الامانة العامة للعتبة الحسينية المقدسة

قسم الشؤون الفكرية والثقافية

دار اللغة والادب العربي

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق العراقية

1963 لسنة 2014

www.dawatjournal.com

E-mail: daralarabia@imamhussain.org

mob: +9647827236864 - +9647721458001

رئيـــس التحرير
أ.د. انوار سعيد جواد
جامعة بغداد/كلية العلوم الاسلامية
dr.anwaarsaeed@yahoo.com

مدير التحرير
أ.م.د. بشرى حنون محسن
جامعة كربلاء/كلية العلوم الاسلامية
bushra.hanon@uokerbala.edu.iq

هيأة التحرير

أ.د. سيروان عبد الزهرة هاشم
جامعة الكوفة/كلية التربية المختلطة
serwan.aljanabi@uokufa.edu.iq

أ.د. خالد عبد الكاظم عذاري
جامعة البصرة/كلية التربية للعلوم الانسانية
k.majedi86@gmail.com

أ.د. علي هاشم طلاب
جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الانسانية
alih46416@gmail.com

أ.د. كاظم فاخر حاجم
جامعة ذي قار/كلية الآداب
Kadhem2000100@gmail.com

أ.د. أحمد حسين عبد الساده
جامعة المثنى/كلية التربية للعلوم الانسانية
albghdadyahmed1977@mu.edu.iq

أ.د. سعيد ارديف بن عيسى
جامعة محمد الأول (المغرب)/كلية الآداب والعلوم الانسانية
Saidardif85@gmail.com

أ.د. عبدالرزاق احمد محمود
اكاديمة الدراسات العليا
alharby.15310@gmail.com

أ.د. جورج جريجور
جامعة بوخارست/كلية الاداب واللغات الأجنبية

أ.م.د. علي حسين فرج
جامعة ميلانو بيكوكا
ali.faraj@unimib.it

أ.م.د. ماجد مهدي نجاريان
جامعة ازاد الاسلامية (اصفهان)
majednajarian@gmail.com

أ.م.د. جعفر مهدي عبد المحسن
الجامعة العربية المفتوحة (البحرين)
Jaffr4321@hotmail.com

أ.م.د. إيمان عمر محمد
جامعة الملك خالد (السعودية)
Emangadalla1984@gmail.com

أ.م.د. موسى علي موسى
كلية العلوم الاسلامية (فلسطين)
musa_najada@hotmail.com

أ.م.د. حسام عدنان رحيم
جامعة القادسية/كلية الآداب
husam.adnan@qu.edu.iq

أ.م.د. علي عبد الرحيم كريم
جامعة ميسان/كلية التربية
aabdalrahem757@gmail.com

تدقيق اللغة العربية
عباس عبد الرزاق الصباغ

تدقيق اللغة الانكليزية
رشا عبد الرضا سعيد السباح

الموقع الالكتروني
حيدر العامري

المتابعة والتنسيق
م.د. حسن كاظم الزهيري

التصميم والاخراج
حيدر أزهر الفتلاوي

بسم الله الرحمن الرحيم

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
دائرة البحث والتطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education & Scientific Research
Research & Development

"معا لمساندة قواتنا المسلحة الباسلة لدحر الارهاب"

الرقم: ب ت ٤ / ٩٦٠٨ No:
التاريخ: ٢٠١٤/١٠/٢٢ Date:

" معا لمساندة قواتنا المسلحة الباسلة لدحر الارهاب"

العتبة الحسينية المقدسة

م / مجلة دواة

تحية طيبة..

استنادا الى الية اعتماد المجلات العلمية الصادرة عن مؤسسات الدولة ،وبناءاً على توافر شروط اعتماد المجلات العلمية لاغراض الترقية العلمية في "**مجلة دواة**"المختصة بالدراسات وابحاث اللغة العربية الصادرة عن عتبتكم المقدسة تقرر اعتمادها كمجلة علمية محكمة ومعتمدة للنشر العلمي والترقية العلمية .

...مع التقدير

أ.د. غسان حميد عبد المجيد
المدير العام لدائرة البحث والتطوير وكالةً
٢٠١٤/١٠/

نسخة منه الى:
- قسم الشؤون العلمية/ شعبة التأليف والنشر والترجمة
- الصادرة

www.rddiraq.com
Emailscientificdep@rddiraq.com

سياسة النشر

١- تنشر المجلة البحوث التي تتماشى مع فضل الممارسات وقواعد سلوك الهيئات المهنية ذات الصلة او الهيئات التنظيمية الوطنية والدولية.

٢- تلتزم المجلة بدعم سجلها العلمي من خلال التزامها بتعليمات لجنة اخلاقيات النشر (cope).

٣- الابتعاد عن كل ما من شأنه إلحاق الضرر بالثقة في المجلة والكفاءة المهنية للنشر العلمي.

٤- يلزم ان يكون البحث المقدم للنشر غير مقدم الى أي وسيلة نشر اخرى.

٥- يلزم ان يكون البحث المقدم للنشر غير منشور مسبقا بأي شكل او لغة.

٦- يلزم ان يكون البحث المقدم للنشر أصيلاً وتقبل البحوث المستلة.

٧- تقبل المجلة البحوث التي فيها زوايا بحث جديدة تتعلق بتوسيع البحث السابق.

٨- توفير الشفافية بشأن إعادة استخدام المواد لتجنّب محاذير متعلقة بإعادة تدوير. النصوص أو (السرقة الادبية).

٩- لا تقبل المجلة الدراسة المقسمة الى عدة اجزاء لتقديمها للعديد من المجلات أو الى مجلة واحدة لكن على فترات زمنية مختلفة.

١٠- لا تقبل المجلة النشر المتزامن أو الثانوي المبرر.

١١- يلزم ان تكون نتائج البحث واضحة وصريحة دون او معالجة بما في ذلك التلاعب القائم على المصدر.

١٢- يلزم ان تكون طباعة البحث المرسل موافقة لقواعد اللغة العربية و الشروط المهنية.

١٣- احتواء البحث على علامات الترقيم والتقسيم المناسب للنص.

١٤- المجلة ملزمة بإجراء الاستلال للبحوث للكشف عن السرقات العلمية ونسبة الاستلال.

١٥- في حال اكتشاف سرقة علمية لدى الباحث في بحثه المرسل للنشر يسجل اسم الباحث في قائمة الإبعاد لعدم التعامل معه مرة ثانية حفاظا على اخلاقيات النشر.

١٦- يمكن للباحث سحب البحث قبل ارساله للتقييم ويشترط في سحبه حال ارساله وبعد التقييم دفع اجور المقيمين المحددة من قبل إدارة المجلة.

١٧- يتنقل البحث المرسل من خطوة الى اخرى بعد اتمام المتطلبات الإدارية من قبل ملء الاستمارات وإرسال المتطلبات ان وجدت.

شروط النشر

١- تقبل الابحاث باللغتين العربية والانكليزية على ان تكون مكتوبة بلغة سليمة خالية من الاخطاء النحوية واللغوية.

٢- تقدّم طلبات نشر الابحاث من خلال الموقع الالكتروني http://dawatjournal.com بصيغة (word).

٣- يستخدم في الابحاث المكتوبة باللغة العربية الخط Simplified Arabic بحجم (١٤) دون ترك اي مسافات بين السطور، ويستخدم الخط الغامق للعنوان الرئيسي وللعناوين الفرعية (حجم ١٤)، وبقية النص بخط عادي حجم (١٢)، و (١٠) عادي للجداول والاشكال.

٤- يستخدم في الابحاث المكتوبة باللغة الانكليزية الخط Times New Roman بحجم (١٢) دون ترك اي مسافات بين السطور ، ويستخدم الخط الغامق للعنوان الرئيسي وللعناوين الفرعية (حجم ١٤)، وبقية النص بخط عادي حجم (١٢)، و(١٠) عادي للجداول والاشكال.

٥- الاّ يزيد عدد كلمات البحث عن (١٠٠٠٠-١٥٠٠٠) كلمة، وبما لا يزيد عن (٣٢) صفحة حجم (A٤)، بما في ذلك الاشكال والرسوم والجداول والهوامش والمراجع، علما بأن الملاحق لا تنشر، انما توضع لغايات التحكيم فحسب.

٦- يجب ان يتضمّن البحث الآتي صفحة منفصلة عليها: اسم الباحث / الباحثين وعنوانهم بعد عنوان البحث مباشرة باللغتين العربية والانكليزية، ويذكر بريدهم الالكتروني.

٧- يجب ان يتضمن البحث ملخصين احدهما باللغة العربية واخر باللغة الانكليزية، في حدود (١٥٠-٢٠٠) كلمة لكل منهما، ويراعي ان يتضمن الملخصان اهداف البحث ومنهجه وابرز النتائج التي توصل اليها، ويثبت الباحث في نهاية الملخص بما لا يقل عن ثلاث كلمات مفتاحية (Key Word).

٨- ان يتسم البحث بالجدّة والاصالة والموضوعية، ويمثّل اضافة جديدة الى المعرفة في ميدانه.

٩- ان لا يكون منشورا او قدّم للنشر في مجلة اخرى، وان يتعهّد الباحث بذلك خطيا، موافقة الباحث على النشر وارسال بحثه يفترض بالضرورة الاطلاع على شروط النشر في المجلة والالتزام بها.

١٠- ان لا يكون البحث فصلا او جزءا من كتاب منشور.

١١- على الباحث ان يشير في هامش صفحة العنوان الى كون بحثه مستلاّ من رسالة ماجستير او اطروحة دكتوراه ان كان ذلك واقعا.

١٢- لا يجوز نشر البحث او اجزاء منه في مكان اخر، بعد قبول عنوانه للنشر في المجلة، الاّ بعد الحصول على كتاب خطي من رئاسة تحرير المجلة.

١٣- يلتزم الباحث بدفع النفقات المترتبة على اجراءات التحكيم حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم المضيّ في حال التقويم.

١٤- تدرج الجداول في متن النص وترقّم ترقيما متسلسلا وتكتب عناوينها فوقها. اما الملحوظات التوضيحية فتكتب تحت الجداول.

١٥- يستطيع الباحث تفسير ما يراه غامضا من كلمات او مصطلحات باستخدام طريقة الحواشي في المتن ، حيث يشار الى المصطلح المراد توضيحه برقم في اعلى المصطلح ، ثم يشار لهذه الهوامش في قائمة منفصلة قبل قائمة المصادر والمراجع

دليل المقومين

ان المهمة الرئيسية للمقوم العلمي للبحوث المرسلة للنشر، هي أن يقرأ المقيم البحث الذي يقع ضمن تخصصه العلمي بعناية فائقة وتقييمه وفق رؤى ومنظور علمي أكاديمي لايخضع لأي آراء شخصية، ومن ثم يقوم بتثبيت ملاحظاته البناءة والصادقة حول البحث المرسل اليه.

قبل البدء بعملية التقييم، يرجى من المقيم التأكد من استعداده الكامل لتقييم البحث المرسل اليه وفيما اذا كان يقع ضمن تخصصه العلمي أم لا، وهل يمتلك المقيم الوقت الكافي لاتمام عملية التقييم، وإلا فيمكن للمقيم أن يعتذر ويقترح مقيم آخر.

بعد موافقة المقيم على اجراء عملية التقييم والتأكد من إتمامها خلال الفترة المحددة، فإن عملية التقييم يجب أن تجري وفق المحددات التالية:

١- يجب أن لا تتجاوز عملية التقييم العشرة أيام كي لا يؤثر ذلك بشكل سلبي على المؤلف

٢- عدم الافصاح عن معلومات البحث ولأي سبب كان خلال وبعد اتمام عملية التقييم إلا بعد أخذ الإذن الخطي من المؤلف ورئيس هيئة التحرير للمجلة أو عند نشر البحث

٣- عدم استخدام معلومات البحث لأي منافع شخصية أو لغرض إلحاق الأذى بالمؤلف أو المؤسسات الراعية له

٤- الافصاح عن أي تضارب محتمل في المصالح

٥- يجب أن لايتأثر المقيم بقومية أو ديانة أو جنس المؤلف أو أية اعتبارات شخصية أخرى

٦- هل ان البحث أصيل ومهم لدرجة يجب نشره في المجلة

٧- فيما اذا كان البحث يتفق مع السياسة العامة للمجلة وضوابط النشر فيها

٨- هل ان فكرة البحث متناولة في دراسات سابقة ؟ إذا كانت نعم، يرجى الإشارة الى تلك الدراسات

٩- مدى تعبير عنوان البحث عن البحث نفسه ومحتواه

١٠- بيان فيما إذا كان ملخص البحث يصف بشكل واضح مضمون البحث وفكرته

١١- هل تصف المقدمة في البحث مايريد المؤلف الوصول اليه وتوضيحه بشكل دقيق، وهل وضح فيها المؤلف ماهي المشكلة التي قام بدراستها

١٢- مناقشة المؤلف للنتائج التي توصل اليها خلال بحثه بشكل علمي ومقنع

١٣- يجب ان تُجرى عملية التقييم بشكل سري وعدم اطلاع المؤلف على أي جانب فيها

١٤- اذا أراد المقيم مناقشة البحث مع مقيم آخر فيجب ابلاغ رئيس التحرير بذلك

١٥- يجب ان لاتكون هنالك مخاطبات ومناقشات مباشرة بين المقيم والمؤلف فيما يتلق ببحثه

المرسل للنشر، ويجب ان ترسل ملاحظات المقيم الى المؤلف من خلال مدير التحرير في المجلة

١٦- إذا رأى المقيم بأن البحث مستلاً من دراسات سابقة، توجب على المقيم بيان تلك الدراسات لرئيس التحرير في المجلة

١٧- إن ملاحظات المقيم العلمية وتوصياته سيعتمد عليها وبشكل رئيسي في قرار قبول البحث للنشر من عدمه ، كما يرجى من المقيم الاشارة وبشكل دقيق الى الفقرات التي تحتاج الى تعديل بسيط ممكن ان تقوم بها هيأة التحرير وإلى تلك التي تحتاج الى تعديل جوهري يجب ان يقوم بها المؤلف نفسه.

المحتويات

التميّز والتّمييزُ قراءة في طبيعة الأدب والنقد ١١
أ.د. أحمد سعيد عبيدون
البُعدُ والمَقصدُ الإشهاريَّان في قصيدة التكسُّب بالمدح حتى نهاية العصر الأموي ٣٢
أ.د. سمر الديّوب
تمثلاتُ القبح قراءة في رواية (عطارد) للروائي محمد ربيع ٥٦
أ.م.د. سحر ريسان حسين
فَاعِلِيَّةُ التَّشخِيْصِ في شِعرِ شُعَرَاءِ الدَّوْلَةِ الفَاطِمِيَّةِ (تَشْخِيْصُ المَعـنَويَّاتِ أُنْمُوْذَجاً) ٨٢
أ.م.د. فلاح عبد علي سركال
التاريخيُّ والمتخيّلُ السردي دراسة في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م ١١٦
م. د. مرتضى حسين علي
أثرُ أمن اللبس في منع الظواهر الصوتية والصرفية أو الخروج عن القياس فيها ١٣٤
م. د. جواد كاظم عبد
صورةُ الأنـا في شعر محمد مهدي الجـواهري ١٥٦
م. د. جواد عودة سبهان
استراتيجياتُ الخطاب الإقناعي في (توحيد المُفضَّل) ١٧٠
م.د موفق مجيد ليلو
وظائفُ الحدثِ السياسي في الرواية العراقية (دراسة في نماذج مختارة) ١٩٢
م. د. غانم حميد عبودي
الإجراءُ البلاغي في النص الشعري قراءة في ديوان (تركنا نوافذنا للطيور) لمحمد عريج ٢٠٦
هدى سعيد بدر العميدي
روايةُ الأجيال بين الثلاثية لمحفوظ وعائلة باسكوال دوارتي لثيلا (دراسة مقارنة) ٢١٥
م.د احمد راهي سعدون الزيداوي
النص الموازي وتجلياته في شعر فاضل عزيز فرمان (متى تتفتّح الوردة؟) انموذجا ٢٤٦
أ. م. د. محمد حسين علي حسين - أ. م. د. سها صاحب القريشي
السُلّمُ الحجاجيُّ في أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم ٢٦٨
وسن هاشم عودة الحريشاويّ - أ. د. صاحب جعفر أبو جناح
المديح السياسي في شعر منصور النمري(ت١٩٠هـ) دراسة في ضوء النقد الثقافي ٢٨٦
لمى سلام كاظم - أ. د حربي نعيم محمد الشبلي
الفضاءُ الكتابيُّ في شعر أديب كمال الدين ٢٩٨
هيفاء جواد محمد كاظم - أ.د. كاظم فاخر حاجم
تحليلُ الخطاب والمفهوم العربي (دراسة تحليلية) ٣١٨
م. م كريم صالح محسن - أ. د صالح هادي القريشي
صوتُ الهمزةِ في المنظورِ الصوفيّ ابنُ عربي أنموذجا ٣٣٥
أ . د : عادل نذير بيري الحسانيّ - م . م : عمّار عبد العبّاس عزيز الشمّريّ

أثرُ قرينة الاستعمال في المعنى عند قطب الدين الراوندي (ت٥٧٣هـ) ٣٤٢
أ.د. نجاح فاهم صابر العبيدي - محمد قاسم حسون
الخبرُ الاعجازي في سيرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) دراسة سردية ٣٥٥
أ.د رائد حميد مجيد البطاط - م.م تغريد خليل حامي
حضورُ المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية (دراسة تحليلية) ٣٧٩
أ.د حسين عبود الهلالي - زين العابدين سالم مردان المياحي
التوحيد في توقيعات المعصومين عليهم السلام دراسة موضوعية ٣٩٥
أ.د مسلم مالك الأسدي - محمد قاسم هاشم
التعليلُ المعجميُّ في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت ١٧٥هـ)
مفهومه وأركانه وأساليبه ٤٠٧
م.د. أحمد حسن منصور الغانمي - م.م. محمد وداعة عبود
دراسة أبنية الافعال ومعانيها في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين ٤٢٣
أ.م.د حيدر عبدعلي حميدي - شهيد كريم عبدالرضا

التميّز والتّمييزُ
قراءة في طبيعة الأدب والنقد

أ.د. أحمد سعيد عبيدون

Excellence and Distinction
An approach to the nature of literature and criticism

Associate Professor Ahmed Said Obidon

الملخّص

درسَ هذا البحث الأدب والنقد في ضوء مصطلحي التميّز والتمييز، بوصفهما وجهين لفعل معرفي واحد، يحتوي حركة الأدب والنقد في شمولها وطبيعتها الفنية والمعرفية المميزة، ويجمعها معا معناها اللغوي القائم على الانفصال والتباعد، في وظائف جمالية مميزة ومنسجمة في الأدب، والنقد، وفي النقد العربي القديم عند ناقدين بارزين ومميّزين هما: الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، وعند شاعر مميز هو أبو تمام، وفي النقد الشكلي الذي اهتم بالتميّز والتمييز، وفي النقد البنيوي عند دي سوسير في الاختلاف والتميّز والتقابل، وعند ناقدين محدثين الأول: رومان ياكوبسون خاصة في وظيفته الشعرية، والثاني: ريفاتير خاصة في وظيفته الأسلوبية، ومعاييره التي تركّز على الأدب في تفرّده وتميّزه.

الكلمات المفتاحية: التمييز، التميّز، الأدب، النقد، البنية

Abstract:

This research studies literature and criticism in the light of the terms of excellence and distinction, as they are two sides of a single cognitive act. It contains the movement of literature and criticism in its comprehensiveness and distinctive artistic and cognitive nature. It also brings together its linguistic meaning based on separation and divergence in distinct and harmonious aesthetic functions in literature, criticism, and in ancient Arab criticism according to two prominent and distinguished critics, Al-Jahiz and Abdul-Qaher Al-Jurjani, according to a distinguished poet, Abu Tammam, in formal criticism, which is concerned with excellence and distinction, in de Saussure's structural criticism of difference, distinction and contrast, and finally according to two modern critics, Roman Jakobson, especially in his poetic function, and Riphater, especially in his stylistic function and his criteria that focus on literature in its uniqueness and distinction.

Keywords: distinction, literature, criticism, structure

المقدمةُ:

يقومُ هذا البحث باقتراح مصطلحي: (التميّز والتّمييز) للنظر إلى طبيعة الأدب والنقد بوصفهما مصطلحين شاملين للإبداع ونقده في مراحله المعرفية المختلفة، ويذهب البحث باتجاه تأصيل هذين المصطلحين وتأمّل مفهومهما بشكل يكشف عن طبيعتهما في التميّز: التباعد والانفصال والصيرورة والانفراد...، وهو أمرٌ يحفز على رؤية المعنى اللغوي لكلمة (أدب) التي تكشف عن وظائف متميّزة كالتشويق، واللذة، والأسلوب، والتعلّم، والتحويل، والغرابة، وهي تترافد مع معاني التميّز السابقة وتتراسل معها، أما كلمة (نقد) فتدل معانيها اللغوية على التميّز والتمييز الصريح بين طرفين اثنين في مستويات مختلفة كالصواب والخطأ، والجمال والقبح، والدأب والكسل...، وهو أمرٌ يجعل من التميّز والتمييز وجهين لفعل معرفي عال في القيمة، فهل يمكن رؤية الأدب والنقد في الاتجاهات النقدية والمعرفية الحديثة في ضوء هذين المصطلحين خاصة أنهما تواءما وانسجما مع علاقات الأدب والنقد في اللغة كما تقدّم؟ هذا ما حفّز البحث لإعادة قراءة أهمّ التوجّهات النقدية في ضوء هذين المصطلحين الدقيقين والواسعين عند نقاد في القديم مثل الجاحظ في اعتنائه بالمتميّز في الكلام: الصياغة والنسج والتصوير، وفي اعتنائه بالمتميّز في الحيوان كالفيل والزرافة، وبالطير كالطاؤوس، ومثل عبد القاهر الجرجاني في اعتنائه بالمتميّز في النظم، والخصائص، والمزايا، والبناء، والكناية، والاستعارة، والتمثيل، وعند شعراء اتّصفوا بالتميّز في حياتهم ومواقفهم وإبداعهم الشعري مثل أبي تمام، وفي بعض اتجاهات النقد الحديث كالشكلية التي اعتنت بالتميّز والأدبية، والبنيوية التي اهتمّت بالتميّز والاختلاف، وعند نقاد مثل ياكوبسون خاصة في اعتنائه بالشعرية، وريفاتير في اعتنائه بالأسلوبية. هذا هو ما يحاول البحث فحصه واختباره على مدى الصفحات القادمة.

أولا في نظام اللغة:

١ـ كلمتا التميّز والتمييز:

التأمّل في (لسان العرب) في الجذر (ميّز) يكشف لنا عن صيغتين أساسيتين: الأولى هي: (التميّز)، والثانية هي: (التّمييز)، ففي الأولى نقرأ: تميّز، وامّاز، واستماز، كله بمعنى، وتميّز القوم وامتازوا صاروا في ناحية، وفي التنزيل العزيز « وامتازوا اليوم أيها المجرمون»؛ أي تميّزوا، وقيل أي انفردوا عن المؤمنين. واستماز عن الشيء تباعد عنه، وفي حديث إبراهيم النخعي استماز رجل به بلاء فابتُلي به؛ أي انفصل عنه وتباعد، وهو استفعل من الميز. ابن الأعرابي: ماز الرجل إذا انفصل من مكان إلى مكان، ويقال امتاز القوم إذا تميّز بعضهم من بعض. وفي الحديث لا تهلك أمتي حتى يكون بينهم التمايل والتمايز، أي يتحزبون أحزابا، ويتميّز بعضهم عن بعض، ويقع التنازع، ومنه حديث ابن عمر أنه كان إذا صلى ينماز عن مصلاه فيركع؛ أي يتحوّل من مُقامه الذي صلّى فيه[1].

والتأمّل في مادة التميّز هذه يكشف أننا أمام صيغ فعلية للتميّز مختلفة:

تميّز / امّاز / استماز / تمايز / امتاز، وهي كلها أفعال لازمة تدلّ على معان متقاربة باختلاف بعض الأحرف، يجمعها الانفصال والتباعد.

وإذا تأملّنا علاقات الانفصال هذه سنجد أنها كثيرة حدّدتها الكلمات والجمل الآتية:

صاروا في ناحية/ انفردوا / تباعد منه / انفصل عنه وتباعد / انتقل من مكان إلى مكان / تنحّى عصابة منهم ناحية / تميّز بعضهم من بعض/ يتحزّبون أحزابا / وهي كلمات وجمل تكشف في التميّز عن العلاقات الآتية:

الصيرورة / الانفراد / التباعد / الانفصال / الانتقال / التّنحيّ.

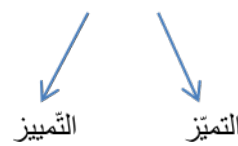
ويكشف التأمّل كذلك أننا في هذه العملية أمام طرفين اثنين، أو حالتين أو موقفين:

القوم عن القوم / المجرمون عن المؤمنين / الشيء عن الشيء / الرجل عن الرجال / العصابة عن

العصابة / بعضهم عن بعض / حزب عن حزب.

ويمكن أن نسجل هنا أن التميّز يغلب عليه المعنى السلبي كما جاء في كلمات: الإجرام/ البلاء/ الهلاك/ التحزّب/ التنازع، وربما جاء بشكل إيجابي كالتحوّل من مكان الصلاة إلى مكان الركوع، وقد يكون محايدا كالانتقال والصيرورة في ناحية.

أمّا الصيغة الثانية في الجذر (ميّز) فهي صيغة الفعل المتعدّي: فالميز هنا التمييز بين الأشياء؛ تقول ميزت بعضه عن بعض فأنا أميّزه ميزا، وقد أماز بعضه من بعض، ومزت الشيء أميّزه ميزا: عزلته وفرزته، وكذلك ميّزته تمييزا فانماز. ابن سيده: ماز الشيء ميزا ومِيزة وميّزة: فصل بعضه عن بعض، وفي التنزيل العزيز: « حتى يميّز الخبيث من الطيب » قُرئ يميز من ماز يميز وقُرئ يُميَّز من ميّز يميّز[٢]. إذن نحن في الصيغة الثانية هذه مع الطبيعة المتعدية للفعل التي تُبرز فاعلا يقوم بعملية التمييز في الشيء فإذا كانت الصيغة الأولى هي (التميّز) فإن الصيغة الثانية هي (التّمييز): ميز



وواضح هنا أن الأولى تركّز على الطبيعة الموجودة في الشيء التي تجعل التميّز: صيرورة، وانفرادا، وتباعدا، وانفصالا، وانتقالا، وتنحيّا، في حين تركّز الثانية على دور الفاعل في الشيء وإبراز علاقاته ليس من منظور طبيعة الشيء (اللزوم) ولكن من منظور فاعل الشيء المتعدّي فعله إلى مفعوله، وقد ظهرت هنا ثلاث علاقات هي (العزل)، و(الفرز)، و(الفصل): (عزلته وفرزته)، (فصل بعضه عن بعض). فالعلاقات الموجودة في الصيغة الأولى هي علاقات موجودة فيها بالقوة، أمّا الثانية فهي علاقات موجودة بالفعل يقوم الفاعل باستنباطها وإنتاجها، وليس بالضرورة أن تتطابق، بقدر ما تختلف من حيث الرؤية ووجهة النظر، إن العلاقات الأولى هي علاقات بناء وتنظيم، في حين أن الثانية علاقات فكّ وتحليل للشيء، وإذا كان الشيء الذي نتحدّث عنه هنا هو (النص)، والفاعل هو القارئ أو (الناقد) فإن النص (يتميّز) بعلاقاته فيستدعي الناقد لكي (يميّز) بالتحليل هذه العلاقات ويكشف طرائق وأساليب هذا التميّز الفنية التي جعلت هذا النص يصل إلى هذا المستوى العالي من الجمال. فهما إذن وجهان لعملة معرفية واحدة يشترك فيها الإبداع والنقد، أو المبدع والناقد بوصفهما وعيين داخليين موجودين في طبيعة بناء الصيغة اللغوية ذاتها.

٢ـ كلمة(أدب):

لو تأمّلنا مادة (أدب) في لسان العرب لوجدنا أنها لا تخرج دلالاتها عن ست وظائف أساسية تكشف لنا عن سمة التميّز في الأدب:

أ- الجاذبية والتشويق:

يبدأ معنى التميّز في مادة الأدب من الدعاء، وهو المناداة وطلب الإقبال[٣]، ثمة شخص ينادينا ويدعونا لنقبل عليه؛ فهو إذن يختارنا ويميّزنا عن غيرنا لنحظى بمنزلة ما تكون نتيجتها عطيّة ما أو مكافأة معينة يتكرّم بها علينا، فهو يشوّقنا ويجذبنا نحوه بهذا الدعاء ويجعلنا نقبل عليه لنكتشف أن هذه المكافأة هي وليمة كبيرة يدعونا إليها لتناول ما لذ وطاب من ألوان الطعام.

ب ـ اللذة والمتعة:

لكي تكون هذه الدعوة إلى الطعام مميّزة وكذلك المدعو لها مميّزا فإنها في الحقيقة ليست (وجبة) وإنما (وليمة) والفارق بينهما هو أن الوليمة وجبة مميّزة في الزمان والمكان ونوع الطعام؛ إذ تخضع هذه العناصر للمفاجأة والغرابة وعدم الألفة والتكرار، أمّا الوجبة فهي أكلة بسيطة في اليوم إلى مثلها من الغد[٤]

وهذا يعني أن الوليمة تتميّز في ألوان الطعام وأصناف المأكل والمشرب بحيث تتجاوز

وظيفة الإشباع الضروري الموجود في الوجبة إلى التلذّذ والاستمتاع.

ج ـ الطريقة والأسلوب:

نصادف في مادة الأدب أيضا (الظرف وحسن التناول)[٥] وهو الأمر الذي يكشف لنا الطريقة والأسلوب، والحقيقة أن مكان التميّز يكمن في الطريقة والأسلوب الذي يُقدَّم به هذا الشيء، بحيث لا يعود إلى طبيعة الشيء بقدر ما يعود إلى طبيعة العلاقات وطريقة ترتيبها في الشيء، حتى يتميّز فيصل إلى درجة الحسن والجمال، وإذا نظرنا إلى الظَّرف سنجد أن معناه يتركز في هذا التميّز ويؤول إليه، فهو لا يخرج عن بلاغة الأسلوب، وجمال الشكل، وحسن الهيأة، في اللسان والوجه والقلب كما تنصّ عليه عبارات مميّزة في اللسان في باب الظرف هذا مثل: البليغ الجيد الكلام/ والحسن الوجه واللسان / والبلاغة في اللسان / والذكاء في القلب، والظرف من الوعاء، فالظريف وعاء الأدب ومكارم الأخلاق.[٦]

د ـ التغيير والتحويل:

وهو ما ينص عليه اللسان في التذليل والترويض والتهذيب[٧] وهي معان يمسك بعضها ببعض ويجاور بعضها بعضا من حيث تغيير الشيء وتحويله من حالة غير مرغوب فيها إلى حالة أحسن وأجمل، يدخل في مجال الإعداد والتربية، وهو ما نراه في الحيوان والإنسان، فالحيوان ينتقل بالترويض والتذليل من حالة التوحش إلى حالة الأنس، ولا شك أنه يتركّز على أسلوب الأداء باكتساب المهارات بالتربية والتهذيب كي يكون سلوكه مرضيا عنه، جميلا ومميّزا، ومثله الإنسان بالتربية والتهذيب يكتسب مهارات عقلية وحِرَفية يرتقي بها عن الخشونة والجلافة ويتحوّل بها إلى الرقة واللطافة فيكون إنسانا ظريفا رقيقا مهذبا وهذا يجعله يتباعد كثيرا عن مجمل الناس ليتفرّد وحده ويكون مميّزا.

هـ ـ المعرفة والتعلم:

يقود التذليل والتهذيب إلى معنى مجاور له في الاتجاه من الحسّي إلى العقلي وهو معنى التعليم والمعرفة، وهو مستوى أوسع من المستوى السابق وردت فيه نصوص منها أحاديث عن النبي محمد صلى الله عليه واله وسلم: « أدبني ربي فأحسن تأديبي« يقول الزجّاج: « هذا ما أدّب الله تعالى به نبيه صلى الله عليه واله وسلم؛ أي علّمه. ويذكر اللسان أن الأدب أدب النفس والدرس،[٨] وهو أمر يجعل الأدب ينقسم على الفعل والكلام معا؛ بمعنى أنه مرتبط بالشخص وسلوكه من جهة، وبكلامه وحسن قوله من جهة أخرى، وهي اللحظة التي يتضح فيها الفصل بين المعنى الحسي ودوائره القريبة والمعنى العقلي؛ أي الانتقال من شخص المتكلم إلى كلامه، نتعرّف عليه في تفريق اللغة بين صيغتين صرفيتين في (المأدبة) إحداهما بالضم والأخرى بالفتح: فالمأدُبة بالضم: الصنيع من الطعام يصنعه الرجل فيدعو إليه الناس، أمّا المأدَبة بالفتح كما قال سيبويه فهي من الأدْب بسكون الدال، وفي الحديث عن ابن مسعود: « إن هذا القرآن مأدبة الله فتعلموا من مأدبته «؛ أي مدعاته. قال أبو عبيد وتأويل الحديث أنه شبه القرآن بصنيع صنعه الله للناس لهم فيه خير ومنافع ثم دعاهم إليه[٩]. ويكمن التميّز هنا في الارتفاع من الحسي إلى المعنوي، ومن الشخص إلى اللغة، فالطعام مأدبة شهية نتناولها باليد ونتذوقها بالفم واللسان، ونتغذى بها ونتلذّذ لتقوى أجسامنا، والقرآن مأدبة شهية أيضا نتناولها بالعين، ونتأمّلها بالقلب والبصيرة، ونهضمها بالتفكّر والتدبّر، تتغذّى عليها أفئدتنا وتقوى بها أرواحنا وعقولنا.

و ـ العجب والغرابة:

الوظيفة الأخيرة التي يبلغ بها معنى الأدب قمة تميّزه هي العجب والغرابة، فالأدْبُ هو العجب، قال الأصمعي جاء فلان بأمر أدْب مجزوم الدال أي بأمر عجيب، والعجب والإعجاب هو ما يحدث في استقبالك له ما يشبه الصدمة، يجعلك تنكره لأول وهلة إنكار دهشة واستغراب؛ لأن مثله قليل الورود عليك فأنت معه تنظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد فيعجبك؛ لأنك تظن أنك لم تر مثله من قبل، وهو ما يدخل عليك البهجة والسرور، هذا هو تقريبا ما ذكره

لسان العرب في معنى الجذر(عجب)[١٠]: « العجْبُ والعجَبُ إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده. والعجب: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد. والتعجّب: أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله. وأعجبه الأمر: سرّه.

٣ـ كلمة (نقد):

لو انتقلنا للكلمة الأساسية الثانية وهي كلمة (نقد) سنجد أنها تحقّق معنى التمييز ذلك الذي مررنا عليه في الجذر (ميّز) خير تحقيق؛ ففي مادة (نقد) في (لسان العرب) يكشف التأمّل عن ازدواج في المعنى المتفرّع عن هذا الجذر في مستويات ووظائف ست مختلفة:

أ ـ الجودة والزيف:

«والنقد والتنقادُ: تمييز الدراهم، وإخراج الزيف منها: أنشد سيبويه:

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقادُ الصياريف«[١١]

ومعروف أن الدنانير من الذهب والدراهم من الفضة، ولعل رواية سيبويه: (نفي الدراهيم) أقرب إلى وضوح المعنى؛ فهذه الناقة القوية، حين تسير في الهاجرة مع شدة سطوع الشمس تكون معها الحصّيات المتطايرة أقرب إلى البياض منها إلى الصفرة. والصيرفي لا شك لا يكون ماهرا في التمييز إلاّ إذا كانت الدراهم أو الدنانير يشوبها شيء من الاختلاط أو الالتباس بحيث يصعب على الشخص العادي تمييز الجّيد منها عن الرديء، وهو أمر يحتاج شخصا ذا معرفة بالنقود، وخبرة حسية ومعنوية، يعتمد عليها لتمييز الجيد عن غيره، وهو الفعل الذي يقوم به الصيرفي.

ب ـ الصواب والخطأ:

«ناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر«[١٢]

والمناقشة فعل ذهني يقوم على تبادل النظر في الأفكار من أجل القبول أو الرفض، على أساس صحتها في الذهن أو خطئها، وكلما كان المناقش قادرا على الإقناع بقوة الفكرة ووضوحها، كان أولى بالاتباع، وكانت أفكار الآخر خاطئة وأولى بالسقوط.

ج ـ النفع والضرر:

في فعل النقد تمييز بين شيء قيم ومفيد، وآخر غير ذي قيمة وفاسد: « نقد الطائر الحَبَّ ينقده، إذا كان يلتقطه واحدا واحدا «[١٣] غير أن الحَبَّ في الغالب لا يكون صافيا جاهزا، فهو مختلط بشوائب أخرى كالحصى والتراب، فالطائر يميّز ذلك كله ليلتقط الحب واحدا واحدا، يلتقط الشيء الذي له قيمة ومنفعة، ويترك غير المفيد والضارّ.

د ـ الأمان والخطر:

«نقد الطائر الفخ ينقده بمنقاره«[١٤] لكن فخ الطائر ربما يحتوي على الحب، وثمة حبة واحدة ربما يكون فيها هلاكه، فمن أجل الحب يقوم بعملية تحسّس واختبار، ونرى ما يشبه ذلك في النقر بالإصبع: «نقد الشيء إذا نقره بإصبعه كما تنقر الجوزة«[١٥] لنحصل على اللب.

هـ ـ الجمال والقبح:

«والنقدة الصغيرة من الغنم... والنقد السُّفَّل من الناس... وبالتحريك جنس من الغنم قصار الأرجل قباح الوجوه تكون بالبحرين«[١٦] وهذا القبح فيما يبدو حسي في الغنم، وأخلاقي في الناس، فالتمييز هنا تمييز بين أغنام صغيرة قصيرة قبيحة المنظر، وأخرى تحمل صفات مضادّة لها هي صفات الجمال: أغنام كبيرة طويلة حسان الوجوه، والسُّفَّل من الناس صفة تتعلّق برداءة السلوك في سوء السيرة والأخلاق، في حين يكون المرء جميلا حين يكون عالي الأخلاق حسن السيرة والسلوك. وربما يظهر الجمال في بياض الأسنان وصفائها في الإنسان، وفي سلامة الحافر واستوائه في الدابة ؛ لأن « النقد تقشر في الحافر، وتأكُّل في الأسنان«[١٧].

(٦) الدأب والكسل:

«الأنقد والأنقذ بالدال والذال: القنفذ والسلحفاء، ومن أمثالهم: بات فلان بليلة أنقد إذا بات ساهرا، وذلك أن القنفذ يسري ليله أجمع لا ينام

الليل كله «[١٨] في النقد إذن دأب وسهر لا يعرف النوم أو الكسل، بحث وتنقيب عن الحاجة، وصبر وجهد مبذول متواصل للحصول على ما ينفع.

يمكن القول إن النقد ممارسة وفعل حسي وذهني من التمييز بين شيئين يشوبهما اختلاط والتباس، يتمّ التمييز بينهما على مستويات معنوية عدة: أهمّها: الجودة والرداءة، والصواب والخطأ، والجمال والقبح، والنفع والضرر، في حركة تتسم بالخطر وحس المغامرة، وكثير من الصبر والدأب وحسن التأمّل، ويمكن ملاحظة أن هذه الممارسة هي في الأساس فعل داخلي يقوم به الفاعل في الكلمات في حالة الناقد، وفي الدراهم والدنانير في حالة الصيرفي، وفي الأفكار في حالة المناقش، وفي الحب في حالة الطائر:

الناقد	الكلمات
الصيرفي	الدراهم والدنانير
المناقش	الأفكار
الطائر	الحبّ

كما يمكن أن يشار إلى الأداة التي يستخدمها هذا الفاعل: فالصيرفي يستخدم في البداية عقله ويديه، وربما عينيه وأذنه لرؤية الفرق في الألوان أو الأصوات في الدراهم والدنانير ، لكن هذه الأدوات تطوّرت اليوم حتى صارت جهازا معقّدا يقوم بالتعامل مع العملة وفحصها، ويمكن القول إن الأمر متشابه مع الكلمات مع الفارق أن الجهاز هنا هو جهاز معرفي ومفاهيمي يقوم على مسح جميع علوم اللغة والمعارف المختلفة التي كان القدماء يسمونها بعلوم الآلة وغيرها من العلوم المجاورة ؛ لتكون جهازا واسعا ودقيقا لمعاينة الكلمات وتحليلها ضمن نظام تكوينها وتركيبها في لغة الكلام والشعر، هذا الجهاز المعرفي هو ما نسمّيه اليوم بمناهج النقد.

ويمكن اختصار التميّز والتمييز في اللغة ضمن مستويات ووظائف اللغة والأدب والنقد السابقة في الجدول الآتي:

في اللغة	الصيرورة	الانفراد	التباعد	الانفصال	الانتقال	التخي
في النقد	العزل	الفرز	الفصل			
في الأدب	الجانبية والتشويق	اللذة والمتعة	الطريقة والأسلوب	التغيير والتحويل	المعرفة والتعلّم	العجب والغرابة
في النقد	الجودة والزيف	الصواب والخطأ	النفع والضرر	الأمان والخطر	الجمال والقبح	الدأب والكسل

ثانيا: في النقد القديم:

لعل الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني من أبرز من يمكن الوقوف عند بعض نصوصهما فيما يتعلّق بالتميّز والتمييز فالأول قد وصل بالتميّز في الشعر إلى مستوى عال من الفنية في النظر والتطبيق في الصناعة والنسج والتصوير، والثاني قد تجاوز به ذلك المستوى الفني إلى الدرجة القصوى له في نص متميز هو القرآن وفي طريقة بلغت قمة التميّز وهي الإعجاز في النظم.

فالجاحظ في نصه الشهير يرى أن ((المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقروي، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير))[١٩]، فالمعنى الذي يرمي إليه الجاحظ إنما يقصد به المواد الأولية التي يصاغ منها الكلام كما أوضح إحسان عباس[٢٠] وهي مواد قد نراها مصوغة في كلام لكنه كلام لا يتجاوز الإلف ولا يتميز بالصياغة والتصوير تماما كمادة الذهب والفضة حين يحوّلها الصائغ من خاتم غفل أو سوار عادي إلى خاتم مميّز وجميل كما فصّل فيما بعد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، كذلك يعني الجاحظ باللفظ الصورة والشكل والوحدة الكلية للنص وليس مجرد اللفظ نفسه[٢١] وهكذا فالصناعة والنسج والتصوير هي مفاهيم شكل العمل الأدبي؛ أسلوبه وطريقة بنائه واتصال عناصره في وحدة متميزة.

وقد اتضحت فكرته بجلاء عندما جعل البيتين اللذين قلل من الشعرية فيهما؛ بل نفاها عنهما وهما:

لا تحسبنّ الموت موت البلى
فإنّما الموت سؤال الرّجال
كلاهما موت ولكنّ ذا
أفظع من ذاك لذلّ السّؤال[٢٢]

فالبيتان لا توجد فيهما مخالفة وانحراف عن معنى الكلمات في الواقع وفي العُرف، ومعناها في الشعر؛ أي ليس فيهما صياغة ولا نسج ولا تصوير، بمعنى آخر ليس فيهما شكل ولا وحدة كلية متماسكة ومتميزة. فالبيت الأول فيه معنى تعليمي وعظي ينتقل فيه الناظم من إدراك الموت العادي إلى جعل الذلّ بالسؤال موتا للإنسان، ثم المعنى النثري والمقايسة المنطقية بين الموتين بالشرح والتفصيل وافتراض السامع أميّا لا يفقه هذا المعنى البسيط، ثم المفاضلة (أفظع) بهذا اللفظ الغليظ في سياقه ثم التعليل وبيان السبب: (لذل السؤال)، بافتراض حاجة السامع لمعرفة ذلك، كل هذه الصفات من الإلف، والنثرية، والمنطقية، والغلظة، والشرح، والتفصيل، والتعليل تنافي التميّز والفنية التي جهد الجاحظ لتبيينها في نصه السابق.[٢٣]

نجد الجاحظ أيضا في نصوص أخرى يهتم كثيرا لهذا التميّز الذي يراه في الكلام والشعر كما يراه في مواضيع أخرى مثل الحيوانات ويقف بشكل خاص عند بعض الحيوانات المتميّزة بأشكالها المصوغة صياغة عجيبة أو غريبة، في أوصاف تكشف عن الفرادة والتأثير والاستحسان والاندهاش، وأبرز هذه الحيوانات التي وقف عندها بالوصف والتمييز: الفيل، والطاووس، والزرافة، فالأول: الفيلة التي تتميز بـما فيها من ((عجيب التركيب، وغريب التأليف، والمعارف الصّحيحة، والاحاسيس اللطيفة، وفي قبولها التّثقيف والتّأديب، وسرعتها إلى التلقين والتّقويم، وما في أبدانها من الأعضاء الكريمة، والأجزاء الشريفة، وكم مقدار منافعها، ومبلغ مضارّها، وبكم فضلت أجناس الحيوان، وفاقت تلك الأجناس))[٢٤]

وعن الثاني والثالث يقول: ((وربّ شيء الأعجوبة فيه إنما هي في صورته، وصنعته، وتركيب أعضائه، وتأليف أجزائه، كالطاووس في تعاريج ريشه، وتهاويل ألوانه، وكالزّرافة في عجيب تركيبها، ومواضع أعضائها))[٢٥].

فهو يركّز على الشكل الجمالي في كلمات: (التركيب، والتأليف، والصورة، والصنعة)، كما يركّز على الطريقة المتميّزة في كلمات: (عجيب، وغريب، والأعجوبة، وتعاريج، وتهاويل)، في وحدة (الأجزاء، والأعضاء، والريش، والألوان، والأبدان)، كما يركّز على تميّزها في: (فُضّلت، وفاقت)، فضلا عن قدرتها على التغيّر والتحوّل من حالة أدنى إلى حالة أفضل وأحسن في كلمات: (التثقيف، والتأديب، والتلقين، والتقويم).

وفي نص آخر يؤكد فيه على طلوع الشيء الجميل والمميز من غير المتوقع منه مركّزا على كلمات التميّز التي مرّت من الغرابة، والعجب، والطرافة، والبعد، والإبداع، في تدرّج متميّز: ((لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع... والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد))[٢٦]

أماّ عبد القاهر الجرجاني فقد وصل في نظره للتميّز إلى رؤيته في صفة الكمال والتمام؛ وذلك عندما توجّه إلى الكلام وهو يتميّز ويتفرّد في الحسن والجمال كي يصل إلى درجة الإبداع، ثم يرتقي حتى يصل إلى درجة الإعجاز التي هي قمة التميّز في القرآن الكريم، كما تميزت نظريته عن النقاد السابقين في توصيف هذا الجمال والإعجاز وارتفعت عن الرؤية التجزيئية للنظر المفرد للفظ والمعنى منفصليْن إلى النظر إليهما متصليْن في مصطلح جديد يوّحدهما ويقوم برؤية العلاقة بينهما رؤية علمية كلية هو مصطلح النظم الذي يصبّ في الشكل والأسلوب والطريقة والبنية الجمالية الموحدة التي تمثّل تميّزا و((خصوصية في نظم الكلم وضمّ بعضها إلى بعض على طريق مخصوصة))[٢٧]، وقد استطاع أن ينهض برؤية الجاحظ ويمدّها إلى أبعد مّما تدلّ عليه بانتقاله في الأمثلة من الحيوانات والإشارات القليلة، إلى التمثيل بالذهب، والفضة، والخشب والأنسجة من الديباج والحرير، والأبنية البديعة والمميزة: في النسج، والصياغة، والنجارة، والبناء، موجّها نظره إلى الخصائص المميزة لما يمكن تسميته بالأداء الجمالي أو الإبداع أو ما كان قد سمّاه بالفصاحة، والبلاغة، والبيان، والبراعة[٢٨] والذي يتمّثل في ((أن تضع اليد على الخصائص التي

تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة، وتسميّها شيئا فشيئا، وتكون معرفتك بها معرفة الصّنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطّع، وكل آجرّة من الآجر الذي في البناء البديع))[٢٩] فالنص يتعانق فيه (التميّز) الذي يخص الأدب بـ (التمييز) الذي يخص النقد الذي يلتحم بالمعرفة والعلم مع النص فيستطيع تحليله ومعرفة طرائق تركيبه وفنون نسجه وأشكال صياغته، وفيه نظر ثاقب إلى تحليل الجزء في إطار الكل: الخيط في الديباج، والقطعة في الباب، والآجرَّة في البناء، كما يؤكد باستمرار على أن هذا العلم ليس علما باللغة الأولى العادية المألوفة وإنّما هو علم باللغة الثانية المتعلقّة بالشكل الجمالي والهيأة الإبداعية: فالتميّز هنا ليس من أجل اللغة والعلم بأوضاعها، وما أراد الواضع فيها، وإنما التميّز، أو كما يقول: المزية فيما هو هيأة يحدثها لك التأليف[٣٠]. وهذا الكلم الذي يتحدث عنه عبد القاهر الخاص باللغة الأولى قد يكون مصوغا ومبنيا لكنه موجود في صياغة مألوفة وبناء عادي لا يشد ولا يلفت النظر؛ لذلك كرر التمثيل عليه مركّزا على توجيه النظر للغة الثانية التي تتميّز بالجدة والغرابة ودقة الصناعة وجمال الصياغة والإبداع والتميّز فيها، ممثّلا عليها بأن ((سبيل المعاني سبيل أشكال الحلي، الخاتم والشّنْف والسوار، فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منهل غُفلا ساذجا، لم يعمل صانعه فيه شيئا أكثر من أن أتى بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما، والشّنف إن كان شنفا، وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه، كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غُفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصَّنَع الحاذق حتى يُغرب في الصّنعة ويُدقّ في العمل ويبدع في الصياغة))[٣١]. فهو يركّز على الصناعة البديعة، والإغراب فيها، والدقة والإبداع.

ويتحدث عبد القاهر في الأسرار عن الفعل التخييلي المتميّز للشعر وهو يجعل ((الجماد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المُعرب، والمبيّن المميّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد... حتى يُكسب الدنيء رفعة، وغامض القدر نباهة، وعلى العكس يغضّ من شرف الشريف، ويطأ من قدر ذي العزة المنيف، ويظلم الفضل ويتهضّمه، ويخدش وجه الجمال ويتخوّنه، ويعطي الشبهة سلطان الحجة، ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا تغلو في القيمة وتعلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحت، ودعوى الإكسير وقد وضحت إلاّ أنها روحانية تتلبّس بالأوهام والأفهام دون الأجسام والأجرام))[٣٢]. والتأمّل في النص يكشف لنا تفصيلا للتميّز في الشعر يتحدّد في علاقات: الخلق والإيجاد، والمفاضلة والاختيار، والرؤية، والتحويل[٣٣]

لقد وجّه عبد القاهر نظره إلى هذا التميّز حتى أننا حين نقرأ دلائل الإعجاز نجده يمتلئ بكثير من الكلمات التي تدلّ عليه من زوايا مختلفة بحيث يستطيع الباحث فيه أن يقع على مفردات وعبارات تمثّل معجمات وحقولا دلالية تصبّ في التميّز والإبداع، وبنظرة سريعة نقف على هذه الأمثلة::

مكان المزية في الكلام[٣٤] / خصوصية في/ كيفية/ النظم/ طريقة/ مخصوصة/ في نسق الكلم/ بعضها على بعض[٣٥] / ترتيب للغَزْل على وجه/ مخصوص/ ضم لطاقات الإبريسم بعضها إلى بعض[٣٦] / مزايا ظهرت لهم في نظمه/ خصائص/ صادفوها في سياق لفظه[٣٧] / يكتسب نبلا/ ويُظهر فيه مزية[٣٨] / بضم كلمة إلى كلمة/ وبناء لفظة على لفظة/ النظم/ كان عندهم نظيرا للنسج/ والتأليف/ والصياغة والبناء/ والوشي/ والتحبير[٣٩] / نظير الصياغة/ والتحبير/ والتفويف/ والنقش[٤٠] / ترتيب الألفاظ/ وتواليها/ على النظم الخاص[٤١] / بمعزل عن المزية[٤٢] / قسموا الفضيلة على المعنى واللفظ[٤٣] / ترتيب الألفاظ في النطق[٤٤] / الدقة/ واللطف/ في خصوصية[٤٥] / ومما هو غاية في الحسن[٤٦] / ومما هو أصل في شرف

الاستعارة[٤٧] / المزية/ في نظمه/ والحسن[٤٨] / ويكبر شأن المزية/ فيه والفضل[٤٩] / سلطان المزية فيه يعظم[٥٠] / هذه الطلاوة/ وهذا الظّرف[٥١] / يعجَب/ ويعجّب[٥٢] / ويُكبر شأن المزية/ فيه والفضل[٥٣] / على لطفها/ وغرابتها[٥٤] / الشرف العظيم/ المزية الجليلة/ وهذه الروعة[٥٥] / الحسن/ والفخامة/ مكان الفضل/ والمزية في الكلام[٥٦] / الخصائص/ زيادة في المعنى/ وكيفية/ وخصوصية فيه/ الوشْي/ الحلْي/ حسنا/ وروعة/ وحسن موقع[٥٧] / صورة وصفة/ وخصوصية[٥٨] / صورة/ تروق/ وتُعجب[٥٩] / في نفسه هزّة/ وأدخل الأريحية عليك[٦٠] / المزايا/ أمور خفية/ ومعان روحانية[٦١] / الفصاحة/ والبلاغة/ والبيان/ والبراعة/ فضل القائلين على بعض[٦٢] / فصيح/ بليغ/ ومتخيّر اللفظ/ جيد السبك[٦٣] / ومدار هذا الأمر على «الكناية» و»الاستعارة» و»التمثيل»[٦٤]

ويمكن استخلاص الكلمات التي تدلّ على التميّز بشكل أولّي في الآتي:

مزية/ خصوصية/ خصائص/ اختيار

بناء/ صياغة/ صورة/ وشي/ نقش/ تفويف/ تحبير/ حَلْي

بيان/ براعة/ فصاحة/ بلاغة

كيفية/ طريقة/ ترتيب/ نظم/ ضم/ نسق

فضيلة/ شرف/ فضل/ فخامة/ روعة/ هزة/ أريحية

ظرف/ عجب/ غرابة/ لطف/ حسن/ خفاء/ روحانية

كناية/ استعارة/ تمثيل/ زيادة في المعنى

وهي كلمات يجمعها التميّز في اتجاهات مختلفة من العملية الإبداعية أهمّها: ما يتعلّق بالنص وتميّزه، وما يتعلّق بالبناء وجماليته، وما يتعلّق بالمبدع وصنعته، وما يتعلّق بالأسلوب وطريقه، وما يتعّلق بالقارئ وتأثّره، وما يتعلّق بالصياغة وبلاغتها.

ولعل الحديث مع عبد القاهر الجرجاني في التميّز يتصل بالحديث عن شاعر عربي عرف شعره بالتميّز الذي وصل إلى درجة الاختلاف الذي انقسم الناس حوله فريقين يحملان ذوقين في فهم الشعر مختلفين هو الشاعر أبو تمام، ففي نهاية بعض قصائده مقاطع شعرية تتحدث عن أفكار تتأمّل القصيدة وتصف جمالها وكيفية تلقّيها يبدؤها بعبارات مثل: خذها، جاءتك، وهي ألفاظ إهداء مشعرة باكتمال القصيدة وتمامها[٦٥]؛ فقد تمّت زينتها واكتمل زخرفها فغدت كما يقول: عروسا تُزف إلى خاطبها[٦٦]، يضاف إلى ذلك تميز شعر أبي تمام في استخدام مصطلحات الفن الشعري والإبداعي في صياغات شعره فهو يستخدم:

الصياغة: صاغ السماح/ صاغهم من جوهر

والنظم: من نظم اللسان قلادة/ نظم القوافي/ ساحر نظم

والتأليف: كالدر والمرجان أُلّف نظمه/ جوهر ألّفته

والتحبير: الثناء بُرد محبّر/ بمحبر متكوف متدمشق

والتفويف: حِبر القصائد فُوّفت تفويفا

والزخرفة: تزخرفون ثنائي

والنمنمة: كشقيقة البُرد المنمنم

والوشي: وشيها حللا

النسج: نسج العروض/ ونسجها موضون[٦٧]

وبعد ذلك يأتي عبد القاهر الجرجاني ليكرّر هذه المصطلحات في توصيفه النقدي فيقول: ((ووجدت المعول على أن هاهنا نظما وترتيبا وتأليفا وتركيبا وصياغة وتأليفا ونسجا وتحبيرا وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها))[٦٨] فضلا عن طبيعة صياغة شعر أبي تمام التي تقوم على علاقات المخالفة والتغيير بحيث يجعله مميزا ومختلفا في علاقاته عن غيره من الشعراء ففي مستوى الأدوات نجد: ظن/ وخال/ وحسب/ وشكّ/ وتوهم/ وكاد/ وكأن، تنتج وظيفة (المقاربة والحدس)، وأفعل التفضيل بالإيجاب والسلب ينتج وظيفة (المفاضلة والتفكير)، وأصبح/ وصار/ وغدا/ وعاد/ وأضحى/ وأمسى، تنتج وظيفة (التحول والصيرورة)، وصيّر وتخذ وردّ وكان تنتج وظيفة (التحويل والخلق)، ورأى وعدّ ووجد وعلم ورضي وصادف تنتج وظيفة (الرؤية والمعرفة)، فضلا عن استمرار هذه العلاقات والوظائف في صياغات

التشبيه البليغ والإضافي والاستعارة، يماثل ذلك تغيّر وتميّز على مستوى الإيقاع تمثّل في: التدوير/ والتبادل والتولّد/ والتجنيس/ والتشقيق/ والنمو/، فإذا أضفنا إليه ما تقدم من مصطلحات على مستوى مفهوم الشعر في الصياغة/ والنظم/ والتأليف/ والتحبير/ والتفويف/ والنمنمة والوشي/ والزخرفة/ والنسج، بدأنا نفهم تأثير تميّز شعر أبي تمام على فكر عبد القاهر الجرجاني[٦٩] ولعل هذا ما دعا الناقد فهد عكام أن يتحمّس ويبالغ في القول بأن أبا تمام: ((المؤسّس الحقيقي لنظرية سميّت بنظرية النظم والتأليف ونُسب إبداعها خطأ لعبد القاهر الجرجاني))[٧٠] فهو يرى أن ((صور الأحجار الكريمة تبدو في معظم الأحيان في شكل «عقد» تنوعت لآلئه وانتظمت كل الانتظام، والإشارة «نظم» التي تكلّل هذه الصور تستحضر في الذهن فكرة زينة منظمة أو بنية متجانسة متينة متنوعة العناصر))[٧١]

ثالثا: في النقد الحديث:

١ ـ الاتجاه الشكلي:

لعل الاتجاه الشكلي في النقد والأدب والفن من أكثر الاتجاهات الحديثة التي تتضح فيها سمة التميّز والتمييز، ففي الأدب وجّه الشكليون اهتمامهم إلى منطقة الخصائص المتميّزة التي تجعل الأدب جميلا ومؤثّرا مركّزين على الطابع المميز للواقعة الأدبية[٧٢]، ونقلوا جهة المعاينة من جزئيات وعناصر العمل إلى طريقته المميّزة وكيفية استعماله ((فالاختلاف النوعي للفن لا يعبّر عن نفسه في العناصر التي تشكّل العمل الأدبي وإنما في الاستعمال المتميّز لتلك العناصر))[٧٣]، لقد انتقلوا في معاينة الأدب من الاهتمام بأسباب تكوينه إلى كيفية بنائه، لقد كان المجال معنيا بشكل حاسم بـ (كيف) هو الأدب وليس بـ (ماذا) هو، بالطبيعة المميّزة للفن الأدبي بشكل عام[٧٤]؛ أي إن اهتمام الشكليّين يصبّ على كيفية القول لا على ما يقال؛ أي على الأشكال التي تنظر إلى الأدبية بكونها غاية في ذاتها لا ذريعة لغايات خارجية[٧٥].

لقد كانت للتميّز في الشكل وظائف في طبيعة اللغة وكيفية بنائها وأثرها الجمالي في ذاتها وفي متقبلها كالغرابة والتغريب التي أكد عليها الشكليون كثيرا ضد الآلية والرتابة والعادة؛ إذ يتحوّل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك، والغموض ضد الوضوح والألفة، فالأشياء تبدو لنا جديدة ومختلفة وكأننا نتعرّف عليها الآن، من خلال المجاز والترميز الذي لا يعني غياب المدلولات بقدر ما يعني تعدّدها، فتعدّد المعنى هو الخصوصية الفنية التي تجعل الشعر يتفرّد في خطابه ويتميّز، بحيث يبدو الفن في وظيفته ليس تعرّفا على العالم ولكن إعادة اكتشاف له[٧٦] إنه يجعل ما هو مألوف غير مألوف ويشوّه بشكل خلّاق ما هو اعتيادي طبيعي، ويغرس فينا رؤية طرية وطفلية، ينقلنا من التعرّف على العالم إلى إعادة الإحساس به واكتشافه من جديد، إنه يعيد بناء إدراكنا من جديد للواقع فندركه بشكل مدهش ومميّز[٧٧]

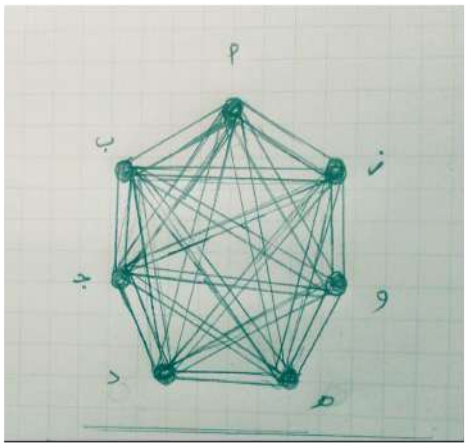
كان رومان جاكوبسون ـ أبرز أعضاء هذه الجماعة ـ وهو يتتبّع هذه الخصوصية المتميّزة يحدّد المكان المناسب لدراسة الأدب بدقة حين انتقل من معاينة الأدب بشكل عام إلى التركيز على خصوصية مميّزة فيه وهي: الأدبية؛ أي الخصائص النوعية المميّزة التي تجعل عملا معيّنا ما عملا أدبيا[٧٨] و(الأدبية) مصدرا صناعيا يركّز على الصفات والخصائص النوعية المميّزة التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا. وأمّا في النقد فقد وجّهوا اهتمامهم للنصوص الأدبية وللطرائق الفنية المميّزة فيها، وكان ردّهم على من وصفهم من خصومهم ومناوئيهم بأنهم شكليون بالقول ((لسنا شكليين، إننا بالأحرى تمييزيون))[٧٩] كما شدّدوا بأنهم أصحاب المنهج المورفولوجي في تأكيد على اتجاه بالأدب نحو العلمية، لقد عبّروا عن رغبتهم في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية؛ علم يوجّه اهتمامه للأدب ويجعله موضوعا له[٨٠]، ويمثّل المفهومان: (المنهج المورفولوجي) و(التمييزيون) مفهومين ملائمين لإلقاء الضوء على التوجّه إلى الأثر الأدبي ومكوناته، أو على

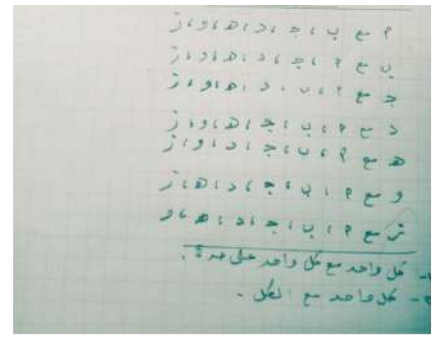
الإلحاح الدائم على استقلالية الأدب واكتفائه الذاتي، وتركيزه على اللغة التي ((تجلب النظر بشكل متميّز إلى نفسها، وتشدّد على انتظام صفاتها اللغوية بحيث تكون الكلمات كيانات محسوسة مستقلة ذاتيا[٨١]، وهو استقلال داخلي في غير ما حاجة إلى الخارج: كالحدس، والخيال، والموهبة، وكل ما يتعلّق بالأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ، والانفعالات والأحداث[٨٢]، كما يجب على النقد أن يركز اهتمامه على علاقات اللغة لا على الواقع، أو المجتمع، أو الحياة، أو النفس أو التاريخ[٨٣]. إن الكلمات هي مادة العمل الأدبي مثلما الأصوات والأنغام هي مادة الموسيقى، مثلما الألوان هي مادة الرسام كذلك الحركات هي مادة الراقص[٨٤] وليست أشياء تعود للانفعالات أو الأحاسيس ولا أي شيء يمكن أن يعود إلى الخارج.

العمل الأدبي	الموسيقى	الرسم	الرقص
الكلمات	الأنغام	الألوان	الحركات

ولكل فن من هذه الفنون قواعد وقوانين تمثّل علاقاته الداخلية وقوانين عمله وطرائق تشكيله يمثّلها العلم الذي يُعنى بذلك؛ علم الأدب، وعلم الموسيقى، وعلم الرسم، وعلم الرقص...، وإذا أرادت العلوم الأخرى التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أن تدرس الأدب مثلا فلها الحق في ذلك، ولكن ليس لها الحق أن تدخل هذا العلم الجديد ضمن علم الأدب، يمكن أن يسمّى علم تاريخ الأدب، وعلم اجتماع الأدب، وعلم نفس الأدب وكلها علوم محترمة ولكن ضمن تخصّصها العام في علومها الأصلية علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس وليس على حساب علم الأدب، يقول تودوروف: ((يمكن للعلوم الإنسانية الأخرى أن تستخدم الأدب كمادة لتحاليلها، ولكن إذا كانت هذه التحاليل جيدة، فإنها تبوّب ضمن العلم المعني بالأمر، وليس بوسعها أن تكون جزءا من تعليق أدبي مسهب، وإذا لم يُعتبر التحليل النفساني أو الاجتماعي لنص جديرا بأن يكون جزءا من علم النفس أو علم الاجتماع، فنحن لا نرى ما يدعو إلى قبوله آليا في صلب « علم الأدب »))[٨٥]

لقد تحرّر الشكليون من التلازم التقليدي بين الشكل والمضمون، ومن النظر إلى الشكل بوصفه غشاء أو وعاء نصب فيه سائلا يمثل المضمون، لقد صار تحليل الشكل تحليلا للمحتوى، وأصبح المحتوى مظهرا من مظاهر الشكل[٨٦]، وكل شيء في المحتوى قد صيغ صياغة شكلية من أجل غاية جمالية[٨٧]؛ وبذلك اكتسب معنى جديدا وصار وحدة ديناميكية متصلة[٨٨]، هكذا ما عاد مصطلح الشكل يفي بأغراضهم الفنية فهم مشغولون أساسا بـ «البنية» الادبية[٨٩]، لقد فضّلوا الاستغناء عن «شكلي» معبّرا عن «جمالي»، وفضّلوا استعمال «البنية» بدلا عنه[٩٠] وهي بنية يتمّ فيها الانتقال من معاينة الكلمات إلى معاينة العلاقات بين الكلمات في تصوّر كلي يتجاوز الكلمة إلى الخاصية المدركة لبنائها[٩١] فهي: ((مجموعة العلاقات التي تربط بين كل عنصر من عناصر العمل الأدبي وبقية العناصر الأخرى من جهة، وبين عناصر العمل عامة من جهة أخرى))[٩٢]. وهو تعريف يجعل كل عنصر وهو يرتبط بالعناصر الأخرى واحدا واحدا وجزءا جزءا، يرتبط مع وحدة هذه العناصر ـ في الآن نفسه ـ بوصفها كلاً واحدا. ويمكن توضيحها بالشكل الآتي:





وبالنظر إلى طبيعة التميّز في المنهج الشكلي يمكن إعادة النظر في المبادئ السابقة من خلال رؤيتها في تميّزها عن المألوف والعادي والنثري كالآتي:

لقد كان مفهوم الشكل، أو البناء، أو البنية، بوصفه يوجّه النظر إلى الكل لا إلى الجزئيات مهما كانت متميّزة، هو ما كان يشدّد عليه الشكليون؛ لذلك كانوا من الذين وقفوا ضد من جعل يبحث عن الشعرية في الصورة بوصفها منطقة متميّزة، وأن الشعر هو تفكير بالصور، لقد وقفوا ضد هذا الفهم ورأوا أن الشاعر لا يبتكر الصور وإنما يستعيرها من شعراء آخرين[٩٣]، وأن الصورة الشعرية هي إحدى وسائل اللغة الشعرية، و هي نسق تشبه وظيفته وظيفة باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي البسيط والسلبي، والمقارنة، والإعادة، والتناظر، والمبالغة، وهكذا تكون الصورة واحدة من منظومة الأنساق الشعرية للعمل الأدبي؛ وبذلك تفقد دورها البارز والجزئي مهما كان مميّزا[٩٤]. إن إشارتهم عن نفي الابتكار عن الشاعر وإحالتهم إبداع الشاعر إلى لغة الشعر السابقة عليه كانت فكرة سابقة لإحالة اللغة على اللغة وفتح باب التناص، يقول شلوفسكي: ((إن العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها...))[٩٥] وهي أول إشارة إلى التناص كما يذكر الدكتور شجاع العاني[٩٦]، ومن الجدير بالذكر هنا أن مفهوم التناص صار قانون النصوص اليوم مع أمثال باختين، وجوليا كريستيفا، وجيرار جينيت، وهارولد بلوم وغيرهم[٩٧]. والحقيقة أن اهتداء الشكليين للتناص هو استمرار لرؤيتهم في البحث عن التميّز، والبحث عن جهة يستند عليها العمل الأدبي بعد أن نفوا عنه استناده للمؤلف أو الحياة أو المجتمع، ولعل حقيقة التناص تعود إلى تميّز النص المتأخّر على النص المتقدّم والدفع به إلى مناطق جديدة في الجمال، وهو أمر يتناسب مع رؤيتهم للتركيز على العمل وبحث مميّزاته الفنية.

٢ ـ الاتجاه البنيوي:

تبدو المفاهيم الشكلية مع الاتجاه البنيوي أكثر علمية وتقدّما في توصيف التميّز في النصوص وفي تحليله في النقد، فدي سوسير يرفض النظر للكلمات بوصفها تجميعا لوحدات منفصلة ذات بعد تتابعي تاريخي تخضع لقوانين التغير القابلة للملاحظة والتسجيل، وينظر إليها من خلال وجهة النظر القائمة على (العلاقات)[٩٨]. وتبدو المبادئ الشكلية ترتفع وتتطوّر حتى تصل في البنيوي إلى درجات وأسس علمية أكثر ضبطا ودقة، فالشكل يؤول إلى البنية، ومبدأ الوحدة إلى الثنائيات، وتميّز العمل إلى الاختلاف. ويمكن القول إن مبدأ الاختلاف في الاتجاه البنيوي هو الأساس اللساني الذي يقوم بإنتاج الثنائيات التي حددها سوسير في اللغة في مستويات مختلفة، وهو مبدأ التميّز الأساس في اللغة الذي يفرز كل المتشابهات حتى يصل إلى درجة الاختلاف والتميّز، فلو أخذنا العلاقة بين اللغة والفكر من خلال العلاقة بين الأصوات والأفكار بوصفهما شيئين مختلفين يجتمعان ليكونا اللغة، فإن الأصوات ليست كيانات محدّدة من قبل، وليست قالبا منفصلا نصب فيه الفكر، كما لا توجد أفكار يسبق وجودها اللغة، ويكمن الدور المتميّز للغة بالنسبة للفكر في لحظة الوصل والاتصال بين

الفكر والصوت في ظروف تؤدي إلى التمييز والتقسيم لوحدات الفكر والصوت معا في أثناء اتخاذها شكلا معيّنا بين كتلتين لا شكل لهما؛ تماما كتلك السلسلة من الأقسام المتميّزة في الأمواج حين يتغيّر الضغط الجوي فتهب الرياح بالهواء وتلامس سطح الماء[٩٩].

ويمكن القول ـ إذا عدنا إلى كتاب دي سوسير ـ إن في البنيوية ثلاثة مصطلحات متدرّجة تمثّل التميّز في انبناء اللغة وتكوّنها وهي: الاختلاف، والتميّز، والتقابل. لا يوجد في اللغة سوى الفروق والاختلافات أي العناصر السلبية من دون العناصر الإيجابية، وهي كذلك لا تملك أصواتا ولا أفكارا لها وجود قبل النظام، والقول بأن كل شيء في اللغة سلبي إنما يصحّ إذا أخذنا بعين الاعتبار المدلول والدالّ بصورة منفصلة قبل أن يتركبا في العلامة، أمّا إذا نظرنا إلى العلامة بأكملها فإننا نجد شيئا إيجابيا يؤدي إلى التمايز الذي لا يوجد فيه سوى التقابل بين العلامات فإذا أخذنا إشارتين (علامتين) من الإشارات(العلامات) لكل منهما دالّ ومدلول كما يقول دي سوسير فإنهما ليستا مختلفتين بل متميّزتين ولا يوجد بينهما سوى التقابل والنظام اللغوي كله يعتمد على مثل هذا التقابل[١٠٠] وبصياغة أكثر وضوحا نقول: ((إن هناك مراحل ثلاثا لبناء الكلمة في نسق اللغة: الاختلاف بين (الدال والمدلول) وهو سلبي لأنه يقوم على النفي (الاستبعاد) للصفات المتشابهة، والتميّز في (العلامة) إيجابي؛ لأنه يقوم على الإثبات (الاستبقاء) للصفات المتميّزة، وأخيرا التقابل وهو إيجابي لأنه يقوم على التفاعل (الانبناء) التضادي أو التوافقي للكلام[١٠١].

دال ـ مدلول	علامة ١	علامة ١ ـ علامة ٢
اختلاف	تميز	تقابل
نفي	إثبات	تفاعل
استبعاد	استبقاء	انبناء

غير أن هناك اضطرابا في ترجمتها وفهمها في كتاب دي سوسير عند مترجميه وعند شارحيه من الكتاب العرب: فعند جان بياجيه نراها: التمييزات والمقابلات[١٠٢] وعند مليكا إفتش: التعارضات[١٠٣]، وعند رامان سلدن: الأضداد والمتقابلات والأزواج الثنائية[١٠٤]، وعند تيري إيغلتن: الاختلاف والفرق[١٠٥]. وقد بذل الدارسون العرب جهودا في توضيح هذه المصطلحات الثلاثة غير أنها ظلّت يكتنفها الكثير من الغموض من هؤلاء: محمد الشاوش[١٠٦]، وعبد السلام المسدي[١٠٧]، وزكريا إبراهيم[١٠٨]، وصلاح فضل[١٠٩]. وبعيدا عن التشوش والغموض يمكن توضيح الأمر بالمثال النموذجي والمتميّز من سورة البقرة؛ آيات البقرة:

((إن البقرة بوصفها كلمة، في هذا المثال القرآني النموذجي، وهي تمرّ بكل تلك المراحل من الاختلاف ودرجاته، تحقّق وجودها اللغوي بوصفها علاقة لا شيئا؛ فهي تبدأ بالاختلاف عن غيرها من الإنسان والجماد، والحيوان الذي يذبح ويؤكل، ثم تذهب خطوة خطوة في اتجاه نحو التميّز، في طريقها وهي تتعرّف وتتعيّن وتتحدّد، ثم تختلف عن مثيلاتها من البقر في العمر، ثم تختلف فتتميز عن مثيلاتها في اللون، ثم تختلف فتتميز عن مثيلاتها في الوظيفة والعمل، فتتقابل مع كلمات أُخر في سياق بناء اللغة، إن هذا الاختلاف ليس اختلافا عبثيا مشتتا ومبعثرا إلى ما لا نهاية لا يرسو على معنى، ولكنه اختلاف يزداد في كل عملية سلب لصفة من الصفات اقترابا من التحديد والتعيين والتعرّف، كما يزداد نفيا للتشابه والتماثل وهو يجرى في حركة اختلافه نحو التميّز))[١١٠].

((فهي بقرة؛ لا إنسان، ولا حمار، ولا جماد، ولا سماء، ولا أرض، ولا تراب، ولا نار...

وهي بقرة؛ لا ناقة، ولا فرس، ولا شاة، ولا طائر...

وهي بقرة؛ لا كبيرة ولا صغيرة،

وهي بقرة؛ صفراء، أي؛ لا سوداء ولا بيضاء ولا حمراء...

وهي بقرة فاقع لونها؛ أي صفرتها لا خفيفة ولا ضعيفة.

وهي بقرة؛ لا تثير الاشمئزاز ولا النفور.

وهي أخيرا بقرة؛ لا تثير الأرض، ولا تسقي الحرث، لا نقص فيها، ولا عيب.

هكذا لا يكون تعريف البقرة بوصفها كلمة

وعلامة إلا عن طريق السلب والنفي والاختلاف، حتى تصل إلى درجة التميّز فقد اشتروها كما يقول الزمخشري بملء جلدها ذهبا، وكانت البقرة إذ ذاك بثلاثة دنانير[١١١] حتى ليصحّ القول في تميّزها إنها بقرة من ذهب!))[١١٢].

جاكوبسون وريفاتير:

حين خطا جاكوبسون بالتميّز في العمل الأدبي من الأدب إلى الأدبية فإنه ظل يعمّق هذه النظرة حتى وصل إلى نظريته وتصوره الشهير في الكشف عن عوامل التواصل اللساني في اللغة ووظائفه؛ في العوامل الستة: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والسياق أو المرجع، وقناة الاتصال، والسنن. والوظائف الست الناتجة عنها، وقد ظل وفيا للتصور البنيوي المرتبط باللغة حتى حين تقترب الوظيفة المرجعية والسياقية من اللغة العادية وتنخفض فيها درجة التميّز الشعرية إلى المطابقة أو قريبا منها، عندما يقول عن السياق أو المرجع: ((إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك))[١١٣]. ويجدر بنا في سياق الحديث عن التميّز أن نقف على الوظيفة المتميّزة من بين الوظائف الست: الانفعالية، والإفهامية، والشعرية، والمرجعية، والانتباهية، والميتا لغوية (الشارحة). وتبدو الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المميّزة والتي أعطاها اهتمامه وعنايته، وكشف عن قانونها اللساني وكيفية عملها في اللغة مستفيدا من دي سوسير في محوريه التتابعي والاستبدالي في محورين بديلين هما: الاختيار والتأليف؛ إذ تحدث الشعرية حين تسقط الوظيفة مبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التأليف بحيث ينتقل هذا المبدأ إلى محور التأليف فيمارس بناء المتوالية الكلامية، فيخلق حالة من التساوي أو التوازن بين مقاطع المتوالية يدعوه جاكوبسون بالتوازي parallelism، وهو نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعدّدة: البنى التركيبية، والأشكال والمقولات النحوية[١١٤]، وهذا التوازي كما تقول (كرستينا بومورسكا) في حوار مع جاكوبسون إنما هو تعادل وليس تطابقا[١١٥]، ممّا يثير السؤال عن عدم تساوي الطرفين ورجحان كفة على الأخرى، والحقيقة إن جاكوبسون قد تحدث عن مبدأ الرجحان هذا أو الهيمنة، في مقالة له تحت عنوان (القيمة المهيمنة) عن وحدة: (الصوت) و (المعنى) يقول: ((أن يندمج الصوت والمعنى في رحم كل غير منقسم فتكون القيمة المهيمنة عنصرا بؤريا يحكم ويغيّر ويحدّد العناصر الأخرى بما يضمن تلاحم البنية))[١١٦] ثم يذكر أنها ((عنصر لساني نوعي يهيمن على الأثر في مجموعه، يعمل بشكل قسري لا راد له يمارس بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى))[١١٧]

على ذلك يكون التوازي – في أصغر وحدة له – تعادلا بين عنصرين تكون الهيمنة لأحدهما على الأخر بطريقة تؤدي إلى تلاحمهما تلاحما ينتج قيمة.

ولكي نقف على التميّز في الوظيفة الشعرية يمكن التمثيل بتجربة أولية على الوظيفة الشعرية في درجتها الاستبدالية بنص ارتجالي بسيط (لمعلم يخاطب تلميذا وينصحه بترتيب كلامه ثم يفتح كتابه من أول السطر فيه، ويطلب منه قراءة نشيد الصباح، ثم يأمره ناصحا بالاستماع، وعدم الالتفات للشبابيك، وعدم الالتفات للوراء، والاستماع للمعلم وهو يفسر ويشرح لهم بعض الجمل) هكذا:

رتّب (كلامك)

وافتح (كتابك) من أوّل (السطر)

واقرأ نشيد (الصباح)

اسمع (الصوت)

لا تلتفت باتجاه (الشبابيك)

لا تلتفت (للوراء)

واستمع (للمعلم)

وهو يفسّر (للصف) بعض (الجمل)

وهو نص بسيط تم إخراجه بشكل موزون، لكن الشعرية فيه تقترب من النظم بحيث يمكن أن نقرأه في ضوء الوظيفة (الإفهامية) بسبب الأوامر والنواهي والطلبات والمخاطبات التي اعتمدت عليها صياغته، وربما الوظيفة (المرجعية) بسبب المعلومات الحقيقية المتطابقة مع الواقع. لكن كيف ننقل النص

من النثر إلى الشعر بتشغيل (الوظيفة الشعرية) عبر تطبيق قانونها السابق عن طريق الاختيار الذي هو استبعاد لكثير من الكلمات واستبقاء لأكثرها تميّزا، بحيث تتعادل معها شعرية الكلمات، وتنتقل الوظيفة إلى الشعرية.

لو أخذنا السطر الأول: رتّب (كلامك) فإن هناك مجموعة من الكلمات المحتملة القابلة للاستبدال والاختيار والاستبعاد مثلا: رتب هواءك/ رتب حمامك/ رتب حضورك/ رتب غيابك/ رتب غمامك/ رتب ثيابك... ثمة كلمة واحدة هي التي تكون أقرب للاختيار والتعادل والتميّز الشعري، و بعد مناقشة واستبعاد الكلمات غير المناسبة يمكن اختيار كلمة (غمامك)، وهكذا نفعل مع بقية المقاطع والأسطر في الكلمات التي بين الأقواس في مواضع الاستبدال في مناطق: المفعول به/ والمضاف إليه/ والمجرور بحرف الجر/ وبشيء من التأمّل وإثارة الأسئلة، والاختيارات والاستبعادات والاستكشافات لكثير من الكلمات الغريبة، والعجيبة، والقريبة، والبعيدة، والمناسبة وغير المناسبة، والجادة والمضحكة، يمكن الوصول في النهاية إلى كتابة قصيدة شعرية هكذا:

رتب (غمامك)
وافتح (ترابك) من أول (القطر)
واقرأ نشيد (الجراح)
اسمع (الصمت)
لا تلتفت باتجاه (المواويل)
لا تلتفت (للزمن)
واستمع (للمتيّم)
وهو يفسّر (لليل) بعض (الشجن)

أمّا ريفاتير: فيكمن التميّز في تصوّره الأسلوبي في نقده لجاكوبسن في الوظيفة الشعرية التي رأى أن تكون: الوظيفة الأسلوبية في فهم أوسع لانحراف الكلام وتميّزه، ثم أناط بها وظيفة محدّدة وهي: تعطيل عملية تفكيك السنن، أو تبطئتها بحيث تجبر القارئ على توجيه انتباه أكبر نحو النص وتتبع مساره بتأن وروية[١١٨]، وحين عرّف الأسلوب فإنه عرّفه بالاستناد إلى مسلك النص وهو يذهب نحو البروز والتميّز، بناء على الخصائص الشكلية الجمالية البارزة والمميزة لكل عمل أدبي، ويظهر التميّز في تشبيهه بالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف، الذي يشد انتباهنا شكله، ويسلب لبنا هيكله، فهو يركّز على الحمولة الجمالية البارزة التي تلفت انتباه القارئ؛ لذلك كان جهازه النقدي ومعايير تحليله تركّز على تحديد هذا التميّز من خلال مقاييس أوسع وأكثر عمقا وتركيبا وهي: القارئ النموذجي/ والسياق الأسلوبي/ والتضافر/ والمنبهات المتضادة التي هي أدخنة بارزة تتصاعد من النص لتدلّ على النيران التي تتقد تحتها[١١٩].

الخاتمة والنتائج:

١- يمثل الجذر: (ميّز) أصلا لغويا لطرفين كانا متصلين ثم انفصلا: قوم عن قوم/ شيء عن شيء/ رجل عن رجال/ عصابة عن عصابة/ بعض عن بعض/ مجرمين عن مؤمنين، بحيث يمتاز المنفصل بصفات سلبية في الغالب عن طرفه الأول.

٢- مثّلت علاقات التميّز في اللغة: الصيرورة/ والانفراد/ والتباعد/ والانفصال/ والانتقال/ والتنحّي في الشيء، ومثّلت علاقات التمييز: العزل/ والفرز/ والفصل، في اتصال يغدو معه (التميّز) و(التمييز) وجهين لفعل معرفي واحد على مستوى اللغة، يشترك فيه الفعل وفاعله، والمبدع وناقده، والنص ونقده.

٣- مثّلت كلمة (أدب) في جذرها اللغوي الأصل ست علاقات مميزّة هي: الجاذبية والتشويق/ اللذة والمتعة/ الطريقة والأسلوب/ التغيير والتحويل/ المعرفة والتعلم/ العجب والغرابة.

٤- مثّلت كلمة (نقد) معنى التمييز بين طرفين متضادّين تمثّل في معان ستة هي: الجودة والزيف/ الصواب والخطأ/ النفع والضرر/ الأمان والخطر/ الجمال والقبح/ الدأب والكسل.

٥- ركّز الجاحظ في فهمه للأدب على مفاهيم شكلية وبنائية متميزة من: الإقامة/ والتخير/ والسهولة/ والصحة/ والسبك/ والصناعة/ والنسج/ والتصوير/ والتركيب/ والتأليف. ضد الإلف/ والنثرية/ والمنطقية/ والغلظة/ والشرح/ والتفصيل/ والتعليل.

٦- وجّه الجاحظ نظره إلى أشياء مميزة في شكلها وطريقة بنائها في الحيوان والطير مثل: الفيّلة م والطاووس/ والزرافة. وركّز نظره على مناطق الشكل والبناء وهي تتصل معا وتنبني مثل: الأعضاء/ والأجزاء/ والريش/ والألوان/ والتعاريج/ والتهاويل. ومال في الأدب إلى قيم: الغرابة/ والعجب/ والبعد في الوهم.

٧- أكمل عبد القاهر الجرجاني تصوّر الجاحظ ومدّه إلى أبعد مما فعل بتوحيده النظر إلى وعي انفصال اللفظ والمعنى إلى وعي اتصالهما في (النظم)، وانتقل من التمثيل بالحيوان إلى التمثيل بالعناصر المميزة والمبنية للأشياء: كالذهب/ والفضة/ والخشب/ والأنسجة/ والديباج/ والحرير/ والأبنية البديعة المميزة في تركيز على عمليات: الصياغة/ والنجارة/ والبناء.

٨- اهتمّ عبد القاهر بالأداء الجمالي للأدب في : الفصاحة/ والبلاغة/ والبيان/ والبراعة، وتحليل الجزء في إطار الكل: الخيط في الديباج/ والقطعة في الباب/ والآجرَّة في البناء، كما تحدثت نصوصه على علاقات: الخلق/ والإيجاد/ والمفاضلة/ والاختيار/ والرؤية/ والتحويل.

٩- كشف البحث الصلة الفنية بين أبي تمام في مفاهيم كثيرة في الفن ظهرت في شعر أبي تمام بسبب ما عرف عنه من تميزه وتميز شعره على مستوى مفهوم الشعر مثل: الصياغة/ والنظم/ والتأليف / التحبير/ والتفويف/ والزخرفة/ والنمنمة/ والوشي/ والنسج. وفي العلاقات التي تميز شعره: المقاربة والحدس/ المفاضلة والتفكير/ التحول والصيرورة/ التحويل والخلق/ الرؤية والمعرفة.وعلى مستوى الإيقاع في: التدوير/ والتبادل/ والتولّد/ والتجنيس/ والتشقيق/ والنمو.

١٠- مثّل الاتجاه الشكلي ذهابا حقيقيا نحو التميّز في الأدب بالمصطلح والمفهوم وانتقلوا من التركيز على العناصر المكوّنة للأدب إلى التركيز على الاستعمال المتميّز لهذه العناصر.

١١- في الاتجاه البنيوي عند سوسير ثلاثة مصطلحات متدرّجة تمثل التميّز في بناء اللغة بشكل علمي ودقيق: الاختلاف، والتميّز، والتقابل : الاختلاف بين (الدال والمدلول) وهو سلبي؛ لأنه يقوم على النفي (الاستبعاد) للصفات المتشابهة، والتميّز في (العلامة) إيجابي؛ لأنه يقوم على الإثبات (الاستبقاء) للصفات المتميّزة، وأخيرا التقابل وهو إيجابي؛ لأنه يقوم على التفاعل(الانبناء) للتضادي أو التوافقي للكلمات.

١٢- بدت الوظيفة الشعرية المتميّزة عند رومان جاكوبسون من بين وظائفه الست في مخططه الاتصالي المعروف للعوامل والوظائف ، وقد أعطاها جاكوبسون اهتمامه وكشف عن قانونها اللساني وكيفية عملها في اللغة الشعرية مستفيدا من دي سوسير في محوريه

التتابعي والاستبدالي في محورين بديلين هما: الاختيار والتأليف بإسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار على محور التأليف وممارسة هذا المبدأ بناء متوالية الكلام ليخلق في العمل حالة من التساوي والتوازن في نسق من البناء سمّاه بالتوازي.

١٣- تمثّل التميّز عند ريفاتير في تصوّره الأسلوبي وفي نقده جاكوبسون في الوظيفة الشعرية التي رأى أن تكون: الوظيفة الأسلوبية في فهم أوسع لانحراف الكلام وتميّزه، كما أناط بها وظيفة محددة وهي: تعطيل عملية تفكيك السنن، أو تبطئتها بحيث تجبر القارئ على توجيه انتباه أكبر نحو النص وتتبّع مساره بتأن وروّية، من خلال مقاييس أوسع وأكثر عمقا وتركيبا وهي: القارئ النموذجي/ والسياق الأسلوبي/ والتضافر/ والمنبهات المتضادة.

الهوامش:

١- لسان العرب، مادة ميز.
٢- المصدر السابق، مادة: ميز.
٣- ينظر لسان العرب مادة أدب.
٤- ينظر السابق مادة: وجب.
٥- ينظر السابق مادة: أدب.
٦- ينظر السابق مادة: ظرف.
٧- ينظر السابق مادة: أدب.
٨- ينظر السابق المادة نفسها.
٩- ينظر السابق المادة نفسها.
١٠- ينظر السابق مادة: عجب.
١١- السابق، مادة: نقد.
١٢- السابق، المادة نفسها.
١٣- السابق، المادة نفسها.
١٤- السابق، المادة نفسها.
١٥- السابق، المادة نفسها.
١٦- السابق، المادة نفسها.
١٧- السابق، المادة نفسها.
١٨- السابق، المادة نفسها.
١٩- الحيوان: ٣: ٦٧.
٢٠- ينظر تاريخ النقد العربي عند العرب: ٤٢٣.
٢١- ينظر المرجع السابق: ٤٢٥.
٢٢- الحيوان: ٦٢١.
٢٣- ينظر: غزل الشريف الرضي ـ دراسة في الخطاب الشعري ـ : الفصل التمهيدي المعنون: من المعنى إلى البنية: ٢.
٢٤- المصدر السابق: ٦ / ٣٢٣.
٢٥- السابق: ٥: ٨٣.
٢٦- البيان والتبيين ١/ ٩٣.
٢٧- دلائل الإعجاز: ٣٦.
٢٨- ينظر المصدر السابق ٣٤.
٢٩- ينظر السابق ٣٧.
٣٠- ينظر السابق ٢٦٠.
٣١- السابق: ٤٢٢ ـ ٤٢٣.
٣٢- دلائل الإعجاز: ٣١٧ ـ ٣١٨.
٣٣- ينظر: شعر أبي تمام ـ دراسة في أسلوبه ـ : ٥.
٣٤- دلائل الإعجاز ٣٦.
٣٥- المصدر السابق: ٣٦.
٣٦- السابق، الصفحة نفسها.
٣٧- السابق: ٣٩.
٣٨- السابق: ٤٣.
٣٩- السابق: ٤٩.
٤٠- السابق: ٥٠.
٤١- السابق: ٥٢.
٤٢ السابق: ٦٢.
٤٣- السابق: ٦٣.
٤٤- السابق: ٦٤.
٤٥- السابق: ٧٦.
٤٦- السابق: ٧٨.
٤٧- السابق: ٧٩.
٤٨- السابق: ٨٨.
٤٩- السابق: ٩٢.
٥٠- السابق: ٩٥.
٥١- السابق: ٩٩.
٥٢- السابق: ٩٢.
٥٣- السابق، الصفحة نفسها.
٥٤- السابق: ٩٩.
٥٥- السابق: ١٠٠.
٥٦- السابق: ٢٥٥.
٥٧- السابق: ٢٨٨.
٥٨- السابق: ٤٨٦.
٥٩- السابق: ٤٨٩.
٦٠- السابق: ٤٥٠.
٦١- السابق: ٥٤٧.
٦٢- السابق ٤٣.
٦٣- السابق ٢٥٩.
٦٤- السابق: ٢٦٢.
٦٥- ينظر: خاتمة القصيدة ومحتواها النقدي عند أبي تمام: ٠.
٦٦- ينظر: الديوان: ٣ / ٣٣٠.

٦٧- ينظر: شعر أبي تمام ـ دراسة في أسلوبه ـ :٢١١ ـ ٢١٢.
٦٨- دلائل الإعجاز: ٣٤ ـ ٣٥.
٦٩- ينظر: شعر أبي تمام ـ دراسة في أسلوبه ـ: الفصل الثالث من هذه الدراسة المعنون: في دلالة الدلالة.
٧٠- نظرية أبي تمام في الفن الشعري ـ التقنية وجمالية القول ـ : ١٤. الموقف الأدبي، العدد ١٤٧، تموز(يوليو) ١٩٨٣.
٧١- المرجع السابق، الصفحة نفسها.
٧٢- ينظر الشكلانية الروسية: ١٥.
٧٣- نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس ـ : ٤٠.
٧٤- ينظر البنيوية وعلم الإشارة: ٥٧.
٧٥- ينظر الشكلانية الروسية: ٧، ٨.
٧٦- ينظر الشكلانية الروسية: الصفحات ٢٢ ـ ٢٩.
٧٧- ينظر البنيوية وعلم الإشارة: ٥٨.
٧٨- ينظر المرجع السابق: ٥٧.
٧٩- الشكلانية الروسية: ١٥.
٨٠- ينظر نظرية المنهج الشكلي:٣١.
٨١- البنيوية وعلم الإشارة: ٥٩.
٨٢- ينظر الشكلانية الروسية: ١٥.
٨٣- ينظر المرجع السابق: ١٦.
٨٤- ينظر النقد الفني: الصفحات: ٢٢٥ ـ ٢٢٧.
٨٥- الشعرية: ٢٥.
٨٦- ينظر السابق ٣١.
٨٧- ينظر الشكلانية الروسية: ٣١.
٨٨- ينظر نظرية المنهج الشكلي:٤١.
٨٩- ينظر البنيوية وعلم الإشارة: ٥٦.
٩٠- ينظر الشكلانية الروسية: ٣٢.
٩١- ينظر نظرية المنهج الشكلي:٤٣.
٩٢- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، الحياة الثقافية، العدد: ١٠، ١٩٧٦: ٣٤.
٩٣- ينظر نظرية المنهج الشكلي:٤٢.
٩٤- ينظر المرجع السابق الصفحة نفسها.
٩٥- نظرية المنهج الشكلي:٤٧.
٩٦- ينظر : قراءات في الأدب والنقد: ٥٥.
٩٧- ينظر المرجع السابق الصفحة نفسها.
٩٨- ينظر البنيوية وعلم الإشارة: ١٧.
٩٩- ينظر علم اللغة العام: الصفحات: ١٣١، ١٣٢.
١٠٠- ينظر المرجع السابق الصفحات: ١٣٢ ـ ١٤٠.
١٠١- ينظر: مبدأ الاختلاف والثنائيات في لغة القرآن الكريم في ضوء علم اللغة الحديث ـ دراسة استكشافية ـ : الصفحات: ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٦٩.
١٠٢- ينظر البنيوية: ٦٤.
١٠٣- ينظر اتجاهات البحث اللساني: ٢١٨.
١٠٤- ينظر النظرية الأدبية المعاصرة: ٨٥، ٨٦.
١٠٥- ينظر مقدمة في النظرية الأدبية: ١٣٩.
١٠٦- ينظر أهم المدارس اللسانية ٢٠.
١٠٧- ينظر قضية البنيوية ـ دراسة ونماذج: ١٣، ١٤.
١٠٨- ينظر مشكلة البنية: ٥٢.
١٠٩- ينظر نظرية البناية في النقد الأدبي : ٣٧.
١١٠- مبدأ الاختلاف والثنائيات في لغة القرآن الكريم في ضوء علم اللغة الحديث ـ دراسة استكشافية ـ :٢٦٨، ٢٦٩.
١١١- ينظر الكشاف: ج١، ١٥٣،١٥٢.
١١٢- مبدأ الاختلاف والثنائيات في لغة القرآن الكريم في ضوء علم اللغة الحديث ـ دراسة استكشافية ـ : ٢٦٨. ئ
١١٣- قضايا الشعرية: ٣٠.
١١٤- ينظر المرجع السابق: ٣٠ وما بعدها.
١١٥- ينظر أفكار وآراء حول اللسانيات واللغة: ١٠٢.
١١٦- نظرية المنهج الشكلي: ٨١
١١٧- ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.
١١٨- ينظر معايير تحليل الأسلوب:١٠، ١١.
١١٩- ينظر المرجع السابق: ٤١، ٤٧، ٦٦.

المصادر والمراجع:

١- اتجاهات البحث اللساني، ميلكا إفيتش، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.

٢- أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب، رومان ياكوبسون، ترجمة فالح صدام الأمارة، د. عبد الجبار محمد علي، مراجعة د. مرتضى باقر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٣- أهم المدارس اللسانية، عبد القادر المهيري، محمد الشاوش، محمد الشايب، عبد الحميد كمون، محمد صلاح الدين الشريف،، المعهد القومي لعلوم التربية.

٤- البنيوية، جان بياجيه، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ـ لبنان، الطبعة الأولى، كانون الأول (ديسمبر) ١٩٧١.

٥- البنيوية وعلم الإشارة، ترنز هوكز، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

٦- البيان والتبيين، الجاحظ، (ت ٢٥٥ هـ)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ.

٧- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن.

٨- الحيوان، الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، دار الكتب العلمية ـ بيروت، الطبعة الثانية، ١٤٢٤هـ.

٩- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ـ القاهرة، ١٩٦٤.

١٠- الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

١١- الشكلانية الروسية، فيكتور إيرليخ، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

١٢- علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي د. مال يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

١٣- قراءات في الأدب والنقد، د. شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

١٤- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ـ المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

١٥- قضية البنيوية ـ دراسة ونماذج ـ الدكتور عبد السلام المسدي، منشورات دار أمية ـ تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩١.

١٦- كتاب دلائل الإعجاز، تأليف عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ)، قرأه وعلّق عليه (أبو فهر) محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ـ القاهرة.

١٧- الكشاف، الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ)، دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة الثالثة - ١٤٠٧ هـ.

١٨- لسان العرب، ابن منظور (ت ٧١١هـ)، دار صادر – بيروت.

١٩- مشكلة البنية، الدكتور زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة.

٢٠- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، مراجعة د. عاصم إسماعيل إلياس، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ١٩٩٢.

٢١- معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات د. حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى، مارس، ١٩٩٣.

٢٢- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع ـ عمّان، الطبعة الأولى ١٩٩٦.

٢٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، بغداد ـ دار الشؤون الثقافية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧.

٢٤- نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس ـ ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى ١٩٨٢.

رسائل علمية:

١- شعر أبي تمام ـ دراسة في أسلوبه ـ أحمد سعيد عبيدون ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب جامعة البصرة، ٢٠٠٠.

٢- غزل الشريف الرضي ـ دراسة في الخطاب الشعري ـ أحمد سعيد عبيدون ، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، ١٩٩٦.

دراسات:

١- مبدأ الاختلاف والثنائيات في لغة القرآن الكريم في ضوء علم اللغة الحديث ـ دراسة استكشافية ـ أحمد سعيد عبيدون، مجلة جامعة حضرموت ٢، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الرابع " دور العلوم الإنسانية في تحقيق التنمية المستدامة " ـ الجزء الأول ـ ـ ٢٥ يوليو٢٠١٩، المكلا.

٢- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، الرشيد الغزي، الحياة الثقافية، تونس، العدد العاشر، نوفمبر، ١٩٧٦.

بحوث مخطوطة:

٣- خاتمة القصيدة ومحتواها النقدي عند أبي تمام، الدكتور مصطفى عبد اللطيف جياووك، جامعة لبصرة.

البُعدُ والمَقصدُ الإشهاريَّان في قصيدة التكسُّب بالمدح حتى نهاية العصر الأموي

أ.د. سمر الديّوب
سورية- حمص- جامعة البعث

The publicist perspective and intention in the poem "profiting via Praise". Until the end of the Umayyad period

Prof. Dr. Samar Al-Diob
Syria - Homs - Al-Baath University

الملخص

إذا اعتاصّ المديحُ عليك فامدحْ أميرَ المؤمنين تجدْ مقالا
أتتكَ بها قلاص يعملاتٍ وضعْنَ مدائحاً وحمَلْنَ مالا

ننطلقُ في هذا البحث من فرضية تقول: إن الخطاب الإشهاريّ موجود وجوداً طاغياً، بيّناً في تراثنا العربيّ، وإنه يمثّل قوّة ناعمة، وتمثّل القصيدةُ فواصل إشهاريّة تشتمل على صورة، ولغة إشهاريّتين، يقدّم الشاعر بهما نتاجه الثقافيّ إلى الممدوح؛ للإقناع بأهميته، والتأثير في المتلقي بعامّة.

ولتحقيق هذه الغاية تقوم القصيدة الإشهاريّة على الانجذاب الانفعاليّ، لا الفكريّ؛ لكي تكون قابلة للاستهلاك الثقافيّ، وتقوم القصيدة الإشهاريّة على مبدأ التبادل بين الطرفين: الشاعر، والممدوح، ولا يقلّ الشاعر في هذه المعادلة أهميّة عن ممدوحه، ويتجلّى الخطاب الإشهاريّ بالمقصد الواضح من جهة، والبعد المضمر من جهة أخرى.

ولتحقيق فرضيّة البحث يسير على وفق الخطة الآتية:

- سيميائيّة الخطاب الإشهاريّ والتكسّب بالمدح
- البعد الإشهاريّ وقصيدة التكسّب بالمدح
- البعد الإشهاريّ ولوحة الطلل
- البعد الإشهاريّ والمرأة
- الناقة وبدائلها ورحلة الشاعر
- المقصد الإشهاريّ في قصيدة التكسّب بالمدح
- المقصد الإشهاريّ ومعادلة التبادل
- المقصد الإشهاريّ والإشهار المضادّ
- المقصد الإشهاريّ والبناء الكلاسيّ

Abstract:

In this research, we start from the hypothesis that says: the publicist discourse is of dominant and evident presence in our Arab heritage. It represents a soft force. The poem represents publicity breaks that include an image and a public language, with which the poet presents his cultural product to the praised one to convince its importance and influence the recipient in general.

To achieve this end, the advertising poem is based on emotional, not intellectual, attraction in order to be amenable to cultural consumption. The publicist poem is based on the principle of exchange between the two parties: the poet and the praised one. In this equation, the poet is no less important than his praise. The publicist discourse is manifested with a clear intent on the one hand, and an implicit dimension on the other.

To achieve the research hypothesis, it proceeds according to the following plan:

- The semiotics of publicist discourse and Profiting via Praise
- The publicist perspective and the poem of 'Profiting via Praise'
- The publicist perspective in adumbrate dashboard
- The publicist perspective and women
- The camel, its alternatives, and the poet's journey
- The advertising intention in the poem 'profiting via Praise'
- Advertising intention and exchange formula
- Advertising intention and counter advertising
- Advertising intention and classic construction

١- مشكلة البحث ومنهجه وأسئلته

نهدف في هذا البحث إلى قراءة قصيدة التكسّب بالمدح من زاوية الخطاب الإشهاريّ: ببُعده، ومَقصده بوصفه نشاطاً قصديّاً واعياً، وحدثاً تفاعلياً له ركائز تُظهِر رؤى الشعراء المشهِرين، وقدرتهم على إدارة العملية الإشهارية، وإلى دراسة بناء الدّلالة الإشهارية، وتحديد وقعها على الممدوح، والمتلقّي، ولا تؤخذ الدلالة من مرجعها المباشر، بل من العلاقات التي تربط خيوط القصيدة كلّها، ففي الخطاب الإشهاريّ إعادة تعريف للعلاقات التي تتجاوز المعطى العام للصورة، وهذه الدلالات مودَعة في علامات القصيدة الإشهارية كلها، فتصبح المدحة منتوجاً ذا قيمة؛ أي يحيل إلى أسلوب في الحياة، ورؤية للعالم.

وننظر إلى قصيدة التكسّب بالمدح على أنها قصيدة مثيرة للجدل من حيث اختيار بنائها الكلاسيّ للتعبير عن الولاء بطرائق مختلفة؛ لذا سننظر إلى تعدّد أغراضها على أنها تصبّ في مجرى واحد، هو التكسّب بالمدح، وسننظر إلى التنويعات المختلفة "طلل، ظعن، رحلة..." على أنها تمثّل بعداً إشهارياً يرتبط بالتكسّب بالمدح، ويوازي المقصد الإشهاريّ، وهو الغرض المباشر في القصيدة: المدح، وسنسعى إلى إثبات تقليدية قصيدة التكسّب بالمدح، وإبداعيتها في آن.

إنّ ثمّة ندرة في الدراسات الإشهاريّة في أدبنا العربيّ القديم، وفي الدراسات التي تبحث في البعد الإشهاريّ، وقد ركّزت الدراسات السابقة على رمزيّة المطالع والرحلة: رحلة الشاعر، ورحلة الظعائن، لكنْ بعيداً عن ربطها بغرض التكسّب بالمدح؛ لذا سندرس البعد الإشهاري في هذه المطالع المتمثّل في نيل حظوة عند المتلقي، وسنقف عند الأنموذج الأدبيّ المكتمل الذي اتخذه الشاعر طريقة رمزية للوصول إلى قلب الممدوح.

وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة عرض وطلب، وترويج، اعتمدت سبلاً ترويجية متعدّدة، تشبه إلى حدّ كبير السبل التي يعتمدها الإشهاريّ في ترويجه بضاعتَه، وحين تصل إلى جمهور كبير تغيّر رؤية المتلقّي حين تعلّب موقفه الفكريّ بأقنعة البلاغة.

وثمّة إشكالات تعترض البحث من قبيل: كيف ننتقي قصائد التكسّب بالمدح في ظل هذا الكمّ الهائل من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي؟ ولا سيما أن ثمّة اختلافاً كبيراً فيها، فثمّة مدح قبليّ، وشخصيّ، وسياسيّ من جهة، وثمة ربط بين المدح والاعتذار والهجاء، وقصائد مدحية لا ترتبط بالجانب النفعيّ من جهة أخرى.

لقد قمنا بالتركيز على البعد الإشهاريّ في القصائد التي رأينا أنها تمثّل علامات فارقة في التكسّب بالمدح، ودرسنا الإبداع الذي تحرّك في قيد الأنموذج الفنيّ الجاهز بفعل التحوّل الثقافيّ، واستبعدنا قصائد المدح المرتبط بالاعتذار، وقصائد المديح النبويّ، وبعض قصائد المديح السياسيّ كشعر الخوارج؛ لانتفاء جانب التكسّب الماديّ فيها.

ويثير البحث جملة من الأسئلة من قبيل: هل أثّر المزاج الثقافيّ في انتشار المدحة؟ هل نظم الشاعر قصيدته المتناغمة مع النقد السائد؟ لماذا حاكى أنموذجاً شعرياً حظي باحتفاء النقاد والمتلقين؟ كيف أثر هذا المنتج في عقل المتلقي وعواطفه؟ ما الآليات التي يُعملها المُشْهِر في خطابه الأدبيّ لتحقيق الوظيفة المنشودة؟ كيف وظّف رموز الثقافة في خطابه الإشهاري؟ كيف تجلّى البعد الإشهاري في مرحلة ما قبل المدح؟

وسنطمئنّ إلى مقولات السيميائية؛ لأن السيمياء دراسة للسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعاني، ولا بدّ لكي يكون هذا السلوك دالاً من قصد صريح أو ضمنيّ أو كليهما، ولا تقوم العلامة من دون قدرتها على خلق تأويل في ذهن المتلقي؛ إذ تتوارى الدّلالة خلف المظاهر المحسوسة.

وتولي القراءة السيميائيّة التأويل أهمية قصوى، فليس هنالك معنى إن لم يكن متخفيّاً، مراوغاً، مستعصياً على الضبط، وكلما توارى المعنى خلف حُجب اللغة كانت رحلة البحث ماتعة. فما الخطاب الإشهاري؟ وما علاقته بالخطاب الأدبي؟

٢- الخطاب الإشهاريّ والخطاب الأدبيّ

٢-١- الإشهار: كلام في المصطلحات

الإشهار في أبسط تعريفاته إعلان وإظهار، والقصيدة كذلك، فيه بعد إيديولوجيّ كالقصيدة، فالقصيدة دعاية تتضمّن منتوجاً معيناً، وتحاول التأثير في المتلقي بشتّى الوسائل، والإشهار -لغةً- من الفعل "شهر"[١] وهو الظهور، والوضوح، وبلوغ المكانة والمعرفة، ولا يتحقّق الإشهار إلاّ إذا كان الشيء ذا قيمة عالية، فيشتمل على هدف توجيهيّ مؤثِّر، أمّا الإشهار -اصطلاحاً- فهو العلامات الإيحائية التي تحمل قيماً معرفية مندرجة في نسق ثقافيّ، وهو مصطلح دعائي مرتبط بالبُعد الاقتصاديّ، إذ يتكفّل الإشهاريّ/ الشاعر بالتّرويج لمنتجه، والتّرغيب فيه، وهو نشاطٌ واعٍ، وحدثٌ تفاعليّ يُظهر قدرة المُشْهِر على إدارة العملية الإشهاريّة، ووسيلة تواصل اجتماعي[٢].

ففي كلا المعنيين: اللغوي، والاصطلاحي تركيزٌ على جوانب التواصل، والقصد، والإعلان، والمنفعة[٣]، وليس الإشهار وليد زمن محدّد، بل هو موجود منذ أن وعى الإنسان نفسه ساعياً إلى تحسين أحواله، فهو إغراء تجاريّ قديم قدم الكتابة ذاتها[٤].

وثمّة تداخل بين المدخل السيميائي في تحليل الخطاب الإشهاري والمدخل التداولي، فهو نسق ثقافيّ، سيميائيّ، تُدرس فيه العلامتان اللسانية وغير اللسانية، وتداوليّ يهتمّ بالأثر الذي يتركه المنتوج في المتلقّي، وتركّز التداولية على المقام الذي تحدث الخطابات فيه، وعلاقة العلامة اللغويّة وغير اللغويّة بمستعمِلها، وتأويله لها بناء على ثقافته، ويعني ذلك أن التجاه التداولي يتأسّس على المقتضيات السيميائية؛ لأنّها سؤال المعنى، والسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعنى، وقد قرّبها اعتمادها على البعد التداوليّ من التأويل الدلاليّ[٥].

إن الخطاب الإشهاريّ جملة من العلامات السيميائيّة، فهو وسيلة إعلانيّة بالعلامات، يسلّط الضوء على موطن الجودة في موضوع الإشهار، لكنّ للخطاب الإشهاري نسقاً مضمراً، فهو وظيفيّ يرتبط بالمنفعة، وينبّه السامع على ما أراد القائل أن يضفيه على منتوجه، وقد كان الشعرُ مادةً تُعرض، وتخضع لقانون العرض والطلب، ولذلك انطوى على علامات سيميائية تدلّ على العرض والطلب؛ لذا وَجَب أن يعرض الشاعر بضاعته في أحلى حلّة، وأن يقنع المتلقي بالوسائل الصريحة والمضمرة، فترويج الفكرة علامة لغوية تؤكد سيميائية الخطاب الإشهاريّ[٦].

يعني ما سبق أن الخطاب الإشهاريّ صناعة إعلاميّة بالكلمة، فلا يوجد خطابٌ شعريّ بريء، وشعرنا القديم إشهار مسموع، يؤثّر في المتلقي بتنغيمه، ونبره، وتخييله. والإشهار دعاية لفكرة إيديولوجية، وعملية إبلاغية تستخدم وسائل متعددة للإقناع، فالخطاب الإشهاري دعاية لشكل خاصّ من أشكال الحياة.

ويخترق هذا الخطاب أيَّ خطاب آخر لتمرير رسالته، فيستخدم اللغة الموحية، ويستثمر إمكانات اللغة لتمرير مضامينه الإيديولوجية، لكنّه خطاب وظيفيّ يعلو على التصنيف، ويستثمر ما يتاح للخطابات الأخرى، والخطابان: الإشهاري والأدبي متحوّلان، غير مستقرّين على شكل ثابت، ويرى الباحث هاس Haas أنه نوع أدبيّ مرتبط بالأشكال الأدبيّة، ويحمل نقاط تشابه مع خطابات أخرى[٧].

لغة الشعر تلمّح، ولا تصرّح، وتعمل على الظاهر والمضمر معاً، وغاية الإشهار الوصول إلى المتلقي، ونجاح العملية الإشهارية بالتصريح والتلميح معاً، ويعني ذلك أن هدف الإشهار يتحقّق بالحيلة الأدبيّة، ففي كل نصّ أدبي رغبات معلنة، ومضمرة؛ ليضمن الشاعر تسويق أفكاره، والإشهار مفهوم ترويجي، ويعني ذلك أنّ كلّ شيء قابل للترويج، بما في ذلك الفكرة الثقافيّة، ويتعلّق ذلك بالجانب النفعيّ، والنسق الثقافيّ السائد، إنه فنّ الإثارة والجمال، يتحقّق بالمقصد والبعد في الأدب، وليست للفكرة قيمة إن لم يُحسن الشاعر تسويقها؛ لأنّ الانكفاء على الذات غير موجود مهما اشتدّت درجة غنائيّة الشعر، ويعني هذا الكلام أنّ الإشهار مغروس في تراثنا العربيّ.

٢-٢- الإشهار في التراث العربي

بما أن الإشهار -لغةً- تشهير وشهرة، نجد الأمرين في قصيدة المدح المتضمِّنة هجاء الخصم، ولأنّه -اصطلاحاً- صناعة إعلاميّة ثقافيّة، نجد أنه خطاب له خصوصيته، مرتبط بالسلطة والمال، وهدفه تحقيق الأثر، ويرتهن نجاحه بقدرة المُشهِر على اختيار آلياته التعبيرية.

وهويّة الإشهار في شعرنا القديم هويّة صوتيّة، ومتخيّلة "بالصورة" وهنالك ومضات إشهاريّة حين يتمّ اختيار الكلمات بعناية؛ لتركّب في مشاهد موحية مؤثّرة بهدف إيقاظ الخيال، ومخاطبة حلم المتلقي بلمسات فنيّة جماليّة.

وتطالعنا أسواق العرب في الجاهلية، كسوق عُكاظ، ومَجَنَّة، وذي المجاز، ولكلّ سوق وقته المحدّد، وهي مخصصة لعرض بضاعة الشعر بمنابر يقوم الخطيب فيها بتقديم خطبته الحافلة بالمآثر.

وعُكاظ اسم مشتق من الفعل عكظ، وعكظتُ الرجل عكظاً: إذا قهرته بحجته، فكانوا يتعاكظون بالفخر[٨] وقد أدّت هذه الأسواق وظيفة إشهارية واضحة، فاحتفت كتب النقد بأغزل بيت، وأمدح بيت، وأشعر قيس، وأشعر هوازن، وبقصص إشهارية كقصة الشاعر مسكين الدارميّ الذي أنقذ بضاعة التاجر العراقيّ بشعره الإشهاريّ، فأسهم الإبداع الأدبي في بناء صورة المجتمع الثقافيّة[٩]

إنّ العلاقة قويّة بين الشعر والإشهار، لكنّها علاقة ممهورة بالخفاء، ومناسبات القصائد قمينة بإظهارها، وتتجلّى هنا علاقة الشاعر بالدعاية، والخط الموازي للشعر، فقد نُظم جزء كبير منه بطلب من جهة ما، وليس كله إبداعاً منفلتاً من قيد الواقع، إنه إبداع محكوم بالواقع؛ لذا نجد أنّ كثيراً من شعرنا القديم مادّة إعلانية تروّج لفكرة ما، سواء أكان ذلك من باب الاعتراف بالجميل، أم من باب التبادل الماليّ، والشعريّ بين الطرفين.

لقد دخل الشعر في تفاصيل الحياة، فكان مذلّلاً للصعوبات، ووسيطاً في المشكلات، ولم يكن لجوء الخمّار إلى الشاعر الدّارميّ لإنقاذ بضاعته الكاسدة إلاّ من باب الإقرار بدور الشعر في حلّ مشكلته التجارية، فليس الأدب موصولاً بالوجدان في حالاته كلّها، إنه يرينا الجمال فيما لا نرى جمالاً فيه، ويعني ذلك أن المتلقي مستهلك في الوعي الشعري القديم؛ لأنّ الشعر يقوم على الإغراء بالفكرة، وتتمّ العملية الإشهارية بنجاح حين ينجح الشاعر في تسويقها.

ويمكن القول: إنّ لكل قصيدة قارئاً مستهدفاً، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه، فهل سعى الشاعر الصوفي -مثلاً- إلى جعل القارئ مريداً؟ وهل سعى المادح إلى جعل المتلقي موقناً بأن ممدوحه وسيلة خلاصه؟

٣- المدح وقصيدة التكسّب بالمدح[١٠]

المدح -لغةً- الثناء، وإسباغ الفضائل على الممدوح، ويحيل إلى الاتساع والامتلاء، فهو حالة الشبع التي تصيب الممدوح[١١] فقصيدة المدح فعلُ إشادة وتعظيم ومبالغة، ودرج الاصطلاح على أنّ المدح وصفُ الشاعر غيرَه بالجميل من الفضائل والصفات، وثناؤه عليه، وثمّة فرق بين المدح بهذا المعنى والمدح السياسيّ الذي غدا اتجاهاً شعرياً واضحاً في العصر الأموي، فهو دفاع عن نظريّة في الحكم، وهجوم على الطرف المضاد.

التكسب بالمدح -إذن- موجود منذ العصر الجاهلي، لكنّه خفت في صدر الإسلام بتأثير الدعوة الجديدة التي حضّت على عدم مدح الرجل إلاّ بما فيه، ولانصراف الشعراء إلى تعاليم الدين الجديد، والمديح النبوي، ومديح الصحابة، وهو مديح بريء من التكسب.

والمدحة عقد تواصليّ بين طرفين، وتعدّ قصيدة التكسّب بالمدح فرعاً من فروعها، وتقوم المدحة على المبالغة سعياً إلى تحقيق هدف ما: ربحيّ أو نفعيّ، وقد ارتبط الشعر بالسلطة في الأنموذج الشعري المكتمل الذي وصل إلينا منذ العصر الجاهلي، ولم تنشأ هذه العلاقة من فراغ، فللشعر قيمته ودوره الإشهاريّ، وقد غدا جزءاً من أدوات الحكم والسياسة.

وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة بلاطيّة،

تضع أمزجة الممدوحين في المرتبة الأولى، وصار هذا الأمر ركناً في البلاغة العربية، فأضحى التكسّب بالشعر حرفة تصدر عن دراية بما يرضي الممدوح.

ويرى ابن قتيبة أن أكبر دافع للشعر هو الطّمع، ويعود السبب -برأيه- إلى قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس بعاجل الدنيا عن آجل الآخرة[١٢]

والتكسّب قديم قدمَ الشّعر نفسه، وليس من صُنع فرد واحد، بل هو من صنع ثقافة جماعة تتّبع التكوين النفسيّ، والاقتصاديّ، والثقافيّ للمجتمع؛ لذا نسجّل تحفّظاً على كلام ابن رشيق[١٣] الذي عدّ التكسّب بالشعر قد بدأ مع النابغة الذبياني، فحين يحدث تحوّل في المجتمع يتأثّر الأفراد به، ويعبّرون عنه، ويعني ذلك أن البحث عن أوّل من تكسّب بالشّعر ضرب من العبث، فقد وصلتنا القصيدة الجاهلية ناضجة مكتملة. فكيف تجلّى البعد الإشهاري في قصيدة التكسّب بالمدح؟

٤- البعد الإشهاري وقصيدة التكسب بالمدح

٤-١ البعد الإشهاري والحديث الغزلي

٤-١-١- البعد الإشهاري ولوحة الطلل

البُعد الإشهاريّ إشهار ضمنيّ خفيّ، يتكئ على استجابة المتلقّي في بناء الفكرة التي تقوم عليها الرسالة الإشهاريّة، ولا يكون ذلك بالفهم المباشر لها، فتتّسم هذه الرسالة بالعمق والإيحاء، والشعرُ مقام لتقديم الفكرة بطريقة غير مباشرة. يقول الأخطل في مديح بِشر بن مروان واقفاً على الطلل: -البحر البسيط-

أقفرتِ البُلْخُ من عيلانَ، فالرُّحَبُ
فالمَخْلِبيّاتُ، فالخابورُ، فالشُّعَبُ
فأصبحوا لا تُرى إلاّ مساكنُهم
كأنهم من بقايا أمّةٍ ذهبوا[١٤]

يقف الأخطل على الطلل، وحين نتمعّن في حديثه الطللي نجد أنه يقف على طلل قيس عيلان، وهم أعداؤه وأعداء الأمويين في عهد الخليفة، ويصوّر هذا الطلل فانياً، فكأنهم من الأمم البائدة، ويجعل فناءهم قدراً من الله الذي لم يرضَ عنهم، وعن آل الزبير خصوم الأمويين، وبذلك اشتمل الحديث الطلليّ على بُعد إشهاريّ يتعلّق بتأييد الأمويين، والحطّ من شأن أعدائهم، فهو إشهار مضادّ.

والبُعد الإشهاري -هنا- عمق إيديولوجيّ متضمّن في حديثه الطللي، ويُدرَك هذا البعد في ذاته من جهة، وبما يتضادّ معه من جهة أخرى، فيغدو البعدُ الإشهاريّ سلعة مقدّمة إلى الخليفة؛ لكي تنال مدحته/ بضاعته حظوة عنده، ولا يعطي البعد الإشهاريّ معناه بطريقة واضحة، بل يحتاج إلى تأويل[١٥].

وينقلب الأعشى على طلله في مدح الأسود بن المنذر قائلاً: -البحر الخفيف-

ما بكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ
وسؤالي، وما تردُّ سؤالي
دِمنةٌ قفرٌ تعاورَها الصّيـ
ـفُ بريحَيْنِ من صَبا وشمالِ

لاتَ هنّا ذكرى جُبيرَةَ أو مَنْ
جاءَ منها بطائفِ الأهوالِ
حلَّ أهلي بطنَ الغِمِيْسِ فبَادَوْ
لى، وحلَّتْ علويَّةً بالسِّخالِ[١٦]

انصرف عن الطلل الذي لا يجيب؛ لأن هماً اعتراه، فصرفه عن جُبيرة، فقد وقع قومه في أسر الأسود بن المنذر اللَّخمي، أخي النعمان، والأعشى غائب، فمدحه، وسأله أن يهب له الأسرى، فحمل طلله اللهفة على أهله؛ لكي يستميل مشاعر الأسود قبل أن يمدحه. يقابل هذا السّلب في مشهد الطلل طمع بالعطاء من جانب الممدوح، فسيقابل هذه الأهوالَ سلام من قبل الأسْوَد، وبذلك يغدو طلله رثاء لذاته المتطلّعة إلى واقع أفضل؛ لإثارة مشاعر الأسود، وكسب تعاطفه معه، فالطلل ماضٍ، آيل إلى الزوال، وهكذا غدا المطلع الطللي ومضة إشهارية[١٧].

ويهدف خطاب الأعشى الإشهاريّ إلى بناء عالم جديد من العلاقة بالممدوح، وتنجم فاعليته

من التّمازج بين الدّلالتين: السطحية، والعميقة التي تُدرَك بالعلاقة بالنّسق الثقافي، ويعني ذلك ارتباطه بالذرائعية التجارية.

ويَظهر البعد الإشاري في مدح الفرزدق بني شيبان، وعبد الله بن الأعلى بن أبي عمرة الشيباني: -البحر الطويل-

ألمّا على أطلالِ سُعدى نسلِّمِ
دوارسَ لما استُنْطِقَتْ لم تكلَّمِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ، وإنما
عرفتُ رسومَ الدارِ بعد التوهُّمِ
يقولون: لا تهلِكْ أسىً، ولقد بدتْ
لهم عبراتُ المستهامِ المتيَّمِ
فقلتُ لهم: لا تعذلوني، فإنّها
منازلُ كانت من نَوارَ بمَعْلَمِ[١٨]

يعلي الفرزدق من شأن طلل الحبيبة في مقام مدح بني شيبان، وقد عُرفت هذه القبيلة بانتصاراتها أمام الفرس في الماضي، فها هو ذا يقدّس ماضي الطلل، ويعجب به إعجاباً شديداً، وما ذلك إلاّ صورة عن إعجابه ببطولات ممدوحه، وبطولات قبيلته وانتصارها في الماضي أمام قوة لا يستهان بها، فالمرأة المكرّمة في الطلل هي الممدوح في النّسق المضمر، وهدفه الوصول إليه، فالفرزدق هو المعنيّ بالطلل فقط، يقيم معه علاقة خاصّة، ويتضح هذا البعد في قوله: -البحر الطويل-

أتاني من الأنباءِ بعد الذي مضى
لشيبانَ من عاديٍّ مجدٍ مقدَّمِ
غداةَ قَرَوا كسرى، وحدَّ جنودهِ
ببطحاءِ ذي قارٍ قِرى لم يُعَتَّمِ[١٩]

فغدا طلله مدحاً للخليفة وأعماله وأعمال قومه السابقة، وإعجاباً ببطولاتهم. وللبعد الإشهاريّ قدرة على تشكيل الوعي، وتكوين الرأي، تؤثّر في الثّقافة وتوجّهها، ويعني ذلك أن الإشهار يوجّه الأذواق، ويخلق القيم، ويثير انفعال المتلقي، ويُكسِب رغبات المُشهِر الخفية قوة كبيرة[٢٠].

وفي حديث طلليّ لجرير بدأ به مدح الخليفة عبد الملك، وهجاء آل المهلّب، يقول: -البحر البسيط-

ألِمْ على الرَّبْعِ بالتِّرْباعِ غيّرَه
ضربُ الأهاضيبِ والنآجةُ العُصُفُ
كأنّه بعدَ تَحْنانِ الرّياحِ به
رقٌّ، تَبَيَّنُ فيه اللامُ والألفُ
ما استوصّفَ الناسُ عن شيءٍ يروقُهم
إلا أرى أمَّ عمروٍ فوقَ ما وصفوا[٢١]

لقد عفا طلله، ولم يعد يظهر منه سوى حرفين واضحين في امتدادهما، هما اللم والألف، وما تغيُّر هذا الطلل، وفقدانه هويته سوى تعبير عن تغيّر حال أعداء الأمويين السياسيين، فقد أدّت هذه الريح القوية وظيفة التغيير، لكنّ طلله يحييه المطر الغزير الباعث الخصب، وما هذا الغيث سوى الأمويين الذين يرغب في عطائهم، ويمدحهم به، فإذا تمّ استفتاء الناس عمّن يروقهم أجمعوا على أن أم عمرو تحتلّ المرتبة الأولى، وترتقي على الوصف، وبذلك تكون أمّ عمرو صورة عن الخليفة الأموي الذي يطلب منه الاعتراف بمدحته والعطاء معاً.

ويوهم البعد الإشهاري المتلقي للوهلة الأولى بأنّه عمل جمالي صرف، فيؤثّر في المتلقي، ويدفعه إلى القبول بفكرته، وبذلك يغدو البعد الإشهاريّ منطوياً على نصّ مواز للنص الأصلي؛ أي الطلل، وغيره من المطالع[٢٢]، ويمكن تأويل النصّ الموازي برصد علاماته، فهو خطاب يؤكّد المقصد الإشهاريّ "خطاب المدح المباشر" فيتمّ استثماره إيديولوجياً في الشعر، وهو ما نجده في حديث المرأة، وما يتعلّق بها.

٤-١-٢- البعد الإشهاريّ والمرأة:

يمدح النابغة الملك عمرو بن هند، وكان قد غزا الشام بعد مقتل أبيه المنذر، فيبدأ كلامه بحديث غزليّ: -البحر الوافر-

أ تاركةٌ تَدَلُّلَها قَطامِ
وضِنّاً بالتَّحيّة والكلامِ
فإن كان الدّلالَ فَلا تَلَجّي
وإن كان الوداع فبالسّلام
فلو كانَتْ، غداةَ البيْنِ، مَنَّتْ
وقد رفعوا الخُدُورَ على الخيامِ
صفَحتُ بنظرةٍ، فرأيْتُ منها
تُحيتَ الخِدرِ واضعةَ القِرامِ
تَرائبَ، يستضيءُ الحَلْيُ فيها
كَجمْرِ النّارِ بُذِّرَ بالظّلامِ[٢٣]

يمدح النابغة[٢٤] الملك عمْراً بمناسبة نصره على أعدائه، ونجد في المطلع الغزليّ وصفاً لجمال النسوة السبايا اللواتي أخذهنّ عمرو بن هند حين انتصر على أعدائه لمّا هجم عليهم، ففي الحديث الغزليّ بُعد إشهاريّ يعمِّق معنى المدح، ويستميل به ممدوحه؛ ليضمن مكانة عنده، وقد عُرف عن عمرو ابن هند تصابيه، وشدة بأسه، فاستغلّ النابغة هذه النقطة في شخصيّته؛ لتحقيق هدفه الإشهاريّ.

لقد هدف النابغة إلى تحويل ممدوحه إلى أنموذج، فليست قصيدة التكسّب بالمدح مدحاً فقط، بل تمثّل بناء لعلاقة جديدة، وتحقيقاً لفعل، وتدفع بالمتلقي إلى التسليم بمضمون القصيدة.

الإشهار موقف من العالم والأشخاص، ويظهر للمُشهِر دور اجتماعيّ حين يقدّم صورة مغرية للممدوح، فيقوم بوظيفتين: استدراج المستهلِك/ الممدوح من جهة، وجني الربح من جهة أخرى، فيترافق الاستقطاب الفكري مع الغاية الربحيّة، ويؤكّد الخطاب الإشهاريّ أن الشعر ليس ذاتياً مهما اشتدّت درجة ذاتيّته، فيسخِّر الشاعر/ المُشهِر إمكاناته كلّها لخدمة هدفه الإشهاري، وينبّه المستهلك، ويوقظ الشاعر الراقد في داخله، فالاستهلاك واحد سواء أ كان ماديّاً أم فكريّاً.

يمدح عبيد الله بن قيس الرقيّات عبد الملك بن مروان، ويبدأ بالغزل بكَثيرة: -البحر المنسرح-

عادَ له من كثيرةَ الطّربُ
فعينُه بالدّموعِ تنسكبُ
كوفيَّةٌ نازحٌ محلَّتُها
لا أَمَمٌ دارُها، ولا سَقَبُ
واللهِ ما إنْ صَبَتْ إليَّ، ولا
يُعلَمُ بيني وبينها سَببُ
إلا الذي أورثَتْ كثيرةُ في الـ
ـقلبِ وللحبِّ سَورةٌ عَجَبُ[٢٥]

الطّرب حزن وفرح معاً، فدموعه غزيرة، يشكو نزوح الدار، ويُظهر حنينه إلى كثيرة حنيناً إلى العراق، فهي رمز لأيّامه حيث كان مصعب بن الزبير، فإذا كَثيرة رمز لحنينه الجارف إلى وحدة الجماعة القرشية، لكنّ جيوش الشام تحول دون الوصول إلى غايته.

لقد عُرف عنه ولاؤه للزبيريين، فمدح الأمويين ظاهرياً؛ ليحصِّل عطاءهم، ويأمن جانبهم، وقدّم فائدة إشهاريّة للزبيريين في الوقت نفسه، فاشتمل غزله على بعد إشهاريّ للزبيريين الذين ما يزال قلبه عالقاً بهم، فلم يصحُ قلبه من هواهم. ويمثّل البعد الإشهاريّ حديثاً ظاهرياً عن الماضي: الطلل، رحلة الظعائن، النسيب، لكنه إغواء يقوم به الشاعر/ المُشهِر، ويعتمد على ذكاء المتلقي/ المستهلك لتأويل هذا البعد[٢٦].

فلا يقدَّم البعد الإشهاريّ بطريقة بريئة، بل يرتبط بالبعد الإيديولوجي، ويضطرّ المتلقي إلى الوقوف عند الدلالة الثاوية في الحديث الغزليّ، والطلليّ، وغيرهما، لا سيما وأنها أمور تتكرّر في الشعر القديم، وما تكرارها إلاّ اعتراف بأنها قد أصبحت طريقة للتعبير، وقالباً، للشاعر حرية التصرّف في دائرته، فقد حاصرت كثيرة المتلقي، واضطرته إلى الكشف عن هويّتها؛ لارتباطها بالبكاء على فراقها، والبعد عنها.

ويتغزّل جرير بحبيبته في مطلع قصيدة يمدح بها

الخليفة عبد الملك: -البحر البسيط-

كأنّها مُزنةٌ غرّاءُ واضحةٌ
أو درَّةٌ لا يواري ضَوءَها الصَّدَفُ
مكسوَّةُ البَدْنِ في لبٍّ يزيِّنها
وفي المناصبِ من أنيابِها عَجَفُ
تسقي امتياحاً ندى المسواكِ ريقَتَها
كما تضمّنَ ماءَ المُزنةِ الرَّصَفُ
قال العواذلُ: هل تنهاك تجربةٌ
أما ترى الشَّيْبَ والأخدانَ قد دلفوا
أما تُلِمُّ على رَبْعٍ بأسنُمَةٍ
إلا لعينيكَ جارٍ غربُهُ يَكِفُ[٢٧]

تنقلب صفات المرأة الحسيّة إلى صفات نفسية للخليفة، فالمرأة مُزنة غرّاء، ودرّة تضيء، لكنّ الصّدف يمنع هذا النور من أن يتسلّل إلى الخارج، ويعني ذلك أنّ هنالك من يحاول تعكير صفو العلاقة بين جرير وممدوحه عبد الملك[٢٨] فزينة حبيبته عقلها، لا شيء آخر، ومن عادة الشعراء أن يتحدثوا عن زينة مختلفة، وصفات حسيّة، إنها بكمالها صورة عن كمال الخليفة، وهو يريد أن ينال حظوة عنده بالطرائق الإشهارية كلّها، فالمرأة نورانيّة، قويّة، خبيرة، خيّرة، وهو ضعيف أمامها، ويوحي الماء الذي تسقيه من رضابها بالخير الوفير الذي يرجوه من الخليفة.

يعدّ الحدث السابق للقصيدة، والمتعلّق بإشكال سابق بين الخليفة والشاعر إشارة استباقية، وله بعد إشهاريّ، فيسعى إلى أن ينال رضا الممدوح[٢٩] ويدفعه ذلك إلى استهلاك نتاج موهبته.

ويلجأ جرير إلى أسلوب الحنين بوصفه بعداً إشهارياً في مدحه الوليد بن عبد الملك: -البحر الطويل-

طربتَ، وما هذا الصِّبا والتكالفُ
وهل للهوى إذ راعَهُ البينُ صارفُ
طربتَ بأبرادٍ، وذكَّرك الهوى
عراقيّةٌ، ذُكْرٌ لقلبك شاعِفُ
إذا قيل: هذا البينُ راجعتُ عَبرةً
لها بِجِربانِ البَنيقَةِ واكفُ[٣٠]

يحنّ إلى العراق حيث الحبيبة ثاوية في حديثه الغزلي الذي ّ به مدح الخليفة، فتختزل حبيبته حنينه إلى العراق وهو في الشام، وهو بعد إشهاريّ غايته كسب التعاطف معه، واستدرار العطاء، ويقابل النسيب المدمّر لذات الشاعر إحياء له على مستوى المديح، فالسّلب الموجود في النسيب إيجاب في الحديث المدحيّ، حيث سلطة الممدوح المطلقة، وهو بذلك يغري ممدوحه حين يقدّم معطى علاماتياً يحرّف الحقيقة، ويخفيها، فيسيطر على وعيه[٣١]

وتتجلّى العلاقة بين الخطاب الشعريّ والإشهار في الدهشة المتولّدة من لحظة التلقي، فيغلّب الإشهار الجانب الانفعالي على الجانب العقلي، فلا يقدّم حقيقة، بل يلوّح بفكرة خفية، فيؤدلج المتلقي، ويكسبه[٣٢].

ويطالعنا بشر بن أبي خازم زاجراً نفسه عن التعلّق بأسماء في حديثه المتعلق بمدح أوس بن حارثة الطائي: -البحر الوافر-

كفى بالنأي من أسماءَ كافي
وليس لحبِّها إذ طالَ شافي
بلى إنّ العزاءَ له دواءٌ
وطولُ الشوقِ ينسيكَ القوافي[٣٣]

لقد نأت أسماء عنه، وكوته بنار فراقها، لكنه ما يزال يحنّ إليها، ويتعلق بجمالها، فأصبح مثيراً للشفقة، وتحمل صورة أسماء داء ودواء في آن، ويقابل هذه الصورة السّلبية صورة الممدوح، فالإشهار خطاب تضليليّ مراوغ للظفر بغاية، وتحقيق كسب، ويُقرأ الحنين إلى أسماء من المزاج الثقافي، فيلبّي رغبة المستهلك وميوله، ويوظّف حضور المرأة إشهارياً، ويشبع الحاجة إلى حضور المرأة في لا وعي متلقيه، ويحتفي بالجسد، فيمثّل ردّ فعل فكري تجاه حرمانه من جهة، ويؤدّي تركيزه عليه إلى استحضار المضمر من جهة أخرى.

ويعدّ حضور المرأة بجسدها لغة خاصة لها توظيف إشهاريّ، وليس داء حبّها الذي لا يشفى إلاّ

صورة عن حبّ يقدّمه إلى الممدوح، ويستميله بعد أن صوّر نفسه في مرحلة متقدّمة من الضعف والاستكانة، وتغدو المرأة علامة على شيء لأنّها تتّجه إلى الآخر/ المتلقي، فوضع -بذلك- المؤثّر البلاغيّ في سلّم راقٍ في العملية الإشهاريّة[٣٤]

ويوظّف الأعشى الطيف في مدحه إياسَ بن أبي قُبيصة الطائيّ: -البحر الطويل-

ألمَّ خيالٌ من قُتيلةَ بعدما
وهى حبلُها من حبلنا، فتصرَّما
فبتُّ كأنّي شاربٌ بعدَ هَجعةٍ
سُخاميَّةً حمراءَ تُحسَبُ عَنْدَما
إذا بُزِلَت من دَنِّها فاحَ ريحُها
وقد أُخرِجَتْ من أسودِ الجوفِ أدهما
يطوفُ بها ساقٍ علينا مُتَوَّمٌ
خفيفٌ ذَفيفٌ ما يزالُ مُفَدَّما
بكأسٍ وإبريقٍ كأنَّ شرابَه
إذا صُبَّ في المِصحاةِ خالطَ بَقَّما[٣٥]

تحمل الخمر في نسيبه همّاً خاصاً، وقلقاً فرديّاً، فالخمر انقطاع عن الواقع، ودخول في واقع جديد يريده الشاعر، والطيف امرأة ليس لها حضور فيزيائي، إنّ لديه رغبة في الانفصال عن محيطه، والاندماج في المجتمع الجديد في العراق، فيوظّف هذه الفكرة ببعد إشهاريّ، ويذكر احتفاله بعيد "هِنْزَمْن"[٣٦] ممّا يمثّل حالة من عدم الانتماء الظاهري إلى مجتمعه تأكيداً للبعد الإشهاريّ، وتعميقاً لمعنى المدح.

وتجعل الخمر شاربها سيّداً، إنه يحلم بالسيادة وهو يحتسيها في مجلس حافل بالموسيقى وأسباب السعادة، فيُظهِر رغبته في الانتماء إلى هذه البيئة الحضارية الجديدة بعيداً عن بيئته البدوية، لكن شراب الإبريق قد غدا وكأنه خالط شجراً يُصبَغ به، فلونه صباغ، ووهم، لا حقيقة، ممّا يُظهِر بعداً إشهاريّاً يهدف إلى نيل الحظوة، والكسب عن طريق المدح، ففي النّسق المضمر لم يكن مرتاحاً لانضمامه إلى هذه البيئة[٣٧].

وثمّة جغرافيّة ألوان في هذه الومضة الإشهاريّة، وقد تمّ توظيفها، فالخمر سخامية حمراء، لونها كلون شجر العندم، وُضعت في زقّ أسود، وما ذلك إلاّ إشارة إلى الاضطراب النفسي الذي عاشه الأعشى، فيحيل الأحمر إلى الاضطراب العاطفي هنا، ويحيل الأسود إلى الحزن الذي يحاول إخفاءه.

إنّ الطيف انقطاع؛ لأنّه قصير لا يدوم، وحين ينقطع يعلن بداية مرحلة جديدة مع الممدوح، وبذلك يكون الطيف الذي سلب قلب الأعشى صورة عن الممدوح، فالمرأة مثير إشهاريّ قويّ، كلما اعتنى به زاد تأثيره في الممدوح[٣٨].

وللحديث عن الجانب الحضاريّ عند الممدوح وظيفة إشهاريّة، فهو ملاذ الأعشى، مغرٍ لغيره، وقد تنقّل الأعشى في بلاد مختلفة بحثاً عن هوية واحترام، ويعني ذلك نقداً لمرجعياته الثقافية، ويقرأ هذا المديح لحضارة الآخر أفق توقع ممدوحه، ويلبّي تطلعاته[٣٩].

إنّ ثمّة دوافع للمدح عند الفرزدق، فليست ميوله مع الأمويين، لقد خاف منهم، ووصل قسراً إلى الحجاز، وأراد ان يوظّف المكان الجديد خدمة لهدفه الإشهاريّ في الحديث الغزلي، فقال مادحاً العباس بن الوليد بن عبد الملك: -البحر الطويل-

نواعمُ لم يدريْنَ ما أهلُ صِرْمَةٍ
عجافٍ ولم يتبَعْنَ أحمالَ قائِفِ
إذا رُحْنَ في الدّيباجِ والخزِّ فوقه
معاً مثلَ أبكارِ الهجانِ العلائفِ[٤٠]

يُظهِر المرأة الحجازية في دعة ونعمة، فموقفه منها موقفه من الممدوح، فهي ذات غنى وجاه، وها هو ذا يستغلّ المكان في الحديث الغزلي خدمة لهدفه الإشهاري، فبنات البيئة الحجازية جميلات، منعّمات، وهو يفضّلهن على غيرهن، ويعني ذلك تفضيلاً للممدوح على غيره.

وصورة المرأة خطاب بصريّ يولّد لذة جمالية يقع الممدوح والمتلقي تحت تأثيرها، وثمة

توافق جماليّ بين الشعراء؛ لأنهم يمتحون من نسق ثقافيّ واحد.

وممّا لا شكّ فيه أنّ جسد المرأة الحاضر استعاريّ، لا فيزيائيّ، فأخذ الجسد الأنثوي إلى غاية، فصار علامة سيميائية، والإشهار موقف من الأشياء، وتواصل اجتماعي مندرج في النسق الثقافيّ السائد، فيجمع الخطاب الإشهاريّ الإمكانات كلّها لنجاح إيصال رسالته، ففي الخطاب الإشهاريّ الإشارة أبلغ من العبارة[٤١].

وتأتي رحلة الشاعر بوصفها بعداً إشهاريّاً، يقول المسيَّب بن عَلَس واصفاً رحلته للحصول على المرأة المشبّهة بالجمانة البحرية في معرض مدحه: -البحر الكامل-

كجُمانةِ البحريِّ جاءَ بها
غوَاصُها من لجَّةِ البحرِ
صلبُ الفؤادِ، رئيسَ أربعةٍ
متخالفي الألوانِ والنّجْرِ[٤٢]

غيّر المسيَّب من طبيعة الرحلة، فرحلته لكسب الجمانة البحرية، فأتت بديلاً من الصحراء وحيوانها، وتقديساً للصراع من أجل الحياة، فالجمانة رمز الحياة نفسها، أو رمز هدف كبير يستحقّ هذا العناء، فوظّف الرحلة خدمة لهدفه الإشهاريّ الحقيقيّ، وهو رحلته إلى الممدوح، والإعلاء من مكانته.

أمّا رحلة ظعائن الأخطل فوُظِّفت لخدمة الأمويين في سياق مديحه عبدَ الملك بن مروان: -البحر البسيط-

خفَّ القطينُ فراحوا منك، أو بكروا
وأزعجتهم نوىً في صَرفِها غِيَرُ
حثّوا المطيَّ، فولَّتنا مناكبَها
وفي الخدورِ إذا باغمتَها الصّورُ
أعرَضْنَ لما حنى قوسي موتِّرُها
وابيضَّ بعدَ سوادِ اللّمّةِ الشَّعَرُ
شرَّقْنَ إذ عصرَ العيدانَ بارحُها
وأيبسَتْ غيرَ مجرى السِّنَّةِ الخُضَرُ
حتى هبَطْنَ من الوادي لغَضْبَتِه
أرضاً تحلُّ بها شيبانُ، أو غُبَرُ[٤٣]

تعود هذه القصيدة إلى عهد الخليفة عبد الملك الذي شهد سيطرة أموية مطلقة، وكان للأخطل مكانته في بلاطه؛ إذ روى صاحب الأغاني أن الأخطل قد طالب الخليفة بشرب الخمر، فسقاه، وأنشده خفَّ القطين، وقال عبد الملك: خذ بيده يا غلام، فأخرجه ثمّ ألقِ عليه من الخَلع ما يغمره، وأحسن جائزته، وقال: إنّ لكل قوم شاعراً، وإن شاعر بني أمية الأخطل[٤٤].

لقد قابل الخليفة طلب الأخطل غير المقبول بمكافأة، فالمدحة عنده أعظم من إساءة الأخطل، وكان الأثر بالقدر الذي تركته المدحة، فقد انحلّت القبيلة في رحلة الظعائن، لكنها عادت إلى التوّحد في المدح، فاحتفى بالقوة حين استحضر الضدّ في رحلة الظعائن، وقد قيلت هذه القصيدة في مرحلة فتنة بني الزبير، وفي النسيب إشارة إلى الحرب بين بني تغلب؛ قوم الأخطل الذين ناصروا الأمويين، وبني سُلَيم القيسيين الذين ناصروا الزبيريين[٤٥]

لقد هدف في حديث الظعائن إلى زيادة مشاعر الأسى؛ لرفع درجة التعاطف معه، وإذا كانت رحلة الظعائن تسخيراً للهدف الإشهاريّ، فكيف تجلّت رحلة الشاعر على ناقته، وكيف وظّف بدائلها لخدمة هدفه الإشهاريّ؟

٤-٢- الناقة وبدائلها ورحلة الشاعر

الرحلة جزء من القصيدة، محفوف بالمخاطر، يتناوب فيه الموت والولادة معاً، وظاهر رحلة الشاعر انتزاع الاعتراف بقوّته، فهو الفارس الذي يعتسف الصحراء، لكنه وظّفها لخدمة هدفه الإشهاريّ.

يقول الأعشى: -البحر البسيط-

وبلدةٍ يرهبُ الجَوَّابُ دُلجَتها
حتى تراه عليها يبتغي الشِّيَعا
لا يسمعُ المرءُ فيها ما يؤنِّسه
بالليلِ إلا نئيمَ البومِ والضُّوَعا

كلَّفْتُ مجهولَها نفسي وشايعني
همّي عليها إذا ما آلُها لَمَعا
بذاتِ لَوْثٍ عَفَرْناةٍ إذا عَثَرت
فالتَّعْسُ أدنى لها من أن أقولَ لعا
تلوي بِعِذْقِ خِصابٍ كلما خَطَرَتْ
عن فَرجِ معقومةٍ لم تتّبِعْ رُبَعا
تخالُ حتماً عليها كلّما ضَمَرَتْ
بعدَ الكلالةِ أن تستوفيَ النِّسَعا[٤٦]

يرى د. رومية أن الأعشى أراد أن ينتزع اعترافاً بصدق صورة الفتى، أو الفارس التي يرسمها لنفسه في وصف هول مشاهد الصحراء، فيتباهى باعتسافها[٤٧] لكنّ المديح عند الأعشى اقترن بالرحلة ليحظى بمكانة عند ممدوحه، وقد تحمّل الأهوال ليصل إليه، فالرحلة رمزية، والمصاعب رمزية، وهو لا يتوانى عن استعمال طرقه الإشهاريّة كلّها، فيشير إلى الهاجرة أكثر مّما يصوّرها؛ لأنّ له هدفاً إشهاريّاً، فتحوّلت العلامة التراثية إلى مفردة إشهارية، واستحضر موروثاً ثقافياً مشتركاً، وأحدث تحويلاً سيميائياً لهذه العلامة التراثية، فتحوّل السفر في الصحراء المخيفة إلى محفّز على الترويج لسلعته.

ويستعرض الخطاب الإشهاريّ الجوانب الملحمية في شخصيّتيّ الشاعر والممدوح معاً، وقبل أن يصل إلى الماء/ الممدوح عليه أن يمرّ بمرحلة الجفاف، فيقطع الفلاة، ويذكر حيواناتها العطشى، وما هذه المفردات إلاّ تعبير مجازيّ عن رحلته إلى ممدوحه، فهو دائماً يرحل في القيظ وانعدام الماء، ونجده راحلاً على ناقته التي ينفي عنها صفة التأنيث، ويخلع عليها صفات الذكورة[٤٨]، فهي عقيم، بصفات ذكورية إيجابية موازية للناقة المنتجة السلبية، وهي قوية، قادرة على أن توصله إلى الممدوح، لكنّ قواها تخور في نهاية السّير، فيذوب لحمها، ويسيل عرقها، ويذوب شحم سنامها، وتغور عيناها: -البحر الوافر-

وقد لحقَ الثَّمائلُ بعدَ بُدْنٍ
وقد أفنى عرائكَها الوُخودُ[٤٩]

فناقته تتعب أكثر منه؛ لأنه أرادها ضحية تقدّم إلى الممدوح؛ لكي يقدّم ما يترتّب عليه في لعبة العرض والطلب، فينحر ناقته مجازاً ليقيّد الممدوح في دائرة عطائه الذي يترتّب عليه عطاء مقابل[٥٠].

ويتعيّن على ذلك أن لخطاب الشاعر الإشهاريّ سلطة على الممدوح، فثمة قصد موجود في كلّ غرض في قصيدته.

وتأتي قصة الناقة المشبّهة بالثور الوحشيّ في إطار مائي بامتياز، فالناقة تسير في صحراء مجدبة، والثور بين المطر والخصب، ينتصر على كلاب الصيد، فيُسعد بهناء حياته، وهذا ما يطلبه الشاعر من الممدوح، فقصة الثور هي قصة الشاعر بطريقة فنية، يقدّم النهاية التي يأملها قبل أن تحصل النهاية، ويسعد بالعطاء.

وثور الأعشى الوحشيّ الذي شبّه ناقته به متفرّد شاب: -البحر الطويل-

كأنّي ورحلي والفِتانَ ونُمْرُقي
على ظهرِ طاوٍ أسفعِ الخدِّ أخثَما
يلوذُ إلى أرطاةِ حِقْفٍ تلفُّه
خريقُ شِمالٍ تتركُ الوجهَ أقتَما
فصبّحه عند الشّروقِ غُديّةً
كلابُ الفتى البكريِّ عوفِ بنِ أرقما
فشكَّ صِفاحَ المُقدِماتِ برَوْقِه
كما شكَّ ذو العودِ الجرادَ المُخزَّما
وأنحى على شؤمَيْ يديه فذادَها
بأظمأَ من فرعِ الذؤابةِ أسحما
وأنحى لها إذ هزَّ في الصّدرِ رَوقَه
كما شدَّ ذو العودِ الجرادَ المنظّما
وأدبَرَ كالشِّعرى وضوحاً ونُقْبَةً
يُواعِسُ من حَرِّ الصّريمةِ مُعْظَما[٥١]

تعيش الثيران جماعات، لكنّ الثور لا ينفرد إلاّ في الشعر، فقد انعزل عن جماعته لهمٍّ اعتراه، وها هو ذا يخوض معركة وجود مع كلاب الصيد في

الليل حيث الرؤية ضعيفة عنده، وينجح في القضاء على الكلاب، فيقضي على القلق الذي لازمه، وتمثّل الأرطاة التي اختار أن يحتمي تحتها الجماعة التي اختار الأعشى الانطواء تحت رايتها لكنّها لم تحقّق له الحماية الكافية، فكان دائم الترحال، يبحث في كل مرة عن أرطاة جديدة، لقد طعن بقرنه الأسود صدور الكلاب كما يشكّ الجراد في العود، فقرن الثور هو شِعر الأعشى، مصدر قوّته، يتقرّب به من الأرطاة/ قبيلة الممدوح، والثور "رمز القوة والحكمة" صورة عن الأعشى المنتصر، والقادر على الحصول على ما يريد من ممدوحه قبل أن يحظى بالانتصار.

ويمدح بشار بن برد آخرَ الخلفاء الأمويين مروان بن محمد، فيشبّه ناقته بحمار وحشي: -البحر الطويل-

أَمَقُّ غُرَيْرِيٌّ كأنَّ قتودَه
على مُثْلَثٍ يَدمى من الحُقْبِ حاجبه
غيورٍ على أصحابِه لا يرومُه
خليطٌ، ولا يرجو سواه صواحِبُه
رعى، ورعَيْنَ الرّطْبَ تسعينَ ليلةً
على أَبَقٍ، والرّوضُ تجري مذانبُه
وظلَّ على علياءَ، يُقسِمُ أمرَهُ
أيمضي لوِردٍ باكراً، أم يواتِبُه
فلما تدلّى في السّريّ، وغرَّه
غليلُ الحشا من قانصٍ لا يواثبُه
رمى، فأمرَّ السّهمَ يمسحُ بطنَه
ولبّاتِه، فانصاعَ والموتُ كارِبُه[٥٢]

يمدح بشار بن برد آخر الخلفاء الأمويين، وقيس عيلان التي كان يدين لها بالولاء، والتي ناصرت مروان بن محمد، ودخلت في حروب، وصراعات لأجله، لكنها انتهت بمقتله، ويوجّه مدحه في مرحلة حرجة من حياة الخليفة الأموي، وقد أدرك بشار صعوبة الموقف الذي يعانيه الخليفة، واستشرف نهاية نجم الأمويين، فصوّره بأنه أسد تضرّج من دماء جذام[٥٣]، ويصوّر حماره الوحشي وقد أراد ورود الماء ليلاً مع أتنه في قيظ الصّيف، لكنّ الصياد تربّص بالحُمُر، وشعر الحمار بأنّه هالك لا محالة، فتنتهي حياته بسهام الصيّاد، ويفارق بشار بذلك قصائد المديح قبله حين كان الشعراء يشبّهون ناقتهم بحمار وحش يرعى مع أتنه، ويبحث عن الماء، وينجح في ورود الماء مع قطيعه، فيكون ذلك إشهاراً غير مباشر يتعلّق بتفوّق الممدوح على خصومه، أو يتعلّق بنجاح الشاعر في مسعاه الإشهاريّ قبل أن يدخل في المقصد الإشهاريّ/ المديح.

ويلتقي هذا المشهد في نهايته صورة مروان بن محمد وقد علته الدماء، فيتّضح هدف الشاعر المتفرّد في هذا الإطار، لكن في قيد الأنموذج الفني المعهود، فقد أراد التكسّب بمديح الخليفة الأخير، لكنّه أراد أن يوصل إليه رسالة؛ لكي يتنبّه على ما يستشعره من خطر قادم.

إنّ الماء هدف الحمار الوحشيّ، وهدف بشار من ممدوحه، وقد حصل بشار على الماء، لكنّ حماره لم يكمل المسير، وهذا ما حصل مع الخليفة الذي قُتل سنة ١٣٢هـ وهو العام الذي شهد أفول نجم الأمويين، ويمكن -بناء على ذلك- أن نقول: إن قصيدة المدح لم تخترع شخصية المادح، بل اخترعت الحاجة إليه، فكيف تجلّى المقصد الإشهاريّ في علاقة المادح بممدوحه؟

٥- المقصد الإشهاريّ في قصيدة التكسّب بالمدح

٥-١- المقصد الإشهاريّ ومعادلة التبادل

يعدّ البعد الإشهاريّ أول ما ّ المتلقي، وهو اعتراف من الشاعر بأنه سائر في منظومة متعارف عليها شعرياً، ويتحمّل الشاعر مسؤولية تحميل البناء التقليدي الرمز الذي يريده[٥٤]

أمّا المقصد الإشهاري فهو الحديث المباشر المتضمِّن اعترافاً من الشاعر بقوة الممدوح، وخضوعه لهذه القوة، وهو خطاب يقوم على المبالغة، ويسعى إلى الإقناع بالحجة، ولا توجد هذه السمات إلاّ حين يعبّر الشاعر عنها في احتفال بلاطيّ يمثّل عرضاً شعرياً مقابل عرض ماديّ.

ويركّز الشاعر على صفات القوة والكرم، وتشكّل المدحة تحدّياً للممدوح القوي والكريم، وتطلب إليه البرهنة عن هاتين الصّفتين، فحين يمدحه بالكرم سيرغمه على الدفع؛ لأنّ الفعل المخالف من قبل الممدوح سينفي هذا الفعل، ولأنّ القصيدة ستحقق شهرة قد تكون خالدة، فيدخل الشاعر في علاقة مقايضة مع الممدوح، وعملية تبادل هدايا[٥٥].

قال عديّ بن الرِّقاع العاملي يمدح الوليد بن عبد الملك بن مروان: -البحر الكامل-

صلّى الإلهُ على امرئٍ ودَّعتُه
وأتمَّ نعمتَه عليه وزادَها
وإذا الربيعُ تتابَعت أنواؤُه
فسقى خناصرةَ الأحصِّ فجادَها
نزلَ الوليدُ بها فكان لأهلِها
غيثاً أغاثَ أنيسَها وبلادَها
وأصبتَ في أرضِ العدوِّ مصيبةً
بلغت أقاصي غورِها ونِجادَها[٥٦]

وقال الحطيئة في مديح بني أنف الناقة: -البحر البسيط-

قومٌ هم الأنفُ، والأذنابُ غيرُهم
ومَن يساوي بأنفِ الناقةِ الذَّنبا[٥٧]

وقال الأخطل في مديح عبد الملك بن مروان: -البحر البسيط-

وما الفراتُ إذا جاشَت حوالبُه
في حافَتَيْهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ
يوماً بأجودَ منه حين تسألُه
ولا بأجهرَ منه حين يُجْتَهَرُ[٥٨]

وقال جرير يمدح سليمان بن عبد الملك: -البحر الوافر-

عَلَوتُم كلَّ رابيةٍ وفرعٍ
وغيرُكم المذانبُ والهُجولُ
تزولُ الرّاسياتُ بكلِّ أُفْقٍ
ومجدُكَ لا يُهَدُّ، ولا يزولُ[٥٩]

حين يرحل الشاعر يوجب على الممدوح أن يوفّيه حقّه، ويجزي له المكافأة، وقد أشار ابن قتيبة -كما سبق- إلى علاقة الرحلة بالممدوح، ووجوب إعطاء الحقّ للشاعر من قبله[٦٠]، فالعلاقة تبادلية، وثمة حقّ، وثمة ذمامة بين الطرفين -على حدّ تعبير ابن قتيبة- كلّ منهما يقدّم شيئاً للآخر؛ لذا يلحّ الشاعر على عنصر الماء عند الممدوح "تتابعت أنواؤه، غيثاً أغاث، وما الفرات" وكأن الشاعر يضع الممدوح في حال تحدّ، لا مدح، فليست القصيدة وصفاً عادياً لحاكم مثاليّ، بل هنالك علاقة بين الطرفين يحكمها الانفعال، وكلما رفع الشاعر من شأن ممدوحه زاد من درجة التحدّي، فيجب أن يكون سلوكه كسلوك المشبّه به في الفضيلة، فيسجن ممدوحه في دائرة شعره، فإن لم يقبل المدحة اعترف بعدم سلطانه، وتأتي تشبيهات الشاعر حيلاً بلاغيّة بقصد بها إحراج ممدوحه كتشبيهه بيوسف في علاقته بإخوته، وغيره[٦١].

إن الفرات الذي ليس بأفضل من ممدوح الأخطل قوة هائلة مدمّرة، لكنّ هذه القوة الهائلة تقابَل بالضدّ، فهو الكرم الممزوج بالقوة، ويعني قبول الممدوح صفة منهما قبولاً للأخرى، ويعدّ عطاء الممدوح تقييماً للقصيدة.

ويؤسطر الشاعر نفسه والممدوح معاً، فالإشهار صناعة لبطلين في الآن نفسه، والشاعر بطل يخوض الصعاب والمستحيلات، ويصنع من نفسه وناقته بطلين عجائبيين، ويسعى إلى تسجيل نفسه في سجلّ الخالدين بقصيدته، فهي قصيدة ناجمة عن شاعر له اسمه في عالم الشعر[٦٢]

وصِيغُ المقصد الإشهاري يقينية، فيضفي الشاعر على ممدوحه أبعاداً تخرق المألوف، فيسعى إلى إيقاظ المبدع الغافي في داخله، ويعني ذلك أن كلّ وصلة إشهارية اختبار لذكاء المتلقي، فلا يشتري الممدوح قصيدة، بل قيمة، وغاية الشاعر إيصال الممدوح إلى فعل الشراء بالسبل الإشهارية كلها.

وبذلك تغدو القصيدة الإشهارية ملتقى علامات حافلة بالدلالة، فيخاطب في الممدوح لا

شعوره، ويضعه مع غيره في وضع تنافسي، وكأنّه يقول له: كن أكثر كرماً، وأكثر حكمة، وعدلاً... فيقدّم القصيدة بوصفها مجموعة قيم تجعل الممدوح مختلفاً عن غيره، لا بوصفها سلعة، أو يوهمه بذلك.

ولكي تكون القصيدة سلعة ناجحة يجب أن تكون قادرة على الإقناع؛ لذا يغدو فعل المدح فعلاً ثقافياً يجعل الكلمات حاملةَ قيم، ويغدو كذلك فعلاً ثقافياً[٦٣].

قصيدة التكسّب بالمدح تعاقد بين المال والشعر، فيصبح جود الممدوح حدثاً شعرياً، والقصيدة حدثاً مالياً، فالطرفان كريمان: يعطي الشاعر شعراً، ويعطي الممدوح مالاً، ويرسم الشاعر لنفسه صورة موازية للممدوح، ويمدح نفسه بمقدار ما يمدح ممدوحه، فتغدو العملية تبادلية يتبادل فيها الطرفان الهدايا، ويحرّك الشعر أسباب المال، ويحرك المال -بالمقابل- أسباب الشعر.

إن العلاقة تبادلية، فجودة القصيدة مقابل جودة العطاء، وليست القضية اعتباطية، وينجم النصّ الشعري الكبير عن انفعال مالي كبير، فالشاعر عون اقتصادي للممدوح، ويرسّخ التكسّب بالمدح القيم والمثل العليا التي يتطلّع إليها المجتمع، يضاف إلى ذلك قانون العرض والطلب.

وقد نوّع الشاعر في مقصده الإشهاري، فعبّر عن رغبته في تسويق سلعته بالإشهار المضادّ.

٥-٢- المقصد الإشهاريّ والإشهار المضادّ

الفعل هو الغاية النهائية لكلّ وصلة إشهارية، وتترافق العلامات مع حركات جسد الشاعر لتضفي وقعاً مؤثّراً في سياق العملية الإشهارية.

ويعمد الشاعر في مقصده الإشهاري إلى المبالغة في مدح الممدوح، أو المبالغة في الحطّ من شأن خصمه، فيقدّم إشهاراً مضاداً.

يذكر الأخطل في سياق مديح الأمويين وعبد الملك خصومَه السياسيين، ويحطّ من شأنهم مقدّماً إشهاراً مضاداً: -البحر البسيط-

فلا هدى الله قيساً من ضلالتِهم
ولا لعاً لبني ذكوانَ إذ عثروا
ولم يزلْ بسُلَيْمٍ أمرُ جاهلِها
حتى تعايا بها الإيرادُ والصَّدَرُ
إذ ينظرون وهم يجنون حنظلَهم
إلى الزَّوابي فقلنا: بُعْدَ ما نظروا
أما كُليبُ بنُ يَربوعٍ فليس لهم
عند التَّفارُطِ إيرادٌ ولا صِدَرُ
مُلطَّمون بأعقارِ الحياضِ فما
ينفكُّ من دارميٍّ فيهمُ أثرُ[٦٤]

حين يركّز على أعداء الامويين يعلي من شأنهم، فالهجاء جزء من بنية قصيدة التكسّب بالمدح، فيعيد الأخطل ترتيب الأشخاص والقبائل ترتيباً هرمياً بهجاء أعداء الأمويين، ويؤكّد منزلة منافسيهم المتدنّية سياسياً وشعرياً، فقد حطّ من منزلة الفرزدق بالإيحاء إلى جده الدارمي بصيغة النكرة، ولم ينس قبيلة جرير، إنه بذلك يضع ممدوحه في قمة الهرم السياسي والاقتصادي، ويضع نفسه في قمة الهرم الشعري، وحين يعد بمدح أكثر يطوّق ممدوحه أكثر.

إنّ لدى الشاعر افتراضاً سابقاً، وكذلك يفعل الممدوح، ولا تنجح العملية الإشهارية من غير هذه الافتراضات المتعلّقة بالمقصد الإشهاريّ، والبعد الإشهاريّ، وتقوم على أسطرة الشخصية أسطرة إيديولوجية، وجسميّة وتهميش ما عداها، ويصنع الشاعر بلجوئه إلى المقصد الإشهاري والإشهار المضادّ أسطورته الشخصية حين يقحِم نفسه، فالقصيدة هديّة تقدّم في عملية طقسية، وقبول الممدوح الهديّة قبول ولاء الشاعر، وقبول دفعه الجائزة في آن.

إن هجاء الطرف المعادي للممدوح، والسخرية منه عامل إشهاريّ، فالسخرية إرسالية إشهارية تعلي من مركزية الممدوح، وتهمّش الآخر، وهنا يثار سؤال: هل يخاطب الإشهار العقل أو يعطّله؟ إنه يسيطر على عقل المتلقي، ويحصره في صلب العمل الإشهاري، ويحاور الانفعال الرابض في أعماق

المتلقي، ويخلّد الشاعر اسمه واسم الممدوح في بناء شعريّ كلاسيّ، فلماذا لجأ إلى هذا البناء في قصيدة التكسب بالمدح؟

٥-٣- المقصد الإشهاري والبناء الكلاسيّ

إن البناء الكلاسيّ يرضي الممدوح الذي سيخلَّد في قصيدة مطبوعة بالطابع العربي الأصيل الراسخ في الأذهان، وتوحي القصيدة السائرة على النّهج المحافظ للناس بعلوّ كعب سلطان الحاكم، فهو المركز الذي تدور حوله السبل الصحيحة سياسياً وثقافياً وأدبياً.

لقد ارتبطت قصيدة التكسّب بالمدح بالسلطة، ولها دور في المفاوضات السياسية، وأسطرة بعض الشخصيات، لكنّ هذا القالب التقليدي ليس قيداً ثابتاً، بل يتحرّك كل شاعر فيه بحسب تجربته ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية والطقسية؛ لذا نجد أن تعدّد المطالع والأغراض يناسب فكرة المدح، ويؤيدها، ويجعلها تختلف عن مثيلاتها من القصائد، وبهذا البناء التقليديّ يغدو الشعر مثبّتاً لشرعية الحاكم، وحكمه[٦٥].

إن استخدام التقليد يعلي من سلطة الشاعر والممدوح، وتؤكّد المطالع التي تعدّ ومضات إشهاريّة الاتصال بالتراث المعترف به، وكأنّه يريد إيهام المتلقي بأنّه قدّم مهمة على مهمّته الاقتصادية، فيستثمر العمق الثقافيّ دلالياً.

٦-خاتمة

نظرنا إلى الخطاب الإشهاريّ بوصفه نشاطاً اقتصادياً واعياً، وحدثاً تفاعلياً له ركائز محدّدة، وبُعد ومقصد تبيّنا فيهما رؤى الشعراء المُشهِرين، وقدراتهم على إدارة العملية الإشهارية، ويمكن -بناء على ما سبق- تسجيل النتائج الآتية:

- التكسّب بالمدح موجود منذ القدم، لكن صدر الإسلام شهد تراجعاً واضحاً لشعر التكسّب بالمدح؛ بسبب طبيعة الحياة في عهد الدعوة الجديدة، وما فرضته من التزام، وبعد عن المبالغة.

- للتكسّب جانب رمزي يجعل للشعر مكانة سامية، فشاعرية الشاعر رأس مال رمزي ينال به الوجاهة والحظ.

- يعتمد الخطاب الإشهاري على عنصر التمجيد، ولا يقتصر على الجانب النفعيّ المادّي، بل يتسع ليشمل جوانب النشاط الإنسانيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، والثقافيّ، جذورُه عميقة في التاريخ، وهو خطاب ذو سيادة، يؤثّر في المتلقي، ويحرفه إلى دائرة فكر الشاعر المُشهِر.

- يمثّل الخطاب الإشهاريّ استمراراً لنفوذ الشاعر والممدوح معاً؛ لذا يعدّ وسيلة مهمة لتغيير ثقافة المجتمع، فتقوم الصورة الإشهارية بعملية توجيهية، وتضيف دلالات جديدة.

- لكي يصل الإشهار في قصيدة التكسّب بالمدح إلى غايته التأثيرية في المستهلك يتوافق مع الذوق النقديّ السائد، ويخضع لاشتراطاته.

- التكسّب بالمدح شعر صناعة الفكرة، والقدرة على تسويقها، ينتقل بالمتلقي في فضاءات عجائبية، وأسطورية، وحلُمية، ويؤسّس الشاعر نصّه بناء على هدف التسويق.

- البعد الإشهاريّ نصّ موازٍ فيه جملة قيم وأفكار تغري المتلقي والآخرين، وتؤثّر فيهم بطريقة عاطفية، وهو تسويق مكثّف، ويهتمّ الخطاب الإشهاريّ بالوصول إلى الهدف أكثر من أي شيء آخر متوسّلاً بالحيل البلاغية.

- الإشهار حقيقة اجتماعية ثقافية قبل أن يكون آلية اقتصادية، يختزل الحياة في أبعاد مثالية، فهو خزّان علامات، يحرف الحقيقة، أو يخفيها حين يرسل رسائل بعيدة عن الواقع، ويسوّق إيديولوجيا.

الهوامش:

١- ابن منظور، لسان العرب، مادة "شهر"

٢- يقترح دافيد فيكتوروف David Victoroff جملة تعريفات للإشهار، منها: الإشهار صناعة ثقافيّة تعمل على ترويج ثقافة جماهيرية، وهو شكل رأسمالي للدعاية، واستغلال المستهلك.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية "آليات الإقناع والدلالة، ص٤٥

٣- الخطاب لغة ومنطوق في الآن نفسه، ثنائية تكاملية، ويستلزم وجودُ طرف وجودَ الطرف الآخر. إنه طريقة تشكّل بها الجمل نظاماً في نسق كلي متغاير، ومتحد الخواص.

والخطاب بهذا المعنى ملفوظ لغوي يرتبط بتحديد اجتماعيّ ما، وتتجلّى في الخطاب الإشهاري ثنائية الحضور والغياب، أو ثنائية الخفاء والتجلي، فللنص الأدبي حقيقته الخاصة، وينبغي ألا نتعامل مع النصوص ممّا تقوله، أو ما تنصّ عليه، وتصرح به، بل ممّا تخفيه، وتستبعده، فلا يكون النص نصاً إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه. وتلتقي في أي خطاب المعارف اللغوية والاجتماعية والنفسية والإعلامية والثقافية والأدبية. ولكل معرفة خطابها المعبِّر عن أهدافها ومحتوياتها.

وللخطاب الإشهاري قدرة على التأثير في المتلقي، وإعادة تشكيل وعيه، ورسم رؤيا تتعلق بالمنتج الذي يروِّج له، أو بالفكرة التي يدور النصّ حولها. إنه تواصل فعّال في المجتمع، ومنتوج لغوي إخباري، وشكل تواصلي مركّب.

ويحتوي النص الإشهاري على إيديولوجيا خاصة. فلا يخلو أي خطاب من تضمينات إيديولوجية تمثل وعياً ما، يعبر عن مصلحة فئة ما، ولعل المسألة المهمة في الإشهار كيف نستعمل الكلمات، فالإشهار – كما سبق- لعبة لغوية للإقناع، وتحقيق الهدف.

٤- عُثر في بابل على كتابات يمتد تاريخها إلى خمسة آلاف عام تمجّد منتج أحد الصنّاع، وتعلي من شأنه، وكذلك فعل الصينيون في القرن الثامن قبل الميلاد، وغيرهم، فصاغوا وصلات إشهارية ذات بنية حجاجية بالغة الدقة، وربما امتد الأمر إلى أعمق من هذين التاريخين، فيرتبط الإشهار بوجود الإنسان ووعيه ذاتَه، فهو موجود بوصفه آلية ترويجية دعائية للمنتج. سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، ص٤٧

٥- السيمياء دراسة السلوك الإنساني، ولا يكون إلا قصديّاً دالاً بوصفه حالة ثقافية تنتج معنى ما، وتعمل على مستويين في تحليل الخطاب: البنية السطحية، والبنية العميقة، فالخطاب اتصال لغوي متّجه من متكلّم إلى متلقّ بوسيط هو الرسالة، فهو مساحة تتعدد مستوياتها وأعماقها، وينفتح لكل متلقّ بحسب أدواته المعرفية.

والسيميائية علم العلامات، وترتبط العلامة بالمعنى، فتقرّ السيميائية بانفتاح المعاني المتولدة من طرق تلقيها، وإعادة إنتاجها من جديد، وبعلاقات الحضور والغياب في نصّ تتنامى دلالته، وتتعدد معانيه، ويشدد رولان بارت

Roland Barthes على استنباط المعاني من الأنساق والأشكال اللغوية، وغير اللغوية؛ لأنها ترشح بدلالة ما، فيعامل السيميولوجي الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، ويحسّ بلذاذتها وفهمها في العمق، وموضوعات السيميولوجيا المفضّلة -بحسب بارت- هي النصوص التي تنمو باتجاه الخيال، وتتمتع بمظهر الاحتمال، وعدم تعيين الحقيقة. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص٢٦

٦- الشعر العربي القديم خطاب مسموع يتحوّل إلى صورة إشهاريّة، فيستقبلها العقل، ويتخيّلها، فتُحدث فيه تأثيراً، وتظهِر الصورة المقدّمة في الشعر أمراً، وتُضمر بعداً يحتاج إلى الكشف عنه، فهو خطاب مراوغ في إنتاج الدلالة، ويترك لعمل الخيال دوره.

٧- حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، ص٨٢ وقد نفى لحميداني صفة الأدبية عن الخطاب الإشهاريّ، ورأى أن غايته المنفعة التجارية، لكنّنا نرى أن الإشهار خطاب يتجلى فيه بلاغة الحجاج، وفيه نسق ظاهر ونسق مضمر، ويمثل خطاباً مراوغاً، وهي أمور تشدّه إلى دائرة الأدبية.

٨- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ٤٧٣/٤

٩- يروى أن تاجراً عراقياً قدم إلى المدينة بعِدْلٍ من الخُمر، فباعها كلّها إلا السود، فاغتمَّ، وقيل له: لا ينفعك في بيعها إلا مسكين الدارميّ، وهو من مجيدي الشعر الغزليّ، فقصده، فوجده قد تزهّد، وقصّ عليه أمر بضاعته، وأنّه غريب، وليس له بضاعة سوى هذي الخُمر، فوعده الدارميّ بحيلة يبيع بها خُمره، فخرج من نسكه وتزهده، وقال شعراً غنّاه مغنٍّ:

قلْ للمليحةِ في الخمارِ الأسودِ

ماذا أردْتِ بناسكٍ متعبِّدِ

قد كان شمَّر للصلاةِ ثيابَه

حتى قعدْتِ له ببابِ المسجدِ

فشاع الغناء، وقالوا: رجع الدارميّ وتعشّق صاحبة الخمار الأسود، فلم يبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خماراً أسود، وباع التاجر ما كان معه. الأغاني: ج٤٥/٣ والبيتان موجودان في ديوانه: ص٣٠

ومما يذكر عن دور الشعر في الإشهار ما جرى مع الأعشى والمُحَلِّق الكلابيّ: "كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة، وكان المحلِّق الكلابي مئناثاً مملقاً، فقالت له امرأته: ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر، فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا أكسبه خيرا. قال: ويحك ما عندي إلا ناقتي، قالت: الله يخلفها عليك، فتلقّاه قبل أن يسبقه إليه أحد، وابنه يقوده، فأخذ الخطام، فقال الأعشى: من هذا الذي غلبنا على خطامنا؟ قال: المحلِّق، قال: شريف كريم، ثم سلمه إليه، فأناخه، فنحر له ناقته، وكشط له عن سنامها وكبدها، ثمّ سقاه خمراً، وأحاطت به بناته يخدمنه، ويمسحنه. فقال: ما هذه الجواري حولي؟ فقال بنات أخيك وهنّ ثمان. فلما رحل من عنده، ووافى سوق عكاظ، جعل ينشد قصيدته في مدحه، فسلّم عليه المحلِّق، فقال له الأعشى: مرحبا يا سيدي بسيد قومه. ونادى يا معشر العرب، هل فيكم مذكار يزوج ابنه إلى الشريف الكريم؟ فما قام من مقعده وفيهن مخطوبة إلا وقد زوجها. بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص١٦١.

١٠- حدّدنا قصيدة التكسب بالمدح لأن هنالك تكسباً بالهجاء وغيره.

١١- جاء في القاموس المحيط: مدحه كمنَعه مدحاً، ومِدحة: أحسن الثناء عليه، والمديح والأمدوحة ما يُمدح به، جمعُه: مدائح وأماديح. قال أبو ذؤيب: -البحر البسيط-

لو أنَّ مِدْحةَ حيٍّ أنشرَتْ أحداً

أحيا أبوَّتك الشمَّ الأماديحُ

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي، القاموس المحيط، مادة "مدح".

وجاء في لسان العرب: امتدحت الأرض، وتمدّحت: اتسعت، وتمدّحت الماشية: اتسعت شبعاً، لسان العرب، مادة مدح.

١٢- "إن شعر الكميت في بني أميّة أجود منه في مديح آل أبي طالب مع أنه كان يتشيّع، وينحرف عن بني أميّة بالرأي والهوى".

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ٦٦/١، ٦٧

١٣- "وكانت العرب لا تتكسب بالشّعر حتى نشأ النابغة الذبياني، فمدح الملوك، وقبل الصّلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادراً على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسّب مالاً جسيماً حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة، وأوانيه من عطاء الملوك".

ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٨٠/١

١٤- الأخطل، غيّاث بن غوث، الديوان، ١-٤١/٢، البلخ، مفردها بليخ: نهر بالجزيرة، الرحب والمحلبيات والشعب: أسماء مواقع، الخابور: نهر يصبّ في الفرات.

١٥- يرى رولان بارت أن الأشياء لا تعطينا معناها الحقيقي بكيفيّة صريحة ومعلنة، فالشيء الذي لا يكشف عن معنى له يظلّ دائماً شيئاً وظيفياً حتى حينما نقرؤه كدليل. المغامرة السيميولوجية، ص٥٠.

فلا تقول السيميائية -عنده- بوجود مدلول

نهائي، فالمدلولات دوال بالنسبة إلى مدلولات أخرى، والعكس صحيح، فركز على المعاني الإيحائية التي ترتسم في سياق نصّي متحرّك، منتج دلالات متعددة الأبعاد، فلا يعرف النسق الأدبي الثبات والاستقرار. ينظر: المرجع السابق، ص٦١

١٦- الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، الديوان، ج١/ ١-٤/٩٧-٩٩ الدمنة: ما اجتمع من التراب والأبعار وغير ذلك، لات هنّا: ليس بموضع ذكرها، هنّا: لغة في هنا، إشارة إلى المكان، الغميس وبادَوْلى: موضعان قريبان من الكوفة، السخال: بالعالية.

١٧- سمّى سعيد بنكراد البعد الإشهاريّ "الوصلة الإشهارية" فلا تقول الوصلة الإشهارية -عنده- وفي غياب أي "أثاث" إنساني اشتروا المنتوج (س) فأسلوب من هذا النوع سيحرم المنتوج من مجاله الحيوي، ومن أسس تأثيره.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، ص١٠٩.

١٨- الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة، الديوان، ١-٤/ ٥٢٤-٥٢٥ الدوارس: الممحوة.

١٩- المصدر السابق: ٥-٦/ ٥٢٥ العاديّ: القديم، نسبة إلى قبيلة عاد، ذو قار: ماء لبكر بن وائل قريب من الكوفة فيه تم انتصار العرب على العجم بفضل بني شيبان.

٢٠- النصّ الأدبي رمزي أساساً، يحيل إلى اللغة، وهو مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص٦٢ فالنصّ تعدّدي، وهو مجاز وانتقال.

٢١- جرير بن عطية الخطفى، الديوان، ٧-٨-١٠/ ٣٠٥ الترباع: ماء لتميم، الأهاضيب: الدفعات من المطر، النأآجة العصف: الرياح تعصف من كل وجه.

٢٢- النصّ الموازي عند جيرار جينيت كل ما يجعل من النصّ كتاباً يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذو حدود متماسكة يسمح لكلّ منا دخوله، او الرجوع عنه.

عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، ص٤٤.

٢٣- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، الديوان، ١-٥/٦٣. قطام:

اسم امرأة، الضنّ، البخل، تحيت: تصغير تحت، القرام: الستر الشفاف، ترائبها: موضع القادة من أعلى الصدر،

بذر: توزع، وانتشر.

٢٤- تكسّب النابغة بشعره؛ لأنه شاعر بلاط، ورجل سياسة، جمع حول قبيلته أحلافاً أقوياء، فتطوافه في بلاط الملوك كسْب له ولقومه، وكانت له مكانته في قومه، وكان الشعراء يعرضون بضاعتهم عليه في سوق عكاظ، وقد اتهم ابن رشيق النابغة بسقوط منزلته بسبب تكسبه بالشعر. ينظر: العمدة: ٤٩/١

٢٥- عبيد الله بن قيس الرقيات، الديوان، ١-٤/١-٢، السّقب: القرب

٢٦- يعبّر فيليب غافي عن طرفيّ العملية الإشهاريّة بقوله: إنّ الوصلة يجب أن تحتفي بذكاء المستهلك، وتضع المنتج للتداول باعتباره فرصة لاستبطان دواخل تثوي فيها انفعالات في إمكان السلعة الكشف عن بعض منها. سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، ص١٠٢

٢٧- ديوان جرير، ١٠-١٤/٣٠٥، المناصب: منابت الأسنان، العجف: لثّة أسنانها رقيقة، الامتياح: من امتاح الماء: استخرجه، الرصف: الحجارة المرصوفة في مسيل الماء، دلفوا: مشوا مشية المقيّدين.

وننظر إلى مطلع الشيب والشباب على أنه يمثّل بعداً إشهاريّاً أيضاً، غايته استعطاف الممدوح، واستمالته، ويطالعنا كثيراً في الشعر القديم، لكنّ مقام البحث لا يسمح بالحديث عن المطالع كلّها، فحين يبكي الفرزدق شبابه يستعطف الخليفة بشر بن مروان في قوله:

فظلّ دمعي مما بانَ لي سَرِباً
على الشباب إذ كفكفتُه انحدرا

ديوانه: ٢٠٤/٢

٢٨- يروي صاحب الأغاني أن علاقتهما قد شابها بعض الكدر، ويذكر أن أمّ جرير كانت زبيرية النسب، ١١/٨

٢٩- للتوسع في علاقة الإشارة الاستباقية بالبعد الإشهاري ينظر:
بيرنار كاتولا: ٢٠١٢، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سورية.

٣٠- ديوان جرير، ١-٥،٣٠٢/٢ الجربان: طوق القميص.

٣١- تعمل الكتابة حسب رولان بارت عن طريق الحروف والقراءة، وعن طريق التأثير والكناية، ففي إمكاننا أن نضمن دوام الأدب وبقاءه ما دام الأثر الأدبي فخاً يصل جسد الكاتب بجسد القارئ. درس السيميولوجيا، ص٥٥ ويعني ذلك أن النصّ الأدبي يجعل القارئ كاتباً بالقوة؛ لذا يمكن أن نقول: إنّ في داخل كلّ متلقّ شاعراً غافياً.

٣٢- الثقافة سلعة في هذا الميدان، وللتوسع في هذه الفكرة ينظر:
هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص١٥.

٣٣- بشر بن أبي خازم، الديوان، ١-١٤٢/٢، القوافي: قول الشعر.

٣٤- العلامة عند بيرس شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر.
أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٢٠

٣٥- الديوان: ١-٣،٦-٧/ ج١٧٠/٢-١٧١ سخاميّة: لينة الهمز في الحلق، العندم: شجر أحمر، أسود الجوف؛ لأنّه مقيّر، المفدّم: الذي يشدّ على أنفه وفمه خرقة، البقّم: شجر ساقه أحمر يُصبغ به، المصحاة: الطاس.

٣٦- القصيدة نفسها، ج١٧١/٩/٢
آسٌ وخَيريٌّ ومَروٌ وسوسنٌ
إذا كان هِنْزَمْنٌ ورحتُ مُخَشَّما

٣٧- قصيدة التكسّب بالمدح عملية ترويجية لمنتج الشاعر، تقوم على الشيوع والرواج اللذين يقوم الإشهار عليهما، فالإشهار منتج ثقافيّ يقوم على إثارة التعاطف بأهداف محققة سابقاً.

٣٨- تحدث د. وهب رومية عن قصيدة المدح في الأدب العربي القديم، لكنه لم يربط بين أغراض القصيدة، ولا سيما بين هذه الأغراض وغرض المدح المحوري فيها، يقول في معرض حديثه عن مطالع قصائد جرير: ونحن نلاحظ "أن المقدمات الغزلية التي يشعّ فيها الحنين ويتوهج هي مقدّمات تلك المدائح التي قالها في الخلفاء الأمويين وأبنائهم في دمشق بعيداً عن أهله ووطنه".
قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، ص٥٢-٥٣٠

وثمة ملاحظة لابن قتيبة مبنيّة على البعد الإشهاريّ:

"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذا كان نازلة العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر؛ لانتجاعهم الكلأ، وانتقالهم عن ماء إلى ماء، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان.

ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب، والسهر، وسرى الليل، وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل.. بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح، وفضّله على الأشباه." الشعر والشعراء، ص٧٤-٧٥.

ويؤكد ابن رشيق اتصال النسيب بما بعده ذاكراً قول الحاتمي:

"من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح، أو ذمّ، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله".
العمدة: ١١٧/٢

٣٩- لا يمكن أن يُقرأ الشعر من نسقه الظاهر، وقد قرأ د. حسين عطوان مطالع القصائد من نسقها الظاهر، فرأى أن الأعشى فاجر.

"المسألة في مطالع الأعشى الغزلية ليست أشواقاً ومواجد وتباريح، بل مسألة رجل فاجر داعر وامرأة بغي متهتكة"

حسين عطوان، مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، ص١٣٥

ولا تربط هذه القراءة الغرض الشعري بغيره من أغراض القصيدة، فقد عانى الاعشى مشكلة عدم الانتماء الاجتماعي والعقائدي واللغوي، فكانت رحلته بحثاً عن المال والهوية، بحث عنهما في كل مجتمع رحل إليه؛ لظنه بأنه المجتمع الذي يبحث عنه، ولا ينفصل نسيبه عن فكرة التكسب بالمدح في شعره.

٤٠- ديوانه: ٢-٣٧٤/٤ الصرمة: القطعة من الإبل، القائف: الذي يتبع آثار الغيث، يريد أنهن حضريات، غير بدويات، الهجان: البيض، العلائف: الناقة التي لم ترسل للمرعى.

٤١- يقول ابن جني في حديثه عن لغة الجسد: "رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة". الخصائص، ١٤٦/١-١٤٧

٤٢- المسيَّب بن عَلس، الديوان، ٤-٧٨/٥ صلبُ الفؤاد: صفة لغوّاص، رئيسَ: بالنصب، حال منه، النجر: الطبع والأصل.

٤٣- الديوان: ١٠٠/١،٧،١٢،١٥-١٠٣ الغِيَر: المتاعب، الصّور: الدمى، عصر العيدان: يبست، بارحها: الريح الباردة، غضبة الوادي: سفحه، شيبان وغبر: قومان من العرب.

٤٤- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣٠٤/٨

٤٥-

بني أميّة إني ناصحٌ لكم

فلا يبيتنَّ فيكم آمناً زُفَرُ

وقد نُصِرْتَ أميرَ المؤمنين بنا

لما أتاك ببطنِ الغوطةِ الخبرُ

الديوان: ١٠٦/٤٨،٥١ زُفَر: ابن الحارث من زعماء قيس. والبيتان من البحر البسيط.

٤٦- ديوان الأعشى: ج١/٢٣-٢٨/ ٢٨٤-٢٨٥ دلجتها: سير الليل، النئيم: صوت البوم، الضِّوَع: شايعني: حداني، اللوث: القوة، الضّوَع: طوير كالهامة إذا طلع الصباح صدح، الخِصاب: الدَّقَل، معقومة: عاقر، عفرناة: غول شبّه ناقته بها، لعا: كلمة تستخدم عند العثرة والسقوط، العِذق: عنقود النخلة الذي فيه البلح، رُبع: ولد الناقة الذي يولد في الربيع، أي ليس لها ولد تحنّ إليه فيعوقها عن السير، النِّسع: سير تشدّ به الرّحال إلى ظهر الناقة، أي إنّها كلما ضمرت من رحلة ترى حتماً عليها أن تمضي في السير.

٤٧- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢١

٤٨- ديوان الأعشى: ج١٧٣/١٥/٢

٤٩- ديوان جرير: ١١٦/١٧ لحق: ضمر، ثمائلها: ما في بطونها من علوفة، الوخود: ضرب من السّير.

٥٠- كانت الناقة في الميثولوجيا القديمة تقدَّم قرباناً للآلهة، ومن عادة بعض العرب ممن يعبدون "كوكب الصباح" في تقديم القرابين إليه أنهم إذا لم يقع في يدهم أحد من الأسرى أن يضحّوا بناقة من العيس خالصة البياض، فيذبحونها، ويدورون حولها ثلاثاً، ثم يتقدّم كاهنهم أو زعيمهم بكل رونق، وهم يتغنّون بأغانيهم، فيضرب بسيف أوداج الناقة، ويتلقّى دمها فيشربه، ثم يركض الباقون، ويقطع كلّ منهم قطعة من الذبيحة، فيأكلونها نيّئة، ويسرعون في ذلك لئلا يبقى شيء من الجزور حتى الجلد والعظم عند طلع الشمس.

لويس شيخو، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ص١٦.

وفي هذا العمل رمز إلى الاتحاد بالإله المعبود حين يأكلون لحمها قبل غياب كوكب الصبح، وقد قدّست بعض العرب الناقة، ورمزت بها إلى الآلهة المعبودة.

أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ص٢٥٩

٥١- ديوان الأعشى، ج٢/٢٦،٢٣،٢٠،١٧-٢٩/ ١٧٣-١٧٥.

الفِتَان: غشاء للرحل من الجلد، الكور: الرّحل، الحقف: ما انعطف من الرمل، الخريق: الريح شديدة الهبوب، الأقتم: المغبرّ إلى السواد، أنحى: اعتمد، شؤمى يديه:

يسراهما، الأظمأ: القرن الصلب، النقبة: اللون.

٥٢- بشار بن برد، الديوان، ج١/ ١٦-١٧، ٢٠، ٢٣، ٢٩، ٣٨-٣٩/ ٣٢٧-٣٣٢. الأمقّ: الطويل، غريري: فحل من الإبل منسوب إلى غرير، مُثلث: صفة محذوفة للحمار، وهو ثالث الأتن، الحقب: البياض الذي في بطن حمار الوحش، غيورٍ: صفة لمثلث، رعى تسعين ليلة: مدة الربيع، المذانب: جمع مذنب، الجدول يسيل من الروضة إلى غيرها، يُقسِم أمره: لم يدر ما يصنع، يواتبه: يلازم مكانه.

٥٣- المصدر السابق: ٣٣٩/٨٣، الضحّاك بن قيس الشيباني، كان رأس أهل الكوفة. -البحر الطويل-

دَلَفْنا إلى الضحّاكِ نصرفُ بالرّدى

ومروانُ تدمى من جُذامَ مخالبُه

٥٤- ثمّة سلب وإيجاب بين مشهد الممدوح والمشاهد السابقة، ففي الطلل بكاء، وفي الظعن رحيل، وفي حديث الغزل عدم تملّك، وفي الرحلة تعب، لكنّ أحد طرفي الثنائية يستدعي الآخر بالضرورة، فتُقابَل الطاقة السلبية في البعد الإشهاري بعطاء مطلق في المقصد، ويقابل السلبَ الإيجاب.

٥٥- للتوسع في هذه الفكرة ينظر:

سوزان ستيكيفيتش، القصيدة والسلطة: الأسطورة الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ص٥٦

وعلاوة على ذلك نجد أن القصيدة سلعة نفيسة مشتهاة من أجلها سيدفع الممدوح أغلى ثمن.

٥٦- عديّ بن الرقاع، الديوان، ٢٦- ٢٨، ٩١/٣٢ خناصرة: موضع بالشام، الأحص: جبل، الأنواء: جمع نَوْء، قد ناء النجم إذا سقط.

٥٧- جرول بن أوس، الحطيئة، الديوان، ٤٥/٢٠ وسيفيدهم هذا الإشهار في المستقبل، لا في وقت إنتاج النصّ فقط.

٥٨- ديوان الأخطل: ٢١،٢٤/ ١٠٣-١٠٤ العشر: شجر صلب وقاس، أجهر: أنطق عدلاً.

٥٩- ديوانه: ٢٤،٢٧/ ٣٤٧. المذانب: الواحد مذنب: مسيل الماء والجدول إذا لم يكن واسعاً، الهجول: الأراضي المطمئنة.

٦٠- الشعر والشعراء، ص٧٤-٧٥

٦١- ينظر على سبيل المثال ديوان جرير: ٢٦-٢٧/ ٣٥

ترى سوزان ستيكيفيتش أن قصيدة المدح تصنع الخلود للشاعر والممدوح معاً، القصيدة والسلطة، ص١٠٨

٦٢- يقول أمبرتو إيكو Umberto Eco حين تكتب فإنك تفكّر في القارئ.

أمبرتو إيكو، تأملات في اسم الوردة، ص٥٧

فالقارئ مكوّن شعري، والإشهار إقناع شعريّ بخطاب عجائبي يقدّم فيه الشاعر والممدوح بطريقة عجائبية تثير التردّد لدى المتلقي، فهل تنتمي الحكاية إلى عالمنا أو إلى عالم مغاير؟

يرى د. محمد الولي أن الخطاب العجائبي يثيره الإشهاريّ بشكل مفرط لإرغام المتلقي على التفاعل، ومن ثمّ الاستهلاك.

سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، بحث الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، ص٢٢٥.

٦٣- يرى سعيد بنكراد أن الإشهار في المقام الأول استنفار لطاقات انفعالية مبهمة داخل الذات المستهلكة، ولا يكتفي بالدعاية لمنتوج بتعداد محاسنه، إنه يقوم بأخطر من ذلك، إنه ينتج قيماً، ويوجّه أذواقاً.

سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص١٠.

٦٤- ديوانه: ٥٨، ٦٠، ٦٢-٦٣-٧١/ ١٠٧-١٠٩ لعاً: عوناً، بنو ذكوان: قوم عُمير بن الحُباب، جاهل سُليم عُمير نفسه، الإيراد والصدر: الذهاب والإياب، الزوابي: مواطن التغلبيين، كليب بن يربوع: قوم جرير، التفارط: السباق إلى الماء، أعقار: نهاية، الدارمي: جدّ الفرزدق.

٦٥- يرى د. وهب رومية أن الشعراء الأمويين كانوا امتثالاً لأنموذج شعريّ؛ أي تقليداً أعمى، ورأى أنهم كانوا مستعبدين للشعر القديم. قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص٣٠٤-٣٠٥-٥٠٢

لكن قصيدة المدح الجاهلية أصبحت سنّة شعرية متبعة، فيها قيد، لكنّ فيها حرية ضمن هذا القيد.

المصادر والمراجع:

١- أبو سويلم، أنور: ١٩٨٣، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض.

٢- ابن أبي خازم، بشر: ١٩٦٠، الديوان، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٣- الأخطل، غيّاث بن غوث: ١٩٩٤، الديوان، ط٢، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤- الأصفهاني، أبو الفرج: ١٩٦٩-١٩٧٩، الأغاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة.

٥- الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، ٢٠١٠، الديوان، ط١، تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.

٦- إيكو، أمبرتو: ٢٠١٣، تأملات في اسم الوردة، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة.

٧- إيكو، أمبرتو: ٢٠٠٤، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط٢، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٨- بارت، رولان: ١٩٩٣، درس السيميولوجيا، ط٣، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء.

٩- بارت، رولان: ١٩٩٤، المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل، مراكش.

١٠- ابن برد، بشار: ٢٠٠٧، الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧".

١١- البستاني، بطرس: د.ت، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ط٥، دار صادر، بيروت.

١٢- البغدادي، عبد القادر بن عمر: ١٤١٨هـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

١٣- بلعابد، عبد الحق: ٢٠٠٨، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

١٤- بنكراد، سعيد وآخرون: ٢٠١٠، استراتيجيات التواصل الإشهاري، بحث الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، ط١، دار الحوار، اللاذقية.

١٥- بنكراد، سعيد: ٢٠٠٦، سيميائيات الصورة الإشهارية، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

١٦- بنكراد، سعيد: ٢٠٠٩، الصورة الإشهارية "آليات الإقناع والدلالة"، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

١٧- بنكراد، سعيد: ٢٠٠١، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد ١١٢-١١٣.

١٨- جرير بن عطية الخطفى: ١٩٨٦، الديوان، دار بيروت.

١٩- ابن جني، أبو الفتح عثمان:٢٠٠٦، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، الرّياض.

٢٠- الحطيئة، جرول بن أوس: ١٩٩٣، الديوان، رواية وشرح ابن السكّيت، دراسة مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.

الدّارَميّ، مسكين: ١٩٧٠، الديوان، ط١، جمعه وحقّقه: عبد الله الجبوري، خليل إبراهيم العطية، ساعدت نقابة المعلمين المركزية على طبعه، مطبعة دار البصري، بغداد.

٢١- ابن رشيق، أبو علي الحسن:١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.

٢٢- ابن الرقاع العاملي، عديّ: ١٩٨٧، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

٢٣- رومية، وهب: ١٩٨١، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٢٤- ستيكيفيتش، سوزان: ٢٠١٠، القصيدة والسلطة: الأسطورة الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

٢٥- شيخو، لويس: ١٩٨٩، النصرانية وآدابها بين عرب

الجاهلية، ط٢، دار الشرق، بيروت.
٢٦- عطوان، حسين: د.ت، مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
٢٧- ابن عَلس، المسيَّب: ٢٠٠٣، الديوان، ط١، تحقيق: عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة.
٢٨- الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة: ١٩٨٧، الديوان، ط١، شرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان.
٢٩- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي: ٢٠١٣، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة.
٣٠- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم:١٩٨٢، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
٣١- ابن قيس الرقيات، عبيد الله: د.ت، الديوان، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
٣٢- كاتولا، بيرنار: ٢٠١٢، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سورية.
٣٣- لحميداني، حميد: ٢٠٠٢، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، مكناس، المغرب، عدد ١٨
٣٤- ماركوز، هربرت: ١٩٧٣، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٣، دار الآداب، بيروت.
٣٥- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت.
٣٦- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية :١٩٩٦، الديوان، ط٣، شرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت.

تمثلاتُ القبح قراءة في رواية (عطارد) للروائي محمد ربيع*

أ.م.د. سحر ريسان حسين
قسم اللغة العربية - كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة الموصل

Representations of ugliness, reading in the novel (Mercury) by the novelist Muhammad Rabei

Asst prof Dr. Sahar Risan Hussein
Department of Arabic Language College of Education for The Humanities
University of Al Mosul

الملخص

يعدّ القبح مفهوماً فلسفياً شائكاً ومقولة استطيقية مهمّة تجلت بقوة في الفن والأدب والعمارة والرسم والنحت والهندسة والحياة بكل وجوهها.

يحاول البحث تجاوز النظرة التقليدية للعلائق القائمة بين الجمال والقبح، وذلك من خلال تركيزه على مقولة القبح وبيانها وعرض تمثلاتها في رواية الروائي المصري (محمد ربيع)، المعنونة ب (عُطارد)، نظرا لكون الرواية فن الحياة والوجود الإنساني ومن منطلق سيرورتها فإنها تعكس تفاصيل جمالها ووجوه قبحها في آن، فالقبح وحسبما يعتقد الفلاسفة هو قيمة استطيقية لا يخلو من متعة فنية بإمكان القارئ أن يستشعر صداها من خلال قراءته لكثير من النصوص الروائية العربية.

Abstract:

Ugliness is a thorny philosophical concept and an important aesthetic statement from postmodernism and its manifestations in art, literature, architecture, painting, sculpture, engineering and life in all its aspects. This research aims to transcend the traditional view of the relations that exist between beauty and ugliness through its focus on the saying of ugliness and a statement and presentation of its representations in the narrative blog of the Egyptian novelist (Mohamed Rabie) entitled (Mercury) given that the novel is the art of life and human existence. Thus, and in terms of its process, it reflects the details of its beauty and the faces of its ugliness at the same time. Ugly, as philosophers believe, is an aesthetic value that is not without artistic pleasure. We can feel its resonance in our reading of representations of ugliness in Arabic novels.

المقدمة:

مازالَ الفكر البشري غير حاسم في إنهاء ورتق الجدل القائم بين قيمتين استطيقيتين كالجميل والقبيح، ووفقاً لذلك تظلّ جلّ المقولات والمناقشات الواردة في هذا النوع من القضايا الفلسفية والفنية الإنسانية غير ذات جدوى بسبب تباينها في التوصّل لنتائج حتمية نهائية لعدة أسباب: استمرارية وتواتر طرح التساؤلات عن معنى القبيح وتحديد نوع علاقته بالجميل، فهل يمثّل قيمة مضادةً أو (عكس القيمة) كما يرى الفلاسفة بالنسبة للجميل؟ أم أنه يحمل متعة جمالية ولا يعدّ نقيضاً وقطباً مضاداً للجمال كما يدعّي لفيف آخر من الفلاسفة والمفكرين؟، وكيف يكشف القبيح عن تمثلاته وتنويعاته ومعطياته بوصفه مقولة وقيمة فضفاضة تضمّ بين حدودها قيما ومقولات مقاربة وموازية لها في الدلالة والتصوّر والتمثّل والتأثير كالمرعب والمشوّه والمسخ والعنف والعاهة والرذيلة والجريمة والسخرية والعذاب والتوحّش ووجوه أُخرى متعددة تحفل بها حياتنا الإنسانية؟.

تحاول محاورتنا لموضوعة القبح في الرواية الكشف عن المستويات التي تمثّل من خلالها القبح في رواية (عُطارد) للروائي محمد ربيع* والتي تشعّبت إلى المحاور الآتية: ١- جدل الجميل والقبيح في الحياة الإنسانية ٢- تاريخ القبيح ٣- الجسد القبيح ٤- الفعل الإنساني القبيح، فضلا عن رغبتنا في الإجابة عن تساؤلات تسعى جاهدة نحو فتح مغاليق مقولة القبح من قبيل: ما هو القبيح إن لم يكن ضد الجمال؟ هل يمتلك القبح وجوهاً؟ هل أسرف الفنانون والأدباء في التعبير عن جوانب القبح الإنساني سواء في الطبيعة أم الواقع أم في النفس البشرية؟ وتبقى قراءتنا لقيمة القبيح مقولة محتملة بين مقولات متعددة ومتباينة قيلت وماتزال عن قضية قائمة من قضايا الوجود الإنساني المعقّد.

اولاً: جدل الجميل والقبيح في الحياة الإنسانية:

يحلو لنا ونحن نخترق مجالاً وفضاءً فلسفياً وثقافياً إنسانياً عاماً أن نؤشّر إلى أن الوجود الإنساني لا يمكنه البقاء على وتيرة واحدة قارّة بل على العكس نراه يتنوع ويتعدد ويختلف وينجز عبر اختلافه وانفتاحه تنوعاً وتجاوراً ممتعاً وانزياحاً خلاقاً لطبيعة العلاقة بين الجمال والقبح في الوقت ذاته، فكما أن الوجود الإنساني لا ينطوي على لون واحد وحقيقة ثابتة وتضاريس متشابهة لأن وجود التعدد يعدّ من بديهيات الحياة، وقد مهّد هذا التعدد والاختلاف أرضية خصبة للنزوع الإنساني نحو القبيح الذي صار وجهاً من وجوه الحياة تارة ونوعاً ودرجة من درجات الجمال تارة أخرى، والإنسان كان ومازال خالقاً للجميل والقبيح في كل مسارات حياته في فنونه وحروبه وسبل معيشته المتنوعة وفي دواخله النفسية الشاخصة منها للعيان والمتخفية بين ترانيم العتمة والنسيان، فالجمال والقبح لا يشكّلان مكوناً واحداً يمتلك وجهين متضادين بقدر ما نراهما متراكبين ومتداخلين تجمعهما وتفرقّهما خيوط خفية وظاهرة، حسية ومعنوية نستمتع بها تارة ونتألم ونستاء من وجودها وتحقّقها تارةً أخرى، وكلاهما يحققان معاً جزءاً مشوّقاً مّما عرف بالإستطيقا**، وبقدر ما تفيض متعتنا أو استياءنا أو تنقص أو تتداخل بلا حدود يفيض تعريف الجمال ويتوزع عبر اتجاهات وقضايا متباينة يتحكّم بها اختلاف وجهات نظر الفلاسفة وعلماء الجمال وتنوع وتمايز المدارس والتوجّهات الفكرية والفلسفية، فالفكر الجمالي نشأ ممتزجاً بالفكر ذي الطابع الميتا فيزيقي تارة وبالفكر الأخلاقي واللاهوتي تارة أخرى)) [١]، فكان البحث في ميدان الجمال والقبح يعني قراءة في مباحث فكرية وفلسفية متعددة، فأفلاطون يرى إن الجمال ((ليس عنصراً مادياً أو صفة ينعت بها الشيء، الجمال في ذاته هو الله عينه... وجمال الآثار الفنية انعكاس للجمال المطلق))[٢]، وأفلاطون ينطلق من منظور غيبي مطلق في رؤيته للجمال، ويؤكد النقاد والمفكرون ((أن أفلاطون يمّثل نقطة البدء وبه تستهلّ حقاً نظرية الجمال اليونانية ويتضح ذلك في محاورة أفلاطون المسمّاة (هيبياس) التي يرى فيها أن الجمال في المثال جمال مطلق، أمّا في الأشياء فهو نسبي، والجمال لديه

ينأى عن تحقيق أي غرض أو هدف نفعي))[٣] فنزعة أفلاطون في تفسير الجمال تعدّ نزعة مثالية تجريدية فالجمال وفقاً لذلك مطلق متعالٍ يشكّل مثالاً وجب أن تحاكيه الأشياء في العالم الواقعي. أمّا ارسطو فقد كان أكثر موضوعية في نظرته للجمال ((لأنه يبحث في الأثر الذي يحدثه الجميل في الإنسان وفي الفن عموماً)) [٤] ويقرن أفلوطين بين الجمال والخير، ((فالخير عنده كامن خلف الجميل وهو مصدره ومبدؤه كما هو مصدر كل شيء ومبدؤه وبذلك يقع الجمال في مرتبة أدنى من الخير فهو في الحقيقة ليس سوى محاكاة))[٥]، وفي العصور الوسطى كانت وجهة النظر الدينية هي السائدة في تفسير الجمال، ((فالله هو مصدر الجمال في الكون، ويعدّ (سانت اوغسطين) أبرز ممثلي هذه الوجهة الدينية الفلسفية إذ امتزجت رؤى افلاطون وارسطو مع الاتجاه الديني السائد في تلك العصور في نظرتهم للجميل فالجمال عند سانت اوغسطين عموماً هو الوحدة))[٦] وخالف توماس الأكويني بعض الشيء ما جاء به سانت اوغسطين ((فالجمال يتطلّب ثلاثة أمور: التكامل أو الكمال والتناسب التامّ والوضوح))[٧] ونظر كانت ((إلى نوعين من الجمال: الجمال الحرّ والجمال بالتبعية))[٨]، ويرى والتر ستيس إن الجمال يتكون من ((امتزاج المضمون العقلي بالمجال الإدراكي))[٩] فيما يعدّ جورج سانتيانا الجمال قيمة إيجابية تنبع من طبيعة الشيء ونحن خلعنا عليها وجوداً موضوعياً، والجمال بذلك لذة نعدّها صفة موجودة في الشيء ذاته))[١٠]، ويعدّ الجاحظ من أبرز الفلاسفة والمفكرين العرب القدماء الذين أشاروا إلى مسألة العلاقة بين الجمال والقبح إذ قال ((وإن معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتّى إلاّ لثاقب النظر الماهر البصر في الصناعة))[١١] ونستشفّ من ذلك اختلاف النظرة إلى الجميل بحسب الآراء والتوجّهات الفكرية، ولكن ما يهمّنا أن نُدرج في هذا الإطار نوع العلاقة القائمة بين الجميل والقبيح مؤيدين ما ذهبت إليه (غريتش هندرسن) في كتابها (التاريخ الثقافي للقباحة) والذي تصف فيه عملية تواجد وتراكب القبح والجمال في بوتقة واحدة على أنها أشبه بمنظومة النجم التوأم، كل النجمين / القبيح والجميل يدوران حول الآخر ويجذبه وبإمكاننا أن نعجب ونستمتع بهما معاً على السواء))[١٢] فالجميل والقبيح يمثّلان تقليدياً وبدون أدنى جدل أهمّ المقولات الرئيسة في لغة القيمة الأستطيقية فلقد ((كان الرأي التقليدي يعدّ هذين اللفظين ضدين يدلاّن فيما بينهما على جميع الموضوعات الجمالية، فالجميل يدلذ على الأشياء التي نستمتع بإدراكها ونشعر بجاذبيتها، في حين يدلّ القبيح على الأشياء الكريهة والمنفرة))[١٣] ويشكلّان ما يُعرف بنظرية الجمال والقبح، فالنظرة التقليدية القديمة المتعارفة والشائعة بين الناس عبر عنها الباحث الأستطيقي زولجر بقوله ((القبيح..مّضاد إيجابياً للجمال.. ولا يمكننا إلا أن نعدهما متنافرين تماماً))[١٤]، وخلافاً لماّ يذهب إليه بعض الفلاسفة وفي إشارة إلى التطوّر والتحوّل الذي طرأ على النظرة إلى مقولة القبيح وعلاقتها بالجميل في كونهما متضادانّ، إذ يرى ستولنيتز أنه بإمكاننا أن ننظر إلى القبيح على أنه نوع من أنواع الجمال وذلك لأن ((مدلول القيمة الأستطيقية يشتمل على الفن القبيح فعندئذ لا يكون القبح مضاداً للجمال بمعناه الضيق، إذ أنهما صنوان من حيث هما نوعان ضمن أنواع أخرى للقيمة الأستطيقية))[١٥]، فضلاً عن ذلك فإذا كان الجمال بالنسبة إلى الفيلسوف الأستطيقي يضمّ الجليل والرهيب والساخر والمضحك فلمَ لا يشتمل على القبيح كذلك؟))[١٦]، ويعرض أحد النقاد رأياً مقارباً يقنّن نوع العلاقة بين القبيح والجميل ((فالقبح ليس هو الضد للجمال، بل على العكس هو نوع من أنواعه! فالقبح في رأيه نوع من الانطباع الأستطيقي، وكل انطباع أستطيقي بما هو كذلك فهو جميل وبذلك سيكون القبح نوعاً من أنواع الجمال وبالتالي ستكون عملية إدخاله إلى عالم الفن أمراً طبيعياً لأنه يثير متعة استطيقية))[١٧] ونتيجةً لتطور العلاقة القائمة بين الجميل والقبيح تمكن (روزانكرانتس) أحد تلامذة هيغل أن يكتب مؤلفه عن (استطيقا القبح) الذي يدعو فيه إلى إنشاء جمال فني من قبح طبيعي))[١٨]،

وفي هذا النطاق يقول تين ((إن القبح جميل لا شك في هذا أيضاً))[١٩]، ويبدو أن كلاً من الجميل والقبيح يتبادلان الأدوار في تمثيل الوجوه المتعددة للحياة الإنسانية، فحدود كليهما يفيض على الآخر بشكل يصعب معه حصرهما في تعريف وافٍ، وذلك نظراً للتداخل والغموض والاشتراك اللفظي مع مقولات وقيم استطيقية عدة دون أن نمسّ الطرف الآخر وبالتالي يستعصي كل منهما على التعريف والتحديد المبسط والنهائي ((فالمفهومان يستوطنان فضاءً رمادياً أوسع وتحجبهما الاستحواذات الثقافية المتغيرة، كل منهما يتبدل باستمرار))[٢٠]، وهذا التبدل يشكّل ميسم الحياة الإنسانية منذ الأزل، فالجميل يغوي ويغطي ويجذب في حين أن القبيح كان دوماً يصف ويعري ويفضح الحقائق ويقلب الموازين والثوابت فهل يمتلك وفقاً لمكانته هذه تاريخه الخاص؟

ثانياً: تاريخ القبيح:

يمكننا في نطاق بحثنا عن الجذور الإيتمولوجية للقبح أن نتساءل: هل يمتلك القبح تأريخاً واضحاً ضمن مسارات التاريخ الإنساني الحافل بالقضايا الفكرية والثقافية؟ يبدو أن بوادر الإجابة عن تساؤلنا هذا ينطلق من محاولتنا حصر وضبط الحدود الثقافية والتاريخية لمفهوم(القبح والقباحة)، ومتابعة التطور التاريخي في ضوء السياقات الثقافية والاجتماعية والمعطيات المقدمة من المجتمعات الإنسانية بثقافاتها وفنونها وآدابها المختلفة والمتمايزة، إذ طرأ تحوّل واضح وعظيم على النظرة إلى القبح بوصفها (مقولة استطيقية)، إذ رأى ارسطو بوصفه أقدم فلاسفة الأستطيقا أن القبح ضروري وأساس للكوميديا وطوال تاريخ التفكير الإنساني في الفن وجد هناك فنانون كالمصور (هيرونيموس بوش) (١٤٥٠-١٥١٦م) الذي جّسد عند تصويره لرؤيا شخصية حّية الجانب الشيطاني واجواء الموت والمقابر في فنهم))[٢١] ونرى أن القبح دخل عنصراً تكوينياً في الفن عموماً ولم يقتصر على الكوميديا. ويلحظ أن التفكير بالقبح لم يكن مستقراً وثابتاً يوماً ما سواء عند الفلاسفة والمفكرين القدماء أم المعاصرين، فهناك فريق أنكر وجود القبح تماماً في مقابل من يحاول اثبات وتأكيد أن ما كان يعدّ قبحاً في كثير من الأحيان لا يعدّ قبحاً على الإطلاق))[٢٢] ويتعاطى (بوزانكيت) مع مقولة القبح من خلال نظريته بشكل مختلف تماماً عن الاعتقاد التقليدي الشائع ولاسيما في كتابه المعروف ((ثلاث محاضرات في الاستطيقا: أن الكثير مّما يعدّه الناس قبحاً أو قبيحاً هو في حقيقته يعود إلى ضعف المشاهد، فالأشياء والموضوعات لا تبدو للمشاهد قبيحة بسببها هي بالذات وانما لافتقار المشاهد أهمّ القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية))[٢٣] فتقدير قيمة القبح تتوقف على مقدار ونوع تأثيره في المتلقي، ويلاحظ أن بوزانكيت قد أدخل القبح في ميدان الجمال العسير وأنكر أن تكون صفة القبيح نابعة من الموضوع وإنما تبدو مسقطة إسقاطاً متعسّفاً من الذات الإنسانية المقيمة للأعمال والأشياء الإنسانية، وبذلك نفهم من كلامه أن القبح نادر الوجود أو لا وجود له. وكثيرة هي المناقشات والأفكار التي تصدّت للقبح، وهل مثل مقولة ذات قيمة استطيقية أم لا ومن هذه التحديدات والتعريفات التي نذكرها في هذا المقام أن القبيح هو ((ما يثير تأمّله الاستطيقي ألماً أو كدراً))[٢٤] وهذا التحديد يحصر القباحة بوصفها قيمة تثير مشاعر ما بجانبها السلبي، في حين وصف (كارل روزنكرانز) القباحة بأنها لا تمثّل كياناً سلبياً وحسب بل هي تمثّل حالة ووجود بحد ذاتها))[٢٥] ويظهر القبح عند أفلوطين درجة من درجات الجمال والتي تبدأ من الجمال المطلق المشعّ في الكون الذي ((تتغلغل أشعته في الأشياء.. ومن ثم تبدو الأشياء في سلّم هابط من الجمال المطلق إلى القبح، وبينهما سلسلة متصلة من الأشياء كل حلقة منها أقلّ من سابقتها درجة في الجمال))[٢٦]، ويُقرب باومجارتن في كتابه (الاستطيقا) بين القبح والجمال فيقول))إن الاستطيقا هي علم المعرفة الحسية وغاية الأستطيقا هي كمال المعرفة الحسية، وهذا هو الجمال ونقص المعرفة الحسية.. هو القبح والأشياء القبيحة بهذا

المعنى يمكن التفكير بها بطريقة جميلة، وأيضاً فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بطريقة قبيحة))[٢٧] فهما يتقاربان ويتجاوران في الطبيعة والفن، والتفكير بالجمال يستدعي التفكير بالقبح رغم ما بينهما من تضادّ وتناقض والحكم عليهما توجّهه نظرة وفلسفة المتحدث))[٢٨]، فالكمال الظاهر والواضح والممتع يمثّل الجمال والعكس يمثّل القبح.

ويتابع بلوتاك ارسطو في رأيه بأن المتعة التي تحدثها مهارة واتقان الفنان في نقل وتصوير القبح تجعله محط اعجاب في الفن))[٢٩] أمّا هيجل فيتوقّف مفهوما الجمال والقبح لديه على مقدار حيوية الكائنات فهو يتصوّر أن ((مسألة الحيوية هي الفاصل عنده في مشكلة الجمال والقبح، وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات فالجمادات يكون جمالها أقلّ نسبياً من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة أعظم وهي النباتات، وهذه بدورها يقلّ جمالها نسبياً عن الحيوانات من حيث هي أكثر حيوية ثم يأتي دور الإنسان الذي يتمتع بقدر أكبر من الحياة وهو بذلك أجمل المخلوقات، فجمال الأشياء نسبي..... ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس ولكن بشكل معكوس فالقبح عنده نسبي، والأشياء القبيحة هي تلك التي تمثّل الخصائص المناقضة للحيوية العامة أو لكل صفة للوجود الحي))[٣٠]، وأقام روزنكرانز نظريته عن الجمال والقبح في بحثه المعنون (استطيقا القبح) في ضوء علاقتهما بالحرية، إذ يرى أن القبح بمعناه الحقيقي لا يتحقّق أو يتوافر حتى نجد خاصية عدم الحرية في كائن قادر على الحرية واضحة بصورة إيجابية في الموضع الذي ينبغي أن يكون في حيّز الحرية))[٣١]، ويرى بعض المفكرين إن إدخال القبيح إلى عالم الفن يؤدي إلى التأكيد على طابعه الأصيل والمميّز، وذلك لأنه يكتسب صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال كالتناسق والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردي....، والجمال عند كروتشه وحدة أمّا القبيح فيتدرّج بتتابع من الشيء قليل القبح حتى درجة القبح الشنيع، وينفي بعد ذلك وجود قبح كامل يخلو نهائياً من أي عامل من عوامل الجمال لأنه عند ذلك سيكف عن أن يكون قبيحاً))[٣٢] فكروتشه بهذا الرأي يجعل من القبح تابعاً للجمال ودرجة من درجاته، إذ تتدخّل قوانين ومعايير الجميل في تحديد أصالة وتميّز ووجود القبيح،، فالشيء الذي لا يمكن أنكاره وجود علاقة بين الجميل والقبيح، ولكن ما نوع هذه العلاقة؟ هل هي علاقة اشتمال وتضمن أم علاقة تبعية وخضوع أم يمتلك القبح قيمة استطيقية مغايرة فيحقق بتفرده وجوده بوصفه قيمة مؤثّرة في الفن والحياة بشكل عام؟، ويبدو من خلال تتبعّنا لمدى العلاقة بين القبيح والجميل، إن القبيح بدأ يمتلك قيمة ثقافية وإنسانية مهمّة فهو يثير متعتنا واستياءنا أو يحقّق انفعالاً كالجمال بل ربما أكثر من ذلك، إذ لاحظ المفكرون ونقاد الفن إن بعضاً من أعمال الفن الحديث تقوم على التشويه المتعمّد للشكل أو الإخلال بمبادئ النظام والتناسب بين الأجزاء المكونة للعمل بهدف إثارة انفعالاً ما أو تكثيف التعبير عن فكرة ورؤية معينة من ذلك مثلاً تمثال الفكر ل(رودان) الذي يظهر فيه حجم الرأس أكبر كثيراً من حجمه الطبيعي وغير متناسب تماماً مع باقي أجزاء الجسم للدلالة على وضع وشكل رأس الإنسان المفكر الذي يختلف عن الإنسان قليل التفكير))[٣٣] إذ أصبح القبح مادة خام مهمّة للتشكيل الفني في مختلف الفنون كالرسم والتصوير والمسرح والرواية فضلاً عن إضفائه قوة وجمالية على العمل الفني فقد احتفى الموسيقي البريطاني (تشارلز هوبرت اتش باري) بالقيمة الجمالية للقباحة في الموسيقى وذلك من خلال استخدامه لخاصية القذارة))[٣٤].

