarak icrası semboller ile gösterilmiştir. İkinci satırda ise yine dönüşlerle birlikte sırasıyla **düm** (►), **sağ el ile tek, sol el ile tek, düm** (►) ve **halka yatırma** (∅)olarak icrası semboller ile gösterilmiştir.



Şekil 33: Nota üzerinde vuruşların gösterimi

Burada ise ilk satırda ölçü başında gösterilen **halka aşağı yukarı** (⬍)sembolü dönüşlerle birlikte devamlı sallanarak **düm** (►), **sağ el ile tek** (>), **sol el ile tek** (<), **düm** (►), **sağ el ile tek** (>) ve **sol el ile tek** (<)olarak raks aksağı velvelesi gibi icrası semboller ile gösterilmiştir. İkinci satırda ise ana kalıp gibi **düm** (►), **sol el ile tek** (<), **düm** (►)ve **halka yatırma** (∅)olarak icrası semboller ile gösterilmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmayla erbâne eğitimiyle ilgili bir model önerisi sunulmuş olup çalışma neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Daha önce erbâne icrasına yönelik kapsamlı bir çalışmanın bulunmadığı ve bu enstrümanın icrâsına özgü sembollerle bir gösterim yapılmadığı tespit edilmiş ve bu bağlamda tarafımızdan oluşturulan semboller, erbâne icrâsı ve eğitimi için bir temel mahiyeti oluşturmuştur. Erbâne ile ilgili başlangıç seviyesi eğitim modeli önerisi olan bu çalışma, erbâne icrâsının daha anlaşılır hale gelmesine ve erbâne eğitimine katkı sağlamıştır.

Yapılan bu çalışma Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Geleneksel Vurmalı Çalgılar Eğitimi derslerinde uygulanmış ve erbâne sazının kullanımı ve icrâsının teknik boyutları bu çalışma modeli üzerinden eğitim olarak verilmiş ve olumlu sonuçlar alınmıştır.

Sonuç olarak bu modelin erbâne eğitimi açısından faydalı olduğu ve eğitim metodu için temel teşkil edebileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ali Yıldırım, H. Ş. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Arslan, S. (2017). *Siirt İli Pervari İlçesinden Derlenen Müzik Pratikleri (Erbane Geleneği).* Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Büyüköztürk, Ş. (2021). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri.* Ankara: Pegem Akademi.

Hosseini, S. (2021). *Def Metodu Erbane 1.* İzmir: Duvar Yayınları.

Jamali, E. (2019). *Erbane ve Bendir Metodu.* Ankara: Yurtrenkleri Yayınları.

Kamkar, B. (2011). *Daf.* İran.

Karaoğlu, K, (2024). *Güzel Sanatlar Liseleri Vurmalı Çalgılar Eğitimi Programına Yönelik Bendir Çalgısı Öğretim Modeli Önerisi*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.

Tarman, S. (1996). *Bekir Küçükay'ın Klasik Gitar için Başlangıç Metodunun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

The Sense of Englishness, Racial Hatred, and Xenophobia in Maggie Gee's The White Family

Abdullah Emin Yazıcı
Karabük University

Asst. Prof. Dr. Samet Güven
Karabük University

Doi: 10.5281/zenodo.14712084

Abstract

Unequal circumstances and unfair living conditions make people leave their hometowns and move to developed ones hoping to have a better future and reach higher living standards. However, those who flee to other countries are not welcomed and even maltreated in some parts of the world. Especially in racist countries, immigrants suffer from different sorts of violence and even lose their lives out of racial hatred. In *The White Family*, Maggie Gee depicts the misery that foreign people face in England. Those who carry pure English blood disdain non-natives, especially black people, and they cannot endure their existence in their country, which leads some of the dark racist ones to insult or harass the immigrants. The author, inspired by a real-life event, conveys a family that despises the immigrants and the family's hardships due to their racist manners, which results in a separation of the members. This paper aims to analyse the novel in regard of a sense of Englishness, racial hatred, and xenophobia by referring to some of the postcolonial scholars' premises upon the difficulties experienced not only by the immigrants but also by the natives because of racist attitudes. In this regard, the novel will be analysed in terms of racism experienced by some of the characters.

Key Words: Maggie Gee, The White Family, xenophobia, hatred, Englishness

Introduction

The fear of 'the other' is a global phenomenon, and it has been increasing day by day. Due to the unequal opportunities or facilities available in other countries, people are forced to flee to other countries. The term 'the other' can be defined as "an alien subjectivity, a being who exhibits characteristics notably different from our own, whether gender, race, class, custom or behaviour" (Spencer, 8), and that unease, inevitably, leads xenophobia which literary means fear of strangers, and it stems from an intense discomfort with people from divergent cultures or origins. Nowadays, xenophobia is widely used to refer to immigrants and groups of people who are seen as culturally different or inferior, especially in western countries; hence, they are seen as a kind of menace, and they are despised.

Because of economic, political, or social problems, people are obliged to leave their hometowns with the hope of better living standards and facilities. In multicultural countries, xenophobia

causes a rejection of the lifestyles, and cultural or religious values of immigrants along with limiting their basic rights for living because it is regarded as a sort of invasion of their countries. It also generates prejudices, and innocent people become a target of violent attacks, too.

In close relation to the aforementioned issues, the premise of Englishness or English nationalism refers to the privileges of native people in Britain. Those who have that sense, victimize or despise people that come from different ethnicities. Moira Ferguson clarifies the term Englishness as;

The benevolence mixed with pity and Eurocentric condescension that characterised the movement for emancipation gave way to 'biological racism', a set of ideas based on British imperial advances, a renewed sense of ethnic superiority. Englishness, what distinguished English from other cultures, was also equated with 'whiteness'. (Ferguson, 1994)

According to Ferguson, the sense of Englishness is based on a feeling of superiority in both genetics and of the country itself. In this regard, this paper scrutinizes xenophobia along with the racist attitudes of some of the characters in Maggie Gee's novel *The White Family,* which contains fear and hatred towards non-white people and the horrific outcomes of racists' irrational manners.

Published in 2002, *The White Family* centres on a theme of xenophobia as it deals with the matters of migration and also the attitudes of Englishmen towards immigrants. The sense of Englishness is very explicit within the actions and thoughts of the main characters, and their motives lead to serious troubles not only in the family but also in society. The presence of foreigners in England is regarded as an invasion that brings out a sense of fear which then turns into hatred and violence.

The novel revolves mostly around the members of the White Family. The father, named Alfred, works as a parkkeeper, and he is renowned for his hostility toward immigrants. His wife, May is a housewife, and she is depicted as more tolerant than her husband. Their daughter, Shirley is a wealthy widow but she is despised and exposed to violence by Alfred and Dirk for having relationships with black people. Further, Darren, the elder son, works as a journalist in the United States and has left home due to his father's impolite and racist manners, and Dirk is the only child who stays with the family.

The other characters are Kojo, Elroy, and Winston. Kojo is the first husband of Shirley and dies of cancer. He leaves a legacy to his wife and thanks to it, Shirley becomes independent. Elroy is the current boyfriend of Shirley who was born and grew up in London yet, he is still discriminated and regarded as a foreigner. Winston, Elroy's brother, suffers both from ethnicity and homosexuality. Each chapter of the novel is narrated by one of the members of the family and by Thomas, a librarian and an old friend of the family.

After a heart attack of the father, the family members reunite at the hospital at Alfred's side. During their visits, the author reveals some of the conflicts among the family members. Shirley, for instance, rebels against his father's racist manners, and she hits him at his nose. Due to her anger and to relieve her stress, she attends a party and meets a guy named Ivo with whom she gets pregnant at a very early age. However, after giving birth, she becomes obliged to adopt her daughter out. Dirk, the youngest son, mimics his father's racist attitudes. He is

conveyed as such a brutal boy that readers learn about his weird and sadistic personality within the scene where he tortures mice when he is a child. Darren has to leave home after a fight with his father, too. The family is depicted in very miserable conditions, and the author makes it clear that they all stem from racist attitudes of Alfred and Dirk. The author's depiction of a separated family member out of racism is significant as it implies the outcomes of hatred and fear of non-whites. The struggles of Alfred as a protector result in the separation of his own family members.

The novel begins with a quarrel of Alfred with a black family because their children have stepped on the grass. The park has a very significant value for Alfred as he states "it really has been my life" (Gee, 240). The author's displaying Alfred as the guard of the park can be interpreted as a representation of Englishness in a sense that Alfred struggles to keep the minorities away from it. He is such an obsessed racist that he cannot even stand the colourful birds that come from Africa. The novel's opening scene unrolls the disapproval of immigrants and the reactions that they are exposed to from English people. It can be stated that the author conveys the park as a miniature of England, and the keeper as the reflection of racism.

However, upon black family's objection that "the park belongs to everyone", Alfred collapses, which is also a significant scene that symbolizes the intolerance for "his failure to accept the change in British society". (Kılıç, 142). One of the main settings in the novel is Hillesden Park, a place that is open and free for everyone, and the sense of Englishness is highlighted with such a setting that it is kept by a strict Englishman who cannot endure even the black children. Maggie Gee chooses a public place with the intention of revealing the threat of intolerance towards people who are not English but invaders in the eyes of Alfred, and foreigners' presence makes him feel discontented and scared as he fails to keep them away.

Further, the author touches upon the rights of the minorities which, as Young claims, "the English did not transform themselves so easily into imagined community of a homogeneous" society (Young, 16). Foreigners' state of being wealthy is another source of fear and anger for the native people. To illustrate, Mr. Patel, a Pakiman, purchases a shop from an English man, named George, the person with whom Dirk also works. Like his father, Dirk is a racist boy and cannot tolerate foreigners, and he gets quite angry when George introduces him to the new owner of the shop. He states that "we are losing our birthright" to live in England. (Gee, 130). Moreover, he asserts that the minorities conquer England by making a claim for the properties of English people and regards minorities' right of ownership as a threat to the future of his country.

Along with immigrants' having rights to own properties, they are also able to have good positions in England. Kojo, for instance, is a very rich professor, and when he dies, Shirley inherits a considerable amount of money and can live her life freely. Shirley confesses that thanks to her husband, she is not "a poor daughter of a poor English family" anymore. However, Alfred despises him by likening Kojo to a "performing monkey" (40). Even though Kojo's kind manners to the family, he is not accepted but loathed. His superiority over Alfred and Dirk becomes a source of fear, hatred, and jealousy.

The premise of identity is also related to "who we fear or hate", and it eventually leads a boundary between the two parts (Spencer, xiv). Gee makes it clear that scare in a scene, in which Mary withdraws money from a post office. After taking the money she rushes home as

it is raining. While walking, she falls and hurts her ankle. As she collapses, all the things in her bag are scattered around. She tries to pick them up and suddenly, she notices a black man coming towards her. May describes the man as an "enormous black" with "golden eyes boring into hers" (Gee, 142). However, she has to ignore her prejudice as she becomes helpless and has nothing to do but ask for help from that black man. "Then she felt shocked and ashamed" when the man treats her very kindly. (Gee, 160). Mary's prejudgement displays the attitudes of natives towards black people. They see them as a potential menace, or they abstain from their help or support for fear of being inferior to them.

Another crucial aspect that is discussed in the novel is the impulse to preserve or the fear of losing identity. The minorities, as conveyed in the novel, do their best to adapt themselves to the country. They want to live in harmony with English people, and they speak English when they communicate with natives. For instance, Elroy uses English so fluently that he sounds "more of a Londoner" (166). Yet, Mary who is depicted as a sensitive person to her native language, criticizes the fact that the religious pamphlet about black people's church is written in American English but not in pure English.

Additionally, Dirk also despises a black bus driver for a notice that says "tender exact money". The driver claims that it is pure English but Dirk reacts disdainfully and utters that black people do not have any right to talk about English language. In this regard, the author conveys the fact that despite the efforts of non-natives, they are still regarded as lower-class people. Likewise, Elroy is an American citizen, he lives in England, and he is a fluent English speaker, yet, he is not considered as English because he does not carry pure English blood. In fact, Alfred looks down on him by stating that "he is as British as bananas" (62). He claims that Elroy does not have a right to live and work in England permanently.

Edward Said claims that the way the other is dressed leads "itself so easily to prejudices" by referring to the fact that people's wearing style is a distinctive issue that makes people contemplate on personal traits or about their ethnicity (Said, p.236, 1995). In the novel, Gee depicts the wandering minorities in London streets by stating that it is normal to see "African girls in red and orange" or "black-hooded Arab women". (363) In this sense, the minorities' clothing style is another important issue that is emphasized in the novel. The foreign people dress both in their traditional clothes and modern ones. Hence, their choices on how to dress are despised as they are not able to become pure English citizens. Alfred, who is very keen on the sense of Englishness, cannot stand to see immigrants walking in the streets with colourful clothes and protests that his country has too many foreigners.

The two parts', Englishman and immigrants', churches are also separate. It has no significance that they are all Christians. English people refuse to go to the churches in which the black people pray or carry out their religious rituals. Dunja M. Mohr claims that religious creeds have a power that "create rules about what is right or what is wrong" (91). The blacks' churches are more flexible in the sense of rules and religious ceremonies. They can dance and sing during their prays, and they are looked down on by English people who are accustomed to deliver their prayers in silence. In this regard, the separate churches and religious services can be interpreted as intolerantness towards minorities even though they believe in the same religion.

The inevitable consequences of migration lead to social problems as well, and education is one of them. Non-natives' children face such racist treatment as the writer illustrates the miserable conditions that the black children experience. In one of the schools named *Hillesden Green Church of England School*, Gee describes a building which is "full of makeshift materials that hadn't aged well" (379). The black children outnumber the native ones yet, they do not get enough support. The government's attitude is also explicit that they do not give enough significance to the education of black children for fear of "gaining higher, better qualifications will be economically rewarding" for non-natives (Ramdin, 314). One of the students defines the classroom as a kind of prison in which nobody likes them.

The relationships of Shirley are conveyed as a sort of menace as all her affairs are with non-native people. She meets her first boyfriend Ivo, who is from the Welsh, at a party and has an affair with him that leads to a pregnancy. However, they do not meet again, and neither of them tries to keep in touch. After a couple of months, she decides to tell her secret to her father. At first, Alfred seems sympathetic but when he learns that the father of the baby is not a pure Englishman, he goes mad and states "he's a bloody darkie, isn't he?" (156). His daughter's affair with a foreigner matters more than pregnancy out of marriage for Alfred, which can be stated as an extreme example of hatred and racism.

Dirk, a dark racist, loathes black people, homosexuals, Jews, and all the people who come from different ethnicities. Actually, he defines himself as "a dirty little dosser". (258) Among the people, his hatred is targeted towards the black most. He becomes a typical Nazi and patrols the streets with his friends in his "leather jacket" (331). His sister, who loves him more than anybody among the family members, complains that he has become "worse than dad" (84). Since the novel's central theme is racism and xenophobia, the author bases it on a real-life murder of a black teenager and similarly, Dirk achieves his goal by killing Winston, a black man, mercilessly. "This tragic event displays the extent of prejudice, xenophobia and hatred towards to the black" people in England (Düzgün, 46).

Conclusion

All in all, in the novel Maggie Gee displays the conditions of non-white people in England who are regarded as inferiors, and who are faced with difficulties stem from their ethnicities. Due to the fact that they hold remarkable positions in the country, and because of the probability of losing superiority over foreigners, Englishmen regard them as a sort of menace which eventually causes fear and hatred. The author's one of the main premise is to convey the issue of British identity, and British people's attitudes to those who do not carry pure English blood. Their sense of superiority leads to xenophobia, racial hatred, and even violence.

Foreigners, no matter how kind they are or compatible with the society, are not welcomed but still regarded as 'the other' by racist English people. Even in public places such as parks, hospitals, schools, or churches, they cannot tolerate seeing foreigners. In multicultural countries like England, xenophobia causes a rejection of the lifestyles, and cultural or religious values of immigrants for fear of being invaded or surpassed both sociologically and economically. The author's, as an English woman, depiction of her own country's people as racists is a crucial phenomenon that signifies a global problem faced by immigrants. It also unrolls a reality that fear or discomfort, which are derived from non-native people's

compulsory act of leaving their countries and settling into a new place is a global problem experienced nowadays, which also increases day by day.

Works Cited

Primary Source

Gee, Maggie *The White Family*. Saqi Books, 2002

Secondary Sources

Düzgün, Ş. *Racism and Discourse: Joseph Conrad's Heart of Darkness and Maggie Gee's The White Family.* Akademik Açı, *1*(1), s. 43-58. 2021

Kılıç, M. Özyurt. *Maggie Gee: Writing the Condition of England Novel* Bloomsbury Literary Studies, 2013

Mohr, Dunja M. *Embracing the Other,* Rodopi, 2008

Moira Ferguson *Breaking In Englishness: Black Beauty and the Politics of Gender, Race and Class, Women*: A Cultural Review, 1994

Ramdin, Ron. Reimaging Britain, Pluto Press, 1999

Said, Edward. *Orientalism.* Penguin Books, 1995

Spencer, Stephen. *Race and Ethnicity*. Routledge, 2006

Young, Robert J. C., *Colonial Desire*, Routledge, 1995

Ömer Nasuhi Bilmen'in Büyük Tefsir Tarihi'nde Yer Alan Üç (204-282/820-896) Dört (303-395/916-1005) ve Beşinci (405-494/1015-1101) Tabakaların Değerlendirilmesi

Doktor Öğretim Üyesi İsmail Öztürk

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14712117

Özet

Hz. peygamberin vefatından sonra Kur'an metni ile baş başa kalan sahabe ve onları takip eden Müslümanlar hayat rehberi edindikleri Kur'an-ı Kerim'in hikmet dolu mesajını okuyup anlama çabası içerisinde olmuş ve Kur'an'ı anlama yöntemleri geliştirmişlerdir. Bu yöntemlerden her biri kendilerine taraftar bulmuş ve ümmet arasında anlayış farklılıklarının doğmasına da sebep olmuştur. Tefsir tarihinde meydana gelen bu gelişmelerin mahiyetini bilmek günümüzde meydana gelen dini, sosyal ve ahlaki yeni gelişmelere çözüm üretebilmek için büyük önem arz etmektedir. Tefsir tarihi hakkında yazılmış Suyûtî ve Dâvûdî'nin Tabakâtü'l-Müfessirin isimli eserlerinin yanında klasik müfessir tabakatı yazıcılığının son halkasını temsil eden Ömer Nasuhi Bilmen'in *Büyük Tefsir Tarihi* önemli bir konuma sahiptir. Diğer tabakât kitaplarından farklı bir metot uygulaması bu eseri tefsir tarihi açısından oldukça farklı ve orijinal kılmaktadır. İki ciltten oluşan eserde; tefsir usulü ve tefsir ilmine giriş hakkında özet bilgi verildikten sonra mümtaz tabaka ile başlayarak her yüzyıl bir tabaka olarak on dört asır boyunca tefsir ilmine katkı sunan müfessirler tanıtılmaktadır. İkinci cildin sonunda müfessirlerin vefat tarihleri ile onlara ait bin yüz seksen beş eser ismi verilmiştir. Mezhepsel eğilimleri merkeze alarak ayrıştırıcı bir yaklaşım sergilemeyen Bilmen'in kıraat imam ve ravilerine eserinde yer vermemesi oldukça dikkat çekicidir. İlim dünyasında hak ettiği değeri tam olarak göremeyen eser; başlangıçtan günümüze kadar Kur'an-ı Kerim'i anlama çabalarının nasıl seyrettiğini, gelişen tefsir metotlarının neler olduğunu, kimin, neyi, nasıl gerçekleştirdiğini araştırarak tefsirin yüzyılları alan hikâyesini tespit etmeye çalışanlara rehberlik edecek başvuru kaynaklarından biri olmaya devam etmektedir. Bundan sonra bu alanda çalışma yapacak olanların bu eserle beraber Dâvûdî ve Edernevî'nin tabakâtlarındaki müfessirleri cemeden bir çalışma yapması ve bunlara ilaveten günümüz müfessirlerini de bu çalışmaya dâhil etmesi gerekmektedir. Bu tebliğde biyoğrafi türü olarak yazılan bu eserin satır araları okunarak üç (204-282/820-896), dört (303-395/916-1005) ve beşinci (405-494/1015-1101) tabakalarda meydana gelen tefsirle ilgili yeni bilgi ve bulgulara işaret edilerek tefsir ilminin mahiyeti hakkında değerlendirmelerde bulunulacaktır. (204-282/820-896) yılları tefsir ilminin kuruluş dönemini tamamladığı, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin kodlarının görüldüğü ve metnin ön planda dilin ise zirvede olduğu yüzyıl olmuştur. (303-395/916-1005) yılları i'câzü'l-Kur'ân, ulûmü'l-Kur'ân, usûlü't-tefsîr gibi ilimlerin temellerinin atıldığı, tefsirde yanlış yorumlara reddiye yazılmaya başlandığı, Farsça-Türkçe ilk tefsir çalışmasının yapıldığı, mezhebi tefsirlerin daha fazla ön plana çıktığı hem rivayet hem de dirayet tefsirini içerisinde bulunduran tasavvufî tefsirlerin yazılmaya başlandığı ve tefsirin tam anlamıyla ilmi bir kimlik kazandığı yüzyıl olmuştur. (405-494/1015-1101) yıllarında Nizamiye medreseleri gibi bilim üreten ilk yükseköğretim kurumları meydana getirilmeye başlanmıştır. Siyasetçiler, tefsir ve tefsirle siyasetnâme yazmaya başlamışlardır. Bu yüzyılda kendi mezhebi anlayışlarını özel

metotlarla aktaran tefsir çalışmaları dikkat çekmektedir. Bu dönem (204-494) müfessirleri ileriyi gören, fikirleriyle gelecek nesillere ışık tutan müstesna özelliklere sahip âlimler olarak dikkat çekmektedir. Tefsir, hadis, fıkıh, tarih, kelam, menakıp, züht ve özellikle cerh ve ta'dil gibi disiplinlerde oldukça derinliğe sahip olmaları sebebiyle farklı alanlarda pek çok önemli eser telif etmişlerdir. Tefsirin altın çağları özellikle bu dönemlerde yaşanmıştır. Son olarak, tarihsel bağlamdan giderek uzaklaşan toplum yeni koşullarıyla yeni şeyler söylemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tefsîr, Kur'ân, Sahabe, Tabakât. Bilmen.

The Evaluation of the Three (204-282/820-896) Four (303-395/916-1005) and Fifth (405-494/1015-1101) Layer in Omar Nasuhi Bilmen's Great History of Tafsir

Abstract

After the death of the Prophet, the Companions and the Muslims who followed them, who were left alone with the text of the Qur'an, endeavored to read and understand the message of the Qur'an full of wisdom and developed methods of understanding the Qur'an. Each method found its adherents and caused differences in understanding among the ummah. Knowing the nature of these developments in the history of tafsir is of great importance in finding solutions to the new religious, social, and moral developments that occur today. In addition to al-Suyūtī and al-Dāwūdī's Tabakāt al-Mufessirin, Omar Nasuhi Bilmen's Great History of Tafsir, which represents the last link in classical tafsir stratigraphy, has an important position. Applying a different methodology from the other books makes this work quite different and original regarding the history of tafsir. In the work, which consists of two volumes, after giving brief information about the methodology of tafsir and introduction to the science of tafsir, starting with the distinguished stratum, each century is introduced as a stratum and the exegetes who contributed to the science of tafsir for fourteen centuries are introduced. At the end of the second volume, the death dates of the exegetes and the names of one thousand one hundred and eighty-five of their works are given. It is remarkable that Bilmen, who does not exhibit a discriminatory approach by focusing on sectarian tendencies, does not include the imams and raves of Qiraat in his work. The work, which has not received the value it deserves in the scholarly world, will continue to be one of the reference sources that will guide those who try to determine the story of tafsir over the centuries by investigating how the efforts to understand the Holy Qur'an have progressed from the beginning to the present day, what the developing methods of tafsir are, who has realized what and how. Those who will work in this field in the future should make a study that collects the mufassirs in al-Dāwūdī and al-Adernawī's strata together with this work and includes contemporary mufassirs in addition to them. In this paper, by reading between the lines of this work written as a biography, new information and findings about tafsir that occurred in the third (204-282/820-896), fourth (303-395/916-1005), and fifth (405-494/1015-1101) layers will be pointed out. Evaluations will be made about the nature of the science of tafsir. The years (204-282/820-896) were the century in which the science of tafsir completed its foundation period, the codes of the transition from oral culture to written culture were seen, and the text was at the forefront, and the language was at its peak. (303-395/916-1005) was the century in which the foundations of sciences such

as i'jāz al-Qur'ān, ulūm al-Qur'ān, usūl al-taṣfīr were laid, refutations to misinterpretations in tafsīr began to be written, the first Persian-Turkish tafsīr work was done, sectarian tafsīr became more prominent, Sufi tafsīr, which included both narration and dirayat tafsīr, began to be written, and tafsīr gained an entirely scientific identity. In the years (405-494/1015-1101), the first science-producing higher education institutions such as Nizamiye madrasas began to be established. Politicians began to write tafsir and tafsir and politicnāme. In this century, tafsir studies that convey their sectarian understanding with unique methods attract attention. The exegetes of this period (204-494) stand out as scholars with exceptional visionary characteristics who shed light on future generations with their ideas. Since they had great depth in disciplines such as tafsīr, hadīth, fiqh, history, theology, menaqib, asceticism, and especially cerh and ta'dil, they composed many essential works in different fields. The golden age of tafsīr occurred during these periods. Finally, society gradually moves away from the historical context and says new things with new conditions.

Keywords: Tafsir, Quran, Companions, Tabaqat, Bilmen.

Giriş

Müslümanlar, her zaman hayat rehberi edindikleri Kur'an-ı Kerim'i okuyup anlama çabası içerisinde olmuşlardır. Tefsir tarihi hakkında yazılmış Suyûtî ve Dâvûdî'nin Tabakâtü'l-Müfessirin isimli eserlerinin yanında Ömer Nasuhi Bilmen'in *Büyük Tefsir Tarihi (Tabakâtü'l-Müfessirin)* isimli eseri de önemli bir konuma sahiptir. İki ciltten oluşan bu eserde; tefsir usulü ve tefsir ilmine giriş hakkında özet bilgi verildikten sonra mümtaz tabaka ile başlayarak her yüzyıl bir tabaka olacak şekilde on dört asır boyunca tefsir ilmine katkı sunan müfessirler tanıtılmaktadır. İkinci cildin sonunda müfessirlerin vefat tarihleri ile onlara ait bin yüz seksen beş eser ismi verilmiştir. İlim dünyasında hak ettiği değeri tam olarak göremeyen bu eser; başlangıçtan günümüze kadar Kur'an-ı Kerim'i anlama çabalarının nasıl seyrettiğini, gelişen tefsir metotlarının neler olduğunu, kimin, neyi, nasıl gerçekleştirdiğini araştırarak tefsirin yüzyılları alan hikâyesini tespit etmeye çalışmıştır. Özetle Müslümanların geleceklerini inşa etmelerine yardım etmeyi amaçlayan bir eser olmuştur. Suyûtî ve Dâvûdî'nin tabakâtlarında müfessirler alfabetik olarak sıralanmışken Ömer Nasuhi Bilmen'in *Büyük Tefsir Tarihi*'nde mümtaz tabakaya ilave olarak her yüzyıl bir tabaka olarak ele alınıp on dört tabaka halinde müfessirler ve çalışmaları hakkında bilgi verilmiştir. Diğer tabakât kitaplarından farklı bir metot uygulaması bu eseri tefsir tarihi açısından oldukça farklı ve orijinal kılmaktadır. Bu çalışmada üç, dört ve beşinci tabakadaki müfessirler hakkında özet bilgi verilip, biyografi türü olarak yazılan bu eserin satır araları okunarak tefsirle ilgili meydana gelen gelişmelere yeni bilgi ve bulgulara işaret edilerek bu dönemde tefsirin mahiyeti hakkında değerlendirmelerde bulunulacaktır.

1. Üçüncü Tabakada Yer Alan Müfessirler (204-291/820-904)

Üçüncü tabakada tefsir tarihinde son derece önemli otuz yedi müfessir tanıtılmaktadır. Bu tabakada tanıtılan müfessirler şunlardır: Ebû Abdillâh Muhammed b. İdrîs b. Abbâs eş-Şâfiî (ö. 204/820), Ravh b. Ubâde el-Basrî (öl. 205/821), Yezîd b. Hârûn Ebû Hâlid el-Vâsıtî (öl. 206/822), Ebû Alî Kutrub en-Nahvî (öl. 210/825 civarı), Muhammed b. Ömer b. Vâkıdî el-Medenî (öl. 207/823), Ferrâ Yahya b. Ziyâd ed-Deylemî (öl. 207/823), Ebu Ubeyde Ma'mer b.

el-Musenna el-Basrî (öl. 209/825), Abdü'r-Rezzâk b. Hemmâm es-San'ânî (öl. 211/827), Ahfeş-i Evsat Ebü'l-Hasen Saîd b. Mes'ade (öl. 215/831), Âdem b. Ebi İyâs (öl. 221/836), Ebû Ubeyd Kasım b. Sellâm (öl. 223/838), İbn-i Meymûn el-Mervezî (öl. 235/850), Ebü Bekr İbn-i Ebî Şeybe el-Kûfî (öl. 235/850), İshâk b. Râheveyh el-Hanzalî el-Mervezî (öl 238/852), Muhammed b. Ebî Şeybe İbrahim el-Kûfî (öl. 239/854), Ahmed b. Muhammed b. Hanbel (öl. 241/856), Ebü'l-Hasen Alî el-Mervezî (öl. 244/859), Ebû Muhammed el-Kissî (öl. 249/864), Abdullah b. Abdi'r-Rahmân et-Temîmî (öl. 255/869), Ebû Abdillâh b. İsmâil (öl. 256/870), Müslim b. el-Haccâc b. Müslim en-Nisâbûrî (öl. 261/875), İbn-i Abdi'l-Hakem el-Mısrî (öl. 268/882), İbn-i Mâce Ebû Abdillâh Muhammed (öl. 273/887), Ebû Dâvüd Süleyman b. Eş'as (öl. 275/889), İbn-i Nakîb İbn-i Muhammed el-Endülîsî (öl. 276/890), Ebû Abdi'r-Rahmân el-Kurtubî (öl. 276/890), Abdullah b. Müslim b. Kuteybe ed-Dîneverî (öl. 276/890), Ebu Hatim er-Râzî Muhammed b. İdrîs (öl. 277/891), Muhammed b. İsâ es-Sülemî et-Tirmizi (öl. 279/893), Ebû Hanîfe ed-Dineveri (öl. 282/896), Ebû İshak İsmail el-Basrî (öl. 282/896), Sehl b. Abdillâh b. Yûnus et-Tüsterî (öl. 283/897), Müberrid Muhammed b. Yezîd el-Basrî (öl. 286/900), el-Haffâf Ebû Yahya Zekeriyyâ b. Dâvûd (öl. 286/900), Sa'leb Ahmed b. Yahya b. Yezid (öl. 291/904), Muhammed b. Müslim er-Râzî (öl. 270/884), İsmail b. Hammâd el-Ezdî (öl. 267/881).

2. Üçüncü Tabakanın Değerlendirilmesi (204-291/820-904)

Abbâsîler, (750-1258) Endülüs Emevîleri, (756-1031) Midrârîler, (772-976) Rüstemîler, (777-909) İdrîsîler, (788-985) Ağlebîler, (800-909) Tahiroğulları, (821/873) Girit Emirliği, (824-825/961) Bâvendîler, (665/1349) Saffârîler, (861/1003) Tolunoğulları, (868/905) Karmatîler (869/1076) ve Samanoğulları (873/999) olmak üzere on üç devletin varlığı İslam dünyasındaki hem genişlemeye hem de mücadeleler sonucu parçalanmışlığa dikkat çekmektedir. Doğuda Çin batıda Fransa'nın güneyine kadar genişleyen İslam coğrafyasında idarecilerin desteği ile ilmi, fikri ve kültürel gelişmeler meydana gelmiş bunlarda tefsire son derece etki etmiştir. Büyük Tefsir Tarihi'nde mümtaz, bir ve ikinci tabakada, müfessirlerin tefsirlerine ilişkin örnekler verilirken bu tabakada bu uygulama son bulmuştur. Artık Hz. Peygamber döneminden uzaklaşılmış, zihinlerdeki duruluk kaybolmuş ve yeni sorular gündeme gelmeye başlamıştır. Toplumun dinamik yapısı yeni koşullarıyla yeni bir şeyler söylemektedir. Müfessirler de toplumun birer parçası olarak Kur'an'a dair yeni bir algı geliştirerek yepyeni bir Kur'an tasavvuruna sahip olmuşlar ve tefsirde rivayet nakilleri dışında artık dirayetin de yer aldığı fıkhî bir alana girilmiştir. Kur'an'ın hüküm ayetlerini ele alan İmam Şafi (öl. 204/819-820) gibi kural koyucu otoriteler devreye girmiş ve *kitâbu'l-umm* isimli eseri ile fıkıh usulünün temelleri atılmaya başlanmıştır. Bu dönem, itikadi ve amelî alanda meydana gelen problemli konuları çözmeye çalışan, ameli imana dâhil eden İmam Şâfi gibi tefsir, hadis, fıkıh ve kelam alanında söz söyleyebilecek donanıma sahip âlimler dönemi olmuştur (Koçoğlu, 2015: 47-68). Ayrıca Mervezî'nin (öl. 244/858-859) *ahkâmu'l-Kur'an* isimli eseri bu tabakada Kur'an'ın ahkâm ayetlerine ilginin olduğunu net olarak göstermektedir. Bu dönemde sadece rivayetlerin aktarılması ile artık mevcut sorunların çözülemediği düşünülmüştür. Mutezili Ebû Ali Muhammed b. el-Müstenîr (öl. 206/821-822) ilk filolojik tefsir yazan âlim olmuştur. el-Müstenîr me'âni'l-Kur'ân ve tefsir-u müşkil-i i'râbih isimli eserlerinde sürelerin tefsirini üç kısma ayırmaktadır. Önce farklı okunan kelimeleri ele alarak rivayet edilen kıraatleri incelemekte, mezkûr kıraatleri Arap sözü ve şiiriyle gerekçelendirmeye veya tenkit etmeye çalışmaktadır. Ardından sürenin garip kelime ve ifadelerini araştırmakta ve yine Arap sözü ve şiiri ile bunların anlamlarını bulmaya çaba göstermektedir. Daha sonra i'râbı müşkil olan

ayetleri sarf ve nahiv ilimleri açısından değerlendirmektedir. Kur'an'ın prensipleri ve dayanaklarından bahseden Ferrâ'nın (öl. 207/822-823) *el-mesâdir fi'l-Kur'ân* isimli eseri ile kıraatlerin Arap grameriyle olan münasebeti ele alınarak dil bilimsel tefsir faaliyetleri başlamış ve çok kıymetli dilbilimsel tefsirler ortaya konmuştur. Kur'an'ın indiği dönemdeki Arapça ile üçüncü yüzyıldaki Arapça farklılaşmış ve dil tahlillerine dayanan yorumlamanın kuralları belirlenmeye başlanmıştır. Arap şiiri artık kıraatler için tespit ölçütü olarak kullanılmaya başlanmıştır ki kanaatimize göre tercih ölçütü olması daha uygundur. Dilin kurallarını belirlemek aynı zamanda yorum kurallarını da belirlemiştir (Bilmen, 2014: 1/393-450). Bu dönemin önemli müfessirlerinden biri olan Kutrub (öl. 210/825 civarı) da Kur'an'da geçen edatların özelliklerinden ve kelama olan etkilerinden bahsetmektedir (Özcan, 2020: 379-400). Bu dönemde hadis hafızlığı vurgusu dikkat çekerken lafzı önceleyen bir gelenek oluşmuş ve metin bağlayıcı bir özellik kazanmıştır. Artık bu görüş senden mi, Kur'an'dan mı? sorusu sorulmaya başlanmıştır. Dolayısıyla Kuran'ın mahlûk olup olmadığı tartışma konularından birisi olmuş ve bu soruya mezhepsel çerçeveden yanıt bulunmaya çalışılmıştır. Kur'an'ın anlaşılmasında önemli olan teşbih de bu dönemde ortaya çıkmıştır. İbn Kuteybe'nin (öl. 276/889-890) müşebbehe olmakla suçlanması mezhepçiliğin etkin bir olgu haline geldiğini göstermektedir. Eserleri ilk kez yabancı dillere çevrilmeye başlanan İslâm tarihçisi Vakıdî (öl.207/822-823) bu dönemin en önemli şahsiyetlerinden biri olmuştur. Ebu Ubeyde Kasım b. Sellam (öl. 223/837-838) ilk kez nâsih ve mensûh hakkında eser vermiş ve kırâât isimli eserinde bütün kıraatleri toplamıştır. Tebei-tâbiîn hep tâbiîndan naklederken Ebu Şeybe (öl. 235/849-850) sidretu'l-münteha ile ilgili soruya ilk kez direk sahabe kavli ile cevap vermiş ve daha sonraki ahkâm tefsirlerine zemin teşkil edecek *kitabü'l-ahkâm*'ı yazmıştır. Bu tabakadaki muhaddislerin, *Büyük Tefsir Tarihi'nde* müfessir olarak yer almalarının sebebi kanaatimize göre hadis kitaplarında tefsire ayrılmış bölümlerin bulunmasıdır. Müteşâbihât tartışması, dönemin önemli tartışma konularından biri olurken Tüsteri (öl.283/896-897) ile tasavvufî tefsir başlamıştır (Bilmen, 2014: 1/393-450). Bir önceki tabakada olduğu gibi bu tabakada da Bilmen; Kâlun, (öl.220/835) Hallâd b. Hâlid, (öl. 220/835) Halef b. Hişâm, (öl. 229/844) Ravh b. Abdülmü'min, (öl. 233/847-848) Ruveys, (öl. 238/852) İbn Zekvân (öl. 242/857) vb. pek çok kıraat imamını eserine almamıştır. Özetle; bu dönem tefsir ilminin kuruluş dönemini tamamladığı, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin kodlarının görüldüğü ve metnin ön planda dilin ise zirvede olduğu yüzyıl olmuştur.

3. Dördüncü Tabaka Yer Alan Müfessirler (303-395/916-1008)

Dördüncü tabakada tefsir tarihinde son derece önemli kırk üç müfessir tanıtılmaktadır. Bu tabakada tanıtılan müfessirler şunlardır: Ahmed b. Şuayb b. Alî en-Nesâî (öl. 303/915), Ebü'l-Hasen Alî el-Kummî el-Hanbelî (öl. 305/918), Ebü'l-Abbâs Velîd b. Ebân (öl. 310/923), Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr b. Yezîd et-Taberî (öl. 310/923), Ebû İshâk ez-Zeccâc (öl. 311/924), İbn-i Ebî Dâvûd (öl. 316/929), İbnü'l-Münzir (öl. 318/930), İbnü'l-Hayyât (öl. 320/933), Ebü'l-Hasen Muhammed b. Ahmed b. Keysân en-Nahvî el-Bağdâdî (öl. 320/932), Ebû Ca'fer Ahmed b. Muhammed b. Selâme et-Tahâvî (öl. 321/934), Ebû Zeyd el-Belhî (öl. 322/935), Ebu Müslim Muhammed b. Bahr el-Isfahânî (öl. 323/936), Ebü'l-Hasen Alî b. İsmâîl b. Ebî Bişr İshâk b. Sâlim el-Eş'arî el-Basrî (öl. 324/935), İbn-i Ebî Hatim er-Râzî (öl. 327/940), Ebû Mansûr Muhammed b. Mahmûd el-Mâtürîdî es-Semerkandî (ö. 333/946), Ebü'l-Hasen Alî b. Îsâ b. Dâvûd b. el-Cerrâh (ö. 334/946), Ebû Ca'fer en-Nahhâs (öl. 338/950), Ebü'l-Hasen Alî b. Cemşâd en-Nîsâbûrî (öl. 338/951), Ebû Muhammed Kasım b. Asbağ el-Kurtubî (öl. 340/953),

Abdullah b. Ca'fer b. Deresteveyh (öl. 347/960), Ebü'l-Hakem Münzir b. Saîd (öl. 349/962), Ebû Saîd Ahmed b. Ebî Bekr en-Nîsâbûrî (öl. 381/992), Muhammed b. el-Hasen b. Yakub İbn-i Miksem (öl. 354/965), Ebü Bekr en-Nakkaş el-Mevsılî (öl. 355/968), Ebû Alî îsmâîl b. Kasım el-Bağdâdî (öl. 356/969), Ebü'l-Kasim et-Taberânî (öl. 360), Alî b. İsmâîl eş-Şâşî Kaffal-i Kebîr (öl. 365/978), Ebü'l-Hasen el-Cürcânî (öl. 366/979), Muhammed b. Ca'fer b. Hibbân el-Büstı el-Ensârî (öl. 354/967), Ahmed b. el-Ezher b. Talha el-Herevî (öl. 370/983), Ebû Bekr Ahmed b. Alî er-Râzî el-Cessâs (ö. 370/981), Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed el-Herevî (öl. 370/983), Ebü'l-Leys İmâmü'l-hüdâ Nasr b. Muhammed b. İbrâhîm es-Semerkandî (ö. 373/983), Ebû Alî el-Fârisî (öl. 377/990), Abdullah b. Atıyye b. Abdillâh ed-Dımışkî (öl. 383/996), Alî b. İsâ Ebü'l-Hasen er-Rummânî (öl. 384/997), Ebû Hafs Ömer b. Ahmed el-Bağdâdî İbn-i Şahin (öl. 385/998), Ebü'l-Kasım el-Mevsılî (öl. 387/1000), Ebû Bekr Muhammed b. Alî el-Udfuvî (öl. 388/1001), Ebû Muhammed el-Mâhânî el-İsfehânî (öl. 389/1002), İbn-i Zekeriyyâ b. Yahya en-Nehrevânî (öl. 390/1003), Ahmed b. Fâris b. Zekeriyyâ el-Kazvînî (öl. 395/1008), Hasen b. Abdillâh b. Sehl el-Askerî (öl. 395/1008).

4. Dördüncü Tabakanın Değerlendirilmesi (303-395/916-1008)

Bu dönemde İslam coğrafyasında Abbâsîler, (750-1258) Endülüs Emevîleri, (756-1031) Midrârîler, (772-976) İdrîsîler, (788-985) Girit Emirliği, (824-825/961) Bâvendîler, (öl. 665/1349) Saffârîler, (861/1003) Karmatîler, (869/1076) Samanoğulları, (873/999) Hamdânîler (905/1004) Fâtımîler, (909/1171) Musâfirîler, (925 Öncesi-1062 Sonrası) Ziyârîler, (928/1090) Büveyhîler, (932/1062) İhşidîler, (935/969) Karahanlılar, (840-1212) Kelbîler, (948/1053) Revvâdîler, (950 Öncesi-1071) Şeddâdîler, (951-1199) Gaznelîler, (963/1187) Kuzey Afrika Zîrîleri (972/1148 ve Kilve Sultanlığı (975/1786) olmak üzere yirmi iki devletin varlığı, Rüstemîler, (777-909) Ağlebîler, (800-909) Tahiroğulları (821/873) ve Tolunoğullarının (868/905) yıkılması İslam dünyasındaki parçalanmışlığa dikkat çekmektedir. Ancak bu bölünmüşlüğe rağmen genişleyen İslam coğrafyasında idarecilerin desteği ile ilmi, fikri ve kültürel gelişmeler meydana gelmiş bunlarda tefsire son derece etki etmiştir. Müellif dördüncü tabakada yer alan müfessirleri tanıtmaya ilk olarak; Sûsî gibi âlimlerden Kur'an ilimleri ve kıraat okuyan muhaddis en-Nesâî (ö. 303/915) ile başlamıştır. Ancak daha önceki tabakalarda olduğu gibi burada da kıraat imam ve ravilerini eserinde zikretmemiştir. Nesâî'nin *Sünenü'l-Kübrâ*'sı içerisinde yer alan *Kitabü't-Tefsir* bölümünde Kur'an'ın sünnetle tefsiri olan 735 hadise yer verilmiştir. Ana başlığın altına konan hadislerin başlıkla son derece uyum içerisinde olması Nesâî 'nin ilmi maharetini göstermektedir. Mesela: *"... Onlar, bir başka konuyu konuşmaya geçmedikleri müddetçe yanlarında oturma…"* Nisâ 4/140. ayetin tefsirinde *"Konuşurken yalan söyleyen ve bu davranışıyla (maskaralık yaparak) insanları güldüren kimsenin vay haline vay haline"* şeklindeki hadisi zikretmektedir (Nesâî, Sünenü'l-Kübrâ, Tefsir, 1. 410, Rakam no: 146). Nesâî'nin rivayet yöntemiyle yazılan eserlere büyük hizmeti olmuştur. Nesâi hakkında Şia'dan olduğu iddialarının olması bu dönemde hala mezhepsel ve siyasal mücadelelerin devam ettiğini göstermektedir. Sünen'i ve diğer eserleri genel olarak değerlendirildiğinde Nesâî'nin sadece Hz. Ali hakkında kaleme aldığı *Hasâis*'i ve Muâviye hakkında söylemiş olduğu bir söz dolayısıyla Şiîlikle itham edilmesinin insaf ölçüsünü aştığı düşüncesindeyiz (Aba, 2018: 167-191). Bu dönemde rivayet tefsirleri önemini korumakta olup önceki dört tabakada ciddi bir külliyat birikmiştir. Kur'an'ın anlaşılması hususunda ilk nesillerin yorumlarını günümüze ulaştıran rivayet tefsirlerinin en değerli örneklerinden biri kabul edilen Taberî'nin (310/923) *Câmiu'l-Beyân an Te'vîli Âyi'l-Kur'ân* isimli tefsiri bu döneme

aittir. Kur'an'ın indiği çağın ve yakın tarihin dağınık olan rivayetlerini *câmiu'l-beyân fi te'vil-i âyi'l-Kur'ân* adlı eserinde derli toplu olarak bir araya getiren Taberî'nin tefsir ve tevil ayrımı yapmadığı dikkat çekmektedir (Bilmen, 2014:1/451-492). Ebu'l-Esved ed-Düeli (öl. 68/688), Nasr b. Asım (öl. 89/708) ve Yahya b. Ya'mer (öl. l29/746) ile devam eden Kur'an'la ilgili filolojik çalışmalar Halil b. Ahmed ile (öl. 175/791) olgunluğa erişmiştir. Bu dönemde de gramer ve dilsel yönelim hız kesmeden devam etmektedir. Zeccâc'ın (öl. 311/923-924) *meâni'l-Kur'ân* isimli tefsirinin kendisinden önceki Ahfeş, (öl.215/830-831) Ferrâ (öl. 207/822-823) ve Ebu Ubeyd'in dil ağırlıklı tefsirlerinden farkı; *meâni'l-Kur'ân*'da lügavî tefsirin yanında; ayetin iniş sebebi, tefsirin gayesi vb. konularda rivayetlere fazlaca yer vermesi ve hemen hemen Kur'an'ı baştan sona tefsir eden dilbilimsel tefsirlerin en kapsamlısı olmasıdır. Ayrıca bu eser hem dördüncü tabakanın iyi bir şekilde analiz edilmesi hem de miladi onuncu yüz yıldaki toplumsal yapının tanınması açısından oldukça önemlidir. Kur'an-ı Kerim'i anlamak için lügat bilgisinin yanında ilim ehlinden gelen nakli de bilmenin şart olduğunu söyleyerek eserini bu üslupta telif eden Zeccac'ın tefsirinin daha geliştirilmiş hali ileride Kurtubi'nin (öl. 67l/1273) *el-Cami' li-Ahkami'l-Kur'an* ve Ebü Hayyan el-Endelusi'nin (öl. 745/1345) *el-Bahru'l-Muhit*'i gibi çok daha hacimli eserlerde görülmektedir (Bulut, 2009: 313-331). Kur'ân'ın i'rabıyla ilgili Zeccâc gibi dilciler tarafından daha önce eserler telif edilmiş ise de tefsir tarihinde Kur'ân'ı iʿrab yönüyle baştan sona resmi sıralamaya uygun olarak inceleyen ilk sistematik eser Ebû Ca'fer en-Nahhâs'ın (öl. 338/950) *İʿrâbu'l-Kur'ân* isimli tefsiridir. Nahhâs günümüze tam hali ile gelmemiş olan *Meʿani'l-Kur'ân*'da anlam ağırlıklı *İʿrâbu'l-Kur'ân*'da ise iʿrab ve kıraat ağırlıklı tefsir yapmıştır (Karaalp, 2021: 443-456). Bu dönemde İbn Ebî Dâvûd'un (öl. 316/928) ilim dünyasına kazandırdığı *Kitâbu'l-Mesâhif* isimli eserinde Kur'an'ın Mushaflaşma süreci ve formsal yapısı üzerinde durulmaktadır. Dolayısıyla konu sadece sahabe dönemi ile sınırlandırılmamakta hicrî ilk üç asırdan kendisinin yaşadığı döneme kadar Mushaf üzerinde yapılan faaliyetlere ışık tutacak rivayetler ve tarihî bilgiler aktarılmaktadır. Kitâbu'l-Mesâhif Mushaf'ın kronolojik olarak teşekkül ve gelişim aşamalarını ortaya koyması ve bu evrelerin dönemsel olarak nasıl bir Kur'an tasavvurunu beslediğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Ayrıca kıraat ihtilaflarının menşei, imla ve noktalama işaretleri, Mushaf'ın alım satımı vb. birçok konuyu rivayetler eşliğinde vermesi dönemin tefsir ilmi açısından ne kadar hareketli olduğunu göstermektedir (Kanarya, 2017: 29-50). Bu dönemde, halife ve sultanların İslam Medeniyetine desteğine, yabancı kültürlerden (Yunan-İran-Hind) Arapçaya tercüme hareketi de eklenince farklı görüşler ve akımlar da İslam toplumunda gelişmeye başlamış, Rey'den Endülüs'e kadar olan İslam Devletinde fikri ve edebi hareketler gelişmiştir (Cerrahoğlu, 2010: 528). Bu dönemde tefsir, kıraat, hadis, akait ve fıkıh gibi dini ilimler şekillenmiş, dört fıkhî mezhep istikrar bulmuş ve bu alanda eserler meydana gelmeye başlamıştır. Başta Cessâs'ın *Ahkâmu'l-Kur'an*'ı olmak üzere ahkâm tefsirleri yazılmıştır. Dört fıkhî mezhep dışında, görüşleri etrafında Münziriyye adıyla bir mezhep oluşan Ebû Bekr Muhammed b. İbrâhîm b. el-Münzir en-Nîsâbûrî (öl. 316/928 [?]) gibi müçtehit âlimler dönemi olmuştur. Bu asırda yetişen ve müctehid olarak mütalaa edilen kimselerden bazıları şunlardır: Davud b. Ali ez-Zahiri (öl. 270/883), Muhammed b. Cerir et-Taberi (öl. 310/922), Ebû İbrahim İsmail b.Yahya el-Müzeni (öl. 264/877), Rebi' b. Süleyman el-Cizi (öl. 270/883), Hasen b. Muhammed ez-Za'ferani (öl. 60/874), Muhammed b. el-Münzir (öl. 310/922), Muhammed b. Huzeyme (311/923), Ebü Ubeyde Ali b. Hüseyn İbn Harbiye (öl. 319/931), Yunus b. Abdil'-A'la es-Sadafi (öl. 264/877). Sahabe, tabiin ve ilk dönem fakihlerinin görüşlerinin özet bir şekilde günümüze kadar ulaşmasını sağlayan hilaf ilminin önemli

kaynaklarından biri olan *"el-İşrâf alâ Mezâhibi Ehli'l-'İlm"* adlı eser İbnü'l-Münzir tarafından yazılmıştır (Candan, 2007: 177-192). Bu dönemde sarf, nahiv ve belağat gibi ilimler kemal ve olgunluk çağına ulaşmıştır. Ancak nahiv, lugat, edebiyat, kıraat, tefsir, Kur'an ve hadis ilimlerine dair çok sayıda eser kaleme aldığı belirtilen İbnü'l-Hayyât (öl. 320/933) ve İbn-i Keysân (öl. 320/933) gibi âlimlerin eserlerinden pek azı zamanımıza ulaşabilmiştir. Rivayet tefsirleriyle re'y tefsirlerinin birbirleriyle yarışır hale geldiği, fıkıh ilmi açısından gelişme hadis ilmi açısından ise altın bir çağda Tahavî (öl.321/933) tarafından daha sonra birçok âlim tarafından şerh edilecek olan ilk akait kitabı yazılmış olup akait ve kelam tartışmaları bu dönemde önem kazanmaya başlamıştır (Karadut, 1984: 51-64). Ehl-i Sünnet kelamının en önemli mekteplerinden birisinin kurucusu kabul edilen Ebü'l-Hasan el-Eş'ari (öl. 324/935-36) Mu'tezile karşısında cedeli açıdan zayıf duran Ehl-i Sünnet akaidini kelâmi metotla savunmuştur. Ehl-i Hadis ile Mu'tezile arasında dengeli bir yol çizerek akıl ile nakil arasında uzlaştırıcı bir yöntem takip etmiştir. Kendine özgü bir metotla iki taraf arasında orta yol denebilecek görüşlerin savunucusu olmuştur. Böylelikle kendi döneminde kelam ilmine karşı duyulan sert tavırları yumuşatmayı ve bunu yaparken de pek çok kelâmi meseleyi Sünnî çevrelere benimsetebilmiştir (Yağlı Mavil, 2020: 179-230). Mâtürîdiyye mezhebinin kurucusu ve tefsirle tevil'i aynı anlamda kullanarak kendisinden sonra gelen ve Kur'an'a çağdaş yorumlar getiren İmam Gazali, (öl. 505/ 1111) Mahmud b. Ömer ez-Zemahşeri, (öl. 538/1143) Fahruddin er-Razi, (öl. 606/1209) Celaleddin es-Suyuti, (öl. 911/ 1505) ve Mahmud el-Alusi (öl. 1270/1854) gibi müfessirleri etkileyen müfessir ve fakih Ebû Mansûr Muhammed b. Muhammed b. Mahmûd el-Mâtürîdî es-Semerkandî (öl. 333/944) de Ehli Sünnet kelamcısı olarak bu dönemde oldukça dikkat çekmektedir. Bu dönemde Belhî gibi kendi döneminin ve antik çağın ilimlerine vakıf olan, bu ilimlere getirdiği özgün yorumlarıyla çağını aşan fikir ve yaklaşımlarıyla İslam filozofları neş'et etmeye başlamıştır. Belhi, *Mesalihu'l-Ebdan ve'l-Enfus* adlı eseriyle bireyi ruh ve beden olarak birlikle ele alan ilk hekim olarak değerlendirilmektedir. Koruyucu hekimlik önerileri sunan eserde, bireyin bilgi ve eğitimden mahrum bırakılmaması gerektiğinin altı çizilerek, eğitimin bireyin kendisini ve yaşadığı evreni anlamasına katkı sağlayacak sağlam bilgi ve değerler temelinde oluşturulması gerektiğine işaret edilmektedir (Sıddıki, 2021: 82-97). Bu dönemde nesh tartışmaları gündemdeki yerini korurken İbn Ebû Dâvud (öl. 316/928-929) *en-nâsih ve'l-mensûh* isimli eserini yazmıştır. Kur'ân metnini, kendinden öncekileri taklit etmeden aklî muhakeme ile tahlil etmeye çalışan ve Mu'tezilî düşünceye aykırı gördüğü ayetleri tevil eden müfessir ve Mu'tezile kelâmcısı Ebû Müslim Muhammed b. Bahr el-İsfahânî (öl. 322/934) Kur'an'da neshi kabul etmemesiyle tanınmıştır. Ebu Müslim, Kur'an'da nesh olarak kabul edilen ayetlerde aslında tahsisin söz konusu olduğunu savunan ilk müfessirlerden biri olarak göze çarpmaktadır (Aydın, 2012: 133-164). Önceki tabakalarda siyasetle uğraşıp tefsir alanını mevaliye bırakan sahabenin aksine bu tabakada *Kitâbü Me'âni'l-Ḳur'ân ve tefsîruh* ve *siyâsetü'l-memleke* adlı eserlerin müellifi ve Abbâsî veziri olan Ebü'l-Hasen Alî b. Îsâ b. Dâvûd b. el-Cerrâh (öl. 334/946) gibi müfessirler tefsir ve siyaseti birlikte düşünmeye başlamıştır (Bilmen, 2014: 1/451-492). Kıraat ihtilaflarına değinen eserler bu dönemde de devam etmektedir. İbn Miksem'in, (öl. 354/965) İbn Mücâhid'in kıraatleri yedi ile sınırlandırmasına bir tepki olmanın yanı sıra sadece sünnete uymak, sahâbenin izinden gitmek ve asr-ı saadette şaz okuyuşları yapan insanları taklit etmek için şâz kıraatlerle amel ettiği anlaşılmaktadır (Yener, 2022: 269-286). Meşhur muhaddis Taberânî'ye (öl. 360/971) nisbetle *et-Tefsîru'l-kebîr* ya da *Tefsîru'l-Kur'âni'l-azîm* ismiyle bir eser neşredilmiştir. Ancak bu eserde Sa'lebî (öl. 427/1035), Vâhidî (öl. 468/1076), Zemahşerî (öl.

538/1144), Muhammed b. el-Fazl (öl. 416/1026) ve Abdüssamed el-Gaznevî (öl. 487/1094) gibi Taberânî'den daha sonraki dönemlerde yaşayan müfessirlere atıflarda bulunulmuştur. Ayrıca bu eserde Abdüssamed el-Gaznevî'nin tefsirinden oldukça geniş iktibaslarda bulunulduğundan eserin Gaznevî tefsiri olduğunu düşündürecek kadar iki eser arasında büyük benzerlikler vardır. Bu yüzden söz konusu eserin Taberânî'ye ait olamayacağı açıkça görülmektedir. Bunların yanı sıra muhaddis kimliğiyle öne çıkan ve hadis alanında önemli eserler telif eden Taberânî'ye nisbet edilen bu eserde senedi zikredilen tek bir hadisin yer almaması, Taberânî'nin fıkıhta Hanbelî olmasına mukabil eserin Hanefî fıkhına göre tasnif edilmiş olması da bu tefsirin Taberânî tefsiri olamayacağını gösteren yeterli kanıtlardandır. Dolayısıyla eserin hicri sekizinci asır Hanefî fukahâsından Ebû Bekir el-Haddâd el-Yemenî'nin (öl. 800/1398) *Tefsîru'l-Haddâd* adıyla meşhur olan *Keşfü't-tenzîl fî tahkîki'l-mebâhis ve't-te'vîl* isimli tefsiri olduğu ortaya çıkmaktadır (Özmen, 2015: 161-181). Tefsir ilmi açısından değerli bilgiler ihtiva eden Ebû Hâtim Muhammed b. Hibbân b. Ahmed el-Büstî'nin (ö. 354/965) *es-Sîretü'n-Nebeviyye* adlı eseri gibi kitaplar da bu dönemde dikkat çekmektedir. Bu eserde Kur'an nüzulünün evreleri, Resulullah'ın ilk vahiy deneyimleri, ruh hali ve o dönemde yaşanılanlar detaylı bir şekilde sunulmaktadır. Ayrıca Hz. Peygamber'in risâlet görevini yerine getirmek için gösterdiği çabalar, Kur'an'ın Mekke döneminde yazımına başlanılması, kimi sürelerin Mekkî ya da Medenî oluşuna dönük satır arası bilgiler yer almaktadır. Bunların yanında Kur'ân ilimleri bağlamında Kur'an'ın müphemleri, kimi ayetlerin nüzul sebepleri, nesh ve tefsir mahiyetinde bazı içerikler de İbn Hibbân'ın eserine aldığı rivayetlerde bulunmaktadır. Bunların yanı sıra Resûlüllah'ın ya da ashabın Kur'an ayetlerini günlük hayatta istişhad etmelerinin örnekleri de yer almaktadır. Söz konusu istişhadlar ayetlerin anlaşılmasına katkı sunar nitelikte ve bu yönüyle ayetlerin tefsiri niteliğindedir. Eser Hz. Peygamber'in hayatını kronolojik bir biçimde ele aldığı ve o gün yaşanılanları aktardığı için ilgili pasajlarda geçen ayetlerin anlaşılmasını da kolaylaşmaktadır. Kanaatimize göre tefsir çalışmalarında sîret türünden eserlerin de dikkate alınması bu alandaki çalışmalara katkı sunacaktır (Atmaca, 2021: 160-178). Bu dönemde Mekke'nin önemi daha da artmakla birlikte Bağdat dışında Kurtuba, Kahire, Buhara, Gırnata gibi önemli ilim merkezleri oluşmuş ve önemli müfessirler yetişmiştir. Özetle; i'câzü'l-Kur'ân, ulûmü'l-Kur'ân, usûlü't-tefsîr gibi ilimlerin temellerinin atıldığı, tefsirde yanlış yorumlara reddiye yazılmaya başlandığı ve Farsça-Türkçe ilk tefsir çalışmasının yapıldığı bu dönemde tefsir tam anlamıyla ilmi bir kimlik kazanmıştır. Mezheplerin etkisi ile mezhebi tefsirlerin ön plana çıktığı bu dönem hem rivayet ve dirayet hem de bunları içerisinde bulunduran ve sûfî karakter de taşıyan Ebü'l-Leys es-Semerkandî'nin (öl. (373/983) tefsiri gibi eserlerin de yazılmaya başlandığı yüzyıl olmuştur.

5. Beşinci Tabaka Yer Alan Müfessirler (405-494/1014-1104)

Bu tabakada otuz üç müfessir tanıtılmaktadır. Ebû Abdillâh Muhammed b. Abdillâh b. Muhammed el-Hâkim en-Nîsâbûrî (ö. 405/1014), Muhammed b. el-Hasen b. Fûrek el-Ensârî el-Isfehânî (öl. 406/1015), Ebü'l-Kâsım el-Hasen b. Muhammed b. Habîb en-Nîsâbûrî (öl. 406/1016), Ebü'l-Hasen Muhammed b. Tâhir el-Alevî (öl. 406/1016), Ebu'l-Kasım Hibetullah b. Selâme (öl. 410/1020), Ebû Bekr Muhammed en-Nîsâbûrî (310), Ebü Abdi'r-Rahmân es-Sülemî (öl. 412/1022), Ahmed b. Mûsâ b. Merdeveyh el-Isfehânî (öl. 416/1026), Abdü'l-Kadir el-Bağdâdî (öl. 427/1037), Ebû İshak es-Sa'lebî (öl. 427/1037), Ebû Alî Hüseyn b. Abdillâh İbn-i Sînâ (öl. 438/1048), Ebû Ömer el-Meâfirî el-Endelüsî (öl. 429/1039), Alî el-Havfî (öl. 430/1040), İsmail b. Ahmet el-Hîrî (öl. 430/1040), Ebü'l-Kasım Şerîf Murtazâ (öl. 436/1046),

Ebû Muhammed Mekkî b. Ebî Talip Hammûş el-Endelüsî el-Kaysî (öl. 437/1047), Ebû Muhammed el-Cüveynî (öl. 438/1048), Ahmed b. Ammâr el-Mehdevî (öl. 440/1050), Ebû Osman es-Sâbûnî en-Nîsâbûrî (öl. 449/1059), Alî b. Muhammed b. Hubeyb el-Mâverdi (öl. 450/1060), Ebû Müslim Muallim-i İsfehânî (öl. 459/1069), Ebû Ca'fer et-Tüsî (öl. 460/1070), Ebü'l-Kasım el-Kuşeyrî (öl. 465/1075), Alî b. Ahmed b. Muhammed el-Vâhidî en-Nîsâbûrî (öl. 468/1078), Ebü'l-Muzaffer Şahfûr (öl. 471/1081), İmâmü'l-Haremeyn el-Cüveynî (öl. 478/1088), Ebü Ma'şer et-Taberî el-Kattân (öl. 478/1088), el-Ferezdakî (öl. 479/1089), Fahru'l-İslâm el-Pezdevî (öl. 482/1092), Alî b. el-Hasen en-Nîsâbüri (öl. 484/1094), Ebü Hâmîd Semerkandî (öl. 488/1098), Mansûr b. Ahmed el-Mervezi et-Temîmî İbnü's-Sem'ânî (öl. 489/1099), Selmân b. Abdillâh b. Muhammed en-Nakî el-Hulvânî (öl. 494/1104).

6. Beşinci Tabakanın Değerlendirilmesi (405-494/1014-1104)

Bu dönemde İslam coğrafyasında 29 devlet bulunmaktadır. Bu dönemde Sunnî ve Şîi olan Müslüman devletler arasında bir yandan siyasi mücadeleler devam ederken bir yandan da Nizamiye medreseleri gibi bilim üreten ilk yükseköğretim kurumları meydana getirilmeye başlanmıştır. Müellif bu tabakada da muhaddis kimliği müfessir olma özelliğinden çok daha fazla olan el-Hâkim en-Nîsâbûrî (ö. 405/1014) gibi hadis alimlerini tabakatü'l-müfessirinde zikretmeye devam etmektedir. Nîsâbûrî, Hz. Ali'yi öven rivayetlere eserinde yer verdiği için Şii olmakla itham edilmiştir. *Târîhu Bağdâd* isimli hadis kitabının yazarı olan ve Sünni hadis geleneğinin sistemleşmesinde çığır açan bir şahsiyet olarak Hatip el-Bağdâdî'nin (ö. 463/1071) Hâkim en-Nîsâbûrî'nin pek çok temel kitabına sahip olduğu ve onları kullandığı kesin olmakla beraber eserinde onun ismini zikretmemiştir. Bunun sebebi olarak; onun için önemli olan malzemeyi toplayan yazarlar değil bu eserlerin ihtiva ettiği malzemeydi. Ya da asıl kıymetli olan Buhârî veya İbn Hanbel gibi erken dönem hadis otoritelerinin görüşleriydi şeklinde bir izah olabileceği gibi (Brown, 2016: 123-131) Nîsâbûrî'nin Şii olmakla itham edilmiş olması da olabilir. Bu yüzyıl yeni tefsir türlerinin ortaya çıktığı özellikle ikinci derece klasik tefsirlerin yazıldığı bir dönem olmuştur. Ebü Abdirrahmân es-Sülemî'nin (öl. 412/1022) işârî metotla yazdığı *Hakaikü't-tefsir* isimli eseri tefsir sahasında yeni bir kapı aralamıştır. Onun bu eserdeki tevilleri bazı alimlere göre ilim ve İrfan olarak kabul edilirken bazı alimlere göre de Ehl-i sünnet akidesine ters düşen batıniliğin bozuk tevilleri şeklinde değerlendirilmiştir (Beki, 1996: 129 /143). Sülemî'den çok önce yaşamış olan İmam Cafer es-Sadık'ın (öl. 148/765) yazdığı bir tefsir kitabı mevcut olmamakla beraber ona isnat edilen işârî yorumlar çeşitli tefsir kitaplarında nakledilmiştir (Gördük, 2011: 97-107). Ancak ülkemizdeki tek nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Eserler Kısmı, v.2a kayıtlı 154 varaktan ibaret olan yazmadaki rivayetler, Ahmed b. Muhammed b. Muhammed b. Harb tarafından İmam Cafer'e isnat edilmiştir. Süleyman Ateş, bu tefsir rivayetlerinin Sülemî'nin Hakaik'ında İmam Cafer'den nakledilen tefsir rivayetlerine uymakta olduğunu belirtirken (Ateş, 1998: 50) Kırca ise *"İmam Cafer es-Sadık'a isnat edilen tefsir tasavvufi tefsirlerin ilki konumundadır. Bu tefsir aynı zamanda İşâri-Sufi tefsir okulunun ilk temsilcisi olma özelliğine sahiptir ve tefsir tarihi içinde önemli bir yeri vardır"* (Kırca, 1989: 96) demektedir. Bu iki eserin karşılaştırılması yapılmış (Gördük, 2014: 54-68) olmakla beraber Cafer es- Sadık'a nispet edilen eser daha detaylı bir şekilde alanın uzmanlarınca tetkik edilmelidir. İlk dört tabaka boyunca oluşan ciddi birikim nedeniyle artık tabakat yazma zamanı gelmiş ilk kez tabakat eserinden bu dönemde söz edilmiştir. Bu dönem Kur'an'ın mahlûk olup olmadığı tartışmalarının hararetli bir şekilde devam ettiği ve nesh'in tefsirin ana konularından biri olmayı sürdürdüğü bir dönemdir. Vahidî'nin (öl. 468/1075-

1076) nesh tanımı; *"dönemlik olarak insanların faydasına bağlı değişikliklerdir."* şeklindedir. İlk dört tabakada rivayete dayalı tefsir yazma geleneği hâkimken, artık beşinci tabakada sadece geçmişin bilgilerini nakille tefsir yapmak toplumsal ve aktüel soru ve sorunlara yeterli gelmediğinden dirayet yöntemini içeren tefsirlere daha çok ihtiyaç duyulmuştur. Cüveynî (öl. 438/1046-1047) ve Ebü'l-Muzaffer Sem'ânî (öl. 489/1096) kendilerinden sonra gelen müfessirler için önemli bir kaynak olmayı başaran, rivayet ve dirayet yöntemlerini ihtiva eden kapsamlı tefsirleri ile dikkat çekmektedir. Bu tabakadaki müfessirlerin edebiyat alanında büyük bir birikime sahip olduklarını ve istişhad örneklerini görüyoruz. Ali el-Havfî'nin (öl. 430/1038-1039) Kur'an ilimleri ile ilgili *ulûmu'l-Kur'ân*'ı, Kuşeyrî'nin (öl. 465/1072-1073) işârî (tasavvufî) tefsiri olan *et-teysîr fi ilmi't-tefsîr*'i, Cüveynî'nin müteşabihe konu olan ayetlerle ilgili *isâbâtü'l-istivâ*'sı ve Mekkî b. Ebû Talib'in (öl. 437/1045-1046) yedi kıraatla ilgili *et-tebsıra* isimli eseri oldukça dikkat çekmektedir (Bilmen, 2014: 1/493-536). Daha önceki tabakalarda kıraat imamları ve ravilerinden bahsetmeyen Bilmen'in bu bölümde artık kıraat ile ilgili eser yazan müfessirlerden bahsetmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde siyasetçiler, tefsir ve tefsirle siyasetnâme yazmaya başlamışlardır. Bu yüzyılda kendi mezhebi anlayışlarını özel metotlarla aktaran tefsir çalışmaları dikkat çekmektedir. İmam Şafii'nin görüşlerini derleyen Beyhaki, (öl. 458/1066) Hanbeli bakış açısıyla hüküm ayetlerini tefsir eden Ebu Ya'la Ferrâ, (öl. 458/1066) Mutezili yaklaşımla bazı ayetleri tefsir eden Kadı Abdulcebbar (öl. 415/1024) ve Şia'dan Ebu Ca'fer et-Tûsî (öl. 460/1067) *et-Tibyân* ile tefsir literatüründe baş köşeye yerleşmişlerdir.

Sonuç

Yüce kitabımız Kur'ân-ı Kerim, Hz. Âdem'den itibaren Kuran'ın vahyedilmeye başlandığı 610 yılına kadar geçmiş ümmetlerin hallerinden bahseden, dolayısıyla tarihi önemseyen bir kitaptır. Ancak Kur'an'da anlatılan kıssaların amacı tarih bilgisi vermek değil geçmişten ibret alıp istikbalimizi inşa etmek içindir. Tefsir tarihine yönelik yaptığımız bu çalışmadaki amacımız tefsirin geçmiş serüvenini iyi bilip ondan gerekli çıkarsamalar yaparak sağlıklı ve doğru bir metotla günümüzde ve gelecekte bu ilmin nasıl olması gerektiğine ışık tutabilmektir. Hz. peygamberin vefatından sonra Kur'an metni ile baş başa kalan ümmet için sahabe ve tabiinin tefsire dair açıklamalarının önemi her dönemde devam etmiştir. Ancak sahabe ve tabiinin tefsire dair açıklamalarıyla Kur'an'da verilmek istenen mesajın tamamı tüm zaman ve mekânları kapsayacak şekilde aktarılmıştır denilemez. Bu söylem Kur'an'ın son ilahi mesaj olmasına aykırıdır. Kur'an'ın hikmet dolu mesajı her asrın insanı tarafından araştırılmaya devam edecektir. Bunun için de Müslümanlar Kur'an'ı anlama yöntemleri geliştirmişlerdir. Bu yöntemlerden her biri kendilerine taraftar bulmuş ve ümmet arasında anlayış farklılıklarının doğmasına da sebep olmuştur. Ömer Nasuhi Bilmen, Türkçe olarak tabakat usulüne göre yazılmış en kapsamlı eseri kaleme almış ve müfessirleri kronolojik bir bütünlük içinde zikretmiştir. Eserde mezhepsel eğilimleri merkeze alarak ayrıştırıcı bir yaklaşım sergilememiştir. Onların tenkit yöneltilen görüşlerini değerlendirirken insaflı bir bakış açısı sergilemeye çalışmıştır. Her maddeden sonra kaynaklarını müstakil olarak veren Bilmen'in ilk bakışta ne kadar kaynaktan yararlandığı kestirilemese de bütüncül olarak bakıldığında yazma veya matbu geniş bir kaynakçaya sahip olduğu görülmektedir. Ancak eserinde kıraat imam ve ravilerine yer vermemesi oldukça dikkat çekicidir. Ömer Nasuhi Bilmen, klasik müfessir tabakatı yazıcılığının son halkasını temsil etmektedir. Bundan sonra bu alanda çalışma yapacak olanların bu eserle beraber Dâvûdî ve Edernevî'nin tabakâtlarındaki müfessirleri

cemeden bir çalışma yapması ve bunlara ilaveten günümüz müfessirlerini de bu çalışmaya dâhil etmesi gerekmektedir. Bizim bu çalışmada yaptığımız gibi Bilmen'in Tabakâtü'l-Müfessirin isimli eserinde tanıttığı müfessirler hakkında günümüzde yapılmış olan akademik çalışmalardan istifade edilerek çok daha detaylı tefsir tarihi yazılabilir. Bu çalışmada incelediğimiz müfessirler, ileriyi gören, fikirleriyle gelecek nesillere ışık tutan müstesna özelliklere sahip âlimler olarak dikkat çekmektedirler. Bu dönem müfessirleri tefsir, hadis, fıkıh, tarih, kelam, menakıp, züht ve özellikle cerh ve ta'dil gibi disiplinlerde oldukça derinliğe sahip olmaları sebebiyle farklı alanlarda pek çok önemli eser telif etmişlerdir. Tefsirin altın çağları bu dönemde yaşanmıştır. Son cümle olarak şunu ifade ederek çalışmamı bitirmek istiyorum, tarihsel bağlamdan giderek uzaklaşan toplum kendi dönemsel koşullarını kendi tarihsel bağlamlarıyla değerlendirme durumunda kalmışlardır.

Kaynakça

Aba, Veli, Nesâî'nin Şiîlikle İthamı, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 18 (1), 2018.

Atmaca, Gökhan. Bir Tefsir Kaynağı Olarak İbn Hibbân'ın es-Sîretü'n-Nebeviyyesi, *Tefsir Araştırmaları Dergisi, Nisan/April* 2021.

Aydınlı, Osman. İlk Mu'tezile'nin Özgür İrade Söylemi: Amr b. Ubeyd ve Kader Anlayışı, *Çorum: Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 2002/2.

Aydın, Şükrü. Ebû Müslim Muhammed Bahr el-İsfahânî (öl. 322/ 934) ve Tefsiri, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2012.

Bilmen, Ömer N. *Büyük Tefsir Tarihi*, İstanbul: Semerkand Yayınevi, 2014.

Bulut, Ali. Filolojik Tefsirle Rivayet Tefsirinin Buluşma Noktası: Zeccac'ın Meani'l-Kur'an'ı, *Ankara: İlim Yayma Vakfı Kur'an ve Tefsir Akademisi, 1. Baskı,* 2009.

Candan, Abdurrahman. İbnü'l-Münzir'in Hayatı Hilaf İlmine Katkıları ve el-İşrâf alâ Mezâhibi Ehli'l-'İlm Adlı Eseri, *İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi,* 2007.

Cerrahoğlu, İsmail. *Tefsir Tarihi,* Ankara: Fecr Yayınları, 2010.

Denizer, Nurullah. Bir Müfessir Olarak Süddî el-Kebîr, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 17 (1),* 2017.

Ersöz, Muhammed. Bir Tâbiûn Müfessiri İkrime Hakkındaki İthamların Değerlendirilmesi, *Şırnak: Şırnak Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi, cilt 2, sayı 3,* 2011/1.

Gürman, Ceyda. *Hicrî İkinci Asırda Bağdat'ta Tefsir: Hüşeym b. Beşîr ve Tefsire Katkısı,* Ankara: İksad Uluslararası Yayınevi, 2022.

Gürman, Ceyda. Kur'an'ın Kur'an ile Tefsirinin Erken Dönem Temsilcisi: Etbâu't-tâbiînden Abdurrahman b. Zeyd b. Eslem *(Tefsir Araştırmaları Dergisi, 4 / 1,* Nisan 2020.

Kanarya, Bayram. İbn Ebî Dâvud'un Kitâbu'l-Mesâhif İsimli Eseri Çerçevesinde Mushaf'ın Form Değişikliğinin Panoraması, *Artuklu Akademi,* 2017.

Karaalp, Cahit. İʿrâbu'l-Kur'ân ve Meʿâni'l-Kur'ân Eserleri Bağlamında Ebû Ca'fer en-Nehhâs'ın Tefsir Metodu ve Kur'ân İlimlerine Yaklaşımı, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 2021.

Karadeniz, Osman. Hasan el-Basri ve Kelâmî Görüşleri, *İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi İlâhiyat fakültesi Dergisi,* 1988.

Karadut, Ahmet. Ebu Ca'fer et Tahâvi ve Eserleri, *Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları,* 1984.

Kesler, Muhammed Fatih. Mücâhid b. Cebr, *Ankara: T.D.V. İslam Ansiklopedisi*, 2020.

Koçoğlu, Kıyasettin. Bâbertî'nin İmam Şafiiye Yönelttiği Eleştiriler, *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fak. Dergisi,* 2015/7.

Kotan, Şevket. Bir Zâhidin Örnek Muhalefeti: Hasan Basrî, *Milel ve Nihal, 15, (2),* 2018.

Koyuncu, Recep. *Sîbeveyh ve Kisâî Özelinde Kıraat-Dil İlişkisi Üzerine Bir Tahlil*, *Ankara: İksad Uluslararası Yayınevi,* 2022.

Özcan, Esat. Kutrub'un Me'âni'l-Kur'ân ve Tefsîru Müşkili İ'râbih Adlı Eseri Bağlamında Kur'ân'daki Edatların Anlamı, *Bolu: AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:8, Sayı:2,* Güz 2020.

Özmen, Ferihan. Taberânî Tefsiri Üzerine: et-Tefsîru'l-Kebîr'in Taberânî'ye Nisbetle Neşri Meselesi, *Bilimname XXIX,* 2015/2.

Samar, Mahmut. Hanefî Mezhebinin Teşekkül Sürecinde Alkame b. Kays'ın Yeri, *Bilimnâme,* 2020/1.

Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr b. Yezîd el-Âmülî el-Bağdâdî et-. *Câmiu'l-beyân an te'vîli âyi'l-Kur'ân,* (1-26.c), Neşr. Abdullah Abdu'l-Muhsin et-Turkî, Kahire: Dâru hicr, 1422/2001.

Ürkmez, Ahmet. Tarih Kaynaklarından Özgün Bir Hadisçi Portresi: Şa'bi, *Konya: Selçuk Üniv. İlahiyat Fak. Dergisi,* 2009.

Yağlı Mavil, Hikmet. Ebü'l-Hasan el-Eş'ari; Kelam Sistemi ve Usulü, *İstanbul: Bağdat İlim Havzasında İslam Düşüncesinin Öncü Şahsiyetleri Tartışmalı İlmi İhtisas Toplantısı,* 2020.

Yener, Muazzam. İbn Miksem: Hayatı, Kıraat İlmindeki Yeri ve Şâz Okuyuşları, *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, 15(89),* 2022.

Zehebî, Şemseddin Muhammed ez-. *Siyeru a'lâmü'n-nübelâ,* Beyrut: 1984.

Son Yıllarda Türk Dilinin Yayılma Alanının Genişlemesi ve Yurt Dışında Türkçenin Yabancı Bir Dil Olarak Öğretimi Üzerine Bir Değerlendirme

Doç. Dr. Sami Baskın

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14712145

Özet

Bu çalışma dillerin yayılmasına etki eden faktörleri incelemek için hazırlanmıştır. Bu faktörler işlenirken Türkçe özelinden hareket edilmiş ve örnekler mümkün oldukça Türkçeden verilmiştir. Ayrıca Türkçenin daha geniş bir coğrafyada daha etkili bir dil haline gelebilmesi için yapılması gerekenler de dilin yayılmasını etkileyen faktörler anlatılırken yeri geldikçe belirtilmiştir.

Türkçe ana yurdu Orta Asya olmasına rağmen günümüzde Asya'nın doğusundan Avrupa'nın batısına Afrika'nın en uç noktasından Amerika'nın her bölgesine kadar konuşuru olan bir dildir. Bu genişlemenin pek çok nedeni vardır. Tarihi göçler, fetihler, iş aramak üzere yurt dışına gidişler, eğitim için yurt dışına çıkış veya resmi görevlendirmeler bu yayılmanın temel nedenlerinden bir kaçıdır. Türkçenin varlığı için dünyanın hemen her yerine dağılmış Türkler kadar Türkçeyi sonradan öğrenenler de kıymetlidir. Günümüzde diziler, yayımlanan önemli edebi eserler, üretilen teknolojik ürünler, sunulan iş imkanları, Türkiye'nin artan siyasi ve sosyal görünürlüğü, yurt dışındaki Türk diasporasının faaliyetleri gibi faktörler de hesaba katıldığında pek çok dil dışı unsurun Türkçeye alan açtığı ve coğrafyasını genişletmek için yardımcı olduğu söylenebilir. Bu alan genişlemesine T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Yunus Emre Enstitüsü, Türkiye Maarif Vakfı gibi kurumlar yurt dışına öğretmen görevlendirmek suretiyle destek vermektedir. Bu çabanın bir gün Türkçeyi lingua franca (ortak dili) haline getirmesi için giderek arttırılması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: dillerin yayılmasını etkileyen faktörler, Türkçenin coğrafyasının genişlemesi, Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi

An Evaluation on the Expansion of the Spread Area of Turkish Language and the Teaching of Turkish Abroad in Recent Years

Abstract

This study has been prepared to examine the factors influencing the spread of languages. While discussing these factors, examples are primarily drawn from Turkish, and instances are provided as much as possible from the Turkish context. Additionally, suggestions for making Turkish a more influential language across a broader geography are mentioned when relevant while explaining the factors affecting language spread.

Although the homeland of Turkish is Central Asia, today it is spoken from the east of Asia to the west of Europe, from the farthest point of Africa to every region of the Americas. This expansion has many reasons. Historical migrations, conquests, traveling abroad for work, studying abroad, or official assignments are some of the primary reasons for this spread. Those who have learned Turkish as a second language are as valuable as the Turks spread all over the world for the existence of Turkish. Today, when factors such as TV series, significant literary works, technological products, job opportunities, Turkey's increasing political and social visibility, and the activities of the Turkish diaspora abroad are considered, it can be said that many non-linguistic elements have opened a space for Turkish and contributed to expanding its geography. Institutions such as the Turkish Ministry of National Education, the Yunus Emre Institute, and the Turkish Maarif Foundation support this expansion by appointing teachers abroad. This effort needs to be further intensified to eventually make Turkish a lingua franca (common language).

Keywords: factors influencing the spread of languages, the expansion of Turkish geography, teaching Turkish as a foreign language

Giriş

Dilin sınırları siyasi sınırlardan bağımsızdır ve sürekli değişkenlik gösterir. Bu değişimde tarihi, politik, ekonomik, sosyal ve kültürel pek çok faktörün etkisi vardır. Bu faktörler genellikle karmaşık bir şekilde birbirleriyle etkileşim içindedir ve bir dilin benimsenerek yayılmasını veya kullanılmayarak zayıflamasını tetikler. Bir dilin yayılmasını kolaylaştıran ya da engelleyen temel dinamikler şunlardır:

1. Tarihsel ve Politik Faktörler: Dilin genişleme sürecinde tarihsel ve politik olaylar büyük rol oynamaktadır. Örneğin, sömürgecilik ve emperyalizm, güçlü devletlerin dillerini diğer topluluklara dayatmasına yol açmış ve emperyal dillerin coğrafyasını genişletmiştir. Aynı şekilde fetihler, egemen olan gücün dilini yeni topraklara taşıyarak o bölgelerde dil değişimlerine yol açmıştır (Ostler, 2005). Bunun yanında, ulusal politikaların dil üzerinde etkisi büyüktür; resmi dil politikaları bir dilin yayılmasını hızlandırırken (Fishman, 1972) yerel dilleri zayıflatır. Bu durumları şöyle detaylandırmak mümkündür:

Sömürgecilik tarih boyunca, dilin yayılmasında önemli bir etken olmuştur. İngiltere, Fransa, İspanya ve Portekiz gibi Avrupa sömürge güçleri, dillerini sömürgeleştirdikleri bölgelere dayatmıştır. Örneğin İngilizce, İngiliz İmparatorluğu'nun hâkimiyeti nedeniyle Kuzey

Amerika, Avustralya ve Afrika'nın bazı bölgelerinde ve Asya'da baskın hale gelmiştir (Crystal, 2012). Benzer şekilde, İspanyolca ve Portekizce, Latin Amerika'da sömürge genişlemesi sonucu temel diller haline gelmiştir (Penny, 2000). Keza Kuzey Afrika'da Fransızca, Fransa'nın baskıları ve kolonileşmesi sayesinde yerel dilleri baskılamıştır. Günümüzde sömürgecilik boyut değiştirmiş olsa da hala Afrika'da ve diğer az gelişmiş ülkelerde yayılan devletleri ve dilleri gözlemlemek mümkündür. Politik açıdan baskın olan ülke diğerine; dilini, yönetim biçimini, ticaret ve eğitimi kopyalaması için açıktan veya örtük biçimde baskı yapar. 2000'li yıllarda Afrika'da zayıflayan Fransa'nın boşluğunu siyasi olarak dolduranlar aynı zamanda kendi dillerini de teşvik ederek kültürel ve dilsel yayılmayı gerçekleştirmektedir. Günümüzde Tunus, Cezayir gibi Kuzey Afrika ülkelerinde genç nesiller Fransızcadan ziyade İngilizce öğrenmektedir. Türkiye, bu noktada diğer devletlerden ayrışır. Çünkü sömürgeci bir zihniyete sahip değildir. Fakat Türkçenin başta Afrika olmak üzere dünyanın hemen her yerde gittikçe güçlenmesinin altında Türkiye'nin siyasi, askeri ve ekonomik gücünün artması yatmaktadır. Söz gelimi, Afrika'da zayıflayan Fransız etkisinin boşluğunu ekonomisiyle Çin, askeri güçleri ile Rusya ve ABD, kurduğu ikili ilişkileriyle de Türkiye doldurmaktadır. Örneğin aralarında bir siyasi kriz olan Somali ve Etiyopya Türkiye'nin arabuluculuğunda bir araya gelerek sorunlarını çözdüklerinde bölgedeki kaos ve çatışma durumu yerini barış ve iş birliğine bırakacaktır. Bu durumu sağlayan Türkiye ise bölgede tarafları ikna edebilen, güçlü bir siyasi irade olarak benimseneceğinden hem Somalili hem de Etiyopyalı insanlar için parlayan yıldız konumuna yükselecektir. İnsanların Türk ürünlerine, Türkçeye, Türkiye karşı ilgileri artacaktır. Yani Türkiye, savaşarak veya zorla empoze ederek kendini kabul ettirme yerine bölgede barışı ve huzuru sağlamak suretiyle sempati kazarak dilini, kültürünü ve nüfusunu arttırmaktadır.

2. Ekonomik Faktörler: Ticaret yolları, ekonomiler ya da endüstrilerle ilişkilendirilen diller, iletişim ihtiyacından dolayı yayılma eğilimindedir. Ticaret yolları üzerinde bulunan dillerin diğer topluluklarca öğrenilmesi daha olasıdır (Crystal, 2012). Örneğin Arapça, ticaret ve İslam'ın yayılması yoluyla Orta Çağ boyunca genişlemiştir (Chejne, 1969). Doğu Afrika'da Swahili gibi diller; Arap, Fars ve Bantu toplulukları arasındaki ticaret etkileşimleri sonucu ortaya çıkmıştır. Svahili, bölgede önce İslam'ın Altın Çağı boyunca ticarete gelen Arap tüccarlar tarafından, daha sonralarıysa emperyalizmle gelen Avrupalılar tarafından Doğu Afrika'da bir nevi lingua franca (ortak dil) olarak kullanılmıştır. Halen bile kendi içlerinde farklı diller konuşan kabileler, ortak dil olarak Svahili konuşmaktadır (Wikipedia, 2024a).

19. yüzyıl ve sonrasında İngilizce, global ticaretin lingua franca'sı (ortak dili) haline gelmiştir. Artık İngilizce, uluslararası şirketlerde standart bir iletişim aracı olarak kullanıldığından bu dilin sınırları alabildiğince genişlemiştir. Benzer bir genişleme, son yılların yükselen ekonomisi olan Çin'in resmi dili için de geçerlidir. Çin'in artan ekonomisi 2000'li yıllarda Mandarin Çincesi'nin yükselişi takip etmektedir. Çin'in büyüyen ekonomik gücü ve küresel piyasalardaki etkisiyle bu dilin daha çok kişi tarafından öğrenilmesine yol açmaktadır.

Dilin coğrafyasının genişlemesini etkileyen bir diğer ekonomik etmen iş göçleridir. Ekonomik göç olarak da adlandırılan bu durum, bir dilin yeni coğrafyalara taşınmasını sağlamaktadır (Graddol, 2006). Göçmen işçiler, genellikle ana dillerini yeni bölgelere taşır, bu da çok dilli toplulukların oluşmasına ve yerel dil ortamının değişmesine neden olur. Aynı zamanda, göçmenler, ekonomik fırsatlarını artırmak için genellikle ev sahibi ülkenin baskın dilini öğrenirler. İspanyolcanın Latin Amerika'dan gelen göçler nedeniyle Amerika Birleşik

Devletleri'nde yaygınlaşması veya Türkçenin Avrupa ve Avustralya'da konuşulmaya başlanmasının temel nedeni ekonomik göçlerdir. Örneğin Türkiye'den çok uzakta olan Avustralya ile 1967 yılında bir göç anlaşması yapılmıştır. Buna göre Türkiye Avustralya'dan nitelikli insan alacak, Avustralya da niteliksiz ya da yarı nitelikli işçi alımı yapacaktır. Türkler Avustralya'ya bu anlaşmaya bağlı olarak göç etmeye başladıklarında genellikle fabrika, tarım, inşaat işçisi olarak çalışmışlar. Zamanla bir kısmı ticarete atılmış veya okuyarak çeşitli devlet dairelerinde kendilerine iş bulmuşlardır (Tezcan, 2019). 1971 nüfus sayımına göre Türklerin sayısı 11.589 iken 2016 yılındaki nüfus sayım sonuçları Türkiye doğumluların sayısının 27.238 ve toplam Türk nüfusunun 72.968 olduğunu göstermektedir (Dil, Marcus, Dil & Short, 2020). Bu sayı 2022'de 87,164'e ve günümüzde 89.048'a çıkmıştır (Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, 2024). Görüldüğü gibi Avustralya'da günden güne artan Türk nüfusu, zamanla bir Türk diasporasının oluşmasına yol açmış ve Türkçenin konuşulduğu yeni bir ortam oluşturmuştur. Benzer bir durumu Almanya, Fransa, Hollanda gibi Avrupa ülkeleri için de söylemek mümkündür.

Ekonominin dil yayılmasına bir diğer etkisi iş fırsatlarıyla ilişkilidir. İngilizce, daha iyi iş imkanları sunduğu algısıyla bu dilin konuşulmadığı ülkelerde yaygın biçimde ikinci dil olarak öğretilmektedir (Grin, 2001). Benzer şekilde, para dünyasının yükselen yıldızı Çin ile güçlü ekonomik bağları olan ülkeler, ekonomik ilişkilerini daha da geliştirmek için okullarında Mandarin Çincesini teşvik etmeye başlamıştır. Türkçe için benzer bir durumu, Türk Cumhuriyetlerinde ve bazı Afrika ülkelerinde gözlemlemek mümkündür. Özellikle Türk Cumhuriyetlerinden Türkiye'ye gelmek, burada çalışmak veya yerleşmek için pek çok kişi ya bulunduğu yerde ya da Türkiye'ye gelerek Türkçe öğrenmektedir.

3. Kültürel Etki: Kültürel etki, dilleri yeni nüfuslar için anlamlı ve cazip hale getirerek yayılmalarını sağlar. Edebiyat, medya, din, eğitim ve popüler kültür, dillerin bölgeler ve nüfuslar arasında yayılmasında birer araç görevi görür. Bir kültürün diğerlerini etkileyebilme yeteneği, o kültüre ait bir dilin ne kadar geniş bir kullanım alanına sahip olacağını belirler.

Tarihsel olarak, edebiyat ve dini metinler, dillerin yayılmasında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Örneğin Latince, Roma İmparatorluğu döneminde Avrupa'ya yayılmış ve Katolik Kilisesi ile bilimsel yazılar sayesinde yüzyıllarca etkili olmuştur. Benzer şekilde, Kur'an'ın İslam kültüründeki rolü, Arapçanın geniş bir alanda yayılmasını sağlamıştır. Bu dini metinler, ait oldukları dilin dini ve kültürel uygulamalar için zorunlu hale gelmesine de neden olmuştur. Bunun yanında edebi metinler, dillerin fark edilmesine ve ilgi görmelerine yol açmaktadır. Örneğin Orhan Pamuk'un, 12 Ekim 2006 tarihinde Nobel Edebiyat Ödülünü kazanması, insanların Türkçeyi fark etmelerini ve bu dille de iyi eserler verilebileceğini görmelerini sağlamıştır. Söz konusu ödüller veya herhangi bir yazarın/şairin popüler hale gelmesi kültür ve dolayısıyla dil için önemli bir reklamdır.

20. yüzyılda küresel medya ve eğlence, dillerin yayılmasında güçlü birer araç olarak kullanılmıştır. Özellikle İngilizce, Hollywood filmleri, müzik ve internet terimlerinin yayılması ile küresel bir dil olma durumunu pekiştirmiştir. Korece de K-pop, Kore dizileri ve filmlerini kapsayan Kore Dalgası (Hallyu) sayesinde uluslararası alanda görünürlük kazanmıştır. Son yıllarda dizi sektörü Türkçenin de alan kazanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Pek çok klasikleşmiş Türk dizisi, üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen Orta Doğu, Güney Amerika ve Balkan ülkelerinde ilgiyle izlenmeye devam etmektedir. Bu

dizilerin 140'tan fazla ülkede yayımlandığı bilinmektedir (sinemalar.com, 2024). Dizilerin izlendiği ülkelerde insanlar, Türkiye'yi ve Türkçeyi merak etmekte, en azından basit söz varlığı unsurlarını öğrenmektedir.

Özellikle dijital platformlar ve sosyal medya, popüler kültürün bir anda paylaşılmasını sağlamakta ve dillerin yayılmasını hızlandırmaktadır. YouTube, TikTok ve Instagram gibi platformlar, kullanıcıları farklı dillere kolaylıkla maruz bırakmaktadır. Örneğin, İspanyolca, Fransızca ve Korece ifadeler, viral trendler ve internet memleri aracılığıyla küresel sözlüklerin bir parçası haline gelmiştir.

Yabancı dilleri eğitim dili olarak benimseyen eğitim sistemleri, bu dillerin yayılmasına katkı sağlamaktadır. Örneğin, İngilizce, eski Britanya kolonilerindeki okullarda kullanılmasıyla yaygınlaşmıştır (Graddol, 2006). Ayrıca, akademik yayınların büyük ölçüde İngilizce yapılması, bu dilin entelektüel paylaşımda baskın bir rol üstlenmesini sağlamıştır (Ammon, 2001).

Denilebilir ki ister din, medya, eğitim, isterse popüler kültür aracılığıyla olsun, baskın kültürlere bağlı diller genellikle coğrafi kökenlerini aşarak küresel iletişim ve ifade araçları haline gelmektedir. Türkçenin de bir dünya dili olmasında dizi filmlerinin rolü yadsınamaz. Bu yüzden Türkçe öğretiminde bu filmlerden daha fazla yararlanabilmenin yolları aranmalıdır.

4. Teknolojik İlerlemeler: Teknolojik gelişmeler, dillerin küresel ölçekte yayılmasını derinden etkilemiştir. Matbaanın icadından internetin yükselişine, cep telefonların yaygınlaşmasından yapay zekâya kadar teknolojik araçlar, belirli dillerin benimsenmesini ve yayılmasını hızlandırmıştır. Örneğin 15. yüzyılda Johannes Gutenberg tarafından icat edilen matbaa, dillerin yayılma biçiminde devrim yaratmıştır. Matbaa, kitapların seri üretimini mümkün kılarak yazılı materyallere erişimi artırmış ve yerel dillerde okuryazarlığı teşvik etmiştir (Eisenstein, 1979). Bu gelişmeyi fırsata çeviren Martin Luther, Almanca İncil çevirisi geniş kitlelere ulaştırmış ve Almancanın standartlaşmasına hizmet etmiştir (Crystal, 2012). 20. yüzyılda internet, en az matbaa kadar büyük bir etkiye neden olmuştur. İnternetle birlikte özellikle İngilizce, çevrimiçi ortamda baskın bir dil haline gelmiştir. Web sitelerinin yaklaşık %60'ı İngilizce dilindedir, bu da İngilizceyi internetin en yaygın kullanılan dili yapmaktadır (Statista, 2022). Twitter, Facebook ve TikTok gibi sosyal medya platformları baskın dillerin küresel kullanımını teşvik ederken azınlık dillerinin de görünürlük kazanmasına olanak sağlamaktadır (Danet & Herring, 2007).

2000'li yıllarda bilinirliği artan doğal dil işleme (NLP) ve makine çevirisi gibi yapay zekâ teknolojileri, dillerin yayılmasını önemli ölçüde etkilemiştir. DeepL ve ChatGPT gibi araçlar, çeviriyi hem daha hızlı hem de daha doğru hale getirirken daha az konuşulan dillerin küresel kullanımını da desteklemiştir (Bahdanau et al., 2015). Bu teknolojiler, geleneksel lingua franca (ortak dil) hâkimiyetini azaltarak bölgesel dillerin korunmasını ve yayılmasını teşvik etmektedir. Çünkü insanlar herhangi bir dili bu araçlar vasıtasıyla İngilizceye çevirebilmekte ve herkes ile anlık sohbet edebilmektedir. Böylece insanlar İngilizce öğrenmek yerine kendi dilleriyle iletişim kurabilmeyi ve zihinlerinde inşa ettikleri bariyerleri kolaylık aşmayı deneyimleyebilmektedir.

Teknolojinin dilin yayılmasına diğer bir etkisi onun öğrenimini serbestleştirmesidir. Yeni teknolojiler öğretmen ve sınıf kavramını değiştirmiştir. Çevrimiçi platformlar mesafeleri ortadan kaldırarak öğretmenle öğrenciyi her zaman bir araya getirebilmektedir. Bunun yanında Duolingo, Babbel ve Rosetta Stone gibi uygulamalar, dünya çapında insanların kendi hızlarında ve bir öğretmene bağlı olmadan yeni diller öğrenmelerine olanak tanımaktadır. Yapılan araştırmalar (Aktaş, Beklen & Özaydın, 2023), mobil uygulamaların Türkçenin yabancı bir dil olarak öğretiminde yaygın biçimde kullanılamadığını, bunun temel nedeninin kullanıcıların Türkçe mobil öğrenme uygulamalarına ilişkin yeterli bilgi sahibi olmamaları olduğunu göstermiştir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesine özgü yeni uygulamaların üretilmesi ya da Duolingo, Babbel ve Rosetta Stone gibi yaygın kullanıma sahip uygulamaların Türkçe kısımlarının geliştirilmesi Türkçenin yayılmasına olumlu katkıları olacaktır. Ayrıca, sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) uygulamaları, dilleri öğrenme ve pratik yapma için etkileyici deneyimler sunarak dil edinimini geliştirmekte ve daha az kullanılan dillerin küresel çapta tanıtılmasını sağlamaktadır (Lan, 2020). Türkiye bu konuda da yatırım yaparak Türkçenin öğretimini kolaylaştırmalıdır.

Türkçenin küresel çapta öğretiminden öne çıkan kurum Yunus Emre Enstitüsü'dür. Kurumun, çağdaş teknolojik imkânlar kullanılarak hazırlanan Uzaktan Türkçe Öğretim Portali, zaman ve mekândan bağımsız olarak tüm dünyada Türkçe öğretmeyi amaçlamaktadır. Bu portala girenler; kendi kendine, çevrimiçi, videolar vasıtasıyla veya yüz yüze Türkçe öğrenme ortamlarına yönlendirilmektedir. Örneğin kendi kendine öğrenmek isteyenler için seviyelerine göre belirlenmiş kelime listeleri ve dil bilgisi yapıları aşama aşama gösterilmektedir. Bunun yanında, öğrencilerin günlük hayatta sıkça kullanabileceği yapılar dört temel dil becerisine dayanan etkinliklerle öğretilmektedir (Yunus Emre Enstitüsü, 2024). Yunus Emre Enstitüsünün bu çoklu ortam platformunun yanında elektronik ortamda pek çok uygulama, web sayfası veya sosyal medya hesabı bulunmaktadır. 2018'de yapılan bir araştırma, Türkçenin yabancı bir dil olarak öğretiminde kullanılan 100'den fazla akıllı telefon uygulaması (iOS ve Android), 100 civarında YouTube kanalı, 5 adet çoklu içeriğe izin veren web portalı, 32'den fazla sosyal medya kaynağı tespit etmiştir (Aytan & Ayhan, 2018). 2018'den sonra hem teknolojinin ilerlemesi hem de yaşanan Covid-19 salgınının okulları dijital ortama taşımasıyla söz konusu elektronik öğrenme ortamlarını çok fazla arttığı söylenebilir. Tüm bu uygulamalar, web sayfaları ve sosyal medya hesapları Türkçenin sınırlarını siyasi sınırların ötesine taşımaktadır.

Teknolojiyi sadece dil öğretim araçları bakımından düşünmemek gerekir. Her türlü teknolojik aletin üretimi, ait olduğu toprakların diline bir artı değerdir. Televizyonu üretenler, o aleti kelimesi ile birlikte ihraç ettiler. Radyo, traktör, taksi, telefon, internet vb. kelimeler de öyledir. Türkçe için çok yakın bir zamanda ilginç bir vakıa yaşandı. Rusya ile Ukrayna arasında 2022 yılında başlayan savaşta, Ukrayna tarafının cephedeki direnişte kullandığı Bayraktar TB2 silahlı insansız hava aracına bir Ukraynalı asker şarkı besteledi. Sonra bu şarkı YouTube ve diğer platformlarda büyük bir ilgi gördü. "Bayraktar" şarkısının Ukrayna radyolarında sık sık çalınması ve Ukraynalılar tarafından protesto gösterilerinde söylenmesi (Wikipedia, 2024b), söz konusu kelimenin Ukrayna diline girmesine hatta Rusçaya ve diğerlerine nüfuz etmesine yol açtı. Belki de zamanla bu marka adı, ilgili silahların hepsinin ortak ismi haline gelecektir. Atari, Bankamatik, Cola, Hilti, Jakuzi, Kot, Orkid, Uhu, Topkek gibi kelimeler bir ürün adıyken genelleşerek kendi türündeki tüm ürünlerin ortak adı haline gelmiştir. Bayraktar

kelimesi için de aynı süreç işleyebilir. En azında Ukrayna dilinde böyle olması muhtemeldir. Bu yüzden Türkiye'nin ürettiği her teknolojik ürün doğrudan veya dolaylı olarak Türkçeye hizmet eder. Önemli olan teknolojiyi diğerlerinden daha erken üretmek ve ona Türkçe bir isim vermektir.

5. Demografik ve Sosyal Faktörler: Demografik ve sosyal faktörler, nüfus büyüklüğü, göç, kentleşme, sosyal ağlar ve eğitim düzeyi gibi unsurları içerir ve dillerin yayılması ile korunmasında önemli bir rol oynar. Bu faktörler, bir dilin coğrafi ve sosyal etki alanını belirler ve dilin uzun vadeli hayatta kalışını veya yok oluşunu doğrudan etkiler.

Bir dilin konuşulduğu nüfusun büyüklüğü ve yoğunluğu, dilin yayılmasında önemli bir etkendir. Örneğin, Mandarin Çincesi, İspanyolca ve İngilizce gibi büyük kitleler tarafından konuşulan diller, konuşucu sayılarının fazlalığı nedeniyle daha kolay yayılırlar (Crystal, 2012). Ayrıca yüksek doğum oranları, büyük nüfusa sahip bir dil topluluğunun büyümesini kolaylıklar hızlandırabilmektedir (Fishman, 1972). Azalan doğum oranları ise bunun tam tersi bir etki yapar. Türkiye doğum oranının azaldığı bir ülke olduğundan söz konusu durum Türkçenin aleyhine işlemektedir.

Bir dilin yurt dışında yaşayan konuşurları (diaspora), o dilin kabul görmesi ve yeni üyeler kazanması için oldukça önemlidir. Örneğin Hint diasporası; İngiltere, Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri gibi ülkelerde Hintçe ve diğer bölgesel Hint dillerinin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Türkiye de bu bağlamda 2010'lardan sonra diaspora politikasında yeni açılımlar yapmış, yurt dışındaki Türklere yönelik ilgisini arttırmıştır (Hopyar, Topal & Tauscher, 2022). Bunun neticesinde yurt dışında yeni öğretim kurumlarının açılması, Türkiye'ye yabancı öğrencilerin gelmesi gibi dili doğrudan etkileyen unsurlar kolaylaşmıştır. Diasporanın bir başka etkisi de Kosova'da görülmüştür. Kosova'nın orta kesimlerindeki Lipyan Belediyesi'nde, ülkede halkın geleneksel olarak konuştuğu dillere verilen "resmi kullanımda dil" statüsüne Türkçe de dahil edilmiştir (f5haber.com, 2024).

6. Dil Politikaları ve Eğitim: Hükümetler, belirli dilleri teşvik etmek, korumak veya bastırmak için dil politikaları kullanırken eğitim sistemleri dillerin yeni nesillere aktarılmasında merkezi bir rol oynarlar. Devlet politikaları, hangi dillerin teşvik edileceğini veya dışlanacağını belirler. Resmi dil politikaları, belirli dillerin yönetim, eğitim ve hukuk sisteminde standartlaştırılmasını ve kurumsallaştırılmasını sağlar. Örneğin, Fransız hükümeti, Fransız dilini teşvik etmek ve yabancı etkilerden korumak için Académie Française ve Toubon Yasası gibi politikalar uygulamıştır (Ager, 2001). Benzer şekilde, Çin'de Mandarin, ülkeyi dilsel olarak birleştirmek amacıyla ulusal dil olarak teşvik edilmiştir. Yine Rusya'da pek çok farklı topluluk olmasına rağmen uygulanan dil politikaları sebebiyle resmi olan Rus lehçesi yaygınlaşırken Tatar Türkçesi, Başkurt Türkçesi veya diğer Kafkas dilleri zayıflamaktadır. Dil politikaları genellikle ulusal kimlikle bağlantılıdır. Hükümetler, birleştirici bir araç olarak belirli bir dili teşvik ederek ulusal bütünlüğü sağlamak isteyebilirler. Örneğin, bağımsızlık sonrasında birçok Afrika ülkesi, etnik gruplar arasındaki tarafsızlığı korumak amacıyla İngilizce veya Fransızca gibi sömürge dillerini resmi dil olarak benimsemiştir. Ancak, bu durum genellikle yerel dillerin marjinalleşmesine neden olmuştur. Baskılar ve yıldırılar bir süre sonra ters etki gösterebilir.

Türkçe için de Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonra ortak bir yazı dili oluşturmak adına İstanbul ağzı esas alınmış ve standart bir kullanım oluşturulmuştur. Bu durum ülkenin

genelinde bu ağzın kullanımını yaygınlaştırırken yerel ağızları baskılamaktadır. Eğitimde ve kullanımda ise Türk Dil Kurumunun geliştirdiği kurallar göz önünde bulundurulmaktadır.

Eğitim sistemleri, bir dilin yayılmasında en etkili araçlardan biridir. Bir dil, eğitim dili olarak kullanıldığında, akademik, profesyonel ve sosyal hareketlilik için varsayılan dil haline gelir. Örneğin, İngilizce, eski Britanya kolonilerinde eğitim sistemlerine dahil edilmesi sayesinde küresel olarak yayılmıştır (Crystal, 2012). Ayrıca, akademik yayınlarda ve uluslararası sınavlarda İngilizcenin hâkimiyeti, bu dilin entelektüel ve profesyonel başarı için önemini pekiştirmiştir (Ammon, 2001). Bu yüzden insanlar, İngilizceye kolaylıkla meyletmekte ve onu öğrenmek için çaba sarf etmektedir. Hatta Türkiye gibi bazı ülkelerde İngilizcenin ve başka yabancı dillerin akademik kariyer için zorunlu tutması o dilleri güçlendirirken Türkçenin gücünü ve itibarını azaltmaktadır.

Türkiye de Türkçenin yabancı bir dil olarak öğretiminin önemini fark etmiş bir ülke olarak bu alana son yıllarda yatırım yapmakta, yurtiçinde ve yurt dışında öğretmenler görevlendirmektedir. Günümüzde T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Yunus Emre Enstitüsü ve T.C. Maarif Vakfı Okulları Türkçenin bayrağını her gün yeni topraklara ulaştırmaktadır. Bu faaliyetlerin sonucunda halihazırda 100'den fazla ülkede Türkiye'nin görevlendirdiği öğretmenler, Türkçeyi yüz yüze öğretmektedir.

7. Prestij ve Kullanım Kolaylığı: Prestij, bir dilin sosyal statüsü veya cazibesiyle ilgilidir; kullanışlılık ise dilin iletişim, ticaret ve eğitim gibi alanlardaki pratik faydalarını ifade eder. Bu iki faktör birlikte, dillerin benimsenmesini ve genişlemesini belirler.

Diller genellikle algılanan prestijleri nedeniyle yayılırlar. Prestijli diller, güç, zenginlik ve kültürel etkiyle ilişkilendirilir. Örneğin, Roma İmparatorluğu döneminde Latince, siyasi ve askeri güce bağlı bir prestij dili olarak yayıldı. Halifeler, Emevîler ve Abbasiler dönemlerinde Arapça hem siyasi hem de dini nedenlerle geniş kitleleri etkilemeyi başardı. Benzer şekilde, Fransızca, 17. ve 18. yüzyıllarda diplomasi, kültür ve aristokrasinin dili olarak Avrupa genelinde cazip hale geldi (Crystal, 2012). Günümüzde ise İngilizce, ekonomik fırsatlar, küresel kurumlar ve teknolojik gelişmelerin sayesinde dünya çapında bir prestijli dil konumundadır. Bu yüzden öğrenilme oranı oldukça yüksektir.

Kullanışlılık, bir dilin yayılmasında önemli olan bir diğer faktördür. Uluslararası ticaret, diplomasi, bilim ve teknoloji gibi alanlarda yaygın olarak kullanılan diller, pratik iletişim için vazgeçilmez hale gelirler. İngilizce, 20. yüzyılda bu alanlarda hâkimiyet kurarak uluslararası iş birliği için kaçınılmaz bir dil haline gelmiştir (Graddol, 2006). Havacılık, küresel ticaret ve akademi gibi alanlarda İngilizcenin temel dil olarak benimsenmesi, onun benzersiz kullanışlılığını göstermektedir (Ammon, 2001).

Türkçe de Türkiye'nin artan siyasi, sosyal ve ekonomik gücüne paralel olarak gelişim göstermektedir. Örneğin Türk Devletleri Teşkilatının kurulması Türkiye'nin bir başarısıdır ve Türkçenin (Türkiye Türkçesinin) bu bölgede önünü açacaktır. Çünkü Türkiye söz konusu teşkilat içinde en büyük ve en güçlü ülkedir. Yine Türkiye'nin sağlayacağı ekonomik fırsatlar, eğitim imkanları veya diğer gelişmeler Türkçenin yaygınlaşmasına yardımcı olmaktadır. Pek çok kişi Orta Doğu'dan, Afrika'dan veya Orta Asya'dan iş bulabilmek umuduyla ya bulunduğu yerde ya da Türkiye'ye gelerek Türkçe öğrenmektedir.

8. Coğrafi ve Göç Dinamikleri: Coğrafya dillerin kaderini belirler. Fiziksel coğrafyaya bakıldığında yer şekillerinin göç hareketlerini ve nüfusların yapısını doğrudan etkilediği rahatlıkla görülür. Dağlar, nehirler ve denizler gibi coğrafi özellikler, dillerin yayılması için engel ya da kolaylaştırıcı unsurlar olabilir. Örneğin, dağlar veya çöllerle ayrılmış bölgelerde, sınırlı etkileşim nedeniyle genellikle farklı diller ya da lehçeler gelişir. Buna karşılık, kullanılabilir nehirler ve deniz yolları, ticareti ve etkileşimi teşvik ederek dillerin yakınlaşmasına veya bir lingua franca'nın yayılmasına neden olabilir. Bu durum, Swahili dilinin Doğu Afrika'nın kıyı ticaret yollarında yayılmasıyla örneklendirilebilir. İklim de insanların nerede yerleşip etkileşimde bulunacağını etkileyerek dillerin yayılımını şekillendirir. Verimli ovalar ve su kaynakları, daha büyük nüfusları destekleyebildiğinden, genellikle dilsel çeşitliliğin harmanlandığı yerler haline gelir. Örneğin, Mezopotamya ve Nil Vadisi, dilsel etkileşim ve gelişim için tarihsel merkezler olmuştur (Diamond, 1997). Öte yandan, çöl veya kutup gibi aşırı iklim koşulları, dil topluluklarının izole kalmasına neden olarak benzersiz dil özelliklerinin korunmasını sağlar.

Türkçenin ana vatanı olan Orta Asya'dan dünyaya yayılmasının önemli bir nedeni de coğrafyadır. Var olan otlaklar ve doğal imkanlar çoğalan Türk nüfusuna yetmediği için Türkler, Orta Asya'yı terk edip göç etmişlerdir. Göçler ise dillerin dağılımını, yayılmasını ve evrimini şekillendirmede kritik bir role sahiptir. Türkçe bu göçler sayesinde farklı coğrafyalara taşınırken aynı zamanda ses ve söz varlığı bakımından farklılaşmıştır. Böylece farklı Türk lehçeleri ve birbirinden bağımsız Türk devletleri ortaya çıkmıştır. Aslında göçlerin dünya genelinde dilleri derinden etkilediği söylenebilir. Göçmenler, dillerini yeni bölgelere taşırken karşılaştıkları dillerle ya ortak bir alanı paylaşırlar ya da onları yerinden ederler. 2011 yılında başlayan Arap baharı ile siyasi çalkantılar ortasında savrulan Suriye'den Türkiye'ye milyonlarca insan gelmiş, Türkiye'de bir milyon civarında Suriyeli çocuk dünyaya gözlerini açmıştır (bbc, 2024). Hem Suriye'den gelenler hem de burada doğanlar kendi ana dillerinin yanında Türkçeyi öğrenmek durumunda kalmışlardır. Bütün bunlar, Esat sonrası Suriye'ye döndüklerinde Türkçeyi unutmayacakları için Türkçe Suriye'de Arapçadan sonra en çok konuşulan dil olacaktır. Yine Suriye'de 2011 yılından sonra Türk askerleri tarafından güvenli bölge haline getirilen alanlarda Türkçe öğretimi yapıldı. Bu alanlardakiler de göz önünde bulundurulduğunda Suriye'de hatırı sayılır sayıda Türkçenin yeni üyeleri ortaya çıkmış oldu.

9. Rekabet Halindeki Dillerin Gerilemesi: Bir dilin yayılması yalnızca onun doğal özelliklerine veya teşvik stratejilerine bağlı değildir; aynı zamanda rakip dillerin gerilemesi de bu süreçte önemli bir rol oynar. Dil değişimi, marjinalleşme veya rakip dillerin yok oluşu gibi faktörler, bilinçli dil teşvik çabalarıyla birleştiğinde belirli dillerin büyümesi ve baskınlık kazanması için uygun bir ortam yaratır.

Dil değişimi, toplulukların yerel dillerini bırakıp daha prestijli veya kullanışlı olarak algılanan bir başka dili benimsemesiyle gerçekleşir. Bu süreç genellikle rakip dillerin gerilemesine veya yok olmasına yol açar. Örneğin, eski Britanya kolonilerinde İngilizcenin yükselişi, ekonomik, siyasi ve sosyal nedenlerle yerel dillerin gerilemesi pahasına gerçekleşmiştir (Crystal, 2012). Benzer şekilde, İrlanda'da İngilizcenin hâkimiyeti, İrlandacanın marjinalleşmesine yol açmış ve tüm canlandırma çabalarına rağmen bu dil geri planda kalmıştır. Rusya'da da var olan Türk toplulukları (Tatarlar, Başkurtlar vb.) devletin uyguladığı dil politikaları ve Rusçanın devlet dili olması yüzünden günden güne kendi dillerini unutmaktadırlar.

Hükümetler ve kurumlar, belirli dilleri teşvik ederken diğerlerini göz ardı edebilir veya bastırabilirler. Rakip dillerin gerilemesi, baskın dillerin gelişmesi ve yayılması için bir ortam yaratır. Bu dinamik, bilinçli dil teşvik çabalarıyla birleştiğinde, küresel dilsel hiyerarşileri yeniden şekillendirir. Bazı diller marjinalleşirken veya yok olurken, diğerleri aktif olarak teşvik edilerek küreselleşen toplumlarda birincil iletişim araçları haline gelir. Örneğin Batı Trakya'da yaşayan Türkler, Yunan ve Bulgar makamlarının baskısını her an hissetmekte, Türkçeyi kamusal alanlarda kullanmaktan kaçınmaktadır. Böylece Türkçe gerilerken resmi dillerin kullanım alanı genişlemektedir.

Sonuç olarak denilebilir ki küreselleşme, göç, dil politikaları gibi sebepler ve İngilizce, Mandarin, İspanyolca gibi büyük dillerin baskınlığı dünya genelindeki pek çok dili yok olma tehlikesiyle yüz yüze bırakmaktadır. Ancak Türkçe gelişen ve yeni yeni üyeler kazanan bir dil olduğu için böyle bir tehlikeden uzaktır.

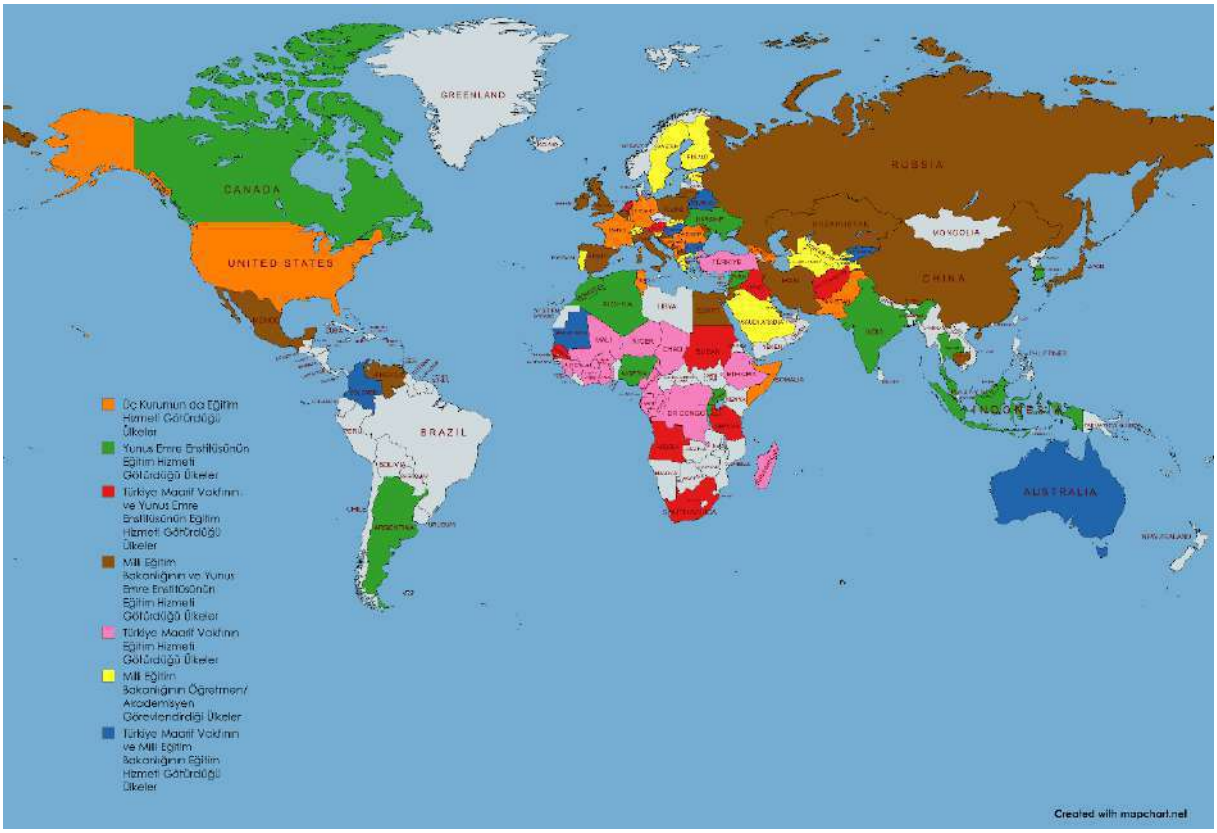
Sonuç

Dillerin genişlemesi, insanlar arasındaki iletişim, sosyal değişimler, ekonomik ve politik faktörler, kültürel etkileşimler ve teknolojik gelişmeler gibi farklı nedenlerle gerçekleşebilir. Tarih boyunca savaşlar, göçler ve sömürgecilik bu süreci tetiklerken, günümüzde küreselleşme, medya ve teknoloji dillerin yeni coğrafyalara yayılmasında önemli roller oynamaktadır. Türkçe de bunlardan nasibini almıştır. Türkçe ana yurdu Orta Asya olmasına rağmen günümüzde Asya'nın doğusundan Avrupa'nın batısına Afrika'nın en uç noktasından Amerika'nın her bölgesine kadar konuşuru olan bir dildir. Bu genişlemenin pek çok nedeni vardır. Tarihi göçler, fetihler, iş aramak üzere yapılan göçler, eğitim için yurt dışına çıkış veya resmi görevlendirmeler Türkleri dünyanın hemen her yerine dağıtmıştır. Bunların yanında Türkiye'nin artan siyasi, sosyal ve ekonomik gücü, Türk olmayanların da Türkçeye ilgi göstermesine ve bu dili öğrenmesine vesile olmuştur. Yine günümüzde diziler, yayımlanan önemli edebi eserler, üretilen teknolojik ürünler, sunulan iş imkanları gibi faktörler de hesaba katıldığında pek çok dil dışı unsurun Türkçeye alan kazanarak sınırlarını genişlettiği söylenebilir.

Türkçenin sınırlarının genişlemesinde eğitimin de payı büyüktür. Türkçenin yurt dışında da öğretilmesi için T.C. Millî Eğitim Bakanlığının 1965 yılında Almanya'ya 17 öğretmen görevlendirmesi ile başlayan öğretim süreci, zamanla TİKA, Yunus Emre Enstitüsü ve Türkiye Maarif Vakfı gibi kurumların devreye girmesi ile 100'den fazla ülkede yürütülen bir eğitim seferberliği halini almıştır. Günümüzde bu kurumlar her yere öğretmen veya akademisyen görevlendirebilme hakkı ve yeteneğine sahip olsa da Afrika'ya Türkiye Maarif Vakfı, Avrupa'ya T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Avrupa ve Asya'ya ise Yunus Emre Enstitüsü daha fazla öğretmen göndermiştir. Bu görevlendirmelerle on binden fazla elemanın hizmet verdiği büyük bir eğitim-öğretim ordusu, Türkçenin yeni üyeler kazanması için yurt dışında çaba harcamaktadır.

Türkiye tarafından görevlendirilen öğretmenlerin yüz yüze Türkçe öğretimi yaptığı ülkeler haritasına bakıldığında dünyadaki karaların yüzde sekseninden fazlasına yayıldıkları görülür. Bu ülkelerin nüfusu ise toplam dünya nüfusunun üçte ikisinden fazlasına denk gelmektedir. Önümüzdeki yıllarda yurt dışında Türkçe öğretimine aracılık eden kurumların Güney Amerika'da, Orta ve Güney Afrika'da ve Uzak Doğu Asya'da Türkçeye alan açmak

için daha fazla çaba sarf etmeleri ve ulaşılamayan noktalara Türkçe öğretimini taşımaları beklenmektedir (Baskın, 2024).



Harita 1. Türkiye tarafından yurt dışına Türkçe öğretimi için görevlendirilen öğretmenlerin gittiği ülkeler haritası (Baskın, 2024)

Kaynakça

Ager, D. E. (2001). *Motivations in language planning and language policy*. Multilingual Matters.

Aktaş, Y., Beklen, S., & Özaydın, Ş. (2023). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde mobil teknoloji uygulamalarına ilişkin öğrenci görüşleri. *Bezgek Yabancılara Türkçe Öğretimi Dergisi*, 2(4), 237-248. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3517368

Ammon, U. (2001). *The dominance of English as a language of science: Effects on other languages and language communities*. Mouton de Gruyter.

Bahdanau, D., Cho, K., & Bengio, Y. (2015). Neural machine translation by jointly learning to align and translate. *arXiv preprint arXiv:1409.0473*.

Baker, C. (2011). *Foundations of bilingual education and bilingualism* (5th ed.). Multilingual Matters.

Baskın, S. (2024). Yurt Dışında Türkçenin Yabancı Bir Dil Olarak Öğretimi. S. Baskın & M. Bekdaş (ed.), *Yurt dışında türkçenin yabancı bir dil olarak öğretimi ile ilgili yapılan Türkçe akademik çalışmalar* içinde (ss. 1-20). Akademisyen Yayınları.

Chejne, A. G. (1969). *The Arabic language: Its role in history*. University of Minnesota Press.

Crystal, D. (2012). *English as a global language* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı, (2024). https://www.csgb.gov.tr/digm/contents/dis-temsilciliklerimiz/yabanci-ulke-bilgileri/avustralya/ (erişim tarihi: 10.10.2024)

Danet, B., & Herring, S. C. (2007). *The multilingual internet: Language, culture, and communication online*. Oxford University Press.

Diamond, J. (1997). *Guns, germs, and steel: The fates of human societies*. W.W. Norton & Company.

Dil, K., Marcus, K., Dil, S. & Short, S. (2020). Avustralya'daki Türkiyeli göçmenlerin yaşam doyumları ve aktif yurttaşlık durumlarına ilişkin sosyolojik bir değerlendirme. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (22): 386-401.

Eisenstein, E. (1979). *The printing press as an agent of change*. Cambridge University Press.

f5haber.com, (2024). *Türkçe Kosova'da 'resmi kullanımda dil' oldu*. https://www.f5haber.com/dunya/turkce-kosovada-resmi-kullanimda-dil-oldu-6723483 (erişim tarihi: 20.12.2024).

Fellman, J. (1973). *The revival of a classical tongue: Eliezer Ben Yehuda and the modern Hebrew language*. Walter de Gruyter.

Fishman, J. A. (1972). *Sociology of language*. Rowley: Newbury House.

Graddol, D. (2006). *English Next: Why global English may mean the end of 'English as a Foreign Language'*. British Council.

Grin, F. (2001). English as economic value: Facts and fallacies. *World Englishes, 20*(1), 65–78.

Hopyar, Z., Topal, F., & Tauscher, S. (2022). Diaspora kavramı ve Türkiye'nin diaspora politikasına yönelik üniversite öğrencilerinin algısı. *Journal of Political Administrative and Local Studies*, 5(1), 46-65.

Kachru, B. B. (1990). *The Alchemy of English: The Spread, Functions, and Models of Non-Native Englishes*. University of Illinois Press.

Labov, W. (2001). *Principles of linguistic change: Social factors*. Blackwell.

Lan, Y. J. (2020). Immersion, interaction, and experience-oriented learning: Bringing virtual reality into FL learning. *Language Learning & Technology, 24*(1), 1–15.

Milroy, J., & Milroy, L. (1992). *Social network and social class: Toward an integrated sociolinguistic model*. Language in Society, 21(1), 1–26.

Ostler, N. (2005). *Empires of the word: A language history of the world*. Harper Perennial.

Penny, R. (2000). *Variation and change in Spanish*. Cambridge University Press.

sinemalar.com, (2024). *Yurt dışında severek izlenen 10 Türk dizisi*. https://www.sinemalar.com/liste/931/yurt-disinda-severek-izlenen-10-turk-dizisi (erişim tarihi: 20.10.2024).

Statista. (2022). *Most common languages used on the internet as of January 2022*. https://www.statista.com (erişim tarihi: 20.10.2024).

Tezcan, M. (2019). Avustralya'daki Türkler ve Kültürel Kimlikleri Üzerine Bir Araştırma. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences* (JFES), 21(1), 299-321.

Wikipedia, (2024a). *Svahili*. https://tr.wikipedia.org/wiki/Svahili (erişim tarihi: 01.10.2024).

Wikipedia, (2024b). https://en.wikipedia.org/wiki/Bayraktar_(song) (erişim tarihi: 01.10.2024).

Yunus Emre Enstitüsü, (2024). *Türkçe Öğretim Portaliyle Türkçe Öğren*. https://turkce.yee.org.tr/tr (erişim tarihi: 01.10.2024).

Aytan, T. & Ayhan, N., H., (2018). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde dijital ortamlar. *International Journal of Bilingualism Studies*, 1 (1), 3-37.

bbc, (2024). *Kayıtlı olduğu adreste bulunamayan 729 bin Suriyeli, kaydını güncellemezse ne olacak?*. https://www.bbc.com/turkce/articles/cvgxwjqxl9go (erişim tarihi: 01.11.2024).

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXII-

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Bartın Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721795

Özet

3. Uluslararası Hacı Bayram Veli Sempozyumunda, ilkini sunarak başlattığımız *Akşemseddin Divanından Örnekler* serisinin ikinci ve üçüncüsünü Çorum'da 'Uluslararası Akşemseddin Sempozyumunda' sunmuştuk. Dördüncüsünü, Antalya'da 5. Uluslararası İnsan, Toplum ve Spor Bilimleri Sempozyumunda, Beşincisini, Gaziantep'te düzenlenen 'Uluslararası Sanat ve Estetik' Sempozyumunda, Altıncısını, Paris'te düzenlenen 'Uluslararası Erasmus Plus' Sempozyumunda, Yedincisini ise Antalya'da 2019 yılında 'Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi' bünyesinde sunduk. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncusunu 12. Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On bir ve on ikincisini Uluslararası Yönetim ve Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On üçüncüsünü ise Tiflis'te 2020 Ekim ayında düzenlenen Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Sempozyumunda sunduk. On dördüncüsünü ise 5-7 Kasım 2020 tarihlerinde Antalya'da düzenlenecek olan 13. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Sempozyumunda sunduk. Onbeşincisini 27-29 Agustos 2021 tarihlerinde zoom üzerinden Uluslararsı 21. Yüzyılda Fen, Sosyal ve Sağlık Bilimleri Kongresinde sunduk. Onaltı ve onyedincisini ise 15-16 Ekim 2021 tarihinde Azerbeycan'ın başkenti Bakü'de düzenlenecek olan 3. Bakü Bilimsel araştırmalar Kongresinde sunacağız. Onsekizincisini Antalya'da 29-31 Ekim 2021 tarihleri arasında düzenlenen 14. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 19, 20, 21, 22 inci serilerini ise 21-23 Mayıs 2022 tarihinde 15. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 23 ve 24 üncüsünü 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 2023 yılında 17. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde 25, 26, 27 ve 28. sini sunduğumuz bu serinin, 30 ve 31 inci serilerini ise 26-28 Aralık 2023 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenecek olan 9. Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresinde Kongresinde sunmuş idik. 32, 33, 34 ve 35. Serilerini ise 8-11 Ekim 2024 tarihleri arasında düzenlenen 18. Dil, Edebiyat ve Kültür araştırmaları kongresinde sunacağız. 50 yıl önce Ankara Milli Kütüphanesi Müdiresi Müjgan Jumbur tarafından bulunan mahlaslarından Akşemseddin'e ait olduğu kesin belli olan 38 adet şiirden daha önceki bildirilerde sunmadığımız bir adet yeni şiirin latinizesi, dil içi Türkçe tercümesi ve kısa bir değerlendirmesinin bu bildiride yapılması planlanmaktadır. Çalışmanın en sonundaki ekler kısmına da ilgili şiirin orijinal el yazma görüntü nüshaları da konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akşemseddin, Divan, Şiir, Latinize, Sempozyum.

The Samples of Akhsemseddin Poets -XXXII-

Abstract

At the 3rd International Haci Bayram Veli Symposium, the second and "summary" of the Series of Examples from the Akşemseddin Divan, which we started by presenting the first one, was the sun of the 'International Akşemseddin Symposium' in Çorum. Fourth in the 5th International Human, Social and Sport Sciences Symposium in Antalya, the fifth in the 'International Art and Aesthetics' Symposium held in Gaziantep, the sixth in the 'International Erasmus Plus' Symposium held in Paris, and the seventh in Antalya in 2019. We presented it at the 'International Congress of Language, Literature and Culture Studies'. We presented the eighth, ninth and tenth Congress on Social Sciences with Current Studies. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the thirteenth at the International Social Research and Behavioral Sciences Symposium held in Tbilisi in October 2020. We presented the fourteenth one at the 13th International Symposium on Language, Literature and Culture Studies, which will be held in Antalya on 5-7 November 2020. We presented the fifteenth one at the International Congress of Science, Social and Health Sciences in the 21st Century on 27-29 August 2021 via zoom. We will present the sixteenth and seventeenth ones at the 3rd Baku Scientific Research Congress, which will be held in Baku, the capital of Azerbaijan, on October 15-16, 2021. We presented the 19th, 20th, 21st and 22nd series at the 15th International Congress of Language, Literature and Culture Studies on May 21-23, 2022. We will present the 25th, 26th, 27th and 28th series of this series at the 17th International Language, Literature and Cultural Research Congress in 2023, and the 30th and 31st series will be presented at the 9th International Ankara Scientific Research Congress, which will be held in Ankara between 26-28 December 2023. We will present the 32nd, 33rd, 34th and 35th series at the 18th Language, Literature and Culture research congress held between 8-11 October 2024. Among the 38 poems that are definitely belonging to Akşemseddin, one of the pseudonyms found by Müjgan Jumbur, the Director of the Ankara National Library 50 years ago, a new poem that we did not present in the previous papers is planned to be translated into Latin, translated into Turkish, and a short evaluation will be made in this paper. The original manuscript image copies of the related poem will also be included in the appendices at the end of the study.

Keywords: Akşemseddin, Divan, Poetry, Latinized, Symposium.

Giriş

Akşemseddin Kimdir?

Akşemseddin 1389–1390'da Şam'da doğmuştur (Cebecioğlu, 2001: 78; Yıldız, 2017: 12). Akşemseddin'in soyunun ilk halife Hz. Ebu Bekir'e (ra) dayandığı kaynak eserlerde ifade edilmektedir (Hacı Ali, ty: 499b). Akşemseddin'in kendinden sonraki soyu da yedi tane erkek çocuğu sayesinde günümüze kadar gelmiştir (Çelik, 2011: 94). Akşemseddin Şam'dan Anadolu'ya göç ettikten sonra azimli çabaları neticesinde meşhur bir müderris olmayı başarmıştır. Çorum Osmancık medresesi başta olmak üzere birçok medresede müderrislik yapmıştır (Lamiî Çelebi, 1993: 685; Yıldız, 2017:16). Hacı Bayram Veli ile yolları kesiştikten

sonra Akşemseddin lakabını almış, kısa sürede Hacı Bayram Veli'nin halifesi olma şerefine nail olmuştur. Şeyhi Hacı Bayram Veli'nin işareti üzerine bizzat 2. Murat tarafından İstanbul'un fatihi Fatih Sultan Mehmet Han'ın hocalığına tayin edilmiştir (Karaman, 2018: 26-27). İstanbul'un fethinde büyük yararlılıklar gösteren Akşemseddin gösterdiği bu yararlılıklar sebebiyle İstanbul'un manevi fatihi unvanını elde etmiştir. Fatih Sultan Mehmet Han İstanbul'un fethinden sonra tasavvuf yoluna girmek istemiş fakat hocası Akşemseddin tarafından bu isteği geri çevrilmiştir (Karadeniz, 1964: 256). Akşemseddin'in vefat tarihi 1459 senesidir (Ayvansarâyî, 1375: 3a). Kabri de Göynük'te kendi yaptırdığı mescidin yanı başındadır (Cebecioğlu, 2001: 86). Akşemseddin ardında çocuklarına dünyalık bir miras bırakmamıştır. Fakat ilim, irfan ve fazilet konusunda çocuklarına büyük bir hazine bırakmıştır. Akşemseddin'in eserleri şunlardır; Risaletü'n- Nuriyye, Def'u Metaini's-Sûfiyye, Risale-i Zikrullah, Risale-i Şerh-i Akval-i Hacı Bayram-ı Velî, Telhisu Def'u-Metain, Makâmâtü'lEvliyâ, Mâddetü'l-Hayat, Risâletü'd-Dua, Fâl'i Mushaf-ı Kerim, Nasihatnâme-i Akşemseddin, Kimyâ-yı Sa'âdet Tercümesi, Risâle Fi't-Tasavvuf, Mücerrebât ve Mektûbât eserlerinden bazılarıdır (Yıldız, 2016: 215-223). Bu eserlerinin yanında mahlaslarından kesin olarak kendisine ait olduğu bilinen 38 adet şiiri bulunmaktadır.

1. ŞİİRİN LATİNİZESİ

Dôst derdin iste ki dermânıdur 'âşıklarun
Hemme câm-ı 'ışkı koma peymânıdur 'âşıklarun

'Âşık ol 'ışk odına pervâne gibi yana gör
'Işka yanan kişiler pes cânıdur 'âşıklarun

Her gice cevlân urur yârun cemâlı seyrine
'Arş-ı a'zam dem-be-dem meydânıdur 'âşıklarun

'Âlem-i 'ulvîyi hergiz sevmeye 'âşık olan
Pes anun-çün lâ-mekân seyrânıdur 'âşıklarun

Hor bakma sen 'azîzüm 'ışk erine zinhar
Sırr-ı Mevlâ'sıyıla penhânıdur 'âşıklarun

Cân u serden geçse 'âşık nola ey dil ğam degül
Cânıla baş oynamak çün şânıdur 'âşıklarun

Her-ki bu 'ışkun şarâbın nûş ider ey Şemse 'd-dîn
Sen ana ayık dime mestânıdur 'âşıklarun

2. ŞİİRİN DİL İÇİ ÇEVİRİSİ

1) Âşıkların dermanını, dost derdini iste; aşk kadehini uzak yerlere koyma, o âşıkların andıdır.
2) Âşık ol, aşk ateşine pervane kesil; âşıkların canları aşk ateşine yanarlar.
3) Her gece yârin güzelliği seyrine gider; en büyük arş zaman zaman âşıkların alanıdır.
4) Âşık olan yüce alemi asla sevmez; işte onun için mekânsızdık âşıkların gezindiği yerdir.
5) Kutlum, aşk erini küçük görme; âşıkların Tanrı'nın sırrıyla gizlidir.
6) A gönül, âşık candan baştan geçse ne olur; çünkü canla başla oynamak âşıkların şanıdır.
7) **Ey Din Güneşi**[1], bu aşkın şarabını içene; sen ayık deme, âşıkların sarhoşlarıdır.

SONUÇ

Çalışmamızda kullandığımız bu şiirinde Akşemseddin'in diğer şiirlerinde olduğu gibi ilahi aşk temasını işlemekte ve aşkın acısına talip olmak gerektiğinden bahsetmektedir. İlk beytinde bu minvalde aşkı ve aşk acısını istemek gerektiğinden bahsederek bunun aşıkların şanı olduğunu dillendirmektedir. İkinci beytinde de bu düşüncesini dillendirmek maksadıyla âşık olmaktan korkma, aşk ateşine de sineklerin ışığın çevresinde dönmesi gibi pervane ol zira âşık olmak demek aşk ateşinde benliğini yok etmek demektir şeklinde değerlendirmelerde bulunmaktadır.

Akşemseddin ve tüm Sufiler için seher vakitleri çok müstesna vakitlerdendir. O vakit günün en değerli vaktidir. Nasıl ki haftanın en önemli günü cuma günü ise, yılın en önemli ayı Ramazan ayı ise ve gecelerin en önemli gecesi Kadir gecesi ise günün en önemli vakti de seher vaktidir. Bu minvalde Akşemseddin şiirinin üçüncü beytinde Sufiler her gece seher vaktinde yârin güzelliğini temaşa için aşk meydanına çıkar, zikrullah eşliğinde o aşk meydanında seyran ederler demektedir. Âşık olan mekânı değil mekânsızlığı, zamanı değil zamansızlığı yani yok olmuşluğu sever diyerek dördüncü beytine devam eden Akşemseddin, aslında günümüz neslinin astral seyahat dediği tecrübeye dikkat çekerek bunu seyru süluk yolunda ilerlemiş olan sufinin asırlardır doğal olarak yaşıyor olduğunu da ifade etmektedir. Maalesef günümüz gençliği kendi tarih mirasının farkında değildir. Murakabe diye günümüzde anlaşılmayan bir kavramı astral seyahat, hipnoz veya trans hali gibi kavramlar ile anlatmaya çalışmamız oldukça üzücü bir durumdur.

Şiirinin beşinci beytinde Akşemseddin, kafa gözüyle bakarak garip gurip davrandığını düşündüğün ya da öyle sandığın kişilerin hallerini küçük görme onlara küçümseyici ve alaycı bir nazar ile bakma, zira onlar âşık olmayanın anlayamayacağı gizli sırların yatağıdır diyerek önemli bir sırra işaret etmektedir. Mesela gözü kara bir şekilde ateşe atılan pervane sineğinin hali görünürde kişiye garip gelebilir. Onu yaşadığı duygu hali bilinmediği için kişiye bu garip gelmektedir. Halbuki onun cenahından bakıldığında ateşin parıltısının çekici cazibesi belki anlaşılabilecektir. İşte tam da bu örneğe kıyasla aşığın canıyla başıyla gözü kapalı bir şekilde aşk meydanında cenk etmesi garip karşılanmamalıdır.

Şiirinin son beytine yani yedinci beyte kendisine mahlas atarak başlayan Akşemseddin bu şiirin de kendisine ait bir şiir olduğunu belgeleyerek demektedir ki; aşk şarabını içip aşık

[1] Buradaki Ey Din Güneşi ifadesi yani orijinal yazımıyla "Ey Akşemsüddîn" hitabı Akşemseddin hazretlerinin kendisinine bir hitabı olup ayrıca şiirin kendisine ait olduğunu belgeleyen mahlasıdır.

olmuş bir sarhoş aşığın haline bakıp onu zahiri şarap içerek sarhoş olmuş bir berduşa benzeterek hataya düşme. O Allah aşkı ile sarhoş olmuş olumlu manada hakiki sarhoştur.

KAYNAKÇA

Ayvansarâyî, (1375) Vefâyât-ı Meşâyih, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Merkez

Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kitaplığı, no: 2464.

Cebecioğlu, Ethem, (2001) "Akşemseddin'de bazı Tasavvufi Kavramlar", Ankara:

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (C. XLII).

Çankaya, Ahmet, (2003) İstanbulûn Manevi Fatihi Akşemseddin Hazretleri Tasavvuf ve İstanbul'un Fethi, Ankara: Akşemsettin Hazretleri Vakfı Yayınları.

Çelik, Metin, (2011) Her Yönüyle Akşemseddin Hazretleri, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Eraslan, Kemal, (1984) Akşemseddin'in Dinî Tasavvufi Şiirleri, Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Hacı A'li, (Tarihsiz) Tuhfetü'l-Mücahidîn ve Behçetü'z-Zâkirîn, İstanbul: Nuru Osmaniye Kütüphanesi, No: 2293.

Kaçalin, Mustafa-Yurd, Ali İhsan, (1994) Akşemseddin'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları

Karadeniz, Zeria, (1964) Hasatlar ve San'atlar Velisi Hacı Bayram Velî, İstanbul: Okat Yayınevi.

Karaman, Naim M., (1992) Hazreti Akşemseddin Tek Başına Bir Üniversite, İstanbul: Akşemseddin Vakfı Yayınları.

Lâmiî, Çelebi, (1993) Nefahat Tercümesi, İstanbul: Marifet Yayınları.

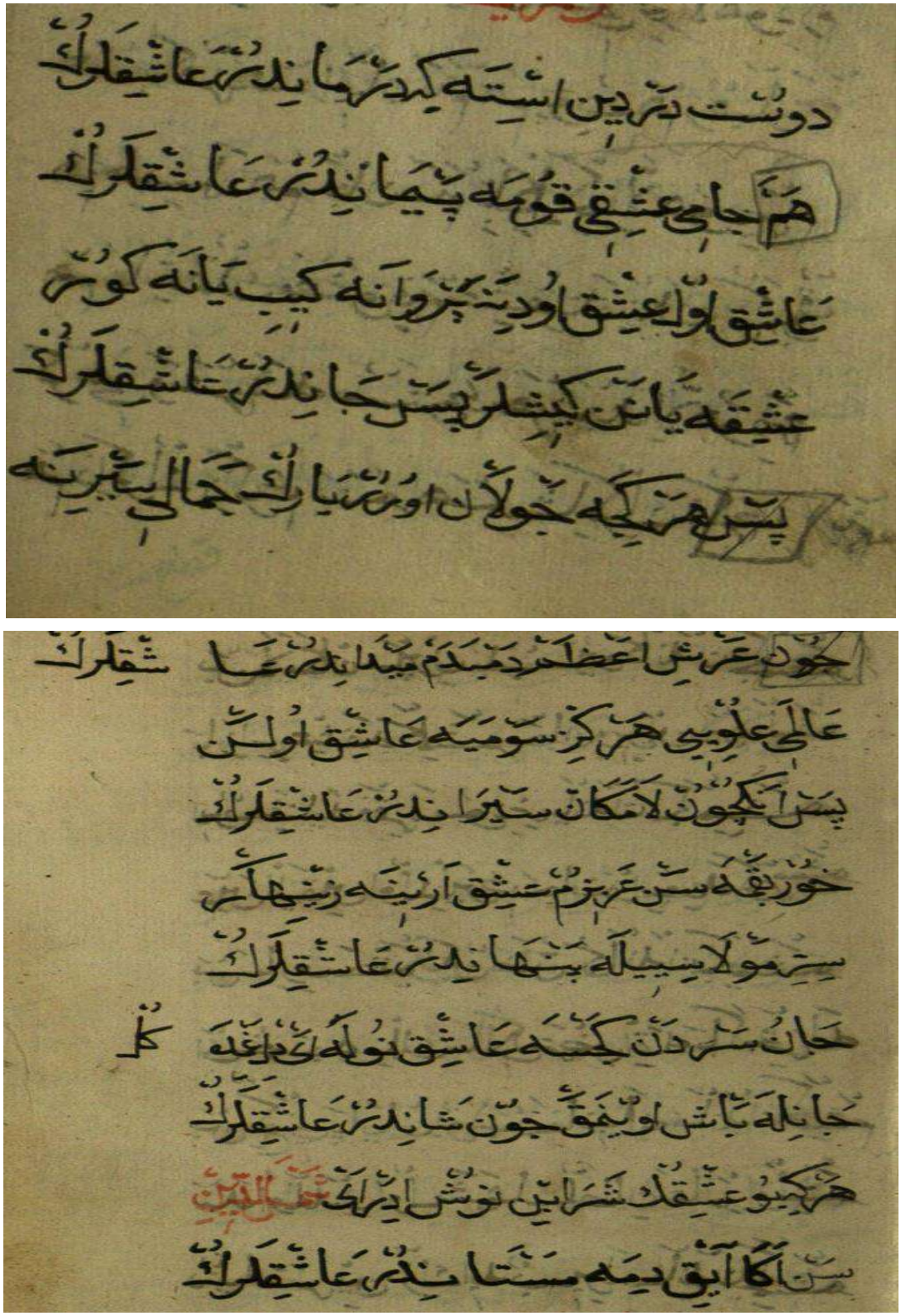
Yıldız, Muhammed Ali, (2017) Akşemseddin'de Allah, Kâinat ve İnsan, Ankara: Kalem Neşriyat.

Yıldız, Muhammed Ali, (2016) "Akşemseddin'in Eserlerine Genel Bir Bakış",

Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Yücel, Ayşe, (1994) Akşemseddin'in Eserlerinin Dinî-Tasvvufi Açıdan Tahlili, Ankara: Gazi Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

EK: Şiirin Orijinal El Yazma Nüshası



Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXIII-

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Bartın Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721811

Özet

3. Uluslararası Hacı Bayram Veli Sempozyumunda, ilkini sunarak başlattığımız *Akşemseddin Divanından Örnekler* serisinin ikinci ve üçüncüsünü Çorum'da 'Uluslararası Akşemseddin Sempozyumunda' sunmuştuk. Dördüncüsünü, Antalya'da 5. Uluslararası İnsan, Toplum ve Spor Bilimleri Sempozyumunda, Beşincisini, Gaziantep'te düzenlenen 'Uluslararası Sanat ve Estetik' Sempozyumunda, Altıncısını, Paris'te düzenlenen 'Uluslararası Erasmus Plus' Sempozyumunda, Yedincisini ise Antalya'da 2019 yılında 'Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi' bünyesinde sunduk. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncusunu 12. Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On bir ve on ikincisini Uluslararası Yönetim ve Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On üçüncüsünü ise Tiflis'te 2020 Ekim ayında düzenlenen Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Sempozyumunda sunduk. On dördüncüsünü ise 5-7 Kasım 2020 tarihlerinde Antalya'da düzenlenecek olan 13. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Sempozyumunda sunduk. Onbeşincisini 27-29 Agustos 2021 tarihlerinde zoom üzerinden Uluslararsı 21. Yüzyılda Fen, Sosyal ve Sağlık Bilimleri Kongresinde sunduk. Onaltı ve onyedincisini ise 15-16 Ekim 2021 tarihinde Azerbeycan'ın başkenti Bakü'de düzenlenecek olan 3. Bakü Bilimsel araştırmalar Kongresinde sunacağız. Onsekizincisini Antalya'da 29-31 Ekim 2021 tarihleri arasında düzenlenen 14. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 19, 20, 21, 22 inci serilerini ise 21-23 Mayıs 2022 tarihinde 15. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 23 ve 24 üncüsünü 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 2023 yılında 17. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde 25, 26, 27 ve 28. sini sunduğumuz bu serinin, 30 ve 31 inci serilerini ise 26-28 Aralık 2023 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenecek olan 9. Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresinde Kongresinde sunmuş idik. 32, 33, 34 ve 35. Serilerini ise 8-11 Ekim 2024 tarihleri arasında düzenlenen 18. Dil, Edebiyat ve Kültür araştırmaları kongresinde sunacağız. 50 yıl önce Ankara Milli Kütüphanesi Müdiresi Müjgan Jumbur tarafından bulunan mahlaslarından Akşemseddin'e ait olduğu kesin belli olan 38 adet şiirden daha önceki bildirilerde sunmadığımız bir adet yeni şiirin latinizesi, dil içi Türkçe tercümesi ve kısa bir değerlendirmesinin bu bildiride yapılması planlanmaktadır. Çalışmanın en sonundaki ekler kısmına da ilgili şiirin orijinal el yazma görüntü nüshaları da konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akşemseddin, Divan, Şiir, Latinize, Sempozyum.

The Samples of Akhsemseddin Poets -XXXIII-

Abstract

At the 3rd International Haci Bayram Veli Symposium, the second and "summary" of the Series of Examples from the Akşemseddin Divan, which we started by presenting the first one, was the sun of the 'International Akşemseddin Symposium' in Çorum. Fourth in the 5th International Human, Social and Sport Sciences Symposium in Antalya, the fifth in the 'International Art and Aesthetics' Symposium held in Gaziantep, the sixth in the 'International Erasmus Plus' Symposium held in Paris, and the seventh in Antalya in 2019. We presented it at the 'International Congress of Language, Literature and Culture Studies'. We presented the eighth, ninth and tenth Congress on Social Sciences with Current Studies. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the thirteenth at the International Social Research and Behavioral Sciences Symposium held in Tbilisi in October 2020. We presented the fourteenth one at the 13th International Symposium on Language, Literature and Culture Studies, which will be held in Antalya on 5-7 November 2020. We presented the fifteenth one at the International Congress of Science, Social and Health Sciences in the 21st Century on 27-29 August 2021 via zoom. We will present the sixteenth and seventeenth ones at the 3rd Baku Scientific Research Congress, which will be held in Baku, the capital of Azerbaijan, on October 15-16, 2021. We presented the 19th, 20th, 21st and 22nd series at the 15th International Congress of Language, Literature and Culture Studies on May 21-23, 2022. We will present the 25th, 26th, 27th and 28th series of this series at the 17th International Language, Literature and Cultural Research Congress in 2023, and the 30th and 31st series will be presented at the 9th International Ankara Scientific Research Congress, which will be held in Ankara between 26-28 December 2023. We will present the 32nd, 33rd, 34th and 35th series at the 18th Language, Literature and Culture research congress held between 8-11 October 2024. Among the 38 poems that are definitely belonging to Akşemseddin, one of the pseudonyms found by Müjgan Jumbur, the Director of the Ankara National Library 50 years ago, a new poem that we did not present in the previous papers is planned to be translated into Latin, translated into Turkish, and a short evaluation will be made in this paper. The original manuscript image copies of the related poem will also be included in the appendices at the end of the study.

Keywords: Akşemseddin, Divan, Poetry, Latinized, Symposium.

Giriş

Kimdir Akşemseddin?

Akşemseddin 1389–1390'da Şam'da doğmuştur (Cebecioğlu, 2001: 78; Yıldız, 2017: 12). Akşemseddin'in soyunun ilk halife Hz. Ebu Bekir'e (ra) dayandığı kaynak eserlerde ifade edilmektedir (Hacı Ali, ty: 499b). Akşemseddin'in kendinden sonraki soyu da yedi tane erkek çocuğu sayesinde günümüze kadar gelmiştir (Çelik, 2011: 94). Akşemseddin kısa sürede meşhur bir müderris olmuştur. Osmancık medresesi başta olmak üzere birçok medresede müderrislik yapmıştır (Lamiî Çelebi, 1993: 685; Yıldız, 2017:16). Hacı Bayram Veli ile yolları kesiştikten sonra Akşemseddin lakabını almış, kısa sürede Hacı Bayram Veli'nin halifesi olma

olmuştur. Hacı Bayram Veli'nin işareti üzerine bizzat 2. Murat tarafından İstanbul'un fatihi Fatih Sultan Mehmet Han'ın hocalığına tayin edilmiştir (Karaman, 2018: 26-27). İstanbul'un fethinde büyük yararlılıklar göstermiştir. Akşemseddin gösterdiği bu yararlılıklar sebebiyle İstanbul'un manevi fatihi unvanını elde etmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un fethinden sonra tasavvuf yoluna girmek istemiş fakat hocası Akşemseddin tarafından bu isteği geri çevrilmiştir (Karadeniz, 1964: 256). Akşemseddin'in vefat tarihi 1459 senesidir (Ayvansarâyî, 1375: 3a). Kabri de Göynük'te kendi yaptırdığı mescidin yanı başındadır (Cebecioğlu, 2001: 86). Akşemseddin ardında çocuklarına dünyalık bir miras değil; ilim, irfan ve fazilet bırakmıştır. Akşemseddin'in eserleri şunlardır; Risaletü'n- Nuriyye, Def'u Metaini's-Sûfiyye, Risale-i Zikrullah, Risale-i Şerh-i Akval-i Hacı Bayram-ı Velî, Telhisu Def'u-Metain, Makâmâtü'lEvliyâ, Mâddetü'l-Hayat, Risâletü'd-Dua, Fâl'i Mushaf-ı Kerim, Nasihatnâme-i Akşemseddin, Kimyâ-yı Sa'âdet Tercümesi, Risâle Fi't-Tasavvuf, Mücerrebât ve Mektûbât eserlerinden bazılarıdır (Yıldız, 2016: 215-223).

Şiirin Latinizesi

Cân-ı cânân isteyenler terk-i cân olmak gerek
'Âlem-i devr-i zamânda bî-nişân olmak gerek

Lâ-müsellim kaydımış ğavvâs olan gevher bulur
Gevher-i ğayb isteyenler bî-nişân olmak gerek

Rükn-i a'zam sıdk u himmet i'tikâd-ı pâkimiş
Bî-riyâ ihlâs-ı mahz bî-gümân olmak gerek

Nahv u sarf u mantık u hey'et nücûm u 'ilm-i tıb
Meclisin terk îleyüp andan revân olmak gerek

Sen seni altun sanursın altunun oda bırak
Sâfî olup ğıll u ğışdan pâk-cân olmak gerek

Bildügün terk eylegil hestîligün elden bırak
'Işkıla pervâne tek bî-cism ü cân olmak gerek

Şems istersin ki sultân sohbetine iresin
Kapusında çok zamânlar pâsubân olmak gerek

Şiirin Dil İçi Çevirisi

1) Cananın canını isteyenler canı terk etmeli; zamanın devreden âleminde nişansız olmalı.
2) Doğru değil bağ imiş dalgıç olan inci bulur; görünmezlik incisini isteyenler nişansız olmalı.
3) En büyük esas bağlılık çalışma ve temiz inanç imiş; gösterişsiz katıksız ihlâs şüphesiz olmalı.
4) Tümce, sözcük, mantık, gök bilimi, yıldızlar ve tıp bilimi toplantısını terk edip yola koyulmalı.
5) Sen seni altın sanıyorsun altınını od'a bırak; saf olup kin ve hile arınmış canlı olmalısın.
6) Bildiğini unut varlığını terk et, elden bırak; aşk ile pervane gibi cisimsiz can olmalısın.

7) **Güneş**[1] hakanın sohbetine ermek istersin; çok zamanlar kapısında bekçi olmalısın.

SONUÇ

Bu çalışmada kullandığımız şiirinde Akşemseddin, genel olarak sevgilinin maksudu olan Allah (c.c) ulaşmak yolunda ödenmesi gereken bedellerden ve gerekliliklerden bahsetmektedir. Şiirinin ilk beytine Canana ulaşmak isteyen âşıkın canını terk etmesi gerektiğinden bahsederek başlayan Akşemseddin, egoyu yenerek belirsiz ve göz önünde olmayan bir hayat yaşamak gerektiğini de şiirinin ilk beytinde ifade etmektedir. Aşk denizinde dalgıç olup, inci mercan çıkarmak isteyenler, nişansız olamalıdır diyen Akşemseddin hazretleri şiirinin ikinci beytini bu ana fikre tahsis etmektedir. Günümüzde sosyal medya fenomenliğinin çok revaçta olduğu bu dönemde elbette bahsedilen sırrı tam olarak anlayabilmek mümkün değildir. Gençlik kendini gösterebilmek için kılıktan kılığa girmekte, hatta insanlıktan bile çıkabilmektedir. Ceddimiz Akşemseddin hazretlerinin dillendirdiği bu tasavvufi hakikatler günümüz nesline bir şekilde intikal ettirilebilmelidir. İşte bu çalışmalarımız esas gayesi de âcizane budur. Samimiyet, ihlasla gösterişsiz ibadet maalesef günümüzün geçer akçesi değildir. Bunun aksi olarak Akşemseddin şiirinin üçüncü beytinde gösterişsiz ve katıksız ihlaslı amellerin, imanın ve çalışmanın önemine dikkat çekmektedir. Bu tasavvuf yolunun en önemli olmazsa olmazlarından biri samimiyet, ihlas ve gösterişsizliktir. Çalışkanlık ve samimi iman da olmazsa olmazlardandır.

Akşemseddin şiirinin dördüncü beytinde pozitif bilimler olarak da isimlendirdiğimiz (edebiyat, tıp, mantık, gök bilimi, yıldızlar ve sözcük vb.) bilimleri bir kenara bırakıp, kalp yoluna yönelmek gerektiğinden bahsetmektedir. Zira ötelerin bilgisi yalnızca kalp ile elde edilebilir. Elbette pozitif bilimler de önemlidir. Önemsizdir denilemez. Fakat ebedi âlemin kurtuluş anahtarı kalp ile keşfedilebilen hakikatlerde yer almaktadır.

Şiirinin beşinci beytinde Akşemseddin, kibir afetine de dikkat çekerek sen kendini altınım sanma, o altını al ateşe at. Saf olup kinden, öfkeden ve kibirden arınmış bir kul olarak tasavvuf yolunda insanı kâmil olmaya çalışmalısın demektedir. Altıncı beyitte ise varlığını terk ederek, tüm bildiklerini de unutarak ve adeta kendine yeniden bir format çekerek, aşk ile cansız cisimsiz pervane misali hakiki sevgili olan Allah'ın çevresinde pervane olmak gerektiğinden bahsetmektedir. Zira bu esasında teslimiyettir. Teslimiyet sâliki menzile ulaştıran en önemli haslettir.

Akşemseddin bu çalışmada ele aldığımız ilgili şiirinin son betinde ise kendisine "Güneş" hitabıyla seslenerek ve mahlas da atarak demektedir ki; hakiki sevgili olan Allah (c.c) nin yani ulu hakanın sohbetine ermek istiyorsan, kapısında bekçilik yapmayı da bilmelisin. Yani sıra beklemelisin. Sabırlı olmalısın. Acele etmemelisin. Zamanı gelince, olgunlaşınca ve pişince o sohbete iştirak edebileceğinin farkında olmalısın.

[1] Şiirinin son beytinde 'Güneş' hitabıyla kendisine mahlas atan Akşemseddin, bu şiirin kendisine ait olduğunu bu mahlas ile belgelendirmektedir.

KAYNAKÇA

Ayvansarâyî, (1375) Vefâyât-ı Meşâyih, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Merkez

Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kitaplığı, no: 2464.

Cebecioğlu, Ethem, (2001) "Akşemseddin'de bazı Tasavvufi Kavramlar", Ankara:

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (C. XLII).

Çankaya, Ahmet, (2003) İstanbulûn Manevi Fatihi Akşemseddin Hazretleri Tasavvuf ve İstanbul'un Fethi, Ankara: Akşemsettin Hazretleri Vakfı Yayınları.

Çelik, Metin, (2011) Her Yönüyle Akşemseddin Hazretleri, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Eraslan, Kemal, (1984) Akşemseddin'in Dinî Tasavvufi Şiirleri, Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Hacı A'li, (Tarihsiz) Tuhfetü'l-Mücahidîn ve Behçetü'z-Zâkirîn, İstanbul: Nuru Osmaniye Kütüphanesi, No: 2293.

Kaçalin, Mustafa-Yurd, Ali İhsan, (1994) Akşemseddin'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları

Karadeniz, Zeria, (1964) Hasatlar ve San'atlar Velisi Hacı Bayram Velî, İstanbul: Okat Yayınevi.

Karaman, Naim M., (1992) Hazreti Akşemseddin Tek Başına Bir Üniversite, İstanbul: Akşemseddin Vakfı Yayınları.

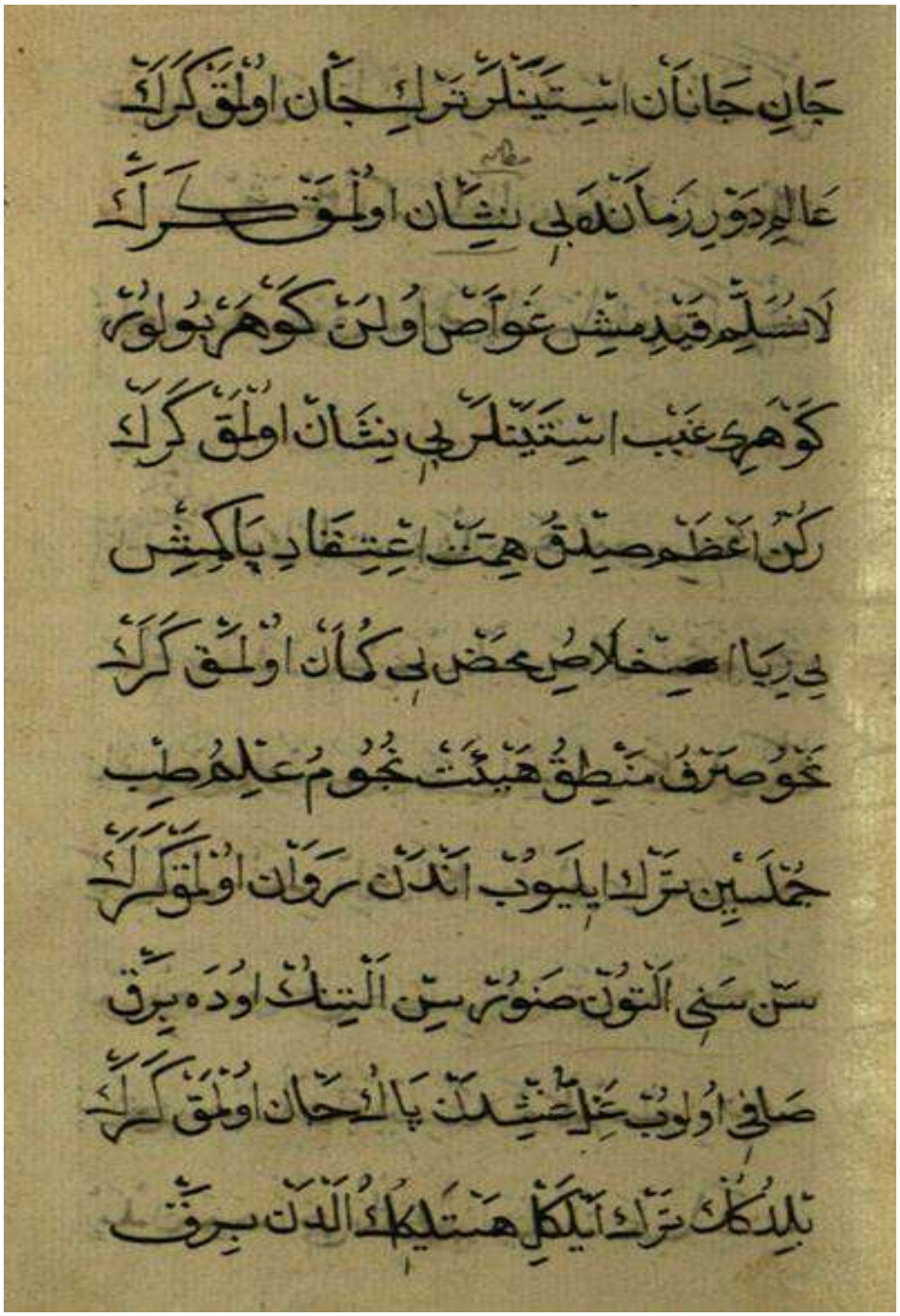
Lâmiî, Çelebi, (1993) Nefahat Tercümesi, İstanbul: Marifet Yayınları.

Yıldız, Muhammed Ali, (2017) Akşemseddin'de Allah, Kâinat ve İnsan, Ankara: Kalem Neşriyat.

Yıldız, Muhammed Ali, (2016) "Akşemseddin'in Eserlerine Genel Bir Bakış", Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Yücel, Ayşe, (1994) Akşemseddin'in Eserlerinin Dinî-Tasvvufi Açıdan Tahlili, Ankara: Gazi Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

Ek: Şiirin Orijinal El Yazma Nüshası


جانِ جانان استینلر ترك جان اولمق كرك
عالمِ دورِ زمانده بی نشان اولمق كرك
لا سلم قيدِ مشِ غواص اولن كوهر بولور
كوهرِ غيب استینلر بی نشان اولمق كرك
ركن اعظم صدق همت اعتقادِ پاكمش
بی ريا اخلاصِ محض بی كمان اولمق كرك
نحو صرف منطق هيئت نجوم علمِ طب
جملسين ترك ايليوب اندن روان اولمق كرك
سن سنی التون صنور سن التنك اوده برق
صافی اولوب غل اشدن پاك جان اولمق كرك
بلدكك ترك ايلكل هستيلكك الدن برق

Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXIV-

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Bartın Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721844

Özet

3. Uluslararası Hacı Bayram Veli Sempozyumunda, ilkini sunarak başlattığımız *Akşemseddin Divanından Örnekler* serisinin ikinci ve üçüncüsünü Çorum'da 'Uluslararası Akşemseddin Sempozyumunda' sunmuştuk. Dördüncüsünü, Antalya'da 5. Uluslararası İnsan, Toplum ve Spor Bilimleri Sempozyumunda, Beşincisini, Gaziantep'te düzenlenen 'Uluslararası Sanat ve Estetik' Sempozyumunda, Altıncısını, Paris'te düzenlenen 'Uluslararası Erasmus Plus' Sempozyumunda, Yedincisini ise Antalya'da 2019 yılında 'Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi' bünyesinde sunduk. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncusunu 12. Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On bir ve on ikincisini Uluslararası Yönetim ve Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On üçüncüsünü ise Tiflis'te 2020 Ekim ayında düzenlenen Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Sempozyumunda sunduk. On dördüncüsünü ise 5-7 Kasım 2020 tarihlerinde Antalya'da düzenlenecek olan 13. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Sempozyumunda sunduk. Onbeşincisini 27-29 Agustos 2021 tarihlerinde zoom üzerinden Uluslararsı 21. Yüzyılda Fen, Sosyal ve Sağlık Bilimleri Kongresinde sunduk. Onaltı ve onyedincisini ise 15-16 Ekim 2021 tarihinde Azerbeycan'ın başkenti Bakü'de düzenlenecek olan 3. Bakü Bilimsel araştırmalar Kongresinde sunacağız. Onsekizincisini Antalya'da 29-31 Ekim 2021 tarihleri arasında düzenlenen 14. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 19, 20, 21, 22 inci serilerini ise 21-23 Mayıs 2022 tarihinde 15. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 23 ve 24 üncüsünü 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 2023 yılında 17. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde 25, 26, 27 ve 28. sini sunduğumuz bu serinin, 30 ve 31 inci serilerini ise 26-28 Aralık 2023 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenecek olan 9. Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresinde Kongresinde sunmuş idik. 32, 33, 34 ve 35. Serilerini ise 8-11 Ekim 2024 tarihleri arasında düzenlenen 18. Dil, Edebiyat ve Kültür araştırmaları kongresinde sunacağız. 50 yıl önce Ankara Milli Kütüphanesi Müdiresi Müjgan Jumbur tarafından bulunan mahlaslarından Akşemseddin'e ait olduğu kesin belli olan 38 adet şiirden daha önceki bildirilerde sunmadığımız bir adet yeni şiirin latinizesi, dil içi Türkçe tercümesi ve kısa bir değerlendirmesinin bu bildiride yapılması planlanmaktadır. Çalışmanın en sonundaki ekler kısmına da ilgili şiirin orijinal el yazma görüntü nüshaları da konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akşemseddin, Divan, Şiir, Latinize, Sempozyum.

The Samples of Akhsemseddin Poets -XXXIV-

Abstract

At the 3rd International Haci Bayram Veli Symposium, the second and "summary" of the Series of Examples from the Akşemseddin Divan, which we started by presenting the first one, was the sun of the 'International Akşemseddin Symposium' in Çorum. Fourth in the 5th International Human, Social and Sport Sciences Symposium in Antalya, the fifth in the 'International Art and Aesthetics' Symposium held in Gaziantep, the sixth in the 'International Erasmus Plus' Symposium held in Paris, and the seventh in Antalya in 2019. We presented it at the 'International Congress of Language, Literature and Culture Studies'. We presented the eighth, ninth and tenth Congress on Social Sciences with Current Studies. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the thirteenth at the International Social Research and Behavioral Sciences Symposium held in Tbilisi in October 2020. We presented the fourteenth one at the 13th International Symposium on Language, Literature and Culture Studies, which will be held in Antalya on 5-7 November 2020. We presented the fifteenth one at the International Congress of Science, Social and Health Sciences in the 21st Century on 27-29 August 2021 via zoom. We will present the sixteenth and seventeenth ones at the 3rd Baku Scientific Research Congress, which will be held in Baku, the capital of Azerbaijan, on October 15-16, 2021. We presented the 19th, 20th, 21st and 22nd series at the 15th International Congress of Language, Literature and Culture Studies on May 21-23, 2022. We will present the 25th, 26th, 27th and 28th series of this series at the 17th International Language, Literature and Cultural Research Congress in 2023, and the 30th and 31st series will be presented at the 9th International Ankara Scientific Research Congress, which will be held in Ankara between 26-28 December 2023. We will present the 32nd, 33rd, 34th and 35th series at the 18th Language, Literature and Culture research congress held between 8-11 October 2024. Among the 38 poems that are definitely belonging to Akşemseddin, one of the pseudonyms found by Müjgan Jumbur, the Director of the Ankara National Library 50 years ago, a new poem that we did not present in the previous papers is planned to be translated into Latin, translated into Turkish, and a short evaluation will be made in this paper. The original manuscript image copies of the related poem will also be included in the appendices at the end of the study.

Keywords: Akşemseddin, Divan, Poetry, Latinized, Symposium.

Giriş

Kısaca Akşemseddin

Akşemseddin 1389–1390'da Şam'da doğmuştur (Cebecioğlu, 2001: 78; Yıldız, 2017: 12). Akşemseddin'in soyunun ilk halife Hz. Ebu Bekir'e (ra) dayandığı kaynak eserlerde ifade edilmektedir (Hacı Ali, ty: 499b). Akşemseddin'in kendinden sonraki soyu da yedi tane erkek çocuğu sayesinde günümüze kadar gelmiştir (Çelik, 2011: 94). Akşemseddin kısa sürede meşhur bir müderris olmuştur. Osmancık medresesi başta olmak üzere birçok medresede müderrislik yapmıştır (Lamiî Çelebi, 1993: 685; Yıldız, 2017:16). Hacı Bayram Veli ile yolları kesiştikten sonra Akşemseddin lakabını almış, kısa sürede Hacı Bayram Veli'nin halifesi olma

olmuştur. Hacı Bayram Veli'nin işareti üzerine bizzat 2. Murat tarafından İstanbul'un fatihi Fatih Sultan Mehmet Han'ın hocalığına tayin edilmiştir (Karaman, 2018: 26-27). İstanbul'un fethinde büyük yararlılıklar göstermiştir. Akşemseddin gösterdiği bu yararlılıklar sebebiyle İstanbul'un manevi fatihi unvanını elde etmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un fethinden sonra tasavvuf yoluna girmek istemiş fakat hocası Akşemseddin tarafından bu isteği geri çevrilmiştir (Karadeniz, 1964: 256). Akşemseddin'in vefat tarihi 1459 senesidir (Ayvansarâyî, 1375: 3a). Kabri de Göynük'te kendi yaptırdığı mescidin yanı başındadır (Cebecioğlu, 2001: 86). Akşemseddin ardında çocuklarına dünyalık bir miras değil; ilim, irfan ve fazilet bırakmıştır. Akşemseddin'in eserleri şunlardır; Risaletü'n- Nuriyye, Def'u Metaini's-Sûfiyye, Risale-i Zikrullah, Risale-i Şerh-i Akval-i Hacı Bayram-ı Velî, Telhisu Def'u-Metain, Makâmâtü'lEvliyâ, Mâddetü'l-Hayat, Risâletü'd-Dua, Fâl'i Mushaf-ı Kerim, Nasihatnâme-i Akşemseddin, Kimyâ-yı Sa'âdet Tercümesi, Risâle Fi't-Tasavvuf, Mücerrebât ve Mektûbât eserlerinden bazılarıdır (Yıldız, 2016: 215-223).

Şiirin Latinizesi

'Işk hastası olanlarun dôst derdidür dermânları
'Işka esîr olanlarun dôsta fidâdur cânları

'Işka esîrdür ehl-i mâl bu 'ışka sığmaz kîl ü kâl
'Işkun 'aceb hâlâtı var kul îledi sultânları

'Işkıla bu cân milkini bir dem 'imâret kılmadun
Henûz bu nefsün baykuşı terk itmedi vîrânları

Hak'dan cüdâ görmen eri erdür dü-'âlem serveri
Eger kılurlarsa nazar altun iderler tağları

Çün mest ü hayrân oldılar deryâ-yı 'ummân oldılar
Katrede penhân oldılar belürmez ad u sanları

Ey Şemse 'd-dîn 'âlemde bil 'âşıklara yokdur hicâb
Kat 'ı menzil idicek 'Arş'dan yüce seyrânları

Şiirin Dil İçi Çevirisi

1) Aşk hastası olanların dermanları dost derdidir; aşka tutsak olanların canları dosta fedadır.
2) Mal sahipleri aşka tutsaktır, bu aşka dedi kodu sığmaz; aşkın ne şaşılası durumları var ki hakanları kul eylemektedir.

3) Bu can ülkesini bir solukluk olsun aşk ile canlandırmadığından; dahalık bu nefis baykuşu yıkıntıları terk etmedi.
4) Eri Hak'tan ayrı görmeyin, er her iki âlemin başbuğudur; bir bakış dağları altın etmesine yeter.
5) Kendinden geçip şaşırınca ulu deniz kesildiler; damlada gizlendiler, artık adları sanları belirmez olur.
6) **Ey Din Güneşi**[1], Arş'tan yukarıdaki görülecek konaklara gittikten sonra; âlemde âşıklara perde yoktur.

SONUÇ

Akşemseddin'in bu çalışmamızda kullandığımız bu şiiri de aşk muhtevalı bir şiirdir. Elbette bahsi geçen bu aşk beşerî değil ilahi aşktır. Şirinin ilk beytinde aşka müptela olan âşıkların bu hastalığına dertlerinin yine bu aşk olduğunu ifade etmektedir. Bu hastalığa müptela olanların canlarını seve seve maşuklarına feda etmeleri gerektiği şiirin ilk beytinde ifade edilmektedir. Şiirinin ikinci beytinde de Akşemseddin, aşkın gücünden bahsetmektedir. Öyle bir gücü vardır ki bu aşk hastalığının Akşemseddin'e göre hakanları bile maşukuna köle eder. Dünya saltanatı dinlemez yıkar geçer. Dedikoduya da kulak vermez. O sadece maşukunu düşünür. Ona yüzü dönük olur.

Şiirinin üçüncü beytinde Akşemseddin, nefsin ıslah edilmesi gerektiğinden de bahsetmektedir. Nefsin ıslah edilmesinin başka bir deyişle devre dışı bırakılabilmesinin en kestirme yolunun aşk olduğuna işaret etmektedir. Eğer aşk soluğu ile nefis baykuşu soluklandırılmaz ise yıkıntılarda dolaşmaktan vazgeçmez. Oralarda süprüntü dünya zevkleri arasında pineklemekten hoşlanır. Ötelerin cazibesi ilgisini çekmez demektedir.

Şiirinin dördüncü beytinde Akşemseddin, tasavvuf eri bir kişinin Hakk'tan ayrı düşünülemeyeceğini, bu hakikat erinin her iki alemin de başbuğu yani efendisi olduğunu ifade etmektedir. Peygamber dualarından biri de olan "Rabbenâ âtinâ fi-dünya haseneten ve fi'l âhireti haseneten" yani "Rabbimiz bize dünyada da ahirette de iyilik ver" duasının sırrına ulaşıldığını da kannatimizce bu beytinde işaret etmeye çalışmaktadır. Tasavvuf yolunun yolcusunun kendinden geçip gaybet haline vardığında derya olup damlada gizlenerek yokluğa ulaştıkları fena fillah makamına kavuştuklarını da ifade etmektedir.

Şiirinin son beytinde Akşemseddin, kendisine de Ey Din Güneşi hitabıyla mahlas atarak demektedir ki; arşın üzerinde de konaklar vardır. Aşıklar oralara çıktıklarında perdeler kalkar. Zahir gözü ile görülemeyen ilahi sırlar kalp gözü ile oralarda müşahede edilmeye başlanır.

KAYNAKÇA

Ayvansarâyî, (1375) Vefâyât-ı Meşâyih, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Merkez

Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kitaplığı, no: 2464.

Cebecioğlu, Ethem, (2001) "Akşemseddin'de bazı Tasavvufi Kavramlar", Ankara:

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (C. XLII).

[1] Buradaki "Ey Din Güneşi" ifadesi Akşemseddin'in şiirin son beytinde kendisine hitabı olmakla birlikte şiirin kendisine ait olduğunu belgeleyen mahlasıdır da ayrıca.

Çankaya, Ahmet, (2003) İstanbulûn Manevi Fatihi Akşemseddin Hazretleri Tasavvuf ve İstanbul'un Fethi, Ankara: Akşemsettin Hazretleri Vakfı Yayınları.

Çelik, Metin, (2011) Her Yönüyle Akşemseddin Hazretleri, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Eraslan, Kemal, (1984) Akşemseddin'in Dinî Tasavvufi Şiirleri, Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Hacı A'li, (Tarihsiz) Tuhfetü'l-Mücahidîn ve Behçetü'z-Zâkirîn, İstanbul: Nuru Osmaniye Kütüphanesi, No: 2293.

Kaçalin, Mustafa-Yurd, Ali İhsan, (1994) Akşemseddin'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları

Karadeniz, Zeria, (1964) Hasatlar ve San'atlar Velisi Hacı Bayram Velî, İstanbul: Okat Yayınevi.

Karaman, Naim M., (1992) Hazreti Akşemseddin Tek Başına Bir Üniversite, İstanbul: Akşemseddin Vakfı Yayınları.

Lâmiî, Çelebi, (1993) Nefahat Tercümesi, İstanbul: Marifet Yayınları.

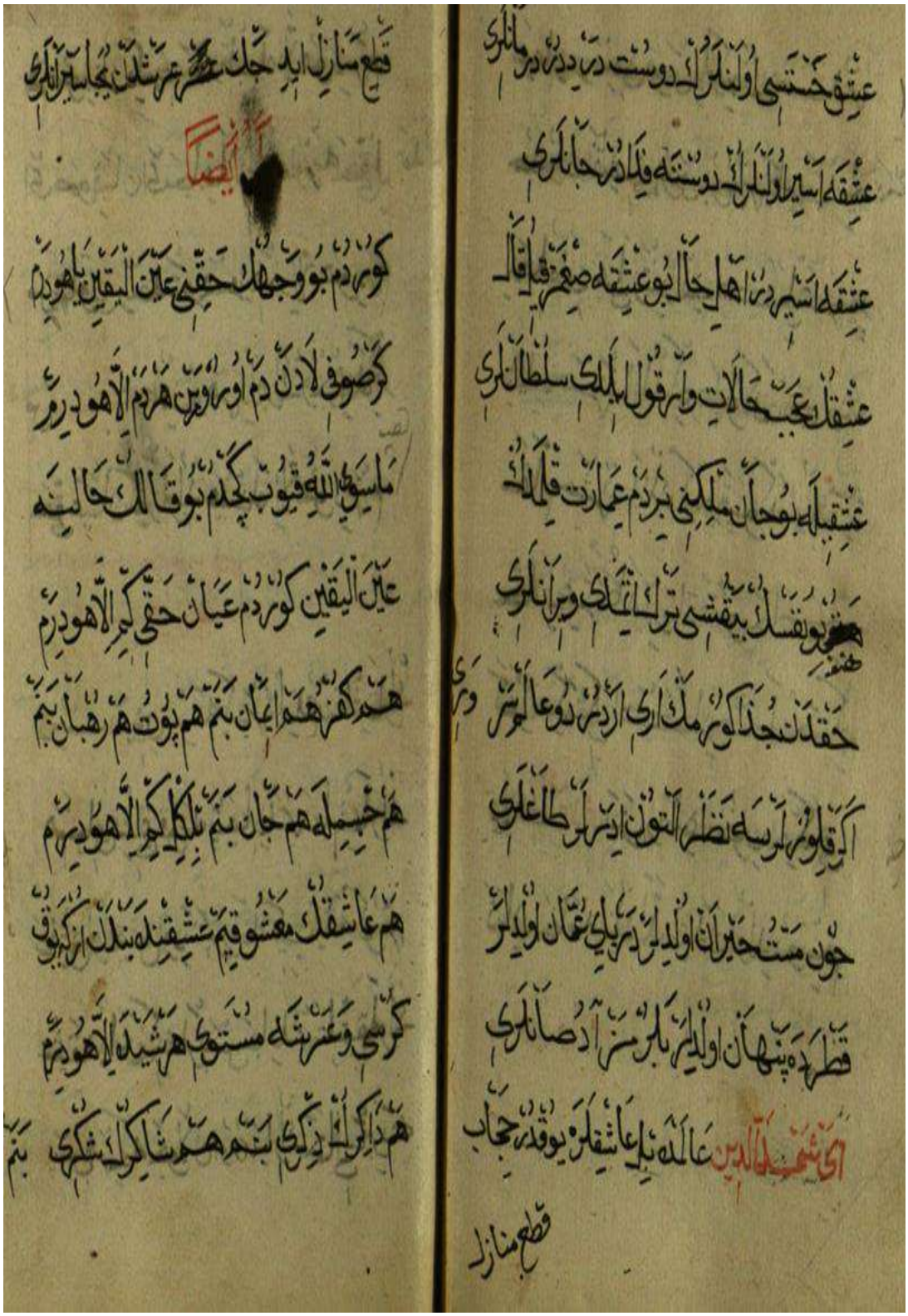
Yıldız, Muhammed Ali, (2017) Akşemseddin'de Allah, Kâinat ve İnsan, Ankara: Kalem Neşriyat.

Yıldız, Muhammed Ali, (2016) "Akşemseddin'in Eserlerine Genel Bir Bakış",

Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Yücel, Ayşe, (1994) Akşemseddin'in Eserlerinin Dinî-Tasvvufi Açıdan Tahlili, Ankara: Gazi Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

EK: Şiirin Orijinal El Yazma Nüshası



Akşemseddin Divanından Örnekler -XXXV-

Doç. Dr. Muhammed Ali Yıldız

Bartın Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721862

Özet

3. Uluslararası Hacı Bayram Veli Sempozyumunda, ilkini sunarak başlattığımız *Akşemseddin Divanından Örnekler* serisinin ikinci ve üçüncüsünü Çorum'da 'Uluslararası Akşemseddin Sempozyumunda' sunmuştuk. Dördüncüsünü, Antalya'da 5. Uluslararası İnsan, Toplum ve Spor Bilimleri Sempozyumunda, Beşincisini, Gaziantep'te düzenlenen 'Uluslararası Sanat ve Estetik' Sempozyumunda, Altıncısını, Paris'te düzenlenen 'Uluslararası Erasmus Plus' Sempozyumunda, Yedincisini ise Antalya'da 2019 yılında 'Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresi' bünyesinde sunduk. Sekizinci, dokuzuncu ve onuncusunu 12. Güncel Araştırmalarla Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On bir ve on ikincisini Uluslararası Yönetim ve Sosyal Bilimler Kongresinde sunduk. On üçüncüsünü ise Tiflis'te 2020 Ekim ayında düzenlenen Uluslararası Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Sempozyumunda sunduk. On dördüncüsünü ise 5-7 Kasım 2020 tarihlerinde Antalya'da düzenlenecek olan 13. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Sempozyumunda sunduk. Onbeşincisini 27-29 Agustos 2021 tarihlerinde zoom üzerinden Uluslararsı 21. Yüzyılda Fen, Sosyal ve Sağlık Bilimleri Kongresinde sunduk. Onaltı ve onyedincisini ise 15-16 Ekim 2021 tarihinde Azerbeycan'ın başkenti Bakü'de düzenlenecek olan 3. Bakü Bilimsel araştırmalar Kongresinde sunacağız. Onsekizincisini Antalya'da 29-31 Ekim 2021 tarihleri arasında düzenlenen 14. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 19, 20, 21, 22 inci serilerini ise 21-23 Mayıs 2022 tarihinde 15. Uluslararsı Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 23 ve 24 üncüsünü 16. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde sunduk. 2023 yılında 17. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Kongresinde 25, 26, 27 ve 28. sini sunduğumuz bu serinin, 30 ve 31 inci serilerini ise 26-28 Aralık 2023 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenecek olan 9. Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresinde Kongresinde sunmuş idik. 32, 33, 34 ve 35. Serilerini ise 8-11 Ekim 2024 tarihleri arasında düzenlenen 18. Dil, Edebiyat ve Kültür araştırmaları kongresinde sunacağız. 50 yıl önce Ankara Milli Kütüphanesi Müdiresi Müjgan Jumbur tarafından bulunan mahlaslarından Akşemseddin'e ait olduğu kesin belli olan 38 adet şiirden latinize ve dil içi Türkçe tercümeler sunulacaktır. Ayrıca kısa bir değerlendirme yapılması da planlanmaktadır. Çalışmanın en sonundaki ekler kısmına da ilgili şiirin orijinal el yazma görüntü nüshaları da konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Akşemseddin, Divan, Şiir, Latinize, Sempozyum.

The Samples of Akhsemseddin Poets -XXXV- (Divine Love)

Abstract

At the 3rd International Haci Bayram Veli Symposium, the second and "summary" of the Series of Examples from the Akşemseddin Divan, which we started by presenting the first one, was the sun of the 'International Akşemseddin Symposium' in Çorum. Fourth in the 5th International Human, Social and Sport Sciences Symposium in Antalya, the fifth in the 'International Art and Aesthetics' Symposium held in Gaziantep, the sixth in the 'International Erasmus Plus' Symposium held in Paris, and the seventh in Antalya in 2019. We presented it at the 'International Congress of Language, Literature and Culture Studies'. We presented the eighth, ninth and tenth Congress on Social Sciences with Current Studies. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the eleventh and twelfth International Management and Social Sciences Congress. We presented the thirteenth at the International Social Research and Behavioral Sciences Symposium held in Tbilisi in October 2020. We presented the fourteenth one at the 13th International Symposium on Language, Literature and Culture Studies, which will be held in Antalya on 5-7 November 2020. We presented the fifteenth one at the International Congress of Science, Social and Health Sciences in the 21st Century on 27-29 August 2021 via zoom. We will present the sixteenth and seventeenth ones at the 3rd Baku Scientific Research Congress, which will be held in Baku, the capital of Azerbaijan, on October 15-16, 2021. We presented the 19th, 20th, 21st and 22nd series at the 15th International Congress of Language, Literature and Culture Studies on May 21-23, 2022. We will present the 25th, 26th, 27th and 28th series of this series at the 17th International Language, Literature and Cultural Research Congress in 2023, and the 30th and 31st series will be presented at the 9th International Ankara Scientific Research Congress, which will be held in Ankara between 26-28 December 2023. We will present the 32nd, 33rd, 34th and 35th series at the 18th Language, Literature and Culture research congress held between 8-11 October 2024. Among the 38 poems that are definitely belonging to Akşemseddin, one of the pseudonyms found by Müjgan Jumbur, the Director of the Ankara National Library 50 years ago, a new poem that we did not present in the previous papers is planned to be translated into Latin, translated into Turkish, and a short evaluation will be made in this paper. The original manuscript image copies of the related poem will also be included in the appendices at the end of the study.

Keywords: Akşemseddin, Divan, Poetry, Latinized, Symposium.

Giriş

Bu bildirimizde diğer tüm bildirilerimizde sunmuş olduğumuz Akşemseddin şiirlerinin ortak teması olan *"İLAHİ AŞK"* teması üzerinde durmayı planlamaktayız. İlahi aşk teması Akşemseddin'in şiirlerinin ortak ana temasını oluşturmaktadır. Elbette bazı şiirlerinde Akşemseddin zikir, nefis, tasavvuf vb ilahi aşkla da bağlantılı olan fakat ilgili şiirin ana temasını oluşturmayan beyitlerden oluşan şiirler de yazmıştır. Fakat bunlar istisnadır. Ve bu istisna kabul edebileceğimiz şiirlerinde bile dolaylı bir şekilde ilahi aşkla bağlantılandırılabilecek ifadeler kullanmaktadır. Bu nedenle onun 38 şiirinin neredeyse hemen hepsi ilahi aşk temalı şiirlerden oluşmaktadır denilebilir. Elbette ilahi aşk konusu

beraberinde aşk acısı, âşık, mâşuk, cân, cânan gibi kavramları da beraberinde ister istemez getirmektedir. Aşk acısının olmazsa olmazlığı, Akşemseddin'in şiirlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Âşıkın aşkının acısına gönüllü bir şekilde katlanması gerektiği, korkusuzca pervane sineklerinin ateşin parıltısı çevresinde mecnun gibi dönerek ateşin ışığının parıltısına kendilerini atmalarına benzer bir şekilde âşığın da aşk ateşine pervane olması ve nefsini, canını, vücudunu ve bir başka ifadeyle bedenini bu ateşte yakması gerektiğini ifade etmektedir.

Akşemseddin'in şiirlerine baktığımızda nefsin, ilahi aşk ile kişi arasında perde olduğu anlaşılmaktadır. Nefis başka bir deyişle ego veyahut benlik devre dışı bırakılmadan Akşemseddin'e göre fena fillaha ulaşmak imkansızdır. Onun felsefesinde tasavvuf yolunun yolcusu olan sâlikin seyrü sulûk yolculuğunu nihayete erdirebilmesi için nefis engelini aşması gerekmektedir. Seyrü suluk yolculuğu zor bir yolculuktur. Bu yolculuk tasavvufta kişinin en alt nefis mertebesi olan nefsi emareden başlamak üzere, sırasıyla nefsi levvame, nefsi mülhime, nefsi mutmaninne, nefsi radiyye, nefsi mardiyye ve nihayetinde nefsi kâmile basamaklarında teker teker tırmanmasıdır. O yolda başarılı olabilmek için aşk çok önemlidir. Bu yolculuğun en büyük engeli ise nefistir. İşte aşk, aşk acısı tam da burada devreye girmektedir. Aşk acısından ortaya çıkan enerji, Akşemseddin'in tasavvuruna göre benliği başka bir ifadeyle nefsi yakıcı bir özelliğe sahiptir. Bu yolculukta nefis yanmalı, ego törpülenmeli ve sâlik benliğini devre dışı bırakabilmelidir. Aksi takdirde menzile ulaşabilmesi imkansızdır. İşte tüm bu nedenler ile olsa gerek Akşemseddin asıl maksat olan ilahi aşk temasını şiirlerine yedirmeye çalışmaktadır. Şimdi biz bu çalışmamızda kısaca Akşemseddin'den bahsettikten sonra, onun şiirlerinde dikkatimizi çeken ilahi aşk temalı bazı beyitlerinin latinizesine ve bu beytitlerin hemen yanında parantez içinde dil içi anlam karşılıklarına yer vermek suretiyle çalışmamıza başlayalım.

Kısaca Akşemseddin

Akşemseddin 1389–1390'da Şam'da doğmuştur (Cebecioğlu, 2001: 78; Yıldız, 2017: 12). Akşemseddin'in soyunun ilk halife Hz. Ebu Bekir'e (ra) dayandığı kaynak eserlerde ifade edilmektedir (Hacı Ali, ty: 499b). Akşemseddin'in kendinden sonraki soyu da yedi tane erkek çocuğu sayesinde günümüze kadar gelmiştir (Çelik, 2011: 94). Akşemseddin kısa sürede meşhur bir müderris olmuştur. Osmancık medresesi başta olmak üzere birçok medresede müderrislik yapmıştır (Lamiî Çelebi, 1993: 685; Yıldız, 2017:16). Hacı Bayram Veli ile yolları kesiştikten sonra Akşemseddin lakabını almış, kısa sürede Hacı Bayram Veli'nin halifesi olma olmuştur. Hacı Bayram Veli'nin işareti üzerine bizzat 2. Murat tarafından İstanbul'un fatihi Fatih Sultan Mehmet Han'ın hocalığına tayin edilmiştir (Karaman, 2018: 26-27). İstanbul'un fethinde büyük yararlılıklar göstermiştir. Akşemseddin gösterdiği bu yararlılıklar sebebiyle İstanbul'un manevi fatihi unvanını elde etmiştir. Fatih Sultan Mehmet İstanbul'un fethinden sonra tasavvuf yoluna girmek istemiş fakat hocası Akşemseddin tarafından bu isteği geri çevrilmiştir (Karadeniz, 1964: 256). Akşemseddin'in vefat tarihi 1459 senesidir (Ayvansarâyî, 1375: 3a). Kabri de Göynük'te kendi yaptırdığı mescidin yanı başındadır (Cebecioğlu, 2001: 86). Akşemseddin ardında çocuklarına dünyalık bir miras değil; ilim, irfan ve fazilet bırakmıştır. Akşemseddin'in eserleri şunlardır; Risaletü'n- Nuriyye, Def'u Metaini's-Sûfiyye, Risale-i Zikrullah, Risale-i Şerh-i Akval-i Hacı Bayram-ı Velî, Telhisu Def'u-Metain, Makâmâtü'lEvliyâ, Mâddetü'l-Hayat, Risâletü'd-Dua, Fâl'i Mushaf-ı Kerim, Nasihatnâme-i Akşemseddin, Kimyâ-yı Sa'âdet Tercümesi, Risâle Fi't-Tasavvuf, Mücerrebât ve Mektûbât eserlerinden bazılarıdır (Yıldız, 2016: 215-223).

İlahi Aşk Muhtevalı Seçme Beyitler (Latinize, Diliçi Çeviri Bir Arada)

1) 'Işk hastası olanlarun dôst derdidür dermânları, 'Işka esîr olanlarun dôsta fidâdur cânları (Aşk hastası olanların dermanları dost derdidir; aşka tutsak olanların canları dosta fedadır.)[1]

Görüldüğü üzre bu beyitte aşk hastası olanların, aşk acısını dertlerine derman olarak görmeleri gerektiği ve maşuklarına canlarını feda etmeye hazır olmaları gerektiği vurgulanmaktadır.

2) 'Âşık ol 'ışk odına pervâne gibi yana gör, 'Işka yanan kişiler pes cânıdur 'âşıklarun (Âşık ol, aşk ateşine pervane kesil; âşıkların canları aşk ateşine yanarlar.)[2]

Bu beyitte ise âşık olmayı tavsiye eden Akşemseddin, aşk ateşinin çevresinde pervane gibi dönmek gerektiğinden ve benliği aşk ateşi ile yok etmek gerektiğinden bahsetmektedir.

3) Cân-ı cânân isteyenler terk-i cân olmak gerek, 'Âlem-i devr-i zamânda bî-nişân olmak gerek (Cananın canı olmak isteyenler canı terk etmeli; zamanın devreden âleminde nişansız -belirsiz- olmalıdır.)[3]

Akşemseddin bu beyitte ise maşuka ulaşmak isteyen aşığın başka bir ifade ile cananının canı olmak isteyenlerin benlikten sıyrılması gerektiği ve gösterişten uzak belirsiz bir yolu tercih etmeleri gerektiğini ifade etmektedir. Zira gösteriş riya, riya da nefsin azgınlığının alametidir.

4) Derdimün dermânı dertdür ben anun müştâkıyam, Derdi kim buldıyısa ol dimesün dermânı yok (Derdimin dermanı derttir ben onun yangınıyım; derdi bulan 'dermanı yok' demesin.) [4]

Bu beytinde de Akşemseddin, aşk acısının aslında derdinin dermanı olduğunu ifade etmesi dikkat çekmektedir.

5) 'Işkı meydânında şâhun ben ki ser-bâz olmışam, Niderem ol cân u başı kim anun cânânı yok (Ben ki şahın aşk meydanında başımı ortaya koymuşum; cananısız bu canı, bu başı ne edeyim?)[5]

Görüldüğü üzere bu beytinde de canan için candan vazgeçilmesi gerektiğine yani aşıkın maşukuna ulaşması yolunda nefis engelini aşarak benliği bertaraf etmesi tavsiye edilmektedir.

6) Belâlar 'âşıka cân râhatıdur, Belâlu kişilerdür kâmurânî (Âşığına belâlar can rahatlığıdır; gerçek mutluluğa erenler belâya uğramış kişilerdir.) [6] Bu beyitte Akşemseddin, aşığın belalarının ona bir nimet olduğunu ifade ederek, belalardan, acılardan, imtihanlardan geçmeden menzile ulaşılamayacağını ifade etmektedir.

7) 'Âşıksan ma'şûk içün şöyle sen merdâne gel, Şem'-i 'ışkı göricek pervâne gibi yana gel (Seviyorsan sevdiğin için yiğitçe gel; aşk mumunu görünce pervane gibi yana gel.)[7] Aynı tema görüldüğü gibi bu beyitte de işlenmektedir. Seven sevdiğine samimi, hasbi ve yiğitçe koşmalıdır. Hesapsız olmalıdır. Ateşe üşüşen pervane sinekleri gibi icabında aşk ateşinin cazibesinde nefsini ve benliğini yakmalıdır.

---

[1] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 34" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[2] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 32" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[3] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 33" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[4] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 36" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[5] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 36" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[6] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 37" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.
[7] Bu beyit "Akşemseddin Divanından Örnekler 38" başlıklı bildiride sunulan şiirden alınmıştır.

SONUÇ

Görüleceği üzere Akşemseddin'e göre aşk, seyrü suluk yolculuğunda olmazsa olmaz bir araçtır. Sâlik aşka ve aşk acısına bile isteye talip olmalıdır. Nefis engelini aşabilmek, benlik perdesini sıyırılabilmek için bu gereklidir. Ölmeden önce ölmek de esasında budur. Nefis egosunu tırpanlamadan, benlik engelini ortadan kaldırmadan menzile ulaşmak imkansızdır. Bir kelam-ı kibarda dendiği gibi "Çıkar sen kendini aradan, o zaman çıkar gelir Yaradan" sıırna vakıf olmak için bedel ödenmelidir. Üç kuruşa beş köfte olmadığı gerçeğinde hareketle sâlik bu hakikatleri bilerek yolculuğuna devam etmelidir.

Biz bu çalışmamızda 14. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresinde sunmuş olduğumuz Akşemseddin Divanından Örnekler 36,37, ve 38 serisinde kullandığımız şiirlerden aldığımız beyitler ile 18. Uluslararası Dil, Edebiyat ve Kültür Kongresinde sunmuş olduğumuz Akşemseddin Divanından Örnekler 36,37, ve 38 serisinde kullandığımız şiirlerden aldığımız beyitleri kullandık. İlgili şiirlerin orijinal nüsha görüntüleri ekte yer almaktadır.

KAYNAKÇA

Ayvansarâyî, (1375) Vefâyât-ı Meşâyih, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Merkez

Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kitaplığı, no: 2464.

Cebecioğlu, Ethem, (2001) "Akşemseddin'de bazı Tasavvufi Kavramlar", Ankara:

Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (C. XLII).

Çankaya, Ahmet, (2003) İstanbulûn Manevi Fatihi Akşemseddin Hazretleri Tasavvuf ve İstanbul'un Fethi, Ankara: Akşemsettin Hazretleri Vakfı Yayınları.

Çelik, Metin, (2011) Her Yönüyle Akşemseddin Hazretleri, İstanbul: Ensar Neşriyat.

Eraslan, Kemal, (1984) Akşemseddin'in Dinî Tasavvufi Şiirleri, Ankara: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Hacı A'li, (Tarihsiz) Tuhfetü'l-Mücahidîn ve Behçetü'z-Zâkirîn, İstanbul: Nuru Osmaniye Kütüphanesi, No: 2293.

Kaçalin, Mustafa-Yurd, Ali İhsan, (1994) Akşemseddin'in Hayatı ve Eserleri, İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları

Karadeniz, Zeria, (1964) Hasatlar ve San'atlar Velisi Hacı Bayram Velî, İstanbul: Okat Yayınevi.

Karaman, Naim M., (1992) Hazreti Akşemseddin Tek Başına Bir Üniversite, İstanbul: Akşemseddin Vakfı Yayınları.

Lâmiî, Çelebi, (1993) Nefahat Tercümesi, İstanbul: Marifet Yayınları.

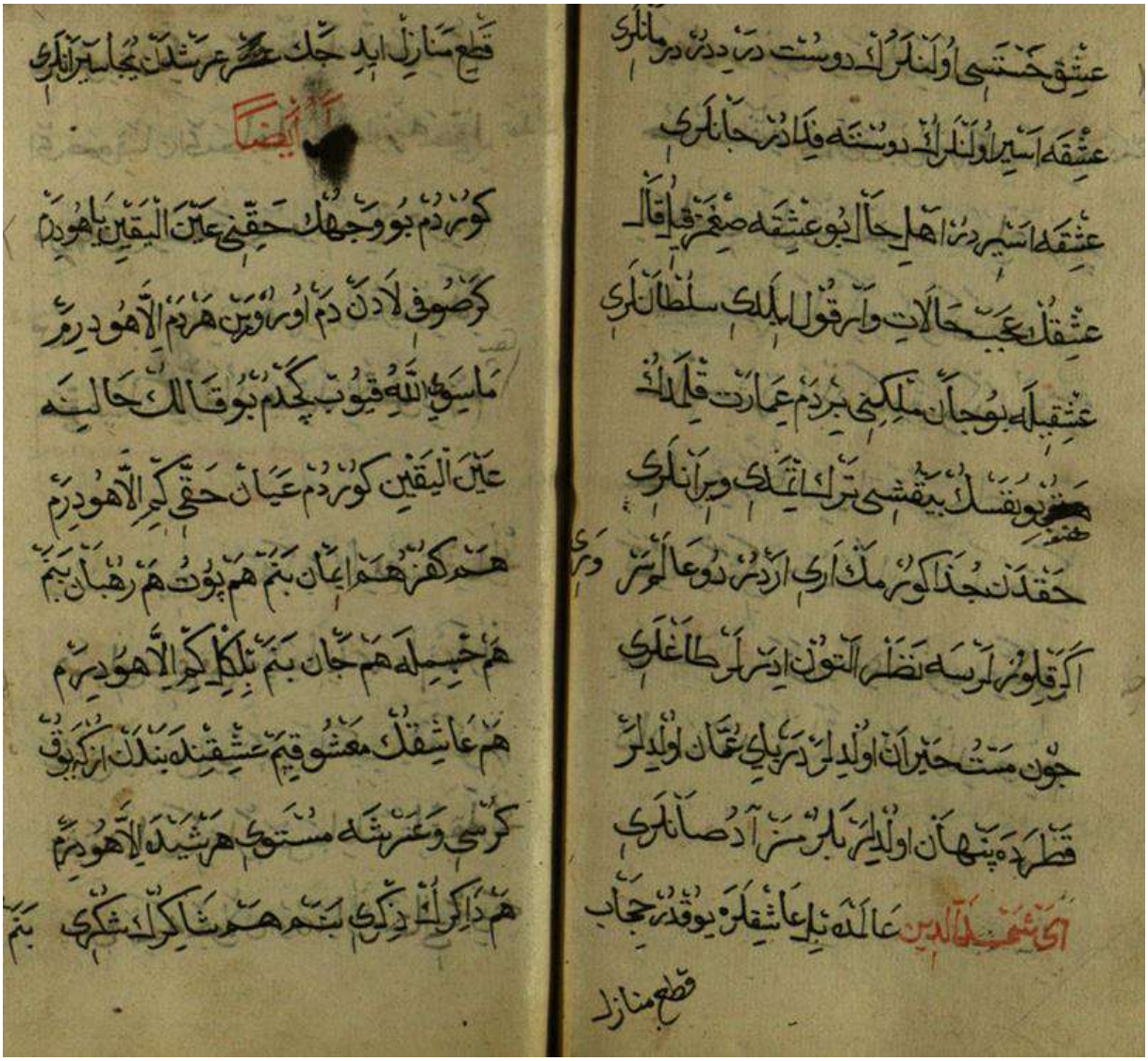
Yıldız, Muhammed Ali, (2017) Akşemseddin'de Allah, Kâinat ve İnsan, Ankara: Kalem Neşriyat.

Yıldız, Muhammed Ali, (2016) "Akşemseddin'in Eserlerine Genel Bir Bakış",

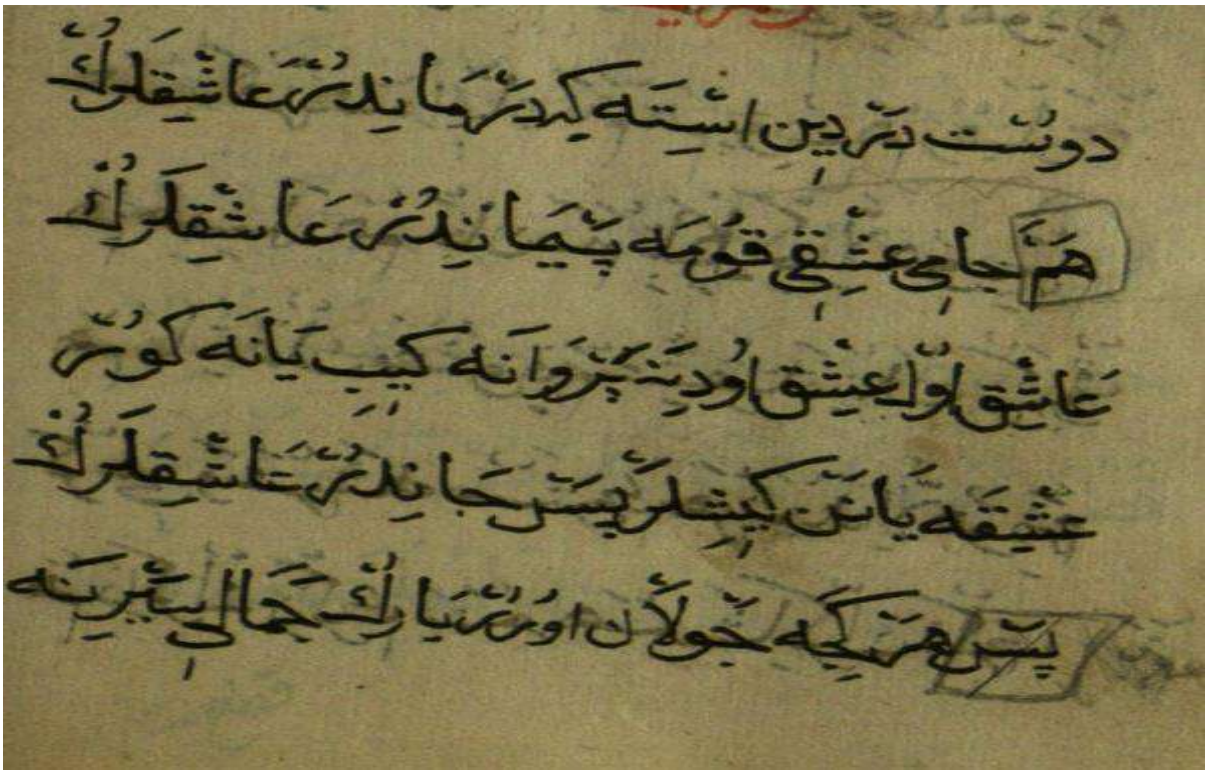
Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi.

Yücel, Ayşe, (1994) Akşemseddin'in Eserlerinin Dinî-Tasvvufi Açıdan Tahlili, Ankara: Gazi Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi.

