PDFZilla – Unregistered

PDFZilla - Unregistered

PDFZilla - Unregistered

مجـــلة آداب _ جامعة ذي قار

العدد ٢٢ القسم الأول لسنة ٢٠١٧م

Arts Jornal–Univesity of Thi–Qar

No.22, Section1 for the year 2017

مجلة كلية الآداب فصلية علمية محكمة

الترقيم الدولي: ISSN: 155420736584

العدد ٢٢/ القسم الأول / لسنة ٢٠١٧م

جمهورية العراق- ذي قار- جامعة ذي قار- كلية الآداب

موبايل: ٠٧٨١٦١٨٨٧٩٢

البريد الالكتروني: ARTS.Ma@yahoo.com

جميع الحقوق محفوظة: كلية الآداب- جامعة ذي قار

كلية الاداب
جامعة ذي قار
1999
1420
وقل رب زدني علماً
College Of Arts
University Of Thi- Qar

دعوة

تدعو مجلة آداب –ذي قار العلمية المحكمة

الباحثين الى الكتابة في محور النقد الثقافي

"الاصول والتداخل والتجلي"

وتتكفل المجلة باجور النشر للباحثين المشاركين وعرض البحوث على الخبراء واصدارها في كتاب ترسل البحوث على البريد الالكتروني:

ARTS.Ma@yahoo.com

ا.د.عواد كاظم الغزي

تعليمات النشر

ترحب هيأة تحرير مجلة آداب ذي قار بإسهامات الباحثين داخل البلد وخارجه، وهي تستقبل البحوث العلمية الانسانية ، ويتم النشر فيها بعد تقويم البحث علمياً من هيأة التحرير وخبراء معتمدين مشهود لهم بالكفاءة العلمية وتعتذر المجلة عن البحوث التي لا تخضع للضوابط الآتية :.

١. يثبت عنوان البحث في الصفحة الاولى ،وأسم الباحث ومكان عمله .

٢. يطبع البحث على وجه واحد من كل ورقة حجم (A4) ولا تتجاوز الصفحات (٢٠صفحة)

٣. تجمع هوامش البحث في نهايته مثل المصادر والمراجع.

٤. تسلم المجلة ثلاث نسخ ورقية ويكون قياس الصفحة (١٨×٢٤.٥) مع قرص مرن.

٥. تنقل الجداول والمخططات والرسوم والخرائط والصور الى نهاية البحث قبل الهوامش وتثبت على شكل ملاحق ويشار اليها في المتن.

٦. ينبغي أن لا يكون البحث قد نشر سابقاً.

٧. يتم إعلام الباحث بقرار هيأة التحرير بقبول النشر خلال مدة (٢٠ يوماً).

٨. البحوث المنشورة لا يجوز إعادة نشرها الى بموافقة خطية من رئيس التحرير.

٩. البحوث لاتعاد الى الباحثين سواء نشرت ام لم تنشر.

١٠.يتحمل الباحث المسؤولية القانونية والاعتبارية في حال ظهور نقل او اقتباس لم يشر اليه.

١١.تنشر البحوث وفقاً لرأي هيأة الترحرير.

١٢.تعاد البحوث الى اصحابها في حال ما اقترح الخبراء التعديلات.

١٣.اجور نشر البحث تخضع للضوابط الوزارية وحسب المرتبة العلمية.

الهيئة الاستشارية:

١. د.مـــــهند طـــــالب الحمدي

امريكا

٢. د.كـــــاظم جـــــهـــاد

فرنسا

٣. د.اســـــــماءغـــــريـــب

ايطاليا

٤. د.انســـــية ابو القاسم خزعـــلي

إيران

٥. د.عبـــــدالحـــليم محـــمـــد

ماليزيا

٦. د.احســـــان يعقـــوب الديك

فلسطين

٧. د.وجيـــــه فـــــانـــوس

لبنان

٨. د.حـــــياة الخـــــياري

تونس

٩. د.عمـــاريـــة حاكم شـــريف

الجزائر

١٠. د.خـــالـــد الســـــعدون

الامارات

١١. د.ريم احـــمد عبـــد العظـــيم

مصر

١٢. د.فايز عارف ســـليمان القرعـان

الاردن

١٣. د.منـــتـــهى طـــه الحراشـــة

عمان

١٤. د.بشـــرى مـــوسـى صالـح

العراق

١٥. د.فـــاطـــمة ابو الـفتـــوح

المغرب

١٦. د.مـــحمد احـــمد الرقـــيبات

الاردن

١٧. د.بشرى اسماعيل احمـــد ارنوط

مصر

١٨. د.لـــؤي حمـــزه عبـــاس

العراق

١٩. د.خـــيـــرة مبـــاركـــي

تونس

هيأة التحرير:

أ. د .كـــــاظم عبـــد نتيش

رئيس هيأة التحرير

أ.د .عـــواد كاظـــــم لفتــة

مدير التحرير

أ.د .عبد الحسن علي ههلهل

عضواً

أ.د .علــي حســـين نمـــــر.

عضواً

أ. د .مـــــجيد مطـشر عامر

عضواً

أ. م.د. حسين خضير عباس

عضواً

أ.د. رحـــيم حـــــميد عـــبد

عضواً

أ. د .حســين لفتـــة حافـظ

عضواً

أ.د كاظـــم فاخــر حاجــم

عضواً

المصحح اللغوي للعــربية :

م. د. حميد فرج السعداوي

المصحح اللغوي للإنكليزية :

أ . م. د خـــــالد شــاكر

التنــضيد والمــتابـــعة :

م. م شيماء زاحم حسوني

كلمة العدد

يشكل عام ٢٠١٧م انعطافة مهمة في مسيرة مجلة آداب _ ذي قار،إذ تمكنت المجلة من استقطاب باحثين كبار في مجال العلوم الانسانية تقاسموا الكتابة فيها او الاشراف على مسيرتها العلمية بوساطة وجودهم في الهيأة الاستشارية ، وإذ امتد فضاء الهيأة الاستشارية الى مختلف الجامعات العالمية، ويوازي هذا الانتشار العلمي جودة في البحوث المنشورة وجمالية في التنضيد والطباعة والاخراج، فضلاً عن سعي هيأة التحرير الى استصدار كتاب سنوي يتضمن البحوث التي فيها ابتكار و جودة ومواكبة للقضايا الآنية وتحاول هيأة التحرير اجتراح محاور تخصصية للكتابة فيها وتشجيع الباحثين على الانخراط في مواكبة الحداثة واستيعاب تطوراتها ، ولم يكن هذا لولا دعم عمادة كلية الاداب ممثلة بشخص عميدها الدكتور جابر محسن عليوي ومن الله التوفيق.

مدير التحرير

ا.د.عواد كاظم الغزي

الفهارس

ت	عنوان البحث	اسم الباحث	الصفحة
	محور الدراسات العربية		
١.	إحالات ابن سيده من معجمه المحكم إلى المخصص جمع وتوثيق	أ . حسين عمر دراوشة فلسطين	١
٢.	أثر العمل المخبري في نتائج الدرس الصوتي الحديث	د. عبير بني مصطفى الاردن	٤١
٣.	أثر المفاهيم الأسلوبيّة المعاصرة في القراءة النّقدية للنّصوص التّراثية	أ. حاج علي عبد الرحمان جزائر	٦٩
٤.	التّخييل الذّاتي في رواية (يخبئ في جيبه قصيدة) لمنجية إبراهيم . ـ بين الواقع والعجائبيّة ـ	د . صليحة سبقاق د . عبد الكريم حسين الشّرعة الاردن	٨٤
٥.	التشكيل الجمالي للفراغ المسرحي في عرض مسرحية سفينة آدم	م.د. فيصل عبد عودة العراق	٩٦
٦.	توظيف التناص: التراث الدِّيْنِيّ فيِ الشعْرِ الفارسي المعاصر "قَيْصَرِ أَمِيْن أنموذجًا"	د . مهدي فرحاني ايران	١١٩
٧.	التناص في الأمثال بين اللغة والقرآن دراسة تحليلية – تناصية	ا.م. د. أزهار علي ياسين العراق	١٤١
٨.	الخطاب السياسي في النص القرآني قراءة في تجلياته	ا.م.د هادي شندوخ حميد العراق	١٩٥

٩.	شاعرية السُّمُو في شعر محمود حسن إسماعيل	أ.د.عبد القادر فيدوح قطر	٢٥٠
١٠.	فاعلية استراتيجيات التقويم وفق المقاربات التربوية الحديثة، و دورها في تعديل النشاطات و علاج اختلالات الأداء للطالب الأستاذ	د. بوعزي محمد الجزائر	٣٠٤
١١.	الفرجة المسرحية والتغيير الاجتماعي مسرحية "التعميد الثعلبي" لعبد اللطيف اللعبي نموذجا	د . بشرى سعيدي المغرب	٣٢٢
١٢.	اللوغوس ورمزية التمرد في شعر القتّال الكلابي	ا.م.د. عواد كاظم لفته الباحثة: هديل عودة شهيب العراق	٣٣٢
١٣.	مشاهد الإرهاب وتمثلاته في الرواية العراقية ((وحدها شجرة الرمان)) لسنان انطون إنموذجا	أ.د. كريمة نوماس محمد المدني العراق	٣٥٦
١٤.	الموازنات في النقد العربي القديم "رؤية استشراقية "	أ.م د محمد احمد شهاب أ.م.د خالد ناجي حمد العراق	٣٧٢
١٥.	نحو قراءة لمنهج الزمخشري في دراسة البلاغة القرآنية	د. زهور شتوح الجزائر	٣٩١

محور الدراسات العربية

إحالات ابن سيده من معجمه المحكم إلى المخصص
جمع وتوثيق

أ . حسين عمر دراوشة

المقدمة:

بلغ العرب شأواً كبيراً في علم الصناعة المعجمية، فشهد لهم المحدثون من عربٍ وغيرهم، بحوز السبق وطول الباع في حياكة المعجم وإحكام صنعته، فصنفوا وأفادوا ودونوا الأسفار العظيمة التي تحوي في طياتها كثيراً من الألفاظ والمعاني والدلالات، فتعددت عندهم مناهج التصنيف المعجمي، فظهرت المدارس المعجمية التي تدلل على تطور علم المعجم عند العرب، فظهرت معاجم تهتم بالألفاظ والموضوعات، فصنع ابن سيده معجمين أولهما المحكم والمحيط الأعظم في ألفاظ اللغة ومعانيها، والآخر هو المخصص في موضوعات وحقول دلالية متنوعة، فالمعجم العربي زاخر بالمسائل المتعددة والقضايا اللغوية التي كم هي بحاجةٍ إلى بحث وتنقيب ودراسة في ضوء معطيات علم اللغة الحديث.

وقد أردتُ أن أبحث في الفكر المعجمي عند ابن سيده، فوقع اختياري على المسائل التي أحالاها ابن سيده في المحكم إلى المخصص وتوثيقها، بمعنى أن هذه المسائل مقصورة على المحكم فقط، والمخصص يذكر لتوثيق هذه الإحالات، ويتناول البحث المباحث الآتية:

المبحث الأول : ابن سيده ومعجماه المحكم والمخصص .

المبحث الثاني : منهج ابن سيده في إحالاته من المحكم إلى المخصص .

المبحث الثالث : إحالات ابن سيده في المحكم إلى المخصص وتوثيقها .

ويهدف هذا البحث إلى الكشف عن منهجية ابن سيده في التأليف المعجمي، وتسليط الضوء على فكره اللغوي، وإضافة دراسة جادة جديدة إلى مكتبة المعجم العربي العتيد، وتوضيح كل ما سبق بالوصف، ومن

ثم نتائج البحث وتوصياته .

المبحث الأول : ابن سيده ومعجماه المحكم والمخصص :

هو أبو الحسن علي بن إسماعيل المعروف بابن سيده[١] (٣٩٨-٤٥٨هـ)، إمام في اللغة وآدابها، ولد بمرسية (في شرق الأندلس)، وانتقل إلى دانية فتوفي فيها، كان ضريراً، وكذلك أبوه، واشتغل بنظم الشعر مدة، وانقطع للأمير أبي الجيش مجاهد العامري(ت٤٣٦هـ)، ونبغ في آداب اللغة ومفرداتها ، فصنف (المخصص)، و(المحكم والمحيط الأعظم) ، و(شرح ما أشكل من شعر المتنبي)، و(الأنيق في شرح حماسة أبي تمام)، وغير ذلك.

ألف ابن سيده معجمه المحكم في ألفاظ اللغة، سار فيه على منهج الخليل، أي على نظام التقليب الصوتي، والترتيب المخرجي، كما أنه تابع النظام الكمي داخل الأبواب[٢]، وأورد فيه كثيراً من المسائل النحوية والصرفية، وغالباً ما يصدر أحكاماً فيها، وفصَّل بدقة بين الأبواب المختلفة، فلا نجد في محكمه الاضطرابات بين الأبواب الثنائية والثلاثية والرباعية وغيرها.

وضع ابن سيده معجم المحكم والمحيط الأعظم بعد أن قام بتأليف معجم المخصص فأراد به عمل معجم مبوب على المعاني تسهيلاً على الأدباء والشعراء والخطباء[٣]، ويعد معجم المخصص من أجود معاجم الموضوعات تصنيفاً وأوعبها تعريفاً، افتتحه ابن سيده بذكر شرف اللغة، وأهميتها، وتعريفها والخلاف هل هي توقيف أم اصطلاح؟، ثم ذكر مصادره التي نقل منها، ثم عرج على بيان مزايا كتابه على غيره، ويشمل معجمه عشرين كتاباً، وهي:

خلق الإنسان، الغرائز، النساء، اللباس، الطعام، السلاح، الخيل، الإبل، الغنم، الوحوش، السباع، الحشرات، الطير، الأنواء، النخل، المكنيات والمبنيات، الأضداد، الأفعال والمصادر، المقصور والممدود، وفي أثنائها أبواب عديدة، وكما يلاحظ القارئ أن معجمه كتابه لم يقتصر على الموضوعات اللغوية، بل تناول بعض الأبواب النحوية والصرفية، وقد تميز الكتاب

بطول نفس مؤلفه وتوسعه وكثرة شواهده مع أنه أملاه من حفظه؛ لأنه كان أعمى، فأتى فيه بتلك الذخائر النفيسة التي تشهد بعلو منزلته في اللغة العربية، ولا غرابة في ذلك ، فهو مؤلف (المحكم والمحيط الأعظم) أحد أمهات المعاجم كما تقدم في الطريقة الأولى[٤]، ولعل مما ساعد ابن سيده على تأليف المخصص حفظه لكثير من معاجم اللغة، ويكفيه فخراً وهو كفيف أن يضع معجمين أحدهما قمة في المعاجم اللفظية التقليبية، والثاني قمة في معاجم المعاني، وقد اعتمد عليهما كثير من أصحاب المعاجم والدراسات اللغوية.

المبحث الثاني : منهج ابن سيده في إحالاته من معجم المحكم إلى المخصص :

يتضح من خلال جمع إحالات ابن سيده في المحكم إلى المخصص وتوثيقها، أن نستشفَ منهج ابن سيده في ذكره لهذه المسائل، وكيفية ورودها في سياق المدخلات المعجمية والأبواب الدلالية، وذلك على النحو الآتي :

١- يحيل ابن سيده مسائل المحكم إلى معجمه المخصص وليس العكس؛ لأنه سبق تأليف المخصص، وتنوعت هذه المسائل في طبيعة مستوياتها اللغوية، فمعظمها ينتمي للمستوى الصرفي والدلالي والنحوي، فجاءت المسائل المُحالة متداخلة فيما بينها، مما يكشف عن درجة التناغم الحقيقي والمطابقة الفعلية في الفكر المعجمي عند ابن سيده .

٢- يذكر جزءاً من المسألة ثم يعقب ويعلق محيلاً إلى المخصص.

٣- يبين المسألة المُحالة صرفياً ويكشف عن دلالتها، ويفسر مفرداتها، ويعللها، ويستقصي علاقاتها من خلال الحقول الدلالية، ويوضح المسألة من ناحية نحوية دلالية.

٤- يُحيل المسألة لبيان الرأي الصرفي والدلالي والنحوي، ويوجهها ويرجح الصواب فيها مع استخدام الأدلة النحوية المعتبرة .

٥- يُحيل المسائل لاستقصائها، ولتوضيحها، ولجمع معلوماتها المتناثرة من خلال الحقول الدلالية التي لا تخلو من تعليق صرفي ونحوي لابن سيده متصل بها .

٦- قد يورد إحالتين في مادة معجمية واحدة، كما في مادة (حجر).

٧- يبين حقيقة الوزن ووجوه التصريف والإعراب المتعلقة بالمسألة المُحالة من المحكم إلى المخصص.

٨- يبين السبب في الإحالة المعجمية داخل المواد؛ وذلك للتوسع وللإثبات وللتوضيح والتنبيه والتوجيه وللاستقصاء والجمع والإحصاء.

٩- يتحقق من الكلمة، ويبين وجه الصواب ، وينبه على أوجه الخطأ، والتصحيف، والفساد مع التعليل والاحتجاج لذلك.

١٠- يناقش الآراء اللغوية لعلماء العربية، ويبين موقفه منها، ويحكم رأيه فيها.

١١- يحتج بآراء علماء العربية في شرحه وتفسيره وتصريفه وإعراباته.

هذا ما لمسه الباحث من خلال توثيقه وتخريجيه وترتيبيه للمسائل التي ذكرت في المخصص، وفاتت المحكم وأحالها إليه.

المبحث الثالث : إحالات ابن سيده من معجم المحكم إلى المخصص – جمع وتوثيق:

لقد أخذت الإحالات حيزاً في المنهجية المعجمية عند ابن سيده، ولقد بُني هذا البحث على استقراء المادة اللغوية ومدخلاتها في معجمي المحكم والمخصص؛ سعياً لاستجلاء الإحالات اللغوية، وجمعها، وتوثيقها، وترتيبها ألفبائياً، وذلك على النحو التالي:

أولاً: المسائل الصرفية.

١- (أحد) قال ابن سيده[٥] : "إِحْدَى، صِيغَة مَضْرُوبَة للتأنيث على غير بِنَاء الوَاحِد كَبِنْت من ابْن، وَأُخْت من أَخ ، وَقد أَنْعَمت شرح هَذِه الكَلِمَة ، وتقصيت تعليلها فِي الكتاب الْمُخَصّص فِي بَاب الْعدَد"[٦].

٢- (أقه) : قال ابن سيده[٧] : "الأَقْهُ : الطَّاعَة ، وَقد أبنت هَذِه الْمَسْأَلَة بِمَا تَقْتَضِيه من التصريف فِي الْمُخَصّص" [٨] .

٣- (أنس) : قال ابن سيده[٩] : "قال تعالى: ﴿أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُم﴾ (يونس :٢) الناسُ هاهنا أَهْل مَكَّة ، قال : والأَصْلُ في الناس الأُناسُ ؛ فَجَعَلُوا الأَلِف واللامِ

عِوَضاً من الهمزة ، قال المازنيُّ : وقد قالوا الأُناسُ قال :

إنَّ المَنَايَا يَطَّلِعْنَ

على الأُناسِ الآمِنِينَا[١٠]

وقد أنعمت شرح هذه المسألة في كتاب المخصص"[١١] .

٤- (ألـه) : قال ابن سيده[١٢] : "والأَلِيهَة ، والإلاهَةُ ، والألاهَةُ وأُلاهَةُ، كُلّه : الشَّمْس اسْم لَهَا ، الضَّم فِي أَولهَا عَن ابْن الْأَعرَابِي ، قَالَ :

تَرَوَّحْنا مِنَ اللَّعْباءِ قَصْراً فَأَعْجَلْنا إلاهَةَ أنْ تَؤُوبا[١٣]

وَرَوَاهُ ابْن الْأَعرَابِي: أُلاهَة، وَرَوَاهُ بَعضهم : فأعجلنا الأَلاهَةَ ، وَإِنَّمَا سميت بذلك لأَنهم كَانُوا يعظمونها ويعبدونها ، وَقد أوجدنا الله عز وَجل ذَلِك فِي كِتَابه حِين قَالَ: ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِنْ كُنْتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾(فصلت: ٣٧) ، وَقد أَنْعَمت تَعْلِيل هَذِه الْكَلِمَة وَشَرحهَا فِي الكتاب الْمُخَصّص"[١٤] .

٥- (بنـي) : قال ابن سيده[١٥] : "قال سيبويه: وحدثني أبو الخطاب: أن ناسًا من العرب يقولون في الإضافة إليهم بَنَوِيٌّ يردونه إلى الواحد ، فهذا على أن لا يكون اسمًا للحي والاسم البُنُوة للضمة ، قال سيبويه: وألحقوا ابنًا الهاء ، فقالوا : ابنة ، وأما بنت فليس على ابن وإنما هي صيغة على حِدَةٍ ألحقوها الياء للإلحاق ثم أبدلوا التاء منها ، وقيل : إنها مبدلة من واو ، وسيأتي ذكره ، قال سيبويه : وإنما بِنْتٌ كعِدْلٍ ، وإذا نسبْتَ إليها قلت : بَنَوِيٌّ ، وقال يونس: بِنْتِيٌّ ولابنٍ وبنتٍ أسماءٌ تضاف إليها ، قد أبنتُها في الكتاب المخصص"[١٦] .

٦-(تهر) : قال ابن سيده[١٧] : "التَّيْهورُ: مَا اطْمَأَن من الأَرْض، وَقيل: هُوَ مَا بَين أَعلَى شَفير الوَادي ، وأسفله العميق، نجدية، وَقيل: هُوَ مَا بَين أَعلَى الجَبَل وأسفله هذلية، وَهِي التَّيْهورَةُ ، وضعت هَذِه الْكَلِمَة على مَا وَضعهَا أهل التَّجْنِيس، فَأَما حَقِيقَة وَزنهَا وتصريفها فقد ذكرتها فِي الكتاب المُخَصّص"[١٨] .

٧- (جدل) : قال ابن سيده[١٩] : "والأَجْدل : الصَّقر، صفة غالبة، وَأَصله : من الجَدْل الَّذِي هُوَ الشدَّة. وَهِي الأجادل، كسروه تكسير الأَسْمَاء لغَلَبَة الصّفة. وَلذَلِك جعله سِيبَوَيْه مِمَّا يكون صفة فِي بعض الكَلَام ، واسماً فِي بعض اللُّغَات. وَقد يُقَال للأجدل : أَجْدَليّ . وَنَظِيره : أعجم وأعجمي. وَقد أبنت هَذَا الضَّرْب فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٠] .

٨- (حَجر) المسألة الأولى : قال ابن سيده[٢١] : "قَالَ أَبُو حنيفَة : وحدائد حَجْرٍ مُقَدّمَة فِي الجَوْدَة . وَقَالَ رؤبة :

حَتَّى إِذا توقَّدَتْ من الزَّرَقْ
حَجْرِيةٌ كالجَمْرِ من سَنّ الذّلقْ[٢٢]

فَأَما قَول زُهَيْر :

لمَنْ الدّيارُ بِقُنَّةِ الحَجْرِ[٢٣]

فَإِن أَبَا عَمْرو لم يعرفهُ فِي الأَمْكِنَة ، وَلَا يجوز أَن تكون قَصَبَة اليَمَامَة وَلَا سوقها؛ لِأَنَّهَا حِينَئِذٍ معرفَة ، إِلَّا أَن تكون الألف وَاللَّام زائدتين ، كَمَا ذهب إِلَيْهِ أَبُو عَليّ فِي قَوْله:

ولَقَدْ جَنَيْتُكَ أَكْمُواً وعَساقِلاً وَلَقَد نَهيْتُكَ عَن بناتِ الأوبَرِ[٢٤]

وَإِنَّمَا هِيَ بَنَات أوبر، وكما روى أَحْمَد بن يحيى من قَوْله :

يَا لَيْتَ أُمَّ العَمْرِ كانَتْ صَاحِبي[٢٥]

وَقد أَنْعَمت شرح ذَلِك فِي الْكتاب الْمُخَصّص"[٢٦].

٩- (حَجر) المسألة الثانية : قال ابن سيده[٢٧] : "والحَجْرَةُ والحَجْرُ، جَمِيعًا : النَّاحِيَة ، الأَخِيرَة عَن كرَاع . وَقعد حَجْرَةً وحُجْرَةً، أَي نَاحيَة، وَقَوله، أنْشد ثَعْلَب:

سَقانا فَلم يهجأ من الْجُوع نَقْرَةً سَمَاراً كإبْطِ الذئبِ سُود حواجرُه[٢٨]

لم يُفَسر ثَعْلَب الحواجر، وَعِنْدِي أنه جمع الحَجْرَةِ الَّتِي هِيَ النَّاحِيَة ، على غير قِيَاس ، وَلها نَظَائِر قد ذكرتها فِي كتاب المُخَصّص"[٢٩] .

١٠- (حذر) : قال ابن سيده[٣٠] : "ورجلٌ حَذِرٌ وحُذُرٌ وحاذورةٌ وحِذْرِيان : متيقظ شَدِيد الحذر ، وحاذر متأهب معد كَأَنَّهُ يحذر أَن يفاجأ. وَفِي التَّنْزِيل: ﴿وإنَّا لجَميعٌ حاذِرُونَ﴾ (الشعراء: ٥٦)

أَي معدون. وَقد حذَّرَه الْأَمر. وَأَنا حذِيرُكَ مِنْهُ ، أَي محـذرك . والمحـذورة كالحـذر ، مصـدر كالمصـدوقة والمكذوبـة . وَقيـل : هِـيَ الحَـرْب. وَيُقَال : حَذارِي أحذرْ، وَقد أبنت تَعْلِيل ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص فِي أَبْوَاب الْمُذكر والمؤنث"[٣١] .

١١- (حسن) : قـال ابـن سـيده[٣٢] : "الحسـنى ، العَاقِبَة الحسَنة ، وَالجمع الحُسْنَيَاتُ والحُسَنُ ، لَا تسْقط مِنْهَا اللَّام ؛ لِأَنَّهَا معاقبة ، فَأَما قِرَاءَة من قَرَأَ : ﴿وقُولُـوا للنـاسِ حُسْـنَى﴾(البقـرة: ٨٣)[٣٣]، فَزعم الْفَارِسِي أنـه اسْم للمصدر، وَقد أبنت ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٣٤] .

١٢- (حمر) : قـال ابـن سـيده[٣٥] : "الحُمْرَةُ مـن الألوان المتوسطة المَعْرُوفَة ، تكون فِي الحَيَوَان ، وَالثيَـاب وَغيـر ذَلِـك مِمَّـا يقبلهَـا ، وحكاهـا ابْـن الْأَعرَابِـي فِـي المَـاء أَيْضًـا. وَقـد أَحْمَـر واحمـارَّ. وكل أفعل من هَذَا الضَّرْب فمحذوف من أَفعَال ، وأفعل فِيهِ أَكثر لخفته. وَقد أَجدت استقصـاء هَذَا الضَّرْب عِنْد تَحْدِيد قوانين المصـادر فِـي الكتـاب المُخَصّص"[٣٦] .

١٣- (حمم) : قال ابن سيده[٣٧] : "وحُمَّ الرجل : أَصَـابَهُ ذَلِـك ، واحمـة الله ، وَهُـوَ مَحْمُـوم ، وَقَـالَ ابنُ دُرَيْد : هُوَ مَحْمُوم بِهِ ، وَلست مِنْهَا على ثِقَة ، وَهِـي أحد الحُرُوف الَّتِـي جَـاءَ فِيهَا مفعول مِنْ أَفْعَلَ لِقَوْلِهِمْ فُعِلَ، وَكَأن حم : وُضِعَتْ فِيـهِ الحمى ، كَمَـا أَن فتن: وضـعت فِيـهِ الفِتْنَـةُ. وَقد أَنْعَمْتُ شَـرْح هَـذَا الضَّـرب مـن المقـاييس فِـي كتـاب المصادر وَالْأَفْعَال من الكتاب المُخَصّص"[٣٨] .

١٤- (حـوا) : قـال ابـن سـيده[٣٩] : "والحَوِيَّـةَ : صـفاة يحـاط عَلَيْهَـا بِالحِجَـارَةِ أَو التُّرَاب فيجتمـع فِيهَا المَاء. والحَوِيَّةُ والحاوِيَةُ والحاوِياءُ: مَا تحَوَّى من الأمعاء، وَهِـي بَنَات اللَّبن، وَقيل: هِيَ الدوارة مِنْهَا، وَالجمع حَوايا، تكون فعائل إِن كَانَت جمع حَوِيَّة، وفواعل إِن كَانَت جمع حاوِيَة أَو حاوِياء، وَقد تقدم شرح ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٤٠] .

١٥- (خوص) : قال ابن سيده[٤١] : "وخاوصـه البيـع : عَارضـه بِـهِ. وخَوّص العطـاءَ، وخاصَـه : قَلّلـه، الْأَخِيـرَة عَـن ابْـن الْأَعرَابِـي . والخَـوْص ، والخَيص : الشَّيْء الْقَلِيل. وخَيْص خائصٌ ، على الْمُبَالغَة ، وَمِنْه قَول الْأَعْشَى :

لقد نَالَ خَيْصاً من عُفَيرة خائصا[٤٢]

قَالَ خَيصا على المعاقبة ، وأصله الْوَاو، وَله نَظَائِر، وَقد أثبتُّها فِي كتاب المُخَصّص"[٤٣] .

١٦- (درر) : قال ابن سيده[٤٤] : "دَرِّيٌّ ، فَعَلَى النِّسْبَةِ إلى الدُّرِّ، فيكونُ من المَنْسُوبِ الذي على غَيْرِ قياسٍ ، ولا يكونُ على التَّخْفِيفِ الذي تَقَدَّمَ ؛ لأنّ فَعِّيلاً لَيْسَ من كَلاَمِهم إلاّ ما حَكاهُ أَبُو زَيْدٍ من قَوْلِهم : سَكِيِّنَةٌ، في السِّكِّينَةِ، وقد أَوْضَحْتُ مُشْكِلَ هذه المَسْأَلَة في الكِتَابِ المُخَصِّصِ"[٤٥] .

١٧- (دمم) : قال ابن سيده[٤٦] : "والدَّيْمُومُ والدَّيْمُومَةُ : الفَلاةُ الواسِعَةُ، وقد أَبْنْتُ اشْتِقاقَه في الكِتابِ المُخَصِّصِ"[٤٧] .

١٨- (ذا) : قال ابن سيده[٤٨] : "ليست الهاءُ في هذِه ، وإن اسْتُفِيدَ منها التَّأْنِيث بمَنْزِلَة هاءِ طَلْحَةَ وحَمْزَةَ ؛ لأَنَّ الهاءَ في طَلْحَةَ وحَمْزَةَ زائدَةٌ ، إنَّما هي بدَلٌ من الياءِ الَّتِي هي عينُ الفِعْلِ في هَذِيَ، وأَيْضًا فإن الهاءَ في حَمْزَةَ تجدُها في الوَصْلِ تاءً ، والهاءَ في هذِه ثابِتَةٌ في الوَصْلِ ثَباتَها في الوَقْفِ ويُقالُ : ذِهِي والياءُ لبَيانِ الهاءِ شَبَّهَها بهاءِ الإضمارِ في بِهِي وهذِي وهاذِهِي وهاذِهْ الهاءُ في الوَصْلِ ، والوَقْفِ ساكِنَةٌ إذا لم يَلْقَها ساكِنٌ ، فإن لَقِيَها لم يَكُنْ بُدٌّ مِن كَسْرِها وهَذِ كُلّها في مَعْنَى ذي عن ابن الأَعْرابِيِّ ، وأَنشد:

قُلْتُ لَها يا هَذِ هي هذا إثِمْ

هَلْ لَكِ في قاضٍ إلَيْهِ نَحْتَكِمْ[٤٩]

وقد أَبَنْتُ حَقِيقَةَ تَصْرِيفِ ذلك في الكِتابِ المُخَصِّصِ"[٥٠] .

١٩- (زنج) : قال ابن سيده[٥١] : "الزِّنْج، والزَّنْج: جيل من السودَان. واحدهم: زِنْجِيّ ، حَكَاهُ ابْن السّكيت وَأَبُو عبيد، مثل : رومي وروم ، وفارسي وفرسٍ ؛ لِأَن يَاء النّسَب عديلة هَاء التَّأْنِيث فِي السُّقُوط ، وَقد أبنت وَجه ذَلِك فِي الْكتاب الْمُخَصّص"[٥٢] .

٢٠- (سأل) : قال ابن سيده[٥٣] : "حكى الفارِسِيُّ : أنّ أبا عُثْمان سَمِع من يقول : إسَلْ ، يريد اسْأَلْ ، فيحذف الهمزة ، ويُلْقي حركتها على ما قَبْلَها ، ثم يأتي بألف الوَصْل لأن هذه السِّين ، وإن كانت متحركة فهي في نِيَّة السُّكُون ، وهذا كقول بعض العرب : الأَحْمَر فيخفف الهَمْزَة بأن

يحذفها ، ويلقي حركتها على اللام قبلها ، وقد أنعمت شرح ذلك في كتاب المخصص"[٥٤] .

٢١- (سجد) : قال ابن سيده[٥٥] : "المَسْجَد، والمَسْجِد: الْموضع الَّذِي يُسْجَد فِيهِ. وَقَالَ الزّجاج: كل مَوضِع يتعبد فِيهِ فَهُوَ مسجِد أَلا ترى أَن النَّبِي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: " جُعِلَتْ لِي الأَرْضُ مَسْجِدًا وَطَهُورًا "[٥٦] ، وَقَوله عز وَجل : ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ﴾ (البقرة: ١١٤)،المَعْنى على هَذَا الْمَذْهَب أَنه: من أظلم مِمَّن خَالف مِلَّة الْإِسْلَام. وَقَدْ كَانَ حُكْمُهُ أَن لَا يَجِيءَ عَلَى مَفْعِل؛ لِأَن حق اسْم المَكَان والمصدر من فَعَلَ يَفْعُلُ أَن يَجِيء على "مَفْعَل" لعِلَّة ، قد أَبْنَتهَا فِي الكتاب المُخَصّص وأوضحتها بِلَفْظ سِيبَوَيْه وَشرح الْفَارِسِي"[٥٧] .

٢٢- (سحر) : قال ابن سيده[٥٨] : "والسَّحْرُ والسّحَرُ ، آخر اللَّيْل . وَقيل : الْوَقْت الَّذِي قبل طُلُوع الْفجْر. وَالْجمع أسحَارٌ، وَقد أبنت وَجه صرفه ، وَترك صرفه إِذا لم تكن فِيهِ لَام ، وَذكرت وَجه تمكنه ، وَغير تمكنه فِي الكتاب المُخَصّص"[٥٩] .

٢٣- (سلم) : قال ابن سيده[٦٠] : "والسِّلامُ والسَّلِمُ الحجارةُ واحِدتُها سَلِمَة ، واسْتَلَمَ الحَجَرَ واسْتَلأَمَهُ قَبَّلَهُ أو اعْتَنَقَهُ وليْسَ أَصْلُه الهمْز ، وله نظائر قد أَحْصَيْتُهَا في الكتاب المخصَّص"[٦١] .

٢٤- (سما) : قال ابن سيده[٦٢] : "زعم الأخفش : أن السماءَ جائز أن يكون واحداً يُرَادُ به الجمع، كما تقول : كَثُر الدِّينَارُ والدرهم بأَيْدِي الناس والسماءُ المَطَرُ مُذكر ، والجمع سُمِيٌّ قال : وقالوا : هاجت بهم سَماءٌ جَوْدٌ ، فأَنَّثُوه لتَعَلُّقه بالسماء التي تُظِلُّ الأَرْضَ، وقد بينْتُ تعليل السماء في الكتاب المخصص"[٦٣] .

٢٥- (سور) : قال ابن سيده[٦٤] : "والسِّوارُ ، والسُّوارُ القُلب ، والجمع أَسْورةٌ وأَسَاوِر والأخيرة جَمْعُ الجَمْعِ والكثيرُ سُورٌ وسُؤُرٌ الأخيرة عن ابن جنِيٍّ ، ووجهها سيبويه على الضَّرورة ، وقد أنعمتُ شرح هذه الكلمة وتعليل جمعها في الكتاب المخصص"[٦٥] .

٢٦- (شتى) : قال ابن سيده[٦٦] : "قَالَ ابْن جني : شتَّان ، وشَتَّى ، كسَكْرَان وسَكْرَى ، يَعْنِي : أَن

شَتَّى لَيْسَ مؤنث شَتَّان ، كسَكْرَان وسَكْرَى، إِنَّمَا هما اسمان تواردا وتقابلا فِي عرض اللُّغَة من غير قصد وَلَا إيثار لتقاودهما. وَقد أنعمت شرح عِلّة بِنَاء شَتَّان فِي الكتاب المُخَصّص"[٦٧] .

٢٧- (شرق) : قال ابن سيده[٦٨] : " شَرَقَت الشمسُ تَشْرُق شُروقاً وشَرْقاً: طَلَعَتْ، وَاسْمُ الْمَوْضِعِ المَشْرِق ، وَكَانَ الْقِيَاسُ المَشْرَق، وَلَكِنَّهُ أَحَدُ مَا نَدَرَ مِنْ هَذَا الْقَبِيلِ، وَقد أبنت ذَلِك فِي الكتاب الْمُخَصّص"[٦٩]. تَلُفُّه الرِّياحُ والسُّمِيُّ[٧٠]

٢٨- (شور) : قال ابن سيده[٧١] : "قال يَعْقُوبُ : ضَرَطَ أَعْرابِيٌّ فَتَشَوَّرَ فأشَارَ بإِبْهَامِهِ نحو اسْتِهِ، وقال : إِنَّها خَلْفٌ نَطَقَتْ خَلْفاً وكَرِهَهَا بعضُهم ، وقال: لِيْسَتْ بِعَرَبِيَّةٍ والْمَشَارَةُ الدَّبْرَة المُقَطِّعَةُ للزّراعةِ والغِرَاسَةِ يجوزُ أن يكونَ من هَذَا الْبَابِ ، وأن تكونَ من المَشْرَةِ ، وقد أَنْعَمتُ شَرْحَ تَصْرِيفِ هذه الكلمةِ ، واشْتِقاقها في الكِتاب المُخَصَّصِ"[٧٢].

٢٩- (شيء) : قال ابن سيده[٧٣] : "والجمع أشياءُ أشياءُ ، وأشياواتٌ ، وأَشَاواتٌ ، وأَشايا وأشَاوَى من صرف بابِ جَبَيْتُ الخَراجَ جِبَاوةً ، وقال اللحيانيُّ : وبعضُهم يقول في جَمْعِها : أَشْيَاياً وأَشَاوِهَ ، وحَكَى أن شيخاً أنشده في مجلسِ الكسائيِّ عن بعض الأعرابِ :

وذلك مَا أُوصِيكِ يا أُمَّ مَعْمَرٍ وبَعْضُ الوَصَايا في أَشَاوِهِ تَنْفَعِ[٧٤]

قال : وزَعَمَ الشيخُ أن الأعرابيَّ قال : أريدُ شَايَا ، وهذا من أَشَذّ الجمعِ ، لأنه لا هاءَ في أشياءَ ، فتكون في أشاوِهَ وأشْياءُ لَفْعَاءُ عند الخليلِ وسيبَوَيْه ، وعند أبي الحسنِ أفْعِلاءُ وقد أَبَنْتُها بغاية الشرحِ في الكتابِ المُخَصّص"[٧٥] .

٣٠- (ضهي) : قال ابن سيده[٧٦] : "وَقَالَت امْرَأَة للحجاج فِي ابْنِهَا وَهُوَ مَحْبُوس: إِنِّي أَنا الضَّهْيَاءُ الذَّنَّاء ، فالضَّهْيَاءُ هُنَا : الَّتِي لَا تَلد وَإِن حَاضَت ، والذناء الْمُسْتَحَاضَة ، وَقد أَنْعَمت تَعْلِيل هَذِه الْكَلِمَة نِهَايَة الشَّرْح فِي الكتاب المُخَصّص"[٧٧] .

٣١- (طير) : قال ابن سيده[٧٨] : "فأمَّا قَوْلُه تَعالَى : ﴿أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ﴾(آل عمران: ٤٩) فإنَّ مَعْناه أَخْلُقُ منه خَلْقاً، أو جِرْماً، وقوْلَه: (فأَنْفُخُ فيه) الهاءُ عائِدَةٌ إلى الطِّينِ، ولا يكونُ

مُنْصَرِفاً إلى الهَيْئَةِ لِوَجْهَيْنِ. أَحَدُهما : أَنَّ الهَيْئَةَ أُنْثَى والضَّمِ يرَوى مُذكَّرٌ. والآخَرُ: أَنَّ النَّفْخَ لا يَقَعُ في الهَيئَة ؛ لأنَّها نَوْعٌ من أَنْواعِ العَرَضِ ، والعَرَضُ لا يُنْفَخُ فيه ، وإنَّما يَقَعُ النَّفْخُ في الجَوْهَرِ، وجَميعُ هذا قَوْلُ الفَارِسيِّ. قَالَ : وقد يَجوزُ أَن يكونَ الطَّائِرُ اسْماً للجمع ، كالجَامِلِ والبَاقِرِ، وقد أَجَدْتُ اسْتِقصاءَ هذا التَّعْلِيلِ في الكتابِ المُخَصَّصِ"[٧٩] .

٣٢- (عشر) : قال ابن سيده[٨٠] : "وعاشُوراء وعَشُوراء: الْيَوْم العاشِر من المحرَّم. وَقيل التَّاسِع. والعِشْرون: عَشَرة مُضَافَة إِلَى مثْلهَا. وضعت على لفظ الْجمع، وَكسر أَولهَا لعِلَّة ، قد أبنتها فِي الكتاب المُخَصّص"[٨١] .

٣٣- (عطف) : قال ابن سيده[٨٢] : "قَالَ أَبُو زيد : سَمِعت من يَقُول : حَسبك تلان، يُرِيد الْآن فَزَاد التَّاء ، وَقيل : العاطفونه ، فأجراه فِي الوَصْل على حد مَا يكون عَلَيْهِ فِي الْوَقْف ، وَذَلِكَ أنه يُقَال فِي الوَقْف: هَؤُلَاءِ مسلمونه ، وضاربونه ، فتلحق الهَاء لبَيَان حَرَكَة النُّون ، كَمَا أنشدوا :

أَهَكَذَا يَا طيبَ تفعلونَه ... أَعَلَلاً ونحنُ مُنهلونَه[٨٣]

فَصَارَ التَّقْدِير: العاطفونه ، ثمَّ إِنَّه شبه هَاء الْوَقْف بهاء التَّأْنِيث ، فَلَمَّا احْتَاجَ لإِقَامَة الوَزْن إِلَى حَرَكَة الهَاء قَلبهَا تَاء ، كَمَا تَقول : هَذَا طلحه ، فَإِذا وصلت صَارَت الهَاء تَاء فَقلت : هَذَا طلحتنا ، فعلى هَذَا قَالُوا : العاطفونه ، وَفتحت التَّاء ، كَمَا فتحت فِي آخر رُبَّتَ وثُمَّتَ ، وذَيْتَ وكَيْتَ ، وَقد تقدم بَيَان ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٨٤] .

٣٤- (غسق) : قال ابن سيده[٨٥] : "الغَسّاق : مَا يسيل من جُلود أهل النَّار من قَيح وَنَحْوه ، وَفِي التَّنْزِيل : ﴿هَذَا فَلْيَذُوقُوهُ حَمِيمٌ وَغَسَّاقٌ﴾ (ص:٥٧)، قُرِيء بِالتَّشْدِيدِ ، وَقد أنعمت تَعْلِيل ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٨٦] .

٣٥- (فأر) : قال ابن سيده[٨٧] : "الفَأْرُ مَعْرُوفٌ ، وجَمْعُه فِئْرانٌ وفِئرَةٌ ، والأُنْثَى فَأْرَةٌ وقِيلَ : الفَأْرَةُ للذَّكَرِ والأُنْثَى كما قالُوا للذَّكَرِ والأُنْثَى من الحَمامِ حَمامَةٌ وأَرْضٌ فَئِرَةٌ ومَفْأَرَةٌ من الفِئْرانِ ولَبَنٌ فَئِرٌ وقَعَتْ فيه الفَأْرَةُ ، وفَأَرَ الرَّجُلُ حَفَرَ حَفْرَ الفَأْرِ ، وقِيلَ : فأَرَ حَفَرَ ودَفَن أَنْشَدَ ثَعْلَبٌ :

إِنَّ صُـــبَيْحَ ابـــنَ الزِّنـــا قـــد فَـــأَرَا
فـــي الرَّضْـــمِ لا يَتْـــرُكُ مِنـــه حَجَـــرَا[٨٨]

ورُبَّما سُمِّيَ المِسْكُ فأْرًا ؛ لأنَّه من الفَأْرِ يَكُونُ في قَوْلِ بَعْضِهِم : وفأْرَةُ المِسْكِ نافِجَتُه ، وقَدْ أَبَنْتُ تَخْفِيفَ ذلِك وهَمْزَه في الكتابِ المُخَصّصِ"[٨٩] .

٣٦- (فتن) : قال ابن سيده[٩٠] : "قال سِيبَوَيْهِ : فَتَنَهُ : جَعَل فيه فِتْنَةً. وأَفْتَنَهُ: أَوْصَلَ الفِتْنَةَ إليه. قال سِيبَوَيْهِ : إذا قالَ : أَفَتَنْتُه فقد تَعَرَّضَ لفُتِنَ ، وإذا قالَ : فَتَنْتُهُ فلم يَتَعَرَّضْ لفُتِن ، وقد أَبَنْتُ هذا القانُونَ في الكِتابِ المُخَصِّص"[٩١] .

٣٧- (فلك) : قال ابن سيده[٩٢] : "الفُلْك : السَّفِينَة ، يذكَّر، ويؤنَّث ، وَهُوَ يَقع على الوَاحِد والاثنين والجميع ، فَإِن شِئْت جعلته من بَاب : جُنُب ، وَإِن شِئْت من بَاب: دِلاص وهِجَان . وَهَذَا الوَجْه الأَخير هُوَ مَذْهَب سِيبَوَيْه، أَعنِي أَن تكون ضمة الفَاء من الوَاحِد بِمَنْزِلَة ضمة بَاء بُرْد وخاء : خُرْج ، وضمَّة الفَاء فِي الجمع بِمَنْزِلَة ضمة حاء : حُمْر، وصاد: صُفْر جمع : أَحْمَر وأصفر، وَقد أنعمت شرح ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٩٣] .

٣٨- (كلا) : قال ابن سيده[٩٤] : أَبُو عمر الْجرْمِي فَذهب إِلَى أَنَّهَا " فِعْتَل " وَأَن التَّاء فِيهَا علم تأنيثها، وَخَالف سِيبَوَيْهِ، وَيشْهد بِفساد هَذَا القَوْل أَن التَّاء لَا تكون عَلامَة تَأْنِيث الْوَاحِد إِلَّا وَقبلهَا فَتْحة؛ نَحْو طَلْحَة وَحَمْزَة وقائمة وَقَاعِدَة، أَو أَن يكون قبلهَا ألف نَحْو سِعْلاة وعِزْهاة، وَاللَّام فِي كلتا سَاكِنة كَمَا ترى، فَهَذَا وَجه... إِن سميت بِـ "كلتا" رجلا لم تصرفه فِي قَول سِيبَوَيْهِ معرفَة وَلَا نكرَة ؛ لِأَن ألفها للتأنيث بمنزلتها فِي ذكرى ، وتصرفه نكرَة فِي قَول أبي عمر ؛ لِأَن أقْصَى أَحْوَاله عِنْده أَن يكون كقائمة وَقَاعِدَة وَعزة وَحَمْزَة . وَلَا تنفصل كلا وكلتا من الإِضَافَة. وَقد أَنْعَمت شرح ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٩٥] .

٣٩- (كلأ) : قال ابن سيده[٩٦] : "الكَلاّء : مَرفأ السفن وَهُوَ عِنْد سِيبَوَيْه ، "فعّال" لأنه يكلأ السفن من الرّيح ، وَعند أَحْمد بْن يحيى: " فَعْلاء "، لِأَن الرّيح تَكِلّ فِيهِ فَلَا تتخرق، وَقد رجَّحت قَول سِيبَوَيْه فِي الكتاب المخصَّص"[٩٧] ، وَمِمَّا يرجحه أَن أَبَا حَاتِم ذكر أَن الكَلاّء مُذَكّر لَا يؤنثه أحد من الْعَرَب".

٤٠- (كيت) : قال ابن سيده[٩٨] : "كَانَ من الْأَمر كيتَ وكيتَ ، وَإِن شِئْت كسرت التَّاء : وَهِي كِنَايَة عَن الْقِصَّة أَو الأحدوثة ، حَكَاهَا سِيبَوَيْهِ. وَقد أبنْت وَجه بنائها فِي الْكتاب المُخَصّص"[٩٩] .

٤١- (لتى) : قال ابن سيده[١٠٠] : "تَصْغِيرُ اللاّءِ واللاّتِى : اللُّؤَيَّا، واللُّوَيّا. وتَصْغِيرُ الَّتِي واللاّتِي، واللاّتِ : اللُّتَيّا واللَّتَيّا. وتَصْغيرُ اللّواتِى : واللُّتَيّاتُ واللُّوَيّاتُ. وقد أَنْعَمْتُ تَعْلِيلَ جميعِ ذلك في الكتابِ المُخَصِّصِ"[١٠١] .

٤٢- (لهو) : قال ابن سيده[١٠٢] : "واللَّهاةُ من كل ذِي حلق : اللحمة المشرفة على الحلق، وَقيل : هِيَ مَا بَين مُنْقَطع أصل اللِّسَان إِلَى مُنْقَطع القلب من أَعلَى الْفَم ، وَالجمع لَهَوَاتٌ ، ولَهيَاتٌ، ولُهِيٌّ، ولِهِيٌّ، ولَهىً ، ولِهاءٌ، فَأَما قَوْله:

يَنْشَبُ فِي المَسْعَلِ واللَّهاءِ[١٠٣]

فقد روى بِكَسْر اللَّام وَفتحهَا ، فَمن فتحهَا ثمَّ مد فعلى اعْتِقَاد الضَّرُورَة ، وَقد رَآهُ بعض النَّحْوِيين ، والمجتمع عَلَيْهِ عَكسه ، وَزعم أَبُو عبيد انه جمع لَهىً على لِهاءٍ ، وَهَذَا قَول لَا يعرج عَلَيْهِ ، وَلكنه جمع لَهاةٍ، كَمَا بَينا؛ لأنَّ فَعَلَة تُكسَّر على فِعالٍ، ونظِيرُه أَضاةٌ وإضاءٌ، وَفِي السالِمِ رَحَبَةٌ ورِحابٌ ورَقَبَةٌ ورِقابٌ، وَإِنَّمَا أومأنا إِلَى شرح هَذِه الْمَسْأَلَة هَاهُنَا لذهابها على كثير من النظار، وَقد أَنْعَمت استقصاءها فِي الكتاب المُخَصّص"[١٠٤] .

٤٣- (لهي) : قال ابن سيده[١٠٥] : "اللَّهاةُ : لحْمَة حَمْرَاء فِي الحنك معلقَة على عكدة اللِّسَان ، وَالجمع لَهيَاتٌ ، وَحكى سِيبَوَيْه: لَهْىَ أَبوك ، مقلوب عَن لاهِ أَبوك ، وَإِن كَانَ وزن لَهْىَ فَعْلٌ ، ولاهِ فَعْلٌ ، فَلهُ نَظِير، قَالُوا : لَهُ جاه عِنْد السُّلْطَان مقلوب عَن وَجه، وَقد أبنت ذَلِك فِي المُخَصّص"[١٠٦] .

٤٤- (مأق) : قال ابن سيده[١٠٧] : "وأمتأق إِلَيْهِ بالبكاء: أجهش إِلَيْهِ بِهِ. ومُؤوق العين ومُوقُها ومُؤقِيها ومَأْقيها: مُؤَخَّرُهَا، وَقِيلَ مُقَدَّمُهَا، وَجَمْعُ المُؤق والمُوق والمَأْق آمَاقٌ، وَجَمْعُ المُؤقي والمَأْقي مآقٍ عَلَى الْقِيَاسِ، وَفِي وزن هَذِه الْكَلِمَة وتصاريفها وضروب جمعهَا تَعْلِيل دَقِيق، وَقد أبنته فِي الكتاب المُخَصّص بغاية الشَّرْح"[١٠٨] .

٤٥- (مشر) : قال ابن سيده[١٠٩] : "والمَشَارَةُ الكَرْدَةُ ، قال ابنُ دُرَيْد : وليس بالعربِيِّ الصحيحِ، وقد أَثْبَتُّ تصريفَها ووجُوه اشتقاقِها في الكِتابِ المُخَصَّصِ"[١١٠] .

٤٦- (مكن) : قال ابن سيده[١١١] : "وَالمَكَان : الموضع. وَالجمع : أمْكنة ، وأماكن، توهمّوا المِيم أصلًا حَتَّى قَالُوا : تمَّكن فِي المَكَان ، وَهَذَا كَمَا قَالُوا فِي تكسير المسيل: أمسلة. وَقد بيّنت هَذَا الضَّرْب من التصريف فِي الكتاب المُخَصّص"[١١٢] .

٤٧- (نبأ) : قال ابن سيده[١١٣] : " تنبأ الرجلُ ادَّعَى النُّبُوءَةَ ، وقد أنعمت شرح هذه الكلمة وأَبَنْتُ اشتقاقها في الكتاب المخصّص"[١١٤] .

٤٩- (نسأ) : قال ابن سيده[١١٥] : "نُسِئَتِ المَرْأَةُ تُنْسَأُ نَسْأً تَأَخَّر حَيْضُها وبَدَأَ حَمْلُها فهي نَسْءٌ والجمع أَنْساءٌ ونُسُوءٌ وقد يُقَالُ نِسَاءٌ نَسْءٌ، وقد أبنْتُ هذا النحو مستقصى في الكتاب المخصص"[١١٦] .

٥٠- (نوق) : قال ابن سيده[١١٧] : "النَّاقة : الأُنْثَى من الإبِل ، وَقيل: إِنَّمَا تسمى بذلك إِذا أجذعت. وَالْجَمْعُ أَنْوُقٌ وأَنْؤُق، هَذِه عَن اللحياني ، هَمَزُوا الْوَاوَ لِلضَّمَّةِ؛ وأَوْنُق وأَيْنُق، الْيَاءُ فِي أَيْنُقٍ عِوَضٌ مِنَ الْوَاوِ فِي أَوْنُقٍ فِيمَنْ جَعَلَهَا أَيْفُلًا، وَمَنْ جَعَلَهَا أَعْفُلًا فَقَدَّمَ الْعَيْنَ مُغَيَّرَةً إِلَى الْيَاءِ جَعَلَهَا بَدَلًا مِنَ الْوَاوِ، فَالْبَدَلُ أَعم تَصَرُّفًا مِنَ الْعِوَضِ، إِذْ كُلُّ عِوَضٍ بَدَلٌ، وَلَيْسَ كُلُّ بَدَلٍ عِوَضًا وَقَالَ ابْنُ جِنِّي مَرَّةً: ذَهَبَ سِيبَوَيْهِ فِي قَوْلِهِمْ أَيْنُق مَذْهَبَيْنِ:

أَحدهما: أَن تَكُونَ عَيْنُ أَيْنُق قُلِبَتْ إِلَى مَا قَبْلَ الْفَاءِ فَصَارَتْ فِي التَّقْدِيرِ أَوْنُق ثُمَّ أُبدلت الْوَاوُ يَاءً لأَنها كَمَا أُعِلَّت بِالْقَلْبِ كَذَلِكَ أُعلت أَيضاً بالإبدال.

وَالْآخَرُ: أَن تَكُونَ الْعَيْنُ حُذِفَتْ ثُمَّ عُوِّضَتِ الْيَاءُ مِنْهَا قَبْلَ الْفَاءِ، فَمِثَالُهَا عَلَى هَذَا الْقَوْلِ أَيْفُل، وَعَلَى الْقَوْلِ الأَول أَعْفُل، وَكَذَلِكَ أَيانِق ونُوق وأَنْوَاقٌ؛ عَنْ يَعْقُوبَ، ونِيَاقٌ ونِياقاتٌ؛ أَنشد ابْنُ الأَعرابي:

إِنَّا وجدنَا نَاقَةَ الْعَجُوز
خير النياقات على الترميز
حِين تكال النيب فِي القفيز[١١٨]

وَقد أبنت تَعْلِيل هَذِه الْكَلِمَة فِي الكتاب المُخَصّص"[١١٩] ، وتصغير أينق : أيينقات ، عَن يعقوب ، وَالقِيَاس : أيينق ، كَقَوْلِك : فِي أكلب أكيلب . واستونق الجمل : صَار كالناقة فِي ذلها لَا يسْتَعْمل إِلَّا مزيدا"[١٢٠].

٥١- (هاء) : قال ابن سيده[١٢١] : "هاءَ : كلمة تسْتَعْمل عِنْد المناولة ، فَيَقُول : هاءَ يَا رجل ، وَفِيه لُغَات ، وَقد أَنْعَمت استقصاءها وتعليلها فِي الكتاب المُخَصّص"[١٢٢] .

٥٢- (هيأ) : قال ابن سيده[١٢٣] : "وهَيْهاتَ ، وهَيْهاتِ : كلمة مَعْنَاهَا البعد ، وَقد أَنْعَمت تعليلها ، وأريت كَيفَ تكون وَاحِدًا وجمعا فِي المُخَصّص"[١٢٤] .

٥٣- (وجه) : قال ابن سيده[١٢٥] : "وخل عَن جِهَتِه ، تُرِيدُ جِهَةَ الطَّرِيق. وَقلت كَذَا على جِهَةِ كَذَا، وَفعلت ذَلِك على جِهَة العدْل ، وجِهَةِ الجور، وَقد أبنت ذَلِك فِي ذكر النَّظَائِر والتصاريف فِي الكتاب المُخَصّص"[١٢٦] .

٥٤- (ياه) : قال ابن سيده[١٢٧] : "ياهِ ياهِ، وياهِ ياهِ : من دُعَاء الْإِبِل، وَقد أبنت وَجه بنائها وتنوينها فِي الكتاب المُخَصّص"[١٢٨] .

٥٥- (يسر) : قال ابن سيده[١٢٩] : "إنما يجيء المَفْعُول في المَصْدَر على تَوَهُّمِ الفِعْلِ الثُّلاَثِيِّ ، وإن لم يُلْفَظ به كالمَجْلُود من تَجَلَّد ، ولذلك يخيل لسيبويه المَفْعُول في المَصْدَر إذا وَجَد له فِعْلاً ثُلاَثِيًّا على غير لَفْظِه ألا تَراه قال في المَعْقُول : كأنه حبس له عَقْله ونَظِيرُ المَعْسُور وله نظائر، وقد أَبَنْتُ شَرْحَها في الكتاب المخصص"[١٣٠] .

ثانياً: المسائل الدلالية.

١- (أذن) قال ابن سيده[١٣١] : "قال أَبُو عَلِيٍّ : قالَ : أَبو زَيْدٍ رَجُلٌ أُذُنٌ وأُذْنٌ ، ورِجالٌ أُذُنٌ وأُذْنٌ الواحِدُ ، والجميعُ في ذلِكَ سَواءٌ قالَ : وإنّما سَمَّوه باسْمِ العُضْوِ تَهْوِيلاً وتَشْنِيعًا ، كما قالُوا : للمَرْأَةِ ما أَنْتِ إلا بُطَيْنٌ ، وقد أَنْعَمْتُ شَرْحَ هذه المَسْأَلَةِ في الكِتابِ المُخَصّصِ"[١٣٢] .

٢- (أمم) : قال ابن سيده[١٣٣] : "أُمُّ الرَّأسِ الدِّماغُ ، قال ابنُ دُرَيْدٍ : هي الجِلْدَةُ الرقيقَةُ التي عَلَيها، وهي مُجتَمعُه ، وقالوا : ما أَنتَ وأُمَّ

الباطِلِ ، أَيْ ما أَنتَ والباطِلَ ، ولأُمّ أشيَاءٌ كثيرةٌ تُضافُ إليها ، قد أَبَنْتُها في الكتابِ المُخَصّصِ"[١٣٤] .

٣- (بنو) : قال ابن سيده[١٣٥] : "وقالوا في تصغيرِه أُبَيْنُونَ ، وجَمْعُ البنت بَنَاتٌ ، وبناتُ الليلِ الهمُومُ ، أنشد ثعلَبٌ :

تَظَلُّ بناتُ الليلِ حَوْليَ عُكَّفاً
عُكُوفَ البواكي بَيْنَهُنَّ قَتيلُ[١٣٦]

وقول أميَّةَ بن أبي عائذٍ الهُذَلِيِّ :

فَسَبَتْ بناتِ القلبِ فَهْيَ دَهائِنٌ
بجِبالِها كالطيرِ في الأقفاصِ[١٣٧]

إنّما عنى ببناتِه طوَائِفَهُ، وأبناءُ فارسَ قومٌ مِن أولادِهم ارتُهِنُوا باليَمن والنسبُ إليهم أبْنَاوِيٌّ، والاسم من كل ذلك البُنُوّةُ وللأَبِ والابن والبنْت أَشْيَاءُ كثيرةٌ يُضَافُ إليها قد جمعتها وتقصَّيْتُها في الكتابِ المُخصَّصِ"[١٣٨].

٤- (جدع) : قال ابن سيده[١٣٩] : "وجَدِع الْغُلَام جَدَعا فَهُوَ جَدِع: سَاءَ غذاؤه . قَالَ أَوْس :

وذاتِ هِدْمٍ عارٍ نواشِرُها
تُصْمِتُ بالماءِ تَوْلَبا جَدِعا[١٤٠]

وَقد ذكرت تَصْحِيف بعض الْعلمَاء لهَذِهِ الْكَلِمَة فِي هَذَا الْبَيْت، فِي الْكتاب الْمُخَصّص"[١٤١] .

٥- (جشش) : قال ابن سيده[١٤٢]:"الجَشَشَ، والجُشَّة: صَوت غليظ فِيهِ بحة يخرج من الخياشيم، وَهُوَ أحد الْأَصْوَات الَّتِي تصاغ عَلَيْهَا الألحان ، كَمَا أبنت فِي الكتاب المُخَصّص"[١٤٣].

٦- (جنن) : قال ابن سيده[١٤٤] : "قَالَ أَبُو خيرة : أَرض مَجْنُونَة : معشبة لم يرعها أحد. والجَنَّة: الحديقة ذَات الشّجر وَالنَّخْل. وَجَمعهَا : جِنَان ، وفيهَا تَخْصِيص ، وَقد أَبَنْته فِي الكتاب المُخَصّص"[١٤٥] .

٧- (حبل) : قال ابن سيده[١٤٦] : "امْرَأَة حابِلَةٌ ، من نسْوَة حَبَلَةٍ نَادِر، وحُبْلَى من نسْوَة حُبْلَيَاتٍ وحَبالىَ ، وَكَانَ الأَصْل : حَبالٍ ، كدعاو تكسير دَعْوَى. وَقد قيل : امْرَأَة حَبْلانَةٌ، وَمِنْه قَول بعض نسَاء الأَعْرَاب : أجد عَيْني هجَّانة، وشفتي ذبَّانة ، وَأَرَانِي حَبْلانةً[١٤٧]، وَقد تقدم شرح ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[١٤٨] .

٨- (حرب) : قال ابن سيده[١٤٩] : "والحِرْباءُ : ذكر أمُ حُبَيْن ، وَقيل : هُوَ دُوَيْبَّة نَحْو: العظاءة

تسْتَقْبل الشَّمْس برأسها ، يُقَال إنه إِنَّمَا يفعل ذَلِك ليقي جسده بِرَأْسِهِ ، وَقد استقصيناه عِنْد ذكر الأحناش والهوام فِي الكتاب المُخَصّص"[١٥٠] .

٩- (حزد) : قال ابن سيده[١٥١] : "الحَزْدُ : لُغَة فِي الحصد مضارعة ، وَقد أبنت أَحْكَام المضارعة فِي الكتاب المُخَصّص"[١٥٢] .

١٠- (حدق) : قال ابن سيده[١٥٣] : "وَالحَدَقَةُ : السَّوَادُ المستديرُ وَسَطَ بَيَاض العَين وَقيل : هِيَ فِي الظَّاهِر سَواد الْعين ، وَفِي الْبَاطِن خرزتها ، وَالجمع حَدَقٌ وأحْدَاقٌ وحِدَاقٌ ، قَالَ أَبُو ذُؤَيْب :

فالعَينُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها سُمِلتْ بشَوكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ[١٥٤]

قَالَ حِدَاقَها أرَادَ الحَدَقَةَ ، وَمَا حَوْلهَا كَمَا يُقَال بعير ذُو عَثانِينَ ، وَمثله كثير، وَقد جمعته فِي الكتاب المُخَصّص"[١٥٥] .

١١- (حشر) : قال ابن سيده[١٥٦] : "والحَشَرَةُ : صغَار دَوَاب الأَرْض، كاليرابيع والقنافذ والضباب وَنَحْوهَا، وَهُوَ اسْم جَامع لَا يفرد، وَيجمع مُسلمًا ، قَالَ :

يَا أَمَّ عَمْروٍ من يَكُنْ عُقْرُ دارِه حِواءَ عَدِيّ يأكُل الحَشَرَاتِ[١٥٧]

وَقيل : الصَّيْد كُله حشَرةٌ ، مَا تعاظم مِنْهُ وتصاغر، وَقد أبنت أَجنَاس الحشَرَات فِي الكتاب المُخَصّص"[١٥٨] .

١٢- (حلف) : قال ابن سيده[١٥٩] : "وَأَرْض حَلِفَةٌ ومُحْلِفَةٌ : كَثِيرَة الحَلْفاءِ . وَقَالَ أَبُو حنيفَة : أَرض حَلِفَة تنْبت الحَلفاءَ . وَقد أبنت تَحلِيةَ الحلْفاءِ ، وأوضحت تصريفها فِي الكتاب المُخَصّص"[١٦٠].

١٣- (حلي) : قال ابن سيده[١٦١] : "الحَلْيُ : مَا تزين بِهِ من مصوغ المعدنيات أَو الحِجَارَة، قَالَ :

كأنَّها من حُسُنٍ وشارَهْ
والحَلْي حَلْيِ التِّبْرِ والحجارَهْ
مَدفَعُ مَيْثَاءَ إِلَى قَرارَه[١٦٢]

وَالجمع حُلِيٌّ ، وَقد أَنْعَمت شرح هَذَا فِي بَاب الْحلِيّ فِي الكتاب المُخَصّص"[١٦٣] .