ويبدو أن الاهتمام بالقبيح ودراسته جاءت كرد فعل على القوانين والمكونات الجمالية الكلاسيكية المعتادة كالنظام والهارموني والتوازن والتناسب، إذ أكد الفلاسفة والمفكرون وكل المشتغلين في ميدان النظرية الاستطيقية أنه حتى تلك الأشياء غير المنتظمة والتي تفتقر إلى التنوّع وتبدو متنافرة كقمم الجبال والصحاري تبقى قادرة على استثارة الانفعال

والإحساس بالمتعة ومن هنا أخذت درجة ما من عدم الجمال أو حتى القبح مكانها في ساحة الدراسات الجمالية))[٣٥]، وقد تطوّرت الأمور بشكل مختلف تماماً وفي اتجاه معاكس، فلم يعد الجمال الممثل الأول لأيقونة الفن فقد تغيرت النظرة عبر تاريخ الفن الطويل إذ كتب (أميل زولا) المفكر الفرنسي ذي الاتجاه الطبيعي في الأدب روايات تفوح منها رائحة العطن والفساد والقباحة ومع ذلك اكتسبت مكانتها وأهميتها في تاريخ الفن والأدب على السواء، وفي ميدان الرسم قدم (موريللو) أعمالاً ولوحات لا تتضمّن معايير الجمال الرومانتيكي ومع ذلك عُدت أعمالاً فنية رائعة، وفي المقام ذاته يؤكد الفيلسوف كلنجورد على ان الجمال دائماً ما كان مختلطاً بالقبح والعكس كذلك صحيح))[٣٦]، ويجعل روزنتال من القبيح في موسوعته الفلسفية مقولة جمالية تابعة للجميل تشير إلى ظواهر منافية للجمال في المجتمع باعتباره ضد الجميل.. وفي الفن الحقيقي يكون تصوير ما هو قبيح جمالياً أحد السبل لتأييد المثل الأعلى للجمال))[٣٧] إذ يخدم القبيح الجميل بحسب هذه النظرة الفلسفية فوجوده في العمل الفني يؤكد ويقوّي الأثر الجمالي للجميل، ويزعم بعض المفكرين إن القبيح ذاته يمكن أن يكون موضوعاً جميلاً بالمعنى الاستطيقي للجميل وذلك عندما يقدّم للمشاهد من خلال عمل فني من ذلك في الرسم كمثال لوحة فان جوخ (حذاء برباط) والذي يضعه روزانكراتس في مجال القبح الجميل !ذ تكشف لوحة فان جوخ عن ماهية أو حقيقة هذا الحذاء بكونه حذاء فلاحة يعبّر عمّا نسمّيه الاستطيقي أو الجمال الفني))[٣٨] ووفقاً لهذه الرؤية يعد القبيح أسلوباً يتكشف من خلاله الجمالي في الفن، وفي فن البورتريه جسّد الفنان (كوينتن ماسيس) القبح بهذا المعنى في لوحته المشهورة (الدوقة القبيحة) بوصفه بورتريهاً سحر الساحة الثقافية وصنّف أقبح بورتريه في العالم آنذاك))[٣٩] ولا يقتصر هذا التمثّل للقبيح في ميدان الفن على الرسم أو التصوير أو النحت بل نجده كذلك يتجسّد في الأدب، إذ سلط الأدباء الضوء في أعمالهم على صفات نفسية إنسانية مشوّهة وشاذّة تثير اشمئزازنا كالحقد والبخل والجبن والكراهية ((فشخصية البخيل لم تثر سخريتنا ونفورنا أو احتقارنا في الواقع.... ولكن نعجب بهذه الشخصية من خلال تصوير أديب كموليير أو الجاحظ.... فالفن يعبّر بروعة حتى حينما يعبّر عن القبح، ويعبّر ببراعة حتى حينما يعبّر عن الفشل واليأس والإحباط))[٤٠] ويرى والترستيس في معرض نظريته عن القبح إن القبح لا يعني ضد الجميل بل يعده نوعاً من الانطباع الاستطيقي وكل انطباع استطيقي بما هو كذلك جميل))[٤١] فاعتبار القبيح نوعاً من أنواع الجمال يحلّ المشكلة القديمة والتساؤل الملحّ حول صلة القبيح بالفن وعدّه عنصراً من عناصره ذلك أن((أي عمل من الأعمال الفنية قد يكون من الناحية النظرية قبيحاً تماماً، ومع ذلك يظلّ عملاً فنياً أصيلاً))[٤٢] وتبقى ستراتيجية ادخال القبيح في الفن رهين المتعة الاستطيقية التي تتجاوز وتفوق مشاعر الألم والنفور والتقزّز التي تصاحبها وترافقها والتي تؤثّر على وجوده في الفن وعلى طريقة التعاطي معه من قبل الفنان ذاته من جهة وعلى نوع الاستجابة الاستطيقية للقبيح من قبل المتلقي من جهة أخرى، وبالتالي سيشكّل القبيح مقولة أساسية من مقولات النظرية الاستطيقية والفن ولا سيما في فنون وآداب الحداثة وما بعدها.

ووفقاً لكل ما طرحناه سابقاً في هذا المجال فقد تداخلت مع مقولة القبح مقولات ومفاهيم أخرى استطالت حدود بعضها على بعض كالرديء والضعيف والمشوّه والمعاق والشاذ والمرعب والرهيب وغير المتناسق والنشاز، وسنحاول في هذا المقام تمييز القبيح عن باقي المفاهيم التي تتشابك معه ضمن منظومة اصطلاحية شائكة وغير واضحة، إذ ((يختلف القبيح عن الرديء أو الضعيف في العمل الفني، فإذا ما اعتورت الرداءة وسوء التنفيذ العمل الفني فأننا نجده حينئذ ضعيفاً لا يثير الإحساس الجمالي، ذلك إن وحدة العمل الفني تكون متشظية وغير متماسكة وتضعف بالتالي غايته الاستطيقية))[٤٣]، ويؤكد شارل

لالو على أن القبح في الفن ليس فقط غياب الانسجام ولكنه الموقف السلبي أو العدائي حيال الانسجام وهو رفض مجابهة مشاكل الانسجام غير القابلة للحلّ، فيعمّق شارل لالو من الهوة السحيقة بين القبح والانسجام، ويقع القبح لديه على ثلاثة أنواع تتمثّل في: قبح للمتحقق وقبح للمطلوب وقبح للناكت وجميعها عكس الجميل والرائع والناكت))[٤٤] ويبدو أن مفهوم غير الجميل يدخل في بوتقة المفاهيم القريبة من القبح والمضادة للجمال فغير الجميل هو ليس القبيح، والعلاقة بينهما علاقة مختلفة فهما متمايزان أتمّ التمايز وليسا مترادفين كما يبدو، فغير الجميل يتمثّل ب((الغياب السلبي المحض للجمال الناتج من غياب الانطباعات الجمالية والمتعة الجمالية وذلك محض غياب لأي نوع من الشعور الاستطيقي فهو حياد استطيقي تامّ وهو ما اسميه بغير الجميل))[٤٥]، فما يعترينا إزاء الموضوع غير الجميل هو الحياد التام فلا متعة ولا استياء، ونضرب مثلاً لها التصورات والقوانين الخاصة بالعلوم فهي ليست جميلة ولا قبيحة وانما هي غير جميلة فقط، أمّا القبيح فهو ((شعور استطيقي إيجابي مؤلم))[٤٦]، فالقبيح يختلف عن غير الجميل لكونه يحيل إلى مضمون أو شعور استطيقي إيجابي وهو ليس ضد الجميل، بينما يعبّر غير الجميل عن غياب وحياد تامّ للمشاعر والانطباعات الجمالية لذلك توصف الأعمال الفنية الفاشلة والتي لا تمتلك قيمة استطيقية ما بأنها غير جميلة وليست قبيحة، أمّا عن علاقة المرعب بالقبيح فنجد أن الفنانين قد أدخلوا المرعب كعنصر في الفن لكونه يؤدي إلى تحقيق انطباع استطيقي معيّن، ومن أقدم التوظيفات للمرعب في الفن ما يعود إلى ارسطو الذي ((أدخل الرعب بين عناصر الدراما، وقد يؤدي الرعب في الطبيعة إلى نتيجة استطيقية، ففي وجود أنواع معينة من المناظر الوحشية المرعبة والعواصف الهائجة في البحر والبر، ما يجعلنا نقول إن الطبيعة يوجد بها نوع من الجمال المرعب المخيف))[٤٧]، وعن علاقته بالقبيح يقول (والتر ستيس) إن المرعب يثير الخوف والخوف هو انفعال مؤلم وفي تلك الحالات التي نتعرّف أو نشعر بالجمال فيما هو مرعب فإننا نشعر بالمتعة أيضا وهذا ما يحدث تماماً مع القبيح عندما يدخل كعنصر استطيقي في الفن إذ يخلق بدخوله شعوراً بالمتعة والاستياء معاً، فالقبيح ليس هو المرعب تماماً ولكنه يشاركه ويسهم معه في خاصية انتاج الشعور بالمتعة والاستياء معاً ولا بد أن يؤدي هذا الشعور المزدوج إلى تفسير مهم لطبيعة وسمات القبح))[٤٨].

ولكن رغم تشاركهما في انتاج المتعة والاستياء والألم في الوقت ذاته يظهر الاختلاف والتمايز بينهما في أن ((القيمة الشعورية الخاصة بالمرعب هي القيمة الخاصة بالرعب، في حين أن المفاهيم الممتزجة بما هو قبيح لابد أن تظهر على انها مشاعر خاصة بالنفور لكنها ليست خاصة بالخوف))[٤٩]، وبسبب ترادفه مع غيره من المفاهيم واندراجه ضمن قائمة من المفاهيم البديلة حسب الثقافات المختلفة ولاختلاف طرائق التعاطي معه وصفه (امبرتو ايكو) بأنه لا نهائي ويقدّم مجالاً لا نهائياً من الاحتمالات أمّا الجمال فهو محدود))[٥٠]، وعن علاقة التشوّه بالقباحة يعرف (صامويل جونسون) القباحة في قاموس اللغة الإنجليزية على أنها((تشوّه والتشوّه على انه قباحة، المعاني الثانوية للقباحة تضمنّت: نقيض الجمال، سوء الخلق، أن يكون الشخص بغيضاً، أو أن يكون مجرّداً من المبادئ الأخلاقية، أمّا التشوّه فهو أن يكون الشخص غير جذاب، السخافة، خاصية شيء ما والتي تجعله مثيراً للضحك أو للانتقاد))[٥١]، فهذا التعريف للقبح يجعل من انتفاء الاستقامة الجسدية دليلا أو إشارة على انتفاء الاستقامة الأخلاقية، فالقبيح بغيض أو شرير أو مجرد من القيم الأخلاقية، وهذا يعود ربما إلى الثالوث الأفلاطوني في الربط بين الباطل والشر والقباحة، وقبل ذلك وربما يعود إلى حقب تاريخية سحيقة وجد منحوت في معبد بوذي قديم يحمل نقشاً كتب عليه (ذاك المشوه القبيح) فاقتران المشوّه بالقبيح يدمج المفردتين بحيث تصبحان مترادفتين في سياق واحد هو سياق القباحة))[٥٢]، وفي القرن الثامن عشر

استخدمت كل من صفة القبيح والمشوّه كمترادفين تجمع كل منهما المعنيين كليهما في حقبة وظّفت فيها الشخصيات المشوّهة كذخيرة للنكات الشعبية وكأساس للحيل التي تقدّم في العروض المنظمة))[٥٣]، ثمّ تقاطعت مفاهيم القباحة وتداخلت مع الشاذ في القرن التاسع عشر وتسببّت بتداعيات اجتماعية جمّة منها إقرار جملة من القوانين القبيحة والذي مُنع بموجبه الأشخاص المصابين بالتشوّهات الجسدية من الظهور والتواجد في الأمكنة العامة والذي كان العامل الرئيس للخلط التاريخي بين القبيح والمشوه، وفي القرن التاسع عشر وصفت (جوليا باسترانا) بأنها مسخ وأقبح امرأة في العالم عرضت قباحتها وفقاً للمعايير الفكتورية السائدة عن العِرق والجندر، ومن ثم أصبح عرض جسدها بعد موتها نوعاً من الغروتيسكية*))[٥٤]، ودخل القبيح في علائق وشيجة مع الكاريكاتير الذي خدم مقولة القبيح، فعن ((طريق المبالغة في الملامح يقدّم الكاريكاتير وسيطاً لقلب الأمور وتحريفها))[٥٥]، أمّا المسخ فينظر إليه بصفته من المفاهيم المتعلقة بالقبيح، ويعرّف على أنه ((تغيّر مفاجئ دون سبب في المكان، رغبة مفاجئة، شيء طريف، نزوة، حيلة خشبية))[٥٦]، ومن المفاهيم التي تتعلّق بالقباحة بصورة تجعلها فائضة عن الحدّ مفهوم الوحشي، إذ تراكبت الوحشية مع القباحة متضمّنة الأشكال الرديئة والمشوّهة أولاً في حوليات الأسفار التي وصفت الوحوش وما يتبعه وصفها الوحشي بصحبة كائنات تعدّ شريرة،، مشوّهة، بشعة، مخيفة وسلبية))[٥٧]، كذلك ربطت الصفات القبيحة مع خصال الإنسان الشريرة، والتي عكست وأظهرت في الوقت ذاته القيم والمعايير الثقافية إذ ((حافظ مخزون الشخصيات القبيحة مثل العفاريت أو الكائنات الشيطانية على صفات ظاهرية تعكس طبيعتها الشريرة، ملحمة الشاهنامة الفارسية لأبي القاسم الفردوسي تعجّ بقصص العفاريت التي تحوّلت إلى مواضيع رائجة في الرسم يتمّ فيها الربط بدقة وحرص بين القباحة والشر))[٥٨]، ولعل الناقد الألماني فو لفغانغ آيزر كان الأسبق في الحديث عن مقولة القبح في كتابه المعروف (القبح في الفن والأدب)، فالقبح كالجمال مقولة يصعب تعريفها وتحديدها إذ تتغيّر معانيه من حقبة إلى أخرى ومن مرحلة فكرية وثقافية وتاريخية إذ يدخله البعض تحت مظلة الكوميديا كالهجاء والسخرية في حين وصفه آخرون بأنه صورة مفرطة من النشاز البصري أو الهزل الفجّ، وكما نوّهنا مسبقاً فقد مرّت مقولة القبيح بتغيرات وتحولات حيث عده بعض المعاصرين صيغة (جمع النقيضين) أو الصراع بين الأضداد وبذا فهو يسود وينتشر في المجتمعات والمراحل التاريخية المتسمة بالصراع والتغيرات الحادة المتصفة بالبلبلة وعدم الاستقرار))[٥٩] وتنوعت توظيفات القبيح في ميادين الفن والأدب، ففي الرسم تعود بعض اللوحات التي توصف بالقبيحة إلى الحضارة الرومانية المسيحية والتي تمتزج فيها سمات العنصر الإنساني والحيواني والنباتي والمعماري مكونة لوحة غروتسكية تداخل فيها الرعب مع العنصر الهزلي المضحك فضلا عن غياب الانسجام والتناسق الهادف نحو تشويش القيم الفنية السائدة والقوانين الإنسانية فتزامنت فيها جميع الأضداد المتنافرة التي يستثمرها الفنان لبلوغ غايات وأهداف شتى))[٦٠] ويُظهر هذا الاستثمار للقبح ضمن حدود الخيالي المفرط، إلاّ أن (فيكتور هيغو) خالف ذلك،إذ ((أصبح القبح لديه واقعياً بعيداً عن الخيال المحلّق، ويمتلك أسلوباً ذا وظيفة تصحيحية، يجعلنا نرى العالم الحقيقي من منظور جديد يتصف على ما فيه من غرابة وتشويه مزعج بالواقعية والوثوقية، فالقبح يهدف إلى تصوير العالم في غرابته وغربته... حيث يلعب الفنان هازلاً ومذعوراً مع سخافات الوجود الأساسية))[٦١]، ومن الروايات التي عالجت موضوعة القباحة وترجمت تحت عنوان(القباحة المقبولة) للكاتبة (سارة سكوت) التي أهدتها للسيدات اللواتي يصنّفن ثقافيا واجتماعياً أو يقع عليهن توصيف القباحة))[٦٢] والتي رصدت من خلالها رؤى المجتمع للقبيحات ونوع الاستجابة الثقافية والاجتماعية الناجمة من تلك الرؤى والتوصيفات، وامتداداً

للاهتمامين الفلسفي والأدبي بالقبيح، كان للنقد الأدبي بوصفه حقلا معرفياً انماز على الدوام بسمات الانفتاح والتواصل مع طروحات ومقولات فلسفية مختلفة دوراً في قراءة الإنتاج الأدبي والتساؤل المستمر حول الكيفية التي تمّ فيها تمثيل القبيح في الأدب عامة والرواية على وجه الخصوص، وبناءً على كل ما تقدّم يتجلّى القبيح بصور وأشكال مختلفة ومتغيرة وغير نمطية تقاوم على الدوام رؤى الثبات والجمود على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، فالقبيح يعمل دوماً من خلال العلاقات ويتفاوض باستمرار على معانٍ مختلفة متحدياً الركود الثقافي)) [٦٣] وبالتالي فإن ما يفرضه هذا التفاوض وهذا التلاعب والتغيّر المستمر للمعاني والعلاقات والتداخلات في النهاية يعمل على تنوّع تمثيل القبيح في رواية (عطارد) ليتجلّى عبر جسد إنساني قبيح، وفعل إنساني قبيح تزدوج وتتضاعف تمثّلاته وتتناسل بشكل ربما يعكس طبيعة الانسان وجوهر حياته.

١- تمثّلات القبح في رواية (عطارد)... قراءة نقدية:

يحقّ لنا في مستهلّ قراءتنا النقدية لتمثّلات القبيح في رواية عطارد أن نتساءل: أين يكمن القبح هل هو في الحياة؟ أم أن الرواية بصفتها ناقلا للصور الحياتية المختلفة تجسّد هذا القبح وتبيّن سطوته وتغلغله على جميع مفاصل حياتنا الإنسانية؟ تحاول هذه القراءة النقدية / الثقافية أن ترصد وتنبش ركام القبيح المتكاثر والمكوّن للمعمار الروائي في رواية عطارد، فالقباحة تثبت امتلاكها تاريخاً هائلاً ومرعباً في ذات الوقت ويبدو أنها تسلّم نفسها إلى التراكم المستمرّ للأمثلة والحالات والأنواع والنماذج الإنسانية، فالقبيح ((يرتكز على العالم المادي لكنه يظل مفهوماً معنوياً غامضاً قابلاً للتكيّف ومشوهاً بصرياً، وهو يحدد أي شيء يدّعي تلك الصفة: فن قبيح، طقس قبيح، سلوك قبيح، فتاة قبيحة، إنه دوماً متعلق بشيء ما))[٦٤] لذا نحاول ادراك كنه تلك العلاقة وكشف تمثّلاتها، وذلك عبر تصنيفنا للقباحة في الرواية _ موضوع الدراسة_ حول مداري الجسد القبيح والفعل القبيح مع ما يرتبط بهما من مشاهد قبيحة وحواس قبيحة ترصد عبر منظور بصري / مرئي /مادي يتشكّل ويبثّ من خلال عين الرائي فتعمّق الأثر النفسي والمعنوي للقباحة الإنسانية، فالقبح في الرواية ليس مجرد مظهر فني بل نراه يتراءى ((كفعل لغوي يسعى إلى النأي بالكتابة الروائية بعيداً عن التسطيح، ويؤسّس لبعد فني يحفّز المناطق النائية في الإنسان والمجتمع لتعرية الزيف الاجتماعي.... فهو ليس مجرد تشويه عجائبي للأشياء والحياة، بل يتضمّن نوعاً من المواثيق التي تشعر القارئ بأنها تحيل أو تمثّل حقيقة ما في الحياة))[٦٥]، فالقبح أصبح مادة تشكيل لا يستغنى عنها ((ولا يمكن أن يُستبعد من العمل الفني بل أنه كثيراً ما كان قوة إضافية لهذا العمل وعاملاً مهمّاً في إثارة متعة جمالية))[٦٦] تستثير لذة المتلقي وترفع من سقف تقبّله، إذ يستطيع الروائي أن يصوغ عمله من أشكال وأجساد قبيحة / مشوهة / ممسوخة، وأن يستعين بالأفعال القبيحة وما يتمظهر عنها من مناظر ومشاهد قبيحة يشترك في تمثيلها فضلا عن القبيح / التشوّه / المسخ / الجريمة / القتل / الرذيلة، وتعدّ هذه الموجهات القرائية في رواية عطارد بمثابة ((البؤر والمفردات والجذور التي تتحكّم في الرؤيا الداخلية للنص السردي بكامله))[٦٧] وتمرّر عبرها دلالاته المختلفة التي تقوّض مقولات ومبادئ كانت وما زالت مقدسة، ومن تمثلات القبح في رواية عطارد ما يأتي:

١- الجسد القبيح: لعل الكرنفال الباختيني بوصفه ممارسة اجتماعية غنية بتقويض الثوابت السائدة من أهمّ المظاهر الحياتية المؤقتة القائمة أساساً على التلاعب الحرّ بالجسد البشري كما يبين ذلك الناقدان (د.ميجان الرويلي ود.سعد البازعي) إذ من خلاله يمرّر ((القبح الجسدي بصفته المثال الأفضل للخلط بين المتعة والرعب في اللحظة والمكان))[٦٨]، ويمثّل الوجه البشري أهمّ الأعضاء المكونة للجسد الإنساني تأثيراً والتي توصف بالجمال أو القباحة وتوحي في الوقت ذاته بالخير والشر، الطيبة أو الكراهية ((فالوجه البشري القبيح يعني أحياناً وجهاً هو في الواقع غير

جميل فحسب أو " أملس" لكن لو أننا وجدنا وجهاً قبيحاً من الناحية الإيجابية، فسوف نجد دائماً تقريباً أننا في الحقيقة ننفر منه لبعض الإيحاءات الشريرة أخلاقياً التي ينطوي عليها... فالشفاه غليظة وحشية، والوجه منتفخ وفظّ، والعينان جامدتان قاسيتان، ونحن نقول إن مثل هذا الوجه قبيح))[٦٩] وهذا يوحي بالتصوّر التقليدي لنوع وطبيعة العلاقة بين القبيح والشر، فالقبح ولاسيما الجسدي منه هو الأقرب إلى الحقيقة، وهو يشير إلى كثير من التصنيفات الأخلاقية، على العكس من الجمال الذي يقنع الوجوه ويستر الدواخل البشرية، ويعود الاهتمام بالوجه القبيح إلى القرن الثامن عشر وتحديداً في ليفربول البريطانية إذ تمّ تأسيس نادي أطلق عليه نادي الوجه القبيح الذي يتغلغل بجذوره نحو العصور القديمة وتحديداً زمن ارسطو))[٧٠]، وتؤكد عملية قراءة الجسد ولاسيما الوجه في الفن والأدب على أهمية دور الممارسات الجمالية والفنية التي تشرح بتلاقيها وبوضوح كيف يمكن للأجساد في الفن والحياة والمجتمع الإسهام في جينالوجيا القباحة، بل إنها تذهب إلى أبعد من ذلك حينما تقوم بشكل جمعي بزعزعة أي تعريف وحيد للقبيح))[٧١]، وذلك لأن القباحة كما يرى بعض المفكرين تؤكد كونها ((مفهوما جسديا وثقافيا أكثر منه جمالي رغم التراكب الكبير))[٧٢] بينهما، ونرنو في هذا المحور قراءة القباحة الجسدية والتقاط إشارتها ومؤثراتها ونواتجها ومسبّباتها وأنواعها ومحاورة أثر تلك الإشارات بعد تجميعها وتصنيفها ورصد دورها في هدم أو ترميم الإنسان والمجتمع والثقافة والتعبير عن مقدار الخراب الحاصل فيها، فغالباً ما تقوم الأجساد القبيحة بالكشف عن أو فضح الثقافة السائدة وسياقاتها أكثر ممّا تكشف عن الشخصيات بحدّ ذاتها))[٧٣]، ويمتلك الجسد القبيح وظيفة تؤكّد وجوده بوصفه حاملاً لدور اجتماعي وثقافي وإنساني ما، فالوصمات التي تعدّ دليلاً على القبح الجسدي قد تحوّل الأجساد العادية إلى حوامل استثنائية للمعاني الاجتماعية يختلف التعامل معها والتعاطي مع ما تقدّمه ما بين الإدانة والاحترام والتسخيف والتسليع))[٧٤]، ومثال ذلك ما تقدّمه رواية عطارد في هذا المقطع الذي يحيل إلى جسد العاهرة / بوصفه جسداً حاملا لمعانٍ قبيحة وبالذات خصوصية قباحة الوجه متمثّلاً بتشوّه العين فيقول الراوي ((رفعت عينّي ورأيت وجهها واضحاً لأول مرة، بدا لي أن عينها اليمنى حولاء، تنظر إلى الجانب فلا تتحرك كما تتحرك عينها الأخرى..... كان ما تفعله مفتعلا، وبسبب السرعة سقطت عينها الحولاء..... وبدت عينها الحقيقية مشوّهة تماماً.. وأدركت أن التي سقطت كانت غطاءً صناعياً لعينها... وظهرت عينها المعطوبة بلا جفن علوي، كانت تنظر إلي بعين واحدة رمادية أرى تعرجات طفيفة على سطحها، عين عمياء لا ترى، مفتوحة باتساع وجفنها العلوي ممزق وبلا أهداب))[٧٥].

فيجسّد ذلك الوصف المفصل للعين المشوّهة بصفتها عضو الرؤية وعصب الإدراك البصري فضلا عن قبحها الفيسولوجي قبحاً آخر مرتبطاً بمهنتها وعملها في الدعارة، ويبدو أن مفاهيم القبح والتشوّه والرذيلة والانحطاط الأخلاقي قد تراكبت وتوازت في رسم صورة الجسد القبيح المتكامل خلقياً وأخلاقياً، فالانحراف لم يكن جسدياً فحسب بل يضرب بتشوّهاته في صميم البنية النفسية والأخلاقية فالصورة القبيحة للعين جسدياً تعدّ جزءاً من منظومة القبح الأخلاقي المشوّه للجسد والروح على حدٍ سواء، فالوجه ((يحمل طبقات من المعاني الثقافية))[٧٦]، ولهذا ركّزت كل الممارسات والفعاليات الثقافية والفنية على امتداد الحقب والفترات التاريخية على الوجه لامتلاكه موقعاً رمزياً.. فقد توحي تلك الوجوه القبيحة / المشوّهة الممسوخة بملامح عرقية كاذبة تتصف بخصائص قبيحة... وعلى ما يبدو فقد عززّت تلك الأوصاف والملامح وأكدت تنميطات وتوصيفات اجتماعية مهينة))[٧٧]، وتُقدم رواية عطارد بعداً آخر للوجه القبيح / وجهاً ممسوخ الحواس ومفتقرا للملامح البشرية المميزة بواسطة الاختفاء والغياب التدريجي لتلك الملامح والحواسّ وما يتبعه من بطلان لعملها ووظيفتها كالعين والأذن

والفم والأنف والحواجب لأن ثيمة ((غياب الوجه أصبح واحدا من أشدّ مظاهر القباحة تعقيدا))[٧٨] وترميزاً للفقدان والخراب والعذاب وضياع الأمل، وبالتالي يحيل غياب ملامح الوجوه ومسخها وفقدان حواسّها في رواية عطارد إلى السقوط الكلي في هاوية القبيح الذي يؤدي إلى الضياع أو إلى اللامكان وإلى حالة الغياب المستمر بعيداً عن أي حضور ملموس، وأول مسخ وغياب يطالعنا للحواس وملامح الوجه في الرواية هو اختفاء العيون وما يتبعه من فقدان لحاسة البصر ووظائفها وفقدان كلي للرؤية، إذ يبيّن المقطع الروائي التالي غياب الملامح وفقدان الحواس ومسخ الوجه البشري فيقول ((كانت عينا زهرة على وشك الانغلاق، وسقطت أهدابها بالكامل، صار جفناها العلويان مرتخيين، لا تستطيع رفعهما، لم تتمكّن من فتح عينيها على اتساعهما اليوم. وضعت سبابتها على المرآة، تتحسس انفها وعينيها..... لاحظ إنسال أهدابها الساقطة على الوسادة، حملها وحدق في عينيها، ولاحظ الأجفان ترتخي استعداداً للالتحام ببطء. ستصاب زهرة بالعمى يدرك إنسال ذلك تماماً... التأم جفناها ببطء أمام عينيه، ضاق مجال رؤيتها رويداً رويداً خلال ساعتين.... أقنع إنسال نفسه أن هناك حكمة فيما يحدث لزهرة، هذا ليس عذاباً كما كان يظن،.. وصل إلى يقين،هذه عزلة عمّا يحدث))[٧٩] فهذا ((الترابط المشوّه مستمد بدوره من ترابط قديم بين الرؤية والمعرفة.... تاريخياً كان البصر ذا مرتبة عليا على سُلم تراتبية الحواس في الثقافة الغربية، ففي اليونان القديمة هيراقليطس " العين شاهدة أكثر مصداقية من الأذن " وادعى ارسطو أن البصر أقرب ما يكون للعقل بفضل اللامادية النسبية للمعرفة الناجمة عنه))[٨٠]، وهناك من يعرّف القباحة على أنها تلاعب غير صحي وغير طبيعي بالجسد))[٨١] وحواسّه في محاولة من الروائي لجذب نظر المتلقي ودعوته لاستبصار مدى عمق الخراب الروحي والنفسي لشخوص الرواية، وإشارة لاستبداد القبح، وفي مقطع آخر يمعن الراوي في مسخ حواس الطفلة الصغيرة زهرة وتغييب ملامح وجهها فيقول ((كانت قد غرقت في بكاء مرير، عندما أضاء نور الغرفة، ثم عاد إلى السرير ليجد أن جلد وجهها قد امتدّ ليغطي شفتيها.... رأى جلد زهرة يمتدّ على جانبي الفم ويغطيه من الطرفين، يمتدّ فيغلق الشفتين ويسد الفم،..... لم يكن الجلد يمتدّ فوق الشفتين كما ظن، بل كان اللحم يلتئم..... كان الفم يلتحم والمسافة المفتوحة من الفم تتقلص، بدا لإنسال أن الفم سيغلق بالكامل خلال ساعات..... ظل إنسال يتجوّل داخل المستشفى طوال اليوم وهو يحمل زهرة.... وفحص وجهها عشرة أطباء على الأقل. كلهم صامتون، كلهم لا يظهر على وجوههم التأثّر، ظنّ إنسال أن ما يحدث طبيعي، فكر، إذا ما كان ما يحدث حولنا هذه الأيام طبيعياً، فما يحدث لزهرة طبيعي أيضا،..... وفي الصباح رأى أن فمها قد أغلق تماماً، راحت الفتحة الصغيرة في المنتصف، راحت الشفتان إلى الأبد، ومع نور الشمس أخذت زهرة تموء، صوت خرج من أنفها، الفم الآن كأن لم يكن....))[٨٢]، فعملية مسخ الحواس وغيابها تدريجياً وتشوّيه منظر الوجه الإنساني البريء لطفلة لا يعدو أن يكون دلالة على كم التوتّر الحاصل وتأثيره القبيح في الإنسان، وهذه الملامح التهكمية توحي بتبدّل وتغير السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي ألقى بظلاله الفظّة على الإنسان وأطّرها بأطر وتعابير وملامح مغيبة ومشوهة ومرعبة وفاقدة لروح الحياة ونسغها الحي، ولا ريب ما تدلّ عليه عملية مسخ الحواس واقترانها بالصمت الرهيب/ صمت الأطباء تجاه المسخ والتشويه، فالجميع صامتون بلا حياة حيال ما يحدث، يضيف الراوي إمعاناً منه في تقبيح الوجه الإنساني فيقول ((فانزاحت البطانية عن وجه زهرة وظهر غياب ملامحها..... واكتملت عزلة زهرة، أغلقت حواسها بالكامل))[٨٣].

ويقدم النص الروائي معطيات جديدة تخدم مقولة تقبيح الجسد، إذ ساهم القنص والقتل العشوائي دوراً في تشويه الجسد ولاسيما الوجه، فالجثث مجهولة الهوية والمشوّهة / القبيحة من وقع الموت منتشرة في الشوارع والميادين والمزابل، ويقول

الراوي في هذا المقام ((هذا رجل مات والأسى يغمره.... والأكثر جثمان بلا هوية وبلا معالم، جثمان ذو رأس مفتت، بقايا عظام جمجمة مخلوطة باللحم، وأنف بعيد عن العينين كثيراً، وعينان لا تكادان تظهران، لولا صفاء البياض مقارنة بما حوله من اللحم والدم، كان الدم ينزلق على كرة العين لامعاً..... ما أحزن رجل الكلاب كثيراً فروة الرأس التي ملأها التراب، عند رجل الكلاب هذا دليل معاناة..... مات الرجل وسحلت جثته فتلوث شعره، هذا مفقود ولن يعثر عليه أهله أبداً))[٨٤] فالقباحة في هذا المقطع متعاظمة وذلك لتداخل دلالات جديدة خدمت مقولة القبيح وعمقت من أثرها فالجسد مهروس ومفتت ولاسيما الوجه والرأس، والشعر معفر بالتراب، والجثة مجهولة مغيبة مفقودة بلا هوية، قبحتها المعاناة اثناء الموت وبعده وجدها رجل يجول بالمزابل مع كلابه ليجمع الجثامين الوحيدة المفقودة والمجهولة ويواريها التراب بمعية كلابه، فأي امعان في تقبيح الجسد والروح الإنسانية بعد هذا، وكما ينوه أحد النقاد في قوله إن ما يثيرنا هو تلك ((البراعة الفنية والقدرة التخييلية في تصوير موضوع كئيب – وهو الموت))[٨٥]، فمن خلال تصوير موضوعة الموت يلتقي القبيح مع الجليل في علاقة مميزة تبين كيف يتحول القبيح إلى موضوع مهيب وجليل كالموت، فالقباحة هنا مضاعفة ومضللة ومتغيرة، فللقباحة تنويعاتها المتجددة سواء على مستوى الجسد وما يطرأ عليه من تغييرات وما يوازيها على مستوى الفعل الإنساني وما يدور في فلكه من معطيات قبيحة، وفي إطار رصدنا لتمثلات الجسد القبيح على مستوى الخطاب الروائي تبين لنا أن الموت بوصفه فعلاً يصيب الجسد الإنساني وكل المخلوقات الحية يؤدي إلى تقبيح الجسد وتشويهه، وفي رواية عطارد ينعكس هذا الأثر جلياً في (ثلاجات الموتى) المنتشرة في المشارح والمستشفيات وفي الجثث الملقاة في الشوارع، وذلك لتعيين منطق القبح المتفشي فيصف الراوي مناظر الجثامين بقوله ((دخل وأخذ يدور بين الجثث المكومة على أسرة معدنية في المكان، نظر في وجوه الممدين على الأرض، جروح عديدة شوهت الجثامين، في الصدر والأطراف والوجه، بعض الجثث عارية... عريهم يدل على الاستسلام، والباقون بملابسهم مدماة وممزقة ومحروقة،، وتنوعت التعبيرات على الوجوه بين خوف وفزع واندهاش))[٨٦]، فالملامح الغائبة والأجساد الممزقة وتعبيرات الوجوه تعد من أوضح تمثلات الجسد القبيح الذي تمت ممارسة تقبيحه ليتحول إلى مجرد جثة هامدة مشوهة / مرعبة أو بقايا رائحة نتنة تتبعها كلاب الشوارع، فالجسد القبيح يعد هنا موضوعاً قبيحاً اكتسب قيمة سلبية تنوء بالألم والضرر وتبث الضيق واللوعة في النفس، وإمعاناً في تقريب صورة القبح الجسدي ولإتمام زواياها كافة يقدم لنا الراوي قبحا وتشوهاً في الوجه (رجل الزبالة) مع ملاحظة ما تضفيه المهنة من تعريف وتحديد للإنسان بشكل يضاعف من دلالات القبيح فيقول في هذا المقطع ((تقلبت مصائر كثيرة على ظهر رجل الزبالة، فقد عينه منذ ثلاثين عاماً.... أصيب بانزلاق غضروفي أبقاه راقداً على الأرض مدة طويلة عندما عمل في مصنع البلاستيك، ولصلة البلاستيك بالزبالة استطاع ترك المصنع والذهاب إلى معمل زبالة، هكذا كان يسميه معمل حيث يتم فرز الزبالة وتصنيفها إلى بلاستيك، وورق، وبقايا عضوية وعمل لا يتطلب سوى عين واحدة، وملابس مهترئة، فلا أهمية لمن يعمل في فرز الزبالة هناك في الأكوام العديدة التي كانت تصله يومياً وجد رجل الزبالة طعاماً كثيراً، وقتها كان يأنف من تناوله... كان ثوراً بحق، جسداً ضخماً ووجهاً مشوهاً من جراء المعارك العديدة وعين بيضاء))[٨٧] فالتشوه الجسدي في الوجه وفقدان العين يوازي عمله في الزبالة والقذارة، فهنا يتضاعف القبح الجسدي ويتراكب من طبقات عدة تتنوع بين القبح الجسدي والعمل في فرز الزبالة والاضطرار إلى أكلها أيضاً، وللإنسان دوره الفعال في تقبيح جسده وأجساد الآخرين، فرجل الزبالة يواصل بجسده القبيح عملية انتهاك وتقبيح أجساد الفتيات اللاتي يعملن معه، فيظهر المشهد الروائي التالي الناتج القبيح على

الجسد الصغير فيقول ((وظهر الجسد المحطم بجروح عديدة ما تزال دامية، وعلامات زرق وحمر وشفة ممزقة وحلمة مفقودة، حلت محلها بقعة حمراء من اللحم الدامي، ودم متجمع حول الأذن يختلط بالشعر ويتجلط فوقه وفوضى الدم والمني والخراء في بقعة ضخمة لتطلخ الأرضية وبقية جسدها))[٨٨]، وتشير صور القبح وأشكاله المرعبة والمفزعة والمقززة والساخرة بعبثيتها إلى عمق النزعة الحيوانية للإنسان وقسوته وحماقته بهدف إحداث تأثيرات صادمة في ذائقة المتلقي وكسر قيمه الجمالية التقليدية))[٨٩] فضلا عن رسم معانٍ وصور جديدة لعرض الواقع الفجّ والإشارة إلى عقمه وخرابه. وكما يقول أحد أساتذة الرواية الغرائبية (هاورد لو فكرافت) إن ((الحياة أمر فظيع، وفي الخلفية، وراء ما نعرفه، تظهر التماعات شيطانية حقيقية تجعلها في نظرنا أكثر فظاظة))[٩٠] فالجسد القبيح هنا يعد نتيجة طبيعية لسيادة الشر والاختلال والفوضى وسوداوية الواقع الإنساني.

٢- الأقنعة والأزياء القبيحة: وما يرتبط بالقباحة الجسدية وينضم لسلسلة تنويعاتها ما تثيره رواية عطارد من توتر اجتماعي وثقافي ونفسي من خلال اتكائها في تمثيل القبح الحياتي / اليومي المتصل بالجسد الإنساني القبيح على تقانة (الأقنعة والأزياء) وأشكالها وألوانها بما تبثه من دلالات وإشارات تتوسل الإمعان في هيكلة القبح وعلى مختلف المستويات، إذ عد الفنانون والنقاد هذه الأقنعة وأغطية الرؤوس وما تتضمنه من ألوان ونقوش بمثابة علامات استخدمت ببراعة فذة كي تدين أو تعزل أولئك الناس الذين يحتقرهم المجتمع ويبغض وجوههم... وبالكاد غطت الأقنعة الاحتياجات الجسدية والنفسية العديدة فضلاً عن كونها صممت كي تحجب وتغطي الأذيات الجسدية))[٩١]، فالقناع في هذا المشهد الروائي يؤدي وظيفة إخفاء الجسد وحمايته من أخطار الخارج القبيح، لاسيما أثناء مروره في مكان يجسد ستراتيجياً مكاناً قبيحاً بكل تفاصيله من بشر وأشياء متمثلاً ببطن الكوبري فيقول ((إذا كنت تحمل قناعاً فضعه على وجهك، أو غطه بشال أو بورق جرائد، وإذ لم تحمل كل هذا فهاك كيساً من الورق لتضعه على رأسك، كل هذا لحمايتك أنت..... أخرجت قناعي من الحقيبة ووضعته على وجهي، انا جاهز الآن لعبور البطن.... رفعت يدي إلى وجهي تلقائياً، لأتأكد من ثبات القناع في مكانه، الآن أنا آمن تماماً))[٩٢]، فبطن الكوبري يمثل صورة توحي بالقباحة، إذ تجاوز وظيفته الأساس كمكان للعبور وفضاء تعيش فيه الشخوص بين بين، وانزاح عنها لتقديم دلالات اجتماعية وثقافية وجسدية ونفسية تفوح منها عفن القباحة بكل تجلياتها، وتقنية القناع تواءمت مع المكان وقباحته إذ ((لا مفر من بطن الكوبري، لا يتحرك من بلا أوراق مثلي بين شطري القاهرة إلاّ هكذا عبر بطن كوبري أكتوبر، مخاطرين، فقد يفقد المار ماله وممتلكاته وقد يفقد حياته.....البطن لم يعد ممراً فقط كما كان، بل هو الآن منفذ لبيع أشياء كثيرة.... ظلام يكتنف المكان لا يظهر أمامي أي شيء، ومن خلفي الشاب... ومن حوله رفاقه يتأملونني يبدون كحراس حقيقيين بعصيهم وسيوفهم القصيرة))[٩٣]، فالدلالة القبيحة لمحتويات المكان والمتمثلة باللصوص وطالبي اللذة والظلام والأسلحة على اختلافها ضاعفت من وظيفة وفاعلية القناع، الذي مارس هنا وظيفة الحماية والتخفّي والخداع والهروب،كما يؤشر لدلالات أخرى قبيحة تؤطر وتكمل الأفعال القبيحة للإنسان في زمان ومكان معين / القاهرة 2025، إذ يقول الراوي مشيراً لتلك الدلالات للقناع ((كل الوجوه مغطاة بأقنعة من قماش أو بأكياس من ورق أو طرف حجاب، قليلون يضعون أقنعة خاصة مثلما أفعل، هؤلاء مميزون وكأن أقنعتهم لا تُخفي هوياتهم، لا نفع في ارتداء قناع واحد مميز طوال الوقت سيستبدل الواحد القناع بوجهه ويصبح جزءاً من هويته... منذ متى أصبح ارتداء الأقنعة فعلاً عادياً؟))[٩٤]، ففي هذا المقطع تتحوّر دلالة القناع وتتغير من الحماية والتخفي إلى الثبات والاستمرارية في ارتدائه فيعمل على خلق هوية جديدة

لصاحبه تتماشى مع فضاء القبح المعاش ويتساءل عن مدى صحة ارتداء الأقنعة المتواصل فيقول ((أم لأننا نمشي في بطن الكوبري))[٩٥] كإشارة يبثها الراوي للتدليل على عقم الأحداث وانقلابها، فحياتهم معتمة مقفرة قبيحة كهذا النفق المظلم أو بطن الكوبري، وارتداء القناع يعلّل لمواجهة الخوف المتفشي، فالعالم من حوله قبيح ومخيف ومشاعر الخوف تعمق دلالة القبح، فيقول أيضاً في السياق نفسه ((ألن ترفع القناع؟.... أصبح وزن القناع شيئاً معتاداً على وجهي، رفعته فزال إحساسي بالاطمئنان وعاد الخوف ليحتلّني، لم أترك القناع متشبثاً بآخر حماية لي هناك))[٩٦]، وتأخذ الأقنعة دلالة أخرى مغايرة بيد أنها تخدم وتعمّق من بؤرة القباحة المنتشرة،إذ يصبح القناع وبفعل استمرارية ارتدائه هو الوجه الحقيقي وينسى الشخص وجهه الأصلي ليعيش كشخص مزيف ويؤدي دوراً مزيفاً فيتعالى فعل التزييف والخداع بفعل تطاول زمن التقنّع ولا نهائيته فيقول الراوي للإشارة إلى هذه الدلالة القبيحة للقناع ((ستمر علي أيام طويلة مرتدياً القناع، سأستبدله بوجهي وسأنسى أن لي وجهاً من لحم ودم..... سأطفئ النور وسأمشي في الظلام متجهاً إلى فراشي الصغير مقنعاً، ولن أخلعه إلا تحت الغطاء.... سأفعل ذلك شهوراً طويلة وسيبلغ الجنون بي أقصى حدوده فأنام ستة أسابيع مقّنعاً..... مع مرور الوقت ادركت إني لا أستبدل القناع بوجهي كما ظننت في البداية، لكنني كنت أضع حاجزاً بيني وبين من حولي..... سأنسى تماماً كل الدلالات المصاحبة للأقنعة الضاحكة والباسمة والغاضبة، وسأنسى الوجوه الأصلية، وسأخلق وجوهاً وهمية لأربطها بالأجساد التي تعيش حولي، وسيتطور الأمر حينما تأتيني مجموعة من القناصين لم أرَ وجوههم قط، فقط أقنعة وشخصيات مستعارة، سأجهل تماماً شخصياتهم الحقيقية ولن يعلق بذهني إلاّ تفاصيل شخصياتهم المستعارة وسأصل إلى الحيرة الكاملة حينما أرى أقنعة بلا ملامح، لا أنوف ولا آذان ولا شفاه ولا فتحات للأعين..))[٩٧]، إذ يشير التقنّع والقناع إشارات سلبية تصب جميعها للدلالة على مستقبل مبهم قبيح وبلا تفاصيل وملامح تذكر، وتختلف دلالة الأقنعة القبيحة باختلاف نوع القناع ومادته، فهناك أقنعة مطاطية تدل على وجوه ممثلين كوميديين، وأقنعة مصنوعة من أكياس سود مخصصة أصلا للنفايات والأوساخ، وأخرى مصنوعة من ورق الجرائد، وعند تقريب الصورة ومقارنة دلالات الأقنعة المختلفة يتضح أن القناع بحد ذاته لم يكن قبيحاً وإنما تراكبت عليه دلالة القباحة بسبب قباحة حامله أي مرتدي القناع، ويبين الراوي ذلك بقوله ((كنت أتابع حصيلة اليوم عبر منظاري، عندما ظهرت مجموعة من تسعة أشخاص أو عشرة، كانوا يرتدون أقنعة مطاطية لشخصيات لا أعرفها، وإن ميّزت تقليداً فاشلاً لوجه سمير غانم بين أقنعتهم. وبدا من الابتسامات الواسعة والحواجب المقوسة والأعين المفتوحة المتسعة إن كل الأقنعة تمثل وجوه ممثلين كوميديين. كان الواحد منهم ينحني على الأرض ليمدّ يده عند كف أقرب جثة باحثاً عن خاتم أو ساعة فينتزعها، ثم يمدها نحو الملابس يفتش عن أموال فيأخذها، وإلى الأعناق والأذان باحثاً عن حلي فيسرقها، ثم يرمي كل ما يجده في كيس يمسكه بيسراه، كل هذا كان يتم بسرعة وتعجل، ولم يبدو أنهم كانوا خائفين من الشرطة أو غيرها، بل كانوا متعجلين كي يجردوا أكبر عدد ممكن من الجثث في أقصر وقت. أتى بعدهم مجموعة أكبر، يرتدي كل واحد منهم كيس زبالة أسود على رأسه، يحجب رقبته ووجهه وشعره بالكامل، ولا يظهر منهم إلا العينان عبر فتحتين تم تمزيقهما من دون أي انتظام، رأيت الأكياس تلتصق بوجههم مع كل شهيق، وتنتفخ مع كل زفير، هؤلاء بحثوا في جيوب القتلى وحقائبهم وأخذوا الأوراق والهويات والتلفونات والساعات والخواتم الرخيصة والحقائب والأحذية والأحزمة، وكل ما تركت المجموعة الأولى، هؤلاء رحلوا بعدما فتشوا القتلى بسرعة بالغة ولم يتركوا سوى الملابس. ثم أتى بعدهم مجموعة صغيرة من المراهقين، كانوا خمسة لا أكثر.....عراة الصدور، نحيلين جداً، تلمع بشرتهم في النور الشحيح لا أعلم بسبب العرق

أم بسبب زيت يضعونه على أجسادهم، ندوب عديدة ظهرت على صدورهم وبطونهم العارية وأذرعهم، هؤلاء غطوا رؤوسهم بورق الجرائد والمجلات، ولم يفتحوا سوى فتحة واحدة مكان إحدى العينين. قال لي احد الزملاء إن الناس يسمّونهم الصراصير، حينها تذكرت ما وردني عن تسمية الناس لنا بالدبابير. هؤلاء كانوا أكثر سفالة فخلعوا ملابس القتلى واحداً تلو الآخر، لم يتركوا شيئاً، وأخذوا يتفحصون جثامين النساء الملقاة على الأرض يرفعون الذراع ويقرصون الأفخاذ....))[٩٨] إذ تمتح الأقنعة في المقطع السابق دلالات القباحة من هيئة وأشكال وأجساد المجاميع المتواجدة التي تمارس فعل السرقة والانتهاك القبيح لحرمات الأجساد وممتلكاتهم وحقوقهم، فالمجاميع القبيحة على اختلاف أفعالهم القبيحة والرهيبة إنما يُشير إلى حالة العوز والجوع والفقر وانفلات القيم والمبادئ،لاسيما المجموعة الأخيرة حيث يحاول الراوي في روايته الوصل بين الحاضر والماضي في إحالة إلى زمن المجاعة أو الشدة المستنصرية التي ضربت مصر في تلك الفترة 455هـ التي أوردها الروائي في فصل مؤرخ بهذا التاريخ ومعنون ب(صخر الخزرجي)، إذ يقول المقريزي في كتاب (إتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا) ((واشتد الغلاء بمصر وقلة الأقوات في الأعمال وعظم الفساد وكثر الجوع حتى أكل الناس الجيف والميتات ووقفوا في الطرقات يخطفون من يمر من الناس فيسلبونه ما عليه..))[٩٩]، فيبدو وكأن زمن المجاعة قد تطاول واستمر حتى وصل بأفعاله إلى الزمن الحاضر وما بعده أي عام 2025 في إشارة إلى مستقبل مشابه يخيم على الإنسان فيه الوجوم والجوع والفقر والقبح والموت.

٣- الأصوات القبيحة: ويتناسل فضاء الجسد القبيح سردياً في الرواية ليفكك حيثيات الأصوات بصفتها لغة ثانية تعدّ امتداداً للغة الجسد البشري والأجساد الأخرى بوصفها حاسة مشتركة في جميع الأحياء، إذ يصدر الجسد الإنساني أصواتاً مختلفة تتراوح في مدياتها ونبراتها ونختلف في استحسانها واستهجانها وتأويلها، كما تتراوح في خفوتها ووضوحها وفي معانيها ودلالاتها وحضورها، وبما أن القبيح يمتلك سلطة في تشكيل المتخّيل السردي في رواية عُطارد، فالصوت القبيح يحضر بكل رعبه وضراوته ومخلفاته في ثنايا المتن السردي حيث مارس دوراً في هندسة الأمكنة القبيحة والتحم مع الرعب والقتل والوحشية الجاثمة داخل النفس الإنسانية، ويوضّح الراوي تفاصيل الصوت القبيح بقوله ((سمعنا موجات من موسيقى الكترونية ايقاعية، خليطا من صراخ بشري وصياح حيوانات، ظننت أني سمعت صوت خنزير، وصوت كلب يعوي متألماً، يقطع كل هذا جمل موسيقية قصيرة جداً، وأصوات طبول اليكترونية كلها ذات طابع معدني صلب، كان مصدر الموسيقى يقترب ونحن نسير،...ثم وصلنا إلى أقرب نقطة من المصدر فسمعت صوناً يتسلل من بين النغمات ويهمس ماء عطشان.... سمعت ما يمكن أن يكون حشرجات الموت وصراخ الجماع ويبدو أن الصوتين متشابهان كثيراً، ولا أعلم كيف علمت أن هذه صرخات الموت))[١٠٠]، فالأذن بوصفها وسيط وحاسة السمع أصبحت مركزاً لتقبّل ونقل وسماع القباحة وعدم الكمال))[١٠١] ويلاحظ أن الروائي في أثناء تشكيله لمعمار السرد يتعمد ربط الأصوات القبيحة مع تقطيع الأشلاء والضرب والقتل وكل الأفعال الوحشية والهمجية المرعبة،فيقول ((سألت القديس عن الموسيقى فقال: "هذه موسيقى الكترونية جديدة لموسيقي في الأربعين من عمره.... لابد أنك سمعت عنه، أبادير، اسمه مميز جداً وهو يعمل منذ أكثر من خمسة عشر عاماً لكنه مع ذلك يجدد موسيقاه ولا يلتزم بنمط معين، هذه أصوات حيوانات تقتل.... صمت القديس وتعجبت كثيراً حينما أخبرني بما كنت أفكر به للتو، تابع القديس " سجل أبادير صوت حمار يلفظ أنفاسه الأخيرة في الشارع بعدما صدمته سيارة، وكعادته خلط صوته بالموسيقى، ثم قرر هذه المرة أن يسجل أصوات خنازير وهي تقتل،...." كشفت الشرطة وجود مزرعة خنازير ضخمة في المرج في شمال القاهرة، وخافوا من انتشار

انفلونزا الخنازير مرة أخرى فأعدموا الخنازير في يوم واحد.. أجبروهم على ضرب جماجمها بمواسير حديد حتى الموت في ذلك اليوم سجل ابادير عدة ساعات من صراخ الخنازير وهي تقتل هذه القطعة ممتعة حقاً.... يقول أبادير إنه سجل أصوات الخنازير تصرخ وهي تضرب بعنف ثم التقط أصوات العاملين في المزرعة وهم يبكون وسط صراخها كانوا يضربونها ويبكون... ثم توقف العاملون عن البكاء واستسلموا تماماً لنشوة القتل ثم شيئاً فشيئاً أخذوا يصرخون من شدة النشوة ويشتمون الخنازير بألفاظ وكلمات قذرة))[١٠٢]، إذ يتراكب ويتوازى الفعل القبيح من القتل والنشوة والمتعة مع الصوت القبيح، واختلطت صفات الأصوات هنا في دائرة طمست الحدود بين النشاز والخشونة والفظاظة والوحشية والمتعة فاستحوذت من خلالها القباحة لتغدو ملمحاً أساسياً في فلسفة الجمال التي اعتنقنها وعبّرت عن رؤاها الحركة المستقبلية في القرن العشرين،إذ تمنّى الشاعر الإيطالي (مارتيني) إن كان بإمكانه أن يستخدم بطريقة قبيحة كل الأصوات الهمجية وكل الصرخات المعبرة عن الحياة العنيفة، كي يغتال الوقار حيثما وجد))[١٠٣]، كما تتجسد القباحة في أصوات قبيحة يصدرها وعي (أحمد عطارد) الراوي والشخصية الرئيسة في الرواية ويبدو أن مصدرها واقعه القبيح الفج المليء بالعنف والرذيلة والدموية والجحيم، فالتصورات القبيحة يدعمها الفعل القبيح والصوت القبيح فيقول ((وأسمع الأصوات البعيدة تأتيني واضحة جداً، صوت انغلاق مصراعي شباك مبنى يطل على الكورنيش في القاهرة الغربية، وصوت العصافير وقد تجمعت على أغصان شجرة هائلة قرب حديقة الحيوان تزقزق جميعها في هستيريا لا حدود لها، وصوت شجار في شارع من شوارع أمبابة،عشرون شخصاً تتشابك أيديهم في ما قبل الشجار الحقيقي حيث تسكت الأصوات وتنقطع الشتائم وتظهر الأسلحة البيض ويرمي الأطفال والمراهقين الطوب والحجارة على المتشاجرين ثم سمعت أصوات الخراطيش تنطلق من المقاريط والمسدسات محلية الصنع، وصوت حداد يصرخ غاضباً في شارع قريب وهو يخرج مقاريط انتهى من صنعها البارحة ليضعها في جوال وليمد بها فريقاً من المشتبكين في المعركة،وأصوات أبواق السيارات التي تدور في ميدان التحرير في القاهرة الشرقية،تحاول الخروج من دائرة الجحيم...خليط لا ينقطع من الكلام والأصوات الآدمية))[١٠٤] والملاحظ أن أذن أحمد عطارد ترصد وتلتقط رغم وعيه المشوش خليطا من الأصوات القبيحة /أصوات عصافير خائفة / أصوات شجار وعراك يمشهد الساحة اليومية للشارع المصري / أصوات طلقات وخراطيش / أصوات أبواق سيارات تحاول الانفلات من الجحيم، جحيم الحياة، فالأصوات القبيحة تتسم بهذا الميسم نتيجة لتموضعها داخل المشهد القبيح وهي بذلك تعزّز رسالة القبيح بجعلها صالحة للحظة الراهنة))[١٠٥] لحظة البؤس واليأس وانعدام الأمل، إذ عند تلك اللحظة تحديداً تنقلب كل الأصوات علنياً إلى قبيحة وتدخل في دائرة القبيح على الأقل كما يصورها وعي أحمد عطارد المشوش بالذات.

ويلعب موتيف الضجة دوراً مهماً في تشكيل منظر الصوت القبيح في رواية عطارد، ففي المقطع الروائي السابق تحتشد الأصوات معاً محدثة ومكونة صورة مرئية ومسموعة ومعاشة من القبح اليومي الذي يبنى من أصوات شتائم وشجار ومقاريط ومسدسات وعصافير متجمعة تطلق أصواتها بخوف وتوتر على العكس من المألوف في إشارة رمزية إلى العنف الدائر وأزلية الجحيم اليومي لأن ((الاختلاط السمعي للأصوات قد يعد ضجيجاً وهو تفسير يستعمل دائماً لوصف الأصوات القبيحة خاصة إن تعالى الضجيج على الحدود بين الفضائين العام والخاص))[١٠٦]، فالضجيج والأصوات القبيحة مصدرها التوتر والعنف الحاصل على كافة المستويات.

٤- الفعل الإنساني القبيح /

أ- الجريمة: تجلّت الجريمة بوصفها فعلاً إنسانياً قبيحاً في رواية عطارد من خلال تمظهرها بعدة تنويعات تراوحت ما بين القتل بدمٍ بارد أولا وتقطيع أجزاء

الجسد البشري إلى أشلاء ثانياً وطبخها وأكلها كمحصلة أخيرة لفعل بشري قبيح ومقزز ومقرف يثير كل مشاعر الغثيان والألم والخوف والرعب، فالجريمة مثلت منظراً ومشهداً قبيحاً يُظهر فيه مرتكبها وجهه الهمجي الوحشي القبيح، وأكدت رواية عطارد بما قدمته من أفعال إنسانية قبيحة إن المعيار الطبيعي السائد قد يكون قبيحاً في حد ذاته وذلك لأنها تعتمد على الإفراط في وصف الواقعي وتمثيل الواقع لتحيل بشكل متراكم على القبيح، فالمعيار الطبيعي الذي تصفه الرواية هو الفعل القبيح وتنويعاته المتمثلة بالجريمة /القتل / القنص /الدعارة وتوابعها من فساد ورذيلة وسرقة، فعطارد التي يشير عنوانها إلى نتيجة نهائية وهي استمرار الجحيم، عنوان ذو حمولة رمزية متناسبة مع المحتوى النصي القبيح للرواية، وهو يحيل ايضاً على اسم الشخصية الرئيسة / أحمد عطارد بفعله القبيح، عطارد الكوكب الأقرب إلى الشمس والأكثر ارتفاعاً في حرارته في إحالة إلى جحيم الحياة وقبحها، والرواية أساساً قائمة على التوازي بين قباحة الجسد وقباحة الفعل، وعلى استشراف مستقبل قبيح من ماضٍ وحاضر قبيح إنما جاءت لتؤكد أننا مهما تطوّرنا وتقدّمنا لابد أن يتجلى الوحش في ذواتنا وحضارتنا وأفعالنا،وتفضي الأفعال القبيحة إلى مشاهد ومناظر تتجاوز حدود القباحة ثقافياً واجتماعياً لتنزاح نحو حدود المرعب والوحشي الذي يعمل بدوره على مضاعفة معاني القبيح ووجوهه ويوسّع مدياته، فالقباحة كما يميزها (امبرتوايكو) غير متوقعة وتمنح وتصف مجالاً لا نهائياً من الاحتمالات والتوقعات والهيئات، فالقباحة لا نهائية))[١٠٧]، فتوسع الرواية من حدود القبيح ليصل إلى مرتبة الجحيم اللانهائي متوسلة بأفعال قبيحة تأتي في مقدمتها الجريمة التي تصور قتل الأب لعائلته في أيام عيد الأضحى المبارك، فالمنظر والمشهد القبيح الذي يعد تتويجاً قبيحاً للفعل الإنساني المرعب يبدأ بمشهد الجريمة الذي يتسلسل إلى تقطيع أجزاء الجسد ومن ثم طهوها بدقة وباهتمام ومن ثم يصور مشهد الأكل، أكل الأب والجد للحم القتلى فضلا عمّا اضافته الرائحة القبيحة من معطيات، فيقول الراوي ((على الحائط أمامي ارتسم خط دم يطابق ما شاهدته قبل أيام، يوم العيد في بيت العائلة، هذه المرة انبثق من وريد شاب في السادسة عشر بين السرير والحائط في الفرجة الضيقة التي لا يتعدى عرضها خمسين سنتمتراً، انحشرت جثته بوضع شديد الغرابة، الرأس مائلة والفم مضغوط لكنه فاغر والذراعان مرفوعتان لأعلى، بينما الكفان نصف منقبضتين، والأغرب ان الساقين كانتا مرفوعتين لأعلى أحدهما مكسورة والساق تتدلى منها ببؤس ملتصقة بجانب الجثمان، وعلى الحائط الآخر ارتسم خط دمه واضحاً للعين....أخبرني الزميل أن هناك أربع جثث، الفتى في الغرفة الأولى وأخته الكبيرة في الغرفة الثانية والأم وولد صغير في الغرفة الثالثة، ماتوا بضربات ساطور منزلي وجهها الأب القاعد أمام التلفزيون، تخشب الجثث ورائحة النتانة أوحيا بأنه قتلهم منذ يومين أو ثلاثة تقريباً))[١٠٨]، فالمشهد القبيح للجريمة بوصفها فعلاً إنسانياً قبيحاً يتضاعف بقباحته وذلك بالنظر والإمعان بتفاصيلها المرعبة،وأول تلك التفاصيل ذات الدلالة المرعبة تقطيع أجزاء الجسد وطهوها ومن ثم أكلها في إشارة تاريخية إلى إمكانية الإنسان في أكل لحوم البشر كممارسة بغيضة للعيش ربما أو كرد فعل لتوتر نفسي واجتماعي هو الأعمق خراباً وتدميراً، بإشارة واضحة مماثلة للشدة العظمى أو الشدة المستنصرية التي ضربت مصر في عهد المستنصر بالله الفاطمي والتي أكل فيها الناس لحوم البشر والجيف والكلاب والقطط فيقول ((وتمر عليكم بعدي سبع سنوات مظلماتٍ.. يموت فيها كل شيء وأنتم تنظرون.. ثم تجوعون فتأكلون جيف الكلاب...ثم تموتون فتأكلون جثامينكم.. ثم تيأسون فتأكلون أبنائكم))[١٠٩]، فيوضح الراوي تلك التفاصيل المرعبة المكونة للفعل القبيح ويقول ((أثبتت التحقيقات والاعترافات أن الأب قتل عائلته بالساطور، ثم انتظر عدة ساعات ريثما يُحضر لما بعد ذلك، أعد سكيناً صغيراً وقدور طهي متعددة وقطّع بصلاً وقشّر ثوماً،

وعصر مقداراً كبيراً من الطماطم ثم بسكينه الصغيرة الحادة، قطع شفاههم وانوفهم وأذانهم واقتلع أعينهم، ثم قطع أجزاء صغيرة من السواعد والأفخاذ، واستأصل ثديي زوجته، ووضع الأعين في قدر صغيرة، والآذان والشفاه في قدر أكبر، وقطع اللحم في قدر ثالث... وأضاف ما قطعه من بصل وثوم وطماطم إلى القدر وطبخ كل هذا في مطبخه))[١١٠]، فالمشهد القبيح متواصل، فالأب / القاتل لم يكتفِ بالتقطيع والطهو بل سجل كل أفعاله المرعبة والوحشية من قتل وتقطيع وطهو بدقة في موبايله، فيقول الراوي ((كان الأب يحاول اقناع الجد بالأكل، كان يدفعه إليه دفعاً. كان يهمس له بكلام لم نسمعه، ولم نتصور ما يمكن أن يقال ليقنع واحدُ أباه بأكل لحوم أحفاده،.....كان قد مر على جريمة القتل يوم واحد، والجد والأب في موضعهما السابق نفسه، والجد يحاول اجبار نفسه على الأكل من طبق يمسكه الأب، كان يمسك بالملعقة ويقربها من فيه وهو يقول " هذا أفضل لهم...حسن لكني لا أقدر.. صعب....أكلهم صعب.. قتلهم صعب.. وتناول أول ملعقة"))[١١١]، ويبدو أن ((موتيف أكل البشر القبيح يتكرر عبر المشاهد الثقافية في التراجيديات الأغريقية مثل أ00ورتيسيا لأسخيلوس، الأضاحي البشرية في أمريكا الوسطى القديمة... قد لا يكون المذاق هو القضية الأساسية... لكن الحكاية تلو الحكاية تكرر أن افتراس الانسان لإنسان آخر هو الاستهلاك الأقبح على الإطلاق))[١١٢]، فمشهد القتل والتقطيع وأكل الأجساد البشرية يتمدد ويوسّع من فاعلية القبيح ليحوي مشاعر أعمق كالخوف والتقزز والألم والقرف والرائحة النتنة التي تشكّل بتضافرها حواسنا الإنسانية، وتدخل الرائحة القبيحة هنا بوصفها إشارة إلى حواس قبيحة وتعني بها (غريتش.إي هندرسن) ((الأصوات والروائح والطعوم والملمس القبيح التي تنتهك الحدود المادية))[١١٣] وتشارك في اكتمال دائرة القبيح، فالقباحة توّحد الحواس وتجمعها في إطار فعل قبيح / الجريمة /القتل لتجعل من الرائحة القبيحة الحاسة المتمّمة للفعل الإنساني القبيح والفاضحة له في الوقت ذاته، ولعل ما يثير فينا السخرية والمفارقة هو تفعيل دور الرائحة القبيحة في الأعمال الأدبية والمشاهد الفنية، فحواسنا على اختلافها تتضافر لتؤكد إن العالم من حولنا يثير الاشمئزاز حقا))[١١٤]، الرائحة تلك القدرة التي تمثل نتاجاً لحاسة الشم والتي بدورها تضطلع بوظائف عدة منها التعريف ولا سيما الروائح الشخصية، وقد أعتبر غياب الرائحة الصحية عرضاً مرضياً، والرائحة بنوعيها تمارس أيضاً عملية جذب وتنفير فضلاً عمّا يشار إلى أن حاسة الشم تعد الأقوى على استعادة الذكريات والعودة بنا نحو الماضي وتحقيق التواصل معه، الرائحة هوية تؤطر وجودنا الخاص والعام، وفي ديوانه الشهير (أزهار الشر) يربط بودلير سلسلة من الأضداد المتناغمة التي مزجت بين العطر والفضلات والقذارة والشعر والنثر والأزهار والشر))[١١٥]، وفي رواية عطارد تؤطّر الرائحة القبيحة المشهد والمنظر القبيح لجريمة القتل بوصفها فعلاً قبيحاً وتعزّز ذلك المنظر المرعب، وذلك بعبارات تبين هذه الروائح النتنة / القذرة روائح التفسخ الناتجة من جثث متفسخة متخشبة ودماء متجمدة ولحم بشري مطبوخ وقذارات وفضلات بشرية، فالروائح القبيحة ((الهمت الفنانين منذ زمن بعيد كما في حركة الفن المستقبلي والفلكسوس،والنسوية وجميعها وظّفت الأبعاد الشمية القبيحة))[١١٦]، فالرائحة القبيحة وفقاً لذلك تنقل مضامين قبيحة للدلالة على فعل ومنظر قبيح والتي مارست دوراً في التدليل على الجريمة وفعل القتل، فالقاتل / الأب ارتكب جريمته المرعبة بكل تفاصيلها القبيحة وحاول أن يمارس حياته بشكل طبيعي ظهرت من خلال رده على اتصالات الأقارب المهنئين بعيد الأضحى، لكن الرائحة القبيحة أدت دوراً تعريفياً بالفعل والمنظر القبيح، ومن ذلك قول الراوي في تبيان دور الرائحة القبيحة ((كانت الرائحة قاتلة، عفن وخراء ولحم مطبوخ وقيء، ولمحت الخراء متجمداً على الكرسي تحت الميت، وعلى الأرض قرب قدميه))[١١٧]، ويقول أيضاً في منظر تتعاضد فيه الرائحة القبيحة مع القذارة في تأطير قبح المشهد وقبح

المكان ((كانت الفوضى عارمة في المطبخ، قدور وأوعية ملقاة على الأرض وفوق الطاولة، ورائحة منتنة، وبقع قيء متجمد على الأرض وخراء في كل مكان،...هناك تحت النجوم المخنوقة بالهواء الملوث تقيأت))[١١٨]، فالرائحة تتعاضد مع الفعل القبيح وقذارة الجسد / جسد الجد المقعد وتثير هوام الكيان السيئ المقرف المقزّز))[١١٩] ويقول أيضاً في مقطع آخر((في اليوم السادس اتصل أحد الجيران بشرطة النجدة بعد أن أزعجته الرائحة العفنة الخارجة من شقة الجار))[١٢٠]، فالرائحة القذرة القبيحة تساهم في تعيين وتعريف الآخر بمكان الجريمة، وقد تراكبت رائحة القذارة مع قباحة المناظر والمشاهد والأمكنة في الرواية، فأثناء عبور العقيد أحمد عطارد بطن الكوبري متخفياً مارست الرائحة القبيحة دوراً فاعلاً في التعبير عن المكان القبيح فيقول ((نزلت من خلال الفتحة، ضربني ضجيج السيارات والمارة، ورائحة بول خانقة، كان السلم مثبتاً في عمود الكوبري، حيث يتبول الناس عليه، كون البول، بعد سنين بقعة سود هائلة تمتد إلى أعلى وتصل حتى أراها تلتمع كالسوائل، لكنها بعثت رائحة خانقة))[١٢١]، وقد قرن الفلاسفة القدماء القباحة بالقذارة، إذ دعا الفيلسوف بارميندس الذي يسبق أفلاطون إلى عدم إهمال حتى أكثر الأشياء وضاعة بما في ذلك القذارة وتنويعاتها وروائحها))[١٢٢]، فالرائحة القبيحة التي غطت الكوبري حددت ملامحه وتفاصيله ورغم كون الكوبري عتبة عبور إلاّ أن الرائحة كانت أقوى من أن يتجاوزها العابرون أو يحيدوا وجودها.

ب- القتل / القنص: إن الفعل القبيح من الممكن أن تتغير درجة تأثيره من القبح إلى الجمال من خلال الوصف والتعبير الناجح عن ذلك القبح))[١٢٣]، ومن خلال فحص العينة السردية لرواية عطارد تبين تسيد الفعل الإنساني القبيح المتمثل هنا بالقنص الذي يمارسه قناص أو ضابط منشق أو عنصر في المقاومة، فالهوية السردية للقناص تتمثل بالقتل، ولكنها هنا في عطارد تتضاعف وتصبح أسلوب حياة وتتحول رويداً رويداً إلى نشوة / متعة / اضطراب / قباحة مركبة وسعت من أركان الأمكنة القبيحة وضاعفت من سطوة أزمنتها و((قبل كل شيء، الحدس بأن العالم قائم على الانفصال والمعاناة والشر.. فيغدو الفعل الأساس هو الرفض الجذري للعالم القائم))[١٢٤] وهو تعبير قبيح يائس وعنيف عن حالة العدمية وغياب الأمل ولا جدوى الحياة، فالقناص في مجموعة البرج يرتدي قناعه المعدني البارد الصلب لاصطياد ضحاياه ويتخفى به لحماية نفسه، ولكن مع تعاظم القتل واستمراريته لم تبق للأقنعة أية جدوى، ويصور المقطع التالي فعل القنص والقتل فيقول ((خلال الشهور الستة قتلت ضباطاً وجنوداً من جيشي الاحتلال، قتلت متعاملين مع المحتل ضباط شرطة مصريين وضباط جيش مصريين سابقين، وموظفي حكومة ومساعدي وزراء، قتلت وزير الثقافة في أثناء خروجه من معرض فني في جاردن ستي... تركت السيارة تمضي في الشارع ثم اطلقت ثلاث رصاصات.... أطلقت على وزير البيئة طلقة واحدة، في رأسه من الوضع وقوفاً... قتلت مواطنين عاديين.. قتلت منهم الكثيرين، قتلت ضابطاً بعد أن رشف أول وآخر رشفة من فنجان قهوته، وقتلت القهوجي الذي وضع الفنجان أمامه، كان قد تسمّر لثوانٍ بعد ما تلقى الضابط الطلقة، ولا بد أنه ظن أن الطلقة القادمة ستصيبه، قتلت مواطناً عن طريق الخطأ..... قتلت الزوجة المصرية لقائد منطقة القاهرة العسكرية قتلتها وهي واقفة في حفلة عامة تتلقى التهاني بشهر العسل... تابعت اطلاق النار وقتلت خمسة أشخاص لا أعرفهم، ثم أطلقت النار عشوائياً على الجميع، كان إجمالي من قتلتهم في ذلك اليوم عشرين شخصاً...))[١٢٥]، فالقناص بفعله القبيح يتباهى بأعداد الذين قنصهم ويرسم تفاصيل مشاهد القنص بدقة ومتعة وإصرار مسبق كما يبين ذلك المشهد الحواري بين كمال الأسيوطي وأحمد عطارد فيقول ((مهمتكم أسهل من مهمة الباقين انتم ستتمركزون في نقاط محددة فوق مبانٍ بعينها وستتلقون ذخيرة كافية لقتل المئات، مهمتكم هي قتل

أكبر عدد من المارة في الشوارع، ستكونون رأس حربتنا، أول من سيطلق النار على الناس، واطمئنوا فلا حدود على الإطلاق، ستختارون ضحاياكم بإرادتكم الحرة، ولا تفرقة بين رجل وامرأة أو بين طفل وشيخ... ثم أخذنا نتخير الأهداف ونسقط كل من يمر في تلك الأماكن البعيدة ونصيب السيارات بطلقات عديدة، لم أكن أعلم ما الدافع لكل هذا، كنت مرتاحاً لما أفعل بل ربما كنت مستمتعاً، عاودني أحساس بالسعادة والراحة.. وبعد ثلاث ساعات من القنص المستمر برصاصات النصف بوصة نفدت ذخيرتنا، كانت البنادق تلهث بين أيدينا، لكننا كنا نحلّق من النشوة))[١٢٦]، ويتضح من مشهد القنص السابق أن الهدف كان القتل فقط مع ما يتبعه من مشاعر المتعة والنشوة والراحة، ويبدو أن فعل القنص ذلك لم يكن فعلاً فردياً وانما هو نتاج تخطيط جمعي مسبق واستهلالاً وتدبيراً لفوضى ما، ولا ريب أن الحرب بجميع صورها ومسمياتها تعد من اهمّ السياقات التي تشرعن القباحة فبوجودها تتفاقم الانقسامات العرقية التي تختزل الأفراد والجماعات الموجودة إلى طرفين متقابلين مكونة جماعات قبيحة بكل ما توحي به الكلمة من معنى))[١٢٧]، وتمارس الجماعات القبيحة دورها في تسليط الضوء على التوترات الثقافية والاجتماعية السائدة ويمكنها كذلك التنبّؤ بالسياقات الاجتماعية التي تكون على أهبّة التغيير والتحول منتجة مشاهد قبيحة، فالحروب والصراعات والتحيزات تعكس الجانب القبيح لتلك الجماعات المتصارعة وتعري زيف شعاراتها، وفي رواية عطارد موضوع قراءتنا يظهر القنص بوصفه فعلاً فردياً وجماعياً يحيل على توترات سياسية وثقافية واجتماعية، تكون محصلته مشاهد وأفعالا قبيحة، وهذه المشاهد القبيحة تمثل ممارسات / أفعال تميل نحو اظهار الصلات السلبية ولفت الانتباه إلى الأنماط الثقافية السائدة في فضاء التوتر/ مدينة القاهرة وتذهب نحو تشويش القيم الرمزية والجمالية والأخلاقية المتعارف عليها، ويقدم النص الروائي مشاهد قبيحة تعد نتاجاً لفعل القنص القبيح سواء أكان فردياً أم جمعياً، فيقول((على ناصية شارع هدى شعراوي براميل زرق تحوي رؤوساً مقطوعة، وصندوق زبالة أخضر كبير يمتلئ بجثامين بلا رؤوس. كان الدم كثيراً على الأرض، زلقاً في بعض المواضع متخثراً في أغلبها))[١٢٨] في إشارة واضحة لاتساع دائرة الموت والقتل المجاني فضلا عن تسيد أفكار تشاؤمية لا ثنائي لها كالموت والجحيم والعذاب، ذلك أن نص رواية عطارد يلتمس سمات نصوص ما بعد الحداثة لالتباسه وطرحه رؤى فلسفية تشير إلى قبح الحياة عموماً وعقمها ولانهائية الجحيم الحياتي، إذ يشعر القارئ معه بالصعوبة والغموض والعدمية وموت النزعة الإنسانية وتناسل الجحيم))[١٢٩] من خلال مشاهد قبيحة فنتازية تؤكد عقم الحياة فيقول الراوي ((التحم الواقفون في عراك مرير، بكوا بحرقة وهم يلطمون الرؤوس بقبضاتهم، انتزع أحدهم عين الأخر، وحاول خلع فكه وأخذ واحد يعض رقبة الرابع حتى انبثق الدم منها..))[١٣٠]، وتترجم هذه المشاهد السطوة المطلقة لفعل الجماعات القبيحة التي ((تلطخ وتنقل العدوى وتؤذي أو تنتهك، لأنها تتجاوز جميع الخطوط الثقافية والأخلاقية وتهدد بتغييرنا بشكل دائم))[١٣١]، ويبدو من خلال عرضنا لمشاهد ومناظر القباحة المتصلة بالفعل الإنساني بنوعية / الجريمة والقنص إن القبح قد تناسل وتضاعف وأصبح حياة وبه صارت الحياة سيرورة للموت والجحيم اللانهائي.

الخاتمة

لقد حاولت في نهاية دراستي أن أبين هدفي من قراءة رواية عُطارد في ضوء مقولة فلسفية مهمة كالقبيح، والذي تمثل في استخلاص تمثلات القبيح في الحياة وكيفية تجليها في الرواية.. ذلك أن ما لا يصدق أو ما لا يستعصى على الادراك على الرغم من ذلك هو ذلك الشيء الذي يشكّل كل أفكارنا وحياتنا، ومن النتائج التي تم استخلاصها في هذا المقام:

١- رصدت القراءة أن القبح صفة إنسانية كالجمال لا مفر منها يتباين ظهورها لأسباب مختلفة ، ولكنها تتسيد عندما تهتز القيم الإنسانية بكل ثوابتها لتبرهن لنا أن لا ثوابت مطلقة وحتمية.

٢- لم تقدم رواية عطارد بديلا لجحيم الحياة القبيح بكل وجوهه بل واصلت للنهاية تأكيدها بأن الجحيم باقٍ وازلي، لأنه امتداد وسيرورة، أي أن الحياة الإنسانية قبيحة بماضيها كما تمثل بالشدة المستنصرية / زمن الماضي والمجاعة والمرض والموت، وحاضرها القبيح / زمن الثورة المصرية وزمن المستقبل القبيح كما تصوره الرواية زمن القتل المجاني والموت والرعب.

٣- تمثل القبيح في رواية عطارد بالجسد القبيح الذي مارس الموت دوراً في تقبيحه والذي ضم تنويعات عدة منها الحواس القبيحة كالرائحة والصوت القبيح.

٤- تعالق الجسد القبيح مع الفعل الإنساني القبيح في تشكيل صورة القبيح المتجددة على الدوام من خلال تقبيح الجسد ومسخ حواسه، وتقطيع أجزائه عبر فعل إنساني قبيح والذي أكد أن القبح يكمن في محاولتنا وأد الإنسان ومسخ وجوده وتغيبه وقتل روح الحياة فيه.

٥- كانت للقبيح علاقته الشائكة مع مفاهيم قريبة عمقت من دلالة القبح كالمشوّه والمرعب والوحشي والمسخ إذ تضاعفت القباحة سواء على مستوى الجسد الإنساني / المظهري أم على مستوى الأفعال والممارسات وما تبعه من مناظر ومشاهد قبيحة مرعبة جاءت لتؤكد أن الحضارة والتطور لم تمس إلا القشر الخارجي وأن الوحش الإنساني ما زال قابعاً بكل صوره المرعبة والقبيحة في دواخلنا.

٦- نظراً لتضاعف صور القبيح تناسلت الأمكنة القبيحة لتتنوع بين مشرحة وميادين وبطن كوبري، تراتبت فيها صور القباحة على اختلافها من فساد ورذيلة وسرقة وقتل

٧- أثبتت قراءتنا لرواية عطارد من خلال رصدها لتمثلات القبح أن الحياة تمثل مصدر القباحة وأن الإنسان أساسها وأداتها، فالقباحة رهينة الفكر والفعل الإنساني أضفاها على حياته والموجودات من حوله ليسم كل ما هو كائن وما سيكون بميسمه.

٨- يؤكد الفعل القبيح بمحوريه / الجريمة والقنص أن أحمد عطارد يبحث عن ذاته / اناة بين أناتين هما الضابط وعضو المقاومة وبسبب الانقسام والتصدع وضياعه بين الاتجاهين يغالي في القتل وإظهار الجانب القبيح من الحياة.

الهوامش

*محمد ربيع : هو روائي مصري من مواليد القاهرة عام ١٩٧٨ ، وهو مهندس معماري من جيل بدأ ممارسة الكتابة على مدونات الأنترنت ، وكتابه الأول رواية "كوكب عنبر" عام ٢٠١٠ حصلت على جائزة ساويرس الثقافية ، وصنعت له مكانا مميزاً بين الروائيين الجدد في مصر ،و صدرت له رواية بعنوان عام التنين عام ٢٠١٢، كما صدرت له رواية عطارد عام ٢٠١٤التي اختيرت ضمن القائمة القصيرة الخاصة بالجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠١٦. نقلا عن الغلاف الخارجي لرواية (كوكب عنبر)

** الاستطيقا : ظهر علم الجمال أو الاستطيقا بوصفه مصطلحاً أول مرة خلال القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألماني الكسندر بومجارتن وأصبح هدف هذا العلم محاولة وصف وفهم وتفسير الظواهر الجمالية والخبرة الجمالية ، و يعني به الإدراك الحسي أو المعرفة الحسية ، عندما أطلق على كتابه اسم الاستطيقا، وهو مفهوم فضفاض يدخل القبح عنصراً من عناصره ، وهو ذلك الفرع الذي نشأ في أحضان الفلسفة)) ينظر : معنى الجمال / ولتر. ت. ستيس/ ٩

١- ينظر : معنى الجميل في الفن (مداخل إلى موضوع علم الجمال) / د. سعيد توفيق / ١٧

٢- النقد الجمالي / اندريه ريشار / ترجمة : هنري زغيب / ٤٦- ٤٧

٣- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) / د. عز الدين إسماعيل / ٣٧-٣٩

٤- الأسس الجمالية في النقد العربي / ٤٠

٥- الأسس الجمالية في النقد العربي / ٤١- ٤٢

٦- الأسس الجمالية في النقد العربي / ٤٥-٤٧

٧- الأسس الجمالية في النقد العربي / ٤٨-٤٩

٨- م. ن / ٥٥

٩- معنى الجمال (نظرية في الأستطيقا) / ولتر. ت. ستيس / ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام /٢٤

١٠- الإحساس بالجمال. تخطيط النظرية في علم الجمال / جورج سانتيانا / ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي / ٩٢

١١- جماليات القبح في رواية عزيز والعذراء – عايدة خلدون - / نبيلة شرارة / المؤتمر الدولي الثامن للغة العربية / كتاب الأبحاث – الكتاب الأول – ١١-١٣ابريل ٢٠١٩/ ١٦٠

١٢- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / غريتشن. إي.هندرسن / ترجمة : د. رشا صادق / ١٠

١٣- النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / جيروم ستولينتز / ترجمة: فؤاد زكريا / ٣٩٨

١٤- النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / ٤٠١

١٥- النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / ٤٠١

١٦- ينظر: معنى الجمال / ولتر. ت. ستيس / ٨٢

١٧- معنى الجمال / ٢٦- ٢٧

١٨- ينظر: مبادئ في علم الجمال / شارل لالو / ١٤

١٩- مبادئ في علم الجمال / ١٥

٢٠- التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٠

٢١- ينظر : النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / ٤٠٠- ٤٠١

٢٢- ينظر: النقد الفني / ٤٠٥

٢٣- ينظر :النقد الفني / ٤٠٦

٢٤- النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / ٤١١

٢٥- ينظر: التاريخ الثقافي للقباحة / ٢١

٢٦- الأسس الجمالية في النقد العربي / عز الدين إسماعيل / ٤٣

٢٧- م. ن / ٥٤

٢٨- جمالية القبح في الشعر العربي القديم ، هجاء أبن الرومي أنموذجاً / د. فؤاد فياض كايد / مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث / مج ٣- ع ٢/ ٢٠١٧/ ٨٤

٢٩- ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي / ٥٨

٣٠- الأسس الجمالية في النقد العربي / ٥٩

٣١- م. ن / ٦٠

٣٢- ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي / ٦٠-٦١

٣٣- ينظر : معنى الجميل في الفن / د. سعيد توفيق / ٥١

٣٤- التاريخ الثقافي للقباحة / ٣٢

٣٥- ينظر : التفضيل الجمالي / ١٦
٣٦- ينظر : التفضيل الجمالي / ٢٢
٣٧- ينظر : الموسوعة الفلسفية / روزنتال – يودين / ٢٧٥
٣٨- ينظر : معنى الجميل في الفن / ٨٢
٣٩- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٥٦-٦٠
٤٠- معنى الجميل في الفن / ٨٥
٤١- معنى الجمال / ١٠٢
٤٢- معنى الجمال / ١٠٣
٤٣- علم الجمال / د. سائد سلوم / ٢٢٥
٤٤- ينظر : مبادئ في علم الجمال / ١٢٠- ١٢١
٤٥- معنى الجمال / ٩٥
٤٦- م. ن/ ٩٥
٤٧- م. ن / ٩٨
٤٨- ينظر : معنى الجمال / ٩٨
٤٩- معنى الجمال / ١٠١
٥٠- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ١٩
٥١- التاريخ الثقافي للقباحة / ٦٤
٥٢- ينظر : م. ن / ٨٢-٨٣
٥٣- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٣
* الغروتيسك)) هو المبالغة في الزينة ، سواء في الرسم أو الأدب أو التطريز أو أي شيء آخر والأغلب أن يجتمع الغروتيسك مع البورليسك ، ومن أهم الأثار التي مثلت الغروتيسك والبورليسك (غاراغانتوا وبنتاغرويل) لفرانسوا رابليه و(دون كيشوت) لسرفانتس)) من تاريخ الرواية / حنا عبود / ١٢٨-١٢٩
٥٤- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٣
٥٥- التاريخ الثقافي للقباحة / ٥٩
٥٦- ينظر : م. ن/ ٧٠
٥٧- ينظر : م. ن/ ٩٤- ٩٧
٥٨- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٠٤
٥٩- ينظر : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً) / د. ميجان الرويلي – د. سعد البازعي / ٢٠٢
٦٠- ينظر : دليل الناقد ألأدبي / ٢٠٣
٦١- م. ن/ ٢٠٣-٢٠٤
٦٢- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٦٤
٦٣- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٥٤
٦٤- م. ن/ ٢٧
٦٥- خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية ، مقاربة في روايتي " راس المحنة " لعز الدين جلاوجي و" الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " للطاهر وطار / د. عبدالواحد رحال/مجلة إشكالات في اللغة والأدب/مج ٨- العدد٢-السنة ٢٠١٩/١٤٨- ١٤٩
٦٦- معنى الجمال / ٩٤-٩٥
٦٧- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي / فاضل ثامر / ٥١
٦٨- دليل الناقد الأدبي / ٢٠٦
٦٩- معنى الجمال / ١٠٢
٧٠- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٢- ٢٣
٧١- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٨
٧٢- م. ن / ٣١
٧٣- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٣٧
٧٤- ينظر : م. ن/ ٣٧
٧٥- رواية عُطارد / محمد ربيع / ٤٣-٤٤
٧٦- التاريخ الثقافي للقباحة / ٥٥
٧٧- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٦٧
٧٨- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٢٢
٧٩- عطارد / ٢٢٠-٢٢١
٨٠- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٦٠
٨١- م. ن / ٢١١
٨٢- عطارد / ٢٠٧- ٢٠٨- ٢٠٩
٨٣- عطارد /٢٢٣- ٢٢٥
٨٤- م. ن/ ١٦٣
٨٥- معنى الجميل في الفن / ٨٦
٨٦- عطارد / ١٥٠
٨٧- عطارد / ١٩٩
٨٨- عطارد / ٢١٦
٨٩- جماليات القبح في النص المسرحي / عمر محمد

نقرش / ٣٦٦
٩٠- أساتذة اليأس / نانسي هيوستن / ٢٧٥
٩١- التاريخ الثقافي للباحة / ١٠٨- ١٢٤- ١٢٥
٩٢- عطارد / ٤١-٤٢
٩٣- عطارد / ٤١-٤٢
٩٤- عطارد /٤٥
٩٥- م. ن/ ٤٥
٩٦- م. ن/ ٤٨
٩٧- عطارد / ٥٨-٥٩
٩٨- عطارد/ ١٠٩-١١٠
٩٩- اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا / تقي الدين أحمد بن علي المقريزي / تحقيق محمد حلمي محمد أحمد / ج2 / ٢٧٩
١٠٠- عطارد/ ٧٦-٧٧
١٠١- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ١٧٣
١٠٢- عطارد / ٧٧-٧٨
١٠٣- ينظر: التاريخ الثقافي للقباحة / 174
١٠٤- عطارد/ ١٠٣-١٠٤
١٠٥- ينظر : أساتذة اليأس / ٢٧٥
١٠٦- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٧٩
١٠٧- ينظر: التاريخ الثقافي للقباحة / ١٩
١٠٨- عطارد / ٦-٨
١٠٩- عطارد / ١٦٩
١١٠- عطارد / ٩
١١١- عطارد / ١٠- ١١
١١٢- التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٠٤
١١٣- م. ن / ١٤٥
١١٤- ينظر : أساتذة الوهم / نانسي هيوستن / ٢٧٦
١١٥- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ١٨٤
١١٦- التاريخ الثقافي للقباحة / ١٨٧-١٨٨
١١٧- عطارد / ٧
١١٨- عطارد / ٨
١١٩- الأنسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية) / مصطفى حجازي / ١٤١
١٢٠- عطارد / ١١
١٢١- عطارد / ٤٦
١٢٢- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ٢١
١٢٣- ينظر : علم الجمال والنقد الحديث / د. عبد العزيز حمودة / ٦٨
١٢٤- أساتذة الوهم / ٢٧٤
١٢٥- عطارد / ٣٩- ٤٠
١٢٦- عطارد / ٦٦- ١٠٨-١٠٩
١٢٧- ينظر : التاريخ الثقافي للقباحة / ١٣٧
١٢٨- عطارد / ٢٩٨
١٢٩- دروب ما بعد الحداثة / بدر الدين مصطفى / ٣٠- ٣١
130 عطارد / ٣٠٢
١٣١- التاريخ الثقافي للقباحة / ٢٠٥- ٢١٨

مكتبة البحث:

الكتب العربية والمترجمة:

١- اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا / تقي الدين أحمد بن علي المقريزي / تحقيق : محمد حلمي محمد أحمد / الجزء الثاني / وزارة الأوقاف – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ولجنة إحياء التراث / القاهرة – ١٩٩٦.

٢- الإحساس بالجمال / جورج سانتيانا / ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي / مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود / الهيئة المصرية العامة للكتاب – مهرجان القراءة للجميع / القاهرة – ٢٠٠١.

٣- أساتذة اليأس (النزعة العدمية في الأدب الأوربي) / نانسي هيوستن/ ترجمة: وليد السويركي / مراجعة: د. أحمد خريس / هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – ط١/ أبو ظبي – الإمارات / ٢٠١٢.

٤- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) / د. عز الدين إسماعيل / دار الفكر العربي ط٣/ ١٩٧٤.

٥- الإنسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية) / د. مصطفى حجازي / المركز الثقافي العربي – ط١/ الدار البيضاء – المغرب /بيروت – لبنان/ ٢٠٠٥ .

٦- التاريخ الثقافي للقباحة / غريتشن . إي . هندرسن/ ترجمة: د. رشا صادق / دار المدى – ط١ / بغداد – العراق /٢٠٢٠.

٧- التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني) / د. شاكر عبد الحميد / سلسلة عالم المعرفة– المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب/ الكويت – مارس ٢٠٠١.

٨- دروب ما بعد الحداثة / بدر الدين مصطفى / مؤسسة هنداوي سي آي سي / المملكة المتحدة / ٢٠١٧.

٩- دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً) / د. ميجان الرويلي – د. سعد البازعي / المركز الثقافي العربي ط٣/ بيروت – لبنان /٢٠٠٢.

١٠- عطارد / محمد ربيع / دار التنوير للطباعة والنشر - ط١ / تونس – لبنان – مصر / ٢٠١٥.

١١- علم الجمال / د. سائد سلوم / منشورات الجامعة الافتراضية السورية / الجمهورية العربية السورية / ٢٠٢٠.

١٢- علم الجمال والنقد الحديث / د. عبد العزيز حمودة / تقديم : د. ماهر شفيق فريد / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة – مصر.

١٣- مبادئ في علم الجمال (الاستطيقا) / شارل لالو / ترجمة : مصطفى ماهر / مراجعة وتقديم : يوسف مراد / المركز القومي للترجمة / القاهرة - ٢٠١٠

١٤- معنى الجمال (نظرية في الاستطيقا) / ولتر. ت. ستيس/ ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام / المشروع القومي للترجمة / المجلس الأعلى للثقافة / ٢٠٠٠.

١٥- معنى الجميل في الفن (مداخل إلى موضوع علم الجمال) / د. سعيد توفيق / الدار المصرية اللبنانية – ط١/ القاهرة / يناير ٢٠١٥.

١٦- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي / فاضل ثامر / دار المدى للثقافة والنشر – ط١ / بغداد- العراق / ٢٠٠٤

١٧- الموسوعة الفلسفية / م. روزنتال –ب. يودين / ترجمة : سمير كرم / مراجعة : د. صادق جلال العظم – جورج طرابيشي / دار الطليعة للطباعة والنشر / بيروت – لبنان.

١٨- النقد الجمالي / اندريه ريشار / ترجمة: هنري زغيب/ منشورات عويدات – ط١/ بيروت –لبنان/ شباط ١٩٧٤.

١٩- النقد الفني (دراسة جمالية فلسفية) / جيروم ستولينتز / ترجمة: فؤاد زكريا / دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – ط١/ الأسكندرية – مصر / ٢٠٠٧ .

الدوريات:

١- جماليات القبح في رواية عزيز والعذراء –عايدة خلدون - / نبيلة شرارة / المؤتمر الدولي الثامن سللغة العربية / كتاب الأبحاث – الكتاب الأول / ١١-١٣ابريل

٢٠١٩.
٢- جمالية القبح في الشعر العربي القديم – هجاء ابن الرومي نموذجاً / د. فؤاد فياض كايد / مجلة جامعة الحسين للبحوث / مج ٣- العدد/٢- ٢٠١٧.
٣- جماليات القبح في النص المسرحي / عمر محمد نقرش / مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية / مج ٤- العدد ٢- ٢٠١٣.
٤- حكاية الفنتازيا المفتوحة على الواقع بأسئلة العدم / عبد الله مكسور / مجلة العرب / السبت ٢٣/ ٢٠١٦/٤.
٥- خطاب الغروتيسك في الرواية الجزائرية ، مقاربة في روايتي "رأس المحنة " لعز الدين جلاوجي ، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " للطاهر وطار / د. عبد الواحد رحال /مجلة إشكالات في اللغة والأدب – مج٨- العدد (٢) السنة ٢٠١٩/ جامعة العربي التبسي / تبسة – الجزائر

فَاعِلِيَّةُ التَّشخِيْصِ في شِعرِ شُعَرَاءِ الدَّوْلَةِ الفَاطِمِيَّةِ (تَشْخِيْصُ المَعـنَويَّاتِ أُنْمُوْذَجاً)

أ.م.د. فلاح عبد علي سركال
جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية

The effectiveness of diagnosis in the poetry of the poets of the Fatimid state (Diagnostics of morale as a model)

Asst. prof. Dr. Falah Abd Ali Serkal
Karbala University - College of Education for the Humanities - the Department of Arabic language

الملخص

التشخيصُ - كما هو معروف - مصطلحٌ جديد عُرِفَ في الدراسات الأدبية والنقدية الحداثيّة، وهو نتاج التطوّر الحاصل في الدراسات وفي المناهج الجديدة، وقد جاء هذا المفهوم ليُحددَ ظاهرةً فنيّةً عرفها الفكر البلاغي والنقدي العربي، وتجلّت في كثير من النصوص الأدبية العربية على اختلاف أجناسها وصورها الإبداعية.

لكن الرؤى البلاغية والنقديّة التي تبنّاها القدماء لم تَكُنْ تُطلِق مصطلح (التشخيص) على ظاهرة اضفاء السمات الانسانية على المحسوسات والمعنويات وبثّ الحياة فيها، وإنما أشاروا إلى هذه الظاهرة في طيّاتِ أحاديثهم عن الاستعارة، أو المجاز، أو التشبيه، وأوردوا نصوصاً شعرية تتضمن هذه الظاهرة في معاملة المحسوسات والمعنويات كأنّها كائناتٌ حيّة تشعرُ بما يشعر به الإنسان، ويحظى بكثير من صفاته وأفعاله وأعضائه. لذلك كان السعي- في هذا البحث - موجهاً إلى تلمُّسِ ما تضمنته ظاهرة تشخيص المعنويات من فاعليةٍ واضحة في التشكيل الفنّي والمعنوي لشعر شعراء الدولة الفاطميّة، ودورها الفنّي والجمالي في صورهم الشعريّة.

الكلمات المفتاحيّة:
التشخيص، الشعر الفاطمي، تشخيص المعنويات

Abstract:

Diagnosis - as it is well known - is a new term known in modern literary and critical studies. It is the product of the development taking place in studies and in new curricula. This concept came to define an artistic phenomenon known to the Arab rhetorical and critical thought, and it was manifested in many Arabic literary texts of all kinds and their creative forms. However, the rhetorical and critical visions adopted by the ancients did not use the term (diagnosis) on the phenomenon of giving human characteristics to the moral and tangible things and instilling life in them. Rather, they referred to this phenomenon in the folds of their hadiths about metaphor or simile, and they cited poetic texts that include this phenomenon in treating morals and tangibles as if they were living beings that feel what a person feels, possessing many of his attributes, actions and organs. Therefore, the quest - in this research - was directed to perceive what was included in the phenomenon of diagnosing morale with clear effectiveness in the artistic and moral formation of the poetry written by the poets of the Fatimid state, alongside its artistic and aesthetic role in their poetic images.

keywords: Diagnosis, Fatimid poetry, morale diagnosis

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ الذي انقطعتْ إليه كلُّ علةٍ، ولهُ انتهتْ كلُّ قدرةٍ، ولإرادته خضعتْ كلُّ إرادةٍ، وبهِ تعلَّقَ كلُّ سببٍ، وإليهِ توجَّه كلُّ طلبٍ، ورجع إليه كلُّ أمرٍ، فهو اللهُ ربُّ العالمين، ومالك أزمّتهم أجمعين، والصلاة والسلام على سيّدنا ونبيّنا محمدٍ بن عبد الله، الذي بَعَثَهُ بخير الأديان، وأيّدهُ بمعجزة القرآن، وعلى أهل بيته أعلام الهدى، ومصابيح الدجى، والعروة الوثقى، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أمّا بعد؛ فرُبَّما لا نُغالي إذا قلنا إن الشعر في عهد الدولة الفاطميّة قد توافر على خصائص الشعر المهمة التي جعلته شعراً يُعتدُّ به، ويحظى بمنـزلةٍ رفيعةٍ سَامِيةً، ويبلغَ شأواً بَعيداً مِنْ الجَودَةِ والغَزارَةِ والتَّنوّعِ، ويتَميَّزَ بِكَثرةِ أُدبائهِ وجَودةِ نِتَاجهم الأَدبي، ووقَفَ شامِخًا يصوِّرُ آفاقَ الحياةِ المُختلفةِ، ويُعبِّر عن نَوازع الأُدباءِ في شَتّى ميادين الحياة.

هذهِ الدّولة التي احتضنتْ عَدَداً غير قليلٍ من الشعراء الفحول؛ مِمَّن كان لهُ سَهمٌ نَافِذٌ في مَضَارب الأَدَبِ، والبَلاغَةِ، والبَيَانِ، إذْ أَسْهموا في رَفدِ الحَرَكَةِ الشعريّة، وتَرَكوا بَصَمَاتهم الواضحة على أَدَبِ تلك الحقبة.

ولكن على الرغم من ذلك أنَّ ما وصلنا من شعرهم يعدُّ قليلاً قياساً بالحقبة الطويلة التي حكمت بها الدولة الفاطمية، إذ لا تتعدّى دواوينهم التي وصلت إلينا إلّا عدداً قليلاً، أمّا القسم الأكبر فإنّه ما يزال مفقوداً، أو مُتناثراً في طيّاتِ الكتب والمصادر المتنوعة؛ ولذلك أنَّ كثيراً من الشعراء الذين أوردنا شواهد من شعرهم لم تكن لهم دواوين شعرية تَجمعُ أشعارهم، بل تَنَاثرَت أشعارهم في بطون المَصَادِرِ المُتَنوِّعَةِ؛ في تَضَاعِيفِ كُتُبِ الأَدَبِ، والتّاريخِ، والتَّراجُمِ، والأَعلامِ، وغَيرِها، ولهذا اضطرَّ الباحثُ في توثيقها إلى مصادرها الأُم التي وردت فيها.

وقد كان السعي- في هذا البحث - موجّهاً إلى تلمُّسِ ما تضمّنته ظاهرة تشخيص المعنويات من فاعليةٍ واضحة في التشكيل الفنّي والمعنوي لشعر أولئك الشعراء، ودورها الفنّي والجمالي في صورهم الشعريّة، إذ لَمْ يجد الباحث دراسةً أكاديميةً مُتَخَصِّصَةً تَكْشِف عن هذه الظاهرة في شعرهم؛ لذا حَظِيتْ باهتِمامه، وَعَزم على دِرَاسَتِها، بَعْدَ التَّوكُّل على الله - عَزَّ وَجَلَّ - ؛ ليَكون عَمَله هذا إطلالَةً عِلمِيَّةً تكَشفُ عن جَانِبٍ مهم من جَوانب الشعر الفَاطِمي الزَّاخرِ بِكُلِّ نَفِيسٍ وَقَيِّمٍ.

فمن يطّلع على شعر شعراء هذه الحقبة يجد أنهم شخّصوا عشرات من المعنويات والأشياء المجردة، وأسبغوا عليها الحياة، والحركة، والمشاعر، والأحاسيس، وأضافوا إليها بعضاً من الأعضاء الإنسانية؛ فبدت – بوساطة التشخيص- متحرّكة، ومليئة بالأحاسيس والمشاعر الإنسانية المختلفة.

وَلهذا اقْتَضَتْ طَبِيعَةُ البحث أَنْ تُوَّزَعَ خطّة الدراسة على مبحثين؛ الأول للجانب النظري للتشخيص، والآخر للإجرائي، مسبوقين بتَمْهِيدٍ، وتَتلوهما خَاتِمَة بالنتائج، ومن ثُمَّ قَائِمَةٌ بالمَصَادِرِ والمَرَاجِعِ.

((المبحث الأول))

التشخيص في اللغة والاصطلاح

قبل أنْ نسلّط الضوء على مفهوم التشخيص من الناحية الاصطلاحية لابُد لنا أن نشير إلى دلالته اللغوية التي ذكرها اللغويون في معاجم اللغة، فقد أشار أغلب أصحاب المعاجم إلى أنَّ التشخيص في اللغة مأخوذ من (الشخص)، وهو «سوادُ الانسان اذا رأيته من بعيد، وكلُّ شيءٍ رأيتَ جُسمانه فقد رأيتَ شخصَهُ، وجمعُهُ الشخوص والأشخاص»[١].

والشُّخوص: السير من بلد الى بلد، أي الذهاب والرحيل إليه[٢]، و« شَخَصَ ببصره الى السماء: ارتفع »[٣]، وشَخَصَ الانسانُ ببصره ساعة الموت: اذا فتح عينيه وجعل لا يطرف[٤].

وشَخَّصَ الشيءَ اذا عيَّنه، وشيءٌ مشَخَّصٌ أي معيّنٌ[٥]، وأشخص الرامي: اذا جاز سهمه الهدف من الأعلى[٦]، و« الشَّخْص: كل جسم له ارتفاع وظهور »[٧]، وشَخَصَ النجمُ: طلع وبدا وظهر[٨].

أمّا من الناحية الاصطلاحية فقد تعددتِ التعريفاتُ التي تناولتْ التشخيص، وقد كان من نتائج ذلك التَّعدد تباين وجهاتِ نَظَرِ أصحابِها حول تحديد مفهومه، فانهم اتّفقوا على جزء من المفهوم، وتباينوا في جزءٍ آخر، فالجزء الذي أتّفقوا عليه هو أنهم رأوا أن التشخيص يعني إضفاء سمات إنسانية على شيء من الأشياء، ولكنّهم اختلفوا في تحديد ماهيّة ذلك الشيء الذي تُمنح عليه تلك السمات، فمنهم من قصر التشخيص على المحسوسات فقط، ومنهم من أدخل المعنويات والمجردات في المفهوم.

فقد عَرّفه (جبّور عبد النور) بأنه «إبراز الجماد أو المُجرّد من الحياة، من خلال الصورة بشكل كائن متميّز بالشعور والحركة والحياة»[٩]، وقال أيضاً: «هو اسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له؛ كالأشياء الجامدة، والكائنات المادية غير الحيّة»[١٠] فهو يركّز على المحسوسات من جمادات وكائنات مجرّدة من الحياة، فأكسبها صفة الحياة والحركة، من دون أن يتطرّق إلى المعنويات.

وعرّفه (مجدي وهبة) بأنه « نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة»[١١]، فأدخلَ في تعريفهِ الأفكار المجردة -وهي من المعنويات- إلى جانب المحسوسات، في حين رأى (ابراهيم وهبي) أن التشخيص «هو تعبيرٌ بلاغيٌّ يُسبَغُ فيه على التجريدات، والحيوانات، والمعاني، والأشياء غير الحيّة شَكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية»[١٢]، فهو بتعريفهِ وسّع مفهوم المصطلح، أمّا (سعيد علوش) فيرى أنه«طريقة سردية تقوم على نعت موضوع أو شيء أو وحدة مجردة أو كائن غير إنساني بنعوت تسمح بكونه فاعلاً يمتلك سمات إنسانية»[١٣].

ورأى آخر أنَّ التشخيص هو«مخاطبة الطبيعة كأنها شخصٌ تسمع وتستجيب في الشعر والأساطير»[١٤]، فصاحب التعريف جعل الطبيعة جانبا حيويا من الجوانب التي يُضفي التشخيص عليها صفة الحياة، علماً أن عناصر الطبيعة ليست جميعها جماداً بالمعنى المُتعارف؛ لأن منها ما يتسم أصلاً بالحياة، ولكن ليست الحياة الإنسانية المعروفة بجزئياتها؛ من شعور، وعاطفة، وألم، وأحاسيس، وفرح، وحزن.

وعلى الرغم من التباين الذي نلحظه في التعريفات المتقدّمة إلّا أننا يمكننا أنْ نخرج برؤيا شمولية مفادها دخول المحسوسات والمعنويات والمجردات التي تُسبَغ عليها سمات انسانية تحت مصطلح التشخيص، وعدم اختصاصه بجانب من الجوانب، وبهذا تكتسب هذه الأشياء بوساطة التشخيص الحياة والحركة والشعور.

والتعريفات الأدبية لمصطلح التشخيص أظهرت لنا تقارب الدلالة التي تربط بين (التشخيص) - بوصفه مصطلحاً بلاغياً ونقدياً - وبين دلالته اللغوية التي وردت في معاجم اللغة وهي (سواد الإنسان)، فجوهر الدلالة اللغوية لم تبتعد عن الدلالة الاصطلاحية التي مفادها إضفاء الصفات الإنسانية المتنوعة على الجمادات، والمعنويات، والحيوانات، والمجردات، وعناصر الطبيعة، وشمولها بالسمات الإنسانية من كلام، وأفعال، وأحاسيس، فتبدو وكأنها أشخاص حقيقية، وفي ذلك إحاطة شاملة لجوانب التشخيص المتعدّدة وغير المحدودة.

وممّا تجدر الإشارة إليه أنَّ جماعة من الدارسين والباحثين المحدثين قد أطلقوا على ظاهرة تشخيص الجمادات، والمعنويات، والطبيعة، والحيوانات في الأدب العربي مصطلح (الأنسنة) لكون هذه الأشياء تُضفى عليها من الصفات الإنسانية التي تَبعثْ فيها الحركة والحياة والمشاعر والوجدان وغير ذلك[١٥].

الجانب الإجرائي

ظاهرةُ تشخيصِ المعنويّاتِ في شعرِ شعراءِ الدَّولة الفاطميَّةِ

التشخيص - كما مرَّ سابقاً - ارتفاع الأشياء إلى مرتبة إنسانية باستعارة إحدى صفات الإنسان، أو أفعاله، أو مشاعره، فيخلع الشاعر صفات ما هو حيٌّ أو إنساني على الأشياء الماديّة أو التصوّرات العقلية

المجردة، ليبثَّ فيها الحياة، ويُشركها معه في التعبير عن عواطفه أو انفعالاته الخاصة[١٦].

فالصورُ التشخيصية مستندةٌ بشكلٍ رئيسٍ إلى الاستعارة، والاستعارة ذات صلة وثيقة بالتجارب الانسانية، ولهذا كانت الاستعارة تضطلع بدور كبير في تشكيل جزئيات التشخيص، وذلك عن طريق أنسنتها للتجارب العالقة في ذهن الشاعر، وهمومه التي تجول في خاطره.

فمن يطّلع على شعر شعراء الدّولة الفاطمية يجد أنهم شخّصوا كثيراً من تلك المعنويات والأشياء المجرّدة كالموت، والحِمام، والزمان، والدهر، والضيم، والرأي، والتغرُّب، والحزن، والرزايا، والذُّل، والصَّبر، والبين، والهوى، والصّبابة، والهموم، والضّنى، والغرام، والمَنيّة، والمَنون، والخطوب، والأمل، والملام، والطيف، وغير ذلك من المعنويات.

ويظهر من البحث أنّهم استثمروا تشخيص المعنويات بنسبة كبيرة قياساً بتشخيص المحسوسات التي تضاءلت نسبة توظيفها؛ لأنَّ تشخيص المعنويات أكثر إبداعاً- من الناحية الفنيّة- من تشخيص المحسوسات، لأن المحسوسات تبدو الى الناظر أجساماً بأبعاد وحدود مُدرَكة، فيستطيع أن يدركها عن طريق حواسه، لذا يكون اعطاؤها صفات إنسانية أمراً يمكن تَقبُّلهُ من لَدُن المتلقّين بصورة أو أخرى، غير أن الأمر لا يكون كذلك مع المعنويات، فاعطاؤها صفات إنسانية يبدو أكثر غرابة من ذلك، لأنها لا تُدرك بالحواس، ولا يمكن ادراكها إلاّ عن طريق العقل، والمخيّلة، وإعمال الفكر، ولذلك فان اضفاء صفات إنسانية على أمرٍ معنوي يكون دليلاً على سعة مخيّلة الشاعر من جانب، ورمزاً يدلّ على براعته في تشكيل الصورة الشعرية من جانب آخر.

فمن أجل استكمال الجانب الآخر للبحث (الجانب الإجرائي)؛ سَنُسلِّط الضوء على إلى أبرز تلك المعنويات المُشخّصة في شعر شعراء الدّولة الفاطمية، ونُقاربها مقاربة دلالية تسهّل سبرَ أغوارها، لنقف عند دواعي شيوعها وتوظيفها، ودورها الفاعل في التشكيل الجمالي لصورهم الشعرية. وهي:

البين:

من المعروف أنَّ الجّمال الأدبي في الشعر يتوقّف – في كثيرٍ من الأحيان - على امتزاجه بمشاعر قائله، واختلاطه بأحاسيسه، وأن يكونَ مُمثلاً لانفعالاته النفسية مع وقائع الحياة أو خيالاتها، وهذا ما توافر بشكلٍ واضح في وصف ظافر الحداد لـ (البين) بعد أن قيَّدته أصفادُ الغربة، ورمته سهام النوى، بإبعادهِ عن أهله ومُحبِّيه، فقال في ذلك[١٧]: (الطويل)

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدا
فسَدَّد رَمْيا نافِذا ليس نافِـدا
رَماني فأَصْماني وأَغْرَق نَزْعَــه
وكَرَّر حتى كَلَّ كَفًا وساعِدا
وسَدَّ الفضا بالنَّبْلِ حتى أعَادَنـــي
أَسيرا إليها أَيْنَما كنتُ حائدا

ففي أبيات الشاعر وردت مجموعة من المعنويات وهي تمتلك صفات إنسانية، وتتمتع بالحياة والإحساس، فشخص (البين) وهو قاصد على تشتيت شمل الشاعر، وسدد له رمياً بكفٍ وساعدٍ من نبال مصمية مُصيبة، فأعادَهُ مأسور الحال، فنلحظ فاعلية التشخيص قد ألقت بظلالها بشكل واضح على أبيات الشاعر، وعملت على تقريب المعنى بشكل مُؤثّر في المتلقّي، تشوبها نغمة حزينة آسية ترتبط بذكريات مؤلمة، وبآمال شاحبة.

وهذه الصور قامت في بنيتها الفنية على نقل معاني الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز، ومستندة إلى عنصري الإيحاء والتخييل، والتواشج بين اللغة والخيال، وهذا التواشج قد زاد من جمالية النص وقيمته التصويرية.

فالشاعر يخرج بواسطة التشخيص عن أُطر المنطق العقلي واللغوي، ويحلّق في سماء الخيال ليبعث الحياة في الصورة الشعرية وهو ما يدفعه إلى دقّة متناهية في تصوير المعاني.

وأحياناً يكون الحوار من أدوات التعبير

المُهمّة التي استثمرها الشعراء في نقل آرائهم، ومشاعرهم إلى الآخرين، ومن أجل ذلك وجدنا كثيراً من الشعراء الفاطميين قد استعانوا بهذه الأداة الحيوية إلى جانب أسلوب التشخيص في عرض أفكارهم ومشاعرهم اتجاه (الفراق والبين)، من نحو قول أبي جعفر محمد بن عمر العبّاسي الملقَّب بـ (البهرج)[١٨]: (الطويل)

وَلَمّا تَناجَوْا بالفِراقِ تَزَحْزَحَـتْ
حياتي وأمْسَى القَلْبُ في زيِّ ذاهِبِ
فَقُلْتُ: ترفَّقْ أيُّها القَلْبُ ساعـةً
أتَرْحَلُ مِنْ قبلِ ارتحالِ الركائِـبِ؟
ترَفَّقْ لَعَلَّ البَيْنَ منْ عُظْمِ ما جنى
يتوبُ فيُثنيهِمْ بِعَطْفَةِ تائِـــبِ

في هذه الأبيات يتّضحَ للقارئ أن انفعال الشاعر، وهول الأمر الذي هو فيه، وحالته النفسية المتأزمة، كانت بِمُجملِها أسباباً أساسية دفعته إلى أنْ يُشخّص (البين) إنساناً اقترف ذنباً في التفريق بينه وبين أحبتهِ، وهو يرجو أن يتوب يوماً عن فِعلتِهِ فيأتي إليه بأحبابه الذين أبعدهم عنه، فموقف الفراق هذا كتم على صوته، وأسلمه إلى الحوار الداخلي مع القلب الذي همَّ بالرحيل ساعة رحيل الأحبة، فَتَوَاشَجَ التشخيصُ مع أسلوب الحوار في تقديم صورة شعريّة جماليّة.

ومنهم من شخّص (البين) مع ما صحبه من بكاءٍ ودموع؛ لإحداث مشاركة عاطفية مع المُتلقي، كقول المؤيد في الدين (ت470هـ) الذي اتّخذ من الشوق مَدعاةً لبيان حالته النفسية من جراء ذلك الفراق، فراح يُعبّر عن ذلك الشوق بما ينمُّ عن حزنهِ وألمهِ لفراق أحبَّته ودياره، إذ قال[١٩]: (الطويل)

خليلي طـالَ البين فينا فمزَّقـتْ
يدُ البين في صدري قميص عزائي
وصار البكا إلفي الذي أشتفي به
وحـسبـكـم مـن يشتفـي ببكـاء
سقى الله كأس البين ساقينا بها
وفـجَّـعـه بالأهــل والقـربـاءِ
فإني جعلت البيد صفـراً لظلمةٍ
أمامـي وخـلفــتُ الفـؤاد ورائي
أهيم على وجهي وقلـبيَ هـائمٌ
بفرط الجوى والشوق في أحشائي

فالشاعر هنا يعبّر عن موقف انفعالي، أهاجه البعد عن أحبابه وموطنه، فراح ينفثه بكلمات تنمُّ عن شوقه، وفرط حزنه لفراقهم، ولا يخفى حسن أسلوب الشاعر في تعبيره عن تلك المشاعر عن طريق تقنيّة التشخيص في قوله: (مزّقت يد البين، وقميص عزائي، وصار البكا إلفي، يشتفي ببكاء)، متخذاً من الخطاب وسيلةً في إيصال ما يصبو إليه بالتواشج مع فنِّ التشخيص.

ويبدو أنّ ما دفع الشعراء الى استثمار التشخيص، هو ادراكهم قيمة الخيال في العمل الشعري، فهم يؤمنون أنَّ ((أهمّ ما يميّز الشاعر عن غيره هو القدرة التخييلية التي تجعله قادراً على الجمع بين الاشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، في علاقات متناسبة، تزيل التباين والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة))[٢٠].

وهذا ظافر الحداد(ت529هـ) وقد رحل عن الإسكندرية تاركاً فيها كل شيء يحبه؛ أهله، وقومه، وذكرياته الجميلة، فأحس بالوحدة والغربة التي ألقت بثقلها على نفسه، وكوته بنار الشوق إلى الأهل، والحنين إلى الديار، فانسابت على لسانه كلمات ملؤها الوجد والأسى، وراح يشكو الغربة والبعد، ويلقي باللائمة على (البين)، ووَسَمَهُ بسمة إنسانية وهي (الجور) عليه وعلى أحبابه، وذلك في مطلع قصيدة يعرضُ فيها معاناته من ظلم الزمان الذي أودى به إلى الرحيل عن أحبابه، وأسلمه إلى يَدِ الغربة والبُعاد، إذ قال[٢١]: (الكامل)

أَقْصاهُ جَوْرُ البَيْنِ عن أحبابِـهِ
وزَمانِـه، وبلادِه، وشَـبابِــهِ

فالخيال له دوره الفاعل في تشكيل بنية التشخيص، إذ إنّ التشخيص يُمثِّلُ بُعداً مُتخيّلاً يستطيع الشاعر المُبدع خلق وتشكيل جزئياته على وفق رؤيته الشعرية، وعواطفه الانفعالية.

الغربة:

إنّ الحالة النفسية والشعورية التي يمرُّ بها الشعراء وهم ينظمون قصائدهم، هي التي جعلتهم – في بعض الأحيان - يقدّمون لنا صوراً تشخيصية ومجازية لكثير من المعنويات، كـ (الغربة، والبين، والنوى)؛ لتتوافق مع أوضاعهم النفسية في تلك اللحظات، وهي لا تأتلف إلاّ مع نفس الشاعر، لذا أوحت تلك الحالة للشاعر المؤيد في الدين أن يتصوّر (الغربة) على هيأة إنسانٍ ويسبغ عليه من صفاته وأفعاله، وذلك في قوله[٢٢]: (الكامل)

يا للتغـرب أنت بئـس الـدّاءِ
فغِناكَ فقـرٌ، والعـطاءُ عناءُ
والعـزّ ذلٌّ، والسعـادةُ شقـوةٌ
واليُسـرُ عسرٌ، والبقاءُ فناءُ
والعُـرف منكَ النُّكر إن يوماً أتى
أنّى وحـالُك كـلُّها نكـراءُ
يا غربةً أغـربتُ منها في مـدى
مـن دونـه قد أغربت عنقاءُ
ومسافةٌ عرضُ البسيطةِ دونهـا
قطَّعتُهـا فَـرَثَتْ لـي البيداءُ
أضللتني في الأرض بـل ألقيتني
في اليمِّ مالـي للنجاء رجـاءُ

فصوّرَ لنا الشاعرُ الغربةَ بصورة إنسانٍ يُغنّي ولكن غناه فُقْرٌ، ويُعطي لكن عطاءه عَناء، ويُعزُّ لكن عُزَّه ذلٌّ، ويُسعدُ لكن سعادتَهُ شقوةٌ، ويُيسِّرُ لكن تيسيرَهُ عُسرٌ، ويُبقي لكن إبقاءه فناءٌ، ويُقدِّم المعروف لكن معروفه منكر، وكلُّ ذلك بسبب بعده عن ديار أُنسهِ، وإضلال الغربة له في البيداء الواسعة، وإلقائه في اليم الذي لا نجاة منه، حتى غدت البيداء راثية لحالهِ.

وقد تمثلّت القيمة الجمالية للبنية التصويرية في التضادّ الحاصل بين الألفاظ (غنى، فقر)، (عزّ، ذل)، (سعادة، شقوة)، (يسر، عسر)، (بقاء، فناء)، (عُرف، نُكر)، فقد خرجت الألفاظ عن معانيها الظاهرة إلى معانٍ مليئة بالإيحاء، وبعيدة عن التقريرية اللغوية، جعلت الأبيات الشعرية ذات فاعلية دلالية تتسم بالجمالية في التصوير.

كذلك يتجلّى لنا أمر آخر في هذا التشخيص هو الانفعال الذي صحب الشاعر في أثناء نظمه لهذه الأبيات، لذا نجد أنَّ أنغام الشكوى تتعالى فيها، وتنتابه الغصّة والألم، فهو يشكو حاله بالغربة، والبعد عن الديار بحسره واضحة، وعواطف صادقة، وكأنّه يَجِدُ في بثِّ شكواه مُتنفّساً لهمومه وآلامه من ظلم الدنيا وأهلها له، حتى غدا كل شيءٍ جميل قبيح المنظر في عينيه، وغير محبّب له؛ بسبب ثقلها على نفسه، ووطأتها الشديدة على جوارحه، فهو يحمل من الهموم والآلام ما تشفق الأرض عن حملها، فالمشاعر الجيّاشة تبرز مختلطة بالألم بشكلٍ واضح، وتتسم بصدقها العاطفي.

النوى:

النوى من الكلمات التي تحمل مدلولاً مُرادفاً للغربة، ونجدُ لها حضوراً ملموساً في صور الشعراء التشخيصية؛ لأنَّها ألقت بثقلها على أنفس الشعراء وألحّت على مشاعرهم، من نحو ما نلحظه في أبيات أُسامة بن منقذ[٢٣]: (الطويل)

أطاعَ الهوى من بعدهم، وعصى الصَّبرُ
فليس له نهيٌ عليه ولا أمرُ
وعاودَهُ الوجدُ القديمُ فشفَّهُ
جوىً ضاقَ عن كتمانِهِ الصَّدرُ والصَّبرُ
كأنَّ النَّوى لمْ تَخْتَرِمْ غيرَ شملِهِ
ولَمْ يَجرِ إلّا بالذي ساءَهُ القدرُ

في هذا النص نلحظ ثمَّة نزعة طاغية باتجاه التشخيص لما هو معنوي منافر للمدرك الحسي، ولاسيما عندما تحتشد الصور مُجسِّمة مشهداً أو مُعبرةً عن أثرٍ نفسي نَحسُّ به ونستجيب له عن طريق

الصور الاستعارية الموظفة في النص، فلو تأمّلنا النص لوجدنا أنَّ صوره ومفرداته مُفككة لا رابط يجمع فيما بينهما، إذ لا علاقة منطقية تجمع بين الهوى والاطاعة، وبين الصبر العصيان، وبين النوى وتفريق شمل الأحبة، فالنصُّ يستدعي قراءة ثانية تتخطّى المستوى السطحي للنص الذي تبدو فيه تلك الوحدّات النصيّة متنافرة في بنيتهِ التركيبيّة العميقة؛ بغية تلمّس الانسجام والتماسك الدلالي، وتجاوز التنافر والتفكُّك المرصود في البنية السطحية، فلو تأمّلنا في البنية العميقة للنص لوجدنا أنّ هناك خيوطاً خفيّة تربط بين الاستعمال المجازي ودلالة تلك التراكيب اللغوية، ليدل بذلك على مشاعره وآلامه النفسية من جرّاء الهوى والنوى.

الجود والكرم:

لا شك فيه أنَّ الأساس الذي ينبعُ منه الشعر هو الشعور والإدراك، ولهذا يستطيع الخيال الوقّاد، والذهن المتفتح أن يَخلُقا الصورةَ المعبرةَ، ولاسيما أنْ كانت تلك الصورة مُشخِّصةً لبعض المُثل العليا والأخلاق النبيلة التي شاعت عند العرب، كسمتي الجود والكرم، من نحو ما نجده في قول تميم بن المعز[٢٤]: (الخفيف)

مرضَ الجودُ والتوى الإكرامُ
وَشَكا ما شكوته الإسلامُ
وغَدا لِاعتلالك العزُّ والمجـ
ـد عليلين واحتذى الإعظامُ
عجباً كيف يشتكي من فداه الـدّ
هر واستعصمت به الأيّام
وأطاعته عاصيات الرّزايا
وصِعابُ الأمور حتّى الحمام

إن ما يلفت النظر في هذه الأبيات قيام صورها على فنِّ التشخيص المنتظم في سِلكٍ استعاري مُتتابع، أخذ يتنامى ليستوعب النص على وفق وحدة فنية يكملُ فيها كلُّ بيتٍ بما انتهى إليه سابِقُهُ وهذا ما يسّمى بـ (التعالق الاستعاري)[٢٥]، الذي هو سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب، فتميم تصرّف تبعاً لباعث مباشر لنزوح عفوي، وفي لحظة تماسه مع الحدث وهو (مرض الخليفة) الذي كان من تداعياته (مرض الجود، والتوى الإكرام، وشكى الإسلام، واعتل العزّ والمجد) وهذه بدورها شكّلت حالة من الذهول والاستغراب والتعجب، وهذا أدّى إلى بسط استعارات أخرى (فداه الدهر، واستعصمت به الأيام، وأطاعته عاصيات الرزايا)، فأدّى تعانق الاستعارات إلى نقل الشعور الذي احتلّ مساحة واسعة في وجدان الشاعر.

الصَّبر:

إنَّ من الأمور الملفتة للانتباه في شعر شعراء الدّولة الفاطمية هي أن كثيراً من المعنويات التي شخّصوها كانت تدلُّ على قيمٍ رفيعةٍ، ومُثُلٍ سامية، وصفات محمودة، وقد كان الصبرُ من بين تلك المُثُل العُليا والخصال المحمودة، فقد دعا العقل إلى ضرورة تحلّي الإنسان بالصبر في كثير من مواقف الحياة؛ لأنَّ الصَّبرَ على المكاره يُزيل عن النفس الهموم والآلام، وهو أحد المضامين التي دعا إليها القرآن الكريم في أكثر من تسعين موضعاً، وهو إحدى المُنجيات في الدارين[٢٦].

وقد برز الصبرُ في أشعارهم مُتّشحاً بصفات الأنسان وأفعاله في موضوعاتٍ متعدّدة؛ في مقدمتها موضوع الرثاء؛ وذلك للتناسب الواضح بين الصّبر وموضوع الرثاء، من نحو ما نتلمّسه في قول عبد الرحمن ابن أعين المتطبب[٢٧]: (الخفيف)

لو يَرِدُّ البكاءُ شيئاً بكينا
مَنْ فَقَدنا بعد الدّموعِ دماءَ
وسحبنا ذيولَ سُحب مُذيلا
تِ دموعاً حتى يُفيضَ الفضاءَ
ونَضَونَا ثوبَ التَّجلدِ حُزناً
عن جسومٍ أعادَها أنضاءَ
وشققنا صدرَ التَّصبُّرِ عن قَلْـ
ـبِ التَّأسي يأساً، وعِفنا الرجاءَ

يتجلى التشخيص في قول الشاعر: (نضونا ثوب التجلد)، و(وشققنا صدر التصبُّر) فأسند (الثوب) لـ(التصّبر)، و(الصدر) لـ(التَّجلّد)، وبدا كلٌّ منها –

بوساطة التشخيص- يحمل أحد الصفات الإنسانية، وهو ما خدم غرض الرثاء الذي نظمت الأبيات من أجله، واستطاعت أن تخلق الاستجابة بين فكرة التجربة ومتلقّيها، لكونها صورة تمثّل مشاعر صاحبها، وجاءت مستّمدة من خياله، والشاعر أراد أنْ يعبّر فيها عن ألمِ الفقد، ويتمسَّك بحبل الصبر، فلا البكاء بنافعٍ في أنْ يعيد ما سلبته يد المنون، ولا الجزع بنافعٍ في استعادة من فقد.

فالشعراء أضفوا على الصبر صفات متعدّدة، ولاسيما في غرض الرثاء، وقد تختلف من نصٍّ لآخر، لكنَّ أشهرها صفة (شق الصبر للثوب، أو شقّ الجيب) وذلك ما لاحظناه في النص السابق، ونجده أيضاً في قول نافع بن محمد في رثاء بعض العلماء[٢٨]: (الطويل)

ألا شُقَّ جيبَ الصبرِ إنْ كنتَ موجَعَا
ولا يُلفِ لاحٍ فيلك للصبرِ موضِعا
لما دَهَمَ الإسلامَ من فجعِ حادثٍ
تُهدَّمَ له أركانه أن تتضعضعا

فأسند الشاعر للصبر(جيباً) وهو فتحة الثوب من ناحية الصّدر، وقد شُقَّ ذلك الجيب حزناً وألماً على الفقيد، وقد توسّل إلى إظهار مشاعر الحزن بأسلوب التشخيص؛ وهو ما سمح له من تشكيل صورة فنية تتناسب إلى حدٍّ كبير مع موضوع الرثاء.

وقريب من المعنى المُتقدِّم لتشخيص (الصبر) ما نجده في قول عمارة اليمني[٢٩]: (الكامل)

هي سلوةٌ حلّتْ عقودَ وفائها
مُذ شقَّ ثوبُ الصَّبرِ عن بُرحائها
فسألتُ أيامي صديقاً صادقاً
فوجدتُ ما أرجوه جُلَّ رجائها

أورد الشاعر في هذه النتفة صورة تشخيصية لـ (الصبر) وأضفى عليها من مختصات البشر وهو(الثوب الذي شقَّ وأبدى ما تحته)، فشكّل هذا الفن البلاغي مصدراً مهمّاً من مصادر إثراء النص الشعري بالدلالة المؤثّرة، فضلاً عمّا أضفاه من هالةٍ جماليّةٍ على المعنى.

فالبحث في العلاقة بين الشاعر ووسيلة التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره هو القاعدة التي تعتمدها الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً في تحقيق الاستجابة والتأثير، والتشخيص أحد تلك الوسائل المهمّة التي تساعد الشاعر في نقل أفكاره وعواطفه للمتلقي.

ويصل الحال ببعض الشعراء إلى المبالغة في تشخيص الصبر، فهذا عثمان بن سعيد الصيقل يمنح الصبر صفات جديدة في قصيدة رثى بها الخليفة المهدي الفاطمي[٣٠]: (المتقارب)

وهتْ مُررُ الصَّبرِ فأنحلَّتِ
ورثتْ عُرى الحزمِ فاجتثَّتِ
وأيُّ سبيلٍ الى سلوةٍ
وأوعيةُ الدَّمعِ قَدْ فُضّتِ؟
وكيفَ العزاءُ وقَدْ خُدِّدتْ
خُدودُ الخرائدِ واربَّدتِ
جنودُ التّجلدِ قَدْ ولَّتِ
وألويةُ الوجدِ قَدْ صُفَّتِ

يتجلّى التشخيص في هذه الأبيات في أكثر من موضع، في قوله: (وهتْ مُرر الصبر)، و(رثتْ عُرى الحزم)، و(أوعية الدمع قد فضّتِ)، و(جنودُ التّجلّد قد ولَّتِ)، ونجد أنَّ الصفات التي أُعطِيَتْ إلى هذه المعنويات هي صفات إنسانية أُحيلت إليها من أجل المبالغة في معنى الحزن على المرثي.

ويوظّف المؤيد في الدين داعي الدعاة هذه الثِّيمة التشخيصية في تصوير مشاعر الحزن يوم الرحيل، فقال[٣١]: (الطويل)

غَدَا الصَّبرُ يومَ البينِ مُنفَصمَ العُرى
فَسِرْ واطْرَحْ عنَكَ التعللَ جانبا
متى ليتَ شعري أشتفي بلقائهم
وأشكو إليهم ما لقيتُ مَصَاعِبا
وأخبرُ أَنَّ البينَ هدَّ لي القوى
وغادرَ رأسي في الشّبيبةِ شائبا

نلحظ في هذه المقطوعة أن الشاعر ضمّنها معنى تشخيصياً إيحائياً لـ (الصبر، والبين)، ذلك المعنى الذي لا يمكن حَمْلهُ على ظاهر الجمل والعبارات، وإنّما عن طريق التأويل العقلي الذي يختبئ خلف الدلالات الظاهرة، فليس من المنطق أن يكون للصبر عرى منفصمة، بل يمكن قبول هذا المعنى بالاستناد إلى المجاز اللغوي، وهو ما أضفى على النص بُعداً دلالياً أعمق من تفسيرها الظاهري، ويرمي من وراء ذلك إلى أنْ يُشير إلى ذاته المغتربة؛ وآلامه النفسية، فلجأ إلى هذا الفن البلاغي من أجل إيصال المعنى.

وقد يصل الحال إلى موت (الصبر) عند ظافر الحداد حينما يستحكم عليه اليأس، ويصل إلى ذروته ويتضخّم لدرجة الجزع، فيقول[٣٢]: (الطويل)

تَمسَّكتُ من قولي لَعلَّ بهُدْبَـةٍ
فلما وَهَت باليأسِ ماتَ لها صبري
فقدتُ شبابي بعدَ أهلي وَمنْشَئي
فها أنا مَيْتٌ غيرَ أني بلا قبـــرِ

فالصورة البلاغية في هذين البيتين مستندة إلى التشخيص بشكلٍ بيِّن، وذلك في قول الشاعر: (مات لها صبري)، و(فقدتُ شبابي)، فتبرز الصورة وهي توحي بمعانٍ ودلالات متصلة بموضوع الحزن، وهذا الاستعمال المجازي للغة يجعل القارئ يشارك الشاعر في معنى الحنين إلى الأهل والوطن.

الآمال

حَظِيَت الآمالُ بنصيبٍ وافرٍ من التشخيص في أشعار شعراء الدولة الفاطمية بوصفها أمراً ضرورياً يميل إليه الشعراء كثيراً في غـرض المديح، فأسندوا إليه كثيراً من السمات والأفعال الإنسانية؛ ليتناسب مع هذا غرض المديح، ولاسيما التكسبي منه، فآمال الشاعر لا تتحقّق إلاّ بالوقوف على باب الممدوح، من أجل التلميح إليه بإكرامه والاغداق عليه، وهذا ما ورد في قول ظافر الحداد[٣٣]: (الطويل)

إذا نَوَتِ الآمالُ للجـودِ حُجَّـةً
فما تَجْتَرِي إلّا الوقوفُ ببابِـه

فالشاعر أراد عن طريق تشخيص (الآمال) أن يُنسب إلى ممدوحه سمة الجود، وأن يثبت له هذه الصفة بصورة مبالغ بها، لكنه بدلاً من أنْ يُعبِّر عن ذلك بصريح القول، مال إلى التلميح، وذلك بقوله: (إذا نوت الآمال)، و(ما تَجْتَرِي إلاّ الوقوفُ ببابه)، فالتشخيص أدى دلالة تميل إلى المبالغة في كرم الممدوح، ولو أراد أنْ يُعبِّر عن المعنى بصريح اللفظ لما انطوى بيته الشعري على هذا الجمال.

ويتكرّر تجسيد (الآمال) بنحوٍ مُقاربٍ من النص السابق في قول ظافر الحداد مادحاً الخليفة الآمر[٣٤]: (الوافر)

إذا الآمالُ أمْرَضها إياسٌ
فأَمستْ ذات أنفاسٍ ضِعافِ
فجَدْوى راحتَيْكَ لها طبيبٌ
يُعافى بالعطايا غيرَ عـافِ

يصوّر الشاعر الآمال وهي مريضة الحال ضعيفة الأنفاس، وأنّ راحتي الممدوح، وعطايا يديه طبيبٌ لها ومعافي لدائها، فهذا التلُّطف الساحر من لَدُنِ الشاعر المستند إلى فنِّ التشخيص يحثُّ الممدوح على العطاء ويدفعه لإكرام قائلهِ.

وأحياناً يسعى الشعراء إلى تشخيص الآمال بسبب هموم الدنيا والركون إلى اليأس منها، من نحو ما نجده في قول عمارة اليمني[٣٥]: (البسيط)

خُذْ يا زمانُ أماناً من يدي أملي
فلا روَّعتْ سربَك الأطماعُ من قِبَلي
ولا مددتُ إلى أيدي بنيكَ يدي
إذاً فلا وألت كفي من الشللِ
متى اشتفى سُقمُ آمالي بعلّتِهم
فلا شفى اللهُ آمالي من العللِ

فالشاعر شخص (الأمل والآمال) - وهما أمران معنويّان – بإسناد بعض مختصات البشر إليهما، فأسند إليهما (اليد، والسُّقم، والعِلل)، وقد اتّخذ من تشخيصهما رمزاً وقناعاً يختبئُ خلفه ليعبّر عن حالته

الشعورية والنفسية المتأزّمة من غير الدنيا وسوء أخلاق أهلها.

اللهو:

اللَّهْو هو ما لَهَوْت به وشغَلَك من هوى وطَرَبٍ ونحوهما، وهو أيضاً اللَّعِب، إذ يُقال لهَوْتُ بالشيء أَلْهُو به لَهْواً وتَلَهَّيْتُ به إذا لَعِبتَ به وتَشاغَلْتُ وغَفَلْتَ به عن غيره[٣٦].

وقد كان لـ(اللهو) نصيب في تشخيص شعراء الدولة الفاطمية، إذ قدّمه لنا الشاعر ظافر الحداد في صورة الشخص الذي يملك يميناً يأخذ بمقود الشاعر، وذلك في قوله[٣٧]: (الطويل)

وأعطي يمينَ اللهوِ فَضْلَةَ مِقْـوَدي
وأغْـدوا وأغـصانُ الشَّبيبةِ غِـيـدُ

فقد استعار الشاعر لـ(اللهو) من الإنسان عضواً مهمّاً هو الـ(يمين)، مّما جعل هذا (اللهو) إنساناً حيّاً حتى أنه أعطاه فضلة مقوده، وهو بهذه الاستعارة استطاع أن يضيف إلى (اللهو) من صفات الإنسان الحي المُتحكِّم ليجعله يتحرك وينفعل، ويُخرجَه من دلالته الأصلية المُعجمية إلى دلالة مجازية قصدها الشاعر قصداً.

الخلافة:

لاشكّ فيه إنَّ الشعراء حينما ينظمون قصائدهم، يكون جلُّ اهتمامهم هو الإبداع الفني، سواء كان ذلك على صعيد المبنى أو المعنى، أو على صعيد رسم صور شعرية رائعة تحقّق لهم الشهرة أحياناً، والكسب المادي أحياناً أخرى، ولاسيما إنْ كان ذلك في غرض المديح، لذا لا يُعدُّ الانحراف اللغوي المُنتج للتشخيص تجاوزاً منهم، بقدر ما يُعدُّ إغراقاً في عالم الخيال الذي لا يستطيع سِبر أغواره واستثماره إلاّ الشعراء. فمثلا نجد ظافر الحداد يجعل للخلافة أصلاً وشملاً وأقرباء، وهؤلاء جميعهم مجتمعون في شخص الخليفة الحافظ الفاطمي، إذ قال[٣٨]: (الكامل)

إنّ الخـلافـــةَ لَـمْ تَـزُلْ عن أصلها
بَلْ أصبحتْ في ملكِ ناظمِ شَمْلِـــها

صاغَ الشاعر في هذا البيت صورةً ذهنيّةً اعتمد في صياغة جزئيّاتها على أشياء لا يمكن حملها على الظاهر، وإنّما على التأويل العقلي لمعانيها، إذ أسبغ في هذا المشهد الخيالي على الخلافة من مختصات البشر، وقد استند فيها الشاعر إلى عنصر التشخيص في بناء أجزائها، متوخّياً المبالغة في تصويرها، والتأثير في شخص الممدوح.

الوزارة:

تُعدُّ الوزارة إحدى المعاني التي شخّصا الشعراء في نصوصهم الشعريَّة، ولاسيما في موضوع المديح؛ لأنَّ التشخيص نابع من نظرة فاحصة وشعور دقيق يجعل الشاعر يضيف للأشياء صفات لا يمكن إضافتها ولا يمكن حملها على وجه الحقيقة، وإنّما على سبيل المجاز لتكون قريبة من فهم الانسان وواضحة التأثير فيه، فيحيلها من فكرة مبهمة إلى صورة مُشخّصة قريبة من ذهن المتلقّي، وهذا ما نجده في تشخيص لفظ (الوزارة)، في قول أبي طالب زيد بن أحمد بن السندي مهنّئاً الوزير يعقوب بن كلّس بتسنُّم منصب الوزارة[٣٩]: (الكامل)

إنَّ الوزَارَةَ لَمْ تَزَلْ بِكَ صَبَّـــةً
تَهْوَاكَ لَمْ يَخْطُرْ سِوَاكَ بِبَالِهَـــا
خُطِبَتْ فَلَمْ تُعْطِ القِيَادَ لِطَالِـــبٍ
وَأَبَتْ عَلَى طُلاّبِهَا بِوِصَالِهَـا

فالشاعر أسبغ على الوزارة (وهي أمرٌ معنوي) صفات العقلاء، فهي فتاةٌ تحبُّ، وتهوى، وتُخْطَب، وتعطِي، وتأبَى، وقيمة هذه الصورة التشخيصيَّة تكمن في أنَّ الشاعر أسبغ على نصِّهِ مزيداً من الحركة، والحياة، ولوَّنه بانفعالات عاطفيَّة، وأحاسيس وجدانيَّة، تجعل من المتلقي يتخيّل مشاهد النص، وتحرّكها في سياقاتها، فالوزارة فتاةٌ جميلةٌ، تهوى الوزير يعقوب، وتعلَّق قلبها به، فلم ترضَ بسواه، على الرغم من كثرة خاطبيها، والمتوسّلين إليها، وهذه العناصر التشخيصيَّة جعلت من النص وحدة في المشاعر والأحاسيس، فالعواطف ملتهبة؛ تمثّلها الألفاظ

(صبَّة، تهوى، الوصال، القياد، طلاّبها)، والحركة دائبة، تمثّلها حركة الأفعال، وتوزّعها في النص (تزل، تهواك، يخطر، خطبت، تعطِي، أبت)، فالتحمت هذه العناصر – في سياق النص – مع بعضها، مشكّلةً صورة الموقف الشعري[٤٠].

أمّا الجليس بن الحباب(ت561هـ) فقد خلع على (الوزارة) أفعالا إنسانية أخرى، وشخّصها بطريقة أخرى تُوحي بالمشاركة والتفاعل، وذلك في مديحه لطلائع بن رزيك(ت556هـ)، إذ قال[٤١]: (الطويل)

أعدّتَ إلى جِسمِ الوزارةِ روحَهُ
وما كان يُرجى بعثُها ونشورُها
أقامتْ زماناً عِندَ غَيرِك طامِثاً
وهذا الأوانُ قروؤُها وطَهورُها

وظّفَ الشاعر في هذه النتفة ظاهرة التشخيص في موضوع المديح، إذ جعل للوزارة جسماً وروحاً، وأنها تُبعث وتُنشر، ويصيبها ما يُصيب النساء من الحيض والطُّهر، وقد أورد هذه الصفات ليؤكِّد عن طريقها المبالغة في مدح الممدوح.

الحبُّ ومرادفاته:

كان للحبِّ وما يرادفه من مصطلحات أخرى كالغرام والعشق والهوى والصبابة وما يتعلّق بها نصيب وافر في صور شعراء الفاطميين التشخيصيّة، وعلى وجه الخصوص في غرض الغزل، هذا الغرضُ الذي صوّر أشواق المُحبين ولواعجهم تجاه المرأة وما يعاني الشعراء في حبها؛ بسبب ما يتمتّع به الجمال من مزيّة التأثير في مشاعرهم والمشاعر الإنسانية، فعندما يُبهَرُ الشاعر بالحسن الذي يراه فانه سرعان ما يعطيه صفات إنسانية يشخّصه بها، فكانت تباريح الحب والغرام التي يشعر بها بعض الشعراء في العصر الفاطمي، جعلتهم يُشخّصُون الحبّ، والهوى، والغرام عن طريق إضفاء سمات الحياة عليها، فمثلاً شخصّه ظافر الحداد (شاهدَ عدلٍ على المتيّم الولهان، وله الأمر عليه)، إذ قال[٤٢]: (الكامل)

هذا الفراقُ وهذهِ الأظعانُ
هَلْ غير وقتِكَ للدُّموعِ أوانُ
....
إنْ لَمْ تفضها كالعقيقِ فكلُّ ما
تَدعوهُ مِن سُننِ الهوى بُهتانُ
هذا السقامُ على ضميرِكَ شاهدٌ
عَدلٌ فماذا يَنفعُ الكتمانُ
أفصحْ بما ضمَّتْ دموعُكَ من أسى
فعليكَ مِنْ أمرِ الهوى بُرهانُ

إنَّ القارئ لهذه المقطوعة يلحظ أنَّ الشاعر قد وظّفَ فن التشخيص في تشكيل بعض صورها الفنية بطريقة جمالية، وقد استثمرها في تأدية المعنى وشدّ المتلقّي لسماعها، وقد أسبغ فيها بعض صفات الانسان على (السقام، والهوى) وهما من المعنويات غير المحسوسة، ليؤدي صورَة واسعة الايحاء، وهذه الصور قامت في بنيتها الفنية على نقل معاني الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز، والاستناد إلى عنصري الإيحاء والتخييل، والتواشج بين اللغة والخيال، وهذا التواشج قد زاد من جمالية النص وقيمته التصويرية.

ومن تشخيصهم (الحب) مطلع ابن هانئ الذي دار حول معاني النسيب، واتّسم بالرقة، واللطافة، وطغيان العاطفة، إذ قال فيه[٤٣]: (الطويل)

تَظلّـــمَ مِـــنّا الحُـــبُّ، والحُـــبُّ ظَالِـــمُ
فَهَـــلْ بينَ ظَـلّامَـــينِ قـــاضٍ وحاكِـــمُ

فالشاعر في هذا المطلع شخّص (الحب) من جهتين، الأولى: شكوى الحب من ظُلمنا له، والجهة الأخرى: ظلم الحُبِّ للمحبين، وفي ذلك تلميح من لدن الشاعر ليشكو فيه ظلامات الحبيبة، ويبتغي حاكماً عدلا ليقضي بينهما، فتمحورت الصورة بشكل أساس على وسيلة التشخيص.

فالشاعر «شخص واسع الخيال شديد الحساسية، يستجيب أوسع استجابة لمؤثّرات خارجية وأخرى داخلية مّما استبقاه في نفسه وورثه عن أسلافه،

وهي استجابة تأخذ شكل أحاسيس ومشاعر ما يزال يلائم بينها مستتمّاً لعلاقاتها من جهة، ولعناصرها من جهة ثانية حتى تأخذ الشكل الخاص في أثره الفني»[٤٤].

فتشخيص الحب ومرادفاته لم يَرِد عند الشعراء إلاّ في غرض الغزل، من دون الأغراض الأخرى، ولا أعتقد أننا بحاجة الى تعليل ذلك، لأن الشاعر في الغزل يخاطب الحبيبة، ويبثّ لها شكواه وما فعل الحبّ به، وقد يبالغ في ذلك، فمثلاً هذا الجليس بن الحباب يجعل من اللوم سبباً في تمسُّكهِ في الغرام، إذ قال[٤٥]: (الكامل)

لولا مُجانبةُ المَلولِ الشَّاني
ما تَمَّ شَأني في الغرامِ بشاني
ولمّا دعاني للهوى فأجابه
طرفي وقُلتُ لعاذليَّ دَعاني
أغرى المَلامُ بي الغَرامَ وإنَّما
الجاني عَليَّ هو الذي ألجاني

نلحظ أنَّ تشخيص (الملام، والغرام) في هذا النص قد ساعد على إيجاد استجابة ومشاركة لتأثير الغرام بين الشاعر والمتلقي، فأدّت الدلالة المجازية صورة جمالية قائمة على فنِّ التشخيص، يُحاول المتلقي فيها التّعرُّف على وجه الاتفاق بين دلالتها الحقيقية والمجازية، وهذا ما جعلَ النصَّ أعمق دلالة، وأكثر جمال.

الكـرى:

تبرزُ بعض الصور الشعرية التي تتشخَّص فيها المعنويات، على قدرٍ بالغٍ من الإبداع والتأثير الفنيين، أكثر من غيرها؛ لأنَّ الشاعر يخرج بها عن طريق التشخيص عن أُطر المنطق العقلي واللغوي، ويحلّق في سماء الخيال؛ ويبعث الحياة فيها، وهو ما يدفعه إلى دقّة متناهية في تصوير المعاني، وهذا ما نجده في تشخيص الجليس بن الحباب لـ(الكرى)[٤٦]: (الكامل)

وجَـفـى الكـرى[٤٧] الأجفانَ فهي لدى الدُّجى
تَرعى السُّها مُذْ بانَ غُصنُ البانِ

فقد أضفى الشاعر على (الكرى) الذي هو النوم أو النعاس، إحدى الصفات الإنسانية وهي (الجفاء)، وذلك ليصوّر لنا حاله جراء رؤية المحبوبة، إذ جفى النوم أجفانه وبقيت ترقب نجوم السماء سهراً تفكيراً في محاسن المحبوبة، فالصورة التي رسمها التشخيص في هذا البيت صورة جمالية تحقّق انفعالاً ملموساً وواضحاً لدى المتلقّي حين يبدأ يتخيّل الكرى يؤدي أفعالاً إنسانية، فالصورة القائمة على هذا الفن أدّت تكثيفاً للنمط الفني الذي كسا التعبير، وكسرت رتابة اللغة، وأعادتْ بناءها من جديد عن طريق الانزياح اللغوي.

الضَّنى:

يتّخذ الشاعر أحياناً من تشخيص بعض المعنويات قناعاً يختبئُ خلفه ليعبّر عن حالته الشعورية وغربته النفسية، فكان لهذا الأمر دورٌ بارزٌ في تشخيص بعض المعنويات، إذ إنّها تمثّل حالة إنسانية ذاتية تُلقي بظلالها على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن مجتمعه وواقعه الاجتماعي[٤٨]، وهذا ما تتضح آثاره في تشخيص المؤيد في الدين داعي الدعاة (الضّنى) وإسباغ صفة إنسانية عليها، إذ قال[٤٩]: (الكامل)

مَنْ ذا لجسمٍ بالجَّوى مَهزُولُ ؟
وعَنْ الكرى في طَرفهِ مَعزولِ
مَنْ للذي أَكَلَ الضَّنى[٥٠] أَحشاءه؟
فغدا كهيئةِ عَصفِها المأكولِ
وَقْعُ الضَّنى لأشدُّ وَقعاً بالفتى
مِنْ قتلهِ بالصارمِ المصقولِ

فاغتراب الشاعر النفسي بسبب شدَّةِ مرضهِ، وتوحّدُهُ مع ذاته واضح للقارئ في هذه الأبيات، وهو ما دفعه إلى إضفاء سمة انسانية على(الضّنى) وهي سمة (الأكل)، ليبيّن لنا ما آل إليه حالُهُ من غربة ومرضٍ ووحدةٍ بعد عزٍّ وجاهٍ كبيرين[٥١]، وهو ما ألقى بثقلهِ على نفسه، فغدا غريباً في وطنهِ وبين أهله، وهذا ما أكّدَهُ أبو حيان التوحيدي بقوله: «أغرب الغرباء من

صار غريباً في وطنه»[٥٢].

الهموم:

الهمـوم اتخذت – هي الأخرى- سمات إنسانية كالقول والكلام والحديث، واستنطاق المعنوي والمجرد من لدُن الشاعر قد يكون من أجل إيجاد مشاركة شعورية تعكس عواطف الشاعر، ويُعرب عن طريقها عن آلامه، من نحو ما نلحظه في مقدمة قصيدة عمارة اليمني التي « قالها وقد أُخرِجَ مُنقاداً إلى القتل، وطَلَبَ الفاضل[٥٣] فلم يصل إليه... وهو آخر شعر قاله»[٥٤]: (الطويل)

أُنادي مِنْ الأخوانِ غيرَ مُجيبِ
وأمدحُ بالأشعارِ غيرَ مُثيبِ
وأقطَعُ أيّاماً تقول ُهُمومُها
لأنفاسِ نفسي: كيفَ شئتِ فذوبي
ومُستخبرٍ ما بالُ حَالِكَ حَالِكاً ؟
فَقُلتُ: سُقاماً لَمْ يُعَنْ بطبيبِ

فظاهرة التشخيص واضحة للعيان في وصف الشاعر لـ(الهموم) وهو يصفها وصفاً ذا سمة إنسانية ليضفي عليها الحياة، فالشاعر يشخّص (الهموم) ويسند لها (القول) الذي كان سبباً مباشراً في آلامه النفسية.

أمّا تميم ابن المعز لدين الله فشخص (الهموم) بطريقةٍ أُخرى، إذ قال[٥٥]: (المتقارب)

سَـأَدْفَـعُ بالـرَّاحِ جَيْـشَ الهُمُـومِ
وَمَـا عـالَ[٥٦] نَفْـسِي وَمـا غَـالَـهَـا

إذ شبَّه الشاعر كثرة الهموم، وتواليها على قلبه بـ (الجيش) بلحاظِ عددهِ، وكثرتِهِ، راسماً بذلك لوحةً فنيَّة تشخيصيّة، دعتْ المتلقّي لأن يعمل فكره فيها؛ من أجل إدراك العلاقة القائمة بين الجيش والهموم التي بُنِيَتْ على أساسٍ من الاستعمال المجازي للغة[٥٧].

الهوى:

اتّخَذَ الهوى إلى جانب المعنويات الأخرى بعضاً من السمات الإنسانية المتنوّعة، فقد كان في نظر الشاعر مُجبر بن محمد الصقلي (مُستَضعِفاً له)، فقال: (الكامل)

مَمْكورةٌ مَكَرَتْ بِقلبـي، والهـوى
يَستضعـفُ المُحتـالَ للمُحتـالِ[٥٨]

فعبارة (الهوى يستضف المُحتال) فيها تشخيص واضح للعيان، إذ أن (الاستضعاف) هي من الصفات التي تشيع عند الإنسان المُتجبِّر، وقد أحالها الشاعر على عنصر من العناصر المعنوية من أجل استثمار دلالاتها مجازياً وانزياح دلالتها عن الحقيقة اللغوية، فالهوى عَمَلَ الإنسان من استضعاف وتجبّر واحتيال.

وقريب ممّا تقدم نلحظه في قول ابن قلاقس بموضوع الشوق والحنين[٥٩]: (الطويل)

خَـدَعْـتُ النَّوى عنهُ غَداةَ فِراقِهِ
إلى أنْ أمالتْ عنه لِيناً وأَخدعا
فَقَضَيتُ بالتَّقبيلِ فَرضَ وَدَاعِهِ
فَقَالَ الهوى: لا بُدَّ أنْ تَتَطوَّعا

فالقول سمة إنسانية أضفاها الشاعر على (الهوى) ليأخذ نصيبه من الحياة الخيالية التي يضيفها الشعراء على المعنويات المتعددة في شعرهم.

فالأداء التشخيصي في الشعر العربي يُمثّل صورةً من صور التّعبير الرمزي، أي أنه نوع من المجاز الذي لا يقوم على الحقيقة اللغوية، وإنّما على الانزياح في الدلالة، ومثال ذلك ما نلمحه في تشخيص ظافر الحداد لـ(الهوى والغرام)[٦٠]: (الكامل)

يا مُسقني غُصصَ الغرامِ بصدِّهِ
لمّا تأهَّبَ للمسيرِ وودَّعا
ورميتني بسهامِ لحظِكَ قاصداً
لو كَانَ قلبي عَارفاً لتدرَّعا
لكنَّهُ غِرٌ فَغَـرَّ بهِ الهوى
والقلبُ مُغرىً بالصبابةِ مُولِعا

فالملاحظ على هذه الأبيات أنَّ الشاعر

يتحدّث عن شغفهِ بحبيبتهِ، وما عاناه من شوق وصبابة جرّاء ذلك، وهو حديث يقوم على التشخيص المجازي الذي يضفي على (الهوى) صفة من صفات الإنسان، وهي (الخداع والتزييف) الذي جعل الشاعر يقع في شباك الهوى.

وفي موطنٍ آخر يدعو (الهوى) الشاعرَ ظافر الحداد فيُلبِّي دعوتَهُ، وإنْ دعاهُ (لسان العتب) لم يُجِبْهُ، وذلك في قوله[٦١]: (البسيط)

وللشَبِيبَةِ شيطانٌ يُساعدُني
على الهوى، ويُواتيني على أربي
فإنْ دَعاني الهوى لَبيَّتُ دعْوتَهُ
وإنْ دعاني لِسانُ العَتْبِ لَمْ أُجِبِ
أجرُّ ذَيْلَ غَرامي غَيرَ مُكترِثٍ
بالحادثاتِ ولا باكٍ على النُّوَبِ

فقد قام التشخيص على مجموعة من الاستعارات في قول الشاعر: (دعاني الهوى) و(لسان العتب) و(ذيل غرامي)، وبما أن كلَّ استعارة ترسم صورة جزئية فأنَّ مجموع الاستعارات المتعالقة تكوّن صورة مركبة، وفي مثل هذه الحالة يجب التأكيد على وجود رابط جمع هذه الصور إلى بعضها البعض، إذ إنَّ غياب هذا الرابط يجعل منها مجموعة من الصور تُملى من الذاكرة، وتصبح الصور في نهاية الأمر مجموعة أوصاف وعواطف متناثرة هنا وهناك، فحين تتراكم مجموعة من المشاعر في موقف واحد فأنّ الشاعر يستعين بالتعالق الإستعاري لإخراج هذه المشاعر الداخلية، ومنحها إلى الموجودات الخارجية.

فشعراء هذه الحقبة خرجوا باللغة عن معناها الحقيقي إلى معانٍ بلاغية مجازية عن طريق وسيلة التشخيص، ويمكن إدراكه تلك المعاني عن طريق السياق الذي تَرِدُ فيه، ومن الأمثلة على ذلك قول تميم بن المعز لدين الله، في موقفٍ انفعالي؛ إذ أراد السفر، وصادف أن حضرتْ محبوبتُهُ مشهدَ التوديع[٦٢]: (البسيط)

قَالَتْ وَقَدْ نالَها للبَيْنِ أوْجَعَهُ
وَالبَيْنُ صَعْبٌ عَلى الأحْبابِ مَوْقِعُهُ
اجْعَلْ يَدَيْكَ عَلَى قَلْبي فَقَد ضَعُفَتْ
قوَاهُ عَنْ حَمْلِ ما فيهِ وأضْلُعُهُ
واعْطِفْ عَلَيَّ المَطايا ساعَةً فَعَسى
مَنْ شَتَّ شَمْلَ الهَوَى بالوَصْلِ يَجْمَعُهُ

فالشاعر قد جعل (للهوى شملاً) وقد شتَّتهُ البين والفراق، وكان رجاء الشاعر أن يجتمع هذا الشمل بالقرب والوصال، وهذا المعنى لا يمكن أن يُحمل على ظاهر اللفظ، وإنّما يحمل على المعنى المجازي الذي خرج إليه التشخيص.

الأسى:

كان للحزن والأسى حضورٌ في مشخّصات الشعراء الفاطميين المعنوية، من نحو ما نجده في قول تميم ابن المعز[٦٣]: (السريع)

لومٌ لئيمٌ كلَّما اشتدَّ خابْ
والشَّوقُ لا يُصْغي لِبَعْضِ العتابْ
صبابَةٌ تَقْدَحُ في مُهجَتي
بِلاعِجِ البَثِّ شجىً والتهابْ
لو فتَّشوا جِسْمِيَ ما أبْصَروا
غيرَ الأسى يسْرَحُ بيْنَ الثِّيابْ

إنَّ ما دعا الشاعر إلى تشخيص بعض جزئيات البيتين الأخيرين هو إيصال صورة الألم الذي يشعر به من جراء الحب، فالصبابة تقدح بزندِ الشكوى لتوري نارَ الحزن في مهجة الشاعر، والأسى يسرحُ ويتحرّكُ بين ثيابهِ، فهما صورتان تشخيصيتان شكلتا المحور الرئيس لدلالة البيتين الشعريين.

الصبابة:

وكان للصبابة نصيبٌ في تشخيص الشعراء الفاطميين للمعنويات، فهذا ابن قلاقس يفتتح قصيدة له بتشخيصها؛ ليُعْرِب بها عن ألمه من جرّاء صدود المحبوبة، إذ قال[٦٤]: (البسيط)

لذي الظّلامةِ عُـدَّ الظلمُ والنَّســـبُ
وهَـلْ إلى رفعِها لولاهُما سببُ
وكيفَ لا يَجِـبُ القلبُ الذي فَعَلتْ
يدُّ الصَّبابةِ فيه فَوْقَ ما يَجِبُ

فالشاعرُ يتساءل تساؤلاً إنكارياً في البيت الثاني: كيف لا يحزن القلب الذي فعلت به يدُّ الشوق فوق ما يُطيق، فأسند (اليد) - وهو عضو إنساني- إلى الصبابة ليشخّصها فاعلاً ومؤثّراً في شخصية العاشق المتيّم، ولاسيما أنَّ اليد هي عضو الفاعلية الأبرز عند الإنسان، فنجد أنَّ صورة استعارية وقد استندت إلى عنصر التشخيص بشكلٍ أساس، وأضفت على البيت جمالية فنيّة مستندة إلى الانزياح اللغوي.

الموت:

عند الحديث عن تشخيص الموت في شعر شعراء الدولة الفاطمية لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ شخّصوا ألفاظاً أخرى مرادفة للفظة الموت، مثل الردى، والحمام، والمنون، والحتوف، لذا حين نتحدّث عن تشخيصهم الموت، فان ذلك يعني دخول هذه الألفاظ بضمن الحديث عنه.

فخطوب الدهر، وحوادث الزمان التي تَسلبُ من الشعراء كثيراً من أحبابهم هي من الأسباب الرئيسة التي تدعوهم إلى تشخيص الموت في كثير من الأحيان، إلاّ أن ذلك التشخيص يختلف من شاعر إلى آخر، لكن أغلبهم يشخّصوه حينما يرثون مفقوداً يعزُّ عليهم فقده، ويثقل عليهم وداعه.

فالمتتبّع لأشعارهم يجد أنَّ أغلب الأعضاء الإنسانية والأفعال البشرية التي نسبوها إلى الموت قد وردت في غرض الرثاء، وهو أمرٌ طبيعي لأنَّ الموت شغل تفكير الإنسان بصورة عامة والشعراء بصورة خاصة لما يتمتعون به منه إحساسٍ مرهف وعاطفة فياضة، فقد كانوا يُضيفون إلى الموت تلك الأعضاء، والصفات الإنسانية المختلفة حين يبكون المرثي، ويتألمون على فقده، من نحو ما ورد في قصيدة تميم بن المعز التي رثى فيها أخاه عقيلاً؛ الذي وافته المنيَّة، فترك الشاعرَ مكدَّر العيش، ومكلوم الفؤاد، إذ قال فيها[٦٥]: (الخفيف)

قسْمَةُ المَوْتِ قسْمَةٌ لا تجــورُ
كلُّ حيٍّ بكأسِها مخْمــورُ
يسْتوي كلُّ مَنْ تفاوتَ فيهــا
لا أميرٌ يبقى ولا مأمــورُ
نَحْنُ في غَفْلَةٍ وللموْتِ فينــا
طالبٌ، مدركٌ، مجِدٌّ، قديــرُ
نستطيبُ المنى وهُـنَّ عــواص
فَنطيلُ الآمالَ وهْيَ غــرورُ

في أبيات الشاعر يبدو الموت مُمارِساً لعـدد من الأفعال الإنسانية، والتي كانت تُحدد بحسب مزاج الشاعر، أو الحالة النفسية التي يمرُّ بها في أثناء تشخيصه الموت، وربَّما بحسب الغرض الشعري الذي ينظم فيه. لذا كان الموت عن تميم يتمتّع بصفات متعددة، منها أنه يمتلك صفة العدل في قسمته، إذ لا يُبقي أحداً لا أمير ولا مأمور، وكذلك يمتلك صفة الطلب، وإدراك من يريد، والجِدُّ في الطلب، والمقدّرة في العمل، فهو حينما يريد القضاء على إنسان ما، يسعى بجدٍّ من أجل تحقيق غايته، فتتحوَّل هذه الأبيات إلى وعظٍ، وإرشاد، وحكمة، ويستحيل الشاعر فيها إلى واعظٍ، ومرشدٍ، إذ يرى أنَّ الموت مصيب الإنسانَ لا محالة، ولا مفرَّ من سطوته.

فقد حظي الموت بكم هائل من الأعضاء الإنسانية التي أُضيفت إليه، إلاّ أن اليد كانت كثيراً ما تُنسَبُ إلى الموت، ويبدو أن السبب في تلك الكثرة، هو أن اليد هي العضو البشري الأكثر فاعلية في التعامل مع الأشياء، وهذه اليد أفاد منها الشعراء في تشخيصهم له، إذ جعلوها المسؤولة عن قبض الأرواح – في كثير من الأحيان- من خلال نسبتها إلى الموت. ونجد مثل هذه الرؤيا عند ظافر الحداد الذي صاغ رؤيته حول فلسفة الحياة والموت في أحد أبياته[٦٦]: (الخفيف)

هــلْ ترى غَــادرتْ يَــدُ الموتِ مَخلو
قاً مِــنْ الأقــويــاءِ والضُّعــفــــاءِ

فالشاعر يبني بيته على الاستفهام، والتساؤل عن إمكانية هروب المرء من سطوة الموت، مع علمه ويقينه باستحالتها، لِيُقدّم لنا خلاصة تجاربه في هذه الحياة، وفي هذا دليل قاطع على أنَّ يد الموت سوف تنالنا بعد أن نالت أسلافنا على مرِّ العصور.

ولعلّ ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه من أن الإكثار من نسبة اليد إلى الموت، كان بسبب عدِّها مسؤولة عن قبض الأرواح، فمنهم من نسب الكف – أيضاً- إلى الموت إشارة منه إلى هذا المعنى، فالكفّ – كما هو معروف- ترتبط ارتباطاً وثيقاً باليد، ثم أنّها هي التي تقوم بمسك الأشياء فعلياً، ممّا يدلّ على قبضها الأرواح، وذلك ما تصوره الشعراء في تشخيصهم للموت، ووضع الكفّ له، وهذا ما نجده في قول عثمان بن سعيد الصيقل بعد وفاة الخليفة المهدي الفاطمي[٦٧]، وقد جعل فيه للخطوب أيدي تنال المرثي، بأسلوب يتسم بالحزن والألم: (المتقارب)

ألا ليتَ شعري هلْ ميَّزت
أكفُّ المَنيَّةِ مَنْ بَزَّتِ ؟
وهَلْ عَلِمَتْ مَنْ رَمَتهُ الخطوبُ
وهَلْ دَرَتْ الأرض مَنْ ضَمَّتِ
إمامي الذي اخترمَتهُ المَنو
نُ، لَو قَدْ ترى أَنَّهُ، اسْتَحْيَتِ

ففي هذه الأبيات أسند الشاعر لـ(المنية، والمنون) بعضاً من الأفعال إنسانية، والأعضاءً البشرية، ويبدو أن هناك سبباً جعل الشاعر يصوّر الموت بتلك الصورة، من امتلاكه لأعضاء تعدُّ مسؤولة عن موت إمامه، وهو المبالغة في الرثاء، والإيغال في تصوير الفاجعة، ولاسيما أنَّ المتوفّى ليس شخصاً عادياً، بل هو الخليفة الذي يمثّل رأس السلطة في الدولة الفاطمية.

أمّا عزّ الملك المسبّحي فتتوالى المصائب على قلبه، ولم يلبث أن فجع بفقدِ زوجته، وأمِّ ولدِهِ، فكان لفقدها أثرٌ كبيرٌ في نفسه، وراح يعبِّرُ عن ذلك الموقف بكلمات ملؤها الألم، والحسرة لهذا المصاب الجلل بتشخيصه للمنايا، وإضافة الأيدي لها، والجور لحكمها، وسلبها كل حبيب مكانه القلب، إذ قال[٦٨]: (الطويل)

وقدْ حَكَّمَتْ أيْدي المنايــا بِجَوْرِهـا
وقَدْ سَلَبَتْ مَنْ كانَ في القَلْبِ يودَعُ
أصاحِبَةَ اللَّحْدِ العزيــزِ مَحلُّــهُ
لَقَدْ كانتِ الدُّنْيا لعِزِّكِ تَخْضَــعُ

فلجوؤهم إلى تشخيص الموت مُتأتٍ من أنه يمثّل أحد الأسباب المُلهمة للشعراء، والمهمة للانفعال الذي يمرّون به أثناء موت صديق قريب، أو عزيز، ولا يحتمل سماع خبر فقده، لذا يقوم الشاعر بإعطاء المرثي قدراً كبيراً، ومكـانة عالية، فهذا عمارة بن زيدان يفصح لنا عن جزء من حكمته، فيرى أن طمع المرء في الحياة دليل على غروره فيها، وذلك في مقدمةِ قصيدةٍ رثى بها الوزير طلائع بن رزيك، إذ قال[٦٩]: (الخفيف)

طمعُ المَرءِ في الحَياةِ غُرورُ
وطويل الآمال فيه قصيرُ
وَلَكَمْ قَدَّرَ الفتى فأَتَتْهُ
نُوبٌ لَمْ يُحَطْ بها التَّقديرُ
فَضَّ خَتْمَ الحياةِ عنه حِمامٌ
لا يُراعي إذناً ولا يَستشيرُ

فقد صاغ الشاعر حكمته في هذه المقدمة بعد أن استمدها من تجربته الخاصة، ومن واقع الحياة التي عاشها، وهي تتمثَّل في تشخيص الموت بالمتمكن من قبض الأرواح من دون إذن من أحد، ولا استشارة من مستشار، وفي هذا إشارة منه لاستعراض أحداث الحياة، وتجاربها، واستخلاص العبر منها، وصوغها بأشكالٍ، وقوالبَ لفظيَّةٍ تحمل في طياتها من الفن والإبداع ما يحقّق لها التأثير بالمتلقي.

ولمّا كانت نظرة الشعراء إلى الموت نظرةً متباينة بين السلب والإيجاب، وبين الرفض والقبول، فقد كانت للفاطميين آراؤهم الخاصة اتجاهه؛ لِمَا

لعبه من دورٍ بارزٍ في أفكارهم ومخيلتهم.

فهنا تفرض مشاعر الحزن، والبكاء على الشاعر أبي القاسم عبد الرحمن بن أعين المتطبّب أن يتخطّى المعاني الظاهرة للألفاظ إلى المعاني العميقة في تشخيصه (للحمام)؛ ليكشف عن عظم مصابه على فقد المرثي، فيقول في ذلك[٧٠]: (الخفيف)

عَجَباً لِلْحِمامِ يَفْتُكُ صُلْـبَ الـ
وَجْهِ فينا ألا انْثَنَى استِحْيـاءَ
يَتَحَدَّى الرِّجالَ نَقْـداً عَلَى مَـرْ
رِ اللَّيالي وَلَيْسَ يُنْسِي النِّسـاءَ

فالشاعر في وصفه للحمام بأنه يفتكّ بالصلب من الرجال، ويتحدّى الواحد بعد الآخر على مر الليالي والأيام، ولم ينس النساء في هذا الأمر، ولم يستحِ من ذلك الصنيع، وقد لجأ الشاعر لهذا الأسلوب من أجل أنْ يعبّر عن ألمٍ يعتصره، ويحاول أن يتمسَّك بحبل الصبر المتين، فلا البكاء بنافعٍ في أن يعيد ما سلبته يد المنون، ولا الجزع بنافعٍ في استعادة من فقد، وهذه المشاعر استوعبها فن التشخيص؛ بما سمح للشاعر من تقديم نغمة حزينةٍ طالت البيتين الشعريين من دون انقطاع.

أمّا تميم بن المعز فيوظّف تشخيص الردى في غرض آخر وهو الفخر، إذ يصوّر صولاته في ساحة الحرب بأنها توقظ عين الردى التي غشّاها النوم، وذلك متأتٍ من تجاربه الطويلة في الحياة، وسبره لأغوار الدنيا، فالتجارب أرته الشيء الكثير، فقال في ذلك[٧١]: (المتقارب)

إذا قُلْتُ لَمْ أعْدُ فَصْـلَ الخطابِ
وإنْ صُـلْتُ أيْقَظْتُ عَيْـنَ الرَّدى
أرتْني التَّجَاربُ مَـا قَدْ بَـدا
فَقِسْتُ بِهِ كلَّ ما قَدْ خفـا

ولا يخفى في هذين البيتين نسبة الشاعر مظاهر الفخر إلى نفسه بالاعتماد إلى أسلوب التشخيص، فنجده قد أسند (العين) إلى (الردى) وهو من المعنويات، وذلك في قوله: (إنْ صُـلْتُ أيْقَظْتُ عَيْـنَ الرَّدى)، ولعلنا نجد مسوّغاً مقنعاً لتشخيص هذا الفخر، وهو المبالغة فيه وإسناد الفضل إلى نفسه، ومَرَدُّ ذلك إلى شعوره بالحيف الذي أصابه من جرّاء ضياع الخلافة من بين يديه، وإيكالها إلى أخيه الأصغر(الخليفة العزيز بالله)[٧٢]، وهذا ولَّد في نفسه شعوراً بالنقص والضياع[٧٣].

وفي موضعٍ آخر يستثمر تميم تشخيص الموت في بيان مفاخره التي يسعى فيها إلى أن يرفع من منزلته بين الناس، فشخّص فخرَهُ بشجاعتهِ، وصولاته في ميادين القتال بأنه يعانق الموت في سوح الوغى، والموت من المعنويات، إذ قال[٧٤]: (الكامل)

ألقـى الكميَّ[٧٥] ولا أهـابُ لقـاءَهُ
ويفلُّ إقدامـي شبا الحَدَثـانِ
وأكُرُّ في صَدْرِ الخميسِ[٧٦] معانقـاً
للموْتِ حينَ يفرُّ كلُّ جَبـانِ

فالشعراء الفاطميون بثوا صفة الحياة والحركة على المعنويات، وعقلوها في أذهانهم، وشخّصوها كائنات لها صفات بشرية؛ لأن الشاعر- كما هو معروف – له المقدرة على كسر قيود اللغة، والخروج على منطقيتها، وإعادة بنائها من جديد بصورة فنيّة؛ ليُحمّلها دلالات جديدة تنفع غرضه المنشود، وذلك واضح للقارئ في الأبيات التي تمثّلنا بها.

الضيم:

كان لـ (الضيم) نصيبهُ من تشخيص الشعراء الفاطميين للمعنويات، إذ إنَّ ضرورة تمتع الإنسان بحريةٍ وكرامةٍ في موطنه من الأمور الملحّة على نفسه، لهذا كان تشخيص (الضيم) من المعاني التي ترددت في أشعار هؤلاء الشعراء، من نحو ما نجده في قول الحسن بن محمد السهواجي[٧٧]: (الطويل)

شخوصُ[78]الفتى عن منزلِ الضّيمِ واجبُ
وإن كان فيه أهله والأقاربُ
وللحرِّ أهلٌ إنْ نأى عنه أهلُهُ
وجانب عِـزٍّ إنْ نأى عنه جانبُ

ومَنْ يَرضَ دارَ الضّيمِ داراً لنفسهِ
فذلك في دَمعِ التَّوكُّلِ كاذبُ

فقد شخص الشاعر في هذه المقطوعة معنويين، الأول: (الضيم) وقد جَعَلَ له منزلاً وداراً يسكنها، والثاني: (التوكُّل) وأسند له (الدّمع)، وهو بتشخيصه لهما يرى أنَّ كرامة المرء أعزّ من أن يُدنّسها قول، أو أنْ يستهين بها شخص، ومن يَجِدُ ذلك في موطنه، فأحرى به أن يَرحلَ عنه إلى بلد تُحفَظُ له فيه كرامته، وإن قاد ذلك إلى النّأي عن أهله ومحبّيه، وهو بهذا يشير إلى قوله تعالى: ﴿قَالُواْ فِيمَ كُنتُمْ قَالُواْ كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الأَرْضِ قَالْوَاْ أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللّهِ وَاسِعَةً فَتُهَاجِرُواْ فِيهَا﴾[٧٩]، وهو توظيف موفّق للآية المبارّكة.

النَّصر:

وهو من المعنويات التي شخصها شعراء هذا العصر، وأضافوا إليها من مختصّات البشر، فهذا المقداد بن الحسن جَعَلَ للنصر رداءً وهو يمدح الخليفة العزيز بالله[٨٠]: (الطويل)

تَـرَدَّى رِدَاءَ النَّصْـرِ حَـتَّى كـأنَّمَـا
تَكَـنَّى أبَا المَنْصُـورِ حَـتْمَاً لِيُنْصَـرا

إذ استعار الشاعر (الرداء) وأضافه إلى (النصر)، وهو بهذا رسم صورةً بديلةً عن الصورة التي تقوم على المباشرة في المعنى، ليخدم بذلك غرض المديح؛ ممّا منح النصَّ قوَّةً في الإيحاء، ودقَّةً في التعبير، لا يتحقَّقان في الاستعمال الحقيقي للغة.

الرّأي:

إنّ تشخيص المعنويات في الشعر الفاطمي لم يكن مقتصراً على ما تقدّم فحسب، بل تعدّاها إلى تشخّص معنوي آخر وهو (الرأي)، وقد رفد نتاجهم الشعري بطرافة المعنى والإبداع في الدلالة، من نحو ما نلمحه قول طلائع بن رزيك في مطلع قصيدة[٨١]: (الطويل)

نَقـولُ ولكـنْ أينَ مَـنْ يَتَفهَّـمُ
ويَعْلَمُ وَجْـهَ الـرَّأي والـرَّأي مُبهمُ

فقد أضاف الشاعر لـ (الرأي) أحد أجزاء جسم الإنسان وهو (الوجه)، من أجل كسر القيود اللغوية، والانتقال بدلالتها من الحقيقية إلى المجاز، وتقريب المعنى إلى ذهن المتلقّي؛ لأن المحسوسات هي أقرب إلى الإدراك من المعنويات لدى الإنسان.

الذُّل:

حَظِيَ (الذلُّ) ببعض مختصّات البشر في شعر الفاطميين، وإنَّ الصفات الانسانية التي يُحيلها الشعراء على ما لا يَعقل إنّما هي من أجل غايات بلاغية دلالية، منها الايغال في عرض المعنى، من نحو ما نتلمّسه في قول المؤيد في الدين داعي الدعاة في تشخيص (البين)[٨٢]: (الطويل)

لبستُ لباسَ الذُّلِ في أرضِ غـربةٍ
وكَمْ ذا لِعـزٍّ قَدْ سَحَبتُ ردائيا
وقاسيتُ صَعباً بين حِـلٍّ ورحـلةٍ
يُقلِّبُ قلبَ الصخرِ أدناه واهيا

فقد أورد المؤيد في البيت الأول صورةً للذُّلِ مشخصة بطريقة فنية جميلة، وذلك في قوله: (لبستُ لباسَ الذلِّ)، وذلك بالاستناد إلى فنِّ الاستعارة، إذ استعار (اليد) وأسندها إلى (الذُّل)، فجاءت الصورة الاستعارية مبنية على التوظيف المجازي للغة توظيفا منبثقاً من دلالة الألم والمُعاناة في أرض الغربة.

المجد والمكارم:

لم تقتصر حدود ظاهرة تشخيص المعنويات عند الفاطميين على ما تقدّم ذكره، بل تعدّتها إلى معنويات أخرى، فالمجد – هو الآخر- كان من الأمور المعنوية السامية، التي شخّصها عددٌ من الشعراء الفاطميين، إذ مَنحَوه صفات إنسانية في غَرَض الفخر، وكذلك شخّصوا المكارم من أجل التفاخر، منه ما ورد في قول المُهذّب بن الزبير[٨٣]: (البسيط)

تأبى المكارمُ والمجدُ المؤثَّلُ لي
مِن أنْ أقيمَ وآمالي على سفـرِ
وسوفَ أرمي بنفسي كلّ مهلكةٍ
تسري بها الشُهبُ إنْ سارتْ على خطرِ

فجعل الشاعر (المكارم والمجد) يأبيان، و(الآمال) تسافر؛ لتكون دليلاً على مبالغة الشاعر في الفخر، فللشاعر من الهمّة البعيدة، والمجد المؤثّل ما دفعه إلى التّنقّل والتّرحال، غير مكترث بما يُلاقيه من مكابدة الصِعاب في سبيل إدراك ما تسمو إليه نفسه من امتلاك ناصية المجد والعُلى أو مُلاقاة المنيّة التي إليها منتهى العباد. فنجد أنَّ الصورة الفنيّة استندت إلى عنصر التشخيص بشكلٍ أساس، وأضفت على البيت جمالية فنيّة مستندة إلى الانزياح اللغوي.

السلو:

وإذا انتقلنا إلى تشخيص السلو، فإننا سنجد أنهم أسندوا له بعض الصفات الإنسانية التي تكاد تتشابه – إلى حدٍّ كبير- مع الصفات التي أُعْطِيَتْ إلى معنويات أخرى، فمثلاً وسم ابن هانئ (السلو) بسمة الكذب في مطلع قصيدةٍ قال فيها[٨٤]: (الكامل)

كذِبَ السلـوُّ، العـشقُ أيسـرُ مَركبا
ومَـنيّةُ العـشّـاقِ أَهـونُ مَطلـبا

فقد وظّف الشاعر التشخيص في غرض الغزل ليبيّن من خلاله وجهة نظره حول ما قِيلَ عن العشق، إذ يراه مركباً سهل الركوب، وليس كما ادّعاه السلو كذباً بأنه صعب الركوب، وهنا مثّلَ التشخيص انحرافاً واضحا لنمطية اللغة، جاء به الشاعر من أجل استعمال اللغة استعمالاً مجازياً يُعَضّدَ المعنى ويؤكّـدهُ ويُزيد من بلاغتهِ.

الفخر:

تتعدّد المعنويات التي تكتسب صفات الأحياء في الشعر الفاطمي، وتختلف دلالاتها من شاعر إلى آخر، وهي في الوقت نفسه، تتنوّع تنوّعاً عجيباً، فلا تكاد يربطها رابط، أو يجمعها هدف واحد، فهي – دوماً- مختلفة الدلالات، ومتباينة المضامين والمقاصد، فهذا ظافر الحداد يشخّص الفخر بإسناد كلمة العرس له، وذلك في تهنئةٍ بزواج، إذ قال[٨٥]:(البسيط)

وعَرَّسَ الفخرُ في العُرْس الذي عَظُمت
أوصافُه وجَـرتْ لي فيه أَفْـراسُ
مِنْ كُلِّ قافيةٍ ذَلّتْ صعوبتُها
لخاطري وهي بالألبابِ مِشماسُ

فأضفى على (الفخر) من مستلزمات الحياة وديمومتها عند الإنسان عن طريق التناسل والتكاثر والتزاوج، فأدّى بذلك صورة تشخيصية تقوم على انحراف الألفاظ عن مقصديتها الحقيقية إلى دلالة مجازية بلاغية.

الدليل:

إنَّ سعة خيال الشعراء هو ما دفعهم إلى تصوّر كثيرٍ من المعنويات كائنات حيّة، وذات صفات بشرية، من نحو ما فعل ظافر الحداد الذي صوّر لنا (النصر راحلاً، وللدليلِ وجهاً)، وذلك في قوله[٨٦]: (الكامل)

فبِكَ استقـرَّ الحقُّ واتَّضحَ الهدى
وأبانَ للثَّقَلين وجهُ دليلِـــهِ
للهِ جيشٌ مثلُ جيشِكَ مُعْلَـــم
فالنّصرُ يَرحلُ دائباً برحيلـهِ

فتحت الاستعارة في هذين البيتين أمام الشاعر سبل القول لتشخيص بعض المعنويات، إذ إنّ من أبرز خصائص الاستعارة أنها تتعدّى حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة، فليس في واقعنا أنّ (للدليل وجهاً) على سبيل الحقيقة، ولا (رحيل للنصر)، وإنّما يوجد ذلك في المجال الإبداعي الانزياحي للغة، وبهذا يكون عمل الشاعر تغييراً للواقع، وهو ما أتاح قدراً كبيراً من التصرُّف في التعبير عن المعاني من خلال التشخيص، فضلاً عن تصوير المعاني من خلال أحاسيس الشاعر.

الشوق:

الشوق من الموضوعات الشعريّة الموظّفة للتعبير عن الحسِّ العاطفي لدى الإنسان اتجاه مَنْ يَحُبّ، بوصفه غريزة فطريّة تمثّل ثمرةَ المحبّة وحالاً من أحوالها، وقد شكّلَ جزءاً من المعنويات التي شخّصها الشعراء الفاطميون، فهذا ظافر الحداد يشخّص الشوق

حينما تعتصره آلام الغربة بقسوة تدعه مشتاقاً منجرفاً بسيلٍ من الحنين إلى ثرى وطنه، فيقول[٨٧]: (الكامل)

وَسَكَنْتُ بالفسطاطِ مُغترباً
وَلَقَدْ كَسبتُ بغربتي شَرَفا
لكنْ يُنازِعَني إلى وطنـــي
شوقٌ إذا استمهَلتُه عَسَفـا

فقد جاش صدر الشاعر بالحنين والتوقان إلى وطنه؛ فسال هذا المعنى على لسانه صورةً فنية جميلة مشخّصة (بمنازعة الشوق له وتَعسُّفه إذا ما دعاه إلى الصبر والتّمهُّل في ملاقاة مَن أحبّ).

وشبيه ما تقدّم يتكرّر أيضاً عند ظافر الحداد في قوله[٨٨]: (الطويل)

يُنازِعُني شوقٌ إلى الثغرِ هاجِسُ
أَثارتْه أنفاسُ النسيمِ النَّفائـــسُ
تَحمَّلْنَ مِنْ روضِ الكنيسةِ بهجـةً
بليلةِ أَنْداءٍ نَمَتْها المَجالِـــسُ
وصافحْنَ أَجْناساً من النَّوْر سُحْرَةً
رياضَ بنى في تُرْبِها القصرَ فارسُ

يلحظ القارئ لهذه الأبيات أنها مبنية بشكل أساس على فن التشخيص، وهي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة، التي تهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة، وذلك وهبها جمالاً فنياً واضحاً، بعد أن أفاض الشاعر سماتٍ إنسانية على كثير من أجزائها، والتشخيص يتجلّى بقوله: (يُنازِعُني شوقٌ إلى الثغر، وأثارت أنفاسُ النسيمِ النفائس، وصافحْنَ رياضاً)، فأضفى تضافر المجاز والاستعارة على هذه الصور جمالية فنية واضحة، وأدّى تواشج الصور الجزئية مع بعضها على إبراز براعته الشاعر في توظيف اللغة.

فاستنطاق المعنوي من لدُن الشعراء قد يكون أحياناً من أجل إيجاد مشاركة شعورية تعكس عواطف الشاعر، فهذا تميم بن المعز يستثمر تشخيص (الشوق) استثماراً عاطفيّاً، وذلك بقوله[٨٩]: (السريع)

لومٌ لئيـمٌ كلَّما اشتدَّ خـــابْ
والشَّوقُ لا يُصْغي لِبَعْضِ العتـابْ
لو فتَّشوا جِسْمِيَ ما أبْصَــروا
غيرَ الأسـى يسْرَحُ بيْنَ الثِّيــابْ

فالشوق عند الشاعر (لا يُصغي للعتاب)، و(الأسى يسرحُ بين الثياب)، وهذا يمثّل إحالة صفات إنسانية على أشياء معنوية من أجل وسمها بالإحساس والعاطفة والمشاركة.

الهيبة:

إنَّ مَنْ يطّلعُ على أشعار الفاطميين يلحظ أنهم استثمروا تشخيص (الهيبة) في غرضي المديح والفخر بشكل رئيس؛ لأنها تنطوي على معانٍ تخدم هذين الغرضين، من نحو ما نجده في قول ظافر الحداد في قصيدة مدح بها الوزير الأفضل الجمالي[٩٠]: (الكامل)

ذو هيبةٍ يَثْنِى الجَحافلَ ذِكْرُهـا
فتعودُ ناكصةً عـلى الأَدْراجِ
يَقْفُو الرَّدى في كلِّ هَوْلٍ سيفُـه
فهو الدليلُ لهُ بكلِّ عَجــاجِ

صوّر لنا الشاعر هيبةَ الممدوح بأنَّها تثني جحافل جيش العدو حتى تعود ناكصة على أعقابها، وسيفه يتعقب الردى في ساحات الحرب، ويكون دليلاً عليه أذا ما اعتلى الغبار ساحة الحرب، فوظف أسلوب التشخيص في غرض المديح، لوسم الممدوح بالهيبة والشجاعة والإقدام عن طريقه.

الخطوب:

شاءت الأقدار أن يعيش كثيرٌ من الشعراء في حياة متغيرة الظروف والأحوال، ومليئة بالخطوب والنوازل، فلابد أن تلقي هذه الظروف بظلالها على أنفسهم وعواطفهم، فأخذوا يشتغلون بما تجيش به أنفسهم بعد أن تستبدّ بهم عواطفهم ونزعاتهم، فيحيلوا ما في أنفسهم من معانٍ إلى أشعار تسيل على ألسنتهم بطريقة شعورية أو لاشعورية، لتعبّر عن آلامهم وآمالهم. من نحو قول تميم بن المعز شاكياً[٩١]:

(الطويل)

فَما عنَّفَتْ غَيْري الخطوبُ بِجَوْرِهـا
ولا ظَلَمَتْ أَحْداثُها أحَداً ظلْمـي
أروني مَريضَ القلْبِ مثْليَ والمُنـى
عليلَ الغنـى والحالِ والحَظِّ والجِسْمِ

فالخطوب في نظر تميم تُعنِّف، وتجور، وتظلم، وهو لجأ إلى تشخيصها ليعبّر عن مرارة الألم الذي لحق به من جرّاء سلب الخلافة منه وإسنادها إلى أخيه الأصغر، فسكت على مضض، وأمسك عن غصّة في نفسه.

وهناك قسمٌ من الشعراء أفاد من تشخيص تلك الخطوب حينما عمدوا إلى الفخر بذواتهم، فهذا تميم بن المعز ركن إليه ليخفِّفَ من وطأة الألم الذي لحق به فقال[٩٢]: (المنسرح)

وإنْ تَـدِبُّ الخطـوبُ جامِحَـةً
لقيتُهـا لا أخـافُ عـقباهـا

نلحظ في تشخيص تميم للخطوب بأنها جامحة وتعاقب من تشاء، وقد أدّى ذلك بُعداً في التعبير الرمزي الذي يُفصح عن الوضع النفسي المتأزِّم له من جرّاء ما يحصل له من مواقف يراها قد أسرفت في الجور عليه.

الجوع:

أَخذ الجوع نصيبه من صور الشعراء الفنية؛ بسبب وطأته الشديدة على أنفسهم، وقد ذكروه بطريقة تشخيصية من أجل المبالغة في عرضه، مثلما نجده في قول صالح بن مؤنس[٩٣]: (السريع)

تَجَاسَرَ الجوعُ عَلَى صَالحٍ
تَجَاسُرَ الكَلْبِ عَلَى الضَّيْغَمِ

ولعلَّ قيمة التشخيص في قوله: (تجاسر الجوع) والمستند إلى فنَّ التشبيه، تكمن في تضخيم الصورة الناتجة عنه، فالشاعر يشبّه نفسه بالضيغم، ويشبّه الجوع بالكلب، وصورة تجاسر المهجو على شخص الشاعر تتطابق - أو تكاد - وصورة تجاسر الكلب على الضيغم، على الرغم مِمّا بينهما من فارق القوّة، والشجاعة[٩٤].

الدّهر:

وهما من المعنويات التي شخّصها الشعراء كثيراً؛ وذلك لارتباط مفهوم الدهر بكثير النّوازل التي حلّت بهم وبمن يحبّون، فضلاً عن مساسه المباشر بحياة الناس بصورة عامة، والشعراء بصورة خاصّة؛ ولأَن الشعراء أكثر الناس حساسية لأحداث الدهر، بسبب مشاعرهم المُرهفة نجدهم تفاعلوا معه بشكلٍ كبير، ومن أمثلة تشخيص (الدهر إلى جانب العيش) قول أبي جعفر محمد بن عمر العبّاسي؛ المعروف بالبهرج[٩٥]: (المنسرح)

فَلْيَسْألِ الدَّهْـرَ في تَقَلُّبِـهِ
عَنْ شيمَتَيْهِ الإبَاءِ والأنَـفِ
وَلْيَسْألِ العَيْشَ عَنْ فَراهَتِـهِ
في رَغَدٍ نالَهُ وَفي شَظَـفِ

فقد شخصهما الشاعر عاقلين، ودعا الناس إلى سؤالهما؛ سؤال الدهر عن تقلباته الدائمة وعدم استقراره على السراء والضراء، وسؤال العيش عن عدم الدوام على حال من الأحوال من الشدة أو الرخاء، وأفاد من هذا التوظيف في غرض الفخر بالتلميح إلى إبائه وأنفته في أحوال الدهر جميعها، وعدم ضعفه أمام تقلبّاته.

فالتشخيص نابع من نظر فاحص وشعور دقيق يجعل الشاعر يضيف للأشياء صفات لا يمكن إضافتها ولا يمكن حملها على وجه الحقيقة، وإنّما على سبيل المجاز لتكون قريبة إلى فهم الانسان وواضحة التأثير فيه، فيحيلها من فكرة مُبهمة إلى صورة مُشخّصة قريبة من ذهن المتلقي.

ولهذا نجد أنَّ تميم بن المعز استثمر تشخيص (العيش) حينما هزّه الشوق -وهو في إحدى رحلاته- إلى مواضع قضى بين ربوعها أوقاتاً جميلة، وشهد في أروقتها مناظرَ رائعة، طابت فيها حياتُهُ، وانشرَحَ لها

صدْرُهُ، فقال في ذلك[٩٦]: (الطويل)

إذا حانَ من شمْسِ النهارِ غـروبُ
تَـذَكَّـــرَ مشتـــاقٌ وحـــنَّ غريـــبُ
منازِلُ لَمْ يُلْبَسْ بِها العيْشُ شاحِباً
وَلَمْ تُلْفَ فيهِنَّ الخطوبُ تنـوبُ

فالعيش في ديار الشاعر غير شاحب، أمّا في غيرها فشاحبُ الوجه ومُغبرٌّ وعابس، تستوقف القارئ لهذين البيتين وتلفت نظره العاطفة الفياضة فيهما، وهو ما يشي بها عنصر التشخيص الذي وظّفه الشاعر في البيت الثاني قائماً على التخييل الذهني، وذلك في قوله(العيش شاحب)، إذ اسند الشحوب لـ (للعيش)، وهو ما يوصف به وجه الإنسان، وذلك عن طريق حَرْفِ اللغة عن معياريتها الدلالية إلى المجاز، فجاءت الصورة المؤدّاة بالتشخيص جميلةً موحيةً في جعل المتلقي يحس بمعنى الحزن والشوق أكمل إحساس وأوفاه، وجعلت الأمر المعنوي أمراً محسوساً، وهو مَكْمَنُ الجمال في الصورة.

الحياة:

ألقتْ تقلبات الحياة الدائمة على الشعراء بظلالها الواسع، وتركتْ الشيء الكثير في نفوسهم ومشاعرهم، وهو ما دعاهم إلى أن يشخصوها، ويحدّثوها، ويبثّوا فيها الإحساس؛ تعبيراً منهم عن أحوالها المتباينة، فمن أمثلة ذلك قول أبي الحسن التهامي محدِّثاً نفسَهُ بعد أنْ قُبِضَ وأُوعَ السجن بمصر[٩٧]: (المتقارب)

أهذا التُّهاميُّ مِنْ مَكَّـــةَ
بِرِجْلَيْهِ يَسْعَى إلى حَتْفِـهِ
أَلَمْ يَكْفِهِ أنَّ ثَوْبَ الحَيـــا
ةِ ضَاقَ عَلَيْهِ أَلَمْ يَكْفِـهِ

أثبت الشاعر شيئاً مستعاراً من الإنسان (الثوب) لأمر مجرد عقلي وهو(الحياة)، فشخصها إنساناً ذات ثوبٍ ضيّقٍ؛ ليُحرِّك بذلك الجانب الانفعالي عند المتلقي عن طريق تشخيص هذا الشيء المعنوي العقلي ومنحه الحياة والحركة، وهذا الأسلوب ابعد المعنى عن المباشرة والتقريرية، وقرّبه من الإيحاء الدلالي.

النفس:

مثلما هو معروف أنَّ الإنسان مكّون من جَسَدٍ ونفس، وقِيل إنّ النفس هي التي تشعر وتنفعل وتتفاعل مع الأشياء، ولهذا دفعت مواصلة الإخوان بعض الشعراء الفاطميين إلى استثمار التشخيص في تحقيق ذلك التواصل؛ لأنَّ التشخيصَ مَلكةٌ خلاّقةٌ عند الشاعر، تستمد فاعليتها من سعة الشعور ودقة الملاحظة التي تستوعب الأشياء وتحيلها إلى كائنات بشرية لها صفات إنسانية متعددة.

ومن تشخيصهم (للنفس) ما نلمحه في قول الحسن بن أحمد بن الخيّاط[٩٨]:(السريع)

بُشِّرْتُ بِالعافِيَـــةِ الشَّامِلَـهْ
فيكَ وتلكَ النِّعْمَـــــةُ الكامِلَـهْ
مِنْ بَعْدِ شَكْوَى نَكَّسَتْ ناظِـري
وأضْحَتِ النَّفْسُ لَهَا ذاهِلَـــــهْ

هذان البيتان هَنأَ بهما الشاعرُ صديقَهُ عز الملك المسبحي بسلامتهِ من مرضٍ ألمَّ به، وهذا ما جعله مُنَكّس النواظر، مذهول النفس، فأسند (الذهول للنفس)، وهي من المعنويات، وفي هذا دليلٌ على سعة مخيلة الشاعر، وتمكنّه من أدواتهِ الفنيّة.

الشكوى:

الشكوى ظاهرة فطرية عرفتها النفس الإنسانية منذ أن أحست بالهموم والآلام، ومثّلت إحدى الفنون الشعرية التي شاعت في شعر العرب، وشغلت مساحةً واسعةً في شعراء العصر الفاطمي؛ إذ قلّما نجد شاعراً منهم لم يشكُ من المحن والآلام، ومنهم من لجأ إلى تشخيصهِ؛ لإظهار ما في نفوسهم من ألمٍ وتوجُّعٍ جرّاء متاعب الحياة وملماتها، وسوء أخلاق أهلها، وبثّه بكلماتٍ تشوبها الحرارة واللوعة، ويوحشها التّشاؤم والحرمان. من نحو قول أبي الفتح البيني[٩٩]: (الطويل)

وأُهْدِي لَهُ حالي فَيَشْكُو لسانُهَـــا
إلى جودِهِ شَكْوَى جميلِ بْنِ مَعْمَـــرِ

شكا الشاعر في هذا البيت حاله إلى القاضي أبي عبد الله محمد ابن النعمان، بعد أن جعل لشكواه لساناً يتحدّث عن ضيق حاله، ويطلب منه أن ينعم عليه بالجود والعطاء، لينقذه مما هو فيه من الفقر، ويحيله إلى مرتع الغنى، والعيش الرغيد، فوجد في التشخيص السبيل الأنسب للإعراب عن شكواه.

فالقيمة التصويرية لهذا البيت الشعري تتمثّل في انزياح لغتِهِ من الحقيقة إلى المجاز عن طريق فنِّ الاستعارة القائمة على تشخيصِ أمر معنوي، وهذا يُفضي بتخيُّلِنا إلى الملاءمة بين الأشياء المتنافرة التي لا يمكن حملها على الحقيقة ما بين اللفظ ودلالته.

المرض:

نلحظ أنَّ للخيال الدور الفاعل في تشكيل أغلب أبعاد الصور التشخيصية، ولولاه لأصبحت نقلاً حرفياً للأشياء، أو محاكاةً تخلو من التفنّن والإبداع، ولأجل هذا ذهب أحد الباحثين إلى أنَّ الشعر في معناه العام تعبيرٌ عن الخيال[١٠٠]، وخير شاهد على دوره ما نجده في صورة (حال الشاعر الذي أعيا العياء)، في قول المؤيد في الدين داعي الدعاة[١٠١]: (الطويل)

إلى كـمْ عناني من هـواكِ عناءُ
فجسمي نحولاً في هواكِ هـواءُ
يقولون بي الدّاءُ العياءُ وعشرُ ما
أُقـاسيه للـداءِ العيـاءِ عـياءُ

تُطالعنا في هذه النتفة صورة تشخيصية تقوم على الخيال والتأويل العقلي؛ وهي شدة جزع الشاعر الذي أصبح عياءً للعياء نفسه؛ لما لحق به من مرض وآلام بسبب صدود المحبوبة، فأسبغ الخيال على هذه الصورة روحاً تبعدها عن الجمود، وتضفي عليهما شيئاً من الحركة، وتقرّبها من منزلة الجمال الأدبي.

القدر:

يلجأ الشاعر - بشكل رئيس - إلى فنِّ الاستعارة في تشكيل صوره التشخيصيّة، فهي لا تجيء منعزلة عن الوسائل الأخرى التي تسهم في بناء الصورة عنده، ولكي يكون لتسليط الضوء على هذا الجانب من شعر الفاطميين ذات فائدة ومغزى سنركّز على هذا الجانب من صوره. مديح تميم بن المعز للخليفة الفاطمي في إحدى انتصاراته[١٠٢]: (البسيط)

قد جاءك النصرُ مقروناً به الظفرُ
عفواً وأرضاك في أعدائك القدْرُ
قد سالمتكَ الليالي سِلْمَ مُنهزمٍ
لم يستطعْ وأَرها ذلكَ النظرُ

إنَّ تدفّق الحسّ النفسي لدى الشاعر وهو واقفٌ أمام الخليفة، وخوفاً من أنّ مَديحَهُ للخليفة لا يداني تلك الأوصاف التي تُسبغ على الملوك، دفعته مقدرته الفنيّة إلى رسم صور تتماشى مع مقام الممدوح، إذ سعى إلى تقريب المجرّد من الإدراك المعرفي والجمالي؛ وذلك حينما اسند (المجيء) وهي عملية تخصّ الكائن الحي إلى (النصر) وهو مدرك معنوي؛ ولكي يستكمل الشاعر صورته وهو يعبّر عن نشوة الانتصار الذي حازه الخليفة، فإنه أسند (السلم) إلى الليالي. فتضافرت الاستعارة مع التشبيه (سِلمَ منهزمٍ) في رسم صورة الانتصار.

الطيف والخيال:

يُعدُّ طيف خيال المحبوبة الزائر أحد الموضوعات الشعرية القديمة التي وظّفها الشعراء العرب في شعرهم؛ لأنّ لوعة الفراق، وآلام الصدود كثيرٌ ما تدفع بعض الشعراء المُحبين إلى أنْ يروا أحبابهم في مناماتهم وأطيافهم؛ ليحقّقوا بهذا العالم مالا يتحقق في عالم اليقظة والحضور، وقد سار بعض الشعراء الفاطميين على خطى الفحول من شعراء في توصيف خيال المحبوبة؛ وذلك لأنَّ الشاعر محكوم بسلطة النص القديم ومغرم به، ومهيمن على تفكيره، فهو يسعى إلى بيان براعته الأدبية عن طريق محاكاة

أولئك الفحول.

ويبدو أنَّ هذا التقليد قد سيطرت على تفكير الشعراء، بل أصبح من سُنن الشعراء في العصور التي تلت العصر الجاهلي، وليس شعراء العصر الفاطمي فحسب، ولهذا نجد الشعراء الفاطميين قد شخّصوا معاني الطيف والخيال في غرض الغزل، وأسبغوا عليها شيئاً من صفات البشر وأفعاله، ليضفوا عليها الحياة والإحساس تعبيراً عن أحاسيسهم وعواطفهم النفسية، من نحو ما نجده في مقدمة الوزير المغربي(ت٤١٨هـ)[١٠٣]: (الكامل)

طيفٌ ألـمَّ ثنى عـزيمَ النُّسَّـكِ
وجـلا صواب الحُـبِّ بعـد تشكُّكِ
أكرم به يجفو وحشو وسائـدي
وردٌ، ويعطف أذ وسادي مَورِكي[١٠٤]
قالت: فهبكَ بمصر كنتَ مُغازلاً
وجهـاً مـن الدُّنيا أنيقَ المضحكِ

فقد وظّف الشاعر طيف المحبوبة الذي زاره على بعد الديار، وشحط المزار؛ ليوحي بغربته وكثرة ترحاله، ويلمح إلى بُعد دياره وشوقه إليها، فعمد إلى ذكر مصر صراحةً، وقد أضفى على ذلك الطيف من الصفات الإنسانية وأفعاله، إذ كان له تأثير واضح، فهو يُثني عزم الناسك، ويبرهن على صواب الحب، ويجفو المُحب، ويعطف عليه؛ فأراد الشاعر من هذا التشخيص رسم صورة شعرية يُبيّن عن طريقها شوقَهُ لتلك المحبوبة التي أبعدتْها عنه طول المسافة التي بينها وبين مصر، فنجد أن التشخيص شكّل المحور الرئيس التي دارت عليه الصورة الشعرية في هذه المقطوعة.

وهناك من الشعراء من وظّفه توظيفاً خاصاً به؛ لِيُعبِّر عن حاجةٍ شخصيّةٍ، وبُعْدٍ نفسيٍّ خاص؛ لتبدو علاقة طيف المحبوبة بعذابات الليل التي يعيشها الشاعر أكثر وضوحاً، بعد زيارته التي تهيج ما سَكَنَ من أشواقه، وهذا المعنى نجده عند ابن قلاقس (ت٥٦٧هـ)؛ إذ قال[١٠٥]: (البسيط)

لـم يُشفِ طيفُـكِ لمّا زارني ألما
وإنّمـا زادنـي إلمـامه لَمَمـا[١٠٧]
سـرى إليَّ وطـرف الليل مركبه
والبدرُ إنْ ركـبَ الظلماء ما ظَلَمَا
ولـمْ يـزلْ يدَّعـي زُوراً زيـارته
حتى تملّك مني الحلـم و الحلـما
نادمته فسقـاني كـأسَ مُـرتشفٍ
يفني النديـم علـيه كفَّـهُ ندمـا
حتى إذا شاب فود[١٠٦]الليل وانعطفت
قناتـه فتـدانى خطـوه هـرما
قال: السلام على مَنْ لو مَررتُ بـه
أهدي السلام له يقظان ما سَلَمَا

فالشاعر شخّص الطيف بمجموعة من الصفات الإنسانية، إذ جعله طبيباً لم يُشفِ مرضه بل زاده ألماً، وجعل له مركباً من الليل والظلام ليملك منه حُلْمَهُ وحُلُمَهُ، بعد أنْ ينادم الشاعر، ويسقيه كأسَ الهوى من رشفاته، ثم يضفي الشاعر على الليل من أجزاء الإنسان (الرأس) قد بان شيبه، وجعل له رمحاً قد التوى، وله خطوات قد تضاءلت بسبب هرمه، وهي كناية عن زوال الليل، وظهور تباشير الصباح، وتركه يصارع همومه، ويعاني مرارة الفراق.

ولهذا نجد أن الطيف عند الشريف المرتضى ممدوح مذموم في الوقت نفسه، «فمَدَحَهُ لأن التُّهمَةَ به زائلة، والرِّيبة عنه عادلة، وإنّه تمتّع وتلذذ لا يَعلَقُ به تحريم، ولا يدنو إليه تأثيم، ولا يترتّب عليه عيب ولا عار، وأمّا ذَمَّهُ فلأنه باطل وغرور، وهو كالسراب اللامع، والتخيّل الفاسد، كما أنه سريع الزوال، وشيك الانتقال، وبأنه يهيج الشوق الساكن، ويُذِّكر بالغرام الذي سها عنه صاحبه»[١٠٨].

وقد ارتبط حضور الطّيف عند الشعراء الفاطميين – وعند سواهم – بالليل، إذ غالباً ما تكون زيارته بعد أن ينام الناس، ويهجع الواشون والرقباء، ويبقى الشاعر وحيداً يسامر شتّى الذكريات الماضية، فهذا الجليس بن الحباب (ت٥٦١هـ) يشخّص هذا

المعنى في صدر قصيدة قال فيها[١٠٩]: (الكامل)

أرأيتَ جـرأةَ طيفِ هذا الـزائر
ما هـابَ عادية الغيور الزائر[١١٠]
وافى وشملته الظلام ولـم يكن
ليـزور إلا في ظـلامٍ سـاتـرِ
فكأنه إنسانُ عـينٍ لـم يَلُـحْ
مُذْ قـطَ إلا في سـواد الناظـرِ
ما حكمُ أجفاني كحـكمِ جفونها
شتّان بين سواهـرٍ وسواحر

فنلحظ ارتباط الليل والظلام ارتباطاً وثيقاً بالحبيب الغائب الذي يعتاض عنه الشاعر بتشخيص طيف خياله في زيارته التي تثير فيه كوامن الشوق والحنين، فيتعجّب من جرأته في الزيارة؛ إذ إنه لم يهب وحشة الطريق، ولا سطوة الشخص الذي طرقه، بل وَفَدَ عليه وهو مُشتملاً برداءٍ من الظلام.

وهذا ما يعطي العذر للشريف المرتضى أن يمدح الطيف الزائر بقوله: «وممّا يمدح به أنه زيارةٌ من غير وعد يخشى مَطَلُهُ... وإنه وصل من قاطع، وزيارة من هاجر، وعطاء من مانع »[١١١].

فالطيف وإنْ كان من توهُّمات الخيال وليس من الواقع في شيء، إلّا أنّه مبتغى بعض الشعراء؛ بسبب ما يعانيه من وجد الصبابة، وأسى الاشتياق، وحرمان الوصال، فيمسي قانعاً بتشخيص طيف المحبوبة؛ عسى أن يُعوّضه عمّا حُرم منه في عالم الشهود، أو يُخفف من وجدهِ الذي ألمَّ به.

وهذه المعاني تناولها ابن مكنسة (ت500هـ) في مفتتح إحدى قصائده، إذ قال فيها[١١٢]: (الطويل)

بنفسي خـيالٌ زارَ وهـو قريبُ
أحقّـاً عليه في المنـامِ رقـيبُ
سرى وغدير الليل طامٍ جِمامُهُ[١١٣]
وللشُّهبِ فيه طفـوةٌ ورسـوبُ
وقـد أعـجلتْهُ للصباح التفاتـةٌ
فلـم تكُ إلا خـفقـةٌ وهـبوبُ
ولولاكمُ لَمْ أَرْضَ أَنْ تَسْتَقِرَّ بي
زخارِفُ حلمٍ صِدْقُهُنَّ كذوب
وكم أنَّةٍ أيقظتمُ نَفَسِي بها
لها بين أَحْنَاءِ الضلوع نُدُوب

فالصورة في هذه الأبيات تقوم على تشخيص الشاعر خيال محبوبته التي سرى إليه ليلاً للقائه ورؤيته، لكنّه تعجّل العودة لقرب انبلاج الصباح، وخوفاً من الرقيب الواشي، فطيف محبوبته ما هو إلا زخارف حُلمٍ مُشخّصة وغير حقيقية، وكاذبة التحقّق، وهي خفقة سريعة كهبوب الريح ثم سكونه، وهذا ما جدّدَ منه الحزن، وأثار كوامن الوجد بين ضلوعه.

وكثيراً ما يثير تشخيص الطَّيف في نفس الشاعر ما يُجسِّد ألمه من مشاعر وأحاسيس، وفي الغالب يكون تفجيراً لبركان الشوق في نفسه، فيضطرم في نفسه ويلهب فؤاده، ويسلمه إلى البكاء وترجيع الهموم، ويُذكّره بالمحبوبة وأيامها الخوالي، وهذا ما ضمّنه تميم بن المعز في إحدى قصائده[١١٤]: (الطويل)

وأنّى اهْتَدى طيْفُ الخيـالِ ودونَهُ
مِنَ البيدِ مجهـولٌ ودوّ[١١٥] وسَبْسَبُ[١١٦]
فَواصَلَني تَحْتَ الكرى وهْوَ عاتـبٌ
ولولا الكرَى ما زارَني وهْـوَ يَعْتِبُ
فلمّا أجـابَ الليلُ داعـي صبحـه
وكـادت ثـريّـا نجمـه تتصـوَّبُ
ثنى عطفه لمّـا بـدا الصبحُ ذاهباً
وما كـاد لولا طالعُ الصبح يذهبُ

يشخّص الشاعر في هذه الأبيات طيف خيال المحبوبة، الذي أثار في نفسه كوامن الألم، وهيَّج منه روح التذكّر والاشتياق، فتعجّب من اهتدائهِ إليه وقد بَعُدت الشقّةُ بينهما، فراح طيفها يقطع الفلاة الواسعة، والأراضي القفار حتى اهتدى إليه، فالتشخيص يكمن في مواصلة الطيف له تحت جُنح الظلام، وعتابه له، حتى إذا ما بدت ملامح الصبح بالظهور أقفل راجعاً، فنلحظ أنَّ الصور التي وردت في هذه الأبيات قد تمحورت حول هذا التشخيص.

وتختلف صورة تشخيص الطيف بعض

الشيء عند أبي الحسن التهامي (ت416هـ)؛ إذ شخّص طيف محبوبته وقد طرقه ليلاً، ولكنه سرعان ما انقلب على عقبه، وعاد من حيث أتى، بعد أن رأى الشاعر مضاجعاً لسيفه، فذُعِر خوفاً من ذلك المنظر، ولكن طَّيفها الذي زاره على حين غفلة ثم غادره سريعاً، قد أقضّ على الشاعر مضجعه، وأثار فيه من كوامن الوجد والشوق وصعّد منه الزفرات، وحنا منه الضلوع، وذلك في قوله[١١٧]: (الوافر)

أَلـمَّ خيالها بعـد الهجـوعِ
فعـادتْ أن رأت سيفـي ضجيعي
وهاجتْ لي بزورتها زفـيراً
يكـادُ يُقـيـمُ معـوجَّ الضلـوعِ
فبانت بين أعـناق المطايـا
تَردَّدُ في المجيء وفي الرجوع
وقمـتُ مبادراً فـإذا سهيـل
مـن الخفقـان كالقـلب المروعِ

فقد استعار الشاعر في هذه الأبيات بعضاً من خصائص البشر كـ(المجيء، والعودة، والخوف) وأسبغها على أمرٍ معنويٍّ مجرّدٍ صاغه من خيالهِ وهو(خيال المحبوبة)، فطيف محبوبته قد طرقه ليلاً، ولكنه سرعان ما ذُعِر خوفاً فأقفل راجعاً بعد أن رأى الشاعر مضاجعاً لسيفه وهذا المعنى يطالعنا إذا نظرنا إلى التشخيص برؤية سطحية، أمّا إذا استقرأنا دلالتها العميقة وقرنّاها بسيرة حياة الشاعر، سيتكشف لنا معنى آخر رمى إليه الشاعر من هذا التشخيص، وهو رغبته بالحرية والخلاص من أسر السجن الذي قبع به لشهور طويلة[١١٨].

ومّما تقدّم تبيّن لنا أن المعنويات- التي شَخّصها الشعراء الفاطميون - كانت متعددّة في مضامينها، ومختلفة في أهدافها، إذ كانت ترمي الى أهداف متعدّدة، ومتباينة في دلالاتها، تتناسب مع عواطف الشعراء ونفسياتهم والمقاصد التي كانوا يرمون إليها، وهذا ما اتّضح لنا في طيّات البحث.

الخاتمـــة

الآن وقد شارفَ البحثُ على الانتهاء؛ يجدرُ بنا أنْ نُجمِلَ أَهمَّ النتائج التي تَوصّلَ إليها البحثُ؛ لتكتمل الفائدةُ ويعمَّ النَّفعُ.

فقد أسفرَ البحثُ عن جملةٍ من النتائج، أهمها:

* بالنظر إلى التعريفات المتعددة لمصطلح التشخيص، توصّل البحث إلى دخول المعنويات التي تُضفى عليها سمات إنسانية؛ من كلام، وأفعال، وأحاسيس، تحت مصطلح (التشخيص) فتبدو هذه الأشياء وكأنها أشخاص حقيقية وعاقلة، تتسم بالحركة والحياة.

* كشف البحث عن أن ظاهرة تشخيص المعنويات لم تَكُن غائبةً في النتاج الشعري للشعراء الفاطميين، إذ إنّها شكّلتْ ظاهرةً فنيّةً لها حضورها الفاعل، ودورها الواضح في تشكيل صورهم الفنيّة، ورفد منجزهم الشعري بطرافة المعنى والإبداع في الدلالة.

* إنمازت الشواهد التشخيصية في شعر الشعراء الفاطميين بخيالٍ واسعٍ، وابداعٍ خصبٍ ينطق بالصورةِ الجميلة التي تعضده الدقّة في الملاحظة؛ وذلك لأنَّهم آمَنوا في أنّ الشعرَ فنٌ وإبداع، وليس مستودعاً للألفاظ المتراكمة، والأفكار الجامدة، وتحسّسوا تذوّق اللغة وما تؤدّيه من سحرٍ جمال، وهذا ما أسلمهم الى خيال واسعٍ مَكّنَهُم من إضفاء صفات البشر على المعنويات بالاستناد إلى خيالهم؛ ليُقدّموا في هذا المجال صوراً جميلة وبديعة.

* كشف البحث عن أن تشخيص الشعراء الفاطميين للمعنويات بنسبة كبيرة مردَّهُ إلى أنّ تشخيص المعنويات أكثر ابداعاً - من الناحية الفنيّة - من تشخيص المحسوسات، لأن المحسوسات تبدو الى الناظر أجساماً بأبعاد وحدود مُدرَكة، فيستطيع أن يدركها عن طريق حواسه، لذا يكون اعطاؤها صفات إنسانية أمراً يمكن تَقبُّلهُ من لدن المتلقين بصورة أو أخرى، غير أن الأمر لا يكون كذلك مع المعنويات، فاعطاؤها صفات إنسانية يبدو أكثر غرابة من ذلك، لأنها لا تُدرك بالحواس، ولا يمكن ادراكها إلاّ عن طريق العقل، والمخيّلة، ولذلك فان اضفاء صفات إنسانية

على أمرٍ معنوي يكون دليلاً على سعة مخيّلة الشاعر من جانب، ورمزاً يدلّ على ابداعها من جانب آخر.

* كشف البحث أنَّ الشعراء الفاطميين حينما استثمروا ظاهرة التشخيص بإضفاء الصفات الإنسانية والحياة على ما لا حياة له، كانت مستندة بشكل تامّ على الدلالة المجازية للغة، ومنتفعة بشكلٍ كبير على فن الاستعارة، ومتضافرة معها في تشكيل صورهِم الفنية.

* إنَّ المُشخصات- بمظاهرها المختلفة- نالت اهتماماً كبيراً في شعر أولئك الشعراء، فلم يألوا جهداً في اضفاء سمة الحياة، والمشاعر الانسانية عليها، وقد أفادوا من تشخيصها في عكس مشاعرهم التي كانوا يحسُّون بها، وحالتهم النفسية التي كانوا يمرّون بها في أثناء نظمهم للشعر.