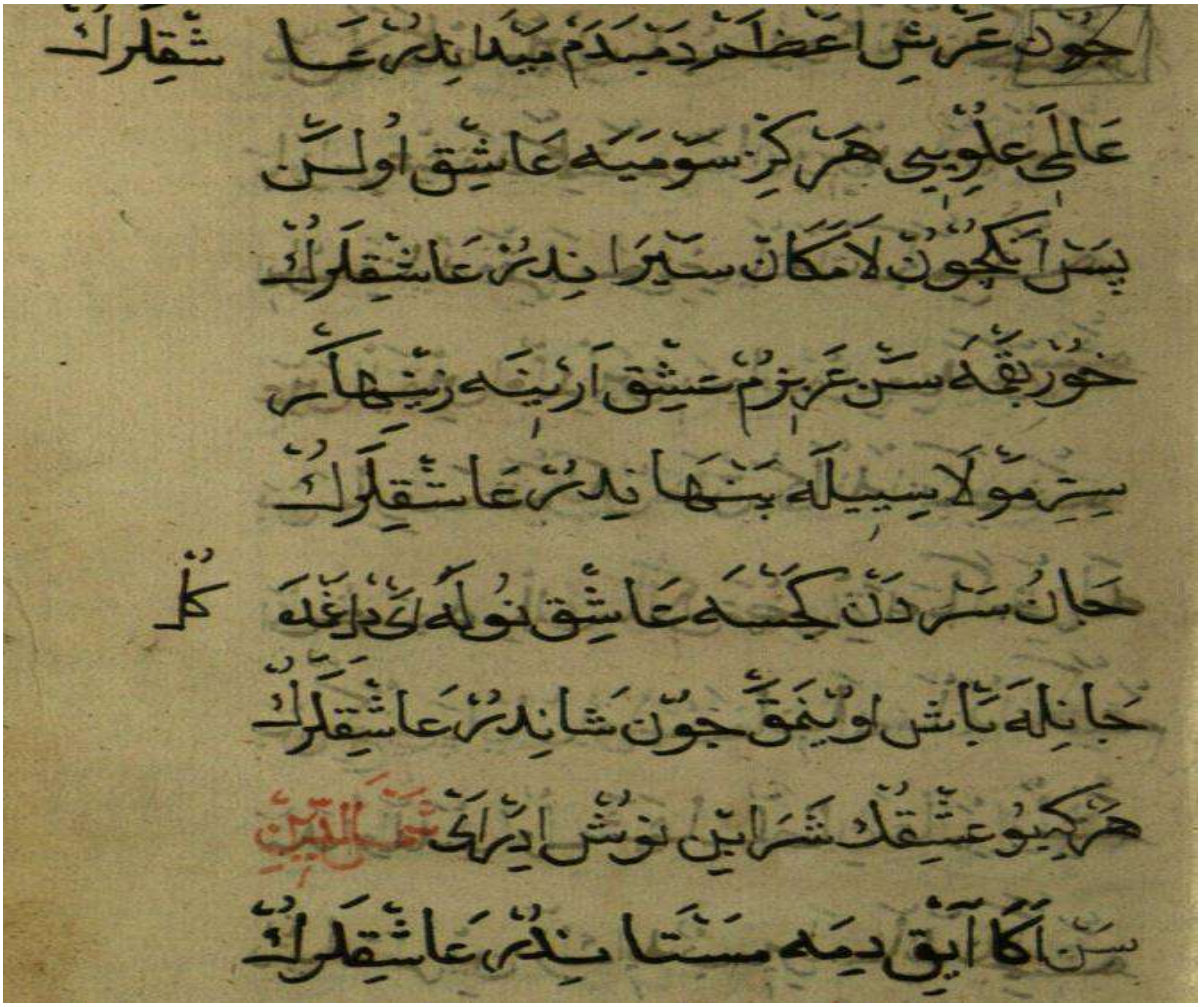
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 1



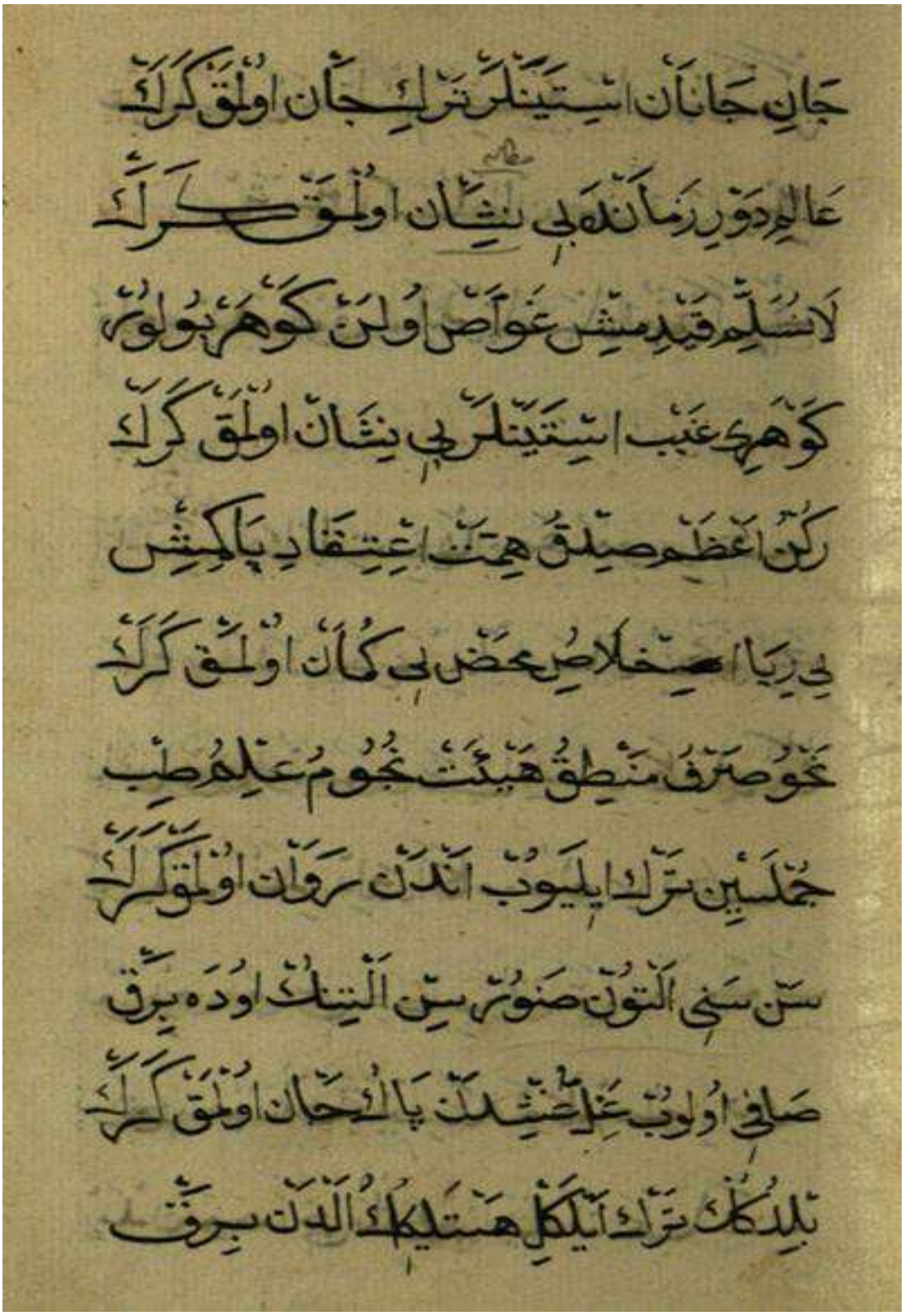
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 2



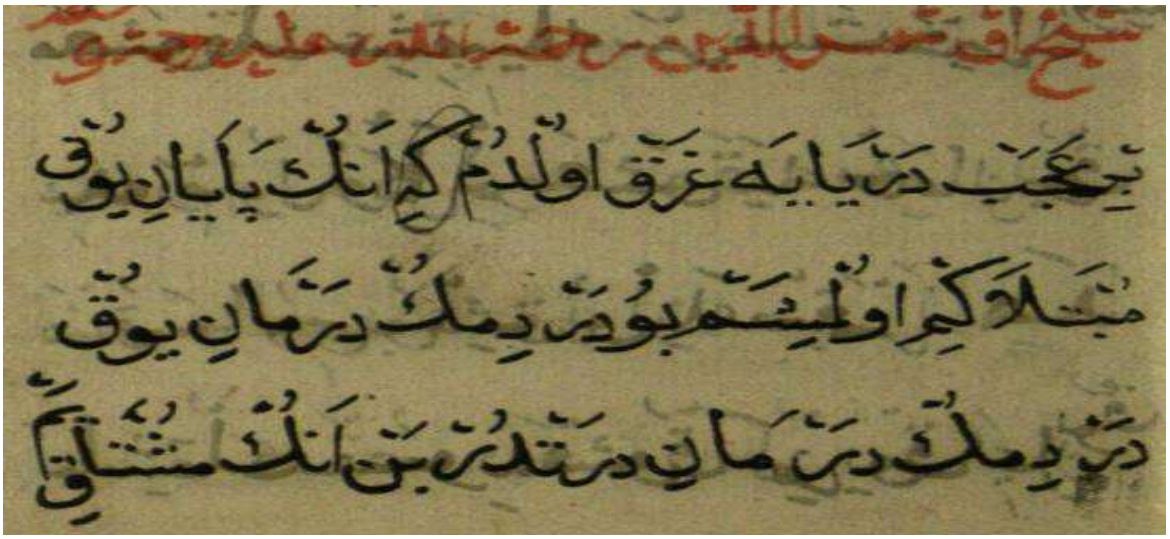
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 3



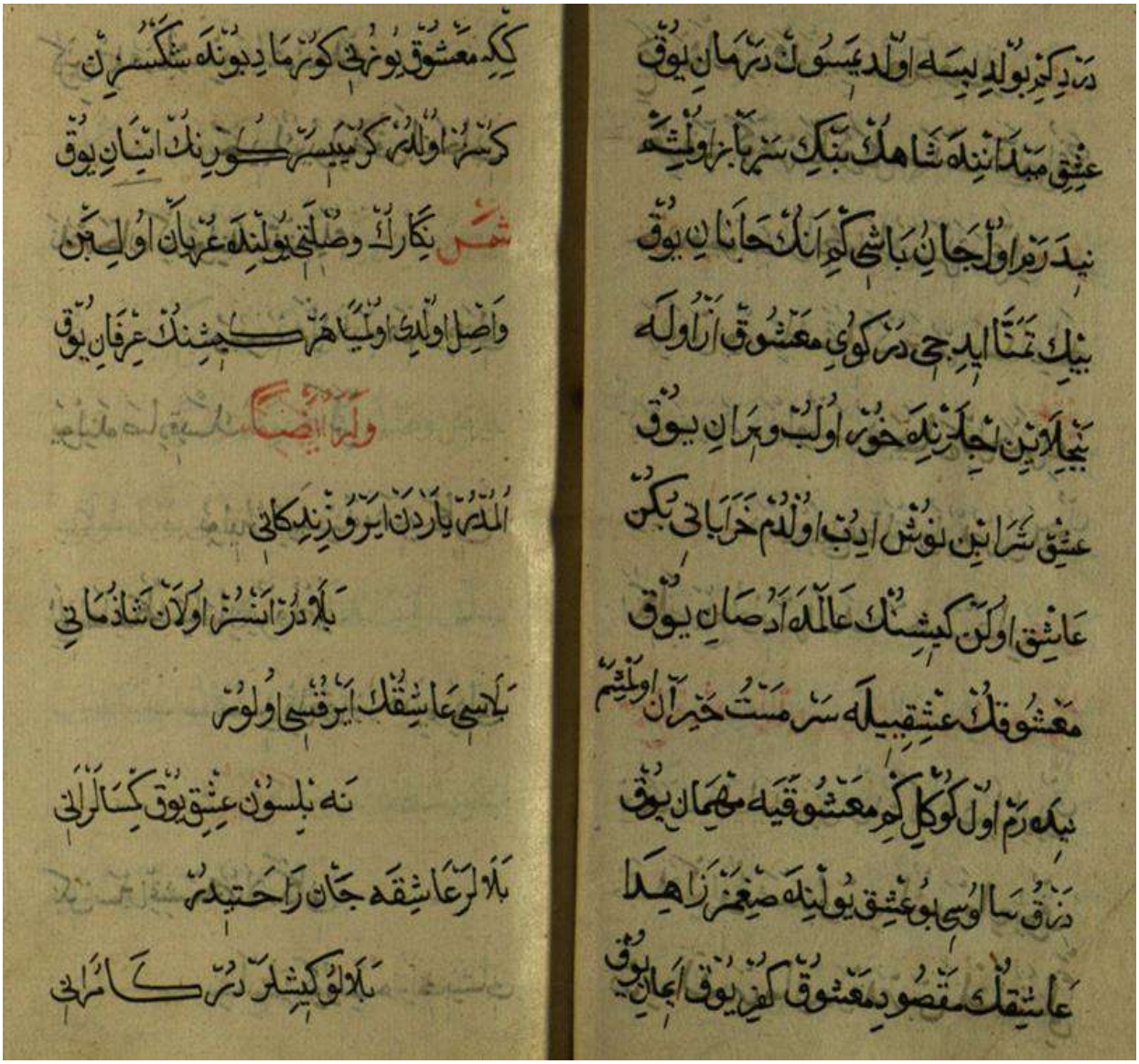
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 4


جانِ جانانَ استیَنلر ترکِ جان اولمق کرک
عالمِ دورِ زمانَده بی نشان اولمق کرک
لا نسلّم قیدِ مشی غوّاص اولن کوهر بولور
کوهرِ غیب استیَنلر بی نشان اولمق کرک
رکنِ اعظم صدقِ همّت اعتقادِ پاکمشی
بی ریا اخلاصِ محض بی کمان اولمق کرک
نحو صرف منطق هیئت نجوم علمِ طب
جملسین ترک ایلیوب اندن روان اولمق کرک
سن سنی التون صنور سن التنک اوده برق
صافی اولوب غلّ غشدن پاک جان اولمق کرک
بلدکک ترک ایلکل هستلیکک الدن برق

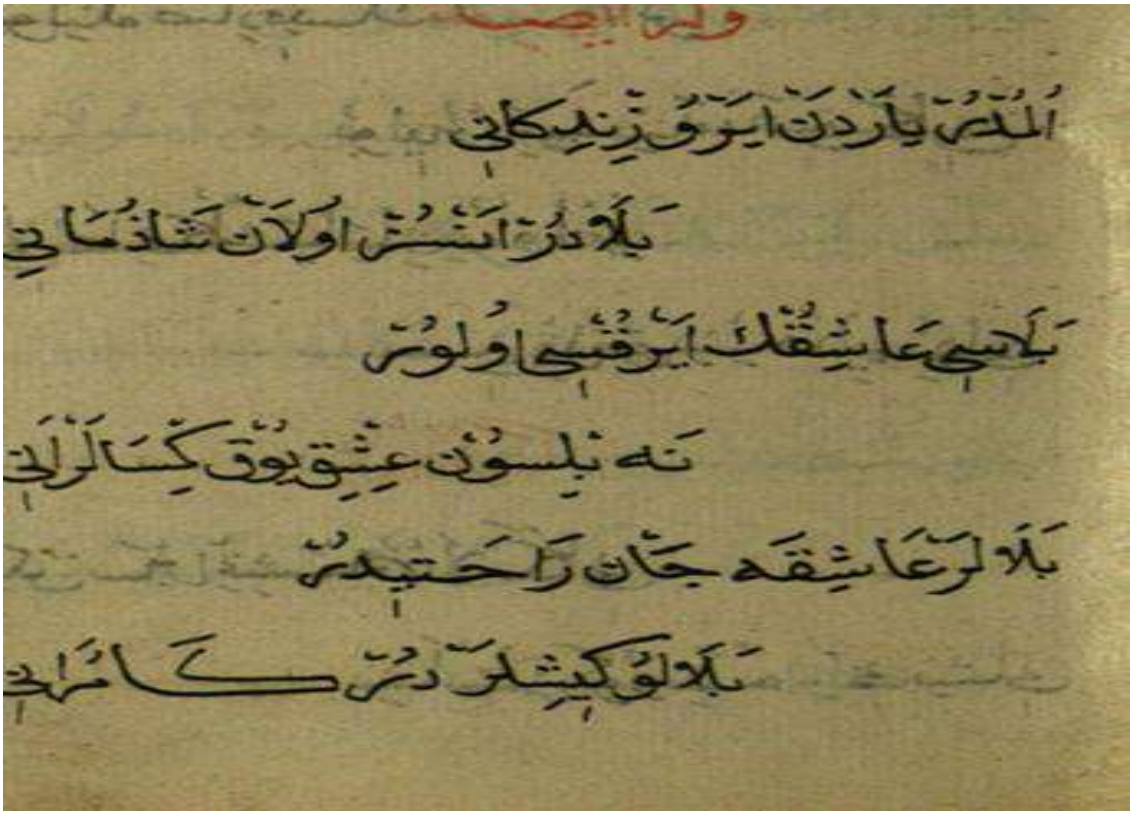
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 5



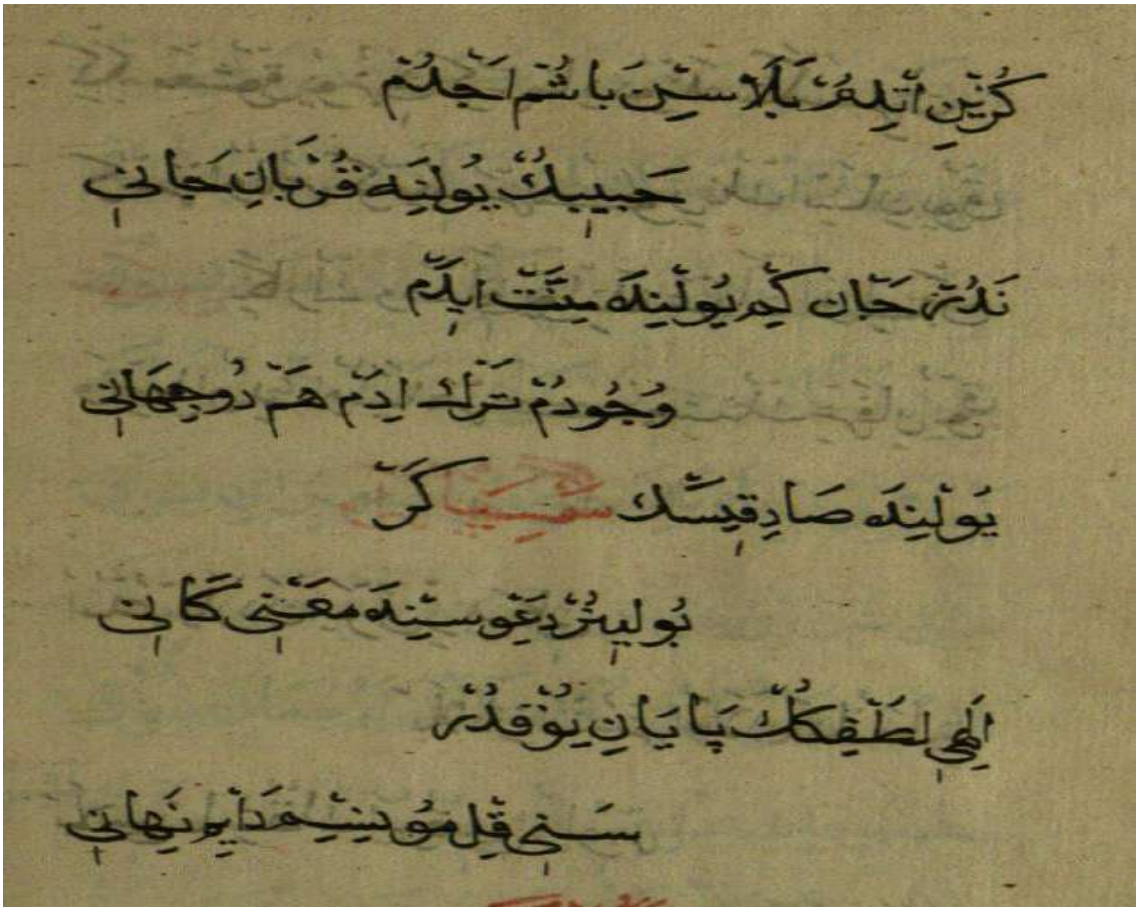
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 6



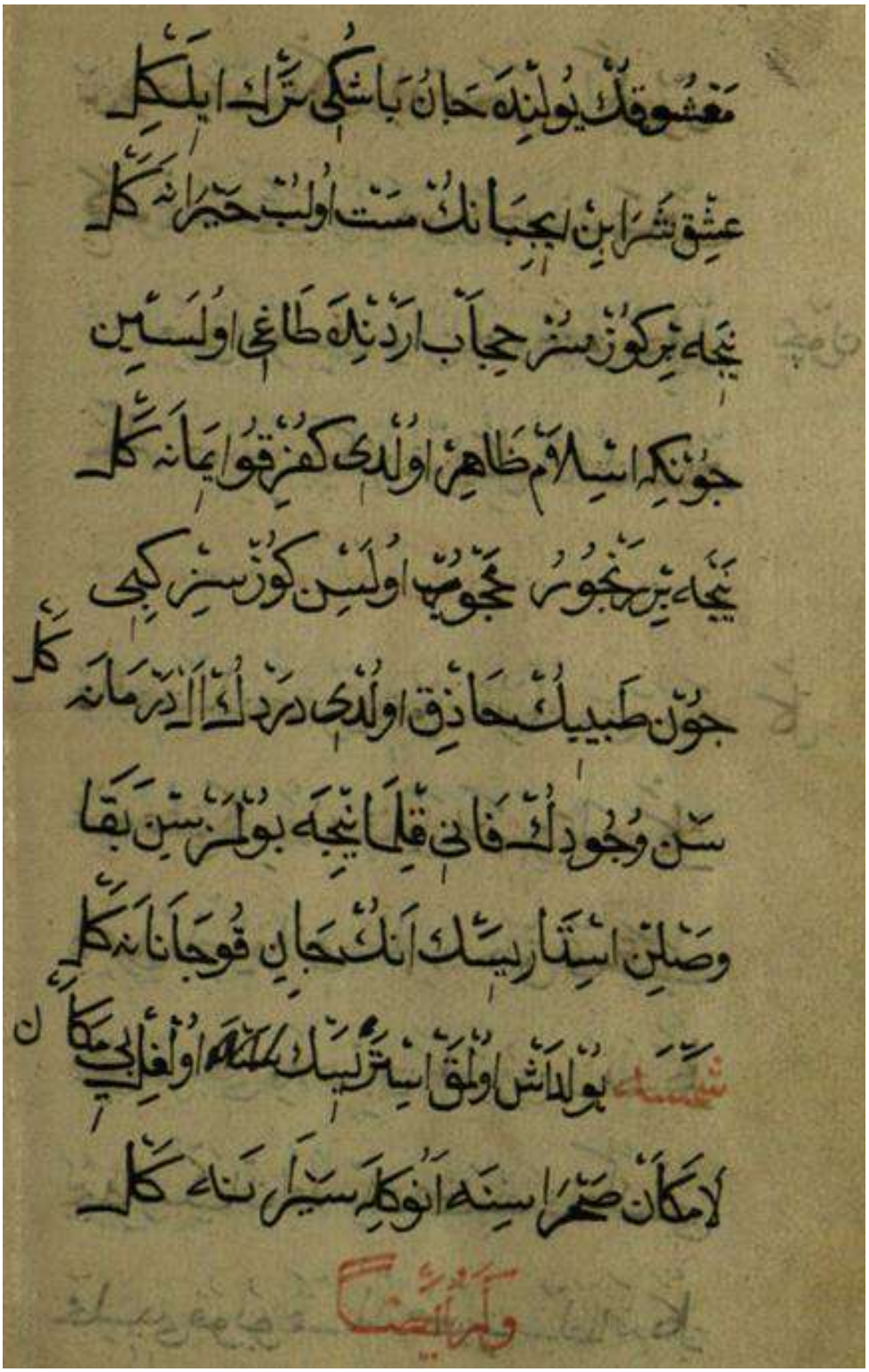
Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 7



Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 8


كرنين ايلدر بلاسين باشم اجلدم
حبيبك يولنده قربان جانى
ندر جان كيم يولنده ميت ايلدم
وجودم تراك ايدم هم دو جهانى
يولنده صادقيسك سن كر
بولورسن دعوسنده معنى كانى
الهى لطفكك پايان يوقدر
سنى قل مويندن دايم نهانى

Ek: Şiirlerin Orijinal El Yazma Nüshası 9



"Sarı Gelin" Türküsünün Coğrafyalar Arası Değişimi: Azerbaycan-Türkiye Örneği

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi Cem Özbek
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721879

Özet

Türk topluluklarının tarihsel süreçte geniş coğrafyalarda yaşadığı etkileşimler, kültürel ve müzikal öğelerin karşılıklı alışverişine olanak sağlamıştır. Özellikle göç hareketleriyle başlayan bu kültürel alışverişler, toplulukların müzikal birikimlerinin yerel lehçelerle harmanlanarak nasıl çeşitlendiğini ve dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Azerbaycan ve Türkiye arasında görülen müzikal etkileşim bu bağlamda önemlidir. Bu iki ülkeyi birbirine bağlayan tarihi ve kültürel unsurlarından birisi de müziktir. İki ülkenin repertuvarlarına bakıldığında benzer eserlere rastlamak mümkündür. Türkiye'de Kars, Iğdır ve Erzurum yörelerinde, Azerbaycan kültürünün izlerine rastlamak mümkündür. TRT repertuvarında Azerbaycan yöresine kayıtlı 104 adet kırık hava, 19 adet enstrümantal oyun havası ve 25 adet mugamın yer alması, iki ülke arasındaki müzikal etkileşimin somut bir göstergesidir.

Bu çalışmada, "Sarı Gelin" adlı türkünün Azerbaycan ve Türkiye'deki edisyonları karşılaştırılarak coğrafyalar arası müzikal farklılıkların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırma, literatür taraması ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan notaların transkripsiyonu Mus2 nota yazım programıyla yapılmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde güfte, usûl ve makamsal açıdan her iki eserde belirgin farklar olduğu görülmüştür.

Çalışma sonucunda; Azerbaycan ve Türkiye'de "Sarı Gelin" olarak adlandırılan türkünün güftelerinde benzer sözler bulunduğu, kullanılan alfabe ve lehçeden kaynaklı olarak farklı kelimelerin kullanıldığı, ezgisel olarak benzerliklerin bulunmasına rağmen ülkelerin müzikal geleneklerinden kaynaklı usûl ve makam farklılıklarının olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, coğrafyaların müzikal zenginliklerini ve çeşitliliğini ortaya koymakta, aynı zamanda kültürel mirasın evrimini anlamak için değerli veriler sunmaktadır. Araştırma, farklı Türk toplumları arasındaki müzikal etkileşimin yansımalarını anlamak adına önemlidir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar sayesinde Türkî devletlerin ortak kültürel değerleri daha iyi anlaşılacak ve müzikal çeşitliliğin korunması desteklenecektir.

Anahtar Kelimeler: Türkü, Mugam, Varyant

Inter-Geographical Variation of The Folk Song "Sari Gelin": The Case of Azerbaijan-Turkey

Abstract

It is seen that the interactions that Turkic communities have experienced in large geographies with the historical process have enabled the mutual exchange of cultural and musical elements. These cultural exchanges, which started especially with migration movements, reveal how the musical accumulations of the communities have diversified and transformed by blending with local dialects. The musical interaction between Azerbaijan and Turkey is important in this context. Music, the most important of the historical and cultural elements that connect these two countries, has found its place in the repertoire of both countries. Erzurum, Kars and Iğdır regions of Turkey are among the places where Azerbaijani culture is felt most intensely. The fact that there are 104 broken airs, 19 instrumental game airs and 25 mugams belonging to Azerbaijan in the TRT repertoire is a concrete indicator of the musical interaction between the two countries.

In this study, it is aimed to reveal the musical differences between geographies by comparing the performance styles of the folk song "Sarı Gelin" in Azerbaijan and Turkey. The research was conducted using literature review and content analysis methods. The performance differences obtained in the literature review were rewritten with the Mus2 note writing program and a comparison was made. The findings obtained show that there are significant differences in the lyrics, usûl and maqamal structure in both geographies.

As a result of the study, it was determined that the lyrics of the folk song performed as "Sarı Gelin" in Azerbaijan and Turkey have similar lyrics, different words are used due to the alphabet and dialect used, and although there are melodic similarities, there are differences in usûl and makam due to the musical traditions of the countries. This situation reveals the musical richness and diversity of geographies and provides valuable data to understand the evolution of cultural heritage. The research is important for understanding the reflections of musical interaction between different Turkic societies. Such studies will support a better understanding of the cultural values of the Turkic geography and the preservation of musical diversity.

Keywords: Türkü, Mugam, Variant

Giriş

Coğrafya denildiğinde genellikle bölgesel koşullar ve iklim gibi kavramlar akla gelse de, kültür bu kavramlarla doğrudan bağlantılıdır. Kültür, toplumların iletişim kurmasındaki en etkili araç olarak görülebilir (Satır ve Orakçı, 2023: s.290). Tarih boyunca göçebe olarak yaşayan Türkler, seyahat ettikleri her bölgede özellikle sanat alanında kültürel izler bırakmışlardır. Özellikle müzikal kültür, toplumların özünü yansıtarak kültürel öğeleri barındırması açısından önem arz eder (Akarsu ve Yücel, 2021: s.95). Her toplum, kendi lehçesi, ezgileri ve enstrümanlarıyla müzikal kimliğini oluşturur. Bu kimliğin oluşumunda tarihsel ve kültürel faktörlerin etkili olduğu söylenebilir.

Geçmişi yüzyıllara dayanan Türklerin yaşadıkları coğrafyalarda benzer müzikal izlere rastlanması yadsınamaz bir gerçektir. Varyant olarak karşımıza çıkan bu müzikal izler; sözlerde, ezgilerde ya da ritimlerde görülen birtakım değişiklikleri içermektedir (Oral 2000: s.22). Varyant kavramı; birbirinden farklı zamanları kapsadığı gibi birbirinden farklı coğrafyaları da kapsayan ve kültürel zenginliğin en önemli özelliklerinden biri olarak ifade edilebilir (Daşdemir 2014: s.305). Bu bağlamda kültürel zenginliğe büyük katkılar sağlayan ve özellikle müzik alanında bunu sergileyen (Şentürk, 2011, s. 349), tarihî ve kültürel olarak birbirine en yakın iki devlet olan Azerbaycan ve Türkiye arasında da aynı ezgilerin varyantlarına rastlanmaktadır.

Türk coğrafyası, müzik teorisi açısından makamsal müziğin etkin şekilde kullanıldığı bir bölgedir. Bu bağlamda Safiyyüddin Urmevî ve Abdülkadir Merâgî'ye ait eserlerin Azerbaycan ve Türkiye'de uygulanan müzik kültürüne kaynaklık ettiği söylenebilir (Ahmadov ve Karakaya, 2021: s. 253). Ortak bir kökene dayanan iki ülkenin müziği, tarihsel süreç içinde coğrafi ve siyasi şartların etkisiyle kendi karakterini oluşturmuştur. Türk müziğinin önemli dallarından birisi olan Türk halk müziği pratikte Azerbaycan müziğine daha yakın olarak görülmektedir. Türk kelimesinden türetilen "Türkü" kavramına karşılık olarak Azerbaycan'da "mahnı" kelimesi kullanılmaktadır. Aynı şekilde Türk müziğindeki "makam" kelimesi, Azerbaycan'da "mugam" olmuştur. Makam ve mugam kelimeleri köken ve anlam olarak aynı şeyi ifade etse de pratikte uygulama şekilleri farklıdır. Günümüzde makam, melodik bir seyri ve kuralları olan ezgisel yapı (Kaçan, 2008, s.147) olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel Türk halk müziğinde makama karşılık olarak kullanılan "ayak" tabiri, yine makamsal dizileri ifade etmekte olup, her yörenin kendine has müzikal özelliklerine göre icra edilmektedir. Mugam ise belli müzikal diziler temel alınarak, aralarda farklı ve doğaçlamalardan oluşan müzikal temalar uygulanarak icra edilir. Zaman içinde Azerbaycan müziğinin gelişmesinde çok büyük katkısı olan Üzeyir Hacıbeyov, bu müziği mikro aralıklardan oluşan ve Rast, Segâh, Şur, Şüşter, Çargâh, Bayatı-Şiraz, Hümayun olarak adlandırdığı 7 esas makam üzerine kurmuştur (Cafer, 2015: s. 137). Gelenekselliğini kaybetmeyen Azerbaycan müziği, yıllarca Rus egemenliği altında kalsa da köklerini ve öz müziğini her zaman koruyabilmiş, aynı şekilde günümüze kadar gelmiştir.

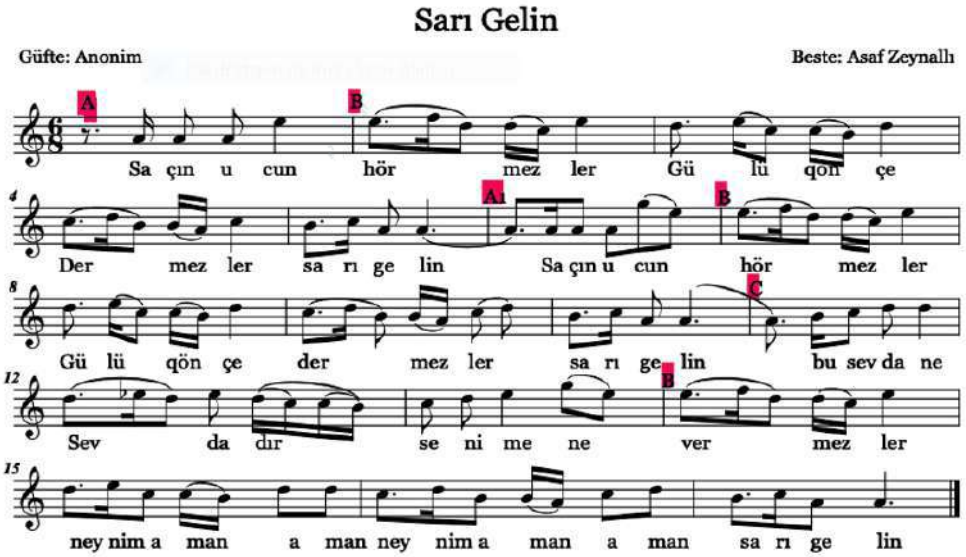
Dünya üzerindeki müzik türlerine bakıldığında hemen her türün birbiriyle etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Bu etkileşim bireylerden başlayarak topluma, devamında ise coğrafyalara genişleyerek kültürlerin kaynaştığı bir silsile ile nesiller boyu aktarılmaktadır. Özay (2012)' a göre; müzik ve dil aynı kaynaktan beslenerek, zamanla ayrı sistemler oluşturup müzikal bir evrim geçirirler. Tarihsel ve kültürel bağlarına bakıldığında Azerbaycan müziği ve Türk müziği arasında dizi, makam, seyir, donanım bakımından görülen benzerliklere ek olarak repertuvarlarda görülen benzer yöresel ezgiler, iki ülke arasındaki müzikal etkileşimin somut bir göstergesi olarak görülebilir. TRT repertuvarında Azerbaycan yöresine kayıtlı olan 104 adet kırık hava, 19 adet enstrümantal oyun havası ve 25 adet mugam yer almaktadır. Bu bağlamda Azerbaycan ve Türkiye'de "Sarı Gelin" olarak bilinen türkünün coğrafyalar arası değişiminin sebepleri araştırılmıştır.

Bu çalışmada; her iki ülkede "Sarı Gelin" adıyla bilinen eserin bölgesel icralarına ait edisyonları karşılaştırılarak coğrafyalar arası değişiminin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Eserlerin benzer ve farklı yönlerinin belirlenmesi, ortak kültüre sahip toplumların geçmişe ait kültürel değerlerinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Araştırmaya ait veriler literatür taraması yöntemi ile elde edilmiş, verilerin müzikal karşılaştırması yapılırken her iki eserin melodik ve ritmik yapıları incelenmiştir. Eserlerin donanım yapıları Arel-Ezgi-Uzdilek

sistemine göre uyarlanarak her iki notadaki ölçüler, ezgilere göre kesitlere ayrılıp harflendirmek suretiyle karşılaştırmaları yapılmıştır. Kesitler Türk müziği perde anlayışına göre değerlendirilerek kullanılan perdeler tanımlanmıştır. Güfte karşılaştırması yapılırken güfte özellikleri, kafiye uyumu, hece ölçüsü ve konu açısından incelenerek benzer ve farklı yönler açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Literatür taramasında "Sarı Gelin" adlı eserin Azerbaycan'daki geleneksel yorumuna ait edisyonuna Lale Dadaşova'nın "İki ve Üç Sesli Musiqi İmlaları" adlı kitabından, TRT repertuvarındaki edisyonuna ise www.repertükül.com adlı internet sitesinden ulaşılmıştır. Transkripsiyonları Mus2 nota programıyla yazılan her iki eserde perdeler makam anlayışı üzerinden ele alınarak güfte ve ezgilerdeki değişimler tespit edilmiştir.

1. Sarı Gelin Nota Karşılaştırması

Azerbaycan sanatçıları tarafından seslendirilen "Sarı Gelin" mahnısı, özellikle sarı kıyafetli kadınların raks etmesi sırasında icra edilmektedir. Dadaşova, bu mahnının hikayesinin farklı versiyonları olduğunu, bir versiyonda Bakara sûresindeki sarı inek hadisesine dayandırıldığını, diğerinde ise din adamlarının "sarı" kelimesini Hz. Fatma'nın karakterine atfettiklerini belirtir (Dadaşova, 2012, s.13). Tehmirazqızı ise Şah Hatayî devrinden gelen bu mahnının, Azerbaycan halk mahnıları arasındaki en kadim mahnı olduğunu ifade eder (Tehmirazqızı, 2017). Sözleri anonim olan bu mahnı, 1930'lu yılların başında Asef Zeynallı[1] tarafından piyanoya uyarlanarak günümüze ulaşmıştır[2]. Azerbaycan'da "şur" olarak adlandıran bu makam, Türk müziğindeki Uşşak ve Hüseyni[3] makamlarının dizileriyle benzerlik göstermekte, uygulamada ise karara inerken buselik perdesinin kürdî perdesine doğru pestleştirilmesi şeklinde kullanılmaktadır[4]. Lale Dadaşova'nın "İki ve Üç Sesli Musiqi İmlaları" adlı kitabında yayınlanan orijinal edisyondan Türk müziğine göre transkripsiyonu Şekil 1'de gösterilmiştir.

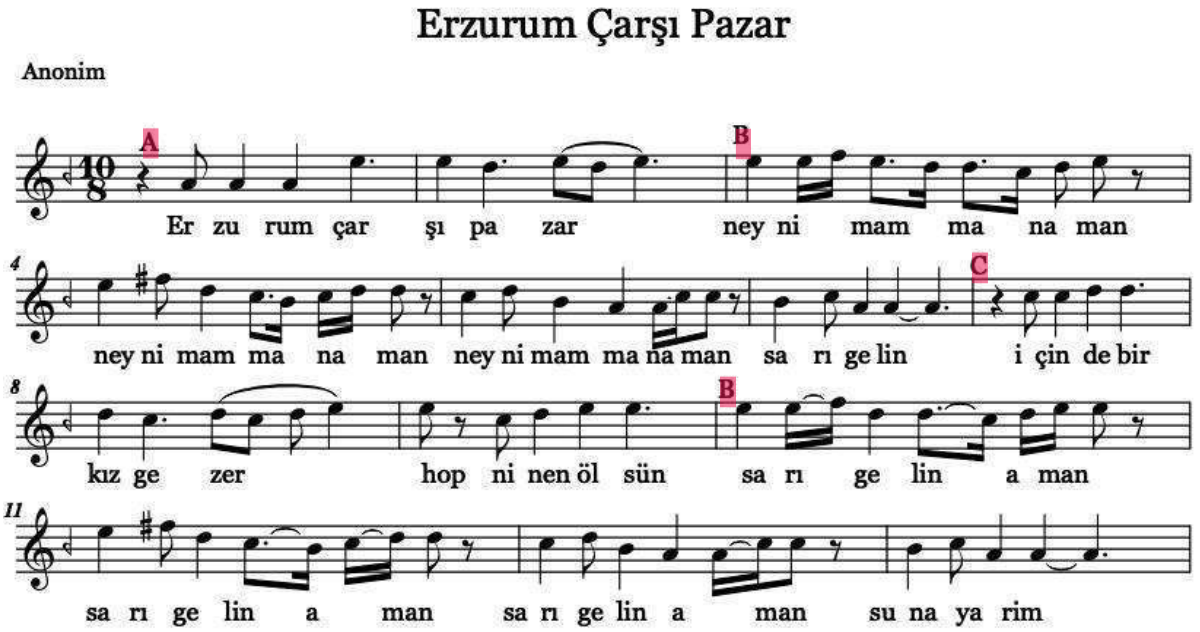


Şekil 1- "Sarı Gelin" Mahnısı Transkripsiyonu

[1] ("Asef Zeynallı", 2024)
[2] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sari_Gelin_notes_and_text_in_Azerbaijani.jpg
[3] http://adanamusikidernegi.com/?pnum=346&pt=11%29+Hüseyni+Makamı
[4] Uygulamada kullanılan bu perde transkripsiyon yapılırken donanıma buselik perdesi olarak yazılmıştır.

Şekil 1'de görülen ezginin müzikal yapısı A, B, C kesitlerinden oluşmaktadır. Tekrar ve sekvens[5] yapıları göz önüne alındığında ise A+B+A1+B+C+B şeklinde bir form yapısı ortaya çıkmaktadır. Birinci ve altıncı ölçü A kesitini oluştururken altıncı ölçü A1 kesitini, İki, üç, dört, beş, yedi, sekiz, dokuz, on, on dört, on beş ve on altıncı ölçüler sekvens yapısıyla B kesitini, on bir, on iki ve on üçüncü ölçüler C kesitini oluşturmaktadır. Karar sesinde icraya başlanılan ezginin A cümlesinde hüseyni perdesine bir atlayış yapılmıştır. Devamında B cümlesi hüseyni perdesinden başlayarak acem, neva, çargâh sesleri gösterildikten sonra hüseyni sesine dönülmek suretiyle sekvens yapısı A1 kesitine kadar devam etmiş böylece şur makamıyla benzerlik gösteren Hüseyni makamı dizisi vurgulanmıştır. A1 kesitinde rast makamına yapılan atlayış geleneksel Azerbaycan müziğinin karakteristik özelliği olup devamında yine B kesitine dönülmüştür. B kesiti aynı zamanda eserin nakaratını içermektedir. C kesiti dügâh perdesiyle başlamış segâh, çargâh, neva ve nim hisar perdeleri ile Uşşak makamı dizisi gösterildikten sonra tekrar B kesitine dönülmüş ve sekvens yapı tekrarlanmıştır.

Türkiye'de "Erzurum Çarşı Pazar" adıyla TRT THM repertuvarında 615 sıra numarasıyla kayıtlı olan türkü, yöre olarak Erzurum'a aittir. Anonim olan türkü Faruk Kaleli'den derlenmiştir. Türkü, Çoruh Irmağı boyunda yaşayan Kıpçak beyinin sarışın kızı ile Erzurumlu bir delikanlı arasındaki aşk hikayesini anlatmaktadır. Hikayeye göre; Erzurumlu delikanlı sevdiği kızı kaçırır ve Kıpçak beyinin adamları da her iki sevgiliyi yakalayıp öldürürler (Karasungur, t.y.). Böylece "Sarı Gelin" yüzyıllar boyunca söylenile gelir. Türkünün transkripsiyon notası Şekil 2'de gösterilmiştir.



Şekil 2- "Erzurum Çarşı Pazar" Türküsü

Şekil 2'de görülen ezginin müzikal yapısı A, B, C kesitlerinden oluşmaktadır. Tekrar ve sekvens yapıları göz önüne alındığında ise ezginin form yapısı A+B+C+B şeklindedir. Birinci ve ikinci ölçü A kesitini, üç, dört, beş, altı, on, on bir, on iki, on üçüncü kesitler B kesitini, yedi, sekiz, dokuzuncu ölçüler ise C kesitlerini oluşturmaktadır. A kesitinde eserin karar sesi olan dügâh perdesinden icraya başlanılarak hüseyni perdesine geçilmiş ve Hüseyni makamı dizisi

[5] Kısa bir ezginin aşağıdaki ya da yukarıdaki notalara doğru simetrik olarak tekrarlanması.

gösterilmiştir. Bu ezgi yörede karakteristik olarak birçok türküde kullanılmaktadır. B kesitine geçildiğinde hüseyni, acem, neva ve çargâh perdeleri gösterilmiş ve sekvens yapısına devam edilerek hüseyni, evç, neva, çargâh, segâh ve dügâh perdeleriyle kesit tamamlanmıştır. B kesiti eserin nakaratını içermektedir. C kesitinde ise çargâh sesinden başlamak suretiyle neva ve hüseyni perdeleri gösterilerek Hüseyni makamı dizinin vurgulandığı görülmektedir. Devamında B kesitine dönülmüş, sekvens yapısı ile birlikte karara gelinmiştir.

2. Güfte Karşılaştırması

Her iki eserin güfte özellikleri, kafiye şeması, hece vezni ve konu üzerinden değerlendirilmiştir. Eserlerin güfteleri ise Azerbaycan'da okunan geleneksel sözlerle, TRT THM repertuarında yer alan edisyon karşılaştırılarak ele alınmıştır.

	Güfte	**Kafiye Şeması**	**Vezin**	**Konu**
1.Kıta	Saçın ucun hörməzlər Gülü sulu dərməzlər Sarı gəlin. Bu sevda nə sevdadır Səni mənə verməzlər	a a b a	4+3	Sevda
Nakarat	Neynim aman aman Sarı gəlin	c d	2+2	
2.Kıta	Bu dərənin uzunu Çoban qaytar quzunu Sarı gəlin Nə ola bir gün görəm Nazlı yarın üzünü	e e f e	4+3	

Tablo 1- Azerbaycan'da "Sarı Gelin"in Güftesi

Tablo 1'e bakıldığı zaman eserin Azerbaycan'da okunan güftesine ait kafiye şeması 1. kıta a+a+b+a, nakarat c+d, 2. kıta e+e+f+e şeklinde olduğu görülmektedir. Güftede görülen "ə" harfi diğer Türk devletlerinin alfabesinde kullanılan bir harftir. Azerbaycan'da ise kullanılan en yaygın ünlü olup, latin alfabesinde "şva" olarak ifade edilmektedir ("Ə", 2024). Azerbaycan dilinde "â" harfine yakın şekilde ifade edilirken, Türk alfabesinde karşılığı olmadığı için "e" harfi kullanılarak ifade edilmektedir.

	Güfte	Kafiye Şeması	Vezin	Konu
1.Mısra ve Nakarat	Erzurum çarşı pazar Neynim aman sarı gelin İçinde bir kız gezer Ninen ölsün sarı gelin Elinde divit kalem Neynim aman sarı gelin Katlime ferman yazar Ninen ölsün sarı gelin	a b a b c b a b	3+4	Sevda
2.Mısra ve Nakarat	Palan döken yüce dağ Neynim aman sarı gelin Altı mor sünbüllü bağ Ninen ölsün sarı gelin Seni vermem yadlara Neynim aman sarı gelin Niceki bu canım sağ Ninen ölsün sarı gelin	d b d b e b d b		

Tablo 2- TRT'de "Sarı Gelin"in Güftesi

Tablo 2'ye bakıldığı zaman eserin TRT edisyonundaki güfteye göre kafiye şeması incelendiğinde bir güfte bir nakarat şeklinde birinci kıtanın a+b+a+b+c+b+a+b, ikinci kıtanın d+b+d+b+e+b+d+b şeklinde işlendiği, konu olarak sevda temasının işlendiği görülmektedir.

Her iki "Sarı Gelin" notalarının karşılaştırılması sonucunda ulaşılan bulgular Tablo 3'de gösterilmiştir.

	AZERBAYCAN NOTASI	TRT NOTASI
Makam Donanımı	 Buselik	 Hüseyni
Ritim Kalıbı	Türk müziğinde yürük semai usûlüne karşılık gelen 6/8'lik ritm kalıbı.	Türk müziğinde aksak semai usûlüne karşılık gelen 10/8'lik ritm kalıbı.
Ezgi Kesitleri	A kesiti;1. ölçü, B kesiti; 2., 3., 4., 5., 7., 8., 9., 10., 15., 16., 17. ölçüler, A1; 6. ölçü, C kesiti; 11.,12.,13. ölçüler.	A kesiti;1.,2., ölçüler, B kesiti; 3., 4., 5.,6., 10., 11., 12., 13. ölçüler, C kesiti; 7., 8.,9. ölçüler,

Melodik Farklar	Ezgide acem perdesi kullanılmıştır	Ezgide evç perdesi kullanılmıştır
Güfte	Her iki eserin güftelerinde nakaratlar aynı, 1. ve 2. mısralar farklıdır.	
Kafiye Şeması	1. kıta a+a+b+a, nakarat c+d, 2. kıta e+e+f+e	Bir güfte bir nakarat şeklinde 1.kıta a+b+a+b+c+b+a+b, 2. kıta d+b+d+b+e+b+d+b
Hece Vezni	1. ve 2. mısralar 4+3, nakarat 2+2	Bir güfte bir nakarat şeklinde 3+4, 4+4
Konu	Sevda	Sevda

Tablo 3- Sarı Gelin Nota Karşlaştırılması

Tablo 3'de görüldüğü üzere ilk sırada yer alan makam donanımı bölümü eserlerin hangi makamda yazıldığını göstermektedir. Azerbaycan notasına bakıldığında Buselik makamının, TRT notasına bakıldığında ise Hüseyni makamının donanım özellikleri görülmektedir. Buselik makamı İkinci sırada, notalarda hangi ritim kalıbının uygulandığına yer verilmiştir. Azerbaycan notasında Türk müziğindeki yürük semai usûlüne karşılık gelen 6/8'lik ritm kalıbı, TRT notasında Türk müziğindeki aksak semai usûlüne karşılık gelen 10/8'lik ritm kalıbı uygulandığı görülmektedir. Üçüncü sırada, ezgi kesitlerinin yer aldığı ölçüler belirtilmiştir. Azerbaycan notasında A kesiti;1. ölçü, B kesiti; 2., 3., 4., 5., 7., 8., 9., 10., 15., 16., 17. ölçüler, A1; 6. ölçü, C kesiti; 11.,12.,13. ölçülerden, TRT notasında A kesiti;1.,2., ölçüler, B kesiti; 3., 4., 5.,6., 10., 11., 12., 13. ölçüler, C kesiti; 7., 8.,9. ölçülerden oluşmaktadır. Dördüncü sırada melodik farkların verildiği bölümde her iki notanın B kesitlerinde melodik farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Beşinci sırada güftelerin benzer ve farklı yönleri belirtilmiştir. Her iki eserin güftelerinde nakaratların aynı, diğer mısraların farklı olduğu tespit edilmiştir. Altıncı sırada güftelerin hangi kafiyeye göre yazıldığı gösterilmiştir. Azerbaycan notasında kafiye şemasının 1. kıta a+a+b+a nakarat c+d, 2. kıta e+e+f+e, TRT notasının ise bir güfte bir nakarat olarak 1.kıta a+b+a+b+c+b+a+b, 2. kıta d+b+d+b+e+b+d+b şeklinde olduğu görülmektedir. Yedinci sırada hece vezninin ne şekilde olduğu belirtilmektedir. Azerbaycan notasında 1. ve 2. kıtalar 4+3, nakarat 2+2 şeklinde, TRT notasında ise bir güfte bir nakarat olarak 3+4, 4+4 şeklindeki hece vezni görülmektedir. Son satırda ise güftelerin değindiği konuya yer verilmiş olup her iki eserde de sevda konusunun işlendiği görülmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Geniş bir kültüre sahip olan Türkler, adım attıkları her coğrafyada kültürel birçok iz bırakmışlardır. Bu izlerin geleceğe taşınmasında söz ve müzik etkisinin ön planda olduğu şüphesizdir. Her coğrafyada farklı kültürel unsurlarla harmanlanan bu ezgi yapıları Anadolu' da "Türkü" diye adlandırılırken Azerbaycan'da "mahnı olarak adlandırılmaktadır. Aynı şekilde Türk müziğinde kullanılan "makam" kelimesi Azerbaycan müziğinde "mugam" olarak adlandırılarak halkın yaşanmışlıkları, sevdası, acısı vb. duyguları yansıtan ve dilden dile yayılan varyant örnekleri oluşturarak Türk toplumlarının ortak paydası olmuştur.

Her iki ülkede "Sarı Gelin" olarak bilinen eser beste unsuru bakımından incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır:

- Azerbaycan'ın yedi esas makamından birisi olan Şur makamı icra edilirken donanımda bulunan buselik perdesi pestleştirilmektedir. Şur makamının özelliklerine bakıldığı zaman Hüseyni makamı dizisi ile benzerlik göstermektedir. TRT notasında görüldüğü üzere aynı şekilde Hüseyni makamı dizinin özellikleri dikkat çekicidir. Azerbaycan'ın yedi esas makamından birisi olan Şur makamı, uygulamada Hüseyni makamı ile benzerlik gösterse de donanım açısından Buselik makamı dizisini ihtiva etmektedir
- Edisyonların A kesitlerinde benzer ezgi yapılarına rastlanmasına rağmen Azerbaycan'a ait edisyonun ezgi tekrarlarında, rast perdesinden hüseyni perdesine yapılan sıçramanın yöresel farkın ortaya konulması açısından önemli olduğu söylenebilir. Zira, Azerbaycan geleneksel halk mahnılarının birçoğunda rast perdesinden hüseyni perdesine yapılan atlama görülmektedir.
- İki ezginin B kesitlerindeki sekvens yapıları ve C kesitlerine bakıldığında aynı ezgilerin farklı çeşnilerle işlendiği görülmektedir.
- Yörelere ait türküler incelendiğinde, o yörenin karakteristik usûl yapısı hakkında bilgi sahibi olunabilir. Usûl yapılarına bakıldığında Azerbaycan'a ait edisyonda darbların 3+3 şeklinde, Türk müziğindeki yürük semai usûlüne karşılık gelen 6/8'lik ritim kalıbında yazıldığı görülmektedir. Bu ritim kalıbına Azerbaycan coğrafyasında ve komşu ülkelerde sıkça rastlanıldığı gibi Azerbaycan'a yakın olan ve göç alan illerimizde de rastlanmaktadır. TRT repertuvarına kayıtlı olan 231 Erzurum türküsünden 73 tanesinin 5 ve 10 zamanlı ritim kalıbıyla yazıldığı görülmektedir. Bu sayı Erzurum THM repertuvarının yaklaşık 1/3'ünü oluşturmaktadır. Türkiye'deki TRT edisyonuna göre darbları 2+3+2+3 şeklinde, Türk müziğindeki aksak semai usûlüne karşılık gelen 10/8'lik ritim kalıbında yazıldığı ve yörenin karakteristik ritim özelliğini temsil ettiği tespit edilmiştir.
- Bu durum her iki ülkenin müzikal etkileşiminin ortaya konulması açısından önemlidir.

Güfte unsuru bakımından incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır:

- Her iki ezginin 7'li hece vezniyle yazıldığı,
- Kafiye şemalarına bakıldığına Azerbaycan notasında 1. kıta a+a+b+a, nakarat c+d, 2. kıta e+e+f+e şeklinde, TRT notasında bir güfte bir nakarat olarak 3+4, 4+4 şeklinde olduğu,
- Güftelerinde gerek alfabe gerek yöresel unsurlardan kaynaklı farklılıklar olduğu
- Azerbaycan notasında önce güfte sonra nakaratın okunduğu, TRT notasında ise bir mısra bir nakarat şeklinde okunduğu tespit edilmiştir.

Bununla beraber coğrafyanın müzikal kültür üzerindeki etkisi göz önüne alındığında usûl ve makam yapılarında farklılıklar dikkat çekicidir. Bu durum, farklı coğrafyalardaki müzikal zenginliği ve çeşitliliği ortaya koyduğu gibi kültürel mirasın evrimini anlamak için değerli veriler sunmaktadır.

Elde edilen veriler çerçevesinde araştırma, farklı Türk toplumları arasındaki müzikal etkileşimin yansımalarını anlamak açısından önemlidir. Geçmişe ışık tutmak, yörelere ait müzikal değerleri açığa çıkarmak ve kültürel bağları pekiştirmek açısından bu tür edisyon karşılaştırmalarının yapılması faydalı olacaktır.

Kaynakça

Asef Zeynallı. (2024, 10 Ağustos), In Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Asef_Zeynall%C4%B1 adresinden erişildi

Akarsu, S. (2021). Azerbaycan 7 Ana Makamının Türk Makam Müziğindeki Ezgisel Benzerliklerine Dair Bir İnceleme. H. Yücel (Ed.) v.d., *Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-II* (1, 95-108). Eğitim Yayın.

Cafer, H. A. (2015). Dünden bugüne Azerbaycan müziği üzerine bir değerlendirme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *4*(17), 135-146.

Dadaşova, E. (2012), Sarı Gəlin. 10 Ağustos 2024 tarihinde

https://www.anl.az/down/meqale/uc_noqta/2012/avqust/252414.htm adresinden erişildi.

Dadaşova, L. (2014) *İki və Üçsəsli Musiqi İmlaları (Azərbaycan Bəstəkarlarının Əsərləri: Dərs Vəsaiti* Bakı: Elm və Təhsil,

Ə. (2024, 11 Ağustos), In Wikipedia. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ə adresinden erişildi

Daşdemir, Ö. (2014). Erzurum Yöresi Türkülerinde Ana-Metinsel Dönüşümler. *Journal of Turkish Research Institute* (*51*), 303-317.

Karakaya, O., & Ahmadov, K. (2021). Azerbaycan Muğam Müziği ve Türk Makam Müziği İçinde

'Hümâyun'Makamının Karşılaştırılması Üzerine Bir Araştırma. *Afyon Kocatepe Üniversitesi*

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 7(14), 251-269.

Karasungur, M. (t.y.). *Sarı Gelin Türküsü*. 10 Ağustos 2024 tarihinde

https://erzurum.ktb.gov.tr/TR-308649/hikayelerle-erzurum-turkuleri.html adresinden erişildi

Oral, M. (2000). *Türk Müziğinde Çatal (Varyant) Türküler*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi

Özay Önal, "Ses, Dil ve Müzik", *Dil Dergisi*, 155 (2012), s.21.

Sarı Gəlin. (2024, 10 Ağustos), In Wikipedia https://www.wikimedia.az-az.nina.az/Sarı_g%C9%99lin_(r%C9%99qs).html adresinden erişildi.

Satır, Ö. C., & Ortakcı, A. (2023). Ortak Hikâyeye Dayanan İki Çorum Türküsü Üzerine Bir İnceleme

Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 16(41), 290-313. https://doi.org/10.12981/mahder.1222704

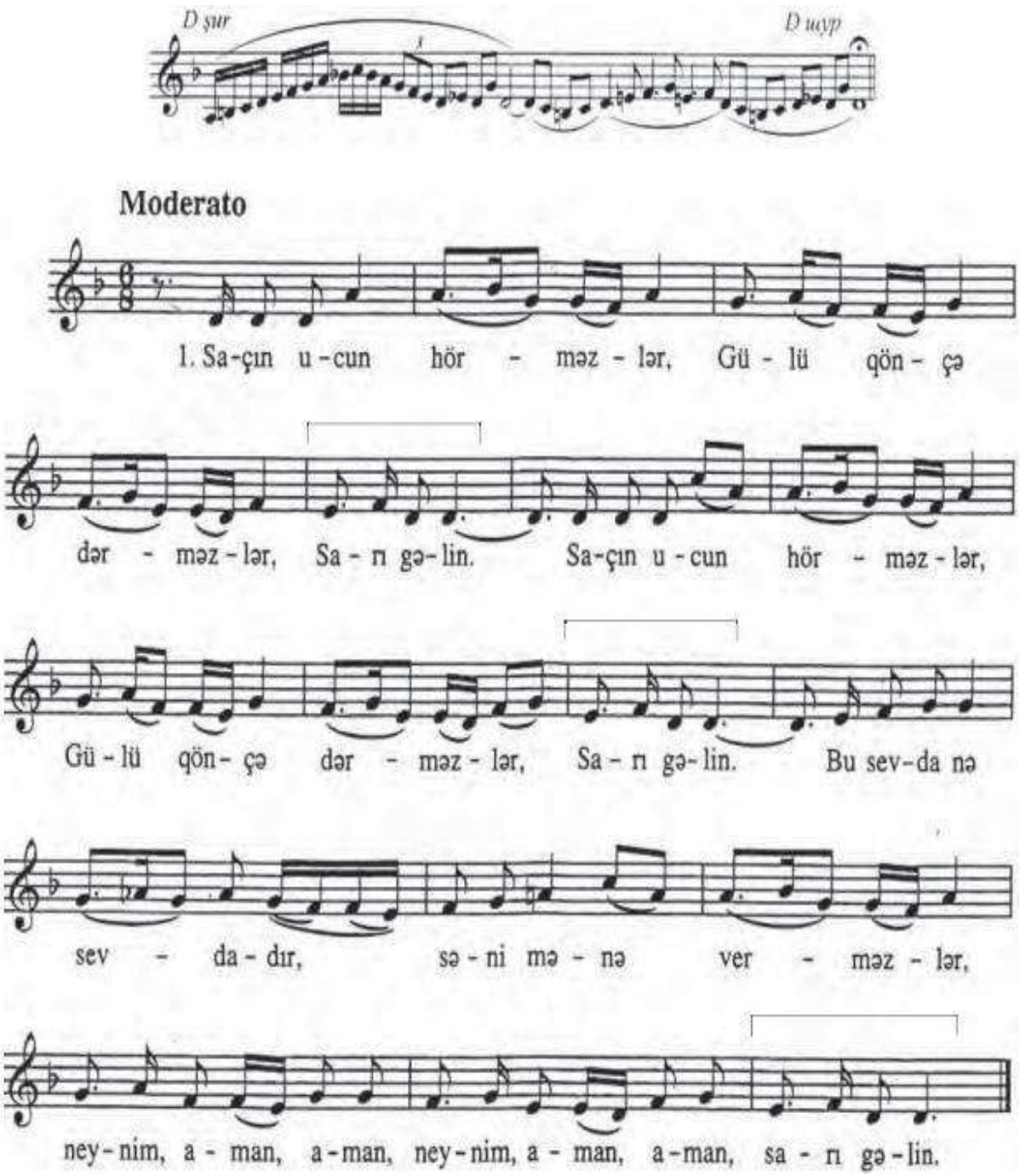
Şentürk, N. (2011). Azerbaycan Halk Türküleri ve Türk Halk Müziği Arasındaki İlişkiler, *Azerbaycan Dünya Edebiyatında Beynelhalk Sempozyum Materyalleri*, 27-29 Mayıs, 349-354.

Tehmirazgızı, S. (2012), Tariximizin Səs Yaddaşından Silinməyən «Sarı gəlin». 10 Ağustos 2024

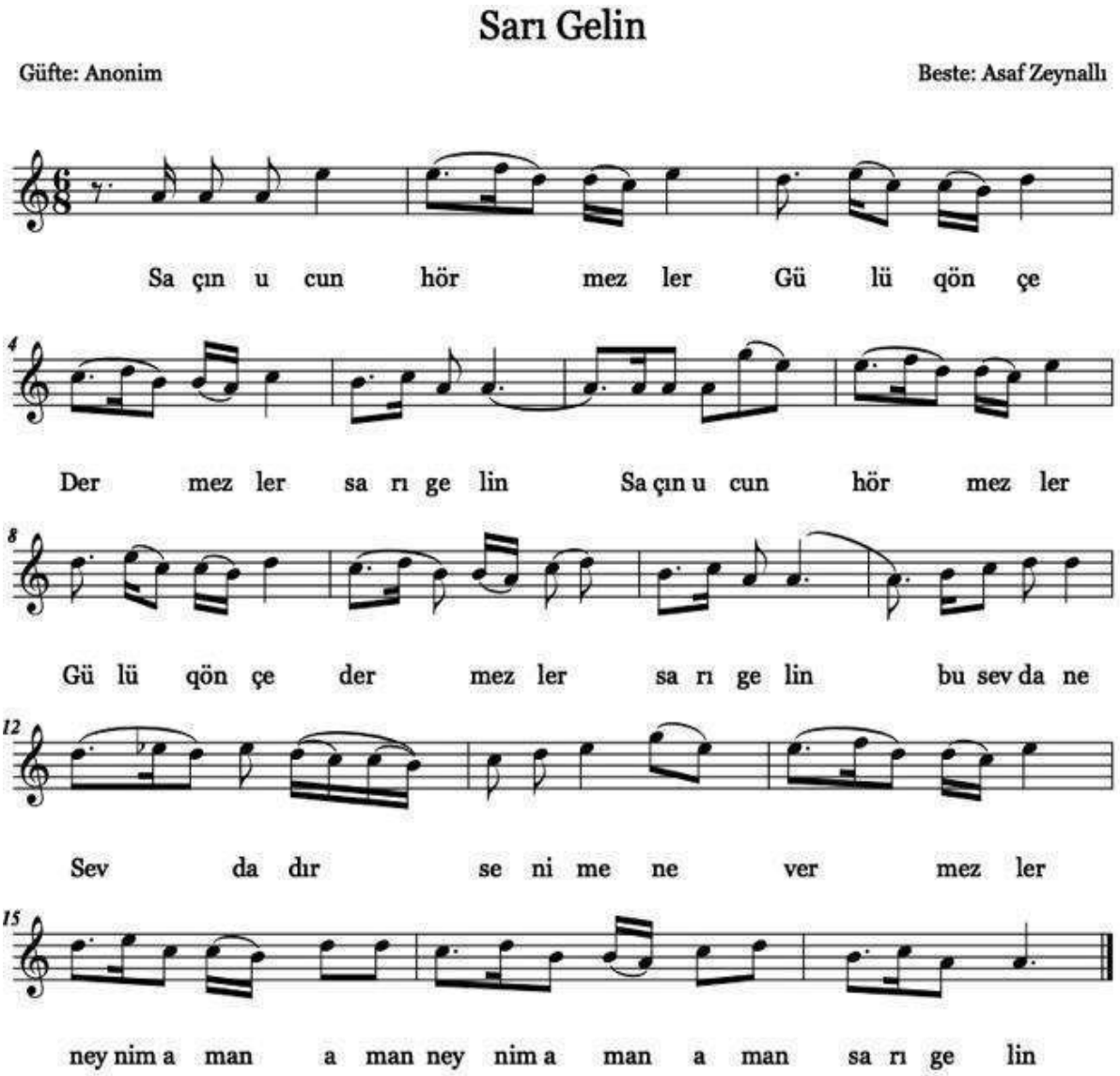
tarihinde https://medeniyyet.az/page/news/14059/Tariximizin-ses-yaddasindan-silinmeyen-Sari-gelin.html adresinden erişildi.

Yahya Kaçar, G., (2008). Türk Mûsikîsinde Makam. *İstem,* 11, 145-158.

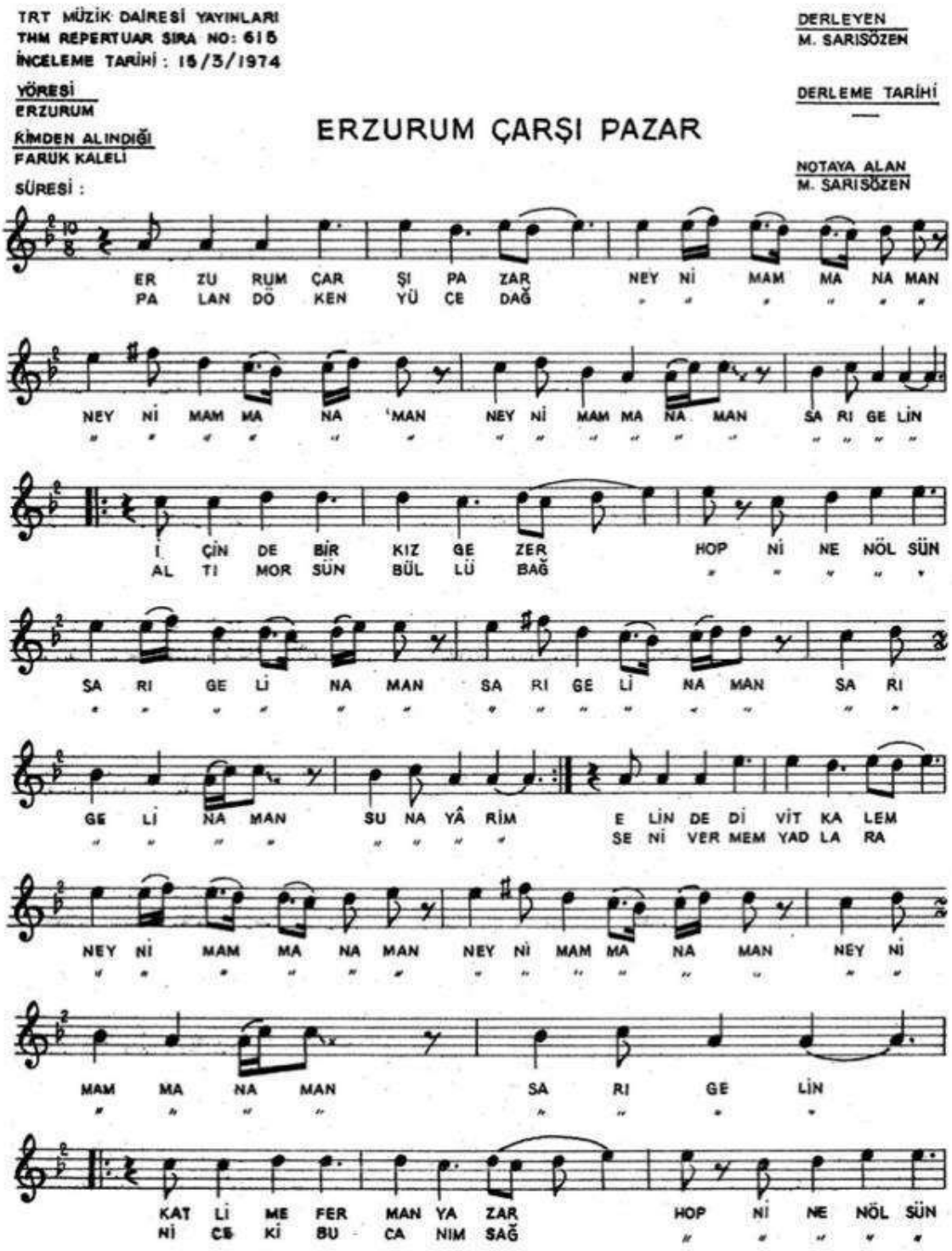
Ekler



Ek 1- Azerbaycan'da "Sarı Gelin" Orijinal Edisyonu



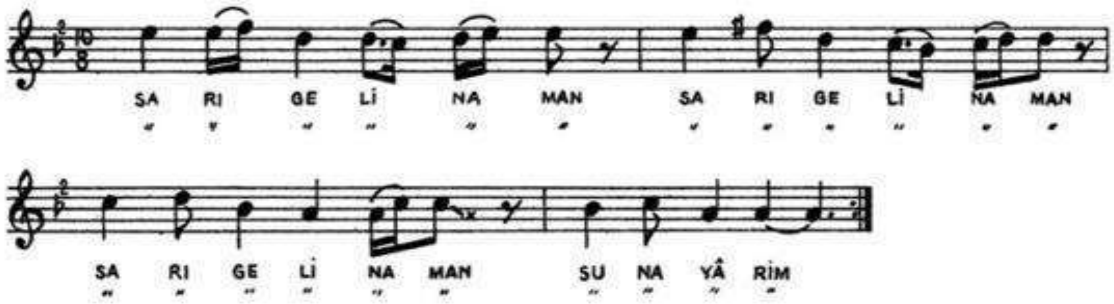
Ek 2- Azerbaycan'da "Sarı Gelin"in Türk Müziğine Uyarlanmış Transkripsiyonu



Ek 3- Türkiye'de "Sarı Gelin" Edisyonuna Ait 1. Sayfa[1]

[1] https://www.repertukul.com/Erzurum-Carsı-Pazar-615

ERZURUM ÇARŞI PAZAR
(2)



(1)

ERZURUM ÇARŞI PAZAR (NEYNİM AMMAN AMAN, NEYNİM AMMAN AMAN, NEYNİM AMMAN AMAN SARI GELİN)
İÇİNDE BİR KIZ GEZER (HOP NİNEN ÖLSÜN SARI GELİN AMAN, SARI GELİN AMAN, SARI GELİN AMAN, SUNA YÂRİM)
ELİNDE DİVİT KALEM (NEYNİM AMMAN AMAN, NEYNİM AMMAN AMAN, NEYNİM AMMAN AMAN SARI GELİN)
KATLİME FERMAN YAZAR (HOP NİNEN ÖLSÜN SARI GELİN AMAN, SARI GELİN AMAN, SARI GELİN AMAN, SUNA YÂRİM)

(2)

PALAN DÖKEN YÜCE DAĞ (NEY.....
ALTI MOR SÜNBÜLLÜ BAĞ (HOP.....
SENİ VERMEM YADLARA (NEY.....
NİCEKİ BU CANIM SAĞ (HOP.....

Ek 4- Türkiye'de "Sarı Gelin" Edisyonuna Ait 2. Sayfa

Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti'nden TRT'ye: Ankara Koşması Türküsünün Müzikal Evrimi

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi Cem Özbek
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721904

Özet

Osmanlı padişahlarının musikiye olan ilgisi, Osmanlı'da müziğin gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. Dönemin bestekâr ve icracılarının eserleri yazılı olarak kaydedilebilmiş ve bu sayede Osmanlı müziğinin önemli bir kısmı korunarak günümüze kadar ulaşmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru ses kayıt teknolojilerinin gelişmesi, müzikal eserlerin ve icraların canlı olarak belgelenmesini mümkün kılmıştır. Osmanlı döneminin müzikal geleneklerini anlamak için Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti'ne ait plak kayıtlarını incelemek önem arz etmektedir. İlerleyen dönemlerde Anadolu'dan derlenen birçok türkü bu şekilde plaklara kaydedilerek Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT) Türk Halk Müziği (THM) repertuvarının oluşmasına katkı sağlanmıştır. Bu tarz materyaller geçmişle günümüz arasında bir köprü görevi görerek Anadolu ezgilerinin aslına uygun olarak korunmasına vesile olmuştur.

Bu çalışma, Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti'nin 1926 yılında taş plağa okuduğu "Ankara Koşması" adlı eserin transkripsiyon notası ile TRT repertuvarında kayıtlı "Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı-Ankara Koşması" adlı esere ait notasını karşılaştırmak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada literatür taraması ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri kullanılmıştır. Çalışma sonucunda, Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyetine ait icra kaydının transkripsiyon notası ile TRT repertuvarındaki "Ankara Koşması" türküsünün notaları karşılaştırıldığında güfte ve melodik yapılarda belirgin farklar olduğu tespit edilmiştir çıkmıştır. Araştırma, müzikal geleneklerin zaman içindeki değişimini ve bu değişimlerin kültürel miras üzerindeki etkilerini belirlemiştir. Bulgular, müzikal geleneklerin sürekliliği açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Bundan sonra yapılacak araştırmalar, benzer analizler gerçekleştirmek suretiyle Anadolu müziğinin tarihsel değişimini tespit etmeye ve müzikal mirası genç nesillere aktarmaya yönelik çabaları desteklemelidir.

Anahtar Kelimeler: Dârütta'lîm, Fonogram, Ankara Koşması

From Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti to TRT: The Musical Evolution of Ankara Kosmasi Folk Song

Abstract

The Ottoman sultans'interest in music made a significant contribution to the development of music in the Ottoman Empire. The works of the composers and performers of the period could be recorded in writing and thus an important part of Ottoman music could be preserved. These written records have played an important role in the transmission of Ottoman music to the present day. Towards the end of the 19th century, the development of sound recording technologies made it possible to document musical works and performances live. The recordings of the Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti also reveal the musical traditions of the Ottoman period. In the following periods, many folk songs collected from Anatolia were recorded on records in this way, contributing to the formation of TRT THM repertoire. In addition, these records were instrumental in establishing a link between the past and the present, so that Anatolian melodies continued to exist by being performed in accordance with the musical elements of the time.

This study aims to compare the differences between the notes of the Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti's performance recording of the folk song "Ankara Koşması" and the notes in the TRT Turkish Folk Music repertoire. The research was conducted using literature review and content analysis methods on Ottoman period music recordings and contemporary repertoire. The detailed analysis systematically revealed the differences in lyrics and performances between the two scores.

As a result of the study, it was revealed that there are significant differences between the transcription notes of the performance recording of the Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti and the notes of the folk song "Ankara Koşması" in the TRT repertoire. These differences were observed especially in the lyrics and performance styles. Especially when the variety of instruments used in the performance, the musical styles of the performers, periodical and regional factors are taken into consideration, the reason for the differences between the performances is better understood. The research determined the changes in musical traditions over time and the effects of these changes on cultural heritage. The findings provide important clues for the protection of cultural heritage and the continuity of musical traditions. Future research should support efforts to identify the historical changes in Anatolian music and to transfer the musical heritage to younger generations by conducting similar analyses.

Keywords: Darüttalim, Fonogram, Ankara Koşması

Giriş

Osmanlı Devleti, hükmettiği bütün topraklarda kültürel etkileşime önem vermiştir. Padişahların sanata olan ilgisi dolayısıyla hemen her alanda sanatçılar Osmanlı topraklarında himaye edilmiş, böylece sanatsal faaliyetlerin önü açılmıştır. Saraylarda dönemin önemli sanatkarları ağırlanarak sanatlarını en iyi şekilde sergilemelerine imkân tanınmıştır (Filiz, 2023, s.2). II. Beyazıt ile başlayan bu musiki silsilesine, özellikle Sultan II. Murad'ın önemli katkılar sağladığı söylenebilir. II. Murad döneminde tertip edilen makamlar sayesinde dönem

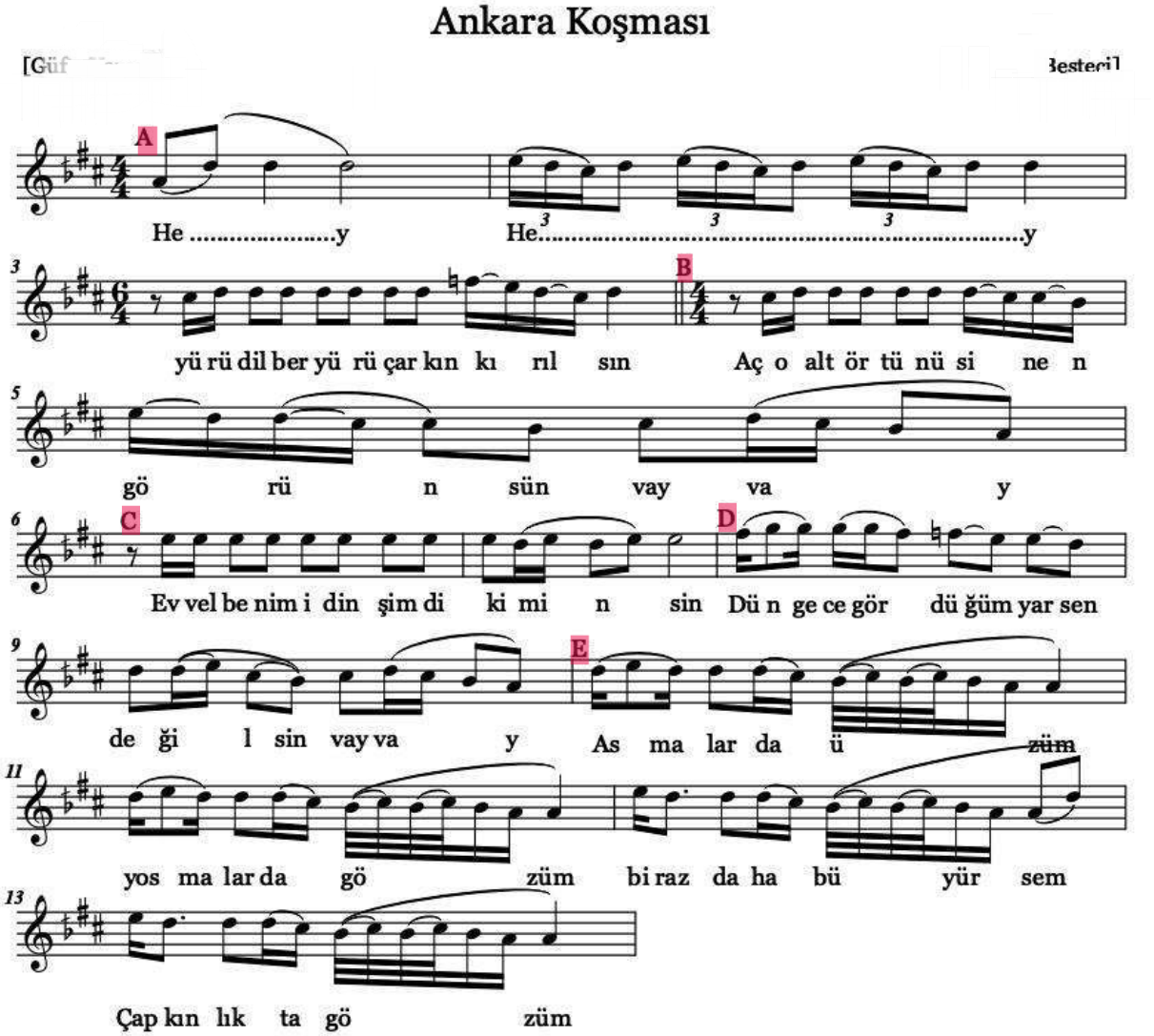
musikinin gelişim gösterdiği görülmektedir. (Karakaya, 2017, s.380). Devamında gelen padişahların beste ve icra alanlarındaki maharetleriyle Türk musikisinin gelişmesine büyük katkı sağladıkları anlaşılmaktadır. Osmanlı'da çok sayıda musikişinasın yetişmesiyle birlikte musiki alanında da gelişmeler gözlenmektedir. Özellikle savaş sonrasında esir alınan müzisyenlerin sarayda musiki çalışmaları yapması, Batı müziğine olan ilgiyi artırmış böylece nota yazım ve derleme teknikleri de bir ölçüde çağa ayak uydurmaya başlamıştır (Bilen, 1999). 13. Yüzyıldan itibaren Osmanlı dönemi musikisinde hemen her dönem çeşitli ekoller ve üsluplar ortaya çıktığı görülmektedir. Günümüze ulaşan bazı eserlerden dolayı o dönemin bestekârları ve musiki anlayışları hakkında fikir sahibi olunabilirken icracılarla ilgili herhangi bir kayıt olmadan icra tavırlarını öğrenmek pek mümkün olmamaktadır (Özden, 2013, s.212). Thomas Edison'un 1877 yılında fonogramı icat etmesi yeni bir devrin başlangıcı olmuştur. 1895 yılı itibariyle özellikle hafızlar ve gazelhanlarla birlikte cemiyet koroları icralarını fonograma kaydetmeye başlamıştır. 1900 yılından itibaren İstanbul'da alınan ilk gramofon plak kayıtlarının alındığı görülmektedir (Ünlü, t.y.) İlk erkek okuyucuların çoğu gayri müslim Türk vatandaşları olurken ilk kadın okuyucular da gayri müslim kadınlar olmuştur.

1912 yılında udi ve bestekâr Fahri Bey tarafından kurulan "Dârüttâ'lîm-i Musiki Cemiyeti" ne ait plak kayıtları, Osmanlı döneminin müzikal geleneklerini gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Eğitim faaliyetlerinin yanı sıra icra topluluğu bulunan "Dârütta'lîm-i Musiki Heyeti" birçok plak kaydına imza atmıştır (Özcan, 1994, s.9). Kayıt tekniklerinin gelişmesi sadece icra unsurlarının öğrenilmesine fayda sağlamamış, aynı zamanda derleme faaliyetlerinin daha verimli olmasına katkı sağlamıştır. 1926 yılında Dârülelhan tarafından yapılan derleme çalışmalarında çoğunluğu Türk halk müziği olmak üzere Klasik Türk müziği alanında da birçok eser derlenerek kayıt altına alınmıştır (Özbek, 1975, s.53). Başlarda fonograma kaydedilen derlemeler, ilerleyen yıllarda teknolojinin gelişmesiyle birlikte ses kayıt cihazları vasıtasıyla kaydedilmeye başlanmıştır. Geçmişten günümüze kadar aktarılan birçok eserin zaman içerisinde değişikliğe uğradığı görülmektedir. Dünya müziğinin çağa göre evrildiği düşünülürse zengin ve geleneksel müziğimizin bu değişimden payına düşeni alması kaçınılmazdır. Bu bağlamda "Ankara Koşması" türküsünün geçmişten günümüze müzikal evriminin nedenleri araştırılmıştır.

Bu çalışmada; Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti'nin 1926 yılında taş plağa okuduğu "Ankara Koşması" adlı eserin transkripsiyon notası ile TRT repertuvarında kayıtlı "Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı-Ankara Koşması" adlı eserin notası karşılaştırmalı analiz edilerek müzikal değişiminin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Araştırmaya ait veriler literatür taraması yöntemi ile elde edilmiştir. Verilerin nota karşılaştırması yapılırken her iki eserin melodik ve ritmik yapıları incelenmiş, eserlerin donanım yapısı ise Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre uyarlanmıştır. Her iki notadaki ölçüler, ezgilere göre kesitlere ayrılıp harflendirmek suretiyle karşılaştırmaları yapılmıştır. Kesitler Türk müziği perde anlayışına göre değerlendirilerek kullanılan perdeler tanımlanmıştır. Notalardaki güfteler karşılaştırılırken kafiye uyumu, hece ölçüsü ve konu açısından ele alınarak benzer ve aynı yönler açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Literatür taramasında Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyetine ait ses kaydına https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=11342 web adresinden ulaşılarak transkripsiyonu yapılmıştır. TRT repertuvarındaki edisyona ise www.repertükül.com adlı internet sitesinden ulaşılmıştır. Transkripsiyonları Mus2 nota programıyla yazılan her iki eserde perdeler makam anlayışı üzerinden ele alınarak güfte ve ezgilerdeki değişimler tespit edilmiştir.

1. Ankara Koşması Varyant Notalarının Karşılaştırılması

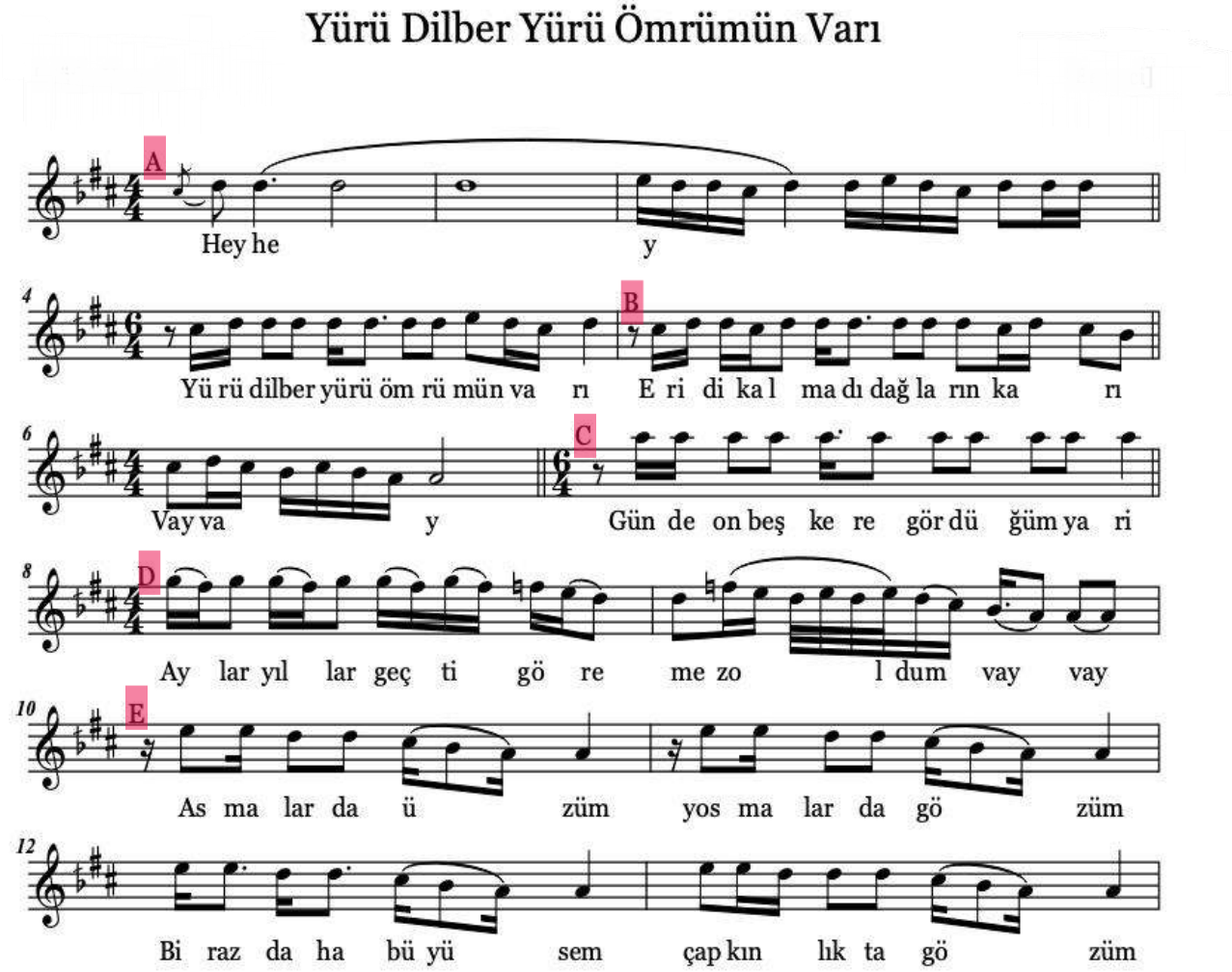
Osmanlı Devleti'nde Dârü'l-Musiki-yi Osmanî, Dârü'l Feyz-i Musiki, Gülşen-i Musiki, Şark Musikisi Cemiyeti gibi sivil örgütlerinden birisi olan Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti, dönemin musiki eğitimine önemli katkılar sağlamıştır (Kolukırık, 2016, s.481). İncelenen eser 1926 yılında Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti tarafından plağa kaydedilmiştir. Eserin transkripsiyon notası Şekil 1'de gösterilmiştir.



Şekil 1- Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti Notası

Şekil 1'de notada görülen ezginin müzikal yapısına bakıldığında A, B, C, D, E kesitlerinden oluştuğu görülmektedir. Birinci, ikinci, üçüncü ölçüler A kesitini, dördüncü ve beşinci ölçüler B kesitini, altıncı ve yedinci ölçüler C kesitini, sekizinci ve dokuzuncu ölçüler D kesitini, onuncu, on birinci, on ikinci ve on üçüncü ölçüler E kesitini oluşturmaktadır. Karar sesiyle başlanan A kesitinde neva perdesine bir atlayış ve ardından hüseyni, neva ve nim hicaz perdeleri kullanıldığı, devamında ise nim hicaz perdesinden başlanarak nevada kalış yapıldığı ardından, acem, hüseyni, neva, nim hicaz perdeleri kullanılıp neva perdesine dönüldüğü

görülmektedir. B kesitine bakıldığında nim hicaz perdesi ile giriş yapılarak nim hicaz, dik kürdi gösterilerek karara gelindiği, C kesitinde hüseyni perdesinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. D kesitinde ise eviç perdesinden giriş yapılarak rast, acem, hüseyni ve neva perdelerinin ardından dik kürdi ve dügah perdeleri kullanılmıştır. E kesitine gelindiğinde neva perdesinden başlanarak hüseyni, nim hicaz, dik kürdi ve dügah perdelerinin tekrarlı kullanıldığı bir ezgi yapısı kullanılmaktadır. Eserin Türk müziğinde sofyan usûlüne karşılık gelen 4/4 ve sengin semai usûlüne karşılık gelen 6/4'lük ritim kalıbına sahip olduğu görülmektedir. TRT repertuvarına "Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı-Ankara Koşması" adıyla kaydedilen 3946 sıra numaralı eserin edisyonu Şekil 2'de gösterilmiştir.



Şekil 2- TRT THM Notası

Şekil 2'de TRT notasında görülen ezginin müzikal yapısı A+B+C+D+E kesitlerini içermektedir. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü ölçüler A kesitini, beşinci ve altıncı ölçüler B kesitini, yedinci ölçü C kesitini, sekizinci ve dokuzuncu ölçüler D kesitini, onuncu on birinci, on ikinci ve on üçüncü ölçüler E kesitini oluşturmaktadır. A kesitine neva perdesiyle giriş yapıldığı ardından hüseyni, neva ve nim hicaz perdeleri kullanıldıktan sonra tekrar neva da kalış yapıldığı görülmektedir. B kesitine nim hicaz perdesiyle başlanmış, ardından neva perdesi güçlendirilerek ezgi dik kürdi perdesine yönelerek dügahta karar vermiştir. C kesitinde muhayyer perdesinde güçlü bir kalış yapılmıştır. D kesitine bakıldığında gerdaniye

perdesinden ezgiye girildiği, eviç perdesinden acem perdesine geçiş yapılarak neva perdesinde kalındığı, devamında ise neva perdesinden acem perdesine atlanarak sırasıyla acem, neva, dik kürdi ve dügah perdelerinin kullanıldığı ezgi yapısı görülmektedir. E kesitinde hüseyni perdesinin güçlendirildiği ve neva, hicaz, dik kürdi ve dügah perdelerinin kullanıldığı tekrar ezgileri kullanılmaktadır. Eser, Türk müziğinde sofyan usûlüne karşılık gelen 4/4 ve sengin semai usûlüne karşılık gelen 6/4'lük ritim kalıbına sahiptir.

2. Ankara Koşması Güfte Karşılaştırması

Eserlerin güfte özellikleri, kafiye şeması, hece vezni ve konu üzerinden değerlendirilmiştir. Güfteleri ise TRT THM repertuvarında yer alan notadaki sözler ile Dârütt'lîm-i Musiki Cemiyeti'ne ait plak kaydından dikte edilen sözlere göre ele alınmıştır.

Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti notasında yer alan güfteye ait kafiye şeması, hece vezni ve konu Tablo 1'de yer almaktadır.

	Güfte	Kafiye Şeması	Hece Vezni	Konu
1.Mısra	Yürü dilber yürü çarkın kırılsın	a	6+5	Sevda
	Aç o alt örtünü sinen görünsün	a		
	Evvel benim idin şimdi kiminsin	a		
	Dün gece gördüğüm yar sen değilsin	a		
Nakarat	Asmalarda üzüm	b	4+2,4+3	
	Yosmalarda gözüm	b		
	Biraz daha büyürsem	c		
	Çapkınlıkta gözüm	b		
2.Mısra	Amma iş bilirsin amma ustasın	d	6+5	
	Ben bilirim bir yar için hastasın	d		
	Hem güzelsin hemde dilber yosmasın	d		
	Bir bakışta çok canları yakarsın	d		

Tablo 1- Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti güftesi

Tablo 1'de Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti'ne ait plak kaydında eserin güftesi iki mısra ve bir nakarat olmak üzere 3 kısımda gösterilmiştir. Kafiye, sözlerdeki son hecelerin ses uyumunu göstermekte olup, eserin sırasıyla 1. kıta, nakarat ve 2. kıtadaki kafiye şeması a+a+a+a, b+b+c+b ve d+d+d+d, şeklindedir. Hece vezni, sözlerin uyumunu göstermektedir. Konu olarak sevda temasının işlendiği görülmektedir.

TRT notasında yer alan güfteye ait kafiye şeması, hece vezni ve konu Tablo'2 de yer almaktadır.

	Güfte	Kafiye Şeması	Hece Vezni	Konu
1.Mısra	Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı Eridi Kalmadı Dağların Karı Günde On Beş Kere Gördüğüm Yari Aylar Yıllar Geçti Göremez Oldum	a a a b	6+5	Sevda
Nakarat	Asmalarda Üzüm Yosmalarda Gözüm Biraz Daha Büyüsem Çapkınlıkta Gözüm	c c d c	4+2, 4+3	
2.Mısra	Yürü Dilber Yürü Saçın Sürünsün Aç Beyaz Göğsünü Sinen Görünsün Evvel Benim İdin Şimdi Kiminsin Şimdi Uzaklardan Bakan Ben Oldum	e e e f	6+5	

Tablo 2- TRT THM güftesi

Tablo 2'ye bakıldığında TRT THM repertuvarında yer alan notadaki güfteler iki mısra ve bir nakarat olmak üzere 3 kısımda gösterilmiştir. Kafiye şeması sırasıyla 1. kıta a+a+a+b, nakarat c+c+d+c ve nakarat e+e+e+f şeklindedir. Konu olarak sevda temasının işlendiği görülmektedir.

Her iki "Ankara Koşması" notasının karşılaştırılması sonucunda ulaşılan bulgular Tablo 3'de gösterilmiştir.

	DÂRÜTTA'LÎM NOTASI	TRT NOTASI
Makam Donanımı	 Hicaz	 Hicaz
Ritim Kalıbı	1.,2.,4.,5.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,13. ölçüler Türk müziğinde sofyan usûlüne karşılık gelen 4/4, 3. ölçü Türk müziğinde sengin semai usûlüne karşılık gelen 6/4'lük ritim kalıbına sahiptir.	1.,2.,3.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,13. ölçüler Türk müziğinde sofyan usûlüne karşılık gelen 4/4, 4.,5.,7. ölçüler Türk müziğinde sengin semai usûlüne karşılık gelen 6/4'lük ritim kalıbına sahiptir.
Ezgi Kesitleri	A kesiti;1.,2.,3. ölçüler, B kesiti; 4.,5. ölçüler, C kesiti; 6.,7. ölçüler,	A kesiti;1.,2.,3.,4. ölçüler, B kesiti; 5.,6. ölçüler, C kesiti; 7. ölçü, D

	D kesiti; 8.,9. ölçüler, E kesiti; 10.,11.,12.,13. ölçüler.	kesiti; 8.,9. ölçüler, E kesiti 10.,11.,12.,13. ölçüler.
Melodik Farklar	C kesitindeki ezgiye hüseyni perdesiyle başlanmıştır	C kesitindeki ezgiye muhayyer perdesiyle başlanmıştır.
Güfte	Her iki eserin güftelerinde nakaratlar aynı, 1. ve 2. mısralar farklıdır.	
Kafiye Şeması	a+a+a+a, b+b+c+b, d+d+d+d	a+a+a+b, c+c+d+c, e+e+e+f
Hece Vezni	1. ve 2. kıtalar 6+5, nakarat 4+2, 4+3	1. ve 2. kıtalar 6+5, nakarat 4+2, 4+3
Konu	Sevda	Sevda

Tablo 3- Ankara Koşması Nota Karşılaştırması

Tablo 3'de görüldüğü üzere ilk sırada yer alan makam donanımı bölümü eserlerin hangi makamda yazıldığını göstermektedir. Her iki notada da Hicaz [1] makamının donanım özellikleri görülmektedir. İkinci sırada, notalarda hangi ritim kalıbının uygulandığına yer verilmiştir. Dârütta'lîm notasında 1.,2.,4.,5.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,13. ölçülerin 4/4, 3. ölçünün 6/4'lük ritim kalıbına sahip olduğu, TRT notasında 1.,2.,3.,6.,7.,8.,9.,10.,11.,12.,13. ölçülerin 4/4, 4.,5.,7. Ölçülerin 6/4'lük ritim kalıbına sahip olduğu görülmektedir. Üçüncü sırada, ezgi kesitlerinin yer aldığı ölçüler belirtilmiştir. Görüldüğü üzere Dârütta'lîm notasında A kesiti;1.,2.,3. ölçüler, B kesiti; 4.,5. ölçüler, C kesiti; 6.,7. ölçüler, D kesiti; 8.,9. ölçüler, E kesiti; 10.,11.,12.,13. ölçülerden, TRT notasında A kesiti;1.,2.,3.,4. ölçüler, B kesiti; 5.,6. ölçüler, C kesiti; 7. ölçü, D kesiti; 8.,9. ölçüler, E kesiti 10.,11.,12.,13. ölçülerden oluşmaktadır. Dördüncü sırada melodik farkların verildiği bölümde Dârütta'lîm notasının C kesitine hüseyni perdesiyle, TRT notasının C kesitine muhayyer perdesiyle bağlandığı, bu durumun melodide fark yarattığı tespit edilmiştir. Beşinci sırada güftelerin benzer ve farklı yönleri belirtilmiştir. Her iki eserin güftelerinde nakaratlar aynı, diğer mısralar farklıdır. Altıncı sırada güftelerin hangi kafiyeye göre yazıldığı gösterilmiştir. Dârütta'lîm notasında kafiye şemasının a+a+a+a, b+b+c+b, d+d+d+d, TRT notasının ise a+a+a+b, c+c+d+c, e+e+e+f şeklinde olduğu görülmektedir. Yedinci sırada hece vezninin ne şekilde olduğu belirtilmektedir. Dârütta'lîm notasında 1. ve 2. kıtalar 6+5, nakarat 4+2, 4+3 2+2 şeklinde, TRT notasında ise 1. ve 2. kıtalar 6+5, nakarat 4+2, 4+3 şeklinde hece vezni görülmektedir. Son satırda ise güftelerin değindiği konuya yer verilmiş olup her iki eserde de sevda konusunun işlendiği görülmektedir.

Tablo 3'de verilen unsurlar çerçevesinde ilk sırada yer alan makam donanımı, her iki eserin Hicaz makamında bestelendiğini göstermektedir. İkinci sırada, hangi ölçülerde hangi ritim kalıbının uygulandığı görülmektedir. Üçüncü sırada, ezgi kesitlerinin yer aldığı ölçüler görülmektedir. Dördüncü sırada ise her iki notada görülen melodik farklar verilmiştir. Beşinci sırada güftelerin benzer ve farklı yönleri belirtilmiştir. Altıncı sırada güftelerin hangi kafiyeye göre yazıldığı gösterilmiştir. Yedinci sırada hece vezninin ne şekilde olduğu belirtilmektedir. Son satırda ise güftelerin değindiği konuya yer verilmiştir.

[1] https://www.eksd.org.tr/hicaz-makami/

Sonuç ve Öneriler

Osmanlı padişahlarının sanata olan ilgisi özellikle musiki alanında kendisini göstermektedir. Bu gelişimin en önemli etkenlerinden birisi de fethedilen bölgelerden getirilen musikişinasların Osmanlı musikisine olan katkılarıdır. Zamanla Osmanlı ile bütünleşen bu yabancı musikişinasların nazariyat, yazım ve icra tekniklerinin gelişmesinde büyük payı olduğu görülmektedir. Türk musikisinin aktarılmasındaki en önemli yöntemin meşk sistemi olduğu düşünüldüğünde, yeteneğe ve hafızaya dayalı bu sistemin zamanla aktarımda bazı eksikliklere neden olduğu söylenebilir. Nota yazım tekniklerinin gelişmesi, bu eksikliklerin giderilmesinde önem arz etmektedir. Güfte ve bestelerin kayıt altına alınması açısından nota yazımı bir gelişim gibi görünse de icra tekniklerinin birebir aktarılmasında yetersiz kalmaktadır. Kayıt teknolojinin gelişmesi, saz ve ses icralarının fonogram sayesinde kayıt altına alınıp doğru bir şekilde aktarılmasını mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti plak kaydı ve TRT'ye ait notası ele alınan "Ankara Koşması" adlı eser, Osmanlı'nın son dönemlerinden kalan ve geçmişten günümüze aktarılan bir miras olarak önem arz etmektedir.

Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti plak kaydına ait nota ile TRT THM repertuvarında bulunan nota melodi unsuruna göre incelendiğinde;

- Eserlerin melodik yapıları benzer ses gruplarına sahip oldukları,
- Makam anlayışı içinde değerlendirildiklerinde Hicaz makamının seyir ve dizi özelliklerini barındırdıkları,
- A ve B kesitlerine bakıldığında farklı nüanslarla benzer ezgilerin kullanıldığı tespit edilmiştir.
- C kesitleri karşılaştırıldığında plak kaydında hüseyni perdesi kullanılırken TRT notasında muhayyer perdesinin güçlendirildiği görülmektedir. Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti' ne ait notada hüseyni perdesinin kullanılmasıyla ezginin daha lirik bir hal aldığı söylenebilir. TRT notasındaki muhayyer perdesinin güçlendirilmesi ise eserin daha coşkulu hissedilmesini sağlamıştır.
- D kesitlerine benzer ezgilerle başlandığı fakat, TRT notasındaki devam ezgisinde Ankara yöresinin karakteristik icra özelliklerini gösteren müzik cümlelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Orta Anadolu ezgilerinde sıkça rastlanılan ve hançere olarak adlandırılan bu ezgi yapısı, TRT notasının kimliğini belirlemekte önemli bir rol oynamaktadır.
- E kesitlerine bakıldığı zaman TRT notasında hicaz beşlisinin sade şekilde, plak kaydında ise aynı ezgilerin tril yapmak suretiyle seri şekilde kullanıldığı,
- Her iki ezginin temel usül yapıları 4/4'lük ritim kalıbına sahip olmakla birlikte, 6/4'lük ritim kalıbının plak kaydında bir kere, TRT notasında iki kere kullanıldığı tespit edilmiştir.

Güfte unsuru bakımından incelendiğinde şu sonuçlara varılmıştır;

- Her iki eserin 1. ve 2. kıtalarının 6+5, nakaratlarının 4+2 ve 4+3 olmak suretiyle 11'li hece vezniyle yazıldığı,
- Kafiye şemalarının; Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti'nde (a+a+a+a, b+b+c+b, d+d+d+d), TRT notasında (a+a+a+b, c+c+d+c, e+e+e+f) olmak suretiyle nakaratlarının aynı, güftelerinin farklı olduğu,
- Güftede 1. ve 2. mısralarda farklar bulunmasına rağmen nakaratlardaki sözlerin aynı olduğu,
- Her iki eserde sevda konusunun işlendiği tespit edilmiştir.

Bu bağlamda;

- Eserlerin ilk ses kaydına ulaşılması,
- Ulaşılabilen farklı edisyonların incelenmesi,
- Makamsal dizileri ve ezgi organizasyonlarının doğru şekilde analiz edilmesi,
- Usûl yapılarındaki değişimin icraya etkisi,
- Yorum farklılıklarının tespit edilmesi ve bu unsurların yöresellik üzerindeki etkilerinin anlaşılması, varyantlar arasındaki değişimin anlaşılabilmesi açısından yararlı olacaktır.

Çalışma sonucunda elde edilen veriler çerçevesinde; Her iki eser arasındaki yöresel icra özellikleri göz önüne alındığında, müzikal gelişimin coğrafya üzerindeki çeşitlilikle birlikte zaman içinde nasıl şekillendiği görülmektedir. Bundan sonra yapılacak benzer analizler, Anadolu coğrafyası üzerinde icra edilen müziğin tarihsel değişimini ve gelişimini, yörelerin müzikal özelliklerini, karakteristik yapılarını ve icra biçimlerini tespit ederek müzikal mirasın genç nesillere doğru aktarılmasını sağlamak açısından önemli olacaktır.

Kaynakça

Bilen, K. (1999). Osmanlı'da Batı notasına geçiş, 29 Ekim 2024 tarihinde

https://www.evrensel.net/haber/117075/osmanli-da-bati-notasina-gecis adresinden erişildi.

Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde Müzik Kültürüne Genel Bir Bakış. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 1-12. https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242

Karakaya, F. (2017). Osmanlı Musikisinde Geleneğin Kendini Yenileme Gücü. *İstanbul University Journal of Sociology*, 37(2), 379-391.

Kolukırık, K. (2016). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayım Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* (35), 479-798.

https://doi.org/10.21563/sutad.187106

Kounadis,P. (t.y.). *Ankara Kosmashi* 29 Ekim 2024 tarihinde https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=11342 adresinden erişildi

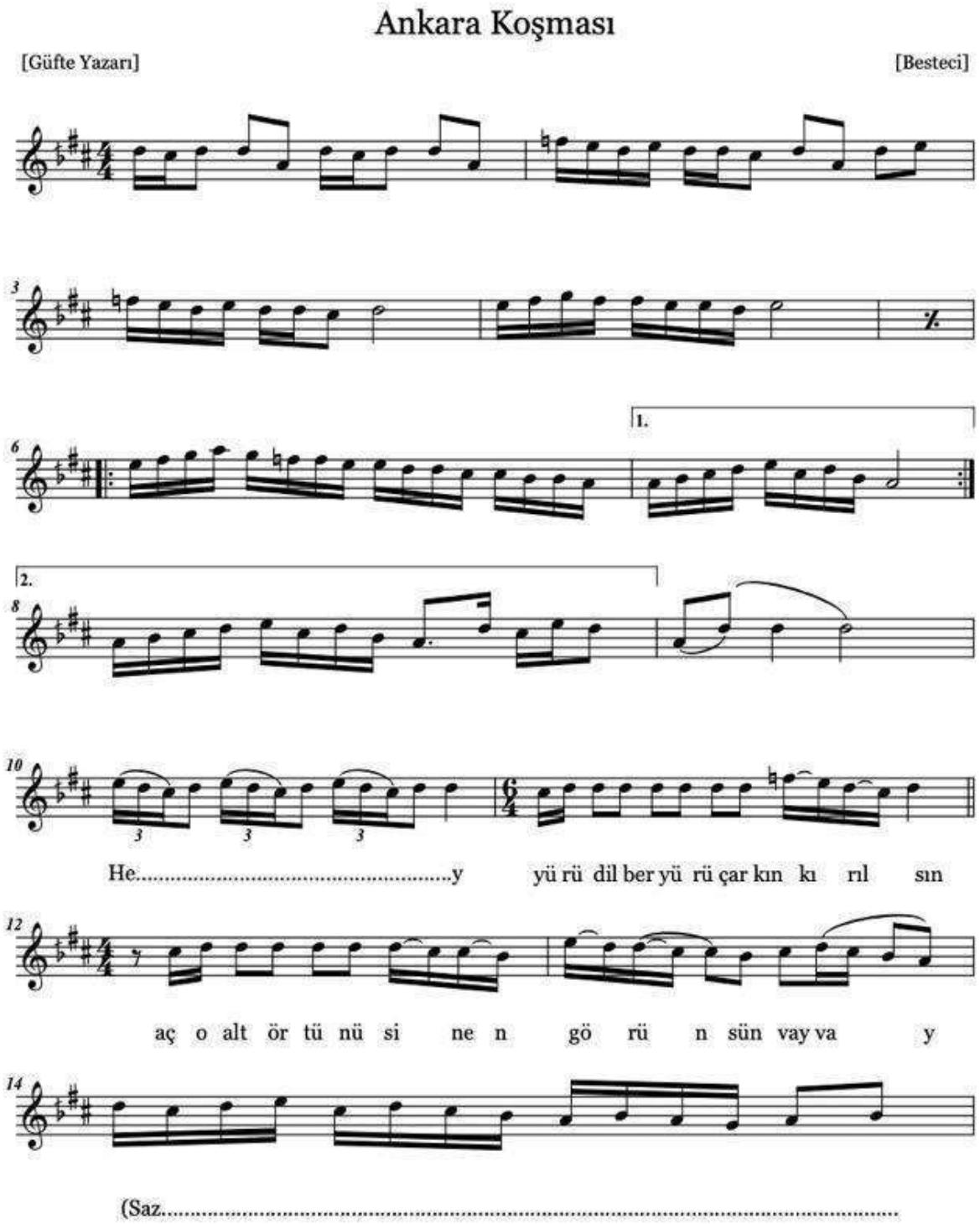
Özbek, M. (1975). *Folklor ve türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Yay.

Özcan, N., "Dârütta'lîm-i Mûsikī", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA),* Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1999, c. 9, 9-10.

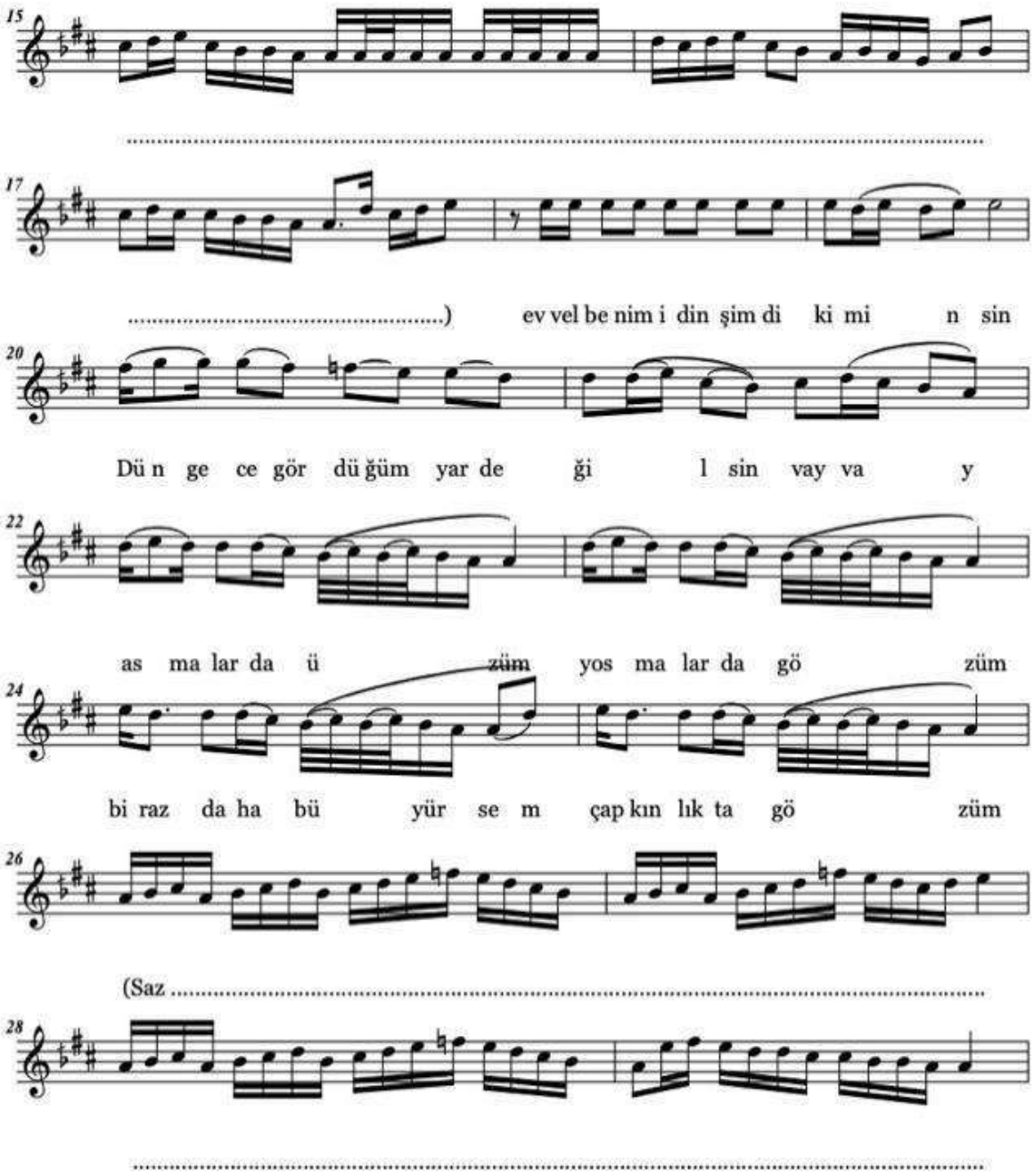
Özden, E. (2013). Mûsıkîşinas-ı Şehir Tanbûrî Cemil Bey'in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey'in Tuttuğu Notlar. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (ÇÜİFD), 13(1), 211-227.

Ünlü, C. (t.y.). *Türk Ses Kayıt Tarihi*. 29 Ekim 2024 tarihinde http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi/turk-ses-kayit-tarihi adresinden erişildi.

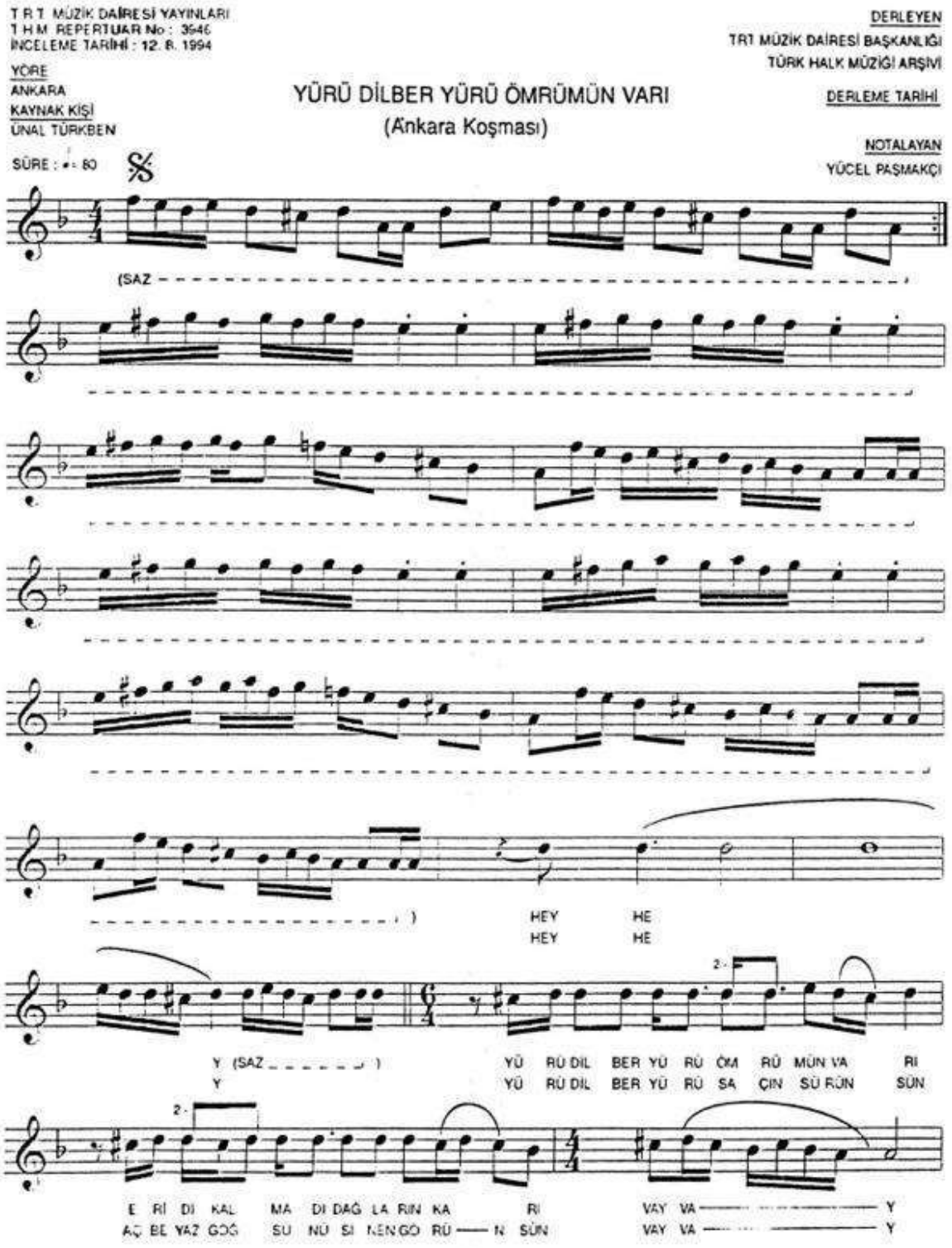
Ekler



Ek 1- Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti Transkripsiyon Notasının 1. Sayfası

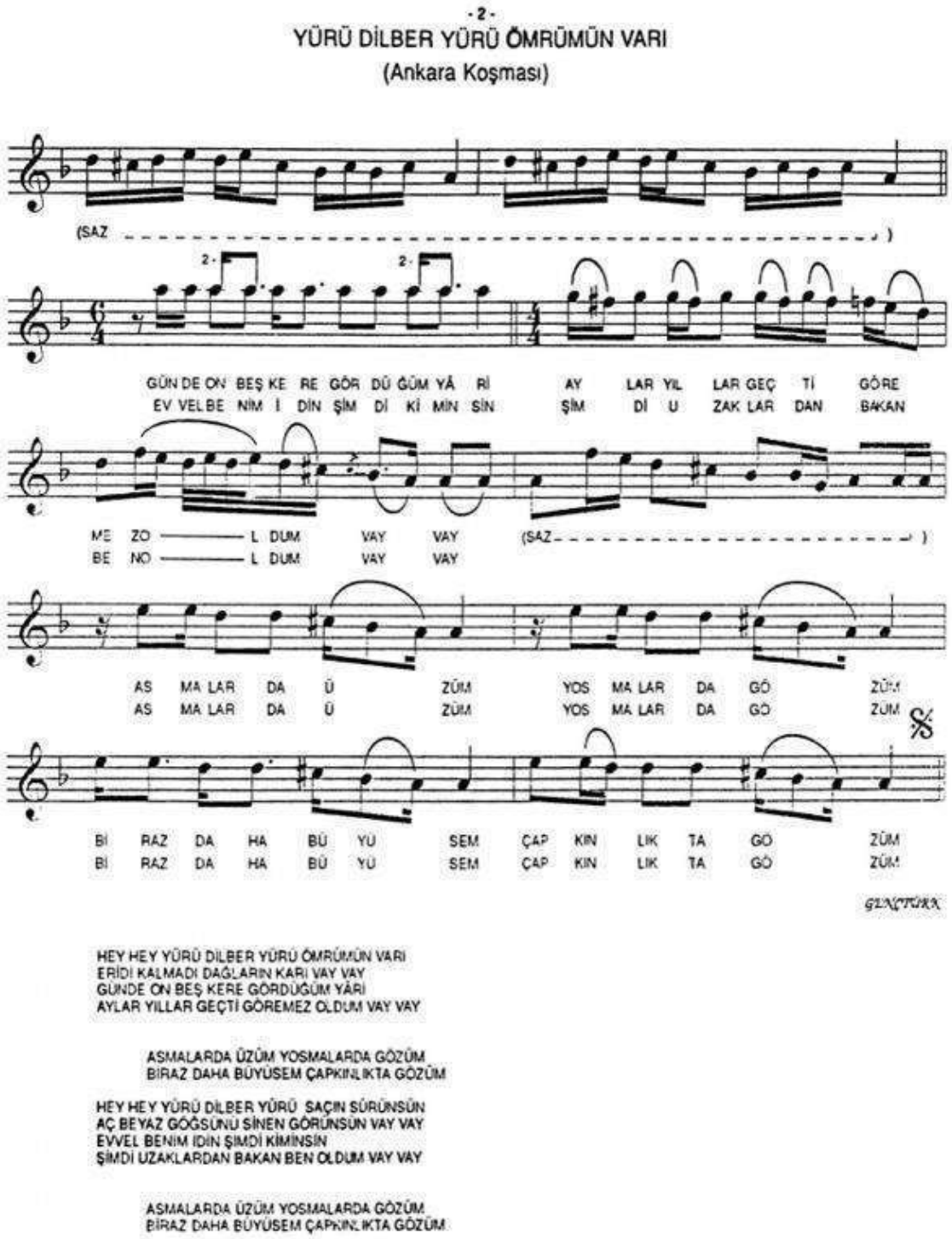


Ek 2- Dârütta'lîm-i Musiki Cemiyeti Transkripsiyon Notasının 1. Sayfası



Ek 1- TRT THM Notasının[2] 1. Sayfası

[2] https://www.repertukul.com/Yuru-Dılber-Yuru-Omrumun-Varı-Ankara-Kosmasi-3946


- 2 -
YÜRÜ DİLBER YÜRÜ ÖMRÜMÜN VARI
(Ankara Koşması)
(SAZ - - -

Türk Mûsıkîsi Notasyonunda Edisyon Karşılaştırması: Dügâh Peşrevi Örneği

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doktora Öğrencisi Mustafa Cüneyt Aydın
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721916

Özet

Nota, müzik eserlerinin korunmasını ve sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlayan müzik yazısıdır. Müzik tarihi incelendiğinde melodik yapıların özellikleri; rakamlar, harfler, tablo ve semboller gibi değişik şekillerle yazıya dökülmeye çalışılmış; bu ifade biçimleri, müzikteki ilerlemenin gereklilikleri dolayısıyla daha sistematik hâle gelmiştir. Türk müziğinde ise İslâm dünyasında kullanılan "Ebced Notası" ve Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen "Hamparsum Notası" gibi çeşitli notasyonlar kullanılmıştır. Batı kaynaklı notanın ise ilk kez Muzika-yı Hümâyun'da görevlendirilen yabancı müzisyenlerce kullanıldığı ve tanıtıldığı bilinmektedir. Ancak, bu notasyon sisteminin Türk müziğinin karakteristik özelliklerini yeterince yansıtamadığı anlaşılınca, Suphi Ezgi, Rauf Yektâ ve Hüseyin Sadettin Arel gibi müzikologlar, batı notasyonunu Türk müziğine uygun şekilde geliştirme çabalarına girişmiştir. Özellikle Arel'in geliştirdiği perde anlayışına dayalı notasyon, büyük bir kabul görmüştür.

20. yüzyılın başlarından itibaren bu yeni notasyon sisteminin kullanımıyla eski müzik yazılarıyla notalanmış eserlerin günümüz notasyonuna dönüştürülmesi ve ses kayıtlarındaki eserlerin transkripsiyonu hız kazanmıştır. Bu gelişmeler, Türk müziği arşivlerinin yeniden düzenlenmesine olanak sağlamıştır. Türk müziği nota arşivlerinde bir eserin birden fazla edisyonuna rastlanabilmektedir. Bu edisyon çeşitliliği, notaların farklı kaynaklardan çeşitli zamanlarda derlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır ve bu durum, "Edisyonlar arası farklar nelerdir?" sorusunu gündeme getirmektedir. Türk müziği eserlerinin edisyonları arasında aslına en yakın nüshanın tespit edilerek korunması önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Neyzen Yusuf Paşa tarafından bestelenmiş Dügâh makamındaki peşrevin arşivlerde bulunan iki ayrı edisyonu karşılaştırılmıştır. Bestekârın hayatı ve eserin edisyonlarına literatür tarama yöntemiyle ulaşılmıştır. Eserin edisyonları arasındaki benzerlik ve farklılıkların belirlenmesi amacıyla karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılmıştır. Eserin edisyonları arasındaki karşılaştırma, edisyon farklılıklarının ve benzerliklerinin anlaşılması yoluyla Türk müziği literatürünün derinleştirilmesine ve notasyon sistemlerinin etkinliğini artırmaya katkıda bulunabilir.

Anahtar Kelimeler: Neyzen Yusuf Paşa, Nota, Edisyon Kritik.

Comparison of Editions in Turkish Music Notation: The Example of Dügâh Peşrevi*

Abstract

Notation is a musical writing that ensures the preservation and transmission of musical works to the next generations. When the history of music is analysed, the characteristics of melodic structures have been tried to be written down in various forms such as numbers, letters, tables and symbols; these forms of expression have become more systematic due to the requirements of progress in music. In Turkish music, various notations such as 'Ebced Notation' used in the Islamic world and 'Hamparsum Notation' developed by Hamparsum Limonciyan were used. It is known that the Western notation was first used and introduced by foreign musicians employed in Muzika-yı Hümâyun. However, when it was realised that this notation system could not adequately reflect the characteristics of Turkish music, musicologists such as Suphi Ezgi, Rauf Yektâ and Hüseyin Sadettin Arel attempted to develop western notation in accordance with Turkish music. Especially the notation based on the understanding of pitch developed by Arel was widely accepted.

Since the early 20th century, with the use of this new notation system, the conversion of works notated with old music scripts into modern notation and the transcription of works in sound recordings have gained momentum. These developments have enabled the reorganisation of Turkish music archives. More than one edition of a work can be found in Turkish music score archives. This variety of editions is due to the fact that the scores were compiled from different sources at various times, and this raises the question 'What are the differences between editions?'. It is important to identify and preserve the copy closest to the original among the editions of Turkish music works.

In this study, two different editions of the peşrev in Dügâh makam composed by Neyzen Yusuf Paşa were compared. The life of the composer and the editions of the work were accessed through literature search method. Comparative analysis method was used to determine the similarities and differences between the editions of the work. The comparison between the editions of the work can contribute to deepening the Turkish music literature and increasing the effectiveness of notation systems by understanding the differences and similarities of the editions.

Keywords: Neyzen Yusuf Paşa, Musical Notation, Edition Critical.

Giriş

Nota, müzik eserlerinin aktarılmasını ve korunmasını sağlayan müzik yazısıdır. Müzik tarihine bakıldığında nota yazısı; şekil, sembol, rakam, harf, tablo gibi çeşitli biçimlerin kullanılmasıyla ifade edilmiştir. Medeniyetlerdeki sanatın gelişmesiyle bu biçimler, daha özgün ve sistematik nota yazılarına dönüşmüştür. Türk müziğinde ise X. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar İslâm dünyası medeniyetlerinde kullanılan Ebced notasını geliştirip farklı biçimlerde kullanılmıştır (Ekmekçioğlu, 1992, ss. 6-7). Padişah III. Selim'in emriyle Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen Hamparsum notasının da XIX. asırda Ebced notasına alternatif olarak kullanıldığı bilinmektedir (Feyzi, 2018, s. 1897). XIX. asırda başlayan batılılaşma hareketlerinden Türk müziğinin de etkilendiği söylenebilir. Padişah II. Mahmud

emriyle kurulan Muzika-ı Hümâyun'da görevlendirilen yabancı müzisyenler ilk defa batı tarzı notayı tanıtmış ve kullanmıştır. XX. yüzyıla gelindiğinde Rauf Yektâ, Sâdettin Arel, Ekrem Karadeniz gibi müzikologlar batı notasını Türk müziği ses sistemine uygun hâle getirmek için uğraş vermişlerdir (Öncel, 2015, s. 216). Yapılan çalışmalar sonucunda Sâdettin Arel'in geliştirdiği Türk müziği ses sistemi ve nota yazısı genel kabul görmüştür.

Batı notasyonundan uyarlanarak Türk müziğine uygun hâle getirilen yeni tarz notanın kullanımdaki pratikliği, müzik eserlerinin aktarım ve transkripsiyon çalışmalarına hız kazandırmıştır. Eski nota yazılarından, hafızalardan, ses kayıtlarından yeni notaya aktarılan tüm eserler, benzer ya da farklı edisyonlarıyla arşivlerde yerini almaktadır. Arşivlerde farklı edisyonlarıyla birlikte yer alan notaların nüshaları arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar nelerdir? Tarih, dil, edebiyat gibi araştırma alanlarındaki araştırmacılar, aynı belgenin birden fazla nüshası içerisinde aslına en yakın olanını tespit etmek maksadıyla edisyon kritik yöntemini kullanmaktadır. Edisyon kritik tekniğinde, eserin tüm edisyonları toplanır, her nüshanın yazım tarihi tespit edilir, belge; yazım özellikleri, bilimsel özellikler, tarihi özellikler bakımından incelenerek aslına en yakın edisyonu tespit edilmeye çalışılır (Özçelik, 2017, s. 93). Bu noktadan hareketle Türk müziği eserlerinin edisyon kritiğe ihtiyacı olduğu (Eren, 1948, s. 1) ifade edilmektedir. Farklı edisyonlara sahip bir eserin edisyon karşılaştırması Türk müziğinin dokusuna en uygun olan nüshanın seçimini mümkün kılması açısından önem arz etmektedir.

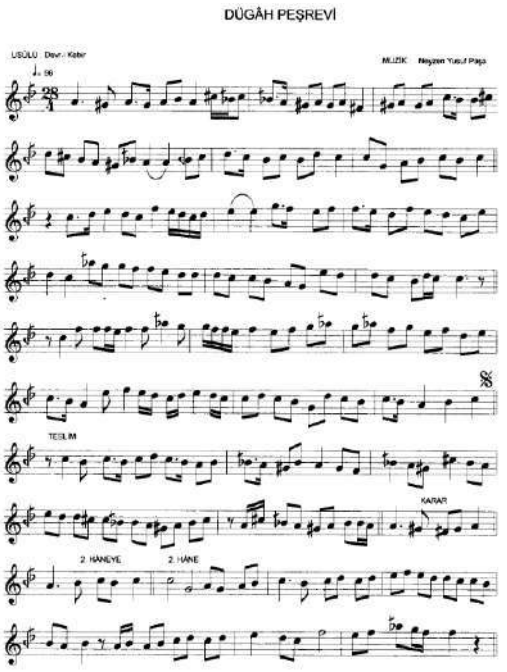
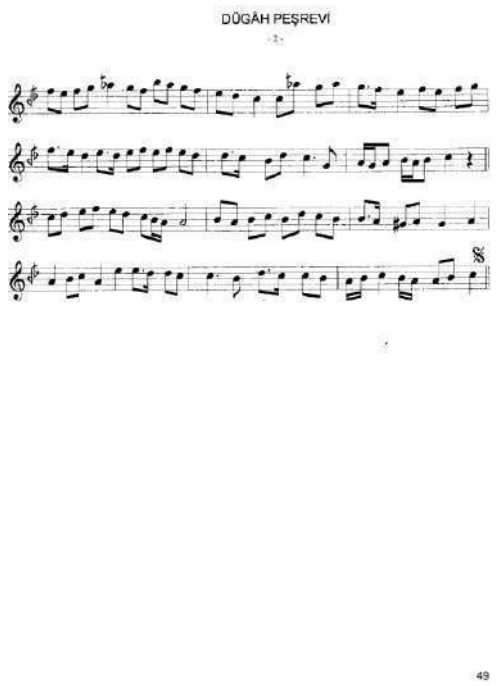
Bu çalışmada; bestesi Neyzen Yusuf Paşa'ya ait olan Dügâh makamındaki peşrev, edisyonları arasındaki benzerlik ve farklılıkların tespit edilebilmesi amacıyla karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur. Yusuf Paşa'nın hayatı, kişilik özellikleri ve Dügâh peşrevinin notalarına yönelik nitel bilgilere literatür taramasıyla ulaşılmıştır. Konunun geçmişteki olaylarla ilgisi açısından tarihsel, bu olaylar hakkında sistematik ve düzenli bilgiler elde edinmek amacıyla betimsel, edisyonlar arası benzerlik ve farklılıkların tespiti için ise müzikal metotlar kullanılmıştır. Araştırmada Dügâh peşrevinin TRT (TRT, 2001) ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar tarafından transkripsiyonu yapılan (Atkoşar, 2024) edisyonları karşılaştırılmıştır. Notaların orijinal biçimleri araştırmanın ekler kısmında verilmiştir. Peşrevin her iki nüshası da Finale nota yazım programında transkripsiyonu çift dizekli yazım biçimiyle yapılmıştır. Bu yazım biçiminde birinci dizekte TRT nüshası ikinci dizekte ise Prof. Dr. Zeki Atkoşar nüshası yer almaktadır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda edisyonlar arasındaki benzerlik ve farklılıklara ait sonuçlar araştırmada sunulmuştur.

1. Neyzen Yusuf Paşa (d.1920 – ö.1884)

19. yüzyılda Türk müziğine hizmet etmiş kıymetli müzisyenlerden birisi de bestekâr ve neyzen Yusuf Paşa'dır. Yusuf Paşa, bir taraftan bestekârlık yönüyle Türk mûsıkîsine şâheser niteliğinde besteler armağan etmiş, diğer taraftan neyzenlik veçhesiyle icracılık alanında da hizmet etmiş, hatta öğrenciler yetiştirmiştir. Neyzen Said Dede'nin oğlu olan Yusuf Paşa, 1820'de İstanbul'da dünyaya geldi (Aksüt, 1967, s. 30). Sultan II. Mahmud döneminde amcası neyzen Salih Dede ile birlikte Muzika-i Hümâyun'da vazife almıştır (Özalp, 2000, s. 586). Bu vazifeye bağlılığı yüzünden yetiştiği Beşiktaş mevlevîhânesinde postnişin ya da şeyh olamamıştır (Ergun, 1943, s. 500). Ney çalmayı babasından öğrenmiştir (İnal, 1958, s. 285). Yusuf Paşa, 1884 yılında vefât etmiş ve Bahariye mevlevîhânesi hazîresine defnedilmiştir. Sultan Abdülaziz, Hüseyin Fahreddin Dede ve Osman Dede yetiştirdiği ney talebeleri arasında zikredilebilir. Günümüze 27 saz eseri ve 19 şarkısının ulaştığı ifade edilmektedir (Özcan, 2013, s. 26). Neyzen Yusuf Paşa'nın Segâh makamında bestelediği peşrevi Türk müziğinde meşhur olmuş eserler içerisinde zikredilmektedir.

2. Dügâh Peşrevi TRT Notası

Dügâh peşrevinin notaları arasında incelenen ilk edisyonu, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) tarafından hazırlanan Türk Sanat Müziği Saz Eserleri repertuarındadır (TRT, 2001). Edisyona ait belge görünümü incelendiğinde eserin matbu ya da bilgisayar ortamında hazırlandığı görülmektedir. Belgede eserin bestelendiği Dügâh makamının donanımı olan si için koma bemolüyle segâh perdesi ve re için bakiye bemolüyle hicaz perdesi gösterilmiştir. Belgede 28/4 zamanlı Devr-i Kebîr usûlü sırasıyla 6/4, 4/4, 4/4, 6/4, 4/4, 4/4'lük zamanlarla ölçülere bölünerek kurgulanmıştır. Peşrev formunun hâne ve teslim yapısı bakımından belgede birinci hâne, teslim ve ikinci hâne olmak üzere toplamda 2 hâne, 1 teslim gösterilmiştir. Belgede müzikal ifâdeyi gösteren artikülasyon biçimlerinden yalnızca legato bağı kullanılmıştır. Bu edisyona âit belge görünümleri Tablo 1'de sunulmuştur.

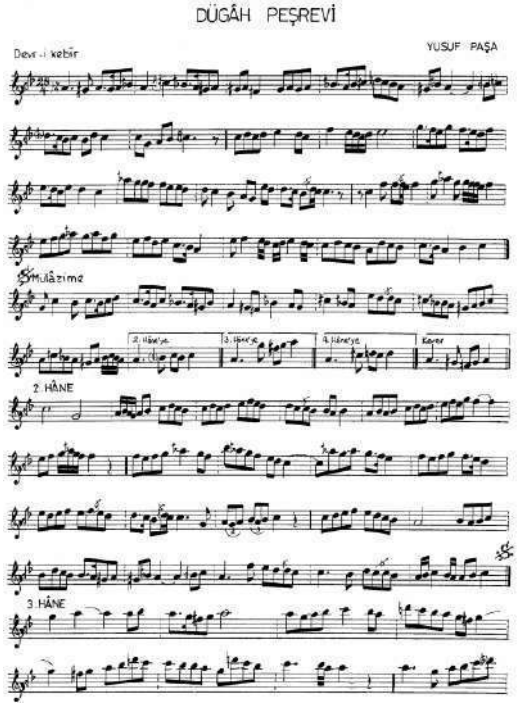
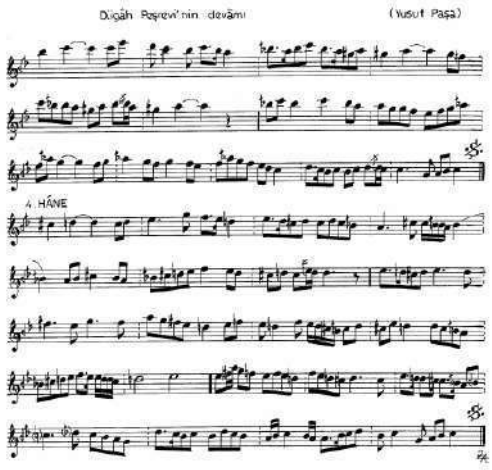
Sayfa Numarası	1	2
Görünüm		

Tablo 1 – Dügâh Peşrevi TRT Edisyonu

2. Dügâh Peşrevi Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonu

Dügâh peşrevinin notaları arasında incelenen ikinci edisyonu ise, transkripsiyonu Prof. Dr. Zeki Atkoşar tarafından yapılan notadır. Edisyon, Prof. Dr. Zeki Atkoşar'ın nota arşivinde yer almaktadır (Atkoşar, 2024). Edisyona ait belge görünümü incelendiğinde eserin el yazması ve şablonla hazırlandığı görülmektedir. Belgede eserin bestelendiği Dügâh makamının donanımı olan si için koma bemolüyle segâh perdesi ve re için bakiye bemolüyle hicaz perdesi gösterilmiştir. Belgede 28/4 zamanlı Devr-i Kebîr usûlü bir ölçü içerisinde bütün olarak

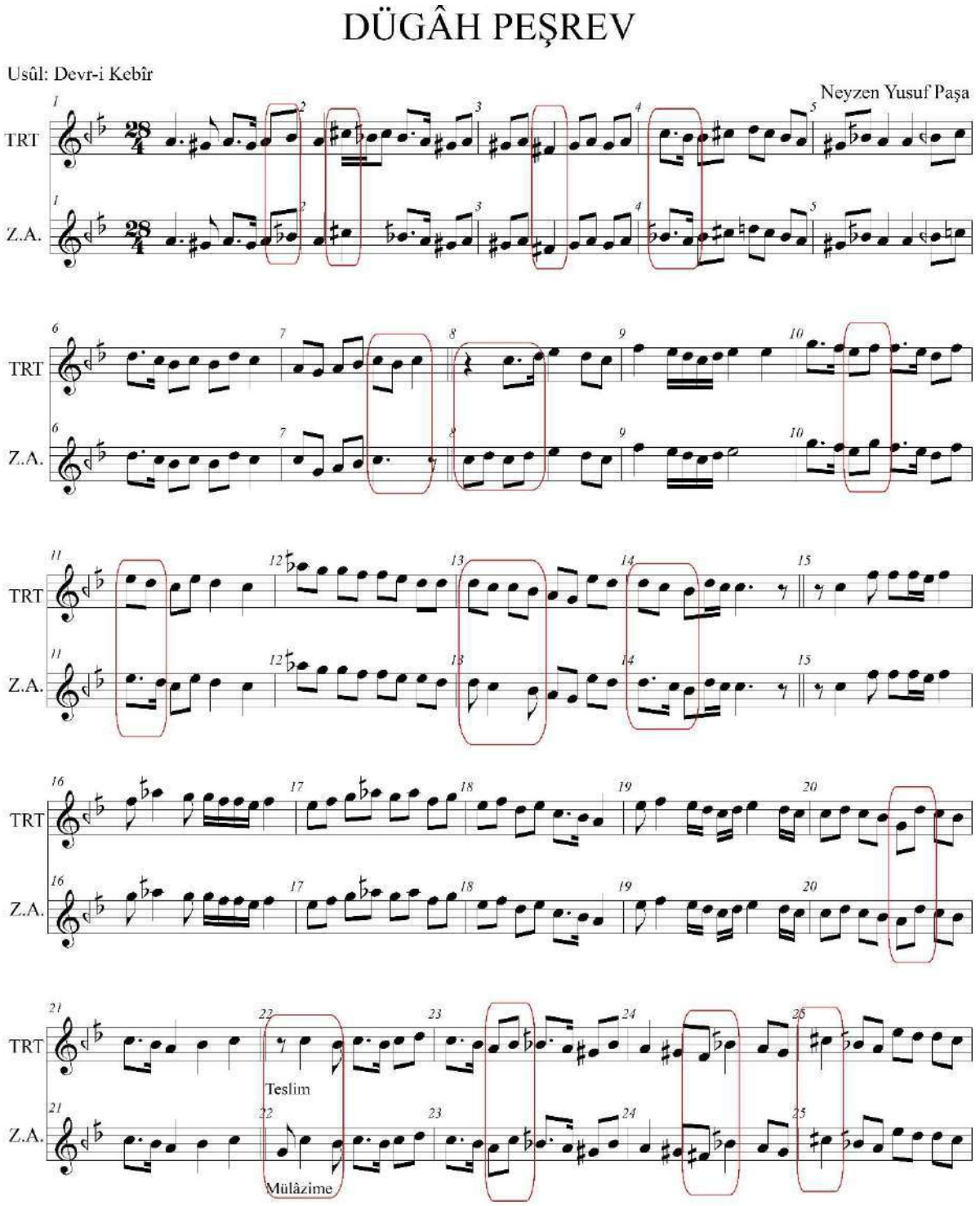
kullanılmış ancak 4/4'lük kısımlar hâlinde kesikli ölçü çizgileriyle bölünmüştür. Peşrev formunun hâne ve teslim yapısı bakımından belgede birinci hâne, mülâzime, ikinci hâne, üçüncü hâne, dördüncü hâne olmak üzere toplamda 4 hâne, 1 mülâzime gösterilmiştir. Belgede müzikal ifâdeyi gösteren artikülasyon biçimlerinden legato bağı ve apajiatür kullanılmıştır. Bu edisyona âit belge görünümü Tablo 2'de sunulmuştur.

Sayfa Numarası	1	2
Görünüm		

Tablo 2 – Dügâh Peşrevi Zeki Atkoşar Edisyonu

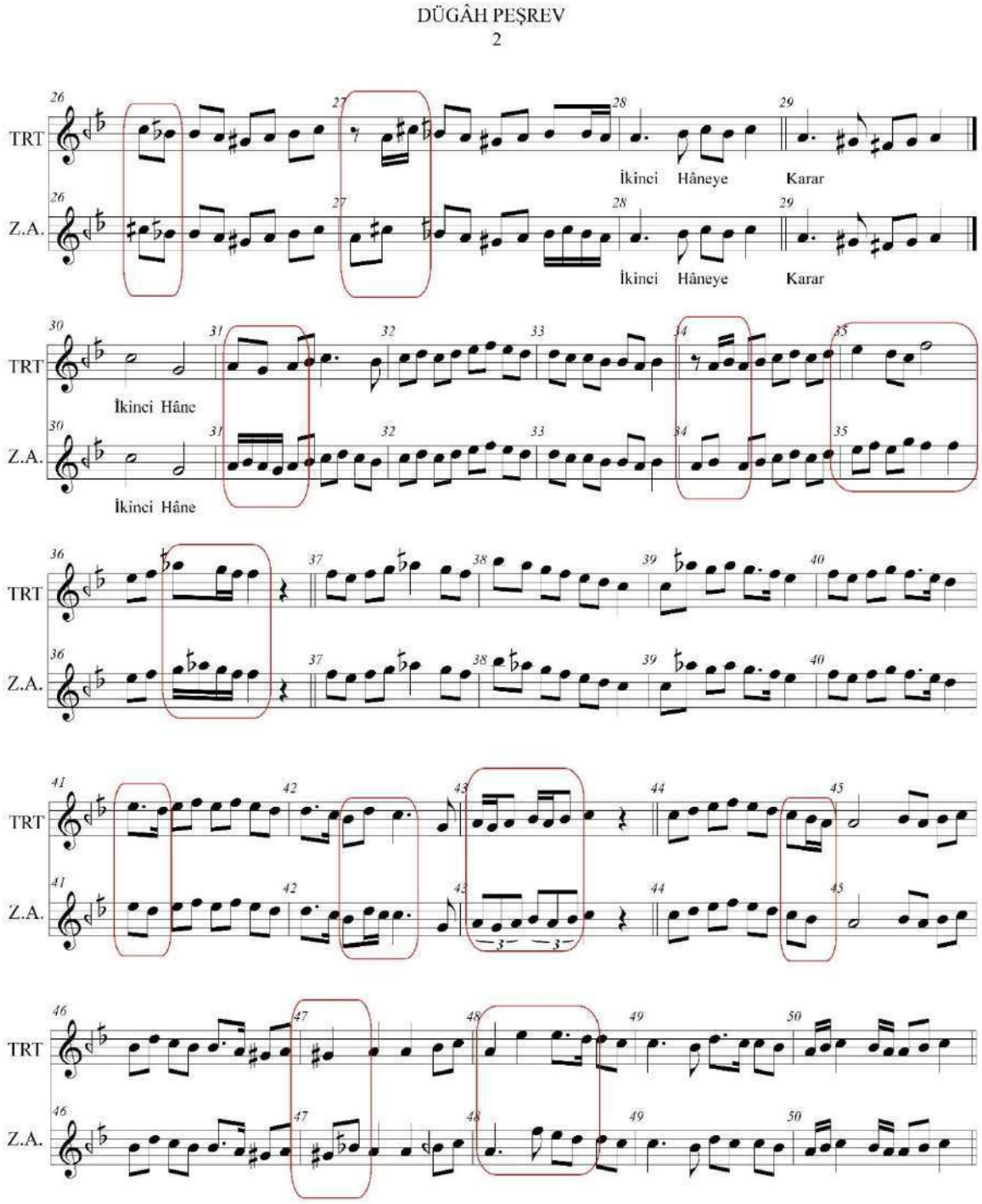
3. TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonlarının Karşılaştırılması

Peşreve ait edisyonlar arası farklılıkların tespit edilebilmesi için TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar notaları Finale nota yazım programında çift dizekli olarak yeniden yazılmıştır. Bu transkripsiyon biçiminde birinci dizekte TRT edisyonu, ikinci dizekte ise Atkoşar edisyonu yer almaktadır. Eserlerin karşılaştırılmasında tespit edilen müzikal unsurlar elde edilen nota üzerinde kırmızı kutucuklarla gösterilmiştir. İki edisyonu gösteren transkripsiyon biçimi Şekil 1 ve Şekil 2'de sunulmuştur.



Şekil 1 – TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonlarının Karşılaştırılması: Birinci Sayfa

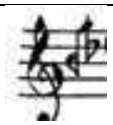
Şekil 1 incelendiğinde eserin 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 20, 22, 23, 24, 25 numaralı ölçülerindeki işaretli kısımlarda farklılıklar gözlemlenmiştir.



Şekil 2 – TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonlarının Karşılaştırılması: İkinci Sayfa

Şekil 2 incelendiğinde eserin 26, 27, 31, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 47, 48 numaralı ölçülerindeki işaretli kısımlarda farklılıklar gözlemlenmiştir.

Dügâh peşrevin Türk müziği arşivlerinde bulunan TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar nüshalarının incelenip kıyaslanmasında müzikal analiz ile ulaşılan bulgular Tablo 3'de gösterilmiştir:

	TRT Edisyonu	**Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonu**	
Yazım Şekli	Matbu - Bilgisayar	El Yazması - Şablon	
Makam Donanımı			
Usûl Kurgusu	28/4 olarak verilen usûl "6/4 + 4/4 + 4/4 + 6/4 + 4/4 + 4/4" şeklinde ölçülere bölünerek gösterilmiştir.	28/4 olarak verilen usûl bütün olarak kullanılmış ancak 4/4'lük kısımlar hâlinde kesikli ölçü çizgileriyle bölünmüştür.	
Form Yapısı	Eser, 1.hâne, teslim, 2.hâne olmak üzere toplamda 2 hâne, 1 teslim olarak görünmektedir.	Eser, 1.hâne, mülâzime, 2.hâne, 3.hâne, 4.hâne olmak üzere toplamda 4 hâne ve 1 teslim olarak görünmektedir.	
Artikülasyonlar	Legato:	Legato:	Apajiatür:
Melodik Farklar	İki edisyonda da gözlemlenen melodik farklılıklar: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 10, 11 ,13, 14, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 47, 48. ölçülerdedir.		

Tablo 3 – Dügâh Peşrevi Edisyon Karşılaştırması

Tablo 3 incelendiğinde birinci unsur olan yazım şekli özelliği, belgenin yazılmasında kullanılan tekniği göstermektedir. Müzik yazısında belgeler el becerisi, şablon ya da bilgisayar programları yardımıyla yazılabilmektedir. İnci unsur olan makam donanımı özelliği, eserin bestelendiği Dügâh makamının donanımını (Özkan, 2007, s. 374) göstermektedir. Üçüncü unsur olan usûl kurgusu özelliği, ilgili evraktaki notaların ölçülere yerleştirilmesinde usulün yorumlanma şeklini göstermektedir. Dördüncü unsur olan form yapısı özelliği; eserin bestelendiği müzik formunun nota yazımında nasıl ele alındığını göstermektedir. Beşinci unsur olan artikülasyonlar özelliği, eserin nota yazısında hangi yorum unsurlarının kullanıldığını göstermektedir. Altıncı unsur olan melodik farklar özelliği, bölümünde ise her iki eserde farklılık arz eden ölçülerin gösterildiği kısımdır.

Sonuç ve Öneriler

Dügâh peşrevinin TRT ve Prof. Dr. Zeki Atkoşar edisyonlarının karşılaştırılmasından elde edilen bilgilerin işlenmesiyle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Edisyon karşılaştırmasında birinci unsur, notasyonun yazım biçimidir. İki nota, yazım biçimi göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde TRT edisyonunun bilgisayar ortamında hazırlandığı, Prof. Dr. Zeki Atkoşar edisyonunun ise el yazısı ile hazırlandığı tespit

edilmiştir. Notaların temiz ve okunaklı oluşuna bakıldığında iki nüsha da kullanılabilir düzeydedir ancak Prof. Dr. Zeki Atkoşar edisyonu estetik özelliği bakımından öne çıkmaktadır.

- Edisyon karşılaştırmasında ikinci unsur, makam donanımı özelliğidir. Makam özelliği açısından iki notanın da donanımı Dügâh makamının ifâde biçimine uygundur.
- Edisyon karşılaştırmasında üçüncü unsur, usulün notasyonda ifade ediliş biçimidir. TRT nüshasında 28/4'lük Devr-i Kebîr usûlü 6/4 ve 4/4'lük parçalara bölünerek verilmişken, Prof. Dr. Zeki Atkoşar nüshasında ise bir ölçüde tam usûl verilmiştir. Türk müziğinin dokusunu oluşturan temel öğelerden biri usûl çeşitliliğidir. Bu nedenle, Prof. Dr. Zeki Atkoşar edisyonundaki usûl bütünlüğünün muhafaza edilmiş olması yerinde bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.
- Edisyon karşılaştırmasında dördüncü unsur, eserin notasyonunda form yapısının ele alınış şeklidir. TRT edisyonu 2 hâne, 1 teslim hânesine sâhip olduğu hâlde Prof. Dr. Zeki Atkoşar edisyonu 4 hâne ve bir mülâzime hânesinden müteşekkildir. Teslim ve mülâzime hâneleri birbirinden yalnızca isim bakımından farklı olmakla birlikte, diğer edisyona kıyasla, TRT edisyonunun 2 hâne eksik olduğu belirlenmiştir.
- Edisyon karşılaştırmasında beşinci unsur, notada yorum unsurlarını ifade etmeyi sağlayan artikülasyonlardır. TRT notasında legato bağı, Prof. Dr. Zeki Atkoşar notasında hem legato bağı hem de apajiatür (çarpma) kullanılmıştır.
- Edisyon karşılaştırmasında altıncı unsur, melodik farklardır. Bu farklar, perde değişimi, ölçüde birim eksikliği, ezgi değişimi olarak ele alındığında, her iki nüshada da 27 farklı ölçüde ihtilafa düşülen noktalar eklerdeki notalarda işaretlenmiştir.

Araştırma, Türk müziği eserlerinin edisyon çeşitliliği açısından değerlendirildiğinde; yazım şekli, makam donanımı, usûl kurgusu, form yapısı, artikülasyon kullanımı ve melodi açısından farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Türk müziği eserlerinin edisyon seçiminde bu farklılıkların değerlendirilmesi icrâcının aslına en yakın notaya ulaşmasına yardımcı olacaktır. Araştırmanın sonuçlarından hareketle belirlenen öneriler aşağıda verilmiştir:

- Notasyonun yazım biçimi unsuru değerlendirildiğinde; edisyonlar arasında, müzikal özellikler açısından benzerlik oranı en yüksek nüshalar içerisinde belge olarak en temiz ve okunuşu kolay nüshanın tercih edilmesi eserin kullanımına ve korunumuna katkı sağlayacaktır.
- Türk müziği notasyonunda donanım unsuru, notanın ezgi organizasyonunu ifade etmesi açısından önem arz etmektedir. Bu nedenle, nüshalar arasında donanım unsurunun dikkate alınması, eserin ezgi organizasyonunu doğru ifade edilmesi hususunda yararlı olacaktır.
- Usûl unsurunun, Türk müziğindeki mahiyetine bakıldığında notasyondaki ifade biçiminin önemi anlaşılmaktadır. Bu nedenle, nüshalar arasında usûl yapısını en iyi biçimde ifâde eden notanın seçilmesi Türk müziği usûllerinin muhafazasına yardımcı olacaktır.
- Türk müziği eserlerinde form unsuru, eserin yapsını ve bütünlüğünü ifade etmektedir. Bu doğrultuda, edisyonlar arasında nüshanın beste formu özelliklerini doğru biçimde ifade etmesi gerekmektedir.
- Türk müziği eserlerinin icrasındaki yorum unsurlarının müzisyenin zevkine bırakılması gerektiği düşünülmektedir.
- Karşılaştırılan edisyonlar arasında melodik farklar ortaya çıktığında, nüshalar içerisinde tarihi bakımından daha eski olan nota daha güvenilir kabul edilmektedir.

Elde edilen veriler ışığında Türk müziği eserlerinde edisyon karşılaştırmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır. Edisyon karşılaştırması metodunun Türk müziği eserlerinin aslına uygun hâlde muhafaza edilmesine yardımcı olabileceği düşünüldüğünde araştırmacıların bu alandaki çalışmalara da katılmaları yerinde olacaktır.

Kaynakça

Aksüt, S. K. (1967). *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*. Türkiye Yayınevi.

Atkoşar, Z. (2024). *Dügâh Peşrevi*. Zeki Atkoşar. https://nota-arsivi.github.io/notalar/1196.pdf

Ekmekçioğlu, S. E. (1992). *Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Eren, M. (1948). Musiki Eserlerimiz İçin Bir (Edition Critique) e İhtiyaç Var. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(5), 1.

Ergun, S. N. (1943). *Türk Musikisi Antolojisi* (C. 1). Rıza Koşkun Matbaası.

Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *6*(2), 1890-1913.

İnal, M. K. (1958). *Hoş Sadâ* (1. bs). Maarif Basımevi.

Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *19*(2), 207-222.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (1. bs, C. 1). Milli Eğitim Basımevi.

Özcan, N. (2013). Neyzen Yûsuf Paşa. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 44). Türkiye Diyanet Vakfı.

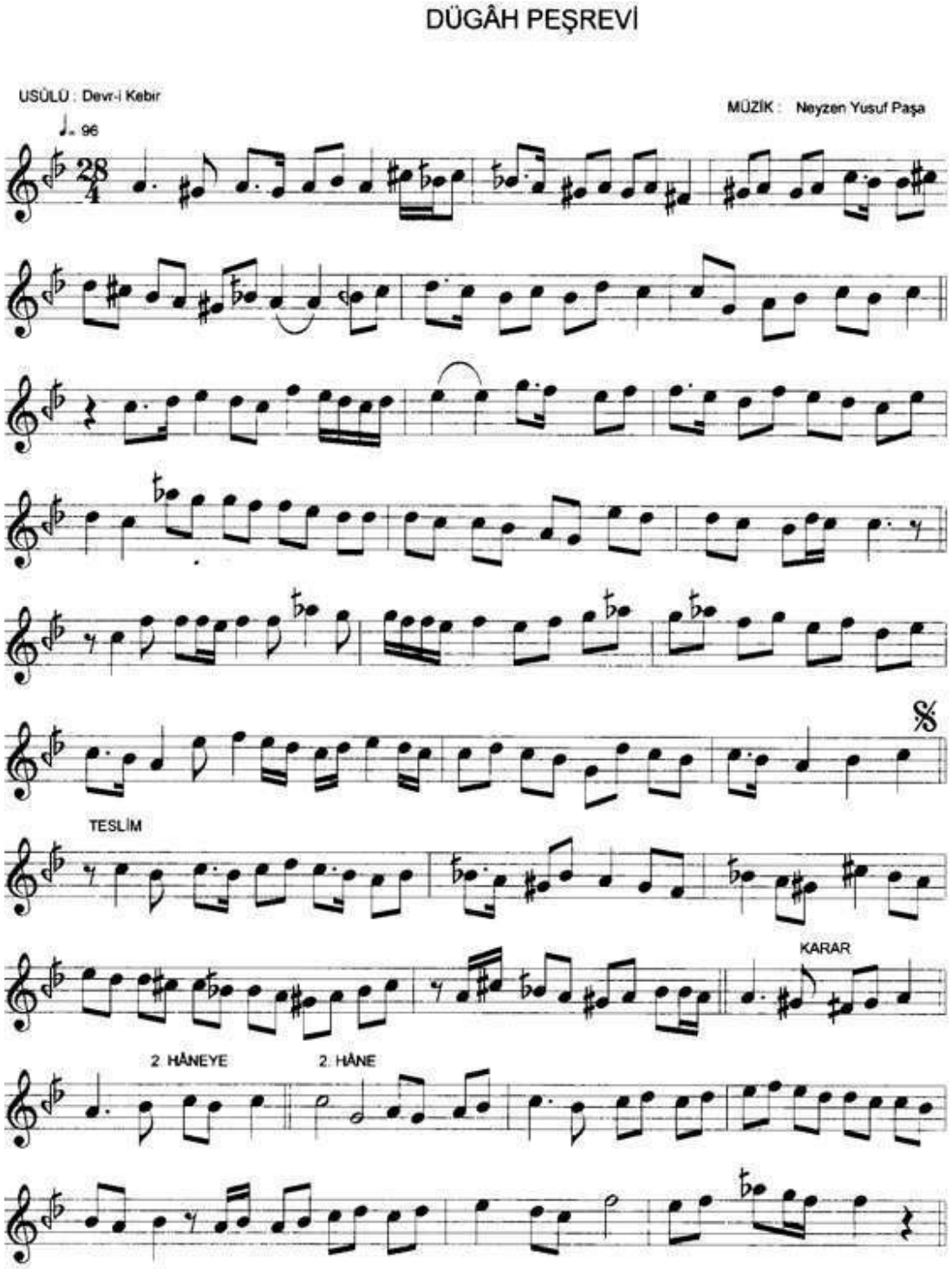
Özçelik, S. (2017). Sözlü Edebiyat Ürünü Yazmaların Edisyon Kritik Yöntemi İle Okunması: Dede Korkut Örneği. *Belleten - Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, *65*(1), 91-104.

Özkan, İ. H. (2007). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. bs). Ötüken Neşriyat.

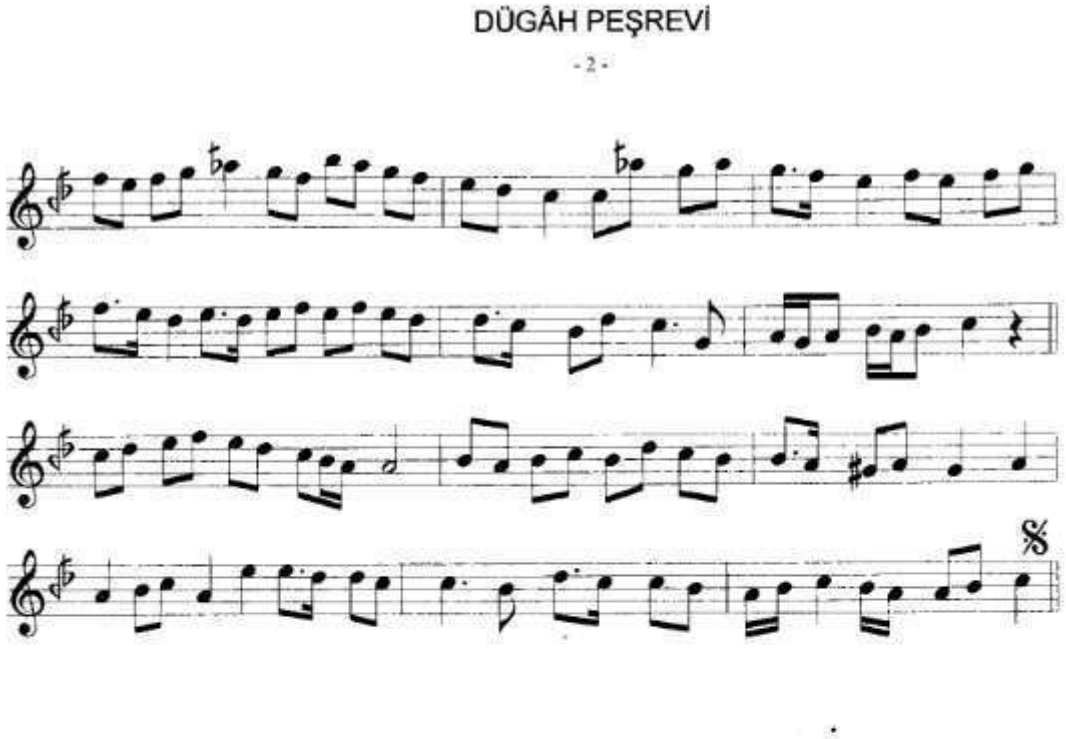
TRT. (2001). *Türk Sanat Müziği Saz Eserleri 2* (1. bs, C. 2). Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Yayınları.

Ekler

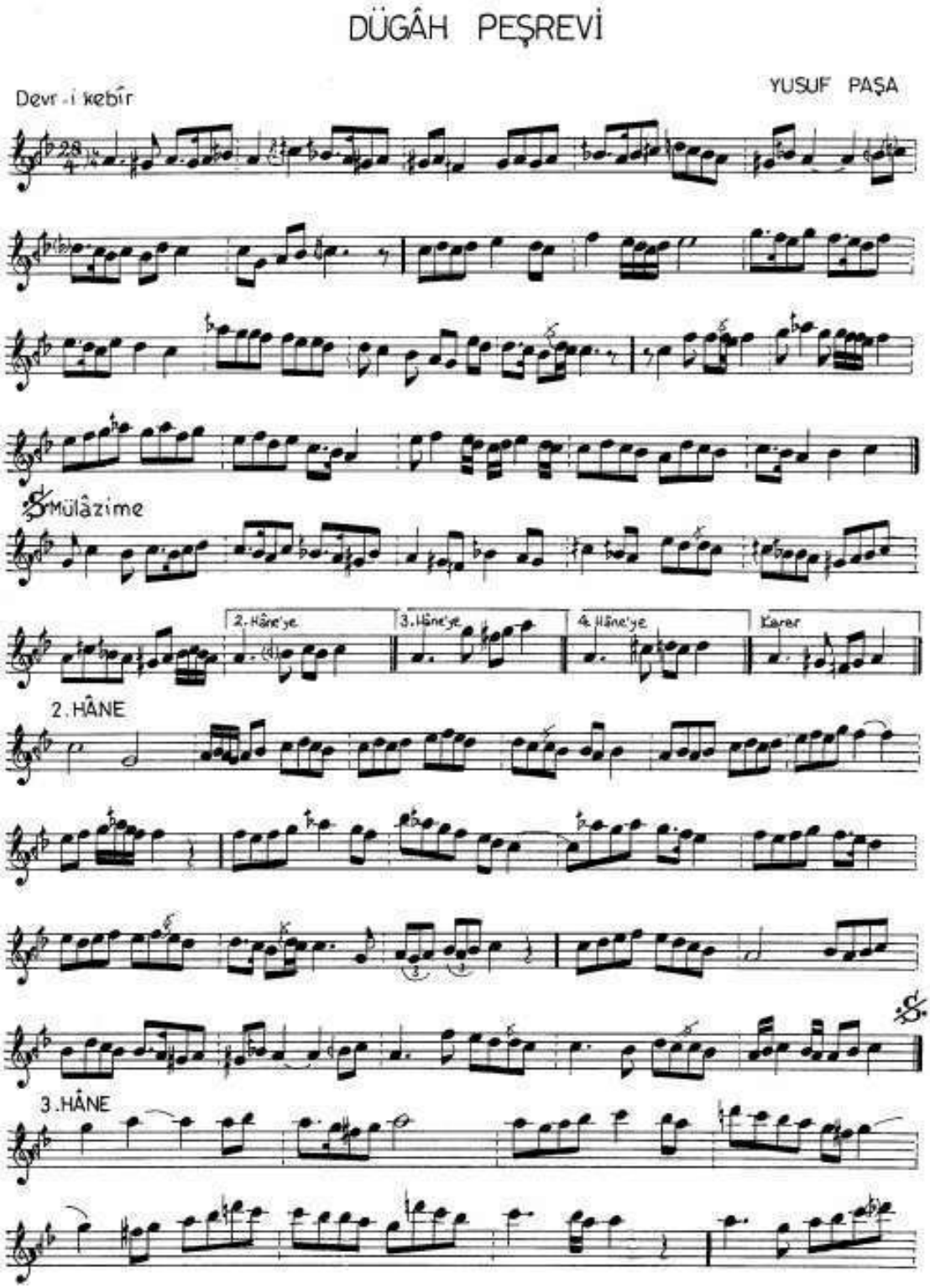
Ek 1: TRT Edisyonu Birinci Sayfa



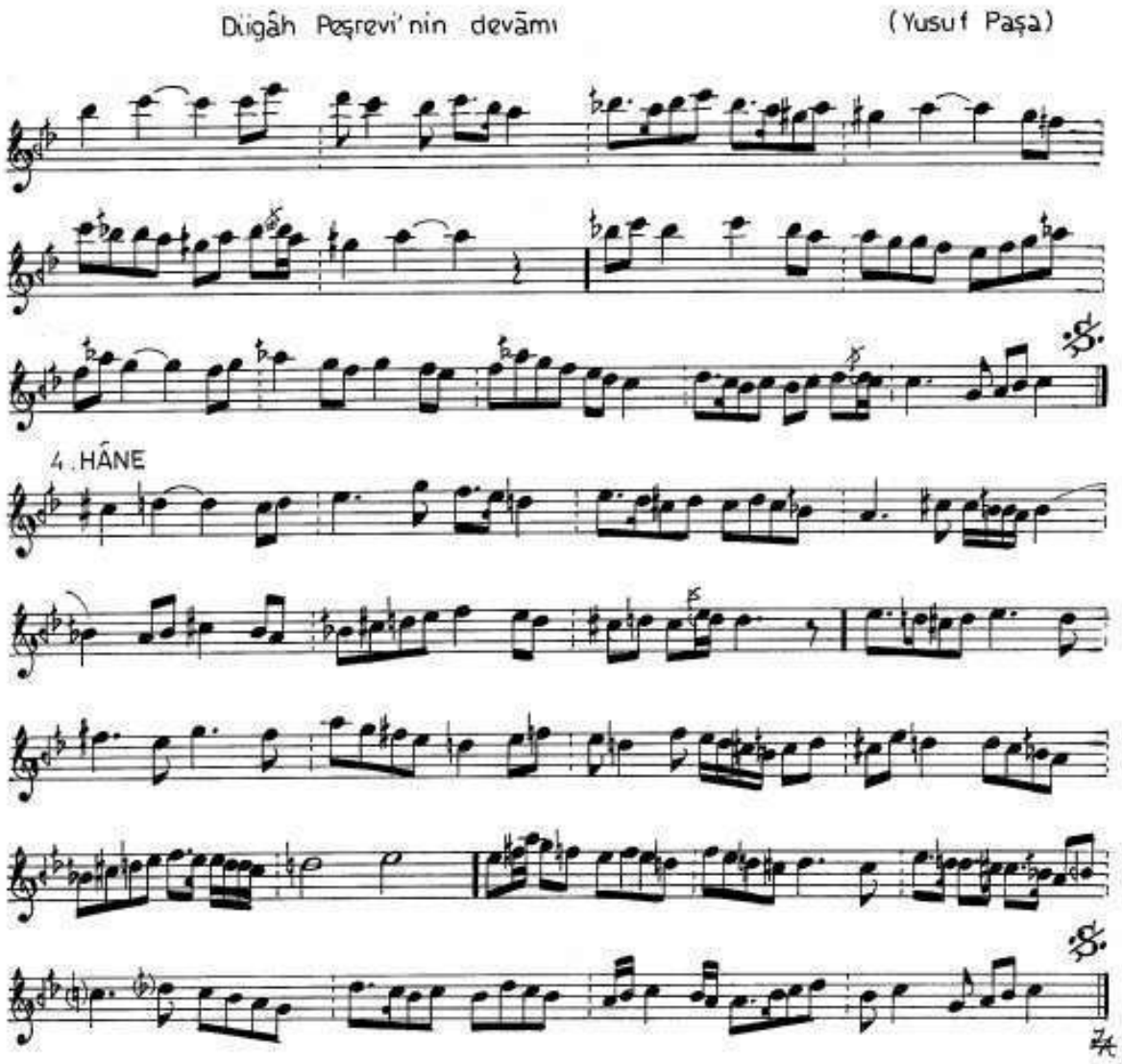
Ek 2: TRT Edisyonu İkinci Sayfa



Ek 3: Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonu Birinci Sayfa



Ek 4: Prof. Dr. Zeki Atkoşar Edisyonu İkinci Sayfa



Türk Mûsıkîsi Notalarında Edisyon Karşılaştırması Üzerine Bir Çalışma: Evcârâ Peşrevi Örneği

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doktora Öğrencisi Mustafa Cüneyt Aydın
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721927

Özet

Müzik sanatının gelişimi incelendiğinde eserlerin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için çeşitli müzik yazıları kullanılmıştır. Müziğin ilk çağlarında çizgiler, işaretler ve harflerle oluşturulan bu yazılar, zamanla notasyon sistemlerine dönüşmüştür. Türk mûsıkîsi tarihinde ise çeşitli notasyon sistemlerinin kullanıldığı görülmektedir. İslâm dünyasında uzun süre kullanılan "Ebced Notası" Türk mûsıkîsinde kullanılan müzik yazılarından biridir. Bunun yanı sıra, Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen "Hamparsum Notası" da Türk mûsıkîsinde belli bir dönem kullanılmıştır. Bugün dünyada yaygın olarak kullanılan batı kaynaklı nota sistemi ise ilk olarak Osmanlı Devleti döneminde Sultan II. Mahmud'un teşvikiyle kurulan Muzika-yi Hümâyun'daki yabancı mûsıkîşinaslar tarafından tanıtılmış ve kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni sistemin Türk mûsıkîsi ihtiyaçlarını tam olarak karşılayamadığının anlaşılması üzerine; Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yektâ, Suphi Ezgi gibi müzikbilimciler batı notasyonunu Türk mûsıkîsi sistemine uyarlamaya yönelik çalışmalar yapmışlardır. Özellikle Arel'in geliştirdiği perde anlayışıyla yeniden düzenlenen batı nota sistemi, Türk mûsıkîsinde benimsenmiş ve günümüzde de kullanılmaktadır.

20. yüzyılın başlarından itibaren kullanılan mevcut nota sistemiyle Türk mûsıkîsi repertuarı yeniden yapılandırılmaya başlanmıştır. Eski müzik yazılarıyla kayıtlı eserler günümüz notasına dönüştürülmüş, ses kayıtları ve kişisel hafızalarda yer alan eserlerin transkripsiyonu yapılmış ve yapılmaktadır. Bu çalışmalar neticesinde elde edilen tüm eserler farklı edisyonlarıyla birlikte arşivlerde araştırmacıların erişimine sunulmaktadır. Bu edisyon çeşitliliği, notaların farklı kaynaklardan çeşitli zamanlarda derlenmiş olmasından kaynaklanmaktadır ve bu durum, "Edisyonlar arası farklar nelerdir?" sorusunu gündeme getirmektedir. Türk mûsıkîsi eserlerinin edisyonları arasında aslına en yakın nüshanın tespit edilerek korunması önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Dilhayat Kalfa tarafından bestelenmiş Evcârâ makamındaki peşrevin arşivlerde bulunan iki ayrı edisyonu, aralarındaki benzerlik ve farklılıkların tespit edilmesi amacıyla karşılaştırılmıştır. Bestekârın hayatı ve eserin edisyonlarına literatür tarama yöntemiyle ulaşılmıştır. Evcârâ peşrevi edisyonlarının kıyaslanmasında karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılmıştır. Edisyonlar arasındaki müzikal farklılıkların ve benzerliklerin ortaya konması, eserlerin orijinalliğinin korunması açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dilhayat Kalfa, Nota, Edisyon Kritik.

A Study on The Comparison of Editions in Turkish Music Notations: The Example of Evcârâ Peşrevi*

Abstract

When the development of the art of music is analysed, various musical writings have been used for the protection and transmission of the works to future generations. These writings, which were created with lines, signs and letters in the early ages of music, turned into notation systems over time. In the history of Turkish music, various notation systems have been used. 'Ebced Notation', which was used for a long time in the Islamic world, is one of the musical scripts used in Turkish music. In addition, the 'Hamparsum Note' developed by Hamparsum Limonciyan was also used in Turkish music for a certain period. The western notation system, which is widely used in the world today, was first introduced and started to be used by foreign musicians in Muzika-yi Hümâyun, which was established with the encouragement of Sultan Mahmud II during the Ottoman Empire. Upon the realisation that this new system could not fully meet the needs of Turkish music, musicologists such as Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yektâ, Suphi Ezgi made efforts to adapt western notation to the Turkish music system. Especially the western notation system, which was rearranged with the understanding of pitch developed by Arel, was adopted in Turkish music and is still used today.

Since the early 20th century, Turkish music repertoire has been restructured with the existing notation system. Works recorded in old music scripts have been converted into today's notation, and transcriptions of the works in sound recordings and personal memories have been and are being made. All the works obtained as a result of these studies are made available to researchers in archives with different editions. This variety of editions is due to the fact that the scores were compiled from different sources at various times, and this raises the question 'What are the differences between editions?'. It is important to identify and preserve the copy closest to the original among the editions of Turkish music works.

In this study, two different editions of the peşrev in Evcârâ makam composed by Dilhayat Kalfa in archives were compared in order to determine the similarities and differences between them. The life of the composer and the editions of the work were accessed through literature search method. Comparative analysis method was used to compare the editions of Evcârâ peşrevi. It is important to reveal the musical differences and similarities between the editions in order to preserve the originality of the works.

Keywords: Dilhayat Kalfa, Musical Notation, Edition Critical.

Giriş

İnsanlık tarihinde medeniyetlerin gelişmesine bakıldığında yazının keşfi önemli bir dönüm noktası olmuştur. Yazının kullanılmasıyla târihî, kültürel, folklorik ve ilmî kayıtlar oluşmaya başlamıştır. Zaman içerisinde sanatın teşekkülüyle müzik de güzel sanatlar içerisinde yerini almaya başlamış ve melodik mahsüllerini üretmeye başlamıştır. Ancak günlük hayatta kullanılan yazının ezgi aktarımındaki yetersizliği nedeniyle müzik mahsullerinin aktarımına imkân sağlayan yeni bir yazım şekline ihtiyaç duyulmuştur. Müziğin erken dönemlerinde bu yazılar harf, işaret, rakam, sembol, tablo ya da şekillerin kullanılmasıyla ifade edilirken

medeniyetlerdeki gelişim ve bu sanatın kendi çağındaki gereksinimleri sebebiyle zaman içerisinde daha sistematik ve özgün biçimlerine kavuşmuştur. Günümüzde teknik kullanımda adına nota dediğimiz müzik yazısının sistematik biçimlerinden biri olarak kabul edilebilinen örneklerinden birisi olan Ebced nota yazısının Türk mûsıkîsindeki kullanımının en eski örneklerine X. yüzyıldan itibaren rastlanmaktadır. Türklerin İslâm dünyasından esinlenerek öğrendikleri Ebced notası XIX. yüzyılın sonlarına kadar Türk mûsıkîsinin ihtiyaçları doğrultusunda geliştirilip kullanılmıştır (Ekmekçioğlu, 1992, ss. 6-7). XIX. yüzyılda ise Sultan III.Selim'in emriyle Hamparsum Limonciyan tarafından tertip edilen Hamparsum notasının Ebced notasyonuna alternatif olarak kullanıldığı ifade edilmektedir (Feyzi, 2018, s. 1897). Yine XIX. yüzyılda Osmanlı'da başlayan batılılaşma hareketlerinden Türk mûsıkîsi de payını almış, Sultan II. Mahmud'un teşvikiyle saray uhdesinde kurulan Muzika-ı Hümâyun'da görevlendirilen batılı mûsıkîşinaslar burada ilk defâ batı tarzı notayı tanıtarak kullanılmasına öncülük etmişlerdir. XX. asırda da kullanılmaya devam eden batı notasyonunun Türk mûsıkîsi ses sistemine uygun hâle getirilmesine dönük çalışmalar Sâdettin Arel, Rauf Yektâ, Ekrem Karadeniz gibi müzikbilimciler tarafından yürütülmeye başlanmıştır (Öncel, 2015, s. 216). Bu çalışmalar arasında Sadettin Arel'in tertip ettiği Türk mûsıkîsi ses sistemi ve nota yazısı genel kabul görmüştür.

Ebced ve Hamparsum notasyonlarına kıyasla bu yeni tarz notanın kullanım pratikliği Türk mûsıkîsi eserlerinin transkripsiyon, ve aktarım çalışmalarını hızlandırmıştır. Bir taraftan önceki eserlerin eski nota yazısından yeni nota yazısına dönüşümü başlamış, diğer taraftan ses kayıtlarında, hafızalarda yer alan hatta yeni bestelenen eserlerin de bu tarzla transkripsiyonu başlamıştır. Bu noktada Türk mûsıkîsindeki herhangi bir eserin birden fazla kaynaktaki varlığı, arşivlerde ilgili eserin birden fazla edisyonunun oluşmasına sebep olmuştur. Arşivlerde yer alan bir eserin edisyonları arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar nelerdir? Tarih, dil, edebiyat gibi araştırma alanlarındaki araştırmacılar, aynı belgenin birden fazla nüshası içerisinde aslına en yakın olanını tespit etmek maksadıyla edisyon kritik yöntemini kullanmaktadır. Edisyon kritik tekniğinde, eserin tüm edisyonları toplanır, her nüshanın yazım tarihi tespit edilir, belge; yazım özellikleri, bilimsel özellikler, tarihi özellikler bakımından incelenerek orjinaline en yakın edisyon tespit edilmeye çalışılır (Özçelik, 2017, s. 93). Buradan hareketle Türk mûsıkîsi eserlerinin edisyon kritiğe ihtiyacı olduğu (Eren, 1948, s. 1) ifade edilmektedir. Farklı edisyonlara sahip bir eserin edisyon karşılaştırması Türk mûsıkîsi dokusuna en uygun olan nüshanın seçimini mümkün kılması açısından önem arz etmektedir.

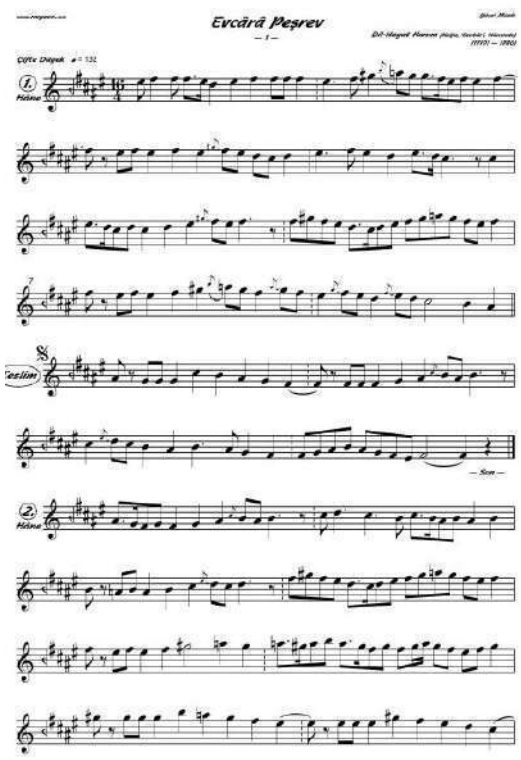
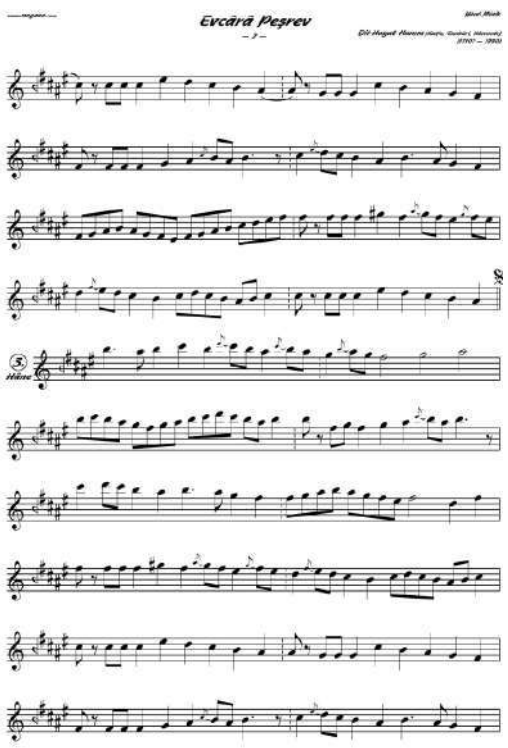
Bu çalışmada; bestesi Dilhayat Kalfa'ya ait olan Evcârâ makamındaki peşrev, edisyonları arasındaki benzerlik ve farklılıkların tespit edilebilmesi amacıyla karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur. Dilhayat Kalfa'nın hayatı, kişilik özellikleri ve Evcârâ peşrevinin notalarına yönelik nitel bilgilere literatür taramasıyla ulaşılmıştır. Konunun geçmişteki olaylarla ilgisi açısından tarihsel, bu olaylar hakkında sistematik ve düzenli bilgiler elde edinmek amacıyla betimsel, edisyonlar arası benzerlik ve farklılıkların tespiti için ise müzikal metotlar kullanılmıştır. Evcârâ peşrevinin araştırmada kullanılan edisyonlarından ilki, transkripsiyonu Mehmet Yücel tarafından yazılan notadır (Yücel, 2011). İkinci edisyon ise Dilek Şafak tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde bulunmaktadır (Şafak, 1996). Notaların orijinal biçimleri araştırmanın ekler kısmında verilmiştir. Peşrevin her iki nüshası da Finale nota yazım programında transkripsiyonu çift dizekli yazım biçimiyle yapılmıştır. Bu yazım biçiminde birinci dizekte Mehmet Yücel notası ikinci dizekte ise Dilek Şafak notası yer almaktadır. Elde edilen bilgiler doğrultusunda edisyonlar arasındaki benzerlik ve farklılıklara ait sonuçlar araştırmada sunulmuştur.

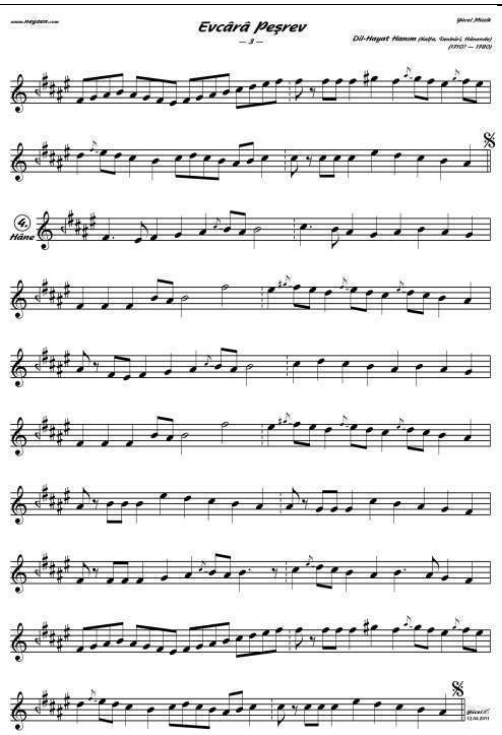
1. Dilhayat Kalfa

18. yüzyılda Türk mûsikîsine hizmet etmiş kadınlardan biri de bestekârlık ve mûsıkîşinaslık kabiliyeti ile öne çıkan Dilhayat Kalfa'dır. Türk mûsıkîsindeki önemli kadın bestekârlar arasında tarihî sıralamaya göre Reftar Kalfa'dan sonra Dilhayat Kalfa'nın adı zikredilmektedir. Osmanlı sarayı hareminde yetiştiği ve hizmet ettiği bilinen Dilhayat Kalfa'nın hayatı ve kişilik özellikleri hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Yaşadığı dönemdeki saray haremindeki câriyelerin en tecrübelilerinden olan Dilhayat'ın kethüdalık, kalfalık vazifelerini yürüttüğü ifâde edilmektedir (Çak, 2021, s. 989). Dilhayat Hanım'ın künyesi, güfte mecmualarında kalfa ünvanıyla zikredilmesine rağmen Osmanlı târihî kayıtlarından edinilen bilgiler doğrultusunda pâdişah I.Mahmud'un câriyesi olduğu anlaşılmaktadır (Korkmaz, 2020, ss. 271-272). Doğum ve ölüm tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 1710 – 1780 tarihlerinde yaşamış olabileceği tahmin edilmektedir (Ergen, 1994, s. 5). Tanbur sazını çalmasını Tanbûrî İsak'tan öğrendiği varsayılmaktadır (Şafak, 1996, s. 3). Mûsıkî arşivlerinde Evcârâ, Hüseynî, Sipihr makamlarında peşrevler; Evcârâ makamında saz semâî; Evç, Rast, Sabâ ve Mâhûr makamlarında besteler mevcuttur (Özalp, 2000, s. 449). Hem saz hem sözlü eserlerine bakıldığında edebiyât ve mûsıkî alanında iyi bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır.

2. Evcârâ Peşrevi Mehmet Yücel Edisyonu

Evcârâ peşrevinin notaları arasında incelenen ilk edisyonu, neyzen Mehmet Yücel tarafından hazırlanan nota arşivinde bulunmaktadır (Yücel, 2011). Edisyona ait belge görünümü incelendiğinde eserin bilgisayar ortamında hazırlandığı görülmektedir. Belgede eserin bestelendiği Evcârâ makamının donanımı olan si için koma bemolüyle segâh perdesi, fa için bakiye diyeziyle evç perdesi, do için bakiye diyeziyle nim hicaz perdesi, la için bakiye diyeziyle kürdî perdesi, mi için bakiye diyezi ile acem perdesi gösterilmiştir. Belgede 16/4 zamanlı Çifte Düyek usûlünün her düzümü bir ölçü içerisinde ve her ölçü tek satırda verilmiştir. Peşrev formunun hâne ve teslim yapısı açısından değerlendirilen belgede birinci hâne, teslim, ikinci hâne, üçüncü hâne, dördüncü hâne olmak üzere toplamda 4 hâne, 1 teslim gösterilmiştir. Belgede müzikal ifâdeyi gösteren artikülasyon biçimlerinden legato bağı ve apajiatür kullanılmıştır. Bu edisyona âit belge görünümü Tablo 1'de sunulmuştur.

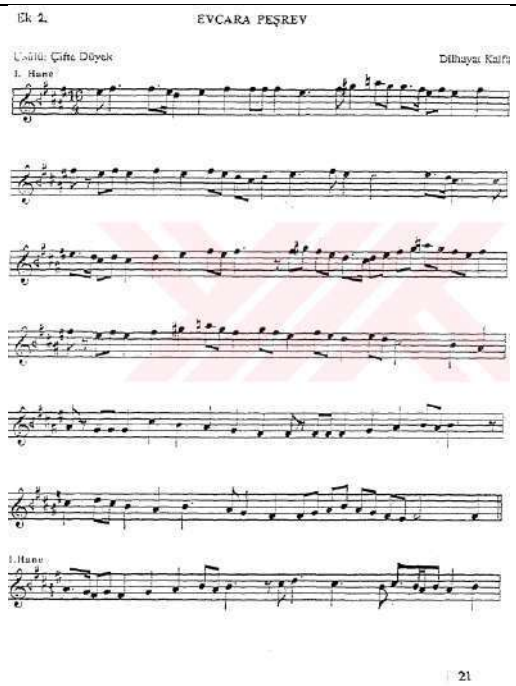
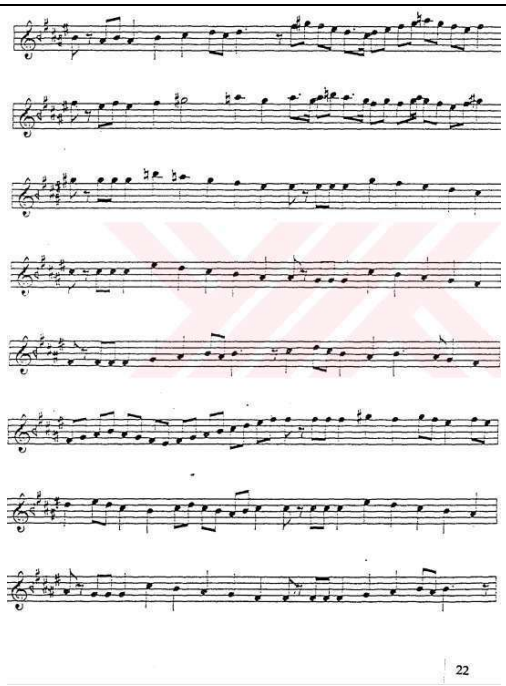
No	1	2
Görünüm		

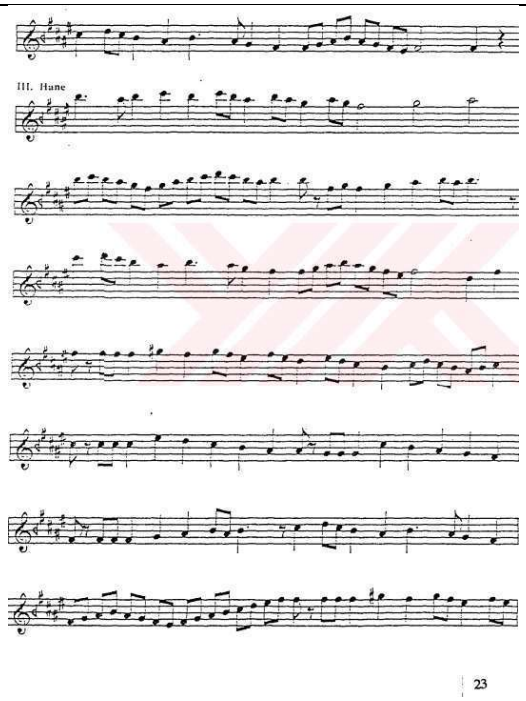
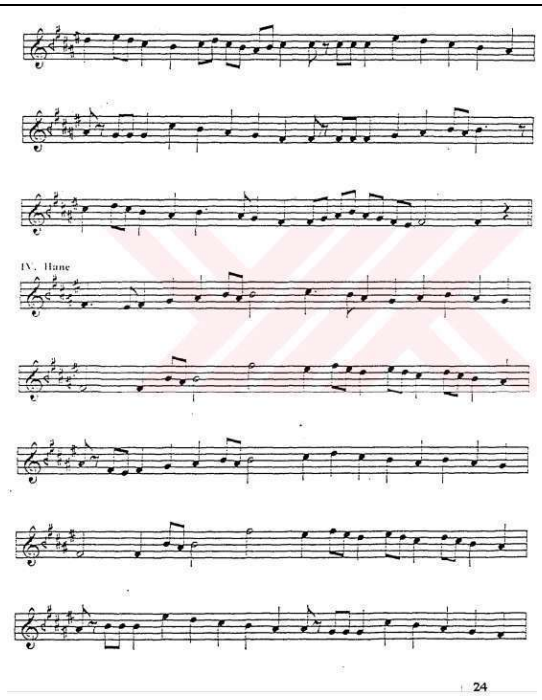
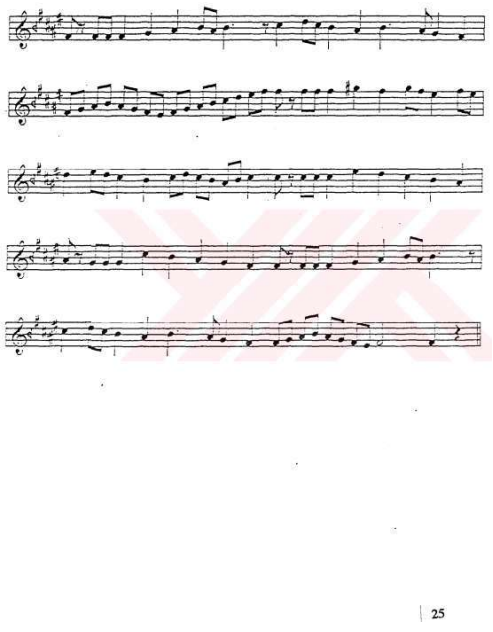
No	3
Görünüm	

Tablo 1 – Evcârâ Peşrevi Mehmet Yücel Edisyonu

2. Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu

Evcârâ peşrevinin edisyon karşılaştırmasında incelenen ikinci nüshası ise, araştırmacı Dilek Şafak tarafından 1994 yılında hazırlanan yüksek lisans tez çalışmasında bulunmaktadır (Şafak, 1996, ss. 21-25). Edisyona ait belge görünümü incelendiğinde eserin bilgisayar ortamında ya da matbu olarak hazırlandığı görülmektedir. Belgede eserin bestelendiği Evcârâ makamının donanımı olan si için koma bemolüyle segâh perdesi, fa için bakiye diyeziyle evç perdesi, do için bakiye diyeziyle nim hicaz perdesi, la için bakiye diyeziyle kürdî perdesi, mi için bakiye diyezi ile acem perdesi gösterilmiştir. Belgede 16/4 zamanlı Çifte Düyek usûlünün her düzümü bir ölçü içerisinde ve her ölçü tek satırda verilmiştir. Peşrev formunun hâne ve teslim yapısı açısından değerlendirilen belgede birinci hâne, ikinci hâne, üçüncü hâne, dördüncü hâne olmak üzere toplamda 4 hâne gösterilmiştir. Yücel edisyonunda müstakil teslim hânesi bulunduğu hâlde Şafak edisyonunda bu kısım hânelere eklenmiştir. Belgede müzikal ifâdeyi gösteren artikülasyon biçimlerinden herhangi bir ifadeye rastlanmamıştır. Bu edisyona âit belge görünümü Tablo 2'de sunulmuştur.

No	1	2
Görünüm		
No	3	4

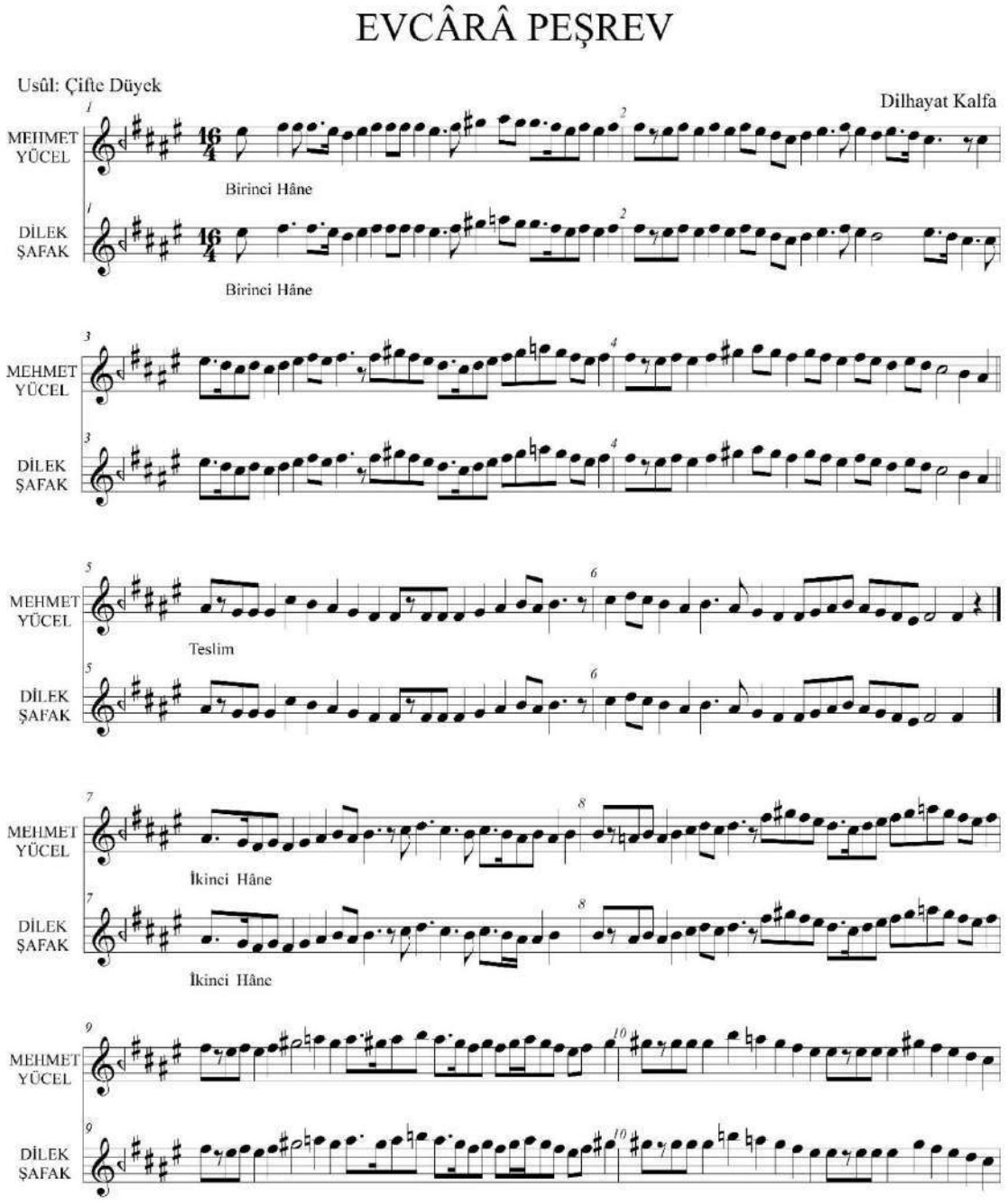
Görünüm		
No	5	
Görünüm		

Tablo 2 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu

3. Mehmet Yücel ve Dilek Şafak Edisyonlarının Karşılaştırılması

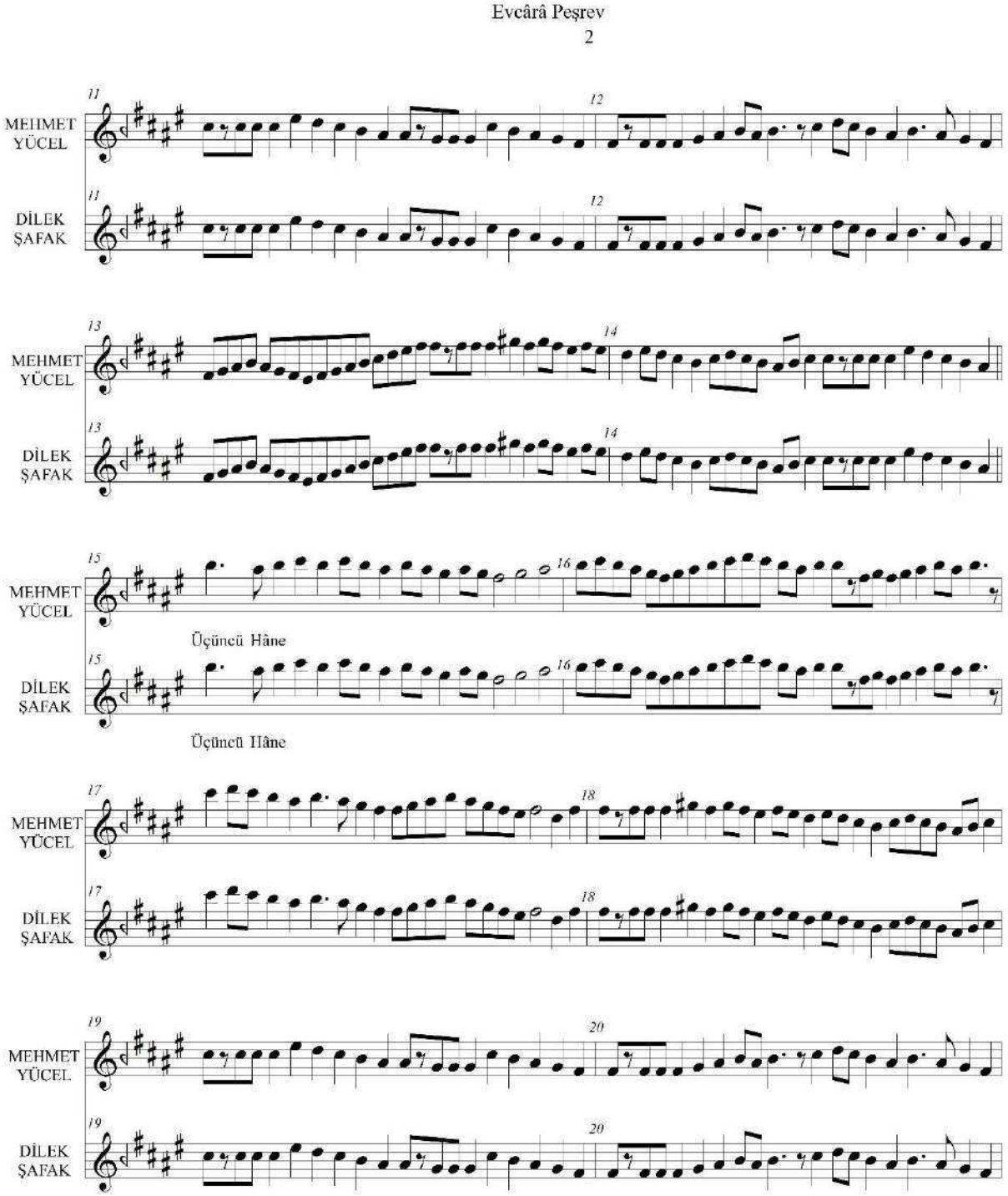
Peşreve ait edisyonlar arası farklılıkların tespit edilebilmesi için Mehmet Yücel ve Dilek Şafak notaları Finale nota yazım programında çift dizekli olarak yeniden yazılmıştır. Bu

transkripsiyon biçiminde birinci dizekte Mehmet Yücel edisyonu, ikinci dizekte ise Dilek Şafak edisyonu yer almaktadır. İki edisyonu gösteren transkripsiyon biçimi Şekil 1, Şekil 2 ve Şekil 3'te sunulmuştur.



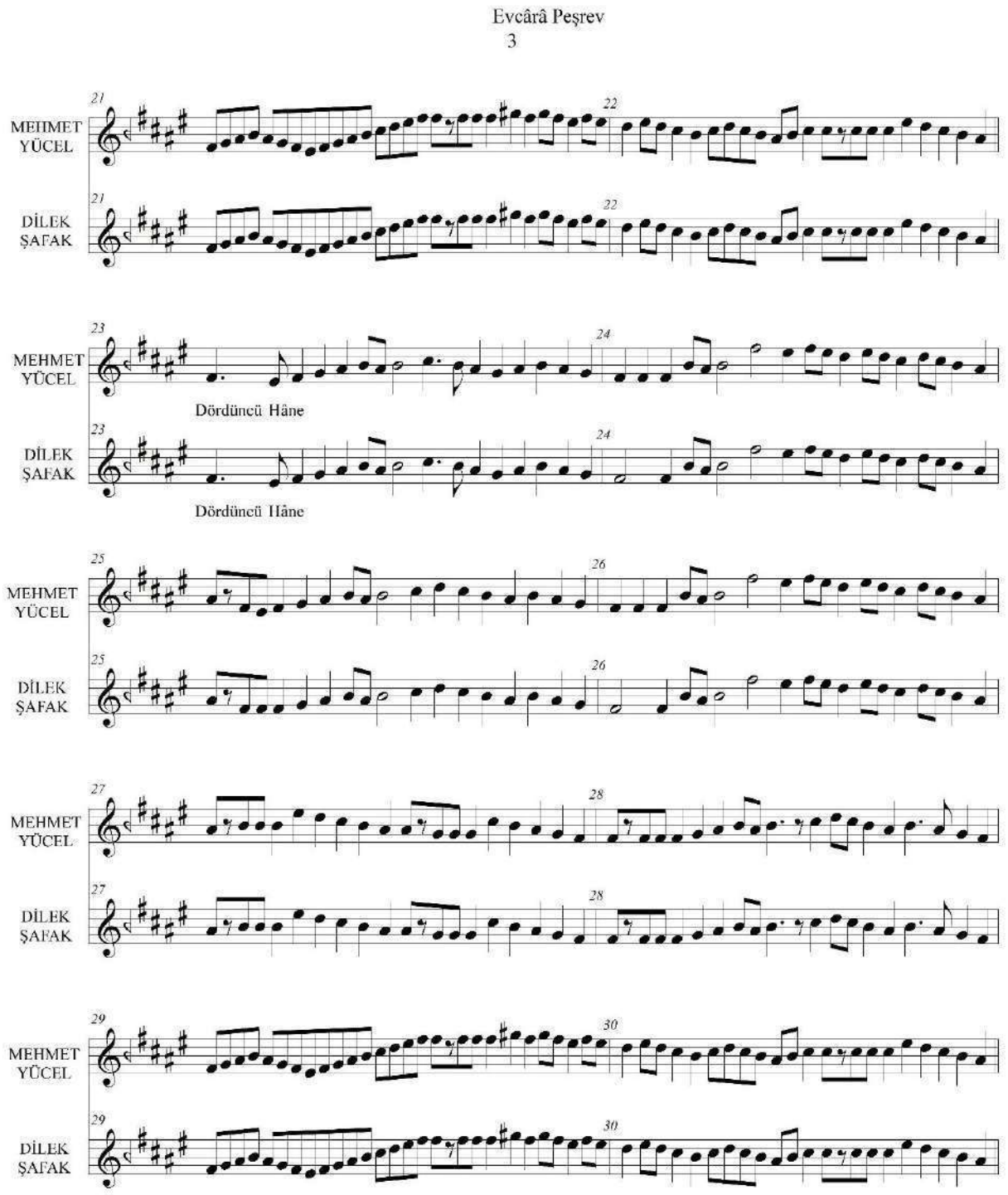
Şekil 1 – Mehmet Yücel ve Dilek Şafak Edisyonlarının Karşılaştırılması: Birinci Sayfa

Şekil 1 incelendiğinde eserin 1, 2, 7, 8, 9, 10 numaralı ölçülerindeki işaretli kısımlarda farklılıklar gözlemlenmiştir.



Şekil 2 – Mehmet Yücel ve Dilek Şafak Edisyonlarının Karşılaştırılması: İkinci Sayfa

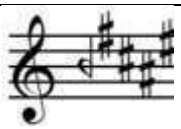
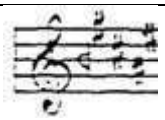
Şekil 2 incelendiğinde trankripsiyon notasının bu sayfasındaki ölçülerde farklılık olmadığı gözlemlenmiştir.



Şekil 3 – Mehmet Yücel ve Dilek Şafak Edisyonlarının Karşılaştırılması: Üçüncü Sayfa

Şekil 3 incelendiğinde eserin 24, 25, 26 numaralı ölçülerindeki işaretli kısımlarda farklılıklar gözlemlenmiştir.

Evcârâ peşrevinin Türk mûsıkîsi arşivlerinde bulunan Mehmet Yücel ve Dilek Şafak nüshalarının incelenip kıyaslanmasında müzikal analiz yöntemi ile ulaşılan bulgular Tablo 3'de gösterilmiştir:

	Mehmet Yücel Edisyonu		**Dilek Şafak Edisyonu**
Yazım Şekli	Bilgisayar.		Bilgisayar nüshasından çoğaltılmış.
Makam Donanımı			
Usûl Kurgusu	16/4 Çifte Dûyek usulün her düzümü bir ölçü içerisinde ve her ölçü tek satırda gösterilmiştir.		16/4 Çifte Dûyek usulün her düzümü bir ölçü içerisinde ve her ölçü tek satırda gösterilmiştir.
Form Yapısı	1.hâne, teslim, 2.hâne, 3.hâne ve 4.hâne olarak notaya alınmıştır.		1.hâne, 2.hâne, 3.hâne, 4.hâne şeklinde münferit teslîm hânesi yazılmadan notaya alınmıştır.
Artikülasyonlar	Legato	Apajiatür	Mevcut değildir.
Melodik Farklar	İki edisyonda da gözlemlenen melodik farklılıklar: 1, 2 , 7, 8, 9, 10, 24, 25, 26.ölçülerdedir.		

Tablo 3 – Evcârâ Peşrevi Edisyon Karşılaştırması

Tablo 3 incelendiğinde birinci öğe olan yazım şekli özelliği, belgenin yazılmasında kullanılan tekniği göstermektedir. Müzik yazısında belgeler el becerisi, şablon ya da bilgisayar programları yardımıyla yazılabilmektedir. İkinci öğe olan makam donanımı özelliği, eserin bestelendiği Evcârâ makamının donanımını (Özkan, 2007, s. 269) göstermektedir. Üçüncü öğe olan usûl kurgusu özelliği, ilgili evraktaki notaların ölçülere yerleştirilmesinde usulün yorumlanma şeklini göstermektedir. Dördüncü unsur olan form yapısı özelliği; eserin bestelendiği müzik formunun nota yazımında nasıl ele alındığını göstermektedir. Beşinci öğe olan artikülasyonlar özelliği, eserin nota yazısında hangi yorum elemanlarının kullanıldığını göstermektedir. Altıncı öğe olan melodik farklar özelliği, bölümünde ise her iki eserde farklılık arz eden ölçülerin gösterildiği kısımdır.

Sonuç ve Öneriler

Evcârâ peşrevinin Mehmet Yücel ve Dilek Şafak edisyonlarının karşılaştırılmasından elde edilen bilgiler doğrultusunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Edisyonların karşılaştırılmasında birinci öğe, notanın yazım şeklidir. İki nüsha, yazım şekli açısından incelendiğinde Mehmet Yücel edisyonunun bilgisayar ortamında hazırlandığı, Dilek Şafak edisyonunun da bilgisayar ortamında hazırlanmış bir notadan tarandığı tespit

edilmiştir. Nota nüshalarının temiz ve okunaklı olması gereksiniminden dolayı Mehmet Yücel edisyonu, Dilek Şafak edisyonunun bozuk görünümüne nazaran daha okunaklı görünmektedir.

- Edisyonların karşılaştırılmasında ikinci öğe, Türk mûsıkîsi makamlarına ait donanımı özelliğidir. Makam donanımı özelliği açısından iki notanın da donanımı Evcârâ makamının ifâde biçimine uygundur.
- Edisyonların karşılaştırılmasında üçüncü öğe, notalarda kullanılan usûl kurgusudur. Her iki edisyonda da 16/4'lük Çifte Dûyek usûlü düzüm bütünlüğü korunarak ölçü içerisinde verilmiş ve her ölçü tek satırda yer almaktadır. Usûl unsurunun, Türk mûsıkîsinin yapıtaşlarından biri olduğu göz önünde bulundurulduğunda notasyondaki ifade biçiminin önemi anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, Türk mûsıkîsi eserlerinin edisyonları arasında usûl yapısını en iyi biçimde ifâde eden notanın değerlendirmesi Türk mûsıkîsi usûllerinin korunmasına yardımcı olacaktır.
- Edisyonların karşılaştırılmasında dördüncü öğe, notalardaki Türk mûsıkîsine dönük form yapısının ele alınış biçimidir. Mehmet Yücel edisyonu, 4 hâne ve 1 teslim hânesi şeklinde verilmiş, Dilek Şafak edisyonu ise; sadece 4 hâneden müteşekkildir. Dilek Şafak edisyonu dikkatle incelendiğinde teslim hânesi ayrıca verilmese de her hâne sonuna eklendiği tespit edilmiştir.
- Edisyonların karşılaştırılmasında beşinci öğe, esere katılan yorumu ifade etmeye yarayan artikülasyonlardır. Mehmet Yücel notasında legato bağı ve apajiatür öğeleri artikülasyon olarak kullanılırken, Dilek Şafak notasında herhangi bir artikülasyona rastlanmamıştır.
- Edisyonların karşılaştırılmasında altıncı öğe, melodik farklardır. Melodik farklılıklar, perdelerde ortaya çıkan değişiklikler, ölçülerde zaman eksikliği, melodi değişimi olarak incelendiğinde, her iki notada da 9 farklı ölçüde uyuşmazlığa düşülen noktalar karşılaştırmalı transkripsiyon notasında işaretlenmiştir. Bu uyuşmazlıkların bir kısmı melodik farklardan diğer bir kısmı da Dilek Şafak notasında yer alan bazı ölçülerdeki ritim eksikliklerinden kaynaklanmaktadır.