١٤- (حيا) : قال ابن سيده[١٦٤] : "الحَيُّوتُ : ذكر الحيَّاتِ، وَقد أبنت تَعْلِيل هَذِه الكَلِمَة بنهاية الشَّرْح فِي الكتاب المُخَصّص"[١٦٥] .

١٥- (خصص) : قال ابن سيده[١٦٦] : " قَوله تَعَالَى : ﴿وَاللَّهُ يَخْتَصُّ بِرَحْمَتِهِ مَنْ يَشَاءُ﴾(البقرة:١٠٥وآل عمران:٧٤) مَعْنَاهُ ، يخْتَص بنبوته مِمَّن أخبر عز وَجل أنه مصطفى مُخْتَار، وَالله الرَّحْمَنُ الرَّحيمُ : بنيت الصّفة الأولى على فعلان ؛ لِأَن مَعْنَاهُ الكَثْرَة ، وَذَلِكَ لِأَن رَحمته وسعت كل شَيْء. فَأَما الرَّحِيم ، فَإِنَّمَا ذكر بعد الرَّحْمَن ؛ لِأَن الرَّحْمَن مَقْصُور على الله عز وَجل ، والرحيم قد يكون لغيره ، قَالَ الْفَارِسِي : إِنَّمَا قيل: ﴿بسمِ اللهِ الرَّحمنِ الرَّحيمِ﴾(الفاتحة:١) فجيء بالرَّحيم بعد استغراق الرَّحمن معنى الرَّحمة، لتخصيص الْمُؤمنِينَ بِهِ فِي قَوْله : ﴿وكَانَ بالمؤْمِنِينَ رَحيما﴾(الأحزاب: ٤٣) ، كَمَا قَالَ : ﴿اقْرَأ باسمِ ربِّك الَّذِي خَلَق﴾(العلق:١) ثمَّ قَالَ : ﴿خَلَق الإنسانَ من عَلَقٍ﴾ (العلق:٢) ، فخصَّ بَعْدَ أَن عَمَّ، لما فِي الْإِنْسَان من وُجُوه الصِّنَاعَة ووجوه الْحِكْمَة. وَنَحْوه كثير، وَقد استقصيت شرح ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص عِنْد ذكر أَسْمَائِهِ الْحسنى"[١٦٧] .

١٦- (خَوت) : قال ابن سيده[١٦٨]: " والخَوَاتُ، والخَوَاتةُ : الصَّوْت . وخصّ أَبُو حنيفَة بِهِ صوتَ الرَّعد والسَّيل ، وأنشد لِابْنِ هَرمة:

وَلَا حِسَّ إِلَّا خَوَاتُ السُّيول[١٦٩]

وَقد أبنتُ الردّ عَلَيْهِ فِي الكتاب المُخَصّص"[١٧٠] .

١٧- (دجر) : قال ابن سيده[١٧١] : "والدِّجْر، والدَّجْر: الْخَشَبَة الَّتِي يشد عَلَيْهَا حَدِيدَة القدان. وَقد ذكرت تَسْمِيَة جمع آلَات القدان فِي الكتاب المُخَصّص[١٧٢]" .

١٨- (ددم) : قال ابن سيده[١٧٣] : "ومّما ضُوعف من فائِه وعَينِه : الدُّوادِمُ، والدُّوَدَمُ : شَيْءٌ شِبْهُ الدَّمِ يَخْرُجُ من السَّمُرةَ ، وقد أَبْنْتُ خاصَّتَه في بابِ الصُّمُوغِ من الكتِابِ المُخَصِّصِ[١٧٤]" .

١٩- (دور) : قال ابن سيده[١٧٥] : "الدّارَةُ : كُلُّ أَرْضٍ واسِعَة بين جِبال ، وجَمْعُها: دُورٌ، وداراتٌ. قال أبو حنيفة: وهي تُعَدُّ من بُطُونِ الأَرْضِ المُنْبِتَةِ. وقالَ الأَصْمَعِيُّ: هي الجَوْبَةُ الواسِعَةُ تَحُفُّها الجِبالُ . وللعَرَبِ داراتٌ قد أَبَنْتُ جَميعَها في الكِتابِ المُخَصِّصِ[١٧٦]".

٢٠- (زهر) : قال ابن سيده[١٧٧] : "الزَّهَرَة : نور كل نَبَات ، وَالْجمع زَهَرٌ، وَخص بَعضهم بِهِ الْأَبْيَض ، وَقد أبنت فَسَاد ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[١٧٨] .

٢١- (سبح) : قال ابن سيده[١٧٩] : "وسبّحَ الرجل ، قَالَ: سُبحان الله . وسَبَحَ، لُغَة. وَقد استقصيت شرح (سُبْحَانَ وفعلها) فِي الكتاب المُخَصّص"[١٨٠] .

٢٢- (سجل) : قال ابن سيده[١٨١] : "السِّجِلّ : كتاب الْعَهْد وَنَحْوه . وَالْجمع: سِجِلَّات، وَهُوَ أحد الْأَسْمَاء المذكرة الْمَجْمُوعَة بِالتَّاءِ ، وَلها نَظَائِر قد أحصيتها فِي الْمُخَصّص"[١٨٢] .

٢٣- (سحق) : قال ابن سيده[١٨٣] : "ونخلَةٌ سَحُوقٌ : طويلةٌ . قَالَ الْأَصْمَعِي : لَا أدري لعلّ ذَلِك مَعَ انْجِرَادٍ يكون. وَالْجمع سُحُقٌ ، فَأَما قولُ زُهير:

كأَنَّ عَيْنيَّ فِي غَرْبَي مُقَتَّلَةٍ

من النَّواضحِ سَقْتِي جنَّةً سُحُقا[١٨٤]

فَإِنَّهُ أَرَادَ : نَخْل جنَّةٍ فَحذف ، إِلَّا أَن يَكُونُوا ، قد قَالُوا : جَنَّةٌ سُحُقٌ ، كَقَوْلِهِم : ناقةٌ غُلُظٌ ، وَامْرَأَة عُطُلٌ. وَقد أنْعَمْتُ ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[١٨٥] .

٢٤- (صلو) : قال ابن سيده[١٨٦] : "الصلاةُ الرُّكوعُ والسُّجودُ... والصلاةُ الدُّعاءُ والاسْتِغفارُ وصلاةُ اللهِ على رسولِه رَحْمُه له وحَسنُ ثَنائِه عليه وصلَّى دَعَا... قال الأعشَى:

عَلَيْكِ مِثْلُ الَّذِي صَلَّيْتِ فَاغْتَمِضِي

نَوْمًا فَإِنَّ لِجَنْبِ الْمَرْءِ مُضْطَجَعاً [١٨٧]

معناه أنه يأمرُها أن تَدْعُوَ له مثلَ دُعائِها ، أي تُعيدُ الدُّعاءَ له ويُروى :

عليكِ مثلُ الَّذِي صَلَّيْتِ

فهو ردٌ عليها ، أي عليكِ مثلُ دُعائِك أي يَنالُكِ من الخيرِ مثلُ الذي أُرَدْتَ ودعَوتِ به لِي ، وقد أَبَنْتُ هذه الكلمةَ وتعليلها في الكتاب المُخَصَّصِ"[١٨٨] .

٢٥- (صنو) : قال ابن سيده[١٨٩] : "وإذا كانت نَخْلتانِ أو ثلاثٌ أو أَكْثَرُ أصلُها واحدٌ فكلُّ واحدٍ منها صِنْوٌ، وحكَى الزجاجُ فيه صُنْوٌ بضمِّ الصادِ ، وقد يقال لسائرِ الشَّجرِ إذا تشابَه ، والجَمْعُ كالجَمْعِ ، وقال أبو حنيفةَ : إذا نَبَتَتِ الشَّجرتانِ

من أصلٍ واحدٍ فكلٌّ واحدةٍ منهما صِنْوُ الأُخْرى ، وقد أَثْبَتُّ حقيقةَ هذه الكلمة في الكتابِ المخصَّصَ"[١٩٠] .

٢٦- (عجم) : قال ابن سيده[١٩١] : "قَالَ أَبُو إِسْحَاق : الأعجمُ : الَّذِي لَا يفصح، وَالْأُنْثَى : عَجْماء . وَكَذَلِكَ الأعْجَميّ . فَأَما العَجَميّ : فَالَّذِي من جنس العَجَم ، أفْصح أَو لم يفصح. وَالْجمع : عَجَم. وَنَظِيره عَرَبيّ وعَرَبٍ، وعَرَكيّ وعَرَكٍ، ونَبَطيّ ونَبَطٍ، وخَزَريّ وخَزَرٍ، وخَوَليّ وخَوَلٍ. وَقد أَنْعَمت شرح هَذِه الْمَسْأَلَة، وَأثبت رد أبي عَليّ الْفَارِسِي على أبي إِسْحَاق فِيهَا ، عِنْد ذكر عُجْمة اللِّسَان، فِي الكتاب المُخَصّص"[١٩٢].

٢٧- (عشش) : قال ابن سيده[١٩٣] : "وأعْشاش : مَوضِع الْبَادِيَة ، قَالَ الفرزدق :

عَزَفْتَ بأعْشاشٍ وَمَا كنتَ تَعْزِفُ
وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ [١٩٤]

ويروى : وَمَا كدت تعزف ، أَرَادَ : عزفت عَن أعشاش ، فأبدل الْبَاء مَكَان "عَن". ويروى : بإعشاش، أَي بكره ، يَقُول : عزفت بكرهك عَن من كنت تحب ، أَي صرفت نَفسك. والإعْشاش: الْكبر. وَقد فسرت هَذِه الرِّوَايَة فِي الكتاب المُخَصّص"[١٩٥] .

٢٨- (غنى) : قال ابن سيده[١٩٦] : "وَمَا أثر من أنه قيل : لابنَة الخس : "مَا مائَة من الضَّأْن؟ فَقَالَت : غنى"[١٩٧] فروى لي أَن بَعضهم قَالَ : الغنى : اسْم المِائَة من الغنم، وَهَذَا غير مَعْرُوف فِي مَوْضُوع اللُّغَة، وَإِنَّمَا أَرَادَت: أَن ذَلِك العدَد غنى لمَالِكه ، كَمَا قيل لَهَا عِنْد ذَلِك : "وَمَا مائَة من الإِبِل؟ " فَقَالَت : "منى" ، وَمَا مائَة من الخَيل؟ فَقَالَت: " لَا ترى " فمنى، وَلَا ترى : ليسَا باسمين للمائة من الإِبِل ، وَالمِائَة من الخَيل . وكتسمية أبي النَّجْم فِي بعض شعره الحرباء : بالشقى باسم للحرباء ، وَإِنَّمَا سَمَّاهُ بِهِ لمكابدته الشَّمْس واستقباله لَهَا ، وَهَذَا النَّحْو كثير، وَقد بيّنت مِنْهُ ضروبا لإِزَالَة الوَهم فِي الكتاب المُخَصّص"[١٩٨].

٢٩- (فتق) : قال ابن سيده[١٩٩] : "والفتق : دَاء يَأْخُذ النَّاقة بَين ضرْعهَا وسرتها فتنفتق ، وَذَلِكَ من السّمن. وفتق الطّيب يفتقه فتقًا : طيبه وخلطه بِعُود وَغَيره ، وَكَذَلِكَ الدّهن، قَالَ الرَّاعِي :

لَهَـــا فَـــأْرَةٌ ذَفْـــرَاءُ كُـــلَّ عَشِـــيَّةٍ
كَمَا فَتَقَ الكَافُورَ بالمِسْكِ فاتِقُهْ[٢٠٠]

ذكـر إِبِـلًا رعـت العشـب وزهـره ، وَأَنَّهَـا نـديت جلودها ، ففاحت رَائِحَة المسك ، وَقد أبنت قَول أبـي حنيفَة ، ورده على الرَّاعِي فِي هَذَا البَيْت ، ونبهـت علـى وهمـه فِـي رده عَلَيْـهِ فِـي الكتـاب المُخَصّص"[٢٠١] .

٣٠- (فرخ) : قال ابن سيده[٢٠٢] : "وفَرْخُ الرَّأْس : الدِّماغُ ، على التَّشْبِيه ، كَمَا قيل لَهُ: العُصْفور، قَالَ :

وَنحن كشَفْنا عَن مُعاوية الَّتِي
هِيَ الأمُ تَغَشى كُلَّ فَرْخ مُنَقْنق[٢٠٣]

وَقـد أَنْعَمـت شـرح ذَلِـك فِـي الكتـاب المُخَصّص"[٢٠٤].

٣١- (قنـأ) : قـال ابـن سـيده[٢٠٥] : "المقنـأه، والمقنـؤة : الموضـع الَّـذِي لَا تصـيبه الشَّـمْس فِـي الشتَاء. قَالَ أَبُو حنيفَة : وَزعم أَبُو عَمْرو : أَنَّهَا المَكَان الَّذِي لَا تطلع عَلَيْهِ الشَّمْس. قَالَ: وَلِهَذَا وَجه ؛ لِأَنَّهُ يرجع إِلَى دوَام الخضرة ، من قَوْلهم : قنـأ لحيتـه : إِذا سـودها. وَقـد أنعمـت شـرح هَـذِه الكَلِمَة فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٠٦] .

٣٢- (كـذب) : قـال ابـن سـيده[٢٠٧] : "وَحَملَـة كَاذِبَـة : كَمَـا قَـالُوا فِـي ضـدها: صَـادِقَة، وَهِـي المصـدوقة والمكذوبـة فِـي الحملـة. وَكـذب عَلَـيْكُم الحَـجُ وَالحـجَ، مـن رفـع : جعـل "كـذب" بِمَعْنـى : وَجب ، وَمن نصب : فعلي الإغراء ، وَلَا يصرف مِنْـهُ آتٍ وَلَا مصدر وَلَا اسْم فَاعل وَلَا مفعول وَلـه تَعْلِيل دَقِيق، وَمَعَان غامضة تَجِيء فِي الْأَشْعَار ، وَقـد أنعمـت شـرح ذَلِـك فِـي الكتـاب المُخَصّص"[٢٠٨].

٣٣- (مجس) : قال ابن سيده[٢٠٩] : "المَجُوس: جيل مَعْرُوف ، واحدهم : مَجُوسِيّ. ومَجُوس : اسْم للقبيلة ، قَالَ :

كنـارِ مَجُـوسَ تَسْـتَعِر اسـتعارا[٢١٠]

وَإِنَّمَا قَالُوا : الْمَجُوس على إِرَادَة المجوسيّين ، وَقد أنعمـت تَعْلِيـل هَـذِه الكَلِمَـة فِـي الكتـاب المُخَصّص"[٢١١] .

٣٤- (مطـر) : قـال ابـن سـيده[٢١٢] : "قَـالَ أَبـو حَنِيفَـةَ : مُطَـارٌ : وادٍ فيمـا بـينَ البَوبـاةِ وبـين

الطائِفِ. والمُسْطارُ من الخَمرِ : أَصلُه مُسْتَطارٌ في قَوْلِ بَعْضِهم ، وقَدْ أَبَنْتُ فَسادَ هذا القَولِ في الكِتابِ المُخَصِّصِ"[٢١٣] .

٣٥- (نفط) : قال ابن سيده[٢١٤] : "النِّفْطُ والنَّفْطُ : الذي تُطلَي به الإبلُ للجرَبِ والدَّبَرِ، والقِرْدانِ ، وهو دُونَ الكُحَيْلِ ، ورَوَى أبو حَنِيفةَ أَن النَّفْطَ هو الكُحَيلُ. قَالَ أبو عُبَيْدٍ: النِّفْطُ : عامَّةُ القَطِرانِ ، ورَدَّ عليه ذلك أَبُو حَنِيفةَ ، وقد أَبنْتُ فَسادَ قَوْلِ أبي عُبَيدٍ ، وفَسادَ ما ردَّ به أَبو حَنِيفَة عليه في الكتابِ المخَصِّصِ"[٢١٥] .

ثالثاً: المسائل النحوية.

١- (جمع) : قال ابن سيده[٢١٦] : "واجْتَمَع الرجل : اسْتَوَت لحيته ، وَبلغ غَايَة شبابه . وَلَا يُقَال للنِّسَاء . وَرجل جَميع : مجْتَمع الْخلق. وَرجل جَمِيعُ الرَّأْي ومُجْتمِعه: شديده. وَالمَسْجِد الجامعُ : الَّذِي يجمع أَهله ، وَقد يُضَاف ، وَأنْكرهُ بَعضهم . وَقد أَنْعَمت شرح ذَلِك بحقيقته من الإعْرَاب فِي الكتاب المُخَصّص"[٢١٧]. وجامَعَها مُجامعة وجِماعاً : نَكَحَها. وجامعَه على الْأَمر: مالأه ، والمصدر كالمصدر. وقِدْرٌ جِماع ، وجامعة: عَظِيمَة. وَقيل : هِيَ الَّتِي تجمع الجَزُور. وجَمَع أمره ، وأجمَعَه ، وَأجْمع عَلَيْهِ : عزم ؛ كَأَنَّهُ جمَعَ نَفسه لَهُ. وَقُرِئَ: ﴿فأجمِعوا أمْرَكم وشركاءَكم﴾ (يونس: ٧١) [٢١٨] بِالْقطعِ ، والوصل. قَالَ الْفَارِسِي : من قطع أَرَادَ : فَأَجْمعُوا أَمركُم، واجمَعُوا شركاءكم، كَقَوْلِه :

يَا لَيتَ زَوْجَكِ قد غَدَا

مُتَقَلِّداً ورُمْحا[٢١٩]

أَي: وحاملاً رمحاً. قَالَ : بعض النَّحْوِيين يُطْرِده ، وَبَعْضهمْ لَا يطرده . وَقد أَنْعَمت حَقِيقَة هَذَا فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٢٠] .

٢- (جوأ) : قال ابن سيده[٢٢١] : "جَاءَ يجوء : لُغَة فِي يَجِيء . وَحكى سِيبَوَيْه: أَنا أجُوءك ، وأنبؤك، على المضارعة الَّتِي حددت فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٢٢] .

٣- (حبن) : قال ابن سيده[٢٢٣] : "أم حُبَيْنٍ : دُوَيْبَّة على خلقَة الحرباء ، عريضة الصَّدْر عَظِيمَة البَطن. وَقيل : هِيَ أُنْثَى الحرباء. وَقَالَ أَبُو ليلى : أم حُبَيْن دُوَيْبَّة على قدر الخنفساء يلْعَب بهَا الصّبيان ، وَيَقُولُونَ لَهَا :

أم حُبَـــــينٍ انشُـــــرِي بُردَيْـــــكِ
إنَّ الأميـــــرَ والـــــجٌ عليـــــكِ
ومُوجِـــــعٌ بِسَـــــوْطه جَنْبَيـــــكِ[٢٢٤]

فتنشر جناحيها. قَالَ رجل من الجِنّ، فِيمَا رَوَاهُ ثَعْلَب :

وأُمّ حُبَينٍ قد رحَلْتِ لحاجةٍ
برَحْلٍ علِا في وأعْقَبْتِ مِزْوَدا[٢٢٥]

وهما أُمَّا حُبَينٍ، وهنَّ أمهاتُ حُبَيْنٍ، بإفراد الْمُضَاف إِلَيْهِ، وَقد أَنْعَمت تَعْلِيل ذَلِك فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٢٦] .

٤- (دبب) : قال ابن سيده[٢٢٧] : "قالُوا في المَثَلِ : (أَعْيَيْتِني من شُبٍّ إلى دُب)[٢٢٨]أي منذُ شَبَبْتِ إلى أن دَبَبْتِ على العَصَا. ويَجُوزُ مِنْ شُبَّ إلى دُبَّ على الحكايَةَ ، وقد أَنْعَمْتُ شرحَ هذه المَسْألة في الكتاب المُخَصِّص"[٢٢٩] .

٥- (رحب) : قال ابن سيده[٢٣٠] : "قَوْلهمْ فِي تَحِيَّة الْوَارِد: أَهلا ومَرْحبا، أَي صادفت أَهلا ومَرْحبا. وَقَالُوا: مَرْحَبَكَ الله ومسهلك، وَقد أبنت تَعْلِيله فِي الْكتاب الْمُخَصّص بِمَا فِيهِ كِفَايَة[٢٣١]".

٦- (شب) : قال ابن سيده[٢٣٢] : "وقدح شابّ : حَدِيد ، كَمَا قَالُوا فِي ضِدّه : قدح هرم ، وَفِي المثل : " أعييتني من شُبَّ إِلَى دُبَّ "[٢٣٣] ، وَمن شُبٍّ إِلَى دُبٍّ على الحِكَايَة ، أَي من لدن شَبَبْتَ إِلَى أَن دببت على الْعَصَا ، يُقَال : ذَلِك للرجل وَالْمَرْأَة ، وَمَا زَالَ على خلق وَاحِد شُبّ إِلَى دُبّ . قَالَ :

قالَت لَهَا أُخْت لَهَا نَصَحت
رُدّي فؤاد الهائم الصَّبِّ
قالَت ولِمْ أَذاك وَقد
عُلِّقتكم شُبّاً إِلَى دُبِّ[٢٣٤]

وَقد تقدم شرح بِنَاء هَذَا الْموضع وَإِعْرَابه فِي المُخَصّص"[٢٣٥] .

٧- (لوت) : قال ابن سيده[٢٣٦] : " لاتَ: كَلِمَةٌ معناها لَيْسَ، تَقَعُ على لفظِ الحينِ خاصَّةً عند سِيبَوَيْهِ فتَنْصِبُه ، وقد يُجَرُّ بها ويُرْفَعُ ، إلاَّ أَنَّك لم تُعْمِلْها فيما سِواهُ. وَزَعَمُوا أَنّها(لا) زِيدَتْ عليها التاءُ. وقد أَنْعَمْتُ شَرْحَ هذه المَسْأَلَةِ في الكتابِ المُخَصِّصِ"[٢٣٧] .

٨- (مصطر) : قال ابن سيده[٢٣٨] : "قال الشاعر :

نَقْري الضُّيُوفَ، إذا مَا أَزْمَةٌ أَزَمَتْ

مُصْطارَ ماشيةٍ لم يعُد أن عُصِرَا[٢٣٩]

قال أبو حنيفة : جعلَ اللَّبَن بمَنْزِلَةِ الخَمْرِ فسمَّاه مُصْطاراً يقول إذا أجْدب الناسُ سقَيناهُم اللَّبَن الصَّرِيفَ وهو أَحْلَى اللَّبنِ وأَطيبهُ كما تسقى المصطارُ ، قال أبو حنيفةَ : أَنا أُنكِرُ قولَ مَنْ قال إنّ المُصْطَارَ الحامِضُ ؛ لأن الحامض غيرُ مختارٍ ولا مَمْدوحٍ ، وقد اخْتِيرَ المُصطارُ كما ترى من قولِ عَدِيٍّ وغيرِه ، وقد تقدَّم تعليلُ هذه الكلمةِ من جهة الإعرابِ في الكتابِ المُخصَّص"[٢٤٠] .

٩- (هدي) : قال ابن سيده[٢٤١] : "والهُدَى : النَّهَار ، قَالَ ابْن مقبل :

حَتَّى استَبْنتُ الهُدَى والبيدُ هاجِمَةٌ

يَخْشَعْنَ فِي الآلِ غُلْفاً أَو يُصَلِّينَا[٢٤٢]

وَقد أَنْعَمت شرح الهُدَى من جِهَة الإِعْرَاب فِي الكتاب المُخَصّص"[٢٤٣] .

نتائج البحث وتوصياته

من خلال هذه الدراسة فقد توصلتُ إلى النتائج والتوصيات الآتية:

أولاً : النتائج :

١- بلغ عدد المسائل التي أَحَالَها ابن سيده في المحكم إلى المخصص تسعاً وتسعين مسألةً، جاءت موزعةً على المستوى الصرفي والدلالي والنحوي على الترتيب.

٢- بلغ عدد المسائل المُحالة في المستوى الصرفي خمساً وخمسين مسألةً، وبلغ عدد المسائل المُحالة في المستوى الدلالي خمساً وثلاثين مسألةً، وبلغ عدد المسائل المُحالة في المستوى النحوي تسع مسائل، ويبينها الجدول الآتي:

م	المستويات اللغوية في المسائل المُحالة	عددها	نسبتها
١	المستوى الصرفي	٥٥	%٥٥.٥٥
٢	المستوى الدلالي	٣٥	%٣٥.٣٥
٣	المستوى النحوي	٩	%٩.٠٩
٤	المجموع	٩٩	%١٠٠

٣- يُشكل المستوى الصرفي أعلى نسبة في المسائل المُحالة؛ نظراً لما يُناقشه معجم المخصص من مسائل صرفية متنوعة، وكأن ابن سيده يتحاشى التكرار فهو العارف الخبير بصنعته ومؤلفاته، وجاء بعده المستوى الدلالي؛ ليناقش من خلاله المتعلقات الدلالية الخاصة بالمسألة المُحالة وتفصيلاتها في معجم المخصص؛ لكونه يعد من معاجم المعاني المتخصصة في سبر الحقول الدلالية ومكوناتها، ونجد أن المستوى النحوي أقل نسبة موازنة بالمستويات الأخرى؛ لأن ذلك يتماشى مع طبيعة الصناعة المعجمية التي تولي اهتماماً خاصاً بالكشف عن مدلولات الألفاظ ومعانيها.

٤- سبب الإحالة المعجمية داخل المواد من المحكم إلى المخصص ، التوسع والإثبات والتوضيح والتنبيه والتوجيه والاستقصاء والجمع والإحصاء ، وذلك للمسائل الصرفية والدلالية والنحوية .

٥- ألف ابن سيده معجمه المخصص قبل معجمه المحكم والمحيط الأعظم ؛ فهو يُحيل واثقاً ومتحققاً بأن هذه المسألة أو تلك قد شرحها وأبانها ووضحها ووجهها في معجمه المخصص ، وليس العكس أي لا يحيل من المخصص إلى المحكم ، وهذا يدحض الرأي القائل بأن المخصص أُلِفَ بعد المحكم ، كما يزعم بعض الدارسين .

ثانياً : التوصيات :

١- المعاجم العربية زاخرة بالمسائل اللغوية، وهي بحاجة إلى دراسة متعمقة في ضوء معطيات علم

اللغة الحديث، وإخراجها بثوب قشيب في ظل التطور التكنولوجي المعاصر.

٢- ضرورة عقد أيام دراسة وندوات علمية ومحاضرات إرشادية وورش عمل ومؤتمرات بحثية، حول الشخصيات المعجمية العربية التي تركت بصمات في صنعة المعاجم على مستوى العالم، والتي نهل منها العرب وغيرهم من الأجانب.

حواشي البحث

(١) انظر ترجمته في : ابن خلكان ٣/٣٣٠-٣٣١ والصفدي ٢٠/١٠٠-١٠١ والزركلي٤/٢٦٣-٢٦٤ وكحالة ٧/٣٦.

(٢) عبد الله ١٦٢ .

(٣) الصوفي ٢٦٢ .

(٤) يعقوب ٨٣-٨٤ .

(٥)ابن سيده، المحكم ٣/٤٩٠ .

(٦) ابن سيده ٥/١٩٣-١٩٥ .

(٧) ابن سيده، المحكم ٤/٣٤٩ .

(٨) ابن سيده ٣/٣٨٢ .

(٩) ابن سيده، المحكم ٨/٥٥٢.

(١٠) البيت بلا نسبة في ابن سيده ٥/٢١٨-٢٢١ وابن منظور ٦/١١؛٦/٢٤٥ والبغدادي ٢/٢٨٠ .

(١١) ابن سيده ٥/٢١٨- ٢٢١ .

(١٢) ابن سيده، المحكم ٤/٣٥٩.

(١٣) البيت بلا نسبة في الجوهري ٦/٢٢٢٤ وابن منظور ١/٧٤٢ والزبيدي ٤/٢١٤ .

(١٤) ابن سيده ٥/٢١٧.

(١٥) ابن سيده، المحكم ١٠/٥٠٢.

(١٦) ابن سيده ٤/١٢٥- ١٤٥.

(١٧) ابن سيده، المحكم ٤/٢٧٨.

[١٨] ابن سيده ٤٨/٣.

[١٩] ابن سيده، المحكم ٣٢٣/٧ .

[٢٠] ابن سيده ٢١٢/١ .

[٢١] ابن سيده، المحكم ٦٩/٣ .

[٢٢] الرجز لرؤبة بن العجاج في شرح ديوانه ٤٨/١ وابن منظور ١٠٩/١٠؛ ١٣٩ والزبيدي ٣٢٤/٢٥؛ ٣٩٥.

[٢٣] هذا عجز بيت في ابن أبي سلمى٣١، وعجزه :

أقْوَينَ من حِجَجٍ ومِن شَهْرِ

[٢٤] البيت بلا نسبة في الأزهري ١٧٩/٣؛ ١٣٤/١١ ؛ ١٩٠/١ والجوهري ٨٤٣/٢؛ ١٧٦٥/٥ .

[٢٥] الرجز بلا نسبة في الأزهري ٢٢٣/٢ والجوهري ١٢١٣/٣ وابن منظور ١٧٠/٤؛ ٣٨٦/٤؛ ٢٧٢/٥؛ ١٠٢/٨ والزبيدي ٢٨/٢١ .

[٢٦] ابن سيده ٢٧٩/٢؛ ١٤٣/٤ .

[٢٧] ابن سيده، المحكم ٦٧/٣ .

[٢٨] البيت بلا نسبة في ابن منظور ١٦٨/٤؛ ٣٧٨ والزبيدي ٥٣٣/١٠؛ ٧٥/١٢ .

[٢٩] ابن سيده ٣١٦/٢ .

[٣٠] ابن سيده، المحكم ٢٨٦/٣ .

[٣١] ابن سيده ٣٥٦/٣ .

[٣٢] ابن سيده، المحكم ١٩٨/٣ .

[٣٣] القراءة في ابن جني ٣٦٣/٢ .

[٣٤] ابن سيده ٤٠/٥؛٢٣٣/١ .

[٣٥] ابن سيده، المحكم ٣ /٣٣١ .

[٣٦] ابن سيده ٢٩٠/٤ .

[٣٧] ابن سيده، المحكم ٥٥٣/٢ .

[٣٨] ابن سيده ٤٧٣/١؛ ٤٨٢/٤ .

[٣٩] ابن سيده، المحكم ٣٥/٤ .

[٤٠] ابن سيده ١٥٦/١ .

[٤١] ابن سيده، المحكم ٢٨١/٥ .

[٤٢] البيت في الأعشى ١٨٩ .

[٤٣] ابن سيده ٢٠٨/٤ .

[٤٤] ابن سيده، المحكم ٢٦٥/٩ .

[٤٥] ابن سيده ٣٨٠/٢ .

[٤٦] ابن سيده، المحكم ٢٨٦/٩ .

[٤٧] ابن سيده ٧٣/٣ .

[٤٨] ابن سيده، المحكم ٩٠/١٠ .

[٤٩] الرجز بلا نسبة في ابن منظور ١٥/ ٤٥ .

[٥٠] ابن سيده ١٤٦/٤-١٤٧؛ ٢٦٢-٢٦٣ .

[٥١] ابن سيده، المحكم ٣٠٠/٧ .

(٥٢) ابن سيده ٦٩/٥ .

(٥٣) ابن سيده، المحكم ٥٤٧/٨ .

(٥٤) ابن سيده ٤١٢/٣ .

(٥٥) ابن سيده، المحكم ٢٦١/٧ .

(٥٦) الحديث في مسلم، باب جُعلت لي الأرض مسجداً وطهوراً، (٧٠) ٦٢/٢ والبخاري، كتاب التيمم،(٣٣٥) ٧٤/١؛ (٤٣٨) ٩٥/١ .

(٥٧) ابن سيده ٥٧/٤ .

(٥٨) ابن سيده، المحكم ١٨٤/٣ .

(٥٩) ابن سيده ٣٨٩/٢؛ ٢٢/٣ ؛ ١٧٢/٥ .

(٦٠) ابن سيده، المحكم ٥١٦/٨ .

(٦١) ابن سيده ٣١٢/٤. .

(٦٢) ابن سيده، المحكم ٦٢٢/٨ .

(٦٣) ابن سيده ٢١٥/٥ .

(٦٤) ابن سيده، المحكم ٦٠٨/٨ .

(٦٥) ابن سيده ٣٧٠/١-٣٧١؛ ٢٧٠/٤ .

(٦٦) ابن سيده، المحكم ٦٠٩/٧ .

(٦٧) ابن سيده ٢٥٢/٤-٢٥٣ .

(٦٨) ابن سيده، المحكم ١٦٢/٦ .

[٦٩] ابن سيده ٢/٣٧٢-٣٧٤ .

[٧٠] الرجز للعجاج في الجوهري ٦/٢٣٨٢ والزبيدي ٣٨/٣٠٤.

[٧١] ابن سيده، المحكم ٨/١١٨ .

[٧٢] ابن سيده ٣/٩٣-٩٤ .

[٧٣] ابن سيده، المحكم ٨/١٤٣ .

[٧٤] البيت بلا نسبة في ابن منظور ١/١٠٤ والزبيدي ١/٢٩٥ .

[٧٥] ابن سيده ٥/٤٤-٦٤.

[٧٦] ابن سيده، المحكم ٤/٣٦٩ .

[٧٧] ابن سيده ٤/٤٦٣ .

[٧٨] ابن سيده، المحكم ٩/٢١٢ .

[٧٩] ابن سيده ٥/٦٣ .

[٨٠] ابن سيده، المحكم ١/٣٥٨ .

[٨١] ابن سيده ٤/٤١٩؛ ٥/١٣؛ ٥١ .

[٨٢] ابن سيده، المحكم ٣/٤٤٧ .

[٨٣] الرجز بلا نسبة في ابن منظور ١٣/١٣٤ والبغدادي ٤/١٧٧ .

[٨٤] ابن سيده ٥/٨٢ .

[٨٥] ابن سيده، المحكم ٥/٣٨٢ .

[٨٦] ابن سيده ١/٤٨٦ .

(٨٧) ابن سيده، المحكم ٢٨٣/١٠ .

(٨٨) الرجز بلا نسبة في الزبيدي ٣٨٥/١٠؛ ٢٩١/١٣ وابن منظور ١٢١/٤ ؛ ٤٢/٥؛ ٢٤٣/١٢ .

(٨٩) ابن سيده ٢٧٠/٣ .

(٩٠) ابن سيده، المحكم ٥٠١/٩ .

(٩١) ابن سيده ٣٠٣/٤ .

(٩٢) ابن سيده، المحكم ٤٠/٧ .

(٩٣) ابن سيده ١٥٠/٥ .

(٩٤) ابن سيده، المحكم ١٣٤/٧ .

(٩٥) ابن سيده ١٢٨/٤؛ ١٨٨/٥؛ ٢١٤ .

(٩٦) ابن سيده، المحكم ٨٤/٧-٨٥ .

(٩٧) ابن سيده ٦٢/٥ .

(٩٨) ابن سيده، المحكم ١٠٦/٧ .

(٩٩) ابن سيده ١٢٨/٤؛ ١٨٩/٥ .

(١٠٠) ابن سيده، المحكم ٥٢١/٩ .

(١٠١) ابن سيده ٢٦٥/٤ .

(١٠٢) ابن سيده، المحكم ٤٢٤/٤ .

(١٠٣) الرجز لأبي مقدام الراجز في البكري٨٧٤/١ ، وقبله:

يَا لَكَ من تَمْرٍ ومِنْ شِيشَاءِ

وبلا نسبة في الجوهري ٢٣٨٢/٦ والزبيدي ٣٠٤/٣٨.

(١٠٤) ابن سيده ٢٨٥/٤ .

(١٠٥) ابن سيده، المحكم ٣٨٣/٤ .

(١٠٦) ابن سيده ٣٩٧/٣ .

(١٠٧) ابن سيده، المحكم ٤٨١/٦ .

(١٠٨) ابن سيده ٩٧/١-٩٨ .

(١٠٩) ابن سيده، المحكم ٦٦/٨ .

(١١٠) ابن سيده ٩٣/٣-٩٤ .

(١١١) ابن سيده، المحكم ١٤٦/٧ .

(١١٢) ابن سيده ٦٨/٣ .

(١١٣) ابن سيده، المحكم ٤٨٧/١٠ .

(١١٤) ابن سيده ٤٧٤/٣؛ ٢٠٠/٤ .

(١١٥) ابن سيده، المحكم ٥٤٩/٨ .

(١١٦) ابن سيده ١٦٧/١؛ ٤٤١/٤ .

(١١٧) ابن سيده، المحكم ٥٧١/٦ .

(١١٨) الرجز بلا نسبه في ابن منظور ٣٦٢/١٠ ؛ ٦٠٤/١١ والزبيدي ٤٤١/٣٦؛ ٣٧١/٣٠ .

(١١٩) ابن سيده ١٣٧/٢-١٣٨ .

(١٢٠) ابن سيده، المحكم ٥٧١/٦ .

(١٢١) ابن سيده، المحكم ٤٤٨/٤ .

(١٢٢) ابن سيده ٢٥٥/٤ .

(١٢٣) ابن سيده، المحكم ٣٤٢/٤ .

(١٢٤) ابن سيده ٨٠/٥-٨١ .

(١٢٥) ابن سيده، المحكم ٣٩٧/٤ .

(١٢٦) ابن سيده ٢٧٨/٤ .

(١٢٧) ابن سيده، المحكم ٣٤٣/٤ .

(١٢٨) ابن سيده ١٧١/٢؛ ٢٣٠ .

(١٢٩) ابن سيده، المحكم ٥٧٥/٨ .

(١٣٠) ابن سيده٣ /٤٥٠ .

(١٣١) ابن سيده، المحكم ٩٧/١٠ .

(١٣٢) ابن سيده ٨٨/١ .

(١٣٣) ابن سيده، المحكم٥٧٦/١٠ .

(١٣٤) ابن سيده ١١٨/٤ .

(١٣٥) ابن سيده، المحكم ٥٢٣/١٠.

(١٣٦) البيت بلا نسبة في ابن منظور ٩٣/١٤ والزبيدي ٢٣٣/٣٧.

(١٣٧) البيت ليس في ديوان الهذليين وبلا نسبة في ابن منظور ٩٣/١٤ والزبيدي ٢٣٣/٣٧.

(١٣٨) ابن سيده ١٢٥/٤- ١٤٥.

(١٣٩) ابن سيده، المحكم ٣٠٧/١ .

(١٤٠) البيت لأوس بن حجر في ديوانه ٥٥ .

(١٤١) ابن سيده ٥٤/١-٥٥ .

(١٤٢) ابن سيده، المحكم ١٧٣/٧ .

(١٤٣) ابن سيده ١٠/٤ .

(١٤٤) ابن سيده، المحكم ٢١٨/٧ .

(١٤٥) ابن سيده ٢١٨/٢؛ ٢١٣/٥ .

(١٤٦) ابن سيده، المحكم٣ /٣٦٠ .

(١٤٧) هذا القول في ابن سيده ٤٥/١؛ ١١٤/١ وابن منظور ١٣٩/١١والزبيدي ٢٦٩/٢٨.

(١٤٨) ابن سيده ٤٥/١ .

(١٤٩) ابن سيده، المحكم ٣١٤/٣ .

(١٥٠) ابن سيده ٢/ ٣٠٨ .

(١٥١) المثل في أبي عبيد ١٢٢ والعسكري٥٣/١ والميداني٧/٢ .

(١٥٢) ابن سيده ١٨٢/٣ .

(١٥٣) ابن سيده، المحكم ٥٦٧/٢ .

(١٥٤) البيت لأبي ذؤيب الهذلي في ديوان الهذليين ٣/١ .

(١٥٥) ابن سيده ١٥٤/٢؛ ١٥٨ .

(١٥٦) ابن سيده، المحكم ١٠٤/٣ .

(١٥٧) البيت للنابغة الذبياني أو لأوس بن حجر في الأزهري ١١/ ١٥٥، وليس في ديوان أي منهما بلا نسبة في ابن منظور ١٩١/٤ .

(١٥٨) ابن سيده ٣٠١/٢ .

(١٥٩) ابن سيده، المحكم ٣٤٦/٣ .

(١٦٠) ابن سيده ١٧٨/٣؛ ٢٣٧ .

(١٦١) ابن سيده، المحكم ٤٤١/٣ .

(١٦٢) الرجز بلا نسبة في ابن سيده ٣٦٦/١ وابن منظور ١٩٤/١٤ والزبيدي ٤٦٩/٣٧ .

(١٦٣) ابن سيده٣٦٦/١ .

(١٦٤) ابن سيده، المحكم ٤٠٠/٣ .

(١٦٥) ابن سيده ٣١٠/٢ .

(١٦٦) ابن سيده، المحكم ٣٣٧/٣ .

(١٦٧) ابن سيده ٢٢٥/٥-٢٣١ .

(١٦٨) ابن سيده، المحكم ٢٨٨/٥ .

(١٦٩) الرجز لابن هرمة في ابن منظور ٣٢/٢ وبلا نسبة في الزبيدي ٥١٤/٤ .

(١٧٠) ابن سيده ٤٢٧/٢ .

(١٧١) ابن سيده، المحكم٣١٨/٧ .

(١٧٢) ابن سيده ٩٦/٣ .

(١٧٣) ابن سيده، المحكم ٢٨٧/٩ .

(١٧٤) ابن سيده ٢٧٨/٣ .

(١٧٥) ابن سيده، المحكم ٤١٧/٩ .

(١٧٦) ابن سيده٣١١/٣ .

(١٧٧) ابن سيده، المحكم ٢٣٠/٤ .

(١٧٨) ابن سيده ١٤١/٣-١٤٢ .

(١٧٩) ابن سيده، المحكم ٣ /٢١١ .

(١٨٠) ابن سيده ٢٣٣/٥-٢٣٥ .

(١٨١) ابن سيده، المحكم ٢٧٤/٧ .

(١٨٢) ابن سيده ٢٧٤/٤ .

(١٨٣) ابن سيده، المحكم ٢ /٥٦١ .

(١٨٤) البيت في ابن أبي سلمى ٣٦ .

(١٨٥) ابن سيده ١١٠/٥ .

(١٨٦) ابن سيده، المحكم ٣٧٢/٨ .

(١٨٧) البيت في الأعشى ١٠١ .

(١٨٨) ابن سيده ٥٥/٤-٥٧ .

(١٨٩) ابن سيده، المحكم ٣٧٨/٨ .

(١٩٠) ابن سيده ٢١٧/٣ .

(١٩١) ابن سيده، المحكم ٣٤٢/١ .

(١٩٢) ابن سيده ٢١٢/١ .

(١٩٣) ابن سيده، المحكم ٦٥/١.

(١٩٤) البيت في الفرزدق ١١٣/٢ .

(١٩٥) ابن سيده ٣٢٣/٢ .

(١٩٦) ابن سيده، المحكم ١٨/٦ .

(١٩٧) القول في ابن منظور ١٣٧/١٥ .

(١٩٨) ابن سيده ٥٧/٢؛ ١٤٩/٤ .

(١٩٩) ابن سيده، المحكم ٣٤٢/٦ .

(٢٠٠) البيت للنميري ١٩٠.

(٢٠١) ابن سيده ٢٧٠/٣ .

(٢٠٢) ابن سيده، المحكم ١٧٥/٥ .

(٢٠٣) البيت بلا نسبة في ابن سيده ٧٣/١ والزبيدي ٤٥٢/١٢ وابن منظور ٤٣/٣؛ ٢٠٢/٣؛ ٥٠٩/٤.

(٢٠٤) ابن سيده ٧٣/١ .

(٢٠٥) ابن سيده، المحكم ٤٧٥/٦ .

(٢٠٦) ابن سيده ٩٨/٣ .

(٢٠٧) ابن سيده، المحكم ٧٩١/٦ .

(٢٠٨) ابن سيده ٢٩٢/١ .

(٢٠٩) ابن سيده، المحكم ٢٨٤/٧ .

[٢١٠] الرجز لتوأم اليشكري في ابن منظور ٢١٣/٦ والقيرواني٢٠٢/١ والقيس ١٠٤ والزبيدي ١٢٣/٢٠.

[٢١١] ابن سيده ٦٩/٥؛ ١٦٠ .

[٢١٢] ابن سيده، المحكم ٢١٤/٩-٢١٥ .

[٢١٣] ابن سيده ٤٣٠/٢ .

[٢١٤] ابن سيده، المحكم ١٨٧/٩ .

[٢١٥] ابن سيده ٢٢٠/٢ .

[٢١٦] ابن سيده، المحكم ٣٤٩/١-٣٥٠ .

[٢١٧] ابن سيده ١٦٧/١؛ ٣١٣؛ ٣٤٤/٢ .

[٢١٨] الحجة للقراء السبعة ٢٨٨/٤؛ ٣١٤ .

[٢١٩] البيت بلا نسبة في الجوهري ٥٢٧/٢؛ ١١٩٩/٢ والزبيدي ١١٩/٧؛ ٧٠/٩؛ ٤٦٥/٢٠ .

[٢٢٠] ابن سيده ٣٤٢/٤-٣٤٣ .

[٢٢١] ابن سيده، المحكم ٥٧٦/٧ .

[٢٢٢] ابن سيده ٢٧١/٣ .

[٢٢٣] ابن سيده، المحكم٣ /٣٨٦ .

[٢٢٤] الرجز بلا نسبة في ابن منظور ١٠٥/١٣ .

[٢٢٥] البيت بلا نسبة في ابن منظور ١٠٥/١٣ .

[٢٢٦] ابن سيده ١٣٦/٢ .

[٢٢٧] ابن سيده، المحكم ٢٨٠/٩ .

[٢٢٨] المثل في الميداني ٧/٢ .

[٢٢٩] ابن سيده ٦١/١؛ ٢٠٣/٥ .

[٢٣٠] ابن سيده، المحكم ٣١٨/٣ .

[٢٣١] ابن سيده ٣٩٤/٣؛ ٤٦٨ .

[٢٣٢] ابن سيده، المحكم ٦٢٦/٧ .

[٢٣٣] المثل في الميداني ٧/٢. .

[٢٣٤] البيتان بلا نسبة في الزبيدي ٩٦/٣ وابن منظور ٤٨١/١ .

[٢٣٥] ابن سيده ٦١/١؛ ٢٠٣/٥ .

[٢٣٦] ابن سيده، المحكم ٥٣٨/٩ .

[٢٣٧] ابن سيده ٤٠٢/٢؛ ٨٢/٥ .

[٢٣٨] ابن سيده، المحكم ٣٩٧/٨ .

[٢٣٩] البيت في الرقاع ١٨٩ وبلا نسبة في الأزهري ٢٣١/١٢ وابن سيده ١٩٤/٣ وابن منظور ١٧٧/٥ والزبيدي ١٢٩/١٤.

[٢٤٠] ابن سيده ١٩٤/٣ .

[٢٤١] ابن سيده، المحكم ٣٧٢/٤ .

[٢٤٢] البيت في العامري ٢٢٩ .

[٢٤٣] ابن سيده ٧٤/٣؛ ٣٢٣ ؛ ٤٧٢/٤؛ ١٤٢/٥ .

أثر العمل المخبري في نتائج الدرس الصوتي الحديث

د . عبير بني مصطفى

قديماً عرف ابن جني اللغة بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم في إشارة واضحة وصريحة إلى أهمية الطبيعة الصوتية للغة، فالصوت اللغوي هو أبسط وأصغر عناصر اللغة ومن ثم فإن دراسة أي نص دراسة علمية تستوجب البدء بالأصوات.

والدراسة الصوتية قديمة قدم الدراسة اللغوية ولدت معها ونمت بنمائها، بل إنها تضرب بأصولها بعيداً في أعماق التاريخ حيث عرف كل من الهنود والإغريق والرومان بالإضافة للعرب هذه الدراسة.

كما رافقت دراسة الأصوات نشأة النحو العربي فكانت أحد أهم عناصره المكونة له.

والأصوات هي اللبنة الأولى الأساسية التي تعتمد عليها جوانب اللغة الأخرى ومن ثم فإن دراسة أيّ نص دراسة علمية تستوجب البدء بالأصوات بوصفها وحدات مميزة من وحدات النظام اللغوي المتكامل، والخطوة الأولى في مراحل بناء اللغة، فالدراسة الصوتية تلعب دوراً بارزاً في تحديد الوحدات الصرفية وبيان قيمتها لأن مباحث الصرف مبنية أساساً على ما يقرره علم الأصوات من حقائق فالتغيرات التي تطرأ على أبنية الكلمة العربية لا يمكن درسها درساً دقيقاً وتفسيرها إلا على أساس صوتي يتجلى ذلك في الظواهر التي تعتمد على علل صوتية تكمن وراءها وتؤثر فيها مثل أبواب الإبدال والإدغام والإعلال والإمالة وغيرها[1].

ويحتل الدرس الصوتي أيضاً موقعاً مهماً في دراسة النحو فهو وسيلة مهمة لا يمكن الاستغناء عنها من وسائل فهم البنية التركيبية للجمل لأن مادة النحو إنما تتألف من عناصر صوتية وأخرى

صرفية مما يعني ضرورة ربطه ربطاً وثيقاً بالأصوات والصرف.

وقد اعتبر النحاة العرب القدماء دراسة الأصوات قسماً مهماً من أقسام النحو اشتملت عليه كل كتبهم النحوية فتوسلوا بها إلى دراسة البنية التركيبية في بعض الجمل عند الفصل والوصل مثلاً وعند تحديد أنماط الجمل الخبرية والإنشائية، وعند دراسة الوقف والابتداء وإعراب المقصور والممدود، كما أن التنغيم وهو ظاهرة صوتية بمجمله يؤثر على المنطوق ويلعب دوراً مهماً في تحديد نمط الجملة النحوي وتخصيص عناصرها[٢].

ولدراسة الأصوات كذلك صلة قوية بالدراسة المعجمية وقد عرف القدماء قيمة الدراسة الصوتية لمعاجمهم فهذا هو الخليل رائد النحو العربي يقدم لمعجمه العين بمقدمة صوتية تبين الأصوات وخصائصها وسماتها، وكذلك معظم مقدمات المعاجم القديمة فإنها تحتوي على هذه المقدمة كمعجم تهذيب اللغة والجمهرة ولسان العرب وغيرها الأمر الذي يدل على حاجة المعاجم الملحة لمثل هذه الدراسة.

ولها أيضاً صلة قوية بالمعاني التي تدل عليها الحروف والكلمات، فالمعنى هو الحصيلة النهائية لكل منطوق وما ينتظمه من عناصر أو لبنات، وتحديد المعنى يتوقف على الطريقة الصوتية الأدائية التي تناسب بناءه ومقامه كالنبر والتنغيم والفواصل وهي تلعب دوراً في التلوين الموسيقي للكلام وتلقي الضوء على كيفية نطق هذه المفردات وتعيين هيئاتها مما يسهل استيعاب معانيها وإدراك مجالاتها الدلالية[٣].

ومن الجدير بالذكر أن جوانب الدرس اللغوي جميعها تعد وحدة متكاملة ومنسجمة ومتناغمة وغير منفصلة ولا يمكن دراسة أي مستوى بمعزل عن الآخر إلا أن أهمية الأصوات تكمن في كونها أصغر وحدات اللغة التي تمثل المادة الخام للكلام الإنساني وعليه فهي الخطوة الأولى في أي دراسة لغوية.

ولقد كان للقدماء جهود واضحة وبارزة في دراسة الأصوات على الرغم من أن هذا الفرع لم يكن علماً مستقلاً عندهم عن سائر علوم العربية بل إنهم تناولوا مباحثه في ثنايا مؤلفاتهم المختلفة عند حديثهم عن النحو والصرف وكان ظهور مباحثه الأولى مع الخليل في مقدمة معجمه الذي بث فيه آراءه الصوتية في الأصوات ومخارجها وصفاتها معتمداً على إحساسه الدقيق وتذوقه الشخصي للحروف وما يحسه بنفسه من اختلاف أوضاع النطق بها(٤).

وتعد دراسته هذه أول دراسة صوتية وصلت إلينا في تاريخ الفكر اللغوي عند العرب. تابعه في ذلك سيبويه تلميذه العبقري النابغ الذي وصف الأصوات ومخارجها وصفاتها وضمنها كتابه، وخطا بهذا الجانب خطوات واسعة بالغة في الدقة والأهمية، فقد بسط الحديث في ظواهر صوتية مختلفة كالإعلال والإبدال وأحكام الهمزة من تحقيق وتسهيل وغير ذلك من ظواهر مبثوثة في طيات كتابه وبخاصة في الجزء الرابع الذي تضمن باباً مهماً في الإدغام استهله بذكر عدد الحروف العربية ومهموسها ومجهورها وأصولها وفروعها، وما إلى ذلك مما يدخل في تكوين النظام الصوتي العربي، وقد ظل ما جاء به سيبويه مثالاً يحتذى عند جميع اللغويين بعده حيث ساروا على دربه وتتابعت كتب النحو واللغة تنحو نحوه وتقفو أثره مرددين عباراته ومصطلحاته في كل ما يتعلق بالأصوات ومخارجها وصفاتها. ولا يكادون يخرجون عما جاء به سوى في بعض الإشارات البسيطة حتى جاء ابن جني وأفرد كتاباً مستقلاً للدراسة الصوتية معتبراً إياه علماً مستقلاً وذلك في كتابه سر صناعة الإعراب وبسط فيه الكلام على حروف العربية ومخارجها وصفاتها وأحوالها وما يعرض لها من إعلال أو إبدال أو إدغام أو حذف أو غيره.

ومن البحوث والدراسات المهمة أيضاً لدى القدماء في الجانب الصوتي ما جاء به الفارابي في كتابه الموسيقى الكبير عن كيفية حدوث الصوت والنغم وربطه بين المبدأ الطبيعي لحدوث الصوت وكيفية حدوث الكلام وعنايته بدرجة الصوت وحدته وثقله

كما أنه أشار إلى وجوب استعمال الآلات للقيام ببعض القياسات التي يصعب تحديدها بالسمع.

ولا تخفى على أحد أيضاً جهود ابن سينا من حيث معالجته للأصوات علاجاً فريداً في رسالته التي سماها أسباب حدوث الحروف وشرح فيها طبيعة الصوت وأسبابه واصفاً أجزاء الحنجرة واللسان.

وتميز كلامه بمصطلحات جديدة لم تكن معروفة وهي تتوافق إلى حد ما مع ما اهتدى إليه المحدثون من علماء الأصوات اللغوية وهي مع ما أتى به الفارابي تدل على أنه كان للعرب بدايات لا بأس بها فيما يسمى الآن بعلم الأصوات الفيزيائي.

كما لا ننسى أيضاً تلك الجهود الجادة التي بذلها علماء القراءة والتجويد في النهوض بالدرس الصوتي وإغنائه وكانت عنايتهم بالأصوات طلباً لتحري الدقة في تأدية كلمات القرآن الكريم قراءة وتدويناً وهم على الرغم من سيرهم على نهج علماء النحو وبخاصة سيبويه إلا أنهم في الحقيقة قدموا مادة ثرية أغنت الدرس الصوتي ومثلت الجانب التطبيقي له على صعيد واسع(٥).

أما العصر الحديث فقد حظي فيه الدرس اللغوي والصوتي بمناهج جديدة تختلف عما كان سائداً في الدراسات اللغوية القديمة وقد أخذ العلماء المحدثون على عاتقهم محاولة بعث التراث العربي القديم من جهة ومحاولة ربطه بالدرس الحديث من جهة أخرى وقد اتفقوا مع القدماء في كثير من القضايا والمسائل التي جاءوا بها واجتهدوا في محاولة تفسير مصطلحاتهم، وحاولوا تصنيف أصوات العربية وفق مناهجهم الجديدة التي تمتاز بدقة الفحص والتحليل. وعلى الرغم من ذلك فإن كثيراً من هذه الجهود ما زالت تحتاج إلى تجديد وتطوير ومراجعة.

وقد تهيأت للباحثين المحدثين فرص لم تتهيأ للقدماء ووضعت في أيديهم أنماط دقيقة من وسائل البحث في الأصوات لم تكن معروفة من قبل. وتعددت فروع علم الأصوات فظهر في الحقل اللغوي ثلاثة فروع أساسية وهي:

علم الأصوات النطقي (ARTICULATORY PHONETICS) وهو أقدم فروع علم الأصوات

وأكثرها انتشاراً في البيئات اللغوية ويرجع ذلك إلى طبيعة هذا الفرع وإلى طبيعة ميدانه فهو يدرس نشاط المتكلم بالنظر في أعضاء النطق وما يعرض لهذه الأعضاء من حركات فيحدد وظائفها ودور كل منها في عملية النطق. ولقد بنيت الدراسة الصوتية عند القدماء على هذا الجانب بوصفه الوسيلة المتاحة لديهم التي يمكنهم الاعتماد عليها.

واستمر الحال على هذه الطريقة إلى أن استعان علماء الأصوات بفروع العلوم الأخرى كعلوم التشريح ووظائف الأعضاء والفيزياء وغيرها(٦).

والفرع الثاني: علم الأصوات الفيزيائي (ACOUSTIC PHONETICS) ويسمى الأكوستيكي ووظيفته دراسة التركيب الطبيعي للأصوات فهو يحلل الذبذبات والموجات الصوتية المنتشرة في الهواء أي يعنى بالمرحلة الواقعة بين فم المتكلم وأذن السامع(٧).

والفرع الثالث: علم الأصوات السمعي (AUDITORY PHONETICS) وعلم الأصوات السمعي أحدث فروع علم الأصوات وهو ذو جانبين: عضوي فسيولوجي ووظيفته النظر في الذبذبات الصوتية التي تستقبلها الأذن، وفي ميكانيكية الجهاز السمعي. وجانب نفسي يركز على البحث في تأثير هذه الذبذبات ووقعها على أعضاء السمع ودورها في عملية إدراك الأصوات، وهذا النوع صعب المنال لأن ما يجري في الأذن أمرٌ تصعب رؤيته وإدراكه(٨).

وإذاكان علم الأصوات النطقي هو الأصل وهو الأكثر انتشاراً والأسهل منالاً فإن علم الأصوات الفيزيائي أقرب إلى الدقة وأكثر عوناً على الوصول إلى أعماق الصوت اللغوي وأسراره.

ولقد أحدث علم الأصوات الفيزيائي ثورة في الدرس الصوتي نتيجة لتطبيق الوسائل الفنية الحديثة والأجهزة العلمية الجديدة في دراسة الأصوات مما حقق إنجازاً كبيراً في الكشف عن حقائق صوتية لم تكن معروفة للعلماء من قبل فضلاً عن تأكيد بعض الحقائق التي توصل إليها العلماء قديماً بتذوقهم الشخصي المعتمد على حسهم المرهف وملاحظتهم الذاتية.

هذه الحقائق تمكنت من تعديل مناهج الدرس الصوتي وطرقه المتاحة فتحليل الأصوات فيزيائياً مكن العلماء من معرفة خواص الصوت المادية الطبيعية مما سهل الاستفادة منها في ميادين أخرى مهمة ذات صلة بالإنسان وحاجاته كهندسة الصوت وما يتصل بها من وسائل الاتصال السلكية المختلفة، بالإضافة إلى استخدامها في مجال تدريب الصم وعلاج أنواع معينة من عيوب النطق.

كما ساعدت معرفة طبيعة الصوت الفيزيائية في تفسير قدرة بعض الأصوات على البقاء والتطور وعدم قدرة بعضها الآخر على ذلك وميله إلى التغيير. وتجاوزت ذلك إلى ميادين أخرى مثل ميدان البحث التاريخي في الأصوات أو النظر في تغير الأصوات وتطورها[٩].

ويعتمد علم الأصوات الفيزيائي على فرع آخر متمم له وهو علم الأصوات التجريبي أو المعملي (Laboratory Phonetics) ووظيفته إجراء التجارب بواسطة الوسائل والأجهزة العلمية التي تستخدم لدراسة الجانب الفيزيائي للأصوات وهي أجهزة متنوعة في وظائفها يجري العمل بها في مكان معد لذلك يسمى معمل الأصوات[١٠].

ويرجع الاهتمام بهذه الوسائل إلى نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وقد كان يجري بصورة فردية. أما الدفعة الحقيقية لعلم الأصوات التجريبي فقد حدثت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد أن ظهرت آثار العلوم الطبيعية في تطوير البحث اللغوي بعامة، فأصبحت الدراسة الصوتية الحديثة تخضع للتجارب المعملية والتطبيقات العملية المعتمدة على أنواع عديدة من الأجهزة، قربت للدارس فهم الظاهرة الصوتية وقدمت له نتائج تتسم بالموضوعية والدقة إلى أبعد حد ممكن. وهي وسائل لم يعهدها القدماء ولم يعرفوا عنها شيئاً، إذ كانت وسيلتهم الأساسية هي الأذن وهي وسيلة ذاتية غير كافية للكشف عن حقائق الصوت بدقة وموضوعية[١١].

وقد كانت هذه الأجهزة متواضعة وبسيطة في بدايتها ومنها على سبيل المثال الشوكة الرنانة وحجرات الرنين المتنوعة المستخدمة لدراسة النغمات المناسبة لأشكال تجويف الفم وكذلك بعض التسجيلات الميكانيكية البسيطة للذبذبات وغيرها. ولكن مع تطور هذه الأجهزة وتعددها تقدم علم الأصوات الأكوستيكي وذلك بعد اختراع الميكروفون وراسم الذبذبات ومرشحات الصوت وأجهزة قياس الأطياف.

ويمكن القول إنه حدث انقلاب كبير في المنهج التجريبي وتعاونت أقسام الصوتيات في مختلف الجامعات العالمية مع أقسام الفسيولوجيا والفيزياء والهندسة الكهربائية ومعالجة الكلام.

ومع أن هذا المجال تطور تطوراً مذهلاً في جامعات أوروبا وأمريكا إلا أن العناية به ما زالت ضئيلة ضعيفة في جامعاتنا العربية، فاقتصر الدارسون في الأغلب على تكرار ما قاله القدماء أو شرح ما أبرزته بعض الدراسات الصوتية الحديثة، وبيان أوجه مطابقة نتائج هذه الدراسات لما أوردته كتب التراث القديمة. ويعود سبب الضعف في مجال الصوتيات التجريبية التي تعتمد الأجهزة التقنية المتطورة والمناهج التجريبية المخبرية في عالمنا العربي إلى قلة عدد المخابر والمختصين في الصوتيات في جامعاتنا، وذلك لعدم توفر الإمكانات المادية والبشرية المتخصصة مما أدى إلى قلة الأبحاث في هذا الجانب[١٢].

ولكن هذا المجال بدأ بالتحسن التدريجي في السنوات الأخيرة نظراً للتطورات الأخيرة التي شهدتها علوم الحاسوب والاتصال وقد ظهرت بعض التباشير التي تدل على تغيير هذا الوضع من حيث زيادة عدد من يعتني بدراسة الصوتيات ومعالجة الأصوات معالجة مخبرية تجريبية، ومن حيث زيادة عدد الأجهزة وتنوعها واختلاف أغراضها.

ويحتوي المختبر الصوتي على العديد من الأجهزة والآلات التي تستخدم في دراسة الأصوات، ويمكننا الحديث عن الآلات المستخدمة في الدراسة الصوتية تحت ثلاثة أنواع رئيسية هي:

أ- الآلات الأكوستيكية:

ومنها جهاز راسم الذبذبات (Oscillogroph) وهو جهاز يحول الطاقة الصوتية إلى طاقة كهربائية ويتلقى الإشارات من ميكروفون أمام فم المتكلم ويقوم بتسجيل مرئي للذبذبات.

وقد زود مؤخراً بقلم صوتي ومرشح وراسم طيفي ويمكن خلاله تحديد زمن الذبذبة وما إذا كان الصوت مهموساً أم مجهوراً، ومعرفة التردد الأساسي للوترين الصوتيين(١٣).

ومنها جهاز راسم الأطياف (Spectrograh) ويعطي تسجيلات بصرية ثابتة لتتابع أصوات الحدث الكلامي في شكل خطوط متعرجة مختلفة التركيز تبعاً لقوة الذبذبة الموجهة ويسجله على ورقة بيانية، ويساعد في قياس التردد والشدة والزمن(١٤).

ب- الآلات الفسيولوجية:

ومن أشهرها الكيموجراف (Kymograph) وقد ظل لفترة طويلة أهم جهاز يستخدمه علم الأصوات وما يزال مفيداً حتى الآن رغم اختراع وسائل جديدة أكثر ملائمة، وهو يقوم بتسجيل التحركات النطقية المختلفة للسان والشفتين والطبق، ويمكننا من الحصول على رسم يوضح تقلبات تيار الهواء وبالتالي نجد الفرق الفسيولوجي بين أصوات العلة والأصوات الاحتكاكية والانفجارية ناحية تيار الهواء المرتبط بكل منها، وقد أمكن استخدام الرسم لمعرفة وجود أو غياب ذبذبة الأوتار الصوتية(١٥).

ومنها جهاز الرسم الحنجري (LARYNJOJRAPH) وهو جهاز التروني يمكننا من استنتاج حالتي الفتح والاغلاق للأوتار عن طريق تسجيل اتجاه التيار من أحد جانبي الحنجرة إلى الجانب الآخر.(١٦)

ومنها ما يسمى بالاحناك الصناعية (Artificial palates) وتسمى طريقة استخدام الأحناك الصناعية باسم البلاتوجرافيا وهي عبارة عن أسطوانات محاطة بأوراق توضح داخل الفم وعن طريق الانطباعات التي تحدث فوق تلك الأوراق أمكنه أن يحدد جزء الفم الذي يتدخل في نطق كل صوت(١٧).

وقد استبدل بهما الآن التصوير بأشعة إكس X– Ray التي تسمح لدراسة كل موقع لأي عضو من أعضاء الكلام عند أي نقطة أثناء الكلام. ويستعان به لتصوير مواضع اللسان عند نطق الحركات، ويتأتى ذلك بوضع شريط معدني رقيق على ظاهر اللسان(١٨).

ج– آلات إنتاج الأصوات الصناعية:

وهي أجهزة تحول الصور الطيفية الأكوستيكية إلى صوت مرة ثانية وبالتالي لم يعد هناك أي عقبة لإنتاج كلام صناعي فما دامت صورة الصوت معروفة فإنه بالإمكان رسم صورة مماثلة للصورة الطيفية ثم إعادة إنتاج الصوت(١٩).