* أن المعنويات التي شَخّصها الشعراء الفاطميون كانت متعدّدة في مضامينها، ومختلفة في أهدافها، إذ كانت ترمي الى أهداف متعددة، ومتباينة في دلالاتها، تتناسب مع عواطف الشعراء ونفسياتهم والمقاصد التي كانوا يرمون إليها، وكان وراء الصفات الإنسانية التي أضفوها على المُشخصات عوامل نفسية، تكمن- في بعض الأحيان- في اتخاذها قناعاً يكشفون من خلاله حالتهم النفسيّة التي مرّواُ بها.

الهوامش:

١- كتاب العين (مادة / شخص): ١٦٥/٤.

٢- ينظر: مختار الصحاح (مادة / شخص): ١٨٨.

٣- كتاب العين (مادة / شخص): ١٦٥/٤.

٤- ينظر: لسان العرب (مادة / شخص): ٤٥/٧.

٥- ينظر: أساس البلاغة (مادة / شخص):٢٣٧/١.

٦- ينظر: المصدر نفسه (مادة / شخص): ٢٣٧/١.

٧- لسان العرب (مادة / شخص): ٤٥/٧.

٨- ينظر: القاموس المحيط (مادة / شخص): ٢٧٤/١.

٩- المعجم الأدبي: ٦٧.

١٠- المرجع نفسه: ٦٧.

١١- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٧٨.

١٢- معجم المصطلحات الأدبية: ٨٥.

١٣- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٢٦.

١٤- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٧٨.

١٥- للوقوف عند طائفة من تلك الدراسات ينظر على سبيل المثال: أنسنة الطبيعة في الشعر الأندلسي (قصيدة ابن زيدون "إني ذكرتكِ" أنموذجاً)، أنسنة الحيوان في الشعر الجاهلي، وأنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف.

١٦- ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٦٨.

١٧- ديوان ظافر الحداد: ٩٣- ٩٤.

١٨- أخبار مصر في سنتين: ٩٥.

١٩- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٣٠٦.

٢٠- الاستعارة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٢٤٤.

٢١- ديوان ظافر الحداد: ٢١- ٢٢.

٢٢- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢٢٤.

٢٣- ديوان أسامة بن منقذ: ١٢٢.

٢٤- ديوان تميم بن المعز الفاطمي: ٣٨٠.

٢٥- ينظر: الاستعارة في التراث البلاغي النقدي عند العرب (أطروحة دكتوراه): ٨٩.

٢٦- الصّبر في القرآن الكريم: ٧. ومن تلك التي وردت في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاء والضَّرَّاء وَحِينَ الْبَأْسِ أُولَئِكَ الَّذِينَ صَدَقُوا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُتَّقُونَ﴾، وقوله: ﴿يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَةِ إِنَّ اللّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾، وقوله: ﴿إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ﴾.

٢٧- أخبار مصر في سنتين (٤١٤-٤١٥هـ): ١٤٧.

٢٨- المقفى الكبير: ٤٠.

٢٩- النُّكت العصرية: ١٥٨.

٣٠- تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب (القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار للداعي إدريس): ٢٣٩.

٣١- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢٢٣.

٣٢- ديوان ظافر الحداد: ١٤٧.

٣٣- المصدر نفسه: ٤٩.

٣٤- المصدر نفسه: ٢١٩.

٣٥- النكت العصرية: ١٥٢.

٣٦- ينظر: لسان العرب / مادة (لها).

٣٧- ديوان ظافر الحداد: ١٠٦.

٣٨- المصدر نفسه : ٢٦٢.

٣٩- نهاية الأرب في فنون الأدب: ٥ / ١٢٤.

٤٠- ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية: ٣٦١.

٤١- ذيل خريدة القصر، وجريدة العصر:١١٤.

٤٢- ديوان ظافر الحداد: ٣١٦-٣١٧.

٤٣- تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ: ٧٢١.

٤٤- في النقد الأدبي:٥٢.

٤٥- مناقب آل أبي طالب؛ المعروف بمناقب ابن شهراشوب: ١٣٤/٤.

٤٦- المصدر نفسه: ١٢٠/٢.

٤٧- الكرى: (النوم). لسان العرب: مادة (كرا).

٤٨- ينظر: آفاق الإبداع الفني (رؤية نفسية): ١٢.

٤٩- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢٥٩.

٥٠- الضّنى: (شدّة المرض). لسان العرب: مادة (ضنا).

٥١- للوقوف عند حياة المؤيد في الدين داعي الدعاة والظروف التي مرَّ بها ينظر: اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا:٢/٢٣٢، والمواعظ والاعتبار: ٢/ ٣٨٢، والأعلام: ٧٥/٨.

٥٢- الإشارات الإلهية: ١١٤-١١٥.

٥٣- أراد بالفاضل عبد الرحيم بن علي البيساني المعروف بـالقاضي الفاضل (ت٥٩٦هـ)، رئيس ديوان الإنشاء في عهد الخليفة العاضد بالله (ت٥٦٧هـ) آخر خلفاء الفاطميين.

٥٤- النكت العصرية: ١٨٣.

٥٥- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٣١٦.

٥٦- غاله الأمر: ثَقُلَ عليه وأهمّهُ. لسان العرب: مادة (عال).

٥٧- ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية: ٣٥٩.

٥٨- خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر): ٨٢/٢.

٥٩- ديوان ابن قلاقس: ٦٣.

٦٠- ديوان ظافر الحداد: ٢٠٧-٢٠٨.

٦١- المصدر نفسه: ٢٠.

٦٢- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٢٦٠.

٦٣- المصدر نفسه: ٥٨.

٦٤- ديوان ابن قلاقس: ١٠-١١.

٦٥- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٢٢٦.

٦٦- ديوان ظافر الحداد: ١-٢.

٦٧- تاريخ الخلفاء الفاطميين بالمغرب (القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار للداعي إدريس): ٢٣٩-٢٤٠.

٦٨- أخبار مصر (القسم التاريخي): ١٦.

٦٩- النكت العصرية: ٥١.

٧٠- أخبار مصر في سنتين: ١٤٧.

٧١- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٧ – ٨.

٧٢- تنظر تفاصيل هذه الحادثة: الحلَّة السيراء: ٢٩١/١.

٧٣- ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية: ٦٥.

٧٤- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٤٢٣.

٧٥- الكميَّ: الشجاع المقدم، الجريء. ينظر: لسان العرب: مادة (كمى).

٧٦- الخميس: الجيش المتكوّن من خمس فرق: المقدمة، والقلب، والميمنة، والميسرة، والساقة. ينظر: لسان العرب: مادة (خمس).

٧٧- معجم الأدباء: ٣ /١٥٠.

٧٨- شَخَصَ المُسافر: خرج من منزلهِ. لسان العرب: مادة (شخص).

٧٩- سورة النساء: الآية ٩٧.

٨٠- الدرَّة المضيَّة في أخبار الدولة الفاطميَّة: ٢٥٥.

٨١- ديوان طلائع بن رزيك: ١٣٣.

٨٢- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢٤٥.

٨٣- خريدة القصر وجريدة العصر (قسم شعراء مصر): ٢٢٤/١- ٢٢٥.

٨٤-تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ: ٧٠-٧١.

٨٥- ديوان ظافر الحداد: ١٧٢.

٨٦- ديوان ظافر الحداد: ٢٥٤- ٢٥٥

٨٧- المصدر نفسه: ٢١٤- ٢١٥

٨٨- المصدر نفسه: ٢٢.

٨٩- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٥٨.

٩٠- ديوان ظافر الحداد: ٧٨ – ٧٩.

٩١- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٤٠٠.

٩٢- المصدر نفسه: ٣٥ – ٣٦.

٩٣- يتيمة الدهر: ١: ٤٧٢.

٩٤- ينظر: حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية: ٣٥٧.

٩٥- أخبار مصر في سنتين: ٩٢.

٩٦- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٥٢.

٩٧- ديوان أبي الحسن التهامي: ٤٣٠.

٩٨- أخبار مصر في سنتين: ١٠٨.

٩٩- المصدر نفسه: ٧٦.

١٠٠- ينظر: الصورة الشعرية: ٧٣.

١٠١- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢٣٦.

١٠٢- ديوان تميم بن المعز: ١٨٢.

١٠٣- الوزير الكامل أبو القاسم الحسين بن علي المغربي (حياته وأدبه): ٣٣١.

١٠٤- «المَوْرِكُ والمَوْرِكة الموضع الذي يثني الراكب رجله عليه إذا مَلَّ من الركوب». لسان العرب: مادة (ورك).

١٠٥- ديوان ابن قلاقس: ٩٠.

١٠٦- « الفَوْدُ: مُعظم شعر الرأس مما يلي الأُذن، وفَوْدا الرأْس: جانباه ». لسان العرب: مادة (فود).

١٠٧- « اللّمَم: ما دون الكبائر من الذنوب، وفي التنـزيل العزيز:﴿الذينَ يَجْتَنِبون كبائِرَ الإِثْمِ والفواحِشَ إلا اللَّمَمَ﴾، وقيل: اللمم هو صغار الذنوب ». لسان العرب: مادة (لـمم).

١٠٨- طيف الخيال: ١٥.

١٠٩- الغدير في الكتاب والسنة والأدب: ٤٣٦/٤.

١١٠- الغيور الزائر: كناية عن الأسد.

١١١- طيف الخيال: ١٤.

١١٢- خريدة القصر (قسم شعراء مصر): ٢٠٨/٢.

١١٣- الجُمام: « المكان الذي يجتمع فيه ماء البئر ». لسان العرب: مادة (جمم).

١١٤- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي: ٤٠-٤١.

١١٥- الدوّ: «الفلاة الواسعة». لسان العرب: مادة (دوا).

١١٦- السبسب: «الأرض المقفرة البعيدة ». لسان العرب: مادة (سبسب).

١١٧- ديوان أبي الحسن التهامي: ٣٩٩.

١١٨- تذكر المصادر أنَّ التهامي قصد مصر أيام الخليفة الظاهر الفاطمي، ليقوم بعملية انقلاب على السلطة الحاكمة، فاستولى على كثيرٍ من أموال مصر، وملكَ أزمَّة بعض الأماكن، لكنَّ الأمر لم يتمَّ له، إذ غدر به بعض أصحابه، فاعتقله الظاهر، وأمر بسجنهِ، وبعد ذلك أمر بقتله سرّاً سنة ٤١٦هـ للوقوف عند تفصيلات الحادثة ينظر: وفيات الأعيان: ٣ / ٣٧٨ – ٣٨١، والوافي بالوفيات: ٢٢/ ٧٤ – ٨٢، والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: ٤ / ٢٦٤.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: الكتب

١- اتّعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تقي الدين أبو العباس أحمد بن علي المقريزي (ت٨٤٥هـ)، تحقيق: د. محمد حلمي محمد احمد، ط٢، لجنة إحياء التراث، مطابع الأهرام، القاهرة، ١٩٩٦م.

٢- أخبار مصر في سنتين (٤١٤ - ٤١٥هـ)، عز الملك محمد بن عبيد الله بن أحمد المسبّحي (ت٤٢٠هـ)، تحقيق: وليم.ج. ميلورد، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٣- أخبار مصر(القسم التاريخي)، عز الملك الأمير محمد بن عبيد الله بن أحمد المسبّحي، تحقيق: أيمن فؤاد سيد، وتياري بيانكي، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، د. ت.

٤- الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦م.

٥- الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية، لأبي حيان التوحيدي، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، ط١، دار القلم، بيروت ـ لبنان، ١٩٨١م.

٦- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة النهضة المصرية، ط٥، ١٣٧٤هـ-١٩٥٥م.

٧- أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، د. مرشد أحمد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، مصر، ٢٠٠٢م.

٨- الايضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضي القضاة سعد الدين أبي محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

٩- البرهان في وجوه البيان، أبو الحسين اسحاق بن سليمان بن وهب الكاتب (ت٣٣٥هـ)، تحقيق: الدكتور أحمد مطلوب، الدكتورة خديجة الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٧م.

١٠- البيان والتبيين، عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الناشر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، مطبعة المدني، ط٥، ١٩٨٥م.

١١- تاريخ الخلفاء الفاطميين في المغرب (القسم الخاص من كتاب عيون الأخبار) للداعي إدريس عماد الدين (ت٨٧٢هـ)، تحقيق: محمد اليعلاوي، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥م.

١٢- تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، شرح وتحقيق: السيد أحمد صقر، دار احياء الكتب العربية، د. ت.

١٣- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الزَبيدي (ت ١٢٠٥هـ)، منشورات دار مكتبة الحياة، المطبعة الخيرية المنشأة بجمالية مصر، ط١، بيروت-لبنان، ١٣٠٦هـ.

١٤- التبيان في علم البيان المُطلع على اعجاز القرآن، ابن الزملكاني (ت ٦٥١هـ)، تحقيق: الدكتور أحمد مطلوب، الدكتورة خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٤م.

١٥- تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانيء، د. زاهد علي، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، ١٣٥٢هـ.

١٦- حركة الشعر العربي في مصر الفاطمية، د. محمد حسين عبد الله المهداوي، دار الكتب موزعون ناشرون، العراق – كربلاء، ط١، ٢٠١٧م.

١٧- الحلَّة السيراء، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبّار (ت٦٥٨هـ)، تحقيق: د. حسين مؤنس، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م.

١٨- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون،

مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، د. ت.
١٩- خريدة القصر، وجريدة العصر(قسم شعراء مصر)، عماد الدين الأصفهاني الكاتب(ت٥٩٧هـ)، تحقيق: د. أحمد أمين، ود. شوقي ضيف، ود. إحسان عباس، ط١، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، ١٩٥١م.
٢٠- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، الناشر: دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٧٦هـ- ١٩٥٧م.
٢١- الخيال الشعري عند العرب، أبو القاسم الشابي، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٦١م.
٢٢- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى التبيان بشرح الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٦م.
٢٣- دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)، الدكتور رجاء عيد، الناشر: منشأة المعارف بالاسكندرية، مطبعة أطلس، ١٩٧٩م.
٢٤- الدرَّة المضيَّة في أخبار الدولة الفاطميَّة (هو الجزء السادس من كتاب كنز الدرر وجامع الغرر)، أبو بكر بن عبد الله بن أيبك الدواداري (ت بعد ٧٣٦هـ)، تحقيق: صلاح الدين المنجد، القاهرة، ١٩٦١م.
٢٥- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (ت٤٧٤هـ)، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٢٦- ديوان ابن قلاقس (ت٥٦٧هـ)، ضبط ومراجعة: خليل مطران، ط١، مطبعة الجوائب، مصر، ١٩٠٥م.
٢٧- ديوان أبي تمام (ت٢٣١هـ)، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، مطابع دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
٢٨- ديوان أبي الحسن علي بن محمد التهامي (ت٤١٦هـ)، تحقيق: د. محمد بن عبد الرحمن، مكتبة المعارف، السعودية، ١٩٨٢م.
٢٩- ديوان أبي نواس (ت١٩٨هـ)، برواية: الصولي، تحقيق: الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
٣٠- ديوان أسامة بن منقذ، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م.
٣١- ديوان امرؤ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٦٤م.
٣٢- ديوان تميم بن المعز لدين الله الفاطمي (ت٣٧٤هـ)، تحقيق: محمد حسن الأعظمي، دار المنتظر، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٩٦م.
٣٣- ديوان طلائع بن رزيك (ت٥٥٦هـ)، جمع وتبويب: محمد هادي الأميني، ط١، منشورات المكتبة الأهلية، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٤م.
٣٤- ديوان ظافر الحداد (ت٥٢٩هـ)، تحقيق: د. حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
٣٥- ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة (ت٤٧٠هـ)، تحقيق: محمد كامل حسين، دار الكاتب المصري، القاهرة، ١٩٤٩م.
٣٦- ذيل خريدة القصر، وجريدة العصر، العماد الكاتب الأصفهاني(ت٥٩٧هـ)، تحقيق: عارف أحمد، و د. محمود خلف، ط١، دار كنان، دمشق، ٢٠١٠م.
٣٧- الصبر في القرآن الكريم، د. يوسف القرضاوي، مكتبة وهبة، ط٣، القاهرة، ١٩٨٩م.
٣٨- الصورة الأدبية، الدكتور مصطفى ناصف، دار مصر للطباعة، ط١، ١٣٧٨هـ- ١٩٥٨م.
٣٩- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: الدكتور أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن ابراهيم، مراجعة: الدكتور عناد غزوان اسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، مؤسسة الفليج للطباعة والنشر،

١٩٨٢م.
٤٠- الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، جابر أحمد عصفور، دار الثقافة والطباعة والنشر، ١٩٧٤م.
٤١- الصورة الفنيَّة معياراً نقديّاً – منحىً تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د. عبد الإله الصائغ، ط١، دار الشؤون الثقافيَّة العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
٤٢- الصورة والبناء الشعري، الدكتور محمد حسن عبد الله، طبع بمطابع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٤٣- طيف الخيال، علي بن الحسين بن موسى بن علي بن أبي طالب (عليه السلام) المعروف بالشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ)، تحقيق ومراجعة: د. محمود حسن أبو ناجي، دار التربية للطباعة والنشر، مطبعة الديواني، بغداد، د. ت.
٤٤- العقد الفريد، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي (ت٣٢٨هـ)، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه: أحمد أمين، ابراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م.
٤٥- في الشعرية، كمال أبو ديب، الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٤٦- في النقد الأدبي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ١٩٦٢م.
٤٧- القاموس المحيط، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي (ت٨١٧هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
٤٨- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الدكتور محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
٤٩- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: الشاذلي بو يحيى، الشركة التونسيَّة للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٧٢م.
٥٠- الكامل في النقد الأدبي، كمال أبو مصلح، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط٥، ١٩٨٣م.
٥١- كتاب العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٠هـ)، تحقيق، الدكتور مهدي المخزومي، الدكتور ابراهيم السامرائي، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، طباعة شركة المطابع النموذجية، عمان- الأردن، ١٩٨٢م.
٥٢- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٣م.
٥٣- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت٧١١هـ)، ط١، دار صادر، بيروت- لبنان، د. ت.
٥٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ)، قدمه وحققه وعلق عليه: الدكتور أحمد الحوفي، والدكتور بدوي طبانه، مطبعة نهضة مصر، الفجالة- القاهرة، ط١، ١٣٨٠هـ-١٩٦٠م.
٥٥- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت٦٢٦هـ)، الناشر: دار الرسالة، الكويت، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.
٥٦- مُعجم الأدباء، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي (ت٦٢٦هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٣، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
٥٧- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
٥٨- معجم المصطلحات الأدبية، اعداد: ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، د.ت.
٥٩- معجم المصطلحات الأدبية، الدكتور سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

٦٠- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، طبع في لبنان، ١٩٧٩م.
٦١- المقفى الكبير (تراجم مغربيّة ومشرقيّة من الفترة العبيديّة)، تقي الدين المقريزي (ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٧.
٦٢- مناقب آل أبي طالب، المعروف بـ (مناقب ابن شهراشوب)، أبو جعفر رشيد الدين محمد بن علي بن شهراشوب المازندراني(ت٥٨٨هـ)، المطبعة العلمية بِقُم، إيران، ١٣٩٨هـ.
٦٣- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المقريزية، تقي الدين أحمد بن علي المقريزي (ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد زينهم، ومديحة الشرقاوي، ط١، دار الأمين، مطبعة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٧م.
٦٤- نظرات جديدة في الفن الشعري، ابراهيم العريض، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٩٧٤م.
٦٥- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين يوسف بن تغري بردي الأتابكي (ت ٨٧٤هـ)، قدم له وعلق عليه: محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلميَّة، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
٦٦- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، تحقيق، كمال مصطفى، الناشر: مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطابع الدجوي، القاهرة، عابدين، ط٣، ١٣٩٨هـ-١٩٧٨م.
٦٧- النكت العصريّة في أخبار الوزارة المصريّة، نجم الدين أبو محمد عمارة بن أبي الحسن الحكمي اليمني (ت٥٦٩هـ)، اعتنى بتصحيحه: هرتويغ درنبرغ، مطبعة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٤١١هـ-١٩٩١م.
٦٨- نهاية الارب في فنون الأدب، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ت٧٣٣هـ)، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط١، ١٤٤٧هـ- ١٩٢٩م.
٦٩- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت٧٦٤هـ)، تحقيق: أحمد الأرناؤوط، وتزكي مصطفى، ط١، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٠م.
٧٠- الوزير الكامل أبو القاسم الحسين بن علي المغربي (٣٧٠-٤١٨هـ) حياته وأدبه، خالد معدل، ط١، دار الروضة، بيروت، ١٩٩٧م.
٧١- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٦٦ه)، تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٣٨٦هـ-١٩٦٦م.
٧٢- وفيات الأعيان، وأنباء أبناء الزّمان، أبو العباس شمس الدين شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (ت٦٨١هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، ط٢، دار صادر، بيروت- لبنان، د. ت.
٧٣- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، تحقيق: د. مفيد محمد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣م.

ثالثاً: الأطاريح والرسائل الجامعية:

١- الاستعارة في التراث البلاغي النقدي عند العرب، فاضل عبود خميس التميمي، أُطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.
٢- مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، فاطمة سعيد أحمد حمدان، أطروحة دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٩م.

رابعاً: الدوريات:

١- أنسنة الحيوان في الشعر الجاهلي، ماهر أحمد الميبضين، وعماد عبد الوهاب الضمور، حوليات آداب عين شمس، المجلد ٤٣، مصر، مارس، ٢٠١٥م.
٢- أنسنة الطبيعة في الشعر الاندلسي، قصيدة ابن زيدون (إني ذكرتكِ) أنموذجاً، راشد عيسى، جريدة الفينيق، جريدة ثقافية عربية، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ع٧٧، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.

التاريخيُّ والمتخيّلُ السردي دراسة في الرواية العراقية بعد 2003م

م. د. مرتضى حسين علي
المديرية العامة لتربية بابل

The historical and the narrative imagination: a study in the Iraqi novel after 2003 AD

Lecturer Dr. Murtadha Hussein Ali
General Directorate of Education in Babylon

الملخص

تعدُّ الروايةُ نوعا أدبيا مميّزا في الإبداع الأدبي والثقافي. والرواية بوصفها نصا أدبيا تتفاعل مع مختلف النصوص الأخرى، حيث تنطلق من واقعها وتتفاعل معه لتكون شكلها الأدبي والجمالي، وحين نركّز في هذا البحث على العلاقة بين تفاعل الرواية العراقية مع الجانب التاريخي لابد من رسم البيانات الدالّة في خصوصية الناحية التاريخية وكيفية توظيفها في الجنس الأدبي الروائي عبر بعض النماذج الروائية وأثرها في الفكر الحديث والمعاصر من أجل كشف الجوانب الأدبية والفكرية والجمالية والانخراط في أسئلة فكرية تسلّط الضوء على الجانب المضمر من التاريخ العراقي من منظور نقدي مفتوح قائم على البحث والحوار. والمتتبّع للمشهد الروائي العراقي يجد أن الاشتغال على التاريخ يشكّل الهاجس المعرفي الموجّه للخطاب السردي حيث يتمّ عبره الولوج إلى حبكات سردية تربط الماضي بالحاضر سعيا منها في الكشف عن علاقة المتخيّل السردي بالواقعة التاريخية.

الكلمات الدالة: الرواية والتاريخ، المتخيّل الروائي، الروائي التاريخي، الرواية والتراث.

Abstract:

Novel is a literary genre that is distinctive in literary and cultural innovation. Novel is a literary text which interacts with other different texts. It emerges from its environment to interact and develop its literary and aesthetic shape. When we focus in this research on the relationship between the Iraqi novel interaction with the historical aspect, we have to identify the peculiarity in the historical aspect and how it is employed in the narrative genre throughout narrative samples and their impact on the modern and contemporary thought. This will help reveal literary, intellectual, and aesthetic aspects and engage in intellectual questions that shed light on the implied and hidden aspects of the Iraqi history from an open critical perspective that is based on research and dialogue. Those who follow up the Iraqi narrative scene find that tackling history is a cognitive preoccupation targeted towards the narrative rhetoric, where it is done through narrative plots linking the past to the present in order to reveal the relationship between the imaginative narrative with the historical reality.

Keywords: novel and history, fictional novelist, historical novelist, novel and heritage.

مقدمة:

شكّل التاريخ مادة هامّة للأدب لاسيما الروائي منه حيث ينهل الروائي من موضوعاته وشخصياته وأحداثه، فيتخذ منها المادة الأساس في تكوين صرحه الجديد القائم على الموازنة بين ماضيه وحاضره. والرواية التي تستلهم التاريخ في مضمونها تسعى إلى تحقيق التواصل في التجربة الإنسانية. فهي لا تنقل الحقائق بتفاصيلها بقدر ما تخلق لنا عالما متخيّلا يتسم بالفكر والشعور، كما أن الحقائق التاريخية لا يمكن أن تمثّل كما جاءت في كتب المؤرخين بل عن طريق تفاعل وحوار يقدمه الروائي بالطريقة التي يفكّر فيها ويراها، ذلك أنه في هذا المجال يقوم بتقديم الفكرة من التاريخ ليعيد إليها الحياة محاولا بذلك تقديم التجربة الإنسانية بجوانبها المختلفة.

تصف الروايات التاريخية المعاصرة المشكلات الراهنة، فهي تعرض الأحداث والشخصيات ومشكلات المجتمع حيث تسلّط الضوء على الجوانب الخفية التي تّم تضليلها واستبعادها لأسباب سياسية أو فكرية أو اجتماعية، فهي أكثر الروايات عرضة للنقد؛ لأن الروائي يتحرّك بمساحات ضيقة من حيث الزمان والمكان ولكنه من جانب آخر يستطيع التحرك عبر مخيّلته بأساليب جديدة يبتعد بها عن التقريرية والمباشرة في نقل أحداث الماضي.

حفلت العديد من الروايات العراقية بأشكال عدّة من مظاهر التاريخ لاسيما السياسي منه، إذ تخلّت بدورها عن الشكل التقليدي الموغل في الماضي ونقل أحداثه بل اتسع منظورها ليشمل الكشف عن الجوانب المضمرة منه وتطويع التاريخ وإعادة بنائه فنيا، وتقديم قراءات جديدة تتسع لكل التجارب الإنسانية وإظهار قيمتها الفنية والجمالية، لذا ظهرت بعض الأعمال الروائية العراقية التي تعاملت بحذر مع التاريخ وتجاوزت الاسقاط المباشر في نقل الأحداث والشخصيات بأسلوب موضوعي قادر على تجاوز محنة الانزلاق في فخ الأحداث التاريخية بواقعيتها وقداستها.

التمهيد:

التاريخ لغة:

ترد لفظة التاريخ عند الجوهري بأنه: "تعريف الوقت، والتوريخ مثله، وأرّخت الكتاب بيوم كذا، وورخته"[١]، ويرد التاريخ عند ابن منظور (تـ711هـ) بقوله:" التَّاريخ تعريف الوقت والتَّوريخُ مثله أرَّخَ ليوم كذا وقَّته"[٢]، ولا يبتعد مفهومه في المعجم الوسيط عن سابقه فهو يدلّ على زمن الحادثة ووقتها"(أرَخَ) الكتاب: حدّد تاريخه...ونحوه: فصَّل تاريخه وحدد وقته"[٣]. لذا يرد مفهوم التاريخ للإعلام بالوقت مضافا إليه الأخبار والوقائع التي ترد فيه.

التاريخ اصطلاحا:

يعرف ابن خلدون(تـ ٨٠٨ هـ) التاريخ في مقدمته بقوله: "فن عزيز المذهب، جمُّ الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلافِهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم. حتى تتمّ فائدة الاقتداء في ذلك لمن يَرومُه"[٤]. وجاء تعريفه في معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب بأنه: "جملة الأحوال والأحداث التي يمرّ بها كائن ما، وتصدق على الفرد والمجتمع، كما تصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية"[٥]. ويرى (جبور عبد النور) في معجمه أن التاريخ "علم يبحث في الإنسان ومجتمعاته، موضّحا كلّ ما يتعلّق بالاقتصاد العام، والأنماط الفكرية والعلمية. فإن كلاً من هذه المجتمعات هو كائن حيّ، وعلى التاريخ أن يصف أحواله وتطوّره. وبذلك يُصبح هذا العلم سيرة عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية منذ أقدم العصور إلى وقتنا الحاضر"[٦]. ويضيف (د. فيصل دراج) أن علم التاريخ تأسس على "الإنسان النوعي الذي يسائل حاضره المكتشف ماضيه البعيد، كما لو كانت رغبة الاكتشاف تحوّل الماضي إلى حاضر إبداعي جديد"[٧].

لذا فالتاريخ يرتبط بالحقائق الماضية، وهو عملية نقل تلك الحقائق والبحث عن فتراتها الزمانية والمكانية بهدف تأصيلها ومتابعة تسلسلها التاريخي،

والكشف عن جذورها التاريخية بصورة متزامنة مع واقعها الحاضر؛ لمعرفة نواحي القوة والضعف في مجالات الحياة الإنسانية كافة.

الرواية والتاريخ:

يعّد التاريخ مادة هامّة للأدب، حيث ينهل الأديب من أحداثه وموضوعاته وشخصياته، لذا فإن العلاقة بين الأدب والتاريخ هي علاقة أزلية حيث يراهن الأدب على الإبداع والتخيّل لتحقيق الجمال في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة والواقعية لتحقيق الموضوعية[٨]. والرواية من بين الأجناس الأدبية التي اهتمت بالحضور التاريخي؛ كونها تحتاج إلى تلك الحوادث والشخصيات لبناء كيانها الجمالي. وعلى الرغم من حاجة الروائي للواقعيات التاريخية في عمله الإبداعي إلاّ أنه يختلف عن المؤرخ الذي يهتمّ بدقة الواقعة التاريخية[٩]، فالروائي يوظّف هذه الواقعيات التاريخية وهو في الوقت ذاته لا يمثّل نقلا أمينا لمعطياتها كما هو حال المؤرخ[١٠].

لذا فالرواية التاريخية تزاوج بين الكتابة الروائية والرواية التاريخية، فالتاريخ لا يسعى إلى إظهار تفاصيل مآسي الشعوب ومشاعرهم أو في نقل الحوار بين الطبقة الحاكمة وبين عامة الناس بقدر نقل تلك الوقائع من أسماء الحروب وتاريخها وأسماء الشخصيات المنتصرة والمهزومة. وهنا تكمن أهمية العمل الأدبي في نقل الجانب الإنساني وتبدّل المشاعر تجاه تلك الوقائع التي تتبادل فيها أدوار المجرم والضحية بقدر معايشة التفاصيل التي تجعلنا نعطي التبريرات المقنعة لتلك الوقائع[١١].

إن التاريخ في مظاهره المتعدّدة "يلعب عددا من الأدوار شديدة الاختلاف على مستويات مختلفة من العمومية. وليس ثمة اتفاق حول الماضي التاريخي هل يتمّ تقديمه دائما على أنه فردي خاص مرَّ وانقضى (أي يختلف عن الحاضر) أم يقدّم هذا الماضي بوصفه نمطيا أي الحاضر أو على الأقل يشترك مع الحاضر في قيمه من خلال الزمن"[١٢].

تسعى الرواية التاريخية إلى تحقيق أهداف مهمّة للمزاوجة بين الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل، وعلى الرغم من اعتمادها على الوقائع التاريخية إلاّ أنها لا تمثّل الواقع بكل تفاصيله بقدر توظيفه لخدمة المتخيّل الأدبي بطريقة فنية وجمالية. لذا تبقى الوقائع التاريخية عرضة للتحريف بما يخدم الضرورة الفنية، فالرواية التاريخية ذات طبيعة مركّبة فهي تجمع بين التاريخ والرواية، والحقائق التاريخية التي تصل إلينا عبر العمل الروائي قد تكون غير مستقرّة بسبب ظروف وقوعها واعتمادها على المدوّنين الذين يختلفون بدورهم بتسجيل تلك الوقائع، فضلا عن أن الرواية التاريخية لا تقدّم الحقائق المتعلقة بالتاريخ بقدر تصويرها للحياة الإنسانية[١٣].

يشكّل الروائي التاريخ في متخيلّه بلغة فنية وجمالية مركّزا فيها على المضمر من التاريخ، ومن هذا المنطلق تتحّدد معالم انتاجه الروائي، كما أن التعامل مع التاريخ في المكون الروائي لا يشترط بالضرورة اعتماده بديلا للتخيّل الروائي، لذا يصف (كولز ويلسون) العلاقة بين الروائي والوقائع التاريخية بقوله: "إذا اعتبر المؤلف وضعا تاريخيا بوصفه امكانية غير معروفة وكشفه للعالم الإنساني. فإنه سيوّد وصفه كما هو. لكن ذلك لا يمنع من اعتبار الإخلاص للواقع التاريخي مسألة ثانوية بالنسبة لقيمة الرواية. إن الروائي ليس مؤرخا ولا نبيا إنه مكتشف للوجود[١٤].

لاشك أن الرواية التي تبنى على أساس تاريخي تتضمن وجود بنية تاريخية تتأسّس عليها كما هي في الواقع لكنها في الوقت ذاته تسمو بدورها فوق ذلك الواقع بما يضمن اظهار الجوانب الإنسانية بصورة أدبية. وتتجلّى أهمية توظيف التاريخ في العمل الروائي عند دراسته لتاريخ الفرد والمجتمع بكل فئاته حتى المهمّشة منها، فالرواية بوصفها نوعا أدبيا تعمل على دراسة الفرد وايجاد العلاقة بينه وبين محيطه الاجتماعي، كما أن "التغيير في التوجّه الزمني وفي منطقة بناء الأنماط لا يظهر في مكان آخر بشكل أعمق وأعظم إلاّ في إعادة ترميم صورة الإنسان داخل الأدب"[١٥]. لذا يصف (جورج لوكاش) هذا النوع من

الروايات بأنها "رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذّات"[١٦]. إذ ليس من الضرورة في الرواية التاريخية إعادة سرد الأحداث الماضية بقدر إيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، أي أن ما يهمّنا هو معايشة دوافعهم الاجتماعية والإنسانية التي ظهرت في أفكارهم وشعورهم كما ظهرت تماما في واقعهم التاريخي[١٧].

وتقع على الروائي مسؤولية كبيرة عند تناوله للماضي التاريخي خاصة عندما يكون مفهومه عن الحقيقة التاريخية لا ينطبق تماما مع المضمون الموضوعي للتاريخ مثلما فعل(ديكنز)(١٨١٢-١٨٧٠) في روايته (قصة مدينتين) التي تتناول فيها أحداث الثورة الفرنسية نجده يكشف عن الاختيارات الشخصية لأبطال روايته وحجم الأزمة التاريخية في تلك الفترة المضطربة من التاريخ، وإن كان يعرض في روايته بعض الحقائق التاريخية فهي رغبة منه في اضفاء طابع الحياة المعيشة وطبيعة تلك الحقبة التاريخية، في حين تمكن (والترسكوت) في روايته(قلب مدلوثيان) من الاستعانة بشخصيات غير تاريخية مثّلت ملامح عصر كامل من تاريخ انكلترا[١٨]. لذا فإن إعادة خلق الماضي التاريخي لا تشترط نقل الحقائق التاريخية بكل تفاصيلها بل يمكن أن تكون الشخصية المتخيلّة تحمل حقائق تلك الفترة حتى وإن لم تكن تاريخية المهم كيفية تصوير الشخصية الإنسانية بجوانبها المختلفة التي يتمّ عبرها تكوين مفهوم شامل عن طبيعة الحياة وأشكالها في تلك الفترة.

ومن الضروري التفريق بين نوعين من الروايات التاريخية الأولى تفحص البعد التاريخي للوجود الإنساني، والثانية التي تمثّل وضعا تاريخيا، أو وصفا لمجتمع في لحظة معّينة، أو تاريخا مروّيا، فكل الأحداث التاريخية في العمل الروائي تترجم معرفة غير روائية في لغة روائية إبداعية تدرك عبرها حقائق التجربة الإنسانية بصورة متخيلّة بكافة جوانبها، وليس مجرد تسليط الضوء على شخصيات وأحداث تاريخية[١٩].

أصبحت الرواية التاريخية تاريخا متخيلّا يدخل في التاريخ الموضوعي، فهي ليست مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي، بل أصبح التاريخ المتخّيل بصورته الإبداعية يتجاوز تلك المظاهر الخارجية ليغوص في أعماق المضمر من تاريخ الأفراد والجماعات والأحداث والوقائع الجزئية والعامة من مشاعر وهواجس وتطلعات ورغبات وأفكار وقيم وتناقضات وصراعات وأزمات ومؤامرات وعوامل وأوضاع نفسية واجتماعية، وما يجمعها ويفرّقها من أزمنة وأمكنة ومصالح فردية أو جماعية، فقد أصبحت الرواية التاريخية هي التاريخ الإبداعي متعدّد المستويات والأبعاد الوجدانية والمعرفية للتاريخ الموضوعي نفسه[٢٠].

تهدف الرواية التاريخية إلى إضفاء عنصر التخيل على الوقائع التاريخية، فقد حدّد الروائي الجزائري (واسيني الأعرج) ذلك بقوله: "التاريخ هو المادة المنجزة التي مرَّ عليها زمن يضمن حدود المسافة التأملية بينه وبين تلك المادة. أمّا المتخيّل فهو المادة السردية المنجزة التي تنشأ من خلال العلاقة الخلاقة مع حدث ما، وتعطيه امتدادات كبيرة في الزمان والمكان وتخرجه من الوثوقيّة إلى النسبي. وإذا كان المتخيّل ينشأ عن المادة التاريخية، فهو لا يعطي قيمة كبيرة للحقيقة التاريخية"[٢١]. فالرواية التاريخية لا تنقل التاريخ بحرفيته بل في كيفية إظهاره بصورة سردية داخل المكون الروائي وفق قواعد المتخيّل الروائي الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي[٢٢]. وهذا ما يؤكّده(حسين خمري) في كتابه(فضاء المتخيّل) إذ يجد أن المتخيّل يعيد تشكيل بنى الواقع، وصياغته بصورة جديدة، حيث يمثّل الواقع أحد عناصره الأساس. وبذلك يعيد صياغته وتشكيله وإعادة انتاجه من جديد[٢٣].

ولابد من الإشارة إلى أن التخيّل في الروايات التقليدية يختلف في تصوّره عن الرواية الحديثة، فالرواية التقليدية التزمت في وصف ونقل الأحداث وإرتكنت إلى المزج بين الواقع والخيال بصورة فنية

جمالية لا تتعدّى نطاق العقل نظرا لهيمنة التوثيق الموضوعي في تشخيص الذات والواقع، أمّا الرواية الحديثة فقد تجاوزت الواقع والخيال معا إلى التخييل وخلق عوالم قائمة على الانزياح والمفارقة وتجاوز الوعي والواقع إلى عوالم اللاواقع واللاوعي وهذا ما نجده في رواية التخييل التاريخي، والصوفي، والأسطوري[٢٤].

وفي الحديث عن بناء المتخيّل التاريخي في الرواية المعاصرة يرى(د.عبد الرحمن منيف) أن ما يميّز الرواية التاريخية المعاصرة جنوحها للجانب السياسي حيث "أن الرواية التاريخية التي تعتمد على وقائع معاصرة، أو تعتمد على وقائع حدثت في فترة سابقة، تعد رواية سياسية بالدرجة الأولى، وتنبع أهميتها من القضية التي تطرحها أو الهدف الذي تحاول الوصول إليه. فالرواية السياسية بمقدار ما تعتمد على الأحداث، في مفهوم معيّن، فإنها لا تخضع للتاريخ كوقائع أو كإطار، بصورة كلية ودائمة، ومن هنا يمكن عدّها مختلفة نسبيا عن الرواية التاريخية بالمفهوم التقليدي"[٢٥]. ولاشك أن هذا التصور حول الرواية التاريخية المعاصرة يشاركه فيه عدد من الروائيين من بينهم الروائي (أمين معلوف) فـ "الرواية التاريخية عند أمين معلوف قراءة روائية سياسية للتاريخ أو قراءة روائية تاريخية للسياسات القديمة التي حكمت منذ قرون خلت"[٢٦]. وكذلك في بعض أعمال الروائي (واسيني الأعرج) لا سيما في روايته(نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري) إذ "يتجسّد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي. والسياسي باعتباره بنية تتجذّر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة. وكأن التاريخ والواقع لا يتحققان إلا عبر سلطة الحاكم القاهرة والقامعة"[٢٧]. فضلا عن الأعمال الروائية الأخرى التي عالجت علاقة التاريخ بالسياسة ومنها روايات (جمال الغيطاني) التي نجدها تفيض بالمادة التاريخية الحية بوصفها عملا "إبداعيا نقديا عميقا عن ظواهر القمع والاستبداد والفساد واغتراب الإنسان في واقع الخبرة العربية المعاصرة. وفي روايات صنع الله إبراهيم في أبنية فنية رفيعة، متداخلة الأزمنة، متعدّدة التشكيل وقائع من التاريخ القديم والحديث،...لتبيّن ملامح التردّي والانهيار والتفسّخ الذي ينخر في قلب الأوضاع العربية الراهنة"[٢٨].

وفي الحديث عن الرواية العراقية وعلاقتها بتوظيف الوقائع التاريخية في السرد الروائي يتجلّى البعد السياسي بشكل مميّز حيث لا تكاد أي رواية عراقية لا سيما المعاصرة منها أن تخلو من الجانب السياسي وبالأخصّ بعد عام ٢٠٠٣م نظرا لتردّي تلك الأوضاع وما شابها من اقتتال داخلي وتردي الأوضاع المعيشة، فقد اقترن تردّي تلك الأوضاع بمخلفات النظام الديكتاتوري السابق وما خلفه من تهالك للمؤسسات وتحطيم البنى التحتية التي ما يزال العراق يعاني منها لهذه الفترة.

ونجد أن هنالك العديد من الروايات العراقية المعاصرة ملتصقة بشكل مباشر بالتاريخ العراقي الحديث، إذ وجد الروائي العراقي أمامه فيضا من الأفكار والمعاني وهو يسرد التاريخ السياسي والثقافي والاجتماعي بغية توظيفها في أعماله الروائية التي أصبح من الضروري تسليط الضوء عليها للكشف عن الجانب الإنساني ومعاناة الشعب العراقي في مواجهة حاضره وهو يستذكر ما أحلَّ به من عقبات تاريخية على الأصعدة كافة تكاد تعيد صورها في حاضره ومستقبله.

المبحث الأول: المتخيّل السردي والتاريخ السياسي

شهدت الساحة السياسية في العراق تحولات عدَّة، فقد كان العراق مضطربا سياسيا منذ تأسيس الدولة العراقية وحتى استلام العسكر السلطة بانقلاب١٤ تموز/ يوليو ١٩٥٨م، ثم دخل بعد ذلك صراعا دمويا على سلطة عبد الكريم قاسم(١٩٥٨-١٩٦٣)، بعدها جاء انقلاب تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٤م الذي أزاح سلطة البعث، لكنه عاد بانقلاب مضادّ في ١٧ تموز/ يوليو ١٩٦٨م ليكوّنَ سلطته التي تصنعت الانفتاح على مختلف القوى السياسية، ثم

عدَّ عدته لحرب طويلة مع إيران(١٩٨٠-١٩٨٨)، بعد ذلك تم اجتياح الكويت عام(١٩٩١م) انتهت بحصار طويل نخر في بنية المجتمع العراقي وخرَّبه، فضلا عن القمع السياسي لمعارضيه، لينتهي الأمر بتسليم العراق للقوات الأمريكية والقوات المتحالفة معها، تجلّى ذلك في دوامة عنف لا تزال قائمة حتى الآن، ممّا جعل الإنسان العراقي مشغولا بين موت يهددّه في كل لحظة سواء أكان ذلك في المعتقلات والسجون أم بين جوع أعوام الحصار، أم في تفجيرات يومية ومذابح طائفية بعد الاحتلال[٢٩]. لذا لجا الروائيون العراقيون إلى تصوير الوقائع التاريخية السياسية عبر رواياتهم التي صوَّرت أحداث العراق السياسية، ومن بينهم الروائي(غائب طعمة فرمان) الذي تابع تلك الأحداث في رواياته وأزمنتها التاريخية منذ الحرب العالمية الثانية حتى منتصف السبعينيات، وهو يتابع الأزمنة التاريخية والعلاقات الاجتماعية من قيم وعادات وصراعات إنسانية، وكذلك الروائي (إبراهيم الخطيب) وفي وصفه لحقب متتالية في عهد العراق السياسي الملكي والجمهوري في الطورين منه. ويتابع الروائي انقسامات السلطة عبر شخصياته الروائية التي تتجاذب أو تتنافر فيما بينها وفق ظروفها وقناعاتها ومصالحها[٣٠]. وكذلك أشار الروائي (فاضل العزاوي) في روايته(مدينة من رماد) إلى آلية تاريخ السلطة السياسية عبر العلاقة بين الجلاد والضحية[٣١].

يتجلّى توظيف التاريخ السياسي في الرواية العراقية في عدَّة روايات منها ما تناول تاريخ العراق السياسي قبل ٢٠٠٣متمثلًا في الاضطهاد والظلم الذي مارسته السلطة السياسية الحاكمة، وبعضها تناول حالة الانتقال من الحكم الدكتاتوري إلى مابعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣م، والفترة التي تليها في تصوير حالة الفراغ السياسي والاقتتال الطائفي من تفجيرات وصراع على السلطة.

وتمّثل رواية (المحرقة) للكاتب(قاسم محمد عباس) تاريخ العراق السياسي قبل ٢٠٠٣م، لتوضح حالة الحرب التي استمرت لثمان سنوات في صورة أصبحت جزءا من ذاكرة الوطن التاريخية، فقد أسهمت الرواية في الإفصاح عن تاريخ الجنود العراقيين الذين غيبتهم الحرب وزادت من معاناة شعب يريد الخلاص من النظام الدكتاتوري المتعسّف. تدور أحداث الرواية حول شخصية (مروان) الطالب الجامعي الذي يحلّ محلّ أخيه في المعركة ليجد نفسه جنديا في محرقة لحرق الأطراف البشرية المتبقية من الحرب" فالمحرقة كانت الجزء الأخير من هيكل المركز الطبي الذي تم اختيار كوادره من المدنيين الذين يساندون القطعات الطبية العسكرية"[٣٢]، فالمحرقة تمّثل حياة الجنود الذين استشهدوا في المعارك، تاريخ المغيبين بين قتل وسجون "جيل تحطم على مرأى من نظر العالم، لا أدري كيف سيتحدثون عنا فيما بعد"[٣٣]. هذا الحوار الذي قدّمه (مروان) يكشف عن وثيقة تاريخية مهمة من حياة العراقيين، وثيقة جيل منهار تم استعباده وتهميشه، لتؤكد حالة الاستبداد السياسي للنظام السابق في الاهتمام بالحروب والقتل والسيطرة على السلطة.

وتتحدث رواية (بوصلة القيامة) للروائي (هيثم الشويلي) عن معاناة الشخصية الرئيسة(أحمد) وأبوه (النقيب جليل)، ليسرد قصته الممتدة من ستينيات القرن الماضي حتى عام(٢٠٠٣م)، مصوّرا الكثير من الوقائع التاريخية السياسية من اعتقالات واستباحة حرمات عبر مشاهد القتل والاعتقالات التي طالت معارضين السلطة، فالنقيب (جليل) يمتلك وعيا ثوريا أراد عبره تغيير نظام الحكم البعثي "فلول البعث تترصّدني وعائلتي، ولها في كل مكان عين وأنا أخشى على هذا الطفل منهم فإنهم إن عرفوا أنه ابني فلن يرحموه على الرغم من أنه ما زال قطعة لحم صغيرة تشعّ من بين جنباتها البراءة كقطعة من قماش بيضاء لا تشوبها شائبة"[٣٤].لذا نجد أن التاريخ السياسي للنظام السابق حافل بالممارسات القمعية والاساليب الاستبدادية لتصفية معارضيه، ولم يكتفِ النظام السابق بملاحقة الضباط والثوار المعارضين لسياسته بل ملاحقة أبنائهم وأقربائهم، إذ يسرد لنا

(أحمد جليل) رحلة هروبه من العراق بعد ملاحقته من قبل السلطة البعثية بقوله:"عند الرابعة والنصف صباحا من العام ٢٠٠٠م كان هذا التوقيت بالضبط هو الوقت الفعلي لبداية ألم أكبر ولبداية همّ لا ينتهي ولبداية موت جديد لا حياة بعده..كنت على مقربة من المنفذ الحدودي(طريبيل) الذي استقبلنا بنفس الوجوه المكفهرة ونفس سدنة الموت، وقفنا بطابور منتظم كل منا ينتظر الجواز والعبور من الحدود الملتهبة للمرور حيث قعر الوجع"[٣٥]. تؤكد الحادثة على استبداد السلطة في ملاحقة معارضيها وتصفيتهم، ويسرد لنا (أحمد) أحداث سقوط النظام عام (٢٠٠٣م) ودخول القوات الأمريكية ليجد نفسه أمام عالم لا يملك بوصلته الحقيقية وما يخفيه من أخطار تهدّد حياته ومستقبله" في بداية العام ٢٠٠٣م كانت القطعات العسكرية الأمريكية تشنّ هجوما جويا على العراق لتربك الدولة وتحوّل وجهتها إلى الحرب"[٣٦]. لذا يدرك (أحمد) أن السلطة السياسية حوّلت العراق إلى سجن كبير يهدّد مواطنيه مّما ولّد حالة الخوف من المجهول الذي ينتظره "شعرت فعلا أنني خائن لأنني ولدت في بقعة لا تمنح ساكنيها الراحة أبدا بل تزجّ بهم إلى المقابر، إلى الموت، إلى الدمار والخراب، إلى الفناء"[٣٧]. أدرك (أحمد) أن الخروج من قبضة السلطة السابقة أدخلته في قبضة الاحتلال والموت، فلم يجد الفرق بين سلطة تحاول السيطرة والتحكّم بمقدرات البلد وبين سلطة تحاول أن تحمي مصالحها ونفوذها في الشرق الأوسط.

وفي رواية (وحدها شجرة الرمان) للروائي(سنان أنطون) تسرد الوقائع التاريخية السياسية التي عصفت بالبلاد أيام النظام الديكتاتوري السابق وفترة ما بعد الاحتلال عام ٢٠٠٣م لتبيّن حالة الفوضى وعدم الاستقرار، إذ يسرد (الشيخ الفرطوسي) تاريخ الانتفاضة الشعبانية عام ١٩٩١م بقوله: "تحدثت الأخبار على الراديو عن انتفاضة بدأت شرارتها في البصرة وأخذت تعمّ مدن الجنوب بعد أن نادى بوش الشعب العراقي لأن يأخذ الأمور على عاتقه. أنت تعرف بقية القصة. غيّروا النغمة بعد عدّة أيام ولم يهبّ أحد لمساعدة الذين ثاروا. ثم جاء الحرس الجمهوري وبطش وذبح وصار الكل يسمى غوغاء"[٣٨]. يتضح البعد التاريخي في الرواية في كيفية قمع الثورة الشعبانية وتشويه صورتها أمام المجتمع العربي والعالمي بوصفهم (غوغاء) خارجين عن سلطة الدولة، والذين جرى تعذيبهم وتصفيتهم بوحشية للإمساك بالحكم.

وفي حادثة أخرى يتجلّى البعد التاريخي في الرواية بذكر حالة الفراغ السياسي والاقتتال الداخلي بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣م، إذ يذكر البطل (جواد كاظم) أثناء عمله في المغيسل حالات القتل اليومي على يد الأمريكان فضلا عن التفجيرات اليومية في العراق بقوله:" الموت أكثر سخاء بفضل الأمريكان. حمودي كان يجيء مرّة في نهاية الشهر لتسليم نصف دخل المحل. وفي كل مرة كنتُ أسأله فيها عن أحواله وعن الشغل، كان يقول إنه يزداد وكنت أعرف ذلك لأن ما يسلّمني إياه يزداد كل شهر. سألته ذات مرّة عن الذين يغسلهم فقال إن الكثيرين منهم يموتون برصاص الأمريكان، لكن هناك الكثير من ضحايا الجرائم التي انتشرت بشكل لم يسبق له مثيل، بالإضافة إلى التفجيرات والمفخخات[٣٩]. لذا يصف الروائي المشهد السياسي بعد عام ٢٠٠٣ بالدموي تكثر فيه النزاعات الداخلية والجرائم والقتل اليومي فضلا عن التفجيرات التي تطال مختلف ابناء الشعب العراقي وهذا المشهد لا يختلف كثيرا عن حالات القمع والقتل وتكميم الأفواه التي سادت عصر الدكتاتور السابق في الخوف على السلطة وقتل معارضيها.

المبحث الثاني: المتخيّل السردي والتاريخ الثقافي

وظّفت الرواية العراقية الموروث الثقافي في بعض نماذجها الرواية عبر حالات الانتماء والهوية، وسعت إلى رسم صورة تختلف عن الصورة التقليدية التاريخية المتعارف عليها، فقد حاول الروائيون

خلق شخصيات روائية متخيّلة تسعى إلى الانتماء الفكري لتلك الشخصيات الثقافية الموروثة في محاولة منها لإثبات هويتها، أو للهرب من الواقع المعيش باستحضارها ومساءلتها عن واقعها المقلوب سعيا لتغيير واقعها أو الانتماء إلى واقع خيالي تعيشه مع تلك الشخصيات لإدانة حاضرها المتردّي.

تسعى الرواية التي تستحضر التاريخ بأبعاده الثقافية إلى إظهار المشكلات الراهنة عبر قيمتها التاريخية المتجدّدة، فهي "لا تصف حوادث معّينة، وإنما تصف العادات والأفكار والممارسات والتقاليد السائدة"[٤٠]. ومن النماذج الروائية التي تستحضر التاريخ الثقافي رواية (أساتذة الوهم) للروائي (علي بدر) فهي تشير إلى مشكلة الضياع الثقافي وضياع الهوية لنخبة من الشعراء في فترة الثمانينيات من القرن الماضي، فهي تعدّ خلاصة الحياة الثقافية التي عاشها المثقفون في بحثهم عن فلسفة الحياة وهم يجابهون الموت والتهميش في ظل الحروب. تدور أحداث الرواية عام١٩٨٧م، لمجموعة من الشعراء يمثّلون أزمة المثقف العراقي في علاقته بالسلطة والحرب" لقد ماتوا...نعم، ماتوا ولم ينشروا شيئا ولم يسمع عنهم أحدا، ولكنهم موجودون في الهناك، في المدينة المحلومة، في الشرف الرفيع للمجهولين إنه لشرف ما بعده شرف طالما لم يعد لشرف أمتي بعد الحرب أي معنى في حياتي"[٤١]. يتضح عبر النص الروائي التاريخ الثقافي الذي مرَّ به العراق بوصفه لحالات التهميش والاقصاء الثقافي في فترة الثمانينيات وهو يعيش أزمة صراعه الداخلي في مواجهة ظروف الحرب. فشخصية (الدكتور إبراهيم) تختار الشعر للهرب من منغصّات الحياة وخيبة الأمل في مواجهة الحرب والاستبداد الثقافي، فالشعر بالنسبة له هو النقاء الروحي الذي يستطيع عبره التغلّب على القوى التي تكبّل حريته "فالشعر نسبة له هو الذي دفعه إلى السمو والتعالي، ذلك أنه أشبه بالموت لأنه انتصار على الحياة. وهو الذي جعل الشاعر بمرتبة الشيطان، الشيطان في الحنين إلى اللانهائي واللامحدود...، قال إنه يود أن يكون فاوست آخر يسعى إلى اكتناه أسرار الوجود والقبض على مفاتيح الحياة وحلّ لغز الكون"[٤٢]. يحاول (إبراهيم) أن يحيلنا إلى شخصية تاريخية (فاوست)[*] للدلالة على حالة التمرّد على الأوضاع القائمة محاولا اثبات وجوده عن طريق التوجّه إلى الشعر الذي يعدّه سلاحا يشهره وقت ما يشاء على الحياة المعدمة وهو يناقش مسألة الحياة والموت.

ومن جانب آخر يحيلنا الروائي إلى قضية بالغة الأهمية في تصويره حالة الازدهار الثقافي في فترة الثمانينيات متمثّلة بـ"إعلانات عن حفلات الفرق الأجنبية القادمة إلى بغداد...فرقة شكسبير تقدّم هاملت على مسرح الرشيد، فرقة الجاز في فندق المنصور ميليا، أسبوع الأفلام الروسي على قاعة المسرح الوطني"[٤٣] على إنها كانت تمثّل تحّديا "لاتجاه إيران الإسلامية، ومن جهة أخرى كان تدعيما لحركة اجتماعية معادية للحركات السياسية الدينية في الداخل، واستجابة لمتطلبات العلاقة مع الغرب[٤٤]. فتاريخ الحركة الثقافية المدنية في فترة الثمانينيات كانت تقف وراءها توجّهات سياسية من قبل سلطة النظام السابق للابتعاد عن الفكر الديني الذي تتبّعه دولة إيران الإسلامية ومعاداة الحركات الدينية في داخل العراق تبعا لظروف الحرب مع إيران ونشر الأفكار الغربية. مّما "أوصلنا إلى نوع من التناقض الفصامي إن جاز التعبير، وأدّى إلى تهدم الحياة المدنية في التسعينيات، ذلك أن القهر السياسي لن يسمح بتطور حياة مدنية بالمرة[٤٥].

ويشير الروائي إلى أسباب التدهور الثقافي في العراق هو التمسّك بالموروث التاريخي وكذلك الانبهار بالثقافة الأوربية الحديثة دون أن يحققّ ثقافته الجديدة النابعة من تجديد موروثه العريق "ربما مشكلتنا نحن في بغداد هي التقليد الأعمى، فتاريخنا الحديث هو تاريخ قراءة وإساءة قراءة أكثر ممّا هو تاريخ تجربة...، لا شيء يفصلنا عن التاريخ مطلقا، كلنا. فالمشايخ في الجوامع قرأوا كتب التاريخ الضخمة وأرادوا تطبيقها كما هي، والمثقفون المعاصرون قرأوا

ثقافة أوربا، وأرادوا تطبيقها كما هي، إنهم يعيشونها وكأنها حاضرة في دمهم وروحهم، وبدلا من أن يفرز الواقع والأفكار، أصبحت الأفكار هي التي تريد خلق الواقع. ولذلك فقدنا البوصلة[٤٦]. وفي العراق ربما يكون تقليد الثقافة الغربية ناجما من انحسار الدور الطبيعي للحركة الثقافية في ظل السياسات المتعاقبة والاهتمام بالعمل السياسي الذي جعل من المثقف العراقي يقرأ عن الثقافات الغربية الأكثر توسّعا في مجال التجربة الإنسانية وظهور الفلاسفة والمفكرين الغربيين فضلا عن انتشار الكتب المترجمة عن الغرب التي استحوذت على اهتمام الطبقة المثقفة في ذلك الوقت.

وفي رواية (زهايمرx) للروائي(عبد الزهرة علي) يستحضر الروائي شخصية الشاعر(الرصافي)[*] لتكون شاهدا على التدهور الثقافي والإنساني في العراق، هذا الشاعر الذي عُرف بتمرّده على التخلّف والأفكار الرجعية، فالروائي عند ذكره لشخصية ثقافية من الماضي يعمد إلى المقارنة بين تاريخها وبين تاريخ معاصر يشهد صراعا على سطح العلاقات الإنسانية والفكرية. وهذا ما نجده في شخصية(فاهم) الذي أراد أن يبيّن أن الفكر المجتمعي في وقته لا يختلف عن سابقه في زمن (الرصافي) وهو في ذلك أراد أن يقف موقف المتمرّد على الأفكار الرجعية التي امتدّت لعهود طويلة" أيها الشاعر الكبير..أنا أشاركك مواقفك المتمردة والغاضبة على أجدادنا. لكن الآن أقف متمردا ضد أقراني الذين أراهم يبنون أفكارا أقدم من أفكار أجدادي..فكيف الحال سيدي"[٤٧]. يتضح البعد التاريخي للشخصية الثقافية وكيفية محاربتها للتخلف الثقافي والاجتماعي منذ القدم، لذا أراد الروائي أن يبيّن امتداد ذلك التخلّف الفكري إلى وقته الحاضر في واقع لا تبتعد أفكاره الحاضرة عن ماضيه.

وفي مشهد روائي آخر يطلعنا الروائي على تراجع الثقافة في العراق لاسيما بعد ٢٠٠٣م وتراجع اقبال المواطنين على دور السينما والمسرح والاكتفاء بالمشاهد السياسية المتناحرة وصور المباني الثقافية المهدمة، وهذا ما نجده في وصف (فاهم) للمباني الثقافية أثناء حديثه مع وديعة " كانت روائح الحرائق وخرائط السخام المنتشرة على المباني ووجوه المارة الخائفة من لحظة مجنونة... في شارع السعدون رأيت سينما السندباد وأطلس والنجوم والنصر وبابل كلها تحوّلت إلى بنايات مهدمة وزجاج متناثر وأكوام من الأنقاض ومزابل... انظري إلى هذا الشارع الضيق المحاذي لسينما النصر هناك مسرح بغداد... هناك تعلّمت أبجدية الثقافة والإنسانية.

- أرادت أن تواسيني فقالت: ليش هي السينما والمسرح وحدهما اللذان أهملا مو حتى الإنسان أهمل وأصبح سلعة رخيصة.

- كأن كل ما ناضلنا من أجله، أنا وزملائي سراب لم نتحرّر من التخلف والفساد الأفكار الرجعية تنتعش في البلاد كالوباء[٤٨].

لاشك أن تراجع الحركة الثقافية في العراق يرجع إلى ارتباطه بالوضع المتأزّم الداخلي المتمثل في الاحتلال والحروب الداخلية التي لم تفسح المجال لأي حركة فكرية أو ثقافة وافدة جديدة يمكن أن يكون لها صدى فكري يطمح نحو رؤيا ثقافية مستقبلية، بل أصبحت الثقافة في العراق لاسيما بعد الاحتلال تحاول أن تخرج من التوتر والإعلام السياسي المهيمن عليها والذي حاول تغيير مسار الثقافة نحو توجهاته السياسية.

وتشير رواية (عجائب بغداد) للروائي(وارد بدر السالم) إلى انحسار الواقع الثقافي في العراق بسبب الصراعات الدموية التي جرت على أرضه، حيث الرواية بحادثة مقتل الإعلامية العراقية (أطوار بهجت)[*] في (٢٢ فبراير ٢٠٠٦م) مع أفراد عملها في سامراء، لتؤكّد حالة الفوضى الداخلية وتأثيرها على الحركة الثقافية وحرية الرأي في العراق. وكذلك في تسليط الضوء على واقع العراق الثقافي في العراق بعد تعرّضه لحالة التهميش والاقصاء منذ زمن النظام السابق وحتى بعد الاحتلال وهذا ما أكده الروائي في أثناء طرحه آراء شخصية (الأستاذ الجامعي) في تصوير حالات الاغتيال

اليومي التي يتعرّض لها نخبة من العلماء والأدباء والمفكرين بقوله:"كان عليَّ أن أهاجر كما هاجر أساتذة وكفاءات وطلبة ومعلمون ومهندسون وضباط وصحفيون وأدباء وعاطلون ولصوص ونساء ورجال وصبيان وبنات..كان عليَّ أن التحق بتلك القوافل التي نجت بأرواحها وعقولها...رصاصتان أخطأتني وحالة خطف واحدة نجحت بسهولة مطلقة"[٤٩]. يوحي لنا المشهد السردي طبيعة الحركة الفكرية بعد الاحتلال وأثر الصراعات الداخلية في تحجيم دور المؤسسة الثقافية في العراق عبر عمليات القتل أو الخطف أو التهجير بغية القضاء على الكفاءات العلمية والثقافية التي حاولت النهوض بالواقع الثقافي ونشر الأفكار المعادية للحروب والطائفية ونزاعات السلطة.

لذا يشير (الأستاذ الجامعي) إلى أن الشعوب تصنع حضاراتها بالفكر والمعرفة، وسبب تأخر الدول يكمن في سياساتها المجحفة في حق علمائها ومفكريها "عندما قرأت التاريخ وجدتُ أن الحضارات معرفة وعلم في كل وجودها المتصارع. هناك دول تصنَّع المعرفة تصنيعا كما تصنّع السيارات.. مشكلتنا تكمن في التاريخ الشخصي العقيم. صدام حسين خاض حربا إلكترونية عن بُعد بعصا الجاهلية وخطابات اللسان العربي...في حين أن الحياة العصرية تتطلّب دهاء المعارف والعلوم وتقنيات الحداثة التكنلوجية...هناك في الحياة معارف كثيرة لم تأخذ طريقها إلى الحياة. لسنا شعبا جاهلا، لكن سلطاتنا جاهلة منذ تأسيس الدولة العراقية حتى اليوم"[٥٠]. يتضح من النص الروائي حالة القمع التي تتعرّض لها النخبة الثقافية في العراق بهدف إشباع المصالح السياسية ومحاربة الكفاءات العلمية والثقافية بهدف عدم إطلاع الشعب على ثقافات الدول وتاريخها ودورها في محاربة الفكر الرجعي والثورات التي حصلت في تلك البلدان وما صاحبها من تغيير على المستوى السياسي والثقافي. لذا يجد الروائي صدى لمحاولات إعادة كتابة التاريخ "بوصفها الحركة الثقافية في المجتمع من جهة، وحقلا ثقافيا مهما في انتاج الوعي الثقافي من جهة أخرى"[٥١].

المبحث الثالث: المتخيّل السردي والتاريخي الديني

وظّفت الرواية العراقية في بعض نماذجها الوقائع التاريخية الدينية؛ لأجل استذكار حدث تاريخي لا يخلو من قصدية لا سيما عند انصهار الحاضر بتكوين تلك الوقائع واعادة تشكيلها لخلق أفكار جديدة تأصّل جذورها من الماضي لإدانة الحاضر. كما سعت الرواية العراقية إلى تقديم التاريخي الديني برؤية جديدة، إذ لم يعد التمثيل الحي للتاريخ يشكل الغاية الأساس بقدر ما يمثّله من تجارب أحدثت آثارها الإنسانية بصورة نمطية في حاضرها ومستقبلها[٥٢].

تشير رواية (بنادق النبي) للروائي (سالم حميد) إلى تاريخ الديانة المانوية ونبيها (ماني البابلي) الذي ذكره (ابن النديم) في كتابه(الفهرست) بقوله: "وزعم ماني أنه الفارقليط المُبشر به عيسى (عليه السلام) واستخرج ماني مذهبه من المجوسية والنصرانية وكذلك القلم الذي يكتب به كتب الديانات مُستخرج من السرياني والفارسي"[٥٣]. ولم يكن الروائي(سالم حميد) أول من تطرّق إلى (المانوية) في روايته بل سبقه في ذلك الأديب(أمين معلوف) في روايته(حدائق النور) حيث أشار إلى التسامح الديني الذي يقوم في جوهره على احترام الآخر ونبذ التطرّف والتعصّب الديني "وممّا يدعو للانتباه هو دقّة المعلومات التاريخية عن ماني والملوك والأباطرة الذين سعى ماني الى نقل دعونه إليهم، وقدرة الروائي على الإضافة من خيالاته وسدّ ثغرات التاريخ ببناء حلقات مهمة في ماضي الديانة المانوية...وكأن أمين معلوف يتحدّث عن رؤيته الخاصة للعالم، فبأعماله الروائية المتكئة على التاريخ والتي تدعو لعالم روائي مثالي يطمح للتسامح محاولا تجسيد ذلك بأمثلة من الماضي لعل البشر تعتبر[٥٤].

وفي رواية (بنادق النبي) تتجسّد الأحداث عبر ثلاثة أصوات وهي صوت البطل(أسمر بن شولي) المصاب بنوع من الذهان الذي أدّى به إلى فقدان الاتصال مع الواقع" أنا أعاني من انفصام في الشخصية، وحسب الروحانيين تتقمصني روح لم يتمّ التعرّف على هويتها بعد، غير أنني أعرف أنها تعود لرجل مانوي

مجهول، أو ربما لأحد تلاميذ النبي ماني أو للنبي نفسه وقد تقبلّت هذه الروح الغريبة في جسدي على مضض، ثم اعتدت على الأمر شيئا فشيئا، وبدأت أعتاد على وجوده في ذهني، أمّا الآن فلا أتصوّر نفسي بدون هذا المانوي الذي ينام ويصحو معي، ربما لا يمكن أن أتحمل الوحدة، ولا يمكن أن أتخيل خروجه من نفسي، فأنا وهو نتقاسم هذا الجسد منذ أن قرأت كتاب النبي ماني لكن الأمر لا عدالة فيه، لأنني أنا من يتحمّل الآلام والمعاناة، بينما هو لا يشاركني إلاّ في الآراء، ويحذّرني ويذكّرني بالأمور التي قد تغيب عن بالي"[٥٥]، وصوت (النبي ماني) الذي ينطلق من شخصية (أسمر)" أنا المانوي الذي يتقمّص جسد أسمر، وأنا لا أعرف هل أنا النبي ماني نفسه أم واحد من اتباعه.. فالأرواح ليست لها ذاكرة واضحة، وحتى لو كنت أعرف فلن أصرّح أبدا بهذه الحقيقة، وليس صحيحا من أنني لا أتألّم ولا أعاني كما يدّعي صاحبي أسمر، ففي أحيان كثيرة لا يستشيرني، وإنما يتخذ قرارات مستعجلة ومتهورة"[٥٦]، ثم صوت الراوي العليم الذي يؤكد حقيقة التشتّت الذهني للبطل في طرح فكرة القرين الذي يصاحب بطل الرواية "كان المانوي قابعا في نفس أسمر، يحادثه في بعض الأحيان ويهمس في نفسه: لا تنسَ الرسم.. لا تنسَ مخطوطة النبي ماني، اقرأ، تعلّم أيَّ شيء"[٥٧].

لم يكن الغرض الرئيس في الرواية نشر تاريخ ثقافة الديانة المانوية بقدر الانزياح الذي رافقه من تسليط الضوء على فكرة الاقتتال الطائفي في العراق لا سيما بعد ٢٠٠٣م الذي أدّى بتباعد الأفكار المتسامحة التي نادت بها الأديان واحترام الرأي الآخر وعدم تكفيره وقتله ونشر مبادئ السلام والحب والحرية.

وفي موضع آخر من الرواية يشير الروائي إلى التاريخ الديني المتمثل بقوم(يأجوج ومأجوج) الذين ذكرهم القرآن الكريم "قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا"[*]، وبيان فسادهم في الأرض وكفرهم، إذ يذكر لنا الروائي طبيعة العلاقة بين هؤلاء الأقوام وبين البشر قديما متمثّلة بمحاولة إزاحة الجدار الفاصل بينهما بألسنتهم الخشنة، وحديث بمحاولة البشر نشر الشر والبغضاء بألسنتهم والتحريض على قتل الآخر" قال: في الحقيقة بين الحرب والسلام غشاء رقيق من المشاعر. قال المانوي: بين البشر وقوم يأجوج ومأجوج جدار من الحجر، لكن ليأجوج ألسن خشنة تلحس بها هذا الجدار، وكأنما تلعق دماء بني الإنسان.. اللسان هو الخطر سواء عند الجن أو عند الإنس، فالإنس لا تلعق الجدار الفاصل، إنما تثير القلاقل بألسنتها الخشنة... الشر قريب منا، هذا ما تريد أن تخبرنا به الأحداث والقصص"[٥٨]. استطاع الروائي بأسلوب أدبي مميّز من استدعاء التاريخي الديني ليدمجه في هموم بلده المعاصرة المتمثّلة بنشر الأفكار المتطرفة ومحاربة الآخر وتهميشه واستقصائه بوساطة اللسان المتطرّف الذي يدعو لسفك الدماء والتحريض على الحروب مثلما كان قوم (يأجوج ومأجوج) يحاولون بواسطته هدم الجدار للتلذّذ بقتل الناس ونشر الظلم والفساد.

وفي رواية (صحراء نيسابور) يطلعنا الروائي (حميد المختار) على تاريخ المتصوفة، إذ يذكر لنا ناشر الرواية(محمد البدوي) فكرة الرواية بقوله: "ينقلنا الروائي العراقي حميد المختار إلى عالم صحفي يسعى إلى انجاز بحث عن أحد المراجع الدينية والصوفية، إنها رحلة مسكونة بجملة من الخوارق والكرامات تنخرط في إيقاع الحياة اليومية في الظاهر ولكنها تنقلنا إلى عوالم أخرى غريبة أحيانا...هي رحلة الانعتاق تتوق إلى الحرية، حرية الجسد وحرية الروح والعقل المكبّل بكل العادات والموروث الثقافي والحضاري"[٥٩]. كما سعى الروائي إلى إظهار تلك الحرية وكيفية الخلاص من قيود الحياة ومنغّصاتها عبر ذكره لزيارة قبور الأولياء والمتصوفة وهي من الشعائر الدينية التي تمارس منذ القدم وحتى وقتنا الحاضر، حيث كلّف مدير التحرير بطل الرواية (الصحفي) بالكتابة عن قبور الأولياء والمتصوفة "قلّبت القائمة وقرأت ما فيها وإذا بها تحتوي على كثير من أسماء الأولياء فقد ابتدئت بمعروف الكرخي وبشر الحافي والسري

السقطي والحارث المحاسبي والجنيد البغدادي وأحمد النوري وأبو بكر الشبلي والحسين بن منصور الحلاج وابن عربي والنفري وبهلول المجنون وإبراهيم بن آدم ومحمد بن علي الجبلي...حيث كان أبي يأخذني في ليالي الخميس إلى تلك المراقد ليشارك الدراويش والعرفاء في طقوسهم التي كانت تخيفني كثيرا"[٦٠]. يستعرض الروائي مجموعة من أسماء المتصوفة وتاريخهم إشارة منه إلى عاداتهم وكيفية ممارسة طقوسهم العبادية، وهو يرى أن تلك الطقوس فيها تربية للنفس والقلب في تطهيرهما من الرذائل وهو المبدأ الذي يقوم عليه الفكر الصوفي "تلك الفسحات التي تقودك إلى مسالك نور الأرواح الخافت الذي يضيء مكامن النفس التوّاقة إلى ضوء ما يخلّصها من المتاهات اللامتناهية حتى أنني بدأت أنسى الأصحاب وعقدة حياتي وإحساسي بالعجز"[٦١].

كذلك يشير الروائي إلى كتاب نهج البلاغة، إذ يبدأ فصل الرواية الثاني بـ (المخطوطة الملكية) التي تبيّن عظمة الخالق وكيفية تقرّب الإنسان إليه "اللهم اغفر لي ما تقربتُ به إليك بلساني ثم خافه قلبي، اللهم اغفر لي رمزات الألحاظ وسقطات الألفاظ وشهوات الجنان وهفوات اللسان"[٦٢]. كما أن عودة الروائي إلى التاريخ الديني من أدعية ومعتقدات وطقوس عبادية يهدف إلى إيجاد العلاقة القائمة بين الحاضر وتاريخه القديم، وكيفية رؤية الإنسان لمعتقداته الدينية وكيفية توظيفها في تطهير نفسه من شرورها لاسيما في زمن كثرت فيه الحروب والموت، فأصبح الإنسان بحاجة إلى فهم فلسفة الحياة بكل جوانبها للخلاص من واقعه المتشظّي "لقد كان مشهد الوجود دفقا من ماء الحياة يُحيي الأرض وينبت الزرع ويزيد الحرث والنسل، إنه طلسم الوجود وسر الينبوع الخالد للإنسان وتعويذة السماء التي أقامت للإنسان متاريس وجواشن ضد الرغبات الوحشية والنفوس اللوامة والقلوب الضاجّة بصخب الأبالسة والشياطين"[٦٣].

وفي رواية (الصمت حين يلهو) لـ(د. خولة الرومي) نجد استحضار الواقعة التاريخية الدينية (معركة الطف) وكيفية توظيفها في تاريخ العراق المعاصر لا سيما فترة التسعينيات من القرن الماضي (الحصار الاقتصادي) وما شهده المواطن العراقي من ظلم وجوع وحروب متتالية، فقد عمدت الكاتبة إلى استحضار الشخصية الدينية (زينب)(عليها السلام) في رفضها للظلم والاستبداد وما تحمله من معانٍ سامية يمتدّ صداها لعقود طويلة وهي تذكّرنا بتلك المعركة الأليمة التي تخلّى فيها الظالمون عن أبسط مقومات الإنسانية في حرمان أهل البيت (عليهم السلام) من ماء الفرات لتصبح تلك الفاجعة معادلا موضوعيا يسلّط الضوء على الظلم ومن يمثّله أمام الآخر المضطهد، حيث تروي (أم حسن) إحدى قصصها حول شحة ماء الفرات عن الأهالي وارتباط ذلك بالحادثة التاريخية الدينية عندما حرم الحسين وأهل بيته(عليهم السلام) من ماء الفرات "زينب أخت الحسين..ارتفعت وهي تحمل أخاها الجريح وراحت تحوم بالهواء فوق رؤوسهم، جانت رأسها شامخة تنوش الغيوم...سمعوا صوت مو واضح قال لهم: هذا الحسين الجريح اطلبوا غفرانه أيها العراقيين، لأنكم تحملون اللعنة وراح تمر السنين محملة بالكوارث والآلام والأمراض والغزاة القساة وراح تتذوقون العذاب والهون إلى أن يغفر لكم الحسين الشهيد خذلانكم له" فدلالة ماء الفرات في المقطع السردي تشير إلى العلاقة التاريخية بين الماضي والحاضر بما يحمل من دلالة وقوف الشعب العراقي وصمودهم في وجه تحديات زمن الحرب والحصار الاقتصادي وما تبعه من موت وجوع. لذا تكاد الرواية "أن تصبح الوعي الإبداعي الأدبي بالنسيج العميق المتشابك لخبراتنا الإنسانية التاريخية المعاصرة، في خصوصياتها وعموميتها"[٦٤]، بما يجسّد الطابع الفكري الذي يجسّد المواقف الطبقية والهموم والأزمات النفسية والاجتماعية بكافة مستوياتها الطبقية، لتنفتح على مساحات واسعة يتمّثل فيها العمل السياسي والاجتماعي المحور الأساس في تصوير الفيض الإنساني الإشكالي وعلاقته بالزمن التاريخي المعبّر عن تلك الأزمات في وقتنا الحاضر.

لذا أصبحت الرواية لاسيما الحديثة تاريخا متخيّلا تحلّق في فضاءات زمنية مختلفة، فهي لاتعد سردا للتاريخ الموضوعي في صورته الخارجية بل تغوص في أعماق التاريخ الإبداعي المتخيّل الذي يجاوز المظاهر الخارجية لينقل صورة ما يدور بين الأفراد والجماعات والأحداث والوقائع من أفكار وايديولوجيات ومشاهد وقيم ومواقف وصراعات تتفاوت فيما بينها في مراحلها التاريخية لتؤكّد طبيعة تلك المواقف في ربط الحاضر بماضيه في صورة متخيّلة تعيد لنا أبعاد التجربة الإنسانية أكثر توسيعا وتعميقا وإبداعا وتجديدا.

الخاتمة:

حاولنا في هذا البحث إيجاد العلاقة بين الرواية العراقية والتاريخ عبر كيفية توظيف الجانب التاريخي في الجنس الأدبي الروائي من أجل كشف الجوانب الأدبية والجمالية والفكرية التي تسلّط الضوء على الجانب المضمر من التاريخ العراقي بمختلف مستوياته. إذ نجد أن الاشتغال على الجانب التاريخي يشكّل الجانب الإبداعي المتخيّل الذي يتمّ عبره الولوج إلى حبكات سردية تربط الماضي بالحاضر رغبة في الكشف عن جمالياته الخاصة وقضاياه المثارة. فالرواية لا تقدّم الحقائق التاريخية كما هي بقدر تصويرها للحياة الإنسانية.

أشرنا في المبحث الأول إلى علاقة المتخيّل السردي بالتاريخ السياسي في العراق عبر نماذج روائية سعت إلى إبراز التاريخ السياسي العراقي في فترات متعاقبة بغية الكشف عمّا يوثّق من تاريخ العراق السياسي من حروب وثورات مرورا باحتلال العراق والفترات التي تليه. ولم يكن الهدف من استحضار الوقائع التاريخية الكشف عن الأحداث وتوثيقها، بل في الافصاح عن الجوانب الإنسانية المهمشة للشخصيات التي رافقت تلك المتغيرات ومعاناتها جراء تلك التحوّلات السياسية وما تحمله من انتقادات صريحة للأيديولوجيات الفكرية السياسية، فالرواية التي تعتمد على إبراز التاريخ السياسي لا تخضع للتاريخ بصورة كلية ودائمة بحيث تحوّل الجانب التخيلي الإبداعي إلى أرشيف للأحداث الماضية، بل تحاول الكشف عن تجارب وسلوك الأفراد وأفكارهم وبيان الجوانب المضمرة التي تصب في الإطار العام للرواية.

وقدّمنا في المبحث الثاني علاقة المتخيّل السردي بالتاريخ الثقافي العراقي في إظهار المشكلات الراهنة وعلاقتها التاريخية عبر وصفها لحالات التهميش والاقصاء للجانب الثقافي في فترات محدّدة من تاريخ العراق لاسيما في صراعاته الداخلية التي لم تفسح المجال لأي حركة فكرية مستقبلية، وكذلك في الانبهار بالثقافة الغربية دون النهوض بثقافة جديدة نابعة من تجديد موروثه الثقافي العريق، فضلا عن تراجع الثقافة العراقية بعد عام (٢٠٠٣) وتراجع إقبال المواطنين على دور السينما والمسرح وانشغالهم بالمشاهد السياسية المتناحرة وصور المباني الثقافية المهدمة.

وتناولنا في المبحث الثالث علاقة المتخيّل السردي بالتاريخ الديني عبر استحضارها لتاريخ الأديان والمذاهب، حيث لم يكن الغرض من استحضارها نشر ثقافتها بقدر تسليط الضوء على جانب المحبة والتسامح ونبذ الصراعات والاقتتال ونشر الأفكار المتسامحة واحترام الرأي الآخر ونشر مبادى السلام والحب والحرية ورفض الظلم والاستبداد.

الهوامش:

١- الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري(تـ ٣٩٣هـ)، ج١، تحقيق: أحمد عبد الغفور العطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٧: ٤١٨.

٢- لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري(تـ ٧١١هـ)، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، د.ت: ٤.

٣- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤: ١٣.

٤- مقدمة ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون(٧٣٢-٨٠٨هـ)، تح:عبد الله محمد الدرويش، ط١، دار يعقوب للنشر، دمشق، ٢٠٠٤م: ٩٢.

٥- معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤: ٨٢.

٦- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م: ٥٥.

٧- الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، د. فيصل دراج، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٤: ٩-١٠.

٨- ينظر: رواية الرواية التاريخية تسلية الماضي، ليندا هتشيون، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٩٣: ١٠٠.

٩- ينظر: أمين معلوف والرواية التاريخية، مشهور مصطفى، مجلة البيان الكويتية، العدد: ٢٩٦، ١٩٩٤: ٨٥.

١٠- ينظر: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، حسين خمري، ط١، منشورات الاختلاف، بيروت، ٢٠٠٢: ٤٢.

١١- ينظر: أمين معلوف والرواية التاريخية: ٨٥.

١٢- الرواية التاريخية تسلية الماضي، ليندا هتشيون: ١٠٤.

١٣- ينظر: الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، حسين يوسف حسين، مجلة أدب الرافدين، العدد: ٢٤، ١٩٩٢: ١٧٥-١٧٩.

١٤- فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩: ٤٩.

١٥- الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال سعيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢: ٥٩.

١٦- الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: د.صالح جواد كاظم، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦: ٨٩.

١٧- ينظر: المرجع نفسه: ٤٦.

١٨- ينظر: الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني: ١٨١.

١٩- ينظر: فن الرواية، ميلان كونديرا: ٤١.

٢٠- ينظر: الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، محمود أمين العالم، مجلة فصول، العدد الأول، ١٩٩٣، ١٥-١٦.

٢١- التخيل التاريخي السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية، عبد الله إبراهيم،ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١: ١١.

٢٢- ينظر: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد44:، ٢٠٠٧: ٧٩.

٢٣- ينظر: فضاء المتخيل دراسة أدبية، حسين خمري، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠١: ٥١.

٢٤- ينظر: رواية كتاب الأميرمسالك أبواب الحديد بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، السعيد زعباط، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١: ٧.

٢٥- تساؤلات وملاحظات حول الرواية التاريخية، د. عبد الرحمن منيف، مجلة الأقلام، العدد الأول، ١٩٤٧: ٥.

٢٦- أمين معلوف والرواية التاريخية، مشهور مصطفى: ٨٧.

٢٧- الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢: ٥١.

٢٨- الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، محمود أمين العالم: ١٩.

٢٩- ينظر: الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي

في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف، سلام إبراهيم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ٢٠١٢م: ٢-٣.

٣٠- ينظر: الرواية العراقية المغتربة رحلة مضادة إلى الوطن، فاطمة المحسن، الحوار المتمدن، العدد ١٦٣، ٢٠٠٢: ٤.

٣١- ينظر: رواية مدينة من رماد العلاقة بين الجلاد والضحية، جمعة عبد الله، مقال في جريدة الناقد العراقي، الملف الثالث، ٢٠١٧.

٣٢- رواية المحرقة، قاسم محمد عباس، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ٢٠١٠م: ١٩٠.

٣٣- المصدر نفسه: ١٩٠.

٣٤- رواية بوصلة القيامة، هيثم الشويلي، ط١، مداد للنشر والتوزيع، الإمارات، ٢٠١٧م:٢٦.

٣٥- المصدر نفسه: ١٧٨.

٣٦- المصدر نفسه ١٩٠-١٩١.

٣٧- المصدر نفسه: ١٣١.

٣٨- رواية وحدها شحرة الرمان، سنان أنطون، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠م: ١٦٤-١٦٥.

٣٩- المصدر نفسه: ١٤٥.

٤٠- الرواية التاريخية، علي أدهم، مجلة الثقافة، العدد: ٦٦٢، ١٩٥١م: ٩.

٤١- رواية أساتذة الوهم، علي بدر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١: ٩٣.

٤٢- المصدر نفسه: ٥٤.

* فاوست أو فاوستوس هو الشخصية الرئيسية في الحكاية الألمانية الشعبية عن الخيميائي الألماني الدكتور يوهان جورج فاوست الذي يحقق نجاحاً كبيراً ولكنه غير راضٍ عن حياته فيُبرم عقداً مع الشيطان يسلم إليه روحه في مقابل الحصول على المعرفة المطلقة وكافة الملذات الدنيوية.

٤٣- رواية أساتذة الوهم: ٩٦-٩٧

٤٤- المصدر نفسه: ٩٨.

٤٥- المصدر نفسه: ٩٨.

٤٦- المصدر نفسه: ١٠٦-١٠٧.

* معروف الرصافي (١٨٧٥-١٩٤٥م) شاعر عراقي امتاز اسلوبه بمتانة اللغة ورصانة الأسلوب، وله آثار كثيرة في النثر والشعر، واللغة والأدب، أشهرها ديوانه(ديوان الرصافي) الذي رتبه إلى أحد عشر بابا في الكون والدين والاجتماع والفلسفة والوصف والحرب والرثاء والتاريخ والسياسة.

٤٧- رواية زهايمر، عبد الزهرة علي، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٥م:١٤.

٤٨- المصدر نفسه: ١٠٨-١٠٩.

* أطوار بهجت(١٩٧٦-٢٠٠٦) صحفية ومراسلة وأديبة لها ديوان شعري بعنوان(غوايات البنفسج) ورواية وحيدة هي (عزاء أبيض).

٤٩- رواية عجائب بغداد، وارد بدر السالم، ط٢، مؤسسة ثائر العصامي للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٦م: ١٥٠.

٥٠- رواية عجائب بغداد: ١٦٣-١٦٤.

٥١- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م: ١٢٣.

٥٢- ينظر: رواية الرواية التاريخية تسلية الماضي، ليندا هتشيون: ١٠٤.

٥٣- الفهرست، ابن النديم، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت: ٤٥٨.

٥٤- أمين معلوف والكتابة الروائية التاريخية، د. سليمة بالنور، مجلة مقاربات جامعة الشيخ العربي التبسي، الجزائر، المجلد السادس، العدد الحادي عشر، ٢٠١٣م: ١٤٢.

٥٥- رواية بنادق النبي، سالم حميد، ط1، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٧: ١٣.

٥٦- المصدر نفسه: ١٥.

٥٧- المصدر نفسه: ١٦٧.

* سورة الكهف(الآية: ٩٤)

٥٨- رواية بنادق النبي: ١٧٥.

٥٩- رواية صحراء نيسابور، حميد المختار، ط١، البدوي للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١٨: ٥.

٦٠- المصدر نفسه: ١١.

٦١- المصدر نفسه: ١١٩.

٦٢- المصدر نفسه: ٢٧، ويمكن الرجوع إلى كتاب نهج البلاغة، الشريف الرضي، ط٤، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ٢٠٠٤: ١٠٤.

٦٣- المصدر نفسه: ٥٤.

٦٤- الرواية بين زمنيتها وزمانها مقاربة مبدئية عامة، محمود أمين العالم:١٦.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

١- القرآن الكريم.

٢- الفهرست، ابن النديم محمد بن إسحاق المعتزلي، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٣- مقدمة ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون(٧٣٢-٨٠٨هـ)، تح: عبد الله محمد الدرويش، ط١، دار يعقوب للنشر، دمشق، ٢٠٠٤م.

الروايات:

١- رواية أساتذة الوهم، علي بد، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١م.

٢- رواية بنادق النبي، سالم حميد، ط١، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٧م.

٣- رواية بوصلة القيامة، هيثم الشويلي، ط١، مداد للنشر والتوزيع، الإمارات، ٢٠١٧م.

٤- رواية زهايمر، عبد الزهرة علي، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٥.

٥- رواية صحراء نيسابور، حميد المختار، ط١، البدوي للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١٨م.

٦- رواية عجائب بغداد، وارد بدر السالم، ط٢، مؤسسة ثائر العصامي للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٦م.

٧- رواية المحرقة، قاسم محمد عباس، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، ٢٠١٠م.

٨- رواية وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١٠م.

المعاجم:

١- الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري(تـ٣٩٣هـ) ج١، تحقيق: أحمد عبد الغفور العطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.

٢- لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري(تـ٧١١هـ)، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، د.ت.

٣- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.

٤- معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مجدي وهبه، كامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

٥- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ٢٠٠٤م.

المراجع:

١- التخيل التاريخي السرد، والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، عبد الله إبراهيم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠١١م.

٢- توظيف التراث في الرواية العربية، محمد رياض وتار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م.

٣- الرواية التاريخية، جورج لوكاش، ترجمة: صالح جواد كاظم، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

٤- الرواية العراقية: رصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال وسلطة الطوائف، سلام إبراهيم، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ٢٠٠٢.

٥- رواية مدينة من رماد العلاقة بين الجلاد والضحية، جمعة عبد الله، مقال في جريدة الناقد العراقي، الملف الثالث،٢٠١٧م.

٦- الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، د. فيصل دراج، ط١، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٤.

٧- الرواية والتراث السردي، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٨- فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، حسين خمري، ط1، منشورات الاختلاف، بيروت، ٢٠٠٢م.

٩- فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، ط١، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٩م.

١٠- الملحمة والرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال سعيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٢م.

الدوريات:

١- أمين معلوف والرواية التاريخية، مشهور مصطفى،

مجلة البيان الكويتية، العدد: ٢٩٦، ١٩٩٤.
٢- أمين معلوف والكتابة الروائية التاريخية، د.سليمة بالنور، مجلة مقاربات، جامعة الشيخ العربي التبسي، الجزائر، المجلد السادس، العدد الحادي عشر، ٢٠١٣م.
٣- تساؤلات وملاحظات حول الرواية التاريخية، د. عبد الرحمن منيف، مجلة الأقلام، العدد الأول، ١٩٤٧م.
٤- الروائي التاريخي بين الحقيقة التاريخية والخيال الفني، حسين يوسف حسين، مجلة أدب الرافدين، العدد:٢٤، ١٩٩٢.
٥- الرواية بين زمنيتها وزمنها مقاربة مبدئية عامة، محمود أمين العالم، مجلة فصول، العدد الأول، ١٩٩٣م.
٦- الرواية التاريخية، علي أدهم، مجلة الثقافة، العدد: ٦٦٢، ١٩٥١م.
٧- الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، العدد: ٤٤، ٢٠٠٧م.
٨- رواية الرواية التاريخية تسلية الماضي، ليندا هتشيون، مجلة فصول، العدد الثاني، ١٩٩٣.
٩- الرواية العراقية المغتربة رحلة مضادة إلى الوطن، فاطمة المحسن، الحوار المتمدن، العدد: ١٦٣، ٢٠٠٢م.

الرسائل الجامعية:

١- رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد بين الحقيقة التاريخية والمتخيل الروائي، السعيد زعباط، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١١م.

أثرُ أمن اللبس في منع الظواهر الصوتية والصرفية أو الخروج عن القياس فيها

م. د. جواد كاظم عبد
المديرية العامة لتربية المثنى

The effect of safety from confusion in preventing phonological and morphological phenomena or deviating from analogy in them

Lecturer Dr. Jwad Kadhum Abid
General Directorate of Education Al-Muthanna

الملخص

عمدتْ هذه الدراسة إلى الكشف عن أثر أمن اللبس في منع تحقق الظواهر الصوتية والصرفية التي تهيأ فيها المناخ الصوتي المناسب لتحققّها , وكذلك الكشف عن الظواهر التي خرجت عن القياس في العربية منعاً للبس, وقد سلك الباحث في دراسته المنهج الوصفي متكئاً على ما حفلت به المدونة النحوية العربية من آراء تنمّ عن عبقرية علمائنا الأعلام في الإشارة إلى أثر أمن اللبس , وهم يؤصّلون القواعد الصوتية والصرفية التي زخرت بها مؤلفاتهم؛ ولم يغفل الباحث آراء المحدثين إزاء ما امتنع أو خرج عن القياس من الظواهر الصرفية والصوتية على حدّ سواء؛ فكان المبحث الأول للظواهر الصوتية والصرفية الممتنعة الوقوع خشية اللبس , والمبحث الثاني للظواهر الصوتية والصرفية التي خالفت القواعد التي وضعها المتقدمون خشية اللبس ببناء معين أو معنى آخر لم يقصده المتكلم.

الكلمات المفتاحية: (أمن اللبس، الظواهر الصوتية، الظواهر الصرفية)

Abstract:

This study intended to reveal the effect of safety from confusion in preventing the verification of the morphological and phonological phenomena in which the appropriate ground is prepared for realization. It also detects the phenomena that have deviated from analogy in Arabic to prevent confusion. In his study, the researcher followed the descriptive approach, relying on the opinions in the Arabic grammatical records that reflect the genius of our well-known scholars in referring to the effect of the safety of confusion. In these opinions they had founded the morphological and phonological rules which their works were full of. The researcher also did not neglect the opinions of modern scholars concerning the morphological and the phonological phenomena that don't exist or that deviate from analogy. The first chapter is about the morphological and phonological phenomena which don't exist in fear of confusion. The second chapter is about the morphological and phonological phenomena which violate the rules set out by the antecedents for fear of confusion with a certain form or another meaning that the speaker did not intend.

Keywords: safety from confusion, phonological phenomena, morphological phenomena

المقدمة:

حفلت اللغة العربية ببعض الظواهر الصرفية والصوتية سواء أكانت على مستوى الأصوات الصامتة أم على مستوى الأصوات الصائتة، ولم تتحقّق هذه الظواهر اعتباطاً؛ إذ إن هنالك قوانين صوتية تترتّب على تحقّقها، من ذلك عمل اللسان من وجه واحد، والاقتصاد في الجهد العضلي، أو التخلّص من السياقات الصوتية الثقيلة التي يفرُّ منها الناطق العربي؛ فيعمد إلى تحقيق ظاهرة ما؛ فيتخلّص بذلك مّما يؤدي إلى الجهد العضلي الزائد في أثناء نطق الأصوات.

غيرَ أن بعضاً من هذه الظواهر يصعب تحقيقه إذا اصطدم بأمن اللبس؛ فبعض هذه الظواهر يتهيّأ فيها المناخ الصوتي المناسب والشروط المناسبة إلاّ أن تحقيقها يجعل الكلام ملبساً، وغامضاً، ومحتملاً لأوجه عدة، وهذا لا يتساوق وغاية اللغة في الفهم والإفهام، والبيان، والإفصاح.

ومن هنا عمد الباحث في هذه الدراسة إلى الكشف عن الظواهر الصرفية والصوتية ممتنعة الوقوع في العربية، فضلاً عن الظواهر التي خرج فيها المتقدمون عن القياس على الرغم من اجتماع شرائطها، وبيان السبب في هذا الخروج، وما دعاهم إلى وصفها بالشذوذ أو الخروج عن القياس فيها، والوقوف على آراء المحدثين إن كان لهم رأي في ذلك.

وقد اشتملت الدراسة على تمهيد، ومبحثين، الأول منهما لبيان الظواهر الصرفية والصوتية الممتنعة لأمن اللبس، وقد ضمّ هذا المبحث ظاهرتي الإدغام، والإعلال، والثاني منهما لبيان الظواهر التي خرجت عن القياس لأمن اللبس، وقد ضمّ هذا المبحث ظاهرة الإدغام، وظاهرة الإعلال، وظاهرة النسب، وظاهرة التصغير، وقد اتكأ الباحث كثيراً على مقولات المتقدمين في كلا المبحثين، وعرض الآراء على الدرس اللساني الحديث، وخُتِمَت الدراسة بالنتائج التي توصل إليها الباحث.

التمهيد:

اللبس في اللغة والإصطلاح:

ورد مصطلح (اللبس) في المعاجم اللغوية دالاً على ما يؤدي إلى الاشتباه، يقول ابن منظور (ت ٧١١ هـ): "يقال: لبست الأمر على القوم ألبسه لبساً إذا شبّهته عليهم، وجعلته مشكلاً"[١]، وكذلك ما ذكره الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـ) بقوله: "ولبس عليه الأمر يلبسه: خلطه، وألبسه: غطاه، وأمر ملبس، وملتبس: مشتبه"[٢].

وأمّا في الاصطلاح فيراد به احتمال اللفظ أو العبارة لأكثر من معنى من دون أن تكون هنالك غلبة لمعنى على آخر[٣].

ومن المسلَّم به أن المتكلم في أية لغة يعمد إلى أن يكون كلامه واضحاً بعيداً عن الغموض والتعمية؛ لأن اللغة الملبسة لا تصلح أن تكون وسيلة للتفاهم والتخاطب[٤].

ومن هنا نظرت لغتنا الخالدة إلى أمن اللبس بكونه غاية ليس لأحد أن يفرّط فيها؛ لأن اللغة الملبسة لا تصلح واسطة للإفهام والفهم، والإبانة، وقد خلقت اللغات أساساً لكل ذلك، وإن أعطاها النشاط الإنساني استعمالات أخرى فنية ونفسية[٥].

ولما كانت الغاية المرجوّة من اللغة هي التعبير عن أغراض المتكلمين منعت اللبس، ووضعت له ما يزيله إذا خيفَ منه واسْتُغْنِيَ عن لحق نحوه إذا أُمِنَ[٦]؛ لأنه آفة من آفات اللغة[٧].

المبحث الأول:

الظواهر الصوتية والصرفية الممتنعة خوفاً من اللبس

أ- الإدغام:

هنالك بعض المواضع اشتملت على الشروط المناسبة لتحقّق ظاهرة الإدغام، غير أنها امتنعت، وبقيت الكلمة على حالها لأمن اللبس، ويشمل ذلك نوعي الإدغام، وفيما يأتي بيان ذلك:

١- إدغام المثلين:

يراد بإدغام المثلين اتفاق الصوتين مخرجاً وصفة[٨]، وهو على نوعين، أحدهما: إدغام صغير،

يلتقي فيه صوتان اتحدا اسماً، ورسماً، واتفقا مخرجاً وصفةً، أولهما ساكن وثانيهما متحرك[٩]، والآخر: إدغام كبير، يلتقي فيه صوتان متماثلان متحركان في كلمة واحدة أو كلمتين، فيسكن الصوت الأول، ويدغم في الثاني[١٠].

غيرَ أن إدغام المثلين سواء أكان صغيراً أم كبيراً يمتنع تحققه خوفاً من اللبس في الحالات الآتية:

١- إذا كانت الكلمة التي حصل فيها الإدغام توازن الفعل بجملته، أو بصدره لا بجملته:

قد يؤدي إدغام المثلين إلى التباس بناء ببناء فعل بهيأته المتكاملة، أي: بجملته، أو التباس بناء ببناء فعل بصدره لا بجملته، وينطبق الأول على أربعة أوزان (فُعَل، وفِعَل، وفُعُل، وفَعَل)، إذ يمتنع الإدغام فيها، ويجب الفكّ خشية اللبس، واشتباه بناء ببناء، يقول المبرد (٢٨٥ هـ) في الأوزان الثلاثة الأولى: "فإن لم يكن شيءٌ من هذا على مثال الفِعْل من الثلاثة؛ فالإظهار ليس غير، وذلك قولك فيما كان على مثال فُعَل: شُرَر، ودُرَر، وقُذَذ، كما قلت في الواو: سُوُر، وما كان منه على فِعَلٍ؛ فكذلك تقول: قِدَد، وشِدَد، وسِرَر، كما كنت تقول في الثاء والواو: ثِورة، وبِيَع، وقِيَم، وعِودَة، وكذلك فُعُلٌ فيه حضضٌ وسررٌ "[١١]، وفي الوزن الأخير يقول: "فأمّا الذي استثنيته [أي من تحقّق الإدغام] فإنه ما كان من هذا على فَعَلٍ فإنه صحيح؛ وذلك نحو ذلك: جَلَل، وشَرَر، وضَرَر، وكل ما كان مثله"[١٢]، فلو أن هذه الكلمات وقع فيها الإدغام لحدث اللبس، إذ "لم يُعلم أن (طللاً) فعل، وقد أدغم لأن في الأسماء ما هو على زنة (فُعْل) ساكن العين، نحو: صُدَّ، وجُدَّ، ولو أدغم نحو: سَرَر، فقيل: سرَّ، لم يعلم هل هو (فَعَل) مثل (طَنَب)، وقد أدغم، أو هو على (فَعْل) أصلاً نحو: حَبَّ، دَرَّ، وكذلك (جَدَد) ولم يكن مثل هذا اللبس في نحو: شَدَّ، ومَدَّ؛ لأنه ليس في زنة الأفعال الثلاثية ما هو على زنة (فَعْل) ساكن العين فيلتبس به "[١٣]، أي: أن امتناع الإدغام يعود إلى مخالفة الأفعال في الوزن، والأمثلة على ذلك كثيرة فيما كان بالإدغام وعدمه، منها صكك، وهو عيب في رجل الفرس، وصكَّ وهو كتاب القاضي، وسُرُر ما تقطعه القابلة في سرَّة الصبي، وطَلَل وهو ما بقي عن آثار الديار، وطلَّ وهو مطر ضعيف القطرة، ومَدَد بمعنى الزيادة، ومَدَّ من مدَّ الثوب[١٤].

ويزعم ابن عصفور (ت ٦٦٩ هـ) أن (فُعُل، وفُعَل) وأمثلتهما (سُرُر، ودُرَر) امتنع فيهما الإدغام؛ لأن الأسماء بابها أن لا تعتلّ؛ لخفتها بكثرة استعمالها في الكلام، فما كان على ثلاثة أحرف فهو أخفّ من غيره، وأمّا (فَعَل) ومثالها (طَلَل)؛ فالإدغام فيه ممتنع لخفة هذا البناء قياساً بغيره[١٥].

ويضيف الأشموني (ت ٩٠٠ ه) سبباً آخر في منع الإدغام في الأوزان الأربعة السابقة بقوله: "وعلة امتناع الإدغام في هذه الأربعة، أن الثلاثة الأولى منها [أي: فُعُل، وفُعَل، وفِعَل) مخالفة للأفعال في الوزن والإدغام فرع عن الإظهار، فخُصَّ الفعل لفرعيته، وتبع الفعل فيه ما وازنه من الأسماء دون ما لم يوازنه، وأمّا الرابع [أي: فَعَل] فإنه وإن كان موازناً للفعل إلا أنه لم يدغم لخفته، وليكون منبّهاً على فرعيه الإدغام في الأسماء "[١٦].

وينفرد أبو الحسن بن كيسان (ت ٢٩٩ هـ) برأي مفاده أن ما كان على زنة (فَعِل، وفَعُل) لا يدغم منعاً للبس؛ لأن هذا الإدغام لو تحقّق سيؤول إلى اللبس، فلا يُعلم الأصل في متحرك العين وساكنه، وقد اعترض عليه ابن عصفور بقوله: "وهذا الذي ذهب إليه فاسد... ولم يلتفت إلى التباس إحدى البنيتين بالأخرى، ألا ترى أن العرب قد قالت: (مختار) في اسم الفاعل واسم المفعول، ولم يلتفت إلى اللبس "[١٧].

أمّا المحدثون؛ فقد منعوا هذا الإدغام، ووقفوا منه على موقفين:

الأول: منهم مَنْ اعتمد على ما ذكره المتقدمون اعتماداً كاملاً، ولم يزد عليه شيئاً، ومنهم الشيخ أحمد الحملاوي[١٨]، وفيصل عبد الخالق[١٩]، وعبده الراجحي[٢٠]، ومحمد خير الحلواني[٢١].

الثاني: منهم مَنْ لم يسلم بتعليل القدماء لهذا المنع، ومنهم الدكتور عبد الفتاح الحموز؛ إذ لم يرتض وصف هذا الامتناع فيما كان جمعاً على زنة (فُعَل، وفِعَل،

وفَعَل) لمخالفته للأفعال في الوزن، وأن الإدغام ممتنع في (فَعَل) لخفته، وأرجع سبب ذلك إلى تحقيق أمن اللبس بالمفرد؛ فإدغام ما كان جمعاً من باب (فُعَل) يلبسه بالمفرد الذي من باب (فُعْل) نحو: (الخُطَط)، والخطُّ (الطريق المستطيل)، والجُبَب (جمع جُبَّة)، و(الجُبُّ) البئر الواسعة، وكذلك (فِعَل) جمعاً نحو: (الحُقَق) جمع حُقَّة، وهي النصيب، والحقَّ ما دخل في السنة الرابعة من الإبل، وأمكن ركوبه، والعِدَد جمع عدَّة، والعِدُّ الماء الجاري، وكذلك (فُعُل) نحو: (ذُلُل) جمع ذلول، وهو السهل، وذُلَّ، وغير ذلك[٢٢]، كما أن الدكتور الحموز ذكر أن (فَعَل) اسماً ورد بفك الإدغام منعاً للبس بالمصدر، من ذلك (الخَلَل) منفرج ما بين شيئين، فلو أدغم لالتبس بالخلِّ المعروف، أي بناء الاسم ببناء المصدر، أو التباس بناء (فَعَل) بـ (فَعْل)[٢٣].

وينطبق الثاني (ما وازن الفعل بصدره لا بجملته) على ثلاثة أوزان، هي: (فَعَلَة، فَعَلان، فُعَلاء)، ومن أمثلة ذلك: "خُشْشاء لعظم خلف الأذن؛ فإنه موازن بصدره لفعل نحو: صُفُف، ونحو: رُددان، وهو مثال سلطان من الرد، فإنه موازن بصدره الفعل نحو ذلك، ونحو حببة، جمع حب، فإنه موازن بصدره لفعل نحو: كلل، ونحو: الدَّججان مصدر دَجَّ، بمعنى دبَّ، فإنه موازن لفعل نحو: لبب، ولو بنيت من الرد من غطفان قلت: رددان بالفك"[٢٤].

٢- صيغة (أفْعِل) التي للتعجب:

يمتنع الإدغام في صيغة (أفعل) التي للتعجب؛ فيجب فكّ المثلين ويمتنع إدغامهما، يقول أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ): "وإذا سكن ثاني المدغمين في (أفْعِل) للتعجب فالفكّ أحبب بزيدٍ"[٢٥]، وعلى هذا الرأي ابن هشام (ت ٧٦١ هـ)[٢٦]، ولم يجز الإدغام في هذا الموضوع إلاّ الكسائي (١٨٩ هـ)[٢٧]، وهو أمر غريب لأمرين، أحدهما: أن ثاني المثلين لا يكون إلاّ ساكناً، فلو سكن الأول لإدغامه بالثاني لاجتمع ساكنان في غير محله، ولو حذف أحدهما لاختلّت بنية التعجب[٢٨]، والآخر: أنه قد يؤدي إلى اللبس بين (أفْعِل) بـ (أفْعَل)؛ فتخرج اللفظة عن معنى التعجب الذي صيغت لأجله.

٣- فَعْلَل التي للإلحاق:

يمتنع وقوع الإدغام أيضاً إذا كان المثلان في وزن إلحاقي مقصود؛ لأن الإدغام سيؤدي إلى نقض غرض الإلحاق، ومخالفة الوزن، فضلاً عن اللبس بين بناء وبناء، يقول المبرد: "فَعْلل لم يجز فيه الإدغام؛ لأنه ملحق بجعفر وما أشبهه، ولذلك لم يُدغم قَرْدَد، ومَهْدَد، ونحوهما"[٢٩].

ويعلّل ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) هذا الأمر بقوله: "فمن ذلك امتناعهم من إدغام الملحق، نحو: جلبب، وشملل، وشربب، ورمدد، ومهدد، وذلك أنك إنما أردت بالزيادة والتكثير البلوغ إلى مثال معلوم، فلو أدغمت في نحو: (شربب)، فقلت: شَربَّ لانتقض غرضك الذي اعتزمته من مقابلة الساكن بالساكن والمتحرك بالمتحرك، فأدّى ذلك إلى حذف ما اعتزمته ونقض ما رمته "[٣٠]، أي: أن الإدغام سيغير الصيغة، ومن ثمَّ يؤدي إلى تغيير بناء الملحق عمَّا أُلحِق به، فـ (قردد) مثلاً لو حصل فيها الإدغام بعد نقل حركة الدال الأولى لقيل فيها: (قردَّ) فينتفي غرض الإلحاق وتلتبس الأبنية[٣١].

٤- الفعل المبني للمفعول:

إذا أُرِيْدَ بناء الفعل للمفعول، وكان على صيغة (فاعل)؛ فيُقال فيه: (فُوْعِلَ)، فإن كانت عينه واواً، فإن الإدغام يلبسه بـ (فُعَّل)، من ذلك: (قاول) يُقال فيه: (قُوْوِلَ) بالفكّ، ولا يقال فيه: (قُوِّلَ) بالإدغام، يقول الرضي (ت ٦٨٨ هـ): "فإن كانت الكلمة التي فيها المثلان وزناً قياسياً يلتبس بسبب الإدغام بوزن آخر قياسي لم يدغم نحو: (قُوْوِلَ)، فإنه فِعْلُ ما لم يسمَّ فالعلة قياساً لـ (فَعَّل) "[٣٢].

٢- إدغام المتقاربين:

يُراد بإدغام المتقاربين أن يتقارب الصوتان مخرجاً أو صفة، أو مخرجاً وصفة[٣٣]، وله ثلاث صور[٣٤]:

ـــــ أن يتقارب الصوتان في المخرج دون الصفة كتقارب الدال والسين، ومنه قوله تعالى: ((قال كم لبثتم في

الأرض عدد سنين)) [المؤمنون / ١١٢].

ـــ أن يتقارب الصوتان في الصفة دون المخرج كتقارب السين مع الشين في قوله تعالى: ((واشتعل الرأس شيباً)) [مريم / ٤].

ـــ أن يتقارب الصوتان مخرجاً وصفة كتقارب النون واللام في قوله تعالى: ((من لدنه)) [الكهف / ٢٠].

غير أن هذا الإدغام يمتنع في الحالات الآتية:

أ- النون والميم:

قد تجتمع النون الساكنة مع الميم في كلمة واحدة، فيجب الإدغام أحياناً إن أُمِنَ اللبس وإلا فلا؛ ففي (انمحى) أدغمت النون في الميم، إذ أمن اللبس، فيقال: (امَّحى)، غير أن هذا الإدغام ممتنع في كلمات أخرى، منها: (زنماء، وزنم، وأنمار، وأنملة)، وغير ذلك، يقول سيبويه: "وإنما حملهم على البيان كراهية الالتباس فيصير كأنه من المضاعف، لأن هذا المثال قد يكون في كلامهم مضاعفاً، ألا تراهم قالوا: امَّحى، حيث لم يخافوا التباساً؛ لأن هذا المثال لا تضاعف فيه الميم"[٣٥].

وقد أشار ابن جني إلى هذا الأمر بقوله: " فإن قال قائل: ولِمَ جاز الإدغام في امَّحى الكتاب؟ وهلا بينت النون فقيل: انمحى، كما قالوا: شاة زَنْماء وزُنْم، وكما قالوا: أنملة وأنمار، ونحو ذلك ؟ قيل: قد كان القياس في زنماء وزنم وأنملة وأنمار ونحوها أن تدغم النون في الميم؛ لأنها ساكنة قبل الميم ولكن لم يجز ذلك لئلا تلتبس الأصول بعضها ببعض، فلو قالوا: زَمَّاء وزُمّ لالتبس بباب زممت الناقة، ولو قالوا: أُمَّلَة لالتبس بباب أملت ولو قالوا: أمّار لالتبس بباب أمرت"[٣٦]، أي: أنه لم يبق ما يُستدلُّ به على أصلة الكلمة.

ب- النون والواو، والنون والياء:

يمتنع إدغام النون في الواو، والنون في الياء إذا أدى ذلك إلى اللبس، من ذلك (قنواء، وكنية)، يقول ابن عصفور: "ولأجل اللبس في إدغام المتقاربين من كلمة واحدة بينت العرب النون الساكنة إذا وقعت قبل الميم أو الواو أو الياء في كلمة، نحو: زنم، وأنملة، وقنواء، وكنية، ولم تخفها كما تفعل بها مع سائر حروف الفم؛ لأن الإدغام يقرّبها من الإدغام... "[٣٧]، ومن ذلك أيضاً (قنوان، وصنوان)، إذ لم تدغم النون في الواو مخافة اللبس، فلو حصل هذا الإدغام لصارتا: (قِوَّان، وصِوَّان)، وهذا يؤدي إلى اللبس بين صيغتي (فِعلال، وفِعَّال)، ومن هنا لم يحصل الإدغام[٣٨].

وقد وردت اللفظتان في كتاب الله العزيز بالإظهار، من ذلك قوله تعالى: ((وفي الأرض قطع متجاورات وجنات من أعناب وزرع ونخيل صنوان وغير صنوان يُسقى بماء واحد)) [الرعد / ٤]، وقوله تعالى: ((ومن النخل من طلعها قنوان دانية وجنات من أعناب والزيتون والرمان مشتبهاً وغير متشابه)) [الأنعام / ٩٩].

وقد ذكر ابن جني أن اللفظتين وردتا بلفظ واحد تثنية وجمعاً، إذ يقال: (صنو ـــ صنوان، وقنو ـــ قنوان) في التثنية والجمع ولا اختلاف بينهما، ويعود السبب في منع الإدغام إلى أن السكون عارض، فهو سكون الجمع وليس سكوناً أصلياً، ولم يشفع له وجوده في صيغة الإفراد، فلما لم يكن سكون النون أصلياً لم يجز قلبها واواً وإدغامها في الواو التي وقعت بعدها[٣٩].

ويضاف إلى ذلك أن الإدغام يؤدي إلى اللبس بين هذه الأبنية، أي: بين ما كان مضعّفاً وما لم يكن كذلك، وهذا يصطدم وما تسعى إليه العربية من بيان وإفصاح وإيضاح.

جـ - النون واللام، والنون والراء:

ذكر ابن عصفور أنه لم يرد في كلام العرب أن وقعت نون ساكنة قبل لام أو راء، من ذلك: (عِنْل، وقِنْر) في كلمة واحدة؛ ذلك أن البيان ثقيل لقرب النون منهما، والإدغام يؤدي إلى اللبس بإدغام المثلين[٤٠]، أي أن ثقلاً يحصل في نطق النون مع اللام أو الراء عند اجتماعهما في كلمة واحدة، وهذا ما أذهب مثل هذه الكلمات عن العربية، فضلاً عن أن الإظهار غير ممكن في هذا الموضع[٤١]؛ فمخرج النون من طرف اللسان مع انطباق اللسان بالحنك الأعلى تماماً، ويرافق ذلك كله صوت غنة خارج من الخياشيم، وجريان النفس

مع التجويف الفموي والأنفي، كما أن مخرج الراء من طرف اللسان ومخرج اللام من جانب اللسان وهذا تقارب بيِّن[٤٢].

د- الطاء والدال، والتاء والدال:

منع القدماء إدغام الطاء في الدال، والتاء في الدال على الرغم من التقارب الشديد بين هذه الأصوات في المخارج، من ذلك: (وَطَدَ، ووَتَدَ)، يقول سيبويه: "ألا ترى أن الحرفين إذا تقارب موضعهما فتحركا أو تحرك الأول وسكن الآخر لم يدغموا نحو قولهم: وتدٌ ووتدٌ فعلٌ، ولم يجيزوا وده على هذا فيجعلوه بمنزلة مد"[٤٣].

ويذكر السيرافي (ت ٣٦٨ هـ) أن الإدغام في (ودَّ) سُمِعَ عن التميميين، وأما الفك فسُمِعَ عن الحجازيين، إذ يقولون: (وتَدَ)، ولا يدغمون خشية اللبس[٤٤].

وقد مرت الكلمة ـــ بحسب التميميين ـــ بثلاث خطوات[٤٥]:

الأولى: تسكين التاء في (وتد) بعد أن كانت مفتوحة، فصارت الكمة (وتْد)، إذ لا يصح إدغام المتحرك في المتحرك.

الثانية: قلبت التاء دالاً، وذلك لقرب المخرج بينهما، فهما صوتان متقاربان في مخرجهما، لذا يستساغ الإدغام بينهما فصارت الكلمة (ودْدَ).

الثالثة: إدغام الدال الساكنة في الدال المتحركة لتصير صوتاً واحداً مشدداً فصارت الكلمة (ودَّ).

وأميل إلى ما ذهب إليه الحجازيون؛ ذلك أن (ودَّ) في الصورة الأخيرة لا يعلم أصلها، أ هي من (وتد) وجرى عليها التغيير أم من (ودد)، فضلاً عن أن دلالة (وتد) تختلف كثيراً عن دلالة (ودد)، ومن هنا فإن تحقق هذا الإدغام يؤدي إلى اللبس في الأبنية والمعاني، وهذا ما تأباه العربية.

ومن ذلك أيضاً (عَتَدَ)، إذ لا تدغم التاء في الدال؛ لأن الإدغام يجعلها تلتبس بغيرها، يقول صاحب الكناش: "ولا في عتد، وهو الشديد التام الخلق: عدَّ، بقلب التاء دالاً، وإدغام الدال؛ لأنه يلتبس بالعدِّ من العدد"[٤٦].

ب- الإعلال:

هنالك بعض المواضع التي تتحقق فيها الشروط المناسبة لظاهرة الإعلال، غيرَ أنها امتنعت خوفاً من اللبس، ويشمل ذلك أنواع الإعلال الثلاثة، وفيما يأتي بيان ذلك:

١- الإعلال بالقلب:

أ- منع قلب الواو ياءً:

تقلب الواو ياء في بعض المواضع التي حفلت بها الكتب الصرفية والصوتية، غير أن الواو يمتنع قلبها ياءً فيما يأتي:

ـــ لا تقلب الواو ياءً خشية اللبس بين فِعلوّ، وفعلية؛ فعلى الرغم من توافر المناخ الصوتي المناسب لقلب الواو ياءً، إذ وقعت إثر كسرة، من ذلك (حِنْذوة)، يقول ابن جني: "فإنما صحّت فيها الواو وإن كانت آخراً، من قبل أنهم لو قلبوها، فقالوا: حِنذِيَة، ولم يعلم أأصلها (فِعلوَة) أم (فِعليَة)، ولجرت مجرى حذرية وهبرية، وعفرية "[٤٧]، ولم يشفع التتابع الصوتي الثقيل (ـــــِـ و ـــــَـ) لقلب الواو ياءً؛ فبقيت على صحتها، ومن ذلك (أقروة) وهي ميلغة الكلب[٤٨]، إذ صحّت الواو ولم تقلب ياءً على الرغم من تطرفها إثر كسرة، وهذا المنع خشية اللبس، فلو قيل: (أقرية) لتغيرت دلالتها من الإناء الذي يوضع فيه طعام الكلب إلى جمع (القريِّ)، وهو مجرى الماء في الروض أو الحوض[٤٩].

ـــ لا تقلب الواو ياءً خشية اللبس بين (فيعل) و(فَعَّل)، من ذلك (ضيون)، يقول الثمانيني (ت 442 هـ): "وقد شذّ من هذا الفصل شيء لا يقاس عليه، قالوا: ضيون في اسم القط، وكان القياس أن يقولوا: (ضيِّن) إلاّ أنهم لم يقلبوا ولم يدغموا، وأخرجوه مصحّحاً لأمرين، أحدهما: التنبيه على الأصل الذي فروا منه، والآخر: أنه (فيعل) فخشوا أن يقلبوا ويدغموا لئلا يلتبس بـ (فَعَّل) "[٥٠].

ـــ لا تقلب الواو ياءً منعاً للبس بين الاسم والصفة، من ذلك (القصوى)، والقياس أن تقلب الواو

ياءً فيقال: (القصيا)، يقول سيبويه: "وأمّا فعلى من بنات الواو فإذا كانت اسماً فإن الياء مبدلة مكان الواو كما أبدلت الواو مكان الياء في فعلى، نحو: (شروى)، ومثالها: (الدنيا، والعليا، القصيا)، وقد قالوا: (القصوى) فأجروها على الأصل لأنها قد تكون صفة بالألف واللام"[٥١]، أي: أنهم إذا أرادوا الاسمية قالوا: (القصيا)، وإذا أرادوا الوصفية قالوا: (القصوى) بمنع الإعلال[٥٢].

ـــــ لا تقلب الواو ياءً خشية اللبس بين (فوعل) بـ (فُعَّل)، من ذلك: (سوير، وبويع)، يقول سيبويه: "وسألت الخليل عن سوير وبويع ما منعهم من أن يقلبوا الواو ياءً؟ فقال: لأن هذه الواو ليست بلازمة ولا بأصل، وإنما صارت للضمة حين قلت فوعل، ألا ترى أنك تقول: سير ويساير، فلا تكون فيهما الواو، وكذلك تفوعل، نحو: تبويع؛ لأن الواو ليست بلازمة، وإنما الأصل الألف"[٥٣]، أي أن هذا المنع عائد إلى أن الواو ليست بأصل في الكلمة؛ إذ جيء بها لغرض، ولأنها زائدة فهي لا تبدّل ولا تدغم[٥٤].

ويرى الرضي أن هذا الواو لم تقلب ياءً، ولم تدغم في الياء مع وجود علته في (سوير، وبويع، وتبويع) مجهولات: (ساير، وبايع، وتساير، وتبايع) لئلا يلتبس بمجهول: فَعَّل، وتفعَّل، وهو فُعَّل وتُفُعُّل، فإذا قيل: سُيِّرَ لم يعلم أنه مجهول: سيَّر، وساير[٥٥]، وتعليل الرضي أكثر دقة في ذلك، إذ إن هذا القلب والإدغام سيؤدي إلى التباس البنى الصرفية فضلاً عن اختلاط المعاني.

ب- منع قلب الياء واواً:

تقلب الياء واواً إذا وقعت لاماً لـ (فُعلى) اسماً، خشية اللبس بين الاسم والصفة، من ذلك (فتوى، وتقوى)، والأصل فيهما: (فتيا، وتقيا)، فإن كانت (فعلى) صفة امتنع قلب الياء فيها إلى واو خشية اللبس بين الاسم والصفة، يقول سيبويه: "وإذا كانت صفةً تركوها على الأصل، وذلك نحو: صديا، وخزيا، ورياً، ولو كانت (ريا) اسماً لقلت روى؛ لأنك كنت تبدل واواً موضع اللام وتثبت الواو التي هي عين"[٥٦].

ويعلل ابن عصفور وقوع الإعلال في الاسم دون الصفة بأن "الاسم أخف من الصفة؛ لأن الصفة تشبه الفعل والواو أثقل من الياء، فلما عزموا على إبدال الياء واواً جعلوا ذلك في الاسم لخفته فكان عندهم من أجل ذلك أحمل للثقل"[٥٧]، ولمّا كانت الصفة أثقل من الاسم لشبهها بالفعل؛ فالتخفيف بها أولى[٥٨].

جـ - منع قلب الواو والياء ألفاً:

يمتنع قلب الواو والياء ألفاً على الرغم من تحركهما وانفتاح ما قبلهما، ويكون ذلك في بعض المصادر، وبعض الأفعال خشية اللبس، وفيما يأتي بيان ذلك:

١- المصادر، ويدخل ضمن ذلك:

ـــــ ما كان على وزن (فعلان) من المعتل اللام خشية اللبس بـ (فعال) من الصحيح، من ذلك (النفيان، والغثيان)؛ فلو قلبت الواو أو الياء لأدّى ذلك إلى اجتماع ساكنين؛ فيقال: (النفاان، والغثاان)، فيضطر الناطق إلى حذف أحدهما، يقول سيبويه: " وأمّا النفيان والغثيان فإنما دعاهم إلى التحريك أن ما بعدها ساكناً فحركوا كما حركوا رميا، وغزوا، وكرهوا الحذف مخافة الالتباس فيصير كأنه (فعال) من غير بنات الياء والواو، ومثل: (الغثيان، والنفيان): (النزوان، والكروان) "[٥٩]، وعلى هذا الرأي المبرد(٦٠).

ـــــ ما كان على وزن (فعلان) من المعتلّ العين بالواو خشية اللبس بـ (فاعال) من الصحيح، من ذلك: (جولان)، يقول ابن مالك (٦٧٢ هـ): "فإن جولاناً ونحوه لو أُعِلَّ لالتبس بفاعال كساباط وخاتام"[٦١]؛ فعلى الرغم من تحرك الواو في (جولان) وانفتاح ما قبلها إلاّ أنها لم تقلب ألفاً خشية اللبس بين فعلان وفاعال[٦٢].

ـــــ ما كان على زنة (فعال، وفعيل، وفعول، وفعللَّ) خشية اللبس بـ (فَعَل) الثلاثي الأجوف، من ذلك: (بيان، وطويل، وغيور، وخورنق)، يقول ابن مالك: "على أن شرط هذا الإعلال تحرّك ما بعد الياء أو الواو فلو سكن ما بعد أحدهما وهو غير لازم امتنع هذا

الإعلال مطلقاً، نحو: بيان، وطويل، وخورنق"[٦٣]، وقد أوضح الخضري علة هذا المنع بالتقاء الساكنين، إذ يقول: "لئلا يلتقي الساكنان سواء كان ذلك الساكن ألفاً كبيان، أو غيرها كطويل، وغيور، وخورنق"[٦٤].

ويترتّب على افتراض تحقق هذا القلب التباس صيغة بأخرى، فـ (بيان) لو قلبت ياؤها ألفاً لصارت: (باان)، وهنا يجب حذف إحدى الألفين فيلتبس المصدر بالفعل الماضي الأجوف، وكذلك (طويل، وغيور)، إذ يقتضي قلب الواو أو الياء ألفاً إلى اجتماع ساكنين فيحذف أحدهما فيحصل التباس بين المصدر (طويل، وغيور) والفعل الماضي الأجوف (طال، وغار).

٢- الأفعال: ويدخل ضمن ذلك:

ـــــ ما كان ثلاثياً على زنة (فَعَلَ) معتلّ الآخر مسنداً إلى ألف الاثنين خشية اللبس بالفعل المسند إلى ضمير الغائب المفرد، من ذلك (غزوا، ورميا)، إذ تحركت الواو والياء وانفتح ما قبلها، ولم تقلبا؛ إذ لو قلبا لقيل: (غزاا، ورماا)، فيجتمع ساكنان فيحذف أحدهما، وحينئذٍ سيلتبس الفعل المسند إلى ألف الاثنين بالفعل المسند إلى ضمير الغائب المفرد[٦٥].

ـــــ ما كان ثلاثياً على زنة (فَعِلَ)، من ذلك (عور، وروع، وحول)، فهذه الواو وردت مصححة لم تقلب ألفاً على الرغم من تحركها وانفتاح ما قبلها، والسبب عند بعض المتقدمين أنها منقولة من أوزان أخرى، فتركت على حالها دون تغيير مراعاة لأصلها، يقول سيبويه: "وأمّا قولهم: عور يعور، وحول يحول، وصيد يصيد فإنما جاءوا بهن على الأصل لأنه في معنى ما لا بد له من أن يخرج على الأصل نحو: اعوررت، واحوللت، وابيضضت، واسوددت، فلّما كن في معنى ما لا بد له من أن يخرج على الأصل لكون ما قبله تحركن، فلو لم تكن في هذا المعنى اعتلت، ولكنها بنيت على الأصل"[٦٦].

ولا ينفكّ هذا المنع عن أمن اللبس؛ فثمة فرق في المعنى في حال قلب الواو ألفاً أو إبقائها، أي: أن الصور القياسية لهذه الأفعال: عار، وحال، وصاد، تختلف عن دلالة: عور، وحول، وصيد، فـ (عار الشيء) بمعنى أخذه، وأذهب به وأتلفه، و (حال) بمعنى أتى عليه الحول، و (صاد) بمعنى اصطاد، و (راع) بمعنى زاد ونما، و (حار) بمعنى رجع وتردّد، في حين أن الفعلين (عور، وحول) عيبان في العين[٦٧].

وتعدّدت آراء المحدثين إزاء هذا التصحيح؛ فالدكتور عبد الصبور شاهين يرى أن القدماء قد أخفقوا في تصوّر هذه المسألة وتكلفوا فيها، وفسَّر هذا الأمر على أن اللغة تميل إلى جعل الحركة الثلاثية ثنائية، والثنائية أحادية[٦٨].

ويرى الدكتور رمضان عبد التواب أن هذا الأمر يُعزى إلى ظاهرة الركام اللغوي الذي يشير إلى مرحلة سابقة مرت بها هذه الأفعال؛ إذ بقي من هذه المرحلة عدة أفعال، من ذلك (عور) بمعنى (اعور)، و(حور) بمعنى (احور)[٦٩].

ويرى الدكتور حسين الرفايعة أن هذا المنع عائد إلى خوف اللبس بين دلالات الأفعال إذا لم تتوافر القرائن؛ فتطبيق القاعدة الصرفية يؤدي إلى الوقوع في اللبس؛ لذا صحّحت هذه الأفعال[٧٠].

ـــــ ما كان رباعياً على زنة (أفْعَلَ)، من ذلك (أحوجَ، وأغيل)، يقول ابن جني: "وقالوا: أحوجتُ زيداً إلى كذا وكذا، وأغيلت المرأة وغير ذلك، فهذه الأشياء الشاذة إنما خرجت كالتنبيه على أصول ما غُيِّر، وأنه لولا ما لحقه من العلل العارضة لكان سبيله أن يجيء على غير هذه الهيأة المستعملة "[٧١].

ولم تسر أقوال المحدثين إزاء هذه المسألة على منوال واحد؛ فمنهم مَنْ رأى أن الخوف من اللبس وراء هذا التصحيح؛ فـ (أعول) مثلاً بمعنى (صرخ)، و(أعال) بمعنى كثرت عياله، أي أن لكل منهما دلالة تختلف عن الأخرى[٧٢]، ومنهم مَنْ نفى فكرة أمن اللبس، ودليله على ذلك أمران[٧٣]:

أحدهما: إن التصحيح والإعلال قد تعاقبا فيها، فالمعجمات اللغوية تفيدنا أن (أفعلَ) إن صحّح على خلاف القياس أو أُعِلَّ على القياس فإن الدلالة فيه لا تتغير.

والآخر: إن التصحيح في هذه الأفعال ومصادرها راجع إلى المحافظة على صيغة المفردة بعيداً عن حرمانها من صيغة تحمل مقولة صرفية معينة؛ فوزن (أفعل) للأفعال السابقة إذا جرى فيه القياس فقُدِّرَ هذا الوزن وأصبحت الأفعال على وزن (أفال).

ـــــ ما كان خماسياً على زنة (افتعل)، من ذلك (اجتور، واعتون)؛ إذ وردت مصحّحة على الرغم من تحركها وانفتاح ما قبلها؛ لأنها محمولة على معنى ما ليس فيه إعلال وهو (تفاعل)؛ لأن بينهما معنى المشاركة، يقول سيبويه: "وأمّا قولهم: اجتوروا، واعتونوا، وازدوجوا، واعتوروا، فزعم الخليل أنها إنما تثبت لأن هذه الأحرف في معنى تفاعلوا، ألا ترى أنك تقول: تعاونوا، وتجاوروا، وتزاوجوا؛ فالمعنى في هذا وتفاعلوا سواء، فلما كان معناها معنى ما تلزمه الواو على الأصل أثبتوا الواو، كما قالوا: عور، إذ كان في معنى فعلٍ يصحّ على الأصل، وكذلك: احتوشوا واهتوشوا"[٧٤].

وقد يكون أمن اللبس وراء هذا المنع بين ما فيه معنى المشاركة من هذه الأفعال؛ فجاء مصحّحاً، وما لا يفيد المشاركة فأُعِلَّ، فـ (اعتونوا) مثلاً بمعنى (تعاونوا) من المساعدة، و(اعتانوا) تعني (المجيء بالخبر)[٧٥].

ـــــ ما كان سداسياً على زنة (استفعل)، من ذلك (استنوق، واستصوب، واستحوذ)، إذ وردت هذه الأفعال مصحّحة، يقول ابن جني: "وليس كذلك استنوق الجمل واستتيست الشاة؛ لأن هذا ليس منه فِعْل معتلّ ألا تراك لا تقول: نَاقَ ولا تاسَ... فكان خروجهما على الصحّة أمثل منه في باب استقام واستعاذ وكذلك استَفْيل، ومع هذا أيضاً فإن استنوق واستتيس شاذّ ألا تراك لو تكلّفت أن تأتي باستفعل من الطَود لما قلت: استطْوَد ولا من الحُوت استحْوَت، ولا من الخُوط: استَخْوط، ولكان القياس أن تقول: استطاد، واستحات، واستخاط "[٧٦].

وقد فُسِّرَ ذلك عند المحدثين بتفسيرات عدة؛ فمنهم مَنْ عزا ذلك إلى ظاهرة الركام اللغوي أو البقايا اللغوية من النظام القديم التي بدت في صورة الشواذ داخل النظام اللغوي الجديد[٧٧]، ومنهم مَنْ عزاه إلى أمن اللبس، غيرَ أن هذا اللبس لا يكمن في المعنى؛ ذلك أن الدلالة قبل التصحيح وبعده واحدة، وإنما يكمن بين الفعل المأخوذ من الاسم الجامد وغيره، فـ (استنوق) مثلاً مأخوذ من الناقة، و(استصوب) مأخوذ من الإصابة، فصحّحت هذه الأفعال ولو لم تؤخذ من هذه الأسماء الجامدة لأُعِلَّت[٧٨].

٣- مواضع أخر، ويدخل ضمن ذلك:

ـــــ تثنية الاسم المقصور: يمتنع قلب الواو والياء ألفاً في حال تثنية الاسم المقصور على الرغم من تحركها وانفتاح ما قبلها خشية اللبس، من ذلك (رحا، وعصا)، يقال فيهما حال التثنية: (رحيان، وعصوان)، يقول ابن عصفور: " رحيان وعصوان صححت؛ لأنك لو أعللت لحذفت لالتقاء الساكنين، فكان يلتبس بتثنية المقصور بتثنية المنقوص فيصير: رحان، وعصان، كيدين ودمين"[٧٩]، أي: أن إعلالهما يقتضي قلبهما ألفاً فيجتمع ساكنان فيحذف أحدهما.

ـــــ جموع التكسير: هنالك جموع وردت مصححة بالواو والياء، ولم تقلب الواو والياء فيهما على الرغم من تحركهما وانفتاح ما قبلهما، من ذلك: (الحوكة، والخونة، والجورة)، يقول ابن جني: "إن حرفي العلة الواو والياء قد صحا في بعض المواضع للحركة بعدهما كما يصحان لوقوع حرف اللين ساكناً بعدهما، نحو: الحوكة، والخونة... فجرت الياء والواو هنا في الصحة لوقوع الحركة بعدهما مجراهما فيها لوقوع حرف اللين ساكناً بعدهما، نحو: القواد، والحواكة، والخوانة"[٨٠].

ويعلل الرضي التصحيح فيما آخره تاء بالاعتداد بها، إذ إن "حوكة، وخونة شاذان، ووجه الاعتداد بالتاء مع أن الواو ليست في الطرف"[٨١].

ولعل المنع في هذا الموضع راجع إلى أمن اللبس؛ ذلك أن (حاكة) مثلاً لفظ أطلق على وادٍ ببلاد عذرة، وهي معروفة عند العرب[٨٢]، و (حوكة) جمع تكسير لـ (حائك) فهذا القلب يحدث لبساً بين الجمع وما يُسمَّى بهذا الاسم من الأعلام المؤنثة في حال انعدام القرائن[٨٣].

ـــــ اسم المكان: هنالك ألفاظ في العربية وردت مصححة لم تقلب الواو والياء فيها، من ذلك: (مقودة، ومبولة، ومثوبة)، يقول سيبويه: "وقد قال قوم في مفعلة فجاءوا بها على الأصل، وذلك قول بعضهم: إن الفكاهة لمقودة إلى الأذى، وهذا ليس بمطرد"[٨٤].

ويرى المبرد أن التصحيح عائد إلى أمن اللبس؛ فإن "فإن صغت اسماً لا تريد به مكانا من الفعل، ولا زماناً للفعل، ولا مصدرا قلت في مَفْعَل من القول: هذا مقول، ومن البيع: مبيع؛ كما قالوا في الأسماء: مزيد، وقالوا: إن الفكاهة مقودةٌ إلى الأذى، وعلى هذا قالوا: مريم، ولو كان مصدراً لقلت: مراما"[٨٥].

ويرى ابن جني أن ذلك ضرب من التوسع الخارج عن الضرورة، إذ الصواب أن يقال في: مقودة، ومبولة، ومثوبة، ومبولة، ومنومة: مقادة، ومبالة، ومثابة، ومبالة، ومنامة[٨٦].

وقد فُسِّرَت عند المحدثين بتفسيرين، أحدهما: أن ذلك من باب التراكم اللغوي لمرحلة سابقة[٨٧]، والآخر: أن هذا المنع يعود إلى قانون المخالفة الصوتية لتحقيق أمن اللبس بين اسم المكان وغيره، فـ (المقودة) بالتصحيح تعني السبب، ولو أرادوا اسم المكان لقالوا: (مقادة)، وكذا (المنومة) التي تعني سبب النوم، و(المنامة) اسم للمكان، فالمخالفة بين الأصوات لتحقيق أمن اللبس بين الدلالات[٨٨].

٢- الإعلال بالنقل:

هنالك مواضع يحصل فيها الإعلال بالنقل وردت في الكتب الصرفية والصوتية، غير أن هذا الإعلال يمتنع تحققه في بعض المواضع منعاً للبس، وفما يأتي بيان ذلك:

ـــــ (أفعل) التي للتعجب إذا كانت عينه واواً أو ياءً خشية اللبس بينه وبين الماضي المزيد (أفعل)، من ذلك: (ما أقوله، وأقول به)، يقول سيبويه: "ما أقوله وأبيعه؛ لأن معناه معنى أفعل منك وأفعل الناس، لأنك تفضله على من لم يجاوز أن لزمه قائل وبائع، كما فضلت الأول على غيره وعلى الناس، وهو بعد نحو الاسم لا يتصرف تصرفه ولا يقوى قوته، فأرادوا أن يفرقوا بين هذا وبين الفعل المتصرف نحو أقال وأقام، وكذلك أفعل به، لأن معناه معنى ما أفعله، وذلك قولك: أقول به وأبيع به"[٨٩]، أي: أن الإعلال بالنقل لم يقع خشية اللبس بين (أفعل) التي للتعجب، والماضي المزيد الذي على وزن (أفعل).

ـــــ (أفعل) التي للتفضيل إذا كانت عينه واواً أو ياءً خشية اللبس بالماضي المزيد الذي على وزن (أفعل)، من ذلك: (أطيب، وأجود)، يقول ابن عصفور في (أطول): "أعللت فقلت: أطال لالتبس بلفظ الفعل"[٩٠]، أي: أن الإعلال بالنقل امتنع لأن ذلك يؤدي إلى قلب الواو والياء، فتصير (أطال) فيلتبس اسم التفضيل بالفعل الماضي المزيد.

ـــــ (مَفْعَل) اسماً للعلم خشية اللبس بينه وبين اسم المكان، ففي هذا الموضع يمتنع نقل حركة الصوت المعتل الى الصحيح الساكن قبله إذا كان اسم علم، من ذلك (مدين، ومريم)؛ فلو قلبت الياء ألفاً لأصبحت (مدان، ومرام)؛ فيحصل اللبس بين اسم العلم (مدين، ومريم)، وبين اسم المكان (مدان، ومرام)؛ فـ (مدان) من (دان ـــــ يدين) وهو اسم واد في بلاد قضاعة[٩١]، و(مرام) جمع (مرمى)، وهو اسم للمكان الذي تطلق إليه السهام من الفعل (رمى ـــــ يرمي)[٩٢].

ـــــ (أفْعُل) جمعاً خشية اللبس بينه وبين الفعل المضارع الذي على وزن (أُفعِلُ)، من ذلك: (أعين، وأدور)، يقول دنقوز: " ولا يعل نحو: (أعين) جمع عين، و (أدور) جمع دار، فيلتبس كل واحد من ذلك النحو بواحد من الأفعال، مثلاً إذا أُعِلَّ (أعين) بنقل الحركة وكسر العين صيانة للياء، وقيل: أعين، التبس بمتكلم مضارعان (يعين) بمعنى إصابة العين، وكذا لو أُعِلَّ (أدور) بنقل الحركة... "[٩٣].

ـــــ (افْعَلَّ) ماضياً ومصدره (افعال) إذا كانت عينه واواً أو ياءً خشية اللبس بينه وبين (فاعل)، من ذلك: (ابيضَّ، واعورَّ)، إذ يمتنع نقل حركة الواو أو الياء إلى الصحيح الساكن قبلهما، يقول الأزهري: " ويمتنع النقل إن كان مضعفاً نحو: ابيضَّ، واسودَّ بتشديد الضاد والدال، فلا يُعلُّ لئلا يلتبس مثال بمثال؛ لان (ابيضَّ) لو

نقلت حركة عينه إلى الباء قبلها لانقلبت ألفاً فيصير: اباضَّ، ثم تحذف الهمزة لكونها همزة وصل لعدم الحاجة إليها لتحرك ما بعدها، فيصير: (باضَّ)، فيظن أنه اسم فاعل من البضاضة، وهي نعومة البشرة، وكذلك يلتبس (اسودَّ) بـ (سادَّ) من السد[٩٤]".

ويلحق به أيضاً مصدره (افعال)، من ذلك (اعوارَّ، واسوادَّ)، إذ امتنع الإعلال بالنقل فيهما؛ لأنه لو تحقق فذلك يقتضي قلب الواو ألفاً فيجتمع ساكنان، ويحذف أحدهما، كما أن همزة الوصل تحذف لانتفاء الحاجة إليها، فيقال: (عارَّ، وسادَّ)، أي بين صيغتي (افعالَّ)، و (فاعل)[٩٥].

ـــــ صيغة (مفعال، وتفعال) خشية اللبس بينهما وبين (فَعَال)، من ذلك (مقوال، ومخياط، وتقوال، وتسيار)، يقول الرضي: "وصح تقوال وتسيار للبس، ومقوال ومخياط للبس، ومقول ومخيط محذوفان منهما، أو لأنهما بمعناهما، وأعل نحو: يقوم، ويبيع، ومقوم، ومبيع، بغير ذلك للبس"[٩٦]، إذ يمتنع نقل حركة الواو والياء إلى الصحيح الساكن قبلهما؛ لأنهما لو أُعلاَّ لقيل: (مقال، ومخاط)، فيلتبس (مفعال) بـ (فعال)، و(تقال، وتسار) يمتنع فيهما الإعلال بالنقل والحذف؛ إذ لو تحقق لقيل فيهما: (تقال، وتسار)؛ فيلتبس (تفعال) بـ (فعال)[٩٧].

ـــــ صيغة (مفعول) لما كان يائياً، من ذلك (مبيوع، ومكيول) إذ يقال فيهما: (مبيع، ومكيل) بعد قلب الضمة كسرة لتسلم الياء، ولا يقال فيهما (مبوع، ومكول)؛ لأن ذلك يؤدي إلى التباس الواو باليائي[٩٨]، فمن المعلوم أن الإعلال بالنقل يحصل لما كان واوياً، من ذلك (مَقْوُول، ومَصْوُوغ)، إذ يقال فيهما: (مقول، ومصوغ) بخلاف اليائي.

٣- الإعلال بالحذف:

هنالك بعض المواضع التي تحذف فيها أصوات العلة حين تتهيأ الشروط المناسبة لذلك، غير أن الإعلال بالحذف يمتنع وقوعه في بعض المواضع منعاً للبس، ومن ذلك:

ـــــ ما كان على زنة (فَعُوْل) خشية اللبس بـ (فَعْل)، من ذلك (سُوُوْر، وغُوُوْر)؛ إذ يمتنع حذف الواو فيهما؛ لأنهما لو أُعِلاَّ وحذفت إحدى الواوين الساكنتين، لقيل: (سُوْر، وغُوْر)، فيلتبس (فُعول) بـ (فُعْل)، وكذا (قوول)، إذ يمتنع الإعلال والقلب والحذف خشية اللبس[٩٩].

ـــــ ما كان على زنة (فِعلة) اسم هيأة خشية اللبس بما ليس لبيان الهيأة، من ذلك (الوعدة، والوقعة)؛ إذ يمتنع حذف الواو فيما كانت فاؤه واواً، مصدراً لبيان الهيأة، يقول الأزهري في حذف الواو: "أن لا يكون لبيان الهيأة، نحو: الوعدة، والوقعة، المقصود بهما الهيأة فلا تحذف واوهما للالتباس"[١٠٠]، أي أن هذا المنع لدفع اللبس الحاصل فيما لو أُعِلَّت هذه المصادر فإنها تشتبه بما ليس لبيان الهيأة منها، فلو وقع هذا الحذف لأدى ذلك إلى تعمية وإيهام وضياع لدلالة ما كان لبيان الهيأة[١٠١]، ومن ذلك (وجهة)؛ فلم تحذف واوها لئلا تلتبس بـ (الجهة)[١٠٢].

ـــــ ما كان على زنة (فَعَل) مثالاً خشية اللبس بين الفعل اللازم والفعل المتعدي، من ذلك (وجل ـــ يوجل)؛ إذ يمتنع حذف الواو والياء، يقول أبو البركات الأنباري (ت ٥٧٧ هـ): "كلا القسمين يقعان فيما فاؤه واو، فلما تغايرا في اللزوم والتعدي، واتفقا في وقوع فائهما واواً وجب أن يفرق بينهما في الحكم فبقوا الواو في مضارع اللازم، نحو: (وجل ـــ يوجل)...، وحذفوا الواو من المتعدي، نحو: (وعد ـــ يعد)، (ووزن ـــ يزن)، وكان المتعدي أولى بالحذف لأن التعدي صار عوضاً من حذف الواو "[١٠٣]، أي أن الواو تحذف في المتعدي بخلاف اللازم، وعلة الامتناع في الحذف أمن اللبس بين اللازم والمتعدي لما كان مثالاً.

المبحث الثاني:

ما خرج عن القياس من الظواهر الصرفية والصوتية منعاً للبس:

مرَّ بنا في المبحث السابق أن بعض الظواهر الصوتية والصرفية امتنع تحققها منعاً للبس، وهناك كلمات عربية كثيرة حصلت فيها هذه الظواهر على غير قياس منعاً للبس، من ذلك ما يحصل في حالات

الإعلال بقلب الواو أو الياء على غير قياس تجنباً للبس، وفيما يأتي بيان ذلك:

١- قلب الياء واواً:

تقلب الياء واواً على غير قياس منعاً اللبس في موضعين، هما:

أ- تقلب الياء واواً على غير قياس خشية اللبس بين (فَعُل) بـ (فَعِل)، والقياس إبقاء الياء، من ذلك (قَضُوَ)، والأصل فيه: (قَضُيَ)، يقول ابن عصفور: "وأما المضمومة العين فلا توجد إلا في الواو، نحو: سَرُوَ، ولا توجد في الياء إلا في التعجب، نحو: لقَضُوَ الرجل، أصله: لقَضُيَ؛ فقليت الياء واواً لانضمام ما قبلها، لأن الياء وقبلها الضمة بمنزلة الياء والواو، فكما أن اجتماع الياء والواو ثقيل فكذلك الياء إذا كان قبلها ضمة لاسيما والياء في محل التغيير وهو الطرف، فلم يكن بد من قلب الياء حرفاً من جنس الضمة، وهو الواو أو قلب الضمة كسرة لتصح الياء فلم يمكن قلب الضمة كسرة كراهية أن يلتبس (فَعُل) بـ (فَعِلَ) فقلبت الياء واواً"[١٠٤].

ويرى ابن السراج (ت ٣١٦ هـ) أن الناطق أمام خيارين[١٠٥]:

أحدهما: إما أن يقلب الضمة كسرة، وهذا يؤدي إلى اختلال صيغة الفعل فيلتبس ما عينه مضمومة بما عينه مكسورة.

والآخر: أن يقوم بقلب الياء واواً كي يستقيم اللفظ صوتياً، وهذا ما جرى في الفعل.

ب- تقلب الياء واواً خشية اللبس بين (فَعُول) و (فَعيل)، يقول ابن جني: "وقالوا: شربت مَشُوًّا، وهو من مشيت، لأنه الدواء الذي يُمشى عنه، وكأنهم أبدلوا الياء واواً في (نَهُوٌّ)، و(مَشُوٌّ)، ولم يقولوا: (نَهُيٌّ، ومشيٌّ)، لأنهم أرادوا بتاء (فَعُول) فكرهوا أن يلتبس بـ (فعيل)"[١٠٦].

٢- قلب الواو ياء:

قلبت الواو ياء في كلام العرب على غير قياس في المواضع الآتية:

أ- ما كان جمعاً على زنة (فعلة) خشية اللبس بجمع آخر، من ذلك (ثيرة) جمع ثور، والقياس: (ثورة)، إذ قلبت الواو ياء، وفُسِّرَ هذا القلب بأنه "محذوف من ثيارة فتركوا الإعلال في العين أمارة لما نووه من الألف كما جعلوا تصحيح نحو: اجتوروا، واعتونوا، دليلاً على أنه في معنى ما لابد من صحته وهو تجاوروا، وتعاونوا"[١٠٧].

ولا يبعد الخروج عن القياس في هذا الموضع عن أمن اللبس بين جمع الأسماء المترادفة؛ ذلك أن المتكلم عارف بلغته، فيقلب الواو ياء، فيقول: (ثيرة) ليفرق بين جمعين، أحدهما الثور الذي هو الذكر من البقر، وبين الثور الذي هو القطعة من الأقط من اللبن الجامد[١٠٨].

ب- ما كان جمعاً على زنة (أفعال) خشية اللبس بجمع آخر، من ذلك (عيد)، إذ جمع على (أعياد) شذوذاً، والقياس فيه: (أعواد)، لأنه من (عاد ـــ يعود)، فلم ترجع إليه الواو في الجمع لأمن اللبس، لأنهم لو قالوا: (أعواد) لالتبس جمع (عيد) بجمع (عود)[١٠٩]، فعُدِلَ عن القياس لهذا الغرض.

٣- قلب الواو ألفاً:

قلبت الواو ألفاً على غير قياس في (موهان، ودوران)، إذ قيل فيهما: (ماهان، وداران) بقلب الواو ألفاً، والقياس (موهان، ودوران)، تثنية (ماء، ودار)، يقول الخضري: "وشذ ماهان، وداران، وقياسهما: موهان، ودوران، لأن أصلهما تثنية ماء ودار"[١١٠].

وقد يكون أمن اللبس سبباً في الخروج عن القياس، إذ لو لم تقلب الواو ألفاً لحصل " لبس بين (ماهان) اسم رجل، مع (موهان) تثنية (ماء)، لأن أصله (موه)، والتثنية ترجع الحروف إلى أصولها، وكذلك (داران) فاللبس فيها واضح، ولولا الإعلال لالتبس المثنى (داران) بالمصدر (دوران) الذي هو مصدر (دار ـــ يدور)"[١١١].

٤- التصغير:

التصغير تغيير يطرأ على بنية الاسم من أجل غرض من أغراض المعنى[١١٢]، وله قواعد خاصة، غيرَ أن هناك بعض الكلمات صُغِّرَت خارجة عن القياس لأمن اللبس في المواضع الآتية:

أ- تصغير المؤنث وامتناع رد التاء:

اشترط العلماء رد التاء إلى المؤنث عند تصغيره بشرط أن لا يؤدي ذلك إلى اللبس بلفظ آخر، فإن حصل اللبس امتنع إلحاقها بمصغره، يقول ابن عقيل (ت ٧٦٩ هـ): "فإن خيف اللبس لم تلحق التاء، فيقول في شجر، وبقر، وخمس: شجير، وبقير، وخميس بلا تاء، إذ لو قلت: شجيرة، وبقيرة، وخميسة، لالتبس بتصغير شجرة، وبقرة، وخمسة، المعدود به مذكر"[١١٣].

وقد اشتمل كلام ابن عقيل على ضربين من الأسماء، أحدهما: اسم الجنس الجمعي الذي يفرق بينه وبين مفرده بالتاء، من ذلك: شجر، وبقر، وتمر، فهذا إنما يصغر على (شُجير، وبُقير، وتُمير) بغير تاء التأنيث؛ لأنها لو وردت لالتبس مصغر هذا الجمع بمصغر المفرد المختوم بالتاء، نحو: (شجرة، وبقرة، وتمرة)، والآخر: أسماء الأعداد الثلاثية إذا كان المعدود مؤنثاً، نحو: (خمس، وست، وسبع، وبضع)، إذ تصغر بغير تاء تأنيث، فيقال: (خميس، وسديس، وسبيع، وبضيع)؛ لأنها لو وردت بالتاء في تصغيرها لالتبست بمصغر (خمسة، وستة، وسبعة)[١١٤].

ومما امتنع إلحاق التاء به كلمة (الضحى)، إذ صغرت على (ضُحَيَّ) من دون أن تلحقها التاء؛ لأن إلحاق التاء بها يؤدي إلى اللبس في المعنى، ومنعاً لهذا اللبس حذفت ولم تُرَد[١١٥]، يقول الفراء (ت ٢٠٧ هـ): "كرهوا إدخال الهاء لئلا يلتبس بتصغير ضَحْوَة "[١١٦]، وقد فصَّل ابن منظور في هذا المنع، إذ يقول: " (ضحا) الضَّحْوُ والضَّحْوَةُ والضَّحِيَّةُ على مثال العَشِيَّة ارْتِفاعُ النهار، أَنشد ابن الأَعرابي:

رَقود ضَحِيَّاتٍ كأَنَّ لِسانَهُ
إِذا واجَهَ السُّفّارَ مِكْحالُ أَرْمَدا

والضُّحى فُوَيْقَ ذلك أُنْثى وتَصْغيرُها بغَيْر هاءٍ لِئَلاَّ يَلْتَبِسَ بتَصْغير ضَحْوَةٍ "[١١٧].

غير أن أبا حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ) نسب قولاً لأبي علي الفارسي (ت ٣٧٧ هـ) مفاده أن (الضحى) مذكر، وليس مؤنثاً، لذلك صغر بغير تاء، فهي لفظة للمذكر ليس غير[١١٨].

ب- تصغير الظروف:

الأغلب في الظروف أنها مذكرة، فعند تصغيرها لا تلحقها التاء، غير أنها ألحقت بها لما زاد على ثلاثة أحرف، من ذلك (وراء، وأمام)، إذ قيل فيهما: (وريئة، وأميمة)، وعلل ذلك بمنع اللبس، فلو لم يدخلوا عليها التاء، وهي مؤنثة، لالتبست بالمذكر[١١٩].

جـ - تصغير الثلاثي:

هنالك أسماء ثلاثية وردت مصغرة خلافاً للقياس، فمنها ما لم يرد له أصل من أصوله خشية اللبس، من ذلك (عيد)، إذ صغرت على (عُيَيد)، والقياس: (عويد) من دون رد الياء إلى أصلها الواوي، وقد ذكر سيبويه أن سبب تصغيرها على (عييد) عائد إلى طبيعة الجمع الذي حكم قلب هذه الواو ياء، فإن العرب تقول في جمعه: (أعياد)، ولا تقول: (أعواد)، فلما قلبت الواو في الجمع إلى ياء بقيت منقلبة إلى ياء في التصغير أيضاً[١٢٠].

وما يدلّ على أن الياء في (عيد) أصلها الواو، أنها أخذت من (عاد ـــ يعود) غير أن بقاء الواو على أصلها يؤدي إلى التباس الكلام، ولم ترجع إلى أصلها الذي انقلبت عنه[١٢١].

ومن الأسماء الثلاثية ما زيد على بنيتها بحرف أو أكثر، من ذلك (رجل)، إذ تصغر على (رويجل)، إذ زيدت الواو في بنية الاسم المصغر، يقول سيبويه: "ليس يكون ذا في كل شيء إلا أن تسمع منه شيئاً، كما قالوا: رويجل، فحقروا على راجل، وإنما يريدون الرجل"[١٢٢]، وعزا هذا الخروج عن القياس إلى كثرة الاستعمال[١٢٣].

ولأمن اللبس أثر واضح في هذا الخروج؛ ذلك أنهم قالوا: "رويجل في رجل على الرغم من أنه تصغير راجل لتحقيق أمن لبسه برُجيل مصغر رجل مصدر رجل أو رَجَل "[١٢٤].

د - تصغير الرباعي:

هنالك أسماء رباعية صغرت على غير قياس منعاً للبس، من ذلك (درهم)، إذ صغرت على (دريهيم)، يقول سيبويه: "ومن العرب مَنْ يقول: دريهيم، فلا

يجيء به على درهم، وكأنهم صغروا درهاماً"[١٢٥]، أي أن تصغير (درهام) على (دريهيم) قياسي، وأمّا مَنْ صغّر على (درهم) فقد خالف القياس، وفسر ذلك في ضوء أمن اللبس بين الاسم والعلم[١٢٦]، فالدرهم جزء من اثني عشر جزءاً من الأوقية، والدرهم يطلق علماً على شخص[١٢٧].

هـ - تصغير الخماسي:

هنالك أسماء خماسية خرجت عن القياس في تصغيرها منعاً للبس، من ذلك: (إنسان)؛ إذ قيل في تصغيرها (أُنيسيان)، والقياس: (أنيسان)، وعلّل سيبويه ذلك بكثرة الاستعمال[١٢٨]، ويحتمل أن يكون ذلك منعاً للبس، ذلك أن الإنسان يطلق على الرجل والمرأة منْ يعقل، والإنسان المثال الذي يرى في سواد العين[١٢٩].

و - تصغير اسم الزمان:

صُغِّرَ (مغرب) على (مغيربان)، وهو تصغير على خلاف القياس، يقول سيبويه: "فمن ذلك قول العرب في مغرب الشمس: مغيربان"[١٣٠]، وقد زيدت الألف والنون منعاً للبس بين المصدر الميمي واسمي الزمان والمكان[١٣١].

٥- النسب:

يُراد بالنسب إلحاق آخر الاسم ياء مشدّدة، ما قبلها مكسور، يُنسبُ بها اسم إلى آخر[١٣٢]، وله أحكام خاصة، غير أن هنالك كلمات خرجت عن القياس في النسب إليها في المواضع الآتية:

أ- العدول من الحذف إلى القلب في الاسم المقصور:

إذا أُرِيد النسب إلى الاسم المقصور (ما كان ثالثه ألفاً)؛ فإنه يُعدلُ فيه من الحذف إلى القلب، من ذلك النسب إلى (عصا، وفتى، ورحى)، إذ يقال فيها: (عصوي، وفتوي، ورحوي)، والقياس فيها أن تحذف الألف لالتقائها ساكنة مع الياء الأولى من ياء النسب المشددة، ويرجع ذلك إلى أمن اللبس، يقول سيبويه: "وقالوا: رحوي، ولم يحذفوا لأنهم لو حذفوا لالتبس ما العين فيه مكسورة بما العين فيه مفتوحة"[١٣٣]، ويدخل اللبس في هذا الموضع من جهتين[١٣٤]:

أحدهما: أن حذف الألف يوجب بقاء ما قبلها مفتوحاً للدلالة على الألف المحذوفة، وهذا يتعارض مع ما تستلزمه ياء النسب من ضرورة كسر ما قبلها لمناسبتها، فإذا كسر ما قبل الألف، وقيل: عصي، وفتي، ورحي، لالتبس الاسم المنسوب بغيره من الصيغ.

والآخر: أن حذف الألف الثالثة فيه إجحاف؛ لأن الثلاثي أقلّ الأصول بخلاف الرباعي فأكثر، إذ يجوز فيه الحذف بالإضافة إلى القلب لانتفاء اللبس وثلاثية الاسم.

ب- العدول من النسب إلى المضاف وحدّه أو المضاف والمضاف إليه إلى النحت:

هنالك كلمات خرجت عن القياس في النسب إليها؛ إذ يُعدلُ عن النسب إلى المضاف بسبب اللبس، ومن المضاف والمضاف إليه أيضاً بسبب اللبس، إلى النحت، يقول الرضي: " فإن كثر الالتباس بالنسب إلى المضاف؛ وذلك بأن تجيء أسماء مطردة، والمضاف في جميعها واحد والمضاف إليه مختلف كقولهم في الكنى: أبو زيد، وأبو علي، وأبو الحسن، وأم زيد، وأم علي، وأم الحسن، وكذا ابن الزبير، وابن عباس، فالواجب النسبة إلى المضاف إليه نحو: زبيري في ابن لزبير، وبكري في أبي بكر، إذا الكنى مطرد تصديرها بأب وأم، وكذا تصدير الأعلام بابن كالمطرّد، فلو قلت في الجميع: أبوي، وأمي، وابني، لاطرد اللبس"[١٣٥]، وعلى هذا الرأي أيضاً الكفوي (ت ١٠٩٤ هـ)[١٣٦].

والغاية في ذلك حرص العربي على بيان ما يريد، وزوال الإشكال الذي يتحقّق باللبس[١٣٧]، وما دعا العربي إلى الخروج عن القياس في العدول عن النسب إلى جزئي المضاف بنحت صيغة رباعية تجمع جزئي المركب (صدره وعجزه) على زنة (فعلل) عائد إلى أمن اللبس، فيقول عند النسب إلى (عبد الدار، وعبد شمس، وامرئ القيس): (عبدري، وعبشمي، ومرقسي[١٣٨].

جـ - العدول من حركة إلى أخرى:

هنالك أسماء في العربية منسوبة خرجت عن القياس بأن عُدِلَ فيها من حركة إلى أخرى، من ذلك العدول عن الفتح إلى الضم، من ذلك (سُهلي)

بالنسب إلى (السهل) ضد الحزن، فرقاً بينه وبين (سَهلي) المقيس في النسب إلى رجل اسمه (سهل)، ومن الفتح إلى الكسر، من ذلك (رِبعي) بكسر الراء وسكون الباء في النسب إلى الزمن (الربيع) فرقاً بينه وبين (رَبعي) المقيس في النسب إلى ربيعة (القبيلة العربية المعروفة)[١٣٩].

د- النسب بزيادة حرف أو أكثر:

قد يُزادُ حرف أو أكثر في الاسم المنسوب منعاً للبس، من ذلك النسب إلى (بحرين)، إذ يقال فيها: (بحراني)، والقياس: (بحري)، يقول ابن يعيش (643 هـ): "أما بحراني فشاذ، والقياس: بحري، تحذف علامة التثنية في النسبة، كما تحذف تاء التأنيث لكنهم كرهوا اللبس ففرّقوا بين النسب إلى البحر لأن النسبة إليه بحري، وبين ما نسب إلى البحرين، والبحرين موضع بعينه، والذي يقول: بحراني نسبة إلى فعلان كأنهم سمّوا به على مثال سعدان، وسكران، فنسبوا إليه للفرق "[١٤٠]، ومن ذلك النسب إلى (دما)[١٤١]؛ إذ يقال فيها: دمائي، والقياس أن يقال فيه: (دموي)، وهذا شاذّ، لئلا تلتبس بالمنسوب إلى الدم، فكلتا النسبتين قياسهما: (دموي)، وقد شذّ النسب في دمائي بمد الألف وإثبات الهمزة منعاً للبس[١٤٢].

هـ - النسب بحذف حرف أو أكثر:

قد يحذف حرف أو أكثر في الاسم المنسوب منعاً للبس، من ذلك النسب إلى (قريش)، إذ قالوا فيها: (قرشي)، والقياس: (قريشي)، وقد ورد في المعجمات اللغوية أن قريشاً علم على قبيلة عربية مشهورة، وقيل: جاءت التسمية من باب تصغير القرش، وهو دابة بحرية أو لأنهم تجمعوا في الحرم[١٤٣].

وكان حق النسب فيه أن يقال (قريشي) غير أن حرف اللين حذف منه في النسب على غير قياس[١٤٤].

الخاتمة:

توصّل الباحث في بحثه هذا إلى مجموعة من النتائج، تتمّثل بما يأتي:

١- كشف البحث عن أثر أمن اللبس في تأصيل القواعد الصرفية والصوتية، فكانت الدلالة أو الكشف عن المعنى تمّثل محور العملية اللغوية، فكان علماؤنا الأفذاذ حريصين أيما حرص على أن يكون الكلام بيِّناً وواضحاً، ومنعوا كل ما يؤول إلى اللبس والاشتباه بين المعاني والأبنية، فما لم يؤدِّ إلى لبس أجازوا تحقّقه إذا استوفى الشروط، وما يؤدي إلى لبس منعوه، وهو مستوفٍ للشروط؛ لأنه يتنافى وغايةَ اللغة في البيان والإفصاح.

٢- أوضح البحث في صفحاته السابقة أن المنع في باب إدغام المثلين ترجَّحت فيه كفة الإدغام الكبير على الإدغام الصغير، على الرغم من أن الأول منهما يستدعي إسكان الصوت الأول ليتهّيأ لظاهرة الإدغام التحقق بعد ذلك، والإدغام الكبير يشمل ما وازن الفعل بجملته (فُعَل، وفِعَل، وفُعُل، وفَعَل)، وبصدره لا بجملته (فَعَلة، فَعَلان، فُعَلاء)، بخلاف موانع الإدغام الصغير (أفْعل، فَعْلل، فُوعل) .

٣- وردت في مصنفات المتقدمين الصرفية منها والصوتية مصطلحات تماثل مصطلح (منع الإدغام)، من ذلك : (البيان)، و(الإظهار)، يريدون به الفك أو منع الإدغام.

٤- لم تشفع القوانين الصوتية المترتّبة على ظاهرة الإدغام والإعلال، منها قانون الجهد الأقل في المواضع التي مرَّ ذكرها في باب الإدغام لاصطدامها بأمن اللبس الذي وقف حائلاً دون تحققّها .

٥- آثر العلماء الأعلام وقوع التتابعات الصوتية الثقيلة التي يفر منها الناطق العربي على تحقق ظاهرة الإعلال، فأبقوا أصوات العلة مصحّحة لم يطرأ عليها أي تغيير خشية التباس الأبنية والمعاني.

الهوامش:

١- لسان العرب: (٦ / ٢٠٤)
٢- القاموس المحيط: (١/ ٥٧٢)
٣- يُنظر: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: (٧٨)
٤- يُنظر: مواضع اللبس في العربية وأمن لبسها: (٩ ـــــ ١٠)
٥- يُنظر: اللغة العربية (معناها ومبناها): (٢٣٣)
٦- يُنظر: الأشباه والنظائر في النحو: (١/ ٢٩٢)
٧- يُنظر: البيان في روائع القرآن: (١ / ١٠٧)
٨- يُنظر: النشر في القرءات العشر: (١ / ٢٧٨)
٩- يُنظر: مدخل إلى علم التجويد: (١٢٥)
١٠- يُنظر: م. ن: الصفحة نفسها
١١- المقتضب: (١ / ٢٠١)
١٢- م. ن: الصفحة نفسها
١٣- شرح المفصل، ابن يعيش: (١٠ / ١٢٣)
١٤- يُنظر: شرحان على مراح الأرواح في علم الصرف: (٨٤)
١٥- يُنظر: الممتع في التصريف: (١ / ٤١٠)
١٦- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: (4 / 156)
١٧- الممتع في التصريف: (١ / ٤١١)
١٨- يُنظر: شذا العرف في فن الصرف: (١٥٤)
١٩- يُنظر: منتهى الكمال في النسب والتصغير والإدغام والإبدال: (١٨٣ ـــــ ١٨٤)
٢٠- يُنظر: التطبيق الصرفي: (٢٠٧)
٢١- يُنظر: المغني الجديد في الصرف: (١١٠)
٢٢- يُنظر: مواضع اللبس في العربية وأمن لبسها: (٤٥)
٢٣- يُنظر: م. ن: الصفحة نفسها
٢٤- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك: (٣ / ١٦٤٠ ـــــ ١٦٤١)، ويُنظر: شرح الأشموني: (٤ / ١٥٦)
٢٥- ارتشاف الضرب: (١ / ٣٣٣)
٢٦- يُنظر: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: (٤ / ٤١٢)
٢٧- يُنظر: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: (٣ / ٤٤٦)
٢٨- يُنظر: موانع إدغام المثلين في كلمة: (٦٢٨)
٢٩- المقتضب: (١ / ٢٠٤)
٣٠- الخصائص، ابن جني: (٣ / ٢٣٥ ـــــ ٢٣٦)
٣١- يُنظر: موانع اللبس في العربية وأمن لبسها: (٤٤)
٣٢- شرح شافية ابن الحاجب: (٣ / ٢٣٨)
٣٣- يُنظر: النشر في القراءات العشر: (١ / ٢٧٨)
٣٤- يُنظر: مدخل إلى علم التجويد: (١٣٢)، وأثر القراءات في الأصوات والنحو العربي: (٢٤٢)
٣٥- الكتاب: (٤ / ٤٥٥)
٣٦- المنصف: (١ / ٧٣)
٣٧- الممتع: (١ / ٤٥١)
٣٨- يُنظر: ليس في كلام العرب: (١٦١)
٣٩- يُنظر: الخصائص: (٢ / ١٠٤)، وأمن اللبس وأثره في التطور اللغوي: (٨٣)
٤٠- يُنظر: الممتع: (١ / ٤٥١)
٤١- يُنظر: اللباب في علل البناء والإعراب: (٢ / ٤٧٥)
٤٢- يُنظر: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: (٣٢)
٤٣- الكتاب: (٤ / ٣٦٧)
٤٤- يُنظر: شرح كتاب سيبويه، السيرافي: (٥ / ٤٥٩)
٤٥- يُنظر: أمن اللبس وأثره في التطور اللغوي: (٧٨)
٤٦- الكناش في فني النحو والصرف: (٢ / ٣١٩)
٤٧- سر صناعة الإعراب: (٢ / ٣٦٥)
٤٨- يُنظر: المحكم والمحيط الأعظم: (٦ / ٥٤٥)، والمخصص، ابن سيده: (٣ / ١٩٨)
٤٩- يُنظر: أمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٤٣)
٥٠- شرح التصريف: (٤٧٩)
٥١- الكتاب: (٤ / ٣٨٩)
٥٢- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي، حسين الرفايعة: (٣٠٢)، والشاذ في النحو والصرف (مفهومه، آراء العلماء فيه، وأحكامه): (٢٩٤)
٥٣- الكتاب: (٤ / ٣٦٨)
٥٤- يُنظر: الأصول في النحو: (٣ / ٢٦٣)
٥٥- يُنظر: شرح شافية ابن الحاجب: (٣ / ١٤٠)
٥٦- الكتاب: (٤ / ٣٨٩)

٥٧- الممتع: (١ / ٣٤٥)
٥٨- يُنظر: شرح شافية ابن الحاجب: (٣ / ٨٦)
٥٩- الكتاب: (٤ / ٣٨٨)
٦٠- يُنظر: المقتضب: (١ / ٢٦٠)
٦١- إيجاز التعريف في علم التصريف: (١٧٥)
٦٢- يُنظر: الممتع: (١ / ٣٥١)
٦٣- شرح الكافية الشافية: (٢ / ٢٧٥)
٦٤- حاشية الخضري على شرح ابن عقيل: (٢ / ٩٢٣)
٦٥- يُنظر: الممتع: (١ / ٣٣٨)، وأمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٥٠ ـــ ٤٥١)
٦٦- الكتاب: (٤ / ٣٤٤)
٦٧- يُنظر: القاموس المحيط: (١ / ٣٨٠)، والشاذ في النحو والصرف: (٢٩٠)
٦٨- يُنظر: المنهج الصوتي في البنية العربية: (١٩٤)
٦٩- يُنظر: التطور اللغوي (مظاهره، قوانينه، علله): (١٢)
٧٠- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٨٥ ـــ ٢٨٦)
٧١- المنصف: (١ / ١٩١)
٧٢- يُنظر: ظاهرة التغليب في العربية: (١٣٨)
٧٣- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٨٧)
٧٤- الكتاب: (٤ / ٣٤٧)
٧٥- يُنظر: تاج العروس: (٣٥ / ٤٣١)، وظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٨٩)
٧٦- الخصائص: (١ / ١١٩)
٧٧- يُنظر: بحوث ومقالات في اللغة: (٦٠)، والتطور اللغوي: (١٢)
٧٨- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٩٠)
٧٩- الممتع: (١ / ٣٥١)
٨٠- الخصائص: (٢ / ٣٢٣)
٨١- شرح شافية ابن الحاجب: (٣ / ١٠٦)
٨٢- يُنظر: تاج العروس: (٢٧ / ١٣١)
٨٣- يُنظر: الشاذ في النحو والصرف: (٢٩١)
٨٤- الكتاب: (٤ / ٣٥٠)
٨٥- المقتضب: (١ / ١٠٨)
٨٦- يُنظر: الخصائص: (١ / ٣٣٠)
٨٧- يُنظر: بحوث ومقالات في اللغة: (٦٠)
٨٨- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٩٢)
٨٩- الكتاب: (٤ / ٣٥٠)
٩٠- الممتع: (١ / ٣١٣)
٩١- يُنظر: معجم البلدان، الحموي: (٥ / ٧٤)، وأمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٥٢)
٩٢- يُنظر: معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار عمر: (٢ / ٩٤٦)
٩٣- شرحان على مراح الأرواح في علم الصرف: (١٢٦ ـــ ١٢٧)
٩٤- شرح التصريح على التوضيح: (٢ / ٣٩٣)
٩٥- يُنظر: الممتع: (١ / ٣١٢)
٩٦- شرح شافية ابن الحاجب: (٣ / ١٢٣)
٩٧- يُنظر: مواضع اللبس في العربية وأمن لبسها: (٣٤)
٩٨- يُنظر: الممتع: (١ / ٢٩٩)، وأمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٤٩)
٩٩- يُنظر: الممتع: (٣٠١/1)، ومواضع اللبس في العربية وأمن لبسها: (٣٤)
١٠٠- شرح التصريح: (٢ / ٣٩٦)
١٠١- يُنظر: موانع الإعلال (دراسة صوتية صرفية): (١٦٣)
١٠٢- يُنظر: المفتاح في الصرف: (١٠١)
١٠٣- الإنصاف في مسائل الخلاف: (٢ / ٦٤٤)
١٠٤- الممتع: (١ / ٣٣٣)
١٠٥- يُنظر: الأصول في النحو: (٢ / ٩٣)، وأمن اللبس وأثره في التطور اللغوي: (٥٣)
١٠٦- سر صناعة الإعراب: (٢ / ٢٣٧)
١٠٧- لسان العرب: (٤ / ١١١)
١٠٨- يُنظر: الصحاح، الجوهري: (٣/ ١٦٩)، والمخصص: (١ / ٤٦٣)، وأمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٤١)
١٠٩- يُنظر: درة الغواص في أوهام الخواص: (٤٩)
١١٠- حاشية الخضري على شرح ابن عقيل: (٢ / ٢٤٣)
١١١- أمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي: (٤٤٤)

١١٢- يُنظر: الصرف وعلم الأصوات: (١٢٣)
١١٣- شرح ابن عقيل: (٤ / ١٥٠)
١١٤- يُنظر: أثر أمن اللبس على الصيغة الصرفية : (٤٩٣)
١١٥- يُنظر: دستور العلماء: (١ / ٢٠٣)
١١٦- تاج العروس: (٣٨ / ٤٥٤)، وباب التصغير في مظان النحو واللغة: (١٥٢)
١١٧- لسان العرب: (١٤ / ٤٧٤)
١١٨- يُنظر: ارتشاف الضرب: (١ / ٣٧٦)
١١٩- يُنظر: أسرار العربية: (٣٦٦ ـــ ٣٦٧)
١٢٠- يُنظر: الكتاب: (٣ / ٤٥٨)
١٢١- يُنظر: اللمع في العربية: (١٤١)
١٢٢- الكتاب: (٣ / ٤٢٦)
١٢٣- يُنظر: م. ن: (٣ / ٤٢٦)
١٢٤- باب التصغير في مظان النحو واللغة: (١٥٩)
١٢٥- الكتاب: (٣ / ٤٢٥)
١٢٦- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٣١)
١٢٧- يُنظر: القاموس المحيط: (١ / ١١٠٦)، وظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٣١)
١٢٨- يُنظر: الكتاب: (٣ / ٤٨٦)
١٢٩- يُنظر: تاج العروس: (١٥ / ٤١٢)، وظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٣٢)
١٣٠- الكتاب: (٣ / ٤٨٤)
١٣١- يُنظر: باب التصغير في مظان النحو واللغة: (١٦٠)
١٣٢- يُنظر: الصرف وعلم الأصوات: (١٠٥)
١٣٣- الكتاب: (٤ / ٤١٢)
١٣٤- يُنظر: أثر أمن اللبس على الصيغة الصرفية: (٤٩٦ ـــ ٤٩٧)
١٣٥- شرح شافية ابن الحاجب: (٢ / ٧٥)
١٣٦- يُنظر: الكليات، الكفوي: (٨٩١)
١٣٧- يُنظر: علل النحو: (٥٥٠)
١٣٨- يُنظر: أثر أمن اللبس على الصيغة الصرفية: (٥٠٠)
١٣٩- يُنظر: المصباح المنير: (١ / ٢١٦ ـــ ٢١٧)
١٤٠- شرح المفصل: (٦ / ١١)
١٤١- دما: من قرى عمان، يُنظر: الأنساب، السمعاني: (٢ / ٤٩٢)
١٤٢- يُنظر: شواذ النسب في العربية (الظواهر والعلل): (١٦٥)
١٤٣- يُنظر: القاموس المحيط: (١ / ٦٠٢)
١٤٤- يُنظر: ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي: (٢٥٠)

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أ- الكتب المطبوعة والرسائل الجامعية:

١- أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي (أبو عمرو بن العلاء)، د. عبد الصبور شاهين، ط١، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٤٠٨ هـ ـــ ١٩٨٧م.

٢- ارتشاف الضرب من لسان العرب، لأبي حيان الأندلسي (ت ٧٤٥ هـ)، تحقيق وشرح ودراسة: د. رجب عثمان محمد، مراجعة: د. رمضان عبد التواب، ط ١، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني

٣- القاهرة ـــ مصر، ١٤١٨ ه ـــ ١٩٩٨ م.

٤- أسرار العربية، لأبي البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري (ت ٥٧٧ هـ)، تحقيق: محمد البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، (د. ت).

٥- الأشباه والنظائر في النحو، جلال الدين السيوطي (ت ٩١١ هـ)، وضع حواشيه غريد الشيخ، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٦- الأصول في النحو، أبو بكر محمد بن السري بن سهل (ابن السراج)، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

٧- أمن اللبس وأثره في التطور اللغوي، عبد المجيد السوالقة، أطروحة، جامعة مؤتة، ٢٠١٦م.

٨- الأنساب، أبو سعد عبد الكريم بم محمد بن منصور التميمي السمعاني، تقديم وتعليق عبد الله عمر البارودي، ط١، دار الفكر، ودار الجنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.

٩- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين والبصريين والكوفيين، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنباري (ت ٥٧٧ هـ)، ط١، المكتبة العصرية، ٢٠٠٣م.

١٠- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك،، لابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، ومعه كتاب عدَّة السالك إلى تحقيق أوضح المسالك، لمحيي الدين عبد الحميد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا ـــ بيروت، (د. ت).

١١- إيجاز التعريف في علم التصريف، أبو عبد الله جمال الدين محمد بن عبد الله ابن مالك الطائي (ت ٦٧٢هـ)، تحقيق: محمد المهدي عبد الحي عمار سالم، ط1، عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، السعودية، ١٤٢٢هـ.

١٢- بحوث ومقالات في اللغة، رمضان عبد التواب، ط1، مطبعة المدني بمصر، ١٩٨٢م.

١٣- البيان في روائع القرآن، تمام حسان، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

تاج العروس في جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (١٢٠٥هـ)، مجموعة من المحققين، دار الهداية.

١٤- التطبيق الصرفي، عبده الراجحي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.

١٥- التطور اللغوي (مظاهره، قوانينه، علله)، رمضان عبد التواب، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٣م.

١٦- توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي (ت ٧٤٩ هـ)، شرح وتحقيق عبد الرحمن علي سليمان، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ٢٠٠١م.

١٧- حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ضبط وتشكيل وتصحيح: د. يوسف الشيخ محمد البقاعي، إشراف: مكتب البحوث والدراسات، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت ـ لبنان، ٢٠٠٦م.

١٨- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٩- درة الغواص في أوهام الخواص، القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري (ت ٥١٦ هـ)، ط١، تحقيق: عرفات مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.

٢٠- دستور العلماء، الأحمد نكري القاضي عبد النبي بن عبد الرسول، ط١، عرَّب عباراته الفارسية: حسن هاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٢١- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (ت ٣٩٢هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
٢٢- الشاذ في النحو والصرف (مفهومه، آراء العلماء فيه، وأحكامه)، عطية محمد عطية، أطروحة، جامعة أم درمان الإسلامية، ٢٠٠٨م.
٢٣- شذا العرف في فن الصرف، الشيخ أحمد الحملاوي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.
٢٤- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل، عبد الله بن عبد الرحمن العقيلي الهمداني المصري (ت ٧٦٩هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 20، دار التراث – القاهرة، دار مصر للطباعة، ١٩٨٠م.
٢٥- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، علي بن محمد بن عيسى، أبو الحسن، نور الدين الأُشْمُوني الشافعي (ت ٩٠٠هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.
٢٦- شرح التصريح على التوضيح للشيخ خالد بن عبد الله الأزهري (ت ٩١١هـ) على الفيّة ابن مالك، وبهامشه حاشية الشيخ يس بن زين الدين العلمي، صححت هذه الطبعة وروجعت بمعرفة لجنة من العلماء، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.
٢٧- شرح التصريف، لعمر بن ثابت الثمانيني (ت ٤٤٢ هـ)، تحقيق: إبراهيم بن سليمان البعيمي، ط١، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ١٩٩٩م.
٢٨- شرح الكافية الشافية، جمال الدين بن محمد بن مالك بن عبد الله الطائي (ت ٧٦٢ هـ)، تحقيق: أحمد بن يوسف القادري، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٦م.
٢٩- شرح المفصَّل، لابن يعيش النحوي (ت ٦٤٣ هـ)، صحَّحه وعلَّق عليه: مشيخة الأزهر، عنيت بطبعه ونشره: إدارة الطباعة المنيرية، مصر، (د. ت).
٣٠- شرح شافية ابن الحاجب، محمد بن الحسن الرضي الإستراباذي، نجم الدين (ت ٦٨٦هـ)، تحقيق: محمد نور الحسن، محمد الزفزاف، محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ١٩٧٥م.
٣١- شرح كتاب سيبويه، السيرافي، تحقيق: أحمد حسن مهدلي، وعلي سيد علي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.
٣٢- شرحان على مراح الأرواح في علم الصرف، شمس الدين أحمد دنقوز، ط٣، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر.
٣٣- شواذ النسب في العربية (الظواهر والعلل)، محمد خالد أحمد، رسالة، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٢م.
٣٤- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٣هـ)، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
٣٥- الصرف وعلم الأصوات، د. ديزيره سقَّال، ط١، دار الصداقة العربية ـــ بيروت ـــ لبنان، ١٩٩٦م.
٣٦- ظاهرة التغليب في العربية، عبد الفتاح الحموز، منشورات جامعة مؤتة، ١٩٩٣م.
٣٧- ظاهرة الشذوذ في الصرف العربي، حسين عباس الرفايعة، ط١، دار جرير، عمان، الأردن، ٢٠٠٥م.
٣٨- علل النحو، أبو الحسن محمد بن عبد الله الوراق، تحقيق: محمود جاسم محمد الدرويش، ط١، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ١٩٩٩م.
٣٩- القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت ٨١٧ هـ)، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، ط٨، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥م.
٤٠- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، أميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخاني، ط١، دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
٤١- الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (ت ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط٣، ١٩٨٨م.
٤٢- الكليات، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت ١٠٩٤هـ)، أعده للطبع ووضع فهارسه: عدنان درويش، محمد المصري، ط٢، مؤسسة الرسالة،

بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.
٤٣- الكناش في فني النحو والصرف، عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمود الملك المؤيد شاهنشاه، تحقيق: رياض حسن الخوام، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.
٤٤- اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري، تحقيق عبد الإله النبهان، وغازي طليمات، ط١، دار الفكر، دمشق، سوريا، ١٩٩٥م.
٤٥- لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين بن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي (ت ٧١١ هـ)، ط٣، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ
٤٦- اللغة العربية (معناها ومبناها)، تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٤ م، (د. ط).
٤٧- اللمع في العربية، لابن جني، تحقيق: د. سميح أبو مغلي، دار مجدلاوي للنشر ـــ عمان ـــ الأردن، ١٩٨٨م.
٤٨- ليس في كلام العرب، ابن خالويه (ت ٣٧٠ هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط٢، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، ١٩٧٩م.
٤٩- المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي (ت: ٤٥٨هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١، ٢٠٠٠م.
٥٠- المخصص، لأبي الحسن علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي المعروف بابن سيده (ت ٤٥٨ هـ)، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م.
٥١- مدخل إلى علم التجويد، عبد الودود الزراري، ط1، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٥م.
٥٢- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ١٩٩٥م.
٥٣- المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس (ت نحو ٧٧٠ هـ)، المكتبة العلمية، بيروت.
٥٤- معجم البلدان، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي (ت ٦٢٦هـ)، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٩٥م.
٥٥- معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار عمر، ط1، عالم الكتب، ٢٠٠٨م.
المغني الجديد في الصرف، محمد خير الحلواني، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
٥٦- المفتاح في الصرف، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: علي توفيق الحمد الحمد، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م.
٥٧- المقتضب، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان.
٥٨- الممتع الكبير في التصريف، علي بن مؤمن بن محمد، الحَضْرَمي الإشبيلي، أبو الحسن المعروف بابن عصفور (ت ٦٦٩هـ)، ط١، مكتبة لبنان، ١٩٩٦ م.
٥٩- منتهى الكمال في النسب والتصغير والإدغام والإبدال، فيصل عبد الخالق، دار يزبك العالمية، عمان، الأردن، ١٩٩٤م.
٦٠- المنصف، شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي (ت ٣٩٢هـ) لكتاب التصريف للإمام أبي عثمان المازني النحوي البصري (ت ٢٤٧هـ)، تحقيق: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، ط١، وزارة المعارف العمومية ـــ إدارة إحياء التراث القديم، ١٣٧٣ هـ ـــ ١٩٥٤م.
٦١- المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، د. عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٠م.
٦٢- موانع الإعلال (دراسة صوتية صرفية)، علاء صالح عبيد، رسالة، كلية التربية، جامعة كربلاء، ٢٠١٢م.
٦٣- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري (ت ٨٣٣ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط).

٦٤- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

ب- البحوث والمقالات:

١- أثر أمن اللبس على الصيغة الصرفية، حجاج أنور عبد الكريم، مجلة كلية دار العلوم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع (٥٥)، ٢٠١٠م.

٢- أمن اللبس في ظاهرة الإعلال الصرفي، عبد الكريم عبد أحمد قاسم، بحث، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج: (٢٣)،ع: (١)، ٢٠١٦م.

٣- باب التصغير في مظان النحو واللغة، عبد الفتاح الحموز، بحث، مجلة جامعة مؤتة للبحوث والدراسات، مج (٣)، ع (٢)، ١٩٨٨م.

٤- مواضع اللبس في العربية وأمن لبسها، عبد الفتاح الحموز، بحث، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج: (٢)، ع: (١)، ١٩٨٧م.

٥- موانع إدغام المثلين في كلمة، محمد بن علي خيرات الدغريري، مجلة كلية دار العلوم، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع (١٠٥)، ٢٠١٧م.

صورةُ الأنـا في شعر محمد مهدي الجـواهري

م. د. جواد عودة سبهان
معهد اعداد المعلمين

The image of the ego in the poetry of Mohammed Mahdi Al-Jawahri

Lecturer Dr. Jawad Odeh Sabhan
Teacher Training Institute

الملخص

صورة الأنا في شعر محمد مهدي الجواهري

يتجه البحث إلى دراسة صورة الأنا كما تمثّلت في شعر الجواهري والوقوف عندها ، ومن ثَمّ استنطاقها وبيان موقفها من الآخر ، وهو موقف يتسم في تشكيله الغالب بالتمرّد والعصامية ، كما يذهب الى دراسة سلطة القول ، وهي السلطة الشعرية التي ظل الأنا يحرص فيها على ابرازها في وجه الآخرين.

الدلالات المفتاحية :
محمد مهدي الجواهري – الأنا – الصورة – الآخر – الصراع السياسي والاجتماعي – الاغتراب.

Abstract:

The research studies the image of the ego in the poetry of Muhammed Mahdi Al-Juawhiri, to stand with it, to question it, and to clarify its position on the other. It is a position that is mostly characterized by rebellion and self-sacrifice. He also goes to study the authority of speech, that is the poetic authority in which the ego has been keen to highlight it in the face of others.

Keywords: Muhammad Mahdi Al-Jawahiri - the ego - the image - the other - the political and social conflict - alienation.

١- تمهيد: محمد مهدي الجواهري

إن الإنسان في سلوكه الاجتماعي يندفع بتأثير غريزة ثابتة فيه، يريد مجاراة الناس حوله ويحاول التفوّق فيها لكي ينال المكانة العالية بينهم، او لكي يتجنّب تدنّي مكانته على الأقل. فالشاعر قبل كل شيء هو انسان ذو شخصية متميّزة بجوهرها، وحدودها وأبعادها، وإمكانيتها، انسان اختزن تجارب ذاتية كوّنت شخصية بفضل سعيه في هذا الوجود، بين بيئته ومجتمعه، وهو اذ يندفع الى التعبير الفني، إنما يندفع بالفعل الى التعبير عن نفسه، وعمّا يخالجها من الوان المعاناة، والمشاعر. وذلك يعني أن الشاعر هو نفسه مضمون فنه، وفنه فيض تلقائي من أناه التي هي في النهاية حصيلة تفاعل جدلي بينهما، وبين ذوات الآخرين[١]. ولذا فإن صورة الأنا هي النتيجة التي سعى البحث لرسمها من خلال شعر شاعرنا – الجواهري- وبما أن صورة الأنا ظاهرة بدهية في شعر الجواهري، كونه الشاعر العربي الذي يُعد ((من أعظم شعراء العربية في القرن العشرين))[٢]، وقد غلبت عليه صفات كثيرة، كان منها: ((شاعر العرب الأكبر وعملاق الشعر العربي، ومدرسة الشعر الحديث والأدب المعاصر))[٣]، كما وصفه طه حسين بقوله ((هذا شاعر العرب الأكبر الآن بدأت استمع الشعر الشعر))[٤]،ووصفه كذلك: ((هو البقية الباقية من التراث الأدبي العربي الصحيح))[٥]، وكثيراً ما (يفرز نفسه ويعرّضها عالماً فسيحاً من اليقين والثقة والتعالي في وجه الآخرين وضدهم))[٦]، فتبدو شخصيته في أدبه شخصية متمردة، فهو يقول عن نفسه: ((مع ما في نفسي ودمي، وحياتي من حب التمرّد والعصيان))[٧]، وقوله: ((أمّا التمرّد في شعوري، فهو من أكثر الوثاق))[٨]، فإنه من الطبيعي، والحالة هذه ان تتخذ علاقته بالآخرين بعض وجوهها، وفق ما يكشف عنها شعره، أبعاداً من الالتباس وسوء الفهم.

وتقتضي الدراسة هنا تحديد ماهية دلالة لفظتي (الصورة) و (الأنا) الواردتين فيها، فتصوّر الأنا يتمثّل على عدة عناصر تؤلّف بمجموعها نظرة الشخص الى أناه، ويطرح تقييماً لسلوكه من خلال تلك النظرة على أساس ما يتصوّره من مضامين المديح او الذم فيها.

لقد عُرفت صورة الأنا: ((بأنها إحدى وظائف الذات الممتدّة الموّحدة))[٩]، في حين تمثّل صورة الأنا (الوحدة المركزية للشخصية)[١٠] – او كما يراها بعضهم (نواة الأنا)[١١].

والآن وبعد ان قدمنا لمفهوم الصورة، صار لزاماً ان نضع تعريفاً واضحاً لمفهوم لفظة (الأنا)، فهو يحيل عند الفلاسفة العرب إلى (النفس المدركة)[١٢]. أمّا كولي فيعرّف الأنا بقوله: هي ((كل ما يشار اليه في لغة الحياة بضمير المتكلم (انا) وتنمو من خلاله عملية التفاعل الاجتماعي))[١٣]، وقد ذهب (كودر) إلى أن (الأنا) هي: ((إدراك الشخص لنفسه ويتضمّن ادراكه لقدراته، ومظهره وإنجازه لعمله، وللجوانب الأخرى من تفاعله اليومي مع الآخرين))[١٤]، ويرى يامتو: (إن الأنا هي كل أنواع الصفات الموضوعية الخاصة بالفرد، وانطباعات الآخرين عنه))[١٥]، و(الأنا) كما وصفها فرويد (هي شخصية المرء في أكثر حالاتها اعتدالاً بين (الهو) و(الأنا العليا) حيث تقبل بعض التصرفات من هذا وذاك، وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، حيث من الممكن (للأنا) ان تقوم بإشباع بعض الغرائز التي يقبلها (الهو)، ولكن في صورة متحضّرة يتقبّلها المجتمع وترفضها (الأنا العليا)[١٦]. إن الطابع المميز لهذه التعريفات أنها انطلقت من وجهة نظر اجتماعية فلسفية في الغالب.

أمّا نظرة علماء النفس لها فيمكن أن تنحسر في الكيفية التي يرى فيها الفرد نفسه[١٧].

نستشفّ ممّا تقدّم أن الأنا تمثّل جانباً رئيساً من جوانب الشخصية، فعلى الرغم من الرؤى المختلفة لها، إلاّ أنها كلها تصبّ في اتجاه واحد.

وبعد هذه الوقفة على ماهية الصورة والأنا، أصبح من الضروري الوقوف على نهج البحث الذي يقوم على دراسة موضوع صورة الأنا في شعر الجواهري دراسة نصية تعتمد النص الشعري أساساً في محمولاته ودلالاته المضمرة.

٢- الأنـــــــا:

إنّ من يلج عالم الجواهري الشعري، يلحظ بروز الأنا في كثير من قصائده، التي يحرص على تأكيدها رغبةً في التميّز والاختلاف، وهي الرغبة التي يمكن تشخيصها على وفق ما ذهب اليه ماكس شترنر (بعبادة الأنا...)[١٨]، أو ما نادى به نيتشة بدعوته الى التمرّد على المجتمع، لكي يقتصر على (تقديس إرادة القوة)[١٩].

لقد بدت الأنا عند الجواهري متضخّمة تضخّماً جعلها تتخذ في علاقاتها شكلاً عصاميا حادّاً:

سـائـلـي عـمـا يُـؤرقـنـي
أنـا مــن دوامـة الألـمِ
انـا يـنـبـوعُ مـن الـتـبـرم
أنـا تـعـبـير عـن الـسّـأمِ
أنـا مـن إعـصـار جـامحة
طُويت قسراً على الحُـممِ
فـأذا مـا هـزهـا غـضـب
يتحدى الصبر في الأزمِ[٢٠]

هذه هي صورة الأنا التي رسمها الشاعر لنفسه، وهي تصدّر فاعليتها وحضورها اللافت بتكرار ضمير المتلكم (انا) أربع مرات صريحة، فضلاً عن وجود الضمير الذي يحيل على المتكلم كالياء (يُؤرقني)، وهي صفة بارزة في شخصية الجواهري كما تستجمع الأنا صورة لنفسها بمزيد من الصفات الحيوية، التي توزعت بين الجوانب المادية بما تعبّر عنه من صلابة وقوة، والجوانب المعنوية بما تعبّر عنه من رغبة ونزوع الى استحواذ صفات العظمة:

أنـا غـيـرُ الـمـرءِ تـقـرؤه
مـن خـلال الـوجـه والـكـلـمِ
أنـا يا مـن رُحت تجهـلني
عـبُـد مـكـذوبٍ مـن الـهـمـمِ
أسـحـقُ الـنـيران يَـغـمـرُني
نــورُهـا الـقـدسـيّ بالـقـدمِ
أنـا مـن اسـلاب مـعـتركٍ
حـردٍ كـالـوحـش مُـغـتـلـمِ
أنـا مـن أشـلاء مـجـتـمعٍ
يجـلـد الـعـقـبـان بـالـرّخـمِ
أنا مـهـما اشـتـط متـهـمي
لستُ من فُحشٍ ولا لممِ[٢١]

وواضح ما تذهب إليه صورة الأنا في هذه الأبيات من طرح غاضب وهائج في تعظيم قدرها، ورفع شأنها اتجاه الآخرين. وهذه الأنا قد لا تكون متطابقة تماماً مع الأنا التأريخية للجواهري إذ ((إنَّ الخلق الفني غالباً ما يُقدم ذاتاً مختلفة تتوق الى استحواذ صورة الكمال والامتلاك، موظّفة فكرة (التعويض) التي يمكن أن يحقّقها الفنّ لمبدعه))[٢٢].

وتظهر صورة الأنا بالأثرة التي يجعل منها عنصراً مائزاً عن المجموع الذي لا يدرك، بحسب الشاعر كُنه هذا التميز والتفرّد يقول:

هي النفسُ نفسي يسقط الكلّ عندها
اذا سلمتْ فليذهب الكونُ عاطباً[٢٣]

يلحظ المتأمّل في البيت ما بدت عليه صورة الأنا من قوة وامتلاء، والتمركز حول أناه، الذي يبدو مناقضاً لمألوف العادة والأشياء بل إنه انضمار في الذات وقلة الاعتراف باللاذات، ولا تقف الأنا عند هذا الحدّ، بل تمعن في إظهار قواها وقدراتها الكامنة، بالاعتماد على فاعلية الصورة الفنية، التي تمّدها بأسباب القوة والثبات، يقول الجواهري:

فـأنا كـالـمـوج مـنـصـرفـاً
فـي عُـبـاب غـيـر مُـنصرمِ
وأنـا كـالـبـرق منـطـلـقاً
فات حتى خـيـل لـم يُـشـمِ
وانـا كـالـعـود يـقـضـمهُ
سارب من سارح النّعمِ[٢٤]

عمد الشاعر في توظيفه التشبيه في صورة الأنا، وهي حيلة بلاغية غايتها تعميق المعنى، والوصول في تضخيم الأنا الى الحدّ الأقصى، بل هي حيلة من

الحيل الدفاعية تتخذ لحماية الأنا من القلق – كما يرى فرويد-[٢٥].

واستكمالاً لتقديم صورة الأنا الفاعلة المتضخّمة، يلجأ الجواهري إلى صورة من الثنائيات الضديّة: الأنا / الصخرة / الأنا / الرياح الهوجُ، الأنا / الليالي في قوله:-

أنا صخرةٌ ما إنْ تخوفني
هذي الرياحُ الهوجُ بالصّخبِ
إن الليالي حاولت ضرعي
فوجدْنني مُتعسر الحَلَبِ[٢٦]

ولعل هذه الثنائيات على اختلافها وتنوّعها لا تبعد ان تكون صورة متعالية للأنا في إطار صراعها من الآخرين.

٣- الآخـــــــر:

إن الشعر هو الأداة الوظيفية الفاعلة التي يمكن أن يكفل للأنا في طرحها مع الآخرين الى تأييد قيمتها الشعرية بوصفه الأداة القوية القادرة على تحصين الأنا في اثباتها، ومنزلتها واعتدادها بنفسها نحو قوله:-

وأنا الذي أعطى القوافي حقها
من ناصعات في البيان رقاقِ
وأنا الذي صان القريض عن الذي
يُزري به من فُرقة وشقاقِ
إني لأصبو للقريض تهذبت
منه الحواشي صبوة المشتاقِ[٢٧]

ثم يلتفت الجواهري ليؤكّد مركزية الأنا، وما تتمتّع بها في النص الشعري من دور فاعل:-

أنا في الشعر فارسُ إن أغالب
يكن الطبعُ لي مجنّا وتُرسَا[٢٨]

وكأن الأنا هنا تسعى الى استظهار قواها الشعرية في مسعى لإعلاء قدرها أمام الآخرين:(فخراً وفارساً).

وهو المعنى الذي أشار اليه الجواهري في غير موضع من ديوانه، ومن ذلك قوله[٢٩]:

أنا الصب الذي ملك القوافي
ولم يبلغُ سوى عشرٍ زماني

وقوله كذلك:-

أنا سميّتَ شاعر البلد الأوْ
حد ملء الأفواه والأسماعِ
كُل عُرسٍ أنا (المُغني) وفي
كُلّ عزاءٍ أنا الهتوف الناعي[٣٠]

فإن صورة الأنا الشاعرة تبدو في الأبيات على درجة بالغة من التضخّم والانتشاء، وهو ما يكشف عنه قوله ((أنا شاعر البلد الأوحد، أنا المغنّي، أنا الهتوف)) الذي يصوّر الأنا قد بلغت منزلتها في العلو غاية المنتهى في التأكيد على التفرّد، والتميّز بسلطة القول (المكانة الشعرية)، وهي المكانة التي ظلت الأنا تحرص على إبرازها في وجه الآخرين، لذا يعود الجواهري ليوسّع الفكرة ذاتها، يقول:-

قولوا لمنْ هذا القريض ؟ يسّرني
ما قـلتـم إنْ راقكم إنشادهُ
وإذا قستْ تلك القلوبُ فردّدوا
أبـيـاتـه لـيـلـينَـهـا تـرْدادهُ
وإذا جرى ذكري فقولوا شاعرُ
يجري على طرف اللسان فُوّادهُ
ماذا عليكم أن يُسير باسمكم
شعري، وتهفو نحوكم نُشاده[٣١]

تقدّم الأنا لنفسها في هذه الأبيات صورة محورية في صراعها مع الآخرين من شعراء ونقاد، حيث يدور محور الخصومة حول ((قيمة القريض وأصالته))، التي سعت الأنا إلى الدفاع عنها وإثبات أصالتها في ظلّ ما كان يشار حولها من انقاص وتشكيك، اذ تبدو هذه الأنا واثقة بما تتملّكه من قدرات وإمكانات، تتمثّل على نحو واضح في قولها:-

سأقذفُ حُر القول غير مُخاتل
ولابُد ان يبدو فيُخزى المخاتلُ[٣٢]

وقوله:-
أنا الدليلُ على قولٍ أردتُ به
أن لا يكون له غيري كبُرهانِ[٣٣]

نلحظ ان (الأنا) تريد ان تسلّط الأضواء على شخصيتها كي لا تكون في زوايا النسيان، فضلاً عن أنها أرادت الكشف عن مكامن تلك الشخصية ومدى اعتدادها بها.

ممّا تقدّم يتبيّن أن إيراد هذه الصور جاءت لتؤكد صورة الأنا الفوقية مقابل صورة الآخر الدونية. وتتحوّل الأنا، بعد هذا المنحى إلى الحرص على تبيان دور الشعر في ايقاظ الهمم، واذكاء الشعور:-

أنـا يـا شـعـرُ وأيـاك
سـواءُ فـي الـعـذاب
إن يـكـنْ للمـرءِ أجـرُ
فـهـو لـي يـوم الحساب
إن فـي ايـقـاظ قـومٍ
رقـدوا خـير الثـوابِ[٣٤]

نجد أن الأنا تسند الى نفسها دوراً في ايقاظ القوم (أن في ايقاظ قوم) وكأن الأنا هنا تسعى إلى بيان أثر دور الشعر في الواقع، فهو ينشر النخوة، ويحثّ على المطالبة بحقوق الامة، ويحضّ الناس على المكارم الخلقية والفرائض الوطنية ويهذّب كيان الانسان، ويرتقى بوجوده.

٤- الصراع السياسي:

ترتبط علاقة الأنا بالسياسة في شعر الجواهري، بأحداث عصره، وقد وجدت تلك الأحداث صدى في أشعاره، وكان الجواهري شخصية وطنية فاعلة في كثير من تلك الأحداث، فهو شاعر السياسة الاول في العراق والوطن العربي خلال القرن العشرين[٣٥].

وكثيراً ما تتخذ أناه في السياسة علاقة ضدية تتكشف بدورها عن وجوه واضحة من الرفض والتمرد، يقول الجواهري:-

أنبيك عن شرّ الطغام مفاجراً
ومفاخراً ومساعيا ومكاسبا
أنا حتفهم ألجُ البيوت عليهم
أُغري الوليد بشتمهم والحاجبا[٣٦]

واضح أنّ الأنا تصدر في رؤيتها هذه عن موقف ثوري محتدّ فنجدها حادة اللهجة مؤنّبة. ولا تقف الأنا في إبراز موقفها عند هذا، بل راحت بالظهور أمام الآخر على قدر من الصلابة والثبات والتحدي:-

أنا ذا أمامك ماثلاً متجبراً
أطأ الطغاة بشسع نعلي عازبا[٣٧]

وقد تندفع الأنا إلى الحرص على استحواذ القيادة، لتؤكد قوتها وفرديتها الفاعلة في تحمّل مسؤوليتها.

وأنا لسانُ الشعب كل بلية
تأتيه أحملُ ثقلها وأُصورُ
واذا تَفطَّر من فؤادي جانبُ
حدبت عليّ قلوبهُ تتفطرُ
إني لأحسبُ حين أُخبر ذمتي
إنَّ البلاد الى ضميري تنظرُ[٣٨]

وقد تتجلّى صورة الأنا لتعبّر عن شخصية مؤدّية رسالة معيّنة رأت كتمانها حيفاً فأذاعتها:-

وهل أنا إلاّ كالمؤدي رسالةً
رأى كتمها حيفا بهاً فأذاعا
أهبتُ بشبان العراق وإنما
أردتُ بشعري أن أهيج سباعا[٣٩]

تأخذ صورة الأنا صفة التعميم الذي يمثّل شبان العراق كلهم، ممّا يستلزم من الأنا أن تثمن موقفها الشعري، مدفوعة إلى موقف ثوري حادّ يمكن

أن يكفل لموقفها معنى قيادياً فاعلاً في هذا الموقف ويبلغ الانفعال للدعوة إلى الوحدة العربية الممّزقة:-

أنا إنْ غصصتُ بما أحسّ ففي فمي
ماءُ وبين جوانحي إيقادُ
يا نائمين على الأذى لاشامكُم
شامُ ولا بغدادكُم بغداد
أنا منكم حيث الضلوع خوافق
يهفو بها التصويبُ والإصفادُ
أنا شاعرُ يبغي الوفاق موُحد
بين الشعوب سبيله الإرشادُ[٤٠]

تضفي الأنا على نفسها في هذه الأبيات صوراً من الذوبان في ذوات الآخرين: (أنا منكم) التي تسعى إلى تجاوزها وقهرها، معتمدة في ذلك على منطق الوفاق الموحد (أنا شاعرُ يبغي الوفاقُ موحد)، تتخطّى حاجز الفرقة الذي يعـــــيق انطلاق الذوات كلـــــما رامت هدف الوحدة، التي يرى بعض العلماء أنها من خصائص الشخصية ذات الأداء العالي[٤١].

وقد تكون فجوة حادّة بين الأنا والآخر (الوطن) تحت تأثير الإيحاء الذاتي، وتتمنّى لو انها حبست الغيث، وقطعت السلسل الجاري:-

لو في يدي لحبست الغيث عن وطن
مُستسلم وقطعتُ السلسل الجاري[٤٢]

البيت يكشف عن خيبة المسعى المتحصّل من الأنا الذي يتخذ من فعلي (الحبس) و (القطع) علّة يستند في إحداثياته إلى الاستسلام (عن وطنٍ مستسلمٍ)، وهي علة تمثّل ثورة الوجدان المرهف، التي تصوّر لوعة الشاعر المثخن بالأحاسيس، الذي يهدف من وراءها تحريك مشاعر الشعب بعد أن انقطعت كل بوارق الأمل منه. وتأخذ علاقة الأنا الشعورية في بثّ الشعور العربي وإيجاد شعور عام بوحدة المصير:-

يا مصرُ مصرَ الأكثرين تحيةً
من جُرحي الدامي أعفُ وأطهرُ
إنا وأنتم في خضمّ واحدٍ
موجُ المصائب حولنا يتكسرُ
ولنا غريمُ في السياسة مارقٌ
مدقٌ، يكيل لنا الوعود ويغدرُ
يا مصر لم يعد الكلامُ خديعةٍ
إن اللسان هو الضميرُ الأصغرُ
إنا وإياكم كما أحتاجت يدُ
ليدٍ، وإنْ كَذَب الدعاة وزوّروا
إنا إذا أنّ الجريحُ بأرضكم
ناغاه مجروحُ يئن ويزفرُ
إنا لنسأل حين نرمي سهمنا
عن أي سهمٍ في (الكنانة) يُنثرُ[٤٣]

تظهر هذه الابيات رفض الأنا الانغلاق والتمحور حول الذات، وتدليلاً على هذا نجد ان الشاعر حوّل الضمائر المنفردة إلى ضمائر الجمع (إنا وأنتم...، موجُ المصائب حولنا، ولنا غريمُ...، يكيل لنا، إنا وإياكم) ولا شك أن هذا التحوّل له مدلول دلالي قصدي، لما فيه من تعزيز قوة الأنا الفردية بالقوة الجماعية، وربما كان هذا شيئاً من خروج الشاعر من قوقعته الذاتية:-

إنا وأنتم – والتوجع واحد
ليزيدنا المستعمرون تقرباً[٤٤]

والشاعر بهذا إنما يمثّل قيمة شعور الذات بالمسؤولية تمثيلاً يكشف لنا عن انعكاس الذات المسؤولة عن الذات الشاعرة، فهو يقول: -

نظرت الى ما كان منها وما جرى
عليها، وما يأتي الشقاق إذا دبّا
فقلت: وبعض القول عُتبى وبعضه
عتابُ، وشرّ القول عتبُ بلا عُتبى
أساءت صنيعاً أُمَّةٌ مستكينةٌ
صبورُ على البلوى الى أُمَّةٍ غضبى[٤٥]
سقى (تونساً) ما يدفع الخطب، إنها
بخضرتها تُكفى الذي يدفّع الجدبا

بهذه الصورة كانت تنظر الأنا لذاتها (نظرتُ... ـ فقلت...، أساءت صنيعاً أمةٌ مستكينة)، الأمر الذي دفع الأنا الى منطق الشعور بالآخر لتكون على مسافة قريبة منه في محنته.

٥- الصراع الإجتماعي:

إنّ الأنا تتخذ لنفسها دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعها الذي تعيش فيه، ومن خلال هذا تكون لها رؤية ذاتية، وانطباع خاصّ اتجاه مجتمعها سواء كان ذلك بالإيجاب ام السلب:

أنا ضدّ الجمهور في العيش والتفكير
طُراً وضده في الدين
كل ما في الحياة من مُتع العيش
ومن لذة بها يزدهيني
التقاليد والمداجاة في الناس
عدوّ لكلّ حُرّ فطينِ
أنجديني في عالم تنتهش (الذئبانُ)
لحمي فيه ولا تُسلميني[٤٦]

نلحظ ان علاقة الأنا بالآخر (الجمهور) علاقة ضدّية. تكشف بدورها عن وجه من التضادّ، ويطلق المناطقة على هذه العلاقة اسم التضادّ الذاتي[٤٧]. وفيها تتموضع الأنا في علاقتها مع الآخر(الجمهور) ليكونا على طرفي نقيض وواضح ما تؤديّه الصورة القولية: (أنا ضد الجمهور في العيش، والتفكير، والدين) من دور في تثبيت هذه الضدية وترسيخها، فاذا كانت الأنا على ما هي عليها من الضدية، فكيف يكون حال الآخر معها؟ وتتجذّر هذه الضدية في الأبيات حين تعمد الأنا إلى قولها: ((في عالم تنهش الذُئبان لحمي فيه))، لتكون هي الحد الفاصل في تحديد هذه العلاقة. ولم تتوان الأنا من أن تصبّ جام غضبها على الناس:-

ولو مُكنت نفسي لأرسلتُ عاصفاً
على الناس يذروهم وفجرّتُ حاصباً[٤٨]

ويبدو هنا ان نرجسية الأنا طفحت بأقوى صورها، وتعود الأنا لتعمّق موقفها من الحاسدين والحاقدين:-

مشتْ إلي بعوضات تُلدِّغني
وهل يحسُ دبيب النملِ يَعْسُوبُ
تسعون كلباً عوى خلفي وفوقهمُ
ضوء من القمر المنبوح مسكوبُ
وقبل ألف عوى ألفُ فما انتقصتْ
(أبا محسّد) بالشتمْ الأعاريبُ
يا منطوين على بُغضي لعلمهمُ
أني لدى الناس، أني كنتُ محبوبُ[٤٩]

يلجأ الجواهري إلى استحضار الرمز الشعري (المتنبي)، وما يتمتّع به من دور فاعل ذي تأثير ملموس تعدّه الأنا، الذي تعده الأنا أداة وظيفية فاعلة في مواجهة الآخر، فالأنا هنا تهدف من توظيف هذا الاستحضار إلى إبراز قدرتها وفاعليتها أمام الآخرين.

ولم تتحرّج الأنا من أن تصف أبناء قومها بكل الصفات الذميمة حتى يبدو أن عقلها الباطني تغلّب على عقلها الظاهري في لحظة ما فأوضحت عن خبايا نفسها: -

وها أنا بالنيات سوداً معذبٌ
تعاودني فيهن سودُ الخواطر
وألمح في هذي الوجوه كوالحاً
من اللؤم أشباح الوحوش الكواسر
وتوحشني الأوصال حتى كأنني
أعاشرُ ناساً أنهضوا من مقابر
تصفحتُ أعمال الورى فوجدتها
مخازي غطوها بشتى الستائر
فكانت حساناً في المظاهر خُدعة
على أنها كانت قباح المخابر
وراحت أساليب النفاق مفاخراً
سلاحاً قوياً للضعيف المفاخرِ[٥٠]

وقولــه: -

تفكرت في هذه الحياة فراعني
من الناس وحش في التزاحم كاسرُ
ولا فرق إلا أن هذا مراوغٌ
كثير مُداجاة وهذا مجاهر[٥١]

وقولــه:-

منافقون يُرون النّاسَ أنهُمُ
شمُّ أباة أماجيد، مصاحيبُ[٥٢]

ولستُ أول مأخوذٍ بمجتمع
يمشي الضلال به، والإفك والحوبُ

يا غامرين خلتْ من كل مكرمةٍ
نفوسهم، وخلا من قبلُ ملحوبُ

وقولــه:-

تناوشتني من الأطراف ناهشةً
لحمي عصابةٌ أضباع وذؤبانِ

كالتْ لي الشتم ما شاءت مكارمها
سمحاءَ من دون تطفيف ونقصانِ[٥٣]

يمكن وصف هذه الأنا على وفق تمظهرها في هذه الابيات بأنها (الأنا الناقمة) على أبناء قومها ومجتمعها، اذ لم تتوانَ عن النيل من كرامتهم والحطّ من شأنهم ومن وصفهم بشتى الصفات التي تنزع من الانسان كرامته وإنسانيته، اذ بدأت تتحدّث معهم بروح تسودها الكراهية والنقمة الاجتماعية، ومن ثم إبراز ذاتها وتميّزها على حساب ذواتهم. ولعل الرجوع إلى دراسة حياة الشاعر يساعدنا على تحديد سبب هذه النقمة، التي قد تكون بتأثير الأزمات الاجتماعية والنفسية الحادة التي مرّ بها الشاعر في حياته.

ومع كل ذلك ظلّ الجواهري ذا أنا عالية تتسامى، إذ إنها أبرز ما في شخصيته، بل هي في طليعة مزاياها، لذا نجده يكثر من التفاخر والتغنّي بها، اذ يقول:-

أقول لـنفسـي – اذا ضـمّها
وأتـرابـها مـحـفـل يُـزدهـى

تسامي فإنك خير النفوس
اذا قيس كل على ما انطوى

تسـامـي فإنّ جناحـيـك لا
يـقـران إلا عـلـى مُـرتـقـى

شـهـدتُ بأنــك مـذخـورة
لأبعد ما في المدى من مدى

وأنك سوف تدوّي العصـور
بما تتركين بها من صدى[٥٤]

وواضح ما تذهب اليه الأنا المتسامية في هذه الأبيات، ومن حيث الالتفات إلى نفسها على نحو أكثر تخصيصاً، فقدّمت جملة من الصفات الفاعلة التي تعزّز جانبها، وتؤكد مكانتها وهي الصفات التي تتمثّل في الخير: (فإنك خيرُ النفوس)، المرتقى: (لا يقران جناحيك إلا على مُرتقى)، والادخار: (بإنك مذخورة)، الدوي: (تدوي العصور بما تتركين).

إن إيراد هذه الصفات واستحضارها جاء ليؤكّد صورة الأنا، وهي تبحث عن معنى السمو والمجد الذي يحقق لها قيمة وجودها وغايته. وقد تتجه الأنا صوب نفسها حينما لا تجد ما يلائمها لكي تعيد الاشياء من جديد. فتبدأ بمحاسبة نفسها والتفكير فيها، وذلك عندما تشعر أن قدرتها على التوافق قد انعدمت، وان علاقتها بالبيئة الاجتماعية لم تعد علاقة ودّ وأمن، عندها تشعر بحدة القصور وانعدام التكافؤ بينها وبين العالم المادي والاجتماعي الذي تعيش فيه، عندما تشعر بالعزلة والفرقة بينها وبين الآخرين، عندئذ ترتدّ على نفسها، وتشعر بحاجة ملحّة الى أن تختبر ذاتها وتحاسبها[٥٥]، ولذا نجدها تفصح عمّا في داخلها:-

رجعتُ لنفسي أستشير اهتمامها
وألزمها ذنب الصريح المُجاهر

وأثقلها بالعتب إن كان لي غنى
عن الشّر لولا حبها للمخاطر

وساءلتها عما تريد من التي
تُرشحها للمهلكات الجوائرِ

أأنتِ بعورات النفوس زعيمةٌ
موكلة عنها بعدّ الجرائرِ

وما أنتِ والغرم الذي راح مغنما
لقد غامر الأقوام فيه فغامري

خذي وجهة في العيش يرضيك غيها
ولا تستطيبي منه قعدة خائرِ

وإن شذوذاً أن تُثيري وتصدعي
شذاة مُحيط بالمداجاة زخارِ[٥٦]

وفي ظل شعور الأنا بالندم على مواقف لها ازاء بعض الأنام والشخصيات تتنامى في الإحساس لديها بالضيق من الجحود الذي قابلها به الجاحدون ممّن ساقهم الودّ والأشواق والقبل، وهذا ما فاضت به:-

ستين عاماً أساقيهم مشعشعةً
من خالص الود والأشواق والقبلِ
ما ساءهم قرحة تشوى به كبدي
وما يسرهم كحل على المقلِ
مروا لئاماً على الظامي وغلتهِ
وعندهم كل ما يشفي من الغللِ
وغادروه بموماة كأنهم
ليسوا ذوي ناقة منه ولا جمل[٥٧]

المتأمّل في هذه الابيات يلمس ما تعيشه الأنا من صراع داخلي بسبب مكتوم عبرت عنه إشارتان دالتان، الأولى قوله: ((مروا لئاماً على الظامي وغلته))، دلالة على تمادي الآخرين بالجحود. والاشارة الثانية تستخلص من هذه النجوى الداخلية التي تبدي في قوله: (كأنهم ليسوا ذوي ناقةٍ منه ولا جمل)، فهي تكشف عن عدم المبالاة بالأنا والجهل بها، فضلاً عن أن الجحود صفة أصيلة في طبع الانسان، وإن الأنا نفسها مبتلة بهذا الداء الذي تنتقد غيرها عليه[٥٨].