Araştırmada ulaşılan bulgular, Türk mûsıkîsi eserlerinin edisyon çeşitliliği açısından değerlendirildiğinde; yazım şekli, makam donanımı, usûl kurgusu, form yapısı, artikülasyon kullanımı ve melodi açısından farklılıklar olduğunu göstermektedir. Bu sebeple Türk mûsıkîsi eserlerinin nüsha seçiminde bu farklılıkların göz önünde bulundurulması, icrâcının orijinale en yakın notaya ulaşmasına yardımcı olacaktır. Araştırmanın sonuçlarından hareketle belirlenen öneriler aşağıda verilmiştir:

- Notasyonun yazım şekli öğesinden elde edilen veriler değerlendirildiğinde; edisyonlar arasında, müzikal özellikler açısından benzerlik oranı en yüksek notalar arasında nota olarak en temiz ve okunaklı belgenin tercih edilmesi eserin kullanımına ve korunumuna katkı sağlayacaktır.
- Türk mûsıkîsi notalarındaki donanım öğesi, notanın melodik organizasyonunu ifade etmesi açısından önemlidir. Bu yüzden, edisyonlar arasında donanım öğesinin dikkate alınması, eserin melodik organizasyonunu doğru ifade edilmesi konusunda yararlı olacaktır.
- Usûl öğesinin, Türk mûsıkîsinin yapıtaşlarından biri olduğu göz önünde bulundurulduğunda notadaki ifade şeklinin önemi görülmektedir. Bu doğrultuda, edisyonlar arasında usûl yapısını en iyi biçimde ifâde eden notanın değerlendirmesi Türk mûsıkîsi usûllerinin korunmasına yardımcı olacaktır.

- Türk mûsıkîsi eserlerinde form öğesi, eserin yapsını ve bütünlüğünü ifade etmektedir. Bu nedenle, edisyonlar arasında eserim beste formu özelliklerini doğru biçimde ifade etmesi gerekmektedir.
- Türk mûsıkîsinde eserlerin icrasındaki yorum elemanlarının uygulanması mûsıkîşinasın tecrübesine bırakılabilir.
- Edisyonlar arasında melodik farklılıklar gözlemlendiğinde notalar arasında tarihi daha eski nota güvenilir kabul edilebilir.

Araştırmanın sonuçları değerlendirildiğinde; Türk mûsıkîsi eserlerinin nüshaları arasında yapılan edisyon karşılaştırmasında tespit edilen müzikal farklılıkların, eserin orijinalliğinin ve melodik bütünlüğünün muhafaza edilmesine yardımcı olabileceği düşünüldüğünde benzer çalışmaların devamlılığı Türk mûsıkîsine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Çak, Ş. E. (2021). Toplumsal Cinsiyet ve Arşiv Özet Güfte Mecmualarındaki Kadın İzleri: Bestekâr Dilhayat Kalfa. *Toplumsal Cinsiyetçilik ve Arşivcilik*, 978-1003.

Ekmekçioğlu, S. E. (1992). *Türk Müziğinde Geçmişten Günümüze Nota Yazıları* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Eren, M. (1948). Musiki Eserlerimiz İçin Bir (Edition Critique) e İhtiyaç Var. *Türk Musikisi Dergisi*, *1*(5), 1.

Ergen, G. (1994). *Dilhayat Kalfa'nın Hayatı, Eserleri ve Türk Musıkîsindeki Yeri* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Feyzi, A. (2018). Türk Müziğinde Notasyon ve Miftâh-ı Nota. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *6*(2), 1890-1913.

Korkmaz, H. (2020). I. Mahmud'un Cariyesi Dilhayat'ın Ölümsüz Eserleri. *Z Dergisi*, *2020*(4), 270-273.

Öncel, M. (2015). Türk Musikisindeki Notasyonun Tarihsel Seyri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *19*(2), 207-222.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (1. bs, C. 1). Milli Eğitim Basımevi.

Özçelik, S. (2017). Sözlü Edebiyat Ürünü Yazmaların Edisyon Kritik Yöntemi İle Okunması: Dede Korkut Örneği. *Belleten - Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*, *65*(1), 91-104.

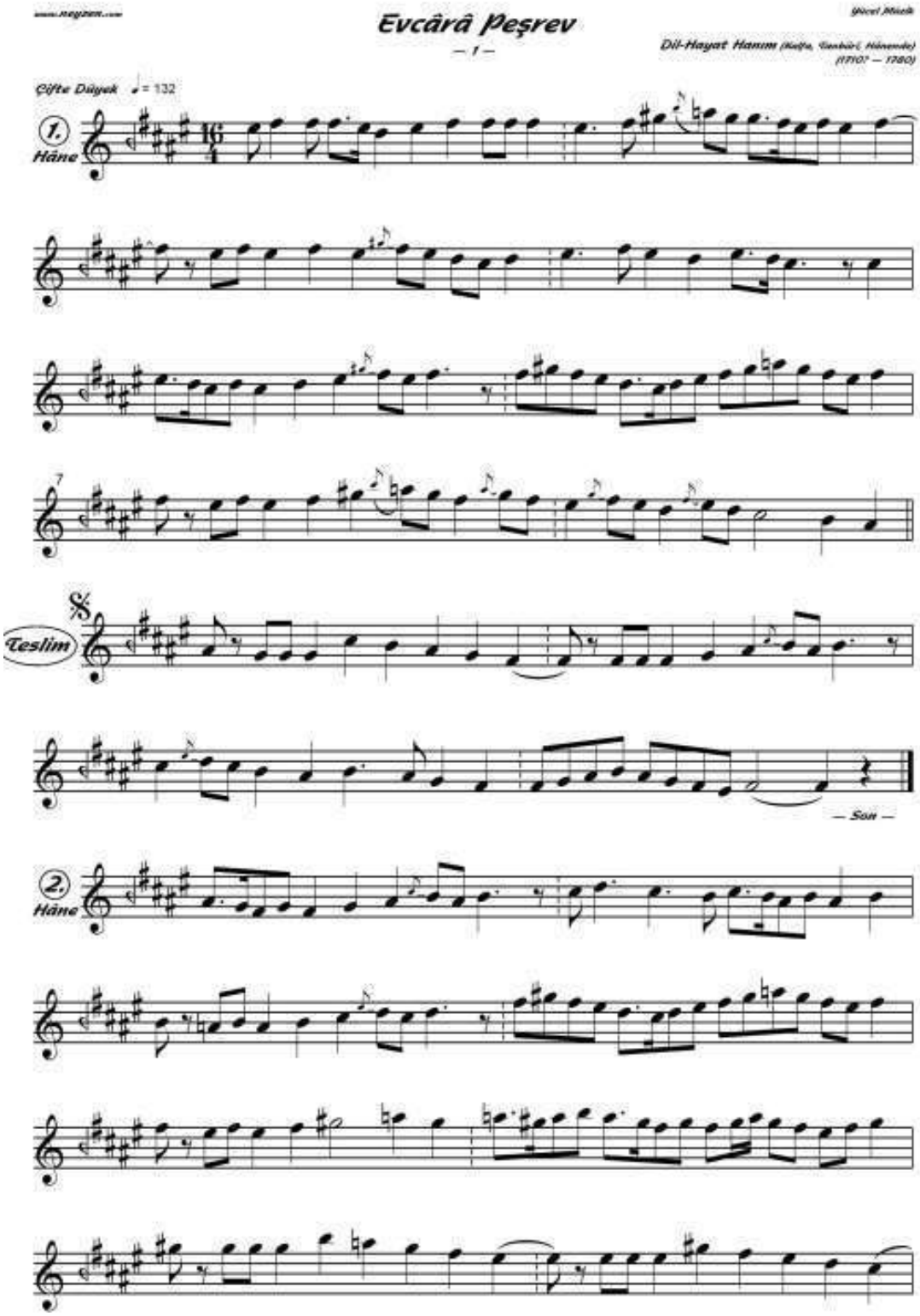
Özkan, İ. H. (2007). *Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. bs). Ötüken Neşriyat.

Şafak, D. (1996). *Dilhayat Kalfa Hayatı – Besteciliği – Eserleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.

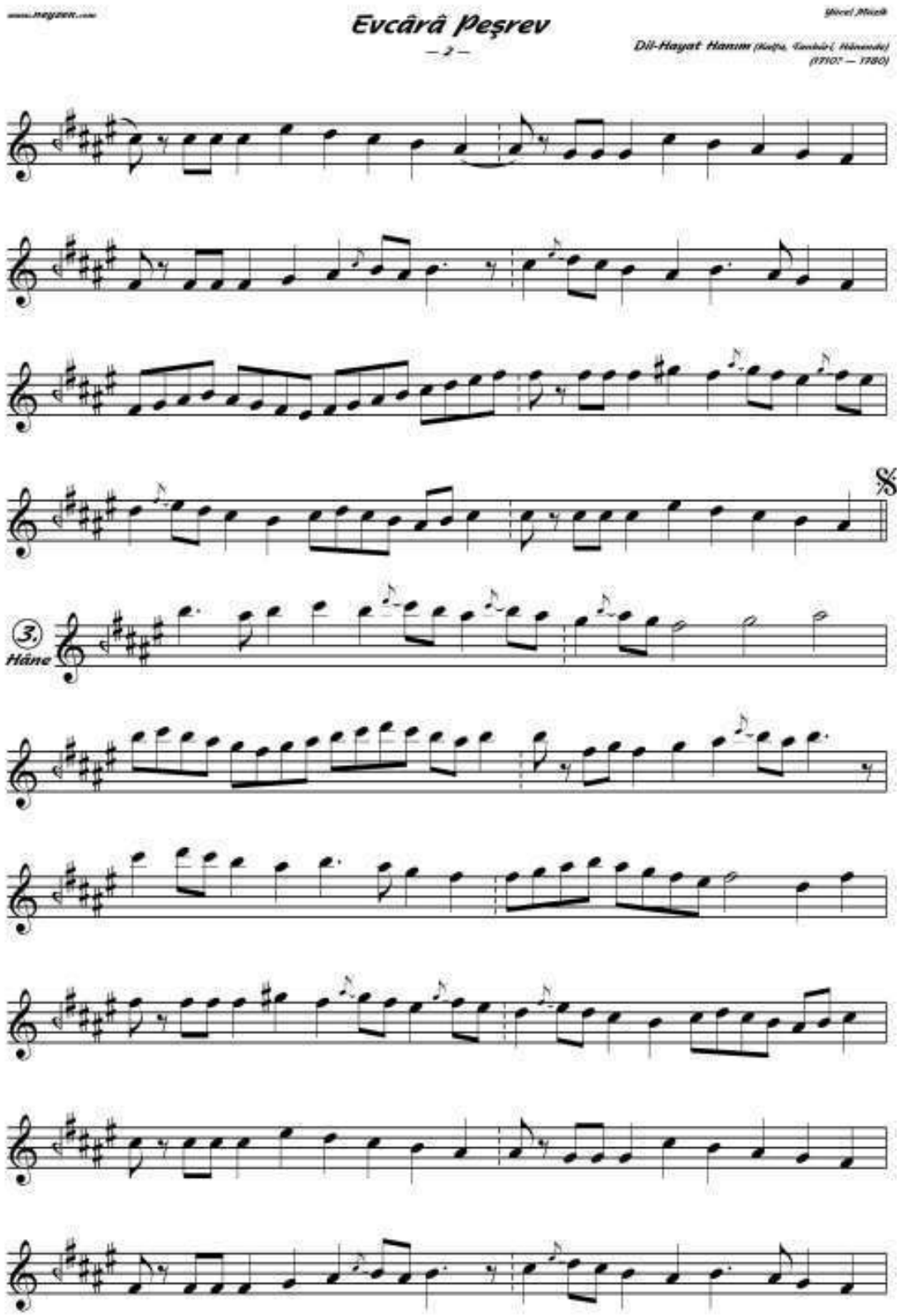
Yücel, M. (2011). *Evcârâ Peşrevi*. Yücel Müzik. https://neyzen.com/makamlar/evcara.html

Ekler

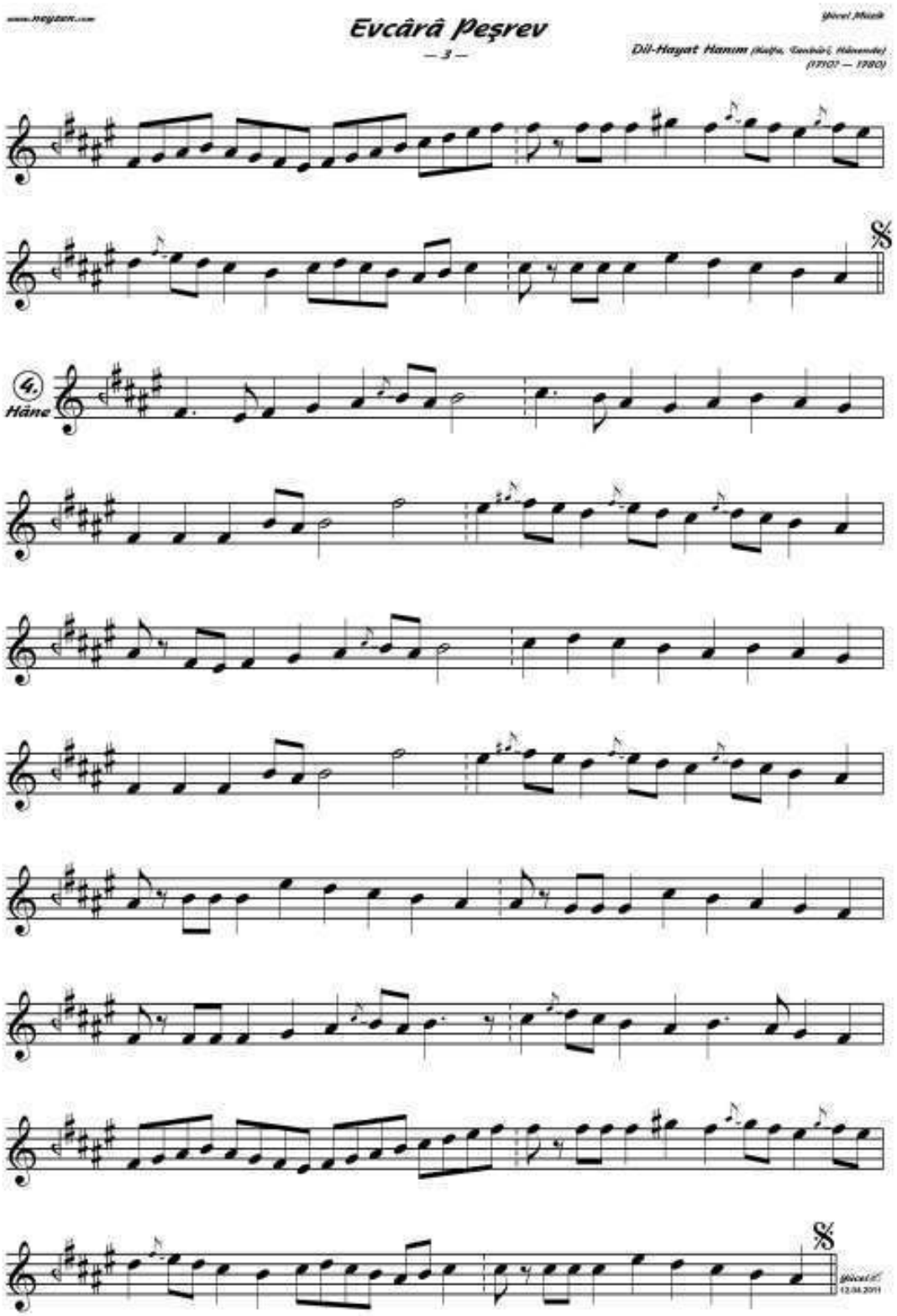
Ek 1 – Evcârâ Peşrevi Mehmet Yücel Edisyonu Birinci Sayfa



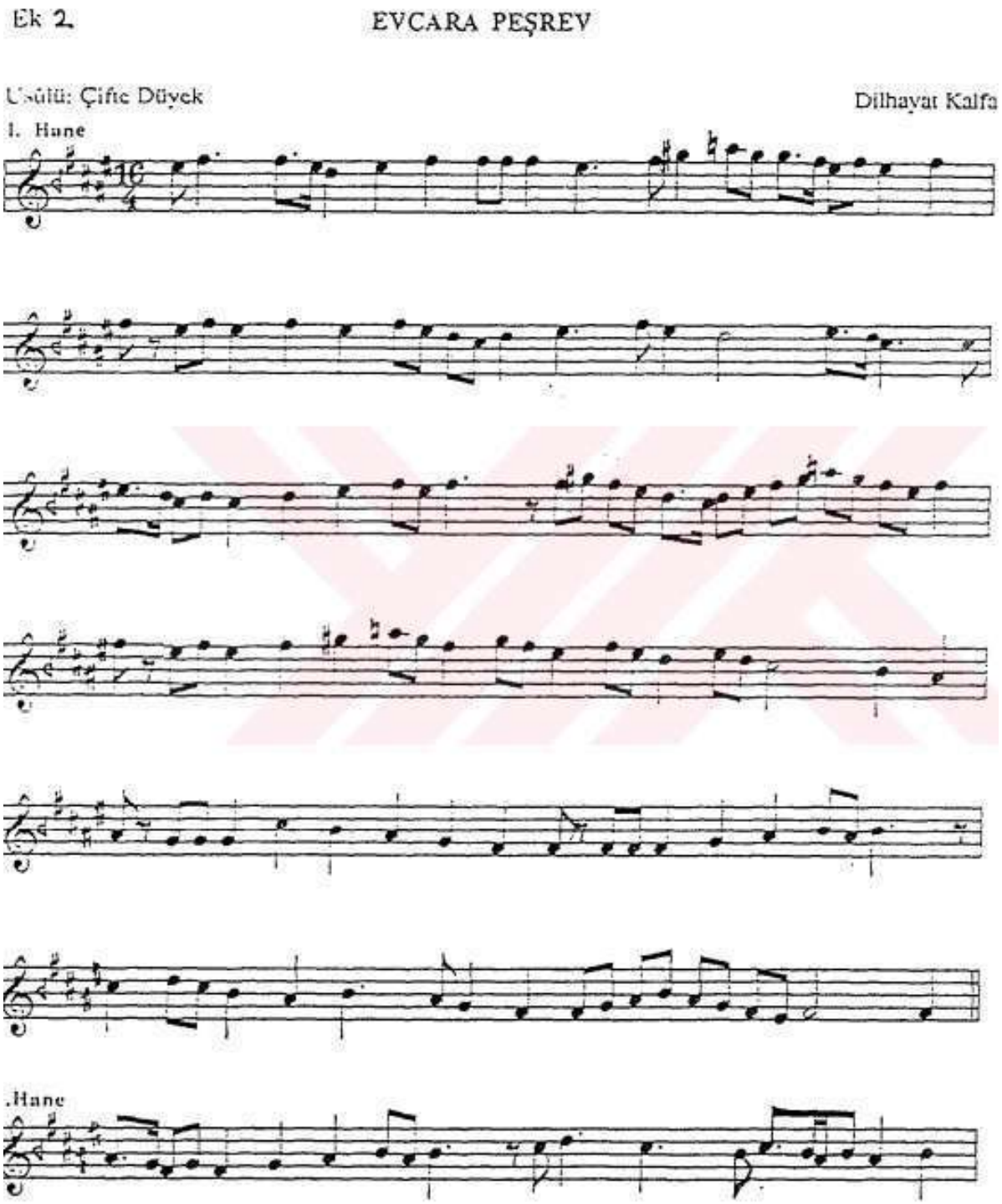
Ek 2 – Evcârâ Peşrevi Mehmet Yücel Edisyonu İkinci Sayfa



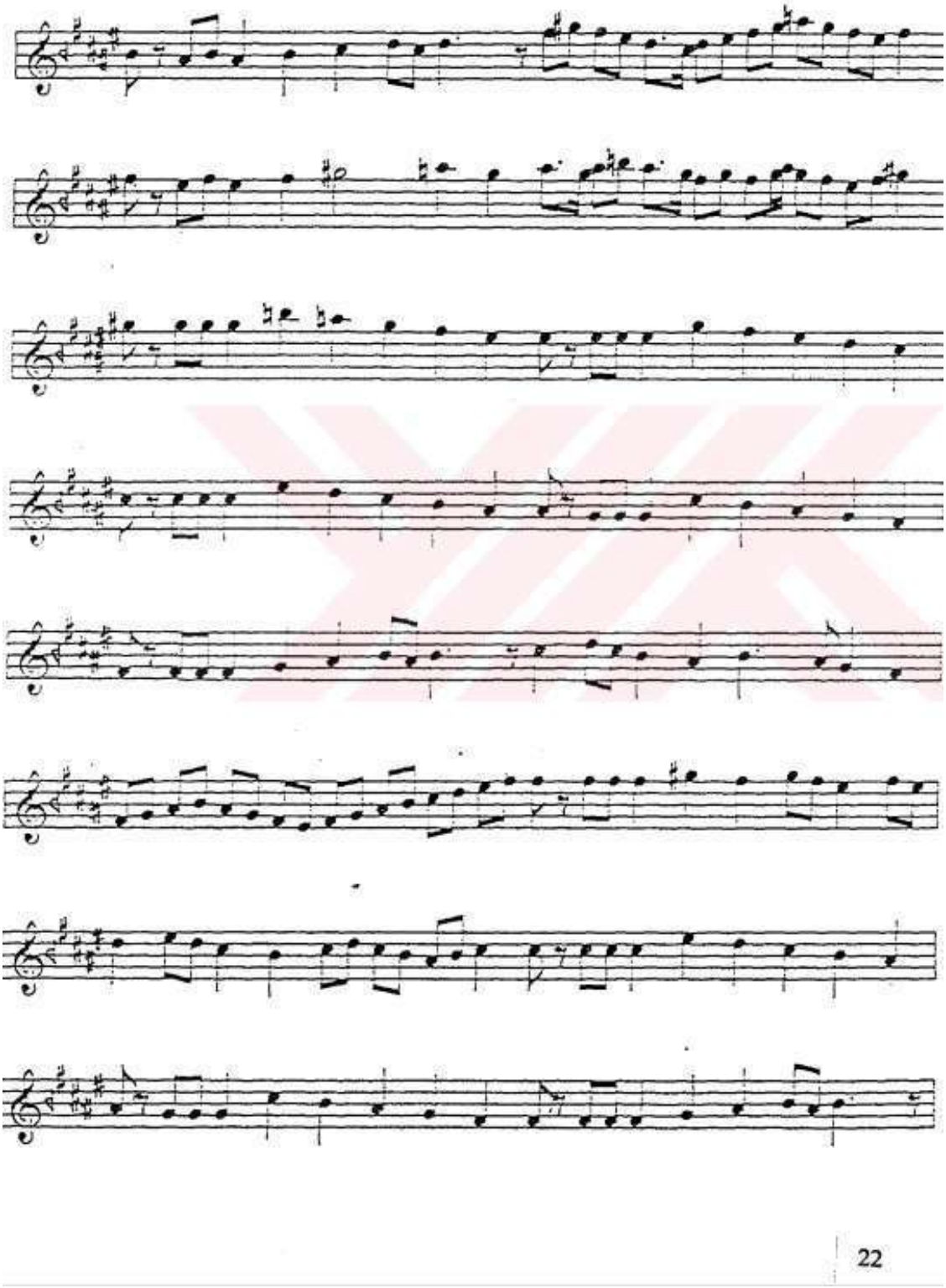
Ek 3 – Evcârâ Peşrevi Mehmet Yücel Edisyonu Üçüncü Sayfa



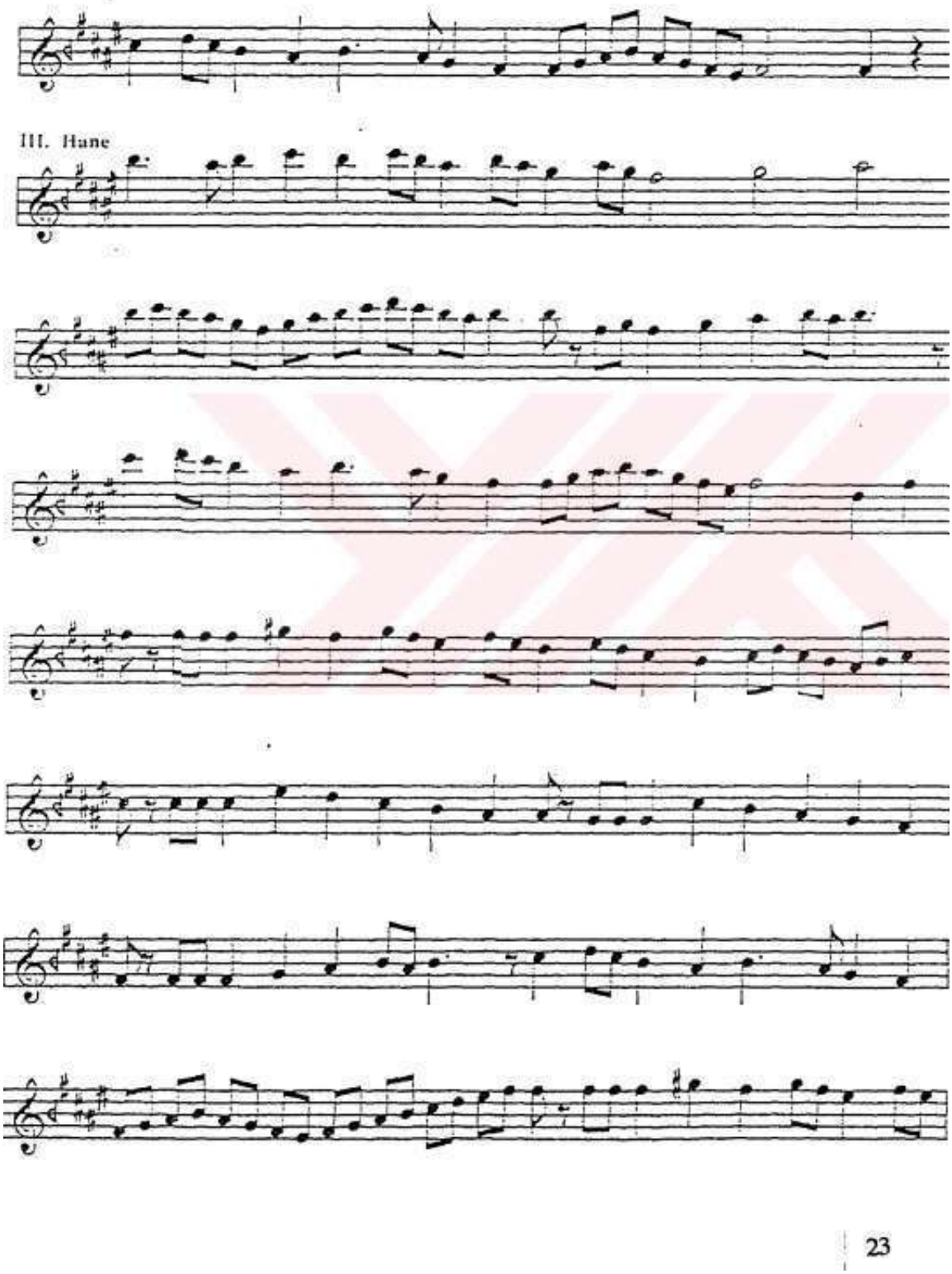
Ek 4 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu Birinci Sayfa



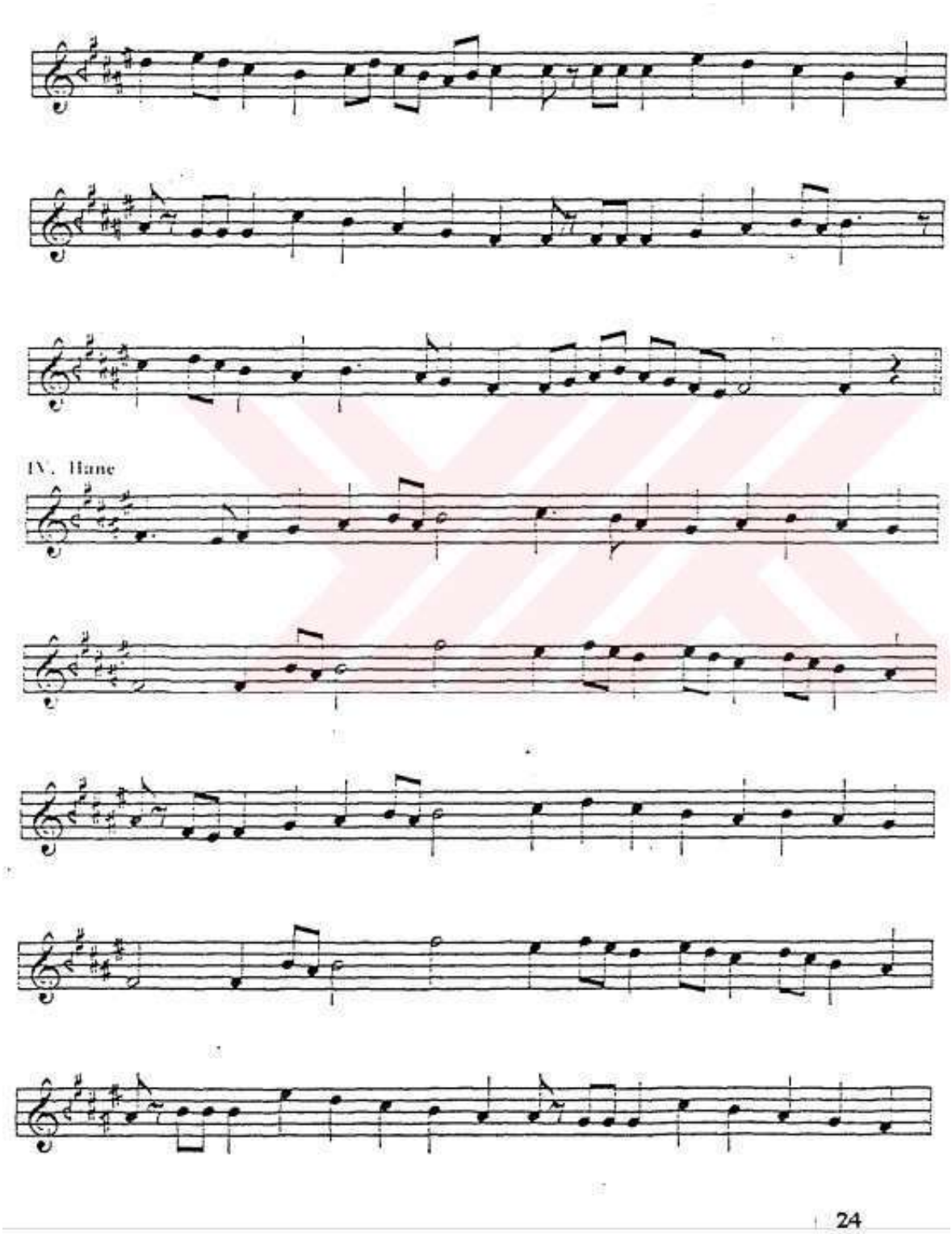
Ek 5 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu İkinci Sayfa



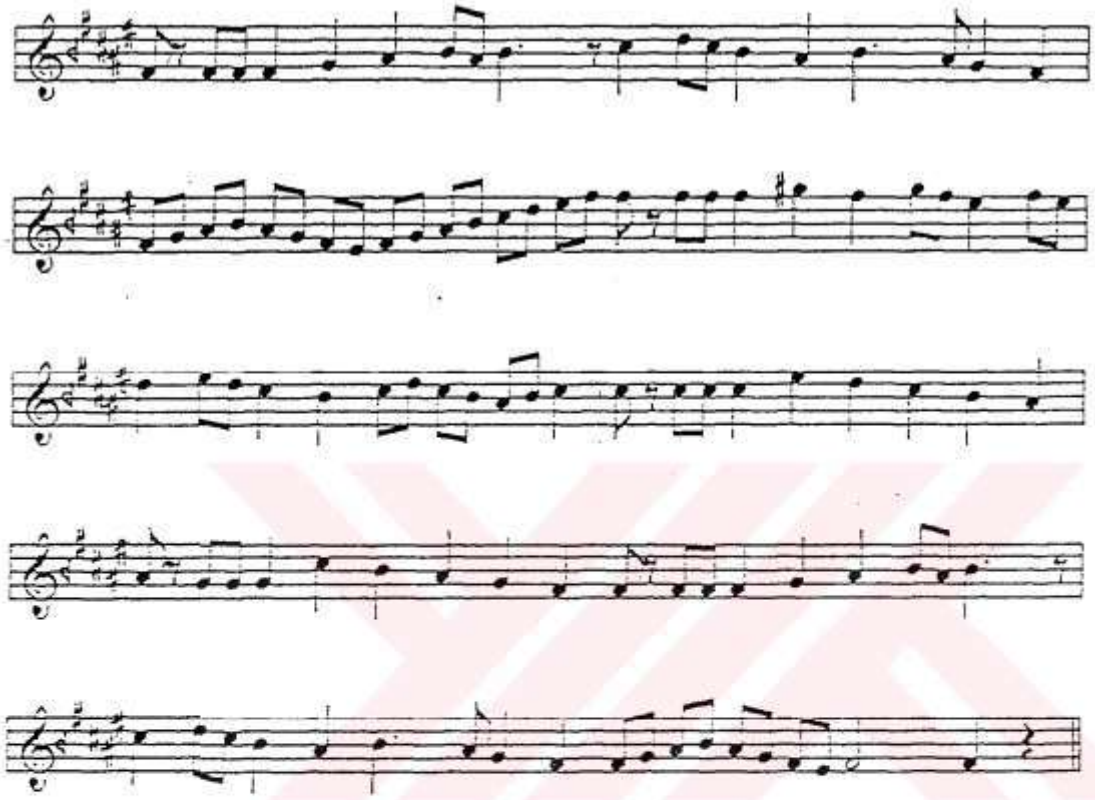
Ek 6 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu Üçüncü Sayfa



Ek 7 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu Dördüncü Sayfa



Ek 8 – Evcârâ Peşrevi Dilek Şafak Edisyonu Beşinci Sayfa



25

TRT THM Repertuvarında Yer Alan Oyun Havası Nota Varyantlarının Karşılaştırması: Sinsin Örneği

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi Yusuf Yöndem
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721964

Özet

Türk halk müziği, Orta Asya'dan beslenen ve tarih boyunca geniş bir coğrafyada evrim geçirerek zenginleşen bir müzik geleneğidir. Türklerin göç ve yerleşim hareketleri, bu müzik türüne ait repertuvarın zenginleşmesine ve yerel varyantların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Göçmen toplulukların yerleşik hayata geçişleri ve farklı coğrafyalarda yaşamaya başlamaları, müzikal geleneklerin de değişime uğramasına yol açmıştır. Her bölge, bu müzik geleneğine özgün katkılarda bulunmuş ve bu katkılar türkülerin sözleri ile melodileri arasında belirgin farklılıklar yaratmıştır. Yerel varyantların oluşmasına katkıda bulunan diğer faktörler arasında bölgesel etkiler ve kültürel etkileşimlerden de söz edilebilir. Türk halk müziğinde varyant çeşitliliği kırık havalarda ve uzun havalarda olduğu gibi oyun havalarında da görülmektedir. Oyun havaları içinde Sinsin oyun havası Bünyan ve Çankırı varyantı olması sebebiyle bu duruma örnek oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Sinsin oyun havasının Bünyan ve Çankırı varyantları detayları bir şekilde incelenecektir. Özellikle, bu yörelere ait iki farklı nota yazımının belirlenmesi ve bu notaların karşılaştırmalı analizinin yapılması hedeflenmiştir. Türk halk müziği varyantı terimi, türkülerin farklı yorumlarını ve düzenlemelerini ifade ederken, bu varyantlar bölgesel, sanatsal ve dönemsel etkilere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Bu bağlamda, TRT Türk halk müziği arşivinden elde edilen Bünyan yöresine ait 110 numaralı ve Çankırı yöresine ait 152 numaralı "Sinsin" oyun havasının notalarını detaylı bir şekilde incelemeyi ve bu notaların karşılaştırmalı analizini gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.

Birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanarak yürütülen çalışmada, Bünyan ve Çankırı yörelerinde aynı isimle yer alan türkünün müzikal açıdan benzerlik ve farklılıkları incelenmiştir. Bu analiz, her iki yöredeki melodik yapıları karşılaştırarak, bölgesel etkileşimleri ve müziksel çeşitlenmeyi anlamaya anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca elde edilen bulgular, Türk halk müziğinin çeşitlenme sürecini ve bölgesel etkileşimlerin nasıl şekillendiğini anlamak açısından önemli veriler sunmaktadır. Bu çalışma çerçevesinde; Bünyan yöresine ait Sinsin oyun havası üzerine yapılan müzikal analizde, eserin Türk halk müziği ayaklarından olan Müstezat ayağı dizisiyle örtüştüğü tespit edilmiştir. Çankırı bölgesine ait nota nüshasında eserin donanımı ve durak sesi göz önüne alındığında, Türk müziği makam anlayışı içerisinde eski Çargâh makamı dizisi ve seyri ile benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Türk halk müziğindeki yöresel varyantların kapsamlı bir şekilde incelenmesi yöreler arası etkileşimlerin daha ayrıntılı bir şekilde anlaşılması için faydalı olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Sinsin, Varyant.

Comparison of Game Air Note Variants in Turkish Folk Music Repertoire of Turkish Radio and Television Corporation: Sinsin for Example

Abstract

Turkish folk music is a musical tradition that originates from Central Asia and has evolved and enriched over a wide geography throughout history. The migration and settlement movements of Turks have led to the enrichment of the repertoire of this music genre and the emergence of local variants. As migrant communities settled down and began to live in different geographies, musical traditions also changed. Each region has made unique contributions to this musical tradition and these contributions have created significant differences between the lyrics and melodies of folk songs. Other factors contributing to the formation of local variants include regional influences and cultural interactions. Variant diversity in Turkish folk music is seen in broken airs and long airs as well as in game airs. Among the game airs, Sinsin game air is an example of this situation since it is a Bünyan and Çankırı variant.

In this study, the Bünyan and Çankırı variants of the "Sinsin" game air in the TRT Turkish folk music repertoire will be examined in detail. In particular, it is aimed to determine two different notation of these regions and to make a comparative analysis of these notations. While the term "Turkish folk music variant" refers to different interpretations and arrangements of folk songs, these variants vary depending on regional, artistic and periodical influences. In this context, it is aimed to examine in detail the notes of the "Sinsin" game air numbered 110 belonging to the Bünyan region and numbered 152 belonging to the Çankırı region obtained from the TRT Turkish folk music archive and to make a comparative analysis of these notes.

In this study, which was conducted by utilizing primary and secondary sources, the musical similarities and differences of the folk song with the same name in Bünyan and Çankırı regions were analyzed. This analysis contributed to the understanding of regional interactions and musical diversification by comparing the melodic structures in both regions. In addition, the findings obtained provide important data in terms of understanding the diversification process of Turkish folk music and how regional interactions are shaped. Within the framework of this study; In the musical analysis of the "Sinsin Halay" belonging to the Bünyan region, it was determined that the work overlaps with the Müstezat foot sequence, which is one of the feet of Turkish folk music. Considering the equipment and stop tone of the piece in the note copy of Çankırı region, it was determined that it was similar to the old çargâh maqam scale and course within the Turkish music maqam understanding. A comprehensive examination of the regional variants in Turkish folk music will be useful for a more detailed understanding of the interactions between regions.

Keywords: Turkish Folk Music, Sinsin, Variants.

Giriş

Türklerin tarih boyunca yaşadığı göç ve yer değiştirme hareketleri, halk müziğinin hem repertuvarının gelişmesini hem de farklı coğrafyalarda kendi özelliklerini koruyarak çeşitlenmesini sağlamıştır. Özellikle göç eden gruplardaki insan çeşitliliği, kültürel alışveriş ve adaptasyon süreci doğmuş, böylece her bölgeye müzikal tarzlara özgün katkılarda bulunarak türkülere yeni özellikler kazandırılmıştır. Göç folkloru, göç hadisesi sonucu sözlü veya yazılı kültürlerin göçmenler aracılığıyla coğrafyadan coğrafyaya taşınması sonucu ortaya çıkan yeni kültürel özellikleri kapsamaktadır (Balat, 2023, s.43-57). Bu bağlamda, Türk halk müziği türkülerinin sözleri ve melodilerinde yerel dokunuşlarla farklılıklar meydana gelmiştir. Bölgesel etkiler ve kültürel etkileşimler, aynı isme sahip türkülerin farklı bölgelerdeki yeni varyantlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sinsin oyun havası da bu varyantlara bir örnek teşkil etmektedir.

Sinsin oyunu, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde oynanan ve Türk halk kültürünün önemli bir parçası olarak kabul edilen geleneksel bir halk oyunudur. Sinsin oyun havası; köy meydanlarında, açık alanlarda, ateş çevresinde ve yalnızca ritim eşliğinde oynanan bir halk oyunudur. Gaziantep yöresinde ise bu oyun, dairesel bir formda icra edilmektedir (Ertural, 2012, s.101-111). Akşam vakti geniş bir alanda yakılan ateş etrafında toplanan oyuncular ve izleyiciler, sırayla oyuna dâhil olur. Oyuncular ritmik adımlarla sahneye çıkar ve çeviklik gerektiren figürlerle oyuna hareket kazandırır. Bu esnada izleyiciler alkışlar, naralar ve yöresel türkülerle oyunun coşkusunu artırır. Anadolu coğrafyasının farklı bölgelerinde kendine özgü biçimlerde oynanan Sinsin oyunu, her yörenin kültürel özelliklerini yansıtan ezgisel varyantlara sahiptir. Örneğin, Bünyan ve Çankırı'daki varyantlar müzikal yapı olarak belirgin farklılıklar gösterir. Bünyan ve Çankırı yöresi, Türk müzik kültürünün önemli bölgelerinden biridir ve her iki bölge de kendine özgü müzikal özelliklere sahiptir. Bu yerel çeşitlilik, Sinsin oyununun zenginliğini ve Türk halk kültüründeki önemli yerini gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Sinsin oyun havasının Bünyan ve Çankırı nota varyantları arasındaki müzikal benzerlik ve farklılıkları tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Araştırmaya dönük nitel verilere literatür taramasıyla ulaşılmıştır. Karşılaştırmada kullanılan notalar çevrimiçi olarak www.repertukul.com, isimli internet sayfasından edinilmiştir. Varyantlara ait notaların mus2 programı ile yeniden transkripsiyonu yapılmıştır. Transkripsiyon sonucunda oluşan notalar belirli bölümlere ayrılmış ve her bir bölüm için ayrı bir ifade kullanılmıştır. Bu çerçevede, eserlerin yapısı A, B, C, D ve E gibi bölümlerle ifade edilmiştir. Bölümler, durak sesi, donanım, ritmik yapı ve seyir açısından karşılaştırılmıştır. Elde edilen veriler araştırmada sunulmuştur. TRT repertuarındaki "Sinsin" oyun havasının melodik ve ritmik özelliklerinin incelenmesi, bölgesel varyasyonların ve coğrafyalar arası müzikal etkileşimlerin nedenlerini anlamaya yönelik önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda, Türk halk müziğinde oyun havaları, toplumsal ritüellerin ve bölgesel kimliklerin müzikal yansımaları olmuştur.

1. Türk Halk Müziğinde Oyun Havaları

Türk halk müziği, tarih boyunca toplumsal ve kültürel olaylarla şekillenerek zengin bir müzik geleneğini temsil etmiştir. Bu gelenek, Türklerin göç hareketlerinde çeşitli uygarlıklarla olan iletişimlerinden beslenmiştir. Türk halk müziği, geçmişten günümüze toplumun duygu dünyasını, yaşam biçimini ve kültürel kodlarını yansıtan önemli bir ifade biçimi olmuştur. Cumhuriyet döneminde halk müziğinin derlenmesi ve korunmasına yönelik yapılan

çalışmalar, bu alanı daha da sistematik bir hale getirmiştir (Yükselsin, 2015, s.77-90). Bu süreç içerisinde halk türküleri biçim olarak kategorilere ayrılmıştır. Sarısözen'in külliyatında halk müziği iki ana başlıkta sınıflandırılmaktadır. Bu başlıklar içinde uzun havalar ve kırık havalar yer almaktadır. Uzun havalar, serbest ritimli ve genellikle lirik temalarla öne çıkarken, kırık havalar belirli bir ölçüye bağlı, ritmik yapılar içerisinde yer almaktadır (Sarısözen, 1962, s.1-119). Kırık hava kavramı türküler ve oyun havalarını da içermektedir.

Oyun havaları, Türk halk müziğinin önemli bir parçası olup, genellikle halk oyunları için çalınan ritmik ezgilerdir. Özbek'in ifadesine göre oyun havası, genellikle dans etmeye veya oyun oynamaya uygun ritmik bir yapı taşıyan, müzikal bir formdur. Bu tür ezgiler, sosyal etkinlikler sırasında, özellikle geleneksel halk oyunları ve dansları çalınmıştır (Özbek, 2014, s.145). Oyun havaları, sadece müzikal değil, aynı zamanda kültürel ve ulaşılabilir bir işlev de üstlenir. Her bölge kendi geleneksel dansları ve oyunlarıyla oyun havalarına katkıda bulunmuş, bu da müzikal çeşitliliğin zenginleşmesine olanak tanımıştır. Sinsin oyun havası, bu zengin repertuvarın önemli bir örneği olarak dikkat çeker ve farklı yörelerde farklı özelliklerle birlikte bulunur.

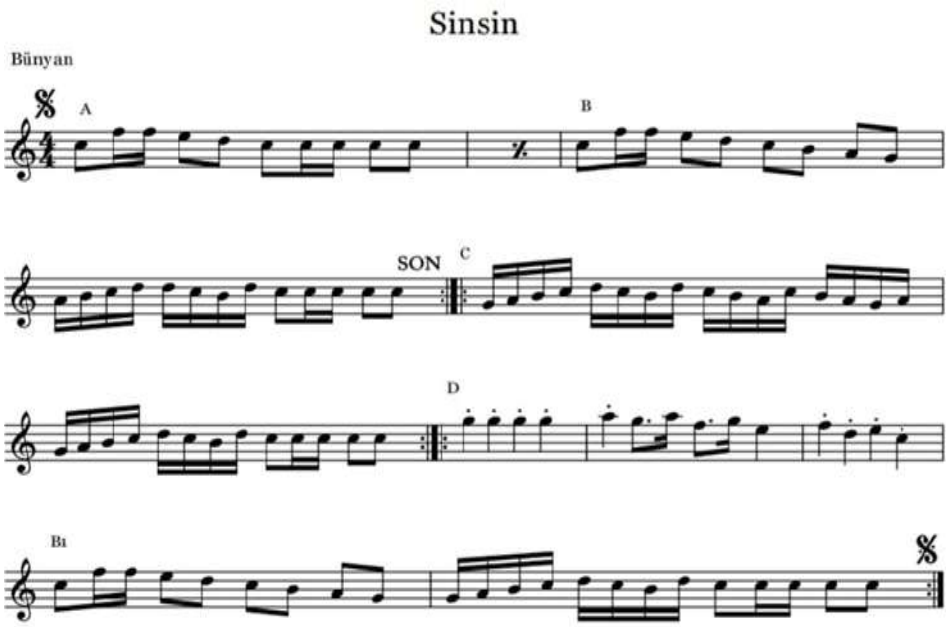
2. Sinsin Oyun Havası ve Varyant Kavramı

Varyant, sözlük anlamıyla bir belge, eser veya olayın aslına göre farklılaşmış bir biçimde ortaya çıkan yeni bir yorumu olarak tanımlanır. Türk halk müziği alanında varyant kavramı ise, aynı isimle repertuvarda yer alan türkünün farklı yörelerdeki icra ediliş ve yorumlanış biçimlerini ifade eder. Bu farklılıklar, genellikle melodik yapı, söz ve ritimlerdeki değişikliklerle belirginleşmektedir. Türküler, bir yerden diğerine aktarılırken ya da farklı icralarla yeniden seslendirildiğinde, bazen bilgi sahibi olunarak bazen de bilgi olmadan değişiklikler ortaya çıkarılabilir. Bu tür değişiklikler, varyant olarak adlandırılmaktadır (Güven, 2013, s.145-156). Varyant, sadece melodik ve ritmik farklılıklarla değil, aynı zamanda her bölgeye özgü kültürel eserlerin müzik üzerindeki yansımalarını da göstermektedir. Sinsin oyun havası da Türk halk müziğinde tanımlanan varyant kavramının somut bir örneğini oluşturmaktadır.

Türkiye'nin farklı bölgelerindeki Sinsin adıyla bilinen bu ezgi, her bölgede belirgin farklılıklar ve benzerlikler taşımaktadır. TRT Türk halk müziği arşivlerinde yer alan Bünyan ve Çankırı yörelerine ait Sinsin oyun havası örnekleri de bu farklılıkları ile öne çıkmaktadır. Bu iki bölgeden alınan modeller, bölgesel müzik tarzlarının ve oyun havası türünün melodik olarak nasıl yansıdığını gösterme açısından önemli bir karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

2.1. Bünyan Yöresi Varyantı

Bünyan Kayseri'ye bağlı bir ilçe olmakla beraber aynı zamanda Türk halk müziğini anlatımında önemli bir üsluba sahiptir. Sinsin oyun havası da Bünyan yöresinde adı geçen eserlerden biridir. Bünyan yöresine ait edilen sinsin oyun havasına ait kayıtlar online kaynaklardan taranmış ve TRT arşivinde yer alan notası Şekil 1'de gösterilmiştir.

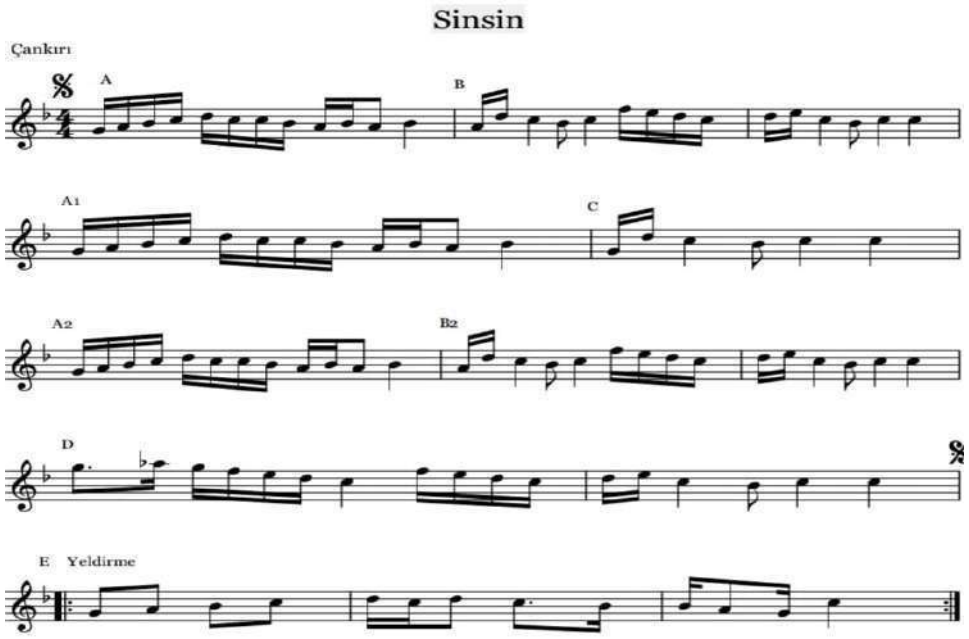


Şekil- 1 Bünyan Yöresi Nota

Şekil 1 incelendiğinde, türküye ilişkin notanın donanım kısmında herhangi bir tonalite veya arıza işaretine yer verilmediği dikkat çekmektedir. Bu durum, eserin dizisine dair bir ipucu verirken, durak sesinin do notası olduğu da görülmektedir. Dolayısıyla, eser üzerinde yapılan incelemeler, bu temel nota yapısı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bünyan yöresi varyantına bakıldığında, eserin notası 4/4'lük ritimle on ölçü olarak yazılmıştır. Şekil 1'e bakıldığında, A bölümünde Müstezat ayağı dizisinin özellikleri kullanılarak do notası civarından seyre başlanıldığı görülmektedir. B bölümünde ise eser inici bir seyir izleyerek sol notasına kadar genişleme göstermiştir. B bölümü devamında eserde, çıkıcı bir seyir yapılarak durak sesi olan do notasında kalış yapılmıştır. Notanın C bölümünde eser çıkıcı bir seyir izlemiş ve tekrar Müstezat ayağı seyri özellikleri kullanılarak do notasında karar vermiştir. Notanın D bölümünde eserin seyri tiz bölgede bulunan sol notasından başlamış karar sesi olan do notasına kadar inmiştir. Ayrıca D bölümünde müzikal bir artikülasyon olan staccato kullanılmıştır. B1 kısmında ise B bölümü tekrar edilmiştir.

2.2. Çankırı Yöresi Varyantı

Çankırı yöresi orta Anadolu bölgesinde yer alan bir ildir. Bu yöre kendine özgü Türk halk müziği üslubuna sahiptir. Çankırı yöresine Sinsin varyantı nota yazımından yola çıkılmış ve herhangi bir kaynakta icra kaydına rastlanmamıştır. Çankırı yöresine ait esere ilişkin TRT arşivinde yer alan nota nüshası, Şekil 2'de verilmiştir.



Şekil- 2 Çankırı Yöresi Nota

Şekil 2'deki nota incelendiğinde donanım kısmında re bemol arızasına yer verildiği dikkat çekmektedir. Durak sesinin belirlenmesi, eserin genel seyri ve dizisinin anlaşılması açısından önemlidir. Bu doğrultuda eserin durak sesinin do notası olduğu da notadan açıkça görülmektedir Söz konusu nota nüshası, eserin yapısal özelliklerini ortaya koymak için belirli bölümlere ayrılmıştır. Şekil 2'ye bakıldığında, eser A bölümünde sol notasından seyre başlamış ve si notasında kısa bir kalış yapmıştır. Eser B bölümünde ise eski Çargâh makamı seyrinin özelliklerinin içinde barındıran bir seyir izlenmiştir. B bölümü devamında la notasından fa notasına kadar genişlemenin ardından durak sesi olan do notasında kalış yapılmıştır. Nota A1 bölümünde, A bölümünün tekrarı yapılmış, C bölümünde ise sol sesinden seyre başlanarak durak sesinde karar verilmiştir. Eser notası A2 bölümünde, A ve A1 bölümleri tekrar edilmiştir. B2 bölümünde ise B bölümü tekrar edilmiştir. Eserin D bölümü tiz frekanslı sol notasından seyre başlayıp, eski Çargâh makamı dizisinin seyir özelliklerinden biri olan la bemol notasını kapsayacak şekilde, inici bir seyir izleyerek karar sesine varmıştır. Eserin E bölümü yeldirme bölümü olarak adlandırılmıştır. E bölümünü sol notasından başlayarak çıkıcı bir seyir izlemiş ve karar sesi olan do notasında durak yapmıştır. Çankırı yöresi varyantına bakıldığında, eserin notası 4/4 + 2/4 bir ritimle on üç ölçü olarak yazılmıştır.

3. Varyantların Karşılaştırılması

Bünyan ve Çankırı yöresi Sinsin varyantlarının notaları incelenmiş; durak sesi, donanım, ölçü sayısı, ritmik yapı gibi bulgular elde edilmiştir. Elde edilen veriler tablo 1'de sunulmuştur.

	Bünyan Yöresi Varyantı	Çankırı Yöresi Varyantı
Durak sesi	Do	Do
Donanım	Yok	Re bemol
Ölçü sayısı	On	On üç
Ritmik Yapı	4/4	4/4+2/4
Bölümler	A, B, C, D, B1	A, B, A1, C, A2, B2, D, E
Tekrar Eden Bölümler	A-B, C, D-B1	E
Artikülasyonlar	Staccato	-

Tablo 1 – Sinsin Oyun Havası Varyantları Karşılaştırılması

Tablo 1'de yer alan durak sesi eserin karar ettiği bitiş sesini; donanım, eserin sahip olduğu melodik organizasyonunu; ölçü sayısı, eserde bulunan ölçü sayısını; ritmik yapı, eserin sahip olduğu ritm kalıbını; bölümler, eserin anlamlı bulunan müzik cümlelerini; tekrar eden bölümler, eserin kendi içinde tekrar eden bölümlerini; artikülasyonlar, eserde kullanılan müziksel ifade biçimlerini göstermektedir.

Tablo 1'e bakıldığında, Sinsin oyun havasında durak sesi her iki varyantta da do notası olarak verilmiştir. Donanım açısından incelendiğinde ise, Bünyan yöresi notasında herhangi bir değiştirici işaret bulunmadığı Çankırı yöresinde ise re bemol değiştirici işaretinin kullanıldığı görülmektedir. Tablo 1'de Bünyan yöresi notasının ölçü sayısı on, Çankırı yöresinin on üç olduğu belirtilmiştir. Varyantların ritmik yapıları karşılaştırıldığında Bünyan yöresi 4/4'lük, Çankırı yöresi ise 4/4 ve 2/4'lük usûl yapısı ile verilmiştir. Bünyan yöresi A, B, C, D, B1, Çankırı yöresi A, B, A1, C, A2, B2, D, E ifadeleri ile bölümlere ayrılmıştır. Tekrar eden bölümler kapsamında, Bünyan yöresi notasında A-B, C, D – B1, Çankırı yöresi nota yazımında ise E bölümü olarak görülmektedir. Varyantların artikülasyonları Bünyan yöresi notasında staccato olarak belirtilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Türk halk müziğinde bir eserin farklı yörelere ait türkü varyantları bulunabilmektedir. Bu çalışmada incelenen Sinsin oyun havası da Türk halk müziğin deki varyant çeşitliliğine örnek olarak kabul edilmiştir. İki farklı yörede "Sinsin" oyun havası olarak bilinen eser, müzikal ve ritmik yapı bakımından incelendiğinde şu sonuçlar elde edilmiştir:

- Bünyan ve Çankırı yöresi varyantları karşılaştırıldığında, durak sesi bakımından varyantların değişime uğramadığı görülmektedir.
- Donanım özelliğinde ise Bünyan yöresinde değiştirici işaret olmaması ve Çankırı yöresinde re bemol işaretinin olması melodik farklılığı göz önüne sermiştir.
- Ölçü sayılarına bakıldığında, Sinsin oyun havası Bünyan yöresine ait notanın on üç ölçü Çankırı yöresine ait notanın on ölçü yazıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda Çankırı yöresine ait türkü varyantının daha uzun bir melodik yapıya sahip olduğu saptanmıştır.
- Türkü varyantları ritmik yapıları göz önüne alındığında Bünyan yöresine ait Sinsin oyun havasının tek bölümlü ve 4/4 usûlle yazıldığı belirlenmiştir. Çankırı yöresine ait Sinsin oyun havasının yapısal özellikleri incelendiğinde, oynatma ve yeldirme olmak üzere iki bölümden

oluştuğu görülmüştür. Oynatma bölümü 4/4'lük, yeldirme bölümü ise 2/4'lük usûlle yazılmıştır.

- Analiz sürecinde varyantlar belirli bölümlere ayrılmış, Bünyan yöresi A, B, C, D, B1, Çankırı yöresi ise A, B, A1, C, A2, B2, D, E bölümleri ile ifade edilmiştir. Bünyan yöresine ait nota yazımında A-B,C,D-B1 bölümlerinin birbirini tekrar ettiği, Çankırı yöresine ait nota yazımında ise E bölümünün tekrar edildiği görülmüştür.
- Müzikal artikülasyonlar açısından bakıldığında, Bünyan yöresi varyantı notasında D bölümünde staccato kullanıldığı tespit edilmiştir. Bünyan yöresine ait Sinsin oyun havasının, Türk halk müziği ayaklarından Müstezat ayağı dizisiyle, Türk müziği makamlarından yeni Çargâh makamı dizisi ile örtüştüğü tespit edilmiştir. Bünyan yöresi varyantının ritmik yapısı incelendiğinde, Sofyan usûlünün kullanıldığı belirlenmiştir.
- Çankırı yöresine ait nota nüshasında Sinsin oyun havası da, kullandığı donanım ve seyir itibari ile Türk halk müziği ayaklarından Derbeder/Kalenderi ayağı dizisi ile benzerlik göstermektedir. Fakat bu dizinin durak sesi la sesidir. Eserin durak noktasının do sesi olması nedeniyle Derbeder/Kalenderi dizisi ile tam örtüşmediği tespit edilmiştir. Eserin donanımı ve durak sesi göz önüne alındığında Türk müziği makamlarından eski Çargâh makamı dizisi ve seyriyle örtüştüğü gözlemlenmiştir.
- Çankırı yöresine ait varyantın ritmik yapısına bakıldığında, oynatma bölümünde Sofyan, yeldirme bölümünde ise Nim sofyan usûlü kullanıldığı saptanmıştır.

Verilen bilgiler dâhilinde;

- Donanım farklılıklarının bölgesel uygulama tekniklerine etkisi araştırılabilir.
- Ölçü farklılıklarının icra süresine ve dansa etkisi incelenebilir.
- Varyantlardaki ritmik yapı farklılıklarının dans figürlerine ve geleneksel icraya yansımaları araştırılabilir.
- Bölüm tekrarlarının melodik akış ve dinleyici algısına etkisi incelenebilir.
- Artikülasyonların icra yorumu ve nüansı üzerindeki etkileri daha kapsamlı bir şekilde ele alınabilir.

Farklı yörelere ait türkü varyantlarının nota analizi, bu alandaki çalışmalar için kritik bir öneme sahiptir. Bu süreçte varyantların yapısal, melodik ve ritmik yapılarının detaylı şekilde incelenmesi ve literatüre kazandırılması gereklidir. Özellikle usûl, donanım, durak sesi ve seyir gibi müzikal unsurların sistematik bir çerçevede tanımlanması, Türk halk müziğinin bölgesel çeşitliliğini anlamaya yönelik önemli bir adım olacaktır. Bu unsurların bir veri tabanında toplanması, yalnızca akademik araştırmalar için değil, aynı zamanda eğitim ve repertuvar geliştirme süreçleri için de büyük kolaylık sağlayacaktır. Tespit edilen makamsal bulgular, Türk halk müziği ile Klasik Türk müziği arasındaki bağların araştırılması gerektiğini göstermektedir. Melodik yapıların, Türk halk müziği ayakları ve Klasik Türk müziği makamları ile ilişkilerinin daha geniş bir repertuvar üzerinde analiz edilmesi, müziğin tarihsel gelişimini anlamaya katkı sağlayacaktır. Bu doğrultuda, söz konusu çalışmaların gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

Balat, G. (2023). Balkan Göç Folkloru: Kuzey Makedonya Türklerinin Kültürel Belleği Cuma Türkülerinin İcra Bağlamı ve İşlevleri. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, *11*(36), 43-57. https://doi.org/10.33692/avrasyad.1256146

Ertural, N. (2012). Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunların Yapısı ve İşlevleri. *Gazi Türkiya*, 101-111.

Güven, M. (2013). *Türkülerin Varyantlaştırılması*. https://www.acarindex.com/ataturk-universitesi-turkiyat-arastirmalari-enstitusu-dergisi/turkulerin-varyantlasmasi-537490, 50, 145-156

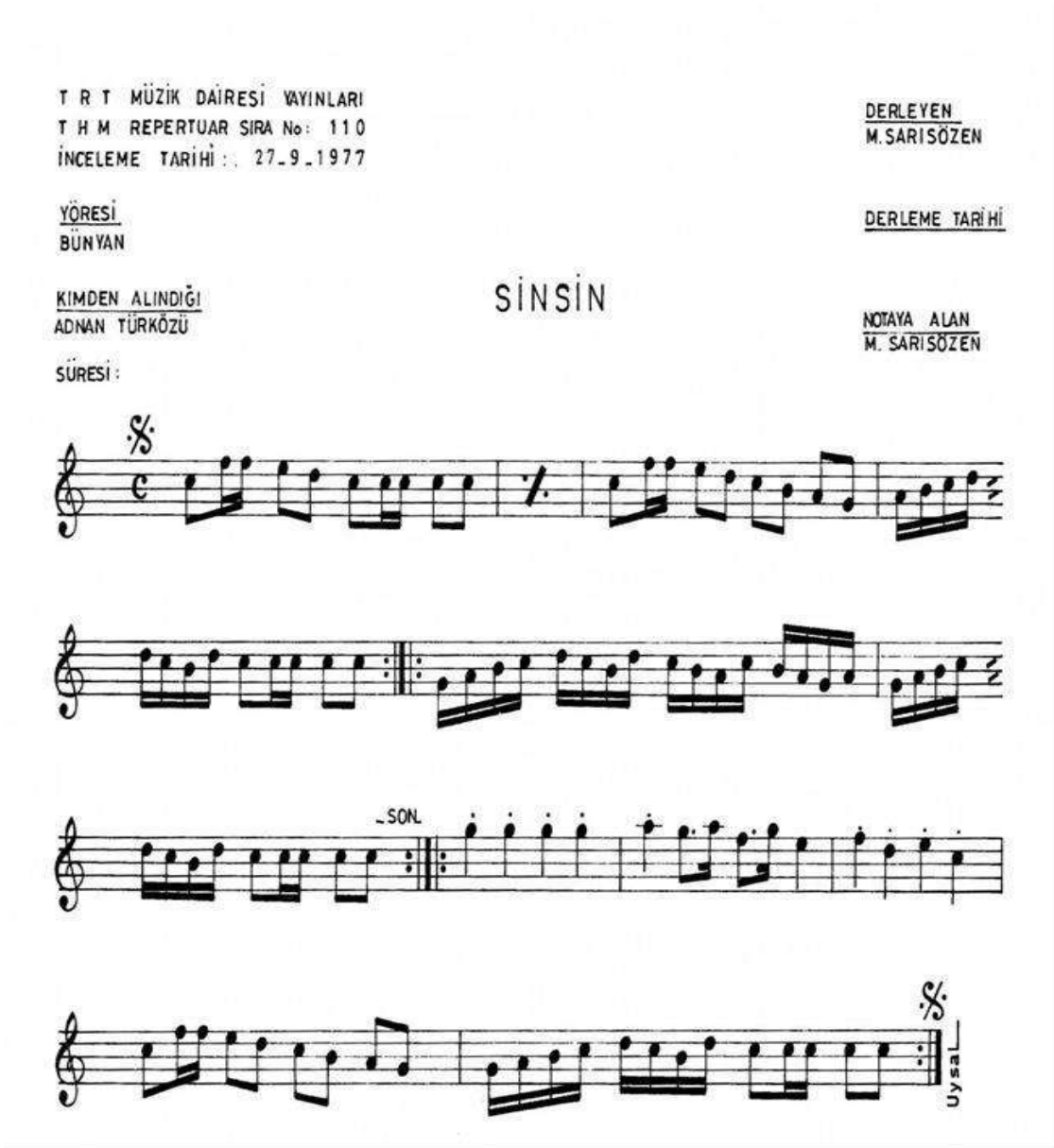
Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı 1 terimler sözlüğü*. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. 1-213

Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri – Muzaffer Sarısözen*. Resimli Posta Matbaası Ltd. Şirketi. https://www.nadirkitap.com/turk-halk-musikisi-usulleri-muzaffer-sarisozen-kitap13965848.html 1-119

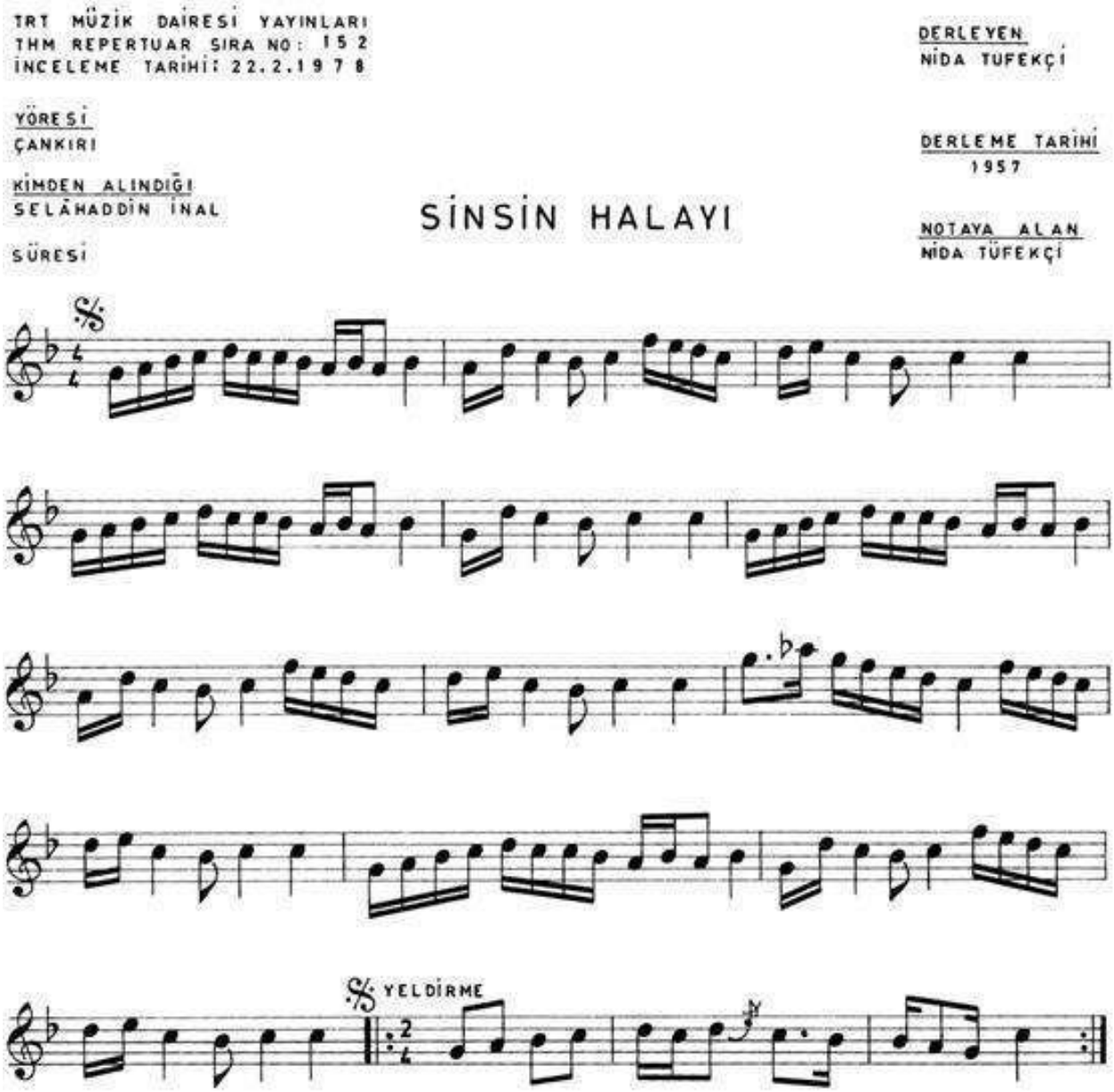
Yükselsin, Y. (2015). Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü. *Yedi Sanat Tsarım ve Bilim Dergisi*, *14*, 77-90.

EKLER

Ek 1 – Sinsin Bünyan Yöresi Notası



Ek 2 – Sinsin Çankırı Yöresi Notas



Kahramanlık Türkülerinde Usûl Yapısının Tespiti Üzerine Bir Çalışma "Kozanoğlu Avdan Gelir Türküsü"

Doç. Dr. Alper Akdeniz
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Yüksek Lisans Öğrencisi Yusuf Yöndem
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721970

Özet

Kahramanlık türküleri, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir ve kahramanlık, fedakârlık, vatanseverlik gibi değerleri işler. Bu türküler, genellikle tarihi olaylar, savaşlar ve destanlardan esinlenerek ortaya çıkmış; insanların ortak değerleri ve mücadele ruhunu nesilden nesile aktarmayı amaçlamıştır. Kahramanlık türküleri, toplumun bir araya gelme ve dayanışma duygusunu güçlendirirken, aynı zamanda kültürel hafızanın canlı tutulmasına da katkı sağlar. Bu nedenle kahramanlık türkülerinin tarihi ve kültürel açıdan oldukça değerli bir yere sahip olduğu ifade edilebilir. Söz konusu türküler, sadece bir müzik formu olmanın ötesinde, toplumun sosyal yapısını, tarihi ve kültürel kimliğini koruma ve aktarma işlevi görür. Bu bağlamda, kahramanlık türküleri, hem müzikal açıdan hem de sosyokültürel anlamda önemli bir yer tutar.

Müzik açısından değerlendirildiğinde, kahramanlık türküleri genellikle enerjik melodilerle yorumlanır. Bu eserlerdeki enerjik yapı, büyük ölçüde Türk müziğinin ritmik özellikleri ve usûl anlayışından kaynaklanır. Türk müziğinde ritmik yapı ve usûl, eserin karakterini yansıtan temel yapılardır. Usûl, müzikte ritmik düzeni belirleyen bir sistemdir. Bu nedenle, kahramanlık türkülerinde usûlün nasıl bir rol oynadığı ve bu eserlerin ritmik açıdan nasıl şekillendiğini anlamak önemlidir.

Bu çalışmanın amacı, TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan kahramanlık türkülerinin ritmik yapılarını incelemek ve bu eserleri Türk müziği usûlleri açısından analiz etmektir. Araştırmada TRT külliyatında yer alan 3580 numaralı "Kozanoğlu Avdan Gelir" türküsü ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu süreçte, kaynak tarama yöntemi kullanılarak notalar ve icra kayıtları karşılaştırılmıştır. Birincil ve ikincil kaynaklardan elde edilen veriler ışığında, eserin darb ve vuruşları üzerinde durulmuş, türkü içinde Nim sofyan, Semaî, Sofyan, Türk aksağı, Sengin semaî, Devr-i hindî, Ağır düyek, Ağır aksak, Ağır aksak semaî, Tek vuruş, Frenkçin ve Bektaşî devr-i revanı usûllerinin kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca eserin 4/4'lük usûlle icra edildiği de görülmüştür. Çalışma sonucunda, kahramanlık türkülerinin geleneksel yapılarını muhafaza ederek, Türk müziği usûlleri doğrultusunda yeniden notaya alınması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kahramanlık Türküleri, Ritim, Usûl Analizi

A Study on The Determination of Procedural Structure in Heroic Folk Songs "Kozanoğlu Avdan Gelir Türküsü"

Abstract

Heroic folk songs have an important place in Turkish culture and deal with values such as heroism, sacrifice and patriotism. These folk songs are generally inspired by historical events, wars and epics, and aim to convey the common values and fighting spirit of people from generation to generation. While heroic folk songs strengthen the sense of unity and solidarity of the society, they also contribute to keeping cultural memory alive. For this reason, it can be stated that heroic folk songs have a very valuable place in terms of history and culture. These folk songs, beyond being just a musical form, function to protect and transmit the social structure, historical and cultural identity of the society. In this context, heroic folk songs have an important place both musically and socioculturally.

In terms of music, heroic folk songs are generally interpreted with energetic melodies. The energetic structure of these works is largely due to the rhythmic characteristics of Turkish music and the understanding of usûl. In Turkish music, rhythmic structure and usûl are the basic structures that reflect the character of the piece. Usûl is a system that determines the rhythmic order in music. Therefore, it is important to understand what role usûl plays in heroic folk songs and how these works are shaped rhythmically.

The aim of this study is to examine the rhythmic structures of heroic folk songs in the TRT Turkish folk music repertoire and to analyze these works in terms of Turkish music procedures. In the research, the folk song "Kozanoğlu comes from the hunt" numbered 3580 in the TRT corpus was analyzed in detail. In this process, notes and performance records were compared using the source scanning method. In the light of the data obtained from primary and secondary sources, the darb and beats of the work were emphasized, and it was determined that Nim sofyan, Semaî, Sofyan, Turkish accordion, Sengin semaî, Devr-i hindî, Ağır düyek, Ağır aksak, Ağır aksak semaî, Single beat, Frenkçin and Bektaşî devr-i revanı usuls were used in the folk song. It was also observed that the piece was performed in 4/4 time. As a result of the study, it is suggested that heroic folk songs should be notated again in line with Turkish music usuls, preserving their traditional structures.

Keywords: Heroic Folk Songs, Rhythm, Usûl Analysis

Giriş

Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte, halk müziğinin de yeni coğrafyalarda şekillenmeye başladığı ifade edilebilir. Kahramanlık türkülerinde, özellikle askeri zaferler, fetihler ve kahramanların öyküleri işlenmiştir. Yaymak'ın ifadesine göre türküler incelendiğinde, özellikle askerlik, kahramanlık ve milli mücadele temalarının tarihsel olaylarla bağlantılı olarak işlendiği görülmektedir. Anadolu'da yaşanmış pek çok savaş, kahramanlık öyküsü ve askerlik deneyimi, halkın duygusal yansımalarıyla şekillenmiş ve bu olaylar, türkülerde kendine geniş bir yer bulmuştur (Yaymak, 2022, s. 2358-2370). Dede Korkut hikâyeleri gibi Orta Asya destanlarının, Türk halkı üzerinde kahramanlık olgusunu pekiştirdiği söylenebilir.

Kahramanlık türküleri, Türk halk müziğinde cesaret, vatan sevgisi ve bağımsızlık gibi temaları işleyen ve toplumun zor zamanlarında direnişi, yiğitliği ve dayanışmayı yansıtan önemli anlatı araçlarıdır. Bu tür türküler, savaşlar, isyanlar veya kahramanlık destanlarına dayanarak, halkın büyük liderler ve kahraman figürleri üzerinden gurur, özgürlük ve onur duygularını dile getirmesini sağlar. Bu kahramanlar arasında Kozanoğlu namıyla ün salmış Osmanlı İmparatorluğu döneminde Adana ve çevresinde yaşayan ünlü bir Türkmen beyi olan Kozanlı Kozanoğlu Ahmet Bey'in unvanıdır. Kozanoğulları hakkında bilinen ilk yazılı kaynaklar, 17. yüzyılın başlarındadır. Ahmed Refik'e göre, 1689 yılında bu aile, aşiretin liderliğini üstlenerek, Toros Dağları'nın eteklerinde ve Çukurova bölgesinde adlarını duyurmaya başlamıştır. Kozan sancağı ve çevresi, bu dönemde aile için önemli bir yer haline gelmiştir (Köse, 2019, s.79-80). 19. yüzyılda Osmanlı'ya karşı ayaklanarak bağımsız bir yönetim kurma çabasıyla tanınan Kozanoğlu aşireti, özellikle Çukurova ve Toroslar'da etkinlik göstermiştir. Bu dönemdeki devlet otoritesinin etkisi önceki dönemlere kıyasla daha belirgin hale gelmiştir. Ancak, 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, tanınmış ve güçlü ailelerin devlet ile karşı karşıya kaldığı durumlar olmuştur. Bu güç, 1878'deki Kozanoğlu Ahmet Paşa isyanında daha açık bir şekilde ortaya çıkmıştır (Kırpık, 2016, s.407-439). Osmanlı İmparatorluğu'nun merkeziyetçi politikalarına karşı çıkan Kozanoğlu, halk arasında bir kahraman olarak tanımlanmış ve adına türküler yazılmıştır. Yazılan bu türküler, sadece tarihsel bir figürün öyküsünü anlatmakla kalmaz, aynı zamanda her bölgenin kendine özgü müzikal ve dilsel dokularını da yansıtarak çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik, türkülerdeki melodik ve ritmik formların farklılık göstermesine neden olmaktadır. Türkülerin en önemli ögeleri arasında melodi ve ritmik yapılar yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmanın ana temasını ritmik yapılar ve usûller oluşturmaktadır.

Bu çalışma, TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan "Kozanoğlu avdan gelir" türküsünün ritim ve usûl açısından analiz edilmesini amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya yönelik nitel veriler, yayımlanmış kaynaklar ve literatür taraması ile toplanmıştır. Karşılaştırmada kullanılan notalar, çevrimiçi www.repertukul.com adlı internet sayfasından edinilmiştir. Toplamda 102 kahramanlık türküsü notasına ulaşılmış, bunlar arasında "Kozanoğlu avdan gelir" türküsü en fazla usûl kullanılan türkü olarak analize alınmıştır. Türküler, mus2 programı ile yeniden transkript edilmiştir.

Bu analiz, TRT Türk halk müziği repertuarındaki kahramanlık türkülerinin ritmik yapılarını ve usûllerini doğru icra etmeye yönelik önemli ipuçları sunmaktadır. Aynı zamanda, kahramanlık türkülerinin Türk müziği usûlleri açısından incelenmesi, melodik ve ritmik özelliklerinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu çerçevede, türkünün analizi öncesinde, vuruş, darp, ikâ ve usûl hakkında genel bilgiler verilmiştir. Türküde yer alan usûl kalıpları şemalar halinde gösterilmiş ve eser notası Türk müziği usûlleri açısından incelenmiştir. Elde edilen veriler araştırmada sunulmuştur.

1. Ritim

Ritim bir müzik parçasının vuruşlarının düzenli bir şekilde organize edilmesi olarak ifade edilebilir. Eren'in ifadesi ile ritim kelimesi ilk kez mimarlık alanında, uyumlu ve ölçülü anlamında kullanılmıştır (Eren, 2019, s.131-145). Türk müziğinde ritmik yapıyı belirleyen bazı unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlar arasında vuruş, darp, ikâ yer almaktadır.

1.1. Vuruş

Vuruş Türk müziğinde bir ritmin en küçük yapı taşı olarak ifade edilmektedir. Bir vuruş, bir başka sese yapılan belirgin bir darbe olarak tanımlanabilir. Sun'un ifadesine göre müzikte

vuruş, nota zamanlarını ölçmek için yapılan el hareketidir (Sun, 2018, s.1). Müzikte özellikle vurmalı çalgılar ile yapılan vuruşlar, eserin ritmik karakterini ortaya çıkarmaktadır. Müzik içindeki vuruşların parçanın enerjisini etkilediği söylenebilir

1.2. Darp

Türk müziğinde" darp" terimi, bir müzik parçasındaki vuruşların gücünü ifade etmektedir. Kelime anlamı olarak, bir şeyin vurulması veya çarpılması anlamına gelmektedir. Öztuna'nın ifadesine göre darp, müzikte sağ ve sol elle yapılan vuruş anlamında kullanılmıştır (Öztuna, 2000, s.73). Müzikal olarak, darp, bir vuruşun güçlü veya zayıflık açısından şiddetini ifade Örneğin, bir davulun güçlü darpla çalınması, parçada bir zirve noktayı, zayıf darpla çalınması final noktasına işaret edebilir.

1.3. İkâ

İkâ bir ritmik motifin ya da desenin belirli bir zaman dilimi içinde sürekli olarak tekrarlanması anlamına gelir. Türk müziğinde özellikle bir ritmik örüntünün tekrarına dayanan bir yapı ile oluşmaktadır. Bir nesnenin belirli bir döngü içerisinde, belirli aralıklarla ve düzenli olarak tekrarlanması şeklinde ifade edilmiştir (Karadeniz, 2013, s.30). İkâ, müzikal döngülerin sürekliliğini sağlar ve ritmin izlenme yolunun yapılandırılmasını sağlamaktadır. Özellikle dans müziklerinde, belirli bir hareketin ritmik olarak yeniden işleyişi ile kendini göstermektedir.

1.4. Usûl

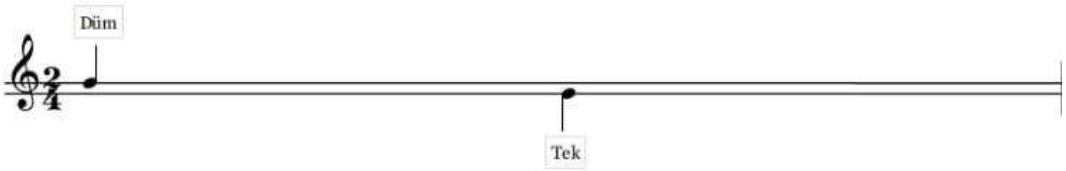
Usûl, Türk müziğinde ritimlerin temel düzenidir ve bir müzik parçasında vuruşların nasıl sıralandığını gösterir. Özbek'in tanımına göre usûl; bir müzik seslendirirken kullanılan üslup, ezginin belirli kalıpları ve makamın icrasında izlenen rotadır (Özbek, 2014, s.191). Usûl, bir ölçüdeki vuruşların düzenini ifade eder ve genellikle belirli bir zaman biriminde kaç vuruş ilerlenmesi gerektiğini gösterir. Usûl ile ilgili iki, üç, dört ve daha zamanın bir araya getirilmesi ile oluşan vuruş ögelerinin toplamıdır. Usûllerin müzik eserinin genel kimliğini ve karakterini belirlediği ifade edilebilir (Aybars, 2008, s.14). Bu tanımlar doğrultusunda "Kozanoğlu avdan gelir" türküsünün usûl analizi, eserin ritmik yapısının ve müzikal kimliğinin daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

2. Kozanoğlu Avda Gelir Türküsünde Kullanılan Usûl Kalıpları

TRT Türk halk müziği repertuvarında bulunan "Kozanoğlu avdan gelir" isimli türkü içinde kullanılan usûl kalıpları aşağıda verilmiştir.

2.1. Nim Usulü

Şekil 1'de Nim sofyan usûlünün ana kalıbı gösterilmiştir.



Şekil 1: Nim Sofyan Usûlü

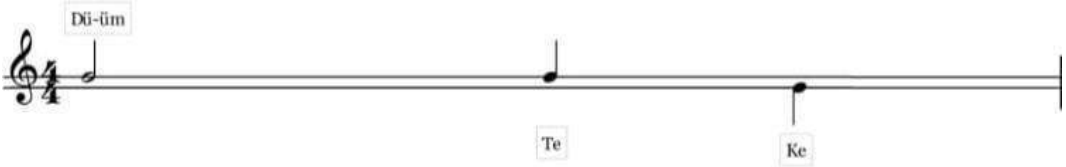
2.1.1. Semaî Usûlü

Şekil 2′ de Semaî usûlünün ana kalıp şeması verilmiştir.

Şekil 2: Semaî Usûlü

2.1.2. Sofyan Usûlü

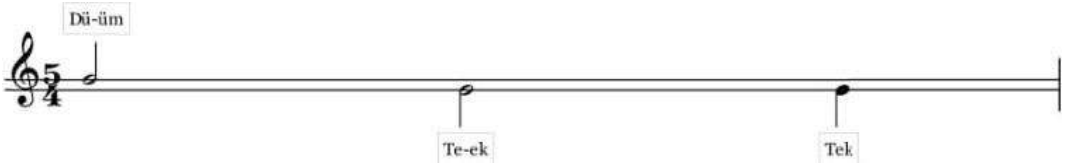
Şekil 3′te Sofyan usûlünün şemasına yer verilmiştir. Bu şemada usûlün ana kalıbı gösterilmiştir.



Şekil 3: Sofyan Usûlü

2.1.3. Türk Aksağı Usûlü

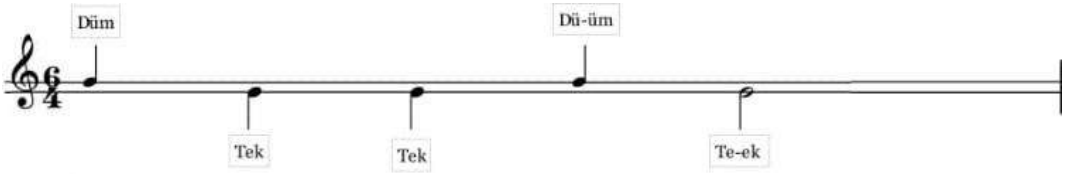
Şekil 4′te Türk aksağı usûlü ana kalıp vuruşları verilmiştir.



Şekil 4: Türk Aksağı Usûlü

2.1.4. Sengin Semaî Usûlü

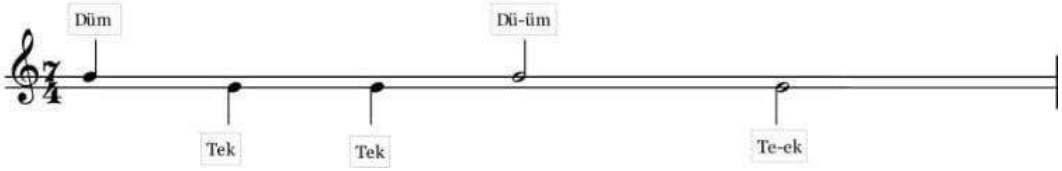
Şekil 5′te Sengin semaî usulüne ait ana kalıp verilmiştir.



Şekil 5: Sengin Semaî Usûlü

2.1.5. Devr-i Hindî Usûlü

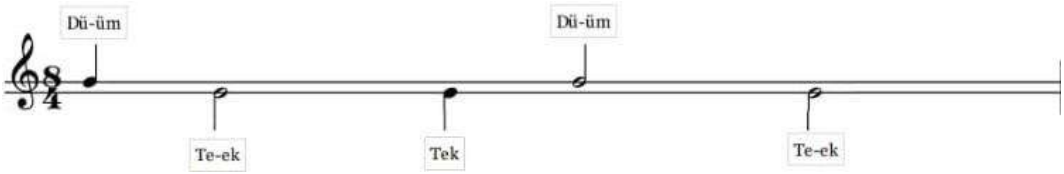
Şekil 6′da Devr-i hindî usûlü ana vuruş şeması gösterilmiştir.



Şekil 6: Devr-i Hindî Usûlü

2.1.6. Ağır Düyek Usûlü

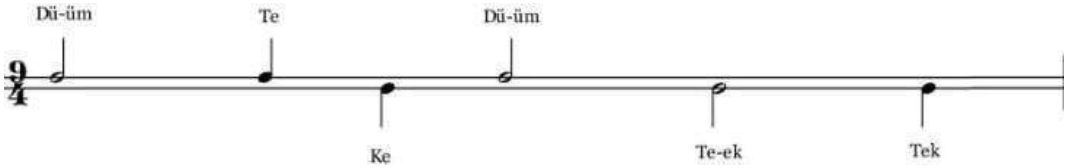
Şekil 7'de Ağır düyek usûlü temel kalıpları gösterilmiştir.



Şekil 7: Ağır Düyek Usûlü

2.1.7. Ağır Aksak Usûlü

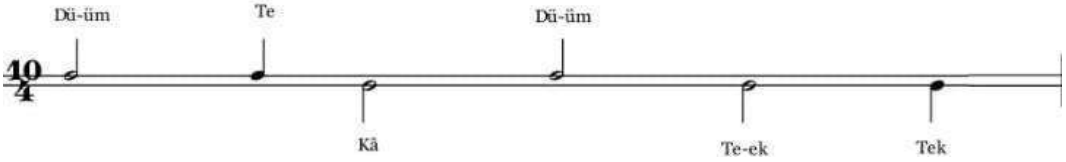
Şekil 8'de Ağır aksak usûlünün ana kalıp şeması verilmiştir.



Şekil 8: Ağır Aksak Usûlü

2.1.8. Ağır Aksak Semaî Usûlü

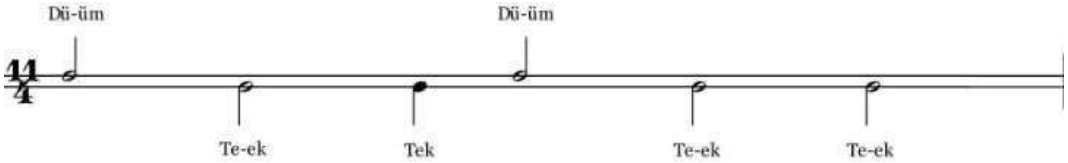
Şekil 9'da Ağır aksak semaî usûlünün ana kalıp vuruşlarına yer verilmiştir.



Şekil 9: Ağır Aksak Semaî Usûlü

2.1.9. Tek Vuruş Usûlü

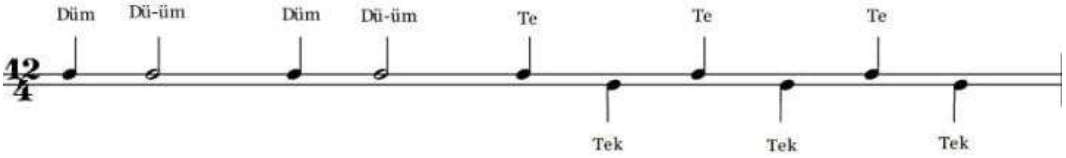
Şekil 10'da Tek vuruş usûlüne ait ana kalıp vuruşlarının yer aldığı şema verilmiştir.



Şekil 10: Tek Vuruş Usûlü

2.1.10. Frenkçin Usûlü

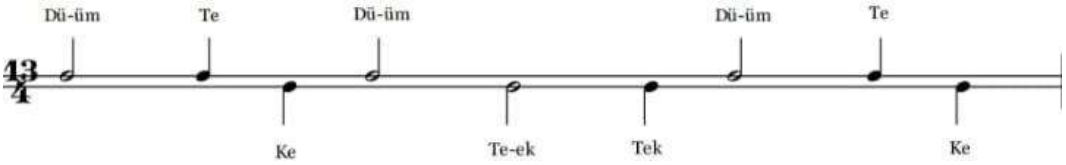
Şekil 11'de Frenkçin usûlüne ait ana kalıp şeması gösterilmiştir.



Şekil 11: Frenkçin Usûlü

2.1.11. Bektaşî Devr-i Revanı Usûlü

Bektaşî devr-i revanı usûlünün ana kalıp şeması ve vuruşlarına şekil 12'de yer verilmiştir.



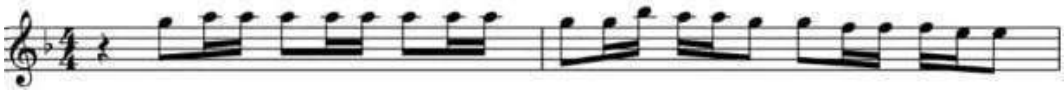
Şekil 12: Bektaşî Devr-i Revanı Usûlü

TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan Kozanoğlu türküsüne ait notalar aşağıda verilmiştir. Şekil 9'da yer alan nota "sofyan" usûlünün kullanıldığı bölümdür. Türkü notasının tam metni "Ekler" bölümünde yer almıştır. Türkünün bu bölümünün dört zamanlı notaya alındığı gözlemlenmiştir. Bölümün vuruş ve darpları incelendiğinde 2+1+1 şeklinde metrik yapının olduğu görülmüştür.

3. Kozanoğlu Avda Gelir Türküsünün Usûl Analizi

Kozanoğlu türküsüne ait nota ritmik zamanlarına göre bölümlere ayrılmıştır. Ayrılan bu bölümlerin, Türk müziği usûlleri doğrultusunda analizleri aşağıdaki gibidir.

3.1. Eserin Dört Zamanlı Bölümünün Analizi



Şekil 13: Dört zamanlı nota bölümü

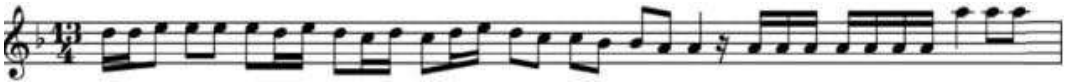
Şekil 13'e bakıldığında bölümün düzüm yapısının 2+1+1 olduğu ve dört dörtlük ritmik yapıyla yazıldığı saptanmıştır. Bu bilgiler dâhilinde bölümün Sofyan usûlüne göre notaya alındığı belirlenmiştir.

3.1.2. Eserin Sekiz Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 14: Sekiz zamanlı nota bölümü

Şekil 14'te eserin sekiz zamanlı bölümü gösterilmiş, düzüm yapısının 1+2+1+2+2 olduğu ve ritmik zamanın dörtlük olduğu gözlemlenmiştir. Bu bilgiler dâhilinde türkünün bölümün Ağır düyek usûlüne göre notaya alındığı belirlenmiştir.

3.1.3. Eserin On Üç Zamanlı Bölümünün Analizi



Şekil 15: On üç zamanlı nota bölümü

Şekil 15'te yer alan bölüm notalarının tahlilinde eserin düzüm yapısının 4+5+4 olduğu görülmüştür. Ayrıca türkü on üç dörtlük bir zamanla notaya alınmıştır. Bu bilgiler dâhilinde bölümün Bektaş-i devr-i revanı usûlü ile notaya alındığı belirlenmiştir.

3.1.4. Eserin On İki Zamanlı Bölümünün Analizi

. **Şekil 16:** On iki zamanlı nota bölümü

Şekil 16'da eserin on iki zamanlı nota bölümü gösterilmiştir. Nota nüshasında darp ve vuruşlara bakıldığında türkünün on iki dörtlük olarak notaya alındığı ve Frenkçin usûlü ile örtüştüğü görülmüştür.

3.1.5. Eserin Altı Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 17: Altı zamanlı nota bölümü

Şekil 17'de altı zamanlı notaya alınan kısmın düzüm yapısının 3+1+2 olduğu görülüş ve bu doğrultuda Sengin semaî usûlü ile kesiştiği belirlenmiştir.

3.1.6. Eserin On Bir Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 18: On bir zamanlı nota bölümü

Şekil 18'de yer alan notanın darp ve vuruşları incelendiğinde, eser düzüm yapısın 2+3+2+2+2 olduğu tespit edilmiştir. Türkünün darp ve vuruşları doğrultusunda Tek vuruş usûlü ile notaya alındığı gözlemlenmiştir.

3.1.7. Eserin Yedi Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 19: Yedi zamanlı nota bölümü

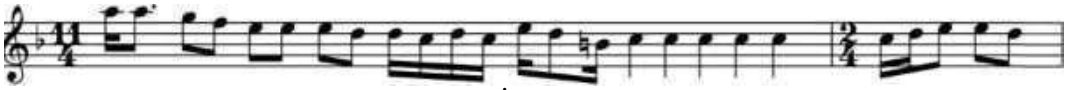
Şekil 19'da bölümün metrik yapısına bakıldığında, 3+2+2 biçimde düzüm yapısı olduğu belirlenmiştir. Bu yapı sonucunda eserin Devr-i hindî usûlü ile bağdaştığı belirlenmiştir.

3.1.8. Eserin Dokuz Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 20: Dokuz zamanlı nota bölümü

Şekil 20'de türkünün dokuz dörtlük notaya alınan bölümünün vuruş ve darp yapısına bakıldığında, ritmik yapının 2+2+2+1+2 olduğu ve Ağır aksak usûlü ile notaya alındığı tespit edilmiştir.

3.1.9. Eserin On Bir Zamanlı ve İki Zamanlı Bölümünün Analizi



Şekil 21: On bir ve İki zamanlı nota bölümü

Şekil 21 incelendiğinde, eserin on bir dörtlük ve iki dörtlük bir zamanla notaya alındığı görülmektedir. Bu bağlamda, ilk ölçünün Tek vuruş, ikinci ölçünün ise Nim sofyan usûlü ile notaya alındığı belirlenmiştir.

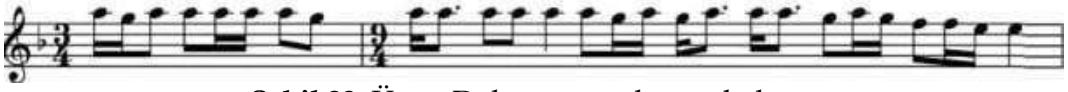
3.1.10. Eserin On Zamanlı ve İki Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 22: On ve İki zamanlı nota bölümü

Şekil 22'de eserin on dörtlük ve iki dörtlük zamanlı nota bölümü darp ve vuruşlarının analizinde ilk ölçünün Ağır aksak semaî usûlü, ikinci ölçünün ise Nim sofyan usûlü ile uyuştuğu gözlemlenmiştir.

3.1.11. Eserin Üç Zamanlı ve Dokuz Zamanlı Bölümünün Analizi

Eserin üç zamanlı ve dokuz zamanlı yazılan nota nüshası şekil 19'da verilmiştir.



Şekil 23: Üç ve Dokuz zamanlı nota bölümü

Şekil 23'te türkünün ritmik yapısı incelendiğinde ilk ölçünün üç dörtlük bir şekilde yapılandığı, ikinci ölçünün ise 2+2+2+1+2 şeklinde ve dokuz dörtlük olarak notaya alındığı görülmektedir. Bu durumda ilk ölçünün Semaî, ikinci ölçünün ise Ağır aksak usûlü ile notaya alındığı tespit edilmiştir.

3.1.12. Eserin Beş Zamanlı Bölümünün Analizi

Şekil 24: Beş zamanlı nota bölümü

Şekil 24'te notanın darp ve vuruşlarının tahlili doğrultusunda düzüm yapısının 2+3 olduğu ve beş dörtlük bir zamanla yazıldığı gözlemlenmiştir. Bu bilgiler ışığında bölümün Türk aksağı usûlü ile kesiştiği belirlenmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Kahramanlık türküleri, Türk toplumunun hafızasında yer etmiş, zaferler, savaşlar ve yiğitlikleri konu edinmiştir. TRT Türk halk müziği repertuvarında da yer alan kahramanlık türküleri bulunmaktadır. Külliyata ait toplamda 102 eser tespit edilmiştir. Bu repertuvar dâhilinde en çok usûl yapısını içinde barındıran 3580 kayıt numaralı "Kozanoğlu Avdan Gelir" türküsünün ritmik yapısı ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve Türk müziği usûlleri doğrultusunda analizi yapılmıştır. Bu bağlamda, türküde kullanılan usûller belirlenmiştir;

- Türkünün, TRT Türk halk müziği repertuvarında en fazla müşterek usûl yapısına sahip eser olduğu tespit edilmiştir.

- Türkünün ritmik düzümleri tespit edilmiş ve eser içinde toplamda 12 adet usûl kalıbının kullanıldığı saptanmıştır.
- Tespiti yapılan usûller sırasıyla; Nim sofyan, Semaî, Sofyan, Türk aksağı, Sengin semaî, Devr-i hindî, Ağır düyek, Ağır aksak, Ağır aksak semaî, Tek vuruş, Frenkçin ve Bektaşî devr-i revanı usulleridir.
- Yapılan tahlillerde dört dörtlük ritmik yapının 2+1+1, beş dörtlük zamanın 2+2+1, altı dörtlük bölümün 3+1+2 şeklinde düzüm yapısına sahip olduğu tespit edilmiştir.
- Yedi dörtlük yazılan nota kısmının 3+2+2, sekiz dörtlük zamanın 1+2+1+2+2, dokuz dörtlük bölümüm ise 2+2+2+1+2 şeklinde metrik bir döngüye sahip olduğu gözlemlenmiştir.
- Her bölümün belirgin bir düzüm yapısına sahip olması, eserin geleneksel Türk müziği usûllerine bağlılığı ve ritmik çeşitliliğini ortaya koymaktadır.
- Türkü notasının incelenmesi sonucunda, birinci sayfa beşinci satırda, ikinci ölçüde notanın on üç zamanlı yazıldığı, fakat ölçünün ritmik zamanının on iki zamanlı olduğu gözlemlenmiştir. Nota nüshasının ikinci sayfası ve ikinci ölçüsünde ritmik zaman on bir olarak yazılmıştır. Fakat ölçünün on zamanlı olduğu görülmüştür.
- Ayrıca, eserin kaynak kişi tarafından 4/4 zaman ölçüsünde icra edildiği tespit edilmiştir.

Bu bağlamda;

- Kozanoğlu türküsü gibi eserlerin tarihi ve bölgesel bağlamları dikkate alınarak detaylı çalışmalar gerçekleştirilebilir.
- Diğer kahramanlık türkülerinin Türk müziği usûlleri açısından analizleri yapılabilir.
- Notaların, Türk müziği usûlleri ile ilişkilendirilmesi, eserlerin analizinde daha sistematik bir yaklaşım geliştirilmesine yardımcı olabilir.
- Farklı türkülerde yanlış ölçü değerleri düzeltilerek, yeniden notaya alınabilir.
- Kaynak kişi tarafından icra edilen zaman değerleri ile nota yazımındaki farklılıkları araştırılabilir.

Bu kapsamda, kahramanlık türküleri özelinde Türk müziği usûl ve teori kurallarına uygun analizler yapılması ve eserlerin yeniden notaya alınması gerekmektedir. Aslına sadık kalınarak yeniden notaya alınan eserler, hem geleneksel müzik mirasının korunmasına hem de gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılmasına ve böylelikle kahramanlık türküleri gibi kültürel açıdan önemli eserlerin ulusal hafızada daha güçlü bir yer edinmesine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Aybars, B. (2008). *Türk Mûsikîsi Temel Bilgileri*. https://www.nadirkitap.com/turk-musikisi-temel-bilgileri-imzali-bedri-aybars-kitap21297291.html

Eren, E. K. (2019). EMILE JAQUES-DALCROZE ve RİTMİK YÖNTEMİ. *Eurasian Journal of Music and Dance*, *14*, Article 14. https://doi.org/10.31722/ejmd.584371

Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kırpık, C. (2016). İskân, isyan ve değişim: XIX. yüzyılın ikinci yarısında Kadirli. *OTAM(Ankara*, *0*(40), 407-439. https://doi.org/10.1501/OTAM_0000000714

Köse, M., Ziya. (2019). *Kozanoğulları*. TDV İslâm Ansiklopedisi. https://islamansiklopedisi.org.tr/kozanogullari

Özbek, M. (2014). *Türk halk müziği el kitabı 1 terimler sözlüğü*. Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

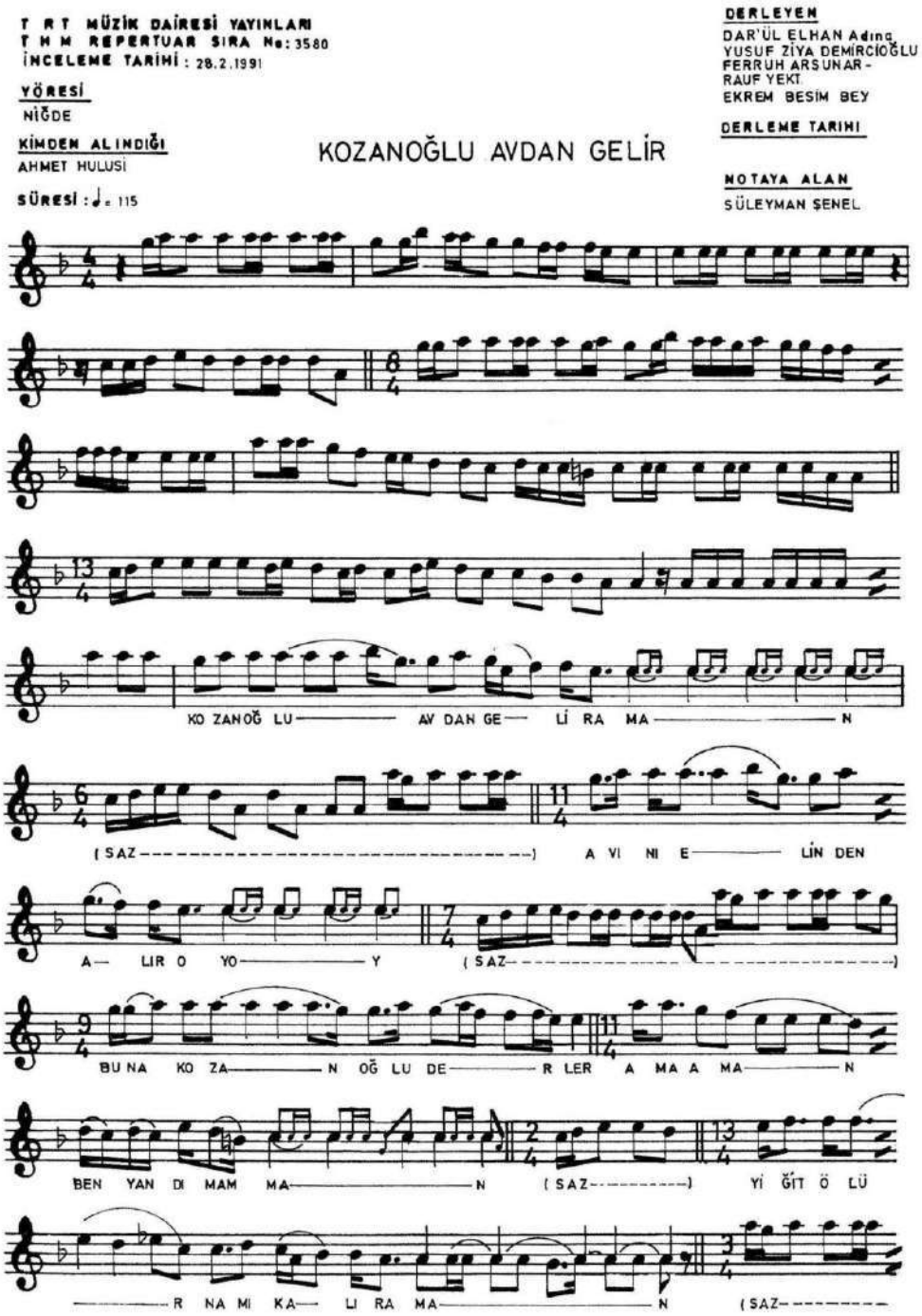
Sun, M. (2018). *Solfej 1*. https://dostkitabevi.com/solfej-1-3

Yaymak, U. (2022). TRT Repertuarında Yer Alan Kahramanlık Türkülerinin Müzikal Analizleri Üzerine İnceleme (Kars Yöresi Örneği). *Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*, *66*(66), 2358-2370. https://doi.org/10.29228/smryj.66522

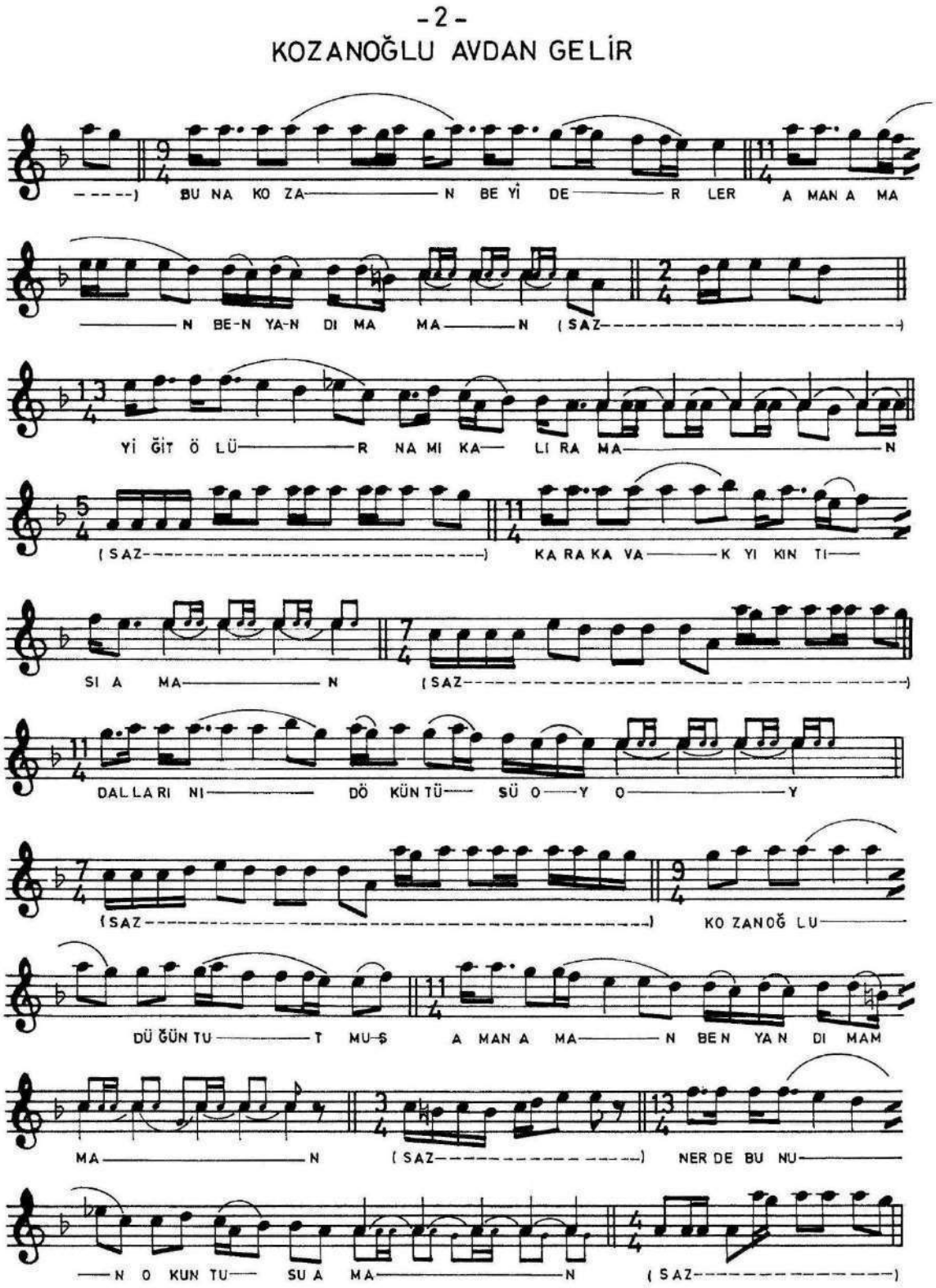
www.repertukul.com

EKLER

Ek 1 – Kozanoğlu Avdan Gelir Notası Birinci Sayfa



Ek 2 – Kozanoğlu Avdan Gelir Notası İkinci Sayfa



Türkçede Tümleme Fiilleri: Dil Bilgiselleşme ve Çok Anlamlılık

Doç. Dr. Nuh Doğan

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Arş. Gör. Nagehan Payaz

Bayburt Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721976

Özet

Türkologlar *-DIK ve -mA* gibi tümleme işaretleyicilerinin zaman, görünüş, kiplik, bitimlilik, olgusallık, olaysallık, bilgi içeriği gibi işlevleri olduğuna yönelik çeşitli görüşler öne sürmüş ve tartışmıştır. Alan yazında çoğunlukla *-DIK ve -mA* işaretleyicilerinin işlevleri, özellikle olgusal (factive) ve olgusal olmayan (non-factive) yan cümleleri işaretlemek için kullanıldığı ileri sürülmüş ve dar kapsamlı tümleme fiil listeleri sunulmuştur. Dilcilerin eksik ve yanlış tespitler içeren, dilsel sezgiye dayalı hazırladıkları *-DIK ve -mA* seçen fiil listeleri, Türkçe tümleme fiillerinin tüm davranışını betimleyecek nitelikte ve kapsayıcılıkta değildir. Türkçe fiillerin hangi sözlüksel anlamının hangi yan cümle tamlayıcısı ve işaretleyicisini gerektirdiği ya da tümlemesiz kullanımı sezgiden uzak ve kapsamlı ancak derlem çıkışlı bir yaklaşımla tam olarak belirlenebilir. Bu çalışmada Türkçede yan cümle tamlayıcısı ve tümleme işaretleyicisi seçimini fiilin kök ya da gövdesinin sözlüksel anlamı ve istem bilgisinin belirlediği, yan cümle tamlayıcısının işlevlerinin ise ana cümle fiilinin çekimli ya da yüklem biçimlerine bağlı olarak belirdiği iddia edilmiştir. Çalışmada sınırlı sayıda tümleme fiilinin tümleyici ve adlaştırıcı seçimine göre çok anlamlılık kazandığı ve sıklık kullanımının etkisiyle dil bilgiselleşmeye maruz kaldığı ileri sürülmüş, dil bilgiselleşmenin sonucunda gelişen analitik dil bilgisel yapıların hangi dil bilgisel kategorileri işaretlediği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Tümleme, adlaşma, Türkçe adlaştırıcılar, dil bilgiselleşme, çok anlamlılık.

Complementational Verbs in Turkish: Grammaticalization and Polysemy

Abstract

Turkologists have put forward and discussed various views on the functions of complement markers such as -DIK and -mA, such as tense, aspect, modality, finiteness, factuality, eventfulness, and information content. In the literature, it has mostly been suggested that -DIK and -mA markers are used to mark factual and non-factual clauses, and narrowly-scoped complement verb lists have been presented. The -DIK and -mA-selecting verb lists prepared by linguists based on linguistic intuition, which contain incomplete and incorrect determinations, are not comprehensive and are not capable of describing the entire behavior of Turkish complement verbs. Which lexical meaning of Turkish verbs requires which complement and marker can only be fully determined with a comprehensive and corpus-based approach. In this study, it is claimed that the choice of subordinate clause complement

and complement marker in Turkish is determined by the lexical meaning of the root or stem of the verb and the valency information, and the functions of the subordinate clause complement are determined by the inflected or predicate forms of the main sentence verb. In the study, it is claimed that a limited number of complement verbs gain polysemy according to the choice of complementizer and nominalizer and are subject to grammaticalization under the effect of frequency use, and it is emphasized which grammatical categories are marked by the analytical grammatical structures that develop as a result of grammaticalization.

Keywords: complementation, nominalization, coplemtizer/ nominalizer, drammaticalization, polsemy.

Giriş

Tümleme (complementation) bir cümlenin diğer cümlenin yükleminin çekirdek üyesi olarak adlaştırıldığı ve ad öbeği olarak kullanıldığı söz dizimsel yapıları tanımlar. Tümleme, dolayısıyla iki cümlenin *altsıralı* (subordination) birleşik bir cümleye dönüştürüldüğü söz dizimsel yapıda ortaya çıkar. Türkçe *tümleme işaretleyicileri* ya da *adlaştırıcılar* (complementizer/ subjunctor or nominalizer) Türkoloji alan yazınında, özellikle Avrupa Türkolojisinde oldukça önemsenmiş, yan cümle tamlayıcılarının söz dizimi ve tümleme işaretleyicilerinin işlevsel özellikleri ayrıntılı araştırılmıştır. Türkologlar *-DIK ve -mA* gibi tümleme işaretleyicilerinin zaman, görünüş, kiplik, bitimlilik, olgusallık, olaysallık, bilgi içeriği gibi işlevleri olduğuna yönelik çeşitli görüşler öne sürmüş ve tartışmıştır(Csató, 1990, 2010; Schaaik, 2001; Erguvanlı-Taylan, 1998; Kornfilt, 2007, Johanson, 2013). Csató, (1990) ve Johanson (2013) *-DIK ve -mA* tümleme işaretleyicilerinin işlevleri noktasında, özellikle *olgusal* (factive) ve *olgusal olmayan* (non-factive) yan cümleleri işaretlemek için kullanıldığıyla ilgili yaklaşımlara karşı çıkarlar. Csató (2010) ve Johanson (2013) *–DIK ve -mA* arasındakiseçimin ana cümle yükleminin anlamsal özellikleri tarafından belirlendiğini ileri sürerler. *-DIK ve -mA* tümleme işaretleyicisi seçiminin ana cümlenin anlamsal özellikleri tarafından belirlendiği ifade edilmesine karşın bununla neyin kastedildiği belirsizlik taşır. Bu çalışmada Türkçede yan cümle tamlayıcısı ve tümleme işaretleyicisi seçimini fiilin kök ya da gövdesinin sözlüksel anlamı ve istem bilgisinin belirlediği, yan cümle tamlayıcısının işlevlerinin ise ana cümle fiilinin çekimli ya da yüklem biçimlerine bağlı belirdiği iddia edilmiştir. Türkçe alan yazında *-DIK ve -mA* seçen yüklemlerin kimi zaman eksik ve yanlış tespitler de içeren dilsel sezgiye dayalı belirlendiği kısa birtakım listeler sunulmuştur. Ancak söz konusu listeler Türkçe tümleme yapısı gerektiren fiillerin tüm davranışını betimleyecek nitelikte kapsayıcı değildir. Söz konusu fiillerin mutlak tümleme yapıları gerektiren söz dizimsel yapısı yoktur. Johanson (2013) Türkçede kimi fiillerin tümleme tipine göre farklı anlamları olduğuna dikkat çeker ancak hangi fiillerin hangi sözlüksel anlamlarının hangi tümleme yapılarına gerek duyduğu tespit edilmemiştir. Türkçe fiillerin hangi sözlüksel anlamının hangi yan cümle tamlayıcısı ve işaretleyicisini gerektirdiği ya da tümlemesiz kullanımı sezgiden uzak ve kapsamlı ancak derlem çıkışlı bir yaklaşımla tam olarak belirlenebilir. Tümleme fiillerinin çok anlamlılık ve dil bilgiselleşmeye duyarlı kapsamlı listesi tasarladığımız ilerideki bir çalışmada derleme dayalı şekilde ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu çalışmada sınırlı sayıda tümleme fiilinin tümleyici ve adlaştırıcı seçimine göre çok anlamlılık kazandığı ve sıklık kullanımının etkisiyle dil bilgiselleşmeye maruz kaldığı ileri sürülecektir. Dil bilgiselleşmenin sonucunda gelişen analitik dil bilgisel yapıların hangi dil bilgisel kategorileri işaretlediği üzerinde durulmuştur. Fiillerin bu söz dizimsel davranışlarının belirlenmesiyle Türk sözlükçülüğüne ve Türkçenin

eğitimine katkı yapmak amaçlanmaktadır. Zira fiillerin söz dizimsel bilgisi sözlükçülerin ve öğreticilerin göz ardı edemeyeceği bir bilgi türüdür.

1. Tümleme Kavramı

Tümleme (complementation) bir cümlenin adlaştırıldığı ve ad öbeği yapısında başka bir cümlenin yükleminin zorunlu üyesi olarak gerçekleştiği söz dizimsel yapıları tanımlar. Noonan'ın (1985) ifadesiyle bir cümle bir yüklem ya da fiilin üyesi olduğunda ortaya çıkan söz dizimsel bir durumu ifade eder. Tümleme esasen fiillerin bir istem niteliğidir ve fiillerin *yan cümle tamlayıcısını* (complement clause) yönetme potansiyelini ifade eder. Hangi cümlenin hangi cümleyi yöneteceğini ve bir yan cümle tamlayıcısına dönüştüreceğini fiillerin isteme bağlı tümleme potansiyeli belirler. Birçok dilde *gör-, duy-, bil-* vs. kimi fiiller fiilin çekirdek üyesi (özne, nesne) olarak bir ad öbeği tamlayıcısı yerine bir cümle ya da yan cümle tamlayıcısı alır (Dixion, 2006, s. 1). Türkçede de kimi fiillerin istem bilgisine bağlı yan cümle tamlayıcısı yönetebilen bir tümleme potansiyeli vardır. Örneğin (1)'de "Ali yemek pişiriyor." cümlesi *gör-* fiilinin çekirdek üyesi/ istemi, bir başka deyişle yan cümle tamlayıcısı olarak gerçekleşmiştir.

1) Turan [Ali'nin yemek pişir-diğ-i]-n-i gördü.

Bir cümlenin bir başka fiil ya da yüklemin yan cümle tamlayıcısına dönüşmesi fiillerin morfolojik istemiyle ilgili olup adlaştırma stratejilerine göre gerçekleşir. Türkçede bir fiilin istem boşluğunu dolduracak cümle yapısal olarak adlaştırılır yani bir ad öbeği yapısına dönüşür. Bir cümlenin fiilin yönetimi altında adlaştırılabilmesi geleneksel dil bilgisinde fiilimsi ekleri adı verilen adlaştırıcılarla sağlanır. Bir cümleyi geçici/ dil bilgisel bir ada ya da ad öbeğine dönüştüren adlaştırıcılar aynı zamanda *tümleyici işaretleyicisi* (nominalizer), Johanson'un (2013) ifadesiyle *bağlayıcı* (subjunctor) görevini üstlenir. Bir cümlenin adlaşması ve tümleme yapısına dönüşmesi ve bir fiilin çekirdek söz dizimsel üyesi olarak gerçekleşmesi fiilin istem bilgisine bağlı gerçekleşir. Fiillerin özellikle belirli adlaştırıcılarla teşkil edilen tümleme yapılarını gerektirmesi fiilin morfolojik isteminden kaynaklanır.

2. Tümleme ve İstem

Tümleme yapısı ve işaretleyicisi seçimini sözlüksel birimlerin, özellikle fiillerin istem bilgisi belirler. Kimi fiillerin belirli adlaştırıcılarla teşkil edilen yan cümle tamlayıcısı (complement clause) yönetme potansiyeli vardır. Türkçede bir cümlenin başka bir cümlenin içine gömülmesi, *sanmak* ve *demek* gibi pragmatikleşmiş sınırlı kimi parantetik fiiller dışında, çoğunlukla –DIK, -AcAK, -mA, -mAk, -(y)Iş adlaştırıcılarıyla sağlanır. (1a) ile (1b) cümlelerinden hangisinin diğerinin içine gömülerek yan cümle tamlayıcısına dönüşeceğini *pişirmek* ve *düşünmek* fiillerinin istem potansiyeli tarafından belirlendiği söylenebilir. 1b)'de *düşünmek* fiilinin (1a)'daki cümleyi adlaştırması ve düşünmek fiilinin istem boşluğunu dolduran bir tümleyiciye dönüştürmesi fiillerin istem potansiyeliyle ilgilidir. *düşünmek* fiilinin yan cümle tamlayıcısı yönetme potansiyeli oldukça yüksek iken *pişirmek* fiilinin yoktur. Bu nedenle *düşünmek* fiili *pişirmek* fiiliyle kurulan cümleyi zorunlu söz dizimsel üyesine dönüştürecek ve (1c) gibi bir yapı elde edilecektir. *pişirmek* fiilinin zorunlu üye rolünde bir yan cümle tamlayıcısıyla kullanılması mümkün değildir. *pişirmek* fiili ancak niteleme/ belirtme (modification) işlevli bir yan cümle tamlayıcısını yönetebilir (1d); fakat niteleme/ belirtme yan cümleleri zorunlu söz dizimsel üye ilişkisiyle değil seçimlik söz dizimsel bir ilişkiyle yönetilebilir. Seçimlik belirtme/niteleme yan cümleleri, birleşik/altsıralı cümle oluşumunda tümlemenin aksine söz dizimsel bir kısıtlılık ya da zorunluluk meydana getirmez.

1a) Ali yemek pişirdi.

1b) Turan sevgilisini düşünüyor.

1c) Turan [Ali'nin yemek pişir-diğ-i]-n-i düşünüyor.

1d) Ali [arkadaşları acıkınca] yemek pişirdi.

3. Fiillerin Tümleyici Seçimi ve Çok anlamlılık

Tümleme fiilleri farklı söz dizimsel koşullarda farklı tümleyici ya da adlaştırıcılar seçer. Özneleri aynı iki farklı cümlenin birleşik/altsıralı cümleye dönüştürülmesi durumunda aynı fiil *–DIK* yerine *–mA-* adlaştırıcısıyla teşkil edilen yancümle tamlayıcısını yönetir. Bu tür yapılarda ana cümle fiilinin öznesi, yan cümle fiilinin öznesini denetlemekte ve söz dizimine çıkmasını engellemektedir (2b). Tümleme fiillerinin farklı adlaştırıcılar seçmesi söz dizimiyle birlikte fiilin anlamında da değişikliğe neden olur. (1c) ve (2b)'de farklı yan cümle tamlayıcılarını yöneten *düşünmek* fiilinin ilkinde *sanmak*, ikincisinde ise *planlamak*, *tasarlamak* anlamında kullanıldığı ve çok anlamlılık kazandığı görülür.

2a) Turan yemek pişirdi.

1b) Turan sevgilisini düşünüyor.

1c) Turan [Ali'nin yemek pişir-diğ-i]-n-i düşünüyor.

2b) Turan [--- yemek pişir-me]-(y)-i düşünüyor.

Bazı tümleme fiilleri ise belirli bir tümleyici yapısına ve tümleyici işaretleyicisine/adlaştırıcıya duyarlıdır. (1c) ve (2b)'de *düşünmek* fiili -DIK ve *–mA* adlaştırıcılarıyla teşkil edilen alternatif yan cümle tamlayıcılarını yönetme potansiyeline sahipken *bilmek* fiili' (3c)'nin örneği yok aynı şekilde de sadece *–mA*'lı tümleyici yapısını yönetebilmektedir. Ana cümle fiilinin farklı tümleme yapısı ve işaretleyicilerini seçmesi farklı anlam ya da okumaları gerektirir. *bilmek* fiilinin 4a'da *bilgi sahibi olmak, öğrenmiş bulunmak*; 4b'de *tahmin etmek, sanmak*; 4c'de ise *bir şeyi yapmağa yeteneği olmak* anlamı vardır. (hocam burada 4'e dair örnekler verilmemiş.)

3.1. Denetleme Fiilleri ve Tümleyici Seçimi

Dil bilimi araştırmalarında *tamlayıcı denetleme* (complement control) ana cümle fiilinin yan cümlenin özne ya da nesnesinin söz dizimine çıkmasını engellediği söz dizimsel durumu ifade eder. (3a)'da *demlemek* fiili iki istemlidir ve fiilin üyeleri cümlede özne ve nesne olarak gerçekleşir. Bir denetleme fiili olan *istemek* (3c)'de *demlemek* fiilinin özne gerçekleşen üyesinin söz diziminde gerçekleşmesini engeller. *istemek* fiilinin öznesi demlemek fiilinin öznesiyle eş göndergeseldir. *istemek* fiilinin öznesininsöz dizimsel açıdan *demlemek* fiilinin öznesini de temsil ettiği düşünülür. Denetleme fiilleri ve denetleme yapıları tümleme fiillerinin ve tümleme yapılarının bir türüdür. Tümleme yapılarının denetleme koşulları fiilin çok anlamlı okunmasına yol açabilmektedir. *istemek* fiilinin, denetlemeli tümleme yapısıyla kullanıldığında (3c)'de *arzulamak* anlamında; denetlemesiz tümleme yapısıyla kullanıldığı (3e)'de *buyurmak*, *emretmek* anlamında okunması denetleme koşullarından kaynaklanır.

3a) Ali çay demledi.

3b) Turan bir şey istedi.

3c) Turan$_i$ [*ZAM*$_i$ çay demle-me]-y-i istedi.

3d) *Turan [Ali'nin çay demle-diğ-i]-i-n-i istedi.

3e) Turan [Ali'nin çay demle-me]-si-n-i istedi.

4. Fiillerin Tümleyici Seçimi ve Dil Bilgiselleşme

Fiillerin tümleyici ve adlaştırıcı seçimi sıklığa bağlı olarak dil bilgisel eş dizimlerin oluşmasına ve ardından adlaştırıcı ile tümleyici seçen fiillerden oluşan analitik dil bilgisel yapıların ortaya çıkmasına neden olur. Bu dilsel değişim bir dil bilgiselleşmehadisesidir. Bu tür dil bilgiselleşmenin ve analitik yapıların farklı tümleme yapılarında geliştiği görülmektedir. Tümleme yapıları ve adlaştırıcılarla gelişen analitik dil bilgisel yapı ve oluşumların farklı dil bilgisel kategorileri işaretlemek için kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla tümleme fiilleri ile tümleyici tipleri ve adlaştırıcıların dil bilgisel işlevleri vardır. (4a) ve (4b)'de *bilmek* fiilinin denetlemesiz tümleme yapılarıyla kullanımında "bilgi sahibi olmak" anlamına; denetlemeli tümleme yapılarıyla kullanıldığında "başarmak, becermek" anlamına geldiği görülmektedir. *bilmek* fiilinin -DIK ve -AcAKadlaştırıcılarıyla teşkil edildiği (4a) ve (4b)'de Türkçe Sözlük'te "bir şey hakkında bilgi sahibi olmak, öğrenmiş bulunmak" şeklinde tanımlanan sözlük anlamı söz konusudur. *bilmek* fiilinin -mA adlaştırıcısıyla teşkil edilen (4c)'de bir dil bilgisel kategori olarak yeterlilik işaretlediği söylenebilir. Fiilin bu işlevi Türkçe Sözlük'te "bir şeyi yapmaya yeteneği olmak" şeklinde ayrı bir sözlük anlamıyla tanımlanır ancak bunun açık şekilde yeterlilik işaretleyen analitik bir dil bilgisel yapı olduğu görülür. Türkçe tümleyici işaretleyicileri ile tümleme fiillerinin dil bilgiselleştiğini kanıtlayabilecek en iyi örneklerin *başlamak* ve *istemek* fiilleriyle oluşan analitik yapılar olduğu söylenebilir. (5a)'da *başlamak* fiilinin sözlüksel anlamını yitirdiği yönelme -mA+yönelme durumu+başla- kuruluşunda başlama görünüşü (Karadoğan, 2015); (5b)'de *istemek* fiilinin ise -mAk+iste- kuruluşunda isteme kipliği işaretlediğigörülmektedir.

4a) Turan [Ali'nin çay demle-diğ-i]-i-n-i biliyor.

4b) Turan [Ali'nin çay demle-eceğ-i]-i-n-i biliyor.

4c) Turan$_i$ [*ZAM*$_i$ çay demle-me]-y-i biliyor.

5a) Yağmur yağ-*maya başla*-dı

5b)Sinemaya git-*mek iste*-di.

5. Adlaştırıcı Seçimi ve Dil bilgisel Eş dizimlilik

Alan yazın araştırmalarında tartışılan meselelerden biri Türkçede tümleme fiillerinin farklı ya da belirli bir adlaştırıcı seçimini neyin belirlediği ve yönettiğiyle ilgilidir. Her ne kadar ana cümle fiilinin olgusallık özelliğinin tümleme yapısının hangi adlaştırıcıyla teşkil edileceğini belirlediği ileri sürülse de birçok farklı kullanımla karşılaşılabilmektedir (Csató, 1990; 2010). Örneğin (4a)'da *bilmek* fiili olgusal bir durum ya da süreci ifade ettiğinde -DIK ve -AcAKadlaştırıcılarıyla teşkil edilen bir tümleme yapısı seçer; olgusal olmayan bir durum ya da süreç söz konusu olduğunda ise –mA adlaştırıcısını seçer. Ancak fiillerin adlaştırıcı seçimi her zaman olgusallıkla açıklanamamaktadır. Birçok fiilin olgusal durumları ifade etmesine karşın –mA adlaştırıcısı seçebildiği, olgusal ve olgusal olmayan özelliğinden bağımsız farklı adlaştırıcı tiplerini kabul edebildiği saptanmıştır.

4a) Turan [Ali'nin çay demle-diğ-i]-i-n-i biliyor.

4b) Turan [Ali'nin çay demle-y-eceğ-i]-i-n-i biliyor.

4c) Turan$_i$ [*ZAM*$_i$ çay demle-me]-y-i biliyor.

Doğal ve gerçek zamanlı kullanımlar olması düşüncesiyle Google arama motorundan yapılan basit bir taramada şaşırmak fiilinin olgusallığa duyarsız biçimde farklı adlaştırıcıları seçebildiği ve farklı tümleme yapılarıyla kullanılabildiği görülür. (5)'te *şaşırmak* fiili olgusal bir durumu, -DIK, AcAK, -mA ve –(y)Iş adlaştırıcılarını seçerek ifade edebilmektedir. Üstünkörü bir bakışla *şaşırmak* fiilinin (5b) ve (5c)'de olgusal bir durum olmasına karşın hem -DIK hem de -mA adlaştırıcısını seçtiği rahatlıkla görülebilir. Bu hususlar dikkate alındığında tümleme fiillerinin adlaştırıcı seçimini başka dil bilimsel koşulların belirlediği söylenebilir.

5a) Bu kadar çabuk **gideceğine şaşırdım.**

5b) O deniz okuluna **gittiğine şaşırdım** doğrusu.

5c) Şehmus Hazer'in Bahçeşehir Koleji'ne **gitmesine şaşırdım.**

5d) Ben asıl Ahmet Yıldırım'ın **gidişine şaşırdım.**

5e) Genç kızlar erkeklerin iltifatlarına nasıl karşılık **vereceklerini şaşırmışlardı**.

Tümleme fiillerinin adlaştırıcı seçiminin bir dil bilgisel eş dizimlilik hadisesidir. Adlaştırıcılar Türkçede bir cümlenin ad öbeğini çevirenve başka bir fiilin çekirdek üyesine dönüştüren dil bilgisel araçlardır. Başlangıçta adlaştırıcılar türetimsel özellikleri daha baskın biçim birimler iken fiillerin farklı dil bilgisel ve sözlüksel kategorilerin ifadesinde belirli adlaştırıcıları seçmeye başladığı, dil bilgisel eş dizim sınırlılıklarını oluşturduğu ileri sürülebilir (bk Doğan, 2019; 2020). Eş dizim örüntülerinin sıklığa bağlı ve keyfi oluştuğu dikkate alındığında fiillerin belirli adlaştırıcı seçimi her zaman belirli işlevsel ve sözlüksel bir ayrımla gerçekleşmeyebilir. Diğer yandan adlaştırıcıların önce türetimsel olduğu, belirli fiillerle eş dizimsel kullanımları dolayısıyla tümleyici oluşturma işlevini kazandığı ve dil bilgiselleştiği, beraberinde farklı dil bilgisel kategorileri işaretlemek üzere belirli adlaştırıcıların belirli fiillere duyarlı olduğu ve analitik yapılar kurmaya başladığı ileri sürülebilir.–(y)Iş biçim biriminin türetimten çekime gelişmesi ve artık bir adlaştırıcı işaretleyicisi olarak kullanılması (Rentzsch, 2024) bu gelişimi doğrular niteliktedir.

Sonuç

Tümleme yapıları Türkçenin dikkat çekici söz dizimsel durumlarından biridir. Türk dili araştırmalarında hangi fiillerin hangi tümleme yapısını ve adlaştırıcısını hangi koşullarda seçeceği hep tartışılmış ve farklı görüşler ileri sürülmüş ancak bir fikir birliğine varılamamıştır. Gerek tümleme fiillerinin gerekse tümleme fiillerinin hangi adlaştırıcıyı seçeceği araştırmacıların sezgilerinden bağımsız, derleme dayalı bir uygulamayla doğal ve gerçek zamanlı kullanımlardan hareketle. tespit edilmelidir. Dilcilerin dil bilimsel sezgileri yanlış sonuçlar ve çıkarımlar ortaya çıkarabilmektedir. Fiillerin adlaştırıcı seçimi derlemden çıkacak sonuçlara dayanarak daha iyi belirlenebilir. Diğer yandan fiillerin adlaştırıcı seçimi art zamanlı bakış açısıyla ve eş dizimsel kullanımları ve zamanla oluşan dil bilgisel örüntüleri aracılığıyla daha iyi açıklanabilir.

Kaynaklar

Csató, Éva Á (1990). "Non-finite verbal constructions in Turkish". In Bernt Brendemoen (ed.) Altaica Osloensia. Oslo: Universitetsforlaget. 75-88.

_____, (2010). "Two types of complement clauses in Turkish". Hendrik Boeschoten & Julian Rentzsch (eds.) Turcology in Mainz/Turkologie in Mainz (Turcologica 82). Wiesbaden: Harrassowitz. 107-122.

Doğan, N. (2019). *Türkçede Dilbilgisel Eşdizimlik*, X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri, Eskişehir: Eskişehir Üniv. Yay.

Doğan, N. (2020). Türkçede Sözcük ve Dil Bilgisi İlişkisi: Dil Bilgisel Eşdizim Kalıpları. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(6), 1945-1957.

Erguvanlı-Taylan, Eser (1998). "What determines the choice of nominalizer in Turkish nominalied complement clauses?". Bernard Caron (ed.) *Proceedings of the 16th International Congress of Linguistics*, paper no. 220 (CD Rom). Oxford: Pergamon.

Johanson, L. (2013). Selection of Subjunctors in Turkic Non-Finite Complement Clauses. *Bilig*, 67, s. 73-90.

Karadoğan, A. (2009). *Türkiye Türkçesinde Kılınış*. Divan Kitap.

Kornfilt, J. (2007). Verbal and Nominalized Finite Clauses in Turkish. *Finiteness: Theoretical and Empirical Foundationsed*. by Irina Nikolaeva, 305–332.

Noonan, Michael (1985). "Complementation". Timothy Shopen (ed.) *Language typology and syntactic description*. Cambridge: Cambridge University Press. 50-150.

Rentzsch, J. (2024). From derivation to inflection: the case of the Turkish nominalizer *(y)Iş*. *Linguistics*, *62*(3), 769-794.

Van Schaaik, Gerjan (2001). "The order of nominalizations in Turkish". Gerjan van Schaaik (ed.) *The Bosphorus papers. Studies in Turkish grammar 1996– 1999*. İstanbul: Boğaziçi University Press. 114-143.

Türkiye Türkçesinde Sözlüksel Söz Demetleri[1]

Doktora Öğrencisi Betül Güvendi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doç. Dr. Nuh Doğan
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Doi: 10.5281/zenodo.14721984

Özet

Bir dilin söz varlığını o dilde bulunan tek sözcüklü birimlerle birden fazla sözcük birleşmesiyle oluşan kalıp dil birimleri oluşturur. Birden fazla sözcüğün birleşmesiyle meydana gelen kalıp dil birimleri genel olarak atasözleri, deyimler, ikilemeler, kalıp sözler ve çeşitli sözcük birleşmeleri şeklinde ele alınmaktadır. Fakat son yıllarda özellikle hesaplamalı derlem dilbilim çalışmalarının gelişmesi sonucunda çeşitli kalıp dil birimleri tespit edilmeye ve üzerinde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Derlem dilbilim çalışmalarının gelişmesi sonucunda tespit edilip hakkında çalışılmaya başlanan bir yapı da "*Söz Demetleri*"dir. Söz demetleri, bir dilde sıklığa ve birlikte kullanıma bağlı olarak ortaya çıkan yapılardır. Derlem tabanlı incelemeler söz demetlerini sıklık ve birlikte kullanım açısından tespit etmeyi kolaylaştıran imkânlar sunmaktadır. Bu çalışmada ele alınacak olan "Sözlüksel Söz Demetleri" ise söz demetlerinin içinde yer alan ve sıklık ile birlikte kullanımın sonucunda daha çok sözlükselleşmeye uğramış yapılardır. Bu yapıların Türkiye Türkçesinde hangi sınıfta değerlendirileceği bilinmediğinden edat, bağlaç, cümledışı unsur gibi başka yapılarla karıştırıldığı görülmektedir. Bir dilin söz varlığının dildeki tüm unsurları kapsaması gerektiği savından da yola çıkarak Türkiye Türkçesinin söz varlığındaki söz demetlerinin belirlenerek söz varlığına katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Çalışmada sözcük demetleri Türkçe Ulusal Derlemi aracılığıyla tespit edilmiştir.

Lexical Bundles in Turkey Turkish

Abstract

The vocabulary of a language is composed of single-word units and multi-word expressions that form fixed linguistic structures. Multi-word expressions generally include proverbs, idioms, reduplications, formulaic phrases, and various word combinations. However, in recent years, especially with the advancement of computational corpus linguistics, various fixed linguistic structures have started to be identified and studied. One such structure identified and studied as a result of the development of corpus linguistics is "Lexical Bundles."

[1] . Bu makale, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde hazırlanan "Türkiye Türkçesinde Sözlüksel Söz Demetleri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Lexical bundles are structures that emerge in a language based on frequency and co-occurrence. Corpus-based analyses provide opportunities to identify lexical bundles in terms of their frequency and co-occurrence patterns.

The "Lexical Lexical Bundles" to be addressed in this study are those within lexical bundles that have undergone greater lexicalization due to frequent co-occurrence. In Turkish, these structures are often confused with other linguistic elements, such as postpositions, conjunctions, or extra-sentential elements, because their classification within the language remains unclear. Building on the argument that the vocabulary of a language should encompass all linguistic elements, this study aims to identify lexical bundles in Turkey Turkish and contribute to its vocabulary. The lexical bundles in this study were identified using the Turkish National Corpus.

Giriş

Bir dilin söz varlığını o dilde bulunan tek sözcüklü birimlerle birden fazla sözcük birleşmesiyle oluşan kalıp dil birimleri oluşturur. Birden fazla sözcüğün birleşmesiyle meydana gelen kalıp dil birimleri genel olarak atasözleri, deyimler, ikilemeler, kalıp sözler ve çeşitli sözcük birleşmeleri şeklinde ele alınmaktadır. Fakat son yıllarda özellikle hesaplamalı derlem dilbilim çalışmalarının gelişmesi sonucunda çeşitli kalıp dil birimleri tespit edilmeye ve üzerinde çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Derlem dilbilim çalışmalarının gelişmesi sonucunda tespit edilip hakkında çalışılmaya başlanan bir yapı da "*Söz Demetleri*"dir. Söz demetleri, bir dilde sıklığa ve birlikte kullanıma bağlı olarak ortaya çıkan yapılardır. Derlem tabanlı incelemeler söz demetlerini sıklık ve birlikte kullanım açısından tespit etmeyi kolaylaştıran imkânlar sunmaktadır. Bu çalışmada ele alınacak olan "Sözlüksel Söz Demetleri" ise söz demetlerinin içinde yer alan ve sıklık ile birlikte kullanımın sonucunda daha çok sözlükselleşmeye uğramış yapılardır.

Türkiye Türkçesinde söz demetleri üzerine yapılan bilimsel araştırmaların oldukça yeni ve az sayıda olduğu gözlemlenmiştir. Mevcut çalışmalar söz demetlerini genellikle sözlükselleşmemiş ve tamamlanmamış belirli yapı ve çoğunlukla da söz dizimsel işlevleriyle ele almıştır. Ve sınırlı sayıda söz demeti belirlenmiştir. Söz demetlerinin içerisinde sözlükselleşmemiş olanlar olmakla birlikte daha çok sözlükselleşmiş ve 2 sözcükten oluşan söz demetlerinin ağırlıkta olduğu düşünülmektedir. Bu yapılar Türkiye Türkçesi söz varlığı içerisinde genellikle göz ardı edilmiştir. Bu araştırma, Türkiye Türkçesi içinde en sık kullanılan ilk 200 kelime temel alınarak en az iki sözcüğün birleşmesiyle oluşan ve sözlükselleştiği düşünülen söz demetlerini ele almaktadır. Yapılan çalışma sonucunda toplamda 582 adet söz demeti tespit edilmiştir. Bunların 330 tanesinin Türkçe sözlükte yer almadığı görülmüştür. Bu da Türkçe söz varlığı içerisinde söz demetlerinin sayısal olarak ne kadar fazla olabileceğini destekler niteliktedir. Tespit edilen verilerden yola çıkarak Türkiye Türkçesi açısından eksik kalan söz demetleri konusuna katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Bu çalışma, belirlenen söz demetleriyle Türkçe söz varlığının geliştirilmesine yönelik küçük bir adım olarak değerlendirilebilir.

1. Söz Demetleri

Kalıp dil birimleri içerisinde birçok farklı alt sınıfı barındırır. Bunlardan birisi de söz demetleridir. Söz demetlerinin (lexical bundles) kalıp dil birimlerinin dikkat çekici unsurlarından biri olduğu ileri sürülebilir.

Söz demetleri (lexical bundles) terimi ilk olarak Biber vd. (1999) tarafından ortaya atılmış ve bu terim genişletilmiş eş dizimlilik (extended collocation) olarak kabul edilmiştir. Biber vd. (1999), söz demetlerini "istatistiksel olarak bir arada görünme eğilimi gösteren sözcük demetleri" ve "deyimsellikleri ve yapısal statüleri ne olursa olsun tekrarlanan ifadeler" olarak tanımlarlar. Bir söz demeti 3 veya 4 sözcüğün 14 tekrarlayan bir dizisi olarak ele alınır. Sözcüklerin bir arada tekrarlanma eğilimi söz demetleri dışında birçok kalıp dil biriminin de genel özelliğidir. Dolayısıyla tekrarlanma eğilimi söz demetlerini diğer kalıp dil birimlerinden ayıran yegâne ölçüt değildir. Bundan ötürü Biber vd. (1999) söz demetleri için tekrarlanma eğilimini belirli istatistiksel sınırlarla sınırlandırmıştır. Bir sözcük kombinasyonunun bir söz demeti olarak kabul edilmesi için bu sözcük dizisinin milyon sözcük başına en az 10 kez tekrar etmesi gerektiği ve bu tekrarların en az 5 farklı konuşmada dağılmış olması gerektiği kriterlerini belirlerler.

Altenberg (1998: 101) söz demetleri için tekrarlanan kelime kombinasyonları (recurrent word combinations) terimini kullanmıştır. Altenberg (1998) tekrarlanan kelime kombinasyonları terimiyle aynı biçimde birden fazla kez kullanılan herhangi bir süreksiz sözcük dizisini kasteder. Bu sözcük dizilerinin 3 ve 5 sözcük arasında bir diziden meydana geldiğini savunmaktadır.

Culpeper ve Kytö (2010: 140), söz demetlerini sıklığa dayalı olarak tanımlanıp elde edilen ve açıkça keyfi olmayan yapısal ve işlevsel özelliklere sahip dil birimleri olarak tanımlarlar. Kopaczyk (2013) ise söz demetlerini "Metinde değiştirilmeden kullanılan; ya hafızadan anlık olarak söylem oluşturulurken etkin hâle getirilen ya da yazılı malzeme durumunda daha önce aynı türden metin örneklerinden kopyalanmaya hazır durumda bulunan" şeklinde tanımlamıştır.

Pan vd. (2016:60-71) çalışmalarında söz demetlerini belirlemek için iki temel kriter önermişlerdir. Bu kriterler, bir derlemde söz demetlerini tanımlamak için kullanılan standartlardır. İlk kriter, tipik olarak sık tekrarlanan demetleri tanımlamak amacıyla belirlenen minimum frekans eşiğidir. İkinci kriter ise demetlerin yalnızca birkaç metinde değil, tüm derlemin genelinde tipik olmasını sağlamak için bir dizinin tüm derlemde mevcut olmasını gerektiren bir minimum belge sayısıdır. Bu yaklaşım, söz demetlerinin sıklık ve dağılım özelliklerine dayanarak tanımlanmasını amaçlamaktadır.

Türkiye Türkçesinde yapılan çalışmalarda da söz demetlerinin farklı tanımları yapılmıştır. Çalışkan (2014: 39), sözcüksel setler adını verdiği söz demetlerinin tanımını "Sözcüksel setler, derlemden ancak sıklık ölçütü esas alınarak çıkarılabilen, belirli sayıda metinde yayılan bir özellik taşıyan, genellikle tamamlanmamış dil bilgisel yapılar biçiminde görünen ve metin bağlamında belirli pragmatik işlevleri yüklenen çok sözcüklü birimlerdir." şeklinde vermiştir. Çalışkan (2014) söz demetlerinin 3 sözcükten oluşan şekillerine odaklanır.

Aksan & Aksan (2015a, 2015b) ve Aksan vd. (2016) çalışmalarında, söz demetleri için genel olarak n-gram terimini kullanır ve genellikle 3'lü söz demetleri üzerine odaklanır. Bu çalışmalarda, söz demetlerinin analizi için milyon kelime başına en az 14 kez kullanılma ve en

az 5 farklı metne yayılma kriterleri belirlenmiştir. Sıklık olgusu söz demetlerini diğer ifadelerden ayıran belirgin bir özelliktir. Söz demetleri için sıklık olgusunun önemini Cortes (2013) "Sıklık, söz demetlerini tanımlayan en temel özelliktir" şeklinde vurgulamaktadır. "Altenberg söz demetlerinin özelliklerini belirlerken sıklık dışında başka hususlara da dikkat çekmiştir. Bu hususlar üç ana başlıkta toplanır: Bunlardan ilki anlamca saydam (transparant) olma, ikincisi belli pragmatik işlevleri üstlenme, diğeri ise tamamlanmamış dil bilgisel yapılar biçiminde ortaya çıkmama durumudur." (Çalışkan, 2014: 42-43) Biber vd., Altenberg'in belirlediği bu unsurları destekleyen sonuçlar elde etmiştir: Söz demetleri anlam yönünden saydam ve deyimleşmeden uzaktırlar. Söz demetlerini oluşturan yapıların büyük bir kısmı tamamlanmamış dil bilgisel yapılar olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda işlevsel olarak çeşitli pragmatik işlevlere sahiptirler.

Yazın alanındaki uygulamalardan hareketle söz demetlerinin temel özellikleri şunlardır:

a) Sıklığa göre oluşma.

b) Belli sayıda metne yayılma.

c) Anlamca saydam ve deyimleşmemiş olma.

d) Pragmatik işlevleri üstlenme.

e) Tamamlanmamış ve sürekli yapılar olabileceği gibi de tamamlanmış ve süreksiz yapılar da olma. (Biber vd., 1999; Altenberg, 1998; Culpeper & Kytö, 2010; Kopaczyk, 2013; Pan vd., 2016; Cortes, 2013).

Yazın alanında genellikle en az 3 sözcükten oluşan söz demetleri üzerinde araştırmalar yapılmıştır. 3'lü söz demetleri incelenirken tamamlanmamış, sürekli ve sözlükselleşmemiş olanlar öncelikli olarak ele alınmıştır. Ayrıca tamamen sıklık odaklı yaklaşım benimsenmiş ve bu sıklığın metin içindeki dağılıma eşit olduğu durumlar özellikle göz önünde bulundurulmuştur. Bu tutum Çalışkan (2014), Aksan &Aksan (2015a,2015b), Aksan (2016) ve Yıldız (2016)'da da geçerli olmuştur. Söz demetlerinin çıkarılmasında salt sıklığın ve farklı metinlere dağılımın yeterli olduğunu düşünmek yanıltıcı olabilir. Çünkü bütün metinlere dağılım gösterse bile sıklığın tek başına söz demetlerini ortaya çıkarmak için yeterli bir ölçüt olmadığı görülür. Zira Sinclair (1991: 115; 2015: XII) eş dizimlilik araştırmalarında bir kalıp dil birimi türü olan eş dizimleri önemli eş dizimler (significant collocations) ve rastlantısal eş dizimler (casual or regular collocations) olarak ikiye ayırır. Rastlantısal eş dizimler, metinde bir defa gözlenen ya da sıklıkla görünmesine karşın birlikteliği kısıtlılık, keyfilik ya da nedensizlik taşımayan kullanımları karşılar. Derlem analizleri sonucunda birçok rastlantısal birliktelik yüksek sıklıkla ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla her sıklığın farklı metinlere dağılım gösterse bile bir kalıp dil birimi olma anlamında zihne bir bütün olarak kodlanan ve zihinden bir bütün olarak getirilen donuk, önceden üretilmiş kalıp dil birimleri olma ihtimali yoktur. Özellikle işlevsel sözcükler kimi içerik sözcükleriyle ya da diğer işlevsel sözcüklerle derlemde sıklıkla birlikte göründüğünden sıklık analizlerinde yüksek birliktelik gösterebilmektedir. Örneğin, Türkçe Ulusal Derleminde "ve"nin 2 sözcüklü sıklık verileri incelendiğinde "ve bu", "ve her", "ve çok" gibi birliktelik kullanımının en sık görüldüğü tespit edilmiştir. Yine "ve çok" ifadesinin "ve çok da" şeklinde 10 milyonda 10 kezden fazla sıklığı görülmektedir. Ancak bu ifadelerin rastlantısal sıklıklarla derlemde ortaya çıktığı söylenebilir. Bu tür sürekli, tamamlanmamış, belirli dil bilgisel yapılardan yoksun sözlükselleşmemiş sözcük dizileri yazın alanında çoğunlukla birer söz demeti kabul edilmiştir.

Yine 3 sözcükten oluşan "için gerekli bir" birliktelik kullanımı 10 milyonda 10 kez kullanılma sıklık ölçütünü sağlayan bir ifadedir. Bu ifade iki işlev (için ve bir) ve bir içerik sözcüğü (gerekli) den oluşan ve sıklıkla derlemde gözlenen bir ifade olmasına karşın bir kalıp dil birimi türü dolayısıyla da bir söz demeti olarak görmek güçtür. Buna koşut olarak Türkçe söz demetleri ile ilgili Aksan vd. (2016) "gibi önemli bir", "kadar büyük bir", "ve belirli bir", "yıl sonra da" gibi ifadeleri de söz demeti olarak değerlendirmişlerdir. Bu yapılar tamamlanmamış, sürekli dolayısıyla bir dil bilgisel yapıdan yoksun ve sözlükselleşmemiş ifadelerdir. Bu ifadelerin derlemde sıklıkla görünmesine karşın sıklık dışında herhangi belirli pragmatik işlevleri olduğunu ileri sürmek güçtür. Dolayısıyla bu ifadelerin tek pragmatik özelliğinin derlemde üç sözcüklük bir mesafede birlikte kullanım sıklığının yüksek seyretmesi ve metin dağılımının olması söylenebilir. Özellikle 3 sözcükten oluşan bu ifadelerin iki sözcüklü içerik sözcüğüyle ile bir işlev sözcüğünden rastlantı sonucu oluştuğu anlaşılmaktadır. Örneğin "için ne kadar" ifadesinin bir kalıp dil birimi ve içerik sözcüğü olan "ne kadar" ile bir işlev sözcüğü olan "için"in sıklıkla ancak rastlantısal kullanımından oluştuğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte söylemin akıcı ve doğal olmasını sağlayan belirli pragmatik özellikleriyle önceden üretilmiş gibi görünen, mental sözlüğe bir bütün olarak kaydedilen ve mental sözlükten bir bütün olarak çağırılıp kullanılan sürekli, tamamlanmamış söz demetlerinin varlığı kesinlikle inkâr edilemez. Derlemde belirli mesafede sıklıkla birlikte kullanılan çok sözcüklü birimlerin her ne kadar sürekli ve tamamlanmamış olsa da kurumsallaşmış / genelleşmiş ve belirli ölçüde pragmatik özelliklerinin olması gerekir. Örneğin "başta olmak üzere" ile "ve bir daha" ifadelerinin sürekli ve tamamlanmamış olmasına karşın sıklığa koşut olarak metin oluşturmayı ve söylemi kolaylaştıran, söylemin akıcı ve doğal olmasını sağlayan pragmatik bazı özellikleri vardır. Bu nitelikteki söz demetlerinin tamamlanmamış, sürekli ve belirli bir dil bilgisel yapısı olmasa bile bir söylemde belirli pragmatik özelliklerinin olduğu ve dilde genelleştiği rahatlıkla söylenebilir. Ancak aynı şeyi bir söz demeti olarak tanımlanabilen "de yeni bir" ve "de böyle bir" gibi ifadeler için söylemek pek mümkün değildir. Buna karşın belirli dil bilgisel yapısı olan tamamlanmış ve süreksiz, pragmatik özellik ve işlevleri olan söz demetlerinin nispeten söz varlığında çok daha yaygın olduğu söylenebilir. Yazın alanında yaygın şekilde kabul edilen söz demetlerinin en az üç sözcükten oluşan ve sözlükselleşmemiş olma koşullarının söz demetlerinin bir niteliği olarak kabul etmenin gerçekçi olmadığı söylenebilir. Söz demetleri için İngilizce temelinde belirlenen 18 tanımlayıcı özelliklerin eklemeli bir dil olan ve zengin biçimsel araçlar kullanılan Türkçe gibi diller için belirleyici ve sınırlayıcı olmadığı, Türkçenin yapısal özellikleri dolayısıyla söz demetlerinin çoğunlukla 2 sözcükten de sıklıkla olabileceği görülür. Söz demetleri sürekli, tamamlamlanmamış dolayısıyla belirli dil bilgisel yapıdan yoksun sözlükselleşmemiş çok sözcüklü birimlerden oluşabileceği gibi süreksiz, tamamlanmış dolayısıyla dil bilgisel açıdan biçimlenmiş sözlükselleşmiş çok sözcüklü birimlerden de oluşabilir. Örneğin üç sözcüklü "her ne kadar" söz demeti dil bilgisel açıdan biçimlenmiş belirli pragmatik işlevleriyle sözlükselleşmiş süreksiz, tamamlanmış tipik bir söz demeti iken "başta olmak üzere" dil bilgisel açıdan biçimlenmemiş, pragmatik bir özelliği olan ancak sözlükselleşmemiş sürekli ve tamamlanmamış bir söz demetidir. Bu çalışmada ister belirli bir dil bilgisel yapısı olsun ister olmasın, ister tamamlanmış olsun ister tamamlanmamış olsun, belirli pragmatik işlev ve özellikleriyle sözlükselleşmiş iki ve üç sözcükten oluşmuş söz demetleri dikkate alınmıştır. Derlemde belirli mesafede sıklıkla birlikte kullanılan çok sözcüklü birim ya da söz demetleri rastlantısal birlikteliklerin dışında ikiye ayrılmıştır. Söz demetlerinin Türkçe söz varlığının zenginleştirilmesi amacına yönelik olarak sözlükselleşmiş ve işlevsel söz demetleri olarak ikiye ayrılmasının daha kullanışlı olduğu düşünülmüştür.

2. Sözlüksel Söz Demetleri ve İşlevsel Söz Demetleri

Söz demetleriyle ilgili yapılan çalışmalarda bu yapılar kendi içerisinde genellikle herhangi bir ayrım yapılmadan ele alınmıştır. Ancak daha önce de ifade edildiği gibi söz demetleri sözlüksel söz demetleri ve işlevsel söz demetleri olarak iki gruba ayrılabilir. İşlevsel söz demetleri sürekli, tamamlanmamış ve dil bilgisel olarak biçimlenmemiş dolayısıyla sözlükselleşmemiş ancak söylemde belirli pragmatik önemi ve özellikleri olan derlemde belirli mesafede sıklıkla birlikte kullanılan kalıp dil birimlerini ifade eder. Bunlar söylemin akıcı ve doğal olmasını sağlayan, sıklıkla kullanılan çok sözcüklü dil birimleridir. Pragmatik öneminin de bundan ileri geldiği söylenebilir. Sözlüksel söz demetleri ise dil bilgisel açıdan ister biçimlenmiş olsun ister biçimlenmemiş olsun, ister sürekli olsun ister süreksiz olsun, ister tamamlanmamış olsun ister tamamlanmış olsun belirli pragmatik anlam ve işlevleriyle sıklık kullanımına bağlı olarak sözlükselleşmiş dolayısıyla bir sözlük birimi olmuş çok sözcüklü kalıp dil birimlerini ifade eder. Buna karşın yazın alanında söz demetlerinin çoğunlukla dil bilgisel açıdan biçimlenme zorunluluğu olmayan sürekli, tamamlanmamış, sözlükselleşmemiş ve en az 3 ve daha fazla sözcükten teşkil olduğu ileri sürülmüş ve bu nitelikteki söz demetleri konu edilmiştir. Ancak söz demetlerinin önemli bir kısmının süreksiz, tamamlanmış ve dil bilgisel açıdan biçimlenmiş sözlükselleşmiş kalıp dil birimlerinden oluştuğu görülür. Söz demetlerinin cümlede belirli işlevler yüklenen ve işlev sözcükleri olarak bulunan kısmını işlevsel söz demetleri oluştururken sözlükselleşmiş ve daha çok bir içerik sözcüğü ve bir sözlük birimi olan kısmını sözlüksel söz demetleri oluşturur. Yazın alanında daha önceki çalışmalarda sürekli ve tamamlanmamış yapılar incelendiği için söz demetlerinin sözlükselleşmediği savunulmuştur. Fakat süreksiz, tamamlanmış ve dil bilgisel açıdan biçimlenmiş söz demetlerinin çoğunlukla sözlükselleştiği görülür. Söz demetlerinin sözlükselleşmesiyle kastedilen belli bir anlam veya içerikle ilişkilendirilerek tek bir dil birimi gibi algılanma eğiliminin ortaya çıktığı bir süreci ifade eder. Bu tür söz demetlerinin her ne kadar şeffaf, tümlenebilir ve analiz edilebilir olsa da hafızaya bir bütün olarak kodlanmış ve hafızadan da gerekli olduğunda bir bütün olarak çağrılıp kullanılabilen dolayısıyla nispeten sözlükselleşmiş dil birimleri olduğu söylenebilir. Söz demeti araştırmalarında çoğunlukla 3 sözcükten oluşan süreksiz, tamamlanmamış ve sözlükselleşmemiş söz demetleri belirlenirken beraberinde rastlantısal eş dizim ya da birliktelikler de birer söz demeti olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla sözlüksel söz demetiyle rastlantısal eş dizimlerin birbirine karıştığı ve karıştırıldığı görülür. Söz demetlerinin belirlenmesinde sıklık ölçütüne sıkı sıkıya bağlılık rastlantısal birlikteliklerle tamamlanmamış ve sürekli söz demetlerinin birbiriyle karıştırılmasına neden olmuştur. Çoğunlukla rastlantısal birliktelikler birer söz demeti olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle söz demetlerinin rastlantısal eş dizim ya da birlikteliklerden ayırt edilmesi için sıklık dışında başka ölçütlerin kullanılması gerekir. Bunun için söz demetlerinin belirli pragmatik anlam ve işlevleriyle sözlükselleşmiş olması bir ölçüt olarak kullanılabilir. Özellikle Türkçede 3 sözcüklü birimlerden ziyade daha çok 2 sözcükten oluşan belirli pragmatik işlevleriyle sözlükselleşen söz demetlerinin sayısının hayli fazla olduğu söylenebilir.

3. Türkiye Türkçesinde Söz Demetleri

Derleme dayalı yöntem kullanılarak tespit edilen söz demetleri aşağıda sıklık kullanımlarıyla birlikte listelenmiştir. Söz demetleri ikili, üçlü ve dörtlü olmak üzere tekrar sınıflandırılmıştır.

a) İkili Söz Demetlerinin Sıklık Dizini

Bir de	65604
Bir daha	48449
Bir başka	35873
Daha çok	26871
Böyle bir	26532
Ne kadar	24250
Her bir	21896
Bir gün	18681
Daha da	18548
Bir şekilde	17901
Bir süre	15721
Daha sonra	15594
O zaman	15510
Sonra da	14842
Bir tek	13805
Zaman zaman	13702
Söz konusu	13636
Daha fazla	12929
Belki de	12653
En büyük	12289
Her zaman	12075
Daha önce	11647
Aynı zamanda	11522
En önemli	11272
En çok	11250
Her şey	10468
Bir yandan	9810
Çok iyi	9838
Pek çok	9495
Bir güzel	9293
Daha iyi	9202
Bir an	8592

Bu kez	8380
Ne zaman	8140
En iyi	7902
İlk kez	7647
Tek tek	7614
En az	7604
Her gün	7356
Son derece	7343
Hemen hemen	7140
Bir türlü	6984
Biraz daha	6918
Hiç de	6180
Daha çok	5929
Daha az	5878
Bir anda	5814
Çok güzel	5577
Bu yıl	5509
Genel olarak	5467
Onun için	5441
En azından	5437
Şu anda	5389
Ne diye	5191
Az çok	5083
Uzun uzun	4790
Hiçbir zaman	4772
Ne çok	4561
Nasıl da	4543
Şimdi de	4358
Çok fazla	4225
En güzel	4132
En son	4113
Tam olarak	4070
Tek başına	4054

Uzun süre	4052
İlk olarak	4040
Buna göre	3955
Daha büyük	3881
Bir ara	3823
Bundan sonra	3795
Ne güzel	3783
En fazla	3728
Karşı karşıya	3716
Kimi zaman	3709
Bir iki	3627
Büyük ölçüde	3464
Şöyle bir	3589
Ne gibi	3586
Son olarak	3540
Son yıllarda	3444
Yer yer	3442
Bir sürü	3382
Pek de	3349
İlk defa	3304
İnsan hakları	3270
Hemen her	3198
Daha doğrusu	3190
Doğal olarak	3129
Aynı şekilde	3107
Her an	3047
Ondan sonra	3042
Her yıl	3038
Ertesi gün	3020
İkisi de	2982
Zaman içinde	2920
Diğer yandan	2893
Kısa sürede	2783

Biraz sonra	2751
Kendi kendine	2738
Aynı anda	2726
Çok farklı	2689
Ona göre	2681
Diğer taraftan	2595
Her biri	2584
Bununla birlikte	2518
Şu an	2484
Özellikle de	2443
Çoğu zaman	2442
Sonuç olarak	2410
Geçen yıl	2322
Sosyal güvenlik	2308
Bu gece	2286
Başka başka	2276
Farklı farklı	2270
Bin bir	2243
Hiç kimse	2225
Bunun için	2141
İşte böyle	2137
Geçen gün	2066
Biraz biraz	2060
Böyle böyle	1974
Az sonra	1973
Önemli ölçüde	1931
Bir bakıma	1874
Güzel güzel	1852
Kısa zamanda	1830
Az önce	1824
Gün gün	1778
Nasıl ki	1770
Hep birlikte	1769

Bütün bütün	1728
Ne denli	1718
Çoğu kez	1697
Daha önceki	1691
Uzun yıllar	1679
Hep aynı	1673
Su bardağı	1664
İnsan gibi	1633
Hemen sonra	1626
En önemlisi	1620
Son zamanlarda	1612
Devlet başkanı	1601
Daha sonraki	1598
İlk önce	1589
Kendine özgü	1581
İyi kötü	1558
Nasıl olsa	1546
Birden fazla	1478
Ek olarak	1474
Tam anlamıyla	1470
Önceki gün	1441
Şu şekilde	1435
En iyisi	1396
Hiç olmazsa	1385
Biraz önce	1363
En iyisi	1336
Geçen hafta	1324
Esas olarak	1293
Büyük küçük	1289
Kişi başına	1287
Olsa bile	1285
Küçük küçük	1278
Hiç değilse	1277

Birkaç kez	1249
Bundan böyle	1244
Başka türlü	1239
Özel sektör	1225
Uzun vadeli	1215
Kendi başına	1207
Doğru dürüst	1178
Tam tersine	1164
Su gibi	1155
Devlet bakanı	1152
Çocuk gibi	1138
Açık açık	1130
Her seferinde	1126
Kısa vadeli	1107
Birkaç yıl	1105
En sonunda	1058
Gece gündüz	1057
Uzun süredir	1023
Genç kadın	1004
Ne tür	987
Son kez	975
Daha önemlisi	965
Dün gece	952
Uzun zamandır	925
Son günlerde	910
İlk bakışta	907
Hiç kuşkusuz	903
Yeni yeni	901
Uzun boylu	887
Hemen ardından	880
Dünya çapında	878
Üç beş	877
Her birinin	868

Bin yıl	863
Bin yıl	863
Az sayıda	861
Çok geçmeden	852
Genç adam	851
Her durumda	845
Belli belirsiz	820
Bir diğeri	818
Büyük olasılıkla	814
Bazı bazı	804
İkisinin de	795
Yaşlı kadın	795
Neden sonra	777
Daha ziyade	775
İnsan kaynakları	769
Hiçbir şekilde	757
Yaşlı adam	744
Pek az	742
Her fırsatta	739
Daha sonraları	723
Büyük oranda	723
Belli başlı	721
İşte şimdi	718
Gece yarısı	714
Bilgi sahibi	713
Pek fazla	704
Biraz fazla	698
Kısa süreli	692
Kaç kez	690
Hep beraber	688
Yeni yıl	684
Büyük çoğunluğu	664
Ne biçim	661

Bile bile	660
Her defasında	647
Her neyse	627
Güzel sanatlar	622
Önceki yıl	617
Söz sahibi	617
Bütün gece	616
Şöyle böyle	604
Az az	604
Sosyal devlet	597
Para politikası	596
Gelir dağılımı	595
Hemen hepsi	590
Öyle böyle	576
Açık seçik	569
Büyük ihtimalle	565
Geçen sene	559
Tek taraflı	555
Birinci olarak	547
Küçük ölçekli	542
Yol boyunca	542
Mesleki eğitim	538
İyiden iyiye	537
Ne zamandır	530
Gece gece	528
Temel eğitim	523
Yüksek lisans	517
Gelir vergisi	513
Çocuk sahibi	512
Yeniden yapılanma	510
Yakın zamanda	508
Aynı biçimde	503
Her zamankinden	494

Kendine has 491
Milli gelir 474
Özel eğitim 468
Yakın gelecekte 467
Sıcak su 460
Doğru şekilde 456
Sosyal yardım 452
Eğitim sistemi 448
İlk günden 443
Önceki gece 441
Gün boyu 438
Yüzde yüz 435
Eğitim düzeyi 434
İlk başta 430
Geri dönüş 428
Dünya görüşü 424
Bilgi edinme 409
Üç boyutlu 404
Yüksek öğretim 403
Hiç şüphesiz 401
Pek çoğu 391
Yıl sonu 386
Gereğinden fazla 384
Tek yönlü 380
Tek tük 379
Binlerce yıl 378
Para cezası 367
Zaman dilimi 365
Hemen herkes 361
Kısa boylu 361
Önemli derecede 359
Kendi adına 353
Son söz 348

Yüksek enflasyon 344
Yol gösterici 343
Çoluk çocuk 341
Açık hava 339
Soğuk su 338
Tek kişilik 332
İkinci sınıf 332
İnsan gücü 332
Gelir düzeyi 329
Kendi halinde 326
Yakın ilişki 326
Kara para 325
Kamusal alan 324
Kendi başlarına 321
Daha şimdiden 320
Yüksek öğrenim 316
Tek yol 314
Her daim 312
Tek tip 311
İş güvenliği 309
Devlet adamı 309
İş dünyası 306
Gece boyunca 306
Eğitim fakültesi 303
Az biraz 301
Her nedense 300
Söz gelimi 295
Şu sıralar 291
Tam aksine 291
İş adamı 290
Tatlı su 290
Yüksek teknoloji 289
Özel kesim 289

İş birliği	283
Şu anki	277
Tek katlı	276
Bir dahaki	273
Uzun saçlı	273
Önemli oranda	270
Gereksiz yere	270
İyi niyet	268
Her yönüyle	267
Kadın hakları	263
Karşı taraf	261
Yaygın eğitim	260
Dünya kupası	255
Bilimsel bilgi	255
Haksız yere	246
Uzun ömürlü	246
Kendi hesabına	237
Her açıdan	233
Her koşulda	232
Yol boyu	231
Bilgi birikimi	231
Neredeyse hiç	227
Su buharı	227
İş gücü	225
İnsan sğlığı	224
Bilgi teknolojileri	223
Para birimi	222
Eğitim programı	221
Sözüm ona	212
Doğru düzgün	211
Her nasılsa	210
İkinci el	210
İş yeri	206

Devlet memuru	205
Kısa film	204
Büyük çapta	201
Yok yere	200
İş sağlığı	200
Tek dam	197
Geçen sezon	197
Derin devlet	195
İş bölümü	193
Para arzı	192
İyi kalpli	191
Gece vakti	191
Küçük çaplı	189
Bahsi geçen	189
Çıkar yol	185
Her nasılsa	185
Özel mülkiyet	185
Ağzı açık	184
Uzaktan eğitim	179
İş sahibi	178
Tuzlu su	178
Özel kalem	175
Örgün eğitim	174
Gelir kaynağı	173
Dünya ekonomisi	172
Temel haklar	166
Kısa mesaj	165
Yüksek tansiyon	165
Su ürünleri	163
İş sözleşmesi	162
İkinci dönem	162
Yer gök	160
Yüksek mahkeme	158

Küçük hanım 155
Açık mavi 154
Uzun soluklu 152
Borç para 151
Başı açık 149
Kişi sayısı 147
Beyaz adam 146
Bin kez 146
Atık su 144
Kişi başı 144
Geri ödeme 143
Kadın kadına 141
Bin kere 141
Hep birden 141
İkinci yarı 138
İkinci yol 138
İş hayatı 134
Kötü adam 134
İyi yürekli 133
Demokratik devlet 131
Bozuk para 128
Gün ışığı 126
Feceral devlet 126
Yüksek basınç 125
Hiç yokken 124
İş günü 123
Açık saçık 123
Üçüncü kişi 123
Biraz evvel 122
Doğum yeri 121
Sosyal hayat 121
Dünya güzeli 121
Binlerce kez 119

Laik devlet	119
Yol haritası	118
Bilgi çağı	117
Az buçuk	116
Ona buna	115
Sıcak para	115
Karşı konulmaz	113
Açık yeşil	111
Kısa ömürlü	109
İş ahlakı	108
Adam akıllı	108
İyi huylu	107
Orada burada	107
Geçen gece	107
Sosyal yaşam	107
Hiç yoktan	105
Devlet tahvili	105
Daha sonrasında	104
Şöyle böyle	104
Kardan adam	104
Tam manasıyla	103
Dünya şampiyonası	102
Orta yol	102
İnsan doğası	101
Manyetik alan	101
Haddinden fazla	98
Açık öğretim	98
Söz gelişi	98
Tam zamanlı	96
Gözü pek	95
İhtiyar adam	95
İkinci kişi	94
Devlet sırrı	93

Su kirliliği	92
Bugün yarın	91
Nakit para	91
Tek tanrılı	90
Açık sözlü	89
Özel ders	88
Pek yakında	87
İş hacmi	85
Yok pahasına	84
Çocuk oyuncağı	84
Yüzlerce kez	84
Su seviyesi	83
Açık deniz	83
Kısa devre	82
Su kaybı	80
Küçük çapta	80
İş modeli	80
Tek düze	79
Geri dönüşüm	79
Yok yere	78
Küçük kardeş	78
Geçen sefer	78
Dünya rekoru	77
Yer çekimi	76
İş kazası	76
Tüzel kişi	75
Yüksek topuklu	72
Yeniden düzenleme	72
Yol parası	71
Çocuk bakımı	71
Gece boyu	69
Yeniden doğuş	68
Gün görmüş	67

Kısa saçlı	67
Çocuk eğitimi	66
Geri dönülmez	65
İş ortağı	63
Geri zekalı	63
Geri sayım	62
Yol arkadaşı	62
Açık büfe	61
Kısa süreliğine	61
Kendine mahsus	57
Bütün çıplaklığıyla	57
Uğrak yer	57
Dünya haritası	57
Pazar yeri	55
Kırsal alan	55
Su deposu	54
Gece hayatı	54
Ek süre	54
Görev yeri	53
Park yeri	52
Dünya tatlısı	50
Özel teşebbüs	48
Tam teşekküllü	46
Kağıt para	45
Su molakülleri	43
Su sporları	41
Olay yeri	41
Kendi payına	41
Şu açıdan	40
Su kıtlığı	39
Pek çokları	35
Şu bakımdan	33
Açık arttırma	29

İkinci bahar	20
Bugüne bugün	20
Üretim yeri	16
Yoktan yere	9
Köy yeri	7
Ön söz	6

b) Üçlü Söz Demetlerinin Sıklık Dizini

Bir süre sonra	4509
Bir kez daha	4044
Ne var ki	3380
Başka bir şey	3275
Ne yazık ki	3070
Her ne kadar	3035
Bir an önce	2444
Ne olursa olsun	2220
Her şeyden önce	1782
Başka bir deyişle	1437
Daha sonra da	1224
Her geçen gün	1158
Ne de olsa	1156
Kısa bir süre sonra	1055
Her zamanki gibi	1003
Diğer bir deyişle	938
Buna bağlı olarak	937
Her ikisi de	815
Her şeye rağmen	794
Bir kere daha	733
Bir süre daha	517
Daha da önemlisi	534
Hemen hemen her	476
Bir şey daha	411
Büyük bir olasılıkla	349

Diğer bir ifadeyle	327
Hep bir ağızdan	307
Sadece ve sadece	296
Her ikisinin de	277
Başka bir ifadeyle	268
Her zaman için	228
Büyük bir çoğunluğu	205
Büyük bir ihtimalle	188
Ne zaman ki	188
İlk akla gelen	184
Her şeye karşın	178
Doğru bir şekilde	159
Kimbilir belki de	131
Başka bir deyimle	120
Daha ilk günden	113
Diğer bir deyimle	107
Her şeyden çok	105
Yarın öbür gün	105
Her şeyden evvel	102
Şimdi bir de	93
Her biri için	88
Gün be gün	82
Her şeyden önemlisi	75
Her ne hikmetse	70
Yarın bir gün	43
Hiç gereği yokken	18
Her şeyden öte	14
Hiçbir neden yokken	14
Hiç hesapta yokken	13
Bir husus daha	13
Hiçbir sebep yokken	12

4) Dörtlü Söz Demetlerinin Sıklık Dizini

Kısa bir süre önce	294
Kısa bir süre için	176

Sonuç

Bir dilin söz varlığı tek sözcüklük birimleri ve birden fazla sözcüğün birleşmesiyle oluşan kalıp dil birimlerini içerir. Kalıp dil birimleri bünyesinde çok çeşitli sözcük birleşmelerini barındırır. Bu sözcük birleşmelerinden biri de söz demetleri adı verilen yapılardır. Kalıp dil birimlerinin önemli bir unsuru olan söz demetleri sıklığa ve birlikte kullanıma bağlı olarak meydana gelen yapılardır. Söz demetleri kendi içinde dilbilgisel söz demetleri ve sözlüksel söz demetleri şeklinde temelde ikiye ayrılır. Bu çalışmanın konusu olan sözlüksel söz demetleri, söz demetlerinin sıklık ve birliktelik kullanımı sonucu ortaya çıkan birleşmede sözlükselleşmenin daha yoğun olduğu donuk veya süreksiz de denebilen yapılardır.

Bugüne kadar Türkiye Türkçesi sahasında yapılan araştırmalara bakıldığında söz demetleri hakkındaki çalışmalar yeni yeni başlamış olsa da sözlüksel söz demetleri hakkında henüz bir çalışma bulunmamaktadır. Buna ek olarak söz demetleri hakkında yapılan çalışmalarda bu yapılar diğer kalıp dil birimleri ile ya iç içe değerlendirilmiş ya da başka bir kalıp dil birimi olduğu düşünülmüştür. Bunun temel sebebi de sözlüksel söz demetlerinin ne olduğunun bilinmemesi ve doğal olarak da hakkında kuramsal bir çerçevenin çizilememiş olmasıdır. Bu yüzden bu çalışmada sözlüksel söz demetlerinin kuramsal bir çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Sözlüksel söz demetlerinin ne olduğu, yapısı, sözdizimsel işlevleri ve diğer kalıp dil birimlerinden hangi açıdan farklılık gösterdikleri belirlenmiştir.

Çalışma boyunca sözlüksel söz demetlerinin temel özellikleri üzerinde durulmuştur. Ayrıca Türkçe Ulusal Derlemi aracılığıyla tespit edilen sözlüksel söz demetleri bir liste halinde sunulmuştur. Belirlenen bu yapıların büyük bir kısmının Türkçe Sözlükte yer almadığı tespit edilmiştir. Sözlükte yer alan yapıların da ya yanlış tanımlandığı ya da tanımlanmadan bırakıldığı görülmüştür. Bu durumun bir sözlük açısından büyük bir eksiklik olduğu savunulmuştur. Zira sözlükler dilin bütün söz varlığını kapsaması gereken kaynaklardır. Ayrıca sözlüklerin bir dilin öğrenimi noktasında ilk başvurulan kaynaklar olduğu da düşünüldüğünde söz varlığında büyük ve önemli bir yer kaplayan bu yapıların bulunmaması ve bulunup da yanlış tanımlanması doğru değildir. Bu hem anadilin tam olarak yansıtılması açısından hem de yabancılar için Türkçe eğitimi açısından çözülmesi gereken bir husustur. Sözlüksel söz demetlerinin Türkçe Sözlükte yer almasının bir başka gerekliliği de bu yapıların sözlükselleşmeye uğrayarak bir sözlük birim haline gelmiş olmalarıdır. Sözlükselleşmeye uğrayıp bir sözlük birim haline gelen yapılar sözlüğün unsurudur ve sözlükte yer edinmelidir.

Bu çalışma boyunca elde edilen veriler ve çizilen kuramsal çerçeve sonucunda sözlüksel söz demetlerinin Türkiye Türkçesi söz varlığı açısından önemli olduğu, bu yapıların Türkçe Sözlükte verilmesi gerektiği ve bu yapılar hakkında daha detaylı incelemelerin yapılmasının önemi açığa çıkmıştır.

Kaynakça

Aksan, D. (2004). *Türkçenin Sözvarlığı.* Ankara: Engin Yayınevi.

Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksan, M. ve Aksan, Y. (2015a). Multi-word in imaginative and informative domains. *Ankara papers in Turkish and Turkic linguistics*. Zeyrek, Ç. Sağın-Şimşek, U. Ataş & J. Rehbein (Eds.). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Aksan, M. ve Aksan, Y. (2015b). Multi-word expressions in genre specification. *Mersin University Journal of Linguistics and Literature*. 12.

Aksan, Y. vd. (2016). Colligatıonal Patterns Of Turkish Multı-Word Units. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*. 13 (2).

Aksoy, Ö.A. (1995). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I-II*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Altenberg, B. (1998). On The Phraseology of Spoken English: The Evidence of Recurrent Word Combinationas. *Phraseology: Theory, Analysis and Applications*. Oxford:OUP.

Altundaş, U. (2020). Tuvacada Ad Öbeklerinin Söz Dizimsel İşlevleri. RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştımaları Dergisi. (Ö8).

Atasoy, G. (2021). Giriş: Derlem Dilbilim ve Sözcük Anlambilim. *Derlem Dilbilim ve Sözcük Anlambilim. Doğan Aksan Anısına.* Mersin: Toros Üniversitesi Yayınları.

Ayverdi, İ. (2011). Kalıplaşmak. *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. Ahmet Topaloğlu (nşr.). İstanbul: Kubbealtı Lugatı.

Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S. and Finegan, E. (1999). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Londra: Longman.

Bozkurt, F. (2017). *Sözlükselleşme: Genel Sözlükler İçin Sözlük Birim Seçimi.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Bulut, S. (2012). "Anadolu Ağızlarında Kullanılan Kalıp Sözler ve Bu Kalıp Sözlerin Kullanım Özellikleri". *Turkish Studies*. 7/4.

Çağbayır, Y. (2007). Kalıplaşmak. *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Çalışkan, N. (2014). Çok Sözcüklü Birimler: Yazılı Türkçede Sözcüksel Setler veya 'N' Sayıdaki Ardışık Sözcük Dizilerinin Yapı Özellikleri. *Türkçe Derlem Dilbilim Uygulamaları*. Adana: Karahan Kitabevi.

Çotuksöken, Y. (1994). *Deyimlerimiz*. İstanbul: Özgül Yayınları.

Devellioğlu, F. (2016). Kalıb. *Osmanlı- Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Mustafa Çiçekler (nşr.). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Dik, S.C. (1997). The Theory of Functional Grammar. Berlin/ New York: Mouton de Gruyder.

Doğan, M. (1996). Kalıplaşmak. *Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Doğan, N. (2016). *Türkiye Türkçesinde Fiillerin Eşdizimleri.* Ankara: Yayınevi.

Doğan, N. (2020). Türkçede Sözcük ve Dil Bilgisi İlişkisi: Dil Bilgisel Eşdizim Kalıpları. Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 8/6.

Ergin, M. (2000). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık.

Erol, Ç. (2007). *Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözler Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi. İstanbul.

Gökdayı, H. (2008). Türkçede Kalıp Sözler. *Bilig*. 44.

Gökdayı, H. (2010) "Türkiye Türkçesinde Öbekler", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5,3, 1297-1319.

Gökdayı, H. (2016, Kasım). "Sözlükler ve Kalıplaşmış Dil Birimleri". *III. Uluslararası Sözlükbilimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.

Gökdayı,H. (2020). *Türkçede Kalıp Sözler*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Güngör, F. (2016) *Crosslinguistic analysis of lexical bundles in L1 English, L2 English, and L1 Turkish research articles*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Hatipoğlu, V. (1981). *Türk Dilinde İkilemeler*. Ankara: TDK.

Hüsrevoğlu, B. (2000). "Türkçede İkilemeler". Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.

İmer, K., Kocaman, A. ve Özsoy, S. A. (2011). Sözlükselleşme. Dilbilim Sözlüğü. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Kastovsky, D. (1982). *Wortbildung und Semantik.* Düsseldorf: Schwann-Bagel.

Marchand, H. (1969). *The Categories and Types of Present-day English Word-formation: A Synchronic-diachronic Approach.* Second completely revised and enlarged edition. Handbiicher fur das Studium der Anglistik. Munich: C. H . Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Özcan, E. (2019). *Türkçenin Genel Sözlük Hazırlama Süreci Üzerine Bir Araştırma.* Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Pan, F., Reppen. R. and Biber, D. (2016). Comparing Patterns Of L1 Versus L2 English Academic Professionals: Lexical Bundles İn Telecommunications Research Journals. Journal of English for Academic Purposes. 21.

Parlatır, İ. (2007). *Deyimler*. Ankara: Yargı Yayınları.

Schmitt, N. and Carter, R. (2004). Formulaic Sequences in Action: An Introduction. *Formulaic Sequences: Acquisition, Processing and Use.* Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.

Subaşı- Uzun, L. (1991). Deyimleşme ve Türkçede Deyimleşme Dereceleri. *Dilbilim Araştırmaları 1991*.

Talu, F.N. (2003). *Kısasü'l Enbiya'da İkilemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi. Mersin.

Topaloğlu, A. (1989). *Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.

Türk Dil Kurumu. (2011). Kalıplaşmak. *Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK.

Uysal, H. (2021). Sözdizimsel Sözlükselleşme. Modern Türklük Araştırmaları Dergisi. 18/3.

Vardar, B. (1998). Sözlükselleşme. Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: ABC Kitabevi.

Vardar, B. (2002). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Wray, A. (2002). *Formulaic Languge and The Lexicon*. Cambridge:CUP.

Wray, A. and Perkins, R.M. (2000). *The Functions Of Formulaic Language: An Integrated Model*. Language and Communication. 20. 1.

بنية الألغاز والأحاجي(العلامات وإحالاتها) في شعر أبي الصلت الأندلسي

الدكتورة ابتسام دهينة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية
جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر

Doi: 10.5281/zenodo.14721990

ملخص:

إن النص الشعري وما يحتويه من مدلولات يشكل بنية يكتنفها الغموض ، إذ تعبر عن ذات الشاعر وما تحفل به من تناقضات تجاه الحياة في صور متداخلة ، ينفذ بعضها في بعض مشكلة نسيجا متضاما يفضي إلى لون من التماسك بين البنى السطحية والبنى العميقة ، التي تستلزم قدرا من القوة الذهنية لأجل تجاوز الحسي المباشر؛ فتنقل بذلك المعاني من أصلها المباشر إلى معاني أخر تقوم على تنمية القدرات العقلية وصقل المهارات؛ باستخراج ذلك الخفي المعمى الذي لا يبصره إلا ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدة -على حد تعبير الجرجاني-

ولذا يعتبر عالم الأحاجي والألغاز من أبرز الموضوعات التي مارسها الشعراء قديما لتشغيل الذهن وتبيان القدرات الذهنية على فك التشفير واللبس الذي قد يتعمده المرسل لتبيان مقدرته الشعرية في إخفاء الجلي وترك المجال للمتلقي لإجلاء الخفي . ولذا محور هذه المداخلة سيكون حول جمالية الألغاز في الشعر الأندلسي تحديدا عند أمية بن أبي الصلت الذي حشد مجموعة من الصور الشعرية مخالفا بها المألوف، ففيم تتجلى أبجديات اللغز، وماهي ضوابطه وأسسه، وكيف تم تشكيلها من حيث التصوير الشعري في شعر أمية؟

الكلمات المفتاحية: اللغز /الأحجية/الأسس/ الجماليات.

المقدمة

الشعر في الأساس يخاطب العقل ليوصل جمال الصورة وليؤثر في المتلقي، فتحدث المتعة الجمالية، وتتحقق، وليتم ذلك يجب توفر عنصر الإدراك والفهم العميق لكل قول شعري ، فيستوجب الإدراك يقينا أم حدسا ، وصدق من قال في محاكاة الأشياء وإدراكها- وتحقيق مبدأ الجماليات من التصوير- أن تكون الصورة"أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب"[1]. فالشعر المقصود بالدراسة هو ذاك الذي يرتقي بالحس ويستدعي التعمق يخاطب القدرات الذهنية، ليخرج من باب التجسيد والتجسيم إلى باب الإيحاء والرمز والإلغاز ليصور كل ما يرسخ في النفس من معان تأتي بخفاء وسرعة كالومضة[2] لتؤثر في السامع

[1] -الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية،/مصر،ط1413،3-1992، ج1،ص52.

[2] -الشريف الجرجاني، التعريفات، ص41.

وتفتح له باب التخييل ، فتوجب إعمال الذهن والتفكير والتدبر وتدرك بالفطنة وهو مخصوص بخاصة الناس لا بعامتهم لتفتح مجال التخمين ويزيد تأثيرها.

وقد اتخذ أمية بن أبي الصلت الأندلسي[3]من العناصر السابقة وما تحمله من صور الإغراب والترميز والإيحاء والأحجية وسيلة لإيصال أفكاره إلى الآخرين في قوالب شعرية مفخخة ذات أبعاد جمالية تستند على الصورة الشعرية ، فتخرج من دائرة التجسيم إلى التصور الذهني من حيث هو عملية موحية بالمعاني شأنها في ذلك شأن المعرفة، فالحكيم لا يرى نفس الشجرة التي يراها الأحمق[4]. وبهذا يكون الشعر مجالا إدراكيا بين المحاكاة والتخييل لتمثل هذه المعارف الذهنية الشق الباطن ، ويمثل القول الشعري الحسي الشق الظاهر[5] .

استئناسا بما تقدم نجد أن المتعة الجمالية تجد أثرها كلما حرك الشاعر الأذهان ، وحينما يصنع ذلك تصل الرسالة ، وهذا ما قدمه أمية حينما تفنن في الوصف فوافق القدامى وجارى المحدثين خاصة في فكرة الإغراب والغموض شأن أبي تمام حينما سئل : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فأجاب : لماذا لا تفهمون ما يقال[6]. ولذا عدت الصور البيانية وما تحمله من إيحاء ورمز أعمدة تؤسس لهذا اللون(الإلغاز والأحاجي) لأنها تنقلنا من معنى إلى معنى ثان يتطلب مهارات الفهم والاستيعاب، وذلك بشكل من الإيحاء ليعيد إنتاج النص الأول وصياغته صياغة جديدة . فكان بذلك الغموض أصل يتفرع منه الإيماء والإيحاء والرمز ،والرابط المشترك بينها هو ذلك التشكيل الذهني الجامع بين المحاكاة والتخييل معا، وكلما كانت الصورة فيه مجملة عميقة قليلة التفصيل ، وبحاجة إلى التفكير والتأمل زاد جمالها وتأثيرها والأحاجي والألغاز كانا من أبرز الأغراض التي نظم فيها الشعراء في العصر الأندلسي من باب المبارزة الفنية والقولية .

مفهوم الأحاجي والألغاز:

1-الأحاجي:

في اللغة "حجا يحجو حاجيته فحجوته، إذا ألقيت عليه كلمة محجية مخالفة المعنى ، والجواري يتحاجين . والأحجية : اسم للمحاجاة كذلك...والحجيا تصغير الحجوى، وتقول الجارية للأخرى حجياك ما كان كذا وكذا ، والأحجية اسم من المحاجاة، والأحجوة لغة ، وبالياء أحسن لطول الكلمة"[7].ويقال لها أدعية من المداعاة(...) وهي لعبة وأغلوطة يتعاطاها الناس بينهم[8] تقوم على السؤال واستحضار بداهة المتلقي وفطنته

أما اصطلاحا فيقصد بها تلك المناظرات التي كانت تجري بين الشعراء لاختبار الذكاء في قوالب شعرية تدل على براعة الشاعر، وهذا اللون قد بينه كثير من الشعراء في العصر الأندلسي، أمثال أمية الذي أورد في ديوانه مجموعة من الصور التي يحاجي فيها بنظم غير مألوف

[3] - أمية بن أبي الصلت الأندلسي الداني شاعر ولد في بلدة دانية شرقي الأندلس سنة460هـ/1068م قرب مدينة بلنسية الحالية، قيل عنه الأديب الحكيم الماهر في علوم الأوائل، للإستزادة ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح احسان عباس، دار صادر بيروت، ج1،ص243 وما بعدها، والعماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تح عمر الدسوقي، وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة،دت، القسم الرابع، ج1، ص223-343، وغيرها من الكتب التي رصدت حياة الشاعر وشعره.

[4] -مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،ط1981،2،ص23.

[5] - ابتسام دهينة، التصوير الفني في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي ، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018، ص197.

[6] - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار المعارف ، مصر، ط2، 1972،ج1، ص21.

[7] -الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين ، باب الحاء، ص291-292.

[8] -مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة، 2013، ج3، ص1012

مصورا ثقافته، وتأمله في العالم المحيط به ، ليخلق عالما جديدا مختلفا عن العالم المألوف رغم أن مادته الأساسية مستقاة منه، بغية التأثير في المتلقي وإضفاء جو من التفاعل والمتعة.

-مفهوم **الألغاز :** تعتبر ضربا من ضروب التعبير تسعى إلى شحذ الأذهان وتشغيل العقول عمادها" اللقانة والفهم وحسن التأتي والفطنة من القائل والمستمع جميعا"[9]، وجدت منذ العصر الجاهلي.

ورد في معجم المقاييس (لغز) اللام والغين والزاي أصل يدل على إلتواء في شيء أو ميل، يقولون اللغز ميلك بالشيء عن وجهه، ويقولون اللغيزاء ممدود أن يحفر اليربوع ثم يميل في حفرة ليعمى على طالبه، والألغاز طرق تلتوي وتشكل على سالكها الواحد لغز، ولغز، وألغز فلان في كلامه، وفي حديث عمر نهى عن اللغيزاء في اليمين[10]

وورد في معجم لسان العرب : "ألغز الكلام وألغز فيه عمى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره(...) واللغُز واللَغز ما ألغز من كلام فشبه معناه ...واللغز الكلام المتلبس وقد ألغز في كلامه يلغز إلغازا إذا ورّى فيه وعرّض ليخفى والجمع ألغاز.وأصل اللغز حفرة يحفرها الضب والفأر واليربوع بين القاصعاء والنافقاء، سمي بذلك لأن هذه الدواب تحفره مستقيما إلى أسفل تعدل عن يمينه وشماله عروضا، تعترضها تعميه ليخفى مكانه بذلك الإلغاز، فإن طلبه البدوي بعصاه من جانب نفق من الجانب الآخر"[11]. فهو إذن ما أغرب معناه وتعسر فهمه، واحتاج إلى إعمال الفكر والتدبر فيه.و"الإلغاز بالكسر هو أن يأتي المتكلم بعبارات يدل ظاهرها على غير ما أضمر وأشار إليه، ويدل باطنها بعد إمعان النظر عليه،وتسمى تلك العبارات لغزا"[12]، وهو قسمان معنوي ولفظي:

- **اللغز المعنوي** وهو"ما يشار فيه إلى الموصوف بمجرد ذكر صفاته الذاتية كقول من ألغز في القلم:

وذي خضوع راكع ساجد ودمعه من جفنه جاري

ملازم الخمس لأوقاتها منقطع في خدمة البار

أراد بالركوع والسجود انحناءه ووضع رأسه على أرض القرطاس، وبالدمع المداد، وبالخمس الأصابع، وبالباري من قطعه وقطه" ويسمى أيضا باللغز الساذج أو الوصفي.

- **اللغز اللفظي**: ما يشار فيه إلى الموصوف بذكر كلمات تتضمن اسمه أو بعض أحرفه تضمنا خفيا ويشار لذلك إما بالتصحيف أو القلب او بالحذف أو بالتبديل أو ما شابه ذلك ، ولا مانع من أن يسمى باللغز المصنع أو الأسمى".[13]

---

[9] -عبد الحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، السعودية، ط1401،2هـ، ص10

[10] - ابن فارس ، مقاييس اللغة، تح وضبط عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مكتب الاعلام الاسلامي، 1404هـ، طهران،ج5، ص257.

[11]- ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت، ط1، 1992، ج5، مادة لغز، ص405

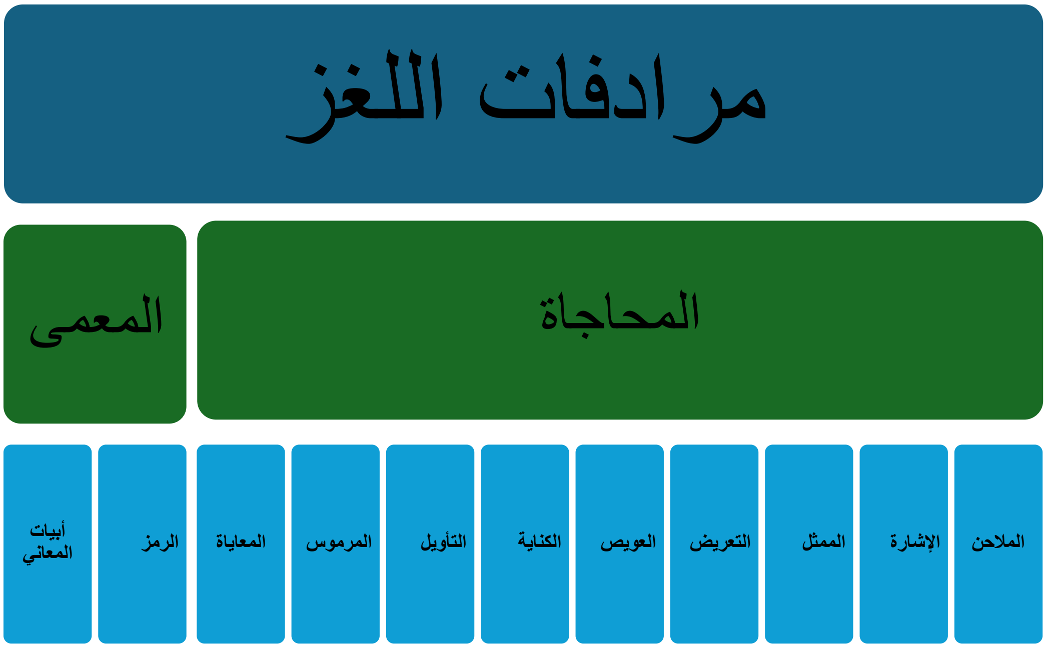
[12] - طاهر الجزائري، تسهيل المجاز إلى فن المعمى والألغاز،المطبعة السورية، دمشق، 1303هـ،ص57.

[13] - المرجع نفسه، ص57.

وللغز مرادفات كثيرة كاللحن وهو التعريض بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره وذلك من قوله تعالى چاّ ٻ ٻ ٻ ٻپ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀٺ ٺ چ[14]، بمعنى أن هناك أمارات تكشف ما يختبئ في دواخل النفس وأسلوب الشخص يبين ذلك . و"اللحن أن تلحن بكلامك أي تميله إلى نحو من الأنحاء ليفطن له صاحبك كالتعريض والتورية..."[15].

مرادفات اللغز:

نقل البغدادي في خزانة الأدب عن صاحب الإعجاز في الأحاجي والألغاز في ذكر أسماء هذا الفن وبين أن أصلها واحد في المعنى يعود إلى"أن هذا الفن وأشباهه يسمى المعاياة والعويص، واللغز، والرمز والمحاجاة، وأبيات المعاني، والملاحن والمرموس، والتأويل والكناية والتعريض، والإشارة والتوجيه، والمعمى، والممثل. والمعنى في الجميع واحد وإنما اختلفت أسماؤه بحسب اختلاف وجوه عباراته،فإنك إذا اعتبرته من حيث هو مغطى عنك سميته معمى، مأخوذ من لفظ العمى، وهو تغطية البصر عن إدراك المعقول،وكل شيء تغطى عنك فهو عمي عليك، وإذا اعتبرته من حيث إنه سُتر عنك ورُمس سميته مرموسا مأخوذا من الرمس، وهو القبر،كأنه قُبر ودفن ليخفي مكانه على ملتمسه، ...وإذا اعتبرته من حيث إن يؤول إليك سميته التأويل.." [16] ، أما أبيات المعاني تلك الأبيات التي لا تفهم من الوهلة الأول وإنما تقوم على البحث والتقصي والسؤال ولذا بين الجاحظ أن "الشعر الذي يقال على المشاهدة ، فيستخرج الشاعر المعنى الغريب من شيء رآه، ويكون اللفظ إبهام لا يتعين معه أصل المعنى لا سبيل إلى معرفته إلا عن طريق قائله أو من أخذه منه والا ذهب العلم بحقيقته واضطرت الظنون في معناه[17]فكل شعر يضمر غير ما يظهر يدخل في تسمية معاني الأبيات لأنها تحتاج إلى الإجابة عن سؤال وأغلبها لم يقصد الشاعر الإلغاز بها ، وإنما جاءت وصف حال ، والعربي بطبعه ذكي يسعى إلى حل المستغلق و يستهويه الغموض.



[14] - عبد الحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية، ص11.

[15] - عبد الحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية،ص 11.

[16] - الرافعي ، تاريخ آداب العرب،ج3 ص1015

[17] -الرافعي،تاريخ آداب العرب، ج1ص420.

قد تبدو الألغاز في حقيقتها كلام مشاع نظمه الشاعر للإمتاع والاستجداء، ولكن حقيقة الأمر أنه يعمد إلى إعمال المحاكاة إما مطابقة أو تحسينا أم تقبيحا[18] في شكل نسيج متضام ليفتح باب التفاعل بينه وبين المتلقي إضافة إلى ما تعكسه من فكر المبدع ونفسيته .

والنص الشعري –بما يحمله من مدلولات- نص مشفر يعتريه الغموض ويعبر عن رؤية الشاعر للحياة في لوحات متداخلة تؤسس للبنية اللغز وتستدعي من القارئ الغوص في ثنايا النص الشعري لاستكناه معانيه، ومن نماذج الشعرية الموضحة لذلك نورد مجموعة من المقطوعات التي صورت بنية الألغاز وطبيعتها الشعرية.

قصائد أمية بن أبي الصلت في الألغاز:

القطعة الأولى[19]:

وغامـــــــض رمت تخفـــيه فأبـــــرزه فـــــكر تبين له كـــــــــل الخفيات

كأنني ناظـــــــر منه –إذا التبســـــت حقيقة الأمـــــــر– في مصقول مـــرآة

مؤشرات مساعدة لمعرفة الجواب

لم يغن لغزك أن ســـدت مذاهـــــــــــبه وأن خبأت بـــــــه أخـــــــفى الخبيات

حتى استبان لفـــــكر لـــــــيس تقنعـــه عوارض الذات دون العلـــم بالذات

لا تسأل الناس واسألـــــــــــني بشأنهم وأكثر الناس أحيـــــاء كأمـــــــــوات

وأصغ نحوي وأنصت لي، فإنـــــــــي قد أرعيت قولك إصغائي وإنصاتي

لفت الانتباه واسترعاء الاهتمام

وهات، قل لي ما شـيء بـــــه خرس يعد من أجله بعـــض الجمادات؟

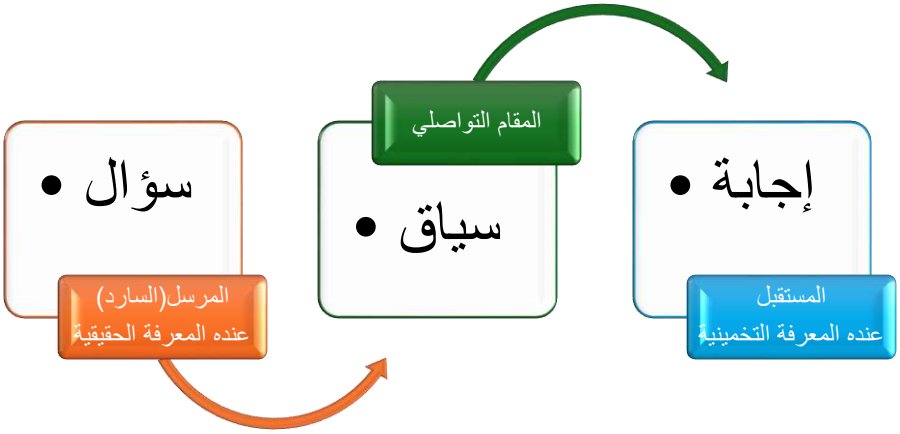
السؤال /اللغز

لكن إذا جئـــــــــــت بالأيام تسأله أنـــباك منهـــــم بالماضـي وبالآتي

الجواب/الحل

[18] -ابتسام دهينة، التصوير الفني في شعر أبي الصلت،ص129.

[19]-أبو الصلت: الديوان، ص32- 33



السؤال..... وهات، قل لي ما شيء بـــــه خرس... يعد من أجله بعـــض الجمادات؟

السياق: ما كان قبل السؤال تهيئة ظروف الطرح:

كأنني ناظـــــــــــــر منه إذا التبســـــــت حقيقة الأمـــــــــــر في مصقول مـــرآة

لم يغن لغزك أن سدت مذاهـــــــــــــبه وأن خبأت بـــــــه أخـــــــفى الخبيات

حتى استبان لفـــــكر لـــــيس تقنعـــه عوارض الذات دون العلـــم بالذات

لا تسأل الناس واسألـــــــــــني بشأنهم وأكثر الناس أحيـــــاء كأمـــــــــوات

وأصغ نحوي وأنصت لي، فإنـــــــــي قد أرعيت قولك إصغائي وإنصاتي

الجواب: إنه التاريخ وما يحفظه من أحداث

لكن إذا جئـــــــــــت بالأيام تسأله أنـــباك منهـــــــم بالماضـي وبالآتي

هو يخزن في الذاكرة من أحداث إنه التاريخ:

وقال في قطعة أخرى[20]:

سؤال { أحاجيك: ما لاه بذي اللـــب هازيء على أنه لا يعرف اللهـــــــــــــو أو الهـزءا

مؤشراته { بعيد على لمس الأكـــــــــف مناله وإن هو لم يعـــــــــد عيانا ولا مـــــــرأى
يراسل خلا إن عدا عدو مـــــسرع حكـــاه، وإن يبطيء لأمر حكـــــى البطئا
ترى الرحل محمولا عليه وإنـــما مراسله من دونه يحـــــــــمل العـــــــبئا

الجواب { ولم يخش يوما من تعسف قفـرة أساودها تســـــــــــــــعى وآسادها تدأى
يغيب إذا جنح الظـــلام أظـــله لزاما، ويبدو كلـــــــــــا آنس الضـــوءا
ولكن يحي صـــــــده في ثباته فلا جرعـــــتنا الحادثـــات بـــــــه رزءا

[20] - أبو الصلت: الديوان، ص33-34.

موضوع الأحجية هنا هو **الظل**، ويتجسد ذلك في ذكره لبعض المؤشرات الدالة عليه:(**لا تلمسه الأكف/ يحاكي من عدا في عدوه مسرعا كان أم مبطئا ، ويغيب إذا حل الظلام، فظهوره مقترن بالضوء).**

فهذه الأبيات تفتح مجال القراءة وإعمال الذهن للمتلقي وتفتح له باب التخييل،والتفكير والتدبر، فيدرك بالفطنة وهو مخصوص بخاصة الناس لا بعامتهم وهنا تتم المتعة الجمالية [21]. وقد اتخذ أبو الصلت من هذه الكلمات المفتاحية أو المؤشرات وسيلة لإيصال أفكاره إلى الآخرين في قوالب فنية جمالية ماتعة أساسها الرمز والإيحاء وبفاعلية الذهن البشري في عملية الإدراك من خلال امتزاج الذات بالموضوع[22] وبهذا تكون الصورة الملغزة بين ما يبثه الشاعر وما يتلقاه المتلقي مكونا عناصر الجمال ، العنصر الباطن وعنصر ظاهر يكتشفه المتلقي[23] استنادا إلى ما يمتلك من قدرات ذهنية ، وهو ما يسعى الشاعر إيصاله للمتلقي من خلال مشاركته إياه الحدث

أحاجيك: بداية اللغز سؤال يقود إلى الحوار لأنه ضروري لبنائه فهو يقوم على ثنائية (السؤال/الجواب) بين المرسل(صاحب اللغز) والمرسل إليه (المجيب).

يطرح المرسل سؤال ويجيبه المرسل إليه، وهذه شخصيات ليست بالضرورة حقيقية على حسب السياق فتنتج علاقة ثلاثية بين المرسل واللغز والمتلقي بتمامها تتم عملة الإلغاز وتتحقق.

المؤشرات المساعدة:

يتوفر الخطاب المغز عادة كلمات مفتاحية مساعدة ، مؤشرات كالاستفهام، وذلك بتوجيه السؤال إلى من يتلقى السؤال فاتحا باب التباري والاختبار الذهني وحضور البديهة.

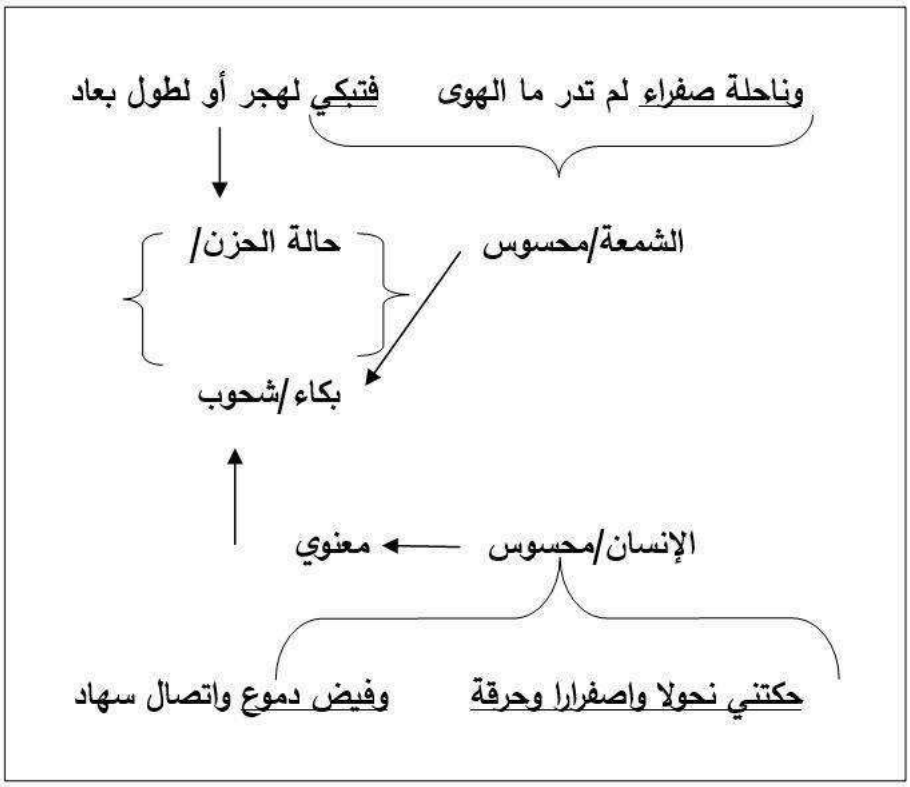
وقد يجنح الشاعر في تصوير تلك الأحاجي إلى البيان والتخييل كالاستعارات والتشبيهات والكنايات وما تبعها من الصور الذهنية ومن ذلك قوله في وصف شمعة بحيث لم يفصح عنها وإنما قام بالمحاكاة ليعطي بذلك بعدا فنيا فينقل العبارة من استعمالها الحقيقي إلى الاستعمال المجازي وبذلك فيكون عندنا نمطان من التشكيل تشكيل لغوي قائم على هدم علاقات قديمة ، وتشكيل جديد يقوم على إقامة بناء جديد في إطار اللغة عموده الصور الاستعارية والتشبيه فيحشد الشاعر فيضا من تجاربه الشعورية وعوالمه الداخلية في نحو مخالف للمألوف متجاوزا العلاقات المنطقية بين الأشياء ومن ذلك قوله [24]:

[21] -ابتسام دهينة، التصوير الفني في شعر أبي الصلت الأندلسي، ص128.