ونظراً للتطور التكنولوجي الهائل في علم الحاسوب بدأت تتوفر الآن البدائل عن الأجهزة المخبرية وهي برامج الحاسوب المتطورة والمعدة لهذه الغاية فأصبح اللسانيون يستعينون بقدرات الحاسوب في تحليل الكلام المنطوق وبمعالجته آلياً والوقوف على كافة سماته الفيزيائية المهمة في تكوين الصوت وبيان نوعه.

أما أهم الخصائص الفيزيائية التي تلعب دوراً مهماً في كشف طبيعة الصوت والتفريق بين ملامح الأصوات المختلفة فهي:

١– التردد (FREQUEENCY):

ويعرف بأنه عدد الدورات الكاملة في الثانية الواحدة أو عدد الذبذبات الصوتية التي ينجزها جزيئ الهواء بسبب اهتزاز مصدر الصوت في وحدة الزمن(٢٠).

ويمثل الهيرتز (HZ) وحدة قياس التردد المتفق عليه عالمياً. وحين يهتز الجسم فإنه يتذبذب كل جزء منه في الوقت نفسه وبسرعة تتناسب مع العلاقة بين الجزء المهتز والجسم ككل، ولذلك لا تصدر عن الجسم ذبذبة أساسية واحدة أو تردد واحد بل سلسلةمن الترددات تدعى التوافقيات. وهي مجموع الترددات التي تحكم الشكل النوعي للصوت وتميزه عن غيره. وتتوزع الطاقة الناتجة عن الجسم على هذه التوافقيات. وقد أعطى العلماء كل واحد منها رقماً، فالتردد الأول يرمز له بـ (F1)، والتردد

الثاني يرمز له بـ (F2)، والتردد الثالث يرمز له بـ (F3) وهكذا.

ولا يتم توزيع الطاقة عليها بالتساوي بل يحظى التردد الأول بالقدر الأكبر منها، وتظهر هذه الحزم الترددية أو المكونات الموجية على شكل خطوط من الدكنة أو السواد تتدرج من أسفل الرسم إلى أعلى تبعاً لشدة الترددات، ويكون التردد الأول هو القريب من قاعدة الرسم، وكلما كانت الحزم أشد سواداً كانت الأصوات أكثر طاقة وشدة. ويسمى هذا الرسم الصورة الموجية أو الطيفية للصوت أو الكلمة[٢١].

والرسمان الآتيان يمثلان الرسم الطيفي لكل من صوتي الذال والدال، ويبدو واضحاً فيهما علو التردد وامتداده الزمني مع صوت الذال وهو صوت مجهور رخو يظهر ذلك بوضوح من خلال كثافة الدكنة السوداء الظاهرة في الرسم، وكلما زادت هذه الدكنة دلّ ذلك على كثرة ترددات الصوت، بينما تتوزع هذه الأشرطة من الدكنة بشكل أقل مع صوت الدال مع وجود فراغ في بداية الرسم يدل على أن الصوت المنطوق صوت شديد.

ينظر ملحق رقم ١

٢- **الضغط (PRESSURE)**: وهو اضطراب في الهواء يولده جسم مهتز هو مصدر الصوت، ويسمى مقدار التغير في الضغط الموضعي الناتج عن الاضطراب بالضغط الصوتي ويسمى عدد مرات التغير في الضغط في الثانية الواحدة ذبذبة الصوت، وتسمى الوحدة التي يقاس بها الضغط الديسبل، ويرمز له بـ (db) ويسمى الرسم الموضح لضغط الصوت بالرسم الذبذبي للضغط[٢٢].

والشكلان الآتيان يبنيان الفرق بين الرسمين الذبذبيين لمستوى ضغط كل من صوت السين وصوت الزاي.

ونلمح فيهما زيادة في مستوى الضغط مع السين حيث يبدأ مؤشر الضغط على ارتفاع ثم يهبط قليلاً في بداية الصوت ويعود ليرتفع بشكل منتظم حتى ينتهي على ارتفاع، بينما يبدأ من مستوى منخفض مع الزاي ويتموج بشكل غير مستقر، ويهبط

لمستويات أقل فيبدو مؤشر الضغط منخفضاً مما يدل على تراجع الزاي في مستوى قوتها الفيزيائية عن السين على الرغم من جهرها. ينظر ملحق رقم ٢

٣- الطاقة (ENERGY):

٣- الطاقة (ENERGY):

وطاقة الصوت أو شدته هي مقدار القوة التي تسبب حدوث الذبذبة، وهي التي تعطي الصوت عند إدراكه صفة الضعف أو القوة. وهي مقايس الطاقة التي تنتجها حركة اهتزازية في وحدة زمنية ووحدة مساحة محددتين، وتنجم عن اتساع ذبذبات الموجة الصوتية فكلما كان الاتساع عالياً كان الصوت مسموعاً وكلما كان الاتساع منخفضاً كان الصوت خفيضاً، وتقاس الشدة بمقياس الديسبل (db) وتتناسب شدة الصوت وارتفاعه طردياً مع شدة الضغط المنتج لهذا الصوت[٢٣].

ويمثل الشكلان الآتيان الرسم الذبذبي لطاقة صوتي الثاء متلوة بالفتح والثاء متلوة بالكسر. ويتبين منهما أن منحنى الطاقة بدأ مرتفعاً مع الثاء متلوة بالفتح واتجه إلى أعلى لأنه متلو بحركة وقد حافظ على مساحة كبيرة من الصعود ثم تبعه انحناء منتظم في نهايته، أما منحنى الطاقة لصوت الثاء متلواً بالكسر فقد بدأ من موضع أكثر انخفاضاً، وكان صعوده بطيئاً وغير منتظم وبقي على مساحة من الارتفاع هي أقل بكثير مما كان مع الفتح، وكان انحداره أيضاً أكثر سرعة وحدة مما يدل على سرعة تبدد الطاقة وهذا معناه زيادة في طاقة الصوت متلواً بالفتح وضعف في طاقته متلواً بالكسر، وهذا مؤشر على القوة الأكوستيكية لحركة الفتح أكثر من الكسر الذي يبدو أنه أخف فيزيائياً من الفتح. ينظر ملحق رقم ٣

٤- الحدة (PiTCHh):

وتسمى أيضا الدرجة وهي ذلك الإحساس السمعي الذاتي الذي يتوقف على تردد الصوت المسموع، وتكون درجة الصوت أعلى كلما كانت الذبذبات أسرع وعددها في الثانية أكبر، فيوصف الصوت حينئذ بأنه دقيق، أما عندما يقل عدد الذبذبات في الثانية فإن الصوت الناتج يكون صوتاً سميكاً. ويسميها بعض الباحثين بالارتفاع أو العلو وهو

الإحساس السمعي بالتردد عند الإدراك، وكلما ارتفع التردد بدا الصوت حاداً وكلما انخفض بدا ثقيلا.

ويستطيع الراسم الطيفي المحوسب إعطاء بيانات رقمية خاصة بحدة كل صوت تبين مستوى هذه الحدة مقاسة بالهيرتز، تظهر من خلالها الفروقات بين الأصوات المختلفة في حركتها[٢٤].

٥- السعة (Amplitude): والمقصود بها سعة الذبذبة، وتمثل البعد أو المسافة بين نقطة الاستراحة أو وضع التوازن وبين أبعد نقطة يصل إليها الجسم المتحرك.

وسعة الذبذبة هي المسؤولة عن التوتر فكلما زاد الاتساع زاد التوتر، والطاقة الأكبر تنتج عنها سعة ذبذبة أكبر والعكس صحيح. وتظهر سعة الذبذبة من خلال شكل الموجة الذي يسمى الطيف الموجي للصوت[٢٥].

ويوضح لنا الرسمان الآتيان صيغة الموجة الصوتية لكل من صوتي الشين والسين وعند مقارنة الرسمين يتبين لنا أن الموجة الصوتية مع الشين أكثر تركباً وتعقيداً وطولاً وأقل انتظاماً منها مع السين. مما يدل على علو التردد وامتداده الزمني مع الشين، ويعود ارتفاع التوتر مع الشين إلى صفة انتشار الهواء، الأمر الذي جعل القدماء يفردونها في صفة خاصة وهي التفشي. ينظر ملحق رقم ٤

٦- الزمن (DURATION):

وهو المدة التي تستغرقها ترددات موجات الصوت أو النطق به. ومعرفة الزمن وتحديده من أهم العوامل في تشخيص الأصوات بشكل عام، ويتمثل الزمن على المحور الأفقي لصورة التحليل. ويكون الزمن مهماً في تشخيص بعض الأصوات وبخاصة الأصوات التي تسمى انفجارية حيث ينغلق الممر الصوتي عند نطقها ثم ينفتح محدثاً انفجاراً، كما يقوم بدور مهم في تحديد فترة الانتقال من صوت إلى صوت آخر، وفي أداء اللغة وقوالبها التعبيرية[٢٦].

ويمكننا القول بعد ذلك أنه بجمع هذه الخصائص الفيزيائية معاً للصوت أو الكلمة فإننا نكون قد

حددنا سمات وملامح الأصوات على نحو علمي دقيق.

والبعد الفيزيائي للصوت يشكل عنصراً مهماً من عناصر التفريق بين الأصوات، إذ إنّ هذه الرسومات الطيفية والموجية التي يقدمها لنا جهاز الحاسوب وما يرافقها من قيم رقمية لكل من التردد والطاقة والضغط وحدة الصوت وزمنه تلعب دوراً في معرفة الفرق بين الصوامت والصوائت نتيجة اختلاف كل منهما في مكوناتهما الفيزيائية حيث لاحظ العلماء على هذه المكونات أنها تظهر في صورة التحليل أكثر انتظاماً وأكثر عدداً وكثافة مع الحركات، في حين أنها تبدو مع الصوامت أقل انتظاماً وأقل عدداً وكثافة. وهذا يدل على أن الحركات تتميز في قيمتها العالية من حيث الطاقة والتردد[٢٧].

كما تمكننا هذه المكونات من التفريق بين الخصائص الأكوستيكية للحركات فيما بينها فالباحث يستطيع أن يحدد نوع الحركة المنطوقة بالنظر في الرسومات الخاصة بكل حركة فيتعرف على خصائصها بحسب كثافة الحزم الطيفية والقيم الترددية المصاحبة لمكوناتها الصوتية فالفتحة مثلاً وقد كان القدماء يحسبونها أخف الحركات أثبتت الدراسات الحديثة المعتمدة على الأجهزة أنها هي الأقوى فيزيائيا من حيث مستوى التردد والشدة والضغط والأوضح سمعياً من بين الحركات نظرا إلى الارتباط الحاصل بين كمية الطاقة وقوة الاستماع. بينما كانت الكسرة الأضعف فيزيائياً والأقل وضوحاً سمعياً[٢٨].

حتى إنها أقل وضوحاً وإسماعاً من بعض الأصوات الكلامية الأخرى على الرغم من الاتفاق على أن الحركات أكثر رنينية وأقوى إسماعاً من الصوامت بشكل عام[٢٩].

ومن جهة ثالثة نستطيع الكشف عن السمات الفيزيائية الخاصة بمجموعة الصوامت فنميز مثلاً بين الصوامت الشديدة والصوامت الرخوة وبين الصوامت المجهورة والصوامت المهموسة من خلال شكل الحزم والمكونات الموجية التي تظهر في ورقة التحليل.

وكذلك الكشف عن السمات الفيزيائية الخاصة ببعض الأصوات التي تتميز بصفات خاصة ذكرها القدماء كالأصوات المطبقة والأصوات التكريرية والمتفشية والصفيرية والرنينية كاللام والميم والنون فعلى سبيل المثال فإن الأصوات الصفيرية التي يتم إنتاجها مع صفير تتميز بقوة كبيرة وقد ذكر القدماء هذه القوة وهي عند سيبويه لا يتهاون فيها ومن أجلها منع إدغامهن أي حروف الصفير في غيرهن من الأصوات(٣٠).

وقد توافق ذلك مع نتائج الدراسة الفيزيائية الحديثة فالصفيريات من ذوات التردد العالي ويبرز هذا التردد في الرسومات الطيفية حتى إنه ليبلغ ثلاثة أمثال أو أربعة أمثال التردد الذي يلحظ في الرسومات الطيفية الخاصة بسائر الأصوات الاحتكاكية كالتاء مثلاً(٣١).

وفي الوقت ذاته يمكننا ومن خلال هذه الرسومات المقارنة بين الأصوات الصفيرية نفسها فقد أثبتت الدراسات أن الزاي أقل قوة فيزيائية من السين على الرغم من جهر الأولى وهمس الثانية في حين عدها سيبويه أقوى من السين لجهرها(٣٢). وذلك لأن التضييق الحاصل معها أكبر من التضييق الحاصل مع الزاي والصاد فالسين تمثل الحد الأعلى من التضييق والفراغ بينها وبين طرف اللسان وأصول الأسنان ضيق إلى أبعد الحدود(٣٣).

والجهر عند سيبويه والقدماء أقوى من الهمس، والمهموس عنده أخف من المجهور(٣٤). وكذلك وصف الخليل الصوت المهموس بأنه حرف لان في مخرجه دون المجهور وجرى مع النفس فكان دونه في رفع الصوت(٣٥). ووصفه ابن جني بأنه نفس يخرج منسلاً وليس كالمجهور الذي هو نفخ(٣٦).

ولكن هذه القاعدة ليست عامة بمنظور الدرس الصوتي الحديث فقد يفوق الصوت المهموس في قوته أصواتاً أخرى مجهورة كما هو الحال مع الصفيريات المهموسة السين والصاد والمتفشية كالشين التي تتميز في مستوى الضغط بسبب صفة سرعة انتشار الهواء معها في جانبي الفم.

وقد أمكن أيضا عن طريق التحليل الطيفي لأصوات الكلام إدراك التغييرات التي تلحق الأصوات بتجاورها بعضها مع بعض لأن الرسوم الطيفية تكشف عن منطقة انتقال بين الصور الطيفية. وأمكن كذلك بطريق التحليل الطيفي دراسة تأثير الصوامت على الصوائت وبخاصة في منطقة الحدود بينهما وكذلك تكون الصوامت تحت تأثير الصوائت، وقد ثبت أن الصوامت تشارك الحركات المجاورة نوعها، فاللام قبل الكسرة لا تظهر نفس الصورة الطيفية للام قبل الضمة أو الفتحة. وما دام كل صوت له صورته الطيفية فقد أصبح من الممكن أن نجعل الخلافات الصوتية المستعملة في الكلام مرئية[٣٧].

كما تبين هذه التحليلات الفيزيائية مستوى الوضوح السمعي للكلمات فكلما كانت كمية الطافة الأكوستيكية الظاهرة على الرسم كبيرة كلما كان الصوت أكثر ترددا ووضوحاً سمعياً فالصوت القوي الإسماع هو الصوت الذي يتمتع بكمية كبيرة من الطاقة مما يجعل الأثر السمعي لصوت معين أقوى من الأثر السمعي لصوت آخر[٣٨].

وقد اتخذت هذه الظاهرة معياراً للتفريق بين الحركات والصوامت لما قد لاحظه العلماء من تميز الحركات بالوضوح السمعي أكثر من الصوامت إلا أن بعض الصوامت قد يتميز بوضوح سمعي يفوق في قوته السمعية بعض الحركات كالكسرة مثلاً[٣٩]. ومعياراً للتفريق أيضا بين أنواع الحركات، فقد وجد العلماء مثلاً بأن الصوت (α) الذي يمثل الفتحة الخلفية المفخمة هو الأقوى إسماعاً من بين الحركات لأن حجم الحجرة الفموية الرنينية له أكبر ما يكون حال إنتاجه مما يسبب شدة أكوستيكية قوية[٤٠].

وتلعب الدراسة الفيزيائية أيضاً دوراً مهماً في تفسير كثير من الظواهر الصوتية كالإعلال والإبدال والإدغام والإمالة والحذف وغيرها فيظهر أثر الأجهزة واضحاً وجلياً في بيان الفرق بين الكلمات قبل حدوث الظاهرة وبعدها، أي قبل حدوث الإعلال وبعده وقبل حدوث الإبدال وبعده، وقبل حدوث الإمالة وبعدها، وهكذا. الأمر الذي يساعدنا في توضيح وبيان واختبار المعلومات التي

وصل إليهما الأقدمون من علماء الصوتيات وتحديد قيمتها بصورة علمية دقيقة.

ومثال ذلك أن الأجهزة العلمية الحديثة أثبتت أن الطيف الموجي للكلمات قبل إعلالها يلحظ فيه علو التردد وامتداده الزمني ونشاز في الإيقاع يتحسن هذا النشاز والإيقاع النافر فتصبح الكلمة أكثر تماثلاً وانسجاماً وأقل تردداً وزمناً بعد حدوث الإعلال مما يتوافق مع قول العلماء بأن اللغة تميل إلى الخفة في ظواهرها الصوتية.

ويتبين ذلك في الرسومات التالية التي يظهر فيها الفرق بين كلمة (قيمة) قبل حدوث الإعلال وبعده.

ينظر ملحق رقم ٥

ينظر ملحق رقم ٦

ويمثل الرسم الأول الطيف الموجي لكلمة (قِوْمة) وهي أصل الكلمة قبل الإعلال، بينما يمثل الثاني كلمة (قِيْمة) بعد قلب الواو إلى ياء (نصف حركة)، وهو ما حدث في المرحلة الثانية من الإعلال، أما الرسم الثالث فيمثل كلمة (قيمة) في إعلالها الأخير حيث قلبت الياء التي هي نصف حركة إلى كسرة لمماثلة الكسرة التي قبلها فاجتمعت كسرتان فصارتا ياء مد. وفيه يبدو بوضوح تدني مستوى النشاز بين مقطعي الكلمة بسبب تناقص التردد بعد الإعلال الأول ثم يختفي هذا النشاز في الصورة الثالثة التي تمثل الكلمة بعد إعلالها الأخير، مما يعني قلة التردد وحدوث تماثل أكوسيتكي بين مقطعي الكلمة[٤١].

وعليه فإنه يمكننا تسجيل خلاصة البحث في النقاط الآتية:

- يهدف علم الأصوات المعملي إلى إجراء التجارب بواسطة الوسائل والأجهزة العلمية التي تستخدم لدراسة الجانب الفيزيائي للأصوات في مكان معد لذلك يسمى المختبر الصوتي يقوم بتحليل الأصوات والكشف عن خصائص الصوت الطبيعية. وقد كان لتوظيف الأجهزة في بحث أصوات العربية أثر كبير في خدمة الدرس الصوتي وإثرائه وربطه بما جدّ في العصر الحديث، وتعديل مناهج الدرس الصوتي الحديث وطرقه المتاحة عن

طريق الكشف عن حقائق صوتية جديدة لم تكن معروفة للقدماء.

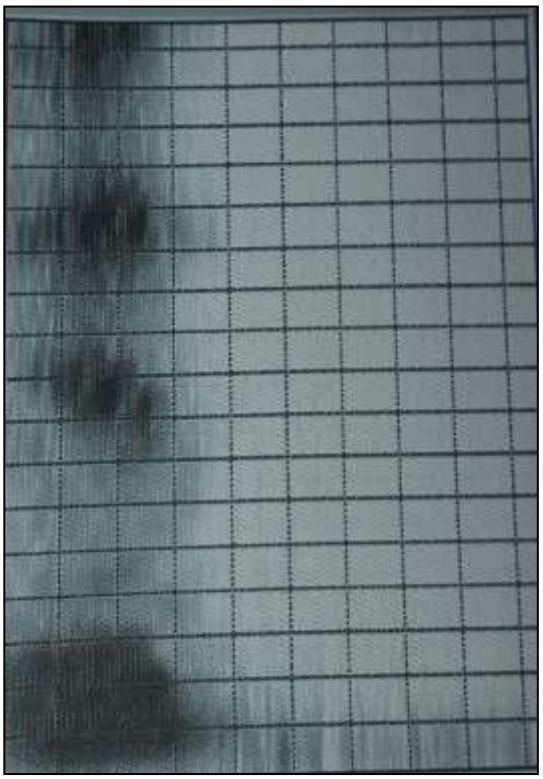
– ما يزال الاهتمام بالصوتيات المعملية ضعيفاً في جامعاتنا العربية نتيجة قلة الاهتمام وقلة المخابر وعدد المختصين وعدم توفر الإمكانات المادية والبشرية وقلة الأبحاث في هذا الجانب.

– تقدم الأجهزة في المختبر الصوتي تحليلات صوتية ورسومات طيفية وموجية وقيم رقمية عن كل صوت فتكشف أبرز ملامحه من تردد وضغط وشدة ودرجة وتلعب هذه المكونات دوراً في معرفة الفروق بين الأصوات كالصوامت والصوائت حيث كشفت الأجهزة عن تميز الصوائت في قوتها الفيزيائية عن الصوامت من جهة، وتفوق الفتحة على بقية الحركات الأخرى من جهة أخرى.

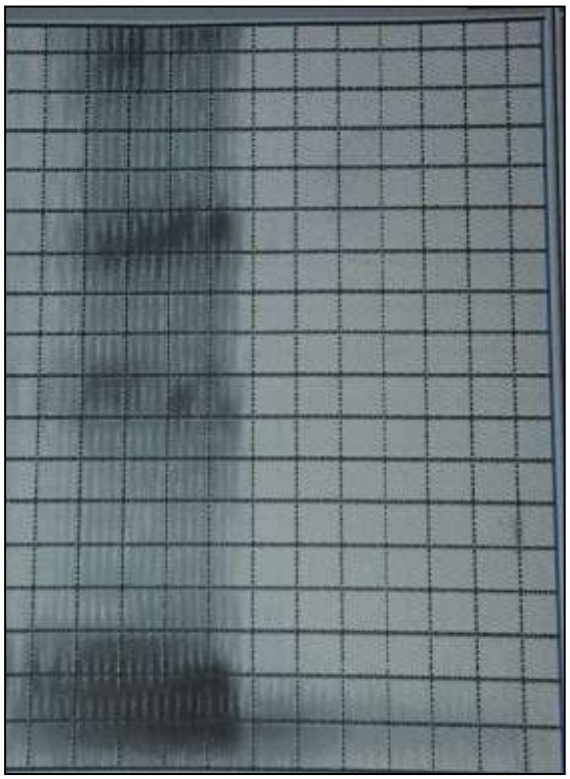
– تسهم المكونات الموجية في بيان أبرز الملامح الصوتية الخاصة بصفة الصوت من جهر وشدة ورخاوة وإطباق وتكرير وصفير وغيرها. وإظهار الجانب الفيزيائي لكل منها. وفي الكشف عن مستوى الوضوح السمعي للكلمات وهو ما يرتبط بكمية الطاقة الفيزيائية المبذولة عند نطق الصوت، كما يمكن أن تعطي تفسيراً واضحاً لنا عن لجوء اللغة إلى ظواهر مثل الإعلال والإبدال والإمالة والحذف والإدغام وغير ذلك.

الملاحق

ملحق رقم ١

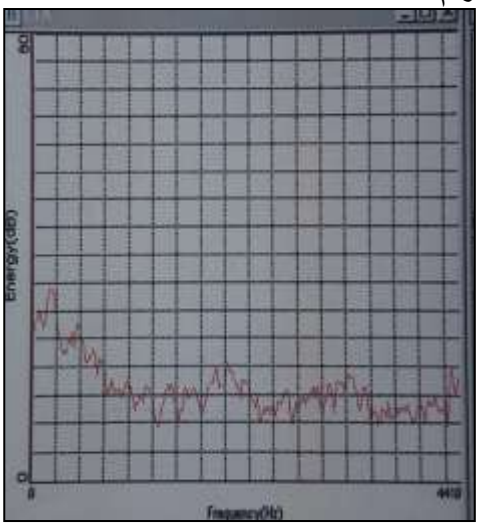


الرسم الطيفي لتردد الذال

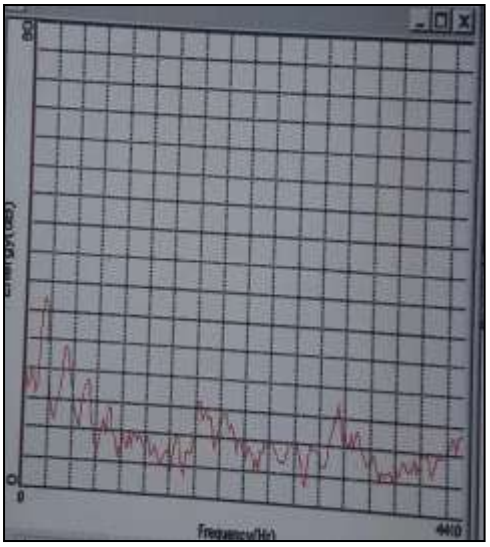


الرسم الطيفي لتردد الدال

ملحق رقم ٢



الرسم الذبذبي للسين



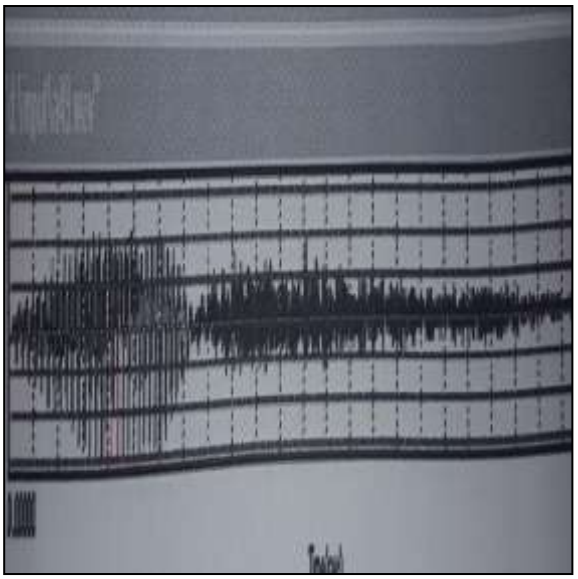
الرسم الذبذبي للزاي

ملحق رقم ٣

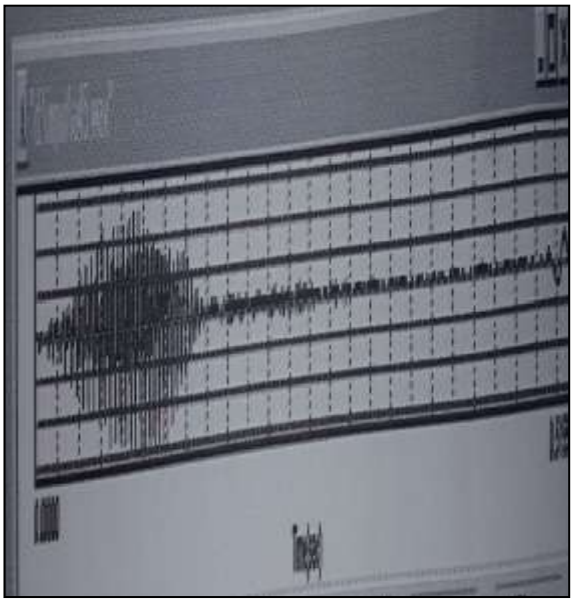
منحنى طاقة الثاء متلوة بالفتح

منحنى طاقة الثاء متلوة

ملحق رقم ٤

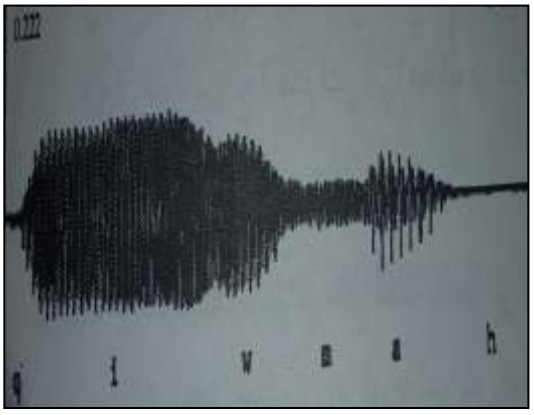


الطيف الموجى للشين

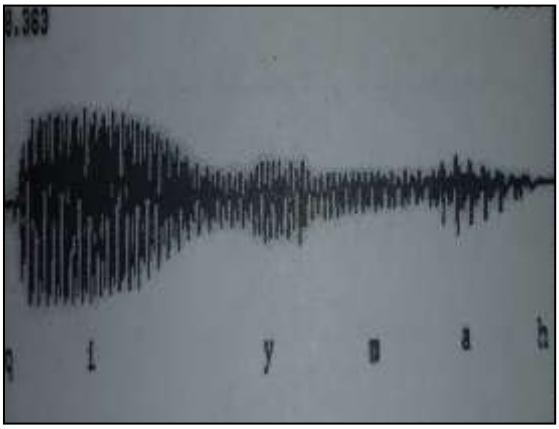


الطيف الموجى للسين

ملحق رقم ٥

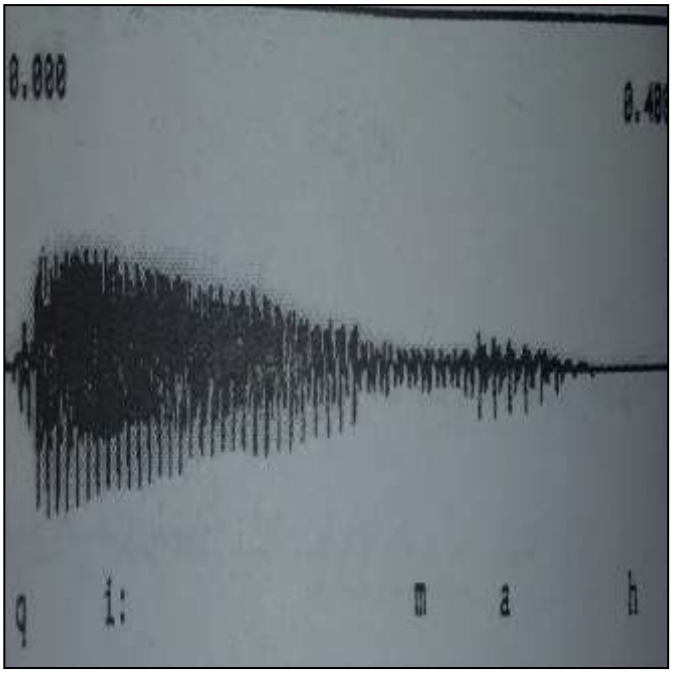


الطيف الموجي لكلمة قوْمة



الطيف الموجي لكلمة قيْمة

ملحق رقم ٦



الطيف الموجي لكلمة قيمة

هوامش البحث

١- انظر: كمال بشر، علم الأصوات، الطبعة الأولى، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٩

٢- السابق، ص ٦٠٩

٣- السابق، ص ٦٢٣

٤- انظر: عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس، ص١٤-١٥

٥- انظر: ياسر الملاح، الأصوات اللغوية، الطبعة الأولى، مركز الأبحاث الإسلامية، مؤسسة دار الطفل العربي، القدس، ١٩٩٠، ص٧١، ٧٢، ٨١، ٨٨.

٦- انظر كمال بشر: علم الأصوات، ص ٤٦، ٤٧. وياسر الملاح، الأصوات اللغوية، ص٢١. وعبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، الطبعة الأولى، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ص17

٧- انظر كمال بشر، علم الأصوات، ص٤٦، ٤٨، وياسر الملاح، الأصوات اللغوية، ص٢١. وعبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص ١٩

٨- انظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص٤٢، ٤٣. وياسر الملاح: الأصوات اللغوية، ص٢١، وعبد المعطي نمر، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ص ٢٠

٩- انظر: كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص٥٦، ٥٧، ٥٠، ٥١

١٠- انظر: كمال بشر، الأصوات اللغوية، ص ٥٥. وياسر الملاح، الأصوات اللغوية، ص ٢١. وبسام بركة، علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت، ص٧

١١- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ص٣٦، ٥٣. وكمال بشر، علم الأصوات، ص٥٦، ٥٧. وياسر الملاح، الأصوات اللغوية، ص١٢

١٢- انظر: عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص ٩ ، ١٥

١٣- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوية، ص٥٥. ومحمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية- بيروت، ص١٠٩

١٤- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص٥٦

١٥- السابق، ص٥٦. ومحمود السعران، علم اللغة، ص١٠٩

١٦- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص٥٩

١٧- السابق، ص٥٩. ومحمود السعران، علم اللغة، ص١٠٧، ١٠٨

١٨- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٦٣. ومحمود السعران، علم اللغة، ص١١٠

١٩- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٦٤

٢٠- السابق، ص ٢٣. وانظر: أمجد كرجية، فيزياء الصوت والحركة الموجية، مديرية دار كتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٥، ص٣٦. وبيترليد فوجد، علم أصوات الكلام الأكوستيكي، ترجمة جلال شمس الدين، ومراجعة سعد مصلوح، ١٩٩٢، ص١٤٣. وسعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠، ص٣٩. وبسام بركة، علم الأصوات العام، ص ٣٤

٢١- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص ٣٤. وعبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص٢١٦، ٢١٧. وسعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ص٥٤

٢٢- انظر: إرنست بولجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ترجمة وتقديم سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٧. وأمجد كرجية، فيزياء الصوت، ص٣٥ – ٣٦. وعبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص٤٠

٢٣- انظر: سمير ستيتية، الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٣، ص١٠٣. وبسام بركة، علم الأصوات العام، ص٣٩، ٤٠، ٤١

٢٤- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص٣٠، ٣١. وأمجد كرجية، فيزياء الصوت، ص٩٠. وبيترليد فوجد، علم أصوات الكلام الأكوستيكي، ص٢٩. وخلدون أبو الهيجا، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦، ص٢٤٨

٢٥- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص٢٥. وعبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، ص٢٨. وبسام بركة، علم الأصوات العام، ص١٢

٢٦- انظر: عبد العزيز علام أحمد، عبد الله ربيع محمود، علم الصوتيات، الطبعة الأولى، مكتبة الرشيد، الرياض، ٢٠٠٤، ص١٥٦، ١٦٧. وسمير ستيتية، الأصوات اللغوية، ص١١١، .١٦٧

٢٧- انظر: عبد العزيز علام، علم الصوتيات، ص١٨٣

٢٨- انظر: فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ١٩٩٩م، ص١٣٢. وسمير ستيتية، الأصوات اللغوية، ص٢٧٤-٢٧٥. وخلدون أبو الهيجا، فيزياء الصوت اللغوي، ص٩٠. وخفة الحركات القصيرة وثقلها

بين القدماء وعلم الفيزياء، عبير بني مصطفى، بحث منشور في مجلة التربية والعلم/ جامعة الموصل، المجلد العشرون، العدد الثالث، ٢٠١٣، ص١٦٦

٢٩- انظر: فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٣٢

٣٠- سيبويه، الكتاب، م٤، تعليق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص٥٩٧

٣١- انظر: ستيتية، الأصوات اللغوية، ص١٥٨

٣٢- انظر: الخصائص النطقية والفيزيائية للأصوات الصفيرية، عبير بني مصطفى، بحث منشور في مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٨٩، ٢٠١٦، ص١٣٠

٣٣- انظر: فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٨٧. وعبد العزيز علام، علم الصوتيات، ص١٥٤. وستيتية، الأصوات اللغوية، ص١٩٥

٣٤- سيبويه، الكتاب، المجلد الرابع، ص٥٨٥

٣٥- انظر: ابن منظور، لسان العرب، ج١٥، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، حرف الهاء، ص.٤٦٦

٣٦- ابن جني، سر صناعة الإعراب، المجلد الأول، الطبعة الثانية، تحقيق محمد حسن إسماعيل وأحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية- بيروت، ٢٠٠٧، ص٧٧

٣٧- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص٤٣

٣٨- انظر: أبو الهيجا، فيزياء الصوت اللغوي، ص٢٣

٣٩- انظر: فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص١٣٢. وسمير ستيتية، الأصوات اللغوية، ص٢٠٧

٤٠- انظر أبو الهيجا، فيزياء الصوت اللغوي، ص٢٣، ٩٠

٤١- انظر ستيتية، الأصوات اللغوية، ص٣٢٩، ٣٣٠، ٣٣١.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابن جني: سر صناعة الإعراب، المجلد الاول، تحقيق محمد حسن إسماعيل، وأحمد رشدي شحاتة عامر، دار الكتب العلمية- بيروت، الطبعة الثانية ٢٠٠٧،.

٢- سيبويه، الكتاب، تعليق: إميل بديع يعقوب،المجلد الرابع منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان،

٣- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩١

٤- إرنست بولجرام، مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام، ترجمة وتقديم: د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢

٥- أمجد كرجيه، فيزياء الصوت والحركة الموجية، مديرية دار كتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٥

٦- بيترليد فوجد، علم أصوات الكلام الأكوستيكي، ترجمة د. جلال شمس الدين، مراجعة د. سعد مصلوح، ١٩٩٢

٧- خلدون أبو الهيجاء، فيزياء الصوت اللغوي ووضوحه السمعي، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، إربد، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٦

٨- سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠

٩- سمير ستيتية، الأصوات اللغوية، رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، الطبعة الأولى، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، .٢٠٠٣

١٠- عبد الرحمن أيوب، الكلام إنتاجه وتحليله، الطبعة الأولى، ١٩٨٤

١١- عبد العزيز علام أحمد، عبد الله ربيع ومحمود، علم الصوتيات، الطبعة الأولى، مكتبة الرشيد، الرياض، ٢٠٠٤

١٢- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، الطبعة الأولى، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ١٩٩٨

١٣- فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة، الأردن، عمان، ١٩٩٩

١٤- كمال بشر، علم الأصوات، الطبعة الأولى، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠

١٥- محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت.

١٦- عبد الفتاح إبراهيم، مدخل في الصوتيات، دار الجنوب، تونس.

١٧- ياسر الملاح، الأصوات اللغوية، الطبعة الأولى، مركز الأبحاث الإسلامية، مؤسسة دار الطفل العربي، القدس، ١٩٩٠

١٨- عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، الطبعة الأولى، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد- الأردن.

١٩- بسام بركة، علم الأصوات العام، مركز الإنماء القومي، لبنان- بيروت.

*** الأبحاث:**

١- عبير بني مصطفى، خفة الحركات القصيرة وثقلها بين القدماء وعلم الفيزياء، بحث منشور في مجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، المجلد العشرون، العدد الثالث، ٢٠١٣

٢- عبير بني مصطفى، الخصائص النطقية والفيزيائية للأصوات الصفيرية، بحث منشور في مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٨٩، ٢٠١٦.

أثر المفاهيم الأسلوبيّة المعاصرة في القراءة النّقدية للنّصوص التّراثية

أ. حاج علي عبد الرحمان

تكتسي المصطلحات ومفاهيمها أهمّيةً بالغة في تحديد التّوجهات البحثية وبناء النظريات العلميّة، وأثرها جليٌّ في النّظريات النّقدية الحديثة، وحتّى في التراث الأدبي، إذ نجدها متداولةٌ على نطاقٍ واسع بالرغم من عدم تخصيصها بمباحث ودراسات معمّقة؛ من هذا المنطلق يمكن للباحث والنّاقد أن يرسم طريقه نحو تحليل النّصوص التراثيّة دون أن يتّصف بالرّجعية ولا التّعصّب للأصالة على حساب المعاصرة. ولحسن الحظ فإن النظريات النقديّة المعاصرة حتى وإن كانت تبدو في ظاهرها جديدةً وحاملةً لأفكار وبرامج وتوجّهات حداثيّة، إلاّ أنّها أبداً لم تتخلّى عن منطلقاتها التّأسيسيّة الأولى المستمدّة من عمق الإبداع الأدبي التّراثي، ويمكن القول بأنّ المصطلحات لعبت دوراً رئيساً في عمليّة الوصل بين ما هو تراثي وما هو معاصر، من خلال السّماح بتطوير المفاهيم التي تحملها وإيجاد مرادفات مناسبة لكلّ موقفٍ أدبي وتحليليّ.

إنّ العزوف عن دراسة التّراث الأدبي واللغوي له أسباب، منها محاولة بعض النظريات الحداثية طمس معالمه المصطلحيّة، وإدخال مصطلحات التّعمية على الدّرس النّقدي واللغوي، وبما أنّ النّقد من أهدافه الرئيسية خدمة الأدب وتوجيه الكتابة الأدبية نحو الأفضل، كان لزاماً على الكتّاب والمبدعين مسايرة التّطورات الحاصلة في النّقد، ولكن وجدوا أنفسهم يبتعدون عن المعايير التي نشأ عليها الأدب العربي، ما وسّع الهوة بين التّراث والمعاصرة. حيث أنّ المهتمّين بالتّراث لم يبق لهم من وسيلة لارتشاف عبق التّراث سوى محاولة استخراج أوجه الإبداع فيه –وما أغزرها– وإبرازها للمتلقّين عن طريق دراسات وبحوث نقديّة. فهل يمكن قراءة التّراث بطرائق ومناهج حديثة؟ وبالتّحديد: ما مدى تأثير المصطلح في قراءة

النّصوص التّراثية وفق النّظريّات النّقدية المعاصرة؟ باعتبار المصطلحات مفاتيح لدخول النّصوص وخوض غمار التّجربة النّقديّة.

مثالٌ على ذلك النّظرية البنيويّة الّتي كانت تعتمد في بداياتها نُظماً إقصائيّة اعتُبرت مجحفةً في حقّ عناصر العمليّة التّواصليّة، وبتواصل الأبحاث تطوّرت النّظريّة وتعرّضت لعدّة تغييرات ولازالت، ولكنّها أبداً لم تلغ ولم تتنصّل من أسسها المنهجيّة البنيويّة حتّى أنّ تسميات النّظرية كانت تتغيّر في عديد الأحيان لكنّها ما تلبث أن تعتبر فروعاً للنّظرية الأصلية. و"إذا انتقلنا إلى مجموعة التّصورات البنيويّة للأسلوب أمكننا أن نميّز فيها بين ثلاثة اتجاهات: اتّجاه النّاقد البنيوي الأوّل بارت، واتّجاه ريفاتير أبرز باحث في الأسلوبيات في هذا النّصف الثاني من القرن العشرين، واتجاه النّحو التّوليدي في جملته وما تفرّع عنه"[1]. وكلّها تصوّرات بنيويّة، تختلف في الجزئيات وتلتقي في المبادئ والأصول والكلّيات. لقد فرض "المصطلح" نفسه في التّغيرات الفكريّة والنظريّة، وحتّى التّطبيقية، لذا لابدّ من البحث عن المؤثّرات التي يتأثّر بموجبها ويتمّ ضبطه وفقها. ومن بين أهمّ المصطلحات التي ترتسم من خلالها معالم النّظريات النّقديّة الحديثة والمعاصرة: الأسلوب– القارئ– التّلقّي وقد أثيرت عديد القضايا وتغيّرت توجّهات الكثير من الأبحاث والدّراسات حول هذه المصطلحات، ومن خلال تتبّع مسار توظيفها واستعمالها وتحديد مفاهيمها يمكن إرجاعها إلى أصولها التّراثيّة وملاحظة مدى اهتمام الأوّلين بها نقّاداً ومبدعين، وبذلك تحصل المقاربة بين النّصّ التّراثي والنّقد المعاصر.

- **"الأسلوب" مصطلحاً نقديًّا:**

جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة س ل ب: "يُقالُ لِلسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلُوبٌ. قالَ: وَالأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ وَالْوَجْهُ وَالْمَذْهَبُ، يُقالُ: أَنْتُمْ في أُسْلوبِ سُوءٍ، ويُجْمَعُ أَسالِيبَ. وَالأُسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. وَالأُسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الْفَنُّ، يُقالُ: أَخَذَ فُلانٌ في أَسالِيبَ مِنَ الْقَوْلِ، أَيْ أَفانِينَ مِنْهُ"[2]. إنّ أكثر ما يُلفت في هذا التّعريف، هو قول ابن منظور الأسلوبُ بالضَّمِّ الفَنُّ، يُقال:

أخذ فلان في أساليبَ من القَولِ، حيث يتّضح أنّ الأسلوب ليس فقط طريقةً في القول، وإنّما طريقةً مبدَعَةً وتراكيبَ جماليّة تتماز عن الكلام العادي لتشكّل عملاً فنيّاً. فهو إذن ذلك الطّابع الذي تتقولب فيه المعاني والتّراكيب لتَخرج لنا مصقولةً ومعبِّرةً عن الفكرة كما هي في ذهن مبدِعِها.

ويعرّفه ماهر أحمد الصّوفي، يقول: "الأسلوب في لغة العرب إطلاقاتٌ مختلفة: فيقال للطّريق بين الأشجار، وللفنّ، وللوجه، وللمذهب، وللشُّموخ بالأنف، ولعنق الأسد، ويقال لطريقة المتكلّم في كلامه أيضاً"[٣]، وهذا الإطلاق الأخير هو الذي يهمّ الباحث والمحلّل الأسلوبي.

ويعرّفه الجرجاني، في دلائل الإعجاز بقوله: "والأسلوب الضَّرْبُ من النَّظم والطّريقةُ فيه"[٤]، والجرجاني لا يختلف عن بقية من عرّفوا الأسلوب في كونه طريقةً وضرباً، ولكنّه يشدّد على أنّ جوهر الأسلوب يكمن في النّظم، لتأتي بقيّة طروحات الجرجاني في هذا الباب حول اللفظ والمعنى.

أمّا عند الغربيّين فاشتُقّت كلمة أسلوب $style^{En/Fr}$ من "الأصل اللاتيني stilus وهو يعني ريشة ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة، فارتبط أوّلاً بطريقة الكتابة اليدويّة، دالاً على المخطوطات، ثم أخذ يُطلَق على التّعبيرات اللّغوية الأدبية، فاستُخدِم في العصر الرّوماني –في أيام خطيبهم الشّهير شيشرون– كاستعارةٍ تشير إلى صفات اللّغة المستعملة"[٥]، حتّى صار أكثر استخدامه في مجال اللّغة.

و"الأسلوب" كمصطلح أكاديمي "استُخدم في النّقد الألماني منذ أوائل القرن التّاسع عشر في معجم 'Grimm' وورد لأول مرّة في اللّغة الإنجليزية كمصطلح عام ١٨٤٦ طبقًا لقاموس أكسفورد، ودخل القاموس الفرنسي لأول مرّة كمصطلح عام ١٨٧٢م"[٦].

الأسلوب الأدبي يختلف من مبدعٍ إلى آخر، ولمّا كانت الإمكانات الّتي تتيحها اللّغة لا متناهية –ما دامت لا تخرج عن القواعد

الأساسيّة– نجد كلّ مبدعٍ يستفيد من هذه الحرّية ويطلق العنان لفكره ويتميّز بأسلوبه الخاصّ، وحول هذا الطّرح يقول محمد عبد المطّلب: "الأسلوب إذًا ينصبّ على الطّريقة الخاصّة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطّريقة من إمكاناتٍ نحويّة تميِّز ضربًا عن ضرب، وأسلوباً عن أسلوب"[٧]، فبالرّغم من أنّ الكلمات هي نفسها والقواعد التّركيبية هي ذاتها، إلاّ أنّ مجال اللّغة الواسع يتيح لكلّ من يريد التّأليف أو الكتابة أن يمتاز بطابعه الخاصّ، وطريقتِه الّتي يحبّذها في رصف أفكاره وتوزيعها في نصوصٍ وعبارات. فالأسلوب "هو طريقة التّفكير والتّصوير؛ وهذا التّحديد يتناول بالدّرجة الأولى عناصر الأسلوب التي تتحقّق بوجود الصّلة بينها، كما أنّه يتضمّن المراد من الأسلوب في سائر الفنون من حيث هو تفكيرٌ وتصويرٌ وتعبير"[٨]، دون قصره على علمٍ أو فنٍّ أو مجالٍ محدّد، وربما يكون هذا التّعريف من المبادرات الهادفة لتخليص الأسلوب والدّراسة العلميّة ككلّ من عصبيّة تحديد مجالات البحث.

نجد نفس الطّرح عند أحمد حسن الزّيات، الّذي يرى أنّ تحديد الأسلوب يعتمد على طريقة الكاتب أو الشّاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام[٩]، ويمكن أن يكون ذلك عن قصد أو بصفةٍ عفويّة، وذلك على حسب الموضوع والموقف الّذي تتمّ فيه عمليّة التّأليف.

وباعتبار ثنائية اللّفظ /والمعنى، فـ"قد ظهرت كلمة الأسلوب في تراثنا القديم على نحوٍ ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النّوع الأدبي وطرق صياغته، كما أنها ربطت –أحياناً– بينه وبين شخصيّة المبدع ومقدرته الفنّية، كما أنها ربطت –أيضًا– بينه وبين الغرض الذي يتضمّنه النّص الأدبي"[١٠]. وعلى قدر تحكّم المبدع في العملية التّركيبية بين اللّفظ والمعنى والفكرة، تكون قيمة أسلوبه وفنّيته.

من جانبٍ آخر، لطالما "اقترنت كلمة الأسلوب بالفنّ، وأدّى هذا إلى معنى الأصالة والتّجديد، فلا أخذ أحدهم في فنونٍ من القول إلاّ كان

مُجوِّدًا فيه ماهرًا، وإلاّ كان ذلك لقصدٍ منه، فكان الخطيب عند العرب لا يأتي بالكلام على طريقٍ واحد وإنما يفتنّ فيه فيوجز ويطنب ويُكَنّي، وغير هذا ممّا يتلاءم مع أحوال السّامعين ومقام الكلام"[١١]، فتجتمع لديه مكوّنات الأسلوب الفنّي المبدع.

ونجد الأسلوب دائماً يُذكر إلى جانب الفنّ، والبلاغة، وحَسَن القَول. يقول عبدالكريم الكوّاز: "دلّت على مفهوم الأسلوب مصطلحاتٌ أخرى كالفنّ ولحن القول ولم يشيعا شيوع الأسلوب، الّذي وجد مجالاً خصبًا في ميدان دراسة الإعجاز البلاغي، إذ كان ملبّيًا لغرض العلماء في التّفريق بين القرآن الكريم وكلام العرب من حيث البلاغة المعجزة وخروج نمط الكتاب الحكيم عن نمط الكلام المتعارف عليه بين النّاس"[١٢]، وكان هذا في بدايات الدّرس اللّغوي العربي، حيث كان لابدّ من تحديد أقرب مجال يمكن أن يُنسب إليه الأسلوب حتّى يتمّ التّأسيس له، ولكن ليس كعلم، حيث كان لا يزال فتيًّا مقارنةً بالبلاغة وعلوم اللّغة، وإنّما كموضوعٍ قابل للبحث والإضافة والتّعديل.

بناءً على هذه المعطيات، يعرّف منذر عياشي الأسلوب بعبارةٍ غاية في الدّقة والإيجاز وجزالة المعنى، بقوله: "الأسلوب نظامٌ لغويٌّ يقيمُه شكلُه الخاصّ"[١٣]، فبالإضافة إلى أنظمة اللّغة الصّوتية والتّركيبيّة، نجد أن لكلّ أسلوبٍ ميزاته الخاصّة التي لا نجدها في أسلوبٍ آخر، وهذا دائماً يرجع إلى الإمكانيات الّتي تتيحها اللّغة ومدى التّحكم بها.

وللتّفريق بين ما تضعه العلوم على اختلافها من قواعد صارمة، وبين ما يعتمده المبدع ليتميّز بأسلوبه المتفرّد، يُذكَر أنّ الأسلوب ليس "معطى مباشرًا، إنّه موسيقى بالصّوت، ورسمٌ بالكلمة، وإيحاءٌ بالعبارة، وصورةٌ يبيّنها النّص"[١٤]، بحيث يجعل المؤلِّف من اللّغة وقواعدها وسيلةً ليحقّق جماليّةً فنيّةً، و يبدعَ عباراتٍ شجيّة، فلا تصبح قواعد اللّغة قيداً بل هي في فكر المبدِع أدواتٌ لصقل الأفكار وإيصالها إلى المتلقّي في صورةٍ

جماليّة، وهنا يمكن القول بأنّ "الأسلوب نظامٌ تؤدّي اللّغة فيه وظائفَ مخصوصة[١٥]، عكس العلوم اللّغوية التي تكمن وظيفتها في تأدية وظيفةٍ مخصوصةٍ في اللّغة.

يدخل في تعريف الأسلوبية أيضًا عامل 'الاختيار'، فالأسلوبيّة تُعنى بدراسة الأسلوب باعتباره استعمالاً خاصًّا للّغة يقوم على الاختيار؛ والوسيلة المتّبعة لتمييز الأساليب هي المقارنة، وأيّة نظريّةٍ أسلوبيّةٍ تنطلق من مبدإٍ عامٍّ يَقضي بأن المعنى الواحد يمكن التّعبير عنه بأشكال مختلفة[١٦]، ولكلّ شكلٍ وقعه وأثره على المتلقّي، كما أنّ كلّ اختيار يكشف جزءًا من شخصيّة صاحبه، وتوجّهه الفكريّ، ومنهجه في الكتابة.

وهناك فرق بين الاختيار والمقصديّة، إذ أن الأوّل يمكن أن يكون عن قصدٍ أو عن غير قصد، بينما المقصديّة وإرادة التّأثير فهي هدف المؤلِّف، حيثُ "يعتمد المفهوم الوظيفي للأسلوب على فكرةٍ قديمة تصوّره ابتداءً كعمليّة اختيارٍ واعية أو غير واعية لعناصر لغويّة معيَّنة، وتوظيفها عن قصدٍ لإحداث تأثيرٍ خاصّ هو التّأثير الأسلوبي"[١٧]، فكلّ استعمالٍ للّغة له وظيفة معيّنة في تأدية فكرةٍ بعينها.

إنّ عدم خضوع الأسلوب لقواعد صارمة أو حدود مضبوطة، يتيح للمبدع إضفاء لمساته الخاصّة على الأفكار، وإخراجها في قالبٍ لغويّ هو الأقرب إلى ما يجول في خاطره، وبذلك تكتسي العمليّة التّواصلية طابع المصداقيّة والثّقة بين الأطراف. وبالإضافة إلى هذا لابدّ للأسلوب من ركيزةٍ ومرجعيّةٍ تُبنى عليها العمليّة النّقديّة للعمل الأدبي، فاعتُمد مبدأ "العدول"، الّذي يمكن اعتباره جسراً بين اللّغة بقواعدها والإبداع الأدبي، ويقوم هذا المبدأ على "أنّنا إذا أولينا الاهتمام بالنّظام وقدّمناه على الإنتاج، فإنّنا نعطي الأسلوب تعريفًا جماعيًّا، ونستعمله في عملٍ تصنيفيّ، ونجعل منه أداةً من أدوات التّعميم؛ أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النّظام، والتّجديد، والقراءة

اهتمامنا، فإنّنا نُعرّف الأسلوب حينئذ تعريفاً فرديًّا، ونسند إليه وظيفةً فرديّة، ولكن كلّ هذا يقودنا إلى التّفكير فيه كذلك على أنّه سمةٌ مميَّزة ونظامٌ بآن"[١٨]، فلا يفقد أهمّيته كعلم ولا ميزته كفنّ.

لمزيد من التّحديد والتّوضيح قسّم منذر عياشي تعريف الأسلوب إلى أقسامٍ ثلاثة: "التّعريف الشّائع، تعريف الكُتّاب، التّعريف اللّساني"[١٩]، وهذه التّعريفات يمكن اعتبارها انعكاساتٍ لكلٍّ من: أسلوبيّة التّلقي، وأسلوبيّة الفرد، وأسلوبيّة التّعبير، وبهذا التّقسيم يتّسع مجال تأثير الأسلوب خارج الإطار اللّغوي وكذا إطار النّص، ويصبح الأسلوب حدثاً يمكن ملاحظته: إنّه لسانيٌ لأن اللّغة أداةٌ بيانيّة؛ وهو نفسيٌّ لأن الأثر غايةُ حدوثه؛ وهو اجتماعيٌّ لأن الآخر ضرورةُ وجوده[٢٠]، وهو بذلك يرافق العمليّة التواصليّة منذ نشوء الفكرة إلى حين ترجيع المتلقّي.

إنّ ما يميّز الأسلوب هو توفيقه بين الجانب اللّغوي والجانب الأدبي الجمالي، فقد "يكون الأسلوب كلمةً، أو لونًا أو إشارة، أو أيّ مادّةٍ من المواد، غير أن مادّته الخارجيّة لن تكون ما لم يكن النّظامُ أداةً تُشكّلها، ولذا يمكننا أن نقول فيه: الأسلوب شكلٌ يُقِيمُه نظامُه. وإذا كان الأسلوب نظاماً، فإنّه نظامٌ متضمَّن في النّظام اللّغوي، بمعنى أن قواعده المتناهية قادرةٌ على إنتاج أشكاله غير المتناهية"[٢١]، في صورةٍ متناغمة، فالأسلوبُ ذاته هو الّذي يحدّد نظامه الخاصّ، الّذي لا يمكن نقده، إلاّ من خلاله.

وعن علاقة الأسلوب بالتّراكيب اللفظية والجمليّة، يجب الانتباه إلى كون "الأسلوب غير المفردات والتّراكيب التي يتألّف منها الكلام، وإنما هو الطّريقة التي انتهجها المؤلِّف في اختيار المفردات والتّراكيب لكلامه. وهذا هو السّر في أن الأساليب مختلفةٌ باختلاف المتكلّمين من ناثرين وناظمين، مع أن المفردات التي يستخدمها الجميع واحدة، والتّراكيب في جملتها واحدة، وقواعد صوغ المفردات وتكوين الجمل

واحدة"[٢٢]، فالاختلاف يكمن في طريقة الرّصف وجمال الوصف.

التّفرّد في الأسلوب لا يعني بالضّرورة استعمال ألفاظٍ أو تعبيراتٍ غريبة أو غير متداولة، وإنّما يتعلّق الأمر بمواءمة التّراكيب، وحُسن التّأليف؛ "وهذا هو السّر أيضاً في أن القرآن لم يخرج عن معهود العرب في لغتهم العربيّة، من حيث ذوات المفردات والجمل وقوانينها العامّة، بل جاء كتاباً عربيًّا جارياً على مألوف العرب من هذه النّاحية، فمن حروفهم تألّفت كلماته، ومن كلماتهم تألّفت تراكيبه، وعلى قواعدهم العامّة في صياغة هذه المفردات وتكوين التّراكيب جاء تأليفه، ولكن المعجِز والمدهِش والمثير لأعجب العجب، أنه مع دخوله على العرب من هذا الباب الذي عهدوه، ومع مجيئه بهذه المفردات والتّراكيب التي توافروا على معرفتها، وتنافسوا في حلبتها، وبلغوا الشّأو الأعلى فيها، نقول: إن القرآن مع ذلك كُلّه وبرغم ذلك كلّه قد أعجزهم بأسلوبه الفذّ، ومذهبه الكلامي المعجز، ولو دخل عليهم من غير هذا الباب الذي يعرفونه لأمكن أن يُلتمس لهم عذرٌ أو شبه عذر، وأن يسلم لهم طعنٌ أو شبه طعن"[٢٣]، فهو في أعلى درجة من الأسلوب والتّأليف.

مفهوم الأسلوب وجوهره ليس فيه اختلافٌ أو تباعد كبير بين اللغويين والنُّقاد والبلاغيين، فقد "تواضع المتأدّبون وعلماء العربية، على أن الأسلوب هو الطّريقة الكلاميّة الّتي يسلُكها المتكلّم مع تأليفِه كلامَه واختيارِ ألفاظِه، أو هو المذهب الكلامي الّذي انفرد به المتكلّم في تأدية معانيه ومقاصده من كلامه، أو هو طابعُ الكلام أو فنُّه الّذي انفرد به المتكلّم كذلك"[٢٤]، وتبقى الاجتهادات في التّحليل متعلّقةً بكشف أغوار أسلوب كاتبٍ أو نصٍّ ما، وفق مناهج ومستويات تشمل كلّ زوايا العمل المطروح للدّراسة، وظروفه المحيطة. ومن هنا نصل إلى أنّ الأسلوب حلقة وصل بين الأدب والنّقد مهما اختلفت التّوجّهات والنّظريات والآراء والتّحليلات، فالأسلوب في النّقد لا تلغيه الأزمنة والمسافات.

- **الأسلوبية والنّقد:**

رغم تطوّر الأسلوبية واستقلالها كعلم قائم له مباحثه ومناهجه التّحليليّة وأطره التّطبيقيّة إلا أنها حافظت على المباحث التي تحفظ صلتها بالعلوم الفنون الأخرى كاللسانيات والنّقد، و"الأسلوبية هي صلة اللّسانيات بالأدب ونقده. وبها تنتقل من دراسة الجملة لغةً إلى دراسة اللّغة نصًّا، فخطابًا، فأجناسًا"[٢٥]، فلا تكون هناك قطيعةٌ بين مختلف العلوم والفنون الأدبية، ولا تعدٍّ على مواضيع بعضها البعض، بل دراساتٌ متكاملةٌ مترابطة، متناسقة الجوانب والأبعاد.

ومثلما هو عليه الأمر بالنّسبة للبلاغة، "يمكن أن نجد في حركة النّقد العربيّ القديم ما يقرّبه أو بمعنى آخر يصله بحركة الدّرس الأسلوبي. يتمثّل ذلك في عمليّة التّمازج بين النّقد والبلاغة والنّحو، حيث أصبحت بحوث النّحو –بين المنهجيّة– وسيلةً لتقويم الأسلوب ورَصد خواصّه، مثلما نجد في الحديث عن التعجّب والاستفهام –مثلاً– وخروجهما عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية تمثّل قيماً جماليّة تعبيرية في النّص الأدبي"[٢٦]، ومن مثل هذه المواضيع المشتركة بين النّحو والنّقد تشكّلت معالم مواضيع علم الأسلوب.

تحتلّ الدّراسات الأسلوبية "مكانةً متميّزةً في الدّراسات النّقدية المعاصرة، ويقوم كثيرٌ من هذه الدّراسات على تحليل الأعمال الأدبيّة واكتشاف قيمتها الجماليّة والفنّية انطلاقاً من شكلها اللّغوي"[٢٧]، وصولاً إلى جوهرها الدّلالي.

وتهدف النّظرة الأسلوبية الحديثة إلى مزج المقاييس اللّغوية بالأصول النّقدية، استنادًا إلى أنّ عمليّة الإبلاغ إخباريّةٌ بالدّرجة الأولى، ثمّ تتلوها عمليّة الإثارة الّتي تكمن في جماليّات العمل الأدبي[٢٨] بجميع عناصره، رميًا إلى تحقيق أسلوبيّة التّلقّي، الّتي تُعتبر من أحدث التّوجهات الأسلوبيّة. و"استقرّت اليوم نظريّة الأسلوب، أو مباحث الأسلوبيّة كمُعطى جديد للدّراسة النّقدية، تُقدّمه الممارسات العمليّة والتّطبيقية، وتُعمّقه أصالة البحث التّنظيري"[٢٩]، خاصّةً وأنّ طبيعة

الأسلوب لا تختلف عن طبيعة النّقد من حيث الجمع بين مواضيع الدّراسة اللغويّة والأدبية.

- **المصطلح في النّظريّات النّقدية النّفسية والاجتماعيّة والثّقافية:**

من أكثر النّظريات الحديثة والمعاصرة الّتي أسهم المصطلح بدورٍ كبيرٍ في رسم توجّهها النّقدي والتّحليلي، النّظريّة النّفسيّة، والنّظريّة الاجتماعيّة، ونظريّة النّقد الثّقافي، حيث نجد "النّاقد ينتقي ويختار من الإبداعات الأدبيّة ما يستجيب للمنهج النّقدي الّذي يؤثره، فأصحاب المنهج النّفسي اختاروا أعمالاً رأوا أنّ مصطلحات علم النّفس تستطيع أن تقرّبها إلى القارئ وتكشف عن أسرار تشكيلها الفنّي، الّذي لا يستطيع منهجٌ نقديٌّ آخر أن يؤيّده بذات المستوى من النّجاح، وأصحاب المنهج الاجتماعي آثروا رواياتٍ بعينها، ليستلبوا جوانب القوّة فيها لصالح منهجهم، زينب ويوميات نائب وروايات أخرى قادرة على إبراز إيجابيّة منهج النّقد الاجتماعي الواقعي، قبل إبراز قوّة الرّواية في تشكيلها الفنّي الكلّي"[٣٠]، ثمّ جمع النّقد الثّقافي بين الجانب النّفسي والاجتماعي وبين كلّ ما يمكن أن يؤثّر في القيمة الدّلالية والجماليّة الفنّية للعمل الأدبي ووظّف لذلك معجمًا نقديًّا متنوّعًا، مسهماً في فتح المجال النّقدي وأفق القراءة النّقديّة على كلّ المستويات والظّروف المصاحبة للعمليّة التّواصليّة.

يتّضح من خلال التّطرّق لمختلف الطّروحات النّقدية الحديثة والمعاصرة، أنّها لم تخرج عن أصل النّقد وجوهره المتمثّل في كونه جهدًا علميًّا يحاول أن يجعل العمل الإبداعي أكثر وضوحاً، وذلك من خلال وسائط منهجيّة، هي أدوات النّاقد الّتي لابدّ أن تعبّر في استخدامه لها عن مدرسته النّقدية وقدرته العلمية ودرجة تمرّسِه. وكما يختلف النّقاد في مناهجهم النّقدية، فكذلك يتفاوتون في القدرة ونفاذ البصيرة وسعة المعرفة النّظرية، والممارسة التّطبيقية[٣١]، فالحِمل إذن لا يقع فقط على عاتق صاحب النّص، بل إنّ النّاقد أو القارئ باعتباره شريكاً في إنتاج المعنى يصبح

مسؤولاً عن إعطاء العمل الأدبي القيمة الفنّية والجماليّة الّتي يستحقّها.

- **النّقد الحداثي وقراءة التّراث :**

اعتُبرت قراءة العمل الأدبي في إطار النّص وحده وإلغاء بقيّة عناصر إنتاجه إجحافاً في حقّ الإبداع، وتمّت معارضة هذا الطّرح من قبل عديد المدارس النّقديّة، ولكن ذلك لم يمنع من انبعاث فكرة الإقصاء من جديد، حيث "يمكننا أن نتأمّل الموجة النّقدية عالية الصّوت الآن: النّقد الحداثي الشّكلي، ويمكن اختصار ما ينادي به دعاته بالوقوف عند حدّ النّص الإبداعي وحده، وعدم تجاوزه إلى غيره، بعبارةٍ أخرى: القول بموت المؤلّف، أي تجريد النّص من قائله وكأنّه مجهول، وكذلك تجريد هذا النّص من كافّة ظروفه، ومن مناسبته وتاريخه ومدى تأثيره في الحقل الثّقافي أو في الذّوق العام، اكتفاءً بتحليل بنيته النّصية"[٣٢]، وهذا التّوجه يُعتبر رجعيًّا حيث أنّه يلغي كلّ التّطورات والتّحديثات التي عرفتها النّظريّة البنيويّة ويرجعها إلى نقطة البداية، وهو إذ يرجع إلى أصول النّظرية فإنّه من جهةٍ أخرى يؤثّر سلباً أيّما تأثيرٍ على أصل الإبداع، فبإلغاء الظّروف الّتي أنتجت فيها تلك الدّرر يكون قد ألغى جزءًا كبيراً من قيمتها الفنّية والجماليّة، وكذا عبق الزّمن والمكان الّذي أنتجت فيه، كما أنّ إخضاعها لنفس المعايير الّتي تعالج بها الأعمال الحديثة والمعاصرة يعتبر غير مجدي نظراً لتغيّر المواضيع والظّروف الثّقافيّة والاهتمامات الفكريّة.