٦- الإغتـــــــراب:-

يشكّل المكان علاقة وثيقة مع الأنا تبدأ من أول يوم ولدت فيه، وهي تواجه هذه الدنيا، فكلما تقّدمت في هذه الحياة تتوّثق علاقتها بالمكان كي تصبح هذه العلاقة هاجساً يلحّ عليها، فتغدو إلى مكانها، ولذا قيل من علامة الرشد أن تكون النفس إلى مولدها مشتاقة، وإلى مسقط رأسها توّاقة[٥٩]، فإن من يقترب يشابه الهم والغم، ويتحسّس الذّلة بعدما كان عزيزاً في مهاده، ومرابعه، ودياره من الأهل والأحباب، يتلذّذ بالأنس والسمر وهذا ما نلحظه في وقوف الجواهري على أرض العراق. فالعراق وما فيه يمثّل مجموعة من الذكريات، عاشت في ذهن الشاعر، فحفظ لها أسعد الأوقات، وأجملها:-

صبوت الى أرض العراق وبردها
اذا ما تصابى ذو الهوى لربى نجد
بلاد بها أستعذبتُ ماء شبيبتي
هوى ولبستُ العزّ بُرداً على بُردِ
وصلت بها عمر الشباب وشرخه
بذكر على قرب وشوق على بُعدِ
بذلتُ لها حق الوداد رعايةً
وما حفظ الودُ المقيم سوى الودِ[٦٠]

تتحرّك هذه الأبيات ضمن تغني الأنا بحب وطنها لتدلنّا على حقيقة تمتّعه بمنزلة رفيعة لديها خفرت شعورها في التعبير عن هذا الحب، الذي تغلغل إلى أعماق نفسها من خلال ضمير المتكلم التاء: (صبوت، استعذبت، لبست العز، وصلت، بذلت)، بالآخر (العراق)، الذي كان المحرك الخفي لعاطفة الأنا الحقيقة، لذا لم يأت اختيارها لأسم (العراق) جزافاً، بل ليرمز لما فيه من ايماءات، فالعين ترمز إلى العزة، والراء ترمز إلى الرفعة، والألف ترمز إلى الأصالة، والقاف ترمز إلى القدم، ولا شك في أنّ للرمز الشعري، الذي يلائم السياق وقعه المؤثر في التعبير[٦١]، ويبقى معجم الأنا زاخراً بالألفاظ التي تدلّ على حنينها وغربتها مثل (أحنّ، البعد، الفراق، أهوى، الشوق، أحبُ، بلادي)، يقـــول:-

أحنُ الى أرض العراق ويعتلي
فؤادي خفوق مثلما يخفقُ الآلُ[٦٢]

يتجه حنين الأنا في البيت نحو بُنية المكان (ارض العراق) الذي يمتّ إلى نفسية الأنا بالايحائية بتعلقّها به، والذي يحيل فيها مفردة (أحن) إلى الشوق وتوقان النفس؛ لأن: ((الحنين من رقّة القلب ورقّة القلب من الرعاية، والرعاية من الرحمة، والرحمة من

كرم الفطرة، وكرم الفطرة من كرم المحتدّ))[٦٣]، وهذا: ((ممّا يدل على حرية الرجل، وكرم غريزته حنينه إلى أوطانه))[٦٤]. ولذا نجد أن الشوق من سجاياها الملازمة كما في غربتها:

سهرتُ وطال شوقي للعراقِ
وهل يدنو بعيدُ باشتياقِ[٦٥]

بهذه الصورة المؤلمة، تتحّدث الأنا عن شوقها، الذي ينمّ عن نفس مكلومة براها الشوق، اذ تبدو هذه الأنا حريصة على إبراز مأمن شوقها الذاتي الذي يحقّق لها التميّز في الشوق وفق رؤيتها، التي هي من قمة الذات وطباعها، فتتخذ من لفظتي (سهرتُ وطال) بُعداً إشارياً يمكن ان ترى فيهما تعبيراً عن الشعور النفسي في بعدها العاطفي، بدلالة (وهل يدنو بعيد باشتياق)، بسياق استفهام مجازي، ينوب عن لهيب الأشواق.

إن شعور الأنا بالبعد والفراق على كراهية، ولدَّ في نفسها الظمأ الذي تلوذ به، نستشفّ ذلك من توظيفها الإيحاء المكاني للدلالة على بعدها عن وطنها، اذ يقرأ هذا كله من خلال قولها:

حييتُ سفحك عن بُعد فحييني
يا دجلة الخير يا أم البساتينِ
حييتُ سفحك ظمآناً ألوذ به
لوذَ الحمائم بين الماء والطينِ
يا دجلة الخير يا نبعاً أفارقهُ
على الكراهة بين الحين والحينِ[٦٦]

إنّ اللافت في النص الشعري: النداء القائم بشأن موضوعة (يا دجلة الخير)، فهو جزء مهم، يمثّل صلة الوصل بين المكان وأهله[٦٧]، بارتباطه بالماء الذي يغمر الأرض فترتوي من عطشها وتكتسي حُلة من الجمال بخضرة أشجارها، وتفتح أزهارها، بدلالة بثّ الحياة، ولمّا تتجه تلك الصور من تكوين ملامح تسهم في خلق سمة الحياة، تنبثق من لفظة ((حييتُ سفحك، فحييني، أم البساتين، ظمآناً ألوذ به لوذ الحمائم))، الأمر الذي عبّر عن نسبة التحام الانسان بمكان نشأته، فتتجدى قيمة المكان بأنه (كيان نتلمسه ونراه)[٦٨].

وممّا لا شك فيه ان الانسان حين يبتعد عن وطنه اول ما يشخص أمامه أهله وأخوانه، ممّن كان يأنس بهم ويشعر بالعز والقوة والمنعة إزاءهم:

أقول وقد شاقتني الريحُ سحرة
ومن يذكر الأوطان والأهل يَشتَقِ
الأهل تعود الدار بعد تشتتٍ
ويجمعُ هذا الشمل بعد تفرقِ
وهل ننتشي ريح العراق وهل لنا
سبيلُ الى ماء الفرات المُصفق[٦٩]

يفصح النص الشعري عن رغبة الأنا (أقول) المتأتية من مكان، كان قد جمعها، فالشحنة العاطفية المتولّدة في ذاتها تنمّ عن الشوق قد أسقطتها في المضمون الدلالي للنص بتعبير(هل تعودُ الدارُ، وهل ننتشي ريح العراق، وهل لنا سبل الى ماء الفرات، بسياق الاستفهام المجازي الذي يفيد (الترجي)، الذي يمثّل الحالة النفسية للأنـــا، فتساعد على استيعاب مشاعرها، والتعبير عن عاطفتها الداخلية التي تشكّلت بسبب الاشتياق الى الأهل والوطن. وجاءت الأبيات الآتية معبرة عن اعتزازها الكبير بوطنها وإكبارها اياه، مبرهنةً على أن (الأنا الوطنية) لا يمكن ان تنسى وطنها، فهو في صميم نفسها، فهي تحبّ حصاه، وتهوى ثراه. وممّا يدلّ على ذلك الأوصاف التي ساقتها تصوّر بها تعلقها الشديد بوطنها:

وما سرني في البُعد حال تحسنت
بلادي أشهى لي وأن ساءت الحالُ
فمن شاقه بردُ النعيم بفارس
فـإني الـى حـرّ الـعـراقـين مـيالُ
أحب حصاها وهو جمر مؤجج
وأهوى ثراها وهو شوك وأدغالُ[٧٠]

فشعور الأنا بالبعد عمّن تحب ولدَّ في نفسها قلقاً عارماً، نستشفّه من توظيفه الإيحاء المكاني للدلالة على بعد الجواهري عن وطنه، وعدم استقراره.

وهذا كله وليد الغربة.

ويبقى معجم الأنا زاخراً بالألفاظ التي تدلّ على التفضيل، تتمثّل في إبراز الميل والحب الوطني (فأني الى حرّ العراقين ميالُ)، تفضيله على (برد النعيم بفارسٍ) و(أحبُ حصاها)، وان كان جمراً مؤججاً و(أهوى ثراها)، وان كان شوكاً، وهي تفضيلات من شأنها ان تسبغ فعل الوطنية على الأنا، وتؤكد وظيفتها وذاتها الفاعلة في مواجهة الآخر.

الخاتمــة

بعد هذه الجولة في شعر شاعر كبير من شعراء العربية، صار لزاماً علينا ان نقف على أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

إن الاعتداد بالنفس والمطامح الشخصية اللامحدودة أفضت بالأنا الى علامة التضادّ والنفي وهي، تتخذ في علاقتها شكلاً تمردياً حاداً، حتى بدت متضخّمة تضخّماً جعلها تلغي الآخر، كل ذلك أوقد في نفس الجواهري جدوة التطلع على تأكيد الأنا الشاعرة، وهي القيمة التي ظلت تحرص على إبرازها في وجه خصومها، بوصفها إدارة قوة قادرة على ديمومة الفكر والبقاء، فضلاً عن أنها مدفوعة إلى موقف ثوري حادّ يمكن ان يكفل بموقفها معنىً قيادياً فاعلاً. أمّا الغربة فطفحت وبكل أشكالها في صورة الأنا، إذ ألقت الغربة الروحية بظلالها على نفس الجواهري، فضلاً عن الغربة المكانية التي هيمنت على ذاته، وقرت في نفسه الحنين الى أهله ومرابع فتوته.

الهوامش:

١- ينظر: الفن والأدب، ميشال عاصي: ٢٥.
٢- محمد مهدي الجواهري، حياته وشعره، يوسف عطا الطريفي: ٩٠.
٣- م. ن: ٩٠
٤- الجواهري في جامعة الموصل – كلمات ومختارات – من منشورات المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة الموصل – جمعه وحققه واشرف على طبعه: عبد الرضا علي وسعيد جاسم الزبيدي – ١٩٨٠/٢/٢٠.
٥- ديوان الجواهري: ٣٦١/٣.
٦- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، علي أحمد سعيد: ٥٥.
٧- محمد مهدي الجواهري، ذكرياتي: ٣٢٣/١.
٨- الديوان: ١٤٠/١.
٩- الشخصية السليمة من وجهة نظر علم النفس الانساني، سدني ج جورارد: ٢٢٥.
١٠- م. ن: ٥١ – ٥٢.
١١- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف: ١٤١.
١٢- المعجم الفلسفي، جميل صليبا: ١٣٩.
١٣- النظرة الاجتماعية من نارسونتر الى هابرماس، ترجمة محمد حسين: ٩٥.
١٤- م. ن: ٣٩٧.
١٥- م. ن: ٩٨.
١٦- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف: ١٤١.
١٧- ينظر: نظريات الشخصية – ك- هول – ج – لندزي- ترجمة: أحمد فرج، قدري محمود حنفي: ٧٠.
١٨- مشكلة الانسان: زكريا ابراهيم: ١٦٤.
١٩- م. ن: ١٦٦.
٢٠- الديوان: ٧٩٣/٦.
٢١- م. ن: ٧٩٣/٦ – ٧٩٤.
٢٢- الابداع في الفن، د. قاسم حسين صالح: ٢٩٦.
٢٣- الديوان: ٢٢٥/٢.
٢٤- م. ن: ٧٩٢/٦.
٢٥- ينظر: الإبداع في الفن، د. قاسم حسين صالح: ٢٩٥.
٢٦- الديوان: ٢٩٢/٢.
٢٧- الديوان: ٩٤/١.
٢٨- م. ن: ٧٠/١.
٢٩- م. ن:١ /١٣١.
٣٠- م. ن: ٥٧٩/٤.
٣١- الديوان: ١٠١/١ – ١٠٢.
٣٢- م. ن: ٢٦٧/٢.
٣٣- م. ن: ٢٧٣/٢.
٣٤- الديوان: ٩٩/١.
٣٥- ينظر: مجمع الاضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره، د. سليمان جيران: ١٨٤.
٣٦- الديوان: ٤٨٤/٣ - ٤٨٥.
٣٧- م. ن: ٤٨٥/٣.
٣٨- الديوان: ٥٠٦/٤.
٣٩- م. ن: ٣٠١/٢.
٤٠- م. ن: ٤٣/١ – ٤٤.
٤١- ينظر: الشخصية السليمة – دراسة من وجهة نظر علم النفس الانساني: ٢٢٤.
٤٢- الديوان: ١٤٢/١.
٤٣- م. ن: ٥٠٢/٤ – ٥٠٣.
٤٤- الديوان: ٣٨٨/٣.
٤٥- م. ن: ٣٥٠/٣.
٤٦- م. ن: ١٦٤/١.
٤٧- ينظر: التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والاسطورية: ١١٢.
٤٨- الديوان: ٢٢٦/٢.
٤٩- م. ن: ٥٥٧/٤ – ٥٥٨.
٥٠- الديوان: ٢٧٩/٢.
٥١- م. ن: ٢٥٠/٢.
٥٢- م. ن:٥٥٧/٤ -٥٥٨.
٥٣- م. ن: ص/٢٧٣.
٥٤- الديوان:٤٠٦/٣.

٥٥- ينظر: الشخصية وقياسها، د. لويس كامل: ٤
٥٦- الديوان: ٢ /٢٨١.
٥٧- م. ن: ٢٨٥/٢.
٥٨- ينظر: الشخصية وقياسها، د. لويس كامل: ٦.
٥٩- ينظر: الحنين و الغربة في الشعر العربي، د. نوري حمودي القسي: ٧٨.
٦٠- الديوان: ١ /٥٤.
٦١- ينظر: مدارات نقدية، فاضل ثامر: ٧٥.
٦٢- الديوان: ٨٠/١.
٦٣- رسائل الجاحظ: مجلد (١):٣٨٦/٢.
٦٤- زهر الآداب وثمر الألباب: الحصري القيرواني: ٦٨١/٢.
٦٥- الديوان: ٧٢٨/٥.
٦٦- م. ن: ٦٥٨/٥.
٦٧- ينظر: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، صالح ابراهيم: ٥٥.
٦٨- شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، دراسة نقدية، حسن نجمي: ٥٣.
٦٩- الديوان: ٧٧/١.
٧٠- م. ن: ٨٠/١.

المصادر والمراجع:

١- الإبداع في الفن: د. قاسم حسين صالح، منشورات دار دجلة، ط1، الاردن: ٢٠٠٧م.
٢- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة - مصطفى سويف - دار المعارف بمصر - ١٩٥١م.
٣- التحليل النفسي للذات العربية، أنماطها السلوكية والاسطورية، د. علي زيعور، ط٢، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٧٨م.
٤- الجواهري في جامعة الموصل - كلمات ومختارات - من منشورات المركز الثقافي الاجتماعي لجامعة الموصل - جمعه وحققه وأشرف على طبعه: عبد الرضا علي وسعيد جاسم الزبيدي، ١٩٨٠/٢/٢٠م.
٥- الحنين والغربة في الشعر العربي، د. نوري حمودي القيسي، مجلة معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، العدد١١، ١٩٨٢م.
٦- ديوان الجواهري، صححه وضبط بحوره: د. مرشد جعفر الداكي، دار المحجة البيضاء، ط١، لبنان، ٢٠٠٩م.
٧- ذكرياتي، محمد مهدي الجواهري - ط - دار الرافدين - دمشق، ١٩٨٨م.
٨- رسائل الجاحظ - رسالة في الحنين الى الاوطان، اختيار الامام عبد الله بن حسان - تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، مكتبة الخانجي بمصر - ١٩٧٩م.
٩- زهر الآداب وثمر الألباب، لابي إسحاق ابراهيم بن علي الحصري القيرواني - شرحه ووضع فهارسه: علي محمد البجاوي، ط٢، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٩م.
١٠- الشخصية السليمة - دراسة من وجهة نظر علم النفس الانساني - سدني - جورارد - ترجمة أحمد دلي الكربولي، د. موفق الحمداني، مطبعة التعليم العالي - بغداد - ١٩٨٨م.
١١- الشخصية وقياسها - د. لويس كامل، د. محمد عماد الدين اسماعيل، د. عطية محمود هنار، ط١، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٩ م.
١٢- شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، دراسة نقدية: حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ٢٠٠٠م.
١٣- الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، صالح ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ٢٠٠٣.
١٤- الفن والأدب - بحث جمالي في الانواع والمدارس الأدبية والفنية - ميشال عاصي، ط٢، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر - بيروت، ١٩٧٠م.
١٥- مجمع الأضداد، دراسة في سيرة الجواهري وشعره، د. سليمان جيران، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، ٢٠٠٣م.
١٦- محمد مهدي الجواهري، حياته وشعره، يوسف الطريفي، ط١، عمان، الاردن، ٢٠٠٨.
١٧- مدارات نقدية: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
١٨- مشكلة الانسان: زكريا ابراهيم، القاهرة، مكتبة مصر، (د.ت).
١٩- المعجم الفلسفي، جميل صليا، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ١٩٨٢م.
٢٠- مقدمة للشعر العربي، أدونيس، علي أحمد سعيد، ط٣، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.
٢١- نظريات الشخصية - ك- هول- ج، ترجمة: د. احمد فرج، قدري محمود، مراجعة د. لويس كامل- دار الفكر العربي - (د- ت).

استراتيجياتُ الخطاب الإقناعي في (توحيد المُفضَّل)

م.د موفق مجيد ليلو
المديرية العامة لتربية ميسان

Persuasive Discourse Strategies in (Tawhid Al-Mufaddal)

Prof. Dr. Mowaffaq Majid Lelo
General Directorate of Education in Maysan

الملخص

يمثِّل كتابُ (توحيد المُفضَّل) خطابًا إقناعيًا بامتياز، لما يتوافر عليه من حجةٍ بالغةٍ وبراهينَ ساطعة يذعن لها كل ذي عقل سليم، والكتاب مكوّن من أربعة مجالس، حضرها المُفضَّل بن عمرو عند الإمام الصادق (ع) ليردَّ من خلالها على دعوات الملحدين والمضللين، وتمتاز بأسلوب الجدل والحوار العقلاني بعيدًا عن الأدلة النقلية. تقدِّم هذه القراءة لكتاب (توحيد المُفضَّل) صورة عن أساليب الخطاب الإقناعي واستراتيجياته، وجاءت في مبحثين: تضمّن الأول التعريف الموجز بمصطلحات البحث وهي: الاستراتيجية والخطاب والإقناع وظلاله. فيما عرض الثاني بعضًا من استراتيجيات الإقناع التي توزعت بين أساليب الطلب (الأمر والاستفهام والنداء)، والحوار الافتراضي، والتمثيل بوصفه ظاهرةً متميزة في الخطاب، وآلية فعَّالة في الإقناع. ثم ختمت الدراسة بأهمّ النتائج.

Abstract:

The book (Tawhid al-Mufaddal) represents a persuasive discourse par excellence because of the great argument and bright proofs that it has in the sense that every person of sound mind acquiesces in. The book consists of four sessions attended by Al-Mufaddal bin Amr at Imam Al-Sadiq (peace be upon him) to respond to the calls of atheists and misleaders, characterized by a method of argument and rational dialogue away from transmission evidence. This reading of the book (Tawhid al-Mufaddal) presents a picture of persuasive discourse methods and strategies, which came in two sections: The first included a brief definition of the research terms: strategy, discourse, persuasion and its shadows. The second section presented some of the persuasion strategies that were distributed among the methods of demand (order, question and appeal), virtual dialogue, and representation as a distinct phenomenon in the discourse, and an effective mechanism in persuasion. Then the study has been ended with the most important results.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

لا شكَّ أنَّ عصر الإمام جعفر الصادق (ع) كان حافلاً بالحراك الفكري، الذي نتج عن تأسيس الفرق والمذاهب الكلامية وازدهار المناظرات والجدل، وهو بعد ذلك يمثّل مرحلة الانتعاش الفكري في فكر أهل البيت (ع)، مع عمق المظلومية التي نالتهم على مدار الزمن وعظمها.

غير أنّ تلك الفسحة التي خلقتها الأوضاع السياسية آنذاك- نتيجة استيلاء بني العباس على السلطة خلفًا لبني أميَّة- فخلق ذلك الأمر فراغاً فكريًا تعدّدت فيه الشبهات واستفحلت الدعوات، لتخلق صراعًا فكريًا استمرت إرهاصاته إلى يومنا هذا. ولم يكن إلّا أنْ يتصدَّى الامام الصادق (ع) للردِّ على تلك الشبهات، لذا فقد امتلأت المصادر التاريخية والروائية بالمناظرات والمجالس والحجاج، التي ربما كان بعضها بعين الحكومة ورعايتها.

ومن بين تلك الأسفار المهمة صحيفة المُفضَّل بن عمرو، التي اشتهرت بـ(توحيد المُفضَّل)، وقد جمعت الحجة المفحمة والاستدلال العقلي وخطاب الآخر وفق أرضية مشتركة، بحيث تجعله يذعن لها ويتوجّه على وفق رؤيتها، وهي أربعة مجالس حضرها عند الإمام (ع) ليردَّ من خلالها على دعوات الملحدين والمضللين، فضلًا عن أسلوب الجدل والحوار العقلاني بعيدًا عن الأدلة النقلية الا ما ندر. إنَّ خطابًا هذا قصده، وتلك علومه جدير بأنْ يكون موضع اهتمام الباحثين، وأن تتدارسه الأمة لتنهض به في مواجهة التحديات الفكرية، وتستلهم منه أساليب الرد والحوار مع الآخر بعيدًا عن معاول التكفير والاقصاء، فهو نصٌّ مستحضرٌ لكل عناصر النصية وخطابٌ إقناعيٌ متميزٌ بكل ما تعنيه الكلمة من معنى.

من هنا تنطلق هذه القراءة لكتاب توحيد المُفضَّل لتقدّم صورة عن أساليب الخطاب الإقناعي واستراتيجياته، في الوقت الذي ما يزال الدين فيه غضًّا قريب العهد بالناس، والإمام بينهم يتصدّى للشبهات.

إنَّ هذا الخطاب الإقناعي الذي حملته مجالس المُفضَّل كفيل بإقناع كل منصف عاقل متدبّر، بوجود خالق حكيم عالم قادر مهيمن على هذا الكون، وتسدُّ الشبهات التي قد تعرض لكل ذي لبٍّ، أو منطق عقلائي، بعيدًا عن العقد النفسية والأزمات الأخلاقية، من خلال توظيف المناهج اللسانية الحديثة يمكننا التأصيل لوجود أصول الحوار أو شروطه وأسسه في النصوص التراثية.

وقد أفاد البحث من الدراسات السابقة في هذا الميدان ومنها:

(استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولية) د. عبد الهادي ظافر الشهري و (في بلاغة الخطاب الإقناعي) د. محمد العمري، وبعض الدراسات التداولية والحجاجية الأخرى.

وقسمت الدراسة على مبحثين: تضمّن الأول التعريف الموجز بمصطلحات البحث، وهي الاستراتيجية والخطاب والإقناع وظلال الإقناع، وأعني بها المفاهيم التي ترتبط بمفهوم الإقناع كالجدل والبرهان والحجاج. فيما عرض المبحث الثاني لخطاب الإقناع في توحيد المُفضَّل ودراسة بعض من إستراتيجيات الإقناع التي توزّعت بين أساليب الطلب (الأمر والاستفهام والنداء)، والحوار الافتراضي، والتمثيل بوصفه ظاهرة بارزة في الخطاب، وآلية فعّالة في الإقناع. ثم خاتمة بأهّم النتائج.

المبحث الأول

في الخطاب والإقناع

ثمَّةَ مصطلحات لابدَّ من بيانها قبل الخوض في تحليل الخطاب، وهي: (الاستراتيجية، الخطاب، الإقناع وظلاله)، من أجل تكوين صورة واضحة عن طبيعة الخطاب المدروس.

الاستراتيجية:

يعود تاريخ هذا المصطلح إلى القرن الخامس قبل الميلاد (strategie)، في القبائل الأثينية التي كانت تختار عشرة أشخاص مخططين تنحصر وظيفتهم في تأمين مدرسة للتخطيط تتولى قيادة الجيش[1]. فهو

مفهوم عسكري بالدرجة الأولى يتعلّق بالتخطيط من خلال استعمال الموارد بفاعلية من أجل تدمير الأعداء، أو فن إعداد الخطط العامة ووضعها كوسيلة للوصول إلى الهدف، من خلال الاستثمار الأمثل للإمكانات المتوافرة لتحقيق الأهداف.

ثم استعمل هذا المصطلح في مجالات أُخرَ، كالإدارة والسياسة وتحليل الخطاب، غير أنَّه أدّى دورًا مهمًّا في التعبير عن التقنيات والآليات والوسائل التي يستعين بها المخاطِب لإقناع المتلقي. وحدَّد بعضهم الاستراتيجية بأنّها: «مجموعة من القواعد المحددة لسلوك لاعب في أي موقف لعب ممكن»[٢]. وعرّفها الشهري بأنَّها «المسلك المناسب الذي يتخذه المترسل للتلفظ بخطابه، من أجل تنفيذ إرادته والتعبير عن مقاصده، التي تؤدّي لتحقيق أهدافه، من خلال استعمال العلامات اللغوية وغير اللغوية، وفقا]كذا[لما يقتضيه سياق اللفظ بعناصره المتنوّعة، ويستحسنه المرسل»[٣].

ويرى جين كارون أنَّه من أجل الاستعمال الدقيق لهذا اللفظ يجب أن تتوافر الشروط الآتية:

١- أن يتسم الموقف بعدم اليقين.

٢- أن يروم المتكلم هدفًا بطريقة واعية أو بطريقة غير واعية.

٣- وأخيرًا أن يكون هناك تتابع منتظم لاختيارات، يترجم (خطة) عامة، وهي خطة ليست واعية بالضرورة، (لا يمكن أن توصف بالاستراتيجية سلسلة من القرارات الخاضعة للمصادفة)[٤].

الخطاب:

يأتي الخطاب في اللغة من الخطب قيل: «خطب: الخَطْب: سَبَبُ الأمر... والخِطاب: مراجعة الكلام. والخُطبة: مصدر الخطيب... وجمع الخطيب خُطَباء، وجمع الخاطِب خُطّاب»[٥]. وقال ابن منظور: «الخَطْبُ: الشَّأْنُ أو الأَمْرُ، صَغُر أو عَظُم؛ وَقِيلَ: هُوَ سَبَبُ الأَمْر. يُقَالُ: مَا خَطْبُك؟ أَي مَا أَمرُكَ؟ وَتَقُولُ: هَذَا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الَّذِي تَقَع فِيهِ المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن»[٦])).

وأمّا في القرآن الكريم: فقد وردت هذه اللفظة في ثلاثة مواضع، وهي:

{وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ }(ص/20)

{إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ} (ص/23)

{رَبِّ السماوات وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَاباً}(النبأ/37)

التأمّل في النصوص القرآنية يظهر أنّ الخطاب يقترب من مفهوم الحجّة الدامغة والبالغة، فقد اقترنت بالحكمة في النص الأول، وفي النص الثاني جاءت لتشير إلى هيمنة خطاب أحد المتخاصمين على الآخر من خلال الغَلَبَة فِي المُحَاجَّةِ. وكذلك النص الثالث الذي يشعر المتلقّي بأنَّ الوقوف بين يدي الرحمن سبحانه لا يترك حجةً أو مجالاً للدفاع؛ لأنَّه العالم بخفيّات الأمور والمطلع على السرّ وما هو أخفى.

قال الراغب في مفرداته: «الخطب والمخاطبة والتخاطب: المراجعة في الكلام، ومنه الخُطبة والخِطبة... والخطب: الأمر العظيم الذي يكثر فيه التخاطب، قال تعالى: {قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ} طه:95 ،{قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ} (الحجر/57)، وفصل الخطاب: ما ينفصل به الأمر من الخطاب»[٧].

وأمّا في الاصطلاح، فيتنوّع مفهوم الخطاب بتنوع المداخل المعرفية، وفي الأحوال كلها فإنّ هذا المصطلح ربما تبلور بشكل واضح بصورته المعرفية في كتابات ميشيل فوكو، الذي استحال عنده إلى رؤية متكاملة وأيديولوجيا لتفسير المعرفة. ومن هنا فإنَّ الوقوف على تعريف أو تحديد لهذا المفهوم مع الثورة الاصطلاحية التي تجتاح العالم يكاد يكون صعبًا مستصعبًا، فالخطاب «لا سبيل لحصره في معنى بعينه؛ لأنّ له تاريخًا معقدًا ويرد في سياقات شتى لدى المفكرين المختلفين، بل لدى المفكر الواحد أحيانًا»[٨].

يشير مصطلح (discourse) إلى مجموعة من المعاني والدلالات، ويمكن تحديد أهمّ ملامح الخطاب بالمقارنة بينه وبين النص، إذ يرى بعضهم «أنّ النص قد يكون مكتوبًا في بعض الاستخدامات، في حين أنَّ الخطاب شفاهي، وقد يكون النص غير تفاعلي بينما الخطاب تفاعلي... قد يكون النص قصيرًا أو طويلاً، أمّا الخطاب فيدلّ على طول مؤكّد ، ولابد للنص أن يتسم بتماسك سطحي، في حين لابدَّ أن يتميّز الخطاب بتماسك أعمق»[٩].

ويرى د.سعيد علوش أنَّ الخطاب يتحدّد بأنَّه «مجموع خصوصي لتعابير تتحدّد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي»[١٠]، ويعبّر عن أجزائه بأنَّها «أنماط كلمات جمعت بحسب وظيفتها وخصوصيتها الصرف- تركيبية»[١١].

الإقناع وظِلاله

الإقناع:

مصدر أقنع، وأمّا القَنَاعَةُ فهي «الاجتزاء باليسير من الأعراض المحتاج إليها. يقال: قَنِعَ يَقْنَعُ قَنَاعَةً وقَنَعَاناً: إذا رضي، وقَنَعَ يَقْنَعُ قُنُوعاً: إذا سأل... قال تعالى: ﴿وَأَطْعِمُوا الْقانِعَ وَالْمُعْتَرَّ﴾، (الحج/ ٣٦)... الْقَانِعُ هو السّائل الذي لا يلحّ في السّؤال، ويرضى بما يأتيه عفوًا... وأَقْنَعَ رأسه: رفعه»[١٢]. فالإقناع يتولّد عن طريق الأدلة والبراهين التي تجعل المخاطَب يذعن إلى الخطاب، وصيغة أفعل للفعل تشير إلى معنيين، إذ توحي بالاجتزاء وتحقّق القناعة، أو تكون الهمزة للسلب بمعنى كشف القناع وإزالته من خلال البراهين الناصعة التي تسقط الأقنعة وتظهر الحقائق. وثمة مصطلحات تقترب من الإقناع أو ترتبط به بوجه أو بآخر ومنها:

١- الجدل: «الجدال المفاوضة على سبيل المنازعة والمغالبة وأصله من جدلت الحبل أي أحكمت فتله ومنه الجديل، وجدلت البناء أحكمته»[١٣]. أو هو «القياس المؤلف من المشهورات والمسلمات، والغرض منه إلزام الخصم وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان. دفع المرء خصمه عن إفساده قوله: بحجة، أو شبهة. أو يقصد به تصحيح كلامه، وهو الخصومة في الحقيقة»[١٤]. وهو يختلف عن الجدال الذي هو «عبارة عن مراء يتعلّق بإظهار المذاهب وتقريرها»[١٥].

٢- البرهان:

هو «بيان للحجة، وهو فُعلان مثل الرجحان والثنيان وقال بعضهم: هو مصدر برّه يبرّه إذا ابيضّ... والبُرْهَة: مدة من الزمان، فالبُرْهَان أوكد الأدلّة، وهو الذي يقتضي الصدق أبدًا لا محالة، وذلك أنّ الأدلة خمسة أضرب: دلالة تقتضي الصدق أبدا. ودلالة تقتضي الكذب أبدًا. ودلالة إلى الصدق أقرب. ودلالة إلى الكذب أقرب. ودلالة هي إليهما سواء. قال تعالى: ﴿قُلْ هاتُوا بُرْهانَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ صادِقِينَ﴾(البقرة/ ١١١)»[١٦].

امّا في الاصطلاح فهو: «القياس المؤلف من اليقينيات، سواء كانت ابتداءً؛ وهي الضروريات، أو بواسطة؛ وهي النظريات. والحدّ الأوسط فيه لا بد أن يكون علَّةً لنسبة الأكبر إلى الأصغر؛ فإن كان مع ذلك علةً لوجود تلك النسبة في الخارج أيضًا، فهو برهان لمِّي، كقولنا: هذا متعفن الأخلاط، وكل متعفّن الأخلاط محموم، فهذا محموم، فتعفن الأخلاط، كما أنه علة لثبوت الحمى في الذهن، كذلك علة لثبوت الحمى في الخارج، وإن لم يكن كذلك كان لا يكون علة للنسبة إلاّ في الذهن، فهو برهان إنِّي، كقولنا: هذا محموم، متعفّن الأخلاط، فهذا متعفّن الأخلاط، فالحمى، وإن كانت علةً لثبوت تعفّن الأخلاط في الذهن، إلاّ أنها ليست علة له في الخارج، بل الأمر بالعكس. وقد يقال على الاستدلال من العلّة إلى المعلول: برهان لميّ، ومن المعلول إلى العلة: برهان إنّيّ»[١٧].

٣- الحجاج:

يشير معنى الحُجَّة إلى «وَجْهُ الظَّفَر عند الخُصومة. والفِعل حاجَجْتُه فَحَجَجْتُه. واحتَجَجْتُ عليه بكذا. وجمع الحُجَّة: حُجَجٌ. والحِجاج المصدر»[١٨]، ويحدِّد ابن فارس هذا الأصل في أربعة معانٍ هي:

القصد، الحِجَّة وهي السّنَة. الحِجَاجُ، وهو العظْم المستدير حَولَ العَين. والحَجْحَجة النُّكوص[١٩]. ولا شك أن المعنى الأول هو الأقرب إلى معنى الحجاج؛ لأنَّه تضمّن معنى الظفر على الخصم والغلبة بالحجة.

وأمّا الحجاج بوصفه نظرية فموضوعه وغايته «هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد في درجة ذلك التسليم»[٢٠]. فالحجاج «هو العملية التي من خلالها يسعى المتكلم إلى تغيير نظام المعتقدات والتصورات لدى مخاطبه بواسطة الوسائل اللغوية»[٢١].

وغايته إذعان المتلقي بطريق الاقتناع، وليس الإقناع، وثمة فرق بينهما، إذ «إنَّ المرء في حالة الاقتناع يكون قد أقنع نفسه، بواسطة أفكاره الخاصة، أما في حالة الإقناع فإنَّ الغير هم الذين يقنعونه دائما»[٢٢]. ويعرِّفه د. العزاوي بأنَّه «تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثّل في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى، يتمثّل الحجاج في انجاز متواليات من الأقوال، بعضها هو بمثابة الحجج، وبعضها الآخر هو بمثابة النتائج التي تستنتج منها»[٢٣]. فميدانه ليس البديهيات وإنما القضايا المشكّكة.

وقيل بأنه: «تقديم براهين بواسطة البشر لتبرير معتقداتهم وقيمهم وللتأثير في أفكار الآخرين وأفعالهم»[٢٤]، وعرَّفه د. الولي بأنّه «توجيه خطاب إلى متلق ما لأجل تعديل رأيه أو سلوكه أو هما معا، وهو لا يقوم إلاّ بالكلام المتألّف من معجم اللغة الطبيعية»[٢٥]، وهذا يعني ان الحجاج هدفه التأثير والإقناع بالدرجة الأولى عن طريق توظيف اللغة بأساليبها وجمالياتها للإقناع، مع التركيز على إقناع المخاطب وإذعانه لواضح الحجج وقوة البرهان.

وثمة فروق بين الاستدلال والحجاج؛ «لأنهما ينتميان إلى نظامين جد مختلفين، نظام ما نسميه عادة بـ(المنطق)، ونظام الخطاب. إنَّ استدلالا ما (القياس الحملي أو الشرطي مثلا) لا يشكل خطابا بالمعنى القوي الذي يعطيه ديكرو لهذا المصطلح،... أمّا الحجاج فهو مؤسّس على بنية الأقوال اللغوية، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب»[٢٦].

ويشير بعض الدارسين إلى أسس الحجاج وهي: القصد المعلن، والتناغم والاستدلال، والبرهنة[٢٧]. ويرتكز على ثلاثة أبعاد رئيسة، وهي:

«أولا: أخلاق القائل (المحددات السياقية).

ثانيا: تصيير السامع في حالة نفسية ما (التأثير)

ثالثا: القول نفسه من حيث هو يثبت أو يبدو أنّه يثبت»[٢٨].

وهي المحددات والأبعاد التي ذكرها ارسطو في بيان الحجة تحت مسميات (الايتوس والباتوس واللوغوس)[٢٩].

أمّا وسائل الحجاج واستراتيجياته فتتوزّع بين اللغويّة الصرفة والبلاغية والمنطقية وشبه المنطقية، وأمّا المبادئ الحجاجية فهي «مجموعة من المسلَّمات والافكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة، والكل يسلّم بصدقها وصحتها»[٣٠]، وهي مشتركات ترتبط بالأيديولوجيات الجماعية يتقبّلها العقل السليم، وأحيانا تكون بديهيات أو وجدانيات لا تحتاج برهنة، أو مشتركات معرفية وجماعية لمجموعة بشرية معينة، كعادات الشعوب وأخلاقها وقيمها. وتتصف عادة بأنَّها (مشتركة، وعامة، نسبية، وتدرّجية)[٣١]. ويرى د. حمداوي أنّ المقاربة الحجاجية تهدف إلى «تحليل النصوص أو الخطابات التي تتضمّن أبعادًا حجاجية مباشرة أو غير مباشرة، لذا على الباحث أن يحلِّل النصَّ بنية ودلالة ووظيفة»[٣٢].

المبحث الثاني

خطاب الإقناع في توحيد المُفضَّل

خصائص الخطاب:

من خلال النظر والتدبّر في توحيد المفضل يمكن تلخيص أهم الملامح الحجاجية للخطاب في كتاب التوحيد للمفضل بنقاط، وهو ما يهيئ لنا رؤية واضحة عن طبيعة الخطاب المدروس، وأهمها:

١- استعمال السؤال الإنكاري لإقحام الخصم.
٢- استعمال البرهان والحجة بالاستناد إلى الأوليات والبديهيات العقلية.
٣- استعمال التصوير (التشبيه والمجاز والكناية) في تكوين القناعات وتبديد الشبهات.
٤- التكرار في مناسبات كثيرة والتركيز على المقدمات العقدية.
٥- استعمال الروابط الحجاجية ووسائل التعليل مثل(لام التعليل، فاء السببية، لأنَّ،...)، لاسيما في مواضع الحجاج العقدي.
٦- البناء الهرمي للنصوص (أو القضايا) بالتعبير المنطقي في تسلسل فريد يعجز المرء عن محاكاته. وتقديم فقرة على أخرى في تدرّج وتسلسل منطقي.
٧- فرادة الانتقاء للكلمة. وقوة الإيقاع وتساوي الفقرات، بل تماثلها أحيانا، وتوظيف البديع كوسيط إقناعي تطرب له النفس ويذعن له العقل والخيال.

بين يدي الكتاب:

لعل أول ما يمكن الحديث عنه هو العلة من إملاء هذه الصحيفة، وهي انتشار ظاهرة الإلحاد والتشكيك بالقرآن الكريم والنبوّة، وهو أمر ليس بجديد، وربما كانت للإلحاد جذور منذ بدء التفكير الفلسفي، ولا سيما بعد سيادة العقلانية في الغرب، والاصطدام بالفكر الكنسي الذي مهّد لظهور أولى نزعات الانسلاخ عن الدينية والانخراط في الحريات المطلقة والتحرّر من قيود الدين السماوي أو الوضعي، بل يكفي- بحسب زعمهم- أن تكون الإنسانية هي نقطة الاشتراك بين البشرية كلها، غير أننا نجد في التأريخ شواهد كثيرة على التجارب التي أرادت إبعاد الدين عن الحياة وفصله عنها باءت كلها بالفشل، وظلّ الإنسان بطبعه يرنو إلى الدين بوصفه الشيء الوحيد الذي يمكن أن يوفِّر له سكون النفس وخلاصها من ضغوط الحياة، فتعود النفس إلى فطرتها ونفختها الإلهية.

يشير الراوي في مدخل الصحيفة إلى الحادثة أو السياق الزماني والمكاني لإملاء الصحيفة[٣٣]، ويبين سبب إملاء كتاب المُفضَّل بن عمرو. فقد وجد المُفضَّل أنَّ حديث ابن أبي العوجاء مع صاحبه يثير الشكوك والشبهات في قلوب السامعين، وهو ما يستدعي ردًّا علميًا ومنطقيًا وليس ردودًا انفعالية- كالتي صدرت من المُفضَّل- وهو ما جعل ابن أبي العوجاء يردّ ردًا متزنًا استفزّ به المُفضَّل وجعله يفكّر، ويعود إلى إمامه الصادق (ع) محزونًا، فلم يكن المُفضَّل يمتلك ردًا يفحم به خصمه. ولعل أهمّ ما يكشف عنه هذا النص ما يأتي:

١- التشكيك بنبوة الرسول الأعظم (ص)، فهو- في نظر المشكّكين- يعدّ فيلسوفًا مدعيًا- حاشاه- لمرتبة عظمى مصحوبة بمعجزات، والتشكيك بالنبوة سيؤدّي إلى التشكيك بكل ما صدر عنه، ومنه الشك بوجود الخالق جلَّ وعلا.
٢- إنكار وجود الخالق والمدبّر لهذا الكون، وترك الكون وجريانه للصدفة وعدم التدبير.
٣- استجابة المُفضَّل الانفعالية التي تخالف قواعد الحوار العلمي في مقابل جواب ابن أبي العوجاء الذي كان أكثر اتزانًا في جوابه.
٤- كان ابن أبي العوجاء- على ما كان عليه من الإلحاد- منصفا في وصفه لخصمه فيما ذكره عن حوار الإمام الصادق (ع) لهم، وقد مرّ في النص فلا حاجة لإعادته هنا.
٥- لم يكن المُفضَّل يمتلك أصول الحوار والحجج والبراهين على إثبات، وهو ما جعله يهرع إلى الإمام الصادق (ع) ليستقي منه هذه الأمور.
٦- اهتمام المُفضَّل الكبير بهذا الظاهرة التي تركته متألمًا محزونًا مفكرًا بالدين وأهله، وهو يدلّنا على مدى اهتمام الإنسان الرسالي بدينه وأمته، بل عليه أن يتصدّى بكل ما أوتي من طاقة للذود عن حياض الدين.
٧- كان جواب الإمام (ع) أنَّه سيلقي على المُفضَّل أصولاً في الأدلة العقلية المحضة بعيدًا عن الدليل النقلي الذي لا يؤمن به الآخر، إذ كان لابدَّ من إيجاد أرضية مشتركة للحوار مع الآخر، الذي يلجأ- بحسب زعمه- إلى الأدلة

العقلية في الحوار، فهو لا يؤمن بخالق أو نبي أو كتاب مقدس، فكيف للمحاور والمناظر أن يعتمدها في حواره. ولذا كان (ع) يشير إلى أصول من الطبيعة والإنسان والشرور مع الاستعانة بالأمثلة التقريبية لإثبات الحجج والبراهين.

مثلث الخطاب:

يمتلك نص (توحيد المُفضَّل) رصيدًا خطابيًا وعلميًا كبيرًا لما فيه من توجيه وإقناع وحجة عقلية تستدعي إذعان المتلقي للخطاب، على وفق مشتركات وبديهيات تجعل المتلقي يتأمّل في النص، مع استحضار التأمّل والتفكير في كل مفصل من مفاصل النص، وكل وقفة.

إنَّ هذا النص يتمركز حول قدرته على استمالة المخاطب بإيجاد أرضية مشتركة بينه وبين المخاطب، تستدعي بوساطة اللغة وإمكاناتها كلّ الأدلة العقلية والحسية من أجل توجيه المخاطب والهيمنة على الخطاب بقوة العقل وبرهان الحجة. من هنا نجده يوظِّف كل ما أمكن من وجوه محتملة في الحوار، تكثر فيها ألفاظ القول والحوار، بحيث يشار فيها إلى الاحتمالات التي قد ترد على رد الفكرة أو الاستدلال.

واذا كان مبدع النص هو الإمام الصادق(ع)، فإنَّ ذلك الأمر يعيدنا على وفق المنظور الإمامي إلى رؤية تتجسّد في أنَّ قول المعصوم- في شكل من الأشكال- هو من حيث المعنى قول الخالق سبحانه تعالى؛ لأنّهم حجج الله ولا ينطقون عن الهوى- كما ثبت في محلّه. ومن هنا فإنَّ النص- مع التسليم بصحة النقل[٣٤]، هو نص صادر عن بيت النبوة والعصمة، ولا يخالف العقل أو النقل بل يسايرهما، وهو خطاب إقناعي بامتياز.

أمَّا المتلقي فهو يتوزّع بين:

١. المتلقي الأول للنص أو المباشر وهو المُفضَّل بن عمرو.

٢. المتلقي الثاني غير المباشر ويكون خاصًا، وأعني به جماعة ابن أبي العوجاء والمعطّلة وغيرهم من فرق ومذاهب تنفي وجود الخالق أو المدّبر لهذا الكون.

٣. المتلقي العام أو الكوني: وهو كل متلق للنص بعيدًا عن حدود الزمان والمكان، فهو خطاب مستمر أو مفتوح.

شروط التلقي:

في ختام المجلس يوجّه الإمام الصادق(ع) المفضل بتوجيهات تمهد وتهيئ النفس لقبول العلوم التي يجيب فيها عن شبهات الملاحدة. وهي:

«يا مفضّل خذ ما آتيتك، وأحفظ ما منحتك، وكن لربك من الشاكرين، ولآلائه من الحامدين، ولأوليائه من المطيعين، فقد شرحت لك من الأدلة على الخلق، والشواهد على صواب التدبير والعمد، قليلاً من كثير، وجزءًا من كل، فتدبره وفكِّر فيه واعتبر به، فقلت: بمعونتك يا مولاي أقر على ذلك، وأبلغه إن شاء الله. فوضع يده على صدري، فقال: احفظ بمشيئة الله، ولا تنس إن شاء الله، فخررت مغشيا علي، فلما أفقت قال: كيف ترى نفسك يا مفضل؟ فقلت: قد استغنيت بمعونة مولاي وتأييده عن الكتاب الذي كتبته وصار ذلك بين يدي كأنما أقرأه من كفي، فلمولاي الحمد والشكر كما هو أهله ومستحقه. فقال: يا مفضل فرِّغ قلبك، وأجمع إليك ذهنك وعقلك وطمأنينتك فسألقي إليك من علم ملكوت السماوات والأرض، وما خلق الله بينهما وفيهما من عجائب خلقه، وأصناف الملائكة وصفوفهم ومقاماتهم ومراتبهم إلى سدرة المنتهى، وسائر الخلق من الجن والإنس، إلى الأرض السابعة السفلى وما تحت الثرى، حتى يكون ما وعيته جزءاً من أجزاء انصرف إذا شئت مصاحباً مكلوءًا، فأنت منا بالمكان الرفيع، وموضعك من قلوب المؤمنين موضع الماء من الصدى، ولا تسألنَّ عما وعدتك حتى أحدث لك منه ذكرا. قال المُفضَّل: فانصرفت من عند مولاي بما لم ينصرف أحد بمثله»[٣٥].

في النص السابق شروط تلقي النص وتحمله، وهي شروط ينبغي أنَّ يتصف بها المتلقي لقبول الخطاب وفهمه، فلا يكفي أن يتقبّل الخطاب مستمعًا فقط، بل يمكن أن تكون هذه الشروط هي:

١. خذ ما آتيتك.
٢. وأحفظ ما منحتك.
٣. وكن لربك من الشاكرين.
٤. ولآلائه من الحامدين.
٥. ولأوليائه من المطيعين.
٦. فتدبّره.
٧. وفكِّر فيه.
٨. واعتبر به.
٩. فرِّغ قلبك.
١٠. واجمع إليك ذهنك وعقلك وطمأنينتك

تتحدَّد استراتيجيات التلقي هنا في (استلام الرسالة، الحفظ، الشكر، الحمد، الطاعة، التدبّر، التفكّر، الاعتبار، تفريغ القلب لها، جمع الذهن والعقل والطمأنينة). وعلى ذلك فإنَّ تقبّل العلم (المعلومة أو الرسالة) محتاج إلى توافر هذه الشروط مجتمعة لترابطها، وعدم إمكانية الفصل بينها من أجل تحقيق الأثر ونجاح الهدف. فاستلام الرسالة دون حفظها أو التدبر والتفكير فيها وإفراغ القلب لها لا يمكن أن يؤتي ثماره، وتفتح بذلك للمتلقي آفاقًا وأبوابًا لعلوم أخرى متفرعة منها. والملاحظ على هذه الشروط أنها متسلسلة ومترتبة، ويرتبط بعضها بالغيب (الحمد والشكر والطاعة) وبخلافها لا يتحقّق المشروط.

١- استلام الرسالة
٢- الحفظ
٣- الشكر، الحمد، الطاعة
٤- التدبر
٥- التفكر
٦- الاعتبار
٧- تفريغ القلب لها، جمع الذهن والعقل والطمأنينة
٨- تحقق الهدف

وقد وصف الإمام الصادق(ع) هذا الخطاب بأنَّه مما «يعتبِّر به المعتبرون ويسكن إلى معرفته المؤمنون، ويتحير فيه الملحدون...»[٣٦]. وهي عبارة تختصر وتستجلي هذا الخطاب وطبيعة البرهان الذي يحقِّق هدفه في الأصناف الثلاثة وهم: المعتبرون، المؤمنون، الملحدون، ولعل تقديم المعتبرين، وهم من يطلبون الحقيقة والاعتبار بموضوعية بالبرهان والحجة.

استراتيجيات الخطاب

أولاً- أساليب الطلب:

تمثّلُ أساليب الطلب المتنوّعة وسائل مهمة لتحريك المتلقي وتوجيهه، ولا سيما إذا كانت موجهة من سلطة أعلى، فهي تغدو أفعالاً إنجازية، وليست مجموعة أوامر فقط، فتحفِّز المتلقي وتستثيره، وتتنوّع هذه الأساليب وأغراضها، ومنها:

١- أفعال الأمر

تسهم أفعال الأمر بشكل كبير في توجيه المتلقي نحو الخطاب وتنبيهه على الكلام التالي، ولا سيما إذا كانت تتعلّق بالتفكير والتعقّل والتوجّه نحو العقل والموضوعية بعيدًا عن الأدلجة والتحيّز. فهي تنجز فعلاً ما يتعلّق باستمالة المخاطب، ولاسيما إذا طال الخطاب وتنوّعت مستوياته وجوانبه، إذ يؤشِّر هذا التكرار والتركيز في بداية كل فقرة على مدى أهمية تحريك العقل وإعمال الفكر في إثبات العقيدة بالأدلة العقلية الدامغة. وتأتي صيغة أفعال الأمر في بداية الفقرات، فتتصدَّر رأس كل فقرة أو مطلب تقريبًا. وفي الجدول أدناه أهمّ الأفعال التي تكررت في النص ولاسيما في بداية الفقرات:

ت	الفعل	التكرار
١.	فكِّر	٤٠
٢.	انظر	٣٨
٣.	تأمّل	٣٣
٤.	اعتبر	٢٥
٥.	اعرف	٣
٦.	تفكَّر	٢
٧.	تدبَّر	٢

يلحظ على هذه الأفعال بشكل عام أنها

ترتبط بالنظر والإدراك العقلي وإعمال الفكر لإدراك الحجج والأدلة، وأكثرها من الأفعال المضعَّفة التي تدلّ بنيتها الصرفية في الأعمّ الأغلب على التكلّف والمبالغة في المعنى (فكِّر، تفكَّر، تأمَّل، تدبَّر)، وكذلك صيغة افتعل في (اعتبر) تشير إلى هذه الدلالة، ويبقى الفعلان (انظر، واعرف) وكلاهما في النظر العقلي والتدبّر. وجملة القول: أنَّ الأفعال تسهم بشكل فاعل في توجيه الذهن إلى الحجج والأدلة التي يسردها المخاطِب من أجل استمالة المتلقي واقناعه. إنَّ هذه المجموعة من الأفعال، أو الحقل الدلالي ينتمي إلى فكرة مركزية جامعة تتعلق بالتفكُّر، وترتقي بحال المخاطب إلى مستوى الخطاب، فمع أنَّ الخطاب يكون على قدر السامع بناءً على قاعدة (مخاطبة الناس على قدر عقولهم)[٣٧]، غير أنَّه يحاول أن يرفع المخاطب إلى درجة أسمى، بتوجيهه عن طريق المحسوس الذي يسبق بفعل الأمر، لكنه أمر تخييري يحمل في طياته معنى (الموضوعية التي يتصف بها الباحث عن الحقيقة).

إنَّ توظيف أفعال الطلب في النص يعطي بعدًا إقناعيًا من خلال توظيف حجة السلطة للمتكلم/الإمام (ع) لدى المتلقي تلميذه (المُفضَّل)، فيغدو الحوار تلقيًّا مباشرًا دون اعتراض أو مقاطعة إلاَّ في مواضع قليلة، فالمجالس تبدو على وتيرة واحدة واستمرارية وبنفَس واحد، مع اختلاف جهات الموضوع ومناقشاته وأدلته، الاّ أنَّها تصبّ في باب واحد هو التوحيد وإثبات الصانع.

٢- أسلوب الاستفهام موجّهًا إقناعيًا

يولد الإنسان وفيه روح التساؤل والتفلسف عن علة الأشياء، وأسباب وجودها بهذا الشكل دون غيره فضلاً عن الأسئلة الأزلية التي تؤّرقه ما دام موجودًا في هذه الحياة، والسؤال في (توحيد المُفضَّل) سؤال استدراجي وإنكاري في أغلبه، يريد من المتلقي الانقياد والمتابعة، وفي بعض الأحيان غرضه إفحام الخصم وقطع الحجة عليه، وكثيرًا يأتي بالكيفية، بل إنَّ أكثر مطالب الكتاب بُنيَت على البحث في كيفية وجود الأشياء على صورتها الموجودة، وعلة ذلك لأنَّ البحث في أصل الوجود مفروغ منه، إذ يعترف الآخر بوجوده، لكنه ينكر أنّه صادرٌ عن خالق مدبّر حكيم، ولذا ترى أنَّ الأمر بأكمله مبنيّ على فكرة الكيفية، وهو ما يجعل الأداة (كيف) تتصدّر أدوات الاستفهام في النص. إذ تتصدَّر (كيف) التي تسأل عن الحال، وتتضمّن معنى التعجب في أكثر الموارد في النص، ولا شكّ أنَّ طبيعة النص الحجاجي تقتضي السؤال عن الكيفية بالدرجة الأولى؛ لأنَّ ما يشير اليه منشئ النص أمور حسية مدركة بالحس وموجودة ولا حاجة إلى الاستدلال على وجودها؛ لأنَّها من تحصيل الحاصل، لذا يتوجّه المتلقي إلى الكيفية التي تنشأ بها هذه المخلوقات ومتعلقاتها. وأهمّ الأدوات الواردة في النص هي:

ت	الأداة	التكرار
١	كيف	١٠١
٢	هل	٩
٣	أين	٦
٤	متى	٤
٥	أنى	٤
٦	لماذا	٣

والأمثلة في ذلك كثيرة لا يمكن أن نوردها كلها ، لذا سنكتفي ببعض النماذج ومنها

«أفلا ترى كيف أقيم كل شيء من الخلقة على غاية الصواب؟»[٣٨].

«أفلا ترى كيف صارت الجوارح والعقل، وسائر الخلال التي بها صلاح الإنسان، والتي لو فقد منها شيئًا لعظم ما يناله في ذلك من الخلل، يوافي خلقه على التمام حتى لا يفقد شيئًا منها، فلم كان كذلك؟»[٣٩].

«فتبًا وخيبةً وتعسًا لمنتحلي الفلسفة، كيف عميت قلوبهم عن هذه الخلقة العجيبة حتى أنكروا التدبير والعمد فيها؟»[٤٠].

«أرأيت لو أن داخلاً دخل داراً، فنظر إلى خزائن مملوءة من كل ما يحتاج إليه الناس، ورأى كل ما فيها مجموعًا معدًا لأسباب معروفة أكان يتوهّم أن مثل هذا يكون بالإهمال، ومن غير عمد؟ فكيف

يستجيز قائل أن يقول: هذا من صنع الطبيعة في العالم، وما أعدّ فيه من هذه الأشياء؟»[٤١].

«أنظر إلى شروقها العالم كيف دبّر أن يكون؟... ولو تخلفّت مقدار عام أو بعض عام كيف كان يكون حالهم؟ بل كيف كان يكون لهم مع ذلك بقاء؟ أفلا ترى كيف كان يكون للناس هذه الأمور الجليلة لم يكن عندهم فيها حيلة، فصارت تجري على مجاريها لا تفتل ولا تتخلّف عن مواقيتها لصلاح العالم وما فيه بقاؤه»[٤٢].

«اعتبر يا مفضل فيما يدبر به الإنسان في هذه الأحوال المختلفة، هل ترى مثله يمكن أن يكون بالإهمال؟ أفرأيت لو لم يجر إليه ذلك الدم وهو في الرحم، ألم يكن سيذوي ويجفّ كما يجفّ النبات إذا فقد الماء، ولو لم يزعجه المخاض عند استحكامه ألم يكن سيبقى في الرحم كالموؤد في الأرض؟ ولو لم يوافقه اللبن مع ولادته ألم يكن سيموت جوعا أو يغتذي بغذاء لا يلائمه، ولا يصلح عليه بدنه، ولو لم تطلع له الأسنان في وقتها ألم يكن سيمتنع عليه مضغ الطعام واساغته. أو يقيمه على الرضاع فلا يشتدّ بدنه ولا يصلح لعمل؟ ثم كان يشغل أمه بنفسه عن تربية غيره من الأولاد»[٤٣].

«من جعل الإنسان ذكرًا أو أنثى إلاّ من خلقه متناسلاً؟ ومن خلقه متناسلاً إلاّ من خلقه مؤملاً؟ ومن أعطاه آلات العمل إلا خلقه عاملاً؟ ومن خلقه عاملاً إلا من جعله محتاجًا؟ ومن جعله محتاجًا من ضربه بالحاجة؟. ومن ضربه بالحاجة إلا من توكّل بتقويمه؟ ومن خصه بالفهم إلا من أوجب الجزاء؟ ومن وهب الحيلة إلا من ملكه الحول، ومن ملكه الحول إلا من ألزمه الحجة؟ ومن يكفيه ما لا تبلغه حيلته إلا من يبلغ مدى شكره. فكّر وتدبّر ما وصفته. هل تجد الإهمال يأتي مثل هذا النظام والترتيب تبارك الله تعالى عمّا يصفون»[٤٤].

ويلحظ أنّ أكثر أنماط الاستفهام وصوره جاءت لاستنطاق المخاطَب، ليجد الإجابة من نفسه بالعودة إلى الأولويات العقلية والبديهيات التي لا يختلف فيها اثنان، وهي مسلّمات لا تقبل الإنكار؛ لأنَّها لا تحتاج الى دليل.

٣- أسلوب النداء وفاعليته في الإقناع

جاء النداء في النص في (اثنين وستين) موضعاً، وفي أكثر المواضع كان مصاحباً لأفعال الأمر التي أفادت التفكّر والتدبّر. والنداء وسيلة تنبيهٍ مهمة، تدعو المتلقي إلى التوجُّه إلى المخاطِب، فالنداء طلب يستدعي إقبال المخاطَب والالتفات إلى الخطاب، وهو يحقّق جهة الخطاب المباشرة، التي تستبطن المتلقي (المخاطَب) غير المباشر، وهو كلُّ سائل أو شاكٍ أو مشككٍ، يمكن أن يتلقى النص كما أشرنا. فربَّما يتشتت الذهن بطول المجلس، أو يرهق السامع الاستماع لأوقات طويلة إلى موضوعات من جنس واحد، فاقتضى الخطاب تنبيهًا وتوجيهًا بين الفينة والأخرى، من أجل إزالة الخمول وعدم الانتباه عن المتلقي. فتأتي عبارة (يا مفضّل) لتدفع هذا الشرود أو التعب الذي يخلقه التركيز وطول المجلس. والملاحظ أنَّ النداء يأتي في صدر الفقرة أو المطلب الرئيس في النص ملحوقة بفعل الأمر في أكثر الأحيان.

ومن أمثلة ذلك وهي كثيرة قوله:

«انظر الآن يا مفضل كيف جعلت آلات الجماع في الذكر والأنثى جميعا على ما يشاكل ذلك عليه، فجعل للذكر آلة ناشره تمتدّ حتى تصل النطفة إلى الرحم»[٤٥])).

«فكّر يا مفضل في أعضاء البدن أجمع»[٤٦].

«فكّر يا مفضل في الطواحن»[٤٧].

«تأمّل الآن يا مفضل ما ستر عن الإنسان علمه من مدة حياته»[٤٨].

«تأمل يا مفضل جسم الطائر وخلقته»[٤٩].

«وأعلم يا مفضل أن اسم هذا العالم بلسان اليونانية»[٥٠].

كل هذه الأمثلة وغيرها جاء النداء فيها مصحوبًا بأفعال الأمر، تنبيهاً للسامع وتوجيهًا له، من أجل تحفيز العقل وإثارته ليلتفت إلى هذه الأدلة العقلية على إثبات الصانع المدبّر. فهو- وإن كان موجّهًا الى المفضَّل بالذات، غير أنَّه يمكن أن يكون خطاباً لكل

ذات عاقلة منصفة تنكر وجود الخالق المدبّر.

ثانياً- الحوار الافتراضي (قلت- قلنا)

يمثّل الحوار الافتراضي بين طرفين استراتيجية مهمة من الاستراتيجيات التي اعتمدها النص في بناء حجاجه اللغوي، وفي هذا الحوار المفترض يمكن الإجابة عن أكثر الإشكالات التي ترد على المخاطِب من قبل المخاطَب، فهو يعمل على عرض الاحتمالات الممكنة أو الوجوه الممكنة للسؤال، التي ربما يحتملها النص أو تخطر على الذهن من حيث التبادر، لذا كانت هذه الوسيلة ناجعة في كثير من الأحيان- إن لم تكن في أكثرها- في استمالة المتلقي وقطع الطريق بالحجج الدامغة، وهو ما نجده كثيرًا في هذا النص.

ومن أمثلة ذلك وسنكتفي بمثال واحد لضيق المقام قوله في صفة الشمس:

«(الشمس واختلاف الفلاسفة في وضعها وشكلها ومقدارها) فمن ذلك هذه الشمس التي تراها تطلع على العالم ولا يوقف على حقيقة أمرها.. ولذلك كثرت الأقاويل فيها، واختلفت الفلاسفة المذكورون في وصفها، فقال بعضهم: هو فلك أجوف مملوء نارا، له فم يجيش بهذا الوهج والشعاع.. وقال آخرون: هو سحابة.. وقال آخرون: جسم زجاجي، يقل نارية في العالم، ويرسل عليه شعاعها.. وقال آخرون: هو صفو لطيف ينعقد ماء البحر.. وقال آخرون: هو أجزاء كثيرة مجتمعة من النار.. وقال آخرون: هو من جوهر خامس سوى الجواهر الأربعة: ثم اختلفوا في شكلها.. فقال بعضهم هي بمنزلة صفيحة عريضة.. وقال آخرون: هي كالكرة المدحرجة.. وكذلك اختلفوا في مقدارها.. فزعم بعضهم أنها مثل الأرض سواء... وقال آخرون: بل هي أقل من ذلك. وقال آخرون بل هي أعظم من الجزيرة العظيمة. وقال أصحاب الهندسة هي أضعاف الأرض مائة وسبعين مرة... ففي اختلاف هذه الأقاويل منهم في الشمس، دليل على أنهم لم يقفوا على الحقيقة من أمرها، فإذا كانت هذه الشمس التي يقع عليها البصر، ويدركها الحس، قد عجزت العقول عن الوقوف على حقيقتها، فكيف ما لطف عن الحسّ واستتر عن الوهم؟.. فإن قالوا: ولم استتر؟ قيل لهم: لم يستتر بحيلة يخلص إليها، كمن يحتجب من الناس بالأبواب والستور. وإنما معنى قولنا استتر إنه لطف عن مدى ما تبلغه الأوهام، كما لطفت النفس. وهي خلق من خلقه. وارتفعت عن إدراكها بالنظر.. فإن قالوا: ولم لطف تعالى عن ذلك علوّا كبيرا؟ كان ذلك خطأ من القول، لأنه لا يليق بالذي هو خالق كل شيء إلاّ أن يكون مباينا لكل شيء، متعاليا عن شيء سبحانه وتعالى. (الحق الذي تطلب معرفته من الأشياء أربعة أوجه وتفصيل ذلك) فإن قالوا: كيف يعقل أن يكون مباينا لكل شيء متعاليا عن كل شيء؟ قيل لهم: الحق الذي تطلب معرفته من الأشياء هو أربعة أوجه، فأولها أن ينظر أموجود هو أم ليس بموجود، والثاني أن يعرف ما هو في ذاته وجوهره؟ والثالث أن يعرف كيف هو وما صفته؟ والرابع أن يعلم لماذا هو ولأي علة؟ فليس من هذه الوجود شيء يمكن للمخلوق أن يعرفه من الخالق حق معرفته، غير أنه موجود فقط. فإذا قلنا: وكيف وما هو؟ فممتنع علم كنهه. وكمال المعرفة به. وأماّ لماذا هو؟ فساقط في صفة الخالق، لأنه جلّ ثناؤه علة كل شيء. وليس شيء بعلة له، ثم ليس علم الإنسان بأنه موجود، يوجب له أن يعلم: ما هو وكيف هو؟ كما أن علمه بوجود النفس لا يوجب أن يعلم: ما هي وكيف هي؟ وكذلك الأمور الروحانية اللطيفة... فإن قالوا: فأنتم الآن تصفون من قصور العلم عنه وصفا، حتى كأنه غير معلوم؟ قيل لهم: هو كذلك من جهة إذا رام العقل معرفة كنهه والإحاطة به، وهو من جهة أخرى أقرب من كل قريب إذا استدلّ عليه بالدلائل الشافية. فهو من جهة كالواضح لا يخفى على أحد وهو من جهة كالغامض لا يدركه أحد، وكذلك العقل أيضا ظاهر بشواهده ومستور بذاته»[٥١].

ويتضح من هذا النص الطويل كثرة ترديد (قال ومشتقّاتها)، وهو ما يكشف عن نمط الحوار الافتراضي الذي يستدعي كل ممكنات السؤال واحتمالاته، والأجوبة الافتراضية عنها، وهذه الاستراتيجية تقطع الطريق على المخاطب لو احتمل

احتمالاً آخر للسؤال، فهو يحاول أن ينتزع من الفكرة كل المحتملات التي تخطر على ذهن المتلقي عن طريق السؤال أو القول الذي يشير إليه المتلقي، وهي استراتيجية جدلية معروفة تستعرض أكثر الأطروحات الممكنة للنص، وتحاول أن تجيب عنها تارة بالأجوبة النقضية وأخرى بأجوبة حلّية[٥٢]، وهي الأكثر دائمًا.

ثالثًا: التمثيل موجِّهًا إقناعيًا:

ضربٌ من ضروب التشبيه «يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً»[٥٣]، والتشبيه كما يرى البلاغيون «يجمع صفات ثلاث هي المبالغة والبيان والإيجاز»[٥٤]، وتتجلّى أهميته في انتقاء المشبّه به؛ لأنَّه المظهِر لجمال التشبيه ولطافته، ويرى عبد القاهر أنَّ من المتفق عليه عند العقلاء «أنَّ التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أُبهةً، وكسبها منقبةً، ورفع من إقرارها وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها في أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفاً»[٥٥]. إنَّ حُسن التشبيه لا يتجلّى في ذلك حسب، وإنَّما هناك جوانب متعدّدة تظهر جمال التشبيه ورونقه تتجلّى في التشبيهات التي تقرِّب بين الأشياء، وتجعل بعضها مرآة لبعض، ولاسيما في المعاني التي تحتاج إلى الغوص الذي يتطلّب البيان والإقناع[٥٦].

وللتشبيه أثره النفسي والعقلي على المتلقي، إذ تتلون به الصور، وتتجسّد المجردات، وإذا كان القرآن الكريم ذلك النص العالي، استعمل التصوير في رسم مشاهده، ولاسيما فيما يتعلّق بالنعيم والشقاء ومواقف الحساب، فلا غرو أن يلتمّسه الشعراء لتقريب المعاني وإضفاء الحركة والشعور عليها حتى لتبدو كائناً حياً تدبّ فيه الحياة. وهو يسمّى بلاغيا بتشبيه (التمثيل)، وله أثره، ذلك «أنَّ الأنس بالمشاهدة بعد الصفة والخبر إنَّما يكون لزوال الشك في الأكثر»[٥٧]. والتمثيل يأتي بعد ضربين من المعاني: الأول «غريب بديع: يمكن أن يخالف فيه ويدعى امتناعه واستحالة وجوده... والضرب الثاني: ألَّا يكون المعنى الممثل غريباً نادراً يحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة إثبات»[٥٨].

ويعدّ التمثيل وسيلةً مهمةً من وسائل تقريب الفكرة إلى الذهن، وتقديم المجرّد بصورة المحسوس، ولاسيما في مواضع الجدل والإقناع التي يسعى فيها المبدع إلى انتزاع الإذعان من المتلقي وتوجيه الخطاب. وفي الخطاب العقلاني كثيراً ما يحتاج النص إلى التمثيل بوصفه مؤيدًا للدليل، فمسائل الفلسفة والوجود والذات الالهية وصفاتها وغير ذلك مّما هو من حديث العقل والتجرّد، لا يمكن أن يدرك دون أن تكون هناك أمثلة وصور تقرِّب هذه المعاني. فهو ليس دليلاً مباشراً على الفكرة ولكنه يؤيّد الفكرة ويدعمها ويجعلها أكثر أنسًا من عالم المجرد. وهو عالم يصعب الحديث فيه عن المادة، بل يرتفع إلى البراهين العقلية التي تنتمي إلى عالم اللامرئي والمجرد. ومن أمثلة ذلك:

العميان والدار:

لمّا كان حديث التوحيد والخالق سبحانه من عالم المجرد، هذا مع الإشارة إلى أنَّ المخاطب لا يؤمن، أو يشكّ على أقلّ تقدير بوجود الخالق، اقتضى المقام أن يتنزل المخاطب في خطابه إلى عالم الحسّ ليصوّر ما يمكن تمثيله، فمن ذلك مثلا قوله (ع):

«إنّ الشكّاك جهلوا الأسباب والمعاني في الخلقة، وقصرت أفهامهم عن تأمل الصواب، والحكمة فيما ذرأ الباري جل قدسه، وبرأ من صنوف خلقه في البر، والبحر، والسهل، والوعر، فخرجوا بقصر علومهم إلى الجحود، وبضعف بصائرهم إلى التكذيب والعنود، حتى أنكروا خلق الأشياء، وادعوا تكونها بالإهمال، لا صنعه فيها ولا تقدير ولا حكمة من مدبر، ولا صانع، تعالى الله عما يصفون، وقاتلهم أنى يؤفكون، فهم في ضلالهم وغيهم وتجبرهم بمنزلة عميان دخلوا دارا قد بنيت أتقن بناء وأحسنه، وفرشت بأحسن الفرش

وأفخره، وأعد فيها ضروب الأطعمة والأشربة والملابس والمآرب التي يحتاج إليها ولا يستغني عنها، ووضع كل شيء من ذلك موضعه على صواب من التقدير، وحكمة من التدبير، فجعلوا يترددون فيها يمينا وشمالا، ويطوفون بيوتها إدبارا وإقبالا، محجوبة أبصارهم عنها، لا يبصرون بنية الدار، وما أعد فيها وربما عثر بعضهم بالشيء الذي وضع موضعه، وأعد للحاجة إليه، وهو جاهل للمعنى ولما أعد ولماذا جعل كذلك؟ فتذمر وتسخط وذم الدار وبانيها. فهذه حال هذا الصنف في إنكارهم ما أنكروا من أمر الخلقة وثبات الصنعة. فإنهم لما غربت أذهانهم عن معرفة الأسباب والعلل في الأشياء، صاروا يجولون في هذا العالم حيارى، فلا يفهمون ما هو عليه من إتقان خلقته، وحسن صنعته، وصواب هيئته. وربما وقف بعضهم على الشيء يجهل سببه، والأرب فيه، فيسرع إلى ذمه ووصفه بالإحالة والخطأ، كالذي أقدمت عليه المنانية الكفرة، وجاهرت به الملحدة المارقة الفجرة، وأشباههم من أهل الضلال المعللين أنفسهم بالمحال»[٥٩].

يشير النص إلى مثال دقيق وصورة مفصلة عن حال المشككين بحكمة الصانع وقدرته لقصور في أدواتهم وعدم إعمال عقولهم أو بحسب تعبير النص " فخرجوا بقصر علومهم إلى الجحود، وبضعف بصائرهم إلى التكذيب والعنود"، من خلال تشبيههم بحال العميان الذين دخلوا دارًا متقنّة ومرتّبة، ولكن قصورهم البصري والبصيري حال دون الوقوف على عظمة الصانع وحكمته. فالأمر متعلّق بقابلية القابل وليس بفاعلية الفعل- على حد تعبير أهل الفلسفة- فغياب الأسباب عن عقول هؤلاء القوم هو الذي جعلهم ينكرونها ويذمّونها، بل ربما انقلبت الفكرة فرأوا أنَّ ما يسرّه الله وبسّطه لخلقه في الأرض عبءٌ أو عقبةٌ في طريقهم، فمثلهم كمل الأعمى الذي لا يرى هذا الترتيب والدقة في وضع الشيء موضعه، فينكر أهميته وفضله؛ لأنَّه محجوب وممنوع عن رؤية هذا الجمال.

والتشبيه جاء بصورة التمثيل المنتزعة من صورة العميان والدار والمفروشات وصورة التحيّر والتردّد والتعثّر التي نالت العميان، وهي أشبه بصورة الملاحدة والمنكرين، في مشهد متحرك ينبض بالحياة أقرب إلى التصوير المشهدي أو السردي بحيث يصوّر أدقّ تفاصيل المشهد حتى يبدو للقارئ أنه شاخص أمامه يراه بكل جوارحه ووعيه بقدرة الخيال ودقّة الوصف، مع تبرير منطقي عقلاني ناتج عن فقدان القدرة على البصر لدى العميان التي منعتهم من رؤية تلك الحقائق.

الصبيان والدواء:

«والمنكرون لهذه الأمور المؤذية بمنزلة الصبيان الذين يذمون الأدوية المرة البشعة، ويتسخطون من المنع من الأطعمة الضارة، ويتكرهون الأدب والعمل، ويحبون أن يتفرغوا للهو والبطالة، وينالوا مطعم ومشرب، ولا يعرفون ما تؤديهم إليه البطالة من سوء النشو والعادة، وما تعقبهم الأطعمة اللذيذة الضارة من الأدواء والأسقام، وما لهم في الأدب من الصلاح، وفي الأدوية من المنفعة، وإن شاب ذلك بعض الكراهة»[٦٠].

من المسائل الفلسفية القديمة قدم البحث الفلسفي(مشكلة الشرور)[٦١]، وهي من الشبهات التي كثيرًا ما تمسك بها الملحدون في بناء إلحادهم وضلالاتهم، من باب: لماذا تحدث الكوارث والزلازل والأمراض والأوبئة وغيرها؟ فأمّا أنْ يكون الخالق رحيمًا، فلا مجال لهذه الأمور في مملكته، أو أن يكون غير قادر على ردها- وهذا منطق العجز والضعف، والرب لا يكون ضعيفًا أو عاجزًا؛ لأنَّها من صفات النقص لا الكمال[٦٢].

وتبقى مشكلة الشرور مطروحة في البحث الفلسفي والأخلاقي والعقدي، وقد بحثت في مباحث العدل الإلهي في العقائد، غير أنَّ أصل الشبهة في الأصل بصفات الربِّ، فالإيمان بخالق رحيم قادر عليم، يمكن أن يفضي إلى نسف هذا الإشكال من أصله؛ لأنَّ ذلك يجعلنا نؤمن بأنّ كل ما يحدث مّما يطلق عليه بـ(الشرور) هو:

١- أمَّا أن يكون نسبيًا، فما هو شر بالنسبة للنبات والحيوان وحتى الإنسان قد يكون خيرًا لغيره، فمثلاً أكل الحيوانات وقطع الاشجار وغير ذلك مّما هو من صنع الإنسان، يكون لفائدة الإنسان وخدمته.

٢- أو أنّ كل ما يحدث في الحياة ممّا يعدّه الإنسان شرًا كالكوارث والزلازل والأمراض والأوبئة، هي لمصلحة الإنسان ولفائدة قد تخفى علينا، غير أنّها تكون لفائدة أكبر وأهمّ، فليس كل ما لا ندرك معرفته لا مصلحة فيه؛ لأنَّ علم الإنسان محدود، ولا قدرة له على إدراك المصالح كلها.

ولنعد إلى النصوص موضع الدراسة، فإنَّها تحاكي علاج مشكلة الشرور من وجوه مختلفة وبأمثلة متنوّعة محسوسة في العادة؛ لأنَّ النفس تأنس بالمرئي والمحسوس، أكثر من أنسها بغير المرئي. في مثل الصبيان والدواء، نرى أنَّ الصبي ينكر الدواء ويعزف عن شربه مع ما فيه من منفعة للشفاء من الأسقام، ولكن لكراهته له وفكره القاصر عن معرفة أثره الآجل، كراهة منه للأثر العاجل، ويفضّل اللهو واللعب على الالتزام بما يجعله يشفى من سقمه، ويبتعد عن الأطعمة والأشربة الضارة، فإنهم لا يدركون المصلحة الخفية عليهم في تناول الدواء بعد ذلك.

الشجرة المقطوعة:

«وجملة القول إنَّ الخالق- تعالى ذكره- بحكمته وقدرته قد يصرف هذه الأمور كلها إلى الخير والمنفعة، فكما أنه إذا قطعت الريح شجرة أو قطعت نخلة، أخذها الصانع الرفيق، واستعملها في ضروب من المنافع معه فكذلك يفعل المدبر الحكيم في الآفات التي تنزل بالناس في أبدانهم وأموالهم، فيصيرها جميعا إلى الخير والمنفعة... فإنّ قال: ولم تحدث على الناس؟ قيل له: لكيلا يركنوا إلى المعاصي من طول السلامة، فيبالغ الفاجر في ركوب المعاصي، ويفتر الصالح عن الاجتهاد في البر، فإن هذين الأمرين جميعا يغلبان على الناس في حال الخفض والدعة، والحوادث التي تحدث عليهم تردعهم وتنبههم على ما فيه رشدهم، فلو خلوا منها لغلوا في الطغيان والمعصية، كما غلا الناس في أول الزمان. حتى وجب عليهم البوار بالطوفان وتطهير الأرض منهم»[٦٣].

إنّ هذا المثال فيه إجابة جامعة عن أصل كل متعلّقات مشكلة الشرور؛ لأنَّ وصف الخالق بالحكمة والقدرة ينقض كل الشبهات المشكّكة في العدل الإلهي، فكل ما يجري على الخلق من ضروب الشرور المختلفة الطبيعية (كالكوارث والأمراض)، يصبّ في مصلحة الخلق ومنفعتهم، فكما أن قطع الاشجار فيه مفسدة في الظاهر، غير أن مبدأ خدمة الأشرف هو الحاكم هنا، إذ لما كان الإنسان أشرف المخلوقات وخليفة الله، فإنَّ الإنسان الصانع يستفيد من قطع الأشجار في صناعة لوازم الحياة.

وإنْ سئل عن علة حدوث هذه الشرور، أفلا يستطيع الخالق أن يبدع عالمًا خاليًا من الشرور؟

تأتي الإجابة هنا لبيان علّة الشرور- بعد التسليم بحكمة الخالق وقدرته قطعًا- إنها لغرض التهذيب وعودة المخلوق إلى خالقه، فالصالح منهم يزداد إيمانًا وتكاملاً، والطالح يلتفت إلى نفسه ويثوب إلى رشده، ولا يتمادى في طغيانه وعنفوانه الفارغ، بل يرى قدرة خالقه وعظمته، فيعود إلى فطرته السليمة، ورسالته الكونية في خلافة الخالق سبحانه وإعمار الأرض والوصول إلى أقصى درجات الكمال.

«كما يعرض في الصناعات، حين يتعمد الصانع الصواب في صنعته، فيعوق دون ذلك عائق في الأداة، أو في الألة التي يعمل فيها الشيء، فقد يحدث مثل ذلك في أولاد الحيوان للأسباب التي وصفنا، فيأتي الولد زائدًا أو ناقصًا أو مشوهًا، ويسلم أكثرها فيأتي سويا لا علة فيه، فكما أن الذي يحدث في بعض أعمال الأعراض لعلة فيه لا يوجب عليها جميعا الإهمال وعدم الصانع، كذلك ما يحدث على بعض الأفعال الطبيعية لعائق يدخل عليها، لا يوجب أن يكون جميعها بالعرض والاتفاق»[٦٤].

يشير هذا التمثيل أو التشبيه إلى مشكلة الشرور المتعلقة بالتشوهات التي تصيب المخلوقات

فيأتي بزيادة أو نقصان أو تشوه ما، والعلة المذكورة هنا علة تستميل المتلقي لإقناعه وربما لم تكن هي العلة الوحيدة أو الرئيسة، وملخّص الفكرة أن الصانع الذي يتعمّد الجودة في صناعته، ولكن ربما حال دون ذلك عائق ما في الأداة نفسها أو الآلة التي يعمل بها، فيأتي ناقصا أو زائدًا، في نسبة ضئيلة جدًا قياسًا بالصحيح والجيد منها وغير المعتل، فكثرة الجيد تغطي على الرديء، ومدار الفكرة هنا أنَّ هذا الأمر لا يدل على عدم الصانع أو إهماله، أو الصدفة والاتفاق. وإنّما يدلّ على وجود صانع حكيم مدبّر. ولكن ربما ينقدح في ذهن المخاطب أنَّ هذا العائق الخاص بالأداة أو الآلة هل يمكن أن يتجاوزه الصانع ويتغلب عليه أم هو أكبر من ذلك؟ واذا انتقلنا إلى المصطلح الفلسفي هل الخالق أو الصانع عندما صنع تلك المخلوقات كان قادرا على تجاوز هذا النقص أو لا؟ فإن كان قادرًا فلمَ وضعه؟ وإن لم يكن قادرًا فهو عاجز وإذا كان عاجزًا فهو مفتقر واذا افتقر لم يكن إلها؟

والبحث هنا متعدّد الوجوه ومتداخل، فإثبات وجود إله غير إثبات صفاته وغير البحث في مشكلة الشرور، والدخول من باب الشرور؛ لأنَّهُ حسيٌّ وملموس وقريب، فيخلق التفاعل بين المخاطب والمتلقي. وهذه التساؤلات تعيدنا أولاً إلى إثبات وجود الصانع، ثم التسليم بحكمته وقدرته لنجيب عنها، وقد أشرنا إلى ذلك فيما مضى.

إنّ الخطاب السابق الذي تضمّن مثال الصانع يوحي بعلة من مجموعة علل، قد لا يناسب المقام ذكرها لصعوبة استيعابها من المتلقي أو لأنّها مستبعدة، أو لحاجتها إلى مقدمات تفصيلية تحتاج إلى البسط والإطناب، لذا اكتفى المخاطِب بعلَّة قريبة مأنوسة ومختزلة من سنخ الإشكالات المادية التي يطرحها الملاحدة والمنكرون، دون الخوض في التفاصيل. من خلال الاتكاء على المقارنة بين صورتين من حيث وجوه التشابه، فهو تشبيه صورة بصورة، ولكنه لم يكن مقصودا لذاته، بل كان يسعى إلى استمالة المخاطَب وعرض الحجة التي تجد قبولاً وأنسًا عنده، بعيدًا عن التأصيل الفلسفي للفكرة والأبحاث المفصلة. إذ «يغدو نجاح الخطاب مرتبطًا بالاختيار الحسن للحجج والوجوه الأسلوبية»[٦٥]. وكل الأمثلة التي ذكرت في النص هي أمثلة قريبة ومحسوسة وواقعية، تناغم الحس وتستدعي ذاكرة المتلقي، وتربطها بقضايا مجردة تتعلّق بالخلق وعظيم الصنع[٦٦].

الخاتمة

في ختام هذه القراءة لابد لنا أن نلخِّص أهمّ ما أسفرت عنه من نتائج، ومنها:

١- كان سبب إملاء هذا الكتاب هو الحوار الذي وقع بين المُفضَّل بن عمر وابن أبي العوجاء الملحد، ولم يكن المُفضَّل- حينها- قادرًا على الردّ؛ لذلك هرع إلى إمامه(ع) ليستلهم منه فنون الردّ والاستدلال العقلي.

٢- حدَّد الخطاب معالم التلقي للعلم وشروطه وهي: حسن الاستماع، والحفظ، والتدبُّر، والتفكُّر، والاعتبار.

٣- وظَّف الخطاب تقنيات كثيرة في الإقناع لعل من أهمّها البراهين والحجج التي وضعت بصور مختلفة وتلبّست بأشكال مأنوسة لا يمكن رفضها من كل عاقل منصف.

٤- أفعال الطلب أخذت مساحة واسعة من الكتاب؛ لتنبيه المخاطب وتحفيزه على التدبّر والتفكّر، وأكثرها كان يدور حول التدبر والتفكر والتأمل حتى أنَّ أحد الأعلام اختار عنوان (فكِّر)[٦٧] لكتاب التوحيد هذا، لكثرة تردّد هذه العبارة فيه واهتمامه بالعقل والفكر.

٥- السؤال في كتاب التوحيد كان سؤالاً لإثارة الفكر والاستنكار والتعجّب، ولم يكن سؤالاً عن جهل، أو طلباً لتقصّي حقيقة ما، بل كان وسيلة لخلق حب المعرفة واستنكارًا وتعجباً تارة أخرى.

٦- كان الخطاب يستدعي المنادى بين وقت وآخر، من أجل رفع السأم عن المخاطب وتنبيهه إلى أهمية هذا الخطاب، فربما يقلّ التركيز أو الانتباه مع طول المقام.

٧- من بين وسائل الإقناع واستراتيجياته كان الحوار الافتراضي بين الأنا والآخر، وهو ممّا جرت عليه عادة المتكلمين والمناظرين، بعبارة: (فإن قيل:... قلنا:...)،

فهي وسيلة لتقليب وجوه الكلام وإيراد الأسئلة المحتملة والإجابة عنها بالبرهان والدليل العقلي، بعيدًا عن الأدلة النقلية التي لا يؤمن بها الآخر، وهو ما يهيئ أرضية مشتركة للحوار والإقناع.

٨- شكَّل التمثيل بصورهِ المختلفة وسيلةً ناجعةً في تقريب الدليل وتوضيحه، مستندًا إلى الواقع الملموس والصور الحسية القريبة إلى الذهن، بحيث تكون النفس أكثر تقبلاً واستئناسًا بتلك الصور.

الهوامش:

١- ينظر: استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية: ٦٢

٢- في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطاب:٧١.

٣- استراتيجيات الخطاب : مقاربة لغوية تداولية: ٦٢.

٤- Jean Caron: discursives dans les tests projectifs: op, cit, p. ١٨٢نقلاً عن في بلاغة الحجاج: ٧٢.

٥- كتاب العين:٢٢٢/٤، خطب.

٦- لسان العرب:٣٦٠/١، خطب.

٧- المفردات في غريب القرآن: ١٥٠، خطب.

٨- الخطاب: ١٨.

٩- المصدر نفسه: ١٦.

١٠- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٨٣.

١١- المصدر نفسه:٨٣

١٢- المفردات: ٤١٣

١٣- المصدر نفسه: ٨٩، جدل.

١٤- التعريفات:٦٠.

١٥- المصدر نفسه: ٦٠

١٦- المفردات: ٤٥، بره.

١٧- التعريفات : ٣٦

١٨- كتاب العين: ٣/ ١٠.

١٩- ينظر: مقاييس اللغة: ٢٣/٢- ٢٤.

٢٠- في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات: ١٣، نقلاً عن مصنف في الحجاج :٥

٢١- المصدر نفسه: ٦٨، نقلاً عن مصنف في الحجاج:١٤٦

٢٢- المصدر نفسه: ١٥، نقلاً عن مصنف في الحجاج: ٥٤

٢٣- اللغة والحجاج: ١٥.

٢٤- موسوعة البلاغة: ١٤٣/١.

٢٥- مدخل إلى الحجاج- أفلاطون وأرسطو وشاييم بيرلمان: محمد الولي، مجلة عالم الفكر، مج٤٠، ع٢،٢٠١١م. ١١

٢٦- اللغة والحجاج: ١٧

٢٧- ينظر: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: ٢٦- ٢٧

٢٨- بلاغة الحجاج في الشعر القديم : ١٧.

٢٩- ينظر: معجم تحليل الخطاب: ٢٣.

٣٠- اللغة والحجاج: ٣٣

٣١- ينظر: المصدر نفسه: ٣١

٣٢- من الحجاج إلى البلاغة الجديدة: ٥٩.

٣٣- سبب إملاء الصحيفة: «روى محمد بن سنان، قال: حدثني المُفضَّل بن عمر قال: كنت ذات يوم بعد العصر جالسا في الروضة بين القبر والمنبر، وأنا مفكر فيما خص الله تعالى به سيدنا محمدًا (صلى الله عليه وعلى آله)، من الشرف والفضائل، وما منحه وأعطاه وشرفه وحباه، مما يعرفه الجمهور من الأمة وما جهلوه من فضله وعظيم منزلته، وخطير مرتبته، فإني لكذلك، إذ أقبل (ابن أبي العوجاء). فجلس بحيث أسمع كلامه فلما استقر به المجلس، إذ من أصحابه قد جاء فجلس إليه، فتكلم (ابن أبي العوجاء) فقال: لقد بلغ صاحب هذا القبر العز بكماله، وحاز الشرف بجميع خصاله، ونال الحظوة في كل أحواله، فقال له صاحبه: إنه كان فيلسوفًا ادعى المرتبة العظمى، والمنزلة الكبرى، وأتى على ذلك بمعجزات بهرت العقول، وضلت فيها الأحلام، وغاصت الألباب على طلب علمها في بحار الفكر، فرجعت خاسئات، وهي حسر، فلما استجاب لدعوته العقلاء والفصحاء والخطباء، دخل الناس في دينه أفواجًا، فقرن اسمه باسم ناموسه، فصار يهتف به على رؤوس الصوامع، في جميع البلدان والمواضع، التي انتهت إليها دعوته، وعلتها كلمته، وظهرت فيها حجته برًا وبحرًا، سهلاً وجبلاً، في كل يوم وليلة خمس مرات مرددا في الأذان والإقامة، ليتجدد في كل ساعة ذكره، ولئلا يخمل أمره. فقال (ابن أبي العوجاء): دع ذكر محمد (صلى الله عليه وعلى آله) فقد تحير فيه عقلي، وضل في أمره فكري. وحدثنا في الأصل الذي نمشي له... ثم ذكر ابتداء الأشياء، وزعم ذلك بإهمال لا صنعة فيه ولا تقدير، ولا صانع ولا مدبر، بل الأشياء تتكون من ذاتها بلا مدبر، وعلى هذا كانت الدنيا لم

ولا تزال!

(محاورة المُفضَّل مع ابن أبي العوجاء) (قال المُفضَّل): فلم أملك نفسي غضبًا وغيظًا وحنقًا، فقلت: يا عدو الله ألحدت في دين الله، وأنكرت الباري جل قدسه الذي خلقك في أحسن تقويم، وصورك في أتم صوره، ونقلك في أحوالك حتى بلغ حيث انتهيت. فلو تفكرت في نفسك وصدقك لطيف حسك، لوجدت دلائل الربوبية وآثار الصنعة فيك قائمة، وشواهده جل وتقدس في خلقك واضحة، وبراهينه لك لائحة، فقال: يا هذا إن كنت من أهل الكلام كلمناك، فإن ثبتت لك حجة تبعناك، وإن لم تكن منهم فلا كلام لك، وإن كنت من أصحاب جعفر بن محمد الصادق فما هكذا تخاطبنا، ولا بمثل دليلك تجادل فينا، ولقد سمع من كلامنا أكثر مما سمعت، فما أفحش خطابنا، ولا تعدى في جوابنا وأنه الحليم الرزين، العاقل الرصين، لا يعتريه خرق، ولا طيش ولا نزق يسمع كلامنا، ويصغي إلينا ويتعرف حجتنا، حتى إذا استفرغنا ما عندنا، وظننا قطعناه، دحض حجتنا بكلام يسير، وخطاب قصير، يلزمنا الحجة، ويقطع العذر، ولا نستطيع لجوابه ردا، فإن من أصحابه فخاطبنا بمثل خطابه. قال المُفضَّل: فخرجت من المسجد محزونًا مفكرًا فيما بلي به الإسلام وأهله من كفر هذه العصابة وتعطيلها، فدخلت على مولاي (عليه السلام) فرآني منكسرا، فقال: ما لك؟ فأخبرته بما سمعت من الدهريين، وبما رددت عليهما. فقال: يا مفضل لألقينَّ عليك من حكمه الباري وعلا وتقدس اسمه في خلق العالم، والسباع، والبهائم، والطير، والهوام، وكل ذي روح من الأنعام والنبات، والشجرة المثمرة، وغير ذات الثمر والحبوب، والبقول، المأكول من ذلك وغير المأكول، ما يعتبر به المعتبرون ويسكن إلى معرفته المؤمنون: ويتحير فيه الملحدون فبكر علي غدا»، توحيد المفضل: ص٧- ١٠

٣٤- ينظر: كتاب (فكِّر) المعروف بتوحيد المفضل:٢٦ في بيان أسانيد الكتاب.

٣٥- الحمد «الحَمْدُ لله تعالى: الثناء عليه بالفضيلة، وهو أخصّ من المدح وأعمّ من الشكر، فإنّ المدح يقال فيما يكون من الإنسان باختياره، ومما يقال منه وفيه بالتسخير، فقد يمدح الإنسان بطول قامته وصباحة وجهه، كما يمدح ببذل ماله وسخائه وعلمه، والحمد يكون في الثاني دون الأول، والشّكر لا يقال إلا في مقابلة نعمة، فكلّ شكر حمد، وليس كل حمد شكرا، وكل حمد مدح وليس كل مدح حمدا». المفردات: ٢٥٦

«الشُّكْرُ: تصوّر النّعمة وإظهارها، قيل: وهو مقلوب عن الكشر، أي: الكشف، ويضادّه الكفر، وهو: نسيان النّعمة وسترها،... والشُّكْرُ ثلاثة أضرب: شُكْرُ القلب، وهو تصوّر النّعمة. وشُكْرُ اللّسان، وهو الثّناء على المنعم. وشُكْرُ سائر الجوارح، وهو مكافأة النّعمة بقدر استحقاقه. قوله تعالى:((اعْمَلُوا آلَ داوُدَ شُكْراً)) (سبأ/١٣)». المفردات ٤٦١

فكر «الْفِكْرَةُ: قوّة مطرقة للعلم إلى المعلوم، والتَّفَكُّرُ: جولان تلك القوّة بحسب نظر العقل، وذلك للإنسان دون الحيوان، ولا يقال إلا فيما يمكن أن يحصل له صورة في القلب، ولهذا روي: «تَفَكَّرُوا في آلاء الله ولا تَفَكَّرُوا في الله»، إذ كان الله منزّها أن يوصف بصورة... قال تعالى: ((إِنَّ فِي ذلِكَ لَآياتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)) [الرعد/٣]، ورجل فَكِيرٌ: كثير الْفِكْرَةُ، قال بعض الأدباء: الْفِكْرُ مقلوب عن الفرك لكن يستعمل الفكر في المعاني، وهو فرك الأمور وبحثها طلبا للوصول إلى حقيقتها». المفردات: ٦٤٣

عبر «أصل العَبْرِ: تجاوزٌ من حال إلى حال،...، وَالاعْتِبَارُ والعِبْرَةُ: بالحالة التي يتوصّل بها من معرفة المشاهد إلى ما ليس بمشاهد. قال تعالى: ((إِنَّ فِي ذلِكَ لَعِبْرَةً)) [آل عمران/١٣]، ((فَاعْتَبِرُوا يا أُولِي الْأَبْصارِ)) [الحشر/٢]». المفردات :543 «فَإِذَا قُلْتَ اعْتَبَرْتُ الشَّيْءَ، فَكَأَنَّكَ نَظَرْتَ إِلَى الشَّيْءِ فَجَعَلْتَ مَا يَعْنِيكَ عِبْرًا لِذَاكَ: فَتَسَاوَيَا عِنْدَكَ. هَذَا عِنْدَنَا اشْتِقَاقُ الِاعْتِبَارِ... وَالْعِبْرَةُ: الِاعْتِبَارُ بِمَا مَضَى». معجم مقاييس اللغة:٤/ ٢٠٩-٢١٠. والاعتبار: «التَّأمّل والتَّدبّر والاستدلال بذلك على عِظَم القدرة وبديع الصَّنعة. النَّظر في حقائق الأشياء وجهات دلالتها؛ ليعرف بالنَّظر فيها شيء آخر من جنسها». معجم اللغة العربية المعاصرة: ١٤٥٠/٣.

٣٦- توحيد المفضل: ١٠
٣٧- وردت روايات كثيرة في هذا المعنى منها: ((أمرتُ أن أكلم الناس على قدر عقولهم))، كشف الخفاء ومزيل الإلباس: اسماعيل بن محمد العجلوني(ت١١٦٢هـ): ١٩٢، حديث رقم ٥٩٢.
٣٨- توحيد المفضل:١٩
٣٩- المصدر نفسه: ٢٦
٤٠- المصدر نفسه: ٣٤
٤١- المصدر نفسه:٥٠
٤٢- المصدر نفسه: ٩٣
٤٣- توحيد المفضل:١٦
٤٤- المصدر نفسه:٣٣
٤٥- المصدر نفسه:٢٠
٤٦- توحيد المفضل: ١٩
٤٧- المصدر نفسه : ٣٣
٤٨- المصدر نفسه: ٤٢
٤٩- المصدر نفسه: ٦٨
٥٠- المصدر نفسه: ١١٧
٥١- توحيد المفضل : ١٤٤
٥٢- المقصود بالجواب النقضي: رد حجة الخصم بالطعن في شرعيته للسؤال مثلاً بالإتيان بحالات مشابهة، والحلّي: الرد الموضوعي والعلمي على حجج الخصم.
٥٣- الصناعتين :٢١٦.
٥٤- المثل السائر:١: ٣٧٧.
٥٥- أسرار البلاغة :١٢٨ – ١٢٩.
٥٦- ينظر: التصوير البياني: ١٢٣.
٥٧- أسرار البلاغة :١٣٨- ١٣٩.
٥٨- أسرار البلاغة :١٣٩.
٥٩- توحيد المفضل: ١٢
٦٠- المصدر نفسه: ١٣٢
٦١- في بيان مفهوم الشر: يشير صاحب المفردات الى أنَّ معنى الشر مرتبط بضده وهو الخير، فالشرّ هو ما يرغب عنه الكل، وهو على ضربين: مطلق ومقيد، فالمطلق: وهو أن لا يكون مرغوبًا فيه بكل حال وعند كل أحد، ومقيد: وهو أن يكون خيرًا لواحد شرًا لآخر. ويأتي اسمًا ووصفًا بمعنى أشر. وأما في الاصطلاح فهو عبارة عن عدم ملاءمة الشيء الطبع، (المفردات: ١٦٠). ويفرق أبو هلال العسكري بينه وبين الضر بقوله: إنَّ السقم وعذاب جهنم ضر في الحقيقة وشر مجازًا، وشرب الدواء رجاء العافية ضرر يدخله الإنسان على نفسه وليس بشر، والشاهد على أن السقم وعذاب جهنم لا يسمى شرًا على الحقيقة أن فاعله لا يسمى شريرا كما يسمى فاعل الضر ضارًا. (الفروق اللغوية: ٢٢٥)

وجاء في الموسوعة الصوفية: "العدم شرّ محض وبالذات؛ لأنّه لا يستند الى الحق سبحانه، والشرَّ ضد الخير، وهو قسمان: شر بالذات هو العدم، وهو الشر المحض، وشر بالعرض هو العدم بمعنى الحابس للكمال عن مستحقه، والصوفي الحق يعي وجود النوعين ويعرفهما، وفلاسفة الصوفية يطلقون عليها اسم الشر الفلسفي وعندهم أن الشر الطبيعي هو ما يكون بالأشياء من نقص، كالجهل والضعف والتشوه في الخلقة، وأما الشر الاخلاقي فيطبقونه على الافعال المذمومة". ويمكن الاشارة الى أنَّ الشر يعبِّر عن ثلاثة معانٍ:

الشر الطبيعي: ويطلق على كل نقص مثل الضعف والتشويه في الخلقة والمرض والالام وما يشبهها.

الشر الاخلاقي: ويطلق على الأفعال المذمومة وعلى مبادئها من الأخلاق وعلى كل ما يحق للإرادة الصالحة أن تقاومه. فالشر الأخلاقي إذن هو الرذيلة والخطيئة.

الشر الفلسفي (الميتافيزيقي): ويطلق علة نقصان كل شيء عن كماله، أو الحابس للكمال عن مستحقه، هو أما أن يكون بالذات أو بالعرض، والشر المطلق هو العدم المطلق. المعجم الفلسفي: ٦٩٥/١-٦٩٦.

٦٢- ينظر: مشكلة الشر ووجود الله: ١٠٨- ١٤٥
٦٣- توحيد المفضل: ١٣٥
٦٤- توحيد المفضل: ١٣٥
٦٥- في بلاغة الحجاج: ٣٠١.
٦٦- وهناك أمثلة أخرى مثل :البدن ودار الملك:

«وسأمثل لك في ذلك مثالاً: إنَّ البدن بمنزلة دار الملك، له فيها حشم وصبية وقوام موكلون بالدار، فواحد لقضاء حوائج الحشم وإيرادها عليهم، وآخر لقبض ما يرد وخزنه، إلى أن يعالج ويهيأ، وآخر لعلاج ذلك وتهيئته وتفريقه، وآخر لتنظيف ما في الدار من الأقذار وإخراجه منها، فالملك في هذا هو الخلاق الحكيم ملك العالمين، والدار هي البدن، والحشم هم الأعضاء، والقوام هم هذه القوى الأربع. ولعلك ترى ذكرنا هذه القوى الأربع وأفعالها- بعد الذي وصفت- فضلاً وازدياداً، وليس ما ذكرته من هذه القوى على الجهة التي ذكرت في كتب الأطباء ولا قولنا فيه كقولهم؛ لأنهم ذكروها على ما يحتاج في صناعة الطب وتصحيح الأبدان، وذكرناها على ما يحتاج في صلاح الدين وشفاء النفوس من الغي كالذي أوضحته بالوصف الشافي والمثل المضروب من التدبير والحكمة فيها»، توحيد المفضل: 42.

والشمس: «فمن ذلك هذه الشمس التي تراها تطلع على العالم ولا يوقف على حقيقة أمرها... ولذلك كثرت الأقاويل فيها، واختلفت الفلاسفة المذكورون في وصفها، فقال بعضهم: هو فلك أجوف مملوء نارا، له فم يجيش بهذا الوهج والشعاع... وقال آخرون: هو سحابة... وقال آخرون جسم زجاجي، يقل نارية في العالم، ويرسل عليه شعاعها...وقال آخرون: هو صفو لطيف ينعقد ماء البحر.. وقال آخرون: هو أجزاء كثيرة مجتمعة من النار... وقال آخرون: هو من جوهر خامس سوى الجواهر الأربعة: ثم اختلفوا في شكلها.. فقال بعضهم: هي بمنزلة صفيحة عريضة.. وقال آخرون: هي كالكرة المدحرجة... وكذلك اختلفوا في مقدارها.. فزعم بعضهم أنها مثل الأرض سواء... وقال آخرون: بل هي أقل من ذلك. وقال آخرون: بل هي أعظم من الجزيرة العظيمة. وقال أصحاب الهندسة: هي أضعاف الأرض مائة وسبعين مرة... ففي اختلاف هذه الأقاويل منهم في الشمس، دليل على أنهم لم يقفوا على الحقيقة من أمرها، فإذا كانت هذه الشمس التي يقع عليها البصر، ويدركها الحس، قد عجزت العقول عن الوقوف على حقيقتها، فكيف ما لطف عن الحس واستتر عن الوهم؟» توحيد المفضل: ١٤٤، اذ يشير هذا المثال إلى أنَّ الخلق إذا كانوا عاجزين عن معرفة كنه الشمس، وهي الظاهرة المبصرة بالعين، فكيف بما لا تدركه الابصار وهو يدرك الابصار، واذا كان الاختلاف واقع في ماهيتها وشكلها واشعتها ونورها- وهي المنظورة الواضحة، فكيف بما لا تحيط به الأبصار، ولا تنالها الأوهام. وأنَّى للمتناهي إدراك اللامتناهي؟

والذكر والأنثى والباب: «لو رأيت فردا من مصراعين فيه كلوب، أكنت تتوهم أنه جعل كذلك بلا معنى؟ بل كنت تعلم ضرورة أنه مصنوع يلقى فردًا آخر، فيبرزه ليكون اجتماعهما ضرب من المصلحة. وهكذا تجد الذكر من الحيوان، كأنه فرد من زوج مهيأ من فرد أنثى، فيلتقيان فيه من دوام النسل وبقائه، فتبا وخيبة وتعسا لمنتحلي الفلسفة كيف عميت قلوبهم عن هذه الخلقة العجيبة حتى أنكروا التدبير والعمد فيها؟» توحيد المفضل: ٣٤.

٦٧- أسماه بذلك النجاشي في رجاله في ترجمته للمفضل بن عمر: ينظر: كتاب فكِّر، المقدمة ١٩.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١- استراتيجيات الخطاب- مقاربة لغوية تداولية: د.عبد الهادي ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد، بنغازي- ليبيا، ط١، ٢٠٠٤م.

٢- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، تحـقيق: د.أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).

٣- بلاغة الحجاج في الشعر القديم: د. محمد سيد علي عبد العال، مكتبة الآداب- القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.

٤- التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان: د. محمد محمد أبو موسى، مطابع الشروق، بيروت، ط١، ١٣٩٨هـ- ١٩٧٨م.

٥- التعريفات: السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني (٨١٦هـ)، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ط1، ٢٠٠٣م.

٦- توحيد المُفضَّل: أملاهُ الإمام أبو عبد الله الصادق(ع) (١٤٨هـ) على المُفضَّل بن عمر الجعفي(ت بعد ١٨٣هـ)، علَّق عليه: محمد كاظم القزويني، مكتبة عروج، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

٧- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه: د. سامية الدريدي، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط٢، ٢٠١١م.

٨- الخطاب: سارة ميلز، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، ٢٠١٦م.

٩- الصناعتين: أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، ٢٠٠٦م.

١٠- العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي (١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ط)،(د.ت).

١١- في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطاب: د.محمد مشبال، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ٢٠١٧م.

١٢- في بلاغة الخطاب الإقناعي: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، ط2، ٢٠٠٢م.

١٣- في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات: د.عبد الله صولة، دار الجنوب، تونس، ط1، ٢٠١١م.

١٤- كتاب فكر المعروف بتوحيد المُفضَّل: أملاهُ الإمام أبو عبد الله الصادق(ع)، على المُفضَّل بن عمر الجعفي الكوفي، مع تعليقات العلامة المجلسي (١١١٠هـ)، تحقيق: الشيخ قيس العطار، مطبعة نكارش، إيران، ط1، ١٤٢٧هـ.

١٥- كشف الخفاء ومزيل الإلباس: إسماعيل بن محمد العجلوني (ت١١٦٢هـ)، دار الكتب المصرية، مصر، ط٣، ١٩٨٨م.

١٦- لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الأفريقي (٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

١٧- اللغة والحجاج: د. أبو بكر العزاوي، الدار البيضاء، مطبعة العمدة، ط1، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٦م.

١٨- المثل السائر: أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير الموصلي (٦٣٧هـ)، تحقيق: كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

١٩- مدخل إلى الحجاج- أفلاطون وأرسطو وشاييم بيرلمان: د. محمد الولي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج٤٠، ع ٢، ٢٠١١م.

٢٠- مشكلة الشر ووجود الله: د.سامي عامري، دار تكوين، المملكة العربية السعودية، ط٢، ٢٠١٦م.

٢١- معجم تحليل الخطاب: باتريك شارودو ودومينيك مانغونو، ترجمة: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس ٢٠٠٨م.

٢٢- المعجم الفلسفي: د. جميل صليبا، منشورات ذوي القربي، مط: سليمانزاده، قم، ط١، ١٣٨٥هـ. ش.

٢٣- معجم اللغة العربية المعاصرة، د.أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

٢٤- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٢٥- معجم تحليل الخطاب: باتريك شارودو ودومينيك مانغونو، ترجمة: د.عبد القادر المهيري ود.حمادي صمود، المركز الوطني للترجمة، تونس،(د.ط) ٢٠٠٨م.
٢٦- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، (٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،(د.ط)، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.
٢٧- المفردات في غريب القرآن: أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الاصفهاني(502ه)، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة- بيروت، (د.ط)،(د.ت).
٢٨- من الحجاج إلى البلاغة الجديدة: د. جميل حمداوي، أفريقيا الشرق، المغرب،(د.ط)، ٢٠١٤م.
٢٩- موسوعة البلاغة: تحرير: توماس أ.سلون، ترجمة: نخبة، اشراف وتقديم عماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط1، ٢٠١٦م.

وظائفُ الحدثِ السياسي في الرواية العراقية
(دراسة في نماذج مختارة)

م. د. غانم حميد عبودي

اختصاصي تربوي – قسم الاشراف الاختصاصي /تربية ميسان

The functions of political events in the Iraqi novel
(A study of selected samples)

Lecturer Dr. GHANIM HAMEED ABBOODI
Educational Specialist - Department of Specialized Supervision / Maysan Educational directorate

الملخص

درسَ البحث، في مقدمته، العلاقة بين الأدب والسياسة؛ فالأدب يعبّر عن هموم الناس وتطلعاتهم السياسية والاجتماعية بصيغ فنية؛ لهذا يعدّ أداة مؤثّرة من أدوات التغيير السياسي والاجتماعي.

فحص البحث، كذلك، علاقة الرواية بالسياسة. وكشف الفروقات بين "الرواية السياسية" ورواية "الحدث السياسي".

تناول البحث، بصورة موسّعة، وظائف الحدث السياسي في نماذج من الروايات العراقية؛ وأثر الحدث السياسي في البناء الفني لتلك الروايات، وأحداثها، وخطابها الثقافي والإيديولوجي.

كذلك درس البحث "الوظائف الثقافية والفنية" للحدث السياسي في عينة مختارة من الروايات العراقية المعروفة

كلمات مفتاحية: الوظائف-الحدث السياسي-الرواية -الرواية العراقية

Abstract:

In its introduction, the research examined the relationship between literature and politics. Literature expresses people's concerns and their political and social aspirations in artistic forms. Therefore, it is considered an effective tool for political and social change. The research examined, as well, the relationship of the novel to politics. He revealed the differences between the "political novel" and the "political event" novel.

The research examines, in an extensive manner, the functions of the political event in models of Iraqi novels, and the impact of the political event on the artistic construction of these novels, their events, and their cultural and ideological discourse.

The research also investigates the "cultural and artistic functions" of the political event in a selected sample of well-known Iraqi novels.

Key words: The functions, political events, novel, Iraqi novel

المقدمة

الروايةُ والحدث السياسي

يتحكمُ المسار السياسي بمصائر الناس ويرسم مستقبلهم ومسار حياتهم. فالسلطة السياسية مسؤولة عن رقيّ المجتمع أو ارتكاسه، وعن رفاهيته أو حرمانه. كذلك فإن الإنسان لا ينعم بالحرية إلا بموافقة السلطة السياسية. فضلاً عن ذلك فإن السلطة السياسية لديها القدرة على التسلّل الى تدوين تاريخ الإنسان وتراثه وتوثيق مسيرة حياته؛ الأمر الذي يدلُّ على خطورة الحضور السياسي في مسيرة الإنسان وتاريخه.

أمّا الأدب فإنه يعدّ أداة من أدوات التغيير الاجتماعي والسياسي، ويعبّر عن هموم شرائح المجتمع وتطلعاتهم الاجتماعية والسياسية؛ فالأدب ينشغل بالواقع الاجتماعي وبالحدث السياسي، بوصفه فاعلاً في الواقع الاجتماعي المتشابك.

والأدب مشتبك بالاجتماعي والسياسي بالضرورة؛ لأنه انعكاس لهموم الناس وتطلعاتهم ومكبوتاتهم ومشاعرهم، وموقفهم من أشكال السلطة التي تقهرهم-ومن هنا تكمن أهمية البحث -فالأدب له موقف أخلاقي، وله وجهة نظر من الواقع المحيط به، وله رؤية جمالية للتعبير عن ذلك الواقع. تقول سلمى الجيوسي: "هناك قضيتان انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب هما: القهر السياسي والظلم الاجتماعي"[١].

وما دام الأدب يعكس رؤية للواقع، فإنه "يعدّ ممارسة سياسية بمعنى من المعاني"[٢]. والخطاب الأدبي يقدّم وجهة نظره إزاء الواقع السياسي والاجتماعي عبر آلياته الفنية؛ فالأدب يقدّم وجهة نظر حول واقع الإنسان وما يحيط به من مهيمنات ثقافية ضاغطة. على وفق ذلك فإن الأدب يأخذ موقفاً إيديولوجياً من الواقع الاجتماعي والسياسي.

يحتاج الأدب إلى توازن من نوع خاصّ لتمرير خطابه الثقافي والفني؛ ففي الوقت الذي يكون فيه محافظاً على جمالياته الفنية؛ فإنه معنيّ بمشاكل الواقع الاجتماعي الملحة التي يحيا فيها، لاسيما في الواقع العربي، الذي تكون السلطة السياسية فيه متضخّمة وتمارس سطوتها وقهرها على الإنسان العربي المستلب؛ لذلك فالأديب العربي "يصارع على أكثر من مستوى؛ إنه يصارع بكونه داعية سياسياً، ومرشداً إنسانياً؛ كما يصارع من أجل إبداع فن يحمل هوية خاصة"[٣]. وهذا الصراع هو من ينتج الأدب الجيد الذي يمكن له أن يُترجم إلى "موقف تمرّد في مواجهة السلطة، أو المؤسسات، أو المعتقدات السائدة"[٤]. فوظيفة الأدب العظيم، فضلاً عن المتعة، هي تعميق الوعي بالواقع، وكشف تناقضاته السياسية والاجتماعية.

وعلاقة الرواية بالسياسة هي إشكالية البحث التي نريد فكّ التباسها وكشف عتمتها؛ فالرواية أكثر الأنواع الأدبية التي تنشغل بالحدث السياسي؛ فهي تستثمر الأحداث السياسية في متنها لغايات بنائية وثقافية واجتماعية، فضلاً عن ذلك فإن الروائي يسعى إلى تسجيل موقف سياسي واجتماعي عبر التخييل الفني. والشخصيات الروائية هي في الأساس نماذج بشرية مشغولة بهمومها الاجتماعية وهواجسها السياسية. فالرواية التي تعبّر عن الفقر والظلم الاجتماعي، هي بالضرورة، تمّس السلطة السياسية في الصميم. وما دامت الرواية تمثّل مواقف وأفعالا اجتماعية وسياسية؛ فهي في علاقة جدلية مع الموقف السياسي؛ فالرواية تتحدّث عن موضوعات لها علاقة بالسياسة؛ مثل: الظلم، والفقر، الحرية، وهي مشاكل اجتماعية تناولتها الرواية العربية بكثرة؛ وكان أحد أسبابها السياسة. فما دامت الرواية تتحدث عن هذه المشاكل المستعصية في الواقع العربي؛ فإنها بالنتيجة سوف تتعرّض إلى السياسة وسلطتها وأذرعها المختلفة. وهنا سيحضر الحدث السياسي، عنوة، في قلب الرواية العربية، ولاسيما الرواية العراقية.

والرواية الناجحة هي التي تعبّر عن إشكاليات السياسة بطريقة فنية، إنها تدين الأفعال السيئة للسلطة بآليات بنائية وثقافية للشخصيات والأحداث، لا عبر بيانات سياسية؛ كي لا تقحم نفسها في الرأي السياسي، وإنّما تترك القارئ يختار وجهة نظره؛

حتى تحقق الاقناع الفني في تناولها الأيديولوجي؛ فهي تقدّم رؤية للأحداث السياسية بطريقة فنية غير مباشرة. والوظيفة الاجتماعية داخل العمل الأدبي لا تتحقّق "الاّ إذا نهض الأدب بأدواته الجمالية وخصائصه الفنية"[٥]. فالرواية ترصد وضع الأمة من خلال حركة شخصياتها الروائية؛ ومن خلال ابتكار شخصيات روائية قائمة على أساس نماذج اجتماعية في الواقع تمّت صياغتها فنياً لتكون عينة تمّثل الكل الاجتماعي. كذلك فإن الرواية ترصد مصير الإنسان وتاريخه ونفسيته ووضعه في المجتمع من خلال نماذج ورقية، هي في الأصل نماذج بشرية مختارة من الواقع. فالرواية تقول السياسي والاجتماعي عبر شخصياتها وأحداثها وعبر رؤيتها للحياة؛ لهذا تعدّ "الرواية طاقة سياسية واجتماعية هامّة، تعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها"[٦].

بناءً على ذلك تعمل الرواية على تحليل الواقع وتناقضاته وملابساته وتداخله وتقدّم حدساً لمعضلاته؛ فهي تقوم "بدور الكاهن والعراف والمنظر السياسي"[٧]. وبذلك تستحيل الرواية إلى نبوءة اجتماعية وسياسية ومعرفية، عبر التداخل النصي بين الفني والاجتماعي والتاريخي والتخييلي.

توظّف الرواية الحدث السياسي داخل متنها؛ بوصفه حدثاً اجتماعياً، له وظائف ثقافية وفنية، ويعمل على بناء خطاب تسعى الرواية إلى تعميقه وتكريسه. فضلاً عن ذلك فإن الحدث السياسي هو حدث تاريخي حقيقي وقع في الماضي وكانت له آثار اجتماعية على حياة الناس وعلى مصائرهم وأفكارهم وعواطفهم. والحدث السياسي هو في حقيقته جزء من التاريخ العام قد ينماز، أحياناً، بكونه أكثر تأثيراً من غيره من الحوادث التاريخية العامة؛ فمثلاً تجربة "عبد الكريم قاسم" السياسية في العراق، كان لها آثار كبيرة على الطبقات الاجتماعية في العراق؛ لذلك استحقت الحضور الكبير في متون الروايات العراقية، الأمر الذي دعا البحث إلى تسليط الضوء على تلك التجربة السياسية في المنجز الروائي العراقي.

توظيف الحدث السياسي داخل متن الرواية هو نطاق البحث والمساحة التي يتحّرك داخلها ويكشف وظائف ذلك الحضور في المتن الروائي. فهذا التوظيف له علاقة وثيقة بنوع الرواية وخطابها الثقافي. فالروايات أنواع كثيرة؛ لكنها تشترك بمرجعياتها التخييلية ومرجعياتها الواقعية: الاجتماعية أو التاريخية. أمّا ما يخصّ علاقتها بالسياسة فهي على نوعين: "رواية سياسية" تنشغل بالسلطة وتاريخ الحدث السياسي بصورة مركزية، وهذه الرواية تعتني بالسلطة وعنفها وأذرعها وضحاياها الاجتماعية وكشف الرعب والفقر والابتزاز الذي تمارسه السلطة. فضلاً عن ذلك يتجاذب بعض هذا النوع من الروايات هاجسان "أحدهما الأمانة التاريخية... والآخر مقتضيات الفن الروائي"[٨].

أمّا النوع الآخر فهو ما نسمّيه بـ"رواية الحدث السياسي" ونعني به الرواية التي توظّف الحدث السياسي في بنائها الروائي؛ وهي تنطلق من المتخيّل لا من وثائق التاريخ السياسي؛ لذلك تكون ثيمتها ليست السياسة أو التاريخ وهي ليست رواية تاريخية: "يخطئ من يظن أن الرواية التي تتضمّن إشارة الى حدث تاريخي، أو شخصية عامة لها أهمية تاريخية...يخطئ من يظن مثل هذه الرواية رواية تاريخية"[٩]. على وفق ذلك سيكون الحدث السياسي اطاراً وأفقاً في تلك الروايات تنصهر الأحداث داخله وتتفاعل؛ لدعم الثيمة وتعميق دلالات الرواية وترسيخ رؤيتها المركزية؛ وسيكون حضور السلطة والحدث السياسي هامشاً خافتاً تنضج الأحداث داخله ببطء، وتتبلور شيئاً فشيئاً.

تختلف "الرواية السياسية "عن" رواية الحدث السياسي". فالرواية السياسية تمنح الحدث السياسي مساحة أكثر وتسخّر التخييل من أجل الثيمة السياسية التي تتحدث عنها؛ فتنطلق من الوثائق التاريخية والسياسية؛ فتكون ثيمتها الأساسية هي السياسة. لكن كلا النوعين يختلفان عن التاريخ؛ لأن "التاريخ رواية ما حدث، والرواية تاريخ ما يمكن أن

يحدث "مثلما يقول" بيير لويس ري"[١٠].

وحضور التاريخ في الرواية العربية كان متبايناً ومختلفاً، حسب طبيعة الرواية ونوعها وفكرتها وخطابها ورؤيتها الجمالية. وهناك ثلاثة مواقف للسرد الروائي العربي من التاريخ يلخّصها الباحث "أسامة البحيري": الموقف الأول "إحياء التاريخ" وفيه يهيمن التاريخ على السرد الروائي، مثلما حصل في روايات "غسان كنفاني"، وغيرها من الروايات التاريخية الأخرى. الموقف الثاني "التوازن بين السردي والتاريخي"، وتكون مساحة السرد بقدر مساحة التاريخ داخل المتن؛ ويتمّ استدعاء التاريخ داخل المتن الروائي لغايات فنية وثقافية/ خطابية. مثلما حصل في بعض الروايات العربية مثل رواية "الزيني بركات" "للروائي "جمال الغيطاني" وغيرها من الروايات الأخرى الشبيهة بها. أما الموقف الثالث فهو "الهيمنة السردية" وفيه تكون مساحة السرد هي المهيمنة على التاريخ، ويعمل على مواجهة بعض حوادث التاريخ وتهشيم الأحداث التاريخية أو السخرية منها أو معارضتها[١١].

وحضور الحدث السياسي في الرواية هو ضمن الموقف الثالث حضور التاريخ في الرواية؛ لكن ليس بالضرورة أن تعمل الرواية على معارضة التاريخ؛ بل تعمل، في الغالب، على توظيفه من أجل تأطير الفعل الاجتماعي بالحدث التاريخي السياسي الذي سيكون له تأثير كبير على الحدث الاجتماعي وتعميقه، وتعليله، وكشف أسباب حصوله.

تصف رواية الحدث السياسي، عبر أحداثها وشخصياتها، تلك "العلاقة القدرية" بين البعد الاجتماعي والبعد السياسي، وانعكاس الاضطرابات السياسية على البنية الاجتماعية، التي نذرت الرواية نفسها للتعبير عن تلك البنية وتفاعلاتها، عبر ثيمتها، وشخصياتها، وعلاقاتها، وهمومها الاجتماعية. فالإنسان محكوم بالشروط الاجتماعية والسياسية والثقافية. فالحدث السياسي، في الحقيقة، يؤسّس للحدث الاجتماعي ويمهّد له.

وسيقف البحث – حسب خطة البحث المعلنة-على الغايات والوظائف التي من أجلها تمّ توظيف "الحدث السياسي" في متون هذه الروايات، وفي بنائها الروائي الذي يخضع للشروط الفنية. فضلاً عن ذلك فإن اللجوء إلى الحدث السياسي في الرواية العراقية يختلف من رواية إلى أخرى؛ حسب طبيعة الرواية ورؤيتها الجمالية وموقفها الإيديولوجي. لكن "الوظيفة الثقافية" و"الوظيفة الفنية" هما المشترك الذي يجمع تلك الروايات في توظيف "الحدث السياسي".

وظائف الحدث السياسي في الرواية العراقية

رصد البحث روايات عراقية كثيرة وظّفت الحدث السياسي في بنائها الفني؛ لتدعيم خطابها الثقافي وتعميق ثيمتها الأساس. وسيقوم البحث بذكر مسرد للروايات العراقية التي وظّفت الحدث السياسي في متنها بوصفه إطاراً للأحداث ولحركة الشخصيات؛ وحضور الحدث السياسي داخل أحداث الرواية وثّق للعلاقة القدرية بين الاجتماعي والسياسي وتعالقهما في رسم مصير الإنسان داخل حركة الواقع، والروايات هي:

ت	الرواية	اسم الروائي	الحدث السياسي
١	السمة والسمرا	عبد الستار ناصر	الاحتلال الإنكليزي عام ١٩١٧
٢	أرض السواد	فاضل العزاوي	الغزو عند الزحف إليه
٣	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٤	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٥	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٦	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٧	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٨	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٩	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٠	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١١	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٢	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٣	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٤	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٥	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٦	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٧	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٨	[illegible]	[illegible]	[illegible]
١٩	[illegible]	[illegible]	[illegible]
٢٠	[illegible]	[illegible]	[illegible]

وسيقوم البحث -منعاً للتكرار وتوخيّاً للاختصار-بتحليل عيّنة مختارة من تلك الروايات التي وظّفت الحدث السياسي، يتلمّس خلال ذلك الفحص والتحليل الوظائفَ التي يحققّها الحدث السياسي في متن تلك الروايات.

النخلة والجيران: الشخصية الخفية

في رواية النخلة والجيران[١٢] يبدو "الحدث السياسي" خافتاً لكنه، في الحقيقة، متوهّج كونه يشكّل إطاراً لأحداث الرواية ومغذّياً لثيمتها المركزية. تدور أحداث الرواية في أحد أحياء بغداد الشعبية البائسة وفي زمن حدث سياسي هو "الاستعمار البريطاني للعراق". الرواية تمثّل الصراع بين السياسي والاجتماعي، وكيف يكون البعد الاجتماعي ضحية للبعد السياسي الذي يحكمه. والرواية، حسب خطابها الثقافي، مدونة لتاريخ العراق الاجتماعي والسياسي: "فالنخلة والجيران هي رواية عن التاريخ والمكان"[١٣].

الشخصية المركزية في الرواية التي تمثّل البعد الاجتماعي هي "سليمة الخبازة" المرأة المسحوقة التي تعيش على هامش حياة صعبة وقاسية، تجاور نخلة عاقر؛ والمفروض أن تكون هذه الشجرة رمزاً للخصب والشموخ والاثمار؛ لكن وبسبب ظروف قاهرة أصبحت معادلاً موضوعياً للإنسان الاجتماعي المنسحق والمتيبّس والعاجز. فشخصية "سليمة الخبازة" تلك المرأة البائسة مثلّت المستوى الاجتماعي المتهالك. أمّا شخصية "مصطفى الدلال" فهي الشخصية التي تمثّل البعد السياسي التي تستغلّ الشخصية الأولى وتهدر حقوقها. شخصيات الرواية الثانوية الأخرى، مثل: (حكاية "تماضر" وهروبها من أهلها)، مثّلت البعد الاجتماعي المقهور بالفقر والبؤس والعادات والتقاليد الاجتماعية البائدة.

تتشكّل بنية الرواية على ثيمة "اندحار الشخصيات أمام أقدارها، وعجزها عن مواجهة الواقع المرير وعدم خلاصها من الفقر والبؤس"؛ وعلى وفق ذلك سيكون حضور "الحدث السياسي" متمثّلاً بحضور "الاحتلال الإنكليزي" في رواية "النخلة والجيران" هو "الشخصية الخفية" التي تطبخ أحداث الرواية عن بعد وتنضج فكرتها الأساس.

والمزج بين الحدث السياسي والحدث الاجتماعي في الرواية يحقّق وظيفة ثقافية مهمة؛ إذ يسهم بدعم ثيمة النص وخطابها الثقافي. فاللجوء إلى الحدث السياسي هو في حقيقته تفسير للسلوك الاجتماعي، وبيان لبؤس الواقع الاجتماعي الذي يصهر الشخصيات ويبرر لأفعالها. فالحدث السياسي، سواءً أكان تاريخاً أو سلطة أو احتلالاً، هو المسؤول، حسب خطاب الرواية، عن بؤس الواقع وخرابه، واستسلام الناس أمام أقدارها السيئة. فالفقر والبؤس والاستسلام للقدر الذي يطال شخصيات الرواية كلها؛ كان أحد مسوّغاته هو وجود الإنكليز على الأرض العراقية ونهبهم خيرات البلد، وسببهم في تفشّي الفقر والتقاليد البالية التي تمتهن المرأة وتضطهدها. وهذا الحضور الثقيل للوجود البريطاني هو حدث سياسي قدري بالنسبة الى المجتمع العراقي؛ لأن من أهمّ عوامل تبرير "الفعل الاجتماعي" هو حضور السلطة، سواء أكانت منظومة حكم أو احتلالاً، أو تواطئاً بين الاثنين؛ فالسلطة لها سطوة كبيرة على تشكيل أقدار الناس، ومصائرهم، وطريقة عيشهم في الواقع. "فالتبرير" هو استراتيجية الراوي في كشف ملابسات مجتمع الرواية وهو يخوض في مواجهة الواقع وشروطه القدرية[١٤].

يختصر كلام إحدى الشخصيات الرئيسة وهي شخصية "مصطفى الدلال" الحضور الثقيل لوجود الاحتلال الإنكليزي وتأثيره على مصائر الشخصيات: "الإنكليز مالين العراق. مليون إنكليزي وهندي وسيك وكركة"[١٥]؛ ثم يقول في مشهد آخر: "الصرماية راحت والانكليز راح يطلعون"[١٦].

فهذان النصان يدلاّن على أن حضور الإنكليز أو غيابهم في الواقع العراقي سيكون بالضرورة له تأثير كبير في الحضور الاجتماعي لأحداث الرواية. فوجود الإنكليز بالنسبة لهذه الشخصية الرئيسة في الرواية هو شرط اجتماعي، وحل وهمي للخروج من الفقر

وتحقيق أحلام تلك الشخصية وأطماعها ولو على حساب الأخرين، أو على حساب القيم الإنسانية والوطنية. فالروائي "غائب طعمة فرمان" يوظف خروج الاحتلال الإنكليزي من العراق لتعميق الوهم لدى شخصياته كي يحقّق هزائمها أمام اقدارها وبؤسها وتعلّقها بأوهام لا تتحقّق.

وحسب رأي "الدكتور فيصل دراج" فإن "الحدث السياسي" المتمثّل بحضور الاحتلال الإنكليزي في "النخلة والجيران" يحقّق صراعاً بين "الوعي والواقع" ليشكل هذا الصراع "زمناً تاريخياً" يتضمّن زمناً داخلياً وزمناً كونياً.. زمن جعل الإنسان المستعمَر يقتل نفسه ولا يقتل من استعمره[١٧]. احتكاماً على كلام دارج هذا؛ فإن زمن الاستعمار/الحدث السياسي في الرواية كان قدراً لشخصيات الرواية ولوعيها؛ فقد سلب الاحتلال من الناس إرادتهم فجعلهم لا يعرفون ما ينفعهم وما يضرّهم عبر استعبادهم ونهب خيراتهم. فأصبح لهؤلاء الناس زمنان: زمن بؤسهم وتقهقرهم، وزمن الاستعمار القدري القاهر الذي يطحنهم. فالرواية "تدفع أحداثها وتبني شخصياتها بشكل يكشف عن معنى الفقر الكلي لها"[١٨].

تتضافر الوظيفة الثقافية مع الوظائف الفنية/الجمالية في توظيف الحدث السياسي في الرواية؛ فهذا التوظيف يمنح السرد مساحة فنية كبيرة للحركة؛ وذلك بمزجه بين المرجعي/التاريخي والتخييلي. كذلك يجمع بين الزمن التاريخي/ زمن الاحتلال الإنكليزي في العشرينيات من القرن الماضي. فضلاً عن ذلك فإن توظيف الحدث التاريخي يمنح السرد الامتاع عبر التنوّع في المشاهد السردية ومزج عوالم الرواية وفتح آفاقها على أزمنة وأمكنة مختلفة، ويحقّق خطاباً عميقاً داخل طبقات متنها السردي الحافل.

الرجع البعيد: في ليلة موت الزعيم

في رواية الرجع البعيد[١٩] يحضر الحدث السياسي، بشكل لافت ومميّز؛ فعلى الرغم من أن الرواية ليست رواية سياسية؛ لكننا نجد أن الحدث السياسي الهامشي سيؤدي دوراً كبيراً في رسم مصائر الشخصيات ونموّ الأحداث في الرواية. الثيمة المركزية في أعمال التكرلي الروائية هي يوميات العائلة البغدادية وبؤسها وقهرها أمام ضغوط الحياة الاجتماعية. تنتمي رواية "الرجع البعيد" إلى المرحلة الثانية من مسيرة كتابة التكرلي السردية؛ فقد شكلت كتابته في هذه المرحلة انعطافة في ترتيب علاقة قدرية بين السياسي والاجتماعي؛ بعدما كانت مسيرة الكتابة لدى التكرلي في المرحلة الأولى هي الكتابة الاجتماعية الخالصة[٢٠].

تختار الرواية حدثاً سياسياً مهّماً من تاريخ العراق، وهو مرحلة "الزعيم عبد الكريم قاسم"، الذي سيكون إطاراً لأحداث الرواية ومصائر شخصياتها، ورسم ثيمتها الأساس. فقد أخذت ثورة "عبد الكريم قاسم" حيزاً كبيراً من الأدب العراقي؛ ولا سيما الرواية العراقية التي انشغلت بها على طول مسيرتها، في ظاهرة روائية لافتة ومميزة.

ورواية "الرجع البعيد" تتحدّث عن حياة عائلة بغدادية مصغرة: "حسين" وزوجته "مديحة"، مدحت وعروسته، كرومي، عدنان وخالته منيرة... وتداعيات المشاكل الزوجية والعاطفية بين أفرادها. وهذه العائلة البغدادية هي صورة مصغرة للمجتمع الذي سحقته مأساة الحياة وهدمه البؤس الاجتماعي، كذلك ترسم العواطف الإنسانية الشاذة والصادقة في القاع الاجتماعي العراقي، فالرواية في كل تفاصيلها مثلت رحلة الإنسان في عالم قلق يحكمه الشرط الاجتماعي والسياسي.

تنفتح أحداث الرواية، منذ البداية، على حوار يرسم الصورة التي تدلّ على انسحاق شخصية "حسين" الذي يفقد عمله وعائلته بسبب الحدث السياسي:

"-آني عرفت ما راح يبقى هناك مدة طويلة.

من هذا عبد الكريم قاسم قال الكويت تعود إلنا تخربطت وضع العراقيين هناك"[٢١].

فهذا النص يكشف لنا ارتباط مصائر شخصيات الرواية بالوضع السياسي وانعكاساته على

أحوالهم المعيشية والاجتماعية والنفسية. فالحدث السياسي ستكون له تداعيات على الوضع الاجتماعي، وعلى مسار حركة الإنسان داخل الحياة وعلى علاقاته الاجتماعية المتشابكة.

وحضور الحدث السياسي في رواية "الرجع البعيد" الاجتماعية له وظائف "فنية وثقافية"؛ فهذا الحضور أحدث تحولاً في البناء السردي للرواية من خلال مزج العوالم الحقيقية والمتخيّلة معاً. فالاستدعاءات التاريخية، المتمثلة بالمرحلة السياسية "للزعيم عبد الكريم قاسم"، وجعلها مسرحاً لأحداث الرواية التخييلية، وهي "وظيفة فنية" يراد منها إيهام القارئ بحقيقة أحداث الرواية؛ وإدخال ما هو مرجعي تاريخي في لعبة السرد؛ من أجل التأثير في القارئ وشده إلى عالم الرواية المتخّيل. كذلك فإن توظيف "الخطاب المرجعي" في الرواية يسهم في بناء خطاب الرواية الجمالي.

وفي ذات الوقت فإن استدعاء هذا الحدث السياسي يراد منه إيصال خطاب ثقافي، مفاده: إن الإنسان العراقي في واقعه الاجتماعي محكوم بالشروط التاريخية والسياسية وهناك علاقة قدرية بينهما. والحدث السياسي يعمّق ثيمة الرواية الاجتماعية ورسالتها الثقافية ورؤيتها الفكرية للحياة. وكذلك يجعل من شخصيات الرواية الرئيسة متحوّلة ونامية وفاعلة.

وعلى الرغم من خفوت الحدث السياسي داخل متن الرواية-إذ أن الرواية لم تذكره الاّ ببعض الجمل-إلاّ أنه كان مفصلياً ومعادلاً موضوعياً لفكرة الرواية وفلسفتها الاجتماعية؛ تقول الرواية:

"كلمتني دون أن تنظر إلي متسائلة عمّا إذا كان كل شيء سينتهي، بعد أن مات عبد الكريم قاسم"[٢٢]. فالحدث الاجتماعي في الرواية قائم بعلاقات مصيرية مع الحدث السياسي يبدأ معه ويموت معه.

لكن الحدث السياسي يأتي عرضاً ليطبخ الأحداث على نار هادئة. ففي بداية الرواية تتعرّض إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية وهي شخصية "حسين" إلى انقلاب مفاجئ من الغنى إلى الفقر والبؤس؛ وهذا الانقلاب في حياته يجعله ينهار، ويضطرب، ويهجر أسرته ويدمن على الخمرة؛ والسبب هو "الحدث السياسي" في الرواية وهو تدهور العلاقة السياسية للعراق مع الكويت في زمن "عبد الكريم قاسم". وعلى الرغم من أن هذا حدث عابر وخافت في متن الرواية؛ لكنه قد ألقى بظلاله على أحداث الرواية ومصائر شخصياتها الاجتماعية.

تنغلق أحداث الرواية على مشهد موت إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، وهي شخصية "مدحت". يموت "مدحت" في ليلة قتل "الزعيم عبد الكريم قاسم" من إطلاق نار عشوائي في الشارع؛ وفي هذه الليلة كانت القذائف والانفجارات تملأ المكان. فقد كان "مدحت" في هذه الليلة يريد الرجوع إلى بيته؛ بعد أن كان متسكعاً وهارباً من عروسته التي وجدها فاقدة لبكارتها بعد اغتصابها من ابن أختها، في الظاهرة السردية المتكررة عند فؤاد التكرلي وهي "زنا المحارم": "سيقول لها فقط انه جاء إليها، من أجلها هي زوجته...كان يركض بثقة وهو يتطلّع الى الأفق وإلى انفتاح السماء، حينها شعر بلسع النار في فخذه الأيمن...ثم عرف قبل أن يفترسه الألم الرهيب في صدره وكتفه إنه لم ينجح. وتلوّى جسده الملوث بالطين والدماء"[٢٣]. وهذا المشهد الدراماتيكي لموت الشخصية الرئيسة في "ليلة موت الزعيم" عمل على تعميق فاعلية الحدث السياسي في حياة الشخصيات أو موتها، في عالم تحكمه السياسة ويكون ضحيته الإنسان.

في "لعبة" الكتابة الروائية يتمّ استدعاء التاريخ داخل التخييل لغايات فنية من أجل "الإيهام بحقيقة المتخيّل وخياله الواقعي"[٢٤]. يبدو أن الرواية أرادت أن تثبت موقفاً من الأحداث التي عصفت بتاريخ العراق أثناء حكم "عبد الكريم قاسم" لكن بطريقة فنية؛ فجعلت من شخصية "حسين" منكسرة نفسياً واجتماعياً؛ لأنه فقد عمله في الكويت؛ بسبب دعوة "الزعيم قاسم" لضم الكويت إلى العراق؛

كذلك جعلت موت "مدحت" الشخصية الرئيسة في "ليلة قتل الزعيم" وهذا لم يكن مصادفة سردية؛ بل له مقصديات كبيرة في الرواية؛ فالروائي فؤاد التكرلي دأب كثيراً على توطيد العلاقة القدرية بين الاجتماعي والسياسي؛ فأصبح الحدث السياسي حاكماً على الحدث الاجتماعي، وظلاً يرافقه ويرسم مسيرة حركته. وهذا التوظيف الذكي للحدث السياسي منح التخييل اطاراً واقعياً؛ فالخيال الروائي يجب أن يستند على أرض الواقع؛ ولا سيما في رواية اجتماعية ترصد مصائر الناس تحت قهر البؤس الاجتماعي.

مدينة الصور: ذاكرة الحدث السياسي

في رواية "مدينة الصور"[٢٥] للروائي لؤي حمزة عباس يحضر الحدث السياسي بصورة مميزة؛ فالرواية تنتقي من التاريخ السياسي العراقي لحظات سياسية مهمة: عبد الكريم قاسم، وثورة الإمام الخميني، وحرب العراق مع إيران. هذه المحطات السياسية التاريخية يتم خلطها مع التخييل الروائي في تشييد بناء الرواية وتعميق فكرتها الأساس: صور البؤس والفجيعة التي تطال الإنسان العراقي المحكوم باشتراطات سياسية قاهرة.

أحداث الرواية تقع في البصرة في محلة "المعقل" وتوثّق لأحداث سياسية واجتماعية ممزوجة بالحقيقة والخيال السردي التي حدثت في ذلك المكان في لعبة سردية توهم بحقيقة ما يحصل. والرواية مجموعة من القصص في مدينة المعقل الشعبية: (حكاية وناس المجنون، قصص الأولاد في المعقل ياسين وصفاء، قصة سعود وكريمة، حكاية الإيطالية في ميناء المعقل...).

وهذا "التعدّد القصصي سيحيلنا بالضرورة الى الراوي، أو قل تعدّد الرواة"[٢٦]. وتعدّد الرواة يعني تعدّد وجهات النظر في حياة اجتماعية وسياسية متقلبة، ومتغيّرة، ومُختلف عليها، ولها أكثر من تأويل، كأنها "صور متنوّعة" في مدينة ترسم مصيرها سلسلة من الأحداث السياسية والاجتماعية المتناقضة: حضور عبد الكريم قاسم، والخميني، وعبد الحليم حافظ، والإيطالية العارية في مدينة المعقل، وهي صور سردية ساخرة من تزاحم الأضداد!! فالرواية اعتمدت الدعابة والسخرية في حشد مشاهدها المتنوعة.

عمدت الرواية الى "الصور" في حشد الحدث السياسي داخل أحداث الرواية؛ في إشارة إلى أن حياة الناس مجموعة صور وأحداث سياسية من ماض ممتدّ في الحاضر، ولا يمكن لهذا الحاضر أن يتخلّص من تداعيات ذلك الماضي، الذي يشبه "ألبوم" الصور في حياة اجتماعية، يكون للحدث السياسي حضوره الثقيل فيها. فالأحداث السياسية رفيقة الإنسان العراقي الذي هو ضحية من ضحاياها؛ لذلك لا يمكن له أن ينسى صورها: "احتفظ بها طويلاً الى ما بعد مجيء الإمام وسقوط القذيفة. صورة لأبي يحدّثنا عن رؤية عبد الكريم قاسم في مجيئه إلى المعقل"[٢٧]. فالأحداث السياسية صور/"ذاكرة" لا يمكن أن تمحى من أذهان الناس؛ لأنها شكّلت مصائرهم وأقدارهم.

لحظة عبد الكريم قاسم السياسية، مثلاً، هي تاريخ مجتمع وذاكرته التي لا يمكن نسيانها؛ لذلك الرواية كثفّت حضور هذا الحدث السياسي المهم: "عبد الكريم قاسم شخصية لا تغيب عن التاريخ"[٢٨]. ويبدو أن شعبية عبد الكريم قاسم العريضة، والتأثير الكبير لثورته في المجتمع العراقي، وحب الناس له؛ جعله حاضراً في نفوس الناس ومتخيلّها الشعبي، فالكثيرون كتبوا عن تلك الثورة ولاسيما الرواية العراقية التي انشغلت بها كثيراً دون سواها.

يعمل الحدث السياسي في "مدينة الصور" على "الوظيفة الفنية" التي تعمل على "تخييل التاريخ" والمزج بين "المرجعي السياسي" و"التخييل الروائي"، وكذلك الجمع بين "الزمن التاريخي" و"الزمن الروائي"؛ وعلى الرغم من أن الزمن التاريخي يختلف عن الزمن الروائي؛ لكن الرواية، بناءً على طاقاتها الفنية، نجحت في المزج بين الزمنين. فالزمن التاريخي زمن متتابع في توالي الأحداث التاريخية حسب ترتيبها في الوقوع. أمّا الزمن الروائي فهو زمن فني يخضع لاشتراطات فنية

من التكثيف والحذف والتقديم والتأخير والانتقاء. ومادامت الرواية بنية قولية قائمة على الحكاية؛ فإن الحدث السياسي داخل بنيتها القولية يقوم بعملية استيلاد للحكاية وأزمتها داخل الرواية، وهي وظيفة فنية بنائية واضحة.

الرواية، احتكاماً إلى متنها، انشغلت بالوظيفة الثقافية لتوظيف الحدث السياسي والتاريخي في الرواية؛ فقد جاء لتمرير خطاب الرواية الثقافي والإيديولوجي الذي يؤكد على حضور الحدث السياسي بوصفه ذاكرة فاعلة في الحاضر والمستقبل ورسم مصائر الناس وأقدارهم: "في كل مرة تعود الصورة إلى ذهني، كأنها الصورة الوحيدة في الدفتر... الصورة التي ستحيا في أذهاننا طويلاً"[٢٩].

بناءً على ذلك فإن "صور" الحدث السياسي، في خطاب الرواية، ماثلة في الذاكرة الجمعية تمارس على الناس تأثيرها وترسم أقدارهم الاجتماعية. وعلى الرغم من حضور هذا الزخم التاريخي للحدث السياسي في متن الرواية؛ لكن التاريخ "يتواجد في النص تواجداً إيهامياً، ويقدّم منظوراً خارج الوثائق التاريخية"[٣٠]؛ لإيهام القارئ والتأثير فيه، وتعميق فكرة الرواية وتمرير خطابها الإيديولوجي.

أصغر أكبر: سلسلة الاحتلالات

في رواية "السيد أصغر أكبر"[٣١] للروائي مرتضى كزار يحضر الحدث السياسي عبر سلسلة الاحتلالات التي شهدها العراق عبر تاريخه ومقاومة الشعب العراقي لهذه الاحتلالات.

الثيمة الرئيسة للرواية هي إشكالية الهوية، لكن الحدث السياسي يعمل إطاراً وأفقاً لهذه الإشكالية المعقدة وارتباط الإنسان بإرثه الزماني والمكاني، ومدى فاعلية البعد السياسي على محو الهوية أو إثباتها.

الرواية تتحدث عن أخوات ثلاث حفيدات محقّق في أنساب العوائل في مدينة النجف الدينية؛ لكن "الحدث السياسي"، (الاحتلالات المتناسلة للأرض العراقية)، يعمل على توثيق الحرب وتأثيرها على مصير الأجيال في العراق وعلى هوياتهم سلوكهم وانتمائهم. فالرواية مدونة للإنسان العراقي الضحية لهذه الاحتلالات المتناسلة، وهي وظيفة ثقافية كبيرة لحضور الحدث السياسي في متن الرواية. فضلاً عن ذلك فإن تأطير الرواية بالحدث السياسي المرفق لأحداث الرواية منح البناء السردي قدرة على التشكّل بما ينسجم مع مضمون الرواية وفكرتها الأساس.

الرواية تستذكر الأحداث السياسية في الماضي وتربط ذلك الماضي بهذا الحاضر، لأن الماضي نهر يروي الحاضر ويشكّل خرائطه على الواقع. يقول الراوي "باشيرو" الضابط الاسباني الذي جاء مع قوات التحالف لاحتلال العراق بعد ٢٠٠٣: "كنت أقود جزءا من القتال، خلال وجودي المحصّن في سرداب ضيق، هو قبر الاخوات الثلاث"[٣٢]. فقد كانت الأخوات الثلاث في الماضي شاهدات على أحداث سياسية واضطرابات في العراق؛ وفي الحاضر يقف قبرهن شاهداً أيضاً على أحداث سياسية وقتال مع المحتلين؛ في إشارة الى أن "الحدث السياسي" هو القدر العراقي المتناسل في جميع الأزمنة والأمكنة.

تستعرض الرواية خلال متنها سلسلة الاحتلالات التي مرّ بها العراق؛ وهي أحداث سياسية مركزية في مسيرة الدولة العراقية. الرواية في استعراضاتها للحدث السياسي تخلط بين الحقيقة والخيال؛ بين التاريخ الواقعي وبين تاريخ متخّيل خارج الوثائق التاريخية وتبتكر مشاهد وحوارات متخيّلة داخل السرد؛ من أجل استذكار الحدث الساسي؛ وهو توظيف يعارض التاريخ الحقيقي وينقده ويسخر منه. وسنذكر سلسلة الأحداث السياسية التي ذكرتها الرواية:

- (طرد الإنكليز العثمانيين من العراق): "ربط الإنجليز جرساً دقيقاً صوته عذب، بالأسلاك الشائكة التي أحاطوا بها الولاية...فسقط يجرّ رجله العرجاء والتقطه جنود الشبانة المستسلمين وهم يرفعون الرايات البيض"[٣٣].

- (طرد ثوار النجف الإنجليز): " فأغلب تلك الملحقات وقوالب الحروف الرصاصية قد أذابها ثوار النجف

وتحولت الى خراطيش بنادق وطلقات لمحاربة الإنجليز"[٣٤]

- (تحرير الكويت وهروب الجيش العراقي منها): "إذا سألتم معينة، متى حدث هذا؟ ستقول: حدث هذا في اليوم الذي وقف فيه جندي عائد من محارق الكويت، أمام تمثال الرئيس في ساحة سعد بالبصرة"[٣٥]

- (محاربة الشعب العراقي الاحتلال بعد سقوط صدام عام2003):"عندما اشتدّت المعارك في الجزء الغربي من مقبرة وادي السلام، كنت مسؤولاً عن توليف شائعات مضادة"[٣٦].

بناءً على تلك النصوص التي تدوّن سلسلة الأحداث السياسية التي عصفت بالعراق؛ فإن الرواية تستدعي الحدث السياسي الحقيقي بتفاصيل متخيّلة؛ من أجل الوظيفة الفنية/ الجمالية، الغاية منها بناء الرواية على أسس فنية مبتكرة وربط هيكلية الأحداث وتجميل السرد وامتاع القارئ.

وفي ذات الوقت يعمل توظيف "الحدث السياسي"، فضلاً عن وظيفته الفنية، بوظيفة ثقافية تعمل على تثبيت خطاب الرواية، وبيان ورؤيتها وموقفها من الاحتلالات المتناسلة للأرض العراقية التي تجعل الإنسان فاقداً لهويته وانتمائه. فالرواية، وعبر الحدث السياسي، كانت تقدم "نبوءة" معرفية وجمالية في كشف مصير الأجيال في العراق وآثار تلك الاحداث السياسية على هوياتهم سلوكهم وانتمائهم.

زحل: شؤم رجال الحروب

في رواية "سيدات زحل"[٣٧] للروائية لطفية الدليمي فإن "الحدث السياسي"، المتمثّل بالحروب، يعمل على تكثيف فكرة الرواية الأساس وهي: "خسارات المرأة العراقية وفقدانها لوطنها، من جراء حروب الرجل وشؤمها". يكون الحدث السياسي في هذه الرواية إطاراً للمذكرات التي تشكّل بناء الرواية وتقديم المروي. فالرواية توظّف الحدث السياسي خلفية لها؛ فالحرب، ذلك الحدث السياسي المزمن في العراق، هي مسيرة تلك الحياة التي عاشها ذلك المجتمع في الماضي ويعيشها الآن في الحاضر. الحرب هي ذاكرة العراقي التي يجب ألاّ تنسى، وهي الأزمة التي تتغذّى عليها أحاديث الناس وحكاياتهم.

دأبت الرواية العراقية أن تنشغل بثيمة الحرب وتداعياتها كي تستعيد لذاكرتنا تلك الأيام المريرة التي دبّ النسيان في عروقها، فمبرّر وجود الرواية وهدفها، مثلما يقول "كونديرا" هو: "إبقاء عالم الحياة تحت النور دوماً، وحمايتنا ضد نسيان الكينونة"[٣٨]. عنوان الرواية يربط النساء بكوكب "زحل" الذي قال عنه الكندي "هو الذكر النهاري النحس المظلم بسواده"[٣٩]. فتكون دلالة "الرجل" في هذه الرواية هي الشؤم، احتكاماً إلى المتن والعنوان. ومن وجهة نظر الرواية، فإن "الرجال" هم المسؤولون عن صناعة الحروب ودمارها، التي ستكون المرأة أول ضحية تلك الحروب وشؤمها، لأن تلك الحروب سَتُغيّب الرجل عن المرأة، فالرجل الذي هو "الوطن الأول" للمرأة، وهو عمادها في مواجهة الحياة المهددة بالحروب. تقول الرواية: "نحن سيدات زحل المرصودات للفاجعة"[٤٠].

يحقّق "الحدث السياسي"، المسؤول عنه الرجل، في رواية "سيدات زحل" الوظائف الآتية: وظيفة فنية/بنائية، ووظيفة ثقافية، ووظيفة إيديولوجية. تتضافر هذه الوظائف في تشكيل عوالم الرواية وبنائها الفني ورؤيتها الجمالية.

في هذه الرواية تتوحّد المرأة والمدينة/بغداد؛ فتستحيل "الأحداث السياسية" التي جرت على مدينة بغداد إلى معادل موضوعي لدمار المرأة البغدادية وانسحاقها، وهي وظيفة أساسية للحدث السياسي في بناء ثيمة الرواية وتشييدها. تسعى الرواية إلى تحقيق الثيمة الرئيسة وهي: خسارات المرأة والمدينة من جراء الحروب، توحيد مصيرهما معاً: "فكثيراً ما يحدث التشابه بين الإنسان والمكان الذي يسكنه"[٤١]. فالمرأة سيكون حلمها مرتبطا بالمكان الذي هو مسرح للحروب؛ تقول الرواية: "إن نطلّ على الأربعين وبنا بعض رمق وكثير من الأحلام أعلم أن لديك أحلاماً بسعة بغداد"[٤٢]. فحتى أحلام المرأة متشبّثة بالمكان الذي لا ينفكّ عنها.

فالحدث السياسي في الرواية يتمّ توظيفه فنياً في بناء الرواية وتشييد عالمها من خلال مسيرة "الحدث السياسي" في الحياة الاجتماعية العراقية. ويكون هذا البناء الفني متضافراً ليحقّق الوظائف الأخرى للرواية. فالوظيفة الثقافية التي تسعى الرواية إلى تحقيقها تتمّ من خلال بناء الحدث السياسي وتشكيله داخل متن الرواية. فتتجسّد ثيمة الرواية وفلسفتها من خلال ذلك التشكيل.

أمّا خطاب الرواية فهو من مهام "الوظيفة الثقافية" للحدث السياسي. فالدلالة الثقافية الكبيرة التي ربطت المرأة بالمدينة ووحدتهما، جاء من خلال استدعاء "الحدث السياسي" المتكرّر واستثمار دلالاته الثقافية في ترسيخ فكرة الروية.

فضلاً عن ذلك فإن "الحدث السياسي" في الرواية أسهم في تحقيق "الوظيفة الإيديولوجية" في خطاب الرواية الذي ينشغل بالخطاب النسوي وقضايا المرأة في الرواية؛ فالحدث السياسي حقّق في الرواية حضور قضايا المرأة، التي تسعى من أجل تحقيقها، وهي قضية التحرّر من سطوة الرجل، والتخلّص من الحروب التي يكون الرجل سبباً في اندلاعها.

الخاتمة

توصّل البحث إلى النتائج الآتية:

١- توصل البحث إلى أن هناك علاقة قدرية بين الأدب والسياسة؛ ولاسيما في الرواية العراقية. وأن الحدث السياسي له الدلالة العميقة في مضامين الرواية العراقية.

٢- كشف البحث أن الأحداث السياسية لديها القدرة على التسلّل إلى تدوين تاريخ الإنسان وذاكرته وتوثيق حركته الاجتماعية والثقافية؛ الأمر الذي يدلُّ على خطورة الحضور السياسي في مسيرة الإنسان وتاريخه.

٣- توصّل البحث الى أن الرواية العراقية قد وظّفت الحدث السياسي بصورة كبيرة؛ وكان توظيفها لهذا الحدث السياسي إطاراً للحدث الاجتماعي؛ فالحدث الاجتماعي كان هو الأساس في تلك الروايات؛ لكن الحدث السياسي كان يتدخّل في الأحداث وفي أقدار الشخصيات ويرسم مصائرها.

٤- توصّل البحث الى أن هناك نوعين من الرواية: "رواية سياسية" "ورواية حدث سياسي". وأن الرواية العراقية كانت في الغالب "رواية حدث سياسي".

٥- أثبت البحث أن الحدث السياسي في الرواية العراقية، يمنح السرد عالماً واسعاً قابلاً للتأويل والتأمّل؛ فالحدث السياسي يمزج العوالم المتخيلة بالواقعي والتاريخي، ويفتح آفاق السرد على أزمنة وأمكنة ثقافية تمنح الرواية رؤية عميقة في كشف الواقع وملابساته، وكذلك يزوّد الرواية بمساحة كبيرة للحركة من أجل تحقيق الامتاع والمعرفة الجمالية. وهذا كله من يتحقّق عبر الوظيفتين الرئيستين للحدث السياسي وهما "الوظيفة الفنية" التي تسهم في بناء الرواية وأحداثها وتنمية فلسفتها للواقع المتشابك؛ و"الوظيفة الثقافية" التي تحقّق الخطاب الثقافي للرواية ولموقفها الإيديولوجي.

الهوامش:

١- البطل في الأدب العربي المعاصر: الشخصية البطولية والتضحية، مجلة الكاتب: ٤٤-٤٥.

٢- الرواية السياسية، د. طه وادي:٣٧.

٣- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٤- رسائل الى روائي شاب، ماريو بارغاس يوسا: ١١.

٥- الرواية السياسية، د. طه وادي:٤٢.

٦- الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية:٧.

٧- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. البيريس: ٦.

٨- الرواية والتاريخ" دراسات في تخييل المرجعي"، د. محمد القاضي: ٢٥.

٩- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل: ٢٨٦.

١٠- Pierre-Louis Rey: Le roman, Hachette, ١٩٩٢. نقلاً عن كتاب "الرواية والتاريخ، د. محمد القاضي".

١١- ينظر: مقارنات في السرد العربي، د. أسامة محمد البحيري: ٩٢ وما بعدها.

١٢- تنظر: رواية "النخلة والجيران".

١٣- ينظر: "رواية عن الأمس رواية عن اليوم"، د. فيصل دراج، مقدمة لرواية النخلة والجيران: ١٥.

١٤- لمزيد من الاطلاع ينظر: السرد والتبرير في نماذج من الرواية العراقية الحديثة، عقيل عبد الحسين،

١٥- النخلة والجيران: ٢٦.

١٦- المصدر نفسه: ١٤١.

١٧- تنظر: "رواية عن الأمس رواية عن اليوم، المقدمة لرواية "النخلة والجيران": ١٤.

١٨- غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم: ٦٣.

١٩- تنظر: رواية "الرجع البعيد".

٢٠- ينظر: المجتمع اللااجتماعي،"دراسة في ادب فؤاد التكرلي": ٧٤.

٢١- الرجع البعيد: ١٠

٢٢- المصدر نفسه:٤٥١

٢٣- المصدر نفسه: ٤٤٢.

٢٤- الرواية العربية بين الواقع والتخييل، رفيف رضا صيداوي: ٩.

٢٥- تنظر: رواية "مدينة الصور".

٢٦- هو الذي أضاع الحكاية، أو النص بوصفه شكلاً ناقصاً: ٢١١.

٢٧- مدينة الصور: ٧٨.

٢٨- المصدر نفسه ": ٤٤.

٢٩- المصدر نفسه ": ٦٣.

٣٠- شوارع نيرودا "استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣: ١٩١.

٣١- تنظر: رواية "السيد أصغر أكبر".

٣٢- المصدر نفسه: ١٩٢.

٣٣- المصدر نفسه: ١٣١.

٣٤- المصدر نفسه: ٢٥.

٣٥- المصدر نفسه: ١٦٤.

٣٦- المصدر نفسه: ١٩٢.

٣٧- تنظر: رواية "سيدات زحل".

٣٨- فن الرواية، ميلان كونديرا: ٢٥.

٣٩- سيدات زحل:٢٤١-٢٤٢.

٤٠- المصدر نفسه: ٣١٤.

٤١- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: ٣٨١.

٤٢- سيدات زحل: ١١.

المصادر

- القرآن الكريم

الروايات

١- أيام المستعصم الأخيرة، عبد الجبار ناصر، الدار العربية للكتاب-القاهرة، ط٢٠١١/١.

٢- حارس التبغ، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات-بيروت، ط٢٠٠٩/٢.

٣- حفيد البي بي سي، ميسلون هادي، المؤسسة العربية-بيروت، ط٢٠١١/١.

٤- الحفيدة الأميركية، إنعام كجه جي، دار الجديد-بيروت، ط١.

٥- خيبة يعقوب، سعدون جبار البيضاني، منشورات عين-العراق، ط١/ ٢٠٠٦.

٦- "الرجع البعيد"، فؤاد التكرلي، دار المدى، ط٢٠١٥/٣.

٧- السيد أصغر أكبر، مرتضى كزار، دار التنوير-بيروت، ط٢٠١٢/١.

٨- سيدات زحل، لطفية الدليمي، دار فضاءات-الأردن، ط٢٠٠٩/١.

٩- عجائب بغداد، وارد بدر السالم، دار ثقافة، الامارات العربية ط٢٠١٢/١.

١٠- عين الدود، نصيف فلك، منشورات الجمل، ط٢٠١٠/١.

١١- فرانكشتاين في بغداد، أحمد سعداوي، منشورات الجمل-بيروت، ط٢٠١٤/٤.

١٢- قَتَلَة، ضياء الخالدي، دار التنوير، بيروت- القاهرة، ط٢٠١٢/١.

١٣- اللا سؤال واللاجواب، فؤاد التكرلي، دار المدى، ط٢٠٠٧/١.

١٤- مدينة الصور، لؤي حمزة عباس، الدار العربية للعلوم-بيروت - دار أزمنة- الأردن، ط٢٠١١/١.

١٥- مذكرات كلب عراقي، عبد الهادي سعدون، دار ثقافة-الامارات العربية، ط٢٠١٢/١.

١٦- مشرحة بغداد، بـُرهـان شـاوي، دار ميزوبوتاميا-بغداد، ط٢٠١٤/٢.

١٧- مقتل بائع الكتب، سعد محمد رحيم، دار سطور-العراق، ط٢٠١٧/٢.

١٨- النخلة والجيران، رواية، غائب طعمة فرمان، المكتبة العصرية، بيروت، ط١٩٦٦/١.

١٩- وحدها شجرة الرمان، سنان أنطون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢٠١٠/١.

٢٠- يا مريم، سنان أنطون، منشورات الجمل-بيروت، ط٢٠١٢/١.

المصادر

١- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف(الجزائر)-ناشرون(بيروت)، ط٢٠٢٠/١.

٢- تاريخ الرواية الحديثة، ر. م. البيريس، تر: جورج سالم، دار عويدات-بيروت، ١٩٦٧.

٣- التحليل النفسي والأدب، جان بيلمان نويل، ترجمة وتحقيق: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ط١٩٩٧/١.

٤- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، قادة عقاق، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، ط٢٠٠١/١.

٥- رسائل الى روائي شاب، ماريو بارغاس يوسا، دار المدى، ط٢٠٠٥/١.

٦- الرواية السياسية، د. طه وادي، الشركة المصرية للنشر لونجمان-دار نوبار-القاهرة، ط١/ ٢٠٠٣.

٧- الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمد عطية، دار معتوق-بيروت، د. ط.

٨- الرواية والتاريخ" دراسات في تخييل المرجعي"، د. محمد القاضي، دار المعرفة-تونس، ط٢٠٠٨/٢.

٩- الرواية العربية بين الواقع والتخييل، رفيف رضا صيداوي، دار الفارابي-بيروت، ط٢٠٠٨/٢.

١٠- السرد والتبرير في نماذج من الرواية العراقية الحديثة، عقيل عبد الحسين، دار الشؤون الثقافية-بغداد، ط٢٠١٨/١.

١١- شوارع نيرودا "استراتيجيات الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣-أشكال السلطة وصور المثقف، د. غانم حميد

الزبيدي، دار أمل الجديدة-سوريا، ط١/٢٠١٩.
١٢- غائب طعمة فرمان روائياً، د. فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية-بغداد، ط١/٢٠٠٤.
١٣- فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة: أمل منصور، المؤسسة العربية للنشر، ط١/١٩٩٩.
١٤- المجتمع اللااجتماعي،"دراسة في ادب فؤاد التكرلي"، علي حاكم صالح، دار التنوير-بيروت، ط١/٢٠١١.
١٥- مقارنات في السرد العربي، د. أسامة محمد البحيري، الانتشار العربي-بيروت، ط١/ ٢٠١٢: ٩٢ وما بعدها.

الدوريات

١- البطل في الادب العربي المعاصر: الشخصية البطولية والتضحية، مجلة الكاتب، العدد٢٠٠، نوفمبر ١٩٧٧: ٤٤-٤٥.

المصادر الأجنبية

1- Pierre-Louis Rey: Le roman, Hachette,1992.

الإجراءُ البلاغي في النص الشعري
قراءة في ديوان (تركنا نوافذنا للطيور) لمحمد عريج

هدى سعيد بدر العميدي - جامعة الزهراء عليها السلام للبنات/كلية التربية
قسم اللغة العربية

Rhetorical action in the poetic text: Reading in Diwan (We left our windows to the birds) By Muhammad Areej

Lecturer Dr. Hoda Saeed Badr Al-Amidi Al-Zahra - University (PBUH) for girls - College of Education - Department of Arabic language

الملخص

بسم الله الرحمن الرحيم

الصلاة والسلام على النبي الاعظم محمد واله الطيبين الأطهرين يعد ديوان الشاعر المغربي محمد عريج لوحة شعرية مليئة بالصور البلاغية المبينة والتي حاول البحث تسليط الضوء عليها متخذا من الاجراء البلاغي وسيلة لإظهار جمالية النص ودلائل محاسنه عبر الوقوف على أكثر المواطن بلاغة وهي التشبيه والاستعارة واستكناه الصور واقتناصها من بين سطور شعره.

Abstract:

In the name of Allah, the Merciful the Gracious

Prayers and peace be upon the greatest Prophet Muhammad and his pure family. The Diwan of the Moroccan poet Muhammad Areej is a poetic painting filled with the rhetorical images shown. The research tried to shed light these images by adopting the rhetorical procedure as a means to show the aesthetics of the text and the evidence of its advantages by standing on the most eloquent areas, which are analogy and metaphor. These images were captured among the lines of his poetry.

المقدمة

الحديثُ عن البلاغة والدراسة البلاغية، دراسة أحسبها مقدسة، لأنّ أصول هذا العلم الهائل والمتشعّب، مرتبطة بأقدس كتاب على وجه الأرض، وهو القرآن الكريم، من هنا فإن دراستي هذه تنبع من إيمان بمنفعة هذا العلم ومدى مردوده على الدارس أكثر من النص المدروس، إذ تزيد في ثقافته وتؤهله لتذوق النصوص واكتشاف بيانها وبلاغتها ومن ثم يكتسب مهارة الإبلاغ والتبليغ وتحصيل البلاغة في كلامه، ومن ثم كان هذا سببا كبيرا لأشرع في بحثي البسيط هذا، متخذا من مجموعة شعرية تحت عنوان(تركنا نوافذنا للطيور) ميدانا لدراستي البلاغية هذه، إذ أخذتُ البيان طريقا لاكتشاف مواطن جمال النص ومدى إبداع مؤلف هذه المجموعة ومدى نجاحه في بيان المعنى الذي يريد ومراعاته لمقتضى حال متلقّيه ومخاطَبه.

وقد أتبعت منهجا واضحا إتبعه أكثر الدارسين وهو البدء بالتصوير التشبيهي ومن ثمّ الانتقال إلى صور الاستعارة والكناية وقد جمعتهما تحت مبحث واحد لأنهما من منبع واحد وهو المجاز، معتمدا على مصادر البلاغة ومراجعها الأساسية، أذكر أهمّها؛ مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي والمجاز وأثره في الدرس اللغوي، لمحمد عبد الجليل، والنثر الصوفي، دراسة تحليلية فنية، فائز طه عمر، والنكت في إعجاز القرآن، الرماني، والبلاغة العربية، عبد الرحمن الميداني.

المطلب الأول....التصويرالتشبيهي في (تركنا نوافذنا للطيور)

أولا..ماالتشبيه؟

((هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامعٍ بينهما))[1]، وقيل في تعريفه أيضا ((إنه الاخبار بالشبه، وهوإشراك الشيئين في حصة أو أكثر...أو هو الوصف بأنَّ أحد الموضوعين ينوب مناب الآخر باداة التشبيه ناب منابه او لم ينب.. وهو ان يثبت لهذا المعنى من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كما تيانك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في انها يفصل بها بين الحق والباطل كما يفصل بالنور بين الأشياء وهذا التعريف بين وظيفة التشبيه وعمله أكثر مما يدل على حقيقة وحده))[2]، ويعكس التشبيه ((دقّة ملاحظة الأشباه والنظائر في الاشياء سواءٌ كانت ماديات تدرك بالحواس الظاهرة أو معنويات حتى الفكريات المحض، إذ ينتزع لمَّاحو عناصر التشابه بين الاشياء التي تدخل في حدود ما يعلم ولو لم يكن له وجود خارج الأذهان، فيجدون بينهما أجزاء يشبه بعضها بعضا على سبيل التطابق أو التقارب فيعبّرون عمّا لاحظوه من تشابه بعبارات التشبيه ويحسن في ذوقهم الأدبي أن يشبّهوا ذا الصفة الخفية بذي الصفة الجلية نظرا إلى وجود جنس هذه الصفة او نوعها فيها))[3]، وميل الأنفس إلى التشبيه هو أحد الفطر الالهية التي جُبل عليها الانسان، فالتشبيه هو إشراك شيئين مختلفين بصفة ما ((وذلك لتوضيح وإبراز صفة أحدهما بما يمتلك الشيء الآخر من الوضوح؛ اذ يكون المشبّه به أكثر وضوحا من المشبّه))[4]، وهو الدافع الذي ألجأ المتكلم إلى استعمال التشبيه، وقد يكون هدفه أكبر من ذلك، - المتكلم – فقد يحاول إثارة مشاعر المخاطب من خوف أو حذر أو طمعٍ أو رغبة، فالتشبيه خير سبيل لذلك، وقد يكون الغرض المدح أو الذم، وأسلوب التشبيه خير وأسهل طريق إلى ذلك.

ثانيا... التشبيه في(تركنا نوافذنا للطيور)

ورد التشبيه في المجموعة أكثر من احدى وعشرين مرة ومن ذلك:

((كرسيها أفقٌ...
يمتد ملء غدٍ نذلٍ
أراه، يراني
ثم يبتعد
هذا الصباح شهيٌّ..
مثل نادلةالمقهى ومثل الأغاني وهي تحتشد

ومثل عصفورةٍ مرت
ولم أرها
لكن رفيف جناحيها له أمد...
ولي أنا كأس شاي فوق طاولتي
ونشوتي كفمي بالكأس تتحد
كأس من الشاي
الأفكار تشربني
ومثل كأسي يطفو فوقي الزبد...))[٥]

التشبيهات في هذا النص كثيرة؛ فالشاعر يشبّه الصباح بمشبّهات كثيرة يعدّها مغرية وذات إثارة عنده؛ أولاها انه مثل نادلة المقهى ولكن لم يبيّن بم اشبهت الصباح تلك النادلة!

وبم تشبه الأغاني المحتشدة به،
ثم يشبّهه بعصفورة طارت ولم يرها،
فهو بالتالي يشبه يومه بمشبهات لا رابط بينها، وهو دليل تشتّت الشاعر وضياعه وحيرته ويأسه.

((حينما تطرق الأربعون على باب قلبك
تدرك أنك تمضي إلى نجمة شاردة
لم تجد ضوءُها في مرايا الظلام
ولانفسها في ثقوب السماء، كأن يدا قطفتها
لتلبسها حكمة زاهدة))[٦]

هنا التشبيه تمثيلي، حيث يشرح الشاعر المشهد بشكل تمثيلي ويوضّحه للمتلقي، فيشبه حال رجل دخل الاربعين، بالنجمة الشاردة التي قطفتها يدا مجهولة لتلبسها حكمة زاهدة، فهو يريد عكس حالة الرجل ذي الاربعين وهو يرى حياته وسنّي عمره تركض سريعا ‘وليحاول لبس ثوب الحكمة بعد الاربعين وإيجاد نفسه بعد ان كانت نجمة عمره لا ضوء لها في الظلام، نلحظ اليأس الواضح والاشمئزاز العارم مّما يجعل النص يزدحم بالمعنى والمتناقضات.

ودليل ضياعه هذا تشبيه نفسه انه كطفل على أرجوحة؛

((تنأى وتقترب السماء..
كأنني طفلٌ على أرجوحةٍ
تنأى وتقترب السماء...
كجبهة أمرأة تصلي..
أو كدمعتها التي تخضر في وقت الدعاء
وتختفي بيضاء في بئر الرضا
تنأى وتقترب السماء
كأنها شفة تحن الى شفة
وتعود خوف الله والرقباء عن تقبيلها متعففة))[٧]

ويعود ويشبّه السماء حين تقترب وتبعد مثل إمرأة تصلّي وتدعو وتنهمر دموعها، حتما هنا السماء تقترب لتحتضن دعوات تلك الأم او هذه المرأة، وتقترب حين يعف المرء عمّا لايحلّ الله في حين تبتع حين لايخاف الله في ذلك(وتعود خوف الله والرقباء عن تقبيلها متعفّفة) وهو معنى هائل وكبير لو صحّ تفسيرنا للنص ودخولنا لبلاغته

((نامي لأسمع صوتك في داخلي
يتفجر كالبحر
أنت تغنين لي وأنا
أبصر الماء يجتاحني))[٨]

يشبّه الشاعر صوت حبيبته كالبحر، بمتناقضاته بضوضائه بمده وجزره بما يترك وراءه، وهو تشبيه جميل وجديد، إذ قلّ من يشبّه الشعراء صوت حبيبته كالبحر المنفجر.

ويعود اليأس ثانيا في شعره..

((أجف
كعطرٍ سرى في الهواء
ولم يختبئ في زوايا رئة
كضوء مرايا بلا زائرين
تنادي على أعين مُطفأة
كحرف يتيم على دفتر
أبت أصبع الطفل أن تقرأه
كمعنى الشتاء
لبنت تنام
وتحرس أحلامها مدفأة))[٩]

كضوء لم يستفد منه أحد، كعطر لم يشمّه أحد كحرف كتب ولم يكتب مابعده ويأبى الطفل قراءته، هذه المعاني لم يطرقها شاعر من قبل ولم يشبّه

أحد نفسه وضياعه وجفاف روحه بحبات العطر التي وقعت على الأرض من دون ان تعطّر مظهر أحدهم وضائع، وكالضوء الذي عيون عابريه مطفأة، هو يريد ان يخبر المتلقي عن مدى ضياع نفسه لكن مع الاحتفاظ بأهميته فالعطر والضوء والحرف، كلها اشياء باتت من الامور المهمة في حياتنا، والاكثر اهمية معنى الشتاء لبنت تنام منعمة بالدفء حتما الشتاء معناها مفعم بالامل بالنسبة لها، فالشاعر هنا ربما اراد ان يتمّثل حاله وحالة كثير من الشباب الذين يقضون حياتهم من دون ان يأخذوا دورهم في الحياة

((تركنا نوافذنا فارغة للطيور
ومفتوحة
وكأنا نقدم لها وعدا بالامان
ولكنها لم تحط...
ربما فكرت أن تحط
ولكنها لمحت من بعيد يدي
وهي مطبوعة
في الزجاج كوشم قديم
ففرت
لأن يدي ذكرتها بفزاعة
أو بمصيدة
كشفتها الرياح
فظلت على الارض عارية كالسموات
تحضن حبة القمح ووحدتها))[١٠]

على رغم اليأس الذي يعيشه الشاعر، لكنه فتح نافذة في روحه للسلام مع من حوله، لكن يبدو ان السلام لاينوي السلام معه، فالطيور أبت ان تأتي نافذته لوجود أثر يديه على الشباك، فلعلها خافت تلك اليد المزيفة الملتصقة على الشباك كأنها الوشم، فربما أراد أن يقول أن ماضي الشخص ملتصق به مهما تغيّر وانتقل من حال الى حال، فيبقى الآخرون يتعاملون معه بما يعرفون عن ماضيه لاحاضره ويبقى الخوف يلازمهم بالتعامل فيلجؤون إلى وحدتهم لكن خوفهم غير مسوّغ كخوف الطيور من الفزاعة، ومن المصيدة التي أفسدتها الرياح، فبقيت تحضن الأرض، هذه المعاني البلاغية التي ضخّها الشاعر تعبّر عن مدى ثراء اللغة العربية وإزدحامها المعاني العظيمة والتي حاول الشاعر قدر جهده ان يفيد منها في لوحته الشعرية هذه.

المطلب الثاني..التصوير المجازي في ديوان (تركنا نوافذنا للطيور)

ويضمّ باب الاستعارة والكناية

أولا..ما الإستعارة؟ وما الكناية؟ ومالفرق بينهما؟

هي استعمال اللفظ المجازي بقصد معنى حقيقي، أي العدول من المعنى الحقيقي إلى آخر مجازي، بقصد ايضاح المعنى أكثر وبيانه للمتلقي بشكل أوضح[١١] وقد عرّفها كثير من البلاغين تعريفا مشتقّا من معناها الحقيقي أو اللغوي وهو أعار يعير، إعارة[١٢]، أمّا الكناية فهي أيضا عوّل من الحقيقي إلى معنى آخر مجازي لكن مع احتمال ورود المعنى الحقيقي[١٣] بعكس الاستعارة، اذ لايرد المعنى الحقيقي مطلقا، وهذا ما جعلني أجمع الاستعارة مع الكناية وأعمل على جرد تلك الصور في هذه المجموعة الشعرية(تركنا نوافذنا للطيور) .

ثانيا..الاستعارة في (تركنا نوافذنا للطيور)

((مقهى...
وللبحر صوت ناعم ويد
ترش ملحا
على جرحي فيتقد
مقهى...
ولي ذكريات ترتدي قلقي هذا الصباح:
صباح الخيرر يابلد
أطل مني عليك الآن في عجل أنا الذي بك هذا الوت
أنفرد
أجالس الشمس
وحدي وهي صامتة/مشغولة بندى البحر الذي يفد
أحبها؛أنها الأنثى الوحيدة من تأتي
وتنجزني الوعد الذي تعد))[١٤]

الألم والحزن واليأس لم يفارق الشاعر في

كناياته واستعاراته، فقد كنّى عن البحر انه يرشّ الملح على جرحه وقد يكون فعلا لان ماء البحر مالح وقد يكون، يريد المعنى الآخر وهو المعنى المجازي، أي ان البحر يزيد من جراحه لانه يمدّ إليه بصور ويجزر بصور أخرى، والدليل قوله (ولي ذكريات ترتدي) جعل الذكريات كأنها جسد وترتدي ثوب (القلق) وهي استعارة جميلة عن ذكرياته التي تؤرّقه وتحزنه

((شاعر يجلس في مكتبه وتحت قدميه سلة مهملات ملأى بأوراق بيضاء...

كل ورقة عصفور لا يحب الأقفاص

ناي لم تراع الريح هشاشته، وهي تنفخ فيه لكي يشهق بالموسيقى

مرآة متشظية..

كل ورقة غصن مكسور وباب مخلع))[١٥]

يستعير الشاعر عدة الفاظ ليبين ماهية الأوراق المخبأة تحت طاولته في سلة المهملات فكل ورقة(ناي، وعصفور، وغصن مكسور) وكل واحد من هذه الاستعارات له قصته

فالعصفور لا يحبّ القفص، وهذا يعني أنه أراد أن يكتب كلمة لكنه أدرك انها لا تجد طريقا حرّا للتنتشر فراحت لسلة المهملات، أو قد تكون أغنية كتبها لكن الزمن لم يسعفه لتسمعها حبيبته فصارت كالناي الذي أفسدته الرياح، وكالغصن الذي انكسر فلم يعد من الشجرة ولا من الأرض، وهنا صورة الضياع بدت أوضح بفضل الاستعارة التي لجئ إليها الشاعر.

((أحبك وجها يضيء الفراغ

وعيناً عن الليل لاتغفل

سنابل شعرك لم تبق لي

سماء، وأعمى هو المنجل

وجنات صدرك مفتوحة

ولكن تفاحها يخجل

..

أجل كان لابد من هدنة

ليهرب من حربك الأعزل))[١٦]

استعار (وجها يضيء الفراغ..) ليعبّر عن مدى الامتلاء الذي يفعله وجهها حين يبدو له ومدى الافتقاد الذي يعيشه هو حين تتركه، ثم يعلّل ذلك فيستعير ب(سنابل شعرها) ليبيّن مدى جمالها، ثم يستعير(الهروب) ليُكنّي عن الابتعاد عن وجهها لعدم قدرته على مواجهة ذاك الجمال، او الإفلاس واليأس من امتلاكه فيكون الحل ب(الهدنة)

((تعثر الوقت بي وهو يركض

ولولا انعكاسي فيه ماكان ينهض

... وترشقني بالماء والماء صورتي

فلاتشقني يا ماء، قلبك أبيض

وخذ بيدي الان نحو قصيدتي

فبعض المعاني في غيابي تمرض

ولأمرأتي الحبلى التي لو تركتها

ستتعب من حمل الفراغ وتجهض

أجل لم يعد في الوقت

الا سحابة ودخان

وأشباح على الموت تعرض

أجل لم يعد إلا سماء قتيلة...))[١٧]

يبدو ان الشاعر قد أخذ عهدا ان لا يكتب في الفرح شيئا في هذه المجموعة؛فهاهو مرة أخرى يستعير بلفظة(تعثّر الوقت) ليعبر بها عن حالة الفراغ الذي يعيشها ممّا تجعله يشعر بتعثّر الوقت ووقوفه،، ثم يرتي الماء ويكنّي عن بياضه وشدّة نصاعته(قلبك أبيض) ويطلب منه ان يأخذه لقصيده، ولامرأته (الحبلى) يس بطفل بل بالفراغ، فهنا الشاعر استعان بالصور الاستعارية ليرسم حالته قبل كتابة القصيدة فهو يرشف وجهه بالماء ليكتب قصيدته وليلحق المعاني الحبلى قبل ان تجهض، وقبل ان تكون القصيدة فارغة، فيذهب إلى ما أراد أن يدوّن من كلمات، من ثم بلا قصيدة لا يوجد إلاّ السراب،، فكنّى عن ذلك بالسحابة والدخان، ثم استعار(السماء القتيلة) ليقول ان السراب (السحابة) غطّت او قتلت الحقيقة(السماء قتيلة).

من ثم فالشاعر يعيش عشوائية في أفكاره وتقلبا في مذكراته فهو متردّد فيما يكتب وكيفية

مايكتب وقد صرّح بذلك

((لم يزل يوجعني المعنى كثير

أنه يقفز في ذهني

برجل واحدة.))[١٨]

استعار كلمة الوجع ليعبّر عن حالته وهو يكتب قصيدته

((بنادق صياديك في الليل متعبة

وقلبي غزال الغابة المتأهبة

عيون وقلبي خلف صخرة

يحدق في صمت العيون المعذبة))[١٩]

يشبّه حال أهل حبيبته والمتربصين بها أنهم كبنادق متعبة من كثرة الحرب التي يقيمونها عليه وهو كغزال الغابة المتأهّبة لأي خطر والمحتملة لأي خبر، فالشاعر يتقن استعمال الاستعارات ليقتنص الصورة المناسبة التي تكون أكثر تأثيرا بالمتلقي.

كما هو الحال في تتمّة القصيدة حين يكمل الوصف مكنيّا عن حاله أنه بات لا لون له من شدة تعب قلبه ومن خوفه، هو الآخر لا يرى كقصائده التي يكتبها لحبيبته فلا تراها، فيتصوّر حتى الأفق محاصرا بالأسيجة المكهربة.

((عيون وقلبي لايرى كقصيدة

يمر بها جوعى خيال وموهبة

ولا لون لي حتى تراني مدينة

مدافعها في البحر نحوي مصوبة

...

الى اين؟إن الأفق حولي محاصر

بأسيجة مسنونة ومكهربة

افر ولكن بالقصيدة وحدها

إذا ألبستني روحها المتوثبة

مدينة ماذا هذه؟ أرضها صدى

لما ظل من وحي السماء المخربة))[٢٠]

يبدو ان الشاعر أصبح عارفا بنفسه وبمدى يأسه ومدركا، فاستعار لفظ الطيور المذعورة ليوضّح حال الطير التي باتت لاتجد لها أمانا حتى في القصائد والكتب وصفحات المذكرات والقصص،

فيعود بالسؤال للمدينة التي كانت وحيا للسماء والآن (صدى للوحي المخرب) وهي كناية في غاية الدقة؛اذ مايفعله الناس ومايسنون من سنن ويلصقونها بالله، حتما هو أمر ليس صحيحا.

((شارع واحد يكاد يموت..

شارع

ربه الوحيد السكوت

كل أضوائه مواعيد فاتت

وتلاشت

في موعد لايفوت

شارع أرمل، الرصيف شهيد

ويتامى في جانبيه البيوت

الحبيبان

والرسائل

والليل:خيوط

تلهو بها عنكبوت

شارع كانت الخطى فيه حجّا

وصلاة

كتابها موقوت))[٢١]

مزج الشاعر بين الكنايات(شارع كانت فيه الخطى حج) أي كانت المسير للقاء بين العاشقين كقدسية المسير للحج، والبيويت(يتامى) لانها لم تتكاثر اذ لم تبارك تلك اللقاءات ولم تكلّل بالزوات فيتّمت البيوت، وجمع هذه المعاني مع الاستعارات(الليل خيوط تلهو بها عنكبوت) أي صار لايهتمّ له أحد، والاستعارة الأخرى (شارع أرمل، الرصيف شهيد) وهي متمّمة للكناية (البيوت يتامى) و (ليخرج للملتقي صورة واحدة مفادها أن ماكان بين العاشقين هناك انتهى ومات ولم يبق اللقاء ولم تمس البيوت منيرة ولا الارصفة مكللة بالورد ولا الشوارع مزدحمة بالرقابة.

((أنا حزين يا امي

الوردة التي زرعتها في حذاء أبي

الذي عاد من الحرب

ناسيا إحدى قدميه هناك
ماتت))[٢٢]

استعار (الوردة) ليعبّر بها الشاعر عن حلمه الوردي الذي زرعه ويزرعه كل طفل بقدم والده؛وبقدمه بالخصوص لانه محلّ قدومه، اذ غالبا ما ينحني الاطفال تحت أعتاب أبواب ديارهم لينظروا قدمه فيعرفوا مجيئه، ومع هذه موت الوردة مات حلم رجوع تلك القدم وقدومها، فيما كنّى عن بتر رجل والده انها(نساها) في أرض المعركة

((اخترت أن أكتب إسمي
وهو منطفئ
في دفتر الليل
وقت الريح تنكفئ
ومر باسمي أميون
عذبهم في ليلهم
أنهم مروا وما قرأؤوا))[٢٣]

كنّى الشاعر عن جهل الناس به انه (منطفئ) وسيجل اسمه المنطفئ هذا في (دفتر الليل) على الرغم من أنه متأكد انه سيمرّ به اميون لايقرؤون اسمه ويندمون، فالشاعر اراد ان يصوّر أهمية نفسه بانه الجاهل يندم إن لم يتعرّف عليه ويقرؤه ويقرأ ما ترك خلفه

الخاتمة

.....

- يعد التشبيه في ديوان(تركنا نوافذنا للطيور) لمحمد عريج ركيزة اساسية ومهمة لبيان المعنى وتصويره بأفضل صورة.
- وردت الاستعارة والكناية بشكل متساوٍ في الديوان إذ اعتمد الشاعر عليهما في بيان مشاعره وتصوير آلامه وآهاته وجزعه أحيانا.
- تعدّ الكناية الأكثر ورودا من الاستعارة والتشبيه، ولعل السبب يعود لانفتاح الكناية على المعاني وبيانها للصور بشكل أكثر جلاء، ولربما لأن الكناية تحمل المعنيين الحقيقي والمجازي والشاعر أخفى المعنى الحقيقي تحت المعنى المجازي مراعاة للمجتمع أو لأمر آخر يهمّه.
- يعد ديوان (تركنا نوافذنا للطيور) حافلا بالصور البيانية الجميلة والتي بيّنت المعنى وزادته بهاءً وجمالية ونصاعة.
- التشبيه الأقل ورودا في ديواننا، اذ ورد التشبيه 17مرة أخذنا منها 9 أمثلة تلافيا لمطاطية المبحث وليتوازى مع المبحث الثاني.

الهوامش:

١- عبد القاهر الجرجاني في الدراسات البلاغية، خولة الكناني: ١٥٣، وينظر: البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف: ٣٠٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥؛ وينظر: الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: ٧٤٥.

٢- اساليب البيان، فضل عباس: ٢١٧ العمدة، ابن رشيق، القيراوني: ١/ ١٦٩. دلائل الاعجاز: ٤.
البيان في ضوء اساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين: ٢٨، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥وينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ٧٧ وينظر:التخليص، القزويني: ٩

٣- البلاغة العربية، عبد الرحمن الميداني: ١٦٥/٢. ينظرمعجم المصطلحات البلاغية ١٧٠/٢وينظر النثر الصوفي فائز طه عمر:٣٤٨ ينظر البرهان في وجوه البيان (نقد النشر) ، ابن وهب الكاتب: ٦٠، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٠؛ وينظر: ابحاث في بلاغة القرآن الكريم، محمد كرمي الكواز: ٤٠- ٤٣، مطبعة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٦. وينظر النكت في اعجاز القرآن، الرماني: ١٠٦.

٤- الأداء البلاغي في مكاتيب الأئمة، أطروحة دكتوراه هدى سعيد العميدي

٥- تركنا نوافذنا للطيور، ١٠

٦- م.ن:١٥

٧- م.ن:٥٥

٨- م.ن:٨٩

٩- م.ن ١١٣

١٠- م.ن ٩٤

١١- ينظر البلاغة العربية، عبد الرحمن الميداني: ١٦٥/٢. ينظرمعجم المصطلحات البلاغية ١٧٠/٢وينظر النثر الصوفي فائز طه عمر:٣٤٨

١٢- ينظر اللسان ماده أعار وينظر ايضا الإبلاغيبة في البلاغة العربية، ٣٤ سمير بو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت _باريس، ط١٩٩١، ١، الإتقان في علوم القرآن، ٥٦٧جلال الدين السيوطي، المكتبة النقابية، بيروت.

١٣- ينظر المجاز وأثره في الدرس اللغوي، محمد بري عبد الجليل ١٤٩، دار النهضة العربية، ١٩٨٦

١٤- تركنا نوافذنا للطيور) ٨

١٥- م.ن ٥٥

١٦- م.ن:٥/٤

١٧- م.ن ٧٤

١٨- م.ن١١٤

١٩- م.ن ٦٧

٢٠- م.ن ٦٨/٦٧

٢١- م.ن ٨٣

٢٢- م.ن ٦٢

٢٣- م.ن ٦٥

المصادر:

القران الكريم

١- الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير بو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت _باريس، ط١٩٩١، ١

٢- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، المكتبة النقابية، بيروت.

٣- أساليب البيان، فضل حسن عباس، دار النفائس، عمان ط٢، ٢٠٠٩.

٤- أساليب البيان في القرآن، جعفر الحسيني، وزارة الثقافة في الجمهورية الايرانية، ط١، ١٤١٣ هـ

٥- الأسلوب الكنائي (نشأته، تطور، بلاغته) محمود السيد شيخون، دار الهداية للطباعة، القاهرة، ١٩٩٤.

٦- الأداء البلاغي في مكاتيب الأئمة، أطروحة دكتوراه هدى سعيد العميدي، اشراف أ.د.مزاحم مطر، كلية التربية/جامعة القادسية.

٧- البرهان في وجوه البيان (نقد النشر) ، ابن وهب الكاتب دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٠

٨- البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف: ٣٠٢، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥

٩- البيان في ضوء اساليب القرآن، عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥

١٠- البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، عبد الرحمن الميداني، دار القلم دمشق، ط ١٩٩٦، ١.

١١- التلخيص في علوم البلاغة، محمد بن عبد الرحمن القزويني جلال الدين، قراءة وتقديم؛ د.ياسين الايوبي، صيدا، بيروت، ط٢٠٠٢، ١

١٢- ديوان (تركنا نوافذنا للطيور) محمد عريج

١٣- عبد القاهر الجرجاني في الدراسات البلاغية، خولة الكناني، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة القادسية

١٤- الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، احمد علي دهمان، دمشق وزارة الثقافة، ط، ٢٠٠٠، ٢.

١٥- العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيراوني، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي ط١، ٢٠٠٠.

١٦- لسان العرب، ابن منظور، مطبعة دار الكتب العلمية بيروت لبنان

١٧- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون

١٨- مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي، تحقيق؛نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١٩٨٣، ١.

١٩- مقالات في الأسلوبية، منذر عياشي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠

٢٠- المجاز وأثره في الدرس اللغوي، محمد بري عبد الجليل، دار النهضة العربية، ١٩٨٦

٢١- النثر الصوفي، دراسة تحليلية فنية، فائز طه عمر، بغداد، ٢٠٠٤

٢٢- النكت في إعجاز القرآن، الرماني، تحقيق محمد زغلول، ط٣، مصر دار المعارف ١٩٧٦.

روايةُ الأجيال بين الثلاثية لمحفوظ وعائلة باسكوال دوارتي لثيلا (دراسة مقارنة)

م.د احمد راهي سعدون الزيداوي

جامعة كربلاء - كلية العلوم الاسلامية

The Novel of Generations between the Mahfouz Trilogy and the Family of Thila Pascual Duarte (a comparative study)

Lecturer Dr. Ahmed Rahi Saadoun Al-Zaydawi

Karbala University/College of Islamic Sciences/ Department of Quranic Studies

الملخص

رواية الأجيال من أنواع الروايات المميزّة فهي تصف أحوال عدة أجيال من أسرة واحدة على مدى سنوات واصفة الأحداث والتقلبات السياسية والتغير في الأوضاع الاقتصادية والثقافية و الاجتماعية فكأنها سرد تاريخي في شكل روائي شيّق لأحوال بلد ما وأهله وتوضح تأثير تلك الأحداث على الناس وما نجم عنها من أثار.

تصف الثلاثية حياة أسرة من الطبقة الوسطى قبل ثورة 1919 وبعدها حتى الخمسينيات من القرن الماضي واصفة حياة الناس وقتها وعاداتهم وتقاليدهم والعلاقات داخل الأسرة الواحدة وعلاقات الأسر بعضها ببعض والتأثير السلبي أو الإيجابي للام والأب ومدى حرص الأسر على التعليم من عدمه وظهور تيارات سياسية جديدة واهتمامات الأجيال الشابة بها من عدمه.

أمّا في رواية عائلة باسكوال دوارتي فهي أنها عبارة عن مذكرات لقاتل محكوم بالإعدام معطية صورة عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية بالغة السوء التي عانت منها إسبانيا بعد الحرب الأهلية فهي بمثابة اعتراف أو تطهير للنفس من الذنب أو إراحة لضميره قبل الموت أم مبرر للأفعال التي ارتكبها هذه المذكرات تثير تساؤلا حول هل الأجرام والميل للعنف طبيعة بشرية أم مكتسبة من البيئة أم هي نتيجة للظروف والضغوط المحيطة بالشخص؟ كذلك توضّح التأثير السلبي للأب والأم في كل مراحل النشأة التي تتكوّن فيها الشخصية وكون الوالدين قدوة سيئة فهل هو فقط المجرم أم هناك من دفعه لذلك؟

Abstract:

The generational novel is one of the distinctive types of novels. It describes the conditions of several generations of one family over the years, reporting the events, political fluctuations, and the change in economic, cultural and social conditions.

The trilogy narrates the life of a middle-class family before and after the 1919 revolution until the fifties of the last century, showing the lives of people at that time, their customs and traditions, the relationships within the same family, the relationships of families with each other, the negative or positive impact of mother and father, the extent to which families are keen on education, the emergence of new political currents, and the concerns of the younger generations.

As for the novel of the Pascual Duarte family, we find that it is a memoir of a murderer sentenced to death, giving a picture of the dire social and economic conditions that Spain suffered after the civil war. It serves as a confession or purification of the soul from guilt, or a relief to his conscience before death, or a justification for the actions he committed. These notes raise the question: Are crimes and inclination to violence a human nature, acquired from the environment, or a result of the circumstances and pressures surrounding the person? It also shows the negative influence of the father and the mother in all stages of the upbringing in which the personality is formed and the parents being bad role models. It is wondered whether he is the only criminal or is there someone who pushed him to do so?

المقدمةُ

روايةُ الأجيال نوع مميّز من الأدب إذ أنها تجمع في أحداثها تاريخ البلد الذي تدور فيه الأحداث فضلا عن وصف البشر، العادات والتقاليد التي درج عليها الناس في تلك الحقبة التي تدور فيها الرواية، والتغيّرات التي تطرأ عليها ببطء، فما كان ممنوعا في وقت ما أصبح مسموحا في وقت آخر، كذلك تدخل إلى عالم وصف البشر وتقلبّاتهم و تصف الحركات السياسية وتغيرات الحكم في البلد الذي تدور فيه الأحداث وما يتبعها من تغيرات في حياة البشر من غنى أو فقر، كذلك وصف الطبقة الوسطى والتي تمثّل أغلبية لا يستهان بها وتقدّم نموذجًا لما عليه الحياة في البلد الذى تدور فيه الأحداث.

تعدّ الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجا مثاليا لرواية الأجيال فهي تصف مرحله زاخرة بالأحداث على الصعيد السياسي والاجتماعي و الاقتصادي وقد كتب محفوظ العديد من روايات الأجيال نذكر منها (الحرافيش)، (حديث الصباح و المساء)، (قشتمر). أمّا رواية عائلة باسكوال دوارتي لكاميلو خوسيه ثيلا فتعد كمرآة عاكسة لأحوال ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية واصفة الأوضاع الصادمة من جهل وفقر وما يترتّب عليها من جرائم في قرية نائية وقد كتب ثيلا العديد من الروايات مثل (سحب عابرة)، (رحلة الى القرية).

إن أصدق أنواع السرد التاريخي[1] * هو ما يأتي على لسان البشر وحكاياتهم وما يتعرّضون له، ومدى تأثّرهم سلبًا وإيجابًا بالتحولات التي تحدث من حولهم، فالتغيير هو سمة الحياة لا شيء يبقى على حاله، فنرى صعود تيارات وأفراد وهبوط أخرى.

فالحكاية عند محفوظ غنية بالتفاصيل العامة والخاصة التي تقدّم وصفا دقيقًا للشخصيات؛ فتظهر واضحة جليّة ليس في مظهرها الخارجي، وما تتميّز به من سمات شخصية، ولكن وصفًا دقيقًا للشخصية نفسها وما بها من مميزات وعيوب كذلك وصف الأماكن وما تشمله من منازل ووصف هذه المنازل وأثاثها وخصائصها وطبيعة الحياة منها ووصف الشوارع وكيفية التعامل بين البشر والتفاوت الموجود بين الشخصيات حتى بين أفراد الطبقة الواحدة وارتباطه بالأحداث سواء كانت سياسية كتقلّبات الحكم أو اجتماعية واقتصادية أو كالأزمات أثناء الحروب وما بعدها وتبعاتها على حياة البشر؛ لذلك نرى أن ثلاثية محفوظ شديدة الثراء بالأحداث والشخصيات على مدار عقود فهي تقدّم وصفا جيدا نطلّ من خلاله على أحداث لم نعايشها وأشياء اندثر معظمها فكأنها تعود للحياة مرة أخرى عند قراءة وتحليل الرواية، فنجد أننا أمام وصف حالة كاملة لبلد تمّ التعبير عنها في رواية تدور أحداثها على مدار عقود لعدة أجيال متتابعة فتعطينا فكرة واقعية عن هذه الفترة.

عائلة باسكوال دوارتي أول رواية كتبها ثيلا وتعدّ من أفضل مائة رواية كتبت بالإسبانية، وتنتمي إلى النوع الأدبي (التهويل) الذي يرتبط التقليد الواقعي الإسباني الذي ظهر في منتصف القرن التاسع عشر الذي وعكس بدوره قيم الطبقة الوسطى في مرآة الأدب الواقعي، وتميّز الرواية الواقعية في هذه الفترة بالبساطة، فيكتب الروائي عن موضوعات لها صلة بالقارئ وحياته اليومية وكذلك قد يكتب بلغة شعبية قريبة من القارئ.

ويصف سرور[2] البناء الفني لرواية (بين القصرين) بأنه غاية في البساطة وغاية في التعقيد أيضا ولهذا تستطيع (بين القصرين) أن تهزّ القارئ لأنها عالم رحب شامل عميق ضمن مسار روائي مقسّم الى مجموعة من اللوحات مجموعها ٧١ لوحة تمثّل كل منها لحظة زمنية نابضة بالحياة.

ويضيف أن محفوظ بارع في الغوص إلى أعماق الشخصية والاعجاز في التجسيد الداخلي لها في حساسية تجعله في مستوى الفرنسي بلزاك والروسي

نيكولاي جوجول والبريطاني تشارلز ديكنز.

ومن مهارات محفوظ في نظره أنه يركّز في السرد الروائي - بتصوير موضوعي- على النمط الانساني لا على العقدة كما يعتمد على التحليل النفسي والنقد الاجتماعي بلا صراخ ولا ميلودراما ويصبح التاريخ في سطور الرواية حيا مشهودا في الأحداث والطرز السائدة في العمارة والأساس المنزلي والملابس والموسيقى والغناء والتقاليد والعلاقات الاجتماعية والسياق الاقتصادي[٣]، أمّا ثيلا فقد كان فكانت كتاباته تتميّز بحرية الفكر ممّا جعله يهجر السائد سواء في الأسلوب الأدبي والاتجاه السياسي ويعدّ ثيلا الشخصية الأبرز في التجديد الأدبي الأشباني خلال فتره ما بعد الحرب العالمية الثانية.

تأتي رواية باسكوال دوارتي لثيلا لتعطينا فكرة عن مدى معاناة الفقراء في الريف الإسباني وارتباط الفقر بالجهل والجريمة؛ حيث لا وازع على الإطلاق سواء أخلاقي أو ديني في مثل هذا الفقر المدقع والظروف السيئة من الجهل والمرض لذلك، فهي رواية بها من التهويل الأدبي الذي يجعل أحداثها صادمة وهذا يقودنا إلى معني التهويل الذي هو تضخيم الأمور ممّا يبعث على الخوف والتهديد وهذا التهويل يجعل أحداثها صادمة ولكن قد تكون ظروف الحياة الحقيقية أشدّ قسوة من الخيال فهذه الرواية قد أسّست لما بعد الواقعية في الأدب الإسباني.

تقدّم الروايتان صورتين لعائلتين بكل مفرداتها وكي تصل أحيان إلى حدّ الصدمة لكنها تعبّر عن عصر وأحداث جرت في الماضي فقد تسأم الأجيال الجديدة من قراءة كتب التاريخ لكنها تعرفه من خلال قراءة رواية بها تفاصيل كثيرة عن تلك الحقبة التي تدور بها الأحداث.

وأخيرا فالروايتان لكاتبين مبدعين فاز كلاهما بجائزة نوبل للآداب.

• سبب اختيار الموضوع:

قصد الباحث لاختيار الموضوع لعدة أسباب، منها:

١- توضيح أثر رواية الأجيال في السرد التاريخي.

٢- دراسة تأثير الظروف السياسية و الاقتصادية السيئة على حياة الأفراد في مجتمع ما سلبا و إيجابا.

٣- تقديم صورة عن حياة الطبقة الوسطى في مصر منذ أوائل القرن العشرين و تقديم فكرة عن حياة القرويين في إسبانيا بعد الحرب الاهلية وبيان أوجه الشبه و الاختلاف بين الأحداث و الشخصيات في الروايتين.

منهج البحث:

يتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك باختيار بعض الموضوعات الدراسية محددة المعالم و الهوية ومن ثم اختيار العنوان المناسب ثم الشروع في وضع المقدمة المختصرة، وكذلك يعمد – من خلال ذلك المنهج- إلى بعض المناهج العلمية المناسبة يستطيع من خلالها ان يجد الطريقة المثالية لتفصيل محاور البحث وهنا يظهر المنهج الوصفي التحليلي بوصفه منهجا مهمّا يساعد على توصيف المشاكل العلمية بدقة وصولا لاستنتاجات إيجابية، وهو مناسب للبحوث التي تتضمّن توجّهات و سمات وخصائص ويتمثّل ذلك في الدراسات الاجتماعية بوجه عام التي لا تعتمد على الأرقام كشواهد في استنتاج الخلاصة.

تساؤلات البحث:

أثار الباحثَ بعض التساؤلات، فنهض بهذا البحث للإجابة عنها، ومنها:

١- هل استخدام الايذاء البدني أو اللفظي أو التشدد الزائد عن الحدّ في التربية يأتي بثماره أم لا؟

٢- هل الفقر فقط سبب كل الانحرافات ام ان هناك أسباب أخرى؟

٣- هل هناك شخص منحرف بالفطرة أم هو تأثير البيئة و الظروف الصعبة والقدوة السيئة؟

الدراسات السابقة على سبيل المثال لا الحصر:

- كتاب رواية الأجيال في السرد العربي الحديث تأليف الدكتور زهير عبيدات، كتاب العتبات النصية في رواية الأجيال العربية تأليف الدكتورة سهام السامرائي، كتاب الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب تأليف محمد أحمد السيد، رواية الأجيال تخلع عباءة نجيب محفوظ – مقال حسن حافظ – بوابة اخبار اليوم، السيرة الذاتية لنجيب محفوظ – ويكيبيديا، السيرة الذاتية لكاميلو خوسيه ثيلا – ويكبيديا.

الكلمات المفتاحية:(الأجيال – رواية – محفوظ – ثيلا)

التمهيد:

أولًا: مفهوم الرواية.

ثانيًا: معني رواية الأجيال وبعض الأمثلة لها العربية والأجنبية.

ثالثًا: البيئة التي دارت بها الأحداث وأثرها.

المبحث الأول: البيئة التي تدور فيها الاحداث وتأثيرها ويحتوي على ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الأوضاع الاقتصادية وتأثيرها على الأحداث في الروايتين.

المطلب الثاني: العلاقات الاجتماعية و أثرها في الأحداث.

المطلب الثالث: تأثير الظروف السياسية على الأحداث.

المبحث الثاني: دور المرأة وأثره في الأحداث:

المطلب الأول: تأثير الأم سلبًا وإيجابًا.

المطلب الثاني: الأخت ودورها في الأحداث.

المطلب الثالث: الزوجة وتأثيرها في الأحداث.

المبحث الثالث: تأثير دور الرجل في الأحداث:

المطلب الأول: علاقة الأب بالأبناء وتأثّرهم به.

المطلب الثاني: الأخ وعلاقته بالآخرين.

المطلب الثالث: الزوج وتأثيره على الأحداث.

الخاتمة: نتائج الدراسة النقدية.

مفهوم الرواية[٤]:

١- الرواية- انطباع شخصي مباشر عن الحياة أو هي قصة خيالية نثرية طويلة[٥]

٢- مفهوم آخر[٦] في معجم روبار (هي نتاج تخيل يكون نثراً ذا طول كاف يصوّر شخصيات معينة تصويراً حركيا ويقدّمها على أنها واقعية ويعرفنا بنفسياتها ومصائرها ومغامراتها).

٣- في معجم لاروس- نتاج تخيل يكون نثراً ذا طول ما، يسعى فيه كاتبه إلى شدّ الاهتمام بمغامرات ذات حظ من الخوارق وبدراسة اخلاق الشخصيات وطباعها وأحاسيسها وأهوائها، وتكون هذه الشخصيات متخيلة وكأنها من الواقع[٧] .

٤- الرواية أثر نثري عادي يحتوي على أحداث متخيّلة تمثّل مغامرات نادرة في الحياة وفيها تحليل لمشاعر إنسانية[٨] .

٥- الرواية- قصة خيالية لمغامرات متنوّعة[٩] .

تعريف الرواية لغة واصطلاحًا:

١- الرواية لغة: جاء في المعجم الوسيط قولهم روى على البعير ريا: استسقى، روى القوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله و نقله فهو راو جمعها رواة وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله و ناقله، والرواية: القصة الطويلة[١٠].

فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الياء روى من الماء بالكسر، ومن اللبن[١١] يروى ريا، والرواية المزادة فيها الماء، ويسمّى البعير رواية على تسمية باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المسقى أصلا رواية... ويقال روى فلان فلانا شعرا اذا رواه له متى حفظه للرواية عنه، من خلال هذين التعريفين اللغويين نلاحظ ان المدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال و الجريان و الارتواء المادي "الماء" أو الروحي " النصوص و الاخبار" وكلا النوعين

ذو أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء هو هدفهم المنشود من اجله يحلّون و يرتحلون، وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الاشعار و الأخبار و السير.

٢- الرواية اصطلاحا: ورد في معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم ان: "الرواية سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد، والرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، و ما صاحبها من تحرير الفرد من التبعات الشخصية[١٢]".

وقد ورد في تعريف الأكاديمية الفرنسية انها: "قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف ووصف الطباع و غرابة الواقع[١٣]"

استنتاجا ممّا سبق فالرواية هي المرآة التي تعكس كل مظاهر الواقع المختلفة يعالج فيها الكاتب موضوعا كاملا دون ان تنعزل عن القارئ فهي أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع.

ثانيًا: معني رواية الأجيال وبعض الأمثلة لها العربية والأجنبية:

تعدّ الرواية اليوم أهمّ الأنواع الأدبية وأكثرها انتشارا وأقدرها على تمثيل الواقع وإعادة إنتاجه بخطاب أدبي يتسم بالجمالية و الرقّى والرواية اليوم أمّ الأداب وجامع نصوصها لما تحتويه من شمولية وقدرة فنية على استيعاب مختلف الأنواع والأجناس الأدبية و الفنية الأخرى وذلك بفضل قدرتها على التقاط الأنغام المتباعدة والمتناظرة والمركبة لإيقاع عصرنا بواسطة طبيعتها الشمولية و الحوارية التي ينطوي عليها النسيج الروائي الذى يجمع عناصر مختلفة.[١٤] وغالبا ما تبتلع الرواية الواحدة الأنواع الأدبية والمعرفية الأخرى ممّا يجعلها جنسا مراوغا يخلق جدلا جناسيا شائكا[١٥].

فهي لا تمتلك قواعد ثابتة لا تتزحزح وهي النوع الوحيد الذي لم يزل يتشكّل بتفاعلها العميق مع تطوّر العصر[١٦]. إذ أنها (نوع لا يمكن الإمساك به)[١٧]. فهي النوع الوحيد المفتقد للقواعد و(يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل)(١٨) لان كل رواية على شيء من التعقيد يمكن لها ان تؤلّف صنفا بحد ذاته[١٩].

وعلى هذا الأساس فالرواية مغامرة، وربما ان الناقد قارئ متطوّر غزا النص، فقد أخذ يروي احداث تلك المغامرة[٢٠].

إن الفرادة التي امتازت بها الرواية من دون غيرها من الأجناس الأدبية جعلتها تتربّع على العرش في الأدب العالمي ولاسيما بعدما تغذّت من علم النفس والاجتماع لتصبح ((وثيقة تحلّل وتصوّر عمق المعرفة وتثير الدهشة والشعور بالجمال بعدما كانت أدبا للتسلية وإشباعا للرغبات والميول))[٢١]. فقد استطاعت أن تعبّر عن متطلبات الإبداع في أكثر أشكاله سعة وانتشارا وأشدّها التصاقا بالحقيقة والواقع، وإن وظّفت في تقنياتها الفنية ما وظّفته الأجناس الأدبية الأخرى كالمجاز والرمز[٢٢]، وتمكنت من إعادة إنتاج الحياة العصرية بكل ما تحمل من انفعالات اجتماعية ونفسية ولم تعد تعكس صورة عن اللاجدوى والفوضى اللذين يتمثلان في التاريخ المعاصر فحسب بل كانت تحريرا للخيال الإنساني[٢٣]، ((ومرآة سحرية يستطيع من خلالها الانسان أن يري روحه))[٢٤].

والحقيقة ان الرواية على الرغم من خضوعها زمنا طويلا للتاريخ والتحقيب اللذين رصدا أشكالا سردية مختلفة من حيث ظهورها وتطورها وربما اضمحلالها مثل: رواية الفروسية، والرواية الرعوية، والرواية الاستباقية، ورواية الخيال العلمي، ورواية الاجيال[٢٥]. غير أن هذه التصنيفات وإن تمخّضت عن أشكال سردية مختلفة إلاّ أنها لم تهتمّ بالشكل الواحد بحيث يمكن أن نخلص إلى نتائج دقيقة وواضحة؛ لهذا ظلّت هذه المهمة من مهام التحليل الفني الذي

يكشف عن خصائص وسمات تختلف باختلاف ما تواكبه من تطوّرات على صعيدي الشكل الفني و المضمون.

وقد أشار كثير من النقاد إلى التصنيفات المتعلقّة بالرواية، فمنهم من صنّفها استنادا إلى مضمونها، فيما صنفّها قسم اخر اعتمادا على الشكل، وحظي التصنيف المذهبي باهتمام من قبل الآخرين وربما كان اعتماد التصنيف الاجناسي استنادا إلى التداخل الحاصل بين الرواية والأشكال الفنية الأخرى هو البؤرة المركزية التي انطلق منها البعض الآخر[٢٦].

وقد رصدت الباحثة ساندي سالم أبو سيف في كتابها (الرواية العربية واشكالية التصنيف) أنواعا من التصنيفات بناء على ما شاع في النقد العربي من تغليب الفكرة (الثيمة) العامة سواء أ كانت مذهبية أم مضمونية، أم التقنية الشكلية، أم التركيبية، وقسّمتها على أقسام عديدة:

١- التصنيف المذهبي: وهو التصنيف الذي يقوم على استقراء المضمون للوقوف على المذاهب أو المدارس الأدبية التي تمثّلها الأعمال الروائية، ولقد راجت في النقد العربي التصنيفات الآتية:

الرواية الرومانسية، الرواية الواقعية، الرواية الوجودية.

٢- التصنيف المضموني: ويقوم على استقراء النص الروائي باحثا عن الموضوع المعالج مغلّبا (الثيمة) أو السمة المضمونية الرائجة على السمات الأخرى وجاعلا منها عنوانا للتصنيف؛ كالقول بالرواية السياسية التي وإن كانت تتناول قضايا اجتماعية أو اقتصادية...الخ، الاّ أنها من حيث عمومية المعالجة تتناول موضوعا سياسيا مهيمنا.

٣- التصنيف الشكلي: ويقوم على التقاط تقنية تشيع في العمل الروائي وتميزه، كالقول بالرواية النفسية التي توظّف تقنيات مثل: تيار الوعي، والتداعي الحرّ، والمونولوجات الداخلية...أو الرواية الجديدة التي استندت الي جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عمّا شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي.

٤- التصنيف التركيبي (تداخل الاجناس): وهو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، كتجاور الرواية والسيرة الذاتية؛ أو الرواية السيرالذاتية أو القصيدة السير الذاتية...الخ.

٥- التصنيف الزمني: وهو التصنيف الذي يقوم على معيار زمني، كالقول برواية الستينيات، أو رواية السبعينيات.

٦- التصنيف المكاني: وهو التصنيف الذي يقوم على معيار مكاني أو بيئي، كالقول برواية المدينة أو رواية الريف أو رواية السجن[٢٧].

والحقيقة انّ اغلب النقاد لم يلتزموا معيارا واحدا في تصانيفهم بل جمعوا أكثر من معيار وبناء على ذلك فان عملية التصنيف ليست بتلك السهولة التي يتصورّها البعض وذلك ((الاختلاف في المعايير التي ينطلق منها، وتعثّر التصنيفات بعوائق عديدة بالنظر إلى طبيعة الرواية المراوغة وتعدّد المستويات الجمالية والمضمونية التي من الممكن ان تصنّف الرواية وفقا لها ممّا يؤدي إلى القول بان التصنيف-أساسا-مشكلة مستعصية)).

رواية الأجيال هي الرواية التي تركّز على تعاقب الأجيال في إطار أسرة تبدأ بداية غامضة أو من أصول بعيدة ثم تصعد هذه الأسرة إلى قلب الأحداث تتفاعل مع المتغيرات التاريخية التي تمر بها فتعكس اهتمامات الطبقة الوسطى.

ورواية الأجيال تعبّر أساسا عن أفكار وتطلعات واخفاقات الطبقة الوسطى فيعبّر بها الكاتب عن تطلعات لم تتمّ واحلام مجهضة وأزمات قد تكون اجتماعية أو سياسية أو ثقافية أو اقتصادية

فيتمّ رصد الظواهر الاجتماعية والسياسية والنفسية والحضارية للأجيال المتعاقبة في الرواية.

وتشترك رواية الأجيال مع أشكال رواية أخرى مقاربة لمفهومها وسماتها مثل (الرواية النهرية - الرواية الانسيابية – رواية العائلة – رواية الحقبة).

الرواية النهرية: هي الرواية ذات المساحة الطويلة والأجواء الكثيرة التي توحّدها إشكالية مشتركة، وقد بدأ هذا النوع مع بلزاك في سلسلة مجلدات تصوّر بانوراما عصر بكامله بتقاليده وأعرافه وهزاته السياسية.

ولكن تغير هذا المفهوم مع زولا وأصبح تشمل مسار عائلة كاملة بأجيالها وتحولاتها مثل السلسلة التي ضمت عشرين رواية وحملت اسم عائلة كبيرة روجون مكارث.

وقد بدأ هذا النوع من الروايات في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر وازدهرت في القرن العشرين ومن ثم أصبحت تيارًا عالميًا، وقد تكون رواية واحدة وليست متسلسلة مثل رواية (الباقي من الزمن ساعة) لنجيب محفوظ أو ثلاثية مثل الثلاثية لنجيب محفوظ أو رباعية مثل الحرب والسلام لتولستوي أو خماسية مثل مدن الملح لعبد الرحمن منيف. أو أكثر من ذلك. وهذه السلسلة يمكن قراءتها وفهمها كلا على حدة ولكن يوجد بها أحداث وشخصيات تتشارك معظم أحداث الرواية أو كلها وأحداث مشتركة يكمّل بعضها بعضا.

الرواية الانسيابية[٢٨]: هي رواية طويلة جدا يشترك في صنع أحداثها عدد كبير من الشخصيات المنتمية إلى أجيال متعددة.

وهي رواية حديثة ترتبط بتقليد فني طويل وقديم هو الفن الملحمي وتتخذ من الشكل الدائري إطارا لها وداخل تعرجات النهر الروائي تقدّم دلالة شاملة وتحليلا نفسيا للطبائع وتصويرا تاريخيا واجتماعيا عظيما وتقدّم الرمزية الأخلاقية أو الفلسفية[٢٩]وأبرز مثال على ذلك ثلاثية محفوظ.

رواية العائلة[٣٠] تحتوي على ثلاثة أجيال على الأكثر الأجداد والآباء والاحفاد وكذلك الأقارب وهذا النوع يكون شبيها بالسيرة الذاتية وذلك مثل رواية حديث الصباح والمساء لمحفوظ.

رواية الحقبة[٣١] تعرض قطاع من الحياة المعاصرة وبالشخصيات في ذاتها دون ان تعني بتطور المجتمع وبذلك تكتسب الشخصيات حقيقتها الإنسانية من تمثيلها لمجتمع ما في حقبة زمنية خاصة

هذا وان كانت رواية الأجيال تحمل أغلب سمات الأنواع السابقة لكنها تتميّز بأن تعاقب الأجيال فيها يعطي صورة واضحة عن تطور المجتمع في تلك الفترة الزمنية.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نسوق بعض الأمثلة لروايات الأجيال العربية والأجنبية القديمة منها والحديثة:

روايات الأجيال العربية القديمة:(الحرافيش – الباقي من الزمن ساعة – حديث الصباح والمساء) تأليف نجيب محفوظ.

ثلاثية غرناطة والطنطورية تأليف رضوى عاشور.

من روايات الأجيال الحديثة ورثة آل الشيخ تأليف أحمد القرملاوي.

ملحمة السراسوة تأليف أحمد صبري أبو الفتوح.

أولاد الناس ثلاثية المماليك تأليف ريم بسيوني.

من روايات الاجيال العربية خماسية مدن الملح تأليف عبد الرحمن منيف.

من روايات الأجيال الأجنبية الحرب والسلام تأليف لتولستوي، آل بود نبرك للكاتب الألماني توماس مان.

من روايات الأجيال في الأدب الإسباني:

مائة عام من العزلة تأليف جابريل جارسيا ماركيز.

رباعية مقبرة الكتب المنسية تأليف كارلوس زافون.

ثالثًا: البيئة التي دارت بها الأحداث وأثرها.

تدور أحداث ثلاثية محفوظ في فترة ما قبل ثورة ١٩١٩ ثم مرورا بها والاحتلال الإنجليزي لمصر وقتها وكفاح أهلها وقيادة سعد زغلول والذي تمّ نفيه وقتها ثم قيام الثورة وعودة سعد زغلول من المنفى والكفاح من أجل الاستقلال كل هذه الأحداث تدور في حي الحسين، وهو من الأحياء الشعبية ذ التي تتميّز بخصوصية شديدة حيث يوجد به مسجد الحسين والمعروف أن الناس الشعبيين يبجّلون أهل البيت و مساجدهم سواء مسجد الحسين أو مسجد السيدة نفيسة أو مسجد السيدة زينب، ولذلك نجدهم يتباركون بزيارتهم والدعاء عندهم وصلاة الجمعة في مساجدهم ولا يفرق في هذا الاعتقاد بين رجل وامرأة، فنجد أن السيد أحمد عبد الجواد[٣٢] *، شديد الحرص على أداء صلاة الجمعة في مسجد الحسين واصطحاب أبنائه معه لأداء الصلاة وكذلك كان من أمنيات أمينة[٣٣]* في الجزء الأول من الثلاثية أن تذهب إلى هناك للدعاء والتبرّك، ثم عندما سمح لها السيد أحمد عبدالجواد بالذهاب عقب موت فهمي فكانت تذهب بانتظام وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على شدة تبجيل بسطاء الناس لإل البيت وأولياء الله الصالحين وأنه طقس من طقوس حياتهم.