[22] - ينظر:مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،ط1981،2،ص23.

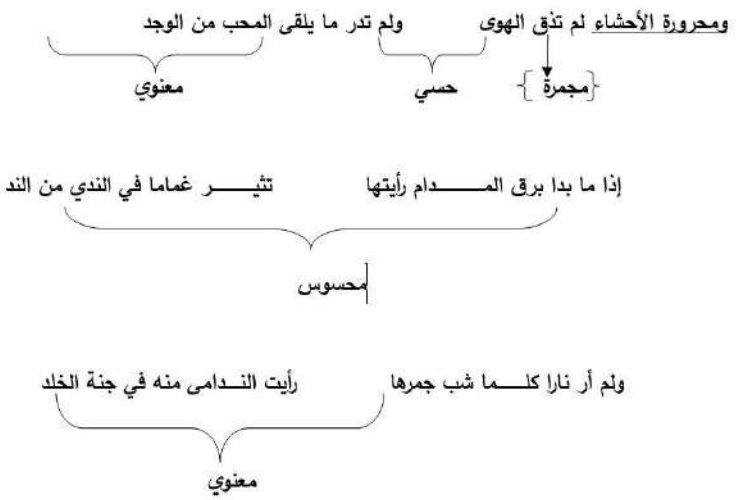
[23] -ينظر:هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر،جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة، بيروت، ص96.

[24]-أمية بن أبي الصلت، الديوان، ص39.



فحالة الشمعة وهي محسوس ذاتها هي حال الشاعر وهو محسوس حاكته في حالة الوجد والفراق أو البعد والهجر وهي حالة معنوية عند الشاعر بحالة الاحتراق والذوبان عند الشمعة وهي حالة محسوسة، ولكن كل هذا الوصف منوط بمعرفة المتلقي للمشبه به ، فيكون المشبه وهو الشاعر /الانسان معلوما عندهم بفعل علاقات المشابهة التي عقدها الشاعر بينهما

وقال[25] :

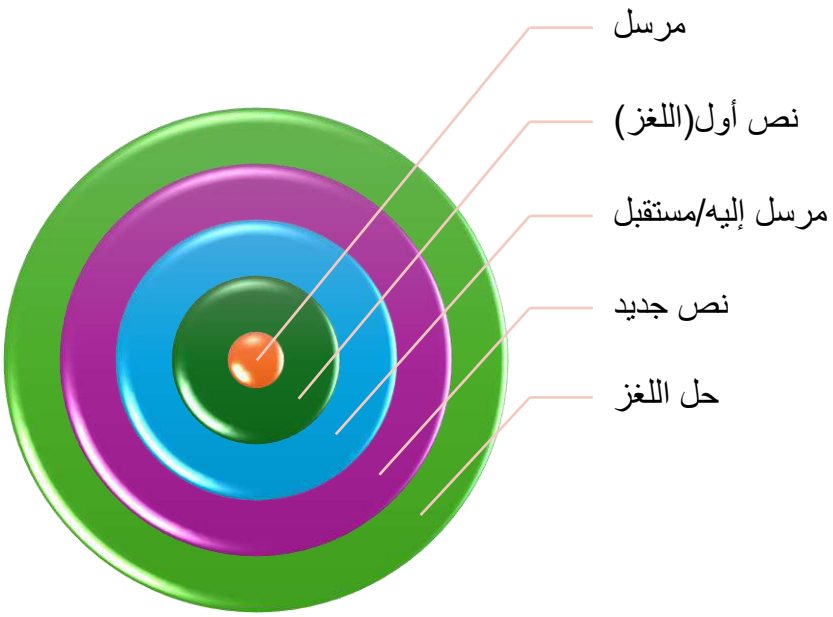


[25] - المرجع السابق ، ص93.

معنوي

في هذا البيت الشاعر يلغز **بمجمرة**، ويندرج ضمن هذه الدلالة الذهنية تصوير ما يريده المرسل/الباث كمعنى مصورا في هيئة أخرى مقابلة، وهذا ما أشار إليه الجرجاني حينما بين أن المتكلم حينما يسعى إلى"إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[26]،ولذا قد تحمل بعض الأبيات معنى الإلغاز رغم أن الدافع في الأساس كان وصفا وهذا ما بينه السيوطي حينما بين أن هناك أبياتا "لم تقصد العرب الإلغاز بها، وإنما قالتها فصادف أن تكون ألغازا..."[27] والشاهد السابق يدخل ضمن اللغز المعنوي، لأن الشاعر يحاكي واقعا ثم يعيد تشكيله تشكيلا تخييليا من خلال توظيفه للتشبيه.

إن اللغز الشعري ليس كلاما مرتبطا بالتسلية والترويح عن النفس فحسب، وإنما هو ضرب من التصوير وإبلاغ عن بنية فكرية تعتري الشاعر وفقا لشروط بنائية مؤسسة تقوم على الحبك والسبك ، وتميّزه عن غيره من أجناس الكلام، فهو مُرتبط بصيغ وأساليبَ مُحدّدة ومخصوصة سؤال وإجابة عن السؤال، نص،ونص جديد- فكان بين الشاعر وسامعيه/متلقيه رسائل حملت ذوقا لغويا ودلاليا ، وبإدراكه تتحقق المتعة الجمالية والوظيفة الاجتماعية للملفوظ الشعري .



قوام اللغز

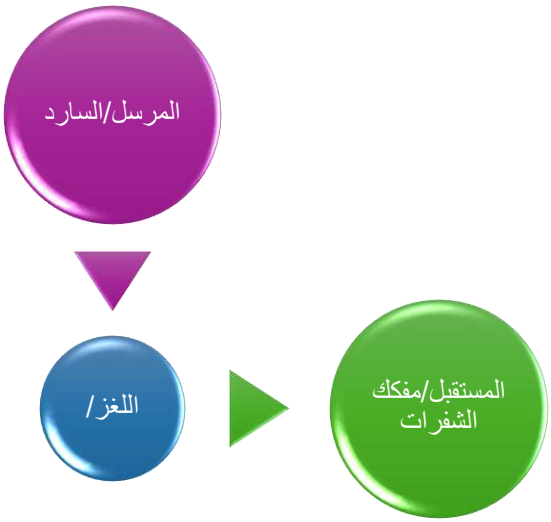
وهذا ما يصنعه الشاعر إذ يقوم بمحاكاة وتصوير واقع ما، ثم يعيد تشكيل ذلك الواقع تشكيلا تخييليا موظفا صورا شعرية ترمي إلى رسم أحاسيسه ناقلا إياها من المعنوي إلى المحسوس الملموس عن طريق المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه، وجمال التشبيه يكمن في الجمع بين المتباعدات أو هو جمع"مابين المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، وهو يرى في المعاني الممثلة في الأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق الخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك إلتئام الأضداد، ويأتيك بالحياة والموت

[26] -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، مصر، ط1992،3،ص66.

[27] -السيوطي، المزهر في علوم اللغةج1،ص578

مجموعين ،والماء والنار مجتمعتين"[28]فكان التشبيه بذلك من أكثر الأنواع البلاغية المقربة للمعنى فهي بمثابة "مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها"[29].

وهذا ما أظهره استقراؤنا لشعر أبي الصلت في موضوع الأحاجي والألغاز فيضا من الصور البيانية التي تستدعى حضورا راسمة ما يعتري الشاعر من شعور في قالب شعري أساسه الإبداع والصدق الفني وغايته الإمتاع والتأثير في المتلقي ، ولذا فإن الفائدة المرجوة من هذا اللون هي تقريب المشبه من فهم السامع[30]، وإيضاحه له بالطريقة التي يرتضيها الشاعر ويستلطفها المتلقي في شكل توافقي.



وهنا يأخذ المرسل إليه دور المنشئ الجديد بحل اللغز.وذلك تحت ما يسمى بالمقام التواصلي وهذا يفضي إلى رؤية جديدة تنسلخ من ذات الشاعر لتسقط في ذات مستقبلة لتتشكل رؤية موضوعية بأبعاد كونية تتعدى حال الشاعر المفردة إلى حال الإنسان في صورته العامة متى تشابهت الوضعيات وتماثلت الوقائع، ولذا كانت الصورة تلك الطاقة التي تمد الشعر بالحياة.

-قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع

1-ابن الأثير،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995.

2-أمية بن عبد العزيز الأندلسي، الديوان، تح، عبد الله الهوني، دار الأوزاعي،الدوحة، قطر،ط1، 1990.

3- الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار المعارف ، مصر، ط2، 1972،

4-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص171

5-الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، السعودية، /مصر،ط1413،3-1992،

[28] -الجرجاني، أسرار البلاغة، ص99.

[29] -جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغيعند العرب،ص171

[30] - ابن رشيق، العمدة،ج1، ص292.

6- الجرجاني، أسرار البلاغة، تح، محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،2003

7- عبد الحي كمال، الأحاجي والألغاز الأدبية، مطبوعات نادي الطائف الأدبي، السعودية، ط1401،2هـ،

8- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح، إحسان عباس، دار صادر بيروت،

9- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،

10-دهينة ابتسام ، التصوير الفني في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي ، مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ط1، 2018، ص197.

11-الرازي(محمد بن أبي بكر)، مختار الصحاح، المكتبة الكلية ، القاهرة، ط1، 1329ه ط1، 2003.

12-ابن رشيق، العمدة،تح،محمد عبد القادر أحمد عطاء،دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،ط2 ،2005.

13-السيوطي، المزهر في علوم اللغة، تح، محمد أحمد جاد المولى، وآخرون، دار الإحياء للكتب العربية، بيروت،دت.

14-الشريف الجرجاني، التعريفات.تح، إبراهيم الأبياري،الريان للتراث،القاهرة.

15-طاهر الجزائري، تسهيل المجاز إلى فن المعمى والألغاز،المطبعة السورية، دمشق، 1303ه

16-العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تح عمر الدسوقي، وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة،دت.

17-ابن فارس ، مقاييس اللغة، تح وضبط عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مكتب الاعلام الاسلامي، 1404هـ، طهران.

18-مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، مؤسسة هنداوي،المملكة المتحدة، 2013.

19-مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت،ط1981،2.

20-ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت، ط1، 1992.

21-هيجل، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر،جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة، بيروت.

الآذان السبعة والخطبة بالعربيّة في "مسجد أغونغ سيبتا راسا" الإندونيسية: دراسة تحليليّة لغويّة ثقافيّة

Amin Iskandar

UIN Siber Syekh Nurjati Cirebon, Indonesia

Hajam

UIN Siber Syekh Nurjati Cirebon, Indonesia

Doi: 10.5281/zenodo.14722008

الملخص

بعة من السمات الفريدة في مسجد سانغ س يبتا راسا، بق صر كاسيبوهن، شيربون، بجمهورية اندونيسيا. و تجري هذه التي تبعي س بعة، ويتم أداء أذان ا لجمعة عن طريق س بعة مؤذنين في آن واحد. بدأ هذا التقليد منذ تعُدّ ممارسة الآذان السبعة الذين قاموا بنشر الا سلام في شيربون وا لمناطق المحيطة بها. وتهدف هذه الدراسة ا لى ا لممارسة كل ا لجمعة ومعروفة بـ"بيتو" السبعة، وتقييم مدى فهم المجتمع لنصوص ا لخطبة باللغة العربية. بالا ضافة ا لى ذلك، عهد سونان غونونغ جاتي، أحد الأولياء ّين الثقافة المحليةّ والعربية في ا لممارسات الدينية في ذلك ا لمسجد العريق. الكشف عن ا لخلفية التار يخية والثقافية لتقليد الأذان ا لمتعلقة بتقليد الآذان السبعة وخطبة ا لجمعة في "مسجد فا ن الدراسة أيضا تهدف ا لى معرفة كيفية انعكاس ال تمازج الثقافي وا لملاحظة التشاركية، والاس تبيانات. ولقد ولقد اس تخدمت هذه الدراسة نهجًا نوعيا لفهم ا لمعنى، والأهمية الثقافية واللغوية يوفر حماية روحية للمجتمع. وكما أغونغ س يبتا راسا". ولقد تمّ جمع البيانات من خلال دراسة الوثائق والأدبيات، وا لمقابلات، ا لخطبة رغم أنهم توصلت الدراسة ا لى نتائج عدة منها أن تقليد الآذان السبعة يحمل قيمة دينية وتار يخية عالية، ويعتقد أنه كما تبين أيضا أن فهم المجتمع لنصوص ا لخطبة باللغة العربية متنوع جدا حيث يدعي غالبية ا لمصلين أنهم يفهمون جوهر رسالة يفهمون كل الكلمات العربية. ولقد تؤثر عوامل التعليم الديني ومس توى الا لمام باللغة العربيةّ بين ا لمصلين على مس توى فهمهم للخطبة التشاركية وجود تمازج ثقافيّ متناغم بين الثقافة المحلية في شيربّون والتقاليد الدينية العربية في تنفيذ الآذان السبعة وخطبة ا لجمعة المحلية في كيفية التنفيذ وا لمشاركة الفعّالة للمجتمع، بينما تظهر العناصر العربية في اس تخدام ا للغة العربية في أظهرت ا لملاحظة على الحفاظ على تقليد الآذان السبعة كجزء من التراث الثقافيّ الا ندونيسيّ الفريد والقيم. ا لجمعة. وتظهر العناصر الثقافية الأهمية الثقافية للآذان السبعة في التعزيز العربية للهوية الدينية الإندونيسية للمجتمع المحلي والآذان. وتأمل هذه الدراسة أن تشجع كما تقدم نتائج هذه الدراسة

الكلمات المفتاحية: الآذان السبعة، الثقافة المحلية، اللغة العربية، الهوية الدينية، الإندونيسي، المجتمع، الخطبة

أ. المقدمة

شيربون هي إحدى المدن في إندونيسيا التي تزخر بتاريخ وثقافة مثيرة للاهتمام للدراسة. هناك العديد من الآثار القديمة التي لا تزال محفوظة حتى يومنا هذا، ومعترف بها كأشياء ذات قيمة تراثية ثقافية. تعكس هذه التراثات الرحلة الطويلة لحضارة شيربون، بدءًا من عصر الممالك حتى العصر الحديث، وتتأثر بعناصر الهندوسية والإسلام والصينية التي تظهر في العمارة والفنون والتقاليد[1]. هذه الآثار التاريخية تحمل قيمة عالية وتحظى بحماية الحكومة. بالإضافة إلى جاذبيتها للسياح، فإن هذه المواقع التراثية تعتبر وسيلة تعليمية لتعريف الأجيال بتاريخهم وإرثهم.

[1] Alhidayath Parinduri, *"Akulturasi Budaya Dalam Sejarah Keraton Kasepuhan Cirebon,"* *Https://Tirto.Id/*, 2021, https://tirto.id/akulturasi-budaya-dalam-sejarah-keraton-kasepuhan-cirebon-gdld#google_vignette.

من بين التراث التاريخي والثقافي في مدينة شيربون هو قصر كاسبهوان. هذا القصر هو أول قصر تم إنشاؤه في شيربون، ولعب دورًا مهمًا في تشكيل المدينة. بالإضافة إلى ذلك، أصبح قصر كاسبهوان مركزًا للتفاعل الثقافي بين مختلف القبائل والأديان والثقافات، مما يعكس تأثير الهندوسية والإسلام والثقافة الصينية التي شكلت هوية شيربون كمدينة متعددة الثقافات[2].

أحد المواقع التاريخية الواقعة داخل مجمع قصر كاسبهوان هو جامع أغونغ سانغ سيبتا راسا. يشتهر هذا المسجد ليس فقط كمكان للعبادة، بل أيضًا كشاهد على انتشار الإسلام في منطقة شيربون[3]. ومن بين السمات الفريدة لمسجد سانغ سيبتا راسا التي لا تزال محفوظة حتى اليوم هي تقليد الأذان السبعة وخطبة الجمعة التي تُلقى باللغة العربية.

الأذان السبعة يُعرف باسم "أذان بيتو" في لغة شيربون. كلمة "بيتو" تعني سبعة، وتشير إلى عدد المؤذنين الذين يؤدون الأذان معًا كل يوم جمعة. هذا التقليد له جذور تاريخية طويلة ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بدور الشيخ شريف هداية الله أو المعروف بسونان غونونغ جاتي، وهو أحد الأولياء التسعة (والي سونغو) الذين يُعتبرون شخصيات مهمة في نشر الإسلام في شيربون والمناطق المحيطة بها[4]. لم يكن سونان غونونغ جاتي معروفًا فقط كمروج للدين الإسلامي، بل أيضًا كشخصية ذات تأثير كبير في بناء الحضارة الإسلامية في جاوة الغربية، وخاصة في شيربون.

المشكلة التي يراد تسليط الضوء عليها في هذا البحث هي نقص فهم المجتمع لمعاني وقيم تقليد الأذان السبعة وخطبة الجمعة باللغة العربية في مسجد أغونغ سانغ سيبتا راسا[5]. على الرغم من أن هذا التقليد غني بالإرث التاريخي والثقافي، إلا أن الجوانب المهمة المصاحبة له نادرًا ما يتم استكشافها بعمق. يمكن أن يؤدي هذا الفهم المحدود إلى فقدان جوهر هذا التقليد وتقليل تقدير المجتمع للقيم التي يحملها. ولذلك، يهدف هذا البحث إلى استكشاف المعاني والسياق التاريخي والثقافي وراء الأذان السبعة وخطبة الجمعة باللغة العربية، وكذلك تحديد كيفية تفاعل هذه العناصر مع الحياة اليومية لمجتمع شيربون[6].

بالإضافة إلى ذلك، يقيم هذا البحث مدى فهم المجتمع للخطبة باللغة العربية التي تلعب دورًا مهمًا في السياق الديني. يستكشف البحث التفاعل بين الثقافة المحلية والعربية المنعكس في الممارسات الدينية في المسجد، وكيفية تعزيز تقليد الأذان السبعة للهوية الاجتماعية والروحية لمجتمع شيربون.

ب. منهجية البحث

تستخدم هذه الدراسة منهجًا نوعيًا مع بحث ميداني، وهو بحث يتطلب التوجه مباشرة إلى الميدان للحصول على المعلومات المتعلقة بالموضوع المدروس ومراجعة مختلف المصادر الأدبية ذات الصلة بموضوع البحث.

تم جمع بيانات أولية وثانوية. تم الحصول على البيانات الأولية من خلال الملاحظة المباشرة لمسجد الأگوانغ سانغ سبتا راس كاسيبوهان في شيربون، والمقابلات مع الإمام والخطيب وجماعة المسجد. أما البيانات الثانوية، فتُجمع من الوثائق، والأرشيفات، والكتب، والمقالات المتعلقة بالبحث.

---

[2] Happy Indira Dewi and Anisa, "Akulturasi Budaya Pada Perkembangan Kraton Kasepuhan Cirebon," *Proceeding PESAT (Psikologi, Ekonomi, Sastra, Arsitektur & Sipil)* 3, no. 10 (2009): 21–22.

[3] Wawan Hermawan and Linda Eka Pradita, "Adzan Pitu Syncretism or Religious Tradition: Research in Sang Cipta Rasa Cirebon Mosque," *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 76, no. 3 (2020): 1–7, https://doi.org/10.4102/hts.v76i3.5283.

[4] Arifin, Abd Rahman Hamid, and Siti Masykuroh, "Pasai Muslim Diaspora in the 16th Century on the North Coast of Java," *KnE Social Sciences* 2024 (2024): 158–70, https://doi.org/10.18502/kss.v9i12.15847.

[5] Republika, "Keunikan Masjid Agung Sang Cipta Rasa Cirebon," 2019, https://khazanah.republika.co.id/berita/pskigv313/keunikan-masjid-agung-sang-cipta-rasa-cirebon.

[6] Mohamad Abdun Nasir, "Revisiting the Javanese Muslim Slametan: Islam, Local Tradition, Honor and Symbolic Communication," *Al-Jami'ah* 57, no. 2 (2019): 329–58, https://doi.org/10.14421/ajis.2019.572.329-358.

تم جمع البيانات من خلال دراسة الوثائق، والأدب، والمقابلات، والملاحظة التشاركية، والاستبيانات. وتستخدم تقنية التحليل الوصفي لتحليل البيانات.

ج. النتائج والمناقشة

أ. تاريخ وأصل تقليد الأذان "بيتو"

يعتبر جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" من المعالم الدينية الأيقونية التي تُظهر العمارة الإسلامية وأهمية الثقافة في مدينة "شيربون". يُعد هذا المسجد من أبرز المعالم التاريخية والثقافية في مدينة شيربون. يمتلك المسجد قيمة ثقافية وعمارة جميلة، ويعمل كمركز للأنشطة الدينية ويُعتبر أيضًا وجهة سياحية دينية تجذب الزوار.[7]

إضافة إلى ذلك، يتمتع جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" بتاريخ طويل وغني. تم بناء المسجد خلال فترة سلطنة شيربون عام 1480 ميلادي. تم اختيار اسم المسجد من كلمة "سانغ" التي تعني العظمة، و"سيبتا" التي تعني البناء، و"راسا" التي تعني الاستخدام. شهد المسجد العديد من التجديدات والتوسعات على مر الزمن، ويعتبر شاهداً على تاريخ ودين مدينة شيربون.[8]

يمتاز جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" بهندسة معمارية مدهشة وفريدة. يجمع تصميمه بين عناصر الثقافة الإسلامية والأسلوب المعماري التقليدي في شيربون. يتمتع المسجد بسقف متعدد الطبقات مزين بنقوش خشبية جميلة، وجدران تعكس جمال الفن الإسلامي، وقبة رائعة. تعكس عمارة المسجد جمال وخصوصية الثقافة الإسلامية، بالإضافة إلى الخصائص المعمارية المحلية في شيربون.[9]

يعتبر جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" مركزاً للأنشطة الدينية في مجتمع شيربون والمناطق المحيطة بها، حيث يمثل مكاناً للعبادة، وخطبة الجمعة، والعديد من الفعاليات الدينية الأخرى. ومن بين السمات الفريدة التي لا تزال محفوظة حتى اليوم هي تقليد الأذان "بيتو" وخطبة الجمعة باللغة العربية.

الأذان "بيتو" هو مصطلح باللغة الشيربونية يعني أذان سبعة. يعود أصل كلمة "بيتو" إلى الرقم "سبعة"، ويشير إلى عدد المؤذنين الذين يرفعون الأذان بشكل متزامن في كل صلاة جمعة. يُعتقد أن تقليد الأذان "بيتو" في جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" بدأ في زمن الشيخ شريف هداية الله، المعروف أيضاً باسم "سونان غونونغ جاتي"، الذي عاش في القرن الخامس عشر[10]. يُعتبر سونان غونونغ جاتي أحد الأولياء من أولياء التسعة (والي سونغوا)، وله دور مهم في نشر الإسلام في جزيرة جاوة. كعالم وزعيم محترم، قام سونان غونونغ جاتي بدمج تعاليم الإسلام مع الحكمة المحلية، مما أسفر عن خلق تقاليد فريدة مقبولة من قبل المجتمع المحلي دون الإخلال بجوهر تعاليم الدين.

في سياق تقليد أذان "بيتو"، هناك عدة نسخ في التراث الشفهي لمجتمع شيربون حول أصول أذان "بيتو"، منها: أولاً، سعي "سونان غونونغ جاتي" عندما اجتاحت شيربون وباء قاتل. وتتلخص الحادثة على النحو التالي: توفيت "راتنا كيمونينغ" (نيمَس بَاكُونغ واتي) بسبب الوباء الغامض الذي اجتاح شيربون في القرن الخامس عشر الميلادي. لم يقتصر الوباء الغامض على وفاة نيمَس بَاكُونغ واتي، بل أصاب عددًا من

[7] Https://jamdigital.co.id/, "Masjid Agung Sang Cipta Rasa, Sejarah Akulturasi Budaya," accessed November 1, 2024, https://jamdigital.co.id/info/masjid/indonesia/masjid-agung-sang-cipta-rasa/.

[8] Samsul Ma'arif, "Masjid Agung Sang Cipta Rasa, Wisata Religi Bersejarah Di Cirebon," 2022, https://nativeindonesia.com/masjid-agung-sang-cipta-rasa/.

[9] Usman Supendi et al., "Akulturasi Islam Dan Budaya Sunda: Kajian Sejarah Arsitektur Tajug Masjid Agung Cirebon," *Ideas: Jurnal Pendidikan, Sosial, Dan Budaya* 10, no. 3 (2024): 637, https://doi.org/10.32884/ideas.v10i3.1835.

[10] Agung Sasongko, "Mengenal Tradisi Azan Pitu Di Masjid Agung Cipta Rasa," 2019, https://khazanah.republika.co.id/berita/pskiqk313/mengenal-tradisi-azan-pitu-di-masjid-agung-cipta-rasa.

السكان في محيط قصر " بَاكُونغ واتي ". وقد تم القيام بعدة محاولات، لكنها كانت تفشل. استمر سقوط الضحايا، حيث كانت الأعراض متشابهة؛ إذ كان الضحايا يشعرون بالمرض أولاً ثم يتوفون.[11]

ثم دعا "سونان غونونغ جاتي" الله، ومن خلال كرامته، حصل على إرشادات من الله سبحانه وتعالى بأن الوباء الذي اجتاح شيربون سينتهي بعد أن يرفع الأذان سبعة مؤذنين في وقت واحد. أمر "سونان غونونغ جاتي" القائمين على جامع "سانغ سيبتا راسا" بجمع سبعة مؤذنين مختارين. تستند هذه النسخة إلى "باباد شيربون "، ولكن لا تُذكر اسم "باباد" المعني، أن الوباء الذي اجتاح شيربون كان نتيجة عمل "منجانغان ولونغ"، وهو مقاتل في علوم السحر الأسود الذي كان يختبئ غالبًا في "ميمولو" جامع "سانغ سيبتا راسا". كان يكره تقدم شعائر الإسلام في شيربون ، وبدأ بنشر السم (الوباء) بحيث يتعرض الأشخاص للأذان ويموتون.[12]

عند دخول وقت الفجر، رفع سبعة مؤذنين الأذان وفقًا لأمر "سونان". وعندما انتهى الأذان، سُمعت انفجارات هائلة من منطقة "ميمولو" في جامع "سانغ سيبتا راسا". وظهر أن الانفجار أصاب "منجانغان ولونغ" الذي كان يختبئ في "ميمولو" المسجد، مما أدى إلى تدمير جسده وانسكاب دمه في محيط المسجد. وفي نفس الوقت، يُزعم أن أحد مؤذني أذان "بيتو" توفي أيضًا بسبب الانفجار.وبعد هذه الحادثة، اختفى الوباء.

وهناك نسخة أخرى من القصة التي تطورت في تشيربون، يُصوَّر منجانغ وولونغ كشخص يرفض وجود التعلم الإسلامي وممارسة العبادة في مسجد سنغ سيبتا راسا. وقد قام بتصميم خطة خبيثة لنشر وباء مرضي، أطلق عليه اسم "دب الاستحمام". في تصرفه الماكر، تسلل منجانغ وولونغ في الليل ليضع السم الذي أعده. نتيجةً لأفعاله، انتشر الوباء في كل مرة يُرفع فيها الأذان. وعندما اقترب الناس من المسجد، عانوا من أعراض مثل الدوار، والتقيؤ، مما يهدد حياتهم، مما خلق شعوراً عميقاً بالخوف ومنعهم من العبادة هناك.[13]

عند رؤية هذا الوضع المقلق، شعر الشيخ شريف هداية الله بالانكسار وطلب الإرشاد من الله. بعد أن دعا، طلب من سبعة مؤذنين أن يؤذنوا في آن واحد. وعندما بدأ الأذان يتردد، ظهر منجانغ وولونغ فجأة من سقف المسجد وحاول إيقاف المؤذنين. على الرغم من أن قوته كادت تجعل المؤذنين غير قادرين على مواصلة الأذان، بفضل مساعدة الله وإصرار المؤذنين، تم الانتهاء من الأذان. وفي النهاية، تم طرد منجانغ وولونغ واختفى، ومنذ ذلك الحين، اختفى الوباء الذي انتشر.

كما يُعتقد أن أذان "بيتو" يمثل شكلًا من أشكال الاحترام للسبعة أولياء الذين لعبوا دورًا مهمًا في نشر الإسلام في جزيرة جاوة، خاصة في منطقة شيربون. وبالتالي، فإن هذا التقليد لا يُعتبر مجرد رمز ديني، بل أصبح أيضًا رمزًا للوحدة بين القيم الإسلامية والثقافة المحلية التي تم الحفاظ عليها حتى الآن.

تنفيذ تقليد أذان "بيتو"

يُمارس تقليد أذان "بيتو" في جامع "سانغ سيبتا راسا" كل يوم جمعة قبل أداء صلاة الجمعة. في هذه اللحظة، يقف سبعة مؤذنين في وسط المسجد ويرفعون الأذان في وقت واحد. الأذان الذي يُرفع لا يختلف عن الأذان التقليدي، إلا أنه يتم بواسطة سبعة مؤذنين في آن واحد. يخلق صوتهم العالي والمتناغم جوًا مهيبًا ومؤثرًا، مما يمنح شعورًا روحيًا عميقًا للمصلين الحاضرين.[14]

---

[11] https://www.historyofcirebon.id/, "Nyi Mas Pakungwati Cirebon," 2019, https://www.historyofcirebon.id/2019/10/nyi-mas-pakungwati-cirebon.html.

[12] Husnul Qodim and Wawan Hernawan, "Azan Pitu: The Pacification of Plagues Rituals during the COVID-19 Pandemic," *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 79, no. 2 (2023): 1–8, https://doi.org/10.4102/hts.v79i2.8432.

[13] Nurhannah Widianti and Abdu Zikrillah, "Volume 13 No . 2 Desember 2022 Revitalisasi ' Legenda Azan Pitu ' Melalui Siniar : Menyemai Spirit Islami Dan Tradisi Revitalization Of ' Legenda Azan Pitu ' Through A Podcast :," *Orasi* 13, no. 2 (2022): 232.

[14] Sasongko, "Mengenal Tradisi Azan Pitu Di Masjid Agung Cipta Rasa."

لا تقتصر فعالية أذان "بيتو" على حضور المجتمع المحلي، بل تشمل أيضًا الزوار والسياح الذين يرغبون في مشاهدة هذا التقليد الفريد. يعتبر جامع "سانغ سيبتا راسا"، كجزء من مجمع "كيرتون كاسيبوهان"، أحد الوجهات السياحية الدينية الجذابة للزوار من مختلف المناطق، بل ومن الخارج أيضًا.

المعنى الرمزي والفلسفي

بالإضافة إلى كونه جزءًا من الطقوس الدينية، يحمل تقليد أذان "بيتو" أيضًا معاني رمزية وفلسفية عميقة. يرتبط الرقم سبعة في التقاليد الإسلامية غالبًا بأمور مقدسة، مثل وجود سبع طبقات من السماء، وسبعة أيام في الأسبوع، وسبع دورات خلال الطواف أثناء الحج حول الكعبة. لذلك، يُعتقد أن اختيار سبعة مؤذنين في هذا التقليد له صلة بمعاني روحية عالية.[15]

من ناحية أخرى، يعكس هذا التقليد أيضًا قيم التعاون والوحدة في الإسلام. المؤذنون السبعة الذين يرفعون الأذان معًا يرمزون إلى أهمية التعاون والوحدة في نشر تعاليم الدين. يتماشى ذلك مع الرسالة التي حملها "سونان غونونغ جاتي" والأولياء الآخرين، وهي ضرورة نشر الإسلام في الأرخبيل بأساليب سلمية، وبروح التعاون، واحترام الحكمة المحلية.

الحفاظ على التقليد في العصر الحديث

مع تقدم الزمن، لا يزال تقليد أذان "بيتو" في جامع "سانغ سيبتا راسا" محفوظًا حتى اليوم. على الرغم من التغيرات العديدة في جوانب الحياة المختلفة للمجتمع، إلا أن هذا التقليد لا يزال يُعتبر جزءًا مهمًا من الهوية الثقافية والدينية في سيريبون. تواصل الحكومة المحلية، بالتعاون مع جهة كيرتون كاسيبوهان وإدارة المسجد، جهودها للحفاظ على هذا التقليد حتى لا يندثر بفعل التحديث.

بالإضافة إلى ذلك، أصبح تقليد أذان "بيتو" جاذبية خاصة للسياح، سواء من الداخل أو الخارج. كل عام، يأتي العديد من الزوار إلى شيربون لمشاهدة مراسم أذان "بيتو" مباشرة والاستمتاع بالأجواء الدينية العميقة في جامع "سانغ سيبتا راسا". ومن ثم، لا يحمل هذا التقليد قيمة روحية فحسب، بل يساهم أيضًا في تطوير السياحة في منطقة شيربون.[16]

ب. مستوى فهم المصلين لخطبة الجمعة باللغة العربية في جامع "سانغ سيبتا راسا"بشربون

خطبة الجمعة هي موعظة أو نصيحة تُلقى يوم الجمعة قبل صلاة الجمعة، تهدف إلى دعوة المصلين إلى الخير والابتعاد عن الشر. من الناحية اللغوية، كلمة "خطبة" تأتي من اللغة العربية وتعني التحدث أمام الجمهور. تعريف الخطبة في السياق الديني هو خطاب مُنظم يتضمن تمجيدًا لله، وصلاة على النبي، ونصائح للمصلين لتعزيز تقواهم.[17]

في تنفيذها، يجب أن تلبي خطبة الجمعة شروطًا معينة، مثل أن تُلقى من قِبل خطيب مؤهل وتحتوي على أركان الخطبة، مثل تمجيد الله، والصلاة على النبي، ونصائح تقوى، ودعاء للمسلمين. عادةً ما تُلقى الخطبة بلغة يفهمها المصلون، لكن هناك بعض المساجد التي لا تزال تحافظ على تقليد خطبة الجمعة باللغة العربية، مثل جامع "سانغ سيبتا راسا" في شيربون، إندونيسيا.

تُعتبر خطبة الجمعة باللغة العربية إلقاء للخطبة أثناء صلاة الجمعة باستخدام اللغة العربية، التي هي لغة القرآن. على الرغم من استخدام اللغة العربية، إلا أن محتوى الخطبة يجب أن يتضمن نصائح تدفع المصلين لزيادة تقواهم لله وتعزيز علاقتهم به.

عينة المصلين المختارة في هذه الدراسة تتكون من 50 مستجيبًا، مع تفاصيل: 29 مصلٍ (58%) من السكان المحليين حول المسجد، 15 مصلٍ (30%) من عامة الناس في مدينة كيريبون، و6 مجموعات من المصلين (12%) هم سياح وزوار قدموا من خارج المدينة.

[15] Hermawan and Pradita, "Adzan Pitu Syncretism or Religious Tradition: Research in Sang Cipta Rasa Cirebon Mosque."

[16] Sasongko, "Mengenal Tradisi Azan Pitu Di Masjid Agung Cipta Rasa."

[17] Muhajir, "Strategi Khutbah Jumat Dalam Mencegah Penyebaran" 03, no. 2 (2019): 272–86.

في الاستبيان الموزع على المستجيبين، هناك خمسة جوانب كانت محور الأسئلة، وهي:
1. فهم المصلين لمحتوى خطبة الجمعة المُلقاة باللغة العربية.
2. فضول المصلين حول محتوى الخطبة.
3. توصيات المصلين بشأن وسائل الإعلام التي قد تكون ضرورية لنقل جوهر الخطبة باللغة العربية.
4. أهمية الحفاظ على تقليد خطبة الجمعة باللغة العربية في جامع "سانغ سيبتا راسا".
5. آراء المصلين حول كمال صلاة الجمعة مع الخطبة المُلقاة باللغة العربية.

أفاد 52% من المصلين أنهم لا يفهمون محتوى خطبة الجمعة التي تُلقى باللغة العربية. بينما أبلغ 32% عن فهم عادي للخطبة باللغة العربية.
تُظهر رغبة المصلين في محتوى خطبة الجمعة باللغة العربية المُلقاة في جامع "سانغ سيبتا راسا" أن 58% من المستجيبين يتطلعون بشدة لمعرفة محتوى الخطبة، بينما 24% غير مهتمين، و18% آخرون يفضلون عدم معرفة محتوى الخطبة.
توصيات المصلين بشأن وسائل الإعلام التي قد تكون ضرورية لنقل جوهر خطبة الجمعة باللغة العربية تُظهر أن 11% من المستجيبين يختارون النشر كوسيلة مناسبة، بينما 12% يفضلون استخدام الوسائط عبر الإنترنت أو وسائل التواصل الاجتماعي كوسيلة لنقل محتوى الخطبة باللغة العربية.
تشير التقييمات حول ضرورة الحفاظ على تقليد خطبة الجمعة باللغة العربية في جامع "سانغ سيبتا راسا" إلى أن 100% من المستجيبين يتفقون على أن الخطبة باللغة العربية تقليد جيد ويجب الحفاظ عليه، دون أي مستجيب واحد يعبر عن عدم موافقته.
بشكل عام، يُعرب 52% من المصلين عن عدم فهمهم لمحتوى خطبة الجمعة المُلقاة باللغة العربية في جامع "سانغ سيبتا راسا" في شيربون.

ج. تزاوج الثقافة المحلية والعربية في الممارسات الدينية في جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" شيربون

يعد جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" شيربون، الذي يقع داخل مجمع قصر كاسيبوهان شيربون ، له دور مهم في تاريخ انتشار الإسلام في جزيرة جاوا. تم بناء هذا المسجد في القرن الخامس عشر على يد "سنان غونغ جاتي"، حيث أصبح ليس فقط مركزًا للعبادة، ولكن أيضًا رمزًا مهمًا للاكتراث الثقافي بين التقاليد المحلية وتعاليم الإسلام التي جاءت من العرب. يمكن رؤية تزاوج الثقافة المحلية والعربية في عدة جوانب، بما في ذلك العمارة والممارسات الدينية والتقاليد التي لا تزال قائمة حتى اليوم.

تأثير الثقافة العربية والمحلية في عمارة المسجد

عمومًا، يجمع جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" شيربون بين عناصر الثقافة الجاوية وسمات تعكس تأثير الإسلام من العرب. أحد الأمثلة البارزة هو شكل سقف المسجد الذي يتكون من ثلاثة مستويات، وهو سمة مميزة للعمارة التقليدية الجاوية. يرمز شكل السقف هذا إلى العلاقة بين الإنسان والطبيعة والله، وهو مفهوم مرتبط بشكل وثيق بالمعتقدات المحلية قبل وصول الإسلام. ومع ذلك، تظهر العناصر العربية بشكل واضح من خلال استخدام الخط العربي الذي يزين المحراب وجدران المسجد، مع عرض آيات من القرآن كتذكير بحضور تعاليم الإسلام.
يتميز المسجد أيضًا بعناصر فريدة مثل الطوب الأحمر والزخارف الخشبية المنقوشة بزخارف نباتية، مما يدل على مهارة المحليين في دمج رموز الإسلام مع الجمالية الجاوية. على الرغم من أن النمط المعماري العربي أكثر هيمنة في مناطق أخرى اعتمدت الإسلام، فإن الثقافة المحلية في كيريبون قد تم الحفاظ عليها ودمجها في هيكل المسجد.

هـ. الاكتراث في الممارسات الدينية

بالإضافة إلى العمارة، يتجلى تزاوج الثقافة العربية والمحلية أيضًا في الممارسات الدينية التي تُمارَس في جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" شيربون. خلال العبادات اليومية مثل الصلاة، يتم الحفاظ على تعاليم الإسلام من العرب التي تتضمن تلاوات باللغة العربية وفقًا للشريعة. ومع ذلك،

يتم دمج العناصر الثقافية المحلية الجاوية في شكل آداب مثل تقبيل اليد لكبار السن أو العلماء كتعبير عن الاحترام، مما يعكس قيم الشرف والتقدير في الثقافة الجاوية.

تُعتبر إحدى التقاليد البارزة هي "بنجانغ جيمات"، وهي احتفالية تُقام للاحتفال بمولد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم). تتضمن هذه الاحتفالية طقوسًا لا تجمع فقط بين الذكر والدعاء باللغة العربية، بل تشمل أيضًا عناصر ثقافية محلية، مثل موكب يستخدم قطع من التراث الملكي وتقديم "ناسي تومفينغ". على الرغم من أن هذه العناصر لا تنتمي إلى تقاليد الإسلام العربية، إلا أن وجودها يعكس كيف دمجت مجتمع كيريبون تعاليم الإسلام مع إرثهم الثقافي.

تقليد آخر مثير للاهتمام هو توزيع ماء " جماسان"، حيث يُستخدم الماء المقدس لتنظيف قطع التراث الملكي. على الرغم من أن هذه الممارسة غير موجودة في التقاليد الإسلامية في العرب، إلا أن هذا الطقس قُبل كجزء من التراث الثقافي المحلي المُدمج في السياق الديني في شيربون. هذا يدل على أن المجتمع المحلي لم يقبل الإسلام كدين فقط، بل سعى أيضًا إلى تحقيق تناغم بين تعاليمه وتقاليدهم الخاصة.

يعتبر تزاوج الثقافة المحلية والعربية في جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" شيربون, مثالاً حيًا على عملية الاكتراث المنسجم بين الإسلام والثقافة الجاوية. لم يعد المسجد مجرد مركز ديني، بل أصبح رمزًا للتسامح والانفتاح لدى مجتمع شيربون في استيعاب دين جديد دون التخلي عن هويتهم الثقافية. في كل عنصر من عناصر المسجد، سواء كان ذلك في العمارة أو الممارسات الدينية، توجد آثار لتأثيرات الثقافة المحلية والعربية التي تعيش جنبًا إلى جنب، مما يخلق شكلًا فريدًا من الإسلام الجاوي.

د. الاستنتاج

1. يتمتع جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا"شيربون بتاريخ غني، حيث تم تأسيسه منذ عام 1480 ميلادي، ليكون رمزًا دينيًا وثقافيًا. بدأت تقليد الأذان "بيتو"، الذي يتضمن سبعة مؤذنين، في زمن "سنان غونغ جاتي" كجهد لوقف الوباء. بالإضافة إلى كونه طقسًا، يمثل الأذان "بيتو" الوحدة والقيم الروحية للإسلام. على الرغم من تقدم التحديث، لا يزال هذا التقليد محفوظًا، مما يجذب انتباه السياح ويغني الهوية الثقافية المحلية في شيربون. إن الحفاظ على هذا التقليد يظهر التناغم بين الدين والثقافة الذي يبقى ذا صلة.
2. تُظهر هذه الدراسة أن خطبة الجمعة في جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" بشيربون لا تزال تُلقى باللغة العربية، على الرغم من أن 52% من المصلين لا يفهمونها. على الرغم من وجود اهتمام كبير بمحتوى الخطبة (58% من المستجيبين يرغبون في معرفته)، يعترف المصلون بأهمية استخدام وسائل أكثر سهولة لنقل رسالة الخطبة. من جهة أخرى، يتفق 100% من المستجيبين على ضرورة الحفاظ على تقليد الخطبة باللغة العربية. تسلط هذه الدراسة الضوء على التحديات والآمال لتحسين فهم المصلين للخطبة.
3. يعتبر جامع أكونغ "سانغ سيبتا راسا" بشيربون، الذي أسسه "سنان غونغ جاتي" في القرن الخامس عشر، رمزًا للاكتراث بين الثقافة المحلية وتعاليم الإسلام. تجمع العمارة بين العناصر التقليدية الجاوية وخطوط الكتابة العربية، مما يخلق جمالًا فريدًا. كما تعكس الممارسات الدينية في هذا المسجد تزاوج الثقافات، مثل تقليد الأذان "بيتو"، وخطبة الجمعة باللغة العربية، وتقاليد "بنجانغ جيمات" وتوزيع ماء "جماسان". هذا المسجد ليس مجرد مركز للعبادة، ولكنه أيضًا يعكس تسامح مجتمع شيربون في تنسيق الدين مع هويتهم الثقافية المحلية.

قائمة المراجع

Arifin, , Abd Rahman Hamid, and Siti Masykuroh. "Pasai Muslim Diaspora in the 16th Century on the North Coast of Java." *KnE Social Sciences* 2024 (2024): 158–70. https://doi.org/10.18502/kss.v9i12.15847.

Dewi, Happy Indira, and Anisa. "Akulturasi Budaya Pada Perkembangan Kraton Kasepuhan Cirebon." *Proceeding PESAT (Psikologi, Ekonomi, Sastra, Arsitektur & Sipil)* 3, no. 10 (2009): 21–22.

Hermawan, Wawan, and Linda Eka Pradita. "Adzan Pitu Syncretism or Religious Tradition: Research in Sang Cipta Rasa Cirebon Mosque." *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 76,

no. 3 (2020): 1–7. https://doi.org/10.4102/hts.v76i3.5283.

Https://jamdigital.co.id/. "Masjid Agung Sang Cipta Rasa, Sejarah Akulturasi Budaya." Accessed November 1, 2024. https://jamdigital.co.id/info/masjid/indonesia/masjid-agung-sang-cipta-rasa/.

https://www.historyofcirebon.id/. "Nyi Mas Pakungwati Cirebon," 2019. https://www.historyofcirebon.id/2019/10/nyi-mas-pakungwati-cirebon.html.

Ma'arif, Samsul. "Masjid Agung Sang Cipta Rasa, Wisata Religi Bersejarah Di Cirebon," 2022. https://nativeindonesia.com/masjid-agung-sang-cipta-rasa/.

Muhajir. "Strategi Khutbah Jumat Dalam Mencegah Penyebaran" 03, no. 2 (2019): 272–86.

Nasir, Mohamad Abdun. "Revisiting the Javanese Muslim Slametan: Islam, Local Tradition, Honor and Symbolic Communication." *Al-Jami'ah* 57, no. 2 (2019): 329–58. https://doi.org/10.14421/ajis.2019.572.329-358.

Parinduri, Alhidayath. "Akulturasi Budaya Dalam Sejarah Keraton Kasepuhan Cirebon." *Https://Tirto.Id/*, 2021. https://tirto.id/akulturasi-budaya-dalam-sejarah-keraton-kasepuhan-cirebon-gdld#google_vignette.

Qodim, Husnul, and Wawan Hernawan. "Azan Pitu: The Pacification of Plagues Rituals during the COVID-19 Pandemic." *HTS Teologiese Studies / Theological Studies* 79, no. 2 (2023): 1–8. https://doi.org/10.4102/hts.v79i2.8432.

Republika. "Keunikan Masjid Agung Sang Cipta Rasa Cirebon," 2019. https://khazanah.republika.co.id/berita/pskigv313/keunikan-masjid-agung-sang-cipta-rasa-cirebon.

Sasongko, Agung. "Mengenal Tradisi Azan Pitu Di Masjid Agung Cipta Rasa," 2019. https://khazanah.republika.co.id/berita/pskiqk313/mengenal-tradisi-azan-pitu-di-masjid-agung-cipta-rasa.

Supendi, Usman, Afiat Fahma Zamani, Muhammad Rifqi Niam Siroj, Irfan Syafai Berutu, and Abdul Aziz. "Akulturasi Islam Dan Budaya Sunda: Kajian Sejarah Arsitektur Tajug Masjid Agung Cirebon." *Ideas: Jurnal Pendidikan, Sosial, Dan Budaya* 10, no. 3 (2024): 637. https://doi.org/10.32884/ideas.v10i3.1835.

Widianti, Nurhannah, and Abdu Zikrillah. "Volume 13 No . 2 Desember 2022 Revitalisasi ' Legenda Azan Pitu ' Melalui Siniar : Menyemai Spirit Islami Dan Tradisi Revitalization Of ' Legenda Azan Pitu ' Through A Podcast :" *Orasi* 13, no. 2 (2022): 232.

الضفيرة كرمز و بنية سردية في رواية "الضفيرة" للكاتبة الفرنسية لتيسيا كولومباني

د. نسرين طه عبد الغني محمد

مدرس بقسم اللغة الفرنسية بكلية اللغات و الترجمة

جامعة 6 أكتوبر- الجيزة- جمهورية مصر العربية

الملخص

في عالم معقد ومضطرب، يهتم الأدب بشكل عام بمعاناة الإنسان و آلامه. وغالبًا ما يهتم الأدب النسائي بشكل خاص بحال المرأة في جميع المجتمعات والثقافات. كتبت ليتيسياكولومباني، وهي مخرجة وممثلة وكاتبة سيناريو ومؤلفة فرنسية، روايتها الأولى "الضفيرة" في عام٢٠١٧ .

تحكي الرواية ثلاث قصص لثلاث نساء مختلفات تمامًا، من ثلاث مناطق مختلفة من العالم، يحارين بنفس الإصرار الرائع للتغلب على التحديات التي يواجهنها. في الهند، سميتاو هي امرأة منبوذة تنتمي لطبقة المنبوذينفي الهند، ترفض الخضوع للتقاليد الاجتماعية والمصير المفروض على طبقتها، وتناضل من أجل ضمان مستقبل أفضل لابنتها. وفي صقلية، تحاول جوليا إنقاذ ورشة عائلتها من الديون و خطر الافلاس. وأخيرا في كندا، تحارب سارة، وهي محامية مشهورة، مرض السرطان.

من خلال ثلاث قصص متداخلة لثلاث نساء لم يجمعهن مكان، رسمت كولومباني بقلمها صورة مبهرة لقوة وشجاعة النساء في جميع أنحاء العالم. وعنوان"الضفيرة"ليس فحسب مجرد عنوان جذاب للرواية ، بل أن فكرة التضفير والتشبيكهي فكرة حاضرة بقوة في جميع أجزاء الرواية.و هي أيضا الخيط الرئيسي لثلاث قصص تتشابك في ضفيرة من الأمل و التضامن. و تهدف هذه الدراسة الى توضيح البعد الرمزي للضفيرة في الرواية وإظهار بنيتها السردية المضفرة المتشابكة. وباستخدام المنهج الموضوعي و السرديات، نحاول الإجابة عن التساؤل التالي: كيف تلعب الضفيرة دورًا أساسيًا في البناء الروائي في رواية كولومباني؟ سنقوم بشرح وتحليل صورة الضفيرة. وكذلك سنوضح أيضًا كيف أن البنية السردية للرواية متشابكة مثلها مثل الضفيرة.و من ثم نتمكن من توضيح رسالة الكاتبة عن الأمل والصمود، وإظهار جمال وثراء هذا العمل الاستثنائي، هذه القصيدة التي تتغنى بالمرأة والحياة!

الكلمات المفتاحية: الضفيرة، المرأة، النضال، التعددية، علم السرد.

The Braid: Symbolism and Narrative Structure in *La Tresse* by Laetitia Colombani

Dr. Nesrine Taha Abdel-Ghani

Associate Professor, Department of French Language,
Faculty of Languages and Translation, October 6 University
Giza, Egypt

Abstract

In a world marked by complexity and upheaval, literature serves as a medium to explore human struggles, with women's literature, in particular, addressing the condition of women across diverse societies and cultures. Laetitia Colombani, a French filmmaker, actress, screenwriter, and novelist, published her debut novel, *La Tresse*, in 2017. This work interweaves the narratives of three women from distinct cultural and geographical backgrounds, each displaying remarkable resilience in confronting the adversities imposed upon them. In India, Smita, an *Untouchable*, rejects societal constraints and the predetermined fate dictated by her caste, striving to secure a better future for her daughter. In Sicily, Giulia endeavors to rescue her family's business from financial ruin. In Canada, Sarah, a highly accomplished lawyer, faces the personal and professional challenges of battling cancer. Through these three interconnected yet independent narratives, Colombani constructs a compelling portrait of female strength and perseverance on a global scale.

The motif of the braid is not merely an evocative title but a recurring thematic and structural element throughout the novel. It functions as the unifying thread of the narrative. The aim of this study is to examine the symbolic significance of the braid while also elucidating its structural implications in the novel's composition. Adopting a thematic and narratological approach, this analysis seeks to address the following question: in what ways does the concept of the braid contribute to the construction of Colombani's fictional universe? This study will first explore the braid as a metaphor before demonstrating how the novel's narrative framework itself mirrors a braided structure. By doing so, the research will underscore the novel's overarching themes of hope, resilience, and solidarity, highlighting its artistic and literary merit as a powerful homage to women and life itself.

Keywords: Braid, Women, Struggle, Multiplicity, Narratology.

La tresse symbole et structure narrative dans « La tresse » de Laetitia Colombani

Dr. Nesrine Taha Abdel-Ghani

Maître de conférences au département de langue française,

Faculté de langues et de traduction, Université du6 Octobre

Gizeh - Égypte

Résumé

Dans un monde complexe et bouleversant, la littérature, en général, se préoccupe des maux de l'homme et en particulier, la littérature féminine se soucie souvent de la condition des femmes dans toutes les sociétés et dans toutes les cultures. Laetitia Colombani, réalisatrice, actrice, scénariste et écrivaine française publie en 2017 son premier roman, « La tresse ». Le roman raconte le parcours de trois femmes complètement différentes, de trois parties du monde mais qui combattent avec une même détermination admirable pour surmonter les défis auxquels elles sont confrontées. En Inde, Smita est une Intouchable qui refuse de se soumettre aux conventions sociales et au sort imposé à sa caste et se bat pour assurer un meilleur avenir à sa fille. En Sicile, Giulia s'efforce de sauver le commerce familial de la ruine. Et au Canada, Sarah avocate réputée combat un cancer. À travers trois récits imbriqués de trois femmes qui ne se rencontrent jamais, Colombani a esquissé un tableau éblouissant de la force et du courage de la femme à travers le monde. La tresse n'est pas juste un titre accrochant du roman mais elle est omniprésente dans tout le livre. Elle est le fil rouge du récit. L'objectif de notre travail est d'élucider la dimension symbolique de la tresse dans le roman ainsi que de montrer sa structure narrative tressée. En partant de l'approche thématique et de la narratologie nous tentons de répondre à l'interrogation suivante : comment la tresse joue- t- elle un rôle fondamental dans la construction de l'univers romanesque du romande Colombani? Nous allons expliquer et analyser la métaphore de la tresse. Puis nous allons également mettre en évidence comment la structure narrative du roman est aussi tressée. Ce qui va nous permettre, d'illustrer le message d'espoir, d'engagement et de résilience lancé par l'écrivaine ainsi que de montrer la beauté et la richesse de cette œuvre exceptionnelle, cette ode à la femme et à la vie !

Mots- clés: Tresse, Femme, Lutte, Pluralité, Narratologie.

Introduction

Il est incontestable que l'utilité de la littérature ne se limite pas à être un moyen de divertissement. Mais aussi, elle constitue un miroir qui reflète l'image de la société au sein duquel viventet réagissent les écrivains, les poètes et les dramaturges. Dans notre monde moderne dominé par la mondialisation, l'écrivain ne peut s'empêcher de réagir à tout ce qui se passe autour de lui, et à

l'échelle de tous les pays du monde entier. Laetitia Colombani est une scénariste, écrivaine, réalisatrice et actrice française. Née en 1976 à Bordeaux, elle a fait des études de cinéma et s'est formée également au théâtre. Elle a tourné deux courts métrages, Le Dernier bip (1998) et Mémoire de puce (1999), puis a réalisé à 25 ans son premier long, A la folie, pas du tout (2002). Elle a écrit trois romans : « La Tresse » publié le 10 mai 2017 aux éditions Grasset, « Les Victorieuses » publié le 15 mai 2019et « cerf-volant » 2021.

« La Tresse » a reçu un grand succès lors de sa sortie en librairie. Il s'est vendu à un million d'exemplaires en France et a été traduit en trente-cinq langues. Il a également été décliné en album jeunesse, "La tresse ou le voyage de Lalita" (2018), dessiné par Clémence Pollet. Le roman remporte de nombreux prix dont le 40° Prix Relay des Voyageurs Lecteurs, le Trophée littéraire 2017 des Femmes de l'Économie et le Globe de Cristal 2018 du premier roman. Une adaptation cinématographique portant le même titre du roman a été réalisée par l'auteure et a été sortie en 2023.

En effet, le roman de « la tresse » nous a profondément touchée. Le roman présente une belle histoire de femmes combattantes qui luttent pour savoir maîtriser leur destin. Le roman comprend trois récits de trois femmes vivantes dans trois pays différents, dans trois continents différents. En Inde, Smita est une Intouchable. Chargée de la tâche la plus humiliante, celle de ramasser les merdes des autres, elle rêve de voir sa fille échapper à sa condition misérable et entrer à l'école. En Italie, à Sicile, Giulia qui travaille dans l'atelier de son père perruquier, se trouve soudainement responsable de diriger l'entreprise familiale, après un grave accident qui fait entrer son père en coma. Elle découvre que l'atelier est ruiné par les dettes et que c'est à elle seule de le sauver de la faillite. Au Canada, à Montréal, Sarah, avocate réputée et mère de trois enfants découvre qu'elle est gravement malade d'un cancer de sein. Smita, Giulia et Sarah refusent le sort qui leur est réservé et décident de se battre. Trois histoires vibrantes et très inspirantes !

À travers trois récits entrelacés, Colombani a dressé un tableau émouvant du courage, de la résilience, et de la solidarité des femmes. Sans se connaître, les trois héroïnes sembler tisser un hymne aux exploits de la femme. La tresse n'est pas juste un titre accrochant à un livre passionnant. Mais elle est le fil conducteur des actions et des personnages.

L'objectif de notre recherche est de démontrer la dimension symbolique de la tresse ainsi que d'analyser la structure narrative du roman également tressée. Notre problématique sera : comment la tresse joue- t- elle un rôle fondamental dans la construction de l'univers romanesque du roman de Colombani ? En se basant sur l'approche thématique et sur la narratologie, nous allons répartir notre recherche sur deux parties : dans la première intitulée « la symbolique de la tresse » nous tenterons d'explorer le symbole de la tresse dans le roman et de déchiffrer sa signification. Puis, dans la seconde partie intitulée « forme et structure narrative tressées » nous essaierons d'analyser comment la forme et la structure narrative sont également tressées. Ce qui va nous permettre, d'illustrer le message d'espoir, d'engagement et de résilience lancé par l'autrice.

I- La symbolique de la tresse :

I-1. Signes avant- coureurs du symbole de la tresse :

Avant même de commencer la lecture du récit, Colombani submerge son lecteur avec beaucoup de signes introduisant le symbole central du roman : la tresse. Celui-ci apparaît au lecteur dès le titre et l'image de la couverture du roman. Le titre annonce clairement l'idée de la féminité : le mot tresse est lié à la femme et aux soins souvent accordés aux cheveux. L'image de la couverture présentant une silhouette maternelle, souligne cette dimension féminine : Une mère est en train de tresser les cheveux de sa petite fille. Cette scène à la fois simple et complexe introduit le lecteur au symbole principal du récit de Colombani. Le titre et l'image incitent le lecteur à réfléchir au lien mère- fille, à l'acte de tresser les cheveux qui renvoie à la tradition et à la culture et surtout à l'identité féminine. Les visages de la mère et sa fille ne sont pas visibles. Ce qui suscite la curiosité et l'imagination du lecteur et ajoute une dimension universelle au roman.

Ensuite, le dédicace de l'autrice dévoile en quelque sorte pourquoi Colombani a écrit son livre : **« À Olivia**

Aux femmes courageuses » (Colombani : 2017)

D'après les propos de Laetitia Colombani, interviewée par Céline Lis-Raoux à Rose up magazine, la maladie de son amie et la condition misérable des femmes Intouchables en Inde lui ont inspiré l'idée de son livre :

« (…) la genèse même de ce roman est intimement liée au cancer d'une de mes meilleures amies, Olivia. Le livre lui est dédié. (…) Un jour, au début des traitements, Olivia m'a appelée pour que je l'accompagne choisir sa perruque. Elle se préparait à la deuxième chimio et savait qu'elle allait perdre ses cheveux. Et là, à côté d'elle, dans ce salon, j'ai eu un flash. J'ai « vu » mon livre. Il y a une dizaine d'années, j'avais regardé un documentaire sur les Intouchables, en Inde, qui coupaient leurs cheveux dans les temples. Ils étaient récupérés pour fabriquer des perruques en Occident. C'est le début de mon histoire. Et mon amie malade qui essayait une perruque constituait en quelque sorte la fin de la vision – le bout du fil, dix ans plus tard. Je me suis dit : « ***Je dois écrire ça ! Je dois écrire sur les femmes, leur courage, sur celles qui se battent contre l'adversité.*** »[1]

En outre, Colombani continue à préparer son lecteur à identifier le symbole de la tresse en lui avançant une définition claire et nette de la tresse :

« Tresse n. f. Assemblage de trois mèches, de trois brins entrelacés. » (Colombani, 2017)

Elle choisit également deux citations très expressives pour son épigraphe. La première comprend deux vers extrêmement beaux et doux de Remy De Gourmont[2] :

« … Simone, il y a un grand mystère dans la forêt de tes cheveux. »

[1] https://www.rose-up.fr/magazine/cancer-livre-tresse/

[2]- Rémy de Gourmont, écrivain, français, romancier, poète, journaliste, critique d'art, proche des symbolistes, grand admirateur de Balzac, né dans l'orne en 1858, décédé en 1915.

C'est un distique d'une poésie intitulée « Les cheveux » extraite de « Simone » qui est un poème champêtre (1905). Dans cette poésie, Gourmont évoque le mystère et la beauté de sa bien-aimée. Un choix pertinent de l'autrice : elle met la lumière sur les cheveux de la femme, deuxième symbole de son récit étroitement lié à la tresse.

Tandis que la seconde citation est l'une des citations inoubliables de Simone de Beauvoir, icône du féminisme et femme de lettres majeure du XXe siècle :

« Une femme libre est exactement le contraire d'une femme légère. » [1]

Par le biais de cette citation, Colombani montre que son récit va célébrer l'exploit de la femme.

En effet, le prologue écrit en vers libre ne manque pas de signaler le symbole de la tresse. Il s'agit d'une voix qui déclare son amour pour le métier de tressage semblable à l'art de raconter des histoires :

« C'est le début d'une histoire.

Une histoire nouvelle à chaque fois.

Elle s'anime là, sous mes doigts.

(…)

Puis vient le tissage.

(…)

Trois fils en nylon sont tendus.

Saisir les brins, dans la botte, trois par trois,

Les nouer sans les casser. »(Colombani, 2017 : 13)

Ainsi en commençant à lire le récit de Colombani, le lecteur a- t- il bien compris qu'il s'agit de trois récits entrelacés. Il va poursuivre trois histoires de trois femmes : Smita, Giulia et Sarah. Celles-ci constituent les trois mèches de la tresse entrelacée par l'écrivaine.

Il ne faut pas oublier de mentionner deux autres symboles importants figurant aussi dans le roman : les cheveux et les perruques. Ils enrichissent le récit et approfondissent la signification des histoires des trois femmes.

En effet, l'usage des symboles, aiguise la curiosité du lecteur et le pousse à réfléchir au- delà du texte lu ce qui approfondit sa compréhension de la vie :

« Le symbole est un langage à la fois personnel et universel, il porte une sorte d'émotion, une sorte de lumière, il peut être positif ou négatif, mais cela reflète une vérité intérieure. » (Rouni,2021 : 35)

[1]- Citation extraite du *Deuxième sexe*, publié en 1949.

I-2. Le Contexte du symbole de la tresse :

Avant de se lancer à déchiffrer la signification du symbole de la tresse, nous allons d'abord repérer où, quand et comment la tresse apparaît dans chaque récit.

De prime abord, dans le premier récit, la tresse apparaît toujours avec Lalita, la fille de Smita. Cette dernière qui est une Intouchable indienne est une mère très dévouée et très aimante de sa fille. Elle prend soin de la propreté et de la tenue de sa fille, en particulier de ses cheveux qu'elle tresse toujours :

« Smita contemple Lalita, accroupie sur le sol en terre battue de la cahute, en train de coiffer son unique poupée. Elle est belle, sa fille. Elle a les traits fins, les cheveux longs jusqu'à la taille, que Smita démêle et tresse tous les matins. »(Colombani, 2017 : 20)

Smita qui a refusé de transmettre à sa chère fille le métier d'« extracteur » qu'elle a hérité de sa mère,a convaincu son mari, Nagarajan, un chasseur de rats de donner àBrahmane, l'instituteur, toutes leurs économies pour accepter leur fille à l'école. Smita coiffe Lalita et tresse ses cheveux, à son premier jour à l'école :

« Smita démêle ses cheveux, qui lui descendent jusqu'à la taille. (…) Elle divise la chevelure en trois mèches, qu'elle entrelace d'une main experte pour en faire une tresse. » (Colombani, 2017 : 42)

Mais malheureusement, le premier jour de sa fille à l'école n'a été qu'une grande déception ! En rentrant de sa tournée habituelle, Smita remarque un grand changement de sa fille :

« Lalita est assise dans un coin, les genoux serrés contre la poitrine. Elle a le regard fixe, rivé au sol. Sur son visage flotte une expression que sa mère ne lui connaît pas un mélange indéfinissable de colère et de tristesse. » (Colombani, 2017 : 67)

Puis, elle découvre que sa fille a été battue par son maître parce qu'elle a refusé de balayer la classe :

« Smita tressaille en découvrant le dos de l'enfant : il est zébré de marques rouges. Des traces de coups. La peau est fendue par endroits, à vif. Rouge vermillon, comme son bindi. » (Colombani, 2017 : 68-69)

Smita est fière du courage de sa fille qui a refusé de céder à l'humiliation de son maître. Elle décide de ne plus l'envoyer à l'école :

« Lalita n'y mettra plus les pieds. Elle maudit cette société qui écrase ses faibles, ses femmes, ses enfants, tous ceux qu'elle devrait protéger. » (Colombani, 2017 : 74)

Elle constate qu'ils doivent quitter ce village où il n'y a pas point d'espoir pour une vie meilleure pour sa fille. Pourtant son mari, Nagarajan refuse complètement de partir. Mais Smita insiste de partir :**« Soit, se dit alors Smita. Si tu ne veux pas venir, je partirai sans toi. » (Colombani, 2017 : 100)**

Elle n'a qu'à fuir pendant la nuit. Le matin, profitant de l'absence de la femme de Brahmane, elle dérobe la somme que son mari lui avait donné pour l'apprentissage inaccompli de leur fille. De

retour chez elle, Smita prie à Vishnou, son Dieu, pour demander sa protection. Elle lui promet une offrande :

« Elle fait alors à Vishnou une promesse : si elles réussissent à s'échapper, si la femme du Brahmane ne remarque rien, si les Jatts ne les rattrapent pas, (…) si enfin elles parviennent dans le Sud, là-bas, en vie, alors elles iront lui rendre hommage au temple de Tirupati. » (Colombani, 2017 :124)

Après avoir réussi à s'embarquer au train à destination de Chennai, durant le trajet, Smita décide d'aller rendre hommage à son Dieu, Vishnou. Elle doit tenir sa promesse :

« Elle prend alors une décision, là, sur cette couchette en bois, dans cette nuit profonde, (…). Lorsque le train s'arrêtera en gare de Tirupati, elles en descendront et gagneront la montagne sacrée pour rendre hommage à leur divinité. » (Colombani, 2017 : 183-184)

Ce qui fait surgir l'occurrence de la tresse qui sera l'offrande de Smita et sa fille :

« Si les plus riches déposent des offrandes de vivres et de fleurs, de bijoux, d'or (…) les plus pauvres offrent à Lord Venkateshwara le seul bien qu'ils possèdent : leurs cheveux » (Colombani, 2017 : 214- 215)

Arrivées à la montagne de Tirumala, Smita et Lalita rejoignent la queue des pèlerins. À leur tour, Smita encourage sa fille et passe avant elle. Puis sous la demande du barbier, elle tresse ses cheveux pour faciliter la coupure et le ramassage des cheveux : **« Il demande à Smita de tresser les siens- cela facilitera la tonte, et le ramassage. » (Colombani, 2017 : 217)**

Quand arrive le tour de Lalita, le barbier admire la beauté de la tresse de Lalita **: « En changeant sa lame, l'homme jette un coup d'œil admiratif à la tresse de la fillette, qui lui descend jusqu'à la taille. » (Colombani, 2017 : 218)**

Toutefois, Smita rassure sa fille. Qu'importe, grâce à l'offrande de cette belle tresse, la vie de Lalita va être meilleure que la sienne.

Tandis que dans le deuxième récit, la tresse n'est pas mentionnée directement. Comme Giulia est la fille d'un artisan perruquier, le récit abonde en l'occurrence des mots de « cheveux » et de « perruques » :

« À cette heure, tout est calme dans l'atelier. Bientôt, l'endroit bruissera de mille conversations, de chansons, d'éclats de voix, mais pour l'instant, il n'y a que le silence, et l'écho des pas de Giulia. (…) Elle rassemble ses cheveux, les roule en un chignon serré et y pique des épingles avec agilité. Puis elle recouvre sa tête d'un fichu, une précaution indispensable ici- il ne faut pas mêler ses cheveux à ceux traités à l'atelier. » (Colombani, 2017 : 24)

En effet, le deuxième récit renseigne le lecteur, avec précision, du métier de perruquier. Tout le travail des ouvrières au sein de la maison Lanfredi est décrit dans le moindre détail :

« Giulia a grandi là, entre les cheveux à démêler, les mèches à laver, les commandes à expédier. (…) Elle aimait observer leurs mains en train de s'activer telle une armée de fourmis. Elle les voyait jeter les cheveux sur les cardes, ces grands peignes carrés, pour les démêler, puis les laver dans la baignoire fixée sur des tréteaux- un ingénieux bricolage de son père, qui n'aimait pas voir ses employées s'abîmer le dos. » (Colombani, 2017 :25)

En outre, Giulia a appris de son père la formule secrète de la famille Lanfredi :

« Pour les commandes spécialisées, les couleurs difficiles à trouver, le papa a un secret : une formule héritée de son père et de son grand-père avant lui, à base de produits naturels dont il ne dit jamais le nom. Cette formule, il l'a transmise à Giulia. » (Colombani, 2017 : 27)

Ayant fait un accident, le père de Giulia n'est plus à côté d'elle.Celle-ci, troublée par l'absence subite de son père, rêve de lui dans son sommeil et pense à lui dans son réveil. C'est dans ses beaux souvenirs avec son père qu'apparaît la tresse pour la première et l'unique fois dans le récit de Giulia :

« Puis ils repartaient tous deux vers d'autres maisons. ***Arrivederci !*** **Chez les coiffeurs, le butin était plus conséquent, Giulia aimait l'expression de son père lorsqu'il recevait une tresse de cheveux longs, les plus rares et les plus chers. Il les pesait, les mesurait, en touchait la texture et la densité. Il payait, remerciait, repartait. » (Colombani, 2017 : 50)**

Durant le coma de son père, Giulia découvre la faillite proche de la maison Lanfredi :**« La vérité la frappe comme une gifle. Elle tient en un mot : faillite. L'atelier croule sous les dettes. La maison Lanfredi est ruinée. » (Colombani, 2017 : 130).** Comme les Siciliens cessent de garder leurs cheveux, la matière première va manquer : l'atelier Lanfredi va devoir fermer : **« Sans cheveux, les ouvrières vont se retrouver au chômage technique. L'atelier ne pourra plus les payer. Il faudra déposer le bilan, et fermer. » (Colombani, 2017 : 131)**

Pour sauver la famille de la ruine, la mère de Giulia a une idée :

« Gino Battagliola est amoureux de Giulia depuis des années, il rêve de l'épouser. Ce n'est un secret pour personne. Sa famille a de l'argent, des salons de coiffure à travers le pays. Ses parents ont toujours témoigné une sincère amitié aux Lanfredi. Peut-être accepteraient-ils de racheter l'hypothèque de la maison familiale ? … Cela ne permettrait pas de sauver l'atelier, mais au moins de conserver un toit. Ses filles seraient à l'abri. Oui, ce mariage les sauverait, pense la mamma. » (Colombani, 2017 : 160)

Mais Giulia refuse, d'abord, l'idée de sa mère. Elle n'aime pas Gino et en plus, elle est amoureuse clandestinement, d'un jeune immigré de Cachemire, Kamal Singh de religion sikh. Mais à force de bien réfléchir, elle ne trouve autre solution que celle de sa mère :

« Ce mariage est la seule solution. Giulia a tourné et retourné cent fois la question dans sa tête. Gino rachètera l'hypothèque qui pèse sur la maison. Si l'atelier est condamné, sa famille, au moins, sera sauvée. » (Colombani, 2017 : 163)

Elle écrit à Kamal une lettre où elle lui explique la situation de l'atelier et de sa famille et lui dit qu'elle va se marier. Le lendemain, elle dépose la lettre dans la grotte où ils ont l'habitude de se rencontrer. Mais Kamal arrive chez elle, vers deux heures du matin pour lui dire qu'il a une autre solution :

« Si le code de conduite des sikhs leur interdit de se couper les cheveux, il n'en est pas de même pour les hindous dans son pays. Eux les coupent, au contraire, par milliers, dans des temples en offrande à leurs divinités. Si l'acte de se raser la tête est considéré comme sacré, les cheveux, eux, ne le sont pas : ils sont ensuite ramassés et vendus sur des marchés. (…) Importer. C'est la seule façon de sauver l'atelier. » (Colombani, 2017 : 186)

L'idée de Kamal lui plaît. Elle se documente sur l'internet et elle trouve qu'il a raison : **« les cheveux indiens sont les meilleurs du monde. » (Colombani, 2017 : 188)**

Malgré l'opposition de sa famille à cette idée, Giulia y trouve leur seule issue :

« La tradition va les perdre, répond Giulia. Les comptes sont sans appel : l'atelier fermera dans un mois tout au plus. Il repenser la chaîne de production, s'ouvrir à l'international. (…) Évoluer ou mourir, il n'y a pas d'autre choix. » (Colombani, 2017 : 208)

La mort de son père la pousse à ne pas céder. Elle organise un vote aux ouvrières de l'atelier :

« Les ouvrières ont été invitées à choisir entre une nouvelle orientation de l'atelier, impliquant l'importation de cheveux indiens, ou sa fermeture et un licenciement négocié, une maigre prime leur étant concédée. » (Colombani, 2017 :222)

Le résultat du vote a été pour les cheveux indiens. Giulia a triomphé ! Dans le premier colis venant de l'Inde, elle trouve les cheveux de Smita et ceux de Lalita :

« Les premiers cheveux apparaissent. Elle saisit une mèche, délicatement : des cheveux longs, très longs, noir de jais. Des cheveux de femme assurément, soyeux et épais. Juste à côté, une autre mèche : un peu moins longue, celle-ci est douce comme de la soie ou du velours- on dirait des cheveux d'enfant, (…) » (Colombani, 2017 : 224)

Enfin, dans le troisième récit, la tresse n'apparaît qu'à la fin.Ce troisième récit raconte l'histoire de Sarah Cohen qui vit à Montréal au Canada. C'est une cadre supérieure dans un prestigieux cabinet d'avocat. Elle est aussi une mère de trois enfants. Elle a durement travaillé pour bâtir une carrière éblouissante :

« À huit heures vingt précisément, elle gare sa voiture dans le parking, devant le panneau portant son nom : « *Sarah Cohen, Johnson Et Lockwood* ». Cette plaque, qu'elle contemple tous les matins avec fierté, désigne plus que l'emplacement de sa voiture ; elle un titre, un grade, sa place dans le monde. Un accomplissement, le travail d'une vie. Sa réussite, son territoire. » (Colombani, 2017 : 33)

En plein succès, elle tombe malade de cancer du sein. Sarah est courageuse et décide de vaincre le cancer avec toute sa force, sans rien dire à personne :

« Sarah va mener une guerre souterraine. Un peu comme on cache une liaison extraconjugale, elle va organiser l'anonymat de sa maladie. Elle sait faire ça, compartimenter sa vie, elle a des années de pratique. » (Colombani, 2017 : 90)

Son plan a bien fonctionné jusqu'à ce qu'elle croise son assistante à l'hôpital :

« Dans un instant, elles vont se croiser dans la salle d'attente du service d'oncologie de l'hôpital universitaire. (…) Sarah restera sans voix. Pour se donner une contenance, Inès lui présentera sa mère. » (Colombani, 2017 : 117)

Inès ne manque pas de dévoiler le secret de Sarah à son concurrent au travail :

« Inès a parlé. (…) Inès en qui Sarah croyait, Inès qu'elle a elle- même choisie (…) Elle a confié leur secret à la personne la plus susceptible de le divulguer : Gary Curst, le plus jaloux, le plus

ambitieux, le plus misogyne des associés, qui voue à Sarah une haine farouche depuis son arrivée. » (Colombani, 2017 : 138-139)

À cause de sa maladie, Sarah devient victime de discrimination dans son lieu de travail :

« Elle le sent pourtant, depuis quelque temps, on l'implique moins dans la vie du cabinet, dans les décisions à prendre, la gestion des dossiers. Il y a des choses qu'on oublie de lui dire, des questions qu'on va poser à d'autres. » (Colombani, 2017 : 167)

Ses concurrents profitent de sa faiblesse pour prendre sa place.

Sarah ignore l'indifférence de son patron et les oublis de ses collègues et poursuit son traitement. Mais son patron la convoque pour lui dire qu'elle a besoin d'aide :

« (…) Johnson est fort pour ça (…) il pense que Sarah a besoin -d'être-soutenue (…) pour l'épauler- dans- ce- moment difficile- il – va lui- adjoindre- l'aide- de… Gary Curst. » (Colombani, 2017 : 174)

Sentant que c'est la fin de sa carrière. Elle va perdre sa place à cause de sa maladie. Alors, décide-t- elle de demander un arrêt de travail et elle reste à la maison :

« Voilà trois jours que Sarah ne sort plus de son lit.

Hier, elle a appelé le médecin pour lui demander un arrêt de travail- le premier de sa carrière. Elle ne veut pas retourner au cabinet. Elle ne supporte plus cette hypocrisie, cette mise à l'écart dont elle est devenue l'objet. » (Colombani, 2017 : 196)

D'abord, elle se noie dans la détresse et la dépression :

« Sarah passe ses journées ainsi, dans une léthargie morbide, un engourdissement progressif. Elle se laisse lentement dériver loin du monde. Elle revoit le film de ces dernières semaines, se demande ce qu'elle aurait pu faire pour en changer le cours. Rien, sans doute. La partie s'est jouée sans elle. Game over. Terminé. » (Colombani, 2017 : 199)

Ensuite, elle se relève comme une vraie **« amazone » (Colombani, 2017 : 203)**. Sarah commence à prendre soin d'elle-même, de sa santé de son corps qu'elle a épuisé. Elle réalise la perte de ses cheveux :**« Ses cheveux, plus que tout, la désolent. Elle les perd maintenant par poignées. (…) Sarah a trouvé ce matin des dizaines de petites victimes sur son oreiller. » (Colombani, 2017 :203)**. Elle reprend le courage et décide de continuer son combat jusqu'au bout : **« Non, elle ne va pas disparaître. Elle ne va pas renoncer. » (Colombani, 2017 :205)**

Sarah sort pour acheter une perruque. Elle a perdu son travail mais elle ne va pas perdre sa féminité :

« Le *moment venu* est arrivé. Sarah marche vers le salon dans les rues enneigées. Elle aurait pu prendre un taxi, mais elle a choisi de marcher. C'est comme un pèlerinage, un trajet qu'elle doit faire à pied, tel un rite de passage. Aller là- bas, cela veut dire beaucoup, cela signifie : accepter, enfin la maladie. (…)

Elle pousse la porte du salon. Une femme élégante l'accueille poliment et la conduit dans un couloir jusqu'à une petite pièce meublée d'un fauteuil et d'un miroir. Sarah enlève son

manteau, pose son sac. Elle marque un temps avant de retirer son bonnet. La femme l'observe un instant, sans parler. » (Colombani, 2017 : 227-228)

Enfin, Sarah admire une perruque fabriquée, en Italie, par des cheveux indiens :

« Sarah contemple la perruque d'un air surpris : les cheveux sont de la même couleur que les siens, ils sont longs, soyeux, infiniment doux et épais. Des cheveux indiens, indique la femme. Ils ont été traités, décolorés et teints en Italie, en Sicile plus exactement, puis fixés, cheveu par cheveu, sur une base en tulle dans un petit atelier. La technique de la tresse a été utilisée, plus longue mais plus solide que l'implantation au crochet. Quatre- vingts heures de travail, pour cent cinquante mille cheveux environ. Un produit rare. De la *belle ouvrage*, comme on dit dans le métier, ajoute la femme avec fierté. » (Colombani, 2017 : 230)

La perruque, va très bien avec Sarah dont le moral se relève immédiatement :

« Sarah relève la tête et s'observe dans la glace : une femme nouvelle se tient devant elle, qui lui ressemble, et qui en même temps est une autre. C'est un sentiment étrange elle reconnaît pourtant ses traits, sa peau pâle, ses yeux cernés. C'est elle, oui, c'est bien elle. Elle touche les mèches, les arrange, les modèle, les sculpte dans une tentative qui n'est pas de l'appropriation, plutôt un apprivoisement. Les cheveux n'opposent pas de résistance. Ils se laissent dompter, docilement, généreusement. Ils épousent lentement l'ovale de son visage, ils s'abandonnent. Sarah les lisse, les caresse, les coiffe, les trouvant si coopératifs qu'elle leur en est presque reconnaissante. Imperceptiblement, ces cheveux qui lui sont étrangers deviennent les siens, ils s'accordent à sa figure, à sa silhouette, à ses traits. » (Colombani, 2017 :231)

C'est ainsi que le roman se clôture par l'indication de la beauté de la perruque fabriquée de la tresse de Smita et de sa fille et de son impact positif sur l'âme de Sarah. Comme la tresse a été mentionnée au début du roman, elle a été citée à sa fin. Ce qui souligne son importance comme symbole et en tant que fil conducteur des actions des personnages.

I-3. La signification littérale et symbolique de la tresse :

Pour la signification littérale de la tresse, l'écrivaine a pris soin de nous la mettre- comme nous l'avons déjà souligné- au début de son roman.Il est bien entendu que tout le monde connaît cette signification avancée dans le dictionnaire, Le Robert :

« La tresse est : **« *nom féminin***

Assemblage de trois longues mèches de cheveux entrecroisées à plat et retenues par une attache. → natte. »[1]

Mais la valeur de la mettre c'est de pousser le lecteur en lisant le roman à essayer de méditer sur son sens symbolique d'après les trois histoires du roman.

En effet, la tresse est un type de coiffure très ancienne qui remonte très loin dans l'histoire humaine. Sa signification s'est modifiée au cours du temps. En tant que la plus vieille coiffure au

[1] - https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tresse.

monde, la tresse désigne, pour les femmes la beauté et l'élégance. Tandis que pour les hommes, la tresse indique la force et la sagesse.

En outre, la tresse change de signification selon la culture et la civilisation de celle ou de celui qui tresse ses cheveux. Dans l'Égypte ancienne, les rois et les reines adorent se parer de tresses ornées de perles et de bijoux. Dans les civilisations africaines, les tresses marquent l'âge, la situation familiale et la classe sociale.[1]

Par ailleurs, dans les cultures amérindiennes : La tresse signifie la force, la sagesse etla connexion avec la nature. Tandis que la culture occidentale considère la tresse comme symbole de la féminité et de la beauté.Cependant, elle a également été utilisée comme un symbole de rébellion et d'émancipation.

De même, la tresse a plusieurs significations, dans la culture indienne. Elle symbolise la fertilité, la maternité et le lien avec les dieux. La tresse marque également le statut social, l'âge et la région à laquelle appartient la femme.

I-4. La Signification du symbole de la tresse pour chacune des héroïnes du roman :

Pour Smita l'Intouchable indienne, la tresse est, au début, un fardeau, un symbole de soumission, d'appartenance à une caste inférieure puis à la fin, elle estdevenue un acte de rébellion, une arme avec laquelle elle défend sa fille contre l'injustice sociale. Couper les cheveux, l'offrande des tresses est un moyen d'offrir à sa fille une vie meilleure. Un espoir à un avenir meilleur :

« En changeant sa lame, l'homme jette un coup d'œil admiratif à la tresse de la fillette, qui lui descend jusqu'à la taille. Ses cheveux sont magnifiques, soyeux, épais. Les yeux dans ceux de sa fille, Smita murmure avec elle la prière qu'elles ont tant de fois récitée devant le petit autel dans la cahute, à Badlapur. Elle pense à leur condition, se dit qu'elles sont pauvres aujourd'hui, mais que peut être, un jour, Lalita possédera une voiture. Cette pensée la fait sourire et lui donne de la force. La vie de sa fille sera meilleure que la sienne, grâce à cette offrande qu'elles font ici, aujourd'hui. » (Colombani, 2017 :218)

Quant à Giulia, la tresse symbolise d'abord, un savoir- faire ancestral, un héritage familial. C'est un héritage de son père, artisan perruquier.Pour Giulia, le tressage n'est pas un métier mais il lui représente une continuité familiale, un lien fort avec son père qu'elle aime énormément et qu'elle ne peut jamais oublier :

« À vingt ans seulement, elle se retrouve à la tête de l'atelier. Elle est aujourd'hui la plus jeune entrepreneuse du quartier. Elle s'est installée dans le bureau de son père. Au mur elle contemple souvent sa photo, près de celles de ses aïeux. Elle n'a pas encore osé y encadrer la sienne. Cela viendra. » (Colombani, 2017 : 222-223)

Puis elle devient un outil de résilience, de liberté et d'indépendance. Après la disparition de son père et les difficultés financières de l'atelier familial, Giulia trouve dans la tresse un moyen de sauver et de préserver l'entreprise familiale. La tresse importée de l'Inde, à l'opposé de la tradition

[1] - https://www.reddit.com/r/Histoire/comments/1far6z9/les_tresses_africaines_histoire_h%C3%A9ritage_et/.

sicilienne, devient un outil de modernisation et d'affranchissement des contraintes traditionnelles. Mieux vaut évoluer que de périr :

« Si les Italiens n'en veulent pas, ils s'ouvriront à d'autres marchés, reprend Giulia : les Américains, les Canadiens. Le monde est grand, et il a besoin de cheveux ! Les rajouts, les extensions, les perruques sont un secteur en pleine expansion. Il faut prendre la vague, au lieu de se laisser submerger. » (Colombani, 2017 : 209-210)

La tresse représente également la capacité de Giulia à surmonter l'adversité et à construire son propre avenir, tout en restant fidèle à ses racines :

« La main de Kamal dans la sienne, elle se dit que sa place est là, qu'elle l'a enfin trouvée. L'atelier de son père est sauvé. Il peut dormir en paix. Un jour, ses enfants viendront prolonger sa lignée. Elle leur apprendra le métier, les emmènera sur ces routes qu'elle sillonnait jadis avec lui, en Vespa. » (Colombani, 2017 : 225)

Enfin, pour Sarah la canadienne, la tresse devient un symbole de transformation et de renouveau. Après avoir perdu son travail et sa carrière qu'elle a dépensée toute sa vie à construire, Sarah n'a pas voulu perdre sa féminité. À cause du traitement du cancer, elle a perdu les cheveux. Par conséquent, en achetant la perruque fabriquée des tresses de Smita et de sa fille, elle préserve son identité féminine et reprend courage pour combattre sa maladie et survivre :

« Elle se tourne vers la femme, et lui demande de lui raser la tête. Elle veut le faire, là. Maintenant. Elle portera la perruque dès aujourd'hui. Elle n'aura pas honte de retourner chez elle ainsi. Et puis elle parviendra mieux à l'ajuster sans cheveux en dessous, ce sera plus facile. De toute façon, il faudra le faire, tôt ou tard, autant que ce soit là, ici, puisqu'elle en a la force à cet instant. » (Colombani, 2017 : 231)

Par conséquent, la tresse devient pour elle un symbole de résilience, de force :

« Sarah contemple son reflet. Ce qu'elle avait perdu, il lui semble alors que cette chevelure le lui rend. Sa force, sa dignité, sa volonté, tout ce qui fait qu'elle est elle, Sarah, forte, fière. Et belle. » (Colombani, 2017 : 231)

et d'espoir :

« Elle place la perruque sur son crâne lisse, selon les gestes montrés, et ajuste ces cheveux quoi sont devenus les siens. Devant son image dans la glace, Sarah est prise d'une certitude : elle va vivre. Elle va voir grandir ses enfants. (…)

Elle sortira vainqueur de ce combat, exsangue peut- être, mais debout. Qu'importe le nombre de mois, d'années de traitement, qu'importe le temps qu'il faudra, elle consacrera désormais toute son énergie, chaque minute, chaque seconde, à lutter corps et âme contre la maladie. »(Colombani, 2017 : 232)

I- 5. La signification générale du symbole de la tresse dans le roman :

La fin du roman de « **La Tresse »,** élucide et éclaircit le symbole de la tresse : les histoires de Smita, Giulia et Sarah qui se déroulent, en parallèle, se connectent de manière symbolique et impressionnante :

En Inde, Smita se coupe les cheveux et ceux de sa fille pour lui offrir une vie meilleure loin des discriminations de caste en Inde. Les cheveux sont vendus et transportés à l'Italie où Giulia les reçoit.Des cheveux de Smita et de Lalita, Giulia crée, dans son atelier, des perruques de haute qualité sauvant ainsi l'entreprise familiale. La perruque tissée par les cheveux de Lalita est vendue et exportée au Canada où Sarah l'achète. La perruque l'aide à compenser les cheveux qui tombent à cause de la chimiothérapie et à reprendre la confiance en soi et à l'avenir.

Ainsi, les cheveux de Lalita deviennent-t-ils le lien tangible qui unit les trois femmes. La tresse est un lien physique et métaphorique à la fois : C'est un objet concret unissant les trois femmes.Et c'est une métaphore de l'interconnexion des destins de ces trois femmes qui ne se sont jamais rencontrées :

« Laetitia Colombani utilise l'image de tresse pour établir un lien symbolique fort entre ses trois héroïnes, les trois femmes courageuses sont déterminées à faire le nécessaire pour lutter contre les discriminations. » (Rouini, 2021 : 45)

Nous constatons que le symbole de la tresse reflète plusieurs significations :

- L'unité et la solidarité féminine : la tresse a unifié et a lié entre les trois femmes, de trois continents et de trois vies différentes comme signe de l'universalité de l'expérience de toutes les femmes à travers le monde. Les trois femmes, malgré leurs différences, sont unies par ce lien ancestral qu'est la tresse. Elle symbolise également l'universalité de l'expérience humaine.

- La résilience : la tresse incarne le courage et la résistance de ces trois femmes guerrières faces aux différentes oppressions et injustices dont les femmes sont victimes dans tous les pays.

- La libération et l'émancipation des femmes :la tresse illustre la libération : cet acte de rébellion de Smita a résonné à travers les histoires de Giulia et Sarah, montrant comment un acte de courage peut avoir un impact positif à travers le monde. Bien qu'elle soit faible au sein de sa société, Smita a réussi à vaincre les restrictions imposées à la femme indienne. Pareillement, Giulia a réussi à s'affranchir des contraintes de la société sicilienne et a imposé sa propre vision. Quant à Sarah, elle aussi, elle a refusé de se soumettre à un monde de travail injuste qui écrase les femmes surtout les malades.

- La création artisanale : la tresse incarne le travail manuel et la création : le tressage qui est un art créatif est l'acte qui relie entre les trois femmes ce qui symbolise la valeur du travail manuel et l'importance de la transmission des savoirs.

- L'espoir : la tresse désigne l'espoir : le combat et la réussite de Smita, Giulia et Sarah inspirent à toutes les femmes ou hommes en souffrance que l'espoir pour un avenir meilleur existe toujours.

En effet, Le symbole de la tresse reflète tous les thèmes exploités par l'autrice dans son roman : Il souligne la condition féminine à travers le monde, en mettant en lumière les injustices qu'elles subissent, leurs combats et leurs espoirs. Il illustre, également, le thème de la maternité exposé dans le roman : l'amour maternel de Smita pour sa fille et de Sarah pour ses enfants. Même Giulia, bien qu'elle ne soit pas mariée, on pressent que son amour pour sa mère et ses sœurs est comme une mère aime ses enfants. Le symbole de la tresse met également l'accent sur le courage, la résilience, la révolte et la solidarité des femmes. Ce qui accorde au roman une dimension féministe.

II. Forme et structure narrative tressées :

II-1. Forme tressée :

En effet, la forme du roman est tressée. Le roman s'organise autour d'un récit- cadre écrit sous forme poétique. Ces poèmes en vers libres dans lesquels parle une tresseuse des perruques rythme le roman et la tresseuse incarne l'autrice qui en s'inspirant du mythe des Parques, va entremêler le parcours des trois femmes à travers les cheveux. C'est elle qui va tresser leurs destins. Ce récit-cadre constitue le prologue (pp.13-14) :

« C'est le début d'une histoire.

Une histoire nouvelle à chaque fois.

Elle s'anime là, sous mes doigts. » (Colombani, 2017 : 13)

L'épilogue (pp.237-238) :

« Mon ouvrage est terminé.

La perruque est là, devant moi.

Le sentiment qui m'envahit est unique.

Nul n'en est le témoin.

C'est une joie qui m'appartient,

Le plaisir de la tâche accomplie, » (Colombani, 2017 : 237)

Et il intervient également aux moments clés de l'histoire des trois héroïnes (p.121, p.177). :

« Mon ouvrage avance, lentement

Comme une forêt qui pousse en silence. » (Colombani, 2017 : 121)

Au sein de ce récit- cadre s'alternent les chapitres du roman. Chaque chapitre se concentre sur l'une des trois héroïnes, créant un rythme dynamique. Les chapitres s'enchaîneront dans le même

ordre : l'histoire de Smita en Inde, puis celle de Giulia en Italie et enfin l'histoire de Sarah au Canada.Selon Nawel Salem, dans son mémoire intitulé, *L'écriture tressée et l'image kaléidoscopique de la mondialisation dans La Tresse de Laëtitia Colombani*, Ce récit- cadre joue le rôle du nœud unissant les trois récits de la tresse :

« Il est donc plausible que le récit englobant soit le nœud qui rassemble les trois récits, ces Trois brins de la tresse. Une sorte de *récit-nœud*. » (2019 :71)

Bien que les chapitres alternent régulièrement, il y a des variations dans la longueur et la fréquence des chapitres consacrés à chaque personnage. Cela crée un effet de rythme et de suspense.

II-2. Structure narrative tressée :

II-2-1. Schéma narratif tressé :

"La tresse" de Laetitia Colombani ne se conforme pas à un schéma narratif unique et linéaire. En effet, l'auteure tisse une riche tapisserie narrative en entrelaçant les histoires de trois femmes aux destins très différents. Le tableau ci- dessous montre le schéma narratif des trois récits :

	Smita	**Giulia**	**Sarah**
Situation initiale	Au village de Badlapur, à Uttar Pradesh, en Inde, Smita, Intouchable, s'occupe de ramasser les excréments des villageois. Son mari, Nagarajan est chasseur de rats. Tous les deux appartiennent à la caste inférieure de l'Inde. Smita a une fille unique, Lalita de six ans. Smita espère sauver sa fille du fardeau de cet abominable métier d'extracteur. Après tant d'efforts et d'insistance, elle a convaincu son mari que Lalita devrait aller à l'école pour apprendre à lire et à écrire. Il est allé parler avec Brahmane, l'instituteur de l'école du village qui a accepté sa fille en échange de leurs économies.	À Palerme, en Sicile, en Italie, Giulia une jolie jeune fille de vingt ans qui vit avec sa famille et travaille avec son père dans l'atelier familial, un atelier de perruques : la maison Lanfredi. Giulia aime les cheveux et le métier de son père. À seize ans, elle quitte le lycée pour travailler avec son père à l'atelier. Giulia préfère lire que de se chercher un mari.	Au Canada, à Montréal, vit Sarah Cohen, une brillante avocate de quarantaine d'années. C'est une femme divorcée deux fois et elle une fille et des jumeaux. Sarah a travaillé dure et a sacrifié beaucoup de moments personnels pour réussir sa carrière professionnelle.

	Smita	**Giulia**	**Sarah**
Élément perturbateur	Mais le premier jour de l'école de Lalita n'a été qu'une grande déception à Smita ! Le maître a humilié sa fille. Il lui a demandé de balayer la classe. Mais comme Lalita a refusé son ordre, il l'a frappée au milieu de la classe, l'a privée de prendre son repas et lui a interdit de s'asseoir et elle a dû se tenir debout toute la journée.	Un jour, en revenant de la bibliothèque, Giulia apprend une nouvelle terrible sur son père : il a fait un accident pendant sa tournée. Il est entre la vie et la mort à l'hôpital. Giulia est complètement ébranlée par l'accident de son père. Elle aime tellement son père qu'elle n'envisage point sa mort.	En pleine audience Sarah subit un fort malaise. À l'hôpital, elle apprend qu'elle a fait un burn- out et qu'elle a besoin de se reposer et de prendre un congé. Mais elle néglige les conseils du médecin et reprend son travail. Peu de temps après, Sarah découvre qu'elle est atteinte du cancer du sein.
Dénouement	Arrivées à Tirupati, Smita et Lalita retirent leurs sandales pour escalader les marches menant au temple. Le lendemain, à l'aube, Smita et Lalita pénètrent dans le temple. Comme tous les pauvres, elles vont offrir leurs cheveux à Lord Venkateshwara.	Giulia hésite à ne pas respecter la tradition des Italiens qui veulent des cheveux italiens. Mais la mort de son père la pousse à agir. Elle réalise l'idée de Kamal : elle noue un contact en Inde avec un homme qui habite à Chennai.	Sarah se rappelle sa mère atteinte aussi du cancer. Mais elle était toujours élégante. Sarah peine de la perte de ses cheveux. Elle se relève. Elle accepte sa maladie.

	Smita	**Giulia**	**Sarah**
Péripéties	Furieuse de l'humiliation de Lalita par le maître de l'école, Smita refuse d'envoyer sa fille encore une fois à l'école. Nagarajan demande à sa femme d'emmener leur fille avec elle dans sa tournée pour qu'elle apprenne le métier de sa mère. Cependant Smita refuse de transmettre son cruel sort à sa fille. Smita décide de fuir. Elle dit à son mari qu'ils devraient quitter le village ; la nuit, elle prend sa fille et fuit. Elles parcourent un long trajet : d'abord à vélo, puis en bus pour arriver à la gare pour prendre un train pour Chennai. Durant leur voyage vers Chennai, Smita décide de changer de destination : quand le train s'arrêtera à Tirupati, elles vont descendre pour rejoindre la montagne sacrée pour aller rendre hommage à leur divinité.	Après l'accident, Le père de Giulia tombe en coma. Dès lors, Giulia devient responsable de l'atelier familial. Elle travaille beaucoup. Chaque jour, Giulia visite son père et reste à ses côtés. De même, elle croise à la bibliothèque, un jeune homme sikh, Kamal, avec lequel elle noue une liaison amoureuse. Un jour, en cherchant dans les papiers de son père, Giulia découvre les dettes de l'atelier. La mère de Giulia lui propose d'épouser Gino Battagliola qui l'aime éperdument et dont la famille est riche. Giulia refuse d'abord puis ne trouvant autre solution, elle accepte tristement. Elle écrit une lettre à Kamal pour rompre avec lui tout en lui expliquant les raisons. Celui-ci trouve une autre solution pour sauver la fabrique de la faillite : importer les cheveux de l'Inde.	Sarah cache sa tristesse et son inquiétude. Comme elle a une âme de guerrière, Sarah décide de se battre courageusement. Elle cache sa maladie à sa famille et à son travail. Mais, un jour, elle croise à l'hôpital, Inès, l'une de ses collaboratrices. Pour qu'elle ne dévoile pas son secret elle lui propose de travailler sur un dossier important. Mais, celle-ci a révélé son secret. Elle se trouve dès lors, méprisée et négligée de tous ses collègues. Son employeur se méfie des conséquences de sa maladie sur sa performance. On évite de lui donner de nouveau dossier. Elle est exclue et stigmatisée. Ainsi demande-t- elle à son médecin un arrêt de travail. Déprimée, Sarah passe ses journées au lit. Elle maigrit et perd ses cheveux.

	Smita	**Giulia**	**Sarah**
Situation finale	Sans cheveux, la main dans la main, calmes et joyeuses, Smita et Lalita marchent vers le Sanctuaire d'Or. À Chennai ses cousins les attendent. Elles vont commencer une nouvelle vie.	Giulia et Kamal sont à l'aéroport. Ils attendent l'arrivée de l'avion des marchandises pour récupérer les cheveux importés de l'Inde.	Sarah sort pour acheter une perruque. Dans un grand magasin de « chevelures d'appoint » Sarah choisit une perruque de cheveux humains d'Inde et traitée en Sicile. Elle porte la perruque. Sarah décide de vivre auprès de ses enfants. Elle va combattre sa maladie et elle va vivre une vie différente, une vie équilibrée et calme. Elle va profiter de ses enfants et des vacances. Elle va jouir de sa vie.

Du tableau précédent, il s'avère que :

- Le schéma narratif du roman est celui de la quête. Les trois héroïnes cherchent à échapper à un malaise. Toutes les trois femmes combattent pour fuir une vie angoissante et s'efforcent à accéder à une nouvelle vie paisible : Smita tente à fuir de sa condition d'Intouchable en Inde. Elle veut offrir à a fille une vie meilleure que la sienne. Tandis que Giulia se bat pour sauver sa famille de la faillite et pour avoir la liberté de choisir son mari. Enfin, Sarah mène un combat dur contre le cancer qui lui fait perdre sa carrière et qui menace sa vie.
- L'alternance entre les trois histoires crée du rythme et du suspense, qui font écho à la tension du combat de ces trois femmes guerrières.
- La tresse joue un rôle primordial dans les événements de chaque histoire.

Malgré la différence des trois histoires, elles ne sont pas indépendantes l'une des autres. Mais encore, elles se répondent et se complètent. Nous allons mettre en lumière, d'abord, les différences entre les trois histoires, puis nous allons dresser les similitudes qui sont assez nombreuses :

En effet, Smita, Giulia et Sarah sont toutes les trois victimes de discrimination. Mais chaque héroïne souffre d'une forme différente de discrimination : Smita est victime d'une discrimination raciale :

« À l'école, Smita n'y a jamais mis les pieds ici à bas de Badlapur, les gens comme elle n'y vont pas. Smita est une dalit.Intouchable. De ce que Gandhi appelait les enfants de Dieu.Hors caste,

hors système, hors tout.Une espèce à part, jugée trop impure pour se mêler aux autres, un rebut indigne qu'on prend soin d'écarter, comme on sépare le bon grain de l'ivraie. Comme Smita ils sont des millions à vivre en dehors des villages de la société à la périphérie de l'humanité. » (Colombani, 2017 : 15)

Tandis que Giulia souffre d'une discrimination sociale : Giulia et sa famille, après la maladie de son père puis sa mort, affronte la pauvreté et l'exclusion sociale :

« La vérité la frappe comme une gifle. Elle tient en un mot : faillite. L'atelier croule sous les dettes la maison Lanfredi est ruinée. » (Colombani,2017 : 130)

Quant à Sarah, elle est victime d'une stigmatisation, au milieu de son travail à cause de son cancer :

« Elle qui a vaincu le plafond de verre se heurte aujourd'hui à ce mur invisible qui sépare le monde des biens portants de celui des malades des faibles des vulnérables auxquels elles appartiennent désormais Johnson et ses pairs sont en train de l'enterrer ils ont jeté son corps dans une fosse et l'ensevelissement lentement à grandes pelletée de sourires, à grands coups de fausse compassion. Professionnellement, elle est morte. » (Colombani, 2017 : 197)

En revanche, ces trois femmes de trois continents différents et de culture assez variées se ressemblent beaucoup : elles refusent de se résigner à leur sort et décident de combattre pour améliorer leur état. Les trois protagonistes triomphent et dépassent leur crise. La fin des trois récits est une fin ouverte : chaque récit se termine par une lueur d'espoir laissant le lecteur imaginer la nouvelle vie de chacune des trois héroïnes :

« Smita ne se sent pas triste. Non, vraiment, elle n'est pas triste, car d'une chose elle est sûre ; de leur offrande, Dieu saura se montrer reconnaissant. » (Colombani, 2017 : 219)

« Le rêve revient parfois. Giulia n'a plus neuf ans. Il n'y aura plus jamais la Vespa de son père, mais elle sait à présent que l'avenir est fait de promesses.

Et qui lui appartient, désormais. » (Colombani, 2017 : 225)

« Elle se dit alors que l'univers travaille de concert à sa guérison. Elle songe à cette phrase du Talmud : « Celui qui sauve une vie sauve le monde entier. » Aujourd'hui, le monde entier la sauve, et Sarah voudrait lui dire merci. » (Colombani, 2017 : 235)

En outre, la tresse unifie les trois femmes : les trois récits s'entrecroisent à l'aide de la tresse.Les cheveux de Lalita sont vendus à Giulia qui les traitent et qui les transforment en une perruque laquelle arrive, finalement, chez Sarah qui, à son tour, la porte :

« En s'éloignant du salon, Sarah pense à cette femme du bout du monde en Inde, qui a donné ses cheveux, à ses ouvrières siciliennes qui les ont patiemment démêlés et traités. À celle qui les a assemblés. » (Colombani, 2017 : 234-235)

Dans l'ensemble, ce sont trois récits initiatiques : La personnalité de chacune des héroïnes subit une transformation voire une évolution.

II-2-2. Un tressage de voix et une technique narrative intercalée :

Certes, « la tresse » comprend deux voix narratives[1] : d'abord, dans le récit – cadre, il y a une narratrice homodiégétique :

« J'aime ces heures solitaires, ces heures où mes mains dansent.

C'est un étrange ballet que celui de mes doigts.

Ils écrivent une histoire de tresse et d'entrelacs.

Cette histoire est la mienne.

Pourtant elle ne m'appartient pas. » (Colombani, 2017 : 13)

C'est une narratrice- personnage qui raconte à la première personne :

« La pièce n'est pas plus grande qu'une chambre,

On pourrait y mettre un lit, tout au plus

Et encore, ce serait un lit d'enfant.

C'est là que je travaille, seule,

Jour après jour, dans le silence. »(Colombani, 2017 : 64)

Elle représente l'autrice. Elle parle d'une manière subjective afin d'éclaircir la vision d'écriture de l'écrivaine :

« Mon ouvrage avance, lentement

Comme une forêt qui pousse en silence.

C'est une tâche exigeante que la mienne,

Une tâche que rien ne doit venir troubler. » (Colombani, 2017 : 121)

Tandis qu'au sein des trois récits, il y a un autre narrateur hétérodiégétique qui raconte les trois histoires de l'extérieur sans y être impliqué :

« Tous les matins, c'est le même rituel. À la manière d'un disque rayé rejouant à l'infini une symphonie infernale, Smita s'éveille dans la cahute qui lui sert de maison, près des champs cultivés par les Jatts. » (Colombani, 2017 : 15)

Par ailleurs, Colombani ne se limite pas à un seul point de vue narratif : dans le récit-cadre, il s'agit d'une focalisation interne : la narratrice ne relate que ce qu'elle sait :

« Puis vient le tissage.

C'est la partie que je préfère. » (Colombani,2017 :13)

[1] - Cf., Genette, (Gérard), Figures III, Paris, Seuil,1972, 238-241.

Dans les trois autres récits, elle alterne entre externe :

« Chaque soir, elle (Giulia) se rend à son chevet après la fermeture de l'atelier. Elle a pris l'habitude de lui faire la lecture (…) » (Colombani, 2017 : 78)

Interne, le narrateur pénètre dans les pensées de ses protagonistes :

« Smita a souri secrètement de sa victoire. Elle aurait tant voulu que sa mère se batte pour elle, tant aimé passer la porte de l'école, s'asseoir parmi les autres enfants. » (Colombani, 2017 :19)

« Dans sa tête (Giulia) les questions se mettent à tournoyer. Son imagination galope, comme un cheval fou qu'on aurait libéré. Son père aurait-il une maîtresse ? Une vie cachée ? » (Colombani, 2017 :110)

« Bien sûr elle (Sarah) ne pourra pas mentir et éternellement ses enfants finiront par poser des questions il faudra alors parler leur expliquer le plus tard sera le mieux pense Sarah. » (Colombani, 2017 :114)

et omniscient, le narrateur sait également le passé de ses héroïnes :**«Parfois elle (Smita) ne reçoit rien du tout une famille de Jatts ne lui donne plus rien depuis des mois. » (Colombani, 2017 :18)**

« Le jour de ces seize ans, Giulia a choisi de quitter le lycée pour joindre son père à l'atelier. » (Colombani, 2017 :26)

« Elle (Sarah) venait d'un autre cabinet plus petit et moins prestigieux rien n'était gagné. » (Colombani, 2017 :34)

Ainsi que l'avenir de ses personnages :

« Aujourd'hui est une journée dont elle (Smita) se souviendra toute sa vie. » (Colombani, 2017 :15)

« Elle (Giulia) était revenue à elle, surprise, choquée. Vivante. Cette vague-là, hélas, ne la verra pas remonter. » (Colombani, 2017 :135-136)

« Dans un instant, elles (Sarah et Inès) vont se croiser dans la salle d'attente du service d'oncologie de l'hôpital universitaire. Une même expression de surprise se lira sur leurs visages. Sarah restera sans voix. » (Colombani, 2017 : 117)

Bref, le narrateur a accès à toutes les informations concernant les personnages, leurs pensées, leurs sentiments et les événements qui se déroulent, leur passé et leur avenir. Il peut ainsi pénétrer dans l'intimité de chacun des trois personnages principaux : Smita, Giulia et Sarah. En un mot, il sait tout.

Grâce à cette diversité dans le point de vue narratif, l'autrice maintient l'attention du lecteur, écarte la monotonie et lie entre les personnages et les événements d'une manière dynamique et intéressante.

II-2-3. Temps, ordre et rythmes narratifs tressés :

Le temps narratif est également tressé : au début, l'ordre chronologique semble être respecté. La narration linéaire et simultanée est claire par l'emploi du présent de la narration :

« Smita s'éveille avec un sentiment étrange, (…) » (Colombani, 2017 : 15)

« Giulia !

Giulia ouvre les yeux péniblement. La voix de sa mère retentit d'en bas. » (Colombani, 2017 : 21)

« L'alarme sonne et le compte à rebours commence. Sarah est en lutte contre le temps, de l'instant où elle se lève à celui où elle se couche. » (Colombani, 2017 : 31)

Puis, l'ordre des événements est bouleversé. Des analepses et des prolepses brisent la linéarité des évènements :

« L'ordre qui prédomine dans l'ensemble du roman est l'anachronie. En effet, les trois

Récits enchâssés ainsi que le récit enchâssant sont anachroniques. Il y a une succession

D'analepses et de prolepses. » **(Salem, 2019 : 77)**

Cette anachronie se montre par l'usage du temps passé et du temps futur, les temps de la narration :

« Mais ce matin n'est pas un jour comme les autres. Smita a pris une décision, qui s'est imposée à elle comme une évidence : sa fille ira à l'école. » (Colombani, 2017 : 19)

« Giulia saisit la clé et ouvre la porte. D'ordinaire, son père est le premier arrivé. (…) Mais aujourd'hui, il est parti en tournée chez les coiffeurs de Palerme et des environs. Il ne sera pas là avant midi. Ce matin, Giulia est la maîtresse de maison. » (Colombani, 2017 :23)

« À côté d'elle se tient Inès la collaboratrice qu'elle a recrutée et qui l'assiste dans ses dossiers la jeune femme l'informe que l'audience a été reportée elle vient d'appeler le cabinet pour décaler ses rendez-vous suivants- comme toujours Inès et réactive efficace en un mot : parfaite.Elle semble inquiète pour Sarah, propose de l'accompagner à l'hôpital mais celle-ci préfère la renvoyer au cabinet ; elle sera plus utile là-bas pour préparer l'assignation du lendemain. » (Colombani, 2017 : 59)

Vers la fin des trois récits, nous remarquons l'effacement du passé et la domination du temps futur. Les trois femmes ne pensent plus à leur passé, elles s'accrochent à un avenir prometteur :

« La vie de sa fille sera meilleure que la sienne, grâce à cette offrande qu'elles font ici, aujourd'hui. » (Colombani, 2017 : 218)

« Elle (Giulia) se sent femme aujourd'hui, auprès de cet homme qui l'a révélée. Cette main, elle n'est pas près de la lâcher. Dans les années qui suivront, elle la serrera souvent, dans la rue, au parc, à la maternité, en dormant, en jouissant, en pleurant, en mettant au monde leurs enfants. » (Colombani, 2017 : 223-224)

« Elle (Sarah)se tourne vers la femme et lui demande de lui raser la tête elle veut le faire là maintenant elle portera la perruque dès aujourd'hui elle n'aura pas honte de retourner chez elle ainsi et puis elle parviendra mieux à l'ajuster sans cheveux en dessous ça sera plus facile de toute façon il faudra le faire tôt ou tard autant que ce soit là ici puisqu'elle en a la force à cet instant. » (Colombani, 2017 :231)

Ainsi le moment de narration de Colombani est – il également tressé : elle commence par une narration simultanée, puis, elle opère une narration intercalée : l'histoire dans chaque récit est désormais entrecoupée par des retours en arrière ou par des anticipations.

Par ailleurs, le rythme des récits est tressé : le rythme du récit englobant est lent. Les pauses dominent le récit de la tresseuse ce qui convient au rythme de son métier et également à celui d'écrire des romans étant donné que la tresseuse représente l'écrivaine. Cette lenteur est ressentie grâce aux descriptions détaillées :

« D'abord, il y a la monture.

La structure doit être assez solide pour supporter

L'ensemble.

La soie ou le coton, pour la ville ou la scène. Tout

dépend. » (Colombani, 2017 ; 13)

En outre, la lenteur régit les deux premiers récits, celui de Smita et celui de Giulia : Colombani veut offrir à son lecteur tous les détails de la vie des deux héroïnes, elle alterne scènes et pauses :

Les scènes figurent par des dialogues directs entre les personnages :

« Viens là.

Lave- toi.

Ne traîne pas. » (Colombani, 2017 : 42)

« Ton père (le père de Giulia) est parti.

C'est toi qui ouvres ce matin. » (Colombani, 2017 : 22)

Et par la description des actions des personnages :

« Dans la cour derrière la cahute, Smita aide Lalita à se laver. La petite fille se laisse faire, docile, elle ne proteste pas même lorsque l'eau lui coule dans les yeux. » (Colombani, 2017 : 42)

« Ignorant les mots de sa mère, elle (Giulia) enfourche son vélo et s'éloigne à grandes pédalées. L'air frais du matin l'éveille un peu. » (Colombani, 2017 : 22)

Les scènes sont un choix pertinent pour procurer tous les détails comme l'indique Yves Reuter dans son livre, *Introduction à l'analyse du roman* :

« Avec le mode du *montrer*, les *scènes* auront une grande place. Ce sont des passages textuels qui se caractérisent par une visualisation importante (comme si cela se déroulait sous nos yeux) et une abondance de détails. »(2016 :72)

Quant aux pauses, elles se réalisent par de longues descriptions du narrateur soit des descriptions des lieux et des personnages, soit des monologues intérieurs des personnages. Nous allons citer quelques exemples de ces diverses descriptions :

De lieux :

« Sitôt débarquées, Smita et sa fille sont happées par l'énergie de la ville. Partout des bus, des voitures, des rickshaws, des camions remplis de pèlerins, se pressent en direction du Gange et du Temple d'Or. Varanasi est l'une des plus anciennes villes du monde. » (Colombani, 2017 :150)

« Ensemble, elles (Giulia, sa mère et ses sœurs) rejoignent le cortège et la foule des admirateurs de Santa Rosalia, entre la cathédrale et les Quattro Canti. Une marée humaine se dresse là pour rendre hommage à la Vierge Fleurie, dont la gigantesque statue est portée dans les rues. En ce mois de juillet, il fait chaud à Palerme, une touffeur accablante baigne la ville et ses avenues. » (Colombani, 2017 : 43 »

De personnages :

« Lalita est jolie. Elle a les traits fins, les yeux noirs, sa bouche est ourlée comme le contour d'une fleur. Elle est belle dans son sari vert. » (Colombani, 2017 : 47)

« Voilà 8 jours qu'il (le père de Giulia) repose dans ce lit d'hôpital aux draps blancs. Son état est stationnaire.Il a l'air paisible, endormi ainsi comme une fiancée qui attendrait qu'on vienne la réveiller. » (Colombani, 2017 : 77 »

De monologues intérieurs des protagonistes :

« Le soir, après avoir couché et bercé Lalita, qui s'est finalement endormie, Smita laisse éclater sa colère.Pourquoi a- t- il il fait ça, ce maître, ce Brahman, il était pourtant d'accord pour accueillir Lalita avec les autres, les enfants des Jatts, il a pris leur argent et leur a dit « d'accord » ! » (Colombani, 2017 : 71-72 »

« Son esprit (Giulia) se perd en conjectures vaines. Une question, plus que tout autre, la tourmente :aurait-elle dû intervenir ? Et qu'aurait-elle pu faire ? Elle se sent coupable de sa passivité. »(Colombani, 2017 : 55)

Nous supposons que l'autrice en alternant entre scènes et pauses a réussi à ralentir le rythme de la narration ce qui permet de varier les tensions et les intérêts. Le lecteur peut ainsi suivre les événements et l'évolution des personnages. La lenteur du rythme narratif l'aide également à réfléchir aux conditions des protagonistes. Les scènes le fait impliquer dans l'histoire et les pauses lui donnent l'occasion de contempler et de penser profondément.

Tandis que le rythme du troisième récit, celui de Sarah, il est un peu rapide. Dominé par les sommaires, il informe le lecteur des informations importantes sur la vie de Sarah sans raconter les détails :

« Elle déteste qu'on lui donne du *Madame*, le mot claque sur elle comme une gifle. Au cabinet, tous le savent : on l'appelle Maître ou Mademoiselle, jamais Madame. Deux fois mariée, deux fois divorcée, les effets s'annulent. » (Colombani, 2017 : 58)

Nous sentons la course haletante de Sarah dans un monde de travail écrasant.Même lorsqu'elle découvre sa maladie, le rythme du récit est accéléré. Il informe le lecteur des moments clés :

« Elle a pris deux semaines de congé pour l'opération. Il en fallait trois- le médecin a pourtant insisté, une semaine d'hospitalisation suivie de deux de repos complet, qu'elle a ramenées à une. (Colombani, 2017 : 112)

C'est à la fin de son parcours que Colombani se sert des scènes et des pauses pour ralentir le rythme de la narration pour faire plonger le lecteur dans les pensées de Sarah. Celle-ci à l'opposé de Smita et de Giulia, repense sa vie et ses décisions, à la fin de son récit :

Ses actions sont décrites par des scènes comme :

« Les enfants sont partis, la maison est redevenue silencieuse. Sarah se lève. Marcher jusqu'à la salle de bains, c'est tout ce dont elle est capable ce matin. » (Colombani, 20217 : 201)

Ses idées et ses pensées sont relatées par des pauses comme :

« Elle s'étonne encore de sa crédulité. Elle qui craignait que sa maladie déstabilise le cabinet, se heurte à une vérité plus cruelle : il fonctionne très bien sans elle. » (Colombani, 2017 : 200)

II-2-4. Une tresse spatio- temporelle :

Il est à noter que l'espace et le temps aussi, dans le roman de Colombani, prennent la forme d'une tresse.

Pour l'espace, le roman présente trois grands lieux : **L'Inde** où vit Smita à **Uttar Pradesh** au village de **Badlapur**. L'I**talie** où vit Giulia en **Sicile** à **Palerme.** Et **le Canada** où vit Sarah à **Montréal**. Ce sont, en effet, trois pays complètement séparés. Chacun de ces trois pays se situe dans un continent différent. L'Inde en Asie, l'Italie en Europe et le Canada en Amérique du Nord. Cette variation d'espace reflète certainement la diversité culturelle, politique et économique de l'endroit où vivent et évoluent les trois protagonistes.

Par ailleurs, nous remarquons que l'autrice a choisi deux pays appartenant à l'ancien monde (l'Inde et l'Italie) et un pays du nouveau monde (le Canada). De plus, nous observons qu'il s'agit de deux pays riches et développés (l'Italie et le Canada) et d'un pays pauvre et en voie de développement (l'Inde). En apparence, les trois espaces du roman semblent être différents mais en réalité, ils se ressemblent par le fait qu'ils sont des espaces où les femmes subissent l'oppression et l'injustice. Ainsi constatons- nous que cette tresse spatiale souligne l'universalité des défis qui se dressent contre les femmes à travers le monde entier. Colombani, relie entre ces trois espaces disparates au moyen des cheveux tressés de Smita et sa fille qui vont voyager du temple de Tirupati en Inde, à l'aéroport de Sicile pour être traités et transformés en perruque dans l'atelier de Giulia puis, pour terminer dans un magasin de perruques à Montréal au Canada, où Sarah les achète.

Il est à noter que les trois héroïnes vivent et se déplacent dans de petits endroits enfermés : Smita habite dans une cahute et ne peut pas sortir hors de son village :

« Tous les matins, c'est le même rituel. À la manière d'un disque rayé rejouant à l'infini une symphonie infernale, Smita s'éveille dans la cahute qui lui sert de maison, près des champs cultivés par les Jatts. » (Colombani, 2017 : 15)

Giulia se déplace entre plusieurs espaces clos : la maison familiale, l'atelier :

« La porte de l'entrée s'ouvre dans un grincement, et une joyeuse nuée emplit l'espace. En un instant, l'atelier s'anime, devient cet endroit bruyant que Giulia aime tant. » (Colombani, 2017 : 24)

la bibliothèque :

« Elle (Giulia) ne fréquente ni les cafés ni les boîtes de nuit pourtant prisées des gens de son âge. (…) À la clameur des discothèques, Giulia préfère le silence feutré de la biblioteca comunale. »(Colombani, 2017 : 29)

et la grotte dans laquelle elle rencontre Kamal :

« Ils prennent l'habitude de se retrouver là, dans la grotte près de la mer. Kamal travaillant de nuit à la coopérative, et Giulia de jour à l'atelier, ils se voient à l'heure du déjeuner. » (Colombani, 2017 : 103)

Enfin, Sarah se déplace entre son cabinet et sa maison :

« À huit heures vingt précisément, elle gare sa voiture dans le parking, devant le panneau portant son nom : « Sarah Cohen, Johnson et Lockwood » (…) Dans le hall, le portier la salue, puis la standardiste, toujours selon le même rituel. (…) elle est souvent la première arrivée, et la dernière partie. » (Colombani, 2017 : 32-33)

À la fin, lorsqu'elle quitte son travail, elle s'enferme chez elle :

« Ce jour- là, elle rentre chez elle en milieu d'après- midi. C'est une heure qu'elle ne connaît pas, une heure de sa maison vide. » (Colombani, 2017 : 175-176)

Nous pensons que ce choix d'espace clos traduit l'enfermement des héroïnes qui peinent de leur existence pénible. C'est pourquoi, à la fin de leur parcours, elles accèdent à des endroits ouverts comme signe de transformation et de libération : Smita arrive à la ville de Varanasi et le temple de Tirupati :

« Lalita dort depuis un moment déjà, lorsque Smita achève son ascension. Elle s'asseoit pour reprendre son souffle devant les portes du temple. De hautes enceintes en délimitent l'espace sacré. Une gigantesque tour de granit blanc, d'architecture dravidienne, s'élance vers le ciel. Smita n'a jamais rien vu de tel. Tirumala est un monde en lui-même plus peuplé qu'une ville. » (Colombani, 2017 : 194)

Giulia se trouve à l'aéroport pour « recevoir son colis qui arrive de l'Inde :

« Aujourd'hui, Kamal se tient près de Giulia. Il atenu à l'accompagner à l'aéroport. » (Colombani, 2017 : 223)

Comme elles, Sarah se trouve aussi dans un grand endroit : un grand magasin de perruques :

« Tandis qu'elle se rapproche du salon, Sarah est prise d'une curieuse impression. (…) c'est pourtant la première fois qu'elle s'aventure dans ce quartier. Sans qu'elle puisse l'expliquer, il lui semble que quelque chose l'attend là- bas. » (Colombani, 2017 : 228)

En effet, ce déplacement de l'espace fermé à un autre ouvert souligne la transformation et l'évolution des protagonistes, comme l'affirme Reuter dans son ouvrage, *Introduction à l'analyse du roman,* concernant le rôle que peut jouer l'espace dans le récit : **« Les lieux signifient aussi des étapes de la vie, l'ascension ou la dégradation sociale (…) » (2016 :70)**

En outre, l'espace mentionné dans le récit- cadre est un espace petit et fermé :

« La pièce n'est plus grande qu'une chambre,

On pourrait y mettre un lit, tout au plus.

Et encore, ce serait un lit d'enfant.

C'est là que je travaille, seule,

Jour après jour, dans le silence. » (Colombani, 2017 : 64)

Comme la tresseuse incarne l'écrivaine, l'usage d'un espace clos convient à la nature de son travail. En principe, la création littéraire a besoin du calme et d'isolement des autres.

En effet, le temps est également tressé :

Dans le récit de Smita et celui de Sarah, le lecteur conçoit le temps de l'histoire par la globalité de l'énonciation. Point de dates précises, juste des indices temporels pour marquer la succession des événements, tels que les adverbes de temps et les locutions adverbiales « aujourd'hui, demain, le lendemain, il y a dix ans… » :

« Smita s'éveille avec un sentiment étrange, une urgence douce, un papillon inédit dans le ventre. <u>Aujourd'hui</u> est une journée dont elle se souviendra toute sa vie. Aujourd'hui, sa fille va entrer à l'école. » (Colombani, 2017 : 15)

« Elle (Sarah) adopte une tout autre stratégie : <u>demain</u>, en arrivant au bureau, elle va convoquer Inès, et lui proposer de la seconder dans l'affaire Bilgouvar, le dossier chaud du moment (…) » (Colombani, 2017 : 119)

Tandis que dans le récit de Giulia, nous observons, outre les déictiques temporels, l'indication de dates précises comme par exemple l'année d'ouverture de l'atelier de perruques :

« Voilà près d'un siècle que sa famille vit de la *cascatura*, cette coutume sicilienne ancestrale qui consiste à garder les cheveux qui tombent ou que l'on coupe, pour en faire des postiches ou perruques. Fondé en 1926 par l'arrière- grand-père de Giulia, l'atelier Lanfredi est le dernier de ce type à Palerme. » (Colombani, 2017 : 26)

Alors, estimons – nous que l'ambiguïté temporelle, dans les récits de Smita et de Sarah, montre que l'écrivaine a voulu donner l'importance aux actions et aux événements qui se déroulent. Tandis que dans le récit de Giulia, l'autrice a pris soin de préciser le temps pour mettre la lumière sur le métier de tressage en soi et raconter son histoire ainsi que son évolution à travers les années.

Nous remarquons aussi que la conception du temps chez les trois héroïnes n'est pas pareille : Smita et Sarah sont dans une continuelle course. Les deux femmes sont contraintes toujours à agir rapidement :**« Smita prend son panier et sa balayette en jonc. Elle sait qu'elle doit vider vingt maisons, chaque jour, pas de temps à perdre » (Colombani, 2017 : 17-18)**

C'est pareil pour Sarah. En plus, sa vie est chronométrée, ses actions sont rapides et calculées : **L'alarme sonne et le compte à rebours commence. Sarah est en lutte contre le temps, de l'instant où elle se lève à celui où elle se couche. À la seconde où elle ouvre les yeux, son cerveau s'allume comme le processeur d'un ordinateur » (Colombani,2017 : 31)**

En revanche, nous ressentons une lenteur de temps dans le récit de Giulia qui agit lentement :

« Elle a parfois l'impression qu'ici, le temps s'est arrêté. Il continue sa course dehors, mais à l'intérieur de ces murs, elle se sent protégée. C'est un sentiment doux, rassurant, la certitude d'une étrange permanence des choses. » (Colombani, 2017 : 26)

La notion de temps qui varie dans les trois espaces va s'unifier à la fin à une conception équilibrée sans accélération ni lenteur non plus. Cela se réalise aussi grâce aux cheveux tressés qui vont voyager à travers le monde tissant ainsi une tresse temporelle :

« Elle (Giulia) pense alors à ces hommes et ces femmes qu'elle ne connaît pas et ne rencontrera jamais, venus faire don de leurs cheveux. Leur offrande est un cadeau de Dieu, se dit-elle. Elle voudrait les prendre dans ses bras pour les remercier. Ils ne sauront jamais où sont partis leurs cheveux, quel périple incroyable ils auront accompli, quelle odyssée. Leur voyage, pourtant, ne fait que commencer. Un jour quelqu'un, quelque part dans le monde, portera ces mèches que ses ouvrières vont démêler, laver, et traiter. » (Colombani, 2017 : 224)

Il ne faut pas oublier de dire que le récit- cadre est exempte d'ancrage chronologique à part des adverbes de temps pour marquer la succession des actions de la tresseuse :

« <u>D'abord</u>, il y a la monture.

(…)

<u>Puis</u> vient le tissage. » (Colombani, 2017 : 13)

On ne sait pas quand précisément elle travaille, ni à quelle époque elle appartient. Cette ambiguïté temporelle souligne la généralité de son métier qui appartient à tous les temps. Ce qui lui confère une dimension magique :

« Je travaille depuis si longtemps,

Penchée sur ce métier

Que mes yeux en sont usés.

Mon corps est fatigué,

Perclus de rhumatismes,

Et pourtant,

Mes doigts n'ont rien perdu de leur agilité. » (Colombani, 2017 : 64-65)

II-2-5. Les personnages :

Comme tous les éléments précédents de la structure narrative ont pris la forme de la tresse, les personnages aussi en prennent la forme. En effet, le roman inclut quatre exemples de femmes différentes mais qui se ressemblent aussi.

D'abord, la tresseuse du récit poétique : c'est une femme solitaire, créative, travailleuse et patiente. Elle aime son métier auquel elle consacre tout son temps et tout son effort :

« C'est une tâche exigeante que la mienne ;

Une tâche que rien ne doit venir troubler.

Je ne me sens pas seule, pourtant,

Enfermée dans mon atelier. » (Colombani, 2017 : 121)

La tresseuse est ambitieuse et persévérante. Elle endure une fatigue énorme en vue d'achever son travail avec habileté et perfection :

« Il me semble que ma vie est là,

Dans ces trois fils tendus devant moi,

Dans ces cheveux qui dansent

Tout au bout de mes doigts. » (Colombani, 2017 : 121)

La tresseuse n'est que l'écrivaine qui tisse les liens entre ses héroïnes avec les cheveux. Ainsi la tresseuse ou l'écrivaine représente- elle l'exemple de la femme intelligente, créative et travailleuse.

Passons aux trois protagonistes des trois récits imbriqués. Nous allons montrer leurs différences ainsi que leurs similitudes dans le tableau ci- dessous :

	Smita	Giulia	Sarah
Différences	C'est une Intouchable indienne. Hindoue ne sait ni lire ni écrire. Mariée et a une fille. Smita ramasse les merdes des autres. Elle mène une vie très pauvre et souffre de discrimination de caste.	C'est une Italienne, sicilienne. Chrétienne, elle a terminé ses études à l'école. Elle adore lire mais elle a arrêté ses études pour travailler dans l'entreprise familiale. Jeune fille de vingt ans et célibataire. Victime de discrimination sociale	C'est une Canadienne, juive. Cadre supérieur. Avocate de renom. Divorcée 2 fois et a 3 enfants. Dans la quarantaine. Elle passe sa vie professionnelle sur sa vie personnelle. Victime de discrimination au travail à cause de son

		(mariage arrangé et proche faillite de l'entreprise familiale)	état de santé (Cancer au sein)
Similitudes	Courageuses Résilientes Ambitieuses Affectionnées Déterminées Indépendantes Intelligentes		

Du tableau précédent, nous constatons que :

Il est vrai que les trois héroïnes appartiennent à des rangs sociaux différents (Smita appartient à la classe populaire, Giulia est issue de la classe moyenne tandis que Sarah appartient à la classe des riches mais toutes les trois subissent une violence à cause de leur classe sociale :

« On peut conclure que la classe sociale dans le roman de la tresse est l'une des causes de la violence symbolique sur les personnages féminins. Les données obtenues contiennent 4 citations, concernant la classe populaire, la classe petite-bourgeoise et la classe dominante. Il a été constaté que le personnage féminin nommé Sarah appartient à la classe dominante. Ensuite, la classe petite-bourgeoise est occupée par Giulia qui tente de gravir les échelons en trouvant une échappatoire pour rembourser la dette de son père. La classe populaire est occupée par Smita qui n'a pas de capital symbolique. » (Ahmad,2024 : 75)

Par ailleurs, bien que ces trois héroïnes, vivent un combat différent, elles partagent les mêmes qualités de dévouement, de courage et d'ambition. Smita représente la révolte des personnes les plus marginalisées et les plus défavorisées. Quant à Giulia, elle incarne l'ambition des jeunes femmes modernes contre les anciennes traditions et les préjugés sociaux. Enfin, Sarah concrétise le combat de la femme contre la violence farouche du monde professionnel dominé par les valeurs masculines et la maltraitance des malades et des vulnérables.

Bref, Colombani a lié entre ces trois braves protagonistes par les cheveux, pour former une tresse du courage et de la lutte de la femme moderne à travers le monde entier :

« Je dédie mon travail à ces femmes,

Liées par leurs cheveux,

Comme un grand filet d'âmes.

À celles qui aiment, enfantent, espèrent,

Tombent et se relèvent, mille fois,

Qui ploient mais ne succombent pas.

Je connais leurs combats, » (Colombani, 2017 : 237)

II-2-6. Écriture tressée :

Par ailleurs, nous remarquons aussi que le style de Colombani est aussi une tresse. Nous allons étudier seulement le ton de l'écriture de Colombani. Dans les trois récits entrelacés, à chaque page, le lecteur est confronté à trois différents registres littéraires : Colombani alterne le réalisme, le pathétique et l'épique. Dans des passages, elle se donne à informer son lecteur d'une manière objective, précise et neutre. Dans d'autres passages, Colombani sollicite les émotions de son lecteur en évoquant la souffrance de ses héroïnes surtout en décrivant les situations encombrantes, stressantes et douloureuses qu'elles subissent. Et aussi, elle recourt à l'épique pour mettre en valeur l'héroïsme de ses protagonistes et la grandeur de leur combat

Dans chaque histoire, Colombani insère de longs passages d'informations à la manière d'un reportage journalistique :

Dans le récit de Smita, le lecteur est submergé par un tant d'informations sur l'état déplorable des Intouchables, en Inde, notamment les femmes :

« Des toilettes pour le pays, le gouvernement l'avait pourtant promis. Hélas, elles ne sont pas arrivées jusqu'ici. À Badlapur comme ailleurs, on défèque à ciel ouvert. Partout le sol est souillé, les rivières, les fleuves, les champs, pollués par des tonnes de déjections. Les maladies s'y propagent comme une étincelle sur de la poudre. (…) Dans les villages, les femmes sont obligées d'attendre la tombée de la nuit pour aller dans les champs, s'exposant à de multiples agressions. » (Colombani, 2017 : 17)

En outre, dans le récit de Giulia, des passages bien documentés sont consacrés à décrire le tressage sicilien et l'entreprise familiale de Giulia et son histoire :

« Fondé en 1926 par l'arrière- grand- père de Giulia, l'atelier Lanfredi est le dernier de ce type à Palerme. Il compte une dizaine d'ouvrières spécialisées qui démêlent, lavent et traitent des mèches envoyées ensuite en Italie et dans toute l'Europe. » (Colombani, 2017 : 26)

D'autres passages pour décrire minutieusement les étapes de la fabrication des perruques :

« Elle (Giulia) aimait observer leurs mains en train de s'activer telle une armée de fourmis. Elle les voyait jeter les cheveux sur les cardes, ces grands peignes carrés, pour les démêler, puis les laver dans la baignoire fixée sur des tréteaux- un ingénieux bricolage de son père, qui n'aimait pas voir ses employées s'abîmer le dos. » (Colombani, 2017 : 25)

De même, dans le récit de Sarah, des passages décrivent, d'une plume réaliste, les détails de son travail :

« Le tribunal était son arène, son territoire, son colisée. Lorsqu'elle y pénétrait, elle devenait une guerrière, une combattante, intraitable, impitoyable. Pour plaider elle prenait une voix

légèrement différente de la sienne, plus grave, plus solennelle. Elle s'exprimait par phrases courtes, incisives, tranchantes comme des uppercuts. »(Colombani, 2017 : 35)

D'autres décrivent la maladie de Sarah :

« En face d'elle, le médecin a des sourcils noirs et broussailleux. Sarah ne peut en détacher les yeux ; c'est étrange, cet homme qu'elle ne connaît pas est en train de lui parler de la tumeur sur ses radios, la taille d'une mandarine, précise-t-il, pourtant elle n'arrive pas à se concentrer sur ce qu'il dit. » (Colombani, 2017 : 87)

De plus, de longs passages présentent les symptômes et les conséquences physiques du traitement du cancer :

« L'oncologue l'a pourtant avertie : le traitement sera lourd, et plus encore, ses effets secondaires. Il en a établi une liste exhaustive, dans un tableau qu'il lui a donné, précisant à quel moment elle aura des nausées, quelles conséquences pour ses cheveux, ses ongles, ses sourcils, sa peau, ses mains, ses pieds. Ce qui l'attend, jour après jour, pendant ses mois de cure. Sarah est repartie avec une dizaine d'ordonnances, une pour chaque effet à contrecarrer. » (Colombani, 2017 : 168-169)

En effet, pour émouvoir son lecteur et l'associer aux peines de ses héroïnes, Colombani crée une atmosphère pathétique et émotionnelle. Elle étale des descriptions minutieuses de la souffrance de chacune de ses héroïnes en se servant d'un vocabulaire chargé d'affectivité et de beaucoup de figures de style en vue d'intensifier l'expression des sentiments :

Observons la souffrance quotidienne de Smita en ramassant les excréments des autres :

« Smita se souvient de l'odeur qui l'avait assaillie, aussi violemment qu'un essaim de guêpes, une odeur insoutenable, inhumaine. Elle avait vomi au bord de la route. Tu t'habitueras, avait dit sa mère. Elle avait menti. On ne s'habitue pas. » (Colombani, 2017 : 16-17)

Le désarroi et la panique de Giulia après avoir découvert les dettes de son père en coma :

« Le bateau est en train de couler, se dit Giulia. Tous sont à bord, elle-même, la mamma, ses sœurs, leurs employées. C'est le Costa Concordia, le capitaine est parti, la noyade est assurée. Il n'y a pas de canot, pas de bouée, rien à quoi se raccrocher. » (Colombani, 2017 : 132)

Ainsi que le choc et la tristesse de Sarah en apprenant sa maladie :

« Une mandarine, c'est énorme et dérisoire à la fois, pense Sarah. Elle ne peut s'empêcher de se dire que la maladie l'a prise en traître, au moment où elle s'y attendait le moins. La tumeur est maligne, sournoise, elle a œuvré silencieusement, dans l'ombre, a préparé son coup. » (Colombani, 2017 : 88)

Par ailleurs, le ton épique se montre clairement dans les trois récits. Il est vrai que Smita, Giulia et Sarah sont des femmes ordinaires. Elles ne sont ni déesses ni des êtres surnaturels mais leur héroïsme réside dans leur résilience et dans leur capacité à se battre contre leur destin écrasant. Pour souligner le caractère combattant et guerrier de ses héroïnes, Colombani ajoute une dimension épique à son écriture. Ces femmes courageuses ne se résignent pas face à leur malheur. En revanche, elles se battent farouchement :

Smita n'accepte pas que sa fille soit humiliée par son maître à l'école et elle refuse qu'elle hérite son destin de « Scavenger » ;

« Pour elle-même, elle a accepté ce sort comme une cruelle fatalité Mais ils n'auront pas sa fille Elle s'en fait la promesse, là, devant l'autel dédié à Vishnou, au milieu de la cahute sombre où son mari dort déjà Non, ils n'auront pas Lalita Sa révolte est silencieuse, inaudible, presque invisible.

Mais elle est là. » (Colombani, 2017 :75-76)

Giulia ne se résigne pas non plus. Elle refuse de se marier d'un jeune d'une famille riche pour sauver sa famille de la banqueroute. Elle choisit la solution la plus difficile : elle va importer les cheveux de l'Inde, malgré l'opposition de sa mère et de ses sœurs :

« Soudain, elle veut y croire. Ils ne se noieront pas. L'atelier n'est pas condamné. Elle n'épousera jamais Gini Battagliola. L'idée de Kamal est un don, une chance, une providence. C'est le *Costa Concordia*, s'était- elle dit ce jour- là devant le tiroir du papa, mais il lui semble à présent qu'un bateau s'avance dans le noir pour les secourir et leur lancer une bouée. » (Colombani, 2017 : 189-190)

Sarah décide, également, de combattre son cancer :

« Dans le taxi qui la ramène au cabinet, elle dresse un état des lieux de la situation. Elle est une guerrière. Elle va se battre. Sarah Cohen va traiter cette affaire comme elle a traité toutes les autres. Elle qui ne perd jamais un dossier (ou si peu) ne va pas se laisser impressionner par une mandarine, si maligne soit-elle. » (Colombani, 2017 :89)

Il ne faut pas oublier le langage poétique de Colombani dans le récit- cadre. Ce sont des vers libres, simples, claires et pleins de figures et de musicalité. L'imaginaire et la dimension mythiques prédominent :

« Parfois, mon esprit s'échappe de cet atelier,

Et m'entraîne

Vers des contrées lointaines,

Vers des vies inconnues,

Dont les voix me parviennent

Comme u écho ténu,

Et se mêlent à la mienne. » (Colombani, 2017 : 65)

Enfin, nous pouvons dire que Colombani tresse son écriture comme elle tresse ses récits. Elle saute d'un registre à l'autre d'une finesse remarquable. Elle utilise le réel, l'émotion et le poétique et l'épique pour dessiner une image véridique de la femme moderne guerrière et résiliente. Elle présente à son lecteur une gamme d'informations réelles, précises et bien documentées. En même temps, elle l'émeuve et stimule sa réflexion, grâce à des descriptions émotionnelles très touchantes !

Conclusion

Au terme de notre travail, nous nous permettons de confirmer que le symbole de la tresse est au centre du roman de « la tresse » de Laetitia Colombani. La tresse est l'axe autour duquel tourne les événements et agissent les protagonistes. Colombani a présenté, dans son livre, trois histoires de trois femmes courageuses et combattantes. Smita, Giulia et Sarah sont trois femmes complètement différentes. Toutes les trois sont victimes d'une forme de discrimination : Smita, l'Intouchable indienne, souffre de la pauvreté et d'une vie déplorable, dépourvue de tous les droits à cause de son appartenance à la caste inférieure de la société indienne. Giulia, une jeune fille italienne, célibataire qui travaille dans l'atelier familial spécialisé à la fabrication des perruques, se trouve au lendemain d'un accident arrivé à son père, responsable de l'atelier et de la famille. Elle découvre les dettes de l'atelier qui menacent de le fermer et d'exposer toute la famille à la ruine et à l'exclusion sociale. Et Sarah qui est une avocate canadienne très réputée, divorcée deux fois et mère de trois enfants, apprend qu'elle est gravement atteinte d'un cancer de sein. Ce qui déstabilise sa carrière et qui menace de terminer sa vie. Toutes les trois femmes, décident de surmonter leurs problèmes et de combattre pour forger un avenir meilleur.

La tresse suit l'évolution des trois femmes et revêt une signification particulière pour chacune des trois protagonistes, d'après son parcours personnel. D'un fardeau, la tresse est devenue un signe de libération pour Smita. D'un lien de dépendance à la tradition sicilienne, la tresse est devenue pour Giulia un moyen d'innovation et d'affranchissement. Pour Sarah, la tresse est devenue un symbole de transformation et de renouveau.

En outre, la tresse unit les trois héroïnes et relie leurs histoires sans qu'elles ne se rencontrent réellement. Pour les trois femmes unies ensemble, la tresse est le symbole du courage, de la résilience, de la solidarité des femmes à travers le monde. La tresse incarne également le symbole de la libération et de l'espoir pour tous les humains non pas seulement les femmes.

De même, la tresse a dominé la forme du roman composé de trois chapitres qui s'alternent successivement à la forme des trois mèches d'une tresse de cheveux. Avec un récit- cadre poétique servant de nœud aux chapitres comme le nœud de la tresse des cheveux.

La structure narrative, avec tous ses composants, a pris aussi la forme de la tresse. Le schéma narratif, la voix narrative, le temps l'ordre et le rythme de la narration, le temps de l'histoireet l'espace, les personnages et l'écriture, tous sont formés de trois éléments à la manière d'une tresse de cheveux.

Bref, Laetitia Colombani a excellé soit dans sa technique narrative du roman, soit dans sa forme et aussi dans son contenu. Un roman exceptionnel, plein de beauté et de suspense et surtout d'humanisme !

Références bibliographiques :

Corpus :

- Colombani, Laetitia, *La tresse*, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche, 2017.

Ouvrages théoriques :

- Eliade**,** Mircea, *Image et symbole*, Paris, Gallimard, 1956.

- Genette, Gérard, Figures III, Paris, Seuil,1972.

- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin,2016.

- Stalloni, Yves, *Les genres littéraires*, 2 e édition, Paris, Armand Colin, 2008.

Thèses :

- Salem, Nawel, *L'écriture tressée et l'image Kaléidoscopique de la mondialisation dans La Tresse de Laetitia Colombani*, Université Mohamed Lamine Debaghine – Sétif2, 2018/2019.

- Rouini, Fereil, *La condition féminine en Inde dans le roman de La Tresse de Laetitia Colombani*, Mémoire de Master, Université Mohamed Khider Biskra Faculté des lettres et des langues, 2020/2021.

Sitographie :

- https://www.rose-up.fr/magazine/cancer-livre-tresse/, (consulté le 11/09/2024).

-https://actualitte.com/dossier/292/romans-nouveautes-les-livres-de-laetitia-colombani.(consulté le 11/09/2024)

-https://www.reddit.com/r/Histoire/comments/1far6z9/les_tresses_africaines_histoire_h%C3%A9ritage_et/ (consulté le 20/09/2024)

Articles :

- Chéhata, Abir (2022), « La discrimination et ses formes dans La tresse de Colombani », DOI: 10.21608/jfafu.2022.185676 , (consulté le 26/08/2024).

- Ahmad, Yulianto (2024), « Représentation de la violence symbolique envers les personnages féminins dans le roman La Tresse de Laetitia Colombani avec une approche de sociologie littéraire par Pierre Bourdieu. », in Lingua Litteria Vol. 11 (No. 1) (2024), https://journal.unnes.ac.id/journals/lel/article/view/6185, (consulté le 09/12/2024).

التأثير الثقافي للمترجم على النص الهدف في رواية *Los Años de Fuga* للكاتب بلينيو أبوليوس ميندوزا

السيد محمد واصل

مدرس جامعي، دراسات الترجمة

الجامعة: جامعة 6 أكتوبر – جمهورية مصر العربية

ملخص

لا شك أن الترجمة تعد أحد الجسور المهمة التي تنتقل من خلالها الأفكار والمفاهيم والآراء من شعب إلى آخر؛ ومن أمة إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى. ومن ثم، تختلف الترجمة وفقًا لعدة عوامل مهمة يجب أخذها في الاعتبار عند تحليل النص المترجم، بما في ذلك: الوقت الذي كتب فيه النص؛ أيديولوجية المترجم؛ الوقت الذي تمت فيه ترجمة النص؛ وأخيرًا، الجمهور الذي يتلقى النص. في هذه المقالة سنتحدث عن الاختلافات الثقافية بين الشعوب، هذه الاختلافات التي يمكن أن تجعل من" الاستعمار" "غزوًا "و"الصراع الحربي" "حربًا مقدسة "أو" الانتفاضة " "عملًا إرهابيًا ."، إلخ

ومن المؤكد أن ترجمات نفس العمل إلى أي لغة قد تختلف من لغة إلى أخرى. ويرجع ذلك إلى اختلاف المترجمين، حيث أن كل واحد منهم يفهم النص بشكل مختلف عن الآخر، ويصوغ النص الهدف بشكل مختلف عن المترجمين الآخرين. وهذا يرجع إلى ثقافة وأيديولوجية كل شخص .ومن هنا نشأ الاهتمام بدراسة العمل وتحليله لمعرفة التأثير الواضح لإيديولوجية المترجم والناشر في نفس الوقت..

تتبع هذه الدراسة المنهج الاستقرائي لتحليل ترجمة رواية Los años de fuga للكاتب"بلينيوأبوليو ميندوزا" ترجمة "صبري محمدي زيدان" ومراجعة "حامد أبو أحمد" لمعرفة موقف المترجم وأثره على النص.

الكلمات المفتاحية: *Los Años de Fuga- the impact of the translator- the translator's culture-* Plinio Apuleyo Mendoza- Sabry Mohamady Zidan.

The Cultural Impact of the Translator on the target text in *Los Años de Fuga* by Plinio Apuleyo Mendoza.

Alsayed Mohamed Wassel

University Lecturer, Translation Studies.

6 October University - Egypt

Abstract

Without a doubt, translation is one of the important bridges through which ideas, concepts and thoughts pass from one people to another; from one nation to another and from one region to another. Hence, translation differs according to several important factors that must be taken into account when analyzing a translated text, including: the time in which the text was written; the ideology of the translator; the time in which the text is translated; and finally, the audience that receives the text.

In this article, we are going to talk about the cultural differences between peoples, these differences that can make a "colonization" a "conquest" and a "war conflict" a "holy war" or an "intifada" a "terrorist act", etc.

Without a doubt, translations of the same work into any language can be different from one another. This is due to the different translators, as each of them understands the text differently from the other and formulates the TT differently from the other translators. This is due to the culture and ideology of each one. Hence the interest arose in studying a work and analyzing it to see the obvious effect of the ideology of the translator and the publisher at the same time.

This study follows an inductive method to analyze the translation of "***Los Años de Fuga***" by Plinio Apuleyo Mendoza, translated into Arabic by Sabry Mohamady Zidan and revised by Hamed Abu Ahmed, to see the translator's stance and its effect on the TT.

Key words: *Los Años de Fuga- the impact of the translator- the translator's culture-* Plinio Apuleyo Mendoza- Sabry Mohamady Zidan.

التأثير الثقافي للمترجم على النص الهدف في رواية سنوات الهروب للكاتب بلينيو أبوليو ميندوزا

الدوافع

قراءة العديد من الروايات وترجماتها العربية وملاحظة أن الترجمات تختلف من مترجم إلى آخر. وعند الاستماع إلى الأخبار على القنوات التلفزيونية المختلفة، تم تسجيل بعض الاختلافات الأساسية بين سياق وآخر اعتمادًا على الثقافة والموقف السياسي لكل مترجم. ومن ثم، قررتدراسة حالة معينة يمكن فيها رؤية أثر المترجم وثقافته بوضوح على النص الهدف.

الأهداف

أحد أهداف هذا العمل هو دراسة تأثير المترجم وثقافته على صياغة الترجمة بشكل مفصل، وهدف آخر هو التعمق بشكل أكبر في العلاقة بين رؤية المترجم وثقافة النص والأيديولوجية وراء قرارات الترجمة. الهدف الثالث هو دراسة ولاء المترجم للنص الأصلي وأثره على الرسالة الرئيسية للنص المترجم، بالإضافة إلى الطريقة التي تنعكس بها قرارات المترجم في النص الهدف.

المنهجية

سنتبع المنهج الاستقرائي في دراسة رواية Los años de fuga للكاتب"بلينيوأبوليو ميندوزا"ترجمة صبري محمدي زيدان ومراجعة حامد أبو أحمد. سنقوم بمقارنة النسخة الأصلية مع النسخة العربية لتتبع سلوك المترجم أثناء الترجمة وبالتالي التعرف على ثقافته وأثرها على العمل المترجم.

مقدمة

إن دور المترجم لا يقتصر على نقل الرسالة من لغة إلى أخرى، بل يتلخص أيضًا في التوسط بين ثقافتين. والترجمة ليست عملية محايدة، بل تتضمن سلسلة من القرارات التي تتأثر بالهوية الثقافية وتجارب المترجم. يركز هذا الإطار النظري على كيفية تأثير ثقافة المترجم على تفسير وبناء النص الهدفمع الأخذ في الاعتبار تأثيرها على استقبال الرسالة والتكيف الثقافي للعمل.

الإطار النظري

1. الترجمة كفعل ثقافي

كان يُنظر إلى الترجمة على أنها عمل لغوي، إلا أن النهج الأحدث اعترف ببعدها الثقافي. وفقا لبيكر (2006) فإن الترجمة لا تنقل الكلمات فقط، بل تنقل الثقافات والسياقات أيضًا، مما يعني أنها تفسير ذاتي لكل مترجم. على سبيل المثال، يشير مفهوم نيدا (1964) حول التكافؤ الديناميكي إلى أن الترجمة يجب أن تكون طبيعية وذات صلة ثقافية بجمهور النص المستهدف، وهو ما يوضح دور ثقافة المترجم في إنشاء النص الهدف.

إن نظرية الترجمة كوسيط ثقافي تعني أن المترجم ليس مجرد" جسر" بين لغتين، بل هو وكيل نشط يتوسط معنى النص وفقًا للتوقعات الثقافية ومعايير وقيم الجمهور المتلقي. وفقا لفينوتي (2008) يمكن أن تكون هذه العملية أكثر أو أقل وضوحًا اعتمادًا على الاستراتيجية التي يتبناها المترجم، الذي يمكن أن يختار (توطين النص) أو تكييفه مع الثقافة المستهدفة) أو تغريبه)) بما يعني الحفاظ على سماته الثقافية الأصلية.

2. دور المترجم في التفسير الثقافي

عندما يتخذ المترجم قرارات حول كيفية تمثيل النص المصدر في اللغة الهدف فإنه يتأثر بسياقه الثقافي الخاص. وقد أطلق على هذه الظاهرة اسم" المشاركة الثقافية للمترجم ."وفقا لبيرمان (1992) فإن المترجم هو الوسيط الذي يجب أن يتفاوض بين النص الأصلي وسياق المتلقي. تتضمن هذه العملية اتخاذ قرارات بشأن عناصر مثل التعبيرات الاصطلاحية، والمراجع الثقافية، والقيم الضمنية التي قد لا يكون لها مثيل يطابقها في اللغة المستهدفة.

تقترح بعض النظريات أن المترجم يمكنه أيضًا التأثير على معنى النص اعتمادًا على الأيديولوجيات الثقافية التي يتبناها عند الترجمة. على سبيل المثال، قد يقرر المترجم حذف أو تعديل بعض الإشارات الثقافية وفقًا لمعتقداته أو توقعات الجمهور المستهدف، مما يؤثر بالتالي على المعنى الأصلي للنص.

3. تأثير ثقافة المترجم على النص الهدف

إن النص الهدف، وهو نتيجة عمل المترجم، هو حتما تفسير للنص الأصلي. وفقا لتشيسترمان (2006) فإنه لا توجد ترجمة دقيقة، بل نسخة يتوسطها المترجم. ويمكن أن يتأثر هذا الإصدار بعوامل مثل الإيديولوجية السياسية، أو الانتماء الثقافي، أو حتى توقعات سوق النشر. ومن الأمثلة الواضحة على ذلك حالة ترجمة الأدب، حيث يقرر المترجم، عند تكييف نص لجمهور من ثقافة مختلفة، ما هي جوانب المحتوى أو الأسلوب الأساسية للحفاظ على" أصالة "النص.

في الترجمة الأدبية، قد يكون التكيف الثقافي أكثر وضوحًا، وقد يتضمن إعادة كتابة مقاطع بأكملها لجعلها أكثر سهولة في الوصول إلى الجمهور المستهدف. وفي الترجمات التقنية أو العلمية يتعين على المترجم أيضًا أن يأخذ في الاعتبار المصطلحات والسياقات المحددة لكل مجال، والتي تختلف بين الثقافات.ويشكل التأثير الثقافي للمترجم أيضًا عاملًا حاسمًا في توطين البرمجيات أو منتجات الوسائط المتعددة، حيث يتجاوز التكيف الثقافي الترجمة اللغوية ويتضمن إعادة هيكلة كبيرة للعناصر المرئية والوظيفية.

4. التداعيات الأخلاقية والنقدية للدور الثقافي الذي يلعبه المترجم

إن تأثير ثقافة المترجم على النص الهدف يثير أسئلة أخلاقية ونقدية مهمة. في عالمنا اليوم حيث يتم إنتاج الترجمات على نطاق واسع، ومن الأهمية بمكان التساؤل حول آثار القوة التي يتمتع بها المترجم على النص. وكما يزعم فينوتي (2008) فإن المترجم، من خلال اختيار توطين النص أو تغريبه، يؤثر على كيفية إدراك الثقافات لبعضها البعض. وفي كثير من الحالات، قد يختار المترجم تخفيف الخصائص الثقافية للنص الأصلي لجعله أكثر ملاءمة للجمهور المستهدف، مما قد يؤدي إلى فقدان العناصر الرئيسية للعمل الأصلي.

يمكن أن تصبح هذه العملية إشكالية إذا اعتُبرت أصوات أو وجهات نظر ثقافية معينة غير مرئية أو مشوهة في عملية الترجمة. في بعض السياقات، مثل ترجمة النصوص السياسية أو الاجتماعية، يمكن أن يكون لقرارات المترجم تأثير كبير على طريقة فهم أو تفسير الموضوعات الحساسة

وفيما يلي ملخص مختصر للدراسات السابقة حول دور المترجم في عملية الترجمة. تركز كل دراسة على نهج أو منظور مختلف عند تحليل الترجمة لتتبع بصمات المترجم في النص الهدف.

فينوتي واختفاء المترجم (1995)

فينوتي في كتابه The Translator invisibility قدم فكرة مفادها أن المترجمين غالبًا ما يتبنون سياسة" الاختفاء" في عملهم. وهذا يعني أنه بدلاً من السماح للنص المترجم بأن يعكس ثقافة المترجم يحاول العديد من المترجمين جعل النص" شفافًا" قدر الإمكان للقارئ المستهدف، مما يقلل من الاختلافات الثقافية بين النص المصدر والنص المستهدف .وقد يؤدي هذا الاختفاء إلى ضياع العناصر الثقافية للنص الأصلي في عملية الترجمة

النقاط الرئيسية:

•استراتيجيات التوطين: يزعم فينوتي أن" التوطين "هو استراتيجية يقوم فيها المترجم بتكييف النص مع المعايير الثقافية للغة الهدف، على حساب الثقافة" الأجنبية "للنص الأصلي.

•التغريب: على النقيض من ذلك، فإن" التغريب "هو عملية يقوم بها المترجم بجعل الاختلاف الثقافي واضحًا، مما قد يجعل من الصعب قراءته بالنسبة للجمهور المستهدف، ولكنه يسمح بالحفاظ على الجوهر الثقافي للنص الأصلي.

2. بيكر: الترجمة والصراع (2006)

ترى "منى بيكر" أن أيديولوجية المترجم وقيمه الثقافية تؤثر على الترجمة. تأثيرًا كبيرًا. وتشير إلى أن الترجمات ليست أفعالاً محايدة، بل إنها تعكس الموقف الأيديولوجي للمترجم، لأن القرارات التي يتخذها يمكن أن تغير الطريقة التي يتم بها استقبال النص في ثقافة مختلفة.

النقاط الرئيسية:

•قوة الأيديولوجية: تؤكد بيكر أن الترجمة يمكن اعتبارها عملاً من أعمال القوة، لأن المترجم لديه القدرة على تعديل أو تفسير العناصر الثقافية للنص الأصلي.

•تأثير الصراعات الثقافية: عند ترجمة المواد المتعلقة بالصراع (مثل الوثائق السياسية أو الأدبيات حول التوترات الاجتماعية) يمكن أن تكون قرارات المترجم مهمة للغاية، حيث يمكن أن تؤثر على كيفية إدراك هذه الصراعات في الثقافة المستهدفة.

مثال عملي:

المترجم الذي يتعامل مع نصوص مرتبطة بالصراع الإسرائيلي الفلسطيني قرارات واعية لتسليط الضوء على عناصر معينة من النص تساعد في توليد التعاطف مع أحد أطراف الصراع، وبالتالي عكس موقف أيديولوجي. ترتبط هذه الأيديولوجية ارتباطًا وثيقًا بالسياق الثقافي للمترجم.

3. فيرمير: نظرية الهدف (1989)

نظرية الهدف التي اقترحها "هانز فيرمير" تؤكد أن الغرض أو " سكوبس" من الترجمة هو العامل الحاسم في اتخاذ القرارات في عملية الترجمة. ووفقا لفيرمير، فإن ثقافة المترجم وتوقعات الجمهور المستهدف تشكل عنصرا أساسيا في تحديد كيفية ترجمة النص.

النقاط الرئيسية:

•هدف الترجمة: تنص النظرية على أن الترجمة يجب أن تكون موجهة نحو هدف أو غرض محدد للجمهور المستهدف، مما يعني أن على المترجم أن يأخذ في الاعتبار السياق الثقافي ونوع الجمهور الذي يخاطبه.

•المرونة والتكيف الثقافي: يسمح فيرمير بمرونة أكبر في الترجمة، مما يشير إلى أن المترجم قد يعدل العناصر الثقافية للنص الأصلي إذا كان هذا يساعد في تحقيق الغرض التواصل.

4. دراسات حول الترجمة الأدبية والتكيف الثقافي

وقد استكشفت العديد من الدراسات كيف يقوم المترجمون بتعديل العناصر الثقافية في الأعمال الأدبية لجعلها مفهومة أو جذابة للجمهور المستهدف، دون تغيير معنى المؤلف .وهذا مهم بشكل خاص عند ترجمة الأعمال الأدبية لمؤلفين مشهورين مثل جابرييل جارثيا ماركيز أو هاروكي موراكامي.

النقاط الرئيسية:

•ترجمة الاستعارات والتعبيرات الثقافية :عند ترجمة الاستعارات أو العادات أو التعبيرات الاصطلاحية، يجب على المترجمين أن يقرروا ما إذا كانوا سيحافظون على النكهة الثقافية للنص الأصلي أو تكييف هذه الإشارات مع ثقافة المتلقي.

•تحديات الترجمة الأدبية: في الأعمال الأدبية، يجب على المترجمين مواجهة تحدي الحفاظ على الأسلوب الأدبي والإشارات الثقافية ونية المؤلف، دون فقدانها عند تكييفها مع سياق جديد.

5. بيير بورديو وعلم اجتماع الترجمة

بيير بورديو، على الرغم من أنه ليس من منظري الترجمة على وجه التحديد، فقد أثر على كيفية دراسة الترجمة من منظور علم الاجتماع. وفقا لبورديو فإن الترجمة لا تعتمد فقط على النص أو المترجم، بل تعتمد أيضا على" المجال "الثقافي والاجتماعي الذي يعمل فيه المترجم، والذي يتضمن معايير المجتمع المستهدف ورأس المال الثقافي الذي يمتلكه المترجم.

النقاط الرئيسية:

•رأس المال الثقافي والمترجم: يزعم بوردو أن المترجمين الذين يتمتعون برأس مال ثقافي أكبر (على سبيل المثال، التعليم العالي، والهيبة في المهنة لها قدرة أكبر على التأثير على طريقة ترجمة النصوص

•مجال الترجمة: يُنظر إلى الترجمة باعتبارها فعلًا اجتماعيًا تتشكل فيه قرارات المترجم وفقًا لديناميكيات القوة في مجال معين، مثل المجال الأدبي أو السياسي أو الأكاديمي.

مثال عملي:

عند ترجمة أعمال مؤلفين مشهورين، مثل جيمس جويس، قد يختار المترجم ذو رأس المال الثقافي الأكبر ترجمة تلتزم بشكل أكثر صرامة بالأسلوب الأصلي، في حين قد يختار المترجم ذو رأس المال الثقافي الأقل ترجمة أكثر سهولة في الوصول إليها. القارئ. عامة الناس.

6. أمثلة إضافية

•ترجمة الأفلام والترجمة التوضيحية :عند ترجمة الأفلام، يجب أن تكون الترجمة التوضيحية ملائمة للمكان والزمان المتاحين، ولكن أيضًا للاختلافات الثقافية. على سبيل المثال، يمكن تكييف ترجمة النكات أو الإشارات الثقافية في فيلم ما بتوطينها أو تعديلها أجنبيتها اعتمادًا على استراتيجية المترجم

•ترجمة الوثائق القانونية: في حالة الوثائق القانونية أو العقود، يجب على المترجمين أن يكونوا حذرين بشكل خاص مع الآثار الثقافية والقانونية التي قد تختلف من بلد إلى آخر.

خاتمة

الترجمة ليست عملية لغوية فحسب، بل هي فعل ثقافي يتضمن سلسلة من القرارات التي تتوسطها تجارب المترجم وقيمه وسياقه. ومن ثم فإن الدور الثقافي للمترجم له أهمية حاسمة في تحديد تأثير النص المستهدف على الجمهور المتلقي .ويمكن أن تكون آثار هذه القرارات عميقة، إذ تؤثر على إدراك النصوص وفهمها والاستيلاء الثقافي عليها في المجتمعات المتلقية. إن التأمل النقدي حول دور المترجم، ووضوح قراراته الثقافية، أمر ضروري لممارسة الترجمة الأخلاقية والواعية في سياق العولمة اليوم. توفر كل من هذه الدراسات منظورًا فريدًا حول كيفية تأثير ثقافة المترجم على الترجمة، سواء في اتخاذ القرارات اللغوية أو الأسلوبية أو الإيديولوجية .

تحليل أثر ثقافة المترجم على العمل

•دراسة حالة

سنقوم هنا بدراسة تفصيلية لحالة محددة من الترجمة حيث تنعكس ثقافة المترجم بشكل جيد للغاية في النص الهدف. إنها ترجمة رواية (*Años de fuga*) سنوات الهروب، وهي من تأليف بلينيو أبوليو ميندوزا وترجمة الدكتور صبري التهامي زيدان، ومراجعة الدكتور حامد أبو أحمد. تم نشر النسخة الأصلية بواسطة دار بلازا إي خانس في عام 1979. وقد صدرت النسخة العربية، موضوع تحليلنا، في عام1999 . وبعد ذلك سيتم تتبع بصمات المترجم من خلال تقسيمه إلى:

التصرف بالحذف:

إن الحذف هنا يمثل سمة من سمات الثقافة المحلية، ليس فقط ثقافة المترجم، بل أيضا ثقافة الشعب المتلقي. كما ذكر في المقابلة مع المترجم في (ملحق) هذا البجثأنه لم يرغب في ترجمة كل الأجزاء التي ذكر أنها (خادشة للحياء) لأنها تؤذي الفطرة السليمة للشعب العربي. ومن ثم، فإن ثقافة الجمهور المستهدف قد يكون لها تأثير على قرارات المترجم في كثير من الحالات. كما وافق الناشر على قرار المترجم والمراجع بحذف صفحات كاملة. وهذا يمثل أيضًا جزءًا من ثقافة المتلقي للرواية المترجمة.

- يقول النص الأصلي ف ص64 " *Y él, cuidadoso como si avanzara entre copas de cristal, no lascivo, no lobo bestial y codicioso, sino puro y suave, ángel de la guarda haciendo el amor.*" وترجمته هي: وهو، حذرًا كما لو كان يتقدم بين أكواب من الكريستال، ليس فاسقًا، ولا ذئبًا وحشيًا وجشعًا، بل نقيًا ولطيفًا، كان كملاك حارس يمارس الحب معها.

وقد تمت ترجمته على هذا النحو:

وفضل المترجم هنا ترجمة النص بتحفظ في النص الهدف. (بث لها إيرنستو الحب كأنه ملاك طاهر)

- مثال آخر

وقد ترجمت Vio *sus senos pequeños, más blancos por la huella del traje de baño y el triángulo, más blanco también, sobre la sombra del pubis*. Pp.73-74

والتي تعني: رأى ثدييها الصغيرين، اللذين أصبحا أكثر بياضاً بسبب أثر بدلة السباحة على جسمها، كما ظهر مثلث أكثر بياضاً أيضًا فوق ظل عانتها.

وترجمها على النحو التالي: رأى أجزاء جسدها- ص113

وفي هذا المثال، لم يرغب المترجم في تسمية الأجزاء الحساسة من الجسم حتى لا ينتج أسلوبًا فاحشًا. مع أنه لدينا في ثقافتنا أسماء لا تؤذي الأذن مثل الكلمات المستخدمة في القرآن لوصف هذه الأجزاء العانة - النهدين.

- وفي مثال آخر: *(...) izándose sobre ella con un escalofrío en la médula, con una ansiedad fragorosa en las entrañas, intentando desesperadamente arrastrarla al vértigo oscuro, a la ávida corola de fuego*. P 74.

لم تُترجم هذه القطعة بأكملها في الصفحة 113 من النص الهدف والتي معناها: [...] وارتقى فوقها وشعر بقشعريرة في نخاعه، وقلق هادر في أحشائه، وحاول يائسًا جرها إلى الدوار المظلم، وإلى قمة النار المتعطشة بداخله.

-وفي مثال آخر لم يترجم ما يزيد عن 20 سطرًا إلى اللغة العربية نورد هنا جزءًا يسيرًا منها:

أريد أن أعرف كيف ضاجعتِ ثلاثة رجال في ليلة واحدة. لقد كنا في الغابة حينها وأنتِ تمارسين أول مغازلة لك وهو...

- لا تكن أحمقًا. قلت فقط أننا ذهبنا إلى الغابة. لم يحدث شيء. ليس في ذلك الوقت. لقد قبلني... وكنت خائفة جدًا[...] لقد مارسنا الحب هناك. من دون أن نغلق الباب، لم نكن نهتم بأي شيء. لا شيء، هل تعلم؟ ولم أشعر بذلك من قبل. أقسم لك أبدا، أبدا. يا لها من فوضى! لقد استمرت لمدة عامين. أوه، لا أعرف لماذا أخبرك بهذا. لا تظهر لي هذا الوجه الأحمق، دعنا نذهب في نزهة. ص201-202.

- وثمة جزء آخر لم يترجم أيضًا في النسخة العربية. *Nunca, repitió tomándole las muñecas. Ella intentó morderle la mano. Entonces él la arrojó sobre la cama. Le mordió el cuello, sorprendido, casi aterrado de su propia violencia, al tiempo que le abría la bata desgarrándosela. Puta, se oyó decir, todavía sorprendido de aquella voz ronca y cargada de odio que era la suya. La sentía debajo de él, respirando muy fuerte, los ojos asustados. Eres una puta, volvió a decirle, ahora la voz convertida en un susurro ronco. Sí, sí, oyó la voz de ella. Y luego en un cuchicheo salvaje, imperioso: hazlo así, despacio, despacio. P.244*

وترجمته كالتالي: "أبدًا"، كرر وهو يمسك معصميها. حاولت أن تعض يده. ألقاها على السرير. عضها من عنقها، متفاجئًا، ومرعوبًا تقريبًا من عنفه، بينما كان يمزق ردائها. "يا عاهرة"، سمع نفسه يقول، وهو لا يزال مندهشًا من ذلك الصوت الأجش المليء بالكراهية الذي كان صوته هو. شعر بها تحته، تتنفس بصعوبة شديدة، وكانت عيناها خائفتين. أنت عاهرة، قال لها مرة أخرى، صوته الآن عبارة عن همس أجش. نعم نعم سمع صوتها. ثم همست بصوت متوحش ومتسلط: فليكن ما تريد ولكن، ببطء، ببطء.

وثمة أجزاء أخرى نورد منها على سبيل المثال، لا الحصر: *Joderla, derribarla. Empezaba a sentir la conocida ansiedad latiéndole en el vientre. Joderla, derribarla. Escucha, le dijo, quiero hacer eso, ya. No puedo, déjame en paz. Pero él insistía: vamos al cuarto. No, dijo ella, je ne veux pas, j'ai mal ici... et puis tant pis, ou,*

J'alenvle. Hicieron el amor sobre la alfombra allí mismo, y luego de nuevo en la noche, cuando volvieron a verse, y siempre de la misma manera salvaje y casi rencorosa. p. 246

- وترجمتها كالتالي: أيضاجعها، ويسقطها أرضًا. بدأ يشعر بالقلق المألوف ينبض في أحشائه. فليضاجعها، ويسقطها أرضًا. اسمع، قال، أريد أن أضاجعك الآن. لا أستطيع، دعني وحدي. ولكنه أصر: دعينا نذهب إلى الغرفة. لا، قالت، لا أريد ذلك، أنا لست مرتاحة هنا... وبعد ذلك أتبول، أو أشعر بالخوف. مارسا الحب على السجادة هناك، ثم مارساه مرة أخرى في تلك الليلة، عندما رأوا بعضهما البعض مرة أخرى، ودائما بنفس الطريقة العنيفة والحاقدة تقريبا. ص. 246

- وثمة أجزاء أخرى محذوفة كما في ص 248 من النص الأصلي ص 356 من النص الهدف. وصفحة 256 من الص الأصلي التي توافق صفحة 362 من النص المترجم. وصفحة 261 والتي لم تظهر ترجمتها في صفحة 371 من النص العربي. وكذلك صفحات 282 و 284 و 286 و 291 و 292 و 331 و 332 و 333 من النص الأصلي.

في بعض الأحيان يكون الحذف من من قبيل الغفلة كما في هذا المثال: ***Niño, el que pierde eres tú*** *—dijo la muchacha con risa, sin dejar de moverse. Se alejó bailando.* (P.14)

أعتقد أن ترك ترجمة هذا الجزء بالخط العريض كان بسبب الغفلة لأن الترجمة هي كما يلي:

نأمل أن تستمتع بقراءة هذا الكتاب لفترة طويلة. (ص23) وتم ترجمته بهذا الشكل: للاستماع إلى قصص العظماء.

عدم معرفة دلالات الفعلين coger وtomar وكلمات أخرى في الثقافة اللاتينية.

-في الصفحة 14 من النص الأصلي:

- ¿Ya te la cogiste? - preguntó Minina.

فعل (coger) هنا بمعنى القيام بالعمل الجنسي، لكنها جاءت في الترجمة على هذا النحو:

- سألت مينينا هل جئت بها لنفسك؟

وهناك مثال آخر صفحة 16:

[...]una morena de ojos verdes y pelo negro, con algo de ***pantera****; eso, un trasero insolente, un busto atrevido, un par de muslos soberbios, ceñidos por una túnica.*

وهنا يقصد بلفظ (***pantera***) أنها امرأة جريئة لكنها تُرجمت ترجمة حرفية هكذا:

أنها سمراء ذات عيون خضراء وشعر أسود، إنها تشبه **أنثى الفهد**، إنها ذات مؤخرة فاضحة ...ص 27

ومثال آخر في الجملة التالية: *Es decir, que estaba en la* ***lona*** (p.18) = estar a dos velas o sin dinero, بمعنى أنه مفلس. لكن المترجم خلط هذا التعبير وتعبير آخر هو:

estar en la luna= estar perdido:

ولذلك فقد ترجمه هكذا: بمعنى أنه كان في حالة توهان. (ص31)

ومثال آخر في ص 64 جاء فيه:

—¿Y nunca se cogió a ninguna? —preguntó Minina

فترجمها هكذا: سألت مينينا: ألم يصطحب أيًا منهن- ص100

رغم أن فعل (coger) يعني القيام بالعمل الجنسي كما ذكرنا من قبل. وكذلك المثال:

La tomó de nuevo :التي تعني المضاجعة لكنه ترجمها كما يلي

- فحن إليها مرة أخرى. ص 414 .
-
- في مثال آخر أتى تعبير Pipí perspicaz في ص36:

Instinto de conservación, te digo. ***Pipí perspicaz.*** ترجمت هكذا: إنه البول الذكي

لكنه تُرجم في ص13 على أنه: تبول إرادي لكن أيًا من الترجمتين لم تأخذ لعين الاعتبار أن كلمة Pipí في العديد من بلدان أمريكا اللاتينية تعني العضو الذكري[1].

-وثمة تعبير آخر *Piaban golondrinas en el tejado.* P. 284

تُرجم هكذا: كانت طيور الزيز تغرد على السطح. ص 401 لكن ترجتها الصحيحة هي: طائر السنونو، لأن الزيز حشرة وليست طائر.

التصرف بالإضافة

تمت ترجمة هذا الجزء بإضافة كلمة "باريس" إلى الترجمة الآلية لتوضيح القليل من غموض النص الأصلي كما في المثال التالي:

Estela, la muchacha con quien vivía, lo había dejado. (p.18)

وأن إيستيلا الفتاة التي كان يعيش معها تركت **باريس**. (ص31)

تغريب أو توطين

وضع المترجم حاشية لتوضيح أن (paella) كلمة أصلها العربي "البهية" ص 36 باستخدام التوطين. ولكن في الصفحة التالية مكتوب مرتين "بايلا" ص37 مفضلًا التغريب بينما في مناسبة أخرى جمع المصطلحين معًا في ص 115 من الترجمة العربية عندما ترجمها (قليل من البهية البيللا) – ص75فخلط بذلك بين الاتجاهين من التغريب والتوطين.

5. الاستنتاجات

[1] pipí. m. Mx, ES, Ni, Pa, Cu, PR, Co, Ve, Pe, Ur = Pene. (Diccionario de americanismos), https://www.asale.org/damer/pip%C3%A

بعد قراءة نسختي الرواية في نسختها العربية والاسبانية وعند مقارنة النص الهدف بالنص الأصلي وتحليل موقف المترجم وتقنياته الأكثر وضوحًا في ترجمة هذا العمل (اقتصرنا على تقنيات الحذف والإضافة والتغريب والتوطين) فقد لاحظنا أن التقنية الأكثر شيوعًا هي تقنية الحذف يتبعها تقنية التوطين ثم الإضافة وأخيراً التغريب. وقد تم أيضًا تسجيل الملاحظات التالية حول عملية الترجمة إلى اللغة العربية:

-قام المترجم بعمل رائع في ترجمة عمل بهذا الحجم بأسلوب شيق للغاية.

- حاول المترجم نقل معاني العبارات والتعابير لتحقيق نفس التأثير الذي حققه العمل في نسخته الأصلية.

- هناك بعض الكلمات التي تحمل دلالات مختلفة في الثقافة اللاتينية والتي فشل المترجم معانيها إلى اللغة الهدف.

- بعض الكلمات أو التعبيرات تفتقر إلى توحيد المصطلح.

- لميشأ المترجم أن يجرح آذان القارئ العربي بعدم ترجمة كل الأجزاء التي تصف بشكل مثير الفعل الجنسي والمثلية الجنسية، والازدواجية الجنسية، وما إلى ذلك.

- لم يتبع المترجم اتجاهًا ثابتا نحو التوطين أو التغريب، بل خلط بين الاتجاهين في نفس الوقت.

- لوحظ أن ثقافة المترجم تؤثر بشكل كبير على الترجمة وتتضمن تغييرات وحذفًا أثرت سلبًا على روح النص المستهدف وكذلك على الأمانة للنص الأصلي.

- الإضافات التي تمت كانت ضرورية لتوضيح المعنى وإزالة الغموض في النص المترجم.

•توصيات للبحوث المستقبلية:

بعد دراسة ترجمة هذا العمل بعناية، نوصي بما يلي:

- أن نأخذ دائمًا في الاعتبار ثقافة مؤلف العمل الأصلي (الثقافة اللاتينية في هذه الحالة) التي تستخدم كلمات وأفعالًا ذات دلالات مختلفة عن المجال الدلالي المعتاد المستخدم عادةً في الثقافة القشتالية الخاصة باسبانيا.
- أن نحاول ترجمة النص الأصلي دون أي حذف، لأن الحذف يؤثر سلباً على سلامة النص المترجم
- ويستحب في مثل هذه الحالات استعمال المصطلحات العلمية التي استعملها القرآن الكريم عند الحديث عن الأعضاء الحساسة في جسم الإنسان، لأن القرآن يستعمل المصطلحات العلمية التي لا تضر بالعقل السليم للقارئ. وبالتالي، يمكن للمترجمين تحقيق توازن أفضل بين ثقافات النص المصدر والنص الهدف.

ملحق:

في حوار مع الدكتور صبري" زيدان، مترجم" سنوات الهروب"، في مكتبه بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، بتاريخ 1 ديسمبر 2024، وجهت إليه الأسئلة التالية":

-لماذا اخترت هذا العمل للترجمة؟

-في ذلك الوقت ذهبت إلى الهيئة المصرية العامة للكتاب وطلبت منهم كتبًا لترجمتها. لقد عرض عليّ هذا الكتاب الفائز بجائزة دار النشر "بلازا إي خانس"، رأيت الكتاب وبدأت بالترجمة على الفور.

-لماذا اخترت حذف الأجزاء المثيرة، ولم تحاول توطينها كما فعلت في بعض أجزاء الرواية؟

-فضلت حذف هذه الأجزاء المثيرة تمامًا لأنها تتعارض مع ثقافتنا الإسلامية وتقاليدنا كمصريين. وجدت أن تجاهل هذه الأجزاء لن يؤثر على فهم الرواية ولن يقطع خيط الحديث. أعتقد أن ترجمة جميع الأجزاء بدون خجل) من شأنها أن تضر بالذوق السليم للقاريء العربي

-هل هناك محرمات أخرى دينية أو سياسية مثلا فضلت عدم ترجمتها أو فقط الأجزاء المثيرة منها؟

-لا، لم تكن هناك أي محرمات سياسية أو دينية أخرى.

-وما رأي الدكتور حامد أبو أحمد مراجع هذا العمل في الأجزاء المحذوفة؟ هل وافق؟

-بالطبع وافق تماما على الأجزاء المحذوفة.

-هل كان قرار حذف بعض الأجزاء قرارك أم قرار الناشر؟

-كانت فكرتنا، أنا والمراجع، لكننا نقلناها إلى الهيئة وأعطونا الضوء الأخضر

-ما رأيك في العبارات التي توحي بعدم الإيمان لبعض الشخصيات في الرواية؟

-لا بأس، لأنه بالنسبة لي، كما يقول المثل" : "ناقل الكفر ليس بكافر".

El impacto cultural del traductor en el TM en *Años de fuga* de Plinio Apuleyo Mendoza

Abstracto

Sin lugar a duda, la traducción es uno de los puentes importantes a través de los cuales las ideas, conceptos y pensamientos atraviesan de un pueblo para otro; de una nación para otra y de una región para otra. De ahí que la traducción difiere según varios factores importantes que se tienen que tener en cuenta a la hora de analizar un texto traducido, entre ellos: la época en que fue escrito el texto; la ideología del traductor; la época en que está traducido el texto; y por fin, el público receptor del texto.

En este artículo, vamos a hablar sobre las diferencias culturales entre los pueblos, estas diferencias que pueden hacer de una "colonización" una "conquista" y de un "conflicto bélico" una "guerra santa" o de una "intifada" un "acto terrorístico", etc.

Sin lugar a dudas, las traducciones de la misma obra a cualquier idioma pueden ser diferentes una de las otras. Esto se debe a los diferentes traductores, ya que cada uno de ellos entiende el texto de forma diferente del otro y formula el TM también de forma diferente de los demás traductores. Eso de debe a la cultura y la ideología de cada uno. De ahí surgió el interés de estudiar una obra y analizarla para ver el efecto patente de la ideología del traductor y la editorial a la vez.

Este estudio sigue un método inductivo para analizar la traducción de "*Años de fuga*" de Plinio Apuleyo Mendoza, traducida al árabe por Dr. Sabry Mohamady Zidan y revisada por Dr. Hamed Abu Ahmed, para ver la postura del traductor y su efecto sobre el TM.

Palabras clave:

Los Años de Fuga- el impacto del traductor- la cultura del traductor- Plinio Apuleyo Mendoza- Sabry Mohamady Zidan.

Motivación

Al leer varias novelas y sus traducciones al árabe y notar que las traducciones difieren de un traductor para otro; y escuchar las noticias en varios canales de televisión se ha registrado unas diferencias básicas entre un contexto y otro dependiendo de la cultura y la postura política de cada traductor. De ahí, ~~que~~ decidí estudiar un caso donde se pueden ver patentes las huellas del traductor y su cultura en el TM.

Objetivos

Uno de los objetivos de este trabajo es estudiar a fondo el impacto del traductor y su cultura en la formulación del TM. Otro objetivo es profundizar aún más en la relación entre la visibilidad del traductor, la culturalización del texto y la ideología detrás de las decisiones de traducción. El tercer objetivo es estudiar la lealtad del traductor al TO y su efecto en el mensaje principal del TM, así como la manera en que se reflejan las decisiones del traductor en el texto traducido.

Metodología

Vamos a seguir un enfoque inductivo en estudiar la traducción de "*Años de fuga*" de Plinio Apuleyo Mendoza, traducida al árabe por Dr. Sabry Mohamady Zidan y revisada por Dr. Hamed Abu Ahmed. Vamos a comparar la versión original con la versión en árabe para trazar el comportamiento del traductor durante la traducción y, por consiguiente, llegar a conocer su cultura y su impacto sobre la obra traducida.

Introducción

El papel del traductor no solo consiste en transferir un mensaje de una lengua a otra, sino también en mediar entre dos culturas. La traducción no es un proceso neutral, sino que implica una serie de decisiones que se ven influenciadas por la identidad cultural y las experiencias del traductor. Este marco teórico se centra en cómo la cultura del traductor afecta la interpretación y la construcción del texto meta, considerando el impacto que tiene sobre la recepción del mensaje y la adaptación cultural de la obra.

Marco teórico

1. La traducción como acto cultural

La traducción ha sido vista tradicionalmente como un acto lingüístico, pero desde un enfoque más reciente se reconoce su dimensión cultural. Según Baker (2006), la traducción no solo transfiere palabras, sino que transporta culturas y contextos, lo que implica una interpretación

subjetiva. La concepción de Nida (1964) sobre la equivalencia dinámica, por ejemplo, sugiere que la traducción debe ser natural y culturalmente relevante para el público del texto meta, lo que deja claro el rol de la cultura del traductor en la creación del texto meta.

La teoría de la traducción como mediación cultural implica que el traductor no es simplemente un "puente" entre dos lenguas, sino un agente activo que media el significado de un texto de acuerdo con las expectativas, normas y valores culturales del público receptor. Según Venuti (2008), este proceso puede ser más o menos visible dependiendo de la estrategia adoptada por el traductor, quien puede optar por domesticar el texto (adaptarlo a la cultura meta) o extranjerizarlo (preservar sus rasgos culturales originales).

2. El papel del traductor en la interpretación cultural

El traductor, al tomar decisiones sobre cómo representar un texto fuente en el idioma meta, se ve influenciado por su propio contexto cultural. Este fenómeno se ha denominado "implicación cultural del traductor". Según Berman (1992), el traductor es un intermediario que debe negociar entre el texto original y el contexto del receptor. Este proceso implica tomar decisiones sobre elementos como modismos, referencias culturales, y valores implícitos que pueden no tener una correspondencia directa en el idioma meta.

En este sentido, la cultura del traductor no solo afecta cómo se traduce, sino también qué se traduce. Algunas teorías proponen que el traductor también puede influir en el significado de un texto dependiendo de las ideologías culturales que adopte al traducir. Por ejemplo, un traductor puede decidir omitir o modificar ciertas referencias culturales de acuerdo con sus creencias o con las expectativas del público receptor, afectando así el sentido original del texto.

3. El efecto de la cultura del traductor en el texto meta

El texto meta, resultado del trabajo del traductor, es inevitablemente una interpretación del original. Según Chesterman (2016), no existe una traducción exacta, sino una versión mediada por el traductor. Esta versión puede ser influenciada por factores tales como la ideología política, la pertenencia cultural, o incluso las expectativas del mercado editorial. Un ejemplo claro es el caso de la traducción de literatura, donde el traductor, al adaptar un texto para un público de una cultura diferente, decide cuáles aspectos del contenido o estilo son esenciales para preservar la "autenticidad" del texto.

En la traducción literaria, la adaptación cultural puede ser más visible, y puede involucrar la reescritura de pasajes enteros para hacerlos más accesibles a la audiencia meta. En traducciones técnicas o científicas, el traductor también tiene que considerar la terminología y los contextos específicos de cada campo, los cuales varían entre culturas. La influencia cultural del traductor también es un factor crítico en la localización de software o productos multimedia, donde la adaptación cultural va más allá de la traducción lingüística e incluye una reestructuración significativa de los elementos visuales y funcionales.

4. Implicaciones éticas y críticas del papel cultural del traductor

La influencia de la cultura del traductor sobre el texto meta plantea importantes cuestiones éticas y críticas. En un mundo globalizado, donde las traducciones se producen a una escala masiva, es

crucial cuestionar las implicaciones del poder que tiene el traductor sobre el texto. Como sostiene Venuti (2008), el traductor, al elegir domesticar o extranjerizar un texto, influye en cómo las culturas se perciben mutuamente. En muchas ocasiones, el traductor puede optar por suavizar las características culturales del texto original para que se ajusten mejor al público receptor, lo que puede provocar la pérdida de elementos clave de la obra original.

Este proceso puede ser problemático si se considera que ciertas voces o perspectivas culturales son invisibilizadas o distorsionadas en el proceso de traducción. En algunos contextos, como la traducción de textos políticos o sociales, las decisiones del traductor pueden tener un impacto significativo sobre la forma en que se comprenden o interpretan temas sensibles.

He aquí un resumen breve de los estudios previos sobre el papel del traductor en el proceso de la traducción. Cada estudio se centra en un enfoque o una perspectiva diferente a la hora de analizar una traducción para trazar las huellas del traductor en el texto meta:

1. Venuti: "La invisibilidad del traductor" (1995)

Venuti, en su libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, presenta la idea de que los traductores a menudo adoptan una "invisibilidad" en su trabajo. Esto significa que, en lugar de dejar que el texto traducido refleje la cultura y el contexto del traductor, muchos traductores intentan que el texto sea lo más "transparente" posible para el lector meta, minimizando las diferencias culturales entre el texto original y el meta. Esta invisibilidad puede hacer que los elementos culturales del texto original se pierdan en el proceso de traducción.

Puntos clave:

•Estrategias de domesticación: Venuti argumenta que la "domesticación" es una estrategia donde el traductor adapta el texto a las normas culturales de la lengua meta, en detrimento de la "extranjera" cultura del texto original.

•Extranjerización: En contraste, la "extranjerización" es un proceso por el cual el traductor hace visible la diferencia cultural, lo que puede dificultar la lectura para el público meta, pero permite preservar la esencia cultural del texto original.

Ejemplo práctico:

Si un traductor está trabajando con un texto de Gabriel García Márquez, como *Cien años de soledad*, una traducción domesticada podría cambiar referencias culturales colombianas o latinoamericanas (por ejemplo, comidas o festividades) para que se ajusten a las normas del público árabe, mientras que una traducción que utilice la extranjerización dejaría esas referencias tal cual.

2. Baker: " traducción y conflicto" (2006)

Mona Baker en *Translation and Conflict* analiza cómo la ideología y los valores culturales del traductor impactan la traducción. Ella observa que las traducciones no son actos neutrales, sino que reflejan la posición ideológica del traductor, ya que las decisiones que toma pueden alterar la manera en que un texto es recibido en una cultura diferente.

Puntos clave:

•El poder de la ideología: Baker enfatiza que la traducción puede ser vista como un acto de poder, ya que el traductor tiene la capacidad de modificar o interpretar elementos culturales del texto original.

•La influencia de los conflictos culturales: Cuando se traduce material relacionado con conflictos (como documentos políticos o literatura sobre tensiones sociales), las decisiones del traductor pueden ser muy significativas, ya que pueden influir en cómo se perciben esos conflictos en la cultura meta.

Ejemplo práctico:

Un traductor que trabaje con textos relacionados con el conflicto israelo-palestino podría tomar decisiones conscientes para resaltar ciertos elementos del texto que ayuden a generar empatía con una de las partes del conflicto, lo que reflejaría una postura ideológica. Esta ideología se relaciona estrechamente con el contexto cultural del traductor.

3. Vermeer: teoría del Skopos (1989)

La teoría del Skopos, propuesta por Hans Vermeer, sostiene que el propósito o "skopos" de la traducción es el factor determinante para tomar decisiones en el proceso traductológico. Según Vermeer, la cultura del traductor y las expectativas de la audiencia meta son fundamentales para decidir cómo se debe traducir un texto.

Puntos clave:

•El objetivo de la traducción: La teoría sostiene que la traducción debe ser orientada al objetivo o propósito específico de la audiencia meta, lo que significa que el traductor tiene que considerar el contexto cultural y el tipo de público al que se dirige.

•Flexibilidad y adaptación cultural: Vermeer permite mayor flexibilidad en la traducción, sugiriendo que un traductor puede modificar elementos culturales del texto original si esto ayuda a lograr el propósito comunicativo.

4. Estudios sobre traducción literaria y adaptación cultural

Muchos estudios han explorado cómo los traductores ajustan elementos culturales en obras literarias para que sean comprensibles o atractivas para el público meta, sin alterar el significado del autor. Esto es particularmente importante en la traducción de obras literarias de autores famosos como Gabriel García Márquez o Haruki Murakami.

Puntos clave:

•Traducción de metáforas y expresiones culturales: En la traducción de metáforas, costumbres o expresiones idiomáticas, los traductores deben decidir si mantienen el sabor cultural del texto original o adaptan estas referencias a la cultura del receptor.

•Desafíos de la traducción literaria: En obras literarias, los traductores deben enfrentarse al desafío de preservar el estilo literario, las referencias culturales y la intención del autor, sin que estas se pierdan al ser adaptadas a un nuevo contexto.

Ejemplo práctico:

En la traducción de *Cien años de soledad*, las traductoras Gregory Rabassa y Edith Grossman tuvieron que tomar decisiones difíciles sobre cómo traducir las referencias culturales colombianas. Por ejemplo, la frase "el aroma del sancocho" en el texto original puede no tener el mismo significado cultural para un lector anglosajón, por lo que la traducción debería mantener la esencia sin perder el sabor cultural.

5. Pierre Bourdieu y la sociología de la traducción (1993)

Pierre Bourdieu, aunque no es específicamente un teórico de la traducción, ha influido en cómo se estudia la traducción desde una perspectiva sociológica. Según Bourdieu, la traducción no solo depende del texto o del traductor, sino también del "campo" cultural y social en el que el traductor opera, lo que incluye las normas de la sociedad meta y el capital cultural que el traductor posee.

Puntos clave:

•El capital cultural y el traductor: Bourdieu sostiene que los traductores con mayor capital cultural (por ejemplo, una educación superior, prestigio en la profesión) tienen más poder para influir en la forma en que se traducen los textos.

•El campo de la traducción: La traducción se ve como un acto social en el que las decisiones del traductor están moldeadas por las dinámicas de poder en un campo determinado, como el campo literario, político o académico.

Ejemplo práctico:

En la traducción de obras de autores de renombre, como James Joyce, un traductor con mayor capital cultural puede elegir una traducción que se adhiera más estrictamente al estilo original, mientras que un traductor con menos capital cultural podría optar por una traducción más accesible para el público general.

6. Ejemplos adicionales

•Traducción de cine y subtítulos: En la traducción de películas, los subtítulos deben ajustarse al espacio y tiempo disponible, pero también a las diferencias culturales. Por ejemplo, la traducción de chistes o referencias culturales en una película puede ser adaptada (domesticada) o modificada (extranjerizada) según la estrategia del traductor.

•Traducción de documentos legales: En el caso de documentos legales o contratos, los traductores deben ser especialmente cuidadosos con las implicaciones culturales y legales que pueden variar de un país a otro.

Conclusión

La traducción no solo es un proceso lingüístico, sino un acto cultural que involucra una serie de decisiones mediadas por las experiencias, valores y contexto del traductor. El papel cultural del traductor, por lo tanto, es crucial en la determinación del efecto del texto meta sobre el público receptor. Las implicaciones de estas decisiones pueden ser profundas, ya que afectan la percepción, comprensión y apropiación cultural de los textos en las comunidades receptoras. La reflexión crítica sobre el papel del traductor, y la visibilidad de sus decisiones culturales, es esencial para una práctica traductora ética y consciente en el contexto globalizado actual. Cada uno de dichos estudios aporta una perspectiva única sobre cómo la cultura del traductor influye en la traducción, ya sea en la toma de decisiones lingüísticas, estilísticas o ideológicas.

Análisis de las huellas del traductor en la obra

•**Estudio de caso:**

Aquí vamos a estudiar detalladamente un caso específico de una traducción donde la cultura del traductor se ve reflejada muy bien en el texto meta. Es la traducción de *Años de fuga*-escrita por Plinio Apuleyo Mendoza y traducida por Dr. Sabry Eltohamy Zidan, y revisada por Dr. Hamed Abu Ahmed. La versión original fue publicada por la editorial Plaza y Janés 1979. La

versión árabe, objeto de nuestro análisis, fue editada en el año 1999.

A continuación, se va a trazar las huellas del traductor dividiéndolas en:

Supresión:

La omisión aquí representa una característica de la cultura local, no solamente la cultura del traductor sino también la del pueblo receptor. Como viene mencionado en la entrevista hecha con el traductor en (*anexo*) que él no quiso traducir todas las partes que llamó (sin vergüenzas) porque hieren el sentido común del pueblo árabe. Entonces, la cultura del público receptor puede tener su efecto sobre las decisiones del traductor en muchos casos. La editorial también aceptó la decisión del traductor y el revisor de la obra de omitir unas páginas completas. Esto también representa parte de la cultura receptora de la novela traducida.

-En p. 64 del TO el texto dice: *Y él, cuidadoso como si avanzara entre copas de cristal, no lascivo, no lobo bestial y codicioso, sino puro y suave, ángel de la guarda haciendo el amor*. Se tradujo así:

بث لها إيرنستو الحب كأنه ملاك طاهر

El traductor aquí no quiso traducir literalmente la frase produciendo así un estilo más conservador en el TO.

-*Vio sus senos pequeños, más blancos por la huella del traje de baño y el triángulo, más blanco también, sobre la sombra del pubis*. Pp.73-74 se tradujo como sigue:

رأى أجزاء جسدها- ص113

En este ejemplo, el traductor no quiso nombrar las partes sensibles del cuerpo para no producir un estilo obsceno. Aunque en nuestra cultura tenemos denominaciones que no hieren los oídos como los vocablos usados en el Corán para describir estas partes (العانة- النهدين).

-*(…) izándose sobre ella con un escalofrío en la médula, con una ansiedad fragorosa en las entrañas, intentando desesperadamente arrastrarla al vértigo oscuro, a la ávida corola de fuego*. P 74. Todo este fragmento no fue traducido en p.113 del TM.

-*Quiero saber cómo tuviste tres hombres en una sola noche. Estábamos, pues, en el bosque con tu primer flirt y él te...*

- No seas boludo. Sólo dije que fuimos al bosque. No pasó nada. No en ese momento. Me besó... y yo estaba muy asustada […] Hicimos el amor allí mismo. Sin cerrar la puerta, no nos importaba nada. Nada, ¿sabes? Y yo jamás había sentido aquello. Jamás, vachement bien, je te le jure. Oh, qué despelote fue aquél. Duró dos años. Oh, no sé por qué te cuento esto. No pongas esa cara de boludo, vamos a caminar. Pp.201-202.

Un texto de más de 20 liñas no fue traducido al árabe.

-*Nunca, repitió tomándole las muñecas. Ella intentó morderle la mano. Entonces él la arrojó sobre la cama. Le mordió el cuello, sorprendido, casi aterrado de su propia violencia, al tiempo que le abría la bata desgarrándosela. Puta, se oyó decir, todavía sorprendido de aquella voz ronca y cargada de odio que era la suya. La sentía debajo de él, respirando muy fuerte, los ojos asustados. Eres una puta, volvió a decirle, ahora la voz convertida en un susurro ronco. Sí, sí, oyó la voz de ella. Y luego en un cuchicheo salvaje, imperioso: hazlo así, despacio, despacio.* P.244

Esta parte tampoco fue traducida en el TM, p. 347

-*Joderla, derribarla. Empezaba a sentir la conocida ansiedad latiéndole en el vientre. Joderla, derribarla. Escucha, le dijo, quiero hacer eso, ya. No puedo, déjame en paz. Pero él insistía: vamos al cuarto. No, dijo ella, je ne veux pas, j'ai mal ici... et puis tant pis, ou, J'alenvle. Hicieron el amor sobre la alfombra allí mismo, y luego de nuevo en la noche, cuando volvieron a verse, y siempre de la misma manera salvaje y casi rencorosa.* p. 246

Esta parte no fue traducida tampoco en p. 348 del TM.

-*Sólo había hecho el amor con ella un par de veces; la última había sido la víspera por la tarde*. P. 248.

Tampoco se tradujo esta parte en p. 352 del TM.

-*Ah, ¿sí?, ¿el mismo que hizo el amor contigo en el rellano de una escalera?* P. 252 No fue traducida en p. 356 del TM.

-*Sintió con un estremecimiento su olor, el olor de su pelo y aquella voz suya baja, susurrante, diciéndole de pronto: hagámoslo ahora, hagámoslo aquí mismo. Aquí no, dijo él. Aquí, ahora mismo. Sus manos rápidas, desesperadas, le desabotonaban el pantalón. Estamos locos, pensó él cuando se tendieron sobre la alfombra. Tuvo que ponerle la mano sobre la boca para ahogar su grito*. P. 256

Esta parte de la novela no fue traducida tampoco en p. 362 del TM.

-*Ahora quisiera probar con una mujer. No soy lesbiana, pero la experiencia me llama la atención*. P. 261.

Esta parte fue traducida de forma muy decente que el traductor podía haberla adoptado en traducir otras partes eróticas de la novela. Posiblemente porque el texto aquí no es muy largo:

- إنني أريد أن أجرب ذلك مع امرأة وإن كنت لست من هذا النوع ص371

-(…) *le decía Julia tomándole mano y poniéndosela sobre los senos breves y duros de Jacqueline*. P. 282, fue traducida omitiendo los adjetivos usados por el autor, aunque podía traducirla como viene en la expresión culta del Noble Corán (كواعب أترابًا).[1]

Pero él preferió hacer caso omiso a los dos adjetivos:

- وهي تمسك بيديه وتضعها على صدر جاكلين ص 400

-*Julia y Jacqueline parecían participar de aquel fervor contemplativo. La casa del pintor quedaba en la montaña, al final de un camino muy escarpado que subía entre olivares. […] ¡Qué idiota!, exclamó. Atrapó una toalla que había sobre el espaldar de una silla y se envolvió en ella. Voy a tomar una ducha, hace mucho calor, dijo. En la puerta, se volvió hacia ellos. Diviértanse, niños, dijo y desapareció. Él encontró los ojos atentos e irónicos de Jacqueline casi velados por las pestañas*.

P. 283 entera no fue traducida por el hecho de haber una propuesta de dos muchachas para que el protagonista se acostara con ellas dos, lo que no sucedió de hecho.

-*La manera cómo había hecho el amor con Jacqueline había sido muy dulce e intensa.* P. 284. Esta parte se tradujo de una forma ambigua que no demuestra lo que pasó exactamente, así:

- فالطريقة التي تعامل بها مع جاكلين كانت لطيفة وقوية ومكثفة. ص 402

-*¿Has hecho alguna vez el amor debajo del agua?* P. 286 esta parte fue suprimida en p. 404 del TM.

-*pensó de pronto deslizando la mano bajo las sábanas para tocarla. Se demoró en los pechos, luego la dejó resbalar por el abdomen firme y largo hasta perderse en la tibieza profusa del vientre. La acariciaba despacio, con maldad, contemplando fascinado el efecto de aquella caricia en la cara de ella.* P. 291. Omisión.

-*se quejó: una queja infantil, casi un ronroneo, a tiempo que su cuerpo se contraía con un movimiento lánguido e instintivo, desenredándose poco a poco de las algas del sueño para ofrecerse pasivamente a la caricia, ya oscuramente consciente de aquel placer que se abría como un capullo sigiloso entre sus piernas. […] Antes de precipitarse en el mismo vértigo, tuvo la impresión de una cara violenta, el furioso y revuelto cabello rubio esparcido sobre la almohada como una medusa*. P 292

Otra omisión de más de 20 liñas.

-*Sentándose a su lado, se inclinó sobre ella. Lo envolvió la fragancia del pelo, un olor limpio y ligeramente perfumado de lavanda, y sintió en los labios la piel ardiente y palpitante del cuello y luego los labios, frescos y con un vago gusto a champaña y la lengua tibia, temblorosa y ávida, y a través de la tela ligera del traje, bajo su mano, la presión firme de los senos, redondos y de pezones duros.*

[…] Le llegó el crujido de un papel, el chasquido de un fósforo. Entreabrió los párpados; vio la mano de ella, el humo del cigarrillo subiendo en la penumbra de la alcoba en pacíficas espirales. Y a través del humo la vio: tranquila y como luminosa en la penumbra dorada, la espalda en una almohada, el pelo resbalándole

[1] Sura 78. An-Naba (La Noticia), verso 33.

sobre los hombros. Oyó su voz, baja, muy dulce: – Qu'est-ce que c'est chouette de faire l'amour. Pp. 331-333.

Más de dos páginas están suprimidas.

A veces la omisión viene por descuido como en este ejemplo:

-Niño, el que pierde eres tú *– dijo la muchacha con risa, sin dejar de moverse. Se alejó bailando*. (P. 14)

Creo que dejar esta parte en negrita fue por descuido porque la traducción es como sigue:

- قالت الفتاة ضاحكة دون أن تتوقف عن الحركة وابتعدت وهي ترقص. (ص23)

-*París o la selva, no hay otra alternativa* fue traducida así

- باريس من هنا بسرعة جدًا

Falta de conocimiento de las connotaciones de los verbos coger y tomar y otras palabras en la cultura latina:

-En página 14 del TO: - *¿Ya te la cogiste? - preguntó Minina.*

Coger aquí significa (realizar el acto sexual). En el TM se traduce así:

- سألت مينينا هل جئت بها لنفسك؟

-*(…) una morena de ojos verdes y pelo negro, con algo de* ***pantera****; eso, un trasero insolente, un busto atrevido, un par de muslos soberbios, ceñidos por una túnica.* (p.16)

Aquí quiso decir con (pantera) que es una mujer muy atrevida, fue traducida literalmente así:

- أنها سمراء ذات عيون خضراء وشعر أسود، إنها تشبه **أنثى الفهد**، إنها ذات

مؤخرة فاضحة ...ص 27

-*Es decir, que estaba en la* ***lona*** (p.18) = estar a dos velas o sin dinero, pero el traductor lo confundió con estar en la luna= estar perdido y lo tradujo así:

بمعنى أنه كان في حالة توهان. (ص31)

- *– ¿Y nunca se cogió a ninguna? – preguntó Minina.* P. 64

Se tradujo así:

- سألت مينينا: ألم يصطحب أيًا منهن- ص100

Aunque el verbo coger significa realizar el acto sexual como se ha mencionado antes.

- Pipí perspicaz en: *Instinto de conservación, te digo.* ***Pipí perspicaz***. P.36) fue traducida como: إنه البول الذكي mientras que el mismo término se tradujo como: تبول إرادي en p. 13 *Instinto de conservación – dijo Ernesto –* . ***Pipí perspicaz***.

Las dos traducciones no toman en cuenta que "pepí" significa "pene"[1] en muchos países de América Latina.

-*Piaban golondrinas en el tejado*. P. 284 se tradujo como sigue:

-كانت طيور الزيز تغرد على السطح ص 401.

La traducción correcta sería طيور السنونو porque (الزيز) es un insecto.

-*La tomó de nuevo*= realizar el acto sexual, pero fue traducida así:

-فحن إليها مرة أخرى. ص 414

Adición

-*Estela, la muchacha con quien vivía, lo había dejado.* (p.18)

Esta parte fue traducida adicionando باريس en el TM para aclarar un poco la ambigüedad del texto original:

- وأن إيستيلا الفتاة التي كان يعيش معها تركت **باريس**. (ص31)

Extranjerizar o domesticar

El traductor hizo una nota a pie de la página para aclarar que la (paella) tiene su origen árabe que es (البهية), p. 36 usando la domesticación. Pero en la página siguiente la pone dos veces como (بايلا -ص37), profiriendo la extranjerización. Mientras que en otra ocasión puso los dos términos juntos en p.115 del TM cuando tradujo (un poco de paella- p.75) a (قليل من البهية البيلا) mezclando así las dos tendencias de extranjerizar y domesticar.

Conclusiones

Después de leer las dos versiones de la novela (la versión árabe y la española); comparar el texto meta con el texto original y analizar la postura del traductor y sus técnicas más claras en traducir esta obra (nos hemos limitado a las técnicas de supresión, adición, extranjerización y domesticación), se ha notado que la técnica más dominante es la supresión seguida por la domesticación, la adición y por último la extranjerización. Se ha podido también registrar las siguientes notas sobre el proceso de la traducción al árabe:

-El traductor hizo un gran trabajo al traducir una obra de este gran volumen con un estilo muy interesante.

- El traductor trató de transmitir los significados de los giros y expresiones para lograr el mismo efecto que tuvo la obra en su versión original.

[1] pipí. m. Mx, ES, Ni, Pa, Cu, PR, Co, Ve, Pe, Ur = Pene. (Diccionario de americanismos), https://www.asale.org/damer/pip%C3%AD

- Existen algunas palabras que tienen connotaciones diferentes en la cultura latina que el traductor no pudo transmitirlas en el TM.

- Le faltó en algunas palabras o expresiones la unificación de términos.

- El traductor no quiso herir los oídos del lector árabe al dejar de traducir todas las partes que describen de forma excitante el acto sexual, la homosexualidad, la bisexualidad, etc.

- El traductor no siguió una tendencia fija domesticando o extranjerizando, sino mezcló las dos tendencias a la vez.

- Se ha podido registrar que la cultura del traductor afecta bastante la traducción e implica cambios y supresiones que afectaron negativamente el espíritu del texto meta así como la fidelidad al texto original.

-Las adiciones que se han hecho eran necesarias para aclarar el sentido y quitar la ambigüedad del TO.

•Recomendaciones para futuras investigaciones:

Después de estudiar meticulosamente la traducción de esta obra se recomienda lo siguiente:

- Tener en cuenta siempre la cultura del autor de la obra original (cultura latina en este caso) que usa palabras y verbos con otras connotaciones diferentes del campo semántico usual que se suele usar en la cultura castellana (de España).
- Tratar de traducir el texto original sin omisiones porque la omisión afecta negativamente la integridad del texto traducido.
- Se recomienda en casos como el caso presente usar términos cultos como las que usa el Noble Corán cuando se trata de hablar sobre las partes sensibles del cuerpo humano, porque el Corán usa términos cultos que no hieren sentido común de los lectores.
- Los traductores, de este modo, pueden equilibrar mejor las culturas del texto fuente y del texto meta.

Bibliografía

-Baker, M. (2006). *Translation and Conflict*: A Narrative Account. London, Routledge.

-_____(2011). *In Other Words*: *A Coursebook on Translation* (2nd ed.). London, Routledge.

-Bassnett, S. (2002). Translation Studies. London: Routledge.

-Berman, A. (1992). *The Experience Of The Foreign Culture and Translation in Romantic Germany*, New York press, Albany, Translated by S.Heyvaert.

-Chesterman, A. (2016). *Memes of Translation: The spread of ideas in translation theory*. Revised edition, John Benjamins Publishing Company.

-Franco Aixelá, J. (2020). Traducción de géneros de investigación. Introducción general. Nord, C. (2007). Function Plus Loyalty: Ethics in Professional Translation. Génesis. Revista Científica

do ISAG, 6, 7-17. Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. Revista Mutatis Mutandis.

- Hurtado Albir, A. (2001). La traducción y su proceso. Madrid, Cátedra.

- Katan, D. (2014). Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators. Ciudad: Routledge. Latinoamericana de Traducción, 2(2), 209-243. Recuperado el 23 de noviembre de 2024 de https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=13078.

- Lefevere, A. (1992). Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London, Routledge.

-Nida, E. A. (1964). *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden: Brill.

-Nord, C. (2007). Function Plus Loyalty: Ethics in Professional Translation. Génesis. Revista Científica do ISAG , 6, 7-17.

-Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de traducción. *Mutatis Mutandis*.

-Toury, G. (1995). Descriptive Translation Studies and eyond. Amsterdam, John Benjamins.

-Venuti, Lawrence (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2nd ed.). Abingdon, Oxon, U.K.: Routledge.

- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and Commission in *Translational Action*. Helsinki: Oy Finn Lectura Ab.

Anexo

En una entrevista con el Dr. Sabry Zidan, traductor de "Años de fuga", en su despacho en la Facultas de Lenguas y Traducción, Universidad de Al Azhar, día primero de diciembre de 2024, le hice las siguientes preguntas:

-¿Por qué ha elegido usted esta obra para traducir?

-En aquella época me dirigí a la "Asociación General Egipcia del Libro" y les pedí libros para traducir. Me propusieron este libro ganador del premio de la Editorial "Plaza y Janés". Vi el libro y empecé la traducción enseguida.

-¿Por qué ha optado usted por eliminar las partes eróticas, y no tratar de domesticarlas como ha hecho en algunas partes de la novela?

-Estas partes completamente eróticas preferí omitirlas porque van contra nuestra cultura islámica y nuestra tradición como egipcios. He visto que ignorar estas partes no iba a afectar el entendimiento de la novela y no iba a cortar el hilo de la conversación. Creo que traducir todas las partes (sin vergüenzas) iban a herir el sentido común del pueblo árabe.

-¿Existen otros tabús, religiosos o políticos, por ejemplo, que usted prefirió no traducir o sólo las partes eróticas?

-No, no había otros tabús políticos o religiosos.

-Y ¿qué opinaba Dr Hamed Abu Ahmed, el revisor de la obra, sobre las partes suprimidas? ¿Acaso estuvo de acuerdo?

-Claro que sí, estuvo completamente de acuerdo sobre las partes omitidas.

-¿La decisión de eliminar algunas partes fue suya o de la editorial?

-Fue una idea nuestra, el revisor y yo, pero se lo comunicamos a la Asociación y ellos nos dieron el visto bueno.