- **خاتمـــة :**

إنّ تجنّب عديد من النقّاد المحدثين لمعالجة وتحليل التّراث الأدبي واللّغوي له أسباب، منها وجود صعوبة في إسقاط المصطلحات النّقديّة المعاصرة على الأعمال التّراثيّة، وانتشار مصطلحات التّعمية على الدّرس النّقدي واللغوي بعد التّوجّه نحو الاستيراد والتّرجمة، وبما أنّ النّقد من أهدافه الرّئيسيّة خدمة الأدب وتوجيه الكتابة الأدبيّة نحو الأفضل، كان لزاماً على الكتّاب والمبدعين مسايرة التّطورات الحاصلة في السّاحة الإبداعيّة، ولكن وجدوا أنفسهم يبتعدون عن المعايير الّتي نشأ عليها الأدب العربي، ما وسّع

الهوّة بين التّراث والمعاصرة وقطع حبل الوصال بينهما. ولم يبق للمهتمّين بالتّراث من وسيلةٍ لارتشاف عبقه وإبراز قيمته واستخراج أوجه الإبداع فيه –وما أغزرها– إلاّ بعض المحاولات لإيجاد مرادفاتٍ مناسبةٍ نوعاً ما لقراءة بعض النّصوص التّراثيّة، ولكن الجهود المبذولة لا تزال تتّصف بالشّتات وعدم تحقيق الفعاليّة المرجوّة في ظلّ افتقر الدّرس النّقدي واللغوي العربي لنظريّةٍ واضحة، رغم توفّر المرجعيّة التّأسيسيّة الأصيلة والموثوقة لإنتاج عديد النّظريّات المناسبة لقراءة النّصوص على تنوّع مواضيعها وتعدّد مشارب المبدعين فيها. من هنا يمكننا الإجابة بالإيجاب على إمكانيّة قراءة النّصوص التّراثيّة وفق نظريّاتٍ نقديّةٍ معاصرة إن تمّ تحوير وتطوير هذه النّظريّات لترتكز على أصولٍ ثابتة وتنفتح على تطوّراتٍ موضوعيّة مدروسة بعناية، لا تابعة لطوارئ مستورَدة.

- **هوامش البحث :**

[١]– صلاح فضل، علم الأسلوب–مبادئه وإجراءاته–، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص١٠٨.

[٢]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، مصر، طبعة دار المعارف، مادّة (س ل ب)، ص٢٠٥٧.

[٣]– ماهر أحمد الصَّوفي، آيات الله في الإعجاز اللّغوي والبياني والتشريعي والغيبي في القرآن الكريم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٢٣٤.

[٤]– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني النّحوي ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م، ص٤٦٨–٤٦٩.

[٥]– صلاح فضل، علم الأسلوب، ص٩٣./ وينظر: محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، جمعية الدّعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ، ص٤٨./ و: يوسف أبو العدوس، البلاغة والأسلوبية – مقدّمات عامة–، الأهلية للنشر، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص١٦١.

[٦]– المرجع نفسه، ص٩٤.

[٧]– محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٦.

[٨]– المرجع نفسه، ص١٠٩.

[٩]– المرجع نفسه، ص٩٩.

[١٠]– المرجع نفسه، ص١٧٢.

[١١]– محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص٤٨.

[١٢]– المرجع نفسه، ص٤٨.

[١٣]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٤٢.

[١٤]– المرجع نفسه، ص٨٥/٨٦.

[١٥]– المرجع نفسه، ص٩٢.

[١٦]– محمد كريم الكوّاز، الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، ص١١١.

[١٧]– صلاح فضل، علم الأسلوب –مبادئه وإجراءاته–، ص٢٤٢.

[١٨]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص٢٩.

[١٩]– المرجع نفسه، ص٣٣.

[٢٠]– المرجع نفسه، ص٢٥.

[٢١]– المرجع نفسه، ص٣٨.

[٢٢]– ماهر أحمد الصوفي، آيات الله في الإعجاز، ص٢٣٤–٢٣٥.

[٢٣]– المرجع نفسه، ص٢٣٤–٢٣٥.

[٢٤]– المرجع نفسه، ص٢٣٤.

[٢٥]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص٢٧.

[٢٦]– محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، ص١٧١.

[٢٧]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م، ص١٣.

[٢٨]– محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، ص١٩٥.

[٢٩]– المرجع نفسه، ص١٧٠.

[٣٠] – محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م، ص١٢٥.

[٣١] – المرجع نفسه، ص١٢٥.

[٣٢] – محمد حسن عبد الله، مداخل النّقد الأدبي الحديث، ص١٢٧.

التّخييل الذّاتي في رواية (يخبئ في جيبه قصيدة) لمنجية إبراهيم .

_ بين الواقع والعجائبيّة _

د . صليحة سبقاق

د . عبد الكريم حسين الشّرعة

مقدّمة :

لطالما اتّخذت الرّواية من الفرد الإنسان مادّة خاصّة بها، وإن كانت قد ألمّت بعالمه الخارجي وكل ما يحيط به من ظواهر ومؤثّرات ، فهي أيضا رسمت خطوط سير الذّات منشئة الخطاب من خلال ما يعرف بالسّيرة الذّاتيّة ، حيث تبدو الذّات يدا فاعلة في عمليّة بناء النّص و استنادا على تجربتها الشّخصيّة، كما يمكن للذّات الكاتبة أن تخلق شخصيّة موازيّة لها ، تسلّمها زمام سلطة الحكي لتعيد تخييل الذّات من خلال الحفر في الماضي و استشراف المستقبل ، وفي ضوء ذلك تقوم الكاتبة الرّوائيّة الشّابة (منجية إبراهيم) في روايتها (يخبّئ في جيبه قصيدة) بإحداث تداخل وتقاطع على مساحات التّخييل الّتي تشكّل امتدادا واقعيّا وتخييليا في آن واحد ، وهو عمل يدفع القارئ إلى تصوّر ذات محتملة للكاتب تلفّها عناصر التّخييل الذّاتي المقصودة ، لاسيما وأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية تحاول أن تجعل من حُلُمِها حِمْلا ينبغي أن يشاركها فيه الفرد العربي أينما كان ، لذلك نحاول أن نقف عند مدارات التّخييل الذّاتي في هذه الرّواية ، ونكتشف الآليات الّتي اعتمدتها الكاتبة في ذلك وفق رؤيا خاصّة تصوّر بها الحاصل والمأمول في الأمّة العربيّة .

مدارات التّخييل الذّاتي في الرّواية :

يتقاطع التّخييل الذّاتي مع السّيرة الذّاتية في كونهما يتشكّلان من خلال الحكي الذي يضطلع به ضمير المتكلّم، إذ يصف محمد الدّاهي التّخييل الذّاتي بأنّه " نتاج أدبي يضطلع بوظيفة خاصّة ، تتمثّل في مساءلة الممارسات الأدبيّة ، والبحث عن موضع يجمع في الآن نفسه بين السّيرة الذّاتية والرّواية بضمير المتكلّم ".[١] فالسّاردة وهي تحكي تفاصيل حياتها قبل دخولها إلى السّجن ، تعود بالزّمن إلى طفولتها التي شكّلت ملامح شخصيّتها ، وإن كانت ركّزت على بعض التفاصيل بعينها من أجل أن تفسح المجال أمام خيال القارئ وتجعله يتقبّل العجائبيّة الّتي يقوم عليها التّخييل في الرّواية ، بدءا من تمرّدها في المدرسة " ذلك العام كنت أتفوّق في التنمّر على تلاميذ المدرسة ، أوسعت كلّ هؤلاء الذين أبغض ترفهم العائلي والمادّي ضربا ، كنت أحمل في داخلي حقدا دفينا تجاههم ..."[٢] ومع ذلك فهي لم تستسلم لواقعها المرّ ولكنّها استطاعت أن تنمّي شخصيّتها بفضل أمّها " بدأت أمّي تصحبني إلى مكتبة العم علي في أيّام عملي .... بدأت حياتي تتغيّر ، كأنّ ذلك الرّجل فتح لي خزانة من الكنوز ، لم يعد لقب ابنة الخادمة يشكّل أيّ عار أو نكبة بالنّسبة إليّ ."[٣] هذه المحطّات المهمّة في حياة السّاردة شكّلت محتوى الرّسائل الّتي كانت تكتبها في سجنها لأبي الطّيب المتنبّي ، دافعة القارئ إلى مشاركتها في مخاطبة الشّاعر ، ولعلّها كانت تخاطب المتنبّي والقارئ معا حينما تقول : " ....لربّما سيصيبك ما سأقوله بالدّوار والغثيان ، تحتاج أن تكون بكامل عقلك وحضورك.... بكلّ حواسك، وأنا أحتاج أن تعيرني أذنك ، عقلك ، قلبك و ...اللّغة ! وقبل ذلك أو أن أسألك : هل تؤمن بالأساطير؟! ."[٤]

إنّ تلاحم ذاكرة السارد مع ذاته ومع كلّ ما يحيط بها من عوامل خارجيّة أثّرت بها، يضفي على الرّواية " سيرة تخييليّة تستوحي أحداثا عاشها السّارد أو الكاتب في مرحلة من عمره ، ولكن وهو يحاورها وينسج منها مناخا وشخوصا وفضاءا ، يضع مسافة بينه وبينها ويبرز شكوكه في صحّة بعض ما رواه ، ويقرّ بالإضافات والحذوفات التي يقتضيها تأليف الكلام وإعادة تكوين التّجربة على أساس من وعي التحوّلات الحاصلة في الذّات وداخل المجتمع ."[٥] فالسّاردة الّتي عاشت الهمّ

العربي المشترك منذ طفولتها ، وحاربت الفساد في شبابها كونها امتهنت الصّحافة ، مهنة المتاعب ، وجدت نفسها داخل زنزانة انفراديّة كسجينة سياسيّة يتوجّب إعدامها ، ولم تجد من هو جدير بالاستماع إلى بوحها ،غير شخصيّة الشّاعر المتنبّي ، علاوة على استدعائها لشخصيّة عنترة بن شدّاد الّذي جعلت على عاتقه مهمّة استهاض الأمّة العربيّة من نومها .وهو استدعاء أُجبِرت الكاتبة على التّخفي وراءه ، لأنّ مجرّد الحديث عن الرّغبة في استنهاض الأمّة العربيّة يعتبر مثيرا للسخريّة والتهكّم " فما يتوخّاه الكاتب من الابتعاد عن ذاته – بالإضافة إلى النّظر إليها من الخارج – هو إيهام للقارئ بأنّه يتحدّث عن شخصيّة ليست إلّا ضربا من ضروب الخيال ."[٦] إذ تشحذ الكاتبة مخيّلة القارئ إنطلاقا من التّخييل الذّاتي للشّخصيّة السّاردة عن طريق لغة مغامرة ، تلقي من خلالها الحدث الرّئيسي للرّواية بين يدي القارئ:

" _ من أنت يا سيدي ؟ ولماذا تلبس هذه الملابس الغريبة و... تحمل سيفا ؟ ! ماذا ...تريد مني ؟

قال الرّجل بصوت أجشّ :

إنه أنا ، فارس العرب عنترة بن شدّاد !

_ آه ! نعم ...وأنا الأميرة ديانا ... !"[٧]

وحيث حرصت الكاتبة على إثراء الجانب التّخييلي في الأحداث المفصليّة في الرّواية ، مستحضرة لأحلامها و آلامها عن طريق إنشاء صورة شعريّة تبتعد عن اللّغة العاديّة ، حيث تخلخل الواقع وتزيحه إلى الخيال . فإنها عملت على " توسيع مجال الحرّية لمزج الحقيقة بالخيال وإضفاء تلوينات من السّخرية اللّاذعة على كلّ ما هو جدّي ومقدّس ، والارتقاء بالكتابة الشّاهدة على التّمزق والعذاب إلى مستوى تجديد الأشياء والمخلوقات وابتداع شخصيّات ومحكيّات وتخييلات ، واستجلاء ملامح المسكوت عنه ، واستكناه الحقيقة الرّاسخة في ثنايا الخيال ."[٨] فالحدث الرّئيسي الّذي ابتدعته الذّات السّاردة والمتمثّل في مجيء (عنترة بن شدّاد) إلى عصرنا من أجل استنهاض الأمّة العربيّة ، كان بسبب رسالة قديمة نشرتها في إحدى الصّحف ،تقوم فيها

بالسّخرية من الذّات العربيّة وتخاطب أبطال الزمن الماضي، وقد وظّفت الكاتبة هذا الحدث بطريقة استرجاعيّة وكأنّها رغم مرور سنوات طويلة ما يزال لديها بعض الأمل في صلاح حال الأمّة ، وكأنّ رسالتها تشبه صرخة المرأة العربيّة (وامعتصماه) وهذا نصّها :

" 'رسالة من امرأة عربيّة :

(أكتب إليكم بقلب مجبول بعزم امرؤ القيس ، معجون بيأس بن شدّاد ، مخبوز بكبرياء المتنبّئ ، مفجوع كشعر الخنساء ، موجوع كحزن أبي فراس ... أكتب لأخبركم أنّي سأتنازل عن بقيّة ما تبقّى من عروبتي حتّى إشعار آخر ، أتنازل عنها للفقراء والمساكين ، لعابري السّبيل والمؤلّفة قلوبهم والغارمين !... أكتب إليكم يا رجال القبيلة وأنا ألعن شواربكم الّتي حلقتها شفرات " جيليت" و ألعن أرجل خيولكم الّتي تعثّرت بأثواب (....)"[٩] إنّ مخاطبتها للشّخصيّات العربيّة الرّاسخة في التّاريخ العربي ، جعلها تتّخذ من العجائبيّة وسيلة لإضفاء التّخييل على الرّواية ، وهذا ما سنحاول اكتشافه من خلال توظيفها للشّخوص الوهميّة والزّمن الغرائبي والمكان الافتراضي .

العجائبيّة والتّخييل في الرّواية :

لم تجد الكاتبة خيارا أمامها في موقف محاولة استنهاض الأمة، سوى استدعاء شخوص تاريخيّة ، لأنّها تعي أن العرب يتغنّون بأمجاد الماضي ولا ينتبهون لمآسي الحاضر ، وقد نقلت شخصيّة عنترة بن شدّاد ومواقفه من التّاريخيّة إلى العجائبيّة،بعد أن جعلته يغادر زمنه ليعاصر زمننا ، يتمشّى في الأسواق ويجلس في المقاهي ، يخاطب النّاس بلغته الجاهليّة ، مرتديا لباسه العربي ، ويقطع الشّوارع على حصانه الأصيل،" إنّ الإفراط في التّخييل حدّ الوصول إلى الغرائب والعجائب ، بناء سردي لا يحتاج من القارئ إلى التّصديق ، فما عليه وقد ارتضى لنفسه قراءة هذا النّوع من الكتابة ، إلّا أن يمضي متمتّعا بما يقرأ ، فحال كاتب الرّواية في هذا اللّون من الكتابة ، حال من يقول : أنا لا أحاكي الواقع ، ولكنّي أخترع ، ولا ينبغي عليكم أن تصدّقوني ، مثلما تفعلون عندما أروي إليكم ما أحاكي فيه الواقع

".[١٠] فعلاوة على أن التّخييل يعمل على إحداث الوقع الفنّي الجمالي في نفس القارئ وهو المرجوّ من أيّ عمل أدبي ، فهو أيضا يدفعه إلى السّخريّة من كل ما ينبغي أن يكون على ما هو عليه و " يقبل بما يروى له ، ويسرد عليه ، باعتباره ضربا من التّخييل الذي يتضمّن الغريب والعجيب ، وليس المحاكاة الّتي تتضمّن المثيل أو الشّبيه "[١١] وقد جعلت السّاردة القارئ يتابع حوارها مع (نملة) في عشر صفحات من الرّواية ، لتعترف قائلة "...ثمّ قرّرت أن أتوقّف عن القلق إن كنت حقا قد تحدّثت مع فارس من زمن الجاهليّة فلا عجب أن أتحدّث مع نملة اسمها نائلة !"[١٢].

وإذا تحدّثنا عن زمن الرّواية، فإنّ استدعاء الماضي ليكون له دور مهمّ في الحاضر، بشخوصه ووقائعه،يدخله في دائرة الغرائبيّة،لاسيما وأنّ السّاردة جعلت إمكانيّة حلّ مشكلة قوميّة معاصرة ، مرتبط بمواقف وشخصيّات قديمة ، لا يقبل المنطق عودتها إلى الحياة، و " مثل هذا الجمع بين زمن كتابة الرّواية و الأزمنة القديمة ، على اختلاف ما بينها من تتابع وافتراق ، يمنع القارئ من قبول ما يروى عليه ، أو التردّد – على الأقل– في تصديقه تردّدا كبيرا ، وهذا ما يجعلنا نصف هذا النّوع من الزّمن السّردي بالزّمن الغرائبي أو العجائبي ."[١٣] مع التّأكيد على أنّ كلّا من الكاتب والقارئ يدرك المغزى من توظيف هذا الزّمن ، فهو " زمن ذهني يتصوّره كلّ من الكاتب والقارئ من خلال رصيدهما الثّقافي والمعرفي ".[١٤] وإن كان ما يشكّل غرائبيّة الزّمن هنا هو انتقال شخوص تاريخيّة إلى الحاضر، إلّا أنّ السّاردة أضفت على الزّمن بحدّ ذاته طابع غرائبي من نوع آخر ، ارتبط لا محالة بقيمة الوقت و الزّمن لدى الإنسان العربي عموما ، وقد قدّمت فهم الإنسان العربي للزّمن في قالب ساخر لا يخلو من الشّعريّة في قولها " ثلاثة أيّام لإيقاظ أمّة نامت طويلا هو أمر مثير للسّخريّة... وكفرد من هذه الأمّة العظيمة أحتاج إلى سبع سنوات لأستيقظ من نومي ... سنتين لأفتح عينيّ وأستفيق نوعا ما ، ثلاث سنوات أتكوّر فيها في فراشي لبعض الوقت وأتنعّم بدفئه قبل أن أغادره ، أقضي سنة كاملة في جلستي داخل الفراش و أتمطّى قليلا ، وأحتاج سنة أخرى كي أزيح الغطاء وأضع رجليّ على

الأرض كي أنهض وأتّجه إلى الحمّام !!"[١٥] وحتّى إن بدا الوصف في هذا الحكي منزاحا عن الواقع إلّا أنّه يعمل على دعم الجانب الحقيقي لكيفيّة تعامل الإنسان العربي مع الزّمن ، وذلك من أجل ضمان تأويل من لدن القارئ يضمن تحقّق محتوى الرّواية عموما ودفع القارئ إلى تصديقها كما لو كانت تجربة حقيقيّة .

لقد اتّخذت الكاتبة من العجائبيّة أصباغا خياليّة تلوّن بها الحقيقة ، في سعي منها إلى كشف أحلامها أمام القارئ وجعله شريكا لها في الحلم و الواقع ،حتّى أنّ التباس الحقيقة بالخيال أشكل على السّاردة نفسها قبل أن ينتقل إلى القارئ ، إذ تقول في وصف لحظة مجيء عنترة بن شدّاد " فركت عينيّ أتأكّد من أنّ ما أراه هو مشهد حقيقي !

– ربّاه.. !!صحيح أنّني دعوتك أمس أن تهبني فارسا ولكن هذا ؟ لم يكن ضمن ما تمنّيته ! كلّ الفتيات يحصلن على فارس أحلام ، لِمَ أحصل أنا على كومة الغبار هذه ؟ !

تمتمت في حنق :

– ثمّ إنّ الفرسان يأتون على جياد بيض !"[١٦]

ويبدو أنّ السّاردة قد أطلقت العنان لخيالها من أجل تصوير أحلامها وخذلان الواقع لها بلغة بسيطة لا تخلو من الشّعريّة، تتوفّر فيها سمات التّخييل الذّاتي المتمثّلة في " حرّية الكتابة، وعدم الرّضوخ لإمرة الوعي ،والتّداعي الحر والتّلقائيّة وإطلاق العنان للشّعور الدّاخلي ، وهذا ما يجعل التّخييل الذّاتي سيرة ذاتيّة في متناول النّاس جميعهم على اختلاف مستوياتهم التّعليميّة والثّقافيّة".[١٧]

آليات التّخييل الذّاتي :

يظهر للقارئ أنّ الكاتبة تتّبع طريقة خاصّة في السّرد تجعلها تركّز على محكي التّخييل أكثر من محكي الرّواية ، وذلك بواسطة آليات أسلوبيّة اتّخذتها كوسائل أساسيّة في صنع حبكة النّص ، نذكر منها ما يلي :

التّخييل عبر التّناص :

تحيلنا السّاردة إلى تناصّات عديدة ، أثّثت بها النّسيج التّخييلي للرّواية ، استدعت من خلالها أسماء لشخصيّات مشهورة، أدبيّة ،سياسيّة ،

مسرحيّة ،عسكريّة وفنيّة ، كما وظّفت بعض النّصوص من أعمال أدبيّة شهيرة ،ربطتها بالعالم التّخييلي في الرّواية، لأنّها تعي أنّه "حينما تصف الشّخصيّة الرّوائيّة معاناتها قد لا تصل حرارتها إلى المتلقّي ،لكن حين تكون الإحالة على معلوم عنده ، تتشخّص الدّلالة أكثر وتفهم بشكل أوضح."[١٨]فحين يتمكّن الحزن من السّاردة ،تنزوي لكتابة الرّسائل لأبي الطّيب المتنبّي ،فتذكر الرّسائل الّتي كتبتها (أولغا) لزوجها (أنطون تشيخوف)، معبّرة عن ذلك في الآتي"كلّ ما يمكن أن يشفي جراحي الآن هو أن أكتب إليك ، أشعر أنّي سأبرأ عندما أفعل ذلك،ولا يهمّني بعد الآن إن كانوا سيتّهمونني بالجنون لأنّني أكتب خطابا إليك بالذّات بعد كلّ تلك القرون الطويلة الّتي مرّت بعد رحيلك... لقد كتبت أولغا لزوجها أنطون تشيخوف أجمل الرّسائل بعد أن مات ."[١٩]وكأنّها تهوّن على نفسها بكونها ليست المرأة الوحيدة الّتي تكتب الرّسائل لرجل ميّت ،ثمّ تورد نصّ رسالة من رسائل أولغا تحكي فيه قهرا مشابها من ذاك الذي تعانيه السّاردة ، في محاولة منها لإيهام القارئ أنّه سيكون من الطّبيعي أن يتحدّث الإنسان المقهور إلى الأموات.

وفي مواضع أخرى من الرّواية تستدعي مقولة محمد الماغوط " هذا القلم سيقودني إلى حتفي ... لم يترك سجنا إلّا وقادني إليه ولا رصيفا إلّا ومرّغني عليه."[٢٠]، فهي تعيش أيضا تجربة مريرة في السّجن ،بسبب كشفها للفساد المتفشّي في البلاد ، وهي ذات التّجربة الّتي أوصلتها إلى حافّة الجنون بمحاورة الموتى وكتابة رسائل مليئة بالتّخييل الذي جعل منها رواية ذات طابع خاص ، كلّ ذلك في زنزانة ضيّقة وليل" كليل (كافكا)عندما قال :لا يزال اللّيل ليلا أكثر من اللّازم."[٢١]

ربطت السّاردة أغلب التناصّات الّتي وظّفتها بالتّجارب الخاصّة الّتي عاشتها ، لاسيما وهي تجعل من ذكريات طفولتها محطّات تعمل من خلالها على إضفاء الطّابع التّخييلي على مواقف حياتها المعاصرة ، فتقدّمها في طابع مغاير " تهدم وتبني حسبما يلائم تجدّد الظّروف وتغيّرها ، وتجد التّعليل والمعاذير لأشياء سابقة ، لأنّها في عمليّة كشف دائم، ومعنى ذلك أنّ الماضي شيء لا

يمكن استرجاعه على حاله ، ولا مناص من تغييره بوعي أو بغير وعي ."[٢٢]فتقول :"عندما كان (دوستويفسكي)يتحدّث في روايته (مذكّرات من البيت الميّت) عن الاشتيّاق والعزلة والانفراد بنفسه وسط خليط من السّجناء قال : (هل كان بإمكاني مثلا ، أن أتذكّر الألم الموجع والمفزع عندما لا أخلو مطلقا إلى نفسي ولو لحظة طوال عشر سنين)..."[٢٣].فكلّما اتّسعت ثقافة القارئ ، كلما زادت مساحة المتعة الفنيّة الّتي يحدثها التّخييل في نفسه ، لأنّه وهو في " مغامرة القراءة والتعرّف على مالا يعرف من أحداث وتفاصيل صيغت صياغة لغويّة ، فإذا به يفاجأ بما يعرفه في غير مكانه ولا سياقه ولا أجوائه ، إنّه الكسر لأفق الانتظار الذي يولد الدّهشة و المتعة ."[٢٤]

إنّ تأثيث النّص بشخصيّات مرجعيّة أدبيّة وسياسيّة وتاريخيّة يفرز عملا إبداعيّا يغلب عليه التّخييل الّذي يسعى صاحبه لإعادة تشكيل الواقع بما يليق بالحالة الهجينة الّتي يعيشها المواطن العربي في كلّ بقعة من بقاع الوطن العربي الكبير ، والسّاردة تعترف أنّ مواجهة هذا الواقع أشبه بمواجهة دوامة إعصار ينبغي عدم الوقوف في طريقها " (لا تقلقي يا ليونتسكا إن لديّ أجنحة) قال (نيكوس كازانتزاكيس) ضاحكا لزوجته وهي تحذّره أن ينزلق بينما كان يقفز ويركض مسرعا ليواصل الكتابة...كان لديه الكثير ليقوله ، وأنا أيضا لديّ الكثير لأفضي به، فالحياة تكون مجحفة أحيانا لدرجة أنّها لا تمنحك الفرصة لقول شيء... ليتني أملك أجنحة مثل كازانتزاكيس ."[٢٥]إذ يتّضح هنا أن هذه التّناصات تجعل النّص يحيل إلى الذّات المتخيّلة بدل أن يحيل على خارجها .

ونخلص إلى أنّ استحضار شخوص من التّراث الأدبي العربي والانساني يكشف تشابك الرّوابط بين الهمّ الشّخصي والهمّ الجماعي ، وإن كانت الرّواية توحي بحدوث عمليّة تخييل لسيرة ذاتيّة إلّا أنّ " الجانب التّخييلي حاضر بقوّة كما أنّ التّصوير الرّوائي يمارس نوعا من المونتاج و التّكنيك يجعل الحدث الواقعي أحيانا مجزّأ" إلى زوايا نظر تتمثّل في تبئير متخيّر لكيفيّة نقل الحدث إلى المتلقّي "[٢٦] وهذا ما عمدت إليه الكاتبة من خلال دفعها للقارئ المثقّف إلى الحفر في ذاكرته الأدبيّة ومشاركتها آليات التّخييل .

التّخييل عبر المفارقة الزّمنيّة :

تبرز المفارقات الزّمنية انطلاقا من موقعها من الزّمن الأصلي للسّرد ، وتتعدّد بسبب الخلل الحادث في تتابع الأحداث واستدعاء وقائع ذات انحراف زمني عن طريق الاسترجاع أو الاستشراف ، إذ أنّ "من أشكال العدول عن السّرد النّمطي ما يسمّيه جينت باسم المفارقة الزّمنيّة ، لأنّ الكاتب–في الحقيقة– لا يكتفي بتغيير اتّجاه الزّمن من الحاضر مثلا إلى الماضي ، وإنّما يقوم أيضا بتعديل اتّجاه السّرد من السّرد النّمطي الخطّي إلى سرد متكسّر أو متقاطع يخالف فيه توقّعات القارئ ، الّذي يحس لدى توقّف الرّاوي ، وتغيير الاتّجاه ، بتوق شديد لمعرفة الجديد الّذي تؤول إليه هذه الحركة."[٢٧] فالمفارقة الّتي يتلقّاها القارئ تبدأ منذ كشف السّاردة عن الموقف الّذي سيجمعها بعنترة بن شدّاد، وتبدي سخريتها من هذه البادرة العربيّة الّتي نشأت من محض الخيال "... كل ما استطاعوا فعله هو جمع شخص من الجاهلية ، بشخص من الزّمن المعاصر كي يذهبا معا في تلك المهمّة ، بدا من كلامه أنّ مجلس القبيلة يشكّل قدسيّة خاصّة لديه ، وأنّه غير مسموح انتقاده أو التّعقيب على قراراته. !"[٢٨] وهذا الموقف الذي يعتبره الانسان المعاصر ضربا من الجنون هو في الحقيقة " انزياح كانت الغاية منه تجنّب الرّتابة الّتي تغرق المتلقّي –أحيانا– بإحساس نصيبه من التشويق والرّغبة في المتابعة "[٢٩].

وقد عمدت الكاتبة إلى إلقاء الضّوء على مراحل عديدة من طفولة الشّخصية السّاردة و أضفت عليها قوالب تخيلية، استفادت منها في نسج الخيوط الرّئيسية في الرّواية و ذلك لاعتبار الوظيفة المرجعيّة بوصفها حكاية استكشافيّة يمتزج فيها الواقعي بالخيالي..." أذكر ذلك اليوم، أوّل يوم في المدرسة عندما طلبت منّا المعلّمة جميعا أن نعرّف بأنفسنا و جاء دوري... صاحت بي: (أمينة العربي، حدّثينا عن نفسك و عن عائلتك)... كان أمرا محرجا، همس هشام في المقعد الخلفي: (ابنة الخادمة) فضحك مع زميله الأخرق... حسنا ألا تبدو تلك العبارة على وزن عنوان رواية (ابنة الحظ) لايزابيل اللّيندي..."[٣٠] و يبدو أنّ الكاتبة أرادت تمرير رسائل عبر الرّواية للشّباب العربي الّذي يشاركها الواقع و لا يشاركها الخيال، و كأنّ

واقعها ما هو إلّا إفراز لطفولة شقيّة حاولت جادّة أن تجعل منها حافزا من أجل تحقيق حياة أفضل،

و لكن المطاف ينتهي بها في زنزانة انفراديّة، منتظرة تنفيذ حكم الإعدام.و من خلال المفارقة الزّمنية الرّئيسية في الرّواية تتفرّع مفارقات ثانويّة، عملت على تكثيف الأداء التّخيلي الحاصل في تعامل الشخصيّة السّاردة مع باقي الشّخصيّات، تقنيتي استرجاع و استباق الزمن، ممّا شكّل مفارقات زمنيّة لا تخلو من التّناقض، بسبب تراكم الأحداث، و استغراقها مدد زمنيّة طويلة نوعا ما، فضلا عن الاسراف في ذكر التّفاصيل.

خاتمة:

قد يغدو التّخييل الذّاتي وسيلة لكشف المتخيّل الجمعي، بكل ما يحمله الفرد من آمال و هموم، يتشارك فيها مع مجتمعه، حيث يأخذ التّخيل شكله النّهائي عبر الكتابة المنزاحة عن الواقعيّة، لتمنح سلطة التذكّر و التخيّل و الاستشراف للذّات الكاتبة، و إجمالا للقول يمكننا أن نصل إلى أنّ الرّواية حاورت شخصيّات عالميّة مختلفة من أجل إضفاء الوقع الفنّي و الجمالي على الجانب التخيلي للأحداث، كما أنّها استدعت أهم الشخصيّات العربيّة حمّلتها هموم و أسئلة الذّات في أبعادها و انشغالاتها الفرديّة و الجمعيّة. و من هنا جاز القول بأنّ الكاتبة قد خاضت تجربة فريدة، قامت خلالها بشحذ معارفها و ثقافاتها، و دمج تجربتها الحياتيّة بأحلام المواطن العربي النّزيه، بأن جعلت القارئ المثقّف يشاركها في استعمال آليات التخيّل الّتي ارتكزت عليها الرّواية.

الهوامش :

[1] – الموقع الرّسمي لمحمد الدّاهي: http://www.mohamed-dahi.net/site/news.php?action=views&id=119

[2] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ، دار ثقافة للنّشر والتّوزيع ، بيروت ،ط١،٢٠١٦، ص٣٥ .

[3] – المرجع نفسه ، ص ٣٨ .

[4] – المرجع نفسه ، ص ٤٢.

[5] – محمد برادة : دليل العنفوان :تحويل السّيرة إلى تخييل والتذكّر إلى تجربة في فضاءات روائيّة ، منشورات وزارة الثّقافة ، المغرب ، ط١ ، ٢٠٠٣،ص٢٦٦ –٢٦٧.

[6] – جورج ماي : السّيرة الذّاتيّة ،تع: محمّد القاضي وعبد الله صولي ،المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقق والدّراسات ،بيت الحكمة ، قرطاج ،تونس ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠.

[7] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٠٣.

[8] – محمد الدّاهي : الموقع السابق

[9] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٠٤.

[10] – ابراهيم خليل : بنية النّص الروائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط١، ٢٠١٠،ص٢٣٤

[11] – المرجع نفسه ، ص ٢٩٢.

[12] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٥٢.

[13] – ابراهيم خليل : بنية النّص الرّوائي ، مرجع سابق ،ص ١٢٤

[14] – المرجع نفسه ، ص ١٢٦.

[15] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٥٨.

[١٦] – المرجع نفسه ، ص ١٠٣.

[١٧] – محمد الدّاهي : http://www.mohamed-dahi.net/site/news.php?action=views&id=119

[١٨] – عيساني بلقاسم: التّناص ، دراسة في المنهج والتّأويل ورهانات التّرجمة ، مؤسّسة كلمة النّشر والتّوزيع ، تونس ، ط١،٢٠١٦،ص٢٧٢

[١٩] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٣٧.

[٢٠] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٦١.

[٢١] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٦١.

[٢٢] – انظر ، احسان عبّاس : فن السّيرة، دار الثّقافة ، مصر ، ط١٩٨١،٥،ص١١٣.

[٢٣] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ١٠٥.

[٢٤] – عيساني بلقاسم : التّناص ، مرجع سابق ، ص٢٧٣.

[٢٥] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ٢٠٢.

[٢٦] – عيساني بلقاسم : التّناص ، مرجع سابق ، ص٢٧٨.

[٢٧] – ابراهيم خليل : بنية النّص الرّوائي ، مرجع سابق ،ص ١٠٣.

[٢٨] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ٢١٢.

[٢٩] – ابراهيم خليل : بنية النّص الرّوائي ، مرجع سابق ،ص ١٠٤.

[٣٠] – منجية إبراهيم : يخبّئ في جيبه قصيدة ،ص ٣٤.

التشكيل الجمالي للفراغ المسرحي
في عرض مسرحية سفينة آدم

م.د. فيصل عبد عودة

الفصل الاول

الاطار المنهجي

أولاً :مشكلة البحث والحاجه اليه

يُعد البعد التشكيلي في أي عمل فني مرتكزا اساسا في العملية الابداعية ، بما له من تحايث معرفي مع التجربة الجمالية ، لكي تنسج علائقية محتملة الحدوث ، أو تحدث مع تنوعات المعرفة المختلفة التي هي الموضوع الفني الجمالي والفكرة القصدية والمبدع الفنان والمتلقي البصري .وهذا يحدث في فضاء أنشائي جمالي متحرك للعمل الفني والذي هو فضاء العرض المسرحي، حيث يكتسب العاملون من خلال التعامل مع التجربة الجمالية فكراً أبداعياً يتسم بالبحث عن تشكيل شكل ومضمون العرض بحرية اكثر ليجعلهم قادرين على التحكم من خلال الادراك والوعي بالوظائف البصرية والسمعية والحركية لبنية النص والعرض بين مختلف العناصر التي تشتغل في الفراغ المسرحي من كتل وخطوط والوان واصوات واضاءه ومكملات اخرى.

وهنا يقتضي السؤال: كيف تعامل الطاقم المسرحي ومنهم المخرج مع المعادلات الجمالية المتشكلة في هذا الفراغ والسيطرة على التجربة الانشائية ومدلولاتها الجمالية من انتاج عرضاً مسرحياً تجذّرت به القيمة التشكيلية للفراغ؟ بل كيف تجلت الصورة المتشظية التوليدية الى معاني بمختلف الاتجاهات الفضائية ومنها

السمعبصرية بعيدة عن الاشارة الواقعية ومختلفة كلياً بالازمنة والامكنة ،بل اصبحت الحركة والايقاع محوران رئيسيان في تشكيل الفراغ ؟؟.كما عبر عن ذلك أمبرتو أيكو بقوله عن الحركة في العمل المفتوح" أن وفرة الاشكال في الفن الحركي المرهقة لعين المشاهد لما تتركه له في حرية التفسير، لا علاقة لها بتسجل حدث ارضي فهي تسجيل الحركة ، والحركة اذا هي خط له اتجاه فضائي وزمني تعب عنه اشاراته التصويرية ، ويمكننا تتبع هذه الاشارة من مختلف أتجاهاتها .. ومن خلالها تشدنا الحركة لنقتفي اثرها الضائعة ونتوقف عندها مع اعادة اكتشافها ، وفي ذلك اكتشاف للغاية الاتصالية "(٤٥,١)

لذا فأن أستكشاف طرق تعبير جديدة هو البحث عن لغة بصرية جديدة من خلال الجدلية بين بين المخرج والعاملين لإيجاد صورة مرئية مسرحية تؤسس على الوجود المتفاعل والحي ما بين حركة الممثل والفراغ بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة يتم التعبير عن الافكار برموز بصرية لها دلائل في الفراغ المسرحي الذي هو فراغ زماني ومكاني في آن واحد:

زماني:(الكلمة– الموسيقى–الإضاءة).

مكاني(جسد ألممثل ألمناظر المكملات).

ثانياً: أهداف البحث

يهدف البحث الى:

١– معرفة مبدأ "التطبيع الأسلوبي Stylization" الذي بمقتضاه يفرض المبدع

المخرج أسلوباً معيناً على العرض لادراك المعاني المشتركة التي تتشكل في الفراغ المسرحي جمالياً.

٢– كيفية اشتغال العاملين مع نص يتماهى مع المقدس المغلق بضوء الواقع

المعاش من قبل المتلقي .

ثالثا: أهمية البحث

تتجلى اهمية البحث من خلال:

١- توثيق الرؤية الفنية البصرية جمالياً في العرض التي اعتمدت على منحى

التخيل والتأثيرفي الفراغ وليس الوصف والنقل.

٢- توظيف الفراغ المسرحي كرمز فني جمالي له دلالاتة ومناخه الحسي

والنفسي الدرامي سعياً وراء القيم الجمالية الخبيئة في تشكيله.

رابعا:مصطلح البحث

التشكيل الجمالي :

اجمعت المعاجم اللغوية التي تناولت هذا المصطلح – لغة- بالعودة الى جذره اللغوي "شكّل: تشكيل، على أن معنى الفعل يتصل بالجانب التمثيلي ،المرئي- التصوّري "تشكّل: تصوّر وتمثّل"(٤٩٣,٢). فأسهم المستوى الاصطلاحي في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى والسمو به لبلوغ محايثته التصويرية والتعبيرية القصوى.

ويرى جادامير:" أن التشكيل الجمالي هوخبرة تحت تصورات ذهنية تصبح حقيقة ملزمة تصوّر عالم المظهر من خلال استخراج الصورة المتخيلة من الاشياء بل واسقاط الصورة المتخيلة في الاشياء في عملية واحدة ، وهكذا يحدث التامل الجمالي الذي يكون موجهاً في المقام الاول نحو قوة الخيال باعتباره القدرة البشرية على بناء الصورة المتخيلة".(٩٠,٣)

وفي البحث يعمل مصطلح **التشكيل الجمالي إجرائيا:**على وفق المحتوى الاصطلاحي التعبيري له في مجال فن المسرح الى الدرجة التي اصبحت دلالاته تشتغل بفضاءات هذا الفن الذي اخذ بعدا واسعا وديناميا جمالياً يعتمد على المعالجة البصرية المنتجة من حس المخرج الخالص ورؤياه وباعتماد التجريد بهدف الابتعاد عن المعالجات الواقية للتشكيل.

خامساً: حدود البحث

١- الحدود الموضوعية: العرض المسرحي لمسرحية" سفينة أدم " تأليف: علي عبد النبي الزيدي واخراج الدكتور ياسين أسماعيل .

٢- الحدود الزمانية: عرض ١٧-٥- ٢٠١٥م

٣- الحدود المكانية: العراق – بغداد – مسرح قسم التربية الفنية –كلية الفنون

تجريبية الفراغ والوعي الضدي في عرض سفينة آدم

أن فعل التجريب ينطلق من الوعي الضدي الذي يبدأ بنقض المسلمات ولا يعترف بالمطلقات والثوابت .فأن الفعل يتحول الى مصدر حيوية لا تقتضي مباهجها بل تتجدد دائما على مستوى القدرات الابداعية الاخراجية . فالفعل الضدي هو الذي يتبنى فعل التجريب في حركته المستقبلية حيث المسائلة الدائمة التي تحرر الحاضر وتستبدل بما وقع احتماله ما يمكن ان يقع . فأن جذرية هذا الوعي هي التي تحدد مدى قدرة الفعل التجريبي على متطلبات العرض وفضاءاته التي يشكل الفراغ محمولاً أبستمولوجياً على استشراق العهد الأتي معرفيا. "ولتحقيق هذا لابد من اعتماد سينوغرافيا داخل الفضاء والفراغ المسرحي ،لان فعل السينوغرافيا هو اقامة لعبة التوافقيات والأبعاد بين فضاء النص وفضاء الخشبة وهو ايضا بنية كل نسق في ذاته وفي علاقته بالأنساق الاخرى ."(٢٢٤,٤)وهنا تصبح خصوصية العروض المسرحية من حيث هي افعال أدائية تمارسه مجموعة تهدف الى تحقيق هدف وتوصيل رسالة تتلقاها مجموعة كبرى تفعّل هذه المجموعة على مستوى الحضور الجمعي لهذه الافعال وهي السبب الاول في اشتباكها المباشر مع القضايا الحيوية المؤرقة للجمهور التي يتلقاها بالحوار وفي فعل الحوار الذي هو الطبقة الحوارية للعرض المسرحي اولا وخصوصا على مستوى التجريب فهو ليس حوارا مقصورا على مؤدين يتحركون على خشبة يتبادلون الحوار فيما بينهم دون وعي منهم بالأطراف الاخرى المكونة للعرض المسرحي والتي تشاركهم في فعل الحضور وإنما هي حوار متوتر يدور على ثلاثة مستويات متزامنة على الاقل : حوار بين مؤديين وحوار بين كلمات هؤلاء المؤدين وكل علامات العرض غير اللغوي ،

وحوار بين كلمات الاداء وعلامات العرض من ناحية واستجابات المتلقين من ناحية اخرى.وإذا كانت حوارية المسرح علاقة متعددة الابعاد متباينة المستويات فذلك لأنها علاقة مفتوحة تحطم الوجود الرمزي لكل حائط ، وتشرك المتفرج بكيفية استبدال صفاته السلبية بأخرى ايجابية للإسهام في انتاج وإعادة انتاج العرض بواسطة الحوار أو فعله ويترتب عل ذلك ان مشاهدة الفعل التجريبي للمسرح هو اسهام في ادائه وتوسيع لدائرة الانتاج الذي يتطلب نقل الفعل من المنعزل الى الميدان والساحة والشارع المفتوح.

فإستراتيجية فعل التجريب هو تثوير وعي الجمهور وتحويل الوعي الثائر الى وعي ضدي ، نقضي، نقدي لا يكف عن مسائلة كل شيء ابتداء من حدوده هو بوصفه وعيا وانتهاء بحدود اللغة – ألنظام السلطة – القوة.

" فالمتلقي المثالي ينبغي ان تكون لديه استجابات عدة للعرض وهي ان يتحول الى الموضوع الحقيقي للعرض وهو الحدث المبتكر في العرض المسرحي الذي ينتج من طبيعة المسرح السمعية والبصرية والحركية الي تمثل نظام جدلي علاماتي رمزي(٧٤,٥)

لذلك تفرّد العرض المسرحي بين الانشطة الانسانية بتوظيفه لعدد كبير من المهارات البشرية الادراكية والحركية واللغوية وفنون اخرى حداثوية . فقيمة العرض تكمن في هذا النسيج من التوظيف لهذا القدر الهائل من المعرفة البشرية وتحقيق الرد الفكري والجمالي فضلا عن توليفه لعلوم نفسية – وجدانية وتكنولوجية توثق العلاقة بينه وبين الجمهور . ومن هنا نستطيع ايجاد قياس فاعلية العروض في تنشيط الاحساس بالانتماء الى المجتمع بصورة مباشرة من خلال العلامات الاجتماعية التي يولدها بين الجمهور وبين المؤدين من خلال حجم الاحساس بالانتماء للجماعة الذي يفجره ومداه من ناحية اخرى.لقد حققت تجارب مسرح الجماعة او مسرح المجتمعات الصغيرة وخاصة على مستوى جمهور معين حققت نجاحا كبيرا في المجتمعات السكنية التي يتسم معمارها الحديث بالقسوة والصرامة . فساعدت العروض الجماعية المشتركة في تجسيد

الاحساس بملامحها الكئيبة وتلطيف اجوائها الموحشة وهذا ما اصبح ملائما في تهيئة جماليات للبيئة المعاشة . فاتخذت أنشطة مسرح الجماعة مثلا صورا مختلفة كالمهرجانات والطقوس والاحتفالات الصاخبة وهذا ما اشار اليه (روسو) الى هذا النوع من العروض الجماعية الاحتفالية الذي قال : أن مسارح الجماعة تنشط الاحساس بالانتماء للجماعة حيث يدرك الجمهور انهم تحولوا الى مؤدين ويمثل هذا التحول في المنظور من طرف الى نقيضه الاساس التي تبنى عليه كل العلامات التي تنشأ بينهم.

الفن المسرحي هو تعبير عن الانسان الذي يشكل مركزا ومحورا للكون والمجتمع الذي يسمو بهذا الفن ان يكشف رؤية إخراجية بأساليب اصطلاحية بهدف ايجاد معادلات ايقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحي. بداية من دراسة نص (سفينة ادم) وتحليله وتفكيك مدلولاته وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات لتنبعث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية التي تحيلها كائنا حيا يستمد حياته من حياة الممثلين ومن الوسائل المسرحية المبسطة بهدف تحقيق المستوى العلمي والحرفي للمثل . فيعد المسرح رمزا لملابسات الحياة وهي الملابسات التي يتحتم على الانسان التواجد بها.

فجدران المسرح والخشبة ترمز الى حتمية الخلاص وكذلك اهمية الجسد بالنسبة الى الممثل لتجعل منه رمزا في العرض.

أما العقل والطاقة العقلية المشبعة هي الوسيلة لتجسيد المعاني والألوان والأفكار والتوجهات التفسيرية وهي الوسيلة لعقد تواصل فكري من الجمهور من خلال الكلمة ومدلولاتها حيث حدد العقل هذا المدلول بحسب التفسير الانساني الذي جاء به الممثل .

لقد تعامل أسلوب العرض بتجريدية كبيرة وبدرجات مختلفة احتوى بداخله أساليب عدة كالشكلية التي تمضي في البعد والتجريد عن الواقع الموضوعي. فالمناظر كانت مناظر (مؤسلبة) أي التي مالت الى الاختزال الشديد بدلا من المحاكاة او التمثيل الحرفي ، ومن ثم فهي لا تحاول خلق

صورة مسرحية واقعية وإنما تسعى الى خلق مناخ تشكيلي اعتمد على عناصر اربعة:

١- الخلفية التشكيلية (ستار خلفي ومدخل لخروج ادم)
٢- الجوانب او الاجنحة وهي عبارة عن تشكيلات مجزأة بأنابيب تصريف المياه بلاستيكية استخدمت هي الاخرى للإضاءة.
٣- كل الجزئيات المتحركة او الثابتة التي تشغل سطح خشبة المسرح مثل الدكة، ألمقاعد المدرجات .
٤- مقدمة خشبة المسرح مفتوحة على مقدمة جلوس الجمهور .

لذلك اصبحت الصورة المرئية كلٌ متكامل وأساسها القيم الخطية لجسم الممثل كأشكال متحركة في الفراغ المسرحي تتقابل وتفترق وتتباعد وتتواجه فتملأ الفراغ المسرحي حياة.

أن هذه الانساق المتتابعة ترفض تطبيقها الانساق الخطية البسيطة بل هي (تعرية للاتتابعية) النظام النصي وهي ليست مقصودة هذه التعرية مع انها مقيدة ومثمرة كونها تهشم النص المسيطر باضطراب تنظّم لعملية العرض المسرحي .

فنرى "(لوكومت) وهو المدير الحالي لجماعة وستركروب المسرحية بأمريكا. بأعماله يعيد العرض الذي يتحرك نحو لامركزية النص الدرامي وأن يوضّح عن طريق المجال المجهري حدوده الخشنة واضطرابه الداخلي ."(١٣٨,٦)

بمعنى أن المناخ الحواري أضاف تهيئات لمشاهد مواجهة مفجعة مأساوية ربما عن طريق الحوار بين الزوجة والحبيب . فالتوتر الدرامي هو اللحظة التي تبلغ فيها اللحظة الانفعالية ذروتها. فالممثل اصبح جزء من التشكيل الكلي للعرض ،والجو النفسي هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع والموسيقى مستهدفاً كسر حواجز الايهام بين الخشبة والجمهور. لذلك اعطى للعرض شكلاً نحتياً نافراً وغائراً من خلال املاء فراغات الخشبة يجسد الممثل والحركة اللولبية الدائرية

والمستقيمة والإيقاعية العسكرية احياناً كي تحتوي فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة التي تسهم في تنشيط خيال الجمهور فتحدث عملية جدلية بين الممثل – ألعرض والخاصة– الجمهور.

أن هذه الرؤية التشكيلية قد حررت المسرح من تاريخية الصورة وتأريخ شخصياتها ، فالدلالات الصورية تتوالد من توليفات العناصر المسرحية التي أدت الى خلق المناخ الدرامي المناسب.

إن استخدام بعض الخامات الحديثة في العرض كالحقيبة والبالون والكفن والسيجارة وطرائق توظيفها هي أيضا محاولة لإعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحي ودفع المتفرج الى الوعي واليقظة حيث تعيش عصراً مضطرباً جداً.

لقد كان البحث عن الجوهر الديناميكي لتشكيل الفضاء في الفراغ المسرحي وليس البحث عن الشكل الظاهري للطراز التكويني الواقعي إن تحرير الممثل من أسر المنظر التأريخي الذي هو نتاج المخيال النصي له الأثر البالغ بحيث يشترك الجمهور بخياله للصورة أكثر فعالية حيث تصبح الأفكار واللغة في أهمية الحدث المسرحي .

فسفينة آدم لم تبقَ سفينة والحبيب لم يبق هو الآخر حبيب والجثة ليست المتوفي ، فجاءت الحركة التعبيرية لتعطي نوعاً من تكثيف القهر والحب.

لذلك أعتمد عرض سفينة أدم على تشكيل الفراغ الذي لا بد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول الى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحي خاضعة لمعطيات النص الدرامي والرؤية الإخراجية ومن جملة هذه الأسئلة هي ماهية القيم الدرامية التي يجب تأكيدها في هكذا عرض وكيف يمكن الحصول على التنوع في مناطق التمثيل من خلال الاكسسوارات لمحدودية الظروف في ظل محدودية الإنتاج وكيف يمكن معالجة السفينة – السطح تشكيلياً ، وكيف يمكن توفير عناصر الابتكار في التنفيذ الذي من شأنه

أن يخدم السينوغرافيا ، وما هي الالوان التي تم استخدامها في الملابس أو في فضاء العرض حيث هي الشكل المتحرك في الفراغ المسرحي بمستوية الأفقي والرأسي وكذلك دور الإضاءة في تحويله الى عالم حسي موحد ومدى ما يمكن أن تحدثه في تغير الأمكنة.

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك في الفراغ المسرحي الذي هو العنصر الوسيط بين النص والعرض ، فهذا الفراغ يتم فيه التجسيد المرئي للعرض ،من هنا لم يهتم المخرج بالمنظر المسرحي بوصفه زخرفة تشكيلية داخلية بل من اجل تأكيد المكان الذي يكشف عن الشخصيات الاربعة ،القبطان آدم والزوج والزوجة والميت ، حيث ساعد على توضيح الجدل وتأكيده وذلك باختبار دقيق لمستويات الفضاء المتداخلة والمتقاطعة والمتعامدة التي من شأنها تحريك مخيلة المتفرج بخلق اماكن تتم عن مستويات السفينة وتخلق أماكن تمثيل تقدم الدافع الحقيقي لحركة الممثلين حيث تم استخدام الأسلوب التجريدي الذي لا يهتم بالتطابق بين شكل السفينة الظاهري والمعطيات التاريخية للسفينة ،وذلك من اجل طرح معانٍ كلية للنفاذ الى ما وراء الشكل الخارجي حيث يميل المسرح الى فن التجريد.

" فالتعامل مع الفراغ المسرحي في عمل المخرج لا يقتضي بالضرورة أن يكون هناك ديكور مسرحي تتم معاملته حركياً مع أداء الممثل ، إذ أن العملية الحركية التي ينبغي أن يقوم بها المخرج هي عملية كتابة جسدية ،فالممثل من شأنه أن يملأ

الفضاء بجسده وعلى المخرج أن يقوم بناء جملة حركية هي التي تشغل هذا الفضاء والفراغ بشكل جيد ..." (١٥٥,٧)

بمعنى أن المخرج لا يحتاج الى تأثيث دلالي في الفراغ المسرحي عندما بدأ الزوج بالتذكر لسنين الحروب في الوطن بل حركته الواسعة وتشكيل جسده أعطى إيحاءا دلالياً لذلك ، فمن خلال جسده تولدت ضلالات تشكلت بحركات دورا نية حطمت الجمود الكائن في الفراغ وأنتجت

صورة حركية لدى المتفرج أكدت قيمة الديمومة للحدث.

فالحركة أكملت البناء العام المرئي لوجود العرض من خلال روح الكشف والبحث لدى المتفرج عن الهدف الأسمى .فالمساحة البصرية فارغة تماماً بل هي في انتظار الحضور الحي للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه الذي اعتمد المخرج تكرارات حركية في جسد الممثل عبارة عن منحنيات تعطي دلالة الإرهاق والتعب من ألوجود كذلك الخطوط المتعرجة للحبيب والزوجة التي تثير الحب والغزل جمالياً.

فالخط المنحني هو خط مستقيم أصلاً ينحني لأعطاه قدرة تعبيرية تسمح بالليونة في اعوجاج الخط. فمحاولة المخرج عن طريق الخط والملمس أن يخلق توترات في عمق الفراغ المسرحي بهذه الخطوط بهدف إيقاظ الجهاز العصبي للمتفرج بشكل متعمد واحداُ ارباك للإدراك الاعتيادي للصورة المسرحية المرئية حيث تبدو الاشياء في الفراغ على ابعاد متناظرة في حين انها في الواقع تكون على ابعاد مختلفة .

" فحقيقة المسرح لديه القدرة الكامنة والتي لا يعرفها سواه من اشكال التعبير الفني على تقديم وجهة نظر واحدة من خلال الكثير من تقنياته المدهشة التي تبنى على عالم واسع من النقوش البارزة والخطوط والمستويات ."(١٠٤,٨-١٠٥)

أي ان الخطوط والمستويات تمتلك من الترددات والبواعث الجمالية التي تنتجها هذه الترددات اشبه بالذبذبات البصرية المستمرة ، اما التوترات فتنتج لغة تشكيلية في الفراغ تعبر عن عالم ربما يقع خلف عالم الوعي.

ان الانسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيدا مع مراحل تطوره الحضاري والفكري ،فيأتي اللون الاحمر دليلا على الخطر أو الموت ، الا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله حيث يمكن أن يستبدل به رمزا أخر للدلالة على المعنى نفسه الذي حدث في تابوت الموتى الذي استغل مقدمة المسرح كمثير بصري دلالي .

"أن الرموز الأخرى غير العقلانية كالشكل والخط والمناخ والصورة تساهم هي الاخرى بلغتها الخاصة في بلورة الدلالة الكلية للإشهار .. وعبر الصورة القابلة لأن تُبلَغ دلالات لتعصّي الوصول اليها من خلال التعبير أللفظي(٦٠,٩)

أذن لعبت الرموز دائماً دوراً مهماً في الفنون البصرية ، فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيان كلها دلائل بصرية داخل الصورة المرئية المسرحية ، والخطوط المنحنية في الفراغ بشدة هي التي تكثر فيها الاستدارات هي التي تعبر عن الضعف والانحلال وتوحي بالاضطراب والارتباك.

فالمنحنيات المتكررة تثير احاسيس بحركات ديناميكية ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.ولا يقتصر هذا على تشكيل الخطوط والمنحنيات من الكتل أو تأثيث الفراغ بل ساهم الجسد البشري وخاصة جسد الحبيب بإيجاد حركات دائرية في سلسلة من المنحنيات المتصلة وهي رمز للابداية وللانهاية ، بمعنى أن الجنس البشري هو لابدايات ولا نهايات من أفعال متصلة تشكل هيمنة الوجود وهلاميته على هذا الكائن البشري .

لذلك كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشري كله، لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية وسطوة البيئة.

ففي الاديان البدائية تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائي والكلية والاعتراف بالوجود.

لقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحي(جماليات حركة الجسد من خلال الخطوط) إذ تناغمت خطوط جسم الممثل وحركاته وإيحاءاته تناغماً كاملاً مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينهما في إيقاع متميز وهذا ما أقدم عليه الحبيب والحبيبة من خلال تداعياتهما الى يوم زفافهما ،حيث تحركا بخطين متوازين داخل فراغ متموج الإضاءة وعلى إيقاع مارش عسكري وفقاً لتغير الجو النفسي للمشهد المسرحي من خلال الاضاءة والموسيقى ،ومع حركة الإضاءة في الفراغ المسرحي تتغير نقاط التركيز المطلوبة في أماكن متعددة وتتغير تبعاً

لذلك إيقاعات الخطوط في انساق مع حركة الممثلين ذات الايقاع بحثاً عن أشكال جديدة للتعبير حدد بها الانسجام بالحركة والإيقاع والانفتاح في نهاية الحركة لخلق فراغين مسرحيين على جانبي خشبة العرض وهذا هو التصميم التجريدي لمعاني متعددة تترك أثرها كنقاط مضيئة تفسيرية في عقل المتلقي.

فالتصميم التجريدي على أنساق حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحي خلق تناغماً حركياً أرتبط مع منحنيات الخطوط وبإيقاع منضبط داخل الفراغات فالالتفاتة الجسدية الجانبية أعطت خمول وضياع الانسان ،والالتفاتة نحو الجمهور أعطت أحساساَ بالانتماء الى الصمت والترقب والمصير ، والالتفاتة الى الوراء تمخض عنها الغربة والموت والانسياق القدري .حيث أظهر تعامد الخطوط الحركية وتقاطعها اتحادا مصيرياً محتوماً داخل الفراغ الذي هيمنت سلطته على المعنى.لذلك ساهم الايقاع في تنظيم هيكل الفراغ وبنية الزمن في ألعرض حيث اوجد علاقة بين الفضاء والصوت والجسدية .

"لعل تعاضد عناصر اللغة الصورية والفضاء الجسدي من وظائف السينوغرافيا في تكوين فراغ او فضاء يشكّل الاطار الجوهري للميزان كادر الدرامي،لان الفضاء الدرامي هو اول عنصر يواجه الجمهور ومن ثم هو الذي يؤثث الرؤية ويبلور معناها فنياً ويشكلها جماليا(١٥٤,١٠و١٥٥)

فمر التصميم التجريدي بمراحل تطور حيث أن المرئي في التصميم الحركي هو التأكيد على أبراز جوهر الحركة الذي اعتمد على الايقاع واللون والخط .

فعمد المخرج الى دراسة العلاقات الفنية في الخطوط والإشكال لجسد الحبيب والحبيبة بوصفهما طبيعة ظاهرة على الخشبة تطورت هذه الدراسة من الجسم المرئي الظاهر الى الخطوط والإشكال التيتقل صلتها بالظاهر من المرئي وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئي الظاهر الى خطوط وإشكال ذات علاقات عميقة بالمرئي .

فالصيغة هي صيغة ملخصة مجردة لجسم الحبيب والحبيبة ، وهي بحد ذاتها دلالات ومعاني للتحديد تساعد على أيجاد الاحساس بالصورة تجاه الواقع .

"فهي اشارة تجمع بين مفهوم وصورة شخصيه وليست الصورة ألسمعية الصوت المادي أي الشيء الفيزيائي، إنما هي بصمة نفسانية لهذه الصورة والصوت لتظهر برؤية جديدة تتبنى فكرة المعنى ألمفتوح(٢٤٢.١١و٢٤٤)

لقد بنيت فلسفة حركة الممثلين على تصميم الصراع بين ما هو سلبي وايجابي بمعنى ان هناك فراغاً سلبياً وأخر ايجابياً (يشغله الممثل وينتجه) من خلال أشكال ايحائية وهو نوع من التعبير المطلق عن الحركة والسكون وحتى الحوار من خلال وحدات تركيبية من الحركة والسكون . فهناك نوعان من الوحدة ، وحدة ساكنة تظهر في التكوينات الخطية لظهور واختفاء شخصية أدم التي هي تكوينات في وحدات ساكنة اعتمدت على الخطوط المتكررة ، بينما الوحدة الحركية هي الاشارات الواضحة الى السفينة التي هي وحدة حركية فاعلة ومتدفقة حاسمة من خلال ارتباطها بحركة الحبيب والحبيبة .

إن هذا النوع من الحركة هو لإيجاد توتر بصري (فاعل ومنتج) لفراغات أو مسافات فاصلة تنتج تباين وملمس خاص قد يتشاكل مع حركة الممثلين في صراع ينتج تنوعاً خاصاً من الوحدات البصرية .

إن هذا التباين هو أحد الوسائل التي تعمل على سيادة فراغات متعددة تتحقق عن

طريق الحركة والسكون وهذا ما توجه اليه المخرج في ايجاد احساسات بالخطوط وقيمتها واختيار وسائل ادائية وحركيه فمثلا اختيار قماش المدخل الى السفينة هو إيحاء خاضع لوظيفة الخشونة والليونة في انتاج ملمس خاص أعطى أحساساً بالفضاء من جهة والغموض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود في الفراغ المسرحي.

"إن الاحساس بروح العرض لا يكمن في التمثيل والرقص والحركة والكلمة وإنما في قالب

الصورة المرئية التي تتحرك في الفراغ ." (١١,١٢)

أما التكرار والتغير المتوالي في عناصر العرض بدأ من الاداءات التمثيلية الحركية هي سعياً وراء التجديد والنمو . فالاحساس بالحركة الايقاعية التي توجدها الخطوط المنحنية في حركة الممثلين هي تكرار بصري متوالي يزيد من فاعلية الحركة وديناميتها ، وعندما يبدأ الخط بالاستدارة في حركة الممثلين تبدو أن هناك متواصلات من حركات أخرى كي تبدو الفراغات متغيرة هي الاخرى لإنتاج معاني متعددة في فراغ واحد وهذا حصل عندما يتقاطع الحبيب والحبيبة في حركة التقارب والابتعاد المسافي التي تساعد على أيجاد أجواء تصميمية تبدو أكثر حياة.

أما القيمة الجمالية المتشكلة في الحركة لتلك الخطوط هي احداثها نوعاً من الحركة المنسجمة المعنى مع غيرها من القيم داخل الفراغ.

فالخطوط تبدو أكثر أنسجاماً من خلال حركة الحزم الضوئية المتماوجة على الجدران يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد هي إضفاء جمالية وسحرية على الحركة.

ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذي ينحني على الارضية الرمادية والقاتمة في الخلف ، أنه نوع من الاندفاع الحسي الباطني وتكرار المنحى نفسه مرات عدة يمكن أن تشعر بالترقب والإجهاد.

فالخط المنحني خط مستقيم أصلا يعطي ينحني لأعطاءه قدرة بصرية ، فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم في حالة الالتفاف حول نفسه ، وهو جملة تشكيلية قادرة على الإثارة الفكرية وكذلك لإنتاج المعنى الجمالي .

لقد عملت تكرارية الخطوط والمساحات على اجاد إيقاعا خاصاً مكوناً وحدات سمعبصرية متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة ، حيث تقع بين كل وحدة وأخرى مسافات ، فنرى إيقاعا لعنصرين يتبادلان أحدهما موقع الاخر على دفعات تتكرر وهذان العنصران هما:

-الوحدات (الخطوط) وهي العنصر الايجابي في العرض.

–المسافات وهي العنصر السلبي.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن تتخيل إيقاعا ذا سلطة مهيمنة على الفراغ ، كون الفراغ هو وحدة بصرية من وحدات الفضاء المسرحي الكلي.

فالعنصر الايجابي في الايقاع الموسيقى يمثل بالصوت ، أما العنصر السلبي يمثل في فترة الصمت التي تقبه ، كذلك في الرقص تعتبر الحركة عنصراً أيجابياً والثبات عنصراً سلبياً. وهذا يظهر لنا الاهمية الخاصة للإيقاع في تنظيم هيكل وبنية الزمن العرض ،حيث أوجد الايقاع تلك العلاقة ما بين الفضاء والصوت والجسدية داخل فضاء العرض لكي ينظم ظهورها وأختفائها، وهذا ما يوحي لنا بتكرارية الإيقاع حيث يمكن اعتبار الايقاع داخل هذا السياق مبدأ تنظيميا للزمن يختلف عن وحدات الزمن التقليدية لأنه لا يهدف الى خلق التماثل الكلي بل يهدف الى تنظيم الزمن باعتباره مبدأ ديناميكياً متحركاً ومستمراً في أنشاء علاقات ما لتعيد تشكيلها مرات ومرات أخرى من جديد .