الحارة عند محفوظ ليست مجرد مكان فنجدها حاضرة بكل مفرداتها من محلات وبيوت ومقاهي لذلك تلعب دورا محوريا في الأحداث.

كذلك البيت القديم الذي هو بيت العائلة له خصوصية عند محفوظ فهوا دائما يرمز إلى الأمان في رواياته.

والبيوت في حارة محفوظ متناسقة وكذلك الأسطح فتلك الأسطح لها دور في الأحداث من لقاء أو فراق أو مشاكل أو متنفس لسيدات البيت والتي كن ممنوعات من الخروج فالسيد أحمد عبد الجواد تاجر ميسور الحال بدرجه تمكنه من توفير حياه مريحه لأسرته في حدود الطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها وبالتالي فالحارة هنا ليست رمزا للفقر ولكنها جزء من الحياه الاجتماعية لهذه الطبقة وهنا تلعب التقاليد التي أرسوها بأنفسهم دورا كبيرا في حياتهم بالرغم من عقمها ولكن وجودها دلالة على الهيبة والسيطرة وكما في حالة السيد أحمد عبدالجواد و فرضه على أسرته نظاما قاسيا من الأوامر والنواهي، ثم بمرور الوقت وما يحدثه من تغيير نجد أن القوانين الصارمة التي أرساها كنظام حياه تنكسر شيئا فشيئا حتى تتلاشى جميعًا بمرور السنين.

أمّا رواية عائلة باسكوال دوارتي لثيلا تدور أحداثها في زمن ما بعد الحرب الأهلية في إسبانيا وتبرز أهمية هذه الرواية في أنها:

أولًا: أسّست لما بعد الواقعية حيث كان تيار الواقعية الذي بدأ بالانتشار في منتصف القرن التاسع عشر هو السائد الذي يتناول طموحات الطبقة الوسطى الصاعدة عندئذ سياسيا عقب عدة ثورات. وإذا كان تأثير الحرب الأهلية على الأدب الإسباني قد استمرّ برأي النقاد والباحثين حتى عام ١٩٧٥؛ إلاّ أن مرحلة ما بعد الحرب كانت مليئة بالأحداث التي أمتدّ تأثيرها فترة طويلة، إلاّ أنه من المهم القول إنه ومع انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥؛ ظهر إلى العلن تيار الوجودية في أدب إسبانيا؛ فخلال عقدي الأربعينيات والخمسينيات كان لكوارث الحرب والمواجهات الأيديولوجية أثرها في ظهور الفن الاجتماعي الملتزم والواقعية الجديدة؛ لكن في الوقت ذاته رسمت نتائج الحرب الأهلية بين عامي ١٩٣٥ و١٩٧٥ مرحلة من القمع الدموي بسبب انتصار نظام الديكتاتورية وبقائه في الحكم لمدة أربعين عاما؛ فهذه الفترة كانت ثمرة انتصار عسكري حققته مجموعة قادها الجيش والكنيسة والقوى المستفيدة على باقي الخيارات السياسية؛ فضلا عن أن نفي معظم المفكرين والفنانين الجمهوريين بنسبة ثمانين في المئة إلى خارج البلاد؛ أدّى بالحركة الأدبية إلى مستنقع فكري؛ بينما عانى أدباء

الداخل من كابوس الخوف من الانتقام والأخذ بالثأر من قبل نظام فرانكو الذي سلّط أجهزة الرقابة على الأدباء.

ثانيًا: تقرر واقع شديد الصعوبة فتجعل القارئ مندهشا من هذا الكم من المآسي والجرائم التي هي نتاج ما بعد الحرب الأهلية في إسبانيا والتي عانى منها الفقراء في الريف الإسباني الذين يتسمون بالعوز المطلق حيث البطالة والجهل والفقر والمرض فهذه الرواية نقلت الواقع المؤلم الذي عاشته اسبانيا بعد الحرب الأهلية والذي تمثل في انهيار على كافة الأصعدة فتخرج لنا رواية عائلة باسكوال دوارتي لتظهر الواقع المرير الذي عانى منه الكثيرون وقتها؛ فتبرز هذه المعاناة وتظهر بجلاء أثر الفقر والجهل على البشر وأثر الحرب وما نتج عنها من انهيار على كافة الأصعدة لاسيما في الفترة الأولى لحكم الجنرال فرانكو والمعاناة من العزلة والرقابة وانعدام حرية التعبير والذي يؤدي إلى الفقر والجريمة وعدم الإحساس بالأمان وزاد على ذلك الحصار الذي فرضته الدول الديموقراطية في أوروبا على إسبانيا مّما زاد الأوضاع سوءا.

نجد هنا حالتين للحرب حالة الثورة والكفاح ضد الاحتلال في ثلاثية محفوظ أدّت إلى إيجابيات وسلبيات وإن كانت ليست بالحدة نفسها التي وجدت في رواية ثيلا، وحالة الحرب الأهلية في إسبانيا والتي أدّت إلى الإنهيار وضياع أناس كثيرين تحت وطأة الظروف المعيشية السيئة والتي أدّت إلى الاتجاه إلى الجريمة كما في حالة باسكوال دوارتي.

المبحث الأول:

البيئة التي تدور فيها الأحداث وتأثيرها ويحتوي ثلاثة مطالب.

المطلب الأول: الأوضاع الاقتصادية و تأثيرها على الأحداث في الروايتين.

أمّا عن الثلاثية فتدور أحداثها في حي الجمالية والحسين وما يتفرّع عنها من شوارع وحارات وقد وضع محفوظ وصفا حقيقا لا يخلو من سحر هذه الأماكن الشعبية ذات الخصوصية فهذه المنطقة مملوءة بالمساجد مثل مسجد الحسين ومسجد السلطان قلاوون ومسجد السلطان برقوق، فيقع المنزل الكبير أمام سبيل بين القصرين ثم يتفرّع جنوبا شارع النحاسين وشمالا شارع بين القصرين مملوءة بالمتاجر الكبيرة ومحلات الصناع والمقاهي والحوانيت الصغيرة، فهذا حي لا يهدأ حتى الفجر فتراه مضيئا بمصابيح عربات اليد وكلوبات المقاهي التي كان يضيئها الكلوب، وهو مصباح كبير يعمل باستخدام الكيروسين، وكان من السمات المميزة للإضاءة في هذا العصر، وفي هذا المكان الذي يموج بالحياة والحركة ليلا ونهارا يقع البيت الكبير بما له من خصوصية فالجميع يخرجون منه ثم يعودون إليه إمّا للزيارة أو للمكوث طويل الأمد بعد فواجع القدر، والبيت يتكوّن من فناء مترب به بئر قد سدّت فوهته منذ تمّ توصيل مواسير المياه إلى المنزل خوفا على الصغار، وحجرتين كبيرتين حجرة فيها فرن وتستعمل كمطبخ، والحجرة الأخرى تستخدم كمخزن، ثم طابقين الأول للأولاد به حجرات نومهم، والطابق الأعلى الذي توجد به حجرة نوم الوالدين، وحجرة الطعام، وحجرة للجلوس، وحجرة فارغة إلاّ من أدوات اللعب للأبن الأصغر.

أمّا عن سطح البيت فكان يمتلئ بالحمام والدجاج وفي جزء منه كانت فيه سقيفة غرست فيها شجرتين من الياسمين واللبلاب فكان المكان كأنه بستان تفوح منه رائحة الياسمين، وقد فعلت ذلك أمينة سيدة المنزل زوجة السيد أحمد.

نحن أمام منزل عائلة ميسورة الحال من الطبقة الوسطى، فالأب السيد أحمد عبد الجواد تاجر ميسور الحال، وهو رجل يوّفر لأسرته الحياة المادية الكريمة، ويصرّ على تعليم أولاده الذكور فقط إذ كان في هذا الوقت لا تميل الأسر في هذه الطبقة إلى تعليم بناتهم في المدارس ولم تكن مدارس البنات منتشرة،

والسيد أحمد عبد الجواد كربّ أسرة يحرص على ألاّ ينقص منزله شيء بالرغم من ارتفاع الأسعار بسبب الحرب الدائرة منذ ثلاثة أعوام ولكنة قادر على توفير الحياة الكريمة لأسرته وتعليم أولاده فضلا عن ذلك توجد خادمة لمساعدة سيدة المنزل فالحرب لم تؤثّر عليهم بشدة حتى مع ارتفاع الأسعار وندرة بعض السلع.

نأتي الي الأبناء نجد الأبن الأكبر ياسين هو كاتب في مدرسة النحاسين يعيش في منزل والده، وفهمي الطالب في مدرسة الحقوق وكمال الطفل الذي يدرس في مدرسة خليل آغا، والفتاتان خديجة وعائشة اللتان تعيشان بانتظار الزوج المناسب مثل معظم الفتيات في أعمارهن في ذلك الوقت، وإن كانت الكبرى خديجة ليس لها حظ وافر من الجمال بعكس الصغرى عائشة الجميلة جمالا مبهرا وهذا كان يسبّب للأخت الكبرى خديجة ضيقا وعقدة ما ويأسا من أنها لن تجد من يرضى بها زوجة لأنها ليست جميلة كأختها، وهنا نجد انّنا أمام أسرة ميسورة تعيش في راحة لا يشكو أفرادها من ضيق ذات اليد فبالرغم من الحرب والغلاء فلم يكونوا يعانون ماديا فتمّ زواج الأبنتين عائشة اولا ثم خديجة وتمّ تجهيزهما بما يليق بعروس لأب ميسور وإن كن قد انتقلن إلى بيت زوجيهما وهما رجلان مّما يطلق عليهما عاطلين بالوراثة أخوين يعيشون في سعة من العيش من ريع أملاك تدرّ عليهما ما يكفل لهما حياة رغيدة في حدود الطبقة المتوسطة، أيضا ثم تتوالى الأحداث صعودا وهبوطا فيتبدّل الحال من العيش الرغيد إلى ضيق الحال وليس الفقر ولكن من اعتاد الحياة الرغيدة لا يستطيع التنازل عنها فنجد أنه بمرور السنين تناقصت ثروة السيد أحمد عبد الجواد وخصوصا في الجزء الثالث عندما تعرف على زنوبة العوادة ووقع في غرامها بعد فترة انقطاع دامت سنين حزنا على ولده فهمي الذي قتل ضمن أحداث ثورة ١٩١٩ فنجده ينفق عليها ببذخ لم يعتده في الإنفاق على نزواته ثم تصفية محله بعد أن أعتلّت صحته وأصبح طريح الفراش ثم ياسين أبنه الذي ضيع جزءا كبير من ميراثه من والدته على نزواته وزواجه وطلاقه فلم يعد له سوى منزل يقيم في شقة منه وكمال الذي كبر واصبح معلما للغة الإنجليزية للمرحلة الابتدائية يكفيه راتبه بالكاد وكذلك عائشة التي مات زوجها وابنيها بالتيفويد، وعادت إلى بيت والدها مع ابنتها لأنها لا تطيق الحياة في منزل كان عامرا بزوج وأبناء رحلوا فجأة فأصبحت شبه ميتة وإن كانت لا تعاني من أزمات مادية ولكن أزمتها النفسية اكبر من ان تتخطّاها وخديجة تعيش حياة معقولة في ظل زوج لا يعمل ولكن ايراده يكفل لهما حياة كريمة، وهنا نجد أنه عندما كانت الحياة مقبلة بكل مباهجها لم يتذكّر أحد في غمرة استمتاعهم بأن هناك وجها آخر لابد أن يظهر وأن تقلب لهم الحياة ظهر المجن فكل منهم كان يتحسر في ألم على ما فقده وعلى ما ضيعه من أموال أو فرص لحياة أفضل أو صحة فخفت ضوء البيت الكبير وقل زواره وملأته الأحزان.

تدور أحداث رواية عائلة باسكوال دوارتي في قرية من قرى الريف الإسباني، قرية من تلك القرى البعيدة التي تقع على طريق طويل لا يأبه بها أحد ولا يتذكّرها أحد مثلها مثل كثير من القرى الصغيرة، بعد انتهاء الحرب الأهلية في إسبانيا التي كانت حربا مروّعة خلّفت الكثير من الآثار المدمّرة على كافة الأصعدة فتدهورت الحالة الاقتصادية تدهورا كبيرا في المدن الكبرى، فما بالنا بالقرى الصغيرة التي يعاني سكانها أصلا من الفقر لتأتي الحرب الأهلية لتزيد من معاناة أهلها، فنجد هنا باسكوال يصف قريته بأنها حارة ومشمسة ويبدو من الوهلة الأولى ان باسكوال لا يعيش حياة جيدة على الاطلاق فبيته أو بالأحرى بيت والده يقع بعد آخر بيت من بيوت القرية بمسافة ليست كبيرة

وهو بيت صغير وفقير لا يوجد ما يميّزه

سوى مطبخ يكون رطبا في الصيف إذا ما فتحت الأبواب ودافئا في الشتاء إذا ما أعتنى بالجمر في الموقد جيدا، وهو مكان اجتماع الأسرة.

و باسكوال لم ينل حظا وافرا من التعليم فقد أرسله والده لفترة قصيرة إلى المدرسة فقد كان والده يعرف الكتابة والقراءة ويرى ان الانسان يجب أن يتسلّح بالذكاء في مواجهة الحياة بعكس والدته التي كانت لا تعرف القراءة ولا الكتابة ولا تريد ذهاب أبنها إلى المدرسة فعلى حسب اعتقادها أن بقاءهم فقراء في الحياة لا يحتاج إلى تعليم وللحقّ فان باسكوال لم يغريه حضور الدروس فترك المدرسة في سن الثانية عشر من عمره بعد ما أصبح يعرف القراءة والكتابة والجمع والطرح بمعنى أصبح عنده ما يمكنه لتدبّر أمره كما جاء على لسانه في الرواية لذلك نجد أن الفقر من سمات الحياة الرئيسة التي تميز حياة باسكوال من طفولته المبكرة لاسيما أنه الأبن البكر لهذه العائلة وعندما أشتدّ عوده كان يصيد طيور الحجل ويصحبه كلبه وكان الجميع يشهدون بمهارته في الصيد بالبندقية وربما كانت مهارته هذه تنفيسا عن غضبه وقلة حيلته فكأنه يضرب بالبندقية فقره وظروفه السيئة لا الطيور التي يصطادها فهذا وإن دلّ فإنما يدلّ على عنف شخصيته، لذلك كان لا يفضّل صيد السمك بل يعدّه مضيعة للوقت.

من هنا نجد ان باسكوال عرف الحاجة والعوز منذ نعومة أظافره وكذلك أخوته، أمّا والده فكان يعمل بالتهريب لذلك كان مطاردا معظم الوقت، وعندما دخل السجن فقدت الأسرة مصدر دخلها، ووالدته كانت سكيرة وعندما جاءت أخته روساريو إلى الدنيا وهو في سن صغيرة بعد مخاض عسير نشأت هي الأخرى في البيئة الفقيرة نفسها فكانت منذ طفولتها تسرق بخفة غجرية وكذلك هوت الشرب فلم يكن أحد ليقوّمها أو لينشئها نشأة سليمة وعندما وصلت لسن الرابعة عشر سرقت القليل الذي يملكونه وهربت لتحترف البغاء فهي لا تملك سوى جسد وسن صغيرة وهذا هو ما تستطيع بيعه.

وهنا نجد ان الأبطال اختلفت طريقة تعاملهم مع وضعهم الاقتصادي المزرى فباسكوال كان يقوم بالصيد ثم عمل في عده أعمال دنيا توّفر له القوت الضروري، ونجد أن له نزعة إجرامية اذ لم يتورّع عن ارتكاب جريمة القتل، بينما والده كان يعمل مهرّبا والقليل الذي يأتي به يقيم أودهم وهو مهدّد طوال الوقت، ولكن أخته كان لها شأن آخر تعاملت في حدود ما تملك وهو جسدها وخفة يدها في السرقة، أمّا الأم فلا همّ لها سوى توفير نقود الشراب بأية وسيلة، وفي أحداث متقدّمة من الرواية كانت على علاقة برجل قد يوّفر لها بعض الاحتياجات قبل موت زوجها وبعد موته والأرجح ان الطفل الثالث الذي ولد معاقا هو ابن هذا الرجل.

فتأثير البيئة من ظروف وأشخاص انعكس انعكاسا سيّئا على الأبطال في حياتهم وأسلوب معيشتهم وأدّى بهم إلى نهايات مؤلمة كحياتهم، كذلك أحوالهم الاقتصادية كانت سيئة وممّا زاد من معاناتهم سوء تعاملهم مع الأزمات التي مرّت بهم.

المطلب الثاني: العلاقات الاجتماعية وأثرها في الأحداث.

عندما نتحدث عن العلاقات الاجتماعية التي تجمع الشخصيات في ثلاثية محفوظ نجد أن هناك عدة أنماط فالعلاقة التي تجمع السيد أحمد عبد الجواد بأسرته هي علاقة تسلّط وجبروت وأوامر من جانبه وخضوع و خوف من جانبهم وإن كانت بعض هذه الأوامر غير منطقية أو مخالفة لتطلعاتهم.

فقد قام بطرد زوجته من البيت لمجرد انها خرجت لتزور مسجد الحسين وتصلي هناك وتدعو لأولادها وفعل ذلك باستهانة شديدة لكي تتأدّب ولا تكرّر هذه الفعلة الا وهي خروجها بدون إذن منه، وعلاقته بزوجته علاقة السيد بالعبد ولا يوجد وصف آخر إذ أنها دائما حاضرة في خدمته رهن لإشارته، فهي

علاقة لا تتسم بالود أو الحميمية فهي أوامر فقط فأمينة تعي النظام جيدا وتنفذه حرفيا وإذا بدر منها خطأ فلابد من عقاب شديد حتى وإن كان لا يعدّ خطأ وعلى ذلك فهي لا تكاد تخطئ خوفا ورهبة منه.

أمّا علاقة السيد أحمد عبد الجواد بأولاده فهي علاقة استبداد فيقوم باختيار العروس لأبنه الكبير ياسين دون رغبه منه فيكفي أنها ابنة صديقه الحميم فلابد وأنها ستكون زوجة مناسبة لابنه بغضّ النظر عن قبول الأبن لمسألة الزواج من عدمه، وكذلك طلاقه من زوجته عند ما اكتشفت محاولة خيانته لها مع جارتها فكما أجبره والده على الزواج أجبره على الطلاق ولا رأي له.

أمّا فهمي فعلاقته بوالده علاقة احترام ولكن تنقلب إلى الأمر الذي لا رجعة فيه عندما علم بنشاطه السياسي في مواجهة الاحتلال الإنجليزي و مشاركته في مظاهرات ثورة ١٩١٩ فقد غضب الأب الذي يعد نفسه سياسيا مخضرما لأنه يبدي رأيا في الأحداث دون مشاركة تذكر، فهو سياسي بأضعف الايمان وهو القلب فيأمر ابنه بالكفّ عن المشاركة في أي نشاط سياسي لأنه في نظر والده هو المستقبل الذي سيرفع العائلة من عائلة التجار الميسورين إلى طبقة أخرى، وهي طبقة القضاة

أمّا كمال الأبن الأصغر فقد كان يخاف من أبيه خوفا شديدا لأن أي مخالفة لأوامر الأب سينجم عنها عقاب شديد.

نأتي إلى علاقة السيد أحمد عبد الجواد بابنتيه خديجة وعائشة ففيها تناقض غريب فإن كان لا يرفع الكلفة معهن ولكنه يحبهن بقدر كبير وإن لم يفصح عن ذلك فقد كان منزعجا جدا وخائفا على ابنته عائشة وهي تعاني الآم المخاض وهي تلد طفلها الأول، وكان في شدة الخوف على مستقبل ابنته خديجة الاّ تتزوج لأنها لم تنل قسطا وافرا من الجمال. أمّا علاقة السيد أحمد عبد الجواد بوكيله جميل الحمزاوي فهي علاقة محبة واحترام متبادل وجميل الحمزاوي وكيلا للسيد ومن قبله كان وكيلا لوالده، وتختلف علاقة السيد أحمد عبد الجواد بالمحيطين به قربا وبعدا فهي علاقة خوف ورهبة من جانب أفراد أسرته له وأوامر وعقاب من جانبه لهم وعلى صعيد آخر علاقة محبة واحترام بينه وبين الآخرين من خارج محيط أسرته.

فالسيد أحمد عبد الجواد مصاب بالازدواجية فهو يقضى الليل مع الغواني ويطرب لسماع الغناء ولا يستغنى عنه ولا عن الخمر وله في كل فترة عشيقة ومع ذلك فهو يؤدّي فروض الدين بخشوع وتبتلّ مقنعا نفسه بأن الله سيغفر له نزواته مادام يؤدّي فروض الدين وانه لابد في وقت ما سيتوقف عن كل ذلك.

أمّا عن علاقة أمينة بمحيطها الا وهو أبناؤها في المقام الأول فهي الأم المعطاء التي تتميز بالطيبة تهتمّ بطعامهم وملابسهم وتحاول تقويم ما تراه هي اعوجاج ولا تكفّ عن قراءة آيات القرآن والدعاء لدرء الحسد عن أولادها والدعاء لهم فهي بالمجمل سيدة شديدة الطيبة قد تصل لحدّ السذاجة وعلاقتها بابن زوجها ياسين فهي لم تنظر إليه يوما بعيون زوجة الأب بل كانت تعامله كأنه أبن لها.

أمّا عن علاقته أمينة بالجيران فهي محدودة إذ لا يسمح لها السيد أحمد بالاختلاط الاّ في أضيق الحدود فتزورها الجارة الحسناء أم مريم زوجة جارهم المريض رضوان مع ابنتها مريم أو تتبادلان التحية من على سطح المنزل وكذلك صلتها بحرم المرحوم شوكت والتي خطبتها للسيد أحمد فقد كانت بين عائلة السيد أحمد وعائلة المرحوم شوكت صلة ودّ قوية منذ الجدود ثم أصبحت حماة لابنتيها خديجة وعائشة فهي تكنّ الود والمحبة لهن وهن يبادلنها بالمثل، وكذلك فهي تتعامل مع أم حنفي الخادمة التي تعينها على أعمال المنزل برأفة ورحمة بل تعدّها فردا

من العائلة.

أماّ عن علاقة الأبناء ببعضهم فهي علاقة لا تخلو من بعض المشاكسة من خديجة ويردّ عليها بالمثل من أخواتها ولكنها مشاكسة لا تخلو من محبة فخديجة تنقد الجميع نقدا لاذعا فلا أحد ينجو من نقدها ومع ذلك فهي طيبة القلب لا تضمر شرّا لأحد. ولكن قد تخرق القوانين الصارمة وقد أحب فهمي مريم جارتهم وكان يراها من سطح منزلهم لكن لم تكلّل القصة بالنجاح لرفض والده زواجه منها تاركا غصة في قلب الأبن.

أمّا ياسين فنجد أنه يشبه والده في حبه للخمر وللنساء ولكن علاقته طيبة بزوجة أبيه فيراها خير مثال للأم بعكس والدته التي كان في قطيعة معها ويراها سبة في جبينه نظرا لزيجاتها المتكررة وكذلك لذكرياته الأليمة عندما كانت تجعله وهو طفل رسول الغرام بينها وبين رجل تحبه.

ولكن بعد موت فهمي ساد جو من الفتور في العلاقات الاجتماعية والتي تربط الأسرة بالمحيطين بها فقد ظنّت أمينة أن جارتهم أم مريم كانت شامتة في موت ابنها فكانت القطيعة بينهم وحالة الحزن الشديد التي دخلت فيها أمينة.

ثم نجد حالة من التوتر طرأت على علاقة ياسين بزوجة أبيه عندما علمت بنيتّه الزواج من جارتهم مريم ممّا أدّى إلى تركه منزل والده والإقامة في منزل والدته الراحلة.

كذلك طغت حالة من المرارة على علاقة ياسين بوالده عقب إصرار الأب على طلاق ياسين لزوجته حفاظا على صداقته بمحمد عفت، ثم حدثت القطيعة بين السيد أحمد وابنه ياسين بعد زواجه من زنوبة العوادة.

أماّ عائشة فقد انقطعت علاقتها بالدنيا وما فيها عقب وفاة ابنتها وهي تلد فبدا وكأنها شبح يتحرك وأصبحت لا ترغب في التعامل مع أحد.

ثم مع تتابع الأحداث كبر كمال وحصل على البكالوريا وأصبح له مجموعة من الأصدقاء من خارج وسطه فهم من أصدقاء الدراسة وكانت علاقته بهم بداية تتسم بالودّ ثم تحولّت فتورا مع حسن سليم لأنه كان منافسا له في حب عايدة ثم تزوجها ليصدم كمال في حبه ولكن علاقته بشقيق عايدة ظلت قائمة كذلك علاقته بباقي الأصدقاء وإن شابها بعض الفتور نتيجة للبعد بسبب سفرهم للخارج أو بسبب عملهم خارج القاهرة.

العلاقات الاجتماعية في رواية عائلة باسكوال

دوارتي علاقات غير سوّية إذ يجمع بين أفرادها النفور أو الكراهية وفي أحيان قليلة حب المساعدة وذلك غالبا من الجيران فباسكوال علاقته بوالده كانت مزيجا من الاحترام والخوف فقد كان يكنّ له بعض الاحترام ولكن عندما يغضب الأب حين يعارضه أحد فإن باسكوال كان يخافه بشدة لأنه كان يتعرّض للضرب ولا يكون أمامه إلاّ الاستسلام وذلك لصغر سنه أو ترك المنزل فالأب كان يحلّ مشاكله بالنبيذ والعنف.

أمّا عن علاقته بأمه فتتسم بالكراهية منذ أن وعى على الدنيا فهي لم تمارس أيا من طقوس الأمومة كانت فظّة سكيرة على حدّ تعبيره في الرواية ترفسه بقدمها فتترك أثر الضربة علامة زرقاء على أضلاعه أو جرحا يسيل منه الدم.

ولكن علاقته بأخته كانت تتأرجح ما بين الغضب والعاطفة الأخوية فعندما وولدت كان يشمئزّ منها ثم أصبح يشعر بنوع من المحبة التي تكون بين الاخوة ثم الغضب لأفعالها من سرقة القليل الذي يملكونه إلى هروبها وممارسة البغاء وكذلك معايرة الشخص الذي هي على علاقة به له جعله يشعر بإنه عديم القيمة وكان يود قتله ولكن لم يفعلها وقتها.

علاقة باسكوال بأخيه ماريو كانت تحكمها الشفقة الشديدة فقد كان الأخ معاقا لا يتلّقى أي عناية من الأم فكان ينعته دائما بالمسكين والبائس

ولكنه حزن على هذا الأخ عندما مات ربما لأنه موته كان حادثة بشعة كحياته القصيرة.

كذلك كان يشعر بالكراهية الشديدة تجاه الدون رافاييل والذي كان على علاقة بوالدته والذي يشكّ ان الأخ المعاق ماريو هو أبنه وكانت اخته روساريو تشاركه هذه الكراهية.

أمّا عن علاقة هذه العائلة بالمحيط والذي يمثّله الجيران من أهل القرية فكانت تربطهم بهم علاقة أشبه بالإحسان وان كانت تأتي في صورة مواساة عندما تلمّ بهم فاجعة فقد كان يكنّ الاحترام للسيدة إنجرايثا وهي المتخصصة في القرية بالجنائز والتوليد فكانت دائما حاضرة في ولادة أو مرض تقدّم المساعدة لهم كما اعتادت.

وهنا تستوقفنا علاقة الأب بأبنائه فالأب كان يريد للابن أن يتعلم ربما كان في قرارة نفسه يريد أن يكون ابنه في حال أفضل منه ولكن ربما لم يكن يتوّفر عنده الوعي ولا الإرادة ولا الظروف المناسبة للتنشئة الجيدة لأبنائه عموما فلم يكن يتحلّى ب]ي فضيلة ليعلمّها لأبنائه ولكن علاقته بابنته كانت مميّزة فقد كان يحبّها جدا و عندما رحلت عن المنزل كان حادّا وعنيفا إذ كان وجودها فقط ورؤيتها أمامه كان يبعث على الراحة بالنسبة له.

ولكن المثير للغرابة هنا هو علاقة الأم بأبنائها التي من الصعب تصنيفها هل هي كراهية أم نفور أم عدم اكتراث و لكن في قليل من الأحيان قد يكون بها شيء من الاهتمام.

كذلك علاقة الأم والأب ببعضهما بعض علاقة كراهية بحته لا يوجد بها أي نوع من الاحترام فدائما ما يتبادلون السباب وعندما يهمّ الأب بضربها تفعل بالمثل وعند هذا المشهد تحديدا يشعر باسكوال الطفل أحيانا بالسعادة لرؤية أحدهما يتلقّى الصفعات من الاخر.

نأتي إلى علاقة باسكوال بزوجته فهو في البداية كان متردّدا في خطبتها بالرغم من انجذابه لها وبعد أن انتهت مراسم دفن أخيه اغتصبها ثم أصبحا في علاقة لمدة خمسة أشهر لتصبح حاملا فتصارحه بذلك ويفعل ما يجب عليه كرجل فتزوّجها، ولكن كان في قرارة نفسه نادما على هذا الخطوة، وتتأرجح علاقته بزوجته ما بين الندم على زواجه والفرحة بالأبن المنتظر ثم الحزن عليه عندما أجهض ثم فرحته بميلاد الأبن الثاني ثم حزنه الشديد عليه بعد وفاته.

هنا نرى شخصية عنيفة لا رادع لها تفعل ما تراه مناسبا لها فقط وذلك نتاج طبيعي لبيئة غير سوّية ونشأة وسط أفراد يفتقرون للحد الأدنى من الفضائل.

المطلب الثالث: تأثير الظروف السياسية على الأحداث.

تبدأ الأحداث في الثلاثية أثناء الحرب العالمية الأولى ووفاة السلطان حسن كامل وتولي الملك فؤاد عرش مصر أو كما عرف وقت تنصيبه بالسلطان فؤاد وقبل قيام ثورة ١٩١٩ وإن كانت البلد في حالة توتر شديد بسبب الاحتلال وهنا السيد أحمد عبدالجواد يتكلم في السياسة محللّا ما يحدث حوله ملقيا إياه على مسامع زوجته أحيانا أو أولاده بلهجة الأمر وكأنه سياسي مخضرم فكل ما يقوله هو عين الصواب ولا مجال للخطأ فيه وهو واثق أنه لن يجرؤ أحد على مراجعته فيما يقول ولو كان خطأ والعادة كلما ذكرت الحرب ذكر معها ارتفاع الأسعار واختفاء بعض المواد الضرورية وهذا ليس تذكيرا بأثر الحرب ولكن تذكير لعائلته بأنه يقوم بواجبه نحوهم على أكمل وجه فلا ينقصهم شيء حتى وإن شحّ وغلا ثمنه كذلك لا يجد فرصة إلاّ ولعن فيها الجنود الأستراليين المنتشرين في القاهرة ويعيثون فيها فسادا هو يلعنهم لا لأنهم جنود احتلال ولكن لأنهم حالوا بينه وبين مجالس اللهو والطرب في الازبكية وبالطبع هو لا يعلن ذلك حفاظا على هيبته بين أفراد أسرته فهو قانع دائما بوطنيته

بالعاطفة والمشاركة الوجدانية دون أي عمل من شأنه تغيير نظام حياته لذلك فلا يأتي على باله أبدا أن ينضمّ إلى لجنة من لجان الحزب الوطني بالرغم من شدة تعلقه بمبادئهم أو حضور اجتماع من اجتماعاته لأنه يرى في ذلك إهدارا لوقته الذي يقضيه مع أسرته أو في تجارته وعلى الخصوص لهوه بين الأحباب والخلان فالوطن عنده له مكانه في القلب والعواطف والمال كلما تيسر له ذلك و عندما أحضر صديقه محمد عفت التوكيلات التي طبعها الوفد ليثبت بها أنه يتكلم باسم الأمة و طلب منه التوقيع عليها هو والحمزاوي مثل من سبقوهم بالتوقيع وقع وفي نفسه كل الرضا فتأييد الحركة الوطنية هنا لن يكلّفه سوى توقيعه وبذلك يكون قد أدّى واجبه تجاه الوطن.

أمّا الأبناء الذين هم في سن الشباب فقد كانوا يأملون أن تنتهي الحرب فياسين يتمنّى أن ينتصر الألمان ومن ثم الأتراك وتعود الخلافة ولكن هذه الأمنيات كانت وقت الحديث عنها فقط فهو لا يشغل باله بأي من متاعب الدنيا فهو محبّ للهو ولا يميل للجاد من الأمور، و فهمي طالب مدرسة الحقوق الذي يتمنى أيضا انتصار الألمان و انتهاء الحرب وإن كان شديد الحماس لانتهاء الاحتلال وخروج الانجليز من مصر فقد كان سعيدا بالأنباء التي وردت عن طلب سعد زغلول ورفاقه السفر إلى مؤتمر لندن لعرض قضية استقلال مصر عليه.

ولم يعرف طريق المقاهي إلاّ تلبية لنداء الوطنية فقد تمّت دعوة الطلبة و غيرهم للتجّمع و التشاور في الحدث الجلل الذي تمر به مصر تلك الأيام الا وهو التوكيلات وسفر الوفد المصري إلى لندن لعرض قضية الاستقلال ثم نفي سعد زغلول ورفاقه إلى مالطة فبدأت الحركة الوطنية في طباعة المنشورات وكان فهمي يقوم بتوزيعها ثم شارك في المظاهرات التي تطالب بعودة سعد زغلول.

عقب استشهاد فهمي كان السيد أحمد عبد الجواد ناقما على الثورة ثم ما لبث أن هدأ لما لقى من إكبار و إجلال بوصفه والد الشهيد.

ثم مضت خمس سنوات وكان وقتها يتأهّب سعد زغلول و مصطفى النحاس للسفر من باريس إلى لندن للمفاوضة.

ثم جاء عام ١٩٣٠ والأعوام التي تليه تلك الفترة كان يسمّيها التجار أيام الرعب إذ استبدّ إسماعيل صدقي بالحياة السياسية وسيطر القحط على الحياة الاقتصادية وأفلس العديد من التجار لكن السيد أحمد عبد الجواد كان من المحظوظين لان ضيقته لم تبلغ حد الإفلاس الذي تهدده عاما بعد عام. هنا نجد أن كمال امتلأ بمرارة التجارب السياسية التي خلفّتها الأعوام السابقة فقد عطّل محمد محمود الدستور ثلاث سنوات قابلة للتجديد كذلك سنوات استبداد إسماعيل صدقي ثم ما لبثت أن ظهرت الأجيال الشابة المتمثّلة في رضوان ابن ياسين وأحمد وعبدالمنعم أبناء خديجة يجمعهم الوفد في البداية ثم تجرفهم تيارات أخرى بعدئذ فهذا هو العام ١٩٣٥ وقد مرت ثماني سنوات على وفاة سعد زغلول وخمسة عشر عاما على الثورة وما يزال الانجليز في مصر في كل مكان ولا تزال الامتيازات الأجنبية قائمة والملك فؤاد على سرير المرض وعاد دستور ١٩٢٣ للعمل والثقة في مصطفى النحاس كبيرة ثم موت الملك فؤاد وتنصيب ابنه فاروق ملكا على مصر وأخذت تيارات سياسية جديدة في الظهور مثل الأخوان المسلمين التي أنضمّ اليها عبدالمنعم ابن خديجة أمّا ابنها الآخر أحمد فأصبح شيوعيا ليلقى القبض عليهما معا في نهاية الثلاثية.

كانت إسبانيا تعيش ظروفا صعبة فبالرغم من انتهاء الحرب الأهلية عانى الناس من الفقر والبطالة فكان حلم السفر إلى أمريكا للهروب من هذه الظروف الصعبة يراود الكثيرين فإذا أضفنا إلى الدمار الاقتصادي الذي رفع معدلات الفقر مشكلة

الريف وندرة العمل به والفقر الذي يعيشه الريفيون سنجد أن المعاناة قد تضاعفت لدرجة كبيرة جدا فنجد باسكوال الذي ولد ونشأ في فقر مدقع بعد وفاة ابنه الثاني حانقا على وضعه ويسعى إلى تغييره لذلك فكر في الهرب من القرية لعلة يجد حياه أفضل بعيدا وكما هو متوارث عندهم في العائلة من يريد الرحيل يقوم بسرقة القليل الموجود في المنزل ويرحل فقد ذهب إلى مدريد بالقطار ولم يكن ينوي البقاء بل كان يريد أن يجد أي نقطة يستطيع العبور منها إلى أمريكا وبسبب الأحوال المتردية عموما في إسبانيا وقتها فقد كان خائفا من النشالين واللصوص فلم يبحث عن مأوى فور وصوله ليلا فقد انتظر حتى الفجر حتى يكون في مأمن فمكث في مدريد أسبوعين ثم رحل إلى لاكورونيا فوجد أن ما معه من نقود لا يكفي لنصف المطلوب للسفر إلى أمريكا فأسقط في يده وبقي في لاكورونيا سنة ونصف أخرى عمل فيها بعض الأعمال الدنيا إذ أنه لا يجيد أي شيء ثم فكّر في العودة إلى قريته مرة أخرى وعاد فعلا. ونجد أن فكرة الهروب من بلد مثقل بالأعباء ولا توجد به حياه كريمة بلد دمرته الحرب الأهلية كانت فكرة رائجة في ذلك الوقت فلم يكن فقط بسبب الوضع الاقتصادي السيئ ولكن كانت هناك ايضا عدم حرية التعبير وتصفية الحسابات السياسية مع الخصوم المهزومين ومن يحسب عليهم أو من يريد إلصاق تهمة بأي شخص فبعد الدمار الذي تخلفّه الحروب يكون أيضا الفوضى وعدم الشعور بالأمان مستمرين لبعض الوقت حتى يتمّ فرض النظام مرة أخرى لكن بعد رحيل الجنرال فرانكو بعد أربعين سنة من وجوده في الحكم كانت إسبانيا في وضع جيد من خلال تبادل السلطة وحدوث نهضة اقتصادية وتعليمية على كافة الأصعدة ولكن البدايات دائما ما تكون في غاية الصعوبة وتخلف وراءها الكثير من الضحايا.

المبحث الثاني

دور المرأة و أثره في الأحداث

المطلب الأول: تأثير الأم سلبا و إيجابا

في الثلاثية نجد نماذج عدة للأمهات الجيد منها والسيئ فأولها أمينة وهي أم عطوف لا هم لها سوى أن تنشئ أولادها نشأة سليمة في حدود إدراكها فهي شديدة الطيبة معهم لا تستخدم العنف اللفظي أو البدني معهم و إنما المعاتبة الرقيقة لمن يخطئ منهم و كمعظم الأمهات في ذلك الوقت ترى أن واجبها ينحصر في الإشراف على تنفيذ أوامر الأب حرفيا والاهتمام بمأكلهم وملبسهم. وهي لا تفرق في المعاملة بين أولادها وبين ياسين الابن الأكبر لزوجها من زوجه سابقة فهي تعتني به مثل أولادها تماما وذلك بحكم طيبتها وسماحة نفسها وعندما تزّوج ياسين معهم في المنزل كعادة الناس وقتئذ عاملت زوجته كأبنة لها ومن أحبّ الأوقات لنفسها وللأولاد اجتماعهم اليومي لشرب القهوة والحديث معا وهي عادة حرصوا جميعا عليها حتى بعد زواج البنات.

فتأثير الأم هنا إيجابي طيب ولها كل الحب في نفوسهم ولمَ لا فهي الصدر الحنون الذي يذهبون إليه دون خوف من تقريع أو ملامة.

ننتقل إلى نموذج آخر للأم في الثلاثية فنجد هنية الزوجة الأولى للسيد أحمد ووالدة ياسين والتي طلقّها في بداية زواجهم لأنها عارضت إرادته ولم تمتثّل لأوامره فقد كانت من النوع متقلّب الأهواء متمرّدة لذلك تعدّدت زيجاتها ولم تكن حريصة على ولدها الوحيد فنشأ كارها لها.

أما أم مريم الجارة الحسناء زوجه السيد رضوان المريض دائما وكانت تسكن بجوارهم فلا تراها إلاّ متزينة دائما جريئة وكانت الأبنة تحذو حذو الأم فانتهت الاثنتان نهاية سيئة.

هناك أمّ من طراز آخر الا وهي حرم شوكت وهي سيدة من عائلة غنية على صلة قديمة بعائلة

السيد أحمد ولها ولدان من العاطلين بالوراثة حصلوا على الابتدائية القديمة من باب الوجاهة الاجتماعية ليس إلاّ وظلا قابعين في البيت يعيشان من ريع أملاكهم بحجه ان الشو كتليه (نسبه الى آل شوكت) لا يعملون والأمّ تشجعهم على ذلك بكونه تقليدا عائليا. كان من المتوقع أن تحذو البنات اللاتي أصبحن أمهات حذو الأم ولكن لم يحدث فعائشة كانت تدلّل أطفالها قبل وفاتهم ثم انعزلت عن الدنيا تماما بعد فجيعتها الأخيرة في أبنتها أمّا خديجة فلم ترث شيئا من طباع والدتها فقط تعلمت منها المهارة في ادارة شؤون المنزل و لكنها كانت حازمة مع أولادها قدر ما استطاعت فلم تكن تريدهم عاطلين بالوراثة مثل والدهم. و زينب زوجة ياسين لم تكن أمّا بالمعنى المعروف فقد طلّقت وهي حامل وولد الطفل في منزل والدها فأهلها هم من تولّوا تربية أبنها فلم يحظ بالاهتمام الكافي فنشأ رضوان مشتّتا وكأنه يتيم الأم بلا أي انتماء حقيقي سوى لنفسه. أمّا زنوبة زوجه ياسين الأخيرة فكان كل همها أن تنشئ أولادها تنشئة جيدة ولكن القدر لم يمهلها فمات ابنها البكر صغيرا ولم يكن لها سوى ابنة وحيدة حرصت على تنشئتها نشأة معتدلة مطيعة أمر زوجها في مسالة تعليمها إلى مرحلة معينة لتتحضر بعدها للزواج وزنوبة قد رمت ماضيها المشين خلف ظهرها وأبت إلاّ أن تكون زوجة محترمة وأما جيدة. أمّا آخر أمّ ورد ذكرها في الثلاثية فهي حرم عبد الحميد شداد الذي كان مبعدا مع عائلته إلى فرنسا بعد نفى الخديوي عباس فنشأ أبناؤها الكبار حسين وعايدة نشأة مرفهة بعيدة كل البعد عن هويتهم الدينية والعربية فقد تربوا في فرنسا على تقاليد المجتمع هناك دون أي توجيه من الأم ما عدا الأبنة الصغرى التي ولدت في مصر وكبرت بعد إفلاسهم فعانت من الفقر مع والدتها لتتعلم وتتزوج وتعيش بصوره طبيعية.

لا توجد نماذج متعددة للأم في رواية عائلة باسكوال دوارتي فقط والدته و زوجته عندما أصبحت أمّا ووالده زوجته ولم يأت على ذكرها سوى في بضعة سطور.

إن نموذج الأم في رواية عائلة باسكوال دوارتي نموذج مشوّه فقد نشأ باسكوال في بيئة سيئة خالية من الفضائل وبالتالي أساسها هو الأم فكان المنشأ غير سوّي منذ البداية.

وصف باسكوال والدته بأنها كانت غير بدينة طويلة ولا تبدو عليها أمارات الصحة الجيدة ودائما ترتدي ملابس الحداد هذا من الناحية الشكلية ودائما الشكل ليس معيارا أمّا من ناحية الطباع فقد كانت والدة باسكوال نارية الطباع عنيفة عالية الصوت دائما ما تطلق السباب المقذع لأتفه الأسباب ومن أبرز الأشياء التي تميز تلك الشخصية العنيفة هو عدم الاغتسال فلا نعلم هل هو عن كره للماء أم كره للنظافة أم خوف من الماء نفسه كذلك كانت تهوى الشراب وكلما توفر لها مبلغ من المال أو بحثت في جيوب زوجها ووجدت بعض المال ترسل باسكوال إلى الحانة لشراء زجاجة وتخبئّها كي لا يعثر عليها والده فالوالد هو الآخر يهوى الشراب فلو رآها لأخذها و شربها.

و علاقة باسكوال بوالدته فهي لم تكن له عاطفة الأمومة فقد كانت ترفسه بقدمها بقسوة فيترك ذلك الرفس أثارا زرقاء على أضلاعه فتبدو تلك العلامة الزرقاء كما لو أنها مكوية بحديد دمغ الحيوانات وأحيانا أخرى ترفسه أيضا بمقدمة قدمها فمن عنف رفستها يترك جرحا يسيل منه الدم وهذا لأنها لم تكن تستطيع الإمساك به لتضربه فكانت إذا تعثّرت به رفسته دون سابق إنذار مستغلّة وقع المفاجأة عليه هذا عن الأذى البدني والنفسي الذي كان يتعرّض له باسكوال وهو في سن صغيرة أمّا عن التعليم فقد كانت والدته لا تعرف القراءة و الكتابة وهذه كانت نقطة انفجارها إذا استفزّها الأب ودعاها بالجاهلة وكانت لا تريد لباسكوال ان يدخل المدرسة ليتعلّم

وكانت حجتها أن البقاء في الحياة فقيرا لا يستحق أن يتعلم شيئا ولكن بالرغم من ذلك نجد أن تأثير الأم كان سيئا فلم يربط بينها وبين باسكوال سوى الكراهية وهي ذات الكراهية التي دفعته إلى قتلها ليحكم عليه بالإعدام بعدها فقتل والدته كانت خاتمة جرائم القتل التي ارتكبها.

نأتي إلى لولا زوجته التي أصبحت حاملا منه بعد ان أغتصبها ثم تزوجها لينشأ الطفل طفلا شرعيا ولأنها تعرضت للإجهاض ولكنها كانت تتوق للأمومة فعندما أنجبت ابنها الثاني كانت تعتني به جيدا ولو كان قدر له الحياة لكان حصل على الرعاية والعناية من والدته كأي طفل طبيعي فـ لولا لم تكن عنيفة ولا سيئة الخلق بل كانت سيئة الحظ و كانت تريد بشدة أن يكون لها أطفال.

أمّا للنموذج الثالث للأم وهي والدة زوجه باسكوال لولا التي لم يأت ذكرها سوى في أسطر قليلة فهي أمّ فقيرة ليس لها سوى أبنة واحدة أصبحت حاملا بدون زواج فكانت تريدها أن تتزوج فقدمت لباسكوال كل التسهيلات التي تقدر عليها لإتمام ذلك الزواج.

وهنا نجد أن والدة باسكوال لم تكن أمًا جيدة مع أولادها كلهم، نشأت أبنتها روساريو وهى ترى أم سكيرة فأصبحت هي الأخرى تهوى الشراب في سن صغيرة ثم هربت من المنزل و كذلك لم تكن الأم عطوفة على أبنها الأصغر ماريو الذي ولد معاقا فكانت تتركه كما لو كان كلبا أجرب ولا تقدم له أي شيء ولو حتى بدافع الشفقة ولكن تستوقفنا هنا ثلاثة تصرفات يحار في تفسيرها قامت بهم الأم التصرف الأول عندما عادت أبنتها بعد هروبها الأول من المنزل مريضة فاعتنت بها في فترة مرضها حتى تعافت وهذا الشيء مستغرب لا يوجد له تفسير إذ لم تشفق عليهم صغار فكيف تمرّضهم كبار؟، التصرف الثاني عندما ركل الدون رافاييل الذي كان على علاقة بالأم الأبن المعاق ماريو ووقف هو والأم يضحكان عليه، بعد رحيل الدون رافاييل من المنزل أخذته الأم في حضنها طوال الليل وأخذت تلعق جرحه كما لو كانت كلبة تلعق صغيرها وهنا ابتسم الصغير لأول وأخر مرة في حياته المؤلمة ولم تعاود الأم الكرة مرة أخرى. وهذه تصرفات غريبة تصدر من أم أغرب ومن الصعب تفسيرها في ظل عدم اكتراثها بهم وهم صغار.

فهنا تأثير الأم تعدّى السلبية لأن سلوكها كان إجراميا في كل المراحل مع أولادها فانعكس ذلك عليهم سلبا فأصبحوا مجرمين بالتبعية أو لأنه لم يكن هناك خيار آخر لهم فلم يعرفوا سوى الوجه القبيح من كل شيء منذ نعومة أظافرهم.

المطلب الثاني: الأخت ودورها في الأحداث.

في الثلاثية لا توجد سوى أختين خديجة وعائشة خديجة في العشرين من عمرها فهي أكبر أبناء أمينة والثانية بعد ياسين أخيها من أبيها كانت قوية ممتلئة ولم تكن جميلة الشكل بالمعنى المتعارف عليه وإن كانت ورثت من أمها عينيها الجميلتين إلاّ أنها ورثت من أبيها أنفه الضخم الذى زاد في إبراز عدم جمال تقاطيع وجهها وبسبب ذلك كانت نفسها بها شيء من الغيرة من أختها الصغرى الأجمل منها ولكنه شعور عابر سرعان ما يختفى نظرا لطبيعتها الطيبة ونفسها العطوفة على كل أفراد الأسرة فهي ورثت عن أمها النشاط والمهارة في أعمال المنزل كذلك كانت تشتهر بنقدها اللاذع للجميع فلا أحد يسلم من لسانها وهى بذلك لا تكنّ كراهية لأحد ولكن رغبة منها في أن يصلح كل فرد منهم من شأنه فعندما مكثت والدتها فترة في منزل جدتها قامت بكل واجبات المنزل خير قيام وظلّت حتى بعد أن تزوّجت الشخصية القوية ذات النقد اللاذع وكلما تقدّمت في العمر لم تخف حدّة انتقاداتها. أمّا عائشة فكانت في السادسة عشر من عمرها جميلة جمالا لافتا مغناج لا تطيق صبرا على أعمال المنزل تهوى الغناء طيبة القلب حلوة اللسان

محبوبة من الجميع ولكنها أصبحت محلّ شفقة من الجميع بعد موت زوجها وولديها فكانوا يحاولون التسرية عنها ولكن حزنها كان أكبر من أي شيء ثم الفاجعة عندما ماتت ابنتها الشابة وهي تلد فانهارت تماما وأصبحت جثة تتحرك على قدمين وموضع حزن لكل من يراها. ويلاحظ هنا معارضة خديجة لزواج اخيها فهمي من جارتهم مريم معارضة شديدة لأنها لا تراها مناسبة لفهمي طالب الحقوق الذي يأملون ان يصبح قاضيا في المستقبل ولكن عائشة كانت الطف في التعبير عن رأيها فنرى هنا أخوة متحابين يحرصون على مصلحة بعضهم البعض فالأخوات في ثلاثية محفوظ عشن مكرّمات محاطات بالحب من أفراد الأسرة ويبادلونهم مودة بمودة، أمّا عن دورهن في الأحداث فكان هامشيا وليس ظاهرًا بقوة.

في عائلة باسكوال دوارتي لا توجد سوى أخت واحدة تدعى روساريو ولدت بعد مخاض عسير أول مرة رآها باسكوال الطفل شعر بالتقزز من منظرها على حد تعبيره في الرواية ثم بدأ يتقبلّها كطفلة ثم كبرت وأصبحت ملكة البيت بلا منازع ولكنها لم تكن تحمل أي خير في نفسها شأنهم جميعا فهي لا تصلح إلاّ لأداء الأشياء السيئة فقط فهي تسرق بخفة غجريه عجوز وهوت الشرب في سن صغيره وغيرها من الرذائل التي انساقت وراءها وساعد في ذلك أنه لم يهتمّ أحد بتقويمها أو توجيهها نحو الخير ثم ما لبثت أن سرقت القليل الذى يملكونه ورحلت لتعمل في البغاء ثم تعود بعد عدة أشهر مريضه وعندما تعافت عاودت الكرة مرة أخرى فسرقت مدخرات الأب ورحلت، فباسكوال بالرغم من أخلاقه المتردية كان يشعر بالخزي ممّا تفعله أخته ولكنه لا يستطيع فعل شيء حتى عندما تحداه القواد الذى تعمل اخته لحسابه ظل ساكنا يتلقّى الإهانة بالرغم من رغبته في قتله.

المطلب الثالث: الزوجة وتأثيرها في الأحداث.

أمّا عن الزوجة في ثلاثية محفوظ فهي أمينه زوجة السيد أحمد عبد الجواد وتمثّل شريحة كبيرة من زوجات هذا العصر فهي دائما وأبدا خاضعة تمتثل لأوامر الزوج بدون تفكير تدور في فلكه ولا تتلفظّ إلاّ بما يريد هو سماعة لا تجرؤ على السؤال أو الاعتراض في أي أمر يخصّ حياتهما معا. أمينه كانت في الأربعين من عمرها متوسطة القامة ليست ممتلئة ولكنها متناسقة القوام مليحة الوجه تعتقد اعتقادا راسخا في الخرافات مثل الجنّ والعفاريت ودائما تبسمل وتتلو ما تيسر لها من سور القرآن التي تحفظها لحماية بيتها وأولادها من الحسد والعين والجن نشيطة مثل النحلة تستيقظ منذ الفجر لتقوم على شؤون بيتها وأولادها وخدمة زوجها الذى لا تناديه إلاّ بسيدي لا تعرف شيئا عن العالم الخارجي إلاّ ما تسمعه من الكلمات القليلة التي يتكلم بها زوجها فهي تهابه ولم تعص له أمر منذ أن تزوجته وهى في الرابعة عشر من عمرها فالزوجة هنا هي متلقٍ للأوامر لا يجوز لها الاعتراض وفى مقابل ذلك تعيش حياه مستريحة ماديا في ظل زوج ميسور الحال وكأن الوضع هو تبادل منافع زوجه تنجب وتربّي اولادا جيدين وفى المقابل لا ينقصها ماديا أي شيء طالما ظلّت تنفذّ الأوامر حرفيا وتقوم على راحة الزوج وخدمته دون كلل أو ملل أو تقصير فتأثيرها هنا محدود.

مثال آخر للزوجة وهي هنيه الزوجة الأولى للسيد أحمد فلم يكن لها تأثير كبير فقد كانت ملوله لم تطع الزوج طاعة عمياء مثل زوجات كثيرات في ذلك العصر فطلقّها في بداية زواجهم.

أمّا البنات عندما تزوجن خديجة وعائشة فنجدهن على النقيض تماما من والدتهن فلم يكن خاضعات مثلها فقد تزوجن من رجال على النقيض تماما من والدهم وعشن حياه مختلفة عن حياه والدتهن.

فعائشة الجميلة التي لا طاقة لها بأعمال المنزل تزوجت من خليل شوكت وهو رجل غني لا

يعمل فهو يعيش من ريع أملاك ورثها هو وأخوه وانتقلت إلى منزله وكان خليل ذا طبيعة مرحه محب للغناء ويعزف على العود ويشرب في اعتدال فكأنما كان زوجا مفصلا تفصيلا لعائشة فعاشا متفاهمين يتشاركان في حب الغناء ويدخنان معا فلم تحمل عائشة الهموم مثل الزوجات الأخريات فكانت زوجه حلوة اللسان مشاركة لزوجها في لهوه غير معترضة على بطالته بل سعيدة بها حتى مات هو وولداها بالتيفويد تاركا لها أبنة وحيدة لتعود إلى بيت والداها يعتصرها الحزن على أيام جميلة خلت ولن ترجع.

أمّا خديجة فقد تزوجت إبراهيم شوكت وكانت قوية الشخصية ذات لسان لا يكلّ من النقد أخذت من أمها النشاط والمهارة في إدارة شؤن البيت وطيبة القلب فكانت حازمة مع زوجها الذي لا يعجبها تعطله عن العمل وعدم أدائه لفروض الدين فظلت وراءه حتى أمتثل لإرادتها في أداء الصلاة والصيام ولكنه لم يزل عاطلا بحجة أنه لا يحتاج للعمل فخديجة كان تأثيرها إيجابيا كزوجة صحيح أنها لم توفق تماما ولكنها ظلت تحاول.

أمّا باقي الزوجات التي ورد ذكرهن في الثلاثية فلم يكن لهن تأثير يذكر فـأم مريم جارة السيد أحمد التي كان زوجها مريضا وطريح الفراش وهي تروح وتجيء في كامل زينتها بل وقد تغازل بالكلام الذي يحمل أكثر من معنى وبالنظرات السيد أحمد.

كذلك نجد زينب زوجة ياسين التي لم يعجبها طريقة حياة زوجها ولم تتقبّل خيانته لها فتركته وكذلك فعلت مريم زوجته الثانية فكلتاهما فضحنه على الملأ قبل طلاقهن فلم يقبلن الخنوع والاستسلام لنزواته أو غضّ الطرف عنها على أمل ان ينصلح حاله يوما ما.

أمّا زنوبة الزوجة الثالثة لياسين فقد كان لها ماض غير مشرف وأرادت التوبة وفتح صفحة جديدة بزواجها من ياسين عسى أن ينسى الناس ماضيها وتعيش مثل باقي السيدات لذلك عندما لم تستطع اصلاح ياسين غضّت الطرف عن أفعاله في سبيل حياتها الجديدة كزوجة محترمة.

في رواية عائله باسكوال دوارتي توجد ثلاثة نماذج للزوجة الأولى هي زوجة استبان دوارتي دينيس (والدة باسكوال) كانت سيدة لا تتمتع بأي قدر من الجمال الشكلي أو الروحي ولا حتى بقدر ضئيل من الفضيلة وقد انعكس ذلك سلبا على من حولها وقد زاد من أثر هذه الصفات كونها سكيرة وجاهلة ممّا جعل إحكام العقل في أي أمر من أمور حياتها مستحيلا فكان العنف هو السمة المميزة للتعامل بينها وبين أسرتها ولم تكن تتحلّى ولو بقدر ضئيل من الشفقة إذ عندما مات زوجها ميتة بشعة أخذت تضحك من الهيأة التي مات عليها،أمّا عن علاقتها بزوجها فكانت علاقه ندية فيتبدلان الضرب و السباب وكأنه شأن يومي.

أمّا الزوجة الثانية في الرواية فهي لولا زوجة باسكوال وكانت تصغره بحوالي ثمان سنوات أو أكثر وكانت سمراء طويلة سوداء العينين تجدل شعرها الأسود الطويل في ضفيرة غليظة كان يحلو لها أن تضرب بها باسكوال على وجهه عندما كانت تريد ممازحته بعد أن تزوجا. كان مظهرها العام يوحى بالصحة الجيدة ونظرًا لبنيتها الضخمة يظن من يراها أنها أمّ. كانت لولا جيدة الخلق عفيفة تمشى بثقة وكبرياء وكأنها ليست فلاحة فقيرة، وكانت كزوجة لا بأس بها. كذلك كانت تتوق للأمومة بشدة وترغب في أن يكون عندها أولاد تقوم بتنشئتهم تنشئة جيدة، فقد حزنت على إجهاض طفلها الأول، وعندما أنجبت أبنها الثاني كانت تخاف عليه جدًا، ولا حديث لها إلاّ عنه، وعندما مات أبنها الثاني حزنت عليه جدًا، وقد هجرها باسكوال لمدة سنتين لا تعرف عنه شيئا، ظلت مقيمة مع والدته، وعندما جاء باسكوال وجدها حاملا

وعرف ان لوالدته يدا في ذلك. لولا كانت سيئة الحظ كزوجة فقد تزوجت زواجا سيئا، وانتهى الأمر بمقتلها.

الزوجة الثالثة في الرواية هي أسبرانثا حفيدة السيدة انجراثيا المختصة بالتوليد والجنائز في القرية التي طالما كانت عونا لآل باسكوال في المرض أو الميلاد. وقد تزوّج باسكوال اسبرانثا بعد مقتل لولا عندما خرج من السجن. اسبرانثا كانت جميلة في الثلاثين من عمرها ولكن لا يبدو عليها السن فهي تحتفظ بشبابها وكانت متدينة متصوفة وهذا شيء غريب في هذه المنطقة كتومة يتيمة منذ صغرها كانت تحب باسكوال وعندما تزوجته رتبت كثيرا من التفاصيل في بيته لدرجة انه لا يمكن التعرّف على البيت الذي أصبح أفضل كثيرا ولكن والدة باسكوال كانت لا تزال تمارس نزواتها وتؤذى زوجته التي كانت متسامحة معها إلى حد كبير ولم يستطع باسكوال التوفيق بين والدته وزوجته فقد بلغت والدته من السوء مبلغا كبيرا حتى قرر قتلها وقتلها بالفعل. وهنا نجد أن اسبرانثا كان سيكون لها تأثير جيد كزوجة إذا ما أتيحت لها الفرصة فهي لم تكن سيئة الحظ ساذجة مثل لولا بل كانت تنظر للأمور بعين العقل.

المبحث الثالث

تأثير دور الرجل في الأحداث

المطلب الأول: علاقة الأب بالأبناء وتأثرهم به

الأب في ثلاثية محفوظ يتمثّل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وهي شخصية مسيطرة يتعامل مع أولاده بالأوامر من جهته والخوف والرهبة من جهتهم أولًا ثم الاحترام، فالسيد أحمد كان يعرف القراءة والكتابة ويدير تجارته بمنتهى الاقتدار شديد الاعتناء بنفسه يرتدي الملابس الفخمة ولوازمها من خاتم له فص كبير من الألماس وساعة ذهبية والعصا الأبنوس، شديد الحرص على تناول الطعام الجيد، كذلك كان لا يستطيع الاستغناء عن شرب الخمر وإن كان ليس سكيرًا فهو يحرص على شكله أمام الناس و على هيبته أمام عائلته.

لذلك لم يره أحد خارج مجالس اللهو مخمورا كذلك كان حريصًا على سماع الأغاني، فقد كانت مجالس اللهو جزءًا أصيلًا من حياته فليله دائمًا بصحبة الأصدقاء والخمر والغناء، وعشيقة تتغير كل فترة على حسب ما يهوي قلبه، وكان يخفي هذا الجزء المليء بالمجون من حياته عن أسرته ثم حدث أن رأى ياسين والده في بيت العالمة عندما كان ياسين على موعد مع ابنة أختها العوادة زنوبة وكأنها كانت إشارة الانطلاق لياسين الذي كان هو الآخر يهوى الخمر والنساء وعندما رأى والده عرف أنه يسير على خطى الأب في اللهو ولكن لم يحذُ حذوه أبيه في الاجتهاد في العمل أو في الحرص على أمواله.

كان السيد أحمد حريصا على تعليم أبنائه الذكور إذ لم يكن تعليم البنات في المدارس في هذا الوسط منتشرا في ذلك الوقت.

أمّا الأبن الثاني فهمي طالب مدرسة الحقوق وأمل الأسرة المنشود في رفعهم من طبقة التجار إلى طبقة القضاة فكان يرى والده مثلا أعلى في كل شيء ولكن يقينه بالأب تزعزع نوعا ما عندما طلب منه والده أن يقسم على كتاب الله الاّ يشترك في المظاهرات فكيف يكون الأب يتفاخر بوطنيته ثم يطلب من ابنه عدم الاشتراك في الثورة على الاحتلال فهنا تظهر ازدواجيه الأب في التعامل.

أمّا كمال فكانت علاقته بالأب في صغره علاقة مهابة وخوف وعندما كبر كان الأب قد دخل في مراحل المرض وكلما أشتدّ عليه المرض كانت علاقة كمال به أقرب إلى الصداقة.

أمّا علاقة الأب بالبنات فكن يحترمنه و يهبنه جدا و من جهته كأب فقد كان يحبهن جدا و إن كان لا يظهر ذلك أمام أي أحد ولكنه كان يخاف عليهن لاسيما عندما كانت أبنته عائشة تلد وكانت

متعسّرة فكان خائفا عليها بشدة وحزن حزنا شديدا على ما آل اليه حالها بعد وفاة زوجها وأولادها. أمّا خديجة فقد كان هو الوحيد الذي يردعها ويمنعها من التمادي مع زوجها وحماتها فقد كانت تخافه جدا.

السيد أحمد كان حريصًا على أبنائه بالرغم من كل شيء ونتصور هنا أن تأثيره لم يكن سيئا عليهم بدرجة كبيرة رغم عدم إظهار عواطفه لهم. أمّا عن علاقة ياسين بأبنه رضوان فهي فاترة نوعا ما ربما لأنه تربّى بعيدًا عنه وعندما كبر وانتقل للإقامة معه لم يكن أي منهما مهتمّا بالتقرب من الآخر ولا مهتمّا بأفعاله، و لكن ياسين كان فخورا بنجاح ابنه وتقدمه في عمله من باب التباهي به أمام العائلة والناس فقط فلم يكن لياسين تأثير يذكر على ابنه.

أمّا علاقة أحمد وعبد المنعم أولاد خديجة بأبيهم فنجد أنهم لم يتأثروا به مطلقا ولم يحذواُ حذوه في أي شيء فتعلما حتى تخرجا من الجامعة وعمل عبد المنعم موظفا وأحمد صحفي والتحقوا بتيارات سياسية بعيدا تماما عن والدهم الخامل الذي لا يعمل.

الحمزاوي وكيل السيد أحمد عبد الجواد في تجارته لم تكن هناك تفاصيل كثيرة عنه سوى أنه كان حريصًا على تعليم ابنه فؤاد حتى تخرج من مدرسة حقوق وصار قاضيًا برغم من ظروف الأب المادية الصعبة وقتئذ.

وكذلك نجد أن عبد الحميد شداد والد حسين صديق كمال و اخته عايدة كان تأثيره سيئًا على أولاده فقد تربّوا في فرنسا وعندما عادوا إلى مصر كانت أخلاقهم وتوجهاتهم فرنسية الهوى بعيدا عن هويتهم المصرية والدينية.

في رواية باسكوال دوارتي كانت علاقة الأب بأبنائه علاقة متغايرة فعلاقته بابنه باسكوال غير علاقة بابنته روساريو، الأب كان برتغاليا ضخم الجثة يميزه شاربان مرتفعان للأعلى دائما.

كان سكّيرا عنيفا لا يتورّع عن ضرب ابنه الذي كان يستسلم لتلقي الضربات من والده لأنه كان صغيرا وعندما كبر كان يهرب ويخشى هذا الأب الذي يدعي استبان دوارتي دينيس كان يعمل بالتهريب وكان دائما مطاردا إلى أن دخل السجن ولم يعرف ابنه لماذا دخل السجن ولم يجرؤ على سؤال أبيه أو أمه عن السبب ولكن ما يميّز الأب بعد خروجه من السجن هو تهدل شاربيه وكأنما انكسر شيء بداخله، عندما كان في السجن هذا الأب كان يعرف القراءة والكتابة وكان مصرّا على تعليم باسكوال وربما كانت هذه هي الحسنة الوحيدة التي قدّمها إلى أبنه فقد أصرّ على ذهاب ابنه الي المدرسة صحيح أنه لم يستمرّ طويلا ولكنه ترك المدرسة و قد تعلّم ما يكفيه لتدبّر أموره. كان باسكوال يخشى والده جدا لكنه كان يحترمه وعندما عضّ الأب كلب مسعور وأصيب بداء الكلب حبس في الصوان ولأنه كان ضخم الجثة استعانوا بالجيران لأن أعراض السعار تفاقمت عند الأب وكان سيؤذي المحيطين به فحبسوه في الصوان و استعانوا بعوارض خشبية ثم عندما فتحوا عليه لاحقا وجدوه ميتا ميتة بشعة هنا، نتصوّر أن باسكوال شعر بالحزن على موت والده بهذه الطريقة.

تأثير الأب لم يكن جيدا على الاطلاق على باسكوال فنشأ لا يتحلّى بالفضائل كوالده ميال للعنف وبه نزعة إجرامية.

أمّا روساريو فكان الأب يحبّها جدا وهذا أمر مستغرب من شخص كهذا فكانت الشخص الوحيد الذي يستمع اليه ويكفي أن تنظر إليه وهو غاضب حتى يهدأ غضبه ومجرّد وجودها في البيت يمنعه من ضرب الموجودين في البيت وهذا مّما يثير العجب لأنه ما كان يظن أحد أن هذا الرجل قد يسيطر عليه مخلوق مثل هذه الصغيرة ولكن رغم حبه لابنته لم يعمل على تقويمها ربما لأنه لم يكن عنده قيم أصلا ليفعل ذلك فنشأت روساريو ابنة للبيئة التي ولدت ونشأت بها لا تتحلى بأي فضيلة لذلك لم يكن تأثير

الأب جيدا رغم حبه وتفضيله لهذه الأبنة بالذات.

المطلب الثاني: الأخ وعلاقته بالأخرين.

علاقة الاخوة في الثلاثية يسودها الودّ ويرجع ذلك إلى طيبة وسماحة نفس أمينه التي أثرّت بشكل أو بآخر في العلاقة بين الأخوة بعضهم البعض.

فهمي وياسين على الرغم من اختلاف توجهاتهم كانا على وفاق وكمال الصغير الذي يودّ لو كبر ليخرج ويسهر مثل أخيه الأكبر ياسين والثلاثة أولاد مجتمعون على محبة أخوتهم البنات بالرغم من أنهم لا يسلمون من نقد خديجة اللاذع فتراهم مجتمعين مع أمينه يوميا يشربون القهوة ويتحدثون فيما بينهم ثم جاء موت فهمي ليفجعهم جميعا وتتوالى حوادث الأيام فنجدهم بجانب عائشة بعد موت زوجها وأبنيها ليحاولوا التسرية عنها ثم مؤازرتهم لها عند موت ابنتها وكذلك مؤازرتهم لياسين عندما مات ابنه وتقبّلهم بعد ذلك لزوجته زنوبة لا لشيء إلاّ لأنها زوجه أخيهم فلم يعرفوا التفرقة فيما بينهم ولم يختلفوا على ميراث كما يحدث في بعض الأحيان فقد كانوا عونا وسندا لبعضهم البعض.

أمّا أحمد وعبد المنعم أولاد خديجة فبالرغم من اختلاف انتماءاتهم السياسية لم يفسد الودّ بينهم والمفارقة هنا انهم اعتقلا معا كلا حسب انتمائه.

في عائله باسكوال دوارتي نجد أن علاقة باسكوال بأخته روساريو تتأرجح ما بين العاطفة الأخوية تارة والغضب تارة والخزي تارة أخرى فباسكوال كان يشعر بشيء من الغضب عندما سرقت روساريو القليل الذي في المنزل ورحلت وكرّرتها مرة تلو المرة وكذلك كان يشعر بالخزي من ممارستها البغاء ولكنه لا يستطيع فعل شيء ولكن كانت تربطه بأخته عاطفه أخوية فقد كانت بجانبه مواسية عندما مات ابنه وعندما خرج من السجن كانت ترعاه وتهتمّ بطعامه وملابسه وكذلك تعطيه القليل من النقود حتى أنها قامت بخطبة زوجته الثانية اسبرانثا له لذلك ليس من المستبعد على الأخوة الذين تشاركوا البؤس والفقر والأخلاق السيئة أن يجمعهم شيء من عاطفة الأخوة فيميلون أحيانا لمساندة بعضهم البعض ببقايا من رابطة دم مشبعة بالبؤس.

أمّا عن علاقة باسكوال وروساريو بأخيهم المعاق ماريو فكانت علاقة شفقة على هذا المخلوق الذي لا حول له ولا قوه فعندما ضربه الدون رافاييل بقدمه وجرحه وعندما أخبر باسكوال اخته عندما التقاها في القرية جاءت معه إلى المنزل وحملت ذلك المسكين وغسلته بالماء وكأنها تقوم بمواساته بدون كلمات ولكنها هي و باسكوال كانا مجتمعين على كراهية الدون رافاييل. فكان الاخوة هنا بالرغم من النشأة السيئة يمدون أحيانا يد العون لبعضهم ويأبى الأخ المعاق ماريو الاّ أن يترك بمعاناته ورحيله ذكرى مؤلمة خلفها وراءه.

المطلب الثالث: الزوج وتأثيره على الأحداث.

الزوج في الثلاثية والذي يمثّله السيد أحمد عبد الجواد هو زوج متسلّط لا يقبل المناقشة، فهو ينشد الكمال ويدعى الاستقامة بينما خارج البيت هو لاه عابث فهذا التناقض في كل أمور حياته لم يؤد في النهاية إلاّ إلى الخسارة فكان قدوة سيئة لأبنائه.

أمّا ياسين كزوج فهو الأخر سلبي التأثير، ولكن بطريقة مختلفة؛ فالولد سر أبيه في اللهو وشرب الخمر، ولكن من تزوجهن تباعًا لم يقبلن الخيانة، وإن تذمرن من خروجه ليلًا وعودته متأخرا؛ فطلّق زينب ومن بعدها مريم غير عابئ بشيء ولكن زنوبة سلّمت بالأمر الواقع ربما لحاجتها إلى حياة جديدة بعيدة عن حياه العوالم.

أمّا زوج عائشة فالرغم من موته بعد سنوات قليلة من زواجهم فقد كان زوجا محبّا قدّم لها الحياة التي تستهويها فعاشت عده سنوات سعيدة.

أمّا زوج خديجة فلم يكن له أي تأثير فقد كان ينساق لبعض ما تريده أن يفعله لا لشيء إلاّ ليتخلّص من

نقدها اللاذع وإلحاحها المستمرّ، فهو زوج مسالم ليس له أي تأثير إيجابي ولا سلبي.

الزوج في رواية عائله باسكوال دوارتي كان سلبي التأثير بدرجه كبيرة فهو إمّا مطارد أو مسجون حتى في الأوقات التي يتواجد فيها مع عائلته كان عنيفا مع زوجته و ابنه فهو لم يقدم لأبنه مثالا مقبولا عمّا يجب أن يكون عليه الزوج في بيته.

أمّا باسكوال كزوج فلم أفضل حالا من والده رغم محاولته إلى أن تغلبت عليه أنانيته وحاول السفر إلى أمريكا تاركا زوجته التي لا تعلم أين هو و عندما لم يجد معه المال الكافي للسفر عاد بعد سنتين وكأنّ شيئا لم يكن. فنرى أن الأزواج في هذه الرواية تأثيرهم سلبي إلى أبعد حد.

أوجه الشبه والاختلاف بين الثلاثية لنجيب محفوظ وعائلة باسكوال دوارتي لثيلا

أولا: من حيث البيئة التي تدور بها الأحداث:

تدور أحداث الثلاثية في حي الجمالية وهو حي شعبي عريق يتميز بخصوصية دينية إذ يوجد به العديد من المساجد وعلى رأسها مسجد الحسين الذي يتبرّك به العامة من رجال ونساء على السواء وذلك لمحبتهم وتبجيلهم لآل البيت، بينما تدور أحداث رواية عائلة باسكوال دوارتي في قرية صغيرة فقيرة من قرى الريف الاسباني والتي وصفها باسكوال بطل الرواية بأنها كيوم بلا خبز كناية عن فقرها وبعدها.

ثانيا: من حيث الزمن الذي تدور فيه الأحداث:

تدور أحداث الثلاثية في بداية القرن العشرين قبل ثوره ١٩١٩ وما تلاها من سنوات حتى بداية الخمسينيات وهذه السنوات كانت مليئة بالأحداث والصراعات فما كان ممنوعا أصبح مسموحا مثل تعليم الفتيات و تمتع النساء بقدر ما من الحرية ممّا خلق صراعا بين القديم والحديث وقد دار الزمن دورته المعتادة فالسيد أحمد بعد أن كان يملأ الدنيا بقوته صار مريضا لا يستطيع فرض سيطرته وكمال بعد أن مرّت السنين ثبت له خطأ اختياراته فلا صار كاتبا ولا صاحب جاه أو مال ولا حتى أفلح في تكوين أسرة،أمّا ياسين فهو لا يحمل همّا ولا يبدى ندما حتى وإن اعتراه بعض الضيق أحيانا أمّا أمينه فقد حصلت على بعض الحرية أخيرا فصارت تزور مساجد آل البيت للتبرك والدعاء بصلاح الأحوال، أمّا عائشة فصارت كالميتة خصوصا بعد وفاه أبنتها ، بينما تدور أحداث رواية عائله باسكوال دوارتي بعد انتهاء الحرب الأهلية الاسبانية وما تلاها من سنوات صعبة فلم يعش لباسكوال أي أطفال وأخفق في محاولته للهجرة وإن كان الفشل والندم مسيطرين عليه في ذلك الوقت حتى عندما خرج من السجن واراد بناء حياة جيدة لم يفلح فكانت مذكراته قبل إعدامه خير شاهد على مراحل حياته وندمه على ما اقترفه من آثام.

فهنا نجد الندم على الفرص الضائعة والفشل قاسما مشتركا بين الثلاثية ورواية عائلة باسكوال دوارتي.

ثالثا: المستوي الاجتماعي والاقتصادي الذي تدور فيه الأحداث:

الثلاثية هي حكاية أسرة مصرية تنتمى للطبقة الوسطى وما يتصل بها من أقارب وجيران وأصدقاء فهي عائلة ميسورة الحال فالأب قد ورث تجارة عن والده فكان يحيا في سعة تسمح له بتعليم أبنائه الذكور فقط فلم يشركهم معه في تجارته ولكنه كان يريدهم أن يرتقوا بالعائلة من طبقه التجار إلى طبقة القضاة وكان جلّ أمله في فهمي الذى التحق بمدرسه الحقوق ليكون قاضيا وكان يأمل أن يحذو أبنه الأصغر كمال حذو أخيه خصوصا وأن أبنه الأكبر ياسين لم يحصل سوى على الابتدائية وعينّ كاتبا في مدرسة فقد قتل فهمى أثناء اشتراكه في المظاهرات وكمال عندما كبر اختار أن يلتحق بمدرسه المعلمين بدلا من الحقوق، والبنات تزوجن وأنجبن ولكن الأحفاد لم يرتقوا بالعائلة بل التحقوا بتيارات سياسية حديثه

الظهور وقتها فكان مصيرهم الاعتقال ما عدا رضوان ابن ياسين الذى التحق بوظيفه مرموقة، بينما رواية عائلة باسكوال دوارتي تدور حول عائلة فقيرة تقيم في قرية صغيرة وبالرغم من ذلك فلم تكن العائلة تعمل بالزراعة بل كان الأب برتغاليا يعمل بالتهريب ثم أدين بتهمة دخل على إثرها السجن. ولكن يستوقفنا أشياء مشتركة بين العائلتين وهى حب الأب لبناته في الثلاثية فقد كان السيد أحمد بالرغم من شدّته محبّا لبناته يخاف عليهن وإن لم يظهر ذلك كذلك كان والد باسكوال كان شديد التعلّق بأبنته محبّا لها متسامحا معها بالرغم من أفعالها ولكنه لم يحسن تربيتها ربما لأنه أكتفى بعاطفه الأبوة وربما لأنه لم يكن يملك من الفضائل ما يعينه على التنشئة السليمة لأبنائه، كذلك حرص الأب على تعليم أبنائه الذكور مثل ما فعل السيد أحمد مع أبنائه وكذلك كان والد باسكوال حريصا على حصول أبنه على قدر من التعليم على الرغم من معارضه زوجته ولكن والد باسكوال أيضا لم يحرص على تعليم أبنته بالرغم من محبته الشديدة لها.

نأتي إلى دور الأم ففي الثلاثية نجد أمّا عطوفا لاهمّ لها سوى راحة أبنائها مثل أمينه زوجه السيد أحمد أو إما لا تكترث كثيرا لأبنائها بل تهتمّ بنفسها مثل هنيه والدة ياسين أوأم مريم جارة السيد أحمد، بينما في رواية عائلة باسكوال دوارتي نجد أما عنيفة مع أبنائها لا تأبه لهم على الأطلاق بل كانت مصدر أذى له.

كذلك تتشابه العلاقة الجيدة بين الأخوة في الروايتين ولكنها تتفاوت في شدتها ففي الثلاثية الأخوة متحابون متحدون مهما اختلفوا على الرغم من أن ياسين الأخ الأكبر من أم أخرى ولكن هذا الشيء لم يثر أي ضغائن في نفوسهم، كذلك كان باسكوال تربطه بأخته علاقة معقدة نوعا ما يختلط فيها الحب بالخزي ممّا تفعله أخته لكنها كانت حاضرة دائما لتقديم العون لأخيها وكانت تربطهم علاقة شفقة بأخيهم المعاق منذ ميلاده وحتى موته ميتة بشعة مرورا بحياته التي لم تكن تقلّ بشاعة عن ظروف وفاته.

ولكن إذا نظرنا الى علاقات الأزواج نجدها متباينة في الروايتين في الثلاثية نجد أمينه الزوجة الخاضعة التي ترى الدنيا بعيون زوجها ولا همّ لها سوى ارضائه كي لا تتعرض للعقاب، بينما في رواية عائلة باسكوال دوارتي نجد الزوج الذي يريد فرض كلمته فلا يستطيع فيلجأ للعنف البدني واللفظي لتردّ عليه الزوجة بعنف مماثل.

رابعا: تأثير الأحداث السياسية على حياة الأبطال في الثلاثية ورواية عائلة باسكوال دوارتي:

عاصرت أحداث الثلاثية ثورة ١٩١٩ فكان لها كبير الأثر من حيث استشهاد فهمى و الصعوبات التي مرّت بها البلد أثرّت بشكل أو بآخر على عائلة السيد أحمد والصعوبات الاقتصادية التي كانت نتاجا للتغيرات السياسية الحاصلة وقتها أدّت لإفلاس العديد من التجار لكن السيد أحمد ظلّ متماسكا بالرغم من صعوبة ذلك فالحياة كانت تسير بشكل أو بآخر ولكن في رواية عائلة باسكوال دوارتي كان الهروب هو سيد الموقف فباسكوال أراد الهروب من الظروف المعيشية الصعبة لاسيما بعد وفاة ابنه الى أمريكا شأنه في ذلك شأن العديد من الأسبان الذين كانوا يريدون الهروب من الدمار الذى أحدثته الحرب الأهلية ولكن باسكوال كان ينقصه المال اللازم للسفر فلم يجد مفرّا من العودة إلى قريته.

وفى النهاية نجد أن في الثلاثية كما في رواية عائلة باسكوال دوارتي الإخفاق في تحقيق الأهداف والتعاسة والنهاية الحزينة سمة مشتركه بين العملين.

الخاتمة

نتائج الدراسة النقدية

أولا: البيئة لها تأثير كبير على الفرد والأسرة فالظروف

الاقتصادية السيئة التي تمرّ بها بلد ما نتيجة للحرب تؤثّر تأثيرا كبيرا على أهل هذا البلد سواء كانت حربا اهلية ام عالمية ام احتلال بلد لآخر فنجد أن الأزمات الاقتصادية تتفاقم فتختفى سلع أو ترتفع الأسعار فيزداد الفقراء فقرا ويعاني الميسورون ولكن أهل الريف دائما في معاناة لتأتى الازمات الاقتصادية لتزيد معانتهم أضعافا فتتدهور الخدمات مثل الصحة والتعليم ممّا ينعكس سلبا على حياة ومستقبل الأسر والأفراد. ففي الثلاثية لم تؤثّر ظروف الحرب وغلاء الأسعار على حياة الأبطال في وقتها ولكنها أثّرت فيما بعد فما كان مفروضا أن يكون ثروة تورث لم يبق منه سوى ما يكفل حياة ليست بالرغيدة. في رواية عائلة باسكوال دوارتي كان الفقر هو سيد الموقف فالأسرة كانت بالكاد تجد قوت يومها فكان باسكوال عاطلا وعندما وجد عملا كان بالكاد يكفيه.

ولا شك أن لتدهور الحياة السياسية في بلد ما يترك اثرا سيئا فالرقابة وقمع الحريات و تصفيه الحسابات وتفشى الرشوة والوشايات بين الناس التي تكون مصاحبه للفساد السياسي خصوصا في فترات الحرب الأهلية وما يعقبها أثر سيئ فهذه الأشياء تبطئ من عملية الإصلاح.

وهنا يثور تساؤل هل البيئة المحيطة بالإنسان تساهم في انحرافه أم هناك أشخاص منحرفون بالفطرة؟ أكيد أن الظروف الصعبة والتجارب المؤلمة التي تمرّ على الإنسان خصوصا لوكان طفلا تترك أثرا فتنجو نسبه قليلة وتنأى بنفسها عن النقائص نتيجة لخير فطري موجود في نفسها وأحيانا تتكاتف الظروف السيئة ضد إنسان لتدفعه دفعا للانحراف ويساعد في إرادة ضعيفة وهناك منحرفون بالفطرة لا ينفع فيهم توجيه أو إصلاح أو حتى عقاب. فالسيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية لم يجد هناك مبررا لأفعاله من شرب الخمر وعشق الغواني وولده ياسين الذي سلك نفس المسلك سوى إتباع هوى النفس. أمّا في حاله باسكوال دوارتي فنشأ في بيئة منحرفة لا فضيلة فيها فكانت النتيجة عده جرائم.

ثانيا: لا شك أن المرأة تلعب دورا كبيرا في تنشئة الفرد فالأم عندما تكون صالحة تحاول جاهدة أن تنشئ أفرادا صالحين حتى وإن لم توفق كليا فيكفي أن تكون قدوة حسنة لأبنائها. في الثلاثية نجد النموذج الأبرز للأم هي أمينة كانت لا تدخر جهدا في سبيل العناية بأبنائها وكذلك كانت أبنتها خديجة وزوجة ياسين على الرغم من ماضيها الشائن فأبت إلاّ المحافظة على حاضر جيد والعناية بتربية أبنتها الوحيدة. لكن الأم في عائلة باسكوال دوراتي كانت أسما فقط فلا ربّت أولاد ولا كانت قدوة حسنة. الرواية الإسبانية عائلة باسكوال دوارتي رواية صادمة وإن كانت تعبّر عن واقع مؤلم قوامه الفقر والجهل وما يترتّب عليهما قد تكون سوداوية نوعا ما إلاّ أنها تذكر بمعاناة أناس عاشوا وماتوا ولم يشعر بهم أحد لتكون تجربتهم عبرة وعظة.

أمّا ثلاثية محفوظ فقدّمت وصفا متكاملا على مدى سنوات وثلاثة أجيال للحياة الاجتماعية للطبقة المتوسطة في مصر فوصفت الناس وعادتهم وبيوتهم فكأننا انتقلنا لحارة محفوظ لنتجوّل بين ربوعها ونعايش الناس فيها ونتعرّف على انتماءاتهم وكذلك نقائصهم.

الهوامش:

١- ينظر: الرواية والتاريخ، عبد السلام أقلمون. دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ليبيا، ٢٠١٠م، ص ٨٤، ١٠٢.

* يرى عبد السلام أقلمون أنه بإمكان الرواية أن تستقبل موادا تاريخية لتشيّد كيان سردي دالًا فنّيا، ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية ليشيّد كيانا سرديًا دالًا تاريخيًا. فالنص التاريخي يقدم ساردًا عارفًا بكلية عالمه الحكائي، فهو يقدّم ويؤخر أوضاع الحكاية حسب ما تفتضيه الإحاطة التاريخية بعناصر الواقعة لتحقيق إشباع سردي مقنع بالنسبة للقارئ.

٢- اعتبر نجيب محفوظ قدوة لكل المخلصين لفنهم، نجيب سرور، جريدة الصحراء، ١٢ مارس ٢٠١٨، متوافر على الرابط التالي: https://assahraa.ma/journal/٢٠٠٨/٥٧٢٦٢

٣- لا قوة تستطيع إلغاء الكاتب الحقيقي، نجيب سرور، جريدة الغد، ٢٥/ ٧/ ٢٠١١، متوافر على الرابط التالي: https://alghad.com/%D٨%B٣%B١%D٨%B١%D٩%٨٨%D٨%-A٧%D٨%٨٤%D٩%-A٩%D٨%٨٨%D٩%٨٢%D٩%AA%D٨%D٨%-B٣%D٨%AA%D٩%B٧%D٩%٨A%D٨%B٩-A٥%D٨%٨٤%D٩%A٧%BA%D٨%D٨%A٧%D٨%٨٣-A٨%AA%D٨%D٨%D٩%A٧%D٨%-D٨%A٧%D٩%٨٤%D٩%٨٤%D٩%٨٢%AD%D٩%D٨%٤/

٤- الجامعة الأردنية – كلية الآداب قسم اللغة العربية – ماجستير بحث – فن الرواية مادة – فنون النثر الأدبي الحديث والمعاصر - خولة محمد سليم الوهداني - الدكتور محمد أحمد القضاة.

٥- الدكتور ابراهيم السعافين، الرواية العربية تبحر من جديد- الطبعة الأولى ٢٠٠٧- دار العالم العربي للنشر والتوزيع دبي.

٦- الدكتور ابراهيم السعافين، الرواية في الأردن- منشورات لجنة تاريخ الأردن- سلسلة كتاب، الأم في تاريخ الاردن (٣١).

٧- الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة- الطبعة الأولى- دار الجنوب للنشر ٢٠٠٤م.

٨- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود - رؤية للنشر والتوزيع- ٢٠١٠م.

٩- الدكتور شكري عزيز الماضي- أنماط الرواية العربية الجديدة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب- دولة الكويت ٢٠٠٧م.

١٠- إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، احمد حسن الزيات، محمد على النجار- المعجم الوسيط- جزء١ -المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع – إسطنبول. ص٣٨٤.

١١- المرجع السابق ص.٣٤٠,٣٤٥

١٢- فتحى إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس ١٩٨٨ص٦٠-٦١ نقلا عن صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية رسالة ماجيستير قسنطينة،٢٠٠١-٢٠٠٢ص٣٠.

١٣- مصطفى الصاوي الجويني، في الادب العالمي القصة، الرواية والقصة والسيرة، منشأة المعارف- الإسكندرية ٢٠٠٢ ص ٣٠.

١٤- زمن الرواية، جابر عصفور، ط١، القاهرة،٣١، ١٩٩٩. العتبات النصية في رواية الأجيال العربية سهام السامرائي كلية التربية جامعة سامراء، العراق،٢٠١٦، ص٣٣:٣٦

١٥- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بيتور، ترجمة فريد انطونيوس، ط٢، بيرت،١٩٨٢، ١٩-٢١.

١٦- الخطاب الروائي ميخائيل باختين، ترجمة، محمد برادة، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ٢٠.

١٧- عالم الرواية، رولان برونوف وريال أوتيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١، ٢١.

١٨- مدخل الى نظريات الرواية، بيير شارتيه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،٢٠٠١، ١١
١٩- عالم الرواية،٢٥.
٢٠- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي، ط١، النادي الأدبي الثقافي (٢٧) المملكة العربية السعودية، ص ٦، ١٩٨٥
٢١- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، د. سعد عبد الحسين العتابي، ط١، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد٢٠٠١، ص٣٤
٢٢- تاريخ الرواية الحديث، ر، م، البيرس، ترجمة جورج سالم، ط٢، بيروت،١٩٨٢، ص٣٣
٢٣- فن الرواية كولن ولسن، ترجمة: محمد درويش، ط١، بغداد١٩٨٦، ص٢٨٢
٢٤- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، ص٣٤، مدونة الربح السريع، تعريف الوراية لغة واصطلاحا.
٢٥- الفن الروائي تقنيات و مناهج برنار فاليط، ترجمة: رشيد بن حدو
٢٦- الرواية العربية واشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو ضيف، ط١، دار الشروق، عمان،٢٠٠٨ص٣٤
٢٧- الرواية العربية واشكالية التصنيف، مرجع سابق.
٢٨- الرواية الانسيابية وتأثيرها عن الروائيين العرب، محمد أحمد السيد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٣. والعتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، كلية التربية، جامعات سامراء، العراق، ٢٠١٦م، ص٣٨،٣٧.
٢٩- المرجع نفسه٣٣-٣٥. (الرواية الانسيابية وتأثيرها عن الروائيين العرب، محمد أحمد السيد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥م)
٣٠- الرواية في القرن العشرين، جان ايف تادييه، ترجمة: محمد خليل البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص٧٥،٧٧. والعتبات النصية في رواية الأجيال العربية، سهام السامرائي، كلية التربية، جامعات سامراء، العراق، ٢٠١٦م، ص٣٨،٣٧.
٣١- تاريخ الادب الاسباني في القرن العشرين، الأدب الإسباني في القرن العشرين _نيبس بارندا ليتوريو، لوثيا مونتيخو غوروتشاجا_ترجمة جعفر العلوني_ منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_٢٠١٤. سامر محمد إسماعيل المصدر: جريدة السفير
٣٢- رواية بين القصرين – نحيب محفوظ ص٩.
* رجل تجاوز الأربعين طويل القامه عريض المنكبين ضخم الجسم ذا كرش كبيرة مكتنزة اشتملت عليها جميعا جبه و قفطان في اناقة وبحبحه دلتا على رفاهية و سخاء، و لم يكن شعره الأسود المنبسط من مفرقه على صفحتي رأسه في عنايه بالغه، وخاتمه ذو الفص الألماسي الكبير، وساعته الذهبية الا لتؤكد رفاهية ذوقه و سخائه. أما وجهة المستطيل الهيئة مكتنز الأديم قوى التعبير واضح الملامح، يدل في جماليته على بروز شخصيته والجمال بعينيه الزرقاوين الواسعتين وانفة الكبير الأشم المتناسق على كبره مع بسطة الوجه، وفمه الواسع وشفتيه الممتلئتين، وشاربه الفاحم الغليظ المفتول طرفاه بدقه لا مزيد عليها.
٣٣- رواية بين القصرين -نجيب محفوظ ص٤.
* سيده في الأربعين متوسطه القامه، تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلئ في حدوده الضيقة لطيف التنسيق و التبويب، أما وجهها فمائل الى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات، ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسيلة حالمة، وانف صغير دقيق يتسع قليلا عند فتحتيه، وفم دقيق الشفتين ينحدر تحتهما دقن مدبب، وبشرة قمحية، صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

١- الثلاثية تأليف نجيب محفوظ: (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية).

٢- عائلة باسكوال دوارتي تأليف كاميلو خوسيه ثيلا / الناشر: دار المدى للطباعة والنشر و التوزيع / يناير٢٠١٤/الطبعة الأولى صدرت عام ١٩٤٢.

ثانيا: المراجع:

٣- الأدب الإسباني في القرن العشرين _نيبس بارندا ليتوريو، لوثيا مونتيخو غوروتشاجا_ترجمة جعفر العلوني_منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب_٢٠١٤.

٤- أنماط الرواية العربية الجديدة /الدكتور شكري عزيز الماضي-المركز الوطني للثقافة والفنون و الأداب-الكويت ٢٠٠٧.

٥- بحوث في الرواية الجديدة/ ميشال بيتور/ ترجمة فريد أنطونيوس/ الطبعة الثانية _بيروت_١٩٨٢.

٦- تاريخ الرواية الحديثة ر، م البيرس-ترجمة جورج سالم، ط٢، بيروت،١٩٨٢.

٧- التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية د. مريم جبر فريحات طبعة أولى سلسلة كتب ثقافية وزارة الثقافة الأردنية_٢٠٠٥.

٨- التخيل القصصي: الشعرية المعاصرة ـ شلومين عون كنعان ـ ترجمة الحسن أهمامه ـ الدار البيضاء ـ دار الثقافة ١٩٩٥.

٩- الخطاب الروائي ميخائيل باختين_ترجمة محمد برادة طبعة أولى دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع_القاهرة_١٩٨٧.

١٠- الخطيئة و التكفير من البنيوية الى التشريحية-د. عبد الله محمد الغذامي، ط١، النادي الأدبي الثقافي "٢٧" المملكة العربية السعودية،١٩٨٥.

١١- رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ/ نجيب سرور/ دار الشروق.

١٢- الرواية الانسيابية و تأثيرها عند الروائيين العرب ـ محمد أحمد السيد، دار المعارف ١٩٨٥.

١٣- الرواية العربية تبحر من جديد/الدكتور إبراهيم السعافين/ط١-٢٠٠٧-دار العالم العربي للنشر و التوزيع-دبي.

١٤- الرواية العربية و إشكالية التصنيف، ساندي سالم أبو سيف طبعة أولى دار الشروق_عمان_٢٠٠٨.

١٥- الرواية في الأردن/ منشورات لجنة تاريخ الأردن / سلسله كتب الأم في تاريخ الأردن (٣١) /دكتور أبراهيم السعافين

١٦- الرواية في القرن العشرين ـ جان ايف تادييه ـ ترجمة محمد خير البقاعي ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧- الرواية والتاريخ /عبد السلام أقلمون، دار الكتب الجديدة المتحدة، ليبيا.

١٨- زمن الرواية-جابر عصفور-ط١-القاهرة، ١٩٩٩

١٩- عالم الرواية رولان برونوف، ريال أوتلييه_ترجمة نهاد التكرلي_طبعة أولى دار الشؤن الثقافية العامة_بغداد_١٩٩١.

٢٠- العتبات النصية في رواية الأجيال العربية للدكتورة سيهام السامرائي – كلية التربية -جامعة سامراء/العراق -٢٠١٦- الطبعة الأولى.

٢١- فن الرواية/ كولن ولسن ترجمة محمد درويش/ طبعة أولى_بغداد١٩٨٦.

٢٢- الفن الروائي_ تقنيات ومناهج برنار فاليط_ ترجمة رشيد بن حدو_١٩٩٢.

٢٣- فن القصة -محمد يوسف نجم- بيروت- دار الثقافة.

٢٤- في الأدب العالمي، الرواية و القصة و الرواية والسيرة، مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف-الإسكندرية ٢٠٠٢.

٢٥ -قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود/ سعيد يقطين/رؤية للنشر و التوزيع.

٢٦- ماجيستير بحث فن الرواية / مادة فنون النثر الأدب الحديث و المعاصر/خوله محمد سليم الوهدانى، محمد أحمد القضاة /كلية الأداب / قسم اللغة العربية /الجامعة الأردنية.

٢٧- مدخل الى نظريات الرواية بيير شارتييه_ترجمة عبد الكبير الشرقاوي/ دار تويقال للنشر الدار البيضاء_٢٠٠١.

٢٨- معجم المصطلحات الأدبية _ فتحي إبراهيم، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس،١٩٨٨.

٢٩- المعجم الوسيط _إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد على النجار- جزء١ – المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع -إسطنبول.

٣٠- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة/ د. سعد عبد الحسن العتابي طبعة أولى دار الشؤن الثقافية العامة_بغداد_٢٠٠١.

٣١- الملحمية في الرواية العربية المعاصرة/ سعد عبد الحسين العتابي/دار الشئون الثقافية العامة"افاق عربية"/ بغداد/ ٢٠٠١.

٣٢- نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي/ دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة / الصادق قسومة-ط١-دار الجنوب للنشر٢٠٠٤.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

٣٣- اعتبر نجيب محفوظ قدوة لكل المخلصين لفنهم، نجيب سرور، جريدة الصحراء، ١٢ مارس ٢٠١٨، متوافر على الرابط التالي: https://assahraa.ma/journal/٢٠٠٨/٥٧٢٦٢

٣٤- لا قوة تستطيع إلغاء الكاتب الحقيقي، نجيب سرور، جريدة الغد، ٢٥/ ٧/ ٢٠١١، متوافر على الرابط التالي: https://alghad.com/%D٨%B١%D٨%B٣%D٩%B١%D٨%٨٨%D٩%٨٢%D٩%A٩%D٨%٨٤%D٨%A٧%D٨%AA%D٨%D٨%B٣%D٨%A٧%D٨%D٩%B٧%D٨%D٨%A٩%D٨%٨٨%D٩%٨٢%D٩%A٥%D٨%A٧%BA%D٨%D٨%٨٤%D٩%A٧%D٨%D٩%٨٤%D٩%٨٤%D٩%A٧%D٨%D٩%٨٢%AD%D٩%D٨%٨٤/%D٨%AA%D٨%D٨%AA%D٨%D٨%٨٣-%D٩%AA%D٨%D٨%AA%D٨%D٨%٨٣/

النص الموازي وتجلياته في شعر فاضل عزيز فرمان (متى تتفتّح الوردة؟) انموذجا

أ. م. د. محمد حسين علي حسين أ. م. د. سها صاحب القريشي

The parallel text and its manifestations in the poetry of Fadel Aziz Farman, (When does the flower bloom?) A model

Asst. Prof. Dr. Muhammad Husayn Ali Husayn
Asst. Prof. Dr. Suha Sahib Al-Qureshi

الملخص

هذا البحث هو محاولة لاستنطاق شعرية النصوص الموازية في القصيدة الكربلائية المعاصرة ممثلة بديوان الشاعر فاضل عزيز فرمان، بعد أن بدأت المؤسسة النقدية العربية تلتفت إليها بوصفها من المباحث النقدية المهمة، ولاسيما وان تجلي هذا الخطاب (شعر الشاعر) يأتي في فترة تعد من أحرج الفترات التي شهدت ارتفاع الصوت الإبداعي المنادي بضرورة التغيير عما كان سائدا في الشعر العراقي، مستهدفا تلك المناطق المهمشة لتصبح بحسب القراءة الجديدة مركزية كاشفة عن وظائفها واشتغالاتها التركيبية والأسلوبية والدلالية، إذ نهض البحث بغية استنطاق دلالاتها، والكشف عن خباياها وعلائقها، وهل تكتسب استحقاقها من المتن، أو يكتسب بها استحقاقه؟ وهل تملك أن تستعيض عنه بدلالاتها الخاصة؟ ثم ماذا عن طرق التقائها مع المتن، خاصة حين يختلف مرسلها عن مرسله؟ هذه هي أسئلة الدراسة هنا ومنطلق الافتراضات التي اعتمدتها وسعت إلى إثباتها أو نفيها.

وقد قسم البحث بإزاء ذلك إلى محورين تناول الأول النص الموازي المحيط الخارجي والداخلي، وجاء الثاني ليقارب النص الموازي الفوقي كالمقاربات الغيرية البعيدة (قراءات نقدية) وانتهى البحث بأهم النتائج التي توصل إليها.

Abstract:

This research is an attempt to investigate the parallel texts in the contemporary Karbalai poem represented by the poetry of the poet Fadel Aziz Farman. Recently, the Arab monetary institution began to pay attention to it as one of the important monetary research projects particularly after the manifestation of this discourse (the poet's poetry). This discourse comes in a period considered one of the most critical periods that witnessed the rise of the creative voice calling for the need to change from what was prevalent in Iraqi poetry. It targets those marginalized areas to become, according to the new reading, a central revealing of their structural, stylistic and semantic functions and activities. This research arose in order to investigate its implications, and to reveal its secrets and relationships, inquiring does it gain its entitlement from the text, or does it gain its entitlement? Can it be replaced with its own connotations? Then what about the ways of meeting it with the text, especially when its sender differs from its sender? These are the research question of the study and the starting point for the hypotheses adopted and sought to be proved or refuted. The research is divided into two sections, the first deals with the parallel text, the outer and the inner, and the second comes to approximate the epitaxial meta-parallel text, such as the distant heterosexual approaches (critical readings), which were supplemented by a conclusion whale the most important results that concluded from this research.

المقدمة

الحمد لله وحده، حمدا توجبه سوابغ نعمه، والصلاة والسلام على الرسول الصادق الأمين، المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله الطيبين الطاهرين، وبعد:

ما يزال الفكر النقدي الجديد يحاول ترسيخ وجوده عبر سن أشكاله التي تستتبع بالضرورة دراساتها، ومناهجها، وآليات اشتغالها المنافية للمركزية الصرفة، والواعية بدور المهمش والمقصي في إحداث تحولات تصنع أنساقها الخاصة، التي بدورها تغذي السؤال ببواعث لها صلاتها بالكتابة والذات والمتخيل، فكان النزوع إلى الأطراف والفضاءات الصامتة، بجوس منطقة لطالما أغفلت لصالح المتن / المركز، ليتأسس على إثر تلك التسوية درس (العتبات) أو (النص الموازي) مثبتا للفرع دوره الوظيفي والقيمي في تدعيم الأصل، يقويه الحضور بقدر ما يستثنيه الغياب ويملك استقلاله في ذاته بقدر ما يتصل بمتبوعه.

وعلى أساس ذلك كان بحكم التقدم الذي شهدته المنظومة المعرفية الغربية، والتي لها السبق في اكتشاف التطور الحاصل في العملية التواصلية والإنتاجية، فبعد أن كان النص هو ذلك المقروء المتجلي في الكتابة السطحية والبنية الخطية على الورق، صار بفضل التمظهر الجديد يتجلى بشكل متداخل تتفاعل فيه خطابات متعددة كتابية وخارج كتابية لتنتج مظهرا من الخطاب المتداخل.

والنص الموازي موضوع له طابع الشمولية؛ لأنه يتجاوز الشعر إلى النثر والفن التشكيلي وثقافة الصورة، على وفق تفاعل يتأسس على رؤى أدبية محضة لا تغادر ذات الشاعر ومن هنا اكتسب موضوع (النص الموازي في الشعر الكربلائي وديوان الشاعر عينة البحث) أهميته الداعمة لاختياره؛ فضلا عن تضافر أسباب عدة منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي.

التمهيد

أولا- نبذة تعريفية بالشاعر

هو فاضل عزيز فرمان الربيعي[1]، ولد في مدينة الكرخ ببغداد ١٩٥٥م في بيت جده لأمه، و نشأ و ترعرع في قضاء الهندية بكربلاء، حيث أنهى دراسته الابتدائية و الثانوية فيها، اما شهادته الجامعية فهي بكالوريوس هندسة مدنية، حيث قُبل في قسم البناء و الإنشاء في (الجامعة التكنلوجية) في بغداد و تخرج فيها مهندسا عام١٩٧٧م، ليتم تعيينه بعدها بسنتين مهندسا في مديرية مباني كربلاء، و أشرف على كثير من المشاريع فيها، مستمرا بعمله في هذه الدائرة حتى صار مديرا لها عام ١٩٨٥م ثم التحق بخدمة الجيش العراقي، ليعود بعدها إلى عمله حتى سنة ٢٠٠٦م حيث قدّم طلبا لإحالته على التقاعد المبكر، و تم له ذلك، و لسوء الأوضاع الأمنية و عدم الاستقرار السياسي لم يجد فرمان بُدا من السفر مع عائلته إلى دمشق باحثا عن السلام والأمان، إلا انه ما لبث أن عاد سنة ٢٠١٢م، فقد حالت ظروف الحرب و تردي الأمن فيها دون البقاء، و منذ عودته و إلى الآن وهو يمارس عمله مهندسا استشاريا في الإشراف على تنفيذ الدور و المباني التجارية للقطاع الخاص[2].

بدأ حياته رساما، وجذبته مطالعة الكتب الخارجية ونظم الشعر؛ إذ تعد أفضل هوايات فاضل هي كتابة الشعر ومتابعة الفنون الإبداعية بأنواعها، ولاسيما الرسم والنحت والمسرح والموسيقى.

انشد فرمان الشعر في المحافل الشعرية المحلية والعربية، وشارك في مهرجانات عدة و منتديات شعرية، و حصل على كثير من الجوائز أبرزها جائزة الثقافة العراقية عام ١٩٩٧م في مسابقة القصيدة، و الجائزة الثانية في مسابقة وزارة الثقافة عام ٢٠٠١م، و جائزة المسابقة الإبداعية الكبرى لدار الشؤون الثقافية عام ٢٠١١م[3]، فضلا عن عضويته في اتحاد الأدباء العراقيين، واتحاد الأدباء العرب.

صدر له قبل هذا الديوان:

١- بيت الشاعر- دار الشؤون الثقافية- بغداد، ١٩٩٤م.

٢- عزف منفرد على وتر الأربعين- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- ٢٠٠٨م.

٣- دموع الجمل- اتحاد الكتاب العرب- دمشق-

٢٠١٢م

وله مجموعتان قيد الطبع (الإكليل) و (أيها الحب تقدم...واحتوينا من جديد)

ثانيا- تحولات النص

مع نهاية النصف الثاني من القرن العشرين بدأت التحولات تظهر على النص على أيدي مجموعة من الباحثين الغربيين الذين ميزوا بين مستويين إبداعيين هما (النص وعتباته)[٤] وعلى الأخيرة مدار البحث.

ف (إذا كان مفهوم النص قد اتخذ في القرن العشرين دلالات خاصة، واحتل موقعا متميزا في مجمل العلوم الأدبية و الإنسانية إلى الحد الذي يمكننا معه اعتبار القرن العشرين عصر النص بامتياز، فأن التنويعات التي تحققت من خلال البحث فيه، وخاصة منذ السبعينيات، وتشكل أحدى روافده التي تم الكشف من خلالها عن خصوصياته المتنوعة، أدت إلى ظهور مفاهيم جديدة تمتح من معينه، وتترك الباب مفتوحا للامساك بالعديد من سماته و تجلياته في القرن الواحد و العشرين)[٥].

وقد رصد الناقد المغربي الدكتور سعيد يقطين مراحل تحولات النص في العصر الحديث، لينظر _بحسب تعبيره_ كيف تم النظر إليه منذ الستينيات وما طرأ عليه من تغيير، فرأى أن البنيوية عملت منذ ظهورها على النظر إلى النص بوصفه بنية مغلقة، و كان ذلك بهدف إنجاز وصف علمي له تحت تأثير اللسانيات، و بهذا الطرح تم استبعاد كل ما هو (خارج نصي)، لأنه كان موضوع النقد الأدبي المتأثر بالعلوم الإنسانية (علم اجتماع الأدب، علم النفس الأدبي) وقد أتاح هذا التجديد معاينة النص من خلال التركيز على بنياته الداخلية التي يتشكل منها، وظهر مفهوم "الخطاب" محملا بدلالات خاصة ليتميز بذلك عن الجملة التي هي أعلى وحدة يهتم بها التحليل اللساني[٦].

ويتابع راصدا تلك التحولات التي طالت طرفي الإبداع و التلقي فيجد أن نظريات تحليل الخطاب و النص قد تطورت مستفيدة من جميع الإنجازات التي تحققت في مضمار اللسانيات و غيرها من العلوم الإنسانية بحسب مختلف مدارسها واتجاهاتها البنيوية و التوليدية وما تلاها من حقب أخرى (الوظيفية، و التداولية...)، وهي تسعى إلى الإمساك بخصوصيات الخطاب أو النص من منظور علمي[٧].

ثم ينتقل إلى مرحلتين متقدمتين الأولى هي: أن التناص ظهر في أواخر الستينيات مع الناقدة الفرنسية (جوليا كرستيفا) ليبين أن أي نص منظور إليه بوصفه بنية مغلقة، ينفتح على غيره من النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه، وهذا التطور يعد مهما في الكشف عن بنية النص المعقدة، فهو في انغلاقه على نفسه، ينفتح على غيره من النصوص موظفا إياها دلالات تنسجم وما يسعى إلى التعبير عنه، وكان من نتائج هذا التطور إبراز خاصية جديدة للنص، إذ عد كل نص متناصا لأنه وهو يتشكل نصا خاصا يدخل في علاقات مع نصوص أخرى[٨]

وتنطلق (كريستيفا) من بعد سيميلوجي بحت فتقارب النص نظريا وتحدده بمقولات عدة مثلما يظهر في قولها: ((بما أن السيميائيات ليست فقط خطابا فإنها تتخذ، كموضوع لها، ممارسات سيميائية عديدة تعتبرها عبر لسانية، اي متكونة من خلال اللسان لكن غير قابلة لان تختزل في المقولات التي تلصق به... من هذا المنظور، نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

- ان علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)...
- انه ترحال للنصوص وتداخل نصّي. ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى))[٩].

وبعد مقولة كرستيفا التي كانت سببا في تغير وجهة

نظر النقد للنص، جاءت مرحلة أخرى تمثلت في تطوير الناقد (جيرار جينيت) لطروحات كرستيفا في التناص، عندما عمل في بداية الثمانينات على تعداد مجموع البنيات النصية التي يدخل معها النص في علاقة، وأعطى لكل منها إسما خاصا بين فيه وجهة وطبيعة العلاقة بين النص والبنيات النصية الأخرى التي يستوعبها.

وبهذا قدّم تصورا مغايرا لما كان يدرج ضمن التناص، وسّع فيه من دائرة العلاقات النصية واقترح لها اسم المتعاليات النصية، مما أدى إلى تغيير موضوع (البويطيقا) من معمارية النص فقط إلى المتعاليات النصية، منتقلا بذلك من الخاص (الخطاب) إلى الأعم (المتعاليات النصية) مرورا بالعام (معمارية النص).[١٠]

المبحث الأول: (النص المحيط)

ويعني كل نص مواز يحيط بالنص أو المتن، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور، وهو عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والعنوان، والعنوان الفرعي، واسم المؤلف، والإهداء، والاستهلال، وخطاب المقدمات، وعتبة التصدير، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جيرار جينيت في كتابه "عتبات"، إذ هو كل ما يدور في فلك النص من مصاحبات (لفظية وايقونية)[١١]

المحور الأول: النص المصاحب الخارجي

ويظهر على الغلاف الخارجي لمدونة الشاعر فرمان، والمشتمل على التجلي اللساني والبصري/ الايقوني، منتجا فضاءً موازيا للنص البؤري الرئيس، ويندرج تحت الشق اللساني للغلاف كل من:

أولا-عنوان المجموعة

ويمثل أكثر المكونات اللسانية أهمية والأكثر عناية به من قبل المتلقي والشاغل للمساحة الأكبر في فضاء الغلاف للديوان.

والعنوان بوصفه نصا موازيا يتشكل من شقين: أولهما: لساني أو بنية لغوية، وثانيهما: بصري أو بنية سيميائية، فأما الشق اللساني فيتمثل بالدال اللغوي أو الاسم الذي اختاره الشاعر لمجموعته بعد إنجازها، وأما البنية السيميائية فتشكلها أمور عدة كالخط الذي طبع به ذلك الاسم، ونوعه، وشكله، ولونه، وحجمه، ومكانه في فضاء العنوان.

وعنوان المجموعة بشقه اللساني هو دال لغوي؛ لذلك فانه تشكيل جمعي يتشكل من مستويات البنية اللغوية المعروفة وهما: (المستوى التركيبي: المتمثل بالسمات النحوية في الجمل والعلاقات والروابط التي تربطها مع بعضها البعض، أي البنية النحوية للتراكيب الشعرية من حيث بنائها وعلاقاتها وروابطها على المستوى البنيوي، النحوي)[١٢] و (المستوى الدلالي/الإيحائي: وهو الذي لا يتحقق في معنى افتراضي مسبق له وإنما يمثل محصلة مجمعة لكل وسائله الإشارية والمجازية وتكنيكه في التعبير الرمزي)[١٣].

يمارس عنوان المجموعة (متى تتفتح الوردة؟) إغراء بوصفه الرسالة اللغوية الأولى التي تفتح شهية القارئ لقراءة المدونة ويجعله يحوم حول تأويلها، ويتشكل البعد التركيبي للدال اللساني لهذا العنوان من منحى إنشائي طلبي يتمثل بأسلوب الاستفهام، وهو تقنية تركيبية تسهم في تركيب شعرية استفهامية يمثل التساؤل فيها (بحثا عن الخروج من الوضع الذي يحاصر الشاعر بصفته إنسانا عراقيا يعاني ما يعانيه أبناء هذا الوطن)[١٤] إذ إنَّ عنوانا كهذا بوصفه عبارة

لغوية تمثل جزءا بل رأسا لجسد بنية النص الرئيس، تشكل العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص: النص بالمجهولية التي يشهرها، والقارئ بالرغبة في تطبيعه وتطويعه وترويضه)[١٥]، ومن ثم يؤدي إلى امتداد التركيب اللغوي وتدفقه وإثارته الانفعالية؛ فالذي يثير حساسية القارئ وفضوله - في بنية الاستفهام العنواني- الصبغة الاستفهامية المثيرة التي يحملها، فتشحن الدفقة الشعرية بشحنة دلالية عاطفية خاصة -على المستوى الإيحائي- فالاستفهام يحمل بعدا مجهولا مغيبا يستقطب فضوله لمعرفته، ومحدثا إثارة في نفسه تضمن استجابته، وهو بذلك يمد الصور الدلالية بمزيد من التدفق وانفتاح الدلالة على أبعاد إيحائية ترميزية تكثف اللحظة العنوانية وتشظي تأويلاتها.

وقد تمثلت الثيمة البؤرية التي يتمركز فيها العنوان الإيحائي- ذو المنحى السوريالي الممكن الانطباق على أكثر من جنس[١٦] - إلى مقصد دلالي يستحث أمرا وينتظر نجوزه، فالتساؤل في عنوان المدونة أو القصيدة (يعد مدخلا جيدا لتحليلها؛ لأنه يثير الانتباه ويدعو إلى ترقب الجواب)[١٧]، وعليه يبدو العنوان رسالة مستهدفة لذاتها، ينصب تركيز متلقيها على الدال الذي اختلت علاقته بمدلوله (فيشحن الذهن ويغريه بالتحليل والتأويل لمعرفة مغزاه، بحيث لا يبدأ المتلقي في تلقي النص أو في العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء، وهذا يبين ما يلعبه المجاز في العنوان من دور مؤثر حيوي في عملية التلقي)[١٨].

والشاعر يعمد إلى مثل تلك العناوين الإيحائية لأن ذلك جزء من صميم عمله؛ فهو (لا يعبر مباشرة على الإطلاق عما يريد أن يقوله ولا يسمي الأشياء على الإطلاق بأسمائها)[١٩]، وذلك ما تستدعيه الشعرية وإحداث الأثر الجمالي المنشود.

صلة العنوان بالمتن

إنَّ قراءة العنوان مستقلا عن متنه – الديوان أو القصيدة- تعد قراءة ناقصة، ومجرد إشارات لن ترفد الدرس النقدي، ولن تحقق رؤية كاملة تجاه النتاج المعني بالدراسة؛ والتطلع لتكوين نتائج قراءة فاعلة لا منفعلة، هو ما يستحث البحث للتنقيب عن الصلات التي تصل العنوان بمتنه الضيق، أو الموسع، بالنظر إلى الصيغ التي بواسطتها يتعالق الطرفان التي من الممكن أن تنتظم في علاقتين الأولى: موضوعاتية دلالية، والثانية: لغوية صيغية[٢٠]، ومع إمكانية تقسيم العناوين الداخلية للنصوص إلى أربعة أنماط: العنوان الصيغي المباشر، العنوان الصيغي غير المباشر، العنوان الدلالي، العنوان المزدوج، إلا أن الأمر يبدو أكثر تشابكا عند الحديث عن عنوان المدونة (متى تتفتح الوردة؟) فهو وإن لم يكن من العناوين الواردة في متن النصوص مباشرة من دون تحوير، إلا أنه ومن منطلق أن التوظيف الناجح للعنوان هو عملية خلق من الطاقات الرمزية المكثفة والإيحائية قد تغطي دلالته نصا، بل قد تتعدى إلى الديوان بكامله، فقراءة النصوص تثبت أنّ عنوان المجموعة خضع لانتقائية مقصودة لا تدعه محصورا في نطاق قصيدة بعينها، بل يتسع اتساعا يخدم الديوان كله فمن اللافت في الديوان من الناحية الظاهرية على الأقل انتشار حقل الدوال المحيلة إلى الورود والأزهار والأشجار والسنابل بشكل لا يمكن إغفاله، فضلا عن استهلال قصائد الديوان كلها برسم وردة متفتحة كبيرة وضعت تحت العنوان، ولاشك أن النظر إلى هذه الورود بتوسطها لفضاء الصفحة الأولى تحت العنوان كجزء من النص يؤكد أن لها وظيفة ترتبط ببنية العنوان الرئيس في تداخل رمزي مقصود.

ولاريب أن العلاقة بين هذين الدالين يفسرها وجود نصوص تحمل شيئا من دلالة هذا العنوان أو يوضح فكرته المقصودة وإن لم نعثر على ما يؤكد ذلك بين عناوين النصوص الستة عشر (ياعلي- ندم – صلاة عراقية – قصيدة العراق – شاعر – دموع البلاد – كان لي – كدح...بغدادي – فيس بوك- أمي- الناعور- القطيع – هذا هو الوطن الجميل – ما مال يوما في الصعاب عقالها – عراقيون – أغنية... لفجر عراقي) كما في قوله[٢١]:

وبأنا
سوف نذروها حروبا
وهشيما
دون جدوى
ثم نبكي الوردة البيضاء فينا!!

وقوله:[٢٢]

يصيح المؤذن في الفجر
فيبتدئ البرعم الغض
رحلته
في ضمير الحياة
.....
بلا موعد
تلفظ الأُمنيات
مع الفجر أنفاسها وتموت

وعلى هذا القياس تندرج سطور ترجح هذه الرؤية كقوله في قصيدة (هذا هو الوطن الجميل)[٢٣]:

هذا هو الوطن الجميل
هذا العراق
تفتح الأزهار
حين تبسمل الفجر الندي بعطرها
.....
هذا هو الورد الذي
قمصانه
مفتوحة للطلّ

وغيرها من الحقول المعجمية التي تشكل نواة للبنية الدلالية الأكبر في العنوان والتي خضعت للتحوير، إذ بدت أكثر وضوحا داخل النص، ففيه أصبح الاستفهام عن زمان تفتح الوردة ذلك الرمز الذي يعالج الشاعر- المسكون بالهم الوطني وهاجس الحرب - من خلاله تجربته في المدونة، لتغدو (الوردة) هي العراق الذي أذبلته الحرب وأيبست برعمه، ليبقى هو في حيرته متسائلا متى ينتهي هذا العذاب وتعود الحياة لتلك الوردة التي أراد لها أعداؤها أن تبقى ميتة.

والملاحظ أنّ دلالات العنوان في مواضع كثيرة من نصوص الديوان جاءت مصاحبة دوما لألفاظ مثل (الفجر) وما يرافقه من دوال (كالندى والطل والأذان والصباح والاقاح) وغيرها من الحقول المعجمية التي حرص الشاعر على أن تكون مصاحبة لتفتح البراعم والأزهار، كما في قوله من قصيدة (عراقيون)[٢٤]:

الجنائن تاريخهم
حيث يصعد
ماء الينابيع نحو الظما
.....
همو يقظة الفجر...قطر الندى
وهمو نجمة الصبح...بل الصدى

ولأن العنوان بنية محدودة تمتد في النص عبر شبكة من الدلالات فان ذلك يفتح المجال للنظر في دال (الوطن) الذي يرتبط بـ (الوردة) أو إحدى مرادفاتها و (التساؤل) بدلالة استدعاء، إذ ورد ملازما لها كما في قصيدة (دموع البلاد)[٢٥]:

لماذا بلادي
قد صار لا ينبت الزرع فيها
.....
لماذا غدا
ابن هذي البلاد
ينادي السماء
فلا تستجيب؟!
تقول المحاذير
في الليل:
- ما أصعب الأسئلة
تقول الأزاهير
في الفجر:
- ما أروع السنبلة

أمعن النظر في أغلب نصوص الشاعر يجد القارئ أنها تقوم على تساؤلات كبرى تتطلب وعيا للإجابة عنها كما في النص المتقدم القائم على جملة من الاستفهامات المبنية على الصراع النفسي والحياة الصعبة التي عاشها ويعيشها الإنسان العراقي في بلاده[٢٦].

وفي ظل السعي لكشف دلالة العنوان في المتن النصي لمجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟) يبدو العنوان فيها من نمط العناوين الدلالية التي يقع المتن خارج هيمنتها لانتفاء الوجود الصيغي المباشر داخله، إلا أن قراءة النص الأخير الواقع بعد فهرس عنوانات القصائد والمعنون بـ (خارج النص...داخله) نجد انه تتوزعه دلالات تحيل على العنوان الرئيس للمدونة بل تكاد تصنفه ضمن العناوين الصيغية غير المباشرة اي التي تخضع للتحوير والتبديل بتقليص أو حذف بعض الضمائر والأسماء، أو إضافتها يقول في أوله[٢٧]:

استبسلت الوردة
فتفتحت
في الموعد المعتاد
رغم حصار البرد
وجفاف تلك السنة
والسد الذي أقامه الأشرار على صدر النهر!!

ولعل النظر في تركيب العنوان اللغوي المحوّر داخل هذا النص، يؤكد عدم وجود ما يفيد عنصر الاستفهام بصيغة تنافي ما موجود من إيحاء بالتساؤل في العنوان على الغلاف، يعضد ذلك تساؤل معاكس تماما ذيل به نصه الخارج الداخل ذاك بقول:

من قال ان الوردة استبسلت
فتفتحت
الوردة باسلة بالفطرة
ولذا
فهي
تتفتح
دائما!!

ليتضح أن الوردة ماهي إلا (بغداد) والمجموعة التي يغلب عليها الهم الوطني تحكي قصائدها عن عذابات تلك الوردة وما جرى على أهلها، وقد جاء نص الختام فيها الموصوف بخارج النص رغم أنه داخله كي يحمل جواب المتفائل للشاعر المتسائل: متى تتفتح الوردة؟، ولا شك في أن تلك تقنية جمالية يتمتع فيها خطاب الشاعر تجعل هذا الديوان الصادر بعد ثلاثة دواوين، خليق بأن يكشف مدى تطور التجربة، أو نزوعها إلى اتجاهات مختلفة، إذ أن فرمان على ما يبدو قارب مرحلة النضج الشعري فيه.

ثانيا- اسم المؤلف/الشاعر

يعد اسم المؤلف/الشاعر ضرورة عتباتية؛ بل تأليفية (لأنه العلامة الفارقة بين الكاتب وآخر)[٢٨] وهو في بعض حالاته موجه قرائي، فالإبداع الأدبي ما يزال عملا فرديا يكتسب مشروعيته من كفاءة مرسله، وتهيّئه للنقد والمساءلة (ومهما كان الاسم فارغا دلاليا ومفتقرا للأصداء؛ فانه بمجرد تبني المؤلف له ومراكمة توقيع الأعمال باسمه يخرج عن حياده الدلالي، ويصبح مركبا لوظيفة بنيوية ومعادلا لعملية وصف)[٢٩]

وقد حدد جيرار جينيت أهم الوظائف التي تبحث في كيفية اشتغال اسم المؤلف، مثل: وظيفة التسمية، ووظيفة الملكية، ووظيفة إشهارية؛ لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا؛ الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه[٣٠]، وحقيق بالقراءة، النظر إلى المبدأ المكاني لاسم الشاعر، إذ بدا من اللافت توسطه أسفل الصفحة في المستطيل الوردي إلى شكل أشبه بقاعدة للأزهار الوردية، ومن الراجح أن وضعه (في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل)[٣١]، ولصعوبة إيجاد مسوغ ظاهر، يمكن لنا التذرع بحجم اليأس الذي يلف روح الشاعر وعظم السؤال عن زمان انتهائه جعله يسبق المؤلف ويحتل اسمه مكانيا، وقد كان من الطبيعي بعد الأربعة دواوين ان يضطلع اسم الشاعر بوظيفة إشهارية، ولكن عدم معرفة المتلقي به جعله بعيدا عن وقوف الباحثين على شعره، ومن ثم ظلت نصوصه مغفولا عنها حتى وقت متأخر جدا.

ثالثا- مؤشر التجنيس

المؤشر التجنيسي من حيث مبدؤه المكاني ملحق بالعنوان (annex du titre) وقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهو بمثابة النظام الرسمي المعبر عن

مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ويضطلع بوظيفة إخبار القارئ بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرؤه[٣٢] وهو التوقع الذي تسهم في خلقه وضعية الكتاب المتخلصة من بداهة الشفوي؛ التي طالما ركزت في استحضار افق الانتظار إلى الشاعر مباشرة، من دون حاجة إلى مؤشر فرضت وجوده مادية المكتوب، والتنوع الاجناسي، مع الأخذ بالاعتبار استهجان جينيت لإعلان النص عن صفته الاجناسية؛ حين يرى أنه ليس من مهمة النص تقرير أمر النظام الأجناسي الذي ينخرط فيه، إنها مهمة القارئ والناقد والجمهور، فهؤلاء يستطيعون أن يطعنوا في النظام الذي أفضت به إليهم النصية المصاحبة[٣٣].

وغير خاف على القارئ ان الديوان الشعري حين يشرع المؤشر التجنيسي في تحديد أفقه الخاص، يستتبع مسلماته؛ كاسم المبدع الذي سيحصر دوره الإبداعي في خانة الشعر وحدها حتى وإن بدت له نشاطات أخرى في محيطه الثقافي، فمجموعة فرمان كانت تهيء القارئ إلى قراءة فاضل عزيز الشاعر وليس شيء آخر. وفي ديوان الشاعر ينفتح المؤشر التجنيسي على متن الديوان، من دون أن يقترن باسم الشاعر كما لو كتب مثلا (شعر فاضل عزيز...) متوخيا الناشر عقد الصلة بين المتن والمتلقي، عبر فرض قراءة مخصوصة، وبهذا يدخل المؤشر التجنيسي في عداد الأعمال القولية؛ التي ليس الغرض منها إعلام القارئ ان العمل ديوان شعر، بل القول له: احرص على اعتبار المؤلف شاعرا[٣٤]، وبهذا يغدو المؤشر التجنيسي ملتقى الأقطاب العملية التواصلية مجتمعة، إذ (تتغلغل علاقات المؤشر الجنسي على مختلف جوانب العمل الشعرية، المفتوحة على النوع، والشاعر والقارئ والبنية النصية، وهي الأطراف التي تتضافر في تحقيق نصية النص الشعري، والبرهنة على شعريته)[٣٥].

التجلي البصري للغلاف

لوحة الغلاف:

يعد غلاف الديوان الشعري من النصوص الغيرية التفويضية؛ لذا فإن غض النظر عن دراسة المرسل والتركيز على الغلاف بوصفه رسالة استباقية تتجاذب الصلة بين المتلقي والمحتوى، ينمي الدلالة ويغنيها؛ على اعتبار ان الغلاف حاضنة للعتبات الخارجية بتنويعاتها الوظيفية وإيحاءاتها المتعددة، والحديث عن وظائف الغلاف هو بالضرورة حديث عن كل عتبة خارجية؛ لشموليته في بث الإحساس الأولي لدى المتلقي من جهة، ولانتفاء تراتبية العتبات من جهة أخرى، فضلا عن اجتماعها على نضد العلاقة بين خارج الديوان وداخله وصلا بالقارئ، ولعل من أبرز تلك الوظائف: الوظيفة التميزية، والوظيفة التأثيرية، والوظيفة الدلالية.

منذ أن قال سميونيدس: (الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت)[٣٦] والعلاقة بينهما تتنامى على أكثر من مستوى، تأسيسا على العلاقة الأزلية بين الكلمة والرسم، بوصفهما علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتساويتين في آن، إذ ظل الرسم وسيلة الفكر الإنساني قبل احترافه الكتابة، ولئن (ألمح المهتمون بالخطاب البصري على تشابه العلامة البصرية (sign visual) والعلامة اللسانية (signe linguistique) فكلاهما تتكونان من علاقة الدال بالمدلول)[٣٧] إلا ان اتفاقهما لا يلغي الفارق الكامن في عالمية الخطاب التشكيلي، ولذا فإن امتزاج الخطابين في الديوان الواحد اختراق لخصوصية الشعر؛ إذ ان من عوامل تحقق دواوين الشعر المعاصر - في الغالب - استقطاب فنانين يستوحون من عناوينها ومتونها ما يخدم أخيلة لوحاتهم، رادمين بهذا، الهوة بين الشعر والفن التشكيلي، أما في حال سبقت اللوحة الديوان؛ فإن من الضروري تخلي اللوحة عن أحاديتها واختيارها على وفق معطيات الديوان.

في بادئ الرأي، تشف مفردات اللوحة[٣٨] عن ملامح واضحة، فلا تعتيم ولا ضبابية تجعل مهمة استكناه دلالاتها صعبة، ثم ان قراءتها في ضوء عنوان الديوان تسهم في تقريبها؛ فديوان (متى تتفتح الورد؟) جاء متوائما معه تصميم اللوحة على الغلاف كاستجابة فنية لمعطياته بدءا من عنوانه في هيمنة لبنية اللون،

وما تحققه من ثنائية تعضد بنية التضاد وتحدث توترا منذ لحظة تلقيها البصري، فيمكن الإشارة إلى ان لوحة الأزهار ذات الألوان الوردية والخلفية البيضاء يعلوها اللون الرمادي الفاتح، قائمة على ثنائية اليأس والتفاؤل، إذ من خلالها يصبح الوردي مضادا للألم واليأس، فمثلما تغذي ألوان الغلاف دلالات العنوان، يولّد التفاعل الجمالي انسجامية تأتي من التقاء الورود ذات السيقان الخضر تحتها أرضية وردية متفائلة رغم أفقها الرمادي المجسد لليأس، فكأنها ترتفع من منبتها الذي يمدها بالنماء والثبات، لتعلو باتجاه الأفق لتحيله إلى أفق وردي أيضا، أما لماذا ثمانية وردات وليس وردة واحدة، فتأويله- ربما- رهينة بذاتية المتلقي نفسه، الذي يجذبه عددها حين تكسر أفق توقعه. وفي المحصلة فإن صورة اللوحة ذات المنهل الواقعي في فن الرسم، تعد بمثابة استعارة مجازية تتجاوب دلاليا مع العنوان، بنهوضها على مشهد يكتسب حيويته من ألوانه، من خلال الحركة الدلالية القائمة على عمليتي التضاد والإبدال في كلا العتبتين.

وعلى اعتبار أن كلا الخطابين-البصري والشعري- يظهران في صورة (خطاب واصف سعى من خلال الجوار والمعاشرة إلى كسر مناعة القراءة التأويل...والتواطؤ عليها بتأجيج الاستعارات وإسقاط ممارسة فنية على أخرى)[٣٩] فإن القارئ - لحظة العبور إلى الديوان-لا يحتاج إلى كدّ ذهني ليصل إلى تأويل دلالة (الوردة/بغداد) بالقصائد، ففي قصيدة (أغنية... لفجر عراقي)[٤٠] يقول متفائلا بغد أفضل لبغداد:

للندى...
إذ يقبّل في الفجر في لهفة
زهرة الاقحوان
.....
للمدينة حين ننام العوافي
على صدرها
كما لم ننم مرة من زمان
للمؤذن يوقظ في آخر الليل فجر المدينة
يدفع مركبها المتطامن
في هدأة
نحو برّ الأمان

لقد كان لهيمنة التشكيل البصري وظيفة تجاوزت سطحية الغلاف، عبر اقترانها الدلالي بقصائد الديوان، وصورة وردة كبيرة تتوسط صفحاتها الأولى.

المحور الثاني: النص المصاحب الداخلي

أولا- خطاب المقدمة

خلت مجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟) من مقدمة، والمقدمات بوصفها نصا مصاحبا مرتهنا للكتاب، فإنها قد لا تكتسب كينونتها الا من تحولاته، وتجدد طبعاته، إذ ليس شرطا أن تخرج مع أول خروج له، ولذلك عمد جيرار جينيت إلى تصنيفها وفق زمن ظهورها إلى ثلاثة أصناف: (إما أصلية مواكبة للطبعة الأولى، أو لاحقة تصاحب الطبعة الثانية، أو متأخرة عادة تكتب بنفس الوصايا النقدية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب)[٤١].

وفي الحديث عن المقدمة بين الحضور والغياب، لا يعد وجود المقدمة شرطا وجوديا لظهور الكتاب؛ بل إن (غياب المقدمة عن الكتاب الشعري هو القاعدة، والحضور هو الاستثناء الذي يفترض أن يكون محلا للمساءلة والتفسير، والبحث في الوظيفة والضرورة والجدوى)[٤٢]، وحضورها في نظر جيرار جينيت يعمل على تكاسل القارئ عن إتمام العمل ككل، بالتوقف عندها فقط، وإن كانت الوظيفة الأساسية لها هي حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه[٤٣].

وعادة ما تلح المقدمة في الحضور حين يسعى الشاعر لتقديم جملة من الأحكام المسبقة خشية الالتباس، أو القراءة الخاطئة، أو حتى التبرير، و (قد يمثل العزوف عن التقديم عرضا لرفض بعض وظائف المقدمة، باعتبارها (المقدمة الغيرية التقريضية بالخصوص) تعريفا وتزكية وإطراء لا يحتاج إليه الشاعر القدير...)[٤٤].

ثانيا- عتبة الإهداء

يجعل (جينيت) للإهداء عامة وظيفتين

أساسيتين، الأولى: دلالية؛ تبحث في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله، أما الثانية فهي الوظيفة التداولية؛ ويراها وظيفة مهمة؛ لأنها تنشط الحركة التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الاجتماعية ومقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه[٤٥].

وفي ظل تشعب رؤى النقاد لوظائف الإهداء بين الأخلاقية والإعلامية الإخبارية، والايدلوجية، و والجمالية، سيعمل البحث على مقاربة الإهداء في ديوان (متى تتفتح الوردة؟) لفاضل عزيز فرمان بما يفرضه، حيث ان الإهداء في الشعر له خصوصيته المائزة، وهو في هذه المجموعة ورد نثرا مكتوبا بأسلوب شعري مكتوب بصيغة تقريرية، يبدو متصلا وظيفيا مع متنه، وسيحتكم البحث إلى محفل الإهداء من حيث المبدأ المكاني: إهداء الديوان / إهداء القصيدة، ومن حيث جماليته.

١-إهداء الديوان:

الإهداء في هذا النمط ينزع إلى إقصاء الموضوعات الحافة بالنصوص، فهو (يمثل حيثية تتعلق بالمجموع لا بالقصائد المفردة، إنه يتعلق بظروف النشر أكثر مما يتعلق بظروف الكتابة)[٤٦]؛ لذا فإن تناوله بوصفه مؤطراً للعملية الإبداعية في شكلها الكلي حقيق بالإثراء، ويتعين في البدء الإشارة إلى ان الإهداء كان حاضرا في المجموعة عينة البحث.

والشاعر إذ يعمد إلى إهدائه النثري، فانه يلح على فرضه بمظهره وأسلوبه الشعري، فيُقرأ وكأنه نص شعري من جنس الديوان لا يمكن تجاوزه، بالإضافة إلى تساوقه التيماتي مع مضمون الديوان ومع عتباته كافة، بطابعها السلبي الذي يعبر عن (توتر الروح وعناء التجربة المرة، التي ما تلبث أن تتحرى أية فرصة لكي تغتنمها وتنفث إحساسها الأليم)[٤٧] حيث يقول[٤٨]:

إلى...والدي
وإلى روحه
حيث نام حزينا
وفي زمن غير ما يشتهي
إليه...
وقد كان آخر ما قال
من دون صوت:
-أما آن
للحرب
أن تنتهي؟؟

فعلى هذا النحو نهض الإهداء على شحنة عاطفية يمكن تصنيفها في الأقسام الكبرى للحياة: الحزن، الأمل[٤٩]، والألم، فقد تضافرت بنية الإهداء بابدالاتها؛ لملء الفراغ الذي خلفه الفقد، متكئة على مكونات زمنية ومكانية تشحذ الذهن للانخراط في الإحساس الموجب للإهداء، فتتداعى اللحظات بحميميتها وقسوتها في آن، في متوالية من الأحزان والتساؤلات تبدأ بالصفة الحميمية (والدي) في تكثيف شعوري يحاول رأب صدع الغياب الأبدي، وتنتهي بسؤاله الحزين مغلفا بألم غائر على وطن لم يعرف يوما للسلام طعما.

لقد رسم لنا الشاعر ومنذ الإهداء هندسة واعية بمثابة الفهرست، إذ تؤشر القراءة من خلاله أهم المسالك المؤدية إلى المعنى المسيطر الذي يرمي إليه بعموم مجموعته، وإعلانا منه للمضامين التي تنتمي لها وهي (اليأس/الحرب/الحزن/الانتظار) ف (مع الدخول في عوالم الإهداء نجده معادلا موضوعيا لهموم مجتمع ينتظر انتهاء حرب خلفت الهم والحزن وأخذت منه مأخذا كبيرا ف (مات حزينا) هي جملة تشي بالحزن وهذا الهم)[٥٠] فالقارئ يجد في عتبة الإهداء تداخلا واضحا مع لوحة الغلاف بتجلياتها اللسانية والبصرية، إذ تكتنز معظم النصوص بدلالات التوق للسلام والحلم برؤية لنهاية الحرب والانعتاق من ربقة الظلم والظلام الجاثم على صدر الوطن، حيث تتجلى هذه الدلالات في كل نصوص المجموعة كما في قصيدة (دموع البلاد)[٥١]:

بلادي التي مهرها دمها/دون كل البلاد/لماذا

بلادي تحتاج/مليون طن/من الدنميت لكي تستفيق/ لماذا بلادي/تحتاج كل لهيب الحرائق/كي تبدأ الخطو فوق الطريق/لماذا بلادي/قد صار لا ينبت الزرع فيها/ ولا سلمها في نفوس بنيها/لماذا غدا/ابن هذي البلاد/ ينادي السماء/فلا تستجيب.

وهكذا تبقى تساؤلاته الحزينة على مدار المجموعة تحيره، وفي مرة حاول أن يلملم حزنه العظيم ويبعثه في البريد السريع فساءل (كوكل) في نص عنونه (فيس بوك) عن اسم أم صديقه وعن أسماء الأمهات الحزينات في وطنه فجاء الجواب مفجعا[٥٢]:

فساءلت (كوكل) عن اسم أم صديقي البعيد/ وأسماء كل الحزينات من أمهات العراق/ الحبيب/ الكئيب/ فأدرج لي/ كل ما في العراق/ من/ الامهات!!

٢-اهداء القصيدة:

يمكن القول إن هذا النمط من الإهداء ذو طبيعة إحالية بالضرورة، فيه يتحقق أثر الإهداء في فك مغاليق النص، إذ إنه (من أكثر النصوص العتباتية تداخلا واحتكاكا بالنص وأكثر انفتاحا عليه ومباشرة له، باعتباره أحد أقرب البوابات الأكثر داخلية ومباشرة للقصيدة)[٥٣].

والمتأمل في هذا النوع، يلفته شيوع الإهداءات المتجانسة على الصعيد التركيبي، من مثل إهداء قصيدة (يا علي) (إلى: أمير الفقراء الذي قال يوما: لو كان الفقر رجلا لقتلته)

واللافت للنظر أن الإهداء لدى فرمان تقدحه دوافع إخوانية اجتماعية في المقام الأول، وإن كان المهدى إليه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب "عليه السلام"، الذي يوحي بطبيعته الدينية، إلا أن اختيار الشاعر أن يستبدل لفظة (المؤمنين) بلفظة (الفقراء) يؤكد وسم القصيدة بالسمة الاجتماعية انطلاقا من شكوى سياسية واضحة أدت بالنتيجة إلى هذا الكم من الظلم والجور والعدوان، يقول منها[٥٤]:

- يا علي/ أيها الميزان/ يا مبتدأ الإيمان/ يا قطر الندى في المنهل.../ أيها السائر/ من فجر إلى فجر/ تقدم/ واحتوينا من جديد/ نحن من بعدك/ ساسونا/ كما ساسوا العبيد.../ يا حبيبي يا علي/ خفف اللوعة عني/ وأعدني خلف أستار نشيدي/ فأنا مثل يتيم دائم تحتار كفي/ حين تبقى/ حصة الخسران/ من عيد لعيد

ولا ريب أن القارئ الذي ينشد العدل عبر الشعر سيجد في هذا الإهداء محفزا لقراءة نص قد يحرره من أسر واقع سعى فرمان إلى ملامسته إفصاحا وإضمارا

وإهداء قصيدة (كان لي...) (إلى: علي الفتال وعودة ضاحي وعلي حسين وعلي لفتة وكفاح وتوت) و (إلى: صديقي جواد الحطاب) في قصيدة (فيس بوك)، وقصيدة (الناعور) المهداة (إلى: صديقي الشهيد الشاعر عدنان سعيد هاشم)، والتي تكررت بمعدل(٤) قصائد فقط هي ذاتها القصائد المهداة في الديوان كله، إذ تخلو القصائد الاثنتا عشرة المتبقية من الإهداءات أصلا، وعلى هذا النحو يبدو الإهداء لدى فاضل منطقة ينضد من خلالها العلاقة بين قصائده وأصدقائه، وأفراد مجتمعه، ولعل إمعان النظر في الإهداء الأخير، يكشف أن التعريف بالمهدى إليه لا يقتصر على الاسم الشخصي، بل يسبق بما يحدد هويته الثقافية والاجتماعية، فضلا على وسام الشهادة الذي نال شرفه، فمنهم الشاعر ومنهم الرسام ومنهم النحات، إيمانا بأنَّ الكتابة مجال معرفي تنخرط فيه الذات والمجتمع والتاريخ، من دون إغفال ما لبعض العناوين الداخلية من استعارة للدور الوظيفي والصيغي للإهداء مثل عنوان قصيدته (أغنية...لفجر عراقي).

ثالثا- التصدير

أضحى الارتباك الذي يشوب حد التصدير المفهومي مثار قلق للدارس؛ فهناك من يقرنه بخطاب المقدمات؛ فيرى فيه (كلمة يكتبها المؤلف في أول كتابه يعبر فيها عن ملاحظات شخصية موجهة إلى قارئ الكتاب، وتنتهي عادة بفقرة فيها الشكر للأشخاص والهيئات التي ساعدت المؤلف في بحثه)[٥٥]، وثمة من يعدّه (مقطع جملة أو عبارة تتضمن إهداء أو قولا شارحا)[٥٦]، في حين عمل جيرار جينيت على حصره في (اقتباس يوضع عامة على راس الكتاب، أو جزء منه،

وبإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة)[٥٧].

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة تسميات تتفق مع التصدير من حيث المبدأ المكاني، ذكرها عبد الحق بلعابد تحت عتبة الاستهلال منها: تمهيد، توطئة، ديباجة، فاتحة، خطاب بدئي[٥٨]، ولعل إدماجه مع خطاب الاستهلال وما يندرج تحته من تسميات من حيث الاشتغال الوظيفي، يعضد النزوع إلى هذه التسمية دون سواها، ولاسيما وأنّ التصدير يعد من المنافذ الدلالية، الذي يفترض فيه أن يهدي المتلقي إلى النواة المرتكز حولها المتن، وهو من العتبات التي إن أغفلت فلن يأبه بغيابها المتلقي، ومادام قد وجد، فلابد أن له دورا ووظيفة لا يمكن تجاوزها؛ لأن إعادة الالتفات إلى النص، بتسييجه بنص آخر، هو إدراك من الكاتب أن نصه يحتاج إلى مزيد من الضوء؛ أما لشد انتباه متلقيه؛ فيصدق فيه ما قاله حازم القرطاجني- في معرض حديثه عن الاستهلال-: (أن يصّدر الكلام فيه تنبيه وإيقاظ لنفس السامع، أو يشرب ما يؤثر فيها انفعالا، ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل، أو تشويق)[٥٩].

والتصدير في مجموعة الشاعر يجمع بين ماذا يقول النص أو لماذا قيل النص، وبين أن ينزع نزوعا جماليا يتعدى حدود وظيفته المنوطة به، ويأتي عبر نمطين هما التصدير الكلي والتصدير الجزئي.

١-التصدير الكلي:

لقد جاء التصدير الكلي الذي ارتأى الشاعر تسميته (المدخل الأول) (غيريا)، إذ أورد فيه مقطعا من شعر شعبي للشاعر مظفر النواب، قال فيه[٦٠]:

مو حزن
لكن حزين
مثل بلبل
كعد غبشة
وشاف
بغداد الحبيبة
بلاية تين

وهو بهذا التصدير علاوة على انفتاحه على نص سابق باقتباسه إياه، ولّد علامة قرائية مفارقة كونه جاء مكتوبا باللغة العامية المحكية، وهو ما يخالف نوع الكتابة التي جاءت عليها نصوص المجموعة؛ (لكن دلالات الملفوظات السيميائية تشي بالتكثيف العالي الذي يختزل نصوص المجموعة بالكامل، فعلاقة البلبل بالتين علاقة تكشف عن تلازمها، فقدان البلبل للتين معادلا موضوعيا لفقدان بغداد مكانتها وأمنها وسلامها، فبغداد مدينة السلام لازمتها على مر العصور)[٦١]، وكون بغداد هي المرتكز لهذا التصدير هو ما يفسر ويؤكد محور العنوان الرئيس للديوان (بغداد/الوردة)، ويوضح رؤيته لمضمون قصائده، فالحرب والدمار والبحث عن أمل للخلاص منهما، هي علامات شكلت محتوى العنوان والنصوص داخل الديوان ومدى العلاقة المتلازمة بينهما، أما التصدير الكلي الثاني فقد جاء (ذاتيا) تحت عنوان (مدخل ثاني) وقد حرص الشاعر أيضا على أن يتصف بالايماضية والتكثيفية، حيث يرشد فيه إلى دلالة المتن النصي وطبيعة موضوعاته التي بناها على ثنائية (الحرب والسلام) جاعلا من السلام القاعدة التي فطر الله الناس عليها، والحرب هو الاستثناء من هذه القاعدة والذي يصنعه الأشرار من البشر، قال فيه[٦٢]:

في هذا الكون الواسع الجميل...
الحرب هي الاستثناء
والسلام هو القاعدة
ووحده الإنسان
من صنع هذا الاستثناء
لتبتلي به هذه القاعدة!!

واللافت أن الشاعر لم يأت بالتصدير الثاني بإزاء الأول أي مواليا له، وإنما فصل بينهما بقصيدة (يا علي) التي استغرقت ست صفحات جاء من بعدها المدخل الثاني، وهو بهذه التصديرات المرتبطة مع غيرها من النصوص الموازية الأخرى العنوان والإهداء، يكشف عن علاقة اتصال مباشرة تشدها مع سياق مضموني واحد يرتكز على ثيمة الهم الوطني وهاجس الحرب، التي أسهمت بمجموعها في بناء الهيكلية

الدلالية للديوان كله، حيث يلعب التصدير فيها – سواء أكان غيريا أم ذاتيا بوصفه نصا موازيا- دورا رئيسا يعمل على توجيه القارئ نحو مضمون نصوص العمل الأدبي قبل الولوج في عوالمه الداخلية.

٢-التصدير الجزئي:

وفيه يتجه التصدير نحو تأثيث الثيمة الأساسية لنص مفرد يتصدره، ويشكل موجها قرائيا، وأداة مهمة يستعين بها مقارب النص لفك شيفراته، ومسك دلالات رموزه المتموضعة داخل أطره الدلالية العامة.

وقد استعان فرمان بهذا النمط من التصدير ليوظف إمكاناته الموازية، ويخلق مزاوجة دلالية منتجة بآلية التناص بين متن النص ومتن (التصدير)؛ ليسبغ على نصه جمالية مضافة تتأتى من خصوصية المقولة المستجلبة، فضلا عما تحمله شخصية الشاعر من طاقة تأثيرية تغري المتلقي لاستقبال النص بعد استقبال مقولة (التصدير) قبله، ونجد هذا النمط في قصيدة (هذا هو الوطن الجميل) حيث صدره بقوله[٦٣]:

ام عراقية في الستين من العمر ظهرت على شاشة التلفاز ضمن برنامج يتضمن جولة في بعض مناطق بغداد الفقيرة ٢٠٠٧ كانت تحكي بحرقة ودموعها تسيل وهي تقول للصحفي: لماذا صرنا هكذا يا ولدي، اقسم بالله كنت في الماضي مستعدة أن أبيع عباءتي لأعشي ضيفي... ليتني كنت أعرف اسمها لأثبته على الصفحة الأولى وهذه القصيدة بالتأكيد مهداة إليها والى العراق الذي في ذاكرتها

وهو ما نجد له ملمحا بمتن النص الشعري في قوله[٦٤]:

هذا الذي قالت:

- أبيع عباءتي لعشاء ضيف عابر

هذا المهاويل

البهاليل

الكماة الصيد

إذ ان مرتكز الدلالة في التصدير السابق قائم على حيرة يؤطرها السؤال عن السبب في تغير البلاد وأهلها والمقارنة الممضة بين جيلين، جيل ماض وجيل حاضر، يجسد فيه الماضي صفة الوطن الكريم بلد كل منقبة وخلق رفيع، وجيل حاضر تركت فيه الحرب وكثرة المصائب أثرها عليه فاختلف عن سابقه.

رابعا- الهوامش:

تعد الهوامش من عناصر النص الموازي الداخلية المحيطة بالنص الرئيس، ومن المداخل الأساسية للامساك بدلالات النص السطحية والعميقة، فضلا عن كونه من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي، قصد تطويقه من جميع النواحي النصية، والإحاطة به بناء وموضوعا ورؤية[٦٥]

اما الوظيفة الجوهرية لآلية التهميش في نص فرمان الشعري فتتمثل بإحالة المتلقي - حال شروعه بالتلقي – بإشارة هامشية واضحة في أحيان كثيرة غامضة في بعض الأحيان إلى المهمش، وإرغامه على ترك الداخل/المتن، والانصراف الدينامي المستمر باتجاه الخارج/الهامش، فبالنظر إلى أفضية النصوص الشعرية في مجموعة (متى تتفتح الوردة؟) التي وظفت عنصر التهميش، يظهر وجود أنماط متعددة من الهوامش المستعملة أبرزها:

١) الهوامش المفسرة:

و (هي هوامش تقليدية تقوم وظيفتها على البعد التوضيحي الكشفي فتفسر ما غمض في النص من إشارات وعلامات معتمة تحتاج إلى توضيح)[٦٦]، وهي في الغالب تفسر كلمات مكتوبة باللهجة العامية يضمنها شعره من باب انفتاح نصه على التراث الشعبي، وهذه الآلية تنتشر في المجموعة، كما في نص (التصدير الكلي/مدخل أول)[٦٧] الذي ذيله بقوله: (شعر شعبي عراقي للشاعر الكبير مظفر النواب)، حيث اتبع تقنية طباعية تقتضي إعطاء الكلمات المقصودة بالتفسير علامة هامشية- نجمة- أشبه ما تكون بالوردة المتفتحة، تزداد بازدياد عدد الهوامش في النص الواحد:

مو حزن (*)

لكن حزين

مثل بلبل
كعد غبشه (**)
وشاف (***) بغداد الحبيبه
بلايه تين (****)

ف (مو حزن) تعني: ليس حزنا، و (كعد غبشة): استيقظ في الفجر، و (شاف): رأى، و (بلاية تين): بلا تين وهو الطعام الأثير لدى البلابل، باعتبار ان لغة النص هو من العامية العراقية التي قد لا يعرفها العرب من غير العراقيين فضلا عن بعض العراقيين.

ومن نماذج هذا النمط نص (أمي) الذي كتبه بمناسبة عيد الأم وهو في دمشق سنة٢٠٠٩م، قال فيه[٦٨]:

ومازلت
اشتاق ذاك الامان
دللولها (*)
لم تزل تتناسل
بين شغاف فؤادي الرهيف

وهنا يحيل القارئ إلى معنى الكلمة فيقول في الهامش (الدللول: هي تنويمة الأمهات العراقيات) حين يردن تنويم اطفالهن.

٢) الهوامش الموضحة للتناص:

وهي الهوامش التي يلجا الشاعر إليها ليوضح فيها مدى انفتاحه على نصوص سابقة أو معاصرة مهما كان نوعها أدبية أو اقتباسات قرانية أو غيرها كما في قصيدة (صلاة عراقية)[٦٩]:

وجهت وجهي...إلى بلدي
وأقمت الصلاة
وكان يصلي
معي
كمدي
ولما وصلت إلى: (ربنا آتنا...) (*)

إذ أوضح في الهامش اقتباسه من القرآن قائلا: (إشارة إلى دعاء أثناء الصلاة يتضمن قوله تعالى: (ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار)[٧٠].

٣) الهوامش الزمكانية:

وهي (التي تعتمد على تهميش النص بعلامتي (الزمان والمكان)؛ لتحيل على إطاره الزمكاني الذي انتج فيه عن المناسبة التي قيل فيها؛ لكي تجعل المتلقي يربط في ذهنه بين العوالم الخارجية (الماحول)، والداخلية (النص)، بوساطة المهمشة (الهامش: مكان+زمان)[٧١].

ويعد الدكتور صباح التميمي هذا النمط أهم أنماط الخطاب التهميشي؛ بوصفه (يشكل عنصرا موازيا يوازي النص الأصلي؛ ليؤطر أفضيته الزمكانية الخاصة التي نمى في ظلها، وأنتجه صاحبه متأثرا بها، فيفتح بذلك فجوات قرائية يتسلل من خلالها المتلقي ليصل إلى الدلالة التي بني عليها النص ولاسيما الغامض)[٧٢] ويمكننا أن نجد هذا النمط من التهميش في قصيدة (يا علي) التي يوجه الخطاب فيها له عليه السلام شاكيا وحزينا مما يمر به العراق وأهله من ظلم وجور على يد السلطة الحاكمة المتمثلة بصدام وأزلامه، قال فيها[٧٣]:

يا دموعا تتهامى من عيون المتعبين
لم نقف للجرح بهتانا
ولا في الحرب خسرانا
ولا في السلم نيرانا
ولكن
(نحن طول الدهر كنا واقفين) (*)

حيث جمع الشاعر في هذا الهامش بين نمطين من الهوامش الأول: هو التناصي المباشر فأوضح فيه تناصه مع بيت من قصيدة للشاعر خزعل الماجدي، والثاني: الزمكاني بين فيه مكان كتابة القصيدة المتناص منها وزمانها حين قال فيه: (الشطر بين القوسين لصديقي الشاعر خزعل الماجدي كتبت القصيدة في الطريق بين كربلاء والنجف عام ١٩٩٥م)[٧٤].

المبحث الثاني: (النص الفوقي):

بما أن (القراءة نشاط موجه من طرف النص)[٧٥]، فإنها في ضوء النظرية المتبناة في هذا البحث تمثل استراتيجية موازية تلامس المتون

الإبداعية لتكشف عن كوامنها وتؤرشف مستويات تشكيلها، وتعيد هيكلتها لتقدم للمتلقي برنامج قراءة يحيطه علما بما يروم استقباله قبل ملامسة عملية فعلية، ويسهم في توجيه عنايته صوب مناطق إنتاج الشعرية في المتن المدروس؛ مما يتيح للمتلقي خيارات الانتقاء من بين البدائل بدلا من أن يبقى على قراءة احادية تُفضي به نتائج احادية الجانب أيضا.

والحقيقة هي أن مدونات فاضل الشعرية ولاسيما مجموعته حيز البحث لم تحظ بمقاربات نقدية ومعاينات غيرية استطاعت أن تخرق مكنوناتها وتتغلغل في أعماق تشكلاتها المرمزة، وتدخل مغاورها، على الرغم من أنها تمثل تجربة شعرية حافلة بالأسلوب الجمالي الذي شمل أغلب الموضوعات فقد كشفت مؤخرا العتمة عن شعر فرمان، وانكشفت المقاربات البحثية الملامسة لجسد متونه الشعرية على نمط واحد: مقاربة كلية، إذ اشتغلت على مقاربة التجربة الشعرية عامة، أو مدونة شعرية واحدة للكشف عن ثيماتها الرئيسة، وبؤر تشكل خطابها الشعري. ومن هذا النمط من المقاربات بحث لـ (كريم عجيل الهاشمي) وسمه بـ (سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان) ٢٠١٨م، وهي دراسة مختصرة اختصت بدراسة العتبات المحيطة الخارجية من وجهة نظر سيميائية كالعنوان والغلاف في تجربة الشاعر، ورسالة ماجستير للطالبة (هدى محمد رضا) تحت عنوان (شعر فاضل عزيز فرمان دراسة في الأداء الفني) ٢٠٢٠م، وكانت دراسة عامة شاملة حاولت الإحاطة بتجربة الشاعر، حيث تعرضت للتناص وأنماطه في شعره، ولغة الشعر، والأسلوب، والصورة الشعرية، ولكنها لم تف بحق التجربة ولم تدخل في أعماقها، وإنما كانت دراسة للسطحية أقرب منها للعميقة، ومؤخرا نشر بحث للدكتورة (سها القريشي) وسم بـ (من جماليات الأسلوب في تجربة فاضل عزيز فرمان قصائد "الوطن والحرب" انموذجا) ٢٠٢١م.

الخاتمة

مما سبق يمكن الخلوص إلى الآتي:

١- كشف البحث عن أن الشعرية العراقية الجديدة ممثلة بخطاب الشاعر الكربلائي فرمان، قد خطت خطوات مهمة نحو مغايرة النتاج الشعري المستنسخ ومحاولة توليد مدونات شعرية ولاسيما بعد التغيير الذي حصل في العراق، مما أسس لخطاب حداثي تتداخل فيه المكونات والعناصر خصوصا في ظل عصر الانفتاح التكنلوجي الهائل.

٢- استهدف البحث في فضاء مجموعة الشاعر (متى تتفتح الوردة؟): النص المحيط الخارجي (الغلاف وما اشتمل عليه من العنوان الرئيس، واسم المؤلف، والعنوان التجنيسي، والتجلي الايقوني للوحة) والنص المحيط الداخلي (الإهداء والتصدير، والعنوانات الداخلية، والهوامش)

٣- أظهر البحث أن دراسة الغلاف من وجهة نظر وظيفية تنبثق من الإرسالية البصرية، حيث ينبجس ما هو غير لغوي ليأخذ قوة إنجازية مع ما هو لغوي، فنفاذه إلى الديوان يؤكد أن الغلاف نص بصري تتعدى وظيفته التمييزية والاشهارية إلى وظيفته الدلالية، إذ يغلب على تلك الدوال إحالتها إلى الديوان بشكل عام، فالغلاف لدى فرمان وحدة عتباتية يندغم فيها التواصلي مع الجمالي؛ فلم يحل أحدهما من دون تمعن الآخر واستكناه أبعاده.

٤- أفصحت دراسة العنوان بوصفه نصا مستقلا، عن حضور الاسمية المرتبطة لدى النحاة بالثبات، مما يقود إلى الجزم بأنه عنوان ينزع إلى يقينية تتنافى مع بنيته وبنيات النصوص الداخلية الغارقة بالأسئلة، كما إن الزمن فيه ممثلا بالتركيب الفعلي أظهر توجيهه نحو المستقبل.

٥- خضعت العنوانات لانتقائية كانت كفيلة بكشف سياق النصوص، كما إن ارتفاع نسبة العنوان الدلالي يظهر ميل الشاعر نحو الإبداع.

٦- بدا من اللافت نزوع الشاعر إلى المناصفة في كتابة العنوانات بين (ذات التركيب الإضافي) مثل: صلاة

عراقية- دموع البلاد- كدح بغدادي- قصيدة العراق، وغيرها، والعنوانات (الكلمة) مثل: ن دم- شاعر-فيس بوك- امي- الناعور- القطيع، وغيرها.

٧- أبانت الدراسة أن التصدير الكلي والجزئي نقطة عبور ما بين الخارج النصي والقصيدة، في هيمنة للوظيفة المرجعية، كما كشفت استراتيجية وضع التصدير أن لدى فرمان وعيا بوظيفة التصدير، فالقصائد ذات السياق الاجتماعي والسياسي، لم تخل من تصدير يسهم في إيضاح موضوعها أو مناسبتها، ولعل ذلك جزء من إيمان الشاعر بوجوب تحقيق الانسجام بين أفق النص وأفق القارئ مادام الشأن موضوعيا أكثر منه متعلقاً بالذات الشاعرة.

٨- وجدت الدراسة أن بعض الدراسات وإن جاءت متأخرة لتجربة شاعر ثمانيني أثبت وجوده طيلة مدة ثلاثة عقود، إلا انها مثلت استراتيجية موازية تقارب متون الشاعر الإبداعية لتكشف عن كوامنها، وتؤرشف مستويات تشكيلها؛ لتقدم للمتلقي برنامج قراءة متكامل يساعده في تلقي العمل قبل اشتغاله الفعلي عليه، ويأخذ بيده نحو مناطق الشعرية عنده، مما يفتح أمامه أكثر من قراءة، ومن ثم تبعده عن الأحادية في وضع النتائج.

٩- وأخيرا فنصوص الشاعر جديرة بالبحث والدراسة وتسليط مزيد من الضوء لأنها نصوص مثقفة ومنفتحة على قراءات وتأويلات متعددة وهذه من

الهوامش:

١- ينظر: معجم المؤلفين والكتاب العراقيين (١٩٧٠-٢٠٠٠) د.نوري صباح المرزوك، مطبعة الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م: ٨٣

٢- حديث شخصي مع الشاعر بتاريخ: ٦كانون الاول٢٠٢١م

٣- ينظر: حلة بابل أو بغداد الكبرى (معجم رجال الحلة في الآداب والعلوم والفنون) صباح نوري المرزوك، مطبعة الدار العربية، بابل- العراق، المجلد الثالث (ف-ي) ط١، ٢٠١٣م: ١٢

٤- ينظر: عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د. يوسف إدريسي، منشورات مقاربات، ٢٠٠٨: ٤١

٥- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٨م: ٢١

٦- ينظر: م.ن: ٥٧

٧- ينظر: م.ن: ٥٨

٨- ينظر: م.ن: ٥٨

٩- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧م: ٢١

١٠- ينظر: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٢م: ٤٨-٤٩

١١- عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨: ٤٩

١٢- ينظر: ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥م: ١٤٥ب

١٣- ينظر: انتاج الدلالية الأدبية، د.صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت): ٣٤

١٤- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل الهاشمي، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ع (٢٤) /٢٠١٧م: ١١٧

١٥- في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين، دار التكوين، دمشق، د.ت، ٢٠٠٧م: ٨٧

١٦- ينظر: العنوان في الشعر العراقي الحديث- دراسة سيميائية: ٩٢- ٩٣

١٧- مدخل الى دراسة العنوان في الشعر السعودي، عبد الله الرشيد، نادي القصيم الادبي، بريدة، ط١، ٢٠٠٨م: ٣٥

١٨- عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر: دراسة تحليلية، جامعة الموصل، كلية الآداب، رسالة ماجستير/٢٠١١م: ٢٨

١٩- بناء لغة الشعر، جون كوهن: ١٣٦

٢٠- ينظر: الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٨م: ١١١- ١١٢

٢١- متى تتفتح الوردة؟، فاضل عزيز فرمان، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، ط١، ٢٠١٤م: ٢٥

٢٢- م.ن: ٤٥

٢٣- م.ن: ٩٧

٢٤- م.ن: ١١٥-١١٦

٢٥- ٥١ م.ن:

٢٦- ينظر: سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع (٢٤)، ٢٠١٨: ١١٨

٢٧- م.ن: ١٢٥

٢٨- عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٦٣

٢٩- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصّر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧م: ٣٤٧

٣٠- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٦٤-٦٥

٣١- السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، دار الوراق، عمّان، ط١، ٢٠١١م: ٥٢٢

٣٢- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٨٩-٩٠

٣٣- من الأطراس الى العتبات، التواصل: مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة مختار، عنابة، ع٣٢ديسمبر، ٢٠٠٩م: ٣٦ ينظر: شعرية النص عند (جيرار جينيت)

٣٤- ينظر: معجم السرديات: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط١، ٢٠١٠م: ٤٣٦

٣٥- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ١٤٩

٣٦- علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الادب، عز الدين المناصرة، مجدلاوي، عمان، ط١، ١٤٢٨/٢٠٠٧م: ٢٧

٣٧- إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، محمد التونسي جكيب، مجلة جامعة الاقصى، غزة، عدد خاص، ج١، ٢٠٠٦م: ٥٥١-٥٥٢

٣٨- اللوحة لأحد فناني دار النشر ببيروت، أرسلت للشاعرفاستحسنها لانه وجد فيها تعبيرا عن فكرة الديوان.

٣٩- شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، سمير السالمي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م: ١١٢

٤٠- متى تتفتح الوردة؟: ١١٩

٤١- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م: ٦٩-٧٠

٤٢- عتبات النص الشعري العربي المعاصر، دراسة تطبيقية على نصوص مختارة، صادق القاضي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، اطروحة دكتوراه، ٢٠١٢م: ١٧١

٤٣- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ١٢٤

٤٤- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ١٧١

٤٥- ينظر: عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ٩٩

٤٦- عتبات النص الشعري المعاصر، صادق القاضي،: ٢٣١

٤٧- بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا: من السيرة الى التجربة الادبية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط١، ٢٠١٣م: ٢٦

٤٨- متى تتفتح الوردة؟: ٥

٤٩- ينظر: بناء لغة الشعر، جون كوهن، تر: أحمد درويش، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م: ٢٠٢

٥٠- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان:

٥١- متى تتفتح الوردة: ٥٠-٥٤

٥٢- ٩٧ م.ن:

٥٣- عتبات النص الشعري العربي المعاصر: ٢٣٣

٥٤- ١٨-١٩ متى تتفتح الوردة:

٥٥- معجم مصطلحات الادب: انكليزي، فرنسي، عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، د.ت: ٤٣٢

٥٦- جماليات العنوان: مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، جاسم محمد جاسم، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤م: ٣٣

٥٧- عتبات جيرار جينيت من النص الى المناص: ١٠٧

٥٨- ينظر: م.ن: ١١٣

٥٩- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، ت: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت، د، ط.: ٣١٠

٦٠- متى تتفتح الوردة: ٧

٦١- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان:

٦٢- متى تتفتح الوردة؟: ٢١

٦٣- متى تتفتح الوردة؟: ٩٥

٦٤- م.ن: ٩٨

٦٥- ينظر: شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي (مجموعة سكر أحمر) لنور الدين كرماط نموذجا)، د.جميل حمداوي، مكتبة دروب، ١٤ ابريل ٢٠١٣م، موقع الكتروني: ٢١٠٧٢ http: //www.doroob. com/?p=

٦٦- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والاجراء، د.صباح حسن التميمي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م: ٣٣٩

٦٧- متى تتفتح الوردة؟: ٧

٦٨- م.ن: ٨١

٦٩- م.ن: ٢٩

٧٠- م.ن: ٣١

٧١- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر: ٣٣٩

٧٢- م.ن: ٣٤٠

٧٣- متى تتفتح الوردة؟: ١٢

٧٤- م.ن: ٢٠

الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، نشر وتوزيع: مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥م:

المصادر والمراجع:

١- انتاج الدلالة الأدبية، د.صلاح فضل، ط١، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة (د.ت).

٢- بلاغة العلامة وتأويل الرؤيا:من السيرة إلى التجربة الادبية، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط١، ٢٠١٣م.

٣- بناء لغة الشعر، جون كوهن، تر:أحمد درويش، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م.

٤- جماليات العنوان:مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، جاسم محمد جاسم، مجدلاوي، عمان، ط١، ٢٠١٤م.

٥- حلة بابل أو بغداد الكبرى (معجم رجال الحلة في الآداب والعلوم والفنون) صباح نوري المرزوك، مطبعة الدار العربية، بابل- العراق، المجلد الثالث (ف-ي) ط١، ٢٠١٣م.

٦- الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصّر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧م.

٧- السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٢م.

٨- السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، دار الوراق، عمّان، ط١، ٢٠١١م.

٩- الشعر العربي الحديث: دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، ١٩٩٨م.

١٠- شعرية النص الموازي في الخطاب الشعري المعاصر، المقولة والإجراء، د.صباح حسن التميمي، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٨م.

١١- شعرية جبران: المستمر بين الشعري والفني، سمير السالمي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١١م.

١٢- ظواهر اسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، ٢٠٠٥م.

١٣- عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٩م.

١٤- عتبات النص: بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، د. يوسف إدريسي، منشورات مقاربات، ٢٠٠٨.

١٥- عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨ م.

١٦- علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الادب، عز الدين المناصرة، مجدلاوي، عمان، ط١، ١٤٢٨/٢٠٠٧م.

١٧- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.

١٨- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الادب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د.حميد لحمداني، د.الجلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، نشر وتوزيع: مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥م.

١٩- في نظرية العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين، دار التكوين، دمشق، د.ت، ٢٠٠٧م.

٢٠- متى تتفتح الوردة؟، فاضل عزيز فرمان، المؤسسة الوطنية للتنمية والتطوير، ط١، ٢٠١٤م.

٢١- مدخل إلى دراسة العنوان في الشعر السعودي، عبد الله الرشيد، نادي القصيم الادبي، بريدة، ط١، ٢٠٠٨م.

٢٢- معجم السرديات:محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، لبنان، ط١، ٢٠١٠ م.

٢٣- معجم المؤلفين والكتاب العراقيين (١٩٧٠-٢٠٠٠) د.نوري صباح المرزوك، مطبعة الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٤- معجم مصطلحات الادب: انكليزي، فرنسي، عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، د.ت.

٢٥- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، ت:محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الاسلامي، د.ت، د، ط.

٢٦- النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، سعيد يقطين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٨م.

المجلات:

١- إشكالية مقاربة النص الموازي وتعدد قراءته، عتبة العنوان نموذجا، محمد التونسي جكيب، مجلة جامعة الاقصى، غزة، عدد خاص، ج١، ٢٠٠٦م.

٢- سيميائية العتبات النصية في شعر فاضل عزيز فرمان، كريم عجيل، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ع (٢٤)، ٢٠١٨.

٣- شعرية النص عند (جيرار جينيت) من الأطراس إلى العتبات، سليمة لوكام، التواصل:مجلة العلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة مختار، عنابة، ع٣٢ديسمبر، ٢٠٠٩م.

الرسائل والاطاريح:

١- عتبات النص الشعري العربي المعاصر، دراسة تطبيقية على نصوص مختارة، صادق القاضي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، اطروحة دكتوراه، ٢٠١٢م.

٢- عنونة الكتب النقدية عند حاتم الصكر: دراسة تحليلية، جامعة الموصل، كلية الآداب، رسالة ماجستير/٢٠١١م

المواقع الالكترونية:

١- شعرية الهوامش في السرد القصصي المغربي (مجموعة سكرأحمر) لنور الدين كرماط نموذجا)، د.جميل حمداوي، مكتبة دروب، ١٤ ابريل ٢٠١٣م، موقع الكتروني:

http://www.doroob.com/?p=٢١٠٧٢

السُلّمُ الحجاجيُّ في أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم

بحث مستل لطالبة الدكتوراه: وسن هاشم عودة الحريشاويّ
إشراف: أ. د. صاحب جعفر أبو جناح

The Argument scale of the Interrogative style in the Holy Qur'an

Retrieved research by PhD student: Wisan Hashim Ouda Al-Hreshawi
Supervised by Prof. Dr. Sahib Jaffar Abo Jinah

الملخص

في هذا البحث نسلّط الأضواء على السّلم الحجاجيّ أو تراتبية الحجج ومدى اعتماد أُسلوب الاستفهام في القرآن الكريم عليها في عرض حججه, ونكشف عن قوّتها الاقناعيّة في تحقيق التأثير والاستمالة للسّامع أو المخاطَب. وعليه أوضح البحث الأثر الحجاجيّ البالغ لأُسلوب الاستفهام في إقناع السّامع وإذعانه لِما يتضمَّنه الخطاب الإلهيّ من تراتبيّة وسُلّميّة الحجج من الأقوى إلى الأضعف أو الخلاف.

الكلمات المفتاحيّة: الحجاج, السُلّم الحجاجيّ, قانون الخفض, قانون تبديل السُلّم, قانون القلب.

Abstract:

In this research, we shed light on the introductions of argument in the new rhetoric theory and the extent of the interrogative style in the Holy Qur'an is launched in its light. We also reveal its persuasive power in achieving influence and appeal to the listener or addressee. Accordingly, the research clarified the profound effect of the interrogative method in persuading the listener and his acquiesce to what is included in the divine speech in the light of an introductions from which it was launched because they are postulates, ideas and common points between the dialogue parties that cannot be refuted or denied.

Keywords: Arguments, Events, Facts, Assumptions, Hierarchies

توطئة:

إنّ مسألةَ السُلّم الحجاجيّ أو المراتب الحجاجيّة للغة أخذت اهتماماً واسعاً من لدن الفلاسفة واللغويين واللسانيين وغيرهم سواء من الناحيّة اللغويّة أم البلاغيّة أو المنطقيّة؛ فهي ظاهرة لغويّة طبيعيّة مهمة. ومن هنا فإنّ الاهتمام بها أخذ صبغة خاصّة مع انبعاث الدراسات اللسانيّة ومباحث فلسفة اللغة[١]. ولعلّ أوّل من أشار إلى فكرة المراتب في اللغة هو اللسانيّ الشهير "إدوارد سابير"؛ إذ قال بمبدأ التصوّر التراتبيّ للغة في الألفاظ المتّضادّة، فقد تكون الألفاظ دالّة على معانٍ يمكن ترتيبها بين طرفين متباينين، ومثال ذلك الألفاظ المرتبة الآتية: الرمضاء والحرّ، والدفء، والفتور، والبرد، والقرس، فهذه الألفاظ تتضمّن اللفظين "الرمضاء" و"القرس" اللذين هما بمنزلة طرفين أعلى وأسفل متباينين بينهما مراتب كثيرة بعدد مستويات درجات الحرارة[٢].

وهناك ألفاظ مرتبة ترتيباً كميّاً؛ للدّالة على معان تقبل التدَّرج في اتجاه واحد، أمّا على مقتضى التزايد، أو على مقتضى التناقص مثل معايير الأوزان، وإنّ أكثر من اشتغل في هذا الضرب هما اللسانيان: الامريكي "هورن"، والفرنسي "فوكونيي"، وكذلك نجد ترتيباً للغة ترتيباً قصديّاً، وهذا النمط لا يدخل على الألفاظ وحدها، بل على الجمل أيضاً، فيكون قصد المتكلّم عاملاً في تحديد اتجاه المراتب التي تنزلها هذه الألفاظ، وأختصّ بهذا الضرب من المراتب اللسانيان الفرنسيان "ديكرو" و"انسكومبر"[٣]. و"السُلَّم" في معناه العام يحمل معنيين في اللغة العربيّة فالأوّل: (معنى ماديّ وهو الآلة التي وُضِعت قصد الصعود والتي تتعلّق بالمكان، ومعنى معنويّ يتمثّل في سُلّم المراقي في الفضائل والعلم)[٤]. وقد جاء لفظ السُلّم في القرآن الكريم يحمل معنى الصعود والارتقاء والعروج إلى السّماء في كثير من الآيات القرآنيّة التي أفادت هذه المعاني[٥]. أمّا المعنى الاصطلاحي للسُلّم، فهو معنى حجاجيّ، فقد عُرِّف بأنّه: (عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبيّة وموفيّة بالشرطين الآتيين: أ- كلّ قول يقع في مرتبة ما من السُلّم يلزم عنه ما يقع تحته؛ إذ تلزم عن القول الموجود في الطرف الأعلى جميع الأقوال من دونه. ب – كلّ قول - كان في السُلّم- دليلٌ على مدلول معيّن، كان ما يعلوه مرتبة دليلاً أقوى عليه)[٦]. والقول بالسُلّم الحجاجيّ للغة انطلق من إقرار التلازم في فعل المحاجّة بين قول الحجّة والنتيجة، فالتلازم هنا يعني أن الحجّة لا تكون كذلك إلّا إذا أضيفت إلى النتيجة، مع العلم أنّ النتيجة قد يُصرَّح بها وقد تبقى مُضمَرة.

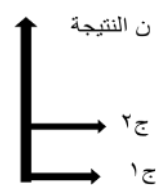
وعليه فالمبدأ العام الذي تتحرّك فيه نظريّة المراتب الموجَّهة توجيهاً قصديّاً مبدأ "إقرار اللازم" الّذي يحكم التتابع بين الأقوال، ويؤمّن الترابط، ويؤسّس وظيفة كلّ قول في المحاجّة، بمعنى أن مفهوم "التلازم" يحدّد الحجّة بالنسبة للمتكلّم بمرآة النتيجة، فلا يمكن الإقرار بكون القول حجّة إلّا بمنظار النتيجة المُصرّح بها، أو الضمنيّة، والخلاف صحيح، فلا يمكن إقرار النتيجة بغضّ النظر عن الحجّة، فمبدأ التلازم مبدأ عكسيّ تنتجه اللغة في سياقات ومقامات محدّدة[٧]؛ لهذا تتمظهر حجاجيّة "القول" في كونه يسدّ مسدّ الدليل المعيَّن الّذي يُفهم من السياق الذي به يقصد المتكلّمُ المخاطَبَ التصديقَ به، والنهوض للعمل على وفقه، أيّ: يقصد "إلزامه" و"التزامه معاً"، وهنا تظهر حواريّة القول وتفاعله[٨].

فالبناء الهيكليّ للسُلّم الحجاجيّ يقوم على حجج عدّة، ومتفاوتة في القوّة الحجاجيّة، ذات علاقة تسلسليّة؛ لتؤدي إلى نتيجة معيّنة، قد تكون ظاهرةً وقد تكون مُضمَرةً يستنبطها المتلقّي من سياق الحجج التي أُلقيت عليه؛ وعليه فقد كانت السلالم الحجاجيّة من أهمّ آليات الإقناع التي تؤدي إلى بيان مقاصد الآيات القرآنيّة وإحداث الأثر المطلوب في نفوس السّامعين وشدّ انتباههم وترسيخ المعنى المقصود في أذهانهم؛ لدفعهم إلى العمل به وامتثاله إليه؛ وكذا الحال في سورة الضحى: {أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ (٦) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ (٧) وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ (٨)} الضحى: ٦ – ٨. في هذه الآية ثلاث حجج، وكلّها تخدم

نتيجة واحدة، وقد أطلق على مجموع هذه الحجج "الفئة الحجاجيّة"[٩]، أو "القسم الحجاجيّ"[١٠]، أو "الوجهة الحجاجيّة"[١١]. والغايّة من كلّ ذلك هي تحديد الوضعيّة المقاميّة للمتكلّم، فضلاً عن ذلك إضفاء المصداقيّة على النتيجة من دون عدِّها حجّة حاسمة، فالحجّة ليست هي البرهان[١٢].

وعليه فأهمية السلالم الحجاجيّة تكمن أساساً في إخراج قيمة القول الحجاجيّ من حيّز المحتوى الخبريّ للقول الخاضع لشروط الصدق المنطقيّ إلى قول حجاجيّ ذي وجهة حجاجيّة استدلالية تحدّد قيمته بكونه يدعم نتيجة ما[١٣]. فالحِجاج عند "ديكرو" قائمٌ على علاقة دلاليّة تربط بين الأقوال، فيقدّم المتكلّم قولاً، أو مجموعة أقوال على أنّها حجّة، يستهدف منها حمل المتلقّي على قبول قولٍ آخر، أو مجموعة أقوال على أنّها نتيجة، وهذه الألفاظ أو الحجج متفاوتة من حيث قوّتها الحجاجيّة، ومن حيث إمكاناتها الإقناعيّة الاستدلاليّة، ومن هنا نفهم مفهوم السُلّم الحجاجيّ، أو مفهوم المراتب الحجاجيّة، فالحجج اللغويّة ليست متكافئة ولا متماثلة، وتخالف في هذا البراهين المنطقيّة والرياضيّة، فالحجّة اللغويّة لها قوّة معيّنة، وتحتلّ مرتبة من المراتب الحجاجيّة، فهناك الحجج القوّية والحجج الأقوى، وهناك الحجج الضعيفة والحجج الأضعف[١٤]، وبذا فالسُلّم الحجاجي هو علاقة ترتيبيّة للحجج[١٥].

وقد مثّل ديكرو لهذا السُلّم بالخطاطة الآتية[١٦]:



إذ ترمز"ج٢" للحجّة الأقوى، وترمز "ج١" للحجّة الأقل، ويقترن السُلّم الحِجاجيّ بمفهوم "التوجيه"؛ ليختصا معاً بالعمليّة الحجاجيّة[١٧]، وهذه العلاقة هي محور الربط بين الحجّة والنتيجة، التي تختلف اختلافاً جذريّاً عن علاقة الاستلزام أو الاستنتاج المنطقيّ، ويرمز لها على النحو الآتي[١٨]:

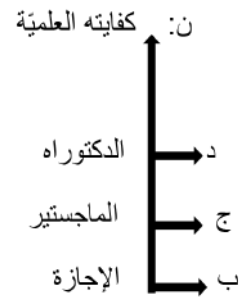
ج ← ن

وهذه العلاقة الحِجاجيّة بين الحجّة والنتيجة تتسم بخاصيّة أساس تؤكّد سُلّميّة اللغة الحِجاجيّة، إذ يجب أن تكون دَرَجيّة (Scalaire)، أو قابلة للقياس بالدرجات، أيّ: تكون واصلة بين سلالم[١٩]؛ وبهذا ندرك أنّ "ديكرو" وضع سُلّماً حجاجيّاً تخضع فيه الأقوال إلى قوانين نعتها بقوانين (السُلّم الحِجاجيّ)، ووصفها في بداية دراسته للسُلّم الحِجاجيّ بأنّها عبارة عن أقوال، لكنّ تصوّره الجديد أفضى إلى أنّها عبارة عن عنصر دلاليّ يقدّمه المتكلّم لصالح عنصر دلاليّ آخر، والحجّة بهذا قد تكون فقرة أو نصّاً[٢٠].

ويتّسم السُلّم الحِجاجيّ عند "ديكرو" بالآتي:

- كلّ قول يرد حجّة في درجة ما من السُلّم، يكون القول الذي يعلوه حجّة أقوى منه بالنسبة إلى النتيجة "ن".
- إذا كان القول "ب" يؤدي إلى النتيجة "ن" فهذا يستلزم أنّ "ج" أو "د" الذي يعلوه درجة يؤدي إليها والعكس غير صحيح[٢١]، فإذا أخذنا الجمل الآتية:
- حصل زيد على شهادة الإجازة
- حصل زيد على الماجستير
- حصل زيد على الدكتوراه

فهذه الجمل تتضمّن حججاً تنتمي إلى الفئة الحِجاجيّة نفسها، وتنتمي كذلك إلى السُلّم الحِجاجيّ نفسه، فكلّها تؤدي إلى نتيجة مُضمرة من قبيل "كفاءة زيد" أو "مكانته العلميّة"، ولكنّ القول الأخير هو الذي سيرد في أعلى درجات السُلّم الحِجاجيّ، وحصول زيد على الدكتوراه هو أقوى دليل على كفايته العلميّة"؛ إذ إنّ (كلّ فئة حِجاجيّة تتحدّد بنتيجتها المشتركة)[٢٢]؛ وعلى هذا تكون الفئة الحجاجيّة للجمل الثلاث مقيّدة بالمدلول أي: النتيجة "كفاية زيد"، ويمكن الترميز لهذا السُلّم بالآتي[٢٣]:



وتراتب هذه الحجج وتدّرجها من الأعلى إلى الأسفل ومن القوّة إلى الضعف هو الذي يمنحها تلك الطبيعة السُلّمية، ومن خلال ذلك يتّضح أنّ الحجج ليست مطلقة كما أنّها لا تتساوى بل تتدَّرج قوّة وضعفاً[٢٤].

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا التّراتب الحُججي ليس معزولاً عن المحدِّدات البلاغيّة والعقليّة والسياقيّة التي يَتوصَّل بمقتضاها إلى النتيجة المقترحة والمنبثقة عن كلّ من الحجّة والنتيجة، و إلى ما قد دُعِما ببعض المؤكِّدات البلاغيّة واللغويّة التي تجعل الشكّ في النتيجة مُستَبعَداً[٢٥]. فالحجج التي تثبت نتيجة واحدة تتصف بما يأتي:

- التدرّج بين الحجج، وهذا يستلزم التعددّ المحكوم بـ"مبدأ التلازم".
- الحجج وعلاقتها بالنتائج وهذه الصفة محكومة بمبدأين:

الأوّل: مبدأ القوّة الحجاجيّة: وهي أن تكون الحجّة الثّانية أقوى من الحجّة الأوّلى في تدعيم النتيجة.

الثّاني: مبدأ التعارض الحجاجيّ: وهي أن تكون الحجّة الثّانية تتجه إلى نقض الحُجَّة الأوّلى[٢٦].

قوانين السُلّم الحِجاجيّ:

إنّ السُلّم الحجاجيّ له ثلاثة قوانين، هي:

- قانون الخفض: ومقتضاه: إنّه إذا صدق القول في مراتب معيّنة من السُلّم، فإنّ نقيضه يصدق في المراتب التي تقع تحتها[٢٧]. وهو عند "ديكرو" يُعرف بقانون النفي ويقصد بالنفي "النفي الوصفيّ"، أي: النفي الذي يقع على حالة الأشياء في الكون من دون "النفي الجدليّ"، ومن أبرز الظواهر التي يكشف عنها النفي أنَّ المتكلّم متى ما استخدم حجّةً ما؛ ليخدم بها نتيجة معيّنة، فإنّ الحجّة نفسها تكون لصالح النتيجة المضادّة[٢٨]، ومثاله قوله تعالى:{مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرَ (٤٢) قَالُوا لَمْ نَكُ مِنَ الْمُصَلِّينَ (٤٣) وَلَمْ نَكُ نُطْعِمُ الْمِسْكِينَ (٤٤) وَكُنَّا نَخُوضُ مَعَ الْخَائِضِينَ (٤٥) وَكُنَّا نُكَذِّبُ بِيَوْمِ الدِّينِ(٤٦) حَتَّى أَتَانَا الْيَقِينُ(٤٧) فَمَا تَنْفَعُهُمْ شَفَاعَةُ الشَّافِعِينَ(٤٨)} المدّثر: ٤٢ - ٤٨.

هنا سؤال توبيخ، يطّلع أهل الجنّة على أهل النّار فيقولون لهم: ما أوقعكم في النّار؟ أي يسألونهم عن ذنوبهم التي استحّقوا بها النّار، وهذه النتيجة، دُعمت بإقرارهم بأربعة أعمال مثّلت حججاً عليهم، ونقض هذه الحجج يكون لصالح النتيجة المضادّة.

- كنا نصلّي "الصلاة الواجبة".
- كنا نطعم المسكين من الأموال الواجبة "الزكاة".
- كنا لا نخوض مع الخائضين.
- كنا لا نُكذِّب بيوم الدين.

وهذه النتيجة المضادّة (إنّهم في جناتٍ ونعيم)؛ لأنّ من استحقّ جهنم بهذه الأعمال استحقّ "الجنّة"؛ بتركه هذه الأعمال، وهذا التشارط بين "ح١ + ح٢ + ح٣ + ح٤" و "ن" لا يخالف التعامل الطبيعيّ للمتكلّم، بل يخالف الاستلزام الماديّ الذي لا يقيم علاقة تشارط بين الحجّة والنتيجة[٢٩]، و(بهذا فكلّ دليل يستلزم منطقيّاً ما يقع تحته من أدلّة)[٣٠].

- قانون تبديل السُلّم: ويُعرّفهُ د. طه عبد الرحمن بأنّه (إذا كان القول دليلاً على مدلول معيّن، فإنّ نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله)[٣١]، ونفهم من هذا القانون أنّ نفي أحد الأدلّة أو الحجج هو نفي لمدلول الخطاب، ولكنّ قوّة النفي تترتّب ترتّباً عكسيّاً؛ إذ إنّ نفي ما يقع في أدنى السُلّم، هو نفي أقوى لمدلول الخطاب، وهو القانون الثّالث الذي أطلق عليه د. طه عبد الرحمن "قانون القلب".

- قانون القلب: ومقتضى هذا القانون (إنّه إذا كان أحد القولين أقوى من الآخر في التدليل على مدلول معيّن، فإنّ نقيض الثّاني أقوى من نقيض الأوّل في

التدليل على نقيض المدلول)[٣٢]، فالحجّة التي كانت في قانون الخفض أدنى الحجج في السُلّم الحِجاجيّ أصبحت في قانون القلب أقوى الحجج للدلالة على المدلول نفسه.

وبناء على ذلك فإنّ قوانين السُلّم الحِجاجيّ ليست شيئاً خاصّاً بحجّة دون أُخرى، بل إنّ القانون يتحدّد بحسب وجهة نظر المخاطَب، وقصد المخاطِب في ذلك الترتيب أو المفاضلة في الحجج، وقد يختلف نوع القانون الذي تنتمي إليه الحجج داخل الخطاب نفسه في ترتيبها بين المخاطِب والمخاطَب، بوجهة نظر تعاكس الأُخرى[٣٣]. فقد يكون قصد المتكلِّم وضع الحجّة في أعلى السُلّم، بينما يرى المتلقّي الحجّة نفسها، لكنّها عنده في أدنى السُلّم؛ لذلك فهي تُحكم بالقرائن والسياق، والمقام المحيط بها؛ ليتجلّى القصد الحقيقي، أو المعنى والنتيجة التي يتوخّاها المتكلّم، ولكنَّه يستند إلى أدوات لغويّة وآليات شبه منطقيّة؛ ليحقّق غاياته الحِجاجيّة من الخطاب، أو في وضعها في درجة معيّنة من السُلّم الحِجاجيّ من حيث سماته الدلاليّة أي: الأدنى والأعلى من حيث القوّة الحِجاجيّة. فالحجاج مؤسّس على بنية الأقوال اللغويّة، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب[٣٤].

وقد ميّز "ديكرو" بين نوعين من الأدوات اللغويّة التي تحقّق الوظيفة الحِجاجيّة، وهما: الروابط الحِجاجيّة، والعوامل الحِجاجيّة.

وحدّ الروابط الحجاجيّة: هي مكوّنات لغويّة تداوليّة تربط بين قولين أو أكثر داخلين في استراتيجيّة حجاجيّة واحدة، بحيث تسمح بالربط بين المتغيّرات الحجاجيّة بين حجّة ونتيجة، أو بين مجموعة من الحجج[٣٥].

أمّا حدّ العوامل الحجاجيّة فهي: عناصر لغويّة إسناديّة نحويّة أو معجميّة، كالحصر والنفي والشرط، وغيرها، ووظيفتها هي حصر الإمكانات الحجاجيّة لمحتوى الملفوظات وتحويلها[٣٦]، وهنا نجد تغاير وتمايز العامل عن الرّابط الحِجاجيّ؛ فالعامل لا يربط بين متغيّرات حِجاجيّة أي: بين "حجّة" و"نتيجة"، ولا ينتج عنه "علاقة حِجاجيّة"، بل يقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجيّة التي تكون لقول ما، ومثالها: ربّما، وتقريباً، وكاد، وكثيراً، وقليلاً، وما...إلّا، وغيرها[٣٧]، وله ثلاث وظائف حِجاجيّة هي:

- القضاء على تعدّد الاستلزامات والنتائج.
- قدح المواضع وتنشيطها؛ للاتكاء عليها في استخلاص نتائج معيّنة.
- تقويّة التوجيه نحو النتيجة[٣٨].

وعليه سنبحث عن أثر الأدوات اللغويّة بوصفها روابط وعوامل حجاجيّة، في أُسلوب الاستفهام في القرآن الكريم على وفق سُلَّميّة اللغة الحِجاجيّة.

أمّا الرّوابط الحِجاجيّة: فهي من الأدوات اللغويّة التي لها أثرٌ في الربط بين الحجج، وترتيبها على وفق درجات بوصفها حججاً في الخطاب، ومن هذه الروابط:

١- الرابط "لكن":

هو من الروابط التي تسوق الحجج، وتكون الحجّة بعدها أكثر قوّة من الحجّة التي قبلها، وهي التي نعنيها حين نريد إدراج الحجج في سلّم حِجاجيّ واحد أي: النتيجة نفسها لجميع الحجج المدرجة، لكن بدرجات متفاوتة تصبّ جميعها في خدمة النتيجة المتوخّاة في القول برمّته، وليست "لكن" التي تدرج حججاً متعارضة[٣٩]. ومثال "لكن" في قوله تعالى: {أَفَمَنْ حَقَّ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْعَذَابِ أَفَأَنْتَ تُنْقِذُ مَنْ فِي النَّارِ(١٩) لَٰكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَعْدَ اللَّهِ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ(٢٠)} الزمر: ١٩ – ٢٠.

في هذه الآيات يخاطب الله تعالى نبيّه؛ ليخفّف عنه حزنه على عناد قومه وشدّة جحدهم، فيبصّره الله تعالى بأنّ مهمته التبليغ، وأمّا غرس الإيمان في قلوب النّاس فهو أمر راجع لهم بمحض إرادتهم وليس بمقدور أحد أن يسلبهم حقّ الاختيار غير الله سبحانه، والله تعالى هو الذي شاء أن لا يفرض عليهم الاختيار كي يكون ذلك حجّة عليهم، لذا علّل الله تعالى لنبيّه حجّة هذا التبصير بالأمر[٤٠]، أن جعل للناس جزاء ونتيجة لِما يختارون بمحض إرادتهم من الإيمان

أو الكفر، فكان لهذا الأمر أثر بالغ في مواساة النبيّ وتهدئة حزنه، فلا يحمّل نفسه المشاقّ من أجل هداية قومه، بل التبليغ فقط، وفي الوقت نفسه هو إبلاغ، وبيان، وتنبّيه للناس كافة إنّ لكلّ عمل جزاءً، ولكلّ قوم عاقبةً، فمن آمن وعَبدَ الله سبحانه حقّ عبادته؛ فالجنّة مأواه، ومن كفر وعصى؛ فالنّار مأواه، فساق الله تعالى هذه الحجج في أُسلوب استفهاميّ متعدّد، لكنّه يدعو أو يصبو لنتيجة واحدة تنتمي للفئة الحجاجيّة نفسها، ولكنّها جاءت في تراتبيّة سُلّميّة من حيث قوّة الأثر في تأكيد حقيقة تلك الحجج، ولتنبيه السّامع إلى خطرها وما يُمكن أن تؤول إليه لو لم يأخذ بها، فيتفكّر ويتدبّر، ومن ثمّ يفعل ما وجّهه إليه تأثير ذلك القول.

فأوّل هذه الحجج هي قوله سبحانه: {أَفَمَنْ حَقَّ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْعَذَابِ أَفَأَنْتَ تُنْقِذُ مَنْ فِي النَّارِ} الزمر: ١٩، فهنا استفهام إنكار لهداية و إنقاذ من حقّ عليه العذاب؛ نتيجة لاختياره الكفر على الإيمان، ثمّ يدرج الله تعالى ما يقوّي تلك الحقيقة أو النتيجة، بحجّة أخرى.

والحجّة الثّانية: {لَكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَعْدَ اللَّهِ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ}: الزمر: ٢٠، فلتأكيد النتيجة التي يصبو إليها الله تعالى في نفس السّامع أتى بـالرابط(لكن)الّذي تكون الحجّة بعده أقوى أثراً وأشدّ وقعاً في النفوس وتحقيق الإقناع في بيان أنّ الله تعالى حُكمه العدل، فلا يعاقب أحداً إلّا بما فعل، فمن كانت هذه أحواله وافعاله في الدنيا حقّ عليها العذاب أي موجبة للحُكم عليه بالعذاب في النّار، فجاء بما يؤكّد هذه الحقيقة فأدرج حجّة تكون متعارضة مع العذاب، لأنّها تبيّن حقّ الفريق الآخر الّذين أحوالهم في الدنيا أوجبت لهم ذلك النعيم الذي جاء بعد الرابط (لكن)، فيكون الذين أتّقوا ربّهم وآمنوا، فيكون جزاء فعلهم واختيارهم الإيمان أنّ لهم غرفاً في الجنّة طبقات تجري من تحتها الأنهار، وهو وعد الله تعالى فلا يخلف الله وعده. وبهذا تكون قوّة (لكن) في الإقناع والتأثير في النفوس أعمق وأشدّ، فتجعلها في أعلى السُلّم الحجاجيّ؛ إذ جاء بعدها ما جعل قلوب الكافرين تشتد حزناً وخوفاً ممّا وعد الله تعالى به الكافرين، وشوقاً وسعياً لِما وعد به المتّقين المؤمنين. وهذا هو حُكم الله سبحانه العدل الذي لا يُظلَم عنده أحد.

٢- الرابط "حتّى":

هو من أدوات السُلّم الحجاجيّ وتأتي هنا بمعنى "إلى أن"؛ إذ تستعمل في الخطاب للدلالة على أنّ ما بعده أقوى الأجزاء، وعندما تكون جارّة لا عاطفة، فيدخل ما بعدها في حُكم ما قبلها ويكون جزءاً منه[٤١].

ومثاله في قوله تعالى: {يُنَادُونَهُمْ أَلَمْ نَكُنْ مَعَكُمْ قَالُوا بَلَى وَلَكِنَّكُمْ فَتَنْتُمْ أَنْفُسَكُمْ وَتَرَبَّصْتُمْ وَارْتَبْتُمْ وَغَرَّتْكُمُ الْأَمَانِيُّ حَتَّى جَاءَ أَمْرُ اللَّهِ وَغَرَّكُمْ بِاللَّهِ الْغَرُورُ (١٤) فَالْيَوْمَ لَا يُؤْخَذُ مِنْكُمْ فِدْيَةٌ وَلَا مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا مَأْوَاكُمُ النَّارُ هِيَ مَوْلَاكُمْ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ (١٥)} الحديد: ١٤ - ١٥.

إنّ الاستفهام في هذه الآية مرتبط بما قبلها، وهو استفهام تقريريّ، وهنا جاء في معنى جواب السؤال كأنّه قيل: فماذا يفعل المنافقون والمنافقات بعد ضرب السور ومشاهدة العذاب من ظاهره؟ فجاء الجواب: {يُنَادُونَهُمْ أَلَمْ نَكُنْ مَعَكُمْ قَالُوا بَلَى...}؟ الحديد: ١٤. أي: كونهم في الدنيا كانوا مع المؤمنين والمؤمنات في ظاهر الدين. فيأتي الجواب من المؤمنين لهم بقولهم كحجّة أوّلى:{بلى} الحديد: ١٤، أي: بلى كنتم معنا في الدنيا، وهذا الجواب هو أوّل سبب لنتيجة هلاك المنافقين والمنافقات في نار جهنم، ثمّ يبدأ المؤمنون بسرد حجج أو أسباب تُفسّر لهم عدم وجودهم مع المؤمنين في الحياة الآخرة، فيقولون لهم حجّة ثانية: {وَلَكِنَّكُمْ فَتَنْتُمْ أَنْفُسَكُمْ} الحديد: ١٤ ، أي: أهلكتم أنفسكم، ثمّ يدرج حجّة ثالثة: {يَتَرَبَّصْتُمْ وَارْتَبْتُمْ} الحديد: ١٤ أي: تربّصتم بالدين وأهله، ثمّ يعقبها حجّة رابعة: {وارْتَبْتُم} الحديد: ١٤، أي: شككتم في دينكم، ثمّ حجّة خامسة: {وَغَرَّتْكُمُ الْأَمَانِيُّ}

الحديد: ١٤، أي: أمنيتكم أن الدين سيُطفأُ نورُه ويتركه أهلُه، فأدرج حجّة سادسة بقوله: {حَتَّىٰ جَاءَ أَمْرُ اللَّهِ} الحديد: ١٤، أي: جاء الموت، ثمّ أُخرى سابعة: {وَغَرَّكُمْ بِاللَّهِ الْغَرُورُ} الحديد: ١٤، أي: غرّكم الشيطان[٤٢]. ثمّ تأتي النتيجة بعد الرابط الفاء: {فَالْيَوْمَ لَا يُؤْخَذُ مِنْكُمْ فِدْيَةٌ وَلَا مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا مَأْوَاكُمُ النَّارُ هِيَ مَوْلَاكُمْ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ} الحديد: ١٥.

فنلحظ في جواب المؤمنين استراتيجيّة حجاجيّة في إيراد الحجج أو الأدلّة، فبعد أن أجابوهم بتأكيد وجودهم معهم في الدين في عالم الدنيا، وهذا الجواب يستلزم أن يكون حجّة لنتيجة أن يكونوا معهم في الآخرة أيضاً، ولكن لأنّهم كانوا معهم في المعية الظاهريّة في الدين فقط، لذا أعقبوا جوابهم بحجّة تعارض النتيجة المتوخّاة التي يريدها المنافقون، وذلك بفضل الرابط (لكن)، فعلى الرغم من كونها من أدوات تنسيق الخطاب، إلّا أنّ لها وظيفة تداوليّة مختلفة، وهو أنّها تجعل للوحدة التي تليها فعلاً مضاداً؛ ولأنّ هذا الدور مؤسّس على معناها المضادّ؛ إذ لا تنسّق "لكن" بين الوحدات الوظيفيّة إلّا إذا كان هناك شيء من العلاقات المتضادّة في محتواها الذهنيّ أو التفاعليّ[٤٣].

وعليه فـ(لكن) جاءت بعدها حجّة نتيجتها تعارض نتيجة الحجّة الأوّلى أو الجواب الأوّل من قول المؤمنين، لكنّها تخدم وتنسجم مع النتيجة المقصودة من القول أو الجواب كلّه ، فالحجّة بعد (لكن) تقوّي الحجّة التي قبلها؛ فهي من ضمن جواب المؤمنين عن سؤال المنافقين، والدليل أنّها مسبوقة بالرابط حرف العطف (الواو)، فـ(لكن) أدرجت حجّة أقوى من سابقتها في دعم النتيجة من القول برمّته، وفي الوقت نفسه دحضت النتيجة التي يريدها المنافقون ونفتها، وجاءت بعدها الحجج التي تثبت، وتقوّي، وترسّخ، وتعلّل أسباب دحض نتيجة المنافقين، فجعل آخر حجّة أقوى الحجج بفضل الرابط (حتّى)، فهي هنا جارة بمعنى "إلى أن" أي إلى أن جاء الموت، وهكذا تكون هذه الحجج كلّ واحدة أقوى من سابقتها في إحداث الأثر في نفس المنافقين وإقناعهم بصحّة استحقاقهم للنتيجة التي هي نتيجة لحقيقة عملهم ونواياهم في دار الدنيا، التي أدرجها المؤمنون في جوابهم في سُلّم حجاجيّ تصاعديّ من حيث القوّة الحجاجيّة؛ ليكون مأواهم النّار وبئس المصير. ونُمثّلها بالسُلّم الحجاجيّ الآتي:

ن: فاليوم لا يؤخذ منكم فدية.... ومأواكم النّار هي مولاكم وبئس المصير

ح٧: وغرّكم بالله الغَرُورُ

ح٦: حتّى جاء أمر الله تعالى

ح٥: وغرّتكم الأمانيُّ

ح٤: وارتبتم

ح٣: وتربّصتم

ح٢: ولكنّكم فتنتم أنفسكم

ح ١: بلى

٤- الرابط "الواو":

هي من أهمّ الأدوات اللغويّة التي تحقّق الوظيفة الحِجاجيّة والتواصليّة للخطاب[٤٤]؛ بترتيبها للحجج ووصل بعضها ببعض، ونسجها في خطاب واحد متكامل؛ إذ تفصّل مواضع الحجج، بل تقوّي كلّ حجّة منها الأُخرى[٤٥]، فهي تربط بين القضايا التي لها معنى دلالي معيّن، لكنّها متفاوتة في قوّة تأثيرها بالنتيجة المعطاة، فتأتي "الواو"؛ لتربط بين تلك القضايا ارتباط اللاحق بالسابق، وهي كما تأتي مُدرجة للحجج؛ لتقويتها، فكذلك تأتي مُدرجة للنتائج، وهكذا يكون توجيهها حجاجيّاً؛ من أجل تحقيق الإقناع[٤٦].

فـ"الواو" تؤدي دوراً مهما في ترتيب الحجج وتسلسلها في الخطاب، وهي من أكثر الروابط الحجاجيّة وروداً في الخطاب القرآنيّ؛ لِما لها من قوّة حجاجيّة في التأثير في تنظيم وتنسيق وانسجام المعاني المقصودة في الخطاب، حتّى يتمكّن السّامع من الانتباه لها وإدراك غاياتها، ومن ثمّ إحداث الأثر في توجيه ذهن السّامع وحسّه لينجز ما ترتّب عليه ذلك التأثير من أفعال. ومثال حجاجيّة الرابط "الواو"

العاطفة في القرآن الكريم في قوله تعالى: {قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَا يَمْلِكُونَ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَمَا لَهُمْ فِيهِمَا مِنْ شِرْكٍ وَمَا لَهُ مِنْهُمْ مِنْ ظَهِيرٍ} سبأ: ٢٢، هنا جواب لسؤال مُضمر لمّا كان عبدة الأصنام يرون أنّ أصنامهم ستشفع لهم، ويعبدونها ظنّناً منهم أنّها تقرّبهم من الله تعالى زلفى، فجاء ردّ الله تعالى عليهم لبيان حقيقة هذه الأصنام، وبيان سفه عقولهم وقلّة فطنتهم، حتّى يعبدوا ما يصنعوه بأيديهم، وجواب الله تعالى يمثّل حقائق ساقها الله تعالى بسلسلة مترابطة من الحجج أو الأدلّة وتناسق من حيث التفاوت في قوّتها الاقناعيّة التي تدعو جميعها إلى نتيجة واحدة، وهي إثبات حقيقة الأصنام وعجزها، وتأكيد وحدانيّة الله تعالى وقدرته، ومصير من أنكر هذه الحقائق، وحدث هذا الترابط الحجاجيّ بوساطة الرابط "الواو" العاطفة، في ربطها السابق باللاحق وجعله يؤدي لنتيجة واحدة أو إثبات حقيقة واحدة هي التي سيقت تلك الحجج لإثباتها. فكانت هذه الحقائق تمثّل صورة ناطقة عن سُلّميّة أو تراتبيّة العمليّة الحجاجيّة في هذه الحقائق تقنيطاً للمشركين من أصنامهم، ولتأكيد هذه الحقيقة جاء بحجج تدعمها، و نمثّلها بالآتي:

ح١: {قُلِ ادْعُوا الَّذِينَ زَعَمْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ} سبأ: ٢٢. في هذه الحجّة أمر الله تعالى نبيّه "صلّى الله عليه وآله وسلّم" بأنّ يطلب من المشركين تقديم دليلهم على ما ادّعوه من ألوهيّة أصنامهم وقربها من الله تعالى ليتّخذوها زُلفة له. فهي تثبت عدم استجابتها لدعائهم لو سألوها عن شيء من حوائجهم[٤٧]. ثمّ يعقبها بحجّة أخرى تؤكّد بطلان دعواهم فجاء بالرابط "لا النافية" لقوّتها الحجاجيّة في نفي زعمهم وتأكيد بطلانه فتكون:

ح٢: {لَا يَمْلِكُونَ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ} سبأ: ٢٢. هذه الحجّة وقعت موقع الجواب، كأنّهم قيل لهم: ماذا يكون إذا دعوهم؟ فقيل: لا يستجيبون لهم بشيء؛ لأنّهم لا يملكون أيَّ شيء ولو كان مثقال ذرة، فصُغر حجم الذرّة وعدم امتلاكهم لها، هو حجّة قوّيّة في إنزال اليأس في قلوب المشركين في قلّة حيلة ما يعبدون وعدم ملك أصنامهم لشيء في السماء، فهذا يؤكّد أنّ أيّ مدد سماوي من غيث، أو ضياء شمس، أو قمر، أو أيّ أمر من السماء، فليس لهم فيه شيء، وهذا دليل أقوى على غبائهم، فكيف تكون آلهة وأرباباً وهي لا تملك شيئا قط؟!!! [٤٨]. ثمّ تأتي حجّة أقوى لترسيخ هذا التأييس في سياق تتابعي بعد الرابط "الواو"، وذلك تأكيداً لقلّة حيلة أصنامهم فتكون:

ح ٣: {وَلَا فِي الْأَرْضِ} سبأ: ٢٢، وكذلك لا يملكون مثقال ذرّة في الأرض التي تعيشون عليها، فأيّ خير أو شرّ أو نفع أو ضرّ على هذه الأرض تقدر أصنامهم جلبه لهم أو دفعه عنهم، فما هذه الآلهة التي يعبدون؟؟؟ تفكّروا أيّها الناس لعلّكم تهتدون. ويعزّز هذا التأييس والعجز بحجّة أُخرى فتكون:

ح ٤: {وَمَا لَهُمْ فِيهِمَا مِنْ شِرْكٍ} سبأ: ٢٢. أي: إذ لم يكونوا يملكون مثقال ذرّة في السماوات ولا في الأرض منفردين بملكه من دون الله تعالى، ولا لهم ما يملكونه على وجه الشراكة؛ لأنّ الأملاك في المملوكات لا تكون لمالكها إلّا على أحد الوجهين: إمّا مقسوماً، وإمّا مشاعاً، فإذن هم لا يملكون وزن ذرّة لا في السماء ولا في الأرض لا مشاعاً ولا مقسوماً، فكيف يكون من كان هكذا شريكاً لله تعالى الذي له ملك جميع ذلك[٤٩]. فهذه الحجّة أكثر تسويغاً وتفصيلاً من سابقتها؛ لتنبيه عقول المشركين من غفلتهم وعنادهم. ثمّ يأتي بحجّة أو دليل أكثر أثراً في تأكيد هذه الحقيقة وعدم وجود أيّ زُلفى أو علاقة بين الله تعالى وهذه الأصنام، حتّى يتّخذوها شفيعاً يقرّبهم إلى الله تعالى، فيقطع أيّ دليل على ذلك فيقول:

ح٥: {وَمَا لَهُ مِنْهُمْ مِنْ ظَهِيرٍ} سبأ: ٢٢. أي: ليس لله سبحانه من آلهتهم مُعين يُعينه فيما يُفترَض فيه عجزه عن القيام بأمور تدبّيره.

إذن فالنتيجة: نفي المُلك لآلهتكم المترتّب على إثبات عدم استجابة الدعاء وعدم مُلكها لشيء في الأرض والسماء أو على وجه شراكتها مع الله تعالى أو أن يكون منهم معينٌ لله سبحانه مع أنَّه ليس لها في

هذه السماوات ولا في الأرض من شيء، وليس لها منزلة عند الله تعالى قط[٥٠]، فمع هذه السُلّميّة في الحجج البالغة، فكيف يعبدونها ويزعمون أنّها تقرّبهم إلى الله تعالى زلفى؟!.

وعليه فإنّ هذه الحجّة أدّت إلى بطلان ما ادّعاه المشركون في تدرّج حجاجيّ بالغ الأثر بوساطة الرابط "الواو"، وفي الوقت نفسه أدّت إلى توجيههم وتوجيه الناس أجمع، ودفعهم إلى ترك الأصنام وعبادة الله تعالى دون سواه.

٤- الرابط "إذ": هو من الروابط اللغويّة التي لها وظيفة حجاجيّة في تراتبيّة الحجج. ومثاله في قوله تعالى: {قَالَ الَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا لِلَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا أَنَحْنُ صَدَدْنَاكُمْ عَنِ الْهُدَى بَعْدَ إِذْ جَاءكُم بَلْ كُنتُم مُّجْرِمِينَ} {سبأ/٣٢}

جاءت هذه الآية جواباً عن سؤال مُضمَر وهو: ماذا قال الذين استكبروا بعد أن اتّهمهم الّذين استُضعِفوا بأنّهم هم الّذين صدّوهم عن الإيمان بالله سبحانه وتوحيده[٥١]؟.

فالحجّة الأوّلى: {أَنَحْنُ صَدَدْنَاكُمْ عَنِ الْهُدَى بَعْدَ إِذْ جَاءَكُمْ} سبأ:٣٢، وهي تمثّل الجواب، لكنّه جاء بصيغة الاستفهام؛ لأثره البارز في جعل من اتّهموهم يشاركونهم في إنكارهم لهذا الاتّهام، فهم ينكرون وينفون أن يكونوا هم من صدوهم عن الهدى، فأدرجوا حجّة ثانية هي: {بَلْ كُنْتُمْ مُجْرِمِينَ (٣٢)} سبأ: ٣٢، وهي حجّة تقوّي هذا الإنكار وفي الوقت نفسه تأتي بصفة حجّة تعارض حجّتهم وتثبت نتيجة عكسيّة، أي إنكارهم ونفيهم، وتعلّل السبب الحقيقيّ في عدم هدايتهم بفضل الرابط (إذ)؛ فله وظيفة حجاجيّة في بيان قوّة الحجّة التي جاءت في سياقها؛ عن طريق بيان سببها وإشارة لقوّة هذا السبب جاء بعدها الرابط (بل)؛ لينقلنا لحجّة تحدث الأثر البالغ في النفس تثبت عكس ما ادّعاه هؤلاء المستضعفون، فتكون أقوى الحجج هي التي بعد (بل)، فتكمن قوّة (بل) في إقامة علاقة حجاجيّة مركّبة في الأصل من علاقتين فرعيتين تسيران في اتّجاه النتيجة المضادّة[٥٢]، أي أن قوّة (بل) في إحداث الإقناع كمنت في مجيئها بالحجّة (كنتم مجرمين)، فتكون نتيجتها هي: أنّهم ضلّوا عن الهدى ولم يؤمنوا بسبب جرمهم، وهذه النتيجة هي مضادّة لنتيجة الحجّة التي ادّعاها المستضعفون لضلالهم، وهي: إنّ المستكبرين هم من صدّوهم عن الهدى بسبب ضعفهم عن مخالفتهم، وعدم قدرتهم على معاندتهم، وهذه الحجّة تكون نتيجتها (أنَّ المستضعفين ضلّوا عن الهدى ولم يؤمنوا؛ بسبب المستكبرين وبطشهم)، فجاءت (بل) ودحضت هذه النتيجة، وأثبتت نتيجة عكسيّة؛ لذا ساقها المستكبرون في حجاجهم؛ لدفع التّهمة عنهم في كفر المستضعفين وجعلهم هم وحدهم من يتحمّلون وزر ضلالهم؛ لأنّهم كانوا مجرمين. فكانت حجّة دامغة؛ لذا تكون في أعلى السُلّم الحجاجيّ؛ إذ أسكتت أفواه المستضعفين، وبيّنت حقيقتهم في عدم الإيمان. فتكون النتيجة تنبّيه السّامع على أن يتفكّر فيما يعبد ولا يتّبع أحداً دون دليل أو بيّنة؛ لأنّه وحده هو من يتحمّل نتيجة ما يفعل.

٤- الرابط "بل":

هو حرف إضراب يدخل على المفردات والجمل[٥٣]، وما يهمنا هو دخوله على الجمل، أو الانتقال من غرض إلى آخر مِن غيرِ إبطال الكلام السابق، فهي هنا بمعنى "لكن"؛ إذ تربط بين حجّتين متعارضتين، ولكن الحجّة التي تأتي بعد "بل" هي أقوى الحجج في السُلَّم الحجاجيّ. ومثاله في قوله تعالى:{وَقَالُوا لَنْ تَمَسَّنَا النَّارُ إِلَّا أَيَّامًا مَعْدُودَةً قُلْ أَتَّخَذْتُمْ عِنْدَ اللَّهِ عَهْدًا فَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ عَهْدَهُ أَمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ (٨٠) بَلَىٰ مَنْ كَسَبَ سَيِّئَةً وَأَحَاطَتْ بِهِ خَطِيئَتُهُ فَأُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (٨١) وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُولَٰئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (٨٢)} البقرة: ٨٠ - ٨٢.

هذه الآية جاءت في سياق الحديث عن

اليهود، ولجاجتهم ونفاقهم، فعبثوا في أمور الحياة الدنيا وخالفوا الحقّ واتّبعوا الباطل بما يخدم مصالحهم وأهواءهم. ومن شدّة جهلهم وتطاولهم على الله تعالى اتّخذوا من أنفسهم قضاة في أمور الحياة الآخرة فادّعوا أنّهم إذا دخلوا النار فلن تمسَّهم إلّا أياماً معدودة، وهذا الأمر لم يُعرف لطائفة غير طائفة اليهود الضالّين. فجاء الردّ من الله سبحانه وتعالى، فأمر نبيّه "صلّى الله عليه وآله وسلّم" أن يواجههم به؛ فيطلب منهم البيّنة التي تثبت صحّة دعواهم، وإن لم يكن لهم دليل صادق فدعواهم باطلة، فيكون ذلك حجّة ودليلاً داحضاً لإثبات كذبهم في تراتبيّة حجاجيّة من حيث قوّة التأثير في تأكيد كذبهم ونفي ادّعائهم، وجاءت هذه الحجج باستفهام إنكاريّ، يحمل من الأدلّة النقليّة والعقليّة؛ لتطويق دعوى اليهود الباطلة من كلّ جهة، وفضحهم على رؤوس الاشهاد[٥٤].

فالحجّة الأوّلى:{قُلْ أَتَّخَذْتُمْ عِنْدَ اللَّهِ عَهْدًا} البقرة: ٨٠، وقوّة الأثر الحجاجيّ لِما أنكره الله تعالى عليهم في هذه الحجّة تمثلت باستفهامه بـ"حرف الهمزة"؛ لأثرها الإقناعيّ الذي تفرّدت به عن غيرها من أدوات الاستفهام؛ إذ (المسؤول عنه بها هو ما يليها)[٥٥].

فالله تعالى أنكر وقوع الفعل فقط، أي فعل أخذ اليهود العهد منه سبحانه، وليس إنكاراً للقول كلّه الذي جاءت الهمزة في صدارته، وتأكيد ذلك أنّ تكملة القول تُعدّ نتيجة بفضل الرابط "الفاء السببيّة" بقوله تعالى:(فلن يُخلِفَ اللهُ وعده)البقرة: ٨٠، فـ(لن) كما نعرف أداة تفيد نفي الماضي والمستقبل معاً، وتصدَّرت الجزء الثّاني من القول؛ (لإفادتها النفي المؤكَّد المستغرق لآماد طويلة من أزمنة المستقبل)[٥٦]. أي: إنّ الله تعالى لم يخلف عهداً في الماضي، ولن يخلف عهده مهما بقي الدهر. إذن فهذه النتيجة تؤكّد إنكار أن يكون لليهود عهد من الله تعالى في البقاء في العذاب أياماً معدودة.

وفي الوقت نفسه هي زيادة في تأكيد كذب افترائهم؛ لتنبيههم لشناعة هذا الفعل وما يترتّب عليه، ومن ثَمَّ يعقبه بدليل آخر أو حجّة أخرى أقوى من سابقتها تؤكد وتبيّن حقيقة هذا القول لتكون حجّة أُخرى، فسألهم قائلاً: {أَمْ تَقُولُونَ عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ} البقرة: ٨٠، فأداة الاستفهام (أم) جاءت منقطعة بمعنى (بل) التي تفيد الإضراب والانتقال، أي انتقال الاستفهام الأوّل الذي كان غرضه إنكار الله تعالى لفعلهم وتوبيخهم عليه، إلى استفهامٍ يقرّرهم به، فيثبت فيه أنّهم قالوا على الله تعالى ما لا يعلمون. فيكون الاستفهام الثّاني أقوى أثراً في دحض كذب اليهود، وأشدَّ توبيخاً وتسفيهاً لعقولهم؛ لتدّعي مثل هذا الادّعاء.