-¿Qué opina usted sobre las frases que insinúan incredulidad para algunos personajes de la novela?

-No pasa nada, porque para mí como dice el refrán "El que transmite incredulidad no es incrédulo."

صورة الخلفاء الراشدين في الشعر الفارسي من المقدس إلى المدنس

د. الزبير الشلي
أستاذ متخصص في الأدب الفارسي
جامعة محمد الخامس، المغرب

الملخص

لقد دأب الشعب الإيراني على مر الأزمان في البحث عن الشخصيات الكاملة، ليتخذها قدوة وأسوة، حسب الأدوار التاريخية التي تموقع فيها، فبالرجوع إلى ملحمة الشاعر الفارسي "فردوسي"، المعروفة ب "الشاهنامة"، نجد الإيرانيين في هذا السجل التاريخي الكبير؛ قد اخترعوا قادة أسطوريين لا يقهرون، تفوق قدراتهم كل القدرات البشرية العادية، مثل الأبطال: "رستم" و"سهراب" و "إسفنديار"، وحتى إذا ما كان لهم وجود تاريخي وحقيقي، فإنهم يحيطونهم بألوان من الأساطير، ويدثرونهم بكل عجيب وغريب، مثل شخصية الملك الفارسي العادل "أنو شيروان".

وبالتزامن مع دخول الإسلام إيران في عهد "عمر بن الخطاب"(ض) شاهدوا من العدالة و النصفة والشجاعة؛ الممزوجة بالرحمة والسيرة الحسنة لولاتهم وجيشهم، بعد أن ضاقوا ذرعا من ظلم حكامهم وجورهم، وصار الخلفاء الراشدين هم القدوة والأسوة الحقيقيين لهم، بدل الأبطال الأسطوريين، ومن ثم انبرى المفسرون للقرآن من بلاد فارس، يفسرون ما جاء في فضائل الصحابة والخلفاء الراشدين في القرآن الكريم، كما أفرد علماء الحديث من أصحاب الكتب الستة الحديثية في بلاد فارس؛ أبوابا في مسانيدهم، عن فضائل الصحابة والخلفاء الراشدين.

ومن ثم شرع الشعراء الفرس بدورهم يزينون شعرهم بذكر مناقب الخلفاء الراشدين، منذ بدايته الأولى مع الدولة السامانية، ومع شاعرها الفارسي الكبير "الرودكي السمرقندي"، ويمكن تقسيم الشعراء الفرس في مدحهم للخلفاء الراشدين إلى قسمين؛ قسم من الشعراء يمدحون الخلفاء الراشدين لغيرهم؛ أي مدحوا الحكام بصفات الخلفاء الراشدين، وهم بذلك يتكسبون بشعرهم ومن بينهم الشعراء: "منوجهري دامغاني" و"عنصري البلخي" و"فرخي السيستاني".وقسم يمدح الخلفاء لذاتهم حبا فيهم وأداء لواجب الاحترام لهم لما أسدوه من خدمات للإسلام والانسان وعلى رأس هؤلاء الشعراء المتصوفة الكبار "السنائي الغزنوي" و"العطار النيشابوري" ومولانا "جلال الدين الرومي" الذين أفردوا كل خليفة بقصيدة خاصة في مقدمة دواوينهم مراعين التسلسل الزمني لكل خليفة، وهؤلاء الشعراء جميعا كانوا يذكرون الحاكم والمحكوم بقادة السعادة ورمز العدالة وهم الخلفاء الراشدون، لكن في غفلة من التاريخ تسللت إلى السلطة السياسية في إيران الدولة الصفوية فعملت بالقوة على تغيير المذهب، وانقلبت صور الخلفاء من المقدس إلى المدنس في المدونات الحديثية الشيعة وتوارث الشعراء هذه الصورة السلبية منهم.

الكلمات المفتاحية: الخلفاء الراشدون، المدينة الفاضلة، المقدس، المدنس.

The Image of the Rightly Guided Caliphs in Persian Poetry: From the Sacred to the Profane

Dr. Zoubeir Chli
Professor of Persian Literature
Mohammed V University, Morocco

Abstract

Throughout history, the Iranian people have persistently sought ideal figures to serve as role models, adapting their choices to the historical contexts they experienced. In Ferdowsi's epic, "Shahnameh", we see that Iranians, within this vast historical record, created invincible legendary leaders whose abilities surpassed ordinary human capacitiessuch as Rustam, Sohrab, and Esfandiyar. Even when these figures had real historical foundations, they were enveloped in layers of myth and adorned with extraordinary narratives, much like the just Persian king Anushirvan.With the advent of Islam in Iran during the era of Caliph Umar ibn al-Khattab (RA), the Iranians witnessed justice, fairness, and courage intertwined with mercy and exemplary governance. Having suffered under the oppression of their previous rulers, they found in the Rightly Guided Caliphs true role models, replacing their legendary heroes with real historical figures.

This transformation was reflected in Persian scholarship, where Quranic exegetes from Persia devoted themselves to interpreting verses that highlighted the virtues of the Companions and the Rightly Guided Caliphs. Similarly, Persian scholars who contributed to the six major Hadith collections dedicated special sections to narrating their merits.

Persian poets, too, played a significant role in celebrating the virtues of the Caliphs in their poetry. This tradition began during the Samanid dynasty, particularly with the great Persian poet Rudaki of Samarkand. These poets can be classified into two groups: Poets who praised rulers by likening them to the Rightly Guided Caliphs, often as a means of seeking patronage. Among them were Manuchehri Damghani, Unsuri Balkhi, and Farrokhi Sistani.And Poets who sincerely praised the Caliphs out of genuine admiration and respect for their contributions to Islam and humanity. This category included prominent Sufi poets, such as Sanai Ghaznavi, Attar of Nishapur, and Mawlana Jalal al-Din Rumi, who dedicated specific poems to each Caliph at the beginning of their collections, adhering to the chronological order of their reigns.

Through their poetry, these poets consistently reminded both rulers and the people of the true embodiments of justice and righteousnessthe Rightly Guided Caliphs. However, in a significant historical shift, the Safavid dynasty ascended to power in Iran and forcibly altered the religious doctrine, transforming the image of the Caliphs from sacred to profane in Shi'a hadith literature. Consequently, Persian poets inherited and perpetuated this negative portrayal.

Keywords: Rightly Guided Caliphs, Justice, Sacred, Profane.

تقديم

انبرى المفسرون للقرآن من بلاد فارس، أمثال: "البيضاوي" و"الرازي" و"الطبري"، و " الزمخشري"؛ يفسرون ما جاء في فضائل الصحابة والخلفاء الراشدين في القرآن الكريم، كما أفرد علماء الحديث من "أصحاب الكتب الستة"[1] في بلاد فارس؛ أبوابا في مسانيدهم، أوتخصيص كتاب خاص عما جاء من الحديث النبوي في فضل بعض الخلفاء الراشدين، وجاء من بعدهم العشرات من المؤرخين الفرس والعرب، أمثال :"ابن مسكويه" و"الطبري"، فأثروا سيرة الخلفاء الراشدين بذكر تفاصيل عنهم، في السلم والحرب تحت عناوين متعددة مثل (تاريخ صدر الإسلام) أو (تاريخ الفتوحات) أو(تاريخ الخلافة الراشدة)، أو (الحسبة في الإسلام)، لذلك طفق الشعراء الفرس يسردون سيرة الخلفاء الراشدين العطرة مع رعيتهم، ممتدين بذكر فضائلهم المذكورة في الكتاب والسنة والسير والتواريخ؛ لذا سردوا سيرتهم شعرا إذا كان غيرهم اختار أن يسردها نثرا، والجميل أن نجد عند هؤلاء نوعا من الشعر؛ يمكن أن يدخل في قسم "المناظرة الافتراضية"، التي أقاموها شعرا بينهم وبين خصوم الخلفاء الراشدين؛ أي (الشيعة)يأتون على ذكر شبههم كاملة غير ناقصة ويردون عليها ردا منطقيا وشرعيا مؤدبا مشفوعا بذكر ممارساتهم الاجتماعية العملية وما اشتهر عنهم، من عدل وخلق كريم،كل هذا يصبونه في قوالب شعرية رائقة وظروف شفافة؛ تركن إليها النفس ويرتاح لها العقل، ممزوجة بلغة شاعرية جميلة تأخذ بالألباب، بعيدا عن لغة التكفير و التفسيق، مقتفين أثر علماء فارس الذين اشتهروا بالرد العلمي المفحم ضد المخالفين للخلفاء الراشدين أمثال أبي حامد الغزالي و"الرازي" المفسر

1. أصناف الشعراء الفرس في مدح الخلفاء الراشدين

يمكن تقسيم الشعراء الفرس الذين يمدحون الخلفاء الراشدين إلى قسمين؛ قسم يمدحهم لذاتهم وقسم يمدحهم لغيرهم.

أ.الشعراء الذين يمدحون الخلفاء الراشدين لذاتهم

هؤلاء يمدحون الخلفاء الراشدين مدحا خالصا خلوصا للدين والعقيدة، وأداء لدين المحبة لأصحاب رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عامة، ولخلفائه خاصة. ويمكن أن نطلق عليهم الشعراء الملتزمين. لهم رسالة واضحة وعقيدة راسخة في مدح الخلفاء؛ تذكر العامة والخاصة بخصال قادة السعادة والعدالة، مقابل كل الجبابرة والظالمين عبر التاريخ إلى زمن الشاعر وما بعده. وذلك بواسطة لغة شعرية جميلة وقشيبة تركن إليها النفس ويرتاح لها العقل، إذ يرسمون للمجتمع بحكامه ومحكوميه، شعوره الاجتماعي ويعيدونه إلى السير في الاتجاه الصحيح للبوصلة بعدما اندرست رسومهم؛ لكون هؤلاء أهلا للاقتداء والاهتداء بعد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في قوة إيمانهم وعدالتهم وشجاعتهم في قول الحق وتطبيقه على ذويهم وزعماء القوم قبل غيرهم.

ب.الشعراء الذين يمدحون الخلفاء الراشدين لغير ذواتهم

القسم الثاني من الشعراء الفرس، الذين يمدحون الخلفاء الراشدين هم شعراء البلاط؛ المتسولون بشعرهم، والظاهر من شعرهم أنهم كانوا يتكسبون به، حيث يمثلون لسان السلطة الزمنية. فهم قدمدحوا الخلفاء الراشدين ليس لذات الخلفاء، وإنما لغيرهم؛ حيث كانوا يمدحون السلطان ـ أو الأمير أو قائد الجيش ـ، فيساوون بينه وبين الخلفاء الراشدين في العدل والصدق والرأفة بالرعية والشجاعة المشفوعة بالحكمة؛ فقد يهبون للفرد الواحد منهم كل فضائل الخلفاء الراشدين الأربعة دفعة واحدة؛ فيقال له مدحا أنت صادق وفي صدقك تشبه الصديق"أبو بكر" (ض)، وأنت عادل وعدلك مثل عدالة الفاروق"عمر (ض)، وأنت حيي وفي حيائك عين"عثمان" (ض). وأنت شجاع وشجاعتك تعادل شجاعة «علي بن أبي طالب" (ض)، وهذا تملق وتزلف واضح للحاكم وسوء أدب مع الخلفاء الراشدين. وهم بذلك كمن وصف السيف

[1] الكتب الستة هي :1 ـ صحيح البخاري ألفه الإمام البخاري 2 ـ صحيح مسلم ألفه الإمام مسلم بن الحجاج النيشابوري 3ـ سنن أبي داود ألفها الإمام أبو داود السجستاني 4 ـ سنن الترمذي ألفها الإمام الترمذي 5 ـ سنن النسائي ألفها الإمام النسائي 6 ـ سنن ابن ماجه ألفها ابن ماجة القزويني

يشبهه ويماثله بالعصا؛ فهو بتشبيهه هذا قد أهان السيف والمنطق حيث وضع الشيء في غير محله؛ علاوة على أن هذا الوصف يعد إهانة كبيرةللسيف كما قال المتنبي:

ألم تر أن السيف ينقص قدرهإذا قيل أن السيف أمضى من العصا

ما بالك إذا ساوى بين السيف والعصا فهو قد يدفع العصا إلى البطر وادعاء ما ليس له وتوسيع صلاحيته.

هذا ظاهر شعر المدح، ولكن لكل شيء ظاهر وباطن، وسوف نخصص مقالة لاحقا على شرح بواطنه المغلقة حتى نقترب من مبررات وجود شعر المدح واستمراره

2.ألقاب الخلفاء الراشدين وأوصافهم في الشعر الفارسي

بعض الألقاب والأوصاف التي خص بها الشاعر الفارسي الخلفاء الراشدين:

نجد الشعراء الفرس يُحَلُّونَ دواوينهم بصفات الخلفاء الراشدين الجميلة وخصالهم الجليلة وعلى رأس هذه الخصال، الصفات المسكوكة لكل خليفة في التاريخ الإسلامي، والتي اشتهرت عنه، فقد خصصوا خصلة "الصدق" للصديق أبي بكر(ض)، وأنه "خليفة رسول الله"، و"صاحب الغار"، و"ختن الرسول "، و"الشيخ الكبير"، و"رفيق الرسول"، وغيرها من الألقاب. وخصصوا عمر(ض) بلقب "الفاروق"، وصفة العدل "العادل"، و"صاحب الذرة"، و"قاهرالشيطان"، و"فاتح بلاد فارس والروم"، وغيرها من الصفات. وخصصواعثمان(ض) بلقب "ذي النورين"، و"صاحب الحياء المطلق"، و"جامع القرآن"، و"المتصدق بماله"، و"المؤمن حقا"، و"ذو العقل"، و"مقيم الليل"، وغيرها من المميزات. أما علي(ض) فهو "صاحب السيف"، و"ذو الفقار"، و"باب مدينة العلم"، و"فاتح قلاع خيبر"، و"زوج فاطمة الزهراء"، و"زوج البتول"، و"أبو الحسنين"، وغيرها من الخصال.

3.الخلفاء الراشدون في الشعر الفارسي مصداق "الإنسان الكامل"

هناك صفة متميزة خص بها الخلفاء الراشدون في الشعر الفارسي،إذ نقف على وصفهم بصفة "الإنسان الكامل"، وهي أعلى مرتبة وأرقى مكانة يصل إليها الإنسان بعد الأنبياء والرسل، ويستعيض أحيانا الشاعر الفارسي عن هذا المصطلح بمصطلحات متعددة ومتكثرة والقريبة من مصطلح "الإنسان الكامل"، مثل مصطلح "الكُمَّل"، أو "كامل الكُمَّل"، في مقابل "الناقص"، و " الشيخ المريد"، ومصطلح "خاصة الخواص"، أو "خاصة الله"، أو "الولي"، أو "سيد العالمين"، أو "ملك الولاية"، أو "الخليفة الكامل"، وقد تجده يصرح بمصطلح "الإنسان الكامل"، حين شاع وذاع بعد أن نحته واصطفاه "محيي الدين بن عربي".

4.شعراء كبار مدحوا الخلفاء الراشدين

كل الشعراء الفرس قبل مجيء الدولة الصفوية مدحوا الخلفاء الراشدين باعتبارهم كانوا على مذهب السنة والجماعة، ونقتصر هنا على ذكر أكثر من خمسين شاعرا منهم وهم على التوالي حسب تسلسهم الزمني.

- **شعراء القرن الرابع**

الرودكي السمرقندي (و244هـ.ق، ت 329هـ.ق)، مسيري (القرن 4هـ.ق)، أبو القاسم الفردوسي الطوسي (و329ت411، ت 416هـ.ق)، عنصري بلخي (و350، ت 431هـ.ق)، فرخي سيستاني (و370هـ.ق، ت 429هـ.ق).

- **شعراء القرن الخامس**

منوجهري دامغاني (و392هـاق، ت 432هـاق)، قطران تبريزي (و غ ،ت 438هـاق)، مسعود سعد سالمان (و438 أو 440هـاق، ت515هـاق)، أمير معزى (و 441 أو444، ت 518 أو 521هـاق)، حكيم سنائي غزنوي (و 473، ت مابين 535و 545هـاق)، أحمد جام (و 443هـاق، ت536هـاق)، عمعق بخارائي (و440هـاق، ت 543هـاق).

- **شعراء القرن السادس**

أديب صابر ترمذي (و غ، ت 546 هـاق)، عثمان مختاري غزنوي (وبين 457 و 469هـاق، ت بين 512 و 548هـاق)، عبد الواسع جلبي غرجستاني (و غ، ت مابين 552 إلى 555هـاق)، سيد حسن غزنوي (و غ، ت ما بين 555إلى 557هـاق)، سوزني سمرقندي(و غ، ت 562أو 569هـاق)، رشيد الدين وطواط العمري (و481هـاق، ت570هـاق)، مجير الدين بيلقاني (و غ، ت577هـاق)، أثير الدين أخسيكتي (و525أو 526هـاق، ت609هـاق)، أنوري أبيوردي[2](و 520هـاق ، ت583هـاق)، جمال الدين أصفهاني(و غ ، ت588هـاق)،خاقاني شيرواني (و520هـاق، ت595هـاق)، ظهير فاريابي (و550هـاق، ت598هـاق)، نظامي كنجوي (وما بين 530هـ اق، ت614هـاق).

- **شعراء القرن السابع**

نجم الدين راوندي (و555 أو555هـاق، ت 643هـاق)، روزبهان بقلي نسوي شيرازي[3] (و 522هـاق، ت606هـاق)، عطار نيشابوري (و 513هـاق، ق618هـ)، معين الدين جشتي (و537هـاق، ت633هـاق)، كمال الدين إسماعيل أصفهاني (وسنة 545 أو 553هـاق، ق 635هـاق)، أوحدي كرماني (و529هـاق، ت635هـاق)، محمد عوفي (و565هـاق، ت635هـاق)، شمس تبريزي (و 583هـاق، ت654هـاق)، مولانا جلال الدين الرومي (و604هـاق، ت672هـاق)، فخر الدين عراقي (و612هـاق، ت686هـاق)، سعدي شيرازي (و بين 585إلى 615هـاق، ت بين690إلى 695هـاق)، سلطان ولد (623هـاق، ت712هـاق)، همام التبريزي (و ،ت 713هـاق).

. شعراء القرن الثامن

محمود شبستري(و687هـاق،ت720هـاق)، أميرخسروالدهلوي(و653هـاق،ت725 هـاق)، أمير حسن الدهلوي (و652هـاق،ت738هـاق)، خواجوي كرماني(و689هـاق، ت763هـاق) ، سلمان ساوجي[4] (و709هـاق،ت 778هـاق)6 ـ ناصر بخارابي(و715هـاق، ت773هـاق) ـ معين الدين جنيد شيرازي(و غ، ت791هـاق)، محمد شيرين مغربي[5](و749او 750هـاق، ت بين 808إلى 819هـاق)9 ـ پير شرفشاه (و،ت القرن الثامن هـاق) 10 ـ عبيد زاكاني[6] (و700هـاق، ت771 أوهـاق772)، الشيخ روح الدين لارستاني[7](و، ت في القرن الثامن هـاق)،عبد القادر مراغي[8](و752هـاق، ت834هـاق)

---

[2]أبيورد، توجد غرب مدينة مرو في خراسان وتقع حاليا في دولة تركمانستان

[3] شيراز، مدينة إيرانية توجد في مركز محافظة فارس

[4]ساوجي، نسبة إلى مدينة ساوه الواقعة في مركز إيران

[5] مغربي، الشاعر لبس الخرقة الصوفية من أحد تلامذة الصوفي ابن عربي المغربي ومن ثم نسب نفسه للمغرب أما ولادته فكانت في تبريز

[6]زاكاني ، نسبة إلى أحد القبائل العربية المسماة ب(زاكان) وهم من عرب خفاجة التي نزلت مدينة قزوين وكان الشاعر من نسلهم

[7]لارستان ، مقاطعة في محافظة خراسان وتقع في جنوب إيران

[8] مراغه، أو مراغه بكسر الغين ، مدينة تقع في شمال غرب إيران

. شعراء القرن التاسع

شاه نعمت الله ولي (و 730أو731هـاق،ت 834هـاق)،علي بن الحسين واعظ كاشفي (و867هـاق، ت 939هـاق)،عبد الرحمن الجامي (و817هـاق، ت 898هـاق) ... وغيرهم

من خلال قراءة أسماء الشعراء الفرس ندرك مواطنهم ومدنهم وأقاليمهم التي ينتمون إليها و نقف على مقدار انتشار مدح الخلفاء الراشدين واحترامهم في جغرافية شاسعة جدا من العالم الإسلامي الناطق باللغة الفارسية، حيث امتدت من الهند إلى تركيا، مرورا بطاجيكستان، وبخارا و سمرقند، وخراسان و بلخ أفغانستان وإيران ومدنيها وأوزباكستان و تركمانستان وأذربيجان.

5.من تجليات المدح الخالص للخلفاء

هذه بعض الأشعارالتي يمدح فيها الشاعر الخلفاء مدحا خالصا لذاتهم:

على سبيل المثال افتتح الشاعر والطبيب الفارسي"مسيري"[9]، منظومته في الطب الذي بعد ثنائه على الحق عز وجل وحمد ه وشكره على نعمائه ثم مدحه الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم)، شرع في مدح الخلفاء الراشدين، بصفة جميلة تليق بمقامهم في الدين وهي صفة المبالغة "أفضل"، ولم ير أن هناك تراتبية في مقامهم بل ليس بينهم فاضل ومفضول، وكلهم في مرتبة واحدة وكل في نظره أفضل من حيث المقام في الدين والدنيا، حيث قال:

أ. الشاعر "مسيري"[10]

ـ اللهم صل على محمد آلاف المرات

صاحب اللواء والتاج والمنبر

ـ وعلى الأفضلين أبوبكروعمر

وكذا عثمان الذي جمع لنا القرآن

ـ والأفضل علي حيدر رابعهم

لابد أن أذكر محبة هؤلاء الأصحاب

ب. الشاعر "أبو القاسم الفردوسي"[11]

مدح الفردوسي الخلفاء الراشدين في "الشاهنامه"[12] حيث أورد في مقدمتها قوله:

---

[9]عاش الشاعر والطبيب مسيري في القرن الرابع الهجري وترك منظومته الشعرية في الطب المسماة "دانشنامه طب"، وهي أقدم منظومة شعرية فارسية قبل "شاهنامه الفردوسي"

[10] جلبر لازار، دانشنامه گنجينه، نوشته هاى ايرانى، ديوان آشعار، أنجمن ايرانشناسي، تهران 1361هـش/ 1982، ص193

[11]ـأبو القاسم الفردوسي الطوسي ولد بإقليم طوس سنة 329 هـاق عاش في عهدالدولة الغزنوية إشتهر بتأليفه الملحمة التاريخية"الشاهنامة" وهي سيرة وأخبار أبطال ومولك الفرس ومعاركهم وأساطيرهم تبدأ من بداية الخلق إلى إنهيار الإمبراطورية الساسانية استغرق في تنظيمها ثلاثين سنة وتحتوي أكثر من ستين ألف بين من الشعر توفي الفردوسي سنة 416هـاق

[12]أبو القاسم الفردوسي، شاهنامه، از روي چاپ وولرس پس از مقابله باچاپ تور نرماكان وجول مول (كتابخانه ومطبعه بروخيم تهران 1314هـ ش) شاهنامه برتس ص 18 ـ 19

ـ إذا أردت حقا النجاة في علمك ودينك

فما عليك إلا أن تسلك طريق النجاة

ـ وإذا أردت أن لا يبقى قلبك حائرا

ولا تبقى دائما مغموم الصدر مشوشا

ـ سارع إلى الاقتداء بقول رسولك

واغسل ظلمة قلبك بماء كلامه

ـ ما أحلى ما قاله صاحب الوحي والتنزيل

صاحب الأمر والنهي الشرعي

ـ أن الشمس لم تشرق على أحد أفضل

بعد الرسول إلا أبو بكر الصديق

ـ عمر بن الخطاب الذي نشر الإسلام

وزين العالم كحديقة غناء في فصل الربيع

ـ بعد هذين الاثنين جاء عثمان بن عفان

ثالثهم،صاحب الحياء ... و الدين

ـ رابعهم علي بن أبي طالب زوج البتول

الذي مدحه بأحسن خصال الرسول

ـ فقال: أنا مدينة العلم وعلي بابها

هذا حقا وصدقا قول الرسول

في مثنوي[13]"يوسف وزليخا"، الذي اعتبره بعض المحققين من أثر الشاعر الفردوسي، والبعض الآخر قال إنه منسوب لـ "الفردوسي".[14] يصف الخلفاء بأنهم نجوم يهتدى بها ويقتدى، ويحذر متلقيه بأن المسيء إليهم عاقبته غير محمودة فقال[15]:

ـ لا بد أن تعرف مختصر القول في أصحاب الرسول

كل واحد منهم، نجم من النجوم

---

[13]مثنوي ، قصيدة شعرية فارسية تعتمد على أبيات مستقلة متناغنة داخليا حيث يتخذ شعر البيت الواحد فيها قافية خاصة

[14] من الذين يقولون بأن هذا المثنوي منسوب للفردوسي هو ذبيح الله صفا أما الذين يقرون بنسبته للفردوسي هم المستشرقون، دكتور إتيه وتيودور نولدكه وادوارد براون

[15]- ذبيح الله صفا، حماسه سرايى در إيران، چاپششم« اول فردوس، تهران1374هـ \ش ص187

ـ ولكن على رأس هؤلاء الأربعة

الذين كانوا من أكثرالناس ثباتا على الدين

ـ أبو بكر الصديق الشيخ الكبير

الذي كان يرافق الرسول بالليل والنهار

ـ بعده جاء عمر بن الخطاب الذي

حرم النوم على قيصرالروم في فراشه الوثير

ـ وثالثهم أمير المؤمنين عثمان، المؤمن حقا

الذي من شدة الإيمان يفيض عفة وحياء

ـ والرابع علي بن أبي طالب ابن عم الرسول

بطل الأبطال ... وزوج البتول

ـ امنع نفسك من الإساءة لهؤلاء الأربعة

وإلا أوردت نفسك مهالك الجحيم.

ج. الشاعر سعدي[16]

الشاعر الفارسي الكبير "سعدي الشيرازي"، يفتتح ديوانه "بوستان"[17] بالثناء على الحق عز وجل بسبعة وستين (67) بيتا، ثم خص الرسول صلى الله عليه وسلم بسبعة عشر (17) بيتا، وفي المقام الثالث يمدح الخلفاء الراشدين ببيتين (2) من الشعر، في البيت الأول يمدح "أبابكر"، ثم يثني بـ "عمر" وفي البيت الثاني يمدح "عثمان بن عفان"، ثم "علي بن أبي طالب"، ثم يختم بمدح آل بيت الرسول (صلى الله عليه وسلم).

د. الشاعر سعدي الشيرازي[18]

ـ بماذا أثني عليك ... فأنت أرفع قدرا؟

عليك السلام ... إي نبي الورى

ـ تحيات الملائكة ... على روحك الطيبة

وعلى أصحابك ... وعلى تابعيك البررة

[16]- سعدي شيرازي شاعر متصوف ولد في مدينة شيراز سنة 606هـاق يمتز أسلوبه بالجزالة والوضوح الذي يمزجه بالحكمة والقيم الأخلاقية النبيلةمما جعل له شهرة عالمية، ولقب بشاعر الإنسانية أشهر كتبه (بوستان) و (كلستان سعدي)عاش محنة الغزو المغولي لخوارزم مما دفعه للهجرة نحو بلدان كثيرة كالشام والعراق ومصر ثم عاد إلى موطنه شيراز حيث أدركته الوفاة 690هـاق أو 694 هـاق

[17] ـ سعدي شيرازي، بوستان، ترجمه محمد موسى هنداوي، طبع ونشر مكتبة الأنجلو أمريكية بدون تاريخ، ص60 و61.

ـ على أبي بكر ...ذلك الشيخ المُريد

وعلى عمر ... قاهرالشيطان المَريد

ـ وذو العقل عثمان ... مقيم الليل

والرابع ... علي فارس الدلدل[19]

ـ إلهي!!! ... بحق بني فاطمة بنت المصطفى

أن تختم حياتي ...بقول كلمة التوحيد

ـ فأنا ممسك بيدي ... بأطراف آل الرسول !!!"

هـ. الشاعر العارف الشيخ روح الدين اللارستاني[20]

بدأ الشاعر العارف اللارستاني في مثنويه باسم "المبدأ والمعاد"، بمدح صفات الجمال والجلال لله سبحانه وتعالى ب (26) ست وعشرين من الأبيات، ثم ثنى بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم؛ وخصص له (4) أربعة أبيات، وثلث بمدح الخلفاء الراشدين (2) ببيتين من المثنوي؛ حيث وصفهم بالجواهر الأربعة، ولم يفرق بينهم في المقام؛ حيث لم يعين نوع الجوهر، فكل واحد منهم مثل جوهرة نفيسة تشبه الأخرى في الصفاء والحجم والشفافية ولا سبيل لتقديم واحدة على الأخرى في القيمة كما هم الخلفاء الأربعة سواسية في المقام، حيث يقول[21]:

اللهم صل وسلم على روح أحمد وسائر الأصحاب بمقدار نزول الثلج والمطر

وخصوصا على روح الجواهر الأربعة أبو بكر وعمر وعثمان وحيدر

6.رسم الهندسة الفريدة لحب الخلفاء في الشعر

رسم الشعراء الفرس للخلفاء الراشدين هندسة فريدة للحب، حيث دامت هذه الصورة المقدسة لهم إرثا، يتوارثه الشعراء الفرس جيلا بعد جيل، إذ وضعوا لهم هندسة للحب في قوالب شعرية جميلة، صدروا بها دواوينهم؛ حيث عادة ما يفتتحون دواوينهم بالثناء على الله عز وجل؛ وذكر صفات جلاله وجماله، ثم بعد ذلك يمدحون الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم في المقام الثالث يمدحون الخلفاء الراشدين؛ مباشرة بعد الفراغ من مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم)فيمدحونهم حسب ترتيبهم في الخلافة، مبتدئين بمدح الخليفة الراشدي الأول "أبي بكر"(ض)، ثم يردفونه بمدح "عمر بن الخطاب" (ض)، ثم يثلثوا بمدح الخليفة "عثمان بن عفان" (ض)، ثم يختموا بمدح "علي بن أبي طالب" (ض)، ويستحيل أن يقدم الشاعر أحد الخلفاء الراشدين على آخر طبق مزاجه لكون المسألة عقدية وليست فقط فنية.

قد تجد في ديوان الشاعر الإيراني بيتا يتيما واحدا يفرده للخلفاء الراشدين بالمدح؛ يمدح فيه كل الخلفاء الراشدين الأربعة دفعة واحدة، وذلك رفعا لدين المحبة والاحترام الذي يسديه لهم، فهوعادة يخصص المصراع الأول من البيت بمدح "أبي بكر" (ض)، ثم يمدح "عمر" (ض) بعده في نفس المصراع، ويخصص المصراع الثاني لمدح "عثمان بن عفان" (ض)، ثم مدح "علي بن أبي طالب"(ض)، فتكون المعادلة الرقمية كالتالي:

[19]- دلدل: بغلة أهداها "المقوقس" عظيم مصر إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وعند وفاته صارت لعثمان بن عقان ثم بعد وفاته صارت لعلي بن أبي طالب

[20] الشيخ روح الدين اللارستاني لا توجد عنه معلومات غير كتابه المبدأ والمعاد الذي ألفه سنة776هـ\ ش

[21] ـ روح الدين اللارستاني ، كتاب مبدأ ومعاد به كوشش أمير حسين خنجي ، روي نسخه خطي محلي وچاپخانه محلي هندوستان بدون تاريخ ص 4.

1أبو بكر+ 2عمر ...3عثمان+4علي

إنْ وقع أن مدح الشاعر الفارسي الخلفاء الراشدين ببيتين من الشعر؛ فإنه يخصص المصراع الأول لمدح "أبي بكر"(ض)، ويخصص المصراع الثاني لمدح "عمر" (ض) من البيت الأول، وفي المصرع الأول من البيت الثاني؛ يمدح فيه"عثمان" (ض)، وفي المصرع الثاني لنفس البيت الثاني؛ يخصصه لمدح "علي" (ض)، والمعادلة الرقمية تصير هكذا:

1 أبو بكر_____ ... 2عمر

3 عثمان _____... 4علي

حين يمدح الشاعر الفارسي الخلفاء الراشدين بأربعة أبيات، فإنه يفرد لكل خليفة بيتا في المدح؛ يبدأ بـ"أبي بكر" (ض)، ويختم بـ"علي" (ض)، والمعادلة الرقمية هي كالتالي:

1 أبو بكر _____...2عمر ...

3 عثمان_____ ...._____

4 علي_____ ...._____

تجد الشعراء العرفاء أو شعراء العرفان مثل: سنائي غزنوي وفريد الدين العطار ومولانا جلال الدين الرومي يخصصون قصيدة طويلة كاملة لكل الخلفاء ويبدأ بمدح الخليفة الأول أبو بكر وينتهي عند الخليفة الرابع علي (ض)، حيث لا يكتفون بذكر صفاتهم وخصالهم المسكوكة والمشهورة في التاريخ الإسلامي بل يسردون سيرتهم مع الرعية مفصلة.

أ. السنائي الغزنوي

حين يتطرق السنائي لمدح الخلفاء الراشدين في "ديوان سنائي"[22]تارة يمدح أحد الخلفاء الأربعة ببيت واحد[23]، وتارة يمدحهم كلهم ببيتين من الشعر[24]، وتارة يمدحهم بأربعة أبيات[25]، حيث يخصص لكل خليفة بيت واحد في المدح. وتارة أخرى يمدحهم بأبيات من المثنوي تتراوح مابين أربعة أبيات إلى ثلاثة وعشرين بيتا؛ لتصير المعادلة الشعرية من حيث الكم، كما هو الحال في:

1.ديوان السنائي الغزنوي[26]

أبو بكر الصديق: 5 أبيات، عمر بن الخطاب: 4أبيات

عثمان بن عفان:6 أبيات، علي بن أبي طالب23 أبيات.

---

[22] ـ حكيم أبو المجد مجدود آدم سنائي غزنوي، ديوان سنائي غزنوي، بسعي و اهتمامحمد تقي رضوي ، چاپ سوم انتشارات دانشكاهتهران سال 1362هـاق

[23] ـ ديوان سنائي، القصائد،أبو بكر: ص133ص212، ص235، ص552، ص576، عمر: ص100، ص148 ، ص156،ص252،ص270، ص 313، ص731، عثمان : ص 859 ص عمر وعلي : ص67،ص225، ص 254

[24] ـ ديوان سنائي، ص 191،ص179 ص 542و مثنويهاي حكيم سنائي تصحيح ومقدمة أز سيد محمد تقي مدرس رضوي، چاپ دوم انتشارات بابك،سال 1360هـاق ، ص185

[25] ديوان سنائي غزنوي، ص 370 ، ص542،ص 573،ص859

[26] ـ ديوان سنائي، مدح أبوبكر الصديق في القصائد ص 347 وعمر بن الخطاب ص238و239 وعثمان بن عفان ص859 وعلي ص 492

2.مثنوي "حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة"[27]

أما في مثنوي "حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة"[28] للسنائي الغزنوي فهو: يسرد سيرتهم العطرة شعرا ويفرد لهم مثنوي مطول في بداية هذا السفر فتجد المعادلة الشعرية كالتالي:

أبو بكر الصديق: 132 بيت،عمر بن الخطاب:54بيت

عثمان بن عفان: 75 بيت، علي بن أبي طالب: 79 بيت

3.مثنوي " طريق التحقيق"[29]

ذكر السنائي الغزنوي في مثنويه " طريق التحقيق "المنسوب له فخصص كل خليفة بخمسة أبيات بالتساوي،وهي:

أبو بكر(ض): 5 أبيات،عمر (ض): 5 أبيات،

عثمان (ض) 5 أبيات علي (ض) 5 أبيات

ب. مولانا جلال الدين الرومي

الشاعر العارف مولانا جلال الدين الرومي في ديوانه "كليات شمس"[30] أو ديوانه "مثنوي معنوي"[31]؛ فقد مدح الخلفاء الراشدين في مواضع عديدة ببيت واحد[32]، وببيتين[33]، وبأربعة أبيات[34]، حيث خصص لكل خليفة بيتا من الشعر، بدأ بأبي بكر(ض) وختم بعلي (ض) إلا أنه أفرد لكل خليفة مثنوي طويل من ديوانه "مثنوي معنوي"[35]، ذكر فيه مناقب وسيرة كل خليفة، فكانت المعادلة على النحو الآتي:

أبو بكر(ض)85بيت، عمر(ض)73 بيت، عثمان (ض)17 بيت، علي (ض) طالب122 بيت.

ج. فريد الدين العطار النيشابوري

---

[27]- أبو المجد مجدود بن آدم سنائي غزنوي، حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة، ، تصحيح وتحشية مدرس رضوي ، چاپ پنجم تابستان 1377هـاق

[28] - حكيم سنائي غزنوي أبو بكر الصديق من ص329 إلى ص 339و عمر بن الخطاب :من 340 ألى ص 350 ، عثمان بن عفان من ص 351إلى ص357ن علي بن أبي طالب من ص 362إلى ص 372

[29] حكيم سنائي غزنوي،مثنوي طريق التحقيق ، منسوب به سنائي ، بكوشش بوأوتاس ترجمه غلام رضا دهبد، انتشارات مولى ، تهران سال1360هـاش ص 106 إلى 107

[30]مولانا جلال الدين الرومي ،كليات شمس يا ديوان كبير، تحقيق بديع الزمان فروزنفر، چاپ سوم ، تهران، سال 1363هـاق

[31] - مولانا جلال الدين الرومي ،مثنوي معنوي ، تحقيق رينولد ألين نيكلسون، إنتشارات مولى ، تهران سال 1360هـاق

[32]و كليات شمس ، ذكر كل الخلفاء في الغزل رقم114و 1140و 2136 و2934وذكر أبو بكر في غزل 78و129و 167و و 859و 901 و1041و 1173و1275و 2220و2336و2886 عمر بن الخطاب ذكره في غزل رقم 598و705و776و1021و1133و2389 عثمان ذكره في غزل رقم 425و668و و 1493و2088و2222 علي بن ـأبي طالب غزل رقم 155و 203و 937و 2340و 2380

[33] نفسه

[34]مثنوي معنوي ، ج1 ص300

[35]أبو بكر: ج3 من ص 328 إلى ص 335، عمر: ج1من ص 86 إلى 93، عثمان بن عفان ج2 ص 310علي بن أبي طالب: ج1 من ص186 إلى 196

نجد الشاعر العارف العطار النيشابوري أبدع في مدح الخلفاء الراشدين بطريقة لم يسبقه إليها أحد، ففي كل مقدمة دواوينه و مثنوياته، بعد ذكر صفات جلال الله وجماله؛ يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم يمدح الخلفاء الراشدين بمثنوي واحد، أو يخصص كل خليفة في الإسلام بمثوي خاص به؛إلا أنه يمدحهم جميعا بنفس تعداد أبيات المدح التي خصصها لكل خليفة من الخلفاء الأربعة لا يزيد ولا ينقص لأحدهم ولو بيتا واحدا من الشعرفنجده يراعي هذا التقسيم اللطيف في مقدمة كل أثره الشعري فعلى سبيل المثال في مثنوي "مختارنامه"يوزع أبيات قصيدته بالتساوي مراعيا الاحترام ليس فقط على مستوى الترتيب في الخلافة بل تعداه لكمية تعداد الأبيات التي يمدح بها كل خليفة منهم في كل أثره .

1.مثنوي "مختار نامه"[36] لفريد الدين العطار النيشابوري:

أبوبكر(ض): 2 بيتين، عمر(ض):2 بيتين، عثمان (ض):2 بيتين، علي (ض):2 بيتين.

2. "ديوان"[37]فريد الدين العطار النيشابوري:

أبو بكر (ض) 4 أبيات، عمر 4 أبيات، عثمان 4 أبيات، علي (ض) 4 أبيات.

3. "منطق الطير"[38] لفريد الدين العطار النيشابوري:

أبو بكر(ض): 13 بيت، عمر(ض):13 بيت، عثمان(ض):13بيت، علي(ض)13 : بيت.

4.مثنوي "أسرار نامه"[39] لفريد الدين العطار النيشابوري

أبو بكر (ض):15بيت، عمر(ض):15بيت، عثمان(ض):15بيت، علي(ض): بيت15

5.مثنوي "مصيبت نامه"[40] لفريد الدين العطار النيشابوري:

أبوبكر(ض):23بيت، عمر(ض) :23 بيت،عثمان (ض) :23بيت،علي(ض): 23 بيت

6 ـ مثنوي "إلهي نامه"[41]لفريد الدين العطار النيشابوري:

أبو بكر(ض) :30بيت، عمر(ض)30بيتعثمان(ض) بيت علي(ض)30بيت

---

[36]فريد الدين عطار نيشابوري، مثنوي مختارنامه ، تصحيح ومقدمة وحواشي از محمد رضا شفيعي كدكني، (انتشارات توس، تهران 1358 هـ اق) ص 21

[37]فريد الدين عطار نيشابوري، ديوان شيخ فريد الدين محمد عطار نيشابوري، تعليقات از م.درويش، (سازمان چاب وانتشارات جاويچات « تهران سال 1359 هـ \ ش)، ص39 ـ 40

[38]فريدد الدين عطار نيشابوري ، منطق الطير ، مقدمة وتصحيح وتعليقات شفيعي كدكني (انتشارت سخن تهران ط1 1383 هـ / ش) من ص499 إلى ص 507

[39]فريد الدين عطار النيشابوري ،مثنوي أسرار نامه ، با تصحيح دكتر صادق گوهرين ، (انتشارات زوار 1361 هـ م ش) من ص 22 إلى ص 25

[40]فريد الدين عطار نيشابوري ،مثنوي مصيبت نامه ، به تصحيح نوراني وصال ط3، تصحيحات چاپ گلشن ، (انتشارات زوار ط3 ، تهران 1364 هـ / ش)من ص 30 إلى ص 36

70 ـ فريد الدين عطار نيشابوري ،مثنوي إلهي نامه، به تصحيح فؤاد روحاني ، (انتشارات زوار ط3 ، تهران 1359 هـ / ش)من ص 18 إلى ص 23

7. الخلفاء الراشدون أعمدة بيت الخلافة الإسلامية

نلاحظ أن الشعراء الفرس بنوا صرحا متينا من الشعر في مدح فضائل وخصال الخلفاء الراشدين وسيرتهم؛ يصعب هدمه بسرعة لكونه بني على أسس صلبة من القرآن والسنة والسيرة والتاريخ الصحيح في أكثره، فمثل الشاعر الفارسي الخلفاء ببيت صلب متراص يصعب هدمه بسهولة ومن ثم فالهادمون يعلمون أن هدم هذا البنيان يحتاج إلى وقت ليس باليسير وأن البدء بهدم أحد أركانه يأتي على هدم كل البناء بمجمله مع مرالزمن، ولهذا نجد الشعراء الفرس يصورون الخلفاء الراشدين الأربعة بأربعة أركان بيت الإسلام.

يصف الشاعر الكبير "حكيم نظامي كنجوي" الخلفاء الأربعة بأن أنوارهم من نور واحد وأنهم كنبات الريحان الزكي الرائحة المسقي بماء الشريعة فجذوره راسخة برسوخ الشريعة وأوراقه وأزهاره تترشح منها رائحة الريحان الزكية المسترسلة عبر الزمان من أربعتهم لا يفضلون عن بعضهم البعض حتى في كمية عبق الرائحة، وأنهم بمثابة الأعمدة والأركان الأربعة التي تحمي منزل الخلافة والبيت الإسلامي من السقوط لا يستغنى عنهم الأربعة أبدا ويعتقد أن هؤلاء نور واحد من أنوار الهداية الربانية إذ لا يمكن فصل النور عن النور حيث يقول[42]:

ـ هؤلاء الصحابة الأربعة من نور واحد

هذا الريحان الطيب سقي بماء الشريعة الواحد

ـ واستقامت الخلافة بهم الأربعة

كما يستقيم البيت بالأعمدة الأربعة

8.هدم أركان الخلفاء الأربعة هدم لبنيان بيت الإسلام

الشاعر هنا يقرأ مستقبل الأمة سلبا وإيجابا في رعاية هذه البيت وحمايته وصيانته أو خيانته، فإن حافظت الأمة مكانة الخلفاء الراشدين التي بوأهم فيها الله عز وجل في القرآن والرسول صلى الله عليه وسلم؛ في سيرته معهم وسنته، فإن هذا البيت؛ بيت الشريعة سيصون حرمتهم وبيضتهم، فإن انفرط هذا العقد وجاء من يزكي ركنا من أركان هذا البيت مكتفيا بركن واحد بدل الأركان الأربعة و أثار الاهتمام المفرط به وحده دون غيره؛ وذلك بتدعيمه وتزيينه، ولو بإعادة بنائه وتشكيله من الذهب والفضة والجواهر النفيسة على حساب هدم الأركان الثلاثة الأخرى للبيت؛ والتي تحمي البيت كله من السقوط والانهيار مجتمعة بأربعتها، اختل سائر البناء وسقط، ولا يستقيم لا من الناحية المادية، ولا من الوجهة الروحية. والشاعر حين يثير هذه القضية المهمة إنما يشير إلى حقيقة غاية في الأهمية وغائبة عن البعض مفادها أن هؤلاء الصحابة، وعلى رأسهم الخلفاء الأربعة هم الذين رووا لنا السنة النبوية؛ بل هم الذين جمعوا لنا القرآن، فإذا ماشككنا في صدق إيمانهم ومصداقية أخلاقهم وإخلاصهم لله وللرسول وللإسلام، يسقط الدين كله جملة وتفصيلا، بل إننا سنشكك في مصداقية جمعهم للقرآن والسنة وهذا ما حدث بالضبط مع الطائفة التي زكت عليا (ض) وحده من دو غيره من الخلفاء حيث زعموا أن هؤلاء الخلفاء حين جمعوا القرآن حرفوه ونقصوا منه بل أضافوا إليه آيات لم تكن منه، ومن ثم نفهم جيدا المقاصد العليا والجليلة للشاعر الفارسي حين صدر ديوانه و مثنويه بمدح الخلفاء الراشدين وشدد في التحذيرمن مغبة الاستخفاف بمقامهم ومن ثم نقف على هذه الحقائق الصادمة حيث امتد حريق التهمة اتساعا مباشرة حين بدأت أدبيات التفضيل تظهر إلى الوجود ثم تلتها أدبيات الغلوفي وصف خصائص علي بن أبي طالب (ض) المعنوية والمادية في الشعر والنثر عند"الشيعة" ممتدية بالمرجعية المذهبية الجديدة التي لم تكتف برفع علي(ض) فوق الخلفاء الثلاثة بل بدأت تنتج أحاديث تتحدث عن مثالب الخلفاء الراشدين وترفع عليا رضي الله عنه إلى ما فوق الأنبياء بل ترفعه إلى مرتبة

[42]- حكيم نظامي گنجوي، كليات خمسه با مقابلة وتصحيح از روي صحيحترين نسخ معتبر خطي و چاپي، (چاپ چهارم انتشارات اميركبير، تهران سال 1381هـ ش)، ص 442.

الألوهية وما عاد عليا أهلا للقدوة والأسوة في سيرته لكونها كلها سيرة فوق بشرية، يتبرك بذكرها ولا تصلح للاقتداء والاهتداء كما هو الحال في سيرته المروية عن طريق السنة النبوية الصحيحة التي رواها المحدثون السنة من بلاد فارس

9. سيادة المذهب السني لقرون في إيران

حين نفتش بطون جل الدواوين الشعرية الفارسية؛ نجد المشهور في إيران هو مدح الخلفاء الراشدين، وليس مدح "الأئمة الاثني عشر" ـ ولا مشكلة لنا في مدحهم مدحا يليق بهم في القرآن والسنة الصحيحة الواردة عن المصطفى جدهم صلى الله عليه وسلم ـ ، من المعلوم أن إيران منذ دخولها للإسلام في عهد الخليفة عمر بن الخطاب (ض)، كانت على مذهب "السنة والجماعة" حيث تعاقبت على حكمها دول وممالك عديدة. كان جل ملوكها وسلاطينها وأمرائها وشعبها على المذاهب الأربعة السني من المذهب الحنفي والمالكي و الشافعي والحنبلي ال وهذا ما أقرته كتب التاريخ والرحلات والفقه والرجال ذكر القاضي عياض في مقدمة كتابه "ترتيب المدارك" وهو يحصي أماكن انتشار المذهب المالكي قائلا : " وأما خراسان وما وراء العراق من بلاد المشرق، فدخلها هذا المذهب أولا بيحيى التميمي، وعبد الله بن المبارك، و قتيبة بن سعيد، فكان له هناك أئمة على مر الأزمان، وتفشى بقزوين وما والاها من بلاد الجبل، وكان آخر من درس منه بنيسابور، أبو إسحاق بن القطان، وغلب على تلك البلاد مذهبا أبي حنيفة والشافعي"[43] ، ففي عهد حكم الخلفاء الراشدين والخلافة الأموية، كان الولاة من العرب، لكن في عهد بني العباس كان العنصر الإيراني والتركي غالبا فيهم، وكانوا في الأعم الأغلب سنة، إذ كانوا يأتمرون من دار الخلافة ببغداد مباشرة مثل السامانيين، الذين أحيوا اللغة الفارسية والشعر الفارسي. ومع بداية شعرالمدح للخلفاء السامانيين، تزامن ومدحهم بأوصاف الخلفاء الراشدين، ثم جاءت الدولة الغزنوية والدولة السلجوقية والدولة الخوارزمية، الذين أسقطهم المغول ثم جاء الإلخانيون سلاطين المغول المسلمين السنة، ثم جاء الخلفاء التيموريين كل هؤلاء في الأغلب الأعم كانوا على مذهب السنة والجماعة ـ اللهم الدولة البويهية التي كانت على المذهب الشيعي ـ ، ومن ثم من الطبيعي أن يزين الشعراء شعرهم بمدح الخلفاء الراشدين. ولا نجد الشعراء الفرس في هذه الفترة يمدحون الأئمة الاثني عشر. بل نجد الشعراء الفرس السنة يمدحون بعض الأئمة الأوائل باعتبارهم من أهل البيت النبوي يجب احترامهم وتوقيرهم؛ ولهذا نقف على حقيقة أن المذهب السائد والمسيطر في إيران هو المذهب السني.

9. مدح الأئمة الإثني عشر في إيران وافد عليها من خارجها

رغم أن الكثير من المحققين الإيرانيين يعترفون؛ أن الشعراء الإيرانيين لم يكونوا على المذهب الشيعي ليمدحوا الأئمة الاثني عشر، بل المشهورعنهم هو مدح الخلفاء الراشدين لكون المجتمع حكاما ومحكومين كان في غالبيته العظمى من السنة، أما المذهب الشيعي كان يعد معتنقيه من الأقليات القليلة، وهذا ما أكده المحقق في الأدب الفارسي "جعفر شهيدي"،وشهد شاهد من أهلها،حيث قال:"كان المذهب الرائج في إيران منذ دخول الإسلام إلى أواخر حملة المغول هو المذهب السني الحنفي بينما كان أصحاب المذهب الإسماعيلي الشيعي هم الأقلية وبينما كان أتباع المذهب الاثني عشري أقل عددا من الجميع، ومن غير المتوقع أن يمدح الشعراء آل علي (من الأئمة الاثني عشر) ولم يبق من شعر المدح إلا المدائح في الملوك من أجل تأمين لقمة الخبز، ولم يكن هذا الشعر نابعا من إيمان وعقيدة بينما الشعر الذي كان منبعه الحس والعاطفة الصادقة قد ضاع مع مرور الزمن وطوال السبعمائة سنة هكذا كانت الأوضاع".[44]

نستشف من كلام المحقق "شهيدي" أن مدح أئمة الشيعة الاثني عشر وافد على إيران من طرف شيعة جبل عامل والعراق مع مجيء الصفويين، وأن الأصل في المدح كان مدح الخلفاء الراشدين وعلى رأسهم علي بن أبي طالب(ض)، أما ما قاله من ضياع الشعر الذي كان منبعه الحس والعاطفة الصادقة. يقصد الشعر الذي مدح به الأئمة الإثنى عشر، فهو مناقض لما جاء في مقدمة كلامه من كون "المذهب الرائج في إيران منذ دخول الإسلام إلى أواخر حملة المغول كان هو المذهب السني ...ومن غير المتوقع أن يمدح الشعراء آل علي". وكلامه

[43]القاضي عياض ،ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مالك، تحقيق أحمد بكير محمد، دار مكتبة الحياة، بيروت ج1،ص 53

[44]- أحمد أحمدي بيرجندي، وسيد علي نقوي زاده، مدائح رضوي، انتشارات آستان قدس رضوي سال 1381هـ/ ش ص 15 ـ 16.

كذلك موهم للجيل الجديد بأن الشعر في مدح الأئمة الإثنى عشر قد ضاع مع مرور الزمن دون تقديم دليل واضح على ذلك، ولو ضاع هذا الشعر على حد الافتراض لضاع ديوان الشاعر المشهور الشيعي الإسماعيلي "ناصر خسرو قبادياني"، ولضاع كذلك الشعر الذي كان منبعه الحس والعاطفة الصادقة، الذي قيل في مدح الخلفاء الراشدين مع من ضاع من الشعر، والحقيقة أن الشعر الذي ضاع كان بفعل مقص الناسخ المذهبي للدواوين الشعرية في عهد الدولة الصفوية، والذي مازال مستمرا إلى يومنا هذا[45]، وأقصد الشعر الذي قيل في مدح الخلفاء الراشدين أوالمتون النثرية التي تمدح الخلفاء الراشدين.

10.الانقلاب في العقل الجمعي الفارسي بين الترغيب والترهيب

عهدت بلاد فارس احترام الخلفاء الراشدين وتقديرهم وإجلالهم قرونا عديدة لا يفرقون بين أحد منهم، كما جاء في القرآن والسنة إلا أنه وفي غفلة من التاريخ وقع الانقلاب في العقل الجمعي الإيراني تحت طائلة الإكراه، فصار الخلفاء الراشدين المقدسون بين عشية وضحاها مدنسون في العقل الجمعي الإيراني، ولا مبرر لوقوع هذا إلا تحت طائلة الإكراه بالسيف أيام الدولة الصفوية، و يذكرنا هذا بمحاكم التفتيش التي أقيمت للمسلمين في الأندلس، حيث غيروا دينهم بين عشية وضحاها تحت طائلة الإكراه والقوة، فإذا ما رجعنا للوراء قليلا وبالضبط مع الفتح الإسلامي حيث وقع أول انقلاب جمعي في العقل الفارسي وذلك بتحول معظم الإيرانيين إلى الإسلام منجذبين إليه بحكم عدالته وبساطته؛ حيث خيرهم الفاتحون بين الدخول في الإسلام أو دفع الجزية ووقع هذا التحول في العقل الجمعي عن طريق الإقناع والترغيب وليس الاقتلاع و الترهيب كما وقع في عهد الدولة الصفوية حيث خيروا الإيرانيين بين الاعتقاد بمذهب الشيعة الإثنى عشرية أو السيف، ولم يمهلوهم في ذلك، بل عوملوا أقل بكثير مما عامل المسلمون الفاتحون لإيران أهل الكتاب من اليهود والنصارى والمجوس فيها. ومن غرائب الزمان ينقل لنا الإمام مالك في كتابه "الموطأ"في باب "جزية أهل الكتاب والمجوس هذه الرواية اللطيفة، التي يرويها أحد أئمة السنة الأربعة وهو الإمام مالك (ض)عن أحد أكبر أئمة آل البيت وهو جعفر الصادق (ض)، وهو كيف تعامل "عمر بن الخطاب" (ض) مع المجوس في إيران حين فتحها؟ جاء فيها: "عن مالك عن جعفر بن محمد عن أبيه أن عمر بن الخطاب (ض) ذكر المجوس فقال: ما أدري كيف أصنع في أمرهم؟ فقال عبد الرحمن بن عوف (ض): أشهد لسمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول سنوا بهم سنة أهل الكتاب"[46].والمقصود سنوا فيهم سنة اليهود والنصارى في أخذ الجزية منهم احتراما لدينهم الذي فيه بقايا من نبوات قديمة، بدل تخييرهم بين الإسلام أو السيف، كما فعلت الدولة الصفوية معهم.

1.10. الصورة السلبية للصحابة وافدة على العجم

نخلص من النقطة السالفة الذكرفي كون الشعراء الفرس كانوا طيلة العشرة قرونيزينون دواوينهم بمدح الخلفاء الراشدين تبعا للمدونات الحديثية، أي: الكتب الستة التي جمعها ودون جلها الإيرانيون السنة؛ فحب الصحابة وعلى رأسهم الخلفاء الراشدين منذ دخول الإسلام

---

[45]سوف أكتفى هنا بذكر بعض النماذج أولا :عند نجاح الثورة الإسلامية في إيران شكلت لجنة خاصة في الجامعات بمساعدة الحوزة العلمية لتنقية المقررات الدراسية التي تعتمد على المتون الفارسية المترجمة أو الأصلية، والتي تشير من قريب أو بعيد إلى الأثر المذهبي السني المبثوث في ثنايا التفسير أو الحديث أو السيرة أو التاريخ واستبداله بالمتون الحديثية الشيعية وأراء الفقهاء الشيعة أو تضعيفه أو تأويله حسب مقتضيات العقيدة الشيعيةثانيا: قضية بتر المتون كليا على سبيل المثال جلب الدكتور علي أصغر حكمت من إحدى المكتبات الهندية والتي كان يشتغل بها سفيرا لإيران أيام تفسيرا، صوفيا مهما؛ يسمى "كشف الأسرار وعدة الأبرار"، لأبي الفضل رشيد الدين الميبدي وكانت نسخة فريدة من نوعها فشكل الدكتور علي أصغر حكمت؛ لجنة من المحققين من أساتذة الجامعة وأشرف عليها لتحقيق هذا التفسير والذي يتألف من عشر مجلدات ؛ لكن بعض الأفراد في اللجنة للأسف كانوا يتعمدون شطب كل ما يتعلق بالخلفاء الراشدين وعلى الأخص عمر بن الخطاب(ض) وطبع في مطبعة أمير كبير محذوفا منه ما أرادوا حذفه دون مراعاة للنزاهة العلمية وهذا ما اعترف به لنابه أحد الأساتذة المشاركين في اللجنة والمخلصين للبحث العلمي في التحقيق ثالثا: ترجمت عدة كتب للسيد قطب وأخوه محمد قطب في بداية الثورة لكن حذفت منها كل الشواهد المتعلقة بالخلفاء الراشدين التي ذكرها السيد وأخوه وقد تمنع الكتب التي عناوينها تشير إلى الخلفاء الراشدين من المعارض الدولية للكتاب، وهذا فيض من غيض الغاية منه النصيحة وليس الفضيحة الغاية منه بناء وحدة صف سليمة، مبنية على الاحترام المتبادل للعقائد والرموز.

[46]- الإمام مالك بن أنس، موطأ مالك، المحقق محمد فؤاد عبد الباقي، (الناشر إحياء التراث العربي، سنة 1406هـ / ق - 1985م)، صج1 ص 278.

في إيران صورة أصيلة ومتجذرة في العقل الجمعي الإيراني؛ ولكن اجتثاث هذه المحبة والاحترام من العقل الجمعي لم يكن بالأمر السهل والهين أبدا، إنما تم بواسطة الإكراه، وصل إلى حد القتل الجماعي المادي والمعنوي، وحلت محلها صور الكراهية والبغض للخلفاء الراشدين زمن الدولة الصفوية المتعصبة، وذلك مع مجيء شيعة جبل عامل والنجف والبحرين إلى إيران بطلب من السلاطين الصفويينوهذا دليل على أن المذهب الشيعي تم تأسيسه ونشره من طرف العرب الشيعة، وتم تدوين "الجوامع الحديثية الشيعية"[47] الكبرى الثمانية في هذه الفترة،وقد حشيت بمثالب الخلفاء الثلاثة أبو بكر وعمر وعثمان (رضي الله عنهم)، لذا نقول إن هذا الحقد وافد على إيران من الشيعة العرب وترعرع في البيئة الفارسية الجديدة، حتى لا يظلم العجم الفرس في اختلاق هذه البدعة السيئة بدءا؛ بل إنها وافدة عليهم ولم يبتدعونها من عند أنفسهم؛ بل هم شركاء العرب الشيعة وتتلمذوا عليهم واقتفوا أثرهم في هذه البدعة السيئة؛ وهي سب الخلفاء الراشدين والتنقيص منهم

2.10. المرجعية العليا لشعر هندسة الكراهية

أ. الحب والبغض للخلفاء في الشعرمنبعه المدونات الحديثية

إن الشاعر الفارسي الشيعي حين يقوم برسم الصورة المدنسة للخلفاء الراشدين؛ إنما هي انعكاس لمرجعيته العليا،وهي: المدونات الحديثية الشيعة الكبرى، ما يطلق عليها "الكتب الثمانية"،والتي تناولت التأويل التعسفي لأسباب نزول بعض الآيات القرآن على الأئمة الاثني عشر، واختلاق أحاديث في فضل علي بن أبي طالب وأبنائه (رضوان الله عليهم) ترفعهم ما فوق الأنبياء هنا سنصطدم مع صورة مقابلة للصورة أعلاه تنفيها وتعاكسها وتضادها متأثرة بمرجعيتها العليا المتمثلةفي مرويات الفقهاء الشيعة وتفاسيرهم للقرآن ونقتصر بذكر علمين من أعلام الدولة الصفوية المؤثرين وأحد المؤلفين للمدونات الحديثية الثمانية للشيعة الإثنى عشرية:

-الأول: "محمد باقر المجلسي" الملقب ب "العلامة"، ألف موسوعة حديثية شيعية المسماة ب (بحار الأنوار)، والتي تتألف من أكثر من مائة مجلد أفرد فيها للخلفاء الراشدين الثلاثة:"أبو بكر" و"عمر" و"عثمان" (رضي الله عنهم أجمعين) ثلاثة مجلدات في المثالب، خص لكل واحد من الخلفاء مجلدا كاملا في ذكر مثالبه المختلقة والمنسوبة كلها كذبا وزورا إلى أئمة آل البيت (رضي الله عنهم أجمعين)، وتجد فيها من الآراء المجافية للطبع والصواب الشيء الكثير.نكتفي بما جاء عند "المجلسي" بتكفيرهلغير الشيعة، وعلى رأسهم "أبو بكر"(ض) و"عمر"(ض) مانصه: " اعلم أن إطلاق لفظ الشرك والكفر على من لم يعتقد بإمامة أمير المؤمنين والأئمة من ولده عليهم السلام وفضل عليهم غيرهم يدل على أنهم مخلدون في النار"[48].

وقال: " الأخبار الدالة على كفر أبي بكروعمروأضرابهما وثواب لعنهم والبراءة منهم أكثر من أن يذكر في هذا المجلد أو في مجلدات شتى وفيما أوردناه كفاية لمن أراد الله هدايته إلى الصراط المستقيم"[49].

-أما الثاني: "الحر العاملي"، فعقد في كتابه "وسائل الشيعة" بابا سماه وجوه الجمع بين الأحاديث المختلفة وكيفية العمل بها، حيث أورد: "عن أبي عبد الله ـ هو جعفر الصادق ـ أنه سئل: إن كان الخبران عنكم مشهورين قد رواهما الثقات عنكم؟قال: ينظر، فما وافق حكمه حكم الكتاب والسنة وخالف العامة ـ يقصد أهل السنة ـ فيؤخذ به؛ ويترك ماخالف حكمه حكم الكتاب والسنة ووافق العامة، (قال الراوي) قلت: جعلت فداك، إن رأيت إن كان الفقيهان عرفا حكمه من الكتب والسنة، ووجدنا أحد الخبرين موافقا للعامة، والآخر مخالفا

[47]الكتب الشيعية الثمانية هي : 1 ـأصول الكافي، لمحمد بن يعقوب الكليني 2 ـ كتاب من لا يحضره الفقيه، لابن بابويه القمي 3 ـ تهذيب الأحكام ، لأبي جعفر الحسن الطوسي، 4 ـ الإستبصار ، لأبي جعفر الحسن الطوسي 5 ـ الوافي ، ملا محسن الفيض الكاشاني 6 ـ بحار الأنوار ، محمد باقر المجلسي 7 ـ كتاب وسائل الشيعة إلى تحصيل مسائل الشريعة ، محمد بن الحسن الحر العاملي 8 ـ مستدرك الوسائل ، لحسين النوري الطبرسي

[48]- محمد باقر المجلسي، بحار الأنوار، (الناشر وزارة الإرشاد الاسلامي تهران 2017م) ج، 30، ص399.

[49] - نفسه، ج23، ص390

لهم، بأي الخبرين يؤخذ؟ فقال: ماخالف العامة ففيه الرشاد، فقلت: جعلت فداك، فإن وافقهما الخبران جميعا؟ قال: ينظر إلى ما هم إليه أميل حكامهم وقضاتهم، فيترك ويؤخذ بالآخر"[50].

ب. التقرب إلى الله بلعن الشيخين

.حين يصير لعن لشيخين وردا يوميا يقرب إلى الله ورسوله والأئمة من بعده بحسب العقيدة الشيعية فذلك منتهى ما يمكن أن يرسم من صور بئيسة وكريهة للخلفاء نكتفي بنموذجين منها الرواية المنسوبة للإمام زين العابدين رضي الله عنه أنه قال " من قال اللهم العن الجبت والطاغوت [يقصدون أبو بكر وعمر رضي الله عنهما]كل غداة مرة واحدة كتب الله له سبعين ألف حسنة، ومحا عنه سبعين ألف سيئة و رفع له سبعين ألف درجة"[51].

والرواية الثانية للإمام الصادق (ض) ويدعون كذبا صحتها عنه وهو قوله " والذي بعث محمدا بالحق لو إن جبرائيل و ميكائيل كان في قلبيهما شيء من حبهما [أي حب أبي بكر وعمر] لأكبهما الله في النار على وجوههما"[52]

ج. المزور الكبير للهوية المذهبية للشعراء الإيرانيين

إذا راجعت كتاب "مجالس المؤمنين" للقاضي "نور الله الشوشتري"، ـ الذي عاش في عهد الدولة الصفوية ـ ؛ تجد أنه كان يتعمد تزوير الهوية المذهبية لشعراء أهل السنة ما قبل الدولة الصفوية، حيث ألحق شعرا منتحلا في مدح علي(ض) وأبنائه ـ من أئمة الشيعة الإثنى عشر ـ بدواوينهم كما قام بالتشكيك في أصالة الشعرالموجود في مقدمة دواوين الشعراء، والتي يمدحون فيها الخلفاء الراشدين، وادعى أن هذا النوع من الشعر قيل تحت تأثير التقية ، ولم يكن نابعا عن صدق الشاعر[53]،كان "الشوشتري" يفعل هذا من أجل الاستقطاب المذهبي وإيهام الأجيال المقبلة بأن مدح الأئمة الاثني عشركان هو الأصل والشائع في إيران، أما مدح غيرهم من الخلفاء الراشدين فكان ملحقا بدواوينهم من بعدهم، أو قيل تحت تأثير التقية، لذا ينبغي للأبناء أن يحتفوا ويقتدوا بالأئمة الاثني عشر، وينبذوا غيرهم من الخلفاء الراشدين الثلاثة. وهذا يبرز لنا قوة ودور الشعر والشاعرفي التأثير على مشاعر الإيرانيين، ولو عن طريق القص والإلصاق والحذف والزيادة حسب الهوى المذهبي في زمن كان الناس يعتمدون فيه فقط على الدواوين المنسوخة يدويا من طرف النساخ.

خاتمة

رسم الشعراء الفرس للخلفاء الراشدين هندسة فريدة للحب، حيث دامت هذه الصورة المقدسة لهم إرثا، يتوارثه الشعراء الفرس جيلا بعد جيل ،وذلك في قوالب شعرية جميلة، صدروا بها دواوينهم؛ حيث مدحوا الخلفاء الراشدين حسب ترتيبهم في الخلافة، فبدؤوا بمدح الخليفة الراشدي الأول "أبي بكر"(ض)، ثم أردفوه بمدح "عمر بن الخطاب" (ض)، ثم ثلثوا بمدح الخليفة "عثمان بن عفان" (ض)، ثم ختموا بمدح "علي بن أبي طالب" (ض بل إن مدح الشعراء الأمراء بفضائل الخلفاء الراشدين، هي إشارة إلى مقام الخلفاء في العقل الجمعي الإيراني التي لا يمكن تجاوزها؛ وإلا وقع في المحظور الشرعي قبل العقلي. إذ يعتبرونهم الصفوة من القدوة بعد رسول الله صلى الله عليه

[50]- الحر العاملي، وسائل الشيعة إلى تحرير مسائل الشريعة، نشر آل البيت لإحياء التراث، قم، إيران، ج27، ص106

[51]الإمام .زين العابدين علي بن الحسين، الصحيفة السجادية الجامعة لأدعية الإمام علي بن الحسين ، تحقيق محمد باقر الموحد الأبطحي الأصفهاني، الناشر مؤسسة الإمام المهدي قم إيران ، الطبعة الخامسة ، سنة 1423هـ ق\ 1381هـ ش، ص51

[52] بحار الآنوار ج45 ص339

[53] القاضي نور الله الشوشتري، مجالس المؤمنين، ناشر كتافروشي إسلاميه، چاپ سوم 1365هـ/ش،ج2،ص 39، وما بعدها

وسلم، الذين ينبغي طاعتهم والاقتداء بسيرتهم العطرة. وأما التحول المفاجئ في العقل الجمعي الإيراني مع مجيء الدولة الصفوية وتحول الصورة المقدسة للخلفاء الراشدين بصور مدنسة وبغيضة لم يكن ليحدث إلا تحت الجبر والإكراه المصاحب للضرب والقتل أحيانا فصار ماكان محمودا مذموما وما كان مقدسا مدنسا بل أصبح لعنهم عبادة تقرب إلى الله وفي المقابل رفع من شأن علي إلى مرتبة ما فوق الأنبياء وأحيانا تجد صفاته وقدراته ترتقي إلى الخالق سبحانه وتعالى.

لائحة المصادر والمراجع

– أ. بالفارسية

1 ـ أبو المجد مجدود بن آدم، سنائي غزنوي، حديقة الحقيقة وشريعة الطريقة، ، تصحيح وتحشية مدرس رضوي ، أنتشارات دانشگاه تهران، چاپ پنجم تابستان 1377هـ\ش

2 ـ أبو المجد مجدود بن آدم سنائي غزنوي، مثنويهاي حكيم سنائي تصحيح، مقدمة أز سيد محمد تقي مدرس رضوي، چاپ دوم انتشارات بابك،سال 1360هـ\ش

3 ـ أبو المجد مجدود بن آدم، سنائي غزنوي، مثنوي طريق التحقيق، منسوب به سنائي ، بكوشش بوأوتاس، ترجمه غلام رضا دهبد، انتشارات مولى ، تهران سال1360هـ 77هـ\ق

4 ـ أبو المجد مجدود آدم، سنائي سنائي غزنوي، ديوان سنائي غزنوي، بسعي واهتمام محمد تقي رضوي ، چاپ سوم، انتشارات دانشكاهتهران، سال 1362هـ\ق

5 ـ بيرجندي،أحمد أحمدي، وسيد علي نقوي زاده، مدائح رضوي، انتشارات آستان قدس رضوي سال 1381هـ/ ش.

6 ـ جلال الدين الرومي، مولانا، كليات شمس يا ديوان كبير، تحقيق بديع الزمان فروزنفر، چاپ سوم، تهران، سال 1363هـ\ق

7 ـ جلال الدين الرومي، مولانا، مثنوي معنوي، تحقيق رينولد ألين نيكلسون، إنتشارات مولى، تهران سال 1360هـ\ق

8 ـ الشوشتري، القاضي نور الله، مجالس المؤمنين، ناشر كتاب فروشي إسلاميه، چاپ سوم سال 1365هـ/ش.

9 ـ شيرازي، سعدي، بوستان، ترجمه محمد موسى هنداوي، طبع ونشر مكتبة الأنجلوأمريكية بدون تاريخ.

10 ـ صفا، ذبيح الله، حماسه سرايى ايران، چاپ ششاول فردوس، تهران1374هـ \ش

عطار نيشابوري، فريد الدين، ديوان شيخ فريد الدين محمد عطار نيشابوري، تعليقات از م.درويش، سازمان چاب وانتشارات جاويدان، تهران سال 1359 هـ \ ش

11 ـ عطار نيشابوري، فريدد الدين ، منطق الطير ، مقدمة وتصحيح وتعليقات شفيعي كدكني، انتشارت سخن، تهران ط1 1383 هـ / ش

12 ـ عطار النيشابوري، فريد الدين، مثنوي أسرارنامه، با تصحيح دكتر صادق گوهرين، انتشارات زوار 1361 هـ ش

13 ـ عطار نيشابوري، فريد الدين ،مثنوي مصيبت نامه، به تصحيح نوراني وصال ط3، تصحيحات چاپ گلشن ، انتشارات زوار ط3 ، تهران 1364 هـ / ش

14 ـ عطار نيشابوري، فريد الدين ،مثنوي إلهي نامه، به تصحيح فؤاد روحاني، انتشارات زوار ط3 ، تهران1359هـ\ش

عطار نيشابوري، فريد الدين، مثنوي مختارنامه، تصحيح ومقدمة وحواشي، از محمد رضا شفيعي كدكني، إنتشارات توس، تهران 1358 هـ اش

15 ـ الفردوسي، أبو القاسم، شاهنامه، از روي چاپ وولرسپس از مقابله باچاپ تور نرماكان وجول مول كتابخانه ومطبعه بروخيم تهران 1314هـ\ ش

16 ـ گنجوي، حكيم نظام، كليات خمسه، با مقابلة وتصحيح از روي صحيحترين نسخ معتبر خطي وچاپي، چاپ چهارم انتشارات امير كبير، تهران سال 1381هـ اش

17 ـ لارستاني، روح الدين، كتاب مبدأ ومعاد، به كوشش أمير حسين خنجي، نسخه خطي محلي، وچابخانه سنگي هندوستان (بدون تاريخ)

18 ـ لازار، جلبر، دانشنامه گنجينه نوشته هاى ايرانى ديوان آشعار، (أنجمن ايرانشناسي، تهران 1361هـش/ 1982م.

– **ب. بالعربية**

1 ـ زين العابدين، علي بن الحسين، الصحيفة السجادية الجامعة لأدعية الإمام علي بن الحسين، تحقيق محمد باقر الموحد الأبطحي الأصفهاني، الناشر مؤسسة الإمام المهدي قم إيران، الطبعة الخامسة، سنة 1423هـ ق\ 1381هـ ش

2 ـ العاملي، الحر، وسائل الشيعة إلى تحرير مسائل الشريعة، نشر آل البيت لإحياء التراث، قم، إيران

3 ـ القاضي عياض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مالك، تحقيق أحمد بكير محمد، دار مكتبة الحياة، بيروت

4 ـ مالك، بن أنس، موطأ مالك، المحقق محمد فؤاد عبد الباقي، (الناشر إحياء التراث العربي، سنة 1406هـ / ق ـ 1985م)،

5 ـ المجلسي، محمد باقر، بحار الأنوار، الناشر وزارة الإرشاد الإسلامي تهران 2017م

البعد الانتفاعي للخطاب ومقصدية الممارسة الجدلية «رسالة الإغراب في جدل الإعراب»

سناء كوجان
طالبة باحثة بسلك الدكتوراه،
كلية الآدب والعلوم الإنسانية، بني ملال جامعة السلطان مولاي سليمان، المغرب

الملخص:

ينطلق هذا البحث من النقاشات التي صاحبت قضية الخلاف النحوي، والتي بدأت كنقاش فكري فرضته طبيعة الموضوع المدروس، وتنوع الظواهر اللغوية بين ما هو ثابت ومطرد وما هو عكس ذلك، قبل أن يتحول فيما بعد إلى سجال فكري بين البصرة والكوفة عن طريق الجدل والمحاججة باختلاف مظاهر الأوضاع التخاطبية التي تجري فيها المقامات والسياقات التواصلية، والذي تجسد في صورة خلاف علمي، إذ كان لكل فريق طريقته في إدارته، ومنهجه في التعامل مع المادة اللغوية، وبصمته في التحليل واستنباط الأحكام والقواعد؛ فكانت الضرورة والحاجة الملحة إلى التأليف في هذا الموضوع الذي خصص له ابن الأنباري هذه الرسالة.

وتؤطر الموضوع الإشكالية التالية: ماهي الآليات الحجاجية التي استعملها ابن الأنباري في صياغته النحوية؟.

للإجابة عن هذه الإشكالية انطلقنا إلى تقسيمها في محورين اثنين وسمنا الأول بطبيعة الأدلة المعتمدة في صناعة النحو، وعنونا الثاني بآليات الممارسة الحجاجية.

المحور الأول: طبيعة الأدلة المعتمدة في صناعة النحو؛وذلك من خلال: حجية الدليل العباري وحجية الدليل الذهني وحجية الدليل الاعتباري؛

المحور الثاني: آليات الممارسة الحجاجية. من خلال آليتي السؤال والجواب، وآليتي الاستدلال والاعتراض...

ويخلص المقال إلى أمرين أساسيين، هما:

الكتاب عبارة عن رسالة في علم الجدل في النحو، وموضوع هذا العلم هو المسائل الخلافية في النحو، وأهمية الكتاب في توجيه الخلاف النحوي ومحاولة ضبطه عن سن مجموعة من القواعد والآداب حتى تتحقق الفائدة من النظر، كما أنّه تم الوقوف على أركان هذا العلم (السؤال، والجواب، والاستدلال)وما يتعلق بها من الاعتراض والترتيب والترجيح، كما تضمن الكتاب مجموعة من المسائل الخلافية في النحو بين البصرة والكوفة، وكذا المنهج الحجاجي الجدلي في رسالة الإغراب وأهم تجلياته من خلال الحديث عن البناء الحجاجي للرسالة وما تتضمنه من مؤشرات حجاجية وكذلك طريقة ابن الأنباري في عرضه ومعالجته لمادة الكتاب، ومنهجه في أخذ وتحمل اللغة؛

مشروعية الخلاف النحوي وذلك لأن له ما يبرره من الناحية العلمية، سواء على مستوى طبيعية المادة المدروسة وكيفية التعامل معها أو على مستوى اختلاف طبيعة الدارسين وتفاوت مداركهم العلمية والثقافية. هذا التباين الذي كان له أثر ايجابي تمثل في إثراء الدرس النحوي وفرصة لبروز العديد من الأعلام الذين نقشوا أسماءهم في ساحة الفكر اللغوي العربي والذين لا زالت مؤلفاتهم تشكل مصدر إلهام الكثير من الباحثين على مر العصور، إلى جانب هذا النصوص المدروسة لها بنية حجاجية واضحة المعالم مكتملة الأركان ...

الكلمات المفتاحية: البعد الانتفاعي، الخطاب، المقصدية، النحو، الإعراب، الأنباري.

The Utilitarian Dimension of Discourse and the Intentionality of Dialectical Practice ("The Treatise of Ighrab in the Dialectics of Grammar" as a Model)

Sanae Koujan
PhD Researcher
Faculty of Arts and Humanities, Beni Mellal
Sultan Moulay Slimane University, Morocco

Abstract

This research is based on the discussions that accompanied the issue of grammatical disagreement, which began as an intellectual discussion imposed by the nature of the studied topic, and the diversity of linguistic phenomena between what is fixed and consistent and what is the opposite, before it later turned into an intellectual debate between Basra and Kufa through argumentation and debate with the different aspects of the communicative situations in which the communicative situations and contexts take place, which was embodied in the form of a scientific disagreement, as each team had its own way of managing it, its approach to dealing with the linguistic material, and its imprint in analyzing and deducing the rulings and rules; so there was a necessity and urgent need to write on this topic to which Ibn al-Anbari devoted this thesis.

The following problem frames the topic: What are the argumentative mechanisms that Ibn al-Anbari used in his grammatical formulation?

To answer this problem, we proceeded to divide it into two axes, and we called the first the nature of the evidence relied upon in the manufacture of grammar, and we titled the second the mechanisms of argumentative practice.

The first axis: The nature of the evidence adopted in the grammar industry; through: the authority of the grammatical evidence, the authority of the mental evidence, and the authority of the hypothetical evidence;

The second axis: The mechanisms of argumentative practice. Through the mechanisms of question and answer, and the mechanisms of inference and objection...

The article concludes with two basic matters, which are:

The book is a message in the science of dialectics in grammar, and the subject of this science is the controversial issues in grammar, and the importance of the book in directing the grammatical dispute and trying to control it by enacting a set of rules and etiquettes so that the benefit of the view is achieved, as well as the pillars of this science (question, answer, and inference) and what is related to them from objection, arrangement, and preference, as the book included a set of controversial issues in grammar between Basra and Kufa, as well as the argumentative argumentative method in the message of alienation and its most important manifestations through talking about the argumentative structure of the message and what it includes of argumentative indicators, as well as Ibn al-Anbari's method in presenting and treating the material of the book, and his method in taking and bearing the language;

The legitimacy of the grammatical dispute, because it is scientifically justified, whether at the level of the nature of the material studied and how to deal with it or at the level of the difference in the nature of the students and the disparity in their scientific and cultural perceptions. This disparity had a positive impact represented in enriching the grammatical lesson and an opportunity for the emergence of many prominent figures who engraved their names in the arena of Arabic linguistic thought and whose writings continue to be a source of inspiration for many researchers throughout the ages. In addition to this, the texts studied have a clear argumentative structure with complete elements...

Keywords: Utilitarian dimension, discourse, purpose, grammar, syntax, Al-Anbari.

مقدمة:

ساهمت النقاشات الأولى في موضوع النحو في بلورة وإيجاد الخلاف في مسائله وتعدد الآراء حوله، أي ما سمي بالخلاف النحوي، والذي جاء ثمرة لمجهودات أوائل المهتمين بالدرس اللغوي في الثقافة العربية، حيث بدأ كنقاش فكري فرضته طبيعة الموضوع المدروس، وتنوع الظواهر اللغوية بين ما هو ثابت ومطرد وما هو عكس ذلك، قبل أن يتحول فيما بعد إلى سجال فكري بين البصرة والكوفة عن طريق الجدل والمحاججة باختلاف مظاهر الأوضاع التخاطبية التي تجري فيها المقامات والسياقات التواصلية، والذي تجسد في صورة خلاف علمي، إذ كان لكل فريق طريقته في إدارته، ومنهجه في التعامل مع المادة اللغوية، وبصمته في التحليل واستنباط الأحكام والقواعد؛ فكانت الضرورة والحاجة الملحة إلى التأليف في هذا الموضوع الذي خصص له ابن الأنباري هذه الرسالة.

إذن؛ ماهي الآليات الحجاجية التي استعملها ابن الأنباري في صياغته النحوية؟

المحور الأول: طبيعة الأدلة المعتمدة في صناعة النحو.

تقتضي الممارسة الحجاجية أن يكون كل من المتحاججين عالما بالأدلة المعتبرة عنده، وكذا أدلة خصمه، وبناء على ذلك فأول ما يتوجب الابتداء به في عملية التحاجج هو الانطلاق من تحديد هذه الأدلة وحصرها ومعرفة العلاقة التي تربط بينها ثم الاطلاع على مراتبها من درجة القوة والضعف، وهذا ما استخلصناه من نص "لابن الأنباري" حيث يقول: "وأدلة صناعة الإعراب ثلاثة نقل وقياس واستصحاب حال"[1]

فقد حصر أدلة هذه الصناعة في ثلاث في الوقت الذي وفق فيه الإمام السيوطي بين ما جاء به "ابن الأنباري" وما ذهب إليه "ابن جني" الذي قال بدليل الإجماع فصار بذلك مجموع هذه الأدلة أربعة وزاد "الإمام السيوطي" دليلا خامسا هو دليل الاستحسان هذا وقد عرف "ابن الأنباري" الدليل بأنه "عبارة عن معلوم يتوصل بصحيح النظر فيه إلى علم ما لا يعلم في مستقر العادة اضطرارا"[2].

فهو الوسلية والسبيل إلى تحصيل العلم بالأشياء بعد عملية النظر الصحيح وفيما سيأتي بيان مجموع الأدلة المعتمدة عند ابن الأنباري مع شيء من التفصيل وذلك قصد الوقوف على حقيقتها وطبيعة كل واحد منها مع التطرق إلى نوع العلاقة التي تربط فيما بينه.

حجية الدليل العباري

[1] الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد، الإغراب في جدل الإعراب، ت: سعيد الأفغاني، دار الفكر، ص:45.

[2] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 45.

يمكن أن نقف من خلال هذا الدليل على منهج "ابن الأنباري" وطريقته في أخذ وتحمل اللغة ويمكن أن نلمس أول تجليات هذا المنهج في تعريفه لدليل النقل، حيث يضمن هذا الأصل جملة من الألفاظ الدالة على هذا المنهج والتي تتلخص في قوله: "الكلام العربي الفصيح المنقول النقل الصحيح الخارج عن حد القلة إلى حد الكثرة"3.

هذا وقد ورد عند "الإمام السيوطي" تحت مسمى السماع حيث قال: "وأعني به ما ثبت في كلام من يوثق بفصاحته، فشمل كلام الله تعالى، وكلام نبيه صلى الله عليه وسلم، وكلام العرب قبل بعثته، وفي زمنه وبعده، إلى أن فسدت الألسنة بكثرة المولدين نظما ونثرا عن مسلم أو كافر".4

وهو الأصل الأول من حيث حجيته وأهميته عند النحاة وهو الأساس في الاستدلال على أحكام النحو فلا يصح حكم نحوي بدون دليل أو مستند من السماع أو النقل حتى ولو كان مقبولا في القياس وفي ذلك يقرر النحاة أن السماع يبطل القياس، حيث إنّ السماع يوجب استعماله كما هو حتى ولو كان مخالفا للقياس ودليل ذلك هو ما عليه العديد من معطيات اللغة التي استعصى على النحاة وضع ضوابط قياسية لها فرغم كل المجهودات المبذولة والمتمثلة في تتبع معطيات اللغة يصعب الإقرار بإمكانية إيجاد قواعد منطقية تتسم بالكلية والشمول وهذا ما جعل أوائل النحاة يبنون قواعدهم على الأغلب والمطرد.

أما بخصوص تسمية هذا الأصل بالنقل كما وهو وارد عند ابن الأنباري "الكلام العربي الفصيح المنقول النقل الصحيح الخارج عن حد القلة إلى حد الكثرة".5 فالملاحظ هو أن العلاقة بين المصطلحين هي علاقة عموم وخصوص؛ فالنقل أعم من السماع فهو يشمل المسموع من العرب مباشرة والمنقول عن طريق الرواية مشافهة فالنقل أعم بهذا المعنى وأشمل إذ يشمل السماع المباشر وغير المباشر، وانتبه علماء اللغة إلى أهمية هذا الأصل منذ القرن الأول الهجري، فجعلوه أساسا ومنطلقا للدرس اللغوي وأحاطوه بسياج من الشروط والضوابط حرصا منهم على ضرورة صيانة اللسان العربي، متأثرين في ذلك بمناهج العلوم الدينية. ونظرا للارتباط الوثيق عندهم بين ما هو عقدي وما هو لغوي، ويقول "أحمد شوقي" في المدارس النحوية: "والسماع عنده إنما يعني نبعين كبيرين؛ نبع النقل عن القراء للذكر الحكيم وكان هو نفسه من قرائه وحملته، ونبع الأخذ عن أفواه العرب الخلص الذين يوثق بفصاحتهم".6

مراتب السماع.

فالملاحظ في هذا الأصل هو تعدد النصوص اللغوية من حيث النوع إذ لم يعتمد النحاة واللغويون على نوع واحد، فمجموع النصوص المعتمدة هي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعرا ونثرا.

كما ينبغي أن نضع نصب أعيننا دائما أن النحاة تصدوا لمهمة التقعيد للغة العربية من خلال رصد الظواهر اللغوية عن طريق آلية الاستقراء والتقعيد لها في علوماللغة (الصوت والصرف والمعجم والنحو والدلالة)، ومن أجل ذلك لم يكن ليتأتّى للعلماء أن يرصدوا نوعا واحدا من النصوص أو لهجة واحدة من اللهجات ذلك لأن اللهجة الواحدة للقبيلة الواحدة لم تكن لتعطي صورة صادقة عن اللغة المشتركة، فكل قبيلة لها استعمال خاص يعطي انطباعا مغايرا عن اللغة العربية المعيار، فقوة الدرس اللغوي العربي عامة مستمدة من هذا التنوع، وهذه المتون هي بمثابة أدلة جزئية تندرج ضمن النسق الكلي للدليل العباري، والتي سنقف عندها فيما سيأتي على الشكل الآتي: .

---

[3]الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص:45.

[4]السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين. الاقتراح في أصول النحو وجدله، تـ: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق ط 1، 1409 – 1989، ص:67.

[5]الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد. لمع الأدلة ، تـ: سعيد الأفغاني، دار الفكر،ص:81.

[6]أحمد شوقي عبد السلام ضيف الشهير بشوقي ضيف. المدارس النحوية دار المعارف، ص:46.

القرآن الكريم:

يقول السيوطي في الاقتراح: "أما القرآن فكل ما ورد أنه قرئ به جاز الاحتجاج به في العربية، سواء كان متواترا، أو آحادا، أم شاذا".7 ونشير إلى أن البصريين اعتمدوا في التقعيد لنحوهم على القرآن الكريم، حيث كانوا يستشهدون في كثير من المسائل بآياته، حيث شكل القرآن الكريم وقراءاته مددا لا ينضب لقواعدهم وذلك بإجماع النحاة واتفاقهم، فقد ذكر السيوطي في المزهر: "قد اجمع الناس جميعا على أنّ اللغة إذا وردت في القرآن، فهي أفصح مما في غير القرآن، لا خلاف في ذلك".8

ولم يكن ذلك ظاهرة عامة عند نحاة البصرة فقد اشتهر الأخفش الأوسط بالاحتجاج بكل القراءات والتمسك بشواذ القراءات والاستدلال عليها من كلام العرب وأشعارهم مخالفا بذلك لأستاذه وللخليل، في الوقت الذي رد أغلبهم القراءات التي تخالف قواعدهم رغم أنها قراءات مشهورة متصلة السند كقراءة حمزة.

فيما عرف عن الكوفيين اهتمامهم بالقراءات الشاذة، يقول الإمام السيوطي:« ما ذكرته من الاحتجاج بالقراءة الشاذة لا أعلم فيه خلافا بين النحاة، وإن اختلف في الاحتجاج بها في الفقه"9 غير أن الموقف الأسلم هو ما أشار إليه الدكتور علام مخلوف "فالموقف السليم للغويين والنحاة من مثل هذه القراءات أن يسلموا صحتها ويفسروا خروجها عن المعتاد كما عومل الشاذ من كلام العرب فإنه لم يخرج من دائرة العربية بل سلم بعربتيه لصدوره ممن يوثق بعربتيه ولم يقس عليه بل فسر خروجه من أصل بابه وبهذه الكيفية نفسها يحسن التعامل مع القراءات المخالفة لمجاري العربية"10.

الحديث النبوي الشريف:

جاء في كتاب الاقتراح للإمام السيوطي: "وأما كلامه صلى الله عليه وسلم فيستدل منه بما ثبت أنّه قاله على اللفظ المروي وذلك نادرا جدا"11

وكان بارزا رفض الاستشهاد بالحديث النبوي عند المتقدمين من النحاة إلا على ندرة لا يمكن أن نعتبرها بحال من الأحوال استشهادا، وعلى نفس النهج سار من جاء بعدهم، فالمازني والمبرد وثعلب وأبي علي الفارسي وتلميذه ابن جّني اتبعوا نفس قواعد التوسع، وساروا على خطى أوائل النحاة رغم الاختلاف البسيط بينهم في بعض القضايا الفرعية، "الشيء نفسه مع مبدأ القياس الذي يعتمد أيضا على رفض الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف"12

فكانوا لا يحتجون به ولا يأخذون به لأنّه روي بالمعنى، فكما هو معلوم فالحديث النبوي لم يكتب ولم يدون إلا في القرن الثاني للهجرة، ودخل في روايته كثير من الأعاجم. "تجويز الرواية بالمعنى هو السبب عندي في ترك الأئمة، كسيبويه وغيره، الاستشهاد على إثبات اللغة

7السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين. الاقتراح في أصول النحو ضبطه وعلق عليه: عبد الحكيم عطية، راجعه وقدم له: علاء الدين عطية، دار البيروتي، دمشق ط 2، 1427 هـ - 2006 م، ص:39.

8السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تـ: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1418هـ 1998، ج 1، ص:168.

9السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص39.

10بن لعلام مخلوف، مبادئ في أصول النحو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص:51،50.

11السيوطي، الاقتراح في أصول النحو، ص:39.

12عبده الراجحي، دروس في المذاهب النحوية، دار النهضة العربية بيروت، 1980مـ، ص:11.

بالحديث واعتمدوا في ذلك على القرآن وصريح النقل عن العرب ولولا تصريح العلماء بجواز النقل بالمعنى لكان الأولى في إثبات فصيح اللغة كلام النبي صلى الله عليه وسلم، لأنه أفصح العرب".13

وعموما فإنّ ترك الاستشهاد بالحديث النبوي هو ما ذهب إليه أغلب النحاة سواء في ذلك البصريين أو الكوفيين رغم وجود بعض المتأخرين الذين يؤكدون على ضرورة الاحتجاج بالحديث النبوي وأنّ ما قدمه الأولون من أسباب لا يرقى إلى درجة رفض الاستشهاد بالسنة النبوية، وبين الفريقين نلتمس وجود موقف ثالث يقول بجواز الاحتجاج بالأحاديث النبوية التي ثبتت روايتها بألفاظها الصحيحة عن رسول الله صلى الله عليه وسلم

في التأسيس لقواعد اللغة.

الشعر وكلام العرب

الكلام الذي يستشهد به نوعان: شعر وغيره فالأول قسمه العلماء إلى طبقات أربع، الأولى: تضمّ الشعراء الجاهليون أي ما قبل الإسلام كامرئ القيس والأعشى، والثانية: المخضرمون، وهم الذين أدركوا الجاهلية والإسلام، كلبيد وحسان، أما الثالثة: هم المتقدمون، ويقال لهم الإسلاميون، وهم الذين كانوا في صدر الإسلام، كجرير والفرزدق والطبقة الرابعة المولدون، ويقال لهم المحدثون هم ومن بعدهم إلى زماننا، كبشار بن برد وأبي نواس.

فالطبقتان الأولى والثانية يحتج بكلامهم ويستشهد بشعرهم إجماعا، وأما الثالثة فالصحيح صحة الاستشهاد بكلامها. وأما " الرابعة " فالصحيح أنه لا يستشهد بكلامها مطلقا؛ وقيل يستشهد بكلام من يوثق به منهم، وذلك نظرا للعديد من الأسباب الطارئة والمستجدة والمتمثلة أساسا في ظهور اللحن على مستوى المادة المروية نفسها، وكذلك ظهور ما أطلق عليه اسم الوضع أو الانتحال وكرواج الغريب بين الناس معنى وصياغة لأسباب كثيرة، وكثيرا ما نسمع بصناعة الشواهد عند النحاة، وهذا جعل رؤوس المدرستين يختلفون في المواقف تبعا للمناهج المعتمدة في التعامل مع المسموع والمنقول.

اعتمد البصريون الشعر الجاهلي أصلا من أصولهم في الاستشهاد على صحة المسألة، كما اعتمدوا الشعر الإسلامي حتى انتهاء فترة الاحتجاج والتي حددوها بمعيار زمكاني تمثل في الأخذ عن أعراب البادية إلى غاية المنتصف الثاني من القرن الرابع الهجري؛ وعرب الأمصار أو الحواضر إلى غاية المنتصف الثاني من القرن الثاني الهجري فنجدهم كثيرا ما يعترضون على ما خالف قواعدهم، فلم يعولوا على كلام المولدين وأشعارهم، فقد كان الاستشهاد بنصوص الشعر هو أصل استنباط القاعدة النحوية في كلا المدرستين، و إن كان الكوفيون أكثر انتفاعا بالمصادر اللغوية التي رفض البصريون كثيرا منها فقد توسعوا في السماع وقبلوا جميع ما روي من الشعر، وما أثر من كلام العرب، فكثرت لديهم الشواهد النادرة، والقواعد المخالفة لما عرفه جمهور النحاة.

شروط السماع.

الفصاحة:

فأول شرطيستفاد من التعريف هو الفصاحةوالمقصود بالكلام العربي الفصيح كلام العرب الذين يحتج بلغتهم أي الذين ينتمون إلى عصور الاحتجاج، ويشترط في صحة السماع ما يلي: أن يكون المنقول كلاما عربيا فصيحا، فاخرجوا من دائرة الفصاحة المولدين وهم الطبقة الرابعة من الشعراء إجمالا بينما اختلف في الطبقة الثالثة، أي أنه تم الاعتماد على الشواهد الموثوق بها، الكثيرة الدوران على ألسنة العرب التي تصلح أن تكون قاعدة تتبع، فالفصاحةصفة من ترتضى عربيته ويوثق بها ويؤخذ بها اللغويون والنحويون "ولا يحصل ذلك إلا بتوفر

13عبده الراجحي، دروس في المذاهب النحوية، ص:45

السلامة اللغوية في الفصيح أي خلو كلامه مما ليس من لغتهم من اللحن والخطأ - ووضوحه بالنسبة لأفراد المجتمع الفصيح - وأن يكون اكتسب اللغة بالسليقة لا بالتلقين وبصناعة النحو، أي تكون لغته الأولى التي تعلمها بالسمع من بيئته حيث الفصاحة وعدم انتشار اللحن ولذلك لم يؤخذ عن المولدين لأنهم عاشوا في زمان انتشر فيه اللحن."14، ولن يكون ذلك إلا إذا وردت في كتاب الله الكريم أو نطق بها العرب الخلص الذين اعترف لهم بالفصاحة لبعدهم عن اللحن.

الاطــراد:

ويتجلى من خلال قوله: "الخارج عن حد القلة إلى حد الكثرة"15 بالإضافة إلى الفصاحة هناك شرط الاطراد اشترط البصريون فيما ينقل عن العرب الكثرة الكاثرة فيقعدون على الأكثر وإلا فعلى الكثير، فلقد اعتمد البصريون منهج المحدثين في تقسيم الحديث إلى مطرد وقليل وشاذ فاشترطوا في المسموع كثرته واطرداه ليطمئنوا إليه في بناء القواعد عليه، وعاداه من الشواذ فإما أن يؤولوه ليتفق مع قواعدهم، وإما أن يشككوا فيه ثم ينكروه لكثرة الرواة من غير الثقة، وإما أن يلتمسوا الضرورة إن كان من الشعر فإن لم يجدوا إلى كل ذلك سبيلا فإنهم يعدوه شاذا يحفظ ولا يقاس عليه.

صحة النقل:

بالإضافة إلى تبوث المتن يشترط فيه الصحة، والمراد بذلك اتصال السند وعدالة الرواة وتوفر شرط الضبط والاتقان، وإلى ذلك ذهب ابن الأنباري عندما قام بتقييد صحة النقل بما هو مشروط في نقل الحديث -من اتصال السند وعدم النقل من مجهول أو فاسق- لأن بها معرفة تفسيره وتأويله، يقول: "ويشترط في نقل اللغة ما يشترط في نقل الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم لأن بها معرفة تفسيره وتأويله فاشترط في نقلها لتعلقها به ما اشترط في نقله وإن لم تكن في الفضيلة من شكله"16 ويضيف في السياق نفسه: " فإن كان ناقل اللغة فاسقا لم يقبل نقله".17

نستخلص أن المقصود بالسماع هو الثابت الفصيح من كلام العرب والمطرد وهي شروط تجعل المعطيات في اللغة محاطة بسياج يقلل من احتمال الصناعة وسلوك طريق الوضع والانتحال، فالمعطيات اللغوية ضرورية ومقدمة في الدراسة ولا يمكن الاستغناء عنها بحال من الأحوال. وتتنوع مصادر المعطيات في اللغة العربية بين الشعر والنثر والقران الكريم والحديث النبوي وكلام العرب تنوع يبين ما تتضمنهاللغة العربية منالكم الهائل من الجذور الشيء الذي جعل المهتمين بالدرس اللغوي يختلفون في منهجية قبول هذه المادة وكذلك كيفية التعامل معها ونتج عن ذلك اختلاف اللغة الواصفة لهذه المعطيات وتباين في الأحكام المقدمة، وكذلك الاختلاف في ما يجوز بناءالقواعد عليه وما لا يجوز، الشيء الذي جعل هذه النقط مثار جدل ونقاش كبير بين علماء اللغة وخاصة فيما يتعلق بدراسة الظواهر غير الثابتة وغير المطردة وإمكانية القياس عليها .

2.1. حجية الدليل الذهني.

تعريف القياس:

[14] عبد الرحمن الحاج الصالح، السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم للنشر، الجزائر، ط 2007،1، ص:38-39.

[15] عبد الرحمن الحاج الصالح، السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، ص 45.

[16] الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، تحقيق :سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، ط 1377هـ1957م ، ص66.

[17]الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، ص66.

يعرف ابن الأنباري القياس في سياق حديثه عن أدلة صناعة النحو قائلا: "هو حمل غير المنقول على المنقول إذا كان في معناه"18. أو ما تعلق منه بالاعتراض على الاستدلال بالقياس، حيث أجمل مجموع الاعتراضات في هذا الباب في سبعة هي: هو حمل الشيء على الشيء بجامع أو إلحاق الفرع بالأصل بجامع، أو هو إجراء حكم الأصل على الفرع لجامع كل هذه التعريفات تحاول مجتمعةتحديد المقصود بمفهوم القياس الذي لا يخرج عن إلحاق الفرع بالأصل في الحكم نظرا لوجود علة جامعة بينهما مفهوم تعريفات عدّة، ودلالات مختلفة، مما لاشك فيه أن القياس يمثل الوجه الآخر لأصول النحو العربي، ذلك أن القياس يمثل الجانب الذهني من عملية بناء الأصول والقواعد بعد السماع والرواية، لذلك نجد النحو العربي لا يستغني عنه، ولا يكاد مؤلف يخلو منه، إذ لابد من اللجوء إليه لوضع وصياغةالقوانين اللغوية التي تهدف إلى ضبط اللسان غير أن تناولنا لموضوع القياس في هذا البحث ليس باعتباره أصلا من أصول الدرس النحوي فقط وإنما باستحضار كونه أيضا يشكل ركنا أساسيا في عملية الاستدلال والاحتجاج النحوي.

ويشير ابن الأنباري إلى أهمية القياس بقوله: "اعلم أن إنكار القياس في النحو لا يتحقق، لأنّ النحو كله قياس، فمن أنكر القياس فقد أنكر النحو ... وإذا بطل أن يكون النحو رواية ونقلا، وجب أن يكون قياسا وعقلا".19 ولا نعلم أحدا من النحاة أنكره لثبوته بالدلائل القاطعة والبراهين الساطعة، فهو من أدلة النحو الأولى وركن مهم من ركني العملية الحجاجية في كتب الخلاف النحوي، وذلك لأن النصوص المسموعة محدودة، والتعبيرات غير محدودة، فيحمل بعضها على بعض ولذا ظهر القياس منذ عهود النحو الأولى، وقد احتل القياس منزلة كبيرة في فكر النحاة، فهذا ابن جني يقول: "مسألة واحدة من القياس أنبل وأنبه من كتاب لغة عند عيون الناس".20 ويحكى عن أستاذه الفارسي قوله: "أخطئ في خمسين مسألة في اللغة ولا أخطئ في واحدة من القياس".21

أركان القياس.

ينبني هذا الدليل على أربعة أركان هي المقيس عليه وهو الأصل ثم المقيس الذي هو الفرع المراد تعدية الحكم إليه ثم العلة وهي الجامع أو الوصف الموجب للحكم في الأصل، يقول "ابن جني" في كتاب الخصائص:" للقياس أربعة أركان: أصل وهو المقيس عليه وفرع وهو المقيس وحكم وعلة جامعة".22

المقيس عليه:

وتجدر الإشارة إلى أنّ المقيس عليه عند النحاة "هو النصوص اللغويّة المنقولة عن العرب الذين يحتج بكلامهم، سواء كان النقل سماعا أو رواية، مشافهة أم تدوينا، لينبني عليها حكم المقيس".23

---

[18]الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، تحقيق :سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، ط 1377هـ1957مـ ، ص66.

[19]السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ت: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق، ج/1، ص179.

[20]أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي. الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، ج 2، ص:90.

[21]أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، الخصائص، ط 4، ج 2، ص:90.

[22]السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين،الاقتراح في أصول النحو وجدله، ت:محمود فجال، ، دار القلم، دمشق، ط:1 ، 1409 – 1989، ص:181.

[23]سعيد جاسم الزبيدي، القياس في النحو العربي نشأته وتطوره، دار الشروق، ط1، 1997، ص: 20.

وشرطه أن تتوفر فيه الأحكام الآتية حتى يمكن القياس عليه الاطراد في السماع والقياس معا والمراد بالاطراد في السماعالكثرة؛ أي ما ورد عن العرب منه كثرة تنفي عنه أن يكون شاذا أو نادرا أو قليلا أي أنيكون الأكثر في بابه لأنّ القياس يقتضي الحمل على الأكثر ولهذا فإنّه لا يصح الحمل على النادر والشاذ والمراد بالشاذ ما فارق القياس الذي عليه بابه يقول ابن جني: "فجعل أهل علم العرب ما استمر من الكلام في الإعراب وغيره من مواضع الصناعة مطردا، وجعلوا ما فارق ما عليه بقية بابه وانفرد عن ذلك إلى غيره شاذا".24

وليس من شرط المقيس عليه الكثرة فقد يقاس على القليل لموافقته للقياس ويمتنع على الكثير لمخالفته له "من شرطه ألا يكون شاذا خارجا عن سنن القياس فما كان كذلك لا يجوز القياس عليه كتصحيح استحوذ واستصوب واستنوق وكحذف نون التوكيد في قوله: اضرب عنك الهموم طارقه".25 والمقصود بالاطراد في القياس: موافقة المقيس عليه لقاعدة سواء كانت أصلية أو فرعية. يقول "ابن جني" "اعلم من بعد هذا أنّ الكلام في الاطراد والشذوذ على أربعة أضرب: مطرد في القياس والاستعمال جميعا وهذا هو الغاية المطلوبة والمثابة المنوبة وذلك نحو: قام زيد وضربت عمرا ومررت بسعيد".26

وليس شرطا في القياس كثرة المسموع ولكن شرط المطرد في السماع ألا يكون شاذا في القياس، فإذا شذ في القياس مع اطراده في السماع فإنّه يحفظ ولا يقاس عليه فإذا كثر في السماع وخالف القياس لم يجز أن نقيس عليه كما في قرشيّ- سلميّ- ثقفيّ لأن المنسوب إليه لم يكن مستوفيا لشروط هذا النوع من النسب الذي تحذف فيه الياء، وذلك لأن موافقة القياس في هذا المجال أولى من كثرة السماع.

وعليه، فإنّ حالات المقيس عليه إما أن يكون مطرد في السماع مطرد في القياس أو مطرد في السماع شاذ في القياس أو قليل في السماع شاذ في القياس ولا يلتفت إلى ما كان شاذا في القياس والسماع معا، وإلى هذا أشار السيوطيوأما أن يكون المقيس عليه شاذّا أو ضعيفا في الاستعمال والقياس جميعا، فلا يسوّغ القياس عليه، ولا ردّ غيره إليه، قد يتعدد المقيس عليه مع وحدة الحكم وقد يتعدد مع اختلاف الحكم، فتعدده مع اختلاف الحكم شاذّا أو ضعيفا في الاستعمال والقياس جميعا، فلا يسوّغ القياس عليه، ولا ردّ غيره إليه:كرفع المفعول، وجر الفاعل، ورفع المضاف إليه، فينبغي أن يرد لأنّه جاء مخالفا للقياس والسماع مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحويين حول المسألة الواحدة، حيث تتعدد آراؤهم واختياراتهم بتعدد أصول قياسهم، والأمر في النهاية "اختيار" واحد من الأصول. وهذا يعني أن القياس إنّما يأتي نتيجة للسماع أو أن السماع يؤدي إلى القياس، وليس كل ما يسمع يقاس عليه ، بل وضع النحويون شروطا للمسموع الذي يقاس عليه.

المقيس:

يقول قاسم الزبيدي متحدثا عن هذا الدليل المقيس: "هو المحمول على كلام العرب تركيبا، أو حكما، ألا ترى أنّك إذا سمعت: قام زيدٌ، أجزت العرب: ظرف خالدٌ، وحمق بشرٌ، وكان ما قسته عربيا كالذي قسته عليه؛ لأنّك لم تسمع من المقيس عليه عند النحاة27 "

قال المازني: "ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب"28، وهو نوعان:

---

[24]أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي. الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، ج 1، ص:98.

[25]السيوطي. عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين،الاقتراح في أصول النحو وجدله، ت: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق، ط 1، 1409 - 1989 م، ص:183.

[26]أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، ج 1، ص:98.

[27]سعيد جاسم الزبيدي، القياس في النحو العربينشأته وتطوره، ط 1، 1997، ص:25.

[28] أحمد بن الحسين بن الخباز، توجيه اللمع، ت: فايز زكي محمد دياب، أستاذ اللغويات بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة - جمهورية مصر العربية، ط 2، 1428 هـ 2007، ص:41.

أ. غير مسموع عن لغة العرب أي ما قيس على كلام العرب وليس من كلامهم.

ب. مسموع غير مطرد: أي ما تكلمت به العرب وكان مشكلا، فاحتاج أن يبحث عن أصوله وتقديراته مثل حاصيت، وهاهيت ويشير إجماع النحاة على أن الألف في هذا منقلبة.

العلة:

وهي العنصر المحقق للصلة بين طرفي عملية القياس المقيس والمقيس عليه واخترنا اسم الجامع وليس العلة نظرا لأنها واحدة من بين جملة من الصفات وتسمى العلة أو العلة الجامعة كالمجاز اللغوي بحاجة إلى علاقة تربط بين طرفيه إما أن تكون عقلية كما في المجاز المرسل أو تخيلية كما في الاستعارة، فالعلاقة في القياس هي العلة، والتي قد تكون مناسبة أو غير مناسبة.

ويذكر الرماني مفهوم العلّة القياسيّة، ويعرّفها بقوله "هي التي يطّرد الحكم بها في التظائر، نحو علّة الرفع في الاسم كذا ذكر الاسم على جهة يعتمد الكلام فيها، وعلّة النّصب فيه ذكره على جهة الفضلة في الكلام، وعلّة الجر ذكره على جهة الإضافيّة، وشرطها أن تكون هي الموجبة للحكم في المقيس عليه".[29]

فهي بذلك ترتبط ارتباطا وثيقا بالأصل لأن ما عدل عن الأصل يحتاج لعلة لكي ينتسب إلى الأصل ويلتحق به في الحكم، وتجدر الاشارة إلى أنّ العرب قد عرفت العلل ولكنها لم تبح إلا بالقليل من التعليل، فجاءت قواعد النحاة أن الأصل لا يعلل، فلا نسأل: لم رفع الفاعل؟.

ونميز بين أنواع من العلل، فهناك العلة الصورية وهي ما يوجد الشيء بالفعل، العلة الغائية هي ما يوجد الشيء لأجله، العلة الفاعلية هي ما يوجد الشيء بسببه، والعلة المادية هي ما يوجد الشيء بالقوة، قامت هذه العلل جنبا إلى جنب في تراثنا النحوي، وكانت الصورية تركة عصر النشأة الأولى، وكانت تبدو في قولهم: العرب تقول كذا؛ أما الغائية فكانت من تركة التحول الذي أصاب النحو من طابع البحث العلمي إلى طابعالتلقين التعليمي. والنحاة يجعلون العلل أربعا وعشرين على اثني عشرة زوجا متقابلين "مدار المشهورة منها على أربعة وعشرين نوعا؛ وهي: علة سماع، وعلة تشبيه، وعلة استغناء، وعلة استثقال، وعلة فرق، وعلة توكيد، وعلة تعويض، وعلة نظير، وعلة نقيض، وعلة حمل على المعنى، وعلة مشاكلة، وعلة معادلة، وعلة قرب ومجاورة، وعلة وجوب، وعلة جواز، وعلة تغليب، وعلة اختصار، وعلة تخفيف، وعلة دلالة حال، وعلة أصل، وعلة تحليل، وعلة إشعار، وعلة تضاد، وعلة أولى".[30]

ومن شروطها أن تكون هي الموجبة للحكم في المقيس عليه أي التأثير، الطرد وألا تتسم بالدور فيكون الحكم المبني عليها صالحا لأن يكون علة لها.

الحكم:

وهو إشراك المقيس بالمقيس عليه وإعطاؤه حكمه، كالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الأولى أو الرخصة، وحين يقول النحويّ: يجب كذا فالمقصود من هذا أن الواجب أصل من الأصول التي لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يتخطى سياج النحو، والجواز مثل جواز تقديم المفعول على الفاعل عند أمن اللبس، ومثال الرخص الضرائر الشعرية فهي تجوز للشاعر دون الناثر.

أنواع القياس.

[29] الرماني، علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن المعتزلي، رسالة الحدود، ت: إبراهيم السامرائي، دار الفكر - عمان ص:84.

[30] السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، الإصباح في شرح الاقتراح، ت: د. محمود فجال، دار القلم، دمشق ط 1، 1409 - 1989 م، ص:192.

ينقسم القياس في العربية إلى أربعة أقسام: "حمل فرع على أصل، حمل أصل على فرع، حمل نظير على نظير، حمل ضد على ضد"[31]، القياس في عرف النحاة نوعان: لغوي وأخر نحوي والذي يهمنا هنا هو القياس النحوي أو قياس الأحكام وهو عمل يقوم به دارس اللغة، وعلى هذا فهو تنظير وتقعيد ووضعللنحو وليس تطبيقا، أي وسيلة لضبط اللسان، وأداة فعالة توسل بها علماء اللغة عامة والنحاة خاصة للتقعيد للغة، حرصا على أن يلحق غير العرب بمن تكلم العربية سليقة، وعلى أن يكتسب اللغة التي يسمعها من حوله بواسطة استضمار نظامها وتشرّب طرق تركيبها، وبهذا يكون القياس انتحاءكلام العرب، بل هو النحو نفسه كما أقر بذلك أكثر أهل اللغة، ويمكن أن نميز في ذلك بين ثلاثة أقسام للقياس النحوي هي :قياس العلة ،قياس الشبه، قياس الطرد، سنعمل على تبيينها كالآتي:

قياس العلة.

وهو حمل الفرع على الأصل بعلة، "اعلم أن قياس العلة هو حمل الفرع على الأصل، بالعلة التي علق عليها الحكم في الأصل على نحو ما بين من حمل ما لم يسمى فاعله على الفاعل بعلة الإسناد".[32]أي أنّه تراعى العلة وتكون مناسبة كقياس رفع نائب الفاعل على الفاعل بعلة الإسناد في كل منهما؛ وهي مناسبة لإجراء القياس، لإسناد النائب والفاعل للفعل.

قياس الشبه.

يعرفه ابن الأنباري بقوله: "واعلم أن قياس الشبه هو أن يحمل الفرع على الأصل لضرب من الشبه غير العلة التي عليها الحكم في الأصل".[33] وهو مضارعة بين الفعل المضارع واسم الفاعل الذي من مادته في مطلق الحركات والسكنات وفي تعاقب المعاني عليه، لا تراعى فيه العلة.

قياس الطرد.

يقول ابن الأنباري في كتابه؛ "واعلم أن الطرد هو الذي يوجد معه الحكم وتفقد الإخالة في العلة واختلفوا في كونه حجة".[34] تراعى العلة وتكون غير مناسبة، كقول النحاة أن "ليس" مبنية لاطراد البناء في كل فعل غير متصرف، وهذه العلة غير مناسبة.

نخلص في آخر هذا المبحث إلى أنّ عملية القياس تقوم في جوهرها على الاستنباط العقلي وتمثل الآلية التي نستطيع من خلالها رصد تطور اللغة، هذا التطور الذي يخضع للمراقبة ويتم وفق قوانين وضوابط تحكم النشاط اللغوي من الداخل، الشيء الذي يمكن الاعتبار معه أن اعتماد هذه الآلية مظهر من مظاهر محاولة تفسير الظواهر اللغوية، استنادا إلى العقل وهي عملية ليست عشوائية بل تحكمها غايات محددة ووجودها مرتبط بأركان وتتم وفق شروط، تلعب وظيفة مراقبة تطور اللسان عبر العصور.

[31]السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، الإصباح في شرح الاقتراح، 1، 1409 - 1989 م ص:192.

[32]الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، ت: سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية 1377هـ1957مـ ، ص:105.

[33] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، ص:107.

[34]الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو،ص:110.

3.1. حجية الدليـل الاعـتبـاري.

يعرف ابن الأنباري استصحاب الحال في النحو بقوله: "وهو إبقاء حال اللفظ على ما يستحقه في الأصل عند عدم وجود دليل النقل عن الأصل كقولك في فعل الأمر: إنما كان مبنيا لأن الأصل في الأفعال البناء، وإن ما يعرب منها: لشبه الاسم، ولا دليل يدل على وجود الشبه فكان باقيا على الأصل في البناء."35 وهو عنده من الأدلة المعتبرة لقوله: "اعلم أن باستصحاب الحال من الأدلة المعتبرة"36

أي أنّ هذا الدليل يقوم على مسألة "الأصل والفرع" إذ يستصحب الأصل عند عدم دليل النقل عن الأصل، وهذا الفهم بلا شك مأخوذ من استصحاب الحال في الفقه، "ولم يستعمل أحد من النحاة قبلبن الأنباري هذا المصطلح، ولا يعني هذا عدم استدلالهم به؛ فقد قيل: إن سيبويه قد استدل بهذا الدليل في مواضع كثيرة من كتابه، وإن لم يصرح به ولم يسمه استصحاب الحال أو استصحاب الأصل، ومن هذه المواضع: ما جاء في قوله تعالى {اذهبا إلى فرعون إنّه طغى* فقولا له قولا ليّنا لعلّه يتذكّر أو يخشى} (طه: 43، 44) فقد ذهب سيبويه في (الكتاب) إلى أن "لعل" على بابها من الترجي، وأن الترجي في حق موسى وهارون -عليهما السلام- وأن المعنى: اذهبا أنتما في رجائكما وطمعكما ومبلغكما من العلم؛ ففي كلام سيبويه إبقاء ما كان على ما كان، أي: إبقاء "لعل" على معناها الأصلي، وهو: الترجي؛ فبقي حال اللفظ على ما يستحقه ولم ينتقل عن أصله لعدم الدليل. وهذا هو الاستصحاب وإن لم يسمه سيبويه باسمه"37.

الاستدلال باستصحاب الحال دون التصريح مباشرة بـ "استصحاب الحال"، "فهو الأكثر شيوعا في بحث النحويين لمسائل النحو – ونقصد البصريين هنا – ويظهر ذلك في التركيز على مصطلحات مثل: أصل الوضع، وأصل القاعدة، والأصل المهجور، والعدول، أو القول بتقرير قاعدة ما ثم النص على أن هذا قد عن الأصل، والرد إلى الأصل والوجه"38 جاء نتيجة السماع أو القياس، فيبقى الوضع قائما ما لم يجد شيء جديد يقوى على مخالفة القاعدة النحوية، وهو كثير جدا في كتبهم، وإن لم يصرحوا به. وقد استدل البصريون قائلين: "أجمعنا على أن الأصل في "إن" أن تكون شرطا، والأصل في "إذ" أن تكون ظرفا، والأصل في كل حرف أن يكون دالا على ما وضع له في الأصل، فمن تمسك بالأصل فقد تمسك باستصحاب الحال، ومن عدل عن الأصل بقي مرتهنا بإقامة الدليل، ولا دليل لهم يدل على ما ذهبوا إليه".39

المحور الثاني: آليـات الممارسة الحجاجية.

آليتـي السـؤال والجـواب.

آلية السؤال:

إنّ أول شيء تنبني عليه العملية الحجاجية هو التفاعل الحاصل بين المحاججوالمحاجج عن طريق آلية السؤال، الذي يعتبر الطريق إلى العلم والمعرفة، وذلكعندما يتعلق الأمر بالسؤال الذي يتوجه به المتعلم إلى أستاذه وطريق للتحاججسواء بابتداء السؤال أو الاعتراض على أدلة الخصم، عندما يكون المقام مقام تناظر ومباحثة، هذا وقد أورد ابن الأنباري تعريفا للسؤال جاء فيه:«اعلم أن السؤال هو طلب الجواب بأداته في الكلام وهو مبني على أربعة أصول أحدها سائل والثاني مسؤول به والثالث مسؤول منه والرابع مسؤول عنه ولابد لكل أصل

[35]الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، ص:105

[36]الأنباري، الاغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلة في أصول النحو، ص105.

[37]أصول النحو : GARB5353، ماجستير مناهج جامعة المدينة العالمية، ص 266.

[38]ابن الأنباري، بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، عبد الرحمن (ت: 577هـ)، المكتبة العصريةط1، 1424هـ- 2003، ج1 / ص 80-81.

[39]ابن الأنباري، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، ص395.

من هذه الأصول من وصف يصح به السؤال عند وجوده ويفسد عند عدمه وقد فصلنا وصف كل أصل منها في فصل »40. فالسؤال واحد من الآليات التي تقوم عليها العملية الحجاجية والأساسية في هذا العلم وتظهر أهميته من خلال كونه القناة الرئيسية والمدخل إلى عملية التحاجج، لهذا كان لا بد من ضبط وذكر ما ينبني عليه هذا الركن من القوانين ويتصل به من الآداب ووحصر عناصره وما يجب أن يتضمنه كل واحد منها من أوصاف وما يترتب على وجودها أو عدمها من أحكام.

ويلاحظ أنّ ابن الأنباري حد السؤالبوصفه وأيضا عزز هذا الوصف بذكر مكوناته التي ينبني عليها، والأدوات التي يتحقق بها وذكر الغاية منه التي هي طلب المعلومة أو الاستفهام أو الإستعلام في موضوع معين، فقد ذكر السؤال وما يتركب منه من العناصر وما يتطلبه كل عنصر من أوصاف، والمقصود به هو الكلام الذي يستفهم به أو يستعلم به أو يستوضح به عن أمر خفي أو مستبهم وهو بهذا يوجه ويحدد الغاية من السؤال، خاصة إذا عرفنا أن الحمولة المعنوية لهذا المصطلح يمكن أن تتعدى دلالة الطلب واستدعاء الجواب إلى الاعتراض على كلام الآخرينباعتبار أن القدح في أدلة الآخرين يسمى سؤالا أيضا وهذه العناصر هي:

السائل.

وهو الذي يبادر بالسؤال ويشترط فيه مجموعة من الشروط هي كالآتي:

أن يكون قصده قصد الذي يريد التعلم، وهذا ما أشار إليه ابن الأنباري بقوله: «اعلم أن السائل ينبغي له أن يقصد قصد المستفهم العالم ولهذا ذهب من ذهب إلى أن السائل ليس له مذهب، وإنما ذهبت الجماعة إلى أنه لا بد له من مذهب لئلا ينتشر الكلام إلى ما لا يحصر فتذهب فائدة النظر »41 هكذا فقصد طلب العلم والوصول إلى الحق هو الذي يجب أن يحكم عملية الاستفهام.

«وأن يسأل عما يتبث فيه الاستبهام ليصح عنه الاستفهام فقد قيل ما تبث فيه الاستبهام صح عنه الاستفهام»42

«وألا يسأل إلا عما يلائم مذهبه فإن سأل عما يلائم مذهبه لم يسمع منه مثل أن يسأل الكوفي عن الإبتداء لما كان عامله الرفع هذا سؤال لا يسمع منه لأن قوله لما كان عامله الرفع تسليم منه أن الابتداء عامل وهو لا يقول أنه عامل البتة فلما سأل عن تفصيل ما ينكر جملته لم يقبل منه»43

«وألا ينتقل من سؤال إلى سؤال فإن انتقل عد منقطعا كالمسؤول عن الانتقال من استدلال إلى استدلال وذهب قوم إلى أنه لا يعد منقطعا بحال»44

المسؤول منه:

ويشترط فيه الأهلية أي أن يكون عالما بموضوع السؤال مختصا فيما يسأل عنه "اعلم أن المسؤول منه ينبغي أن يكون أهلا لما يسأل عنه، مثل أن يسأل النحوي عن النحو، والتصريفي عن التصرف (...) وكذلك كل ذي علم عن علمه؛ فإن لم يكن أهلا لما يسأل عنه مثل أن

[40] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 32.

[41] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 37.

[42] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 37

[43] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ، ص 37

[44] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 38

يسأل العامي الغبي عن مشكلات النحو وعويص التصريف وغوامض العروض؛ كان السؤال فاسدا"45 وبهذا تكون الأهلية شرط في المسؤول منه لصحة السؤال وانعدامها يترتب عنه حكم الفساد.

ت. المسؤول عنه:

وشرطه أن يكون مما يستطيع العقل البشري إدراكه والإحاطة به "اعلم أن المسؤول عنه ينبغي أن يكون مما يمكن إدراكه مثل أن يسأل عن أنواع الحركات والمرفوعات، والمنصوبات والمجرورات والمجزومات، فإن كان مما لا يمكن إدراكه مثل أن يسأل عن أعداد جميع الألفاظ والكلمات كان فاسدا لتعذر إدراكه فلا يستحق الجواب عنه"46

ث. المسؤول به:

صيغة السؤال "واعلم إن المراد بقولنا المسؤول به هو صيغة السؤال وينبغي أن يكون ببعض ألفاظ الاستفهام"47 وذكر أن الأصل في هذا الباب هو الاستفهام بالحرف (أ/هل/ أم) والأصل فيه هو الهمزة والاستفهام بالأسماء وهي نوعين أسماء غير ظروف، كمن وما وكيف وكم وأسماء ظروف كأين وأنى للمكان وأيان ومتى للزمان ثم شرط آخر هو ضرورة أن يكون السؤال مفهوما في نفسه.

آلية الجواب:

مطابقة الجواب للسؤال.

يعتبر ابن الأنباري أن المعيار الضابط لهذا العنصر هو المطابقة بينه وبين السؤال، بحيث يجب أن يكون بقدره بدون أي زيادة أو نقصان، فقط اكتفى بوصفه كما هو حيث يقول في تعريفه للجواب "اعلم أن الجواب هو المطابق للسؤال من غير زيادة ولا نقصان فإن كان السؤال عاما وجب أن يكون الجواب عاما"48.

نستنبط من هذا التعريف أن الجواب هو الفعل الذي يتوجب على المحاجج القيام به بعد تعيين السؤال مباشرة، وزيادة في التوضيح نسوق نص ابن خلدون الذي قال فيه: "وإنّما المطابقة الّتي فيها بين الجواب والسّؤال من حيث الإفهام والتّوافق في الخطاب حتّى يكون الجواب مستقيما أو موافقا للسّؤال ووقوع ذلك في هذه الصّناعة في تكسير الحروف المجتمعة من السّؤال والأوتار والدّخول في الجدول ..."49

وهنا وجب التنبيه على أن المطابقة شرط سواء تعلق الأمر بالأجوبة التي يمكن أن تقدم ابتداء، أو الأسئلة التي يمكن أن تقدم كاعتراضات على الدليل المستدل به كالجواب على المطالبة بالإسناد بأن بسنده أو يحيل على كتاب معتمد عند أهل اللغة أو كالجواب الذي يأتي بعد الطعن في الاسناد والذي يتعين على المجيب أن يبين للمعترض المتن من جهة الاسناد طريقا آخر. الأجوبة التي قدمها على هذه الاعتراضات كضرورة إثبات الاسناد أو الإحالة على أحد كتب اللغة المعتمدة أو أن يبين له طريقا آخر. الأجوبة التي قدمها على هذه الاعتراضات كضرورة إثبات الاسناد أو الإحالة على أحد كتب اللغة المعتمدة أو أن يبين له طريقا آخر.

---

45 الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ص 42.

46الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 43.

47الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 39

48الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد. الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، تـ: سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية 1377هـ1957مـ ، ص 44.

49عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ابن خلدون أبو زيد، ولي الدين الحضرمي الإشبيلي (تـ: 808هـ)، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تـ:خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ص147.

2.2. آليتي الاستدلال والاعتراض

1.2.2. آلية الاستدلال.

يقصد بالاستدلال طلب الدليل؛ أي الفعل الذي يقوم به من تصدى لعملية الاستدلال وهي عملية تأتي تالية لفعل الجواب، يقول ابن الأنباري: " وكذلك إن ذكر الجواب وسكت عن ذكر الدليل زمانا طويلا كان قبيحا ولم يعد منقطع، لأنه يحتمل أن يكون سكوته ليفكر في إيراد الدليل بعبارة أدل على الغرض، وذهب قوم إلى (أنه يعد منقطعا لأنه تصدى لمنصب الاستدلال فينبغي أن يكون الدليل معدا في نفسه) "50 فالجواب مستلزم لعملية تقديم الدليل والاختلاف، إنما في الوقت الذي ينبغي أن يقدم فيه هذا الدليل، وعليه يستحب للمستدل الشروع في الاستدلال مباشرة بعد الجواب في الوقت الذي يحتمل أن يكون السكوت إما دليلا على الانقطاع أو لغرض التفكير في كيفية تقديم الدليل وكلا الاحتمالين مدخل للطعن فيه وبالتالي يستحسن له أن يكون الدليل مهيئا في نفسه، بحيث يتوجب على المجيب تقديم الأدلة والحجج التي بهايكون عمل الاستدلال.

آلـيـة الاعـتراض

بعد الحديث عن آلية الاستدلال ننتقل إلى الحديث عن آلية أخري، من الآليات الحجاجية ألا وهي آلية الاعتراض،والتي تأتي كخطوة تالية بعد استدلال المحاجج من لدن المحاجج في سياق البحث عمّا يعارض هذه الأدلّة التي لاحت للمستدل، ودفعه إلى الإجابة عن هذه الاعتراضات وإلا عد منقطعا وبالتالي وجب عليه التسليم للخصم، و يترتب على كل من طرفي العملية العمل على استكمال البحث وإعمال النظر في استفادة مدلولات أدلته من جميع الجوانب ليستيقن أن تلك الأدلة سالمةٌ مما يبطل دلالتها وينكب عليها بالإلغاء والتنقيح فإذا استيقن أن الدليل سالمٌ عن المعارض أعمله، وإذا ألفى له معارضا نظر في كيفيةدفع هذه الاعتراضات والإجابة عنها.

الاعتراضات المقدمة على الاستدلال بالنقل.

نبين هذا النوع من الاعتراض على الاستدلال بالنقل من خلال الاعتراضات التي يمكن أن تقدم على هذا الدليل سواء من جهة الإسناد كالمطالبة بإثبات السند أو الطعن فيه، أو من جهة المتن ويقرر ابن الأنباري ذلك بقوله "اعلم أن الاعتراض على الاستدلال بالنقل يكون في شيئين الاستناد والمتن"51 التي تمدنا بمنهجية تسعفنا في غربلة المتن اللغوي وتمحيصه التدقيق فيه وفي كيفية تلقيه والتحري عنه

الاعتراض على دليل النقل من جهة السند؛

يقول ابن الأنباري: "فأما الاعتراض على الاسناد فمن وجهين: أحدهما أن تطالبه بإثبات الإسناد؛ وقد ذهب قوم إلى أنه ليس له أن يطالبه بإثبات الاسناد، وإنما عليه أن يطعن فيه إن أمكنه، وهذا ليس بصحيح؛ لأنه لو لم يكن له ذلك لأدى أن يروي كل ما أراد ما أراد، وهذا غاية الفساد"52

والثاني أن يطعن في إسناده بأن يكون الراوي غير موثوق بروايته؛

الاعتراضات على دليل النقل من جهة المتن.

---

50 الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 43.

51الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص46.

52الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص 46.

ونورد بهذا الصدد قول ابن الانباري: "وأما الاعتراض على المتن فمن خمسة أوجه"53 فقد حصر هذه الاعتراضات التي في خمسة أوجه: هي اختلاف الرواية والاستدلال بما لا يقول به والمشاركة في الدليل، والتأويل أي تأويل الدليل، ثم المعارضة، اختلاف الرواية ويتجلى ذلك في الطريقة التي تعرض فيها لذكر بعض المسائل الخلافية، والتي جاءت كأمثلة على بيان بعض القوانين أو سن بعض الآداب؛ (أولا: اختلاف الرواية. ثانيا: الاستدلال بما لا يقول به. ثالثا: المشاركة في الدليل. رابعا: التأويل. خامسا: المعارضة.

الاعتراضات المقدمة على الأدلة الذهنية.

وهو القسم المتعلق بالاعتراض على الوصف الذي يقدم يعتمد بعد عملية السبر والتقسيم كعلة لتعدية الحكم من الأصل إلى الفرع فلكي تصبح هذه العلة معتبرة لابد أن تسلم من أحد هذه الاعتراضات التي أوردها ابن الأنباري كالآتي:

فساد الاعتبار:

وهو الاستدلال بالقياس على (مسألة) في مقابل النص عن العرب: ويسمى كذلك بالنقض، وهو اعتراض المعترض على المستدل بالقياس لكون أن علته منقوضة بنص. مثال ذلك، أن يقول البصري الدليل على أن ترك صرف ما ينصرف لا يجوز لضرورة الشعر: إذ أن الأصل في الاسم الصرف فلو جوزنا ترك صرف ما ينصرف لأدى ذلك إلى أن نرده عن الأصل إلى غير أصل فوجب ألا يجوز (قياسا على مد المقصور) فيقول له المعترض هذا استدلال منك بالقياس في مقابلة النص عن العرب والاستدلال بالقياس في مقابلة النص عن العرب (في ترك الصرف) لا يجوز54.

فساد الوضع:

ويعرفه ابن الأنباري بقوله وهو أن يعلق على العلة ضد المقتضى ومثل لذلك بقوله: مثل أن يقول الكوفي جواز التعجب من السواد والبياض دون سائر ومعناه أن يقلب المعترض الدليل على المستدل به، بحيث يكون ضده، فيأتي المستدل بدليل ويبين له المعترض أن دليله هذا ضدّه، أي ليس معه. ويسمى أيضا بالقلب، أي أن المعترض يقلب الدليل على المستدل به. الألوان فيقول البصري قد علقت على العلة ضد المقتضى لأن التعجب امتنع من سائر الألوان للزومها المحل وهذا المعنى في الأصل أبلغ منه في الفرع فعدم جواز التعجب من السواد والبياض باعتبارهما أصل الألوان أولى لملازمتها المحل من اعتبار عدم جوازه في الفرع.55

القول بالموجب:

ومعناه أن "أن يسلم للمستدل ما اتخذه موجبا للحكم من العلة مع استبقاء الخلاف ومتى توجه كان المستدل منقطعا"56 ومعنى ذلك أن يتفق كل من المختلفين على الموجب للحكم النحوي وكذلك عموم العلة الموجبة للحكم مثلا الحال فإن كان متقدما على فعل متصرف والفاعل الذي أتى منه اسما ظاهرا أي (صاحب الحال) في نحو: راكبا جاء زيد فيقول البصري جواز تقديم معمول الفعل المتصرف ثابت في غير الحال فكذلك في الحال فيرد علية الكوفي أنا أقول بموجبه فإن الحال يجوز تقديمها إذا كان بالحال مضمر، فالموجب للحكم مع العلة عند البصريين حيث يجوزون تقديم معمول الفعل المتصرف كالمفعول به فكذلك جاز تقديم الحال في الوقت الذي أخذ فيه الكوفيون بالقول

[53] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص47.

[54] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص54.

[55] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص55،56.

[56] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص56، 57.

بموجب الحكم وذلك يظهر في قولهم بعدم جواز تقديم الحال على العامل فيها لأنه يؤدي إلى تقديم المضمر على المظهر كما هو الحال في قولنا راكبا جاء زيد فإن كان في هذه الحالة لا يجوز جاز تقديمه وصاحب الحال مضمر فاختلفت الصورتان والموجب للحكم موجود..

المنع للعلة وهو نوعان:

منع في الأصل ويكون باختلاف العلة التي علل بها الحكم قبل أن يقاس عليها مثل رافع المبتدأ يقول البصريون بأن رافع المبتدأ هو العامل المعنوي أما الكوفيون فإن المبتدأ عندهم مرفوع بالخبر فالعامل بهذا لفظي وقاس البصريون على ذلك رفع الفعل المضارع في الوقت الذي يقول فيه الكوفيون أن الفعل المضارع ارتفع بالتعري عن النواصب والجوازم أو بسبب الزوائد في أوله فقد منع الكوفيون العلة التي ارتفع بها الفعل المضارع باعتبارها متفرعة عن أصل مقاس عليه وهو مختلف فيه.[57]

المنع في الفرع مثل أن يقول البصري الدليل على أن الفعل الأمر مبني أن دراك ونزال وتراك وما أشبه ذلك من أسماء الأفعال عندك مبنية لقيامها مقامه ولولا أنه مبني لما قام مقامه فيقول الكوفي لا نسلم أن (دراك ونزال وتراك) إنما بني لقيامه مقام الفعل الأمر وإنما العلة في بناء هذه الأسماء هو تضمنها لام الأمر.[58]

المطالبة بتصحيح العلة:

وذلك عن طريق تأثيرها، فيتوجب الحكم لوجودها ويعدم الحكم لعدمها وشهادة الأصول تثبت صحتها فالمطالبة بتصحيح العلة إذا نوعان:

التأثير: حيث تكون العلة مؤثرة بوجودها كبناء (قبل وبعد) لأنها اقتطعت عن الإضافة ولو عاد المضاف إليه لأعربت

شهادة الأصول: كبناء كيف وأين ومتى لتضمنها معنى الحرف فيقول ما الدليل على صحة هذه العلة فيقول الدليل على صحة هذه العلة أن الأصول تشهد وتدل على أن كل اسم تضمن معنى الحرف وجب أن يكون مبنيا.[59]

النـقض:

وهو وجود العلة وعدم وجود الحكم لمن يرى تخصيص العلة وهذا النقض يمنع إن كان في المسألة منعا ويدفع النقض باللفظ أم معنى اللفظ، ومعنى هذا وجود الوصف المدعى علته وتخلف الحكم عنه، وذلك بوجود العلة من غير وجود الحكم ويسمى بتخصيص العلة ولو قلنا بتخصيص العلة فالمنقوض هو الطرد الذي هو من أهم شروط العلة عند كثير من العلماء مثل القول في بناء العلة في قطام وحدام ورقاش وهي اجتماع أكثر من ثلاث علل (التأنيث والتعريف والعدل(قاطمة وحادمة وراقشة)) وهذا ينتقض بقولهم (أدريبدجان) فإن فيه أكثر من ثلاث علل وليس بمبني بل هو معرب ممنوع من الصرف[60].

المعارضة:

وقد تمت الإشارة إليها أثناء حديثنا عن أوجه الاعتراض عن النقل من جهة المتن والأمر نفسه في معارضة دليل القياس مثل أن يقول الكوفي في المسألة نفسها وإنما كان إعمال الفعل الأول أولى من الثاني لأن الأول سابق على الفعل الثاني فهو صالح للعمل فكان إعماله أولى

[57] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص58.

[58] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب، ص58.

[59] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ص59.

[60] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ص60.

لقوة الابتداء والعناية به فيقول البصري هذا معارض بأن الفعل الثاني أقرب إلى الاسم من الفعل الأول، وليس في إعماله نقص معنى فكان إعماله أولى. والجواب على المعارضة إما إبطالها بأحد وجوه الاعتراضات المذكورة أو أن يرجح دليل المعارض بأحد وجوه الترجيح.[61]

ت. الاعتراضات المقدمة على استصحاب الحال.

أما الاعتراض على هذا الدليل فيكون بتقديم دليل يدل على الانتقال عن الحال الأصلية وزوال استصحاب الحال، وهذا ما أشار إليه ابن الأنباري بقوله "هو أن يذكر دليل يدل على زوال استصحاب الحال، مثل أن يدل الكوفي على زواله إذا تمسك البصري به في بناء فعل الأمر فيبين أن فعل الأمر متقطع من الفعل المضارع مأخوذ منه.."[62]

ويؤكد هذا أيضا الإمام السيوطي بقوله "إذ تعارض استصحاب الحال مع دليل آخر من سماع أو قياس فلا عبرة به"[63]. فالاعتراض الوحيد الذي يمكن أن يزيل استصحاب الحال هو الاتيان بدليل معتبر ينقل حال اللفظ عن الأصل، فيكون هذا الدليل في هذه الصناعة من أضعف الأدلة، يقول ابن الأنباري في أصوله: "استصحاب الحال من أضعف الأدلة ولهذا لا يجوز التمسك به ما وجد هناك دليل ألا ترى أنه لا يجوز التمسك به في إعراب الاسم مع وجود دليل البناء في شبه الحرف أو تضمين معناه وكذلك لا يجوز التمسك به"[64]

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى ما يلي:

الكتاب عبارة عن رسالة في علم الجدل في النحو، وموضوع هذا العلم هو المسائل الخلافية في النحو، وأهمية الكتاب في توجيه الخلاف النحوي ومحاولة ضبطه عن سن مجموعة من القواعد والآداب حتى تتحقق الفائدة من النظر، كما أنّه تم الوقوف على أركان هذا العلم (السؤال، و الجواب، و الاستدلال)وما يتعلق بها من الاعتراض والترتيب والترجيح، ومعرفة عناصر كل ركن وما يتوجب أن يكون فيه من أوصاف وما يترتب عن غيابها أو عدمها من أحكام، كما تضمن الكتاب لمجموعة من المسائل الخلافية في النحو بين البصرة والكوفة، وكذا المنهج الحجاجي الجدلي في رسالة الإغراب وأهم تجلياته من خلال الحديث عن البناء الحجاجي للرسالة وما تتضمنه من مؤشرات حجاجية وكذلك طريقة ابن الأنباري في عرضه ومعالجته لمادة الكتاب، ومنهجه في أخذ وتحمل اللغة.

مشروعية الخلاف النحوي وذلك لأن له ما يبرره من الناحية العلمية سواء على مستوى طبيعة المادة المدروسة وكيفية التعامل معها أو على مستوى اختلاف طبيعة الدارسين وتفاوت مداركهم العلمية والثقافية هذا التباين الذي كان له أثر ايجابي تمثل في إثراء الدرس النحوي وفرصة لبروز العديد من الأعلام الذين نقشوا أسمائهم في ساحة الفكر اللغوي العربي والذين لا زالت مؤلفاتهم تشكل مصدر إلهام الكثير من الباحثين على مر العصور، إلى جانب هذا النصوص المدروسة لها بنية حجاجية واضحة المعالم مكتملة الأركان والعناصر كالتقديم والاستنتاج والتنويع في الحجج وطرائق توظيفها، وتنوع الآليات الحجاجيةالمتضمنة في طيات هذه المسائل والتي نجملها في آليتي السؤال والجواب ثم آلية ترتيب الحجج حسب قوتها ودرجة أهميتها وآلية الاعتراض والرد والجواب والتعليل والترجيح والاستدلال والاستشهاد والتمثيل وغيرها من الآليات الحجاجية...

---

[61] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ص53.

[62] الأنباري، الإغراب في جدل الإعراب ص63.

[63] السيوطي ، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين (ت: 911هـ)، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ت: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق،ط1، 1409 - 1989 م.

[64] السيوطي ، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين ، الاقتراح في أصول النحو وجدله، ت: وشرح: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، لدار القلم، دمشق، ط1، 1409 - 1989 م، ص356.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

ابن الأنباري، أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد. لمع الأدلة، تـ: سعيد الأفغاني، دار الفكر.

ابن الأنباري، بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، عبد الرحمن (تـ: 577هـ)، المكتبة العصريةط1، 1424هـ- 2003، ج1.

ابن جني، أبو الفتح عثمان الموصلي، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، ج 2.

ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي القرطبي الظاهري، الإحكام في أصول الأحكام، (تـ:456هـ)، الشيخ أحمد محمد شاكر، الأستاذ الدكتور إحسان عباس، ج1.

ابن فارس، أحمد بن زكريا القزويني الراجي أبو الحسين) ت395هـ)، مقاييس اللغة، تـ: عبد السلام هارون، دار الفكر للنشر1399هـ، 1979مـ، مادة (ج د ل).

ابن منظور، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين الأنصاري الرويفعى الإفريقى، لسان العرب، (تـ: 711هـ)، دار صادر– بيروت ط3-، 1414، مادة (ج دل ل).

أبو البركات عبد الرحمان كمال الدين بن محمد الأنباري. الإغراب في جدل الإعراب و لمع الأدلّة في أصول النحو، تحقيق :سعيد الأفغاني، دار الفكر، مطبعة الجامعة السورية، ط 1377هـ1957مـ.

أحمد بن الحسين بن الخباز. توجيه اللمع، تـ: فايز زكي محمد دياب، أستاذ اللغويات بكلية اللغة العربية جامعة الأزهر، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة - جمهورية مصر العربية، ط 2، 1428 هـ 2007.

أحمد شوقي عبد السلام ضيف الشهير بشوقي ضيف. المدارس النحوية، دار المعارف.

الرماني، علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن المعتزلي، رسالة الحدود، ت: إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان.

سعيد جاسم الزبيدي. القياس في النحو العربي نشأته وتطوره، دار الشروق، ط 1، 1997.

السيوطي عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين. الاقتراح في أصول النحو وجدله، تـ :د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق، ج/1.

السيوطي. عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين، الإصباح في شرح الاقتراح، ط1، 1409 - 1989 م.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين. الاقتراح في أصول النحو ضبطه وعلق عليه: عبد الحكيم عطية، راجعه وقدم له: علاء الدين عطية، دار البيروتي، دمشق ط 2، 1427 هـ - 2006 م.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر جلال الدين. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تـ: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية – بيروت، ط 1، 1418هـ 1998، ج 1، ص:168.

السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين. الاقتراح في أصول النحو وجدله، تـ: د. محمود فجال، وسمى شرحه (الإصباح في شرح الاقتراح)، دار القلم، دمشق ط 1، 1409 – 1989.

الشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي الزين (المتوفى: 816هـ)، التعريفات، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ط/1 1403هـ -1983م.

عبد الرحمن الحاج الصالح. السماع اللغوي العلمي عند العرب ومفهوم الفصاحة، موفم للنشر، الجزائر، ط 1،2007.

عبده الراجحي، دروس في المذاهب النحوية، دار النهضة العربية بيروت، 1980م.

القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين، الجامع لأحكام القرآن (تـ: 671هـ)، تـ أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية – القاهرة، ط/2 ، ج2.

استراتيجية القراءة والتأويل وممكنات النص (شرح القصائد السبع الطوال لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري" نموذجا)

مولاي عبد المالك الداودي
أستاذ التعليم العالي
كلية اللغات والآداب والفنون
جامعة ابن طفيل القنيطرة (المغرب)

الملخص

يمتلك النص إشارات وعلامات ورموز، تؤسس نسيجه الخاص وتوزعه على أنساقه التي لا يتلكأ القارئ في تحويلها إلى أدوات لا غنى عنها أثناء القراءة. فأهمية القارئ تتأتى من اعتباره المعنى بالخطاب. فهو متلقي النص، الذي لا شأن لأي مرسل من دونه وهو الذي يضيء عتبات هذا النص من خلال جملة مراحل. وبهذا نجد أننا أمام عدد من القراءات المختلفة لنص واحد. فكل قارئ يلون قراءته بخلفياته الثقافية. وبقدر ما يفترض أن تعبر القراءة عن النص، فإنها في الواقع تعبر عن شخصية القارئ؛ لأن إشارات النص اللغوية وتراكيبه لا يمكن لها أن تضطلع بوظيفتها إلا إذا أطلقت الأفعال التي تؤدي إلى نقل النص إلى وعي قارئه.

وتصبو دراستنا هذه، أيضا، إلى تبيان أن مصطلحي "قراءة تأويل" ينظر إليهما في النقد المعاصر بعيدا عما جرى ذكره، إذ هما يندرجان في سياق تلقي النصوص الإبداعية تلقيا إيجابيا، قوامه كشف كيفية تشكل هذه النصوص بغية التوصل إلى سر تفردها وسر الاهتمام بها على مر العصور. وهو أمر لا يتيسر لأي قارئ كيفما كان، ولكن لابد له من قارئ خبير، مزود بذخيرة غنية من المعارف، تساعده أثناء البحث عن قصدية النص، وفق استراتيجية محددة، قوامها نبد القراءة الأحادية؛ على أساس أن النص لا يحتوي في ثناياه على معنى واحدا هو المعنى الحقيقي، وإنما هو كيان سيميائي يحتاج سبره، والوقوف الدقيق على مراميه ودلالاته، لإطار مرجعي موسوعي تمتزج فيه وتتضافر تخصصات متعددة، إحداها اللغة.

الكلمات المفاتيح: النص؛ القارئ؛ التأويل؛ النصية؛ الخطاب؛ المعنى.

Reading and Interpretation Strategy and the Possibilities of the Text (An Analysis of "The Explanation of the Seven Long Odes" by Abu Bakr Muhammad ibn al-Qasim al-Anbari as a Model)

Moulay Abdelmalek Daoudi

Professor of Higher Education Faculty of Languages, Literature, and Arts

Ibn Tofail University, Kenitra (Morocco)

Abstract

A text possesses signs, symbols, and markers that establish its unique fabric and distribute it across its structures, which the reader instinctively transforms into indispensable tools during the reading process. The significance of the reader arises from their role in engaging with the discourse. The reader is the recipient of the text, without whom no sender holds relevance. They illuminate the thresholds of the text through a series of stages. This results in multiple interpretations of a single text, as each reader colours their reading with their cultural background. While reading is expected to express the text itself, in reality, it often reflects the personality of the reader. The linguistic signs and structures of the text can only fulfill their function if they activate the mechanisms that transfer the text into the reader's consciousness.

This study also aims to demonstrate that the terms "reading" and "interpretation" are viewed in contemporary criticism beyond their conventional meanings. They fall within the framework of the positive reception of creative texts, which involves uncovering how these texts are constructed in order to understand the secret of their uniqueness and the reason for their continued significance throughout history. However, not every reader is capable of achieving this; it requires an expert reader equipped with a rich reservoir of knowledge that aids in uncovering the text's intentionality within a specific strategy. This strategy is based on rejecting a singular reading approach, as a text does not contain only one true meaning. Rather, it is a semiotic entity that necessitates thorough exploration to uncover its purposes and meanings. This process requires a comprehensive referential framework in which various disciplines, including linguistics, converge and complement one another.

Keywords: Text; Reader; Interpretation; Textuality; Discourse; Meaning.

مقدمة:

شاع مصطلح قراءة وتأويل في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية العربية، حتى غدا هذا الأمر مدار اهتمام الراصدين للنقد المعاصر، لأنّ «التأويل حوار خلاق بين النص والقارئ»[1]، وإذا كانت جمالية التلقي وراء الهالة التي أضيفت على مصطلح قراءة، فإن الهيرمينوطيقا – بما يكتنفها من ضبابية – وراء كثير من الملابسات التي جللت مصطلح تأويل.

[1]- مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، فبرير/ شباط 1997م، ص 7.

ونسعى في هذه الورقة إلى كشف الغطاء عن حقيقة هذين المفهومين، والخروج بهما من عتمة الاستعمال الدارج، إلى كنف التوظيف الناضج، هكذا يعمل النقد المعاصر على إخراج مفهوم القراءة والتأويل، من الورطة التي وقعا في حبالها من جراء كثرة التداول.

وتصبو دراستنا هذه، أيضا، إلى تبيان أن مصطلحي "قراءة تأويل" ينظر إليهما في النقد المعاصر بعيدا عما جرى ذكره، إذ هما يندرجان في سياق تلقي النصوص الإبداعية تلقيا إيجابيا، قوامه كشف كيفية تشكل هذه النصوص بغية التوصل إلى سر تفردها وسر الاهتمام بها على مر العصور. وهو أمر لا يتيسر لأي قارئ كيفما كان، ولكن لابد له من قارئ خبير، مزود بذخيرة غنية من المعارف، تساعده أثناء البحث عن قصدية النص، وفق استراتيجية محددة، قوامها نبد القراءة الأحادية؛ على أساس أن النص لا يحتوي في ثناياه على معنى واحدا هو المعنى الحقيقي، وإنما هو كيان سيميائي يحتاج سبره، والوقوف الدقيق على مراميه ودلالاته، لإطار مرجعي موسوعي تمتزج فيه وتتضافر تخصصات متعددة، إحداها اللغة.

إن النظر إلى تاريخ المختارات الشعرية عند العرب باعتباره سيرورة من الإنتاج والتلقي الجماليين، يفضي فيها التلقي اللاحق إلى حل الإشكالية التي تركها التلقي السابق معلقة، لمن شأنه أن يلقي أضواء كاشفة على دور التلقي والقراءة في تجسيد الأدبية، لتجاوز كثير من الأحكام، والإسقاطات أو التعميمات التي يطلقها بعض الدارسين في قضايا الشعر. وهي أحكام أو تعميمات تتأرجح على كثرتها بين موقفين:

- موقف التقريض والتنويه الذي يرهن مصدر الدهشة الجمالية للمختارات الشعرية بماهية شعرية ثابتة ومتعالية عن التاريخ.

موقف الازدراء والشك في مصدر هذه الدهشة نفسها وقيمتها الشعرية، باتهام هذه المختارات الشعرية بالتشويش الذي أصاب جل مستوياتها، انطلاقا من وحدات الإخبار الفارغة إلى أعلى مستوياتها الدلالية والتداولية.

لقد خلف الشراح العرب القدامى حول نصوص الشعر العربي القديم متنا شارحا مهما، وظفوا من خلاله مختلف كفاياتهم التأويلية، من أجل التعبير عن طواياهم ومقاصدهم المعلنة أو المضمرة. وتختلف هذه الشروح باختلاف موضوعات النصوص الشعرية المشروحة، وتباين تكوين أصحابها وتوجهاتهم.

وهكذا يظهر أن تلقي المختارات الشعرية (المعلقات السبع الطوال الجاهليات) لا ينشأ من فراغ تاريخي وثقافي، بل هو سيرورة دينامية تحيل على مختلف أنماط التفاعل بين النص وشروط إنتاجه وتلقيه التاريخيين.

ولا يخفى على متتبع نظرية التلقي أن "إيزر" قد اعتبر المعنى معطى تبرز مستوياته داخل النص، وأن الدلالة هي التي يولّدها القارئ من خلال ملء الفراغات، واستكمال النقص الحاصل في قراءة القراء السابقين المتعاقبين على قراءة الأثر الفني، كما بيَّن أن النص ينقسم بدوره إلى بنيات نصية موجهة، وبنيات نصية محيطة. وبالنظر إلى العلاقة بين البنيات النصية الموجهة، نقف على العلاقة القائمة بين البنيات النصية، فهي إما علاقة توازي أو علاقة تشاكل. ونستطيع من خلال عزل العناصر النصية التي وقف عندها القارئ، القول: إن "الأنباري" أدرك علاقة التوازي، وإنه أولى المكون التوثيقي عناية بالغة. لأن هدفه وهاجسه الأول هو تحقيق أصالة الرسالة الشعرية.

وباعتباره قارئا ثانيا، أعاد إنتاج النص إنتاجا جديدا، يسعى من خلاله، أن يسير في الاتجاه المرغوب فيه من قبل الباث، انطلاقا من ذخيرته اللغوية، والمعرفية، معتمدا في ذلك على البنيات النصية.

فكيف قرأ " أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري المعلقات؟ هل كانت قراءته قراءة عجلة حقق من ورائها متعة آنية عابرة؟ اقتصرت على قراءة ذوقية شخصية؟ أم أنه قرأها قراءة تشريحية دقيقة، أهلته للانفتاح على آفاق انتظار جديدة ومتعددة؟ هذه الأسئلة وغيرها تنصهر فيما بينها وتتداخل لتعلن عن بداية الحديث عن جهاز القراءة عند "أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري".

فالبحث في جهاز القراءة عند " الأنباري" هو جزء من المواضيع الكلية التي تنخرط في نسيج جمالية التلقي، والبحث في التلقي، وفي التراث النقدي بحاجة إلى أن يقرأ قراءات متعددة، كي يجيب عن مختلف أسئلة القراء المتعاقبين على مر العصور، وكشف الجمالية الفنية الكامنة فيه، والتي تتناسل وتتوالد، بحسب الطاقة القرائية لكل قارئ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

كيف يمكننا إذا تمثل ردود الأفعال التوثيقية، انطلاقا من جهاز قراءة قارئ من القرن الثاني الهجري؟ هل باعتبار النص منتجا لأفعال قرائية وتأويلية متعددة؟ أم باعتباره منتجا لرد فعل واحد، ووحيد؟

نميل في هذا الورقة إلى اعتبار هذه القراءة إمكانا من بين إمكانات أخرى يحتملها النص، ويستدعيها، وأنها لا تمثل سوى تحقق واحد للنص. بمعنى أننا سندرس كتاب «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات» باعتباره تحققا لأثر النص، وأن تأويل هذا الأثر سيكشف عن وقع النص من خلال إعادة تجربة التأويل لدى قارئه. ويتم ذلك بعزل الأفعال النصية التي استدعت تفاعل القارئ والبحث في احتمالاتها الممكنة عبر المقارنة بين المعنى المصاغ من قبل القارئ، والمعنى المحتمل من قبل النص. ثم عبر تركيبها والكشف عن مدى انسجامها، وائتلافها أثناء سيرورة القراءة، وبناء معنى النص.

ويهمنا دراسة فعل النص بعد تدخل القارئ، الذي ينتقي بعض العناصر، ويلغي أخرى. وقد اعتمد رواة الشعر منهج الاختيار، وآلية الانتقاء، باعتبارهم قراء أوائل تفاعلوا بالأثر الشعري نوعا من التفاعل عكس وعيهم بالجوانب الفنية، والجمالية فيه. ووجَّه حركة تلقي الشعر (شروح القراء) نحو إبداء ردود أفعال ترجح بين الروايات، وتبحث في أصالة الموروث الشعري وصفائه اللغوي.

لقد حظي الحفر اللغوي بأهمية قصوى لدى " ابن الأنباري " لأنه كان يحاول لملمة المعنى وإشراك القارئ في الوصول إليه (المعنى) بنفسه، أو إبراز تعدد معاني المتن الشعري ومرجعيتها، محاولا إبراز المعنى الأقرب إلى واقع الشعر الجاهلي.

ومنهجية " ابن الأنباري " في رواية الشعر وتوثيقه مبنية بالأساس على نوعية الذخيرة الشعرية الواسعة التي تلقفها في أزمنة تاريخية متعاقبة، وعلى ثقافته الموسوعية التي خضعت لطاقاته الذهنية، أي لقوة الاشتغال الوظيفي لذاكرته. الشيء الذي ساعده على التوسع في سرد الأحداث التاريخية وربطها بالمتن المقروء، ثم سرد الشواهد الشعرية والقرآن والأحاديث والمأثورات. كل ذلك ضمن أقوال العلماء مسندا كل رأي لصاحبه من الرواة الذين سمع منهم، وأخذ عنهم هذه الأخبار. وزوَّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التي تتعلق بذلك العصر.

ويشكل هذا المكون أبرز المكونات النصية التي تميز تلقي المختارات الشعرية، ويهدف من خلاله القارئ إلى تحقيق أصالة الرسالة الشعرية، انطلاقا من أصغر وحدة2، إلى أعلى مستوى من مستويات الوحدات الإخبارية 3، ولعل أصغر مستويات هذا المكون التوثيقي، هو مستوى الحركات الإعرابية، وأكبرها التوثيق على مستوى التركيب، وحضور هذا المكون في تلقي" المختارات الشعرية " يشهد على الأثر الشفهي للنص الشعري، خاصة والثقافة العربية عامة.

وقد اهتم " الأنباري" بهذا المكون وأولاه عناية كبيرة، سيرا على عادة القراء القدامى الذين عملوا على ضبط الرسالة الفنية، محاولين بذلك إرساء أصالة الخطاب العربي وترسيخ جماليته، وذلك من خلال الوقوف عند لحظة لقاء القارئ بالنص.

وما " ابن الأنباري " إلا قارئ من القراء الذين تعاقبوا على قراءة النص الشعري، وما يتولد عن ذلك من ردود أفعال متعددة حين تلقيه النص. كل هذا وذاك من أجل معرفة أنواع التلقي في التراث النقدي من جهة، ومن جهة أخرى لمعرفة الطاقة القرائية " للأنباري " التي تقدم لنا أخبارا عديدة عن لحظة اللقاء بينه وبين النص.

---

[2]وحدات الإخبار الفارغة، نقصد بها (حركة / سكون).

[3]وهي المستوى الدلالي في النص.

إن التوثيق بجميع مستوياته يفتح آفاقا لمعاني مختلفة ومضاعفة تغني جهاز القراءة، ويعمل على تبرير الدهشة الجمالية الفنية تبريرا مرجعيا مضاعفا، يعمل على تفجير الطاقة الجمالية الشعرية الكامنة في الرسالة التي يتفاعل معها.

والتفاعل الذي نريد أن نقف عنده هو تفاعل فني جمالي، يتولد عنه إعمال مخيلة مبدعة، تهدف إلى تبرير الدهشة الجمالية، والوصول بتصور فني وتأويلي إلى المعنى الذي أراده الشاعر في حال رواية البيت الواحد بروايات متعددة ومختلفة.

وهو ما يجعل قراءتنا لهذه النصوص قراءة توثيقية تحاول سبر أغوار هذه الروايات المتعددة عبر تاريخ تداولها، محاولين جهد المستطاع، الكشف عن الأبعاد التصورية التي تنطوي عليها هذه القراءات، على اعتبار أن قارئنا لم ينطلق من فراغ، وإنما كان يتغيى إبراز مواطن الجمال التي تشي بها هذه التعددية. وإلا لما عايشت هذه الروايات المتعددة تاريخ النص الفني، ولم يعمل أحد من القراء السابقين على محوها، أو تجاهلها، ولكن سعى إما إلى التوفيق أو المفاضلة بين هذه الرواية وتلك، أو الاكتفاء بذكرها دون شرح أو تفصيل كما نجد عند «الأنباري» نفسه في مواطن كثيرة.

ثم إن هذا الاختلاف والتعدد في روايات البيت الجاهلي ما هو إلا مظهر من مظاهر غنى وخصوبة هذا الموروث، فهو يسمح بقراءة النص الواحد قراءات متعددة عن طريق الجمع في مستوى المعجم بين الروايات المختلفة للنص، والتعامل معها على مستوى واحد دون ترجيح أو تمييز.

ونحن في عملنا هذا لن نروم المفاضلة بينها، وإنما مقصدنا في ذكرها، هو كشف الطاقة التي تحبل بها هذه الروايات في علاقتها بالنصوص التي وردت فيها، لأننا لن نأخذها بمعزل عن سياقاتها، وإنما ضمن المتتالية الوصفية الحدثية التي وردت ضمنها. فمعنى النص الشعري يتغير بتغير روايته واختلاف رواته، وخبرتهم وحساسيتهم المعرفية.

كما نروم في هذه الورقة، تتبع التعديلات التي لحقت الرسالة الشعرية؛ ومحاولة التأكيد على أن الهدف من إثبات رواية دون أخرى ليس هو التقريب بين المعاني، وإثبات أن المعنى يبقى في كلتا الروايتين واحدا لا يتغير؛ بقدر ما هو الكشف عن تغير المعنى نتيجة التغير الذي لحق العناصر النصية المكونة لهذه الرسالة، حيث يترتب عن كل رواية معنى جديدا ليس بالضرورة هو الذي قصده الباث إذ يمكن أن يكون هذا المعنى وفقا لمبدإ الإمكان والاحتمال نتاج عملية تفاعل القارئ مع النص وتأويله له بحسب هذا التفاعل.

ويتجه اهتمامنا فيما بعد، إلى الكشف عن آليات اشتغال هذه المكونات وعن المعاني المترتبة عن عملية الانتقاء والاقصاء، وصولا إلى تحديد مستويات القراءة لدى " أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري ".

ونظرا لأهمية التوثيق في عملية القراءة والإبداع يقتضي المقام تحديد مفهوم التوثيق في المعاجم العربية،

يقول ابن منظور[4]: " [وثقت فلانا إذا قلت أنه ثقة (...) والوثاقة مصدر الشيء الوثيق المحكم، والفعل اللازم يوثق وثاقة. والوثاق: اسم الايثاق، تقول أوثقته إيثاقا ووثاقا، والحبل أو الشيء المحكم والجمع وِثاق. ويقال أخذ بالوثيقة في أمره أي: بالثقة، ووثقت الشيء توثيقا، فهو موثق(...) ويقال تَوَثَّقْتُ من الأمر إذا أخذت فيه بالوثاقة (...) وأخذ الأمر بالأوثق أي: الأشد الأحكم.]

واضح من خلال قول ابن منظور أن تعريف هذه اللفظة يتأرجح بين معنيين:

✓ المعنى الحرفي: الذي يفيد التثبت والإحكام في جميع الأفعال المادية الملموسة التي يمكن أن تصدر عن الإنسان.

[4]لسان العرب. لابن منظور

✓ والمعنى المجازي ويتجلى في أقواله التي يمحص في جوهرها من حيث الصحة في القول والصدق

فيه مقابل الكذب والتزيد.

وانطلاقا من هذين المعنيين يمكن القول: إن الهم المركزي الذي يحكم عملية التوثيق، يتحدد أساسا فيما ينطوي عليه من إجراءات تقنية تسعف القارئ/ المتلقي على ضبط الأثر الفني ضبطا صحيحا.

يقول " ادريس بلمليح " في هذا الصدد[5]: " إننا نقصد بهذا المكون (التوثيقي) مجمل الوحدات المنهجية التي تعمل على ضبط الأثر الفني بنوع من الدقة المتناهية، وذلك بقصد الحفاظ على الصورة الأصلية للأثر حتى يتمكن المقصد من خلق وضع تواصلي يكفل له تفاعلا حيويا بينه وبين الباث، من جهة، ثم بينه وبين الرسالة من جهة ثانية".

إن المتصفح لتراثنا الشعري سيواجه حتما بتعدد الروايات للمتن الواحد، والتي نتجت عن ظهور مسألة النحل التي تمثلت أول الأمر في مسألة تعصب علماء مدرسة الكوفة للوحدات المعرفية التي تحكم تواصلهم مع الموروث الشعري، على حساب الوحدات المعرفية التي تحكمت في تفاعل علماء البصرة على ذلك الموروث.

ثم نشوء اعتقاد راسخ لدى كل توجه بأن ما يرويه من شعر عربي قديم، هو الأصح الذي يجسد الصورة الأصلية للرسالة الشعرية.

إن ما أشرنا إليه من خلاف بين البصرة والكوفة لا نقصد إيراده لذاته، لكن جعلناه منفذا ننفذ من خلاله إلى الحديث عن المستويات التي تكون جهاز القراءة التوثيقية عند «الأنباري» فما هي هذه المستويات؟وماهي خصوصياتها؟وإلى أي مدى يمكن أن يتحكم في توجيه رد فعله التوثيقي على نصوص الشعر العربي القديم؟

وبالوقوف عند ردود الأفعال التوثيقية التي همت مستوى حركة الإعراب، نستطيع الكشف عن اتجاهات القراء في توثيق الأثر الشعري، وعن كفاية جهازهم النحوي في الوصول إلى المعنى المقصود.

1. **التوثيق على مستوى حركة الإعراب:**

يقول امرؤ القيس في معلقته[6]:

كبَكْرِ المُقاناةِ البَيَاض بصُفْرةٍغَذَاها نَمِيرُ المَاءِ غَيْرَ مُحلَّلِ.

(قال أبو بكر: " سألت العباس أحمد بن يحيى عن إعراب البياض، فقال: يجوز الخفض والنصب والرفع (...) ويروى " غذاها نمير الماء غير محلّل بكسر اللام، أي غذاها غذاء واسعا غير قليل كنحلَّة النَّمير").[7]

[5] المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام ادريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم: 22، الطبعة الأولى 1995، ص: 293

[6]البيت 41 من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 70 - 72.

7 يقول أبو العلاء المعري في رسالة الغفران: أخبرني عن قولك: كبكر المقاناة البياض بصفرة" ماذا أردت بالبكر، فقد اختلف المؤولون في ذلك، فقالوا: البيضة، وقالوا: الروضة، وقالوا: الزهرة، وقالوا: البردية، وكيف تنشد البياضِ أم البياضَ أم البياضُ؟ فيقول امرؤ القيس كل ذلك حسن. رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، الطبعة التاسعة، دار المعارف.

وفي رد المعري المتخيل على لسان امرئ القيس نلمح إدراكا متميزا لطبيعة الكلام الشعري الذي يتصور الكلمة الواحدة عالما خصبا من الدلالات والمعاني يصبح معه كل حصر أو تحديد، قتل لمعناها وطمس لكافة إمكاناتها وقدراتها التعبيرية الرمزية.

وقع تشويش في لفظة "البياض " على مستوى حركة الإعراب، فقد أثبت " ابن الأنباري " رواية النص، فجعل لفظة " البياض " منصوبة بينما رواها غيره مخفوضة. والمعنى حسب الروايتين هو:

✓ في الرواية الأولى وصف بياض هذه المرأة ببياض بيضة النعام التي تميل إلى الصفرة، وهو ما يستفاد منه حداثة السن ونعومة البشرة وطراوتها وصفائها كصفاء الماء العذب الصافي غير المكدر، لأنه غير مطروق من الدواب أو البشر فيتلوث أو يتكدر. فدل بذلك على أنها بيضاء شديدة البياض، شابة يافعة ومصونة، وأنها بصحة جيدة. وهناك من اعتبر أنها ذرة بيضاء شديدة البياض فيها لمعان، بشرتها صافية ملساء، كانت مكنونة في جوف البحر الصافي مياهه.

✓ وفي الرواية الثانية فهي بيضة أو ذرة بيضاء صافية ملساء وناعمة كأن المياه العذبة الصافية النقية قد غذتها. فتكون هذه المرأة حديثة السن يافعة مصونة في صحة جيدة. وهو المعنى الكلي الذي لم تصل إليه القراءة المرجعية ووقفت عند صفاء البشرة ولمعانها.

يقول طرفة بن العبد[8]:

عُدْوَلِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الملاَّحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي.

{(...) ويروى: " عُدْوَلِيَّةٌ " بالرفع، فمن خفضها جعلها نعتا للسفين ومن رفعها جعلها نعتا للخلايا، وموضع سفين خفض إذا خفضت " العُدْوَلِيَّةٌ " لأنها نسق عليها (...) وقال أحمد بن عبيد: " الرواية: عدوليةٍ بالخفض}.

مس التوثيق في هذا البيت حركة الإعراب، وللإعراب كما هو معروف اتصال بالمعنى، وتأثير عليه، فالرفع يترتب عنه أنه نسب هذا الهودج الذي تمتطيه النساء إلى جزيرة تقع أسفل عمان، أو إلى قوم بعينهم، أو أنه وصفها بالقدم والضخامة، فيكون المعنى أنه شبهها بسفينة يقودها ملاح يميل بها في هذا الاتجاه وذاك، ويمضي بها طورا إلى الوجهة التي يقصدها، والعدوليَّةُ بالرفع هي نعت للخلايا التي تكون محيطة بالسفينة، وكأنها تتبع هذه السفينة الأم. فالقافلة المكونة من هودج النساء تحيط بها باقي الإبل.

ومن خفضها جعلها نعتا للسفين دون الخلايا، أي أن الوصف متجه للسفينة الأم دون السفن المحيطة بها، أو لطلائع هذا الموكب دون مرافقيه. والوصف هنا متجه إلى صاحبته التي جعلها في مقدمة السفين حسب رواية الخفض، فهي سيدة في قومها يحيط بها الخدم والحشم، كالسفينة تماما التي تحيط بها باقي المراكب، ولذلك نجد أحمد بن عبيد يرجح هذه الرواية.

أما رواية الرفع التي أثبتها " ابن الأنباري " فتتجه إلى الخلايا المحيطة بالسفينة الأم، أو إلى حواشي موكب صاحبة الشاعر إبرازا لأهمية هذه المرأة التي يحيط بها باقي الركب لأهميتها عندهم وعند قومها.

يقول زهير بن أبي سلمى في شرح بيت " "9

بِها العينُ والآرامُ يمشين خلفَة وَأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

{(...) ويروى مَجْثِمِ بكسر الثاء. فمن فتح التاء قال: المجثم اسم من جثم يَجْثُمُ، كما يقال المدخَلُ في دَخَلَ يَدْخُلُ، ومن قال مَجْثِمُ بكسر الثاء قال هو الاسم من جَثَمَ يَجْثِمِ}.

8البيت الرابع من معلقة طرفة بن العبد، ابن الأنباري، ص: 137.

9البيت 3 من معلقة زهير بن أبي سلمى، ابن الأنباري، ص: 239.

وهو مصدر من الجثوم في حالة الفتح والكسر، وقد يكون لغة في الكسر، لكن "ابن الأنباري" لم يشر إلى هذا الأمر. كما أنه أورد الرواية دون أن يحدد راويها. وأثبت في المتن رواية الفتح، لأنها الأرجح عنده، وأكثر أحرف قافية هذه المعلقة إما منصوب الحرف ما قبل الأخير أو مرفوع، مما يؤيد الرواية التي أثبتها.

إن صيغة الرواية الأولى " مَجْثَمِ" بالفتح هي صيغة اسم مكان على وزن مَفْعَل كقولنا " مَعْمَل ومَصْنَع " ولم تأت مكسورة إلا في مَنْزِل. هو ما يدل على أن " أم أوفى " قد غادرت المكان منذ مدة طويلة وأن المكان أصبح مكانا مقفرا خاليا إلا من الوحش الذي اتخذه مسكنا ومرعى لعدم وجود الإنسان فيه. فالشاعر قطع الفيافي وغشي القفار في سبيل الوصول إلى " أم أوفى" التي انفصلت عن هذا المكان ورحلت عنه. ففي البيت إذن معنى طول الانفصال، انفصال " أم أوفى " عن الديار وطول عهد الشاعر بوصالها.

فقوة الحضور الحيواني في هذا المكان تستحضر الغياب الإنساني فيها ويستدعي جو الاطمئنان والسلام الذي يسود عالم الحيوان. وهو معنى جمالي تؤديه الروايتان معا غير أن "ابن الأنباري" استبعد التشويش الذي لحق البيت باختياره رواية الفتح.

يقول لبيد بن ربيعة في معلقته 10:

دِمَنٌ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنِيسِهَا حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُهَا وَحَرَامُهَا.

{(...) ويروى: " دِمَنًا تَجَرَّمَ " بالنصب، فمن رفع أراد تلك دمن، أو هي دمن، ومن نصب على القطع من الديار والمنازل المذكورة}.

أثبت " ابن الأنباري " رواية الرفع، والمعنى حسب هذه الرواية أن أهل هذه الديار قد انقطعوا عنها ومضوا إلى مكان ما، وقد كان هذا المكان ممتلئا بهم، ويبدو من هذه الآثار أنهم غادروا لسنوات خلت. ومن رواها بالنصب، فإنما نصبها على الحال من الديار والمنازل المذكورة.

ويبقى المعنى أن هذه الديار قد مضت أشهر الحل والحرم وأهلها راحلون عنها.

فالقراءة المرجعية بهذا المعنى تقف عند حدود الدهشة الجمالية، وتحيين ردود أفعال القراء السابقين، وتبرير هذه الدهشة تبريرا نحويا، يخضع لغة الشعر لقواعد اللغة العادية.

2. **التوثيق على مستوى الحرف**:

يقول في شرح بيت امرئ القيس11:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَل.

{(...) وقوله كالسجنجل " قال يعقوب: هو رومِيٌّ. قال: وأراد مرآة. قال: وهو أيضا قطع الفضة وسبائكها. وأبو عبيدة يرويه " مَصْقُولَةٌ بالسَّجَنْجَل " ويقال السجنجل: الزَّعفران، ويقال السَّجنجل: ماء الذهب والزعفران.}

فمن روى " مَصْقُولَةٌ بالسَّجَنْجَل " استبدل أداة التشبيه " الكاف " بحرف الباء وهو حرف يفيد الالتصاق، أي: التصاق السجنجل بها وهو ما يفيد أنها امرأة تتطيب بالزعفران، وأنها ذات ريح طيبة. والواقع أن المتكلم لا يقصد أن صاحبته تتزين أو تتطيب بالزعفران. وإنما أراد تشبيهها بالمرآة في صفاء بشرتها ولمعانها، نظرا لحداثة سنها. وهوما ذهب إليه القارئ في قوله:12 " وإنما يصف المرأة بحداثة السن "

[10] البيت الثالث من معلقة لبيد بن ربيعة، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري، ص:520 – 521.

[11] البيت 31 من معلقة امرئ القيس ص: 58-59.

[12] ابن الأنباري، مرجع سابق ص: 59.

والتشبيه الذي ذكرناه يؤديه الشطر الأول من البيت. أي: أن هذه المرأة ليست بدينة ذات بطن ضخم مترهل، ولا طويلة الطول الذي يعيبها، وإنما هي كاملة الأوصاف مجسدة لنموذج الجمال العربي.

يقول طرفة بن العبد13:

تَرَبَّعتِ القُفَّينِ بالشَّولِ تَرتَعِي حَدائقَ مَولِيٍّ الأَسِرَّةِ أَغْيَدِ

{(...) وقوله " بالشَّول " معناه في الشَّول، وكذلك رواه يعقوب. وروى التوزي والطوسي: " في الشَّول ". والشَّول: جمع شائلة، وهي التي قد أتى عليها من نتاجها ثمانيةُ أشهر فخفَّت بطونُها وضروعُها ...)}.

روري هذا البيت بروايتين:

الأولى بالباء وهي التي أثبتها " الأنباري".

الثانية بالفاء وهي رواية " التوزي والطوسي " واعتبر " الأنباري" الروايتين بنفس المعنى.

والبيت استمرار لمقطع يصف فيه ناقته، ونرى أن من أثبت الباء أراد معنى الملاصقة، ومن أثبت الفاء رجح معنى التضمين، أي أن هذه الناقة ترتعي في مكان مرتفع وهي ناقة قد خرجت من توها من فترة النتاج وهي ثمانية أشهر، فمن رواها بالباء اعتبر أن هذا الحدث وقع أثناء انقضاء فترة النتاج أو أن عهدها بالنتاج قريب جدا.

ومن رواها بالفاء اعتبر أن هذا الحدث كان في هذه الفترة التي أعقبت انتهاء النتاج. والمعنى أنها أصبحت ضامرة البطن والضرع وهو ما يفيد قدرتها على مجاراة باقي الإبل وتحمل مشاق الرحلة.

يقول زهير بن أبي سلمى14:

بَكَرْنَ بُكوراً واستَحَرْنَ بسُحرَةٍ فَهُنَّ ووادي الرَّسِّ كاليدِ في الفمِ

{(...) وروى " الأصمعي ": "كاليَدِ للفمِ ". وقال أبو جعفر كاليد للفم أي دخلن فيه كما تدخل اليد في الفم، ولم يرد القصد. وقال يعقوب بن السكيت: وقوله كاليد للفم، معناه يقصِدن لهذا الوادي فلا يجُزْنه كما لا تجوز اليدُ إذا قصَدت للفم ولا تخطئه}.

روي هذا البيت روايتان تختلفان على مستوى الحرف، وإن كان الحرفان معا حرفا جر، فإنهما يختلفان من حيث المعنى، فحرف الجر في يفيد التضمين، واللام في الرواية الثانية"كاليد للفم " يفيد السببية أو المجاورة. وبين الرواة أن المتكلم لم يرد القصد من كلامه. فهؤلاء الراكبون على الإبل بَكَرن في خروجهن، وواصلن سيرهن في السحر، لأن الطقس يكون باردا ومناسبا للسفر، خاصة وأن معهن نسوة لا يقدرن على ظروف السفر الشاقة، ويصف أنهن على مسافة قريبة من وادي الرس، وهي بمثابة مسافة اليد للفم، أو هم أقرب إلى هذا المكان من قرب اليد للفم، والقصد أنهن يعرفن هذه الديار ولا يخطئنها، كما تعرف اليد طريقها إلى الفم، وهي حركة إرادية وطبيعية كفعل هؤلاء الراكبين الذين اعتادوا اجتياز هذا الوادي، أو اعتادوا السفر في أمن وأمان نظرا لقوة قبيلتهم وعلو مكانتها بين القبائل الأخرى.

ويجوز أنهن خضن غمار هذا الوادي، فضمهم كما يَضُم الفم اليد، أو هن مجاورات لهذا الوادي كمجاورة اليد للفم، وهذه الرواية لا تفيد أنهن جاوزن الوادي كما هو مبين في البيت الموالي. وإنما تفيد أنهن مشين مجاورات له وليس فيه.

[13] ابن الأنباري، البيت 14 من معلقة امرئ القيس ص: 154- 155.

[14] ابن الأنباري، معلقة زهير ص: 250.

يقول الحارث بن حلزة في معلقته15:

أَو مَنَعْتم ما تُسألُونَ فَمَن حُ دِّثتموهُ لَهُ عَلينا العَلاَءُ

(...) ويروى الغلاءُ بالغين معجمة وهو الارتفاع أيضا ...

وقع تصحيف في هذا البيت فقد رواه " ابن الأنباري " بدون إعجام العين والمعنى حسب روايته المثبتة في المتن، إذا امتنعنا عن تلبية ما تطلبون، فإنكم تعرفون عنّا العزة والمناعة، ومن حدثكم بغير ذلك فهو كاذب واهم.

وبين " ابن الأنباري " أن كلا اللفظتين بنفس المعنى وهو الارتفاع والعلو في الشيء من قوله تعالى:

{ لا تَغْلُوا في دينكم غيرَ الحقِّ } وهي قراءة استيعادية تستعيد النص القرآني من أجل تطويق معنى البيت، وهي أيضا نوع من الحفر اللغوي، الذي يسعى إلى العثور على أصل حسي للألفاظ، بغية تحديد المعنى المراد، والحقيقة أنه أراد أن فعلك ذلك هو غلو وخروج عن الاعتدال المطلوب في مثل هذا الأمر. إذ العاقل هو من يعرف قدره، ولا يبخس قدر الآخرين، ولا يطلب المستحيل مع علمه أنه لن يقدر على بلوغه. فحضور صوت الحكمة والتروي وعدم التسرع واضح من خلال الرسالة التي يوجهها المتكلم إلى خصومه ومناوئيه.

3. **التوثيق على مستوى اللفظ**:

يقول امرؤ القيس [16] :

فَقَالَتْ يَمِينَ اللهِ مَالَكَ حِيلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عنكَ الغَوَايَةَ تَنْجَلِي.

وروى الأصمعي: " وما إن أرى عنك العَماية " والعماية مصدر عمى يعمي عمي وعماية. والغواية مصدر غوى يغوي غيا وغواية ويقال: غوي الفصيل يَغْوي غوىً، وهو أن يشرب من اللبن حتى يتخثر ولا يروى "

ذكر" ابن الأنباري " رواية " الأصمعي " الذي لم يعط معنى لقوله: " العماية " وهي رواية لم يثبتها القارئ في المتن وأثبت بدلا من اللفظة التي رواها الأصمعي، لفظة الغواية، أي أن فعلك هذا غواية منك. ونجد القارئ يقدم عدة قراءات لهذا البيت:

- ✓ القراءة الأولى قراءة الأصمعي وهي قوله: " ما لك حيلة، تجيء والناس أحوالي[17] وهذا الأمر عماية منك.
- ✓ القراءة الثانية هي قراءة ابن حبيب: " مالك حيلة، معناه لا أقدر أن أحتال في دفعك عني. أما المعنى الأصلي للفظة " الغواية " التي ذكر القارئ معناها الأصلي وهو شرب الفصيل اللبن دون الارتواء.
- ✓ القراءة الثالثة: وقد أسندها إلى قارئ لم يذكر اسمه[18]وهي قوله: " ليس لك حجة في أن تفضحني " وأن هذا الفعل عماية و غواية منك.
- ✓ القراءة الرابعة: قول آخرين في معناها: " ليس لك وجهُ مجيءٍ إلينا" أي أنك تأتيني وسط قومي، والحراس من حولي، ولم تفكر فيما قد يلحقني وأهلي من عار.

---

[15] البيت 31 من معلقة الحارث بن حلزة، ابن الأنباري، ص: 469- 470.

[16]شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال ص:52

[17]شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال ص: 52

[18] اكتفى بقوله وقال غيره نفسه ص 52.

لنلاحظ أن هذه الرواية تحتمل عدة معاني، وتعكس رواية " الأصمعي " تراكما لحرف الميم الذي تكرر أربع مرات في هذا البيت.

يقول طرفة بن العبد[19]:

وصادِقَتَا سَمْعِ التَّوجسِ للسُّرَى لِهَجْسٍ خَفِيٍّ أَو لصوتٍ مُندَّدِ

{وروى " الطوسي " " لجَرس خَفِيٍّ " والجرس الصوت (...) والمندد الذي يرفع صوته}.

رواية الطوسي تجعل من هذا الصوت الذي تلقته أذنا الناقة أثناء السير ليلا، أقوى من " الهجس " الذي أثبته " ابن الأنباري " ورواية الباث في نظرنا أكثر جمالية وأكثر دلالة لأن هذه الناقة تتنبأ لما قد يقع من خلال حاسة السمع، فهي ناقة متأهبة ومتحفزة لأي صوت صادر من الفلاة، فهي بذلك على أهبة واستعداد لمواجهة منكرات الصحراء، وهذه الصفة مستحبة في الناقة التي قد تكون سببا في إنقاذ حياتها وحياة صاحبها. فالهجس أقل من الصوت، وربما أثبت " ابن الأنباري " لفظة الهجس بدل الجرس لأن الشطر الثاني وردت فيه لفظة الصوت الخفي والمسموع.

يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته[20]:

فَلَمَّا عَرَفتُ الدَّارَ قُلتُ لرَبْعِهاألَاَ انعَمْ صَباحاً أَيُّها الرَّبعُ واسلمِ

{(...) روى الأصمعي: " ألا عم صباحا " وقال: معناه أنعم. وقال هكذا تنشده عامة العرب (...) وقال أبو عبيدة: ويروى: " ألا أنعِمْ صباحا " والعرب تقول: نعِم يَنعَم ويَنعِم"}

كلا الروايتين تحتج بعادة العرب في كلامها، وبإنشاد العرب لهذا البيت، مما يوحي بأن هذه القراءة قراءة مرجعية، تجعل من القول الشعري قولا موازيا ومماثلا للكلام اليومي والعادي، وعبارة " عم صباحا " سنصادفها في معلقة عنترة بن شداد أيضا، مما يدل على أنها تحية العرب في الجاهلية، وفي أول قراءة " ابن الأنباري " لهذا البيت يقول: " والدعاء في الظاهر للربع، وفي المعنى لمن كان يسكن الربع" لأن القراء لم يحتملوا هذا الدعاء لما فيه من بقايا الوثنية التي كانت سائدة عند العرب، فاستنجدوا باللغة لكي يستبعدوا هذا المعنى في ظاهره. وهو تأويل صحيح، وقد يحتمل انه يدعو لهذا الربع بالسلامة لكي يبقى شاخصا صامدا أمام عوادي الزمن مذكرا إياه بالحبيبة.

يقول عنترة بن شداد في معلقته[21]:

فِيها اثْنَتَانِ وأَربَعُونَ حَلُوبَةًسُودًا كَخَافِيَةِ الغُرابِ الأَسْحَمِ.

{وقال يعقوب: يروى خليّة" (...) والخلية: أن تُعطَف ثلاثُ نوق أو اثنتان على حُوار واحد، وتنحر أولادها، فيَدرُرن عليه، (...) وإنما تعطف هذه الخلية عليه ثم يتخذونها لأنفسهم لأنّهم لو لم يعطفوها على ولد لم تدرر.

(...) والحلوبة يقال في جمعها حلائب، والخلية يقال في جمعها خلايا (...)}.

فمن روى: " خلية " قصد الكثرة أي: أنهم لكثرتهم يفعلون ذلك ليفضل لهم اللبن للخيل فتسقى فتسمن و يغار عليها.[22]

---

[19] البيت 33 من معلقة طرفة بن العبد، ابن الأنباري، ص: 177.

[20] البيت 6 من معلقة زهير بن أبي سلمى، ابن الأنباري، ص: 243-244.

[21] البيت 12 من معلقة عنترة بن شداد، ابن الأنباري، ص: 305.

[22] نفسه نفس الصفحة.

وجعلها سودا لأن غيرها يتخذ للركوب. والمعنى أنهم أهل إغارة. ومن روى: " حلوبة " أراد أنها كثيرة الدر فيفضل لبنها لهم ولسقي الخيل حتى تسمن وتصلح للإغارة، وربما أراد أنهم أهل حرب وقوة، يهاب جانبهم، ويجوز أنهم أهل غنى يعيشون في رغد من العيش. والخاء التي في " خلية " نجدها في " خافية " ورواية " خلية " تحقق هذا التراكم الصوتي الشيء الذي لا تحققه لفظة " حلوبة " وربما لم يستسغ أصحاب الرواية الثانية المبالغة التي تفيدها رواية الخلية التي أثبتوا غيرها.

يقول الحارث بن حلزة في معلقته [23]:

إذ رَفَعنَا الجِمَالَ مِن سَعَفِ البَحرِ رَنِينٍ سَيراً حَتَّى نَهَاهَا الحِسَاءُ.

{ويروى: " إذْ رَكِبْنَا الجمال}

أوّل " ابن الأنباري "كلام الشاعر بقوله: " يخبر عن مغازيهم وهي محاولة لملء بياضات النص من خارجه، كما حدث في البيت السابق، والمعنى حسب رواية المتن فإنه يتحدث عن نفوذهم وطول يدهم التي طالت ما بين النخل إلى البحر أو النهر، وهي دلالة على قوتهم وسيطرتهم على منطقة ساحة من مناطق الجزيرة العربية، والرواية الأخرى تشير إلى أننا خرجنا إلى هذه المنطقة ما بين النخل والواحة إلى البحر أو النهر، ويجوز أنهم خرجوا غازين، كما هو واضح من البيت الموالي.

يقول الحارث بن حلزة [24]:

ثُمَّ مِلنَا عَلَى تَمِيمٍ فَأَحرَمنَا وَفِينَا بَنَاتُ مُرٍّ إِمَاءُ

{ ويروى: وَفِينَا بَنَاتُ قَومٍ إِمَاءُ}.

هذا البيت هو استمرار في إظهار قوتهم وسطوتهم وهيمنتهم على من حولهم من القبائل، فالمعنى حسب رواية المتن، غزونا تميم ولما دخلت الأشهر الحرم، كففنا عنهم وأوقفنا القتال، وكنا قد سبينا نساءهم، وهذا يدل على غنائمهم، فالسبي يكون بعد القتال وبعد ربح المعركة، والرواية الثانية لا تسمي السبيات وإنما بنات قوم في حين خصصت الرواية الأولى السبيات ونسبتهم إلى قبيلة تميم بن مر.

إن قوة النص وأهميته، تقاس بمدى إمكانه أن يكون معاصرا وأن يثري المعرفة الحاضرة. ولا تقوم استراتيجية القارئ سوى على التوق إلى التحيين[25]. وبذلك لا يتوقف الحاضر والماضي معا، في مسار القراءة عن التلاقي ليتجليا بصورة واضحة، إلى درجة تصبح فيها وجهة النظر المتحركة، تجلي النص باعتباره شبكة من العلاقات في وعي القارئ.[26] وتكمن أهمية هذه الحركية التي تشكلها هذه الوجهة في كونها تمكن القارئ من إظهار النص في تعددية زواياه Perspectives[27]

[23]البيت 33 من معلقة الحارث بن حلزة ص: 471.

[24]البيت 34 من معلقة الحارث بن حلزة ص: 471.

[25] - Lector in Fabula ; le rôle du lecteur. Traduit de l'italien par Myrien – Bouzaher , Grasset – Livre de poche, 1990p ; 76

[26] - Gadamer H. G.Vérité et méthode, Ed, Seuilp ; 212

من هنا يكون الفهم هو المكون الجوهري لعملية القراءة. فأن تفهم النص، هو دائما أن تمارس التأويل. ومن ثم، يكون التأويل هو الشكل الظاهر للفهم.[28] ذلك أن القراءة والفهم والتأويل وجوه متعددة لعملية واحدة، يستدعي كل منها الآخر، ويمهد السابق منها اللاحق.

4. **التوثيق على مستوى العبارة:**

يقول امرؤ القيس [29]:

وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُرُ دُوْنَهُمَتَى تَرَقَّ العَيْنُ فِيْهِ تَسَهَّلِ

{(وروى الأصمعي وأبو عبيدة: ورُحْنَا وَرَاحَ الطَّرْفُ يَنْفُضُ رَأْسَهُ دُوْنَهُ}.

يكون المعنى حسب رواية القارئ، أن العين تقصر على النظر إليه، ولا تكاد تنقلها إلى غيره لجماله وروعته وكرمه. ومن روى الرواية الثانية أراد أن هذه الفرس كريمة تنفض رأسها بعد رحلة الصيد إما من تعب أو من نشاط، وأنها رائعة الجمال لا تكاد العين تمل من رؤيتها، أو لا ينفك الناظر إليها ينظر بتمعن وإعجاب.

ويجوز حسب الرواية الأولى أن كرم هذه الفرس قد يكون مقصورا عليها، أو أن الخيل الكريمة لا يمكن أن تكون إلا مثل هذه الفرس. أو كما قال القارئ: " إذا رفع إليه رأسه ناظرٌ رأى ما يعجبه فسهَّل (...) وقال ابن حبيب[30]: معناه من نظر إلى أعلاه نظر إلى أسفله لكماله، ليستتم النظرَ إلى جميع جسده".

يقول امرؤ القيس[31]:

فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ حَوْلَ كُتَيْفَةٍيَكُبُّ عَلَى الأَذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ

{(...) ورواه أبو عبيدة: فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ مِنْ كُلِّ تَلْعَةٍ " والتلعة سيل الماء. ورواه الأصمعي: " فَأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عَنْ كُلِّ فِيقَةٍ " والفيقة ما بين الحلبتين (...) [أي على فترة] وقوله: يكب على الأذقان معناه يقلع الشجر، والأذقان: شجر" (...) ومن رواه " حول كتيفة " قال: كتيفة: موضع (...) والكنهبل: شجر هو من أعظم العضاه}

يصف المتكلم في هذا البيت المطر وتحديدا يصف غزارة المطر واقتلاعه الأشجار، وما أحدثه من سيول، أو وصف تهاطله مرة بعد مرة، والواقع أن المتكلم حينما يظهر فعل المطر فهو يريد بيان العوائق والصعوبات التي واجهته في سبيل الوصول إلى وجهته، والصورة التي تقدمها رواية " ابن الأنباري " للمطر غير نمطية، وغير مألوفة بينما تبرز رواية " أبي عبيدة والأصمعي" الصورة النمطية لهذه الظاهرة الطبيعية مما يدل على أن تفاعلهم وتلقيهم لقصيدة امرئ القيس تلقي مرجعي.

يقول طرفة بن العبد[32]

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ بِبُرْقَةَ تَهْمُدِظَلَلْتُ بِها أَبْكي وأَبْكي إلى الغَدِ

{وروى الأصمعي: ...تَلوحُ كَباقِي الوَشْمِ في ظاهِرِ اليَدِ}.

---

[28]-Ibid , p ; 148 .

[29] البيت 69 من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 98.

[30]البيت 69 من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 98.

[31] البيت 75 من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 103-104.

[32] البيت الأول من معلقة طرفة بن العبد شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال ص:75 – 76.

فبعدما شرح " ابن الأنباري " البيت كعادته معرفا بخولة، مفسرا بعض المفردات مستشهدا ببيتين الأول لامرئ القيس والثاني لجرير، نقل رواية الأصمعي لعجز البيت (تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهر اليد) وعني عناية خاصة بهذه الرواية، شرح مفرداتها لغويا، ودعم شرحه بشاهد جره إلى ذكر حكم فقهي، واستشهد لهذا الحكم بحديث تولى شرحه. وفي نهاية هذا الشرح تفرغ لدراسة الأوجه الإعرابية المحتملة، وما تفرع منها من اختلاف في المعاني، سنجد تفصيله في المبحث النحوي.

ومن خلال توثيقه للبيت نتبين أن التشويش أصاب الشطر الثاني من مطلع معلقة " طرفة بن العبد " وفيه تشبيه لا يوجد في رواية " ابن الأنباري " فيكون المعنى حسب رواية " الأصمعي " أن أطلال خولة ببرقة تهمد تشبه باقي الوشم في ظاهر اليد، وهو معنى جمالي يتجاوز حدود المعنى المعجمي الحرفي للبيت، ليدل على أن " خولة " قد غادرت الديار منذ مدة طويلة، لأن آثارها تكاد تظهر وتختفي كظهور البرق، وأن هذه الأطلال رغم مرور الزمن ظلت ثابتة ثبوت الوشم، ففي المعنيين دلالة الزمان، أو فعل الزمان بالأطلال والوشم.

لنستنتج أن خولة قد انفصلت عن الديار منذ مدة ليست بالقصيرة، وأن المتكلم قد اتصل بهذه الديار بعدما غادرتها "خولة " بمدة طويلة.

وفي الرواية التي أثبتها " ابن الأنباري " تركيز على فعل البكاء وهي عادة جاهلية ارتبط فيها الوقوف على الأطلال بذكر الحبيبة، والبكاء على طلولها، لأنها تذكر الشاعر بالحبيبة وبأيام الوصال، أو أنه يبكي لفراقها ويتمنى وصلها.

فرواية " الأصمعي " أكثر جمالية من رواية " ابن الأنباري " لأنها احتوت صورة شعرية (التشبيه). وعموما فقد أدرك كل من" ابن الأنباري " و " الأصمعي " أن الشاعر يقف عند الاطلال فيبكيها ويتذكر، ويرتبط ذلك في الشعر الجاهلي بالمقدمة الطللية، التي مثلت بنية تابته من بنيات القصيدة العمودية كما نجدها في عمود الشعر عند المرزوقي[33]. وتشير أيضا إلى بنية التنقل والاستقرار التي تعكسها القصائد الجاهلية.

والروايتين عموما، تشكلان تراكما لأحرف بعينها هي: الكاف واللام والألف في رواية" ابن الأنباري " واللام والباء والدال والهاء في رواية " الأصمعي "

لنستنتج حضورا قويا للتراكم الصوتي داخل رواية " الأصمعي، وينبغي بحث هذا التراكم في القصيدة ككل لترجيح إحدى الروايتين، علما أن رواية " الأصمعي " الأكثر شهرة وقدما وقربا من نمذجة الواقع الجاهلي في بعده الفني والجمالي، بينما رواية " ابن الأنباري " تبرز البعد الواقعي المرجعي لجهاز قراءته الذي يربط الوقوف على الأطلال بالبكاء دون بحث في رمزية هذا الوقوف ودلالاته.

يقول زهير بن أبي سلمى [34]:

وَأَصْبَحَ يُحْدَى فِيكُمُ مِنْ إِفَالِهَامَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إِفَالٍ مُزَنَّمِ.

{(...) ويروى: " فَأَصْبَحَ يَجْرِي فِيْهِمُ مِنْ تِلاَدِكُمْ " (...) ورواه أبو جعفر: " من نتاج مزنم " وقال: إفال خطأ لأنه [لا] ينبغي أن تكون مُزَنَّمة (...) وقوله: " مزنم "، والتزنيم علامة كانت تجعل على ضرب من الإبل كرام (...)}.

روي هذا البيت عدة روايات على مستوى العبارة، وقصد المتكلم أن الحمالة التي أداها هذان السيدان أصبحت ترعى، وتنتج إفالا وإبلا أخرى، أي أن قبولهم الحمالة حل السلام وعاد عليهم ذلك بمغانم شتى هي من تالد أموال هذين السيدين.

ومن روى " من نتاج مزنم " اعتبر المتكلم قد أخطأ. ومقياس الخطأ والصواب من مقاييس القراءة المرجعية الذي يخطئ كل كلام لا يوافق كلام العرب اليومي أو عاداتهم اليومية، وهو أيضا من أهم مقاييس النقد القديم في بداياته،

[33]شرح ديوان الحماسة للمرزوقي.

[34]البيت 23 من معلقة زهير بن أبي سلمى شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال ص: 263.

ويجوز أن المتكلم أراد أن نتاج إبل الحمالة قد كبر وأصبح الإفال الصغير مزنما. وكذلك من روى " من إفال المزنم " إنما قصد أن نتاج هذه الإبل هو من فحل معروف لديهم بأصالته وشرف سلالته.

يقول عنترة بن شداد :[35]

وَكَأَنَّمَا أَقِصُّ الإِكَامَ عَشِيَّةً بِقَرِيبِ بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ

{(...) وروي " الأصمعي " وكأنما أَقْرُوا الحَزُونَ " أي اتبع شيئا بعد شيء (...) وقال أبو جعفر: إنما قال بقريب بين المنسمين لأنه إذا كان كذلك كان أصلب لخفه ولم يكن أفرق أي مفتتح الرأسين ليس بمجتمع}.

يظهر من تأويل " ابن الأنباري " أنه يشبه ناقته وهي تقطع الإكام بظليم مصلم، وهذا الكلام يفهم من قوله[36]: " الظليم مصلم لأنه ليست [له] أذن ظاهرة. ومنسماه: ظفراه المقدمان في خفه" وهذه الصورة تتكرر كثيرا في الشعر العربي، لأن الشاعر حين يقطع الصحراء والفيافي، فإنه يصادف هذا الطائر، والظليم هو ابن النعامة، ويكون سريعا في جريه، مستغرقا فيه، وحسب رواية " الأصمعي "، فإنه جعل بدل الإكام " الحزون " لعدم تقبله تكرار هذه اللفظة واستبدل فعل "أقص " بفعل " أقروا " أي: أتتبع شيئا بعدستي ويفهم من تأويل " أبي جعفر " الذي أكثر " ابن الأنباري " من استعادة قراءته أن الأمر يتعلق بالناقة وليس بتشبيهها بالظليم. وقوله: " أتتبع شيئا بشيء " يجوز أنه قصد كأني أتتبع الظليم في جريه، أو أرى نفسي وأنا راكب هذه الناقة كأني راكب الظليم وهذا يفهم من البيت اللاحق[37]

غزتَأْوِي لَهُ قُلُصُ النَّعامِ كَمَا أُوَتِحِزَقٌ يَمَانِيَةٌ لأَعْجَمَ طِمْطِمِ.

لنستنتج أن فهم النص، وفهم لغته، يعني النجاح في القيام بعمل يستوجبه النص. ولكن لتحقيق ذلك، ينبغي فهم النص[38] الذي يتضمن خلفية معرفية، يتحرك فيها إلى جانب صيرورته التاريخية؛ لأن فهم التراث يستلزم أفقا تاريخيا[39]. كما أن الفهم يعني تحديد مكان النص في سياق تاريخي معين من لغة وشكل أدبي أسلوبي في مجموع السياق التاريخي.[40]

5 التوثيق على مستوى الشطر والبيت الشعري

يقول امرؤ القيس[41]:

ضَلِيعٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سدَّ فَرْجَهُ بِضَافٍ فوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ

---

[35] البيت 24من معلقة عنترة بن شداد شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال ص: 319 – 320.

[36]نفسه ص: 319.

[37]البيت 25 من معلقة عنترة بن شداد، ص: 320.

[38] - Eco. U. Les Limites de L'interprétation ; Traduit de l'italien par Myrien – Bouzaher , Bernard Grasset, 1992 P ; 95

[39] - Gadamer H. G.Vérité et méthode. p ;145

[40] - Ibid , p ;180.

[41]البيت الواحد والستين من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 90.

روى هذا البيت قبل البيت الثاني والستين[42]، والبيتين معا يتعلقان بوصف الفرس، وتحديدا ذنبه وجنبيه في رواية " ابن الأنباري " وذنبه في الرواية الثانية.

{يقول " ابن الأنباري " (...) وروى هذا البيت في هذا الموضع:

وأنت إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُبِضَافٍ فُوَيْقَ الأَرْضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ}

إن التشويش الذي أصاب البيت أعلاه يتعلق بحالتين:

✓ الحالة الأولى: رواية " ابن الأنباري " له قبل البيت الثاني والستين، ورواية أخرى روته بعد البيت المذكور، والاختلاف يتعلق بأن " ابن الأنباري " أورد البيت الذي يصف فيه جانبي وذنب الفرس، وهو أمر لا يستقيم لأنه يورد بعده البيت الذي يصف فيه سراة الفرس، وهي واقفة أمام البيت، أي: أن هذه الفرس تبدو للناظر في الوهلة الأولى قائمة، وفي الوهلة الثانية تبدو له المؤخرة والذنب والجنبين.

✓ الحالة الثانية: ورود هذا البيت بعد البيت الثاني والستين، وهو الأمر المنطقي والعادي في اعتقادي، لذلك نعتبر الرواية الثانية أقرب إلى الواقع.

{ وروى " محمد بن حبيب " هذا البيت في هذا الموضع وليس هو موضعه عند يعقوب وغيره .

كأنَّ الثريّا عُلِّقَت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل[43]

قال: شبه تحجيل الفرس في بياضه وصفائه بنجوم شدت بحجارة، فشبه الحوافر بالحجارة}.

وروى " ابن الأنباري " هذا البيت ضمن متتالية، التشبيه الذي ذكره " محمد بن حبيب " لنلاحظ مدى التداخل والتشويش الذي أصاب معلقة " امرئ القيس "، حيث احتمل الأمر لديهم أن يكون المتكلم قصد بهذا التشويش ثبات هذا الليل وطوله أو قصد تشبيه بطن الفرس بالثريا وحوافره بالحجارة. والأقرب إلى قصد المتكلم هو تشبيه الليل، ويمكن نعت هذه الحالة بانفلات المعنى وتعدده.

يقول " ابن الأنباري " في شرح البيت الرابع والسبعين من معلقة امرئ القيس44:

عَلاَ قَطَنًا بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَوْبِهِوَأَيْسَرُهُ عَلَى السِّتَارِ فَيَذْبُلِ.

{ورواه الأصمعي: عَلى قَطَنٍ بِالشَّيْمِ أَيْمَنَ صَوْبِهِوَأَيْسَرُهُ عَلَى التَّباجِ وَثَيْتَلِ

{" النباج وَثَيْتَلِ " موضعان، وهما ماءان لبني سعد بن زيد مناة يلي البحرين، والستار ويذبل جبلان(...)}.

بين رواية " الأنباري والأصمعي " اختلاف كبير، فالأولى تحتوي صورة بلاغية، تبين أن هذا البرق أو هذه السحابة المرعدة قد علت جبل " قطن "، فدلت على موضع نزول المطر.

في حين أن رواية " الأصمعي " تقول: إن هذه السحابة أو هذا البرق بدى للناظر فوق جبل " قطن " في موضعين معروفين للإنسان العربي، ويجوز أن " الأصمعي " لم يحتمل ذكر جبل يذبل مرتين في هذه القصيدة واعتبره تكرارا لا ضرورة له، علما أن الشعر يقوم على

[42]كَأَنَّ سَرَاتَهُ لَدَى البيْتِ قائمًا مَدَاكُ عَروسٍ أَو صَلَايَةُ حَنْظَلِ.

[43]شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال، ابن الأنباري، ص: 92

[44]شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال، ابن الأنباري، ص: 102-103.

التشاكل والتوازي، وأن هذه الكلمة تشاكل دلاليا الكلمة السابقة التي ذكرها " امرؤ القيس " في البيت التالي[45] : فيالك من ليل كأن نجومهبكل مغار الفتل شدت بيذبل.

فقد ارتبطت الكلمات بدلالة واحدة، أو موضوعة واحدة، هي وصف مظاهر الطبيعة المعادية للإنسان أو المتكلم هنا، والبيتين يتحدثان عن وطأة الليل على المتكلم وشدة المطر عليه.

قال " طرفة بن العبد " قبل هذا البيت[46]:

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِكَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي البَطَالَةِ مُفْسِدِ.

وقد كان قبله ذكر الكريم، وعلق" ابن الأنباري " على هذا البيت بقوله[47]: " إن الشحيح بماله وهذا [الفاتك]، يصيران إلى الموت، ولا ينفع الشحيح شحه"

وعني بالفاتك المبذر نفسه لأنه يفتك بماله ويبذره في شرب الخمر، لأنه موقن أن مآله الموت لامحالة، ولن يفوز إلا بما تمتع به.

والبيت استمرار للبيت الرابع والستين، فقد رواه " ابن الأنباري " مسنودا إلى ضمير المخاطب، وكأنه أراد مخاطبة الناظر إلى قبره بعد موته، حيث يصير المرد إلى التراب، وإلى قبر عليه حجارة عريضة منضدة.

ومن رواه مسنودا إلى ضمير المتكلم، إنما أراد: دعني أتمتع بمالي وأمتع نفسي لأنني في النهاية آيل إلى تراب، وإلى قبر تعلوه حجارة عريضة منضدة.

يقول في البيت الثاني والثمانين[48]:

أَنَا الرَّجُلُ الجَعْدُ الَّذِي تَعْرِفُونَهُ خَشَاشٌ كَرَأْسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ.

{(...) قال أبو جعفر: وروى الأصمعي: " أَنَا الرَّجُلُ الضَّرْبُ " والضرب الخفيف. ومن روى: " الجعد " [أراد] المجتمع الشديد(...) والخشاش: الرجل الذي ينخش في ذكاء ومضاء. وروى الأصمعي: " خِشَاشٌ "بالكسر وقال: كل شيء خِشاش إلّا خَشَاش الطَّير".}

روي هذا البيت روايتين، إحداهما على مستوى لفظة " الضرب " مكان " الجعد " والأخرى على مستوى حركة الإعراب " خِشاش " بدل " خَشاش " وقد استبعد " الأصمعي " هذا التشويش عن طريق التأويل اللغوي، إذ لا يجوز خَشاش " بالفتح إلا في خَشاش الطير " كما قال، أما التشويش الأول فيترتب عنه أن هذا الرجل يفيض ذكاء ومضاء، كأنه رأس الحية المتأهب للذع، هذا لمن روى " الرّجل الضرب " أما من روى الجعد، فقد قصد أنه مجتمع الجسد شديد صلب، وكأنه حية تتأهب للانقضاض على فريستها. ويجوز أنه رجل كريم شجاع دائم التيقظ والتأهب للانقضاض على أعدائه، إذا اعتبرناها من قبيل قولهم للكريم " جعد اليدين ".

يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته[49]:

وَعَالَيْنَ بِأَنْمَاطًا عِتَاقًا وَكِلَّةً وِرَادَ الحَوَاشِي لَوْنُهَا عَنْدَمِ.

---

[45]البيت 47 من معلقة امرئ القيس، ابن الأنباري، ص: 79.

[46] البيت 63 من معلقة طرفة بن العبد، ابن الأنباري، ص: 199

[47] شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال، ابن الأنباري، ص: 200

[48] البيت 82 من معلقة طرفة بن العبد، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري، ص: 212.

[49] البيت 9من معلقة زهير ابن الأنباري، ص:246.

{وروى الأصمعي: **عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَةٍ فَوْقَ عِقْمَةٍ وِرَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكِهَةَ الدَّمِ**}.

الفرق بين الروايتين أن رواية الأصمعي تفصل في هذه الأنماط، وتحاول مطابقتها بالواقع، بأن تجعلها من أنطاكيا حمراء اللون، بينما قصد الشاعر أن يصف نزولهن وما فرش لهن في خدورهن، وهذا السعي والتدقيق ومحاولة مطابقة الواقع عند الأصمعي يجعل روايته رواية مرجعية تتصور الواقع الذي ينمذجه الشاعر داخل قصيدته نمذجة فنية، تتصوره تصورا يوازي الواقع المعاش والقائم، وكأنه يحاول التوثيق لحياة الشاعر وحياة مجتمعه.

يقول عنترة بن شداد في معلقة عنترة بن شداد[50]

كَيْفَ المَزارُ وقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهابِعُنَيْزَتَيْنِ وأَهْلُنا بِغَيْلَمِ.

{ويروى:**شطَّ المَزارُ إذْ تَرَبَّعَ أَهْلُناحُضْنا وأَهْلُكِ ساكِنٌ بالغَيْلَمِ**}

أصاب التشويش كامل البيت الشعري، وقد حاول " ابن الأنباري " استبعاده عن طريق استحضار رواية أخرى، وإن كان أثبت في المتن المختار الرواية الأولى، ويتضح من خلال رد فعله إزاء الرواية الثانية لهذا البيت، أنه يميل إلى المعاني المرجعية، ذلك أن البيت الأول يظهر استحالة لقاء المحبوبة، واستحالة زيارتها، لأن أهلها انتجعوا مكانا آخر غير المكان الذي كانوا يقيمون فيه، فدلالة البعد تبقى مفتوحة ومحتملة لعدة معاني: إما النجعة لمن أوَّل لفظة " تربعوا " بنزلوا ربيعا، أو بانتقال المحبوبة إلى بيت زوجها، أو انتقال أهلها إلى مكان آخر، من أجل التجارة أو غيره من الأسباب الاجتماعية أو الاقتصادية أو غيرها.

أما من أوَّل " تربع " بسكنوا أو تملكوا فيكون معناها مفتوحا على عدة احتمالات وفقا لمبدإ الإمكان والاحتمال عند " امبرتو ‘يكو ".

أما تأويله للفظة " شطَّ " ببعد يجعل من فراق الحبيبة وأهلها لهذه الديار فراقا محسوساوواقعيا، ومن ثم البعد المرجعي لقراءة " ابن الأنباري " الذي يحاول أن يطابق بين عناصر الواقع وعناصر الرسالة الشعرية رابطا إياها بالنجعة.