" وبناءً على ذلك فأن العلاقة ما بين الفضاء والصوت والجسدية علاقة غير ثابتة ومتغيرة بشكل مستمر تظهر وتختفي من خلال التكرار والانحراف مما يعين وجودها .(٢٤٤,١٣)

لذلك جاء العرض باستقلالية إيقاعية لكل من عناصر العرض . وهنا يأتي الصوت والمؤثرات الصوتية والموسيقى ونبرات صوت الممثلين كلها تشابكت بشكل متداخل لتخلق الايقاع الذي قد يعزل العناصر أو يدخلها في تسلسل بعينه لينشيء لنا هيكلا زمنياً منفرداً لكل عنصر على حده، بمعنى أن المتلقين عاشوا زمنيات مختلفة غير متزامنة لكل عنصر من ألعناصر لأن الايقاع هو الذي يحدد طبيعة العلاقات بين العناصر في الفراغ المسرحي وهو الذي يخلق التواصل بنهما.

الفصل الثالث

النزعة الشكلانية الجمالية في عرض سفينة آدم

تعد النظرية الشكلية(formalist) نقيضاً لنظرية "المحاكاة ألأرسطية في نواحٍ متعددة. فعلى حين أن نظرية المحاكاة أقدم نظرية في الفن ،فإن

النظرية الشكلية هي واحدة من احدث النظريات . فالإنسان العادي كان يؤمن على الدوام بطريقة غير نقدية ، بنظرية المحاكاة ، فأن النظرية الشكلية هي تحد مباشر لاعتقادات البشر البسطاء . فهي تحاول أن تبين أن ما يعده "الرأي ألمعتاد فناً ليس في حقيقته فنا على الاطلاق ، وأن معظم البشر يأتون الى الفن من غير الطريق الصحيح ، وبالتالي تنحسر رؤيتهم الجمالية.

وهكذا نستطيع أن نفهم النظرية الشكلية على أنها تحدٍّ قوي لنظرية المحاكاة . بل أنها في الواقع تحدٍّ لهذه النظرية القديمة العهد في تأريخ علم ألجمال(١٩٩,١٤)

تزامنت الخبرة الجمالية في العرض مع تجربة البين – بينية في تأثيث الفراغ المسرحي جماليا نظرا لدوران حلقات المراوغة الجمالية ما بين مكونات العرض .

وان كل تأثيث في الفراغ هو موقف جمالي يفرز مواقف ومثيرات جمالية لا يمكن التنبؤ بها إلا بالاشتراك مع فرص التحول الاخرى سواء عند الممثل او المكملات الاخرى.

لذلك تمثلت بداية العرض ونهايته احدى اهم الحالات الانتقالية في العرض للانفصال عن الطقس اللفظي المهيمن على العرض ،حيث صاغ المخرج نهجا انتقاليا مابين الحياة المعاشة اليومية والعرض بمعنى ان المتفرجين عبروا عتبة المقدس الى تمكين الجمهور من معايشة تجارب عادية .

أن استعارة قصة ألطوفان فأن طاقم العرض أراد تحفيز المتلقي على المشاركة في الحدث ألدرامي بما يمتلكون من مهارة متقنه ولياقة احترافية لصنع خطاب العرض الذي ينشّط مسارات " ألتأويل في الصالة ويعزز التداعيات التي يختزنها المتفرج في ذاكرته من مضمرات العنف المتراكمة في العراق.

ظهر المشهد المرئي في سينوغرافية العرض،وهو من تصميم ضرغام ألبياتي غارقاً بصقيع ألكفن الذي يغلف بياضه كل قسمات المنظور وزواياه المتصلة تكويناتهما بخطوط الانابيب والمواسير المتناثرة على السقوف والجدران

وتنفتح فوهة دائرية كناية عن السفينة التي يقودها " أدم الذي يرهص حضوره بقيام ساعة الهلع الأعظم وتدفق الطوفان على البشر في بقعة ترمز الى ألعراق الذي استهدفته الكوارث ، والخروب لتزيل من اديمه اخر اثنين عاشقين، حبيب وحبيبته التي نراها تتقلب في دوامة وحدتها، حاملة حقيبتها، باحثة عن عشيقها الغائب ، الذي يناديها بمسميات مثل : ألحياة ألدنيا او بشذى العطور ، وأصناف ألورود كما ترسم هي تلك ألصورة مرتدية السواد ، بعباءة عراقيه تتخبط بخطاها وحواراتها الذاتية مع نفسها، مثلت الشخصية " شذى سالم" التي عرفت بجديتها ، وهي تؤطر دورها بتكوينات حركية " ميزانسينات" ، وإشارات ملازمة لتشكيلات ألعباءة بتنويعات ايقاعية مدروسة ، وأداء صوتي مقترن بصدى المؤشرات ألمتصدية المرافقة ، او التابعة ، بتموجات مسموعة، وصوتيات محرفه مضخمه تستجلب معها اطياف من الغرابة والرعب والوحشة، متفاعلة مع وضعيات تثري ايحاءات ألحوار وتجسم انفعالات الشخصية اللاهثة المعذبة بوجدانيتها والمفتقدة لصنوها الروحي ، الذي ينبثق من ظلمة ألكون حين تناديه، ليظهر من سديم الموت "مخموراً" مترنحاً، متهالكاً، فاقداً لكينونته ألشخصية مثل الدور " خالد احمد مصطفى في تطابق تغريبي مذهل، بين شخصية الممثل ، وشخصية ألدور الذي تحقق في " نقاهة" ممثل يقوم من سرير ألمرض ألمميت وهو ينجو منه بمعجزة ، بأداء دور ينبع من مورد تراجيدي وأحد هذا التماهي مع شبح " ألموت ، دفع بالعرض الى حافة ألهاوية الذي انتاب عملية ألتلقي وكأن الجمهور تورط مع الممثلين ، شذى ، وخالد بما يتهددهما من خطر الطوفان الداهم .

حفّز تناغم التداول التمثيلي بينهما المنظور الفني ، وقاد الى ولادة فضاء جمالي مبهر." فالمحفّز الذي يمتلك قوة حقيقة لاستحضار الشعور المطلوب ليس الا تجسيدا لقوى عليا تومض كالبرق"(١٧,١٥)

ان قيامة جسد الممثل خالد جاء صاخباً تارة ، وموسقا ، ايمائياً راقصاً ، في " نشوه تارة أخرى تبررها دوافع الدور ، ويحمل جنباتها، جسد خالد الذي تدارك انهياره ، ببناء معماري، انبثقت من

تلويناته ، خطوط روحية موحية، ودالة على عمق الشخصية ألوطني وذوبانه في حب معشوقته، كان للطابع الساخر ، والموقف (الجروتسكي) الذي تعمقت أطواره بالظهور المتواتر ، لشخصية " الميت " سرمد أحمد ، ويعتمد على تحريك اعضاء جسده ألميت بما اوتي من قوة الموتى المدخرة بالمقابر التي انبثت في عظامه ، وإطرافه، ليدخل في حوارية مع العاشقين ، وهو يخبرهم باستشهاده، ليترك وراءه بيته الجميل ، حالماً بالطيران ، ليستضيف الزائرين في مضجعه الارضي ، وهو يتسامى في السماوات مما يعمق الجانب الاسطوري ، ألمرعب وما يقوم به ممثل دور " أدم (بسمان مخلص) ، الذي يظهر بملابس بيضاء من اعلى وسط المسرح ، مؤطراً بمسافة ابدية دائرية، يطلق تحذيراته للبشر بالصعود الى السفينة وركوب البحر قبل مباغتة الطوفان لهم.

السفينة التي ينقصها " اثنان" ليستكمل العدد " اثنا عشر" كما يخبرنا أدم وسرعان ما يعقد الحبيبان قرانهما ، بمباركة ألميت تتعمق السخرية الجروتسكية هذه حين تخبرنا الشخصيات عن المغدورين بالمفخخات والرصاصات ألقاتلة والعبوات ألناسفة والدخان ألخانق وعن مقاهي النازحين في عراء الفقر والخوف وعن قاتل يقتل جيرانه، والجيران يقتلونه ، وهكذا يتساقط ألشهداء ازواجاً وفرداناً ، كل منهم ذئب لأخيه، ببلاهة طائفية، وعرقية، ودينية، وبقوة تدميرية ماحقة، يتخذ فيها العنف ابعاداً ثقافية خاصة، متحولة الى سلاح سياسي مميت، حيث تحتقن الازمات الفكرية، برموزمرضية صادمة، عاجزة عن تقبل الاخر ، تبتلعها الشمولية،بأحاديتها القطبية المغيبة لحقوق الآخرين وتعدديتها ، لانها جعلت من العنف ضرباً مقدساً مزعوما، يرتد الى ماترسب في قعر التاريخ من خرافات ، واهواء مسمومة، تقلب القيم الى الحضيض، متنكرة بأزياء التقوى ، كما يمثلها ممثل دور ادم ، في ظهوره الأخر وهو يحمل مبخرته، التي تنفث دخانها بيد همجية ، يحل فيها سفك دماء من يتصدى مخالفاً لقطعان فصيله الدموي ، فيصبح عرضة للموت تحت شعار (الموت الزؤام، ان لم يسعفه النصر التام).

كما يرفع دعاة العنف من مثل هذه الشعارات الخائبة ، الفاقدة لمعيار الشرف ، والمندفعة في تيار الانتقام العارم والقامع للحريات

لذا تنفر بعيدا الشخصيات المتحابة (المرأة والرجل) من دعوات ادم ألمتكررة وهو يحول بياض اهابه المقدس ، الى بياض (لأجنبي) معاصر ، مدنس، يحمل صفات محتل معربد مخمور .

لا يمكن العبور على ما حققته الموسيقى والمؤثرات من بعد جمالي ليجتذب الجمهور بسحر اللغة السمعية، بدراية احترافية، وقدرة على الاختيار القصدي، الذي وسع دوائر العرض المبهرة ألساحرة التي انصهرت فيها المسارات اللحنية و الانغام الغربية والعراقية ألمحلية وتضافرت بلاغتها التدليلية لاظهار ما توارى بعيداً في اعماق العراقيين من شرور هذا الزمان، وترديات من ابتلع الوطن كأفعوان ويودى بأمثال :الحبيب ، وحبيبته، والميت ، الذي يتلاعب بعقول الناس بثلاثية اقنعته، (ادم، الداعية، الاجنبي العربيد) الذي يفجر مصائر الناس ، بمثل ما يفعل الحبيب وهو يستخرج " بالوناته" من " الحقيبة" ويفرقعها ، متلاشية في الهواء، كما اندثرت الاحلام، والامال ، تحت سرفات الموت، وما يتركه القتلة من نكبات،في الروح.

أما الاضاءة بمصابيح متواضعة قد تألقت في فضاءات ، تنفتح على افاق متنوعة، افق يلف الحبيبة في ركوب السفينة، وأفق اخر يجعل من ألحبيب والميت ألشهيد فالتحولات البينية المنتجة في الفراغ المسرحي هي تحولات مؤقتة حتى لو استمرت مدى العرض بأكملها لأنها نافذة المفعول لفترات محدودة من الزمن لكن المخرج اراد القصد من خلال هذا الفصل لإنتاج معنى جديد فابتكر موضوعة التبرير المرئي لمدلول المعنى في نص "الزيدي" الهائل في مكوناته الصورية،عبر الانكفاء على ماض خرب تسبب

في حاضر مرتخ أدى إلى مستقبل مبهم، بمكونات بصرية أظهرت سفينة، وبمدخرات الضوء المنفصل والمتصل عبر أنابيب قربت الشكل الى السفينة، وحركة غير منقطعة شغلت حدود المكان، بجغرافيته الثابتة والمتحركة. وبقوة الحضور

المهيمن للمثلين، بخاصة "شذى سالم" التي مررت بمرونتها الأخاذة شحناتها العاطفية، وبطبقات انفعالها الصوتي، التي خلخلت الوجدان وجعلته متراخيا منساقا لمشتغلاتها الأدائية، ودفقاتها الروحية، التي تسكن الروح بلا حواجز لردع تأثرك بصدقيتها، غير المكتوية بإيقونات الانفعال التقليدي، كل ما فيها يشتعل احساسا ليغذي شخصية الدور بحقيقة ما ترمي الى ايصاله رسائلها، شخصيتها تمتعت بحضور طاغ في ذلك الفراغ المفزع، يرادفها في توازن الأداء "خالد محمد مصطفى" بأسلوبه الفريد، الذي شكل التماعة نوعية، متفردا في طريقة أدائه، وقد خلق جوا من المرح الممزوج بالموت، والتهكم الممزوج بالدموع.

"فعلى النقيض من ذلك تماما تكون حركة الكوميديا،المراد هنا ليس التعاطف بل التجرد ."(٩١,١٦)

لانه عكس واقع شخصية متهكمة، هو القطب الذي يصل ترنيمة العشق في ترنيمة الاغتراب، طوفان شحذ الانفعال، جاء مثل موج بلا انقطاع، فيما الممثلان الآخران دوريهما، "آدم" و"الميت" بشكل وضع معادلة العرض على ركائزها من خلال استخدام الحبال المتوازية من قبل ادم وكان المساحة الخلفية فراغ تبدو به حركة الامواج اما الميت فمن خلال حركته الجنائزية اعطى لنا فراغا قاتما ممزقاً تعكس ملمسا خشنا للتعبير عن ثورة مكبوتة وقيود للاحساس بالضبابية أشبة بتأثيرات الرطوبة على التنفس من خلال كتلة الفراغ المتغيرة .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومصادره

١- لم يخرج العرض من نطاق فكرة تحطيم المحرمات. حيث شكل الفراغ المرئي تمظهراً اومحوراً يقود الى بؤرة واحدة تتأطر بالصرخة التي أحدثتها الحروب، وقد أحرقت في الما قبل والما بعد.

٢- تشكل العرض كنوع من انواع الأثنوسينولوجيا، الذي تضمن بشكل من الأشكال تعابير درامية،ولوحات طقوسية ومشاهد مسرحية

صالحة لأن تكون مصدراللمعرفة والإبداع.

"فالإثنوسينولوجيا شكل من الأشكال التعبيرية الإنسانية سواء أكانت مقدسة أم دنيوية، مكتوبة أم شفوية، ذات ثقافة عالمة أم شعبية، احترافية أم غير احترافية، تقليدية أم معاصرة."(٥٤,١٧)

٣- ساهم التشكيل الجمالي للفراغ في تحويل "الكل المدرك" الى شكل وخلفية يميل الشكل الى البروز من خلال التفصيلات الادائية والتقنية ، والخلفية تميل الى المتوارى الجمالي من خلال تذبذب الادراك ، وهنا يشتد السعي الى التأويل والمعنى.

٤- انفصال الهيمنة الدلالية داخل الفراغ المسرحي ،كون الفراغ تشكّلت بفضاءه حزم من ابعاد لصور مرئية وهي أحساسات متنوعة (أحساس بالملمس.. بالثقل..باللون..بالكلمة ...الخ).

٥-اظهرت الدلالات البصرية في تشكيل الفراغ مكونات الشخصيات كالملابس المسرحية التي يرتديها الممثلون ، حيث تشكلت هي الاخرى جماليا داخل الفراغ فأصبحت طريقة لا أصطلاحية لتعريف الفرد بدقتها التأريخية .

مصادر البحث

١. محمد ، وعبد السلام بنعبد العالي ،الفلسفة الحديثة – نصوص مختارة، دار الامان للنشر والتوزيع،ط٢ ،المغرب:٢٠٠٩ص ٤٥.

٢. المعجم الوسيط ، قام بأخراجه أبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات وأخرون ج ١، دار أحياء التراث العربي ،بيروت: ٤٩٣.

٣. هانز جورج، جاد امير، تجلي الجميل ،تر،سعيد توفيق ،المجلس الاعلى للثقافة،القاهرة:١٩٩٧ ص٩٠.

٤. . بن ابراهيم ،عبد الرحمن ،الحداثة والتجريب في المسرح ،دار افريقيا الشرق، المغرب :٢٠١٤ ص٢٢٤

٥. هلتون ،جوليان . نظرية العرض المسرحي ،تر، نهاد صليحة ، دائرة الثقافة والعلوم بحكومة الشارقة:٢٠٠١ ص٧٤.

٦. فاندين هيغل،مايكل، الدراما بين الشكل والعرض المسرحي،تر،عبد الغني داود وآخرون،المركز القومي للترجمة،ط١،القاهرة،٢٠١٣:ص١٣٨

٧. رشيد ، يوسف، الإنشاء المسرحي وعناصره، وزارة الثقافة العراقية ، دار الكتب الوثائق بغداد ٢٠١٢ ص١٥٥.

٨. بروك ،بيتر، نحو مسرح ضروري ،تر، فاروق عبد القادر ، المركز القومي للترجمة ،القاهرة:٢٠١١ ص١٠٤ – ١٠٥

٩. فيكتروف، دايفيد، الإشهار والصورة، تر، سعيد بنكراد، دار الأمان، منشورات ضفاف،الرباط:٢٠١٥ص٦٠

١٠. الخفاجي ، علاء مشذوب ، توظيف السينوغرافيا ، دار الشؤون الثقافية ،ط١،بغداد :٢٠١٢ ص١٥٣ و ١٥٤

١١. الحيدري ، عبد الله علي، منهج التأويل العقلي عند نصر حامد ابو زيد، وزارة الثقافة العراقية ،ط١، بغداد: ٢٠١٣ ص٢١٣-٢٤٢

١٢. عيد، كمال، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ،ط١، القاهرة : ٢٠٠٨ ص١١.

١٣. ليشته ،إريكافيشر ،جماليات الأداء – نظرية في علم جمال العرض ، تر، مروه مهدي ،المركز القومي للترجمة ، ط ، القاهرة:٢٠١٢ ص٢٤٤

١٤. ينظر: ستولنيتز، جيروم ،النقد الفني – دراسة جمالة ،تر،د. فؤاد زكريا ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة:٢٠١٣ ص١٩٩.

١٥. زاخوفا، بوريس ،فن الممثل والمخرج ،تر، عبد الهادي الراوي ،منشورات وزارة الثقافة ، الاردن:١٩٩٦ ص١٧.

١٦. كارلسون،مارفن،نظريات المسرح ج٢،ترجمة وتقديم،وجدي زيد،المركز القومي للترجمة، ط١ ،القاهرة :٢٠١٠ ص٩١.

١٧. خالد ،أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل(مساحات الصمت)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط٢، المغرب:٢٠٠٧ ص٥٤.

توظيف التناص: التراث الدِّيْنِيّ في الشِعْرِ الفارسي المعاصر "قَيْصَرِ أَمِيْن أنموذجًا"

د . مهدي فرحاني

مقدمة:

النص :رفعُك الشي ء.نَصَّ الحديث يَنْصُّه نصّاً :رفعَه .و كل ما أَظْهَرَ ،فقد نُصَّ. ويقال :نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعَه، وكذلك نصَصْتُه إليه. ونَصَّت الظّبي و جيدَها :رفَعَتَه(ابن منظور،١٩٨٠م:مادة نص). "والنص :لتوفيق والتعيين على شيء ما ... ونصّص الرجل غريمه تنصيصا، وكذا ناصّته مناصّة أي استقى عليه وناقشة... وتناصَ القوم :ازدحموا... وقيل في القرآن والسنة :مادلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"(الزبيدي،١٩٧٩م:١٨٧-١٨٨). وجاء في المعجم الوسيط :"تناص القوم ازدحموا والنص صيغ الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف(المعجم الوسيط،٩٢٦).قيصر أمين بور واحد من شعراء الثورة الإسلامية؛ فهو منذ انطلقت شرارة الحرب الأولى توجه إلى جبهات القتال ليدافع عن الثورة بسيفه وشعره، وقام بتشجيع الجنود ورفع معنوياتهم. ولُقِّب ب"ملك شعراء الحرب "، كما لقب ب:"شاعر الصلح "أيضا . (هاشمي، ١٣٨٩: ٣٣٠)، وقال شفيعي كد كني : يوماً لقيصر أمين بور: يا قيصر توقف فهنا أفضل نقطة وصلت إليها بالشعر (هاشمي، المقال نفسه:٣٣٠)، ولد قيصر أمين بور عام(١٩٥٩) في مدينة دزفول بأقليم خوزستان الإيراني ،انتقل إلى طهران لمواصلة تحصيله الدراسي في مجال الطب، وانتقل إلى فرع الآدب الفارسي ،عمل شهادة الدكتوراه على بحثه في الأدب الفارسي ،عمل استاذًا في جامعة طهران ،و توفى بتاريخ(١٠/٣٠/ ٢٠٠٧م) في العاصمة الإيرانية طهران الشاعر والدكتور قيصر أمين بور عن ٤٨ عامًا إثر جلطة قلبية أدت بحياته. صدرت له ثمانية كتب ،نذكر منها :في زقاق الشمس ،تنفس الصبح ،مثل

ينبوع ،مثل نهر(للأحداث والناشئة)،بتعبير السنونو(للأحداث والناشئة)،الطيران بلا أجنحة(نثر)،التحليق داخل أقواس(الأمين،٢٠٠٨م: 4-٥). وهناك مقالات كثيرة كتبت عن حياة الشاعر وأدبه .تناول قيصر أمين بور مجمل الأغراض الشعريه ومنها: الغزل والوصف والمديح والفخر؛ و إن كان التزامه بقضايا أمته الراهنة هو الذي طغى على شعره في تلك المرحلة، وهذا ليس غريبا عن شاعر خرج من اللحظة الأولى إلى جبهات القتال مشجعاً رفاقه و مصبِّراً إياهم، وقد وجد الشاعر في التناص الديني خير مساعد له ليقوم من خلاله بحثّ هؤلاء المقاتلين حتى يثبتوا في ساحة المعركة دفاعاً عن أرضهم وعرضهم، مصوراً في الوقت ذاته حجم الدمار الذي أصيبت به المدن والمحافظات جراء هذه الحرب التي راحت تلتهم كل شيء يقف أمامها. أدرك الشاعر قيصر أمين بور قيمة استلهام المعاني القرآنية، واستلهام الإرث الديني الحافل بالقِيَم التي ينشدها الجميع لينتفضوا في مواجهة ظالميهم ،تحدوهم مشاعر الحبّ الأعلى ،والفضاء الأسمى ،وتحفز هممهم حِكَم الأئمة الأطهار ،ومشاهد الفداء المتجدّدة منذ أيام كربلاء وسيد الشهداء.

إنّ الشاعر قيصر أمين بور حمل في وجدانيه حقيقة الضمير الجمعيّ وغبر بلسان الفرد عن قِيَم الجماعة،، فكان بحقّ مرأة الواقع الذي حمل في ذاتيّته إرث الأمّة على نحو رائع. وعن خلفية البحث في هذه المقالة التي تتميزه بميزة جديدة، مقالات وكتب باللغة الفارسية ولن اجد مقالات باللغة العربية حول الشاعر ومن هذه المقالات" بررسي بينا متني قرآن كريم للدكتور جهانغيري (جهانگيراميرى ورضا كيانى)، سير وسلوک قيصر آمين بور از آرمان گرايى حماسى تا واقع گرايى" للكاتب الدكتور عسگر عسگرى ،«بررسى زيبا شناختى غزل گلوى شوق قيصز آمين بور" للكاتب الدكتور محمد آهى و.زملائه ،وبالغة العربية "فن الرباعي عند قيصر أمين بور" للباحث دكتور فكري إبراهيم سليم. ومن ضروة البحث ،لبيان الأدب الفارسي ولاسيما الشعر النضالي للقارئ العربي والرجوع إلى مصدر التراث الديني المتمثل بالقرآن والإحاديث أهل بيت

النبوة عليهم السلام.والسؤال ممكن رد عليه من خلال البخث هذا المقال هو"البحث حول التناص الديني وعلاقته بالسياق الأدبي وقضايا الأجتماعية ومنها الجهاد المقدس .و معرفة التناص ومصادره وبيان الشواهد المختلفة التي ظهرت في شعريه).يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي والتحليلي .ويتكون هذه الدراسة التناص على تعريف التناص والتناص الديني والقرآني والأحاديث والحب الهي والأحوادث الدينية وقصص الأنبياء والكفاح ضد الاستبداد.

وجاء هذا البحث ليقف على أهم سمات التناص التي اعتمدها شاعرنا في نتاجه الشعري في سعي منه لجعل هذا التناص محرضاً للجنود المقاتلين حتى يثبتوا في ساحات الوغى دفاعاً عن ديارهم ووطنهم.

تعريف التناص:

التناص: هو وجود علاقة بين ملفوظين، وقد يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي من نواحي كلها، فهو يحيل إلى مدلولات خطابية متغيرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري (حافظ، ١٩٩٦م:١٣١)، وعرَّفه بعضهم بأنه: إعادة إنتاج نص سابق؛ لأن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، فنذكر بعضها ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هنا النص الجديد، والكتابة نتاج عدد كبير من النصوص المختزنة، التي تعتمد على اللا شعور الجمعي؛ لإغناء المواقف وتعميق الفكرة. ويعد التناص أداة ونهجاً وظيفياً وفاعلية إنتاجية، وبعداً علائقياً وتحويلياً مصادره المتون الغائبة (التاريخية أو الأدبية أوالد ينية أو الشعبية) (كافي آذر، ١٣٧٨ش:١٧)

أ-التناص الديني:

التراث هو القيم الإنسانية المتوارثة، والقيم هي الفضائل الدينية الخلقية والاجتماعية التي تقوم عليها حياة المجتمع الإنساني(نزار،٢٠٠٥م:١٦٠).ومفهوم التراث فيبدو غير مستقر بصورة دقيقة واضحة .وقد تباينت وجهات النظر في تحديده ،فتعدّدت دلالاته وتشعّبت ؛فهو تارة "الماضي"بكل بساطة .وتارة

العقيدة الدينية نفسها ،وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته .وتارة "تاريخ" بكل أبعاده و وجوهه"(فهمي،١٩٨٥م:١٦). ما وصل منذ أقدم العصور من عطاء متعدّد المضامين سواء أكانت دينية أم أدبية أم فكرية أم فنية أم أخلاقية.وهذا التراث ليس نصوصاً جامدة تحفظ في مصادر القديمة، وليس "متحفاً للأفكار فقط بل هو نظرية للعمل، و موجه للسلوك ،وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض(حنفي،١٩٨١م:١١).التراث بهذا المعنى مصدر غنيّ ينبغي للشاعر أن يأخذ منه "من منطق التناص معه حين يستطيع من خلاله إذابة مضامين الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره، ومن هنا تظل الصورة التراثية ذات قيمة رائعة من خلال مرورها في ذاكرة الشاعر ،بل من خلالل استقرارها لدية في لا وعيه لتظل جزءاً لا شعورياً ،وهي–آنذاك–تظل ملكاً له وحقاً مباحاً"(التطاوي،١٩٨٨م:٨٤).

التناص القرآني :

والتناص القرآني ثراؤه واتساعه ،إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشرح وا لتفصيل ،فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر(البادي،٢٠٠٩م:٤١). "فالتناصّ بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إنّ أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية،واتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً يضيف للصياغة الأدبية ؛مما يكسبها رنقاً وجمالاً ،هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارئ والكاتب تواصلاً خلّاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتأثر بمعانيه العظيمة"(الغباري،٢٠٠٣م:١٨). ارتبط الدين بالوجدان الإنساني ارتباطاً وثيقاً عبر المصور والأجيال و لايخفى ما للدين من أهمية في حياة الناس ،لما له علاقة بعواطفهم ؛إذ ليس هناك عاطفة أقوى من عاطفة الدين.من هذا المنطلق ،يوظّف الأديب تراثة الديني ضمن إنتاجه الأدبي واعياً أو غير واعٍ ،مباشرةً لأو غير مباشرة مثيراً

في القُرّاء مشاعر هم الدينية بغية تلقّي استجابة أكثر من قبلهم(خاقاني،٢٠١١م:٥).

شكل القرآن الكريم نصاً معجزاً، استطاع أن يحتوي التراث الإنساني السابق عليه بأكمله؛ إذ نجد فيه أصداء وإشارات إلى عدد كبير من الأساطير التي ضجّت بها منطقة الشرق القديم، إضافة إلى كثير من الشخصيات والأحداث الدينية والتاريخية، فضلاً عن الزَّخم الروحيِّ والمعرفيِّ والديني الذي قدَّمَهُ القرآنُ الكريمُ، وهذا ما جعل منه نصاً زاخراً أوحى للشعراء بأفكار ودلالات كثيرة ظهرت في قصائدهم على اختلاف اتجاهاتهم. (داغستاني:٢٠١٠:٣٠١)"وحتى نتمكن من إدراك التناص وأنواعه في شعر أمين بور، يتوجب علينا في البداية أن ندرك الأوضاع التي عاشها الشاعر جراء هجوم الجيش العراقي على إيران، ولاسيما محافظة خوزستان، ومدن المحافظة الأخرى، واحتلال جزء كبير منها، فهذه الأوضاع أثرت في حياته في شتى المجالات؛ بالأضافة إلى ثقافة الشاعر ذات الجذور الدينية، ؛ إذا نشأ وترعرع في كنف أسرة ذات باع طويل في الدين، وتعلّم القرآن في صغره، وتأثر به، واتّخذ منه قدوة في شعره، و ظلَّ القرآن الكريم دور بارز في نصوصه التي شجع بها الشباب حتى يذهبوا إلى جبهات القتا ل، ليدافعوا عن الوطن والثورة الإسلامية .

والشاعر إذ يتناص مع القرآن الكريم يستدعيه ليشكل منه جزءاً من البنية الدلالية للنصّ الشعريّ ؛ لذلك فإنّ الإشارات القرآنيّة لا تكون عبثاً على جسد النص بقدر ماترتبط به دلالياً و بنيوياً، ويشكّل ذلك نوعاً من التخريب الذي يهدف إلى تحقيق مقولات الشاعر، ويثري من خلاله تجربَتَهُ الشعريَّةَ بالاستفادةَ من الطاقات الدلالية التي يتيحها النص القرآني (عيسى الخضور،١٩٩٧:١٦).قال الشاعر:

إنَّكَ تَعْلَمُ ما لَمْ أَقُلْهُ بَعْدَ، مِن شِعْرِي/وتقْرَؤُهُ في أَوراقِ دفتري /فَماذا تُشْبِهُ أَنْتَ حتَّى أُخْبِرَ عَنْهُ/ فأنتَ تُشْبِهُكَ، وأنتَ تُشْبِهُ ذَاتَكَ (امين بور، ١٣٦٣ش:١١)

أشارَ الشَّاعرُ في هذا المقطع من شعره إلى الآية القرآنية ﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ**

﴾ [الشورى: ١١]، فالشاعر هنا تأثر بهذه الآية، غير أنّ إشارته إلى هذا التناص لم تكن بشكل مباشر، كما فعل في هذا المقطع الذي نص فيه صراحة على تناصه من القرآن الكريم، فقال:

نَحْنُ النَّاسُونَ لأَنْفُسِهم، الضَّعَفَاءُ مِنْذُ الأول/المُتَدَبِرُونَ في وادي الكَثِيْرِ والقَلِيْلِ/فَمع أَنَّنا نَسِينا أَنفُسَنا ونَسِيْنَاكَ/لو تَنْسَانا أَنْتَ لأَصْبَحْنا عَدماً (المصدر نفسه:١٤)

يجسد الشاعر لنا في هذه الآية المفردات العرفانية والفلسفية ، كما يشير إلى المبدأ الأساسي في التصوف؛ ألا وهو الرضا عن الله في القليل والكثير، وهذا مبدأ درج عليه أهل التصوف، واتخذوه مبدأ في حياتهم ؛ لذلك خرجوا بنظرة إلى الحياة مازالت قائمة حتى يوم الناس هذا.

ويمضي الشاعر مطلقاً عنانه للتفكير والتدبر في عظمة الخالق وإعجازه، وكيف رفع المولى عزَّ وجلَّ السماء بلا عمد، متناصاً في النصِّ المعجز في كل زمان ومكان، يقول:

يا مَنْ عَشِقَ الأَرْضَ والسَّماواتُ آيَةٌ مِنْكَ/والأساسُ الذي لا عمدَ لهُ، أَسَاسُكَ أَنْتَ/وَكَعَابِر سَبِيْلٍ مُتْعَبٍ، تَسْتَرِيحُ/رَاحَةَ الشَّمْسِ في ظِلِّكَ أَنْتَ (المصدر نفسه:١٥)

يَتحدث الشاعر في شعره عن يوم القيامة وأهواله، ويشبه نفسه بطائر يُخْلَقُ في سماءِ ليل يُزَمْجِرُ فيه الرَّعْدُ، فكيفَ سَيَفِرَّ وإلى أينَ المفرُّ، مستحضراً قوله تعالى: ﴿**يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ** ﴾ [القيامة١٠].

وإلى أينَ أَفِرُّ من ذَلِكَ المأَمَنِ الذي لا أَمْنَ لَهُ/فأنا مِثْلٌ طَائِرٍ في ليلٍ يَرْعُدُ سَحَابُهُ/فإلى أَيْنَ أَفِرُّ وأنا وَسْطَ السَّماءِ (المصدر نفسه:٣٠)

إذا أردنا أن نذكر شعراء الحرب و المقاومة في إيران فقيصر أمين پور هو من روادهم و أعرفهم، و في الحقيقة عند سماع اسمه نذكر الحرب التي صبت على الشعب الإيراني الذي ذاق في ظلها الأمرين، وهذا ما طفق الشاعر يصوره لنا بكلمات حزينة متعبة تنمُّ عن نفسيته المتعبة التي مابرحت تحثُّ أولئك المقاتلين حتى يصبر في ساحات القتال دفاعاً عن أرضهم وعرضهم، يقول:

كُنْتُ أُرِيْدُ أَنْظُمُ شعراً للحرب/فرأيتُ عدمَ إمكانِ ذَلِكَ/لأنَّ القَلَمَ لم يَعُدْ لَغَةَ قَلبي بَعْدُ/قُلْتُ/ فَلْنَضَعْ الأَقْلامَ أَرْضاً/فَلنْ يَجِدَ كلامَ السِّلاحِ أَبْيَضَ/ يجبُ

للحربِ/عليَّ أنْ أُغَنِي من فَوْهَةِ البُنْدُقِيَّةِ/مع لقطة الرَّصَاصَةِ (المصدر نفسه:٧٥)

غير أن الشاعر فى الخمسينيات من عمره ترك قلم الرصاص؛ ليدافع عن أرضه التي قضى فوق ترابها الطاهر أجمل ساعات العمر، وأروع لحظات حياته، وعندما أشعلت الحرب نيراها لم يتمكن الشاعر من الوقوف جانباً، بل انطلق مدافعا عن أرضه التي أحبها حبَّاً شديداً، مصوراً في الوقت نفسه البيوت وما حلَّ بها من خراب ودمار جرَّاء هذه الحرب، وراسماً صوراً لألعاب الأطفال التي لطخت بالدماء، وناقلاً لنا صرخات الناس التي ملآت الأفق، كلُّ هذه الأشياء المؤلمة قدمها لنا الشاعر بأسلوب شعري يجمع بين تصوير الواقع، واستلهام التراث الديني الذي أصبح جزءاً من تراث هذه الأمة، يقول:

السقوفِ الباردةِ والثَّقِيْلَةِ، والسَّماءُ
المُسْتَأجَرَةُ/عصرُ الجداولِ الفَاضِيةِ، والحدائقِ
هذه الجوانبُ/التَّسَكُّعُ الموهومُ والمتقاعدُ
المَخْمُورةُ/أُلْصِقَتْ دَبَابِيْسُ نُسْخَةُ الأَيامِ على
بعضٍ /
السَّبْتُ مُتَشرِّدٌ، وقَلَقُ الجُمْعَةِ/طُوِيَ مَلَفُّ العُمرِ
بغبارِ الأَمَلِ/تَعِبْتُ مِنَ الأَمَلِ، تَعِبْتُ من الأَشْعَارِ
شَوْقُ الطيرِ خَيالي عاريةُ الجناحِ/كَرَّرْتُ لحظاتِ
الوَرَقِ ليلاً ونهاراً /ذَاكِرَاتُ مَلَفٍّ، حياة المستمرة/
الشَّمْسُ الزرقاءُ و الحزنُ، أُدْرِجُهُ إلى
أسفل/سيرحلُ يوماً وسَيَتخذُ الرِّيْحُ حملاً/على
المِنْضَدَةِ فارقه صفحةِ الحوداثِ/في صَفْحَةِ العزاءِ
يَبْقَى ذِكْرُهُ من اسْمِنا (امين بور،١٣٧٢ش:٤٨)

هذا هو أمين بور يصور لنا بريشة الفنان واقعه، ويرسم ملامحه كما كانت في ذلك الوقت، معطياً لنا صورة تاريخية صادقة عن تلك المرحلة الصعبة من تاريخ أمتنا، وهو في تصويره لهذا الواقع يصدر عن تراث ديني فطر عليه الشاعر وأمته لذلك رأيناه يضمن قصائده جملة من الآيات والمعاني الإسلامية التي يسعى من خلالها إلى تحفيز شعبه للوقوف في وجه هذه المحنة العصيبة التي صبت على هذا الشعب.

ب:التناص مع حديث الإمام علي عليه السلام:

الحديث : هو كلُّ ما ورد عن الإمام عليه السلام من قولٍ، أوفعلٍ،أتقريرٍ...،وهو المصدر

الثالث بعد القرآن الكريم وحديث الرسول صلى الله عليه وآله وسلم . وقد تأثّر شعراء الشيعة بأحاديث الأئمّة عليهم السلام ، وظهر عدد من التناصّات المباشرة وغير مباشرة في نصوص شعريّة لهم في الدواوين كأمثال الشريف الرضي ودعبل الخزاعي و السيد الحميري وشهريار وإقبال وسائر الشعراء الذين اقتبسوا من الحديث في أشعارهم ؛ ليشيروا إلى قضيّةٍ أو هدفٍ للمتلقّي عبر هذا الحديث أو عبر إشارةٍ إلى حادثةٍ تاريخيّةٍ جرت في العصور الماضية أو في وقتنا الحالي على غرار ما جرى في مأساة كربلاء ، أو في مأساة احتلال فلسطين بيد العدوِّ الغاصب وغيرهم -.

الحب الهي

قبل قيام الثورة الإسلامية كان هناك نوع من الشعر يمكن أن يطلق عليه الشعر الملوث بالذنوب، أو الشعر الذي يشبه الكفر، كما سماه بعضهم "كفرگونه"*، حتى إن مثل ذلك النوع من الشعر كان يتجرأ على أقدس القيم الدينية، إضافة إلى ذلك فقد راجت أشعار العشق الجسدي، أما بعد الثورة الإسلامية فقد عاد الشعراء مرة أخرى إلى نظم الشعر الإلهي العرفاني مستفيدين من المصطلحات العرفانية التقليدية، وفي خضم الأحداث التي كانت تمر بإيران اختلط العشق بالشهادة والدم والإيثار و وصال المحبوب، وغير ذلك، وامتزجت تلك الأشعار بعاشوراء، وبهذا فقد فتح الشعراء باباً جديداً من العشق و الحماسة في شعر الثورة الإسلامية. (جوادي نيا، ١٣٧٧ش:٥٨ -٥٩)، وهذا ما جسده لنا الشاعر أمين بور بأسلوبه الخاص، يقول:

يَكْفِيْنا من العُمْرِ يَوْمَانِ/وتَكْفِيْنَا نَحْنُ العَاشِقِينَ لحظَةً من وِصَالِكَ/وحتَّى لو لم يُسْتَجَبْ دُعَاؤُنا/فإنَّ مُصَاحَبَتَكَ لنا تَكْفِينا في هذه الدُّنيا

(المصدر نفسه:١٢)

الناظر في هذه الأبيات يجد فيها تناصاً دينياً صِرْفاً؛ إذ نجد فيها الحبَّ الإلهي الذي لم يرد الشاعر أكثر من مصاحبته، وإن حظي بلحظة وصال يكون أسعد الناس في هذا الكون، كما نلاحظ التناص الآخر بقوله:

يَكْفِيْنا من العُمْرِ يَوْمَانِ .

فهذا الكلام يذكرنا بقول الإمام علي: **الدَّهْرَ يَوْمَانِ: يَوْمٌ لَكَ، وَيَوْمٌ عَلَيْكَ** (مجلسي، ١٩٣٨م: ٤٤)، وفيه إشارة إلى مناجاة الإمام لله تعالى؛ إذ كان يقول: «**ما ولاطمعاً في جنتك، ولكنَّ عبدتك خوفاًمِنْ نَارِكَ، وجدتكأهلا للعبادة، فعبدك**» **(المازندراني، ٢٠٠٠م:٢٥٤)**

ويقول الشاعر في مقطع شعري أخر:

نَحْنُ لا نُرِيْدُ مِنْكَ ذَهَبَكَ ولا فِضَّتَكَ/ولا نُرِيْدُ عَرْشَكَ و لا تَاجَكَ/وكلُّ ما يُرِيدُهُ الآخرونَ مِنْكَ/لا نُرِيْدُهُ مِنْكَ، ولكنَّنَا نُرِيْدُكَ (المصدر نفسه:١٢)

من منا ينكر أن هذه الأبيات شعراً صوفياً بكل تفاصيله وعباراته وأحواله، فليس مراد الشاعر الذهب أو الفضة، ولا يسعى لينال عرشاً من عروش الدنيا، كما يريد أناس كثيرون في هذه الدنيا، بل مرداه الحبُّ الإلهي الذي ينعم فيه برضى من أحبه. ويحدثنا الشاعر في مقطع شعري آخر عن تلك التجليات الصوفية التي ما برح ينثرها في جسد نتاجه الشعري، فيقول: **بحَثْتُ عَنْكَ لَيْلَةَ أَمْسِ في قَلْبِي/واغْتَسَلْتُ مَرَّتانِ في دُمُوعِي/وبَدَلاً من أنْ أَتَحدَّثَ مُنْذُ المرَّةِ معَ الآخرين/تَوَحَّدْتُ معَ نَفْسِي وتَحَاوَرْتُ** (المصدر السابق:٦٩)

في هذه المقطع أشاعر يشير الى نهاية العشق الهي التي ينتقل الي مرحلة الفناء والتوحد بهي يقطع من كل أمور الدنيا ويقرق في وجوديه لايهتم بالامور الدنيا.

في هذه المقطع الشاعر يجسد الشاعر أمين بور بأسلوب ساحر معنى الحب الهي الأزلي بمعناه الحقيقي، فيقول:

لَمْ تَتَكَرَّمْ وتَرْبُتْ بِيَدِكَ فوقَ كَتْفِي/ولم تَرْغَبْ في الهُبُوطِ حَبَّتِي/وقَلبي يُرَاقِبْ طَرِيْقَكَ القدم/أَيُّها الحُبُّ ولم تَأْتِ لِزِيَارَةِ مَنْزِلِي (المصدر السابق :٣٨)

بعد ذلك يمضي الشاعر يحدثنا عن آلام الغربة وأشواقها، فيصف لنا الحب والعذاب بسبب غياب المحبوب، وكم يتمنى أن ينعم بالوصال مع الذات الإلهية، فيقول:

إن ظمأ الحب الإلهي رَاسِخٌ في قُلُوبِنا/ونَحْنُ مَجَانينُ الوَصْلِ وفُرْقَتُنا مُؤَكَّدَةٌ/ورَغْمَ أَنَّنا جَميعاً

غُرَبَاءُ في هذا العَالَمِ/إلَّا أنَّ مَعْرِفَتَنا صَادِقَةٌ بِسَبَبِ هذه الغُرْبَةِ (المصدرنفسه:٧٤)

تجليات الإمام علي عليه السلام في شعر أمين بور:

يشير الشاعر إلى دور الإمام في الإسلام، وما قام به بعد وفاة النبي ﷺلهداية الناس إلى الله ويشير الى شهادته في ليلة القدر بيد ابن ملجم الذي طعنه وهو قائم يصلي في محراب جامع الكوفة، فيقول:

كانتِ الصَّلَاةُ إيْمَانَهُ وأَمَانَهُ ودِيْنَهُ/وكانَ يُصَلي وَقْتَ مِعْرَاجِ مَرْكِبِهِ/ولمَّا حَانَ وَقْتُ القِيامِ بهذا الأَمْرِ/كانَتْ الصَّلاةُ بينَ شَفَتَيْهِ كالقُبْلَةِ (المصدر نفسه:١٩)

يسجد لنا الشاعر تلك اللحظة العصيبة التي قتل فيها الغمام علي وهو قائم يصلي في المحراب، هذا المحرب الذي كان أماناً وإيماناً للإمام طيلة وجوده في الإسلام، ونلاحظ الشاعر يستفاد مما كتبه جبران خليل جبران الذي قال عن الإمام: "مات علي بن ابي طالب شهيداً عظمته!مات والصلاة بين شفتيه"!مرت شوق في قلبه الشوق إلى ربه! (جرداق، ٢٠٠٣م:٢٢٦)، ثم يشرع الشاعر في وصف أحداث تلك الليلة التي استشهد فيه الإمام، فيقول:

في وَقْتِ الفَلَقِ من تِلْكَ اللَّيلَةِ التي انْصَرَفَ فيها الغَاسِقُ/ذَهَبَ العَاشِقُ دَامياً إلى عِشْقِ حَبِيْبِهِ/فقد كانَ قد قُدِّرَ في لَيْلَةِ القَدَرِ تِلْكَ/أنْ يَنْزِلَ القرآنُ الصَّامِتْ، ويَرْحَلُ القُرآنُ النَّاطِقُ (المصدر نفسه:٢٠)

يشير هنا الشاعر إلى كلام الإمام الذي قال: هذا كتاب الله الصامت وأنا كتاب الله الناطق

(الحر العاملي، ١٣٧٢ش:٢٠)، وهذا ما أشارت إليه كتب التفاسير؛ إذ مضى كثير من المفسرين إلى أن بعض آيات الكر الحكيم ظاهرة المعنى ولا تحتاج أيَّ تفسير، بينما هناك آيات أخرى لا تفهم دون تفسير، وهذا التفسير لا يقوى عليه إلا من كان ذا باع طويل بعلوم القرآن، وقال الإمام عن نفسه: **أيُّهَا النَّاسُ سَلُونِي قَبْلَ أنْ تَفْقُدونِي فلأنَا بِطُرُقِ السَّمَاءِ أعْلَمُ مِنِّي بِطُرُقِ والأَرْضِ قَبْلَ أنْ تَشْغَرَ بِرِجْلِهَا** (الرضي، ٢٠٠٧:٣٣٠)، كل هذه

الأشياء تدل على أن الإمام كان متمكناً من القرآن عارفاً بأسراه ولطائفه، ودقائق معانيه .

-توظيف الأحداث الدينية:

من الحوادث التي تأثَّر بها الشاعر "حادثة كربلاء" ؛ وهي من الموروثات الدينيَّة، أي من الأحداث والحوادث الدينيَّة التي كوَّنَت مخزوناً ثقافيّاً مهمّاً للشعر الدينيّ. فوظَّفها ليُكسِبَها بُعداً تاريخيّاً دينيّاً . ومن هذه الأحداث التاريخيَّة ذات العلاقة بالدين الإسلاميّ ، خلافة يزيد بن معاوية في الشام بعد وفاة معاوية بن ابي سفيان ، يزيد الذي كان وراء مقتل الإمام الحسين عليه السلام وأصحابه في كربلاء ، كما فعل صدّام بالهجوم على الثورة الإسلاميّة بعد انتصارها بقيادة العالم الدينيّ الإمام الخمينيّ . إنَّ الحرب كانت حاضرةً في شعر الشعراء الإيرانيّين جميعاً في زمن وقوعها . الحسين عليه السلام في شعر قيصر امين بور :

يُعد الرثاء من أكثر الأشكال الشعرية ارتباطًا بالموروث الشعبي لما يتميز به من خصائص شفهية(بلحاج،٢٠٠٤م:٤١).الرثاء هو التعبير عن حزن الشاعر وفجعه بموت شخص عزيز عليه فيبكيه في شعره ذاكرًا صفاته النبيلة وماكان يتجلى به من خصال حسنة.ويصور لنا حزنه وألمه وبكاءه عليه وما أصبح عليه من حالة سيئة لاتعرف سوى الحزن والبكاء.وقد يخلص الشاعر من خلال غرض الرثاء إلى حكمة قد تبلورت في ذهنه تلخص مفهومه لهذه الحياة بشكل مبسوط بعيد عن الفلسفة والتعقيد(عودة حسين،**٢٠١٤م:١٤٣**).ومن الشخصيات التي أكثر شعراء الإيرانيين من رثائها في شعرهم الإمامُ الحسين (ع)؛ إذ حاز في الشعر الفارسي ولاسيما الرثاء منه مكانةً واسعةً بين الأدباء و الشعراء، ويمكن القول: إن من الشعراء الإيرانيين مثل "السنائيا لغزنوي، والعطار النيشابوري، والقومي الرازي، والسيف الفرقاني، ومحتشم كاشاني، حتى بعض ملوك قاجارية، من مثل ناصر الدين شاه، وفتحعلي وغيرهم (إذاعة، ٢٠٠٧م:١٢) وفي الشعر العربي أمثال." الأسدي، والشريف الرضي، ودعبل الخزاعي لهم دواوين شعرية، هي شخصية الإمام الحسين (ع)، وارتبطت بهذه الشخصية

جملة من الرموز والإشارة التي مازالت متداولة بين الشعراء حتى يوم الناس هذا، فالعطش مقصد أساسي من مقاصد شعر الرثاء الحسيني، وقد عبر عنه الشعراء بأساليب شتى، و صوروا ألم العطش عند الحسين، و عند النساء و الأطفال و سائر أصحابه، ووجَّهوا إلى نهر الفرات الذي حرم آل البيت من مائه شتى عبارات اللوم. (فرحاني، ١٣٨٨ش:١٥)، وهذا ما ألفيناه لدى الشاعر أمين بور الذي يقول:

هَلْ حَقّاً/كانَ الوَاجِبُ المَدْرَسيُّ/لأطفَالِ كَرْبلاءَ/المَاءَ/المَاءَ/يَا أَبتَاهُ/نَحنُ نُريدُ الماءَ؟؟!!

(امين بور، ٢٠٠٨م:٩٥)

يشير الشاعر في القصيدة حادثة اغتيال الحسين وآل بيته، فيرسم صورة لشدة عطش من قتلوا في تلك الحادثة وَسْطَ حرارةِ شمس في صحراء قاسية، ووصف حال أولئك الذين استشهدوا في تِلْكَ الواقعة، ويبين مدى تَعَطُّشِهم للشهادةِ، فيقول: إنَّهم ارْتَشَفُوا الموتَ رَشْفاً وكأنَّهُ بالنسبةِ لهم الماءُ الذي شبعوا من شربه (فكري، ٢٠٠٠م:٣٨)، يقول الشاعر في مقطع شعري:

"لا" كانَ الشَّهِيْدُ مَقْتُولاً/"لا" كانَ الشَّهِيْدُ بِمَثَابةَ بلى /"أَلَسْتُ" بمنزلةِ نَعَمْ ما كانَ شهيدٌ/كما كانَ بِقَامَتِهِ مُنْكَفِئاً في نَزِيْفِهِ/كانَ الشَّهِيْدُ صورةً تُجَسَّدُ لا (امين، ١٣٦٤ش:٤٩)

حينما وصل يزيد بن معاوية إلى الخلافة بعد وفات ابيه كتب كتاباً إلى والي المدينة بأن يأخذ البيعة من أهل المدينة له، ولاسيما الحسين بن علي والي المدينة، فطلب هذا الوالي من الحسين أن يُبَايعَ يَزيدَ، فرفض الإمام الحسين البيعة، وقال للوالي: "**مِثْلي لايُبَايِعُ مِثْلَهُ**" (ابن طاوس، ١٣٦٨ش:١٠).

هذه الحادثة أراد الشاعر أن يشير إليها إشارة رمزية، ولاسيما أنه مأخوذة من القرآن الكريم الذي ورد فيه: وهنا الشاعر إشارة إلى التلميح ليشير إلى الآية القرآنية ﴿**وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدْنَا**﴾ [الأعراف: ١٧٢]. هكذا نجد الشاعر يتناص مع التراث الديني الإسلامي ليقدم منى خلاله صورة رمزية لقصة حدثت مع آل البيت، وهو في صنيعه هذا لم يعتمد التعبير المباشر، بل استخدم الأسلوب الرمزي؛ لأنه وجد

فيه دلالات إيحائية قادرة على نقل المعنى الذي يدور في ذهنه إلى المتلقي.

ويمضي الشاعر مستحضراً في نتاجه الشعري تراث آل البيت ليجعل منه معادلاً موضوعياً يعبر من خلاله عما يريد أن يوصله إلى المتلقي، فيقول:

إنَّها الحربُ فَتَعَالَ لِنُضَحِّي بِأَرْوَحِنا/ونَجْعَلَ الأَمْرَ خَالِداً كالمَلْحَمَةِ/مِثْلَما نَجْرَحُ جَسَدَ العدو/نَنْظُرُ من طَاقَةِ ذَلِكَ الجُرْحِ ونُرَاقِبُ (المصدر السابق: ٦٣)

يشير الشاعر هنا إلى قول الامام على عليه السلام في نهج البلاغة: " إِنَّهُمْ لَنْ يَزُوْلُوا عَنْ مَواقِفِهِمْ دُوْنَ طَعْنٍ دِرْاكٍ يَخْرُجُ مِنْهُ النَّسِيمُ"، قال ابن الحديد: طعن دِراك، أي متتابع يتلو بعضه بعضاً، ويخرج منه النسيم، أي لسعته؛ وأراد الإمام من أصحابه طعنات يخرج النسيم والريح اللينة منهن (أبي الحديد، ١٩٨٧:صص٧-٨)، هذا الكلام ترك أثراً بالغاً في الشاعر، فاتخذ منه الشاعر أداة رمزية معبرة عمَّا يريد أن يقوله للمتلقي؛ ألا وهو أن كل جرح له فمٌ ناطق على مرِّ الأجيال، يروي قصته لهم حتى يتخذونه عبرة، ومناراً يسيرون على نهجه.

قصص الأنبياء في شعر قيصر امين بور

أ.قصة موسى عليه السلام:

تُعَدُّ قصة موسى عليه السلام من أكثر القصص تكراراً في القرآن الكريم،خيث نجدها في ما يقارب الثلاثين موضعاً(سيد قطب،د-ت:١٢٩).يصور لنا أمين بور في هذا المقطع الشعر قصة تكليم الله عزَّ وجلَّ لسيدنا موسى عليه السلام، فيقول:

نَحْنُ الطورُ وقد جِئْنَا بَعْدَ النِّداءِ/ونَحْنُ النُّورُ ولكِنَّنا جِئْنَا خَلْفَ حِجَابٍ/فكيفَ نَرَاكَ في مَجْلِسِ عَزَائِكَ/ونَحْنُ العُمْيانُ جِئْنَا إلى احْتِفَالِيَّةِ الشَّمْسِ (المصدر السابق:٤٣)

يستدعي الشاعر قصة من قصص القرآن؛ وهي قصة موسى عليه السلام حينما كلمه الله في جبل الطور بمصر" عندما آنس موسى عليه السلام النار وذهب إلى ناحيتها عله يعود منها بخبر أو جذوة أو يجد هدى،وعندما اقترب من الطور وهو جبل الطور "(سلامة،٢٠٠٦م:٦٦). ناداه الله

عزوجل بقوله تعالى:﴿**وَنَادَيْنَاهُ مِن جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيّاً** ﴾ **[مريم: ٥٢]**، هذه القصة القرآنية استمدها الشاعر ليصور من خلالها ذلك المشهد الذي كان فيه، وهو مشهد عزاء لأحد الشعراء، غير أن الشاعر يستغرب أن القصة في رؤية وسماع بينما هذا الشهيد لا سماع لديه، لكن الجامع بين المشهد أن كلاً من سيدنا موسى عليه السلام والشهيد مقربان من الله عز وجل، هكذا نجد الشاعر يوظف النص القرآني توظيفاً جزئياً ليعبر من خلاله عمار يجول في ذهنه.

ب.قصة يوسف عليه السلام:

"إن قصة يوسف عليه السلام في القرآن هي قصة الشخصية والأحداث معًا؛ فهي لاتسجل واقعًا فحسب،بل تنتصر للقيم الإنسانية الجديرة بالخلود،إذ تنتصر للإيمان وللصبر وللعفاف وللأمانة وللإخلاص والطهر،وقد قام بالأدوار فيها شخصيات متباينة في السن،وفي المكانة الاجتماعية،ولكلٍ منها طابعها الخاص وفق التربية والتجارب التي مرت بكل منها؛كالبراءة والحكمة والحسد والعلم"(ابن منظور،١٤٠٥هـ:نقلا عن مقال الخفاجي:٣٦٤).تبين سورة يوسف عليه السلام قصته مع إخوته،وما لقية في خياته،وما في ذلك من العبر من نواح مختلفة.وفي السورة إثبات إن بعض المرائي قديكون أنباء بأمر مغيب،وذلك من أصول النبوءات.وإن تعبير الرؤيا علم يهبه الله لمن يشاء من صالحي عبادة.وتحاسد القرابة بينهم،ولطف الله بمن يصطفيه من عباده،والعبرة بحسن العواقب،والوفاء والأمانة والصدق(ابن عاشور،١٩٨٤ :١٩٨).

يستمد الشاعر قصة سيدنا يوسف من القرآن الكريم ليجسد لنا تلك الحرب الدائرة بين الدولتين الشقيقتين إيران والعراق؛ لأنه رأى في هذه القصة خير مجسد لتلك الحرب الدائرة بيت هاتين الدولتين، يقول:

يَا بُنَيَّ!/لاتَقْصُصْ رُؤْيَاكَ/عَلى أَحَدٍ/حتَّى إِخْوتُكَ ألأَعزَّاء/أَخَافُ أنْ يَسْخَرُوا/وَيْرمُوكَ فِي الجبِّ/وَتَتكرَّرَ حكايةُ الذِّئبِ/أَعْلَمُ أَنَّكَ حَلُمْتَ بِأَحَدَ عَشَرَ كَوكباً/وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ/فَاصْبِر!/فَحُلُمُ كَوكبٍ آخَر/سَيُفسِّرُ مَا رَأيتُ/يَالَيتْ...! (المصدر السابق:٣٧-٣٨)

يشير الشاعر في هذا المقطع الشعري إلى قصة من قصص القرآن الكريم وهي قصة يوسف الذي وقع ضحية لكيد إخوته، كما قال تعالى: كما وردة في سورة يوسف: ﴿**قَالَ تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ يَا بُنَيَّ لاَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ** ﴾ [يوسف: ٥] تجسد هذه الآية قصة يوسف الذي وقع ضحية حسد وغيرة إخوته الذين استبدت فيهم مشاعر الكراهية حتى دفعتهم إلى أخذه إلى الصحراء، وإلقائه في غياهب الجبِّ حتى يتخلصوا منه، غير أن الله نجاه من كيدهم وجعل منه نبياً تروى قصته على مر الأجيال.

هذه القصة وجد فيها الشاعر مثالاً واضحاً ينقل من خلاله تلك الحرب الدائرة بين العراق وإيران، وكيف أن سببها كان الحقد والحسد من الدول الغربية التي شرعت تحرض العراق ضد إيران، ولم يكن من هذا البلد إلا أن شنَّ هجوماً على إخوته في إيران، فاندلعت إثر ذلك الحرب بين البلد واستمرت عشرة أعوام، ذهب ضحيتها الكثير من الضحايا، ودمرت المنازل، وتأخر الاقتصاد في البلدين، وما السبب الكامن وراء ذلك إلا الحقد والحسد، غير أن مشيئة الله تأبى إلا أن تخرج إيران منتصرة من هذه الحرب، وهذا ما اعترفت به جميع الدول الصديقة والعدو كما اعترف إخوة يوسف بنبوته وسجدوا له أمام الخلائق.

الكفاح ضد الاستبداد :

"فمكافحة الطغيان والاستبداد وتصوير جرائم الطغاة على مدى التاريخ، يُعتبرُ موضوعًا هامًّا جدًا لم يغفل عنه أي شاعر حرّ وملتزم. فالحبس والتعذيب والظلم والقمع والقهر والنفي،الكذب والتضليل كلّ ذلك دليلٌ على جرائم الحكّام وسطوتهم على مدى التاريخ ليقمعوا بهذه الطريقة أي دعوة للحرية ويخمدوا أي صوت ينادي للحقّ وليُرسوا،بزعمهم، قوائم مملكتهم. فصفحات التاريخ الحمراء وأسطر قصائد الشعراء الأحرار تدلّ كلها على الشعوب المضطهدة التي سُحقت تحت أقدام مستبدة تعسّفية ظالمة(نعمتي قزويني،العدد الثاني:١٢٥).

"وتُعتبر الحرب المفروضة على إيران بعد انتصار الثورة الإسلامية،أكبر حدث تاريخي لإيران على مدى العقدين الماضيين والتي منحت الشعراء مواضيع مختلفة بما في المواضيع المتعلّقة بالمقاومة"(كاكايي،١٣٨٠ش:٥١-٥٢). و"نظرًا لتورّط هاتين البلدين،إيران والعراق،على مدى العقود الماضية بأحداث لاتحمد عقباها كالحرب "(نعمتي قزويني، نفسه المقال:١١٧).

ويمضي الشاعر مصوراً لنا هذه الحرب بين البلدين التي نالت النصيب الأوفر من ديوان الشاعر مبتكراً نوعاً جديداً في شعره، سمي بشعر الدفاع المقدس الذي ضرب بسهم كبير بين شعرائه المعاصرين، وحظي باهتمام وتشجيع قادة الثورة الإسلامية في هذا المجال، فأصبحت تقام له المهرجانات والاحتفالات والأمسيات الشعرية في كل سنة في المحافظات بمناسبة انتصار الثورة في شهر بهمن التي تحمل هذه المهرجانات اسم شعر الدفاع المقدس، وكل الشعراء ومن جميع أنحاء البلاد يشتركون في هذه المهرجانات، وقد كان من هؤلاء الشعراء الشاعر قيصر أمين بور الذي ما برح يسطر لنا تلك المأساة بكلمات تزخر بالحزن واليأي، يقول في قصيدة بعنوان "فصلي از جهاد خدائي" (في الجهاد الرباني) متحدثاً عن ملحمة الدفاع المقدس التي تجلت فيها روح البطولة والشهادة والصدق، عندما طفق الجيش الإيراني يهاجم العدو بكل الوسائل وأدوات الحرب:

أَيُّها الخَصْمُ اللَّدُودُ الذي لايَزَالُ قائِماً على مُحَارَبَتِي/لايَزَالُ هناك سَهْمٌ مُحْكَمٌ في قوسِ غَضَبِي/وحتَّى لو لم يَتَبقَّ في الكِنَانَةِ سَهْمٌ/فاحْذَرْ فإنَّ لي ظِفْراً ومِخْلَبا (المصدر السابق: ٥٩)

ويصور لنا في مقطع آخر من القصيده ذلك الهجوم الذي نفذه العدو ؛ محاصراً إياهم بهذا الهجوم العدو من جميع النواحي، فلم يكن أمامهم من وسيلة غير الاستسلام، غير أن الشاعر لا يقبل بهذا لهذا راح يحث أولئك الجنود على الصبر ومقاومة العدو حتى آخر قطرة دم؛ لأن الاستسلام هو موت أيضاً، يقول:

إنَّ الميدانَ يَضِيْقُ على جَيْشِ العَدوِ الآنَ/وتَتَلَوَّنُ الشَّقَائِقُ بِدَمِ الشَّهِيْدِ الآنَ/فلا تَغْمِدِ السَّيْفَ إلا في

جَسَدِ الخَصْمِ/ولا تَتْرُكْ الدِّرْعَ من يَدِكَ فالمعركةُ قائِمَةٌ (المصدر السابق:١١٣)

ويصف لنا الشاعر في قصة آخرى اسمها "قصة الحرب" مدينة من مدن محافظة خوزستان تلك المدينة التي هجم عليها الجيش العراقي مستخدماً كلَّ ما عنده من وسائل حربية، فاندلعت النيران فيها، وتعالت ألسنة النيران، وتصاعد الدخان بين طبقات السماء، كلُّ هذه الأشياء حزَّت في نفسية الشاعر الذي راح يصور لنا هذه المشاهد المأساوية، فيقول:

إنَّ موسيقى المدينةِ هي أَصْواتٌ ونُواحُ تَرَانيمِ"اروند رود"/ورَاقِصَةُ المدينةِ هي النَّارُ والدُّخَانُ/

فَتَقْرَأُ قِصَّةَ الحربِ على أَنْقَاضِ الخَرَابِ/وَلْتَحْكِ عن المدينةِ الدَّامِيةِ الملوثةِ بالدماءِ (المصدر نفسه:٦٠)

الخاتمة:

أمين بور من أبرز شعراء الأدب الفارسي كان ملتزما بقضايا أمته بكل أشكالها، فراح يصور لنا تلك الحرب المفروضة التي دارت بين إيران والعراق.

وتناول في شعره موضوعات دينية مختلفة، وكان في غالبها ذات منبع ديني يتمازج فيه التناص القائم على التراث الديني، ولاسيما القرآني، وهذا يدل على ثقافة الشاعر الدينية التي ورثها من بيئته التي نشأ وترعرع فيها؛ إذ هي بيئة دينية ينتشر فيها الحب الصوفي الذي تخلطه مسحة عرفانية قد تصل إلى حدِّ المكاشفة أحياناً، وفي هذه البيئة تنتشر طقوس حبِّ آل البيت عليهم السلام هذه الطقوس التي تنتشر في جميع أرجاء المجتمع الفارسي؛ لأنه تجسد ثورة المظلوم على الظالم، وتسعى لرفع القيم الإنسانية فوق المصالح والأهواء الإنسانية، فهي إنسانية المضمون والمحتوى لذلك استدعاها الشاعر ليجعل منها وسيلة للتعبير عن تلك الحرب التي فرضت على الشعب الإيراني، وأكثر ما كان يؤلم الشاعر أن هذه الحرب قامت بها دولة صديقة؛ وهي العراق الذي قاد هذه الحرب ضد إخوانه بفعل الحسد والغيرة شأنه شأن

إخوة يوسف الذين قاموا بالتخلص من أخيهم بسبب الغيرة والحسد.

ويكثر الشاعر من ذكر قصص الأنبياء ؛ لأنه وجد فيها دلالات إيحائية خصبة تقوم على ربط الماضي العريق بما فيه من عبر ووضعه أمام هذا الجيل ليتخذ من هذه القصص مناراً يسير عليه في حياته، فلا نجاح بدون تعب، ولا عظمة دون صبر على تحمل مشاق الحياة ومتاعبها كما هو حال الأنبياء عليهم السلام.