ثمّ يزيد في تأكيد افترائهم بحجّة ثالثة أقوى من سابقتها، وهي تمثّل تفسيراً وتبييناً لكذبهم، فيقول تعالى: {بَلَى مَنْ كَسَبَ سَيِّئَةً وَأَحَاطَتْ بِهِ خَطِيئَتُهُ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ} البقرة: ٨١، أي: من عمل مثل عملكم، وكفر بمثل ما كفرتم به، حتّى يحيط كفره بما له من حسنة، فأولئك أصحاب النّار هم فيها خالدون. و"بلى" هنا أصلها "بل" فزِيد فيها "ألفٌ"؛ ليصلح الوقوف عليها؛ إذ كانت عطفاً ورجوعاً عن جحد، ولتكون – أعني "بلى" – رجوعاً عن الجحد فقط، وإقراراً بالفعل الذي بعد الجُحد، فدلّت "الألف" منها على معنى الإقرار، ودلّ لفظ "بل" على الرجوع عن الجحد[٥٧].

وعليه فإنّ (بل) لها من القوّة الحجاجيّة الكبيرة الأثر في ترسيخ تكذيب الله تعالى لادّعاء اليهود، وفي بيان شناعة فعلهم والتنبّيه عليه، وفي الوقت نفسه فيها تقرير لليهود وغير اليهود أي للناس كافة أنّ العذاب في النار يكون لكلّ من كفر به وكذّب برسله وأحاطت به ذنوبه، فنتيجة كفره الخلود في النّار وليس البقاء أياماً معدودة، ثمّ يعقبها بحجّة رابعة تقوّي أثر هذه الحجّة في النفس بفضل الرابط (الواو) العاطفة التي تربط المعنى المقصود من القول السابق باللاحق، فيقول تعالى: {وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ} البقرة: ٨٢ ، أي: والذي آمن بالله تعالى وصدّق رسله وعمل الصالحات، فالجنّة مأواه خالداً فيها. فـ(بل) في الحجّة السابقة

جعلت ما جاء بعدها هو الأشدّ قوّة وتأثيراً في نفس المشركين، وأبلغ توجيهاً، ودفعاً لفعل الطّاعة، والامتثال لأوامر الله تعالى، وجاء الرابط(الواو) ليرسّخ ما أحدثته (بل) من أثر في نفوسهم؛ إذ ربطت بين حال من جاء بكفره، فذاق العذاب وعاش في النّار خالداً فيها، وحال من آمن وعمل صالحاً، فله جنّة النعيم وهو فيها من الخالدين، فهذه التراتبيّة في ترسيخ مقاصد الحجج تدفع السّامع إلى فعل العبوديّة لله تعالى وإنجاز الاعمال الصالحات التي تجعله من أصحاب الجنّة.

٥- الرابط "الفاء" السببيّة:

هي أداة تربط بين الحجة والنتيجة، فهي تكون رابطاً حجاجيّاً حين يكون ما قبلها سبباً لما بعدها[٥٨].

ومثالها في قوله تعالى: {وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ (٤٢) وَقَوْمُ إِبْرَاهِيمَ وَقَوْمُ لُوطٍ (٤٣) وَأَصْحَابُ مَدْيَنَ وَكُذِّبَ مُوسَىٰ فَأَمْلَيْتُ لِلْكَافِرِينَ ثُمَّ أَخَذْتُهُمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ (٤٤) فَكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَشِيدٍ (٤٥) أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ (٤٦)} الحج: ٤٢ - ٤٦.

قد جاء في هذه الآيات حجّة واحدة، ولكنّها كان لها نتائج متعدّدة، وقد ارتبطت هذه الحجّة بالنتيجة بواسطة الرابط "الفاء" السببيّة، ولكن هذه النتائج المتعدّدة التي جاءت في سُلّميّة حجاجيّة تراتبية ارتبطت فيما بينها بروابط مختلفة، وهي" الفاء، والواو، وثمَّ أو، ولكن"، ولكنّ أكثرها الفاء السببيّة.

وإنّ هذه الآيات جاءت عقب آيتين ذُكرتا؛ لتسلية النبيّ "صلّى الله عليه وآله وسلّم" وتثبيت قلبه، وتعزية له على ما يلقاه من عناد قومه وكفرهم، وبأنّ تكذيبهم له ليس ببدع؛ فقد كذّبت أمم قبلهم أنبياءها، وفي الوقت نفسه هي إنذار وتخويف لقومه ولكلّ من يكذّب الرُسل[٥٩]، وقد سردتا نماذج من قصص أقوام الرسل السابقة، وبعد ذلك سرد الله تعالى لنبيّه مصير تلك الأقوام نتيجة لكفرهم بأسلوب استفهاميّ توبيخيّ تقريعيّ؛ لغرض حجاجيّ في تقويّة حضور حال ومصير تلك الأمم؛ يجعل السّامع يستحضر في ذهنه ما آل إليه مصير من كفر بالرسل من الأمم السابقة، فتوجيه سؤال معروفة إجابته لدى الطرفين، يُحدث أثراً أكبر لدى الطرف الآخر من الخطاب؛ فيتنبّه عقله ويتفكّر لبّهُ؛ ليدرك الغايّة من ذلك السؤال، وهي: أن يذعن ويؤمن بالله تعالى؛ حتّى لا يكون مصيره مثل مصير من كفر من قبله، فالسؤال هنا وجّه السّامع للغايّة المقصودة ودفعه إلى الإقرار بوحدانيّة الله تعالى وفعل الطّاعة والعبوديّة له سبحانه بلا شريك.

وقد أدرج الله سبحانه وتعالى هذه الحجّة والنتائج بأسلوب استفهاميّ تدرّجيّ من حيث القوّة والضعف في الأثر الإقناعيّ، رابطاً بينها وبين النتيجة بالرابط (الفاء)؛ ليجعل ما قبلها سبباً أو علّة لِما جاء بعدها ونتيجة له، فهذه النتيجة جاءت بصيغة الاستفهام وأيّ استفهام! فهو استفهام بالأداة (كيف) وما لها من أثر في تنبّيه النفس والفكر لإعطاء الجواب الذي سُئل عنه، فـ"كيف" اسم يُسأل به عن الحال[٦٠]، وجاءت بمعنى "على أيّ حال هو"[٦١]، لكنّها في سياق هذه الآية تحمل معنىً أعمق وأوسع من أن تكون تسأل عن الحال فقط؛ بل تتعدّاه؛ لتنبّه الفكر والحسّ معاً؛ ليتدبّر بعمق ووعي شعوريّ وفكريّ لهيأتهم وحالهم حين يأخذهم الله تعالى بالعذاب نتيجة لكفرهم؛ فهذا الأثر الحجاجيّ الذي يحمله مقتضى "كيف" من المعاني الشديدة في وقوع الأثر النفسيّ والعقليّ في إدراك هذه الحقيقة أو النتيجة التي هي حصيلة كفرهم وعنادهم، وقد أردفت بنتائج عدّة تتبعها، وهي جميعها جاءت لسبب واحد، فكانت تمثّل قوّة حجاجيّة ناجعة؛ لإحداث الأثر في تنبّيه السّامع وإقناعه وترسيخ أثر تلك الوقائع التي حدثت في نفسه؛ فيخشى المصير نفسه بسبب كفره؛ فيدفعه شدّة ارتباط السبب بالنتيجة إلى الإذعان والتّسلّيم، وفعل ما يكون سبباً لنتيجة أُخرى غير الهلاك، والعذاب، والدمار بسبب الكفر. فجاءت هذه الحجّة مرتبطة

بالنتيجة التي عبّر عنها بأُسلوب استفهاميّ؛ لقوّته في السيطرة على ذهن السّامع وشدّ انتباهه وتوجيهه إلى الوجهة التي يريدها المتكلّم، ومِن ثَمّ دفعه لإنجاز الفعل المقصود وهو الإيمان بالله تعالى وتوحيده. وجاءت هذه الحجّة أي: كفر المشركين وتكذيبهم للنبيّ (صلّى الله عليه وآله وسلّم) مرتبطة بوساطة "الفاء" بنتائج متعدّدة سيقت في تراتبيّة حجاجيّة من حيث قوّة الأثر في عقل وشعور السّامع من الأقوى، فالأكثر قوّة. ويمكن تمثيلها بالسُلّم الحجاجيّ الآتي:

الحجّة أو ح: {وَإِنْ يُكَذِّبُوكَ} الحج: ٤٢

النتيجة الأوّلى أو ن١: {فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ (٤٢) وَقَوْمُ إِبْرَاهِيمَ وَقَوْمُ لُوطٍ (٤٣) وَأَصْحَابُ مَدْيَنَ وَكُذِّبَ مُوسَى} الحج: ٤٢ – ٤٤

ن ٢: {فَأَمْلَيْتُ لِلْكَافِرِينَ} الحج: ٤٤. الإملاء أي: الإمهال وتأخير الأجل.

ن٣: {ثُمَّ أَخَذْتُهُمْ} الحج: ٤٤، ثمّ أخذتهم، فـ(ثُمَّ) فيها من التراخي المناسب للإمهال والترتيب في إهلاكهم نتيجة لكفرهم.

ن٤:{فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ} الحج: ٤٤، فالتنكير: بمعنى الإنكار والتغيير، حيث أبدلهم بالنعمة محنة، وبالحياة هلاكاً وبالعمارة خراباً، فكيف كان نكير أي: إنكار الله تعالى لِما وقع من تلك الأقوام، وهو الكفر والتكذيب برسلهم، والذي كان ينبغي عليهم ألّا يكفروا ويكذّبوا بالرسل. وهو استفهام تقريريّ يثبت أخذ الله تعالى لتلك الأقوام وهلاكهم، وإنكاريّ؛ لأنّ الله تعالى أخذهم بسبب إنكاره كفرهم وعنادهم[٦٢].

ن٥: {فَكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَشِيدٍ (٤٥)} الحج: ٤٥. أي: قرية ساقطة جدرانها وخالية من الوديان وآثار الحياة.

ن ٦: {أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ} الحج: ٤٦، وهو استفهام تقريريّ إنكاريّ، فنفي النفي إثبات بأنّهم ساحوا في الأرض وشاهدوا عاقبة الكافرين قبلهم.

ن ٧: {فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا} الحج: ٤٦، فهي نتيجة لترتيب ما بعدها على ما قبلها.

ن٨: {أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا} الحج: ٤٦. وهي نتيجة أخرى تتّبع ما قبلها. فهذا الترديد بين القلب في الحجّة السابقة والأُذن في هذه الحجّة دون التعرّض للبصر له أثر بالغ في النفس والعقل ليتنبّه إلى أنَّ المقصود منه هو إدراك أنَّ التعقّل ومعرفة الخير من الشرّ هو من شأن القلب والأُذن[٦٣].

ن٩: {فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ} الحج: ٤٦. نتيجة أُخرى، وهي كناية عن نفي ضرر عمى الأبصار إذا كانت القلوب مبصرة.

ن١٠: {وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ} الحج: ٤٦. نتيجة أقوى ممّا قبلها؛ فالرابط (لكن) له قوّة حجاجيّة في جعل النتيجة التي تأتي بعده أقوى النتائج؛ فتحقّق الغايّة المقصودة في ترسيخ المعنى في نفس السّامع وتوجيهه لإدراك الحجّة أو السبب الحقيقي لكفرهم، فتكون النتيجة أنّ العمى الحقيقي هو عمى القلب؛ فإن عمى البصر وإن ترتّب عليه حرمان من بعض ملّذات الدنيا إلّا أنّه إذا استقام صاحبه، فلا يضرّه هذا العمى في الآخرة، أمّا عمى القلب، فإن لم يحرم صاحبه من حظوظ الدنيا، فإنّه لا محالة سيكون سبباً للشقاء والعذاب في الآخرة[٦٤].

ن: النهائية: الكفر حدث نتيجة عمى العقول والقلوب، وليس عمى البصر؛ لأنّهم رأوا حال تلك الأمم، فلم يعتبروا.

إذن فعيونهم لم تدرك وتبصر الحقيقة الواضحة، من هلاك تلك القرى والآبار المعطلة والقصور المشيدة التي تركتها تلك الأمم، فيستحضروا تلك الوقائع ويدركوا السبب الحقيقيّ في هلاكهم وحالهم من الكفر بالرُسل، وهي حالكم نفسها.

وعليه فإنّ نتيجة تكذيب الكافرين للنبيّ هي بسبب عمى عقولهم وقلوبهم وهو داهية الدواهي وسبب الهلاك؛ لأنّ أعمى البصر إذا كان بصير العقل والقلب لا يضيره من عمى بصره شيء عند الله تعالى، وهذه النتيجة هي أقوى النتائج التي أدرجت؛ لِما تحمله من القوّة الحجاجيّة في إقناع السّامع على إعمال عقله وتنبيهه من الغفلة قبل فوات الأوان؛

ليدّارك نفسه فيمن يستحقّ العبوديّة والتوحيد؛ فيعبده حقّ عبادته ويترك عبادة الأوثان.

٦- الرابط "ثمّ":

هي مثل "الفاء" تربط بين الحجج والنتائج إلّا أنّها أكثر تراخياً[٦٥]. وهي ترد لغرض التوكيد والتنبيه لِما سيأتي بعدها. ومثاله ما جاء في قوله تعالى: {أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ} الزمر: ٢١.

جاءت هذه الآية عقب قوله تعالى: {أَفَمَنْ حَقَّ عَلَيْهِ كَلِمَةُ الْعَذَابِ أَفَأَنْتَ تُنْقِذُ مَنْ فِي النَّارِ (١٩) لَٰكِنِ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوْقِهَا غُرَفٌ مَبْنِيَّةٌ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَعْدَ اللَّهِ لَا يُخْلِفُ اللَّهُ الْمِيعَادَ} الزمر: ١٩ - ٢٠، وهي شديدة الارتباط بها؛ لأنّ فيها سوقاً لآيات الله عزّ وجلّ فيما يراه الناس من رحلة الماء الطاهر الذي ينزله الله تعالى من السماء إلى الأرض، فيستقرّ فيها جداول وأنهاراً وبحوراً ومحيطات؛ ليكون قريب التناول بين أيدي عباده، وينتفعوا به في أغراض شتّى في حياتهم، ثمّ يكون هذا الماء سبباً في إنبات النبات مختلف الثمار والألوان، ثمّ يقوى هذا النبت والزرع ويشتدّ، ثمّ تأخذ ألوانه في الميل إلى الاصفرار في نهاية دورته بما فيها من منافع لا تحصى، ثمّ يغدو هشيماً وقد نَعِمَ به الناس، وها هي ذي الأرض تخلو منه؛ لكي تستقبل دورة أُخرى من الإنبات[٦٦].

فهذه الدلائل والبراهين على وجود الله تعالى عبّر عنها بأسلوب استفهاميّ تقريريّ لغايّة حجاجيّة عميقة الأثر في النفوس والعقول معاً؛ فهو تقريرهم بما يرونه بعيونهم وعقولهم معاً؛ فيتفكّرون ويتدبّرون بواهب تلك النِعم، وكيف يمكنه أن يسلبها منهم، فكيف تكون حياتهم إذن،؟! فيدفعهم ذلك إلى الإيمان به وطاعته سبحانه وتعالى.

وقد ربط بين تلك الحجج أو الحقائق بروابط حجاجيّة مناسبة لطبيعة الحجّة التي جاءت معها بسُلّم حجاجيّ يتناسب مع ارتباط الحجّة بالنتيجة.

فالحجّة الأوّلى: {أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ} الزمر: ٢١، هنا ربط بين إنزال الماء وسلكه في ينابيع الأرض بالرابط (الفاء)، وهو ترتيب السلك على الإنزال وفيه تصوير رائع ودقيق للواقع المحسوس الذي يألفه الناس في حياتهم.

ثمّ جاء بالدليل الذي بعده كحجّة ثانية وهو:{ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ} الزمر: ٢١، فإخراج الزرع مقترنا بالرابط (ثُمَّ)؛ لِما له من نكتة حجاجيّة في إفادة التراخي الزمنيّ بين إنزال الماء وإخراج الزرع؛ فأدّت (ثُمَّ) وظيفة إقناعيّة؛ في إبقاء إرادة الترتيب فيها؛ لذا جاءت كذلك مع الحجّة الثّالثة التي بعدها بقوله تعالى:{ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا} الزمر: ٢١ ، ثمّ حجّة رابعة بقوله تعالى: {ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا} الزمر: ٢١.

فهذه الحجج أو الأدلّة جاءت مرتبطة مع بعضها بالرابط (ثُمَّ)، فهو ليس عطف مفردات، بل هو عطف مراحل زمنيّة متباعدة، لكنّها مرتّبة ترتيباً حجاجيّاً يبيّن مراحل إنبات الزرع وإخراجه، ثُمّ هيجانه أي: حركته إذا نضج كالقمح والشعير؛ فتجفّ أعوادها وتخفّ، فتحرّكها الرياح حركات تشبه هياج الهائج من ذوي الحياة، ويقوّي هذا الفهم قوله تعالى: {فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا} الزمر: ٢١، فالعطف بـ(الفاء) يفيد أنّ رؤية الزرع مصفراً مقارنة لحالة الهياج، ثُمّ يجعله حطاماً، والحطام: فتات التبن والحشيش، والحطام: الدارس المتكسر من أعواد الزرع بعد حصده واستخراج ثماره، فهذه المراحل المتدرّجة لحياة الزرع من المبدأ إلى المصير وهو الحطام، كلّها من الله سبحانه[٦٧]. فتكون هذه الحقائق والأدلّة كافية لتكون النتيجة هي: اعتبار ذوي الألباب الراجحة والعقول الواعيّة؛ فهذه الأدلّة سيقت باستفهام تقريريّ؛ للتعريض بأهل الكفر بسفههم وذهاب عقولهم عن إدراك مثل هذه الحقائق الواضحة، فلو كان الله تعالى قد أمسك هذا الماء النازل من السماء، فجفتّ الأنهار والمحيطات،

فهل هناك حياة تنمو وتستمر لجميع المخلوقات؟! أو تنقرض ويكون البشر أوّل الهالكين؟[٦٨].

إذن فسؤال الله تعالى للناس عن تلك الحقائق غرضه أن يجعلها ماثلة أمام عيونهم؛ لتزيد في إيمان المؤمنين، ولتنبّه وتوجّه وتهدي الكافرين الضالّين؛ ولإقامة الحجّة على المعاندين، فالله تعالى لا يريد ظلماً لعباده أجمعين.

الخاتمة:

في ختام البحث نشير إلى أهمّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة، وتتمثّل بما يأتي:

١- إنّ البناء الهيكليّ للسُلّم الحجاجيّ يقوم على عدّة حجج، متفاوتة في قوّتها الحجاجيّة، وذات علاقة تسلسليّة؛ لتؤدّي إلى نتيجة معيّنة، قد تكون ظاهرةً وقد تكون مُضمَرةً يستنبطها المتلقّي من سياق الحجج التي أُلقيت عليه؛ وعليه فقد كانت السلالم الحجاجيّة من أهمّ آليات الإقناع التي تؤدّي إلى بيان مقاصد الآيات القرآنيّة وإحداث الأثر المطلوب في نفوس السّامعين وشدّ انتباههم وترسيخ المعنى المقصود في أذهانهم؛ لدفعهم إلى العمل به وامتثاله.

٢- أوضحت الدراسة أهمية أسلوب الاستفهام في فاعلية الحجج الإقناعية وترتيبها في درجات متفاوتة من الضعف والقوة في شدّ الأذهان وتنبيه العقل لِما يلقى عليه من الحجج؛ لفاعلية السؤال في تحريك الفكر وتنبيه العقل لِما يُلقى ويطرح عليه من أفكار.

٣- لم نذكر في الدراسة أمثلة تطبيقية لقانون تبديل السّلم، وقانون القلب، وذكرت الدراسة أمثلة لقانون الخفض فحسب؛ وذلك - بحسب بحثنا - لخلوّ أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم من هذا النمط من القوانين.

٤- أوضحت الدراسة تمكّن الخطاب القرآنيّ من توليد الأسئلة أو الحجج وبنائها وصياغتها وإدراجها في تراتبيّة سُلّميّة في قوّة الأثر الحجاجيّ؛ لتنقض رأي الطرف الآخر المعاند والمُشكّك في حقيقتها، فلا سبيل له في ردّها. وبعد تفكير السّامع بِما ألقي إليه من الأسئلة وإعمال عقله وإنصات فكره بكلّ عناية لِما سُئل عنه؛ يقوم بقياس ما عنده من إجابة عمّا سُئل عنه وما يطرحه السائل من أدلّة ومدى منطقيّتها وعقلانيّتها التي قد تدفعه لأنّ يكون جوابه هو توجيه أسئلة عدّة إلى الطرف الآخر؛ كي يصل إلى الإجابة المقصودة بنفسه، فيتحقّق الإقناع الراسخ الذي لا يتغيّر أبداً؛ لأنّه جاء بعد إعمال العقل والتفكّر بكلّ ما أُلقي إليه من حجج ويتمثّل هذا الإقناع بعمليّة التغيير فيما اعتقده السّامع مُسبقاً أو تعزيز المواقف أو السلوك أو المُعتقد الذي يُدافع عنه بتلك الأسئلة التي أُثيرت، فتتحقّق الغايّة المقصودة منها، وهذا هو هدف العمليّة أو العلاقة الحجاجيّة القائمة بين الطرفين "السائل والمسؤول".

٥- أوضحت الدراسة أنّ السُلّميّة الحجاجيّة في ترتيب الأسئلة في الخطاب القرآنيّ موجّهةٌ للناس جميعاً وليس لِمن وُجِّه له السؤال آنذاك فقط، بل هي أسئلة كونيّة للبشر كافّة على اختلاف وعيهم وإدراكهم العقليّ وتباين عقائدهم الفاسدة، فجاءت تخاطب العقول والقلوب لتتنبّه وتتدبّر ما يُطرح عليها وما فيه الحقّ والنفع والنجاة لهم جميعاً بِما تضمَّنته من أدلّة عقليّة ومنطقيّة وواقعيّة تحقّق الإقناع.

٦- أوضحت الدراسة أهمية الروابط الحجاجية في سلّمية الإقناع الحجاجيّ من حيث تراتب الحجج من الضعف إلى القوّة أو الخلاف وذلك بِما تحمله من

الهوامش:

١- ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٣.

٢- ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٤ -٢٧٥.

٣- ينظر: المصدر نفسه: ص ٢٧٥.

٤- السلالم الحجاجية في القصص القرآني: ص ٩٣.

٥- ينظر: المصدر نفسه: ص ٩٤.

٦- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٧.

٧- ينظر: نظرية الحجاج في اللغة (بحث):ص ٣٦٠.

٨- ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٥.

٩- ينظر: اللسان والميزان والتكوثر العقلي: ص ٢٧٩.

١٠- ينظر: نظرية الحجاج في اللغة (بحث):ص ٣٦٤.

١١- ينظر: الخطاب والحجاج: ص ٢١.

١٢- ينظر: النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية: ص ٩٥.

١٣- ينظر: الحجاج مفهومه ومجالاته:٢/ ٢٩١.

١٤- ينظر: اللغة والحجاج:ص ٨٨.

١٥- الحجاج والمعنى الحجاجي(بحث) في ضمن: كتاب التحاجج طبيعته ومجالاته: ص ٥٩.

١٦- ينظر: بلاغة الإقناع ي المناظرة: ص ١٠١

١٧- ينظر: التداولية والحجاج: صابر الحباشة: ص ٢١.

١٨- ينظر: اللغة والحجاج: ص ٢٠.

١٩- ينظر: التداولية والحجاج: ص ٢١.

٢٠- ينظر: الحجاج في اللغة: ص ١٨.

٢١- ينظر: الحجاج في النصّ القرآني "سورة الأنبياء أنموذجا": رسالة ماجستير: ص١٥٠.

٢٢- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٦.

٢٣- ينظر: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: ص ١٠٥.

٢٤- ينظر: بلاغة الإقناع في المناظرة: ص ١٠٢.

٢٥- ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: ص ١٩٥.

٢٦- ينظر: الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو: (بحث):ص ٢٣١.

٢٧- ينظر: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص٢٧٧.

٢٨- ينظر: الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو: (بحث): ص٢٣١.

٢٩- ينظر: نظرية الحجاج في اللغة (بحث):ص ٣٦٨.

٣٠- استراتيجيات الخطاب: ص ٥٠٣.

٣١- اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: ص ٢٧٨.

٣٢- المصدر نفسه: ص ٢٧٨.

٣٣- ينظر: آليات الحجاج وأدواته (بحث) في ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته:١/١١١.

٣٤- ينظر: اللغة والحجاج: ص٢١.

٣٥- ينظر: بلاغة الإقناع في المناظرة: ص ١٠٠.

٣٦- ينظر: Anscomber, et O,Ducrot,... pp,...٨-٩, نقلا عن: بلاغة الإقناع في المناظرة: ص ١٠٠.

٣٧- ينظر: اللغة والحجاج : ص ٢٧.

٣٨- ينظر: مفهوم الموضع وتطبيقاته في الحجاجيات اللسانية لديكرو وانسكومبر(بحث): ص ٢٢٠.

٣٩- ينظر: الحجاج في كتاب تحف العقول عن ال الرسول لابن شعبة الحراني: ص ١٧٧

٤٠- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, , ٨/ ٢٩٨ , وينظر: الكشّاف: ٤/٩١, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٧/ ٢٥٢.

٤١- ينظر: المقتصد في شرح الإيضاح: ٢/ ٨٤١. ومعاني النحو: ٣/ ٢٣٧.

٤٢- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٩/٣٠١-٣٠٢, وينظر: الكشّاف: ٤/ ٣٥٧, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٩/ ١٦٣ - ١٦٤. وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٤/ ٢٣٣ - ٢٣٤.

٤٣- ينظر:Deborab Schiffrin, Discourse markers, Cambridge University press,pp.١٥٢-١٥٣, نقلا عن: الحجاج مفهومه ومجالاته:١/١٠٤.

٤٤- ينظر: مقاربة تداولية لحكمة عطائية (بحث):عزّ الدين الناجح, مجلة الخطاب: ٣٣.

٤٥- ينظر: استراتيجيات الخطاب:٤٧٢.

٤٦- ينظر: الحجاج في كتاب تحف العقول عن آل الرسول لابن شعبة الحراني: ص ١١٣.

٤٧- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ١٦٢, وينظر: الكشّاف: ٣/ ٤٤٠,وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٦/ ٣٧٥.

٤٨- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ١٦٢, وينظر: الكشّاف: ٣/ ٤٤٠, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٦/ ٣٧٦.

٤٩- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ١٦٢-١٦٣, وينظر: الكشّاف: ٤٤٠/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٦/ ٣٧٦.

٥٠- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ١٦٣, وينظر: الكشّاف: ٤٤٠/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٦/ ٣٧٦, وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣/ ٢٨٩.

٥١- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ١٦٦-١٦٧, وينظر: الكشّاف: ٤٤٤/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٦/ ٣٨٨, وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣/ ٢٩٤.

٥٢- ينظر: اللغة والحجاج: ص ٦٣.

٥٣- ينظر: المقتصد في شرح الإيضاح, ٢/ ٩٤٦.

٥٤- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ٢٠١ وينظر: الكشّاف: ١/ ١٢١-١٢٢, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١/ ٢١١-٢١٢, و ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ١/ ٧٥.

٥٥- دلالات التراكيب: ص:٢٢٦.

٥٦- التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ١/ ٧٨.

٥٧- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٢٠١/١- ٢٠٢, وينظر: الكشّاف: ١٢٢/١, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١/ ٢١٤.

٥٨- ينظر: معاني النحو: ٣/ ٢٢٩.

٥٩- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٧/ ١١٦, وينظر: الكشّاف: ١٢٣/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٤/ ٣٨٩.

٦٠- ينظر: المقتضب: لأبي العباس بن يزيد المبرّد(ت٢٨٥هـ): ٢٨٩/٣.

٦١- ينظر: شرح المفصل:لأبن يعيش: ١٠٩/٤.

٦٢- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ١١٦/٧-١١٧, وينظر: الكشّاف/ ١٢٣/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٤/ ٣٨٩.

٦٣- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ١١٧/٧, وينظر: الكشّاف: ٣/ ١٢٤, وينظر: المصدر نفسه: ١٤/ ٣٩٠.

٦٤- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ١١٧/٧, وينظر: الكشّاف: ١٢٤/٣, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٤/ ٣٩١, و ينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣٩٣/٢ – ٣٩٨.

٦٥- ينظر: معاني النحو: ٣/ ٢٣٢.

٦٦- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٢٩٧/٨, وينظر: الكشّاف: ٤/ ٩١, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٧/ ٢٥٥, وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣/ ٤١٩.

٦٧- ينظر: مجمع البيان في تفسير القرآن: للطبرسيّ, ٨/ ٢٩٨-٢٩٩, وينظر: الكشّاف: ٤/ ٩١-٩٢, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٧/ ٢٥٥, وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣/ ٤١٩.

٦٨- ينظر: الكشّاف: ٩١/٤-٩٢, وينظر: الميزان في تفسير القرآن: ١٧/ ٢٥٥, وينظر: التفسير البلاغي للاستفهام في القرآن الحكيم: ٣/ ٤١٩.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم

١- استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغويّة تداوليّة: عبد الهادي بن ظافر الشهريّ، ط١، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٤م.

٢- أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم: فريق البحث في البلاغة والحجاج، إشراف حمادي صمّود، منشورات كلية الآداب – منّوبة، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانيّة، تونس(د-ت).

٣- بلاغة الإقناع في المناظرة: د. عبد اللطيف عادل، ط١، طبع ونشر وتوزيع: دار ومكتبة عدنان – بغداد- شارع المتنبي، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.

٤- التَّحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه: تنسيق حمّو النَّقاريّ، ط١، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالرباط، المملكة المغربيّة، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.

٥- التداوليّة والحجاج مداخل ونصوص: صابر حباشة، صفحات للدراسات والنشر، دمشق – سورية، ط١، ٢٠٠٨م.

٦- التفسير البلاغيّ للاستفهام في القرآن الحكيم: د. عبد العظيم إبراهيم المطعنيّ، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠١١م.

٧- الحجاج في البلاغة المعاصرة – بحث في بلاغة النقد المعاصر، محمد سالم الأمين، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

٨- الحجاج في النصّ القرآني "سورة الأنبياء إنموذجا" (رسالة ماجستير): إيمان درنوني، إشراف: د. الجودي مرداسي، كلية الآداب واللغات- قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر – باتنة، الجزائر، السنة الجامعية ٢٠١٢م – ٢٠١٣م.

٩- الحجاج في تحف العقول لابن شعبة الحرّانيّ(ت٣٨١هـ): وسن هاشم عودة، دار ومكتبة عدنان، العراق – بغداد، الطبعة الأوّلى لسنة ٢٠٢١م.

١٠- الحجاج مفهومه ومجالاته: د. حافظ إسماعيل علوي، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.

١١- الخطاب والحجاج: د. أبو بكر العزاويّ: مؤسّسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

١٢- دلالات التراكيب- دَراسَة بلاغيّة-: د. محمّد محمّد أبو موسى، الناشر: مكتبة وهبة، دار التضامن. الطبعة الثّانية ١٤٠٨هـ- ١٩٨٧م.

١٣- السلالم الحجاجيّة في القصص القرآنيّ (أطروحة): بوسلاح فايزة، إشراف: د. بن عيسى عبد الحليم، جامعة وهران أحمد بن بلة، كلية الآداب، الجزائر، السنة الجامعيّة ٢٠١٤ – ٢٠١٥.

١٤- شرح المفصل: موفق الدّين يعيش بن علي بن يعيش النحويّ (ت٦٤٣هـ)، (د-ط)، عالم الكتب، بيروت، (د-ت).

١٥- الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للإمام محمد بن عمر الزمخشري ت(٥٢٨هـ)، ضبط وتوثيق: أبو عبد الله الداني بن منير آل زهوي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، الطبعة الأوّلى، لسنة ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.

١٦- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبد الرحمن، ط٣، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٧م.

١٧- اللسان والميزان أو التكوثر العقليّ: د. طه عبد الرحمن، ط١، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٨م.

١٨- اللغة والحجاج: د. أبو بكر العزاويّ، العمدة في الطبع، ط١، ٢٠٠٦، الدار البيضاء – المغرب.

١٩- معاني النحو: فاضل صالح السامرائيّ، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩م.

٢٠- المقتصد في شرح الإيضاح: عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تح: د كاظم بحر المرجان، المطبعة الوطنية، عمان، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

٢١- مجمع البيان في تفسير القرآن: تأليف أمين الإسلام أبي عليّ الفضل بن الحسن الطبرسيّ من أعلام القرن السادس الهجري، دار العلوم للتحقيق والطباعة

والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الأوّلى السنة ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦م.

٢٢- المقتضب: أبو العباس محمَّد بن يزيد المبِّرد، (ت٢٨٥هـ)، تحقيق: محمّد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلاميّ، القاهرة، ١٩٩٤م-١٤١٥هـ

٢٣- الميزان في تفسير القرآن: العلامة السيد محمّد حسين الطباطبائيّ (ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨١م)، منشورات مؤسّسة الأعلى للمطبوعات، بيروت – لبنان، ط١، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م.

٢٤- النظريّة الحجاجيّة من خلال الدراسات البلاغيّة والمنطقيّة واللسانيّة: محمّد طروس، دار الناشر الثقافيّة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

- الدوريات:

- مفهوم الموضع وتطبيقاته في الحجاجيّات اللسانية لأنسكومبر وديكرو(بحث): رشيد الراضيّ، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد الثّاني، المجلد/٤٠ لسنة ٢٠١١م.

- مقاربة تداولية لحكمة عطائية (بحث): د. عز الدين الناجح، مجلة خطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة مولود معمري – تيزي وزو، الجزائر، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، العدد الثالث ٢٠٠٨.

المديح السياسي في شعر منصور النمري(ت190هـ)
دراسة في ضوء النقد الثقافي

الباحثة: لمى سلام كاظم أ. د حربي نعيم محمد الشبلي

Political praise in the poetry of Mansour al-Nimri (d. 190 AH): A study in the light of cultural criticism

Prof. Dr. Harby Naim Muhammad Al-Shibli
Researcher Luma Salam Kazem

الملخص

يقدم هذا البحث قراءة نقدية لشعر منصور النمري(ت190هـ) الشاعر العباسي عن طريق ما هو سطحي وما هو مضمر وعميق، يكشف عن اللبس الذي طالما وقع في عدم فهم الدارسين لشعره، وقد ارتبط شعر النمري بالصراع السياسي بين العباسيين والعلويين وكان لابدّ لنا من أن نبين الانساق الثقافية في إطار البعد السياسي للمديح، الذي شكل أهم موضوعات شعره، ومن منطلق الصراع السياسي أرتأينا أن ندخل إلى المديح السياسي، الذي بدا صورة مطابقة لتقلبات حياتهِ الخاصة والعامة، افكاره ومعتقداتهِ وقناعاتهِ الشخصية، ولهذا كان غرض المديح السياسي لديه البؤرة الأكثر غموضاً ما بين اتجاهات متعددة طالت شعره، إذ يشغل المديح السياسي منزلة مهمة في شعر منصور النمري(ت 190هـ)، وتأتي أهميته من ارتباط شعره بالصراع السياسي بين العباسيين والعلويين ولابدّ من أن نبين الانساق الثقافية في إطار البعد السياسي للمديح، الذي شكل أهم موضوعات شعره.

الكلمات المفتاحية: المديح السياسي، منصور النمري، النقد الثقافي.

Abstract:

This research presents a critical reading of the poetry of Mansour al-Nimri (d. 190 AH), the Abbasid poet. It examines the superficial and implicit and deep elements, revealing the confusion that has long occurred in the scholars' lack of understanding of his poetry. In the context of the political dimension of praise, which constituted the most important topics of his poetry, and out of the political struggle, we decided to enter into political praise, which appeared to be a mirror image of the fluctuations of his private and public life, his thoughts, beliefs and personal convictions. For this reason, the purpose of political praise was the most ambiguous focus among several trends that affected his poetry, as it occupies an important position in the poetry of Mansour al-Nimri (d. 190 AH). This importance comes from the connection of his poetry with the political conflict between the Abbasids and the Alawites. It is also relevant to show the cultural patterns within the framework of the dimension political praise, which formed the most important themes of his poetry.

Keywords: political praise, Mansour Al-Nimri, cultural criticism.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على اشرف الخلق والمرسلين محمد وآل بيته الطاهرين ومن واله واتبعه بإحسان الى يوم الدين.

أمّا بعد...

جاءت انطلاقة البحث من القراءة النقدية لشعر منصور النمري(ت١٩٠هـ) الشاعر العباسي عن طريق ما هو سطحي وما هو مضمر وعميق، ليكشف عن اللبس الذي طالما وقع في عدم فهم الدارسين لشعره، وقد ارتبط شعر النمري بالصراع السياسي بين العباسيين والعلويين وكان لابدّ لنا من أن نبين الانساق الثقافية في إطار البعد السياسي للمديح من الوجهة التي تدعو لها الانساق الثقافية المضمرة المرتبطة بالنقد.

وقد اقتضت طبيعة البحث الموسوم بـ (المديح السياسي في شعر منصور النمري(ت١٩٠هـ) دراسة في ضوء النقد الثقافي) أن يقسم على أربعة محاور تسبقها توطئة وتتلوها خاتمة.

نهضت التوطئة بتوضيح بسيط لمفهوم النقد الثقافي، أما المحور الأول فكان بعنوان نسق التوظيف المادي (كرم الخلفاء)، و المحور الثاني نسق استلاب الشباب، إما المحور الثالث نسق الترغيب الثقافي، والمحور الرابع حمل عنوان نسق التمثيل المعاكس).

وانتهت الدراسة بخاتمة تضمَّنت أبرز النتائج التي توصلتُ إليها، وتُبِعت بقائمة للمصادر والمراجع.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على محمد وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين

توطئة:

يحمل الخطاب الشعري دلالات ومضمرات كثيرة لأنه جزء من خطابات لسانية متعددة أذ تطور من وحدة صوتية الى كلمة ثم جملة ومحطته الأخيرة النص ولهذا لا يمكن أن نتحرر من المرجعية اللسانية في تحليل الخطاب، من أجل الكشف عن النصوص في بناها العميقة، اي الوصول إلى مكامن النص الشعري بمجمله، لأن ((من سمات الكلام التعدد والتلون والتنوع))[١] وهو ما ينطبق على مصطلح الخطاب الذي جاء به سوسير كونه مرادفاً للكلام عنده.

ولم يكتف صاحب الخطاب بالبنية السطحية، وإنما عمد إلى إخفاء أفكاره في بنية عميقة، إذ ((أن تفريق تشومسكي بين البنية السطحية والبنية العميقة نابع من فلسفته العقلانية العامة، ونظرتهِ إلى الإنسان بوصفهِ مخلوقاً يختلف عن سائر المخلوقات، ويتميز عنها بميزات كثيرة من أهمها: اللغة، والذكاء، والقدرة على التفكير))[٢].

أن قراءة شعر منصور النمري(ت١٩٠هـ) الشاعر العباسي عن طريق ما هو سطحي وما هو مضمر وعميق، يكشف عن اللبس الذي طالما وقع في عدم فهم الدارسين لشعره، وقد ارتبط شعر النمري بالصراع السياسي بين العباسيين والعلويين وكان لابدّ لنا من أن نبين الانساق الثقافية في إطار البعد السياسي للمديح، الذي شكل أهم موضوعات شعره، ومن منطلق الصراع السياسي أرتأينا أن ندخل إلى المديح السياسي، الذي بدا صورة مطابقة لتقلبات حياتهِ الخاصة والعامة، افكاره ومعتقداتهِ وقناعاتهِ الشخصية، ولهذا كان غرض المديح السياسي لديه البؤرة الأكثر غموضاً ما بين اتجاهات متعددة طالت شعره، فنجد هويته المتشتتة المتأرجحة بين نسق التوظيف المادي (كرم الخلفاء)، ونسق استلاب الشباب، ونسق الترغيب الثقافي، و نسق التمثيل المعاكس، كل ذلك من أجل التقرب من السلطة العباسية وزيادة العطاء وفي الوقت نفسه النجاة بنفسه من القتل[٣]، وكان منهج الدراسة المتبع هو المنهج الثقافي، وكما سيوضح البحث أدناه.

١- نسق التوظيف المادي (كرم الخليفة)

من الملاحظ أن المديح السياسي هو أكثر أغراض ديوان الشاعر وأجودها، ولم يمدح النمري من الخلفاء غير (الرشيد والمأمون)، بيد أنه مدح من الوزراء

(البرامكة والفضل بن الربيع)، ومن رجالات الدولة مدح (يزيد بن مزيد الشيباني)، وهذا ما أدخل النمري في تجاذبات متعددة الأطراف بينه وبين ممدوحيه من جهة، وبين الشاعر ومعاصريه من الشعراء من جهة أخرى ولعل مدحه لتلك الاسماء دون غيرها يحمل بين طياته اشياء يضمرها الشاعر، إذ أن الشاعر أتخذ من شعر المدح وسيلة للتقرب من ذوي السلطان وكسب المال والأهم إخفاء عقيدته العلوية، ويتمثل ذلك بقولهِ مادحاً الرشيد[٤]: (الوافر)

أمِيْرَ المؤمنـــينَ إليـــكَ خُضْنَا
غِمَارَ الهَوْلِ من بلدٍ شَـــــطيْرِ
بخُـــوصٍ كـالأهلةِ خَافِقَـــاتٍ
تَلِينُ على السُّرى وعلى الهجيرِ
حَمَلْنَ إليـــك أحْمالاً ثِقالاً
وَمَثْلَ الصّخْرِ والـــدر النثـــيرِ
فقـــدْ وقف المديحُ بمنتهاهُ
وَغَايتِهِ وَصَـــــارَ إلى المصِـــيرِ

الانساق الثقافية تتخفى حول أستار النص الجمالي وحيلته البلاغية، فالشاعر خرج من موطن المألوف دون أن يشعر فمدحه وسيلة للتقرب من الممدوح ولكن لماذا هذا التقرب ولأجل أي شيء، ولهذا انتقل النمري إلى خطاب الرشيد بنوع من الغموض إذ يقول:[٥]: (الوافر)

أمْيرَ المؤمنين إليك خُضْـــنَا
غمار الهَوْلِ من بلدٍ شَـــــطيْرِ
بخوصٍ كالأهلةِ خَافِقَـــاتٍ
تلين على السُّرى وعلى الهَجْيرِ

الخطاب في مدح هارون الرشيد، إذ عبرّ ومنذ البيت الأول وحتى الخامس منها، عن الرحلة وتحمل مشاق السفر إلى الممدوح (الرشيد) طلباً لرضاه وطمعاً في نوالهِ.

نلحظ أنّ نص الخطاب السياسي المدحي لديه متشحاً بثوب المبالغة والغلو، إذ بدت هذهِ الصفة واضحة في مدائحهِ الموجهة لهارون الرشيد كما في قوله[٦]: (البسيط)

أيُّ امرئٍ بَاتَ من هَارُونَ في سُخُطٍ
فليس بالصَّلواتِ الخَمْسِ يَنْتَفعُ
إنَّ المكـــــارمَ والمعروف أوديةٌ
أحلَّك اللّهُ منها حيثُ تتســـعُ
إذا رفعـــت امرأً فاللهُ يَرْفِعُهُ
وَمَنْ وَضَـعْتَ مِن الأقوامِ مُتْفعُ

تُعد ظاهرة المديح السياسي من أبرز سمات العصر العباسي، وأن غالبية شعراء البلاط العباسي كانوا شعراء مرتزقة مأجورين، فلم يكن مدحهم صادرٌ عن إيمان أو عقيدة[٧]، فقد كانت موهبتهم الشعرية تتأرجح بين أموال تنثر وخلع توهب، والنمري كان أحد هؤلاء الشعراء فقد ركز في مدحهِ للرشيد على صفة الكرم أكثر من بقية الصفات كالشجاعة مثلاً، ربما لتذكير الممدوح – الرشيد – بواجبهِ تجاه المادح، وهو بذل الأموال مقابل بذل تلك المدائح فيه إذ أتى به الشاعر وفق ثقافته الراغبة في استجداء ما في يدي الممدوح من عطاء وافر كما جاء في قوله[٨]: (الوافر)

إذَا اعْتَاصَ المديحُ عليك فَامْدَحْ
أميرَ المؤمنينَ تَجـــدْ مَقَالاَ
وَعُـــذْ بفنَائِهِ واجْنَحْ إليهِ
تَنَـــلْ عُرْفَاً ولم تَذْلُلْ سُؤَالاَ
رأيتُ اَلمُصْطفَى هارونَ يُعْطِـــي
عَطَاءً ليسَ ينتظرُ السُّؤَالاَ
فَناءٌ لاتزالُ به ركابُ
وَضَعْنَ مدائحاً وَحَمَلْنَ مَـالاَ

الشاعر ظاهراً أورد صفة الكرم وهي من الصفات التي تظهر صاحبها بمظهر نبيل ليحقق مبتغاه وينال العطايا، ولم يورد صفة الشجاعة لأَنَّ هارون بعيد عنها والصورة التي ارتبطت في الذهن عنه هي القتل وسفك الدماء.

أما في قوله[٩]: (البسيط)

آلُ الرسولِ خيارُ الناس كُلِّهم
وخيرُ آل رسولِ الله هارونُ

الخطاب الظاهر أن النمري يحاول كسب ودّ الرشيد واستمالة عواطفه لكن اذا ما أمعنا النظر في النص نجد الشاعر قد حجب أسم الشهرة التي عرف به وهو الرشيد، وكان النّمري يذكره باسم هارون وليس باسم الرشـــيد و الشاعر أراد بهارون الإمام علي (عليه السلام) استنادا الى الحديث الشريف: (يا علي انت مني بمنزلة هارون من موسى)[١٠]،وبذلك نجد أن النمري يلعب بمساحة الذات النفسية للرشيد، عن طريق إثارة الغبطة والسرور حال سماعه لمثل هذا المديح الذي هو في النهاية نتاج شعر التكسب الذي أمتهنهُ الشاعر منصور النمري.

ومما يؤكد استنتاجنا في قراءة المديح السياسي للرشيد، أن الشاعر يقتصر في قصيدته على ايراد الصفات بعيداً عن الأفعال، أي أن هناك غياباً واضحاً للحكاية التي يتمركز فيها البطل هارون الرشيد، إذ لا حكاية في القصيدة وانما هي سلة من الصفات الخارقة التي تغري الممدوح كونه لا بطولة لديه في الوقت الذي تأتيه البطولة محمولة على الصفات التي يسبغها الشاعر على الخليفة كما في قوله[١١]: (البسيط)

هو الأمامُ الذي طاب الجهادُ بـــه
والحجُّ للناسِ والأعياد والجُمعُ
يَقْري العدوَّ المنايـــا والعفاةَ نَدَىً
من كلِ ذاك النَّدى احواضُهُ تُرَدعُ
مُسْتَحِكمُ الرأي مستغن بوحدتهِ
عن الرجال بريب الدهر مُضطلعُ

إذ نجد في الأبيات السابقة صفات لا أفعال، بين الإمامة والأقراء واليقظة وعدم الضيق والاستحكام والاستغناء، فلا أفعال فيها، لأن الفعل عنصر من عناصر الحكاية، حيث لا حكاية في قصيدة مدح الخليفة، وهذهِ الخصيصة لا تُعلي من شأن القصيدة بل تجعلها متراكمة، كالوقائع التي لا وجود لها في القصيدة.

٢- نسق استلاب الشباب

لعل من أبرز قصائد النمري في مدح الرشيد قصيدته العينية، التي تعد أول قصيدة للنمري بحسب رأي المرزباني فقد ذكر في قوله: ((أنه لما أوقع ابو عصمة الشيعي بأهل ديار ربيعة وكان الرشيد أمره بذلك، فأوفدت ربيعة إلى الرشيد وفداً مائة رجل فيهم النمري، فلما صاروا إلى بابه قال: تخيروا من هذهِ العدة النصف ففعلوا فقال: يكثرون فاختاروا منهم الربع فاستكثرهم فاختاروا عشرة النمري منهم ثم من العشرة اثنان النمري أحدهما، فلما دخلا قال: قولا ما تريدان؟ فاندفع النمري ينشد ولم يكن منه شعر قبل ذلك بل كان مؤدباً:

ما تنقضي لوعة مني ولا جزع

فقال له الرشيد: عد عن هذا وسل حاجتك، فقال: إلا ذكرت شباباً ليس يرتجع وأنشده القصيدة... فقال ويحك قل حاجتك فقال: يا أمير المؤمنين أخربت الديار واخذت الأموال وقتل الرجال، وهتك الحرم، فقال: اكتبوا له بكل ما يريد وأمر له بعشرة آلاف درهم ولجميع اصحابه بمثلها واحتسبه وشخص أصحابه فقضيت حوائجهم))[١٢].

لو نظرنا في هذه القصيدة سنجد أنها تشتمل على مفاصل منطقية، كان الشاعر قد اتبعها في بداية رحلتهِ مع شعر المديح هي: الاستهلال بمقدمة طويلة شكا فيها الشيب الآتي وتحسر على الشباب الذاهب، ثم انتقل الى المديح ثم احتج فيها للعباسيين وفند مزاعم العلويين بالخلافة.

ويتبادر إلى الذهن سؤال عن سبب تفاوت أطوال تلك المفاصل، التي اعتمدها النمري في قصيدته؟ ولعل قراءة متأنية للقصيدة تكشف النقاب عن سبب ذلك التفاوت الحاصل في مفاصل القصيدة، إذ أن الشاعر أراد أن يغلب في تقسيمه للقصيدة مخاطبة الحاضر المتمثل بـ(الرشيد)، فأستغرق جل القصيدة على الغائب المتمثل بـ(الشباب الذاهب)، إذ الرشيد من وجهة نظر الشاعر حاضرٌ مستمعٌ للقصيدة، مقابل شباب ذاهب وشيب آتٍ، ولأن النمري شاعر مّداح

يهمه في نهاية الأمر أقناع ممدوحهُ بصدق ما جاء به من صفات ومناقب ليجزل له العطاء، لذلك نراه يطيل الوقوف بين يديه متتبعاً الأسلوب الشعري القديم في مقدمتهِ التي يقول فيها[١٣]: (البسيط)

ما تَنْقَضِي حَسْرَةٌ مني ولا جَزَعُ
إذَا ذكـــرْتُ شَبَاباً لَيْـس يرْتَجَعُ
بَـــــانَ الشَـــبابُ وَفَاتَتْنِي بِلذته
صُرُوفُ دَهْـرٍ وأيـامٌ لها خُدَعُ
ما كانَ أحْسَنَ أيام الشبابِ وَمَـــا
أبْقَـــــى حَلاَوة ذكـراه التي تَدَعُ
تعجبتْ أنْ رأتْ أَســـرابَ دَمْعَتِهِ
في حَلَبَةِ الخدِّ أجراها حَشاً وَجعُ

لقد استهل الشاعر قصيدته بالتحسر والجزع من ضياع الشباب ووصف للمشيب وذلك عن طريق إدارة حديث مع امرأة تنكر عليه الشيب، فيبدأ الشاعر ببث شكواه من ذهاب الشباب محاولاً قدر المستطاع أن يظهر ((التجلد وعدم الجزع مناقضاً، ما ذكره في مستهل قصيدتهِ وهو من قبيل التأسي والتعزي ومسح الجراح التي علقت بنفسهِ مكفكفاً من ألمه وبالغ حزنه))[١٤]، متمثلاً ذلك بقوله[١٥]: (البسيط)

ماكنت أولَ مَسْلوبٍ شَبيْبَتَهُ
مكْسُوِ شيبٍ فَلاَ يَذْهَبْ بِكَ الجَزَعُ

وبالرغم من كثرة تداول الشعراء لموضوع الشيب والشباب في تراثنا العربي الشعري، إلا أن مقدمة النمري في هذهِ القصيدة، كانت فريدة من نوعها، وتكاد تكون ألفاظها مستحدثة حيث قال عنها ابن المعتز: ((هذهِ القصيدة عجيبة، وتشبيبها في الشباب لم يَقُلَ مثله أحد))[١٦]، وقد علق ابو هلال العسكري على قول النمري في المصراع الثاني للبيت الرابع – فاذا الدنيا له تبعُ – بقوله: ((هذا من أشرف كلام وانبله واجمعهُ واوجزهُ))[١٧]، حيث عده الآمدي من الشعراء المطبوعين[١٨]، ويقال أن الرشيد حين سمع منه هذا المطلع قال له: ((أحسنت والله لا يتهنا أحد بعيش حتى يخطر في رداء الشباب))[١٩].

وقد كُررتْ لفظة الشباب تسع مرات في المقدمة، مقابل لفظة الشيب التي كررها أربع مرات، وهذا يدل على أنّ فكرة الشباب الضائع والمستلب كانت تلح الحاحاً شديداً على فكّر الشاعر، وأنّ ما قاساه في شبابهِ من ظروف الفقر، صرف همهُ عن التمتع برونق الشباب وإن استلاب موجودات الحياة لحياته إنما كان بفعل الظروف التي كان يعانيها الشاعر، والحياة السياسية من أبرز المؤثرات في الحياة الاجتماعية، لأن ذلك في النهاية يحيلنا الى السلطة السياسية التي كانت تدير الدولة وكيفية تعاملها مع الرعية وبالتأكيد الشاعر أحد ابناء المجتمع وليس بعيداً عن الحرمان والفقر الذي عاناه أحد أفراد ذلك المجتمع وما الشيب إلا إشارة إلى أن الحياة بقت على حالها السيء ولم تتغير فمعاناته في الشباب زادت معه في تقدم العمر.

وقد نجح الشاعر في خلق مقابلتهِ بين (الشباب، والمشيب والولع) وبين (الجزع، والوجع والسلب والتحسر، والأسى)، إذ هيمنت هذهِ المقابلة على الأبيات في مقدمة القصيدة، وكأن الشاعر أراد بذلك التأكيد على الفكرة في شطر البيت وعدمها في عجزه. كما وقد أحسن الشاعر الالتفات الذي تمثل في قوله[٢٠]: (البسيط)

تعجبتْ أنْ رأتْ أَسْـــرَابَ دَمْعَتِهِ
في حَلْبَةِ الخَدِّ أجراها حَشاً وجَعُ
إن كُنْتِ لمْ تَطْعَمي ثُكْلَ الَّشَبابِ وَلَمْ
تَشْـــجَىْ بغُصَّتِهِ فالعُذْرُ لا يَقَـــعُ

فسرعان ما عدل الشاعر من الحديث بضمير المتكلم إلى خلق شخصية نسائية، تدير حواراً معه حول موضع (الشيب) الذي علا رأسه، وقد أفاد الشاعر من ذلك العدول، لتجسيد العاطفة الجياشة في نفسهِ، والتي حاول افراغها عن طريق خلق تلك الشخصية الوهمية التي تدير حواراً معهُ، فبثها مكنونات قلبه وخفي لواعجه، وهذا ما لا يستطيع

ضمير المتكلم ان يترجمه[٢١].

كما وأفاد الشاعر من حسن الالتفات لإ ضفاء صفة المبالغة على ما أحدثهُ المشيب به بعد حلولهِ، وعدم احساسه بمظاهر السعادة وزوالها من نفسه.

ويختم النمري استهلاله بقوله[٢٢]: (البسيط)

قَدْ كِدْتَ تقضى على فوتِ الشَّباب أسَىً
لولا تعزيـــــك أنّ العَيْشَ مُنْقَطِعُ

القلق الإنساني مهيمن على ذاكرة الشاعر فكانت قضية الموت و نسقية القلق الوجودي حاضرة لديه والتفكير الدائم به، ليضفي على الشيب صفة التمكين، لبث نبأ الموت، هذا ما خفف عن النمري أساه على فوت الشباب وجعله يخرج لمديح الرشيد متهللاً بقوله[٢٣]: (البسيط)

لاَ بَلْ بَقَــاءُ أمِيْـــــر المؤمنين لنا
فيه الغَنى وَحَيَاةُ الدِّين والرَفَـعُ
إنْ أخْلفَ الغَيثُ لم تُخْلِفْ مخايلُه
أو ضاق أمْرٌ ذكـرناه فَيتَسَّـــــــعُ
إن الخليفةَ هـــارونَ الذي امتلأت
منـــــه القلوبُ رَجَاءً تحتهُ فزعُ
مَفْروضةٌ في رقاب النَّاس طَاَعتُـهُ
عَاصيهِ من رِبْقةِ الإسلام مُنْقَطِعُ

أتبع النمري في مدحهِ للرشيد أسلوب التضاد اللفظي، من خلال ذكر اللفظ ونقيضه مثل قوله: (إن اخلف/ لم يخلف، وضاق/ اتسع، رجاءً/ فزع)، إذ نرى أن تلك الثنائيات الضدية كشفت لنا عن سلطة الترغيب الثقافي لدى الشاعر الآنف الذكر جعلتنا نتيقن في أن مقولة الغذامي إلى أن الصفات الشعرية التي يبثها الشاعر المادح في مدحه للسلطة الممدوحة لم تعد صفة واقعية حقيقية، بل هي مصنوعة من جنس ثقافة استدرار العطاء رغبة في الثناء ورهبة في الهجاء، وبذلك تحققت قاعدة الرغبة والرهبة بموجبات المحرك النفعي وبذلك تحولت القيم الإنسانية الأخلاقية من (كرم، شجاعة، شرف،...الخ) إلى قيم فردية نفعية خاضعة لشروط الرغبة والرهبة في نسقية الخطاب المدحي.[٢٤]

ومن المستغرب حقاً أن فاتحة مدائح الشاعر منصور النمري قد ابتدأت بقصيدة طويلة، وهي (العينية) ذات السبعين بيتاً، ولن يكرر القصيدة المطولة بعد ذلك وهذا ما يثير الدهشة والاستغراب حقاً؟ ويقودنا ذلك إلى أن نناقش الأمر بتمعن، ولكن قبل ذلك نتساءل لماذا كانت مطولتهِ العينية سبعين بيتاً وما بعدها من قصائد وفي جِلّ الاغراض ومن ضمنها المديح لم تكن مطولات ولن تتجاوز اطوالها الثمانية والعشرين بيتاً؟

ربما أراد النمري في مطولته تأسيس علاقة قوية بينه وبين الرشيد؛ لكي يبعد عنه الوشاة والنمامين، ولاسيما حين أطال من بنية المفصل الثاني من القصيدة العينية متباطئاً في ذلك لكي يُحسب الأمر عليه مدحاً، والتعرض لآل علي (عليهم السلام) في المفصل الثالث والأخير متسارعاً لكي لا يحسب الأمر عليه شتماً، وهذا هو التقابل في ما هو سطحي وما هو مضمر في بناء القصيدة، أي أن الشاعر يولد حيرة عند المتلقي فتراه مرة مادحاً جلياً في مدحهِ، وتراه شاتماً جلياً في شتمهِ، ومرة أخرى تراه مخبوء اللسان يريد الخفاء في معانيه وصوره، وكأن نسقية الخطاب المضمر توحي بأن النميري أراد بث عقيدته العلوية عن طريق تلك المدائح، وفي قصيدة له في مدح الرشيد أيضاً استهلها بقوله[٢٥]: (مخلع البسيط)

يا زَائِـــرْيْنَـــا مِنَ الخيـامِ
حياكُمَا اللهُ بالسَّـــــــلاَمِ
يُحْزِنُني أنْ أطفتُمَا بـــــي
ولم تَنَالاَ سِـــــوَى الكَلامِ
لم تَطْرُقَاني وبـــي حَراكٌ
إلـــى حَـــلاَلٍ ولاَ حـــرام
هَيّهَاتَ لِلَّهْوِ والتَّصابـــــي
وللغَوَانِـــــــي وللمُـــــدَامِ
أقْصَـــر جَهْلِي وثاب حِلْمي
وَنَهْنَهَ الشَّـــيْبُ من عُرَامِي

الخطاب الثقافي وإن بدا أنه في الغزل، من حيث البكاء على ذهاب الشباب، والتحسر على مجيء المشيب إليه، ومن ثم فقد جعله يزهد في النساء ويرغب عن وصلهن والتمتع بهن، وهذا ما عبر عنه بقوله: (هيهات للهو والتصابي..)، فقد بَعد اللهو والتصابي ووصل الغواني ومعاقرة الخمر إذ جعل الشيب أحد أنساق الموت، التي من أجلها ترك كل هذهِ الملذات.

٣- نسق الترغيب الثقافي

يتحدث الشاعر عن أيادي هارون الرشيد على العلويين ذاكراً فضله على (عبدالله بن يحيى)*، عندما عفا عنه، حين تجاوز وخرج على سلطته متمثلاً بقوله: [٢٦] (الوافر)

يَدٌ لكَ في رقاب بنـــــي عليٍّ
ومنّ لَيْسِ بالمنَّ اليســـــيرِ
فَإنْ شـــكروا فَقَدْ أنْعَمتَ فيهم
وإلاَّ فالندامـــــةُ للكـــفورِ
مَنَنْتَ على ابن عبدالله يَحْيَى
وكانَ مِنَ الحُتُوفِ على شفيرِ

سعى الشاعر الى بيان طابع التسلط والسيادة للممدوح، وفق ثقافته لأنّ كل فكرة مغايرة للممدوح المتسلط هي اعتقاد خاطئ بعد الخضوع فنسقية المضمر تكشف عن ثمّة أصوات غير خاضعة للسلطة، وأن الشاعر يضمر خلاف ما يظهر النص حتى ولو ارتسم النص بسيمياء الولاء.

يتمثل هذا النسق بقول الشاعر منصور النمري[٢٧]: (مخلع البسيط)

بُورِكَ هـــارُونُ من إمَـــام
بِطاعَـةِ الله ذى اعْتِصامِ
له إلى ذي الجلاَل قُرْبَـــى
ليْسَـــــتْ لِعَدْلٍ ولا إمـامِ
يا خَـيرَ ماضٍ وَخَيرَ باقٍ
بَعْدَ النبيِّينَ فـــي الأنامِ
ما اسْـــتُودع الدين من إمام
حامى عليه كما تحامـــِي
يَأْنسُ مـــن رَأيِـــهِ برأيٍ
أصْدَقَ من سَلَّةِ الحُسَـــامِ

فقد مرَّر الشاعر هذهِ القصيدة إلى الأمام علي عن طريق (هارون)، وهذا ما نؤكده في قراءة جل شعره الذي تتنازعه معانٍ مقصودة في بنية القصيدة العميقة ومعانٍ أخرى ظاهرة غير مقصودة في البنية السطحية للقصيدة، وقد نسب إليه النفاق فلم يكن النمري منافقاً, بل كان يعمل بالتقية فيورّي في مدح هارون بعلي[٢٨]

أما مدح الوزراء فقصيدتهِ التي مدح فيها جعفر بن يحيى أثر الفتنة الشامية بين النزارية واليمانية سنة ١٨٠هـ والتي استهلها الشاعر بقوله[٢٩]: (الطويل)

لقد أوقِدَتْ بالشـــأم نيرانُ فِتنَةٍ
فَهَذا أوانُ الشـام تُخْمَدُ نَارُها
إذا جَاسَ موج البحر من آل بَرْمكٍ
عليها خبت شـهبانُهاَ وَشَرارُها
رَمَاهَا أميرُ المؤمنـــينَ بجعفـــرٍ
وفيه تَلاَقى صَدَعهَا وانجِبارُهَا
رماها بميمونِ النقيبـــةِ ماجدٍ
تَرَاضَـــى به قَحطاُنَها وَنِزَارُها

نلحظ أن سلطة الخطاب للوزير كانت أعلى من مثالية السلطة الحاكمة، معتمداً بذلك على انساقها المضمرة، التي أضمرت خلاف ما أظهرت، ولا يغفل جانب المبالغة في الترغيب الثقافي.

أما في قوله[٣٠]: (الطويل)

وَزيُر أمير المؤمنينَ وَسَـــيْفُهُ
وصَعْدَتُهُ والحربُ تَدْمِى شِفارُهَا
وَمَنْ تُطْوَ أسْـرارُ الخليفة دونه
فَعِنْـدك مأوَاهَـا وَأنتَ فَـرارُهَا
وفيت فلم تَغْدِرْ لقومٍ بِذِمّـــةٍ
وَلَمْ تَدْنُ من حَالٍ ينالك عَـــارُها

طبيبٌ بإحياءِ الأمورِ إذا التوتْ
من الدَّهْـــرِ أعناقٌ فأنت جُبَارُهَا

فقد أخذ يمدح جعفر بن يحيى ويصفه بصفات الشجاعة والبطولة وشدة البأس، وأنه وزير الخليفة ومستودع مشورتهِ ومكمن سره، ثم وصفه بصفات الوفاء وحفظ العهد وكتمان السر وطهارة الذمة، والحكيم الذي يحسم الأمور ويواجه ملمات الخطوب، بكل تلك الأوصاف سعى الشاعر الى زرع طابع التسلط والسيادة للممدوح وفق ثقافته الراغبة لتعزيز الممدوح، فأن نسقية المضمر الثقافي تكشف لنا إن الشاعر أراد أن يجعل من سلطة الوزير أعلى من سلطة الخليفة، وكأن الشاعر أراد ان يحدث شرخاً بين الخليفة والوزير عن طريق الإعلاء من سلطة الوزير.

ثم ينتقل الشاعر إلى مدح (يحيى بن خالد البرمكي)، فيصفه هو الأخر بصفات الكرم والجود والعطاء على من يقف ببابه، وأن من جاوره فكأنما لاحت له (نجوم السعد) وهي الأبراج التي تعبر عن الحظ والفأل الحسن وذلك بقوله[٣١]: (الطويل)

أبوكَ ابو الأملاك يحيى بنُ خالدٍ
أخو الجُودِ والنُّعْمَى الكبارُ صغارُها
كأيّنْ ترى فـي البرمكيّن من نَدَىً
وَمِنْ ســـــابقاتٍ ما يُشَقُّ غُبارهَا
غدا بنجوم السّـعْدِ من حِلَّ رَحْلُهُ
إليكَ وعزَّتْ عُصْـــبَةٌ أنتَ جارُهَا

ومما يلحظ في القصيدة أن الشاعر قدم جعفر الأبن على الأب (يحيى بن خالد) في المدح، وكأنه استخدم سرداً استرجاعياً مقلوباً ولم يتحقق ذلك السرد إلا عبر ذكر مناقب الأبن الحاضر ثم الأب الغائب، نجد أن هذهِ القصيدة ذات وحدات سردية واصفة[٣٢] وان القصيدة اتكأت على نسقية الترغيب الثقافي المدائحي، فمن المتعارف عليه عند شعراء السلطة الممدوحة، أن المدح يكون على وفق سياسة العطاء المادي فلا تفسير لمدح الأب الا لزيادة العطاء اولا وبيان أن دور الابن مكمل لدور الأب فنسقية المضمر تكشف لنا إن الشاعر أكد على إن الوزير من عائلة عريقة قادرة على السيطرة على زمام الأمور.

وعند تحليل القصيدة نجد أن الشاعر قدم البرامكة على الخليفة هارون الرشيد في مستهل القصيدة، ويعتبر هذا النمط غير سائد في القصيدة المدحية لدى النمري، كونه خارجاً عن التراتيبة في مكانة الممدوحين والذي تمثل بقوله[٣٣]: (الطويل)

لقَدْ أُقِدتْ بالشـــأم نيرانُ فتنةٍ
فَهَذا أوانُ الشـــام تخمد نارها
إذَا جاش موجُ البحر من آل بَرْمكٍ
عليها خَبَتْ شُـــهَبانها وَشرارُها
رماهـــا أميرُ المؤمنـين بجعفـرٍ
وفيه تلاَقى صَدعَهَا وانجبارُهَا
رَمَاَها بميمـــون النقيبـــة ماجدٍ
تَرَاضـــى بهِ قَحطانَها وَنِزَارُهَا

نجد أن الانساق الثقافية تتخفى خلف أستار النص الجمالي إذ أن البيتين الأول والثاني مدحٌ للبرامكة بينما الثالث والرابع مدحاً للرشيد، و كان عليه أن يقدم البيتين الثالث والرابع على الأول والثاني تمثلاً لتراتبية الممدوحين الخليفة ثم الوزير، هذا لو كانت مدائحه في الرشيد صادقة، عكس ما نراه في مدائحهِ لآل برمك التي هي أكثر صدقاً وأعمق عاطفة، فقد كان الشاعر ((مصافياً للبرامكة))[٣٤]، ولاسيما جعفر بن يحيى البرمكي بحسب بعض الروايات فهم من قدموه إلى الرشيد وساعدوه على الوقوف بين يديه مادحاً، لأن نسقية الخطاب المدائحي تفرض على الشاعر عندما يقف بين السلطة الحاكمة عليه أن يستجيب الى أولويات السلطان وأفكاره ومشاعره[٣٥]

٤- نسق التمثيل المعاكس

كان المديح السياسي مركزياً في قراءتنا لشعره لأنه مّثل بدايات حياة الشاعر ونهايات مسيرته الشعرية، أما التشيع فهو الخفاء الذي ضللهُ بمدائحهِ المفرطة للرشيد، فقد خرج النمري عن صحيح الدين،

وجنح إلى المبالغات حين جعل إرادة الرشيد تعدل إرادة الله تعالى، وهذا ما شكك في عقيدة الشاعر لدرجة اتهامه بالتخاذل[٣٦]. فقد استنفذ الشاعر طاقتهِ الشعرية في رص مدائحهِ وبنائها لأسياده العباسيين، حاشداً فيها الصفات الإلهية والسجايا النبوية لخلفاء باعوا دينهم لأجل دنياهم ورغبوا بالخلود في هذهِ الدنيا الفانية، لذا أراد العباسيون تخليد أنفسهم عن طريق هذهِ القصائد الخارقة، التي أعدها الشعراء كمسلات تخليد لهم تبقى على مر العصور مقابل ذلك يحصل على ما يريد من اموال ومكانة مرموقة لدى الخليفة وفي نفس الوقت يخفي أشياء أراد لها الخفاء لأسباب أضمرها الشاعر.

إن المتتبع لقصائد النمري، يجد اهتمامه بمدح هارون الرشيد، إذ أفرد له أربع قصائد وثلاث مقطوعات وبيتاً يتيماً، ويُعد هذا القدر من أبيات المديح في الرشيد كثيراً إذا ما قورن بجملة شعره في هذا الغرض، ومما يلحظ أيضاً حذر الشاعر الشديد وخوفه من أن ينزلق المعنى لديه باتجاه يفهمه المتلقي بمعنى آخر يعود على الشاعر بالضرر، وهذا ما حصل فعلاً عندما حبس الرشيد منصور النمري بسبب الرفض فخلصهُ الفضل بن الربيع شفيعاً له.

حيث أنكر النمري ذلك ((وقال: لا يا سيدي ما أنا قائل هذا ولقد كذب عليّ ولكني القائل: (مخلع البسيط)

يا مَنْزِلَ الحيِّ ذا المغاني
أنعمْ صَبَاحاً علـــــى بَلاكا
هارونُ يا خيرَ من يُرَجّى
لم يُطـــــعِ الله من عطاكا

فأمر بأطلاقهِ وتخلية سبيله))[٣٧] نجح النمري في صياغة المعنى المراد تشكيله في قصيدتهِ عن طريق ملاءمته بين الظاهر والمخفي، ولا شك أن اتسام النصّ الشعري بحدث المخاتلة والمراوغة ناجم في واقع الحال، عن تميز تشكيله اللغوي الذي يتضمن في نسيجه الكلي طاقات استعارية ومجازية لامتناهية[٣٨]، إذ ابدى الولاء المطلق للرشيد بعد أن حرض عليه، وإلا كيف تفسر سجنه ثم شفاعة ابن الربيع له عند الرشيد، وبهذا النسق المعاكس نجح النمري من النجاة بنفسه.

الخاتمة:

بعد الاطلاع على المديح السياسي في شعر منصور النمري، تبينت أمور عدّة منها:

- مثل شعر منصور النمري نتاجًا أدبيًا خصبًا حمل معه انساقًا مضمرةً ، كشفت عن اللبس الذي طالما وقع في عدم فهم الدارسين لشعره،إذ ارتبط شعر النمري بالصراع السياسي بين العباسيين والعلويين.
- استثمر الشاعر انساق التوظيف المادي (كرم الخلفاء)، و استلاب الشباب، و الترغيب الثقافي، و التمثيل المعاكس، حمل ذلك المدح السياسي التقرب من السلطة العباسية وزيادة العطاء وفي الوقت نفسه النجاة بنفسه من القتل.
- كشفت لنا نسقية المضمر الثقافي إن الشاعر جعل سلطة الخطاب للوزير أعلى من مثالية السلطة الحاكمة، معتمداً بذلك على انساقها المضمرة،التي أضمرت خلاف ما أظهرت، وكأن الشاعر لا يعنيه كلاً من الخليفة والوزير فهما في نظره سيان لهذا يرفع من شأن أحدهما دون الآخر متى شاء.

الهوامش:

١- تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات: أحمد يوسف، بحث أنترنت، ٣٨,٤٦.P/htt://www.nizwa.com/Yolume١٢ .٢٠٠٦,٦/١٢/٠٨,html

٢- النظرية التوليدية التحويلية واكتساب اللغة الأم: بحث أنترنت ,htt://aljalal.wordpress.com

٣- ينظر: الانساق الثقافية في كتاب الجمهرة في أيام العرب : ٧٧

٤- الديوان: ١٥٣، شطير: بعيد ويقال للغريب: شطير لتباعده عن قومهِ، بخوص: الخوص: ضيق العين وصغرها وغئورهما، الأهلة: المهللة من الإبل: التي قد ضمرت وتقوست، والهلال: الجمل المهزول من ضرابٍ أو مسيرٍ.

٥- الديوان: ١٥٣، وما بعدها.

* هو يحيى بن عبدالله بن الحسن بن علي بن ابي طالب، خرج على الرشيد بالديلم سنة ١٧٦هـ واشتدت شوكتهُ فجهز إليه الرشيد الفضل بن يحيى في جيش كثيف، فكاتبه الفضل، وبذل له الأمان وما يختاره، فأجاب يحيى بن عبدالله إلى ذلك، وطلب يمين الرشيد، وأن يكون بخطه، ويشهد فيه الأكابر، ففعل ذلك، وقد حضر يحيى إلى بغداد، فإكرمه الرشيد وأعطاه مالاً كثيراً، وما غتم الرشيد أن انقلب عليه، فحبسه وتوفي في سجن الرشيد بعد أمور عظيمة وخطوب جسيمة، ينظر: مقاتل الطالبيين، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٦م، ص٤٧١، ٤٧٢.

٦- المصدر نفسه: ١٦٣ – ١٦٤.

٧- ينظر: الأدب العربي في العصر العباسي، د. ناظم رشيد، ٢٥.

٨- الديوان: ١٨٦.

٩- الديوان: ٢٠٣.

١٠- صحيح البخاري:٢٤٠٤

١١- الديوان ١٦٣

١٢- مختصر أخبار شعراء الشيعة، المرزباني، تحقيق: الشيخ محمد هادي الأميني، ٨٨ وما بعدها.

١٣- الديوان: ١٦٢.

١٤- ينظر الديوان: مقدمة المحقق، د. عبدالحفيظ مصطفى، ٨٥.

١٥- المصدر نفسه: ١٦٢.

١٦- طبقات الشعراء: ٢٤٢.

١٧- ديوان المعاني: ١٥٣/٢.

١٨- ينظر الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: ٤/١.

١٩- تاريخ الادب العربي العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، ٣١٥.

٢٠- الديوان: ١٦٢.

٢١- ينظر: الديوان: مقدمة المحقق، د. عبدالحفيظ مصطفى، ٨٦.

٢٢- الديوان: ١٦٢.

٢٣- المصدر نفسه: ١٦٢، رِبْقَةِ: الحبل والحلقة التي تُشدُّ بها الغنم الصغار لئلا ترضع، والربقة: عروة في الحبل تجعل في عنق البهيمة، فاستعارها للإسلام: يعني ما يشد المسلم به نفسه من عرى الإسلام. ينظر: لسان العرب (ربق) – ١٥٧٠/٣.

٢٤- النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية ،د.عبد الله الغذامي :١٥٠ ، ١٥٢

٢٥- الديوان: ٢٠٠.

٢٦- الديوان: ١٥٣، وما بعدها.

٢٧- المصدر نفسه: ٢٠٠.

٢٨- ينظر: منصور النمري شاعر مطمئن بالأيمان: (بحث منشور على الانترنيت)

٢٩- الديوان: ١٤٩.

٣٠- الديوان: ١٥٠.

٣١- المصدر نفسه: ١٥٠.

٣٢- ينظر: مرآة السرد قراءة في أدب محمد خضير، عبدالرحمن طهمازي ومالك المطلبي ، ((الوحدة السردية تتمظهر إلى ثلاث وجوه هي: التمظهر الأيقوني، والتمظهر الأشاري والتمظهر الرمزي اللغوي)).

٣٣- الديوان: ١٤٩.

٣٤- الأغاني: ٩٨/١٣.

٣٥- ينظر: افاق النظرية الادبية المعاصرة ، فخري صالح،٩٧

٣٦- ينظر: يقظة بعد غفلة (شعر منصور النمري): الشيخ عبد الرسول الغفاري، ٢٢، بحث انترنت:- Refed.net.turathona

٣٧- المصدر نفسه: ١٦٧/١٣، وينظر الديوان: ١٨٠.

٣٨- ينظر : تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، د. يوسف عليمات وآخرون:١٣٦٤

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:-

• القرآن الكريم

١- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، شرح وكتب هوامشه: د. يوسف علي الطويل، طبعة جديدة ومصحة ومنقحة، دار الفكر للطباعة والنشر، ٢٠١٣م.

٢- ديوان المعاني: لأبي هلال العسكري، عن نسخة الإمامين العظيمين: الشيخ محمد عبده والشيخ محمد محمود الشنقيطي مع مقابلة المشكل بنسخة المتحف البريطاني، عالم الكتب، بيروت (د. ت).

٣- شعر منصور النمري: جمع وتحقيق الطيب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، دار المعارف للطباعة.

٤- شعر منصور النمري: جمع وتحقيق ودراسة: د. عبدالحفيظ مصطفى عبدالهادي، الناشر: مكتبة الآداب، ٤٢ ميدان الأوبرا، القاهرة، ط١، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

٥- صحيح البخاري، محمد بن اسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي (ت ٢٥٦هـ) تحقيق. محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ١٤٢٢هـ.

٦- طبقات الشعراء: عبدالله بن محمد بن المعتز العباسي، تحقق: عبدالستار احمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨١م.

٧- لسان العرب: لابن منظور، تحقيق: عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف القاهرة.

٨- مختصر أخبار شعراء الشيعة: المرزباني، تحقيق: الشيخ محمد هادي الاميني، الكتبي للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م..

٩- مقاتل الطالبين لابي الفرج الاصفهاني، تحقيق: السيد احمد صقر، طبعة عيسى البابي الحلبي، (د. ت).

١٠- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري ، الآمدي (ت ٣٧٠هـ)، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان،

ثانياً: المراجع:

١١- الأدب العربي في العصر العباسي: د ناظم رشيد، (د. ط)، (د. ت).

١٢- افاق النظرية الادبية المعاصرة (بنيوية ام بنيويات)، مجموعة من الباحثين، تحرير وتقديم فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط١ ،٢٠٠٧ م.

١٣- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٨.

١٤- تحولات الخطاب الادبي العربي المعاصر، د. يوسف عليمان وآخرون، منشورات عالم الكتب الحديثة ، اربد الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٨م

١٥- مرآة السرد، قراءة في أدب محمد خضير: عبدالرحمن طهمازي ومالك المطلبي، دار الخريف للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٩٠م

١٦- النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية ، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط١ ،٢٠١٢ م .

ثالثاً: الرسائل الجامعية:ـ

١- الانساق الثقافية في كتاب الجمهرة في أيام العرب لعُمر بن شبة البصري (ت ٢٦٢هـ)، اوراس نصيف جاسم، اطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء، كلية التربية، ٢٠٢٠م.

رابعاً: البحوث المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت):-

١- تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات: أحمد يوسف، p/htt//www.nizwa.com/yolumel٢ .٢٠٠٦/١٢/٠٨,html.٣٨,٤٦.

٢- النظرية التوليدية التحويلية وأكتساب اللغة الأُم:

٣- Htt://aljalal.wordpress.com

٤- منصور النمري شاعر مطمئن بالأيمان ، بحث منشور في موقع للعتبة الحسينية المقدسة، الادب الحسيني، ١٩-١٢-٢٠١٨م.

٥- يقظة بعد الغفلة (شعر منصور النمري): الشيخ عبد الرسول

الفضاءُ الكتابيُّ في شعر أديب كمال الدين

أ.د. كاظم فاخر حاجم
كلية الآداب / جامعة ذي قار

هيفاء جواد محمد كاظم
كلية الآداب / جامعة ذي قار

The Written Space in the Poetry of Adeeb Kamal Al-Din

Prof. Dr. Kazem Fakher Hajim
Haifa Jawad Muhammad Kazem

الملخص

يشكّلُ الفضاء الكتابي البصري فضاءً شعرياً تأويلياً له القابلية على فتح آفاق القراءة بشكل واضح، إذ أصبح من المسلّمات الحداثوية أن الكتابة بأنماطها وصورها وتنوّع أساليبها أصبحت فضاء مفتوحاً لقراءات أخرى يتلمّسها المتلقي، فيحاول الوصول إلى المعنى المسكوت عنه، وهي في الحقيقة قصدية واعية من الباثّ إلى المتلقي، ليجعله مشاركاً في النص بل منتجاً آخر بفعل قراءة جديدة أُريد لها الظهور وتقانة جديدة في الشعر المعاصر تحاكي التطور الكتابي البصري.

وعليه لجأ الشعراء على استعمال التقطيع الكتابي والنثيث التنقيطي والأشكال الهندسية والبياض والسواد وعلامات الترقيم على أنها أشكال لها القدرة على محاكاة المتلقي بصرياً ومن ثمَّ قرائياً للوصول إلى فضاء شعري وتأويلي في آن واحد.

الكلمات المفاتيح:
التقطيع الكتابي، النثيث التنقيطي، الأشكال الهندسية، البياض والسواد، علامات الترقيم.

Abstract:

It is clear, as it has become a modernist postulate that writing with its patterns and images and the diversity of its methods has become an open space for other readings that are touched by the recipient, trying to reach the silent meaning. In fact, it is intentional and conscious from the transmitter to the recipient to make him a participant in the text, but another product by the act of a new reading intended for it. It is an emergent and a new technology in contemporary poetry that mimics the development of visual writing

Accordingly, poets resorted to the use of epigraphy, dotteds letters, geometric shapes, white and black, and punctuation marks as forms that have the ability to simulate the recipient visually and then reading to reach a poetic and hermeneutic space at the same time

Keywords:

Written fragmentation, dotted letters, geometric shapes, white and black, punctuation marks.

توطئة: الفضاء الكتابي:

تشغل معمارية التشكيل البصري للكتابة المساحة ذاتها في الدرس النقدي الحديث من القراءة والتأويل، إذ تنتمي إلى "ما يميز الثقافة الكونية الراهنة بكونها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها، ويتضمّن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثاً عن ذلك الشكل الذي لم يرَ من قبل"[١]، وهذه التقنية على اختلاف أنواعها تمثّل فضاءً شعرياً "يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص، ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص الشعري"[٢] وقراءته، وله القدرة على فتح آفاق التأويل بشكل كبير وواضح بفعل قدرة المتلقي على التخييل والتصوّر الذهني الذي يحيل على خبرات تراكمية سابقة لها القدرة في الحضور في اللحظة الآنية لتساهم في بناء نص جديد يتمثّله القارئ بوصفه منتجاً جديداً للنص أو بعبارة أخرى عتبات أريد لها الحضور بفعل قصدي أراده الباثّ ليبني" عوالم نصه على وفق كيفية ما: محاكياً بناءات موجودة، أو مبدعة، في نطاق الممكن النوعي، طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصية التي يتشكّل منها النص الذي يبدع على وفق رؤيته لعمله الإبداعي، تبعاً لضرورات تشكيل المعنى"[٣] وحضر في ذهن المتلقي ليمارس سلطته التأويلية عليه، إذ تأخذ القصيدة عند الشاعر أنماطاً عدة في بنية الخطاب الشعري، فإذا كان المكان النصي هو " مساحة الصفحة التي يتكون من خلالها جسد الكتابة، فإن الشكل الحقيقي للنص الشعري الحديث يتمثّل في تشكّله على الصفحة التي تتشكّل باللغة وبها تستنطق"[٤]، وهذه اللغة تكون في فضاء الصفحة؛ لأن الشعر ومع مرور الزمن تحول من فن سمعي شفاهي إلى فن مكاني بصري، يتخذ له حيزاً في فضاء الورقة يقوم على العنصر التشكيلي للمكان[٥].

وتأسيساً على ذلك بدأ الشعر يميلُ إلى أن يكون شعراً قرّائياً لا سماعياً،وإن القصيدة الحديثة لا تخلق تقاليدها الجمالية من طاقاتها على التمظهر في الصوت فحسب، أي في الخاصية الأدائية للشعر، بل في الكتابة وتجليّاتها المرئية في فضاء الورقة أو المكان الطباعي وانفتاحه على المقترحات التأويلية الممكنة التي تجعل من هذه الفضاءات مساحة للقراءة وفكّ شفرات النص، بفعل خاصية الرسم الكتابي للشعر، والفراغات الموجودة فيه، فأخذ شكل القصيدة الحديثة حيزاً كبيراً في قراءة النصوص وتأويلها، وهذا ما نلحظه في قصائد أديب كمال الدين، إذ جاءت بأشكال متنوّعة تخالف المألوف، فنجد فيها بناءً بطريقة بصرية جديدة تقوم على تكثيف الفكرة وانفتاح القراءة ومن ثم حصول التأويل:

أولاً: التقطيع الكتابي وقصدية الباث:

يمثّل التقطيع الكتابي في فضاء الورقة فاعلية تأويلية يشترك فيها الباثّ والمتلقي بقصدية واضحة، فالباثّ يعمل على تفريق الكلمة كلها أو بعض منها؛ لتأكيد المعنى الذي يروم الوصول إليه أو إرساله إلى المتلقي أو لبيان معاناته وإحساساته، وهي أيضاً سمة ارتفاع الصوت ووضوحه الذي يمثّل صورته في اللحظة الآنية، مثلما هو سمة انخفاض الصوت وتهدّجه[٦]، بفعل هذه الخاصية الجديدة التي رافقت الشعر المعاصر وشعر الشاعر الذي استعملها ليصف حالة الضياع التي يشعر بها:

دعنا نصرخ الآن:

ال.....ن.....ج.....دة!

ربّما سيسمعنا ذلك الرجلُ الطيّب

أو من أرسله في مهمته العجيبة.[٧]

يتخذ الشاعر تقنية التقطيع البصري لكلمة (النجدة)، لبيان معاناته التي بدأت بالصعود تدريجياً كلما مضى الزمن، وهذا ما نلحظه بزيادة عدد النقاط التي تؤدي غرضاً بصرياً يبيّن فيها معاناته بالتلاشي والضياع؛ لأن الإنسان بطبيعته السايكلوجية عندما يشعر بالضعف وعدم القدرة على الوجود يبدأ بالتشبّث بقشة النجاة، وبأي وسيلة كانت، والصراخ كان وسيلته التي صاعدت نبرته كلما أحسّ بضيق الوقت وانعدام الأمل، ففي التقطيع الأول للكلمة كانت النقاط الموضوعة ثمان نقاطٍ، وفي المقطع الثاني اثنتي عشرة نقطةً، وفي الثالث ثلاث عشرة نقطة، مع

وضع علامة التأثر لبيان شدة الحزن والألم.

وهذا التدرج في الصراخ ما هو إلاّ محاولة النجاة والتمسّك بالأمل؛ لأنه الوسيلة الوحيدة للبقاء، ممّا جعله يكرّر الأمر نفسه في نهاية القصيدة:

أنا لم أفقد الأملَ بعد !

أرجوك

ال.....ن.....ج.....دة!

ال.....ن.....ج.....دة!

ال.....ن.....ج.....دة![٨]

لقد مثّل تكرار النقاط الموضوعة خاصية طباعية وبصرية وفضاءً تأويلياً؛ لبيان الحدث وهول المصيبة، بعد أنْ تُرِكَ وحيداً، إذ استطاعت هذه النقاط وطريقة تقطيعها، أن تشي بصراخ الشاعر المتكرّر غير المنقطع، فلا يتمّ الاتحاد مع الآخر، ولا التجاوب معه، ولا الإنقاذ المحتمل، ولم تكتمل نهاية الحدث باستمرارية الصراخ الذي يضعنا في حمّى الانفعال، ليبقى المعنى مؤجّلاً ومفتوحاً لاحتمالات عدة، يزداد توتراً بفعل الخاتمة المفتوحة وتشكيلها البصري للبحث عن المعنى اللائذ بعد نهاية القصيدة[٩]، الذي يزيد المتلقي توتراً أيضاً في استكمال القراءة وردم الفجوات للوصول إلى قصدية المؤلف، وكأن النقاط الموضوعة وطريقة تشكيلها البصري وتدرّجه فتح آفاق القراءة والتأويل، بل أبقى النص مفتوحاً للقراء على اختلاف مستوياتهم ولاسيما أن النهاية توحي بوجود الأمل، طوق النجاة الذي يبحث بوساطته عن الخلاص من تلاشي الذات وضياعها بدلالة قوله: " تمسّكْ بِحُلمِكَ وإن كانَ خفيفاً كالغُبار!"[١٠]، وهذه السمة كانت حاضرة عند الشاعر، فكلما زادت معاناته ازدادت معها آلية التقطيع البصري، فزيادة تكرار التقطيع البصري للفظة يوحي بضخامة الحدث وانعكاسه عليه:

آه شبابي

دمعٌ.. دال

دمعٌ.. ميم

دمعٌ.. عين

دمعٌ.. نون.[١١]

عمل التقطيع الكتابي للفظة الدمع على بيان البعد السايكلوجي للذات بعد أن فقدت شبابها، فقام بتكرار اللفظ المقطع (أربع مرات) مع وضع نقاط التوتر الدالّة على الحيرة التي تسكن حالته المنهزمة، وكأنه يريد القول إن فقَدَ الشباب لا يضاهيه فَقْد في الوجود، فقطع اللفظة ليعطي لكلِّ حرف قيمة خاصة تدلّ على استمرار عملية البكاء حتى نهايته الحتمية، فجاء العدول الفضائي على الورقة في الكتابة تعبيراً عن البعد السايكلوجي لدلالة المفردة المقطّعة وأثرها الشديد على الذات والمتلقي على السواء[١٢]، ففقد الشباب هو فقد الوجود الحيوي للإنسان، فتتغير ملامحه وتنبعث آهاته "آه شبابي، رأسي أبيضّ، كما أبيضّ الموت"[١٣]، بل يرى نفسه قريباً من الموت، وهذا ما جعله يكرّر لفظة الدمع وحروفها تأكيداً لسايكلوجيته أولاً، وانفتاح القراءة التأويلية ثانياً.

ويمثّل تقطيع الكلمة خاصية كتابية وفضاء نصياً له القدرة على وضع القارئ في قلب الحدث وضخامته:

حاء،

راء،

باء؛

ثلاثةُ حروف،

ثلاث حروب،

ثلاثُ طعناتٍ في الرّوح والجسد.

ثلاث مِيتَاتٍ لا تُبقي ولا تَذَر

ولم يرها، من قبل، بشر[١٤]

يحاول الشاعر تقطيع لفظة الحرب بيان أثرها الكبير على المتلقي، ومن ثم إن تقسيماتها ناسبت الحروب التي خاضها العراق وألقت بظلالها على واقعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وكأن فكرة التقطيع تتماشى مع الأثر الذي خلفته الحروب على الذات الشاعرة في الروح والجسد والآخر، فهي لا تبقي لحماً ولا تترك عظماً إلاّ أحرقته، فيظهر أثرها على الجميع وكأنها سقر في عظمتها وتهويلها: {وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ}[١٥]، وهذا التأويل الذي نتلمّسه بتناص الشاعر مع قوله تعالى: {لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ}[١٦]، فالحرب تقطع كل شيء حتى النسيج الاجتماعي للشعوب والأفراد

ممّا ينعكس على واقع الحياة الذي بثّه في فضائه الكتابي القائم على فكرة التقطيع المرتبطة بتقطيع كل شيء، فحوّل المجتمع من حال إلى حال، من التوحيد إلى التفريق، من الغنى إلى الفقر، من التطوّر إلى الجهل، من الصدق إلى الغشّ، من العدل إلى الباطل، من الصدق إلى الكذب....

ثانياً: النثيث التنقيطي (شعرية الصمت وأفق التلقي):

جاءت النقاط الموضوعة في الرسم الكتابي لتوضح معاناة الشاعر وما يعتريه من همّ وألم يناسب الحدث المقصود، فكلما زاد عدد النقاط في الفضاء الكتابي أصبح فضاءً مفتوحاً لتأويلات عدة يناسب الحدث ومقصديته، بل يصبح صورة ذاتية تنمّ عن قصديته ووعيه التامّ به، فزيادة عدد النقاط يجعل الصمت يطول في فضاء الورقة، لكنه يكون أكثر تفاعلاً عند القارئ الذي يحاول ملء الفراغ الكتابي بقراءته التأويلية وقدرته البصرية التصويرية في ملء الفراغات والتعويض عنها بما يناسبها:

تحرّكتْ بنادقُ جند الطاغية
وطوّقت المُصلين الباكين من كلِّ جهة
وبدأتْ تحصدهم حصداً.
.....
.....
.....
كانت الطّلقةُ الأولى من نصيبِ العارفِ بالطبع.[١٧]

يبدأ النص بالعودة إلى الماضي في محاولة منه لإحيائه ذهنياً وبصرياً بعرض أحداث مرّت في مناطق مختلفة من العالم الإسلامي بصورة تخيلية تحاول ربط الأحداث بالخيال البصري الذي يحضر عند كل متلقّ عاصر حدثاً أو أحداثا من هذا النوع أو قرأ عنها، ويمكن القول: إن العراق والدول العربية والإسلامية قد عاشت هذه الحوادث، إذ نستطيع أن نستحضر صور رجال الدين الذين فقدوا حياتهم لخدمة الناس أولاً والإنسانية ثانياً، وهذه الأحداث ليست ببعيدة عن الذات الشاعرة والقارئ والتاريخ، ولهذا يطول الصمت ويحضر نص آخر بفعل النقاط الكثيرة التي وضعت بعد النص المكتوب الذي انتهى بوضع النقطة التي تعني نهاية المصلين ونهاية النص، لكن النقاط الموضوعة بعد النص تجعلنا أمام نص آخر بعد أن سكت الباثّ وجعل مهمته للقارئ الذي عليه أن يملأ السطور الثلاثة الموجودة التي يجب أن تتناسب تصويرياً وذهنياً مع النص الذي سبقها، ولابد أن تتناسب أيضاً مع النقاط المائة والعشرين التي توحي أن الفراغ كبير جداً، فالواقع التطبيقي يؤكد "أنّ زرع النقط في الصياغة الشعرية يكشف عن رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوى الإبداعي، بل ربما وصل إلى المستوى الوجودي، وفي هذا النمط يتهّيأ للمتلقي أن يتحرك تعبيرياً بالناقص في كل سطر"[١٨]، بل هو نص جديد أوكلت مهمته لكل متلق، ولكل شاهد عاصر أو قرأ هذه الأحداث واستحضرها مع رمزيتها الدينية المتمثلة بالإمام والمرجع والعارف والشيخ الذين فقدوا حياتهم من أجل الإنسانية، وهذا الناقص من الكلام أو المسكوت عنه يناسب المتلقين على اختلاف مراتبهم وشعوبهم وقصصهم، ولاسيما أن النص الجديد يرتبط مع عقائد المتلقي فالسلطة الدينية تفوق السلطة السياسية والاجتماعية، فالذوات الجماعية تتمثل من تفاعلات جماعية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمدلول وجودي ذي بعد لاهوتي غيبي يبلغ إلى بلوغ المطلق ببثّ أفكاره في الأبعاد الأرضية ليصبح مثالاً يحتذي به الجميع وصورة من صور الوجود الغيبي[١٩] يكون أثرها أكبر من كل المؤثرات الأخرى، ونصوصها أكثر تأثيراً بالآخر، وهذا المبرّر السلطوي جعل عدد النقاط بهذه الأسطر والعدد الذي يفوق الأعداد الطبيعية.

يرتبط النثيث التنقيطي بالمسكوت عنه في نصوص أديب كمال الدين، الذي يعمد إلى جعل مساحته الفكرية ترتبط به بشكل مباشر، فالنقاط التي يحاول بثّها في نهاية النص تفتح التتابع الزمني والفكري للمتلقي بأثره الذاتي:

حينما أسَّستُ بنكاً للأحلام
نشرتُ إعلاناً في الصّحف كلّها
بطلبِ الأحلامِ من الحالمين
والمُتشرّدين والمجانين.

لم يتقدّمْ أحدٌ بأيّ حلمٍ كان
سوى رجل واحد
كانّ يقدّم لي بكرمٍ حاتميّ
مائة حلمٍ وحلمٍ كلّ يوم.
وحين مددتُ يدي لأصافحه
اكتشفتُ أنّه..... أنا![٢٠]

جاء التعبير ليكشف ضخامة الحدث وفنتازيته التي سارت بخط موازٍ مع بنك أحلامه الذي فاق أحلام المُشرّدين والمجانين، فعندما يتفوّق على المجانين في أحلامه، يشعرك أنه تجاوز الواقعي والمتداول والحالم إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، وهذه النقاط بامتدادها الأفقي الطويل الذي وصل إلى (ثلاث وعشرين) نقطة مثّل فخامة المفاجأة التي ظهرت بعد أن اكتشف أنه الوحيد الفنتازي؛ لأنه لم يجد مثيلاً له في الوجود، بل أفصح بعد توّقف كبير أنه الوحيد الحالم الذي يحاول الهرب من الواقع ويهيئ لنفسه موقعاً ممتازاً يمكن بوساطته الاطلاع على الثغرات الوجودية والمعرفية[٢١]، التي ترتبط بسايكلوجيته؛ لأن أعمال فرويد نفسه تقترب كثيراً من الخصائص الفنتازية، فالمقصود ليس الهرب من الواقع إلى الأحلام فقط، وإنما استغوار له بفعل عاملي الرمز والخيال[٢٢]، اللذين تحققا عند الذات الشاعرة بمقابلة ذاتها بصورة أخرى تقترب من الرؤية الغريبة بعد أن وضع عدداً كبيراً من النقاط، استطاع بها أن يحطّم الأطر المسبقة للاتساق الظاهري للوجود العيني الذاتي بل كان أقرب إلى اللقاء الفنتازي، ومنه فإن الفنتازي لا يعيد ترتيب النظام إلاّ إذا اقتحم عنصرُ ما قد يُدعى اللاّنظام، ممّا يجعل الفكر متردداً؛ لأنه لا يستطيع البرهنة عليه، بمعنى أنه يعيش على القلق والخوف، فيتجه نحو عالم آخر يتسم بالغموض والغرابة، يختلف برؤيته عن الواقع وممكناته بل يقترب من الغرابة وقوانينها، ليحيي وجوده بكثافة ويُعْمِلُ مخيّلته ليجعل لمخاوفه أشكالاً وحُجوماً وأجساماً يركّبها من الواقع، يُهدهدها وحيداً في ظلمته وعزلته ويعطيها مبررات لتحيا بين جوانحه، فالذات تخالف الحضور الممكن والمتوّفر في النص الشعري لتسبح بعيداً إلى عالم غريب تسعى إلى إحياء وجودها بصورة فنتازية تترجم به قلقلها وتشظيها بأنساق غريبة[٢٣]، وكلما ازداد تشظيها وقلقها ازداد معه توتّرها وزيادة مساحة الفضاء الكتابي المحذوف الذي يوحي بذلك القلق، فالنقاط هي القلق والخوف والتشظي والحلم والتشرد والجنون والهرب... وغيرها.

أمّا إذا قلّت الغرابة فإن التوتر والقلق يكون أقلّ مما سبق، لكن الأمر يعتمد أيضاً على شعوره وشدة معاناته:

آه...
هي لا تعرفُ معنى الحريق !
هي لا تعرفُ معناه أبداً !
هي لا تعرفُ معنى العُري أبداً !
هي لا تعرف...
هي..... اللعنة ![٢٤]

تنبعث من النص آهات الشاعر وتوتره العاطفي، بمعنى آخر إنه يقترب من الواقع الحقيقي الذي تشكّل بصراع وجودي بين المرأة والرجل، ولهذا تعاضدت نقاط الحذف مع علامة التعجب والفضاء الطباعي البصري المتمثّل (بتسع عشرة) نقطة، لتجعله في دائرة القراءة والتأويل، وحقيقة الصراع تمثّلت بماهية المرأة وتأثيرها على الرجل عاطفياً حتى وصل إلى مرحلة الاحتراق المجازي، فهي لا تراعي مشاعر الرجال، مثلما لا تراعي أنوثتها حتى وصلت حدّ اللعنة ، وقد أفصحت نقاط الحذف عن مشاعر الذات في الموضع الأول (آه...)، التي بُنيت على الآهات والحسرات والتوجع العاطفي المأزوم، وما فعلته بمشاعره، وفي الموضع الثاني أشار إلى جهلها ما لم تفعله من أشياء تنافي مبادئ الإنسانية الحقة مثلما تنافي الضوابط الدينية القائمة على الحشمة والوقار، وهذا الجهل هو ما قصده بالفضاء الكتابي البصري الذي وضعه من أجل ملء الفراغ بما يناسب اللعنة التي قصدها، فمعصية المخلوق هو الذي يصل بالإنسان الى حدّ اللعن، وما نتج عن العري هو الذي أوصلها إلى هذه الدرجة وما بين العري واللعن تشكل فضاءً القراءة:

مثّل الفضاء البصري قراءات عدة ترتبط بالتجاهل / اللامبالاة، الجهل / عدم المعرفة، والمعصية التي تتولّد عنها قراءات أخرى وفرتها النقاط المرسومة بين المرأة ولعنتها، لأن ما بينهما يحمل أبعاداً دينية وأخلاقية، وما فعلته وتفعله كانت له ردود فعل سلبية على الرغم من كلمات الإطراء التي تنالها، لكنها في نهاية الأمر سوف تكون بعيدة عن الحب الحقيقي الذي تبحث عنه النساء، لأنها تحترق من دون أن تعرف بعد أن أحرقت الآخرين بمفاتنها حتى وصل الأمر إلى اللعن

إنَّ علاقة الشاعر بالفضاء الكتابي وعدد نقاطه الموضوعة بين الألفاظ التي تناسب السياق علاقة واعية تعتمد على أثر الحدث عليه، فكلما كان تأثيره كبيراً ازدادت النقاط الموضوعة، وقد تتضاءل بما يناسب الحدث:

الموسيقى تهبط... تهبط
والروح تضيعُ..... وتُمّحي[٢٥]

هذا التفاوت بالاستعمال الكتابي البصري للنقاط مثل ظاهرة واضحة في خطاب الشاعر ترتبط برؤيته الذاتية الشاعرية، فالسلطة الدينية لها مكان الصدارة في النصوص الظاهرة والمضمرة التي يناسب عدد النقاط والفعل التأويلي، والخطاب الفانتازي في المنظوم خياله عميق وفكره متشعّب، ورمزيته متنوّعة، فهو "اشتغال في نسق اللغة يحركه الاستعمال المجازي للألفاظ والعبارات، إنه اشتغال يبدأ من اللّغة ليكوّن التعبير عن العالم وذلك عبر تفجير إمكاناتها التخيلية"[٢٦] هو رؤية مختلفة للكون بدلالة أن الذات تفوّقت على كلِّ المجانين والمتشردين في الوجود، وأحلامها التي فاقت الجميع ولا يشبهها إلاّ ذاتها، وينطبق هذا الأمر على اللعن الذي يُعدّ من الكبائر أيضاً فقد ورد في القرآن: {مَلْعُونِينَ أَيْنَمَا ثُقِفُوا أُخِذُوا وَقُتِّلُوا تَقْتِيلاً}[٢٧]، أي يخرجون (ملعونين) مُبعدين عن الرحمة، وقوله تعالى:{وَالشَّجَرَةَ الْمَلْعُونَةَ فِي الْقُرْآنِ وَنُخَوِّفُهُمْ فَمَا يَزِيدُهُمْ إِلاَّ طُغْيَاناً كَبِيراً}[٢٨] والشجرة الملعونة في القرآن الكريم هي الزقوم التي تنبت في أصل الجحيم جعلها الله علامة للتنبيه والترويع، فاللفظ في دلالته الخروج من رحمة الله لحدوث المعصية، وهي صورة واقعية إلى حد ما فجاء فضاؤها واسعاً ومتنوعاً وقدرته التأويلية تفوق النصوص التي تكون نقاطها أقلّ من هذا العدد، وكأنما يريد القول إن القراءات غير مفتوحة إلى مالانهاية بل هي محدودة بعد النقاط، لكنها لا تفوق الحدث الديني أو الفنتازي بدلالة عدد النقاط، وهذا التدرّج في القراءة والتأويل يناسب تماما أثر الموسيقى على الروح بفعل ما تحمله من أنغام، فتضيع الروح وتحلم بما يناسب الموسيقى وأثرها بعد أن هبطت في الروح، وهو حدث لا يصل إلى مستوى الأحداث السابقة، أي أن عدد النقاط الثمان أوضح قيمة الفضاء التأويلي الموجود، لكنه بطبيعته لن يصل إلى ضياع الذات الحقيقي وموتها في الخطاب الديني أو الخيال المتشكّل في الخطاب الغرائبي أو فقدان الرحمة التي يبحث عنها الجميع.

ثالثا: الأشكال الهندسية وفاعليتها البصرية التأويلية :

قد يكون الفضاءُ الطباعي للنص فضاءَ القراءةِ والتأويل، وهذا ما نستطيع أن نتلمّسه بالشكل الكتابي الذي جاء به الشاعر بوساطة حصره بشكل معين، كأنه تدرّج مقصود للمعنى في مساحات معينة لتجسيد" رؤيتها البصرية ذات الأشكال الخطية المنسقة، والمنظمة فيما بينها، لتكون غاية في الاستقطاب البصري / والمناوشة التشكيلية المفاجئة"[٢٩]، ممّا يجعل القراءة تدور في هذا الشكل المراد تخيّله ومساحته في التزايد والتناقص والتساوي، وكأنه فضاء وجودي حقيقي:

نعم،
حاءُ الحياةِ حُبّ
رغم الزلازل والفواجع والحروب[٣٠]

يبدو أن الكتابة جاءت بهذا الشكل لتناسب الشكل الهندسي وأيضاً لتناسب التدرّج الذي يريده النص، إذ بدأ بالبوح بكلمة نعم وهي الاستجابة الفعلية لوجود الذوات في الحياة على الرغم من سلطة الزمن والوجود اللذين أرهقا البشرية بالزلازل والفواجع والحروب، التي هي القاعدة الحقيقية والمساحة الأكثر حضوراً في الواقع المعيش، وهذه الدلالة أظهرتها قاعدة

الشكل الهندسي المثلث القائم على ثنائية الخير والشر الناتج عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم النص على وفق رؤية معينة داخل مثلث بصري، والرابط بين النقاط الثلاث بشكل تلقائي " ومع أنه لا يُرى إلاّ أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل "[٣١]، ليصل بالمعنى المراد.

نلحظ أن الكتابة بما يناسب الأشكال الهندسية أصبح فضاءً تأويلياً للمتلقي وممارسة قصدية لربما من الباث الذي أراد أن يميّز حدثاً ما عن غيره من الحوادث أو صورة من صور الموجود أراد التعامل معها بخصوصية تأويلية تجعل من القارئ المنتج الجديد للنص:

شكراً على هذا الكرم الجهنّميّ،
شكراً لكَ من أبناء الوطن
ومن أعداء الوطن
ومن الوطن ![٣٢]

يستحضر ذهن المتلقي مثلث قائم الزاوية بقاعدة علوية، وتعدّ لفظة(شكراً)، الكلمة المحورية في النص والكلمة المفتاح التي تبوح بفعل القراءة بالحضور الفعلي أو بأسلوب العطف الذي استعمله، وقد عمد الشاعر إلى توظيف الشكل الهندسي بصورته الحالية المتمثّل بقاعدته العلوية من أجل إنقاص الرؤية المركزية القائمة على توجيه الشكر على قدر المعاناة التي عاشها الوطن والتي بدأت تتناقص مع تناقص العبارة، إذ بدأ بتضييق الشكر الذي كانت مساحته واسعة عندما ارتبط بمساحة الطغيان الواسعة المرتبطة بالحروب وفواجعها، وبدأت تصغر شيئاً فشيئاً مع أبناء الوطن الذين يمثلون أعداداً قليلة في حالة الشكر، والأعداء الذين هم بأعداد أقلّ ووجود محدود، إلى الوطن الذي أصبح معدوم الإرادة؛ بسبب الظروف التي مرّ بها حتى غاب تماماً وقلّ وجوده، فأدّى الشكل الهندسي المقلوب دوره في إظهار دلالة التناقص للمتلقي تجسيداً بصرياً[٣٣] مقصوداً في إظهار التناقص وفتح مغالق النص أمام المتلقي.

يأتي التأثير البصري وأبعاده الهندسية على فضاء الورقة ليحقّق فضاء كتابياً برؤية جديدة تقوم على القليل الغني الذي يتسم بفاعليته البصرية التأويلية:

ها هو البحر معي ويسمعُ قولي،
البحرُ الذي تعبَ من شكواي كل يوم
وأنيني الذي جاوز الموج طولاً وعرضاً.[٣٤]

يلجأ الشاعر إلى تجسيد المستطيل بطوله وعرضه ليناسب أنينه الذي جاوز موج البحر عندما عمل على أنسنته، فهو يسمعُ قوله وشكواه الذي بثّه بعيدا عن الآخرين، فالبحر يشاركه مشاركة فاعلة، وهذه المشاركة جاءت بشكل مستطيل ما يمنح القارئ بعدين: الأول " رؤيةً جديدةً وإيقاعاً مختلفاً يتجسّد فيه نمط معين من أنماط الكتابة ذات التأثير الحسّي والذهني، ويرتهن النص بتشكيله البصري بإيقاع المشهد التصويري والمتعلّق بمهام حالة التوتر النفسي للذات الشاعرة"[٣٥] التي تتبنّى المشاركة الوجدانية بينها والبحر فقط، فجاءت الشكوى الطولية والعرضية لتناسب حالته النفسية واضطرابه الموجي الهندسي، فتعاضدت حركة الموج والشكل الهندسي بطوله وعرضه لتصف حالته وشكواه التي أفرغها عند البحر، لكنه بالمقابل يؤكد للمتلقي على بُعد ثان لربما أكثر أهمية في القراءة التأويلية في استعماله للمستطيل البصري للكتابة وهو بيان صلابته وقوته، فهو يشير إلى" الثبات والاستقامة... والدينامية والقوة والاطمئنان، بل قد يوحي من خلال امتداده إلى الإنسان نفسه من حيث طوليته واستقامته"[٣٦]، فالشاعر على الرغم من شكواه وضعفه في لحظة ما إلاّ أنه ضعف ذاتي، بوح

الذات للذات من أجل المحافظة على تماسكه حتى في أقسى الحالات.

تنكشف من النص دلالة الشكل الهندسي الذي يرتبط بقراءة حالة الثبات والصلابة التي يبحث عنها الشاعر:

سأرثـيك أمامَ خرائـب حُبّك
سأهجـوكِ أمامَ مشنقة حُبّك
وسأطريكِ أمـامَ عرش حُبّك
حتى أموت أو يأذن لي حُبّك.[٣٧]

لم يعد المربع البصري شكلاً هندسياً دالاً على التجسيم والتصميم فقط،بل هو فضاء كتابي ودالّ بصري يوحي بالصلابة والقوة والثبات، وهو يشير إلى صلابة العاطفة التي يحملها إلى حبيبته، وموقفه المتمسّك حتى يأذن له بالحب أو الموت، مثلما يوحي بالحياد والموضوعية والمساواة أيضاً التي ظهرت في تنوّعها داخل النص البصري بين الهجاء والرثاء وبين الحب الذي يريده وبقوة، وهذا ما يؤكده الشكل الكتابي البصري الذي يمثّل الوظائف النفسية الأربع عند الإنسان: الفكر والإحساس والحدس والشعور[٣٨]، التي تتماشى مع محمولات النصية التي تدور في فضاء مقيّد الأبعاد لا يمكن تجاوزه يجعل من الحب نقطة انطلاق وانتهاء.

رابعاً: البياض والسواد:

يقوم الفضاء الطباعي بفاعليته التأويلية، إذ يتمثّل البياض بالفراغ الذي تحويه الورقة على جانبي السواد في السطر الشعري أو القصيدة وعلى طول الورقة سواء كان في بداية النص أو وسطه أو نهايته، وهو فضاء الصمت أي مساحة الشاعر في البوح بمكنوناته ومشاعره بلغة الصمت مثلما هي مساحة المتلقي في قراءة البياض لاكتشاف ما تريده لغة البياض أو على أقلّ تقدير محاولة الوصول لقراءة المبدع؛ فالأسطر الشعرية المحذوفة وجدت لغرض يراه الباثّ، وهو غرضٌ يجعل من النص مفتوحاً على احتمالات عدة بفعل التأويل، أمّا السواد فهو الأسطر الشعرية أو القصيدة بشكل عام والجزء الذي يفصح عن فاعلية البياض[٣٩] الذي يشكّل فضاءً طباعياً له القدرة على البوح، فجاء ليمثّل قراءة أخرى تضاف إلى السواد الذي يرافقه، لأنه الأصل في النصوص الشعرية:

أسقطُ في الفراغ
وأصعدُ
أصعدُ
أصعدُ
فلا أجدُ إلّا الفراغ ّ يقبّلُ نفْسه[٤٠].

فرض البياض هيمنته على النص والقارئ، فهو تشكيلٌ كتابيٌ صوتيٌّ له ممارسة بصرية خاصة تشدّ الناظر إليه، إذ يماثل بين حركة النص داخل فضاء الورقة وبين حركة الذات، فالسقوط في الفراغ ومحاولة الصعود ثلاث مرات ما هو إلاّ انفتاح النص على الفراغ ذاته، بمعنى أن البياض جاء ليعبّر عن حالة الفراغ التي شغلت النص، فالسقوط يوحي بالانعدام والتلاشي، ومحاولة الصعود المقترنة ببياض الورقة يجعل المتلقي في حالة انتظار وترقّب لعملية الصعود:

الفراغ /السقوط ← أصعدُ ← أصعد ← أصعدُ ← فراغ

ليجد بعد ذلك فراغاً آخر. فمساحة البياض بين الفراغ الأول والثاني ما هي إلاّ محاولات فاشلة للتسلّق والعودة للصعود، وكأنه يحاكي الفراغ الذي ملأ وجوده، فالبياض علامة طباعية يقصد فيها السكون أو انعدام الحركة، فبغياب الحروف على الورقة يعني غياب الصوت وانعدام الحياة[٤١]. وكأنه ينقل المتلقي إلى حالة الصمت الموحية عن معاناته، إلى مجموع الشروط والظروف السوسيولوجية التي تأسّس فيها النص وتشكّل على فضاء الورقة، أي الفضاء النصي.

لذا جاء البياض ليحاكي لغة الغياب، فحضوره يعني حضور المتلقي بفاعليته التأويلية التي يمارسها النص للوصول إلى غايته الفعلية.

وسقطتْ غرفتي الخضراء

وسقطَ سريري الضيّق
ثُمَّ
سقطتُ
أنا
عضواً
فعضواً
إلى القاع،
إلى جهنّم المُظلمة.[٤٢]

يظهر النص أثر السقوط الذي مارسه على الشاعر وأدواته فكلما ضاقت المساحة، تقلّص السواد ووصل بدلا عنه البياض ليمارس سلطته، إذ نلحظ المساحة السوداء التي شغلتها الغرفة بدأت تتضاءل بما يناسب مساحة السقوط، فالسرير أقلّ من الغرفة، والذات أقلّ من السرير، التي ضاقت فيها مساحة السواد إلى حدّ كبير، ثم بدأ بالازدياد مع نفاد عملية التساقط فالتفاوت الذي حصل يناسب مساحة الأدوات التي بدأت بالسقوط وهذا التفاوت المكاني بين السواد والبياض هو تفاوت في حجوم الأدوات والذات وأجزائها، الذي يخرج القارئ من الشكل التقليدي للعقيدة إلى شكل جديد يتمثّل بمواضع السقوط، ممّا جعل القارئ يتابع الحدث السردي القائم على تتابع الصور بفعل المساحة البيضاء التي تفاعلت مع الفضاء الكتابي لأن "السواد ينتج ملفوظاً شعرياً، هو في المحصلة مقول دلالي، فإن البياض بوجود السواد ينتج اللامقول شعريا هو في المحصلة مقول دلالي أيضاً"[٤٣]، له القابلية على مشاركة القارئ بما أنتجه السواد وما تماثل معه من البياض بوصفه " نصاً موازياً داخل النص وأن المتلقي يجد نفسه أمام نصين، نص حاضر في المكتوب ونص مغيب في البياض، الذي لا يفصح عن نفسه بوضوح ولا يبيّن عن مكنوناته مباشرة، ولكنه يسبك رؤاه بصيغة يجعلها شكلاً متوازياً مع المتن"[٤٤]، فالمساحات البيض التي لازمت السقوط مثلت حالة الذهول عند الشاعر التي أوصلته إلى قاع جهنم، فعاش المتلقي حالة السقوط التدريجي الذي يوحي بضخامة الحدث على الذات الشاعرة وظيفتها بالوجود الذي أوصلها إلى جهنم، ويقيناً أن هذا السقوط مثل انحدارا من الأعلى إلى الأسفل ونسقاً بصرياً يوحي بالتناغم الدلالي بين البياض والسواد الذي يشكّل قراءة تأويلية تكشف عن البعد الدلالي.

إدخال بياض الصفحة في بنية النص تعبير عن شعور الشاعر الذي يفصح فيه عن تأملاته الذاتية ومشاعره:

أرسلَ لي برقيةً يسخرُ من فشلي النونيّ العظيم.
وحين قرأتُها
ضحكتُ
وضحكتُ
وضحكتُ
ثُمَّ بكيت.[٤٥]

جاء البياض ليشكّل ظاهرة واضحة في النص ارتبطت بمشاعر الذات الحسية، فالضحك المتكرّر الذي جعل مساحة البياض تفوق مساحة السواد هو تعبير عن حالة السخط والاستهزاء من الآخر، إذ اكتفى بإظهار هذه المساحة بعد استمرار الضحك، لأن التكرار التركيبي يوحي بإجابته على الرسالة المرسلة إليه، فكأنها لغة تحمل مشاعر خاصة يمكن أن يتلمّسها المتلقي على شكل مجسّات في "الاستقبال والاستشراف ذات ثراء باذخ أمكنه أن يمّتع القراء بسحر القراءة، وأن يثري وعي الآخر والثقافة النقدية. بحيوية استقباله"[٤٦]، ومن ثم انفتاح القراءة على تأويلات عدة؛ ويعود بالدرجة الأساس إلى ثيمة الضحك بعد استقبال الرسالة وتكراره لمرات عدة، ومن ثمّ البكاء، هو لغة قائمة بذاتها، فالضحك سعادةٌ وألمٌ، والبكاء ألمٌ وسعادة، وهذا يعني انفتاح الخطاب على أمرين معاً.

إنّ عملية توظيف البياض هي عملية مقصودة، لأنها تحاكي الذات قبل القارئ، ولهذا ترتبط بها ارتباطاً مباشراً مع ارتباطه بالمتلقي بطبيعة الحال:

إلى نفْسي
البحرُ عنيفْ
والموجةُ ساحرةُ
تتبرَّج في سَمَكِ الأيّامْ.[٤٧]

يظهر الخطاب على أنه أنوي خالص، فالرسالة للذات أعقبها صمت طويل يمثل البياض/

الفراغ ما بين إلى نفسي وما بعدها، فالسكوت عن إتمام الكلام هو رسالة للآخر لغرض إتمامه فالمساحات البيض العمودية " مساحات سكون لأنها تقدّم مناطق منفتحة لا تشهد عملاً بنائياً"[٤٨]، وإنما عملاً بصرياً يقدمّه الفراغ الكتابي، لغة النص المسكوت عنها الذي تظهر قدرته على قدر قدرة المتلقي فالبياض نص قائم بذاته عدل منه إلى نص آخر بقصدية واضحة وترك مهمة ملء الفراغ إلى المتلقي الذي يمارس عملية التأويل بما يناسب السياق أو السواد الذي جاء بعده، بالإشارة إلى البحر وعنفوانه، لكنه بالمقابل ذكر الموجة وجمالها، وكأن المقصود أن الحياة هي البحر، يحمل الخير والشر في آن، أو أن المقصود الآخر (المرأة) عندما يتعامل معه بتصورين مختلفين الأول الجفاء والهجر المتمثّل بلفظة العنف، والثاني الحب والتواصل المتمثّل بالموج ومنظره الجميل. وهذا الأمر أفصح عنه الفراغ الكبير ما بين الرسالة الموجّهة إلى النفس وما بين الحديث عن البحر وموجته، فتضافر "الفراغ في النص الشعري مع السواد وتموّجات النص وفق هذه الثنائية على نحو متناظر ومكرّر أحياناً، هو ما يوحي في رأي الشاعر بالانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر... بين ما هو مجسّم، وما هو مغيّب في صورة تجريدية، تتم فيها كل أنواع المطاردة للبحث عمّا يربط أطراف ثنائية (السواد والبياض)أو ما ورد في مهارة الكلمة وصنعة الفراغ"[٤٩] الذي يفتح أفق القراءة على مستويات متنوعة.

خامساً: علامات الترقيم:

تعدّ علامات الترقيم من العناصر المهمة في فضاء الكتابة، إذ يستطيع أن يساهم في تحليل النصوص وتأويلها، ومرّد ذلك إلى الخصائص المتنوعة في القصيدة الحديثة والمعاصرة، فتلعب دوراً محورياً من الناحية الذهنية والوجدانية والحركية، بمعنى أنها تلزم القارئ على التفاعل مع كل رمز من رموزها له القابلية على الإفصاح عن فاعليته في فضاء الورقة، فيتأثّر عند التعجب ويستفهم عند الاستفهام مع تمكين القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزوّد بالنفس الضروري؛ لمواصلة عملية القراءة والتأويل.[٥٠]

وتشكّل هذه العلامات أيقونة بصرية وعلامة تأويلية على فضاء الورقة، تجبر القارئ على الوقوف عندها ولاسيما العلامات التي لها القدرة على البوح لحاظها، بمعنى أنها وضعت لغاية قصدية وواعية فضلا عن وظائفها المعروفة والمتداولة في فصل الكلام عن بعضه عن بعض، وتنويع الصوت عند القراءة، وفهم المعنى، وتحديد مواقع الفصل ومكان الانتهاء ومعالجة الخلل والاضطراب الناتج في الكتب المطموسة بالكتابة من أولها إلى آخرها، بلا فاصل يستريح عنده النظر أو اللسان بحيث أن الباحث يفقد كثيرا من وقته إلى أن يظفر بضالّته بل أنه قد يمرّ على موضع الحاجة، ولكنه لا يقف عليه أو لا يكاد يهتدي إليه، إلاّ القليل منهم من عمل صبر الباحث المتمرّس العارف.[٥١]

ولهذا أصبحت علامات الترقيم ثيمة رئيسة في القراءة التأويلية في ضمن الفضاء الكتابي الحديث، لكن ليس بمجملها و إنّما العلامات التي تحقّق ما ذهب إليه البحث في تحقيق فاعلية تأويلية على فضاء الورقة ومنها: علامة الحذف بنقاطها الثلاث للدلالة على كلام محذوف أو مضمر، لأي سبب كان قد يعود للباحث نفسه أو لضرورة سياسية واجتماعية[٥٢]، فجاءت نصوص أديب كمال الدين لتحمل ذلك الأثر القرائي المهم:

ياه...
كلّهم يرون فلا يفقهون،
كلّهم يتعذّبون برماحِ النحاس
وهي تدخلُ في عيونهم التي أعماها البريق.
يا لصيحاتهم،
يا لآهاتهم،
يا لخيباتهم ![٥٣]

يدور النص حول صورة بالغة التأثير بدأها بنقاط الإضمار التي تعني وجود كلام محذوف بعد (ياه...) الذي يراد به دعاء غير الإنسان، إذ تستعمل للإبل وهذا يعني أن الخطاب كان بأسلوب استنكاري قائم على مخاطبة الآخر الذي لا يعرف قيمة الرأس المرفوعة على الرمح، وهذا الحذف يضمر حركة

الأنساق باتجاه مجموعة معيّنة من الناس تبصر ولا تفقه وهم خاسرون في الدنيا والآخرة، وحقيقة الحذف يعني انفتاح القراءة على خاصية الإضمار وليس الاختصار، لأنه أراد أن يخاطبهم بلغة الإذلال وعلى القارئ أن يتصورهم ويكمل النص الذي حذف، أو أراد أن يلفت عناية القارئ في الفضاء الكتابي إلى خاصية السكوت بعد النداء، لبيان قدر المخاطبين الذين انقادوا إلى الفهم المدنّس الجمعي من دون وعي منهم، فأصبح عرفاً خاطئاً، لمجموعة ضالّة، بل يمثّل وعيهم الخاطئ بفعل أنساق أريد لها الحضور بفعل السلطة والنفوذ، وهذه القراءة هي قراءة تواصلية تتطلّب وعياً بالمنجز الثقافي، لأنها تعاين النص من منظور ثقافي متحرك، ينبغي على القارئ إدراكه وعدم السعي وراءه من دون تفحص وإدراك، حققتها نقاط الحذف التي جعلت القارئ يبحث عن قدرة المسكوت عنه في بيان المعنى المراد الذي يستمد فاعليته من انفتاح النص على الاختلاف والتعدّد، "وهذه النظرة المتفتحة إلى النص تستمد مشروعيتها من اختلاف القراءات للنص الواحد، فلو لم يكن النص كذلك، إي إمكاناً لينفتح على أكثر من قراءة، لما تغيرت قراءته ولما تنوعت دلالته عند كل قراءة"[٥٤] لإنتاج المعنى على وفق أنساقه المضمرة التي تبوح بفعل الحذف والسياق.

وهذا الشكل الكتابي الناقص على القارئ أن يجتهد في محاولة استنطاق الفراغ وتحفيز القراءة[٥٥] بما يناسب المعنى المراد عرضه أو المعنى الذي يفصح عنه بفعل السياق:

أيّا يكونُ مُرسلكِ... تعالَي.
أيّا يكونُ مُرسلكِ: حيّاً أو ميّتاً،
ضائعاً، غريقاً، مرميّاً في المجاهيل... تعالَي.[٥٦]

تظهر لغة الانتظار والتوسّل واضحة عند الشاعر فهو يريد أن تصل رسالة حبيبته تحت أي ظرف وبيد أي مرسل، فوضع نقاط الحذف كي يستطيع المتلقي أن يساير النص بما يناسب سايكلوجيته والقارئ في آن معاً لمرتين متتاليتين الأول يرتبط بالثاني، وكأن الشاعر حاول الإجابة عن المحذوف المرتبط بالمرُسل سواء كان حياً أو ميتاً أو غريقاً... وهذا يعني أنه أجاب عن مدلول الحذف الأول، ولكنه صمت عن أنواع أخرى، لربما على المتلقي ملء هذه الفراغات بما يناسبها أو بما يناسب سياق النص، فالشاعر عندما ذكر الحي والميت، هذا يعني قبوله بأي مُرسل يصل إليه فالهدف هو التواصل وقراءة المسكوت عنه، فالنقاط وتكرارها يعني استمرارية الوصف أولاً، وبيان حالة الذات وأزمتها الحقيقية ثانياً التي أرغمها على تكرار نقاط الحذف لمرتين في نصه يسكت ويبوح ويسكت مّما يجسّد لنا الصمت الزمني القائم على التناوب في البوح والصمت مع بقاء الأصل للصمت على حساب البوح الذي أضفى على القصيدة "كثافة وتركيزاً في الدلالة والإفصاح عن القيم الشعورية وتكوين المعنى، وإضافة إلى ما يصاحب هذا الأسلوب من إثارة وتنشيط لخيال المتلقي حتى أخذ هذا الأسلوب دوره البارز بين أدوات الإيحاء الشعري في القصيدة"[٥٧] وتشكّل القراءة التأويلية.

وجاء الاستفهام ليمارس دوره على المتلقي وبيان سلطته على القارئ، فهو أحد أساليب التعبير والتدليل التي تفتح آفاق النص بصورة قائمة على مجموعة الأسئلة:

أين منّا لقاءاتنا المشمسة؟
أين منّا مصادفاتنا؟
أين منّا نزواتنا؟
أين منّا غيومنا التي كنّا نركبها
قبل أنْ تلقينا الشياطين إلى الأرض؟[٥٨]

يقوم النص على فعل السؤال الذي يفتح آفاق القراءة والإجابة في آن، فالاستفهام المتكرّر يجعل القارئ في قلب الحدث، فكلُّ سؤال يحتاج إلى إجابة وهي في الحقيقة قراءة ليست إلاّ، فهو يتساءل عن ذكرياته مع من أحبّ وحالة الصفاء التي عاشها في الماضي، وأحلامهما معاً التي تغيّرت بفعل الوشاة والحاسدين والحاقدين والغيورين الذين استطاعوا تبديل حالة الارتباط إلى الهجر.

إنَّ النص يبعث تساؤلاته المشروعة عن ودٍ كان قائماً قبل أن تتغير أحواله بفعل شياطين الأرض

التي لم تكن لها مهمّة إلاّ محاربته في عواطفه، فاستطاع بفعل الاستفهام البوح بحزنه وألمه الذي لم يفارقه بسبب شياطين الأرض، فهذه الأحاديث والتساؤلات التي عرضها أشبه بحديث النفس وخلجاتها، والأصل في القراءة التأويلية هو بيان معاناة الذات بسبب المقربين منه، فغادر عشقه بسببهم، وهذه المعاناة لا تقتصر على الحب فقط، فالمعاناة الوجودية تأتي من مقرب أو صديق، فتظهر علامات الحيرة القائمة على التساؤل.[٥٩]

ويمكن أن يكون التساؤل لغاية مجهولة يصعب الوصول إليها، فيضع استفهامه القائم على المقارنة بين أمرين متغايرين لينتظر الإجابة التي يجهلها ممّا يجعل النص في المجهول:

مَن ينتظرُ مَن؟
الشمسُ تنتظرُ الشارع
أم الشارع ينتظرُ الناس: مُغفّلين وشحّاذين؟
الحقولُ تنتظرُ النحل
أم النحل ينتظرُ الأزهار؟
الخوفُ ينتظرُ الموت
أم الموت ينتظرُ الظلام؟
مَن ينتظر مَن؟[٦٠]

يستفهم الشاعر عن أمرين بأم المعادلة التي يحاول من خلالها بيان حالة الانتظار القائم على الاستفهام، فيكون النص بحالة استفهام مستمرة وهو خلاصة تفكير الذات الشاعرة بالوجود، فالانتظار هو عملية تبادل بين مَن و مَن، لتجعل القارئ في حالة ترقّب لبيان الإجابة عن هذه الأسئلة التي تنمّ عن تساؤلات جوهرية ترتبط بمضمونه الدلالي الذي يوحي بتغيير المعادلة الحقيقية في الحياة، وهذا التغيير للحقائق ما هو إلاّ ضربٌ للمفاهيم القارّة في الوجود الإنساني حتى جعلت الشاعر في حيرة كبيرة أظهرتها علامات التعجّب، فالشمسُ تنتظر الشارع، والشارعُ ينتظر الناس، والحقول تنتظر النحل، والخوف ينتظر الموت، والموت بدلالته الكبيرة ينتظر الظلام ليمارس دوره، انزياح أسلوبي واضح للمعنى السياقي المتداول الذي أراده من القول ان كلّ الأشياء أصبحت مختلفةً في الوجود، وهو تساؤل كبير يرتبط بأصل التكوين الذي زعزع حقيقتها الأسلوب الاستفهامي (مَن ينتظر مَن)، فالقراءة توحي بقلب المعادلة الوجودية وجوهر التكوين الذي ألفه الناس، وإن لم يصرّح بذلك مباشرة، لكن دلالته توحي بقلب المعادلة الحقيقية لأصل الأشياء، وهو انقلاب كامل لجوانب الحياة التي يُستبعد عودتها على ما كانت عليه سابقاً، فكل شيءٍ فقد ملامحه وأصل تكوينه في ضوء خاصيّة الاستفهام للظواهر المستفهم عنها " ما دامت كل الظواهر الذهنية ظواهر شعورية، وإيضاح ما تتضمنه الخبرة الشعورية"[٦١] وإن هذه المعطيات الجديدة الموجودة بنمط آخر تعتمد على طريقة تفكير الإنسان وزعزعته للثوابت القيمة بفعل الفضاء الزمني والترميزات الواعية لفعل الاستفهام الذي يرمي إلى بيان قدرة الشيء في وجوده وواقعيته ومن ثم متغيراته التي ظهرت واضحة جداً في شكواه من هذه الدنيا وما حلَّ بها وما حلَّ به:

إذ يعوي الليلُ يقوم، يقومُ دمي يتشبث بي:
ماذا حلَّ بتلك الأرض؟
قتلت أحداً؟
سرقت فاكهةَ الأغراب؟
ضاعتْ في البرّية؟
وقعتْ في المستنقع
وتعرّتْ من برِقعها؟..[٦٢]

يجترح النص فضاءه الشعري من أسلوب الاستفهام بوصفه الثيمة الرئيسة لبيان دلالته الجديدة وحركة أنساقه، فالأرض لم تعد كما كانت؛ ويعود ذلك لتبدّل أحوال قاطنيها الذين هم سبب الدمار والخراب الذي حلّ بها، فالأرض ثابتة لا تتغير ولا تتحرك ولا تقتل ولا تسرق ولا ترتكب الآثام والخطيئة ولا تتعرّى، لكن من أوقعها في كل ذلك من يمارس هذه الأفعال عليها، فالليل أصبح مفزعاً ومخيفاً وقلقاً لأنه ارتبط بكل ما ذُكر من تغيرات وأفعال مارسها البشر ليغيروا ملامح الأرض وجوهرها النقي.

أظهر النص باستفهامه خلاف ما يبطن، فجعل الآثام ترتبط بالأرض وترك للقارئ مساءلة النص

والإجابة عمّا عرضه، لأن الجامع بين هذه الاستفهامات الوعي بالحياة الطبيعية التي ترافق الناس وسلوكهم، وبين مقومات الوعي نفسه من حيث هي من جنس مختلف عنها، هو المحصلة النهائية للتجربة الخالصة بوصفها مرجعاً لمختلف ضروب فهم الظاهرة والتعامل معها على وفق معطيات كل واحد منا[٦٣]، فالأرض وقعت في المستنقع وتعرّت بفعلنا، أي أننا وصلنا إلى المراحل النهائية من المتغيرات السلبية للوجود، وهذا ما جسّده الشاعر بالجمع بين علامتي الاستفهام والتوتر.

تلعب نقاط التوتر دوراً رئيساً في إطار التلقي البصري (فضاء الكتابة)، التي تعني ظهور سمة التوتر مما يضطره للتوقّف عن النطق أو الكتابة[٦٤]، وهي عملية مقصودة في الشعر المعاصر؛ لأن الشاعر هدفه الأول أن يوقف القارئ ليقرأ توتره:

حاصرني المعنى باللامعنى..
أجلسني في تاءِ الموتِ قليلاً..
أجلسني في نونِ الحزنِ وقالَ النونُ عيونْ.
أطفأَ نوري مرتبكاً، قال بأنّ العين
سقطتْ في نكدِ الدنيا..
فهلمّ الساعة نخرجُ، نخفي موتاً من نورْ.[٦٥]

يبدو التوتر واضحاً عند الشاعر، إذ يظهر عجزه منذ البدء عندما يحاصر المعنى باللامعنى ليجلس في تاء الموتِ، ممّا جعله يبحث عن ذاته في الضياع التامّ الذي حاصره، ففقد مقومات الإبداع ووجود المعنى للدنيا وله، وهذا يعني أن الحزن والبكاء قد غلب عليه، إذ أفاد تكرار نقاط التوتر ليس بحالته المتوترة فقط، وإنما إشارة واضحة إلى الناس وسلوكها، فالدنيا عنده ليست الدنيا التي يبحث عنها مّما جعل القارئ يفرّق في خضم التوتر الذي بثه، فأصبح سؤالاً يحفّز المشاعر ويحرّك المتراكم وينتصر على ثوابت النص القابلة للقراءة، فتقوم صياغته على متغيرات التلقي التي تُخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكونات فيه، وهو ما يجعل القارئ يتجدّد ويتغيّر بتغيّر القراءات[٦٦] التي تظهر من أثر التوتر الذي ظهر من عنونة النص (خيانة المعنى)، الذي أماط اللّثام عن شاعريته إلى ضعفه وتوتره والحيرة التي تسكن دواخله، فأفصح عنها باستعمال نقطتي التوتر التي "تخلق نوعاً من الصراع بين الفراغ والكتابة يعادل ذلك الصراع النفسي العميق الذي يعيشه"[٦٧] في الدنيا ومحمولاتها عليه.

إن التوتر الذاتي أصبح سمةً غالبةً عند الناس، وسمة شعرية عند الشعراء؛ لأنها تتماشى مع الواقع المعاش، فالشعر ليس بعيداً عن المجتمع ومتغيراته، إنها علاقة تبادلية يصنع حاضره منه، مثلما يصنع منجزه الإبداعي من مرجعياته الثقافية المختلفة والمجتمع بطبيعة الحال أكثرها حضوراً فهو الماضي البعيد والحاضر الآني:

وتقدّمْ!..
سأريكَ جهنّم في الأرضْ
وأريكَ اللعبةَ كاملةً، فَتقدمْ !..
فهمستُ بصوتٍ مخذولٍ: " أنا أعمى".[٦٨]

تبدو ملامح التوتر واضحة عند الشاعر، إذ استعار قناع المعرّي ليبدأ رحلته الشاعرية الوجودية، إذ ينطوي النص على ملامح التيه في عنونته "المعرّي في التيه) التي تمثل فكرة الرحيل إلى عالم آخر، عالم الأرض بدلاً عن السماء ليصف معاناته التي فاقت كلَّ شيءٍ، فالأرضُ جهنمٌ لا يمكن أن تُطاقَ، ولعبة تقاذفتها السياسة التي أحرقتها، فهي تُباعُ وتشترى وتتغير ملامحها ويُباع أطفالها وتجوع شعوبها، وهذه الصورة نقلها بقناع المعري الذي اتخذه وسيلةً للتعبير عن رؤاه وأفكاره وتوتره، فهو لا يقوى على مشاهدة الأرض فاقتبس "أنا أعمى" التي تحمل دلالتين الأولى: إن الأعمى سعيدُ؛ لا يرى ما وصلت إليه الناس ويكتفي بالسماع، والناظر غير السامع، والثانية: أنه يتشبّه بالمعري في خلقه وتراثه الشعري؛ لأن مهمة فهم التراث من الباثّ والوعي به، تتضمّن اكتساب أفق معرفي ملائم يحاول استيعابه استيعاباً موضوعياً وفنياً في ضوء الحاضر، فيمازج ما بين أفكاره وتراث من سبقه في علاقة ذات أفق معرفي جديد، تكون محدّدة بأطر معرفية وذاتية ومجتمعية تسهم في بناء النص وتشكّله[٦٩] ومن ثم فتح الأفق التأويلي للمتلقي الذي

يبدأ بإسقاط مكنوناته أيضاً بعد أن أفاد من الفضاء الطباعي المتمثّل بنقاط التوتر والتنصيص وعلامة التعجب التي توحي بقوة التوتر والتأثر والقلق من جهة،وتحفظها عن التصريح والبوح من جهة أخرى، حيث أعطت ملامح وأبقت للقارئ أن يكمل المسكوت[٧٠] ، على وفق رؤيته الذاتية وقراءته للنص وفاعلية علامات الترقيم وأثرها.

ويبدو واضحاً الدور الذي أبان عنه التنصيص السابق "أنا أعمى" وفاعليته في القراءة التأويلية بين التراث والحاضر، فالتنصيص بهذه الكيفية يجعل القارئ أمام نص جديد يُقرأ بتعاضده مع ما يرتبط به: " الحربُ لا تنتهي أبداً".

هذا هو عنوانُ الفلمِ الجديدِ الذي يُعْرَضَ
على كوكبنا المنكوبِ بنجاحٍ ساحق.[٧١]

نص قائم بذاته ميّزه تنصيصه بين مزدوجين دلالة على قيمته الدلالية التي تُنبئ أنه أساس القراءة الواعية المتمثّلة بأنساق تاريخية موغلة في القدم، فالمقتبس يشير إلى استمرارية الحرب ودوامها قديماً وحديثاً، فلمٌ يتكرر عرضه على الأرض بنجاح ساحق، ولاسيما في العراق الذي يعد مركز السينما العالمي لإنتاج أفلام الحروب منذ الأزل، فيخرج النص إلى عالم التكثيف والإيحاء في بيان طبيعة كوكب الأرض وحروبه المستمرة، ويقيناً أن خصوصية النص تتوجّه نحو الحروب المهلكة التي أضعفت المجتمع ومزّقته منذ الجاهلية حتى الآن، وما ينتج عنها من قصص هي بحق ترتبط بحكايات قلَّ نظيرها بل هي روايات منتجة تأتي بالخيال لكنه الواقع، فالحروب اختلطت مع الفقر والعوز، وما نتج عنهما هو موت الفقراء مراراً وتكراراً ليبقى الجلاد والقتلة ينعمون بدماء غيرهم، فعالم الحرب عالم عربي عراقي بامتياز؛ لأن العقل البشري يستند إلى ثقافات قارّة تؤمن بلغة الدم والبقاء للأقوى، استسقى منها نظرته للوجود، فنجد أبطالها يتحركون في مسرحها الخالد القائم على قاعدة البقاء للأقوى، وأن تاريخنا هو اجترار التاريخ القديم نفسه وتكراره في الثقافة العربية والعراقية المعاصرة[٧٢]، وهذا التفكير ينسحب باللاشعور على العقلية العربية التي تجعل من الحرب مركز الوجود والتميّز حتى في المنجز الإبداعي، فكان تنصيص وجود الحرب في بداية النص ما هو إلا أنساق قارّة في المخيّلة العربية التي مارست سلطتها على الذات الشاعرة على الرغم من الرفض الذي أظهره في السياق، فحقّق النص المقتبس صورتين: الأولى ترتبط بالحرب وما ينتج عنها، والثاني الركون إلى العقلية العربية التي تؤمن بمركزية الحرب وصورها، وإن رفضها في العلن، فشكّل النص فضاءً تأويلياً وفره التنصيص " الحرب لا تنتهي أبداً " بوصفه نصاً قائماً بذاته يوحي بمكنوناته الثقافية والمعرفية الكامنة عند كل متلق يمارس القراءة الذهنية والبصرية.

تمثّل علامة التأثر أو التعجب ارتباطاً ذاتياً خالصاً؛ لأنها ترتبط بسايكلوجيتنا في مواضع الحيرة والقلق والفرح والقسم والنداء[٧٣]، بمعنى أنها ترتبط بالحالة الانفعالية للذوات:

سلاماً على عاطليكِ الذين يزدادون
كلّ يوم
وكأنهم يتناسلون!.[٧٤]

يعرض النص بأسلوب التهكّم والسخرية قضية اجتماعية غاية في التعقيد، وهي البطالة التي تعاني منها بعض الشعوب العربية، وغياب التكافل العربي الإسلامي إلاّ بحدود ضيقة، فالنص يظهر تأثّره الكبير من ازدياد طبقة الفقراء، مثلما يعرض قضية النسل بأسلوب تأويلي، التي تتناسب مع زيادة طبقة الفقراء، وكأنه عرض قضيتين في آن واحد، وفّرها التركيب اللغوي (يتناسلون) الذي يظهر مجموعة من القيم والممارسات المجتمعية المتوارية خلف النص[٧٥]، وعلامة التأثّر التي أظهرت انفعال الذات والمتلقي وتأثّرهما واندهاشهما من الأمرين، فعمان تعاني من شحة المياه وشحة الرزق وزيادة أعداد الفقراء بشكل كبير مع غياب التآخي العربي وهو بعد تأويلي آخر يتضمّن عدم التوافق بين الناس والابتعاد عن تعاليم الدين الإسلامي الذي يضمن التكافل بين الناس وضرورة التعاون بين العرب والمسلمين.

وتظهر فاعلية الفضاء الكتابي المتمثّل بعلامة

التأثّر انفعال الذات الذي يرتبط بحالة الحزن أو الفرح، لكن نصوص الشاعر تعاملت مع التأثّر الحزين، فنجد أن ثيمة البكاء قد حضرت لتمثّل قدرة تعبيرية تأويلية:

أوقفني في موقف الدَّمعة
وقال: كم بكيتَ ! وكم ستبكي !
فأنا خلقتُك من طين يا عبدي.[٧٦]

تُعدّ نغمة الحزن نسقاً عراقياً بامتياز، وهي لا تقتصر على شاعر بعينه، بل سمة ملازمة للمنجز العراقي الأدبي، لكنها بنسب متفاوتة وطرائق شتى على حسب حضورها في النصوص وارتباطها بسايكلوجية الباثّ وثقافة كل منهم وظروفه[٧٧]، لذا كان حضوره تعبيراً عن حزن سرمدي يمتدّ بنا منذ نشأة الخليقة، فالبكاء سوف يستمر حتى نهاية الوجود؛ لأن الإنسان كائن ضعيف خلق من طين ولا يقوى على مواجهة العقبات والتحديات، وسيواجه صعوبات عدة ومواقف متنوّعة بدلالة علامة التأثّر واستمرارية الحزن، بل هي علامة المواقف الذاتية ذات الانفعال المرتبطة بالذات[٧٨]، فارتبط الفضاء الكتابي بعلامة الانفعال المستمرة؛ لأن وجودها في النص مثل " مرآة لأحاسيس وقف التوتر وحالة اكتظاظ التناقضات المحيطة بالمعيش، أنها المنبّه، الذي حرك تجربته التي يتخبّط في أهوائها "[٧٩] فيتولّد القلق الدائم والحيرة المستمرة والحزن الذي لا ينقطع، وهذا الأمر تولّد من نسق البكاء وعلامة التأثر.

الخاتمة:

١- تشغل معمارية القصيدة الفضاء الكتابي بوصفه البديل الحقيقي عن الوجود؛ لأنها تنتمي إلى ما ّ الفضاء الراهن الذي يقوم على صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها لتحقّق مبتغاها في الانفتاح وتعدّد المعنى

٢- يمثّل التقطيع الكتابي في فضاء الورقة فاعلية تأويلية يشترك فيها الباثّ والمتلقي بقصدية واضحة

٣- تمثّل عدد النقاط الموضوعة بين الألفاظ التي تناسب السياق علاقة واعية تعتمد على أثر الحدث على الشاعر، فكلما كان تأثيره كبيراً ازدادت النقاط الموضوعة، وقد تتضاءل بما يناسب الحدث، مّما يفتح أبواب القراءة.

٤- أصبحت الأشكال الهندسية فضاءً تأويلياً للمتلقي وممارسة قصدية لتمّيز نصا عن آخر أراد التعامل معه بشكل خاص.

٥- حضرت علامات الترقيم بوصفها فضاء كتابياً له القدرة على التأويل والقراءة ولاسيما العلامات التي لها القدرة على القيام بذلك الدور وهي: علامة الحذف، والتوتر، والاستفهام، والتنصيص، والتعجب، إذ مثّل حضورها في النص قدرة مضافة إلى قدرة الثيمات الأخرى داخل النص الشعري.

الهوامش

١ـ لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى:٢٢٩.

٢- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ٢٢.

٣- عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص): ١٤.

٤- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ١٥١.

٥- ينظر: الفضاء الشعري عند بشرى البستاني، فيحاء عبد الكريم جابر عجيل : ٧٥.

٦- ينظر:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ١٨٦.

٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٢٤.

٨- المصدر نفسه: ١٢٥.

٩- ينظر: سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد اللّه العشي، د. شادية شقروش: ٨٩.

١٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٢٥.

١١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول:٦٩ .

١٢- ينظر: شعرية القصيدة القصيرة عند منصف الزغبي، أحمد جار الله ياسين : ١٧٣.

١٣- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول:٦٩ .

١٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس:٢٦٩. للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ١٥٠، ٢٨٠، المجلد الثاني: ١٢٥، المجلد الرابع: ١٧٦، ٢٠٠، المجلد الخامس: ٤١، ٧٣، ١٠٦، المجلد السادس: ٣٩، ١٣٤، ١٥٩.

١٥- سورة المدثر: ٢٧.

١٦- سورة المدثر: ٢٨.

١٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ٣٩ ـ ٤٠.

١٨- الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د. كاظم فاخر الخفاجي: ٣١٠.

١٩- ينظر: السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، أ. د. ديزيره سقال : ٤٣.

٢٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس:١٧٧.

٢١- ينظر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبّار سعدون السعدون :٢٠.

٢٢- ينظر: المصدر نفسه : ١٣.

٢٣- ينظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام : ٤٨ ـ ٤٩.

٢٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الخامس:١٠٦.

٢٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٣٧. للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ٣٢، ٦٤، ٢٨٥، ٢٧٨، المجلد الثاني: ٥٨، ١٠٣، المجلد الثالث: ١١٣، المجلد الرابع: ٢٩٣.

٢٦- ينظر: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد: ٤٣.

٢٧- سورة الأحزاب: ٦١.

٢٨- سورة الإسراء:٦٠.

٢٩- آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح : ٢٢٤.

٣٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ١٦٧. للاستزادة: ينظر: المجلد الأول: ٢١، ٢٢، ٢٦، ٣٥، ٥٨، ٨٦، ١٥٧، المجلد الثاني: ١٥، ٤٥، ١٣١، المجلد الثالث:٢٢٨،١٣١، ٢٣٣، ٢٧١، ٣٢٧، المجلد الرابع: ٢١٢، ٢٥٦، ٣٠٨، المجلد الخامس: ٤٤، ١٦٠، ٢٥٢، المجلد السادس: ٦١، ١٩٥، ٢٣٠.

٣١- الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، دراسة ونقد، د. علي أكبر محسني، رضا كياني: ١٠٧

٣٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ٢٦٩. للاستزادة ينظر:المجلد الأول: ١٥٢، ٢٧٢، ٣٠٤، المجلد الثاني:٢٩،٩٥، ٣١٧، المجلد الثالث:٣٩،٩١، ١٢٣، ٢٢٧، المجلد الرابع:١٧، ٣٩، ٧٣، ١٩٣، ١٩٧، المجلد الخامس: ٢٦، ١٣٦، ١٧٥، المجلد السادس: ٤٤، ٧٩، ٨٤

٣٣- ينظر:التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤): ٤٨.

٣٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ١٤٩.للاستزادة ينظر:٤٥، ١٧٣، ٢٦٧، المجلد الثاني: ٢٢٠،١٧٩،١٠٥، ٢٢٣، المجلد الثالث: ١٦٦، ٢٣١، ٢٧٥، المجلد الرابع:١٠٠، ١٤٩، ٢٦٩، ٣٠٤، ٣١٦، المجلد

الخامس: ٢٩، ٧١، ٢٥٢، المجلد السادس: ١٤٧، ١٥٠، ١٥٨.

٣٥- العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م)، وسام معارج جابر الشمري، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة ــ كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٢ هــ ــ ٢٠٢١ م: ١٦٠.

٣٦- تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري، سعيد بنكراد : ١٦١.

٣٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣٩. للاستزادة ينظر: ٣٩، ٦٩، ٢١٧، المجلد الثاني: ١٧٧، ١٧٨، ٢٢٠، المجلد الثالث: ١٦٦، ١٦٨، ٣٠٢، المجلد الرابع: ١١٢، ١١٩، ١٣٥،١٦٨، المجلد الخامس: ٢٢٩، ٢٦٦، ٣١٨، ٣٥٥، المجلد السادس:١٨،٣٦، ١٢٦، ١٥٠، ١٨٤.

٣٨- ينظر: تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري: ١٦٠.

٣٩- ينظر: الفضاء الشعري عند بشرى البستاني: ٩٣.

٤٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٦١.

٤١- ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد :٥٥.

٤٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٣٣٤.

٤٣- الرماد ثانية: ٣١٥.

٤٤- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د. عبد القادر فيدوح: ١٧.

٤٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣٤.

٤٦- عتبة البياض في النظرية والتطبيق، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داوود محمد الشعرية، رحمن غركان: ١٤.

٤٧- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٤٢.. للاستزادة ينظر: المجلد الأول: ٦١، ١٧١، ٢٢٥،٢٤٢، المجلد الثاني:٣٠، ١٥٣،٦٠، ٢٥٤، ٢٦٧، ٣٥٧ المجلد الثالث: ١٩، ٢٥، ٣١، ٧٠، ٢٥٥، المجلد الرابع:٤٠، ٥٤، ١٠٤، ١٤٤، المجلد الخامس: ٥٢، ٦٧، ٧٧، ٧٨، ٩٠، ٢٠٥، ٢٨٠، المجلد السادس: ١٧، ٦٨، ١٠١، ١٣٦.

٤٨- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي : ٢٣٧.

٤٩- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث: ١٨.

٥٠- ينظر: الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أحمد: ١٨١.

٥١- ينظر: الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، أحمد زكي: ١٠ ـ ١١

٥٢- ينظر: المصدر نفسه: ٢٠.

٥٣- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ١٢٩.

٥٤- نقد الحقيقة، علي حرب : ٩

٥٥- ينظر: العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م): ١٧٤

٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٢٥٧. للاستزادة ينظر: المجلد الأول:٢٠٠، ٢٧٨، ٢٧٩، ٢٨٠، ٢٨٢، المجلد الثاني: ١٨، ١٩، ٢٦، ٣٩، ٦٢، ١٢٥، ١٢٩،٢٦٧، ١٧٠، ٣٤١، المجلد الثالث: ٢٩، ١١٣، ١٢٩، ٢٣٨،، المجلد الرابع: ٢٠٠، المجلد الخامس:٤١،٨١، ٩٦، ١٠٦، ١٢٥، المجلد السادس: ٧٦، ١٠٢، ١٠٣ ١٥٩.

٥٧- الرماد ثانية:٣٢٩.

٥٨- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٣١.

٥٩- ينظر: دلالة الاستفهام في شعر أديب كمال الدين، المجلد السادس أنموذجاً، م.د. فاطمة عبد الزهرة عبد الجليل العيداني : ٦٤٩.

٦٠- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني: ٥٢.

٦١- الفينومينولوجيا المنطق عند إدمون هسرل، يوسف سليم سلامة : ١١٠.

٦٢- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٢٨. يمثل الاستفهام ثيمة رئيسة في شعر أديب كمال الدين فقد ورد في المجلد الأول: ٢٤٩ مرة، والمجلد الثاني:٢٣٣ مرة،والمجلد الثالث: ٢٢٥ مرة والمجلد الرابع: ٢٠٩ مرة، والمجلد الخامس: ٢٥٦ مرة، والمجلد السادس: ١٩٧.

٦٣- ينظر: قول الأصول هوسّرل وفينومينولوجيا التّخوم، فتحي إنفزّو: ٢٤.

٦٤- ينظر: التشكيل البصري: ٢٠٤

٦٥- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ١٧٤. ويمكن القول إن علامة التوتر كانت واضحة بشكل كبير في المجلد الأول فقط حتى شكلت ظاهرة واضحة، ينظر:٦٩، ١٤٢، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٧٠، ١٧١، ١٧٤، ٢٠١، ٢٠٤، ٢٢٥، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤٤، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٤، ٢٥٦، ٢٥٩.

٦٦- ينظر: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، أ. د. عمار ساسي: ٨٥.

٦٧- ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، د. زهيرة بولفوس : ٢١١.

٦٨- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول: ٢٣١.

٦٩- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح احمد يوسف : ٧٨.

٧٠- ينظر: التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر: ٢١٤.

٧١- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد السادس: ١٨٤. للاستزادة ينظر: المجلد الثاني: ٦٢، ٧٣، ٩٧، ١١٤، ١١٦، ٢٦٧، ٣٣٦، ٣٧٣، والمجلد الثالث: ٢٢٧، والمجلد الرابع: ١٩، ١٣٧، والمجلد الخامس: ٢٤، ٣٩، ٦٢، ٢٩٠، والمجلد السادس: ٧٢، ١٨٤، ٢٦٠.

٧٢- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري : ٤٥.

٧٣- ينظر: مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني :٢٨١.

٧٤- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثالث: ١٧٨. استعمل الشاعر علامة التأثر لبيان حالته النفسية في مواضع متعددة، إذ حضرت في المجلد الأول بواقع : ١٧٣ مرة، والمجلد الثاني:١٢٢ مرة،والمجلد الثالث: ٢٠١مرة والمجلد الرابع: ١٠١ مرة، والمجلد الخامس: ٩١ مرة، والمجلد السادس: ٩٧.

٧٥- ينظر: دليل المصطلحات والدراسات الثقافية والنقد الثقافي، د، سمير الخليل: ٢٩٤.

٧٦- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الرابع: ٩١.

٧٧- ينظر: الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، نور رحيم حنيوي : ٩٣.

٧٨- ينظر: سيموطيقا علامات الترقيم، القصة القصيرة جدا أنموذجاً، جميل حميداوي:٧٩.

٧٩- ينظر: أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية: ٢٠٨.

المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم

١- أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ت. ي. أبتر، ترجمة: صبّار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ط١، ١٩٨٩م.

٢- أشكال القصيدة الجزائرية في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، نوّاره ولد أحمد، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود مصري، بتزي وزو، الجزائر، ٢٠١٧م.

٣- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الأول، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٤- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثالث، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٥- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الثاني، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٧هـ ـ ٢٠١٦م.

٦- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الخامس، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٤٠هـ ـ ٢٠١٩م.

٧- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد الرابع، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٩هـ ـ ٢٠١٨م.

٨- الأعمال الشعرية الكاملة، أديب كمال الدين، المجلد السادس، منشورات ضفاف، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٤١هـ ـ ٢٠٢٠م.

٩- آفاق الشعرية، دراسة في شعر يحيى السماوي، عصام شرتح، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١١م.

١٠- الانزياح الكتابي في الشعر العربي المعاصر، دراسة ونقد ، د. علي أكبر محسني، رضا كياني، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ١٢، السنة ٢٠١٣م.

١١- الأنساق الثقافية في شعر أديب كمال الدين، نور رحيم حنيوي، جامعة المثنى،كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٠هـ ـ ٢٠١٨م

١٢- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ١٩٨٦م.

١٣- تجليات الصورة سيمائيات الأنساق البصري، سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء ـ المغرب، ط١، ٢٠١٩م

١٤- الترقيم وعلاماته في اللغة العربية، أحمد زكي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، جمهورية مصر العربية، (د. ط)، ٢٠١٢م

١٥- التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، د. زهيرة بولفوس، مجلة سر من رأى، المجلد ١١، العدد٤٠، السنة الحادية عشرة، شباط، ٢٠١٥م

١٦- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٤)، د. محمد الصفراني، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت , ط١ , ٢٠٠٨م.

١٧- تكوين العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٩م

١٨- الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها، عامر بن أحمد، أطروحة ودكتوراه، جامعة الجيلاني اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠١٦م.

١٩- دلالة الاستفهام في شعر أديب كمال الدين، المجلد السادس أنموذجاً، م.د. فاطمة عبد الزهرة عبد الجليل العيداني، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، المجلد ٢، العدد ٤، ابريل، ٢٠٠١م.

٢٠- دليل المصطلحات والدراسات الثقافية والنقد الثقافي، د، سمير الخليل، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

٢١- الرماد ثانية تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين , د. كاظم فاخر الخفاجي , تموز طباعة. نشر. توزيع , دمشق ــ سوريا , ط١ , ٢٠١٢م

٢٢- السلطة وأثرها في الإبداع الأدبي عند العرب، أ. د.

ديزيره سقال، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٢٠م.
٢٣- سيموطيقا علامات الترقيم، القصة القصيرة جدا أنموذجاً، جميل حميداوي، دار الريف، تطوان المملكة العربية السعودية، ٢٠١٧م
٢٤- سيميائية الخطاب الشعري، في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد اللّه العشي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، ط١، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م.
٢٥- شعرية القصيدة القصيرة عند منصف الزغبي، أحمد جار الله ياسين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد الثاني، العدد الرابع، ٢٠٠٥م
٢٦- الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، محمد الماكري، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩١م
٢٧- العتبات النصية عند شعراء الناصرية (٢٠٠٣ ـ ٢٠١٨م)، وسام معارج جابر الشمري، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة ــ كلية التربية للعلوم الإنسانية، ١٤٤٢ هــ ــ ٢٠٢١ م.
٢٨- عتبات جيرار جنبت (من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد , تقديم: د. سعيد يقطين , منشورات الاختلاف , الجزائر العاصمة ـ الجزائر , ط١ , ١٤٢٩ هـ ـ ٢٠٠٨م.
٢٩- عتبة البياض في النظرية والتطبيق، قراءة سيميائية في مدونة سلمان داوود محمد الشعرية، رحمن غركان، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١٨م
٣٠- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، ط١،١٤٣٠هـ ـ ٢٠١٠م: ٤٨ ـ ٤٩.
٣١- الفضاء الشعري عند بشرى البستاني، فيحاء عبد الكريم جابر عجيل، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠٠٥م.
٣٢- الفينومينولوجيا المنطق عند إدمون هسرل، يوسف سليم سلامة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان، ط١، ٢٠٠٧م
٣٣- قول الأصول هوسّرل وفينومينولوجيا التّخوم، فتحي إنفزّو، منشورات الاختلاف، منشورات الضفاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر،بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤٣٥هـ ـ ٢٠١٤م.
٣٤- لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، د. عبد الفتاح احمد يوسف، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ـ الجزائر، ط١، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م.
٣٥- لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى، معجب الزهراني، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد١، صيف ١٩٩٧م.
٣٦- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، د. عبد القادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر، دمشق ـ سوريا، ط١، ٢٠١٢ م.
٣٧- مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، عبد الستار عوني،عالم الفكر، العدد١، مجلد ٢٦، ١٩٩٧م.
٣٨- منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب، أ. د. عمار ساسي ، عالم الكتب الحديث، أربد ـ الأردن، ط١، ١٤٣٢هـ ـ ٢٠١١م.
٣٩- نقد الحقيقة، علي حرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٩٩٣م

تحليلُ الخطاب والمفهوم العربي
(دراسة تحليلية)

أ. د صالح هادي القريشي
الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب قسم اللغة العربية

م. م كريم صالح محسن
الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب

Discourse Analysis and the Arabic concept: An Analytical study

PROF.DR. Salih hadi AL Qureshi
Kareem Salih Mohsen

الملخص

يمثّلُ هذا البحث إطاراً لمفهوم تحليل الخطاب (والتحليل النقدي للخطاب) في ضوء ما استقرّ في الدراسات العربية الحديثة، إذ يضع تصوّراً لهذا المجال المعرفي الوافد من الثقافة الغربية، في ظلّ القناعات المنهجية للباحثين العرب؛ فطبيعة التعامل مع المفهوم تنعكس على المنظومة المعرفية لهذا الاختصاص.

تنوّعت المداخل التي وظّفت في بناء تعريفاتهم لتحليل الخطاب في ضوء قناعاتهم الأبستيمولوجية، ومحاولة استثمار هذا الإطار البحثي في مجال الدراسات العربية، فالإحاطة بالمفهوم تكون مؤثرة في فهم هذا الاختصاص، وبالتالي تنعكس على الإجراء بالإيجاب أو السلب، وهذا ما تبيّن من خلال عدم إدراك المفهوم، أو حصره في مجال معين، ممّا يؤدي إلى مغالطات معرفية تبتعد عن إطار تحليل الخطاب ومقارباته.

Abstract:

This research represents a framework for the concept of Discourse Analysis and Critical Discourse Analysis in light of what has settled in modern Arabic studies. It lays out a vision for this field of knowledge coming from the Western culture, in light of the methodological convictions of Arab researchers. However, the nature of dealing with the concept is reflected on the knowledge system of this specialization. The approaches that were employed in constructing their definitions of discourse analysis in the light of their epistemological convictions varied, and the attempt to invest this research framework in the field of Arabic studies. Thus, understanding the concept would be influential in understanding this specialty, which is reflected on the procedure, either positively or negatively. This was shown by not understanding the concept, or limiting it to a specific field, that leads to cognitive fallacies that move away from the framework of discourse analysis and its approaches.

المقدمة

يمثّل تحليل الخطاب منظوراً متعدّد الاختصاصات، يستعين بمنهجيات علوم متعدّدة، فكانت نشأته _الغربية_ إجابة لتساؤلات عجزت اللسانيات عنها، وهذا المجال وافد للإجراء العربي بأثرٍ من الثقافة الغربية، وفي الإطار العربي فقد تعدّدت الرؤى في تحديد مفهومه، واختلفت التعريفات تبعاً لمنظور الباحث الثقافي، واختلاف الترجمات وتباينها، وصراع المناهج البحثية المُحدثة مع المناهج الكلاسيكية، كلّ هذا وغيره جعل تحليل الخطاب -بوصفه مفهوما إجرائياً- عرضةً لعدم الاستقرار في المنظومة المعرفية العربية، وهذه هي إشكالية البحث.

جاء البحث على أربعة مطالب، بحث الأول منها (تحليل الخطاب وظهور المصطلح في الدراسات العربية)، والإشارات الأولى للباحثين العرب في الحاجة إلى هذا المفهوم في ظلّ التطوّر الفكري، والحاجة إلى مناهج بحثية مواكبة لهذا التطوّر على مستويات البحث المتعدّدة في اللسانيات والعلوم الاجتماعية والسياسة.

والمطلب الثاني (اتجاهات تحليل الخطاب في المنظور العربي)، وهنا يُعرض لأهمّ الاتجاهات التي تبنّاها الباحثون العرب لتصورات تحليل الخطاب في المنظومة المعرفية العربية، والمطلب الثالث (تحليل الخطاب والمفهوم العربي)، وفيه يُبحث الكيفية التي بها يُنظرُ لهذا المجال بوصفه مفهوماً دالاًّ على مجالٍ بحثي، وذلك بعرض تعريفات العرب المحدثين لهذا المجال وتحليلها وفقاً لمنهج علمي مبني على استقرار المفهوم وإجراءاته التطبيقية في الآونة الأخيرة.

أمّا المطلب الرابع (التحليل النقدي للخطاب عند العرب المحدثين) فهو المدرسة الأحدث لتحليل الخطاب، إذ تتبّع البحث المفهوم العربي لهذا المجال، في ظلّ تراكم الكتابات والبحوث العربية فيه.

في كل ما تقدمّ من إشكاليات معرفية، وتتبع لمفهوم تحليل الخطاب بشقيّه الوصفي والنقدي اتخذ البحث منهجاً وصفياً تحليلاً في عملية عرض مطالب البحث، ومناقشة آراء الباحثين الواردة فيه، وذلك للوصل إلى نتائج ذات فائدة.

أولاً، تحليل الخطاب وظهور المصطلح في الدراسات العربية

تأخّر ظهور مصطلح تحليل الخطاب وأطره التحليلية في الدراسات العربية الحديثة مقارنةً بالدراسات الغربية التي اشتغلت في هذا المجال، ويرجع السبب في ذلك لانشغال البحث العربي بالدراسات النصية ومحاولة استيعابها، فضلاً على أن تحليل الخطاب يمثّل توجّهاً غربياً مستجّداً على ساحة البحث العربي، وهذا مدعاة للنفور في ضوء الصراع بين ما هو مُحدث وما هو كلاسيكي.[1]

إنّ ملامح مفهوم تحليل الخطاب لم تكن غائبة عند المحدثين العرب، إذ أشار له محمد مفتاح في نتيجة تمثّل إدراكه للمفهوم بمرجعيته الغربية، فهو يرى أن البحث اللساني والسيميائي له اتجاهان: الأول اتجاه وضعي، يبحث في صياغة القوانين العلمية أو الاحتمالية في تفسير ظواهر اللغة، والاتجاه الثاني الذاتي، يبحث في كشف أسرار اللغة على وفق تقدّيم مقاربات معيّنة لتحليل ما استعصى على قوانين الاتجاه الوضعي، وذلك بالاستعانة بمقولات العلوم الإنسانية الأخرى، وعليه يمكن -كما يرى- أن يتخذ هذا الاقتراح لدراسة الخطاب على تعدّد أنواعه، إذ يقول: ((إنّ النموذج المقترح في هذا المؤلف يمكن أن يُتخذ أداة لدراسة الخطب الفقهي، أو الفلسفي، أو النحوي... في وحدة متماسكة شمولية تجمع بين الشكل والمضمون اللغوي وما فوق لغوي. على أنّه ليس نموذجاً نهائياً أي أنّه قابل للتطوير والتدقيق والاستكمال)).[2]

ويحذو نصر حامد أبو زيد حذو محمد مفتاح ليوجّه تحليل الخطاب الوجهة التي يراها، فيقول: ((يصبح تحليل الخطاب نوعاً من شرح النصوص أو تلخيصها دون تفسير أو تأويل، وأحياناً يقتصر على مجرد مثل من هنا وآخر من هناك لتأكيد ملاحظة أو فرضية، دون محاولة اكتشاف الأنساق الكبرى والظواهر الدالّة في الخطاب. وربما يعيب

التحليل الانحياز المسبق إلى وجهة نظر أو تفسير، أو الانكفاء على نموذج أو نظرية لا تصلح للتعامل مع ما يتناوله التحليل من نصوص. وقد يعيب دراسات تحليل الخطاب أن تكتظّ بالاقتباسات المطوّلة من النصوص موضوع التحليل دون مبرّر أو تفسير. وقد تقع بعض دراسات تحليل الخطاب في شرك التعميم والاعتماد بأنّ ما يصدق على سياق يصدق على غيره)).[٣]

ويُسوغ أبو زيد لنشوء حقل معرفي يربط اللغة بالفكر بغضّ النظر عن نوع الخطاب المدروس وآليات التحليل، ((إنّ تحليل اللغة، وصولاً إلى تحليل الفكر، هو الذي قادنا إلى مفهوم (تحليل الخطاب)، والفارق بين المفهومين أنّ الأخير لا يُفرّق بين خطابٍ وخطاب بناءً على اختلاف قنوات الإدراك عند الإنسان إلى عقلي ووجداني، ذلك أنّ الإنسان وحدة واحدة، مهما تعدّدت قنوات الإدراك والتعبير لذلك لا يستبعد نهج تحليل الخطاب من مجال فاعليته أي نمط من أنماط الخطاب: السياسي والديني والثقافي والأدبي، وإن كان يُفرّق بالطبع بين أنماط الخطاب وفقاً لآلياته المهنية والعقلية من خلال آلياته اللغوية المعبّرة عنه))[٤]، وهذا ما يؤكد الحاجة إلى حقل بيتخصصي ترتبط فيه اللغة مع حقول معرفية تظهر فيه طبيعة اللغة الخطابية والاجتماعية، وتمثلاتها الإنسانية.

إنّ الحاجة إلى إعادة قراءة خطاب ما لا تختصُّ بجانبٍ معين، فمثلاً ((القراءة الأيديولوجية لا تشغلُ نفسها بالتناقضات قدر ما تنشغلُ بتبرير أيديولوجيتها، وهمّها الأساسي لتبرير الأيديولوجيا يكمن في تبرير نهج القراءة ذاته))[٥]، وهذا يكون بقراءة الخطاب وفقاً لمنظور متعدّد الاختصاصات.

ثانياً/ اتجاهات تحليل الخطاب في المنظور العربي

يرى حافظ دياب أنّ لتحليل الخطاب في الأبحاث العربية ثلاثة تصورات لدراسته، ((قد خلفت تصورات جزئية، نتلمحها في المنظور الأبستمولوجي الذي يقوم على تفكيك الخطاب بعيداً عن لحظ المهام التي تصدّى لها، قصد الاهتمام به لذاته، وبفصله قسراً عن سياقه الاجتماعي والتاريخي... وهناك أيضاً المنظور الرمزي الذي يعني برصد خصائصه الخطابية وآليات إنتاج واشتغال معانيه وقيمه، ويضاف إلى هذين المنظورين، منظور التصور الذاتي، الذي يعتقد أصحابه أنّهم يتوسلون فحص ونقد الخطاب، في حين أنّهم لا يعبّرون إلّا عن قناعاتهم، ولا يهتمّون إلّا بما يريدون كشفه والبرهنة عليه)).[٦]

ويجمل بازي اتجاهات تحليل الخطاب تبعاً لتدرّج الخطاب في أربعة اتجاهات: الأول يندرج في التفاعل الاجتماعي والنفسي، والثاني ما يولي التواصل الاجتماعي وأجناس الخطاب اهتمامه، والثالث ما ينشغل بالممارسة الخطابية والمواقع الأيديولوجية، والرابع يبني تصوّره عبر نظام النصّ وأدواته رابطاً إياها بسمات التلفظ.[٧]

ومن منظور آخر يحدّد محمود طلحة التصور العربي لمفهوم تحليل الخطاب:

١- التصور الأدبي: إذ استُعمِل المصطلح تحليل الخطاب في الدراسات العربية –أحيانا- استعمالاً مغايراً لتصوره الغربي، فقد عُدَّ تخصصاً أدبياً بامتياز، وكان هذا بأثرٍ من نظريات البنيوية والسيمائية التي ركّزت دراستها على الأدب على وفق مفهوم النص أو الخطاب[٨]، وبناءً على هذا التصوّر يكون استعمال مصطلح تحليل الخطاب في التحليل الأدبي مثار تداخل بين مفهومين مختلفين، أولهما يعنى بالأدب شعراً ونثراً وفقاً لمعايير صناعة النص الإبداعي، والمفهوم الآخر يولي اهتمامه للخطاب على تعدّد أجناسه سواءٌ أكان نصاً إبداعياً أم محادثةً شفوية، في إطار تحليلي متعدّد المناهج.

٢- التصور اللساني: وهذا التصور يحصره في مجال الدراسات النّصيّة،، فقد جاء مفهوم تحليل الخطاب في كثير من الدراسات العربية -وبالأخص التأسيسية منها- مرادفاً مرة، وملاصقاً مرة أُخرى للمصطلحات الدالة على الدراسات اللسانية النّصية في العنوان والاستعمال، ولم يقتصر الأمر على هذه المرحلة فقط، بل تعدّاه إلى دراسات متقدّمة عليها[٩]، فكان استعمال المصطلح في هذه الدراسات المهتمة باللسانيات النصية لا يشير إلى حقل تحليل الخطاب، بل يكون دالاً على مفهوم

لسانيات النص، أو يكون تابعاً له في إطار العنوان نحو (لسانيات النص وتحليل الخطاب)، فالأجدر فصل المصطلحين لاختلاف دلالتهما المفاهيمية؛ لأنّ كلّ منهما له مجالُ بحث خاص، ويختلف في متبنياته المعرفية.

وهذه التصورات المفاهيمية قائمة على الاتجاهات المتعددة للأبحاث التي يشتغل عليها محللو الخطاب؛ نتيجةً لتنوّع مقاربات تحليل الخطاب، إذ يرى عماد عبد اللطيف أنّه ناتجٌ عن منطلقات نظرية أو معرفية متباينة، زد على ذلك اهتمامات كلّ مقاربة بظاهرة أو ظواهر محدّدة عبر بحثها بأطر تحليلية تخصّ تلك المقاربة، ويتحول هذا التباين بين المقاربات أحياناً إلى اختلاف في ضوء تبنّي مفاهيم أساسية لتحليل الخطاب، وبالتالي ينتج تصورات لمفاهيم أساسية متباينة، ومنها تبنّي مفهوم متباين للخطاب، إذ يسعى محللو الخطاب -غالباً- إلى تحديد المفاهيم المحورية لتحليل الخطاب في أبحاثهم.[١٠]

وعليه يمكن القول إنّ التنوع والتباين والاختلاف بين مقاربات تحليل الخطاب يتسم بالإيجابية؛ وهذا مدعاة للتطور المستمرّ في هذا الحقل بناءً على الجدل الدائر حول المفاهيم، ممّا يجعل تحليل الخطاب غير منغلق على إجراءاته ومفاهيمه، وهنا تأتي مساهمة محلل الخطاب في دراسة الخطاب بعدّه حدثاً متفردا يكون بحاجة إلى أسس إجرائية تتناسب معه في ضوء مراعاة أنساق اللغة وخصوصيتها[١١]؛ لذا ((تظلّ نظريات تحليل الخطاب، على قيمتها في التحليل والنقد والتأويل، مدعوة باستمرار إلى التحديث والمراجعة ومعاودة النظر، لمواكبة تطور الأحداث، وقوانين تغيّر المجتمعات عامة والمجتمعات العربية على وجه الخصوص))[١٢]، ويضيف خليفة الميساوي إليه تعدد أنواع الخطابات واختلاف أجناسها الأدبية كأن تكون قصة أو حكاية شعبية أو أسطورة... إلخ؛ فتكون سبباً رئيساً في تعدّد طرائق التحليل؛ لأنّ المحلل يستعين بأدوات تناسب النوع أو الجنس في تحليله.[١٣]

ثالثاً، تحليل الخطاب والمفهوم العربي

يشير كثيرٌ من الباحثين العرب إلى صعوبة تحديد مفهوم تحليل الخطاب والإحاطة به، ومن ثمّ يعرضون لتعريفات غربية من دون تحديد المفهوم من وجهة نظرهم[١٤]، ومنهم من انتقد الخلط الحاصل في المنظومة المفهومية العربية، بخلطها بين مصطلحات متعدّدة، وعدم تمييز مفهوم كل مصطلح على حدة، وفي المحصلة لم يضع مفهوماً يرسم فيه حدود مصطلح تحليل الخطاب، ويحدّد مفهومه، بل اتجه إلى عقد مقارنات بين المصطلح ومصطلحات أخرى تقترب منه في الاستعمال دون تحديده.[١٥]

وترى نعيمة سعدية أنّ تحديد المفهوم يتمُّ عبر السعي لفهم الخطاب وبيان مقصديته، وتعدد أنواعه من نحو الأدبي (الشعري/النثري)، والسياسي، والإشهاري، والاجتماعي، والنفسي، والتعليمي، والعلمي... إلخ، فهذا التنوّع الحاصل في أنواع الخطاب مدعاة لتبنّي تخصّص متعدّد المناهج يُمكن من وضع قراءة تأويلية رصينة على وفق آليات متعدّدة، إذ تقول: ((تحليل الخطاب مصطلح جامع ذا استعمالات عديدة، يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة: التداولية- السيميائية- اجتماعية- نفسية- أسلوبية... إلخ. إنّه في استفاضة دائمة: موضوعاً، مجالاً، علماً، منهجاً، يسعى في اجتماع جزئيتيه اللتين ساهمتا بشكلٍ فعّال في تكوينه، إلى تحليل وفكّ شفرة الخطاب من أجل فهمه)).[١٦]

وفي المنظور عينه يرى محمد محمد يونس أنّ فهم مضمون الخطاب يتسم بالتعقيد، نتيجةً لاختلاف الآلية المتّبعة في التحليل، إذ يفترق تحليله عن تحليل دلالة الجملة أو القولة، فتحليل الخطاب يولي علاقات النص بمحيطه اهتمامه، من نحو علاقة لغة النّص بالسياقات الاجتماعية والعقديّة والثقافية التي استعملت من أجلها، وأثر هذه العلاقات في تكوين النصّ.[١٧]

وبناءً على أن تحليل الخطاب ينظر إلى الخطاب من مبدأ أنّ زاوية النظر هي التي تخلق

الموضوع يقول حاتم عبيد: إنّ تحليل الخطاب ((ليس ضرباً من اللسانيات النّصية ولا تحليلاً للمحادثة، ولا هو تيارا من تيارات التداولية، أو فرعا من اللسانيات الاجتماعية، وإنّ كانت صلته غير مقطوعة))[١٨]؛ لأنّه حقل معرفي تجاوز هذه الأطر المعرفية، واستولى على أدواتها.

فمن وجهة نظر حاتم عبيد إنّ تحليل الخطاب معني بـ((العدّة التلفظية التي ينعقدُ بموجبها القِرآن بين نصٍّ ما وموقع اجتماعي مُعيّن قطب الرحى الذي تدور عليه البحوث المنجزة في نطاقه))[١٩]، فالممارسة الخطابية هي حلقة الوصل بين النصّ والممارسة الاجتماعية.

أمّا تأويل الخطاب -كما يرى حاتم عبيد- فبحاجة إلى مقومات لتحليله، ومنها: ربط الخطاب بسياقه الواسع المتجاوز لإطار زمان ومكان إنتاجه، لتصور سياقي أكثر عمقاً ينتج عنه تفاعلٌ بينه وبين الخطاب، حيثُ يساهم الخطاب في تحديد سياقه أو تعديله باستغلال سياقه المقالي والمقامي وبعده الاجتماعي، بوصفه فعلاً اجتماعياً يمثّلُ نتاجاً لفرد يرتبط بمجموعة اجتماعية، فعملية التحليل تخضع لعملية التناصّ، أي إنّ الخطاب يمتد بصلاته لخطابات سابقة عليه قد تكون من جنسه أو منتمية لجنس آخر.[٢٠]

وفي إطار كيفية العمل في مجال تحليل الخطاب، يرى محمد بازي أنّ ((من دواعي التكاملية المنهجية في تحليل الخطاب أنّ دراسة النصّ تقتضي التحليل اللساني والوقوف عند بنيات عدة: لغوية وصوتية وتركيبية، ونظام النص وتماسكه، وسياقاته الداخلية... غير أنّ امتدادات الخطاب وتعلقه بالسياقات الخارجية الاجتماعية، والنفسية، والتداولية، استدعى تشعب روافد التحليل، وتنويع المقاربات، أو المزج بينها أحياناً أُخرى))[٢١]، التحليل اللساني لا يمكن أن يكون مفتوحاً على مستويات لسانية متعدّدة – كما يرى بازي- بل يجب أن يكون التحليل مركزيًا، بتبنّي نظرية لسانية أو أكثر بحسب حاجة البحث، أي إنّ المنظور اللساني يكون عاكساً للمنظور الاجتماعي، ومتعلّقاً به، وعليه يكون اختيار النظرية اللسانية صورة ممثّلة للاتجاه الاجتماعي للخطاب.

وتسم زبيدة بورحيل تحليل الخطاب بـ(المنهج) في قولها: ((يتخذ منهج تحليل الخطاب كلّ الصلاحية للكشف عن الواقع المجتمعي كما يتمثل في الخطاب))[٢٢]، وهذا المفهوم يحضر فيه البعد الاجتماعي، ويغيب عنه علميّة النظر إلى هذا المجال، فـ((تحليل الخطاب ليس منهجاً بل تخصصاً مفتوحا، يستعير أدواته من علوم إنسانية واجتماعية ولغوية ومعرفية متنوّعة لدراسة موضوعاته))[٢٣]، ومفهوم بازي هو الأكثر واقعية لوصفه تحليل الخطاب بـ(التخصّص)؛ لأنّه يقوم على منهجيات متعدّدة لعلوم إنسانية متنوعة، فـ((المقاربة اللسانية لم تكن كفيلة بالإحاطة الشاملة بكل القضايا الأسلوبية والجمالية والحجاجية والاجتماعية والنفسية التي تثيرها الخطابات، وهذا ما استدعى إشراك مقاربات متنوّعة المرجعيات))[٢٤]، وبالتالي يكون تحليل الخطاب حقلًا معرفياً متعّدد المناهج يكشف عن الظواهر اللسانية والخطابية والاجتماعية كما تتمثّل في الخطاب.

ويرتبط مفهوم تحليل الخطاب بما يقوم به المشتغل في هذا المجال، إذ يقدّمُ بازي تصوّراً لِما يقوم به محلل الخطاب عبر بناء آليات التحليل بشكل انتقائي وتلفيقي، وفقاً لما يتطلبه جنس الخطاب، وما يراه الباحث ضرورياً لتحليله، وتتحقّق به منفعة في عمليات: الوصف والتحليل والتأويل، فيتمُّ الاستئناس بتصورات متعدّدة لتحليل الخطاب بوصفه نصاً، تتحكّم فيه قوانين اللغة، وطرائق تراكيبها النحوية، وما ينتج عنها من تماسك وإحالات، وأدوات إبلاغ وإقناع، ومن ثمّ ربط الخطاب بموقع منتجه، والبحث في علاقات الخطاب الاجتماعية والنفسية والذهنية والعقائدية والمعرفية. وللحجاج وآلياته الأثر الفاعل في كشف التصورات أو المواقف والدفاع عنها المضمّنة في الخطاب. فمحلّل الخطاب يجمع بين تخصصات معرفية متعددة يجب عليه أنّ يحقّق التفاعل بينها؛

وذلك لإنتاج معرفة معمّقة بالخطاب، كما يمكن له الإفادة من النظريات التواصلية والتداولية، والمعارف العامة، وتوظيف النظريات المتعلقة بالفهم والتأويل ليتسم تحليله بالتماسك والقوة والمقبولية.

ويجد بازي أنّ المعرفة بالبنية الذهنية العميقة الواعية واللاواعية للخطاب أهميةٌ بالغة الأثر في التحليل؛ نتيجةً لتحكّمها في ترابطه وانتظامه، فكشف تلك البنيات تحدّد المسارات الذهنية التي تتحقّق عبرها الخطابات.[٢٥]

ويضع بازي معايير (صدقيّة) يتمّ عبرها التمييز بين محللي الخطاب عن طريق التفاوت الحاصل في تحليل الخطابات، وذلك بوصف محلل الخطاب بالأبلغ، أو البليغ، أو الأقلّ بلاغه، أو المقبول، أو دون ذلك، وهذا ((مقام اعتباري معرفي تتبيّن خلاله التفاوتات الحاصلة في تحليل الخطاب))[٢٦]، وهذه المعايير هي: ((النجاعة، الدقة، والعمق، والانسجام، والملاءمة، وجودة التحرير، وبلاغة الاستدلال، ومقبولية التأويل، والإضافة النوعية، والقدرة على التجريد وبناء المفاهيم الجديدة المنمية للاشتغال في مجال من مجالات تحليل الخطاب، أو في غيره من التخصصات)).[٢٧]

ويطرح محمد بازي تساؤلاً مفاده: ((هل بإمكان الدراسات العربية الحديثة أن تتحرّر من أسر التصورات الغربية التي جعلت موضوعها الخطاب من منطلقات لسانية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية أو تاريخية أو تأويلية؟))[٢٨]، ويجيب عن هذا التساؤل من القول بأنّ التصورات الغربية بوصفها مرجعيات للدراسات العربية قد أضفت طابع الغموض للتبعية المطلقة لهذه التصورات، وسوء الترجمة، وصعوبة نقل المفاهيم وتعريبها، ومن ثمّ حصلَ عدم استيعاب للأشكال الخطابية المتنوعة في الثقافة العربية، ويتضح هذا في اشتغالات الأبحاث اللسانية، فبات مفهوم تحليل الخطاب يرتبط بمجال اللسانيات[٢٩]؛ لأنّه ((اشتغال موضوعة الدراسة اللسانية للخطاب، وأضحى من الصعب على الذين استعملوا هذا المصطلح تخليصه من حمولته المفهومية))[٣٠]، فغابت الرؤية الشمولية عن المفهوم على وفق هذا الاستعمال، إذ ((يُعني تحليل الخطاب داخل اللسانيات بالروابط الموجودة بين الوحدات اللغوية في مستوىً أعلى من الجملة، منطوقاً كان أو مدوناً، باعتبار الخطاب نظاماً مجاوزاً للجملة)).[٣١]

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ بازي يقصد تحليل النّص أو الخطاب تحليلاً لسانياً، وهذا يصبّ في (لسانيات النص) التي تُعدّ مرحلة سابقة لتحليل الخطاب، وكان تطور أبحاثها أحد العوامل المؤثرة في نشوء هذا الحقل المعرفي، ولا يمكن عدُّ هذا مثلبةً على الدراسات العربية بناءً على أن هذه الدراسات قد اهتمّت بالنص من منظور لساني.

ويؤكد بازي أنّ هذا الانشغال المتجسد في تقريب المفهوم قد أثّر سلباً في الرجوع للدراسات العربية القديمة والحديثة التي يمثّل الخطاب محوراً رئيساً فيها للتحليل، وما أنتجته الثقافة العربية من علوم، إذ يمثّل البحث في هذه العلوم مرحلة متطورة في تحليل الخطاب -على الرغم من عدم حضور تحليل الخطاب اصطلاحيا- وذلك بحضوره في الفعل والممارسة، ومثاله تحليل النصوص والخطابات على مستوى النحو والبلاغة والدلالة والمنطق والنقد للبحث عن تجليات المعاني الكامنة في النصوص أو الخطابات؛ ((مّما يقتضي البحث عن الأسس النظرية الموجّهة لتحليل الموجودة بالقوة في كل حقل من حقول المعرفة العربية القديمة))[٣٢]، وهنا يدعو بازي لتبنّي منظور لتحليل الخطاب على وفق أسس تُستمد من التراث العربي، وهذا ما ينكره محمد شومان، ويردّه بقوله: ((لا يمكن استخدام تحليل الخطاب كوسيلة للتحليل منفصلة عن قواعدها الأساسية والنظرية والمنهجية)).[٣٣]

ومّما تقدّم يضع بازي مفهومه لتحليل الخطاب بناءً على اهتماماته التأويلية بقوله: ((هو مقاربة معرفية توصيفية وتأويلية موضوعها الخطاب بمعناه الموسّع، ومنهجه العملي هو التوصيف، والتحليل، وبيان العلاقات، وتأويل المفهوم، والربط

بالمرجعيات، والسياقات للخلوص إلى المبادئ، والأنساق، والبنى التي يتأسّس عليها ذلك الخطاب، لهدف تقريب موضوعه إلى المعنيين به، أو استثمار أنظمته في بناء نماذج معرفية، تُعتمد لدراسة الخطابات الشبيهة والمماثلة، أو غير ذلك من المرامي وفق طبيعة ذلك الخطاب ومجاله))[٣٤]، فتحليل الخطاب على وفق هذا المفهوم أسسه المعرفة، حيث يستند في الإجراء على الوصف والتأويل في المجمل، وغايته الكشف عن العلاقات المترابطة بين ما هو لساني وما هو اجتماعي، عبر ربط الممارسة اللغوية بسياقها الموسع، والتوصّل إلى الكيفية التي تمّ عبرها بناء الخطاب وإنتاجه من بنى اجتماعية وأيديولوجية تكون ظاهرة في بنيته اللسانية، وكامنة من ورائها.

وفي تعريف آخر له لتحليل الخطاب يرى بازي أنّه حقل معرفي واسع نتيجةً لعلاقاته بالعلوم الإنسانية الأُخرى، وما يتضمّنه من أبعاد اجتماعية وأيديولوجية، إذ يقول: هو ((فضاء معرفي تتقاطع فيه اللسانيات، وعلم التخاطب، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، نظراً للتجاذب والتفاعل الحاصل بينها وبين فنون تحليل الخطاب حسب تلك التصورات، مع الإقرار بحضور منزع أيديولوجي يطبع في كثير من الأحيان التحليل بتوجّه اجتماعي، أو سياسي...))[٣٥].

إنّ عملية بناء مفهوم تحليل الخطاب ترتبط بتحديد الكيفية التي يُنظرُ فيها إلى الخطاب، وهذا ما أكده بازي، فتحليل الخطاب إجراء يتمّ عبره وصف وتتبّع جزئيات الخطاب وتفاصيله، وبيان القصدية في كل جزئية منه، ومن ثمّ ربطه بحقول معرفية بشكلٍ موسع، وتتجّه حركة التوصيف والتتبّع لربط الخطاب بسياقات معرفية كبرى، وذلك مثل البنى القبلية والبعدية فيه، والترابط بين أجزائه عن طريق تحديد العلاقات الكلية بينها، وبيان طرائق صيغة الخطاب ونظامه، وأسلوب عرضه وتقدّيمه، وكيفية توظيف أدوت التأثير والإقناع، زدْ على ذلك الأهمية المتحصّلة من تحديد نوع الخطاب تساهم في وضع آليات تحليل تنسجم مع كل نوع، فلكلّ منها خصائصه المائزة، فالخطاب الإعلامي يفترق في طرائق تحليله عن الخطاب التفسيري، والخطاب الأدبي عن النوعين المتقدمين، والخطاب الفلسفي لا يخضع لما تخضع له الأنواع المتقدمة، وعلى ما تقدّم يتبيّن أنّ تحديد نوع الخطاب له الأثر الكبير في وضع استراتيجيات التحليل تبعاً لملاءمة نوع الخطاب.[٣٦]

يدعو محمد بازي إلى تحرير مفهوم تحليل الخطاب مّما يسمّيه الأطر العرفانية واللسانية في النظريات الغربية؛ مّما يؤدي إلى بناء مفاهيم وأدوات تحليل عربية تكون قادرةً على دراسة الخطابات العربية القديمة والحديثة، وبالتالي يتحقّق تراكم منهجي يخدم الباحثين بمدهم بتصورات واضحة.[٣٧]

وقد سبق بازي في هذا الرأي محمد صفار في القول بعدم الدقة في نقل مفاهيم تحليل الخطاب من جانب، ومن جانبٍ آخر استيعاب أصوله النظرية والتحليلية لم تكن بالمستوى المطلوب، ممّا شكّل عبئا على الدراسات العربية المهتمة بالخطاب؛ وذلك نظراً للجمود الحاصل في عملية نقل المفاهيم الغربية إلى الثقافة العربية من دون مراعاة خصائص الأطر الثقافية العربية الحاضنة للمفاهيم الوافدة، وهذا قد انعكس سلباً على تطبيق مفاهيم تحليل الخطاب وأدواته بمتبنياته الغربية في الإجراء العربي.[٣٨]

ويرى جمال مقابلة في مقابلته بين مفاهيم (تحليل الخطاب، البلاغة، الحجاج) أنّ ((تحليل الخطاب بحثٌ في بناء القول والكلام وتشقيقه، وكشفٌ في مكونات الرسالة))[٣٩]، وهذا المفهوم يعتريه الغموض، إذ لم يوضّح نوع البحث، ولا طبيعة البناء المراد بحثه، وهل هو منهج بحث أم مجموعة مناهج؟، وما آليات البحث التي يتمُّ بها تفكيك الخطاب؟ أنكتفي بمكوناته اللسانية أم نلتجأ إلى مكوناته الأُخرى؟.

ويخلُص جمال مقابلة إلى نتيجةٍ مفادها: إنّ الدراسات الحديثة في مجال تحليل الخطاب أو الحجاج ليست إلّا محاولات لجلي ما لحق بأصول البلاغة

الأرسطية عبر عنصري الخطابة الإيتوس والباتوس[٤٠]، إذ يقول: ((فلا يغدو جوهر تحليل الخطاب في صياغته الحديثة، وفي اصطلاحه الحديث، أكثر من محاولة لتجديد البلاغة))[٤١]، وهذا ما يذهب إليه بعض الباحثين في محاولة التأصيل لهذا الحقل البحثي[٤٢]، فلا يُنكر ما للبلاغة ومباحثها من أهمية مركزية -على امتداد تاريخها- في بحث الخطاب وتحليله، لكن الحكم بالقول إنّ تحليل الخطاب ليس سوى تجديد للبلاغة وما يرتبط بها من مباحث فيه نظر؛ وهذا مبنيٌ على أنّ الخطاب محطُّ لقاء لتخصصات متعددة تتجاذبه صوبها، في ضوء ما تختطه من أُطر بحثية، والأمر الأخر أنّ تحليل الخطاب لا يتبني منهجية بحث محددة، فهو يستعير منهجيات ومفاهيم علوم مختلف في بحثه للخطاب سواءٌ أكانت لسانية أو اجتماعية أو نفسية أو سياسية أو تاريخية...إلخ، زد على ذلك أنّه يوظف البلاغة ومباحثها في التحليل بناء على ما يراه محلل الخطاب، ((وفي ذلك خلط معرفيّ لا يُمكن أن يقوم بين حقلين لا يجمعهما تصور واحد للغة)).[٤٣]

وتبيّن زبيدة بورحيل اهتمامات تحليل الخطاب، ومنها بنيوية النّص أي بنية الحقول المعنوية وبنيّة الشبكات المعنوية، فهذه البنية العميقة هي التي تكون مقصداً للتحليل، إذ تكشف ما يعتقده المتكلم، وتتضح عبرها الأطر المرجعية الخاصة به، بل تتحدد إيديولوجيته الواعية واللاواعية، ويتمّ هذا باجتياز بنية النّص الظاهرة والغور في أعماق تكوينه للوصول للمعنى الكامن خلف تلك البنية، إذ يقوم منتج النص أو الخطاب بإضفاء الغموض على ما يبغيه منه، وقد يكون ذلك للتنصل من المسؤولية وتحمل تبعاتها، أو ربما هناك دواع تنبعث من اللاوعي تجبر المنتج على اتباع هذا الأسلوب، وهنا تأتي وظيفة محلل الخطاب في الكشف عمّا سبق وإظهاره للعيان.[٤٤]

يقول نصر حامد أبو زيد ((إنّ (تحليل الخطاب) يهتمُّ بكلِّ أنواع (القول) موضوعاً له، لكن كلمة (قول) لا تنصرف فقط إلى الأقوال اللغوية، بل هي مصطلح يتناول كل أنماط القول اللغوية وغير اللغوية))[٤٥]، ووفق ما أشار إليه أبو زيد يكون موضوع تحليل الخطاب كلّ ما يمثل خطاباً من لغة ورسم وصور وأيقونات إعلامية... إلخ، وتحليل القول -بحسب أبو زيد- لا يقف عند الفهم المتحصل من المنطوق، بل يتعداه إلى ما خلفه من مقاصد لم يُصرح بها، ((وهو ما يطلق عليه في مصطلحات تحليل الخطاب اسم المسكوت عنه))[٤٦]، وعلى رأيه فتحليل الخطاب لا يسعى إلى البحث في النوايا أو المضمر، بل يسعى للكشف عن ما هو مستنبط وكامن في بنية الخطاب، فـ((علم تحليل الخطاب يركزُ على الدلالات التي يُمكنُ استنباطها من الأقوال؛ لأنّ تلك الدلالات تمارسُ تأثيرها على المتلقي سواء كانت دلالات مقصودة أم كانت غير مقصودة)).[٤٧]

أصبح تحليل الخطاب -على وفق المنظور الثقافي العربي- ((أنموذجاً نظرياً يحاول تفسير العلاقات القائمة بين اللغة بوصفها ممارسة وبين غيرها من الممارسات الاجتماعية والثقافية، ودليلاً منهجياً لمقاربة موضوعات متنوعة بأسلوب مختلف، ووسائل فنية للتحليل)).[٤٨]

ويرى أحمد موسى بدوي أنّ نظريات تحليل الخطاب ((تنتقد البنيوية التي تتصور اللغة بنية مستقرة مغلقة، وتُبرهن على أنّها بنية متغيرة دائمة التغيير؛ فلا يوجد نظام واحد في المعنى كما في بنيوية دي سوسير، ولكن توجد مجموعة من نظم الخطاب التي من طريقها تتغير المعاني))[٤٩]، وعليه لا يمكن القول إنّ تحليل الخطاب هو حلقة ممتدة للبنيوية، بل هو حملة نقدية لمتبنياتها.[٥٠]

ويقدّم تحليل الخطاب بمفهومه -على رأي عبد الرحمن بودرع- مركزية يمكن عبرها تقدّيم فهم حقيقي للوقائع الاجتماعية والثقافية عن طريق التفسير والتأويل، ورسم رؤية لملامح التغيير، ويكون ذلك بالنظر إلى الخطاب كممارسة لغوية تمثل المادة الأساسية في عملية التحليل بما يتجسد فيها من علاقات اجتماعية، وتكون ممارسة اجتماعية تاريخية.[٥١]، وبناءً عليه يمكن استثمار حقل تحليل الخطاب في دراسة

خطابات الثورات العربية (الربيع العربي) على اختلاف أشكالها ومضامينها الخطابية والاجتماعية والسياسية، والبحث في ظروف وسياقات إنتاجها واستهلاكها، وطبيعة توجهاتها، فهي تعبر عن سلمية الاحتجاج ضد استبداد السلطة، إذ يمكن لتحليل الخطاب أن يقدّم قراءة تحليلية تكشف -إلى حدٍّ كبير- مقاصد وتطلعات الشعوب العربية في الحصول على ما تصبو إليه.

ويمكن في الطرف المضاد لهذه الثورات أن يدرس هذا المجال المعرفي خطاب السلطة المواجه لخطاب الثورات العربية وتعريته على وفق منهج تحليلي نقدي يُكشف عبره زيف ادعاءات السلطة في استعمال خطاب مناهض لتطلعات الجماهير عبر حلقات تملكها، من وسائل إعلام أو مثقفين موالين لها.

وكذلك يمكن دراسة خطاب السلطة وكيفية إنتاجه وتوجيهه، وبيان تهافته وتناقضه عبر تاريخ الحقبة الاستبدادية لتثبيت أركان السلطة[٥٢]، إذ يقول: ((فإنّ هذه المفاهيم الجديدة والمهام الجديدة المنوطة (بتحليل الخطاب) السياسي الاجتماعي الراهن، نابعة من قيم جديدة، قيم سياسية واجتماعية وأخلاقية، ووعي عميق لكرامة الإنسان المسلوبة، وشعورٍ مرٍّ بالظلم))[٥٣]، فتحليل الخطاب -كما يرى بودرع- يكون مواكباً للتغيير الحادث على المستويين السياسي والاجتماعي، ومساهماً في بلورت الهويات الاجتماعية، وكاشفاً عن علاقات اجتماعية ونُظم معرفية[٥٤]، ونتيجة لما تقدم يمكن إجمال أن تحليل الخطاب بوصفه حقلاً بحثيا تزدهر أبحاثه، وتؤتي أُكلها في حال ضعف السلطة الاستبدادية أو زوالها، أو قيام نظام سياسي وفقاً لمفهوم الديمقراطية، أما في ظل الأنظمة السياسية الدكتاتورية فيكون تحليل الخطاب تخصصاً هامشياً، فقد تحررت أبحاث تحليل الخطاب في الدراسات -نوعا ما- من سطوة السلطة السياسية في البلدان التي خاضت مخاض ما يُعرف بـ(الربيع العربي)، وما صَاحَبَها من تغيير للأنظمة الحاكمة.

ومن باب أنّ توجهات هذا الحقل المعرفي هي السعي للنظر في إشكالات معرفية يرى خليفة الميساوي أن تحليل الخطاب معنيٌّ بالإجابة عن مشكلات متنوعة، قد بحثتها العلوم اللسانية الأخرى بحسب نظرتها للخطاب، ومن ثمّ طرح تساؤلات من نحو: من يتكلم؟ وكيف يتكلم؟ وماذا يتكلم؟، فتحليل الخطاب -على وفق نظرة عامة- بحث في الاتصال والتواصل بين الناس، يتلوها مراحل أكثر تخصص في آليات بحث الخطاب.[٥٥]

ويضع وليد أحمد العناتي مجموعة مميزات لتحليل الخطاب في نظرته للغة، إذ ينظر إلى اللغة على وفق استعمالها الحقيقي وفي سياقها الطبيعي، ومنه نقل الألفاظ المعجمية من حالة معناها الساكن إلى ما يُبتغى منها في الخطاب، ويستثمرها في جانب إبراز وظائفها الخطابية، وكذلك يتعامل مع النصوص كما يُتلفظُ بها، مما يُضفي طابع الواقعية والصّدق عليها، بعيداً عن اصطناعها لغايات معينة، فضلاً عن أنّه لا يُفاضلُ بين نصٍّ وآخر، فجميع النصوص تدخلُ في دائرة اهتماماته على تعدد أنواعها، من حيث الاهتمام بالبنى والخصائص الكبرى لها، ويكون التفاعل اللغوي اليومي وأنواعه حاضراً في التحليل، كما أنّه لا يفاضل بين اللغة المنطوقة والمكتوبة، إذ يستثمرُ كلّاً منهما في البحث، وأما الشكل والوظيفة فلا يُغلبُ أحدهما على الآخر، وإنّما يستنفد وجوه بحثهما على أكمل وجه[٥٦]، وهذه الميزات تنقصها أبعاد أخرى ترتبط باللغة وسياق استعمالها الاجتماعي الموسع، فلا يمكن حصر ما يمتاز به تحليل الخطاب بجانب من دون الجوانب الأخرى.

أما عن استعمال مصطلح تحليل الخطاب خارج إطار مفهومه الغربي أو الأكاديمي فقد شاع في الدراسات العربية تسويق هذا المصطلح من دون القصد من ورائه الحقل البحثي متعدد الاختصاصات الذي يشتغل على دراسة الخطاب[٥٧]، فهناك محاولات لتحليل الخطاب تتسم بالضعف المنهجي والسطحية، فمنها ما يركز على التعريفات المتنوعة للمصطلح، دون بيان طرائق التحليل التي تكون شارحة لاستعمال هذا

المنظور البيتخصصي، ودراسات أُخرى تضع مصطلح الخطاب لكونه مفهوماً رائجاً في البحث العلمي في الوقت الراهن، من دون تحديد آليات التعامل مع المفهوم، أو المقصود منه، أو الطريقة التي تتعلق بإجراءات التحليل.[٥٨]

ومن هذه الدراسات ما لا تحمل من تحليل الخطاب -بوصفه مفهوم إجرائي له أسسه التنظيرية- عدا العنوان الذي يوحي لقارئه أنّه في هذا المجال، ومنها كتاب (آليات تحليل الخطاب)، لعبد النبي همامي، إذ لا تعدو الدراسة أن تكون بحثاً دلالياً في مجالات اللغة من صوت وصرف وتركيب ومعجم وأساليب بلاغية[٥٩]، ومنه كذلك كتاب القراءة الحداثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب)، لحكيم السلطاني، فللوهلة الأولى يظن القارئ أنّ الكتاب في مجال تحليل الخطاب، ألّا إنّ متفحصه يتضحُ له عكس ذلك، إذ يحاول المؤلِف الكشف عن الأطر المعرفية والفلسفية للقراءة الحداثية للنص القرآني وتقاطعها مع قراءات سابقة[٦٠]، ولم نجد أي إطار نظري أو تطبيقي لتحليل الخطاب -بوصفه حقلاً معرفياً له مقاربات متعددة- حاضراً في منهجية الباحث، إذ وظّف الباحث مفاهيم الكتّاب التنويرين في تحليله[٦١]، فضلاً عن اعتماده على مفهوم التناص في البحث، فالكتاب في مجمله إعادة قراءة لجهود رواد القراءة الحداثية، الذين دأبوا إلى إعادة النظر في فهم النصّ القرآني عبر آليات فهم جديدة.

وأشار الباحث في مقدمته من أنّ عمله سيكون في إطار مفهوم تحليل الخطاب[٦٢]، يتنافى مع مفاهيم الدراسة؛ لأن آليات التحليل لا تنتمي إلى هذا الحقل بوصفه مجالاً معرفياً، وله مقاربات معروفة للباحثين، فلا يمكن تصنيف هذا العمل من ضمن أعمال تحليل الخطاب.

ومن الكتب المتخصصة في مجال اللسانيات النصية وتحليل الخطاب -مثلما يوحي العنوان- كتاب (المصطلحات الأساسية في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب) لنعمان بوقرة، ومن المفارقة أنّ هذا الكتاب لم يبحث لا مفهوم الخطاب ولا مفهوم تحليل الخطاب بصفته حقلاً تخصصياً، والدراسة في حقيقتها معنية بلسانيات النص والمجالات المعرفية المتعلقة بها، وبالتالي استعمال مصطلح (تحليل الخطاب) في عنوانها لا يمتُّ للمضمون بصلة.

مما تقدم نجدُ أنّ استعمال مفهوم تحليل الخطاب في عنوانات لمؤلفات لا تنتمي لهذا الحقل يصبُّ في طريقين: أولهما متأتٍ من الخلط الحاصل بين مصطلحي لسانيات النص وتحليل الخطاب من جهة، وتحليل النصوص الأدبية وتحليل الخطاب من جهة أُخرى، وثانيهما استعمال المفهوم عن عدم فهم للمصطلح، لغايات ترويجية وتسويقية.

كذلك شاع بين الباحثين استعمال مصطلح (تحليل الخطاب)، ليدلّ مفهومه على الدراسات الأدبية وفقاً لمفهوم النص والخطاب[٦٣]، ومنها -على سبيل المثال لا الحصر- كتاب حمدي النورج (في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية)، إذ أهتم الكاتب فيه بنصوص إبداعية، وحللها وفقاً لما ينسجم مع تحليل النصّ الأدبي[٦٤]، فهي لا تنتمي إلى مقاربات تحليل الخطاب.

رابعاً، التحليل النقدي للخطاب عند العرب المحدثين

لا يزال البحث في حقل التحليل النقدي للخطاب في الدراسات العربية ناشئاً على مستوى التأليف والبحث الأكاديمي، وهذا مدعاة لحصول مغالطات معرفية وإبستيمولوجية، وبناء مفاهيم مغلوطة.[٦٥]

وقد باتت الحاجة ملحة في مجال دراسات الخطاب عمومًا إلى مفهوم النقد في ظل إفادة الثقافات الأخرى من هذا المفهوم، وهذ ما يُعبر عنه حامد أبو زيد بقوله: من أنّ هناك فروقاً ((هي التي تمكننا من نقد خطاب التنوير نقداً يستهدف تجاوزه لتأسيس خطاب تنويري لا يتجاهل الأسئلة المكبوتة والمحرمة، خطاب لا يخشى المغامرة، فينقل تلك الأسئلة من مستوى الكبت والتحريم إلى مستوى الإفصاح والعلن، نازعاً قناع التحريم ومسلطاً عليها ضوء العقل))[٦٦]،

وهنا نجد وضوح النقد بوصفه نظرية ملازمة للخطاب في كتابات أبو زيد وظفها لتعرية الخطاب السلفي تارة، وتعرية الخطاب التنويري تارة أُخرى.[٦٧]

مفهوم التحليل النقدي للخطاب عند العرب المحدثين

على مستوى الاصطلاح يفضل بهاء الدين محمد مزيد ترجمة مصطلح Discourse Analysis Critical إلى التحليل النقدي للخطاب، أما ترجمته إلى (تحليل الخطاب النقدي) فمدعاة للالتباس مع مصطلح النقد الأدبي[٦٨]، وعلى الرغم مما تقدم من الباحثين من يتبنى مصطلح تحليل الخطاب النقدي[٦٩]، ويمكن القول إنّ ((صفة نقدي Cirtical)) مرتبطة بالمركب الاسمي (Discourse analysis)، ومن ثّم فالمقصود هو أنّ هذا النوع من تحليل الخطاب هو نوع نقديّ، وليس وصفياً))[٧٠]، وعليه يمكن اعتماد ترجمتين للمصطلح: الأولى (التحليلُ النقديُّ للخطاب)، والثانية (تحليلُ الخطابِ النقديُ)؛ لأنّ صفة (النقديّ) هي صفة التحليل، لا الخطاب[٧١]، ومما تقدّم نتبنى مصطلح (التحليل النقدي للخطاب) ابتعادا عما يحصل من خلط بين إتباع صفة (النقدي) لـ(التحليل) أو لـ(الخطاب) عبر الرفع أو الجر.

وعلى مستوى المفهوم زخرت الكتابات العربية على تعددها بنقل تعريفات الغربيين من دون تبني مفهومٍ منها، أو وضع تعريفٍ يمثلُ فهمَ الباحث لهذا الحقل[٧٢]، ويرى محمد شومان أنَّ ((التحليل النقدي للخطاب هو تحليل للعلاقات الجدلية بين الخطاب – والذي لا يشمل اللغة فقط بل والسيمولوجيا والصور المرئية- وكل عناصر الممارسة الاجتماعية)).[٧٣]

ويرتبط المفهوم عند عماد عبد اللطيف بثلاثة مبادئ أساسية، يرتكز عليها التحليل النقدي للخطاب، وهي غاية التحليل ومادته وإطاره، فـ((التحليل النقدي للخطاب منظور نقدي للخطابات التي تشتغل في المجتمع، تشترك الأعمال التي تنتمي إليه في غايتها (تعرية السلطة)، ومادتها (خطابات طبيعية)، وإطار معالجتها (فحص العلاقة بين الخطاب والواقع))[٧٤]، وضع عبد اللطيف للمفهوم أساساً يمكن عبره تمييز الأبحاث المنتمية لهذا الحقل المعرفي على وفق أُطر علمية، إذ يقول: ((يمكن النظر إلى التحليل النقدي للخطاب على أنّه كل ممارسة أكاديمية تتوفر فيها الشروط الأربع الأتية:

١- تتعامل مع الخطاب، أي اللغة والعلامات الأُخرى في الاستعمال الفعلي؛ أي في سياقات إنتاجها وتداولها، واستهلاكاتها الفعلية المحددة زمانياً ومكانياً.

٢- تتخذ موقفاً نقدياً مسائلاً للعلاقة بين الخطاب والسلطة.

٣- تبرهن على دعواها من خلال تحليلات دقيقة لظواهر لغوية، وتداولية، وأدائية في الخطاب.

٤- تدرس العلاقة بين الخطاب من ناحية، والممارسات الخطابية، والممارسات الاجتماعية التي تحيط بإنتاجه، وتشكّله، وتوزيعه واستهلاكه)).[٧٥]

وعلى وفق هذا المفهوم يرتئي عماد عبد اللطيف إدراج دراسات عربية لم تستظل بمفهوم التحليل النقدي للخطاب لتقدمها عليه زمنياً، لكنها أوجدت العلاقة بين السلطة والخطاب نقدها، وذلك في ضوء تحليل لساني تداولي اجتماعي لخطاباتٍ ضمن سياقات إنتاجها الفعليّة، ويمكن عدُّ هذه الدراسات سابقة لتكوين مفهوم التحليل النقدي كإجراء تحليلي، ((فهي دراسات تحلل الخطاب نقدياً، وإن لم تحمل لافتة التحليل النقدي للخطاب))[٧٦]، ويذهب عبد اللطيف إلى ((أنّ التحليل النقدي للخطاب في العالم العربي أقدم من التاريخي الرسمي للتحليل النقدي للخطاب بوصفه حقلاً معرفياً دُشن في أوائل تسعينيات القرن العشرين على أرضية اللسانيات النقدية))[٧٧]، هذا في العصر الحديث، أما في التراث العربي فيرى عبد اللطيف أنّ العرب لم يعرفوا التحليل النقدي للخطاب ببعده النقدي من حيث الإجراء والتحليل لممارسات السلطة أو الممارسات الاجتماعية غير الإيجابية الناتجة بأثرٍ من الخطابة، وخصوصاً في طورها السياسي.[٧٨]

وأما جمعان بن عبد الكريم فيقول: ((إنّ تحليل الخطاب النقدي هو نوع من تحليل الخطاب

الذي يختصّ بتحليل الوحدات اللسانية النصية التي تتعالق مع الظواهر الاجتماعية المختلفة وفقاً لنظريات ومقاربات يتقاطع فيها اللساني بما هو غير لساني))[٧٩]، ونجد في هذا المفهوم مركزية اللسانيات النّصيّة، في حين هي بعد من أبعاد متعددة، فضلاً عن غياب تفسير البعد النقدي، وطبيعة أهداف التحليل النقدي للخطاب، فمحلل الخطاب قد يبتدي تحليله بالبعد الاجتماعي وينتهي بالبعد اللساني والعكس..

ويسم محمد يطاوي التحليل النقدي للخطاب: بأنّه ((مقاربة هي الأحدث بين المقاربات اللسانية التي عُنيت بالاشتغال على اللغة متخطية نطاق الجملة))[٨٠]، وهنا لا نُسلم بالقول إنّ التحليل النقدي للخطاب مقاربة لسانية، بل هو منظور بيتخصصي لا يقوم على منهجية تختص بحقل معرفي معين، فليس من الإنصاف القول: بأنّ التحليل النقدي للخطاب ((نظرية لسانية))[٨١]؛ لأنّه ليس نظرية محددة، وإنّما تخصص يجمع بين مجموع نظريات مهتمة بالخطاب، فتحليل الخطاب عموماً ليس بنظرية محددة، وإنّما يستعير منهجيات علوم أُخرى[٨٢] على وفق التقريب بينها، وأساس هذا التقارب مبني على دراستها للخطاب، والبحث في إشكالية معينة يتمُّ توظيف مناهج معرفية متعددة للكشف عنها، ووضع الحلول المناسبة لها، ومن المفارقة أنّ الباحث عينه يستعمل مفهوم (مقاربة التحليل النقدي للخطاب) [٨٣] في مؤلفٍ آخر.

أمّا عن المجالات التي يعنى بها التحليل النقدي للخطاب فيتمُّ ((اختيار موضوعات للدراسة التطبيقية ذات طابع اجتماعي وسياسي مؤثر، مثل قضايا التمييز العنصري والتمييز ضد المرأة وضد الأقليات والفئات المهمشة في المجتمع))[٨٤]، وبالتالي تكاد تتفق كل الأبحاث في مجال التحليل النقدي للخطاب في الاهتمام بما هو اجتماعي وسياسي واقتصادي، والدفاع عن قضايا الفئات الاجتماعية المهمشة، ومحاربة الآثار المترتبة عن السياسات الرأسمالية، وإيجاد الحلول للفئات التي تعاني من الظلم والاستبداد.[٨٥]

ويبيّن محمد شومان أهمية تمثلات الأيديولوجيا في التحليل النقدي للخطاب، إذ ((تلعب الأيديولوجية دورًا مهمًا في التحليل النقدي للخطاب، فاللغة اختيارات أيديولوجية، كما أن الخطاب ممارسة ذات طابع أيديولوجي من حيث التكوين والتأثير، مع ملاحظة أن مدارس تحليل الخطاب استخدمت مفهومًا للأيديولوجية والسيطرة الأيديولوجية أقرب ما يكون للغرامشية الجديدة))[٨٦]، بوصف الأيديولوجيا وسيلة إقناع.

ويجد أحمد موسى بدوي أنّ فيركلف ((قد نجح في إخراج الخطاب من حدود الدراسات اللغوية وربطه بالفكر السياسي والاجتماعي القائم))[٨٧]، ومن ثم تكون ((المهمة الأساسية للتحليل النقدي للخطاب هي الكشف عن تأثير استخدام اللغة، وتأثرها بالسياق الاجتماعي)).[٨٨]

وينتقد بدوي مقاربة فيركلف في التحليل النقدي للخطاب انطلاقاً من تبنيه القول إنّ ((تحليل الخطاب يعدُّ مكملاً ضرورياً للنظرية الاجتماعية))[٨٩]، فالممارسة الخطابية خاضعة للتحليل الاجتماعي،[٩٠]، وفي هذا الرأي محاولة لتفريغ التحليل النّصي اللسانيّ من أهميته في التحليل النقدي للخطاب، ويتضح هذا في رأي بدوي من ((أنّ محاولة تطوير هذا المنهج إلى مدخل نظري لدراسة الظواهر الاجتماعية، تعد محاولات غير ملائمة، لأنّ الظاهرة الاجتماعية تتضمّن عناصر غير خطابية مراوغة، تستعصي على التبدي في صور لغوية صريحة، وبالتالي فإنّ الاعتماد فقط على مدخل التحليل النقدي للخطاب، سيختزل هذه العناصر في نهاية الأمر، أو يضفي عليها تأويلات غير حقيقية))[٩١]، وما فات الباحث أن التحليل النقدي للخطاب ليس منهجاً، بل هو منظور متعدد الاختصاصات يتسم بتعدد المداخل والمرجعيات، فلا يكتفي بالتحليل اللساني أو الخطابي أو الاجتماعي، حيث يعمل على استغلال هذه المنهجيات لكشف انعكاسات سوء استعمال اللغة اجتماعياً وحتى نفسياً،

ويسعى لوضع الحلول المناسبة لهذه المشكلات عبر نظرية نقدية في المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

كما إنّ الإطار النظري لمقاربة فيركلف يُبرّز أهمية الجانب اللساني بربطه بما هو اجتماعي بحلقة الممارسة الخطابية[٩٢]، وهنا تكمن أهمية التحليل، إذ تعتمد مقاربته على تفسير لساني وآخر اجتماعي، وليس كما يرى بدوي الاقتصار على التفسير الاجتماعي فقط[٩٣]، الأمر الآخر ((إنّ دراسات الخطاب النقدية تعتمد أي منهج ملائم بتحقيق أهداف مشروع بحثها، ومثل هذه المناهج هي التي اعتُمِدت - إلى حدٍّ كبير- في دراسات الخطاب عموماً))[٩٤]، وذلك لبحثها ما يترتب من سوء استعمال اللغة من مشكلات اجتماعية وفرض الهيمنة والعنصرية وقضايا الأقليات.

الخلاصة

١- إنّ مفهوم تحليل الخطاب عموماً مبني على فهم حقيقي لهذا المجال، بناء على الحاجة إليه في مجالات الحياة المختلفة، وذلك لإعادة قراءة ما ينتج من خطابات على المستوى اليومي أو الرسمي.

٢- يقابل النضج المعرفي للاتجاه أعلاه اتجاه آخر يستعمل المصطلح من دون إدراك مفهومه، أو منهم من يتبنى مفهوماً لا يلمّ بحقل تحليل الخطاب بشقيه الوصفي والنقدي، ممّا ينعكس سلباً إدراك مفاهيم هذا المجال ومقارباته المعرفية.

٣- تحليل الخطاب بمفاهيمه الغربية، وتعدد مقارباته، وتحليله القائم على ربط التحليل النصي المركّز بالممارسة الخطابية (كيفية إنتاج الخطاب واستهلاكه)، ومن ثم ربطهما بالممارسة الاجتماعية، لا يمكن القول إنّ لها وجودا في التراث العربي، إذ حاول بعض الباحثين نسبة هذا المجال المعرفي إلى التراث العربي، وهذا أمر لا يتسم بالدقة العلمية.