بناء على ما تقدم، يشكل الفهم والتأويل أهم الآليات الموظفة في فعل القراءة، ويمثلان الوجه الخفي لها. من هنا، كان التأويل يشتغل في إطار الهيرمينوطيقا التي تضع في مقدمة اهتماماتها فهم ملفوظ النص على أساس الحالة الملموسة التي تشكل فيها51. ولا يعني التأويل مجرد عملية الفهم لمعطى محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم. فـ"بين المتلقي والنص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة. هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، ولكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها. وهذه التجربة ــ من جانب آخر ــ موضوعية في العمل الأدبي، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب من خلال الوسط المشترك52. ولهذا تكون القراءة وما تستند إليه من إواليات، مجالا خصبا يمكننا من العودة إلى تراثنا المعرفي عامة، والنقدي خاصة عودة منهجية تشتغل على قطبين هما: فهم النص/ التراث في بعده وسياقه التاريخي، ثم قراءته من زاوية معاصرة تنطلق من هموم الخطاب الفكري وإشكالياته من حيث هو " حاضر" زمنيا ومعرفيا. وهاتان الخطوتان هما اللاتان تمكنان الدارس من إدراك التراث بصورة أعمق، كما تساهمان في خلق حداثة فكرية لازالت المعرفة العربية المعاصرة في حاجة إليها. وتأتي أهمية التأويل، من الإمكانات التي تضعها أمام المتلقي للنصوص، علما بأن التراث النقدي على الخصوص، ليس سوى مجموع النصوص التي وصلتنا. إن التأويل يفترض في أساسه

[50]البيت 9 من معلقة عنترة بن شداد، ص: 302.

[51] - Gadamer H. G.Vérité et méthode. p 177

[52]- نصر حامد أبو زيد؛ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، 1992، ص: 27.

النص؛ و"النص عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آنية".53

لنستنتج أن طرح مسألة عدم اقتصار " ابن الأنباري " على ردود أفعال القراء السابقين، انشغالا عميقا ينم عن رغبة في إعادة بناء أفق انتظار النص الشعري، وتاريخ تداوله، وإبراز خبرته، ومعرفته بالقراء السابقين. مما يطرح لدينا إشكالا حول حدود القراءة المرجعية، والتاريخية. أو حدود القارئ المرجعي، والتاريخي، أو القارئ الخبير بتعبير "فيتش".[54]

لا يكتفي " ابن الأنباري " إذن بتوثيق الأثر الشعري، بل يعيد بناء تاريخ الوقع الذي أحدثه هذا الأثر في نفوس القراء السابقين عنه. فيتيح للقارئ المعاصر فرصة المقارنة بينها بوصفها قراءات تتعايش، وتشرئب بعنقها في لحظة تلقيها لهذا الأثر، وتمتلك القدرة على التأثير والاستمرار، كلما قرأ النص قراءة جديدة. يصبح التراكم النقدي بهذا المعنى، تراكما لا يلغي التراكمات السابقة، ولا يتجاوزها، بل ينطلق منها لإنتاج وقع جديد، يستثمر بعض عناصر النموذج القديم في بناء نموذج تحليلي جديد، يستعير بعض أدوات وأجهزة القراء السابقين، ويطور أخرى.

يمكن القول إذن، أن الأفعال التوثيقية " لابن الأنباري " اتكأت على جهود القراء السابقين، وأقامت ردود فعل جمالية لا تقف عند حدود البيت الشعري المفرد، بل تتجاوزه إلى الأبيات الأخرى التي يمكن اعتبارها حشوا، يسهم في استبعاد التشويش الذي لحق الوحدات التركيبية.

وعلى العموم " فالأنباري " قارئ مرجعي استطاع الوقوف عند الدلالة المرجعية للمعلقات السبع، التي هي في الواقع نمذجة فنية لهذا الواقع، وإعادة إنتاجه إنتاجا فنيا، وجماليا. يأخذ بعين الاعتبار تفاعل المتلقي مع النصوص، من ملء الخطاب العربي القديم، وكشف جماليته الفنية، التي تتولد بحسب الطاقة القرائية للقارئ، الذي يساهم بقسط وافر في صياغة الأسئلة الجمالية والقيمية، التي سيجيب عنها، حتى لكأنه السائل والمجيب في آن واحد. وما " ابن الأنباري " إلا نموذج لهذا السائل المجيب داخل النص حين مراقبة المبدع، وخارج النص حين تدبره القول. وهو يتوفر في هذا المجال على إسهامات كثيرة لا يمكن إنكارها، تثبت مدى تفاعله الإيجابي في مجال الشعر ونقده، وذلك من خلال استيعابه للفعل الكامن في النص، وبلورته لردود الفعل إزاء النص، وما كتابه " شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال " إلا مسلك لمعرفته ومعرفة تصور قراءته وجهازها، فهو لم يقف مكتوف اليدين أمام النصوص، بل تفاعل معها وحاورها. باعتباره عملا مبدئيا، يحاول إرساء أصالة الخطاب العربي وترسيخ جماليته، وذلك من خلال الوقوف عند لحظة لقاء قارئنا مع النص، وما يتولد عن ذلك اللقاء، من ردود أفعال متعددة.

لائحة المصادر والمراجع

1- بالعربية

1- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري دار صادر، بيروت، الطبعة الثالثة (1414 – 1994).

2- شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال، الأنباري، تحقيق وتعليق محمد عبد السلام هارون، دار المعارف الطبعة الخامسة.

53- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1985، ص" 14.

54 - فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. حميد الحميداني، و د. الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء، منشورات مكتبة المناهل – فاس، ص، 24.

3- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، الطبعة الأولى: 1951.

4-رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تحقيق وشرح الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، الطبعة التاسعة، دار المعارف.

5-ادريس بلمليح المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام.

6 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1985.

7 - فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. حميد الحميداني، ود. الجيلالي الكدية. مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء، منشورات مكتبة المناهل – فاس

8 - نصر حامد أبو زيد؛ إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى، 1992

2- بالفرنسية:

1- Eco. U. Les Limites de L'interprétation Traduit de l'italien par Myrien – Bouzaher , Bernard Grasset, 1992

2- Gadamer H. G.Vérité et méthode, Ed, Seuil

3- Lector in Fabula ; le rôle du lecteur. Traduit de l'italien par Myrien – Bouzaher , Grasset – Livre de poche, 1990

التحول الرقمي وتجديد السياسات الثقافية: دراسة تحليلية في ضوء التجارب المعاصرة للمؤسسات الثقافية والتعليمية

ذة. وضيحة الجملي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية- المحمدية- جامعة الحسن الثاني-المغرب

د. منير السرحاني
كلية الآداب والعلوم الإنسانية- المحمدية- جامعة الحسن الثاني-المغرب

الملخص:

يتناول هذا البحث إشكالية تأثير التحول الرقمي على السياسات الثقافية في ظل التغيرات التكنولوجية المتسارعة، تنطلق الدراسة من إشكالية رئيسية مفادها: كيف يمكن للسياسات الثقافية أن تتكيف مع متطلبات العصر الرقمي مع الحفاظ على هويتها وخصوصيتها الثقافية؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية للأسئلة البحثية التالية:

-ما هي التحديات الرئيسية التي تواجه المؤسسات الثقافية في ظل التحول الرقمي؟؛

-كيف يمكن الاستفادة من التكنولوجيا الرقمية في تطوير وتحديث السياسات الثقافية؟؛

-ما الآليات المناسبة لضمان توازن بين الرقمنة والحفاظ على الهوية الثقافية؟؛

-كيف يمكن الاستفادة من تجارب التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي لتطوير السياسات الثقافية؟...

وسيعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لدراسة واقع السياسات الثقافية في العصر الرقمي، مع الاستفادة من تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي كنموذج للدراسة. وعليه فإن هذه الورقة البحثية تهدف إلى تقديم رؤية تحليلية لتطوير السياسات الثقافية في ضوء متطلبات العصر الرقمي، مع اقتراح آليات عملية للتكيف مع التحولات الرقمية المتسارعة.

الكلمات المفتاحية: السياسات الثقافية، التحول الرقمي، المؤسسات الثقافية، المؤسسات التعليمية، الهوية الثقافية.

Digital Transformation and the Renewal of Cultural Policies: An Analytical Study in Light of Contemporary Experiences of Cultural and Educational Institutions

Prof. Dr. Wadiha Al-Jamali
Faculty of Arts and Humanities, Mohammedia
Hassan II University, Morocco

Dr. Mounir Al-Sarhani
Faculty of Arts and Humanities, Mohammedia
Hassan II University, Morocco

Abstract

This research addresses the impact of digital transformation on cultural policies amid rapid technological changes. It starts with the central question: How can cultural policies adapt to digital age demands while preserving their identity and cultural specificity ?

Key research questions include:

What are the main challenges faced by cultural institutions due to digital transformation?

How can digital technology be leveraged to develop and modernize cultural policies?

What mechanisms can ensure a balance between digitization and cultural identity preservation?

How can experiences from digital transformation in higher education inform cultural policy development?

The study employs a descriptive-analytical approach to examine the reality of cultural policies in the digital era, drawing on higher education's digital transformation as a case study. The paper aims to provide an analytical perspective for developing cultural policies in light of digital age requirements, proposing practical mechanisms for adapting to rapid digital changes .

Keywords: cultural policies, digital transformation, cultural institutions, educational institutions, cultural identity.

المقدمة:

يشكل التحول الرقمي اليوم منعطفا تاريخيا في تطور المجتمعات البشرية، حيث أحدثت التكنولوجيات الرقمية تغييرات جذرية في أنماط الحياة والتواصل والإنتاج والاستهلاك. يقول مانويل كاستلز: "إننا نعيش لحظة تاريخية من التحول العميق في ثقافتنا المادية من خلال نموذج تكنولوجي جديد يتمحور حول تكنولوجيات المعلومات"[1]

لقد أدى هذا التحول إلى إعادة تشكيل المشهد الثقافي العالمي بشكل غير مسبوق، مما دفع المنظمات الدولية والحكومات إلى إعادة النظر في سياساتها الثقافية. وفي هذا السياق، نجد أن اليونسكو أكدت في أكثر من مناسبة في تقاريرها، على ضرورة تكييف السياسات الثقافية مع العصر الرقمي، معتبرة أن "التحول الرقمي يمثل أحد أهم التحديات التي تواجه التنمية الثقافية المستدامة."[2]

ويشير بيير ليفي (Pierre Lévy) في كتابه "الذكاء الجماعي" إلى أن "الثورة الرقمية لا تغير فقط أدواتنا وطرق تواصلنا، بل تعيد تشكيل علاقتنا بالمعرفة والثقافة والهوية"[3]. هذا التحول العميق يطرح تحديات جوهرية أمام صانعي السياسات الثقافية، من أهمها:

- كيفية الموازنة بين الرقمنة والحفاظ على التنوع الثقافي؛
- ضمان الوصول العادل للموارد الثقافية الرقمية؛
- حماية الملكية الفكرية في العصر الرقمي؛
- تطوير نماذج اقتصادية مستدامة للصناعات الثقافية؛

ثم إن تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي والبحث العلمي تقدم دروسا قيمة يمكن الاستفادة منها في تطوير السياسات الثقافية. فكما يؤكد هنري جنكينز "نحن بحاجة إلى فهم كيف يمكن للمؤسسات التقليدية أن تتكيف مع ثقافة المشاركة الرقمية دون أن تفقد هويتها وقيمتها الأساسية[4]."

ويمثل التحول الرقمي في المجال الثقافي تحديا مزدوجا، فمن جهة، يوفر فرصا غير مسبوقة لتوسيع نطاق الوصول إلى المحتوى الثقافي وديمقراطية الثقافة، ومن جهة أخرى، يطرح إشكالات عميقة تتعلق بالهوية والخصوصية الثقافية. يقول عالم الاجتماع زيغمونت باومان" في عصر السيولة الرقمية، تواجه الثقافة تحدي الحفاظ على استمراريتها وتماسكها في ظل تدفق معلوماتي لا ينقطع[5]."

[1] Castels, Manuel. (1996). The Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. 1, p. 21

[2] Castells, Manuel. (2001). The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society, p. 43

[3] Lévy, Pierre. (1994). L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace, Paris : La Découverte, p.17

[4] Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua (2013). Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York University Press, p.3

[5] Bauman, Zygmunt. (2000). Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, p.8

لقد أدى ظهور منصات التواصل الاجتماعي والتطبيقات الرقمية إلى تغيير جذري في طريقة إنتاج واستهلاك المحتوى الثقافي. وفي هذا السياق، يؤكد يوفال نوح هراري أن "التكنولوجيا الرقمية لم تغير فقط ما نفعله، بل غيرت من نحن"6. هذا التحول العميق يتطلب إعادة النظر في الأطر التقليدية للسياسات الثقافية.

وفي هذا السياق تشير دراسات حديثة أجرتها منظمة اليونسكو (2023) إلى أن 80% من المؤسسات الثقافية العالمية تواجه تحديات في التكيف مع المتطلبات الرقمية، مما يستدعي تطوير استراتيجيات مبتكرة للتحول الرقمي، كما أن تجربة جائحة كوفيد 19 كشفت عن أهمية التحول الرقمي في ضمان استمرارية النشاط الثقافي وتعزيز مرونة المؤسسات الثقافية.

إن الانتقال نحو نموذج ثقافي رقمي يتطلب إعادة تصور شامل للسياسات الثقافية، تأخذ بعين الاعتبار ما يلي:

- التغيرات في أنماط الإنتاج والاستهلاك الثقافي؛
- ظهور أشكال جديدة من الإبداع والتعبير الثقافي؛
- تحوُّل دور المؤسسات الثقافية التقليدية؛
- تطور العلاقة بين المبدعين والجمهور؛
- ضرورة حماية التراث الثقافي في شكله الرقمي؛

"إن التحدي الحقيقي ليس في رقمنة الثقافة، بل في خلق ثقافة رقمية تحافظ على القيم الإنسانية الأساسية".[7] من هنا تأتي أهمية دراسة العلاقة بين التحول الرقمي والسياسات الثقافية المناسبة، وتطوير رؤى دقيقة تستجيب لتحديات العصر مع الحفاظ على الهوية والخصوصية الثقافية.

وعليه ستسعى هذه الورقة البحثية إلى المساهمة في هذا النقاش من خلال تحليل التحديات والفرص التي يطرحها التحول الرقمي على السياسات الثقافية، مع الاستفادة من الدروس المستخلصة من تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي والبحث العلمي، وصولا إلى اقتراح آليات عملية لتطوير سياسات ثقافية مستدامة في العصر الرقمي.

الإطار المفهومي للتحول الرقمي في المجال الثقافي

1. مفهوم التحول الرقمي وأبعاده:

يعرف التحول الرقمي على أنه "جهد خاص تباشره المنظمة في تصميم نظام الأعمال المميز، والذي يسمح لها باستثمار تقنيات الاتصالات والمعلومات إلى أبعد مدى؛ مما ينعكس على تمتعها لكل ما تتيحه التقنية الرقمية من إمكانيات للعمل والأداء لم تكن متوفرة من قبل، بالإضافة إلى تمتعها بمزايا تصميم نظام للأعمال يحقق لها السبق في المنافسة"[8]وفي تقرير للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (2023) أشارت إلى أن التحول الرقمي يتضمن ثلاثة أبعاد رئيسية:

[6] Harari, Yuval Noah. (2018). 21 Lessons for the 21st Century. London: Jonathan Cape, p.17

[7] Castells, Manuel. (1996). The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. 1: The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell, p.21

[8]علي السلمي، إدارة التميز: نماذج وتقنيات الإدارة في عصر المعرفة، القاهرة: دار غريل للنشر، 2002 ص 257.

- **البعد التقني**: ويشمل البنية التحتية والأدوات الرقمية؛
- **البعد البشري**: ويتعلق بتنمية المهارات والكفاءات الرقمية؛
- **البعد المؤسسي:** ويرتبط بتطوير الأطر التنظيمية والإدارية.

1.1. البعد التقني للتحول الرقمي في المجال الثقافي:

يمثل البعد التقني حجر الأساس في عملية التحول الرقمي للمؤسسات الثقافية. ويمكن تحليل هذا البعد من خلال المستويات التالية:

1. البنية التحتية الرقمية الأساسية:

تشير الدراسات الحديثة إلى أن نجاح التحول الرقمي في المؤسسات الثقافية يعتمد بشكل أساسي على جودة البنية التحتية التقنية. وقد أكد تقرير اليونسكو (2023) أن **"**المؤسسات الثقافية التي استثمرت في تطوير بنيتها التحتية الرقمية حققت نجاحا أكبر في التكيف مع متطلبات العصر الرقمي"[9] بتصرف. وتشمل هذه البنية العناصر التالية:

- شبكات اتصال عالية السرعة؛
- أنظمة تخزين البيانات السحابية؛
- منصات العرض والتفاعل الرقمية؛
- أدوات الأرشفة والتوثيق الرقمي.

2. التقنيات المتقدمة في العمل الثقافي:

يشهد العمل الثقافي في العصر الحديث تحولات جذرية نتيجة التطور التكنولوجي المتسارع، وعليه فقد أصبحت التقنيات المتقدمة جزءا لا يتجزأ من مختلف الأنشطة والممارسات الثقافية، مما أدى إلى إعادة تشكيل طرق إنتاج وتوزيع واستهلاك المحتوى الثقافي. وكما يشير يحيى اليحياوي في كتابه "العولمة والتكنولوجيا والثقافة"، فإن هناك "اختلالا في العلاقة بين العرض التكنولوجي ومستويات الطلب المتوافرة لدرجة يصدق معها القول بوجود محددات تكنولوجية للعملية الإعلامية والاتصالية ترسم وتمط أساليب الاستهلاك والاستعمال وتوجه معالمه وهياكله"[10]

- **التصميم التفاعلي والوسائط الرقمية**

يعد التصميم التفاعلي من أهم التقنيات المستخدمة في العمل الثقافي الحديث؛ فهو يوظف الحوسبة والبرمجة لإنشاء أعمال فنية وثقافية تفاعلية تتيح للجمهور المشاركة بشكل مباشر في التجربة الإبداعية. وكما تؤكد نجاة الوافدي، في مقال لها، فإن " التكنولوجيا الحديثة تتربع على قمة نشر الثقافة وتدويلها، بل إن المنتجات الثقافية لم تعد حكرا على فئة دون أخرى، بل توسع مداها ليصل إلى كافة فئات المجتمع[11].

- **الرقمنة والأرشفة الإلكترونية**

[9] Conférence des parties à la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, 9th, Paris, 2023.

[10] اليحياوي، يحيى. " العولمة والتكنولوجيا والثقافة" بيروت: دار الطليعة.2022ص. 183

[11] الوافدي، نجاة "وظيفة الثقافة في عالم متغير: عناصر للتفكير والتأمل". مؤمنون بلا حدود "قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية" أبريل 2020.

تعتبر الرقمنة والأرشفة الإلكترونية أدوات فعالة لتعزيز السياسات الثقافية، حيث تتيح الوصول إلى التراث الثقافي والفني بشكل واسع، مما يسهم في زيادة الوعي الثقافي وتعزيز المشاركة المجتمعية.

علاوة على ذلك، تسهم تقنيات الأرشفة الإلكترونية في حفظ وتوثيق التراث الثقافي بشكل دقيق، مما يضمن استدامته للأجيال القادمة. يمكن للمؤسسات الثقافية هنا أن تستفيد من هذه الأرشفة لتطوير استراتيجيات للحفاظ على التنوع الثقافي وتعزيز الهوية الوطنية.

كما تدعم الرقمنة الابتكار والإبداع من خلال توفير منصات رقمية للفنانين والمبدعين، مما يتيح لهم عرض أعمالهم والتفاعل مع جمهور عالمي، هذا يعزز من فرص التعاون بين الثقافات المختلفة ويشجع على تبادل الأفكار.

أخيرا، يمكن استخدام البيانات المستخلصة من التفاعل الرقمي لفهم اهتمامات الجمهور وتوجهاته، مما يساعد صانعي السياسات على اتخاذ قرارات مستنيرة تعكس احتياجات المجتمع؛ وبالتالي، فإن دمج الرقمنة والأرشفة الإلكترونية في السياسات الثقافية يمثل خطوة حيوية نحو تعزيز الثقافة وحمايتها في العصر الحديث.

ثم إن التقنيات المتقدمة تمثل أداة قوية لتعزيز الإبداع الثقافي وحفظ التراث وتوسيع آفاق التبادل الثقافي العالمي. ومع الاستخدام الحكيم والمدروس لهذه التقنيات، يمكن للعمل الثقافي أن يزدهر ويتطور بشكل غير مسبوق في العصر الرقمي، من خلال توظيف تقنيات رقمية من قبيل:

- تقنيات الواقع الافتراضي المعزز في المتاحف؛
- تطبيقات الذكاء الاصطناعي في تحليل وتصنيف المحتوى الثقافي؛
- أنظمة التعلم الآلي في تخصيص التجارب الثقافية؛
- منصات البث المباشر للفعاليات الثقافية...

الفرص التقنية المستقبلية:

يفتح التطور التقني المتسارع آفاقا جديدة للعمل الثقافي، وبناء ثقافة موحدة تخدم أهدافا اقتصادية ترغب قوى رأس المال في انتشارها على مستوى العالم بأكمله"[12]ومن أبرز هذه الفرص:

- تطوير منصات ثقافية تفاعلية متكاملة؛
- استخدام تقنيات الميتافيرس في العروض الثقافية؛
- توظيف الروبوتات في المتاحف والمعارض؛
- تطوير أنظمة ذكية لإدارة المحتوى الثقافي؛

وعليه يظهر لنا جليا في الأفق الآليات المناسبة لتطوير سياسات ثقافية مستدامة تستجيب لمتطلبات العصر الرقمي مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية.

[12] عبد الرزاق غزال، وفاء بورحيلي، "تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق"، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46 ص 123

ولعل من أبرز التحديات المشتركة التي تواجه المؤسسات الثقافية والتعليمية في العصر الرقمي هو ما يسمى الان بالفجوة الرقمية المؤسسية، حيث يمكن للتفاوت في القدرات الرقمية بين المؤسسات أن يخلق تباينات في جودة الخدمات الثقافية والتعليمية المقدمة للمجتمع.

2-1- البعد البشري للتحول الرقمي في المجال الثقافي :

يمثل البعد البشري في التحول الرقمي محوراً جوهرياً يستحق التحليل المعمق والدراسة المستفيضة، نظرا لدوره المحوري في نجاح أو فشل مبادرات التحول الرقمي في المؤسسات المختلفة. ويمكن تناول هذا البعد من خلال عدة محاور تحليلية رئيسية تكشف عن عمق تأثيره وأهميته الاستراتيجية.

✓ الإطار المفهومي والأهمية الاستراتيجية:

يشكل الإطار المفهومي للسياسات الثقافية منظومة متكاملة من المعارف والمهارات والقدرات التي يجب أن يمتلكها العنصر البشري للمساهمة الفعالة في عملية التحول والتغيير. وتكمن أهمية هذا البعد في كونه المحرك الرئيسي لكافة عمليات التغيير والتطوير في المؤسسة؛ فمهما بلغت التقنيات من تطور تظل قيمتها محدودة دون وجود الكفاءات البشرية القادرة على توظيفها بالشكل الأمثل. ويرتبط هذا البعد ارتباطا وثيقا بقدرة المؤسسة على تحقيق أهدافها الاستراتيجية وتعزيز ميزتها التنافسية في عصر التحول الرقمي لاسيما مع وجود عدة إكراهات وصعوبات ملازمة، بشكل أو بآخر، لمجموعة من المؤسسات.

✓ التحديات والمعوقات

تواجه المؤسسات في تطوير البعد البشري تحديات متعددة المستويات تستدعي التحليل العميق والمعالجة المنهجية: يأتي في مقدمة هذه التحديات مقاومة التغيير، التي تنبع من عوامل نفسية واجتماعية متداخلة؛ فالخوف من المجهول والتمسك بأساليب العمل التقليدية يشكلان عائقا كبيرا أمام جهود التحول الرقمي. كما أن الفجوة المهارية بين الواقع والمأمول تمثل تحديا آخر يستلزم استثمارات كبيرة في التدريب والتطوير، وتزداد هذه التحديات تعقيدا مع سرعة التطور التكنولوجي الذي يجعل من الصعب مواكبة المستجدات وتحديث المهارات بشكل مستمر.

✓ استراتيجيات التطوير والتمكين:

تتطلب معالجة تحديات البعد البشري تبني استراتيجيات شاملة ومتكاملة للتطوير والتمكين. وتبدأ هذه الاستراتيجيات بالتقييم الدقيق للوضع الراهن وتحديد الفجوات المهارية والمعرفية. ثم تنتقل إلى تصميم وتنفيذ برامج التدريب والتطوير المستمر التي تراعي الاحتياجات الفردية والمؤسسية. ويجب أن تشمل هذه الاستراتيجيات أيضا آليات لتحفيز الموظفين وتشجيعهم على التعلم الذاتي والتطور المستمر، كما يجب أن تتضمن خططا لإدارة التغيير وبناء ثقافة تنظيمية داعمة للتحول الرقمي.

✓ قياس الأثر والتقييم المستمر:

يعد قياس أثر جهود تطوير البعد البشري وتقييمها بشكل مستمر أمرا ضروريا لضمان فعالية الاستراتيجيات المتبعة، ويتطلب هذا الامر تطوير مؤشرات أداء واضحة وقابلة للقياس، تغطي مختلف جوانب التطور المهاري والمعرفي للموظفين، كما يجب أن يشمل التقييم قياس العائد على الاستثمار في برامج التدريب والتطوير، وأثر ذلك على الأداء المؤسسي ككل، هذا ويساعد التقييم المستمر في تحديد مجالات التحسين وتعديل الاستراتيجيات وفقا للنتائج المحققة.

✓ **الاستدامة والتطور المستقبلي:**

يتطلب نجاح البعد البشري في التحول الرقمي النظر إلى المستقبل وضمان استدامة جهود التطوير. ويشمل هذا بناء قدرات مؤسسية دائمة للتعلم والتطور، وتطوير آليات لمواكبة التغيرات التكنولوجية المتسارعة، كما يجب الاهتمام بتطوير القيادات الرقمية القادرة على قيادة عملية التحول وتوجيهها بشكل فعال، ويرتبط بذلك أيضاً، وبالضرورة، بناء منظومة متكاملة لإدارة المعرفة والخبرات داخل المؤسسة.

يتضح، إذن، مما سبق أن البعد البشري في علاقته بالتحول الرقمي يمثل عنصرا حاسما في نجاح المؤسسات في عصر الرقمنة. وحتى يضطلع بهذا الدور يتطلب تطوير هذا البعد نهجا شموليا يراعي مختلف الجوانب التنظيمية والتقنية والثقافية، كما يستلزم استثمارا مستداما في تنمية المهارات والقدرات، مع الحرص على المراجعة والتقييم المستمر لضمان تحقيق النتائج المرجوة. وتبقى القدرة على إدارة هذا البعد بكفاءة وفعالية من أهم عوامل النجاح في رحلة التحول الرقمي للمؤسسات، كما ويرتبط نجاح تجديد السياسات الثقافية في العصر الرقمي بقدرة هذه المؤسسات على تبني مقاربة شمولية تجمع بين التطوير التقني وتنمية الكفاءات البشرية.

كما أن ظهور تقنيات الذكاء الاصطناعي وتطبيقاته في المجالين الثقافي والتعليمي يفتح آفاقا جديدة للابتكار والإبداع.

•البعد المؤسسي: وعلاقته بالسياسات الثقافية

تعتبر السياسات الثقافية جزءا أساسيا من استراتيجيات التنمية الوطنية، حيث تعكس القيم والمبادئ التي تسعى المجتمعات لتحقيقها. يتجلى البعد المؤسسي في تطوير هذه السياسات من خلال مجموعة من العوامل التي تشمل التخطيط، المؤسسات الثقافية، الرقابة، المشاركة المجتمعية، والتحديات التي تواجهها... ولا يمكن ان يتحقق ذلك الا في ظل مجموعة من القواعد:

1. **التخطيط الثقافي:**

يعتبر التخطيط الثقافي المرحلة الأولى في تطوير السياسات الثقافية، حيث يتم وضع الأهداف والرؤى التي تسعى الدولة لتحقيقها، وبالتالي فهو يتطلب فهما عميقا للسياق الاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي تعمل فيه المؤسسات، مما يشير إلى ضرورة أن تكون الثقافة أداة للتغيير الاجتماعي وليس مجرد وسيلة للهيمنة.

يتطلب التخطيط الثقافي هنا مشاركة جميع الفئات المعنية، بما في ذلك المثقفين والفنانين والمجتمع المدني، هذا التوجه يساهم في تعزيز شرعية السياسات الثقافية ويجعلها أكثر توافقا مع تطلعات المواطنين.

علاوة على ذلك، يجب أن يكون التخطيط مرنا وقابلا للتكيف مع التغيرات السريعة في البيئة الثقافية والاجتماعية. يتطلب ذلك إجراء تقييمات دورية للسياسات الحالية وتعديلها بناء على النتائج المستخلصة من هذه التقييمات. وبالتالي يمكن أن يؤدي هذا النوع من التخطيط الديناميكي إلى تحسين فعالية السياسات الثقافية وضمان استجابتها لاحتياجات المجتمع المتغيرة.

2. **المؤسسات الثقافية:**

تعتبر المؤسسات الثقافية هيئات محورية في تطوير وتنفيذ السياسات الثقافية، حيث تلعب هذه المؤسسات دورا رئيسيا في توجيه الفعل الثقافي بما يتماشى مع الأهداف العامة للبلاد.

تتعدد أنواع المؤسسات الثقافية، بدءا من الوزارات المعنية بالثقافة وصولا إلى المنظمات غير الحكومية والمراكز البحثية. كل هذه الهيئات تعمل على تعزيز الفعل الثقافي وتوجيهه نحو تحقيق أهداف محددة. ومع ذلك، يجب أن تكون هذه المؤسسات مستقلة إلى حد ما عن الضغوط السياسية لضمان حرية التعبير والإبداع.

إن استقلالية المؤسسات الثقافية تعزز من قدرتها على الابتكار والتكيف مع التغيرات في المجتمع، فعندما تتمتع المؤسسات بحرية العمل، يمكنها استكشاف أفكار جديدة وتطوير برامج ثقافية تعكس تنوع المجتمع واحتياجاته. كما أن وجود هيئات رقابية مستقلة يمكن أن يسهم في تعزيز الشفافية والمساءلة داخل هذه المؤسسات.

3. الرقابة والهيمنة

تظهر الهيمنة من خلال الرقابة على الفعل الثقافي، حيث تعزز الدولة ثقافة النخب على حساب الثقافة الشعبية. يقول محمد سامي الكيال "الحرية تظهر في الحقل الثقافي عندما يسعى المثقف إلى تحقيق أغراض معرفية وتنويرية.. الرقابة لا تقتصر فقط على التقييدات السياسية والأخلاقية، فهناك رقابة الصنعة والأسلوب الفني والمخزون الفكري والاجتماعي للبلاغة السائدة والتعبيرات والصور المتداولة التي لا يمكن لأي مبدع تجاهلها حتى لو أراد التمرد عليها أو تطويرها"[13]. وهذا الاقتباس يعكس أهمية حرية التعبير في تشكيل المشهد الثقافي.

وبالأساس تعتبر الرقابة أحد التحديات الكبرى التي تواجه تطور السياسات الثقافية، فالتدخل الحكومي المفرط يمكن أن يؤدي إلى تقييد الإبداع ويحد من تنوع الأفكار. ولا ننسى أن أحد أكبر الطرق للتأثير على الناس في جميع أنحاء العالم هي من خلال تكنولوجيا الإعلام؛ لذلك يجب أن تكون هناك آليات لضمان استقلالية المؤسسات الثقافية والحد من تأثير السلطة السياسية عليها.

إن وجود بيئة ثقافية حرة يعزز من قدرة المثقفين والفنانين على التعبير عن آرائهم وتجاربهم بشكل صادق وواقعي، كما أن حرية التعبير تساهم في خلق حوار ثقافي غني ومتعدد الأصوات، مما يؤدي إلى إثراء المشهد الثقافي بشكل عام.

4. المشاركة المجتمعية

تعتبر الثقافة عنصرا أساسيا في بناء المجتمعات، حيث تتطلب غذاء مستمرا من القراءة والاطلاع لتعزيز وعي الأفراد. إن الفعالية الثقافية التي يقوم بها المثقف ليست مجرد نشاط فردي، بل تؤثر في المجتمع ككل، حيث تفتح مساحات جديدة للمعرفة وتتيح للآخرين الاستفادة منها.

تتجلى أهمية الثقافة في قدرتها على تشكيل عقلية الأفراد، مما يمكنهم من تمييز الواقع من الخيال ويعزز قدرتهم على التفكير النقدي. من خلال هذه العملية، تغرس القيم والمبادئ الأساسية مثل العدالة والتسامح، مما يسهم في بناء مجتمع متماسك وقادر على مواجهة التحديات.

وبالتالي، فإن الثقافة ليست فقط وسيلة للتعبير الفني، بل هي أيضا أساس لتحقيق التنمية الاجتماعية والاقتصادية، مما يجعلها ضرورية لخلق بيئة إيجابية تدعم الإبداع والتفاعل الاجتماعي.

ولأن الثقافة أيضا تولد من رحم المجتمعات، فإنها بحاجة إلى سياسات ثقافية فعالة تضمن تلبية احتياجاتها وتطلعاتها، وعليه يمكن تحقيق المشاركة المجتمعية مبدئيا من خلال تنظيم ورشات عمل وندوات ومؤتمرات تشجع على الحوار بين مختلف الفئات الاجتماعية. كما يمكن استخدام وسائل التواصل الاجتماعي كمنصة للتفاعل والمشاركة في صياغة السياسات. وفي هذا السياق يمكن اعتبار استخدام التكنولوجيا الحديثة أداة قوية لتعزيز المشاركة المجتمعية وتمكين الأفراد من التعبير عن آرائهم ومقترحاتهم.

إن تعزيز المشاركة المجتمعية لا يقتصر فقط على تقديم الآراء بل يمتد ليشمل أيضا مشاركة المواطنين في تنفيذ البرامج والمشاريع الثقافية. عندما يشعر الأفراد بأن لديهم دورا فعالا في تشكيل سياساتهم الثقافية، فإن ذلك يعزز من شعورهم بالانتماء ويزيد من التزامهم بالمشاركة الفعالة.

[13] محمد سامي الكيال، "السلطة المنتجة: كيف تصوغ الرقابة الشرط الثقافي المعاصر" مجلة القدس العربي، يناير 2021

صحيح تواجه السياسات الثقافية تحديات كبيرة تتعلق بمقاومة التغيير ونقص الموارد المالية والبشرية. ومع ذلك، توفر التكنولوجيا الحديثة فرصا لتعزيز الفعل الثقافي وتوسيع نطاقه حيث يمكن استخدام الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي لنشر الثقافة وتعزيز الحوار بين مختلف الفئات.

كما يمكن أن تسهم التكنولوجيا في تطوير البرامج التعليمية والثقافية التي تستهدف الشباب والمجتمع بشكل عام، إن الاستفادة من هذه الفرص تتطلب رؤية استراتيجية واضحة تهدف إلى تعزيز الفعل الثقافي وتمكين المجتمع من المشاركة فيه.

علاوة على ذلك، يجب أن تكون هناك استراتيجيات واضحة لمواجهة التحديات المتعلقة بالتمويل والموارد البشرية. يتطلب ذلك التعاون بين الحكومة والقطاع الخاص ومنظمات المجتمع المدني لتوفير الدعم اللازم للمبادرات الثقافية وتحقيق الاستدامة.

يتجلى البعد المؤسسي بوضوح في تطوير السياسات الثقافية من خلال التخطيط الاستراتيجي، الرقابة، والمشاركة المجتمعية. ثم إنه لتحقيق فعالية هذه السياسات، يجب أن تكون هناك رؤية شاملة تتجاوز الهيمنة التقليدية وتعزز من دور الثقافة كأداة للتغيير الاجتماعي.

إن تعزيز استقلالية المؤسسات الثقافية وتفعيل المشاركة المجتمعية يمثلان خطوات أساسية نحو بناء سياسات ثقافية فعالة ومستدامة تلبي احتياجات المجتمع وتعكس تنوعه.

خلاصة القول تبرز لنا ثلاث مستويات من التحديات التي تواجه عملية تجديد السياسات الثقافية. يتمثل المستوى الأول في تحديات البنية التحتية والتقنية، حيث تواجه المؤسسات ضرورة تطوير بنيتها التحتية الرقمية وتحديث أنظمتها وبرمجياتها، مع ضمان الأمن السيبراني وحماية البيانات.

أما المستوى الثاني فيتعلق بالموارد البشرية والكفاءات، حيث تبرز الحاجة إلى تنمية المهارات الرقمية للعاملين وتطوير برامج التدريب المستمر، إضافة إلى تعزيز ثقافة الابتكار الرقمي في المؤسسات الثقافية والتعليمية.

ويتجلى المستوى الثالث في تحديات المحتوى والخدمات، حيث تواجه المؤسسات ضرورة تطوير محتوى رقمي تفاعلي وتحسين تجربة المستخدم، مع ضمان الوصول العادل للموارد الرقمية. وفي هذا الإطار، يصبح التحول الرقمي من المعايير الأساسية لتقييم أداء المؤسسات الثقافية والتعليمية في العصر التكنولوجي.

وقد أظهرت تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي نماذج ناجحة يمكن الاستفادة منها في تجديد السياسات الثقافية. فالتحول نحو التعليم الرقمي خلال جائحة كوفيد-19 قدم دروسا قيمة في مجال إدارة التغيير المؤسسي وتطوير الحلول الرقمية المبتكرة، إن تجربة التعليم العالي في التحول الرقمي اليوم تقدم نموذجا مهما في كيفية تحويل الأزمات إلى فرص للتطوير والابتكار "ورفع الوعي بالأداء الرقمي، وإعادة هيكلة المؤسسات"[14]

يشكل التحول الرقمي اليوم منعطفا تاريخيا في تطور المجتمعات البشرية، حيث أحدثت التكنولوجيات الرقمية تغييرات جذرية في أنماط الحياة والتواصل والإنتاج والاستهلاك. "إننا نعيش لحظة تاريخية من التحول العميق في ثقافتنا المادية من خلال نموذج تكنولوجي جديد يتمحور حول تكنولوجيات المعلومات" [15]

[14] محمود داود الربيعي "التحول الرقمي وتأثير اعتماد التقنيات الجديدة من قبل مؤسسات التعليم العالي" مجلة البنك العربي 2024ص 6

[15] Castells, Manuel. (1996). The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. 1: The Rise of the Network Society. Oxford : Blackwell, p25.

لقد أدى هذا التحول إلى إعادة تشكيل المشهد الثقافي العالمي بشكل غير مسبوق، مما دفع المنظمات الدولية والحكومات إلى إعادة النظر في سياساتها الثقافية. وفي هذا السياق، أكدت اليونسكو في تقريرها حول إعادة التفكير في السياسات الثقافية (2018) على ضرورة تكييف السياسات الثقافية مع العصر الرقمي، معتبرة أن "التحول الرقمي يمثل أحد أهم التحديات التي تواجه التنمية الثقافية المستدامة." [16]

فهذا التحول العميق يطرح تحديات جوهرية أمام صانعي السياسات الثقافية، من أهمها:

•كيفية الموازنة بين الرقمنة والحفاظ على التنوع الثقافي؛

•ضمان الوصول العادل للموارد الثقافية الرقمية؛

•حماية الملكية الفكرية في العصر الرقمي؛

•تطوير نماذج اقتصادية مستدامة للصناعات الثقافية...

إن تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي والبحث العلمي تقدم دروسا قيمة يمكن الاستفادة منها في تطوير السياسات الثقافية. فنحن بحاجة إلى فهم كيف يمكن للمؤسسات التقليدية أن تتكيف مع ثقافة المشاركة الرقمية دون أن تفقد هويتها وقيمتها الأساسية، "ولهذا نجد صامويل هانتيجتون في مقاله "الغرب" يرفض أن العالم يسير نحو ثقافة واحدة، وأن انتشار السلع الاستهلاكية لا يعني غلبة الثقافة والفكر الغربي. لان البلدان تلوذ ب «ثقافتها الخاصة وديانتها الخاصة"، ومن حاول العكس يمزق.[17]

ويمثل التحول الرقمي في المجال الثقافي تحديا مزدوجا، فمن جهة، يوفر فرصا غير مسبوقة لتوسيع نطاق الوصول إلى المحتوى الثقافي وديمقراطية الثقافة، ومن جهة أخرى، يطرح إشكالات عميقة تتعلق بالهوية والخصوصية الثقافية. وكما يشير عالم الاجتماع زيغمونت باومان (Zygmunt Bauman): "في عصر السيولة الرقمية، تواجه الثقافة تحدي الحفاظ على استمراريتها وتماسكها في ظل تدفق معلوماتي لا ينقطع"[18].

لقد أدى ظهور منصات التواصل الاجتماعي والتطبيقات الرقمية إلى تغيير جذري في طريقة إنتاج واستهلاك المحتوى الثقافي. وفي هذا السياق، يؤكد يوفال نوح هراري (Yuval Noah Harari) أن "التكنولوجيا الرقمية لم تغير فقط ما نفعله، بل غيرت من نحن...يعقب فيقول اننا نفضل التركيز على الزيادة في قوة الخوارزميات بدل ان نركز على البحث في الدهن الإنساني الذي لا نعرف إلا النزر القليل عنه "[19].هذا التحول العميق يتطلب إعادة النظر في الأطر التقليدية للسياسات الإنسانية عموما والثقافية خصوصا الثقافية.

وفي هذا السياق تشير دراسات حديثة أجرتها منظمة اليونسكو (2023) إلى أن 80% من المؤسسات الثقافية العالمية تواجه تحديات في التكيف مع المتطلبات الرقمية، مما يستدعي تطوير استراتيجيات مبتكرة للتحول الرقمي. كما أن تجربة جائحة كوفيد-19 كشفت عن أهمية التحول الرقمي في ضمان استمرارية النشاط الثقافي وتعزيز مرونة المؤسسات الثقافية.

I.دور التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي وطرق الاستفادة منه في تطوير السياسات الثقافية

[16] مؤتمر اليونسكو العالمي للسياسات الثقافية والتنمية المستدامة – مونديأكولت 30 – 28- 2022سبتمبر مدينة المكسيك

[17] مصطفى حجازي" ماهي الثقافة الرقمية؟" موقع إسلام اون لاين 1999

[18] د. رجاء طه محمد القاضي القحطاني "رؤية نقدية لنظرية السيولة لزيجمونت باومان" مجلة كلية الخدمة الاجتماعية للدراسات والبحوث الاجتماعية- جامعة الفيوم العدد التاسع والعشرون2017ص 465

[19] يحيى بوافي " وفال نوح هراري ويان لوكان وجها لوجه: الذكاء الاصطناعي او صدمة الادمغة " دار الفكر- مجلة الفيصل 16ماي 2024 ص 19

يمثل التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي ثورة حقيقية في كيفية تقديم المعرفة وتبادلها، وهو تحول يحمل في طياته دروسا قيمة يمكن أن تستفاد منها في تطوير السياسات الثقافية. إن التغيرات التي أحدثتها التكنولوجيا الرقمية في التعليم لا تقتصر فقط على الأساليب التعليمية، بل تمتد لتشمل كيفية إنتاج واستهلاك الثقافة، مما يتطلب إعادة التفكير في السياسات الثقافية المعمول بها.

1. تعزيز الوصول إلى المعرفة

أحد أبرز جوانب التحول الرقمي هو تعزيز الوصول إلى المعرفة، وقد أصبحت المعلومات والمعرفة متاحة بشكل أكبر من أي وقت مضى، اليوم صار بالإمكان للطلبة والباحثين الوصول إلى المكتبات الرقمية، والدورات التعليمية المفتوحة، والموارد الأكاديمية بسهولة. تشير دراسات اليونسكو إلى أن 80% من المؤسسات التعليمية العالمية قد بدأت في استخدام منصات التعليم الإلكتروني لتوسيع نطاق وصولها (اليونسكو، 2023).

يمكن أن تستفيد السياسات الثقافية من هذا الاتجاه من خلال تطوير استراتيجيات تهدف إلى تعزيز الوصول إلى المحتوى الثقافي الرقمي، مما يسهم في ديمقراطية الثقافة ويتيح للجميع فرصة المشاركة والاستفادة من الموارد الثقافية المتاحة. على سبيل المثال، يمكن إنشاء منصات رقمية تتيح الوصول المجاني إلى الأعمال الفنية والأدبية والتراث الثقافي.

ويمكن اعتبار هنا الثقافة الرقمية دعامة رئيسية للتحول الرقمي، حيث تسهم بشكل فعال في نجاح هذا التحول وتعزز من قدرة الأفراد على الوصول إلى المعلومات والمعرفة، وبالتالي" تفعيل سياسات، استراتيجيات، وآليات رصد المعلومات والمعارف والعمل على تنظيمها واستثمارها الاستثمار الأمثل" [20]

2. تطوير مهارات القرن الحادي والعشرين

يتطلب التحول الرقمي تطوير مهارات جديدة تتناسب مع متطلبات العصر الحديث. يشمل ذلك مهارات البحث الرقمي، والتفكير النقدي، والإبداعي..

يمكن للسياسات الثقافية هنا التي تنهجها بعض المؤسسات، أن تستفيد من هذه المهارات الجديدة من خلال إدماجها في البرامج التعليمية والثقافية. على سبيل المثال، يمكن تنظيم ورش عمل ودورات تدريبية تهدف إلى تعليم الأفراد كيفية استخدام التكنولوجيا الرقمية في التعبير عن أنفسهم ثقافيا وفنيا. كما يمكن تشجيع التعاون بين المؤسسات التعليمية والثقافية لتطوير برامج مشتركة تعزز من الإبداع والابتكار.

3. تعزيز الإبداع والتعبير الثقافي

تتيح التكنولوجيا الرقمية أشكالا جديدة من الإبداع والتعبير الثقافي لم تكن ممكنة سابقا، فمنصات مثل يوتيوب وإنستغرام توفر فرصا للفنانين والمبدعين لنشر أعمالهم والوصول إلى جمهور واسع دون الحاجة إلى الوسائط التقليدية.

ويمكن للمؤسسات الثقافية الان الاستفادة من هذا الاتجاه من خلال دعم المبدعين والفنانين في استخدام التكنولوجيا الرقمية كوسيلة للتعبير عن أنفسهم. وبالتالي يجب تشجيع الفنون الرقمية والإبداع عبر الإنترنت كجزء من المشهد الثقافي المعاصر. كما يمكن توفير منح أو دعم مالي للمشاريع الثقافية التي تستخدم التكنولوجيا بطرق مبتكرة.

[20] خاتمة لواتي، خالد رجم، منال ابتسام منقوري" الثقافة الرقمية كأحد دعائم التحول الرقمي- دراسة نظرية" المجلة الجزائرية للدراسات الاقتصادية والإدارية، العدد 2 نونبر 2022 ص 99

4. حماية التراث الثقافي

مع تزايد الاعتماد على التكنولوجيا الرقمية، تبرز الحاجة لحماية التراث الثقافي في شكله الرقمي، وعليه يجب أن تتضمن السياسات الثقافية استراتيجيات لحماية الملكية الفكرية وضمان حقوق المبدعين والمثقفين في العصر الرقمي، ويمكن تحقيق ذلك من خلال وضع قوانين واضحة تحمي حقوق الملكية الفكرية وتضمن احترام حقوق المؤلفين والمبدعين. بالإضافة إلى ذلك، يجب تعزيز الوعي حول أهمية حماية التراث الثقافي الرقمي وتعليم الأفراد كيفية التعامل مع المحتوى الرقمي بشكل قانوني وأخلاقي.

5. الابتكار في نماذج العمل

يتطلب التحول الرقمي أيضا التفكير في نماذج عمل جديدة تدعم الصناعات الثقافية وتضمن استدامتها. يمكن للمؤسسات التعليمية أن تلعب دورا محوريا في هذا السياق من خلال التعاون مع القطاع الخاص ومنظمات المجتمع المدني لتطوير استراتيجيات مبتكرة تدعم المبدعين والفنانين.

على سبيل المثال، يمكن إنشاء حاضنات ثقافية رقمية توفر الدعم الفني والمالي للمشاريع الثقافية الناشئة، كما يمكن تطوير شراكات بين الجامعات والشركات التكنولوجية لتعزيز الابتكار وتوفير بيئة ملائمة للإبداع.

إن دور التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي يمتد ليشمل تأثيراته العميقة على السياسات الثقافية لباقي المؤسسات، وذلك من خلال تعزيز الوصول إلى المعرفة، وتطوير المهارات الجديدة، وتعزيز الإبداع والتعبير الثقافي، وحماية التراث الثقافي، وابتكار نماذج عمل جديدة، تمكن كل المؤسسات الثقافية من الاستفادة من تجربة التعليم العالي لتحسين السياسات الثقافية وتكييفها مع متطلبات العصر الرقمي.

– خاتمة:

إن الانتقال نحو نموذج ثقافي رقمي يتطلب إعادة تصور شامل للسياسات الثقافية، تأخذ بعين الاعتبار:

- التغيرات في أنماط الإنتاج والاستهلاك الثقافي؛
- ظهور أشكال جديدة من الإبداع والتعبير الثقافي؛
- تحول دور المؤسسات الثقافية التقليدية؛
- تطور العلاقة بين المبدعين والجمهور؛
- ضرورة حماية التراث الثقافي في شكله الرقمي...

إن" التحدي الحقيقي ليس في رقمنة الثقافة، بل في خلق ثقافة رقمية تحافظ على القيم الإنسانية الأساسية.. وخلق نموذج معلوماتي ينسحب على نموذج العالم الجديد".[21]من هنا تأتي أهمية دراسة العلاقة بين التحول الرقمي والسياسات الثقافية المناسبة، وتطوير رؤى دقيقة تستجيب لتحديات العصر مع الحفاظ على الهوية والخصوصية الثقافية.

[21] ادريس الغزواني" مانويل كاستلز ومفهوم مجتمع الشبكات من المجتمع الى الشبكة: نحو مقاربة تأويلية للهوية والسلطة في عصر المعلومات" مجلة عمران العدد 33صيف 2020 ص 66

وقد سعت هذه الورقة البحثية إلى المساهمة في هذا النقاش من خلال تحليل التحديات والفرص التي يطرحها التحول الرقمي على السياسات الثقافية، مع الاستفادة من الدروس المستخلصة من تجربة التحول الرقمي في قطاع التعليم العالي والبحث العلمي، وصولا إلى اقتراح آليات عملية لتطوير سياسات ثقافية مستدامة في العصر الرقمي.

لائحة المصادر والمراجع

1- بالعربية:

- اليحياوي، يحيى " العولمة والتكنولوجيا والثقافة" بيروت: دار الطليعة، الطبعة الاولى-2002
- الوافدي، نجاة. "وظيفة الثقافة في عالم متغير: عناصر للتفكير والتأمل" مؤمنون بلا حدود. 2020
- عبد الرزاق غزال، وفاء بورحيلي، "تكريس التعددية الإعلامية عبر تحقيق التنوع الثقافي في وسائل الإعلام الرقمية: الملامح، المقومات والعوائق"، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 46
- محمد سامي الكيال، "السلطة المنتجة: كيف تصوغ الرقابة الشرط الثقافي المعاصر" مجلة القدس العربي، يناير 2021
- علي لفته سعيد "المجتمع والفعل الثقافي" مجلة العرب. الجمعة 17 نونبر 2017
- محمود داود الربيعي "التحول الرقمي وتأثير اعتماد التقنيات الجديدة من قبل مؤسسات التعليم العالي" مجلة البنك العربي 2024
- مؤتمر اليونسكو العالمي للسياسات الثقافية والتنمية المستدامة – مونديكولت 2022 -28 – 30 سبتمبر مدينة المكسيك
- مصطفى حجازي" ماهي الثقافة الرقمية؟" موقع إسلام اون لاين 1999
- د. رجاء طه محمد القاضي القحطاني "رؤية نقدية لنظرية السيولة لزيجمونت باومان" مجلة كلية الخدمة الاجتماعية للدراسات والبحوث الاجتماعية- جامعة الفيوم العدد التاسع والعشرون2017
- يحيى بوافي "وفال نوح هراري ويان لوكان وجها لوجه: الذكاء الاصطناعي او صدمة الادمغة" دار الفكر- ماي 16-2024
- خاتمة لواتي، خالد رجم، منال ابتسام منقوري" الثقافة الرقمية كأحد دعائم التحول الرقمي" المجلة الجزائرية للدراسات الاقتصادية والإدارية، العدد 2 نونبر-2022
- ادريس الغزواني" مانويل كاستلز ومفهوم مجتمع الشبكات من المجتمع الى الشبكة: نحو مقاربة تأويلية للهوية والسلطة في عصر المعلومات" مجلة عمران العدد 33 صيف 2020

2- باللغات الأجنبية:

Castels, Manuel. (1996). The Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. 1.

Castells, Manuel. (2001). The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business and Society, p. 43

Lévy, Pierre. (1994). L'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberespace, Paris : La Découverte, p.17

Jenkins, Henry; Ford, Sam; Green, Joshua (2013). Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. New York University Press, p.3

Bauman, Zygmunt. (2000). Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, p.8

Harari, Yuval Noah. (2018). 21 Lessons for the 21st Century. London: Jonathan Cape, p.17

Castells, Manuel. (1996). The Information Age: Economy, Society and Culture, Vol. 1: The Rise of the Network Society. Oxford: Blackwell, p.21

Turning technology into business Westerman, G., Bonnet, D, & McAfee, A. (2014). Leading digital : transformation. Harvard Business Press- Conférence des parties à la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, 9th, Paris, 2023

تعليمية اللغات في ضوء الإطار المرجعي الأوروبي: دراسة مقارنة بين اللغة الألمانية والعربية

حياة عبد اللوي
طالبة بسلك الدكتوراه
جامعة السلطان مولاي سليمان بني ملال – المغرب

حسن بدوح (الأستاذ المشرف)

الملخص:

يكتسي تعليم اللغات وتعلمها أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع. ونظرا لأهميته وشدة الحاجة إليه، فقد حظي باهتمام الباحثين على اختلاف مشاربهم وتنوع تخصصاتهم. إذ انكب العديد من العلماء والمفكرين، سواء في تراث الفكر اللغوي القديم أم في المدارس اللغوية المعاصرة، على تقديم سلسلة من الأبحاث والدراسات تسعى لبلورة رؤية متكاملة، تأخذ بعين الاعتبار الفرق بين المقاربات التقليدية التي كانت تعتبر المكون النحوي هو الأساس، وبين المقاربات الحديثة، المستقاة من اللسانيات التطبيقية، التي تعتبره ثانويا؛ إذ تحاول جاهدة إيلاء اهتمام بالغ للجانب المنطوق من اللغة، وتسعى إلى اكتساب المتعلم الطلاقة بدل الدقة. هكذا إذن، ازدادت الحاجة في عصرنا إلى دراسات نظرية وتطبيقية تهم مجال تدريس اللغات. إذ ظهرت مقاربات عديدة لتدريسها، وهو المنحى الذي سلكه الإطار المرجعي الأوروبي العام للغات، باعتباره مرجعا معتمدا في تعليم اللغات الاجتماعية وتعلمها. يسعى من خلاله المجلس الأوروبي إلى تقديم أنماط موحدة قابلة للمقارنة في تعلم اللغات الأجنبية وتعلمها. ويهدف هذا الإطار المرجعي إلى تجويد العملية التعليمية التعلمية وتحفيز تبادل الخبرات والتجارب، ونقلها سواء بين المتخصصين أو غيرهم.

نروم من خلال هذا العمل تقديم ورقة بحثية عن تعليمية اللغة الألمانية واللغة العربية "المستوى المبتدئ نموذجا"، باعتباره اللبنة الأساس في تعليم اللغات وتعلمها، وذلك بالاستناد على الإطار المعياري الأوروبي، الذي جاء برؤية تمكينية جديدة للمتعلم، وقدم تصورا واضحا للتعلم ومنحه دقة أكبر. ووضع استراتيجيات حديثة سواء في تعليم اللغات وتعلمها أم في إعداد برامج ومناهج مستحدثة تواكب التطور الحاصل وتحقق الكفاءة اللغوية في أسرع وقت ممكن.

ولا يكتفي المقال بعرض المعلومات النظرية فقط بل يسعى إلى تقديم أمثلة تطبيقية عن تدريسية هذا المستوى معتمدين في ذلك على كتب تعليمية خاصة به، سعيا منا للوقوف على مدى مواءمة عملية تعليم اللغة الألمانية مع الإطار المرجعي الأوروبي" سيفر" CEFR. ثم كيف استفادت اللغة العربية من هذا الإطار المرجعي؟ وهل يمكن تجسيده في تعليم اللغة العربية، لم لا تأسيس إطار مرجعي عربي خاص باللغة العربية. معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التفسيري.

الكلمات المفتاحية: الإطار المرجعي الأوروبي، تعليم اللغات وتعلمها، التدريس، القدرة التواصلية، المهارات الاتصالية، المستويات اللغوية، المستوى المبتدئ.

Language Teaching in Light of the Common European Framework of Reference: A Comparative Study Between German and Arabic

Haya Abdel-Loui
PhD Student
Sultan Moulay Slimane University, Beni Mellal – Morocco

Hassan Baddouh (Supervising Professor)

Abstract

The teaching and learning of languages hold significant importance in the life of individuals and society. Due to its importance and the pressing need for it, this field has attracted the attention of researchers from various backgrounds and diverse specializations. Many scholars and thinkers, whether in the heritage of ancient linguistic thought or in contemporary linguistic schools, have focused on presenting a series of research and studies aimed at formulating a comprehensive vision. This vision takes into account the difference between traditional approaches that considered grammatical components as fundamental, and modern approaches derived from applied linguistics, which regard them as secondary. These modern approaches strive to pay great attention to the spoken aspect of language and aim to help learners achieve fluency rather than precision.

Thus, the need for theoretical and practical studies concerning language teaching has increased in our time. Numerous approaches to teaching languages have emerged, following the path taken by the Common European Framework of Reference for Languages, which serves as an established reference in social language education and learning. Through this framework, the European Council aims to provide standardized, comparable models for learning and teaching foreign languages. The goal of this reference framework is to enhance the educational process and stimulate the exchange of experiences and practices, whether among specialists or others.

Through this work, we aim to present a research paper on the teaching of the German language and Arabic language at the "beginner level" as a foundational element in language education and learning. This will be based on the European standard framework, which offers a new enabling vision for learners and provides a clearer understanding of learning while granting it greater accuracy. It also establishes modern strategies both in language teaching and learning, as well as in developing innovative programs and curricula that keep pace with current developments and achieve linguistic competence as quickly as possible.

The article does not limit itself to presenting theoretical information; it also seeks to provide practical examples of teaching at this level, relying on specific educational books. This is an effort to assess the extent to which the process of teaching the German language aligns with the Common European Framework of Reference (CEFR). Furthermore, how has the Arabic language benefited from this reference framework? Is it possible to implement it in teaching

Arabic? Why not establish a specific Arabic reference framework for the Arabic language? We will rely on a descriptive-interpretive methodology for this purpose.

Keywords: Common European Framework of Reference, Language Teaching and Learning, Teaching, Communicative ability, Communicative skills, Language levels, Beginner level.

مقدمة:

تعد اللغة ضرورة من ضرورات الحياة، فهي الوعاء الذي يختزن الفكر ويحتويه. وهي الوسيلة الأمثل للتعبير عن حاجات الفرد وعن مكنوناته ووجوده. إنها هوية البشر التي رافقته منذ القدم وتطورت بتطوره واختلفت باختلافه. وما تعدد الثقافات وتمايزها إلا باختلاف وتعدد اللغات. ونظرا لأهميتها وشدة الحاجة إليها فقد شغلت اهتمام المفكرين عبر العصور، محاولين الوقوف على ماهيتها واكتشاف خباياها وأسرارها، وإزاحة الستار عن أصلها ونشأتها. فاللغة إذن، ظاهرة مركبة ومعقدة، وتأخذ بعدها التعقيدي كونها تحتوي على جوانب صوتية، وصرفية، وتركيبية، ودلالية، ومعجمية.

تعتبر اللغتان الألمانية والعربية من اللغات العالمية؛ التي تمتاز بمجموعة من الخصائص، جعلتها مستمرتين في الوجود الإنساني زمانا ومكانا. بل أكثر من ذلك أصبحتا لغتين رسميتين لمجموعة من الدول سواء الأوروبية أو العربية. ونظرا لكونهما لغتي التدريس والإدارة، فقد طرحتا مجموعة من القضايا المتعلقة بتدريسهما بشكل نظامي، كما وطرحتا فرضيات عديدة جديرة بالتمحيص والمقاربة.

إن تدريس اللغات له أهمية كبرى ومكانة هامة في الدراسات الديداكتيكية والأدبية، واللسانية، والبيداغوجية؛ إذ عرفت هذه الدراسات تطورات عديدة أسهمت في ظهور مناهج حديثة ومتطورة، تلائم بشكل لائق خصوصياتكل لغة ومكوناتها حتى تحقق المنظومة التربوية كل الأهداف المنتظرة والغايات المرجوة.

ومن هذا المنطلق،كان لزاما على الدول المتطورة البحثجدية في تطوير أساليب تعليم اللغات وتحديث مناهجها، وتدليل صعوباتها، وطرح بعض الحلول للمضي قدما بها، ولتمكين الناشئة من تعلمها بشكل فعال؛ لأن إهمال هذه الاستراتيجيات يؤثر بشكل سلبي على مستوى التحصيل، ويعيق تحقيق الكفايات المستهدفة في مكونات اللغة، مثل: القراءة والتعبير الشفوي... لهذا تضافرت جهود الدارسين على اختلاف توجهاتهم العلمية والفكرية،من أجل النهوض والرقي والاهتمام باللغة شكلا ومضموما، وجعلها لغة مواكبة للعصر، خاصة في ظل التطورات التي يعرفها العالم، من ثورة معرفية وصناعية، وكذا في ضوء الاكتشافات الحديثة في التربية، وعلم النفس وغيرها.

إن اهتمامنا بهذا المقال(في هذا المقال بموضوع)راجع لأهمية الأطر العالمية الفعالة في تعليمية اللغات والحاجة إليها، لأن توظيف أطر دون أخرى قد يعيق العملية التعليمية برمتها، وقد يكون حاجزا أمام اكتساب المتعلمين، نظرا لأنها لا تتماشى وحاجياتهم النفسية والاجتماعية، والفكرية، والوجدانية، والمهارية.

وبناء على ما تقدم، فإن هذه الدراسة تعد محاولة في قياس مدى فعالية الأطر المرجعيةفي تعليم اللغات وتعلمها، لما لعبته من دور فعال في تجويد العملية التعليمية، وذلك بتقديم خريطة طريق واضحة للتعلم، عن طريق تصميم مناهج ومقررات، تقوم على الكفاية التواصلية بالأساس،ثم تعزيز روح الاستقلالية عند المتعلم، وتنمية الحس اللغوي لديه.

وفي هذا الصدد، سنقف عند الإطار المرجعي الأوروبي، نظرا لأهميته البالغة في التخطيط وإعداد مناهج التدريس، والمواد التعليمية، وفي تعزيز جودة التعليم متعدد اللغات، وجعل المتعلم وكيلا اجتماعيا، ومشاركا في بناء المعنى بالتفاعل والتواصل؛ بغية تحقيق الكفاءة اللغوية. حيث أثبت الإطار الأوروبي نجاعته عن طريق استثمار منهجيات حديثة في التدريس، سهلت وبالملموس عمليتي التعليم والتعلم.

يمكن القول إن البحث في هذا الموضوع يكتسي أهمية بالغة لما للغتين الألمانية والعربية من دور فعال، فكلاهما لغتين رسميتين في مجموعة من الدول، وهما من اللغات الأكثر انتشارا في العالم. ناهيك عن كونهما أبرز لغات العلوم والفنون.

وبناء على ما سبق، ستتوزع مباحث هذا المقال إلى أربعة محاور؛ نتطرق في أولها،إلى الإطار المرجعي الأوروبي المشترك وأهميته؟وثانيها سنتناول فيه تعليم اللغة الألمانية وفق الإطار المرجعي الأوروبي،وثالثها سيكون في تعليم اللغة العربية وفق الإطار المرجعي الأوروبي، لنخلص في الأخير إلى مجموعة من النتائج المتوصل إليها.

1- الإطار المرجعي الأوروبي المفهوم والأهمية:

أ- مفهوم الإطار الأوروبي المشترك:

يعد الإطار المرجعي الأوروبي المشترك للغات، والذي ويرمز له اختصارا ب(CEFR)، "إطارا أساس لتطوير مناهج تدريس اللغات المستهدفة، والخطوط العامة للمنهج الدراسي والاختبارات والكتب العلمية وخلافه في أوروبا بأكملها، حيث يصف بشكل شامل، ما الذي يتعين على الدارسين فعله ودراسته، لكي يتمكنوا من استخدام لغة لأغراض اتصالية، كذلك يصف ماهية المعارف والمهارات التي يجب على الدارسين تنميتها لكي يصبحوا قادرين على التعامل بنجاح، وبشكل اتصالي جيد..... كما يحدد الإطار المرجعي أيضا مستويات الكفاءة لتيسير قياس التقدم الذي يحرزه الدارس أثناء الدراسة على مدار حياته وفي كل مرحلة من مراحل العملية التعليمية" (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 14). هذا يعني أن الإطار المرجعي الأوروبي يشكل وثيقة رسمية معترف بها من طرف المجلس الأوروبي، تستخدم للتحقق من قدرات المتعلمين اللغوية وتوحيد المستويات بين اللغات المختلفة، ووصف تطوراتها في كل مرحلة تعليمية. كما يعتبر دليلا للدارسين في التخطيط والتدبير والتقويم، ليس فقط في أوروبا وإنما في كثير من الدول العالمية.

ب-أهداف الإطار المرجعي الأوروبي:

يهدف الإطار الأوروبي المشترك إلى:

- خلق فضاء تربوي موحد لأوروبا.
- وضع برامج ومناهج توجيهية فعالة.
- تعزيز التعاون والتشارك بين مختلف المؤسسات التعليمية.
- خلق سلم موحد وواضح للتقييم.
- تقديم الأدوات اللازمة لتحقيق الكفاءة اللغوية.
- تجويد العملية التعليمية التعلمية والرفع من مردوديتها.
- ولعل من بين أهم أهدافه وأبرزها تمكين متعلمي اللغات الأجنبية من تحقيق كفاية تواصلية في اللغة الهدف،" تمكنهممن تحقيق قدر من الكفاية التواصلية بصورة محاكية وقريبة- إن لمتكن مطابقة تماما- مع متكلميها الأصليين" (العلوي، 2022، صفحة 225).

2- تعليمية اللغة الألمانية في ظل الإطار المرجعي الأوروبي:

"تعد اللغة الألمانية إحدى كبرى لغات العالم؛ فهي اللغة الأم لأكثر من مئة مليون شخص حول العالم، واللغة الأم الأكثر انتشارا في الإتحاد الأوروبي. وتحتل الألمانية بالاشتراك مع الفرنسية المرتبة الثانية كأكثر لغة أجنبية شائعة في الإتحاد الأوروبي بعد الإنجليزية، ما يجعل الألمانية ثاني أكبر لغة في الإتحاد الأوروبي من حيث مجموع عدد متحدثيها الأصليين والذين تعلموها بعد الإنجليزية."(wikipedia, 2024) . هذا يعني أن اللغة الألمانية من اللغات الأكثر شيوعا في العالم،وتتكلمها دول كثيرة مثل: النمسا وسويسرا ولوكسمبورغ وبلجيكا وليشتشنتاين وإيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية...

"وتُعد اللغة الألمانية ثاني أهم لغات العلوم؛ حيث هي ثاني أكثر لغة تستخدم في المنشورات والبحوث الأكاديمية، وثاني أكثر لغة مُستخدمة على مواقع الويب بعد الإنجليزيّة، وتحتل البلدان النَّاطِقة بالألمانيّة المرّكز الخامس من حيث المعدل السنوي لنشر الكتب الجديدة، حيث يُنشر عُشر جميع الكتب في العالم أجمع (وهذا يشمل الكتب الإلكترونية) باللغة الألمانية". (wikipedia, 2024).

وتتميز اللغة الألمانية كغيرها من اللغات بمجموعة قواعد وكفاءات فطرية يولد الفرد مزودا بها، يمارسها في بيئة اجتماعية معينة وفق قواعد معينة من أجل تحقيق تواصل فعال.

إن تعليم اللغة الألمانية ليس وليد اللحظة، إنما هو قديم قدم الزمان؛ نظرا لأهمية هذه اللغة ولمكانتها الأدبية والعلمية، والاقتصادية، والثقافية. فقد تزايد توافد الجاليات إلى ألمانيا بشكل كبير. لهذا فتعليمها لابد له من أهداف واضحة وغايات محددة مثل: تحديد نوعية المناهج والبرامج، والمقررات، الشيء الذي دفع المؤسسات المعنية بتعليم اللغة الألمانية إلى اعتماد إطار مرجعي عالمي معترف به من طرف الإتحاد الأوروبي، وجعله ركيزة أساسية في بناء المناهج والمقررات الدراسية.

ويتم تعليم اللغة الألمانية حسب الإطار المرجعي الأوروبي وفق ستة مستويات رئيسية، كل مستوى من هذه المستويات، يمثل مرحلة جديدة في التعلم، وفي تطوير الكفاءة اللغوية، من فهم، واستماع، ومحادثة، وكتابة. وفي هذا الإطار يقول أبو عمشة: " قسم الإطار المرجعي الأوروبي ناطق اللغة أيا كان إلى ستة مستويات، ينتمي كل مستويين منها إلى مستوى رئيسي، وهي المستوى المبتدئ: الأول والثاني، والمستوى المتوسط: الثالث والرابع، والمستوى المتقدم: الخامس والسادس". (أبو عمشة، 2015، صفحة 225).

وهي على النحو الآتي:

A1: المستوى التمهيدي أو الكفاءة التمهيدية.

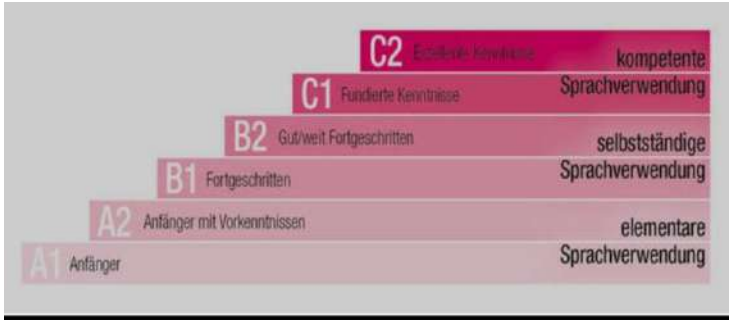
A2: المستوى المتوسط أو متوسط البقاء.

B1: مستوى العتبة.

B2: المستوى المتقدم أو العملي

C1: المستوى المستقل أو مستوى الكفاءة العملية.

C2: مستوى الإتقان أو التمكن.



مستويات تعلم اللغة الألمانية حسب الإطار المرجعي الأوروبي(volkshochschule, 2024)

نخلص إلى أن هذه المستويات بمثابة سلم قياسي لتطوير المهارات الاتصالية للفرد، وكذا قياس مستواه اللغوي، وتحديد درجة تمكنه من اللغة الهدف، إضافة إلى تحديد مكامن الخلل وتصويبه. وسنصب اهتمامنا على المستوى المبتدئ، باعتباره الركيزة الأساس في تعلم أساسيات اللغة الألمانية.معتمدين في ذلك على كتاب DAF KOMPAKT (Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016) NEU A1، وهو كتاب معتمد سواء في ألمانيا

أو في بعض الدول العربية مثل: المغرب..

ويتكون من عدة سلاسل؛ سلسلة للمستوى A1،A2 B1.

(Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016)

وبما أن الإطار المرجعي يعتمد على الكفاءة الاتصالية، فإننا سنركز على الكفايات الاتصالية (العلاقات الاجتماعية). وعلى الكفايات اللغوية (التركيبية، المعجمية، الصوتية، النطق الصحيح).

أ- المحتوى الاتصالي:

يحتوي الكتاب على 304صفحة، يضم 8 وحدات، كل وحدة تنقسم إلى ثلاثة محاور على النحو الآتي:

رقم الوحدة	أسماء الدروس	أسماء الموضوعات		
		المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث
1	Ich und die anderen أنا والاخرين	Guten Tag طاب يومكم	Sprachen öffnen dieTüren اللغات تفتح الأبواب	Buchstaben und Zahlen الحروف والأرقام
2	Menschen und Dinge الناس والأشياء	Früher und Heute قديما وحديثا	Familliengeschichten قصص العائلات	Wir gehen Essen نحن ذاهبون للأكل
3	Studentleben الحياة الطلابية	Uni und Ter mine الجامعة والموعد	Im Supermarket في متجر التسوق	Endlich Wochenende وأخيرا نهاية الأسبوع
4	Wirtschaft trifft Kultur الاقتصاد يلتقي بالثقافة	Hier kanman gut leben und arbeiten هنا يستطيع الإنسان أن يعيش بشكل جيدويعمل	Restaurant oder Picknik المطعم أو النزهة	Im Beruf في العمل
5	Spiel und Spaß الألعاب والمرح	Freizeit وقت الفراغ	Hochschulsport المطعم أو النزهة	Gut gelaufen سارت الأمور بشكل جيد

6	Endlich ein Zimmer أخيرا غرفة	Zimmer gesucht-und gefunden البحث عن الغرفة والعثور عليها	Zimmer eingerichtet غرفة مفروشة	In der WG eingelebt في السكن المشترك
7	Kleider machen Freunde الملابس تصنعالأصدقاء	Café Waschsalon مقهى فاكسليون	Pass auf , der l Läuft ein ! انتبه أيها العداء الصغير	Neue Kleider-neue Freunde ملابس جديدة أصدقاء جدد
8	Grüezi in der Schweiz كروسي في سويسرا	Neu in Bern جديد في بيرن	Es geht um die Wurst إنه يتعلق بالنقائق	Wie komme ich كيف يمكنني الحصول على...

من خلال هذه الموضوعات، يمكن القول إنها غطت وبشكل كبير المحاور المقترحة في المستوى المبتدئ حسب الإطار المرجعي الأوروبي؛ وهي موضوعات ابتدأت بالتحية، والحروف، والأرقام، لتنتهي بمحادثات قصيرة حول الحياة اليومية، والسكن، والعلاقات الاجتماعية. وقد جاء في الإطار المرجعي أن المتعلم في هذه المرحلة "يستطيع أن يستخدم ذخيرة لغوية محدودة للغاية، لإجراء معاملة يومية أساسية للغاية مع محاور متعاون." (مجموعة خبراء، 2016، صفحة 155).

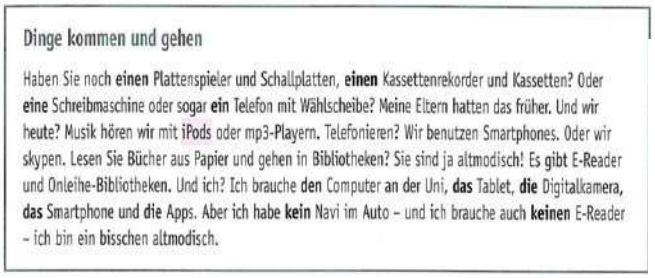
ومن خلال مراجعتنا للكتاب، نجد أنه قائم على المنهج التواصلي، والذي يركز على استعمال اللغة بدلا من التركيز على القواعد. وفي هذا الصدد يقول العلوي:" إن المتكلم اللغوي–عندما يستعمل اللغة- فإنه لا يكفي أن يعرف كيف يؤلف وحداتها الصوتية والمعجمية، والنحوية، التركيبية، والدلالية، وإنما هو بحاجة كذلك إلى معرفة متى يستعملها؟ وكيف يستعملها؟ ومع من يستعملها؟ وما هو السياق الذي يجري فيه التواصل؟ وبأي طريقة ممكنة؟" (العلوي، 2022، صفحة 230). الشيء الذي يمكن المتعلم من قدرة تواصلية جيدة، وهذا يتماشى مع ما جاء به الإطار المرجعي الأوروبي؛ أي التركيز على الطلاقة بدل الدقة. وغالبا ما تكون المحادثات ثنائية "المتحاوران يتقاسمان ملكية الكلام" (أرمينكو، 1987، صفحة 111) على شكل سؤال وجواب. يمكن أن نمثل لذلك بهذه الأمثلة.

أمثلة على المحادثات الثنائية (Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, pp. 8-9)

من خلال ما سبق، يتبين أن أغلبية الأسئلة تدور حول (الاسم، السكن، اللغات، رقم الهاتف، حالة الطقس.... وهي مهارات يستطيع المتعلم بها أن "يستخدم أبسط الصيغ المهذبة المستخدمة في الحياة اليومية للتحية والتوديع، يقول من فضلك وشكرا، يستطيع أن يقدم نفسه، أو أن يعتذر..." (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 136)بتصرف .

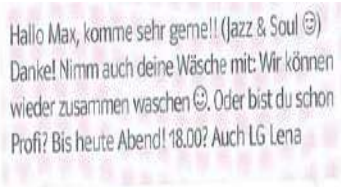
أما في ما يخص أن النصوص الموظفةفنلاحظ أنها نصوص منتقاة وفق معايير محددة منها: الانتقال من البسيط إلى المعقد، ومن القصير إلى الطويل. " تم انتقاء النصوص وفق محددات منها: درجة التعقيد اللغوي،(بنية، نوع، طول) النص" (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 178) .

وهي نصوص "يتعامل معها المدرس بطريقة مباشرة، غير أنه يراعي أن المادة اللغوية جديدة، وتفهم عن طريق السياق اللفظي والمعلومات الإضافية البصرية؛ حيث يتم مراقبة فهم النص والتأكد منه من خلال الأسئلة والأجوبة في اللغة الألمانية أو اختيار من متعدد أو الترجمة للغة الأم..." (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 159)


Dinge kommen und gehen

Haben Sie noch **einen** Plattenspieler und Schallplatten, **einen** Kassettenrekorder und Kassetten? Oder **eine** Schreibmaschine oder sogar **ein** Telefon mit Wählscheibe? Meine Eltern hatten das früher. Und wir heute? Musik hören wir mit iPods oder mp3-Playern. Telefonieren? Wir benutzen Smartphones. Oder wir skypen. Lesen Sie Bücher aus Papier und gehen in Bibliotheken? Sie sind ja altmodisch! Es gibt E-Reader und Onleihe-Bibliotheken. Und ich? Ich brauche **den** Computer an der Uni, **das** Tablet, **die** Digitalkamera, **das** Smartphone und **die** Apps. Aber ich habe **kein** Navi im Auto – und ich brauche auch **keinen** E-Reader – ich bin ein bisschen altmodisch.

Hallo Lena, kommst du heute ins Café Waschsalon? Es gibt ein Gitarrenkonzert. 19.00. Super Gitarrist aus Belgien: „Jazz meets Soul". Lade dich ein. Kaufe Karten. Hast du Lust? Liebe Grüße Max


Hallo Max, komme sehr gerne!! (Jazz & Soul ☺) Danke! Nimm auch deine Wäsche mit: Wir können wieder zusammen waschen ☺. Oder bist du schon Profi? Bis heute Abend! 18.00? Auch LG Lena

أأمثلة عن النصوص الموظفة (Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, pp. 19-36)

نلاحظ أن النصوص الموظفة نصوص وظيفية تم انتقاؤها وترتيبها ترتيبا تدريجيا، لتتماشى واهتمامات المتعلمين. ومن أمثلة النصوص

الموظفة ما يلي: الرسائل، الإعلانات، الاستدعاء.... وغاية هذه النصوص غاية تواصلية. "فالنصوص ليست غاية في ذاتها، وإنما الغاية إيصال الدارس إلى مرحلة من الكفاءة اللغوية تمكنه من تنفيذ مجموعة من المهام اللغوية التواصلية والأنشطة اللغوية(مجموعة خبراء، 2016، صفحة 67). كما أن الجمل الموظفة جمل بسيطة مفهومة إلى حد كبير، ومتناسقة فيما بينها. أما المفردات فهي منتقاة بعناية خاصة تخدم كل وحدة على حدة.

ب-المحتوى الثقافي:

ما يسجل لصالح الإطار الأوروبي المشترك للغات أنه لا يقصر عملية تعليم اللغات وتعلمها على الأهداف التربوية، ولا يربط القدرة التواصلية عند المتعلم بتلك الأهداف فقط، وإنما يوسع منها لتشمل الجوانب الحضارية والثقافية للغة" (العلوي، 2022، صفحة 234). فقد أبدى اهتماما بالغا بالكفاءة الثقافية، لما لها من دور مهم في رفع الذخيرة اللغوية لدى المتعلمين؛ حيث يتمكن المتعلم من"التعبير عن نفسه بلغة أو لهجة، أو بتنوع؛ لغة ولهجة، ويفهم الشخص الذي يتكلم بلغة أخرى. ويتمكن من التعرف على الكلمات من مستودع دولي مشترك في مظهر جديد، ومن استدعاء معرفة عدد من اللغات(أو اللهجات أو التنوعات) لفهم النص". (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 45) .

تقترن دائما الكلمات العامة في أي موقف تواصلي (مثل معرفة العالم، والكفاءة الاجتماعية الثقافية، وكفاءة التواصل بين الثقافات... بكفاءات اللغة التواصلية". (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 47).

والمقرر يسير وفق مجالات مرتبطة بالثقافة الألمانية؛ "لأن المعرفة الاجتماعية والثقافية لها أهمية بالغة لمتعلم اللغة وتستحق عناية خاصة ... سيما أنها تتعرض للتشويه عن طريق الصور النمطية للمعرفة" (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 153). وهنا يمكن القول إن متعلم اللغة الألمانية لا بد أن يعي بثقافتها (الحياة اليومية، اللغة، العادات والتقاليد، نمط العيش، ونمط التفكير...) وبأوجه التشابه والاختلاف بين الثقافة الألمانية وثقافته، حتى يتفادى تلك الصدمة الثقافية التي يمكن أن تصيبه.

والمحتوى يسير وفق سمات تميز المجتمع الألماني؛ من بينها:

1) الحياة اليومية:

المأكل والمشرب:الأكل الألماني والتركي و العالمي والنمساوي.

أيام العطلة: نهاية الأسبوعWochenende

أنشطة وقت الفراغ:Restaurant odr Picknick،

2) الظروف المعيشية:

أحوال السكن: leben in der WG العيش في السكن المشترك.

3) العلاقات بين الأشخاص:

العلاقات بين الأسرة:Patchworkfamilie العائلة المختلطة.

العلاقاتفي العمل:الملابس تصنع الأصدقاء KLeider machen Freunde

4) القيم والمعتقدات ووجهات النظر فيما يتعلق بعوامل مثل:

الشخصيات البارزة: Paul Klee

5) الأعراف الاجتماعية:

تقديم الهدايا: Blumen الورود ،Geschenck الهدية.

العادات: Andere L änder –andere Sitten، بلاد أخرى عادات أخر.

6) الطقوس:

الاحتفالات:Open-Air-Jazz , Rockkonzerte , Musikfestivalsالمهرجانات:

7) الاقتراض اللغوي:

اقتراض كلمات من اللغة العربية: السكرZucker، الكيمياء Chemie، تخفيض Rabatt ،المطرحMatraze، الأريكة Sofa، قهوة Kafee....

اقتراض كلمات أجنبية: Adress- Ingenieur-Hobby- Menu– Chokolade-Bus-velo- Film-Idiologie - Party.....

التكنولوجيا:Elektronik- Telefon- Tablet- Computer- Usb-

"ومن هنا ينظر الإطار الأوروبي للقدرة التواصلية نظرة أوسع، تنسجم في أسسها مع الأفكار اللسانية التي تقضي بأن يكون المتعلم قادرا على توظيف اللغة في كل سياقاتها الثقافية والحضارية" (العلوي، 2022، صفحة 234).

نخلص إلى أن معرفة الأحوال الاجتماعية وحضارة المجتمع الألماني، له أهمية بالغة لدارس اللغة الألمانية. لهذا قدم المحتوى الثقافي باللغة الألمانية، وهذا يدل على أن الثقافات مشتركة بين الجميع، ولا يهم بأي لغة تم التعبير عنها.

ت-المحتوى التركيبي:

" تعد الكفاءة النحوية، أي القدرة على تركيب الجمل لتوصيل المعاني مكونا رئيسا من مكونات الكفاءة الاتصالية. ولذلك فمعظم المهتمين بتخطيط وتعليم واختبار مستوى اللغة يهتمون اهتماما بالغا بكيفية ممارسة عملية التعلم لتطوير هذه القدرة." (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 164).

وقد جاءت مواضيع المحتوى التركيبي مرتبة على النحو التالي:

-الأفعال المنتظمة في المضارع، -"يكون" في زمن المضارع، -الضمائر الشخصية في حالة الرفع، -ترتيب الكلمات، -الجملة التقريرية، -سؤال W مع "كيف؟"، " أين؟"، "من أين؟"، -"نعم"، "لا"، -الجنس وصيغ الجمع للأسماء، -أدوات المعرفة في حالتي الرفع والنصب،-أداة النفي،-أداة الملكية في حالة الرفع، -أسئلة W مع "من؟"، "ماذا؟"، "متى؟"، -فعل الملكية" في زمن المضارع والماضي،-أدوات الربط "لكن"، "أو"، "و"، -أسئلة W مع "متى؟" و"إلى أين"؟-أسئلة W مع"كم؟"، -"الضمائر الشخصية في حالة النصب،-"يكون" في زمن الماضي، -الأفعال الشرطية في زمن المضارع: "يمكن"،"يجب"، "أريد"، "قد"، "سوف-"أداة الربط: "لأن"، -حروف الجر مع مؤشرات الوقت، الأفعال مع تغيرات حروف العلة في المضارع، -الأفعال المنتظمة في المضارع التام، -الأفعال الشاذة والمنتظمة في الزمن التام،- تحديد المكان، -أسئلة مع "أين"، -الجمل الأمرية مع "أنت"، -الجمل غير الرسمية، -اقتراحات مع "نحن"،- اقتراحات مع" هل ينبغي"-"نريد"- هل يجب علي؟ -الضمائر النكرة" شيء"- "لا شيء". (Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, p. 4)

لقد قدم المحتوى التركيبي بشكل تدريجي على غرار ما يقدم في سلاسل تعليم اللغات؛ حيث تستخدم في البداية جمل قصيرة، تتكون من جملة واحدة على سبيل المثال Ich bin Tariq.وفي النهاية يتم إدراج جمل معقدة، مثل: . Paul Klee ist am .Dezember1879 in Münchenbuchsrr bei Bern Geborn .إضافة إلى أن الدرس الواحد،يقسم إلى أجزاء تباعا في الدروس اللاحقة. نذكر على سبيل المثال: سؤالWقسم على أجزاء متعددة؛ مثل: سؤال أين و كم، ثم توالت الأسئلة في الدروس اللاحقة.

وقد تم توظيف الأفعال حسب موضوعات الدروس، ففي الوحدة الأولى Ich und anderen (أنا والآخرين)، تم توظيف أفعال من قبيل: heissen , kommen, vorstellen, wohnen, machen, sein

ث-المحتوى الصوتي:

تضمن المحتوى الصوتي في الدرس الثاني من الكتاب، الصوت مع طريقة نطقه على النحو الآتي:

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Jj
[a:]	[be:]	[tse:]	[de:]	[e:]	[ɛf]	[ge:]	[ha:]	[i:]	[jɔt]
Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	Rr	Ss	Tt
[ka:]	[ɛl]	[ɛm]	[ɛn]	[o:]	[pe:]	[ku:]	[ɛr]	[ɛs]	[te:]
Uu	Vv	Ww	Xx	Yy	Zz	ß	Ää	Öö	Üü
[u:]	[faʊ]	[ve:]	['ks]	[ypsilɔn]	[tsɛt]	[ɛstsɛt]	[ɛ:]	[ø:]	[y:]

كما تم تقديم بعض الأصوات التي تختص بها الألمانية من قبيل:

ä = a Umlaut
ö = o Umlaut
ü = u Umlaut
a = kleines a
A = großes a
ß = scharfes s,
sz (eszett)
tt = zwei t, Doppel-t

طريقة نطق الأصوات (Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, p. 12)

بعد وعي الدارس بكل ما سبق، تصبح لديه الكفاءة الفونولوجية التي تمكنه في هذا المستوى من أن ينطق بشكل واضح، بالرغم من وجود لكنة واضحة بتأثير لغته الأم، "وفي بعض الأحيان يحتاج المستمع أن يطلب له إعادة الكلام حتى يمكنه الفهم" الإطار المرجعي الأوروبي (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 126). أي أن المتعلم في هذه المرحلة، يكون قادرا على إنتاج الوحدات الصوتية واستخدامها في سياقات متعددة رغم وجود بعض الصعوبات المرتبطة باللغة الأم وتأثيرها على النطق.

ج- المحتوى المعجمي:

"اقتضى تدريس النصوص المكثفة بالكتاب تقديم المفردات الجديدة قبل النص؛ بحيث يفهمها الطالب ويتعرض لها مرات ويحاول إنتاجها، حتى إذا امتلكها استطاع الدخول إلى النص". (صنوبر، 2017 ، صفحة 253) .

وفي هذا المستوى"يكون للدارس القدر الكافي الذي يمكنه من القيام بالمهام الروتينية للحياة اليومية" (مجلس أوروبا، 2008، صفحة 126) . لكن الملاحظ هنا أنه تم تأخير المفردات الجديدة حتى نهاية الوحدة.

ح- المحتوى التدريبي: ويركز على تدريبات للمهارات اللغوية الأربع:

الاستماع: استمع للحوار،Hören sie das Gespräch، استمع للمحادثة الهاتفية، Hören Sie das Telefongespräch، استمع للمعلومات،Hören Sie die Informationen.

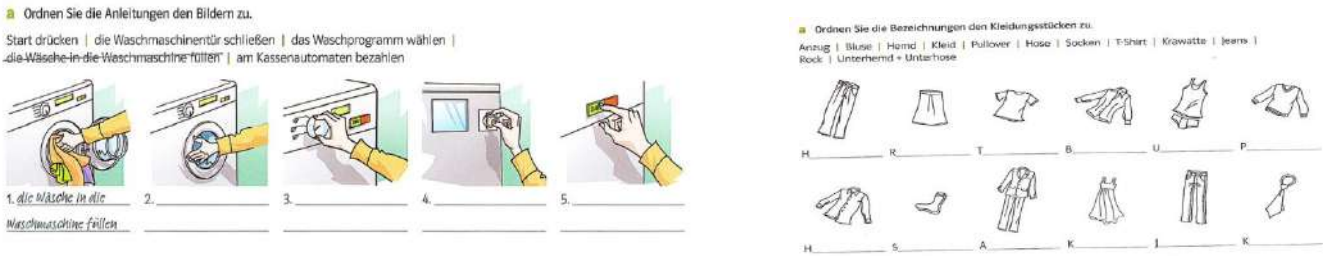
المحادثة: تكلم مع زملائك في الفصلsprechen Sie mit Ihrem Partner /Parterin ، اسأل في الفصل Fragen Sie im Kurs...

القراءة: اقرأ النصlesen Sie den Text، اقرأ الكلماتlesen Sie die Wörter ، اقرأ الحوارlesen Sie den Dialog...

الكتابة:اكتب الحروف، اكتب الكلمات، اكتب نصا، اكتب حوارا...

وقد وظفت الصور بشكل جيد كما في الأمثلة الآتية:

(Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, p. 26)



أمثلة عن توظيف الصور في المقرر الدراسي

(Birgit Braun,Margit Doubek,und All, 2016, pp. 59-60)

– استنتاجات:

نستنتج مما سبق أن:

- الاستراتيجية المتبعة في هذا الكتاب من الاستراتيجيات الحديثة التي نص عليها الإطار المرجعي الأوروبي؛ إذ تقوم على إدماج كل من المتعلمين والمدرسين وواضعي البرامج في العملية التعليمية التعلمية.
- طريقة التدريس تتماشى بشكل كبير مع ما جاء في الإطار الأوروبي المشترك.
- الاعتماد على اللغة الألمانية في المقرر، وعدم إقحام أية لغة كيفما كانت، زاد من جدية المحتوى.
- القدرة التواصلية شكلت المفهوم الأساس للإطار المرجعي الأوروبي، ويظهر ذلك جليا في الأمثلة التي سبق ذكرها. إذ لم تعد مقصورة على الأهداف التربوية، وإنما تم ربطها بقضايا تخص المجتمع الأوربي.
- توظيف المهارات الحياتية والاجتماعية والثقافية، الشيء الذي سيساعد متعلم اللغة الألمانية على التعلم الذاتي وعلى اندماجه مع المجتمع الألماني. وبالتالي امتلاك قدرة تواصلية جيدة.
- انتقاء النصوص وفق منهجية محكمة تتجلى في التدرج من البسيط إلى المركب، ومن السهل إلى الصعب.
- التركيز على الطلاقة بدل الدقة.
- المحتوى الثقافي قدم باللغة الألمانية فقط، وقد حدد وفق ما جاء به الإطار المرجعي الأوروبي، ومنها: مستوى البرنامج، نوع البرنامج، المجتمع الذي تعلم فيه اللغة/ دوافع تعلم اللغة، مستجدات العصر.

هناك تدرج وتسلسل في المحتويات.

3- تعليمية اللغة العربية وفق الإطار الأوروبي المشترك:

تعد اللغة العربية من اللغات العالمية التي تشهد إقبالا متزايدا على تعلمها، نظرا لمكانتها المتميزة بين اللغات، ولغنى مفرداتها، وخصائصها الجمة التي تنفرد بها عن غيرها. هذه الخصائص دفعت الكثير من الناس إلى تعلمها، إما لأغراض دينية، أو ديبلوماسية، أو سياسية، أو ثقافية، أو أكاديمية، أو خاصة، أو عامة.

"وتعليم العربية في البلدان الغربية ليس بالجديد، فهو يعود إلى القرن السادس عشر، لكنه تعمق وازداد انتشارا منذ النصف الثاني من القرن التاسع العاشر، مع تزايد وفود الجاليات العربية والإسلامية إلى تلك البلدان واستقرارها فيها بدواعي الهجرة والعمل". (طعيمة رشدي أحمد، الناقة محمود كامل، 2009، صفحة 142). هذا يعني أن تعلم اللغة العربية يعود لقرون مضت، وقد ازدادت الحاجة إليها في الآونة الأخيرة لدوافع متعددة.

ولا شك أن البحث في تعليمية اللغة العربية قد تطور بشكل كبير في السنوات الأخيرة، "حيث انصرفت أذهان الدارسين على اختلاف توجهاتهم العلمية إلى تكثيف الجهود من أجل تطوير النظرة البيداغوجية الساعية إلى ترقية الأداء الإجرائي في حقل التعليمية، ما جعلها تكتسب الشرعية العلمية لتصبح فرعا من المباحث اللسانية". (حساني، 2002، صفحة 130). ويرجع ذلك إلى الثورة المعرفية والتكنولوجية التي يشهدها العالم. الشيء الذي دفع الدارسين إلى تطوير النظرة البيداغوجية، وابتكار أساليب جديدة سواء تعلق الأمر بالمناهج، أو البرامج، أو الخطط التدريسية، أو الوسائل التعليمية.

وقد تعددت الجهود الفردية للباحثين في وضع إطار موحد لتعليم العربية وتعلمها ولقياس كفاءة متعلميها،" كما يلحظ تباين في مناهجها، والمستويات التي تقدم لمتعلميها في مؤسساتها ومعاهد تعليمها للناطقين بلغات أخرى، هذا فضلا عن إغفال قضايا أساسية تتعلق بالمحتوى والأهداف في تعلمه اللغات الأجنبية وتعليمها" (مجلس أوروبا، 2008، صفحة مقدمة الكتاب).

من هنا جاءت الحاجة إلى بناء إطار عربي مشترك للغة العربية، ليكون مرجعا موحدا لتعليم العربية وتعلمها، ولقياس الكفاءة اللغوية والتواصلية، على غرار الإطار الأمريكي، (ACTFL) أو الإطار الأوروبي المرجعي (CEFR).

وقد ساهم الإطار المرجعي الأوروبي بشكل كبير في تطوير مضمار تعليم العربية للناطقين بغيرها؛ حيث تم توظيفه في:

- تحديد المستويات اللغوية الخاصة باللغة العربية.
- وضع البرامج والمناهج الدراسية الخاصة بتدريس العربية.
- تحديد الأهداف والغايات الكبرى لتعليم العربية للناطقين بغيرها.
- وضع الاختبارات والتقييم.
- تقديم مبادئ توجيهية سواء للمدرسيين أو الأكاديميين أو الدارسين.
- تصميم التدريبات المناسبة لتعليم العربية للناطقين بغيرها.
- تحديد المتطلبات الرئيسية لتصميم المواد التعليمية.

وعلى الرغم من ذلك، فإن قياس القدرة في اللغة العربية وفق أطر مرجعية أجنبية، يؤدي إلى مشاكل عدة من قبيل "أن هذه الأطر لا تمت إلى التاريخ العريق للغة العربية ولا لثقافتها وإرثها الحضاري الكبير، ناهيك عما تتميز به العربية من خصائص لسانية متفردة تميزها عن سائر اللغات" (العلوي، 2022، صفحة 262). وعليه فالأطر المرجعية الدولية لا تتماشى وخصائص اللغة العربية، وذلك راجع للاختلاف

الحضاري والثقافي، والتاريخي بين اللغات؛ وعليه، فقد كانت هناك محاولات عديدة لبناء إطار مرجعي عربي لقياس الكفاءة اللغوية. ومنها: الجهود التي قدمها كبار الباحثين من قبيل "علي أحمد مدكور ومصطفى عرابي عزب وعلي عبد المحسن الحذيبي ومحمد الحناش". لكن هذه الجهود ظلت محتشمة وضعيفة نظرا لعدم وجود أسس علمية لسانية وحضارية رصينة.

وفي سنة 2023 تم "إصدار إطار مرجعي لتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، حدد فيه الهيكل العام للإطار المرجعي لتعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى؛ من حيث أهميته، مكوناته، وأهدافه... ثم مستويات تعليم اللغة العربية، معاييرها ومؤشراتها؛ فقد تم تقسيم المستويات إلى أربعة مستويات وهي: مستوى التهيئة ومستوى الكفاية، ومستوى التميز، ثم مستوى الفصاحة. إضافة إلى معايير تأليف مواد ومناهج تعليم اللغة العربية (المعايير اللغوية والنفسية، والتربوية، والمعرفية، والثقافية). ناهيك عن تخطيط وتنفيذ، وتقويم، تعليم اللغة العربية، ومواضيع أخرى تتعلق ب: تدريب معلمي اللغة العربية وتعليم العربية للفئة التي تعاني من إعاقة معينة مثل: الإعاقة البصرية، أو السمعية، أو صعوبة في التحدث.وبتوظيف التقنية في التعلم" (المركز التربوي، 2023، الصفحات 4-7). لكن هذه الجهود ظلت محدودة، إلا أنها تشكل مشروعا رائدا يحتاج إلى تضافر جهود المؤسسات الحكومية والمعاهد، والمنظمات الدولية إلى إخراج هذا المشروع إلى حيز الوجود؛ "لأنه مشروع أمة حضارية ذات تاريخ عريق تتكلم لغة حضارية ذات تاريخ ومؤهلات علمية ولسانية وثقافية متعددة". (العلوي، 2022، صفحة 284).

وفي هذا الإطار سنقوم بتحليل كتاب تدريس العربية للطلبة الألمان، المعنون ب:" العربية المعاصرة MODERNES HOCHARABISCH" ، وفق الإطار المرجعي الأوروبي.

(SCHULZ, 2017)

يتكون الكتاب من 24 درسا، يضم المستويات الأربع من المبتدئ إلى المتقدم.

لكننا سنصب اهتمامنا على المستوى المبتدئ فقط، باعتباره ركيزة أساسية،

ومحطة مهمة في تعليم اللغة العربية وتعلمها.

وسنقوم بتحليل محتوى الكتاب بناء على:

1- المحتوى الاتصالي:

يتكون المستوى المبتدئ من6دروس وهي كالآتي:

رقم الدرس	المحتويات
1.	الحروف العربية ومخارجها الحركات الحروف الأبجدية تمارين في النطق والقراءة الخط العربي نماذج من الخطوط العربية

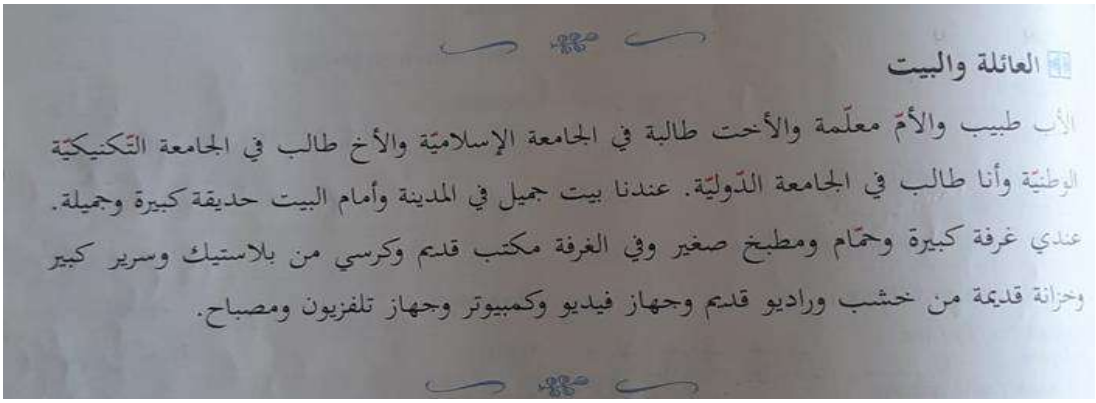
	اختبار
.2	أداة التعريف الجنس الضمائر المنفصلة أسماء الإشارة الجملة الاسمية التطابق بين المبتدأ والخبر تذكيرا وتأنيثا العائلة والبيت مكالمة تلفونية اختبار
.3	الجذر والأوزان العدد أسماء الإشارة- الجمع والمثنى الصفة النسبة المدينة والمطار في المطار الدولي اختبار
.4	إعراب الأسماء وتنوينها الممنوع من الصرف الأسماء الموصولة حرف الجر الظرف النبرة من السوق إلى الجامعة حديث في الجامعة (باللهجة السورية)

	اختبار
.5	الأفعال الفعل السالم- الماضي الجملة الفعلية إن في الجملة قال إن الاستقبال في المطار مكالمة بالجوال مكالمة هاتفية (باللهجة العراقية) اختبار
.6	المضارع المستقبل المضاف والمضاف إليه الضمائر المتصلة الأعداد الأصلية من واحد إلى عشرة الإميل الأول في مكتب السفر في مكتب السفر (باللهجة المصرية) اختبار

وهي موضوعات لا تتماشى بشكل كبير مع ما جاء به الإطار الأوروبي. لأن أغلبها يركز على الدقة بدل الطلاقة؛ حيث نجد أن الدروس النحوية تطغى بشكل كبير.

وقد غاب النص الوظيفي، اللهم بعض النصوص التي تتطلب مراجعة للمحتوى.

جاءت جمل النصوص متراصة لا تفصلها سوى نقطة؛ بحيث لم توظف لا الفاصلة، ولا الفاصلة المنقوطة. وهذا قد يؤدي إلى خلل في المعنى؛ إذ لا توجد رابطة بين السبب والنتيجة. وهذا النص خير دليل على ذلك.



العائلة والبيت

الأب طبيب والأمّ معلّمة والأخت طالبة في الجامعة الإسلاميّة والأخ طالب في الجامعة التّكنيكيّة الوطنيّة وأنا طالب في الجامعة الدّوليّة. عندنا بيت جميل في المدينة وأمام البيت حديقة كبيرة وجميلة. عندي غرفة كبيرة وحمّام ومطبخ صغير وفي الغرفة مكتب قديم وكرسي من بلاستيك وسرير كبير وخزانة قديمة من خشب وراديو قديم وجهاز فيديو وكمبيوتر وجهاز تلفزيون ومصباح.

إضافة إلى ذلك يلاحظ في هذا النص أن، هناك غياب تام للعلامات الإعرابية، ومعلوم أن المتعلم في المستوى المبتدئ يحتاج إلى معرفة العلامات الإعرابية. زيادة على ذلك غياب تام للجمل الفعلية.

أما صياغة الجمل فتحتاج إلى إعادة النظر.

2- المحتوى الثقافي:

يشير دوجلاس براون أن "الثقافة بوصفها مجموعة متأصلة من أنماط السلوك والإدراك تمثل أهمية جوهرية في تعلم اللغة الأجنبية، فاللغة جزء من الثقافة، والثقافة جزء من اللغة، لا تنفصل إحداهما عن الأخرى، فاكتساب لغة أجنبية يعني اكتساب ثقافة أجنبية". (دوجلاس، 1994، صفحة 152). هذا يعني أن الثقافة جزء لا يتجزأ من اللغة.

وفي هذا الكتاب تم توظيف ثقافات متعددة،ولهجات مختلفة، مثل اللهجة العراقية، والسورية، والمصرية.

نذكر على سبيل المثال في اللهجة المصرية: شنطة، معليش...

الخط العربي: الكوفي، الفارسي.

المدن العربية:دمشق، بغداد...

مفردات أجنبية: كمبيوتر، تلفون، راديو، بلاستيك.

مفردات عربية من الثقافة الإسلامية: جزاك الله خيرا، السلام عليكم، الحمد لله، في أمان الله، على بركة الله، شكرا...

3- المحتوى التركيبي:

غطى المحتوى التركيبي Grammatik منهج اللغة العربية للناطقين بغيرها حسب الإطار المرجعي الأوروبي المشترك للغات المستوى A1 على النحو الآتي: الحركات، الحروف الأبجدية، أداة التعريف، الجنس، الضمائر المنفصلة، أسماء الإشارة، الجملة الاسمية، التطابق بين المبتدأ والخبر تذكيرا وتأنيثا، الجذر والأوزان، العدد، أسماء الإشارة، الجمع والمثنى، الصفة، النسبة، إعراب الأسماء وتنوينها، الممنوع من الصرف، الأسماء الموصولة، حرف الجر، الظرف، النبرة، الأفعال، الفعل السالم- الماضي، الجملة الفعلية، إن في الجملة، قال إن، المضارع، المستقبل، المضاف والمضاف إليه، الضمائر المتصلة، الأعداد الأصلية من واحد إلى عشرة،

قدم المحتوى التركيبي بشكل تدريجي، والتدريج في مسارين:

✓ مسار دوري: على مدار الكتاب؛ حيث يقدم جزء من الباب النحوي، إلى جانب أجزاء من أبواب نحوية أخرى في الدرس الواحد، ثم توزع بقية الأجزاء تباعا في الدروس اللاحقة" (الراجحي، 1995، صفحة 75).

✓مسار طولي: "والذي يركز على عرض مادة واحدة دفعة واحدة حتى يأتي على كل جزئياتها" (الراجحي، 1995، صفحة 75) . وهو المعمول به في كتب تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها.

وقد استعملت الأفعال بحسب موضوع الدرس مثلا:

المطار الدولي: أسافر، أعمل..

في مكتب السفر: أبحث، تفضل...

من السوق إلى الجامعة: أتعلم، أتكلم...

كما تم استعمال أدوات الاستفهام الأكثر شيوعا، ف (هل) في الاستفهام أشيع من الهمزة، وقواعد استعمالها أبسط؛ لأن" بعض الأدوات مثل واو العطف أو الفاء يقلب مكانها مع همزة الاستفهام حين تسبقها، ولكن ليس مع هل"(عبده، 2008، صفحة 53).

وفي إطار التحليل التقابلي بين العربية والألمانية نجد أن الكتاب ركز على أن:

اللغة الألمانية تختص بالضمير المحايد Es (Es gibt auch neue lebensform)، فعل الملكيةhaben

(Ich habe Deutsch gelernt)، أدوات التنكير(Einللمذكر -Ein Telefon- وEine للمؤنثEine Kamera)، أدوات التعريف: (Derللمذكر Der man و Dieللمؤنثوالجمع Die Lehrerin,nen،Dasللمحايد Das Handy).

وتختص اللغة العربية بحرف الاستفهام(هل)، أداة التعريف(ال) للمذكر والمؤنث والجمع، الضمائر المتصلة، إعراب الفعل المضارع...

وتتشابه اللغتين في كونهما لغتين اشتقاقيتين، تحتويان على ثلاث حالات للرفع Deklination

- حالة الرفع Nominativ: Die Information ist neu
- حالة النصب Akusativ: Ich findeihn sehr schön
- حالة الجر Genitiv : Das Auto des Chefs wird morgen repariert

4- المحتوى الصوتي:

ابتدأ الكتاب ب:

الحروف الهجائية وطريقة نطقها مع الإشارة إلى بعض الكلمات التي تبتدئ بتلك الحروف. ووضع أمثلة توضيحية لبعض الحروف.

Das arabische Alphabet hat 29 حُرُوف ج حَرْف (Buchstaben): 26 حُرُوف سَاكِنَة (Konsonanten) und 3 حُرُوف مُتَحَرِّكَة (Vokale), von denen zwei auch als Konsonanten auftreten. Bei der Aussprache der folgenden Laute gibt es kaum Schwierigkeiten:

ء	Hamza	'	'un'absehbar, 'un'interessant, 'anti'individu'ell		ش	Šīn	š	Show	
ا	Alif	ā	Armada		غ	Ġain	ġ	Roulette	
ب	Bā'	b	Baba		ف	Fā'	f	Finnland	
ت	Tā'	t	Tata		ك	Kāf	k	Kakao	
ث	Ṯā'	ṯ	Thank		ل	Lām	l	Laos	
ج	Ǧīm	ǧ	Jihad		م	Mīm	m	Miami	
خ	Ḥā'	ḫ	Khaled		ن	Nūn	n	Nepal	
د	Dāl	d	Don		هـ	Hā'	h	Hongkong	
ذ	Ḏāl	ḏ	The		و	Wāw	w	Water	
ر	Rā'	r	Rana		و	Wāw	ū	Pool	
ز	Zāy	z	Zulu		ي	Yā'	y	Yes	
س	Sīn	s	Sun		ي	Yā'	ī	Meeting	

Das *Hamza* steht selten allein, sondern hat meist einen Trägerbuchstaben, der am Wortanfang stets أ (*Alif*) ist.

الحروف الهجائية(SCHULZ, 2017, p. 3)

كما يقدم الكتاب تفسيرا على أن الهمزة نادرا ما تأتي منفردة؛ لأنها عادة ما تتكئ على حرف ناقل وهو الألف.

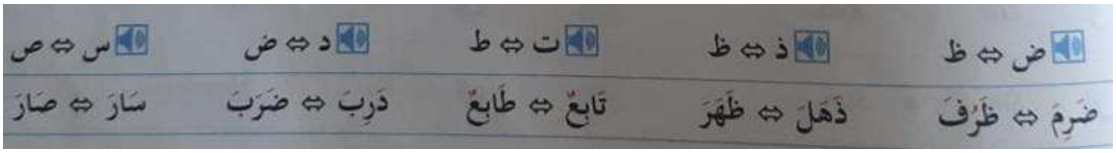
ثم عرج على الحركات القصيرة: Kurz Vokale والسكونSükun والشدةŠaddaكما في المثال الآتي:

Es gibt folgende Hilfszeichen:

فَتْحَة **Fatḥa**	kurzes *a*, kleiner Schrägstrich über dem Buchstaben: بَ *ba*, فَ *fa*, وَ *wa*, *Fatḥa* vor *Alif* = langes *ā*: مَا *mā*
كَسْرَة **Kasra**	kurzes *i*, kleiner Schrägstrich unter dem Buchstaben: بِ *bi*, لِ *li*, مِ *mi*, *Kasra* vor *Yā'* = langes *ī*: كَبِير *kabīr* (*groß*)
ضَمَّة **Ḍamma**	kurzes *u*, Häkchen in der Form eines kleinen *Wāw* über dem Buchstaben: هُنَا *hunā* (*hier*), *Ḍamma* vor *Wāw* = langes *ū*: نُون *Nūn*
سُكُون **Sukūn**	Vokallosigkeit; kleiner Kreis über dem Buchstaben: أَنْتَ *anta* (*du*), مِنْ *min* (*von, aus*)
شَدَّة **Šadda**	Verdoppelungszeichen in der Form eines kleinen *Sīn* über dem Buchstaben, *Fatḥa* und *Ḍamma* werden über, *Kasra* unter das *Šadda* gesetzt, der verdoppelte Konsonant wird deutlich verlängert ausgesprochen: شُبَّاك *šubbāk* (*Fenster*), مُعَلِّم *mu'allim* (*Lehrer*)
مَدَّة **Madda**	Zeichen über *Alif* (آ) zur Kennzeichnung von *Hamza* und langem *ā*: اَلْآنَ *al'ān* (*jetzt*), قُرْآن *qur'ān* (*Koran*)
Diphthonge:	*Fatḥa - Wāw - Sukūn* bzw. *Fatḥa - Yā' - Sukūn* werden für *au* und *ai* verwendet: لَوْح *lauḥ* (*Tafel*), بَيْت *bait* (*Haus*)

الحركات القصيرة (SCHULZ, 2017)

التفخيم والترقيق:

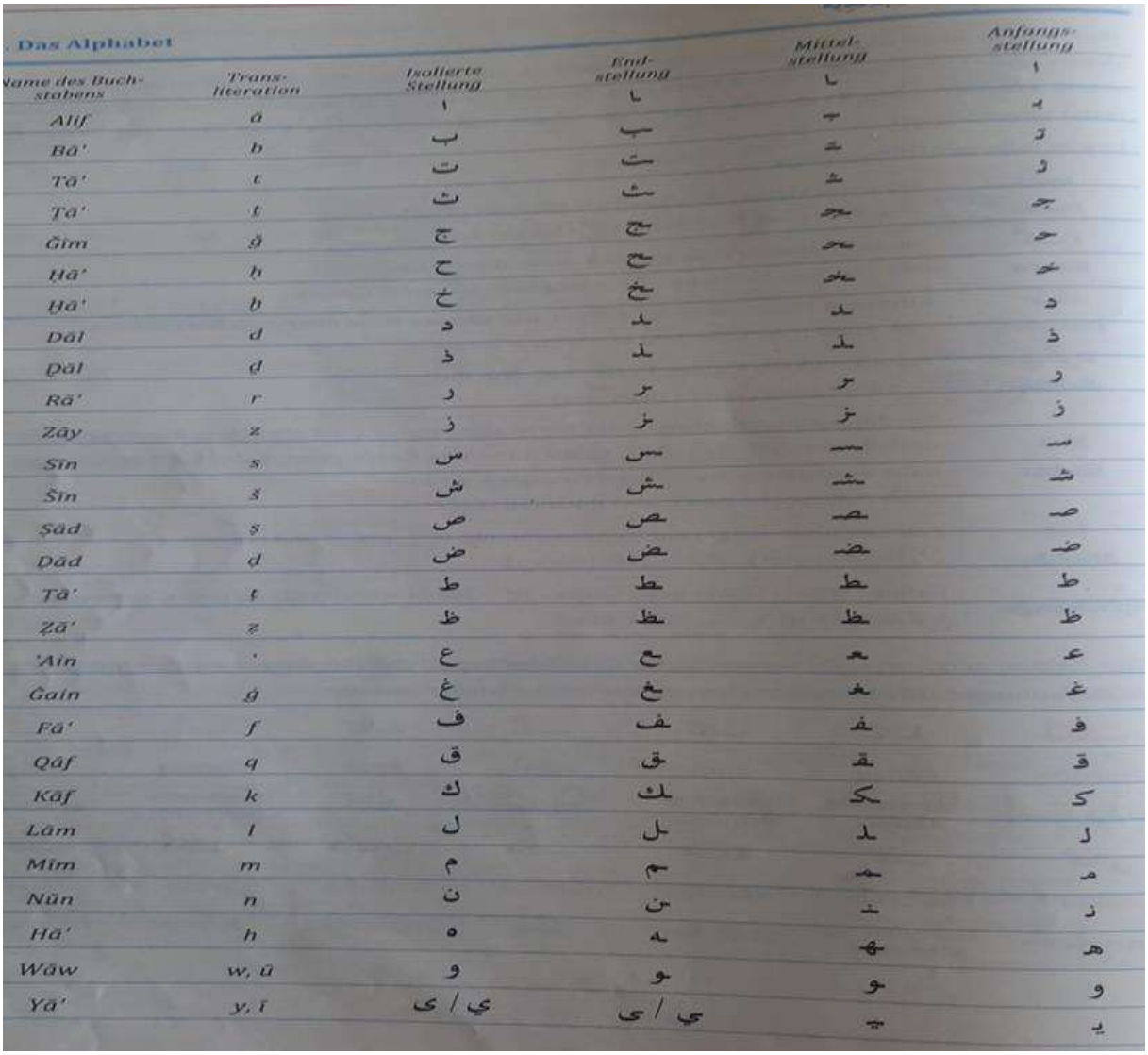


ض ⇔ ظ	ذ ⇔ ظ	ت ⇔ ط	د ⇔ ض	س ⇔ ص
ضَرِمَ ⇔ ظَرُفَ	ذَهَلَ ⇔ ظَهَرَ	تَابِعٌ ⇔ طَابِعٌ	دَرِبَ ⇔ ضَرَبَ	سَارَ ⇔ صَارَ

الحروف المفخمة والمرققة (SCHULZ, 2017, p. 4)

عرف التفخيم بقوة تدخل على الحرف حتى يمتلئ الفم بصداه. أما الترقيق فهو نحول يدخل على الحرف فلا يمتلئ الفم بصداه.

ثم طريقة نطق الأصوات:



. Das Alphabet

Name des Buchstabens	Transliteration	Isolierte Stellung	Endstellung	Mittelstellung	Anfangsstellung
Alif	ā	ا	ـا	ـا	ا
Bā'	b	ب	ـب	ـبـ	بـ
Tā'	t	ت	ـت	ـتـ	تـ
Ṯā'	ṯ	ث	ـث	ـثـ	ثـ
Ǧīm	ǧ	ج	ـج	ـجـ	جـ
Ḥā'	ḥ	ح	ـح	ـحـ	حـ
Ḫā'	ḫ	خ	ـخ	ـخـ	خـ
Dāl	d	د	ـد	ـد	د
Ḏāl	ḏ	ذ	ـذ	ـذ	ذ
Rā'	r	ر	ـر	ـر	ر
Zāy	z	ز	ـز	ـز	ز
Sīn	s	س	ـس	ـسـ	سـ
Šīn	š	ش	ـش	ـشـ	شـ
Ṣād	ṣ	ص	ـص	ـصـ	صـ
Ḍād	ḍ	ض	ـض	ـضـ	ضـ
Ṭā'	ṭ	ط	ـط	ـطـ	طـ
Ẓā'	ẓ	ظ	ـظ	ـظـ	ظـ
'Ain	'	ع	ـع	ـعـ	عـ
Ġain	ġ	غ	ـغ	ـغـ	غـ
Fā'	f	ف	ـف	ـفـ	فـ
Qāf	q	ق	ـق	ـقـ	قـ
Kāf	k	ك	ـك	ـكـ	كـ
Lām	l	ل	ـل	ـلـ	لـ
Mīm	m	م	ـم	ـمـ	مـ
Nūn	n	ن	ـن	ـنـ	نـ
Hā'	h	ه	ـه	ـهـ	هـ
Wāw	w, ū	و	ـو	ـو	و
Yā'	y, ī	ي / ى	ـي / ـى	ـيـ	يـ

الحروف الأبجدية (SCHULZ, 2017, p. 6)

وقد تم نقل الكلمات حسب الشكل الذي تنطق به مثلا:

ال القمرية : معلم mu'allim -المعلم / ein Lehrer -mu'allim/ال Monal'qamarder القمر

ال الشمسية:شمس-ašams -Šams die Sonne

في هذه المرحلة يمكن للمتعلم أن يتقن رصيدا من التراكيب النحوية الأقل تعقيدا إتقانا محدودا.

5- المحتوى المعجمي:

نلاحظ في هذا الكتاب، أنه تم توظيف مفردات جديدة قبل النص، تمكن المتعلم من اكتساب رصيد كاف لتأدية المهام اليومية بسلاسة.

وقد قدم في نهاية الكتاب:

- فهرس المفردات (ترتيب عربي- ألماني).
- جداول الأفعال والأوزان.
- فهرس المصطلحات النحوية الألمانية: Artikel, Nomen, Adverb, Subjekt , Adektiv
- فهرس المصطلحات النحوية العربية: جمع، سكون، حرف، حروف أبجدية، حروف ساكنة، حروف متحركة، أداة التعريف، اسم....

حيث يستطيع المتعلم في هذه المرحلة أن يربط بين فرادى الكلمات، أو المجموعات المكونة من الكلمات عن طريق روابط في غاية البساطة مثل.... لكنaber , und و, ثم dann.

6- المحتوى التدريبي:

وظفت مجموعة من التدريبات نذكرها كالآتي:

ترجمة بعض النماذج من المفردات والجمل إلى اللغة الأجنبية: ترجموا المفردات – ترجموا الحوارات التالية....

تدريبات التحويل: على سبيل المثالمن المفردإلى جمع (جامعة – جامعات)، من المذكر إلى المؤنث (تفضل- تفضلي)....

تدريبات الاختيار من متعدد: استمعوا إلى الحوار التالي وأجيبوا عن الأسئلة...

تدريبات تهدف إلى تحقيق الطلاقة: يسأل المعلم: ماذا يوجد في الغرفة(في البيت، في الخزانة، في الشنطة). ويجيب المتعلمون.

كما تم التركيز على تدريبات تغطي المهارات اللغوية الأربع:

- **الاستماع:** استمعوا إلى الحوار التالي وأجيبوا عن الأسئلة.
- **التحدث:** تكلم مع زملائك
- **القراءة:** يطلب المعلم من كل طالب على حدة قراءة جملة معينة.
- **الكتابة:** اكتبوا ما تسمعون.

"ومن التدريبات ما يثبت على شكل واحد، ويتطلب طريقة واحدة في الاستجابة له، ويشيع في مجال النحو وتعليم التراكيب"، مثال التدريب النمطي: صرف الأفعال الآتية.

ومنها ما يقوم على التدريب الاتصالي عن طريق الحوار مع الآخرين، ولا يتبع شكلا واحدا، كما لا ينبئ باستجابة واحدة" ومثال ذلك (يسأل الطلاب بعضهم البعض: من أين أنت؟، ما اسمك؟).

كما تضمن الكتاب أمثلة إرشادية لمساعدة المتعلمين على تأدية التدريبات، ونذكر على سبيل المثال: أجيبوا بنعم أو لا: هل الأب طبيب؟ لا الأب معلم.

كما يركز الكتاب على الحفظ حيث نجد عبارات من قبيل: احفظوا كل المفردات أعلاه. ويركز أيضا على التكرار؛ إذ غالبا ما نجد كرر/ي الكلمات الآتية...

استنتاجات:

نخلص مما سبق أن:

-كتب تعليم العربية في ألمانيا نحت اتجاهين أساسيين: أولها الفصحى التراثية Klassisches Arabisch، وثانيها: العربية المعاصرة Modernes Arabisch. والكتاب الذي تمت دراسته في هذا المقال ينتمي للاتجاه الأخير.

-المقرر المدروس تطغى عليه اللغة الألمانية، هذا يدل على أن الألمان حريصون على ألا يدرسوا العربية بالعربية؛ حتى تظل الألمانية هي لغة التدريس.

-هيمنة الجانب النحوي.

-كثرة الأخطاء النحوية من قبيل: إسمي، إستمعوا، إحفظوا، إملؤوا، لاكن...

-استعمال مفردات من اللهجة المصرية، على أنها مفردات عربية فصيحة من قبيل: معليش، أنا تمام والنصف...

-وظفت بعض الألفاظ اللهجية المصرية، في حين أنها ألفاظ عربية: الشنطة... وذلك راجع لغياب منهجية واضحة وشاملة، تأخذ بعين الاعتبار التطور التاريخي للألفاظ، واعتماد مقررات دون سند علمي خالص.

-بعض الأساليب تحتاج إلى إعادة النظر: " لا أدري، الله أعلم أين هي، يمكن في الفندق، ويمكن في المدينة".

إغفال العلامات الإعرابية في كثير من النصوص.

خاتمة:

يتضح من خلال ما سبق، أن الإطار المرجعي الأوروبي إطار عالمي أساس، يوحد كل المؤسسات الأوروبية والقطاعات العاملة في مجال التعليم، ويبلور أفكارا جديدة تتيح لهم ابتكار أدوات، وبرامج، ومناهج جديدة تساعدهم في التدريس وفي خلق جو ملائم للتعلم. وقد جاء هذا الإطار بفكرة جديدة مفادها، أن المتعلم هو محور العملية التعليمية التعلمية. ومن سماته: أن يكون قادرا على التواصل، ومنفتحا على الثقافات الأخرى، ومتمكنا من اللغات الأجنبية ومتقنا لها.

وقد بينا في هذه الورقة البحثية أهمية الإطار المرجعي الأوروبي في تدريس اللغة الألمانية؛ فقد تم التركيز على المهارات اللغوية، والقدرة التواصلية، وذلك لمنح الطالب كل الفرص الممكنة لممارسة الاتصال اللغوي، وتحقيق الفهم والإفهام. ويهدف هذا الإطار إلى تنمية الثقة لدى الطلاب وتهيئتهم من الناحية اللغوية والتواصلية، والثقافية بغية الوصول إلى المواطنة الصالحة.

صحيح أن الإطار المرجعي الأوروبي أسهم بشكل كبير في تعليم اللغة العربية؛ إذ مكن من تحديد المستويات اللغوية، ومن وضع الأهداف اللغوية والاختبارات، ومن اختيار الوسائل والمناهج والبرامج المناسبة في تدريس العربية. لكن هذا لا ينفي أن ما يناسب لغة أجنبية قد لا يتماشى مع اللغة العربية؛ وذلك راجع لاختلافات حضارية وتاريخية، ومعرفية، وثقافية. لهذا وجب الاعتماد على مرجع عربي يتناسب وطبيعة اللغة العربية الغنية بمفرداتها وتراكيبها.مرجع مبني على أسس علمية ولسانية،وثقافية وحضارية.

لائحة المصادر والمراجع:

1- العربية

- أبو عمشة خالد، سبل تطوير تعليم اللغة العربية في ضوء الإطار المرجعي الأوروبي المشترك،2015، معهد القصيد العربي.
- حساني أحمد، دراسات في اللسانيات التطبيقية (حقل تعليمية اللغات) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2002.
- داوود عبده، التراكيب اللغوية في كتب تعليم العربية للناطقين بغيرها، المؤتمر الدولي الأول لتعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها-كلية الآداب- الجامعة الأردنية، 2008.
- دوجلاس، براون، أسس تعليم اللغة وتعليمها، ترجمة عبده الراجحي، علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية- بيروت- لبنان، 1994
- الراجحي، عبده، علم اللغة التطبيقي وتعليم العربية، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية،1995 .
- صنوبر، أحمد عبد الجبار، الدليل التدريبي في تدريس مهارات اللغة العربية وعناصرها للناطقين بغيرها (النظرية والتطبيق)، مركز المالك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية- الرياض- السعودية، 2017.
- طعيمة رشدي أحمد ، الناقة محمود كامل ، اللغة العربية والتفاهم العالمي(المبادئ والآليات)، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2009.
- العلوي، محمد اللسانيات التطبيقية وتدريس اللغة العربية للناطقين بغيرها مباحث تأسيسية واستراتيجيات تربوية، مؤسسة مقاربات للنشر- والصناعات الثقافية- المغرب، 2022.
- فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة عيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1987.
- مجلس أوروبا، الثقافي للتعاون الإطار المرجعي الأوروبي العام للغات، دراسة.... تدريس.... تقييم.، ترجمة علا عادل عبد الجواد، ضياء الدين زاهر، ماجدة مدكور، نهلة توفيق، 2008.
- مجموعة خبراء، المجلس الأوروبي، الإطار الأوروبي المشترك لتعلم اللغات وتعليمها وتقييمها، ترجمة عبد الناصر صبير، مراجعة، معتصم يوسف مصطفى، الإشراف العام، جامعة أم القرى، معهد تعليم العربية للناطقين بغيرها، 2016.
- المركز التربوي للغة العربية، الإطار المرجعي لتعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى: تأليف- تعليم- تدريب" إمتاع"، المركز التربوي للغة العربية لدول الخليج، 2023.

2- الأجنبية:

- Birgit Braun,Margit Doubek ,und all, Daf kimpakt neu A1, 2016 , Print Consult GmbH, Munchen .
- SCHULZ, ECKEHARD ،العربية المعاصرة ، MODERNES HOCHARABISCH , SKU EE-DE ،2017.

– مواقع الأنترنت:

- https://www.volkshochschule.at/kurse/sprachen/kompetenzniveaus
- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D8%A9

التخطيط اللغوي ودوره في حماية وتنمية اللغة العربية

أصلي فاطمة
طالبة باحثة بسلك الدكتوراه- مختبر البحث في الثقافة والعلوم والآداب العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق-جامعة الحسن الثاني-الدار البيضاء -المغرب

د.منير بنرحال
أستاذ محاضر مؤهل-المدرسة الوطنية للتجارة والتسيير بالدار البيضاء
جامعة الحسن الثاني- المغرب

الملخص:

تمثل اللغة أبرز الظواهر الاجتماعية التي حاول الإنسان فهمها ودراستها منذ القدم لأهميتها البالغة في مختلف مناحي التخصصات والمجالات الإنسانية، مما جعلها محط اهتمام كبير للمفكرين واللغويين؛ وذلك برسم سياسة لغوية رشيدة وتخطيط لغويا رصين.

تخطيط يسعى لترتيب المشهد اللغوي وحل المشكلات المتعلقة باللغة، بهدف الحفاظ على مكانتها وتنميتها من خلال سن مجموعة من القرارات الرسمية التي تعد بمثابة الموجه الفعال لحركة التخطيط اللغوي.

والحال هذه، تأتي هذه الورقة البحثية للوقوف على مدخل تعريفي للتخطيط اللغوي و المرجعيات المعرفية له، وبيان أهمية، والتعالق الحاصل بينه وبين مفهوم السياسة اللغوية، والتعرف على موضوعاته، وأنواعه وأهم عملياته؛ بما يضمن الحفاظ على اللغة وإثرائها.

من هنا سنحاول الإجابة عن السؤالين التاليين: ماهي مظاهر التخطيط اللغوي عند اللغويين العرب القدماء؟ وماهي تجلياته في الواقع اللغوي لها؟، حيث سنعمل على بيان الدور الذي لعبه التخطيط اللغوي في حماية اللغة وتنميها بين الأمس واليوم، من خلال استجلاء مجهودات اللغويين العرب القدماء والمحدثين، مستحضرين أهم المنجزات في هذا الباب.

الكلمات المفتاحية : التخطيط اللغوي - اللغة العربية - حماية اللغة- تنمية اللغة.

Language Planning and Its Role in the Protection and Development of the Arabic Language

Asli Fatima
PhD Researcher – Laboratory for Research in Culture, Sciences, and Arabic Literature
Faculty of Arts and Humanities, Ain Chock
Hassan II University, Casablanca – Morocco

Dr. Mounir Benrahal
Qualified Lecturer – National School of Commerce and Management, Casablanca
Hassan II University, Morocco

Abstract

Language is one of the most prominent social phenomena that humans have sought to understand and study since ancient times due to its immense importance across various disciplines and fields of the humanities. This has made it a major focus of interest for thinkers and linguists, leading to the establishment of sound language policies and well-structured language planning.

Language planning aims to organize the linguistic landscape and address language-related issues to preserve and develop it by enacting a set of official decisions that serve as an effective guide for language planning movements.

In this context, this research paper seeks to introduce language planning, explore its epistemological foundations, highlight its significance, and examine its interrelation with language policy. Additionally, it aims to identify its key topics, types, and major processes to ensure the preservation and enrichment of language.

Accordingly, this study attempts to answer two key questions: What are the manifestations of language planning among ancient Arab linguists? And how does it manifest in the current linguistic reality?

To address these questions, we will analyze the role of language planning in safeguarding and developing language, both in the past and present, by examining the efforts of ancient and modern Arab linguists and shedding light on the most significant achievements in this field.

مقدمة:

إن البحث في اللغة نابع من استخداماتنا اللامتناهية للغة في حياتنا، باعتبارها آلية للتواصل نقيم بها أواصرنا مع الاخرين، بل ونؤسس لوجودنا الاجتماعي كذوات فاعلة في المحيط الذي نحيا فيه ،ونقيم غيرنا ونحدد مواقعهم، مشكلة بذلك المحور الأساس في الحياة الاجتماعية، باعتبارها رمزا من الرموز القيمة التي تساهم بقوةفي تثبيت الهوية العرقية وتكوين ثقافة الشعوب والأمم. ومتى تم التقاعس عن حمايتها وتنميتها غابت معه كل المصالح العامة. ونظرا للمكانة الهامة التي تحتلها اللغة في كافة مجالات الحياة الإنسانية، نجد أن الدول والمجتمعات قد سعت

لضبطها ورسم سياسة لغوية رشيدةوتخطيط لغوي رصين يجنب مجتمعاتنا الفوضى اللغوية التي تعيشها، ويعمل على إعطائها المكانة التي تستحقها؛ وذلك من خلال وضع الخطط اللغوية وأجرأتها على أرض الواقع لمعالجة وضعها اللغوي.

تخطيط يسعى لترتيب المشهد اللغوي، حل المشكلات المتعلقة باللغة بما يرتبط بها من ظواهر لغوية للنهوض باللغة الأم، واعلاء شأنها وحمايتها بعدما تعرضت له من طمس للهوية وهيمنة للغات أخرى، وتحديثها وتحسين بنياتها ووظائفها، وتوحيد حروفها بهدف الحفاظ على مكانتها.

بالنسبة للغة العربية فقد كان تخطيط اللغوي حاسما في الحفاظ على هويتها وتوسيع انتشارها. بل بات ضرورة ملحة، لمواكبة التطورات العلمية والتكنولوجية، خاصه في ظل العولمة والهيمنة اللغوية لبعض اللغات الأجنبية، وما بات يتهددها. أمر يفسر الهبة القوية للدول والمؤسسات الرسمية والمراكز العلمية الدفاع عن خصائصها وإعلاء مكانتها، واعتماد كل الخطط والطرق التي من شأنها الحفاظ عليها وتنميتها وتوسيع رقعتها، بما يجعلها قادرة على التفاعل مع التغيرات الحديثة مع الحفاظ على أصالتها وهويتها العربية.

هوم التخطيط اللغوي :

قبل الوقوف على معرفة التخطيط اللغوي، لابد أن نقف عند الجانب اللغوي والاصطلاحي لمفهومي التخطيط واللغة في بعض المعاجم العربية اللغوية، المتقدمة منها والمتأخرة، باعتبار أن المعنى اللغوي للمفهوم يمثل منطلقا للمفهوم الاصطلاحي

أ- المعنى اللغوي:

عرف التخطيط في اللغة حسب ما ذكره ابن منظور بأنه" من المصدر الثلاثي خطط، الخط: الطريقة المستطيلة في الشيء، والجمع خطوط، والتخطيط: التسطير، التهذيب: التخطيط كالتسطير، تقول خططت عليه ذنوبه أي سطرت والخط: الكتابة ونحوها مما يخط ويقال: فلان يخطط في الأرض إذا كان يفكر في أمره يدبره"[1].

ب- المعنى الاصطلاحي :

يختلف مفهوم التخطيط باختلاف مداخله واستراتيجيات تنفيذه، وإن كان يتفق من جهة المقومات والركائز الرئيسية من حيث ميدان التخطيط، اختلاف يفسر التضارب القائم بين الباحثين في تحديد مفهوم موحد للتخطيط نابع من اختلاف تخصصاتهم ومشاربهم الفكرية والمعرفية. أمر يمكن استجلاؤه من خلال جرد بعض مفاهيم التخطيط من وجهات مختلفة:

- **التخطيط من وجهة نظر الاقتصاديين:**

يمثل التخطيط من وجهة رجال الاقتصاد:" ذلك القرار الذي تتخذه السلطات العليا في الدولة لمجموعة معينة من الأهداف تلتزم بتحقيقها خلال فترة زمنية محددة، في سبيل الوصول إلى غايات تبناها المجتمع من أجل تنمية قدراته اقتصاديا واجتماعيا'[2] .

من خلال هذا التعريف، فإن التخطيط يتمثل في رسم مجموعة من الأهداف المضبوطة، من طرف هيئات مجتمعية قصد تحقيق تنمية اقتصادية واجتماعية ضمن آجال زمنية محددة.

[1] ابن منظور ، لسان العرب،تر: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط1، مادة(خ.ط.ط)، ص1198

[2]فؤاد يوسف، التخطيط الاقتصادي (الاساسيات والمفاهيم)، المعهد التخصصي للدراسات، مركز الدراسات الإستراتيجية، جامعة المستنصرية، (د ط)، (د ت)، ص: 07

- **التخطيط من وجهة نظر السياسيين:**

إن التخطيط بحسب هدا الاتجاه هو: "وضع الأهداف وتحديد السياسات والخطوات العريضة للدولة، ويمثل لذلك بالأهداف والسياسات العامة التي تعتمد عليها مختلف أجهزة العلوم، ومنها اشتقاق الأهداف لكل مستوى من المستوى الإداري"[3].

فالتخطيط بهذا المعنى، هو مجموعة من الخطوات التي تسطرها الدولة بمعية أجهزتها الإدارية لبلوغ الأهداف المرجوة.

- **التخطيط من وجهة نظر الإداريين:**

نمثل له بتعريف نيومان(W.H. Newman) ، والذي يحدده ب "البحث عما يجب فعله في مجال واسع من القرارات، وتحديد أهداف واضحة، واختيارات سياسية، ووضع برامج، والبحث عن طرق وإجراءات محددة، مع إعداد جداول زمنية يومية"[4]

وهنا يكون التخطيط عبارة عن مجموعة من الاختيارات السياسية المساعدة على تحقيق الأهداف المرجوة خلال فترة زمنية محددة.

- **التخطيط من وجهه نظر التربويين :**

يتحدد مفهوم التخطيط في مجال التربية بكونه رسما للسياسات التعليمية في كامل صورتها. رسم ينبغي أن يستند إلى إحاطة شاملة أيضا بأوضاع البلدان السكانية، وأوضاع الطبقة العاملة، والأوضاع الاقتصادية والتربوية والاجتماعية"[5]

تخطيط يتمثل في رسم سياسة تربوية تعليمية، تراعي مختلف العوامل الاجتماعية والسياسية والتربوية والاقتصادية للنظام التعليمي

جاء في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات تعريف التخطيط اللغوي بأنه "تخطيط يدخل ضمن الاهتمامات الكبرى للدول ويرتبط الأمر برسم سياسة لغوية شاملة توزع فيها الأدوار على اللغات المستعملة :لغة رسمية، لغة وطنية، لغة محلية، لهجة[6] "

من خلال التعريفات السابقة؛ يمكن القول إن التخطيط هو إجراء إنساني هادف، قابل للتطبيق، يروم الانطلاق من مجموعة من المعطيات العملية قصد الوصول إلى أهداف مستقبلية تم التسطير لها من خلال جملة من السياسات والقرارات المحددة لتلك الأهداف، وبيان الوسائل والآليات الضرورية الكفيلة بتحقيق الغايات المرجوة.

المرجعيات المعرفية للتخطيط اللغوي) نشأة المفهوم وحقل تطبيقه)

بدأ هذا العلم بالظهور مع مطلع خمسينيات القرن الماضي، حيث عرف التخطيط اللغوي العديد من المفاهيم، وعرفه مجموعة من الباحثين والمهتمين بحقل اللسانيات الاجتماعية عموما والتخطيط اللغوي خصوصا. ويعد هوجن (Haugein 1959)أول من كتب فيه بطريقة عملية محاكيا ومتأثرا بالتخطيط الاقتصادي، و ذلك عندتحليله ودراسته للوضع اللغوي النرويجي؛ اذ يعرّف التخطيط بأنه" نشاط متعلق اساسا بالمظاهر الداخلية للغة :يستهدف إعداد الكتابة المعيارية، والنحو، والمعجم، لتوجيه الكتاب و المتكلمين في العشيرة اللغوية غير المتجانسة"[7]

---

[3]رافدة الحريري، محمود أسامة جلال، الإدارة والتخطيط التربوي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 1428-2007، ص 222

[4]ناصر دادي عدون، الإدارة والتخطيط الاستراتيجي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 2001. ص 53

[5]لخضر لكحل وكمال فرحاوي، أساسيات التخطيط التربوي النظرية والتطبيقية، المعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية وتحسين مستواهم، الجزائر، (دط)، 2009، ص 19.

[6]المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات) انجليزي -فرنسي -عربي(، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط2،2002 ، المصطلح رقم930 ، ص __87

[7]Einnar Haugen, planning for a standard language in modern Norway, anthropological linguistics, vol1. 1959, p25

و ذلك" بإعداد دليل الكتاب (القواعد، الإملاء)، أو إعداد كتاب في قواعد اللغة أو معجمها لغويا، من أجل إرشاد الكتاب والناطقين بلغة ما في مجتمع متجانس لغويا".[8] .

أما جولييت غارمادي فترى أن "التخطيط اللغوي هو مجموعة المحاولات والجهود الواعية التي ترمي إلى حل المسائل اللغوية، فهي قرارات مُتَّخَذة للتأثير على الممارسات والاستعمالات اللغوية، أو هو تلك الجهود المبذولة لتغيير شكل لغة ما واستعمالها"[9].

تخطيط يحدث "عندما يستغل المرء معارفه باللغة لتغيير السلوك اللغوي لمجموعة من الأفراد، وهم أفراد المجتمع الناطقين بتلك اللغة ...(Thurbur 1971)إنه تغيير متعمد في اللغة، أي أنه تغيير في بنية اللغة أو أصواتها أو وظائفها... فالتخطيط اللغوي يتمحور حول إيجاد حلول للمشكلات اللغوية، ويتصف بصياغة وتقييم البدائل لحل مشكلات اللغة

وتوفير أفضل الخيارات المحتملة وأكثرها فاعلية "(Rubin and Jerbudf) [10]

من هنا فإن "التخطيط يسعى إلى إيجاد حلول لمشكلات اللغة، إما عن طريق تحديثها أو إصلاحها من خلال مؤسسات عامة تخول لها مسألة تنظيم اللغة، سواء أكانت جهة وطنية أو دولية، أو فاعلا اجتماعيا يهدف إلى تحديد وظائف، أو وضع لغة أو عدة لغات متنافسة في تراب أو في فضاء معطى، أو تغيير أجرأة لغة، أو عدة لغات (جعلها أداتية)، حتى تؤدي الوظائف الموكلة لها، في إطار سياسة لغوية محددة سلفا"[11]

لم يكن مصطلح التخطيط متداولا في الكتابات التي تناولت هذا النشاط، "وربما كان مصطلح الهندسة اللغوية1950) (Millerأول تعبير تم استخدامه في أدبيات هذا الموضوع للدلالة على الأنشطة التي يمارسها المخططون اللغويون، وكان هذا المصطلح أكثر تكرارا من مصطلح السياسة اللغوية(1951Hall) ، بل و أكثر تكرارا من مصطلح التطور اللغوي1967) Noss) ، ومن مصطلح التنظيم اللغوي (Gorman 1973)، ويستخدم مصطلح السياسة اللغوية أحيانا مرادفا لمصطلح التخطيط اللغوي. وقد اقترح (Jernuded and Neustupuy)،مصطلح إدارة اللغة، ولكن حداثة عهد هذا المصطلح لا تسمح بالحكم على ما إذا قد لقي قبولا في الاستعمال أولا. ويعد مصطلح التخطيط هو الأكثر شيوعا بين كافة المصطلحات الموجودة"[12] .

يقصد بالتخطيط اللغوي" كل الجهود الواعية الرامية إلى التأثير في بنية التنويعات اللغوية أو في وظيفتها، وهذا التحديد هو الذي يحظى بالقبول عامة"[13]كما اعتبره هوجن كافة أنشطة معيرة اللغة التي تؤديها المجامع اللغوية واللجان المختصة بتطوير اللغة، وهي كافة المقترحات بإصلاح اللغة ومعيرتها.

وإذا كان مفهوم التخطيط اللغوي قد عرف بادئ الأمر، أنه اختيار لغة من بين عدة لغات وتطور فيما بعد ليشمل التدخل في بنية اللغة وهوما سمي ب "تطوير اللغة أو ارتقاؤها"، فإن **جيرنود ميز** بين عملية التدخل في اختيار اللغة والتدخل في إصلاحها وتهذيبها، واصفا

[8]أ.روبرت.ل.كوبر،التخطيط اللغوي والتغيير والاجتماعي، تر: خليفة أبو بكر الأسود، مجلس الثقافة العام، طرابلس، ليبيا،دط، 2006. ص 68جولييت غارمادي، اللسانيات الاجتماعية، تر، فضل أحمد خليل، دار الطليعه للطباعه والنشر، بيروت، لبنان. ط1, 1990. ص 209

[9]جولييت غارمادي، اللسانيات الاجتماعية، تر، فضل أحمد خليل، دار الطليعه للطباعه والنشر، بيروت، لبنان. ط1, 1990. ص 209

[10]كوبرا لتخطيط اللغوي والتغيير الاجتماعي، ص 69.

[11]الباهي احمد، وعبد الواحد مبرور، اللغة العربية ومبدأ الترابية، اللغة العربية في الخطاب التشريعي والإداري والإعلامي في المغرب، ندوة أكاديمية المملكة المغربية، الرباط: 20- 21، أكتوبر، 2010، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة ندوات، ص 101، نشير إليه باللغة العربية ومبدأ الترابية.

[12]روبيرت.ل.كوب، التخطيط اللغوي والتغيير الاجتماعي، ص68

[13]جيمس طوليفسن، السياسة اللغوية خلفيتها ومقاصدها، تر. محمد خطاب، مؤسسة الغني للنشر، الرباط،2007. ص 25

العملية الأولى "تحديد اللغة،" أو ما يطلق عليه نيوستوبني "اتجاه السياسة"، وهي اختيار لغة من بين عدة لغات واستخدامها لغة رسمية أو وسيلة للتعليم. أما العملية الثانية فأطلق عليها جيرنود اسم "تطوير اللغة"، وهو ما يقابله عند ج.نيوستوبني "J. Neustupuy اتجاه الصقل أو التهذيب" "تطوير اللغة."

وهو كما أسلفنا تدخل لإصلاح اللغة من تنقية أو تحديث أو تقييس، إلخ"[14] .

فالتخطيط إذا بحسب جيرنود "تغيير متعمد في اللغة، إنه تغيير في بنية اللغة وأصواتها أو وظائفها أو كليهما، ويتمحور حول إيجاد حلول للمشكلات اللغوية، ويتصف بصياغة البدائل وتقييمها لحل مشكلات اللغة، وتوفير أفضل الخيارات المحتملة وأكثرها فاعلية[15]."

إن التخطيط بحسب التعاريف السابقة يعمل على "المتابعة المنظمة الهادفة إلى إيجاد حلول لمشكلات اللغة على كافة الأنشطة التي تؤديها المجامع اللغوية واللجان المختصة بتطوير اللغة، إنه القرار الذي يتخذه مجتمع ما لتحقيق أهداف وأغراض تتعلق باللغة التي يستخدمها ذلك المجتمع، ومن أبرزها حماية اللغة منالمصطلحات الدخيلة، أو إصلاحها وتحديث مفردات اللغة بما يوائم العصر الحديث".[16]مستفيدا في ذلك مما بلغته العلوم الاقتصادية والسياسية والاجتماعية من تقدم وتطور ملحوظ، مثلت روافد معرفية للتخطيط اللغوي، لعل أبرزها :

- **علم الاجتماع اللغوي**: باعتباره علما يهتم بكافة الموضوعات المتعلقة بالترتيب الاجتماعي للسلوك اللغوي، بحيث لا يقتصر ذلك الترتيب على الاستعمال اللغوي في حد ذاته، ولكن يشمل أيضا المواقف اتجاه اللغة".
- **علم اللغة التطبيقي**: الذي يعد تطبيقا للمعلومات النظرية والمناهج البحثية ونتائج دراسات علم اللغة على المشكلات العمليه للغة
- **السياسة**: حيث التخطيط اللغوي يمكن أن تتدخل فيه جهات وطنيه أو دوليه..إنه مجموع الإجراءات العملية المتبعة لتنفيذ قرارات السياسة اللغوية وتحقيق أهدافها.

أمر يوحد مساعي كل اللغويين التطبيقين والاجتماعيين وحتى السياسيين، مما يضفى على عملية التخطيط سمة الشمولية. و رسم المسار المستقبلي لوضع اللغة وهيكلها واكتسابها، من خلال مجموعة من التشريعات والبرامج طويلة المدى، حيث" توجه سلوك مستخدميها فرديا وجماعيا؛ بطريقة معيارية مرنة تعين على حماية بنائها، واحترام سيادتها، وتعزيز وظائفها، وتحسين إسهامها في صيانة الهوية والوحدة والذاكرة التراكمية، وتقدم العلوم، وتنمية المجتمع؛ في سياق يتفاعل بروح المبادرة والابتكار مع ثورات المعرفة والاتصال" [17].

أهمية التخطيط اللغوي:

فمن التعريفات السالفة الذكر للتخطيط اللغوي، نستشف أهميته البالغة في حماية اللغة وتطويرها وترقيتها وضمان مكانتها بين اللغات الأخرى، وذلك من خلال دراسة ما له علاقة باللغة من مشكلات لغوية عادة ما تكون سببا في إعاقة تطور اللغة، كتوحيد المصطلحات أو ترجمتها من خلال العمل الجاد والمنظم نحو إيجاد حلول مدرسة لتلك المشكلات اللغوية حسب حجمها ونوعيتها.

---

[14]فاسولد، علم اللغة الاجتماعي، ص. 437

[15]Jerrudd Bjorn and JoanRubin, "Introduction: Language planning as an element in Jernuded in" Joan Rubine etal, can language be planned? Sociolinguistic theory an practice for developing nations (Hawaii: The university Press of Hawaii, 1971),pxvi.

[16] سعد بن هادي القحطاني، التعريب ونظرية التخطيط اللغوي، دراسة تطبيقية عن تعريب المصطلحات في السعودية، مركز دراسات الوحدة العربية، دط، 2004، 43.

[17] عبد الله البريدي، 2013، ص11)

إن التخطيط اللغوي يهدف بصورة عامة إلى التأثير في اللغة أو اللغات في المجتمع، وتحديد العلاقات بينها وذلك بالبحث عن الوسائل المناسبة ووضعها موقع التنفيذ. إضافة الى العمل على تحقيق التجانس والعدالة اللغوية في مجتمع غير متجانس لغويا، وغيرها من الأهداف التي تروم إيجاد حلول للمشاكل اللغوية داخل المجتمع بما يعطي لكل لهجة ولغة المكانة التي تستحقها خاصة مع ظهور ما يعرف بحرب اللغات. فهو المجال الوحيد الذي بمقدوره منع اشتعال الحروب اللغوية، والحيلولة دون انقراض اللغات. فيتحول التخطيط بذلك من "هدف فكري ثقافي إلى آلية لحفظ مكانة لغة ما، وترقيتها، وما يثبت ذلك أننا لم نشهد حصول أي دولة على تنمية استراتيجية بالتخلي عن لغتها وتبنيها للغة أخرى. فاللغة إذا أحسنا معاملتها والتخطيط لها ستكون استثمارا ماليا مربحا، فبامتلاك اللغة نمتلك زمام المعرفة ودفة التقدم والتطور والعكس صحيح" [18]

التعالق بين السياسة اللغوية والتخطيط اللغوي:

إن تقديم تعريف جامع مانع لمصطلح السياسة اللغوية يجمع عليه اللسانيين يكاد يكون محالا، لتعالقه وتواشجه مع مصطلح التخطيط اللغوي.

إن النظر في الدلالة الاصطلاحية للسياسة. اللغوية يضعنا أمام فضاء واسع بالنظر لاختلاف المنظرين في تمثلهم واستيعابهم للمفهوم **فلويس جان كالفي** يعتبر السياسة اللغوية: "تحديد الاختيارات الكبرى في مجال العلاقات بين اللغات والمجتمع، وتطبيقها، أي ما يدعى بالهيئة اللغوية أو التخطيط اللغوي"[19] مما يعني أن السياسة اللغوية هي اتخاذ جملة من القرارات اللغوية ذات الصلة بالشأن اللغوي في المجتمع، وأجرأتها عن طريق التهيئة اللغوية أو التخطيط اللغوي.

أما إلينا **شوهامي** ترى أن السياسة اللغوية عبارة عن "آلية لتنظيم السلوكيات اللغوية وإدارتها والتعامل معها لأنها تتشكل من القرارات المتخذة حول اللغات واستخداماتها في المجتمع. فمن خلال السياسة اللغوية يتم اتخاذ القرارات المتعلقة باللغات المفضلة التي يجب إضفاء الشرعية عليها، واستخدامها، وتعلمها وتعليمها[20]."

في حين عرفها **عبد القادر الفاسي الفهري** بأنها: "تتضمن التوجهات والاختيارات والإجراءات المتعلقة بتهيئة متن اللغة وتهيئة وضعها واستبقائها والنهوض بها؛ والتخطيط لها لا يمكن أن يتم بدون سياسية لغوية أو سياسة اللغة" [21]

إن محاولة رصد جملة من التعريفات للمصطلحين قد تنم عن وجود اختلاف بعض الباحثين السوسيولسانيين حول طبيعة العلاقة بين المصطلحين، حيث يعتبرهما البعض أمرا يدل على إجراء واحد، فحين اعتبرهما البعض الآخر فرعين مترابطين، حيث أن السياسة اللغوية تنظير للتخطيط اللغوي ويعنى بأجرأتها.

فهما مصطلحان يعنيان بتأطير الشأن اللغوي في المجتمع، وفق علاقة تكاملية وضمن حدود متابينة بينهما، وينتظمان وفق علاقة تبعية، تجمع بين القرار السياسي (السياسة اللغوية) والإجراءات العملية (التخطيط اللغوي)؛ وإن كانت هناك حالات أثبت فيها التخطيط اللغوي نجاعته في غياب تام للسياسة اللغوية!

عموما يمكن القول أن السياسة اللغوية هي أكثر ارتباطا بالمنطلقات الاستراتيجية وقضايا الأنظمة والقوانين الرسمية، بينما التخطيط اللغوي أكثر ارتباطا بالجانب التطبيقي لترجمة السياسة على أرض الواقع

[18] عبد القادر الفاسي الفهري، السياسة اللغوية في البلاد العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، 2013، ص 257-258.

[19] لويس جان كالفي: السياسات اللغوية، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009، ص07.

[20] Elana Shohamy, language Policy: Hidden agendas and new approches, Psychologue Press, 2006, p45.

[21] عبد القادر الفاسي الفهري، مرجع سابق، ص82 .

موضوعات التخطيط اللغوي :

تميز التخطيط اللغوي منذ بدايته الحديثة إلى الآن بتنوع وتعدد اشتغالاته، وذلك بحسب الحاجات والتوجهات الإيديولوجية والسياسية، والأزمنة والأمكنة، إلخ، ومن ذلك ما يلي:

أ- اختيار اللغة (أو اللغات)، ولغة التعلم الأولى،

ب- استبقاء اللغة، والتشفير، والترقية.

ت- الانشغال بتحليل الكلفة-الفائدة، علاوة على النجاعة، والعقلانية، كمعايير لتقييم المخططات والسياسات.

ث- افتراض أن الدولة-الأمة هي البؤرة المناسبة للقيام بالتخطيط، بحثا وممارسة، لأن التخطيط اللغوي أداة للاندماج السياسي- الإداري، والثقافي- المجتمعي في الدولة-الأمة. وعليه، فإن الفاعل الأساسي في التخطيط هي الوكالات الحكومية، ويكون التخطيط من- الأعلى- إلى- الأسفل، ويكون الاهتمام محصورا في المخططات والسياسات الوطنية، دون عناية بالممارسات اللغوية المحلية، أو برغبات الساكنة المحلية .

ج-في مقابل ذلك، هناك حركة من أجل تفكيك الإيديولوجية الأحادية، التي ارتكزت على الكيان السياسيي الواحد واللغة الواحدة والثقافة الواحدة، متجاهلة دور التعددية اللغوية وغير اللغوية في حيوات الجماعة، وإعادة النظر في كلفة التعددية وفوائد الأحادية، وتقييم تأثير التنمية (سلبا) على التنوع الاجتماعي-الثقافي .

ح -معالجة إشكال حقوق الإنسان اللغوية، وحقوق الأقليات، بما في ذلك عند البعض دعم اللغة-الأم، أو ربطها بالنظرية السياسية ونظرية التخطيط اللغوي، أو نظرية تكوين الدولة، إلخ

خ-دور لغات المهاجرين وتأثيرها في التعليم والاستعمال.[22]

عمليات التخطيط اللغوي ومراحلها:

يمثل التخطيط اللغوي المستوى الإجرائي للسياسة اللغوية التي تسطرها الدول في شخص أصحاب القرار، والمؤسسات، والأكاديميات. إجراء تسعى من خلاله هذه الجهات تغيير سلوكها اللغوي، ومعالجة التنوع اللغوي، وحسن تسييره، قصد الحفاظ على اللحمة الوطنية. بل إن "التخطيط اللغوي بات ضرورة ملحة لتحقيق التنمية الوطنية المخطط لها، لذلك فإن المسؤولية لا تقع على عاتق الساسة والقادة فقط، بل هي مسؤولية يتقاسمها الجميع".[23]

يجمع أغلب المخططين اللغويين على أن اتخاذ أي قرار تخطيطي يستلزم وضع الأهداف والوسائل الكفيلة بتحقيق نتائج جيدة، وفق رؤية فاحصة على الواقع اللغوي للبلد، تسمح باتخاذ حلول للمشكلات اللغوية حسب الحاجات المجتمعية والسياسية، من خلال مجموعة من المراحل المنتظمة والمتسلسلة؛ وبما لا يفقد التخطيط اللغوي كيانه ويفشل رسم سياسة الدولة وتنفيذ خطتها اللغوية. عمليه تتألف من أربع مراحل، ونعرض لها كالتالي:

[22] الفاسي الفهري، السياسة اللغوية والتخطيط مسار ونماذج، المحاضرات (4)، الرياض، 2014 ط1، ص 15.

[23] Charles Ferguson and Lyolirinda Das Gupla, problems of language planning: language planning processes (Paris: Mouton publishers,1977), p4.

-1 مرحلة الاختيار:

تمثل مرحلة الاختيار أهم مراحل التخطيط اللغوي، ويشير مصطلح الاختيار « إلى تفعيل لغة أو نوعية لغوية كأداء وظائف محددة في مجتمع محدد، ومن تم يفهم من التخطيط اللغوي على أنه نتيجة معيارية للتنوع اللغوي، ومن أمثلته: اختيار لغة رسمية، أو لغة للتعليم."[24].ولكن في المقابل فإن أي اختيار يطال اللغة ينبغي له أن ينطلق من تشخيص الوقائع وجرد الحاجات "فهذه الاختيارات مؤسسة على المعرفة الشاملة بالسياق السوسيولساني[25]"مما يستدعي توافر كمية كبيرة من المعلومات عن خلفية الموضوع قبل أن يتخذ أي قرار تخطيطي بشأنه.

إن عملية الدراسة وتقصي الحقائق يشترط فيها الشمولية على" كافة المستويات التي يتضمنها الإطار المرجعي للدراسة بشواهد من واقع الظاهرة موضع البحث، كأن تؤسس قاعدة كمية بعدد اللغات واللهجات، وعدد متكلميها، ووضع اللغات الاجتماعي والمعجمي والأسلوبي... وأوجه الالتقاء والافتراق بين اللغة ولهجاتها[26].

"تتم عملية الاختيار هذه من خلال القيام بدراسة ميدانية، وتقنيات دقيقة لجمع البيانات اعتمادا على الملاحظة بضروبها المختلفة، وتشمل عمليات الجرد كالاستبيانات، وأجهزة التسجيل والمقابلات..إلخ، بما يسعف المختصين اللغويين في وصف تحليل مشاكل الواقع السوسيولساني، من خلال قاعدة بيانات قابلة للاستخدام، لتحديد اللغة المستهدفة والمراد تخطيطها.

2مرحلة تحديد الأهداف:

عقب تشخيص الوقائع ووضع قاعدة البيانات، ومسح الحاجات، تأتي مرحلة اتخاذ القرارات الفعلية، وتحديد الأهداف، واختيار الاستراتيجيات، وكذا التكهن بالمحصلة بصورة واضحة ومنظمة لحل المشكل اللغوي.

وثمة مجموعة من العناصر التي يركز التخطيط اللغوي على حل مشكلاتها من خلال اتخاذ القرار بالنسبة إلى الأهداف البديلة والخيارات، لإيجاد حل لهذه المشكلات والتي تحدد في العناصر التالية" [27]

- وضع المقاس للكتابة الصحيحة وللكلام الجيد ،
- ملائمة اللغة كوسيلة تعبير للشعب الذي يستعملها،
- قدرة اللغة على أن تكون أداة لإبداع الفكري والعلمي،
- عدم القدرة على التفاهم بين المجتمعات اللغوية المتنوعة ضمن الدولة الواحدة،
- اختيار لغة التعلم،
- ترجمة الأعمال الأدبية،

[24] محمد حسن عبد العزيز، علم اللغة الاجتماعي، ص 354

[25] فلوريان كولماس، دليل السوسيولسانيات، تر: خالد الأشهب والمجدولين النهيبي، ص 949.

[26] لطيفة النجار، اللغة العربية بين أزمة الهوية وإشكالية الاختيار في اللغة والهوية في الوطن العربي- إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، (قطر:المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2023. ص 22.

[27] ميشيل زكرياء قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغويةو اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص11

- اعتماد اللغة المناسبة للتبادل العلمي،
- القيود الموضوعة على الاستعمال اللغوي في بعض الجهات،
- التنافس بين اللهجات والارتقاء بلهجة إلى مرتبة اللغة الرسمية،
- المحافظة على التوازن بين مصلحة الدولة ومصلحة الأفراد في المجال اللغوي.

3 مرحلة التنفيذ:

تأتي هذه المرحلةنتيجة للمرحلتين السابقتين، ويشترط في ذلكدعما كبيرا للسياسة اللغوية المنشودة" أي جعل التخطيط فعلا إجرائيا على الواقع من خلال تبني نموذج اللغة التي تم الإجماع عليها.

4مرحلة التقييم :

هي مرحلة هامة في التخطيط للسياسة اللغوية، وهو إجراء ينبغي حضوره في المراحل السابقة كلها؛ إذ يجب أن يعاد تقييم الأهداف مرحليا، إضافة إلى إجراءات التنفيذ. لأن التغيير المخطط قد يتداخل أحيانا مع التغيير الطبيعي، مما يحتم على السياسات تبني حالات إصلاحية جديدة. "وبدون تقسيم رسمي، تكون البراهين مسموعة ولا يمكن التأكد مما إذا كانت الأهداف قد تم التوصل إليها أو لا."[28]. فالإصلاحات اللغوية الناجمة عن التقييم ترتبط بالمواقف المتعلقة باللغة وبالضوابط المتقاسمة للجماعات اللغوية اللسانية والسوسيولسانيات والأحاسيس الوطنية، وبالديناميات الاجتماعية المرتبطة بالغير، وتغير السلوك الإنساني، والمواقف اتجاه كل ما يتعلق بالتخطيط. ولعل هذا ما جعل **روبرت. ل.كوبر**يصف التقييم بالصعوبة. فهو أمر ليس سهلا، حيث تصعب معرفة درجة النجاح في تحقيق الهدف، أو معرفة مدى تأثيرها في المجتمع وفي عملية التخطيط اللغوي.

ورغم ذلك، فالتقييم يسعى إلى مساعدة المخططين على كشف مدى نجاح ونجاعة تطبيق الخطة المرسومة، من خلال تمحيصها في الواقع بالوسائل والتقنيات المناسبة.

أنواع التخطيط:

1- تخطيط المكانة اللغوية (تخطيط المنزلة) :

يمثل تخطيط المكانة أهم القضايا التي تصدرت اهتمام العديد من الدول خاصة التي تعرف تعددا لغويا، نتيجة الحركات الاستعمارية، بل جعلته ضمن أولوياتها الرئيسية الرامية إلى بناء دولة متجانسة لغويا ومتماسكة ثقافيا. ويفهم منه عموما على" أنه القيمة النسبية المدركة للغة معينة، المرتبطة بمنفعتها الاجتماعية التي تشمل ما يسمى بقيمتها في السوق، كوسيلة للتواصل، وكذلك سماتها الأكثر ذاتية، المتجذرة فيما يسميه" (Harold schiffman) الثقافة اللغوية للمجتمع" [29].وذلك من خلال تحديد لغة رسمية وتوسيع دائرة استعمالها في جميع القطاعات العمومية في المجتمع، كوسيلة للتعليم في المدارس، والاستعمال الرسمي في أجهزة الدولة، أو أداة للتواصل مع عموم الجمهور، بما تقره القوانين الرسمية والقرارات السياسية. إنه تسيير مكانة اللغات المتعايشة ووظائف في اطارها القانوني.

[28]فلوريان كولماس، دليل السوسيولسانيات، ص259ـ 260

[29] الفاسي الفهري، العدالة اللغوية والنظامة والتخطيط، ص181

وبحسب كوبر يمثل مصطلح تخطيط المكانة اللغوية الجهود المعتمدة والهادفة إلى التأثير في تحديد الوظائف التي تؤديها اللغة في مجتمع ما. تخطيط يحتكم في توزيعه للوظائف اللغوية، إلى العوامل الخارجية التي تؤدي إلى" إحداث تغييرات في مجموعة من اللغات، أو تستلزم إجراء تغييرات عليها حتى تتمكن من أداء وظيفة محددة أو وظائف أخرى"[30] .

وظائف تختلف حسب ستيوارت باختلاف أنواع اللغات: لغة قياسية، لغة عامة، لغة كلاسيكية، لغة اصطناعية، لهجة؛ وظائف يمكن انجازها في المجالات الآتية :

- ✓ الاستعمال الرسمي: بمعنى الإقرار بأن اللغة الرسمية هي المعتمدة، بموجب الدستور، لكل الأغراض السياسية والثقافية، على أسس قومية، لأن اللغة لحام الأمة، ورمز لسيادتها.
- ✓ الاستعمال المحلي: ويعني استخدام لغة ما، لغة إقليمية رسمية، استخدام لا يعتبر الوظيفة الرسمية للغة وظيفة عامة، إنما تقتصر فقط على منطقة جغرافية صغرى.
- ✓ الاستعمال الدولي: حيث يتم استخدام لغة ما وسيطا رئيسيا للاتصالات العالمية في العلاقات الدبلوماسية، وفي التجارة العالمية، والسياحة.
- ✓ الاستعمال الخاص بالمجموعات: وهي وظيفة خاصة بلغات معينة تمثل أداة أساسية لتحقيق تواصل ضيّق ضمن أفراد مجموعة عرقية ثقافية واحدة، مما يجعل هذه الوظيفة معيارا مُحدِّدا لهوية هذه الفئات والانتماء لها.
- ✓ استعمال لغة ما مقررا دراسيا في التعليم الثانوي والجامعي على نحو واسع.
- ✓ ترقية لهجة شائعة بين مستعمليها الى مرتبة اللغة المعيار. لانتشارها الواسع مقارنة مع بقية اللهجات الأخرى .
- ✓ استخدام اللغة لأغراض أدبية وأكاديمية.

وظائف -وإن تنوعت- فإنها تستهدف تعزيز تخطيط المكانة اللغوية لكل دولة من الدول، باختيار نظام لغوي مناسب عبر سن قوانين وتشريعا لغوية، تتناسب والمواقف الحكومية اتجاه اللغة، خاصة في الدول ذات التعدد اللغوي.

مهما تعددت تسميات هذا النوع من التخطيط اللغوي (تخطيط المكانة، تخطيط خارجي، وتخطيط الوضع)، يبقى هدفه الرئيسي هو ترقية اللغة وحمايتها وتعميمها بنصوص قانونية، لاختيار لغة وطنية رسمية و بسن إجراء لا تثبت نجاعته إذا لم يواكبه تخطيط وإصلاح للمتن اللغوي" لأن التدخلات التي تشكل الاستخدامات أو الوظائف الاجتماعية للغة معينة لها كبير الأثر على شكل (متن) اللغة، من حيث كل الترددات التي تستخدم فيها من أشكال معينة، والقيمة المنسوبة إليها، ومن المؤكد أن تخطيط الحالة هو إطار ايديولوجي للتخطيط[31]."

2 - تخطيط المتن :

ويسمى أيضا بتخطيط الذخيرة اللغوية، أو تخطيط المدونة اللغوية. ويشير هذا النوع إلى" الأعمال الهادفة إلى تعديل طبيعة اللغة في حد ذاتها"[32].فهو يعنى بالتغيرات التي تطرأ داخل بنية اللغة ومتنها، وتسخير الجهود الرامية إلى إحداث تغيير في بنية اللغة، سواء من داخلها على مستوى النسق، أو إنتاج أدوات تساهم في تطويرها ونموها، والعمل على إحداث تغييرات تطال جميع مستوياتها المعجمية والنحوية

[30] Robert B. Kaplan & Richard B la Baldauf JR, Language and language planning -in-education planning in the Pacific Basin, Sprinter science Business Media Vol2, p203.

[31] David Cassels Johnson, Language Policy, Series: Research and Practice in Applied Linguistics, Palgrave Macmillan, (UK), 2013, p.90.

[32]فلوريان كولماس، ص955

والصوتية. فهو بذلك يروم" تطوير كل من السياسة والأنماط والأدوات اللغوية الخاصة لدعم تطوير اللغة في استخداماتها المختلفة، رغم الأهمية الكبرى لتطبيق المهارات اللغوية التقنية لتحسين أهداف هذا النوع من التخطيط[33] "

يتميز هذا النوع من التخطيط بالعديد من التمظهرات، لا تختلف من حيث الأولوية والأهمية .تخطيط يروم إصلاح الجوانب التالية:

- ✓ -إصلاح صوتي :وذلك بإحداث قاعدة صوتية عند إحياء لغة معينة؛
- ✓ إصلاح إملائي :يتم من خلال تحديث وتيسير كتابة لغة ما، أو" تأسيس قواعد الهجاء والمبادئ الكتابية الأخرى مثل: علامات الترقيم وتكبير الحروف[34] "

3 - تخطيط الخطاب:

يشير هذا النوع من التخطيط إلى" توجيه الخطاب للتأثير في الحالة الذهنية والسلوكية والمعتقدات لأفراد مجتمع ما"[35].

توجيه يهدف الى التأثير في مجمل القضايا اللغوية وغير اللغوية من خلال التأثير في حالات الناس الفكرية وسلوكياتهم، ومنظومات قيمهم، من خلال" أعمال المؤسسات الإيديولوجية ذات الوسائط اللغوية والفئات الاجتماعية المتنوعة. تخطيط تم تطويره كمنهج للبحث في مجالات حيوية ضمَّت تحليل الخطاب السياسي، وخطاب النخب، والإعلام، ارتباطا بالنقاشات والتصريحات السياسية العمومية، حول السياسة اللغوية والتخطيط، وهو خطاب حول اللغة والمجتمع، واللغة والهوية، والموقع المجتمعي للجماعات الاجتماعية."[36]

إذا كان حقل التخطيط اللغوي يعد مسألة حديثة العهد عند الغرب في خضم اللسانيات التطبيقية، ومجالا من مجالات اللسانيات الاجتماعية انطلاقا من دراسة اللغة وعلاقتها بالمجتمع له (المدرسين) على حد سواء. .

4 - تخطيط الاكتساب اللغوي:

لهذا النوع من التخطيط العديد من المسميات، حيث نجد سياسية تعليم اللغات، تخطيط اللغة في التعليم.. تخطيط مهما تعدد مسمياته، فإنه يعكس ما يبذل من مجهودات لتعلم اللغة سواء في المدارس أو غيرها من المؤسسات التعليمية قصد الرفع من عدد الناطقين بلغة ما، وتوسيع دائرة استعمالاتها من خلال نشرها والرفع من مكانتها في النظام التعليمي. وذلك بوضع معايير محددة، تتناسب وسياسة تعليم اللغة المحددة من قبل "الدولة أو إحدى إداراتها أو هيئاتها وذلك بالإقرار بتعليم لغة أو لغات أجنبية، بوصفها روافد الانفتاح من خلال العالم الخارجي المؤثر، أو نشر لغتها خارج بلدها، بتشجيع تعليمها أو توفير المنح الدراسية للطلاب غير الناطقين بها، سواء لتعليم لغتها لأبناء جاليتها أو لغيرهم من الأجانب لضمان حضورها في الدول الأجنبية ونشر ثقافتها"[37]. تخطيط تتداخل فيه جهود الفاعلين المشرعين (المؤسسات الرسمية)، والمنفذين.

---

[33] Robert B. Kaplan and Richard B. Baldauf,Op.Cit. p209

[34] الف فاسولد :علم اللغة الاجتماعي للمجتمع، تر :إبراهيم بن صالح محمد الفلاي، جامعة الملك سعود، الرياض المملكة العربية السعودية، ط1،2000 ، ص.440

[35] محمود بن عبد الله المحمود، التخطيط اللغوي والسياسة اللغوية، ص 16.

[36] لفاسي الفهري، السياسة اللغوية والتخطيط مسار ونماذج، ص 29.

[37] الطاهر ميلة، التهيئة اللغوية :مفاهيم واتجاهات، أهمية التخطيط اللغوي :اللغات ووظائفها، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر2012 ، ص 78- 79.

بعد هذا الطرح المفصل للتخطيط اللغوي وبيان أهميته في الدراسات الغربية، تقف عند مدى حضور هذا المفهوم في الدراسات العربية، لتطرح السؤال التالي:

ماهي مظاهر التخطيط اللغوي عند اللغويين العرب القدامى؟

إن المتأمل في التاريخ اللغوي للغة العربية، سيرى أن العرب قد أحرزوا قصب السبق في مجال التخطيط والسياسة اللغوية، وتميزوا في معالجتهم للقضايا اللغوية، حيث كانت جهودهم رائدة ومبتكرة في عملية التخطيط للعربية، وممارسة جزئية لتطبيقات وأنشطة التخطيط اللغوي، على الرغم أنهم لم يتعاملوا معه بوصفه مصطلحا لغويا علميا.

لقد عرف هذا الإجراء تعددا من حيث الكم وفق مراحل متعددة من قبل جهات مختلفة رسمية تمثل قرارات السلطة، أو نابعة من وعي فردي أو مجتمعي. وتنوع من حيث الكيف وذلك من خلال الإصلاح اللغوي، أو تقعيد اللغة، أو الصناعات المعجمية والنحوية، ونشاط حركتي التعريب والترجمة.. والتي سنعرض لها وفقا ما يلي:

- **القرار الرسمي:**

أ -تمثل في القرار الذي اتخذه الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه في شأن ترقية أحد الأشكال اللهجية (اللغة المشتركة)، فبعد أن اقتضت الحاجة الملحة لنص واحد خاصة فيما يتعلق بالقرآن الكريم مكنت السلطة المركزية لهذا النص الأوحد -وبقرار قانوني- أن يصبح هو أساس أي نشاط سياسي أو ديني في عموم الخلافة الجديدة، قانون يقضي بضرورة جمع القرآن في مصحف واحد، أرسلت إلى كل مركز من مراكز الحكم نسخة حلّت محلّ القراءات الأخرى البديلة التي أمر بحرقها" [38]

ليقطع بذلك دابر التعدد في القراءات المختلفة الناجمة عن التعدد اللهجي، ويسُن مبدأ الوحدة لنمط لغوي واحد يمثل أول مصادر التشريع عند العرب.

ب- إقرار الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان قانونا ينص على جعل اللغة العربية لغة رسمية للدولة، ليتحول بذلك التعامل في الدواوين والجهاز الإداري من التعامل باللغات المحلية مثل: القبطية في مصر والآرامية في العراق والفارسية في فارس إلى اللغة العربية، مما ساهم في نشرها ودعم اكتسابها. واضطر معه العاملون في جهاز الدولة إلى تعلم العربية وإجادتها. وبهذا أصبحت اللغة العربية في أواخر القرن الأول الهجري- السابع الميلادي- اللغة الرسمية للدولة الإسلامية.[39]

- **الإصلاح اللغوي:**

وهو عبارة عن تعديل يطال بعض الجوانب في اللغة قصد تبسيط وتيسير استخدامها، ومثاله:

تخطيط النظام الكتابي: ويقصد به مجموعة من العلامات المكتوبة مصحوبة بمجموعة محددة من التقاليد التي تنظم استخدامها. وكانت أولى لبنات هذا الإصلاح على يد أبي الأسود الدؤلي (ت69)، من خلال وضع النقط على الحروف للدلالة على حركات الأبنية والإعراب، وذلك أن الدلالة على الفتحة كانت نقطة فوق الحرف، والدلالة على الكسرة نقطة أسفل الحرف، والدلالة على الضمة نقطة على يساره، والتنوين نقطتين .[40] ليضيف فيما بعد نصر الدين عاصم الليثي إصلاحا عرف بنقط الإعجام، وذلك بإضافةبعض التعديلات على الأبجدية العربية، المتمثلة في إعادة ترتيبها (أ-ب-ت-ث-ج...)، والتفريق بين الحروف المتشابهة (ب-ت-ث/ج-ح-خ/س-ش)، بعدما تعسر على

[38] ينظر كيس فريستيغ: اللغة العربية تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، تر: محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص74- 76.

[39] كريم زكي حسام الدين: العربية تطور وتاريخ -دراسة تاريخية لنشأة العربية والخط وانتشارها- ،كتب عربية، دط، دت. ص204

[40] نهاد الموسى: الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة الى عصر العولمة، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص 195، 196.

الناس نطقها وقراءتها ورسم حروفها. وقد شكل هذا الإصلاح معالجة للتماثل الناشئ عن أشكال الحروف؛ لتمييز منطوقها، وتحديد دلالتها، وزيادة في وضوح ودقة أشكال الحروف"[41]

ليقوم فيما بعد الخليل بن أحمد الفراهيدي بإصلاح آخر للأبجدية العربية بعد أن استشكل على الناس التمييز بين نقط الإعجام ونقط الإعراب، فقام بتحويل النقط إلى حركات وأضاف إليها السكون (ْ ِ ُ) إضافة إلى الإدغام...لتنضاف إلى ذلك علامات مثل التاء المربوطة علامة للتأنيث، والألف المقصورة، والهمزة بشكليها: همزة القطع وهمزة الوصل.[42]

فكانت لإصلاحات اللغويين القدامى كبير الأثر في رفع الغموض واستشكال، وأبانت عن دقتها ووضوحها وما استمرار كتابة اللغة العربية بالشكل الذي توافق عليه هؤلاء اللغويين إلى وقتنا الراهن إلا دليل قاطع على نجاحهم.

- **تقعيد اللغة:**

نتج عن اتّساع أفق الدولة وانتشار اللحن عقب الفتوحات الإسلامية، وامتداد آفاق اللغة العربية إلى مجلات جديدة لم تتح من قبل، فساد الألسنة حتى بالنسبة للعرب أنفسهم نتيجة مخالطتهم بالأجانب. حيث بدأ اللحن يسري على الألسنة، مما بات يهدد بوحدة وسلامة العربية، أمر أصبح معه التفكير في تقعيد متن اللغة العربية ضرورة ملحة، وذلك من خلال مجموعة من الدراسات النحوية الصوتية والمعجمية.

❖ **الصناعة النحوية:**

اعتمد النحاة العرب في هذا الباب على معياريين اثنين هما: "السماع" و"القياس.." ففي باب السماع تبنى علماء العربية محددات زمانية ومكانية من الثقاة الناطقين بلغة الضاد، والذين دون عنهم متنها، مخافة عليها من الشوائب لأن" ترك اللغة وشأنها حتى في توابثها أمر يؤدي إلى أن تفقد اللغة أهم خصائصها التواصلية بين الأجيال خاصة عندما يحمل هذا التواصل رسالة خالدة كالقرآن الكريم. أما في جانب القياس والتعليل فقد توسعوا في ذلك، وطلبوا لكل قاعدة علة ولم يكتفوا بالعلة التي هي مدار الحكم بل التمسوا عللا وراءها" [43]

ويعد ' الكتاب" لسيبويه أول أثر نحوي في هذه العملية، حيث شكل نموذجا احتدى به من تلاه من النحويين بعده وقامت عليه الدراسات وصفا وتحليلا.

❖ **الصناعة المعجمية:**

بعد أن أمن اللبس عن نحو اللغة العربية، وتم التقعيد لها بما يحفظ إعرابها، مخافة اللحن، فإن الأمر لم يسلم على مستوى المعجم العربي، خاصة بعد الفتوحات وانتشار الدعوة الإسلامية، ودخول الناطقين بغيرها إليها أفواجا، حيث فطن اللغويون العرب حينها إلى ضرورة تنقية معجم اللغة العربية مما يغزوها من مفردات غريبة، وإغنائها بما يتلاءم مع حاجات ومتغيرات جديدة آنذاك، وهو أمر روعي فيه التحقق والتوثيق.ليُتوَّج هذا العمل بوضع معاجم لغوية رصينة، "ويمثل معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي ومنهجيته المحكمة طريقة فذة في التوثيق اللغوي المعجمي في تلك المرحلة المبكرة جدا من الدراسات اللغوية". [44]

---

[41] الغامدي، مباحث لغوية (33)، منشورات مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز العزيز لخدمة اللغة العربية، السعودية، ط1-2017، ص 82.

[42] علي القاسمي، السياسة اللغوية (تنمية الكتابة نموذجا)، مرجع سابق، ص23.

[43] شوقي ضيف: المدارس النحوية، دار المعارف،ط7، القاهرة، دت،ص،20.

[44] محمد مازن جلال ومحمود عبد الله المحمود: التوثيق اللغوي والإحياء اللغوي، انقراض اللغات وازدهارها، مركز الملك ملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، ط1، الرياض، 2016، ص155.

❖ **نشاط حركة الترجمة:**

بعد نجاح اللغويين العرب القدامى في تنقية وتوثيق المعاجم العربية، أتبع ذلك استثمار في اللغة من خلال الترجمة وذلك بما اقتضته الحاجة الداخلية "للتطور الاقتصادي والاجتماعي الذي كان آنذاك، أي أنها كانت جزءا من آليات الاستثمار في اللغة بالقدر نفسه الذي كان الاستثمار في الصناعة والزراعة.[45] نشاط اتقدت شعلته جيدا في العهد العباسي من خلال إنشاء بيت الحكمة كمركز بحث للترجمة الذي جاء تجسيدا للرؤية الرسمية التي سطرتها الدولة اتجاه الفكر والمعرفة. فاغتنى المعجم العربي برصيد هائل من المصطلحات العلمية الجديدة، نتيجة كد واجتهاد المترجمين العرب الذي دام قرابة قرن ونصف. نشاط أورث حركة إنتاج خصبناتج عن تفاعل التراث الأجنبي الدخيل مع التراث العربي الأصيل، بل شكل لبنة أساسية لنهضة وعلوم أوروبا.

إن الوقوف على بعض مظاهر التخطيط اللغوي عند اللغويين العرب القدامى للغة العربية، يوضح أن السياسة اللغوية الرصينة والتخطيط اللغوي الفعال القائمين على مقومات ثابتة ومعايير مرنة ومتغيرة، رغم عدم ادراكهم لهذين المصطلحين بالمعنى الحديث، ساهما في بقاء اللغة العربية حية لعدة قرون.

ليطرح السؤال التالي: ماهي تجليات التخطيط اللغوي في الواقع اللغوي المعاصر للغة العربية؟

من خلال ما تقدم فإن اللغة العربية عرفت ازدهارا وتألقا داما قرابة ثلاثة قرون، قبل أن يجيء عليها حين من الدهر عانت فيه من التقهقر والازدراء، نتيجة غياب تام لسياسة وتخطيط لغويين واضحين خلال السنوات الماضية وعصر الانحطاط. لتشهد اليوم إقبالا كبيرا من حيث الناطقين بها، أو من حيث انتشار التعليم، وتفرض وجودها واستعمالاتها في التواصل العام. واقع يجعلها عرضة لهجانة اللغات الأجنبية واللهجات المحلية. تحديات تستدعي وجود سياسة فاعلة تعتمد تخطيطا ناجعا يروم تنميتها وحمايتها في ظل الانفجار المعرفي والتكنولوجي الراهن، وتعالي أصوات تنذر بالضعف والتراجع، خاصة بعد أن اتسمت السياسة اللغوية للعربية بالتأرجح ما بين التنظير والتفعيل، مما طرح معه حتمية التخطيط لها. إجراء يتطلب منا وعيا عميقا بمسألة حماية اللغة وتنميتها، من خلال الإجابة عن الأسئلة الثلاثة التالية:

- لماذا نحمي اللغة؟:

تعد حماية اللغة من أهمأسس التعايشاليومي داخل كل مجتمع لغوي، حمايتها من مختلف ما يتهددها من تطور ثقافي رهيب زاد من حدته الانفتاح اللامشروط على العولمة، وتأثيره على المسار اللغوي للغة العربية، انفتاح ولد اهتماما كبيرا باللغات الأجنبية على حساب العربية، لازمه غياب شبه تام لسياسة وتخطيط لغويين واضحين، فبلغ" استبداد الاهتمام باللغات الأجنبية على حساب العربية إعطاء الأولوية في السياسة التربوية وبناء المناهج للتوجه العلمي والتكنولوجي معا بالضرورة تراجع الاهتمام بالعلوم الانسانية والاجتماعية ومنها اللغة العربية وآدابها "[46]

- ممن نحمي اللغة؟:

سؤال يضعنا أمام ما تعانيه العربية من مشكلات ومؤثرات خارجية تسعى إلى تقويضها لحساب لغات أخرى في إطار حرب اللغات، وأيضا عاملا ضعف وقوة اللغة اللذان يرتبطان حسب ابن حزم بمخرجات الصراع السياسي"؛ إذ يرى أن تراجع اللغة بتراجع مكانة أهلها، فيسقط أكثر اللغة ويبطل بسقوط دولة أهلها ويتسلل غيرهم إليها، وأن نشاط لغة الأمة وعلومها بقوة دولتها، وأما من ضعفت قوتهم وغاب

[45] " آمنة بلعلي: الاستثمار في اللغة من خلال الترجمة، الاستثمار في اللغة العربية: حسين الزراعي وآخرون، ط1، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، 2015، ص 62.

[46] نواري سعودي: إشكالية اللغوي في بناء مناهج الجيل الثاني مقاربة لسانية في منهاج السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، أعمال الملتقى الوطني الأول "مستقبل تعليم اللغة العربية في ظل رهانات العولمة الثقافية في الجزائر"، 12ـ 13 مارس 2018، باتنة، صفحه 10.

عليهم عدوهم(...)فمضمون منهم التبعية، وربما كان ذلك سببا لذهاب لغتهم وتراجع أخبارهم وبيود علومهم".[47] فضلا عن مشكلات داخلية تعانيها العربية تتمثل بالأساس في تنوع اللهجات القومية، والثنائية والتعدد اللغويين، والتلوث اللغوي الناجم عن ترك الاهتمام بالعربية الفصحى على حساب العاميات واللهجات التي تسيطر على الوضع اللغوي العام. مشكلات استوقفت الساسة واللغويين عن **كيفية حماية العربية** خاصة بعد الوعي بأن" التحديات التي وقعت في أسرها اللغة العربية هي النتيجة الطبيعية لغياب التخطيط اللغوي الذي ينبع من سياسة لغوية واضحة وقوية تؤمن بها الحكومات العربية والإسلامية، وتدعمها بالقرار السياسي الذي له السيادة والاحترام وسرعة التنفيذ والفاعلية والاستمرارية"[48]

فتوالت إسهامات الدراسات العربية في هذا الباب لعل أبرزها الاهتمام بقضية التعريب تحت مظلة التخطيط اللغوي.من خلال المجلات العلمية التي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :مجلة اللسان العربي الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم -مكتب تنسيق التعريب بالرباط -المغرب صدر أول عدد لها سنه1964 ، مجلة اللغة العربية مجلة فصلية ينشرها المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، صدر أول عدد لها فيمارس1999 ،مجلة أبحاث لسانية وهي مجلة فصلية ينشرها معهد الدراسات والأبحاث للتعريب بالرباط، وصدر أول عدد لها سنه .1997 كما صدرت أول مجلة عربية تتخصص عنوانا ومنهجا في التخطيط اللغوي وهي مجلة "التخطيط والسياسة اللغوية" التي تصدر عن مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي للغة العربية بالمملكة العربية السعودية، صدر أول عدد لها في اكتوبر سنة .2015 إضافة إلى عديد المؤتمرات التي تكفل بها مكتب التنسيق والتعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الألسكو (منذ تأسيسه سنة 1961)، من خلال عقد مؤتمرات للتعريب مرة على الأقل كل ثلاث سنوات في إحدى الدول العربية لدراسة ما يقدمه المكتب من أبحاث ومقترحات تتعلق بالتعليم وتطوير اللغة العربية العلمية والحضارية

كما توالت الملتقيات الدولية والوطنية والورشات العلمية التي حملت عنوان التخطيط اللغوي والسياسة اللغوية في الوطن العربي، وتمخض عنها مجموعة من المشاريع البحثية التي كان لها دور كبير في تنمية اللغةالعربية لعل أبرزها مشروع الذخيرة العربية للخبير اللغوي عبد الرحمن الحاج صالح الذي عرضه سنه 1986 في مؤتمر التعريب التي انعقد بعمان وظهرت فكرة المشروع إلى الوجود سنة 2000 ، وكذا مشروع لننهض بلغتنا الذيتتكفلت به مؤسسة الفكر العربي وأقيمت فعالياته في ندوة علمية ببيروت -لبنان يوم 25 نوفمبر2012 ، مشروع يهدف إلى تعزيز اللغة العربية والإعلاء من شأنها بسن قوانين لحمايتها والدعوة إلى إنشاء هيئة تخطيط لغوي تنبثق من اتحاد المجامع اللغوية والعلمية، و يسمح لأهل العلم والرأي والخبرة أن يضعوا رؤية مستقبلية لواقع اللغة العربية في المجالات كافة في إطار سياسة لغويةواضحة المعالم.

مجهودات جبارة تظهر من خلال:

- نشر اللغة العربية وتطوير مجال تعليمها وتعلمها :داخل وخارج حدودها كما وكيفا، ويعد تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها من أنجع الطرق لبسط النفوذ اللغوي العربي.
- التبسيط الأسلوبي: خاصة في مجال تيسير الكتابة والإملاء بالنسبة للمتعلمين بأن تكون القواعد الإملائية ميسرة وسهلة التناول على المتعلم حين يتعلم، وعلى الطابع حين يطبع وينشر، وأن يكون ثمة التزام للشكل في الطباعة وخاصة في كتب المراحل الأولى من التعليم واختصار صور الحروف، ووضع العلامات للدلالة على أصوات الحروف التي لا مقابل لها، واتخاذ صورة موحدة لكل حرف هجائي[49]"
- تحديث المصطلحات :نتج عنه توليد مجموعة من المصطلحات الجديدة اعتمادا على التوليد الدلالي، أو التوليد الصرفي كالنحت والاشتقاق..

[47] ينظر ابن حزم الإحكام في أصول الأحكام 32/1، القاهرة 1947

[48] هدى عبد العزيز الشمري، أهمية التخطيط اللغوي في ازدهار واقع اللغة العربية وتجاوز تحديات التي تواجهها، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية

[49] محمود أحمد السيد، جولة في رحاب التجديد اللغوي -القسم الثاني، مجلة التعريب، مجلة نصف سنوية، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق -سوريا، ع52، يونيو2017 ، صفحه.20

➢ توحيد المصطلحات: مجال حظي باهتمام الساسة واللغويين والعلماء ففيما يتعلق بالمصطلحات " تضم اللجان المتخصصين في الحقول المعرفية التي يتناولها المصطلح .وتتمطباعة الأعمال المجازة في قواميس موحدة وتوزع على الأقطار العربية كافة [50]."

- **خلاصة:**

يتضح أن التخطيط اللغوي لعب دورًا محوريًا في حماية اللغة العربية وتعزيز مكانتها، رغم التحديات المتزايدة التي تواجهها في العصر الحديث .فمن خلال السياسات اللغوية المدروسة، وبرامج التعريب، وتطوير مناهج تعليم اللغة، تمكنت العربية من التكيف مع المتغيرات المعاصرة دون التفريط في أصالتها .كما أسهمت جهود المجامع اللغوية والمؤسسات الأكاديمية في تجديد المفردات، ومواكبة المستجدات العلمية والتقنية، مما عزز قدرتها على الاستمرار والتطور .وبذلك، يظل التخطيط اللغوي أداة فعالة لضمان حضور العربية كلغة علم ومعرفة وهوية ثقافية في المستقبل.

انطلاقا من مخرجات هذه الدراسة فإننا نختتمها بهذه التوصيات والاقتراحات:

- ❖ تضافر جهود المتخصصين في اللغة العربية عموما والمهتمين بشؤون التخطيط اللغوي خصوصا؛
- ❖ إيلاء مهمة تخطيط اللغة العربية إلى محبيها من ذوي الهمم العلمية الساعية جهودهم لخدمة اللغة العربية بعيدا عن كل المصالح السياسية والاجتماعية؛
- ❖ استثمار التقنيات الحديثة التي من شأنها الرفع من قيمة اللغة العربية اقتصاديا كالترجمة الالية والذكاء الاصطناعي؛
- ❖ تشجيع الصناعة المعجمية واعتبارها آلية حافظة للغة وتوثيقها؛
- ❖ الاستفادة من آليات الاقتراض اللغوي بما يخدم مصلحة اللغة العربية وتميتها من تعريب ونقل من اللغات الأجنبية خصوصا فيما يتعلق بالمفاهيم المستحدثة، والتعامل مع مستجداتها الطارئة من خلال الترجمة والنحت والاشتقاق وغيرها من الاليات بما يتناسب خصوصيه اللغة العربية؛
- ❖ تشجيع الباحثين الأكاديميين المهتمين بالبحث في السياسة اللغوية والتخطيط اللغوي، ودعمهم بالوسائل والآليات التي تدفعهم لتحقيق أفضل النتائج؛
- ❖ العناية بالتخطيط التربوي لما له من علاقة تكاملية تسهم في تحقيق أهداف التخطيط اللغوي...

لائحة المصادر والمراجع

- بالعربية:

1. أبي الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (خطط)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج2، ط3، 1994.

[50] سعد بن هادي القحطاني،ص.36 .

2. آمنة بلعلي، الاستثمار في اللغة العربية من خلال الترجمة، كتاب الاستثمار في اللغة العربية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، 2014.

3. الباهي أحمد وعبد الواحد مبروك، اللغة العربية في الخطاب التشريعي والإداري والإعلامي في المغرب، ندوة أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 20-21 أكتوبر 2010، مطبوعات المملكة المغربية، سلسلة ندوات.

4. جيمس طوليفسون، السياسة اللغوية: خلفياتها ومقاصدها، ترجمة: محمد خطابي، مؤسسة الغني للنشر، الرباط، 2007.

5. جولييت غارمادي، اللسانيات الاجتماعيات، ترجمة: فضل أحمد خليل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

6. خالد الأشهب وماجدولين النهيبي، دليل السوسيولسانيات، تأليف: فلوريان كولماس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.

7. رالف فاسولد، علم اللغة الاجتماعي للمجتمع، ترجمة: إبراهيم بن صالح الفلاي، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، 2000.

8. رافدة الحريري، محمود أسامة جلال، الإدارة والتخطيط التربوي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2007.

9. روبرت ل. كوبر، التخطيط اللغوي والتغيير الاجتماعي، ترجمة: خليفة أبو بكر الأسود، مجلس الثقافة العام، طرابلس، ليبيا، 2006.

10. سعد بن هادي القحطاني، التعريب ونظرية التخطيط اللغوي: دراسة تطبيقية عن تعريف المصطلحات في السعودية، مركز دراسات الوحدة العربية، 2022.

11. شوقي ضيف، المدارس النحوية، دار المعارف، ط7، القاهرة، دت.

12. عبد القادر الفاسي الفهري، السياسة اللغوية في البلاد العربية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.

13. عبد القادر الفاسي الفهري، السياسة اللغوية والتخطيط اللغوي: مسار ونماذج، المحاضرات (4)، الرياض، 2014، ط1.

14. عبد القادر الفاسي الفهري، العدالة اللغوية والنظامة والتخطيط، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2019.

15. عبد الله البريدي، التخطيط اللغوي: تعريف نظري ونموذج تطبيقي، الملتقى التنسيقي للجامعات والمؤسسات المعنية باللغة العربية، الرياض، مركز عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، 7/9، ماي 2013.

16. فؤاد يوسف، التخطيط الاقتصادي (الأساسيات والمفاهيم)، المعهد التخصصي للدراسات، مركز الدراسات الاستراتيجية، جامعة المستنصرية، (دط)، (دت).

17. كيس فريستيغ، اللغة العربية تاريخها ومستوياتها وتأثيرها، ترجمة: محمد الشرقاوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

18. كريم زكي حسام الدين، العربية تطور وتاريخ: دراسة تاريخية لنشأة العربية والخط وانتشارهما، كتب عربية، دط، دت.

19. لطيفة النجار، اللغة العربية بين أزمة الهوية وإشكالية الاختيار، في: اللغة والهوية في الوطن العربي: إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، 2023.

20. لخضر لكحل وكمال فرحاوي، أساسيات التخطيط التربوي النظرية والتطبيقية، المعهد الوطني لتكوين مستخدمي التربية وتحسين مستواهم، الجزائر، (دط)، 2009.

21. ناصر دادي عدون، الإدارة والتخطيط الاستراتيجي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 2009.

22. نواري سعودي، إشكالية اللغة في بناء مناهج الجيل الثاني: مقاربة لسانية في منهاج السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، أعمال الملتقى الوطني الأول مستقبل تعليم اللغة العربية في الجزائر، 12-13 مارس 2018، باتنة.

23. نهاد الموسى، الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، الشروق، ط1، عمان، الأردن، 2003.

24. هدى عبد العزيز الشمري، أهمية التخطيط اللغوي في ازدهار واقع اللغة العربية وتجاوز التحديات التي تواجهها، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية.

25. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي-عربي-فرنسي)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط2، 2022.

26. ميشيل زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية: دراسات لغوية واجتماعية ونفسية مع مقارنة تراثية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1993

27. نهاد الموسى، الثنائيات في قضايا اللغة العربية من عصر النهضة إلى عصر العولمة، الشروق، ط1، عمان، الأردن، 2003؛

28. هدى عبد العزيز الشمري، أهمية التخطيط اللغوي في ازدهار واقع اللغة العربية وتجاوز التحديات التي تواجهها، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية،

29. المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات (إنجليزي-عربي-فرنسي)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مكتب تنسيق التعريب، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط2، 2022، المصطلح رقم 930،

30. ميشيل زكريا، قضايا ألسنية تطبيقية: دراسات لغوية واجتماعية ونفسية مع مقارنة تراثية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1993.

بالإنجليزية:

Cassels Johnson, David, Language Policy, Séries: Research and Practice in Applied Linguistics, Palgrave Macmillan, UK, 2013.

Ferguson, Charles & Das Gupta, Lyolirinda, Problems of Language Planning: Language Planning Processes, Paris: Mouton Publishers, 1977.

Haugen, Einar, Planning for a Standard Language in Modern Norway, Anthropological Linguistics, vol, 1959.

Jernud, Bjorn & Rubin, Joan, Introduction: Language Planning as an Element in Jernud and Joan Rubin et al, Can Language Be Planned? Sociolinguistic Theory and Practice for Developing Nations, Hawaii: The University Press of Hawaii, 1971.

Kaplan, Robert B. & Baldauf, Richard B. Jr, Language and Language Planning in Education

خصوصية الحكاية الواقعية في المتخيل الشعبي شرق المغرب الأقصى

دة. حسناء بزغود
أستاذة مكونة بالمركز الجهوي لتكوين الأساتذة، وجدة - المغرب

الملخص:

أصبحت دراسة التراث الشفهي مطلبا هوياتيا، وسبيلا أساسيا للمقارنة الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والإبستمولوجية بين شعوب العالم، خاصة في عصر العولمة والاتصال السيبيري.

هذا جعل الباحثين المهتمين بدراسة الأدب الشعبي عامة والقصص الشعبي على وجه الخصوص، يضعون اليد على أجناس وأنواع أدبية فريدة لا تقل أهمية عن تلك الموجودة في الأدب الرسمي. لذلك أمكننا في الدراسة المرفقة أن نتتبع الحكاية الواقعية بالتصنيف التجنيسي وأن نخضعها للتقطيع المورفولوجي، الذي سبق إلى تحديده الشكلانيون الروس، لنسلط الضوء على بعض أنواعها مستفيدين ذلك من المتون السردية التي استطعنا جمعها من أفواه الرواة بشرق المغرب الأقصى؛ فأمكننا التمييز في الحكاية الواقعية بين الحكاية الواقعية المعيشة أو الصرفة، والحكاية الواقعية الغريبة والحكاية الواقعية الغريبة المعيشة التي يختلط فيها العالمان الواقعي والغريب، مما يثري إمكانات الحبكة الواقعية فيزيدها جمالا وأصالة.

مصطلحات الدراسة: التراث الشفهي – الحكاية الواقعية المعيشة – الحكاية الواقعية الغريبة – الحكاية الواقعية الغريبة المعيشة.

The Specificity of the Realistic Tale in the Popular Imagination of Eastern Morocco

Dr. Hassnae Bezrhoud
Professor Trainer at the Regional Center for Teacher Training, Oujda – Morocco

Abstract

The study of oral heritage has become an identity requirement and a basic means for anthropological, sociological and epistemological comparison between the peoples of the world, especially in the era of globalization and cyber communication.

This made researchers interested in studying folk literature in general and folk stories in particular, put their hands on unique literary genres and types that are no less important than those found in traditional literature. Therefore, in the attached study, we were able to trace the realistic tale through the genre classification and subject it to the morphological division that the Russian formalists had previously defined. Let us shed light on some of its types, benefiting from the narrative texts that we were able to collect from the mouths of narrators in eastern Morocco. We were able to distinguish in the realistic story between the purely realistic or lived story, the strange realistic story, and the strange lived realistic story in which two

worlds are mixed, a realistic world and metaphors from strange worlds, which enriched the possibilities of the realistic plot and increased its beauty and originality.

Study terminology: oral heritage - Real life story - The strange real story - The strange real-life story

مقدمة:

يجمع حقل السرديات الشعبية أنواعا وأجناسا متعددة من المتون الحكائية، تتمايز فيما بينها شكلا ومضمونا، حتى إن تتبعها بالدراسة مجتمعة يجهد الباحث ويرغمه على التزود بمقولات التجنيس التي سبق إلى وصفها الشكلانيون الروس؛ يتزعمهم فلاديمير بروب ومن حذا حذوه في دراسة الحكاية العجيبة الروسية.

لكن الحكاية العجيبة أو الحكاية بالمعنى الخاص للكلمة كما يسميها البعض، لا يمكن أن تنفرد بسرقة الأضواء، عندما يتعلق الأمر بمعالجة الإبداع الشعبي، إذا تنافسها وبنفس مستوى القوة؛ الحكاية الواقعية التي تعرف عند البعض بالحكاية الشعبية، وذلك لارتباطها بهواجس الأفراد في معيشهم اليومي. وهكذا، يطلق الباحثون مصطلح الحكاية الشعبية (الواقعية) على مجموعة من الحكايات، منها: حكايات الحياة اليومية، حكايات الحياة المعاشة، الحكاية الواقعية، حكايات الواقع الاجتماعي، القصص الشعبي الواقعي، الحكاية العادية، الحكاية الاجتماعية، القصص الشعبي الواقعي، الأسطورة الاجتماعية.

بيد أن هذه الازدواجية في توظيف مصطلح "الشعبية" للدلالة على المنتوج الشعبي في عمومه من جهة، والحكايات المرتبطة بالواقع من جهة أخرى، تبدو مصدر خلط وتشويش؛ ويشرحها البعض باحتمال المصطلح معنيين: خاص وعام؛ فالمعنى العام "واسع يشمل كل ما يحكى ويروى شفويا بين الناس، وهذا المعنى يرادفه اصطلاح القصص الشعبي، وثانيها خاص ضيق يعني ما يحكى شفويا بين الناس بشكل خاص الحكايات التي تتصل بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه أو يمكن أن يعيشه الناس العاديون في حياتهم اليومية وأحداثهم التاريخية التي ليس فيها خوارق أو أعمال تخرج عن المألوف"[1].

ولكي نحسم أمرنا بخصوص المصطلح، فإننا ننصح بالتوقف عن نعت الحكايات المرتبطة بالواقع بالحكايات الشعبية، لأن "الشعبية" مصطلح عام يطلق على المنتوج الشعبي برمته، واستخدامه لوصف فرع من فروعه لا يسمح لنا بالخروج من اللبس الذي يوقع الدارس وغير الدارس في الخلط والغموض.

إن تأمل المنتوج الشعبي من الحكايات الواقعية، يسمح لنا أن نستنتج بأنها قد تستدعي في بعض مقاطعها شخصيات غريبة عن الواقع، يعتقد العامة بوجودها حقيقة في عوالم الجن المغيبة؛ فيتجذر الاعتقاد، بضرورة تجنب استفزازها، وذلك بالإقلاع عن بعض الأفعال كالسير على البالوعات أو الاستحمام في الليل خاصة، وكذا قتل القطط والكلاب السوداء...، فلا "يجب أبدا صرف المياه الحارة في المجاري دون التلفظ بالبسملة ... ولا يجب النوم بعد صلاة العصر، كما يجب وضع القليل من الملح تحت الوسادة"[2]. لهذا السبب توصي الجدات بتجنب ذكر الجن أو بعض أسمائهم المشهورة، لمنع حضورهم واستدعائهم، فإذا اضطررن لذكرهم في سياق كلام معين، تعملن لضم

[1] عمر عبد الرحمان الساريسي، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج.1، بيروت،1980، ص.86.

[2] Rachida El Ghannami, Contes fantastiques arabes (Recueillis dans la région d'Oujda), Diffusion ANRT (Atelier National de Reproduction des Thèses), Sous la direction de Frédéric François, Université Paris V, Faculté des sciences humaines et sociales, Sorbonne, 1997, p1.

صدورهن بكلتا اليدين لحماية هالاتهن من الاختراق، قائلات: "بسم الله الرحمان الرحيم، ذكرناهم في ذلك البر البعيد" أو "ذكرناهم في ذلك البر".

1-مميزات الحكاية الواقعية في الأدب الشعبي:

تتميز الحكاية الواقعية بالفضاء المألوف والشخصيات الآدمية والأحداث القريبة من معيش الناس، فالواقعية والواقع؛ هي مصطلحات استعملها المهتمون لتعريف الحكاية الشعبية، إذ يصفونها بأنها "التزمت بالواقع تصوره وتستأنس به، وتنتقده مباشرة أو تنتقده باستحداث موازنة خفية بين السلوك الواقعي وما ينبغي أن يكون عليه"[3].

ورغم اتفاق جل الباحثين على واقعية الأحداث في الحكاية الواقعية، إلا أنها تنسج أحيانا في اشتباك مع مخلوقات فوق طبيعية كالجن والعفاريت، نعتقد بوجودها حقيقة، لكننا نجهل أماكن تواجدها وخصوصيتها. وهذه هي نقطة الاختلاف الأساسية بينها وبين الحكاية العجيبة؛ إذ ينطلق الراوي في الحكاية العجيبة من فكرة مفادها أن كل شخصية غريبة عن الواقع خيالية وغير موجودة؛ أما في الحكاية الواقعية، فينطلق من فكرة مفادها أن كل شخصية غريبة عن الواقع توجد بالفعل ويمكن مصادفتها لتجري معها أحداث مشابهة في يوم من الأيام.

وهكذا يمكن تعريف الحكاية الواقعية بأنها عمل أدبي فني يعكس تصورات الناس لعالمهم ولغيره من العوالم، في إطار تدبير حاضر للعلاقات والمعتقدات والأعراف والمواقف، فيعطي صورة لنموذج التجارب الإنسانية العامة، ونموذج التكوين النفسي الغالب عند أفراد الشعب، وكذا نموذج الأخلاق المقبولة أو المرفوضة عند أفراد الجماعة.

عند تناول هذا النوع القصصي بالدراسة في شرق المغرب الأقصى، استطعنا التمييز بين الحكاية الواقعية المعيشة والحكاية الواقعية الغريبة والحكاية الواقعية الغريبة -المعيشة، التي تشتمل على بعض الغريب وبعض المعيش كالآتي:

أ- الحكاية الواقعية المعيشة:

يكون عنوان هذا النوع القصصي في الغالب، مرتبطا بمثل شعبي يتم تداوله لأخذ العبرة والموعظة من أحداثها، ولا نعرف إن كانت الحكاية هي التي صنعت المثل الشعبي، أم أن المثل المتداول هو الذي أدى إلى نسجها ليحتل مكانه ضمن سياق محدد؛ فيتمكن من وضع حدود فاصلة "بين حياتين تتلاشى إحداهما لتنمو الأخرى، أما الحياة الأولى فهي حياة الحادثة أو الحوادث التي خلفت المثل، إذ يوحي هذا المثل في أغلب الأحيان بأنه سليل حدث مضى، أما الحياة الثانية فهي حياة المثل من حيث هو كيان مستقل، وإذا كانت بعض الأمثال قد رسخت استقلالها وكونت شخصيتها المتميزة، فإن أمثالا أخرى ظلت وفية لآثار تلك الحياة السابقة لكنها لا تفصح عنها بسهولة وإنما تحت وطأة ظروف تشكلها وضعية المتلقي وثقافة المرسل"[4].

ولا تستهل الحكاية الواقعية المعيشة أو الصرفة بالمقدمة التي تحيل على الأزمان الغابرة، وإنما يبتدأ فيها بفعل السرد مبنيا للمجهول "يُحكى".

لقد لاحظ مصطفى يعلى[5] عند دراسته لمورفولوجية الحكاية الواقعية من خلال حكاية "انظر عواقب تدليل الفتاة !" أنها كنوع قصصي له خصوصيته "احتفظت كالحكاية العجيبة بعنصر التكرار، باعتباره أداة بنيوية ساعدت على تحريك الحدث في اتجاه تعقده ثم حله بشكل

---

[3] عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل المكتبة الثقافية، العد د200، القاهرة، يونيو 1968، ص. 94.

[4] عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط.1، بيروت، 1980، ص. 30.

[5] مصطفى يعلى، القصص الشعبي بالمغرب- دراسة مورفولوجية- الفصل الثاني، المكتبة الأدبية، ط.1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص. 81.

شديد التماسك، بعيدا عن فضفاضية وتمطيط زائدين، ولفت الانتباه إلى أنها تتبع في تسلسلها نظاما محكما، يتمفصل عبر ثلاث وحدات أو بنيات محددة تحديدا دقيقا على الوجه الموالي:

1- الإخلال بالواجب.

2- التورط.

3- الخلاص.

وملخص الحكاية "أن رجلا تزوج بامرأة مدللة، لا تجيد مهام التدبير المنزلي، مما جعل حياة الزوج لا تطاق. فكان أن تفتق ذهنه عن حيلة يتخلص بها من هذه الزوجة المهملة المقصرة. فاستضاف أباها وعمها للغذاء في بيته وأحضر كل اللوازم للمرأة قصد إعداد الطعام للضيوف، ولكنها لم تدر ماذا تفعل، ولما عجزت عن إعداد الطعام أخذت تراوغ وتتملص بشكل مفضوح. وبذلك أوقف الزوج والدها وعمها على حقيقتها، فصح طلاقه لها دون حرج، حيث غادرت البيت مع والدها وعمها في الحال"[6].

ورغم أن مصطفى يعلى اكتفى بهذه العناصر الثلاثة، فالظن غالب أن حكاية "انظر عواقب تدليل الفتاة!" احتاجت على الأقل عنصرين إضافيين هما عنصر الوسيط وعنصر العبرة.

والوساطة في هذه الحكاية مرت عبر الضيوف، وهما والدها وعمها، أما العبرة التي انتهت بها الحكاية، فقد برزت في شكل لهجة خطابية حادة ومتوعدة ترجمت الهدف الوعظي المرغوب منها بصيغة تنبيهية "انظر عواقب تدليل الفتاة!".

وهكذا، يجد مصطفى يعلى مبررا لتقسيمه السالف، ويدافع عنه معتبرا أن الزوج اهتدى بمفرده إلى حيلة تمكنه من إحراج المرأة أمام أهلها، وهكذا، فإنه لا حاجة للوسيط في هذا التقسيم [7].

إلا أن قبول هذا المبرر يجعلنا نلغي دور الضيوف -وهم شهود الموقف ومحكموه- الذين مكنوا الزوج من إقامة الحجة على المرأة، والنظر إلى عيوبها من خارج بيت الزوجية؛ وحضورهم في الحكاية ليس ثانويا بل هو أساسي لاكتمال مجرى الأحداث ومآلها.

وكما هو دارج في كل الحكايات، فإنه لا يمكننا الاستغناء عن المرحلة البدئية، لأنها تصنع إطار الأحداث. "فكل حكاية ينتظم نصها بواسطة سلسلة من التحولات التي تعمل على نقل الشخصية أو الشخصيات من مرحلة بدئية تسطَّر فيها الأهداف التي يتوجب عليها –أي الشخصيات- بلوغها، وأيضا تُربط تصرفاتهم المستقبلية بوضعية نهائية، يتحقق فيها ذلك الموضوع المحدد سلفا بنجاح"[8].