كل هذه الثقافة الدينية وضعها الشاعر أمام أبناء شعبه ولاسيما أولئك المقاتلين الذي راحوا يدافعون عن أرضهم وعرضهم؛ ليقول لهم من خلالها أيها الناس أنتم في محنة ومصيبة، وعليكم الصبر، والاتكال على الله عزَّ وجلَّ حتى تتمكنوا من تجاوز هذه المصيبة التي صبت عليكم، وانظروا في تاريخكم ففيه الكثير من هذه القصص.

المصادر والمراجع:

أولاً المصادر والمراجع الفارسية:

امير اسماعيلى ،(١٣٨٨ش)شكوه عشق، امير إسماعيل،چاپ اول، انتشارات سخن، تهران.

..... (١٣٧٧هـ-ش)،ادبيات انقلاب، مجموعة مقالات كنگره بررسى تآثير امام خمينى وانقلاب معاصر (١٨-٢٠) ،ج،اول، اصفهان.

قيصرامين بور، (١٣٧٢هـ-ش) شكوه عشق، امير إسماعيل،انتشارات سخن،'تهران 'چاپ اول.

_____ ، (١٣٦٤هـ-ش)تنفس صبح،تهران،انتشارات حوزه هنرى.

_____، (١٣٦٤هـ-ش)، در كوچه آفتاب،انتشارات حوزه هنري ،تهران.

_____،(١٣٨٨هـ-ش)، مجموعة كامل اشعار، انشارات مرواريد،تهران.

عبد الجبار كاكايي(١٣٨٠هـ)،(نقلا من مقال ملامح)بررسي تطبيقي موضاعات پايدارى در شعر ايران وجهان،طهران،پاليزان.

گروه مولفان،قاف، (١٣٨٦هـ) ويژه نامه بزرگداشت قيصر امين بور،تهران،بنياد حفظ آثار وارزش هاى دفاع مقدس،١٣٨٦هـ- ش.

محمدرضا شرفى،(١٣٨٩هـ-ش)،دفاع مقدس تعهد وتحول در شعر قيصر امين بور، سال دوم، شماره سوم وچهارم .

معصومة نعمتي قزويني وزهراء خكيم زاده،(١٤٣٦-١٣٤٧هـ)،مقال"ملامح المقاومة في أشعار سعدي يوسف و سلمان هراتي"،السنة الثامنة عشرة،العدد الثاني،

ثانياً: المصادر والمراجع العربية:

إبراهيم سليم فكري ، (٢٠٠٩م)، فن الرباعي عند قيصر امين بور، جامعة الأزهر، قسم اللغة الفارسية وآدابها، كلية اللغات والترجمة، القاهره.

إبراهيم حافظ، (١٩٩٦م)، أفق خطابات النقد، الطبعة الأولى، دارالشرقيات، القاهرة.

إبراهيم مصطفى وآخرون،المعجم الوسيط،د–ت،المكتبة الإسلامية.

ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المجلد الرابع، الجزء الخامس.ببروت.

ابن عاشور،(١٩٨٤م)،التحرير والتنوير،دار تونس للنشر،مجلد١٢،تونس.

ابن منظورجمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم،(١٩٨٠م)،لسان العرب،دار صادر،بيروت.

احمدسيد احمد حيدر محمد جمال، (٢٠١٠–٢٠١١م)، شعر عزالدين المناصرة"دراسة فنية"أطروحة بإشراف الأستاذ دكتور رياض عوابدة، جامعة دمشق.

برنامج الأذاعة الجمهورية الإسلامية الإيرانية، (٢٠٠٦/١٠/٢م)، "رثاء أهل البيت " لقاء مع دكتور عباس.

جرج جرداق، (٢٠٠٣م)، الإمام على عليه السلام صوت العدالة والقيم الإنسانية، الطبعة الأولى ، دار المكتبة صعصعة، ، الجزء الخامس، لبنان.

الحرالعاملي، محمد بن حسن (١٣٧٢هـ.ش)،وسائل الشيعة، تحقيق والنشرمؤسسة آل البيت لإحياء التراث، المجلد١٨ .

حسن حنفي،(١٩٨٢م).التراث والتجديد،دار النشر والطباعة والتراث،الطبعة الأولى،بيروت.

خصة البادي،(٢٠٠٩م)،التناص في الشعر العربي الحديث،الطبعة الأولى،دار كنوز المعرفة،عمان.

شريف الرضي، (٢٠٠٧م)،نهج البلاغة يحتوي على مختارات كلام الإمام على عليه السلام، تحقيق وتنسيق على انصاريان، الطبعة الأولى، الناشر المستشارية الثقافة للجمهورية الإسلامية الإيرانية ، دمشق،

صادق عيسى الخضور، (١٩٩٧م)، توظيف التراث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، الأردن– عمان.

عبدالله التطاوي ،(١٩٩٨م)،المعارضات الشعرية :أنماط وتجارب ،دار القباء ،القاهرة ،مصر.

عذراء عودة حسين،(٢٠١٤م)،مقال "الرثاء في الشعر الجاهلي والإسلامي" ،كلية تربية جامعة بغداد ،مجلة الأستاذ،العدد٢٠٨،المجلد الأول، بغداد.

عوض الغباري،(٢٠٠٣م)،دراسات في أدب مصر الإسلامية ،دار الثقافة العربية، الطبعة الأولى، القاهرة.

فهمي جدعان،(١٩٨٥م)،نظرية التراث دراسات عربية وإسلامية أخرى ،دار شروق ،الطبعة الأولى ،عمان.

كاملي بلحاج،(٢٠٠٤م)،أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ،اتحاد الكتاب العرب ، د مشق

محمد الأمين،(٢٠٠٨م)،نافذة على الأدب الإيراني "رحيل قيصر أمين بور" ،مجلة شيراز ،العدد التاسع.

محمد ابن طاوس، (١٣٦٨هـ–ش)، اللهوف في القتلى الطفوف، الطبعة الثانية، دار الرضي، قم.

محمد باقر مجلسي،(١٩٣٨م)، بحار الأنوار، المجلد٧٨، الطبعة الثانية، مؤسسة الوفاء ،بيروت

محمد خاقاني اصفهاني ومريم جلالي،(١٣٩١هـ–ش)،"مقال التراث الديني في شعر سميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية" ،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ،جامعة تربية مدرس،العدد٥.طهران.

محمد صالح المازندراني، (٢٠٠٠م)، شرح أصول كافي، ضبط وتصحيح السيد على عاشور، الطبعة الأولى ،دار إحياء التراث العربي ، بيروت.

محمد مرتضى الحسيني الزبيدي،(١٩٧٩م)،تاج العروس من جواهر القاموس ،دار النشر حكومة دبي، الكويت.

منى داغستاني، (٢٠١٠م)، الملحمية في الشعر العربي الحديث والمعاصر " محمود درويش نموذجاً" أطروحة بإشراف الدكتور خليل الموسى ،جامعه دمشق.

مهدي فرحاني، (١٣٨٦ش)،رثاء الحسين في عصر الانحطاط "ع" رسالة ماجستير في الأدب العربي، بإشراف محمد رضا رضائي، جامعة آزاد إسلامي، قم .

موسى بيداج، (٢٠٠٨م)، ثلاثاء الفواصلِ الحارقة للشاعر امين بور، الطبعة الأولى، ،مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت.

نزار عبشي،(٢٠٠٥م)،ا لتناص في شعر سلمان العيسى ،رسالة ماجستير ،أشراف محمد عيسى ومشرف مشارك راتب سكر، جامعة البعث ،حمص، سورية.

التناص في الأمثال بين اللغة والقرآن
دراسة تحليلية – تناصية

ا.م. د. أزهار علي ياسين

المقدمـــــة

دأب الباحثون في دراساتهم عن التناص اختيار مجالات شعرية ونثرية إنموذجاً تطبيقياً لتأتي هذه الدراسة وقد أرتأت اختيار النصوص القرآنية والنصوص المثلية إنموذجاً إجرائياً للتحليل والتطبيق لتمثل انزياحاُ عن الاحترافية التناصية في مجالها التطبيقي، ليكون التناص تحاورياً بين نصّ مقدس (القرآن) وأرث تاريخي (الأمثال) من منظور نصي – لساني ، بيد أنه يمكن أن تكون ثمة تساؤلات جوهرية ومساجلات تطرح ...

- هل تتنافى قدسية القرآن عند القول بتناصهِ مع نصوص أخرى ؟!
- هل تتنافى أدبيته الابداعية بتناصهِ مع الآخر !
- أليس من المفارقة النصية أنْ يحدث التناص بين نصين بينهما بون شاسع في الابداع (المثال والكمال) والاتباع (مادون ذلك) ؟!
- ثم لماذا تجنب النقد العربي القديم ارهاصات تناص القرآن مع الآخر ؟

هذه التساؤلات وغيرها حظيت بالإجابة في متون هذه الدراسة مبنية – لا مدعية – أَنّ قدسية النص الديني القرآني لا تتنافى بتناصهِ مع الآخر ، بل أنّ التناص أضاء حضورات ابداعية فيه ، بناءَ على أن التناص فيه آلية إبداعية ، لها وظائفها واستلزاماتها في كلا النصين .

وتبدو هذه المعادلة صعبة على من يدعي أن الجمع بين نصين مختلفين في خصوصيتهما الأدبية وعمقهما الإيحائي والدلالي ، ودون اقتضاء شراكة بينهما في ذلك منافٍ لمقاييس وأصول الضبط الوظيفي اللساني

التناصي ، فجاءت هذه الدراسة لتبين خصوبة الكتابة التناصية أو التوليف التناصي فيهـما ، ليشكل كل منها أرضية خصبة للتناص .

وينبغي الأشارة الى أنّ التناص نوعان :

أ- تناص بدائي : الذي هو جوهره عملية توليفية بديهية ، فكل نص هو في مكنونة توليفات مع نصوص مجتمعة ، إذ إنّ من لوازم الكتابة والتأليف وصناعة النص أن تتقاطع النصوص معه وان تتحاور ، حيث لا وجود لنص أحادي الخلق أو الصنع .

وهذا التناص أقرب مايكـون الى رصف المكونات التشكيلية للنص ومطابقتها مع بعضها ، فكل نص هو إيواء لإستشهادات نصية داخلية فالتناص هنا ممارسة لغوية توزيعية قائمة على الاسناد وترتيب النظام اللغوي الداخلي للنص الذي هو عبارة عن متواليات نصية تراكمية ، نص يعقب نص ويتراكم معه لتكوين لحمة نصية موحدة ، فتحافظ النصوص على وظيفتها النفعية : التواصلية والابلاغية ، ما دامت مرتهنة بمألوف الكلام والكتابة .

اذاً التناص قانون جوهري وأساس في تشكيل سدى النصوص ، فالنص كما الانسان يتألف بالنصوص الأخرى فلا يمكن أن ينشأ من فراغ .

ب- تناص ابداعي : وهو كما وصفته جوليا كريستيفا عملية تفكيك (هدم) تعقبها عملية إعادة بناء وخلق [1] . وهذا التناص يخضع لمعايير عدة منها :-

١- معيارية التأثر والتأثير بين النصوص المتناصة.

٢- معيارية الانزياح والمجاز وعلاقات المماثلة والتضاد والاستبدال والتحوير والتغيير .

٣- معيارية وظيفية حيث تتبدل اللغة النفعية الى لغة ايحائية لها عمقها الايحائي والدلالي.

٤- معيارية التفاعل إذ يتحول النص من مجاله الاخباري الى المجال التفاعلي الذي يضفي على النص جمالية تعبيرية وأسلوبية .

وهكذا نجد عبر التناص صدى النصوص لبعضها بعضاً ، أنه حالة ذوبان وانصهار بوتقة نصية في أخرى ... وهكذا أيضاً وجدنا حواريـة النصوص

القرآنية مع النصوص المثلية ، لتكون تارة متناصة وأخرى متناصاً عليها .

وآمل بعد هذا .... أنْ أوفق في هذهِ الدراسة .

المبحث الأول

التناص : المصطلح والمفهوم والتحليل

أولاً : اشكالية المصطلح

تنوعت وتناثرت مصطلحات كثيرة حول ظاهرة التناص التي اجتاحت الدراسات النقدية الحديثة في مجال لسانيات النص ، بسبب :

. مجالها المفتوح حيث تمتد مدارجها في مجالات كثيرة في المستويات الحياتية ، كالفلسفة والمعارف اللغوية والأقتصاد ونحو ذلك ، ولا يكاد يستثنى أمرمن ذلك .

. تداخلها مع مفاهيم ومصطلحات متقاربة مثل الاقتباس والتضمين والسرقات والحواريات ونحو ذلك .

– حداثة الظاهرة نسبياً ، خاصة أنّها متكأة على مفاهيم غربية .

وأشهر المصطلحات تداولاً (التناص) ((وأول أشارة لمفهوم التناص ورد عند كريستيفا التي رأت أنّ كل نصّ لا بد أن يحيل الى نصوص سابقة أو معاصرة له ، ليتكون بعد ذلك نص ذو طبقات جيولوجية كتابية لتظهر مقاطع النص أو مكوناته متواردة من تحويلات لمقاطع أو مكونات نص أو نصوص أخرى))[٢] فالنص عند كريستيفا ((هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكـل نص هــو تشرب وتحويل نصوص أخرى))[٣] .

واصطلح باختين على الظاهرة بـ (الحوارية) التي عنى بها ((أنّ كل خطاب يعود على الأقل الى فاعليين ، وبالتالي الى حوار محتمل)) [٤] مؤكداً بذلك على أنه ((ليس هناك تلفظ مجرد من بُعد التناص)) [٥] الــذي خصصه بعلم اللسانيات ونسبهُ الى الخطاب ، مستبعداً إياه من علم اللغويات غير اللسانية [٦] .

وأطلق جيتاجينيت مصطلح ((التداخل النصي)) ، قاصداً به التواجد اللغوي لنص في نص آخر ، سواء على مستوى الكلية والشمول أو على مستوى الجزئية والنسبية ، وبهذا رأى أنّ من لوازم كتابة أي نصّ تضمنها عناصر وراثية وتأريخية توافرت عند المؤلف ، فالكتابة عنده ((ليست ذاتاً مستقلة أو

مادة موحدة ، ولكنها سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ... وكل نصّ هو حتماً نصّ متداخل)) [٧] ، وهذه الاشارة تفيد نفي وجود نصّ عذري أو صناعة مفردية ذاتية ، ليغدو التناص لازمة من لوازم انتاجية النصوص ، الذي يكشف عن حقائق التجربة الابداعية فيها ، كذلك برز مصطلح (التكرارية) واشتهر على يدّ رواد مدرسة النقد التشريحي [٨] .

والحال نفسها عند اللسانيين العرب المحدثين حيث لم يستقر بهم المآل في اصطلاح الظاهرة ، فبعضهم اختار مصطلح التناص كما عند د. نعمان عبد السميع متولي الذي ميز معناه بـ ((دخول النصوص في بعضها))[٩] ، وسعى سعيه الباحث أحمد ناهم حيث وسمه ((من خلال حشد وتنضيد نصوص سابقة أو معاصرة ضمن لحمة النص المتناص (المقروء) بوصفه نظاماً لغوياً واشارياً يحيل الى نصوص أخرى))[١٠] .

واختار د. علوي الهاشمي مصطلح " التعالق النصي " الـــذي رآه أليق تعبيرياً ودلالياً حول معنى ((الدخول في علاقة)) بين نص وآخر ، مستبعداً مصطلح ((التناص)) الذي يتداخل ويتعارض بأشتقاقاته الصرفية مع مصطلحات أُخر مثل : التنصيص والنصانية والمناصة والنصوصية والنصية وغيرها ، فضلاً عن أنه مصطلح مفتوح يستوعب في جعبته أنواع العلاقات ومستوياتها مما يمكن أن ينعقد بآصرته بين نصّ وآخر [١١] .

وهكذا توالت المصطلحات كُثراً ، فسماه الباحث عبد العزيز إبراهيم (المعنى المنقول) جاعلاً إياه في ضمن دائرة استرداد المعنى المتحول [١٢] ، في حين اختار د. عباس الفحام مصطلح (الأثر والتأثير) بوصفه تقنية ((تفاعل النصوص المختزنة في نصّ واحد باستدعاء خبرات متراكمة موروثة في الذهن وإعادة صياغتها من جديـــد بحسب ما يمليه الموقف الفني على الأديب)) [١٣] ، كنا عرفــه جيرار جينيت بـ (التعالـــي النصي) أو (التداخــل النصي) [١٤] .

ثانياً : المفهوم والتحليل

التناص في المدونة اللسانية النصية قائم على آلية الأبعاد العلائقية التي تربط في البناء والمعنى نصاً أدبياً مع آخر فـ ((التناص في أبسط صوره يعني

أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو افكاراً أخرى سابقة عليه من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هـــذه النصوص والأفكار مع النص الأصلي وتنـــدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل)) [١٥] ، بمعنى ((حدوث تفاعل أو تشارك بين نصين يستفيد أحدهما من الآخر)) [١٦] .

فالتناص هو مفهوم يعتمد على إدخال أمور خارجية عن النص (دخيلة) وجعلها ضمن مكوناته وعناصره الداخلية ، لذا يعبر عنه أحياناً بأنه ((ذلك التقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى)) [١٧] ، بمعنى أدق هو عبارة عن اندماج وتآلف مكونات نص في نص آخر بخاصية تقاربية عبر احداث علاقة وظيفية – دلالية متداخلة لإنتاج نصّ آخر ، انطلاقاً من أنَّ ((كل نص هـــو امتصاص أو تحويـــل لنصوص أخرى)) [١٨] ، فهو – اذاً– مزاوجة النصوص الأدبية ومداخلتها بعضها مع بعض ، فقد حدده جيرار جينيت بمصطلح (التداخل النصي) قاصداً به ((التواجد اللغوي سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً لنص في نص آخر)) [١٩] .

لذا شدد فوكو وآخرون على أنه لا وجود لنص فردي أو ذاتي الصناعة دون افتراض تداخل نصوص أخرى في صناعته ، ليظهر النص وهو مكون بنائياً وفكرياً من أحداث متسلسلة ومتتابعة تتوزع في الوظائف والأدوار، من هنا خلصّ كل من بارت وسولير الى أنَّ التناص عملية لا نهائية إذ تتموضع في كل نص [٢٠] ، حتى وصفته كريستيفا بأنه قانون جوهري في انتاجية النصوص وصناعتها عبر امتصاص نصوص أخرى بهدمها وإعادة صياغتها وخلق فضاء متداخل نصياً بين هذه النصوص [٢١] .

ويجب أن تظهر الإحالة التناصية منسجمة بشكل يليق بسياق الأحداث في النص المتناص ، فمن لوازم التناص أنه يحدث عند توافر الأواصر الآتية :-

١. آصرة التلاحم والتوافق : إذ ينبغي توافر المناسبة والتلاحم الفكري والتوافق الدلالي بين النصوص المتناصة ، لئلا يكون أحد المتناصين غريباً عن الآخر أو مشوهاً أو ممسوخاً عنه ، وسبق أن أكد بارت على ذلك بقوله ((والنص المتناص

intertext يتضمن المؤثرات والمصادر والأصول)) [٢٢]، وقد وصف د. محمد مفتاح ذلك بوجود علاقة بين المتناصات قائلاً أن التناص هو ((تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة)) [٢٣] ، وهذه العلاقة منبعها (التأثر والتأثير) فتكون علاقة أحادية التأثير عندما يتأثر النص المتناص بناءً وفكراً بالنص المتناص عليه ، بينما يحتفظ المتناص عليه بعلاماته النصية والبيانية والفكرية وذلك عندما يجري التناص بشكل مباشر (تناص مباشر) فيقتطع الكاتب أجزاءً من نص آخر ويقحمه كما هو ، مكرراً إياه في ثنايا نصه فيتأثر المتناص بناءً ومضموناً بينما يحافظ المتناص عليه على سكونه وثباته الشكلي والمضموني كما في بعض الاقتباسات والتضمينات ، أو أن يجري الكاتب تحويراً في البناء والمعنى على المتناص عليه ، ثم يضمنه نصه فيكون التناص غير مباشر ، فيؤثر كل منهما بالآخر ويتأثر ، لتكون العلاقة ثنائية التأثير مما يؤدي الى أن يكون التلاحم والتوافق في مستوى أقوى لأنه يحدث انصهار بين النصين واذابة مكونات كل منهما في الآخر ، مما يحتاج الى قارئ له معرفة مبطنة بالنصوص لكي يستجلي مواضع التناص ، وهو معناه أنّ ((تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها وزرعها في فضاء نص جديد ، يضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاحم الى حدّ الاندماج في الفضاء الحاضن لها)) [٢٤] فيتطبع النصان : المتناص والمتناص عليه بطابع الحركة والتحوير .

٢- آصرة التفاعل : التفاعل هو نقطة جوهرية في عملية التناص إذ ((يتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق)) [٢٥] ، فعندما يرتبط نص مع آخر في جسد واحد مقروء أو مكتوب ويتفاعل معه عندئذ يبرز التناص في أعلى مستوياته ؛ لأنّ ((عمق العملية التناصية هو التفاعل)) [٢٦] ، لاشراكه أطراف التناص المحورية ، فالكاتب يتفاعل مع نصوص سابقة أو معاصرة قبل أن يضمها نصه ، والنص بترابطه وتحاوره مع نصوص أخرى يستوفي تفاعلاته معها، هذا((دليل على أن التفاعل مكون من المكونات الأساسية لأي نصّ))[٢٧] ، والمتلقي

بتفاعله مع النص الجديد يصبح مشاركاً في عملية الانتاج الابداعي في النص ، فضلاً عن أنه يمهد النص لأن يصبح قابلاً لتعدد القراءات والتأويل.

٣. آصرة التوليد والتناسل : حيث يؤدي التناص الى ولادة نص جديد في أبعاده البنائية والفكرية فـ ((النصوص تتوالد بالتحـــاور والتداخل عادة وتنمو بالتأثير والتأثر))[٢٨] والصيرورة التناصية لابد أن تقام على((التوالد والتناسل وذلك أننا نجد أثراً أدبياً أوغيره يتولد بعضه من بعض وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة)) [٢٩] وبهذا يبتعد التناص عن كونه مجرد تراكمات نصيـــة منبعثة من التكرار والمعاودة فقط فلا يكون في حواریاته وتجاذباته مع نصوص أخرى ((نسخاً أو تقليداً ولا تكراراً بل هو إفادة منها وإعادة صياغتها في نص جديد يتجاوز بنية المقروء النصية بانفتاحه على النتاج الإنساني الأدبي)) [٣٠] لضمان إنتاج نصٍ بلباس جديد في آفاقه الكتابية والثقافيـــة ، ولذا يشترط أن لا يكـــون التناص ((طولياً بـــل يسوده التكثيف والتداخل)) [٣١] .

تجليات التناص والقراءة النصية:

إنّ انصهار النصوص وتداخلها وتفاعلها مع بعضها قد يغيب البعد التناصي بين ثناياها ، ما لم تتوافر جهات تقوم على اجلاءه وابرازه ، إذ يتجلى اتناص عبر الجهات :

١- جهة الكاتب : لا يتحقق التناص الاّ بمبادرة الكاتب نفسه ، فهو يعيد انتاج نتاجات ادبية سابقة في حدود من الحرية الأدبية [٣٢] ، عند اختيار النصوص المتناص عليها وتحديد ماهيتها وآليات دمجها وانتقاء مواضعها وتعيينها في نصه ، لذا لا مناص من القول((إنَّ جزءاً أساسياً من نصية النص تتجلى من خلال التناص كممارسة تبرز عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب وعلى انتاجه لنص جديد)) [٣٣] .

لذلك يفضل أن يكون الكاتب مدركاً وواعياً لدور التناص في تغذية نصهِ بنائيا ودلالياً ، ولولا هذا يفقد التناص خاصيته الوظيفية التأثيرية ليصبح مجرد تداخلات أو تجمعات نصية من هنا وهناك ، ومن ثم يفقد فاعليته مع النصوص الأخرى ، فالتناص في تفاعله يمثل وعي الكاتب بدوره وتأثيره

إذ عليه تقع مسؤولية الربط والتناسق بين مكونات النصوص وهو الذي يتحكم بفضاء النصوص المتناصية ودرجة مدخليتها وترابطها وتلاحمها ، واقصد هنا التناص بوصفه تقنية أدبية إبداعية (التناص الابداعي) ، وليس التناص بمفهومه البديهي (التناص البدائي) الذي تبلور حول فكرة أنّ كل نص هو نسيج محاك من استشهادات نصية أخرى ، إذ لا عبرة بالتناص الذي يتصيّد النصوص بشكل عفوي أو غير قصدي لأنه عندئذ يفقد قصيديته التناصية .

فضلاً عن ذلك يتحكم الكاتب بنوعية التناص ، هل هو تناص داخلي أو تناص خارجي ، فإذا زاوج بين نصوص في ضمن مستوى أدبي واحد كأن يكون نصّ شعري مع آخر نظيره أو نص نثري مع آخر مثيله فهذا تناص داخلي ، واذا تمت المزاوجة بين نصوص متباينة في حقولها الأدبية فعندئذ يكون التناص خارجياً [٣٤] .

كذلك يتحكم بآلية التناص ، اذا ما كان التناص صريحاً أو مشفراً ، فعندما يذكر مصدر التناص أو يشير اليه أو يلمح اليه المحاحاً فهذا تناص صريح ، أما التناص المشفر فهو الذي تذوب النصوص فيه وتنصهر وتصبح مغيبة في ثنايا النص ، فلا يُدرك إلا بإعمال الذهن وشحذ المخيلة وتنشيط الذاكرة ، وعندئذ يصير التناص في أعلى مستوياته الإبداعية ، وكل هذا رهن بقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره ، وهذا التفاعل مصدره ((امتلاء خلفيته النصية وقدرته على تحويل تلك الخلفية الى تجربة جديدة)) [٣٥]، فالكاتب يؤسس مؤسسته التناصية من فيض مخزونه الثقافي [٣٦] ، وذاكرته المستمدة من تعددية قراءاته التي تؤهله للابتكار والابتداع ، فهو يخلق الانسجام والتناسق بين النصوص بعد اشطار التنقيب عنها .

٢- جهة القارئ : يبقى التناص أيضاً غائباً عن ساحة التجلي والتشخيص مالم يحظى بقارئ يترصد حراكه وتفاعلاته في النصوص ، فلا يمكن عزل التناص عن جهة القارئ لمشاركته مع الكاتب في ((توليد المعنى ، انتاجه واشاعته ، فبنية النص لا يمكن أن تجد تحققها إلاّ عبر عملية ايصال علائقية يمتلك فيها الآخر النص ويتلقاه بوعيه وبرؤياه

الشخصية المشروطـــة هي الأخـــرى اجتماعياً وثقافياً))[٣٧] .

وهذا القارئ ليس أي قارئ ، بل هو القارئ العارف التي تتمظهر التناصات على وفق قراءاته الواعية للنصوص ، الذي يمتاز بـ ((اتساع الأفق التناصي الذي يقرأ في سياقه القارئ العارف لهذه النصوص ، وهذا ما يعطي لقراءته إمكانية التواصل الحواري مع النص المقروء))[٣٨] ، فمهام القارئ هنا هي :-

- كشف التناصات وربطها : في غالب الأحيان لا يفصح الكاتب عن تموضعات التناصات أو تعيين هوياتها الأدبية فتقع مهمة كشفها على القارئ الواعي ، إذ لا يمكن استجلاء هذهِ التناصات ما لم يكن القارئ عالماً بالتداخلات النصية وتبين درجة قرابتها ورباطتها مع بعضها .

- الربط والتنسيق بينها : إن تنشيط التناص يتم بواسطة القارئ الذي ((يضطلع بوظيفة التنسيق وتجميـــع الشذرات في كـــلٍ يحتويها ويمنحهـــا انسجامها وتساوقها)) [٣٩] ليمثل هذا القارئ حالة تنويرية للتناص عبر نسج علائق الترابط والتوافق في النصوص المتناصة لتبدو وحدة منسجمة مكملة بعضها بعضاً ((فالنص حاضر باعتباره دالاً غائب بما هو مدلول ، والقارئ يستكشف بوعيه واستناداً الى الخبرات القرائية لديه ، المدلول بوصفه المتصور الذهني الغائب))[٤٠].

- تأويلها : ((التناص جهد تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة)) [٤١] تتعلق بمرجعياته القرائية من نصوص أدبية وفكرية (مرجعيات نصية) ، ومرجعيات أخرى ثقافية خارج النص(مكتسبات ثقافية – خارجية) يتم عبرها ربط المتناصات بالوقائع الخارجية [٤٢] ولدور القارئ المؤول الفعّال أصبح يسمى بمسميات : الكاتب المشارك أو الكاتب الآخر أو المنتج الثاني أو القارئ الفاعل [٤٣]، بوصفه مشاركاً في عملية بناء المعنى وانتاج الدلالات بتكثيف النص أو بالتوسعـة الدلالية ، فإن كل هذا ليس محصوراً بالكاتب ، وانما أيضاً بتفاعل القارئ مع النص بعملية التأويل ومدى استجابته لحيثيات التناص ، ويُبنى هذا على تفاعل ((فعل القراءة وبنية النص لأنتاج معنى ما

من خلال هذه القراءة ، فإنَّ النصّ قد يكون ممتطاً أو مكثفاً بفعل القارئ)) [٤٤] .

– جهة القراءة (القراءة التناصية): لليس استقراء النصوص هو جوهر القراءة التناصية بل القراءة ههنا مفهوم يمس المكونات الداخلية للتشكيل النصي بوصفه القيمة المركزية في البناء التناصي ، فضلاً عن الذبذبات الخارجية المنبعثة من اختلاف توجهات القراء ومشاربهم الفكرية والثقافية مما له أثر في تعددية القراءة وتوجهاتها التي كثيراً ما تتوائم مع أفق استجابة النص عند القارئ .

واذا كانت القراءة في أبسط مستوياتها تعني ((دمج وعينا بمجرى النص .. على أساس التفاعل بين فعل وبنيته))[٤٥] فإنَّ هذه القراءة التناصية هي قراءة اشراقية – تنويرية ، ليس لأنها فقط ((فيها يكشف القارئ عن تحاور المقروء مع خطابات أخرى)) [٤٦] بل لأنها تحول النص من شكله التواصلي البسيط الى قراءة تفاعل ونشاط منتج [٤٧] ، تستكشف توجهات التناص التأويلية فهي(قراءة تأملية وتدقيقية)[٤٨] تسعى الى المشاركة في بناء النص عبر القارئ العارف .

إنّ القراءة التناصية تستند على تقنية الاستحضار والإسترجاع لقراءات القارئ المتوافقة مع مضامين النص المقروء عبر التفعيل الوظيفي للتجربة القرائية على الصعيد الإجرائي ، فالقـــراءة التناصية تجعل((القارئ قريباً من المقروء ، باحثاً عن العوامل المؤثرة والمكونات المتفاعلة بهدف صياغة تفسير تحليلي ... يسعى الى كشف طبقات النص المقروء وتوضيحها))[٤٩].

محفزات التناص ودوافعه

اختصر د. علوي الهاشمي هذهِ المحفزات والدوافع بـ ((الإعجاب والإشباع النفسي والفني والتعاطف والتفاعل والمجاراة والمغايرة والموازاة والتواصل في التجربة))[٥٠] . وفي ضوء مقولة الهاشمي نستلهم بعضاً من الدوافع التي تحفز الاديب على تفعيل ظاهرة التناص في كتاباته .

١. التفاعل والحافز النفسي : في البدء لابد من أن تحصل حالة اندماج ذهني ونفسي قبل الاندماج النصي ، فالكاتب يصير في موقف تقبلي للنص الآخر فيتفاعل معه ، ويكتسب هذا التفاعل شرعيته الأدبية من الكاتب الذي يمتلك موروثاً أدبياً وثقافياً

يؤهله لانتاج مدمج من نصوص أخرى ، بمعنى آخر هذا التفاعل هو نتاج ((تفاعل النصوص المختزنة في نصّ واحد باستدعاء خبرات متراكمة موروثة في الذهن وإعادة صياغتها من جديد بحسب ما يمليه الموقف الفني على الاديب)) [٥١]

٢. تفعيل حافز المعنى والدلالة : إنّ تفعيل استراتيجية التناص بامتصاص النص نصوصاً أخرى يعني استفادته من هذا الامتصاص والدمــج لأغراض تتعلق بتوجيه الأفكار ، إذ يمنحه ذلك عمقاً معنوياً وتكثيفاً دلالياً ، وقد تكون الفائدة لتوكيد المعنى وتعضيد الأفكار أو لتوضيح صورة أو تعزيز مضمون أو تثقيف النص بمظاهر نصية – أدبية – ثقافية مختلفة ، وكل هذا معناه ((اغناء تفاعل النصوص بطريقة صريحة أو مستترة)) [٥٢] ، وقد يكون ذلك لتحصيل منافع جمالية – تأثيرية ، فالمتلقي يتلذذ وهو يقرأ في نصّ واحد نصوصاً متداخلة أو أشكالاً أدبية منسجمة ، مجموعة في لحمة نصية واحدة لما في ذلك من تحلية الصورة وجعلها متجانسة بتفاعلات خصبة ، ليكون التناص هنا ((ممارسة تعبيرية تستهدف تحقيق جمالية التعبير باعتماد شعرية التحول في اللغة لتأدية دلالة بصورة غير مباشرة أو تمثيل فكرة لا يصّرح بها اعتماداً على التعبير المباشر أو المفسر لمحتواها)) [٥٣] .

٣. حافز الابتكار والابداع : يشكل التناص حافزاً قوياً لإبتكار نصوص جديدة والارتقاء بها أدبياً وفكرياً بـ ((ما يخرجه حسن التصرف من قبيل الاتباع الى خير الإبداع ، وكل ما كان أشد خفاء بحيث لا يعرف كونه مأخوذاً من الأول إلاّ بعد مزيد تأمل كان أقرب الى القبول لكونه أبعد عن الاتباع وأدخل في الابتداع)) [٥٤].

٤. التواصل الفكري : لا يمكن فهم النص بعيداً عن التناص ، لأنّ النص نفسه هو نتاج وحصيلة لمختلف التناصات سواء التناصات الداخلية (التصية) التي استلمها الكاتب في بناء أفكاره وعضد بها مقاصده أو تلك التناصات الخارجية الثقافية والفكرية ، التي يستلمها القارئ لكي يفهم الأفكار ويستوعب المضامين في النص، وقد سبق أن صرّح ل . جيني بدور التواصل في فهم النصوص بقوله ((خارج التناص يغدو العمل

الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك))[٥٥] ، فالنصوص تبقى عصية على الفهم والإدراك إذا ما أستبعد عنصر التواصل مع المتناصات ، فالتناص ((هو وسيلة تواصل لا يمكــن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه))[٥٦].

التناص – اذاً– هو تجريد يحل في كل نصّ، حيث تتجسد بناءات النصوص ومضامينها فيه ، فهو عنصر التواصل بين النصّ وكاتبه ، وبين النص وقارئه ، وبهذا المنظور ذهب د. يقطين الى أنّ التناص سمة متعالية عن النص ، لأنه رهين بأي تحقق نصّي ، فهو يمثل وجهاً آخر للتواصل أو صورة أخرى فيه ، لأنّ جزءاً أساسياً من نصيّة النصّ تتجسد في التناص [٥٧] .

٥- التواصل في التجربة الثقافية يخلق التناص تفكيراً ثقافياً مشتركاً ، مكسواً بأطر ثقافية عامة منتخبة من تراث الأمة أو من يومياتها ، ولايكون هذا بمعزل عن الرؤى المشروطة بوحدة ثقافية ، لذلك يُستبعد التناص بين ثقافتين متغايرتين أو بين ثقافتين بينهما اغتراب فكري وآيديولوجي ، ولو حصل هذا لخرج التناص غريباً غير قادر على النهوض بمضامينه وأفكاره ، حيث تنعدم أواصر التواصل ومقاربة الآخر ، فضلاً عن أنّ التناص يخلق ثقافة أدبية متحركة حيث يؤدي تلاقح النصوص الأدبية من شعر ونثر وقرآن الى إثرائها فكرياً ودلالياً وجعلها قادرة على الإنصهار والإندماج في بوتقة أدبية أخرى عندما تخضع لمتغيرات تناصية جديدة .

المبحث الثاني

أولا – المثل : إطلالة لغوية – معجمية

تعددت وتنوعت معاني المثل في اللغة والمعجم ، يستوفي البحث أشهرها [٥٨]:

–الشبه : المثل شِبْه وشبَهْه ، والمثل الشبيه ومثل به شبهه وتمثل به تشبه به .

–القصاص : امتثل به اقتص ، وأمثله منه القاضي أي أقصه ، والمثال القصاص ، سُميَّ هكذا لتشبيه حال المقتص فيه بحال الأول .

–الأحتذاء : امتثلت الأمر احتذيته ، وأصل المثال مقابلة شئ بشئ أو وضع شئ ليحتذي به في الفعل .

-الأنتصاب : من المثول وهو الانتصاب ، ومثّل الشئ انتصب ، ومثّل الرجل قائماً انتصب كأنه مثال نُصِبَ ، ومثلتُ بين يديه مثولاً انتصبتُ قائماً ، وامتثلت لأمره أطعته منتصباً .

-المناظرة : يدل المثل على مناظرة شئ بشئ ، ويقال هذا مثل هذا بمعنى نظيره ، والمثال مقابلة شئ بشئ يكون نظيره .

-التنكيل : مثّل به نكّل به ، أي جعله مثالاً لكل من يصنع الصنيع نفسه ، والتمثيل بالقتيل تحويل هيأته الى أخرى تنكيلاً به ، والمثلة النقمة والعقوبة ، وجعلته مثلة أي ظهرت آثار فعلك عليه تنكيلاً وعقوبة ، والمُثلات أو المَثُلات العقوبات .

-الفراش : المثال بمعنى الفراش ، والجمع مُثُل ، وهو الشئ الذي يماثل ما فوقه ما تحته ، وقولهم: نام على المثال أي على الفراش .

ويبقى الأصل الأول في المثل التماثل كما بين أبو هلال العسكري (ت٣٩٥ هـ) بقوله ((وأصل المثل التماثل بين شيئين في الكلام)) [٥٩] أو التشبيه حيث ((يُشبه به حال الثاني بالأول))[٦٠] .

ثانيا – المثل : اطلالة معرفية – موضوعية

البناء المعرفي في أي نصّ أدبي لابد أن يكون محوراً لأنسقة لغوية وفكرية وابداعية، والمثل هو صورة أخرى لهذا البناء ، فهو موروث ثقافي لغوي استحكمته مجموعة من الأفكار والممارسات والسلوكيات ، فيمكن أن يُدرس ليس بوصفه أسلوباً بلاغياً أو نمطياً بيانياً وحسب ، بل بوصفه أداة معرفية ونسقاً ثقافياً بما ينماز به من طابع رمزي ، استدعائي ، فحضوره حضور معرفي وحراكه حراك ثقافي لإقامة نقطة ارتكاز موضوعية في النصوص ، وهنا تبرز الاحالة فيه ، حيث يحيل الى خاصية معرفية موضوعية عبر خلق علاقات تواصلية جديدة مع نصوص أخرى.

وحدّ المثل هو((ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنساً من الاجناس الأدبية قائماً بذاته وقسيماً للشعر والخطابة والقصة والمقالة والرسالة والمقامة)) [٦١] وكذلك هو((عبارة عن نموذج أو حالة أو موقف أو شخص ينطوي على دلالة خاصة يتم الاستشهاد به لتوضيح هدف من الأهداف)) [٦٢].

والمثل في بنائه جملة من القول ، تميزت بالأقتضاب ، واتسمت بالقبول واشتهرت بالتداول [٦٣] ، فهو مدونة لغوية وهو أيضاً موسوعة معرفية ، لأنه يعمل على طرح معايير اجتماعية وانسانية وثقافية ، اذ يعكس الإرث الثقافي والأدبي والاجتماعي ، لذا فهو يخضع للتقييم الجمعي (فيما يخص القبول والتداول) لمساسه بالأنسان والمجتمع مساساً مباشراً بما يفرزه من تطلعات فكرية ونفسية وتأثيرية ، فهو معين معرفي تُستمد منه أجواء متنوعة من الموضوعات والثقافات لأنه ((كان ولا يزال مظهراً من مظاهر العقلية ، يُعبر بأسلوب من الأساليب اللفظية عن عادات المجتمع وتقاليده وأعرافه ، تماماً كما يعبر عن نفسية الإنسان في مشاعـره وعواطفه في ظل الوقائع والاحـداث))[٦٤] ، حتى وصف بأنه ((صوت الشعب))[٦٥] ، فهو الضابط السلوكي والموضوعي لأي مجتمع لمسه ذبذبات دقيقة في التشكيل الثقافي ((بجملة أخرى لا يحقق مجاله التداولي مرتفعاً الى ثقافة جماعة معينة من دون أنْ تحيط هذه الجماعة بتجربته وتآلف واقعيته وتعيد انتاجها بطريقة أخرى))[٦٦] من هنا أضافت الأمثال لوناً ثقافياً وابدعاً أدبياً وموضوعاً معرفياً أغنى التراث العربي لأنها بدت صادقة في التعبير عن المستويات الحياتية عند العرب ((فهي تتصف بالواقعية المتصلة بضرورات التدبر والتأمل والاقتراب ما أمكن من توصيف الحال))[٦٧] . ريبلغ المثل غاياته المعرفية – الموضوعية على وفق مستويات متنوعة ، الصقها به :

١- مستوى الدلالة : فالأمثال تكتنز طاقات دلالية ثرة ، فمن سماتها التعبيرية اختزالها دلالات كُثر ، ووصفها الزمخشري قائلاً عنها ((أوجزت اللفظ فأشبعت المعنى ، وقصرت العبارة فأطالت المغزى ، ولوحت فأغرقت في التصريح ، وكنّت فأغنت عن الافصاح ... حتى شبهـوا بها كل سائر أمعنـوا في وصفه وشارد لم يألوا في نعته)) [٦٨] فالأمثال هي وسائل لغوية يؤتى بها لجلاء العلاقة بين الفكرة التي ضُربت لأجلها وبين الأثر الدلالي لفكرة أخرى مقاربة بها موضوعياً ، مما ينهض هذا بتوسيع المعاني والدلالات في المثل الواحد .

٢- مستوى الخطاب : المثل بنية خطابية مفتوحة ومتحركة ، حيث ينهض بأرسال خطاب نفعي تعليمي سواء في المعالجات الاستشهادية اللغوية ، والحجاجات غير اللغوية ، أو تأديبي – تهذيبي ، وكثيراً ما يُحمل على تحقيق بلاغة الحجاج بإجراءاته وموارده في نصوص أخرى خاصة في السياقات المتقاربة في المضمون ، فلنزوعه الخطابي دائماً ما يُمرر لأنتاج خطاب أدبي أو ثقافي آخر .

٣- مستوى التأثيروالاقناع : تحمل الأمثال صيغة تأثيرية ونزعة إقناعية ، فهي تؤثر في القلوب وتهز الأسماع [٦٩] فيتنبه السامع الى عناصر المماثلة والمشابهة مع بنية موضوعية أخرى ، فيحصل التلذذ في تلقيها خاصة عند مزاوجتها مع نصوص أخرى ، مما جعلها واسطة اقناعية مكثفة يستعين بها المخاطب ، فبها ((يقع اقناع الخصم وقطع تسوّف المعترض)) [٧٠] .

٤- مستوى التداول : تبقى الامثال في حال الجمود والسكون ما لم يُفعّل مستواها التداولي ، فهي مجرد حكم مصقولة أو أقوال مأثورة صُنعت في ظرف معين من حادثة وقعت أو قصة اندثرت أو حكاية وردت ((ما لم تتسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنتقل عمن وردت فيه الى كل ما يصح قصده منها ... فلذلك تُضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها)) [٧١] ، فهناك سياقات وأهدافاً متنوعة تسعى لأستحضار المثل ، وهذا لا يؤمن عمل المنظومة الأخبارية النفعية فيه وحسب بل يدعمها فينشطها لتشمل كل واقعة تقيم مقاربة مع تجربة المثل ، وهذا يدلل على أنّ الأمثال لا يمكن زجها في فضاء تداولي مغلق أو محدود بل لابد من استيعابها لفضاءات مفتوحة ومتحركة ، يلبي فيها هذا الحراك وقائع أخرى ، في ضوء قابلية تفاعلها مع الموضوع الآخر .

لقد أهلّت هذه المستويات المثل لأن يتجاوب مع فكرة تناصه مع نصوص أخرى ، وكثيراً ما أفصحت الوقائع اللغوية والادبية عن تجلي هذه الفكرة .

المبحث الثالث

مستويات التناص في الأمثال والقرآن

برزت العوالم التناصية في منظومة الأمثال على مستويين :-

الأول : تناص أمثال سائرة مع نصوص قرآنية .

الثاني : تناص أمثال قرآنية مع أمثال سائرة .

والتفصيل يبدأ ...

أولاً : تنص أمثال سائرة مع نصوص قرآنية : ويظهر ههنا أثر القرآن في استحداث أمثال سائرة ، فللقرآن سلطة تأثيرية واسعة النطاق ، وهذه السلطة هيمنت على عقلية العربي وشحذت ذهنيته فـراح يصوغ في ضوئها أمثـالاً أخذت حيزها التداولي فـي الشيوع والانتشار ، فحصل التناص على النصوص القرآنية لسببين :-

أ) سماته القدسية وعمقه الثقافي وتمايزه الأدبي ، فلا مناص لأي كاتب التملص من تأثيره أو التغاضي عن أثرهِ .

ب) انبهار العقلية العربية به شكلاً ومضموناً ، فتلك العقلية التي أجادت فنون القول الشعرية والنثرية صُدمت بهذه الفرادة وذاك التمايز ، مما حدّا بها محاولة مجاراته والتشبع من معينه ، فلا مندوحة من تشريب نصوصها بأبداعهِ .

ويمكن تصنيف لهذا المستوى التناصي أنواعاً :-

١-التناص اللفظي : يُبنى هذا التناص على تواجد نظائر لفظية متطابقة ومتشابهة أو متقاربة ، وقد نبهت جوليا كريستيفـــا الى ضرورة توافر ترابطات متناظـــرة ذات طابع خطابي في النصوص المتناصة [٧٢] ، وكثيراً ما نجد التناص اللفظي بمعاودة وتكرار الفاظ مستقاة من النص المتناص عليه ، تكراراً وتماثلاً أو مع أجراءات تغيرية جزئية في الألفاظ بزيادة أو نقصان أو تغايرٍ اشتقاقي أو تباين صيغ الخطاب أو بوساطة الترادف .

والمكررات أو التماثلات اللفظية تعزز مركزية التناص وتفـرض واقعيته في النصوص ، حيث تكون اللفظة المكررة بمثابة مفاتيح أو دلائل على وجود التناص ، كما أنها تصبح علامات ترشد القارئ الى استكشاف مواضع التناصات ، لأنّ الأصل في التناص وجود إشارات أو علامات لغوية أو معنوية يسترشد بها القارئ ، وقد تكون هذه العلامات اللفظية مفردات أو وحدات لغوية كاملة ، فضلاً عن أنّ وجود المتشابهات اللفظية يـــدلل على لاحقيـــة النصوص المتناصة ، وسابقية النصوص المتناص عليها * .

استلهم صانع المثل القائل ((أقسى من الحجر)) [٧٣] مثله متأثراً بقولـــه تعالى في خطابه لليهود ﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاء وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾ [٧٤]، وهذا الاستلهام والتأثر أدخل المثل في عملية تناصية مع النص القرآني مستعيناً بفكرة الانسان الشديد القسوة بدرجة تفوق قساوة الحجر فلا يلين وحصل التناص اللفظي بين لفظتي (الحجر) و (الحجارة) مع ما بينهما من فارق اشتقاقي في العدد فالحجر يدل على الكثرة بينما الحجارة تدل على مفرد وإن أريد بها جنس الحجر ، وتكرار اسم التفضيل مع اختلاف الصيغتين ، ففي المثل جئ بأسم التفضيل (أقسى) في حين ورد في النص القرآني بآلية اشتقاقية أخرى (قسوة) مسبوقة بصيغة التفضيل (أشد) ، وهذا أفصح وأدلّ على معنى القسوة حينما وُصفت بالشدة [٧٥] .

وقد يحصل التناص اللفظي في بعض الأحايين مصحوباً بتحويرات تلحقه في المعنى كما هو حاصل مع المثل السائر ((أضيق من سمّ الخياط))[٧٦] الذي تناص على النص القرآني في بيان حال الكافرين بعد يوم القيامة ﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا وَاسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لاَ تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَابُ السَّمَاء وَلاَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُجْرِمِينَ﴾ [٧٧] فكرة النص القرآني تقوم على صورة افتراضية ، فهي تفترض أن الجمل اذا دخل ثقب إبرة الخياط ذات الصغر المتناهي عندئذ يدخل الكفار الجنة ، وسيق النص لبيان استحالة حدوث الأمرين ، فجئ بهذهِ الصورة الافتراضية بأدوات واقعية حسية من البيئة الخارجية (الجمل وسمّ الخياط) فبرهن عقلياً استحالة ولوج الجمل لعظم هيأته في ثقب الأبرة لضآلة حجمها مقارنة به ، فلو تحقق ولوج الجمل بالأبرة لتحقق دخول الكفار الجنة ، ولكن بامتناع الولوج انتفى الدخول .

لم يستعن صانع المثل بفكرة النص القرآني أو مضمونه كله ، بل فقط بفكرة ضيق سمّ الخياط ، فكرر الوحدة اللغوية (سمّ الخياط) تكراراً محضاً ، لتكون بمثابة عبـــارة افتتاحية تدلل على حصول

التناص ، مع اضافة اسم التفضيل (أضيق) الذي استشفه المؤلف من فكرة النص القرآني ، ليُضرب بالمثل في مورد الضيق ، الذي أدى الى التوسع الدلالي ، فالنص القرآني يدلل على ضيق سمّ الخياط في حين حوّر المثل المعنى جزئياً ليشار به الى ما هو اكثر ضيقاً منه لغرض المبالغة ، وسيبقى توظيف المثل رهناً بالقارئ وقدراته الفكرية والثقافية.

كما تناص المثل السائر((أشرب من الهيم)) [٧٨] الذي أُستحدث من النص الكريم في وصف حال الكفار ﴿ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ۞ فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ ﴾ [٧٩]

وقد تكررت لفظة (الهيم) في النصين تكراراً تطابقياً ، لفظياً ودلالياً ، فالمراد بالهيم في النصين الابل العطاش ، فعن ابن عباس (رضي الله عنه) الهيم هي الابل العطاش المصابة بداء العطش ، فكلما تشرب الماء لا ترتوي [٨٠] .

وورد التكرار الجزئي (شبه التكرار) بين الألفاظ (شاربون) و(شرب) في الآية ، و(أشرب) في المثل ، حيث اضيفت السابقة (الهمزة) وحرف الجر(من) فحورت المعنى ونقلته من صورته الوصفية التشبيهية (شرب الهيم) الى صورة تفضيلية (أشرب من) مما أدى هذا الى تمطيط المعنى وتوسعه مع تحوير في الدلالة ((والتمطيط في جوهره عملية توسيع المعنى وتمدد في وحداته البنائية أو التركيبة حيث تفخم هذهِ الزوائد اللغوية المعنى الأصلي للنص)) [٨١] ، فالآية الكريمة شبهت حال الكفار في جهنم في مورد الشرب ، بحال الإبل العطاش مما يدل على سوء حالهم ، أما المثل فأفترض أنّ هناك من هو أشد حالاً من حال الكافرين فيمن يطلب الأمور فلا يقنع بها ، والتوسع في المعنى والدلالة

حاصل من :-

- أنّ صانع المثل غيّب المخاطب وأبهمه لينطبق مورده على كل مخاطَب ، في حين حدد النص القرآني المخاطَب بـ (الكافرين) .
- ليس المعني بالمثل مورد الشرب فقط ، كما في النص القرآني ، بل يمكن أن يُضرب لسوء الحال والعاقبة وعدم القناعة بالأمور في موارد السوء كلها .

- البيئة مفتوحة في المثل ، تنطبق على المعنيين بالخطاب سواء في حال الدنيا أو الآخر ، لكن البيئة مغلقة في النص القرآني ، إذ تقتصر على بيئة الآخرة .

كذلك حدث تناص في الصورة الساخرة ، فالنص الكريم يسخر من المعَذبين في جهنم وهم يشربون من حميمها فلا يرتوون ، كما هي حال الإبل العطاش ، والمثل أيضاً يسخر من كل من يحصل على شئ فلا يشبع ، وتفعيل عنصر السخرية في النصين لغرض المبالغة في وصف سوء الحال والمآل .

وفي بعض الأحيان يحدث التناص بالمعاودة اللفظية التي تلحقها بعض التحويرات في المادة الاشتقاقية ، فمن أمثال العرب ((وان عـــادت العقر عدنا)) [٨٢] الـــذي يُضرب لمعاودة العقوبـــة لمعـــاودة الذئب ، وهـــو قريب مـــن النصيـــن القرآنيين ﴿ أَفَأَصْفَاكُمْ رَبُّكُم بِالْبَنِينَ وَاتَّخَذَ مِنَ الْمَلآئِكَةِ إِنَاثاً إِنَّكُمْ لَتَقُولُونَ قَوْلاً عَظِيماً﴾ [٨٣] و ﴿ إِن تَسْتَفْتِحُواْ فَقَدْ جَاءكُمُ الْفَتْحُ وَإِن تَنتَهُواْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِن تَعُودُواْ نَعُدْ وَلَن تُغْنِيَ عَنكُمْ فِئَتُكُمْ شَيْئاً وَلَوْ كَثُرَتْ وَأَنَّ اللّهَ مَعَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [٨٤] وقد تناص المثل مع النصين الكريمين بتكرار أداة الشرط (إن) وأفعال المعاودة مع بعض التحويرات في الاشتقاق وصيغ الخطاب ، فجئ في آية الإسراء بفعل الشرط (عدتم) بصيغة الماضي المسند الى الفاعل الجمعي (جماعة المخاطبين) وفي آية الأنفال جاء فعل الشرط (تعودوا) بصيغة المضارع المسند الى واو الجماعة فاعلاً ، أما في المثل ففعل الشرط صيغة الماضي المسند الى المؤنث الغائب (عادت) ، وحدث التكرار المتماثل بمعاودة جواب الشرط في كل من آية الاسراء والمثل (عدنا) بصيغة الماضي المسند الى الفاعـــل الجمعي المشار اليه بالضمير (نا) للمتكلمين ، وتغاير معها جزئياً جواب الشرط في آية الانفال (نعد) بصيغة المضارع ، وإن تماثل معهما في إسناده الى جماعة المتكلمين.

والمتأمل للنصوص الثلاثة يجد تغايراً في أسلوب الخطاب ، فالخطاب في الآيتين مباشر تطغى عليه صيغ الضمائر الخطابية في (عدتـــم) و(تعـــودوا) وضمائر التكلم في (عدنا) و(نعد) فالفاعل في النصين مشار اليه بالضميرين

المتصلين (تاء الفاعل) الدال على الجمع بالحاق (ميم الجماعة) اليه ، و(واو الجماعة) ، أما في المثل فالأسلوب الخطابي غير مباشر بدلالة صيغة الغائب الساكنة في (عادت) والفاعل اسم ظاهر مفرد (العقر) .

٢- التناص القصصي : مستوى آخر من أنواع التناص ، فكثير من الأمثال السائرة قد استوحيت من وحي قصة قرآنية ، فأستلهمت منها عناصر القصة ، من أبطالها وشخصياتها ووقائعها أو أحداثها ، ويمكن ادراك القرابة القصصية بين نصين متناصين بناءً على ((ملاحظة المتلقي لتلك العناصر وعلائـــق الترابط بينهما)) [٨٥] ، كمـــا في المثلين السائرين ((أتب من أبي لهب)) و ((أخسر من حمالة الحطب)) [٨٦] اللذان يضربان في موارد الهلاك والخسران ، ويتجاذب المثلان مع أقصوصة أبي لهب وأمرأته أم جميل [٨٧] ، فلتأثر صانعي المثلين بهاتين الشخصيتين صاغاهما ، وهما يستمدان من حي القصة دلالتها المركزية على الهلاك والخسران .

وللمتلقي حرية تأويل نصي المثلين وتضمين دلالتهما الهامشية أو الثانوية بشرط الاحتفاظ بالدلالة المركزية (الهلاك والخسران) ، فله أن يتمثل بهما في مورد الخسران الدنيوي أو الآخروي أو كلاهما ، أو الخسران المادي أو المعنوي أو كلاهما .

والتناص واضح بمعاودة تكرار الوحدتين اللغوتين (أبي لهب) و(حمالة الحطب) ، والمثلان في فحواهما الدلالي ليسا معنيين بشكل مباشر بالشخصيتين أبي لهب وأم جميل بقدر ما هما معنيان بما آلت اليه عاقبتهمامن انحطاط وخسارة حيث أتخذ المثلان هاتين الشخصيتين رمزاً وعنواناً للهـــلاك والخسران ، حتى صُرح بـذلك بأسمي التفضيل (أتب) و(أخسر) للتنويه الى المبالغة في الهلاك والخسران بشكل فاق خسران الشخصيتين ، وبهذا يمكن أن يُضرب المثل في موارد كثيرة ، لأن صناعته تفرض وسطاً تـداولياً استعمالياً مفتوحاً ، بالنظر الى أن فعل القراءة هو عملية مستمرة خاضعة للتوسع والامتداد كما هي

خاضعة للتقلص والايجاز[٨٨] ، تبعاً لفهم القراء وأفقهم الثقافي .

إن صياغة اسمي التفضيل (أَتب) و(أخسر) في المثلين ليؤديا دلالة طارئة ليست موجودة في النص الأصلي (المتناص عليه) ، أحدثها صانعا المثلين ، وسيتأمل موضعهما القارئ حسبما هي قناعاته التوظيفية للمثلين بمعونة ((الخلفية الابستمولوجية للقارئ ، ولا تتم هذه الدلالة اذا كان القارئ غير واع لها)) [٨٩] وحسبما السياق المتلائم مع هذهِ الدلالة المفتوحة بفعل هذهِ المتغيرات (الهمــزة ومن) في (أتب) والاضافات (أخسر) ، التي أسهمت في ((تمطيط النص وتناسله وتكاثره على أساس مواد أولية كتبت لتنتج دلالات جديدة)) [٩٠] .

وثمة قصة أخرى استلهمها مبدع من نصّ قرآني فصاغ على شاكلتها المثل القائل ((أخرق من ناكثة غزلها)) [٩١] *فجاء متناصاً مع القصة في القرآن التي أُجزت في الآية ﴿ وَلاَ تَكُونُواْ كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِن بَعْدِ قُوَّةٍ أَنكَاثاً تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلاً بَيْنَكُمْ أَن تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَى مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللّهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ ﴾[٩٢] ، فالقصة كما يرويها المفسرون أنّ امرأة يقال لها أم ريطة بنت كعب ، كانت تغزل من الغداة الى الظهر هي وجواريها ثم تنقض ما غزلت وتأمر جواريها بنقض غزلهنَّ[٩٢] فالنص القرآني يشبه مَنْ ينقض عهده وأيمانه بعد قوته ووثاقته بهذه المرأة الخرقاء ، وكذلك المثل يضرب في الخرق وقلة العقل والرشاد ولكن مع المبالغة في ذلك ، وقد صرّح بالمورد الذي لأجله ضُرب بلفظة (أخرق) في حين أن دلالة الخرق ضمنت في النص القرآني وتمّ الالمحاح اليه في ضوء العلاقات التركيبية والسردية في القصة .

٣- التناص الدلالي : يستوجب التناص الدلالي حضور مقاربات ومشابهات في الدلالات بين النصوص المتناصة ، وبما أنّ بعض الأمثال استلهمت واستحدثت بفضل نصوص قرآنية لذا نجد التقارب الدلالي بينهما الذي أفضى الى تناص دلالي ، كما في المثل السائــر ((اذا ضاق الأمر اتسع)) [٩٣] المستوح دلالياً من النص القرآني ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً ﴾[٩٤] ، ومورد المثل الفرج بعد

الشدة والضنك في الأمور[٩٥]، ولأحداث المقاربة الدلالية استعمل صانع المثل مرادفات لغوية ودلالية مستقاة من النص القرآني ، فالفعل ضاق يقترب من معنى العسر ، فكل عسر هو ضيق وصعوبة وشدة[٩٦]، فكلاهما ينتميان الى حقل دلالي متقارب ، وكذلك لفظة (اتسع) من الوسع الذي هو خلاف الضيق والعسر [٩٧] ، لذا تقترب دلالياً من اليسر ، فكلاهما يكادان يترادفان إذ يضمان معنى السهولة والاتساع والانفراج [٩٩].

كذلك تناص المثل القائل ((اشتدي يا أزمة تنفرجي))[١٠٠] مع النص الكريم أعلاه ﴿ فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْراً ﴾ ؛ لوجود التقابلات الدلالية بينهما ، فلفظة (اشتدي) تتقابل دلالياً مع (العسر) ولفظة (تنفرجي) تتقابل دلالياً مع (اليسر) .

ونجد التناص الدلالي بين المثل((المنة تهدم الصنيعة))[١٠١] والنص القرآني ﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تُبْطِلُواْ صَدَقَاتِكُم بِالْمَنِّ وَالأذَى كَالَّذِي يُنفِقُ مَالَهُ رِئَاء النَّاسِ وَلاَ يُؤْمِنُ بِاللّهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ صَفْوَانٍ عَلَيْهِ تُرَابٌ فَأَصَابَهُ وَابِلٌ فَتَرَكَهُ صَلْداً لاَّ يَقْدِرُونَ عَلَى شَيْءٍ مِّمَّا كَسَبُواْ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ ﴾ [١٠٢] لوجود المقابلة اللغوية بين المنّ والمنّة والمقاربة الدلالية بين لا تبطلوا وتهدم ، فالبطلان في أصله هدم ، ومنه الإبطال وهو فساد الشئ وازالته [١٠٣] ، كما يلحظ شبه مقاربة دلالية بين الصدقة والصنيعة ، فما الصدقة الا صنيعة الخير ، وإن كانت الصنيعة أكثر سعة في الدلالة لأنها قد تكون في الخير أو الشر ، ولكنها في هذا السياق لابد أن يراد بها صنيعة الخير لأقترانها بلفظة المنة . هذهِ المقاربات الدلالية اثمرت تناصاً دلالياً ، فلقد أُشربت هذه الأمثال دلالة النصوص القرآنية .

وتناص دلالياً المثل القائل ((وان غداً لناظره قريب)) [١٠٤] مع قوله تعالى ﴿ قَالُواْ يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَن يَصِلُواْ إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِّنَ اللَّيْلِ وَلاَ يَلْتَفِتْ مِنكُمْ أَحَدٌ إِلاَّ امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ﴾ [١٠٥] ، لتقارب دلالة الألفاظ بينهما ، فلفظتا (غداً) و(الصبح) كلاهما يدلان على الزمان القريب ، فضلاً عن تكرار لفظة (قريب) في النصين ،

وحصل تقارب دلالي كذلك في الغرض أو القصد من النصين فالآية غرضها الوعيد والتهديد ، فقد توعدت بقرب قدوم العذاب على قوم لوط [١٠٦] ، ومورد المثل ايضاً ، الوعيد والتهديد وقرب حصول الأمور وانبلاج الحق وتقهقر الباطل أمامه .

وحـــدث التناص الدلالي بين المثـــل ((كل يـــأتي بما هو أهل لـــه)) [١٠٧] والنص القرآني ﴿ قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلاً ﴾ [١٠٨] ، فالمثل يُضرب في الخير والشر ، ومعناه أنّ كل إنسان يعمل بمؤهلاته الذهنية والنفسية والمادية ، فالانسان الكريم البار يعمل الأعمال النبيلة وعكسه يعمل الأعمال السيئة ... وهكذا ، وهذه الدلالات تقترب من دلالة الآية التي تنص على أنّ كلّ يعمل على ما يليق به من الأحوال ، فالأبرار عملهم خالص لربَّ العالمين ، أما أصحاب السيئات والمخذولين فيوافق عملهم عقلهم وأغراضهم [١٠٩] ، ومما عضد من مركزية التناص الدلالي تكرار لفظة (كل) في النصين ، وتقارب دلالة الفعلين (يأتي) و(يعمل) في السياقين ، والتناظر الدلالي بين لفظتي (أهل) المراد بها ههنا معنى خليق به ، و (شاكلته) التي يراد بها سجيته .

وقد يحدث تضاد بين أسلوب المثـــل وأسلوب النص القرآني ، ومع هذا يبرز التناص الدلالي واضحاً ، كما في تناص المثل ((تنهانا أمنا عن الغي وتغدو فيه)) [١١٠] على قوله تعالى ﴿ أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنسَوْنَ أَنفُسَكُمْ وَأَنتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلاَ تَعْقِلُونَ ﴾[١١١] ويضرب المثل لمن يعظ الناس ويذكرهم بخير الفعال والأقوال ويتناسى نفسه .

وكذلك الحال في دلالة النص القرآني الذي اكتنفه خطاب موجه لأحبار اليهود والذي يمكن أن يحمل على عالمية الخطاب لكل الناس ، فالمراد مَنْ يحث الناس على البرّ وفي ذات الوقت لايطبق ما يقول ، والبرّ هو سعة الخير والمعروف [١١٢] ، أُطلق عليه براً لسعته إذ يتناول كل خير ، أما الغي فهو نقيضه إذ يراد به الفساد والجهل [١١٣] .

قد حدث تضاد في نمط الخطاب بين النصين ، فأسلوب المثل بُنيَّ على الغيبة ، فهو أسلوب خبري تقريري ، فالمتكلم يوجه كلامه الى غائب

المتمثل بلفظة (امنا) التي خرجت من مدلولها اللغوي فتوسعت لتدل على الشخص المقرب الملامس نفسياً وبيئياً مع شخص المتكلم ، فالخطاب ههنا غير مباشر ، في حين جاء أسلوب النص القرآني بخطاب مباشر لهيمنة ضمائر الخطاب عليه في (تأمرون) و(تنسون) و(انفسكم) ، كذلك يلاحظ التضاد في الأسلوب اللغوي ، فالمثل يتصدره النهي (أتنهانا) والنص القرآني متصدر بالأمر (أتأمرون) والنهي نقيض الأمر ، وهكذا جاء المثل بالأسلوب الخبري التقريري ، في حين جاء النص القرآني بالأسلوب الانشائي المتصدر بالاستفهام الانكاري .