٤- تحليل الخطاب (والنقدي منه) بوصفه حقلاً معرفياً لا تزدهر الدراسات فيه إلّا بوجود فسحة من حرية التعبير على المستوى السياسي والاجتماعي، وهذا ما يفتقر إليه الواقع العربي.

٥- يمثّل الخطاب بأبعاده الاجتماعية والسياسية محور البحث لدراسات تحليل الخطاب، وبالتالي فلا قدسية لنصّ أو خطاب وفقاً لمدارس تحليل الخطاب ومقارباته، فلا يمكن استعمال هذا المجال للثناء على نصّ أو خطابٍ، وبيان جماليات نظمه، ومدح منتجه.

٦- وجود إدراك حقيقي لمفهوم تحليل الخطاب عند كثير من الباحثين العرب في تحديد مفهومه أولاً، ومن ثم الإحاطة بإجراءاته المعرفية.

الهوامش:

١- ينظر: إشكاليات تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية:الدراسات المصرية نموذجا، محمد شومان، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، أبريل ٢٠٠٤: ٣٥.

٢- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): ١٦٨.

٣- أدوات تحليل الخطاب، بهاء الدين محمد مزيد، (بحث): ٢٤.

٤- النص، السلطة، الحقيقة: ٤٧-٤٨.

٥- المصدر نفسه: ١٣٤.

٦- الإسلاميون المستقلون- الهوية والسؤال، حافظ دياب: ٣٦.

٧- ينظر: البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب: ٣٧.

٨- ينظر: مبادئ تحليل الخطاب: ٤٣.

٩- وعلى سبيل المثال لا الحصر، كتاب (أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب)، جاسم علي جاسم، إذ يقول في تحديد منهجية بحثه: ((يتناول البحث تحليل المفاهيم النحوية التالية: (الإحالة والإشارة وأدوات المقارنة والحذف والاستبدال والوصل/ العطف) في سورة الرحمن من خلال علم اللغة النصي)): ٣.

١٠- ينظر: التحليل النقدي للخطاب عربياً، عماد عبد اللطيف (بحث): ١٩٢.

١١- ينظر: المصدر نفسه: ١٩٢-١٩٣.

١٢- في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي: ٥١.

١٣- ينظر: المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، خليفة الميساوي: ١٨٨-١٨٩.

١٤- ينظر: ينظر: التحليل النقدي للخطاب نماذج من الخطاب الإعلامي: ٣٢.

١٥- ينظر: من تحليل الخطاب إلى تحليل الخطاب النقدي: ١١٤-١٥٣.

١٦- التحليل السيميائي والخطاب: ٣.

١٧- ينظر: تحليل الخطاب وتجاوز المعنى: ٢٢.

١٨- في تحليل الخطاب: ٢٦.

١٩- في تحليل الخطاب: ٢٦

٢٠- ينظر: المصدر نفسه: ٢٠-٢١.

٢١- تحليل الخطاب: معالم التساند المنهجي ومقومات تأصيل النموذج، محمد بازي، (بحث): ٣٤.

٢٢- تحليل الخطاب كمنهج في السوسيولوجيا (بحث): ١٩٦.

٢٣- تحليل الخطاب: معالم التساند المنهجي ومقومات تأصيل النموذج: ٣٤.

٢٤- صناعة الخطاب: ٤٨.: ٣٥.

٢٥- ينظر: صناعة الخطاب: ٤٧.

٢٦- المصدر نفسه: ٤٨.

٢٧- المصدر نفسه: ٤٨.

٢٨- المصدر نفسه: ٤١.

٢٩- ينظر: البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب: ٤٢.

٣٠- المصدر نفسه: ٤٢.

٣١- المصدر نفسه: ٤٤.

٣٢- المصدر نفسه: ٤٣.

٣٣- تحليل الخطاب الإعلامي أطر نظرية ونماذج تطبيقية: ١٥٥.

٣٤- البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب: ٤٥.

٣٥- صناعة الخطاب: ٤٦.

٣٦- ينظر: صناعة الخطاب: ٤٥-٤٦.

٣٧- البنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب: ٤٧.

٣٨- ينظر: تحليل الخطاب وإشكالية نقل المفاهيم: رؤية مقترحة: محمد صفار، (بحث: ٩٩.

٣٩- تحليل الخطاب- البلاغة- الحجاج: ما العلاقة بين هذه المباحث وما تأثير كل منها في الآخر: ١٤٠.

٤٠- ينظر: المصدر نفسه: ١٥٢.

٤١- المصدر نفسه: ١٥٩.

٤٢- يُنظر: في تحليل الخطاب: ٢٥.

٤٣- نقد الخطاب الديني: ٢٥.

٤٤- تحليل الخطاب كمنهج في السوسيولوجيا: ١٧٠.

٤٥- نقد الخطاب الديني: ٢٦.

٤٦- المصدر نفسه: ٢٧.

٤٧- نقد الخطاب الديني: ٢٧.

٤٨- في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي: ٣٥.

٤٩- الأبعاد الاجتماعية لإنتاج واكتساب المعرفة: ١٨٠-١٨١.
٥٠- ينظر: في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي: ٣٥
٥١- ينظر: المصدر نفسه: ٥١.
٥٢- ينظر: في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي: ٥٢-٥٤.
٥٣- المصدر نفسه: ٥٦-٥٧
٥٤- ينظر: المصدر نفسه: ٥٧.
٥٥- ينظر: الوصائل في تحليل المحادثة: ٤٤.
٥٦- ينظر: تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية (بحث): ١٣٨.
٥٧- ينظر: مبادئ تحليل الخطاب: ٣٣.
٥٨- ينظر: الأبعاد الاجتماعية والإبستيمولوجية لإنتاج واكتساب المعرفة العلمية: مقاربة منهجية: ٩٠.
٥٩- ينظر: آليات تحليل الخطاب: ١٥-١٨.
٦٠- ينظر: القراءة الحداثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب: ٣٨-٥٢.
٦١- ينظر: المصدر نفسه: ١٥٩-٢١٠.
٦٢- ينظر: المصدر نفسه: ١٧.
٦٣- ينظر: مبادئ تحليل الخطاب: ٤٣.
٦٤- ينظر: في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية: ١١-١٣.
٦٥- ينظر: التحليل النقدي للخطاب: مفاهيم ومجالات، مؤلف جماعي (المقدمة): ١٠.
٦٦- النص، السلطة، الحقيقة: ٤٧.
٦٧- ينظر: المصدر نفسه: ٤٢- ٤٧.
٦٨- ينظر: من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، تبسيط التداولية: ١٠٦.
٦٩- ينظر: من تحليل الخطاب إلى تحليل الخطاب النقدي: ١٥٥.
٧٠- التحليل النقدي للخطاب: مفهومه ومقارباته (بحث): ٤٤٤.
٧١- ينظر: المصدر نفسه: ٤٤٤.
٧٢- ينظر: التحليل النقدي للخطاب نماذج من الخطاب الإعلامي: ٨٣-١٢٢، صناعة الخطاب: ٤٦-٤٨، مبادئ تحليل الخطاب: ١٥-٤٤.
٧٣- تحليل الخطاب الإعلامي: ٩٥.
٧٤- التحليل النقدي للخطاب عربياً، عماد عبد اللطيف (بحث): ٢٢.
٧٥- التحليل النقدي للخطاب عربياً (بحث): ٢١.
٧٦- المصدر نفسه: ٢٢.
٧٧- المصدر نفسه: ٢٢.
٧٨- ينظر: إطار مقترح لتحليل الخطب التراثي تطبيقاً على خطب حادثة السقيفة، عماد عبد اللطيف (بحث): ١٩٠.
٧٩- من تحليل الخطاب إلى تحليل الخطاب النقدي: ١٥٥.
٨٠- المرجعية اللسانية في التحليل النقدي للخطاب (بحث): ٣٥٦.
٨١- المرجعية اللسانية في التحليل النقدي للخطاب: ٣٨١.
٨٢- ينظر: إشكالية المصطلحات في المؤلفات العربية تحليل الخطاب نموذجاً: ٨٥.
٨٣- ينظر: التحليل النقدي للخطاب: مفاهيم وتطبيقات (المقدمة)، محمد يطاوي: ١٠.
٨٤- إشكاليات تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية:الدراسات المصرية نموذجا: ٣١.
٨٥- ينظر: التحليل النقدي للخطاب: ١٢٢.
٨٦- إشكاليات تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية: ٣١.
٨٧- الأبعاد الاجتماعية والإبستيمولوجية لإنتاج واكتساب المعرفة، أحمد موسى بدوي (بحث): ٨٩.
٨٨- المصدر نفسه: ٩١.
٨٩- التحليل النقدي للخطاب في العلوم الاجتماعية بحث في إشكالية التأويل الذاتي وحلول منهجية مقترحة، أحمد موسى بدوي (بحث): ١٠.
٩٠- ينظر: المصدر نفسه: ١٠.
٩١- المصدر نفسه: ١٧- ١٨.
٩٢- ينظر: الخطاب والتغير الاجتماعي: ١٦.
٩٣- ينظر: التحليل النقدي للخطاب في العلوم الاجتماعية بحث في إشكالية التأويل الذاتي وحلول منهجية مقترحة (بحث): ١٨.
٩٤- الخطاب والسلطة: ٣١.

المصادر والمراجع:

١- أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، جاسم علي جاسم، الحقوق محفوظة للمؤلف، ط١، ٢٠١٥م.
٢- الأبعاد الاجتماعية لإنتاج واكتساب المعرفة حالة علم الاجتماع في الجامعات المصرية، أحمد موسى بدوي، مركز دراسات الوحدة العربية/ لبنان، ط١، ٢٠٠٩م.
٣- الأبعاد الاجتماعية والإبستيمولوجية لإنتاج واكتساب المعرفة، أحمد موسى بدوي (بحث) مجلة المستقبل العربي/ مركز دراسات الوحدة العربية، العدد: ٣٥٦، ٢٠٠٩م
٤- أدوات تحليل الخطاب، بهاء الدين محمد مزيد، (بحث)، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد: ٩٧، ٢٠١٦م.
٥- الإسلاميون المستقلون- الهوية والسؤال، حافظ دياب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٦- إشكاليات تحليل الخطاب في الدراسات الإعلامية العربية:الدراسات المصرية نموذجا، محمد شومان (بحث)، المجلة العلمية لكلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠٠٤م.
٧- إشكالية المصطلح في المؤلفات العربية، تحليل الخطاب نموذجاً دراسة تحليلية نقدية، رشيد عزي، (رسالة ماجستير)، معهد اللغات والأدب العربي/ المركز الجامعي بالبويرة- الجزائر، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م.
٨- إطار مقترح لتحليل الخطاب التراثي تطبيقاً على خطب حادثة السقيفة، عماد عبد اللطيف (بحث)، مجلة الخطاب، العدد: ١٤، جامعة مولود معمري، الجزائر، ٢٠١٣م.
٩- آليات تحليل الخطاب تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي، عبد النبي همامي، أفريقيا الشرق- المغرب، ٢٠١٥م.
١٠- البُنى التقابلية خرائط جديدة لتحليل الخطاب، محمد بازي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
١١- تحليل الخطاب الإعلامي أطر نظرية ونماذج تطبيقية، محمد شومان، الدار اللبنانية المصرية/ القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
١٢- تحليل الخطاب- البلاغة- الحجاج: ما العلاقة بين هذه المباحث وما تأثير كل منها في الآخر، جمال مقابلة، (بحث)، الموسم الثقافي الواحد والثلاثون لمجمع اللغة العربية الأردني، ٢٠١٣م.
١٣- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
١٤- تحليل الخطاب كمنهج في السوسيولوجيا، زبيدة بورحيل، (بحث)، مجلة جامعة الملك محمد الخامس/ المعهد الجامعي للبحث العلمي، العدد: ٣٤، ١٩٨٤م.
١٥- تحليل الخطاب وإشكالية نقل المفاهيم: رؤية مقترحة: محمد صفار، (بحث) مجلة النهضة، جامعة القاهرة، المجلد: ٦، العدد: ٤، ٢٠٠٥م.
١٦- تحليل الخطاب وتجاوز المعنى نحو بناء نظرية المسالك والغايات، محمد محمد يونس، دار كنوز المعرفة/ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
١٧- تحليل الخطاب وتعليم اللغة الأجنبية، وليد العناتي، (بحث)، (لسانيات النص وتحليل الخطاب)، إعداد: محمد خطابي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، المؤتمر الدولي الأول/ جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ أكادير- المغرب، ٢٠١٣م.
١٨- تحليل الخطاب: معالم التساند المنهجي ومقومات تأصيل النموذج، (بحث) أشغال المؤتمر السنوي لمؤسسة مقاربات: المناهج وتكامل المعارف، المجلد١، المغرب، ٢٠١٧م.
١٩- التحليل السيميائي والخطاب، نعيمة سعدية، عالم الكتب/ إربد- الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
٢٠- التحليل النقدي للخطاب عربياً، عماد عبد اللطيف (بحث)، التحليل النقدي للخطاب مفاهيم ومجالات، إشراف: محمد يطاوي، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين/ ألمانيا، ٢٠١٩م.
٢١- التحليل النقدي للخطاب في العلوم الاجتماعية، بحث في إشكالية التأويل الذاتي وحلول منهجية مقترحة، أحمد موسى بدوي (بحث)، الأنترنت، https://www.researchgate.net/publication/٣٢٨٣١٦٩٥٤.
٢٢- التحليل النقدي للخطاب مفاهيم ومجالات،

إشراف: محمد يطاوي، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين/ ألمانيا، ٢٠١٩م.
٢٣- التحليل النقدي للخطاب نماذج من الخطاب الإعلامي، منية عبيدي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
٢٤- التحليل النقدي للخطاب: مفهومه ومقارباته، سعيد بكار (بحث)، مجلة الخطاب/ كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري-تيزي وزو/ الجزائر، المجلد: ١٦، العدد:٢، ٢٠٢١م.
٢٥- الخطاب والتغير الاجتماعي، نورمان فيركلف، تر: محمد عناني، المركز القومي للترجمة/ القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
٢٦- الخطاب والسلطة، توين فان دايك، تر: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة- القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
٢٧- صناعة الخطاب الأنساق العميقة للتأويلية العربية، محمد بازي، دار كنوز المعرفة للنشر والتويع، عمان/ الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
٢٨- في تحليل الخطاب الاجتماعي السياسي قضايا ونماذج من الواقع العربي المعاصر، عبد الرحمن بودرع، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
٢٩- في تحليل الخطاب رؤية منهجية ونماذج تطبيقية، حمدي النورج، عالم الكتب/ القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.
٣٠- في تحليل الخطاب، حاتم عبيد، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣م.
٣١- القراءة الحداثية للنص القرآني في ضوء تحليل الخطاب، حكيم سلمان السلطاني، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع/ عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٨م.
٣٢- مبادئ تحليل الخطاب في التراث البلاغي العربي، محمود طلحة، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط١، ٢٠١٩م.
٣٣- المرجعية اللسانية في التحليل النقدي للخطاب، محمد يطاوي (بحث)، مجلة سياقات، المجلد الثالث، العدد الأول، ٢٠١٨م
٣٤- المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، خليفة الميساوي، دار الأمان/ الرباط، منشورات الاختلاف/ الجزائر العاصمة، منشورات ضفاف/ بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
٣٥- من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي، تبسيط التداولية، بهاء الدين محمد مزيد، شمس للنشر والتوزيع/ القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٣٦- من تحليل الخطاب إلى تحليل الخطاب النقدي مناهج ونظريات، جمعان بن عبد الكريم، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط١، ٢٠١٦م.
٣٧- النص، السلطة، الحقيقة، الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي/ الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩٥م.
٣٨- نقد الخطاب الديني، نصر حامد أبو زيد، سينا للنشر/ القاهرة، ط٢، ١٩٩٤م.
٣٩- الوصائل في تحليل المحادثة دراسة في استراتيجيات الخطاب، خليفة الميساوي، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

صوتُ الهمزةِ في المنظورِ الصوفيّ
ابنُ عربي أنموذجا

أ . د : عادل نذير بيري الحسانيّ م . م : عمّار عبد العبّاس عزيز الشمّريّ
جامعة كربلاء / كلّيّة التربيّة / قسم اللغة العربيّة مديرية تربية محافظة كربلاء المقدّسة

The sound of the hamza in the Sufi perspective: Ibn Arabi as a model

Assist lecturer Ammar Abdel-Abbas Aziz Al-Shammari
Prof Dr. Adel Nazir Berry Al-Hassani

الملخص

يأخذُ هذا البحثُ جنبةً قلّما يبحثُ فيها المختصّونَ في اللغةِ العربيةِ، إذ يراقبُ السيميائيّةَ التي تبثّها خصائصُ حروفِ اللغةِ على فكرِ المتصوّفةِ، فهؤلاءِ تناولوا في مدوّناتِهم الحروفَ من وجهةِ فكرِهم وتجلّياتِ كشفِهم، لكنّهم اعتمدوا على مخرجاتِ الدراسةِ اللغويّةِ، فربطوا بينهما وبينَ معتقداتِهم، محاولةً في أن يُثبتوها. هذا البحثُ ارتبطَ بالصوفيِّ ابنِ عربيّ 638هـ وانقسمَ على محاورَ ثلاثةٍ بعدَ المقدّمة، الأوّل في مرتبةِ الهمزةِ وطبيعتِها عندَه، والثاني عن مخرجِها، والثالثِ عن صفاتِها. وقد استعرضنا أوّلا رؤيةَ المجوّدينَ واللغويّينَ، ثمَّ انتقلنا إلى فكرِ ابنِ عربي لنتابعَ كيفيّةَ تعاملِه معها في مجاهداتِه وكشفيّاتِه.

Abstract:

This research takes a side that is rarely discussed by specialists in the Arabic language. It observes the semiotics transmitted by characteristics of the language's letters to the thought of the Sufis. In their blogs, these people dealt with letters from the point of view of their thought and manifestations of their revelation, but they relied on the results of the linguistic study, so they linked them with their beliefs, in an attempt to prove them. This research is associated with the Sufi Ibn Arabi 638 AH, and is divided into three sections after the introduction, the first is about the rank and nature of the hamza, the second is about its origin, and the third is about its attributes and qualities. We first reviewed the vision of the philologists and the linguists, then we moved to the thought of Ibn Arabi to follow how he dealt with it in his struggles and scouts.

تقديم:

الهمزةُ في اللغةِ (فَعْلة) من الفعلِ (همزَ) بمعنى (مفعولة)، يذكرُ ابنُ فارسَ 395هـ أنّ هذا الأصلَ يدلُّ على ضغطٍ وعصرٍ، وهمزتُ الشيءَ في كفّي عصرتُه، وينسحبُ هذا المعنى إلى الهمزِ في الكلامِ، فيُقالُ همزَ الحرفَ أي ضغطَه[١]، وهذه الضغطةُ تُسمّى (النبرُ) أيضًا.

وفي الاصطلاحِ تُطلقُ تسميةُ (الهمزةِ) على صوتٍ من أصواتِ اللغةِ العربيّةِ، وإنّما سُمّيَ هذا الصوتُ الحنجريُّ بهذه التسميةِ نسبةً إلى طريقةِ إخراجِه أو الصفةِ التي يكونُ عليها خروجُه، فقد وصفَها سيبويه 180هـ بأنّها نبرةٌ (=ضغطة) في الصدر تخرجُ باجتهاد[٢]. ويوضّحُ المحدثونَ تلكَ الآليةَ أكثرَ، إذ عندَ النُطقِ به ينطبقُ الوترانِ الصوتيّانِ انطباقًا مُحكمًا، فيبقى الهواءُ المنبعثُ مِنَ الرئتينِ منضغطًا خلفَهما لحظةً، ثُمَّ ينفرجانِ فيُسمعُ صوتُ الهمزةِ[٣].

وهذه الهيأةُ النطقيّةُ ثقيلةٌ في إخراجِ هذا الصوتِ؛ ممّا أدّى إلى تصرّفِ العربِ به في نُطقِه، بل لم يألفِ اللغويّونَ عن قريش أنّها تهمزُ، وكذلكَ الحجازيّونَ[٤]، فقد رصدوا تصرّفَهم بنطقِ الهمزةِ من معايشتِهم، وعبرَ القراءاتِ القرآنيّةِ وخصوصًا الشاذّةِ.

لقد أثبتَ جمهورُ اللغويّينَ هذا الصوتَ؛ لكونِه مُتحقّقًا باللفظِ وله مخرجٌ محدّدٌ، فكانَ عددُ الحروفِ عندَهم 29 حرفًا، بينَما ألغته طائفةٌ منهم؛ بحجّةِ أنّه لا صورةَ له في الخطِّ. أبرزُ هؤلاءِ المبرّد 285هـ[٥]، وقد لقيَ ردّا منَ العلماءِ كابنِ جني 392هـ إذ قالَ: ((وهذا الذي ذهبَ إليه أبو العبّاسِ غيرُ مرضيٍّ منه... وذلكَ أنّ جميعَ هذه الحروفِ إنّما وجبَ إثباتُها واعتدادُها لمّا كانَت موجودةً في اللفظِ الذي هو قبلَ الخطِّ، والهمزةُ أيضًا موجودةٌ في اللفظِ))[٦]. والغريبُ في الأمرِ أنّكَ تجدُ للهمزةِ رسمًا خاصًّا لا تكونُ فيه على الألفِ أو الواوِ أو الياءِ، وذلكَ في (كساء) و (مروءة) وغيرِها[٧].

ولم يفُت على ابنِ عربيّ هذا الأمرُ، فقد ذكرَ في كلامِه عن مخرجِ الهمزةِ أنّهم ((اختلفوا هل هي حرفٌ أو نصفُ حرفٍ في الحروفِ الرقميّةِ، وأمّا في التلفّظِ بها فلا خلافَ أنّها حرفٌ عندَ الجميعِ))[٨]، ويقصدُ بالحروفِ الرقميّةِ الرموزَ التي تدلُّ على الحرفِ اللغويِّ. ورمزُ الهمزةِ نصفُ العينِ (ء)، فهي مقتطعةٌ من رمزِ العينِ؛ بسببِ العلاقةِ الصوتيّةِ بينَ الحرفينِ[٩].

لقد تحدّثَ المجوّدونَ وأهلُ اللغةِ عن هذا الصوتِ من حيثُ المخرجِ والصفةِ وطرائقِ تسهيلِه، ولكنّ قراءتنا هذه لا تقفُ كثيرًا عندَ هذا الأمرِ، بقدرِ ما تُريدُ الوقوفَ على المدوّنةِ الصوفيّةِ؛ لترى الطريقةَ التي عالجَ بها المتصوّفةُ هذا الصوتَ، والسيميائيّةَ التي انبثقَت ممّا قرَّ في الدرسِ اللغويِّ لترتسمَ في الإشاراتِ والمجاهداتِ الصوفيّةِ، وسنركّزُ البحثَ في مصنّفاتِ ابنِ عربي؛ كونَه أمعنَ في توظيفِ الأبعادِ اللغويّةِ في دراسةِ الحروفِ، وجعلَها خلفيّةً ينطلقُ منها في تصويرِ نظريّةِ وحدةِ الوجودِ التي يؤمنُ بها.

والكشفُ عندَ الصوفيّةِ يعني ظهورُ بواطنِ الأمورِ لخواصِّ عبادِ اللهِ فضلًا عن الأنبياءِ والأوصياءِ، وهو من ألطافِ اللهِ، وهذا الكشفُ للخواصِّ لا يكونُ بوحي وإنّما يُدركُ بالحسِّ والذوقِ، بعدَ أن يمرَّ العبدُ بتخليصِ النفسِ ممّا يحجبها عن ألطافِ اللهِ، قالَ ابنُ عربيّ: ((واعلم أنّ حقيقةَ الكشفِ اطّلاعٌ على ظاهرٍ من عالمٍ باطنٍ يستجليه إدراكٌ باطنِ حسٍّ من الحواسِ، يُجاري به المطّلعُ حذوَ مدركاتِ ظاهرِ حسِّه))[١٠].

مرتبةُ الهمزةِ وطبيعتُها:

مهّدَ ابنُ عربيّ في حديثِه عن الحروفِ بتناولِها تكوينيًّا، انطلاقًا من نظرتِه في وحدةِ الوجودِ، فالعالمُ (الوجود الإمكانيّ) يُمثّلُ انعكاسًا للذاتِ الإلهيّةِ (الوجود الواجب)، وكلاهما وجودٌ واحدٌ. قالَ: ((إنّه لمّا كانَ الوجودُ مطلقًا من غيرِ تقييدٍ يتضمّنُ المكلِّفُ وهو الحقُّ تعالى، والمكلَّفينَ وهم العالمُ، والحروفُ جامعةٌ لما ذكرنا))[١١]. أي أنّ في الحروفِ ما هو مقامٌ للمكلِّفِ وما هو مقامٌ للمكلَّفينَ، فهي ليست بدرجةٍ واحدةٍ في الوجودِ.

ثُمَّ يذكرُ أنّ الحروفَ على مراتبَ أربعةٍ،

سبعيّةٍ وثمانيّةٍ وتسعيّةٍ وعشريّةٍ، وهذه القيمُ الرقميّةُ تُشيرُ إلى عددِ أفلاكِ تلكَ الحروفِ المنتميةِ للمرتبةِ، والهمزةُ تقعُ في المرتبةِ العشريّةِ ومعَها الباءُ والتاءُ والثاءُ والجيمُ والحاءُ والخاءُ والدالُ والذالُ والطاءُ والظاءُ والفاءُ والقافُ والكافُ والميمُ والهاءُ والواوُ والياءُ[١٢]، أي أنّ عددَ أفلاكِها عشرة.

وربَّ سائلٍ عن سببِ وضعِ مراتبِ الحروفِ على أربعةٍ، وهذا جوابُه قد قدّمناه إلماحًا، وهو أنّ إيمانَ ابنِ عربيّ منصبٌّ على وحدةِ الوجودِ، والأربعةُ هي الموجوداتُ (الحضرة الإلهيّة، الملائكة، الإنسان، الجنّ)، ولكلِّ مرتبةٍ حظٌّ من هذه الموجوداتِ الأربعةِ، والهمزةُ عندَه من حظِّ الملائكةِ.

لقد حاولَ الباحثُ الوقوفَ على سرِّ هذا الربطِ بينَ الحرفِ وما يُقابلُه من الموجوداتِ الأربعةِ فلم يقع له شيءٌ، فالمسألةُ يشوبُها غموضٌ كثيفٌ لم يكشف عنه ابنُ عربيّ، فما علاقةُ الهمزةِ ومجموعتِها بوجودِ الملائكةِ؟ علمًا أنّ المرتبةَ العشريّةَ التي منها الهمزةُ عندَه مرتبةٌ ثانيةٌ في الوجودِ؛ لأنّ الملائكةَ موجوداتٌ قبلَ الإنسانِ والجانِّ، ولكن لا يُمكنُ تصوّرُ أنّ هذه المرتبةَ أشرفُ من مرتبةِ الإنسانِ؛ لأنّ الملائكةَ تحملُ عقلًا من دونِ غريزةٍ، والإنسانُ يحملُهما معًا، فلو أخلصَ هذا كانَ أشرفَ من الملائكةِ.

أمّا عن عددِ الحروفِ في كلِّ مرتبةٍ فقد أخبرَ عن الرباطِ فيما بينَها وبينَ الموجوداتِ التي تُقابلُها، ولم يذكر شيئًا في ربطِ حروفِ المرتبةِ العشريّةِ بالملائكةِ! وعلى سبيلِ المثالِ، قالَ في المرتبةِ التسعيّةِ التي حروفُها (العين والغين والسين والشين): ((فحصلَت الأربعةُ للجنِّ الناريِّ لحقائقَ هم عليها وهي التي أدّتهم لقولِهم فيما أخبرَ الحقُّ تعالى عنهم: "ثُمَّ لآتينَّهم من بينِ أيديهم ومن خلفِهم وعن ايمانِهم وعن شمائلِهم"[١٣]))[١٤].

انظر كيفَ يربطُ بينَ قولِ إبليسَ - وهو من الجنّ - في إتيانِه لبني آدمَ من جهاتٍ أربعةٍ، وهي الأمامُ والخلفُ واليمينُ والشمالُ، وبينَ الحروفِ الأربعةِ في المرتبةِ الخاصّةِ بالجنِّ، وهو ربطٌ يعتدُ على الكشفِ كما يدّعي، وقد كنّا نأملُ أن يُبيّنَ من مثلِ هذا في المرتبةِ الخاصّةِ بالملائكةِ، أي المرتبةُ التي منها الهمزةُ، لكنّه لم يفعل[١٥].

وفي مكانٍ آخرَ من كتابِه يُصرّحُ بأنّ الحروفَ فيها مراتبٌ مشابهةٌ لمراتبِ البشرِ، قالَ: ((اعلم وفّقنا اللهُ وإيّاكم أنّ الحروفَ أمّةٌ من الأممِ مخاطبونَ ومكلّفونَ، وفيهم رسلٌ من جنسِهم، ولهم أسماءٌ من حيثُ هم، ولا يعرفُ هذا إلّا أهلُ الكشفِ من طريقتِنا))[١٦]، وهذه التصوّراتُ بناءً على اتّحادِ الوجودِ، فالحروفُ أمّةٌ لها واقعُها الخاصُّ، الذي يُناظرُ حالَ باقي الأممِ من المخلوقينَ، بشرًا أو غيرَهم.

ثمَّ يسترسلُ ابنُ عربيّ في بيانِ طبائعَ الحروفِ، والطبيعةُ في الحرفِ عندَ الصوفيّةِ خواصٌّ ماديّةٌ موجودةٌ في العناصرِ الطبيعيّةِ في الوجودِ، تمتزجُ خاصيّتانِ لتكوّنا عنصرًا طبيعيًا، والعناصرُ هي:

الماءُ ← برودة + رطوبة

الهواء ← حرارة + رطوبة

التراب ← برودة + يبوسة

النار ← حرارة + يبوسة

هذه هي العناصرُ والخواصُّ التي تمتزجُ لتكوّنَ العنصرَ، والهمزةُ معَ الهاءِ من المرتبةِ العشريّةِ طبيعتُهما (باردة رطبة)[١٧]، ومن ثَمَّ فهما مائيّتانِ، والحروفُ الرطبةُ تُعطي السهولةَ في المطلوبِ، والبرودةُ تُعطي البطءَ[١٨]، والملاحظُ هنا أنّ الحرفينِ مخرجُهما واحدٌ، فهو ملتفتٌ لهذا الشيءِ إذ خلعَ عليها هذه الطبيعةِ، إلّا أنّه يُفاجئنا بعدَ هذا الكلامِ بأن يقولَ أنّ طبعَ الهمزةِ الحرارةُ واليبوسةُ وعنصرُها النارُ[١٩]! وهذا ما لم أجد تفسيرَه، سوى أن تكونَ الطبيعةُ هنا بلحاظِ شيءٍ يختلفُ عمّا لحظَه في تبيانِ الطبيعةِ في كلامِه الأوّلِ.

مخرجُ الهمزةِ:

نظرة ابنِ عربيّ للحروفِ تأويليّةٌ، ترتكزُ على التوازي ما بينَ مراتبِ الوجودِ، وهو نظرٌ فلسفيٌّ قد شغلَ أناسًا من المسلمينَ، وأحسبُ أنّ النضوجَ كانَ عندَ

ابنِ عربيّ، فليست الحروفُ مادّةً منطوقةً فحسب، وإنّما هذا ظاهرُها، ومن ورائه يكمن الباطنُ الذي غابَ عن معظمِ الناسِ، وهو كونُها تمثّلُ أرواحًا لملائكةٍ تُسمّى بأسماءِ هذه الحروفِ[٢٠].

والمخرجُ هو ((محلُّ خروجِ الحرفِ الذي ينقطعُ عندَه الصوتُ تحقيقًا أو تقديرًا))[٢١]، وقد حدّدَ المجوّدونَ واللغويّونَ مخارجَ الحروفِ، و اتّفقوا على أنّ الهمزةَ تخرجُ من أقصى الحلقِ معَ الهاءِ[٢٢]، فهما أبعدُ الحروفِ من الداخلِ في الجهازِ النطقيِّ، ولا نجدُ افتراقًا بينَ القدماءِ والمحدثينَ في مخرجِ الهمزةِ سوى أنّ هؤلاءِ جعلوه من الحنجرةِ، وهذه التسميةُ لم تكن معلومةً عندَ الرعيلِ الأوّلِ من علماءِ اللغةِ.

وابنُ عربيّ ملتزمٌ بهذا الخروجِ للحرفِ، بل وموافقٌ له في جميعِ أحوالِه سوى حرفِ الألفِ، قالَ: ((لها من المخارجِ أقصى الحلقِ))[٢٣]، ولم يجعلِ الألفَ من هذا المخرجِ كما جعلَه سيبويه وغيرُه، وهو ما يوافقُ رؤيةَ علمِ اللغةِ الحديثِ. ولا ننسى أن نُشيرَ إلى الترتيبِ المخرجيّ الذي اتّبعَه في تصنيفِ الحروفِ، فقد اتّبعَ الترتيبَ الصوتيّ الذي وردَ عندَ سيبويه، إلّا أنّه لم يجعلِ الألفَ ذا مخرجٍ، بل وليسَ من الحروفِ، قالَ: ((الألفُ ليسَ من الحروفِ عندَ من شمَّ رائحةً من الحقائقِ ولكن قد سمّته العامّةُ حرفًا))[٢٤]، فجعلَ مبدأ المخارجِ من الهمزةِ في أقصى الحلقِ.

ويبدو أنّ ذكرَه للمخرجِ كانَ عرضًا، إذ جعلَه خلفيّةً ينتقلُ منها للحديثِ عن الكشفِ الصوفيّ والفلسفةِ العرفانيّةِ، لذلكَ وجدناه يقولُ: ((وأمّا قولُنا مخرجُه كذا فمعلومٌ عندَ القرّاءِ، وفائدتُه عندَنا أن تعرفَ أفلاكَه، فإنّ الفلكَ الذي جعلَه اللهُ سببًا لوجودِ حرفٍ ما ليسَ هو الفلكَ الذي وُجدَ عنه حرفٌ غيرُه))[٢٥].

إنّه يربطُ بينَ المخرجِ الذي هو محلٌّ لإخراجِ الحرفِ للوجودِ عندَ علماءِ التجويدِ واللغةِ، وبينَ الفلكِ الذي هو محلٌّ لإخراجِ الحرفِ للوجودِ عندَ ظنِّ العالمِ الصوفيِّ ، ولكلِّ حرفٍ فلكٌ، فإذا اتّحدَ الحرفُ معَ آخرَ في مخرجٍ واحدٍ عندَ اللغويّينَ فالفرقُ عندَ الصوفيّةِ أنّ دورةَ فلكِ أحدِهما تختلفُ عن الآخرِ.

إنّ المكانَ المخرجيَّ للهمزةِ مقارنةً معَ باقي الحروفِ له دلالةٌ سيميائيّةٌ في فكرِ المنهجِ الصوفيِّ عامّةً، وابنِ عربيٍّ خاصّةً؛ إذ نراه يستثمرُ موقعيّةَ الهمزةِ ليُناظرَ به موقعَ الهمزةِ من العوالمِ، فقد جعلَها من عالمِ العظمةِ أو الجبروتِ[٢٦]؛ لأنّها تحتلُّ أعلى المواقعِ المخرجيّةِ في جهازِ النطقِ على وَفقِ التسلسلِ الصوتيِّ لحروفِ المعجمِ، والدليلُ على ما نقولُ أنّه جعلَ الباءَ والميمَ من العالمِ الأسفلِ، علمِ الملكِ والشهادةِ، والأسفليّةُ التي حصلَ عليها الحرفانِ تناظرُ مخرجهُما الذي هو عكسُ مخرجِ الهمزةِ، حيثُ أنّهما أقربُ المخارجِ إلى الخارجِ (الشفتان).

سبقَ أن ذكرنا أنّ طبيعةَ الهمزةِ عندَ ابنِ عربيّ في قولِه الأوّلَ مائيّةٌ، والماءُ هو الأصلُ لوجودِ الأحياءِ، قالَ تعالى: ((وجعلنا منَ الماءِ كلَّ شيءٍ حيٍّ))[٢٧]، ولذلكَ ذكرَ ابنُ عربي أنّ الهمزةَ لها مبدأ الأوّليّةِ؛ لأنّها أوّلُ مستطاعِ النطقِ[٢٨]، ولكنّ هذه الأوليّةَ لها من الصعوبةِ النطقيّةِ ما جعلَ هذا الحرفَ محلًّا للتغييرِ عندَ الناطقِ العربيِّ.

صفاتُ الهمزةِ:

نالت صفاتُ الأصواتِ عنايةً كبيرةً عندَ العلماءِ – قدماء ومحدثين – بعدَ أن أدركوا وظيفةَ الصِّفةِ في تمييزِ الأصواتِ المتحدّةِ في المخارجِ، فضلًا عن الدَّورِ الكبيرِ الذي تؤدّيه في تفسيرِ كثيرٍ من الظَّواهرِ والقضايا اللُّغويَّة، فكانَ أن درسوا صفاتَ الأصواتِ دراسةً مبنيَّةً على أسسٍ علميّةٍ شاملةٍ، تنطلقُ من فكرٍ رصينٍ. وقد سبقَهم المجوّدونَ بحكمِ حاجتِهم لمعرفةِ الصفاتِ في تجويدِ القرآنِ.

والصفةُ للحروفِ ((كيفيّةٌ عارضةٌ للحرفِ عندَ حصولِه في المخرجِ))[٢٩]، وتبرزُ قيمةُ الصفةِ في التمييزِ بينَ الأصواتِ المتّحدةِ في المخرجِ (صفات مميّزة)، وتوخّي الضبطَ والابتعادِ عن اللحنِ في نطقِ الحروفِ (صفات محسّنة).

وابنُ عربيّ كانَ على اطّلاعٍ تامٍّ بحديثِ علماءِ التجويدِ واللغةِ فيما يخصُّ مسألةَ الصفاتِ، وقد ذكرَ أغلبَ الألقابِ الصفاتيةِ التي قرّت في الدرسِ، إلّا

أنّه لم يكن بصددِ التحليلِ اللغويّ، بل كانَ همّه إثباتَ ما يعتقدُه عِبرَ توظيفِ تلكَ الصفاتِ.

وصفةُ الهمزةِ عندَ القدماءِ مجهورةٌ شديدةٌ باتّفاقٍ، أمّا المحدثونَ فقد اختلفوا فيها، وأعني بصفةِ الجهرِ بالتحديدِ، فمنهم من وافقَ القدماءَ، ومنهم من قالَ بأنّها مهموسةٌ، ومنهم من قالَ بأنّها لا مجهورةٌ ولا مهموسةٌ[٣٠]، وهذا الاختلاف عندَ المحدثينَ سببُه رؤيتُهم لمعنى الجهرِ.

وبطبيعةِ الحالِ فإنّ ابنَ عربيّ ملتزمٌ بما اقرّه القدماءُ في صفةِ الهمزةِ، وقد استفادَ من صفةِ الجهرِ هذه ليربطَ هذا الحرفَ بعالمِ الشهادةِ، في حينِ ربطَ الأصواتَ المهموسةَ بعالمِ الغيبِ، وليسَ يخفى على الناظرِ المناسبةُ بينَ مفهومِ هاتينِ الصفتينِ ومفهومِ عالمِ الغيبِ والشهادةِ، فالغيب ما غابَ عنّا فلم ندركْه إلّا بفيضٍ من الله، أمّا عالم الشهادة فهو كلُّ ما نشهدُه من خلقٍ وندركُه.

والجهرُ في اللغةِ الإعلانُ والكشفُ والعلوُّ[٣١]، وفي الاصطلاحِ العلوُّ والوضوحُ في مجموعةٍ من الأصواتِ بسببِ تذبذبِ الأوتارِ الصوتيّةِ في الحنجرةِ عندَ النطقِ بها، ممّا يؤدّي إلى حدوثِ نغمةٍ ترفعُ جرسَ هذه الأصواتِ[٣٢]، والأصواتُ المجهورةُ عندَ القدماءِ (الهمزة، والباء، والجيم، والدال، والذال، والراء، والزاي، والضاد، والطاء، والظاء، والعين، والغين، والقاف، واللام، والميم، والنون، والواو، والياء)، وأصواتُ المدِّ. فطبيعةُ هذه الصفةِ تنسجمُ معَ عالمِ الشهادةِ من حيثُ الظهورِ والبيانِ.

قالَ ابنُ عربيّ إنّ هذا العالمَ من الحروفِ جرت العادةُ أن يُدركَ بالحواسِّ، وهو عالمُ الملكِ والسلطانِ والقهرِ والشدّةِ والجهادِ والمقارعةِ، وفيهم قولُه تعالى: ((فاصدع بما تؤمر))[٣٣] وقولُه: ((واغلظ عليهم))[٣٤]. وهذا بوضوحٍ اتّفاقٌ بينَ الصفةِ للهمزةِ وهذه العوالمِ، أساسُه المعتقدُ لدى ابنِ عربيّ، مبنيٌّ على الذوقِ أو الكشفِ كما يدّعي.

وممّا يتّحدُ من الموجوداتِ في عالمِ الوجودِ معَ حرفِ الهمزة وما بصفتِها جريانُ الرياحِ وأصواتُ الرعودِ وهبوبُ النسيمِ، قالَ ابنُ عربيّ: ((وجرتِ الرياحُ ما بينَ زعزعٍ ورخاءٍ وهي الحروفُ الشديدةُ والرخوةُ، وظهرَ عن هذا النفَسِ أصواتُ الرعودِ كالحروفِ المجهورةِ وهبوبُ النسيمِ وهي الحروفُ المهموسةُ))[٣٥].

الخلاصةُ:

- تبيّنَ من خلالِ البحثِ أنّ ابنَ عربيّ ينظرُ للوجودِ على أنّه واحدٌ في كلِّ كياناتِه، وفيما بينَها توجدُ أنساقٌ جامعةٌ، وهذه الرؤيةُ يُهيّأ لها بواسطةِ الذوقِ والحسِّ الصوفيِّ، ولا دخلَ للحقيقةِ أو المنطقِ في ذلكَ.
- وتبيّنَ أيضًا أنّ مصاديقَ ابنِ عربيّ تنطبقُ معَ مخرجاتِ الدرسِ الصوتيِّ القديمِ، إذ يُعدُّ ما جاءَ به الدرسُ الصوتيُّ الحديثُ نقطةَ ضعفٍ في معتقداتِ الرجلِ؛ لأنّه التزمَ ما لم يثبتْ صدقَه تمامًا، وهذا الكلامُ لا ينطبقُ على صوتِ الهمزةِ فحسب، بل له شواهدَ أخرى لم يذكرها البحثُ لاختصاصِه بالهمزة.

الهوامش:

١- ينظر: معجم مقاييس اللغة: مادّة (همز).

٢- ينظر: الكتاب: ٣ / ٥٤٨.

٣- ينظر: الأصواتُ اللغويّة: ٨٧.

٤- ينظر: مشكلة الهمزة العربيّة ، رمضان عبد التواب: ١٢.

٥- ينظر: المقتضب: ١ / ٣٢٨ ، وينظر: سرّ صناعة الإعراب ، ابن جني: ١ / ٤١.

٦- سرّ صناعة الإعراب : ١ / ٤١ – ٤٣.

٧- ينظر: الهمزة دراسة لغويّة وصرفيّة ونحويّة (رسالة) ، سلوى محمّد عمر ، جامعة أمّ القرى (١٩٨٦م): ١٠.

٨- الفتوحات المكيّة: ١ / ١٠٦.

٩- ينظر: مشكلة الهمزة: ١٤.

١٠- العقد المنظوم فيما تحويه الحروف من الخواصّ والعلوم: ١٤١.

١١- الفتوحات المكيّة: ١ / ٨٦.

١٢- ينظر: المصدر نفسه: ١ / ٨٦.

١٣- سورة الأعراف: ١٧.

١٤- الفتوحات المكيّة: ١ / ٨٧.

١٥- ينظر: المصدر نفسه: ١ / ٨٩.

١٦- نفسه: ١ / ٩٥.

١٧- ينظر: المصدر نفسه: ١ / ٨٦.

١٨- ينظر: العقد المنظوم : ١٨٣.

١٩- ينظر: الفتوحات المكية: ١ / ١٠٦.

٢٠- ينظر: المقاربة اللغويّة في الخطاب الصوفيّ ، عقيل عكموش: ٨٨.

٢١- جهد المقل ، المرعشيّ: ٦٠.

٢٢- ينظر: الكتاب ، سيبويه: ٤ / ٤٣٣ ، و سرّ صناعة الإعراب: ١ / ٤٦.

٢٣- الفتوحات المكيّة: ١ / ١٠٦.

٢٤- المصدر نفسه: ١ / ١٠٦.

٢٥- المصدر نفسه: ١ / ١٢٥.

٢٦- ينظر: المصدر نفسه: ١ / ٩٥.

٢٧- سورة الأنبياء: ٣٠.

٢٨- ينظر: الفتوحات المكيّة: ١ / ١٢٩.

٢٩- شرح المقدّمة الجزريّة ، طاش كبرى زادة: ١١.

٣٠- ينظر: الهمزة دراسة لغويّة وصرفيّة ونحويّة: ١٤.

٣١- ينظر: معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس: ٢١٠.

٣٢- ينظر: الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، غانم قدوري: ١٢٧.

٣٣- سورة الحجر: ٩٤.

٣٤- سورة التوبة: ٧٣.

٣٥- الفتوحات المكيّة: ٤ / ٣١.

مصادرُ البحثِ:

١- القرآن الكريم
٢- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، ٢٠١٧ م.
٣- جهد المقل، المرعشيّ، تح: سالم قدّوري الحمد، دار عمّان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٨ م.
٤- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري، مطبعة الخلود، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.
٥- سرّ صناعة الإعراب، ابن جني (٣٩٢هـ)، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٩٩٣ م.
٦- شرح المقدّمة الجزريّة، طاش كبري زادة، تح: محمّد سيدي محمّد، مجمّع الملك فهد للطباعة، السعوديّة، ط١، ٢٠٠١م.
٧- العقد المنظوم فيما تحويه الحروف من الخواصّ والعلوم، ابن عربيّ، تح: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
٨- الفتوحات المكّيّة، ابن عربيّ، ضبطه: أحمد شمس الدين، منشورات محمّد علي بيضون ودار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
٩- الكتاب،عمرو بن عثمان (١٨٠هـ)، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٢م.
١٠- مشكلة الهمزة العربية، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م.
١١- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس (٣٩٥هـ)، اعتنى به: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٨ م.
١٢- المقاربة اللغوية في الخطاب الصوفيّ الفتوحات المكيّة إنموذجا، عقيل عكموش العنبكيّ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
١٣- المقتضب، محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥هـ)، تح: محمد عبد الخالق عضيمة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٤ م.
١٤- الهمزة دراسة لغوية وصرفية ونحويّة (رسالة)، سلوى محمّد عمر عرب، جامعة أمّ القرى، كليّة اللغة العربيّة، ١٩٨٦م.

أثرُ قرينة الاستعمال في المعنى عند قطب الدين الراوندي (ت573هـ)

أ.د. نجاح فاهم صابر العبيدي محمد قاسم حسون

The Effect of the Presumption of use in the Meaning At Qutb Al-Din Al-Rawandi (D 573 AH)

Prof. Dr. Najah Fahem Saber Al-Obaidi
Muhammad Qassem Hassoon

الملخص

يتضمنُ هذا البحث دراسة قرينة الاستعمال وأثرها في المعنى عند قطب الدين الراوندي (ت573هـ)؛ إذ مثلت هذه القرينة لديه دليلا من الأدلة التي استند إليها في تحليل النصوص، والكشف عن معانيها، واستنباط الأحكام الشرعية منها، فهو يرى أنّ دلالات الألفاظ مبنية على طبيعة استعمالها في لغة التخاطب والتداول سواء كانت بين العامة أو الخاصة.

Abstract:

This research includes a study of the presumption of use and its impact on meaning according to Qutb al-Din al-Rawandi (d. 573 AH). As this presumption represented for him one of the pieces of evidence on which he relied in analyzing texts, revealing their meanings, and deducing legal rulings from them. He sees that the semantics of the words are based on the nature of their use in the language of communication and deliberation, whether it is between the public or the private.

التوطئة:

تعدُّ قرينة الاستعمال اللغوي إحدى أهم القرائن التي يرتكز عليها المعنى؛ إذ لا قيمة للفظ إذا لم يتعارفه أهل اللغة ويتفقون على معناه في لغة التخاطب بينهم، وأصل الاستعمال في اللغة من: ((عَمِلَ عَمَلاً. وأعْمَلَهُ غيره واسْتَعْمَلهُ بمعنًى واسْتَعْمَلَهُ أيضاً، أي طلب إليه العمل. واعْتَمَلَ: اضطرب في العمل... وطريقٌ مُعْمَلٌ، أي لحْبٌ مسلوك))[١].

وقد جمع علماء اللغة ألفاظ اللغة العربية في التصنيفات المعجمية، وحدّوا دلالاتها معتمدين في ذلك على طبيعة استعمالها، وقد ذكروا المستعمل منها والمهمل، وهذا الأمر يؤكد دراية القدماء وعنايتهم باللغة وتطور مفرداتها، وقد كان الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) أوّل من صنّف في مجال جمع اللغة، إذ اعتمد في كتاب (العين) على جمع اللغة من فصحاء العرب وخاصة عرب البادية فهم ميدان الاستعمال الذي يوثق بلغتهم لديه[٢].

أمَّا سيبويه (ت١٨٠هـ) فقد كان كثير العناية بقرينة الاستعمال؛ إذ كان يذكر الاستعمال الصائب للغة ويرده الى العرب الذين وصفهم بصفات عدة في كتابه منها: الذين تُرضى عربيتهم[٣]، أو العرب الموثوق بهم[٤]، أو الموثوق بعربيتهم[٥] وقد أكّدَ على الالتزام بما استعملته العرب للوقوف على دلالات الألفاظ إذ قال: ((فإنما تجريها كما أجرت العرب، وتضعها في المواضع التي وُضعن فيها، ولا تُدْخِلَنَّ فيها ما لم يُدخِلوا من الحروف. ألا ترى أنَّك لو قلت: طَعاماً لك وشَراباً لك ومالاً لك، تريد معنى سَقْياً، أو معنى المرفوعِ الذي فيه معنى الدعاءِ لم يجز، لأنَّه لم يُستعمَل هذا الكلامُ كما استُعمل ما قبله. فهذا يدلك ويبصرك أنه ينبغي لك أن تجري هذه الحروفَ كما أجرتِ العربُ))[٦].

وقد سلك ابن جني (ت٣٩٢هـ) طريقَ سيبويه في بحث الاستعمال اللغوي لضبط العلوم النحوية والصرفية بالرجوع الى ما استعملته العرب في كلامها، ومثال ذلك ما ذكره في علّة صرف (غدوة) مع (لدن) إذ قال: ((إنما أجمعوا على صرفها لأمرين: أحدهما: كثرة الاستعمال، لأنهم لما كثر استعمالهم إياه أشد تغييراً، والآخر: أنهم لو لم يصرفوها لقالوا: لَدُن غُدْوة، فتنفتح الهاء، فلا يعلم أمنصوبة هي أم مجرورة، ألا ترى أن ما لا ينصرف نصبه وجره بلفظ واحد... فلما اعتزموا نصب غدوة بعد لدن وإخراجها لكثرة الاستعمال عن حال نظائرها صرفوها ليكون ظهور التنوين مع الفتحة يحقق ما نووه واعتقدوه من النصب، ويزيل الشبهة عن المسامع، فلا يظن أنها مجرورة غير منصوبة))[٧] واستمر التقعيد في علوم اللغة بالرجوع الى الاستعمال اللغوي لأنّه قد يطّرد في بعض البيئات اللغوية مع عدم ورود ما يمنعه[٨].

وقد درس المحدثون قرينة الاستعمال اللغوي وذكروا أسباب تطور اللغة وتغير دلالات بعض ألفاظها[٩] إلّا أنّ ما جاء به المحدثون لم يكن جديداً ولا يخرج عن دائرة مفهوم الاستعمال عند القدماء، لكنّ المصطلحات الحديثة ألقت بظلالها على خطاب الدرس الحديث؛ لأنّ المتتبع لظاهرة التطور اللغوي في اللغة العربية يجد أنّها تحصل نتيجة لتداول الالفاظ واستعمالها في الحقيقة أو المجاز.

وقد أشار قطب الدين الراوندي إلى أثر الاستعمال الحقيقي والمجازي في تغير معاني الالفاظ، وذكر دلالات الالفاظ اللغوية والعرفية والشرعية، وأثر الاستعمال المجازي في تأويل النصوص التي لا يتطابق ظاهرها مع الأدلة العقلية والشرعية المستعملة لاستنباط المعنى.

المطلب الاول: الاستعمال الحقيقي

الحقيقة في اللغة من ((حق: الحقُّ نقيض الباطل. حقَّ الشيْء يَحِقُّ حَقّاً أي وَجَبَ وُجُوباً. وتقول: يُحِقُّ عليكَ أنّ تفعَلَ كذا، وأنتَ حقيقٌ على أن تفعَلَه. وحَقيقٌ فَعيلٌ في موضع مفعول))[١٠] وذكر ابن فارس (ت٣٩٥هـ): ((الحاء والقاف أصل واحد، وهو يدل على إحكام الشيء وصحته))[١١].

والحقيقة في الاصطلاح هي: ((ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة))[١٢]، وقال الجرجاني(٤٧١هـ): ((كلُّ كلمة أريد بها ما وقعتْ له في وَضْع واضع، وإن شئت قلت: في مُواضعة، وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة))[١٣] وتعريف

الجرجاني لا يبعد عن تعريف الأصوليين الذين عرفوا الحقيقة على أنها: ((اللفظ المستعمل في ما وضع له في اللغة التي وقعت المخاطبة بها))[١٤] غير أنّ تعريف أهل الاصول هو أكثر ضبطاً من غيرهم، في حصر الحقيقة، كما يبدو جلياً عند المقارنة بين التعريفين.

فالاستعمال الحقيقي يكون مقصورا بدلالة اللفظ على المعنى الموضوع له ولا يتعداه، لذلك يعرف بأنّه: ((استعمال اللفظ في المعنى الموضوع له الذي قامت بينه وبين اللفظ علاقة لغوية بسبب الوضع، ولهذا يطلق على المعنى الموضوع له اسم: المعنى الحقيقي))[١٥].

والاستعمال الحقيقي للألفاظ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتصور ذهن السامع للمعنى وبدون أي شرط؛ لتعلق اللفظ الموضوع على الحقيقة في معناه؛ ولأن علاقة السببية القائمة في اللغة بين الألفاظ والمعاني الموضوعة لها كفيلة بتحقق غرض انتقال المعنى الى ذهن السامع[١٦]. وتقسم الحقيقة الى ثلاثة أقسام هي: الحقيقة اللغوية، والحقيقة العرفية، والحقيقة الشرعية[١٧].

أقسام الاستعمال الحقيقي:

١- الحقيقة اللغوية (المعجمية):

وهي الحقيقة التي يدل عليها اللفظ بالمعنى اللغوي الذي وضع له في اللغة في أصل الوضع، فهي يطلق عليها الدلالة اللغوية ((ونقصد بذلك أنها تنشأ عن طريق وضع اللفظ للمعنى؛ لان الوضع يوجِد علاقة السببية بين تصور اللفظ وتصور المعنى، وعلى أساس هذه العلاقة تنشأ تلك الدلالة اللغوية ومدلولها هو المعنى اللغوي للفظ. ولا تنفك هذه الدلالة عن اللفظ مهما سمعناه ومن أي مصدر كان، فجملة (الحقُّ منتصرٌ) اذا سمعناها انتقل ذهننا فوراً إلى مدلولها اللغوي سواء سمعناها من متحدث واعٍ أو من نائم في حالة عدم وعيه، وحتى لو سمعناها نتيجة لاحتكاك حجرين))[١٨]، فالدلالة اللغوية تقف عند معنى اللفظ وحقيقته التي لا ينصرف معها الذهن الى غيرها عند سماعها، وهي أيضاً ترتبط بالجانب الاجتماعي، فالمعنى اللغوي (المعجمي) يكون وضعه بالاستعمال اللغوي بين فئة من الناس، فكل كلمة لها دلالة معجمية أو اجتماعية[١٩]. وهذا نحو قولنا: السماء والارض وما يشبهها، والذي يدل على أنها حقائق في وضعها أمران: ((أولاً: فلأنها قد دلت على معانٍ مصطلح عليها في تلك المواضعة، وهذا هو فائدة الحقيقة ومعناها، وأما ثانياً: فلأنها قد استعملت في الاوضاع اللغوية، فليس يخلو حالها بعد ذلك، أما أن تستعمل في معناها الاصلي، أو في غيره فإن كان الاول فهي حقيقة لا محالة، وإن كان استعمالها في غيره فهي مجاز))[٢٠].

وقد كان الراوندي كثير العناية بالدلالة اللغوية، وهو ما يظهر في شروحه من ذكر دلالة الالفاظ في اللغة، وبيان حقيقة الوضع اللغوي للفظ، وقد ذكر في معنى الدلالة قوله: ((ويكون الدليل بمعنى الدلالة، وان كانت من حيث الوضع الدليل والدال كلاهما اسم الفاعل للدلالة، وهي ما يكون النظر فيه يؤدي الى العلم بغيره، وواضعه انما وضعه لهذا الوجه))[٢١].

فالحقيقة اللغوية تمثل عند الراوندي وسيلة من وسائل الشرح والاستنباط، فهو يحيط بجوانب الالفاظ مبتدأ بالمعنى اللغوي، ومن ذلك ما ذكره في تفسيره لقوله تعالى: ((وَإِذَا نَادَيْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ اتَّخَذُوهَا هُزُوًا وَلَعِبًا))[٢٢]، إذ قال: ((النداء في الآية الدعاء بمد الصوت في الاذان ونحوه... فالاستدلال بهذه الآية يمكن على الاذان، وكذا بقوله (إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ)[٢٣]... والاذان في اللغة اسم للإعلام، قائم مقام الايذان، كما أن العطاء اسم للإعطاء وهو في الاصل علم سمعي، قال تعالى: (وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ)[٢٤] والاذان في الشرع اعلام الناس بحلول وقت الصلاة))[٢٥].

فقد ذكر الراوندي تعريف الآذان في اللغة، وفي الشرع، وهو ما يراه أساس البحث في ذكر الدلالة اللغوية، بعد أن عرّف النداء ولم يترك ما من شأنه توضيح المسألة الشرعية والآيات القرآنية، فقد عرّف المؤذن في اللغة أيضاً، إذ قال: ((المؤذن في اللغة كل من تكلم بشيء نداءً، وأذنته وآذنته، ويستعمل ذلك في العلم الذي يتوصل إليه بالسماع، كقوله (فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ مِنَ اللَّهِ)[٢٦]))[٢٧].

٢- الحقيقة العرفية:

وهي القسم الثاني من أقسام الحقيقة التي تكون فيها اللفظة العرفية: ((نقلت من مسمّاها اللغوي الى عرف الاستعمال، ثم ذلك العرف قد يكون عامّاً، وقد يكون خاصّاً))[٢٨] فمثال المستعمل منها في العرف العام لفظ (الدابَّة) فهي في اللغة تدل على كل ما دبّ من الحيوانات ثم أنها اختصت ببعض البهائم فصارت في العرف العام تدل على البهيمة، فعند سماع لفظ (الدابَّة) يستحضر معنى البهيمة في أذهان العامة[٢٩].

أما ما يكون عرفاً خاصاً، فهو ما للعلماء من اصطلاحات ((لم توضع في اللغة لما اصطلحت فيه، بحيث إذا أطلقت فهمت دون غيرها كـ(الفاعل) عند النحويين، و(القياس)عند الفقهاء))[٣٠] فالدلالة العرفية هي دلالة لغوية في الأصل إلا أنها نقلت الى بابها بعُرف الاستعمال بين العامة أو الخاصة، فالاستعمال هو الذي نقل دلالة اللفظ من الأصل اللغوي الى المجاز ثم استقرت في الاستعمال لتصبح حقيقة[٣١] وهو من باب التطور الدلالي للألفاظ.

ومن أمثلة الحقيقة العرفية عند الراوندي ما ذكره في شرحه حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((النيّاحةُ من عملِ الجاهلية))[٣٢]، إذ قال الراوندي: ((لا تتركوا نساءَكم يتناوحن عند وفاة أحد ويرجّعنَ الكلمات المنظومة تشبه الشعر فإن ذلك من أعمال الجاهلية... والجاهلية: زمان الفترة قبل الاسلام، أي الأيام الجاهلية والسنون والازمنة المنسوبة الى الجهل، وهي في العرف عبارة عما كان قبل مبعث النبي صلى الله عليه وآله وسلم))[٣٣]، فقد ذكر أنّ (الجاهلية) لها معنى في المفهوم اللغوي يختلف عن معناها العرفي، وإن كانت هناك علاقة بينهما في أصل المعنى إلا أنّ الدلالة العرفية خصت هذه الكلمة وحدّتها بما كان قبل بعثة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم).

وكذلك لفظ (البغي) فهو من الالفاظ التي لها دلالة عرفية تختلف عن دلالتها اللغوية الموضوعة لها في الاصل، وردت لدى الراوندي في شرحه حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((ما من شيء أطيع اللهَ فيه بأعجل ثواباً من صلة الرحم، وما من شيء يعصي اللهَ فيه بأعجل عقوبة من بغي))[٣٤]، إذ قال الراوندي: ((والبغي في الاصل: الطلب، وقيل: هو في العرف أن يتطاول المرء على الناس... وقيل: البغي هو الظلم بعينه على من لا يجد له ناصراً غير الله، فعقوبة البغي معجلة))[٣٥].

وذكر الراوندي ألفاظاً لها دلالات عرفية خاصة، منها ما ذكره من ألفاظ مخصوصة في عرف الشرع، مثل لفظ (الهجرة) الذي ورد في حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((المهاجر من هَجَرَ ما نهاهُ الله عنه))[٣٦]، إذ قال الراوندي: ((والمهاجر: مفاعل من الهجرة... فالهجرة هيأة وكيفية للمفارقة، وفي عرف الشرع: الخروج من مكة إلى المدينة))[٣٧].

وجاء في العين: ((والهجر والهجران: ترك ما يلزمك تعهُّده، ومنه اشتقت هجرةُ المهاجرين، لانهم هجَروا عشائرهم فتقطّعوهم في الله))[٣٨].

وكذلك لفظ (المجاهد) الذي ورد في حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((المجاهد من جاهد نفسه في طاعة الله))[٣٩]، ذكر الراوندي دلالة المجاهد في اللغة وفي عرف الشرع إذ قال: ((والمجاهد مُفاعِل من الجَهد وهو المشقة أو هو من الجُهد وهو الطاقة، والمجاهدة، والجهاد مصدران لما كان بين اثنين في الأغلب كالمقاتلة والقتال، وفي عرف الشرع مقاتلة من يجب قتاله من الكفّار من أهل الحرب، ومخالفة النفس في شهواتها كما أمر الله ومجالدتها الجهاد الأكبر))[٤٠]، ورد في مقاييس اللغة: ((الجيم والهاء والدال أصلُهُ المشقَّة، ثم يُحمَل عليه ما يقارِبُه. يقال جَهَدْتُ نفسي وأجْهَدت والجُهْد الطَّاقَة. قال الله تعالى: (وَالَّذِينَ لَا يَجِدُونَ إِلَّا جُهْدَهُمْ[٤١]))[٤٢]، إذ ذكر الراوندي هذا المعنى اللغوي للجهاد ثم ذكر المعنى العرفي الذي انتقل (اللفظ) إليه بعد أن كان يحمل دلالة موضوعة له في أصل اللغة واستعمالها.

وقد وردت اللفظتان (المهاجر) و(المجاهد) في القرآن الكريم في قوله تعالى: ((إِنَّ الَّذِينَ آَمَنُوا وَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أُولَئِكَ يَرْجُونَ

رَحْمَةَ اللَّهِ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ))[٤٣] وقد دأب الكثير من المفسرين الى ذكر دلالات الالفاظ اللغوية والعرفية والشرعية، فقد ذكر الطبري (ت٣١٠هـ) في تفسيره: ((والذين هاجروا: الذين هجروا مُساكنة المشركين في أمصارهم... وأصل المهاجرة: المفاعلة من هجرة الرجل الرجلَ للشحناء تكون بينهما، ثم تستعمل في كل من هجر شيئًا لأمر كرهه منه... وأما قوله: (وجاهدوا) فإنه يعني: وقاتلوا وحاربوا. وأصل المجاهدة المفاعلة من قول الرجل: قد جَهَد فلان فلانًا على كذا إذا كرَبَه وشقّ عليه))[٤٤].

أما الشيخ الطوسي (ت٤٦٠هـ) فقد بدأ تفسيره للآية الكريمة بذكر دلالات الالفاظ اللغوية قبل العرفية لأنه يرى أن التفسير يبدأ من المعاني اللغوية للألفاظ التي تُعَدُ أول أقسام الحقيقة، إذ قال: ((وقوله: والذين هاجروا، فالهجر ضد الوصل، تقول: هجره يهجره هجرا، وهجرانا: إذا قطع مواصلته. والهجر: مالا ينبغي من الكلام... والهاجرة: نصف النهار،... وسمي المهاجرون لهجرتهم قومهم، وأرضهم... وقوله تعالى: وجاهدوا تقول: جهدت الرجل جهداً: إذا حملته على مشقة، وجاهدت العدو مجاهدة إذا حملت نفسك على المشقة قتاله))[٤٥] يتضح من ذلك أنَّ دلالات الألفاظ تتغير نتيجة لاستعمالها في العرف العام بين العامة أو العرف الخاص بين العلماء وغيرهم ممن أختص باستعمال بعض الألفاظ.

ثالثا: الحقيقة الشرعية

تمثل الحقيقة الشرعية احدى معاني اللفظ التي تناولها الباحثون بالبحث والدراسة بغية الوقوف على علل التطور الدلالي الحاصل في الالفاظ الشرعية؛ إذ إنها نقلت من المعنى اللغوي الموضوع لها في أصل اللغة إلى معنى آخر وهو الشرعي، وهو ما ذكره ابن فارس (ت٣٩٥هـ) في قوله: ((كَانَتِ العربُ فِي جاهليتها عَلَى إرثٍ من إرث آبائهم فِي لُغاتهم وآدابهم... فلما جاءَ الله جلّ ثناؤه بالإسلام حالت أحوالٌ، ونُسِخَت دِيانات، وأبطلت أمورٌ، ونُقِلت من اللغة ألفاظ من مواضعَ إِلَى مواضع أخَر بزيادات زيدت، وشرائع شُرعت، وشرائط شُرطت. فَعفَّى الآخرُ الأوّلَ))[٤٦]، فهذه الالفاظ الشرعية حدث فيها تغير دلالي نتيجة لتغير الدين الذي كانت عليه العرب وبمجيء الاسلام الذي أخرج العرب وألفاظهم من حال الى حال آخر.

فاللفظة الشرعية هي ((اللفظة التي يستفاد من جهة الشرع وضعها لمعنى غير ما كانت تدل عليه في أصل وضعها اللغوي))[٤٧]، وهذه الالفاظ الشرعية المنقولة قد ثبت فيها المعنى المنقولة إليه على وجه الحقيقة؛ لأنها تدل على المعنى الشرعي فالذي يسمع لفظة (صلاة) لا يتصور في ذهنه معنى الدعاء، وإنما صار المعنى الحقيقي لها هو الأفعال المخصوصة بالتعبّد في الاوقات الشرعية وغيرها؛ لذلك كانت الالفاظ الشرعية إحدى أقسام الحقيقة.

ولم يكن تعريف الأصوليين بعيداً عن تعريف اللغويين للحقيقة الشرعية فهي عند الاصوليين تعني: ((اللفظ الذي نقله الشارع من موضوعه اللغوي إلى معنى آخر بحيث إذا أطلقه فُهِم من يتكلم على اصطلاحه المعنى المنقول إليه))[٤٨].

وقد تكون اللفظة الشرعية ذات دلالة عامة يدخل تحت مسمّاها كل ما من شأنه الاشتراك في فعلها وآثاره، فلفظة (الخمر) تدل على شراب يُنتج من اختمار بعض الحبوب أو التمور أو العنب، إلا أنّها تطلق على كل ما يُسكر من الأشربة كلها، ذكر الراوندي ذلك بقوله: ((إنّ الخمر اسم لكل ما يوجد فيه السكر من الأشربة كلها ومن ذهب إلى هذا قال: إنّ للشريعة أن يُحدث الأسماء بعد أنِ لم يكن، كما أن لها أن يضع الأحكام بعد أن لم يكن))[٤٩].

وفي هذا الكلام الذي ذكره الراوندي إشارة إلى أن المجتمع الاسلامي في تطور وظهور بعض التغيرات المستحدثة منها ما تدعو الحاجة إليه، ومنها ما يكون نتيجة لاختلاط أو تأثر المجتمع الاسلامي بمجتمعات أخرى؛ فتظهر بعض الأفعال والسلوكيات والاشياء الجديدة التي تحتاج من الفقيه أن يبين الحكم الشرعي الخاص بها، لذلك فإن تعميم دلالة الخمر المتمثل بجميع ما يُسكر من الأشربة الأخرى، يعني شمول تلك الأشربة بالحرمة التي شرعت للخمر، فالمخدرات مثلا دخلت في الحرمة لكونها مما يسكر فعُدَتْ من الخمر في حقيقتها الشرعية.

ومن أمثلة الحقيقة الشرعية عند الراوندي لفظة (الصوم) وردت في قوله تعالى: ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ))[٥٠] إذ قال الراوندي: ((والصوم (شرعاً امساك مخصوص) عن اشياء مخصوصة))[٥١].

والصوم في اللغة هو: ((تَرْكُ الأكلِ وتَرْكُ الكلام، وقوله تعالى: (انّي نَذَرتُ للرحمن صَوْماً)[٥٢]، أي صَمتاً وقُرِئ به... الصَّوْمُ قيامٌ بلا عَمَل. وصامَ الفَرَسُ على آريِّه[٥٣]: اذا لم يعتَلفِ. وصامَتِ الرِّيحُ اذا رَكَدَت. وصامَتِ الشمسُ: استَوَتْ في مُنْتَصَف النَّهار))[٥٤]، والصوم في اصطلاح الفقهاء هو: ((الممسك عن المفطرات))[٥٥]، أو هو الامساك عن: ((الأكل والشرب والجماع من الصبح إلى المغرب، مع النية))[٥٦] وغير ذلك من المفطرات التي ذكرها الفقهاء في كتبهم.

وذكر المفسرون في تفسير قوله تعالى: ((كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ))[٥٧]، أن معنى الصوم في الشهر هو: ((الامساك عن أشياء مخصوصة على وجه مخصوص ممن هو على صفات مخصوصة في زمان مخصوص. ومن شرط انعقاده النية))[٥٨].

وتجدر الاشارة الى أن الألفاظ الشرعية ليست جميعها منقولة عن دلالتها الاصلية في اللغة، فقد تكون دلالتها اللغوية والشرعية واحدة، إلا أن دلالتها الشائعة في الاستعمال الشرعي جعلتها مخصوصةً في الاصطلاح الشرعي، وقد بيّن الراوندي ذلك بقوله: ((والمسلم في اللغة المستسلم المنقاد، وكذلك في الشرع، إلا أنه استسلام لأمور شرعية، وهو من الأسماء المخصوصة، وذلك لأنه يمنعه إسلامه من إيذاء المسلمين))[٥٩].

ومن ذلك يتضح أن الراوندي كان مدركاً وعارفاً بأقسام الدلالة الحقيقية، إذ أثرى مصنفاته بالدلالة اللغوية، فهو يذكر الأصل اللغوي للفظ، أما الدلالة العرفية فقد ذكر ألفاظاً كثيرة مستعملة في العرف عند العامة والخاصة، والدلالة الشرعية فهو أحد فقهاء عصره الذين يستنبطون الاحكام الشرعية، وهذا الأمر يتطلب إحاطة في الجانب اللغوي والعرفي والشرعي.

المطلب الثاني: الاستعمال المجازي

يعرّف المجاز في اللغة على أنه مأخوذ من: ((جازَ الموضعَ جَوْزاً وجُؤُوزاً وجَوازاً ومَجازاً وجازَ به وجاوَزه جِوازاً وأَجازه وأَجاز غيرَه وجازَه سار فيه وسلكه وأَجازَه خَلَّفه وقطعه وأَجازه أَنْفَذَه... وتَجاوَزَ عن الشيء أَغْضى... وتَجَوَّز في كلامه أَي تكلم بالمَجاز))[٦٠].

أما معنى المجاز في الاصطلاح، فقد عرّفه الجرجاني (٤٧١هـ) بقوله: ((كلُّ كلمة جُزْتَ بها ما وقعتْ به في وَضْع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظةٍ بين ما تُجُوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعتْ له فيوضع واضعها، فهي مجاز))[٦١]، وعرّفه السكاكي (٦٢٦هـ) ذاكراً أثر الاستعمال في حصول المجاز في اللغة، إذ قال: ((وأمّا المجاز فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالا في الغير بالنسبة على نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع))[٦٢].

والمجاز عند الاصوليين هو: ((اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لأجل مناسبته لما وضع له اللفظ))[٦٣]، وهم بهذا التعريف يشيرون الى العلاقة بين معنيي اللفظ الحقيقي، والمجازي، لوجود مناسبة بينهما دعت الى استعمال لفظ معين في معنى مجازي لان ((الاستعمال المجازي هو استعمال اللفظ في معنى آخر لم يوضع له ولكنه يشابه ببعض الاعتبارات المعنى الذي وضع اللفظ له، ومثاله أن تستعمل كلمة (البحر) في العالم الغزير علمه لأنه يشابه البحر من الماء في الغزارة والسعة، ويطلق على المعنى المشابه للمعنى الموضوع له اسم المعني المجازي))[٦٤].

وقد بيَّن الشريف الجرجاني (ت٨١٦هـ) مصطلح المجاز وذكر ثلاثة وجوه للمناسبة بين الاستعمال المجازي والحقيقي للفظ المستعمل مجازاً، إذ قال: ((المجاز: ما جاوز وتعدّى عن محله الموضوع له إلى غيره، لمناسبة بينهما، إما من حيث الصورة، أو من حيث المعنى اللازم المشهور، أو من حيث القرب والمجاورة، كاسم الأسد للرجل الشجاع، وكألفاظ يكنى بها الحديث))[٦٥].

والعلاقة بين الاستعمال المجازي والاستعمال الحقيقي هي ليست علاقة مبنية على أساس ارتباط لغوي أو سببي؛ لأن السامع الذي يسمع اللفظ لا يتصور إلا معناه الحقيقي لذلك فإن قولك: (هذا العالمُ بحرٌ) تحتاج الى قرينة تشرح المقصود من الجملة وهي أنْ تقول: (هذا العالمُ بحرٌ في العلم) ولذلك فإنّ الحاجة الى القرينة من سمات الاستعمال المجازي دون الحقيقي[٦٦] والفرق بين الحقيقة والمجاز من وجوه[٦٧]:

الأول: أن ينص أهل اللغة عليه.

الثاني: وجود الخواص.

الثالث: سبق المعنى الى الفهم دليل الحقيقة، وعكسه دليل المجاز.

الرابع: تجرده من القرينة من خواص الحقيقة، وتوقفه عليها دليل المجاز.

الخامس: تعلق الكلمة بما يستحيل تعلقها به لغةً دليل المجاز مثل: ((وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ))[٦٨].

السادس: الاطراد دليل الحقيقة، فإن (العالم) لما صدق على ذي علم حقيقة صدق على كل ذي علم بخلاف (وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ) لامتناع (وَاسْأَلِ الْجدار).

وقد كان الراوندي أكثر دقة في حدّ المجاز ممن سبقه من علماء اللغة، فهو يرى أنّ المجاز هو ما استعمل في غير ما وضع له من لغة وعرف وشرع، أي أنه اخرج المجاز من دائرة الاستعمال الحقيقي الذي استقرت فيه الحقيقة في العرف والشرع بعد أن كانت مجازاً، ذكر الراوندي هذا المعنى للمجاز، في شرحه حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((زنا العيونِ النظرةُ))[٦٩]، إذ قال: ((فزنا العين مجازاً في الكلام، لأنه لفظ مستعمل في غير ما وضع له من لُغة وعُرف وشَرع إلا أنه (عليه السلام) جعلها زانيةً إلى ما لا يحل لها النظر إليه))[٧٠].

فالروانـدي حدَّ المجاز بهذا الحد، لأنه يدرك أن المجاز قد ينقلب حقيقة، وهو ما لاحظه الاصوليون[٧١]؛ لأنّ الاستعمال المجازي يحتاج الى قرينة تبيّنه في الكلام، فإنْ كثُرَ الاستعمال للمجاز وتكرر ذلك أدّى الى قيام علاقة بين اللفظ والمعنى المجازي هي تلك العلاقة التي بدأ بها الاستعمال مجازاً، وهذا يؤدي الى استقرار هذا المعنى المجازي في اللفظ واستعماله على وجه الحقيقة، وهو ما يحدث في بعض الألفاظ الشرعية والعرفية.

وقد ذكر الراوندي انقلاب المجاز الى حقيقة في تفسيره لقوله تعالى: ((وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا))[٧٢] إذ قال: ((و الغائط: أصله المطمئن من الارض، وكانوا يبرزون إليه ليغيبوا عن عيون الناس، ثم كثر ذلك حتى قيل للحدث غائط كناية بالتغوط عن الحدث في الغائط. وقيل: انهم كانوا يلقون النجو في هذا المكان وترميه الرياح إليه أيضا، فسمّي باسمه على سبيل المجاورة، ثم كثر ههنا حتى صار فيه حقيقة، وإن استعمل فيما وضع له أولاً كان مجازا))[٧٣].

فكثرة الاستعمال تقلب المعنى المجازي في اللفظ الى معنى حقيقي يستقر في اللفظ ولا يستعمل في غيره، فيحمل اللفظ دلالة جديدة غير دلالته التي وضع لها أولاً، وقد كان الراوندي عارفاً بالمجاز واستعمالاته، إذ كان يقف عند كل ما من شأنه الكشف عن دلالات الألفاظ، ذاكراً علل اتخاذ هذا المعنى لذلك اللفظ دون غيره، ومن هذه العلل المجاز الذي يكون على صور ووجوه كالاستعارة والتشبيه والكناية.

فكان الراوندي يهتم بمباحث المجاز وشروحه؛ إذ يرى في المجاز وسيلة لاستخراج المعنى الذي يتساوق مع المقصود من النصوص التي يتم شرحها، فهو يعرض ظاهر الالفاظ على دليل العقل، ويبدو هذا واضحاً في شرحه حديث النبي (صلى الله عليه وآله وسلم): ((إذا أرادَ اللهُ تعالى إنفاذَ قضائه وقدرِه سلبَ ذوي العقول عقولَهم، حتى ينفَذَ فيهم قضاؤُه وقدَرُهُ))[٧٤]، إذ قال الراوندي: ((ومعنى الخبر: إذا أرادَ اللهُ أن يمرض إنساناً أو يميته أو يهلك ماله لا يمكنه دفع ذلك بوجه أو سبب، فكأن ذلك الذي يدفع عنه باستعمال جميع ما يكرهه من أحد المخلوقين سلبه الله منه، والمجاز في الكلام لئلاّ يبطل دليل العقل حسن؛ وهذا أحد القرائن التي توجب أن لا يحمل الكلام على ظاهره، بل يطابق دليل السمع على دليل العقل))[٧٥].

إذ استحسن الراوندي المجازَ في هذا النص؛ لأن حمل معنى النص على ظاهره يبطل دليل العقل؛ لأن الله تعالى لا يحتاج الى سلب العقول لإنفاذ قضائِه وقدره، فهو الذي يقول للشيء كن فيكون قال تعالى: ((بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ))[٧٦]، كما أن الحمل على الظاهر يتعارض مع دليل العقل الذي ينفي الظلم من الله سبحانه وتعالى وأنه عدل، فلا يصح الاستدلال بنص الحديث الشريف على القول بأنّ أعمال العباد في الطاعات والمعاصي كلها بقضاءِ الله وقدره، وذكر الراوندي ذلك بقوله: ((وليس لمن يقول: إنّ أعمال العباد – طاعاتها ومعاصيها-كلها بقضاء الله وقدره، أن يستدل بالخبر الأخير؛ لأنه لا ينكر أن ليس لله قضاء وقدر في الدنيا، فإن أفعاله تعالى كلها بقضائِه وقدرِه))[٧٧].

وترى بعض المذاهب والفرق الاسلامية وتعتقد بأن أعمال العباد كلها بقضاء الله وقدره، فقد ورد في كتاب الاقتصاد في الاعتقاد للمقدسي (ت٦٠٠هـ) قوله: ((وأجمع أئمة السلف من أهل الاسلام على الايمان بالقدر خيره وشره، حلوه ومرّه، وقليله وكثيره، بقضاء الله وقدره، لا يكون شيء إلا بإرادته، ولا يجري خير وشر إلا بمشيئته، خلق من شاء للسعادة واستعمله بها فضلاً، وخلق من أراد للشقاء واستعمله به عدلاً، فهو سر استأثر به، وعلم حجبه عن خلقه، (لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ)[٧٨]))[٧٩].

فهذا الاعتقاد يُنافي دليل العقل، فكيف يعذب الله قوماً هو أضلَّهم حاشاه سبحانه وتعالى عمّا يصفون، لذلك رفض الراوندي حمل الخبر على ظاهر اللفظ واستحسن المجاز، فهو يعتقد بأن الله سبحانه وتعالى لم يجبر العباد، ولم يفوضهم مطلقاً، بل هو أمر بين أمرين، وهو ما ورد عن الامام الصادق (عليه السلام): ((لا جبر ولا تفويض ولكن أمر بين أمرين))[٨٠]، فقيل ما أمر بين أمرين؟ قال (عليه السلام): ((مثل ذلك: رجل رأيته على معصية فنهيته فلم ينته، فتركته ففعل تلك المعصية فليس حيث لم يقبل منك فتركته كنت أنت الذي أمرته بالمعصية))[٨١].

يتضح من ذلك أن الراوندي استعان بالمجاز في تأويل الخبر وشرحه، لأن حمل الخبر على الحقيقة يتعارض مع العقائد الحقَّة التي تطابق دليل العقل، ولم يقف الراوندي في هذا الأمر عند الأحاديث الشريفة، والمروي عن أئمة أهل البيت (عليهم السلام)، بل شمل استنباط الاحكام الشرعية من القرآن الكريم، ومن ذلك ما أورده في تفسير قوله تعالى: ((وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ))[٨٢]، إذ قال الراوندي: ((والابتلاء الاختبار، وهو مجاز، يعنى أنه تعالى يقابل العبد مقابلة المختبر الذي لا يعلم، لأنه تعالى لو جازاهم بعلمه فيهم كان ظلما لمن أدخله النار))[٨٣].

والابتلاء في اللغة أصله: ((بَلَوْتُ الرجلَ بَلْواً وبَلاءً وابْتَلَيْته اخْتَبَرْته وبَلاهُ يَبْلُوه بَلْواً إذا جَرَّبَه واخْتَبَره... أَبْلى بمعنى أَخْبَر وابْتَلاه الله امْتَحَنَه... والبَلاءُ يكون في الخير والشر يقال ابْتَلَيته بلاءً حسناً وبَلاءً سيِّئاً))[٨٤]، وذكر المفسرون في تفسير الآية الكريمة، قولهم: ((والابتلاء هو الاختبار وهو مجاز هاهنا لأن حقيقته الأمر من الله تعالى بخصال الايمان فسمي ذلك اختبارا، لأن ما يستعمل بالأمر منا في مثل ذلك على جهة الاختبار والامتحان، فجرى تشبيها بما يستعمله أهل اللغة عليه))[٨٥].

فما ذكره الراوندي يتفق مع ما جاء به المفسرون، وهو حمل معنى الآية على المجاز، لتعارضه مع دليل العقل الذي ينفي حمل (الابتلاء) على ظاهره لأن الله سبحانه عالم الغيب والشهادة، ولا يحتاج الى الاختبار لمعرفة حقائق الأمور قال تعالى: ((عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ))[٨٦]، وقد ذكر الرازي (ت٦٠٦هـ): ((أنّه تعالى وصف تكليفه إياه ببلوى توسعاً لأن مثل هذا يكون منا على جهة البلوى والتجربة والمحنة من حيث لا يعرف ما يكون ممن يأمره، فلما كثر ذلك في العرف بيننا جاز أن يصف الله تعالى أمره ونهيه بذلك مجازاً لأنه تعالى لا يجوز عليه الاختبار والامتحان لأنه تعالى عالم بجميع المعلومات))[٨٧] ، فالابتلاء في الآية الكريمة محمولٌ على الاستعمال المجازي الذي عرفته العرب؛ لأن القرآن نزل بلغة العرب، وجاء على مذاهبهم في الكلام[٨٨].

خاتمة البحث:

تنبه الراوندي لأهمية الدلالة اللغوية وما يرتبط بها من علاقات بين المعاني والألفاظ، وصلتها المباشرة في الكشف عن معاني التراكيب في النصوص الواردة في القرآن الكريم، والأخبار الواردة عن النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وأهل بيته الأطهار (عليهم السلام) فهو يستعين بالدلالة اللغوية في جميع استنباطاته الفقهية إذ يجد المتتبّع لمباحث الراوندي، أنّه قد أولى عنايةً ملحوظةً بعلاقة الاستعمال بالمعنى، فهو يبحث أصول الألفاظ ومعانيها، للوقوف على أثر الاستعمال في ثبات المعنى أو انتقاله، فقد أشار إلى الاستعمال الحقيقي والاستعمال المجازي وذكر في مباحثه اقسام الحقيقة اللغوية، والعرفية، والشرعية، فقد أشار إلى انتقال اللفظ واستعماله في غير ما وضع له، استعمالاً عرفياً أو شرعياً، فيستقر معناه المستعمل ويصير حقيقة، وأشار الراوندي إلى أهمية دليل العقل في حمل معاني الألفاظ على ظاهرها، أو على المجاز والتمييز بينها.

الهوامش:

١- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: ١٧٧٥/٥.
٢- ينظر: المزهر في علوم اللغة وأنواعها: ٦١/١، وعلم اللغة العربية: ٩٥.
٣- الكتاب: ١٣٨/٤.
٤- المصدر نفسه:٣٠٤/١.
٥- المصدر نفسه: ١٢٨/٤.
٦- المصدر نفسه: ٣٣٠/١.
٧- سر صناعة الاعراب:١٩٦/٢.
٨- ينظر: دراسات في علم اللغة: ٢٥٧.
٩- ينظر: دلالة الألفاظ: ١٣٤، ودور الكلمة في اللغة: ١٨٢.
١٠- العين:٧/٣.
١١- مقاييس اللغة: ١٥/٣.
١٢- الخصائص:٤٤/٢.
١٣- أسرار البلاغة: ٣٥٠.
١٤- تهذيب الوصول الى علم الاصول: ٧٥.
١٥- دروس في علم الاصول: ٩٥.
١٦- ينظر: دروس في علم الاصول: ٩٦.
١٧- ينظر: تهذيب الوصول إلى علم الاصول: ٧٥.
١٨- دروس في علم الاصول: ١٠٤.
١٩- ينظر: دلالة الالفاظ: ٤٨.
٢٠- الطراز لأسرار البلاغة:٣٠/١.
٢١- منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة:٣٨٢/٢.
٢٢- سورة المائدة: ٥٨.
٢٣- سورة الجمعة: ٩.
٢٤- سورة الحج: ٢٧.
٢٥- فقه القرآن: ١٩٣/١.
٢٦- سورة البقرة: ٢٧٩.
٢٧- فقه القرآن:١٩٣/١.
٢٨- الطراز لأسرار البلاغة:٣٠/١.
٢٩- ينظر: الطراز لأسرار البلاغة:٣١/١.
٣٠- تهذيب الوصول الى علم الاصول:٧٥.
٣١- ينظر: الفروق اللغوية: ٥٠.
٣٢- من لا يحضره الفقيه: ٢٧٦/٤،مسند الشهاب للقضاعي: ٦٦/١، بحار الأنوار: ١٣٣/٧٤.
٣٣- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ٥١.
٣٤- مسند الشهاب للقضاعي: ٢٧/٢، السنن الكبرى للبيهقي: ٦٢/١٠.
٣٥- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ٢٩١.
٣٦- مسند أحمد:٥١١/١١، صحيح البخاري: ١٠٢/٨، مسند الشهاب للقضاعي: ١٣٨/١.
٣٧- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ١١٣.
٣٨- العين:٣٨٧/٣
٣٩- مسند أحمد:٣٧٥/٣٩، ومسند الشهاب للقضاعي: ١٣٩/١.
٤٠- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ١١٤.
٤١- سورة التوبة: ٧٩.
٤٢- مقاييس اللغة:٤٨٦/١.
٤٣- سورة البقرة: ٢١٨.
٤٤- جامع البيان: ٣١٧/٤-٣١٨.
٤٥- التبيان في تفسير القرآن: ٢٠٨/٢.
٤٦- الصاحبي في فقه اللغة: ٤٤.
٤٧- الطراز لأسرار البلاغة: ٣٢/١.
٤٨- تهذيب الوصول إلى علم الاصول: ٧٥.
٤٩- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ١٢٥.
٥٠- سورة البقرة: ١٨٣.
٥١- فقه القرآن: ٢٥٩/١.
٥٢- سورة مريم: ٢٦.
٥٣- الآرى: مَحبَس الدابة، ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: ٢٢٦٦/٦.
٥٤- العين:١٧١/٧.
٥٥- معجم ألفاظ الفقه الجعفري: ٢٥١.
٥٦- القاموس الفقهي: ٢١٩.
٥٧- سورة البقرة: ٨٣.
٥٨- التبيان في تفسير القرآن: ١١٢/٢، وينظر: البحر المحيط في التفسير: ١٧٢/٢.
٥٩- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ١٠٩.
٦٠- لسان العرب:٣٢٦/٥-٣٢٩ (جوز).
٦١- اسرار البلاغة: ٢٤٩.
٦٢- مفتاح العلوم: ٣٥٩.
٦٣- تهذيب الوصول الى علم الاصول: ٧٥.
٦٤- دروس في علم الاصول: ٩٥.
٦٥- التعريفات: ٢٠٣.

٦٦- ينظر: دروس في علم الاصول: ٩٦.
٦٧- تهذيب الوصول الى علم الاصول: ٧٧.
٦٨- سورة يوسف: ٨٢.
٦٩- مسند أحمد:٥٣٦/١٦، صحيح مسلم: ٢٠٤٦/٤.
٧٠- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار: ٥٧.
٧١- ينظر: دروس في علم الأصول: ٩٦.
٧٢- سورة المائدة: ٦.
٧٣- فقه القرآن:١٠٧/١.
٧٤- مسند الشهاب للقضاعي: ٣٠١/٢.
٧٥- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار:٣٩٧.
٧٦- سورة البقرة: ١١٧.
٧٧- ضياء الشهاب في شرح شهاب الاخبار:٣٩٧.
٧٨- سورة الانبياء:٢٣.
٧٩- الاقتصاد في الاعتقاد للمقدسي: ١٥١، وينظر: الجموع البهية للعقيدة السلفية:٥٧٩/٢، والقضاء والقدر للأشقر: ١٤.
٨٠- بحار الانوار:٣٥٤/٧٥.
٨١- الكافي:١٢٢/١، وينظر: بحار الانوار:١٧/٥.
٨٢- سورة البقرة: ١٢٤.
٨٣- فقه القرآن:١٤٨/١.
٨٤- لسان العرب:٨٣/١٤-٨٤ (بلا).
٨٥- التبيان في تفسير القرآن: ٤٤٤/١، وينظر: البحر المحيط:٥٩٩/١، وغرائب القرآن ورغائب الفرقان:٣٨٤/١.
٨٦- سورة سبأ: ٣.
٨٧- مفاتيح الغيب: ٣١/٤، وينظر: أنوار التنزيل وأسرار التأويل: ١٠٤/١.
٨٨- ينظر: الكليات:٦٣٥.

المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم.

ثانيا: المصادر الأخرى.

١- أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، صححها: السيد محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٨م.

٢- الاقتصاد في الاعتقاد، عبد الغني بن عبد الواحد بن علي بن سرور المقدسي الجماعيلي الدمشقي الحنبلي، أبو محمد، تقي الدين (ت ٦٠٠هـ)، المحقق: أحمد بن عطية بن علي الغامدي، الناشر: مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ط ١، ١٤١٤هـ -١٩٩٣م.

٣- أنوار التنزيل وأسرار التأويل، القاضي ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر البيضاوي (ت ٧٩١هـ)، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

٤- بحار الأنوار، محمد باقر المجلسي، (ت١١١١هـ)، تحقيق: إبراهيم الميانجي ومحمد باقر البهبودي، ط٢، مؤسسة الوفاء، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م.

٥- البحر المحيط، أبو حيان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، تحقيق: الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، الشيخ علي محمد معوض، شارك في التحقيق: زكريا عبد المجيد الشوقي، د. أحمد النجولي الجمل، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ١٤٢٢هـ ـ ٢٠٠١م.

٦- التبيان في تفسير القرآن، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت ٤٦٠هـ)، صححه ورتبه وعلّق حواشيه: أحمد شوقي الأمين وأحمد حبيب قصير، المطبعة العلمية، النجف الأشرف، ١٣٧٦هـ ـ ١٩٥٧م.

٧- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت٨١٦هـ)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥هـ.

٨- تهذيب الوصول الى علم الأصول، جمال الدين أبو منصورالحسن بن يوسف بن مطهر، الحلي (ت٧٢٦هـ)، السيد محمد حسين الرضوي الكشميري، ط ١، مؤسسة الامام علي (عليه السلام)، لندن، ١٤٢١هـ -٢٠٠١م.

٩- جامع البيان في تأويل القرآن، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي (ت ٣١٠هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٢٠هـ ـ ٢٠٠٠م.

١٠- الجموع البهية للعقيدة السلفية التي ذكرها العلامة الشنقيطي، جمعه أبو المنذر محمود بن محمد بن مصطفى المنياوي، ط١، مكتبة اب عباس، مصر، ١٤٢٦هـ -٢٠٠٥م.

١١- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ١٣٧١هـ ـ ١٩٥٢م.

١٢- دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

١٣- دروس في علم الأصول، السيد محمد باقر الصدر (١٩٨٠م)، دار التعارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤١٠هـ -١٩٨٩م.

١٤- دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، ط٢، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٣م.

١٥- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، د.ت.

١٦- سر صناعة الإعراب، أبو الفتح عثمان بن جنّي (ت ٣٩٢هـ)، تحقيق: د. حسن هنداوي، ط١، دار القلم، دمشق، ١٩٨٥م.

١٧- الصاحبي، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.

١٨- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري (ت في حدود ٤٠٠هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط٥، مطابع دار الكتاب العربي، مصر.

١٩- ضياء الشهاب في شرح شهاب الأخبار، قطب الدين سعيد بن هبة الله الراوندي، تصحيح وتحقيق: حسن قاسمي، ط ١، دار الكتب الأسلامية، طهران، ١٤٣١هـ.

٢٠- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي (ت ٧٤٥هـ)، ط ١،مطبعة المكتبة العصرية، بيروت،١٤٢٣هـ.

٢١- علم اللغة العربية، د. محمود فهمى حجازى، دار

غريب للطباعة والنشر والتوزيع
٢٢- العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د.ت.
٢٣- غرائب القرآن ورغائب الفرقان، نظام الدين الحسن بن محمد بن حسين القمي النيسابوري (المتوفى: ٨٥٠هـ)، المحقق: الشيخ زكريا عميرات الناشر: دار الكتب العلميه – بيروت، ط ١، ١٤١٦ هـ
٢٤- الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري (ت ٤٩٤هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٢هـ ـ ٢٠٠٠م.
٢٥- فقه القرآن، قطب الدين أبو الحسين سعيد بن هبة الله الراوندي (ت٥٧٣هـ)، تحقيق: عباس بني هاشم بيدكلي، ط ١،مركز نور الانوار في إحياء بحار الأنوار، قم المقدسة، ١٣٩٦هـ
٢٦- القاموس الفقهي لغة واصطلاحا، الدكتور سعدي أبو حبيب، الناشر: دار الفكر. دمشق – سورية، ط ١، ١٤٠٨ هـ -١٩٨٨ م.
٢٧- القضاء والقدر المؤلف: عمر بن سليمان بن عبد الله الأشقر العتيبي الناشر: دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة: الثالثة عشر، ١٤٢٥ هـ -٢٠٠٥ م.
٢٨- الكافي، الشيخ الكليني (ت٣٢٩هـ) تحقيق: تصحيح وتعليق: علي أكبر الغفاري، ط٥، المطبعة: حيدري الناشر: دار الكتب الإسلامية - طهران – ايران ١٣٦٣.
٢٩- كتاب سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه (ت ١٨٠هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت.
٣٠- الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسين الكفوي (ت ١٠٩٤هـ)، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م.
٣١- لسان العرب، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت ٧١١هـ)، ط١، دار صادر، بيروت.
٣٢- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ)، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، ط٤، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٣٧٨هـ ـ ١٩٥٨م.
٣٣- مسند أحمد بن حنبل، المؤلف: أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال بن أسد الشيباني (ت٢٤١هـ)، المحقق: شعيب الأرنؤوط - عادل مرشد، وآخرون إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي الناشر: مؤسسة الرسالة ط١، ١٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م.
٣٤- مسند الشهاب، المؤلف: أبو عبد الله محمد بن سلامة بن جعفر بن علي بن حكمون القضاعي المصري (ت٤٥٤هـ) المحقق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، الناشر: مؤسسة الرسالة – بيروت، ط٢، ١٤٠٧ -١٩٨٦.
٣٥- معجم ألفاظ الفقه الجعفري، المؤلف: الدكتور أحمد فتح الله، الطبعة: الطبعة الأولى.
٣٦- مفاتيح الغيب، الإمام فخر الدين محمد بن عمر التميمي الرازي الشافعي(ت٦٠٦هـ)، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م.
٣٧- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦هـ)، حققه وقدّم له وفهرسه: د. عبد الحميد هنداوي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ٢٠١١م.
٣٨- مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.
٣٩- من لا يحضره الفقيه، أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي (ت٣٨١هـ)، حسين الأعلمي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت، لبنان، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٤٠- منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، أبو الحسين سعيد بن هبة الله الراوندي (ت٥٧٣هـ)، تحقيق: السيد عبد اللطيف الكومكهري، مكتبة آية الله المرعشي العامة، مطبعة الخيام، قم، إيران، ١٤٠٦هـ

الخبرُ الاعجازي
في سيرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)
دراسة سردية

أ.د رائد حميد مجيد البطاط م.م تغريد خليل حامي

Miraculous news in the Biography of Imam Hassan al-Askari (peace be upon him) Narrative study

Prof. Raed Hamid Majid Al-Battat
Assistant lecturer Taghreed Khalil Hami

الملخص

إنَّ المادةَ الاساسية والركيزة المهمّة التي يعتمد عليها الخبر الإعجازي في سيرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) هو الحدث المركزي المتفاعل تفاعلاً متنامياً مع شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، وهي شخصية دينامية متميّزة بقدرتها الخارقة في انتاج مواقف انسانية خالدة في الذاكرة الجماعية إذ أن النص الخبري الإعجازي يقوم على أسلوب درامي يتصف بالتوتّر والحركة لإيقاع الأثر الفعال في نفس القارئ من جانب، ويتسم بالاقتصار والتكثيف في الأساليب الموحية على نحو مقصود من جانب آخر.

قامت الدراسة على ثلاثة محاور، تضمّن المحور الاول الشخصية، فقد بحث في الشخصية النامية، وهي شخصية الامام الحسن العسكري (عليه السلام) المتصفة بالواقعية وقدرتها الإعجازية المتحّكمة بخط سير الأحداث المتوالية على وفق منطق السببية، واختصّ المحور الثاني بالفضاء السردي (الزمان والمكان) بوصفه أحد الدعائم المهمة التي يستند إليها النص السردي، مّما يعني وجوده في النص وجوداً موضوعياً لا سبيل الى تجاهله، امّا المحور الثالث فقد جاء لدراسة الحدث المرتكز على سلسلة من الأحداث المنظمة تنظيماً منطقياً لتشكّل نصاً سردياً متكاملاً، وقائماً بحدّ ذاته.

Abstract:

The main article and the important pillar on which the miraculous news in the biography of Al-Imam Al-Hassan al-Askari (peace be upon him) depends is the central event interacting growing with the character Imam Hassan Al-Askari (peace be upon him). It is a dynamic personality distinguished by its extraordinary ability to produce immortal human attitudes in the memory of the collective. This is because the miraculous news text is based on a dramatic style characterized by tension and movement to inflict an effective effect on the reader's mind on the one hand and is characterized by restriction and condensation in intentionally suggestive methods on the other hand.

The study was based on three axes: the first one studied the developing personality of Imam Hassan al-Askari (peace be upon him), characterized by realism and its miraculous ability that controls the course of successive events according to the logic of causation. The second axis is devoted to the narrative side (time and place), being the important pillars on which the narrative text is based; It has an objective existence in the text that cannot be ignored. The third axis studies the event based on series of events that are logically organized events to form an integrated narrative text.

المقدمة:

إنَّ نظرة القارئ للأخبار الإعجازية في سيرة الامام الحسن العسكري (عليه السلام) تكشف له أن هذه الاخبار تنماز بالأخبار الواقعية التي تكون موضوعاتها قد انبثقت من أحداث متتابعة تتابعاً متنامياً تبعاً لمنطق السببية، والمبنية على شخصية تاريخية تستند إلى مرجعية دينية توازي التجربة الشعورية الواقعية، التي تكشف عنها محددات مكانية وزمانية الدالة دلالة واضحة على مطابقة الخبر الإعجازي للواقع القائم آنذاك، مّما يجعل القارئ على التصديق بوقوع ما يجري من أحداث، وذلك من تقديم الخبر الإعجازي صورا جادة لما تقوم به الشخصية التاريخية الدينية المتصفة بالقدرة الخارقة على الإتيان بالمعجزات الخارقة التي يعجز البشر على الإتيان بمثلها.

إذ يؤدي تنامي افعال الشخصية الاعجازية شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) ومواقفها المؤثرة دوراً رئيساً ومهماً في تشكيل النص الخبري الاعجازي، إذ تكشف افعالها المختلفة المتفاعلة مع الاحداث المتتابعة تتابعاً متوالياً على وفق منطق السببية، كأن السابق سبب لما يأتي بعده ونتيجة لما سبقه، حتى تنفرج نحو نهاية معينة خاضعة لمشاهد زمانية ومكانية من جانب، ودالة دلالة واضحة على ظهور المعجزة على يد الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) من جانب آخر. ومن هنا جاءت هذه الدراسة ّالضوء على المشاهد الحديثة والحوارية معاً، التي تجسّد أفكار شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، وتوضّح رؤيتها الخاصة راصدة تفاعلها مع ذاتها أو مع غيرها من الشخصيات السردية الأخرى عبر تنامي الأحداث المتتابعة، وتطورها التي تنتهي نهاية هدفها الرئيس يكمن في إظهار قدرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) الإعجازية ومكامنها الفائقة الخارقة للعادة، والبارزة عجز المقابل عن الإتيان بمثلها.

ومن ذلك تهدف الدراسة إلى البحث في ثلاثة محاور، تضمّن المحور الاول الشخصية، فقد بحث في الشخصية المركزية، وهي شخصية الامام الحسن العسكري (عليه السلام) المتصفة بقدرتها الإعجازية المتحكمة بخط سير الأحداث المتتابعة تتابعاً منظماً على وفق تفاعلها المتنامي والمتسق مع الشخصيات الخبرية الأخرى في فضاء زماني ومكاني محددّ، واختصّ المحور الثاني بالفضاء السردي (الزمان والمكان) بوصفه أحد العناصر المهمة التي يستند إليها النص الخبري، أمّا المحور الثالث فقد جاء لدراسة الحدث السردي المرتكز على سلسلة من الأحداث المتوالية توالياً منطقياً لتشكل نصاً خبرياً متكاملاً، وقائماً بحد ذاته.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على المنهج السردي التحليلي في الكشف عن مواقف الشخصية الرئيسة شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) بصورة مؤثرة فاعلة عبر رصد حوارها مع الشخصيات الاخرى في سياق الأحداث المتوالية توالياً سببياً ومنطقياً في مشاهد مكانية وزمانية محددة.

مدخل:

مفهوم الخبر

وردت كلمة الخبر في المعاجم مشتقة من فعل (خَبَرَ) و((خَبُرت بالأمر أي علمتهُ،وخبرتُ الأمَر أخَبرهُ اذا عرفته على حقيقته...يُقالُ: تخيَّر الخبرَ واستخبرَ اذا سألَ عن الأخبار ليعرفها))[١]، والخبر:((ما يُنقل ويحدثُ به قولاً أو كتابةً،وقول يحتمل الصِّدق والكذب لذاته))[٢]، وبذلك يمكن القول إنّ الخبر يدل على نبأ من الأنباء سواء حدثت او لم تحدث تنقل من اخباري الى القارئ قصد الافادة والمتعة.

والخبر أقدم الاجناس السردية العربية؛ لأنّه نتاج شفوي يتضمن ((أحدث الماضين وأفعالهم وأحوالهم وما طرأ على أوضاعهم وحياتهم مما يتناقله الرواة ويتحدث به اللاحقون عن السابقين أو ممن شاهدوا الخبر أو سمعوه))[٣]، وهو في هذا المجال حدث تاريخي او شخصية التي تمثل ضرباً من المادة الخام المتصفة بقوام السردية قبل أن تتجسد في النص السردي[٤]، وعندما تمتلك الأحداث مرجعيتها الزمانية والمكانية التي تجعل منها منفردة وغير قابلة للتواتر والتكرار فهي قد تتشابه لكن عند ارتباطها بتسجيل تاريخي محدد، فإنها تصبح متفردة، وتكسب صفة

واقعية جادة من هنا تكتسب مرجعيتها الخاصة المتميزة[٥].

في ضوء ذلك يمكن مماثلة الخبر بوصفه وحدة سردية بالمتتالية الحكائية فتمر بثلاث مراحل:

- وضعية تفتح إمكانية حدث أو سلوك ما
- الانتقال الى الاستهلال الحدثي بالنسبة لتلك الامكانية
- الخاتمة الحدثية التي تخلق مسار تلك المتتالية اما النجاح أو الفشل[٦].

واستناداً لما سبق ذكره نجد أنّ الخبر ((جنس سردي يتسم تارة بالهزل والفكاهة وتارة بالغرابة الطبيعية، وهو نصٌ واقعيٌ بسيط يتوجه إلى المتلقي برسالة تثقيفية وخلقية))[٧]، لذلك يمثل ((النواة المركزية في كل خطاب سردي،فهو الأصل الذي تتفرع عنه التجليات السردية المركبة الأخرى))[٨]؛ لأنه واحدٌ من مصطلحات عديدة تدل دلالة واضحة على السرد، وهي:السرد، الحكي والقصص والإخبار،جميعها مصطلحات تشترك في الدلالة ((على نقل الأحاديث والقصص والإخبار،ولا تتفاوت فيما بينها إلا من حيث اختصاص كلّ منها بجانب معيّن في النقل بمعنى أنها تتفق في نقل ولكنها تختلف في شكله ودرجته))[٩] لذلك يتضمن النص الخبري مجموعة من الغايات القصدية التي أرادها الراوي إيصالها إلى القارئ، كالآتي:

١- لتوصل المعرفة للقارئ، كما في قصص الانبياء والقصص الدينية والتاريخية، وتكون غايتها التعرف والاخبار.

٢- لإثارة الانفعال لدى القارئ بقصد التدبر وتمثيل الاخلاق في المجتمع، كما في المواعظ المحكية من جانب، وبقصد الفكاهة والضحك، كما في الملح والنوادر والطرف واخبار الحمقى والمغفلين، وهي للفكاهة والترويح عن النفس من جانب آخر.

٣- لخلق اللذة الروحية، مثل أخبار العشاق والجواري وغايتها المتعة واللذة[١٠].

وبعد ذلك تبرز العلاقة واضحة بين الخبر والسرد؛ لأن الخبر بعدّه وحده تامة للتواصل عبر توظيفها العناصر السردية الشخصيات، الفضاء المكاني، والزماني، والأحداث المتتابعة بصورة مكثفة تخضع في بنيتها وتركيبها للقوانين وانظمة خاصة وعليه فالنص الخبري بحاجة إلى دراسة عناصره السردية في مشاهد واضحه وتحليلها؛ لتوضيح سماته وفهم مكامنه الموضوعية والفنية التي انفرد بها عن غيره من النصوص السردية الأخرى.

اولاً: الشخصية:

تعد الشخصية عنصراً اساساً في النص السردي وحلقة الربط بين عناصره الأخرى الأحداث، الزمان، المكان، لذلك توصف بأنها ((العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الأحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب))[١١] السردي، فهي ((كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية))[١٢].إذ تجعل هذه الأحداث ذات وجود فعليٍّ في واقع العالم السردي ومن دونها لا تكون إلا أفعالاً خاماً لا اثر بها، ومن تواشجها وتفاعلها مع الأحداث والإطار المكاني والزماني تتشكل وتتكامل الدلالة الضرورية داخل النص السردي[١٣].

وتكمن أهمية الشخصية بوصفها ((نقطة تقاطع بين جمع الأجناس السردية لما تقتضيه من فاعلية وحركية))[١٤] لأفعالها ومواقفها المختلفة داخل النص، وعليه فالشخصية مصدر تنامي الأحداث المتوالية تواليا منظماً تبعاً لمنطق السببية وتطورها عبر تأديتها أدوارا مهمة وفعالة، وعن طريق هذه الأدوار ينشأ المعنى المقصود من النص، ومن هنا فإن ((تشكّل نسيج السرد واتصال حلقاته معقود إلى درجة كبيرة بما يميّز شخصياته من النشاط وما ينمُّ عنا من أفعال وحوارات تتباين بتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها))[١٥].

ويبدو أنَّ الشخصية المحور المهم للنص السردي مها كان نمط هذه الشخصية فمنها الشخصية النامية والمسطحة، ومنها الشخصية الرئيسية والثانوية أو الشخصية الايجابية والسلبية... الخ، وقد ارتأينا دراسة الشخصية النامية أو المدورة ((المستمدة من الواقع لكنها مختلفة عنه، فهي تشكل بديلاً فنيا للشخصية الواقعية و تعكسها، و تتجاوزها، بل أنها تعبر عنها، ليس كشخصية فقط، وإنما كفئة بل وظيفة، فهي تساعدنا على قراءة وفهم العام من خلال الخاص))[١٦]. زد على ذلك تسهم اسهاماً واضحاً ((في

الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وواقعيتها وتفاعلاتها))[١٧].

إذ تتميز بقدراتها الفائقة على التطور والتفاعل المستمر مع الأحداث المنظمة تنظيماً سببياً ومنطقياً، أي أنها تتنامى مع تنامي الأحداث المتوالية وتتطور من حدث الى آخر، ويظهر لها في كل هذه الأحداث مواقف جديدة أكثر دقة وحكمة، تكشف للقارئ عن طريقة تفكيرها وطبيعة سلوكها وافعالها. لذلك تنماز بقدرتها المنفردة على الإقناع والمفاجأة المدهشة، وفي ضوء ذلك يتطلب من الكاتب ((وعياً بالأعماق النفسية، وقدرة على تمثيل العواطف المتضاربة بما تحفل به من المفاجآت، وتغيّر، ونمو، وصراع ذاتي، وتفاعل اجتماعي))[١٨]. تبعاً لتصور يتصف بالإنسانية بما تمتلكه من قدرة فائقة على التأثير في صياغة الأحداث المتوالية على وفق منطق السببية، واتخاذ موقف إيجابي في نوازعها وانفعالاتها الذاتية تجاه الشخصيات الأخرى؛ لأنها تخضع ((إلى نوع من المداولة بين الوضع المتحرك للشخصية الصور السردية، وبين وضعها الساكن (الصور الوصفية) بصفة أساسية وفي ثنايا ذلك تأتي الصور الحوارية،، لتدفع في الغالب بالسياق الوصفي والسردي إلى الأمام، هذا في الوقت الذي تبدو فيه الصور الداخلية القائمة على أسلوب التداعي والمفاجأة، محصورة جداً في بعض المواقف المتأزمة التي ينتج عنها، تحول حاسم في تطور الشخصية))[١٩]، وما يمثل ذلك الخبر الآتي:

((كافور الخادم، كان يونس النقاش يغشى سيدنا الإمام ويخدمه، فجاءه يوماً يرعد فقال: يا سيدي أوصيك بأهلي خيراً؛ قال: وما الخبر؟ قال: عزمت على الرحيل، قال: ولمَ يا يونس؟_وهو يبتسم_، قال: وجه اليّ ابن بغيّ بفص ليس له قيمة أقبلت أنقشه فكسرته باثنين وموعده غداً وهو ابن بغيّ إما ألف سوط أو القتل، قال: امض إلى منزلك إلى غد فرح فما يكون إلا خيراً، فلما كان من الغد وافاه بكرة يرعد فقال: قد جاء الرسول يلتمس الفصّ. قال: امض إليه فلن ترى إلا خيراً. قال: وما أقول له يا سيدي؟ قال: فتبتسم وقال: امض إليه واسمع ما يخبرك به فلا يكون إلا خيراً.قال: فمضى وعاد وقال: قال لي يا سيدي الجواري اختصمن فيمكنك أن تجعله اثنين حتى نغنيك فقال الإمام عليه السلام: اللهم لك الحمد إذ جعلتنا من يحمدك حقاً، فأي شيء قلت له قال: قلت له امهلني حتى أتأمل أمره؟ فقال: أصبت))[٢٠].

لقد بنى السارد هذا الخبر الاعجازي الجاد على شخصية نامية وهي شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) إذ ((تتمحور حولها الأحداث والسرد، الفكرة الرئيسة، التي تنسج حولها الحوادث))[٢١] ويرويها السارد بضمير غائب المتصل بالفعل السردي كان(كان يونس النقاش يغشى سيدنا الإمام ويخدمه) فالفعل كان يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، ليجعل المتلقي أكثر مصداقية فيما يرويه من أحداث متصاعدة تصاعداً سببيًا ومنطقياً، وذلك ((بحكم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سوائه))[٢٢].

إذ يلجأ السارد إلى المشهد الحواري الفعال الدائر بين يونس النقاش والإمام الحسن العسكري (عليه السلام)؛ لغاية قصدية وهي الإعلان عن شخصية تاريخية تستند إلى مرجعية دينية تحيل على اعتقاد تام وثابت، والتي اسهمت اسهاماً واضحًا في انتاج مواقف وافعال ذات قدرة اعجازية فائقة ظلت خالدة في الذاكرة الجمعية، مما اسبغت على الخبر صفة اعجازية واقعية، وعليه فالحوار الفعال لا يصدر إلا من شخصية نامية واقعية تم توظيفها بصورة خلاقة في موقف انساني خلاق بطريقة شيقة ومباشرة، إذ يوصي يونس النقاش الإمام الحسن العسكري عليه السلام بأهله خيراً، لأنه عزم على الرحيل فما كان من الإمام عليه السلام إلا أنّ يتنبأ له بمعجزة تمنعه عن ذلك بقوله: ((امض إلى منزلك إلى غد فرج فما يكون إلا خيراً)، ويبدو أنَّ الحدث الإعجازي يتمثل في انبنائه على أحداث متتابعة ((تحضر بشكل متناسق ومتسلسل من خلال ما تنسجه من علاقات التفاف حول وظيفة أنويَّة أو وحدة دلالية رئيسة تجع بين جزئيات الحدث المركزي في اطار المعيار التراكمي))[٢٣] الذي يكشف عن تنامي الشخصية المكثفة أو النامية التي يتم تشكيلها بتمام النص السردي، إذ تتطور من حالة الى أخرى ويبرز لها في كل حالة موقف جديد يصور أفكارها ورؤيتها الخاصة التي تزيدها قوةً

وعمقاً؛ لأنها تتميز بأبعاد نفسية مركبة ومعقدة من جهة، وتفاعلها المستمر مع الأحداث المتوالية حسب منطق السببية من جهة أخرى، وكأن الأحداث تتصاعد تدريجياً بمواقفها وأفعالها المختلفة، حتى تنفرج نحو نهاية محددة خاضعة لحركة الفضاء الزماني المكاني، والدالة دلالة واضحة على ظهور المعجزة على يد الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، وذلك بقوله (اللهم لك الحمد اذ جعلتنا ممن يحمدك حقًا)

وبعد ذلك يتضح ان السارد قد اعتمد في هذا الخبر الاعجازي على طريقتين في تصوير الشخصية النامية وتقديمها هما الطريقة التحليلية والتمثيلية، ويتمثل ذلك بقوله: (كان يونس النقاش يغشى سيدنا الإمام ويخدمه فجاءه يوما يرعد،فقال: يا سيدي اوصيك بأهلي خيراً، قال:وما الخبر؟ قال عزمت على الرحيل، قال يا يونس؟ وهو يبتسم)، ففي الطريقة التحليلية يقدم السارد شخصياته من الخارج ويصف ((أحوالها وعواطفها وأفكارها بحيث يحدد ملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث ويحللها))[٢٤] من دون التواء او غموض، أما الطريقة التمثيلية ففيها السارد يتخلى عن سلطته في الحكي ليتيح للشخصية النامية ((أن تعبِّر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها، باحاديثها وتصرفاتها الخاصة، وقد يعمد إلى توضيح بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى عنها، وتعليقها على أعمالها))[٢٥].

وعليه يمكن القول إن السارد قد وقف في استعمال هذه الطريقة الجديدة وهي المزج بين الطريقتين؛ لأنها اكثر تناسقاً وجمالاً من الانفراد بإحدى الطريقتين وذلك؛ لأن التقديم بأسلوب السرد الموضوعي التقديم المباشر للشخصية، ومن ثمَّ تنحي الراوي جانبا ليترك الشخصية تعبر عن ذاتها عن طريق المشهد الحواري الفعال ليضيف على الخبر الاعجازي جمالية فنية ويجعل القارئ يتعرف على أفكارها وكل ما يعتمل في داخلها من أحاسيس وانفعالات وجدانية. ويبدو إن وصف الشخصية ورؤيتها الخاصة للواقع ((هو شيء يعزز الرغبة في الرصد الداخلي الانفعالي للفواعل داخل العالم الحكائي، لذلك لم يكن يهم ما يروي من أحداث بقدر ما كان يهم أثرها على الانفعالات العوامل النصية ونظرتها السياقية إليها، كان الأهم من ذلك كله هو رسم حدود التأثير وردود الأفعال، والانطباعات، وتمثلات العلاقات بين الشخوص ذاتها...، ليجعل القارئ يركز على لحظة استقبال العامل الذات الفحوى المقول السردي، ولحالة التوتر التي تصنعها الحبكات النصية المتعددة))[٢٦]؛ لأنها تشكل عبر هذه الحبكات النصية عالماً معقداً يمتلئ بالمفاجآت، تتطلب من القارئ ان يتصف بالدقة والموضوعية في استيعاب شمولية وموضوعية هذه الشخصية النامية، الحاملة لعالمها الكلي المتناقض[٢٧]، الذي تمثل فيه مركزاً تدور حوله الأحداث المتصاعدة تصاعداً تدريجياً كي تصل الى ذروة وانفراج عند نقطة نهاية محددة يطلق عليها ((لحظة تنوير هي التي يكتمل بها الاثر ويتشكل المعنى وتضيء القصة مفجرة طاقة الانطباع فيها))[٢٨].

وأبرز ما يمثل ذلك الخبر الاعجازي الآتي:

((ابو هاشم الجعفري عن داود بن الأسود وقاد حمام ابي محمد (عليه السلام) قال: دعاني سيدي ابو محمد فدفع إليّ خشبة كأنها رجل باب مدورة طويلة ملء الكف، فقال: صر بهذه الخشبة إلى العمري، فمضيت فلما صرت إلى بعض الطريق عرض لي سقاء معه بغل فزاحمني البغل على طريق، فناداني السقاء صح على البغل، فرفعت الخشبة التي كانت معي فضربت البغل، فانشقت فنظرت إلى كسرها فإذا فيها كتب فبادرت سريعاً فرددت الخشبة إلى كمي، فجعل السقاء يناديني ويشتمني ويشتم صاحبي، فلما دنوت من الدار راجعاً استقبلني عيسى الخادم عند الباب؟ فقال: يقول لك مولاي اعزه الله لمَ ضربت البغل وكسرت رجل الباب؟ فقلت له: يا سيدي لم أعلم ما في رجل الباب، فقال: ولم احتجت أن تعمل عملاً تحتاج أن تعتذر منه إياك بعدها أن تعود الى مثلها، وإذا سمعت لنا شاتماً فامض لسبيلك التي أمرت بها وإياك أن تجاوب من يشتمنا أو تعرفه من انت، فإننا ببلد سوء ومصر سوء، وامض في طريقك فإن اخبارك وأحوالك ترد إلينا فاعلم ذلك.))[٢٩]

ففي الخبر الاعجازي السابق تتشكل الشخصية النامية الفعالة من تراكم مجموعة من الأحداث المتتابعة الواقعية في وحدة نسقية متكاملة،

تجسد المركز الحقيقي للتمثيل السردي، إذ يعتمد السارد في حكيه على الرؤية الداخلية بأسلوب السرد الذاتي المتصف بكون السارد واحداً من شخصيات هذا الخبر الإعجازي، فيكون صوته مهيمناً على جميع الأحداث المتنامية تنامياً سببياً ومنطقياً (دعاني سيدي ابو محمد، فمضيت، فرفعت الخشبة، فانشقت، فبادرت سريعاً، فرددت الخشبة إلى كمي، فالسارد هنا يقدم الأحداث المتنامية من رؤيته الخاصة، ((فهو يُخبرُ بها، ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضهُ على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد به))[٣٠]، إذ استعان السارد (داود بن الأسود) بضمير المتكلم، ليكشف عن جوهر شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) وقدرتها على الإتيان بالمعجزات باحاديثها وافعالها المختلفة مع الشخصيات الأخرى وذلك،لأن ضمير المتكلم ((يجعل الحكاية المسرودة، او الاحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد))[٣١]

ومن ذلك فإن السارد يقدم الشخصية النامية شخصية الإمام (عليه السلام) التي تتفاعل تفاعلاً درامياً مع شخصية داود بن الاسود بطريقة متكافئة غير متناقضة في سماتها وخصائصها تعلل وتفسر بالتجربة الشعورية الذاتية التي تعيشها وتتفاعل معها، ليسلط الضوء على اعماق اغوارها فيقدمها بصراعها وتفاعلها لمواقفها المختلفة مع الأحداث المتصاعدة، اذ تتنامى افكارها ونوازعها الذاتية مع الأحداث المتصاعدة بصورة واقعية مقنعة، ولكي تكمل صورة هذه الشخصية النامية يفسر السارد طبيعة أفكارها وأفعالها الخارقة التي يعجز البشر عن الإتيان بمثلها بقوله (فلما دنوت من الدار راجعاً استقبلني عيسى الخادم عند الباب؟) وبمتابعة أقوال وأفعال شخصية الامام (عليه السلام) نجدها تدل دلالة واضحة على قدرتها الإعجازية لمعرفتها بما حصل مع داود بن الأسود من أحداث متوالية خاضعة لمنطق السببية كان أحدها سبباً لوقوع بعضها الآخر وذلك؛ لأن الإمام (عليه السلام) لم يكن حاضراً أو شاهداً على هذه الأحداث المتوالية، إذ تمكن السارد من أن يرسم صورة بارعة عن قدرات هذه الشخصية ومعرفتها بما حدث فعلا وبما سيحدث لاحقا من أحداث تقوم بها شخصيات محددة يؤطرها فضاء زماني ومكاني محدد. ومن ذلك فقد وفق السارد في تصوير هذه الشخصية النامية ذات القدرة التعجيزية الخارقة تصويراً دقيقاً بارعاً عبر ذكر الخصائص والقدرات الخارقة المتصفة بها والتي تدل دلالة واضحة على مصداقيتها وواقعيتها، فلولا وجودها الذي تم تشكيله بتمام النص الخبري الاعجازي كان من الصعب تنامي الأحداث وتصاعدها بصورة منظمة تنظيماً منطقياً من مستهل الخبر إلى خاتمته وذلك، لأنها تنماز بقدرتها الخارقة على إثارة المفاجأة المدهشة ((بما تغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معها))[٣٢] مما يسهل على المتلقي فهمها والحكم عليها بصورة مقنعة ومنطقية، اي يفسر صفاتها وتغير وجهة نظرها في ضوء طبيعتها ومواقفها الانسانية المختلفة.

ثانيا: الفضاء السردي (الزمان والمكان)

١ـ الزمان السردي:

يعد الزمان عنصراً مهماً من عناصر السرد الأخرى، فهو ((من جهة يقدم قصة قائمة بالضرورة على الحركة والفعل متعاقبة أحداثها أو متزامنة في الزمان، ومن جهة أخرى أن الراوي يتخذ موقعاً زمنياً محدداً بالنسبة للأحداث ويمارس حريته السردية قليلاً او كثيراً))[٣٣]، مما يعني ان حركة الزمان داخل النص السردي حركه متناسقة ومتآلفة مع العناصر السردية بوصفه ((حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الايقاع))[٣٤]

يبدو إنّ القص أكثر الأنواع الأدبية ارتباطاً بالزمان[٣٥] وذلك؛ لأنّه ينظم العلاقات القائمة والمتصلة بين الشخصيات والفضاء المكاني والأحداث، فيعمل على تبلورها وتواشجها؛ لتحقيق الخطاب السردي بمنحه صورته المتكاملة النهائية، فهو شرط أساس لتكتمل بنية النص السردي، إذ يعطيه فاعلية وديمومة للتحرك، إذ لا سرد من دون زمن[٣٦]، لذلك يبدو أنّ الزمان ((من حيث هو حياة، يعد تضامناً وتنظيماً لمهام متتابعة...

أحداث وأعراض حرّة وراسخة بشكل متناقض))[٣٧]

وبعد ذلك فإن نظام السرد يتمثل في الأحداث المرتبة ترتيباً منطقياً منظماً في الخطاب السردي، ولما كان منطق هذه الأحداث المنظمة يفترض وقوعها في سيرورة الزمان الخطي وحيد الاتجاه كان النص قلما يعرف سيرورة متطابقة أو متوازية معها، إذ إنه غالباً ما يؤخر على مدة متفاوتة ذكر بعض الأحداث، إذ يقدم بعضها على بعض بشكل متفاوت بصورة مماثلة، لينشأ من ذلك النسيج المنفرد والمترابط مع الخط المتتابع والموازي لسير الأحداث علاقة تخاطبية متفاعلة من الإثارة والتشويق ومن الجمالية والفنية القصصية[٣٨]، وذلك التباعد والتباين المنطقي بين زمن الحكاية وزمن السرد يطلق عليه المفارقة الزمنية.

والمفارقة الزمنية: هي ((انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الاساسيان هما: اللقطات الاسترجاعية واللقطات الاستباقية، وفي حالة ما إذا كانت المفارقة الزمنية حقيقية او واقعية فإنها تكون مفارقة زمنية موضوعية أما رؤى الشخصية عن المستقبل أو تذكر الأحداث الماضية فهي مفارقات زمنية ذاتية))[٣٩].

وبذلك يمكن القول: إنَّ المفارقة الزمنية موضوعية إما أنَّ تكون استرجاعاً لأحداث سابقة أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة[٤٠]. إذ يستعمل السرد هيكلاً زمانياً سببياً معقداً يتم التعبير عنه عبر الاستباق أو العودة الى الماضي واسترجاع الأحداث[٤١] ومن هنا نجد أنَّ الزمان السردي قد يحيد عن التتابع المنطقي الزماني للأحداث باتجاه الماضي أو المستقبل، مما يؤدي إلى ظهور تقنيتين هما الاسترجاع والاستباق، وعلى هذا الاساس سوف تسعى دراستنا الى تحديد الزمان السردي في الأخبار الإعجازية في سيرة الإمام الحسن العسكري(عليه السلام).

أ- الاسترجاع: مفارقة زمنية تحيلنا إلى ((الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع))[٤٢] أي إنَّه استرجاع ((حدث سباق عن الحدث الذي يحكى، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه))[٤٣] إذ يشكل الاسترجاع جملة من المقاطع الصغيرة تعد ثانوية بالنسبة للمقطع الكبير الذي يتكون منه مجمل النص السردي[٤٤].

ولا يتم اسلوب السرد الاسترجاعي، بوسيلة واحدة، وانما يتم عبر طرائق ووسائل سردية مختلفة إذ تكاد كل تقنية في مجمل النص السردي أن تتقسم وتتوزع إلى تقنيات إضافية وموازية[٤٥] وعليه يتم بطريقة السرد التقليدي، بأن يعود السارد إلى سرد الأحداث السابقة والواقعة قبل بدء أحداث النص السردي، أو عن طريق الشخصية السردية ذاتها[٤٦].

يؤدي الزمان السردي الاسترجاعي وظائف متعددة منها، تلبية بواعث فنية وجمالية خالصة في النص السردي، ويحقق عددا من المقاصد السردية كملء الفراغات الزمنية التي يتركها السرد وراءه، إذ تساعد على إظهار أحوال الشخصيات المقدمة أو التذكير ببعض الأحداث المنسية لبعد الصلة بها، زد على ذلك إضاءة الجوانب التي لم يُقدم عنها شيئاً في لحظات سابقة[٤٧].

إذ يمكن عبر أسلوب السرد الاسترجاعي الكشف عن الحالات الشعورية الانفعالية للشخصيات ومواقفها المختلفة، ويمكن ايضا ملاحظة حركة السرد وترتيب الأحداث بصورة منظمة تنظيما سببياً ومنطقياً، زد على ذلك ملاحظة وصف المكان بين التكثيف والاستغراق، والسعي الى تحريره من سكونيته، ليتجلى ذلك في مصطلح (الزمكانية) الذي يوحي بتفاعل العلاقات المكانية والزمانية معاً الذي يوحي بتفاعل العلاقات المكانية والزمانية كما يعكسها النص السردي[٤٨]. وأبرز ما يمثل ذلك الخبر الاعجازي الاتي:-

((غيبة الطوسي ابي عليّ بن همام عن شاكري أبي محمد (عليه السلام) قال: كان أستاذي صالحاً من العلويين لم أر مثله قط، وكان يركب الى دار الخلافة في كل اثنين وخميس، وكان يوم النوبة يحضر من الناس شيء عظيم، ويغص الشارع بالدواب والبغال والحمير والضجة لا يكون لأحد موضع يمشي ولا يدخل بينهم، وإذا جاء أستاذي سكنت الضجة وهدأ صهيل الخيل

ونهاق الحمير وتفرقت البهائم حتى يصير الطريق واسعا، ثم يدخل وإذا أراد الخروج وصاح البوابون هاتوا دابة أبي محمد سكن صياح الناس وصهيل الخيل وتفرقت الدواب حتى يركب ويمضي.

وفيها قال الشاكري! وجاء أستاذي يوماً الى السوق الدواب فجيء له بفرس كبوس لا يقدر أحد أن يدنو منه، قال: فباعوه إياه بوكس فقال لي: يا محمد قم فاطرح السرج عليه قال: فقمت وعلمت أنه لا يقول لي ما يؤذيني فحللت الحزام وطرحت السرج عليه، فهدأ ولم يتحرك، فجئت به لأمضي فجاء النخاس فقال لي: ليس بياع، فقال لي: سلمه إليهم قال: فجاء النخاس ليأخذه فالتفت إليه التفاتة ذهب منهزما، قال: فركبت ومضينا وجئت به الى الاصطبل فما تحرك ولا آذاني ببركة أستاذي))[٤٩].

ففي الخبر الإعجازي السابق يستهل السارد بالفعل الماضي (كان) بقوله: كان أستاذي صالحاً من العلويين لم أر مثله قط، وكان يركب إلى دار الخلافة في كل اثنين وخميس)؛ ليحدد زمان وقوع الأحداث من بدء السرد إلى نهايته، فالفعل (كان) يمثل النسق العام الذي يؤطر الأحداث التاريخية في الزمن الماضي التاريخي المتصل اتصالاً وثيقاً بشخصية تاريخية دينية لها قدرة خارقة على خلق المعجزات المخالفة للعادة المألوفة في أنظمة الكون وقوانينه، زد على ذلك ان الفعل الماضي (كان) يدل دلالة واضحة على سرد استرجاعي يحيل إلى أعماق الماضي ويتجاوز الحاضر؛ لأن ((هذا الماضي يمتد في حاضر النص وحاضر شخوصه، ولأنه يجعل من الحكاية متخيلاً حياً دافقاً يحول خطوط النص وأحداثه وتضاريس تعبيراتها إلى اتجاهات مختلفة))[٥٠] قاصداً بذلك رسم صورة واقعية جادة وتجميعها عبر تنظيم الأحداث المتوالية تنظيما منطقيا بحيث يجعل بعضها سبباً لوقوع بعضها الاخر كقوله: (وكان يركب، وكان يحضر من الناس شيء عظيم، وإذا جاء أستاذي سكنت الضجة، وجاء أستاذي يومًا الى سوق الدواب فجيء له بفرس)، فهذا التنظيم المنطقي يوضح ويفسر السرد الاسترجاعي الذي استطاع السارد بوساطته أن يُعرفنا بصورة دقيقة وواضحة عن شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، التي لها القدرة الفائقة على خلق أفعال تتسم بالإعجاز وخرق العادة، وإظهار أمور ما عجز المقابل من الإتيان بمثلها، فعندما يغص الشارع بالدواب والضجة ويأتي الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) تسكن الضجة ويهدأ صهيل الخيل وتتفرق الدواب، ويصبح الطريق واسعاً؛ ليدخل الإمام (عليه السلام) إلى سوق الدواب فيأتي له بفرس لا يقدر أحد أن يدنو منه، فهدأ ولم يتحرك ببركة الإمام (عليه السلام) بقول السارد الذي هو احد الشخصيات:((فركبت ومضينا وجئت به إلى الاصطبل فما تحرك ولا آذاني ببركة أستاذي)).

ومن ذلك نجد هذا السرد الاسترجاعي للأحداث الإعجازية المتتابعة تتابعاً منتظماً، كان له دور كبير في الكشف عن القدرات الخارقة التي انمازت بها شخصية الإمام (عليه السلام)، وذلك عبر الاشارة إلى أفعالها ومواقعها المختلفة المتمركزة في أحضان الماضي، زد على ذلك يسهم هذا السرد الاسترجاعي في عرض الواقع الإعجازي لشخصية الإمام (عليه السلام) بناءً على أحداث متتابعة ماضوية متصفة بالخوارق والمعجزات، وهنا تكمن الأهمية الكبيرة للذاكرة في استذكار الماضي المتصل بحاضر الشخصية وعرضه ديناميكياً من الرؤية الخاصة للسارد بوصفه شخصية متمركزة من شخصيات هذا الخبر الإعجازي، فيتولى مهمة السرد الذاتي الاسترجاعي بالعودة بذاكرته الى أحداث سابقة واستذكارها بعبارات حوارية هادفة، وخطابات استفسارية (فقال لي: يا محمد قم فاطرح السرج عليه، قال فقمت وعلمت أنه لا يقول لي ما يؤذيني)؛ ليخلق ((شيئا من التشويق يتمظهر في ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التي كان هذا السرد نتيجتها))[٥١]، وبذلك فإن رواية السارد للأحداث المتتابعة الماضوية بتواريخها الدقيقة (وكان يركب إلى دار الخلافة في كل اثنين وخميس) ليظهر صورة واضحة ومنفردة للقارئ عن زمان حدوث الأحداث المؤثرة في حياة شخصية الإمام (عليه السلام) من جهة، وليمنح نسقا فنيا زمنيًا وظيفته الإقناع بحقيقة هذه الأحداث السابقة وواقعيتها من جهة أخرى.

ويبدو أنَّ اسلوب السرد الاسترجاعي من أسمى المحاور السردية، عليه تترتب عناصر الإيقاع و

التشويق والاستمرار، زد على ذلك أنه يحدد في الوقت ذاته دوافع حركية مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث[٥٢] اختياراً ينم عن غاية جمالية فنية تتجسد في تخليص النص السردي من الرتابة والخطية، بملء الفراغات الزمنية التي تفسر وتوضح بعض الأحداث الواقعة في النص الخبري الإعجازي، وكذلك تحقيق التوازن الزمني للأحداث المؤثرة تأثراً فعالاً في ماضي الشخصية النامية ومواقفها المختلفة، إذ تكمن اهميته الكبيرة في الكشف عن عمق التطور في الأحداث المتتابعة، والتحول الفعال في الشخصية بين الماضي والحاضر، فتبرز القيمة الدلالية الإيحائية عبر المقارنة الواضحة بين الوضعيتين[٥٣]. وما يمثل ذلك ما نقل من الخبر الاعجازي في سيرة الامام الحسن العسكري عليه السلام:-

((محمد بن إسماعيل العلوي قال: دخل العباسيون على صالح بن وصيف عندما حبس أبو محمد فقالوا له: ضيق عليه؛ قال: وكلت به رجلين من شر من قدرت عليه علي بن بارمش واقتامش، فقد صارا من العبادة والصلاة إلى أمر عظيم يضعان خديهما له ثم أمر بإحضارهما فقال: ويحكما ما شأنكما في شأن هذا الرجل؟ فقالا: ما نقول في رجل يقوم الليل كله ويصوم النهار لا يتكلم ولا يتشاغل بغير العبادة فإذا نظرنا إليه ارتعدت فرائصنا وداخلنا مالا نملكه من أنفسنا))[٥٤]

يتألف الخبر الإعجازي السابق من مشهد استرجاعي درامي ينقلنا إلى أحداث ماضوية متصاعدة على وفق منطق السببية بقوله: (دخل العباسيون على صالح بن وصيف عندما حبس أبو محمد فقالوا له ضيق عليه)، فهذه الأحداث المتصاعدة تخرج من حاضر شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)؛ لتتصل بفترة زمنية سابقة لوقوع الحدث المركزي عند موقف إنساني معين يحدده الماضي، الذي يلتقط على وفق تداعي ذهني يتمظهر بصورة واضحة بين الماضي والحاضر؛ لأنّ ماضي هذه الشخصية النامية يرتبط بحضور ملموس وفعال بتجربة إنسانية حسية تحمل أحداثاً سابقة تفسر الحاضر وتوضحه؛ لأنّ ((التجربة الإنسانية قائمة في الزمن وبالزمن مصاغة في حبكة سردية تعطيها حركة وتهبها الحياة بعد أن فاتت وانقضت من خلال توسطها التجربة المعاشة في كليتها المتنافرة والمتضادة بفاعلية سردية مكتوبة أو محكية كي تضمن وحدة أكثر وانسجاما مأمولاً))[٥٥]، إذ اعتمد هذا السرد الاسترجاعي على الحوار الاستذكاري الفعال الدائر بين صالح بن وصيف ورجلين (بارمش واقتامش) اللذين وكّل إليهما تضيق السجن على الإمام (عليه السلام)، وهو حوار مبني على السؤال والجواب، فكان السؤال الذي طرحه صالح بن وصيف بقوله: (ويحكما ما شأنكما في شأن هذا الرجل؟) فاعلاً وباعثاً على رد الرجلين باستذكارهما الأحداث المتصلة بالحاضر المميز الذي يعيشه الإمام (عليه السلام) بقولهما: (فقالا ما نقول في رجل يقوم الليل كله ويصوم النهار لا يتكلم ولا يتشاغل بغير العبادة)، وبذلك يتتبع السارد تنامي الأحداث على وفق ترتيبها في النص الخبري، ثم يتوقف فجأة ليرجع الى الماضي ذاكرا أحداثا سابقة للنقطة التي وصل اليها سرده وذلك؛ لأن السرد الاسترجاعي هو علاقة جوهرية بين الأحداث المسترجعة والأحداث مستمرة الوقوع في الحاضر، وهذه العلاقة ليست مجرد ((إطار لحصر التجربة السردية الخاصة بالتجربة الوجودية للذوات بل هي علاقة كينونة تصل الى حدّ تفعيل السرد ضمن منطق سيرورة الزمن من جهة وتفعيل الزمن في نسج السرد من جهة أخرى))[٥٦].

ومن ذلك نجد أن عملية السرد الاسترجاعي للأحداث المتصفة بالقدرة الخارقة للمعتاد المألوف لا يؤثر عليها من حيث الماهية والوجود؛ لأنَّها عمل فني بحت ينم عن غايات جمالية خاصة عبر صياغة الأحداث السردية وتنسيقها بصورة تفسر وتعلل أفعال الشخصيات ومواقفها من شخصية الإمام (عليه السلام) المتصفة بالقدرة الفائقة على صنع المعجزات، فقد كشفت العودة الى الأحداث السابقة عن الأسباب التي جعلت من الرجليين شخصين يواظبان على العبادة والصلاة، والإمام (عليه السلام) لا يكتفي بتفسير أفعال الرجليين وحالهما بل يؤثر فيها تأثيراً متفاعلاً عبر أفعاله وسلوكه المثير للغرابة والإعجاب بقول الرجلين: (فإذا نظرنا إليه ارتعدت فرائصنا وداخلنا ما لا نملكه من أنفسنا)، وبهذا امتلأ الخبر الإعجازي بغنى

متنوع لتفاصيل الواقع ومتناقضاته، مما يوحي للقارئ بصدقه وواقعيته، ويجذبه لمتابعة أحداثه والتواصل معها بشوق ومتعة.

ب- الاستباق:-

يعرّف الاستباق بأنَّه ((عملية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً))[٥٧]، اذ يقدم فيها السارد مجموعة أحداث مستقبلية قبل زمنها الصحيح، ((وتتضمن اللقطة الاستباقية الخارجية حدثاً وقع بعد انتهاء خط القصة الأساس، أما اللقطة الاستباقية الموضوعية او استباق الحدث (استشراف الحدث) المتيقن فإنها تعرض حدثاً سوف يحدث فعلاً، في حين أن اللقطة الاستباقية الذاتية أو استباق الحدث غير المؤكد ليس أكثر من رؤية الشخصية لحدث مستقبلي محتمل))[٥٨] وعليه فالاستباق بوصفه ((مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر الى المستقبل)، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني؛ ليفسح مكاناً للاستباق))[٥٩] وذلك؛ لأن السرد للأحداث المتنامية يتصاعد من الحاضر إلى المستقبل، يقفز إلى الأمام متخطياً النقطة التي وصل إليها السرد لهذه الأحداث[٦٠]

وبذلك يمكن القول إن الاستباق عملية سردية زمانية معاكسة لعملية الاسترجاع، فإذا كان الاسترجاع العودة في الزمن إلى الأحداث الماضية، فإنَّ الاستباق يتقدم في الزمن باتجاه الأحداث المستقبلية.

ويبدو أن السرد بضمير المتكلم أحسن ملاءمة ا للاستباق من أي سرد آخر، وذلك لطابعه الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يفسح المجال للسارد في تلميحات إلى أحداث مستقبلية ولا سيّما الى وضعه الراهن، لأن هذه الاشارات والتلميحات تكّون جزءاً من دوره نوعاً ما[٦١].

وأسلوب السرد الاستباقي اما ان يتم بوساطة السارد المتحدث بضمير المتكلم الذي يعرف الأحداث السردية قبل البدء بروايتها، وبالتالي يتمكن من التعرف على ما تؤول إليه الأحداث بصرف النظر عن ترتيبها الزمني، أو بوساطة توقع احدى الشخصيات أو تطلعها لما سيقع من أحداث، أو تخطيط هذه الشخصية لحدث مستقبلي في ضوء أحداث آنية حاضرة في السرد.[٦٢]"

وقد يأتي الاستباق تبعاً لوظيفته التمهيدية إلى ما سيقع لاحقاً من أحداث، وذلك بوصفه ((مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والاساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة))[٦٣]، وما يمثل ذلك الخبر الاعجازي الآتي:

((علي بن زيد بن علي بن الحسين بن علي (عليه السلام) قال كان لي فرس وكنت به معجباً أكثر ذكره، فقال أبو محمّد: ما فعل فرسك؟ فقلت:هو على بابك الآن، فقال: استبدل به قبل المساء، فمضيت ونفست على الناس ببيعه وأمسينا فلما صلينا العتمة جاءني السائس فقال: إنه نفق فرسك الساعة، فدخلت على أبي محمّد بعد أيام وأنا أقول في نفسي: ليته أخلف عليّ دابة، فقال: نعم تخلف عليك يا غلام، اعطه برذوني الكميت ثم قال: هذا خير من فرسك وأوطى وأطول عمراً))[٦٤]

ففي الخبر الإعجازي السابق يعلن السارد صراحة كسر نسق حدث التتابع بالقفز إلى احداث لاحقة تنشأ من قدرة شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) على استباق حدث مستقبلي، عن طريق التنبؤ الصريح بما سيقع في انتظار الآتي في ضوء المواقف والأحداث الآنية بقوله:(استبدل به قبل المساء، فمضيت ونفست على الناس ببيعه)، فيحدث فعلاًأما كان قد مهدت له شخصية الامام (عليه السلام) بقوله: (وأمسينا فلما صلينا العتمة، جاءني السائس فقال: إنه نفق فرسك الساعة) ومن هنا فقد تحقق الاستباق التمهيدي في هذا الخبر الإعجازي بناءً على قدرة الشخصية الخارقة على تنبؤ واستشراف حدث مستقبلي متوقع الحدوث في الواقع القائم انذاك.

إذا يسرد الراوي الأحداث المتوالية تواليا منظماً، ثم يتوقف فجأة؛ ليقدم تنبؤ شخصية الإمام (عليه السلام) بوقوع حدث آت مؤكد يتصل اتصالاً وثيقاً بمجرى الأحداث الحاضرة من جهة، ويكشف عن القدرة الإعجازية للشخصية لتمهيدها المسبق لأحداث ستقع لاحقاً بصورة مباشرة من جهة أخرى، وبهذا نستطيع القول بأن الاستباق قد حقق وظيفته

التمهيدية بوصفه: ((سرد ما سيحدث لاحقاً، والذي يدمج في الحكي قبل أن تقع الأحداث الممهدة لما سيأتي))[٦٥]مما خلق حالة من الترقب والانتظار في ذهن القارئ لما سيقع لاحقاً من أحداث تأتي وظيفتها الفعالة في تشكيل الشخصيات في فضاء زماني مكاني محدد.

ويؤدي الاستباق وظائف متعددة: منها فتح باب التنبؤ والتكهن لدى القارئ بما يمهده من اثارات ولمحات عن المستقبل، زد على ذلك يعد منبراً يصَّرح بوساطته بأحداث مستقبلية وتطلعات مؤكدة، فقد يأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر بعض الشخصيات السردية مثل الإشارة إلى االحتمال مرض أو موت، وهذه التطلعات والأحداث المستقبلية ستحقق فعلاً في المستقبل، مما يخلق حالة انتظار وترقب في ذهن القارئ لما سيقع لاحقاً[٦٦]، وأبرز ما يمثل ذلك الخبر الاعجازي الآتي:

((اشجع بن الأقرع قال: كتبت إلى أبي محمد (عليه السلام) أسأله أن يدعو الله لي من وجع عيني وكانت إحدى عيني ذاهبة، والأخرى على شرف هار، فكتب اليّ: حبس الله عليك عينك وأقامت الصحيحة، ووقع آخر الكتاب: أعزّك الله، آجرك الله، وأحسن ثوابك، فاغتممت بذلك ولم أعرف في أهلي أحداً مات، فلما كان بعد أيام جاءني خبر وفاة ابني طيب، فعلمت أن التعزية له))[٦٧]

يتضمن الخبر الإعجازي السابق استباقاً تمهيدياً واعلانياً معاً إذ يعلن الراوي عن طريق التلميحات والاشارات الصريحة والمباشرة عن حدث سوف يأتي حقاً في وقت سابق، عندما يعرض استباق شخصية الإمام (عليه السلام) لحدث مستقبلي في ضوء الأحداث الآنية بقوله: (ووقع آخر الكتاب: أعزّك الله، آجرك الله، وأحسن ثوابك)، فيقع حقا هذا الاستباق المصيري المتعلق بمصير أحد الشخصيات في هذا الخبر الإعجازي بقوله:((فلما كان بعد ايام جاءني خبر وفاة ابني طيب، فعلمت أن التعزية له)، وعليه يتجاوز هذا الاستباق الاعلاني النقطة التي وصل إليها السرد؛ ليعرض أحداثا مستقبلية تدل دلالة واضحة على مصداقية الشخصية وقدرتها الإعجازية فيما تكهنت به من أحداث وقعت فيما بعد بصورة مباشرة لتغيّر مجرى السرد وتفاجئ القارئ بالتطورات والمستجدات الحديثة غير المتوقعة.

إذ تمكن السارد بضمير المتكلم من أن يصل الأحداث الآنية بحدث مستقبلي متوقع الحدوث فعلاً، وذلك عن طريق رسم مشهد حواري درامي عن تصورات شخصية الامام عليه السلام وتوقعاتها الصريحة المعلنة بما سياتي لاحقاً من أحداث، وبذلك قد حقق الاستباق وظيفته التمهيدية والاعلانية معاً، بصورة جمالية فنية تتجاوز الأحداث المتوالية في تناميها من الحاضر إلى المستقبل، مما حمل المتلقي على انتظار وقوع الأحداث سابقة لأوانها بشوق ولهفة.

٢- المكان

يعدُّ محوراً فاعلاً متفاعلاً من محاور النص السردي بكونه((شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشديد الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث))[٦٨] وذلك، لأنَّ هذه العلاقات والرؤى ((تتم وفق قانون الفعل ورد الفعل إذ، بقدر ما يؤثر المكان ويحفز في الانسان خصائصه وملامحه. فإنه ينحفز -المكان- بالإنسان وفعالياته المستمرة))[٦٩] مما يعني أن المكان ((لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، وإنَّما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال))[٧٠].

وهذا الاتصال الوثيق بين المكان والأحداث هوما يمنح النص السردي تماسكاً وانفراداً، فإذا كان كل فعل يقوم به فاعل يحدث في الزمان ((فإنه يقع كذلك في المكان بل إن مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلا في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها))[٧١]؛ لأنّ ((العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته))[٧٢]. ومن هنا يبدو أنَّ ((كل نص إبداعي له حامل مكاني، زماني، يحوي أحداثه ويولد فيه أحداثاً جديدة، إنَّه الموقع الذي يمارس النص فيه جدليته))[٧٣]. والمقصود بجدلية المكان في النص السردي ((تحولاته الزمنية والوظيفية والجمالية بين أن يكون فاعلاً في النص، كجزء من عناصر البنائية وعندئذ يكون كله داخلاً، وأن يكون

مفعولاً به، يبني المؤلف فيه نصه كمشارك في البنية الكلية وعندئذ يكون كله خارجياً))[٧٤].

وللمكان أبعاد نفسية متميزة فضلاً عن وظائفه الفنية وأبعاده العقائدية والتاريخية والاجتماعية المتصلة بالمكان اتصالاً وثيقاً لا تفارقه، حتى أنه يتم استذكار هذه الأبعاد والسياقات عند استذكارنا المكان ذاته أو ما يتصل به[٧٥] وذلك؛ لأن الشعور بالمكان وتمفصلاته الدقيقة هو ذلك الشعور بالأشياء الحسية الملموسة التي تمثل تقنياته الأساس المتلائمة مع الواقع ومتطلباته المهمة، فالوظيفة التصويرية وغيرها من الوظائف، تتجسد بوصفها العناصر الجوهرية لمكونات البناء المكاني في التكوين العام، أو التكوين السردي[٧٦].

ومن ذلك قد يتجاوز المكان الدور البنائي الأساس إلى أدوار وظيفية فعالة في التعبير عن الرؤية الفنية الخاصة للسارد، باندراج المكان في قلب الأحداث السردية أو المواقف الدرامية التي تعيشها الشخصية أو يصنعها السارد أي أن المكان قد يتراوح بين الحضور الفعال المؤسس لواقعية الأحداث السردية، والانتساب إلى أبعاد تأويلية ايحائية لدلالات النص السردي بمختلف صوره وألوانه المحتملة ذات الظلال السياسية والأخلاقية والاجتماعية عموماً[٧٧].

لقد إختلف النقاد في تحديدهم أنواع المكان في النص السردي على وفق اختلاف طبيعة المكان وتباين الرؤية الخاصة إليه؛ لأنه ((الإطار المحدد لخصوصية اللحظة المعالجة، والحدث لا يكون في لا مكان، بل أنه في مكان محدد))[٧٨] ولذلك يعد المكان وسطاً حيوياً للأحداث المتتابعة تقدم بوساطتها شخصيات تصور الواقع تصويراً تبعاً لوجهة نظرها الخاصة، زد على ذلك دورها الفعال في تحديد نوع المكان وخصائصه، فمن المكان تظهر((صفات الشخصية وطبائعها؛ لأنه يعكس مواقفها وسلوكها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية))[٧٩]، وعليه ارتأينا في هذه الدراسة أن نعتمد على المكان الذي تقع فيه الأحداث المتنامية بصورة منظمة من جهة، وتتفاعل فيه الشخصيات بحركتها ومواقفها المختلفة في فضاء زماني محدد من جهة أخرى. وأبرز ما يمثل ذلك الخبر الاعجازي الآتي:

((عمر بن مسلم قال: قدم علينا بسر من رأى رجل من أهل مصر يقال له سيف بن الليث يتظلم إلى المهتدي في ضيعة له غصبها شفيع الخادم وأخرجه منها، فأشرنا إليه أن يكتب إلى أبي محمّد يسأله تسهيل أمرها فكتب إليه أبو محمّد: لابأس عليك ضيعتك ترد عليك فلا تتقدم إلى السلطان، وائت الوكيل الذي في يده الضيعة وخوفه بالسلطان الأعظم الله رب العالمين فلقيه فقال له الوكيل الذي في يده الضيعة قد كتب اليّ عند خروجك أن أطلبك، وأن أرد الضيعة عليك، فردها عليه بحكم القاضي ابن أبي الشوارب وشهادة الشهود، ولم يحتج أن يتقدم إلى المهتدي فصارت الضيعة له))[٨٠].

في الخبر الإعجازي السابق يكتسب المكان واقعيته وديمومته بتداخله وتواشجه مع العالم الخارجي الواقعي،إذ يستهله السارد بالاستهلال الحدثي الذي يتحول من وظيفة الإخبار (قدم علينا بسر من رأى رجل من أهل مصر يقال له سيف بن الليث) إلى وظيفة التبرير (يتظلم إلى المهتدي في ضيعة له غصبها شفيع الخادم وأخرجه منها)، فلا بدَّ ((للحدث من إطار يشمله، ويحدده ابعاده، ويكسبه من المعقولية ما يجعله حدثاً قابلاً للوقوع على هذ الصفة أو تلك))[٨١]، زد على ذلك أنَّ البراعة والجودة تبدأ من الاستهلالات الحدثية؛ لقيامها بالوظيفة الانفعالية والاغرائية معاً، فتعمل على إثارة انفعال القارئ وإغرائه على مواصلة التلقي بشغف ولهفة، وبذلك فقد ركز السارد اهتمامه الكبير على إظهار الحدث المحوري المتصل بهذا المكان المتواشج مع شخصية فاعلة ومتفاعلة معه؛ لأنها ((تضفي على المكان ظلالها وكذلك المكان يترك آثارة على من يرتاده ويسكن فيه))[٨٢].

إذ يصف السارد الواقع القائم وصفاً جمالياً فنياً باعتماده عبارات موحية ودلالات تأويلية هادفة بقوله:(لابأس عليك ضيعتك ترد عليك، الوكيل الذي في يده الضيعة وخوفه بالسلطان الأعظم) وعليه يسلط الضوء على المكان الحسي الملموس (الضيعة في مصر) بكل أبعاده في ارض الواقع؛ لأنه يحيل على مرجعية تاريخية لها مقومات وجودها التاريخي والاجتماعي

داخل النص، لارتباطها بشخصيات دينية وتاريخية في مدة زمنية محددة تتجسد ب (الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، والخليفة المهتدي)، لذكرها بأسمائها الحقيقية وبيان خصائصها وصفاتها المانحة للمكان قيمته الواقعة ذات أبعاد تاريخية؛ ليثير بذلك احساس القارئ بصدقها وواقعيتها.

وقد شكل المكان (الضيعة في مصر) بؤرة الحدث ومركزه؛ لأنه تجري فيه كل عناصر السرد الأخرى الشخصيات والازمنة والأحداث، وما بينها من علاقات تسهم بشكل واضح في تطوير الأحداث وتناميها، لتصل إلى نهاية منطقية مستمدة من قدرة شخصية الإمام (عليه السلام) على إظهار الخوارق والمعجزات بتكهنه الصريح والمباشر بأن الضيعة سوف ترد الى سيف بن الليث، بقوله: (ضيعتك ترد عليك فلا تتقدم إلى السلطان)، ويقع حقاً ما كان قد أعلن عنه الإمام (عليه السلام) بقوله: (فقال له الوكيل الذي في يده الضيعة، وأن أرد الضيعة عليك، فردها عليه بحكم القاضي، ولم يحتج أن يتقدم إلى المهتدي فصارت الضيعة له).

ومما تقدم نجد المكان في الخبر الإعجازي السابق قد مثّل ساحة للأحداث المتتابعة بصورة منظمة تقدم بوساطة شخصية تتظلم إلى الخليفة المهتدي، وتثير إحساساً خاصاً بالانتماء والمواطنة لهذا المكان في فضاء زماني محدد، إذ نشعر بأنه الكيان الاجتماعي الذي يتمثل بصورة أو بأخرى مع العالم الواقعي خارج النص الخبري، وبذلك تجسدت الواقعية بكل تجلياتها في هذا الخبر الإعجازي.

يجسد المكان أرضية الفعل السردي، وإيقاعه وخلفيته، فهو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص السردي فيما بينها، ويمسك بشخصياتها، وتوالي أحداثها بصورة منظمة، ويسهم بفعالية في صياغتها وتكوينها[٨٣].

إذ يتم تنظيم المكان في النص تبعاً لمنطلقات شعورية حسيّة لشخصية محددة وذلك؛ لأن علاقة الترابط بين الشخصية والمكان على مستوى عالٍ من التعالق والتلاحق على نحو لا يمكن تصور مكان بلا شخصية أو شخصية بلا مكان حتى لو كان هذا المكان ضبابياً أو اسطورياً أو غرائبياً[٨٤].

وتنشأ العلاقة بين الشخصية والمكان عبر المألفة ((والمألفة ببساطة هي اختيار الأمكنة والتواريخ الشخصيات والأحداث والأشياء والأفكار والأساليب أي المواد الأولية للبناء – التي تتألف فيما بينها لتكوين وحدة النص قادرة على أنّ تؤدي غرضاً محدداً))[٨٥].

وما يمثل ذلك الخبر الإعجازي الاتي:

((ومن كتاب الكشي، الفضل بن الحارث قال: كنت بسر من رأى وقت خروج سيدي أبي الحسن (عليه السلام)، فرأينا أبا محمد ماشياً قد شق ثيابه، فجعلت أتعجب من جلالته وما هو له أهل ومن شدة اللون والأدمة، وأشفق عليه من التعب، فلما كان الليلة رأيته (عليه السلام) في منامي فقال: اللون الذي تعجبت من اختيار من الله لخلقه يجريه كيف يشاء، وإنها لعبرة في الأبصار لا يقع فيه غير المختبر، ولسنا كالناس فنتعب كما يتعبون، فأسال الله الثبات وتفكر في خلق الله، فإن فيه متسعاً واعلم أن كلامنا في النوم مثل كلامنا في اليقظة))[٨٦].

في الخبر الإعجازي السابق نجد أن الراوي العليم عمد إلى ذكر المدينة العربية المعروفة (سر من رأى) المرتبطة بشخصية دينية عريقة تتمثل في شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)؛ ليحدد المكان الذي يحتل موقعاً مهماً في الواقع إذ ((تفوح منه رائحة القرون والاجيال السالفة مشيراً بخصوصيته إلى الجذور التاريخية العريقة التي ينتمي إليها))[٨٧] من جانب، ولنقل صورة صادقة عن شخصية واقعية ذات أبعاد تاريخية متميزة بقدرتها الخارقة على صنع المعجزات التي يعجز البشر عن الإتيان بمثلها من جانب آخر.

ويلجأ الراوي اثناء سرده للأحداث المتتابعة بأسلوب السرد الذاتي إلى وصف شخصية الإمام (عليه السلام) وصفاً انتقائياً بارعاً متداخلاً مع السرد، ليتجسد المشهد المكاني الفعال بعبارات وصفية دقيقة (فرأينا أبا محمد ماشياً قد شق ثيابه، فجعلت أتعجب من جلالته وما هو له أهل ومن شدة اللون والأدمة)، وعليه يتلازم تحديد المكان مع الوصف الذي يخلق عن طريق الكلمات المثيرة مكاناً واقعياً، له مقوماته

المنفردة، وأبعاده الخاصة وذلك؛ لأن الوصف ((تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم النص، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع))[٨٨] الذي يشكل إطاراً فنياً وموضوعياً لحركات الشخصية وافعالها المختلفة، فعدم انتماء الشخصية إلى مكان محدد تفقد جزءاً من تكوينها الوجودي الفعال.

وبعد ذلك نلحظ أن هذا الوصف الانتقائي لشخصية الإمام (عليه السلام) يسهم بشكل واضح في بناء الفضاء المكاني، زد على ذلك جاء ليحقق وظيفته التواصلية في إيصال صورة مؤطرة بواقعية المكان وأبعاده الاجتماعية إلى متلقٍ؛ ليستدعي انتباهه، وإقناعه بأن ما سيروي من صميم الواقع، وبذلك تزيد رغبته في قراءة هذا الخبر الإعجازي مستمتعاً.

ثالثا: الحدث

يعرف الحدث بأنَّه ((الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما))[٨٩]، ليتشكل على وفق سلسلة من الأحداث والوقائع المتصلة بصورة منظمة سببياً ومنطقياً، وتتنامى شيئاً فشيئاً من بداية ووسط ونهاية، وبالتالي ((يفترض أشخاصاً يفعلون الأحداث ويختلطون، بصورهم المرويّة، مع الحياة الواقعية... بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بها))[٩٠] لذا يمثل العمود الفقري لمجمل العناصر السردية الأخرى، الشخصيات والفضاء المكاني والزماني[٩١]. إذ يمكن تحديد الحدث في النص بأنَّه ((لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات))[٩٢]، وينفذ مواقف مختلفة أو بصورة أكثر وضوحاً هو المرور من موقف درامي إلى آخر[٩٣].

وفي كل نص قصصي يجب أن يجري فيه تمثيل حدث ما؛ لأنّ الأحداث المتوالية لا يمكن أن تتحول إلى أنواع سردية إلا إذا تمَّ تمثيلها أي جعلها منقولة ومروية من قبل سارد يسعى إلى تصوير حدث ما وتمثيل[٩٤]ه، ولكي يتطور ويتنامى ((تتبناه شخصية من الشخصيات في القصة، وعلى هذا يظل الفعل بعيداً عن كونه حدثاً فنياً إلا إذا تفاعل مع الشخصية، ومن ثم يصبح مقوماً من مقومتها الفنية ومن هنا ارتبط حدث القصة ارتباطاً وثيقاً بالشخصية))[٩٥]، وفي ضوء ذلك ((يكون من الخطأ الفصل او التفرقة بين الشخصية وبين الحدث؛ لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل))[٩٦]

وهناك علاقة بين الحدث والحبكة التي هي بنية النص المتكاملة على وفق نظام معين؛ لأن الحدث مجموعة من الوقائع المتفرقة، لتتحول بفعل الحبكة إلى مجموعة من الأحداث المرتبة تنظيماً سببياً ومنطقياً، لتصل بتطورها وتناميها إلى العقدة أو ما يسمى بذروة التأزم، وهي ((الفعل الصاعد من العرض إلى الذروة))[٩٧]، لذلك فالحبكة هي ((سلسلة من الأفعال التي تصمم بعناية وتتشابك صلاتها وتتقدم عبر صراع قوي بين الاضداد إلى ذروة وانفراج))[٩٨].

وإن سرد الأحداث على وفق تسلسلها الزمني والمنطقي يأتي اساساً من نسق التتابع الذي يقوم على رصف الأحداث ومجاورتها بصورة متسلسلة تسلسلاً ومنطقياً ((ويبدأ من نقطة محددة، ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف))[٩٩]. اي إنَّ ((السرد يفسر وينسق في الوقت نفسه الذي يعرض الوقائع ويُعّوض النظام السببي بالتسلسل الزمني للأحداث))[١٠٠]. فما يميز صياغة النص التتابعي للحدث: ((إنَّ المتن فيه، يترتب في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان، ومما يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية وليست الفعالية الإخبارية المقترنة بالشخصيات وحسب إنما تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله))[١٠١].

ومما تقدم يمكن القول إنَّ الاستهلال الحدثي هو تمهيد لسيلان أحداث متتابعة تتابعاً على وفق منطق السببية، كل سبب يؤدي إلى نتيجة محددة يكتمل بها النص، ويتشكل المعنى المقصود منه، وما يمثل وما ذلك الخبر الاعجازي الآتي:

((ابو الحسن الموسوي الحيري عن أبيه قال: قدمت إلى أبي محمد (عليه السلام) دابة ليركب

الى دار السلطان، وكان إذا ركب يدعو له عامي وهو يكره ذلك، فزاد يوما في الكلام وألحّ، فسار حتى انتهى إلى مفرق الطريقين وضاق على الرجل العبور، فعدل إلى طريق يخرج منه ويلقاه فيه، فدعا (عليه السلام) ببعض خدمه وقال له: امض فكفن هذا، فتبعه الخادم فلما انتهى (عليه السلام) إلى السوق خرج الرجل من الدرب ليعارضه، وكان في الموضع بغل واقف فضربه البغل فقتله ووقف الغلام فكفنه))[١٠٢].

نلحظ أنَّ الخبر الإعجازي السابق يستهل بفعل (قدمت إلى أبي محمد (عليه السلام) دابة ليركب إلى دار السلطان) تمهيداً لبناء المتن النصي وذلك؛ لأنَّ الاستهلال الحدثي يبدأ بتصوير الشخصية في موقف فعال؛ ليعمل على تدفق الأحداث المتوالية بصورة متعاقبة منطقياً وسببياً حتى تبلغ مرحلة ((نظام يشدّ أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل))[١٠٣]، وهو ما يمنح النص الخبري حركة وديناميكية سردية تثير انتباه القارئ وتشده نحو جوهر طبقات المتن النصي ومركز تبئيره السردي.

وقد التزم السارد بروايته للأحداث المتنامية من البداية قدوم الحيري الى الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، ليركب الى دار السلطان، فسار حتى انتهى الى مفرق الطريق، فعدل إلى طريق يخرج منه ويلقاه فيه، إذ تتحرك الأحداث المتوالية تواليا سببياً ومنطقياً بالتصاعد وصولاً الى العقدة ثم إلى نهاية منطقية ف((العلاقات السببية مؤسسة بين الأحداث التي تعكس تنظيماً نفسياً، فمثلاً تكون أفعال الشخصية السبب أو النتيجة لحالتها الذهنية))[١٠٤] ويتوالى سرد الأحداث بالترتيب السببي الواحد تلو الآخر بوجود رابط منطقي بينهما لتجسد هذه المشاهد الحديثة أفكار شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، وتوضح وجهة نظرها الخاصة راصدة حركتها ونموها مع ذاتها أو مع غيرها بوساطة تطوير الأحداث المتتابعة وتناميها.

إذ يتجلى مغزى النص الخبري الاعجازي بالمشاهد الحديثة والحوارية معاً، التي توظف لتطوير الحدث المحوري وتناميه، الذي ينتهي نهاية غايتها تكمن في إظهار قدرة الإمام (عليه السلام) الفائقة ومكامنها الإعجازية الخارقة للعادة، والظاهرة عجز المقابل عن الإتيان بمثلها، وعليه تشغل الصورة السردية المتواشجة مع الحوار والأحداث المتنامية بوظيفتها التفسيرية في تقديم هذه الشخصية؛ ليطعم الحكي ويسانده في الكشف عن أبعادها الداخلية والخارجية معاً من تقديمها لصورة مشهدية مؤثرة تبرر ما تقوم به على نحو معين، وهكذا يستمر السارد برواية الأحداث المتصلة بهذه الشخصية بصورة تفصيلية؛ ليصل إلى نهاية مثيرة للاستغراب والاعجاب؛ لأنها تنبؤ عن قدرة الشخصية الإعجازية على توقع ما سيحدث لاحقاً، بموت الرجل، والغلام هو الذي يقوم بتكفينه، بقوله: (فضربه البغل فقتله ووقف الغلام فكفنه)؛ ليؤكد بذلك انتماء الحدث الإعجازي الى الواقع باكتسابه شخصية دينية وتاريخية، شخصية الإمام الحسن العسكري (عليه السلام)، ومن هنا تكون النهاية نقطة ((تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمي هذه النقطة لحظة التنوير))[١٠٥] التي تسمح بمستوى عالٍ من التأمل للإدراك الغاية القصدية من سرد هذه الأحداث واستيعابها.

يبدو أنَّ نسق التتابع يقوم على الانتقال من موقف الى آخر في نص سردي محدد، ولا قوام للسرد إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت أو متخيلة، وما ينشأ بينها من أنواع التسلسل او التكرّر[١٠٦].

ولما كان السرد يقدّم لتميز تتابع الأحداث المقدمة وتحديدها، فإنَّه ايضاً يقدم ليكون ظهوره معطىً كواقع في عالم محدد أكثر من الإمكان أو الاحتمال. وذلك؛ لأنَّ السمة المميزة للسرد هي التوكيد[١٠٧]، إذ يتم سرد الأحداث بصوره متتابعة خاضعة لمنطق السببية، كأن السابق سببٌ لما يأتي بعده ونتيجة لما سبقه، وأبرز ما يمثل ذلك الخبر الإعجازي الاتي:-

((إدريس بن زياد الكفرتوثائي قال كنت أقول فيهم قولاً عظيماً، فخرجت إلى العسكر للقاء أبي محمد (عليه السلام) فقدمت وعليّ أثر السفر ووعثاؤه فألقيت نفسي على دكان حمام فذهب بي

النوم، فما انتبهت إلا بمقرعة أبي محمّد قد قرعني بها حتى استيقظت، فعرفته فقمت قائماً اقبّل قدميه وفخذه وهو راكب والغلمان من حوله، فكان اول ما تلقاني به قال: يا إدريس: ((بل عباد مكرمون لا يسبقونه بالقول وهم بأمره يعملون)(الانبياء:٢٦) قلت حسبي يا مولاي وإنما جئت أسألك عن هذا قال: فتركني ومضى))[١٠٨].

يعتمد الخبر الإعجازي السابق على بناء توتري مؤطر بأحداث تفيد الحركة والتتابع لمسارها، فالأحداث التي ينتظمها هي حلقات من سلسلة منتظمة تبعاً لمنطق السببية، إذ يتوالى سرد الأحداث بالنسق التتابعي الواحد تلو الآخر بوجود منطق سببي بينهما، يبدأ من حدث مركزي يتسم بالتكثيف الدلالي بقوله: (فخرجت إلى العسكر للقاء أبي محمد (عليه السلام)) إلى الوسط المشحون بقدرة إيحائية تأويله تتركز فيها الرؤى والأفكار بقوله (فما انتبهت إلا بمقرعة أبي محمد قد قرعني بها حتى استيقظت)، ثم إلى النهاية الحوارية ذات تأويل مكتمل يساعد على سرعة التفاعل والتواصل بين النص الخبري الإعجازي ومتلقيه، إذ يستعمل السارد الحوار في نهاية هذا الخبر الإعجازي بوصفه وسيلة بنائية مهمة؛ لتسلط الضوء على قدرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) الخارقة، لمعرفته الأحداث قبل وقوعها داخل النص، زد على ذلك وثق نهايته بآية قرآنية؛ لتكون الدليل والبرهان الواضح على واقعية ما نقله وصدقه، ليؤدي فضلاً عن بنائه على الحوار المشهدي دوراً مهماً في ختم الخبر بخاتمه توثيقية وبرهانية معاً تنتمي إلى سياق الحدثي الدائر بين الشخصيات وهو ما يمنح القارئ الاحساس التام بواقعية الشخصيات والأحداث ومصداقيتها في هذا الخبر الاعجازي، عليه نجد الانسجام والتناسق بين البداية والنهاية في بنية النص الخبري، ليشكل عمارة نصية متماسكة وقائمة على التماثل النصي بين عناصر النص الأخرى وبالتالي يصور الفكرة المقصودة في النص في أبهى صورها.

وقد وفق السارد في استعمال البنية الحوارية المؤطرة بنسق منظم من الأحداث المتصاعدة لرسم صورة شخصية الإمام (عليه السلام)، وهي تخضع لحركة الفضاء المكاني والزماني بصورة كبيرة، لتقوم بدور تعبيري منفرد يسهم بشكل فعال في تتابع الأحداث وتطورها، وعليه حملت هذه الصورة دلالة حضورها في صناعة أحداث النص الخبري الإعجازي المنعكسة انعكاساً كبيراً على طريقة تفكير هذه الشخصية ومواقفها المختلفة.

خاتمة البحث ونتائجه

بعد الانتهاء من دراسة (الخبر الإعجازي في سيرة الإمام الحسن العسكري (عليه السلام) (دراسة سردية) توصل البحث الى النتائج الاتية:

١- نجد أن الشخصية النامية المتمثلة بشخصية الامام الحسن العسكري (عليه السلام) تتنامى مع تنامي الأحداث المتنامية، وتطور من موقف فعال الى آخر، تبعاً لتطوراتها وتوقعاتها المتصفة بالدقة والحكمة، لما تمتلكه من قدرة إعجازيه قادرة على التأثير في صياغة الأحداث في ضوء أفكارها ونوازعها الذاتية الصادقة والمطابقة للواقع آنذاك. إذ تبرز مواقفها وتوقعاتها الإعجازية الصريحة التي يعجز البشر عن الإتيان بمثلها شيئاً فشيئاً مع تنامي الأحداث المتوالية بشكل واقعي مقنع كي تنفرج نحو نهاية منطقية خاضعة لحركة الفضاء المكاني والزماني المحدد.

٢- يتجسد الزمان السردي في تنامي الأحداث المتوالية في الخطاب السردي، والتي تخضع لترتيب منطقي صارم، إذ يحدث تباعد وتباين منطقي في سرد الأحداث، ليقدم بعضها على بعض بصورة متفاوتة، وينشأ من ذلك التنظيم النسقي المنفرد والمتصل مع الخط الموازي والمتتابع لسيرورة الأحداث، علاقة تخاطب فعالة من الإثارة والفنية القصصية يطلق عليها المفارقة الزمنية المتمثلة بتقنيتي الاسترجاع والاستباق، وفي ضوء ذلك نجد أن الزمان في هذه الاخبار الإعجازية قد يحيد عن التتابع المنظم للأحداث المتوالية باتجاه الماضي أو المستقبل، ليؤدي بذلك وظائف وغايات جمالية فنية في النص الخبري الإعجازي.

٣- يعدّ المكان عنصراً متحكماً في الوظيفة الحكائية الفاعلة في النص الخبري الإعجازي، وذلك بفضل بنيته الخام، وتقنياته المنفردة والمتلائمة مع الواقع

ومتطلباته الاساس التي تسهم بفعالية في التكوين النصي العام، زد على ذلك اندراج المكان في قلب الأحداث والمواقف الانسانية المختلفة التي تعيشها الشخصية النامية، ليجسد حضوره الفعال المؤسس لأبعاد واقعية وايحائية لدلالات النص الخبري المتصف بالظّلال الدينية والسياسية والاجتماعية عموما من جانب، وليؤدي دوراً فعالاً للتعبير بدقة عن وجهة نظر الشخصية وانطباعاتها الذاتية من جانب اخر.

٤- انماز الحدث الإعجازي في بنائه على أحداث منتظمة عبر حلقات من سلسلة متتابعة على وفق منطق السببية، إذ ينسق بصورة متسلسلة ومتكافئة بعلاقات تتمحور حول وحدة دلالية متكاملة تجمع الأحداث المتفرقة والمتوالية بعد الحدث المركزي في اطار المعيار التراكمي لهذه الأحداث، وإنّ سرد الأحداث تبعاً للتنظيم الزمني والمنطقي يأتي أساساً من نسق التتابع الذي يقوم على ترتيب الأحداث وتنظيمها، لتصل بتطورها إلى ذروة التأزم والانفراج، مما يمنح هذا النسق ميزته وانفراده بين نظم الصوغ الأخرى، إذ يعمل على تدفق الأحداث المتلاحقة بصورة منظمة كي تصل بتناميها إلى بناء متكامل يجسد المحور الحقيقي للتمثيل السردي، وهذا ما يعطي النص الخبري الاعجازي دينامية فعالة تجذب انتباه القارئ، وتجعله يتواصل في القراءة مستمتعاً.

الهوامش:

١- لسان العرب، ابن منظور: مادة الخبر.
٢- المعجم الوسيط،ابراهيم مصطفى وآخرون:٢١٥/١.
٣- السرد العربي القديم: ٥٢.
٤- ينظر: الخبر في الادب العربي (دراسة في السردية العربية)، محمد القاضي: ٣٥٣.
٥- ينظر: الخبر في السرد العربي، سعيد جبار: ١٩٥.
٦- ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحمداني: ٤٠.
٧- البلاغة و السرد (جدل التصوير والحجاج في اخبار الجاحظ) محمد مشيال : ٩-١٠.
٨- من السردية الى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، سعيد جبار: ٧.
٩- السرد العربي القديم، الانواع والوظائف والبنيات: ٢٣٣.
١٠- ينظر البلاغة والسرد (جدل التصوير والحجاج في اخبار الجاحظ):٤٩- ٦٠.
١١- بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٠.
١٢- المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر عابد خزندار: ٤٣.
١٣- ينظر: الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، محمد آيت ميهوب، تقديم محمد القاضي:٢٥١.
١٤- التحليل السيميائي والخطاب،نعيمة سعدية :١٠٨.
١٥- سرد الأمثال، لؤي حمزة عباس: ١٢٩.
١٦- النموذج وقضايا أخرى، دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن، عبد الله رضوان:٤٧.
١٧- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل: ١٧٣.
١٨- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، عبد الفتاح عثمان: ١١٧.
١٩- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان: ١١-١٢.
٢٠- مناقب ال ابي طالب، ابي جعفر بن علي بن شهر اشوب السّروي المازندراني: ٤/ ٤٦٠.
٢١- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،سعيد علوش: ١٢٦.
٢٢- في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض: ١٥٤.
٢٣- خزانة شهرزاد، الانواع السردية في ألف ليلة وليلة، سعاد مسكين: ٨٠.
٢٤- شعرية الخطاب السردي، دراسة، محمد عزام : ١٨.
٢٥- فن القصة، محمد يوسف نجم: ٩٨.
٢٦- الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، ابراهيم الحجري: ٢٥٢.
٢٧- ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حلفي: ٢٠٢.
٢٨- التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، حسن غريب أحمد:١٣.
٢٩- مناقب آل ابي طالب: ٤/ ٤٦٠ – ٤٦١.
٣٠- بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي: ٤٧.
٣١- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٥٩
٣٢- النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال: ٥٣٠.
٣٣- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: ٢٤٠.
٣٤- بناء الرواية، دراسة مقارنة في (ثلاثة نجيب محفوظ)، سيزا قاسم:٣٨.
٣٥- ينظر: المصدر نفسه: ٣٧.
٣٦- ينظر بول ريكور- الهوية والسرد، حاتم الورفلي:١٣٢.
٣٧- جدلية الزمن، غاستون باشلار، تر، خليل أحمد خليل: ١٣٣. وينظر فضاء الكون السردي، محمد صابر عبيد: ١٢١.
٣٨- ينظر: في دلالية القصص وشعرية السرد، سامي سويدان: ١٦٤. وينظر: مقارنات في السرد العربي، أسامة محمد البحيري : ٥٦-٥٧. وينظر بناء الرواية، إدوين موير، تر، إبراهيم الصيرفي: ١٢.
٣٩- علم السرد، مدخل الى نظرية السرد، بان مانفريد: ١١٦.
٤٠- ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٧٤.
٤١- ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر، نهاد التكرلي: ١٢١.
٤٢- المصطلح السردي: ٢٥.
٤٣- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ابراهيم جنداري: ١٠٤.

٤٤- ينظر: الألسنية والنقد الادبي، موريس أبو ناضر: ٩٣.
٤٥- ينظر: الخطاب الروائي العربي، قراءة سوسيو - لسانية، عبد الرحمن الغانمي: ١/ ٤٠٩.
٤٦- ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني: ٦٣.
٤٧- ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٢١. وينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، (الوجود والحدود)، سعيد يقطين: ١٤٤.
٤٨- ينظر بداية النص الروائي، مقاربة للآليات تشكّل الدلالة، أحمد العدواني: ٢٠٤.
٤٩- مناقب آل ابي طالب: ٤/٤٦٦ -٤٦٧.
٥٠- ينظر الخطاب الروائي العربي:١/ ٤٠٩ – ٤١٠.
٥١- الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة: ٩٢.
٥٢- ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ : ٣٨.
٥٣- ينظر: الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي: ١٩٤.
٥٤- مناقب آل ابي طالب: ٤/ ٤٦٢.
٥٥- ينظر بول ريكور- الهوية والسرد: ١٢٣
٥٦- المصدر نفسه: ٢٢٠/١١٩.
٥٧- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي : ٧٦.
٥٨- علم السرد، مدخل الى نظرية السرد: ١١٧.
٥٩- المصطلح السردي: ١٨٦.
٦٠- ينظر: الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة: ٩٦.
٦١- ينظر خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر، محمد معتصم، وآخرون: ٧٦.
٦٢- ينظر البناء الفني في الرواية العربية في العراق:٦٣/١.
٦٣- بنية الشكل الروائي: ١٣٣.
٦٤- مناقب آل ابي طالب: ٤/ ٤٦٣.
٦٥- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر، إبراهيم الخطيب: ١٨٩.
٦٦- ينظر: بنية الشكل الروائي: ١٣٢- ١٣٣، وينظر: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة) بان البنا: ٥٨.
٦٧- مناقب آل ابي طالب: ٤٦٥/٤.
٦٨- بنية الشكل الروائي:٣٢.
٦٩- شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين: ٦٣-٦٤.
٧٠- شعرية الخطاب السردي: ٧٢.
٧١- قال الراوي، البينات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: ٢٤٠ -٢٤١.
٧٢- جماليات المكان،غاستون باشلار، تر، غالب هلسا: ٥-٦.
٧٣- ما يُخفيه النص (قراءات في القصة الرواية)، ياسين النصير: ١٧٥.
٧٤- شحنات المكان، جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير: ٧٦.
٧٥- ينظر الفضاء الروائي عند جبر ابراهيم جبر، وينظر: غائب طعمة فرمان روائياً، دراسة فنية، فاطمة عيسى جاسم: ١٠٧.: ١٧٣.
٧٦- ينظر مرايا السرد، زهير الجبوري: ٢٣.
٧٧- ينظر: غواية السرد قراءات في الرواية العربية، صابر الحباشة: ١٣٩.
٧٨- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبر: ١٧٠.
٧٩- الشخصية في ادب جبرا ابراهيم جبرا، فاطمة بدر: ١٤٤.
٨٠- مناقب آل ابي طالب: ٤ / ٤٦٥
٨١- فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية) حبيب مؤنسي: ٧.
٨٢- الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، (دراسة نظرية تطبيقية)، علي ابراهيم: ٦٦.
٨٣- ينظر: الجسد في مرايا الذاكرة، منى الشرافي تيم: ٣١٨.
٨٤- ينظر استعادة المكان، دراسة في آليات السرد والتأويل: ٣٣.
٨٥- مدخل إلى النقد المكاني، دراسات أدبية، ياسين النصير:١١١.
٨٦- مناقب آل ابي طالب: ٤/ ٤٦٧.
٨٧- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٢٥٦
٨٨- شعرية الخطاب السردي: ٦٩- ٧٠.

٨٩- معجم السرديات: ١٤٥.
٩٠- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد : ٤٢.
٩١- ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: ٢٧.
٩٢- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني: ٧٤.
٩٣- ينظر: الخطاب السردي والشعر العربي، عبد الرحيم مراشدة: ١٤.
٩٤- ينظر: السرد جون ميشيل أدم، تر، أحمد الودرني: ٢٣. وينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام: ١١.
٩٥- النهايات المفتوحة، دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي: ٣١. وينظر: الأدب تعريفه – انواعه – مذاهبه، انطونيوس بطرس: ١٥٥.
٩٦- ينظر: فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.ت: ٣٠
٩٧- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر السيد إمام: ٣٥.
٩٨- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي: ١٣٥.
٩٩- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: ٢٨.
١٠٠- السرد: ١٣٢. وينظر: المتخيل السردي،(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبدالله ابراهيم: ١٢١
١٠١- المتخيل السردي: ١٠٨.
١٠٢- مناقب آل ابي طالب: ٤/ ٤٦٣.
١٠٣- معجم مصطلحات نقد الرواية: ٧٢.
١٠٤- علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، تر: باسم صالح: ٩٢.
١٠٥- فن القصة القصيرة: ٩٦.
١٠٦- معجم السرديات: ١٤٥
١٠٧- ينظر: علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد: ٢٠٢-٢٠٣.
١٠٨- مناقب آل ابي طالب:٤/ ٤٦١.

المصادر والمراجع:

١- الأدب تعريفه – انواعه – مذاهبه، انطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان، ٢٠٠٥م.

٢- استعادة المكان، دراسة في آليات السرد والتأويل، رواية السفينة، لجبر ابراهيم نموذجاً، محمد مصطفى علي حسانين، دائرة الثقافة والاعلام، الامارات، د.ت.

٣- الألسنية والنقد الأدبي، في النظرية والممارسة، موريس أبو ناضر، دار النهار، بيروت، ١٩٧٩م.

٤- بداية النص الروائي، مقاربة للآليات تشكّل الدلالة، أحمد العدواني، النادي الادبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠١١م.

٥- البلاغة و السرد (جدل التصوير والحجاج في اخبار الجاحظ) محمد مشيال، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية ،جامعة عبد الملك السعدي،مطبعة الخليج العربي، المغرب،٢٠١٠م.

٦- بناء الرواية، إدوين موير، تر، إبراهيم الصيرفي، مراجعة، عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

٧- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٢م.

٨- بناء الرواية، دراسة مقارنة في (ثلاثة نجيب محفوظ)، سيزا قاسم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،٢٠٠٤م.

٩- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، بدري عثمان، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

١٠- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، ١٩٩٤م.

١١- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١، ١٩٨٨م.

١٢- بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن – الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء - المغرب، ط٢،٢٠٠٩م.

١٣- بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠م.

١٤- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي،حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، د.ت.

١٥- بول ريكور- الهوية والسرد، حاتم الورفلي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ٢٠٠٩م.

١٦- التحليل السيميائي والخطاب،نعيمة سعدية، عالم الكتب الحديث،اربد الاردن، ط١، ٢٠١٦م.

١٧- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت – لبنان، ط٣، ٢٠١٠م.

١٨- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية - اللاذقية، ط١، ١٩٩٧م.

١٩- التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، حسن غريب أحمد، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٢٠- جدلية الزمن، غاستون باشلار، تر، خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢١- الجسد في مرايا الذاكرة، الفن الروائي في ثلاثية احلام مستغانمي، منى الشرافي تيم، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٥م.

٢٢- جماليات المكان،غاستون باشلار، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

٢٣- الخبر في الادب العربي (دراسة في السردية العربية)، محمد القاضي، دار الغرب الاسلامي، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

٢٤- الخبر في السرد العربي، سعيد جبار، شركة المدارس، للنشر والتوزيع، المغرب،ط٢٠٠٤،١م.

٢٥- خزانة شهرزاد، الانواع السردية في ألف ليلة وليلة، سعاد مسكين، إشراف، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.

٢٦- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، تر، محمد معتصم، وآخرون، الهياة العامة للمطابع الأميرية، ط١٩٩٧،٢م.

٢٧- الخطاب الروائي العربي، قراءة سوسيو - لسانية،

عبد الرحمن الغانمي، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.
٢٨- الخطاب السردي والشعر العربي، عبد الرحيم مراشدة، عالم الكتب الحديثة، اربد – الاردن، ط١، ٢٠١٢م.
٢٩- دراسات في القصة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام، دار المعارف الاسكندرية، د.ت
٣٠- الرواية السير ذاتية في الأدب العربي المعاصر، محمد آيت ميهوب، تقديم محمد القاضي، دار الكنوز المعرفة للنشر عمان، ط١، ٢٠١٦م.
٣١- الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكّل القيم، ابراهيم الحجري، الناشر للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
٣٢- الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، (دراسة نظرية تطبيقية)، علي ابراهيم، الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا - دمشق، ط١، ٢٠٠٢م.
٣٣- الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.
٣٤- سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي، أمثال العرب، لؤي حمزة عباس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
٣٥- السرد العربي القديم، الانواع والوظائف والبنيات، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر, ط١، ٢٠٠٨م.
٣٦- السرد، جون ميشيل أدم، تر، أحمد الودرني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٥م.
٣٧- شحنات المكان، جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط١، ٢٠١١م.
٣٨- الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا، فاطمة بدر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط١، ٢٠١٢م.
٣٩- شعرية الخطاب السردي، دراسة، محمد عزام، منشورات الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٥م.
٤٠- شعرية الرواية الفانتاستيكية، شعيب حلفي، دار الامان الرباط، ط١، ٢٠٠٩م.
٤١- شعرية المكان في الرواية الجديدة،الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجا، خالد حسين، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ٢٠٠٠م.
٤٢- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر، نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي، محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
٤٣- علم السرد، الشكل والوظيفة في السرد، جيرالد برنس، تر: باسم صالح، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ٢٠١٢م.
٤٤- علم السرد، مدخل الى نظرية السرد، بان مانفريد، تر، أماني أبو رحمة، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط١،٢٠١١م.
٤٥- غائب طعمة فرمان روائياً، دراسة فنية، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
٤٦- غواية السرد، قراءات في الرواية العربية، صابر الحباشة، دار نينوى للدراسات والنشر التوزيع ، سوريه – دمشق، ٢٠١٠م.
٤٧- الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة،افاق عربية، العراق – بغداد، ط١،٢٠٠١م.
٤٨- فضاء الكون السردي، جماليات التشكيل القصصي من النقاد الأكاديميين، إعداد وتقديم ومشاركة، محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٥م.
٤٩- فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية) حبيب مؤنسي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٥٠- فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
٥١- فن القصة،محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط٥ ١٩٦٦م.
٥٢- الفواعل السردية (دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة) بان البنا، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٩م.
٥٣- في دلالية القصص وشعرية السرد، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، ط١٩٩١،١م

٥٤- في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨م.
٥٥- قال الراوي، البينات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٥٦- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر، السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٥٧- قضايا الرواية العربية الجديدة،(الوجود والحدود)، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ٢٠١٠م.
٥٨- لسان العرب، ابن منظور، تصحيح امين احمد،محمد صادق، دار الاحياء والتراث العربي،ط٣،(د.ت).
٥٩- ما يُخفيه النص (قراءات في القصة الرواية)، ياسين النصير، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢م.
٦٠- المتخيل السردي، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبدالله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٩٩٠،١م.
٦١- مدخل إلى النقد المكاني، دراسات أدبية، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر التوزيع، سورية - دمشق، ط١، ٢٠١٥م.
٦٢- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٦٣- مرايا السرد (مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العراقي الحديث، زهير الجبوري،اتحاد الناشرين العراقيين، ط٢، ٢٠١٣م.
٦٤- المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر، عابد خزندار، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
٦٥- معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٠م.
٦٦- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية، للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقي - الجمهورية التونسية، ١٩٨٦م.
٦٧- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط١، ١٩٨٥م.
٦٨- المعجم الوسيط،ابراهيم مصطفى وآخرون،المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر، القاهرة،ط٢، ١٩٧٢م
٦٩- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط٢٠٠٢،١ م.
٧٠- مقارنات في السرد العربي، أسامة محمد البحيري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
٧١- من السردية الى التخيلية، بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، سعيد جبار، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٣م.
٧٢- مناقب ال ابي طالب ابي جعفر بن علي بن شهر اشوب السّروي المازندراني، تحقيق وفهرست، يوسف البقّاعي، دار الأضواء، بيروت – لبنان، للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢، ١٩٩١م.
٧٣- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) تر، إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط١٩٨٢،١م.
٧٤- النقد الادبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩٧م
٧٥- النموذج وقضايا أخرى، دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن، عبد الله رضوان،١٩٧٠ – ١٩٨٠م، رابطة الكتاب الاردنيين،عمان، ١٩٨٣م.
٧٦- النهايات المفتوحة، دراسة نقدية في فن انطوان تشيكوف القصصي، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٥م.

حضورُ المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية
(دراسة تحليلية)

زين العابدين سالم مردان المياحي أ.د. حسين عبود الهلالي

The Presence of the Semiotic Approach in the Journal Of Foreign Culture: An Analytical Study

Researcher: Zain Al-Abidin Salem Mardan Al-Mayahi,
Prof Dr. Hussein Aboud Al-Hilali

الملخص

يتناولُ هذا البحث صورة المنهج السيميائي وحضوره في إحدى المجلات العراقية العريقة وهي مجلة الثقافة الأجنبية، من خلال بعض الدراسات المترجمة التي وردت في المجلة بعد جمعها وتحليلها وبيان طريقة تحليل مجموعة من النقاد للنصوص على ضوء المنهج السيميائي، وتتبّع المنطلقات النظرية لهؤلاء النقاد والإجراءات المتّبعة في عملية التحليل لديهم، كما تحاول هذه الدراسة بيان أوجه الاختلاف في المنطلقات النظرية للمنهج السيميائي الواردة في هذه المجلة وربطها ومقارنتها فيما ورد في المراجع المعتبرة، وقد جاءت هذه الدراسة على قسمين:

١- مدخل نظري قدم صورة نظرية مبسطة ومكثفة للمنهج السيميائي.

٢- حضور المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية ويضم جانبين الأول: الدراسات النظرية و الثاني: الدراسات التطبيقية.

Abstract:

This research deals with the image of the semiotic method and its presence in one of the ancient Iraqi magazines, which is Foreign Culture Magazine. This was through some translated studies that appeared in this magazine after they were collected and analyzed so as to show the method used by a group of some critics who analyze texts in the light of the semiotic approach. It also follows the theoretical premises of these critics and the procedures that they adopted in their analysis process. This study attempts to show the differences in the theoretical premises of the semiotic method contained in this magazine, attempting to combine and compare these premises with what was mentioned in the references. This study is divided into two parts:

1- A theoretical introduction that presented a simplified and condensed theoretical picture of the semiotic approach.

2- Attending the semiotic curriculum in the foreign culture magazine, which includes two aspects: the theoretical studies, and applied ones.

المقدمة:

إنَّ الْحَمْدُ للهِ نَحْمَدُهُ وَنستَعِينُهُ ونستَغفِرُهُ ونستهديه، ونؤمن به ونتوكل عليه، ونعُوذُ باللهِ مِنْ شُرُورِ أَنْفُسِنَا وَمِنْ سَيِّئَاتِ أَعْمَالِنَا، منْ يَهْدِهِ اللهُ فَلاَ مُضِلَّ لَهُ، وَمَنْ يُضْلِلْ فَلاَ هَادِيَ لَهُ، الصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين خير الأولين والآخرين سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين.. وبعد

تضمّ مجلة الثقافة الأجنبية موادا إبداعية متنوّعة شملت كل أنواع الأدب والثقافة بصورة عامة، ونهضت بمشروع ثقافي نقدي، وقد تضمّنت النقد الأدبي بُكلِّ مجالاته، التنظير والتطبيق، وشملت نقد السرد بصورة كبيرة والشعر في غالب الأحيان، ويجد الباحث فيها كثيراً من الموضوعات التي تستحقّ المتابعة والدراسة.

قصدنا في البحث الوقوف عند ما نجده ضرورياً من الدراسات التي وردت في مجلة الثقافة الأجنبية التي يمكن أن تعطينا مادة كافية لعرض المنهج النقدي المدروس، لمناقشته أو تحليله أو نقده، واكتفينا ببعض النماذج التي يمكنها ايفاء الغرض الذي نروم الوصول إليه، فمن غير الممكن دراسة وتحليل كل الدراسات المنشورة في المجلة، لذا بعد أن تمّت قراءة الدراسات الموجودة في المجلة، جاءت عملية الإقصاء والانتقاء لمجموعة من العينات، وكان الانتقاء مقصوداً في الاختيار لبعض الدراسات التي تجلّى فيها المنهج السيميائي من الناحيتين النظرية والتطبيقية، والبعض الآخر تمّ ذكرها في الهامش.

جاءت الدراسة بعنوان (حضور المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية - دراسة تحليلية) تناولت فيها تجليات المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية العراقية التي تُعدّ من الدوريات العربية – العراقية - التي أسهمت في حقل النقد الأدبي بصورة إيجابية، فقد فتحت الباب أمام الاهتمام الخاص بالمناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة واعتمدت المجلة بشكل أساس على مجموعة من الدراسات والترجمات الجادّة، وبعض التجارب النقدية التي حاولت اختيار مناهج النقد الغربي ونقلها للنقد العربي عبر ترجمتها.

وقد عُرفت مجلة الثقافة الأجنبية بوصفها مجلة فصلية تُعنى بشؤون الثقافة والفنون، والأدب في العالم تصدرها وزارة الثقافة والإعلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة في العاصمة بغداد، بدأت بالنشر ورأت النور لأول مرة عام ١٩٨٠م، وما زالت إلى الآن مستمرة في عطائها الذي لا ينضب وهي تحمل في طياتها مادة من نصوص مترجمة من آداب وفنون وثقافة العالم. على الرغم من أنّ سنة ١٩٨٠ قد عُدّتْ سنة تجريبية لها فقد أُرخت أعدادها من سنة ١٩٨١.

وانقسمت الدراسة إلى قسمين: أحدهما مدخل نظري عرضنا فيه صورة نظرية مبسّطة ومكثّفة للمنهج السيميائي، والقسم الآخر: يتناول حضور المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية، عرضنا فيه صورة المنهج في المجلة من الناحية النظرية، وتجلياته من الناحية التطبيقية في بعض الدراسات المنشورة في المجلة.

وانتهت الدراسة بخاتمة تضمّنت أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال الدراسة، ثم قائمة بمجموعة من المراجع التي اعتمدها البحث، وآخر دعونا أن الحمد لله، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء أبي القاسم محمد وآل بيته وصحبه المنتجبين وسلّم تسليماً كثيراً.

١- مدخل:

تعدّدت وجهات النظر وتباينت الآراء حول هذا المفهوم الواسع والشامل، فقد برزت السيميائية بوصفها ردّ فعل على المناهج الحداثية وخصوصاً البنيوية، إذ شكلّت منذ خمسينيات القرن الماضي في المجال الأدبي، تياراً فكرياً أثرى الممارسة النقدية المعاصرة وأمدّها بأشكال جديدة لتصنيف الوقائع الأدبية، وفهمها وتأويلها، فقد فتحت المجال أمام الباحثين، في مجالات متعددة وآفاق مختلفة لتناول الإنتاج الأدبي الإنساني من زوايا نظر جديدة[1].

لهذا العلم جذور قديمة تعود الى الحضارات القديمة، فقد أجمع الدارسون على أن الإرهاصات الأولى له تعود إلى الحضارة الإغريقية القديمة، ثم اختفى هذا المصطلح لفترة طويلة ليعود في القرن

السابع عشر، فأول من استعمل لفظة (سيميوطيقا) هو الفيلسوف الانكليزي (جون لوك John Loke ١٦٣٢ - ١٧٠٤) تحت أسم (Semiolike)، وبنفس الدلالة التي قدّمها الفلاسفة اليونانيون، وتبعه ايضاً الفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس C.S. Perce ١٨٩٣ - ١٩١٤)[٢].

تشعّبت الترجمات والتعريبات لهذا العلم فسميَّ بتسميات عدة منها: السيميائية، أو السيميولوجيا، أو السيميوطيقا، او علم الإشارة، أو علم العلامات، أو علم الدلالة، وغيرها، رغم أنه اشتقّ من مصطلحين اثنين شائعين الأول (السيميولوجيا/ Semiology، فقد ارتبط عند الأوربيين بالعالم اللغوي السويسري (فرديناند دي سوسير F.De Saussuru) (١٨٥٦ - ١٩١٣م)، و منهجه ذي الاتجاه اللغوي اللساني[٣]، إذ يرى أن هذا العلم" يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فيشكّل هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي جزءاً من علم النفس العام"[٤]، أمّا المصطلح الثاني فهو (السيميوطيقا / Semiotics)، فيرتبط بالعالم والفيلسوف الأمريكي (شارل ساندرس بيرس Ch.S.Perice)، ومنهجه ذي الصبغة المنطقية الفلسفية، فقد" انتهج بورس بذلك نهجاً فلسفياً خاصاً كان يمثّل رؤيته للعالم والوجود، وقد ارتبطت هذه الرؤية بفلسفة أرسطو وكانط وهيغل، بعد أن فاعلها بأفكاره الخاصة مطوّراً بذلك نظريته الشمولية حول العلامات"[٥]، وكان لكل منهما أثر كبير في التكوين الفعلي لهذا المنهج النقدي، فقد كانا مبتكرين لا معين له[٦]

إنَّ تعريف السيميائية وحصرها بتعريف واحد شامل صعب جداً والسبب يرجع إلى صعوبة تحديد موضوعها إذ إنَّ" السميائيات لا تنفرد بموضوع بها، فهي تهتمّ بكل ما ينتمي إلى التجربة الإنسانية العادية شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلالية... إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكّل موضوعاً للسيمائيات"[٧]، لذلك قُدّمت لها تعريفات متنوعة، واختلفت الآراء في تحديد مفهومها، فقد عرّفها (سوسير) بانها علم العلامات، لكن ليست أي علامات وإنما فقط تلك العلامات التي تكون الارساليات الأساسية للتواصل الانساني كيف ما كانت مكونات هذه الارساليات سواء أكانت سمعية أم بصرية أم حركية أم شمية..[٨]، إذ يرى "أنَّ اللغة نسق من العلامات التي تعبّر عن الأفكار، وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصمّ والبكم، ومع الشعائر الرمزية"[٩]، وإن السيميولوجيا في تصور سوسير تنطلق من نظام جديد للواقع، إذ يعد اللسان نسقاً دلالياً يقوم بالتعبير عن وظائف تعبّر عن أفكار متميّزة لتقدّم وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة، فما دامت هذا الوقائع (الانساق) المختلفة تؤدي نفس الوظيفة فإن من الممكن تصوّر علم عام يدرس كل هذه الدلائل المتنوّعة، وعلى هذا الاساس عدّها فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام[١٠]، ويرفض سوسير "الفكرة التي ترى أن اللغة هي كومة من الكلمات المتراكمة تدريجياً عبر الزمن، تؤدّي وظيفة الإشارة إلى الأشياء في العلم، فالعلامة عنده مركّبة من طرفين متصلين يمثلان كياناً ثنائي المبنى، يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[١١]، فالطرف الأول يمثّل الدالّ المتمثّل بالإشارة المكتوبة أو المنطوقة فهو يتشكّل من الصوت الواقعي، والمادي، والطبيعي أي الصورة الصوتية، وهو عبارة عن الانطباع النفسي للصوت أو عبارة عن وسيط، "ولا يقصد بالصورة الصوتية، الناحية الفيزياوية للصوت بل الصورة السايكولوجية للصوت، أي الانطباع أو الأثر الذي تتركه في الحواس إذن فالصورة الصوتية هي حسية (لها علاقة بالحواس)، واذا حدث أنْ وصفتها بأنها مادية فإنما اعني بذلك في طبيعتها الحسية، وبالمقابلة بالعنصر الآخر للارتباط"[١٢]، فالدالّ عند سوسير ليس مادياً، ولكن ماديته مرتبطة بالفكرة، وبما يتركه من أثر في النفس، أما الطرف الثاني الذي يمثّل المدلول، التمثيل الذهني للشيء الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع، أو المفهوم الذي نعقله من الإشارة[١٣]، فسوسير جعل اللغة نظاماً علاميًّا يتكوّن من اتحاد الدالّ Signifiant، والمدلول Signifie، وفق علاقة اعتباطية من خلال الجمع بين الطرفين (الدالّ والمدلول) يتكوّن المعنى اللغوي، وهذه الرابطة التي

تجمعهما هي رابطة اعتباطية، "ولا يمكن أن توحي الاعتباطية بأن الدالّ يوجد بمحض اختيار الناطق.. ولا يتحكّم في اختياره دافع معين أي أن اختياره اعتباطي بالنسبة للمدلول، وبعبارة أخرى لا تقرن الدالّ والمدلول أية قرينة طبيعية في الواقع"[١٤].

أمّا (بورس) فقد اختلف في تعريفه عن سوسير، إذ ربط السيمياء بالمنطق بمفهومه العام فهو يرى أنه الوجه أو الاسم الثاني للسيميوطيقا، وفي رأيه هذا أعدّ المنطق هو علم الفكر الذي تجسّده العلامات، ولذلك فالسيمياء البيرسية تقدّم نفسها على انها منطق عام يستوعب كل الظواهر ويسعى الى صياغة قواعد مجرّدة وقيم شاملة للتمييز بين الصحيح والخطأ، وبذلك فالسيمياء جزء من العلوم المعيارية كالمنطق علم الصحيح والخطأ)، وأنَّ السيميوطيقا هي نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات، ويعني بشبه ضرورية أنه يرصد طبيعة العلامات، وعبر هذا الرصد لن يعترض عن تسميتها بالتجريد، فبورس ابتعد بالتفكير السيميائي إلى أبعد نقطة من المعرفة المشبّعة، والمثقلة بالأفكار العلمية المختلفة، بل انه تجاوز الدرس السيميائي نفسه، فقد عمل جاهداً على ارساء مفاهيمه وأسسه الفكرية طوال حياته[١٥]، فهي عنده مذهب العلامات، إذ تبحث عن الكيفية التي تكون بها خصائص العلامات التي يستعملها الذكاء البشري في خطواته العلمية، وليست العلامات داخل النسق في حدّ ذاته،"ويستند علم السيمياء عند بيرس إلى فلسفة شاملة للكون، تبدو بسبب طبعها المغالي في التجريد والتعميم موضع شك لأن تكون صالحة لتأسيس نظرية المعرفة عامةً والسيمياء خاصة، ومع ذلك فهي توفر منهجية سهلة لإقامة نظرية العلامة"[١٦]، فبورس يجعل العلامة كأساس للعالم كله، فهي عنده نقطة الانطلاق التي بنى عليها تعريف كل عنصر، وهي ايضاً المبدأ الذي يحكم تفسير مجموعات العناصر، سواء كانت هذه المجموعات مجردة أو ملموسة، فقد وفر بورس لعلم السيمياء مناخاً علمياً متعدّد الاتجاهات يشمل الفلسفة، والمنطق، والظاهراتية، والرياضيات، الى أن يصوغ نظريته خارج حدود النموذج اللغوي، خلاف ما فعله سوسير، لذلك فقد اتسعت مساحة العلامات لدى بورس حتى غطّت جميع مظاهر الوجود بمختلف تشكلاته، لتتعدّى إلى الإنسان، وافكاره، ومشاعره[١٧]. فهي في تصورهِ" الوجه الآخر لأوليات الإدراك، لذا لا يمكن تصوّر سيمائيات مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر، إدراك الأنا وإدراك العالم الذي تتحرّك داخله هذه الأنا، فالتجربة الإنسانية.. تشتغل بكافة أبعادها كمهد للعلامات: لحياتها ولنموها ولموتها ايضاً فلا شيء يفلت من سلطان العلامة، ولا شيء يمكن أن يشتغل خارج نسق يحّدد له سمكه وطرق إنتاجه لمعانيه، ولا وجود لشيء يحلّق حراً طليقاً لا تحكمه حدود ولا يحدّ من نزواته نسق"[١٨].

ووردت بعض الآراء والتعريفات للكثير من النقاد، فنجد جوليا غريماس يعرّف السيميائيات بقوله إنَّها: " علم جديد مستقلّ تماماً عن الأسلاف البعيدين، وهي مرتبطة أساساً بـ(سوسير)، وكذلك بـ (بورس) الذي نظر إليها مبكراً، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتماداً على اعمال (جاكبسون)، و(هيالمسليف)، وكذلك في روسيا، فـ(غريماس) ينفي وجود أية محاولة في علم السيمياء قبل (دو سوسير)، و(بورس)، كما يرى أن لأفكار (جاكبسون) دوراً كبيراً في بلورة هذا العلم الحديث"[١٩]، وقد عرّف بيير جيرو السيميائية بقوله هي: "علم يدرس انساق الاشارات، لغات أنماط إشارات المرور إلى آخره وهذا التعريف يجعل اللغة جزءاً من العلامة "[٢٠].

ويذهب بارت إلى أن السيميولوجيا يمكن أنْ نحدّدها رسمياً بأنها علم الدلائل، وتستمدّ مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات[٢١]، فقد مارس بارت "التحليل السيميائي على أكمل وجه ووسّع مفهوم السيميائية لتشمل حتى دراسة الاساطير، وقد زعم عكس دي سوسير، أن اللسانيات هي الأصل وأن السيمولوجيا فرع عنها، ثم جاء بعده جاك دريدا ونادى بضرورة قلب مقولة بارت والعودة إلى رأي دي سوسير"[٢٢]، وقد أجمع كل الغربيين على أن السيميائيات هي "العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفّها كل من (تودوروف)، و(غريماس)، و(جوليا كريستيفا)، و (جون دوبوا)، و (جوزيف راي دوبوف)، أمّا موضوعها فتحدّده (جوليا كريستيفا) بقولها: دراسة الأنظمة

الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة من خلال علم أخذ يتكون وهو السيميوطيقا، فالموضوع الأساسي الذي تدور حوله السيميائيات هو العلامة ولا شيء سواها امّا مهمتها فتلخّصها الباحثة نفسها في قولها: دور السيميائية هو بناء نظرية عامة عن أنظمة الإبلاغ "[٢٣].

في حين يرى بعض النقاد "أن السيميائية لا تدرس العلامة لذاتها؛ لكونها معنية بنتيجة التماس الحاصل بين أركانها (الدالّ / المدلول) عبر الدليل، وهي في النهاية لا تولي اهتماماً لهذه العلامة، وعملها يصبّ على الدلالة المتحقّقة جّراء العلامة التي هي شكل تعبيري فقط، يتركّز اهتمامها على وصف شكل المضمون الذي تمثّله الدلالة، وبهذا تكون العلامة هي موضوعة السيمياء وليست وظيفتها "[٢٤].

٢- حضور المنهج السيميائي في مجلة الثقافة الأجنبية:

تبقى عملية تطبيق المستوى الإجرائي للمنهج السيميائي في مقاربة النصوص الإبداعية وخصوصاً الشعرية منها عملية معقدة، وتختلف من باحث إلى آخر، وأن جميع النصوص الأدبية تقبل عملية التحليل اللساني، الذي يصبّ في دائرة النص النقدي، وقد "تختلف زاوية النظر إلى النص من منهج إلى منهج آخر وفق تطورات البيئة الثقافية وما تضمنّته من تجارب سابقه عليها..، واضعين في اعتبارنا ان المنهج السيميولوجي منهج داخلي محايث أي أنه يركّز على داخل النص، كما أنه منهج بنيوي – في المقام الأول – فالاهتمام بداخليات النص ما هو إلاّ توجّه بنيوي"[٢٥]؛ لأن المنهج السيميائي يتداخل مع المنهج البنيوي في بعض مواطن تطبيقاته، وخصوصاً عند اتكائه على اللسانيات واللغة على اعتبار أن" العلامة عنصرٌ داخل سيرورة دلالية"[٢٦]؛ فالمنهج السيميائي يبحث في العلاقات الداخلية للنص الأدبي التي تؤسّسها (العلامة)، ومنتجات التواصل بين تلك العلاقات، وجلّ تركيزه يكون على الدلالة وذلك من خلال متابعته لدوالها الصغرى والكبرى.

لقد حاولت بعض الدراسات التي نشرت في مجلة الثقافة الأجنبية الانسجام مع المنهج السيميائي فمنها ما تناولته من الجانب النظري سميناها بالدراسات النظرية، والبعض الآخر بالدراسات التطبيقية[٢٧].

الدراسات النظرية:

في هذه الجانب يركّز البحث على الدراسات التي وردت في مجلة الثقافة الاجنبية والتي كانت تصبّ اهتمامها بالصورة النظرية للمنهج السيميائي، وقد ركّزنا على بعض الدراسات التي يظن البحث أنها ذات أهمية للدراسة، ولم يكن استدعاؤنا للدراسات يعتمد على معيارٍ ثابت في انتقاء الدراسات بل اعتمدنا أهميتها وأسبقيتها في تناول المنهج بصورة متسلسلة، ومن هذه الدراسات دراسة نشرت في العدد الثاني، لسنة ٢٠١٣ بعنوان "النقد الثقافي والسيميوطيقيا"، لآرثر آسا بيرجر، ترجمة فاطمة الذهبي يعالج الناقد فيها" بعض المفاهيم الأساسية في السيميوطيقا لتوضيح كيف أنها تمكنّنا من إيجاد المعنى في النصوص والظواهر الأخرى، وأحاول تفسير كل مفهوم بأبسط طريقة ممكنة وأقتبس على نحو مكثّف من المقاطع المهمة التي كتبها مؤلفون مختلفون لإعطاء القارئ فكرة ما حول كيفية تعبير هؤلاء عن أنفسهم"[٢٨]

يبدأ الناقد دراسته بتعريف مصطلحي السيميوطيقا والسيميولوجيا وإعطاء صورة كاملة عن مفهوم هذين المصطلحين، وأبرز من مثلّهما واستخدمهما، إذ يرجع جذر هذين المصطلحين إلى الجذر اليوناني(Semion)، وهذا ما وضحته جوليا كريستيفا في قولها: "إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكّل موضوع علم أخذ يتكوّن، وهو السيميوتيقا من الكلمة اليونانية Semeion أي علامة"[٢٩]، وما ذكره سوسير ايضا في قوله: "يمكننا أن نتصوّر علماً يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، نطلق عليه علم العلامات Semiology والاسم مشتقّ من الكلمة اليونانية Semion وتعني علامة"[٣٠]، ويرى أن مصطلح السيميوطيقا يرتبط بالفيلسوف الأمريكي (سي – أس بيرس)، فقد كان ذا منطلق فلسفي منطقي أما مصطلح السيميولوجيا فيرتبط بعمل اللساني (فرديناند دي سوسير)، الذي كانت نظرته للعلامة

من أساس لغوي لساني وكلاهما يُعنى بكيفية توليد المعنى وإيصاله، فسوسير يقترح أن العلامات تتألّف من جزأين هما الدالّ الصوت، والمدلول المفهوم، ويرى بأن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية[٣١].

ثم ينتقل للحديث عن الرموز في نسق (سوسير) وأنواع العلامات في نسق (بورس)، إذ يرى أنَّ الرمز هو "صنف فرعي للعلامة، وهو العلامة التي لا يكون معناها اعتباطياً أو اصطلاحياً تماماً"[٣٢]، فليست كل العلامات تتصف بالاعتباطية كالرمز وأسماء الأصوات، وعلامات التعجب والإشارات الصامتة، فسوسير يفسّر قائلاً: "لقد استخدمت لفظة الرمز Symbol للدلالة على الاشارة اللغوية، أو بعبارة أدقّ للدلالة على ما أطلقنا عليه هنا بالدالّ، إن استخدام لفظة الرمز لا يتفق مع صفة الاعتباطية، فمن مميّزات الرمز أنه لا يكون اعتباطياً على نحو كلي، فهو ليس فارغاً: إذ هناك جذر لرابطة طبيعية بين الدالّ والمدلول فرمز العدالة – الميزان – لا يمكن استبداله اعتباطياً بأي رمز آخر – كالعربة مثلاً "[٣٣]، ويؤكد سوسير أن وجود الرمز يكون محدوداً قياساً بالعلامات الأخرى التي تشترك معه بصفة الاعتباط، ورغم كل شيء تبقى صفة الاعتباطية غامضة في تأثيرها على قيمة العلامة عند سوسير، ويرى الناقد أن الرمز مهّم جداً للناس كموضوع أو صورة لأنه يمثّل الأحداث التاريخية المرتبطة به ويكون مستودعاً للمعاني، ويحمل في طياته الكثير من التضمينات، ففي النقد الأدبي مثلا نجد غالباً ما تكون الدراسة الرمزية في النصوص ترتبط ببحث عناصرها الأسطورية، وهذا ما يسمّى بمدرسة تحليل الأسطورة والرمز، وغالباً ما يكون للأبطال في الروايات، والمسرحيات والأفلام أبعادا رمزية[٣٤].

أمّا انواع العلامات حسب نسق بورس فيرى الناقد أن بورس قسم العلامات من حيث الموضوع الى ثلاثة أنواع: الايقونات التي تتصل بالتشابه، والمؤشرات التي تتصل بالارتباط المنطقي، والرموز الاصطلاحية[٣٥]:

١- العلامة الايقونية: على رأي بورس هي "عبارة عن علامة تدلّ على موضوعها من حيث أنها ترسمه أو تحاكيه.. ويشترط فيها أن تشاركه ببعض الخصائص"[٣٦]، وتحيل هذه العلامة ببعض صفاتها التي تمتاز بها هي وحدها إلى الشيء الذي تشير اليه، وأبرز أمثلتها التي يضربها بورس هي الصورة الفوتوغرافية، والصورة التمثيلية الشخصية[٣٧]، فالصورة الفوتوغرافية تدلّ على الشيء الذي صورته كالإنسان أو النخلة أو غير ذلك.

٢- العلامة المؤشرية أو القرينية: وهي علامة تشير إلى الموضوعة التي تمثلّها وذلك من خلال التأثير بتلك الموضوعة تأثيراً حقيقياً، فهي ترتبط بموضوعها ارتباطاً سببياً، وأبرز أمثلتها الأعراض الطبية التي تشير الى وجود علة عند المريض، وآثار الإقدام التي تترك أثناء المشي على الرمال التي تدلّ على مرور أناس من هذا المكان[٣٨]، والدخان يدلّ على النار.

٣- العلامة الرمزية: يعّرف بورس الرمز بأنه " كل علامة مرتبطة بموضوعها بمقتضى تواضع..، هو علامة تحيل على الموضوع الذي تشير إليه بمقتضى القانون، يكون في العادة في شكل تداعٍ لأفكار عامة"[٣٩]، فطبيعة هذه العلامة في علاقتها مع الموضوع ، فهي علاقة عرفية محض وغير معللة[٤٠]، ومن أمثلتها اللغة.

وفي نظرية بورس تكون للأيقونات والمؤشرات علاقات طبيعية مع ما تمثلّه، فعلى سبيل المثال صورة شخص ما وتصوير الشخص (أيقون) والدخان الذي يشير إلى النار (مؤشر)، ومن جانب آخر يرى الناقد يجب تعلم معاني الرموز، فالسيميوطيقا مهمة جداً، فبورس يؤكد أن الكون في جوهره نسق علامات[٤١].

وثمة دراسة أخرى نُشرت في العدد الأول لسنة ٢٠١٢ بعنوان "السيموطيقيا الأدبية ومبدأ العلامة"، لجون ديلي، ترجمها الدكتور باقر جاسم محمد، تناول فيها مفهوم السيميوطيقيا الأدبية والتغيرات التي خضع لها في الكثير من السياقات وخصوصاً في النموذج الأوربي، وإيجاد طريقة ما لتوسعه هذا المفهوم إذ يقول: "ما أرغب في انجازه هنا إذن، هو أن أقترح طريقة لتوسيع دراسة السيميوطيقيا الأدبية كي تتضمّن بمعنى ما، الظواهر الطبيعية، وأيضاً النصوص الأدبية، والثقافة الخالصة"[٤٢].

يرى الناقد أن مصطلح (سيميوطيقا) أخذ طريقه في الفرنسية بوصفة دلالة على السيميولوجيا

عموماً وهو استعمال غير حصيف، وهذا ما دعا له (جورج مونان)[٤٣]، و يعرف مونان السيميولوجيا بأنه "العلم الذي يدرس كل أنساق العلامات (الرموز) التي بفضلها يتحقّق التواصل بين الناس"[٤٤]، وسمه بغير حصيف ليس لنشوء الاستعمال الجديد، ولكنه محاولة مساواته مع استعمال قائم وراسخ الذي بوساطته جاءت دلالة سيميولوجيا، لترمز لجزء عدّه البعض خطأ على أنه يمثّل كل ما هو مرتقب من مبدأ العلامات[٤٥]، فهو غير حصيف نتيجة التعددية الدوالية لهذا المصطلح الغربي، ورغم هذه التعددية إلاّ أن أشهرها استخداماً بالفرنسية (Semiologie) وبالإنكليزية (Semiotics) "فالأوربيون يفضلون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية، أمّا الأمريكيون فيفضّلون السيميوطيقا التي جاء بها بورس، وهذه القضية إيديولوجية بحتة - حسب رأينا - فرغم الإقرار بتبنّي مصطلح السيميوطيقا وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوطيقية عام ١٩٦٩، إلاّ أن كل طرف يلتزم باستخدام المصطلح المتفق مع أيديولوجيته وتعصّبه"[٤٦]، ويرى الناقد أن (أزا بيرجر Asa Berger) لاحظت أن التقدم المعرفي الأساسي المفاجئ داخل حقل السيميولوجيا حصل نتيجة لاتخاذه اللسانيات إنموذجاً يحتذى به، وكذلك تطبيق المفاهيم اللسانية على الظواهر الأخرى مثل النصوص، فلابد أن تؤخذ السيميوطيقا على انها ضمناً تسمّى ذلك الحقل الأوسع الذي تشكّل السيميولوجيا فقط جزءاً مميزاً منه، ويؤكد الناقد انه لاحظ بنفسه تحت لواء السيميولوجيا المصطلح الذي ما زال بعيداً عن البطلان بأنه تأثّر وبشكل كبير جداً وبصورة متزايدة بتقليد سيميوطيقي الذي تطول بيرس، وموريس وغيرهم مّمن عملوا في الحقل العلمي، ومن المبالغة او ضغط التأثير لو قلنا إننا شهدنا ولادة المصطلح Semiotique إلى جانب مصطلح Semiologie وهو المصطلح الذي وإن لم يحلّ محلّ مصطلح Semiologie كلياً فأنه تمكّن من الهيمنة عليه، والى حدّ ما إلى الحلول محلّه[٤٧].