واستنادا على هذا التقسيم، تبدو التشكيلة المقترحة مفتقرة إلى ثلاثة عناصر هي: موقف الانطلاق، الوسيط والعبرة، وسنقصي الإخلال بالواجب لأنه لا يتبع حركية الزوج ومساره في الحكاية -باعتباره بطل الأحداث-، وإنما يتبع حركية الزوجة؛ وهذا هو مبرر تقديم التشكيلة الخماسية التالية:

1- موقف الانطلاق: زواج رجل بامرأة مدللة.

2- التورط: اكتشاف الزوج أن زوجته مهملة وجاهلة بأمور البيت والمعيشة ولا سبيل لانصلاح حالها.

---

[6] يعلى، نفسه، ص: 76- 79.

[7] مصطفى يعلى، م. س، ص. ص: 78-81.

[8] Isabelle Gruca, « le conte pour le plaisir de lire, pour le plaisir d'écrire », in dialogue et culture N49, FIPE, Belgique, 2004, p 74.

3- الوسيط: الشاهدان على الخيبة والعجز من أهل الزوجة وهما أبوها وعمها.

4- الخلاص: فضح عيب الزوجة أمام الشهود والحصول على الذريعة اللازمة للطلاق.

5- العبرة: "انظر عواقب تدليل الفتاة!"

وكما يبدو، فإن هذه الحكاية تعطي صورة بارزة الملامح عن مواصفات الزوجة المثالية التي يفتخر الرجل بوجودها في حياته، ليس لجمال في محياها أو في جسدها، وإنما لحسن في تدبيرها لشؤون البيت وتنظيفه ومعرفتها بطريقة إعداد الطعام، إضافة إلى مواهب أخرى تشكل مجتمعة سمات الأنثى الجميلة التي تمتلك ركائز استقرارها في بيت الزوجية، وهذا يشي بملمح أساسي يميز المجتمع الذي أنتج هذه الحكاية، ويعطي فكرة واضحة عن تصوره للمرأة ودورها في الأسرة والمجتمع.

ب- الحكاية الواقعية الغريبة:

غالبا ما يُعرَف هذا النوع من الحكاية الواقعية، باسم بطله، إذ هو مخلوق غريب في خلقته عن مألوف الناس، يلج العالم الواقعي قسرا، ويدخل في نظامه، محدثا نوعا من البلبلة التي تصيب الناس فترغمهم على قبوله ووصفه بكلمات مبثوثة بصدق بريء يفتن المستمع الذي يقف منذهلا عاجزا عن رفضه، رغم تناقضه مع ما يعرفه في عالمه، فلا يجد مفرا من الاستعاذة منه لما تقدم فيه من فتنة، فيردد كما الجاحظ: "اللهم إنا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل"[9].

ويناقش مصطفى ناصف هذه المقولة فيرى أن: "فتنة القول قد تكون وجها من وجوه سوء استعمال اللغة، [...] فالمرء قد يفتنه القول عن المقول، ويفتنه القول عن الخطاب وذلك راجع إلى كون اللغة لشدة فتنتها قد توقع المرء في العي والحصر، وكما يتعوذ الإنسان من الفتنة يتعوذ من الحصر رغبة في اتقاء بعض مخاطر اللغة"[10]. وهذا رأي كثير ممن كتبوا في التواصل اللساني، فالكلمة عندهم "هي مركز جدلية قائمة بين ما يظهر وما نتلقاه؛ أي بين انفتاح الذات وما نتلقاه منها. وما ينفلت من عنق اختناق الكلمة الإنسانية التي تعتبر حركة عنف لدى الشاعر أو المفكر" [11].

فقد يشكل الكلام فتنة للمستمع، فيطبق على شعوره كما تطبق الوساوس القهرية على الإدراك؛ ذلك أننا عندما نسمع أحد الناس يروي وقائع مرتبطة بتجلي العفاريت أو الأشباح، ننعته مباشرة بالخبل والجنون؛ ولكننا إذا وُجدنا ليلا بمفردنا في مكان أخبرونا سلفا بأنه مأهول بأطياف الجن -حتى ولو كان ذلك زعما- فإننا سنشهد في الغالب، تلك التوأمة التي ستجمع بين عملية التذكر وارتفاع نبضات القلب وضغط الدم، حتى إننا لن نجد للجسم ساقين تحملانه لنلوذ بالفرار دون محاولة لتفسير ردة الفعل تلك. من ذلك شملت بعض الحكايات الواقعية مقاطع غريبة، كحكاية "الراهبة العملاقة" التي وجدنا فيها شاهدا ملائما لتبليغ القصد:

"قيل إن رجلا أشرفت زوجته على الولادة، واشتد عليها المخاض ليلا، فاتجه إلى بيت إحدى المولدات يستعجلها للإشراف على ولادة ابنه.

عاد الرجل إلى بيته مسرعا، وارتدت المولّدةثيابها وحملت أغراضها استعدادا للحوق به، كان عليها أن تقطع طريقا مظلما يصل بيتها ببيت الرجل، وما إن خطت بضع خطوات في ذلك الزقاق المظلم حتى رأت امرأة طويلة جدا في زي راهبة يُحدث وقع أقدامها على الأرض قرعا

---

[9] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر، مطبعة المدني، ط.7، القاهرة، 1998م/1418هـ، ص.7.

[10] مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سل عالم المعرفة، العدد 218، فبراير 1997، ص. 15.

[11] Paul Ricoeur, La capture originelle de l'être par le mot : Pierre Petitgirard, Philosophie du langage – Texte de Platon à Heidegger-, in Education et pédagogie, sous la direction de J. Leif, Delagrave, France, 1976, p 190.

يشبه قرع الحوافر عند ارتطامها بالأرض "قراف، قراف" لم تتمالك المولدة نفسها من شدة الذعر الذي انتابها، فأسرعت مهرولة في اتجاه بيتها، طرقت الباب في عجالة، وما إن فتحت ابنتها الباب حتى دخلت وبادرت بإغلاقه بالمفتاح والعرق يتصبب من جبينها، وأخذت تنظر إلى الزقاق من خلال خَصاصَة الباب حتى بدت لها الراهبة الطويلة وقد توغلت في المقبرة، انتظرت قليلا لتتأكد من خلو الشارع وزوال الخطر، قبل أن تتجه إلى بيت الرجل لمساعدة زوجته المتألمة.

عندما وصلت إلى داره وسألها عن سبب تأخرها، روت له ما كان من أمر الراهبة التي ظهرت واختفت في المقبرة".

يمكن أن نلاحظ أن أشخاص هذه الحكاية آدميون ماعدا الراهبة التي لم نتبين هويتها، أما بالنسبة للعناصر التي شكلت بناء النص فسنحتفظ بموقف الانطلاق والتورط والوسيط ثم الخلاص، وسنستبدل العبرة بالمحظور، لنصوغها على الشكل الآتي:

1- موقف الانطلاق: مولدة تستدعى ليلا لمساعدة سيدة جاءها المخاض.

2_ التورط: مصادفة المولدة لمخلوقة عملاقة ترتدي زي راهبة، وقع أقدامها على الأرض يشبه القرع الذي تحدثه حوافر الحصان.

3- الوسيط: باب البيت ثم عامل الزمن.

4- الخلاص: انصراف الراهبة باتجاه المقبرة بعيدا عن بيت المولدة. وعودة الأمور إلى مجراها الطبيعي.

5- المحظور: لا تمش بمفردك في الشوارع المظلمة ليلا.

إن اكتشاف الواقع بعوالمه المجهولة يحكمه شعور ثنائي البعد، يتداخل فيه الخوف كعامل كابح مع حب الاستطلاع كعامل دافع، فالمولدة في هذه الحكاية رغم شعورها بالفزع وفرارها باتجاه البيت، إلا أنها استمرت في مراقبة الراهبة عبر خصاصة الباب، وبمجرد أن اطمأنت إلى توغلها وسط المقبرة، عادت لاستئناف نشاطها العادي دون محاولة لفهم أو تفسير ما يجري.

يريد الراوي إذن، أن يوحي بأن الأمر يتعلق بمخلوق يحدث وقع أقدامه على الأرض صوتا يشبه ما يحدثه الحصان، وهذا ذائع في الأوساط الشعبية حول الجن وحركتهم على الأرض، وهي طريقة تحرك الغيلان أيضا، لكي تكتمل الصورة حول الوحش، إذ لا يمكن أن ينتقل في الفلوات دون أن يحدث تنقله ارتدادا وزعزعة في الأجواء. وفي دلائل النبوة للبيهقي عن عمر ابن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: "إذا تغولت لأحدكم الغيلان فليؤذن فإن ذلك لا يضره. وتزعم العرب أنه إذا انفرد الرجل في الصحراء ظهرت له في خلقة الإنسان فلا يزال يتبعها حتى يضل عن الطريق فتدنو منه وتتمثل له في صور مختلفة فتهلكه روعا. وقالوا وخلقتها خلقة إنسان ورجلاها رجلا حمار"[12].

وقال أبو محلم: "كانت العرب تعلق على الصبي سن ثعلب وسن هرة خوفا من الخطفة والنظرة، ويقولون: إن جنية أرادت صبيَّ قوم فلم تقدر عليه فلامها قومها من الجن في ذلك. فقالت تعتذر إليهم:

كان عليه نُفَرة * ثعالب وهرره "[13]

هذه المعتقدات كلها تدعم فكرة تحول الجن وعدم ظهورهم للعيان على الهيأة التي خلقوا عليها، أو ربما ظهروا لبعض الناس وكانوا مختلفين عن بني البشر إلى درجة يصعب وصفها، فلم يلتقط هؤلاء من بين الأوصاف إلا ما تعلق بشكل الأرجل، لذلك ينحو التصور الإنساني للجن نحو تخيل أطرافهم السفلى مزيجا من أطراف الحيوانات والناس.

[12] محمود شكري الألوسي البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج2، تحقيق محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، د ت، ص. 348.

[13] الألوسي، نفسه، ص. 325. (والنفرات هي الأشياء التي تعلق على الصبي من أجل حفظه مما سلف ذكره).

أما في الحكايات الواقعية الغريبة، فإن الراوي يريد أن يُدخل هذا الانفلات من عالم الغيب إلى عالم الشهادة ضمن المصادفات العادية التي يمكن أن تحدث لأي كان في ظروف معينة؛ فالوقت هو الليل والمكان زقاق مظلم قرب المقبرة، ولكن بما أن هذه الصدفة تحدث فوق الأرض فبَعدها يجب أن تعود الحياة إلى مجراها الطبيعي.

والحكاية السالفة، يتلقاها المستمع، يقاومها وينساها سريعا، إلا أنها تندس بأمانة في سجلات الحافظة، لتسيطر ذكراها على الحواس إذا شاءت الصدف أن يمشي بمفرده قرب المقبرة في وقت متأخر من الليل. ليعيش نفس الأحاسيس التي عاشتها المولدة، فيمنعه دويُّ ضربات قلبه من سماع غيره من الأصوات، ويحرص على المضي قدما دون الالتفات، عملا بنصيحة رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما ينبغي الالتزام به عند دخول الخلاء. (*)

وإزاء هذا النوع من الحكايات، تتباين درجة تصديق وتأويل المستمعين، وينشق صفهم إلى مصدقين ومكذبين، فمنهم من يعتبرها أوهاما وترهات، ومنهم من يأخذها مأخذ الحقيقة واليقين الذي لا يحتمل الظن.

لكن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل "إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية. ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد إلى (داخلية وخارجية)، ولكن يوجد بعد آخر يجب علينا أن نصفها طبقا له. فإما أن تكون غائبة أو حاضرة. وفي الحالة الأخيرة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة. وقد تحدثنا إلى حد الآن عن هذه الأخبار وكأنها صحيحة دائما، لكن يكفي أن يكون تأويل [الراوي] سيئا وأن تكون ثقتنا به عمياء حتى نصبح إزاء وهم لا خبر"[14].

وهنا نريد أن نشير إلى أن بعض الروايات يكون الهدف منها أحيانا، الدعاية المغرضة والإساءة لطرف معين بغرض تجاري أو اجتماعي أو غيره، كترويج بعض الشائعات عن ظهور الجن في حمام عمومي بهدف إضعاف مرتاديه أو أحد المنازل بهدف إنقاص ثمنه...

ج- الحكاية الواقعية الغريبة-المعيشة:

تؤسس الحكاية التي تأخذ مكانها بين العالم الغريب والعالم المعيش، هياكل معانيها الضمنية على كاهل التفاعل والتعايش بين شخوصها التي تستدعى من العالمين، لتوجه سريعا إلى العبرة من المحكي، والشواهد على هذا النوع كثيرة، ومنها حكاية "افعل الخير حتى تجد ناس الخير":

"يحكى أنه كان لملك ولدان، وعندما دنا أجله جمع ولديه وأوصاهما بفعل الخير في كل الظروف، ومات وهو يقول: "يا أولادي افعلوا الخير حتى تجدوا ناس الخير".

توفي الملك واقتسم ولداه التركة فيما بينهما، وكان الابن الأكبر رزينا وقنوعا فتنحى لأخيه عن كرسي الحكم وعاش بين الناس عاملا بوصية والده، يجيب عابر السبيل والمقترض والفقير، حتى نفد كل ما كان عنده من المال.

في أحد الأيام قال لزوجته وأولاده:" لقد عزمت على البحث عن مصدر للرزق في بلاد أخرى لذلك هيئوا لي الزاد، فسأخرج غدا في الصباح الباكر"، ملأت الزوجة زاد الرجل بـــ "الزميتة" وهي نوع من أكثر الأطباق شعبية في البلاد، إذ ترافق صينية الشاي بامتياز، وبعد صلاة الفجر، ارتدى الرجل سلهامه وغادر البلدة.

(*) ارجع إلى صحيح البخاري للإمام الحافظ محمد بن إسماعيل البخاري، كتاب الدعوات، الدعاء عند الخلاء، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2018، ص. 1132

(14) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سل المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط.1، الدار البيضاء، 1987، ص. 54.

قطع مسافات ومسافات بين دواوير وأراض إلى أن وصل إلى غابة كبيرة، واصل سيره، ولما بلغ وسطها فاجأه مخلوق غريب ضخم لا هو بحية ولا بحيوان بل خليط بين هذا وذاك، لم ير مثله قط في حياته، بسط الرجل سلهامه، ووضع فيه كل الزاد الذي كان معه وقدمه للمخلوق الغريب، وبدأ بتلاوة الشهادة منتظرا مصيره المحتوم.

بعد انتهاء المخلوق الغريب من التهام الطعام، رفع رأسه نحو الرجل الشجاع قائلا:

"توسلت إليك بخالق هذا الكون قل لي من أنت، كل من يراني يفر أو يفقد عقله وأنت قدمت لي زادك لآكله؟"

أجاب الرجل:" أنا فلان بن فلان، أوصاني والدي قبل أن يموت بفعل الخير في كل الأحوال والظروف، كان يقول رحمه الله: "يا أولادي افعلوا الخير حتى تلقوا ناس الخير".

قال المخلوق الغريب: "أنا هي ناس الخير وقد جمعتك به الصدف، أبوك كان رجلا صالحا، وذلك الخير الذي كان يحرص على فعله، أنت ستجني ثماره الآن، تعال معي ولا تخف، أنت بأمان وسلام".

اصطحبته "ناس الخير" إلى كهفها، وأزاحت حجرا كان يغلق مدخله، فانكشف ما كان بالداخل من كنوز وأموال وجواهر، نظرت إلى الرجل المذهول وقالت له:

"خذ كل ما تريد، أمنحك كل شيء دون حساب".

أخذ الرجل كل ما استطاع حمله من أموال وعاد قرير العين إلى بيته وأولاده، اشتغل بالتجارة، فتضاعفت مداخيله وعندما تحسنت أحواله، قرر الخروج إلى الحج، فالتجأ إلى أخيه، وأوصاه خيرا بأهل بيته، وأخبره عن "ناس الخير" التي صادفها في الغابة، وأخذه إلى عين المكان وعرفه إليها، وقال لها:

لقد قررت الخروج إلى الحج، وهذا أخي، لقد أحضرته معي لأوصيك خيرا به إذا جار الزمان عليه أو ساءت أحواله وقصدك، فأرجوك أن تساعديه.

- مرحبا به ما لم يخن العهد معي.

مرت بضعة شهور بعد خروج الرجل إلى الحج، فطمع أخوه في الاستحواذ على الكنز الذي تحرسه "ناس الخير" في الكهف، وأراد أن يقتلها، فسن سيفه وخرج قاصدا الغابة.

عندما رأته "ناس الخير"، رحبت به، فأخذ يشتكي لها سوء حاله، ولما همت بإزاحة الحجر الذي كان يغلق فتحة الكهف، أخرج سيفه وهوى به يريد رأسها، فتنبهت "ناس الخير" إلى حركته الغادرة وتنحت يمينا ليقع السيف على ذيلها.

كانت ردة فعلها تلقائية، حيث أخرجت لسانها ولدغت الأخ الغادر فأردته قتيلا في الحين. حملت جثمانه وربطته على الحجر في فتحة الكهف[15*].

---

[*]تتشابه حكاية " ذات الصفا" التي أوردها شاكر هادي شكر، مع هذا النص وملخصها أن "ذات الصفا" لدغت رجلا فمات، ونهض أخوه لأخذ الثأر منها، فارتأت أن تصالحه على أن تدفع له في كل يوم دينارا من مال مخزون لديها فوافق على ذلك، وأخذ يتسلم الدينار منها في كل يوم. وبعد مدة ندم الرجل على المصالحة وقرر أخذ الثأر منها فترصدها وضربها بفأس على رأسها ضربة غير مميتة، فدخلت جحرها وقطعت الدينار عنه، فجاء إلى مخبئها وعرض عليها أن يجعلا بينهما عهدا على تناسي ما حدث، ويبدآ صحبة جديدة تقوم على المحبة والوئام، فنظرت الحية إلى قبر أخيه، وتحسست موضع الضربة من رأسها فقالت:

يمين الله أفعل إنني رأيتك مسحوراً يمينك فاجـرة

أبا لي قبر لا يزال مقابلي وضربة فأس فوق رأسي فاقـرة

مرت أيام قبل عودة الحاج، وعندما عاد سالما غانما، سأل عن أخيه، فأخبره أهله أنه لم يعد منذ ذلك اليوم الذي خرج فيه طالبا مالا في مكان معلوم؛ عرف الحاج مكان وجوده وخرج يتعقبه. وما إن وصل حتى وجد جثته على الحجر، التفت إلى ناس الخير مستفهما فقالت له: "لقد حاول أخوك قتلي لكي يضع يده على كل المال الذي في الكهف ولقد دافعت عن نفسي كما ترى، أوصاك والدك أن تفعل الخير حتى تلقى ناس الخير، أنا "ناس الخير"، والآن أستودعك الله وأترك لك كل هذا المال وأقول لك كما قال والدك، افعل الخير حتى تلقى ناسه فإذا لم تلق ناسه فسوف تلقاه هو بذاته".

في هذه الحكاية يختلط الغريب بالمعيش، ولا يمنع طولها وكثرة تفاصيلها من إخضاعها للتقطيع المورفولوجي الخاص بالحكاية الواقعية على الشكل الآتي:

1- موقف الانطلاق: وصية السلطان لولديه بالتزام فعل الخير قبل موته.

2- التورط 1: افتقار الابن الأكبر بسبب المبالغة في الكرم وخروجه للبحث عن مصدر جديد للرزق.

3- الوسيط: مخلوق غريب، اسمها "ناس الخير" تحرس غار الكنز؛ امتحنت كرم وشجاعة الابن الأكبر ومكنته من أموال طائلة.

4- الخلاص1: اكتشاف مصدر للرزق والعودة إلى البيت.

5- التورط 2: اقتسام سر الغار مع الأخ الأصغر (الجشع).

6- الوسيط: "ناس الخير" وقد كشفت حقيقة الأخ الجشع، ولدغته لدغة مميتة.

7- الخلاص2: التخلص من الأخ الخائن.

8- العبرة: "اصنع خيرا تجد خيرا".

يسمح لنا هذا التقطيع باعتبار "المخلوق الغريب" وسيطا رمزيا، استخدمه الراوي لتمرير عبرة النص، وقد سماه "ناس الخير"، ولا يمكننا أن نستنتج بأن "المخلوق الغريب" يؤدي وظيفة اختبار المانح، كما هو الحال في الحكايات العجيبة، لأنه في هذه الحالة، ستبقى حلقة المهام الصعبة والقوى الشريرة التي تصادف البطل مفقودة.

قد يفسر هذا التداخل القصصي عند الدارسين بقلة تجربة الراوي، إذ يلاحظ فلادمير بروب أننا في بعض الأحيان: "نجد أنفسنا أمام ضم ميكانيكي لمشهدين، بمعنى آخر اختراق للقناة بسبب بعض الرواة قليلي التجربة، إنها نتيجة نوع من النحت في الشكل المعماري للحكاية التقليدية" [16].

هذا الحكم على عمل الراوي، لا يجد دائما من يؤيده في حقل الدراسة القصصية، فمن الباحثين من يرد "التنوع الكبير في الحكايات التقليدية، إلى الحرية المتروكة لكل راو وقدرته على تغيير ألوان الوظائف والمهام المسندة للأبطال في حدود الخطاطة المرسومة [17]. فما يميز الحكاية، أشياء متعددة من بينها "العراقة، أي أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، ثم الانتقال بحرية من شخص لآخر عن طريق الرواية الشفوية وأخيرا المرونة التي تجعلها قابلة للتطور في الشكل والمضمون تبعا لمزاج الراوي أو مواقفه أو ظروف بيئته

(راجع كتاب شاكر هادي شكر، " الحيوان في الأدب العربي"، ج. 1، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، ط. 1، بيروت، 1985، ص. ص: 7-8.)

[16] Vladimir Propp, op.cit., p129.

[17] Jack Zipes, Les contes de fées et l'art de la subversion, Payot, Paris, 1986, p 14.

الاجتماعية"[18]. وهذا بالضبط هو ما نتمسك به من أجل استغلال النصوص الحكائية في التعليم والتربية، لأن تطويرها هو الذي سيتيح لنا إمكانات استثمارها لتخدم التوجهات المتجددة في حقل التدريس.

تتأثر النصوص الحكائية إذن، جراء تنقل المحكي فينشأ الاختلاف الذي يجعلها أكثر ثراء، ويعطيها سمات خاصة، لكن الباحثين يلاحظون أن بعض الأجناس الأدبية تتأثر بصفة أسرع من غيرها، كالشعر والقصة القصيرة "ولسنا نعني بهذا التأثر ظاهرة أدب المناسبات، إن المعنى هنا هو تلك الانعكاسات الجدية التي يتركها الواقع الثائر على موضوعات وأدوات المبدع"[19].

تسمح مناقشة آراء الشكلانين الروس حول العوامل المتحكمة في التغيرات التي تحصل على مستوى النص، بافتراض "أن الحكايات تنتقل دون تغيرات مهمة على مدى أزمنة طويلة، من جيل لجيل، طالما أنها لبثت في نفس الحيز الجغرافي، لكن بمجرد هجرتها إلى مجالات جغرافية أخرى فإن الحكايات تتغير لتتوافق مع السياق الثقافي الجديد" [20].

ورغم أن الحكاية الواقعية حسب ما توصل إليه بعض الباحثين "تصف الطبيعة وتصور العوالم الأخرى في دقة وتفصيل عكس الحكاية العجيبة النزاعة إلى المثالية موضوعا والتجريد عرضا"[21]. فإنه في حكايتنا هذه يتداخل العالمان المفصل والمجرد في قالب فني دقيق التصوير يبحث في صندوق المجرد عن الشواهد التي تتبلور عبرها المُثل لتعزز الأخلاق التي يفترض أن يتسم بها أفراد المجتمع، وهذه صفة إضافية للحكاية الواقعية التي تحتل مكانها بين الغريب والمعيش. وإذا كان العالم الطبيعي محدود الإمكانات، أخلاطه إما أن تكون متجانسة أو غير متجانسة، فإن تصور انفتاحه على عالم ما وراء الطبيعة، يجعل كل أخلاطه ممكنة ومتجانسة. وهذا ينأى عن فكرة الترقيع أو الضم الميكانيكي التي تحدث عنها بروب. ويبدو تصور التعايش الفعلي بين العالمين الغريب والحقيقي بالنظر إلى الاختلاف الأصيل بينهما عملية صعبة؛ إلا أن استدراج شخوص العالم الغريب لتعيش في العالم الحقيقي أمر ممكن من الناحية المجازية، ذلك أن أفراده -أي العالم الحقيقي- قد يكونوا على درجة من السوء يصبح معها تشبيههم بالغيلان أمرا منصفا، لأن تصرفاتهم يمكن أن تكون أكثر بشاعة من تصرفات الغيلان سيئة السمعة.

في الحكاية الموالية، التي تعرف في الأوساط الشعبية بـ "زوج الغولة"؛ تستوحى عبرة النص من تشاكل الفاعلين عبر ارتداد حركية الأحداث ومجموعة من المشاهد المأساوية التي نجد أمثالها في حياة الأزواج رغم ارتباطهم بمن هم أبناء جنسهم من البشر، إذ جاء في نصها أن "غولة تنكرت في صفة امرأة جميلة، فأعجب بها أحد الرجال وتزوجها. حذره بعض الناس من كونها غولة، ولكنه كان يرى فيها امرأة كاملة الأوصاف، وما إن وضعت الغولة مولودتها، حتى فاجأت الرجل بحقيقتها، وبقيت تتربص به وتهدده بالالتهام، وتضع من أجل الضغط عليه بعض السنن وتحذره من ارتكاب أي خطأ بحقها، فكانت تترك له رعاية المولودة ومهمة إعداد خبزة وتتوعده قبل الانصراف قائلة: "إذا بكت الصغيرة آكلك وإذا ضحكت آكلك، وإذا نضجت الخبزة آكلك وإذا احترقت آكلك"! وكانت عندما تعود، تسأله، فيجيبها: "سيدتي ابنة سيدتي لم تضحك ولم تبك نطقت "بهيو بهيو" وخبزة سيدتي لم تنضج ولم تحترق".

أعيى الانتظار الغولة إزاء حذر زوجها الشديد وحرصه على تجنب ارتكاب أي خطأ، فهَمَّت به لأكله، لكنه كان متهيئا لتلك اللحظة، فأوقعها في شرك وأضرم النار فاحترقت وماتت؛ حمل ابنته على كتفيه وغادر المكان، وفي الطريق وبينما هو هائم لا يلوي على شيء، فاجأته

[18] عبد الله بونفور: انظره عند موحى الناجي في مداخلة له موضوعها: "توظيف الحكاية الشعبية الأمازيغية في المجال التربوي"، ندوة لجنة التراث بعنوان الحكاية الشعبية في التراث المغربي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سل الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2006، ص. 211.

[19] نبيل سليمان،" مؤشرات جديدة في القصة القصيرة في سوريا"، دار الحرية للطباعة، م الأقلام، ع.8، بغداد، السنة 12، أيار1977، ص. ص: 5-6.

[20] Catherine.Vellay- Vallantin, l'histoire des contes, fayard, paris, 1992, p13.

[21] مصطفى يعلى، م. س، ص. 73.

الصغيرة بتحسسها لأذنيه وقد سال لعابها وقالت: "ما أجمل أذنيك يا أبي! طيبتان للقضم"! تفاجأ الأب من كلام الصغيرة، ولكنه لم يعر الأمر اهتماما؛ فالصغار يقولون أي شيء، واصل مسيره إلى أن بلغ بيت أناس أولموا احتفالا بمولود جديد لهم، فطلب منهم أن يستضيفوه.

أجاب الناس دعوة عابر السبيل وأكرموه، ولكن ابنته بعدما أنهت طعامها، أخذت تتجول في أرجاء البيت إلى أن عثرت على المولود الجديد، فأكلته، وعندما بدأ الناس بالبحث عن رضيعهم، فاجأتهم باعترافها: "هل رأيتم ذلك الرضيع الصغير أنا أكلته"!

ذعر أصحاب البيت من كلام الطفلة وأسرعوا نحو والدها الذي حملها وغادر المكان مسرعا إلى أن بلغ حافة منحدر، فرفعها بكلتا يديه وجعلها تنفلت بكل قوة لترتطم على الأرض وتموت، وهكذا انتهت عذاباته وانتهت معها الحكاية".

يمكن إخضاع هذه الحكاية للتقطيع المورفولوجي الآتي:

1- موقف الانطلاق: رجل أعجب بامرأة فتزوجها رغم تحذير الناس له.

2- التورط 1: اكتشاف الرجل أن زوجته غولة ولا يمكنه الاستمرار في تحمل شروطها المضنية.

3- الوسيط 1: الامتثال الحذر والاستعداد للنهاية المتوقعة.

4- الخلاص 1: قتل الغولة في الوقت المناسب.

5- التورط 2: استشعار بوادر تغول البنت الصغيرة.

6- الوسيط 2: بيت المضيفين والتأكد من ميل وطباع الغولة الناشئة.

7- الخلاص 2: قتل البنت وأخذ العبرة.

يبدو أن الراوي في هذه الحكاية، قد استعار "الغولة" وابنتها من العالم الغريب ليصور المشهد المرعب الذي عاشه الزوج بكل حمولته الرمزية والدلالية. إنها صورة نووية على حد تعبير غريماس "تنمو انطلاقا منها بعض الاحتمالات، بعض المسارات المقوماتية [...] كل خطاب في الوقت الذي يحدد فيه تشاكله الدلالي الخاص، لا يعد سوى استثمار جد جزئي للاحتمالات الضخمة التي يوفرها له المستودع المعجمي، وإذا تابع طريقه، فإنه يتركه مرصعا بصور العالم التي لفظها، ولكنها تظل تعيش وجودها الافتراضي، مستعدة للانبعاث بأقل مجهود في التذكر [...] نسجل على التو أن هذه الصور ليست بموضوعات منغلقة على نفسها، ولكنها تمدد في كل لحظة مساراتها المقوماتية بالتقاء واستدراج صور أخرى متقاربة، بتكوين كوكبيات صغيرة لها تنظيمها الخاص بها. هكذا، ولأخذ مثال مألوف، إن صورة الشمس تنظم حولها حقلا تصويريا يشمل: أشعة، ضوء، حرارة، هواء، شفافية، ظل كثيف، غيوم[...] إذا كانت الصورة المعجمية تتمظهر مبدئيا داخل إطار الملفوظات، فإنها تتسامى بسهولة على هذا الإطار وتؤسس شبكة تصويرية علائقية تمتد على مقاطع كلية وتكون تصويريات خطابية"[22]. وعليه، فإن صورة الغولة تنظم حولها حقلا تصويريا ممتدا يشمل كل مصطلحات البشاعة والقرف والفزع والخوف والخصام والقلق و ... مجموعة من الصور تتحد لتشرح سياق تداول مجموعة من الأمثال المعروفة في المغرب وخارجه، ومنها: "اقلب القدرة على فمها تشبه البنت أمها"، "تَلَحَّفت بإزار وجئت بالبلاء للدار"، وعند الغربيين "مِثْلُ الأبِ مِثْلُ الابْن"، ورغم أن هذه الأمثال الشعبية تحتمل كلا من المعاني القدحية والإيجابية، إلا أن الراوي في هذه الحكاية، ينزع بكل قواه التخيلية لإشاعة نوع من الاعتبار العكسي من القصة؛ فيعكس لنا موقف المفكر الشعبي من المرأة التي تتنمر على زوجها، فهي بنظر المجتمع "غولة" مستبدة ومعتدية. وذلك ليقع في شعور المستمعة ما ينبغي التحلي به من صفات لتكون زوجة صالحة، ويقع في شعور المستمع الإحساس بأهمية اختيار الزوجة، لتجنب الدخول في سلسلة إخفاقات لا متناهية، ففي الحكاية السالفة، رغم محاولات الزوج التعايش مع الغولة بشروطها المضنية التعجيزية، إلا أنها قصدت إتعابه وإضعاف

[22] أ. ج. غريماس، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، الدار البيضاء، 2018، ص. ص: 160-161.

حيلته قبل الإقدام على أكله، إذ إن شروطها لم تكن بالنسبة لها في واقع الحال إلا لعبة ممتعة كانت تفتح شهيتها يوما بعد يوم، مضخمة آناها السادي وسطوتها لاستطعام ضعفه بأقصى درجات النشوة، رغبة في تحقيق استسلامه أو قتله عندما تكف اللعبة أن تصبح مسلية؛ تماما كالمرأة التي ترهق زوجها بالشروط والطلبات والنفقات الزائدة التي تفوق طاقته.

وها هو الزوج المسكين، قد تهيأ مرغما للنهاية التي ود لو أنها تكون كابوسا يمكنه الاستيقاظ منه مع نسائم الصباح، ليفيق على حقيقة مرة هي كونه قتل أو تخلص من المرأة التي أعجب بها وتزوجها، لتتأكد خسارته في تحقيق الأنس والسكن والمودة والرحمة.

وستتجدد المأساة مع الصغيرة التي لازالت براءتها تمنعها من تزييف الأقوال أو إخفاء الحقيقة حول نوازعها وميولها المتطرفة وتشوقها للحم البشري النيء، فأول لحم سال لعابها لأجله أذنا والدها.

- **على سبيل الختم:**

إذن وكما يبدو، فإن هذا النص الواقعي، يضم نوعا من الاستعارة العاملية، الموظفة مجازا للتعبير عن أفكار تتعلق بمراجع المجتمع، الذي يؤكد من خلال شخص الراوي على ضرورة حسن اختيار الزوجة، فهي ربة البيت وأم الأولاد، وفي هذا يقف كل من المرأة والرجل نفس الموقف، فكلاهما مطالب بأن يتخير لنفسه، لأن العرق دساس. ويوظف العالم الغريب ليزيد من جاذبية الحكاية ويخرج الواقع عن الرتابة، ويلفت الانتباه إلى قدرات الراوي في مجال إقامة الحبكة ونسج الحكاية.

لائحة المصادر والمراجع

✓ **العربية:**

1) البخاري محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، كتاب الدعوات، الدعاء عند الخلاء، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2018.

2) البغدادي الألوسي محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج2، تحقيق محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري، د ت.

3) الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر، مطبعة المدني، ط.7، القاهرة، 1998م/1418هـ.

4) الخطيبي عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، دار العودة، ط.1، بيروت، 1980.

5) الساريسي عمر عبد الرحمان، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج.1، بيروت،1980.

6) بونفور عبد الله: انظره عند موحى الناجي في مداخلة له موضوعها: "توظيف الحكاية الشعبية الأمازيغية في المجال التربوي"، ندوة لجنة التراث بعنوان الحكاية الشعبية في التراث المغربي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سل الندوات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2006.

7) تودوروف تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سل المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط.1، الدار البيضاء، 1987.

8) سليمان نبيل، "مؤشرات جديدة في القصة القصيرة في سوريا"، دار الحرية للطباعة، م الأقلام، ع.8، بغداد، السنة 12، أيار1977.

9) شكر هادي شاكر، " الحيوان في الأدب العربي"، ج. 1، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، ط. 1، بيروت، 1985.

10) غريماس أ.ج، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط. 1، الدار البيضاء، 2018.

11) ناصف مصطفى، محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سل عالم المعرفة، ع.218، فبراير 1997.

12) يعلى مصطفى، القصص الشعبي بالمغرب- دراسة مورفولوجية- الفصل الثاني، المكتبة الأدبية، ط.1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

13) يونس عبد الحميد، الحكاية الشعبية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سل المكتبة الثقافية، ع.200، القاهرة، يونيو 1968.

✓ **الأجنبية:**

1) Vellay- Vallantin Catherine, l'histoire des contes, fayard, paris, 1992.

2) Gruca Isabelle, « le conte pour le plaisir de lire, pour le plaisir d'écrire », in dialogue et culture N49, FIPE, Belgique, 2004.

3) Zipes Jack, Les contes de fées et l'art de la subversion, Payot, Paris, 1986.

4) Ricoeur Paul, La capture originelle de l'être par le mot : Pierre Petitgirard, Philosophie du langage – Texte de Platon à Heidegger-, in Education et pédagogie, sous la direction de J. Leif, Delagrave, France, 1976.

5) El Ghannami Rachida, Contes fantastiques arabes (Recueillis dans la région d'Oujda), Diffusion ANRT (Atelier National de Reproduction des Thèses), Sous la direction de Frédéric François, Université Paris V, Faculté des sciences humaines et sociales, Sorbonne, 1997.

6) Todorov Tzvetan, Qu'est-ce que le structuralisme?, Editions du Seuil, Paris, 1968.

الهيبة المؤدية لعدالة الممدوح هي المهيمنة على عقلية الشعراء

د. الزبير الشلي
أستاذ متخصص في الأدب الفارسي
جامعة محمد الخامس - المغرب

الملخص

من نافلة القول أن لغة الشاعر غير لغة العالم والمفتي والقاضي، ومن البساطة بمكان أن نصدر الأحكام الجاهزة متأثرين بحمولتنا المعاصرة، وأن نحكم على مبالغة الشعراء في مدح الحكام بأنها مساهمة في صناعة الدكتاتور وتزييف التاريخ وخيانة الأمة والاسترزاق من فتات موائد الحكام على حساب آلام الشعب وآماله واللائحة طويلة من أمثال هذه الاتهامات المجانية، لكن من الصعب الغوص في هذه الأمداح وفهم الواقع الاجتماعي والسياسي والديني والنفسي وحتى الجغرافي لتلك الحقبة الطويلة من الزمن بعيدا عن الأيديولوجية التي تقود البحث داخل سراديبها المغلقة، إلا أننا حين نستبطن حقيقة المدائح، و نستجلي الخلفية العميقة لها؛ فإننا في الحقيقة نجد الشاعر يقوم بتصوير "المدينة الفاضلة" الموجودة في أعماقه ودواخل مجتمعه، فحين ينسب الشاعر مجموع من الصفات الجميلة والجليلة للخلفاء فإن هذه المعايير المطروقة في الشعر والمتكررة مع كل ممدوح هي الحاكمة في أعماق ضمير المجتمع.

وإن آمال المجتمع لا تخرج عن دائرة هذه الصفات والخصال التي مدح بها الممدوح ويمكن أن نكثفها في مصطلح واحد وهي: "العدالة الاجتماعية" الغائبة، كما نجد مهمة الشاعر هي المساهمة في صناعة هذه العدالة وبلورتها مع العلماء وذلك بوصف عظمة وأبهة الحاكم التي هي مدعاة للاستقرار الداخلي والاحترام الممزوج بالخشية من الخارج، فينعكس ذلك على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية حيث تزدهر التجارة والعمران، ويكثر السفر إلى هذه الديارويتراكم المال والخبرة والعلم كمظهرمن مظاهرالرفاه والسعة في الرزق داخل هذه المجتمعات الذي يقود إلى المقدمة للاقلاع الحضاري، بل إن عدالة الحاكم مع رعيته تسري بين الناس فيصيرون يتحرون العدالة فيما بينهم ومن ثم فإن فضيلة العدالة واستتبابها قد تسري حتى إلى الحيواناتفتتحول من حيوانات مفترسة لبعضها البعض إلى حيوانات رحيمة وأليفة مع بعضها البعضحيث تعيش في أمن وأمان دون أن ينغص حياتها بنو جنسها .

الكلمات المفتاحية: المدح، الهيبة، العدالة، الاستقرار

The Prestige Leading to the Justice of the Praised: A Dominant Concept in the Minds of Poets

Dr. Zoubeir Chli
Professor of Persian Literature
Mohammed V University – Morocco

Abstract

It goes without saying that the poet's language is different from that of the scholar, the mufti, and the judge. It is easy to pass ready-made judgments, influenced by our contemporary perspectives, and to condemn poets' exaggerations in praising rulers as contributions to the making of dictators, falsification of history, betrayal of the nation, and opportunistic exploitation of rulers' generosity at the expense of the people's suffering and aspirations. The list of such accusations is long. However, it is difficult to delve deeply into these eulogies and understand the social, political, religious, psychological, and even geographical realities of that long historical period without ideological bias that confines research within its closed corridors.When we probe the essence of these praises and uncover their deeper background, we realize that the poet is, in fact, depicting an "ideal city" that exists within his inner world and the collective consciousness of his society. When the poet attributes noble and admirable qualities to caliphs, he is actually reflecting the values deeply embedded in the societal conscience. The hopes of society do not extend beyond the qualities and virtues for which the praised ruler is laudedqualities that can be summed up in one term: **the absent "social justice."**The poet's role is to contribute to the construction and articulation of this justice alongside scholars, by portraying the ruler's grandeur and majesty, which serve as a source of internal stability and a deterrent to external threats. This, in turn, reflects positively on social and economic conditions, leading to prosperity in trade and urban development, increased travel to these lands, and the accumulation of wealth, expertise, and knowledgemanifestations of affluence and economic well-being that pave the way for civilizational advancement. Furthermore, the ruler's justice towards his subjects permeates society, encouraging individuals to uphold justice in their interactions. Consequently, the virtue of justice extends even to the animal kingdom, where predatory creatures transform into gentle and peaceful beings, coexisting in safety and harmony, undisturbed by their own kind.

Keywords: Praise, Prestige, Justice, Stability

تقديم:

إن الدرس الأدبي يعطينا الرؤية الموسعة للقضايا والأشياء المطروقة فيه حيث يمدنا بالفهم الأوسع والرحب؛ لمعرفة مكنونات قصائد المدح وأهدافها وبواطنها ومراميها المعلنة والخفية ومن ثم لا نريد أن يدرس الأدب بالرؤية الحدية أو الجزمية القاتلة للنص وفهمه، ومن ثم يمكننا الحديث عن الأسباب المتعددة والمتنوعة الكامنة خلف شعر المدح واستمراره .

1. الأسباب الدينية

تعارف الناس قديما على مفهوم السلطة الزمنية الكلاسيكية وطاعتها وأن الزمان هو السلطان وصلاح الزمان بصلاح السلطان، وهذا ما أقره العلماء من أصحاب كتب "الأحكام السلطانية"، وقد استنبطوه من مجموع الأحاديث النبوية في الباب ونأتي على ذكر حديثين:

أ. أحاديث طاعة الحاكم من غير معصية:

1. عن ابن عباس أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " من رأى من أميره شيئا يكرهه، فليصبر، فإنه من فارق الجماعة شبرا فمات، فميتته جاهلية"[1]
2. عن ابن عمر أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "على المرء المسلم السمع والطاعة
3. فيما أوجب وكره، إلا أن يأمر بمعصية"[2].

2. الأسباب السياسية

قام الشاعر الفارسي مدافعا عن البلاط مادحا له لكونه تضافرت النصوص الدينية والتاريخية والأدبية على تسمية السلطة الزمنية ب "الزمان" ونجد كتب "الأحكام السلطانية" تتحدث عن كون صلاح الزمان بصلاح السلطان والعكس صحيح. فهذا عالم زمانه حجة الإسلام أبو حامد الغزالي يقر بهذه الحقيقة في كتابه " التبر المسبوك في نصيحة الملوك" منتخبا دررا من الأقوال المأثورة منها: سأل معاوية الأحنف بن قيس فقال: يا أبا يحيى كيف الزمان؟ فقال: الزمان أنت إن صلحت صلح الزمان وقال: الأحنف بن قيس، إن الدنيا عمرت بالعدل فكذلك تخرب بالجور، لأن العدل يصفو نوره وتلوح بشائره من مسيرة ألف فرسخ، والجور يتراكم ظلامه ويسود قتامه من مسيرة ألف فرسخ"[3].

لا نستغرب حين نجد الفقيه المالكي "أبو الوليد الطرطوشي" يوصي بضرورة الدفاع عن السلطة الزمنية العادلة لكونها السبب في جلب الخير للبلاد والعباد ودرء عنها كل البلايا والفساد، حيث يقول في كتابه "سراج الملوك": "أفضل الأزمنة أزمنة أئمة العدل لأن في صلاحه ـ أي الحاكم ـ صلاح العباد والبلاد، وفي فساده فساد العباد والبلاد.. ولا يتمنى زوال السلطان إلا جاهل مغرور"[4]. ويضيف قائلا: "وعدل السلطان أنفع للرعية من خصب الزمان" وعلل ذلك بأن "الله جبل الخلق على حب الانتصاف، وعدم الإنصاف، ومثلهم بلا سلطان، مثل الحوت في الماء يبتلع الكبير الصغير، فمتى لم يكن لهم سلطان قاهر، لم ينتظم لهم أمر، ولم يستقر لهم معاش، ولم يتهنوا بالحياة"[5].

---

[1] وذكره مسلم بن الحجاج القشيري النيشابوري، صحيح مسلم الطبعة الأولى دار الكتب العلمية بيروت لبنان، 14412هـ\1991م الحديث رقم(1849).

[2] محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، طبعة جديدة مضبوطة ومصححة ومفهرسة، دار ابن كثير ، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى 1423هـ\ق 1991م الحديث رقم (7053)

[3] أبي حامد محمد الغزالي، التبر المسبوك في نصيحة الملوك،عربه أحد تلامذته، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان الطبع الأولى 1409هـ \ق 1988م ،ص 73.

[4] أبو بكر محمد بن محمد بن الوليد الطرطوشي، سراج الملوك، تحقيق جعفر البياتي، نشر رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 190م، الباب السابع سراج الملوك، ص 157

[5] سراج الملوك ،ص 156ـ 157.

3. الأسباب الطبيعية

- أ. ندرة المياه

لا شك في أن للجغرافيا نصيب من التأثير على الفكر، وخصوصا في العهود القديمة. فبنظرة سريعة على الغطاء النباتي لإيران ونسبة تساقط الأمطار السنوية فيها والامتداد الشاسع لصحرائها، سوف يمدنا بالمعلومات الأولية لمعرفة نوع الحياة الاجتماعية السائدة بها، حيث كتب عن هذا المؤرخون والجغرافيون والسياح الأجانب نكتفي ببعض الشواهد فحسب فنجد على سبيل المثال السائح الفرنسي "جان باتيست شاردن" (ولد 1643م، توفي 1713م) يصف طبيعة إيران التي زارها سنة 1666م قائلا: "إيران دولة جافة وقاحلة ولا يزرع من أراضيها إلا العشر، وأكثر من تسعين بالمائة مما تبقى من أراضيها يتشكل من المرتفعات الصحراوية وأماكن للرعي والأحراش والغابات، ومنها المرتفعات الجبلية التي تشكل ثلثي مساحة التراب الإيراني، والقسم المتبقي يتعلق بالصحراء الكبيرة المسماة "كوير" التي تقع في مركز إيران وتشكل حوالي ربع المساحة منها"[6]وهذا ما دفع الكاتب الإيراني "زيبا كلام" أن يجد الجواب عن سؤال قديم قائلا: وهذا يجيبنا عن السؤال: لماذا إيران رغم شساعةمساحتها لا تستطيع أن تزرع منها إلا القليل؟ لكون هذا المشكل يكمن في قلة الماء، وبالتالي تعتمد إيران في تأمينه على مصادر ثلاثة وهي: التساقطات المطرية، ثم مياه الأودية، ثالثا المياه التي يخزنونها تحت الأرض، ورغم أهمية الأمطار في هذه الظروف نرى معدل متوسط التساقطات المطرية في إيران لا يتعدى في السنة 25 إلى 30 مليمتر في السنة، وهذا لا يصل حتى إلى المعدل العام للتساقطات المطرية في العالم والذي يحدد بـ90 ملم في السنة"[7].

- ب. الاقتتال القبلي بسبب ندرة المياه

مجموع هذه العوامل الطبيعية؛ ساعدت على وجود نوع من الحياة الاجتماعية في إيران تسمى حياة "القبائل الرحل"، فإلى جانب حياة الاستقرار في المدن والقرى كانت هناك حياة الترحال، و اللاستقرار، وهذه القبائل الغير مستقرة في مكان واحد كان استقرارها تبعا لتواجد أهم منبع للحياة البشرية وتداومها؛ وهو عنصر الماء، لذا شكل هذا العنصر المهم للحياة أساسا للصراع، ولا غرابة في الأمر إذا ما علمنا أن حياة "القبائل الرحل"، الذين يسكنون في الخيام؛ كانت جزءا لا يتجزأ من البناء الاجتماعي لسكان إيران لفترة قريبة ف " إلى حدود أوائل القرن العشرين كان ربع سكان إيران يتشكلون من القبائل الرحل وسكان البادية لذا يمكن أن نستنتج من هذا الرقم والذي كان أكثر بكثير من الآن والمهم من كمية البدو الرحل ـ سكان الصحاري ـهو كيفية وطريقة حياتهم وهو أن هؤلاء القبائل الرحل إذا أصيبوا بالقحط وقلة المؤونة من طعام وعلف ـ وهذا ما كان يقع كثيرا ـ إما أنهم منعوا من الاستفادة من مراتع رعي مواشيهم ـ وهذا ما يقع كذلك كثيرا ـ فإن هجومهم من أجل تأمين مناطق الرعي ومؤونتهم فإنه سلوك محتمل إذا لم نقل إنه السلوك الطبيعي"[8]. حيث أصبح الكل متأقلما مع حياة الصراع والاقتتال حيث صارت القاعدة: إذا لم تكن لك رغبة في الصراع؛ فهناك من هو على أهبة الهجوم عليك، والفتك بك، لتأمين ماء وقوت مواشيه، ولتسلم لا بد أن تتملق للقوي وتداريه، ومن هنا نبت معجم المدح ومصطلحاته وصار من صميم الحياة اليومية الفارسية حتى تبلور وتضخم عند الشعراء وأبدوه في قوالب جميلة.

6

[7] صادق، زيبا كلام، ماچگونه ما شديم، انتشارات روزنه،1379 هـاش، ص73.

[8] صادق زيبا كلام، نفسه، ص 73

4. الأسباب الاجتماعية

لم يغفل المؤرخون أن يسجلوا لنا تردي الأوضاع الاجتماعية في إيران، حين تضعف الدولة وتضمحل؛ بسبب قلة الأمطار، وانتشار المجاعات، وبروز الاستبداد الفردي والجماعي داخل الدولة التي هي قبيلة الأمس، أو تغول القبيلة التي هي دولة الغد، ونتيجة لتبدل الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية والأخلاقية، رأسا على عقب، حيث ستنقلب فيه المقاييس فما كان بالأمس حلالا سيصبح حراما، وما كان عيبا يمسي فضيلة؛ وهذا ما شاهده المؤرخ الفارسي "عطا ملك الجويني" حيث نقله لنا في تاريخه "فاتح العالم"، قائلا: "إن الكذب وشهادة الزور أصبحتا وعظا وإرشادا، والنميمة والفساد صارتا شهامة ...كل من كان من أولاد السوق من السراق وأهل الفسوق؛ صار أميرا موثوقا، وكل مستخدم صار يصدر الأوامر والصكوك؛ بل ربما أصبح وزيرا مرموقا، وكل سيئ الحظ أصبح كاتبا مقربا، وكل مسرف أصبح سيدا مشرفا، وكل شيطان أصبح نائبا لصاحب الديوان، وكل أحمق أبله؛ صار رئيس الديوان أحدق، حتى فراش القصر صار صاحب الأمر والنهي، وكل خسيس أصبح صاحب شأن ورئيس، وكل من كان غادرا أصبح قادرا وكل متعلم بالأمس أصبح سيدا وعالما وكل جمّال من كثرة ماله أصبح صاحب الجمال وكل حمال صار في هذا الزمن له فسحة من المال"[9]ومنثم انعكست هذه الأوضاع المأساوية في الشعر.

أ. انعكاس الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الشعر الفارسي

لم يفت الشعراء تسجيل هذه الأوضاع المزرية والبائسة حيث صوروها في أشعارهم بدقة؛ من انعدام المروءة والشهامة، حيث صار العدو صديقا والصديق عدوا وانقلبت الرجولة سفاهة.

1.أصداء انقلاب الموازين الاجتماعية في الشعر

فهذا الشاعر "عبد الواسع جلبي" الذي ولد سنة 452هـ وتوفي 555هـ ينتقي لنا صورا من

الأوضاع الاجتماعية المزرية قبل عصر الدولة "الغزنوية" في "ديوانه"[10] بهذه الطريقة

المأساوية :

ـ نسخت المروة ...وأعدم الوفاء

لم يبق من هذين إلا الاسم مثل الكيمياء والعنقاء

ـ صار الصدق خيانة وصارت الرجولة سفاهة

صارت الصداقة عداوة وانتشر الجفاء بين الناس

ـ كل فضائل وعادات الناس أصبحت مقلوبة

لا فائدة من هذا العالم الذي لا وفاء له

ـ كل صاحب علم صار منزويا وحائرا

وكل صاحب فضيلة أصبح مبتلى بداهية

[9] عطاء ملك جويني، تاريخ جهانگشاي (فاتح العالم)، تصحيح محمد عبد الوهاب قزويني (چاب ليدن سنة 1911 م ـ أفست انتشارات بامدادچاپآشنا) صج1 ص 4 ـ 5.

[10]عبد الواسع جبلي، ديوان أشعار عبد الواسع جبلي، تصحيح ذبيح الله صفا ص288.

أما الشاعر"أنوري"[11]فصورلنا تمزق شبكة العلاقات الاجتماعية بهذه الكيفية البئيسة:

ـ الكبيروالصغير والشريف والوضيع

كلهم أصبحوا حيارى ومتألمين

ـ معذور في هذاالزمان ...

إذ ا لم ينفع صديق صديقه

2. دعوة الشعراء إلى التوزيع العادل للمال والسلطة

نجد الشاعر "نظامي كنجوي"[12] مع تردي الأوضاع؛ يرفع عقيرته للحاكم بدل مدحه، يطالبه بصريح العبارة بتطبيق العدالة في توزيع الأموال والمناصب بالسوية بين أفراد الأمة، حيث يفصح عن مكنونات صدره قائلا: كلنا ينبغي أن نكون شركاء في الأتراح والأفراح معا تحت سقف مملكة واحدة، حيث يصرح قائلا :

ـ لا ينبغي أن يفضل أحد علينا

وكلنا جميعا شركاء في المال

ـ وشركاء في المقام بالسوية

إذ لا يصح أن نضحك بسبب بكاء الآخرين.

5. الأسباب الذاتية لمدح الشاعر للحاكم

من الطبيعي أن يحتاج البلاط للشاعر كما يحتاج الشاعر بدوره للبلاط فهناك منافع مشتركة ومتبادلة، هنا "الشاعر أمام خياران لا ثالث لهما؛ إما أن يندمج مع البلاط أو يعتزله، ففي حالة الاعتزال؛ لن يجد الطريقة المثلى لبلورة موهبته، ولن يجد من يشتري منه بضاعته، فسرعان ما يخفق في مهنته ويعتزل الشعر للأبد، ليمارس غيرها من المهن التي تذر عليه ربحا"[13]، أما إذا اختار الاندماج؛ فهو بذلك يجد القناة الطبيعية والتي عبرها يجد سبيلا للترقي الذاتي من ازدهار علمي ومادي وإيصال رسالته ولو عن طريق المواربة خلف المساحيق البلاغية، وأحيانا مدح الحاكم عن طريق المبالغة؛ وبدخول الشاعر في دائرة المقربين من البلاط، يصير جزءا من الحاشية، وهم الأمراء و العلماء والوزراء وقادة الجيش والولاة يضره ما يضر القصر وينفعه ما ينفع القصر، لذا فإن المهمة الأساسية لهذه الفئات؛ هي صياغة أبهة وعظمة الحاكم والمحافظة عليها. وهذه الأبهة تصب في العدالة ومنع ظلم الناس بعضهم بعضا، والاعتداء على الأعراض والأموال والأنفس والثمرات، ومنع المظاهر المسببة للهرج والمرج؛ الذي يضعف البلاد ويضعها في مهب الريح، حيث يطمع فيها الغرباء والأعداء كما هو الحال في فترة الصراعات القبلية، أو السياسية، أو المذهبية، و حتى ولو كان الحاكم ظالما وما أكثرهم فالشاعر حكيم أريب لا يفضل العيش مع

[11]أنوري ابيوردي، ديوان أنوري تصحيح محمد تقي مدرس رضوي، انتشارات علمي وفرهنگي 1376 هـ ش، ص 616

[12] نظامي كنجوي، ـ گنجوي ، حكيم نظام ، كليات خمسه با مقابلة وتصحيح از روي صحيحترين نسخ معتبر خطي و چاپى ، چاپ چهارم انتشارات اميركبير، تهرانسال 1381هـ ش ص229

[13]مقاله مدح ومديحه سراي درأدب فارسي، عليپورآمن، فصلنامه رشد آموزش زبان وأدبيات فارسي، 10 بهار سال 1388 هـا ش ص4

الرعية التي هي "بلا سلطان مثل الحوت في الماء يبتلع الكبير الصغير "[14] كما ذكر "الطرطوشي"بل يجلس مع السلطان في بساطه وإن كان " من تبسط مع السلطان كرجل في البحر بين التماسيح التي تبلع الناس"[15] كما يذكر أبي حامد الغزالي إلا أن الشاعر يملك من المهارات الأدبية ما يدفع عنه عضة القروش القاتلة بسكر المدائح للحاكم والحاشية، لذا أنخرط الشاعر بطريقته في تشييد سرح العدالة وذلك ببلورة هيبة الحاكم شعرا، قصد دعم الاستقرار السياسي والاستتباب الأمني، فالأدنى إلى الفهم الذي يضعه الشاعر نصب عينيه تجاه السلطان هو نصحه بإقامة العدل مع الداخل وقوة الشكيمة والمدارات مع الخارج ، فالشاعر حين يمدح الملك أو الأمير بصفات الخلفاء الراشدين؛ فهو يضع الحاكم وجها لوجه أمام النموذج المثالي للحكم حبا فيه وليس بغضا له.

2.5. الرأي المخالف لمدح الحكام الظلمة

أ. موقف جلال الدين السيوطي

واجه الشعراء المداحون على طول التاريخ نقدا لاذعا، من العامة والخاصة، من أهل العلم والنقاد، من الأدباء والفقهاء؛ الذين أفردوا الحديث عن هذه الظاهرة في أبواب من كتبهم، وبعضهم مثل جلال الدين السيوطي، خص رسالة مفردة في الحديث عن هذا الأمر، سماها: "ما رواه الأساطين في عدم المجيء للسلاطين"، نكتفي منها بذكر الحديث الصحيح والصريح؛ في النهي عن تأييد الحاكم الظالم ومدحه، وهو: عن كعب بن عجرة (ض) قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "سيكون بعدي أمراء؛ فمن دخل عليهم وصدقهم بكذبهم وأعانهم على ظلمهم؛ فليس مني ولست منه، وليس بوارد علي الحوض، ومن لم يدخل عليهم ولم يعنهم على ظلمهم ولم يصدقهم على كذبهم، فهو مني وأنا منه وهو وارد علي الحوض"[16]

ب. موقف الناقد الفارسي قيس الرازي

الناقد الفارسي "قيس الرازي" في كتابه " المعجم في معايير أشعار العجم" حين تطرق لبعض مدائح الشاعر "أنوري" فاض كأس صبره وعلق عليها بقوله: "هذه الأمداح لا تليق إلا برسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا تحق في حق أحد غيره وإذا قيلت في غيره فهو تجاوز لحدود المدح"[17].

6. مدح الخلفاء الراشدين يمثل المدينة الفاضلة الغائبة

هذا النوع من شعر المدح؛ المعروف بشعر التكسب الذي يمدح فيه الشاعر حاكم ز إن هذه الأشعار التي يتكفل الشاعر بسردها في البلاط مغزاها ومرماها أساسي وهو" أنه يقوم بتصوير المدينة الفاضلة الموجودة في ذهن المجتمع، ومن جهة أخرى فإنه يعكس التيارات الاجتماعية في أعماق التاريخ، فحين يمدح كلا من الشاعر "أنوري" أو الشاعر "فروخي السيستاني" [أو الشاعر "عنصري البلخي"] ممدوحه بالصفات المثالية الفلانية ، فإن مجموع هذه الصفات إذا لم تكن موجودة في الأصل في الحاكم وفي الأغلب لا يتوفر عليها، فإنها تشير إلى قضية محورية وهي أن هذه المعايير المطروقة في الشعر والمتكررة مع كل ممدوح هي الحاكمة في أعماق ضمير المجتمع، وإن آمال المجتمع لا تخرج عن دائرة هذه الصفات والخصال التي مدح بها الممدوح"[18]. وهذا أقرب إلى علم اجتماع الأدب الذي يغوص فيما وراء الكلمات،

---

[14] محمد بن الوليد الطرطوشي،سراج الملوك، تحقيق جعفر البياتي، نشر رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 190م، ص 157

[15] التبر المسبوك في نصيحة الملوك ص70

[16] جلال الدين السيوطي، ما رواه الأساطين في عدم المجيء للسلاطين، تحقيق مجدي فتحي السيد، دار الصحابة للتراث بطنطا للنشر والتحقيق والتوزيع الطبعة الأولى 1411هـ 1991م ص، 27.

[17] شمس قيس رازي ، المعجم في معايير أشعار العجم اسم الناشر غير معروف 1997م،ص65

[18]- محمد رضا شفيعي كدكني، مفلس كيميا فروش، چاپ سخن تهران، 1372هـا ش ص43.

ويشرح المقاصد والغايات من الكلم. ومن خلال هذا نفهم أن الشاعر الفارسي في تلك المرحلة كان شخصا متفائلا وعمليا وليس تواكليا إذ يساهم بجهده التخصصي في صناعة هذه المدينة الفاضلة؛ بدل أن ينتظر أن تأتي المدينة الفاضلة من الغيب أو من المغيب (المهدي المنتظر)، وذلك بصناعة أبهة الحاكم الممزوجة بالعدالة التي تصب في احترامه من الداخل والخارج وإقامة العدل الذي يؤدي إلى الاستقرار السياسي والاجتماعي.

1.6. نماذج من شعر المدح في حق السلاطين الغزنويين

لا بأس أن نكتفي هنا بذكر بعض الشواهد الشعريةلشعراء معاصرين للدولة الغزنوية وهم الشعراء "منوچهري دامغاني"[19] و"عنصري البلخي"[20] و"فرخي السيستاني"[21]، المتزامنين مع بعضهم البعض، الذين مدحوا كلا من السلطان محمود الغزنوي[22]، وأولاده؛ السلطان محمد والسلطان مسعود، ووصفوهم بأوصاف الخلفاء الراشدين، حيث ساووا بينهم والخلفاء في العدل والخلق الكريم والعلم والشجاعة وذهبوا في مدحهم لهم إلى أبعد الحدود، والسبب في ذلك هو أن بلاد فارس نعمت بالأمن والأمان والعدل والرفاه، حيث فتحت الإمبراطورية الهندية على يد السلطان محمود الغزنوي بعد أن عاشت خراسان ـ مركز بلاد فارس ـ موجة من الغارات، والسلب، والنهب، والاقتتال الداخلي؛ بين الإمارات المتعددة، والقبائل المختلفة، فاقتضت حكمته أن يتجه بقوته العسكرية لفتح البلاد المجاورة الغير مسلمة، بدل ابتلاع بلاد وممالك المسلمين، وجر الويلات عليهم، بحروب داخلية لا نهاية لها، انتشر العدل في ربوع مملكته، مع الاحترام الكامل للخليفة العباسي؛ رغم ضعفه وقوة محمود الغزنوي، فازدهرت الأسواق،حتى أنشد الشعراء شعرا يصفون الرخاء والعدل في عصره، وعصر من خلفه من أبنائه.

2.6. تشبيه الأمراء الغزنويين بالخلفاء الراشدين

يرى فرخي سيستاني ممدوحه "أحمد بن محمود الغزنوي" مثالا للقدوة والأسوة تجتمع فيه جميع خصال الخلفاء الراشدين في شجاعتهم وعلمهم وحيائهم وعدلهم قائلا[23]:

ـ يا للعجب شجاع مثل علي

وصاحب خلق كريم مثل عثمان

ـ وفي العلم مثل أبو بكر...

---

[19] أبو النجم أحمد بن قوص بن أحمد منوچهر دامغاني ولد سنة 392هـاق يعد من شعراء الطراز الأول في إيران عاش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري بداية مدح أمير جرجان و طبرستان ثم انتقل إلى بلاط السلطان الغزنوي فمدح محمود الغزنوي وإبنيه محمد ومسعود، توفي 432هـاق

[20] أبو القاسم حسن بن أحمد عنصري البلخي،ولد 350سنةهـاق يعد من الشعراء الممتازين في شعر الغزل بعد الشاعر الفارسي الأول رودكي السمرقندي كان ممن اصطفي ليكون من ندماء محمد ومسعود الغزنوي توفي 431هـاق

[21]أبو الحسن علي بن جلوغ السيستاني، ولد سنة 370هـاق الشاعر الكبير عاش في نهاية القرن الرابع وبداية الخامس الهجري في أول ظهوره كان شاعرا للأمير أبو المظفر جغاني من مشاهير أمراء آل محتاج ثم انتقل إلى بلاط محمود الغزنوي ومدح ولديه محمد ومسعود، توفي سنة429هـاق

[22] السلطان محمود الغزنوي هو مؤسس الدولة الغزنوية ومن أشهر حكامها، فقد عرف بحنكته وطموحاته السياسية وعدله في الرعية ،ربط عمله السياسي والعسكري مع فكرة الجهاد في شبه القارة الهندية فقام بحملات متعددة للهند، بلغت سبعة عشر حملة على مدى سبعة وعشرين عاما خطب للخليفة القادر بالله العباسي الذي أضفى على حكمه الشرعية ولقبه " يمين الدولة وأمين الملة" انظر:عبد الستار مطلق درويش، السلطان محمود الغزنوي سيرته ودوره السياسي والعسكري في خراسان وشبه القارة الهندية 361هـ ــ 421هـ الطبعة الأولى دارعالم الثقافة والنشر 1436هـ\2015م

[23] فرخي سيستاني، ديوان حكيم فرخي سيستاني ، تصحيح محمد دبيرسياقي،(انتشارات زوار ، 1371هـ ش) ص 378.

وفي العدل مثل عمر

ويمدح السلطان مسعود بن محمود الغزوي بنفس الخصال الموجودة في الخلفاء الراشدين قائلا[24]:

ـ بحكمك العادل أحييت إلى يوم الدين

سنة وسيرة أبي بكر وعمر في الناس

ـ سواء بفضلك وشجاعتك أو بفضل علي

سواء بسيفك أو بسيف علي

يا من برجولته وسخائه مثل علي

ويا من بإنصافه وطهارة قلبه مثل عمر...

7. الشاعر يرسم للحاكم الهيبة التي تتصل بالعدالة

مع سرد جملة من الحقائق الدينية والطبيعية والاجتماعية والسياسية التي تحكم إيران المحكومة بالجبر التاريخي والجغرافي، صرنا نرى بعين الشاعر ونسمع بأذنيه ونحس بخفقان قلبه حين يخفق خوفا على انفراط عقد الدولة والأمة بأكملها. فصار معنيا باستتباب الأمن والعدالة ووجد نفسه معنيا كذلك بالمساهمة في رسم أبهة الحاكم في العقل الجمعي الإيراني. وهنا ينظم الشاعر بوسيلته المؤثرة وهو الشعر إلى جهود العلماء وقادة الجيش الذين يسهرون على حماية الحدود الخارجية للبلاد ويحرسون على استتباب الأمن الداخلي، إذ كل له طريقته الفضلى والمثلى في بلورة مفهوم الأبهة؛ الذي يصب في العدالة، وذلك بترسيخ صورة الحاكم القوي، والرحيم، والعادل، شعرا بطرق إبداعية جميلة، وأنيقة؛ لا يستطيع عليها غيره حسب تخصصه كشاعر. إذ يستطيع عبرها أن يحرز الهيبة؛ الممزوجة بالدعوة للعدل في قلوب الناس للحاكم، بحكم سحر الشعر وتأثيره في نفوس الناس، فهذا "ابن مسكويه"[25] الفارسي يذكر لنا أن أهل الاختصاص "سألوا عن ما هي الهيبة النافعة والمفيدة للملك في مملكته والتي يعود نفعتها على رعيته؟ فقيل: هي هيبة العدالة والنزاهة و بها يدفع الملك أهل المناكروالفتن"؛ وهذا عين العقل والحكمة لأن الإنسان يقاد من قلبه بالحكمة ولا يقاد من عنقه بالمحكمة، لذا نجد الشاعر "فرخي سيستاني" يتعجب باستحسان كبير من مجلس الحاكم العادل الذي يتساوى فيه الرجل والمرأة والظالم والمظلوم والطيب والخبيث وهذا السلوك الجديد ينسخ سلوك الظلم الذي لحق بمجتمع الشاعر في الفترات الماضية مع حكام ظلمة يقول:

ـ عجبا ... إن لمجلسك لهيبة كهيبة يوم المحشر!!

الكل فيه متساو المرأة والرجل، وحتى الطيب والخبيث...

1.7.بلورة هيبة الخليفة بطرق مختلفة لتتم له الطاعة

إن لهيبة السلطان في قلوب الرعية جلال، ووقع كبير، حيث تكفي الرعية لطاعته وتطبيق قراراته، وقوانينه؛ داخل كل ربوع مملكته، دون إرسال جيش عرمرم أو خطاب

---

[24] نفسه، ص 151

[25] أحمد بن محمد بن مسكويه، جاويدان خرد، ترجمة تقي الدين محمد شوشتري بتصيح بهروزثروتيان، چاپ دوم، تهران مؤسسه فرهنگي كاوش 1374هـ ش.ص305

ناري مرصع، بل يتكفل العلماء والشعراء برسمها وتثبيتها لكونه أهلا لذلك بأفعاله قبل أقواله حيث يصرح الشاعر «عنصري البلخي"[26] بهذه الحقيقة قائلا:

ـ بفضل الله صارت هيبته

لا أحد في مملكته يعصي له أمرا

وزوال هيبة الحاكم تنذر بزوال مملكته ودخولها في الهرج والمرج وهذا ما يؤكده الشاعر الفارسي ذو اللسانين " أبو الفتح البستي"[27] باللغة العربية قائلا:

إذا ملك، لم يكن ذاهبةفدعه، فدولته ذاهبة

2.7. الهيبة باعث على قهر الأعداء

بل إن الهيبة سلاح ذو حدين، فمن جهة تقهر الأعداء، وتصدهم وتدفع أضرارهم، ولربما يصيرون للحاكم أحبة وأصدقاء يطلبون وده؛ لتبادل المصالح معه، ويدرؤونه من اجتياح بلدهم، ومن جهة أخرى؛ فهيبته تجلب منافع مادية ومعنوية للأصدقاء، يقول "فرخي"[28] واصفا أثر هيبته في كلا الطرفين:

ـ إن هيبتك هي التي تهلك الأعداء

وبنور وجهك تستنير قلوب الأصدقاء

كما يصف الشاعر "عنصري"[29]حال أعداء السلطان؛ من الكفار والمخالفين له من البغاة، ونتيجة لهلعهم وخوفهم الشديد؛ أصبحوا كل حين يتجرعون الألم من كأس الهزيمة، قائلا:

ـ من شدة خوف أعدائك من هيبتك

صاروا يحصدون أربعة من أربعة

ـ يحصدون من حياتهم الموت ومن صحتهم المرض

ومن الأفراح الأتراح ومن السرور الأحزان

ثم نجد الشاعر "فرخي"[30] يؤكد على هيبة وجه السلطان وطلعته وأنها تبعث على الحيرة والتعجب من طرف الرعية ومن جهة أخرى فهي تلحق الهزيمة والعار بصفوف الأعداء

ـ من رآه ولو من بعيد يصير حيرانا

---

[26] عنصري،نفسه ص112

[27] أبو الفتح علي بن محمد البوستيي،ديوان أبي الفتح البوستي، تحقيق الأستاذين، درية الخطيب ولطفي السقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ، دمشق 1410هـاق 1949م ص 45

[28] فرخي، نفسه، ص 245

[29]عنصري بلخي، ديوان عنصرى بلخى، تصحيح ديبرسياقي، انتشارتسنائى، تهران،1342 هـاش ، ص220

[30]فرخي، ص 137

لأنه رأى الوجه الملكي البهي

ـ إن سيرته في الرعية أفضل من صورته

حتى وإن كانت صورته لا مثيل لها في الكون

أما الشاعر "عنصري البلخي" فهو يرى أن وجه الملك أي هيبته إذا كانت رحمة للداخل فهي نقمة للخارج ـ أي الأعداء حيث يقول[31].

ـ إذا رأى الأعداء وجه الملك أصابتهم الهزيمة

ولحقهم العار وجروا أذيال الخيبة من هيبته[32]

3.7.وصف الحاكم بالأبهة والعظمة مدعاة للاستقرار

يمثل الشاعر قديما السلطة الرابعة في زمننا؛ فهو لسان القصر، والمدافع عن انجازاته واستقراره، لذا عادة ما يتطرق الشاعر لوصف عظمة وأبهة الحاكم؛ التي هي مدعاة للاستقرار الداخلي، والاحترام الممزوج بالخشية من الخارج، وهي ثمرة للعدالة، ومن ثم نجد الشعراء يركزون عليها، فهذا الشاعر "عنصري البلخي"؛ يؤكد على هذين العنصرين المهمين للحاكم في شعره وهما: الأبهة والاستقرار، وهما السببان الرئيسيان لاستمرار العدالة ودوامها، حيث وصف زمن ممدوحه بقوله[33]:

ـ في زمنك تزينت دولتك بالأبهة والاستقرار

وفي عهدك تجملت مملكتك بالعدل والحكمة.

8.العدالة هي قطب الرحى بالنسبة للشاعر

حين يمدح الشعراء الفرس الملوك والأمراء بصفات وخصال الخلفاء الراشدين فإن قطب الرحى بالنسبة إليهم في هذا المدح هي قضية "العدالة" لكونها أساس الحاكم المثالي "وأساس المجتمعات المثالية؛ وهي النتيجة الطبيعية لعلم ونباهة الحاكم وباعتماده على العلم والمعرفة يدرك كيفية إقامة العدالة في مجتمعه "[34]، لذا كان الملوك أحرص الناس على انتخاب أفضل العلماء لتدريس أبنائهم من الأمراء ليطلعوا بمهمة الحكم في المستقبل على أحسن وجه ممكن، وكان من بين ما يدرسونه لهم من الكتب؛ كتب "الأحكام السلطانية" التي مدارها يقوم على تجارب العدل وإنصاف الرعية التي مر بها العالم القديم؛ بدءا من اليونان والهند، وبلاد فارس، إلى عهد الخلفاء الراشدين وما بعدهم من الحكام العدول، وذلك من أجل تقويم سلوكهم مع الرعية ودوام ملكهم بالعلم والعدل ف" العلم والمعرفة الممزوجتين بالعدل من الخصائص اللازمة والضرورية لكل حاكم مثالي" [35].

---

[31]عنصري، ص 128

[33] نفسه، ص157

[34]مقالة عدالت وهيبت ممدوح در ذهنيت فرخى، عنصرى، منوچهرى،نويسنده: مرتضي عباسپورورديگران،پژوشنامه غنائي ، دانشگاه سيستان وبلوجستان ، سال 18 شماره 35پاييزوزمستان 1399 هـ ا ش، ص110

[35]نفسه ، ص 115.

1.8.بالعدل استغنت المدن عن حراسها

حين يستتب العدل والأمن فإن العالم يصير له رونق وبريق ومعنى؛ مثلما يزين الشعر بالمعاني اللطيفة والجزلة، وبعدما صف القلوب من الأهواء والنزوات و كدورة الظلم صار ماء النهر رقراقا صافيا كالعسل المصفى، وهذا كله حصل بفضل انتشار العدل، فالعدالة غرست في ضمير كل فرد في الأمة، بل إن شرطي الضمير أصبح حيا في القلب؛ يأمر صاحبه وينهاه ويرعاه، وهذا هو التغيير المنشود في كل أمة؛ ألا وهو التغيير العقلي والنفسي الداخلي {إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم}[36]إذا لا سبيل لعمل الشرطة في هذه المدينة الفاضلة التي حلت فيها الرقابة الداخلية بدل الرقابة الخارجية من طرف الشرطة والعسس.

يقول الشاعر "فرخي"[37] واصفا هذا الإحساس المطلق بالأمن والأمان:

ـ لقد زين العالم بعدله وإنصافه

كما زين الشعر الجزل بالمعاني

ـ تدفق الماء الزلال من داخل النهر كالعسل

بعدله وإنصافه الذي يشبه عدل أنو شيروان

ـ الشرطة والرعية في سائر الولايات أصبحوا عاطلين

لأنهم لم يجدوا وقتا كافيا لاستقبال ضيوفهم

ويضيف قائلا[38]:

ـ لا يمكن أن يكون هناك ظلم وعدله مستتب

كما لا يمكن أن يكون هناك خوف وأمنه مسيطر

وكأن الشاعر يتذكر عدل "عمر بن الخطاب" (ض) الذي لم يحتج إلى حارس شخصي يحميه من الناس وهو رأس هرم السلطة السياسية والدينية للدولة الإسلامية إذ من باب أولى أن تكون "المدينة المنورة" التي هي عاصمة الدولة؛ لا حراس لها، فوقف رسول الروم أمامه في مهمة له إلى المدينة وهو نائم تحت ظل شجرة فخاطبه بكلمته المشهورة " حكمت فعدلت فأمنت فنمت يا عمر "[39] ولقد قال فيها الشاعر

[36] سورة الرعد الآية 11

[37]فرخي، ص394

[38]منوچهري دامغاني، ديوان منوچهري دامغاني، تصحيح محمد دبيرسياقي، انتشارات سنائي، تهران، 1342هـ.ش، ص57

[39] محمد بن عمر بن واقد الواقدي، فتوح الشام ضبطه وصححه عبد اللطيف عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1417هـ\1997م ج1 ص192

الفارسي العارف "مولانا جلال الدين الرومي" مثنوي خاص بهذه القضية المثيرة للدهشة في كتابه "مثنوي"[40] قبل أكثر من ستة قرون من إلقاء قصيدة[41] في نفس الحدث من طرف شاعر النيل " محمد حافظ إبراهيم".

2.8. العدل سبيل لازدهار التجارة والعمران

بإقامة العدل يتبدد الظلم والجور والحيف، وهذا يكون سببا لإيجاد الأمن والأمان، مما يبعث الناس على السفر لهذه البلاد؛ من أجل طلب العدل والأمن والأمان، وهربا من الجور والظلم والطغيان. ونتيجة لذلك تزدهر أسواق التجارة في المملكة، ويحصل الاستقرار والازدهار في العمران، ويقبل الناس على الحياة الطيبة بإصرار شديد، ومن هنا تبزغ الحضارة، والتمدن؛ لأن الاستقرار مدعاة لهجرة الأدمغة؛ من العلماء والمال من أصحاب التجارة وأهل الحرف للاستقرار في هذا البلد الآمن، وهذا يؤدي لتراكم المال والخبرة المؤديان لبزوغ الحضارة والتمدن.

يقول الشاعر "فرخي"[42] في هذا الباب:

"ـ بسبب نظافة المدينة (من الظلم) وأمن القرية

أصبحت التجارة ...في السوق رائجة"

نجد الشاعر يصرح أحيانا بأن أساس الحضارة وأسها هو العدل وبالعدالة وحدها يستتب الأمن، والاستقرار، ويزدهر العمران، ويقبل الناس على السفر لتعلم العلوم، والصناعات والحرف، وينشد العصر نهضته، يقول "عنصري"[43] مادحا زمن السلطان:

ـ كل الناس قصدوا مملكته مسرعين لينعموا بالأمن

حيث لا يوجد عمران وأمن خارج دولته

3.8. تأكيد الشعراء أن العدل سبيل لأمن الحيوانات

نجدالشاعرهنا يوسع من دائرة خصال ممدوحه مع رعيته؛ ليدخل فيها كل المخلوقات التي تعيش في ظل مملكته، والتي لا تستطيع شكرالحاكم العادل بلسانها الأبكم؛ على نعمة ومزية عدله الذي شملها في كنفه، وجعلها تعيش في أمن وأمان مع أجناس من الحيوانات الشرسة الأخرى، فكان الشاعر لسانها وناطقها الرسمي، إن هذا التحول والتغير لم يقتصر فقطعلى التحول فيطبيعة الإنسان الظالم وتحوله إلى شخص يرأف ببني جنسه أو بني جلدته، فانقلاب المعاملة السيئة بين الإنسان وأخيه الإنسان إلى الرحمة والمودة بينهما؛ كان سببا ومدعاة لسريان هذه المعاملة الحسنة إلى الحيوانات والوحوش الضارية، حيث تخلت عن شراستها وغريزة افتراسها للضحية الضعيفة. فمثلا تجد في هذا المجتمع المسالم اللبوءة الشرسة فيه ترضع صغير الغزال، وصار الفقير في مأمن من وطأة ظلم الظالم، لكونهما سيقفان أمام العدالة سواسية، ومن ثم نجد الشاعر "فرخي السيستاني"[44]يصرح في شعره بهذه المعاني الإسلامية والإنسانية الكبيرة قائلا:

ـ أصبح العالم اليوم بسبب عدله مختلفا عن الأمس

---

[40] جلال الدين الرومي، مثنوي معنوي، ج1من ص 86 إلى ص93

[41] محمد حافظ إبراهيم، المؤلفات الكاملة، الديوان، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ، الطبعة الأولى عام 2010م، ص 84

[42] فرخي، ص394

[43] عنصري، ص 261

[44] فرخي،ص 191

حيث أصبحت اللبوءة الشرسة ترضع صغير الغزال

ـ في الماضي كان الغني يهجم على الفقير

والآن بفضل العدل تساوى الفقير مع الغني

ـ ذهب الزمان الذي كان فيه الفقير،

يرزح تحت وطأة ظلم الظالم بالليل والنهار

بل إن الشاعر" فرخي سيستاني"[45] لا يفوته أن يعبر عن ظاهرة تقع في هذه الدولة بسبب بسط العدل وهي تفجر ينابيع الأنهار اليابسة بماء سلسبيلا ليسقي أزهارها المختلفة من ياسمين ونسرين قائلا:

ـ بسبب عدله أصبحت الأنهارالجافة غابة من الصنوبر

وأصبحت الغابة اليابسة كلها أزهاريانعة من الياسمين والنسرين

ويقف على ظاهرة فريدة وهي عدم خوف الغزال من عرين الأسد قائلا[46] :

ـ من كثرة انتشار إنصافك، هكذا صار العالم

حتى الغزال لا يخاف من عرين الأسد

الأغنام بفعل طلسم العدالة ما عادت تخاف من الذئاب حيث يؤكد الشاعر[47] على هذه القضية بقوله:

ـ بسبب انتشار عدلك لم يعد يستطيع أي ذئب،

أن يفتك بأغنام أي راع في سائر المملكة

لم يفت الشاعر أن يذكر الأمن التي تنعم به الطيور مع بعضها البعض في الفضاء الفسيح وأصبح فضاء العدل يكتسح البر والبحر والفضاء، حيث يؤكد أن اليمام الذي عادة ما يرتجف من هجوم الصقر ما عاد يخافه أبدا؛ بل أصبحا يعيشان معا في أمن وأمان، إذ يقول[48]:

ـ بسبب إقامتك للعدل لم تعد اليمامة تخاف من الصقر

ومن هيبتك ...صارت الحجارة تبكي دما

ويردف "عنصري"[49] مسترسلا في نتائج انتشار العدالة قائلا:

ـ بسبب عدلك فإن سم الأفعى قد تجمد داخل أنيابها

وبفضلك ظهر عنقود التمر من داخل أشواك النخيل"

---

[45]فرخى، ص 32

[46] نفسه، ص 399

[47]نفسه، ص 328

[48]عنصري، ص 165

[49] عنصري، ص 281

حتى الخنزير لم يعد يخرب مزارع الزعفران يصف "منوجهري"[50] هذا المظهر قائلا:

ـ هذه الأيام التي بسط فيها العدل بسطا

ما عاد الخنزير يخرب مزارع الزعفران

بل نجد أشعارا عربية تؤيد هذه المضامين الشعرية مبثوثة في كتب النظم والنثر الفارسي يقول الشاعر ذو اللسانين "محمد بن علي الظهيري السمرقندي" في كتابه " السندبادنامه"[51]:

والعدل مد على الأنام جناحه فعلى الحمامة لا يصول الأجدل[52]

ويذكر هذين البيتين في حق الممدوح العادل قائلا:

بشامل عدله في الأرض ترعى مع الأسد السوائم في المسام

ولا تعدو الذئاب علىنعـاج ولا تهـــوى البزاة إلى حمام

9. قيادة الدنيا بالدين مدعاة للأمن

يمجد الشاعر الحاكم لكونه عادلا وعدله نابع من ديانته، حيث أصبح الدين يقود الحياة كالنور منتشرا في السر والعلن في المنزل كما في السوق والمنتزه مع الغني والفقير ومع الحاكم والمحكوم وعلى إثره سعدت الدنيا بالأمن والأمان، لذا نجد الشاعر "عنصري"[53] يصف زمن ممدوحه قائلا:

ـ أصبح عدلك مشهوراواحسانك كالنور منتشرا

وأصبحت مملكتك في أمن وأمان وصارالدين مقدما

10.العلم يقود إلى العدل

يصف كلا من الشاعر "فرخي السيستاني"، والشاعر "العنصري البلخي" ممدوحيهما؛ بالعلم الممزوج بالعدل، بل يصرح أحدهما أنه لا يمكن لحاكم جاهل أن يصدر منه العدل وننشد منه الإنصاف، وبالتالي هما بهذه الوسيلة يرسمان معالم الحاكم المثالي ـ في مدينتهما الفاضلة، الذي يجمع ويزاوج بين العلم والعدل.

كما يؤكد الشاعر "الفرخي"[54]على أن العدل رديف العلم في ممدوحه قائلا:

ـ قلت إنه لا يشبهه أي حاكم في عدله وعلمه،

ومتى تساوى ...الخبر مع العيان

---

[50]منوچهري، ص 55

[51]محمد بن علي الظهيري السمرقندي، سندبانامه، به إهتمام وتصحيح وحواشي، أحمد آتش، استانبول چاپخانهوزارت فرهنك 1948مص21.

[52]الأجدل ، الصقر

[53]عنصري، ص 200

[54] فرخي، ص 273

ويؤكد ذلك بقوله[55] لممدوحه أن العلم والعدل أصبحا في زمنك عزيزين ومستقرين

ـ لقد أصبح العلم بك عزيزا، والعدل بك متمكنا

وبك صار الكرم متجذرا، والعلم مستقرا

أ. بالعلم والنسب العريق تساس الأمم

ثم يضيف قائلا[56] أن بسبب علم ممدوحه وأدبه بالاضافة إلى أصله وفصله العريقين أصبح ملك الزمان:

ـ بعلمه وأدبه أصبح ملك الأرض

وبأصله ونسبه صارملك الزمان

ب. الملك لا يسند لجاهل

يصرح الشاعر"فرخي"[57] بكثرة علم ممدوحه وأنه قد استحوذ على جميع حقول المعرفة ويقف على معادلة في "الفلسفة السياسية" مفادها أنه "لا يمكن أن يسند الحكم لجاهل" قائلا:

ـ كل علم بكتبه المتعددة؛ مسطور في قلبه

نعم لايمكن أن تعطى السيادة لجاهل

يقول " عنصري"[58]:

لعلمه جمال ولعدله شرف

ولفخره سمو ولفضله ميزان

ثم يضيف قائلا[59]:

ـ صاحب العلم وصاحب العدل

صاحب الإيمان واليمن والأمان

إن الشاعر الفارسي يرى في الحاكم المثالي ضرورة الجمع بين الخصال الأربعة السابقة التي تمنحه الأبهة والعظمة وهي الدين و العدالة والعلم والشجاعة وهذه أهم الخصال التي جمعها الخلفاء الراشدون وهي العلم والشجاعة المقرونة بالعدالة مع الإيمان الصادق لأنه " في العادة فإن الخليفة عمر(ض) يعد مظهرا من مظاهر العدالة ولذا في بعض الأبيات الشعرية يذكر بصفة العلم والشجاعة المقرونة بالعدالة وهذا دليل

[55] نفسه، ص 271

[56] فرخى، ص 321

[57]نفسه، ص 382

[58]عنصري، ص54

[59] نفسه، ص 234

على ضرورة وجود جميع هذه الخصال في الحاكم المثالي ولهذا السبب ذكرت كذلك شجاعة علي(ض) قرينة بالعدل والعلم"[60] مع صدق الإيمان للسلاطين والأمراء وعامة الناس.

11. تمثل الشعراء للسياسة الشرعية عند العلماء

بالنظر إلى ما قاله الشعراء مدحا في حق بعض الأمراء والملوك مدعمين عنصر العدالة والهيبة والأبهة والإشادة بأهمية العلم للسلطان العادل نجد الشعراء يقتفون أثر العلماء الذين كتبوا كتبهم للسلاطين باسم "السياسة الشرعية" خطوة بخطوة وسوف نقتصر على انتخاب بعض النصوص من كتب "السياسة الشرعية" التي اقتفى أثرها الشعراء الفرس الذين مر ذكرهم مع شواهد من شعرهم بالتدبر في شعر بعض الشعراء الفرس تجدهم ومن شدة غيرتهم وحرصهم على البلاط يريدون أن يسايروا العلماء الذين كتبوا كتبا مستقلة للحكام باسم "السياسة الشرعية" تحمي الحاكم من الوقوع في الزلل والشطط في سياسة الرعية وتدبير شؤونهم ومن ثم تجد هؤلاء الشعراء يترجمون كلام العلماء وذلك بالتأكيد على القضايا الأساسية وعلى رأسها العدالة والهيبة والعلم وأهمية أن يكون الحاكم متدينا والنتائج المؤكدة لكل هذه الخصال على الاستقرار واستتباب الأمن الداخلي والخارجي وعمارة البلاد وازدهارها

1.11.الملك يدوم مع العدل

لقد ذاع وشاع بين الخاصة والعامة أن الملك يدوم مع العدل ولا يدوم مع الظلم، حتى قيل "أن الناس لم يتنازعوا في أن عاقبة الظلم وخيمة وعاقبة العدل كريمة؛ ولهذا يروى: (إن الله ينصر الدولة العادلة وإن كانت كافرة، ولا ينصر الدولة الظالمة وإن كانت مؤمنة"[61]. وأن الشاعر يقوم بدوره في التأكيد للحاكم على أهمية العدل من باب الغيرة من انفراط عقد الوحدة بين الشعب وحاكمه وترجم هذا الكلام شعرا باللغة العربية الشاعر الفارسي "أبو الفتح البستي"[62] بقوله:

عليك بالعدل إن وليت مملكة واحذر من الجور فيها غاية الحذر

فالعدل يبقيه أنى احتل من بلد والجور يفنيه في بدو وفي حضر

وفي رواية أوضح لهذا البيت، نسبها الكاتب الفارسي "محمد بن علي ظهيري سمرقندي" في كتابه "سندباد نامه"[63] إلى الشاعر "أبو الفتح البستي" قائلا:

فالملك يبقى مع الكفر البهيم ولا يبقى مع الجور في بدو ولا حضر

إن كان الحاكم فعلا عادلا فحين يسمع المدح فيه شعرا ونثرا فهذا مدعاة أن لا يدخر جهدا في

العدل مع رعيته، ويسعى جاهدا في الحفاظ على العدالة وحمايتها من شطط الأمراء وقادة الجيش وعمال الأقاليم من أجل تماسك المجتمع وازدهاره

[60] مقاله عدالت وهيبت، ص111 و 112

[61]تقي الدين ابن تيمية، كتاب الحسبة في الإسلام ، الناشر دار الكتب العلمية بيروت ط الأولى دون تاريخ ص7

[62]أبو الفتح البستي، ديوان أبو الفتح البستي، ص81

[63]محمد بن علي ظهيري السمرقندي، سنبادنامه، تصحيح، أحمد آتش، استانبول چاپخانه وزارة فرهنك 1948م، ص 45.

2.11. أهمية الدين للحاكم

حيث يجعله أبي حامد الغزالي في مقدمة سلسلة من النتائج المفضية لصلاح العباد وعمارة

البلاد " إن الدين بالملك والملك بالجند، والجند بالمال، والمال بعمارة البلاد، وعمارة البلاد بالعدل في العباد، فما كانوا يوافقون أحدا على الجور والظلم، ولا يرضون لحشمهم بالخرق والغشم، علما منهم أن الرعية لا تثبت على الجور، وأن الأماكن تخرب؛ إذا استولى عليها الظالمون ويتفرق أهل الولايات ويهربون في ولايات غيرها، ويقع النقص في الملك، ويقل في البلاد الدخل، وتخلوا الخزائن من الأموال ويتكدر عيش الرعايا لأنهم لا يحبون جائرا، ولا يزال دعاؤهم عليه متواترا فلا يتمتع بمملكته وتسرع إليه دواعي هلكته"[64]

3.11. أهمية العدل بين الرعية لدوام الملك

في هذا الصدد يذكر الطرطوشي في كتابه "سراج الملوك" وهو يوصي الأمراء الملوك باتباع طريق العدل والإنصاف مع الرعية؛فقيرهم و غنيهم، سلوك طريق النجاة في الدين والدنيا، وذلك بلزوم " إقامة الميزان بالقسط؛ الذي شرعه الله تعالى، وركوب سبيل العدل والحق الذي قامت به السماوات والأرض، وإظهار شرائع الدين، ونصرة المظلوم، والأخذ على يد الظالم، وكف يد القوي عن الضعيف، ومراعاة الفقراء والمساكين، وملاحظة ذوي الخصاصة والمستضعفين"[65].وهذا ما يؤكد عليه الشعراء في أشعارهم إما تلميحا أو تصريحا بلغة شعرية لا تخلو من اللطف.

4.11. أهمية هيبة الحاكم

ولأهمية هيبة الحاكم ونتائجها التي ذكرها الشعراء يؤكد أبي حامد الغزالي على أهميتها للملوك؛ لحفظ المصالح الدينية والدنيوية للرعية حيث يقول: " إن السلطان خليفة الله، ويجب أن تكون هيبته؛ بحيث إذا رأته الرعية خافوا ولو كانوا بعيدا، وسلطان هذا الزمان ينبغي أن يكون له أوفى سياسة وأتم هيبة؛ لأن أناس هذا الزمان ليسوا كالمتقدمين، فإن زماننا هذا زمان ذوي الوقاحة والسفهاء، وأهل القسوة والشحناء، وإذا كان السلطان منهم ضعيفا، أو كان غير ذي سياسة وهيبة فلا شك أن ذلك يكون سبب خراب البلاد وأن الخلل يعود إلى الدين والدنيا"[66]

5.11. لزوم العلم للسلطان ومجالسة العلماء

أشار الشعراء إلى هذه الخصلة الأساسية للحاكم واستبعدوا تقلد الحكم من جاهل؛ لكونه يتحمل مسؤولية أمة بأكملها حيث لا يستطيع جاهل تحمل هذه الأعباء الثقيلة وإلا أفسد الحرث والنسل ومن ثم نجد أبي حامد الغزالي يؤكد على هذه الخصلة الأساسية في الحاكمقائلا: "وأفضل ما في السلطان خصوصا وفي الناس عموما محبة العلم والتحلي به والشوق إلى استماعه والتعظيم لحملته فإن ذلك دليل على قوة الإنسانية فيه"[67]

---

[64] التبر المسبوك في نصيحة الملوك، ص 45و46

[65] سراج الملوك، ص 135

[66] سراج الملوك، ص78

[67] سراج الملوك، ص 214

6.11.عدل الحاكم يسري في سلوك الرعية مع بعضها

نجد في بعض كتب السياسة الشرعية إشارات واضحة أن الحاكم العادل عدله يسري في رعيته ذكر أبي حامد الغزالي في كتابه "نصيحة الملوك" ما نصه:

"قالت الحكماء إن طباع الرعية نتيجة طباع الملوك؛ لأن العامة إنما ينتحلون ويركبون الفساد، وتضيق أعينهم إقتداء بالكبراء؛ فإنهم يتعلمون منهم ويلزمون طباعهم... وأما الآن في هذا الزمان؛ فكل ما يجري على يد أمرائنا، وألسنة ولاتنا؛ فهو جزاؤنا واستحقاقنا، كما إننا رديئوا الإيمان، قبيحوا الأفعال، ذووا خيانة وقلة أمانة، فأمراؤنا ظلمة جائرون وغشمة معتدون (فكما تكونوا يول عليكم) فقد صح بهذا الحديث أن أفعال الخلق عائدة إلى أفعال الملك "[68]والأعجب أن فائض العدالة لا يكتفي بسريانه بين سائر الناس بل يتعداه لسائرالمخلوقات مع بعضها البعض إلى أن يدخل في دائرة العدل والعدالة المعاملة الحسنة للإنسان مع أخيه الإنسان والإنسان مع الحيوان[69]مما يوطد المعاملة الحسنة للحيوانات مع بعضها البعض فالتي كانت شرسة مفترسة بالأمس تتحول إلى حيوانات وديعة مع بعضها البعض

7.11. الحكاية الأم لأثر العدالة على الحيوانات

الشاعر الفارسي حين يذكر التحول الحاصل بين الحيوانات الشرسة وفرائسها واستئناسها ببعضها البعض فإنه يؤطر شعره بالحكاية الأم التي وقعت في عهد الخليفة الراشدي الخامس عمر بن عبد العزيز (ض) في مدينة "كرمان" الإيرانية التي ذكرها المؤرخون وهي أنه: بسبب عدله في الرعية صارت الذئاب والوحوش ترعى مع الخراف في موضع واحد جنبا إلى جنب دون أن تخاف من افتراس الذئاب، وبذلك يقيسون عدل خلفاء الزمان بعدل عمر بن عبد العزيز، والرواية كالتالي: "عن حماد بن زيد قال حدثني موسى بن أعين ـ راع كان لمحمد بن أبي عيينة ـقال كنا نرعى الشاء بكرمان في خلافة عمر بن عبد العزيز فكانت الشاء والذئاب والوحش ترعى في موضع واحد فبينما نحن ذات ليلة إذ عرض الذئب لشاة فقلنا ما أرى الرجل الصالح إلا قد هلك، قال حماد حدثني هو أو غيره أنهم نظروا فوجدوه هلك في تلك الليلة"[70] وهناك حديث نبوي[71] يؤيد هذه الوقائع.

---

[68] التبر المسبوك في نصيحة الملوك، ص 51و52

[69] يمكن أن ندخل في هذا الصدد المجتمعات الديمقراطية والتي تنعم بالعدالة ـ النسبية ـ فإنهم قد خصصوا للحيوانات حدائق خاصة أو محميات طبيعية مع توفير الأكل الخاص بكل أصناف الحيوانات والعلاج وكل مستلزمات الراحة ويستصدرون قوانين حمايتها وعدم التعرض لها أو صيدها وقد تجد الغزال بجانب الأسد كل له أكله الذي يشتهيه لا يفصل بينهما إلا زجاج سميك وقد قلدتهم دول العالم في هذا.

[70] الحافظ ابن كثير،البداية والنهاية، (مكتبة المعارف، بيروت 1410هـ/ 1990م)، ج9 ص .203.

ـ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع 1424هـا 2003م، ص185.

[71] في صحيح البخاري أن الرسول الله صلى الله أخبر الصحابي الخباب بن الأرث وقد أوذي من طرف قريش بداية الرسالة بأن مع الصبر النصر والفرج وختم حديثه معه بقوله: "..... والله ليتمن هذا الأمر، حتى يسير الراكب من صنعاء إلى حضرموت،لا يخاف إلا الله، والذئب على غنمه، ولكنكم تستعجلون" صحيح البخاري رقم الحديث 6943

- **خاتمة:**

مع سرد جملة من الحقائق الدينية والطبيعية والاجتماعية والسياسية التي تحكم إيران المحكومة بالجبر التاريخي والجغرافي، صرنا نرى بعين الشاعر ونسمع بأذنيه ونحس بخفقان قلبه خوفا على انفراط عقد الدولة والأمة بأكملها. فصار معنيا باستتباب الأمن والعدالة ووجد نفسه معنيا كذلك بالمساهمة في رسم أبهة الحاكم في العقل الجمعي الإيراني. وهنا ينظم الشاعر بوسيلته المؤثرة وهو الشعر إلى جهود العلماء وقادة الجيش في استتباب الأمن واستقرار البلاد، وكل له طريقته الفضلى والمثلى في بلورة مفهوم الأبهة الذي يصب في العدالة، وذلك بترسيخ صورة الحاكم القوي الصادق والرحيم والعادل شعرا وبطرق إبداعية جميلة وأنيقة لا يستطيع عليها غيره.

لائحة المصادر والمراجع

أ- باللغة الفارسية

1 ـ ابن تيمية، تقي الدين، كتاب الحسبة في الإسلام، الناشر دار الكتب العلمية بيروت ط

2 ـ إبراهيم، محمد حافظ، المؤلفات الكاملة، الديوان، الناشر مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة ، الطبعة الأولى عام 2010م.

3ـ البخاري، محمد بن اسماعيل، صحيح البخاري، طبعة جديدة مضبوطة ومصححة

ومفهرسة، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، الطبعة الأولى 1423هـاق 1991م

4 ـ البوستي، أبوالفتح علي بن محمد، ديوان أبي الفتح البوستي، تحقيق الأستاذين درية الخطيب ولطفي السقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمش، دمشق1410هـاق .5 ـ السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، تاريخ الخلفاء، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع 1424هـ\2003م.

6 ـ السيوطي، جلال الدين، ما رواه الأساطين في عدم المجيء للسلاطين، تحقيق مجدي

فتحي السيد، دار الصحابة للتراث بطنطا للنشر والتحقيق والتوزيع الطبعة الأولى

7 ـ الطرطوشي، محمد بن الوليد، سراج الملوك، تحقيق جعفر البياتي، نشر رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 190م

8 ـ عبد الستار، مطلق درويش، السلطان محمود الغزنوي سيرته ودوره السياسي والعسكري في خراسان وشبه القارة الهندية ط، الأولى دارعالم الثقافة والنشر 1436هـ\2015م

9 ـ الغزالي،أبي حامد محمد، التبر المسبوك في نصيحة الملوك،عربه أحد تلامذته، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية،بيروت الطبعة الأولى1409هـ \ق 1988م

11هـ 1991م

10 ـمسلم، بن الحجاج القشيري النيشابوري، صحيح مسلم الطبعة الأولى دار الكتب

11 ـ الواقدي، محمد بن عمر بن واقد، فتوح الشام، ضبطه وصححه عبد اللطيف عبد الرحمن دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى1417هـ\1997م

ب ـ باللغة الفارسية

1ـ ابن مسكويه، أحمد بن محمد، جاويدن خرد، ترجمة تقي الدين محمد شوشتري بتصيح

2 ــ أبيوردي، أنوري، ديوان أنوري، تصحيح محمد تقي مدرس رضوي، انتشارات علمي وفرهنگي، تهران، 1376 هـ/

3ـ بلخي، عنصري، ديوان عنصرى بلخى، تصحيح دبيرسياقي، انتشارت سنائى، تهران،

1342هـ\ش-

4ـ جبلي،عبد الواسع، ديوان أشعارعبد الواسع جبلي، تصحيح ذبيح الله صفا، انتشارات أمير كبير سال 1369هـ\ش

5ـ جلال الدين الرومي، مولانا، مثنوي معنوي، تحقيق رينولد ألين نيكلسون، إنتشارات مولى،تهران سال 1360هـ\ق

6 ـ دامغاني، منوچهري، ديوان منوچهري دامغانى، تصحيح محمد دبيرسياقى، انتشارات

سنائي، تهران، 1342هـ\ش

7 ـ رازي ،شمس قيس، المعجم في معايير أشعار العجم، چاپ 1358هـ \ش

8 ـ زيبا كلام، صادق، ماچگونه ما شديم، انتشارات زوربه 1393هـ\ـ ش

9 ــ سمرقندي، محمد بن علي ظهيري سنبادنامه، به اهتمام وتصحيح وحواشي أحمد آتش،

استانبولجابخانه وزارة فرهنك 1948م

10ـ سيستاني، فرخي، ديوان حكيم فرخي سيستاني، تصحيح محمد دبيرسياقي،(انتشارات زوار، 1371هـ\ ش).

11 ـ كدكني، محمد رضا شفيعى، مفلس كيميا فروش، چاپ سخن تهران، 1372هـ\ ش.

12 ـ نظامي كنجوي، گنجوي، حكيم نظام، كليات خمسه، با مقابلة وتصحيح از روي صحيحترين نسخ معتبر خطي، و چاپى، چاپ چهارم انتشارات ميركبير، تهرانسال 1381هـ ش

13ـملك جويني، عطاء، تاريخ جهانگشاي، تصحيح محمد عبد الوهاب قزويني (چاپ ليدن سنة 1911 م ـ أفست انتشارات بامداد چاپ آشنا

المقالات

1ـ عدالت وهيبت ممدوح در ذهنيت فرخى، عنصرى، منوچهرى، نويسنده، مرتضي عباسپور وديگران ، پژوشنامه غنائي، دانشگاه سيستان وبلوجستان، سال 18 شماره35پاييزوزمستان 1399 هـ \ش

2ـمدح ومديحه سراي در أدب فارسي، عليپورآمن، فصلنامه رشد آموزش زبان

وأدبيات فارسي 10 بهار سال 1388 هـ\ ش

صورة المعتمد بن عباد في الشعر الحديث

د. المعتمد الخراز
جامعة محمد الخامس بالرباط
كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المملكة المغربية

الملخص

يمثل المعتمد بن عباد (431-488هـ/1040-1095م) إحدى الشخصيات الأندلسية التي تقاطع فيها البعد السياسي والشعري والعشقي، لذلك مثل منهلا استدعته أعمال أدبية وفنية حديثة؛ سواء العربية أم العالمية، إذ نجده يحضر في الرواية والمسرح والشعر والفن التشكيلي والغناء والمسلسلات التلفزية وغيرها من الأجناس الإبداعية التي وظفت صورته بأبعاد رمزية ضمن عوالم يتقاطع فيها المرجعي والمتخيل.

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن صورة المعتمد بن عباد في الشعر الحديث، انطلاقا من أربعة نصوص، ينتمي نصان منها إلى الشعر الهسباني La Poesía hispánica، وهما: قصيدة "مرثية إلى المعتمد" للشاعرة الإسبانية طرينا ميركادير Trina Mercader، وديوان "مخطوطة الأحلام" للشاعر الشيلي سيرخيو ماثياس Sergio Macías، وينتمي الآخران إلى الشعر العربي، وهما: قصيدة "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" للشاعر المغربي محمد بنيس، وقصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" للشاعر المغربي عبد اللطيف الوراري.

النصوص الشعرية التي اختيرت في هذا البحث تشترك في استدعاء المعتمد بن عباد من خلال استلهام لحظات من حياته، التي انتهت نهاية مأساوية بعد أسره في الأندلس، وسجنه في أغمات، ثم موته الذي جعله الشعراء رمزا للممكن والآتي، وأسطورة ممتدة في الزمن، لكن هذه النصوص اختلفت في بناء رؤيتها الشعرية وتشكيل متخيلها واختياراتها الجمالية، وهو ما يجد تعليله في اختلاف تجارب هؤلاء الشعراء وحساسياتهم الشعرية، مما ساهم في تشكيل صورة للمعتمد تتسم بتعددها، فتجلت في صورة المعتمد العاشق والمعتمد الأسير والمعتمد المخلّص...

الكلمات المفتاحية: المعتمد بن عباد – الصورة – الشعر الحديث – الرؤية الشعرية.

The Image of Al-Mu'tamid Ibn Abbad in Modern Poetry

Dr. Al-Mu'tamid Al-Kharrâz
Mohammed V University, Rabat
Faculty of Arts and Humanities – Kingdom of Morocco

Abstract

Al-Mu'tamid ibn Abbad (431-488 AH / 1040-1095 AD) represents one of the Andalusian figures where political, poetic, and passionate dimensions intersect. Consequently, he has been a source of inspiration for modern literary and artistic works, both Arab and international. His presence is evident in novel, theatre, poetry, fine art, singing, television series, and other creative genres that employ his image with symbolic dimensions within worlds where the referential and the imaginary intersect.

This research aims to reveal the image of Al-Mu'tamid ibn Abbad in modern poetry, focusing on four texts. Two belong to Spanish poetry (La Poesía hispánica): the poem "Lamentation of Al-Mu'tamid" by the Spanish poet Trina Mercader and the collection "Manuscript of Dreams" by the Chilean poet Sergio Macías. The other two belong to Arabic poetry: the poem "The Last Memoirs of Al-Mu'tamid Ibn Abbad" by the Moroccan poet Muhammad Bennis and the poem "The Last Supper of Al-Mu'tamid Ibn Abbad" by the Moroccan poet Abdel Latif Al-Warari.

The poetic texts chosen in this research evoke Al-Mu'tamid ibn Abbad by drawing inspiration from moments of his life, which ended tragically after his capture in Andalusia, his imprisonment in Aghmat, and then his death. The poets turned him into a symbol of possibility and the future, a legend extending through time. However, these texts differ in their poetic vision, shaping their imagination, and aesthetic choices, reflecting the diverse experiences and poetic sensitivities of these poets. This diversity contributes to a multifaceted image of Al-Mu'tamid, depicting him as a lover, a captive, and a rescuer...

Keywords : Al-Mu'tamid Ibn Abbad - image - modern poetry - poetic vision

مقدمة:

كثيرة هي الشخصيات الأندلسية التي استدعاها الأدباء والفنانون إلى أعمالهم الإبداعية، منها: شخصية عبد الرحمن الداخل، وابن حزم، وابن زيدون، وولادة بنت المستكفي، ولسان الدين ابن الخطيب، وأبي عبد الله الصغير، وغيرها، لكن شخصية المعتمد بن عباد (431-488هـ/1040-1095م)، التي تقاطع فيها البعد التاريخي والسياسي والحربي والإنساني والشعري والعشقي، وجد فيها هؤلاء المبدعون ما تفرق في غيرها، لذلك استلهموا سيرة حياتها وتقلباتها السياسية وعلاقاتها العشقية ومنجزها الشعري ونهايتها المأساوية، ووظفوها ضمن أجناس أدبية وفنية مختلفة، يتداخل في عوالمها الواقعي والمتخيل.

ويسعى هذا البحث إلى الكشف عن صورة المعتمد بن عباد في الشعر الحديث، من خلال نصوص مختارة تمثل الشعر العربي والشعر الهسباني (La Poesía hispánica)؛ وهي نصوص تشترك في استدعاء جوانب من حياة المعتمد، لكنها تختلف في بناء رؤيتها الشعرية وتشكيل متخيلها واختياراتها الجمالية، غير أن بلوغ أهداف هذا البحث – في نظرنا – المتمثلة في قراءة نصية للنصوص المختارة، تروم

استجلاء جوانبها اللغوية والجمالية والدلالية، لا يمكن تحققها إلا باستحضار سياقاتها (Les contextes)، ممثلة في السياق التاريخي والثقافي والفكري، التي تبلورت في ضوئها تلك النصوص، لذلك سنعمد بدءا إلى الكشف عن حضور شخصية المعتمد بن عباد في الفن والأدب الحديثين على نحو عام وحضورها في الشعر على نحو خاص، لننتهي إلى تحديد أنماط الصورة التي تجلت فيها هذه الشخصية في الشعر الحديث.

1- حضور المعتمد بن عباد في الفن والأدب:

1 – 1: المعتمد بن عباد في الفنون الحديثة:

التفت الفنانون المحدثون منذ العقد الثاني من القرن العشرين للميلاد إلى ما تحمله شخصية المعتمد بن عباد من أبعاد رمزية، ساهمت في تحققها عوامل تاريخية وسياسية وثقافية، مما دفعهم إلى استدعائها وعرضها وفق رؤى فنية وجمالية مختلفة، وقد كان لفن الرسم سبق هذا الاهتمام، من خلال تقديم صورة متخيلة للمعتمد، حيث رسم جبران خليل جبران سنة 1917م بورتريها نصفيا بالقلم الرصاص، عرض فيه وجه المعتمد في وضعية جانبية وعلى رأسه عمامة مزخرفة بعقد من الجواهر تتقدمها قلادة في أعلى جبهته وأخرى تتوسط عنقه[1]، ورسم نورمان ماكدونالدNorman MacDonaldرسوما حاكى فيها سيرة المعتمد؛ منها لوحة تعرضه جالسا خلف ستارة وبين يديه كتاب وهو يلتفت إلى يساره بينما تنظر إليه امرأة تتوسط فناء، وأخرى تعرض يوم لقائه باعتماد الرميكية بقرب النهر وبجانبه وزيره ابن عمار، وأخرى تعرض لحظة خروجه إلى المنفى وتوديع أهل إشبيلية له[2]، ورسم الفنان البرتغالي هنريك موراطو Henrique Mourato سنة 1996م لوحتين للمعتمد؛ إحداهما بورتريها بالقلم الرصاص يجسد رأسه وهو يرتدي عمامة ضخمة تلف عنقه وبجانبه هلال وتحته مئذنة وقباب، والثانية نسخة ملونة للبورتريه الأول، أضاف إليه موراطو ألوانا حددت لون بشرة المعتمد السمراء والخلفية ذات اللون الأزرق الدالة على السماء[3]، وفي "حديقة المدينة" بمدينة باجة (Beja) البرتغالية توجد لوحة رسمت على الزليج، وهي تعرض مشهدا يضم المعتمد حاسر الرأس وهو جالس قبالة اعتماد التي تنظر إليه مبتسمة وبين يديها كتاب، في لحظة يعمها الحب والطمأنينة، أما خلفية المشهد فتتشكل من أشعة نور ساطعة[4]، وبالإضافة إلى الرسوم السابقة نجد رسوما متخيلة أخرى للمعتمد وضعت على أغلفة الكتب أو مرفقة بنصوصها وألبومات موسيقية وطوابع بريدية وملصقات إعلانية وغير ذلك[5].

وحظيت شخصية المعتمد بن عباد بحضور في فن النحت، إذ تضم حديقة "المعتمد" بمدينة شِلْب (Silves) البرتغالية بركة مائية تضم تماثيل برونزية أبدعها النحات البرتغالي كارلوس كورّيا Carlos Correia، وجعلها تتخذ صورة عرض مسرحي، يجلس فيه المعتمد في مقدمة البركة وعلى يساره تمثال رجل يلتفت إليه، وثلاث نساء يحمل اثنين منهن إناءين، وبينهم جميعا صفت لوحات نقشت عليها قصائد المعتمد باللغة العربية، أما عن يساره فيقف رجلان يحملان عمودين عليهما نقالة[6].

واحتفى فن الغناء بالمعتمد من خلال غناء بعض قصائده أو تقديم بعض الأغاني التي تستلهم حياته وسيرته؛ فممن غنى قصائده نذكر: المغني الإسباني إنريكي مورينطي Enrique Morente الذي اقتبس نصوصا من شعره، وغناها في أغنيتين، الأولى بعنوان: "زَرَعْتَ أَمَلا"

---

[1] - انظر الصورة رقم (1) ضمن ملحق البحث.

[2] - انظر الصورة رقم (2) و (3) و (4) ضمن ملحق البحث.

[3] - انظر الصورة رقم (5) و (6) ضمن ملحق البحث.

[4] - انظر الصورة رقم (7) ضمن ملحق البحث.

[5] - انظر ضمن ملحق البحث الصور رقم: (9)، و(10)، و(11)، (12)، و(13)، و(14)، و(15).

[6] - انظر الصورة رقم (16)، و(17)، و(18)، و(19) ضمن ملحق البحث.

(Sembé una esperanza) في ألبومه "حَيُّ الكُهُوفِ" (Sacromonte) (1982م)، والثانية بعنوان "جِئْتَ في المَنَام" (En un sueño viniste) في ألبومه "الصليب والقمر" (Cruz y luna) (1983م)، وغنى له الفنان البرتغالي خانيطا سالومي Janita Salomé بيتين في أغنيته "عند المرور بالكرمة" (Ao passar junto de vide) من ألبومه "عين النار" (Olho de fogo) (1987م)، والبيتان هما:

مَرَرْتُ بِكَـرْمَةٍ جَذَبَتْ رِدَائِي فَقُلْتُ لَهَا: عَزَمْتِ عَلَى أَذَائِـي

فَقَالَتْ: لِم مَرَرْتَ وَلَمْ تُسَلِّمْوَقَدْ رُوِيَتْ عِظَامُكَ مِـنْ دِمَائِـي[7]

كما غنى سالومي أغنية بعنوان "استحضار شلب" (Evoção de Silves)، التي ضمنها ألبومه "المعتمد: شاعر وملك إشبيلية" (Al-Mutamid : poeta rei de Al-Andalus)[8]، وفيها يغنيقصيدة للمعتمد بن عباد بترجمة أنطونيو بورخيس كويلو António Borges Coelho إلى اللغة البرتغالية، يقول في مطلعها:

أَلاَ حَيِّ أَوْطَانِي بِشِلْبَ، أَبَا بَكْرِوَسَلْهُنَّ هَلْ عَهْدُ الوِصَالِ كَمَا أَدْرِي[9]

ووضع الفنان البرتغالي إدواردو رموس Eduardo Ramos لنفس القصيدة موسيقى مصاحبة بآلة العود وأنشدها باللغة البرتغالية بترجمة ألبرتو ألبيس Alberto Alves[10]، ووضعرموس موسيقى مصاحبة للقصيدة وقرأها باللغة البرتغالية أنطونيو بييطا دي أولفييرا António

---

7 - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمعه وحققه أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، أشرف عليه وراجعه طه حسين باشا، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1951م، ص 2.

8-الأغنية ضمن قرص مدمج (CD) بعنوان:

(Al-Mu´tamid : poeta rei do Al-Andalus), AMG Music/Carlos Gomes, Sony Music, 2015.

انظر:

Janita Salomé, Evoção de Silves, (21/3/2015) :

https://nossaradio.blogspot.com/2015/03/al-mutamid-evocacao-de-silves.html

تاريخ الزيارة: 2024/8/19م

9- المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 11.

10- الأغنية ضمن قرص مدمج (CD) بعنوان:

(Cântico para Al-mu´tamid), Eduardo Ramos, 2005.

انظر:

Eduardo Ramos, "Saudação de Silves", (21/3/2015) :

https://nossaradio.blogspot.com/2015/03/al-mutamid-evocacao-de-silves.html

تاريخ الزيارة: 2024/8/19م

Baeta de oliveiraبترجمة ماريو جيرا روكي Mário Guerra Roque[11]، كما قرأ القصيدة أفونسو دياسAfonso Diasبترجمة أنطونيو بروخيس كويلو António Borges Coelho ومصاحبة موسيقية لفرقة Barlaventina[12].

ومن المغنين العرب الذين غنوا قصائد المعتمد، نذكر: الفنانة المغربية أمينة العلوي، التي قدمت في ألبومها "قوس قزح" (Arco Iris) (2011م) أغنية بعنوان "Fado Al-Mutamid"، أدت فيها قصيدة المعتمد التي يقول في مطلعها:

أَغَائِبَةَ الشَّخْصِ عَنْ نَاظِرِيوَحَاضِرَةً فِي صَمِيمِ الفُؤَادِ[13]

وضمن مشروع استعادي لشخصية المعتمد بن عباد غنت فرقة مشتركة من فنانين إسبان (Eduardo paniagua, Cezar carazo) وبرتغاليين (Janita Salomé, Felipe Ramoso, Joaquim Teles) ومغاربة (العربي السرغيني، جمال بن علال) قصائد له بثلاث لغات، هي الإسبانية والبرتغالية والعربية، منها: قصيدة:

مَوْلاَيَ أَشْكُو إِلَيْكَ دَاءً أَصْبَحَ قَلْبِي بِهِ قَرِيحَا[14]

وقصيدة:

اِقْنَعْ بِحَظِّكَ فِي دُنْيَاكَ مَا كَانَا وَعَزِّ نَفْسَكَ إِنْ فَارَقْتَ أَوْطَانَا[15]

أما الأغاني التي استدعت شخصية المعتمد بن عابد وسيرته، فنخص بالذكر منها: أغنية الفنان الإسباني كارلوس كانو Carlos Cano، بعنوان: "الملك المعتمد يقول وداعا لإشبيلية" (El Rey AlMutamid dice adios a sevilla)، التي تضمنها ألبومه "من القمر والشمس" (De la luna y del sol) (1980م)، وأغنية باكو إبانييثPaco Ibañez "الملك المعتمد" (El rey Almutamid) في

11- الأغنية ضمن قرص مدمج (CD) بعنوان:

(Andalusino), InforArte, 1999.

انظر:

Janita Salomé, "Saudação a Silves", A nossa radio, (21/3/2015) :

https://nossaradio.blogspot.com/2015/03/al-mutamid-evocacao-de-silves.html

تاريخ الزيارة: 2024/8/19م

12 -الأغنية ضمن قرص مدمج (CD) بعنوان:

(Lendas do País do Sul), Concertante, 1999.

انظر:

Afonso Dias, Evoção de Silves, A nossa radio, (21/3/2015) :

https://nossaradio.blogspot.com/2015/03/al-mutamid-evocacao-de-silves.html

تاريخ الزيارة: 2024/8/19م

13 - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 8.

14 - المرجع نفسه، ص 33.

15 - المرجع نفسه، ص 114.

ألبومه "من أجل أغنية" (Por una canción) (1990م)، وأغنية الفنانة الإسبانية دلوريس مونطايا رودرجيس Dolores Montaya (Lole) Rodríguez، بعنوان "المعتمد"، وهي ضمن ألبومها "صوت وقيثارة" (Una voz y una guitarra) (1995م)، وأغنية الفنان البرتغالي خانيطا سلومي janita salomé بعنوان: "إلى المعتمد" (A Alm'utamid) التي تضمنها ألبومه: (Valsa dos poetas) (2018م)، ولحن الفنان المغربي عائشة عبد الرحمن سنة 2004م مونودراما غنائية للسوبرانو والأوركوسترا بعنوان "المعتمد بن عباد عاشقا" قدم فيها ديوان "مخطوطة الأحلام" للشاعر سيرخيو ماثياس Sergio Macías، واختار الفنان الجزائري سليم الفرقاني اسم المعتمد عنوانا لألبومه "المعتمد الإشبيلي" (Al Mutamid de Sevilla) (2018)، وضمن عمل موسيقي صامت بعنوان "المعتمد" أدت فرقة تضم الفنان Nailor Proveta وآخرون معزوفة مستلهمة من شخصية المعتمد، وهي ضمن ألبوم بعنوان: "المعتمد"[16].

أما في فن التمثيل فقد شُخصت شخصية المعتمد بن عباد في عدد من المسرحيات، منها مسرحية "أميرة الأندلس" لمؤلفها أحمد شوقي، التي عرضتها فرقة مسرحية بمدينة مراكش سنة 1932م، ومسرحية "ملوك الطوائف" التي ألفها ولحنها منصور الرحباني وأخرجها مروان الرحباني وأدى فيها دور المعتمد غسان صليبا، وعرضت في بيروت سنة 2003م، كما اهتمت المسلسلات التلفزية بالمعتمد بن عباد، حيث نجد أكثر من مسلسل يعرض سيرته وحياته، منها: مسلسل "المعتمد بن عباد" (دبي، 1982م)، و"ميراث السنين" (حلقة بعنوان "الصحوة"، الأردن، 1984م)، و"الشعر ديوان العرب" (الحلقة 23، سلطنة عمان، 1988م)، و"ملوك الطوائف" (سوريا، 2005)، و"المرابطون والأندلس" (الأردن، 2005)، وغيرها، وامتد حضور المعتمد بن عباد إلى الرسوم المتحركة، حيث خصصت له الحلقة السادسة من سلسلة "عم خليل، مشاهد من التاريخ الإسلامي"، التي أخرجها هيثم خليل وأدى فيها صوت المعتمد بن عباد مازن سلام.

1 – 2: المعتمد بن عباد في الأدب الحديث:

وبالانتقال إلى الحديث عن حضور المعتمد بن عباد في الأدب الحديث، نجد أنه ولج مختلف الأجناس الأدبية، مثل: الرواية والمسرحية والشعر، حيث استوحى الأدباء شخصيته وسيرته ضمن نصوص متخيلة، ولعل أول هؤلاء في الأدب العربي هو المسرحي المصري إبراهيم رمزي في مسرحيته النثرية "المعتمد بن عباد"، التي أرجع النقاد ومؤرخو المسرح تأليفها إلى سنة 1892م[17]، وألف أحمد شوقي مسرحيته النثرية "أميرة الأندلس" سنة 1932م، ثم ألف بعدهما المسرحي المغربي حسن الطريبق مسرحيته الشعرية "مأساة المعتمد" سنة 1972م، أما في جنس الرواية فيمكن ذكر قصة "شاعر ملك" لعلي الجارم التي ألفها سنة 1943م.

وكما استدعى الأدباء العرب شخصية المعتمد بن عباد، استدعاها الأدباء الإسبان إلى نصوص مسرحية،حيث ألف الكاتب الإسباني بلاس إنفانتي بيريس Blas Infante Pères سنة 1920م مسرحية "المعتمد ملك إشبيلية الأخير" (Motamid Último rey de

[16]-In CD, Companhia Sarau – Mostra Instrumental, Tratore/fabrica discos, brazil, 2008.

[17] - يذهب إلى ذلك محمد مندور في كتابه: "المسرح النثري" مؤسسة هنداوي، (المملكة المتحدة، 2019م)، ص 35. بينما نفي هذا التاريخ إبراهيم العريس في مقاله: "(المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزي: طفل معجزة أم خطأ تاريخي لم يصحح؟"، المنشور في صحيفة الحياة اللندنية، انظر:

https://www.alarabiya.net/politics/2017/12/16/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AA%D9%85%D8%AF%D8%A8%D9%86%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85%D8%B1%D9%85%D8%B2%D9%8A%D8%B7%D9%81%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AC%D8%B2%D8%A9%D8%A3%D9%85%D8%AE%D8%B7%D8%A3%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A%D9%84%D9%85-%D9%8A%D9%8F%D8%B5%D8%AD%D8%AD%D8%9F

تاريخ الزيارة: 2024/9/25م

Sevilla)[18]، وكتب خوان غرثيا لارّوندوJuan García Lorrondoسنة 1998م نصا مسرحيا عن المعتمد، وعرض على مسارح إسبانية، منها مسرح إشبيلية (1998م) وقادش (Cadiz) (2003) وسان فرناندو (San Fernando) (2017)، وألف ماريو ساليس بريبتو Mario Solís Prieto مسرحية بعنوان "المعتمد 1936" (Motamid 1936)[19].

ولم يقتصر حضور شخصية المعتمد بن عباد على الأعمال الأدبية والفنية، بل امتد إلى مناحي حياتية مختلفة، منها إصدار طابع بريدي في إسبانيا يضم صورة متخيلة له، عرض فيها وهو يرتدي خوذة حربية، وكتب فوق رأسه اسمه وتاريخ ولادته ووفاته، وتحته عبارة "ملك وشاعر إشبيلية" (Rey poeta de Sevilla)[20]، وأطلق اسمه على جمعيات ومؤسسات ومهرجانات وملتقيات وساحات وشوارع ومنشورات؛ منها: جمعية أصدقاء المعتمد في شفشاون، وجامعة المعتمد بن عباد في أصيلة، والمهرجان الموسيقي المعتمد في البرتغال، وساحة "المعتمد بن عباد" في مدينة شلب Silves البرتغالية، وملتقى المعتمد الدولي للشعر في مراكش، ومجلة "المعتمد" التي أصدرتها الشاعر الإسبانية طرينا ميركادير Trina Mercader في المغرب، وسلسلة منشورات "المعتمد" التي تصدرها الجمعية الفنية والأدبية اعتماد في إشبيلية، وغير ذلك.

انطلاقا مما قدمنا، تكون شخصية المعتمد بن عباد مثلت، منذ نهاية القرن التاسع عشر، مصدر إلهام عدد من الفنانين والأدباء، الذين استدعوها إلى أعمالهم لبناء عوالم إبداعية يتقاطع فيها "الواقعي" و"المتخيل"؛ الواقعي الذي يستند على ما نقلته مصادر الأدب والتاريخ والترجمة، من أخبار المعتمد وقصصه، أو ما تضمنته نصوص المعتمد الشعرية ونصوص غيره من الشعراء الذين مدحوه في حياته أو رثوه بعد مماته، والمتخيل الذي يتولد مما تنتجه الذات المبدعة وتلبسه لشخصية المعتمد. ومن رحم هذه المنطقة البينية تولدت صورة المعتمد بن عباد الإبداعية، التي تستدعي من المتلقي قراءتها في ضوء جنسها الإبداعي وسياق إنتاجها.

أما تجليات هذه الصورة فاختلفت باختلاف رؤية كل مبدع واختياراته الجمالية، حيث يمكن التمييز بين أنماط الصور الآتية:

- **صورة المعتمد الملك:** لوحة جبران خليل جبران الذي ألبس فيها المعتمد عمامة ملكية (الصورة رقم 1)

- **صورة المعتمد الفارس:** الطابع البريدي الصادر في إسبانيا وفيه يلبس المعتمد خوذة حربية (الصورة رقم 14).

- **صورة المعتمد العاشق:** لوحة الفنان نورمان ماكدونالد التي عرض فيها اللقاء الأول بين المعتمد واعتماد (الصورة رقم 3)، واللوحة التي رسمت على الزليج في ساحة "المدينة" بباجة البرتغالية (الصورة رقم 7)، ولوحتان مصاحبتان لديوان "مخطوطة الأحلام" لسيرخيو ماثياس، وهما من إبداع الفنانة الأوروغوانية كريستينا باركلا Cristina Barcala (الصورة رقم 9 و10).

- **صورة المعتمد الأسير:** المنحوتات التي وضعت في ساحة "المعتمد بن عباد" بمدينة شلب (الصورة رقم 16 و17 و18 و19)، ورسم لكريستينا باركلا Cristina Barcala (الصورة رقم 11).

- **صورة المعتمد الشاعر:** الجداريات العشر التي كتبت عليها أشعار المعتمد ونصبت في ساحة "المدينة" بمدينة باجة (الصورة رقم 8)، واللوحات البرونزية الأربع التي تطفو على بركة الماء في ساحة "المعتمد بن عباد" في شلب، وقد نقشت عليها أبيات شعرية للمعتمد (الصورة رقم 19).

[18]-Blas Infante Pères, Motamid Último rey de Sevilla, Imprenta de la Editorial AVANTE, sevilla, 1920.

[19] - Mario Solís Prieto, Motamid 1936, Tierra de nadie editores, 2023.

[20] - انظر الصورة رقم (14) ضمن ملحق البحث.

2- حضور المعتمد بن عباد في الشعر الحديث:

2 – 1: المعتمد في الشعر العربي:

مثل الشعر الجنس الإبداعي الأكثر استدعاء لشخصية المعتمد بن عباد، والجنس الأقدم الذي اتخذها موضوعا له، حيث نظم فيه الشعراء قديما قصائد في حياته، فمدحوه حين صار ملكا وهنأوه وشكروه وعاتبوه وراسلوه، وبعد أن ضاع ملكه وأسر ونفي تحسروا على مآله ونهايته، ثم رثوه بعد مماته بعد أن دفن في أغمات. فمما ذكر في مدحه قول الوزير أبي الأصبغ عبد العزيز بن أَرْقَم:

يَا مَلِكاً عَظَّمَتْهُ العُرْبُ وَالعَجَمُ،وَوَاحِداً وَهْوَ فِي أَثْوَابِهِ أُمَمُ

إِنَّا وَرَدْنَاكَ وَالأَقْطَارُ مُظْلِمَةٌوَالبَدْرُ يُرْجَى إِذَا مَا الْتَخَّتِ الظُّلَمُ[21]

ومدحه ابن حمديس الصقلي برائيتين، تتألف الأولى من أربعين بيتا، قال في مطلعها:

فِي كُنْهِ قَدْرِكَ لِلْعُقُولِ تَحَيّرٌ فَلِذَاكَ عَنْهُ النَّيّرَاتُ تَقْصُرُ

وَالوَاصِفُونَ عُلاَكَ مِنَّا قرّبُوا مَا تَرْجَمُوا لِلنَّاسِ عَنْهُ وَعَبَّرُوا[22]

وتتألف الثانية من أربعة وخمسين بيتا، قال في أولها:

لَمْ نُؤْتَ لَيْلَتنا الغرّاءَ من قِـصَـرٍ لَوْلاَ وِصَالُ ذَوَاتِ الدّلّ والـخَـفَـرِ

السَّافِرَاتُ شُـمُـوساً كُلَّمَا انتقَبَتْتَبَرَّجَتْ مُشْبِهَاتِ الأَنْجُمِ الزُّهُـرِ[23]

[21] - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1409هـ -1989م، مج 1، ج1، ص 62. (التخّ: التقّ).

[22]- ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت) ص 194.

[23] -المرجع نفسه، ص 204. ولابن حمديس جواب على قصيدة للمعتمد بن عباد في 17 بيتا، انظر: ديوان ابن حمديس، ص ص 271-272.

وغير هؤلاء من الشعراء القدامى الذين خصوه بنصوصهم كُثُر، منهم: ابن عمار[24]، وعلي بن عبد الغني الفهري الحصري القيرواني[25]، ومحمد ابن عبادة المعروف بابن القزاز[26]، وابن زيدون[27]، وأبو العرب الصقلي[28]، وأبو بكر ابن اللبانة الداني[29]، وأبو بكر بحر بن عبد الصمد[30]، وعبد الجليل بن وهبون المرسي[31]، وأبو العلاء زهر بن عبد الملك بن زهر الإيادي[32]، وأبو محمد عبد الله بن إبراهيم الحجاري[33]، ولسان الدين بن الخطيب[34].

ومقابل هذه الوفرة من القصائد التي خُصَّ بها المعتمد بن عباد في الشعر العربي القديم، والاهتمام الذي أولاه الشعراء له، نجد ندرة اهتمام الشعراء العرب المحدثين به، إذ لم نقف سوى على خمس قصائد كتبها شعراء مغاربة، أولهمالشاعر محمد بن إبراهيم المراكشي (1897-1955م)، الذي ارتجل قصيدة بعد أن شاهد عرضا لمسرحية أحمد شوقي "أميرة الاندلس" في مراكش، فرد في القصيدة على موقف شوقي المتحامل على يوسف بن تاشفين من حادثة أسر المعتمد ونفيه إلى أغمات، فخاطب فيها المعتمد، مذكرا بمجد أصله ومادحا فروسيته ومعليا من دوره في الدفاع عن حوزة الإسلام في الأندلس ومتأسفا على مأساته، ثم ختمها بإعلان موقفه من قرار ابن تاشفين، قائلا:

يَعِزّ عَـلَيْنَا أَنْ نَرَاهُ مُـصَفَّدايُسَاقُ إِلَى (أَغْمَات) يَرْسِـفُ فِي القَيْـدِ

وَلَـكِـنْ لِنَصْرِ الـدّينِ، دِيـن مُحَمَّدٍوَإِنْقَاذُهُ مِنْ بُـؤْرَةِ الـهُلْـكِ والنَّكَدِ

---

24 - عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضطبه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ط1، 1368هـ - 1949م، ص ص 125-126، ابن بسام الشنتريني، الذخير في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1417هـ-1997م، القسم 2، مج 1، ص 385.

25 - عبد الواحد المراكشي، المعجب، م.س، ص 144، المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1388هـ/1968م، مج 4، ص 246.

26 - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، م.س، مج 1، ج 1، ص 71.

27 - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، م.س، مج 1، ج 1، ص ص 77-80، المقري، نفح الطيب، م.س، مج 4، ص ص 264-270، ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر، (د.ت)، ص ص 504-521.

28 - المقري، نفح الطيب، م.س، مج 4، ص ص 260-261.

29 - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، م.س، مج 1، ج 1، ص ص 90-93، 103-106، المقري، نفح الطيب، م.س، مج 4، ص ص 214-215، 222-223، 256-258، 275-274، ابن اللبانة، ديوان ابن اللبانة الداني مجموع شعره، جمع وتحقيق محمد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثانية 2008م/1429هـ، ص ص 25-26، 36-41، 51-53، 56-62، 63-64، 68-70، 86، 94، 122-127، 131-132، 138.

30 - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، م.س، مج 1، ج 1، ص ص 107-108، المقري، نفح الطيب، م.س، مج 4، ص ص 223-224، 259.

31 - الفتح ابن خاقان، قلائد العثيان، مج 1، ج 1، ع، ص ص 72-73، المقري، نفح الطيب، مج 4، ص 260

32 - ابن بسام الشنتريني، الذخير، القسم 2، مج 1، ص 229.

33 - المقري، نفح الطيب، م.س، مج 3، ص ص 571-572.

34 - لسان الدين بن الخطيب، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، نشر وتعليق أحمد مختار العبادي، مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص 57، ديوان لسان الدين بن الخطيب السباني، صنعه وحققه وقدم له محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1409هـ - 1989م، مج 1، ص ص 181-182.

نُضَحِّي بِعَبَّادَ وآخَرَ كَابْنِهِومثلُهُ مِمَّنْ لاَ يُفِيدُ وَلاَ يُجْدِي[35]

وكتب الشاعر محمد بنيس قصيدته "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" سنة 1967م، ونشرها ضمن ديوانه الأول "ما قبل الكلام"، ونشر الشاعر علي الصقلي قصيدة "أنا والمعتمد" سنة 1986م في مجلة "المناهل"، بعد أن ألقاها في ندوة المعتمد بن عباد بمهرجان أصيلة الثقافي التاسع بتاريخ 1986/8/13م[36]، ونشر الشاعر عبد اللطيف الوراري قصيدته "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" سنة 2011م[37].

2 – 2: المعتمد في الشعر الهسباني الحديث:

على خلاف ما نجده في شعرنا العربي الحديث من ندرة حضور شخصية المعتمد بن عباد، حظيت في الشعر الهسباني بحضور واسع، والإسباني منه على وجه أخص، حيث استدعى عدد من الشعراء سيرته وتجربته الحياتية في نصوصهم، فمن الشعراء الإسبان نذكر:

- طرينا ميركادير Trina Mercader، التي كتبت قصيدة "مرثية إلى المعتمد" (Elegia a Motamid)، ونشرتها سنة 1949م[38].

- فرناندو كينيونيس Fernando Quiñones الذي كتب سونيتو "إلى المعتمد" (Soneto Al Rey Motamid)[39]، في الخمسينيات من القرن الماضي، وقصيدة "خروج المعتمد إلى أغمات" (Sale Mutamid para Agmat) في السبعينيات.

- خواكين روميرو موروبي Joaquín Romero Murubeله قصيدة بعنوان: "قصيدة الملك المعتمد" (Casida del rey Almotamid)، وهي ضمن ديوانه: قصيدة النسيان" (Kasida del olvido)[40].

- خاسنتو لوبيث خورخي Jacinto Lopez Gorgeفي قصيدته: "ذكرى أمام قبر الملك الشاعر المعتمد رفقة طرينا ميركادير" (Ante la tumba del rey poeta Al Mutamid, con Trina Mercader en el recuerdo)[41].

- خوسي لوبيانيث Jose Lupiañezفي قصيدة "صدى في أغمات" (Eco en Aghmat)، وهي ضمن ديوانه "عدد فينوس" (Número de venus) الصادر سنة 1986م[42].

---

35 - محمد ابن إبراهيم، مع شوقي في "أميرة الأندلس، دعوة الحق، وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، العدد 10، السنة الثانية، يوليوز 1959م، محرم 1379هـ، ص 116.

36 - علي الصقلي، أنا والمعتمد، مجلة المناهل، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، الرباط المغرب، العدد 35، السنة 13، ربيع الثاني 1407هـ-دجنبر 1986م، ص237-240، جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، أغسطس/آب 1986م، البرنامج، انظر:

- Fernández (Miguel), Homenaje Al-Mutamid en Asila, 1986, Varios :

https://www.poetamiguelfernandez.es/archivo.php

تاريخ الزيارة: 2024/8/24م.

37 - عبد اللطيف الوراري، العشاء الأخير للمعتمد بن عباد، جريدة القدس العربي، لندن، السنة 22، العدد 6795، الاثنين 18 أبريل 2011م، ص 10.

38 - Trina Mercader, "Elegia a Motamid", Al-Motamid verso y prosa, Junio, 1949, Larache, N 17, p. 2.

39 - نشر في ديوانه Las Crinicad DeAl Andalus (1970، Barcelona)

40 - Joaquín Romero Murebe, Kasida del olvido, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.

41 - جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، أغسطس/آب 1986، البرنامج، م.س.

42 - Jose Lupiañez, Número de venus Área de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Motril, 1986.

- فاني روبيوFanny rubioكتبت قصيدة "الملك المعتمد" El rey Al amutamid، وهي القصيدة التي غناها الفنان الإسباني باكو إبانييث سنة 1988م.

- أنطونيو أبادAntonio Abadكتب قصيدة بعنوان "منفى في أغمات" (Exilio en Aghmat)[43].

-خواكين بنيتو دي لوكاسJuaquin Benito de Lucasكتب قصيدة "ثلاثية المعتمد" ((Triptico de Al Mutamid)[44].

- ميغيل فيرنانديث Miguel Fernandezكتب قصيدة بعنوان: "قصيدة الحب الوفي لابن اللبانة الداني إلى المعتمد الإشبيلي" (Qasida a Mutamid de Sevilla del fiel amor de Ben Al-Labbana de Denia)[45].

- أنطونيو غالا Antonio Galaكتب قصيدة "مرثية المعتمد" (Elegía de Al'Mutamid)[46].

أما في الشعر الأمريكي اللاتيني فكتب الشاعر الشيلي سيرخيو ماثياس Sergio Macías ديوانا مستقلا عن سيرة المعتمد بعنوان: "مخطوطة الأحلام" (El manuscrito de los sueños) ونشره سنة 1994م.

تلك إذن هي أهم الأعمال الفنية والأدبية الحديثة التي استدعت شخصية المعتمد بن عباد منذ نهاية القرن التاسع عشر، التي تشكلت صورتها من رحم سياقات مختلفة، نحددها في ثلاثة:

أ-السياق العربي؛ ابتداء من القرن التاسع عشر للميلاد عرفت البلاد العربية استعمارا أوروبيا، مما دفع النخبة الثقافية العربية إلى البحث عن أسباب هزيمة الذات المستعمَرة أمام الآخر المستعمِر، والسعي إلى البحث عن حلول لراهن الذات المنكسرة، ويمكننا أن نميز ضمن هذا السياق بين عاملين كانا وراء استعادة اللحظة الأندلسية عموما وشخصية المعتمد بن عباد على وجه خاص، وهما:

- العامل السياسي: تجلى في استعادة لحظة تاريخية عرفها العرب والمسلمون في الزمن الماضي بالأندلس، اتسمت بالإخفاق والتفرقة والهزيمة ثم السقوط، وهو مآل جاء نتيجة الصراع الذي دار حول السلطة، وتمثلت أطرافه في:

. صراع الحكم العربي الإسلامي والحكم الإيبيري المسيحي.

. صراع ملوك الطوائف في الأندلس.

. صراع أهل الأندلس والمغرب.

وإننا لنجد في المقدمة التي كتبها أحمد شوقي لمسرحية "أميرة الأندلس"، وهو يستعيد فيها الزمن الأندلسي الذي تدور فيه أحداث مسرحيته، ما يضمر وصفه لراهن زمنه العربي في الثلث الأول من القرن العشرين، ونورد من هذه المقدمة فاتحتها المكثفة والدالة، حيث يقول: «جرت حوادث هذه القصة في زمن كان قطعة من ليل الملمات. أخذت الأندلس في جنحها الحالك ثم تركته نظما منحلا وركنا مضمحلا، وشمسا من دول الإسلام سقمت فألح عليها السقم فاحتضرت، فكانت لها في الغرب هدَّة وكانت عليها في الشرق ضجة»[47].

---

43 - جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، أغسطس/آب 1986، البرنامج، م.س.

44 - المرجع نفسه.

45 - المرجع نفسه.

46 - المرجع نفسه.

47 - أحمد شوقي، الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م، ص 237.

- **العامل الثقافي:** بعد اتصال النخبة العربية المثقفة بنظيرتها الغربية ومنجزها، تبدى لها أن راهن الثقافة العربية يعيش مرحلة الجمود والتقليد والتخلف عن روح العصر، وهو وعي كثفه شكيب أرسلان في عنوان أحد مؤلفاته، وهو: "لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟"، لذلك مثلت فكرة العودة إلى اللحظات المشعة في تراثنا أحد مداخل تجديد ثقافتنا المعاصرة والبحث عن مستقبلها. وفي هذا السياق يمكن فهم العودة إلى التراث الأندلسي عموما، والشعري منه على وجه خاص، كونه يمثل أحد اللحظات المشرقة والمنيرة، وكان المعتمد بن عباد علامة من علامات هذا الشعر والأفق الأندلسي، وهو ما يفسر استدعاء جبران خليل جبران لشخصية المعتمد الذي رسم له بورتريها، وكان جبران – على غرار باقي الشعراء الرومانسيين - شغوفا بالشعر الأندلسي، الذي تحققت فيه بعض سمات الرومانسية، مثل الاهتمام بالطبيعة وتمجيد الحب والمحبة، كما اتسم بروحه التجديدية التي بلغت ذروتها في الموشحات، التي كانت تستميل روحه، كما قال في نصه "التضحية": «ففي يوم من حزيران وقد ثقلت وطأة الحر في السواحل وطلب الناس أعالي الجبال، سرت كعادتي نحو ذلك المعبد واعدا نفسي بلقاء سلمى كرامة حاملا بيدي كتابا صغيرا من الموشحات الأندلسية التي كانت في ذلك العهد ولم تزل إلى الآن تستميل الروح»[48].

ب-السياق الأندلسي، أو السياق الإيبيري؛ ونقصد به سياق حضور المعتمد بن عباد في فنون وآداب شبه الجزيرة الإيبيرية، التي تضم إسبانيا والبرتغال، وهما البلدان اللذان كانا يشكلان الأندلس في فترة الوجود العربي بها، ويرتبط هذا السياق بفكرة العودة إلى الإرث العربي الإسلامي، باعتباره يمثل جزءا من هوية الإيبيريين/الأندلسيين المنسية، أو " الهوية النائمة" بتعبير الكاتب الإسباني خوليو ريس روبيو Julio Reyes Rubio[49]، وهي فكرة دعا إليها المستعرب الإسباني فرانسيسكو كوديرا إي زايدين Francisco Codera y Zaidín، الذي قال بأن الاهتمام بالدراسات العربية في إسبانيا يعتبر جزءا من تراث إسبانيا الحضاري، واعتبر أن "تعريب أوروبا" أولى من "أَوْرَبَةِ إسبانيا"[50]، وقد مثلت رؤية كوديرا الجديدة للإرث العربي الإسلامي في الأندلس وتحقيقاته للمخطوطات العربية، منطلقا لتأسيس مدرسة استعرابية عرفت ببني كوديرا (Beni Codera)، وتبلورت في القرن العشرين ضمن فكرة"القومية الأندلسية"، التي يعتبر بلاس إنفانتي في إسبانيا رائدها وقائدها والمدافع عنها، ثم سببا في إعدامه سنة 1936م، ويعتبر عمله المسرحي "المعتمد ملك إشبيلية الأخير" الذي ألفه سنة 1920م، ورحلته أو حجه إلى قبر أغمات سنة 1924م، علامتين على هذا البحث عن الهوية الأندلسية، وملهما للكاتبين البرتغاليين فرناندو بيسوا Fernando Pesoa وأوغوستو فريرا Augusto Ferriera في مشروعيهما اللذين دعيا فيه إلى تكريم المعتمد بن عباد في مدينة شلب برعاية بلاس إينفانتي، وقد أعلنا عن ذلك في مقالتيهما المشتركتين اللتين نشراها سنة 1928م، في مجلة "Noticias illustrados"، الأولى بعنوان: "إعادة إحياء رمز المعتمد المبادر" (O Renascer de um simbolo : Al-Motamide, o iniciador)، والثانية "الأسباب البعيدة لتكريم المعتمد" (As causas longiniquas da homenagem a Al-Motamide)[51].

ج-السياق الإنساني: استحالت فيه شخصية المعتمد بن عباد مرجعا إنسانيا، ورمزا ممتدا في الزمن، ويمكننا التمييز ضمن هذا السياق بين ثلاثة مستويات: أولها أن المعتمد مثل رمزا لحرية الشاعر المسلوبة أمام "طموح" رجل السياسة والحرب يوسف بن تاشفين إلى السلطة

---

48 - جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص 84.

49-Julio Reyes Rubio, Al andalus : en busca de la identidad dormida, Autor-Editor, 2007.

50-Francisco Codera, Estudios críticos de historia árabe española, Segunda serie, Madrid, 1917, pp. 1-96.

انظر: محمد علي مكي، الأندلس في شعر شوقي ونثره، مجلة فصول، مصر، مج 3، ع 1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1982م، ص 215.

51-Fabrizio Boscaglia, "Fernando pessoa and Islam : an introductory overview with a critical edition of twelve documents", Pessoa plural, A Journal of fernando pessoa stidies, n. 9, p. 67.

ومد نفوذ حكمه، وثانيها أنه اعتبر رمزا للتعايش والتسامح والحرية واللاعنف التي وسمت فترة الوجود العربي الإسلامي بالأندلس، وثالثها أضحى فيها رمزا للمحبة الأبدية بسبب قصته مع زوجته اعتماد، وقد ساهمت النهاية التراجيدية لهذه القصة في خلود علاقتهما العشقية.

3 - صورة المعتمد بن عباد في الشعر الحديث:

إذا كان الشعراء المحدثون قد استدعوا شخصية المعتمد بن عباد ووظفوا جوانب من حياتها، فإن تجليات صورتها في نصوصهم قد اختلفت من نص إلى آخر، من حيث بناء رؤيتها وتشكيل متخيلها واختياراتها الجمالية، وبهدف الكشف عن أنماط صورة المعتمد في الشعر الحديث، اخترنا أربعة نصوص شعرية، كتبت بلغتين مختلفتين، هما الإسبانية والعربية، ومثلت تجارب شعرية مختلفة؛ ينتمي نصان منها إلى الشعر الهسباني La Poesía hispánica، وهما: قصيدة "مرثية إلى المعتمد" للشاعرة الإسبانية طرينا ميركادير Trina Mercader، وديوان "مخطوطة الأحلام" للشاعر الشيلي سيرخيو ماثياس Sergio Macías، وينتمي الآخران إلى الشعر العربي، وهما: قصيدة "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" للشاعر المغربي محمد بنيس، وقصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" للشاعر المغربي عبد اللطيف الوراري.

3 - 1: صورة المعتمد الغائب – الحاضر

ارتبطت الشاعرة الإسبانية طرينا ميركادير Trina Mercader(1984-1919م) بجذورها الأندلسية، التي مثلت جزءا من هويتها، وهي الأندلسية التي ولدت في مدينة ألكنطي (Alicante) وتوفيت في غرناطة (Granada)، لذلك اعتبرت الأندلس أفقا ثقافيا وحضاريا تحققت فيه قديما قيم الحوار والتعايش والحرية، وأن استعادة هذا الأفق في الزمن المعاصر يمكننا من تأسيس حوار جديد بين إسبانيا والمغرب، لذلك سعت خلال إقامتها بالمغرب بين سنتي 1940م و 1956م، زمن الحماية الإسبانية في منطقة الشمال، إلى استعادة هذه الهوية الأندلسية والحفر في المنطقة المشتركة بين إسبانيا والمغرب، حيث وجدتها في شخصية المعتمد بن عباد، التي توزعت حياتها وتجربتها الشعرية بين ضفتي البلدين، فأطلقت مشروعين ثقافيين؛ تمثل الأول في إصدارها مجلة بعنوان: "المعتمد: الشعر والنثر" بين سنتي 1947م و1956م، وجعلتها ثنائية اللغة (Bilingue)، تنشر موادها باللغتين العربية والإسبانية، أما المشروع الثاني فهو سلسلة منشورات اختارت لها اسم "اعتماد"، وهو اسم زوجة المعتمد بن عباد، وقد صدر من هذه السلسلة أربعة أعمال بين سنتي 1954م و1956م.

وضمن نفس الاهتمام، سعت طرينا ميركادير إلى زيارة قبر المعتمد بن عباد في أغمات، رفقة شعراء مغاربة وإسبان، عبر رحلة شبيهة برحلة الكاتب الإسباني بلاس إنفانتي الذي زار قبره سنة 1924م، وهي أمنية عبرت عنها في هامش قصيدتها "مرثية إلى المعتمد" (Elegia a Motamid)[52]، حيث تقول: "من رحلة الحج المخطط لقيامها إلى أغمات (مراكش)، بحثا عن قبر المعتمد"، لكن مشروع الحج الذي كانت تنوي ميركادير القيام به لم يُنجز، واكتفت بتحقيقه شعريا من خلال كتابة قصيدة "مرثية إلى المعتمد"، التي نشرتها في مجلة "المعتمد" ضمن العدد السابع عاشر المنشور بتاريخ: يونيو 1949م، وبجانبها ترجمة للقصيدة إلى العربية، التي أُثبت نصها دون ذكر اسم مترجمها، الذي نرجح أن يكون أحد المكلفين بقسم الترجمة في مجلة "المعتمد"، وهما: إدريس الديوري أو أحمد التدلاوي، وهي ترجمة تتسم بصفاء لغتها وسلاسة أسلوبها وجمالية صورها، لكنها انزاحت عن النص الأصل في جوانب، منها: عدم التزام توزيع الأسطر الشعرية المعتمد في النص الإسباني، ودون احترام نظام المقاطع المشكل لها، والتصرف في بعض الصور الشعرية، أو إلحاق إضافات غير واردة في الأصل، لذلك عمدنا إلى إعادة ترجمة القصيدة إلى العربية، حتى نتمكن من الكشف عن خصوصيات تشكيل الصورة فيها وطريقة بناء متخيلها.

وأول ما يلفتنا في قصيدة (مرثية إلى المعتمد)، هو العتبتان اللتان تصدرتها:

52 - Trina Mercader, "Elegia a Motamid", op. cit, p. 2.

تتمثل العتبة الأولى في "الإهداء"، ونصه: "إلى سيدنا عبد الله كنون مع كامل التقدير" (A nuesrto Sid Abdel-lah Guen-nun, con la mayor estimación)، وهو إهداء موجه إلى مُهدى إليه "خاص" (le dédicataire privé)[53]، هو عبد الله كنون، الذي اقترن اسمه في الإهداء بلقب تبجيلي هو (سيدنا)، ثم عبارة تؤكد التقدير الذي تكنه الشاعرة له (= مع كامل التقدير)، مما يجعل هذا الإهداء يضمر مقصدية، يساهم في بيانها تحديد أطراف الإهداء، وهم: المُهدي (الشاعرة) والمُهدى إليه (عبد الله كنون) والمتلقي. ففي اختيار الشاعرة ميركادير الأديب والشاعر ومؤرخ الأدب وأحد رموز الثقافة والأدب في المغرب عبد الله كنون مهدى إليه، اعتراف بقيمة الأدب المغربي الحديث، الذي سعت الشاعرة إلى محاورته والتفاعل معه؛ سواء في مجلة "المعتمد"، أم خلال علاقتها بشعراء يمثلون الصوت الحداثي في هذا الأدب، وكان عبد الله كنون أحد هؤلاء الذين نادوا بتجديد الشعر العربي وتحريره من قيوده المتوارثة، وفتح آفاقه على تجارب عربية وغربية مجدِّدة، وهي دعوة صرح بها في قصيدته "هل عندنا أديب؟"[54]، كما أن في اختيار طرينا ميركادير لكنون مهدى إليه، اعتراف بالأدب المغربي القديم، الذي خصه بكتابه "النبوغ المغربي"، وهو كتاب لا غنية عنه لمن رام «تاريخ المغرب العلمي والأدبي والسياسي»[55]، كما يذكر شكيب أرسلان، ذلك أن "النبوغ المغربي" ساهم - زمن نشره - في ترميم الذاكرة الأدبية بالمغرب، التي كانت منثورة في مظانها، ومجهولة لدى المشارقة والمغاربة والغربيين، فاستحق بذلك تنويه شكيب أرسلان واعتراف كارل بروكلمان وتقدير حنا الفاخوري وغيرهم[56]. ولا يمكن لمتلقي إهداء طرينا لكنون إلا أن يستحضر سياق صدور كتاب "النبوغ المغربي" سنة 1938م، حيث استقبلته السلطة الإسبانية بقبول حسن، وترجم إلى اللغة الإسبانية سنة 1939م، ثم منح مؤلفه على إثر هذه الترجمة درجة دكتوراه شرف للآداب من جامعة مدريد، بينما منعت السلطة العسكرية في منطقة الحماية الفرنسية توزيعه وتداوله[57]، فكان احتفاء الإسبان اعترافا بفضل الكتاب وتكريما لصاحبه، بينما ساهم منع الفرنسيين في إشعاع الكتاب، وتشكيل نخبة ثقافية تناصر صاحبه وتعترف بفضله في بعث الأدب المغربي والكشف عن حقيقته، وبين الموقفين يأتي إهداء ميركادير معلنا تبجيله لعبد الله كنون وتقديره له.

أما العتبة الثانية فتتحدد في العنوان: (مرثية إلى المعتمد)، الذي أعلن موضوع القصيدة، وهو رثاء المعتمد، غير أن اختيار ميركادير غرض الرثاء لم يأت حديثا عن شخص غاب وانقطع عن عالمنا، وأصبح أثرا بعد عين، بل هو حديث مع شخص حاضر في عالم الشاعرة، ومتصل بزمننا المعاصر، وهو ما يمكن التدليل عليه باختيار ميركادير ضمير المخاطب لتحدث المعتمد بن عباد في غيابه، حيث يقيم في قبره أو حديقة صمته بتعبيرها، وهو اختيار أسلوبي سعت من خلال توظيفه في مقام الرثاء محو المسافة الزمنية والمكانية بينها وبين المعتمد، كما سعت إلى منح القصيدة بعدا موضوعيا، تتقاطع فيه الملامح التراثية لشخصية المعتمد والدلالات المعاصرة لها[58].

وقد راهن على هذا الأسلوب قبل ميركادير شعراء رثوا المعتمد لما يحققه من طاقة جمالية ووظيفة دلالية، نستحضر منهم أبا بكر بحر بن عبد الصمد في مرثيته التي قالها عندما وقف على قبر المعتمد بعد أيام من وفاته، ومطلعها:

---

53 - عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م، ص 26.

54 - محمد بن العباس القباج، الأدب العربي في المغرب الأقصى، طبعة وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، مطبعة فضالة، المحمدية، 1400هـ - 1979م، ج 2، ص 39.

55 - عبد الله كنون، النبوغ المغربي في الأدب العربي، (مقدمة شكيب أرسلان)، لبنان، ط 2، 1961 (؟)، ج 1، ص 17.

56 - انظر: عبد الله كنون، النبوغ المغربي، م.س، ج 1، ص 17-18، ج 2، ص 321، ج 3، 633-634، عبد السلام الهراس، "النبوغ المغربي في الأدب العربي"، دعوة الحق، وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، العدد 2، السنة 6، جمادى الثانية 1382هـ-نونبر 1962م، ص 68.

57 - عبد الله كنون، النبوغ المغربي، م.س، ج 1، ص ص 9-10.

58 - انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ-1997م، ص ص 212-213.

مَلِكُ المُلُوكِ، أَسَامِعٌ فَأُنَادِيأَمْ قَدْ عَدَتْكَ عَنِ السَّمَاعِ عَوَادِ؟[59]

ولسان الدين ابن الخطيب الذي خاطبه - عندما زار قبره بأغمات عام 761هـ - بمقطوعة، قال في مطلعها:

قَدْ زُرْتُ قَبْرَكَ عَنْ طَوْعٍ بِأَغْمَاتَرَأَيْتُ ذَلِكَ مِنْ أَوْلَى المُهِمَّاتِ[60]

تتألف قصيدة "مرثية إلى المعتمد" من أربعة وخمسين سطرا شعريا، موزعة على تسعة مقاطع، تشكلت وفق بنية دلالية، طرفاها: الغياب والحضور، حيث هيمنت دلالة الغياب في المقطع الأول، وكرستها معاني الفقد والنسيان والحزن والموت، التي عضدها أسلوب النفي في بداية الأسطر الشعرية:

فَلاَ أَحَدَ يُجَدِّدُ الغُبار الرَّحيمَ الذي يُغَطِّي وَجْهَكَ وَخِصْرَكَ،
فَلاَ أَحَدَ يَدُلُّنَا علَى قَبْرِ حُلمِكَ حيثُ تَسْمو أُسْطورتُك في هُدوء،
فَلاَ أَحَدَ يُناجي الفَجْرَ مِنْ أَجْلِ وُرُودٍ ماتَتْ لفَقْدِ حُضورِكَ العَذْب،
فَلاَ أَحَدَ يَقِيسُ الزَّمَانَ بِدُمُوعِ الآسِ الذي وُلِدَ من الحنين.[61]

ورغم هيمنة دلالة الغياب في المقطع الأول، فإن الصور الشعرية المشكلة له تستدعي دلالة الحضور، ضمن بنيات تستند على تقابل معنوي، طرفاه: الخفاء والتجلي (الغبار الرحيم # وجهك)، والأسفل والأعلى (قبر حلمك # سمو أسطورتك)، والموت والحياة (ورود ماتت # حضورك العذب)، ثم تقابل بلاغي، يتحقق بين طرفي الصورة البلاغية، تجلى في جملة "الغبار الرحيم"، حيث وصف الغبار - الدال على القسوة لأنه يغطي جسد المعتمد في قبره – بصفة الرحمة، وتجلى في جملة "قبر حلمك"، التي تألفت الاستعارة فيها من طرفين مختلفين، يدل أولهما على السكون والانقطاع، ويدل الثاني على الحركة واستشراف الآتي، وبذلك يضع التقابل المتلقي أمام مفارقة بين دلالتي الغياب والحضور، ويجعله في حال توتر وتشويق وتوقع.

ويمثل المقطع الثاني من القصيدة لحظة تحول من دلالة الغياب المهيمنة في المقطع الأول إلى دلالة الاتصال، وهو تحول أعلن عنه أسلوب النفي في مستهل السطر الأول، الذي يستشرف حال من أحس بالفقد والحزن من غياب المعتمد (= لا أحد له قلب متعب)، أما تحقق التحول فسيتم عبر الشعر (= هذه المناجاة)، هذا الجنس الأدبي الذي حمل آلام الناس وأحلامهم، واتصف عبر مسيره الإنساني بالقدرة على التغيير، لذلك عولت عليه الشاعرة لكسر الحدود بين (نحن) - وهو ضمير اندغمت فيه ذات الشاعرة بذات الإنسانية - و(أنت) الذي يعود على المعتمد، ومحو المسافة بين (هنا) حيث تقيم الذات الشاعرة، و(هناك) حيث يسكن المعتمد في قبره أو حديقة صمته، وبذلك يستحيل حال الفقد والنسيان والحزن والموت إلى حال الأمل والخصب والفرح والحياة:

ولا أحد له قلبٌ مُتعبٌ: لأنّ هذه المناجاة إليكَ
ستجعلنا نسير إلى ظلّكَ الخصيب، حيث تسكن في حديقة صمتِكَ،
هناك حيث تنمو الطيور منعمة
من أجل الأرض الصغيرة التي احتضنْتَهَا.[62]

---

59 - الفتح ابن خاقان، قلائد العقيان، م.س، مج 1، ج 1، ص 107.

60 - لسان الدين ابن الخطيب، ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1409هـ-1989م، مج 1 ص 182.

61 - Trina Mercader, Elegia a Motamid, op. cit, p. 2.

62 - ibid.

ويكرس المقطع الثالث دلالة الاتصال، إذ ينتهي سير الشاعرة إلى المعتمد بصورة يقترب فيها الطرفان ويتشابكان (=تستقبلنا يداك الصديقتان – تحتضن)، فيستحيل غياب المعتمد حضورا يملأه الصمت (= حديقة صمته)، وهو دال أفرغته الشاعرة من معناه اللغوي الذي يفيد معنى السكوت والإبهام، ثم ملأته بمعنى جديد دال الكلام والمعنى، ولن تكون لحظة الاتصال سوى عبور نحو الآتي والمستقبل المنير، وهو ما رمزت له الشاعرة بكلمة "النور"، التي ترددت في المقطع مرتين، ورمزت بها -حسب سياقها النصي - إلى الحياة والمستقبل والممكن:

سيكون استقبال ارتعاشة النور أكثر بهجة عندما تستقبلنا يداك الصديقتان،
النور الأكثر بهجة للأذرع الهائلة هي التي تحتضن في صَمْتٍ،
لأن الصّمتَ لا زالَ يحتفظ بأجمل كلمة.[63]،

وعبر تقنية الاسترجاع، تستعيد الشاعرة في المقطع الرابع لحظات المعتمد المنفلتة في الأندلس، لحظات يتقابل فيها الفرح والحزن، والحياة والموت، ففي الأندلس مسالك مرّ منها المعتمد، وبساتين نخيل رشيقة، وباحات صغيرة مثل ثدي، وماء ينساب بهدوء، وزرقة سماء تحمل السماء، وهي صور شعرية وظفتها الشاعرة رمزا للحياة، التي انقطعت بعد خروج المعتمد من الأندلس. ولتحقيق هذه الدلالات في القصيدة، وظفت الشاعرة بنية سردية تتوالى فيها الأحداث وتتكاثف صورها كي تعمق جرح الغياب، الذي مثل دلالة مهيمنة في المقطعين التاليين من القصيدة، وكثفها مطلعها، حيث تقول في المطلع الخامس:

غِيَابُكَ مثل رخام صَلْدٍ يحول دُونَ وَدَاعَةِ الذِّكْرَى؛[64]

وتقول في مطلع المقطع السادس:

ألا تَشْعُر بِاشْتِعَالِ الأبْيَات الحزِينَةِ
تَبْكِي عَلَى غِيَابِكَ البَعِيدِ؟[65]

أما في المقطع السابع فاقترنت دلالة الغياب بمأساة المعتمد، التي مثلت أغمات معادله الرمزي، لأن أغمات أضحت أكثر من فضاء لأسر المعتمد ومعاناة محنته واحتضان جسده، بل "مأساة أبدية"، امتدت آلامها، فشملت البشر والأرض:

لَكِنْ نَحْوَكَ تَتَقَدَّمُ بحبٍّ
نَحْوَكَ أَنْتَ الّذِي لاَ زَالَ أَلَمُكَ يُؤْذِينَا حَدَّ البُكاءِ
لأنّ أغْمَات هيَ المأساة الأبَدِية
للرّجُلِ القَوِيّ الذِي يَبْدُو مَنْهَزِماً.
للأرض كَدَمَاتٌ على خُدودِهَا المحروقَةِ
حيثُ لاَ تَكَادُ تَنْهِيدَةٌ تَفِرُّ مِنْهَا إلى السَّمَاءِ،
أرضٌ تُقَاوِمُ، تَنْهَارُ بِالبُكَاءِ
لأَنَّهَا تَضُمُّ جَسَدَكَ الجبليّ الأسير.[66]

63 - ibid.

64 - ibid.

65 - ibid.

66 - ibid.

ورغم هذه المأساة الأبدية والكونية، فإن الذات الشاعرة تعلن رفضها غياب المعتمد، وتسعى إلى محوه وتحويله إلى لحظة اتصال تتحقق عبر "الحب"، وهو معنى عبرت عنه الجملة التوكيدية في صدارة المقطع: (= لكن نحوك نتقدم بحب)، وكرسه المقطع الثامن، الذي أصبح فيه المعتمد مصدرا للحب الكوني، لأنه قانونه أو فلسفته التي ملأ بها الدنيا بعد غيابه الجسدي:

لكن هذا العطش الأبيض الصاعد من غيابك

لم يعد يرويه أحد: لا أحد تتقد عيناه بنار الحمى

قانون حبك المشرع من الجذع إلى السماء.[67]

وتبلغ البنية الدلالية للقصيدة في المقطع التاسع ذروتها، حين تكشف الذات الشاعرة عن حاجة الكون إلى حضور المعتمد والاتصال الأبدي به، لأن بذلك يتحقق الوصل بزمن منفلت في الأندلس (= تعال إلى حنيننا)، ويتحقق الخلاص البشري وينتشر الأمل ويعم الحب (= تخلصنا – العناق – غصن الزيتون الوفي):

تعال إلى حنيننا. آنَ لك أن تخلّصنا من التَّفَسِ المكبوت والمضطرب.
أعد لنا السُّرور، بهاتين اليدين الممدودتين اللتين لم تعرفا غير العناق.
دُلّنا عليكَ، يا غُصْن الزيتون الوفي، لنحبَّكَ عبر القرون،
آه، أنت يا سيد الهواء والشذا، صرتَ إلى سكون
ولا زلت بالتنهيدات تحكم الأرض![68]

لم يعد المعتمد بن عباد في قصيدة طرينا ميركادير شخصية تراثية وتاريخية ذات ملامح وصفات وتجارب تحققت في الزمن الماضي، بل أصبح شخصية إنسانية، تنبعث من مأساتها الأبدية، لتتجاوز زمنها وتعانق زمننا ثم تمتد في المستقبل، حاملة قيما كونية، مثل: الخلاص، والحب، والأمل.

3 - 2: صورة المعتمد الأسير - المضيء

يمثل الشاعر المغربي محمد بنيس (+1948م) أحد الأصوات الشعرية المعاصرة بالمغرب، التي حاولت تحديث القصيدة العربية، بالبحث عن آفاق جديدة لها، من حيث رؤيتها ومتخيلها وجمالياتها، وتعتبر قصيدته "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" - التي كتبها سنة 1967م - مغامرة شعرية، وسعيا إلى البحث عن قصيدة حديثة، وجد في مفهوم الكتابة مدخلا لتحققها، يقول بنيس: «في هذه القصيدة كانت الكتابة فعلا لإعادة الكتابة، موزعا بين كتابات لا شعرية، (تخص تاريخ الأندلس وعهد ملوك الطوائف والدولة المرابطية وجغرافية أغمات) وشعرية (في مقدمتها ديوان المعتمد بن عباد، والمراثي التي قيلت في الشاعر)»[69].

ويكشف لنا الخطاب المقدماتي الذي تضمنته "الأعمال الشعرية" لمحمد بنيس الصادرة سنة 2002م، عن سياق ولادة هذه القصيدة، فبالإضافة السياق الشعري الذي أشرنا إليه أعلاه، يشير بنيس إلى السياق الثقافي والوطني الذي خرجت من رحمه، ممثلا في النقاش الذي كان مفتوحا حول قضية المعتمد بن عباد ويوسف بن تاشفين في المغرب، ومحنة أسر المعتمد ونفيه إلى أغمات، وهو النقاش الذي أسال

67 - ibid.

68 - ibid.

69- محمد بنيس، الأعمال الشعرية، (المقدمة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ج 1، ص 13.

مداد المبدعين والكتاب والمؤرخين، الذين لم يستقروا حوله على كلمة سواء[70]. يقول محمد بنيس مستحضرا سياق كتابة قصيدته: «تحولت [القصيدة] إلى موقف مضاد لخطاب ثقافي مغربي وطني يتعاطف مع يوسف بن تاشفين فيما هو يعارض وينتقد المنتصرين للشاعر المعتمد بن عباد. شعرتُ آنذاك أن شيئا ما لم أكن أفهمه في الخطاب الوطني. كان استبطاني لمحنة المعتمد بن عباد علامة على الرغبة في تملك وعي شعري، دونما اعتبار إضافي»[71].

لقد أراد محمد بنيس من قصيدته "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" أن تكون "قصيدة الموقف"، أي قصيدة تحمل موقفا مضادا لموقف المثقفين المغاربة تجاه قضية المعتمد ويوسف، الذي استهله الشاعر محمد بن إبراهيم في القصيدة التي نظمها سنة 1932م من وحي مشاهدته لمسرحية "أميرة الأندلس" لأحمد شوقي، ورد فيها على إدانته لموقف يوسف بن تاشفين، ثم ما كتبه عبد الله كنون في كتابه "النبوغ المغربي"، مرافعا ومدافعا عن موقف يوسف بن تاشفين[72].

يستدعي محمد بنيس في قصيدته جزءا من سيرة المعتمد بن عباد، ممثلا في السنوات الأخيرة من حياته، إذ استهلها برحلة الأسر والمحنة في الأندلس التي قادته إلى سجن أغمات، حيث عاش لحظة مليئة بالألم والحسرة وانتظار الموت، فالقصيدة بذلك تكشف عن موقف بنيس المناصر للمعتمد بن عباد، الذي يرمز للمجد الأندلسي المشع بقيم التسامح والتعايش والحب والجمال.

وبغية الإيهام بواقعية أحداث القصيدة، ومنحها بعدا تراجيديا يستدعي استمالة القارئ، وظف بنيس صيغة ضمير المتكلم، وأعطى للمعتمد إمكان الحديث عن تجربته بلسانه، وهو اختيار أسلوبي اعتمده الشاعر ضمن استراتيجية كتابية تستند على التداخل بين الأجناس الأدبية؛ فالقصيدة التي تندرج ضمن جنس الشعر تتقاطع فيها ثلاثة أنواع أدبية مختصة بالكتابة عن الذات، وهي: "السيرة الذاتية" حيث يحكي الشاعر/المعتمد جزءا من حياته المتعلق بالسنوات الأخيرة بعد أسره، و"المذكرات" وهو جنس أشّرت عليه عتبة عنوان القصيدة، و"الرحلة" التي تمثلت في سرد رحلة المعتمد من إشبيلية إلى أغمات، ووصف مسارها ومسالكها وركبها ومشاهداتها، والأحاسيس التي انتابت المعتمد خلالها.

وقد خضعت البنية الدلالية للقصيدة لمتواليات سردية، شكل كل مقطع منها متوالية مستقلة، لكن تضافرها حقق اتصالها، فهي تبتدئ بلحظة الأسر وتنتهي بانتظار لحظة الموت.

ففي المقطع الأول يصف الشاعر/المعتمد رحلة أسره في أرض الأندلس، حيث تضافرت صور الحزن والعذاب والاختناق والألم والنزيف والقيد، التي كشفت عن جرح متولد عن مفارقة بين ماض تعمه الحرية والحب والنور، وحاضر مؤلم حزين ومظلم، مما منح المقطع سمة تراجيدية:

- أَسِيرُ، ومِنْ حُقولِ العِطْرِ، والأَشْعَارِ، والقَمرِ،

تَبَدّدَ في السّماءِ ضبَابُ لَيْلٍ واسِعِ السَّهَرِ،

يَسوقُ خُطَايَ، يَخْنِقُنِي[73]

---

70 - انظر ملامح هذا السجال والنقاش في: عبد القادر الخراز، الشعر المرابطي في المغرب والأندلس، منشورات المدرسة العليا للأساتذة - تطوان، سلسلة دفاتر المدرسة العليا للأساتذة، رقم 2، المغرب، ط1، يونيو، 1994م، ص ص 17 -28.

71 - محمد بنيس، الأعمال الشعرية، م.س، ج 1، ص 13.

72 - عبد الله كنون، النبوغ المغربي، م.س، ج 1، ص ص 62-65.

73 - محمد بنيس، الأعمال الشعرية، م.س، ج 1، ص 52.

- أَسيرُ، يَدَايَ منْ أَلَمٍ

حَدِيدِ القَيْدِ، ينْزِفُ مِنْهُمَا عُنقودُ حلْمٍ ضاعَ في العدَمِ[74]

يصل ركب المعتمد/الأسير في المقطع الثاني إلى أرض المغرب، التي ارتبط مقامه بها بحال الحزن والأسى والألم، وهي معان تشكلت في صور تستند على تقابل بين:

* الضياء والظلمة: "الضياء" الذي خلفه المعتمد في الأندلس و"الليل" الذي استقبله على أعتاب المغرب:

- اللَّيلُ أشْبَاحٌ من التِّيرَانِ تَلْتَهِمُ العِظَامْ

والشَّمْسُ سوْسَنةٌ، بلاَ خَفْقٍ، تَنَامْ[75]

- نُورِي الذي أَوْدَعْتُهُ بينَ الغُصُونْ[76].

* العزة والذل: "العزة" بما تحمله من دلالة على القوة والغلبة والأنفة التي عاشها المعتمد في ملكه بالأندلس، و"الذل" الذي لحقه بعد الأسر والنفي والسجن في المغرب:

وَأَنَا علَى فَرسٍ، يَشدُّ بِقَبْضَتِي قيدُ اللّجامْ،

حَوْلِي العَبيدُ، ولاَ ظلالْ

لَيْمُونَةٍ بِضِياءِ خُضْرَتِهَا، ولاَ زَيْتُونَةٍ تبْنِي الجِبالْ[77].

* النكران والوعد: أي نكران مدن المغرب لحال المعتمد ووعد إشبيلية بالممكن:

- لا فاس تنشر طيب رحمتها،

ولا مراكش اكتأبت،

ولا أغمات[78].

- متى، إشْبِيلِيَايَ أَعُودْ

إليكِ، بما اكتَنَزْتُ منَ الرُّعُودْ[79].

---

[74] - المصدر نفسه، ج 1، ص 53.

[75] - المصدر نفسه، ج 1، ص 54.

[76]- المصدر نفسه، ج 1، ص 54.

[77] - المصدر نفسه، ج 1، ص 54.

[78] - المصدر نفسه، ج 1، ص 54.

[79] - المصدر نفسه، ج 1، ص 55.

لكن رغم هذا الإحساس الحزين الذي تشكل من صور شعرية امتلأت بمعجم البكاء والدمع، وتوسلت ببنية التوازي التي أفادت دلالة المفارقة، ظلت إشبيلية في نهاية المقطع حلما مشرعا على الأمل والعودة:

متى، إشبيلياي، أعود

إليكِ، بما اكتَنَزْتُ منَ الرّعُودْ[80].

في المقطع الثالث يعرف السرد في القصيدة تسريعا، حيث تساهم تقنية الحذف في تقدم الزمن عاما، قضاه المعتمد في السجن، لا رفيق له فيه سوى البكاء والتحسر والألم:

- مَضَى عَامٌ علَيّ هُنا سَجِينَ الطّينِ وَالقَصبِ[81].

- مَضَى عَامٌ عَلَيّ هنا تُحيطُ بي الجِبَالُ، كَأَنَّهَا قَبْرِي[82]

- مَضَى عَامٌ عَلَيّ هُنَا، وَإِشْبِيلْيَا معَ الرّيحِ

تَنُوحُ عَلَيّ...[83]

وما يزيد جرح المعتمد في سجنه غورا وألما، هو رؤيته حال واقعه في مرآة ماضيه، وذلك ضمن بنية تقابلية بين لحظتين مفارقتين، الأمس الجميل واليوم الحزين:

يَغُور الأَمْسُ في صَدْري، يُمَزّقُ نَسْمَةَ السحَرِ،

بِسِكّينٍ، يُشَرّحُهَا، يُنَشّرُهَا عَلَى الحجَرِ،

ويَبْعَثُ سِجْنُ أَغْمَات

دماءَ الشَّوْقِ فِي عَيْنِي..[84]

- أَرَى أَمْسِي تَثَاقَلَ، هَلْ إِلَى الأَبَدِ

سَأَبْقَى فِيكِ يَا أَغْمَاتُ، يَا قَبْرِي،

عَلَى الجُدْرَانِ مَصْلُوباً مَدَى عُمْرِي؟[85]

- كَيْفَ يَغِيبُ عَهْدُ الأَمْسِ فِي رحمِ

---

[80] - المصدر نفسه، ج 1، ص 55.

[81] - المصدر نفسه، ج 1، ص 56.

[82] - المصدر نفسه، ج 1، ص 57.

[83] - المصدر نفسه، ج 1، ص 58.

[84] - المصدر نفسه، ج 1، ص 56.

[85] - المصدر نفسه، ج 1، ص 56.

التُّرَابِ ؟[86]

وتبلغ مأساة المعتمد ذروة الجرح عندما لحق ببناته الأذى وأصابهن الألم، بما لم يستطع بصره رؤيته وقلبه تحمله، فاتسعت دائرة مأساته من مستواها الفردي (المأساة الفردية) إلى المستوى الجماعي (المأساة الأسرية)، ثم امتدت إلى المستوى الكوني (المأساة الكونية)، وقد تشكلت صورة المأساة في مستوياتها الثلاثة ضمن حركة عمودية، دالة على الهبوط والنزول، انتقلت من الأعلى الذي مثلته لحظة "الـمُلك"، إلى الأسفل الذي آل إليه الشاعر وبناته وكل الأمم والحضارات، وهي حركة تضافرت دوال دالة عليه، وهي: تداعى، سفوح، هوى، هوت:

فَيَا مُلْكاً تَدَاعَى فِي عَمَى الغَبَشِ

بَناتِي كُلَّمَا أَبْصَرْتُهُنّ، علَى سُفوحِ الصَّمْتِ وَالأَلَمِ،

هَوَى قَلْبِي

هَوَتْ أُمَمُ بِأَكْمَلِهَا

هَوَى شَرْقٌ علَى غَرْبِ[87]

وتنتهي متوالية القصيدة في المقطع الرابع باتساع جرح المعتمد بنبأ خبر موت أبنائه دفاعا عن مُلك ضاع في الأندلس (=أبناؤك الشجعان، ماتوا)، فيعلو النشيج والبكاء والشهيق في صور شعرية تفصح عن انكسار الذات الشاعرة، التي أيقنت بانقطاع الأمس، وبقاء حقيقة واقع المآل والحال في سجن أغمات:

قَبْرِي، أَمَا عَلِمَتْ يَدَايَا

أَنِّي سَأَبْقَى فِي غَيَاهِبِ قَيْدِ أَغْمات شَظَايَا

ماضٍ، أَلُفُّ سَتَائِرَ الذِّكرى، وَأَكْتُبُ فَوْقَ جَمْرَتِي البَعِيدَهْ

أَشْلاءَ مَرْثِيَةٍ، أُطِيعُ بِهَا القَصِيدَهْ[88].

لكن رغم النهاية التراجيدية، التي كتبتها الذات الشاعرة في هذه القصيدة/المرثية، فإنها تعلن انتصار ضياء الموت على سواد الليل، في صورة تتشكل وفق بنية تقابلية تستدعي أسطورة العنقاء، يستحيل فيها موت المعتمد موتا مضيئا، ينبعث من حريق الجراح وصراخ الألم، فيتحقق خلوده وبقاءه:

بَاقٍ هُوَ اللَّيْلُ البَطِيءْ

فِي سِجْنِ أَغْمَات، يُطِيلُ تَرَقُّبَ المَوْتِ المُضِيءْ.

أَوّاهِ، مَا أَقْسَى انْتِظَارَ مُسَافِرٍ يَعِدُ الطّرِيقْ

بِسُمُوقِ صَرْخَتِهِ، وَيَفْرَحُ بالحَرِيقْ[89].

---

86 - المصدر نفسه، ج 1، ص 58.

87 - المصدر نفسه، ج 1، ص 58.

88 - المصدر نفسه، ج 1، ص 61.

89 - المصدر نفسه، ج 1، ص 62.

في قصيدة "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" - التي تشكلت فيها صورة المعتمد ضمن ثنائية الأسر والضياء - استدعى محمد بنيس جزءا من سيرة هذه الشخصية الأندلسية، حيث بدأ بلحظة أسرها في الأندلس، ووصف رحلة عذابها، ثم وصولها إلى سجن أغمات وترقبها لموتها المضيء، غير أن سرد هذه السيرة لم يسر وفق تسلسل خطي، بل اخترقته استرجاعات وأحلام ورؤى، ثم استشرافات وآمال ومتمنيات، مما جعل القصيدة تتوزعها أزمنة ثلاثة، هي:

الزمن الماضي: ارتبط بلحظة الملك والمجد والحرية والعشق والحلم المتحققة في الأندلس.

الزمن الحاضر: هو زمن الأسر والقيد والمحنة، الذي اقترن بسجن أغمات.

الزمن المستقبل: تستشرفه الذات الشاعرة وتنتظر قدومه بعد الموت ليتحقق خلودها.

3 – 3: صورة المعتمد العاشق – الجريح

يعتبر الشاعر الشيلي سيرخيو ماثياس بريبيس Sergio Macías Brevis (+1938م) أحد شعراء أمريكا اللاتينية الذين افتتنوا بالحضارة العربية الإسلامية وثقافتها وآدابها، وقد بدأ اهتمامه بذلك بعد مغادرته لبلده سنة 1973م هربا من الحكم العسكري فيها، وانتقاله إلى بعض الدول الأوروبية ثم استقراره في إسبانيا، وفي هذه المرحلة من حياته كتب مقالات حول الشعر العربي، والحضور العربي في أمريكا اللاتينية، ودراسات عن بعض شعراء العرب، مثل: عبد الوهاب البياتي وجبران خليل جبران وغيرهما، كما اهتم بالشعراء الأندلسيين، وعلى وجه الخصوص الشاعر المعتمد بن عباد الذي خصه بديوان مستقل، هو ديوان "مخطوطة الأحلام" El Manuscrito de los sueños) الذي صدر بالشيلي سنة 1994،ثم أعيد نشره في طبعة ثنائية اللغة (Bilingüe) سنة 2008م بالمغرب وإسبانيا، حيث قام الشاعر المغربي عبد السلام مصباح بترجمة النص الإسباني إلى اللغة العربية[90].

ديوان "مخطوطة الأحلام" عمل شعري، يتألف من ست وثلاثين قصيدة، اعتمد فيها الشاعر أرقاما تسلسلية، ثم ألحقها بقصيدة عنوانها "خاتمة" (Epílogo)، وقد استدعى سيرخيو ماثياس في هذه القصائد سيرة المعتمد بن عباد وحياته في الأندلس والمغرب، منذ نشأته في مدينة شلب إلى مماته في أغمات، وبموازاة هذه السيرة الشعرية تضمن الديوان صورا توضيحية (Ilustraciones) رسمتها الفنانة الأوروغوانية كريستينا باركلا Cristina Barcala عرضت فيها صورا للمعتمد واعتماد وابن عمار في وضعيات تعبر عن لحظات العشق والحزن والفراق، وقد انفردت النشرة الإسبانية للديوان بصور إضافية لاعتماد وأخرى للعمران الأندلسي وزخارفه.

ولعل أول ما يستوقفنا في هذا الديوان هو عنوانه، الذي تألف من كلمتين، هما: "مخطوطة" و"الأحلام"، وهو عنوان يستدعي تأويل المتلقي لبنيته الاستعارية، وبحثا عن دلالته في علاقته بسيرة المعتمد موضوع الديوان، كما أنه يثير بعض الأسئلة، مثل: من هو كاتب المخطوطة؟ ومن يحلم؟ وما هي عوالم الأحلام التي تنقلها هذه المخطوطة؟

وبالعودة إلى مكونات العنوان، يمكن تعريف "المخطوطة" (Manuscrito)، بأنها «الكتاب الذي كتب باليد»[91]، وهو كتاب له خصائص مميزة، وهي: القدم، والعتاقة، والدقة، والتداول بين الناس، وهي خصائص - في علاقتها بسياق الديوان - تمنح دلالة المصداقية والواقعية في نقل سيرة المعتمد، لأن القارئ وهو مقبل على قراءة الديوان، كأنه أمام نص أصلي لهذه السيرة، نص تداولته الأيدي عبر أزمنة مختلفة، لذلك فهو ينقل وقائع وأحداثا مطابقة لما تحقق في التاريخ.

---

90 - سيرخيو ماثياس، مخطوطة الأحلام (سيرة المعتمد)، ترجمة وإضاءة عبد السلام مصباح، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، يونيو 2008م.

Sergio Macías Brevis, El manuscrito de los sueños, Fundacion Vipren, España, edición 1, 2008.

91 - أحمد شوقي بنبين، مصطفى طوبي، معجم مصطلحات المخطوط العربي قاموس كوديكولوجي، منشورات الخزانة الحسنية بالرباط ط3، 2005م، ص 320.

أما كلمة "أحلام" (Sueños) فهي تدل على شيء مفارق للواقع، فهي كل ما يراه النائم في المنام[92]. وتتعدد احتمالات تأويل كلمة "الأحلام" في عنوان الديوان، لتتخذ دلالات ممكنة، منها: أنها أحلام المعتمد التي تحقق بعضها وانفلت بعضها الآخر، أو هي أحلام ابن عمار التي أضحت بديلا له عن حبه للمعتمد الذي افتقده، كما ورد في القصيدة الثالثة والعشرين: (لا يوجد حب /أعظم من الذي تنشره الأحلام)، أو أنها الفردوس المفقود (الأندلس) الذي ضاع وصار حلما، ولعلها – كما تذكر الباحثة ماريا خيسوس روبييرا ماطا Maria Jesus Rubieera Mata - أحلام سيرخيو ماثياس الحالم بالحريات والثورات، التي وجدها في شخصية المعتمد[93].

ومن العتبات الدالة في ديوان "مخطوطة الأحلام" "الاقتباس" الذي افتتح به سيرخيو ماثياس عمله الشعري، وهو بيت شعري للمعتمد بن عباد، يقول فيه:

أَكَذَا يَقُودُكَ الأَسَى نَحْوَ الرَّدَى وَالـعُودُ عُودٌ وَالشّـمُولُ شُمُولُ[94]

في هذا الاقتباس، الذي يمثل جزءا من قطعة شعرية أدرجها محققا ديوان المعتمد وجامعاه ضمن النصوص الممثلة لمرحلة الإمارة والملك، إقرار بحقيقة وجودية، هي النهاية الحتمية لكل إنسان، أي الموت، الذي عبر عنه البيت الثاني من القطعة الشعرية:

لَوْ أَنَّ عُمْرَكَ أَلْفُ عَـامٍ كَامِلِمَا كَانَ حَـقاً أَنْ يُقَالَ: طَوِيـلُ[95]

لكن رغم هذه النهاية الحتمية للإنسان فإن المعتمد في عجز البيت المقتبس يرى أنه لا ينبغي أن تحول هذه الحقيقة دون قطف الإنسان لملذات الحياة واغتنام متعها، حيث يقول: (العود عود والشمول شمول)، وهو معنى يحليه ويبينه البيت الرابع من القطعة الشعرية، الذي يقول:

لاَ يَسْـتَبِيكَ الهَمُّ نَفْسَكَ عُنْوَةً وَالكَأْسُ سَـيْفٌ فِي يَدَيْكَ صَقِيلُ[96]

وستمثل هذه الثنائية التي تضمنها البيت المقتبس: الموت # الحياة، الأسى # اللذة، تقابلا يحكم البنية الدلالية لقصائد ديوان ماثياس، التي اعتمد في عرضها على اختيارين؛ أحدهما جمالي يستند على تسريد الشعر، وظف فيه مكونات سردية في نصوصه، مثل: السارد والشخصيات والزمان والمكان والحدث وغيرها، والثاني أجناسي يقوم على التداخل بين جنسين أدبيين هما: الشعر والسيرة، دون أن يتخلى أحد الجنسين عن سماته النوعية المميزة له، بل تضافرا ضمن ما يمكن تسميته بـ"القصيدة السيرية".

تتوزع قصائد ديوان "مخطوطة الأحلام" إلى خمس متواليات سردية، تخضع لتسلسل زمني منطقي، حيث تستهل القصائد الست الأولى منه بوقوف السارد/الشاعر أمام طبيعة إشبيلية الغناء بأشجارها وجداولها وواديها الكبير، وهو مشهد حثه على تشغيل ذاكرته التي استرجعت أحد الرموز الأدبية لهذا الفضاء، وهو الشاعر المعتمد بن عباد:

آلَةُ عُودِ البَنَفْسَجَاتِ

---

92 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مج 12، ص 145 (حلم).

93 - Sergio Macías Brevis, El manuscrito de los sueños, op. cit, p.7.

94-ibid, p. 14.

وورد البيت في: المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 25، برواية:

أَكَذَا يَقُودُ بِكَ الأَسَى نَحْوَ الرَّدَى وَالـعُودُ عُودٌ وَالشّمُولُ شُمُولُ

95 - المرجع نفسه.

96 - المرجع نفسه.

تُذَكِّرُ بِشَاعِرِ الأَنْدَلُسِ

الّذِي يَقْرَأُ فِي كِتَابِ السُّحُبِ[97].

ستمثل الذاكرة منطلقا للشروع في سرد سيرة المعتمد، بدءا من علاقته بالفضاء الذي اتحد بجمال طبيعته، وانصرافه إلى الشعر الذي حمل رؤاه وعبر به عن حريته (يقرأ في كتاب السُّحُبِ - بقلم الشمس يكتب قصائد/ على أجنحة الأزهار)[98]، ثم عشق ابن عمار الذي أخلص الود والوفاء له:

يَحْرُسُ الـمُخْلِصُ ابْنُ عَمَّار أَحْلاَمَهُ،

بَيْنَمَا تَنْسَابُ أَنْغَامُ المِياهِ

بَيْنَ أَسْوَارٍ نَبَاتِيةٍ[99].

لكن لحظات الأنس والعشق بين الصديقين العاشقين ستختل وتهتز ابتداء من القصيدة السابعة، وذلك عند ظهور شخصية جديدة في مسرح الأحداث، وهي الجارية الرّميكية (اعتماد)، التي ألبستها القصيدة "الغزلية" رقم سبعة أبدع الصفات، ورسمتها في صورة المرأة النموذج: (ترقص، صوتها عذب، هشة مثل يمامة، عينا لوز، تغزل أغنية):

بَيْنَ تَمَوُّجِ النَّاعِمَاتِ

تَظْهَرُ الجَارِيةُ الرُّمَيْكِيَّةُ.

تَرْقُصُ فَوْقَ زَرَابِي الأَزْهَارِ.

صَوْتُهَا عَذْبٌ مِثْل نَسْمَةِ

ثَمِلٌ بِأَشْجَارِ التُّفَّاحِ[100].

وتنتهي لحظة اللقاء الأول بين المعتمد والرميكية على ضفة نهر شلب، بإعلان المعتمد رغبته في الاتصال بها:

يَحُطُّ الـمُعْتَمِدُ حَدَقَتَيْهِ عَلَيْهَا

مِثْل قَنَّاصٍ مَاهِرٍ لِلجَمَالِ[101].

سيمثل دخول اعتماد عالم أحداث الحكاية، وإعلان علاقة عشقية جديدة بينها وبين المعتمد، بداية المتوالية الثالثة في الديوان، التي تمتد من القصيدة الثامنة إلى القصيدة العشرين، حيث ستنحو الأحداث بعدا دراميا، يتخذ شكل صراع بين الشخصيات من جهة وشكل صراع داخلي يخص الشخصيات نفسها من جهة أخرى. ففي القصيدة الثامنة يكشف السارد عن التحول المتحقق في صيرورة الأحداث، عندما استشعر ابن عمار انتهاء علاقته العشقية بالمعتمد، مما ولد لديه المرارة والأرق والحزن والذل والهجر:

---

97 - سيرخيو ماثياس، مخطوطة الأحلام، م.س، ص 17.

98 - المصدر نفسه، ص ص 17، 18.

99- المصدر نفسه، ص 25.

100-المصدر نفسه، ص 27.

101- نفسه.

يُبْدِي الـمُحِبُّ مَرَارَتَهُ

فِي عُزْلَتِهِ

تُطْرِزُ دَبَقَ الشُّهُبِ.

يُنِيرُ قِنْدِيلُ القَمَرِ أَرَقَهُ.

لاَ تُوجَدُ خَمْرَةٌ

تَسْقِي بِلَذَّةٍ ثَغْراً لِثَغْرٍ.

الحُزْنُ نَارٌ

يُخَضِّبُ تُوَيْجَاتِ الوَرْدَةِ.

حُبُّ الـمَلِكِ لِلْجَارِيَةِ،

يَتْرُكُهُ ذَلِيلاً،

مَهْجُوراً مَعَ أَلَمِهِ العَمِيقِ[102].

ولم تؤل محاولات العاشق ابن عمار استعادة لحظات الحب بصديقه المعتمد، وإعلانه رغبة الاتصال به إلى ما كان يرومه، بل أعلن السارد في مقطع حِكمي عن نهاية علاقتهما العشقية:

لَكِنْ فِي رُقْعَةِ الزَّمَنِ

تُوجَدُ قِطَعٌ

تَضَعُ لِلْحُبِّ نِهَايَةً[103].

هما إذن علاقتان عشقيتان تنحوان مسارين مختلفين، علاقة المعتمد باعتماد تسمو في مقامات الحب والألفة والشعر واللذة والجسد، وعلاقته بابن عمار تنحدر بسبب الهجر والنسيان ثم الأمل الكاذب والحقد، لينتهي مصير ابن عمار إلى سجن قصر المبارك:

وَيَخْتِمُ مَصِيرَهُ لِلْأَبَدِ

فِي دَهَالِيزِ "الـمُبَارَكِ"[104].

وتبلغ لحظة الصراع بين العشقين؛ القديم والجديد، ذروتها في المتوالية الرابعة، التي تمتد من القصيدة الواحدة والعشرين إلى التاسعة والعشرين، حيث يعرض السارد حادثة قتل المعتمد بن عباد لابن عمار بفأس، بعد أن رفض استعطافه، وقد تشكلت الحادثة في صورة تراجيدية تستند على الرمز والإيحاء، والتقابل بين القوة والقسوة وبين الموقف السياسي (=الملك) والموقف الإنساني (=الشاعر)، لينتصر العشق الجديد، ويكتمل الاتصال بين المعتمد واعتماد:

---

102 - المصدر نفسه، ص 31.

103 - المصدر نفسه، ص 45.

104 - المصدر نفسه، ص 63.

جَاءَ الـمَلِكُ/الشَّاعِرُ حَامِلاً فَأْساً

سُبِكَتْ مِنْ نُجُومٍ فِي مَعَارِكِ الأَنْدَلُسِ.

يَدْفِنُهَا فِي نَافُورَاتٍ مِنْ دَمٍ.

خَلْفَ "بَوَّابَةِ النَّخْلَةِ"

اسْتَدْعَى الإِصْرَارُ الـمَوْتَ،

وَحَمَلَهُ إِلَى بَحْرِ النِّسْيَانِ[105].

لكن من قلب الحب والنشوة والفرح والحرية سينبعث الجرح والحزن والألم، حيث استشرف "الحلم" في مفتتح المتوالية الخامسة مآل المعتمد ونهايته، وذلك في صور شعرية تتوسل بالرمز ويلفها الغموض، وهي سمات تصويرية تتسق مع مصدرها الحلمي:

لَكِنْ فِي ذَلِكَ اليَوْمِ

حَلَمَ الـمَحْبُوبُ أَنَّ العَتَمَةَ تَكْتَسِحُهُ

تَحْتَ الأَجْنِحَةِ السَّوْدَاءِ لِلْغِرْبَانِ،

وَحَوَافِرِ أَحْصِنَةِ القَمَرِ الـمَذْعُورَةِ.

كَانَتْ بِكِلاَبٍ تَلْتَهِمُ أَحْشَاءَ الكَوَاكِبِ.

يَتَلاَشَى الأَرَقُ فِي الفَرَاغِ،

بَيْنَمَا ظُلْمَةُ السَّمَاءِ

تُغْرِقُ تَأَلُّقَ العَقَارِبِ[106].

وقد ساهمت تقنية تسريع السرد في عرض النهاية التراجيدية لـمُلك المعتمد بن عباد، التي ابتدأت بانهزامه في معركة "ساغراخاس"، وأسره بعدها ثم نفيه مع زوجته إلى إفريقيا، حيث سقيع في سجنه منتظرا موته، وهي نهاية تشكلت في صور تراجيدية تعبر عن الذل والانكسار، نقتطف منها هذه الأسطر:

- صَارَ عَبْداً

مَاشِياً إِلَى الـمَنْفَى صُحْبَةَ الرُّمَيْكِيَةِ.

كُلُّ شَيْءٍ أَمَامَ شَجَاعَتِهِ انْحَنَى[107].

- يَمْشِي مُقَيَّداً،

[105] - المصدر نفسه، ص ص 80-81.

[106] - المصدر نفسه، ص 87.

[107] - المصدر نفسه، ص 89.

مُحَاطاً بِحُزْنِ شَعْبِهِ[108].

- فِي بَحْرِ الهُمُومِ

يُغْرِقُ حَدَقَتَيْهِ[109].

ولتعميق لحظة الجرح لدى المعتمد، وظفت تقنية الاسترجاع في القصيدة الخامسة والثلاثين، حيث استرجع فيها السارد طفولة المعتمد في شلب، وعلاقته بأبيه، وجلساته مع الشاعر ابن زيدون، وحبه لاعتماد، وهي لحظات حقق استرجاعها تقابلا بين ماضي المعتمد المتوهج وحاضره المنكسر:

يَتَذَكَّرُ طُفُولَتَهُ فِي "شلب".

بَسَاتِينُ بِعَصَافِيرَ مِثْل زَنَابِق.

خُدُودُ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ.

....

أَبٌ شَرِسٌ

أَرَادَ أَنْ يَكُونَ أَكْثَرَ عَدْلاً.

..

يَنْشُدُ الشَّاعِرُ ابْنُ زَيْدُون،

بَيْنَ سجاف الهَوَاءِ،

أُغْنِيَاتٍ سَاحِرَة.

...

وَالحُبُّ العَظِيمُ لِجَارِيَتِهِ،

مَلِكَةُ الحَنَانِ[110].

وعلى نهج الحكايات الكلاسيكية، ختم الشاعر ديوانه بقصيدة وسمها بـ"خاتمة"، وظف فيها تقنية الحذف، التي أسقط بها مسافة زمنية امتدت لقرون، أضحى فيها قبر المعتمد واعتماد رمزا للعشق الأبدي، والشعر رمزا لخلود أسطورة الشاعر الملك المعتمد:

تَحْكِي ذَاكِرَةُ القُرُونِ

عَنْ مَوْتِ العَاشِقَيْنِ فِي "أَغْمَاتَ".

حَيْثُ شَاهِدَانِ يَعْمُرُهُمَا القَمَرُ

108 - المصدر نفسه، ص 93.

109 - نفسه.

110 - المصدر نفسه، ص 91.

كَفَّا عَنِ الاسْتِمَاعِ إِلَى أُغْنِيَاتِ الأَنْدَلُسِ.

وَأَشْعَارُ المَلِكِ العَاطِفِيَّة

سِهَامُ الهَوَاءِ الهَامِسَةِ،

أَطْلَقَهَا قَوْسُ اللَّيْلِ

عَلَى صَدْرِ الشُّهُبِ[111].

لقد استطاع سيرخيو ماثياس أن يعيد كتابة سيرة المعتمد بن عباد في عمله الشعري "مخطوطة الأحلام" ضمن متخيل يستند على المرجع التاريخي والأدبي، الذي وظفه في عرض الأحداث والوقائع، لعل أبرزه تضمينه لأبيات المعتمد: (القصيد 20، 23، 30)، وإحالته على أحداث تاريخية مثل معركة ساغراخاس (معركة الزلاقة)، وخبر سجن ابن عمار في قصر "المبارك"، ثم قتله بالفأس، وغير ذلك مما تضمنته المصادر التاريخية والأدبية، مثل: كتاب "قلائد العقيان" لابن خاقان، "و"المعجب في تلخيص أخبار المغرب" لعبد الواحد المراكشي، و"نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" للمقري، وغيرها. لكن رغم استناد الشاعر على المرجع الخارجي، فإن عمله الشعري لم يأت صدى له، بل هو إعادة كتابة وفق رؤية شعرية تسعى إلى رسم صورة للمعتمد العاشق الحزين، ووفق استراتيجية شعرية توسلت باختيارات جمالية ذات تعبير درامي.

3 – 4: صورة المعتمد الملك - الجائع

ينتمي الشاعر عبد اللطيف الوراري (+1972م) إلى تجربة الشعر الجديد في المغرب، التي سعت منذ العقد التاسع من القرن العشرين إلى البحث عن آفاق شعرية جديدة لكتابة نصوص ذات رؤى شعرية مختلفة وتشييد جماليات تتقاطع فيها رحابة الحداثة وأصالة التراث، ويبدو هذا الاختيار واضحا في ديوان الوراري الموسوم بـ"ذاكرة ليوم آخر"، الذي استعاد فيه رموز الشعر العربي منذ المتنبي وأبي العلاء المعري إلى نازك الملائكة وأمل دنقل وعبد الله راجع، ليعلن بذلك انتسابه إلى ذاكرة الشعراء العابرين، على حد قوله في قصيدة "ساعة من النهار وقوفا":

وَقَفْتُ لِكَمْ سَبَبٍ

حَيْثُ

وَحْدِي

هُنَاكَ

لِذَاكِرَةِ العَابِرِينَ انْتَسَبْتُ![112]

وتعتبر قصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد"، التي تصدرت قصائد ديوان "ذاكرة ليوم آخر"، مثالا لتحقيق رهانات الشعر الجديد، حيث استدعى عبد اللطيف الوراري فيها شخصية المعتمد بن عباد وسيرته، التي انتخب منها مرحلتها الأخيرة، وهو اختيار سعى من خلاله إلى تبئير البعد التراجيدي لهذه المرحلة ولسيرة المعتمد عموما، وقد ساهمت عتبة العنوان في توجيه أفق توقع القارئ لهذا البعد، من خلال

[111] - المصدر نفسه، ص 99.

[112] - عبد اللطيف الوراري، ذاكرة ليوم آخر (شعر)، دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصالات، الرباط، المغرب، ط1، 2013م، ص 59.

استدعاء قصة العشاء الأخير للمسيح الذي تناوله مع تلامذته – حسب العهد الجديد – وتجربته في مرحلتها الأخيرة، التي اعتقل خلالها وحوكم وصلب، وهي تجربة تناظر تجربة المعتمد بن عباد، الذي أسر في الأندلس وقيد ونفي إلى أغمات حيث مات.

تتألف قصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" من خمسة وسبعين سطرا شعريا، موزعة إلى أربعة مقاطع، تضافرت لبناء رؤية تراجيدية، تقاطعت فيها المأساة الفردية للمعتمد والمأساة الجماعية لشركائه في العشاء الأخير، وقد تشكلت هذه الرؤية ضمن عوالم شعرية تقاطع فيها المرجعي والمتخيل، ووظفت صورا شعرية هيمنت عليها سمة الغرابة، التي جعلتها لا تمنح معناها للقارئ للوهلة الأولى، بل تستدعيه إلى ممارسة فعل التأويل، والبحث عن ممكنات المعنى، الذي لا مناص له من بلوغه إلا باستحضار النصوص الغائبة التي استند عليها الشاعر.

تتوزع الرؤية التراجيدية للقصيدة إلى أربع دلالات كبرى، هي: الانكسار والعجز والجرح والفداء، فالمقطع الأول يكثف دلالة الانكسار، التي ساهمت المفارقة بين الماضي والحاضر في تعميقها، حيث ارتبط الزمن الماضي بالشموخ والسمو والأصالة، وهي معان أفادها رمز "النخيل" في قول الشاعر:

كُوَى الأَطْيَانِ تَهْمِسُ لِي: مَا بِالنَّخِيلِ![113]

كما ارتبط الماضي بمعاني الكرم والعطاء والحياة، التي دل عليها رمز "الكرم" في قوله:

تَجُوعُ رِيحٌ

بِبَابِ الكَرْمِ[114]

لكن مجد المعتمد وماضيه المشع والمشرق لم يتبق منه سوى ذكريات منفلتة:

كَمْ سَمِعْتُ لَكُمْ مِنْ ذِكْرَيَاتٍ

وَلاَ ذِكْرَى مَعِي ادَّخَرَتْ بَيْتَيْنِ لِي[115].

أما الزمن الحاضر فارتبط بمقام المعتمد في سجن أغمات، فجاء مقترنا بالجوع والجرح والشؤم والخيبة، وقد مثل مطلع المقطع الأول - الذي كسر أفق توقع القارئ من خلال المفارقة التي حققها بين كلمة "تجوع" وكلمة "العشاء" في العنوان - إعلانا لدلالة الانكسار؛ فـ"الريح" - التي ترمز للوافدين والزائرين - جائعة بباب المعتمد، الذي رمز له بـ"الكرم"، وهو الذي أطعم في زمن مضى وآوى من لاذ إليه وأكرم من استجداه، والذات الشاعرة هي الأخرى جائعة لفقدها الحرية (=يداي هنا، في البيت) والحياة (=البئر):

تَجُوعُ رِيحٌ

بِبَابِ الكَرْمِ

مَنْ مَرّ قُرْبَ البِئْرِ يَسْمَعُهَا مِثْلِي، وَيُطْعِمُنِي جُوعِي.

يَدَايَ هُنَا، فِي البَيْتِ، لاَ تَسْنُدانِ البَرْقَ إنْ عَوَتَا فِي الغُيُومِ[116].

---

113 - المصدر نفسه، ص 11.

114 - المصدر نفسه، ص 11.

115 - المصدر نفسه، ص 12.

116 - المصدر نفسه، ص 11.

وإذا كانت الذات الشاعرة مجروحة بسبب مصيرها الحزين ومآلها التراجيدي، فإنها ظلت متمسكة بشعلة الأمل، التي رمز لها بـ"الحنطة"، لذلك مدت يدها لمسح جرحها الممتد في الآخرين، حيث أزاحت عن عيني شاعر مر ببابه في أغمات ما انهمر من ألم:

أَنَا الـمَجْرُوحُ أَفْرِكُ عَيْنَيْ شَاعِرٍ، وَأُرَبِّي حِنْطَةً. وَبِلاَ جَدْوَى أَطُولُ

لِئَلاَّ يَنْفِقَ الأَمَلُ ![117]

ويستدعي الورارى في المقطع الأول، ضمن تناص شعري، صورة من قصيدة للمعتمد بن عباد صوّر فيها نعيب غربان بالقرب من سجنه بأغمات، حيث يقول:

غِرْبَـان أَغْمَاتَ لاَ تَغْدَمَـنَّ طِـيبَـةً مِـنَ اللَّيَالِي، أَوْ أَفْنَـانًا مِنَ الـشَّجَرِ

.....

كَـمَا نَعَبْتُنَّ لِي بِالفَأْلِ يُعْجِبُنِـيمُخَبِّرَاتٍ بِهِ مِـنْ أَطْيَـبِ الخَبَـرِ[118]

وهو يروم من خلال هذا التناص الكشف عن حال المعتمد الداخلي، المتأرجحة بين الشؤم والأمل، حيث يقول:

وَمِنْ مِتْرَيْنِ غِرْبَانُ أَغْمَاتَ الشَّرِيدَة

إِذْ تَنْعَبْنَ بِالفَأْلِ لِي[119].

لكن خيبة الذات الشاعرة من مصيرها ودهرها، اللذين انتهيا بها إلى الأسر والسجن، جعلتها تدرك أن الشعر عاجز عن حمل تلك الخيبة، وهو عجز عبر عنه الورارى من خلال توظيف معجم علمي يرتبط بعلم العروض والقافية والنحو، إذ اعتبر أن خيبته لا تنقلها قوانين "أوزان" العروض المتواضع عليها أو "حرف قافية" واحد، بل تبقى "بدلا" في "جملة" عن كل ماضيه:

خَيْبَةٌ فِي الدّهْرِ لَيْسَ لَهَا وَزْنٌ،

وَلاَ انْتَظَمَتْ فِي حَرْفِ قَافِيةٍ،

كَأَنَّهَا بَدَلٌ فِي جُمْلَتِي

... بَدَلُ ![120]

ويتمحور المقطع الثاني من القصيدة حول دلالة العجز، التي عبر عنها بعجز الذات الشاعرة المكلومة والجريحة - التي رُمز لها بعبارة "ناي الجريح" - عن الحلم، بكل ما يحمله "الحلم" من أمل واستشراف للمستقبل، وعجزها أمام قدرها الذي خطه يوسف بن تاشفين، الذي جعل المعتمد أسيرا بعد أن كان فارسا. وساهمت عملية تسريع السرد في نقل الزمن الحاضر إلى زمن ما بعد الموت، حيث عبر الشاعر عن عجز الذات الشاعرة، التي أضحت تبيع قبرها للسياح، في أبيات تترجم حزنها ومأساتها:

فِي زَمْهَرِيرٍ كَهَذَا لَسْتُ أَحْلُمُ.

---

117 - المصدر نفسه، ص 11.

118 - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 100.

119- عبد اللطيف الورارى، ذاكرة ليوم آخر، م.س، ص 11.

120 - المصدر نفسه، ص 12.

مَنْ فِي مِثْلِ نَابِي جَرِيحاً لَيْسَ يَحْلُمُ.

...

لَمْ يُفْتِ يُوسُفُ فِي رُؤْيَايَ

لَمْ يَرَنِي

لِيَصْنَعَ القَيْدَ مِنْ رُمْحِي

وَيَقْعُدَ بِي

أَبِيعُ قَبْراً بِأَبْيَاتٍ

لِسُيَّاحٍ![121]

ويتسع جرح المعتمد الفردي ليصير جرحا جماعيا في المقطع الثالث، حيث أضحى خبر موته مصدر حزن عم أمجاده ومدينته وملكه وأهله، التي بكت جميعها لفقده، فاستدعى الشاعر للتعبير عن أمجاده آثار المعتمد في الأندلس، ممثلة في قصوره: الثريا والزاهي والوحيد، واتخذ نهر مدينة إشبيلية المعروف بالوادي الكبير أو النهر الكبير رمزا لبكاء مدينته وطبيعتها، أما بكاء مُلكه على فقده فعبر عنه بالتاج:

مِنْ فُرْجَةِ البَابِ

تَبْكِي مَنْ نُعِيتُ لَهَا.

تَبْكِي، مَسَاءً، ثُرَيّايَ الوَحِيدَةُ إِذْ

يَبْكِي الوَحِيدُ،

بَكَى الزّاهِي وَقُبَّتُهُ،

وَالنّهْرُ،

وَالتّاجُ يَبْكِي خَلْفَ مَنْ سُحِلُوا[122]

وقد حقق الشاعر هذا المنزع الحزين والتراجيدي في المقطع بواسطة صور شعرية تشكلت في بنية تستند على التكرار والتوزاي؛ حيث تكرر فعل "بكى" في الزمن الماضي والمضارع خمس مرات، وساهم ترداده في صدارة أربع جمل في ترسيخ دلالة الحزن والفقد، كما استندت على عملية تناص شعري مع أبيات للمعتمد قالها بعد أسره، جاء فيها:

بَكَى المُبَارَكُ فِي إِثْرِ ابنِ عَبّادِبَكَى عَلَى إِثْرِ غِزْلاَن وآسَادِ

بَكَتْ ثُرَيَّاهُ لاَ غُمَّتْ كَوَاكِبُهَابِمِثْلِ نَوْءِ الثُّرَيّا الرَّائِحِ الغَادِي

بَكَى الوَحِيدُ، بَكَى الزَّاهِي وَقُبَّتُهُوَالنَّهْرُ وَالتَّاجُ كُلّ ذُلّهِ بَادِي[123]

---

[121] - المصدر نفسه، ص 13.