هذا التضاد لم يقف عائقاً أمام حصول التناص الدلالي بين النصين ، بل منح ذلك جمالية تعبيرية ابداعية في عملية التناص ((فالتناص ليس مجرد دراسة مجموع التعالقات النصية وتأثيراتها ، وانما هو بحث في عمق التجليات الجمالية ، والمظاهر الفنية التي تسم النصوص الأدبية ، وتمنحها طاقة للاختزان الدلالي والرمزي وقدرة على الفهم والتلاحم في آن واحد)) [١١٤] فإذا كان المثل في بنيته السطحية متناقضا مع نص الآية ، لأن النهي نقيض الأمر ، وتنهانا نقيض تأمرنا ، فأنه في بنيته العميقة يتقارب دلالياً مع نص الآية ، فالمثل يشير الى أنّ هناك مــن ينهي عن الغي ولكنه يفعله ويكرره ، والآية بدورها تشير الى مَنْ يأمر بالبر ولكنه يتركه ويصدّ عنه ، فالذي يأمر ولا يفعل كمن ينهي ويفعل ، فالحصيلة واحدة ، والمحصلة النهائية أن النصين أدّيا غرض التعجب والإنكار والتوبيخ ، ولهذا تناص المثل مع الآية دلالياً .

٤- التناص الرمزي : ثمة لون آخر من التناص يقوم على تفعيل الصورة الرمزية في النصوص المتناصة ، كما في بعض الأمثال التي اتخذت من الشخصيات القرآنية البطولية بما اشتهرت به من فعل أو حادثة أو موقف رموزاً تدلل بها على فعل أو عمل أو موقف مماثل أو مقارب لها ، والرمز تعبير فني يختزل دلالات كثيرة ، ويحيل الى ايحاءات جمة في المعاني والصور حيث يسوغ لخيال القارئ لأن يستوحي كماً من المعاني وفيضاً من الدلالات ، في ظل قدراته الذهنية العقلية والفكرية وخبرات ثقافية تعيه على استنباط الحقائق وما تنطوي عليه

، ويعدّ الرمــز ((أعظم أثراً في المعاني يرفع قدرها ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها)) [١١٥] .

من هنا جاءت البنية اللغوية لهذه الأمثال مقتضبة وموجزة لتجاوزها التفصيلات والجزئيات ، ولشهرة هذه الشخصيات القرآنية التي أصبحت رموزاً فاعلة ، تميزت هذه الأمثال ببنية دلالية مكثفة ، وقد يكون هذا الايجاز والتقليص منفذاً و((دافعاً الى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة)) [١١٦] .

من هذه الأمثال [١١٧] : (عمر نوح) ومورد استعماله لطول العمر الذي استحدثه صانع المثل مــــن مضمون النص القرآنـــــي ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ﴾[١١٨] والمثل (نار ابراهيم) ويضرب للبرد وسلامة العاقبة كما أشار الى ذلك النص الكريم ﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ ﴾[١١٩] وهناك المثل (مقام ابراهيم) ويضرب للمكان الشريف والمقام الكريم ، وهو مستوحي من قوله تعالى﴿ وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْناً وَاتَّخِذُواْ مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى وَعَهِدْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ أَن طَهِّرَا بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْعَاكِفِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ﴾ [١٢٠] والمثل القائل (وعد اسماعيل) الذي يضرب في صدق الوعد كما ورد ذلك في قوله تعالى﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِسْمَاعِيلَ إِنَّهُ كَانَ صَادِقَ الْوَعْدِ وَكَانَ رَسُولاً نَّبِيّاً﴾[١٢١] وهناك المثل(ذئـــــب يوسف) ويضرب للبراءة من الاتهام ، أسوة بما ورد في قصة يوسف [١٢٢] ، والمثل(ناقة صالح) ويضرب للشئ الأثير العزيز كما ورد في قوله تعالى ﴿ وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحاً قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَـهٍ غَيْرُهُ قَدْ جَاءتْكُم بَيِّنَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ هَذِهِ نَاقَةُ اللّهِ لَكُمْ آيَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِي أَرْضِ اللّهِ وَلاَ تَمَسُّوهَا بِسُوَءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾[١٢٣] وايضاً المثل (صبر ايوب) ويضرب للصبر على البلايا والمحن كما هو مضمن في قوله تعالى ﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ ﴾[١٢٤] .

وعلى الرغم من أننا دائماً ما نرى أنّ هناك تلازماً بين الأمثال والايجاز لأنه من دواعي الحفظ في الذاكرة وسرعة التداول ، لأن ضرب المثل يعتمد على سرعة البديهية في استحضاره وتوظيفه في السياق المناسب له ، وهذه البديهية تزداد وتقوى

كلما كان النص موجزاً ، قليل الألفاظ جمّ المعاني ، غير أننا نرى في هذه الامثال اتصافهـــا بالإيجاز المفرط ، فالايجاز وإن كان سمة تكثيفية في دلالة النصوص إلاّ أنه قد يقود احياناً الى الغموض ما لم يتسن لهذهِ النصوص قارئ عارف بخلفية هذهِ الشخصيات وما أُشتهرت به .

هذه الأمثال المغلفة بالرمزية يمكن تسميتها ((أمثالاً مصغرة))، التي تحيل الى أكثر مما توحي به بنيتها الشكلية اللفظية لاعتمادها على رمزية الشخصيات التي تضمنتها ، وهم في الأصل شخصيات مؤثرة أنجزت أفعالاً وسلوكيات وساهمت في أحداث مؤثرة هي الأُخرى ، وبما أنّ كل مثل لا يستكين عند الضبط التأريخي القصصي له في أصل صناعته لذا فهو يشكل معادلاً موضوعياً ورمزياً في احالته عند مورده حيث تلغى حواجز الزمان والمكان والبيئة ليمثل حالة تداولية شمولية ، وكذلك الحال في هذه الأمثال ذات الرمزية الواقعية فلشهرة هذه الشخصيات وبعدها التداولي الواسع أصبحت رمزاً لمرموز مقارب لها ، فنوح اشتهر بطول العمر فأصبح مثالاً ورمزاً لطول العمر لشخصية أخرى ، وأيوب عُرف واشتهر بالصبر فصار مثالاً ورمزاً للصبر ، وتميز اسماعيل بصدق الوعد في زمانه فأصبح مثالاً ورمزاً لذلك ... وهكذا يمكن أرسال هذه الأمثال المستوحاة من شخصيات الرسل والأنبياء لما يقاربها في الرمزية .

إن تفعيل الرمزية في الأمثال متأصل فيها وليس طارئاً عليها ، فأي مثل هو رمز في موضع إرساله أو مورده ، يرمز به ضاربه لتعضيد أو تبيين فكرة أو موضوع مقارب لهذا المثل ، ولهذا يصح القول برمزية الأمثال ، وفي هذا الصدد يقول القلقشندي ((كانت الأمثال كالرموز والاشارة التي يلَّوح بها على المعاني تلويحاً)) [١٢٥] .

٥- التناص الثقافي : التناص الثقافي حالة خاصة من التناص أو شكل آخر منه [١٢٦]، ويتجسد حيثما تكون القيم الاجتماعية والعرفية والتراثية مكونات نصية تتشكل لغوياً وفنياً في داخل فضاء النص لتصبح مادةً له .

والقرآن الكريم نصّ أدبي مثالي ، استقطب نصوصاً أدبية لا حصر لها ومنها الأمثال التي عقدت معه علاقة تجاذبية – تحاورية ، فكانت له

مساحة تناصية مفتوحة فيها ، توضحها استشعارات نفسية وثقافية حتى كانت هذه الامثال فنارات أخرى تصدح فيها الثقافة القرآنية ، ولا غلو في القول أن كل تناص هو وليد امتزاج ثقافتين على الأقل ، بتداخل ثقافـــة النص المتناص عليه في ثقافة النص المتناص ، إذ تتأسس هذه المقاربة التناصية في ضوء اختبار الأنساق الثقافية في النصوص المتناصة مع بعضها ، لبيان أثرها في :

١- صناعة المعنى في المثل .

٢- التجاذبات الثقافية والتواصلية في النصوص المتناصة .

فعادة ما يتضح المعنى القصدي في المثل بمعونة مكونات خارجية (خارج النص) فصناعة المثل تتمحور كثيراً حول السياقات الاجتماعية والثقافية من عادات وتقاليد وبيئة وتفكير التي تسهم في صياغة قصة المثل حتى يتعذر أحياناً فهم مورد المثل باستبعاد العناصر الخارجية ، من هنا تُعد الأمثال وسطاً ثقافياً نامياً لأنها تحمـــــل ((بعداً ثقافياً ، فهي انعكاس للعـــــادات والتقاليد والبيئة الثقافية التي توجد فيها)) [١٢٧]، لأن بوساطتها تنتقل الثقافات عندما تتحاور النصوص المتناصة مع بعضها ، فالأصول الثقافية في أيّ نص تشكل فيه خلايا حيوية خاصة عندما تستقطب في سياقات تداولية حين دمجها في عوالم نصية أخرى لها خصوصيتها هي الاخرى .

ويعدّ التناص الثقافي سبباً من أسباب التواصل بين الثقافات ، فهو واسطة لحركيتها وفاعليتها ، والأمر هنا ليس مناطاً باستجابة فردية أو نزعة ذاتية بل مركون بالأحساس بالتواصل عندما تتوسع دائرة استعمال المثل وتتنوع موارده السياقية عند ضارب المثل .

تأثر المثل القائل ((سُقط في يده)) [١٢٨] الذي يضرب لمن يندم ويتحسر ويتأسف على أمر من الأمور ، بالنص القرآني ﴿ وَلَمَّا سُقِطَ فَي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْاْ أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّواْ قَالُواْ لَئِن لَّمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴾ [١٢٩] كناية عن ندم اليهود لما عبدوا العجل ، حتى قيل أن هذا النظم اقتران السقوط باليد لم تعرفه العرب في نظمها الشعري والنثري قبل القرآن الكريم حتى خفيّ عليهم وجه استعماله [١٣٠] ، وهكذا أضاف القرآن الكريم ثقافة

لغوية الى الثقافات العربية حتى صيغ المثل على نحو ذلك .

ومن أمثال العرب قولهـــم ((تقيس الملائكة الى الحدادين)) [١٣١] ويضرب للجهل والغباء ، ويقال أنّ أصله أنّ رجلاً من قريش لما نزلت الآيـــة الكريمة ﴿عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ ﴾ [١٣٢] قال لجهله وعماه أنا أكفيكم سبعة عشر وأكفوني اثنتين ظناً منه أنّ بأستطاعته ذلك ، فردّ عليه آخر بهذا المثل المعبر بصورة حسية واقعية معروفة في المجتمع آنذاك ، المستوحي من ثقافتهم وأعرافهم الاجتماعية لتقريب المعنى : أنك تقيس الملائكة الغلاظ الشداد خزنة جهنم بالحدادين ، والحدادون هم السجانون ، والحدّ في اللغة : المنع والسجن ، والحداد المانع[١٣٣] .

كثيراً ما تنحاز العقول ، خاصة في المجتمعات القديمة الى الصور الحسية والمشاهدة بالعيان ، فالبصر يغني عن البصيرة ، أو هو واسطة لتحققها والتيقن بها ، لهذا تحفل النصوص القرآنية والمثلية بهذه الصور الحسية لتكون منفذاً حجاجياً إقناعياً ، لأن ((إدراك الناس للأمور الملموسة والمرئية أسهل لهم ... وعلى هذا فإن فلسفة أمثال القرآن هذه تنزيل القضايا العميقة والرفيعة الى مستوى يتناسب مع أفق تفكير الناس)) [١٣٤] ، فمن الأمثال قولهم (ليس الخبر كالعيان) [١٣٥] بمعنى لايقاس الخبر المروي في صدقه والتيقن به بالمشاهدة والرؤية البصرية ، وهو مستوحي من قوله تعالى حكاية عن النبي إبـــراهيم (عليه السلام) ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً وَاعْلَمْ أَنَّ اللّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [١٣٦]، قيل إنّ إبراهيم كان عالماً على جهـــة الاستدلال وأراد أن يكون عالماً على جهة العيان والبيان [١٣٧] .

ومن تأثيرات الثقافة البيئية القرآنية ما روي من الأمثال نحو قولهم ((لمع السراب)) [١٣٨] الذي يورد عند الوعد الكاذب والخداع البصري ، الذي تناص مع النص الكريم ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إِذَا جَاءهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ

الْحِسَابِ ﴾[١٣٩] ، وأدوات البيئة الخارجية واضحة في النص من سراب وبقيعة وضمأ وماء ، فحاججهم في ضوء ثقافتهم الحسية البسيطة ، والمثل حاول متأثراً بالنص أن يحذو حذوه ، فجاء بالسراب في حال لمعانه مجتزءاً هذا النص من الفاظ الآية ومعناها ليعزز هذه الثقافة البيئية التي ((تنقل الكلمة معها في سياقها التواصلي مجموعة من الخصائص الأجتماعية)) [١٤٠] . وقريب من هذا النحو المثل القائل ((الحركات في البركات)) [١٤١] ، الذي يضرب في أن الحركة والتنقل يجلبان الخير والبركة ، ايحاءً وتناصاً مع قوله تعالى ﴿ وَمَن يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللّهِ يَجِدْ فِي الأَرْضِ مُرَاغَماً كَثِيراً وَسَعَةً وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِراً إِلَى اللّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلى اللّهِ وَكَانَ اللّهُ غَفُوراً رَّحِيماً ﴾[١٤٢] فالتنقل في البيئة الخارجية فيه الخير والمغنم ، بشرط أن يكون خالصاً لوجهه تعالى .

والأمثال بميزتها الثقافية تمتعت بقبول اجتماعي ونفسي وثقافي ، لجمعها بين براعة التعبير وبداعة التصوير على نحو ثقافي يؤسس لواقع فكري جديد ، لهذا تمايزت المنظومة المثلية بطابعها الثقافي حسب العصور والحقب الزمنية التي صيغت فيها ، فهناك أمثال جاهلية ، وأخرى إسلامية ، وثالثة أموية ورابعة عباسية ، وهكذا .... اعتماداً على عناصر التجربة الثقافية والانجاز الحضاري اللغوي والفكري بكل عصر ، فأكسبها ذلك هويتها الثقافية والاجتماعية .

ثانياً : تناص أمثال قرآنية على أمثال سائرة *

هذه الأمثال القرآنية في الأصل ليست أمثالاً بالمعنى الاصطلاحي ، بل هي تراكيب مقتطعة من نصوص قرآنية تخلو من لفظة مثل ، ولكن حكمها حكم الأمثال لتضمنها صوراً حكمية وردت في أمثال العرب السائرة ، ليطلق عليها " الأمثال الكامنة " فهي قد أشتبهت الأمثال بسبب :

١- إنَّ نظمها ينطوي على حكم وعبرة ، تصلح لسياقات متعددة .

٢- مقاربتها الأمثال السائرة في وحدة الموضوع والمعنى ، فبسبب " ما ورد فيها من معنى قريب الصلة بمعاني أمثال معروفة سائرة ، فهي أمثال بمعانيها لا بألفاظها " [١٤٣].

٣- وجازتها مما سهل حفظها وسرعة تداولها ، كما هي الحال في الامثال السائرة .

٤- عمق النسق التداولي فيها ، وتعدد مشاربه ، فإنَّ لها مواراداً استعمالية تضرب بها خارج حدود سياقها الموضوعة له في الأصل . وفي هذا الشأن يذكر ابن الأثير أنّ " كل كلام وجيز منثور أو منظوم قيل في واقعة مخصوصة تضمن معنى أو حكمة ، قد تهيأ بتضمنه ذلك لأن يستشهد به في تلك الواقعة " [١٤٤] . اذن تسميتها أمثالاً كامنة بسبب أنَّ المثلية فيها الماحاً وتجوزاً لا أصالة ، إذ لا تنطبق عليها سمات المثل السائر الذي تضمن ايعازات أومأت الى أصله ، منها :

أ) إيعاز قصصي : المثل الكامن ، كما سُميَّ ، لا يحتــوي على قصة ولا يرنو الى حادثة معينة بالضرورة ، بل هو صورة خبرية تقريرية في أكثر الأحيان ، أما منشأ المثل السائر فقصة متوارثة ، تشير الى حادثة أو موقف ، صيغت بألفاظ موجزة معبرة فأستلخصت منها الحكم والعبر والموعظة .

ب) إيعاز تاريخي متوارث : الأمثــال أنساق تاريخية متوارثة ، خلفها الزمن فصقلتها السنون ((تحمل كثيراً من المعاني وتختصر كثيراً من الأحداث التاريخية وتشير الى كثير من الحكايات والطرف في كل مجتمع من المجتمعات)) [١٤٥] حتى صار البناء فيها ثابتاً لم تطاله المتغيرات حيث استقرت بها الحال كما هي حين ولادتها ، فإذا ماصيغ مثل بأسلوب موجه الى أُنثى فإنه يصلح وروده في نسق ذكوري دون تغيير صياغته ، أما الأمثال الكامنة فبهذهِ الحسابات ليست بأمثال ولكنها أقرب الى الحكم .

ج) إيعاز التعمية والغموض : بسبب الايجاز في صياغة الأمثال فإنها لا تكاد تُفهم فهماً واقعياً إلاّ بالرجوع الى القصة الأصل فيها ، فالغموض يكتنفها وإذا ما فهمت فإنه فهم ظني أو أحتمالي لا يقيني ، لأنَّ اغلبها ((غير تامة اللفظ فتحتاج الى ما يتم معناها ، ومعرفة السياق الذي قيل فيه المثل يعمل بديلاً عما حذف من اللفظ))[١٤٦] ، لذلك يحتاج ضارب المثل الى معرفة تاريخية ومرجعية ثقافية تطلعه على مجريات قصته ومواطن الحكمة فيها ، ليكون على دراية بالسياقات المتلائمة مع مــــورده

، أمـــا الأمثال الكامنة فالوضوح يكتنف أسلوبها *
.

اذأ الأمثال الكامنة ما هي إلا نصوص جاءت مشابهة لأمثال أرسلتها العرب على الابتداء قبل نزول القرآن الكريم أو في زمن نزوله ، ولوجود هذه المقاربة والمشابهة مع الأمثال السائرة في المعنى والمضمون ، ولسبق الامثال السائرة فقد تناصت الأمثال الكامنة عليها ((وليس في ذلك غرابة ، فالقرآن انما نزل على طريقة العرب في القول ، وبحسب ما يفهمون من المعاني)) [١٤٧] .

ولهذا التناص دواع فرضته ، أهمها :

أ- داع نفسي : إنَّ استعمال القرآن لأمثال ورد لها نظير في أمثال العرب السائرة هو للإستحواذ على عقول المتلقين واستمالتهم الى المقصد المطلوب ، فالقرآن قد ((مهد لنفسه الولوج الى قلوب المتلقين من أقرب سبيل ، وذلك بأنهم في أمثال القرآن هذه انما يستمعون الى أصواتهم تتردد والى افكارهم وحكمهم التي صاغوها في صورة أمثال ترجعهـــا أمثال القرآن ، وتعـــود فتلقيها على مسامعهم في صورة أخرى)) [١٤٨] .

ب- داع تفسيري : إنّ صياغة القرآن بعض الموضوعات والأفكار بشكل مقارب لما في الأمثال السائرة هو لتسهيل فهمها وتيسير استيعابها وتقريبها الى ذهن المتلقي ، وكأن الأمثال السائرة صورة مفسرة ومبينة لما ورد من معان ومضامين في هذهِ الأمثال الكامنة .

ج- داعٍ ثقافي : إنَّ هذا التناص رسالة القرآن الى العرب يوماً فيها الى إقراره بعض الأمور المنتخبة من الوسط الثقافي لهم ، لكنه يعيد صياغتها حسب قوانينه الخاصة به .

ويمكن عدّ هذا التناص من باب تداعي الأفكار والمعاني بحصول الموائمة الموضوعية فتتناص نصوص على أخرى على وفق مبدأ توافقي يتمثل بوجود وشائج معنوية مترابطة ، فالمضمون متقارب والمحتوى متشابهه الى حدّ بعيد .

يحث الاسلام على التوازن في الأمور، خاصة في الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والعبادية ، فنهى عن هجر الدنيا والرهبنة ، أو الغوص في الملذات ، فجاءت نصوص عـــدة تحث على التوسط في الأمور، منها قولـــه تعالى ﴿وَلاَ تَجْعَلْ

يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُوماً مَّحْسُوراً ﴾[١٤٩] و﴿وَالَّذِينَ إِذَا أَنفَقُوا لَمْ يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا وَكَانَ بَيْنَ ذَلِكَ قَوَاماً﴾ [١٥٠] و﴿ قُلِ ادْعُواْ اللّهَ أَوِ ادْعُواْ الرَّحْمَنَ أَيّاً مَّا تَدْعُواْ فَلَهُ الأَسْمَاء الْحُسْنَى وَلاَ تَجْهَرْ بِصَلاَتِكَ وَلاَ تُخَافِتْ بِهَا وَابْتَغِ بَيْنَ ذَلِكَ سَبِيلاً ﴾[١٥١] وقال في وصف البقرة ﴿ قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لاَّ فَارِضٌ وَلاَ بِكْرٌ عَوَانٌ بَيْنَ ذَلِكَ فَافْعَلُواْ مَا تُؤْمَرونَ ﴾ [١٥٢] ، وقد جـــاءت متناصة مع المثل الشائع ((خير الأمور أوسطها)) [١٥٣] ويضرب في التمسك بالأقتصاد فلا إفراط ولا تفريط ولا غلو ولا تقصير ، وهكذا حصلت الموائمة الفكرية والموضوعية بين النصوص القرآنية ومحتوى المثل ، لأنَّ الاسلام سعى للترويج الى بعض الافكار التي توافقت مع رسالته ولم ينبذها لمجرد انها كانت مجذرة في عصر الجاهلية .

إنَّ مَنْ يبتدئ بالظلم ويغدر يناله عاقبة ذلك ومَنْ يسوء لغيره تلحقه الاساءة ، بهذا المنظور الفكري تناص النص القرآني ﴿ اسْتِكْبَاراً فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنظُرُونَ إِلَّا سُنَّتَ الْأَوَّلِينَ فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلاً وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلاً ﴾[١٥٤] والمثل السائر ((مَنْ حفر بئراً لأخيه وقع فيه))[١٥٥].

صيغ النص القرآني بأسلوب الأستثناء المفرغ الذي يفيد القصر لغرض التوكيد والاختصاص ، وجئ بصيغة المضارع (يحيق) ليدل على استمرار الحدث وعدم انقطاعه، ومعناه يصيب وينزل ويحيط ، فيجمع بين النزول والاصابة والاحاطة ومنه الحوق وهو الشئ المستدير ، وحاق يحيق أيضاً فيه معنى الأثر والقطع ، والباء للألصاق [١٥٦] ، والمعنى أنّ المكر السئ اذا اصاب أحدهم ونزل عليه أحاطه واشتمل عليه ولصق به ، والمكر مكـــران : سئ مذموم كما في النص ، ومكر محمود * ، وخرج لفظ (الأهل) من معناه اللغوي بمعنى الاجتماع في نسب أو حسب أو سكن الى دلالة أوسع وهو الاجتماع في دين أو صنعة أو بلد أو عمل أو مذهب أو فكر ، وأريد به هنا الأجتماع في حيلة وغدر وخداع [١٥٧] .

أما أسلوب المثل فاخباري ، واختير الفعل الماضي (حفر) ليدل على انقطاع الحدث وتمامهِ ،

وجاءت لفظة (بئراً) نكرة لإفادة العموم ، استعيرت لتدل على المكر والخداع ، وخرجت لفظة (أخيه) هي الأخرى عن معناها اللغوي (اخوة النسب) لتدل على التقارب والتآلف ، وثمة وحدة موضوعية جامعة بين النص القرآني والمثل ، ولسبق الأخير فقد تناص عليه النص القرآني ، مع ملاحظة الفارق الأسلوبي بين النصين ، فأسلوب النص القرآني راقٍ جداً بانتقاء الألفاظ (يحيق) دون يحيط ، و(المكر) الموصوف بـ (السئ) للتنبيه على نوع آخر من المكر (المكر الحسن) ، ولفظة الأهل التي أدت مؤداها بدقة متناهية ، فليس الأهل برابطة الدم ، بل ثمة روابط معنوية أخرى .

أما اختيار المثل بعض الألفاظ نحو (حفر) و(بئراً) فلتأثير الواقع الخارجي بأدواته البيئية على صياغتـــه.

وفي معنى الجزاء والمجـــازاة قال تعالى ﴿ الشَّهْرُ الْحَرَامُ بِالشَّهْرِ الْحَرَامِ وَالْحُرُمَاتُ قِصَاصٌ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُواْ عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ وَاتَّقُواْ اللّهَ وَاعْلَمُواْ أَنَّ اللّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ ﴾[١٥٨] وقـــال ايضاً ﴿ لَّيْسَ بِأَمَانِيِّكُمْ وَلا أَمَانِيِّ أَهْلِ الْكِتَابِ مَن يَعْمَلْ سُوءاً يُجْزَ بِهِ وَلاَ يَجِدْ لَهُ مِن دُونِ اللّهِ وَلِيّاً وَلاَ نَصِيراً ﴾[١٥٩] اللـذان تناصا مـع المثل ((كما تُدين تدان)) [١٦٠] للمقاربة الموضوعية بينهم وهي الجزاء على العمل ، فالمعنى الجامع أنّ الجزاءَ تَبعُ للعمل ، إن كان خيراً فثواب وخير ، وإن كان سوءاً فعقاب وسوء .

وأحياناً عندما يريد القارئ فهم مغـــزى النص القرآني ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾[١٦١] فإنه يستخصر امكانياته الذهنية وذاكرته الثقافية لتحقيق هذا الفهم ، ومن هذه الوسلئل تقريب مضمون النص القرآني مع المثل((القتل أنفى للقتل)) [١٦٢] ، فكلا النصين بُنيا على موضوع متقارب مفاده : بعض القتل إحياء للجميع [١٦٣] .

الخاتمـــة

بدأت هذه الدراسة بمحاولتهـا ممارسة فعل القراءة الاستنطاقية لآليات التناص ومواضعه ، بإتخاذها النصوص القرآنيةس والمثلية ميداناً لهذا الاستنطاق .

في البدء بسطت الدراسة موجزاً لسرد أهم مصطلحات التناص ومفاهيمه ، مستخلصة الى أنّ التناص نوعان : تناص بدائي ، وهو جوهر يحل في كل نص ، إذ لا ينشأ نص من فراغ ، فهو تناص بديهي يأتي عن غير قصد من الكاتب ، ومؤداه توالد نصوص وتكاثرها بفعل تناصها على نصوص أُخر ، لذلك هو مشاع في مجالات العلم والمعرفة جميعاً ، وتناص أدبي ، قصدي ، يتعمده الكاتب الأديب ، ليأخذ سبيله الوظيفي في النصوص ، فيمنحها ميزة تعبيرية أسلوبية ، وميزة دلالية ، وأخرى خطابية ...

للتناص جهات كاشفة لمواضعه وتجلياتها : جهة الكاتب بوصفه خالقاً وصانعاً للنصوص ، ويمكن عزو أسباب التناص الى ممارساته الانتقائية مـــن النصوص بدافع التأثر بها والاعجاب والاشباع النفسي ، أو حاجة معنويــة لتعضيد النصوص بأفكار نصوص أخرى ، في ضوء معطياته الثقافية ، وجهة القارئ (العارف) بوصفه مشاركاً للخلق والصنع في ضوء تقبله للنص وتفاعله معه ، وجهة القراءة وهي القراءة التناصية ، الكاشفة عن مديات تأثير التناص وتفاعله في النصوص .

تمايز مستويان للتناص ما بين النص القرآني والنص المثلي ، تجلى المستوى الأول بتناص الأمثال على القرآن ، الذي تمحور حول أثر القرآن في إستحداث أمثال سائرة استلهاماً وايحاءً منه ، فأنطوى هذا المستوى على أنواع من التناص هي: التناص اللفظي ، والتناص القصصي ، والتناص الدلالي ، والتناص الرمزي ، والتناص الثقافي .

أما المستوى الثاني فهو تناص القرآن على الأمثال ، فإنَّ تبني فكرة تناص نصّ ديني نحو القرآن على إرث تاريخي نحو الامثال يكشف عن طبقات النص المتناص وما يكتنزه من آفاق تعبيرية وجمالية ، فقد عكس ذلك توائماً موضوعياً وتداعياً فكرياً مع المعطيات التاريخية في الأمثال ، وهذا التوارد في الأفكار والمضامين قد استجلب تيسيراً للفهم عند المتلقي ، بعد الاستحواذ عليه بإستجلاب ذهنه وشدّ انتباهه لتقريب المعاني والصور والمفاهيم.

لقد شكل البحث في معطيات التناص وقصديته في النصوص القرآنية والمثلية هاجساً جوهرياً في هذه الدراسة التي تأملت الاحاطة ، ولو بشكل يسير بهذا الموضوع ، تحقيقاً للمنفعة العلمية .

والله من وراء القصد ، وهو نعم المولى ونعم النصير

الهــوامش

([1]) ينظر : علم النص : ٢١ .

([2]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، د. سعيد علوش : ٣١٥ ، وينظر : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تودوروف وآخرون : ١٠٢ .

([3]) الخطيئة والتكفير ، عبد الله الغذامي : ٣٢٢ .

([4]) المبدأ الحواري ، باختين : ٨٤ .

([5]) المصدر نفسه .

([6]) نفسه .

([7]) الخطيئة والتكفير : ١٦

([8]) المصدر نفسه .

([9]) التناص اللغوي : نشأته وأصوله وأنواعه : ٢٠ .

([10]) التناص في شعر الرواد : ٢٤ ، وينظر : المثل في نهج البلاغة ، عبد الهادي عبد الرحمن : ٥٤ .

([11]) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث : ٢١– ٢٢ .

([12]) استرداد المعنى ، دراسة في أدب الحداثة ، عبد العزيز ابراهيم : ٨٦ .

([13]) الأثر القرآني في نهج البلاغة : ١٥ .

([14]) ينظر : مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت : ٩٠ .

([15]) التناص نظــرياً وتطبيقياً ، د. أحمد الزغبي :١١ ، وينظـــر ، أنساق التداول التعبيري ، د. فائز الشرع : ٣٢٣ .

(١٦) التناص اللغوي : ٢٧ ، وينظر : شعرية النص التفاعلي ، د. لبيبة خّمار : ١٦٧ .

(١٧) في أصول الخطاب النقدي الجديد ، : ١٠٣ .

(١٨) التناص النشأة والمفهوم ، ايمان الشبيبي (بحث) مجلة أنت الثقافية ، ١٤ أكتوبر ، س ٣ : ٢٠٠ .

(١٩) مدخل لجامع النص : ٩٠ .

(٢٠) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ٣١٥ .

(٢١) ينظر : علم النص : ٧٩، وعصر البنيوية ، اديث كيرزويل : ٣٩٢ .

(٢٢) عصر البنيوية : هـ ١٩٤ .

(٢٣) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٢١ .

(٢٤) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد الملك آشهبون : ١٧٦ .

(٢٥) الرواية والتراث السردي : ١١ .

(٢٦) شعرية النص التفاعلي : ٣٢ .

(٢٧) الرواية والتراث السردي : ١٦ .

(٢٨) وحدة النص : ١٦٣ .

(٢٩) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٣٤ .

(٣٠) القارئ في الخطاب النقدي المعاصر ، د. ايمان هنادي سعدون : ٢٤٦ .

(٣١) عتبات الكتابة في الرواية العربية : ١٩٣ .

(٣٢) ينظر : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٢٤ ، وشعرية النص التفاعلي : ١٩٤ .

(٣٣) الرواية ولتراث السردي : ١٠ .

(٣٤) ينظر : المصدر نفسه : ١٨ و ٢٠٠ .

(٣٥) الرواية والتراث السردي : ١٠ – ١١ .

(٣٦) ينظر : الخطيئة والتكفير : ٥٢– ٥٤ .

(٣٧) الصوت الآخر ، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر : ١٠ .

(٣٨) عتبات الكتابة في الرواية العربية : ١٧٩ .

(٣٩) شعرية النص التفاعلي : ٢٠٠ .

(٤٠) وحدة النص : ١٦٣ .

(٤١) التناص في شعر الرواد : ٨ .

(٤٢) ينظر : المصدر نفسه : هـ ٢٤ .

(٤٣) ينظر : شعرية النص التفاعلي : ١٩٤ .

(٤٤) التناص في شعر الرواد : ٧١ .

(٤٥) المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، وليم راي : ١٧ .

(٤٦) القارئ في الخطاب النقدي المعاصر : ٢٤٦ .

(٤٧) ينظر : شعرية النص التفاعلي : ١٩٤ .

(٤٨) انفتاح النص الروائي ، النص والسياق العربي ، د. سعيد يقطين : ١٥٢ .

(٤٩) القارئ في الخطاب النقدي المعاصر : ١٣٦ .

(٥٠) ظاهرة التعالق النصي : ٣١ .

(٥١) الأثر القرآني في نهج البلاغة : ١٥ .

(٥٢) عتبات الكتابة في الرواية العربية : ١٧٩ .

(٥٣) أنساق التداول العتبيري : ٣٢٥ .

(٥٤) مختصر المعاني ، التفتازاني : ٣٠٨ .

(٥٥) الرواية والتراث السردي : ١٠ .

(٥٦) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : ١٣٤- ١٣٥ .

(٥٧) ينظر : الرواية والتراث السردي : ١٠ .

(٥٨) ينظر : العين ، الفراهيدي : ٨٩٦ ، ومقاييس اللغة ، ابن فارس : ٩٣٨ ، ومفردات الفاظ القرآن ، الرغب الاصفهاني : ٤٦٤ – ٤٦٦ ، وأساس البلاغة ، الزمخشري : ٦٩٢ – ٦٩٣ ، والمصباح المنير ، الفيومي : ٦١٣- ٦٣٠ ، ولسان العرب ، ابن منظور : ١١/ ٦١٠ ، وفوائد اللآل ، ابراهيم الطرابلسي : ١/ ٢٣٥ ، وأفعل التفضيل وأحسن التمثيل في محكم التنزيل ، خضر موسى محمد حمود: ١٠٩ ، والمعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى وآخرون : ١/ ٨٥٣ ، والمعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم ، محمد حسين حسن جبل : ٤/ ٢٠٨ .

(٥٩) جمهرة الامثال ، ابو هلال العسكري : ٧ ، وينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الاثير: ١/ ٦٣ .

(٦٠) أمثال العرب ، المفضل الضبي : ١/ ٢٠ ، وينظر : مجمع الامثال ، الميداني : ١/ ٥ (المقدمة، وفوائد : ١/ ٣٥.

(٦١) الامثال العربية ، دراسة تاريخية تحليلية ، : ١١ .

(٦٢) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي ،محمود البستاني : ١٠٠ .

(٦٣) ينظر : المزهر ، في علوم اللغة ، السيوطي : ١/ ٤٨٦ ؛ وينظر : اللغة و السياق والمعنى ، جون لاينز : ٩٠ .

(٦٤) المثل والتمثيل ، : ١٢ .

(٦٥) فجر الاسلام ، احمد أمين : ٦١ .

(٦٦) سرد الأمثال ، د. لؤي حمزة عباس : ٨٥ .

(٦٧) التمثيل والمحاضرة ، الثعالبي : ١/ ٥ (المقدمة) .

(٦٨) المستسقى ، الزمخشري : ٣/ ٦٣ .

(٦٩) ينظر : الاتقان في علوم القرآن ، السيوطي : ٢/ ٢٥٥ .

(٧٠) زهر الأكم ، الحسن اليوسفي : ١/ ٣٤ .

(٧١) المزهر في علوم اللغة : ١/ ٤٨٦ – ٤٨٧ ، وينظر : العقد الفريد ، ابن عبد ربّه : ٣/ ٦٣ ، والأمثال العربية ، قطامش : ٢١٦ .

(٧٢) ينظر : علم النص : ٢٢ .

• جعلنا هذا الأمر نتكهن بلاحقية النصوص المثلية وسابقية النصوص القرآنية ، مما صيّر الاولى نصوصاً متناصة ، والثانية متناص عليها .

(٧٣) ينظر : تمثال الأمثال : ١٢٤ .

(٧٤) سورة البقرة : ٧٤ .

(٧٥) ينظر : الكشاف : ١/ ٧١ .

(٧٦) ينظر : تمثال الأمثال : ٩٤ .

(٧٧) سورة الأعراف : ٤٠ .

(٧٨) ينظر : الدرة الفاخرة : ١٤٦ ، ومجمع الأمثال : ١/ ٤٢٠ ، وفرائد اللال : ١/ ٣٦٢ .

(٧٩) سورة الواقعة : ٥٤ – ٥٥ .

(٨٠) ينظر : الكشاف : ١/ ١٢١٣ .

(٨١) التناص في شعر الرواد : ٧٢ .

(٨٢) ينظر : التمثيل والمحاضرة : ٢٢ .

(٨٣) سورة الاسراء : ٨ .

(٨٤) سورة الأنفال : ١٩ .

(٨٥) التناص في شعر الرواد : ١١٢ .

(٨٦) ينظر : تمثال الأمثـــال : ٤٩ ، وأمثال العرب : ١/ ٢٨٠ ، ومجمـــع الأمثال : ١/ ١٦٩ ، والدرة الفاخرة : ٩٦ .

(٨٧) وردت هذه الأقصوصة في سورة المسد بآياتها الخمس .

(٨٨) ينظر : المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التكنيكية ، وليم راي : ١٤٩ وما بعدها .

(٨٩) التناص في شعر الرواد : ٩٤ .

(٩٠) المصدر نفسه : ٧٥ .

(٩١) ينظر : الدرة الفاخرة : ٩٦ ، ومجمع الأمثال : ١/ ٢٧٩ .

• يروى أيضاً : اخرق من ناكثة غزلها ، وخرقاء وجدت صوفاً ، ينظر : تمثال الامثال : ٢٧٠ .

(٩٢) سورة النحل : ٩٢ .

(٩٣) ينظر : الكشاف : ١/ ٦١٧ ، وتفسير القرآن العظيم : ١/ ١١٥٥ ، وفتح القدير : ١/ ٨٢٢ .

(٩٤) ينظر : زهر الأكم : ٣/ ١٧٢ .

(٩٥) سورة الأنشراح : ٥ .

(٩٦) ينظر : تمثال الأمثال : ٥٢ .

(٩٧) ينظر : مقاييس اللغة : ٧٤٧ .

(٩٨) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٥٢ .

(٩٩) ينظر : المفردات : ٥٥٣ ، ومقاييس اللغة : ١٧٠ .

(١٠٠) ينظر : زهر الاكم : ٣/ ١٧٢ .

(١٠١) ينظر : مجمع الامثال : ٢/ ٢٩٨ .

(١٠٢) سورة البقرة : ٢٦٤

(١٠٣) ينظر : المفردات : ٦١ ، ومقاييس اللغة : ١٢٠

(١٠٤) ينظر : تماثل الأمثال : ٤٣ .

(١٠٥) سورة هود : ٨١ .

(١٠٦) ينظر : فتح القدير : ١/ ٩٨٨ .

(١٠٧) مجمع الامثال : ١٦٧ .

(١٠٨) سورة الاسراء : ٨٤ .

(١٠٩) ينظر : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كتاب المنان : ٤٨٧ .

(١١٠) ينظر : تمثال الأمثال : ٢٤٢ .

(١١١) سورة البقرة : ٤٤ .

(١١٢) ينظر : الكشاف : ١/ ٦١ .

(١١٣) ينظر : المفردات : ٣٦٩ .

(١١٤) وحدة النص : ١٦١– ١٦٢ .

(١١٥) جواهر البلاغة : ٢٦٥ .

(١١٦) التاص في شعر الرواد : ٩٣ .

(١١٧) ينظر : ثمار القلوب : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٢ .

(١١٨) سورة لعنكبوت : ١٤

(١١٩) سورة الأنبياء : ٦٩ .

(١٢٠) سورة البقرة : ١٢٥ .

(١٢١) سورة مريم : ٥٤ .

(١٢٢) سورة يوسف : ١٥– ١٨ .

(١٢٣) سورة الأعراف : ٧٣ ، وينظر : سورة هود : ٦٤ وغيرها .

(١٢٤) سورة الانبياء : ٨٣ ، وينظر : سورة ص : ٤١ .

(١٢٥) صبح الاعشى في صناعة الإنشاء : ١/ ٢٩٦ .

(١٢٦) ينظر : ظاهرة التعالق النصي : ١٠٧ .

(١٢٧) اللغة السياق والمعنى : ٩٨ .

(١٢٨) يُنظر : أمثال العرب : ١/ ٣٦٠ و ٢/ ٤٤٣ .

(١٢٩) سورة الاعراف : ١٤٩ .

(١٣٠) ينظر : الكشاف : ١/

(١٣١) ينظر : امثال العرب : ١/ ١٥٣ ، والفاخر في الأمثال : ٩٠ .

(١٣٢) سورة المدثر : ٣٠ .

(١٣٣) ينظر : أمثال العرب : ١/ ١٥٣ ، والفاخر في الأمثال : ٩٠ .

(١٣٤) أمثال القرآن ، الشيرازي : ١٣ .

(١٣٥) ينظر : الفاخر في لأمثال : ١٧٤ ، والاتقان : ٢/ ٢٥٦ .

(١٣٦) سورة البقرة : ٢٦٠ .

(١٣٧) ينظر : التبيان في تفسير القرآن : ٣/ ٣٧٧ .

(١٣٨) ينظر : ثمار القلوب : ٥٤٧ .

(١٣٩) سورة النور : ٣٩ .

(١٤٠) المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم : ٦٩ .

(١٤١) ينظر : زهر الأكم : ١/ ١٩٠ .

(١٤٢) سورة النساء : ١٠٠ .

• في رواية سأل أحدهم الحسين بن الفضل قائلاً له " إنك تخرج أمثال العرب والعجم من القرآن ، فهل تجد في كتاب الله (خير الأمور أوسطها) فقال نعم في أربعة مواضع " ثم شرع يذكرها ، ينظر : الاتقان : ٢/ ٢٥٦ ، هذه الرواية ذكرها السيوطي التي تنوه الى أنَّ هذهِ الأمثال السائرة سابقة للنصوص القرآنية ، ولوجود التقارب الدلالي والموضوعي بين هذه النصوص (المثلية والقرآنية) عُدت النصوص القرآنية متناصة على نصوص الأمثال .

(١٤٣) الأمثال في النثر العربي القديم ، د. عبد المجيد عابدين : ١٣٥ ، وينظر : الاتقان : ٢/ ٢٥٦ ، على النصوص والأمثال في القرآن ، محمد الفياض : ١٦ .

(١٤٤) المثل السائر : ٤/ ٥٣ .

(١٤٥) اللغة السياق والمعنى : ٩٧ .

(١٤٦) المصدر نفسه .

• كذلك تتمايز الأمثال الكامنة القائمة على التشابه عن الأمثال القياسية (النصية) التي تقوم على التشبيه ، فالقياسية مشروطة بنظم بنائية محددة بمشبه ومشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه ، أما الكامنة فجلّ ما فيها صورتها الحكمية وتقاربها الموضوعي مع أمثال سائرة .

(١٤٧) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية ، عبد الله الصولة : ٥٩٨ .

(١٤٨) المصدر نفسه .

(١٤٩) سورة الأسراء : ٢٩ .

(150) سورة الفرقان : ٦٧ .

(١٥١) سورة الاسراء : ١١٠ .

(١٥٢) سورة البقرة : ٦٨ .

(١٥٣) ينظر : مجمع الامثال :١/ ٢٦٧ ، وفصل المقال : ٢٣٣ .

(١٥٤) سورة فاطر : ٤٣ .

(١٥٥) ينظر : التمثيل والمحاضرة : ٢٢ ، ورياض الامثال ، ، د. محمد تقي مشكور : ٤/ ١٢٤ .

(١٥٦) ينظر : مقاييس اللغة : ٢٧٣ ، والمفردات : ١١١ ، والمعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم : ١/ ٤٧٥ .

• كما في قوله تعالى ﴿ وَإِذْ يَمْكُرُ بِكَ الَّذِينَ كَفَرُواْ لِيُثْبِتُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكَ أَوْ يُخْرِجُوكَ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللّهُ وَاللّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ سورة الأنفال : ٣٠ .

(١٥٧) ينظر : المفردات : ٢٩ و ٣٧٣ .

(١٥٨) سورة البقرة : ١٩٤ .

(١٥٩) سورة النساء : ١٢٣ .

(١٦٠) ينظر : أمثـــال العرب : ٢/ ١٦٢ ، وفصل المقـــال : ٣٣ ، وفوائد اللآل : ٢/ ١٢٩ ، وثمار القلوب : ٣٦٧ ، والاتقان : ٢/ ٢٥٦ .

(١٦١) سورة البقرة : ١٧٩ .

(١٦٢) ينظر : مجمع الأمثال : ١/ ١٢٣ .

(١٦٣) ينظر : المصدر نفسه .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الاتقان في علوم القرآن ، جلال الدين السيوطي ، تحقيـــق محمد أبو الفضل ابراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ م .

- الأثر القرآني في نهج البلاغة دراسة في الشكل والمضمون ، د. عباس علي حسين الفحام ، منشورات الفجر للطباعــة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- أساس البلاغة ، جار الله أبو القاسم الزمخشري ، دار احياء التراث العربي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠١م .
- استرداد المعنى دراسة في أدب الحداثة ، عبد العزيز ابــراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠م .
- أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، مكتبة النهضة العربية ، القاهرة ، (د. ت) .
- أفعل التفضيل وأحسن التمثيل في محكم التنزيل ، خضر موسى محمد حمود ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٥ م .
- أمثال العرب ، المفضل الضبي ، تحقيق ودراسة وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣ م .
- الأمثال العربية دراسة تاريخية تحليلية ، عبد المجيد قطامي ، دار الفكر دمشق ، ط١ ، ١٩٨٨م .
- الأمثال في القرآن ، محمد جــابر فياض ، المعهد العالي للفكر الاسلامي ، الرياض ، ١٩٩٥م .
- الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى ، عبد المجيد عابدين ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٩م .
- أمثال القرآن ، ناصر مكــارم الشيرازي ، مطبعة سليمان نزادة ، قم – ايران ، ط٣ ، ١٤٢٩ق .

- أنساق التداول التعبيري ، دراسة فـــي نظم الاتصال الأدبي ، الف ليلة وليلة إنموذجاً تطبيقياً ، د. فائز الشرع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

- انفتاح النص الروائي ، النص والسياق العربي ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء والمغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١م .

- التبيان في تفسير القرآن ، أبو جعفر محمد الطوسي ، مكتب الاعلام الاسلامي ، ط١ ، ١٤٠٩ هـ. ق .

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / المغرب ، (د.ط) ، (د. ت) .

- تفسير القرآن العظيم ، أبو الفداء اسماعيل بـــن كثير القرشي ، دار الكتاب الحديث ، الجزائر ، ٢٠١٠ م .

- تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ، عبد الرحمن السعدي ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠ م .

- تمثال الامثال ، جمال الدين الشيبي ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- التناص في شعر الرواد ، أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٤ م.

- االتناص اللغوي ، نشأته وأصوله وأنواعه ، د. نعمان عبد السميع متولي ، دار العلم والاعيان للطبع والنشر ، ٢٠١٤ م .
- التناص النشأة والمفهوم ، ايمان الشبيبي (بحث) ، مجلـــة أنت الثقافية ، ١٤ أكتوبر ، س٣ ، ٢٠٠٠م
- التناص نظرياً وتطبيقياً ، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص ، د. أحمد الزغبي ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان – الاردن ، ط٢ ، ٢٠٠٠م .
- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب ، أبو منصور الثعالبي ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- جمهرة الأمثال ، أبو هلال العسكري ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، وعبد المجيد قطامش ، المؤسسة العربية الجديدة ، القاهرة (د.ط) ، (د. ت).
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، أحمد الهاشمي ، ط١٢ ، ١٩٦٠م .
- الحجاج في القرآن من خلال خصائصه الأسلوبية ، عبـد الله صولـــة ، دار الفارابي ، ط٢ ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٧م .
- الخطيئة والتكفير من البنيوية الى الشريحية ، عبد الله الغذامي ، كتاب النادي الثقافي ، السعودية ، ط١ ، ١٩٨٥ .

- الدرة الفاخرة في الأمثال السائرة ، حمزة الاصفهاني ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- رياض الأمثال في الكتاب والسنة والأدب ، د. محمد تقي مشكور ، تحقيق صادق جعفر الروازق ، منشورات الاجتهاد ، قم ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

- الرواية والتراث السردي ، من أجل وعي جديد بالتراث ، د. سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠١م .

- زهر الاكم في الأمثال والحكم ، الحسين اليوسفي ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- سرد الأمثال ، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية مع عناية بكتاب المفضل بن محمد الضبي (أمثال العرب) ، د. لؤي حمزة عباس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٣م .

- شعرية النص التفاعلي ، آليات السرد وسحر القراءة ، د. لبيبة خمّار ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٤م .

- صبح الاعشى في صناعة الانشاء ، أبو العباس احمد القلقشندي ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٤٠هـ – ١٩٢٠م .

- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢م .

- ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث ، د. علوي الهاشمي ، كتاب الرياض ٥٢ ، مؤسسة اليمامة الصحفية ، ١٤١٨هـ .

- عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد الملك آشهبون ، روية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٦ .

- عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، اديث كيزدويل ، ترجمة جابر عصفور ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥م .

- العقد الفريد ، أحمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي ، تحقيق محمد سعيد العريان ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٥٣م .

- علم النص ، جوليا كريستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء – المغرب ، ط١ ، ١٩٢١م .

- العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. ابراهيم السامرائي ، منشورات مؤسسة الاعلمي للمطبوعات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨م .

- الفاخر في الأمثال ، أبو سلمة الضبي الكوفي ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية في علم التفسير ، محمد بن علي الشوكاني ، قدم له واعتنى به محمد بن رياض الأثري ، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٢م.

- فجـــر الاسلام ، أحمــد أمين ، دار الكتاب العربي ، بيروت – لبنـــان ، ط١٠ ،١٩٦٩ .
- فرائد اللآل في مجمع الامثال ، ابراهيم بن علي الطرابلسي، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- فصل المقال في شرح كتاب الأمثال ، أبو عبيدة البكري ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قصي الحسين ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، نجيب محفوظ انموذجاً ، د. نادية هنادي سعدون ، الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ط٢ ، ٢٠١٤م .
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل محمود عمر الزمخشري ، حققه د. عبد الرزاق المهدي ، دار احياء التاث العربي ، بيروت – لبنان ، ط١ ، (د. ت) .
- لسان العرب ، جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الانصاري ، حققه وعلق عليه وضبط حواشيه عامر أحمد حيدر ، راجعه عبد المنعم خليل ابراهيم ، دار الكتب العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥م .
- اللغة والسياق والمعنى ، جون لاينز ، ترجمة د. عباس صادق الوهاب ، مراجعة د. يوئيل عزيز ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- المبدأ الحواري دراسة في فكر باختين ، ترفيتان تودوروف ، ترجمة فخري صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط١ ، ١٩٩٢م .

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق د. أحمد الجوفي و د. بدوي طبانة ، مطبعة النهضة ، مصر ، ١٩٦٠م .

- المثل في نهج البلاغة ، دراسة تحليلية فنية ، عببد الهادي عبد الرحمن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠١٢م .

- مجمع الامثال ، أبو الفضل الميداني ، تحقيق وشرح وفهرسة د. قسي الحسين ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

- مختصر المعاني ، سعد الدين التفتازاني ، مؤسسة التاريخ العربي ، ط١ ، ٢٠١٠م .

- مدخل لجامع النص ، جيرار جينيت ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د. ت) .

- المزهر في علوم اللغة وانواعها ، جلال الدين السيوطي ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، ومحمد علي الجاوي ، دار احياء الكتب العربية، القاهرة (د. ط) ، (د. ت) .

- المستقى في أمثال العرب ، جار الله محمود الزمخشري ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان (د. ط) ، (د. ت) .

- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير ، أحمد بن محمد الفيومي ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس – لبنان ، ط١ ، ١٩٩٧ م .

- المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم ، د. خليفة الميساوي ، منشورات ضفاف ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٥م .

- المعجم الاشتقاقي المؤصل لألفاظ القرآن الكريم ، د. محمد حسن حسن جبل ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٢ ، ١٢٠٢م .

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، عرض وتقديم وترجمة ، د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥م .

- المعجم الوسيط ، ابراهيم مصطفى ، وأحمد حسن الزيات ، وحامد عبد القادر، ومحمـــد علي النجار ، المكتبة الاسلاميـــة للطباعـــة والنشر والتوزيع ، (د. ط) (د. ت) .

- المفردات في غريب القرآن ، الراغب الاصفهاني ، ضبطه وراجعه محمد خليل عيتاني ، دار المعرفة ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠١م .

- مقاييس اللغة ، أحمد بن فارس ، اعتنى به د. محمـد عوض مرعب وفاطمة محمد آصلان ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٨م .

- المعنى الاربي من الظاهراتية الى التفكيكية ، وليم راي ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ .

- وحدة النص وتعدد القراءات التأويلية في النقــدط العربي المعاصر ، د. ايمان عيسى الناصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، البحرين ، ٢٠١١م .

الخطاب السياسي في النص القرآني
قراءة في تجلياته

ا.م.د هادي شندوخ حميد

المقدمة

يسعى هذا البحث لقراءة خطاب مركزي في النص القرآني ، لم تستنطق تجلياته وفق محددات المقاربة النصية في بعدها اللساني ذات السياحة في بيان انتاج سياقات الخطاب والتداول والدلالة ، الا وهو (الخطاب السياسي) ، فقد تشكلت ملامحه في فضاء لم يحدد بدائرة نوع واحد ، شانه شان الخطابات الأخرى التي تطرح في سياق من العموم والتوالد الكلي لاحداث تاثير في مساحة الزمان والمكان وفق قبليات الاستنطاق ورهانات التاويل عند متلقي ذلك الخطاب .

من هنا احتل ذلك الخطاب ابعادا أساسية على صعيد المادة والاليات والموضوع وملاحظ التعاطي في مجمل القضايا التي دشنت كادوات ارشادية يبنى عليها مسلك يستدعي نمطا من التاشير لتحكيمه في مسالك التوجيه والتقييم والاجراء. بوصفه خطابا قرانيا لم يتبلور من اجل هاجس فكري او عقدي او أخلاقي محدد ، بل حركة خطابية مركزية تستوطن قضايا الكون والحياة والتاريخ ، فلسان منطق ذلك النوع من الخطاب القراني ، يتجاوز الابهام والغموض الى رحاب من التقنين المعرفي الواضح الذي يثري عالم القيم والاعتقادات والفكر في جوهر دلالته القصدية المؤشرة في نطاق الاستعمال .

من هنا ولدت تلك المحاولة لارساء مقاربة إجرائية تكشف عن نسقية ذلك الخطاب في حضوره المعلن والمضمر وفي حقل التعدد والصياغة إيذانا بالاجابة عن جملة من الأسئلة القلقة التي دون البحث من اجلها ؟ وبخطة انتظمت من تمهيد ومباحث ثلاثة وخاتمة البحث ومظانه ، فقد

جاء التمهيد لمقاربة المدخل الرئيس حيث بيان الخطاب السياسي : من رؤية المفهوم والدلالة وفي رحاب من التجوال حول بيان ارتكاز مناطق الاشتغال على الخطاب السياسي في المصنفات المعرفية قديما وحديثا ، تلى ذلك الشروع ببيان المبحث الأول المعنون ب الخطاب السياسي : معاييره ومحددات نوعه وسياقات انتاجه ، وقد بين فيه المعالم الرئيسة لتحديد معايير الخطاب السياسي عن غيره وكيف يحدد نوعه وماهي ظروف انتاجه المرتبطة باسباب نزول تلك النصوص وفي المبحث الثاني جاء الحديث عن الخطاب السياسي : تقنياته وتحولاته ووظائفه لتسليط الضوء على المحددات الثابتة في ادراك مستويات المخاطبين المعبر عنها بالتقنيات اللغوية وكيف يتحول الخطاب السياسي من حقل الى اخر وبواعث ذلك مع ابراز المنحى الوظيفي لتلك التحولات ، اما الثالث فقد خصص لتناول استراتيجيات الخطاب السياسي وذلك ببيان الادوات الخاصة التي تتضح فيها سمات لغة السياسة بما يمكن ان يسمى خطابا ومن ثم الانعطاف الى ذكر هوامش البحث وخاتمته يتلو ذلك قائمة بمصادر البحث ومراجعه .

مدخل : الخطاب السياسي : مقاربة في المفهوم والدلالة :

تغدو القراءة التأسيسية للمفهوم بمثابة بوابة الدخول الى منطقة الاشتغال في المعني من القول ، فما من تصور لأي من الحدود المجترحة لغة او اصطلاحا الا ويعد انتاجا لمعنى مرهون بقبليات التلقي واليات تأويل النص في حالة من التعدد اللامتعين المنجز داخل الذات دون ان يغلق بأسوار من الاجترار والتقليد في مسائلته للمقولات سواء اكانت مفاهيم او متونا نصية .

والخطاب لا يعدو ان يكون مفهوما ماثلا فاعلا في الدراسات اللسانية الحديثة يستند على محددات ويقوم على رؤية تتحول الى فعل من خلال المعطى اللغوي بمظهريه

مكتوبا ومنطوقا ، بوصفه تلفظا يستلزم متكلما ومخاطبا لأحراز فاعلية حوارية تتوخى أهدافا يراد منها الإبلاغ والتأثير وهو منحى يمكن استنطاقه من نسق المدونة اللغوية في الموروث العربي عند مفاتحة المادة (خطب) وبيان مدلولاتها استعمالا وتداولا ، فالخِطاب: مراجعة الكلام ، وخاطبه بالكلام مُخاطَبَةً وخِطاباً والخَطْبُ الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ صَغُر أَو عَظُم وقيل هو سَبَبُ الأَمْر يقال ما خَطْبُك ؟ أَي ما أَمرُكَ ؟ وتقول هذا خَطْبٌ جليلٌ وخَطْبٌ يَسير والخَطْبُ الأمر الذي تَقَع فيه المخاطَبَة والشأْنُ والحالُ ،والخَطْبُ : الأَمْرُ الذي يَقَعُ فيه المُخَاطَبَةُ وجَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُمَ الأَمْرُ والشَّأْن [1] والمراقبة لحركة دلالات المفردة كما هو سالف في الاستنطاق الدلالي من المدونة المعجمية تشي بان المفردة تقوم على مركزية في المعنى تتمثل بالمراجعة والحوار وفخامة الحدث ، وهي تصورات في مقتربها النهائي تقود الى ما يبتغيه البحث في منظوره الاتي المتمثل في الخطاب السياسي منطوقا حواريا وحدثا دلاليا ، اما المنطلق في انتخاب الاجراء الاصطلاحي لمفهوم الخطاب في مساحته الممتدة ممارسة تنظيرية وتطبيقية لايعدو ان يكون سهلا يمكن الإحاطة به فاغلب المقاربات يتداخل فيها التاسيس الاصطلاحي مع مرجعيات المفهوم فلسفيا او اجتماعيا او ثقافيا او التنوع في أنماط تحديد الاجراء عند الدارسين بعده منطوقا او مكتوبا او استظهارا لمناطق التحول في التحليل من الجملة الى النص او الخطاب وهكذا ، ولكن كل ذلك لايعدم من تحديده بانه : ((كل منطوق موجه الى الغير بغرض افهامه مقصودا مخصوصا)) [2] بمتوالية لاتقف عند حد المنطوق فحسب بل يتناسل ذلك الفعل من التعريف الى ماهو مستعمل في التداول كتابة وتدوينا . وفي نظر التحليل النقدي للخطاب يعد الخطاب هو استخدام اللغة بشكليها المقروء والمكتوب شكلا من اشكال الممارسة الاجتماعية فوصف الخطاب باعتباره ممارسة

اجتماعية يشير الى علاقة جدلية بين حدث خطابي معين والمواقف والمؤسسات والهياكل الاجتماعية التي تعد اطارا له فيتشكل الحدث الخطابي من خلالها ولكنه يشكلها أيضا [٣]

اما مصطلح السياسة فان فعل التاشير لملاحقته معنى ودلالة لم يكن بعيدا عن التصور اللغوي عند التنقيب في المصنفات الأولى فالوعي بتوالد دلالته ملازم للفعل الاجتماعي المطبوع بثنائية القائد والمقود او الحاكم والمحكوم ، فالسياسة والسائس في المحدد اللغوي كما يرى الخليل هي : ((فعل السائس الذي يسوس الدّوابَّ سياسةً، يقوم عليها ويروضها. والوالي يَسُوس الرَّعيّةَ أَمْرَهم.)) [٤] وهو مقترب اجرائي يؤسس تقابلية في التولي والإدارة والمتابعة ، ويدشن سلطة عليا تمثل مسلكا يتجاور فيه البعد الاجتماعي والسياسي في عملية القيادة ، اما في المفهوم الاصطلاحي فقد تنوع الاشتغال على تحديد نمط التعريف باختلاف انساق الموجهات المعرفية للمفهوم فمنهم الناظر اليه فلسفيا او اجتماعيا او ثقافيا ، نتيجة للحمولة التي تنوء بها موقعية السياسة في المخيال العربي قبل ان تكون محتوى لفظيا فحسب ، فهي منزع يقوم على ((إدارة امور الناس وتلبية احتياجاتهم او انها فن الحكم و إدارة أعمال الدولة الداخلية)) [٥] في المنطق المثالي قبل ان تكون ممارسة يراد منها التضليل واستعباد الناس في موجة من الأدوات والاليات المشرعنة للهيمنة على ارض الواقع عبادا وبلادا .

ومن ثم فمقاربة الاستنتاج لتوليفة المركب اللغوي (الخطاب السياسي) يفضي الى تصور يمثل حلقة من التلازم في إعطاء حالة بيانية ترسم مخططا لماهية يمكن تاشيرها على انها فعل من الممارسة والإنتاج لمتوالية كلامية تواصلية تعتمد منطقا من التاثير او الاقناع في مشهد العلاقة المتبادلة مع المتلقين واستمالتهم ترغيبا او ترهيبا . لما له من خصوصية تختلف عن الخطابات الأخرى فكما هو معروف ان : ((لفظ

الخطاب يتردد كثيرا ليقترن بوصف اخر مثل الخطاب الثقافي والخطاب الصوفي والخطاب السياسي والخطاب التاريخي والخطاب الاجتماعي)) [٦] وهنا تكمن سمات وخصائص كل خطاب ، فالخطاب السياسي :هو اجراء لغوي يقوم على تصورات واليات تواصلية تؤسس لبناء حالة من المنفعة وفق المقتضى المتعين من تداوليته ، يصفه البعض بان ((لغته لغة تواصلية ويخلو من اللغة الإبداعية ولكن لايعني هذا ان اللغة سلسة ولاتحتاج الى تامل او فك شفرة بل الخطاب السياسي يكتنه بالجمال الدلالي والتاملات والغموض والابهام ولعل طبيعة النص السياسي كطبيعة بعض الخطابات تحتاج الى فهم وتاويل كما تحتاج الى متلق بارع من خلال الاستدلال المنطقي)) [٧] والواقع ان السمة التواصلية لايفتقدها خطاب فليست هي حكرا على الخطاب السياسي بل يمكن القول ان مساحة التواصل تنتفي أحيانا في سياق ممارسة السلطة وتبرز أحادية اللغة كفاعلية مهيمنة تظهر فيها الانا المتعالية الآمرة الناهية في هيأة اقصاء وقمع للاخر تعبيرا ووجودا . اما الجمالية فهي محور تحدده طبيعة النوع والمقام والمتلقي في موقف يحكمه منوال من الامتاع او الاكراه . ومن ثم فان مساءلة جدلية العلاقة بين الخطاب والسياسة ضرب من علامات الفهم والتنبه الى خصوصية تلك الملازمة من الحدث وماينعكس عنه من انتاج يحيل الى آثار دلالات ذلك الخطاب على الواقع والمجتمع . فالسياسة قبل ان تكون سلوكا هي نسيج من المنظور القولي يتم تنميطه وفق رؤى واستراتيجيات تتحول الى منطقة من الفعل ، تتلاقى فيها سلسلة التفاعلات الذهنية من المؤثرات الأيديولوجية والعقدية والاجتماعية لتصير واقعا فيما بعد . وكما يقول الدكتور عبد السلام المسدي : ((من يظن ان اللغة شيء والسياسة شيء آخر فقد وضع نفسه خارج منطق التاريخ ومن توهم ان الخيارات السياسية في معزل عن الخيار

اللغوي فقد ظلم السياسة وظلم اللغة وظلم نفسه ان المسالة اللغوية قائمة في جوهر التصور السياسي من حيث هو إدارة حياة الناس في معاشهم وانجازاتهم وفي احلامهم)) [٨] ، فبتلك التلازمية تكون اللغة المرتكز الأساس في احداث سلطة مقبولة اومنفور عنها من خلال اللعب بانتاجها واخراجها ومن ثم تسويغها لتكون في النهاية خطابا وتشريعا لسيادة عليا يكون الفاعل فيها السياسي الموجه فحسب بما للغة من سلطة فعلى افتراض هابرماس هي : ((وسيلة للهيمنة والقوة الاجتماعية وانها خادمة لشرعية علاقات السلطة المنظمة بقدر ماتعطي شرعية لعلاقات السلطة فان اللغة هي أيضا الأيديولوجيا)) [٩] ولها القدرة على بناء سياقات اقناعية ترتبط باولويات نوع الخطاب المراد ، يقول احد الباحثين : ((الخطاب السياسي نشاط إنساني يتخذ أوضاعا تواصلية متعددة ووسائل متنوعة ويهدف إلى إقناع شخص، أو مستمع، أو جمهور ما، بتبيين موقف ما أو المشاركة في رأي ما ويتضمن هذا المضمون أفكارا سياسية، أو يكون موضوع الخطاب سياسيا. لذلك يكون الهدف الرئيسي للمرسل السياسي من الخطاب ليس الحوار او المجادلة، وإنما الإنصياع والخضوع والطاعة من طرف المتلقي، فخطاب السلطة شامل ، ولا يحتاج إلى تعليق، ويقوم على عمليات تحشد الكلمات والأفكار والتوجيه .)) [١٠] وهذا لن يتم الا بتاسيس تشكيل اقناعي يرسم خريطة للاستجابة الفعلية لحظة تلقي الخطاب أيا كان شكل هذا الخطاب وموضوعه ، فالمقياس ليس الوصف بل هو التمثل بالادوات المؤثرة في المقترح الحواري المنتج عند عملية التخاطب .