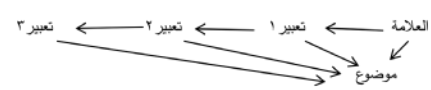
ووردت دراسة أخرى في العدد الرابع، لسنة ٢٠٠٨ يمكن وضعها ضمن الجانب النظري ايضاً تحت عنوان "تأثير السيمياء على الفلسفة"، لجون ديلي ايضاً، ترجمها سهيل نجم تناول الناقد فيها معرفة أي مدى يصل تأثير السيمياء على الفلسفة.

يبدأ الناقد دراسته بطرح تساؤل عن ما هو تأثير السيمياء على الفلسفة في مجرى القرن العشرين؟، فيرى الناقد انه من المبالغ فيه إن جاءت الإجابة أبعد من الهامشية؛ فالموقف يتغيّر بنحو مثير فإن السيمياء ما تزال على هوامش الفلسفة؛ فالفلسفة التحليلية خصوصاً في المجتمعات التي تتحدث الإنجليزية والإسبانية لم تتقبّل السيمياء، على الرغم من كل التوّقعات التي ترى أن المنظور اللساني في الفلسفة يرحّب بوجهة النظر السيميائية خصوصاً عند ملاحظة أن السيميولوجيا كانت الأنموذج المهيمن لدراسة العلامات في القرن العشرين[٤٨]، "والحقيقة أن المشغل السيميائي بوصفه منطلقاً حوارياً وفكرياً متعلقّاً بقضايا الإنسان الجوهرية الاشياء ودلالاتها (الحس، العقل، اللغة الدلالة) لا يحتاج إلى الكلفة البحثية في إثبات خصيصته الفلسفية؛ لكون الأمر مرتبطاً بقضيتين، الأولى: طبيعة الفلسفة وعلاقتها بكل ما هو فكري، سواء كان منظّماً أو غير منظّم، والقضية الأخرى: مرتبطة بالطابع الفلسفي المحض للسيميائية تأصيلاً وبلورة ومعالجة، وهكذا فإن كل مغذيات الفكر السيميائي هي فلسفية بالضرورة وإن لم تكن كذلك باعتبار الفرضية الأولى لقضية الفلسفة"[٤٩]، إلاّ أن غريماس ينفي تدّخل السيميائية بالفلسفة إذ يقول " إن النظرية السيميوطيقية ليست فرعاً من فروح الفلسفة إنما مجرّد تأمل عملي في الخطاب، أي خطاب حتى ولو لم يكن جملة قولية، وهي في عنايتها بالقيم والدلالة تحرص على الكشف عن الدلالة المتوارية تحت السطح في محاولة للوصول إلى معنى الحياة نفسها "[٥٠]

ويرى الناقد أنَّ السيمياء منذ عملية التدليل Semiosis أصرّت على أنَّ عمل العلامات ضمن اللغة الإنسانية بعيد عن عالم الخطاب المحتوى لذاته، بل على العكس من ذلك، فالاعتماد على السيمياء يتخطّى عمل العلامات الحدود التي وضعت من خلال الاستعمال البشري للعلامات، ولن يكون الاستعمال

البشري للعلامات حتى ممكناً إلاّ في اشتراك ثابت مع عمل العلامات وعلى أساسها في مستويات عديدة تحيط بالاستعمال اللساني، ويسلم النجاح كلما نجح في ذلك الاشتراك، فهناك اتفاق عام مفاده أن عمل العلامات هو عملية التدليل[٥١]، وهذا ما دعا اليه بعض النقاد الذين يرون إن السيمياء ليست علم العلامة بل التدّليل، فسعيد بنكراد يرى إن "السميائيات ليست علماً للعلامات، إنها دراسة التمفصلات الممكنة للمعنى؛ فالسميوز لا يمكن أن تكون تدبيراً لشأن خاصّ بعلامة مفردة، ولا علماً لعلامات معزولة"[٥٢]، فقد كان رفضه وتبنّيه لهذا الأمر معتمداً على أساس مفهوم السيموز، ويمتدّ ايضاً إلى حدوث الوعي أو الإدراك وهو ما يتضمّن الميدان الكامل للاستعمال الحيواني للعلامة، أو عملية التدليل الحيواني، ويرى الناقد أن هذا يفنّد الاقتراح الذي جّسده سوسير في الأنموذج السيميولوجي للعلامة الذي جاء من الدراسة المختلفة للمثالية الحديثة.

ثم ينتقل الناقد للحديث عن العلاقة بين العلامات إذ يرى أنَّ في نمط العلامات العاملة ضمن السيمياء، كل علامة تتضمّن في علاقة تربط ثلاثة مصطلحات، الأول يقوم بوظيفة تمثيل الآخر، وهو ما يسميّه بورس تبعاً إلى ذلك الماثول، وهو يرتبط مع ثانٍ يقوم بوظيفة التمثيل الذاتي التي يسمّيها بورس بـــ(دلالة الشيء) بعلاقة أصيلة يسمّى موضوعه، وهو قادر على تعين ثالث يسمّى تعبيره كي يقوم بالعلاقة الثلاثية ذاتها التي يرتبط بها بموضوعه الأول، وتستمرّ هذه العلاقة الى ما لا نهاية، ويمكن تمثيلها بالمخّطط الآتي[٥٣]



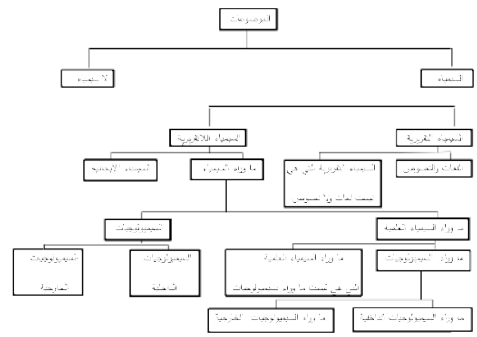
وفي دراسة نظرية أخرى وردت في العدد نفسه للسنة نفسها بعنوان "التراتب السيميائي قراءة في فكر لوس هيلمسليف" لسمير بدر، ترجمها يوسف اسكندر، يستعرض الناقد فيها السيميائية بصورة عامة في فكر الناقد الدنماركي هيلمسليف، وبيان أبرز آرائه في السيميائية وحدودها، وأقسامها، ومكوّناتها.

يبدأ الناقد تحت عنوان الديباجة بفاتحة للدراسة تناول فيها مفهوم السيمياء في فكر هيلمسليف إذ يقول: "تعدّ السيمياء، على وفق لوس هيلمسليف، التراتب hierarchy الأول والرئيس، وخصيصتها المميّزة هي استرشادها بمبدأ ديناميكي"[٥٤]، فهيلمسليف سعى إلى تأسيس السيميائيات بعد الذين سبقوه دون أن يراعي الموروث القديم الكلاسيكي الذي كان يرتبط ببورس وغيره مّمن أسسّوا النظرية السيميائية، فكان منهجه منقطعاً تماماً عن الواقعية[٥٥]، صاغ هيلمسليف نظريته بطريقته الخاصة في إطار اللسانيات وليس في اطار المنطق وعلم النفس إذ جازف تماماً بمنطقة اللغة، فقد أظهر في عمله (مبادئ النحو العام) المكتوب بالفرنسية في عام ١٩٢٨ إن مبدأ التصنيف متأصّل في اللهجات كلها، والإزمان كلها، والأمكنة كلها، فالسيمياء عنده حقل رحب وهي متميّزة عن غيرها من أنظمة التصنيف من خلال الانساق أو الانتظام الذي يشكّل أساسها التحليلي في المستويات كافة، وهذه الأنساق عند هيلمسليف توجد غالباً بين مكونات أي نظام سيميائي وتسمى هذه المكونات بـــ(مستوى التعبير)، و(مستوى المحتوى)، فهو يقترح استبدال الدال الذي اقترحه سوسير بمستوى التعبير ويستبدل المدلول ايضاً بمستوى المحتوى، وبين هذين المستويين علاقة تضامن يطلق عليها(الدالة السيميائية)[٥٦]، وبحسب نظرية هيلمسليف فإن اشكال التعبير هي المرئية في الموضوع (الذي تعبّر عنه)، أمّا أشكال المحتوى فهي الدلالة المرافقة لذلك، وهي المعاني والأفكار التي توجد قبل أن تتخذ شكلا واضحاً، وهناك نقطة مهمّة هو أننا عندما نحلّل نصاً ما سيميائياً فإننا نميّز بين المكونين (التعبير و المحتوى)، أمّا عند هيلمسليف فلا التعبير ولا المحتوى يمكن أن يسبق أحدهما الآخر، وإنما يجب أن يحلّلا معاً، كما عند سوسير[٥٧].

لقد ربط هيلمسليف بين نظرية اللغة ونظرية النص، فقد كان من القلائل، ومّمن لهم الفضل في الفكرة التي ترى أنَّ نظرية اللغة هي نفسها نظرية النص، فقد كان شديد التأثّر بسوسير وبورس إلاّ أنه يميل كثيراً لمقولات بورس ويبدو ذلك واضحاً من خلال إظهاره الوظيفة السيميائية، وكذلك

من استبداله الدالّ والمدلول بالمحتوى والتعبير كما أسلفت القول سابقاً[٥٨]، وقد ميّز هيلمسليف بين ثلاثة أنساق سيميائية هي: السيمياء التقريرية، والسيمياء الإيحائية، و السيمياء الواصفة.

وأخيراً يرى الناقد أن هيلمسليف ادعّى إن أية لغة يمكن أنْ تحلّل جيداً، وبصورة متكافئة، عبر نصوصها المكتوبة أو تفوّهاتها اللفظية لأن "النص أولي وليس أساسياً: فهو ببساطة نقطة بداية التحليل"[٥٩] وينقل الناقد مخططاً رسمه (فرانسيس وايتفيلد) مترجم أعمال هيلمسليف إلى الإنجليزية يبيّن فيه التراتب السيميائي بأجزائه المكوّنة الذي دعا إليه هيلمسليف:



الدراسات التطبيقية:

أمّا حضور المنهج السيميائي من الجانب التطبيقي فقد كان حضوره جزئياً لا كلياً وهذا النوع من الحضور لا يقلّ أهمية عن الحضور الكلي، فقد وردت بعض الدراسات التي يظنّ البحث أن المنهج السيميائي قد تجلّى فيها من حيث الإجراءات والتطبيق، منها دراسة نشرت في العدد الثالث، لسنة ١٩٩٣ بعنوان " الانغلاق والتوليد السيميائي اللامتناهي في (دكتور فاوست) و (اسم الوردة)"، بقلم ايفلين كوبلي، ترجمها رعد محمد مهدي، يسعى الناقد الى تقديم دراسة سيميائية من خلال بيان عناصر التضادّ بين روايتي (دكتور فاوست[٦٠]) للروائي الألماني (توماس مان ١٨٧٥ – ١٩٨٠)، ورواية (اسم الوردة[٦١]) للإيطالي (أُمبرتو إيكو ١٩٣٢ – ٢٠١٦) إذ يقول: "يصبّ هدفي هذا على القاء نظرة مقرّبة على هذه التضادات ومناقشتها على انها بنى موزونة ايديولوجياً أكثر منها عناصر ساكنة أو متكافئة ولمّا كانت هذه التضادات يرجّح أن تخضع للتأويل على ايدي قراء داخل الروايتين فسوف أقصر اهتمامي على النحو الذي يفصح فيه هؤلاء القراء إمّا عن رغبة في انغلاق سيميائي أو عن سعي الى تقويض هذه الرغبة عن طريق الاصرار على عملية التولّد السيميائي مفتوحة أو لا متناهية"[٦٢]

ويمكن عدّ هذه المسوغات مسوغات عامة لأنها لامست حقيقة السيميائية، ويبدو لي أن هذه التسويغات الإجرائية التي تبنّاها الناقد قد اتسمت بإضفاء العلمية على العملية النقدية، وينطلق الناقد في هذه الدراسة من كشف التضادات في الروايتين إذ يرى الناقد أن الروايتين تركّزان "على نحو أشدّ تخصيصاً على عملية القراءة بتضمينهما النص قراء كثيرين تجلّت جهودهم التأويلية بأن القراءة توّرطنا على الدوام في غوامض وتناقضات. هذا الهمّ السيميائي المشترك يبدو لي على أشدّ دلالية في سياق تأكيد تضادات يطرحها كلا المؤلفين"[٦٣].

ويرى الناقد من أبرز التماثلات في الروايتين هو أنَّ كلتيهما تشيران إلى القرون الوسطى، وبغية استثمار هذا التضادّ الأكثر أساسية في الروايتين يلجأ (مان) و (أيكو) إلى اقتباسات تناصية من أجل تكثيف قرون عديدة من الحضارة فيوحيان بعد ذلك بأن الماضي والحاضر شيء واحد ومختلف معاً، ففي رواية (اسم الوردة) يتخذ الحدث موقعه في ايطاليا القرن الرابع عشر لكن السرد يتضمّن اقتباسات من مراحل لاحقة، أمّا في رواية (دكتور فاوست)، فيتخذ الحدث موقعه في المانيا القرن العشرين لكن السرد يميل الى عدة نصوص من أزمان سابقة، فالتناصّ يعدّ من أهمّ التقنيات التي يعتمدها المنهج السيميائي، وهو يشكّل نظاماً علاماتياً من درجة التداخل النصي للنصوص الابداعية وبيان ما تكتنزه تلك النصوص من ملفوظات تاريخية أو دينية أو أسطورية، وهذا الأسلوب من التحليل لا يرفضه المنهج السيميائي واشتراطاته، بل يعضّده ويرسّخ جدواه[٦٤]، ويرى الناقد ايضاً إن (المكتبة) في رواية الوردة ترمز الى النظام الرهباني القروسطي، بينما ترمز(موسيقى ليفركون) في رواية فاوست الى المناخ السياسي لزمنه، وسواء أكان (ايكو)

و (مان) يتحدثان عن الطبيعة، والموسيقى، والعمارة، والجنس، والسياسة، والعلم، واللاهوت، فإن كليهما مدرك أن جميع هذه الممارسات الدالة يقطن الكون السيميائي ذاته، لذا فإن روايتيهما تجسّدان كيف يكون تكوّن الانساق نفسها منذ البدء، وكيف تديم نفسها، وكيف تفقد في النهاية قوّتها، ويرى الناقد إن الراويين يشيران في تعليقهما على هذه العملية الى أن النظام القروسطي بوصفه نسقاً سيميائياً مغلقاً يعادي ويأوي في آن واحد سيمياء لا متناهية، وهكذا يظهر جلياً أن المنهج السيميائي منهجٌ مالك لأدوات كثيرة مثل الصورة، والرمز، والموسيقى، كما ورد في هذه الدراسة، فقد كان المنهج السيميائي فاعلاً من خلال التركيز على بعض الرموز والتضادات في الروايتين[٦٥].

وهناك دراسة أخرى تدخل ضمن الجانب التطبيقي للمنهج السيميائي وردت في العدد الثاني، لسنة ٢٠١٢ بعنوان "اللغة والواقع في بواكير باسترناك"، بقلم باسترناك يوري لوتمان، ترجمها أحمد الباقري، لقد كان المنهج السيميائي فاعلاً في هذه الدراسة من خلال تركيز الناقد على بعض المحاور التي تدخل من ضمن اجراءات المنهج السيميائي إذ يرى إن "البنية العلاماتية للبواكير من قصائد باسترناك تستقرّ على مبادئ وحدات علاماتية متنوّعة، موضوع بعضها لجانب بعض"[٦٦]، وأول هذه المحاور تركيز الناقد على الألوان فقد استند في حفرهِ السيميائي إلى مبدأ الإحالة، إذ يقول: "البنية الاعرابية للجملة لا يميز التوازي ان يكون التأثير العلاماتي واحداً من الحدوثات المشتركة – (يغلي) يكون فكرة تنتمي الى مملكة مشاعر المحركات – ما هو مقترح يكون مساواة الزبدية (أبيض) يكون بصورة لونياً مرئياً (عواء) واحد سمعي"[٦٧] وهذا ما تمثّل في النص الآتي:

حدائق، برك، فناءات مسيجة
الخلق يغلي ببياض عوائنا
يكون لا شيء سوى أصناف من العواطف[٦٨]

وثاني المحاور جاء متمحوراً في التضادّ والتناقض مستنداً في ذلك إلى (المربع السيميائي) لغريماس الذي دشّن فيه تجسيد المعنى الذي يرى إنه يبنى على ثلاث علاقات: التضادية، والتناقض، والتضميني، فيورد الناقد بعض التناقضات والتضادّات التي وردت في بواكير أشعار باسترناك إذ يقول: "الكلمات التي توحي بالفضاء تعمل مرادفات لكلمات معبّرة عن كرب روحي تتابع (أنا مطعون بالمسافة) يكون قابلاً للتتابع مع (أنا مطعون بالحزن)، و (أنا مطعون بالألم)"[٦٩]، فالعناقيد العلاماتية تشكل أغلب عالم باسترناك الشعري وبطرائق مختلفة عن الطرائق اللسانية المختلفة فالتناقض أالافكار التي تتميّز بها بواكيره، وهذا مبدأ سيميائي محض، ويتكئ الناقد على تقنية اخرى من تقنيات المنهج السيميائي وهي تقنية التضادّ اذ يرى إن هناك نماذج علاماتية تتمثّل في التضادات بشكل ملحوظ، وتكون في بواكير أشعار باسترناك بارزة جداً في هذا الخصوص مثل (يحيي / يميت) و (أنا / لا أنا)، وهذا ما دعا اليه غريماس في حديثه عن التضادات والتناقضات.

يتضح لنا ممّا تقدّم من دراسات توشّحت بالمنهج السيميائي أن المنهج السيميائي توكأ على وسائل نقدية متعدّدة: أهمّها عناصر التضاد والتناقض، والرموز، فقد كان حضوره فاعلاً في جميع الدراسات التي تناولتها من الناحية التطبيقية إلاّ أنها لم تتناوله في جميع اجراءاته المعهودة والمتعدّدة المعروفة، ويبدو أن صورة المنهج وحضوره في مجلة الثقافة الأجنبية كانت مشابهة ومطابقة لما ذكر في المصادر والمراجع التي تناولتها من الناحية النظرية من حيث اجراءاته وتقنياته فقد تناوله النقاد من أغلب جوانبه.

الخاتمة:

من خلال مقاربتنا لبعض العينات المنشورة في مجلة الثقافة الأجنبية وهي تنتمي في رؤاها للمنهج السيميائي وأفكاره المختلفة، تبيّن أن مجلة الثقافة الأجنبية قد استكملت منهجاً علمياً من خلال بحثها في النتاجات الأدبية وترسيخ المفاهيم النقدية الحديثة ومساءلتها معاً، فقد تناولت العديد من الموضوعات النقدية وحاولت إيجاد العلاقة بين الأدب والظواهر الأخرى المتداخلة معها، وهذا الجانب يعكس حضور

المجلة ورسوخها في الحركة النقدية، فقد كانت جديرة بهذا التميّز، فهي مجلة رصينة، وقد تصدّت لكثير من الموضوعات ضمن أعدادها، فلم تكن مكرّرة لموضوعاتها النقدية، وبهذا كان منهج المجلة قائما على تعدّد القراءات وحق الاختلاف وحرية المنهج، ولقد حاولت دراسات مجلة الثقافة الأجنبية الانسجام مع المنهج السيميائي بوصفه منهجاً منتمياً إلى الحداثة المنهجية فقد كان حضوره لا بأس به فقد وردت دراسات تناولته من الناحيتين النظرية والتطبيقية، رغم قلتها من الناحية التطبيقية، فقد توكأ على وسائل نقدية متعدّدة: أهمّها عناصر التضاد والتناقض، والرموز، فقد كان حضوره فاعلاً في جميع الدراسات التي تناولتها من الناحية التطبيقية إلاّ أنها لم تتناوله في جميع اجراءاته المعهودة والمتعددة المعروفة، ولم تكن الدراسات والمراجعات التي في المجلة على مستوى واحد من العلمية وهذا أمر بديهي محكوم باختلاف النقاد ونماذجهم، فقد غلب على بعض الدراسات الأسلوب التفسيري الواسع، ممّا يكسبها صفة الإطناب والإسهاب وهذا على ما يبدو يؤدي إلى ضياع هدف ومغزى الدراسة الاساسي، وربما يعود الأمر إلى الترجمة، و تبيّن أنه لا كمال في المناهج النقدية كُلها، فلا يخلو منهج من هفوات أو مزالق، مّما أدّى إلى كثرة الاعتراضات على المناهج النقدية على مستوى التنظير، وكذلك لإكمال للقراءات النقدية فيبقى النص إنما هو من صنع انسان، ولا سيما الأدب ونقده فهما يعتمدان على الخيال والاحتمال لا القطع، إذ إن العملية النقدية تتطّلب ثقافة واسعة وشمولية، ومن يفتقدها لا يأتي بشيء ممتع في ما يقدم، وهذا ما تبيّن في بعض الدراسات النقدية التي وردت في المجلة، فبعض النقاد لم يتجاوزوا الدلالة السطحية للموضوع المدروس، وغاب عنهم المعنى العميق.

الهوامش:

١- ينظر: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، الطبعة الثالثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٢: ١٠

٢- ينظر: ماهي السيميولوجيا ، برنار توسان، ترجمة محمد نظيف، الطبعة الثانية، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠ م: ٣٧، و الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، د. هيام عبد زيد عطية، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢ م: ٣٤٨، و مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر حمد، دار القلم، بيروت – لبنان، د ط، د س : ٣٠٨

٣- ينظر: مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر حمد : ٣٠٦

٤- انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، سيزا قاسم، و نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة – مصر، د. س: ١٤٩

٥- التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب، اطروحة دكتوراه، اشراف الاستاذ الدكتور حسين عبود حميد الهلالي، جامعة البصرة – كلية التربية للعلوم الانسانية، ٢٠١٦: ٦٠

٦- ينظر: التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)، د. ناصر شاكر الأسدي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٩: ٢٣

٧- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد: ٢٨ - ٢٩

٨- ينظر: ماهي السيميولوجيا، برنار توسان: ٩

٩- معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠ م: ١٧

١٠- ينظر: دروس في السيميائيات ، د. حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ١٩٨٧: ٦٩

١١- مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر حمد : ٣٢٠ - ٣٢١

١٢- علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة الدكتور مالك يوسف المطلبي، د. ط ، دار افاق عربية، بغداد – العراق: ٨٥

١٣- ينظر: التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب: ٤٩، وينظر: مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: ١٥٤

١٤- مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد، د. ط، دار الياس العصرية، القاهرة – مصر، د س: ١٥٥

١٥- ينظر: معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر : ١٧، و التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب : ٥٨، و مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: ٢٦

١٦- تيارات في السيمياء، د. عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٩٠: ٤٦

١٧- ينظر: سيميولوجيا اللغة، اميل بنفنست، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، سوريا، المجلد ١، ع ٣، ١٩٨١: ٥، و التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب : ٥٨

١٨- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد: ٩١

١٩- معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر: ١٧

٢٠- مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر حمد : ٣٠٥

٢١- ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩٣: ٢٠

٢٢- مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر حمد : ٣٣٥

٢٣- معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر: ١٧ - ١٨

٢٤- التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب : ٩

٢٥- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كامل: ٤٣

٢٦- ينظر: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠: ٥١

٢٧- منها على سبيل المثال: السيمياء محاولة في تحديد المصطلح، جون لاينز، ترجمة أحمد خالص الشعلان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٤، ٢٠٠٨: ٣٥، و التواصل وسيميائية المكان، اليوت غينز، ترجمة رمضان مهلهل سدخان، ع ٤، ٢٠٠٨: ٦٣، و نحو نظرية إشارية لهوسيرل، كيفن موليغان وباري سميث، ترجمة عايد مطر هربود، ع ٤، ٢٠٠٨: ٧٢، و السيمياء والنقد الثقافي، ارثر اسا بيرجر، ترجمة د. هناء خليف غني، ع٤، ٢٠٠٨: ١٣٤، المسرح والعلامة والمجتمع، بول بواسيه، ترجمة د. هناء خليف غني، ع ٤، ٢٠٠٨: ١٥١، والسيمياء الاجتماعية، بول جي ثبولت ، ترجمة د. هناء خليف غني، ع ٤، ٢٠٠٨: ١٥٨، و تأملات سيميائية في تطبيق الترجمة وتعليمها، م. ر. غوزلسن، ترجمة د. حسيب الياس حديد، ع١، ٢٠١٠ : ٤٥

٢٨- النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر، ترجمة فاطمة الذهبي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٢، ٢٠٢٣: ٣٣

٢٩- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع ، الجزائر، ٢٠٠٣: ٢٦

٣٠- المرجع نفسه: ٢٦

٣١- ينظر: النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر: ٣٤ – ٣٥، وينظر: المناهج اللسانية وتطبيقاتها في تحليل النص الشعري تحليل ونقد، مجيد مطشر عامر، اطروحة دكتوراه، اشراف الاستاذ الدكتور سامي علي جبار، كلية التربية جامعة البصرة، ٢٠٠٨ م: ٩٢

٣٢- النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر: ٣٧

٣٣- علم اللغة العام، فردينان دي سوسير: ٨٧

٣٤- ينظر: التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية انموذجاً، سراح محمد يعقوب: ٥٦، و النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر: ٣٧ - ٣٨

٣٥- ينظر: النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر: ٣٨

٣٦- تيارات في السيمياء، د. عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٩٠: ٥٧

٣٧- مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: ٣١ - ٣٢

٣٨- ينظر: المرجع نفسة: ١٤٢

٣٩- السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة د. أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥: ٣٢٩

٤٠- ينظر: مدخل إلى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد: ٣٤

٤١- ينظر: النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر: ٣٨

٤٢- السيموطيقيا الأدبية ومبدأ العلامة، جون ديلي، ترجمة الدكتور باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع١، ٢٠١٢: ٤

٤٣- ينظر: المرجع نفسه: ٥

٤٤- السيمياء والتواصل، أ. م.د ميساء صائب رافع، بحث منشور في مجلة الباحث الإعلامي، جامعة بغداد كلية الإعلام - العراق، العدد ٣٣ – ٣٤، كانون الأول ٢٠١٦: ١٨٤

٤٥- ينظر: السيموطيقيا الأدبية ومبدأ العلامة، جون ديلي: ٥

٤٦- معجم السيميائيات ، فيصل الأحمر : ١٣

٤٧- ينظر: السيموطيقيا الأدبية ومبدأ العلامة، جون ديلي: ٥ - ٩

٤٨- ينظر: تأثير السيمياء على الفلسفة ، جون ديلي، ترجمة سهيل نجم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٤، ٢٠٠٨: ٩٧ - ٩٨

٤٩- التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراح محمد يعقوب: ١٥

٥٠- معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن و فليزيتاس رينجهام، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨: ٧

٥١- ينظر: تأثير السيمياء على الفلسفة ، جون ديلي: ٩٨ - ٩٩

٥٢- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد: ٥٢

٥٣- ينظر: تأثير السيمياء على الفلسفة ، جون ديلي: ٩٩، وينظر: تيارات في السيمياء، د. عادل فاخوري : ٥١ - ٥٢

٥٤- التراتب السيميائي قراءة في فكر لوس هيلمسليف، سمير بدر، ترجمة يوسف اسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع٤، ٢٠٠٨: ١٢٤

٥٥- ينظر: فنون النص وعلومه، فرانسوا راستي، ترجمة ادريس الخطاب، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠: ٨٣ – ٨٤

٥٦- ينظر: التراتب السيميائي قراءة في فكر لوس هيلمسليف ، سمير بدر: ١٢٦، و ينظر: وصف الألسنية وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المضمون ، د. جمال بلعربي، بحث نشر في مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، المجلد ٨، العدد ١، ٢٠١٩: ٣١٢

٥٧- ينظر: المرجع نفسه: ١٢٦

٥٨- ينظر: التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراح محمد يعقوب: ١٠٢- ١٠٣، و ينظر: فنون النص وعلومه، فرانسوا راستي: ٨٩

٥٩- فنون النص وعلومه، فرانسوا راستي: ٩٠

٦٠- دكتور فاوستوس، توماس مان، ترجمة محمد جديد، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سوريا، ٢٠٠٠

٦١- اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصّمعي، الطبعة الثانية، دار أويا، تونس، ١٩٩٤

٦٢- الانغلاق والتوليد السيميائي اللامتناهي في (دكتور فاوست) و(اسم الوردة)، ايفلين كوبلي، ترجمة رعد محمد مهدي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٣ ١٩٩٣: ٣١

٦٣- المرجع نفسه: ٣١

٦٤- ينظر: المراجع نفسه: ٣١ – ٣٢

٦٥- ينظر المرجع نفسه: ٣٢

٦٦- اللغة والواقع في بواكير باسترناك ، باسترناك يوري لوتمان، ترجمة أحمد الباقري، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٢، ٢٠١٢: ٨

٦٧- المرجع نفسه: ٨

٦٨- المرجع نفسه: ٨

٦٩- المرجع نفسه: ٦

المصادر والمراجع:

أ- الكتب

١- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، د. عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع ، الجزائر، ٢٠٠٣

٢- اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة أحمد الصّمعي، الطبعة الثانية، دار أويا، تونس، ١٩٩٤

٣- انظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، سيزا قاسم، و نصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة – مصر، د. س

٤- التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع)، د. ناصر شاكر الأسدي، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٩

٥- تيارات في السيمياء، د. عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ١٩٩٠

٦- الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي، د. هيام عبد زيد عطية، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢ م

٧- درس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، الطبعة الثالثة، دار توبقال للشنر، الدار البيضاء – المغرب، ١٩٩٣

٨- دروس في السيميائيات ، د. حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ١٩٨٧

٩- دكتور فاوستوس، توماس مان، ترجمة محمد جديد، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سوريا، ٢٠٠٠

١٠- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، الطبعة الثالثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٢

١١- السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة د. أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥

١٢- العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، أمبرتو إيكو، ترجمة سعيد بنكراد، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠

١٣- علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، مراجعة الدكتور مالك يوسف المطلبي، د. ط، دار افاق عربية، بغداد – العراق، ١٩٨٥

١٤- فنون النص وعلومه، فرانسوا راستي، ترجمة ادريس الخطاب، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠١٠

١٥- ماهي السيميولوجيا ، برنار توسان، ترجمة محمد نظيف، الطبعة الثانية، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م

١٦- مدخل الى السيميوطيقا، سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد، د. ط، دار الياس العصرية، القاهرة – مصر، د س

١٧- معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠م

١٨- معجم مصطلحات السيميوطيقا، برونوين ماتن و فليزيتاس رينجهام، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٨

١٩- مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، الدكتور عبدالله خضر محمد، دار القلم، بيروت – لبنان، د ط، د س

ب - الرسائل والأطاريح

١- التداخل المنهجي في طرائق تحليل النص الشعري – السيميائية أنموذجاً، سراج محمد يعقوب، اطروحة دكتوراه، اشراف الاستاذ الدكتور حسين عبود حميد الهلالي، جامعة البصرة – كلية التربية للعلوم الانسانية، ٢٠١٦

٢- المناهج اللسانية وتطبيقاتها في تحليل النص الشعري تحليل ونقد، مجيد مطشر عامر، اطروحة دكتوراه، اشراف الاستاذ الدكتور سامي علي جبار، كلية التربية جامعة البصرة، ٢٠٠٨ م

ج – المجلات والدوريات

١- تأثير السيمياء على الفلسفة ، جون ديلي، ترجمة سهيل نجم، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٤، ٢٠٠٨

٢- التراتب السيميائي قراءة في فكر لوس هيلمسليف، سمير بدر، ترجمة يوسف اسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع٤، ٢٠٠٨

٣- السيموطيقيا الأدبية ومبدأ العلامة، جون ديلي، ترجمة الدكتور باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة

الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع١، ٢٠١٢
٤- السيمياء والتواصل، أ. م.د ميساء صائب رافع، بحث منشور في مجلة الباحث الإعلامي، جامعة بغداد كلية الإعلام - العراق، العدد ٣٣ – ٣٤، كانون الأول ٢٠١٦
٥- سيميولوجيا اللغة، اميل بنفنست، ترجمة سيزا قاسم، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، سوريا، المجلد ١، ع ٣، ١٩٨١
٦- اللغة والواقع في بواكير باسترناك ، باسترناك يوري لوتمان، ترجمة أحمد الباقري، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٢، ٢٠١٢
٧- النقد الثقافي والسيميوطيقيا، آرثر آسا بيرجر، ترجمة فاطمة الذهبي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ع ٢، ٢٠١٣
٨- وصف الألسنية وبنية العلامة عند هيلمسلاف شكل التعبير وشكل المضمون ، د. جمال بلعربي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، المجلد ٨، العدد ١، ٢٠١٩

التوحيد في توقيعات المعصومين عليهم السلام دراسة موضوعية

أ.د مسلم مالك الأسدي
محمد قاسم هاشم

Monotheism in the letters of the infallible Imams, peace be upon them: an objective study

Prof. Dr. Muslim Malik Al-Asadi
Muhammad Qasim Hashem

الملخص

يُعد التوحيد المرتكز الأساس الذي تموضع عليه الدين الإسلامي، فهو أساس كل أمر في هذا الدين العظيم، فالإيمان بوحدانية الله جل وعلا، هي المدخل لما تلاها من أصول الدين وفروعه، ومن دون الإيمان بها يكون وجود بقيتها من عدمه سواء.

وإن هذه المسألة تظافر القول فيها في مواضع عدّة وفي أزمان كثيرة، فبعد أنْ ثبّط عليه الصلاة والسلام فكر قريش، وقضى على فكرهم المتعدد، ونشرَ دين التوحيد في أرض العرب، سرعان ما أعاد العرب أنفسهم فكرة التعدد، فغالوا في بعض الشخصيات العظيمة وسحبوها إلى الإلوهية، وبعد أنْ امتزج فكرهم بفكر الأمم الأخرى الوثنية سايروهم في بعض المواضع، وقلدوهم في التعددية الإلهية.

من هنا حرص الأئمة الأطهار عليهم السلام على توضيح صفات الحق تعالى للناس؛ لئلا يذهبوا شططا في دينهم.

Abstract:

Monotheism is the foundation upon which the Islamic religion is based. In other words, it is the basis of every matter in this great religion. Belief in the oneness of God, the Exalted the Majestic, is the entrance to the foundations and branches of the Islam. Without believing in monotheism, whether the rest exited or not will be the same.

this issue has been emphasized on in many instances and situations. When Allah, the Exalted the Majestic, discouraged the thought of the Quraish, eliminated their polytheistic thought, and spread the religion of monotheism in the land of the Arabs, soon the Arabs themselves returned to the idea of polygamy. They exaggerated in some great personalities and dragged them to divinity. Then, their thought was mixed with that of other pagan nations, they matched them in some places, and imitated them in divine pluralism.

Hence the keenness of the imams, peace be upon them, to clarify the attributes of God Almighty to people; lest they go too far in their religion.

المقدمة:

الحمد لله خالق الأسباب ومدبرها، مانح العقل ليهتدي الإنسان لسبلها، ويسلك جادة الصواب باجتناب أوعرها، الحمد لله خالق القرآن ومنزله، مرشد الإنسان ومنقذه، معلم البيان ومبينه، وأفضل التحية والسلام على النبي الهمام، المبعوث رحمة للأنام، الحبيب المصطفى المؤيد، أبي القاسم محمد (صلى الله عليه وآله)، وعلى أهل بيته الأطهار، النجباء الأبرار، صلوات الله وسلامه عليهم؛ وبعد:

إنّ الأئمة المعصومين (عليهم السلام) هم الوارث الوحيد لعلم رسول الله (صلى الله عليه وآله)، وهم عِدل الكتاب المجيد، الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، ولا من خلفه، مما يعني اقتصار أصح العلوم وأدقها وأعمقها وأفضلها عليهم، فهم المنبع الصافي، والمنهل الراقي، لجميع متطلبات الحياة، سواء السياسية أو الاجتماعية، أو الاقتصادية والدينية، فانبرى (عليهم السلام) على طول خط التأريخ، لتوضيح المسائل وتفصيلها وتبيينها للناس، فكانوا هم الباب الأوحد للعلم الأمجد.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ أهم صفات التوحيد وأخطرها مفهوما، لا ينبعث شعاعها من غيرهم، فأشاروا بالبنان لأعمق مسائل التوحيد التي تمس الذات الإلهية بمنظورها الفكري، وبعدها الثقافي، من هنا وجد الباحثان أنّ من اللائق بهما أن يكونا خادمين لهذه العلوم الجليلة، فحاولا أنّ يوضحا بعض المسائل الهامة، وأن يشيرا إلى ما قاله الأئمة الأطهار (عليهم السلام) في هذا المضمار، فتكون البحث من مبحثين سبقتهما مقدمة، وأعقبتهما خاتمة بأهم النتائج المتوصل إليها عن طريق البحث.

اهتم المبحث الأول بذكر أهم صفات التوحيد، والمسائل المتعلقة به، على حين وقف المبحث الثاني عند أركان التوحيد، وهي الأحدية والواحدية والصمدية.

هذا جل ما توصل إليه الباحثان في هذا الباب، راجين من الله أن يكونا قد وُفقا في ما عملا، ونفعا الآخرين بما حصلا، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين، وأفضل التحية والسلام على خير خلقه أبي القاسم محمد وآله الطيبين الطاهرين

المبحث الأول: صفات التوحيد:

يُعد التوحيد المرتكز الأساس الذي تموضع عليه الدين الإسلامي، فهو أساس كل أمر في هذا الدين العظيم، فالإيمان بوحدانية الله جل وعلا، هي المدخل لما تلاها من أصول الدين وفروعه، ومن دون الإيمان بها يكون وجود بقيتها من عدمه سواء.

وإن هذه المسألة تظافر القول فيها في مواضع عدّة وفي أزمان كثيرة، فبعد أنْ ثبّط عليه الصلاة والسلام فكر قريش، وقضى على فكرهم المتعدد، ونشرَ دين التوحيد في أرض العرب، سرعان ما عاد العرب أنفسهم لفكرة التعدد، فغالوا في بعض الشخصيات العظيمة وسحبوها إلى الإلوهية، وبعد أنْ امتزج فكرهم بفكر الأمم الأخرى الوثنية سايروهم في بعض المواضع، وقلدوهم في التعددية الإلهية.

من هنا حرص الأئمة الأطهار (عليهم السلام) على توضيح صفات الحق تعالى للناس؛ لئلا يذهب الناس شططا في دينهم، فقد ورد عن المعصومين عليهم السلام النهي عن وصف الله سبحانه وتعالى بغير ما وصف به نفسه، وهذا ما نجده في معرض جواب الإمام الكاظم عليه السلام لمن سأله عن كيفية وصف الله التي يتحقق بها الدين السليم، إذ قال: ((فهمت رحمك الله، واعلم رحمك الله أن الله أجل وأعلى وأعظم من أن يبلغ كنه صفته، فصفوه بما وصف به نفسه وكفوا عما سوى ذلك))[1]، أجلَّ: بمعنى ((عظُم وقوي))[2]، وأعلى: بمعنى أنه تعالى وترفع عن وصف المخلوقين، أما معنى أعظم: فهو الكبر والفخامة والشيء المهول[3]، وهذه الصفات الثلاث المتقدمة، جميعها تدل على العظمة والتعالي، والذات الإلهية المقدسة التي لا يمكن أن تدركها الأوهام فضلا عن الأبصار؛ فالذي يُدرك بالأوهام لربما تدركه الحواس، فهو سبحانه وتعالى منزه عن أنْ تدركه الأوهام حتى.

مما تقدم يتضح لنا أنه سبحانه وتعالى لا يمكن لأحد أن يحده بحد أو يصفه بوصف، فهو المتعال على من سواه، وهو المتكبر القادر المسير للأمور كلها.

ومما ورد من صفات الله سبحانه وتعالى على لسان المعصومين ما جاء عن الإمام الصادق (عليه السلام) في جوابه لمن سأل عن معنى الله سبحانه وتعالى، إذ قال: ((استولى على ما دق وجل))[٤]، إن ما يشي به السؤال، هو أنّ السائل أراد معرفة اسم الله، إذ أنه أراد معرفة معنى الله، بيد أنَّ الجواب الذي أطلقه الإمام الصادق (عليه السلام) متعلق بصفاته تعالى، والمستفاد منه أنَّ السؤال يمكن أن ينصرف إلى ثلاثة معان:

الأول: أنَّه لربَما أراد الإمام أنّ ينهى عن التوغل في معنى الاسم؛ لما سيرد في طيات هذا المبحث من النهي عن عبادة الاسم دون المسمى.

الثاني: قد يكون السائل يعي أنّ الاسم غير الذات الإلهية، فيكون سؤاله دقيقا، ويكون جواب الإمام عليه السلام، على ما أراد عينا.

الثالث: من المحتمل أنّ يكون السائل من الذين لا يعرفون الله سبحانه وتعالى، فأجابه الإمام بجواب يشير فيه إلى ملك الله وعلمه المطلقين، الذي لا يعزب عنه لا صغير ولا كبير من الأمور.

إنَّ الاستيلاء على كل الأشياء من الأمور الملازمة لمعنى الإلوهية، إذ إنّ حق الإلوهية الاستيلاء على كل الأشياء صغيرها وكبيرها[٥]، وإنَّ من أعظم الصفات الكمالية المتعلقة بالذات الإلهية؛ هي الاستيلاء على الأشياء كلها دقيقها وجليلها، عظيمها وحقيرها؛ لأن صفة الاستيلاء مستلزمة لجميع الصفات الكمالية[٦]، والاستيلاء هو مناط العبودية الحق لكل شيء[٧]، وهو ما يفسر كونه تعالى (مالك يوم الدين)، إذ أنَّ من تكون خواتيم الأمور بيده، لا بد أنَّ تكون مقاديرها ومسبباتها بيده أيضا.

ومن الصفات التي نعت المعصومون (عليهم السلام) بها الله سبحانه وتعالى، ما جاء عن الإمام الكاظم عليه السلام في جوابه لـطاهر بن حاتم بن ما هوية[٨] حينما سأله عن معرفة الخالق التي لا تجزء عنها أي معرفة سواها، إذ قال: ((ليس كمثله شيء ولم يزل سميعا وعليما وبصيرا، وهو الفعال لما يريد))[٩] يطالعنا في هذا التوقيع مجموعة من الصفات التي تتعلق بالذات الإلهية المقدسة، ولعلها لب الصفات الذاتية والكمالية؛ لما ورد في السؤال من أنَّ المعرفة بهذه الصفات لا تجزئ أي معرفة أخرى عنها، وبهذا تكون هذه الصفات جامعة لكل الكمالات الإلهية. وأول هذه الصفات هي: نفي المثلية بالله سبحانه وتعالى من أيّ شيء، فهو لا يلمس بالأخماس ولا يدرك بالحواس[١٠]، وإنّه سبحانه وتعالى لا جسم ولا صورة، إذ ورد عن الإمام الهادي عليه السلام في نفي الجسم والصورة عنه تعالى: ((سبحان من ليس كمثله شيء لا جسم ولا صورة))[١١]، وإنّ استعمال لفظة (كمثله) هو استعمال دقيق للغاية؛ إذ إن الكاف حرف زائد في الجملة يمكن أن يُحذف من الكلام -بحسب القواعد العربية-، إلا أنَّ في استعماله نكت لا تدرك بالنظرة السطحية للنصّ، فلو قيل: ليس مثله شيء، من دون الكاف استلزم وجود مثيل لا مثل له وهو محال[١٢].

إن السمع والبصر والعلم من الصفات الكمالية الملازمة للذات الإلهية، فهنَّ متحققات من دون واسطة، كما ورد عن الإمام الصادق (عليه السلام): ((عن أبان بن عثمان الأحمر، قال: قلت للصادق جعفر بن محمد (عليه السلام): أخبرني عن الله تبارك وتعالى، لم يزل سميعا بصيرا عليما قادرا؟ قال: نعم. فقلت له: فإن رجلا ينتحل موالاتكم أهل البيت يقول: إن الله تبارك وتعالى لم يزل سميعا بسمع، وبصيرا ببصر، وعليما بعلم، وقادرا بقدرة. قال: فغضب (عليه السلام)، ثم قال: من قال ذلك ودان به فهو مشرك، وليس من ولايتنا على شيء، إن الله تبارك وتعالى ذاتٌ علامة سميعة بصيرة قادرة))[١٣]، ومما يؤكد إنَّ هذه الصفات هي ملازمة للذات الإلهية، هو أنّ افتعال واسطة لهذه الصفات، تكون هذه الواسطة والعياذ بالله شريكا لله سبحانه وتعالى، ويصبح المرء بذلك مشركا، فضلا عن خروجه من ولاية المعصومين (عليهم السلام)، ومعلوم ما لولايتهم من آثار في الدنيا والآخرة.

إنّ علم الله سبحانه وتعالى لا يزداد ولا ينقص، ولا يتغير ولا يستجد له شيء بعد إحداث أمر ما، فهو علم محيط بكل الأشياء، وهو ذاته بكل الأزمنة، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، ومن الموارد التي ورد فيها التوقيع في توحيد ذات الله سبحانه وتعالى ما

ورد عن الإمام الهادي (عليه السلام) في معرض جوابه لأيوب بن نوح[١٤]، عندما سأله عن علم الله بخلق الأشياء، أيتغير بعد خلقها، أو أنه هو ذاته قبل الخلق وبعده؟ إذ قال: ((لم يزل الله عالما بالأشياء قبل أن يخلق الأشياء كعلمه بالأشياء بعد ما خلق الأشياء))[١٥]

إنّ الله سبحانه وتعالى حيث كان ولا شيء كائن، كان عليما قديرا لا يخفى عليه شيء، ثم أنّه سبحانه وتعالى أراد أنّ يخلق الخلق؛ لئلا ينتقص الكمال المطلق له سبحانه وتعالى، وهو علة الوجود وخلق الخلق، فخَلَقَ الله سبحانه وتعالى العوالم الثلاثة، عالم النور، وهو عالم تتمظهر فيه جميع المخلوقات بمظهر نوراني، وإنْ كان من المخلوقين هو كافر أو مشرك؛ بسبب وجود مسة نورانية تتمثل بالخلق الإلهي، وعالم الخزائن، هو عالم يحوي الأشياء جميعها، فإذا أراد الله شيء قال له وهو في عالم الخزائن كن فيكون، وعالم الوجود أو التنزيل، هو عالم التمظهرات الخارجية على أرض الواقع، وإن الله سبحانه وتعالى عالم بجميع حيثيات هذه العوالم، وبما سيحصل لاحقا أو في المستقبل[١٦].

من المسائل الهامة المتعلقة بالتوحيد هي مسألة الأزلية، بمعنى هل أنّ الله سبحانه وتعالى هو الأزلي الوحيد أو أنّ هناك مخلوقات أخرى كالقرآن والزمن وأفعال العباد هي أزلية أيضا؟ ومن ثمَّ أما أنّ يكون ثمة شريكا لله في الأزل، وبهذا تنتفي الوحدانية، وهو محال، وإما أنّ الأشياء الأخرى مخلوقة جميعها، ومن ثمَّ -من منطلق القاعدة المنطقية- كل مخلوق حادث، وكل حادث متغير[١٧] مما يستلزم أن القرآن الذي هو كلام الله متغير لا يمكن الاتكاء عليه، وإن هذه الأفكار الضالة هي تمخضات العقول المريضة التي رفل برحابها الخوارج[١٨].

ونجد الإمام الرضا (عليه السلام) قد عالج هذه الإشكاليات في جوابه لحمدان بن سليمان[١٩] حينما سأله عن أفعال العباد أمخلوقة هي أم لا؟، إذ قال: ((أفعال العباد مقدرة في علم الله قبل خلق العباد بألفي عام))[٢٠]، إن أفعال العباد مخلوقة خلقا تقديريا، لا خلقا تكوينيا، وهذا هو اعتقاد الشيعة الإمامية[٢١]، و: ((معنى خلق التقدير أن الله عالم بمقاديرها))[٢٢] أما الخلق التكويني: فهو المتمثل بعالم الوجود، المتحقق مصداقه على أرض الواقع.

ولربما يطرح السؤال التالي: ما الفرق بين أن تكون أفعال العباد مخلوقة خلقا تكوينيا، أو أن تكون مخلوقة خلقا تقديريا؟ إنّ بين الخلق التكويني للأفعال وبين الخلق التقديري لها بون شاسع جدا؛ لأن أفعال العباد إذا كانت مخلوقة خلقا تكوينيا، فيستلزم من الله الظلم والعياذ بالله؛ لأننا حينها سنكون مجبورين على أفعالنا، سواء الصحيحة والخيرة منها أم الخاطئة والشريرة.

أما إذ كانت أفعال العباد مخلوقة خلقا تقديريا؛ بمعنى أن مقاديرها ثابتة في علم الله، لا يستلزم منه الظلم مطلقا؛ لأن حينها يكون العبد قد أُهدي النجدين، إما شاكرا وأما كفورا، ومن ثمَّ لا تكون الأفعال مستندة إليه سبحانه وتعالى.

المبحث الثاني: الأحدية:

أشار الإمام الجواد (عليه السلام) لثلاث صفات قد تفرد بها الله سبحانه وتعالى، فلا يوصف أحد بها غيره، وهذه الصفات هي: الأحدية والواحدية والصمدية، بقوله عليه السلام: ((إنّ من عبد الاسم دون المسمى بالأسماء أشرك وكفر و جحد ولم يعبد شيئا بل اعبد الله الواحد الأحد الصمد المسمى بهذه الأسماء دون الأسماء إن الأسماء صفات وصف بها نفسه))[٢٣] وسنحاول أنّ نسلط الضوء على كل صفة من هذه الصفات بشكل موجز:

الأحدية وهي: ((عدم قبول القسمة بأنحائها))[٢٤]، مما يعني أنّ الأحد ليس من جنس الأرقام؛ لأن جميع الأرقام المعروفة سواء أكانت زوجية أم فردية تقبل القسمة، وإن كان ببقاء الباقي فيها حين القسمة، أما أنّ أحديته تعالى لا تطالها عمليات الأرقام من جميع الجهات، والمراد بالأحدية: ((الأحد الجامع لجميع صفات الجلال أعني الصفات السلبية إذ الواحد الحقيقي ما يكون منزه الذات عن التركيب الذهني والخارجي والتعدد وما يستلزم أحدهما كالجسمية والتحيز والمشاركة في الحقيقة ولوازمهما كوجوب الوجود والقدرة الذاتية والحكمة التامة))[٢٥]،

إنّ الصفات السلبية هي من صفات الجلال؛ لأنها صفات تنزيهية[٢٦]، والصفات السلبية ليس كما يُفهم من ظاهر اللفظ، أنَّ لله سبحانه وتعالى صفات نقص والعياذ بالله، وإنما تعني النفي، نحو نفي الجسمية، ونحو القدم والبقاء[٢٧]، وتنزيهه تعالى عن النقص والعجز والجهل والتركيب والاحتياج والمكان[٢٨]، وككونه تعالى: ((ليس بجسم ولا بعرض))[٢٩]، فمعنى الأحدية أنّها جامعة لهذه الصفات التنزيهية عنه تعالى جميعها، فيتقرر حينها تفرده سبحانه وتعالى عن كل ما تحتمله الأوهام؛ لأنه ليس كمثله شيء.

وأما قوله: (الواحد الحقيقي) فهو تعبير المناطقة، وهو ما يُقصد به الجزئي الحقيقي: الذي يمتنع صدقه على أكثر من واحد[٣٠]، وبهذا تكون الذات الإلهية منزهة عن التركيب الذهني والمصداق الخارجي؛ لأن الاعتبار الأول يستلزم منه أن الله سبحانه وتعالى يمكن ان تدركه الأذهان أما بالأوهام أو بالحقيقة، وهو اعتبار باطل؛ لما تقرر من عجز الأوهام عن إدراكه تعالى فضلا على إدراكه بالحقيقة.

وأما الاعتبار الثاني فيستلزم منه أنّ لله تمثيلا وتشبيها وجسما متحققاً مصداقه في الخارج، ومن ثمَّ ستنهدم قاعدة (ليس كمثله شيء) وهو محال.

وإنّ الأحدية متعلقة بالذات الإلهية، وليست بالصفات الذاتية، فإن الحضرة الأحدية هي التجلي الأول للذات الإلهية ذاتها وليس تجليا للخلق، كما عبّر عنها صاحب تفسير المحيط الأعظم، إذ قال: ((التّجلّي الأوّل هو التّجلّي الذّاتي أي تجلّي الذّات وحدها لذاتها وهي الحضرة الأحديّة الّتي لا نعت فيها ولا رسم إذ الذّات الّتي هي الوجود الحقّ المحض وحدته عينه؛ لأنّ ما سوى الوجود من حيث هو وجود ليس إلّا العدم المطلق وهو اللّاشيء المحض فلا يحتاج في أحديّته إلى وحدة وتعيّن يمتاز به من غيره ولا عن شيء مطلقا فوحدته عين ذاته، وهذه الوحدة منشأ الأحديّة والواحديّة؛ لأنّها عين الذّات من حيث هي هي أعني لا بشرط شيء معه أي المطلق الّذي يشمل كونه أن لا شيء معه وهو الأحديّة، وكونه بشرط أن يكون معه شيء وهو الواحديّة، والحقائق في الذّات الأحديّة كالشجرة في النواة وهي غيب الغيوب، والتّجلّي الذّاتي هو الّذي تظهر به أعيان الممكنات الثّابتة الّتي هو شؤون الذّات لذاته تعالى وهو التعيّن الأوّل بصفة العالميّة والقابليّة؛ لأنّ الأعيان معلوماته الأول الذّاتيّة القابلة للتجلّي الشّهودي، وللحقّ بهذا التجلّي تنزّل من الحضرة الأحديّة إلى الحضرة الواحديّة بالنّسب الأسمائيّة))[٣١]، مما يعني أنّ الأحدية هي عين الذات، والذات هي عين الأحدية؛ إذ كان الله ولا شيء كائن، فالأحدية هي الوجود الحقيقي لواجب الوجود وهو الله سبحانه وتعالى؛ لأن الموجودات الأخرى جميعها ممكنة الوجود؛ بمعنى أن الموجودات الأخرى متجزئة، لا يمكن لها أن تتمظهر إلا من خلال المكان فهي محتاجة إلى الحيز، ومن ثمَّ فإنّ صفة الفقر ملازمة لها، وملتصقة بها، على عكس الذات الإلهية المتفردة بالكمال من جميع الجهات، من هنا استحال على الله سبحانه وتعالى أن يشاركه أحد في الأحدية.

وإنّ الصفات الكامنة في الأحدية هي غيب الغيوب -كما عُبر عنها بالنص الآنف ذكره-؛ بمعنى أن لا أحد يمكنه أنّ يتخيل كنه الأحدية، ومن ثمَّ يتضح معنى عدم إدراك الأوهام له جليا؛ لأن الأحدية هي التجلي الأول للذات الإلهية المقدسة، ولو اقتصرت الذات الإلهية على الأحدية، لما كان لوجود الموجودات فائدة، فبما أنّ لله سبحانه وتعالى صفة الواحدية أيضا، تلطف الله سبحانه وتعالى بنا، إذ تجلى لنا بالحضرة الواحدية المتمثلة بالنسب الأسمائية التي أمرنا أن ندعوه بها، وإلى هذا أشار صاحب تفسير مقتنيات الدرر بقوله: ((والأحد اسم لمن لا يشاركه شيء في ذاته كما أنّ الواحد اسم لمن لا يشاركه شيء في صفاته يعني إنّ الأحد هو الذات وحدها من غير اعتبار كثرة فيها فأثبت له الأحديّة الّتي هي الغنى والفرديّة عن كلّ ما عداه وذلك من حيث عينه وذاته من غير اعتبار أمر آخر، والواحد هو الذات مع اعتبار كثرة الصفات وهي الحضرة الأسمائيّة ولذا قال: «إِنَّ إِلهَكُمْ لَواحِدٌ» ولم يقل: لأحد لأنّ الواحديّة من أسماء التقييد فبين الواحديّة وبين الخلق ارتباط من حيث الإلهيّة والمألوهيّة بخلاف الأحديّة إذ لا يصحّ ارتباطها بشيء))[٣٢]

الواحدية والصمدية:

الواحدية: وهي: ((نفي الشريك فإنما يستفاد

من آخرها أعني قوله جل وعلا "ولم يكن له كفوا أحد" وبالنظر إلى ذلك سميت سورة التوحيد))[٣٣] والواحدي يعني: ((مبالغة الواحد كالأحدي للأحد والمبالغة في واحدية الذات إشارة إلى الواحدية من جميع الجهات وعدم التكثر في الذات بوجه من الوجوه فلا يصح عليه المشاركة لخلقه بجهة من الجهات الذاتية ولا الصفات الحقيقية التي مرجعها إلى الذات فهو بائن من خلقه وهو سبحانه بذلك وصف نفسه في كتابه الكريم فإحاطته سبحانه بكل طائفة ليست إحاطة بجهة الذات بل إحاطة بالإشراف والاطلاع فعلمه محيط بالكل وكل شيء معلوم له وقدرته محيطة بالكل وكل شيء مقدور له لا يعزب عنه مثقال ذرة في السماوات ولا في الأرض ولا أصغر من ذلك ولا أكبر بالإحاطة والعلم وليس إحاطته سبحانه بكل شيء بالذات لأن الأماكن محدودة فإذا كان إحاطته بالذات فان كانت بالدخول في الأمكنة لزم كونه محاطا بالمكان كالمتمكن وإن كانت بالانطباق على المكان لزم كونه محيطا بالمتمكن كالمكان))[٣٤]، إذن إنّ الواحدية التي هي من صفات الله سبحانه وتعالى، والتي هي بوتقة الإذن الإلهية لمشاركة الخلق ببعض الأمور كالصلاة على محمد وآله (صلى الله عليه وآله)، دالة أيضا على عدم التكثر والمشاركة؛ لأنها نابعة من الذات الإلهية المقدسة، وكما عرفت سابقا من أنّ الذات الإلهية بائنة[٣٥] عن الخلق بكل الوجوه والاحتمالات، فبها قد أحاط الله سبحانه وتعالى بكل الأشياء، فالواحدية هي: ((منشأ الصفات الذاتيّة من العلم والحياة والقدرة وغيرها،وتلك الحضرة هي الواسطة بين سماء الأحديّة والإطلاق وبين أرض الكثرة والتقييد))[٣٦]

وإن الواحدية هي الأخرى ليس معناها الواحد الذي: ((هو العدد المعروف، بل صفة الواحدية التي لا حدوث ولا تغاير ولا اختلاف فيها، لأنّ تلك الاختلافات هي صفة ما هو محصورٌ بالظرف الزماني والمكاني. أمّا الخالق الواحد فهو خالق الزمان والمكان، فكلامهُ يحملُ صفةً من صفاته وهي عدم الاختلاف، وبذلك يفترق عن كلام المخلوقين))[٣٧]

وإنّ الحضرة الواحدية هي الرفيق الأعلى التي تلتحق به الروح حين يتوفاها الله سبحانه وتعالى[٣٨]، والمعبر عنها أيضا بعالم الملكوت، ولها مظاهر تتمثل بالإلهام الحاصل للأولياء والأوصياء صلوات الله وسلامه عليهم، وكذلك بالحديث القدسي وما شاكل ذلك من الأخبار مخصوص بحضرتها[٣٩].

مما تقدم يتضح لنا دقة المائز بين الأحدية والواحدية، سواء من ناحية المعنى والاشتقاق أو من ناحية الاستعمال، فالأول كما ورد عن صاحب رياض السالكين، وسنذكرها على هيأة مقارنة كما في الجدول الآتي:[٤٠]

الأحدية في الاشتقاق والمعنى	الواحدية في الاشتقاق والمعنى
١-الأحد أصله وحد، صفة مشبهة منه كحسن، أبدلت الواو همزة شذوذا.	١- والواحد: اسم فاعل من وحد يحد وحدا من باب وعد. أي انفرد
٢- الفرد الذي لا يتجزّى، ولا يقبل الانقسام.	٢- الفرد الذي لم يزل وحده، ولم يكن معه آخر.
٣- والأحد: هو المتفرّد بالمعنى.	٣- الواحد: هو المنفرد بالذات في عدم المثل.
٤- المراد بالأحد: نفي التشريك عنه في ذاته وصفاته.	٤- المراد بالواحد: نفي التركيب والأجزاء الخارجيّة والذهنيّة عنه تعالى.
٥- الأحديّة: لتفرّد الذات.	٥- الواحديّة: لنفي المشاركة في الصفات

يتضح لنا مما تقدم عدم انفكاك الأحدية عن الواحدية؛ وقد اطلق عليه تعالى اللفظان وكأنهما اسم واحد، من هنا قد يفرق بينهما في الاستعمال من وجوه، كما في الجدول التالي[٤١]:

الأحدية في الاستعمال	الواحدية في الاستعمال
١- الأحد: يختص بوصف الله تعالى نحو: « قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ».	١- الواحد: يستعمل وصفا مطلقا.
٢- الأحد لا يطلق إلا على من يعقل.	٢- الواحد: أعم موردا، لأنّه يطلق على من يعقل وغيره.
٣- الأحد لا يجوز أن يجعل له ثان فلو قلت: فلان لا يقاومه واحد جاز أن يقاومه اثنان فأكثر، ولو قلت: لا يقاومه أحد لم يجز أن يقاومه اثنان ولا أكثر فهو أبلغ	٣- الواحد يجوز أن يجعل له ثان، لأنّه لا يستوعب جنسه.
٤- ممتنع عن الدخول في الحساب والضرب والعدد والقسمة.	٤- يدخل الحساب والضرب والعدد والقسمة.
٥- الأحد يستوي فيه المذكر والمؤنث، قال الله تعالى: « لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِنَ النِّسَاءِ »، ولا يجوز كواحد من النساء بل كواحدة	٥- الواحد يؤنث بالتاء.
٦- يصلح الأحد للإفراد والجمع ولهذا وصف بالجمع في قوله تعالى: « مِنْ أَحَدٍ عَنْهُ حَاجِزِينَ »	٦- الواحد لا يصلح للإفراد والجمع.
٧- والأحد له جمع من لفظه، وهو أحدون وآحاد.	٧- الواحد لا جمع له من لفظه، فلا يقال: واحدون.

نجد في بعض الفروق المتقدمة أنّه قد حصل خلط بين معنى الواحدية التي هي صفة للذات الإلهية، وبين الواحد الذي هو أحد الأعداد، ويبدو أنّ هذا الخلط ليس وليد الساعة، وإنما له جذور في السابق؛ لذا نجد أمير المؤمنين (عليه السلام) قد أطلق قاعدة للتفريق بينهما بقوله: ((أنه ليس لك من العدد إلّا الوحدانية، والمراد: أنه ليس بداخل في العدد، بل له تعالى هذا الوصف بمعنى آخر]. ولعل ذكر العدد لفائدة أنه إذا وصف تعالى بكونه أحدا ربما يتوهم منه أن أحديته عددية يلزمها ما يلزم الوحدة العددية. فقوله (عليه السّلام) يدل على أنه ليس له إلّا الوحدانية المغايرة لوحدة العدد، المشاركة لها في الاسم.

ويحتمل أنّ يكون في التعبير بالوحدانية دون الواحدية إشارة إلى أنّ العدد هنا ليس العدد الذي له الواحدية، بل الذي له الواحدنيّة[٤٢]، فيكون مسمّى بالعدد مجازا، والمعنى: إذا عدّت الموجودات كنت أنت المتفرد بالوحدانية من بينها))[٤٣]، وبهذا تنتفي الشكوك والشبهات حول هذه المسميات.

الصمدية وهي: ((السيد المصمود إليه في الحوائج، أي المقصود إليه من صمد إليه، أي قصد، فهو فعل بمعنى مفعول))[٤٤] ومعنى الصمد: ((الغني الذي يحتاج إليه كل شيء وهذا دليل على أنه أحدي الذات إذ لو كان له جزء لكان مفتقر إلى غيره فلم يكن غنيا وقد فرض غنيا هذا خلف وكل واحد فرداني لا شريك له إذ لو كان له شريك في معنى ذاته لكان مركبا عمّا به يمتاز وما به يشترك فيكون مركبا ولو كان له شريك في ملكه لم يكن غنيا يفتقر إليه غيره فصمديته دليل أحديته وأحديته دليل فردانيته في ذاته وملكه))[٤٥]، مما تقدم يتضح لنا الترتيب التسلسلي للصفات، فصورة الواحدية منعكسة من الأحدية التي هي ملازمة للذات الإلهية، تليها الصمدية التي تشرح معنى الأحدية بوضوح، فهو تعالى مقصد الموجودات الممكنة جميعا؛ لأنها مفتقرة في ذاتها لكل شيء، فلا يعقل أن من يسد فقرها، تكون ذاته متجزئة ومن ثمَّ يكون هو الآخر محتاجا لمن يسد نقصه، وتعالى الله عن ذلك علوا كبيرا.

النتائج:

بعد الخوض في غمار البحث توصل الباحث لجملة من النتائج، عن طريق استقراء ما لديه من توقيعات عن المعصومين (عليهم السلام) وردت في التوحيد، منها:

١- أوضحوا (عليهم السلام) أهم أركان التوحيد، كالأحدية والواحدية والصمدية، إذ إنّها من أدق التفاصيل وأعمقها، والتي لا يمكن التعاطي معها عن طريق المقاربة من هنا، والمناوشة من هناك، فإنّنا لا نبالغ إذا قلنا: إنّ هذه المرتكزات الثلاث، هي التوحيد، وهي أصل الإيمان بالله تعالى، والوقوف على أهم مرتكزات المعرفة السليمة.

٢- فضلا عن تبيين خطورة التعامل مع الوصف، قد أكدوا أنّ القاعدة ذاتها، إنْ حُذف منها حرف واحد سيؤدي حتما إلى خلل كبير في البنية المعلوماتية، قد يصل في بعض الأحيان إلى الإشراك.

٣- فرّق المعصومون (عليهم السلام) بين الاسم والمسمى؛ لخطورة الخلط بين المفهومين، فإنّ من عبد الاسم دون المسمى بها، فقد أشرك وكفر، بل يجب عبادة الله سبحانه وتعالى الأحد الواحد الصمد المسمى بهذه الاسماء التي وصف الله بها نفسه، دون الأسماء.

الهاومش:

١- بحار الأنوار الجامعة لأخبار الأئمة الأطهار: ٢٦٦/٣، مكاتيب الأئمة:٣٦١/٤.

٢- ينظر المعجم الوسيط: ١٣١/١.

٣- ينظر المعجم الوسيط: ٦١٠/٢.

٤- مكاتيب الأئمة: ٢٣/٤-٢٤، الوافي: ٧٤/١.

٥- ينظر المحاسن: ١/هامش ٢٣٨.

٦- ينظر شرح أصول الكافي: ٦/٤.

٧- ينظر الحاشية على أصول الكافي: شرح ٣٨٨.

٨- طاهر بن حاتم بن ماهويه القزويني أخو فارس بن حاتم، كان صحيحا ثم خلط [فهرست مصنفي الشيعة (رجال النجاشي): ٢٠٨]، وقد صرح البعض بأنه مغال ملعون كذاب [ينظر الأبواب (رجال الطوسي): ٣٥٩] وبالنظر لوجود فترة استقامة قد أخذ البعض من رواياته مشيرا إلى إنها كانت في حالة استقامته كما في [الكافي: ٨٦/١]

٩- التوحيد: الشيخ الصدوق: ٢٨٤، مكاتيب الأئمة: ٣٥٦/٤.

١٠- ينظر الفوائد الملية لشرح الرسالة النفلية: ١٧٠.

١١- الكافي: ١٠٤/١، مكاتيب الأئمة: ١٦/٦.

١٢- ينظر رسائل الشهيد الثاني: ٧٠٩/٢.

١٣- الأمالي: ٧٠٨.

١٤- أيوب بن نوح بن دراج النخعي، أبو الحسين، كان وكيلا لأبي الحسن وأبي محمد عليهما السلام، عظيم المنزلة عندهما، مأمونا، وكان شديد الورع، كثير العبادة، ثقة في رواياته، وأبوه نوح بن دراج كان قاضيا بالكوفة، وكان صحيح الاعتقاد، وأخوه جميل بن دراج [نقد الرجال -التفرشي- ٢٥٩/١]، وما جاء في كتاب الغيبة للطوسي فيه مدح كبير لهذه الشخصية العظيمة إذ ورد: ((كنت عند أبي الحسن العسكري عليه السلام بصريا إذ دخل أيوب بن نوح ووقف قدامه فأمره بشيء، ثم انصرف، والتفت إلي أبو الحسن عليه السلام وقال: يا عمرو إن أحببت أن تنظر إلى رجل من أهل الجنة فانظر إلى هذا)) [الغيبة: ٣٤٩].

١٥- التوحيد: ١٤٥-١٤٦، مكاتيب الأئمة: ١٤/٦.

١٦- معلومة إعلامية من برنامج حياة المصطفين.

١٧- ينظر شرح المقاصد في علم الكلام: ٣٩/١.

١٨- الخوارج هم كل من خرج على إمام زمانه الحق، وأول من خرج على إمام زمانه –وهو علي بن أبي طالب- هم جماعة من الخوارج، منهم: الأشعث بن قيس الكندي، ومسعر بن فدكي التميمي، وزيد بن حصين الطائي، وهم على فرق متعددة: المحكمة، والأزارقة، والنجدات، والبيهسية، والعجاردة، والثعالبة، والإباضية، والصفرية، والباقون فروعهم [ينظر الملل والنحل: ١١٤/١-١١٥]

١٩- حمدان بن سليمان بن عميرة النيسابوري المعروف بالتاجر: ذكره الشيخ تارة هكذا في رجاله في أصحاب الهادي عليه السلام. وثانية في باب أصحاب الرضا عليه السلام قائلا ": حمدان بن سليمان النيشابوري... وقال النجاشي: حمدان بن سليمان أبو سعيد النيشابوري ثقة من وجوه أصحابنا [مستدركات علم رجال الحديث: ٢٦٤/٣].

٢٠- عيون اخبار الرضا: ١٢٤/١.موسوعة مكاتيب الأئمة من أبناء الإمام الكاظم والرضا والجواد صلوات الله عليهم: ١٧٠/١، مكاتيب الأئمة: ٣٠/٥.

٢١- ينظر الاعتقادات في دين الإمامية: ٢٨.

٢٢- اللمعة البيضاء في شرح خطبة الزهراء عليها السلام: ٣٥٩.

٢٣- الكافي: ٨٧/١، مكاتيب الأئمة: ٣١٠/٥.

٢٤- مشرق الشمسين وأكسير السعادتين (الملقب بمجمع النورين ومطلع النيرين): ٣٩٥.

٢٥- مفتاح الفلاح في عمل اليوم والليلة من الواجبات والمستحبات والآداب: ٩٢-٩٣.

٢٦- ينظر المقتصر في شرح المختصر: ١٨.

٢٧- ينظر إعانة الطالبين: ٣٥٥/٤.

٢٨- ينظر الكافي: ١/هامش ٧٢.

٢٩- شرح نهج البلاغة -البحراني-: ١٠٨/١.

٣٠- ينظر المنطق: ٦٨/١.

٣١- تفسير المحيط الأعظم والبحر الخظم في تأويل كتاب الله العزيز المحكم:٣٩٢/١.

٣٢- تفسير مقتنيات الدرر: ٢٥٨/١٢.

٣٣- مشرق الشمسين وأكسير السعادتين (الملقب بمجمع النورين ومطلع النيرين): ٣٩٥.

٣٤- الوافي: ١/هامش ٤٠١.

٣٥- لا أعني بالبائنة المعزولة عن خلقه، والعياذ بالله؛ إذ أنّه تعالى اقترب من الخلق من غير ملاصقة، وابتعد عنهم من غير مزايلة، وإنّما أعني: أن لا أحد يشاركه في هذه الصفات، وهذه الذات المقدسة.

٣٦- تفسير المحيط الأعظم والبحر الخظم في تأويل كتاب الله العزيز المحكم: ٣/هامش ٤٨٨.

٣٧- النظام القرآني: ١١.

٣٨- فيض القدير شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير: ١٣٥/٢.

٣٩- ينظر تفسير المحيط الأعظم والبحر الخظم في تأويل كتاب الله العزيز المحكم: ١/هامش ٣٣٨.

٤٠- ينظر رياض السالكين في شرح صحيفة الساجدين: ١٩٢/٥-١٩٣.

٤١- الفروق اللغوية: ٥٦٥.

٤٢- هكذا في المصدر، ولعل المراد: الوحدانية.

٤٣- الدرر النجفية من الملتقطات اليوسفية: ٣٨١/١.

٤٤- رياض السالكين في شرح صحيفة الساجدين: ١٩٣/٥.

٤٥- أسرار الآيات: ٣٣.

المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم.

١- الأبواب (رجال الطوسي): الشيخ أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (تـ ٤٦٠هـ)، تـ: جواد القيومي الأصفهاني، ط١، رمضان المبارك ١٤١٥هـ، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة.

٢- أسرار الآيات: صدر الدين محمد الشيرازي (تـ١٠٥٠هـ)، مقدمة وتصحيح: محمد خواجوى، د.ط، محرم الحرام ١٤٠٢هـ، چاپخانه وزارت فرهنگ و آموزش عالى، الناشر: انتشارات انجمن اسلامى حكمت و فلسفه ايران.

٣- إعانة الطالبين: للعلامة أبي بكر المشهور بالسيد البكري ابن السيد محمد شطا الدمياطي، د.ت، ط١، ١٤١٨هـ، الناشر: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان.

٤- الاعتقادات في دين الإمامية: للشيخ الصدوق رحمة الله عليه (تـ ٣٨١هـ)، ت: عصام عبد السيد، ط٢، ١٤١٤هـ، الناشر: دار المفيد للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان.

٥- الأمالي: للشيخ الصدوق أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين ابن موسى بن بابويه القمي (تـ ٣٨١هـ)، ت: قسم الدراسات الإسلامية - مؤسسة البعثة – قم، ط١، ١٤١٧هـ، الناشر: مركز الطباعة والنشر في مؤسسة البعثة.

٦- بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار: العلم العلامة الحجة فخر الأمة المولى الشيخ محمد باقر المجلسي " قدس الله سره " (تـ ١١١١هـ)، د.ت، الطبعة الثانية المصححة، ١٤٠٣هـ، الناشر: مؤسسة الوفاء - بيروت – لبنان.

٧- تفسير المحيط الأعظم والبحر الخظم في تأويل كتاب الله العزيز المحكم: العارف الكامل والوليّ الواصل مولانا السيدر حيدر الآملي المتجلّى والمتوفى في القرن الثامن (تـ ٧٨٢هـ)، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: السيد محسن الموسوي التبريزي، ط٤، ١٤٢٨هـ، الأسوة، الناشر: مؤسسه فرهنگى و نشر نور علي نور.

٨- تفسير مقتنيات الدرر: الحاج مير سيد علي الحائري الطهراني أعلى الله مقامه المعروف بالمفسر (تـ١٣٥٣هـ)، د.ت، د.ط، ١٣٣٧ ش، مطبعة الحيدري بطهران، الناشر: الشيخ محمد الآخوندي مدير دار الكتب الإسلامية.

٩- التوحيد: الشيخ الجليل الأقدم الصدوق أبي جعفر محمد علي بن الحسين بن بابويه القمي (تـ ٣٨١هـ)، صححه وعلق عليه: المحقق البارع السيد هاشم الحسيني الطهراني، د.ط، الناشر: مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة.

١٠- الحاشية على أصول الكافي: السيّد بدر الدين بن أحمد الحسيني العاملي (تـ ١٠٢٠هـ)، جمعها ورتبها السيد محمد تقي الموسوي سنة ١٠٩٤، ت: علي الفاضلي، ط١، ١٤٢٥هـ، دار الحديث، الناشر: دار الحديث للطباعة والنشر.

١١- الدرر النجفية من الملتقطات اليوسفية: لعلامة المحقق المحدث الشيخ يوسف بن أحمد البحراني صاحب (الحدائق) (تـ١١٨٦ هـ)، ت: شركة دار المصطفى صلى الله عليه وآله لإحياء التراث، ط١، ١٤٢٣هـ، الناشر: شركة دار المصطفى صلى الله عليه وآله لإحياء التراث.

١٢- رسائل الشهيد الثاني: الشيخ زين الدين بن علي العاملي المشهور بالشهيد الثاني (تـ ٩٦٥هـ)، ت: مركز الأبحاث والدراسات الإسلامية - قسم احياء التراث الاسلامي - المشرف على التحقيق: رضا المختاري، ط١، ١٤٢١هـ، مطبعة مكتب الإعلام الإسلامي، الناشر: مركز انتشارات دفتر تبليغات اسلامي (مركز النشر التابع لمكتب الإعلام الإسلامي).

١٣- رياض السالكين في شرح صحيفة الساجدين صلوات الله عليه: العلامة الأريب والفاضل الأديب السّيّد عليّ خان الحسيني الحسني المدني الشيرازي قدّس سرّه (تـ ١١٢٠هـ)، ت: السيد محسن الحسيني الأميني، ط٤، محرم الحرام ١٤١٥هـ، مؤسسة النشر الإسلامي، الناشر: مؤسسة النشر الإسلامي.

١٤- شرح أصول الكافي: مولي محمد صالح المازندراني (تـ ١٠٨١هـ)، تحقيق مع تعليقات: الميرزا أبو الحسن الشعراني، ضبط وتصحيح: السيد علي عاشور، ط١، ١٤٢١هـ، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الناشر: دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت – لبنان.

١٥- شرح المقاصد في علم الكلام: سعد التفتازاني (تـ ٧٩٢هـ)، د.ت، ط١، ١٤٠١هـ، باكستان - دار المعارف

النعمانية، الناشر: دار المعارف النعمانية.
١٦- شرح نهج البلاغة: كمال الدين ميثم بن علي بن ميثم البحراني (تـ٦٧٩هـ)، عنى بتصحيحه عدّة من الأفاضل وقُوبِلَ بعِدَّة نُسَخ مَوثوقٌ بها، ط١، ١٣٦٢هـ، چاپخانه دفتر تبليغات اسلامي، الناشر: مركز النشر مكتب الاعلام الاسلامي - الحوزة العلمية - قم – ايران.
١٧- عيون اخبار الرضا: للشيخ الأقدم والمحدث الأكبر أبي جعفر الصدوق محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي قده (تـ٣٨١هـ)، صححه وقدم له وعلق عليه:العلامة الشيخ حسين الأعلمي، ط١، ١٤٠٤هـ، مطابع مؤسسة الأعلمي - بيروت – لبنان، الناشر: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت – لبنان.
١٨- الغيبة: شيخ الطائفة أبي جعفر محمد بن الحسن الطوسي (تـ ٤٦٠هـ)، ت: الشيخ عباد الله الطهراني و الشيخ على احمد ناصح، ط١، شعبان ١٤١١هـ، بهمن، الناشر: مؤسسة المعارف الإسلامية - قم المقدسة.
١٩- الفروق اللغوية: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (توفي نحو ٣٩٥هـ)، حققه وعلق عليه: محمد إبراهيم سليم، د.ط، الناشر: دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر.
٢٠- فهرست اسماء مصنفي الشيعة (رجال النجاشي): الشيخ الجليل أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد بن العباس النجاشي الأسدي الكوفي (تـ ٤٥٠هـ)، د.ت، ط٥، ١٤١٦.
٢١- الفوائد الملية لشرح الرسالة النفلية: زين الدين الشهيد الثاني (تـ ٩٦٥هـ)، ت: مركز الأبحاث الإسلامى (المحقق: محمد حسين مولوي، المساعدون: اسماعيل بيك المندلاوي، حسان فرادي، السيد حسين بني هاشمي، محمد حسين مشهداني)، ط١، ١٤٢٠هـ، مطبعة مكتب الإعلام الإسلامي، الناشر: مركز النشر التابع لمكتب الإعلام الإسلامي.
٢٢- فيض القدير شرح الجامع الصغير من أحاديث البشير النذير: العلامة محمد عبد الرؤوف المناوي (تـ ١٠٣١هـ)، تحقيق وتصحيح: أحمد عبد السلام، ط١، ١٤١٥هـ، الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت.
٢٣- الكافي: ثقة الاسلام أبي جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكليني الرازي رحمه الله (تـ ٣٢٨- ٣٢٩هـ)، تصحيح وتعليق: علي أكبر الغفاري، ط٥، ١٣٦٣ش، حيدري، الناشر: دار الكتب الإسلامية – طهران.
٢٤- اللمعة البيضاء في شرح خطبة الزهراء عليها السلام: المولى محمد علي بن أحمد القراچه داغي التبريزي الأنصاري (تـ ١٣١٠هـ)، ت: دار فاطمة للتحقيق - السيد هاشم الميلاني بمساعدة معاونية شؤون التعليم والتحقيق في وزارة الثقافة والارشاد الاسلامي، ط١، ٢١ رمضان ١٤١٨هـ، مؤسسة الهادي، الناشر: دفتر نشر الهادي - قم – ايران.
٢٥- المحاسن: الشيخ الثقة الجليل الأقدم أبي جعفر أحمد بن محمد بن خالد البرقي (تـ ٢٧٤هـ)، عنى بنشره وتصحيحه والتعليق عليه: السيد جلال الدين الحسيني المشتهر بالمحدث، د.ط، ١٣٧٠هـ، الناشر: دار الكتب الإسلامية – طهران.
٢٦- مستدركات علم رجال الحديث: العلامة الحجة المحقق الشيخ علي النمازي الشاهرودي (تـ ١٤٠٥هـ)، د.ت، ط١، ربيع الآخر ١٤١٢هـ، شفق – طهران، الناشر: ابن المؤلف.
٢٧- مشرق الشمسين وأكسير السعادتين (الملقب بمجمع النورين ومطلع النيرين): الشيخ البهائي العاملي (تـ ١٠٣١هـ)، د.ت، د.ط، د.ن، منشورات مكتبة بصيرتي- قم.
٢٨- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار)، د.ت، د.ط، الناشر: دار الدعوة.
٢٩- مفتاح الفلاح في عمل اليوم والليلة من الواجبات والمستحبات والآداب: بهاء الدين محمد بن الحسين بن عبد الصمد الحارثي الهمداني العاملي المعروف بالشيخ البهائي قدس الله سره تعالى (تـ ١٠٣١هـ)، د.ت، د.ط، الناشر: منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت – لبنان.
٣٠- المقتصر من شرح المختصر: المحقق الفقيه جمال الدين أبي العباس أحمد بن محمد بن فهد الحلّي (تـ ٨٤١هـ)، ت: السيد مهدي الرجائي، ط١، ١٤١٠هـ، مطبعة السيد الشهداء (ع) – قم، الناشر: مجمع البحوث الاسلامية.

٣١- مكاتيب الأئمة: علي الأحمدي الميانجي، تحقيق ومراجعة: مجتبى فرجي، ط٥، ١٤٢٦هـ، دار الحديث- قم، الناشر: دار الحديث للطباعة والنشر.
٣٢- الملل والنحل: أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني (تـ ٥٤٨هـ)، د.ت، د.ط، الناشر: مؤسسة الحلبي.
٣٣- المنطق: الشيخ محمد رضا المظفر (قدس سره) (تـ ١٣٨٣هـ)، د.ت، د.ط، الناشر: مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة.
٣٤- موسوعة مكاتيب الأئمة من أبناء الإمام الكاظم والرضا والجواد صلوات اللّه عليهم: الشيخ عبد اللّه الصالحي النجف آبادي، د.ت، ط١، الناشر: المؤلف.
٣٥- كاظم والرضا والجواد صلوات اللّه عليهم: الشيخ عبد اللّه الصالحي النجف آبادي، د.ت، ط١، الناشر: المؤلف.
٣٦- النظام القرآني مقدمة في المنهج اللفظي: المفكر القصدي الكبير السيد عالم سبيط النيلي رحمه الله تعالى، د.ت، ط٢، ٢٠٠٣م، مكتبة بلوتو- بغداد.
٣٧- نقد الرجال –التفرشي: الرجالي المحقق السيد مصطفى بن الحسين الحسيني التفرشي من اعلام القرن الحادي عشر، ت: مؤسسة آل البيت (ع) لإحياء التراث، ط١، شوال ١٤١٨هـ، ستارة – قم، الناشر: مؤسسة آل البيت (ع) لإحياء التراث – قم.
٣٨- الوافي: للمحدث الفاضل والحكيم العارف الكامل محمد محسن المشتهر بالفيض الكاشاني قدس سره (تـ ١٠٩١هـ)، عني بالتحقيق والتصحيح والتعليق عليه والمقابلة مع الأصل ضياء الدين الحسيني «العلامة» الأصفهاني، ط١، أول شوال المكرم ١٤٠٦ هـ طباعة أفست نشاط أصفهان، الناشر: مكتبة الامام أمير المؤمنين علي (ع) العامة – أصفهان.

التعليلُ المعجميُّ في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيديّ (ت 175هـ)
مفهومه وأركانه وأساليبه

م.د. أحمد حسن منصور الغانمي
جامعة كربلاء/ كلية العلوم الإسلامية

م.م. محمد وداعة عبود
وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية كربلاء

The lexical reasoning in the book of Al-Ain by Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi (d.175 AH(Its concept, pillars, and methods

Lecturer Dr. Ahmed Hassan Mansour Al-Ghanmi
Assistant lecturer Muhammad Wadaa Aboud

الملخص

شكلَّت المؤلفاتُ المصنّفة في العلّةِ النحويةِ كمّاً وافراً من تُراث المعرفةِ اللغويةِ وصل إلى حدِّ الثَّراءِ في هذا الجَانب، ومن هنا جَاءَ هذا البحثُ ليلفتَ النَّظرَ إلى جانبٍ مهمٍّ من جوانبِ الدراسةِ اللغويةِ، وهو العلّة المعجميّة القائمةُ على بيانِ سببِ إطلاقِ اللفظِ على المسمَّى.

وقد اصطلحنَا عليه (التّعليل المعجميّ) الذي ظهرَ -بعدَ دراستِهِ- أنَّ له حضوراً كبيراً في المعجمِ العربيّ، لا سيما معجم العين ميدَان الدراسةِ، وكذلكَ تبيَّن أنَّه قائمٌ على أركانٍ وأسسٍ بارزَة. تبايَنت الأساليبُ التي عُرِضَت فيها ظاهرةُ التعليلِ المعجميّ وتنوعت، وقد رصدَ البحثُ أبرزَ تلكَ الأساليب، وظهرَ للباحثين أنَّ أهمَّ ميزةٍ امتازت بها العلّة المعجميّة أنّها احتماليةٌ وغيرُ قطعيّة.

الكلمات المفتاحية: التعليل، معجم العين، الخليل بن أحمد

Abstract:

The compositions classified in the grammatical cause constituted an abundant amount of the legacy of linguistic knowledge that reached the point of richness in this aspect. From here this research came to draw attention to an important aspect of the linguistic study, which is the lexical cause that is based on the explanation of the reason for the pronunciation of the word.

We called it (the lexical explanation) which - after studying it - appeared to have a large presence in the Arabic dictionary, especially the lexicon of Al-Ain in the field of study, and it was also found that it is based on prominent pillars and foundations. The methods in which the lexical reasoning phenomenon was presented varied. The research monitored the most prominent of these methods, and it appeared to the researchers that the most important feature of the lexical reasoning is that it is probabilistic and non-deterministic.

المقدّمة:

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، والصلاةُ وأتمُّ التسليمِ على سيدنَا ونبينَا محمدٍ، وعلى آله الطيبين الطاهِرين، وبعد:

فقَد شغلَتْ ظاهرةُ التَّعليل حيّزاً من الفكرِ اللغويِّ العربيِّ، فبرزَتْ ملامحُ هذه الظاهرةِ في المستوياتِ الصوتيةِ والصرفيةِ، وكان المستوى النحويّ صاحب النصِيب الأوفر والسَّهم الأكبر في مسألة العلّة والتَّعليل، حتى أن المُتتبِّع لا يكاد يَجِد حكماً نحويّاً قد خَلا من تعليلٍ، ولا أدلُّ على ذلك من كثرةِ المؤلفاتِ المصنَّفة في هذا البَاب.

وقَد لاحظَ الباحث وجودَ أمارات لهذه الظاهرةِ في المعجمِ اللغويِّ الذي هو أحدُ ميادين المستوى الرابعِ من مستوياتِ اللغة؛ ومن هُنا حَاول البحثُ دراسةَ هذه الظاهرة في عملٍ معجميٍّ يعدُّ الرائد في مجالِهِ وهو كتابُ العين للخليلِ بن أحمد الفراهيديّ (ت١٧٥هـ).

فجاءَ البحثُ قائماً على تمهيدٍ ومبحثين، فأمّا التمهيدُ فقد خصَّصناه لبيانِ مفهومِ التّعليلِ المعجميِّ، وأمّا المبحثُ الأول فقد عرضَ لأركان التَّعليلِ المعجميِّ في كتاب العين، وأمَّا أساليبُ التَّعليلِ المعجميِّ في كتاب العين فقد نهضَ بها المبحثُ الثاني الذي تبعتْهُ خاتمةٌ سجَّلتْ أهمَّ النتائج التي خلصَ إليها البحثُ، ثم أعقبنَا ذلكَ بقائمةِ مظَان البحث.

وختامُ القولِ نسأله تعالى شأنه أن نكونَ قَد وُفِّقنَا في عملِنَا هذا، إنَّه وليُّ التَّوفيق.

التمهيد: مفهومُ التَّعليلِ المُعجَميّ

جُبِلَ الإنسانُ على السؤالِ عن السببِ واستقصاءِ علّة الأشياء، وفطرة العقلِ وطبيعته تحمله على تتبّعِ الجزئيات وجمعِ ما تشابه منها لكي يتمكّن من إطلاق أحكام عامّة عليها توصله إلى القواعد العلمية للظواهر[١]، واللغة التي يستعملها الإنسانُ أداةً للتفاهم هي واحدة من أهمّ تلك الظواهر؛ لذا فمن الطبيعي أن ينصرف دارسُ اللغة العربية إلى إيجاد علّة لكل ما يراه من أحكام، ويعلّل كلّ صورةٍ من صور التعبي[٢]، ولعلّ من الضرورةِ بمكان – قبل الولوجِ إلى صلبِ البحث- أن نضعَ أيدينا على مفهوم العلّة والتعليل.

فـ((العين واللام أصول ثلاثة صحيحة: أحدها [يدلّ على] تكرُّرٌ أو تكرير))[٣]، وردَ في لسان العرب في مادة (علل): ((العَلُّ والعَلَلُ: الشَّرْبةُ الثَّانِيَةُ، وَقِيلَ: الشُّرْب بَعْدَ الشُّرْبِ تِباعاً... وتَعَلَّلَ بالأَمر واعْتَلَّ تَشاغَل... وعَلَّلَه بطعام وحديث ونحوهما شَغَلَهُ بهما))[٤]، ويقال: ((هذه عِلَّتُه أي سببُه... وهذا عِلَّةٌ لهذا أي سببٌ له))[٥].

أمّا في الاصطلاح فـ((التعليل هو تقرير ثبوت المؤثر لإثبات الأثر... [أو] هو انتقال الذهن من المؤثّر إلى الأثر، كانتقال الذهن من النار إلى الدخان... وقيل: التعليل هو إظهار عِلِّيَّة الشيء، سواء كانت تامّة أو ناقصة))[٦]، ومعنى ذلك أنّ التعليل هو البحث عن السبب لإثبات العلّة سواء أكانت هذه العلّة لغوية أم غير لغوية.

فأمّا العلّة اللغويّة فقد تعرّض لها الأقدمون في مصنفاتهم منذ بزوغ فجرِ الدراسات اللغوية، وفصّلوا القولَ فيها، وكان لعلم النحو القدح المعلّى والنصيب الأوفى في ذلك، فـ((للمرفوع سبب، وللمنصوب علة، وللمجرور غاية، وللمجزوم هدف. ولكل ما حذف أو قدِّمَ أو أخِّر علّة... لذلك ليس بدعا أن نرى نشوء العلة النحوية مصاحبا لنشوء البحث النحوي ووضع أحكامه وقواعده))[٧]، فالعلة النحوية هي ((تفسير الظاهرة اللغوية، والنفوذ إلى ما وراءها، وشرح الأسباب التي جعلتها على ما هي عليه، وكثيرا ما يتجاوز الأمر الحقائق اللغوية، ويصل إلى المحاكمة الذهنية الصِرف))[٨].

ولم تقتصر ظاهرةُ التَّعليلِ على علمِ النحو من علوم العربية –وإن برزَت فيه بشكلٍ لافت، بل ظهرت ملامحُها في الصرفِ والصوتِ أيضا، فالعلّة الصرفيّة – بحسب تعريف أحد الباحثين - هي ((الكشف عن السبب الكامن وراء الظواهر التركيبية للكلم، من خلال علم الأصوات الحديث، ومعطياته المختبرية))[٩]، والتعليل الصرفي مهمته ((بيان العلل والأسباب الموجبة للتغيرات التي تنال البنية اللفظية جراء الإبدال أو الحذف أو الزيادة والنقصان وما إلى

ذلك مّما يثري اللغة العربية من حيث تنوّع الصيغ وزيادة الألفاظ))[١٠].

أمّا العلّة الصوتية فميدانُها النطق وما يعتريهِ من خفّةٍ أو ثقلٍ أو غير ذلك ممّا يرافقُ إنتاج الكلام؛ ولذا فإن ((كل ما يمكن أن يُعلل من الأحكام اللغوية في ضوء المعطيات التي تنتظم فيها أصوات الكلام إنما هو تعليل صوتي... فالتعليل الصوتي يعنى بمجموع العمليات التي تنتظم عملية النطق من جانب المتكلم، ومن ثَمَّ تفسير الظواهر اللغوية في ضوء تلك المعطيات))[١١]. وبناءً على هذا فإنّ التَّعليل قد شملَ مستويات اللغة الثلاثة النحويّ والصّرفيّ والصوتيّ.

ولأنّ كلَّ حكمٍ لغويّ يُعلَّل، وكلّ ظاهرةٍ لغوية أو غير لغوية تُعلَّل[١٢]؛ ولأنّ هناك مستوى رابعاً للغة يعدّ قمة تلك المستويات، ونعني به المستوى الدلالي، فلا يعدمُ الباحثُ أن يجد ملامح بارزة لظاهرة التعليل في هذا المستوى، ولعلّ المعجمَ واحد من ميادين المستوى الدلالي إن لم يكن أبرزها، فهو يقوم على بيان معاني الكلمات التي ما فَتئت أن تكون المخزون الثقافي لدى الجماعة اللغوية؛ لذا فهي تحتاجُ إلى مَن يُعلّل بعضَ مسمياتها أحيانا لأغراضٍ شتى، منها أغراض تفسيرية تعليمية تفهيمية تساعد على عملية التعلّم وغيرها.

لذا يمكنُ القول: إنّ هناك تعليلاً معجميّاً نحاولُ أنْ نؤسّسَ له، يقومُ على إيجادِ علَّة إطلاقِ اللفظِ على الشيء أو الذاتِ المعيّنة، وبعبارةٍ أخرى: فإنّ التعليلَ المعجميّ هو بيانُ علَّة إطلاقِ الاسمِ علَى المسمّى.

إن التعليلَ المعجميّ يحظى بصلةِ قرابةٍ بينه وبين التعليل في المستويات المتقدّمة، فهو لا يخرجُ – في إطاره العام- عن مدارِ التّعليل النّحوي والصّرفي والصوتي، وإنّما هو امتداد ومُكَمِّل لهذه المستويات؛ لأنّ المنبع واحد وهو اللغة، ولا بدَ لهذه اللغة من أنْ تكتمل عناصرها وأغراضها ووظائفها جميعا، جاء في كتاب العين: ((هذا ما ألّفه الخليل بن أحمد البصريّ رحمة الله عليه من حروف: أ، ب، ت، ث، مع ما تكمَّلَت به فكان مدار كلام العرب وألفاظهم فلا يخرج منها عنه شيء))[١٣]، فالمدار لغة العرب في ألفاظها وكلامها.

ولعل مردّ ذلك التّقارب عائدٌ إلى أن العقليةَ العلمية التي أنتجَت التعليلاتِ على مستوى النحو والصرف والصوت هي نفسها التي أنتجَت التعليل على المستوى المعجميّ، فهي تتعامل مع اللغة بكلّ مستوياتها، ونعني بذلك عقلية الخليل بنِ أحمد الفراهيدي صاحبِ أول عملٍ معجميٍّ متكاملٍ، الذي افتتح مرحلة النمو والارتقاء في التّعليل[١٤]، و((وضع الكثير من علل النحو))[١٥]، فهو –بحقٍّ- رائد اللغة الأول الذي استطاع أن يمسكَ عنان اللغة بنحوها وصرفها وأصواتها ودلالاتها ومعجمها وعروضها وشعرها، وهو العبقري الذي مكَّنتْهُ عبقريتُه من اختراع هذه العلل وابتداعها، فقد ((سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو، فقيل له: عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال: إن العرب نطقت على سجيتها وطباعها. وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علله، وإن لم يُنقل ذلك عنها، واعتللت أنا بما عندي أنه علة لما عللته منه. فإن أكن أصبت العلة فهو الذي التمست. وإن تكن هناك علة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل داراً محكمة البناء؛ عجيبة النظم والأقسام؛ وقد صحّت عنده حكمة بانيها، بالخبر الصادق أو بالبراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا. سنحت له وخطرت بباله محتملة لذلك، فجائز أن يكون الحكيم الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة، إلاّ أن ذلك مّما ذكره هذا الرجل محتمل أن يكون علة لذلك. فإن سنحت لغيري علة لما عللته من النحو هو أليق مّما ذكرته بالمعلول فليأتِ بها))[١٦]. ومعنى هذا أنّ العللَ التي جاؤوا بها تتّسمُ بالاحتمالية وعدم القطعية، وكذلك الحال والعلّة المعجميّة، فهي نتيجة اجتهاداتٍ نابعةٍ من فكرِ دارسِ اللغة، ولكلِّ مجتهدٍ نصيب.

وفي ضوء ما تقدّم ارتأينا أن ندرسَ التعليلَ المعجميَّ في (كتاب العين)؛ لنراقبَ البداياتِ الأولى للظاهرة في أولِ عملٍ معجميٍّ متكاملٍ.

المبحث الأول: أركانُ التَّعليلِ المُعجميّ في كتابِ العَين

لا بدّ في بعضِ الظواهر – إنْ لم نَقُل كلّها- من وجودِ أركانٍ تقوم عليها، وأُسسٍ تتألّف منها، وظاهرةُ التعليل واحدةٌ من تلك الظواهر، وسنحاولُ أن نستخلصَ أركانَها من حدِّ العلة الذي قالَ به بعضُ القدماء، فهو يرى أنَّ ((الْعلَّة تَغْيِير الْمَعْلُول عَمَّا كَانَ عَلَيْهِ))[١٧].

فالركن الأول - بحسب التعريف – هو المعلول قبلَ التغيير الذي طَرأ عليه وأصابَه، ويمكنُ لنا أن نصطلحَ عليه بـ(الأصل)، والركنُ الثاني هو الصورةُ أو الحالةُ التي عُدِلَ إليها بعدَ ذلك التغيير، ويمكنُ لنا أن نصطلح عليه بـ(الفرع)، أمّا الركنُ الثالثُ فهو سببُ العدول أو التغيير نفسه، وهو ما عبّروا عنه بالعلّة. إذن، فالتعليلُ قائمٌ على أصلٍ وفرعٍ وعلّةٍ.

ويُفهمُ من النّصِّ السابقِ أنَّ التعليلَ لا يحدثُ إلّا بعد أن يكونَ هناك خروجٌ عن الأصل، أمّا إنْ بَقِيَ الأصلُ على حاله فلا يوجد هنالك تعليل، إذ ليس من حاجةٍ إلى التّعليل؛ لأنّ ((ما جاء على أصله لا يُسأل عن علَّته))[١٨]، ولأن ((مَن عدَل عن الأصل، افتقَر إلى إقامة الدليل؛ لعدوله عن الأصل))[١٩]. فـ((لا يُقَالُ لِلأَصْلِ: لِمَ؟ وَلا كَيْفَ؟... إِنَّمَا يُقَالُ لِلْفَرْعِ: لِمَ؟))[٢٠].

فالعلّةُ تقترنُ بالفروعِ وتصاحبُها لأنّها خروج عن الأصول، أمّا الأصولُ فلا تدخل عليها العللُ؛ لأنّها ثوابت إليها يُحتَكَمُ في معرفةِ مجاري الكلام[٢١].

وفي ضوءِ ما تقدّم يُمكنُ لنا نضعَ -بين يدي القارئ الكريم- أركانَ التّعليلِ المعجميِّ، فالأصولُ في التعليلِ المعجميّ هي المعاني الأصليّة للمادةِ اللغويّة، ونعنِي بها المعاني الموضُوعة بإزاء الألفاظ في مَبْدَأ إيجادِها، فالْوَضع: هُوَ تَخْصِيص اللَّفْظ بِالْمَعْنَى، أو هُوَ جعل اللَّفْظ دَلِيلا على الْمَعْنى، وبعبارة أدقّ: هو تَعْيِين اللَّفْظ للمعنى بِحَيْثُ يدلّ عَلَيْهِ من غير قرينَة، فإِن كَانَ الوضع من جِهَة وَاضع اللُّغَة وَهُوَ الله تَعَالَى أَو الْبشر -على الِاخْتِلَاف- فَهو وضع لغَوِيّ[٢٢]، وهو يمثّلُ الأصلَ الثابتَ الذي لا تعليلَ أمامَه.

أمّا الفروعُ فهي المعاني الاستعماليّة التي يتداولُها المتكلّمون، فـ((الاستعمال: إِطْلَاق اللَّفْظ وَإِرَادَة الْمَعْنى، وَهُوَ من صِفَات الْمُتَكَلّم))[٢٣].

وهذا الاستعمالُ قد يبدُو -في ظاهرِه- بعيدًا عن المعنَى الأصلي، أو فيهِ من الصعوبةِ ما يحتاجُ معه إلى التفسيرِ والتوضيح، وهنا يظهرُ موجبُ التعليلِ، وتبرزُ أهميةُ طرحِ (العلّة) التي تبيّنُ الوجهَ في هذا الاستعمال، وتحاولُ ربطَ المعنى الاستعماليّ بالمعنى الأصليّ الوضعيّ، وإيجاد الصّلة الدلاليّة الجامعةِ بينهما، أو الخيط الدّلاليّ الذي ينتظمُ الاثنين، فينكشفُ بذلك الغموضُ وتتجلّى المعرفةُ ويُفهمُ السببُ. وسنحاولُ في ذكرِ الأمثلةِ الآتية إثباتَ كلامِنا المتقدّم، ورَصد تلك الأركان وعرضهَا بشيءٍ من التَّفصيل:

(١) مرقس:

قالَ الخليل: ((مرقس اسم لإبليس جاهلي عليه لعنة الله. وسمي امرؤ القيس بذلك، لأنّه كان يقول الشعر على لسان إبليس، ولا ينبغي أن يقولوا: امرؤ القيس، ولكن امرؤ الله، ولكن جرى هذا على ألسنتهم))[٢٤]. فالمعنى الأصليّ للفظة هو اسمٌ لإبليس في العصرِ الجاهليّ، أمّا المعنى الفرعيّ (الاستعماليّ) لها فهو تسميةُ امرئ القيس (الشاعر) بهذا الاسم، والعلّةُ في ذلك أنّ الشاعرَ امرأ القيس كانَ يقولُ الشعرَ على لسان إبليس (الشيطان)، وهي عادةٌ كانوا يزعمون بها في العصرِ الجاهلي، ومغزاها أنّ الشياطينَ تنزلُ على الشعراء كما تنزلُ على الكُهّان، وأنّ لكلِّ شاعرٍ شيطاناً من الجن إمّا أنثى وإمّا ذكر[٢٥]، وقد أكّدَ هذا الزعم أبو النجم العجليّ بقوله:

- إني وكلّ شاعرٍ من البشر... شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[٢٦]

ويُفهمُ من ذلك أنَّ امرأ القيس لم يكُن اسمُه كذلك قبلَ أنْ يقولَ الشعر، والحال هذه، فـ((اسمه حُنْدُج، وقيل: عَديّ، وقيل: مُلَيْكَة، ولُقِّب بذي القروح وبالملك الضلّيل، وبامرئ القيس، وطغى هذا اللقب على اسمه وبه عُرف))[٢٧].

ولا يُعدَمُ مَنْ يسألُ عن الرابطِ اللفظِيّ بين لفظتي (مرقس) و(امرئ القيس) أن يجدَ الإجابةَ في بابِ النحتِ في العربيّة، فلربّما نحتَت العربُ الكلمتين فقالت: (مرقس)، فإذا أرادتْ فكّ المنحوت نطقوا بلفظ: (امرئ القيس)، ولا أدلَّ على ذلك ممّا جاء في باب النّسبِ، إذ يُنسبُ إلى المضافِ إلى اسمٍ آخر بأن يُركَّب مِن حروف المضافِ والمضافِ إليه اسمٌ على

وزن (فَعْلَلِ) بأن يُؤخَذ من كلّ واحدٍ منهما حرفان، نحو عَبْشَمِيّ في عبد شمس، وعَبْقَسِيّ وعَبْدَرِيّ في عبد القيس وعبد الدار، وجاء لفظ مَرْقَسِيّ خاصّا في النسب إلى امرئ القيس الشاعر المعروف من قبيلة كندة، وكلُّ مَن اسمه امرؤ القيس من العرب غيره يقال في النسب إليه: مَرْئِيّ[٢٨].

(٢) روب:

قالَ الخليل: ((والرُّوبةُ الطّائفةُ من الليل، وسمي رؤبة بن العجّاج، لأنّه وُلِدَ في نِصْف اللَّيل))[٢٩]، فالمعنَى الأصليّ هو الجزءُ من الليل المُعَبَّر عنه بـ(الطائفة)، أمّا المعنى الفرعيّ فهو تسميةُ رؤبة بن العَجّاج الشاعر المعروف بهذا الاسم، وأمّا علّة ذلك فلأنّهُ وُلِدَ في انتصاف الليل. معَ أنَّ هناك معاني أخرى تأتي لهذه المادة، فـ((روبة اللبن: رغْوته، وروبة الليل: مُعظمه وروبة الخمير: زيادته، وروبة الفرس: قِيل طَرقه في جِماعه وقيل عَرَقه وهذا كلُّه غيرُ مهموز. فأما رُؤْبَة بالهمزة فقطعةٌ من خشب يُرْأَبُ بها القدح أي تُصْلِحُهُ بها))[٣٠]، ولكنَّ الخليل قد اختارَ العلَّةَ الأقربَ احتمالاً للتّسمية.

وهكذا يُلاحظُ الباحثُ أنّ الألفاظَ الفرعية تحومُ حولَ المعنى الأصلي ولا تنفكُّ عنه، وتعليلُ ذلكَ أنَّ مَنْ وضعَ هذا الترتيب لهو مدركٌ عمقَ الدلالة التي تؤدّيها اللفظة في ضوء ارتباطها بوشائج معجميّة منطقيّة ومتسلسلة، تبدأ من المعنى الكليّ، ثم تتدرّج شيئاً فشيئاً حتى تنتهي بتمام المعنى عند إطلاق اللفظ المقصود بعينه.

(٣) بثن:

قالَ الخليل: ((البَثْنَةُ اسمُ رَمْلةٍ لَيِّنةٍ، ويُصَغَّر بُثَيْنَةً، وبها سُمِّيَتِ المرأةُ بُثَينةَ لِلينها))[٣١]، فالمعنَى الأصليّ الذي وُضِعَ للفظة (البَثْنَةُ) هو اسمُ رَمْلةٍ وهي (لَيِّنة)، أمّا المعنَى الفرعيُّ الثانويُ فهو تسميةُ المرأة بُثينة، وعلّة التسمية هو ما تحمله المرأةُ من اللّين والرّقّة، وهي صفةٌ محمودةٌ.

(٤) رم:

((الرَّم: إصلاحُ الشّيء الّذي فسد بَعْضُهُ، من نَحوِ حَبْلٍ بَلِيَ فتَرُمُّه، أو دارٍ تَرُمُّ شَأْنَها مَرَمَّةً. ورَمَّ الأمر: إصلاحُه بعد انتشاره... ورَمَّ العَظْمُ: صار رميماً، أي: مُتَفَتِّتاً. ورَمَّ الحَبْلُ: انْقَطع. والرِّمة والرُّمة: القِطْعةُ من الحَبْل، وبها سُمِّي ذو الرّمّة))[٣٢]، ونلاحظُ أنَّ الخليلَ لم يذكُر العلّةَ هاهنا، فقد اقتصرَ على ذكرِ المعنَى الأصليّ والمعنَى الاستعماليّ فقط، فالمعنَى الأصليُّ للفظة (الرِّمة) أو (الرُّمة) هو القِطْعةُ مِن الحَبْل، أمّا المعنى الفرعيُّ الثانويُّ لها فهو تسمية الشاعرِ (ذي الرّمة) بهذا الاسم، ولعلَّ عدمَ ذكرِ العلّة راجعٌ إلى أحدِ سببين، فإمَّا أنَّ ذلك كانَ متروكاً لثقافةِ القارئ وعلمِه ممّا لا يحتاجُ المؤلفُ معهُ إلى تفسيرٍ وتوضيحٍ. وإمّا أنَّ الاختلافَ في سببِ إطلاقِ هذا اللقبِ على الشاعرِ حالَ دونَ ذكرِ العلّة والاستطراد في شرحِها وبيانِها، فالشاعرُ اسمُه غيلان بن عقبة بن بهيش بن مسعود[٣٣]. وكنيته أبو الحارث، وذو الرّمّة لقبه، وقد اُختُلِفَ في سببِ تلقيبِه بذي الرّمة، فيقال: لقبتْهُ به محبوبته لقطعةِ حبلٍ كانتْ على كتفِه، وقيل: لأنّه ذكرَ لفظةَ (الرّمة) في أحدِ أشعارِه، وهو قوله: (أشعَث باقي رُمَّةِ التّقليدِ)، وكان يعنِي بذلك القطعةَ من الحبلِ الباقية في الوتِد الذي يُنزعُ، وقيل: بل كانَ يصيبُه في صغرِه فزعٌ فكُتِبَتْ له تميمة، فعلّقها بحبلٍ فلُقِّبَ بذي الرَمة[٣٤].

ومهما يكُن مِن أمرِ ذلك الاختلاف في التّسمية فإنّها تبقى ذات وشائج اتصالٍ بالمعنى الأصليّ؛ لأنّها جميعها جاءتْ على ذكرِ المعنى الأصليّ، وهو القِطْعةُ من الحَبْل.

(٥) سطو:

((السَّطْو: البَسْط على النّاس بقَهرِهم من فوق، يقال: سَطَوْتُ عليه وبه، قال الله عزّ وجلّ: {يَكَادُونَ يَسْطُونَ بِالَّذِينَ يَتْلُونَ عَلَيْهِمْ آيَاتِنَا} [الحج/٧٢]. والسُّطو: شدّة البطش، وإنما سُمِّي الفَرَسُ ساطياً، لأنّه يَسْطُو على سائر الخَيْل، فيقومُ على رِجليه، ويَسْطُو بيديه))[٣٥]. ولعلَّ هذا النّصَّ من أوضحِ النصوصِ التي تتبيّنُ فيها أركانُ التعليلِ المعجميّ، فالمعنى الأصلي هو التَّسلُّطُ والفوقيّة، سواء كان ذلك حسيّاً أم ذهنيّاً، ويلازمُهُ القهرُ والبطشُ والظلمُ، أمّا المعنى الفرعيّ الثانويّ الاستعماليّ فهو تسميةُ الفرسِ ساطياً، وعلّةُ ذلك أنَّ الفرسَ له السطوةُ بالقيام على رجليه، فيكون له الارتفاعُ والفوقيةُ والتسلُّطُ بيديه على سائرِ الخيل.

(٦) قرش:

((القَرْشُ: الجَمْعُ من هاهنا وهاهنا، يُضَمُّ بعضُه إلى بعضٍ، وسُمِّيَتْ قُرَيشٌ لتَجَمُّعِها إلى مَكَّةَ حيث غَلَبَ عليها قُصَيُّ بنُ كِلابٍ))[٣٦]. فالمعنَى الأصليّ الوضعيّ للفظة (قرش) الجمعُ والانضمامُ، أمّا المعنَى الثانويُّ الفرعيُّ فهو تسمية قُرَيش بهذا الاسم، وتعليل ذلك أنّ أفرادَها تجمّعوا وسكنوا في مكّة، ((وَقَدْ كَانُوا مُتَفَرِّقِينَ فِي غَيْرِ الْحَرَمِ، فَجَمَعَهُمْ قُصَيُّ بْنُ كِلَابٍ فِي الْحَرَمِ، حَتَّى اتَّخَذُوهُ مَسْكَنًا))[٣٧].

وعلى الرغمَ مِن أنّ هناكَ عللاً أخرى غير ما ذكرَهُ الخليل؛ فقد ((اخْتُلِفَ فِي تَسْمِيَتِهِمْ قُرَيْشًا عَلَى أَقْوَالٍ: أحدهما: لِتَجَمُّعِهِمْ بَعْدَ التَّفَرُّقِ، وَالتَّقَرُّشُ: التَّجَمُّعُ وَالِالْتِئَامُ... الثَّانِي: لِأَنَّهُمْ كَانُوا تُجَّارًا يَأْكُلُونَ مِنْ مَكَاسِبِهِمْ. وَالتَّقَرُّشُ: التَّكَسُّبُ. وَقَدْ قَرَشَ يَقْرُشُ قَرْشًا: إِذَا كَسَبَ وَجَمَعَ... وَبِهِ سُمِّيَتْ قُرَيْشٌ... [ومنها] مَا رُوِيَ أَنَّ مُعَاوِيَةَ سَأَلَ ابْنَ عَبَّاسٍ لِمَ سُمِّيَتْ قُرَيْشٌ قُرَيْشًا؟ فَقَالَ: لِدَابَّةٍ فِي الْبَحْرِ مِنْ أَقْوَى دَوَابِّهِ يُقَالُ لَهَا الْقِرْشُ، تَأْكُلُ وَلَا تُؤْكَلُ، وَتَعْلُو وَلَا تُعْلَى))[٣٨]، إلّا أنّنا نجدُه قد اختار الأصلَ التاريخيّ ليكونَ علّةً لهذهِ التسمية.

(٧) خرف:

قالَ الخليل: ((خَرَفَ الرجل يَخْرُفُ أي: أخذ من طُرَف الفواكه، والاسم الخُرْفة. وأخرَفْتُه نخلةً: جعلتها خُرْفةً له يَخْتَرِفُها. والمِخْرَف كالزَّبيل يُخْتَرَف فيه من أطايب الرُطَب، واسمُ تلكَ النَّخْلة التي تُعْزَلُ للخُرْفة الخَريفة، وتجمع خَرائِفَ. وأَخْرَفَ النَّخْلُ وهو مُخرِفٌ... والخروف: الحَمَل الذَّكَرُ، وجمعه الخِرفانُ، والعدد أخرفة، واشتقاقه أنه يخرُفُ من هنا وهنا وبه سُمِّيَ الخريف، لأنَّهُ يُخْرَفُ فيه كلُّ شيءٍ أي يُؤْخَذُ ويُجْتَنَى في حينه، فهو ثلاثة أشهر بين آخر القيظ وأول الشتاء))[٣٩]. فالمعنى الأصليُّ للمادة هو الأخذُ والجنيُ والقطفُ، أمّا المعنى الفرعيُّ فهو تسميةٌ فصل الخريفِ بهذا الاسم، وتعليلُ ذلك أنّ الأشجارَ جميعها تصلُ فيه إلى الحدِّ المطلوب، فالثِمارُ تُجنى وتُقطف.

وقد ((سُمِّيَ الخَرِيفُ وهو مَطَرٌ أوَلَ الشَتاء خَرِيفاً لأنه يُخْرَفُ فيه كل شَيْءٍ أي يُؤخَذ))[٤٠]، ومن هنا نفهمُ العلاقةَ التلازميّةَ بين الفعلِ، (ونعني به الخرف والقطف والجني)، والوقتِ (ونعني به الفصل المعروف من السّنة)، ففي هذا الفصل تُجنَى الثمارُ خشيةَ فسادها بالمطر عند نزولِهِ.

(٨) حنف:

قالَ الخليل: ((الحَنَفُ: مَيْلٌ في صدر القَدَم، ورجلٌ أَحْنَفُ، ورِجْلٌ حَنْفاءُ، ويقال: سُمِّيَ الأحنفُ بنُ قَيْسٍ به لحَنَفٍ كان في رِجْله، وقالتْ حاضِنة الأحنَف: واللهِ لولا حَنَفٌ برِجلِهِ... ما كانَ في فِتْيانِكم كمِثْلِهِ))[٤١].

فالمعنى الذي يحملهُ اللفظُ على الأصلِ هو الميلُ والاعوجاجُ، وهذا الميلُ والاعوجاجُ يكون في صدرِ القدم، فـ((الحَنَفَ اعوجاجٌ في الرِّجْلِ إلى داخل. ورَجُلٌ أحنف، أي مائل الرِّجْلين، وذلك يكون بأن تتدانى صدورُ قدمَيه ويتباعد عقِباه))[٤٢]. أمّا المعنى الفرعيّ أو الثانويّ فهو تسمية الأحنف بن قيس بهذا الاسم؛ وتعليلُ ذلك هو تجلّي المعنى في المسمّى، أي وجود الحنف والميل في رجله، فالرجل ((اسْمُهُ: ضَحَّاكٌ، وَقِيْلَ: صَخْرٌ، وَشُهِرَ بِالأَحْنَفِ؛ لِحَنَفِ رِجْلَيْهِ، وَهُوَ العَوَجُ وَالمَيْلُ))[٤٣].

وهكذا يُلاحَظُ انتقال دلالةِ اللفظِ الواحدِ من الأصلِ إلى الفرعِ، ثُمّ تعليل سببِ الانتقالِ الذي ما هو إلاّ أسلوبٌ منطقيٌ منظّم وضَعَه الخليل بن أحمد الفراهيدي من أجل بيانِ أنّ اللغة ما هي إلاّ كائن حيّ، ينمو ويتطوّر، يشبُّ ويشيب، لكنّها لا تموت.

المبحث الثاني: أسَاليب التّعليلِ المُعجمِيّ في كتابِ العَين

تأتي كلمةُ (أسلوب) لتدلّ على معانٍ لغويّة عدّة، ويُلحظُ أنَّ بعضاً من تلك المعاني يرتبطُ بالكلام والقولِ، إذ ((يقال للسَّطْر من النخيل: أُسْلوبٌ. وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أُسلوبٌ... والأُسْلوبُ الطريق، والوجهُ، والمَذْهَبُ، يقال: أنتم في أُسْلُوبِ سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ، والأُسْلُوبُ: الطريقُ تأْخذ فيه، والأُسْلوبُ بالضم: الفَنُّ؛ يقال: أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه))[٤٤]، و((سلكتُ أُسلوبَ فلان: طريقته. وكلامه على أساليب حسنة))[٤٥].

وليس ببعيدٍ عَن هذا تعريفُ (الأسلوب) في الاصطلاح، فهو ((طريقة وضع الأفكار في كلمات))[٤٦]، وبعبارةٍ أدقّ: ((هو طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة

في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام))[٤٧].

وتتردّدُ على الأسماعِ عبارةٌ تقول: إنَّ الأسلوبَ هو الرجل، ويُقصدُ بها أنَّ لكلِّ إنسانٍ طريقته الخاصّة في التعبير[٤٨]، وهذه الطريقةُ تختلفُ من كاتبٍ إلى آخر ومن شاعرٍ إلى غيره، بل رُبَّما تختلفُ عند الكاتبِ أو الشاعرِ نفسِه باختلافِ الفنِّ الذي يعالجُهُ، والموضُوع الذي يكتب فيه[٤٩].

ولمَّا كانَ رَجُلُنا – ونعني به الخليلَ الفراهيديّ- رجلاً موسوعياً وعالماً متبحّراً، قد ركبَ من كلِّ علمٍ مركباً، وذهبَ باللغة مذهباً بعيداً ليشملَ الصوتَ والصرفَ والنحوَ والدلالةَ والمعجمَ والعروضَ والشعرَ وغيرها، وقد أجادَ في ذلك كلّهِ؛ فلا غَرو أنْ نجدَ عندَه تعدّدَ الأساليب التعليليّة في المواد المعجميّة.

ولعلَّ ذلك ينبئُ عن قدرةٍ تعبيريةٍ عاليةٍ، ومكنةٍ إنشائيةٍ كبيرةٍ، وظّفها الخليلُ في عرض المادةِ العلميّة بأساليب متنوّعة، تُبعِدُ الملَلَ عن القارئ وتجذبُهُ لإتمامِ قراءتِهِ، فالنَّصُّ أو ((الكلام إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد))[٥٠]، وكلُّ ذلك دالٌّ على وَعي الكاتبِ أو المؤلِّف وعياً تاماً بما يريدُ إيصاله، والكيفية التي يسلُكُها لأجل ذلك.

وعند عرض أساليب التعليلِ المعجميّ في كتابِ العين، فقَد رصدَ البحثُ الأساليبَ الآتية:

(١) أسلوب العلّة الإشاريّةِ المختصرةِ:

في هذا الأسلوب نجدُ أن العلّةَ مُشَارٌ إليها إشارةً مختصرةً، كأنَّها مُلقاة إلى القارئ إلقاءً يعتمدُ فيه على ذكائه وفطنتهِ واجتهادِهِ في التقاطِها وفهمِها.

(أ) عس:

قالَ الخليل: ((عَسْعَسَتِ السَّحابةُ أي دنتْ من الأرض لَيْلاً في ظُلمَة وبَرْق. وعَسْعسَ اللَّيْلُ: أقبل ودنا ظلامُه من الأرض... والعَسُّ: نفضُ الليل عن أهل الريبة. عَسَّ يعُسُّ عَسّاً فهو عاسٌّ، وبه سُمِّي العَسَسَ الذي يطوفُ للسُّلطان بالليل، ويجمع العُسّاس والعَسَسَة والأعساس))[٥١]. ويُلاحَظُ هنا أنّ لفظةَ (العَسَس) لمْ يتمّ تفصيلها بشكلٍ واسعٍ، وإنّما اكتفى الخليل بإشارةٍ تعليليّةٍ مختصرةٍ، يُفهمُ منها سبب تسميةِ جنود السلطان الذين يطوفون ليلاً بـ(العَسَس).

ويُفْهَمُ من ذلكَ أيضاً أنَّ حَلقات الخليل الدراسية تتّسم بالتعدديّة، فهي ليستْ على سَمتٍ واحدٍ، فمنها حَلَقات العلماء الذين تتلمذوا على يديه، وهؤلاء لا يحتاجون إلى تفصيل المسألة؛ لأنّ اللبيبَ بالإشارة يفهمُ، ومنهم بسطاء المتعلمين الذين يحتاجون إلى شيءٍ من التفصيل.

(ب) رقش:

جاءَ في معجم العين: ((الأَرْقَشُ: لَوْنٌ فيه كُدورة وسَوادٌ كلَوْنِ الأَفْعَى الرَّقْشاء، والجُنْدُبِ الأَرْقَشِ الظهر... والتَّرقيشُ: الكِتابةُ، ورَقَّشْتُ الكتاب: كتَبْتُه، قال مُرَقِّشٌ:

..... رَقَّشَ، في ظهرِ الأديمِ، قَلَمْ[٥٢]

وبه سُمِّيَ مُرَقِّشاً))[٥٣]. فالنَّصُّ يُشيرُ -إشارةً مختصرةً- إلى علَّةِ تسمية الشاعر بهذا الاسم، وهي أنَّه قد ذكَرَ الرقشَ والترقيشَ في شعرِهِ فغلبَ عليه ذلك، ويتجلّى الاختصارُ إذا ما قارنّا بينَ النَّصِّ المتقدّم، والنَّصِّ الواردِ في معجمٍ آخر، فـ((الرقش، والترقيش: الكتابة والتنقيط. ومرقش: اسم شاعر، سمّي بذلك لقوله:

الدار قفر والرسوم كما... رقش في ظهر الأديم قلم))[٥٤]

والنَّصُّ الأخيرُ واضحٌ جداً في بيانِ علّةِ إطلاقِ اللفظ، ولكنَّ الباحثَ المتتبِّعَ رُبَّما يجدُ علَّةً أخرى لهذه التسمية، وهذا ما وجدنَاه في أحدِ المصادرِ، إذ يعللُ التسمية فيقول: ((وسُمّي مرقشاً لَأنَّ وجهَهُ كان منقّطاً))[٥٥]، والنقطُ واحدةٌ من مظاهرِ الرّقش. لذا فنحن لا نُنكرُ احتمالَ هذه العلّة، لاسيما أنَّ نصَّ كتابِ العينِ لم يكُن بدرجةِ القطعِ تلك التي تمنعُ من ورود هذا الاحتمال، فهو يقول: ((وبه سُمِّيَ مُرَقِّشاً))، فهل كانتْ تسميتُهُ بسببِ بيتٍ قاله ذكَرَ فيه الرقشَ والتَّرقيشَ؟، أم انّه سمّي كذلك من الرقشِ والترقيشِ الذي يعني: الكتابة والتنقيط؟، لا سيما أنّه سَاقَ ذلك آنفاً فقال: ((والتَّرقيشُ: الكِتابةُ، ورَقَّشْتُ الكتاب: كتَبْتُه)). وبعبارةٍ أخرى: هل يعودُ ضميرُ الهاء في قولِهِ: (وبهِ) على القريبِ الذي ذِكْرُ الرقشِ في الشعر؟، أم يعودُ على البعيدِ الذي هو معنَى الرقشِ؟، وإنما كانتْ هذه التساؤلات بسببِ الاختصار.

(ج) كوف:

قالَ الخليل: ((كُوفانُ: اسم أرض، وبها

سميت الكوفة))[٥٦]. فنحن أمامَ إشارةٍ غاية في الاختصار، نحتاجُ معها أنْ نطرقَ بابَ المصادرِ لكي نكتشفَ العلَّةَ الجامعةَ والرابطةَ بين اللفظين (كوفان)، و(كوفة). فـ((الكاف والواو والفاء أُصَيل يقولون: إنَّه يدلُّ على استدارةٍ في شيء. قالوا: تكوَّفَ الرّملُ: استدارَ. قالوا: ولذلك سمّيت الكُوفةُ. ويقولون: وقعنا في كُوفَان وكُوَّفان، أي عناءٍ ومشقّة، كأنَّهم اشتقُّوا ذلك من الرَّمل المتكَوِّف، لأن المشيَ فيه يُعَنِّي))[٥٧]، والكوفة ((مدينة مشهورة في العراق، قيل: سميت كوفة لاستدارة بنائها. يقال: تكوّف القوم: إذا اجتمعوا واستداروا... وقيل: كان اسمها قديمًا كوفان. ومن كلامهم: (تركتهم في كوفان) أي في رمل مستدير))[٥٨].

(٢) أسلوب العلّة التعليميّة التفهيميّة:

وفي هذا الأسلوب نجدُ عالِمَنَا على خلافِ ما كان عليه في الأسلوبِ المتقدّم، إذ نراه أستاذاً ومعلِّماً، باسطاً للشرح، متوسِّعاً في البيان، مُنزِلاً القارئ منزلة المتعلِّم الذي يطلبُ الفهمَ، ويبتغي التّوضيحَ.

(أ) نبع:

قالَ الخليل: ((نَبَعَ الماءُ نَبْعاً ونُبُوعاً: خرج من العين، ولذلك سمّيت العين يَنْبوعاً))[٥٩]، فالخليل (رحمه الله) أرادَ أنْ يُفهِمَ العربيَّ وغيرَ العربيِّ وجودَ رابطٍ دلاليٍّ بين خروجِ الماء من العينِ، وتسمية العين ينبوعاً، تحقّقَ هذا من خلال التوسِّعِ في الشرحِ والتفصيلِ الذي نكاد نفتقدهُ في نصوصٍ معجميّة أخرى إذا ما وازنّا بينها وبين النصِّ المذكور، إذ جاءَ في معجمِ الصحاح: ((نَبَعَ الماء يَنْبَعُ ويَنْبُعُ ويَنْبِعُ نَبْعاً ونُبوعاً: خرج من العين. واليَنْبوعُ: عينُ الماء))[٦٠].

(ب) هرس:

جاءَ في هذه المادةِ قولُه: ((الهرسُ: دقُّ الشَّيءِ بالشّيءِ عريضاً، كما تُهْرَس الهَريسةُ بالمِهراس... والمَهاريسُ من الإبل: الجِسامُ الثِّقال ومن شدَّةِ وَطْئها سُمّيتْ: مَهاريسَ))[٦١]، فالخليل هنا قد علّلَ سببَ تسمية الإبل الجِّسام الثِّقال بهذا الاسم فقال: ((ومن شدَّةِ وَطْئها))، كأنّه يربط المسمّى بمحورِ دلالة اللفظة الأصلية وهو (الدّقُّ)، وتحقّق هذا في ضوءِ إفهام المتلقي بالشرح والتفصيل، فهو لمْ يعلّل تسمية اللفظة مباشرة، وإنّما استهلها بافتتاحية بسيطة نزولاً عند رغبة المتعلم البسيط، أعطى فيها مثالاً حسّيّاً مقرِّباً للمعنى[٦٢]، فقال: ((كما تُهْرَس الهَريسةُ بالمِهراس))، وهذا دأبُ العلماء مع طلبتهم.

(ج) نبر:

قالَ الخليل: ((وكلُّ شيء رَفَع شيئاً فقد نَبَره. وانتبر الأميرُ فوق المنبر. وسُمّي المِنْبر مِنْبَراً لارتفاعه وعُلُوّه))[٦٣]، فلفظة (مِنْبر) مستوحاة من دلالةِ الارتفاع، ولم يبدأْ بها في كلامِهِ، بل بدأَ بالمعنى العام ثمَّ تدرّجَ بشكل متسلسلٍ بسيطٍ مفهومٍ لدى جموع المتلقين، فكأنَّما هناكَ سائلٌ يرومُ أنْ يتعلّمَ ويريد أنْ يَفهمَ ما الرابط بين المِنبر والارتفاع؟، فبدأ بسَوق المعنى العَام إلى أنْ علّلَ سببَ تسمية المِنبر بهذا الاسم ((لارتفاعه وعلوّه))، فتحقّقت الدلالة. ويمكن أنْ ننعتَ هذا الأسلوب بأسلوب (التدرّج الدّلالي) في عملية الفهم والإفهام.

(د) بحر:

قالَ الخليل: ((البَحْر سُمِّيَ به لاستِبحاره))[٦٤]، فإنْ سَأَلْتَهُ: وما معنى استبحارِ البحرِ فالمعنِى قد استغلقَ؟، وجَدتَهُ قد أجابَك فقال: ((وهو انبِساطُه وسَعَتُه))[٦٥]، وإنْ رأى المعلومةَ لم تستقرّ بعدُ في ذهنِك رفدَكَ بالأمثلة: ((وتقول: استَبْحَرَ في العلم. وتَبَحَّر الراعي: وقع في رعْيٍ كثير... وتَبَحَّر في المال))[٦٦]. وكلُّ هذه الأمثلةِ دالّةٌ على معنى السعةِ والانبساطِ الذي هو المعنى الأساس في المادّة؛ لذلك نجدُهم قد ((سمّوا كلَّ متوسِّعٍ في شيءٍ بحرا، حتى قالوا: فَرسٌ بحر، باعتبار سعة جريه... وللمتوسّع في علمه بحرٌ، وقد تبحَّر أي: توسّع في كذا، والتبحّر في العلم: التوسع))[٦٧].

(هـ) عكظ:

قالَ الخليل: ((عُكاظ اسم سوق كان العرب يجتمعون فيها كلّ سنة شهراً ويتناشدون ويتفاخرون ثم يفترقون، فهدمه الإسلام، وكانت فيها وقائع... وهو من مكَّة على مرحلتين أو ثلاث... يقال: أديمٌ عُكاظيّ، منسوب إلى عُكاظ، وسمّي به لأن العرب كانت تجتمع كل سنةٍ فيعكِظُ بعضها بعضا بالمفاخرة والتناشد، أي يَدْعَكُ ويَعْرُكُ. وفلان يعكِظُ خصمه بالخصومة: يَمْعَكُهُ))[٦٨].

يُلاحظ أنّ الخليل (رحمه الله) عند عرضِهِ

للألفاظ أحياناً يزيدُ ويفصّلُ في الشرح، وأحياناً أخرى يقلّلُ من ذلك، كَأنَّ حلقات الدرس التي يعقدُها تختلفُ باختلافِ جموع المتعلّمين، فإنْ كانت هذه الجموع متعلمينَ جدداً زادَ في تفصيلِهِ وشرحِهِ لدلالة اللفظة الأصلية وربطها بالدلالات الأخرى، وإن كانَ عكسُ ذلك قلَّلَ من التفصيلِ والشرحِ، ودليلُنا على ذلك النَّصُّ المتقدّم، فقد عرّف بـ(عُكاظ) في معناه الاستعماليّ، وهو -كما قال- اسم سوق كان العرب... إلخ، ثم ذكَرَ موضعَهُ، ثمّ عاد ليشرحَ المعنى اللغويّ الأساسيّ لمادة (عكظ) وهو الدَّعكُ والعركُ، ثم زادَ تفصيلاً وشرحاً بأنْ ذكَرَ مثالاً يتجلّى فيهِ المعنَى، فقال: ((وفلان يعكِظُ خصمه بالخصومة: يَمْعَكُهُ)).

(و) ربع:

قالَ الخليل: ((والرَّبْعُ: المنزلُ والوطنُ. سمّي رَبْعاً، لأنّهم يَرْبَعون فيه، أي: يطمئنّون، ويقال: هو الموضع الذي يرتبعون فيه في الرّبيع))[٦٩]، وهاهنا يجدُ القارئُ شرحاً وافياً، وبياناً موضِّحاً لعلَّة استعمال اللفظ، فالربعُ الذي يعني: (المنزلُ والوطنُ) مأخوذٌ من الإرباع الذي يعني بدورِهِ الاطمئنان والإقامة[٧٠]، ولأنَّ الاطمئنانَ والإقامةَ يحتملان احتمالاً ناهضاً وقوياً أن يكونا في فصلِ الربيع؛ زادَ الخليلُ سِمَةً دلاليةً مُخصِّصَةً للدلالةِ العامةِ للفظ، فصارَ المعنى دالّاً على الاطمئنان والإقامة في فصلِ الربيع.

ولعلَّ تأمُّلَ هذا النَّصِّ يُمكِّنُ الباحثَ مِن أنْ يجدَ فيه أسلوباً آخر من أساليبِ التَّعليل المعجميّ - فضلاً عن أسلوبِ التعليمِ والإفهام- وهو أسلوبُ العلَّةِ المحتملة، فالخليلُ يطرحُ علَّةً شارحةً ومفصِّلةً للمعنى، ثم يعطفُ على ذلك (مَقالةً) تحتمِلُ أن تكونَ هي العلّةُ وراء إطلاق اللفظِ على المسمَّى. ولولا أنّ لهذه العلّة نصيباً كبيراً من الرَّجاحة لم يكُن ليضَعها بين يدي القارئ تَردُفُ رأيَهُ في العلّة التي يراها مناسبةً لاستعمالِ هذا اللفظِ لهذا المسمّى. وعليهِ سنُخصِّصُ لهذا الأسلوب فقرةً جديدةً نعرضُ فيها النصوصَ التي تبيِّن هذا النمطَ بجَلاء.

(٣) أسلوب العلّةِ المحتملةِ:

يُعرّفُ الاحتمالُ بأنّه ((ما لا يكون تصوُّر طرفيه كافياً، بل يتردَّد الذهن في النسبة بينهما، ويُراد به الإمكان الذهني))[٧١]، ولأنَّ الذهن يتردَّدُ بين علَّتينِ كلّ منهما تحتملُ أن تكونَ هي الراجحةُ؛ فلا مناصَ من ذكرِهَما جميعاً، ورُبَّما كانَ تقديمُ إحداهما يفصحُ عن أهمّيتها، أو قربِها من فِكرِ المؤلِّف.

(أ) بك:

قالَ الخليل: ((البَكُّ: دَقُّ العُنُق. وسُمِّيت مَكَّةُ: بكّة، لأن الناس يبكُّ بعضهم بعضاً في الطّواف، أي: يدفع بعضهم بعضاً بالازدحام. ويقال: بل سُمِّيت، لأنّها كانت تَبُكّ أعناقَ الجبابرة إذا ألحدوا فيها بظُلْم))[٧٢].

(ب) عود:

قالَ الخليل: ((العَوْدُ: تثنيةُ الأمر عَوْداً بَعْدَ بَدْءٍ، بدأ ثُمَّ عاد. والعَوْدَةُ مرّة واحدةِ... والعِيدُ: كلُّ يومِ مَجْمَعٍ، من عاد يعود إليهِ، ويُقَالُ: بل سُمِّيَ لأنّهم اعتادوه. والياءُ في العيد أصلها الواو قُلبت لِكَسْرةِ العَيْن))[٧٣].

(ج) خبط:

جاءَ في كتابِ العين: ((الخَبْط: شِدَّة الوَطْءِ بأيدي الدَّوابِّ، وتَخَبَّطْتُ الشيءَ: تَوَطَّأْتُهُ... والخَبيط: حَوْضٌ خَبَطَتْه الإبِل حتى هَدَمَتْه، وجمعُه خُبُط، ويقال: بل سُمِّيَ لأنّ طينه خُبِطَ بالأرجل عندَ بنائِه))[٧٤].

(د) نشف:

ووردَ أيضاً: ((النَّشْفُ: دُخولُ الماءِ في الأَرْض والثَّوْب وغيره. نَشِفَتِ الأرضُ الماءَ، ونَشِفَ الماءُ في الأرض، سواء. والنَّشْفُ: حجارة على قَدْر الأَفْهار ونحوها، سُودٌ كأنّها مُحْتَرِقة، تُسَمَّى نَشْفَةً ونَشَفًا، يُحَكُّ بها وَسَخُ الأَديمِ وقدما الإنسان وبدنه في الحمّام. سُمِّيَتْ به لتَنَشُّفِها الماء، ويقال: بل سُمِّيَتْ به لانْتِشافِها الوَسَخَ عن مَواضِعِه. والجميع: النَّشْف))[٧٥].

وفي ضوءِ النّصوصِ السابقةِ يُلحَظُ أنّ التعدّدَ في احتماليةِ علَّة التسميةِ لم يخرج عن المعنَى الذي وُضِعَ أولاً للمادةِ اللغويّةِ، وبعبارة أخرى: فإنَّ العللَ وإنْ تعدَّدَتْ وتنوَّعَتْ إلاّ أنّها تبقى تدورُ في فلكِ الدلالةِ الأصليةِ للفظ.

ويُلحظُ -كذلك- قوة العلَّةِ المحتملةِ، وهذه القوةُ تُفْهَمُ من ذِكرِ العلَّةِ بعدَ أداةِ الإضرابِ الانتقاليّ (بَل)، التي أفادَت ((الانتقال من حكم سابق إلى حكم

جديد، أي عدم إلغاء الحكم السابق، بل بقاؤه على حاله، والانتقال منه إلى حكم جديد))[٧٦]، فالعلّتانِ مرادتانِ ومقصودتانِ في الذكرِ.

(٤) التعليل باستعمالِ التبعيضِ:

وتبرزُ في هذا الأسلوبِ كلمتانِ اثنتانِ، أُولاهما حرف الجرّ (مِنْ) الدالّ -في أحدِ معانيهِ- على التبعيضِ[٧٧]، وثانيهما كلمة (اشتقّ) أو أحد مشتقاتها، ويُقصدُ بها الاشتقاق الدّلالي، الذي هو ((توليد لبعض الألفاظ من بعض، والرجوع بها إلى أصل واحد يحدّد مادتها ويوحي بمعناها المشترك الأصيل، مثلما يوحي بمعناها الخاص الجديد))[٧٨]، والكلمتانِ باجتماعِهما تشيرانِ إلى أنَّ المفردةَ الجديدةَ تحملُ أبعَاضاً من المعنَى العام للمادةِ الأصليةِ، وهذا هو السببُ أو الوجهُ أو العلّةُ التي لأجلِها أطلَقنا اللفظَ الجديدَ على المسمّى، وسمَّيناه بهِ. والنصوصُ الآتية تبيِّن ذلك:

(أ) ثعب:

قالَ الخليل: ((ثَعَبْتُ الماء أَثْعَبُهُ ثَعْباً، أي فجّرته فانثعب، ومنه اشتقّ المَثْعَبُ وهو المِرْزاب))[٧٩]، فالمعنَى العام لمادة (ثعب) هو الانفجارُ والانبعاثُ بقوةٍ، ولأنَّ المِرْزابَ ينفجرُ منه ماءُ المطرِ وينبعثُ بقوةٍ (ينثعبُ)؛ لذلك سمِّي مَثْعَباً.

(ب) عمد:

قالَ الخليل: ((العمدان: تعمّد الشَّيء بعمادٍ يمسكه ويعتمد عليه... وعَمودُ الأمر: قوامُه الذي يستقيم به... وعميد القوم: سيّدهم الّذي يعتمدون عليه في الأمورِ إذا حَزَبَهُمْ أمرٌ فزعوا إليه وإلى رأيه. والعميد: المعمود الذي لا يستطيع الجلوس من مرضه حتى يُعْمَدَ بالوسائد. ومنه اشتقّ القلب العميد وهو المعمود المشغوف الّذي قد هدَّه العشق وكسره فصار كشيء عُمِدَ بشيء))[٨٠]، فالدلالةُ العامّةُ التي تُفهَمُ من المادةِ هي الاستنادُ، وهذا الاستنادُ كثيراً ما يحتاجُهُ المريضُ، فهو يستندُ إلى الوسائد و يُعْمَدُ بها، ولأنَّ القلبَ ((المشغوف الّذي قد هدَّه العشق وكسره فصار كشيء عُمِدَ بشيء)) يحتاجُ إلى الإسنادِ بالمواساةِ والتصبّرِ؛ سمِّي ذلك القلب عميداً.

(ج) شعذ:

قالَ الخليل: ((الشعوذة: خفّة في اليد، وأخذٌ كالسِّحر يُرى غير ما عليه الأصل من عجائبٍ يفعلها كالسِّحر في رأي العين. والشَّعْوَذيُّ أظن اشتقاقه منه لسرعته وهو الرسول على البريد لأمير))[٨١]، فالمعنَى العَام هاهنا هو السرعةُ، وهذه السرعةُ تتمثّلُ في خفةِ اليَدِ فتسمَّى شعوذة، وتتمثَّلُ في رسولِ الأميرِ على البريدِ فيسمَّى (الشَّعْوَذيّ).

والعلَّة في هذا النَّصِّ مذكورة (لسرعته)، ومسبوقة بكلمةِ (أظُنُّ) التي تؤكِّدُ رأينا السابقَ بأنَّ هذه العِلل إنَّما هي احتماليةٌ ظنّيةٌ وليست عللاً قطعية.

الخاتمة:

بعدَ هذه الرحلَة في منجمٍ من مناجِم الكنوزِ اللغويّةِ -ونعنِي به المعجمَ- يمكُننا أن نسجلَ مجموعةً من النتائج:

- استنطقَ البحثُ ظاهرةَ التّعليل ليضعَ لها تعريفاً مفادُهُ: التعليلُ المعجميُّ هو بيانُ علّةِ إطلاقِ الاسمِ على المسمَّى.
- التعليلُ المعجميُّ هو امتدادٌ للتعليلِ في المستوياتِ اللغويةِ الأخرى (النحو والصرف والصوت)؛ ومرجعُ ذلك إلى أنّها جميعاً تعتمدُ منبعاً واحداً وهو اللغة، وأنّها انطلقَت من العقليةِ العلميةِ نفسها.
- ومن هنا وجدنَا العلَّة المعجميّة تقتربُ في بعضِ ملامحِها من العلّة الموجودةِ في المستوياتِ الباقية، فكلٌّ منها يتّسمُ بالاحتماليّة وعدم القطعيّة.
- قامَ التعليلُ المعجميُّ على أركانٍ ثلاثة هي: الأصل، والفرع، والعلّة. مثَّلَ الأصل المعنَى الموضوعَ للمادةِ اللغويةِ، ومثَّلَ الفرعُ المعنَى الاستعماليّ للفظ، في حين كانَت العلَّة هي الوَجه الذي يحاولُ ربطَ المعنَى الاستعماليّ بالمعنَى الوضعيِّ.
- ولأنَّ العلةَ المعجميةَ تتَّسم بالاحتماليةِ والتعدّديةِ فقد اجتهدَ الخليلُ في بيانِ العللِ الأقرب احتمالاً على وفق معطياتِه الفكرية.
- تنوَّعَت أساليبُ الخليلِ في عرضِهِ لتعليلاتِهِ المعجميةِ، فمرة كانت بأسلوبِ الإشارة المختصرةِ، وأخرى كانت موسَّعة مفصَّلة غايتُها الشرحُ والبيانُ والتعليمُ والإفهامُ، وثالثة كانت بأسلوب العلَّةِ المحتملةِ، ورابعة كانت باستعمالِ التبعيضِ. غير أن أكثر الأساليب نصيباً

في الحضور- فيما لاحظناه- هو الأسلوب الثاني، ونعني به أسلوبَ التعليلَ لغرضِ التعليمِ والتّفهيم.

توصية:

يوصِي البحثُ بدراسةِ التَّعليلِ المعجميِّ في المعجماتِ الأخرى، ففي ذلكَ فوائد عدّة: منها الوقوفُ على تطور هذه الظاهرةِ وما أصابَها على تقادمِ الأيام، ومنها الوقوفُ على اجتهاداتِ العلماء في بيانِ عللٍ احتماليةٍ أخرى غَير ما قدَّمَهُ الخليلُ، فلَرُبَّما كانَ بعضُها الأقرب في ربطِ الألفاظِ بمعانيهَا الأولَى.

الهوامش:

١- ينظر: النحو العربي- العلة النحوية نشأتها وتطورها: د. مازن المبارك: ٥١.

٢- ينظر: دراسات في كتاب سيبويه: د. خديجة الحديثي: ١٥٥.

٣- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس: ١٢/٤، (عل).

٤- لسان العرب: ابن منظور: ١١/ ٤٦٧، (علل).

٥- تاج العروس: الزَّبيدي: ٥١٨/١٥، (علل).

٦- كتاب التعريفات: الشريف الجرجاني: ٦١.

٧- دراسات في كتاب سيبويه: ١٥٥.

٨- أصول النحو العربي: د. محمد خير الحلواني: ١٠٨.

٩- التعليل الصرفي في الدراسات اللغوية العربية الحديثة: د. أحمد صفاء عبدالعزيز عبدالكريم العاني: ١٨٩.

١٠- التعليل الصرفي والصوتي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: رعد هاشم عبود: ٢٧.

١١- التعليل الصوتي عند العرب: د. عادل نذير بيري الحساني: ٣٨.

١٢- ينظر: دراسات في كتاب سيبويه: ١٥٦.

١٣- كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي: ١/ ٤٧.

١٤- ينظر: نظرية التعليل في النحو العربي بين القدماء والمحدثين: د. حسن خميس سعيد الملخ: ٣٥.

١٥- النحو العربي- العلة النحوية نشأتها وتطورها: ٥٣.

١٦- الإيضاح في علل النحو: أبو القاسم الزجاجي: ٦٥-٦٦.

١٧- رسالة الحدود: أبو الحسن الرمّاني: ٦٧.

١٨- شرح ابن عقيل: ٣٧/١، هامش المحقق.

١٩- الإنصاف في مسائل الخلاف: ابن الأنباري: ٣٠٠/١ (المسألة رقم٤٠).

٢٠- آداب الشافعي ومناقبه: ابن أبي حاتم الرازي: ٢٣٣.

٢١- ينظر: العلّة النحوية في النظرية الخليلية الحديثة المفهوم والتطور: د. محمد بن حجر: ١١٣.

٢٢- ينظر: الكلّيات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أبو البقاء الكفوي: ٩٣٤.

٢٣- المصدر نفسه: ٩٣٤.

٢٤- كتاب العين: ٥/ ٢٥٣.

٢٥- ينظر: الحيوان: الجاحظ: ٦/ ٢٢٥-٢٢٩.

٢٦- ديوان أبي النجم العجلي: ١٦١-١٦٢.

٢٧- ديوان امرئ القيس- مقدمة الشارح: ٩.

٢٨- ينظر: شرح شافية ابن الحاجب: الاستراباذي: ٧٦/٢، والمزهر في علوم اللغة وأنواعها: السيوطي: ٢/ ٣٨٥.

٢٩- كتاب العين: ٨/ ٢٨٤.

٣٠- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: ١/ ٢٩٤.

٣١- كتاب العين: ٢٣١/٨.

٣٢- المصدر نفسه: ٨/ ٢٦٠.

٣٣- ينظر: ديوان ذي الرمة: ٧/١.

٣٤- ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة: ٥٢٤/١-٥٢٦، والأغاني: أبو الفرج الأصبهاني: ١٨/ ٢٥٩.

٣٥- كتاب العين: ٧/ ٢٧٧.

٣٦- المصدر نفسه: ٥/ ٣٩.

٣٧- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن): ٢٠٢/٢٠.

٣٨- المصدر نفسه: ٢٠٣/٢٠.

٣٩- كتاب العين: ٤/ ٢٥٢.

٤٠- المحيط في اللغة: الصاحب بن عباد: ٤/ ٣٢٩، (خرف).

٤١- كتاب العين: ٣/ ٢٤٨.

٤٢- معجم مقاييس اللغة: ٢/ ١١٠، (حنف).

٤٣- سير أعلام النبلاء: شمس الدين الذهبي: ٤/ ٨٧.

٤٤- لسان العرب: ٤٧٣/١، (سلب).

٤٥- أساس البلاغة: الزمخشري: ٤٦٨/١، (سلب).

٤٦- معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي: ٢٨.

٤٧- دفاع عن البلاغة: أحمد حسن الزيات: ٥٦.

٤٨- ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب: شكري محمد عياد: ١٤.

٤٩- ينظر: دفاع عن البلاغة: ٥٦، والأسلوب: أحمد الشايب: ١٢١-١٢٢.

٥٠- الكشاف: الزمخشري: ١٢٠/١.

٥١- كتاب العين: ١/ ٧٤.

٥٢- والبيت كاملاً هو: (الدَّارُ قَفْرٌ والرسومُ كما... رَقَّش في ظَهر الأَديمِ قَلم)، ديوان المرقِّشَين: ٩.

٥٣- كتاب العين: ٥/ ٤٠.

٥٤- المحكم والمحيط الأعظم: ابن سيده: ٦/ ١٦١، (ر ق ش).
٥٥- المذاكرة في ألقاب الشعراء: أبو المجد الاربلي: ٢٤.
٥٦- كتاب العين: ٥/ ٤١٢.
٥٧- معجم مقاييس اللغة: ٥/ ١٤٧، (كوف).
٥٨- مجمع البحرين: الطريحي: ٣/ ٧٣-٧٤، (كوف).
٥٩- كتاب العين: ٢/ ١٦٠.
٦٠- الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية): الجوهري: ١٢٨٧/٣، (نبع).
٦١- كتاب العين: ٤/ ٦.
٦٢- ينظر: أثر المثال الحسي في الدرس اللغوي العربي القديم: د. حيدر عبد علي حميدي: ٣٢٨.
٦٣- كتاب العين: ٨/ ٢٦٩.
٦٤- المصدر نفسه: ٣/ ٢١٩.
٦٥- المصدر نفسه: ٣/ ٢١٩.
٦٦- المصدر نفسه: ٣/ ٢١٩.
٦٧- مفردات ألفاظ القرآن: الراغب الأصفهاني: ١٠٩/١، (بحر).
٦٨- كتاب العين: ١/ ١٩٥-١٩٦.
٦٩- المصدر نفسه: ٢/ ١٣٣.
٧٠- ينظر: المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون: ٣٢٤، (ربع).
٧١- كتاب التعريفات: ١٢.
٧٢- كتاب العين: ٥/ ٢٨٥.
٧٣- المصدر نفسه: ٢/ ٢١٧-٢١٩.
٧٤- المصدر نفسه: ٤/ ٢٢٣.
٧٥- المصدر نفسه: ٦/ ٢٦٧-٢٦٨.
٧٦- المعجم الوافي في أدوات النحو العربي: د. علي توفيق الحمد، و يوسف جميل الزعبي: ١١٦.
٧٧- ينظر: رصف المباني في شرح حروف المعاني: المالقي: ٣٢٣.
٧٨- دراسات في فقه اللغة: د. صبحي الصالح: ١٧٤.
٧٩- كتاب العين: ٢/ ١١١.
٨٠- المصدر نفسه: ٢/ ٥٧-٥٨.
٨١- المصدر نفسه: ١/ ٢٤٤.

المصادر والمراجع:

١- آداب الشافعي ومناقبه، ابن أبي حاتم الرازي (أبو محمد عبد الرحمن بن محمد بن إدريس بن المنذر التميمي، الحنظلي، الرازي ت٣٢٧هـ)، قدم له وحقق أصله وعلق عليه: عبد الغني عبد الخالق، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٢- أثر المثال الحسي في الدرس اللغوي العربي القديم، د. حيدر عبد علي حميدي، مجلة الباحث، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، العدد الثامن عشر، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٦م.

٣- أساس البلاغة، الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ت٥٣٨هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.

٤- الأسلوب- دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٤١١هـ- ١٩٩١م.

٥- أصول النحو العربي، د. محمد خير الحلواني، اللاذقية جامعة تشرين، ١٩٧٩م.

٦- الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني (علي بن الحسين بن محمد بن أحمد بن الهيثم المرواني الأموي القرشي ت ٣٥٦هـ)، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٥هـ.

٧- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، كمال الدين أبو البركات عبدالرحمن بن محمد بن أبي سعيد الأنباري النحوي ت٥٧٧هـ تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٤، مطبعة السعادة، ١٣٨٠هـ- ١٩٦١م.

٨- الإيضاح في علل النحو، أبو القاسم الزَّجَّاجي ت٣٣٧ هـ تحقيق: د. مازن المبارك، ط٥، دار النفائس، بيروت، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

٩- تاج العروس من جواهر القاموس، الزَّبيدي (محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي ت١٢٠٥هـ)، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤١٤هـ.

١٠- التعليل الصرفي في الدراسات اللغوية العربية الحديثة، د. أحمد صفاء عبدالعزيز عبدالكريم العاني، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد ١٠، العدد١، ٢٠١٥م.

١١- التعليل الصرفي والصوتي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، رعد هاشم عبود، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٦م.

١٢- التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث- قراءة في كتاب سيبويه، د. عادل نذير بيري الحساني، ط١، مطبعة هيئة إدارة واستثمار الوقف السنِّي، بغداد، ٢٠٠٩م.

١٣- تفسير القرطبي (الجامع لأحكام القرآن)، شمس الدين القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي ت٦٧١هـ)، تحقيق: أحمد البردوني، و إبراهيم أطفيش، ط٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٨٤هـ- ١٩٦٤م.

١٤- الحيوان، الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٨٦هـ- ١٩٦٧م.

١٥- دراسات في فقه اللغة، د. صبحي الصالح، ط١٦، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

١٦- دراسات في كتاب سيبويه، د. خديجة الحديثي، الناشر: وكالة المطبوعات، الكويت، (د. ت).

١٧- دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.

١٨- ديوان أبي النجم العجلي (الفضل بن قدامة ت١٣٠هـ)، جمعه وشرحه وحققه: د. محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.

١٩- ديوان امرئ القيس، اعتنى به وشرحه: عبدالرحمن المصطاوي، ط٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.

٢٠- ديوان ذي الرّمة (غيلان بن عقبة العدويّ ت١١٧هـ)، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: د. عبدالقدوس أبو صالح، ط٢، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

٢١- ديوان المُرقِّشَين، تحقيق: كارين صادر، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م.

٢٢- رسالة الحدود، أبو الحسن الرماني (علي بن عيسى بن علي بن عبد الله ت٣٨٤هـ)، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر، عمان، (د. ت).
٢٣- رصف المباني في شرح حروف المعاني، أحمد بن عبدالنور المالقي ت٧٠٢هـ تحقيق: أحمد محمد الخرّاط، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.
٢٤- سير أعلام النبلاء، شمس الدين الذهبي (أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز ت٧٤٨هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، ط٣، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م.
٢٥- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، ابن عقيل (بهاء الدين عبدالله بن عقيل المصري ت٧٦٩هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ط٢٠، دار مصر للطباعة (سعيد جودة السحار وشركاه)، نشر وتوزيع دار التراث، القاهرة، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.
٢٦- شرح شافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباذي (محمد بن الحسن النحوي ت٦٨٦هـ)، تحقيق: محمد نور الحسن، و محمد الزفزاف، و محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.
٢٧- الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢.
٢٨- الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري (إسماعيل بن حماد ت٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.
٢٩- العلة النحوية في النظرية الخليلية الحديثة المفهوم والتطور، د. محمد بن حجر، مجلة اللغة العربية وآدابها؛ قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة البليدة٢، الجزائر، العدد ١٦، جمادى الثاني ١٤٣٨هـ- مارس ٢٠١٧م.
٣٠- كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني (علي بن محمد بن علي الزين ت٨١٦هـ)، ضبطه وصححه: جماعة من العلماء بإشراف الناشر، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.
٣١- كتاب العين، الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد ت١٧٥هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م.
٣٢- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري (جار الله أبو القاسم محمود بن عمر ت٥٣٨هـ)، تحقيق وتعليق ودراسة: عادل أحمد عبدالموجود، و علي محمد معوض، و د. فتحي عبدالرحمن أحمد حجازي، ط١، مكتبة العبيكان، الرياض، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.
٣٣- الكلّيات- معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي ت١٠٩٤هـ قابلهُ على نسخة خطّية وأعدّه للطبع ووضع فهارسه: د. عدنان درويش، و محمد المصري، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ١٤١٩هـ- ١٩٩٨م.
٣٤- لسان العرب، ابن منظور (جمال الدين محمد مكرم الأفريقي المصري ت٧١١هـ)، ط١، دار صادر، بيروت، (د. ت).
٣٥- مجمع البحرين، فخر الدّين الطريحي ت١٠٨٥هـ تحقيق: أحمد الحسيني، ط١، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.
٣٦- المحكم والمحيط الأعظم، ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده ت٤٥٨هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢١ هـ- ٢٠٠٠م.
٣٧- المحيط في اللغة، الصاحب بن عباد (إسماعيل بن عباد بن العباس بن أحمد بن إدريس الطالقاني ت٣٨٥هـ)، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، ط١، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م.
٣٨- مدخل إلى علم الاسلوب، شكري محمد عياد، ط٢، ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.
٣٩- المذاكرة في ألقاب الشعراء: أبو المجد الاربلي (أبو المجد أسعد بن إبراهيم الشيباني الاربلي المعروف بمجد الدين النشابي الكاتب ت٦٥٧هـ)، تحقيق: شاكر العاشور، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨م.
٤٠- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، جلال الدين

السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر ت ٩١١هـ)، المحقق: فؤاد علي منصور، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.
٤١- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، ١٩٨٦م.
٤٢- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت٣٩٥هـ)، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.
٤٣- المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، د. علي توفيق الحمد، و يوسف جميل الزعبي، ط٢، دار الأمل، الأردن، ١٤١٤هـ- ١٩٩٣م.
٤٤- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، ط٤، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
٤٥- مفردات ألفاظ القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، ط٤، دار القلم، دمشق، الدار الشاميّة، بيروت، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.
٤٦- النحو العربي- العلة النحوية نشأتها وتطورها، د. مازن المبارك، ط١، المكتبة الحديثة، ١٣٨٥هـ-١٩٦٥م.
٤٧- نظرية التعليل في النحو العربي بين القدماء والمحدثين، د. حسن خميس سعيد الملخ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م.

دراسة أبنية الافعال ومعانيها
في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين

شهيد كريم عبدالرضا أ.م.د حيدر عبدعلي حميدي

جامعة كربلاء – كلية التربية – قسم اللغة العربية

Studying verb structures and their meanings in the poetry of Mustafa Gamal al-Din

Researcher: Shahid Karim Abdulridha
Supervised by: Prof. Dr. Haider Abid Ali Hamidi

الملخص

هذا البحث هو دراسة عن (أبنية الأفعال المجردة والمزيدة ومعانيها في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين)، وهدف الدراسة هو البحث عن معاني الأبنية التي استخدمها الشاعر في ديوانه والتي ذكرها العلماء، و هل استخدمها على معانيها التي ذكرت أم تصرف الشاعر وأكسبها معانٍ جديدة ؛ وذلك لمعرفة الأبعاد الدلالية والجمالية في الديوان .وفيه استخرج الباحث الأبنية،وحلل الكلمات الواردة على الأبنية في الديوان، بدأها بتقديم مفهوم الفعل ثم تطرق الباحث الى المبحث الاول والذي جاء بعنوان أبنية الفعل الثلاثي المجرد وأبنية الفعل الرباعي المجرد ثم جاء المبحث الثاني أبنية الفعل المزيد بحرف وبحرفين وبثلاثة احرف ثم وضع مخطط تفصيلي عمّا ورد من اوزان في ديوان الشاعر .

Abstract:

This research studies the structures of abstract and augmentative verbs and their meanings in the poetry of the poet Mustafa Jamal al-Din, a morphological study.

The aim of the study is to explore the meanings of the structures used by the poet, mentioned by scholars, whether he used the same meaning or made some modifications giving them new meanings. This is to know the dimensions and aesthetics in the Diwan. In it, the researcher extracted the structures, and analyzed the words contained in the Diwan, starting with introducing the concept of the verb. Then comes the first chapter, titled The Structures of the Abstract Triple Verb and the Structures of the Abstract Quadruple Verb. After that, the second chapter is entitled The Structures of the Augmentative Verb with more with one letter, two letters and three letters. Finally, a detailed outline was developed for the weights mentioned in the poet's diwan.

المبحث الأول

أبنية الفعل المجرد

مفهوم الفعل

الفعل لغة: " كناية عن كل عمل متعدٍ أو غير متعدٍ، فَعَلَ يَفْعَل، فَعْلاً، فالاسم مكسور و المصدر مفتوح، والاسم الفعْل، و الجمع فِعَال، مثل قِدْح و قِداح، و بِئْر و بِئَار "[١]

اما في الاصطلاح: فقد اختلف النحاة و الصرفيون في حَدّ الفعل، فقد قال سيبويه: " واما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الاسماء، و بُنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع، فأما بناء ما مضى فَذَهَبَ و سَمِع و مَكُثَ و حُمِدَ، واما بناء ما يقع فانه قولك امراً: اذهَب واقْتُل و اضرِبْ، ومُخبِراً: يقْتُلُ و يَذهَبُ و يضرِبُ" [٢]

وعرّفه الزجاجي بأنه: "ما دلّ على حدث و زمان ماض أو مستقبل "[٣] وقال ابن الحاجب في تعريف الفعل بأنه:" ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة" [٤] وذكر الزجاجي في مجال آخر أن الأفعال ثلاثة: فعل ماض، و فعل مستقبل، و فعل في الحال يسمى دائم[٥]، وعرفه ابن هشام فقال: "و الفعل في الاصطلاح ما دل على معنى في نفسه مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وفي اللغة نفس الحدث الذي يحدثه الفاعل من قيام أو قعود أو نحوهما"[٦] و يظهر أن ابن هشام قد أشار في الجزء الثاني من التعريف الى سبب تسميته فعلاً ؛ فاللفظ يعبر به عن جميع الأفعال الأحداث لاشتراك المتضادات فيه "فالقائل يقول: قام زيد فتقول: فَعَلَ، و تقول: قَعَدَ فنقول: فَعَلَ، ومثله خَرَج، ودخل الى غير ذلك من مختلفات الافعال، فصارت تسمية جامعة"[٧]، وقد عرف الدكتور صباح عباس السالم الفعل فقال "الفعل: صيغة تدل على تقييد الفعل الذي اشتقت منه بزمن معين"[٨] وسبق هذا التعريف بكلام بين من خلاله الفعل لا يدل على الحدث، لأنّ الحدث إنما يدل على الجذر الذي اشتقت منه صيغة الفعل.

الفعل من حيث التجرد و الزيادة

ان الفعل بالعربية له تقسيمات متعددة بحسب المبادئ اللغوية التي ذكرها الصرفيون، فينقسم بحسب مبدأ الزمن الى ماضٍ و مضارع و أمر. وبحسب مبدأ الصحة والاعتلال الى الصحيح و المعتل وبحسب مبدأ الزيادة و عدمها الى مجرد و مزيد و بحسب مبدأ التصرف الى جامد و متصرف،وبحسب مبدأ التعدي و اللزوم الى لازم و متعدٍ. و هو تقسيم الفعل بحسب مبدأ الزيادة و التجرد الى فعل مجرد، و فعل مزيد،ف(الفعل المجرد) ما كانت حروفه كلها أصلية لا تسقط في أحد التصاريف الا لعلة تصريفية[٩]، أي ما تجرد من حروف الزيادة[١٠] واما الفعل المزيد فهو ما زيد على حروفه الأصلية حرف يسقط في بعض تصاريف الفعل لغير علة تصريفية أو حرفان أو ثلاثة أحرف كذلك[١١] و أكثر ما ينتهي الفعل في الزيادة الى ستة، و لا يجاوزها[١٢].

إنّ الفعل المجرد من الزيادة يقسم على قسمين: ثلاثي و رباعي، فللماضي المجرد الثلاثي ثلاثة أبنية، الأول: فَعَلَ بفتح العين و يكون لازما نحو: جَلَسَ، و متعديا نحو: ضَرَبَ، و يأتي مضارعه على (يَفْعُل) و (يَفْعِلُ) و (يَفْعَلُ)[١٣] و الثاني: فَعِلَ بكسر العين، و يكون لازما نحو: فَرِحَ و طَرِبَ، و متعديا نحو: عَلِمَ و فَهِمَ، و يجيء مضارعه على (يَفْعَل)،و(يَفْعِل) [١٤]، و الثالث: فَعُل بضم العين و لا يكون الا لازما نحو: ظَرُفَ، وكَرُمَ، و يجيء مضارعه على وجه واحد وهو (يَفْعُلُ) و لايجوز فيه (يَفْعَلَ) و لا (يَفْعِلُ)[١٥].

أما المجرد الرباعي، فله بناء واحد هو (فعْلَلَ) [١٦] نحو: دَحْرَجَ، و بَعْثَرَ و قَشْعَرَ و هذا الوزن (فَعْلَلَ) بسكون العين وفتح ما عداها هو وزن ثقيل قياسا بالثلاثي قد يسكن لاتصال الضمير البارز المرفوع المتحرك حملا على الثلاثي ولا الرابع لأنه مفتوح أو مضموم ما لم يتصل بهذا الضمير"[١٧].

أما الفعل الرباعي المزيد، فيكون مزيدا بحرف واحد، و له بناء واحد، و هو (تَفَعْلَلَ) بزيادة التاء في أوله: نحو: تَدَحْرَجَ و يكون مزيدا بحرفين، وله بناءان، أحدهما: (افْعَلَلّ) بزيادة همزة الوصل و اللام، نحو: اقْشَعَرَّ، و الآخر: (افْعَنْلَلَ) بزيادة همزة الوصل و النون، نحو: احْرَنْجَمَ[١٨].

أبنية الفعل الثلاثي المجرد

إنّ للفعل عند الشاعر مصطفى جمال

الدين ستة أحوال- بحسب حركة العين في الماضي و المضارع- و التي تعارف عليها الصرفيون بالأبواب لاحقا، وهي:-

١- فَعَل يَفْعُل: بفتح العين في الماضي و ضمها في المضارع و غالبا ما يأتي هذا البناء من التصحيح كَطَلَبَ يَطلُبُ، كَتَبَ يكْتُبُ، قال المبرد:"واما ما كان على فَعَل فأنه يجيء على (فَعَلَ-يَفْعُلُ) نحو يضرُبُ- يقتُلُ " [١٩]، و قال الرضي الى وجوب ضم عين المضارع (فَعَلَ) من المضاعف وإذا كان متعديا فتجيء على (يَفْعُلُ) نحو: سَلَّ الشيء يَسلّهُ [٢٠]

وأشار أبو حيان بأن الفعل المضعف اللازم يأتي على وزن (يَفْعِلُ) و المتعدي على وزن (يفْعُلُ)[٢١]، وقال ابن الناظم الى وجوب ضم عين المضارع من (فَعَلَ) إذا كانت عينه أو لامه واواً نحو: قَامَ- يَقْوُمُ حدا- يَحْدُو ثم بين أنه إذا دل على غلبة المفاخر، و ليست فاؤه واواً و لا عينه ولامه ياء وجاء بأمثلة نحو: سابقني فَسَبَقْتُهُ فانا أسْبُقُهُ، فاخرني في السبق ففخرته وفقته فيه (٢٢). وقال الحملاوي فيما يخص الباب الاول:"ما بني من الافعال مطلقا للدلالة على الغلبة في المفاخرة، فقياس مضارعه ضمّ عينه، كسابقني زيد فسبقتُه، فإنما أسبقهُ، مالم يكن واوي الفاء أو يائي العين أو اللام " [٢٣]

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء في ديوانه في قوله:

(بحر الكامل)

و فَعلتِ.. و الحر الكريم رهينة

ليدٍ تبادله السماح فيشكُرُ[٢٤]

استعمل الشاعر كلمة (يَشكُرُ) وهي من الباب الأول و الفاء وقعت في جواب الطلب و التقدير بادله فيشكر، أي ان الحر الكريم عندما تساعده أو تكرمه فأنه يكون أكثر منك كرما كلما أكرمته، فالكرم و الشكر عنده حالة مستمرة غير منقطعة. وقد ورد هذا الوزن في جدول رقم (١).

٢- فَعَل- يَفْعِل: بفتح العين في الماضي و كسرها في المضارع يكثر استعمال هذا الوزن في معانٍ كثيرةٍ و لايمكنُ حصرها، و هو أخف الأوزان على الاطلاق. قال سيبويه: "وليس شيء في الكلام أكثر من فَعَلَ"[٢٥]، أما إذا كان مضعفا و غير متعدٍ فإن (مضارعه يأتي على يَفْعِلُ بالكسر نحو: فرَّ- يفِرُ، عفَّ- يَعِفُ)[٢٦]، وإذا كان (معتل العين أو اللام بالياء في المضارع منه ابدا على يَفْعِلَ بكسر العين نحو:... بَاعَ يبيعُ)[٢٧] ورد في جدول رقم (٢)

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (فَعَلَ- يَفْعِلُ) في ديوانه في قوله:

(بحر الخفيف)

منذ الفٍ، و الحِقدُ يَرمي (الشريفيـــ

نِ)* جُزاماً، فتضرِبُ الابواق[٢٨]

استعمل الشاعر كلمة (يرمي) من (رمى) وهي من الباب الثاني، فجاءت هنا بمعنى استمرارية الرمي في الحاضر و المستقبل،أي ان الحقد مستمر و الكراهية موجودة.

٣- فَعَل- يَفْعَلُ: بفتح العين في الماضي و المضارع وهذا الاتفاق في حركة عين الماضي و المضارع لا يأتي الا إذا كانت عين الفعل أو لامه من حروف الحلق وهي (الخاء- العين- الحاء- الهاء-الهمزة) [٢٩] وذلك لسبب صوتي هو المناسبة بين الأصوات. يقول ابن جني " وذلك أنهم ضارعوا بفتحة العين في المضارع جنس حرف الحلق لما كان موضعا منه فخرج الالف التي فيها الفتحة" [٣٠]. أما ما جاء على هذا البناء ولم تكن عينه أو لامه من حروف الحلق فقد عدّوه نادرا نحو: (أبى- يأبى، ركن- يركن، هلك يهلك)[٣١] ومن معانيه: الخوف و الذعر و الاعطاء و التصويت و التحول و الانتقال[٣٢]ورد في جدول رقم (٣) وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا الباب في ديوانه في قوله:

(بحر الخفيف)

وهو يلقي الى العُباب بطرفٍ

يَسْأَلُ المَوجَ عن بقايا الاماني [٣٣]

العُباب: ارتفاع موج البحر واصطحابهُ[٣٤]، استعمل الشاعر الفعل يسألُ وهو من الباب الثالث وهو تساؤل لين لا يدخل في باب الطلب، وانما خرج لتساؤل حذر كأنما جعل من الامواج كائن حي يفهم و عاقل لأنه لا يسأل الا العاقل.

٤- فَعِل- يَفْعَل: بكسر العين في الماضي و فتحها في المضارع، يقول ابن السكيت (ت٢٤٦هـ) " واعلم إن كل فعل ماضيه على (فَعِل) مكسور العين فأن مستقبله

يأتي بفتح العين نحو:عَلِمَ- يَعلمُ. كبر- يَكْبرُ) [٣٥] وقد أقر الصرفيون بكثرة استعمال الأفعال الثلاثية المجردة التي على وزن (فَعِلَ) واتفقوا على اختصاصه بالمعاني الدالة على العلل و الاحذاف و الالوان و العيوب و الحلى:يقول ابن الحاجب" وفَعِلَ تكثر فيه العلل و الاحذاف واضدادها نحو: سَقِيمَ، مَرِضَ، حَزِنَ، و تجيء الالوان و العيوب و الحلى كلها" [٣٦]، وزاد الدكتور هاشم طه شلاش على ما ذكره القدماء معاني كثيرة كالتشبيه و المحاكاة و المبالغة في الشكل، و الكثرة. و غيرها حتى أوصلها الى تسعة عشر معنى معتمدا على ذلك على المعجمات العربية.[٣٧] وقد ورد هذا الباب (فَعِلَ-يَفعلُ) في ديوان مصطفى جمال الدين في قوله: ورد في جدول رقم (٤)

(بحر الخفيف)

ساعة يَضْحَكُ الهنا لي فيها

بين ثغريْ محمد و جميلٍ

استعمل الشاعر الفعل (يضحَكُ من ضَحِكَ)

هنا يسأل الشاعر ويتمنى ذلك اليوم الذي يضحك له القدر و الهنا. فالفعل (يضحَكُ) خرج لباب التمني و التساؤل أراد أن يقول متى تأتي ساعة الضحك و ساعة الهنا. فمعنى الفعل كانت مستقبلية لم تقع بعد.

٥- فَعُل- يَفعُل: بضم العين في الماضي و المضارع، وهو طبعا يخالف قانون المخالفة التي تشير إليها معظم الأفعال من هذا النوع. ومن حيث المعنى هذا الوزن (فَعُل- يَفعُل) يكون على اتصاف الفاعل بصفة مشتقة من ذلك الفعل نحو:(كَبُرَ- قَبُحَ) ومن هنا لابد من الإشارة إلى اختلاف الصرفيين في التعبير عن المعنى منهم من قال بالطبائع و الغرائز [٣٨]. و بعضهم الآخر قال بالطبائع و السجايا[٣٩]، وقد اتفق الصرفيون على لزوم هذا الفعل و عدم تعديته.

ولم يأتِ هذا الوزن أجوفا الا (هَيُوء)[٤٠] أي صار ذا هيئة أو حسنت هيئته [٤١] ولا من ناقص يأتي و الا (بَهُوَ) بمعنى (بَهِيَ- و نَهُوَ) [٤٢] وهو لا يتصرف، في حين أن (بهو، نهو) متصرف. ورد في جدول رقم (٥) وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا الباب (فَعُلَ- يَفعُلُ) في ديوانه في قوله:

(بحر السريع)

فالسحر في الجنة مهما سما

لا يَبلُغُ الحور فيغويها [٤٣].

(بَلُغَ - يبلُغُ) بمعنى استحالة الوصول الى المراد في المستقبل يعني الفعل منفي بلا التي تجعل من نفي الحاضر و المستقبل و جعلته على جادة المستقبل بدلالة مهما سما.

٦- فَعِل- يفعِل: بكسر العين في الماضي و المضارع.

يقل هذ البناء في الصحيح و يكثر في المعتل. و قد ذكر سيبويه على هذا البناء افعالا قليلة مقارنة مع خصائص الفعل الكثيرة "فمن الصحيح: حَسِبَ- يَحْسِبُ "[٤٤]، قال ابن مالك " ما كان من الأفعال الثلاثية على (فَعِل) بكسر العين فقياس مضارعه أن يجيء على (يَفْعَل) بفتح العين "[٤٥]، وقد عّد ابو حيان كسر مضارع بعض الأفعال واجباً فقال:"واما (فَعِل) مقياس مضارعه (يَفْعَل) بفتح العين و جاءوا بكسرها واجباً في مضارع (وَمِقَ- وَفِقَ- وَرِثَ) "[٤٦].

وقد ورد في جدول رقم (٦) وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا الباب (فَعِلَ- يَفْعَل) في ديوانه في قوله:

(بحر الطويل)

ويَحْسِبُ في (النافورة) الماءَ راقصاً

فتىً بين اسراب المها يتَغنّج[٤٧]

استعمل الشاعر الفعل (يَحسِبُ) الذي جاء بمعنى عدم اليقين بشكل حقيقي من الشيء. و الحسبان في المستقبل أي ساده الاعتقاد على أن يكون هذا الماء راقصا على سبيل الاستعارة لأن الماء كثير الحركة، وهو فعل يعتليه الشك.

أبنية الفعل الرباعي المجرد

للرباعي المجرد وزن واحد وهو (فَعْلَلَ) نحو(دَحْرَجَ- يُدَحْرجُ) و (دَرْبَخَ -يُدَربخُ)[٤٨] إذا طأطأ رأسه و سوّى ظهره، وانما لم يجيء على غير هذا الوزن ؛ لأنه قد ثبت أن الأول لا يكون ساكنا، وأول ماضيه لا يكون مضموما في البناء للفاعل ولا مكسورا للثقل فتعين الفتح و لا يكون آخره الا مفتوحا لوضعه مبنيا عليه و لا يكون ما بينهما متحركا كله لئلا يتوالى أربع حركات، ولا مسكنا كله لئلا يلتقي ساكنان، و لا الثالث لعروض سكون الرابع عند الاسناد الى الضمير فتعين

أن يسكن الثاني[٤٩] أو يأتي لكلمتين مركبتين تركيبا إضافيا مثل: عبقسى: عبد قيس. أو من جملة حوقل- بسمل[٥٠]وقد ورد هذا الوزن في جدول رقم (٧)

المبحث الثاني

أبنية الفعل الثلاثي المزيد

- الفعل الثلاثي المزيد بحرف: ويكون على ثلاثة أبنية هي:

١- أفْعَل- يُفْعِلُ: إنَّ الزيادة على البنية (فعل) و تصبح بدخول الهمزة عليها (أفْعَل) وهذه البنية (أفْعَل) من أوسع الابنية الفعلية المزيدة استعمالا في العربية وأكثرها معاني[٥١] بسبب وجود الهمزة في البنية التي لها القدرة على التنوع الفوينمي، والتي ضمّها الخليل الى اصوات اللين وهي الياء و الواو و الالف [٥٢] و تأتي (أفْعَل) بعدة معانٍ منها:

(التعدية- صيرورة شيء ذا شيء- الدخول في شيء مكاناً كان أو زماناً- السلب و الازالة- مصادفة الشيء على صفة- الاستحقاق التعريض- أن يكون بمعنى استفعل- المطاوعة- التمكين)[٥٣] وقد ورد هذا الوزن في جدول رقم (٨)

استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (أفْعَل) في ديوانه في قوله:

(بحر المتقارب)

وقد أصْبَحَ الادبُ العبقريُ

قَطوبَ المحيّا كئيب النظر[٥٤]

وردت لفظة (أصْبَحَ) على وزن (أفْعَلَ) والتي جاءت معنى الدخول في الشيء و التي أوضح فيها الشاعر معنى أن اصبح دلت على الحال و الاستقبال أيضا لأنها دلت على وقوع الفعل على وجه الحقيقة، فأخذت من الماضي شيئا ومن الحاضر الآن و من المستقبل وأيضا دلت على ديمومة الشيء بدلالة الخبر الذي دل على نهاية الكلام.

٢- فَاعَل: ومضارعه يُفَاعِلُ. وذكر الصرفيون أنه يستخدم على المعاني الآتية[٥٥]:

(المشاركة بين الفاعل و المفعول به في القيام بالفعل- التكثير- مجيء فاعل بمعنى (فَعَلَ)- التعدية)[٥٦] وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (فَاعَل) في قوله:

(بحرالبسيط)

يا قَاتَل الله خِذْلانَ الصفوفِ فيكم

يجني التخاذُلُ مالم يَجنه القَدرِ؟![٥٧]

استعمل الشاعر الفعل (قَاتَل) على وزن (فَاعَل) جاء بمعنى المشاركة لأنّ الفعل لا يصح الا بين شخصين أو أكثر، و لا يأتي على عمل المفرد، هذا البيت هو نقد لحضور بعض الشخصيات الاسلامية الى مؤتمر اقيم في الباكستان، إنّ هذه المؤتمرات هي عبارة عن وعود كاذبة ومتخاذلة لمن يحضرها. ورد هذا الوزن في جدول رقم (٩)

٣- فَعَّل: و مضارعه (يُفَعِّل): و يأتي لمعانٍ عدّة ومنها (التكثير و المبالغة والتعدية والدلالة على اختصار الحكاية التوجه الى الشيء وقبول الشيء و جعل المجيء في زمن الفعل)[٥٨] وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (فعّل) في قوله:

(بحر الرجز)

فحادَ من حادَ و حَطَّم الردى

قوادِمَ النَسرِ الذي لم يَجّدِ[٥٩]

استعمل الشاعر لفظة (حَطَّم) على وزن (فعَّل) و التي جاءت لمعنى التكثير في المفعول به أي دلالة على كثرة الردى المحطّم. ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٠)

- أبنية الفعل الثلاثي المزيد بحرفين:

وهو إما يزاد فيه حرفان قبل الفاء أو حرفان تفصل بينهما الفاء أو تفصل بينهما الفاء و العين نحو: (أنْفَعَلَ- افْتَعَلَ- تَفَاعَلَ- تَفَعَّلَ- تَفَعْفَلَ- أفْعَلَّ) [٦٠].

١- انْفَعَلَ: و مضارعه (يَنْفَعِلُ). و قال الزمخشري " إن بناء انْفَعَل اختص بالمطاوعة و هو علاج تقوية المعنى و حصول الأثر [٦١] ورد هذا الوزن في جدول رقم (١١)

٢- افْتَعَلَ: و مضارعه (يَفْتَعِلُ) و ذكر الصرفيون أنه يستخدم للمعاني الآتية: (المطاوعة- المشاركة- الاتخاذ- المبالغة في حدوث الفعل- الاجتهاد- مجيء افتعل بمعنى فَعَلَ- الاختيار- اظهار ما اشتق الفعل منه)[٦٢]. ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٢)

و قد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (أفْتَعَلَ) في ديوانه في قوله:

(بحر الخفيف)

خُضْتُهُ.. و اقتحمت لُجَّتكِ العذ

راءَ أُغرى بموجبها، و أشُدَّ [٦٣]

استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين البناء (أفْتَعَلَ) في ديوانه في لفظته (أقْتَحَمَ) و التي جاءت بمعنى المبالغة في حدوث الفعل، و القوة و السرعة لما يحمله هذا الفعل من حرف القاف و الذي دل على القوة في لفظه و استعماله.

٣- تَفَاعَلَ: ومضارعه (يَتَفَاعَلُ) يأتي للمعاني الآتية (المشاركة و المطاوعة وحصول الشيء تدريجياً) ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٣)

٤- تَفَعَّلَ: و مضارعه (يَتَفَعّل) بزيادة التاء في أوله و تضعيف عينه، و هي تدل على المعاني الآتية: (المطاولة فَعَّل و للتكلف و الاتخاذ و التجنب والطلب بمعنى فَعَل و تكرار الفعل و توقع حدوث الامر)[٦٤] ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٤)

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (تَفَعَّل) في ديوانه في قوله:

(بحر الكامل)

ماذا أعدّتْهُ العروبة في غدٍ

لِتقولَ: كيف تَفرّق الخلطاء[٦٥]

استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (تَفعَّلَ) في لفظة (تفرّقَ) وقد جاءت بمعنى المطاوعة، فعّل أي فرقته فتفرق، وهذه القصيدة تعالج المشكلة الطائفية في العراق، التي لا تزال قائمة حتى اليوم.

٥- افْعَلَّ: ومضارعه (يَفْعَلَّ) بزيادة همزة الوصل في أوله و تضعيف لامه.

وهذا البناء يأتي من الأفعال التي يدل معناها على الألوان و العيوب بقصد المبالغة و لا يكون الا لازماً (أحْمَرّ- أبْيَضّ)[٦٦]. و قد ورد وزن (أفْعَلَّ) في ديوان مصطفى جمال الدين في قوله:

(بحر الخفيف)

واذا أخْضَرَّ كدتُ أنسى من الغبـ

طةِ بَلوى هذا الزمان اللئيم[٦٧]

استعمل الشاعر لفظة (أخْضَرَّ) بمعنى قوة اللون بقصد المبالغة. أي إذا اخضرّ الحقل فأن الفرحة تغطي على حزني و شدة صبري. فأستعمل أداة الشرط غير الجازمة (اذا) فهو بين حصول الاخضرار أو عدم حصوله. ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٥)

أبنية الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف:

١- اسْتَفْعَلَ: بزيادة همزة الوصل و السين و التاء ومضارعه (يَسْتَفْعِلُ): وذكر الصرفيون أنه يستخدم على المعاني الآتية:(الطلب ومصادقة المفعول على ما دل عليه الفعل و التحويل من حال الى حال والاتخاذ وتكلف الأمر والحينونة و الاستحقاق)[٦٨]. في جدول رقم (١٦)

٢- أفْعَوعَلَ: و مضارعه (يَفْعَوْعَلُ) نحو: اعْشَوْشَبَ يَعْشوشِبُ اعشيشاباً، و بناؤه لمبالغة اللازم، أي المبالغة فيما اشتق منه، نحو أعشبت الأرض، فتصير للمبالغة اعْشَوْشَبَت الارضُ. أي صارت ذات عشب كثير(اعْرَوْرَيْتُ الفرسَ: أي ركبته واحْلَوْلَيتهُ:أي استطبتهُ)[٦٩]

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (افْعَوْعَلَ) في ديوانه في قوله:

(بحر الخفيف)

وقَطَفْنا زَهْرَ الضياع فرفّ

اليأسُ و اعْشَوْشَبَ الرجاءُ الجديب[٧٠]

استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين لفظة (اعْشَوْشَبَ) أي اعْشَوْشَبَ الرجاء بعد ما كان (جديب) أي خالياً من الزهر فأنما أراد أن يجعل ذلك كثيرا عامّاً قد بالغ في الوصف. فجاءت لفظة (اعْشَوْشَبَ) للمبالغة في الشيء. ورد هذا الوزن في جدول رقم (١٧)

-أبنية الفعل الرباعي المزيد

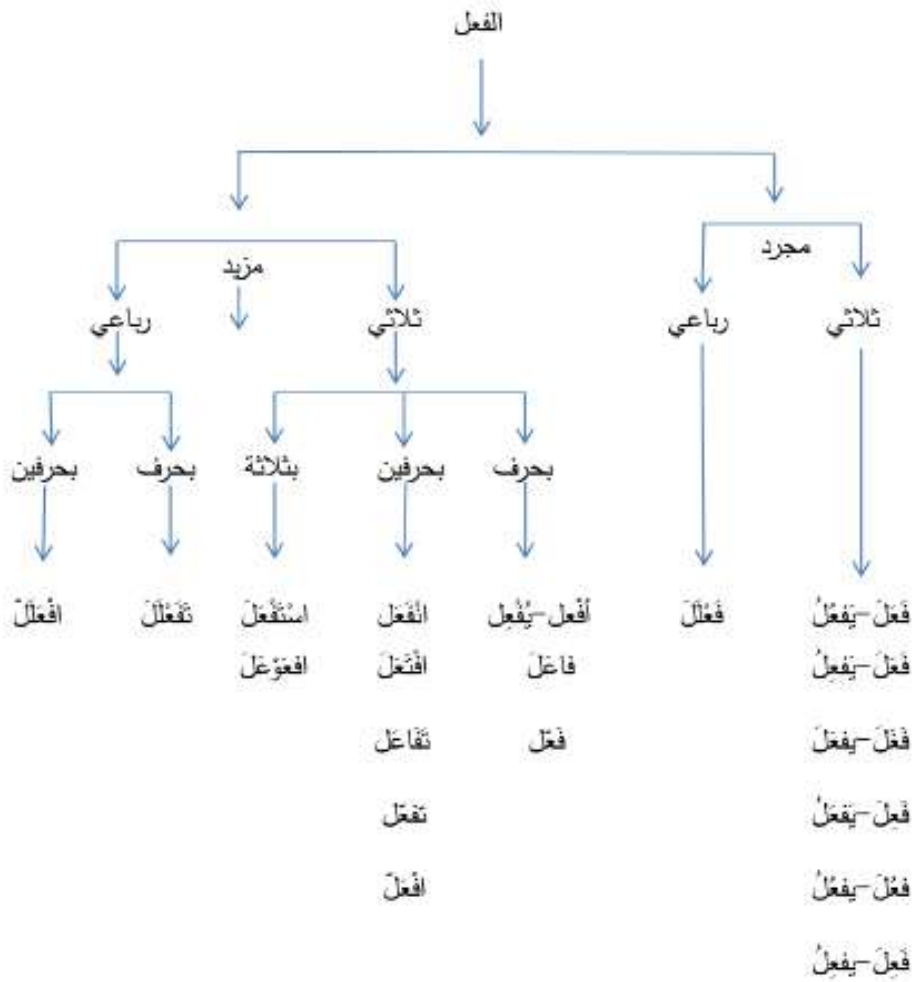
ورد الفعل الرباعي المزيد بحرف وحرفين في بنائين، هما:(تَفَعْلَلَ و افْعَلَلَ)[٧١]

أ- الرباعي المزيد بحرف واحد: (تَفَعْلَلَ) و مضارعه (يتَفَعْلَلُ) وهو رباعي مزيد بالتاء، لايأتي الا لازماً لأنه مطاوع للفعل الذي دخلت عليه التاء، و الذي يكون قبل دخولها متعدياً الى مفعول به واحداً نحو:(دَحرَجتُهُ فتدَحرجَ، و بَعثَرتُهُ فَتَبَعثَرَ) [٧٢].

ب- افْعَلَلَّ المزيد بحرفين: بزيادة همزة الوصل. و تضعيف إحدى اللامين و مضارعه (يَفْعَلِلُ) و قد جاءت عليه أفعال قليلة بعضها ما يزال مستعملاً

حتى الان مثل: اطمأن و اقشعَرَّ، و يتصف عموما بقلة الاستعمال، أما الأبنية الفعلية التي الحقت به فتوصف بالغربة والنَّدرة[٧٣]. وردهذا الوزن في جدول رقم (١٨)، ولم يستخدم الشاعر مصطفى جمال الدين ما ألحق بالفعل الرباعي المزيد بحرفين من الأفعال الثلاثية و أبنيته.

مخطط يوضح ما ورد من أفعال مجردة ومزيدة في ديوان الشاعر



نتائج البحث

هدفت الدراسة الى التعرف على (أبنية الأفعال في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين) وعلى دلالة أبنية الأفعال من خلال التجرد والزيادة.واحصاء الأفعال الواردة على أبنية الأفعال في الديوان ومحاولة الكشف عن الأبعاد الدلالية والجمالية للأبنية.

وقد استعمل الباحث المنهج الوصفي التحليلي في الديوان. وقد خرجت الدراسة بالنتائج الآتية:

١- أن الشاعر استعمل فى ديوانه أبنية الأفعال الثلاثية المجردة أكثر من أبنية الأفعال المزيدة .

٢- كشف البحث عن استعماله لأبنية الفعل الثلاثي والرباعي المجردين مع تصريفاتهما المختلفة بين الماضي والحاضر، ودلالتهما الواسعة، وهذا ما يؤكد قابلية الأبنية الصرفية في اللغة العربية على التنوع الدلالي وقدرتها على الاشتقاق والتوالد والتطور.

والملاحظ أنّ مصطفى جمال الدين استعمل الأبنية الثلاثة(الباب الأوّل والثاني والثالث)، بكثرة على عكس ما موجود في الأبواب الأُخر، فقد اقتصر في الباب الخامس على خمسة مواضع في بناء(فعُل يفْعُل)، فضلاً عن بناء(فعِل يفعِل)؛ إذ استعمله في ثلاثة مواضع بينما كان استعماله للرباعي المجرد والمزيد قليلاً.

٣- أمّا المزيد من الثلاثي كـ(أفعل، وفعّل، وفَاعَل)، فقد نلتمس في استعمال الشاعر له أسباب هذه الزيادة في الأبنية هل هي لهجات أو تطور دلالي، أو شيوع في الاستعمال؟ وما إلى ذلك، وأمّا استعماله للمزيد بحرفين فقد كان في محله، وكذلك المزيد بثلاثة أحرف، ولكنّه ابتعد في كلامه عن بعض الأبنية المستثقلة، نحو: (افْعَأَلَّ – تَفَعْفَل).

٤- ورد الفعل الثلاثي المزيد بحرف في ثلاثة أوزان (أفعل – فاعل – فعّل).

اما الفعل الثلاثي المزيد بحرفين ورد في أوزان (انْفَعَل – افْتَعَل – تَفَاعَل – تفعّل – افْعَل)

وقد ورد الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (اسْتَفْعل – افعَوْعَل).

٥- ورد الفعل الرباعي المزيد بحرف واحد في وزن واحد (تَفَعْلَلَ) أما بحرفين فقد ورد في وزن واحد (افْعَلَلّ).

الجداول والملاحق

جدول رقم (١)

وهذا جدول يوضح ما ورد على وزن (فَعَلَ – يَفْعُلُ) في ديوان الشاعر :

ت	الباب الاول	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	يَقْطُرُ	١	١٣٢	٢
٢	يَقْصُرُ	١	١٣٢	٦
٣	يَطْفُرُ	١	١٣٣	٢
٤	تَسْمُرُ	١	١٣٣	٤
٥	يَسْيطر	١	١٣٤	٢
٦	يَرْقُصُ	١	١٣٦	٧
٧	يَشْكُرُ	١	١٣٩	١
٨	يَسْكُبُ	١	١٦٦	٨

جدول رقم (٢)

وهذا جدول يوضح ما ورد على وزن (فَعَلَ – يَفْعِلُ) في ديوان الشاعر :

ت	الباب الثاني	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١.	يهدِر	١	١٣٢	٥
٢.	يعصِر	١	١٣٤	٧
٣.	يبصِر	١	٢٥٢	٣
٤.	يثمِر	١	٢٨٣	٧
٥.	يمرِع	١	٣٠٩	٣

جدول رقم (٣)

وقد ورد هذا البناء (فَعَلَ–يَفْعَلُ) في ديوان الشاعر

ت	الباب الثالث	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١.	يسهَرُ	١	١٣١	٥
٢.	يبهَرُ	١	١٣٦	١
٣.	يسخَرُ	١	١٦١	٥
٤.	يمسَحُ	١	١٨٤	٦
٥.	يمسَحُ	١	١٩٦	٣
٦.	يشهَدُ	١	٢٢٦	٥

جدول رقم (٤)

وهذا الجدول يوضح ما جاء من الباب الرابع في ديوان الشاعر :

ت	الباب	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
٢	يَعْبَقُ	١	٢٨٣	٦
٣	يَحْفَظُ	١	٤٤٩	٦
٤	يَضْحَكُ	٢	١٧١	٢
٥	يَلْعَبُ	٢	٢٦٣	٦
٦	يَسْمَعُ	٢	٢٨٩	٢

جدول رقم (٥)

وهذا الجدول يوضح ما ورد من الباب الخامس في ديوان الشاعر :

ت	الباب الخامس	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	يَبْلُغُ	١	٢٣٥	٢
٢	يَكْثُرُ	١	٢٧١	٨
٣	يَقْرُبُ	١	٤٠٦	٤
٤	يَشْرُفُ	٢	١٦٤	٣
٥	يَبْلُغُ	٢	٣٠٨	٤

جدول رقم (٦)

وقد ورد هذا البناء الباب السادس في ديوان الشاعر :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	يَحْسِبُ	١	٣٢١	٧
٢	يَحْسِبُ	١	٣٩٢	٧
٣	يَسْلَمُ	٢	١٩٧	٥

جدول رقم (٧)

وقد ورد هذا الوزن في ديوان الشاعر :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	طَمْأَنَ	١	١٩٤	٦
٢	طَمْأَنَ	١	٤٠٢	٣

جدول رقم (١٠)

واستعمل الشاعر هذا البناء كما موضح في الجدول ادناه :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١.	زيّن	١	٢٣٩	٤
٢.	قرّب	١	٣١٥	٩
٣.	خيّر	١	٣٥٢	٤
٤.	قدّر	٢	١١٧	١
٥.	هدّم	٢	١١٧	٥
٦.	حطّم	٢	١٢١	٤
٧.	حقّق	٢	٢١٣	٦
٨.	قبّل	٢	٣٢٢	٣
٩.	شرّف	٢	٣٩٨	٨
١٠.	صبّح	٢	٤٢١	٣

جدول رقم (١١)

وقد جاء هذا الوزن (انْفَعَل) في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين وكما مبين في الجدول ادناه

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	انْهَزَمَ	٢	٣٤	١
٢	انْبَعَثَ	٢	٦٨	٤

جدول رقم (١٢)

وقد ورد هذا البناء في ديوان الشاعر مصطفى جمال الدين كما مبين في الجدول ادناه :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	أشْتَبَكَ	١	١٢٩	١
٢	اقْتَحَمَ	٢	٦٠	٦
٣	اعْتَصَمَ	٢	٢٢٤	٤

جدول رقم (١٣)

و قد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذ البناء في موضعين كما مبين في الجدول ادناه :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	تَفَارَقَ	١	٣١٩	٤
٢	تَنَاوَلَ	١	٤٤٢	٢

جدول رقم (١٤)

وهذا الجدول يوضح ما ورد من وزن (تَفَعْلَ) في ديوان الشاعر :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١.	تهدّج	١	١٣٠	٧
٢.	تجسّد	١	١٣٥	٦
٣.	تجبّر	١	١٣٥	٦
٤.	تفسّر	١	١٣٥	٨
٥.	تزوّق	١	١٣٧	٣
٦.	تجمّر	١	٢١١	٢
٧.	تفجّر	١	٢١١	٣
٨.	تغلّب	١	٢٢٦	٦
٩.	تفجّر	١	٢٤٩	٢
١٠.	تكسّر	١	٢٥٢	٢
١١.	تعثّر	١	٢٥٣	٢
١٢.	تنفّس	١	٢٥٧	٤

جدول رقم (١٥)

وهذا الجدول يوضح ما ورد على وزن (أَفْعَلّ) في ديوان الشاعر :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	احْمَرّ	١	٢٣٣	٥
٢	اخْضَرّ	١	٣٧٧	٨
٣	اصْفَرّ	١	٣٧٧	٧
٤	أحْمَرّ	٢	٣١٣	١

جدول رقم (١٦)

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء كما مبين في الجدول ادناه :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١.	اُسْتَنْظَرَ	١	٢٤٩	٥
٢.	اسْتَقْاضَ	١	٢٧٦	٤
٣.	اسْتَحَالَ	١	٢٨٤	٢
٤.	اسْتَشْقَ	٢	٣١٤	٨
٥.	اسْتَقْبَلَ	٢	٣٨٣	٣
٦.	اسْتَقْبَلَ	٢	٤٤٨	١

جدول رقم (١٧)

وهذا الجدول يوضح ما ورد من بناء (افْعَوْعَلَ) في ديوان الشاعر :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	أعْشَوْشَبَ	١	١٧٥	٩
٢	اخْضَوْضَرَ	١	٢١٣	٣
٣	اعْشَوْشَبَ	٢	٣٦٢	٦

جدول رقم (١٨)

وقد استعمل الشاعر مصطفى جمال الدين هذا البناء (افْعَلَلَّ) في ديوانه :

ت	البناء	الجزء	رقم الصفحة	رقم السطر
١	اطْمَأَنَّ	١	١٨٤	٢
٢	اضْمَحَلَّ	١	٤٠٣	٦
٣	اطْمَأَنَّ	٢	١٦٢	٣

الهوامش:

١- لسان العرب مادة (فعل) ٥٢٨/١١، و ينظر تهذيب اللغة: ٥٤/٣

٢- الكتاب: ١٢/١.

٣- الايضاح في علل النحو: ٥٢، و ينظر المفصل في علم العربية: ٢١٠.

٤- الكافية في النحو: ٢٢٣/٢.

٥- الجمل في النحو:٥٤

٦- شرح شذور الذهب:١٢/١.

٧- كشف المشكل في النحو:١٩٨.

٨- التقسيم الصرفي للكلمة العربية، بحث الدكتور صباح السالم، مجلة الاستاذ العدد: ١٩٩٠/٥.

٩- ينظر: شرح ابن عقيل ٥٣٢/٢-٥٣٣، و شرح شذور الذهب: ٤٢، و مراح الارواح: ٤٣، ودروس التصريف: ٥٤، و الصرف الواضح ٩١.

١٠- شرح ابن عقيل: ٥٣٢-٥٣٣ وينظر: الصرف الواضح: ٩١،

١١- ينظر:شرح ابن عقيل:٥٣٢/٢- ٥٣٣،ودروس التصريف: ٥٤، و الصرف الواضح: ٩١.

١٢- ينظر: الصرف الواضح: ٩١.

١٣- ينظر: شذا العرف: ٢٣-٢٥.

١٤- ينظر: العمد في التصريف، ابو بكر عبد القاهر الجرجاني، تحـ: د.البدراوي زهران: ١٠٣ -١٠٤، و الممتع في التصريف: ١١٥.

١٥- ينظر: العمد في التصريف: ١٠٣ -١٠٤، و الممتع في التصريف: ١١٥، ومراح الارواح: ٤٦.

١٦- ينظر: شرح ابن عقيل: ٥٣٣/٢، و مراح الارواح:٤٩.

١٧- مراح الأرواح: ٥٠،: و ينظر: دروس التصريف:٦٥.

١٨- ينظر: مراح الأرواح: ٥٠، و أبنية الاسماء و الافعال و المصادر: ٣٣٥-٣٣٦.

١٩- المقتضب: ٧١/١.

٢٠-شرح لامية الأفعال: ٢٠.

٢١- المبدع في التصريف: ١٠٥.

٢٢- ينظر شرح لامية الافعال: ٢٢

٢٣- شذا العرف: ٥٢.

٢٤- الديوان: ١٣٩/١.

٢٥- الكتاب: ٣٥/٤

٢٦- ينظر: الممتع في التصريف: ١٧٤/١، و شرح الشافية: ٩٤/١.

٢٧- الكتاب ٣٤١/٤، و الممتع في التصريف:١٧٤/١.

* المرتضى و الرضي اللذين أتهما بوضع نهج البلاغة.

٢٨- الديوان: ١٠٤/٢.

٢٩- اصلاح المنطق:٢١٧.

٣٠- الخصائص:١٤٣/٢.

٣١- ينظر: اصلاح المنطق: ٢١٧-٢١٨.

٣٢- ينظر الابنية الصرفية في كتاب سيبويه: ٣٨٦-٣٨٧.

٣٣- الديوان: ٣٣٥/١.

٣٤- لسان العرب: ٣٢/ ٢٧٧٤.

٣٥- اصلاح المنطق:٢١٦.

٣٤- شرح الشافية: ابن الحاجب:٧٠/١.

٣٧- ينظر: اوزان الفعل ومعانيها: ٢٨٩-٢٩٣.

٣٨- ينظر: شرح الشافية ابن الحاجب:٧٤.

٣٩- المغني في تصريف الافعال:١١٥.

٤٠- شرح التسهيل: ٢٩٢.

٤١- فتح الاقفال و حل الاشكال بشرح لامية الافعال:٤٤.

٤٢- شرح الشافية ابن الحاجب:٧٦.

٤٣- الديوان: ٢٣٥/١.

٤٤- الكتاب: ٥٣/٤-٥٤.

٤٥- شرح التسهيل:٢٩٤/٣.

٤٦- ارتشاف الضرب:١٥٤/١.

٤٧- الديوان: ١/ ٣٢١.

٤٨- الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس: ٣٣٥.

٤٩- تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك في الصرف:٤٣

٥٠- التطبيق الصرفي:٢٦.

٥١- ينظر: أدب الكاتب ٣٤٧-٣٥٧.

٥٢- ينظر: التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث:١٦٦.

٥٣- شرح المفصل للزمخشري: ٤/ ٤٣٨، ينظر شذا العرف: ١٩.

٥٤- الديوان: ٤١٢/٢.

٥٥- ينظر الأبنية الصرفية في ديوان امرئ القيس:٣٠٨.

٥٦- الكتاب: ٢٣٩/٢، أدب الكتاب:٣٥٥.

٥٧- الديوان:٢٦١/١.

٥٨- الكتاب:٢/٢٣٦-٢٣٧.
٥٩- الديوان: ١٢١/٢.
٦٠- ينظر: مراح الارواح:٤٧-٤٨، دروس في التصريف:٨٤
٦١- ينظر: المفصل في علم العربية:٦٨.
٦٢- ينظر الكتاب:٤/٧٣-٧٥.
٦٣- الديوان:٢/٦٠.
٦٤- الكتاب: ٦٦٧/٤
٦٥- الديوان: ٣٦٠/١٢.
٦٦- ينظر: الكتاب: ٢٦/٤،شرح الشافية:٨٠/١
٦٧- الديوان:٣٧٧/١.
٦٨- ينظر الكتاب:٤/٧٠-٧٣،ينظر الابنية الصرفية في ديوان امرئ القيس:٣٣٠
٦٩- ينظر: أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب:٢٣٠.
٧٠- الديوان: ١٧٥/١.
٧١- ينظر: أبنية الصرف: ٢٦٨، التطبيق الصرفي:٤٤.
٧٢- الافعال الرباعية نشوؤها و استعمالها: ٨٥.
٧٣- الكتاب: ٣٣٤/٢، الافعال الرباعية نشوؤها و استعمالها: ٨٦

المصادر والمراجع:

١- أبنية الاسماء و الافعال و المصادر، ابن القطاع(ت٥١٥هـ)، تحقيق: د. احمد محمد عبد الدايم، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م.

٢- أبنية الصرف في كتاب سيبويه معجم ودراسة، تأليف د. خديجة عبد الرزاق الحديثي، مكتبة النهضة، العراق – بغداد، ط١، ١٩٦٥م.

٣- الابنية الصرفية في ديوان امرؤ القيس، صباح عباس السالم، اطروحة دكتوراه، كلية الآداب – جامعة القاهرة، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

٤- أبنية الفعل في شافية ابن الحاجب، عصام نور الدين، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

٥- أدب الكاتب، تأليف : ابي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت٢٧٦هـ)، شرحه و كتب هوامشه وقدم له : الاستاذ علي فاعور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣م.

٦- ارتشاف الضرب من لسان العرب، لابي حيان الاندلسي (ت٧٤٥ هـ) تحقيق : د. رجب عثمان، مراجعة د. رمضان عبد التواب الناشر مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م .

٧- اصلاح المنطق، يعقوب بن اسحق بن السكيت (ت٢٤٤هـ)، تحقيق : احمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف – مصر (د.ت) .

٨- الافعال الرباعية نشوؤها و استعمالها، د. ظافر يوسف، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٨٥، العدد ٤، ٢٠١٠م.

٩- أوزان الفعل و معانيها، الدكتور هاشم طه شلاش، مطبعة الآداب، النجف الاشرف، ١٩٧١م.

١٠- الايضاح في علل النحو، ابو القاسم الزجاجي(ت٣٣٧هـ)، تحقيق : الدكتور مازن المبارك، ط٤، دار النفائس – بيروت، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١١- تسهيل شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك في الصرف، حسن عبد الجليل يوسف، مؤسسة المختار لنشر و التوزيع، ط١، ٢٠٠٤م.

١٢- التطبيق الصرفي، الدكتور عبده علي الراجي، ط١، دار الميسرة –عمان، ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٨ م.

١٣- التعليل الصوتي عند العرب في ضوء علم الصوت الحديث، قراءة في كتاب سيبويه، عادل نذير بيري الحساني، مطبعة هيئة إدارة و استثمار الوقف السني، بغداد، ط١، ٢٠٠٩م .

١٤- التقسيم الصرفي للكلمة العربية، الاستاذ الدكتور صباح عباس السالم، مجلة الاستاذ: ١٩٩٠م.

١٥- تهذيب اللغة، ابو منصور محمد بن احمد الازهري (ت٣٧٠هـ)، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، و احمد عبد العليم، و علي محمد البجاوي، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مصر، ١٣٩٦هـ -١٩٧٦م.

١٦- الجمل في النحو، ابو القاسم عبد الرحمن بن اسحق الزجاجي(ت٣٣٧هـ)، تحقيق : علي توفيق الحمد، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر، ١٩٩٦.

١٧- الخصائص، ابن جني ابو الفتح عثمان (ت٣٩٢ هـ) تحقيق: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٩٠ م.

١٨- دروس في التصريف، محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٣، ١٩٥٨م.

١٩- الديوان، مصطفى جمال الدين، دار المؤرخ العربي، مطبعة ستارة، بيروت، ١٤١٥ هـ -١٩٩٥م .

٢٠- شذا العرف في فن الصرف، الاستاذ الشيخ احمد الحملاوي(ت١٣٥١هـ) ضبط و تصحيح محمود شاكر . مؤسسة النبراس للطباعة و النشر و التوزيع .

٢١- شرح ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي الهمداني (ت٧٦٩هـ) تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد .منشورات سيد الشهداء، قم .

٢٢- شرح التسهيل، جمال الدين محمد بن عبد الله ابن مالك، (ت٦٠٠ – ٦٨٦ هـ)، تحقيق : عبد الرحمن السيد ومحمد بدوي المختون، هجر للطباعة والنشر و التوزيع، ط١، ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م.

٢٣- شرح الشافية، للشيخ رضي الدين الاستراباذي، تحقيق : محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف،ومحمد محي الدين، ط١،دار احياء التراث العربي –بيروت، ١٤٢٦ هـ٢٠٠٥م.

٢٤- شرح المراح في التصريف، بدر الدين محمود بن

احمد العيني (ت ٨٥٥هـ)، ط١، مؤسسة المختار، بيروت، لبنان، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .
٢٥- شرح المفصل للزمخشري، موفق الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش الموصلي (٦٣٤هـ)، قدم له و وضع هوامشه و فهارسه الدكتور إميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
٢٦- شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، لابن هشام الانصاري، تحقيق : الدكتور الفاضوري، ط١،دار الحجل – بيروت، ١٤٠٨ هـ - ١٩٩٨م .
٢٧- شرح لامية الافعال، ابن الناظم، مكتبة الوادعي- صفاء، ط١، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
٢٨- الصرف الواضح، عبد الجبار علوان النايلة، مكتبة اللغة العربية، بغداد شارع المتنبي، مجمع الزوراء، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
٢٩- العمد كتاب في التصريف، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (٤٧١هـ)، تحقيق: د. زهران البدراوي، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
٣٠- فتح الاقفال و حل الاشكال بشرح لامية الافعال، جمال الدين محمد بن عمر، تحقيق: مصطفى النحاس، الكويت – جامعة الكويت، ١٩٩٣م.
٣١- الكافية في النحو، لابن الحاجب، دار الكتب العلمية – بيروت،١٤٠٥هـ -١٩٨٥م.
٣٢- الكتاب، لابي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الملقب ب (سيبويه) (ت١٨٠ هـ) تحقيق : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة -١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م
٣٣- كشف المشكل في النحو، علي بن سليمان الحيدرة اليمني (ت٥٩٩هـ) قرأه و علق عليه الدكتور يحيى مراد، ط١، دار الكتب العلمية – بيروت، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.
٣٤- لسان العرب .ابن منظور(ت٧١١)،دار صادر- بيروت،١٩٥٦م.
٣٥- المبدع في التصريف، ابو حيان النحوي الاندلسي، تحقيق: د. عبد الحميد السيد طلب، ط١، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
٣٦- المغني في تصريف الافعال ومعهد اللباب من تصريف الافعال، محمد عبد الخالق عضيمة، دار الحديث القاهرة، ط٢، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٣٧- المفصل في علم العربية، الامام ابي القاسم الزمخشري (ت٥٣٨ هـ)، ط١، المكتبة العصرية صيدا – بيروت،١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
٣٨- المقتضب، محمد بن يزيد المعروف ب(المبرد) (ت٢٨٥هـ) تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت .
٣٩- الممتع في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق : الدكتور فخر الدين قباوة، ط٣، منشورات دار الافاق – بيروت، ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

13- The evaluation process should be conducted confidentially and the author should not be informed of any aspect of it
14- If the evaluator wants to discuss the research with another evaluator, he must inform the editor-in-chief of that
15- There should not be direct correspondences and discussions between the resident and the author regarding what he receives with his research sent for publication, and the resident's notes should be sent to the author through the editorial director of the magazine
16- If the evaluator believes that the research is extracted from previous studies, the evaluator must indicate those studies to the editor-in-chief of the journal
17- The evaluator's scientific observations and recommendations will depend on it mainly in the decision to accept the research for publication or not. The author himself.

Evaluators Guide

The main task of the scientific evaluator of the research submitted for publication is for the assessor to read the research that falls within his scientific specialization very carefully and evaluate it according to academic and scientific perspectives that are not subject to any personal opinions, and then confirm his constructive and honest observations about the research sent to him.

Before starting the evaluation process, the evaluator is requested to ensure that he is fully prepared to evaluate the research sent to him and whether it falls within his scientific specialization or not, and whether the evaluator has enough time to complete the evaluation process, otherwise the evaluator can apologize and suggest another evaluator.

After the evaluator agrees to conduct the evaluation process and ensure that it is completed within the specified period, the evaluation process must be conducted according to the following parameters:

1- The evaluation process should not exceed ten days so as not to negatively affect the author

2- Not to disclose research information for any reason, during and after the evaluation process, except after obtaining written permission from the author and the editor-in-chief of the journal or when publishing the research

3- Not to use the research information for any personal benefit or for the purpose of causing harm to the author or its sponsoring institutions

4- Disclose any potential conflict of interest

5- The resident should not be affected by the nationality, religion, gender of the author, or any other personal considerations

6- Is the research authentic and important to the extent that it should be published in the journal?

7- Whether the research is consistent with the general policy of the journal and the publication controls therein

8- Is the research idea covered in previous studies? If yes, please indicate those studies

9- The extent to which the title of the research expresses the research itself and its content

10- A statement whether the research summary clearly describes the content and idea of the research

11- Does the introduction in the research describe what the author wants to reach and clarify accurately, and did the author explain in it what the problem he studied is?

12- The author's discussion of the results he reached during his research in a scientific and convincing manner

sequentially and their titles are written above them. The explanatory notes are written under the tables.

15- The researcher can interpret what he sees as ambiguous words or terms using the footnotes method in the text, where the term to be clarified is indicated by a number at the top of the term, then these footnotes are referred to in a separate list before the list of sources and references

Publication Terms

1- Research papers are accepted in both Arabic and English, provided that they are written in a sound language free from grammatical and linguistic errors.
2- Requests to publish researches are submitted through the website http://dawatjournal.com in (word) format.
3- In researches written in Arabic, Simplified Arabic font is used in size (14) without leaving any spaces between the lines, and bold font is used for the main title and sub-headings (size 14), and the rest of the text is in normal font size (12), and (10) normal for tables and figures.
4- In papers written in the English language, the Times New Roman font is used in size (12) without leaving any spaces between the lines, and bold font is used for the main title and sub-headings (size 14), and the rest of the text is in normal font size (12), and normal (10) for tables and shapes.
5- The number of search words shall not exceed (10000-15000) words, and shall not exceed (32) pages of (A4) size, including figures, drawings, tables, margins and references, bearing in mind that the supplements are not published, but are placed for the purposes of arbitration only.
6- The following research must include a separate page on it: the name of the researcher(s) and their address immediately after the title of the research in both Arabic and English, and their email address is mentioned.
7- The research must include two summaries, one in Arabic and the other in English, within (150-200) words for each, and it is taken into account that the two summaries include the objectives and methodology of the research and the most prominent results reached, and the researcher proves at the end of the summary with no less than three key words (Key Word).
8- The research should be characterized by novelty, originality and objectivity, and represent a new addition to knowledge in its field.
9- That it has not been published or submitted for publication in another journal, and that the researcher undertakes to do so in writing. The researcher's approval of publication and sending his research necessarily requires review of and adherence to the terms of publication in the journal.
10- The research should not be a chapter or part of a published book.
11- The researcher should indicate in the margin of the title page that his research was extracted from a master's thesis or a doctoral thesis, if that is true.
12- It is not permissible to publish the research or parts of it elsewhere, after accepting its title for publication in the journal, except after obtaining a written letter from the editor-in-chief of the journal.
13- The researcher is obligated to pay the expenses resulting from the arbitration procedures in case of his request to withdraw the research and his desire not to proceed with the evaluation.
14- The tables are included in the body of the text and are numbered

Publication Policy

1- The journal publishes research that is in line with best practices and codes of conduct of relevant professional bodies or national and international regulatory bodies.
2- The journal is committed to supporting its scientific record through its commitment to the instructions of the Publication Ethics Committee (COPE).
3- Staying away from everything that would harm confidence in the journal and the professional competence of scientific publishing.
4- The research submitted for publication must not be submitted to any other means of publication.
5- The research submitted for publication must be previously unpublished in any form or language.
6- The research submitted for publication must be original, and the extracted research is accepted.
7- The journal accepts research that has new research angles related to the expansion of the previous research.
8- Provide transparency about the reuse of materials to avoid hazards related to recycling. Texts or (literary theft).
9- The journal does not accept the study divided into several parts for submission to several journals or to one journal, but at different time intervals.
10- The magazine does not accept simultaneous or secondary justified publication.
11- The results of the research must be clear and explicit without any treatment, including manipulation based on the source.
12- The printing of the submitted research must be in accordance with the rules of the Arabic language and the professional conditions.
13- The search contains punctuation marks and appropriate division of the text.
14- The journal is obligated to conduct research to detect scientific plagiarism and the percentage of plagiarism.
15- In the event that a researcher discovers scientific theft in his research sent for publication, the researcher's name is recorded in the list of expulsion to not deal with him again in order to preserve the ethics of publishing.
16- The researcher can withdraw the research before sending it for evaluation, and it is required to withdraw it once it is sent and after the evaluation pay the assessors' wages specified by the journal administration.
17- The submitted research moves from one step to another after completing the administrative requirements by filling out the forms and sending the requirements, if any.

Chief Editor
Mr. Dr. Anwar Saeed Jawad
University of Baghdad
dr.anwaarsaeed@yahoo.com

Managing editor
A.M.D. Bushra Hanun Mohsen
Karbala University
bushra.hanon@uokerbala.edu.iq

Editorial board

Prof. Dr. Sirwan Abdel-Zahra Hashem
University of Kufa
serwan.aljanabi@uokufa.edu.iq

Prof. Dr. Khaled Abdel Kazem Azari
University of Basra
k.majedi86@gmail.com

Prof. Dr. Ali Hashem Taleb
Al-Muthanna University
sciencesalih46416@gmail.com

Prof. Dr. Kazem Fakher Hajem
Dhi Qar University
kadhem2000100@gmail.com

Prof. Dr. Ahmed Hussein Abdel-Sada
Al-Muthanna University
albghdadyahmed1977@mu.edu.iq

Prof. Dr. Said Ardif bin Issa
Mohammed I University (Morocco)
saidardif85@gmail.com

Prof. Dr. Abdul Razzaq Ahmed Mahmoud
Postgraduate
alharby.15310@gmail.com

Prof. Dr. George Gregor
University of Bucharest

Asst. prof. Dr. Ali Hussein Farag
University of Milan
ali.faraj@unimib.it

Asst. prof. Dr. Majed Mahdi Hassan
Islamic Azad University (Isfahan)
majednajarian@gmail.com

Asst. prof. Dr. Jaafar Mahdi Abdul Mohsen
Arab Open University (Bahrain)
Jaffr4321@hotmail.com

Asst. prof. Dr. Iman Omar Muhammad
King Khalid University (Saudi Arabia)
Emangadalla1984@gmail.com

Asst. prof. Dr. Musa Ali Musa
(College of Islamic Sciences (Palestine
musa_najada@hotmail.com

Asst. prof. Dr. Hossam Adnan Rahim
Al-Qadisiyah University
husam.adnan@qu.edu.iq

Asst. prof. Dr. Ali Abdel Rahim Karim
University of Maysan
aabdalrahem757@gmail.com

Proofreader Arapic Language
Abbas Abdul Razzaq Al-Sabbagh

Proofreader English Language
Rasha Abdul Reda Al-Sabbah

website
Haider A. Al Ameri

Follow up and coordination
Lecturer Dr. Hassan Kazem Al-Zuhairi

Design and Direction
Haider Azhar Al-Fatlawi

Generai Secretariat of the Holy Shrine of Imam Hussein

The House of Arabic Language and Literature

Deposit number in the Iraqi House of Books and Documents

1963 for the year 2014

www.dawatjournal.com

E-mail: daralarabia@imamhussain.org

mob: +9647827236864 - +9647721458001