[122] - المصدر نفسه، ص 14.

[123] - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 95.

وضمن وصية موجهة لأبي هشام، وهو ابن المعتمد بن عباد، استشرفت الذات الشاعرة مصير بنات المعتمد المأساوي، حيث صورهن وهنّ يغزلن قبرا للغريب:

عَلَى أَبِي هاشم عَيْنَايَ:

يَا وَلَدِي، أَسْمِعْ أُخَيَّاتِكَ العَزْفَ القَدِيم،

ولا تَحْزَنْ. سَيَغْزِلْنَ قَبْراً لِلْغَرِيبِ...[124]

وهي صورة يتحقق فيها تناص شعري مع بيتين للمعتمد بن عباد، بعد أن أعاد الشاعر تشكيلها عبر آلية الدمج؛ أي دمج صورتين في صورة واحدة، وهو ما تضمنته صورة "سيغزلن قبرا للغريب"، وآلية التحويل الزمني؛ وهو تحويل زمن حدوث الفعل من زمن إلى آخر، وتجلى في فعل "سيغزلن". أما البيتان اللذان تفاعل معهما الوراري وحاورهما، فهما:

- تَرَى بَنَاتِكَ فِي الأَطْمَارِ جَائِعَةً، يَغْزِلْنَ لِلنَّاسِ، لاَ يَمْلِكْنَ قِطْمِيراَ[125]
- قَبَر الغَرِيبِ سَقَاكَ الرَّائِحُ الغَادِيحَقّا ظَفِرْتَ بِأَشْلاَءِ ابن عبَّادِ[126]

وتتوالى في الأسطر الأخيرة من المقطع صور جرح الذات الشاعرة، التي اتخذت ملمح التلميح والرمز دون التصريح والإيضاح؛ فـ"الكفان" - بما قد ترمزان له من عطاء وخير - تستحيلان يبابا وموتا، و"الصدر" - موضع القلب والروح والحياة - ينزف من شدة الهموم والخيبات (=باب الثلج)، واعتماد زوجة المعتمد وعشقه الأبدي تعاني من شدة الأسر والذل والحزن، وأبناء المعتمد ماتوا دون أن يبقى له نسل:

كَفّايَ مِثْلُ رَؤَايَ البِيدِ

أَوْدَعَتَا فِي الوَرْدِ كُلّ قُطُوبِ البَرْقِ:

لاَ سِنَةٌ فَكّتْ عَنِ الصّدْرِ بَابَ الثّلْجِ.

لاَ قَمَرٌ أَغْفَى بِقُرْبِي وَوَاسَى فِي (اعْتِمَادَ)،

وَلاَ سَاعِي بَرِيدٍ لِنَسْلِي فِي البِلاَدِ.[127]

وتنتهي قصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" بمقطع يكثف دلالة الفداء، حيث يصير دم الذات الشاعرة شرابا لقيدها، الذي جردها من حريتها وقوتها ورؤياها وألقى بها إلى مجهول الحياة:

دَمِي شَرَابُكَ

وَا قَيْدِي

وَتَنْهَشُهُ فِي اللّيْلِ بَرْدَانَ

---

124 - عبد اللطيف الوراري، ذاكرة ليوم آخر، م.س، ص 14.

125 - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م. س، ص 100.

126 - المرجع نفسه، ص 96.

127 - عبد اللطيف الوراري، ذاكرة ليوم آخر، م.س، ص 15.

وَا قَيْدِي

وَتَسْرِقُ مِنْ يَدَيَّ رُمْحِي وَبَحْرِي،

ثُمّ تَسْعلُ: وَا... قَيْدِي.

كُفِيتُكُ – وَا قَيْدَاهُ – تَسْلُبُنِي رُؤْيَايَ

تُطْعِمُ لِلثّعْبَانِ مَجْهُولِي[128]

إن الشاعر في هذه الصورة، وعلى غرار استراتيجيته في القصدة، يستدعي بيتين للمعتمد بن عباد في تناص شعري معها، تحقق على مستوى المخاطب (=القيد)، ونوع الضمير (= أنتَ)، ومضمون الخطاب (دمي شرابك/دمي شراب لك)، إذ يقول فيها:

قَيْدِي أَمَا تَعْلَمُنِي مُسْلِمًاأَبَيْتَ أَنْ تُشْفِقَ أَوْ تَرْحَما

دَمِي شَرَابٌ لَكَ، وَاللّحْمُ قَدْ أَكلتهُ، لاَ تَهْشِمِ الأَعْظُما[129]

وتأتي خاتمة القصيدة – بما تتيحه احتمالات التأويل لبنية صورها التي تنحو إلى الغموض – مشرعة على الممكن والأمل، حيث تسعى الذات إلى ترميم هويتها الفردية (= رد نفسي على نفسي)، وتعلن انتسابها لهوية جماعية (= دمي الكوفي)، ثم تعانق عنصر الماء، رمز الحياة (= شفني البلل):

رُدَّ نَفْسِي عَلَى نَفْسِي لِتَلْعَنَ مَنْ

صَدّقْتُهُ وَقَصَصْتُ الـمُسْتَحِيلَ لَهُ، فَمَاتَ !

.....

ذَاكَ الحَرِيرُ الّذِي

يَأْسُو الظّلاَلَ

دَمِي الكُوفِيُّ

أَيّانَ مَالَتْ

شَفّنِي البَلَلُ ![130]

لقد استطاع عبد اللطيف الوراري في قصيدته "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" أن يشكل صورة للمعتمد، تجاذب مكونان متضادان طرفيها؛ أحدهما دال على القوة والمجد والعزة، وهي صفات اجتمعت لديه في الزمن الماضي بالأندلس، واقترنت بمرحلة "الملك"، وثانيهما دال على الانكسار والعجز والخيبة، ارتبطت بالزمن الحاضر في أغمات، حيث أضحى أسيرا، وهي حال عبرت عنها القصيدة بصفة "الجوع"، وقد اختار الشاعر لعرض هذه الصورة اللحظات الأخيرة من حياة المعتمد، مما ساهم في تكثيف الرؤية التراجيدية للقصيدة.

128 - المصدر نفسه، ص 16.

129 - المعتمد بن عباد، ديوان المعتمد، م.س، ص 112.

130 - عبد اللطيف الوراري، ذاكرة ليوم آخر، م.س، ص ص 16-17.

- **الخاتمة:**

منذ نهاية القرن التاسع عشر للميلاد استدعى أدباء وفنانون عرب وعالميون شخصية المعتمد بن عباد إلى أعمالهم الإبداعية، وذلك ضمن صور تعددت أنواعها بين صورة تشكيلية وغنائية وإشهارية ومسرحية وتلفزية وأدبية وغيرها، إذ وجد هؤلاء المبدعون في هذه الشخصية أبعادا رمزية تساهم في تشكيل عوالم أعمالهم التي تداخل فيها المرجعي والمتخيل، وبتتبعنا لتجليات صورة المعتمد في مختلف الأجناس الفنية والأدبية - التي ولدت من رحم سياقات حددناها في: السياق العربي، والسياق الأندلسي أو الإيبيري، والسياق الإنساني - تبين لنا أن هذه الصورة توزعت بين صورة المعتمد الملك والفارس والعاشق والأسير والشاعر، وهي صور حضرت بشكل واضح في مجموعة من النصوص الشعرية، التي اخترناها من الشعريتين؛ العربية والهسبانية، موضوعا للدراسة في هذا البحث، لكنها اتخذت طابعا خاصا في كل نص منها، بسبب اختلاف رؤية كل شاعر وتشكيل متخيله واختيار جمالياته، حيث هيمنت صورة المعتمد الحاضر - الغائب في قصيدة "مرثية إلى المعتمد" للشاعرة الإسبانية طرينا ميركادير، وصورة المعتمد الأسير – المضيء في قصيدة "آخر مذكرات المعتمد بن عباد" للشاعر المغربي محمد بنيس، وصورة المعتمد العاشق – الحزين في ديوان "مخطوطة الأحلام" للشاعر الشيلي سيرخيو ماثياس، وصورة المعتمد الملك – الجائع في قصيدة "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد" للشاعر المغربي عبد اللطيف الوراري، ولا غرو أن قراءة نصوص شعرية أخرى استدعت شخصية المعتمد، وقد أتينا على ذكر عناوين عدد منها في متن هذا البحث، سيكشف لنا عن صور أخرى لهذه الشخصية، وما تحمله من رؤىشعرية ورهانات جمالية.

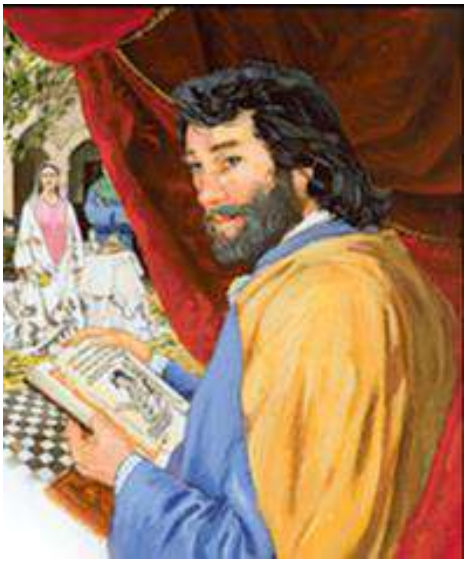
ملحق:

الصورة رقم (1)

بورتريه المعتمد بن عباد بريشة جبران خليل جبران (1917م)[131]

[131] - جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان (د.ت)، ص 165.

الصورة رقم (2)



شاعر وملك إشبيلية - رسم نورمان ماكدونالد[132]

الصورة رقم (3)

لقاء المعتمد باعتماد - رسم نورمان ماكدونالد[133]

[132] - Miguel Pérez Martin, Cuando Al Mutamid encontró a su reina a la orilla del Tagarte, Nervión al día, fecha de publicación (18/9/2013) :

https://nervionaldia.es/cuando-al-mutamid-encontro-a-su-reina-a-la-orilla-del-tagarete/

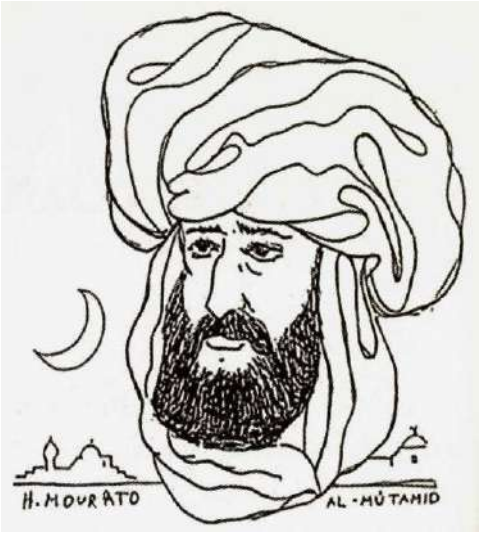
تاريخ الزيارة: 2024/9/10م.

[133] - ibid.

الصورة رقم (4)

إشبيلية تودع الملوك الذاهبين إلى الصحراء - رسم نورمان ماكدونلد[134]

الصورة رقم (5)



المعتمد بن عباد بريشة الفنان البرتغالي Henrique Mourato [135]

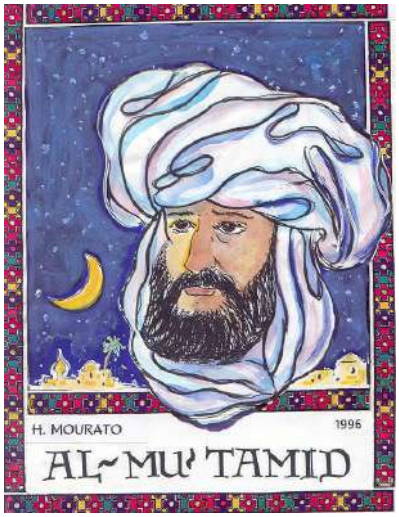
134 - ibid.

135 - Manuel Geraldo, O trovador Eduardo ramos e a poética de Al-Mutamid :

http://ww3.aeje.pt/avcultur/avcultur/LuisJordao/Almanaque/Numero02/page31.htm

تاريخ الزيارة: 2024/9/17م.

الصورة رقم (6)



المعتمد بن عباد بريشة الفنان البرتغالي Henrique Mourato[136]

الصورة رقم (7)

نصب تذكاري عبارة عن رسم على الزليج يضم المعتمد بن عباد وزوجته اعتماد

"حديقة المدينة" في مدينة باجة Beja بالبرتغال[137]

---

[136] - H.Mourato – Pintor/Escultura, ideias de rua :

https://ideiasderua.blogspot.com/2012/04/hmourato.html

تاريخ الزيارة: 2024/9/17م.

[137] - موقع flikr، تاريخ الزيارة: 2024/9/16:

الصورة رقم (8)

نصب تذكاري عبارة عن شعر المعتمد بن عباد مكتوب على الزليج ومعلق على الجذران

"حديقة المدينة" في مدينة باجة Beja بالبرتغال[138]

الصورة رقم (9)

رسم بعنوان "الوداع" - صورة المعتمد وابن عمار لكريستينا باركلا Cristina Barcala[139]

https://www.flickr.com/photos/vitor107/albums/72057594110243372/page2

[138] -الموقع نفسه.

[139] - سيرخيو ماثياس، مخطوطة الأحلام ، م.س، ص 70.

Sergio Macías Brevis, El manuscrito de los sueños, op. cit, p. 62.

الصورة رقم (10)

رسم بعنوان "سحر الهمسات" - صورة المعتمد واعتماد لكريستينا باركلا Cristina Barcala[140]

الصورة رقم (11)

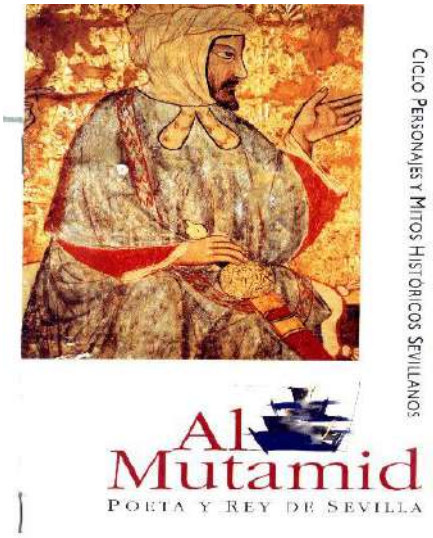
رسم بعنوان "الحزن يجتاز الأفق" – صورة المعتمد لكريستينا باركلا Cristina Barcala[141]

[140] - سيرخيو ماثياس، مخطوطة الأحلام، م.س، ص 48

Sergio Macías Brevis, El manuscrito de los sueños, op. cit, p. 41.

[141] - سيرخيو ماثياس، مخطوطة الأحلام، م.س، ص 60.

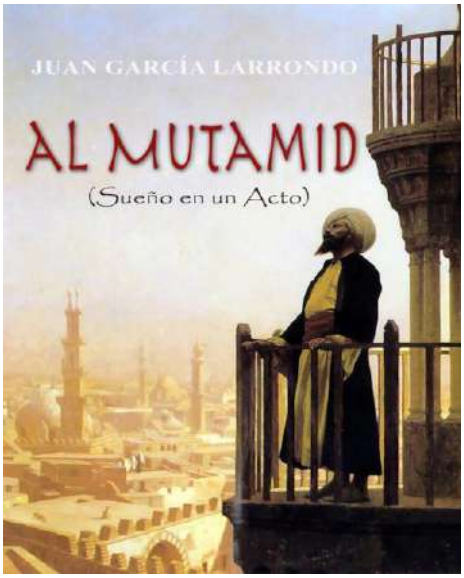
الصورة رقم (12)



ملصق عرض مسرحي بعنوان "المعتمد شاعر وملك إشبيلية"

لمؤلفه خوان غارثيا لوروندو – مسرح إشبيلية 1998م

الصورة رقم (13)



ملصق عرض مسرحي بعنوان "Sueño en un Acto"

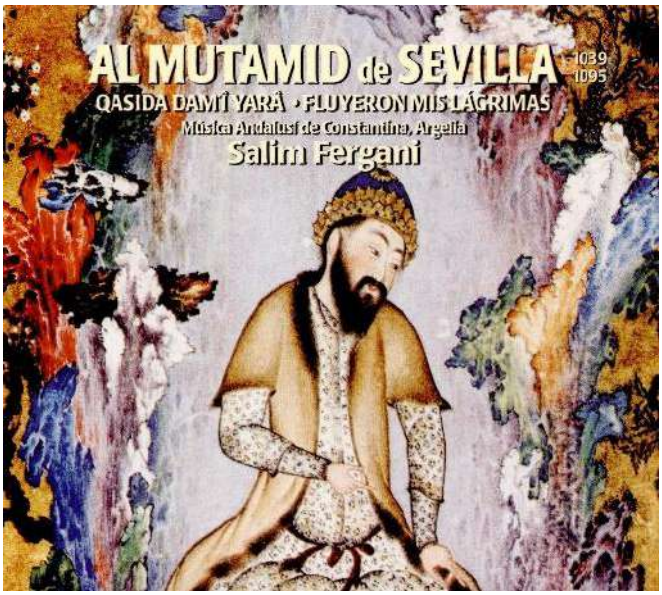
لمؤلفه خوان غارثيا لوروندو - مسرح San Fernando (2017م)

Sergio Macías Brevis, El manuscrito de los sueños, op. cit, p. 53.

الصورة رقم (14)

طابع بريدي يستحضر المعتمد بن عباد – إسبانيا

الصورة رقم (15)



غلاف ألبوم موسيقي للفنان الجزائري سليم الفرقاني Salim Frgani

بعنوان: Al mutamid de Sevilla (Penuma, 2018)

الصورة رقم (16)

ساحة "المعتمد بن عباد" بمدينة شلب البرتغالية [142]

الصورة رقم (17)

ساحة "المعتمد بن عباد" بمدينة شلب البرتغالية [143]

[142]- موقعcommonswikimedia ، تاريخ الزيارة: 2024/9/19م:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/ba/2017-02-15_Water_feature_located_in_Pra%C3%A7a_Al-Mutamid%2C_Silves_%281%29.JPG

[143]- الموقع نفسه، تاريخ الزيارة: 2024/9/19م:

الصورة رقم (18)

ساحة "المعتمد بن عباد" بمدينة شلب البرتغالية[144]

الصورة رقم (19)

ساحة "المعتمد بن عباد" بمدينة شلب البرتغالية[145]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/2017-02-15_Water_feature_located_in_Pra%C3%A7a_Al-Mutamid%2C_Silves_%283%29.JPG

[144]- الموقع نفسه، تاريخ الزيارة: 2024/9/19م:

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pra%C3%A7a_Al-Mutamid_-_Silves_-_Portugal_(52092414540).jpg

[145] - الموقع نفسه، تاريخ الزيارة: 2024/9/19م:

لائحة المصادر والمراجع:

1 - المتن الشعري المعتمد:

- بنيس (محمد)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

- ماثياس (سيرخيو)، مخطوطة الأحلام (سيرة المعتمد)، ترجمة وإضاءة عبد السلام مصباح، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، ط1، يونيو 2008م.

- الوراري (عبد اللطيف)، ذاكرة ليوم آخر (شعر)، دار التوحيدي للنشر والتوزيع ووسائط الاتصالات، الرباط، المغرب، ط1، 2013م.

- الوراري (عبد اللطيف)، "العشاء الأخير للمعتمد بن عباد"، جريدة القدس العربي، لندن، السنة 22، العدد 6795، الاثنين 18 أبريل 2011م.

- Macías Brevis (Sergio), El manuscrito de los sueños, Fundación Vepren, España, segunda edición, bilingüe, 2008.

- Mercader (Trina), "Elegia a Motamid", revista « Al-Motamid verso y prosa», Junio, n 17, Larache, 1949,.

2 - المراجع باللغتين العربية والأجنبية:

- بنبين (أحمد شوقي)، طوبي (مصطفى)، معجم مصطلحات المخطوط العربي قاموس كوديكولوجي، منشورات الخزانة الحسنية بالرباط ط3، 2005م.

- جبران (جبران خليل)، الأجنحة المتكسرة، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، (د.ت).

- جبران (جبران خليل)، البدائع والطرائف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، (د.ت).

- ابن حمديس، ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ت).

- الحجمري (عبد الفتاح)، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996م.

- ابن خاقان (الفتح)، قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، حققه وعلق عليه حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1409هـ-1989م.

- ابن الخطيب (لسان الدين)، نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، نشر وتعليق أحمد مختار العبادي، مراجعة عبد العزيز الأهواني، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م.

https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pra%C3%A7a_Al-Mutamid_-_Silves_-_Portugal_(52121516714).jpg

- ابن الخطيب (لسان الدين)، ديوان لسان الدين ابن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1409هـ-1989م.

- الخراز (عبد القادر)، الشعر المرابطي في المغرب والأندلس، منشورات المدرسة العليا للأساتذة - تطوان، سلسلة دفاتر المدرسة العليا للأساتذة، رقم 2، المغرب، ط1، يونيو، 1994م.

- الداني (ابن اللبانة)، ديوان ابن اللبانة الداني مجموع شعره، جمع وتحقيق محمد مجيد السعيد، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الثانية 2008م-1429هـ.

- زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1417هـ-1997م.

- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، شرح وتحقيق علي عبد العظيم، نهضة مصر، (د.ت).

- الشنتريني (ابن بسام)، الذخير في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1417هـ-1997م.

- شوقي (أحمد)، الأعمال الكاملة المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984م.

- ابن عباد (المعتمد)، ديوان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية، جمعه وحققه أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، أشرف عليه وراجعه طه حسين باشا، وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1951م.

- القباج (محمد بن العباس)، الأدب العربي في المغرب الأقصى، طبعة وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية، مطبعة فضالة، المحمدية، 1400هـ-1979م.

- كنون (عبد الله)، النبوغ المغربي في الأدب العربي، لبنان، ط 2، 1961م (؟).

- المراكشي (عبد الواحد)، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ط1، 1368هـ-1949م.

- المقري (أحمد)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، حققه إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1388هـ-1968م.

- مندور (محمد)، المسرح النثري، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019م.

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت).

- Codera (Francisco), Estudios críticos de historia árabe española, Segunda serie, Madrid, 1917.

- Lupiañez (Jose), Número de venus Área de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Motril, 1986.

- Murebe (Joaquín Romero), Kasida del olvido, Madrid, Editorial Hispánica, 1945.

- Pères (Blas Infante), Motamid Último rey de Sevilla, Imprenta de la Editorial AVANTE, sevilla, 1920.

- Prieto (Mario Solís Prieto), Motamid 1936, Tierra de nadie editores, 2023.

- Rubio (Julio Reyes), Al andalus : en busca de la identidad dormida, Autor-Editor, 2007.

3 - الدوريات والمجلات باللغتين العربية والأجنبية:

- ابن إبراهيم (محمد)، "مع شوقي في "أميرة الأندلس""، دعوة الحق، وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، العدد 10، السنة 2، محرم 1379هـ/يوليوز 1959م،

- الصقلي (علي)، "أنا والمعتمد"، المناهل، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، الرباط، المغرب، العدد 35، السنة 13، ربيع الثاني 1407هـ/دجنبر 1986م.

- مكي (محمد علي)، "الأندلس في شعر شوقي ونثره"، فصول، مصر، مج 3، ع 1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1982م.

- الهراس (عبد السلام)، "النبوغ المغربي في الأدب العربي"، دعوة الحق، وزارة عموم الأوقاف، الرباط، المغرب، العدد 2، السنة 6، جمادى الثانية 1382هـ/نونبر 1962م.

- Boscaglia (Fabrizio), "Fernando pessoa and Islam : an introductory overview with a critical edition of twelve documents", Pessoa plural, A Journal of fernando pessoa studies, n. 9, 2016

4 - المواقع الإلكترونية:

- العريس (إبراهيم)، ""المعتمد بن عباد" لإبراهيم رمزي: طفل معجزة أم خطأ تاريخي لم يصحح؟"، موقع العربية، 2017/11/16م :

https://www.alarabiya.net/politics/2017/12/16/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AA%D9%85%D8%AF%D8%A8%D9%86%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85%D8%B1%D9%85%D8%B2%D9%8A%D8%B7%D9%81%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AC%D8%B2%D8%A9%D8%A3%D9%85%D8%AE%D8%B7%D8%A3%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A%D9%84%D9%85-%D9%8A%D9%8F%D8%B5%D8%AD%D8%AD%D8%9F

- A nossa rádio, (21/3/2015) :

https://nossaradio.blogspot.com/2015/03/al-mutamid-evocacao-de-silves.html

- Fernández (Miguel),1986 "جامعة المعتمد بن عباد الصيفية، أغسطس/آب , Homenaje Al-Mutamid en Asila, 1986, Varios :

https://www.poetamiguelfernandez.es/archivo.php

- Martin (Miguel Pérez), Cuando Al Mutamid encontró a su reina a la orilla del Tagarte, Nervión al día, fecha de publicación, (18/9/2013) :

https://nervionaldia.es/cuando-al-mutamid-encontro-a-su-reina-a-la-orilla-del-tagarete/

- Mourato (H) – Pintor/Escultura, ideias de rud :

https://ideiasderua.blogspot.com/2012/04/hmourato.html

-Wikimedia commons:

/https://commons.wikimedia.org

آليات قراءة النّص الأدبي الرقمي

د.مها بنت عبدالله سعيد الزهراني
أستاذ الأدب والنقد المساعد
قسم اللغة العربية – كلية الآداب - جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل بالدمام
المملكة العربية السعودية

ملخص البحث

مرّ الأدب بمراحل متعددة انتقل فيها من المشافهة إلى الخطية، وقد اتخذت مرحلة الخطية أشكالاً متعددة في عصرنا الحالي بعد التطور الكبير في وسائل التواصل بتأثير الثورة التكنولوجية؛ إذ دخل الأدب مرحلة الرقمنة، وهي المرحلة الأخيرة من حياة الأدب حتى الآن. وغدت وسائطه المتعددة يوفرها الحاسوب، الذي غدا امتلاكه ضرورة حياتية. وكان له تأثيره الكبير على الأدب. وفرض على الأديب والناقد أن يجيد أبجديات الحاسوب، ليسهل إيصال الأدب إلى الناس.

ومع تطور التكنولوجيا وتأثيرها الطاغي على مفاصل الحياة الثقافية، خضع النص الأدبي للتغير والتحول نتيجة تطور الوسائط الحاملة لهذا الأدب، وكذلك الآليات والوسائل التي تخدم الإنسان ومعه الأدب على حد سواء. فنشأ الأدب

في ظل العولمة والتكنولوجيا والانترنيت، التي كان لها تأثير كبير في تشكيل دعائم للنص الرقمي، إذ اتكأ عليها هذا النوع من الأدب، وانطلق منها .

والبحث يدرس آليات قراءة النص الرقمي، التي طرحها نقاد الأدب الرقمي في تلقي هذا الأدب، الذي فرض نفسه بعد الثورة التكنولوجية المعاصرة، التي أسهمت في توليد نصوص جديدة بتوظيف الحاسوب، الأمر الذي ولد صوراً جديدة في الإنتاج والتلقي؛ لبيان العلاقة بين الأدب بكل أجناسه والتكنولوجيا وآليات تلقيه. ولذا لابد من توضيح مفهوم النص الرقمي، الذي تعددت صوره، ومن ثم كيف تلقاه المتلقي، وعمل على تفسيره وفق ماتفرضه اللغة والأدبية باقترانها بالتكنولوجيا.

واتبعت في هذه الدراسة على إجراءات نقدية متعددة منها اعتمادنا على الإجراء الوصفي التحليلي، الذي اعتمدناه منهجاً عاماً للبحث واعتمدنا المناهج المتعددة التي اقتضتها الدراسة ولاسيما ما تعلّق بتطبيق كل نظرية نقدية على النصوص الرقمية.

الكلمات المفتاحية: الأدب الرقمي – المتلقي – التلقي – تقنيات التلقي الرقمي ، الوسائط.

Mechanisms for Reading the Digital Literary Text

Dr. Maha bint Abdullah Saeed Al-Zahrani
Assistant Professor of Literature and Criticism

Department of Arabic Language – College of Arts – Imam Abdulrahman Bin Faisal University, Dammam - Kingdom of Saudi Arabia

Abstract
Literature has gone through various stages, transitioning from orality to writing. The written stage has taken on multiple forms in our current era due to the significant development in communication tools driven by the technological revolution. Literature has entered the stage of digitization, which is the most recent phase in the life of literature to date. Its various mediums are now provided by the computer, which has become a vital necessity in daily life. This has had a substantial impact on literature and has compelled writers and critics alike to master the fundamentals of computing in order to facilitate the delivery of literature to the public.

With the advancement of technology and its overwhelming influence on cultural life, the literary text has undergone changes and transformations due to the evolution of the mediums that carry literature, as well as the mechanisms and tools that serve both humanity and literature simultaneously. Literature has thus emerged in the shadow of globalization, technology, and the internet, all of which have had a significant influence in establishing the foundations of digital text. This type of literature leans on these elements and originates from them.

This study examines the mechanisms of reading the digital text as proposed by digital literature critics in engaging with this form of literature, which has imposed itself in the wake of the contemporary technological revolution. This revolution has contributed to the creation of new texts by utilizing computers, leading to new forms of literary production and reception. The study aims to clarify the relationship between literature in all its genres and technology, as well as the mechanisms of its reception. Therefore, it is essential to clarify the concept of the digital text, which takes multiple forms, and then explain how the reader receives and interprets it according to the interplay between language, literature, and technology.

In this study, multiple critical approaches were employed, including the use of a descriptive-analytical method as the general framework of the research. Additionally, various methodologies were adopted as required by the study, especially those related to applying each critical theory to digital texts.

Keywords: Digital literature – Reader – Reception – Digital reception techniques – Media.

المقدمة:

تغيرت وسائل إنتاج النص الأدبي؛ إذ لم يعد من مستلزماته الورق، بل غدت وسائل الاتصال والتكنولوجيا تفرض نفسها في عملية الإنتاج الأدبي، واستقباله، وواكب هذا تحول في عملية التلقي للنصوص الرقمية، التي لم تعد تشكيلاً لغويا وحسب، بل غدت اللغة فيه عاملا من جملة عوامل تسهم في تقديمه، وهي المؤثرات الصوتية والصورة والمشهد والألوان. وهذا التغير في شروط الإنتاج انسحبت على شروط

تلقيه ونقده وتقييمه، فهو يحتاج إلى معرفة عميقة بالنص الرقمي المتشعب، الذي لا ينفصل عن المؤثرات التي ترافقه، وتُتم معناه، فالنص الرقمي لم يعد إبداعاً فردياً محضاً، يُفرض على الناقد في أثناء المراجعة أن يحيط بهذ كله، ليتمكن من نقده.

والنص الرقمي ليس منفصلا عن شروط تطور الأدب، لأن الأدب – وفي كل عصر – يخضع للتطورات الحضارية والخصائص العصرية التي يمر بها بفعل حركية التاريخ، ولذا فقد أرخت ملامح العصر التكنولوجية، وخصائصه الرقمية بظلالها على الأدب، فظهرت النصوص الرقمية، التي تباين العرب في تلقيها مع أن التجربة الأدبية الرقمية العربية ما زالت وليدة ، لم تتجاوز عقدين من الزمن بدأها في الأجناس السردية الروائي الرقمي محمد السناجلة في عام 2001 بروايته الرقمية "ظلال الواحد"، أما شعريا، فإن كثيرا من النقاد يذهب إلى أن الشاعر مشتاق عباس معن هو رائد القصيدة التفاعلية الرقمية العربية الأولى التي كان عنوانها "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، وقد نشرها الشاعر إلكترونيا في عام 2007، مع العلم أن هناك أعمالا شعرية استفادت من التكنولوجيا وتطبيقاتها، سابقة للقصيدة الأولى لمشتاق عباس، ومنها: القصائد الرقمية للشاعر منعم الأزرق، والشاعرة سولار صباح، وكذلك قصائد شعرية في بعض أعمال محمد السناجلة السردية الرقمية.

وبما أن الأدب يرتبط ارتباطاً وثيقا باللغة، منطوقة كانت أو مكتوبة، كونها أداة هذا الفن الأساسية، و أساس الأدب، وعليها تتركز القراءة والنقد في المرتبة الأولى، لم تختلف قيمة اللغة أو حضورها في مستويات التعبير الأدبية من حيث الأسلوب أو القراءة أو التلقي أو غيرها، وبناء عليه، ، وقد حضرت اللغة في الإبداعات الرقمية العربية بوصفها بنية مركزية في التعبير الأدبي لم يعد كما هو.

إن الأدب الرقمي يعد الوليد الجديد لعلاقة التكنولوجيا بالأدب ، ويتفاعل الكاتب والقارئ معه من خلال توظيف تقنيات حديثة بدءا من الحاسوب، والنص الرقمي حالة نصية تخييلية غير خطية، يتآلف فيها مجموعة من العناصر من اللغة والصوت والصورة والوثائق ولغة البرامج الإلكترونية.

وتتحدد إشكالية البحث من خلال السؤال الآتي : ما مفهوم النص الرقمي، وما آليات تحليل النص الأدبي؟

ولحل إشكالية البحث لابد من الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما تعريف النص الرقمي؟

- ما أشكال الإبداع الرقمي؟

- كيف تلقى النقاد النص الأدبي، وما معايير نقده؟

أما الدراسات السابقة فهي كثيرة ومتعددة لعل من أهمها وأكثرها التصاقاً بالبحث، فهي:

- الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق لجميل حمداوي، و مدخل إلى الأدب التفاعلي لفاطمة البريكي، وشعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة للبيبة خمار.

- والأدب الرقمي، أسئلة ثقافية تأمّلات مفاهيمية لزهور كرام، وتأثير الانترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث لإيمان يونس.

- النظرية النقدية المعاصرة والأدب الرقمي لمنال بن حميد.

وهذه الكتب وغيرها، أمدت البحث بمفاهيم الأدب الرقمي وآليات نقده. ولذا كان العزم هنا على جمع النظريات النقدية في مفهوم الأدب الرقمي وآليات نقده وتلقيه بمنظور يجمع الآراء المتوافقة والمتباينة ونقدها. ومن هنا تتحدد أهمية البحث في الإجراءات وطريقة التناول.

أما هيكلية البحث، فإنها تقوم على محورين رئيسين وهما :

الأول : مصطلح النّص الرقمي ومفهومه .

والثاني : تقنيات تحليل النّص الأدبي الرقمي.

تعددت مفاهيم النص الرقمي تعدداً لافتاً سنعرض لها ونبين الفروق بينها، لنصل إلى مفهوم محدد كما أرسي في أبحاث النقاد العرب والغرب، لنبين بعد ذلك الآليات التي تناولت بوساطتها النصوص الأدبية نثرية كانت أن شعرية.

بعد دخول الإنسان عصر تكنولوجيا المعلومات الذي مكن من خلق فضاء جديد للتواصل البشري والانفتاح على العالم، ظهرت مصطلحات كثيرة في هذا المجال في المشهد الثقافي والأدبي العربي، تتعلق بالأدب الذي ينتج عبر الحاسوب أو الكمبيوتر كالأدب الرقمي، و الأدب الإلكتّروني، و الأدب التفاعلي، وأدب الصورة أو الأدب الديجتالي، والنص المترابط، والأدب المتشعب، والأدب المتعالق، والأدب السبيرنطيقي، والأدب الإعلامي، والأدب الإنترنيتي، والأدب الفايسبوكي، والأدب الهاتفي، والأدب الروبوتي، والأدب الآلي، وأدب الشاشة [1]

يتبين من خلال استعراض هذه المصطلحات، أنّ الأدب الرقمي، هو مصطلح متعدد لمفهوم واحد، وهذا يعد إشكالية مصطلحية تعود إلى الترجمة والخلفيات المعرفية لكل مترجم، واختلاف النقاد والباحثين والمنظرين في وجهات النظر والتوجهات الفكرية والمعرفية التي ينطلق منها كل باحث.

كما يعرّف الأدب الرقمي على أنه " ذلك الأدب السردي أو الشعري أو الدرامي الذي يستخدم الإعلاميات في الكتابة والإبداع. أي يستعين بالحاسوب أو الجهاز الإعلامي من أجل كتابة نص أو مؤلّف إبداعي. ويعني هذا أنّ الأدب الرقمي هو الذي يستخدم الواسطة الإعلامية أو جهاز الحاسوب أو الكمبيوتر، ويحوّل النص الأدبي إلى عوالم رقمية وآلية وحسابية." [2]

فالتعريف يربط بين الأدب شعرا ونثراً والوسائط الإلكترونية، ويخضعه لعملية تحويل النص إلى رقميات، بمعنى أنه فقد سمته الأولى وهي الخطية والورقية والاتصال والتسلسل.

وتؤثر فاطمة البريكي مصطلح الأدب التفاعلي، التي تعرفه على أنه هو" الأدب الذي يوظّف معطيات التكنولوجيا الحديثة في تقديم جنس أدبي جديد، يجمع بين الأدبية والإلكتّرونية، ولا يمكن أن يتأتّى لمتلقيه إلا عبر الوسيط الإلكتّروني، أي من خلال الشاشة الزرقاء. ولا يكون هذا الأدب تفاعليًا إلا إذا أعطي المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن، مساحة المبدع الأصلي للنّص" .[3]

فالبريكي تركز على التقنيات، و تجعل من استخدامها " عبر الوسيط الإلكتّروني، وإتاحة الفرصة للقراء للتفاعل مع النصوص الإبداعية شرطان أساسيان لقبول النصوص ضمن ما يسمى بالإبداع التفاعلي" [4] كما تلتفت إلى سمة الأدبية التي ينبغي توافرها في الأدب الرقمي، ما يعني أن الأدب ينبغي أن يحقق مجموع الخصائص النوعية التي تحقق له الأدبية.

أما سعيد يقطين، فهو يفرّق بين مصطلحين يترادفان عند بعض الباحثين في استعمالاتهم، وهما النص الرقمي و النص الإلكتّروني ويصنف النص بحسب الوسيط الذي يستعمل في كتابته، فهو إما مقروء على الورق و يُسمى بالنص الورقي، و إما مرئي خاضع للمشاهدة، وهذا

1 حمداوي ، جميل.(2016). الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق ، (ط1) ، ص 9-23.

2 المصدر السابق : ص 16.

3 البريكي، فاطمة.(2008). الكتابة و التكنولوجيا. الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي، ص 59 .

4 المصدر السابق : ص 155.

الأخير نوعان : الأول نص مرقم، وهو ما استعملنا فيه الحاسوب أداة فنحن لم نتجاوز البعد الإلكتّروني للجهاز، لذلك نسم هذا النص المرقم بالإلكتروني تمييزاً له عن النص الرقمي الذي أعدّ من خلال الحاسوب بوصفه أداة وفضاء في الوقت نفسه.[5]

ويمكن أن ينعت الأدب الرقمي الحقيقي على أنه إبداع "يعتمد اللّغة أساسا في التعبير الجمالي، وهو بهذه الصفة يلحق بمجمل الخطابات الأدبية التي يسير في نطاقها. وبما أنّه يوظف، على مستوى إنتاجه و تلقّيه، ما يقدمه الحاسوب، كوسيط و فضاء أيضا، من عتاد و برمجيات من إمكانيات، فإنّه يعتمد، إلى جانب اللّغة، علامات أخرى غير لغوية صورية أو صوتية أو حركية. ولذا كانت هذه العلامات متعددة لغوية و غير لغوية فإنّه يعتمد " التّرابط" عنصرا جوهريا لوصل وربط العلاقات بين مختلف هذه العلامات و المكونات التي يتشكل منها هذا "النص الرقمي" ربطا يقوم على الانسجام و التفاعل." [6]

ومن خلال النظر في هذه التعاريف يلاحظ أنّ النقطة المشتركة بينها، هي سمة التفاعلية كشرط في هذا الإبداع الرقمي الذي يتناغم مع إيقاع العصر التكنولوجي، وهنا لابد من الإشارة إلى أن سعيد يقطين يرى أن التفاعل يتحقق " في أقصى درجاته ومستوياته:

- بين المستعمل للحاسوب و الحاسوب من جهة (لأنّ بينهما علاقة)،

- وبين العلامات بعضها ببعض(لكونها مترابطة) من جهة ثانية،

- وبين المرسل و المتلقي، حيث يغدو المتلقي للنص المترابط بدوره منتجا، بالمعنى التام للكلمة، من جهة ثالثة."[7]

من خلال ما تقدم نجد أنّ الإبداع الرقمي يقوم على أربعة عناصر أساسية هي: الكاتب (المبدع)، النص، المتلقي، الحاسوب.

وهذا النوع من الإبداع الجديد باين الكتابة الخطية، وظهر تلبية لحاجة المبدع العربي المعاصر إلى مواكبة العصر الرقمي الذي يعيش فيه، وقد استطاع من خلاله أن يلج إلى عالم الكتابة الرقمية المتلاطم الذي يغاير ما ألفناه من كتابة مما يستوجب نوعا جديدا من القراءة، وعليه فالأدب الرقمي " يغير علاقتنا بالكتابة والقراءة. إذ هو يعني ممارسة جديدة ومغايرة للكتابة، يتعايش فيها النص الورقي القديم الذي يُنقل مضمونه على أقراص معدنية مع النص الإلكتروني الذي صُمّمَ أصلا لكي يقرأ على الشاشة. بهذا تندمج في الكتابة الجديدة التي يتيحها الإعلام المتعدد، حاسة الرؤية وحاسة السمع، بقدر ما تتداخل ثلاثة أنظمة للعرض: كتابي وتصويري وسمعي. إنّ الكتابة المركبة، ذات الاستخدامات المتنوعة حيث تمتزج النصوص المكتوبة مع الصوت والصورة والفيديو".[8]

هذا النص الرقمي الوليد فرض نفسه على المتلقي، فحاول أن يوجد آليات تنسجم مع هذه المرحلة، التي تغير فيها الوسيط وفرض أنموذجاً معرفياً جديداً يتطلب معرفة خاصة بالأدب من ناحية، والتكنولوجيا من ناحية أخرى، تتيح له التواصل المعرفي مع الأجناس الأدبية شعراً ونثراً.

ميزات الأدب الرقمي:

تميز الأدب في مختلف مراحله بميزات لها علاقة بالعصر والتطور، وفي عصرنا الحالي الذي شهد ثورة تكنولوجية، غدا الأدب الرقمي التفاعلي واقعاً يفرض نفسه على المبدع والمتلقي على حد سواء، وجاء ذلك استجابة طبيعية للتطور التقني والتكنولوجي في شتى مجالات

---

[5] يقطين ، سعيد.(2008). النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية).(ط1). الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي. ، ص 140- 141.

[6] المصدر السابق : ص 190 .

[7] السابق نفسه : ص 10.

[8] حرب ، علي.(2004). حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية.(ط2). الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان : المركز الثقافي العربي، ص 141.

الحياة، وهنا تتغير لغة النص تبعاً لتغير طريقة العرض وكيفية التقديم، إذ لا يمكن أن تكون اللغة في المنتج الإلكتروني هي نفسها التي كانت في المنتج الورقي، والفارق هنا ليس في اللغة نفسها، وإنما في كيفية تقديم اللغة، والعلاقات المتبادلة فيها مع والوسائط الإلكترونية المتعددة التي يعتمدها النص في كيفية تقديم الفكرة، ومحاولة التأثير في المتلقي، وفي هذا السياق نتحدث عن مرحلة جديدة من مراحل توظيف اللغة، وعلاقاتها الجديدة بالوسيط الإلكتروني، وهي مرحلة تفرض نفسها على المنتج الأدبي الذي تطور مع تطور وسائل الاتصال الرقمي.

ويتميز الأدب الرقمي بأساليب أدبية خاصة بالأدب الرقمي، يتم فيه توظيف التقنيات الحديثة في الكتابة الإبداعية. يشمل مجموعة متنوعة من الأشكال الأدبية مثل الشعر الإلكتروني والقصص الرقمية والمسرح الإلكتروني والرواية التفاعلية، ويتطلب التعامل مع تقنيات الرقمية المختلفة المستخدمة في إنتاج النصوص.

فالمنتج الأدبي الجديد في عالم الشعر والرواية والمسرحية وغيرها من الأعمال الأدبية الورقية، التي كانت فيها اللغة محور النص البصري، يتفاعل القارئ مع اللغة المكتوبة التي تحمل شحنات فكرية وعاطفية، تتفاعل فيها ومعها اللغة المقروءة، وهذا يختلف تماماً مع النص الرقمي الذي تتشكل فيه اللغة، وتتفاعل فيه معها عناصر غير لغوية، وهنا يكون التنافس واضحاً بين مكونات اللغة في النص، ومكونات الوسائط المتعددة المصاحبة للغة، والتي يتشكل منها النص الرقمي " فلم يعد كافياً أن يمسك الروائي بقلمه ليخط على الورق، لأن الكلمة لم تعد الأداة الوحيدة، إذ يجب عليه أن يلم ببرامج الحاسوب وفن الرسوم المتحركة، والإخراج السينمائي وفن كتابة السيناريو والمسرح" [9]

فالنَّص الرقمي يفرض تعاملاً جديداً من الناقد لفك مغاليقه، فهو يتطلب معرفة وقدرة على توظيف الوسائط التكنولوجية الجديدة، ومعاينة للنص المقروء والمسموع في آن معا. فاللغة لم تعد الأساس في تمييز النص، بل هناك عناصر أخرى تكون المعنى، فدراسة الصورة على سبيل المثال تعتمد على عناصر لغوية وعناصر بصرية وتصويرية قد تغني المتلقي عن التشبيه في النص المكتوب وغيره من عناصر التصوير، وكأن اللغة بشكلها التقليدي لم تعد قادرة على مواكبة التطور التكنولوجي الحاصل في مختلف المجالات.

ولعل التشكيل الرقمي يغني اللغة بمؤثرات الصورة والموسيقى، وغيرها من المؤثرات، الأمر الذي يجعلها أكثر تأثيراً من خلال المشاهد التمثيلية التعبيرية، فالطبيعة" الرمزية المصورة بأجناسها كافة، هي التي دفعت إلى القول بأن صورة واحدة تساوي ألف كلمة" [10]

فالفكرة لا تقدم بشكل مجرد، ولكن تشخص، وتقدم في قالب فني جديد، تتشكل فيه الصورة من عالم الحواس، ومعنى ذلك أن عملية تشكيل الصورة البلاغية أو إنتاج المعنى فيها، لا يعتمد على مجرد تشكيل لغوي، وإنما يجعل اللغة عنصراً من عناصر التشكيل، وليس عنصراً وحيداً في عملية التشكيل ؛ ففي النصوص الورقية كانت الكلمة المطبوعة وسيلة النص الوحيدة، فكان الحكم على القيمة الجمالية للنص من خلال لغته وأسلوبه ومدى براعة الكاتب في استخدام الصور الفنية المعبرة من استعارة وكناية ومجاز وغيرها من أساليب البلاغة ... لكن النَّص الرقمي أضاف معايير أخرى جديدة لم تكن معروفة من قبل [11] . لقد دخلت النَّص مؤثرات كثيرة، لم يكن يعرفها النص الورقي الذي كان مكتفياً بذاته منتهياً، بينما " في هذا النوع يكون حضور الصوت والصورة والأشكال الجغرافيكية مكملاً للنص المكتوب، ومعبئاً للتغيرات التي تتركها الطباعة أحياناً، بحيث يؤدي تعطل أحدها إلى تعطيل النص كاملاً، إن هذا الدمج والتفاعل بين النصوص المكتوبة والصور والأصوات في هذا النوع من أنواع (النص المتفرع) يساعد على قراءته قراءة غير خطيه تتجاوز الثوابت المتعارف عليها في القراءات التقليدية" [12]

---

[9] الديوب، سمر.(2016). الأدب الرقمي سماته وجمالياته، سمر الديوب، اتحاد الكتاب العرب مج 45، ع 37 ، ص 72.

[10] العبد ، محمود. (2003). الصورة والثقافة والإيصال. مجلة فصول العدد 62 ، ص : 133.

[11] يونس، إيمان.(2011). تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث ، رسالة ، ماجستير، كلية الآداب على اسم لستر وسالي أنتين، معهد علوم الحضارة على اسم شيرلي ولسلي فورتر ، ص 39 .

[12] البريكي، فاطمة.(2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي.(ط1).ا الدار البيضاء- المغرب، بيروت: لبنان المركز الثقافي العربي ، ص 24 .

من خلال ما تقدم نجد أن النص الرقمي من مفرزات الحداثة، يكشف عن ترسخها في الوعي الأدبي.

مدخل لقراءة الأدب الرقمي وآلية تحليله:

بداية لابد من الاطلاع على الأساليب الأدبية الخاصة بالأدب الرقمي، وكيف يتم توظيف التقنيات الحديثة في الكتابة الإبداعية. فالأدب الرقمي يشمل مجموعة متنوعة من الأشكال الأدبية مثل الشعر الإلكتروني والقصص الرقمية والمسرح الإلكتروني والرواية التفاعلية، ويتطلب التعامل مع تقنيات الرقمية المختلفة لإنتاج النصوص.[13]ولا يمكن أن ندرس الأدب الرقمي بمعزل عن التطورات التكنولوجية، وانعكاسها في التغيرات في التقنيات والثقافة، فالمبدع عندما يدخل نصه الرقمي بمعرفة تامة بما تتيحه تقنية الحاسوب ، يتلقاه القارئ ، ويعيد إنتاجه ، ومن ثم يعيده إلى الشبكة. وهذه العملية هي عملية نقدية ، تقوم على إعادة القراء، ومن ثم التحليل وإظهار الميزات والعيوب ومواطن القوة والضعف. فهل تغيرت عملية تلقي النص بانتقاله من الورقية إلى الرقمية؟ وهل تغيرت الأدوات والإجراءات تبعاً لهذا التغير إضافة إلى ما يتميز به الأدب الرقمي؟

تواجه متلقي النَّص الرقمي صعوبات كثيرة تتعلق بالتغيرات والتطورات التكنولوجية المتسارعة التي اعتمد عليها فيإنتاجه. ومن ثم على الناقد أن يتابع هذه المتغيرات، وأن يفهم آلية تأثيرها على الأداء. إضافة إلى صعوبات وتحديات تتعلق بالنظرية والمفهوم من ما يتميز به الأدب الرقمي من تفاعلية؛ كون الأدب الرقمي ذا طبيعة تفاعلية، يشارك الجميع في تلقيه والتفاعل معه أكثر من الأدب الورقي التقليدي. ولعل هذا ما يفرض على متلقي الأدب الرقمي من المتخصصين ونعني به الناقد المتخصص لأن يؤسس نظرية جديدة في تحليل النص الرقمي، توضح كيفية قراءة نقدية تتوافق وطبيعة الأدب الإلكتروني.

ويتطلب الأدب الرقمي من الناقد الأدبي توسيع نطاق الدراسة ليشمل جوانب أخرى غير النص الأدبي نفسه، مثل التفاعل الاجتماعي والثقافي والتكنولوجي الذي يحدث حوله. وهذا يتطلب منهم العمل مع المفاهيم المعقدة مثل الشبكات الاجتماعية والثقافة الرقمية والهوية الرقمية، ودراسة كيفية تأثيرها على إنتاج وتفاعل الأدب الرقمي.[14]

ويمكن القول أيضاً إن هناك تحديات قانونية تتعلق باستخدام التكنولوجيا والوسائط الرقمية في إنتاج الأدب الرقمي، وكذلك مشكلة حقوق الملكية الفكرية، إشكالية الانتحال، وهذا يتطلب من النقاد الأدبيين تطوير أساليب تحليلية للتعامل مع هذه التحديات جميعاً.

ولعل التحولات النوعية في أنماط القراءة والكتابة التي تتغير بفعل الوسائط الرقمية، يتطلب استخدام وسائط رقمية مختلفة، مثل الصور والفيديوهات والصوتيات، إضافة إلى النص الكتابي، مما يفتح المجال لأنماط جديدة في الكتابة والقراءة والتفاعل مع النصوص.كما يتطلب التحليل المعرفة بعلم التحليل النفسي والاجتماعي لتأثير الأدب الرقمي في المجتمعات والأفراد. فالأدب الرقمي يتأثر بطبيعة الثقافة والمجتمع الذي ينتمي إليه المؤلف والقارئ، ويؤثر في العودة على المجتمع وتأثيره على الأفراد وآرائهم.[15]

نخلص إلى القول: إن تحليل أساليب الأدب الرقمي، يتطلب تحليل العلاقة بين مكونات النص الرقمي: الصورة والنص والصوت والفيديو، وتحليل الأساليب السردية والأساليب التفاعلية والأساليب الجديدة التي يتم استخدامها في النصوص الرقمية. كما يتناول التحليل دراسة النص من زواياه من مثل الزاوية الفلسفية والاجتماعية والثقافية والنفسية.

---

[13] الغرايبة، عامر مصطفى محمد.(2023). الأدب الرقمي، أساليبه وعناصره وعلاقته بالتحليل النقدي ومستقبل اللغة. ، ص 426

[14] Hayles, N. K. (2012). How we think: Digital media and contemporary techno genesis. University of Chicago Press , Chicago and London : 32

[15] الغرايبة ، (2023)، ص 426.

و يمكن النظر إلى الأدب الرقمي على أنه يجمع بين مختلف الثقافات واللغات والتقنيات. يمكن استخدام النقد الأدبي للأدب الرقمي للتركيز على التعددية والتنوع اللغوي والثقافي والفني في هذا النوع من الأدب، وكيف يؤثر ذلك في معنى النَّص.

فالأدب الرقمي يستخدم التقنيات الحديثة مثل الإنترنت والوسائط المتعددة والذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي لخلق أعمال فنية جديدة. ويقوم النقد الأدبي للأدب الرقمي على دراسة كيفية استخدام هذه التقنيات في الفن وما هي الآثار الفنية والجمالية لهذا الاستخدام. وبما أن الأدب الرقمي يتميز بالابتكار والتجديد المستمر في التقنيات والتطبيقات والأساليب الفنية ، التي تتطور وفق التطورات التقنية المتسارعة، وهذا يمكن تناوله لنحدد مدى التجديد والابتكار في هذا النوع من الأدب، ومدى قدرته على تجديد المفاهيم الأدبية التقليدية.

شروط الناقد الرقمي:

تحيط بالعملية النقدية للنص الرقمي صعوبات جمة، فالمهمة صعبة جداً؛ لأن الأدب الرقمي يتعامل مع قراء من نوع آخر هم من متصفحي الانترنت ، ومن ثم تقع الصعوبة على عاتق الناقد / المتلقي كونه يقوم بمهمة تقريب أسرار العمل الأدبي الرقمي إلى الآخرين ، كشرح المصطلحات والمفاهيم والتقنيات المستخدمة، وقد حاول الباحثون أن يوجزوا الشروط التي ينبغي أن تتوافر في الناقد الرقمي ليكون قادراً على القيام بمهامه في نقد النص الرقمي، ومنها :

- التسلح بما يؤهله لأن يحقق نجاحاً في الحياة الثقافية.

- على الناقد الإلمام بأسرار الحاسوب ولغة البرمجة وعليه أن يتقن لغة الـ (html) وغيرها.

- أن يكون ملماً بأسرار فنون الكتابة السردية- سيناريو السينما وكتابة المشاهد المسرحية، وأسرار الكتابة الشعرية من موسيقى وصور فنية وأوزان وغيرها.

- المعرفة بالتقنيات الحديثة.

- امتلاك الحس الفني والفهم الثاقب الخبرة في النقد الرقمي.

- الإلمام بإشكالية الشبكة العنكبوتية، من مثل احتوائها على الغث والسمين والسرقات الفكرية.

- امتلاك خبرة جيدة في مجال الصوت والصورة والفن التشكيلي وفن الجرافيك وغيرها من الفنون التي تدخل في تشكيل النص التفاعلي.[16]

تعريف النقد الرقمي:

"التناول الموضوعي الواعي بأسرار التقنيات السردية المشهدية . فضلاً عن أسرار التقنيات التكنولوجية في تحليل العمل الإبداعي الرقمي وإبراز عناصره الأولية التي شكلته. ثم بيان قدرة المبدع الرقمي في توظيف هذا العنصر أو ذاك. وبأي درجة نجاح تحقق توظيف هذا العنصر في البناء الكلي للعمل الإبداعي" .[17]

مواصفات المبدع:

[16] نجم، السيد عبد العزيز على.(2010). النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي.(ط1).القاهرة: مطبعة الهيئة العامة لقصو الثقافة، القاهرة، ص 95- 98.

[17] المصدر السابق والصفحة نفسها .

"لم يعد كافيا أن يمسك الروائي(المبدع) بقلمه ليخط الكلمات على الورق، فالكلمة لم تعد الأداة الوحيدة، على الروائي (المبدع) أن يكون شموليا بكل معنى الكلمة، عليه أن يكون مبرمجا أولا، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أن يتقن لغة ال HTML على أقل تقدير، كما عليه أن يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو، عاديك عن فن المحاكاة" .[18]

وهذه المواصفات وان جاءت في سياق الحديث عن المبدع فهي بالضرورة مطلوبة من المتلقي أن يكتسب مهارات تكنولوجية لا حدود لها، لأن " النص التفاعلي يعتمد على قارئ ملم بالحد الأدنى من المعرفة الرقمية، قارئ تفاعلي لنص متشعب يستخدم بالإضافة للنص الكتابي الرسوم التوضيحية، الجداول، الخرائط، الصور الفتوغرافية، الصوت، أشكال الجرافيك المتحركة، باستخدام وصلات وروابط" .[19]

قراءة النَّص الأدبي الرقمي:

لابد من التساؤل عن كيفية قراءة النَّص الأدبي الرقمي وتلقيه، ولذا نطرح السؤال: كيف يتلقى الناقد النص الرقمي؟ وهل ينظر إليه على أنه بنية خطية، أو تشكيلات لغوية؟ وهل المطلوب التركيز على محتوى الكلمات الفكري والجمالي أو العاطفي؟

لا يمكن التعامل مع النص الرقمي كما يمكن التعامل مع النص الورقي الذي يعتمد على التشكيل اللغوي لأن الكلمات في النص التفاعلي تمتزج مع المحتوى العام في التشكيل الرقمي الجديد المعتمد على المؤثرات الصوتية والصور المرئية، الأمر الذي يؤدي تراجع دور الكلمة أمام الوسائط المتعددة المصاحبة للنص الرقمي. فالكلمة بذاتها ودلالتها الذاتية تقصر عما يمكن أن تقدمه الوسائط السمعية والبصرية المصاحبة للغة.

ويتحول المتلقي إلى مشارك في العملية الإبداعية، مما يحول النص إلى نص مفتوح لانهائي . وهنا يتحول المتلقي إلى جزء من العمل، ويسهم في عملية تشكيل النص وكيفية تقديمه، وهذا بالضرورة يفرض على المتلقي أن يتعامل مع نص من نوع جديد يتكون في إطار التكنولوجيا . " والنص المترابط من هذا الصنف يشكل بالنسبة للإبداع نشاطا نقديا في تطور مستمر، لأنه يتوفر على إمكانية إضافة عقد وروابط ويتيح إمكانية التحقق المادي للنشاط التأويلي الذي يمارسه القارئ من خلال تنشيط مبدأ الحاشية"[20]، وتعني الحاشية هنا ارتباط الكلمة بالمؤثرات الصوتية والمشهدية ، التي تحدد العلاقة الواضحة بين عملية الإنتاج والتلقي الأمر الذي يضعنا " أمام مدونة متشعبة المظاهر متداخلة الأبعاد، والترابط فيها يتم بين صفحات كتابية وصوتية وسمعية، سنجد في المدونة التباريح، الأصوات، والموسيقى، والإنشاد، والرسومات، والتي تتنوع أصولها العائدة الى لوحات عريقة تمثل رمزية معينة، أو منحوتات لتماثيل مما يعنى به المؤلف لإيصال المتلقي إلى مرحلة التفاعل معه، ويعمد إلى توظيف التصاميم الإنشائية، والألوان لإيصال بعض الدلالات للمتلقي. فنصوص المدونة متداخلة على نحو ما يتم تشكيل صورة بنص مكتوب أو بناء مكون من نص شعري أو نثري." [21] ولعل في تكامل المشهد من صوت وصورة ولغة ، ما يحقق المتعة والفائدة في النَّص الرقمي.

كل هذا يفرض على ناقد النَّص الرقمي أن يكون على وعي بالتكنولوجيا كونها جزءاً من مسارات التعبير؛ فلم يعد الناقد يعنى باللغة فحسب، بل لابد من تحليل الروابط التي غدت جزءاً من النص ، لتحول الناقد إلى قارئ ومبدع ومنتج للنص، فكل قارئ منتج، والنص يتغذى وينمو من خلال التعليقات وعمليات التواصل والنقد المصاحب للنص الرقمي على الموقع الالكتروني، وهذا يتطلب من الناقد الرقمي

[18] السناجلة ، محمد.(2005). رواية الواقعية الرقمية .(دط). بيروت ،لبنان :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص 74 .

[19] إدريس، عبد النور.(2014) الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية : من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، الأردن ، ص 22 .

[20] خمار. لبيبة.(2014). شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة.(ط1). دار رؤية للنشر ، ص 56- 57

[21] الأسدي، حسن عبد الغني .(2009). المدونة الرقمية الشعرية التفاعل ، المجال، التعالق.(د.ط). الزوراء، العراق ، ص 34 .

تطوير أدواته النقدية وتجاوز المرحلة التقليدية في التعامل النقدي مع النصوص الأدبية . فنحن أمام نص حداثي أكثر تطورا وتعقيدا من سابقه، وهذا يتطلب من الناقد رصد تحركات النص وتشكيلاته الفنية والمؤثرات التقنية التي أصبحت جزءا من كيان النص وبنائه العام، مما يعني وجود مساحات جديدة أمام الناقد عليه متابعتها واكتشاف جمالياتها إلى جانب التشكيلات اللغوية التقليدية في عملية بناء النص وطريقة تقديمه.

آلية قراءة النَّص الأدبي الرقمي:

تشتمل آلية القراءة على تحليل أساليب الأدب الرقمي في النقد الأدبي، وتحليل العلاقة بين الصورة والنص والصوت والفيديو، وتحليل الأساليب السردية والأساليب التفاعلية والأساليب الخلاقة التي يتم استخدامها في النصوص الرقمية. كما يتضمن التحليل دراسة النص من خلال عدة زوايا، مثل الزاوية الفلسفية والاجتماعية والثقافية والنفسية.

كما يمكن استخدام التحليل اللغوي والتكنولوجيا في الأدب الرقمي لفهم سياق النصوص وتحليل اللغة بشكل أعمق، مما يساعد في فهم أوجه جديدة من التعبير الأدبي وقراءة النصوص بطرق مختلفة.

كما يتضمن التركيز على فهم التقنيات وكيفية استخدامها من مثل استخدام الصورة والصوت وغيرها من المؤثرات التي تحدث التفاعل بين القارئ والنَّص.

ولعل الصعوبة في تحليل النص الرقمي تتجلى في أن هذه الأدب يستخدم الفيديو للاستعانة به في عرض الوثائق، ومن البدهي أن يؤثر هذا في النقد الأدبي بشكل كبير من حيث تغيير الطريقة التقليدية في النقد ومن حيث استخدام أدوات وأساليب حديثة ، وهذا يتطلب استخدام التحليل النصي، التي تساعد في فهم الأشكال الشعرية والروائية الجديدة الرقمية ، وكيف تمارس تأثيرها في المتلقي.

أما من حيث اللغة، فنجد تناولاً جديداً للغة يفرض على المبدع الرقمي " أن يتجاوز النظام اللغوي إلى نظام تقني في عملية الإبداع، الأمر الذي يتطلب منه التعرف والتمرن على تقنيات الحاسوب فينصرف همه إلى التقنية بدل اللغة".[22]

فالناقد يجد نفسه أنه أمام لغة في مظهر جديد وفي منتج إلكتروني، تختلف من حيث التقديم واختلاف الوسيط الذي تقدم فيه الفكرة عما كانت عليه في المنتج الورقي، فاللغة في هذا الأخير كانت اللغة تشكل أساساً في تفاعل المتلقي مع النص، فهو يقرأ اللغة المكتوبة المشحونة بحمولات عاطفية وفكرية، وهذا يختلف كلياً مع النص الرقمي الذي تتشكل فيه اللغة، وتتفاعل فيه معها عناصر غير لغوية، وهنا يكون التنافس واضحاً بين مكونات اللغة في النص، ومكونات الوسائط المتعددة المصاحبة للغة، التي يتشكل منها النص الرقمي .

إن النَّص الرقمي بحكم وجوده التكنولوجي، يفرض استراتيجيات جديدة في تلقي النَّص الرقمي، بعضها يعود إلى ما ينبغي أن تتوافر في مواصفات المتلقي وما ينبغي أن تتوافر فيه من معرفة عميقة بالتكنولوجيا لأن" ولم تؤازر تكنولوجيا المعلومات المبدع فقط بل وقفت ـ وبشدة ـ بجانب المتلقي أيضا ؛ حيث وفرت له العديد من الوسائل التي تمكنه من التفاعل مع العمل الفني وتنمية حاسة التذوق لديه وتكثيف عملية شعوره بالمتعة. إن غاية تكنولوجيا المعلومات هي تحويل المتلقي من مستقبل سلبي إلى مشارك إيجابي باستطاعته أن ينفذ إلى أعماق العمل الفني وأن يسهم في صنعه ومداومة تجديده. وأخيرا وليس آخرا ومثلما أسهمت تكنولوجيا المعلومات في صميم عملية الإبداع الفني فهي توفر ـ كذلك ـ طرقا عدة لنشر إنتاج المبدع ؛ لتحرره من قبضة الناشرين وأصحاب المعارض ولجان مقتنيات المتاحف.

[22] بلعلي، آمنة.(2014). خطاب الأنساق- الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، بيروت ، ص 104.

إن الإنترنت في طريقها لكي تصبح أكبر متحف لعرض الفنون ، وأكبر قاعة لسماع الموسيقى، وأكبر سوق لتبادل منتجات الفنون ، وأكبر أرشيف لتراث الإبداع[23] .

فعلى المتلقي أن يكون على دراية بجمالية النص الرقمي، وهذا يقتضي بأن يكون المتلقي على " معرفة بأساسيات التكنولوجيا الرقمية؛ لأن تلقي النص الرقمي يستلزم امتلاك المتلقي آليات الثقافة الرقمية التي يمتلكها المبدع؛ فالنص الرقمي يبحث عن متلق بمواصفات جديدة تجعله قادرًا على الارتقاء إلى مستواه والتفاعل معه، والتفاعل هنا لا يتمثّل في عملية التلقي الأوّلية التي يلتقي فيها المتلقي بالنص الأدبي الرقمي، بل هو تلك الجولات الاستكشافية التي يقوم بها المتلقي ليلمّ بالنص الرقمي من جوانبه المختلفة؛ ليكون في النّهاية قادراً على إضافة ما يراه مناسبا على النص التفاعلي"[24]

إن ظهور هذا النوع الأدبي الجديد يفرض منهجا نقدياً خاصا؛ لأنّ الأدب الرّقمي أدب جديد لا يغادر شاشة الحاسوب قراءة وكتابة. وبناء عليه يقدم رضا رحموني رؤيته للنهوض بهذا النوع الأدبي الجديد، إذ يجد أن من الضروري "علينا الانخراط وبقوة إبداعًا ونقدًا في الفضاء الرقمي الأيقوني كما علينا تغيير الآليات الإجرائية في الدراسة والنقد.

كما نجد بعض النظريات التي وجدت ضالتها في الأدب الرقمي مثل النظرية السيميائيّة، حيث وجدت في متعلّقها التطبيقي المكوّنات اللغويّة وغير اللغويّة التي تسعى لدراستها، فكان المجال خصبا لذلك".[25]

وتختلف آليات قراءة النَّص الرقمي من ناقد إلى آخر ممن قرؤوا النُّصوص الرقمية، ونقدم فينا يأتي آليات لنماذج من القراءات لنقاد تناولوا النَّص الرقمي بالتحليل، وهو النَّص الذي تنسجم فيه الكلمة مع الصورة والصوت وكل ما يحيط بشاشة الحاسوب من خصائص ومؤثرات تكنولوجية. ويقدم الباحث عبدالقادر لباشي تصوراً نظرياً لدراسة هكذا نصوص من خلال تجربته في تحليل نص رقمي جزائري بعنوان "عياش" لعبدالرحمن الأخضري ، انطلاقاً من خطاب يعتمد على الصورة والكتابة وفق مستويات بصرية ولغوية، يتحدد بالآتي:

- لدراسة نص رقمي ينبغي العناية بكل المكونات الجمالية والثقافية في إطار جديد، يقوم على التقنيات والبرمجة الموجهة لخدمة العمل الأدبي دون أن تستغني عن عناصر الدهشة والإبهار المرئي والصوتي. وهنا يمكن عد المنهج السيميائي القادر على الكشف عن الصورة واللون وفضاء الشاشة وما تشعه من علامات في التلقي والتأويل.

- قراءة المضمر المجسد في صورة من أفكار وقناعات التي يريدها الشاعر .

- إيلاء اللغة أهمية خاصة، فلا يمكن إبداع أدب مالم تكن اللغة ذات قيمة جمالية، وهنا ينبغي على الناقد البحث عن توظيف المبدع تقنيات وأساليب لغوية معينة لإيصال المعنى.[26]

---

[23] علي، نبيل.(2001). الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي سلسلة عالم المعرفة، .العدد 265. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ص490.

[24] قاسم، المسعود، البنية التفاعلية واستراتيجيات التلقي في النص الأدبي الرقمي. . الموقع:
_https://univ-biskra.dz/sites/fll/images/Annonces_2021/sem

[25] رحموني، رضا. (2022). قراءة سيميائيّة لقصيدة الفيديو في الأدب الرقمي قصيدة "الصمت" لإسماعيل البويحياوي نموذجا ، حوليات الآداب واللغات إخراج: د. لبيبة خمّار. كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر ، المجلد 10، العدد 2 ، ص 161.

[26] لباشي ، عبدالقادر . (2021). من شعرية اللساني إلى غواية الرقمي :قراءة في النص الرقمي " عياش" لعبد الرحمن الأخضري، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الوادي – الجزائر ، المجلد 13 ، العدد 2 ، ص 419- 420.

وذلك لأن النّص الرقمي يرتكز في بنيته على مكونين؛ المكون اللغوي والمكون التقني (البرمجة)، وكل مكون من المكونين سواء أكان لغوياً أم تقنيا يترك أثره وطاقته الجمالية والدلالية. [27]

وتوصي **هدى عبدالرحمن الدريس** في دراستها للنص الرقمي النقاد المشاركة الدخول في قراءة النص الرقمي الذي فرض نفسه على الساحة العالمية ومنها العربية ، وعدم التخوف منه على محو الأصالة، ولذلك تقول " فإنه يتوجب على علماء الأدب ونقاده طرح الخلاف حول هذا النص جانبا، وتوحيد الصفوف، وتقريب الرّؤى، لقراءة هذه الظاهرة الأدبية بموضوعية؛ لأنها ظاهرة موجودة، ولا يمكننا غضّ الطرف عنها أو كتْم صوتها وإنكارها، بل يتوجب علينا التوغل فيها دون خوف على تراثنا وأصالتنا، وذلك من منطلق الرؤية الثاقبة، ومواكبة متطلبات العصر وليس من قبيل الهدم والنسْخ".[28]

إن المتلقي يتبع في آليات تلقيه لأي نص، الشكل الذي يتخذه النص ، وطرق تواصله معه، ووسائله الثقافية والعلمية التي تتطلبها عملية التلقي، فـ " النص الأدبي حين هاجر من الورق ليدخل إلى فضاء افتراضي مرقمن؛ قائم على ثقافة الصورة ، باستغلال وسائط متعددة وبتجل جديد على الشاشات الزرقاء تتضافر فيه الكلمة والصورة والصوت. تغير بذلك دور المتلقي وموقعه. فارتحل بارتحال النص من الورق إلى الشاشة. وبتغير وسيط الاتصال بينه وبين النص الأدبي، استوجب منه امتلاك ثقافة رقمية وتحكما في الوسائط الإلكترونية التي استغلها المبدع الرقمي لتقديم نصه. فتجاوز بذلك القراءة الخطية للنصوص نظراً لارتباطها بالصورة والصوت .وملء الفراغات التي يتركها المبدع الرقمي ليدرجه في تخييل النصوص من خلال مخاطبته وتحفيزه أثناء عملية التلقي". [29]

استراتيجيات التّلقي :

لقد تجاوز الفعل القرائي شكله النمطي المبني على قراءة النص المكتوب على الورق، إلى قراءة من نوع آخر تتضمن فنيات تحيط بالصورة والموسيقة والأيقونات والروابط والحواشي والهوامش، فيركز على هذه الجوانب التقنية والتفاعل معها، والبحث عن كيفية استخدامها بشكل فعال في الأدب الرقمي، الذي فرض ممارسة استراتيجيات جديدة في التلقي؛ كون التلقي في حال النص الرقمي لم يعد قراءة فقط ؛"بل هي ضروب فنية مختلفة من نص وصورة وموسيقى، فضلا عن الأيقونات والروابط التصفحية واللوحات الإلكترونية، هو ذلك الشتات بين متن وحاشية وهامش وتفرعات أخرى، وأشرطة تمر عجلى، إنها شجرة نصوصية إلكترونية" .[30]

وقد أوردت فاطمة البريكي هذه الاستراتيجيات الجديدة في عملية تلقي النص الرقمي ، في قولها:" يرى (آرسيث) كما ينقل عنه (كوسكيما) أن التأويل جزء ملازم لكل قراءة، وعندما يقرأ قارئ نصا إلكترونيا فإنه، بالإضافة إلى التأويل، **يبحر** بفاعلية في طريقه في شبكة الإنترنت من خلال مسارات النصية المتفرعة، وعلاوة على ذلك، قد يُسمح للمتلقي **بتشكيل** النص، كإضافة وصلاته الخاصة إلى بنية النص المتفرع، التشكيل يعني إعادة بناء النص في حدود معينة، أما الوظيفة الأخيرة للمتلقي فهي الكتابة، وتعني أنه قد يُسمح للمتلقي بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة[31] Programmin)" .

---

[27] رحموني . (2022) ، ص 148.

[28] الدريس ، هدى عبد الرحمن .(2022). كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) للبيبة خمَّار رؤية أنطولوجية: ، مجلة الآدب للدراسات اللغوية والأدبية ،كلية الآداب – جامعة ذمار ، اليمن ، العدد 13، ص 443 .

[29] بن حميميد، منال، سيليني، نور الدين. (2017). المتلقي الرقمي بين تغيير الوسيط وتطور الخطاب "حفنات جمر" لإسماعيل البويحياوي أنموذجا. حوليات الآداب واللغات ،كلية الآداب واللغات ، جامعة المسيلة – الجزائر. المجلد 5 العدد 2 ، ص 70 .

[30] الأسدي ، (2009)، ص 28.

[31] البريكي، (2006) ، ص6 .

استراتيجيات تلقي النّص الرقمي[32] :

1-الترحال المعرفي والاستغراق :

يُعدُّ الترحال في النصوص الأدبية الرقمية أحد الأساليب الحداثية في تلقي الخطاب الأدبي، حيث يمنح المتلقي فضاءً مفتوحًا للتفاعل والاكتشاف، بعيدًا عن النمط الخطي التقليدي. ففي هذا النوع من التلقي، يتحول النّص من بنية مغلقة إلى بيئة ديناميكية متعددة المسارات، تتيح للقارئ التنقّل بحرية بين مكوناته، مستثمرًا وعيه الأدبي وأدواته الرقمية في إنتاج فهم خاص وشخصي للنص.، وقد شبه بعض دارسي الأدب التفاعلي عملية تلقي النّص الرقمي والترحال بين عناصره (روابط ، وسائط، ملاحظات) بعملية الإبحار ؛ فالمتلقي وفق هذه الحال يجوب بين الروابط التي تشكل مساراته ، ويتصفح فضاءاته المتعددة ، ويغوص بين عناصره اللغوية ومكوناته التقنية عبر الوسيط الإلكتروني، وهذا ما عبر عنه سعيد يقطين في قوله:" يكون الإبحار الانتقال بين الجزر النصية المختلفة عندما يشرع المستعمِل، وهو يتحرك في جسد نص ما، في تنشيط الروابط التي تسمح له بالانتقال بين عقد النص المختلفة. "[33]

وتسمي الباحثة عبير سلامة هذه الوظيفة بـ "الملاحة" فتقول:" تصبح "الملاحة" صفحات الإنترنت - بصفتها مقابلاً لقراءة المطبوع – غاية لذاتها، أكثر من كونها وسيلة لغاية، وتنطلق جاذبيتها من تلك الإمكانات البديلة والحقائق المباغتة التي توفرها وصلات النص المتشعب من أجل تلبية الاهتمامات الفورية للمتصفح، كأن "يعدل" النص، يبحث عن خلفية مؤلفه يستوثق من معلوماته، يستعرض أجزاء مختلفة منه بشكل متزامن، أو يقارنه بنصوص أخرى ، وهكذا".[34]

وتستخدم استراتيجية التّرحال المعرفي أو الإبحار في النّص الرقمي من خلال:

القراءة التفاعلية:

- التنقّل بين أجزاء النص عبر الروابط التشعبية.(Hyperlinks)
- الضغط على كلمات أو صور لفهم أعمق أو للحصول على توضيحات.

التنقّل السياقي:

- الانتقال بين النّص والنصوص المرتبطة به (مثل السير الذاتية، المراجع، الشروح).
- قراءة تعليقات القراء أو المحتوى التفاعلي المصاحب.

التحليل المتعدد الوسائط:

- دمج القراءة مع الاستماع أو المشاهدة (فيديو، تسجيل صوتي).
- التفاعل مع عناصر بصرية تزيد من تأويل النّص.

---

[32] قاسم ، المسعود: البنية التفاعلية واستراتيجيات التلقي في النص الأدبي الرقمي. ص 7- 10https://univ-biskra.dz/sites/fll/images/Annonces_2021/sem

[33] يقطين ، سعيد.(2005). من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي. الدار البيضاء ، المغرب المركز الثقافي العربي ، ص 33

[34] سلامة ، عبير، الشعر التفاعلي: طرق للعرض طرق للوجود، بحث منشور على الموقع : http://egyptianpoetry.arabblogs.com/Abeer%20Salama%20-%20Alshe3r%20altafa3oly.htm

إعادة تشكيل النّص في الذهن:

- عبر التجربة الشخصية للتنقّل، يكوّن القارئ "نسخته الخاصة" من النّص.

فالقارئ لا يكتفي بتلقّي النّص كما هو، بل يُعيد بناء معناه وصورته في ذهنه من خلال تفاعله مع عناصر النّص المختلفة، سواء كانت لغوية، أو بصرية، أو سمعية.

وكل ما سبق مستوى أولي لا يتعدى حدود التعرف والاستكشاف الظاهري ، فهو يمهد للاستراتيجيات التالية ولا يتداخل معها ، ويفضي إلى استراتيجيات التلقي الأعمق .

2-التّفسير:

وتقوم هذه الاستراتيجية على محاولة تفهم النّص وإفهامه والكشف عن معناه واستجلاء قصد المؤلف ، من خلال البحث في معاني الكلمات ، وما يعنيه ظاهر اللفظ ، وعملية التفسير هنا محكومة بالمحدودية لا تتعدى المعنى الظاهر ، فهي عملية بسيطة تهدف إلى الإيضاح والاستجلاء والكشف عن القصد والوصول إليه ، بغية تأويله من خلال البحث عما وراء الكلمات من مخبوء وباطن أو غامض أو رمز أو إيحاء أو تلميح عن طريق الإشارات اللغوية والدلائل النّصية ، التي يتضمنها النّص مستعيناً بثقافته وعتاده الفكري وعدته النقدية .

3- صناعة المعنى :

وتعني التأويل ، واستراتيجية التأويل لا تختلف عما هي عليه في النّص الورقي، لكن قد تصبح هذه الاستراتيجية ذات دلالة مغايرة إن لم يكن المقصود بالتأويل الجزء الملازم للقراءة، أو إذا افترضنا أن مفهوم القراءة ذاته لم يعد هو ذلك المفهوم الذي ألفناه في الدرس النقدي قبل النصوص الرقمية، وهذه أبرز الاحتمالات التي ترتبط بهذه الاستراتيجية مع بقاء احتمال لوجود تفسير مختلف لها، لكن مبدأ الاحتمالات ذاته يعني وجود إشكالية أمام المتلقي وأمام تحوله من "ورقي" إلى "رقمي" وسيكون الأسلم عند هذا الحد الاعتماد على المعنى الظاهر في تفسير النّص والسعي لإنجازه وفقا لهذا التفسير[35].

إن متلقي النص الورقي ليس أمامه إلا قراءة النص ومن ثم تأويله ، فهو سابق في الوجود عليه وما على المتلقي إلا تلقيه كما هو ،"بينما في النص الرقمي يبني المتلقي النص نفسه أثناء تأويله ؛ فهو يفكر أثناء التلقي ويخطط قبل أن يلج رابطاً معينا، ومن خلال تأويله يختار الرابط المناسب من بين الروابط المقترحة، ومن هنا يكون البناء والتأويل في النص الرقمي خطان متوازنان، ويتعلق كل منهما بالآخر" [36].

4- التكوين :

وسماه البعض بالتشكيل وهو " عملية الصيرورة التي تؤول إليها الأشياء لتحقيق وحدة متماسكة مترابطة ووجوداً جديداً بهدف تمثيل النزوع الجمالي لدى المبدع " [37] فمتلقي النّص الرقمي يكتسب دوره أهمية كبيرة في قراءة النّص الرقمي من حيث قيامه بإعادة بناء النص ،

[35] رحاحلة، أحمد زهير، إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف، ص 22-23.
https://drive.google.com/file/d/15V3yaJCepywfmOTlzkpyesHsG6C4R5UD/view

[36] قاسم، المسعود، ص 9.
https://univ-biskra.dz/sites/fll/images/Annonces_2021/sem_

[37] الطالب ، هايل محمد .(2023) ، مصطلح التشكيل في النقد الأدبي مقاربة تأسيسية ، مجلة الموقف الأدبي ، رقم العدد 625-626 ، ص : 231.

فهو الذي يوجه عملية التلقي وهو" المبحر الذي يختار بين الروابط العديدة والإمكانيات المختلفة التي يتيحها النص، فيشكل نصًا جديدًا من حيث البناء والسيرورة والتشكيل ،كما تمليه عليه رغباته وحب استطلاعه وفهمه" .[38]

والنَّص هو يمنح القارئ خيارات المشاركة في تشكيله وتنقسم خيارات التشكيل إلى: تشكيل النَّص، وتشكيل مسارات امتداد النَّص"[39] .

وقد تعترض استراتيجية التشكيل في النصوص الرقمية صعوبة تتعلق بمدى ثقافة المتلقي من ناحية، وإحاطته بالتقنيات المطلوبة، لأن "أهم ما أحدثه الأدب الرقمي من تغيير في ساحة التلقي هو تحويل المتلقي من قارئ إلى مبدع، والمقصود بالإبداع هنا، بناء النَّص وصياغته".[40]

وترتبط وظيفة التشكيل "بوظيفة (التَّرحال والإبحار) ويصبح التَّرحال والإبحار أداة جيدة أو تقنية ينتج عنها حتماً (إعادة التشكيل) ، ولو كان على أقل تقدير على مستوى تشكيل مسارات النَّص، أما تشكيل النَّص فأمر نسبي التحقق في النصوص الرقمية والمتلقي في هذا المستوى ليس هو المتلقي في مستويات التَّفسير والتَّأويل أو الترحال، وإنما يقترب من مستويات الكاتب، بمعنى آخر سنلمح أن وظيفة (التكوين) مرتبطة من جهة أخرى بوظيفة (الإنشـاء والتأليف) مما يجعل من الأهمية بمكان الوقوف على طبيعة العلاقات القائمة بين مجموعة الوظائف الجديدة للمتلقي الرقمي"[41].

5- الإنشاء والتأليف :

تتردد هذه الإستراتيجية عند دارسي الأدب التفاعلي باستراتيجية الكتابة ، و "الكتابة تقدِّم اللغة بوصفها سلسلة من المرئيات التي تعمل في غياب المتكلم" [42]، والكتابة لا تنفصل عن القراءة التي تفتح للمتلقي إمكانية المشاركة في عملية الخلق ، وهو ما أشارت إليه فاطمة البريكي عندما قالت :" قد يُسمح للمتلقي بالمشاركة في كتابة النص، وقد يُقصد بالكتابة (البرمجة - Programming)" [43]

ويفترض وفق استراتيجية الكتابة أن المتلقي قد صار قادراً على البرمجة، بناء على أن التلقي يستلزم مهارات تقنية، تسمح له بالتعامل معها في فهم النَّص الرقمي وتحليله. ولذا تقول فاطمة البريكي:" يرى "كوسكيما" إن مطالبة المتلقي بالمشاركة في البرمجة شيء مألوف في نظرية النص المتفرع بسبب صفة التفاعلية التي تلازمه، إذ يصبح القارئ كاتبًا، ومع ذلك يظل هذا الأمر غير دقيق إلا في بعض النصوص التي تعرض على قارئها وظيفة الكتابة وقد تكون مطالبة القارئ المشاركة في بعض النصوص مقبولة بالمعنى المجازي فقط، ومثل هذه النصوص قليل أو نادر إلى حد ما".[44]

---

[38] يونس، (2011) ، ص 210

[39] سلامة، عبير: الشعر التفاعلي، طرق للعرض طرق للوجود ، بحث منشور على موقع:
http://egyptianpoetry.arabblogs.com/Abeer%20Salama%20-%20Alshe3r%20altafa3oly.htm

[40] يونس، (2011) ،ص 211

[41] رحاحلة، أحمد زهير، عبدالكريم . (2015). إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها ،جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد 11 ، العدد 4 ، ص 26.

[42] إبراهيم ، والغانمي ، وعلي .(1996) . معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . (ط2) ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، ص : 132.

[43] البريكي ، (2006) ، ص 64 .

[44] البريكي ، (2006) ، ص 64 .

فالأدب الرقمي لا يكون أدباً " تفاعليا إلا إذا أعطى المتلقي مساحة تعادل، أو تزيد عن مساحة المبدع الأصلي للنص"[45]، ويركز رحمن غركان:" أما الكتابة في القصيدة التفاعلية فممكنة من المتلقي حين تتيح له إمكانيات الحاسوب أن يتحرك على فضاء الشاشة، وتحريك مكونات النص عبر العقد والروابط التشعبية بشكل تقني فني بارع" .[46]

هذه الوظائف التي تبناها عدد من النقاد والباحثين العرب " لم تسهم في تجلية الإشكاليات التي رافقت ظهور الأدب الرقمي وأجناسه المختلفة، ولم تمد جسور التواصل الكافية بين هذا الطرح النقدي والمتلقي، وأمام مجموعة الوظائف التي لا نجد حدوداً واضحة لها بين النقاد أنفسهم، ولا تحققاً إجرائياً يمكن الاستعانة في النماذج الرقمية المتاحة، فعند هذه الجدود تصبح الاتهامات الموجهة للمتلقي بحاجة إلى مراجعة ونظر، وتصبح القطيعة أو غياب التفاعل مع النَّص الجديد ومبدعيه مشروعة من هذه الزاوية على الأقل".[47]

إشكالية النقد في النَّص الرقمي التفاعلي:

ليس النَّص الرقمي نصاً عادياً، وإنما هو نص مركب متشعب فيه تشكيلات بصرية وصوتية وحركية، ولذا فهو يحتاج إلى كاتب من طراز خاص، وناقد من ذات النوع. وتكمن الصعوبة في أن النص الرقمي نص جماعي، يشترك في عدد من المؤلفين في عملية انتاج النص. فالكتابة لم تعد نشاطاً فردياً يجري ضمن طقوس معينة، بل غدا الإبداع عملية من نوع آخر تواكب العصر وما يجري به من تطورات تكنولوجية، أتاحت استثمار الصوت والصورة والحركة لخدمة النص غير المتناهي، الذي تتعدد بداياته ونهاياته، وهنا تختلف طرق تلقيه التي تختلف من متلق إلى آخر بما يعني تعدد الرؤى النَّصية وتعدد طرق التأويل، وهذا يزيد من درجة التَّفاعل مع النَّص" فكون النَّص مفتوحا، وبلا حدود، أو نهايات، وعدم وجود مالك وحيد له، تحول المبدع فيه إلى متلق، والمتلقي إلى مبدع، كل هذا أسهم في أن ترتفع نسبة التفاعلية فيه في مقابل محدوديتها في نظيره الورقي التقليدي، الذي مهما يحاول مبدعه أن يجعله نصًا تفاعليًا إلا أنه يظل مقيدًا بقيود كثيرة، على رأسها طبيعة الوسيط الحاصل للنَّص، فالورق لا يسمح بدرجة التَّفاعلية ذاتها التي يسمح بها الوسيط الالكتروني".[48]وهذا التعدد من التأويلات والتفسيرات تسبب إشكاليات كثيرة في العملية النقدية، يقف وراءها تعدد النصوص بتعدد القراء، وتعدد الآراء ووجهات النظر، التي لا يمكن تحديدها، وهذا ما ألغى مركزية النص، وضياع ملكية النَّص .

هذا كله يتطلب ناقداً من نوع جديد ناقد عارف بالتكنولوجيا والنصوص الرقمية، لديه القدرة على تجاوز النَّص الورقي.

ومن الإشكالات التي يواجهها الناقد أيضاً مفهوم النَّص الرقمي التفاعلي المتعدد، فهل هو مجرد نص تفاعلي ينشر إلكترونياً من دون الاستفادة من المؤثرات المتاحة؟ هذا التحديد يفيد في تحديد مهمة الناقد المطالب الآن بامتلاك خبرات نقدية أوسع وأشمل من التفاعل مع النص الورقي أو النَّص الإلكتروني، فالناقد لم يعد يكتفي بمعرفة مناهج النقد الأدبي التقليدية ، والوقوف عندها ، بل ينبغي تجاوزها إلى امتلاك المعرفة الإلكترونية الضرورية ليعرف كيف ينتج النَّص مع ما يصاحبه من مؤثرات، ليقوم بعملية نقد شاملة. لأن العملية النقدية تجاوزت نقد الكلمة أو الجملة، إلى نقد الوسائل والوسائط المصاحبة للنَّص، التي تقوم بدور مهم في عملية تقديمه وكيفية تأثيره في المتلقي.

إن المعرفة بالصورة ضرورة ، وليس ترفاً؛ لأن الصورة تتصل بهيكلية النَّص الرقمي ومكونه العضوي، وبناء عليه ينبغي على الناقد أن يلم بالأصول المعرفية بدور الصورة في النَّص.

---

[45] المصدر السابق ، ص 69.

[46] غركان ، رحمن.(2010). القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء ، دار الينابيع ، ص 86 .

[47] رحاحلة، (2015) ، ص 29.

[48] البريكي. (2006) ، ص 53 .

وفي هذا المقام لابد أن نتساءل : كيف يمكن أن ننقد نصاً غير مكتمل ؛ نظراً لأن الرقمي غير قابل للاكتمال بسبب انفتاحه واتخاذه بسبب التلقي أشكالاً متعددة. فالنقد وفق هذا المفهوم، يكون تفاعلياً، منفتحاً كانفتاح النَّص، ومن ثم فالعملية النقدية لن تكتمل، ولن تتبلور الرؤية النقدية النهائية للعمل الأدبي الرقمي.

فالقصيدة الرقمية تكون على رابط سواء أكانت على اليوتيوب أو غيره يقرؤها عدد من المتلقين، فالنَّص يكون من نتاج أكثر من مؤلف بوساطة الحاسوب – المؤلف والمؤدي والمنشد للقصيدة، الذي يلقيها مشافهة ، التي" تتميز بالحيوية وإمكانه اللجوء إلى وسائل فوق لغوية للتأثير كالتلوين الصوتي من خلال النبر والتنغيم ومط الكلام واقتضابه".[49]

فالقراءة وفق المؤثرات الصوتية والصورة يزيد من شد انتباه المتلقي والتفاعل معها. والناقد هنا سيبحث فيما لو كان للوت تأثير في تغييب الشكل الخطي (الكتابة) ؟ وهل للألوان دور في توضيح المعنى؟

الصورة تقوم على توضيح الحدث. ولكن يبقى للغة دور مهم إلى جانب المؤثرات الأخرى، التي تتضافر كلها لتقديم النص. ولذلك يمكن القول إن القراءة تراجعت على حساب المشاهدة والسماع.

ونرى أن من أهم ما يعترض النقد الرقمي، هو تلقي هذه النصوص بأدوات تقليدية، فلم يجترح النقاد معايير نقدية تتناسب والنص الرقمي بأدواته ووسائطه ومصطلحاته.

الخاتمة :

ننتهي إلى القول: إنَّ النَّص الرقمي تتعدد مصطلحاته، وعلى هذا التَّعدد حاولنا دراسته وفق مصطلح النَّص الرقمي، و حاولنا عرض وجهات نظر الدراسين حول التسمية . كما بينا أهم تقنيات تحليل ذلك النَّص بوصفه مكوناً من مكونين أساسيين هما المكون اللغوي / والمكون التقني (العنصر التكنولوجي) .والمكون اللغوي بصورة اللغة المكتوبة، والمسموعة ، والمصورة الثابتة ، أو المتحركة بصورة مكثفة وتفاعلية تتعالق فيما بينها ، وتدخل البرمجة كلغة محورية ومنجزة لنصية النَّص الرقمي لتكمل بناء النَّص وصياغته .

ويسهم المكون التقني في خلق النَّص الرقمي من خلال توظيف معطيات التكنولوجيا ومخرجاتها ، التي تعد من آليات بنائه الأساسية وجزءاً من إنتاجه وإبداعه، الأمر الذي يفرض الاشتغال على تلك العناصر التقنية عند تحليله. كما بينا الشروط الواجب توافرها في مبدع النَّص الرقمي ومتلقيه، الذي يتلقاه قراءة ومشاهدة و سماعاً، ويتمكن من التفاعل معه في ضوء التقنية ووسائلها التي أسهمت في إنتاجه، وسعت في تكثيف دلالته التفاعلية وقدرته على تنمية الذائقة وتحقيق الجذب والمتعة .

وقد فرضت طبيعة النَّص الرقمي على المتلقي آليات جديدة في تلقيه وتأويله، التي لم تعد قراءة فقط بل غدت تفاعلاً مع صوت وصورة وأيقونات إلكترونية ، ووسائط ومسارات نصية متفرعة. ومن هنا فإن تلقي النَّص الرقمي وتحليله يفرض استراتيجيات وأدوات مغايرة عن استراتيجيات تلقي النَّص الورقي ، تسهم في توجيه عملية التلقي وإنتاج المعنى .

ذلك لأن النَّص الرقمي يمكن أن يُعد جنسا أدبياً جديدًا تشترك في تكوين خصائصه الوسائط المتعددة وتوظيف أشكال التكنولوجيا الحديثة ؛ الأمر الذي يجعل عملية التلقي مغايرة لما هو معروف في النَّص الورقي المكتوب ، لتغدو عملية التلقي عملية مركبة من العلامات اللغوية والأيقونات الرقميَّة البصرية والسمعية والحركية ، عبر الوسيط الناقل الحاسوب وبرمجياته ، ليتعاضد ذلك كله في تقديم المعنى للمتلقي .

[49] علي، نبيل. (1994). العرب وعصر المعلومات. العدد 148، أبريل. الكويت: سلسلة عالم المعرفة ، ص 277.

المصادر والمراجع :

- إبراهيم ، الغانمي ، علي .(1996) . معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . (ط2) ، المركز الثقافي العربي – بيروت .

- إدريس، عبد النور.(2014). الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية : من العلوم الإنسانية إلى الأدبية الإلكترونية، دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، الأردن.

- الأسدي، حسن عبد الغني .(2009). المدونة الرقمية الشعرية التفاعل ، المجال، التعالق.(د.ط). الزوراء، العراق.

- البريكي، فاطمة.(2006). مدخل إلى الأدب التفاعلي.(ط1).ا الدار البيضاء- المغرب، بيروت: لبنان المركز الثقافي العربي.

- البريكي، فاطمة.(2008). الكتابة و التكنولوجيا. الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي.

- بلعلي، آمنة.(2014). خطاب الأنساق- الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة ،بيروت.

- بن حميد، منال، سيليني، نور الدين. (2017). المتلقي الرقمي بين تغيير الوسيط وتطور الخطاب "حفنات جمر" لإسماعيل البويحياوي أنموذجا. حوليات الآداب واللغات ،كلية الآداب واللغات – جامعة المسيلة ، المجلد 5 العدد 1.

- حرب ، علي.(2004). حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية.(ط2). الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان : المركز الثقافي العربي.

- حمداوي ، جميل.(2016). الأدب الرقمي بين النظرية والتطبيق.(ط1). شبكة الألوكة.

- خمار. لبيبة.(2014). شعرية النص التفاعلي آليات السرد وسحر القراءة.(ط1). دار رؤية للنشر.

- الدريس ، هدى عبدالرحمن .(2022). كينونة النص الأدبي الرقمي في ضوء (غرف ومرايا) للبيبة خمَّار- رؤية أنطولوجية ، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية كلية الآداب ، جامعة ذمار – اليمن ، العدد 13.

- الديوب، سمر.(2016). الأدب الرقمي سماته وجمالياته، سمر الديوب، اتحاد الكتاب العرب مج 45، ع 37.

-رحاحلة، أحمد زهير، عبدالكريم . (2015). إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف ، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها ، جامعة مؤتة ، الأردن ، المجلد 11 ، العدد 4.

- رحموني، رضا. 2022). قراءة سيميائيّة لقصيدة الفيديو في الأدب الرقمي قصيدة "الصمت" لإسماعيل البويحياوي نموذجا ،حوليات الآداب واللغات إخراج: د. لبيبة خمّار.كلية الآداب واللغات . جامعة محمد بوضياف .المسيلة الجزائر ، المجلد 10، العدد 2 .

- رحمان، غركان. 2010). القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء. استوكهولم: دار الينابيع، 2010.

- السناجلة ، محمد.(2014). رواية الواقعية الرقمية .(دط). بيروت ، لبنان :المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الثقافة الإلكترونية مدارات الرقمية: إدريس عبد النور، فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة، عمان ، الأردن .

- الطالب ، هايل محمد .(2023) ، مصطلح التشكيل في النقد الأدبي مقاربة تأسيسية ، مجلة الموقف الأدبي ، رقم العدد 625-626 .

- العبد ، محمود. (2003). الصورة والثقافة والإيصال. مجلة فصول العدد 62 .

- علي، نبيل. (1994). العرب وعصر المعلومات. العدد 148، أفريل. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

- علي، نبيل.(2001). الثقافة العربية و عصر المعلومات، رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربيسلسلة عالم المعرفة، .العدد 265. الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب.

- الغرايبة، عامر مصطفى محمد.(2023). الأدب الرقمي، أساليبه وعناصره وعلاقته بالتحليل النقدي ومستقبل اللغة.

غركان ، رحمن.(2010). القصيدة التفاعلية في الشعرية العربية، تنظير وإجراء ، دار الينابيع .

- لباشي ، عبدالقادر . (2021). من شعرية اللساني إلى غواية الرقمي :قراءة في النص الرقمي " عياش" لعبد الرحمن الأخضري، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة الوادي - الجزائر ، المجلد 13 ، العدد 2.

- نجم، السيد عبد العزيز على.(2010). النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي.(ط1).القاهرة: مطبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

- يقطين ، سعيد.(2005). من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الأدب التفاعلي. الدار البيضاء،المغرب المركز الثقافي العربي .

- يقطين ، سعيد.(2008). النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية).(ط1). الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان: المركز الثقافي العربي.

- يونس، إيمان.(2015).الأدب الرقمي العربي: الواقع، التحديات والآفاق. مركز جيل البحث العلمي، ع 58.

- يونس، إيمان.(2011). تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث ، رسالة ، ماجستير، كلية الآداب على اسم لستر وسالي أنتين، معهد علوم الحضارة على اسم شيرلي ولسلي فورتر.

المراجع الأجنبية:

Hayles, N. K. (2012). How we think: Digital media and contemporary techno genesis. University of Chicago Press.

المواقع الإلكترونية:

رحاحلة، أحمد زهير، إشكاليات المتلقي في ضوء الإبداع الرقمي المفاهيم والشروط والوظائف، أحمد زهير رحاحلة، ص 29.

https://drive.google.com/file/d/15V3yaJCepywfmOTlzkpyesHsG6C4R5UD/view

سلامة، عبير: الشعر التفاعلي، طرق للعرض طرق للوجود ،بحث منشور على الموقع:

http://egyptianpoetry.arabblogs.com/Abeer%20Salama%20-%20Alshe3r%20altafa3oly.htm

قاسم، المسعود، البنية التفاعلية واستراتيجيات التلقي في النص الأدبي الرقمي: المسعود قاسم.

https://univ-biskra.dz/sites/fll/images/Annonces_2021/sem

Transformation of Tradition in Contemporary Arab and Latin American Comics: A Comparative Study of comics by Lutfi Zayed and Alberto Montt

Marwa Muhammad Ibrahim

Associate Professor- October 6 University / Faculty of Languages and Translation, Egypt

Doi: 10.5281/zenodo.15349445

Abstract

Through this comparative study, we attempt to explore, from a multimodal-comparative approach, the narrative and graphic strategies used by the Jordanian author Lutfi Zayed and the Chilean Alberto Montt in their comics to represent sociocultural values and reflect on traditions in their respective contexts. The study identifies how these strategies are linked to the Sustainable Development Goals (SDGs) and highlights the convergences and divergences that reflect the social commitment of both authors.

Keywords: Sustainable Development Goals, Arabic comics, Lutfi Zayed, Chilean comics, Alberto Montt.

1. Introduction

Artistic expressions have transformed societies for centuries, and they are needed now more than ever during the COVID-19 pandemic, which has exacerbated health risks and existing gender inequalities. The pandemic has also reversed some of the limited progress made toward certain Sustainable Development Goals (SDGs), particularly in areas such as women's rights, health, and other aspects of life, as concluded by the United Nations General Assembly (2020, p. 26).

This study seeks to explore, from a multimodal-comparative approach, the narrative and graphic strategies used by Lutfi Zayed and Alberto Montt to represent sociocultural values and reflect on traditions in their respective contexts. It identifies how these strategies are linked to the SDGs and highlights the convergences and divergences that reflect the social commitment of both authors. The study is grounded in multimodal discourse analysis (henceforth, MDA), given the nature of comics as one of the multimodal art forms in which, according to Kress and Van Leeuwen (2006, p. 177), various semiotic systems (visual, verbal, spatial, etc.) interact to construct meaning. This methodological framework allows for the identification of recurring and divergent patterns in the works of both authors and highlights how graphic humor and visual strategies reinforce the social and cultural messages of their works. It also contextualizes the findings within a global perspective, relevant to the interpretation of Arab and Latin American cultures.

1.1. Justification for the Choice of Subject

The ninth art, "comics," has been chosen as the subject of this multimodal-comparative study due to its unique characteristic of "semiotic multiplicity of the codes involved": narrative, visual, and graphic. It exemplifies the "richness of relationships that can be established between showing and narrating" (Alberto Conde, 2008, p. 497) and "the complex nature of this combination allows for much flexibility in the manipulation of meanings" (McAllister et al., 2001, p. 3). Additionally, comics are one of the most

significant artistic and cultural phenomena in the human environment, with functionalities that extend "as a historical source and tool for social analysis, as a faithful or distorted portrait of reality—clearly revising and reconstructing known facts—, as a shaper of collective identity imaginaries, and as a potential agent of history and social transformation" (Venet-Gutiérrez, 2024, p. 17).

From this perspective, this text proposes a critical analysis of Arab and Latin American comics created by contemporary authors as a mechanism for critical reading and an affective remedy to the social crises that impose additional challenges and hinder the fulfillment of the 2030 Agenda for Sustainable Development (2018).

1.2. Temporal Framework and the Studied Group

According to Eisner, "it must be recognized that for a perfect (or pure) fit, the scriptwriter and the artist must be embodied in the same person. The writer must maintain control until the end" (2002, p. 129). Lutfi Zayed and Alberto Montt are two examples of this type of synergy, with established careers in the field. Some samples of their comics have been selected to form the studied group for this article, as they share a common social commitment: to revalue, through a similar humorous and ironic style, the cultural perception of certain traditions and customs that constitute the morality and consciousness of Arab and Latin American societies.

Lutfi Zayed (Jordan, 1980) is an independent illustrator and visual artist based in Amman. After starting his career as a graphic designer, he decided to pursue a path that allows for greater imaginative and artistic freedom. However, his design experience remains evident in his style and approach, producing unique illustrations with a characteristic sense of wit and humor. In 2023, he won the Mahmoud Kahil Award for Cartoons, Comics, and Expressive Drawings in its eighth edition.

Alberto Montt (Quito, 1972) is a Chilean-Ecuadorian illustrator whose drawings, published since 2006 on his blog *Dosis Diarias*, have flooded social media since the early 21st century. He has collaborated with the newspaper *El Mercurio de Chile* and the newspaper *El Comercio de Ecuador*. In 2010, he was nominated for the Altazor Award for his collaboration on the book *Recetas al Pie de la Letra*. Deutsche Welle, the German broadcasting service, awarded him The BOBs in 2012 for "Best Weblog in Spanish" for *Dosis Diarias*.

The temporal framework for this article covers comic production from 2018 to 2021, offering an analytical study of two comics by Zayed published in his book *485 Marcos* (2018) and on his Instagram profile[539], and two by Montt published on his website[540] or Instagram profile[541]. The analysis is based on the hypothesis that their drawings reflect their social commitments and, at the same time, serve as a humorous mirror of traditions and customs that often lead people to act negatively and affect everything around them.

[539] https://www.instagram.com/lutfi.zayed/?hl=es
[540] http://www.dosisdiarias.com/
[541] https://www.instagram.com/albertomontt/?hl=es

This group[542] does not focus on selecting samples of comics that function as narrative vehicles in juxtaposed sequences but includes in the analysis some single-panel comics, which are the "pictographic representation of the minimum significant space and/or time, constituting the montage unit of a comic" (Gubern, 1979, p. 115).

1.3. Theoretical Framework on Comics

Before beginning a brief historical overview, it is important to clarify that this study does not aim to establish a definitive definition of comics, agreeing with Groensteen's view (2007, p. 12) that it is impossible to fix a definitive criterion for comics and that the definitions found in dictionaries, encyclopedias, and those established by most critics are, as a rule, unsatisfactory. It suffices to mention that comics are a young medium that is still developing and exploring unique ways of communication where, "for the first time in history, text, image, and even sound merge without technical difficulty or economic limitation. All these technologies, visibly or not, are also poured back onto paper, showing a field that is in full expansion" (Bordes, 2017, p. 383).

Regarding their historical origins, their closest antecedents, according to McCloud (1995, pp. 10-15), can be found in the Bayeux Tapestry in France, which recounts the Norman conquest of England, or in an epic from a pre-Columbian illustrated manuscript discovered by Cortés around 1519. This document is a foldable manuscript about ten meters long, filled with colorful illustrations that narrate the exploits of a great military and political hero, 8-Deer. Similarly, examples of comics can be found beyond our millennium in some Egyptian paintings that depict complete scenes, such as the scene painted about 32 centuries ago in the Tomb of Menna (18th Dynasty), which represents the processes of wheat harvesting. Likewise, *The Tortures of Saint Erasmus* (anonymous, 1460) and *A Harlot's Progress* (1731) by William Hogarth are examples of realistic drawings that tell stories in detail and with deep social concern.

This study does not aim to delve deeper into the controversies among critics about the possible first comic nor to provide a detailed history of comics in the Arab and Latin American worlds during the 19th and 20th centuries due to space constraints and the wealth of bibliographic material on the subject[543].

---

[542] This collection includes two comics by Zayed and two by Montt, which are abbreviated throughout this work using the initial letter of Zayed and Montt followed by the comic number:

- **Comic (Z.1):** (Zayed, 2019, p. 36). Also available at: Lutfi, Zayed [@lutfi.zayed]. (March 22, 2018). [Photograph]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BgogJcMFlZI/
- **Comic (Z.2):** (Zayed, 2019, p. 13). Also available at: Lutfi, Zayed [@lutfi.zayed]. (January 17, 2018). [Photograph]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BeC7KunFwgF/
- **Comic (M.1):** Available at: Montt, Alberto (April 15, 2019). *Dosisdiarias*. http://www.dosisdiarias.com/2019/04/
- **Comic (M.2):** Available at: Montt, Alberto [@albertomontt]. (September 2, 2021). [Photograph]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CTTB8DyLYqp/

[543] For the history of comics in the Arab world, see: Rojo (2017), Al-Yāzūrī (2017), and Pilar Garrido Clemente & Salud Flores Borjabad (2022). For Latin American comics, refer to: Djukich De N. (2010), Guerra (2010), Escobar Fuentes (2015),

Instead, it briefly outlines the production of Arab and Latin American comics in the 21st century to provide context and situate the studied group within the diverse Arab and Latin American production, while sketching the creative profiles of Zayed and Montt.

During the first two decades of the 21st century, Arab authors began creating Arab companies that captured a share of the market, such as the Egyptian companies AK Comics (2004) and *Tok Tok* (2010), the Jordanian company Aranim (2006), and the Lebanese company *Samandal* (2007). They also created their own superheroes, such as the heroine Malaak, created by Lebanese Yumana Medlech (2006), the Muslim heroine Qahera, created by Egyptian Deena Mohamed (2013), and the series *The 99*, created in 2006 by Kuwaiti psychologist Naif Al Mutawa (Rojo, 2017, p. 241).

In the Latin American market, comic production has strengthened during the 21st century "through independent creations that are mostly linked to small publishers and digital media publications" (del Rey Cabero and González Hernández, 2024, p. 7). An example of this is Chilean production, as at the beginning of the first decade, a new generation of very talented and enthusiastic comic artists emerged, "willing to challenge the general apathy dominated by the media and the cheap success of the new Chile" (Reyes González, 2008). Among them, Carlos Reyes, a screenwriter and audiovisual communicator, stands out for leading the project "Viñetas del fin del mundo," which has evolved into various events for discussing and promoting the country's graphic works. Other notable figures include Instagrammer Bruno Pino, whose profile (@chileenvinetas) disseminates Chilean comics and critiques them, and independent collector and researcher Mauricio García, who "housed one of the largest collections of books, magazines, original pages, and other objects related to comics" (Hinojosa, 2022, pp. 31-32).

Without aiming to provide an exhaustive list, other examples of the widespread dissemination of comics in Latin America include the launch, in 2003, of the Library *Clarín de la historieta*, which published 20 titles biweekly of national and international comics (Djukich De N. and Mendoza, 2010, p. 52); the magazine *Larva* (2006) in Colombia; the bookstore *Contracultura* (2001) in Peru; and the project *Comics Mitos Urbanos* (2005) in Venezuela (Guerra, 2010, pp. 39-40).

Alongside this 21st-century publishing market, digital comics, also known as e-comics or webcomics, have emerged, according to Gonzalo Oyarzún, as a result of the massification of the internet. "Thousands of illustrators, faced with the barriers and difficulties posed by the publishing world, have turned to the digital format to showcase their work, achieving great success in some cases" (Oyarzún, 2010, p. 102). Experiences like Dosis Diarias by Alberto Montt, created in 2006 (http://www.dosisdiarias.com/), allow users to view the works of comic authors (p. 102). A similar example is the Egyptian website *Tok Tok* by Muḥammad Al-Šennāwī and other artists, launched in 2011 (http://www.toktokmag.com/), which aims to produce a bustling mass of comics with a free and contemporary spirit, drawn and edited by its own artists. Among these, Lutfi Zayed's book *485 Marcos* (2019) stands out, dealing with "infernal ideas and others very realistic," as indicated by the author in the book's preface.

2. Analysis

Through multimodal discourse analysis (MDA), this study attempts to unravel the underlying messages and communication strategies employed in the comics, analyzing how they not only entertain and

and Abaroa (2018). Regarding Chilean comics, consult: Carlos Reyes González (2008, 2009), David García Reyes & Sergio Beatriz Carbajal Carrera (2021), and Hinojosa Lobos (2022).

convey explicit messages but also construct implicit meanings, reflecting opinions and critical commentary on international events from a subjective and incisive perspective.

Semiolinguistics, integrated into this analysis, broadens the approach by considering that comic panels are not only composed of words but also of a complex network of sign systems. These may include the iconic (images), the mimetic-gestural (gestures or expressions), and other significant systems, such as gestural (bodily acts that accompany or complement visual and verbal discourses). The interaction between these elements allows for a deeper critical interpretation, as each sign contributes to the creation of meanings at multiple levels, often revealing biases, ideologies, or social critiques in a more complex way than verbal language alone.

To carry out this analysis, the model proposed by Kress and Leeuwen (2001) is used, which establishes four analytical levels: discourse, design, production, and distribution. In the discourse analysis, the aim is to identify the social and ideological meanings communicated in the comics, showing how these dominant discourses are reflected in communication and influence the construction of social reality.

Design refers to the structure and organization of multimodal elements as tools for conveying the comic's message. This section analyzes the combination of images and text, typography, color, visual composition, rhythm, dynamism, etc.

The production level examines the technical and material aspects involved in the creation of the comic. It includes the technology, the media used (digital, print, audiovisual), and the stylistic decisions that affect the perception of the message.

The final level, distribution, analyzes how the message circulates and reaches its audience. It focuses on the channels of dissemination (social media, television, press, etc.), the reach of the content, and how different audiences interpret the message based on the context of reception.

2.4.1. Comics (M.1) and (Z.1). Objective 3: Ensure healthy lives (Agenda, 2018, p. 23)

2.4.1.1. Discourse

Central Theme and Ideology

Comic (M.1): According to García Cristóbal, mining and metallurgical waste poses a significant environmental risk, as small concentrations in water and soil can lead to the accumulation of metals and toxic substances in plants and marine and terrestrial animals. Human consumption of these can cause serious harm due to increased levels of contaminants in the blood, "as they are bioaccumulative" (2004, p. 265).

The adverse effects on health are part of Montt's concerns and are clearly shown in this comic, which is based on the popular tale *Snow White and the Seven Dwarfs*. The author modifies the tale to reflect what he believes is of interest to both the audience and himself.

It is appropriate here to apply the fifth resource of "using ellipsis" identified by Dolores (2013, pp. 3-5) to achieve maximum narrative condensation and brevity in the micro-story, as the comic itself "is an elliptical medium that turns the panel into the basic unit of narrative syntax around which the story is articulated" (Castillo Vidal, 2004, p. 253). In this comic, "the reader must use prior knowledge" (Dolores, 2013, p. 6), and to guide them, the comic's author uses Dolores' first resource (2013, p. 4) by employing well-known characters, thus avoiding the need to describe contexts or characters and making the most of the available space without losing the economy of means.

"I know this happened because of poor mining waste management, but let's say it was a poisoned apple. People love to swallow stories"(translated by the author): In a concentrated and ironic message, Montt warns the reader of the harmful effects of water pollution while also criticizing the idea that people prefer to fall for deceptions rather than face their problems.

As can be seen, the message revolves around the negative impact of human activities (mining) on the environment. It denounces the manipulation of public narratives to avoid taking responsibility for ecological damage. It promotes environmental awareness and exposes the power of manipulative discourses on issues of ecological justice. The subtext implies a demand for greater responsibility in industrial practices. It supports Goal 3 (Ensure Healthy Lives) by addressing the issue of waste management and its impact on the ecosystem.

The text-image relationship is *complementary*, as the text and image complement each other to convey the comic's message.

Comic (Z.1): The first word of the title, "Adventures," prepares us to understand that what we are about to read is considered an unusual event that entails some risk. Through this 15-panel adventure, Zayed warns us about the misuse of gloves, which could create a false sense of protection and endanger both the wearer and the people they come into direct or indirect contact with. This issue was later debated globally during the COVID-19 pandemic. This comic highlights the importance of keeping hands clean and using protective equipment (gloves) in work or health contexts, promoting responsible individual behaviors and safe habits to prevent risks and emphasizing the need for caution in everyday activities. It connects with Goal 3 (Ensure Healthy Lives), promoting safe conditions in work and personal environments.

The text-image relationship is contradictory, as the text and image convey something that the reader, for other reasons, knows is not true.

2.4.1.2. Design

Color

Comic (M.1): There is a predominance of muted, earthy tones (brown, ochre, and beige) that reinforce the environmental and critical theme and evoke a classic tone that aligns with the time of the action in the aforementioned popular tale.

Comic (Z.1): The color blue predominates, which awakens in humans "the desire for purity" (Pawlik, 2007, p. 164), and white, which is associated with cleanliness, purity, and perfection, contradicting the reality that food contamination is caused by the incorrect use of gloves.

Rhythm and Dynamism

Comic (M.1): It is presented as a fixed and static scene with a main dialogue that emphasizes the discursive load.

Comic (Z.1): The narrative is agile, with multiple panels presenting sequential actions in a didactic manner.

Character Design

Comic (M.1): The characters are caricatured to symbolize social roles: the dwarf represents the critical observer, while the sleeping maiden reflects authoritarian manipulation.

According to Conejeros, Cardona, Vañó, and Galofré (2012), "The prominent position of the nose gives it significant psychological weight. The nose is a structure that confers certain characteristics to each individual" (2012, p. 57). This is clearly seen in Comic (M.1), where the large, thick noses of the two dwarves "denote authority and determination. They correspond to very original people... At the same time, they are often very stubborn, and there will be no way to change their minds once they get an idea into their heads" (Dorronsoro, 2009), such as hiding from the people the true cause of the princess's long sleep (poor mining waste management) by telling them it was due to a poisoned apple.

Comic (Z.1): A caricatured protagonist with exaggerated expressions that facilitate the reader's identification with the message. According to Gubern and Gasca, "the eyes and the vision of the characters can become agents of the narrative plot..., or dramatic or expressive resources at the service of the illustrator" (1994, p. 671). In this comic, the eye is the essential means of expressing the tense emotional state of the characters, whether of joy, confidence, or pleasure. It is a simple and redundant caricature that schematically represents, with just a few strokes, a real personality that the reader can easily identify.

Visual Metaphors

Comic (M.1): The "poisoned apple" functions as a metaphor for deceptive narratives, while the scene symbolizes a moral judgment.

Comic (Z.1): The blue gloves are a central symbol of protection and prevention.

In the studied group of comics, a novel principle of substitution for metaphorization has been adopted, creating true ideograms that are progressively conceptual or abstract. This principle is clearly seen in Comic (Z.1), where a single visual metaphor is used to visually represent different sensations or ideas. The actions performed by the character wearing the blue glove are emphasized with expressive lines, transferring the strict sense of the voices produced when, for example, the seller tastes the food with his

finger, adjusts the glove on his hands, blows his nose, counts money, combs his hair, or during a handshake.

Montt, in turn, is one of those artists who not only use iconic signs but often create them, assigning them their own deep and concrete meaning and giving them specific significance and connotation. Montt himself affirms this in his brief caption to one of his comics: "This was the first illustration I made of a heart and a brain. It has been 15 years since then"[544] (September 20, 2021) and in the dialogue of the character in another comic[545] (January 18, 2020), which serves as the introduction of his new icon symbolizing anxiety. Over time, these, among others, have become a recognized symbol and visual metaphor that forms part of the iconographic conventions of the medium and even beyond it, to the point where Montt's illustrations have become designs for international brands like Puma[546].

Panel

Comic (M.1): It consists of a single panel focused on the dialogue and facial expressions of the characters, lacking explicit narrative progression, as it is an impact panel with a strong message that relies on the text to convey its idea. In Montt's comics, the basic form of the speech bubble is preserved, as the themes are represented with direct dialogues.

Comic (Z.1): It is a 15-panel layout that tells a story in fluid, easy-to-follow sequential steps thanks to its linear design. Each panel develops an action that leads to the next.

Although speech bubbles, according to Cuñarro and Finol, are used "to graphically represent the dialogues or thoughts of the characters" (2013, p. 271), Zayed uses them to represent the same thing, not graphically, but with another image, thus extending the initial function of the speech bubble as a support for linguistic production to another function, distinguished by Gubern and Gasca, which is "that of supports or receptacles for the imaginative production of the represented subjects" (1994, p. 422). In the tenth panel of this comic, Zayed uses thoughtful eyes with the image of a blue glove inside a speech bubble whose strong tail is replaced by evanescent circles to convey to the reader the non-verbal internalized reflection of the character about the relationship they establish between the concept of absolute protection and wearing gloves on their hands.

2.4.1.3. Production

Comic (M.1): It seems designed for an adult audience or those interested in sociopolitical and environmental issues.

Comic (Z.1): Aimed at a broader audience, including children and youth, given its educational tone.

2.4.1.4. Distribution

Comic (M.1): It could have been disseminated in media, social networks, or environmental awareness campaigns. Its critical focus makes it ideal for discussion forums or educational material on sustainability issues.

[544] https://www.instagram.com/p/CUBtiMDrv_q/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA
[545] https://www.instagram.com/p/B7dsEuag-25/
[546] https://www.disgraficolatinoamericano.com/disentildeadores/alberto-montt-creando-dosis-diarias-chile

Comic (Z.1): Suitable for schools, workplaces, or hygiene campaigns. It is more accessible and practical, with a focus on changing everyday behavior.

Summary comparison between both comics

Aspect	**Comic (M.1)**	**Comic (Z.1)**
Discourse	Environmental critique: denounces mining impact and narrative manipulation	Hygiene and safety: promotes responsible practices to prevent risks.
Design	Muted colors, critical caricature, single static panel, visual metaphors	Vibrant colors, agile narrative sequence, exaggerated expressions
Production	Aimed at informed adults on sociopolitical and environmental issues	Aimed at a broad audience, including children and youth, with an educational focus
Distribution	Ideal for social media, environmental campaigns, and specialized forums	Designed for schools, workplaces, and ma ss awareness campaigns

General Conclusions

Both comics serve educational purposes but do so from different perspectives and audiences. Comic (M.1) is more critical and aimed at an informed audience on environmental issues, while comic (Z.1) is practical and accessible, ideal for mass awareness campaigns. Both align with the SDGs, highlighting the diversity in how graphic narratives can promote sustainability.

2.4.2. Comics (M.2) and (Z.2). Objective 5: Achieve gender equality and empower all women and girls

M.2

Z.2

In the conclusion of the article "Equality and Prevention of Gender Violence in Adolescence," directed by Díaz-Aguardo Jalón and Carvajal Gómez, former Spanish Government Delegate for Gender Violence, gender violence is not a biological fatality but a cultural product, in which "an ancestral social model is

reproduced through deeply rooted mechanisms." To replace it with a different and sustainable model, "the collaboration of the entire society, of all contexts of cultural construction, is necessary" (2011, p. 412).

This is why one of the targets of Goal 5 is "to end all forms of violence against all women and girls in public and private spheres" (Agenda 2018, p. 31). In line with Francesca Poggi's view that the notion of gender violence should not be unidirectional or restricted to physical violence against women but should include "everything that produces physical and/or psychological harm," which can be expressed, for example, "in emotional violence (consisting of repeated offenses and humiliations), in isolation (often accompanied by misinformation)" (2019, p. 290), it is appropriate to include Comics (M.2) and (Z.2) within the category of gender violence.

2.4.2.1. Discourse

Central Theme and Ideology

Comic (M.2): In this comic, the lover delivers his heart full of demons and emotional vices to his beloved, describing how they have grown attached to them and how they have become an essential part of him for a long time, to the point where he is now fond of them. The resigned tone of the dialogue suggests the normalization of these burdens. It is a clear indication that the lover has no intention of getting rid of them or, at least, controlling them.

In this comic, Montt addresses the issue of psychological violence and proves that the consequences of this type of violence are as serious as those of other types "because it is the most common and the most complex to detect" (Muñoz and Echeburúa, 2016, p. 3). Montt directs his message to girls to recognize this type of violence and understand that it often presents itself wrapped in normality as if it were an essential part of romantic relationships, attempting to justify it rather than reject it outright.

Here, the text-image relationship is complementary, as the text and image integrate seamlessly in the normal flow of the narrative.

Comic (Z.2): "Matryoshka"[547] is the name of the doll on which the plot of Comic (Z.2) is based. According to Russian tradition, the shape of this doll is inspired by the robust figure of a mother, representing her fertility and importance as the center of the family. The act of nesting the dolls within the largest doll represents the mother and her ability to bear and conceive her children.

In this comic, the character tries to forcibly open the doll's body, thinking that there is a smaller one inside. However, the violence with which he attempts to open the doll causes it to break and unravel. This comic is a critique of the cycle of violence that strips people of their emotional layers or identities. The Matryoshka represents the concept of multiple identities or levels of protection that are systematically destroyed. This visual discourse also reflects the critique of male violence toward the feminine (or the vulnerable).

The text-image relationship is complementary, as the text and image complement each other to convey the comic's message.

[547] According to the definition provided by the *Royal Spanish Academy (RAE)*, a *matryoshka* (or matrioska) is a "set of hollow wooden dolls divided into two parts and of varying sizes, designed so that each one fits inside the next largest." Retrieved on February 13, 2022, from: https://dle.rae.es/mu%C3%B1eco.

The analysis of the selected comics by Zayed calls into question Groensteen's thesis that " The image can, in almost all cases, assure the function of the control without any linguistic attribution " and that " The sequential image is seen to be plainly narrative, without necessarily needing any verbal help " (2007, p. 132). It is noted that in most of these comics, the relationship between text and image is hypotactic (Martinec, R., & Salway, A., 2005, p. 347), as the stories are told with the minimum possible support of words, putting the images at the service of expression and narration. Such reduction of dialogues serves to demonstrate the viability of images drawn from ordinary experiences to establish deep meanings.

Similarly, the graphic prominence of onomatopoeia in Comic (Z.2) is notable, where, with a very limited number of them, complete stories are told, to the point that it can be classified as a "silent comic," since, according to Postema's definition, " Silent comics are not strictly silent, because they often include sound effects in various forms such as pictographs in word balloons " (2017, p. 201). Examples of this are the onomatopoeias "ʻāāāāāā" and "blaq," which represent the effort the character makes to violently open the Matryoshka doll.

Although Montt's comics consist of a single panel, the dialogues are longer and are visually accentuated by a normalized immobility of the typography with which the characters' words are materialized (classic font, uppercase, and regular stroke), which "reveals a contained emotion with which the reader-observer identifies without reducing the drama of the scene" (Peñalba, 2014, p. 692).

Regarding the lettering in the selected comics, it is noted that both the onomatopoeias and the texts are written in a special calligraphic style with large-sized letters, using handwritten fonts that seek to replicate handwriting, which helps emphasize the text and provide decisive connotations to their meaning.

With what has been explained above, the choice of a certain style, among a range of options, is justified as an authorial decision by Zayed and Montt, which provides semantic information to the represented action (Peñalba, 2014, p. 696).

2.4.2.2. Design

Color

Comic (M.2): "Force corresponds to heat, 'weakness' to cold. Warm are yellow, but especially orange and red" (Pawlik, 2007, p. 62). The use of the latter color in this comic does correspond to a force, as Pawlik highlights, but it is a negative force that denotes violence. It is the color of the heart that carries within it all the demons and vices of the lover.

Comic (Z.2): In comic (Z.2), cold colors predominate; steel blue is the color of the speech bubble that encloses the onomatopoeia. This color is normally associated with "sympathy, harmony, and fidelity, despite being cold and distant" (Heller, 2008, p. 20), but in this case, it denotes energy and force, "specific chromatic energy of the negative side" (Pawlik, 2007, p. 73), with which the character attempts to open the Matryoshka doll. Additionally, the background colors of the panels change from melon or peach to sealing wax to express the gradual increase in the character's anger and emphasize the brutality of his actions.

If we talk about the conceptualization of the world of Zayed and Montt's comics, with the youthful and educational character they possess, it becomes necessary to create charismatic characters with simple

designs that can be easily recognized by the youth audience. This is why the figuration of the characters is more synthetic than realistic, avoiding any overly ornate or complex conception.

Under this same premise, it is noted that colorful and attractive color palettes are used in most of the studied group, with fresh and saturated colors in accordance with the youthful stage the characters are living.

Narrative Rhythm and Dynamism

Comic (M.2): In this comic, temporal nuances are expressed verbally, where "the written word dilates temporality" (Peñalba, 2014, p. 698). This comic is considered an example of what Peñalba calls "narrative drawing" (p. 696), in which a dynamic internal relationship is perceived; that is, the author appeals to the illusion of durative time within the panel, starting the lover's dialogue with the word "yes" as if there had previously been a question from the beloved, thus condensing the time of the action shown without the need to resort to its sequencing in a previous panel. On the other hand, the multiple colors of the demons, the exaggerated size of the heart, and the uppercase letters are all components that result in greater plasticity and visual weight to the image. Here, the character faces a moral dilemma that is resolved in a humorous instant with a sarcastic twist. This technique creates an immediate surprise effect, ideal for conveying concise and universal messages. Regarding the planes, according to the angle of vision, a normal and descriptive plane predominates, the frontal plane where the characters appear at eye level; and, according to the distance planes, the medium shot predominates, leaving the active reader to supply the rest of the image in accordance with what the physiology of the head suggests.

Comic (Z.2): In discordance with Gubern and Gasca's opinion about the overlapping resource, where "the artificiality of the resource does nothing but underline the formal discontinuity that exists by definition between two panels and that in no way can be abolished" (1994, p. 647), the onomatopoeic overlapping in comic (Z.2) cannot be defined as abolished, as, in addition to reinforcing the continuity between the panels, as seen in the sixth, seventh, and eighth panels, and alluding to an unlimited space and a more extended time, it conveys the idea of the macho violence with which the Matryoshka toy is attempted to be opened. Additionally, the jagged outline enclosing the onomatopoeia implies explosive emotions, such as anger, agitation, or an outburst of rage from the character.

It is notable that in Comic (Z.2), the illustrator dynamizes the sequence by relying on the variation of planes as a vehicle for internal cohesion and as a form of bringing the reader closer to identifying with the represented scene, showing a gradation of planes in each panel: from a close-up (C.U.), where the Matryoshka doll is shown at a very short distance, to a medium shot (M.S.), where the character is shown holding the Matryoshka in his hand, to a long shot (L.S.), and so on, advancing from one plane to another until the last panel, which marks a specific narrative rhythm that translates into a visual dynamization of the page design. These transitions reinforce the emotional dimension, allowing the reader to perceive the temporal and psychological nuances.

It is well known that "the narrative dynamism of comics comes from the serial continuity of their sequential images, but within each image or pictogram, their figures are condemned to statism" (Gubern and Gasca, 1994, p. 194). In this comic, dynamism is achieved directly through kinetic lines, where small strokes represent the breaking of the Matryoshka doll.

Character Design

Comic (M.2): Montt caricatures a character design based on two black birds with a human appearance to represent the romantic relationship between men and women, thus achieving what McCloud calls "the universality of the caricatured image" (1995, p. 30), which covers its power to make us freely interpret emotions and focus on the idea, not on the image itself, and to represent a larger number of people. The gestures of the two characters are minimalist and more schematic. Emotions are often expressed through small details, such as a tilt of the head or a change in the direction of the eyes.

Comic (Z.2): The use of the universal figure of the Matryoshka doll avoids the need to describe contexts and makes the comic's message understandable to a larger number of people. It is noted that the character's gestures are exaggerated, especially in the face, such as wide eyes, raised eyebrows, and dynamic body expressions. The gesturality in this comic underlines deep emotions, such as despair or astonishment, capturing a visceral connection with the reader.

Visualized Metaphors

Comic (Z.2): The metaphor of the red heart, mentioned earlier, is an iconic translation of common verbal expressions and "a typical ideographic emblem of amorous passion" (Gubern and Gasca, 1994, p. 313). The contrast between the dark characters and the red heart emphasizes the importance of emotions in the story.

Comic (M.2): Here, the metaphors are accompanied by facial reactions to make the interpretation of a certain feeling clearer for the reader. An example of this is the exclamation mark encapsulated inside the tenth speech bubble, appearing alongside some congruent and redundant facial reactions, to express the character's state of astonishment, which dissolves any possible ambiguity or indeterminacy in the character's good intentions when deciding to forcefully open the Matryoshka doll.

According to Eisner, "the elimination of some details from an image makes it easier to assimilate and adds humor" (2002, p. 153). It can be added here that the symbolism of these can provide a greater degree of assimilation and humor. Examples of this are the metaphors used in these two comics, whether common, whose meaning "comes from a cultural and socially imposed convention, with no direct relationship between the two" (Castillo Vidal, 2004, p. 264)—such as the case of the "heart as a symbol of passion" (Gubern, 1979, p. 148) in Comic (M.2)—or those that must be understood within the cultural framework prevailing in a given time and space, since "the reading of ideograms varies according to cultural diversities" (Cuñarro and Finol, 2013, p. 274), as in the case of the symbolism of the Matryoshka doll in comic (Z.2).

Panel

Comic (M.2): Montt creates this comic with a single panel, which forces him to use the aesthetics of ellipsis, starting the conversation with an answer ("yes") to an elided question, as mentioned earlier. He uses static and uniform fonts, generally Sans Serif. This typographic consistency maintains a neutral tone, highlighting the simplicity of the design. The use of onomatopoeia is limited. He prefers that the humor and actions speak for themselves, without verbal distractions.

Comic (Z.2): Zayed experiments with irregular panels that attempt to escape the monotony of grid-like pages and the larger size of the first panel as an introduction to the events. The demarcation lines of these panels are sometimes cut to carry and enrich the meaning of the comic. For example, in the seventh

panel[548], which represents the sound of the character's anger at not being able to open the doll, the lines of the speech bubble enclosing the onomatopoeia cross the boundary of the panel's demarcation line to intensify the force of the anger. In the same panel, the demarcation lines disappear entirely, as in the case of the eighth panel, where the onomatopoeia penetrates the demarcation lines of the panels on both sides, granting clarity and effectiveness to the continuity of the narrative.

In this comic, the adjectivization of the expressive speech bubbles predominates, forming them with asymmetrical peaks to eloquently designate the emphasis of the onomatopoeias and dispensing with the delimiting lines or perigrams of the text to emphasize the violent acts. Regarding typography, the fonts are customized, varying in size and shape according to the emotional intensity of the scene, using large and distorted letters in scenes of shouting or tension.

2.4.2.3. Production

Comic (M.2): The minimalist design of Comic (M.2) and the flat colors reinforce the universality of the message, allowing the reader to identify with the represented emotions.

Comic (Z.2): A detailed and expressive style is used, allowing for greater emotional identification with the character, making the message more impactful and culturally specific.

2.4.2.4. Distribution

Comic (M.2) and Comic (Z.2): Both comics are designed to be disseminated on social media or as part of an anthology of reflective panels. Their style and brief message make them ideal for a globalized audience, especially on platforms where brief messages about gender violence and emotional health resonate strongly, such as Instagram, Twitter, or Facebook.

Summary Comparison Between Both Comics

Aspect	**Comic (M.2)**	**Comic (Z.2)**
Discourse	Addresses emotional psychological violence a women	Critiques physical violence a women.
Design	Minimalist with warm color abstract characters with mini gestures in a single panel	Detailed with cold colors and al characters with exaggerated ge in a series of sequential panels.
Production	Its style makes it accessible to a audience, prioritizing emo reflection on relationships	Its more elaborate visual nar although placing it as a critical with greater cultural and specificity, the use of the uni figure of the Matryoshka do transmit the comic from loca universality
Distribution	Ideal for social media and global digital platforms	

[548] *Zayed's comics follow a right-to-left reading order, with panels numbered sequentially from top to bottom.*

General Conclusions

Both comics address forms of violence but from different perspectives and levels. They are complementary because they address violence from the internal (emotions and psychological burdens) and the external (physical or symbolic abuse). While Comic (M.2) presents its message implicitly and reflectively, Comic (Z.2) adopts an explicit approach that forces the reader to directly confront the represented violence. Their messages, when properly contextualized, can raise awareness, promote transformative dialogues, and foster changes in individual and collective attitudes toward the represented social issues.

Lutfi Zayed and Alberto Montt use visual and narrative strategies that reflect both their cultural contexts and their communicative objectives. While Zayed opts for a more emotional and culturally charged approach, Montt chooses simplicity and immediate impact. Both styles are effective but respond to different audiences and creative goals.

3. Conclusion

This study has demonstrated how comics, as a narrative and visual art, can serve as an effective medium for exploring sociocultural issues from diverse perspectives. Through the comparative analysis of a sample of works by two contemporary comic creators, Lutfi Zayed and Alberto Montt, the following key contributions are highlighted:

3.1. Comics as a Critical and Social Tool

Both authors use graphic language to question and reinterpret cultural values in their respective contexts. Despite belonging to two distinct cultural contexts, Zayed and Montt follow a humorous line characterized by a series of common links when addressing some issues related to the Sustainable Development Goals (SDGs)—ensuring healthy lives and achieving gender equality—such as the similar use of panel types, the level of iconicity; the use of the same color palettes; the use of the same relationships established between text and image, among others—that enrich the possibilities of comics to convey messages in service of the SDGs and that can transcend cultural barriers and be incorporated into the current and active thinking of all humanity.

3.2. Diversity in Narrative and Visual Strategies

Although they employ different stylistic approaches, the works of Zayed and Montt converge in their ability to convey complex messages through multimodal resources. Zayed's sequential narrative, although with a predominance of graphic force over verbal, allows for the development of more detailed and emotional stories, while Montt's single-panel comics, in which there is a balance between these two forces, condense deep ideas into a single graphic frame, facilitating immediate and direct interpretation.

Both Zayed and Montt have managed to convey what their characters think and feel without the need to excessively use the linguistic code, often depending on the support of the characters' ocular expression through images that have been developed by an optical choice that significantly adjectives the representation and eloquently defines the intimate feelings of the authors, who benefit from minimal and ephemeral spaces in which greater expressive achievements are accomplished.

As illustrators, the empire of Zayed and Montt's subjectivity is as great as to make the forms of the world stop resembling themselves, without ceasing to be forms of the world, thus acquiring the function of plastic and visible materialization of specific psychological states. Their creative works are a synopsis of the contemporary and every day, with an evident sense of the social and psychological realities of our time. They modify negative traditional schemes, which were reflected for decades in people's attitudes, represented by a series of common visual metaphors and characters in whose graphic abstraction the human figure predominates, resulting in a perception of visual/gestural realism that provides a visual rhythm that the observer/reader can easily assimilate, making both illustrators bolder in the editorial world of comics.

Their styles as scriptwriters vary between the comic, the tragic, and the satirical; their themes, between the romantic and the sentimental. All of this is marked by a costumbrist tone, by the detailed description of everyday life, with denunciations of traditions and customs of a universal and identifiable nature, from day to day. They are borderless works whose theme, characterized by a complexity often hidden behind a feigned simplicity, is current and present in most contemporary societies, granting both authors a local and, at the same time, global identity given their social commitments and their tolerance for the follies of human beings in this decisive stage of the history of the universe.

References

Abaroa, S. (2018). *El cómic periodístico en América Latina* [Journalistic comics in Latin America]. *PerDebate*, 1. Retrieved June 3, 2021, from https://doi.org/10.18272/pd.v1i0.1204

Al-Yāzūrī, A. (2017). *El cómic en el mundo árabe* [Comics in the Arab world]. *Raṣīf 22.* Retrieved October 2, 2021, from https://raseef22.net/article/2424

Bordes, E. (2017). *Cómic, arquitectura narrativa* [Comics, narrative architecture]. Cátedra. Retrieved November 16, 2021, from https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7954479/mod_resource/content/1/Arquitectura%20del%20c%C3%B3mic.pdf

Carbajal Carrera, B. (2016). *Factores de influencia en la comprensión y apreciación humor en las viñetas cómicas. El caso de Dosis Diarias* [Factors influencing the understanding and appreciation of humor in comic strips: The case of Dosis Diarias] [Doctoral dissertation, Flinders University]. School of Humanities and Creative Arts. Retrieved June 9, 2023, from https://flex.flinders.edu.au/file/ab0096da-81c3-4225-b5d6-98bf8b458f8b/1/Tesis2809_completa_con%20portada.pdf

Castillo Vidal, J. (2004). Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic [Theoretical foundations of content analysis in sequential narration through still images: Comics]. *El profesional de la información, 13*(4). Retrieved May 2, 2021, from http://eprints.rclis.org/32553/1/articulo_epi.pdf

Conde, J. A. (2008). Mostrar y narrar: la voluntad referencial en el cómic contemporáneo [Showing and telling: The referential will in contemporary comics]. In D. Niño et al. (Eds.), *Estudios Semióticos* (pp. 459-498). Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Retrieved August 1, 2021, from http://avalon.utadeo.edu.co/servicios/ebooks/ensayos_semioticos/files/assets/basic-html/index.html#7

Cuñarro, L., & Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones [Semiotics of comics: Codes and conventions]. *Revista Signa, 22*, 267-290. Retrieved November 6, 2021, from http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6353/6086

Del Rey Cabero, E., & González Hernández, G. (2024). Experimentación y experiencia en el cómic hispanoamericano del siglo XXI [Experimentation and experience in 21st century Hispanic American comics]. *Literatura y Lingüística, 50*, 7-13. Retrieved November 23, 2023, from https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/3918/3134

Díaz-Aguardo Jalón, M. J., & Carvajal Gómez, M. I. (Eds.). (2011). *Igualdad y prevención de la violencia de género en la adolescencia. Contra la violencia de géneros* [Equality and prevention of gender violence in adolescence. Against gender violence]. Ministerio de Igualdad. Delegación para la Violencia de Género. Retrieved May 3, 2021, from https://www.sanidad.gob.es/en/ssi/violenciaGenero/publicaciones/colecciones/PDFS_COLECCION/libro8_adolescencia.pdf

Djukich De N., D., & Mendoza, M. I. (2010). El cómic: compromiso social con la cotidianidad [Comics: Social commitment with everyday life]. *Revista de Artes y Humanidades UNICA, 11*(1). Retrieved June 3, 2021, from https://www.redalyc.org/pdf/1701/170121894003.pdf

Dorronsoro, L. (2009, March 18). Narices con mucha personalidad [Noses with great personality]. *ABC España*. Retrieved October 17, 2021, from https://www.abc.es/espana/abci-narices-mucha-personalidad-200903180300-913851929606_noticia.html

Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial* [Comics and sequential art] (E. Sánchez Abulí, Trans.; 3rd ed.). Norma Editorial. (Original work published 1985) . Retrieved May 5, 2021, from https://www.academia.edu/25709936/El_Comic_y_el_Arte_Secuencial_Will_Eisner

Escobar Fuentes, S. (2015). Periodismo en historieta en Latinoamérica, propuestas para cambiar al mundo [Comics journalism in Latin America: Proposals to change the world]. *Pacarina del Sur*, 23. Retrieved May 3, 2021, from http://pacarinadelsur.com/51-dossiers/dossier-15/1117-periodismo-en-historieta-en-latinoamerica-propuestas-para-cambiar-al-mundo

García, C. (2004). *Impacto y riesgo ambiental de los residuos minero-metalúrgicos de la sierra de Cartagena-la Unión (Murcia-España)* [Environmental impact and risk of mining-metallurgical waste in the Cartagena-La Unión mountains (Murcia-Spain)] [Doctoral dissertation, Universidad Politécnica de Cartagena]. Departamento de Ingeniería Minera, Geológica y Cartográfica. Retrieved July 3, 2021, from https://www.semanticscholar.org/paper/Impacto-y-riesgo-ambiental-de-los-residuos-de-la-de-Garc%C3%ADa/a8a2f4a677c574bd1cefb0b112bf682f817c71be

García-Reyes, D., & Ruiz García, S. (2021). Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea [Historical memory in contemporary Chilean graphic narratives]. *Universum, 36*(2). Universidad de Talca. Retrieved June 10, 2023, from https://www.scielo.cl/pdf/universum/v36n2/0718-2376-universum-36-02-497.pdf

Garrido Clemente, P., & Flores Borjabad, S. A. (2022). *El islam y su percepción en las caricaturas* [Islam and its perception in cartoons]. *Anaquel de Estudios Árabes*. Ediciones Complutense. Retrieved June 9, 2023, from https://www.academia.edu/80933792/El_islam_y_su_percepci%C3%B3n_en_las_caricaturas

Gasca, L., & Gubern, R. (1994). *El discurso del cómic* [The discourse of comics] (3rd ed.). Cátedra. Retrieved February 13, 2021, from https://vdocuments.mx/download/el-discurso-del-comic-roman-gubern-luis-gasca-56a0f74da0c92

Groensteen, T. (2007). *The system of comics* (B. Beaty & N. Nguyen, Trans.). University Press of Mississippi. (Original work published 1999). Retrieved November 8, 2024, from https://pdfcoffee.com/qdownload/groensteen-system-of-comics-2007-pdf-free.html

Gubern, R. (1979). *El lenguaje de los cómics* [The language of comics]. Península. Retrieved November 6, 2021, from https://kupdf.net/download/rom-aacute-n-gubern-el-lenguaje-de-los-c-oacute-mics_590a86d8dc0d602367959eb7_pdf

Guerra, P. (2010). Panorama de la historieta en Iberoamérica [Overview of comics in Ibero-America]. In J. Correa et al. (Eds.), *El cómic invitado a la Biblioteca Pública* [Comics invited to the public library] (pp. XX-XX). Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe. Retrieved May 6, 2022, from https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_El-comic-invitado-a-la-biblioteca-publica_v1_01012010.pdf

Heller, E. (2008). *Psicología del color* [Color psychology] (J. Chamorro Mielke, Trans.). Editorial Gustavo Gili. (Original work published 2000). Retrieved November 18, 2021, from http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wp-content/uploads/sites/734/2019/02/Psicologia-del-color.pdf

Hinojosa Lobos, H. A. (2022). *De la utopía socialista de la UP a la Dictadura militar: Una lectura desde la novela gráfica con temática histórica en Chile (2008-2018)* [From the socialist utopia of UP to the military dictatorship: A reading from historical graphic novels in Chile (2008-2018)] [Doctoral dissertation, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Facultad de Letras.

Koch, D. M. (2013). Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato [Ten techniques to achieve brevity in micro-stories]. *El Cuento en Red, 28*. Retrieved July 9, 2021, from https://www.academia.edu/43401244/DIEZ_RECURSOS_PARA_LOGRAR_LA_BREVEDAD_EN_EL_MICRORRELATO

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: The modes and the media of contemporary communication*. Arnold. Retrieved July 12, 2024, from https://pdfroom.com/books/multimodal-discourse-the-modes-and-media-of-contemporary-communication/Xn2GJkx8gxV/download

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2nd ed.). Routledge. Retrieved December 4, 2024, from https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress%20and%20van%20leeuwen%20%20%20reading%20images%20the%20grammar%20of%20visual%20design%202.pdf

Martinec, R., & Salway, A. (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication, 4*(3), 337-371. https://doi.org/10.1177/1470357205055928

McAllister, M., Sewell, E., Jr., & Gordon, I. (2001). Introducing comics and ideology. In *Comics and ideology*. Peter Lang. Retrieved November 25, 2021, from https://www.academia.edu/31384777/Introducing_Comics_and_Ideology

McCloud, S. (1995). *Cómo se hace un cómic: el arte invisible* [Understanding comics: The invisible art] (E. Sánchez Abulí, Trans.). Ediciones B. (Original work published 1995). Retrieved February 12, 2021, from https://idoc.pub/download/scott-mccloud-entender-el-comic-el-arte-invisible-1995-en5kjg97vkno

Muñoz, J. M., & Echeburúa, E. (2016). Diferentes modalidades de violencia en la relación de pareja: implicaciones para la evaluación psicológica forense en el contexto legal español [Different forms of partner violence: Implications for forensic psychological evaluation in the Spanish legal context]. *Anuario de Psicología Jurídica*. Retrieved April 5 2022, from https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1133074015000355

Oyarzún S., G. (2010). El cómic, invitado a la biblioteca pública [Comics invited to the public library]. In J. Correa et al. (Eds.), *El cómic, invitado a la biblioteca pública* (pp. 98-110). Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC). Retrieved June 26, 2021, from https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_El-comic-invitado-a-la-biblioteca-publica_v1_01012010.pdf

Pawlik, J. (2007). *Teoría de color* [Color theory] (C. Fortea, Trans.). Paidós. (Original work published 1996). Retrieved May 3, 2021, from http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2018/03/pawlik-johannes-teoria-del-color.pdf

Peñalba García, M. (2014). La temporalidad en el cómic [Temporality in comics]. *Signa, 23*. Retrieved January 6, 2022, from https://www.researchgate.net/publication/342890098_La_temporalidad_en_el_comic

Poggi, F. (2019). Sobre el concepto de violencia de género y su relevancia para el derecho [On the concept of gender violence and its relevance for law]. *Cuadernos de la Filosofía del Derecho, 42*, 285-307. Retrieved May 5, 2022, from https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-concepto-de-violencia-de-genero-y-su-relevancia-para-el-derecho-984080/

Postema, B. (2017). Silent comics. In F. Bramlett, R. T. Cook, & A. Meskin (Eds.), *The Routledge companion to comics* (pp. 201-210). Routledge. Retrieved January 4, 2022, from https://books.google.com.eg/books?id=EevLDAAAQBAJ&pg=PA201

Reyes González, C. (2008). Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena [Brief and incomplete look at the old-new independent Chilean comics]. *Tebeosfera, 2ª Época*(13). Retrieved June 9, 2023, from https://www.tebeosfera.com/documentos/breve_e_incompleta_mirada_a_la_antigua-nueva_historieta_independiente_chilena.html

Reyes González, C. (2009). La novela gráfica en Chile [The graphic novel in Chile]. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, 9*(36), 233-240. Retrieved June 10, 2023, from http://rlesh.mogno.com/pdf/RLESH_36.pdf

Rojo, P. (2017). El cómic árabe, de la propaganda estatal del panarabismo a la irreverencia actual [Arab comics: From pan-Arab state propaganda to contemporary irreverence]. *Quaderns de la Mediterrània, 24*, 239-245. Retrieved May 1, 2021, from https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/09/El-comic-arabe-de-la-propaganda-estatal-del-panarabismo.pdf

Tamarit Conejeros, J. M., Ferrandis Cardona, E., García-Parrado Vañó, L., & Dalmau Galofrá, J. (2012). Nariz y sociedad: curiosidades y anécdotas sobre el apéndice nasal [Nose and society: Curiosities and anecdotes about the nasal appendix]. *Therapeía, 4*. Retrieved October 16, 2021, from https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4426266

United Nations General Assembly. (2020). (A/75/471, P.26). Santiago. Retrieved February 5, 2021, from https://documents.un.org/symbol-explorer?s=A/75/471&i=A/75/471_6024933

United Nations. (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe* [The 2030 Agenda and the Sustainable Development Goals: An opportunity for Latin America and the Caribbean] (LC/G.2681-P/Rev.3). Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC). Retrieved May 3, 2021, from https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141_es.pdf

Venet-Gutiérrez, J. (2024). Crisis económica, política y de valores en el cómic cubano posrevolucionario. 'Bim Bom. Historias de lucha (2016)' [Economic, political and value crisis in post-revolutionary Cuban comics. 'Bim Bom. Stories of struggle (2016)']. *Literatura y Lingüística, 50*, 15-44. Retrieved November 23, 2023, from https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/3827/3124

Zayed, L. (2019). *485 marcos* [485 frames**]. Institution of the Ninth Art.**[549]

La transformación de la tradición en el cómic árabe y latinoamericano actual: Estudio comparativo de ejemplos de cómics de Lutfi Zayed y Alberto Montt

Marwa Muhammad Ibrahim

Catedrática adjunta- Universidad 6 de Octubre/ Facultad de Lenguas y Traducción, Egipto

Resumen

A través de este estudio comparativo se intenta explorar, desde un enfoque comparativo multimodal, las estrategias narrativas y gráficas utilizadas por el autor jordano Lutfi Zayed y el chileno Alberto Montt es sus cómics para representar los valores socioculturales y reflexionar sobre las tradiciones en sus respectivos contextos, identificando cómo se vinculan con los Objetivos de Desarrollo Sostenible y destacando las convergencias y divergencias que reflejan el compromiso social de ambos autores.
Palabras clave: Objetivos de Desarrollo Sostenible, cómics árabes, Lutfi Zayed, cómics chilenos, Alberto Montt.

Transformation of the tradition in the current Arab and Latin American comic: a comparative study of examples of comics of Lutfi Zayed and Alberto Montt

Abstract

Through this comparative study, we attempt to explore, from a multimodal-comparative approach, the narrative and graphic strategies used by the Jordanian author Lutfi Zayed and the Chilean Alberto Montt in their comics to represent sociocultural values and reflect on traditions in their respective contexts, identifying how they are linked to the Sustainable Development Goals and highlighting the convergences and divergences that reflect the social commitment of both authors.

Keyword: Sustainable Development Goals, Arabic comics, Lutfi Zayed, Chilean comics, Alberto Montt.

1. Introducción

Las manifestaciones artísticas han transformado las sociedades durante siglos y las necesitamos más que nunca durante este periodo de la pandemia de Covid-19 en el que se agravan los riesgos sanitarios y las desigualdades existentes de género, y se retroceden los escasos logros de cierto número de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (SDG) en materia de los derechos de la mujer, la salud, etc., entre otros retrocesos en casi todos los ámbitos de vida como concluyó la Asamblea General de las Naciones Unidas (2020, p. 26).

A través de este estudio se intenta explorar, desde un enfoque comparativo-multimodal, las estrategias narrativas y gráficas utilizadas por Lutfi Zayed y Alberto Montt para representar valores socioculturales y reflexionar sobre tradiciones en sus respectivos contextos, identificando cómo se vinculan con los Objetivos de Desarrollo Sostenible y destacando las convergencias y divergencias que reflejan el compromiso social de ambos autores. La inscripción del presente estudio en el análisis del discurso multimodal (de aquí en más, ACDM) se debe a la naturaleza del cómic, siendo una de las formas artísticas multimodales en que, Según Kress y Van Leeuwen (2006, 177), se interactúan varios sistemas semióticos (visuales, verbales, espaciales, entre otros) en la construcción de significados. Este marco metodológico permite identificar patrones recurrentes y divergentes en las obras de ambos autores y destacar cómo el humor gráfico y las estrategias visuales refuerzan los mensajes sociales y culturales de sus obras, asimismo contextualiza los hallazgos en una perspectiva global, relevante para la interpretación de culturas árabes y latinoamericanos.

1.1. Justificación de la elección del sujeto de estudio

Se ha optado por elegir el noveno arte "el cómic" como objeto de estudio comparativo-multimodal porque su particularidad está sostenida por su "multiplicidad semiótica de los códigos comprometidos": los narrativos, los visuales y los gráficos. Es una muestra de la "riqueza de relaciones que se pueden establecer entre el *mostrar* y el *narrar*" (Alberto Conde 2008, p. 497) y "the complex nature of this combination allows for much flexbility in the manipulation of meanings" [La naturaleza compleja de esta combinación permite mayor flexibilidad en la manipulación de significados] (McAllister et.al. 2001, 3). Además, constituye uno de los fenómenos artísticos y culturales más importantes del entorno del ser humano cuya funcionalidad se pluraliza "como fuente histórica y de análisis social, como retrato fidedigno o distorsionado de la realidad -en clara revisión y reconstrucción de hechos conocidos […], como configurador de imaginarios colectivos identitarios y como posible agente de la historia y de la transformación social" (Venet-Gutiérrez 2024, 17).

Desde esta visión, este texto propone un análisis crítico del cómic árabe y latinoamericano realizado por autores contemporáneos como un mecanismo de lectura crítica y una cura afectiva a las crisis sociales sufridas que imponen retos adicionales y dificultan el cumplimiento de los Objetivos de la Agenda 2030 sobre el Desarrollo Sostenible (2018).

1.2. Delimitación del marco temporal y el colectivo estudiado

Según Eisner "se ha de reconocer que para un perfecto (o puro) engranaje, el guionista y el dibujante han de encarnarse en una misma persona. La letra (o el escritor) debe mantener el control hasta el final" (2002, 129). Lutfi Zayed y Alberto Montt son dos ejemplos de este tipo de engranaje con trayectoria en el medio, y se ha optado por elegir algunas muestras de sus cómics para formar el colectivo estudiado del presente artículo puesto que en ellas se comparten un compromiso social común: el de revalorar, a través de un estilo humorístico e irónico similar, la percepción cultural del público de algunas tradiciones y costumbres comunes que constituyen la moral y la consciencia de las sociedades árabe y latinoamericana.

Lutfi Zayed (Jordania, 1980) es un ilustrador y artista visual independiente residente en Amman. Tras iniciar su carrera como diseñador gráfico por cuenta ajena, decidió emprender otro camino que le permite una mayor libertad imaginativa y artística. Sin embargo, su experiencia en diseño sigue siendo evidente en su estilo y enfoque al producir ilustraciones peculiares con un característico sentido del ingenio y el humor. En 2023 ganó el Premio de Maḥmūd Kaḥīl para Caricaturas, Historietas y Dibujos Expresivos en su octava convocatoria.

Alberto Montt (Quito, 1972) es un ilustrador chileno-ecuatoriano cuyos dibujos, publicados desde 2006 en su blog *Dosis diarias*, han plagado las redes sociales desde principios del siglo XXI. Ha sido colaborador de los periódicos *El mercurio de Chile* y *El Comercio de Ecuador*. En 2010 fue nominado al Premio Altazor por su colaboración en el libro *Recetas al pie de la letra*. Deutsche Welle, el servicio de radiodifusión alemán le otorgó el galardón The BOBs en 2012 al "Mejor weblog en español" por *Dosis diarias*.

La delimitación temporal para este artículo abarca la producción del cómic desde el año 2018 hasta 2021, ofreciendo un estudio analítico de dos cómics de Zayed publicados en su libro *485 Marcos* (2018) y en su perfil en Instagram[1] y otros dos de Montt publicados en su página web[2] o en su perfil en Instagram[3]. Para el análisis se partió de la hipótesis de que sus dibujos son un reflejo de sus compromisos sociales y, a la vez, son un espejo humorístico de tradiciones y costumbres que, a menudo, conducen a la gente a actuar negativamente y afectar a todo lo que le rodea.

En este colectivo[4] no se insiste en elegir muestras de cómicos cuyo carácter es como un vehículo narrativo en secuencias yuxtapuestas, sino que se incluye en el análisis algunos cómics de una sola viñeta, siendo esta la "representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic" (Gubern 1979, 115).

1.3. Marco teórico sobre el cómic

Antes de iniciar un breve recorrido histórico, interesa dejar claro que no se ha querido en ningún caso sostener una cierta definición del cómic concordando con la opinión de Groensteen (2007, 12) de la imposibilidad de fijar un cierto criterio definitivo del mismo y de que las definiciones encontradas en diccionarios, enciclopedias y las fijadas por la mayoría de los críticos son, como regla general, insatisfactorias. Basta con mencionar que es un medio joven que todavía está desarrollando y explorando maneras únicas de comunicación donde, "por primera vez en la historia, texto, imagen e incluso sonido se funden sin dificultad técnica ni limitación económica. Todas estas tecnologías, de manera visible o no, se vuelcan también de vuelta al papel, mostrando un campo que está en plena expansión." (Bordes 2017, 383).

Hablando de sus orígenes históricos, se podrían comentar sus antecedentes más próximos, según McCloud (1995, pp. 10-15), en la Tapiz de Bayeux, en Francia, que cuenta la conquista de Inglaterra por los Normandos o en una epopeya de un manuscrito ilustrado precolombino, descubierto por Cortés alrededor de 1519, el cual se trata de un documento plegable de unos diez metros de longitud con ilustraciones llenas de colorido que nos narran las hazañas de un gran militar y héroe político, 8-Ciervo.

---

[1] https://www.instagram.com/lutfi.zayed/?hl=es
[2] http://www.dosisdiarias.com/
[3] https://www.instagram.com/albertomontt/?hl=es
[4] Este colectivo comprende dos cómics de Zayed y dos de Montt que se abrevian a lo largo de este trabajo utilizando la letra inicial de Zayed y Montt seguida del número del cómic:

- Cómic (Z.1): (Zayed, 2019, p. 36). Está también disponible en: Lutfi, Zayed [@lutfi.zayed]. (22 de marzo de 2018). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BgogJcMFlZI/
- Cómic (Z.2): (Zayed, 2019, p. 13). Está también disponible en: Lutfi, Zayed [@lutfi.zayed]. (17 de enero de 2018). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/BeC7KunFwgF/
- Cómic (M.1): Disponible en: Montt, Alberto (15 de Abril, 2019). *Dosisdiarias*. http://www.dosisdiarias.com/2019/04/
- Cómic (M.2): Disponible en: Montt, Alberto. [@albertomontt]. (2 de septiembre de 2021). [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CTTB8DyLYqp/

Se puede, asimismo, registrar unas muestras de cómics más allá de nuestro milenio en algunas de las pinturas egipcias que muestran escenas completas como la escena pintada hace unos 32 siglos para la Tumba de Menna (dinastía XVIII) que representa los procesos de la cosecha del trigo. Del mismo modo, *Las torturas de San Erasmo* (anónimo, 1460) y *El progreso de una ramera* (1731) de William Hogarth, son muestras de dibujos realistas que cuentan historias en detalle y con una profunda preocupación social.
No se intenta aquí profundizar más en las controversias que entre críticos suscita el posible primer cómic ni tampoco hacer recorrido por la historia del cómic en el mundo árabe y latinoamericano en los siglos XIX y XX por cuestiones de espacio y dada la riqueza bibliográfica al respecto[5], sino solamente se expone brevemente la producción de cómics árabes y latinoamericanos en el siglo XXI para servir de contexto con el fin de ubicar el colectivo estudiado entre la variada producción árabe y latinoamericana, y dibujar el perfil creativo de Zayed y Montt.
Durante las dos primeras décadas del siglo XXI los autores árabes empezaron a crear empresas árabes que se hacían con esta porción del mercado, como la empresa egipcia AK Comics (2004) y *Tok Tok* (2010), la jordana Aranim (2006) y la libanesa *Samandal* (2007); y a crear sus propios superhéroes como la heroína Malaak, creada por la libanesa Yumana Medlech (2006), la heroína musulmana, Qahera, creada por la egipcia Deena Mohamed (2013) y la serie *Los 99* creada en 2006 por el psicólogo kuwaití Naif Al Mutaway (Rojo 2017, 241).
En cuanto al mercado latinoamericano, la producción de los cómics se ha fortalecido durante el siglo XXI "a través de las creaciones independientes que se encuentran vinculadas mayoritariamente con editoriales pequeñas y publicaciones en medios digitales" (del Rey Cabero y González Hernández 2024, 7). Ejemplo de ello es la producción chilena ya que al comienzo de la primera década apareció nueva camada de artistas muy talentosos y entusiastas del cómic "dispuestos a doblar la mano a la abulia generalizada dominada por los medios de comunicación y el exitismo barato del nuevo Chile" (Reyes González 2008). Entre ellos destaca a Carlos Reyes, guionista y comunicador audiovisual, que encabece el proyecto "Viñetas del fin del mundo", "el cual ha mutado en diversos eventos de discusión y promoción de las obras gráficas del país", al instagramer Bruno Pino en cuyo perfil (@chileenvinetas) se difunde obras del cómic chileno y se realiza críticas del mismo y al coleccionista e investigador independiente Mauricio García que "albergó una de las colecciones más grandes de libros, revistas, páginas originales y otros objetos vinculados a la historieta" (Hinojosa 2022, 31, 32).
Sin pretender hacer una enumeración exhaustiva se citan a continuación otros ejemplos de la amplia difusión de los cómics en América Latina, como el lanzamiento, en 2003, de la Biblioteca *Clarín de la historieta* en la que se publican 20 títulos a la quincena de la historieta nacional e internacional (Djukich De N. y Mendoza 2010, 52); el de la revista *Larva* (2006) en Colombia, el de la librería *Contracultura* (2001) en Perú y el del proyecto *Cómics Mitos Urbanos* (2005) en Venezuela (Guerra 2010, 39,40).
Junto a este mercado editorial del siglo XXI ha aparecido, Según Gonzalo Oyarzún, la historieta digital, denominada cómic digital, e-cómic o webcómic, como resultado de la masificación de internet. "Miles de dibujantes, ante las barreras y dificultades puestas por el mundo editorial, se han volcado al formato digital para mostrar su trabajo, teniendo en algunos casos un éxito muy grande" (Oyarzún 2010, 102). Experiencia como la de *Dosis diarias* de Alberto Montt, creada en 2006 (http://www.dosisdiarias.com/),

[5] Acerca de la historia del cómic en el mundo árabe véanse: Rojo (2017), Al-Yāzūrī (2017) y Pilar Garrido Clemente y Salud Flores Borjabad (2022), para la del cómic latinoamericano véanse: Djukich De N. (2010); Guerra (2010); Escobar Fuentes (2015) y Abaroa (2018) y para el cómic chileno véanse: Carlos Reyes González (2008, 2009), David García Reyes y Sergio, Beatriz Carbajal Carrera (2021) e Hinojosa Lobos (2022).

permite a sus usuarios ver los trabajos de los autores de cómics (102). Otra parecida es la web egipcia *Tok Tok* de Muḥammad Al-Šennāwī y otros artistas, estrenada en (2011) (http://www.toktokmag.com/) que pretende producir una bulliciosa masa de cómics con espíritu libre y contemporáneo, dibujada y editada por sus propios artistas, entre la cual destaca el libro de Lutfi Zayed *485 marcos* (2019) que trata "ideas infernales y otras muy realistas" (Trad. de la autora) como indica su propio autor en el *prièree d'insérer* de la obra.

2. El análisis

A través del (ACDM) se intenta desentrañar los mensajes subyacentes y las estrategias de comunicación empleadas y analizar cómo los cómics no solo entretienen y transmiten mensajes explícitos, sino también cómo construyen significados implícitos, reflejando opiniones y comentarios críticos sobre eventos internacionales desde un prisma subjetivo e incisivo.

La semiolingüística, al integrarse en este análisis, amplía el enfoque al considerar que las viñetas no solo se componen de palabras, sino de una red compleja de sistemas de signos. Estos pueden incluir lo icónico (imágenes), lo mimo-gestual (gestos o expresiones), y otros sistemas significativos, como los gestuales (actos corporales que acompañan o complementan los discursos visuales y verbales). La interacción entre estos elementos permite una interpretación crítica más profunda, ya que cada signo contribuye a la creación de significados en múltiples niveles, a menudo revelando sesgos, ideologías o críticas sociales de manera más compleja que el lenguaje verbal solo.

Para llevar a cabo este análisis se tomó como base el modelo propuesto por Kress y Leeuwen (2001) en el que se fijan cuatro niveles analíticos: discurso, diseño, producción y distribución. En el análisis del discurso se pretende buscar los significados sociales e ideológicos que se comunican en los cómics mostrando cómo estos discursos dominantes se reflejan en la comunicación e influyen en la construcción de la realidad social.

Se entiende por el diseño la estructura y organización de los elementos multimodales como herramientas para transmitir el mensaje del cómic. En esta parte se analizan la combinación de imágenes y texto, la tipografía, el color, la composición visual, el ritmo, la dinamicidad, etc.

En el nivel analítico de la producción se examinan los aspectos técnicos y materiales involucrados en la creación del cómic. Incluye la tecnología, los medios utilizados (digital, impreso, audiovisual) y las decisiones estilísticas que afectan la percepción del mensaje.

El último nivel, la distribución, analiza cómo el mensaje circula y llega a su audiencia. Se enfoca en los canales de difusión (redes sociales, televisión, prensa, etc.), el alcance del contenido y cómo diferentes públicos interpretan el mensaje según el contexto de recepción.

2.4.1. Cómics (M.1) y (Z.1). Objetivo 3: Garantizar una vida sana (Agenda, 2018, 23)

2.4.1.1. Discurso

Tema central e ideología

Cómic (M.1): Según García Cristóbal, los residuos minero-metalúrgicos presentan un gran riesgo ambiental, pues pequeñas concentraciones en el agua de los mares y del suelo pueden producir una concentración de metales y de diferentes sustancias tóxicas en plantas y animales marinos y terrestres, cuyo consumo por el ser humano puede causarle daños graves a causa del aumento de los niveles de contaminantes en la sangre, "porque son bioacumulables" (2004, 265).
Los efectos adversos sobre la salud forman parte de las inquietudes de Montt y son mostrados claramente en este cómic que se desarrolla sobre la base del cuento popular *Blanca Nieves y los siete enanitos* a la que el autor va modificando según, a su parecer, es de interés tanto para los oyentes como para él mismo.

Se ve oportuno aquí aplicar a este cómic el quinto recurso de "hacer uso de la elipsis" que distinguió Dolores (2013, 3-5) para lograr la máxima condensación y brevedad narrativa en el microrrelato ya que, por una parte, él mismo ve que tal aplicación no es exclusiva al microrrelato y por otra, el cómic en sí "es un medio elíptico que convierte a la viñeta en la unidad básica de la sintaxis de narración alrededor de la cual se articula el relato" (Castillo Vidal 2004, 253). En este cómic "el lector tiene que hacer uso de conocimientos previos" (Dolores 2013, 6) y para guiarlo el autor del cómic recurre al manejo del primer recurso de Dolores (2013, 4) utilizando personajes ya conocidos, evitando, de esta manera, describir contextos o personajes y aprovechando al máximo la extensión disponible del comic sin perder la economía de medios.
"*Sé que esto pasó por el mal manejo de residuos de la minería, pero vamos a decir que fue una manzana envenenada. A la gente le encanta tragarse cuentos*": en un mensaje concentrado e irónico Montt advierte al lector de los efectos dañinos de la contaminación del agua y, a la vez, está en contra de la idea de que a la gente le gusta caer en engaños que enfrentarse a sus problemas.
Como se nota, el mensaje gira en torno al impacto negativo de las actividades humanas (minería) en el medio ambiente. Se denuncia la manipulación de la narrativa pública para evitar responsabilizarse de los daños ecológicos. Promueve la conciencia ambiental y expone el poder de los discursos manipuladores en temas de justicia ecológica. El subtexto implica una demanda por mayor

responsabilidad en las prácticas industriales. Apoya el objetivo 3 (Garantizar una vida sana), al abordar la problemática del manejo de residuos y su repercusión en el ecosistema.
La relación texto-imagen es *de complementariedad*, ya que el texto y la imagen se complementan para transmitir el mensaje del cómic.
Cómic Z.1: La primera palabra del título "Aventuras" nos prepara para que entendamos que lo que vamos a leer se considera un suceso extraño que entraña algún riesgo. A través de esta aventura de quince viñetas, Zayed, nos advierte sobre el empleo erróneo de los guantes que podría generar una sensación de falsa protección y poner en peligro de infección tanto a quien los lleva como a las personas con las que éste tiene contacto directo o indirecto, tema que posteriormente, durante la pandemia del coronavirus, fue sometido a debate a nivel global. Este comic resalta la importancia de mantener las manos limpias y usar equipo de protección (guantes) en contextos laborales o de salud fomentando conductas individuales responsables y hábitos seguros para prevenir riesgos y destacando la necesidad de precaución en actividades cotidianas. Conecta con el Objetivo 3 (Garantizar una vida sana), promoviendo condiciones seguras en entornos laborales y personales.
La relación texto-imagen es *de contradicción* donde el texto y la imagen están contando algo que el lector, por otras razones, sabe que no es así.

2.4.1.2 Diseño

Color

Cómic (M.1): Se nota predominio de tonos apagados y terrosos (marrón, ocre y beige) que refuerzan la temática ambiental y crítica y evocan un tono clásico que concuerda con el tiempo de la acción del cuento popular antes mencionado.

Cómic (Z.1): Predominan el color azul que despierta en el hombre "el deseo de pureza" (Pawlik, 2007, 164) y el blanco que se vincula a la limpieza, a la pureza y a la perfección, lo que contradice la realidad de que la contaminación de alimentos es causada por el uso incorrecto de los guantes.

Ritmo y dinamicidad

Cómic (M.1): Se presenta como una escena fija y estática con un diálogo principal que enfatiza la carga discursiva.

Cómic (Z.1): La narrativa es ágil, con múltiples viñetas que presentan acciones secuenciales de manera didáctica.

Diseño de Personajes

Cómic (M.1): Los personajes están caricaturizados para simbolizar roles sociales: el enano representa al observador crítico, mientras que la doncella dormida refleja la manipulación autoritaria.

Según Conejeros, Cardona, Vañó y Galofré (2012), "La posición sobresaliente que tiene la nariz le da una carga psicológica importante. La nariz es una estructura que confiere características determinadas a cada individuo" (2012, 57). Esto se ve claramente en el cómic (M.1) donde la nariz grande y gruesa de los dos enanos "denota autoridad y determinación. Corresponde a personas muy originales […] Al mismo tiempo, suelen ser muy tozudas y no habrá forma de hacerles cambiar de opinión cuando se les mete una idea entre ceja y ceja" (Dorronsoro, 2009), como la de ocultar al pueblo la verdadera causa

del largo dormir de la princesa (que es el mal manejo de residuos de la minería) diciéndole que fue por una manzana envenenada.

Cómic (Z.1): Un protagonista caricaturizado con expresiones exageradas que facilitan la identificación del lector con el mensaje. De acuerdo con la opinión de Gubern y Gasca, "los ojos y la visión de los personajes pueden convertirse en agentes de la trama narrativa […], o en recursos dramáticos o expresivos al servicio del dibujante" (1994, 671), se nota que en este cómic el ojo es la vía esencial de la expresión del tenso estado de ánimo de los personajes, sea de alegría, de confianza o de agrado. Es una caricatura simple y redundante que representa esquemáticamente, con apenas unos trazos, una personalidad real que se identifica por el lector sin ningún problema.

Metáforas Visuales

Cómic (M.1): La "manzana envenenada" funciona como una metáfora de la narrativa engañosa, mientras que la escena simboliza un juicio moral.

Cómic (Z.1): Los guantes azules son un símbolo central de protección y prevención.

En el colectivo estudiado de cómics se ha adoptado un novedoso principio sustitutorio de la metaforización, hasta llegar a crear verdaderos ideogramas, progresivamente conceptuales o abstractos. Tal principio se aprecia muy claramente en el cómic (Z.1) donde se beneficia de una sola metáfora visual para representar visualmente distintas sensaciones o ideas. Las acciones que realiza el personaje, llevando el guante azul, se enfatizan con líneas expresivas trasladando al sentido figurado el sentido estricto de las voces que se producen cuando, por ejemplo, el vendedor prueba la comida con el dedo, ajusta el guante en las manos, se suena la nariz, cuenta el dinero, se peina el pelo o durante el apretón de manos.

Montt, a su vez, es uno de aquellos artistas que no solo utilizan los signos icónicos, sino que a menudo los crea asignándoles un sentido propio, profundo y concreto y otorgándoles una significación y connotación específica. Montt mismo lo afirma en su leyenda breve a uno de sus cómics: "Esta fue la primera ilustración que hice de un corazón y un cerebro. Han pasado 15 años desde entonces"[6] (20 de septiembre de 2021) y en el diálogo del personaje en otro cómic[7] (18 de enero de 2020) que sirve de presentación de su nuevo icono que simboliza la ansiedad. Con el paso del tiempo, estos, entre otros, se convierten en un símbolo y en una metáfora visual reconocida que forma parte de las convenciones iconográficas del medio e incluso fuera de él, hasta que las ilustraciones de Montt se convirtieron en diseños de marcas internacionales como Puma[8].

Viñeta

Cómic M.1: Se forma de una sola viñeta con enfoque en el diálogo y la expresión facial de los personajes, carente de una progresión narrativa explícita ya que es una viñeta de impacto con un mensaje contundente que depende del texto para transmitir su idea. En los cómics de Montt se conserva la forma básica del globo ya que los temas se representan con diálogos directos.

[6] https://www.instagram.com/p/CUBtiMDrv_q/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZA
[7] https://www.instagram.com/p/B7dsEuag-25/
[8] https://www.disgraficolatinoamericano.com/disentildeadores/alberto-montt-creando-dosis-diarias-chile

Cómic (Z.1): Es una distribución en quince viñetas que cuentan una historia en pasos secuenciales fluidos y fáciles de seguir gracias a su diseño lineal. Cada una de ellas desarrolla una acción que lleva a la siguiente.

Aunque los globos, según Cuñarro y Finol, se utilizan "para representar gráficamente los diálogos o el pensamiento de los personajes" (2013, 271), Zayed los utiliza para representar lo mismo, no gráficamente, sino con otra imagen, extendiendo así la función inicial del globo como soporte de la producción lingüística a otra función, distinguida por Gubern y Gasca, que es "la de soportes o receptáculos de la producción imaginaria de los sujetos representados" (1994, 422). En la décima viñeta de este cómic Zayed utiliza ojos pensativos con la imagen de un guante azul dentro de un globo cuyo contundente rabo se sustituye por unos evanescentes círculos para transmitir al receptor la reflexión no verbal interiorizada del personaje acerca de la relación que este establece entre el concepto de protección absoluta y ponerse guantes en las manos.

2.4.1.3. Producción

Cómic (M.1): Parece diseñado para un público adulto o con interés en temas sociopolíticos y ambientales.

Cómic (Z.1): Dirigido a un público más amplio, incluyendo niños y jóvenes, dado su tono educativo.

2.4.1.4. **Distribución**

Cómic (M.1): Podría haberse difundido en medios de comunicación, redes sociales o en campañas de concienciación ambiental. Su enfoque crítico lo hace ideal para foros de discusión o material educativo en temas de sostenibilidad.

Cómic (Z.1): Adecuado para instituciones escolares, centros de trabajo o campañas de higiene. Es más accesible y práctico, con un enfoque en el cambio de comportamiento cotidiano.

Comparación resumida entre ambos cómics

Aspecto	Cómic (M.1)	Cómic (Z.2)
Discurso	Crítica ambiental: denuncia del impacto de la minería y manipulación de narrativas. ODS 3 (garantizar una vida sana)	Higiene y seguridad: promoción de prácticas responsables para prevenir riesgos. ODS: 3 (garantizar una vida sana)
Diseño	Colores apagados, caricaturización crítica, viñeta única estática, uso de metáforas visuales como la "manzana envenenada".	Colores vivos, secuencia narrativa ágil, personaje caricaturizado con expresiones exageradas, guantes azules como símbolo de prevención.
Producción	Dirigido a un público adulto e informado sobre temas sociopolíticos y ambientales.	Orientado a un público amplio, incluyendo niños y jóvenes, con enfoque educativo y didáctico.
Distribución	Ideal para redes sociales, campañas ambientales y foros educativos especializados.	Diseñado para entornos escolares, centros laborales y campañas de sensibilización masiva

Conclusiones generales

Ambos cómics cumplen con fines educativos, pero lo hacen desde perspectivas y audiencias diferentes. El **cómic M.1** es más crítico y dirigido a una audiencia informada sobre temas ambientales, mientras que el **cómic Z.1** es práctico y accesible, ideal para campañas de sensibilización masiva. Ambos se alinean con los ODS, destacando la diversidad en cómo las narrativas gráficas pueden promover la sostenibilidad.

2.4.2. Cómics (M.2), (Z.2). Objetivo 5: Lograr la igualdad entre los géneros y empoderar a todas las mujeres y niñas

M.2

Z.2

En la conclusión del artículo "Igualdad y prevención de la violencia de género en la adolescencia", dirigido por Díaz-Aguardo Jalón y Carvajal Gómez, ex delegado del Gobierno Español para la Violencia de Género, la violencia de género no es una fatalidad biológica, sino un producto cultural, en el que "se reproduce un modelo social ancestral a través de mecanismos fuertemente arraigados". Para sustituirlo por un modelo diferente y sostenible "es precisa la colaboración de toda sociedad, de todos los contextos de construcción de la cultura" (2011, 412).

Causa por la cual una de las metas del Objetivo 5 es "poner fin a todas las formas de violencia contra todas las mujeres y las niñas en los ámbitos público y privado" (Agenda 2018, 31). En concordancia con la opinión de Francesca Poggi donde la noción de la violencia de género no debe ser unidireccional o estar restringida a la violencia física contra las mujeres, sino que debe incluir "todo lo que produce daños físicos y/o psicológicos" que se pueden expresar, por ejemplo, "en violencia emocional (que consiste en repetidas ofensas y humillaciones), en aislamiento (a menudo acompañado de desinformación)" (2019, 290), se ve oportuno incluir los cómics M.2 y Z.2 dentro de la categoría de la violencia de género.

2.4.2.1. Discurso

Tema central e ideología

Cómic (M.2): En este cómic, el amante entrega su corazón lleno de demonios y vicios emocionales a su amante describiéndole cómo se han encariñado con ellos y cómo forman parte esencial de este desde hace mucho tiempo hasta el punto de que ahora les está tomando cariño. El tono resignado del diálogo sugiere la normalización de estas cargas. Es un indicio muy claro de que el amante no tiene ninguna intención de deshacerse de ellos ni tampoco, por lo menos, controlarlos.

En este cómic Montt trata el tema de la violencia psicológica y logra probar que las consecuencias de este tipo de violencia son igual de graves que las de los otros tipos "por ser la más habitual y la más compleja en detectar" (Muñoz y Echeburúa 2016, 3). Montt dirige su mensaje a las chicas para que reconozcan este tipo de violencia y sepan que a menudo se presenta envuelto por la normalidad como si fuera algo imprescindible de las relaciones de pareja intentando, de esta manera, justificarlo en vez de rechazarlo de plano.

Aquí la relación texto-imagen es *de complementariedad*, donde texto e imagen se integran de la mejor forma en el fluir normal de la narración.

Cómic (Z.2): "Matrioshka"[9] es el nombre de la muñeca sobre la cual se basa el argumento del cómic (Z.2). Según la tradición rusa, la forma de esta muñeca está inspirada en la corpulenta figura de una madre que representa su fertilidad y su importancia como centro de la familia. El acto de anidar las muñecas dentro de la muñeca más grande representa a la madre y su capacidad para llevar y concebir a sus hijos e hijas. En este cómic, el personaje trata de abrir forzosamente el cuerpo de la muñeca pensando que allí dentro hay otra más pequeña. Pero la violencia con la que él intenta abrir la muñeca hace que esta se rompa y se desentrañe. Este cómic es una crítica al ciclo de violencia que despoja a las personas de sus capas emocionales o identidades. La Matrioshka representa el concepto de múltiples identidades o niveles de protección que son sistemáticamente destruidos. Este discurso visual también refleja la crítica a la violencia masculina hacia lo femenino (o hacia lo vulnerable).
La relación texto-imagen es *de complementariedad*, ya que el texto e la imagen se complementan para transmitir el mensaje del cómic.
El análisis de los cómics seleccionados de Zayed pone en tela de juicio la tesis de Groensteen de que "la imagen puede, en casi todos los casos, asegurar la función del control sin ninguna atribución lingüística" y de que "la imagen secuencial se ve claramente narrativa, sin necesidad de ayuda verbal" (2007, 132) (Trad. de la autora) [10]. Se nota que en la mayoría de estos cómics la relación entre texto e imagen es hipotáctica (Martinec, R., & Salway, A., 2005, 347) ya que las historias se cuentan con el mínimo soporte posible de palabras poniendo las imágenes al servicio de la expresión y narración. Tal reducción de diálogos sirve para demostrar la viabilidad de las imágenes que se sacan de experiencias corrientes para establecer significaciones profundas.

Asimismo, se aprecia el protagonismo gráfico de las onomatopeyas en el cómic (Z.2) en el que, solo con un número muy reducido de estas, se cuentan historias completas hasta que se puede calificarlo de "cómics mudos", ya que, según la definición de Postema, "los cómics mudos no son estrictamente mudos, porque a menudo incluyen efectos de sonido en varias formas, como las pictografías encapsuladas en los globos" (2017, 201) (Trad. de la autora)[11]. Ejemplo de ello son las onomatopeyas "*'āāāāāā*" y "*blaq*" que representan el esfuerzo que hace el personaje para lograr abrir con violencia la muñeca de Matrioshka.
Aunque los cómics de Montt constan de una sola viñeta, los diálogos son más largas y se acentúan visualmente mediante una inmovilidad normalizada de la tipografía con la que se materializan las palabras de los personajes (letra clásica, mayúsculas y de trazo regular) que "revela una emoción contenida con la que el lector-observador se identifica sin reducir dramatismo a la escena" (Peñalba, 2014, 692).
En cuanto a la rotulación en los cómics seleccionados, se nota que tanto las onomatopeyas como los textos están escritos con un estilo caligráfico especial de tamaño grande de las letras utilizando fuentes manuscritas que buscan replicar la escritura a mano, lo que ayuda a enfatizar el texto y a aportar decisivas connotaciones al sentido de las mismas.

---

[9] Según la definición de la RAE, Matrioska es un "conjunto de muñecas de madera huecas, divididas en dos partes y de distintos tamaños, de manera que encaja cada una dentro de la inmediatamente mayor". Recuperado el 13 de febrero de 2022 de https://dle.rae.es/mu%C3%B1eco
[10] Groensteen (2007): "The image can, in almost all cases, assure the function of the control without any linguistic attribution" (p. 132), "The sequential image is seen to be plainly narrative, without necessarily needing any verbal help" (p. 9).
[11] "Silent comics are not strictly silent, because they often include sound effects in various forms such as pictographs in word balloons" (Postema, 2017, p. 201).

Con lo que se ha explicado anteriormente, se justifica la elección de un estilo determinado, entre un abanico de opciones, como una decisión autorial de Zayed y Montt, que aporta información semántica a la acción representada (Peñalba, 2014, 696).

2.4.2.2. Diseño

Color

Cómic (M.2): "A la fuerza corresponde el calor, a la 'debilidad' el frío. Cálidos son el amarillo, pero sobre todo el naranja y el rojo" (Pawlik, 2007, 62). El uso de este último color en este cómic sí corresponde a una fuerza tal y como pone de relieve Pawlik, pero es una fuerza negativa que denota violencia. Es el color del corazón que lleva dentro todos los demonios y vicios del amante.

Cómic (Z.2): En el cómic (Z.2) predomina los colores fríos, el azul acero es el color del globo que encierra la onomatopeya. Tal color está normalmente asociado a "la simpatía, la armonía y la fidelidad, pese a ser frío y distante" (Heller, 2008, 20), pero en este caso denota energía y fuerza "cromática específica del lado negativo" (Pawlik, 2007, 73) con las que el personaje intenta abrir la muñeca de Matrioshka. Asimismo, cambian los colores del fondo de las viñetas del melón o el durazno al lacre para expresar el aumento gradual de la ira del personaje y enfatizar la brutalidad de sus acciones.

Si se habla de la conceptualización del mundo del cómic de Zayed y Montt, con el carácter juvenil y educativo que posee, se vuelve necesario crear unos personajes carismáticos con diseños sencillos que pueden ser reconocibles fácilmente dentro del público juvenil. Es por esta razón que la figuración de los personajes es más sintética que realista; donde se evita del todo cualquier concepción demasiado recargada o compleja.

Bajo esta misma premisa, se nota que se emplean, en la mayoría del colectivo estudiado, gamas cromáticas coloridas y atrayentes con colores frescos y saturados de acuerdo con la etapa juvenil que están viviendo los personajes.

Ritmo y dinamicidad narrativos

Cómic (M.2): En este cómic los matices temporales se expresan en lo verbal donde "la palabra escrita dilata la temporalidad" (Peñalba, 2014, 698). Este cómic se considera como un ejemplo de lo que Peñalba llama "dibujo narrativo" (696) en el que se percibe una relación dinámica interna; es decir, el autor apela a la ilusión de tiempo durativo en el interior de la viñeta, empezando el diálogo del amante con la palabra (sí) como si anteriormente tuviera lugar una pregunta de la amante, o sea, una conversación completa entre los dos personajes, consiguiendo así condensar el tiempo de la acción mostrada sin la necesidad de recurrir a su secuenciación en una viñeta anterior. Por otra parte, los múltiples colores de los demonios, el tamaño exagerado del corazón y las letras mayúsculas son todos componentes que dan como resultado una mayor plasticidad y peso visual a la imagen. Aquí el personaje enfrenta un dilema moral que se resuelve en un instante humorístico con un giro sarcástico. Esta técnica crea un efecto de sorpresa inmediata, ideal para transmitir mensajes concisos y universales. En cuanto a los planos, según el ángulo de visión, predomina un plano que se considera normal y descriptivo, es el plano frontal donde aparecen los personajes a la altura de los ojos; y, según los planos de distancia, predomina el plano medio dejando al lector activo suministrar el resto de la imagen de conformidad con lo que sugiere la fisiología de la cabeza.

Cómic (Z.2): En discordancia con la opinión de Gubern y Gasca acerca del recurso del solapamiento donde "la artificiosidad del recurso no hace más que subrayar la discontinuidad formal que existe por definición entre dos viñetas y que en modo alguno puede ser abolida" (1994, 647), el solapamiento onomatopéyico del cómic (Z.2) no puede definirse como abolida ya que, además de reforzar la

continuidad entre las viñetas, como se nota en la sexta, séptima y octava viñeta, y hacer alusión a un espacio ilimitado y un tiempo más extendido, nos transmite la idea de la violencia machista con que se intenta abrir el juguete de Matrioshka. Además, el contorno dentado que encierra la onomatopeya implica emociones explosivas, como la ira, agitación, explosión de cólera del personaje.
Es notable que en el cómic (Z.2) el dibujante dinamiza la secuencia apoyándose en la variación de planos como vehículo de cohesión interna y como una forma de acercamiento de identificación del lector con la escena representada mostrando una gradación de planos en cada viñeta: de un plano detalle (P.D.), donde se muestra la muñeca Matrioshka a una distancia muy corta, se pasa a un plano medio (P.M.), donde se presenta al personaje sosteniendo Matrioshka en la mano, a otro plano general (P.G.) y así va avanzando, de un plano a otro, hasta la última viñeta, lo que marca un ritmo narrativo concreto que se traduce en una dinamización visual del diseño de página. Estas transiciones refuerzan la dimensión emocional, permitiendo al lector percibir los matices temporales y psicológicos.
Se sabe bien que "la dinamicidad narrativa de los comics procede de la continuidad seriada de sus imágenes secuenciales, pero dentro de cada imagen o pictograma sus figuras están condenados al estatismo" (Gubern y Gasca, 1994, 194). En este cómic la dinamicidad se logra de forma directa, a través de las líneas cinéticas en que los pequeños trazos representan el quebranto de la muñeca de Matrioshka.

Diseño de personajes

Cómic (M.2): Montt caricaturiza un diseño de personajes basado en dos pájaros negros con apariencia humana para representar la relación sentimental entre hombres y mujeres, llegando así a lo llamado por McCloud "universalidad de la imagen caricaturizada" (1995, 30) que cubra su poder de hacernos interpretar libremente las emociones y concentrar en la idea, no en la imagen misma y de representar a un mayor número de gente. Los Gestos de los dos personajes son minimalistas y más esquemáticos. Las emociones se expresan a menudo mediante pequeños detalles, como una inclinación de cabeza o un cambio en la dirección de los ojos.

Cómic (Z.2): El uso de la figura universal de la muñeca de Matrioshka evita a describir contextos y hace que el mensaje del cómic sea comprensible a un mayor número de gente. Se nota que los gestos del personaje son exagerados, especialmente en el rostro, como ojos amplios, cejas alzadas y expresiones corporales dinámicas. La gestualidad en este cómic subraya emociones profundas, como desesperación o asombro, capturando una conexión visceral con el lector.

Metáforas visualizadas

Cómic (Z.2): La metáfora del corazón rojo, antes mencionada, trata de una traducción icónica de expresiones verbales comunes y de "un emblema ideográfico típico de la pasión amorosa" (Gubern y Gasca, 1994, 313). El contraste entre los personajes oscuros y el corazón rojo enfatiza la importancia de las emociones en el relato.

Cómic (M.2): Aquí las metáforas vienen acompañadas por reacciones faciales para hacer más clara la interpretación de cierto sentimiento por el lector. Muestra de ello es el signo de admiración encapsulado en el interior del décimo globo, aparecido junto a algunas reacciones faciales congruentes y redundantes, para expresar el estado del asombro del personaje, lo que disuelve toda posible ambigüedad o indeterminación en la buena intención del personaje cuando decide abrir la muñeca de Matrioshka con fuerza.
Según Eisner, "la eliminación de algunos detalles de una imagen la hace más fácil de asimilar y le aporta humor" (2002, 153). Se puede añadir aquí que la simbología de estos puede aportar un grado mayor de asimilación y de humor. Ejemplo de ello son las metáforas utilizadas en estos dos cómics, ya sean

comunes, cuyo significado "proviene de una convención impuesta cultural y socialmente, no existiendo una relación directa entre ambos" (Castillo Vidal, 2004, 264), -como el caso del "corazón como símbolo de pasión" (Gubern, 1979, 148) en el cómic (M.2), o que deban ser comprendidas dentro del marco cultural vigente en determinado tiempo y espacio, ya que "la lectura de los ideogramas varía según las diversidades culturales" (Cuñarro y Finol, 2013, 274) como en el caso de la simbología de la muñeca Matrioshka en el cómic (Z.2).

Viñeta

Cómic (M.2): Montt crea este cómic de una sola viñeta, lo que le obliga a utilizar la estética de la elipsis empezando la conversación con una respuesta (sí) a una pregunta elidida como se menciona con anterioridad. Utiliza fuentes estáticas y uniformes, generalmente Sans Serif. Esta consistencia tipográfica mantiene un tono neutral, destacando la simplicidad del diseño. El uso de las onomatopeyas es limitado. Prefiere que el humor y las acciones hablen por sí mismos, sin distracciones verbales.

Cómic (Z.2): Zayed logra experimentar con viñetas irregulares que intentan escapar de la monotonía de las páginas de forma de cuadrícula y del tamaño más grande de la primera viñeta como presentación de los hechos. Las líneas demarcatorias de tales viñetas se cortan a veces para llevar y enriquecer el significado de la historieta. Por ejemplo, en la séptima viñeta[12] que representa el sonido de la ira del personaje al no lograr abrir la muñeca, las líneas del globo que encierra la onomatopeya traspasan el límite de la línea demarcatoria de la viñeta para intensificar la fuerza de la ira. En la misma viñeta las líneas demarcatorias desaparecen totalmente, como en el caso de la octava viñeta, donde la onomatopeya penetra las líneas demarcatorias de las viñetas de ambos lados otorgando claridad y efectividad a la continuidad de la narración.

En este cómic predomina una adjetivación de los expresivos globos formándolos con picos asimétricos para designar elocuentemente el énfasis de las onomatopeyas y prescinden de las líneas delimitadoras o perigramas del texto para enfatizar los actos violentos. En cuanto a la tipografía, las fuentes son personalizadas que varían en tamaño y forma según la intensidad emocional de la escena, utilizando letras grandes y distorsionadas en escenas de gritos o tensión.

2.4.2.3. Producción

Cómic (M.2): El diseño minimalista del cómic (M.2) y los colores planos refuerzan la universalidad del mensaje, permitiendo que el lector se identifique con las emociones representadas.

Cómic (Z.2): Se utiliza un estilo detallado y expresivo, lo que permite una mayor identificación emocional con el personaje, lo que hace que el mensaje sea más impresionante y específico culturalmente.

2.4.2.4. Distribución

Cómic (M.2) y Cómic (Z.2): Los dos cómics están diseñados para difundirse en redes sociales o como parte de una antología de viñetas reflexivas. Su estilo y mensaje breve los hacen ideales para un público globalizado, especialmente en plataformas donde los mensajes breves sobre la violencia de género y la salud emocional tienen gran resonancia, como Instagram, Twitter o Facebook.

Comparación resumida entre ambos cómics

[12] En los cómics de Zayed las viñetas se numeran y se leen de derecha a izquierda y de arriba abajo.

Aspecto	Cómic M.2	Cómic Z.2
Discurso	Aborda el tema de la violencia emocional y psicológica contra la mujer	Critica la violencia física contra la mujer
Diseño	Minimalista con colores cálidos y personajes abstractos con gestualidad minimalista en una sola viñeta	Detallada con colores fríos y personajes abstractos con gestualidad exagerada en una serie de viñetas secuenciales
Producción	Su estilo lo hace accesible a una audiencia global, priorizando la reflexión emocional sobre las relaciones	Su narrativa visual más elaborada, aunque lo sitúa como una obra crítica con mayor especificidad cultural y social, el uso de la figura universal de la muñeca Matrioshka puede transmitir el cómic de la localidad a la universalidad
Distribución	Ideal para redes sociales y plataformas digitales globales	

Conclusiones generales

Ambos cómics abordan formas de violencia, pero desde perspectivas y niveles diferentes. Son complementarios porque abordan la violencia desde lo interno (emociones y cargas psicológicas) y lo externo (abuso físico o simbólico). Mientras que el **Cómic (M.2)** presenta su mensaje de manera implícita y reflexiva, el **Cómic (Z.2)** adopta un enfoque explícito que fuerza al lector a confrontar directamente la violencia representada. Sus mensajes, cuando se contextualizan adecuadamente, pueden generar conciencia, promover diálogos transformadores y fomentar cambios en las actitudes individuales y colectivas hacia los problemas sociales representados.

Lutfi Zayed y Alberto Montt utilizan estrategias visuales y narrativas que reflejan tanto sus contextos culturales como sus objetivos comunicativos. Mientras que Zayed apuesta por un enfoque más emotivo y culturalmente cargado, Montt opta por la simplicidad y el impacto inmediato. Ambos estilos son efectivos, pero responden a diferentes audiencias y objetivos creativos.

3. Conclusión

Este estudio ha demostrado cómo el cómic, en tanto arte narrativo y visual, puede servir como un medio efectivo para explorar problemáticas socioculturales desde perspectivas diversas. A través del análisis comparativo de una muestra de las obras de dos creadores contemporáneos del cómic, Lutfi Zayed y Alberto Montt, se destacan las siguientes contribuciones clave:

3.1. El cómic como herramienta crítica y social

Ambos autores utilizan el lenguaje gráfico para cuestionar y reinterpretar valores culturales en sus contextos respectivos. A pesar de pertenecer a dos contextos culturales distintos, Zayed y Montt siguen una línea humorística caracterizada por una serie de nexos comunes al tratar algunos temas relacionados con los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) -garantizar una vida sana y lograr la igualdad entre los géneros- como el uso similar de los tipos de planos, el nivel de iconicidad; el empleo de las mismas gamas cromáticas; el empleo de las mismas relaciones establecidas entre texto e imagen, entre otros- que

enriquecen las posibilidades del cómic de transmitir mensajes al servicio de los (ODS) y que pueden trascender las barreras culturales e incorporarse al pensamiento actual y activo de toda la humanidad.

3.2. Diversidad en estrategias narrativas y visuales

Aunque emplean enfoques estilísticos diferentes, las obras de Zayed y Montt convergen en su capacidad para transmitir mensajes complejos mediante recursos multimodales. La narrativa secuencial de Zayed, aunque con predominio de la fuerza gráfica sobre la verbal, permite desarrollar historias más detalladas y emocionales, mientras que los cómics de una sola viñeta de Montt, en que hay equilibrio entre estas dos fuerzas, condensan ideas profundas en un único marco gráfico, facilitando una interpretación inmediata y directa.

Tanto Zayed como Montt han logrado transmitir lo que piensan y sienten sus personajes, sin la necesidad de utilizar excesivamente el código lingüístico, dependiendo muchas veces del apoyo de la expresión ocular de estos a través de imágenes que han sido desarrolladas por una elección óptica que adjetiva significativamente la representación y define elocuentemente los sentimientos íntimos de los autores que se benefician de espacios mínimos y efímeros en los que se logra producir mayores logros expresivos.

Como dibujantes, el imperio de la subjetividad de Zayed y Montt es tan grande como para hacer que las formas del mundo dejen de parecerse a ellas, sin dejar de seguir siendo formas del mundo, adquiriendo así la función de materialización plástica y visible de estados psicológicos concretos. Sus obras creativas son una sinopsis de lo contemporáneo y cotidiano, con un evidente sentido de las realidades sociales y psicológicas de nuestra época. Modifican esquemas tradicionales negativos, que se reflejaban durante décadas en las actitudes de la gente, representados por una serie de metáforas visuales comunes y personajes en cuya abstracción gráfica domina la figura humana, lo que resulta en una percepción de realismo visual/gestual que provee un ritmo visual que el observador/lector puede asimilar con facilidad, lo que convierte a ambos en dibujantes más audaces en el mundo editorial del cómic.

Sus estilos como guionistas varían entre lo cómico, lo trágico y lo satírico; sus temáticas, entre lo romántico y lo sentimental. Todo ello está marcado por el tono costumbrista, por la descripción detallada de la vida cotidiana, con denuncias de tradiciones y costumbres de carácter universal e identificable, del día a día. Son obras sin fronteras cuya temática, caracterizada por una complejidad escondida, muchas veces, tras una sencillez fingida, está vigente y presente en la mayor parte de las sociedades actuales, lo que les concede a ambos autores una identidad local y, a la vez, global dados sus compromisos sociales y sus tolerancias para con los disparates del ser humano en esta etapa decisiva de la historia del universo.

Referencias bibliográficas

Abaroa, Stephanie. (2018). El cómic periodístico en América Latina. *PerDebate*, *1*. Recuperado el 3 de junio de 2021, de: https://doi.org/10.18272/pd.v1i0.1204

Al-Yāzūrī, ʼAḥmad (2017). El cómic en el mundo árabe. *Raṣīf 22*. Recuperado el 2 de octubre de 2021, de: https://raseef22.net/article/2424

Asamblea General de las Naciones Unidas (2020). *(A/75/471, p.26)*. Santiago. Recuperado el 5 de febrero de 2021 de:
https://documents.un.org/symbol-explorer?s=A/75/471&i=A/75/471_6024933

Bordes, Enrique (2017). *Cómic, arquitectura narrativa*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. Recuperado el 16 de noviembre de 2021, de:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7954479/mod_resource/content/1/Arquitectura%20del%20c%C3%B3mic.pdf

Carbajal Carrera, Beatriz (2016). Factores de influencia en la comprensión y apreciación humor en las viñetas cómicas. El caso de *Dosis Diarias*. [Tesis doctoral, Flinders University]. School of Humanities and Creative Arts. Recuperado el 9 de junio de 2023, de: https://flex.flinders.edu.au/file/ab0096da-81c3-4225-b5d6-98bf8b458f8b/1/Tesis2809_completa_con%20portada.pdf

Castillo Vidal, Jesús (2004). Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic. *El profesional de la información*, julio-agosto, v. 13 n. 4. Recuperado el 2 de mayo de 2021 de: http://eprints.rclis.org/32553/1/articulo_epi.pdf

Conde, Juan Alberto (2008). Mostrar y narrar: la voluntad referencial en el cómic contemporáneo. En D. Niño et al. (Eds.), *Estudios Semióticos* (pp. 459-498). Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Recuperado el 1 de agosto de 2021, de: http://avalon.utadeo.edu.co/servicios/ebooks/ensayos_semioticos/files/assets/basic-html/index.html#7

Cuñarro, Liber y Finol, José Enrique (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Revista Signa 22*. pp. 267-290. Recuperado el 6 de noviembre de 2021, de: http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6353/6086

Del Rey Cabero, Enrique y González Hernández, Guillermo (2024). Experimentación y experiencia en el cómic hispanoamericano del siglo XXI. *Literatura y Lingüística*. N⁰ 50, pp. 7-13. Recuperado el 23 de noviembre de 2023, de: https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/3918/3134

Díaz-Aguardo Jalón, María José y Carvajal Gómez, María Isabel (Dir.) (2011). Igualdad y prevención de la violencia de género en la adolescencia. Contra la violencia de géneros. Ministerio de Igualdad. *Delegación para la Violencia de Género*. Universidad Complutense de Madrid. Colección 8. Recuperado el 3 de mayo de 2021 de: https://www.sanidad.gob.es/en/ssi/violenciaGenero/publicaciones/colecciones/PDFS_COLECCION/libro8_adolescencia.pdf

Djukich De N., Dobrila y Mendoza, María Inés (enero-abril, 2010). El cómic: compromiso social con la cotidianidad. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 11 núm. 1. Venezuela: Universidad Católica Cecilio Acosta. Recuperado el 3 de junio de 2021, de: https://www.redalyc.org/pdf/1701/170121894003.pdf

Dorronsoro, L. (2009). Narices con mucha personalidad. *ABC España*. Recuperado el 17 de octubre de 2021, de: https://www.abc.es/espana/abci-narices-mucha-personalidad-200903180300-913851929606_noticia.html

Eisner, Will (2002). *El cómic y el arte secuencial* (Enrique Sánchez Abulí, Trad.). (Obra original publicada en 1985). Barcelona: Norma Editorial. Tercera edición. Recuperado el 5 de mayo de 2021 de: https://www.academia.edu/25709936/El_Comic_y_el_Arte_Secuencial_Will_Eisner

Escobar Fuentes, Susana (2015). Periodismo en historieta en Latinoamérica, propuestas para cambiar al mundo. *Pacarina del Sur* [En línea], núm.23, abril-junio, 2015. Consultado el 3 de mayo de 2021, de: http://pacarinadelsur.com/51-dossiers/dossier-15/1117-periodismo-en-historieta-en-latinoamerica-propuestas-para-cambiar-al-mundo

García, Cristóbal (2004). *Impacto y riesgo ambiental de los residuos minero-metalúrgicos de la sierra de Cartagena-la Unión (Murcia-España)* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena]. Departamento de Ingeniería Minera, Geológica y Cartográfica. Murcia. Recuperado el 3 de julio de 2021, de: https://www.semanticscholar.org/paper/Impacto-y-riesgo-ambiental-de-los-residuos-de-la-de-Garc%C3%ADa/a8a2f4a677c574bd1cefb0b112bf682f817c71be

García-Reyes, David y Ruiz García, Sergio (2021). Memoria histórica en la narración gráfica chilena contemporánea. *Universum*. Universidad de Tacla. Vol. 36. Nº. 2. Recuperado el 10 de junio de 2023, de: https://www.scielo.cl/pdf/universum/v36n2/0718-2376-universum-36-02-497.pdf

Garrido Clemente, Pilar y Flores Borjabad, Salud Adelaida (2022). El islam y su percepción en las caricaturas. *Anaquel de Estudios Árabes*. Madrid: Ediciones Complutense. Recuperado el 9 de junio de 2023, de: https://www.academia.edu/80933792/El_islam_y_su_percepci%C3%B3n_en_las_caricaturas

Gasca, Luis y Gubern, Román (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen. Tercera edición. Recuperado el 13 de febrero de 2021, de: https://vdocuments.mx/download/el-discurso-del-comic-roman-gubern-luis-gasca-56a0f74da0c92

Groensteen, Thierry (2007). *The System of Comics*. University Press of Mississippi, Trad. De Bart Beaty y Nick Nguyen. (Obra original publicada en 1999). Recuperado el 8 de noviembre de 2024, de: https://pdfcoffee.com/qdownload/groensteen-system-of-comics-2007-pdf-free.html

Gubern, Roman (1979). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península. Recuperado el 6 de noviembre de 2021, de: https://kupdf.net/download/rom-aacute-n-gubern-el-lenguaje-de-los-c-oacute-mics_590a86d8dc0d602367959eb7_pdf

Guerra, Pablo (2010). *Panorama de la historieta en Iberoamérica. El cómic invitado a la Biblioteca Pública*. Jaime Correa [et al.]. Colombia: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe. Recuperado el 6 de mayo de 2022, de: https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_El-comic-invitado-a-la-biblioteca-publica_v1_01012010.pdf

Heller, Eva (2008). *Psicología del color* (Joaquín Chamorro Mielke, Trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili (Obra original publicada en 2000). Recuperado el 18 de noviembre de 2021, de: http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wp-content/uploads/sites/734/2019/02/Psicologia-del-color.pdf

Hinojosa Lobos, Hugo Alexis (2022). De la utopía socialista de la UP a la Dictadura militar. Una lectura desde la novela gráfica con temática histórica en Chile (2008-2018) [Tesis doctoral]. Facultad de Letras. Potificia Universidad Católica de Chile.

Koch, Dolores Mercedes (2013). Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato, *El Cuento en Red*, No. 28, otoño. Recuperado el 9 de julio de 2021, de: https://www.academia.edu/43401244/DIEZ_RECURSOS_PARA_LOGRAR_LA_BREVEDAD_EN_EL_MICRORRELATO

Kress, Gunther y Van Leeuween, Theo (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and the Media of Contemporary Communication*. London:Arnold. Recuperado el 12 de julio de 2024, de:

https://pdfroom.com/books/multimodal-discourse-the-modes-and-media-of-contemporary communication/Xn2GJkx8gxV/download

_____ (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Second Edition. Londres: Routledge. Recuperado el 4 de diciembre de 2024, de: https://cdn.glitch.me/05cf2253-657b-4ca7-a4fe-293daf3e7498%2Fkress%20and%20van%20leeuwen%20 %20reading%20images%20the%20grammar%20of%20visual%20design%202.pdf

Martinec, Radan & Salway, Andrew (2005). A system for image-text relations in new (and old) media. *Visual Communication, 4* (3), pp. 337-371. Recuperado el 1 de diciembre de 2024 de: https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/1470357205055928

McAllister, Matthew, Sewell, Edward, Jr. and Gordon, Ian (2001). Introducing Comics and Ideology. *Comics and Ideology*. New York: Peter Lang. Recuperado el 25 de noviembre de 2021 de: https://www.academia.edu/31384777/Introducing_Comics_and_Ideology

McCloud, Scott (1995). *Cómo se hace un cómic*: *el arte invisible* (Enrique Sánchez Abulí, Trad.). Barcelona: Ediciones B. (Trabajo original publicado en 1995). Recuperado el 12 de febrero de 2021, de: https://idoc.pub/download/scott-mccloud-entender-el-comic-el-arte-invisible-1995-en5kjg97vkno

Muñoz, José M y Echeburúa, Enrique (2016). Diferentes modalidades de violencia en la relación de pareja: implicaciones para la evaluación psicológica forense en el contexto legal español. *Anuario de Psicología Jurídica*. Recuperado el 5 de abril de 2022, de: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1133074015000355

Naciones Unidas (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe* (LC/G.2681-P/Rev.3), Santiago. Recuperado el 3 de mayo de 2021 de: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40155/24/S1801141_es.pdf

Oyarzún S., Gonzalo (2010). *El cómic, invitado a la biblioteca pública*. Jaime Correa [et al.]. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe – CERLALC. Pp.98-110. Recuperado el 26 de junio de 2021, de: https://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_El-comic-invitado-a-la-biblioteca-publica_v1_01012010.pdf

Pawlik, Johannes (2007). *Teoría de color* (Carlos Fortea, Trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1996). Recuperado el 3 de mayo de 2021 de: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ingrid_sosa/wp-content/uploads/2018/03/pawlik-johannes-teoria-del-color.pdf

Peñalba García, Mercedes (2014). La temporalidad en el cómic. *Signa*. Núm. 23. Universidad de Salamanca. Recuperado el 6 de enero de 2022, de: http://www.researchgate.net/pulication/342890098_La_temporalidad_en_el_comic

Poggi, Francesca (2019). Sobre el concepto de violencia de género y su relevancia para el derecho. En: *Cuadernos de la Filosofía del Derecho*. Núm. 42. pp. 285-307. Recuperado el 5 de mayo de 2022, de: https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-concepto-de-violencia-de-genero-y-su-relevancia-para-el-derecho-984080/

Postema, Barbara (2017). Silent Comics. En Frank Bramlett, Roy T Cook y Aaron Meskin (Eds.). *The Routledge Companion to Comics*. Nueva York: Routledge. Recuperado el 4 de enero de 2022, de:

https://books.google.com.eg/books?id=EevLDAAAQBAJ&pg=PA201

Reyes González, Carlos (2008). Breve e incompleta mirada a la antigua-nueva historieta independiente chilena. *Tebeosfera*, 2ª Época- 13. Recuperado el 9 de junio de 2023, de: https://www.tebeosfera.com/documentos/breve_e_incompleta_mirada_a_la_antigua-nueva_historieta_independiente_chilena.html

_____ (2009). La novela gráfica en Chile. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*. No 36. Vol. 9. Pp. 233-240. Recuperado el 10 de junio de 2023, de: http://rlesh.mogno.com/pdf/RLESH_36.pdf

Rojo, Pedro (2017). El cómic árabe, de la propaganda estatal del panarabismo a la irreverencia actual. *Quadernes de la Mediterrània24*. Instituto Europeo del Mediterráneo. pp. 239-245. Recuperado el 1 de mayo de 2021, de: https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/09/El-comic-arabe-de-la-propaganda-estatal-del-panarabismo.pdf

Tamarit Conejeros, José Manuel; Ferrandis Cardona, Eduardo; García-Parrado Vañó, Laura y Dalmau Galofrá, José (2012). Nariz y sociedad: curiosidades y anécdotas sobre el apéndice nasal. *Therapeía 4.* Recuperado el 16 de octubre de 2021, de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4426266

Venet-Gutiérrez, Jacqueline (2024). Crisis económica, política y de valores en el cómic cubano posrevolucionario. 'Bim Bom. Historias de lucha (2016)'. *Literatura y Lingüística*. N⁰. 50. pp. 15-44. Recuperado el 23 de noviembre de 2023, de:

https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/3827/3124

Zayed, Lutfi (2019). *485 marcos*. El Cairo: Institución del Noveno Arte. [13]

[13] Para correspondencia, dirigirse a: Marwa Muhammad Ibrahim (Mar.Mohamed.150182@o6u.edu.eg), Universidad 6 de Octubre, Facultad de Lenguas y Traducción, Departamento de Lengua Española. Guiza. Egipto. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7337-9811