ولن تتضح البنى الدالة لمفهوم الخطاب السياسي واليات اشتغاله في العقل العربي دون الفحص في سياقات انتاجه وتشكله فالكشف عن الوعي بالممارسة وتفكيك مقولاتها يعد مؤشرا لرصد منطق الفاعلية في

هـذا المسـار او ذاك ، والخطـاب السياسـي لـيس نمطـا او شـكلا تعبيريـا مرتبطـا بالـذات المنتجـة فحسـب بـل هـو فعـل لمتغيـر واع تدشـنه مجموعـة عناصـر تـرتبط بـالمجتمع والعقيـدة والشخصـية . لـذلك كانـت انعكاسـاته اشـبه بالاحكـام والقواعـد التـي تحـدد طبيعـة الـوعي عنـد الافـراد فـي امـر تنظـيم حيـاتهم او علاقـاتهم او النظـر الـى الحـاكم طاعـة او فـي النظـر الـى منطـق الاعتقـاد بآلهيـة الحـاكم كمـا ارسـته كثيـر مـن الممارسـات الفقهيـة . لـذلك : ((نجـد كـل جماعـة اسـتمدت السـلطة تـرى نفسـها انهـا بحاجـة ماسـة الـى تسـويغ شـرعيتها عـن طريـق التقـرب مـن الـنص التاسيسـي والانمـوذج الـذي يحملـه ، هكـذا راحـت كـل سـلطة تـدعي وتصـر علـى انهـا هـي وحـدها التـي تنـتج الحقيقـة وتحميهـا وهـي تسـتند فـي ذلـك الـى الـدين الـذي يمثـل الحقيقـة المطلقـة التـي يجـب علـى الجميـع الخضـوع اليهـا)) [١١] مـن هنـا فالبـدايات فـي تمـثلات الخطـاب السياسـي ارتبطـت بالسـلطة الدينيـة ومقولاتهـا ، دون ان يؤسـس لـه مـنهج محكـم كمصـنف يتنـاول قضـاياه وملامحـه الا فـي فتـرة متـاخرة قـد اسـتقرت فيـه الرؤيـة لهويـة الخطـاب السياسـي ممارسـة وايـديولوجيا . ولعـل اول المصـنفات فـي ذلـك الاتجـاه ويمكـن ان يكـون الانطلاقـة الأولـى لتاسـيس خطـاب سياسـي تلتـبس فيـه مقـولات السياسـة بالـدين هـي كتـب (الفـرق والملـل والنحـل) التـي مثلتهـا مجموعـة مـن الأحـزاب السياسـية فـي موقـف معـارض لسـلطة الحكـم الامـوي ، لـذا استحضـرت مقولاتهـا فـي ردة فعـل علـى ألايـديولوجيا المتبنـاة مـن السـلطة الاموية فـي مقـولات الجبـر وغيرهـا كمـا يـرى الجـابري [١٢] وفـي الاطـار نفسـه لكـن باتجـاه ذاتـي آخـر يختلـف فـي القصـد ولـد التـاليف فـي كتابـة (الاحكـام السـلطانية) وهـي فـرع مـن الفقـه عولجـت احكامـه ضـمن سـائر المـواد الفقهيـة ثـم افـردت لـه بعـض المؤلفـات المسـتقلة ويعـد كتـاب الخـراج اول الكتـب التـي اشـتغلت بعـرض هـذا الموضـوع وضـعه أبـو يوسـف بعـد تعيينـه قاضـيا للقضـاة

من قبل هارون الرشيد [١٣] ثم تلا ذلك الفقيه الشافعي الماوردي ت ٤٥٦ ، في كتابة الاحكام السلطانية سعيا في إضفاء المشروعية الدينية الإلهية على الخلافة .. فقد أراد ان يخلع الشرعية على الخلفاء الامويين والعباسيين جميعهم الذين استلموا السلطة بالتسلسل فاعتبرهم جميعا متحدرين من قريش [١٤] ولعل المائز بين الاتجاهين يستحضر مقولات (الدافع) في التعاطي مع الخطاب ، فيكون الإنتاج والتلقي نتيجة لسمات تستحسن عند الحكام المؤيدين لمثل هذا الأثر المدون ، فان كانت كتب الفرق والملل والنحل تقوم على تقنيات اعلاء فئة على أخرى رغبة في المناورة او التغيير بالمسار المشهود ، فان وجهة الاحكام السلطانية تحمل سمات اخراج الخطاب السياسي وترقينه في النفوس من خلال الاعتقاد ذهنيا بشرعية الحاكم وقدرته على احداث الأثر في متلقيه من خلال سلطته الإلهية . وصيغ الخطاب السياسي في مدونات أخرى ذات توجه له دلالته في صناعة تمثلات اللغة السياسية لمن يعمل في بلاط الحاكم ومحل السلطة ، فكان ان ظهر التاليف في ذلك الاطار بفعل الوافد المعرفي ذي النسق الثقافي القائم على تلاقح الرؤى والأفكار بين الثقافات ، وهو مامثله ابن المقفع في كتاباته التعليمية ذات الطابع السياسي . يقول الجابري : ((ان ابن المقفع هو اول من دشن القول في الأيديولوجيا السلطانية في الثقافة العربية الإسلامية)) [١٥]

والتوقف عند الاداب السلطانية وكتب صنعة الكتابة ودووابن الانشاء امر بالغ الأهمية ، بوصف تلك التجليات هي ثوابت في الخطاب السياسي المرقن في هوية الحضارة العربية ، اذ تعني : الكتابات السياسية التي تزامن ظهورها الجنيني مع مايدعوه الجميع بحدث انقلاب الخلافة الى الملك وكانت في جزء كبير منها نقلا واقتباسا من التراث السياسي الفارسي واستعانة به في

تدبير أمور الدولة الإسلامية الوليدة .، وهي كتابات تقوم في أساسها على مبدا نصيحة اولي الامر في تسيير شؤون سلطتهم وغير ذلك [١٦] ، يلمح فيها انها مفتوحة توالدا وتناسلا بوصف ادبيات السياسة لاتتسم بثبات او سكون فهي بحكم المتغير الذي ينتجه الفاعل البشري في مساحة الزمن ، فهي تبتدا : من الاب الروحي المؤسس لها وهو ابن المقفع في كتابه السياسة المنسوب لارسطو وهو المعروف بسر الاسرار مرورا بسراج الملوك للطرطوشي ت ٥٢٠ وابن رضوان ت ٧١٨ في كتابه الشهب اللامعة في السياسة النافعة الى كتاب سلطان تلمسان ابي حمو موسى الزياني ت ٧٩١ واسطة السلوك في سياسة الملوك مرورا بابن الخطيب ٧٧٦ في مقامة السياسة ، وليس انتهاء بالإشارة الى ادب الوزارة وعين الادب والسياسة للكاتب الاندلسي ابن هذيل [١٧] . اما كتب صنعة الكتب ودواوين الانشاء كرسالة الكاتب لعبد الحميد الكاتب وصنعة الكتابة لابي جعفر النحاس ومواد البيان لابي علي بن خلف وصبح الاعشا في صناعة الانشا للقلقشندي فتعد مواد جيدة تعنى بتقديم معرفة شاملة حول المكاتبات خاصة في الدواوين ، فهي نصائح لمن يسطر رسائل سياسية ان يراعي مقام المخاطب واوصافه وتسمياته وبوائم بين مفردات الرسالة وموضوعها [١٨] .

وفي الحقيقة يعسر فعلا استحضار المنجز الخطابي السياسي في المدونة العربية المتنوعة حقولا ، فلن تعدم الإشارة حتما الى صور الخطاب السياسي في كتب التاريخ والسيرة والادب والفقه وغير ذلك ، فالترحل والمساءلة لتلك المتون حتما سيكشف عن لذة إجابة تفصح عن حضور هذا النوع من الخطاب في التفكير الإنساني قد يتعاظم وقد يتعقد عند البحث في الرؤى والمحددات المشكلة له. لكنه في النهاية يمثل آصرة تواصلية تقوم على الانتخاب اللغوي لحظة

انتاجه وتفاعله مع ماهو فكري واجتماعي وثقافي .

واذا اقتربنا من المجهر الاجرائي لفحص الخطاب السياسي رؤية وتحليلا عند المعاصرين فاننا سنلج حقلا مفتوحا من الاشتغالات الواعية المكتنزة بوافر من الدلالات المستفيضة ، لدوافع رئيسة أهمها ان المقاربات القرائية المعاصرة بدات تتخطى أحادية التناول الى افق من التساند والتداخل في تفكيك حمولات النص فالاعتماد على علم الاجتماع والانثربولوجيا وعلم النفس ودراسات الاتصال والمناهج النقدية الحديثة محطة بارزة في عالم اليوم حين يساءل أي نص في منظور القراءة، والخطاب السياسي بشكل خاص يمثل تلك المحطة من الاهتمام فانتاجه مرتبط بفعل الدافع الذي يحرك متلقيه الى تقبل فضاءاته المنطوقة والمكتوبة .لذلك فان هاجس استنطاقه يجسد فعالية قرائية تستعين بالقبليات القرائية المختلفة في مسعاها الاكتشافي للمسكوت عنه والمعلن في ذلك الخطاب دون ان تختنق تلك القراءة عند زمن محدد بل تتجاوز الى الحضور منتقلة من الوجود الكامن الى الوجود الفعلي .

ولعل تصنيفها في نمط من المحددات يشي بمغامرة قد يكون من الصعب الإحاطة بها ، لان فاعلية القراءة للخطاب السياسي عند اغلب المعاصرين لم تكن بسياق واحد من التخطيط والإنتاج ، فهناك مالازم قصدية التصنيف بفعل محكم لايتعدى الخروج عن الخطاب السياسي كمقاربة برنارد لويس في كتابه (لغة السياسة في الإسلام) وكتابات ميشيل فوكو عن الخطاب والسلطة بعده اللغة أحيانا قد تكون سلطة لها القدرة على التلاعب والتمويه والتضليل وهو مايتجلى وجودا تطبيقيا في الخطاب السياسي بوصف تلك الأدوات هي وظائفه الرئيسة . وكذلك مايلحظ في اراء بورديو الذي يرى ان الخطاب لايمتلك قوة بل من يمتلك هو من يحكم تلك اللغة ويتمثلها . يقول : ((:"فليست سلطة الكلام إلا السلطة الموكولة لمن فوض

إليه أمر التكلم والنطق بلسان جهة معينة. والذي لا تكون كلماته (أي محتوى خطابه وطريقة تكلمه في ذات الوقت) على أكثر تقدير، إلا شهادة، من بين شهادات أخرى، على ضمان التفويض الذي أوكل للمتكلم وأن أقصى ماتفعله اللغة هو ان تمثل هذه السلطة وتظهرها وترمز لها)) [١٩] وبذلك التوظيف يكون الهيكل الخطابي المؤثر ليس اللغة فحسب بل الاقتران بالفاعل المنتج وماله من سلطة في خلق ثنائية القبول والاستجابة لاسيما ان كان الفاعل بمثابة النواة الخالقة لنموذجي الامر والنهي كما هو متحقق في الأداء السياسي للحكام والامراء .

ولاتستبعد معالجات الدكتور عماد عبد اللطيف الماثلة حضورا وفاعلية في التحليل والتدليل على البنى الهيكلية واليات الاشتغال واستراتيجيات التفكير في الخطاب السياسي المعاصر ، ففي كتاباته كـ (تحليل الخطاب السياسي العربي في العالم التاريخ والمناهج والافاق) و(الاستعارات المفهومية في الخطاب الساداتي) و (من الوعي إلى الفعل: مقاربات معاصرة في مقاومة الخطاب السلطوي) و (بيان التنحي وذاكرة الهزيمة: مدخل إلى التحليل البلاغي للخطاب السياسي) و (بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة) قد شكل نسقا من التاسيس لدراسة الخطاب السياسي بمقاربات تعتمد السياحة في التاريخ والثقافة والبنى الاجتماعية المختلفة لانتاج نمط لايكتفي بالمعاينة فحسب بل يستظهر القوانين والمرتكزات الحاكمة في تلك النصوص وكيف انها استطاعت ان تتحول الى انساق مقنعة للقاريء من خلال أدوات التمويه والمراوغة والتحويل والتضليل لما هو حقيقة وواقع .

المبحث الأول:

الخطاب السياسي : معاييره ومحدددات نوعه وسياقات انتاجه

ان آليات تحليل الاشتغال على الخطاب السياسي القرآني مساحة لم تنل اشباعا من

التصور والتحليل في المقاربات الحديثة وحتى القديمة ، فالمالوف ان المسعى الكاشف لاستظهار حقيقة هذا النوع من الخطاب هو الحفر في دلالات المصطلح او الفحص في التوجيه الدلالي لسياقات النصوص ومقاصدها ، لذلك يكون البيان لمحددات ذلك الخطاب وتجليات نوعه وسياقات تشكيله وتقنياته الاقناعية ايقونة دافعة لتاسيس استثمار يسترفد من الرؤية القرآنية العمق الدلالي في التوظيف النصي لتلك الخطابات السياقية في لحظة الإنتاج وسياق التداول .

ولعل اول الأسئلة المركزية تنطلق من المعايير في تحديد الخطاب السياسي عن غيره من خلال التصور القراني ؟ وهذا مايمكن استحضاره من عمليات الفهم والمقاربة للخطاب السياسي في العقل الذهني عند العرب ، بوصف القرآن الكريم معجزا في نظمه وتصوراته لا في قطيعته عما كان سائدا من مفاهيم ورؤى فالنص القراني امتداد لماعاشه العرب وألفوه قيما وسلوكا وان جاء معالجا ومقوما لما حملته الذهنية العربية من انحرافات في كثير من منطلقاتها وتصوراتها.

وعليه فمساحة الخطاب السياسي تكمن في جملة من الانساق ذات النوع والموضوع بنية ونموذجا تشي بملامح من الاقناع في قبولها ، يقول احد الباحثين : من المؤكد ان العرب عرفوا الخطابة السياسية خاصة خطب البيعة (بيعة الحكم) وخطب القتال والحرب ، والرسائل السياسية والمنتديات والمناظرات والتفاوض السياسي ، كما كان الشعر هو أداة الدعاية السياسية الأهم ..في صياغة الهوية القبلية [٢٠] ولايكفي تثبيتا القول بالتاسيس التاريخي لمعايير الخطاب السياسي في الرؤية القرآنية وان كان نوعا من التاييد لملاحظة وجود هذا الحقل من التاشير المعرفي في النص القرآني ، ومن ثم يمكن الزعم ان المدخل الفاعل في تثبيت سياق الخطاب السياسي في التصور القرآني هو محددات المفهوم أي (السياسة) وقد اشره بعض الباحثين بانها : فن ممارسة القيادة

والحكم واوجه العلاقة بين الحاكم والمحكوم .. ومايتعلق بامور الدولة وانتظام علاقات الناس فيما بينهم وبين الحكام [٢١] ومن تلك المعاينة تستدعى التجليات الدالة والقارة على حقيقة تلك الممارسات والعلاقات في التداول القرآني وهي ماتنأى عن التقييد والحصر لسعة افق الرؤية القرآنية التي لاتتقيد بمساحة التقنين البشري للمفاهيم ولكن في المشهور دلالات يمكن الركون اليها في الاستعمال ، فالمستحضر في النظر الابستمولوجي ان ايات الحكم والشورى والعدل والطاعة والمعاهدات والحقوق والحريات والعلاقة بالاخر والإدارة والبيعة والقضاء والقيادة ، هي منطقة أولويات للخطاب السياسي مقارنة بغيره .

وتاتي محددات النوع (الدائرة المرجعية) لتصنيف أنماط الخطاب السياسي في النص القرآني لتمثل مقاربة مهمة لاتمثل استعراضا لابراز النوع فحسب بل لان تلك الإجرائية لها دلالتها في القصد القرآني شكلا واسلوبا ، فلكل خطاب مائز عن غيره في شموليته وعناصره وتقنياته اللغوية ، فان استحضرت مثاقفات العرب انماطا من الخطاب السياسي كما ذكرنا سابقا تلك التجليات كالمناظرات والتواصل السياسي وخطب الحرب والمفاوضات والمعاهدات ،فان للنص القرآني إجرائية تنطلق من الباعث والهدف والدلالة ولاتستبعد متلقي الخطاب في افق التكوين والايحاء.

وتحديد النوع اطار فاعل في توجيه الحدث الخطابي كونه يقترن بدلالات سياق تلقيه لا كونه متوالية ملفوظات لغوية فحسب ، مما يستلزم الحفر في أسس تشكيله ودلالاته ، بعد تصنيفه والتصنيف قد لايكون فعالية صعبة عند المعاينة والقراءة لملامح الخطاب السياسي القرآني فالمنطوق القرآني يعد رافدا في عملية التوزيع والتوجيه لتلك المتواليات النصية بعد ان أسس لها على انها قارة في ثيمات محددة ، فبعض أنماط تجليات الخطاب لاتعدو انها تدخل في دائرة الحوار

السياسي بوصف الحوار عملية تواصلية تتم بين طرفين او اكثر من اجل تحقيق هدف مشترك ، كقوله تعالى : ((وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَئِكَةِ إِنِّى جَاعِلٌ فِى الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّى أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ ،وَعَلَّمَ ءَادَمَ الأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِى بِأَسْمَآءِ هَؤُلاَ ءِ إِن كُنْتُمْ صَدِقِينَ ، قَالُواْ سُبْحَنَكَ لاَ عِلْمَ لَنَآ إِلاَّ مَا عَلَّمْتَنَآ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ، قَالَ يَادَمُ أَنْبِئْهُم بِأَسْمَآئِهِمْ فَلَمَّآ أَنبَأَهُم بِأَسْمَآئِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّى أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَوَ تِ وَالأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ)) (البقرة : ٣٠، ٣٢) فسياق التحاور بين الطرفين (المولى سبحانه والملائكة) يعطي انطباعا بتبادلية الأدوار في الحوار رغم التفاوت في منزلة السلطة وهو اقرب مايكون الى حدث التفاوض السياسي المعاصر، من حيث التشارك اما الحدث فهو موضوع سياسي بؤرته مركزية في العقل الإسلامي وهي (الخلافة) والخلافة كما هو معروف تمثل النظام السياسي في الإسلام : يقول سيد قطب : ((وإذن فهي المشيئة العليا تريد أن تسلم لهذا الكائن الجديد في الوجود ، زمام هذه الأرض ، وتطلق فيها يده ، وتكل إليه إبراز مشيئة الخالق في الإبداع والتكوين ، والتحليل والتركيب ، والتحوير والتبديل؛ وكشف ما في هذه الأرض من قوى وطاقات ، وكنوز وخامات ، وتسخير هذا كله – بإذن الله – في المهمة الضخمة التي وكلها الله إليه)) [٢٢] وتلك وظيفة تختزن بعد التكليف والقيادة في التولي والتوجيه واعمار الأرض في نسق من التوالد المستمر لبني الانسان في تفعيل تلك السمة من الأمانة . وفي مثال آخر يظهر الخطاب السياسي في دائرة هذا النوع من الحوار ، كقوله تعالى : ((وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكاً قَالُواْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ

وَاللهُ يُـؤْتِي مُلْكَـهُ مَـن يَشَـآءُ وَاللهُ وَاسِـعٌ عَلِـيمٌ)) (البقـرة : ٢٤٧) اذ يشـتغل الخطـاب هنـا علـى معادلـة الاخبـار بالوصـف فـي امـر يبـرز قـدرة الملـك وهـو المتـولي لامـور الجـيش والمسـير لامـورهم بـامر مـن النبـي (ع) لانتـاج مشـهد حـواري تسـرد فيـه تفاصـيل الصـفات الكامنـة فـي شخصـية القائـد بمبنـى حكـائي يجسـد سـمة مـن سـمات الخطـاب السياسـي وهـي المسـار السـردي القـائم علـى التفصـيل فـي هكـذا نـوع وهو (الحوار السياسي)

وينتمـي الخطـاب السياسـي الـى نـوع آخـر لـه خصائصـه وسـماته فـي نسـقه الحكـائي القصـدي حيـث نمـط المعاهـدات او البيعـة والبيعـة هـي : ((العقـد الـذي يعقـده الإنسـان علـى نفسـه مـن بـذل الطاعـة للإمـام ، والوفـاء بالعهـد الـذي التزمـه لـه)) [٢٣] حيـث تشـير الـى نمـط مـن المواثيـق والعهـود فـي حـدث يختـزل مسـاخات التشـظي بـين الأطـراف المتنـاحرة كمـا هـو مـالوف فـي ابجـديات السياسـة ، قـد دشـن القـرآن الكـريم تلـك الاليـة التعبيريـة فـي بعـض المـواطن تاكيـدا علـى فخامـة حـدث مـر بواقـع المسـلمين او للدلالـة علـى رسـالة موحيـة تنـدرج فـي سـياق توجيـه الانسـان حاضـرا ومسـتقبلا ، مـن ذلـك قولـه تعـالى : ((إِنَّ اللهَ اشْـتَرَى مِـنَ الْمُـؤْمِنِينَ أَنفُسَـهُمْ وَأَمْـوَلَهُمْ بِـأَنَّ لَهُـمُ الْجَنَّـةَ يُقَتِلُـونَ فِـى سَـبِيلِ اللهِ فَيَقْتُلُـونَ وَيُقْتَلُـونَ وَعْـداً عَلَيْـهِ حَقًّـاً فِـى التَّوْرَيـةِ وَالاْ ِنْجِيـلِ وَالْقُـرْءَانِ وَمَـنْ أَوْفَـى بِعَهْـدِهِ مِـنَ اللهِ فَاسْتَبْشِـرُوا بِبَـيْعِكُمُ الَّـذِى بَـايَعْتُم بِـهِ وَذَلِـكَ هُـوَ الْفَـوْزُ الْعَظِـيمُ التَّئِبُـونَ الْعَبِـدُونَ الْحَمِـدُونَ السَّـئِحُونَ الرَّكِعُـونَ السَّـجِدُونَ الاْ َمِـرُونَ بِـالْمَعْرُوفِ وَالنَّـاهُونَ عَـنِ الْمُنْكَـرِ وَالْحَفِظُـونَ لِحُـدُود اللهِ وَبَشِّـرِ الْمُـؤْمِنِينَ)) (التوبـة: ١١١) وقولـه تعـالى :((إِنَّ الَّـذِينَ يُبَايِعُونَـكَ إِنَّمَـا يُبَـايِعُونَ اللهَ يَـدُ اللهِ فَـوْقَ أَيْـدِيهِمْ فَمَـن نَكَـثَ فَإِنَّمَـا يَنكُـثُ عَلَـى نَفْسِـهِ وَمَـن أَوْفَـى بِمَـا عَهَـدَ عَلَيْـهُ اللهَ فَسَـيُؤْتِيهِ أَجْـراً عَظِيمـاً)) (الفـتح : ١٠) وفـي قولـه تعـالى : ((لَقَـدْ رَضِـىَ اللهُ عَـنِ الْمُـؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَـكَ تَحْـتَ الشَّـجَرَةِ فَعَلِـمَ مَـا فِـى قُلُـوبِهِمْ فَـأَنزَلَ السَّـكِينَةَ عَلَـيْهِمْ وَأَثَـبَهُمْ فَتْحـاً قَرِيبـاً وَمَغَـانِمَ كَثِيـرَةً يَأْخُـذُونَهَا وَكَـانَ

اللهُ عَزِيزاً حَكِيماً)) ((الفتح :١٩)) وفي قوله تعالى : ((يَأَيُّهَا النَّبِيُّ إِذَا جَاءَكَ الْمُؤْمِنَاتُ يُبَايِعْنَكَ عَلَى أَن لاَّ يُشْرِكْنَ بِاللهِ شَيْئاً وَلاَ يَسْرِقْنَ وَلاَ يَزْنِينَ وَلاَ يَقْتُلْنَ أَوْلَادَهُنَّ وَلاَ يَأْتِينَ بِبُهْتَن يَفْتَرِينَهُ بَيْنَ أَيْدِيهِنَّ وَأَرْجُلِهِنَّ وَلاَ يَعْصِينَكَ فِى مَعْرُوف فَبَايِعْهُنَّ وَاسْتَغْفِرْ لَهُنَّ اللهَ إِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ)) (الممتحنة : ١٢) فالملاحظ توالد الحدث في هذا النوع تاكيدا وتدليلا على اكتناز قيمة العهد ان كان مع الله سبحانه وتعالى فقد ورد التدلال مع اختلاف المقام على توثيق وجود الانسان مع خالقه في سورتي (التوبة والفتح) مع خلق فضاء للمعرفة في ممارسة الطاعة والولاء للنبي تمثيلا وحكاية بنموذج ايحائي يستبطن دلالة المودة والاخاء مع الانفتاح على نسق من طابع التعاهد لاينحصر في الرجال فحسب بل يتحرك نحو النساء أيضا لينغرس تعبيرا يمثل هوية للفرد المسلم بتلك الطقوسية من التعاقد والموالاة في عملية البيعة في المواضع الأخرى .

اما الحرب فهي حقل يبدو الخطاب السياسي فيه فاعلا ينماز بتحريك العقل الجمعي نحو الهدف سعيا في الحفاظ على هوية الامة وعقيدتها ووجودها ، ليشكل موقع لقاء تنسجم فيه أواصر الشعور بالوحدة حيال التهديدات الطارئة ، وهو ماارادته الرسالة القرانية في مسارها الافقي والعمودي للمسلمين ، بما يستوجب القراءة الفاعلة لذلك المعطى عبر الظاهرة النصية الملفوظة ، مثال ذلك قال تعالى : ((إِنَّ شَرَّ الدَّوَآبِّ عِندَ اللهِ الَّذِينَ كَفَرُوا فَهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ ،الَّذِينَ عَهَدتَّ مِنْهُمْ ثُمّ يَنقُضُونَ عَهْدَهُمْ فِى كُلِّ مَرَّة وَهُمْ لاَ يَتَّقُونَ، فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِى الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ ، وَإِمَّا تَخَافَنَّ مِن قَوْم خِيَانَةً فَانبِذْ إِلَيْهِمْ عَلَىٰ سَوَآء إِنَّ اللهَ لاَ يُحِبُّ الْخَآئِنِينَ، وَلاَ يَحْسَبَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَبَقُوا إِنَّهُمْ لاَ يُعْجِزُونَ)) (الانفال : ٥٥ ، ٥٩) وقال تعالى : ((وَقَاتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ الَّذِينَ يُقَاتِلُونَكُمْ وَلاَ تَعْتَدُواْ إِنَّ اللهَ لاَ يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ ، وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُم مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ

وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلاَ تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَآءُ الْكَافِرِينَ ، فَإِنِ انتَهَوْاْ فَإِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ، وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّى لاَ تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَّ الدِّينُ للهِ فَإِنِ انتَهَوْاْ فَلاَ عُدْوَانَ إِلاَّ عَلَى الظَّالِمِينَ)) (البقرة : ١٩٠ ، ١٩٣) وقال تعالى : ((فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُواْ فَضَرْبَ الرِّقَابِ حَتَّى إِذَا أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّواْ الْوَثَاقَ فَإِمَّا مَنَّاً بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً حَتَّى تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا ذلِكَ وَلَوْ يَشَاءُ اللهُ لاَنتَصَرَ مِنْهُمْ وَلكِن لِيَبْلُوَا بَعْضَكُم بِبَعْض وَالَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ فَلَن يُضِلَّ أَعْمَلَهُمْ، سَيَهْدِيهِمْ وَيُصْلِحُ بَالَهُمْ ، وَيُدْخِلُهُمُ الْجَنَّةَ عَرَّفَهَا لَهُمْ)) (محمد : ٤ ، ٥) وغير ذلك ، اذ ان سلسلة الاحداث وان كانت مرتبطة بسياق التاريخ فالملفت حضور خاصية في التعبير عند كل نوع ينتمي له الخطاب السياسي وهو ماسيؤول اليه البحث عند التنقيب في تقنيات الاستعمال ، وحقل الحرب او القتال بوصفه خطابا سياسيا ينفلت على مركزية جوهرية تتمحور في مفصل الدفاع لا الهجوم وهو المنطق القرآني الرفيع في إشاعة ثقافة السلم لا الحرب. في تصوير لايشتمل على تعدد في التضمينات بل الاكتفاء ببيان عملية الدفاع والتصدي سعيا الى ابراز الذات الواعية بدينها ورسلها .

وفي نمط الحكم تستحضر ثوابت الخطاب السياسي نوعا وتوجيها كما هو في التقنين القرآني لتلك الاليات المؤسسة للفعل الإنساني ، يقول تعالى : ((وَدَاوُدَ وَسُلَيْمَنَ إِذْ يَحْكُمَانِ فِي الْحَرْثِ إِذْ نَفَشَتْ فِيهِ غَنَمُ الْقَوْمِ وَكُنَّا لِحُكْمِهِمْ شَهِدِينَ ،فَفَهَّمْنَهَا سُلَيْمَنَ وَكُلاًّ ءَاتَيْنَا حُكْماً وَعِلْماً وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُدَ الْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَالطَّيْرَ وَكُنَّا فَعِلِينَ ،وَعَلَّمْنَهُ صَنْعَةَ لَبُوس لَّكُمْ لِتُحْصِنَكُم مِّن بَأْسِكُمْ فَهَلْ أَنتُمْ شَكِرُونَ)) (النحل : ٧٨ ، ٨٠) ويقول تعالى : ((إِنَّ اللهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تُؤَدُّوا الأَمَنَتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ النَّاسِ أَن تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ إِنَّ اللهَ نِعِمَّا يَعِظُكُم بِهِ إِنَّ اللهَ كَانَ سَمِيعَا بَصِيراً)) (النساء : ٥٨) ويقول المولى عز وجل في صورة أخرى : ((قَالَتْ يَأَيُّهَا الْمَلَؤُا إِنِّى أُلْقِىَ

إِلَىَّ كِتَبٌ كَرِيمٌ ، إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَنَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (، أَلاَّ تَعْلُوا عَلَىَّ وَأْتُونِى مُسْلِمِينَ ، قَالَتْ يَأَيُّهَا الْمَلَؤُا أَفْتُونِى فِى أَمْرِى مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْراً حَتَّى تَشْهَدُونِ ، قَالُوا نَحْنُ أُولُوا قُوَّة وَأُولُوا بَأس شَدِيد وَالاَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِى مَاذَا تَأمُرِينَ ، قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوها وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً وَكَذلِكَ يَفْعَلُونَ ، وَإِنِّى مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّة فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ)) (النمل : ٢٩ ، ٣٤) وقال تعالى : ((فَبِمَا رَحْمَة مِّنَ اللهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظّاً غَلِيظَ الْقَلْبِ لاَنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِر لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِى الأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ إِنَّ اللهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ إِن يَنصُرْكُمْ اللهُ فَلاَ غَالِبَ لَكُمْ وإِن يَخْذُلْكُمْ فَمَن ذَا الَّذِي يَنصُرُكُم مِّن بَعْدِهِ وَعَلَى اللهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ)) ((ال عمران : ١٥٩)) اذ يستدعي هذا النوع من الخطاب السياسي نسقا يقوم على التداخل والتجاور في إضفاء صفة الحاكمية وماتنطوي عليها من صور فاعلة في التوجيه والتسوية بشكل خالق لابلاغية تواصلية تبرز فيها وظيفة الاقناعية كما ونوعا دون اغفال اليات اللغة وتمثلاتها في هذا النوع من تجليات الخطاب السياسي.

اما الوصايا فهي ادب قديم عرفه العرب وتداوله الرواة يقوم على التوجيه والإصلاح في ممارسة تنفتح على الشأن الاجتماعي والسياسي والثقافي مؤطرة جهازا مفاهيميا يخلق حالة من الوعي عند المتلقي ، يستخلص من مناحيه التطبيقية انه مسار لايشك في انتماءه الى حقل الخطاب السياسي دون انتزاعه من الخطابات الأخرى ، وخير دليل على ذلك مامثلته كتب الاداب السلطانية فهي عبارة عن : ((نوع من الكتابات الارشادية تقدم ابعادا من فلسفة الحكم وتتضمن تعليمات سياسية موجهة الى الحاكم ومعاونيه)) [٢٤] اما مقاماته الابلاغية في النص القراني فتوحي باقتضاءاته الأساسية القائمة على المطارحة في التوجيه والإرشاد وهو مسلك السياسة الرئيس ، ورد

منه في قوله تعالى : ((وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ وَاصْبِرُوا إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ)) (الانفال : ٤٦) وكذلك قوله تعالى : ((يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا أَطِيعُوا اللهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُوْلِى الأَمْرِ مِنكُمْ فَإِن تَنَزَعْتُمْ فِى شَىْء فَرُدُّوهُ إِلَى اللّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُم تُؤْمِنُونَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الأَخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلا)) (النساء : ٥٩) والواضح ان تلك الأوامر تقع في منطق الوصية بالتزام الطاعة والامتثال للامر بهدف تبيين القيم الدلالية لمضامين تلك الفعالية الخطابية . وفي الحقيقة يمكن القول ان الخطاب السياسي في النص القرآني تتوزعه ايات متعددة تنتمي الى حقول تختلف باختلاف النوع الذي ثبت انه من الممارسة السياسية تداولا وعرفا ، وليس فيما يتعلق ببناء الدولة او خطب الصراع حول الخلافة والحكم داخل المجتمع الإسلامي كما يرى محمد العمري [٢٥]. ومن ثم فان التصنيف في حقل النوع او مايمكن تسميته بالدائرة المرجعية التي تتمظهر فيها البنية الكلية للخطاب السياسي الى بنى صغرى توزعت الحقول المذكورة في رابط تتصهر فيه كل تلك المدارج لتشكيل كينونة الخطاب السياسي . لايغدو مقنعا مالم تتوالد المعرفية السياقية لتشكيل انتاج النص ، فسياقات الإنتاج تعكس خصائص النص كما ونوعا وتفرز القيم المقصودة في تبلور ذلك المعطى اللغوي المعنون بالخطاب السياسي ، فهناك علاقة تواشج مابين حضور الخطاب السياسي النوعي وتمثلاته اللغوية في النص القراني لن تتم معاينتها الا بالاحاطة والمعرفة بعوامل التشكيل او مايسمى بلحظة الإنتاج ومجريات النزول ، مثال ذلك قوله تعالى : ((لَقَدْ رَضِىَ اللهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِى قُلُوبِهِمْ فَأَنزَلَ السَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَبَهُمْ فَتْحاً قَرِيباً وَمَغَانِمَ كَثِيرَةً يَأْخُذُونَهَا وَكَانَ اللهُ عَزِيزاً حَكِيماً)) (الفتح :١٨) قال الطبري : ((وكان سبب هذه البيعة ما قيل: إن رسول الله صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّم كان أرسل عثمان بن عفان رضي الله

عنه برسالته إلى الملإ من قريش، فأبطأ عثمان عليه بعض الإبطاء، فظنّ أنه قد قتل، فدعا أصحابه إلى تجديد البيعة على حربهم على ما وصفت، فبايعوه على ذلك، وهذه البيعة التي تسمى بيعة الرضوان،)) [٢٦] فعملية المبايعة وهي (نوع من الخطاب السياسي) تاقلمت مع فاعلية خطاب يتوسل مجموعة من الأدوات لتثبيت عقيدة المؤمنين بولي امرهم في رهان الواقع المجسد الى تلك الإمكانات الممارسة آنذاك فجاء التعبير بتقنيات تقوم على اسناد عملية رضا الله عن المؤمنين في هذا الفعل الزماني والمكاني وبتاكيد ينتج يقينيات من السكينة والفتح القريب ومغانم وافرة ، ومن ثم فان إيقاع الخطاب السياسي له سلطته المرتبطة بالحدث اثناء تشكيله فياتي معبرا عن الحدث والواقع ، يقول الرازي : ((وفيه معنى لطيف وهو أن الله تعالى قال قبل هذه الآية { وَمَن يُطِعِ الله وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جنات } [الفتح : ١٧] فجعل طاعة الله والرسول علامة لإدخال الله الجنة في تلك الآية ، وفي هذه الآية بيّن أن طاعة الله والرسول وجدت من أهل بيعة الرضوان ، أما طاعة الله فالإشارة إليها بقوله { لَّقَدْ رَضِيَ الله عَنِ المؤمنين } وأما طاعة الرسول فبقوله { إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشجرة } بقي الموعود به وهو إدخال الجنة أشار إليه بقوله تعالى : { لَّقَدْ رَضِيَ الله عَنِ المؤمنين } لأن الرضا يكون معه إدخال الجنة كما قال تعالى : { وَيُدْخِلُهُمْ جنات تَجْرِى مِن تَحْتِهَا الأنهار خالدين فِيهَا رَضِيَ الله عَنْهُمْ } [المجادلة : ٢٢] .)) [٢٧] وفي سياق آخر يستثمر الواقع المنظور في تشكيل نوع من التقنين الموجه للنوع الإنساني وان كان المقصود بالخطاب (داوود) (ع) حيث يدخل السياق الحالي عاملا رئيسا في خلق الدلالة المركزية لمن تزعم الحكم ، مثال ذلك قوله تعالى : ((يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَىٰ فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ ۚ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا

نَسُوا يَوْمَ الْحِسَابِ)) (ص : ٢٦) يقول احد المفسرين : ((لما اخبر الله تعالى عن داود انه رجع اليه وتاب واستغفر ربه عن التقصير الذي وقع منه في الحكم، وانه تعالى غفر له ذلك وأجاب دعوته، ووعده بالزلفى عنده والقربة من ثوابه ناداه ايضا فقال له " يا داود إنا جعلناك خليفة في الارض " والخليفة هو المدبر للامور من قبل غيره بدلا من تدبيره، فداود لما جعل الله اليه تدبير الخلق فكان بذلك خليفة،)) [٢٨] فهذا الارتباط او الاقتران بالحدث قاد الى انبثاق ابلاغية خطابية تؤسس لسمات الحاكمية كما تحدث بها القران الكريم عن داوود (ع) وبمقاربة توظيفية تمثل تحرير الانسان من الهوى حين يكون قيما على إدارة الناس، ولن يبتعد ذلك التوالد السياقي في تمثله الأخير المتجلي بالنص عن سلطة الفاعل النفسي وتاثيره على الحاكم حين يغلب عليه الهوى فيضل ويفسد في امانته وسياسته ، فجاء التأكيد ليمنح تصورات المسير المستقيم في خط التواصل مع الناس ومع المولى سبحانه ، لما في السلطة من نوازع وميول قد تودي بصاحبها الى الانحراف عن هدي الرسالات.

وبذلك التصور لمنطوق الخطاب السياسي تحديدا ونوعا وانتاجا تصبح تلك الملفوظات ليست حدثا عابرا في عملية التاثير وصناعة الاقناع عند المخاطب ، بل معالجة فاحصة تكتنز هاجسا من المساءلة عن كيفية تشكيل اطار تلك الخطابات زمانا ومدى فاعلية ذلك في تحقيق الدلالة وانتاجها مع تاشير التعدد النصي للبنى السياسية في حقل النوع من تلك التمثلات الخطابية ، فالمالوف انه ليست كل النصوص قابلة للتوالد والتناسل فخطاب الحكم مختلف عن خطاب المبايعة وخطاب القتال وهلم جرا.

وماالتضمين للاحداث المشكلة للخطاب السياسي الا صورة لحمولة دلالية تستبطن استجابة مكثفة عند المتلقي بما تحتويه من عناصر رافدة تؤسس الى خلق حالة من

التفخيم والتعظيم للحدث المصور، كما هو قار في مشهدية خطاب البيعة وماتضمن من إحالة الى المكان والشخوص. فالترابط : ((يؤكد الصلة بالحدث)) [٢٩] وهو ماتمثل في الخطاب السياسي ولكن بتمايز بين أنواع ذلك الخطاب . اما الحضور الثقافي والاجتماعي في دائرة النوع للخطاب السياسي فلم يعدم بوصف السياسة حقل اشتغال لايبتعد عند الجذور الممهدة لفاعليته والخطاب السياسي القراني مثال على الانفتاح والاشتمال لملاحظ المناخ السياقي المتنوع . والدليل ماثبت في قوله تعالى : ((يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِذَا جَاءَكَ الْمُؤْمِنَاتُ يُبَايِعْنَكَ عَلَىٰ أَن لَّا يُشْرِكْنَ بِاللَّهِ شَيْئًا وَلَا يَسْرِقْنَ وَلَا يَزْنِينَ وَلَا يَقْتُلْنَ أَوْلَادَهُنَّ وَلَا يَأْتِينَ بِبُهْتَانٍ يَفْتَرِينَهُ بَيْنَ أَيْدِيهِنَّ وَأَرْجُلِهِنَّ وَلَا يَعْصِينَكَ فِي مَعْرُوفٍ ۙ فَبَايِعْهُنَّ وَاسْتَغْفِرْ لَهُنَّ اللَّهَ ۖ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ)) (الممتحنة : ١٢) فالخطاب جاء لتقنين شروط البيعة لدى النساء في تمثيل يجسد المسؤولية في عملية الطاعة والامتثال ، دون افراد او تقييم لفرد على اخر.

المبحث الثاني

الخطاب السياسي : تقنياته وتحولاته ووظائفه

لعل مقاربة الخطاب السياسي وفق الرؤية القرآنية من زاوية منطق الاستعمال الاسلوبي له موقعية فاعلة في ظهار خصائص الخطاب وانماط تشكيلاته الدلالية بين نص وآخر مع انجاز لاحراز مساحة الوظيفة في نوع النص . من خلال الوعي بسلطة اللغة وانعكاساتها على متلقي الخطاب ، فالانتاج في العملية التواصلية لايمكن ان يؤتى بثماره مالم تتحدد موقعية المتلقي عند مرسل النص فيكون الإخراج محكوما بتصورات المتلقي ، ولعل النص القراني رهين تلك التصورات ، فالفعل السياسي في الخطاب القراني قائم على الانطلاق من تلك المحددات الثابتة في ادراك مستويات المخاطبين المعبر عنها بالتقنيات اللغوية ، من ذلك تقنية الخبر حيث

التشكيل لفعل اقناعي يقوم على استحضار المبدأ في الخطاب السياسي لتعزيز الممارسة التوالدية في الزمان والمكان من خلال ذلك التصور بناء على السياق التاريخي الممتد ، مثال ذلك قوله تعالى : ((قَالَتْ يَأَيُّهَا الْمَلَؤُا إِنِّى أُلْقِىَ إِلَىَّ كِتَبٌ كَرِيمٌ ، إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَنَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ، أَلاَّ تَعْلُوا عَلَىَّ وَأْتُونِى مُسْلِمِينَ ، قَالَتْ يَأَيُّهَا الْمَلَؤُا أَفْتُونِى فِى أَمْرِى مَا كُنتُ قَاطِعَةً أَمْراً حَتَّى تَشْهَدُونِ ، قَالُوا نَحْنُ أُولُوا قُوَّة وَأُولُوا بَأس شَدِيد وَالاَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِى مَاذَا تَأمُرِينَ ، قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوها وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً وَكَذلِكَ يَفْعَلُونَ ، وَإِنِّى مُرْسِلَةٌ إِلَيْهِمْ بِهَدِيَّة فَنَاظِرَةٌ بِمَ يَرْجِعُ الْمُرْسَلُونَ (النمل : ٣٥ ، ٢٩)) فالمعطى الخطابي لايرسم الا صورة من التحاور السياسي في امر يؤسس للبقاء او العدم في المنظور الدائر من الصراعات آنذاك ، من هنا كانت المتوالية في استحضار الخبر تقنية تقوم على إقرار حقيقة المحاورة في صيرورة قرانية تشي الى التنبيه والاثارة في مثل تلك الاجرائيات السياسية .باعتماد منحيي الدفع الى السلم والاستشارة ، يقول سيد قطب : ((فواضح منذ اللحظة الأولى أنها أُخذت بهذا الكتاب الذي ألقي إليها من حيث لا تعلم ، والذي يبدو فيه الحزم والاستعلاء . وقد نقلت هذا الأثر إلى نفوس الملأ من قومها وهي تصف الكتاب بأنه { كريم } وواضح أنها لا تريد المقاومة والخصومة ، ولكنها لا تقول هذا صراحة ، إنما تمهد له بذلك الوصف . ثم تطلب الرأي بعد ذلك والمشورة!)) [٣٠] في حين يرسم السياق القرآني تحولات في مشاهد آخرى من الخطاب السياسي لها مهيمناتها المحكومة بظروف الإنتاج وقوانين الخطاب من خلال تقنية الخبر أيضا ، مثالها قوله تعالى : ((قَالَ فِرْعَوْنُ ءَامَنْتُم بِهِ قَبْلَ أَنْ ءَاذَنَ لَكُمْ إِنَّ هَذَا لَمَكْرٌ مَّكَرْتُمُوهُ فِى الْمَدِينَةِ لِتُخْرِجُوا مِنْهَا أَهْلَهَا فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ، لاَُقَطِّعَنَّ أَيدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِّنْ خِلَف ثُمَّ لاَُصَلِّبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ (الأعراف : ١٢٣،١٢٤)) وقال تعالى : ((

تِلْكَ ءَايَـتُ الكِتَـبِ الْمُبِـينَ ، نَتْلُـوا عَلَيـكَ مِـن نَّبَـإِ مُوسَـى وَفِرْعَـوْنَ بِـالْحَقِّ لِقَـوْمٍ يُؤمِنُـونَ ، إِنَّ فِرْعَـوْنَ عَـلاَ فِـى الأَرْضِ وَجَعَـلَ أَهْلَهَـا شِـيَعاً يَسْتَضْـعِفُ طآئِفَـةً مِّـنْهُمْ يُـذَبِّحُ أَبْنـآءَهُمْ وَيَسْـتَحْيِ نِسـآءَهُمْ إِنَّـهُ كَـانَ مِـنَ الْمُفْسِـدِينَ)) (القصـص :٤) اذ اعتمـد التشـكيل نوعـا مـن سياسـة الترهيـب اعتمـدت التصـريح فـي قصـدية قرانيـة تحـاول ان تعطـي اتجاهـا لسـلطة الحـاكم المتعسـف حـين يسـود منطـق القـوة والهيمنـة والاكـراه بـديلا عـن لغـة الحـوار والتشـاور كمـا هو الحال في مثاقفة ملكة سبا مع قومها .

ويمكـن ان نسـتنطق تقنيـة أخـرى فـي الخطـاب السياسـي القرآنـي هـي تقنيـة الترتيـب لانـدعي انهـا مقولـة تفرد بهـا الخطـاب السياسـي بـل هـي ملمـح ينـتظم فـي سياق القصـد والدلالـة مـن بنـى الـنظم القرانـي المتنـوع ، فتغـدو مركـزا او بـؤرة للتمثـل فـي التعبيـر القرانـي . بوصـف الترتيـب فعاليـة تواصـلية محكومـة بالقصـدية : ((فـاي ترتيـب هـو دومـا ضـروري فـي الخطـاب أي ان كـل جـزء ينبغـي ان يكـون مرتبـا بكيفيـة يقـوي فيهـا المتقـدم مايعقبـه او يوضـحه)) [٣١] والمنظـور فـي الخطـاب السياسـي بحكـم المفهـوم انـه خطـاب يتـوخى الترتيـب والتـدرج فـي التبليـغ والتنظـيم سـعيا فـي تحقيـق الاسـتمالة التـي يقـوم عليهـا. مـن ذلـك قولـه تعـالى فـي سـياق الحاكميـة لابـراهيم (ع) المعبـر عنهـا بصـفة (الامـام) : ((وَإِذِ ابْتَلَـى إِبْـرَاهِيمَ رَبُّـهُ بِكَلِمَـاتٍ فَـأَتَمَّهُنَّ قَـالَ إِنِّـي جَاعِلُـكَ لِلنَّـاسِ إِمَامًـا قَـالَ وَمِـنْ ذُرِّيَّتِـي قَـالَ لَا يَنَـالُ عَهْـدِي الظَّـالِمِينَ (البقـرة : ١٢٤)) فقـد حمـل التـدرج بـالحجج سـياقا مـن تقنيـات الترتيـب (الابـتلاء الاتمـام التكـريم النفـي) وهـو عـرض يستحضـر ممارسـة مـن التأكيـد والتفخـيم لحقيقـة ذلـك الحـدث بعـد تلـك المتواليـة مـن الاختبـار ليتجلـى فيمـا بعـد مسـلك التكـريم والنفـي فـي نـوع الحاكميـة الإلهيـة . قـال الـرازي : ((وهـذا يـدل علـى أنـه تعـالى امتحنـه بالكلمـات وأتمهـا إبـراهيم ، ثـم أنـه تعـالى قـال لـه بعـد ذلـك : { إِنّـى جاعلـك لِلنَّـاسِ إِمَامًـا } ويمكـن أن يجـاب عنـه بأنـه لـيس المـراد مـن الكلمـات الإمامـة فقـط ، بـل الإمامـة وبنـاء

البيت وتطهيره والدعاء في بعثة محمد صلى الله عليه وسلم ، كأن الله تعالى ابتلاه بمجموع هذه الأشياء ، فأخبر الله تعالى عنه أنه ابتلاه بأمور على الإجمال ، ثم أخبر عنه أنه أتمها ، ثم عقب ذلك بالشرح والتفصيل)) [٣٢] وهذا تمثل لمركزية الحدث القائم على البعد الاستلزامي لتوالي تلك التراتبية من المحاورة باتجاه يعتمد تحقيق صياغة هوية الامام في الوجود الإنساني واستبعاد اللبس في اليات انتاج او بلورة ولاية الظالم على الناس .

وفي افق اخر من الخطاب السياسي يتاح فعل الترتيب في صورة قرانية تتحدث عن دفع الوهم في تصور الناس عن الملوك ، لايجاد مخيال يؤمن بان الحاكم او المحرك لامور الناس لايختزل في مساحة نمط او فئة معينة ولايحدد فيه مبدا السعة في المال او الجاه ، قال تعالى : ((وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)) (البقرة : ٢٤٧) ، فاستدعاء التدرج يتحرك بسياق يقدم فيه خطاب النبي وتلك مركزية تعود الى سلطة إدارة الحوار الخطابي والتصميم للحدث ثم كبح الاعتراض بملحظ من التفصيل والتاكيد وبمجريات تقوم على المخالفة في إعطاء التصورات الواهمة ، لتغيير مسار التفكير من حالة الانطباع السائد الى ماهو مالوف في السياسة الحكيمة الواصفة لمن يكون حاكما على الناس . ولعل التاشير في اعتراضهم على طالوت بوصفه ملكا لاينحصر في تلك الصفة بل انه يمثل نسقا من التحول في الوعي التفكيري عندهم فالمتخيل ان الملك لايكون الا لمن يمتلك سعة في المال ، من هنا جاء الجواب القراني مفصلا ومصححا لتلك الرؤية السائدة آنذاك.

وترتبط تقنية (التقرير) بسياق الخطاب السياسي في خلق نسق من الموجهات

والاليات التي يعتمل عليها مسعى القصد في تحقيق الاهداف المرجوة سعيا في تحقيق دافعية من التوجيه والرشاد في الممارسة الإجرائية التي تلف النوع السياسي قيما ومنظومة تفكير عملية وواقعية ، بوصفها تقنية تبتغى منها حمل : ((المخاطب على الإقرار والاعتراف بامر استقر عنده)) [٣٣] فالتقرير يمكن القول فيه انه سمة من سمات الخطاب السياسي القراني لايلحظ الا باطار التقنين لامر يراد تطبيقه في تضاعيف التوجيه ، أي لايسند الى كل نوع من أنواع الخطاب السياسي بقدر مايتمايز بين نص وآخر في التاهيل والتعزيز .

من ذلك قوله تعالى : ((إِنَّمَا كَانَ قَوْلَ الْمُؤْمِنِينَ إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ لِيَحْكُمَ بَيْنَهُمْ أَنْ يَقُولُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ) ((النور : ٥١)) يقول الالوسي: ((قبلنا قولكم وانقدنا له وأجبنا إلى حكم الله تعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم ، وعن ابن عباس . ومقاتل أن المعنى سمعنا قول النبي صلى الله عليه وسلم وأطعنا أمره ، وقيل المراد من الطاعة الثبوت أو الإخلاص)) [٣٤] ، فلاشك ان بيان موجبات الطاعة إعادة تأكيد لتاسيس محورية سياسة الحكم المتمثلة بالامتثال والقبول لما يدعو به الله ورسوله ومحاولة تستكمل تصورات الخطاب القراني في العبير عن قضية الحاكمية في التلقي الإنساني للتمهيد عن نمط آخر من الرفض يعبر عن حالات التمرد عند من لايقبل منطق الامتثال او القبول لدعوة الله ورسوله في الممارسات التعبدية والعقائدية والحياتية .

وفي رؤية أخرى للخطاب السياسي وفي حقل آخر من التنميط الابلاغي لمهيمنات السياسي بوصفه خطابا ملفوظا يلحظ ان تقنية التقرير تستهدف مساءلة الوعي الإنساني في اطار من التداخل بين الانساق الفاعلة في البناء والصياغة الذهنية للموجودات الإنسانية ، مثال ذلك قوله تعالى : (((فاعف عنهم واستغفر لهم وشاورهم في

الأمـــر) (آل عمـــران/١٥٩).وقـــال تعـــالى :((وأمـرهم شـورى بيـنهم وممّـا رزقنـاهم ينفقـون)) (الشـــورى : ٣٨) فالانتـــاج لتقريـــر حقيقـــة التشـــاور لايقـــف عنـــد التاســـيس لحالـــة مـــن التواصـل والإفـادة بـل لتثبيـت بنيـة مـؤطرة مـن القيـــادة الفاعلـــة فـــي الحكـــم ، فتلقـــي الآراء لايســـمح الا بتـــداول معـــان وتجـــارب تغنـــي عمليـة الفهـم والتعـاطي مـع المجتمـع الإنسـاني. يقـول سـيد قطـب مؤكـدا حقيقـة التقريـر لـذلك الخطـاب : ((يقـرر الإسـلام هـذا المبـدأ فـي نظـام الحكـم – حتـى ومحمـد رسـول الله – صـلى الله عليـه وسـلم – هـو الـذي يتـولاه . وهـو نـص قـاطع لا يـدع للأمـة المسـلمة شـكاً فـي أن الشـورى مبـدأ أساسـي لا يقـوم نظـام الإسـلام علـى أسـاس سـواه . . أمـا شـكل الشـورى والوسـيلة التـي تتحقـق بهـا فهـذه أمـور قابلـة للتحـوير والتطـوير وفـق أوضـاع الأمـة وملابسـات حياتهـا . وكـل شـكل وكـل وسـيلة تـتم بهـا حقيقـة الشـورى – لا مظهرهـا – فهـي مـن الإسـلام .))[٣٥]. ومـن ثـم فـان الخطـاب السياســـي وان حكـــم بتقنيـــات فـــي بعـــض تمظهراتـه النصـية فانـه يبقـى نسـقا ترصـد لـه تحولاتـه الدلاليـة فـي مقاماتـه الخطابيـة المختلفـة وفقـا لمعـايير التلقـي والمقـام ،فـالتحول لـيس مـن المعطيـات الثابتـة بقـدر مـاهو محـدد خطـابي تفرضـه سـياقات الإبـلاغ داخـل حقـول الخطـاب المقصـود . مـن ذلـك النسـق النصـي لامـر الولايـــة او الـــولي فـــي الخطـــاب السياســـي بوصـف ذلـك التاشـير مـن عتبـات التاسـيس السياسـي فـي منطقـة الاشـتغال علـى إدارة أمـور النـاس واحـوالهم . مـن ذلـك قولـه تعـالى : ((إِنَّمَـا وَلِـيُّكُمُ اللَّـهُ وَرَسُـولُهُ وَالَّـذِينَ آَمَنُـوا الَّـذِينَ يُقِيمُـونَ الصَّـلَاةَ وَيُؤْتُـونَ الزَّكَـاةَ وَهُـمْ رَاكِعُـونَ)) (المائـدة : ٥٥) وقولـه تعـالى : ((يَـا أَيُّهَـا الَّـذِينَ آَمَنُـوا لَا تَتَّخِـذُوا الْيَهُـودَ وَالنَّصَـارَى أَوْلِيَـاءَ بَعْضُـهُمْ أَوْلِيَـاءُ بَعْـضٍ وَمَـنْ يَتَـوَلَّهُمْ مِـنْكُمْ فَإِنَّـهُ مِـنْهُمْ إِنَّ اللَّـهَ لَا يَهْـدِي الْقَـوْمَ الظَّـالِمِينَ)) (المائـدة : ٥١) . فـالتحول خاضـع لسياسـة تستشـعر عمـق الطاعـة لمبـدا حاكميـة الله والرسـول والـذين امنـوا فـي منظومـة واطـر

مدركة مصالحها للإنسان ، مبعدة سياق التولي لمن هم غير مؤمنين بولاية الله ورسوله في فعل من المقارنة تحرك ذهن الانسان لتلك الانتقالات لفعل الولاء في ثنائية القبول والرفض وفي تاطير يتمثل خطابا بصيغة الخبر حينا والنهي حينا اخر لتبيين ماهية التوظيف والدلالة في ذلك الإنتاج .

واذا كانت وظيفة اللغة هي : ((الايصال أي نقل فكرة من متكلم الى سامع)) [٣٦] ، فان منطلقات البعد الوظيفي في الخطاب السياسي من خلال النص القراني تمثل فضاء من التاسيس لماهية الحقل السياسي ، وانعكاساته على المتلقي فتارة تبرز الوظيفة الاقناعية في سياق التمرير والتغيير وأخرى تاتي الوظيفة الفكرية لرسم معالم آصرة التشكيل لمسلمات الابعاد التقنينية لشرعية العمل في إدارة ممارسات الحياة . وفي منحى اخر قد تبرز وظائف أخرى يدفع بها المقام لتثبيت او تعديل فكرة ما او سلوك معين . مثال ذلك قوله تعالى : ((قَالَ فِرْعَوْنُ مَا أُرِيكُمْ إِلاَّ مَآ أَرَى وَ مَآ أَهْدِيكُمْ إِلاَّ سَبِيلَ الرَّشَادِ)) (غافر :٢٩) ، اذ يتسم الخطاب السياسي هنا بلغة تستميل المخاطبين وتمارس وظيفة مراوغة تستهدف خلق النموذج المطيع التابع لسلطة أحادية لايمكن مخالفتها لانها السبيل والصواب. وهو تبني سياسي يحكيه القران الكريم بنسق كان فاعلا ومؤثرا في الممارسة الفرعونية ، وهو حاكم على سلوكيات المتسلطين في دائرة الزمان والمكان لايشير الى اعتقاد سياسي فحسب بل هو مؤشر نابع من الذات حين تستبد وتغادر المعنى الحقيقي لمفهوم السلطة ، فاي خطاب سياسي بهذا النمط لايغدو الا ان يكون تعبيرا عن وظيفة تاثيرية تقوم على ثنائيتي الاقناع ترغيبا وترهيبا لتثبيت سلطة الوجود بالفعل او القوة .

ويحقق الخطاب السياسي في زاوية أخرى وظيفة فكرية يستخلص منها معنى مركزي يكمن في اليات الاختيار لمن يتولى الامر في شؤون الناس ، مثال ذلك قوله تعالى :

((وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ أَسْتَخْلِصْهُ لِنَفْسِي فَلَمَّا كَلَّمَهُ قَالَ إِنَّكَ الْيَومَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ)) (يوسف: ٥٤) فالتجسد بتلك الصفات للموصوف بانه مكين امين وانه قبل ذلك مستخلص مقرب لذات الملك هو بمثابة استجابة لمن يروم التفكير في انتقاء ممثلي مملكته او دولته ، وهو في النهاية موقف يعبر من خلال اللغة عن مهيمنة وظيفية حاولت ان تخلق الاطار العام لمتولي شؤونها. يقول ابن عاشور : ((وهذه صيغة تولية جامعة لكل ما يحتاج إليه ولي الأمر من الخصال ، لأن المكانة تقتضي العلم والقدرة؛ إذ بالعلم يتمكن من معرفة الخير والقصد إليه ، وبالقدرة يستطيع فعل ما يبدو له من الخير؛ والأمانة تستدعي الحكمة والعدالة ، إذ بالحكمة يوثر الأفعال الصالحة ويترك الشهوات الباطلة ، وبالعدالة يوصل الحقوق إلى أهلها . وهذا التنويه بشأنه والثناء عليه تعريض بأنه يريد الاستعانة به في أمور مملكته وبأن يقترح عليه ما يرجو من خير)) [٣٧] ، ويكشف الخطاب السياسي في النص القرآني عن ثقافة (التادب في الخطاب) مع الاخر مهما كان مقداره وتلك وظيفة رئيسة في صناعة الخطاب السياسي الفاعل في متلقيه كون العلاقة بين الطرفين لاتتاسس الا على استراتيجيات من الاستمالة والفاعلية في الأداء اختيارا ودقة لخلق مقتربات من التلاقي في وجهات النظر والمحاورة . نتيجة لغياب مبدا التثاقف الإيجابي في الممارسة السياسية بين الحاكم والجمهور كما هو متصور في ابجديات الحكم السياسي المتوتر علاقة وحوارا بين الطرفين . يقول تعالى حكاية عن موسى (ع) بوصفه نبيا قائدا موجها ، : ((وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ إِنَّ اللهَ يَأْمُرُكُمْ أَن تَذْبَحُواْ بَقَرَةً قَالُواْ أَتَتَّخِذُنَا هُزُواً قال أَعُوذُ بِاللهِ أَنْ أَكُونَ مِنَ الْجَهِلِينَ)) (البقرة : ٦٧) فالسياق لم يكن اجتراحا امريا من ذات موسى (ع) بل هو إحالة لما أراده الله في ذلك الفعل لعلة لم يدركوها فكان استفهامهم ((على معنى الانكار والهزء يجوز أن يكون في معنى

المهـزوء بـه)) [٣٨] والانكـار مـاهو الا اتهـام لموسـى (ع) بانـه أراد تغييـب المـراد مـنهم او تسـفيههم كمـا يظنـون ، فجـاء الجـواب بوصـفه الفاعـل فـي ارشـادهم لكونـه نبيـا وقائـدا مخاطبـا إيـاهم بلغـة تحمـل تلـك الوظيفـة التاديبيـة بـان يعوذ بالله انه ليس من الجاهلين .

أي : ((أعـوذ بـالله أن أكـون مـن الجـاهلين بمـا فـي الاسـتهزاء فـي أمـر الـدين مـن العقـاب الشـديد والوعيـد العظـيم ، فـإني متـى علمـت ذلـك امتنـع إقـدامي علـى الاسـتهزاء .)) [٣٩] فالمـانع مـن القـول هـو الموقـف الطبيعـي للمتخلـق بـالاخلاق الحميـدة ان لايستحضـر تلـك الممارسـة فـي التعـاطي مـع الاخـر سـلوكا وفعـلا فكيـف بـه ان كـان نبيـا موجهـا وقائـدا للناس واسوة للتخلق بتلك المثل قبل غيره .

ويحظـى الخطـاب السياسـي فـي الـنص القرآنـي بسـمة مـن التـداخل الـوظيفي فـي الرسـالة الابلاغيـة وهـذا تفـرد فـي التعبيـر القرانـي لحمولتـه واكتنـازه بـالمعطى الرسـالي المتحـرك فـي مسـاحة الـزمن كـون الوظيفـة القرانيـة وفـي الخطـاب السياسـي ليسـت محاولـة طارئـة لترميم لحظـة صـراع او توجيـه راهنـين بـل مسـاهمة لسـد ثغـرة فـي الوجـود يحتاجهـا القيمـون فـي ممارسـتهم الحاكمـة لادارة الوجـود وفـق المقتضـى الآلهـي. مـن ذلـك قولـه تعـالى : ((فَـإِنْ جَـاءُوكَ فَـاحْكُمْ بَيْـنَهُمْ أَوْ أَعْـرِضْ عَـنْهُمْ وَإِنْ تُعْـرِضْ عَـنْهُمْ فَلَـنْ يَضُـرُّوكَ شَـيْئًا وَإِنْ حَكَمْـتَ فَـاحْكُمْ بَيْـنَهُمْ بِالْقِسْـطِ إِنَّ اللَّـهَ يُحِـبُّ الْمُقْسِـطِينَ (المائـدة: ٤٢) . فـالامر والتاكيـد هنـا لـيس نابعـا لتاسـيس إجابـة سـريعة لمحوريـة تـذعن المخاطـب بتحقيـق العـدل بـل هـو امـر يسـتجلى منـه اثبـات قضـية محوريـة فـي إدارة الحكـم حيـث تـوخي العـدل وتحريـك مكـامن الجـو المؤهـل لاشـاعة تلـك الثقافـة مـن العدالـة فـي امـر إدارة حركـة الحيـاة . مـن بـاب تحقيـق واشـهار الوظيفـة الدينيـة للشـريعة الإسـلامية بهـذا المبـدا وهـو العـدل والاشـارة الـى وظيفـة التفاعـل بـين الانـا (الحاكمـة) والأخـر المسـلم وغيـره فـي محـور ثنائيـة الحكـم وان علـت

المكانة السياسية او الاجتماعية او الاقتصادية للطرف الحاكم فالمبدا هو احقاق الحق وتكريسه في افاق التعاطي والتثاقف الإنسانيين.

وتاتي الوظيفة الأخلاقية بؤرة مركزية في متن الخطاب السياسي القرآني لان الملازمة بين الفضاءين السياسي والأخلاقي هي تصور واحد نابع من يقينيات هادفة لتسيير أمور الكون الوجودي على وفق نسق مرسوم تتكامل به الحياة وفق النظام الإلهي المدرك لمصالح الناس .

من ذلك ماورده النص القراني في : ((اذْهَبَا إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى ، فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَيِّنًا لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَى)) (طه : ٤٤،٤٥) . يقول الرازي متسائلا : ((لم أمر الله تعالى موسى عليه السلام باللين مع الكافر الجاحد . الجواب لوجهين : الأول : أنه عليه السلام كان قد رباه فرعون فأمره أن يخاطبه بالرفق رعاية لتلك الحقوق وهذا تنبيه على نهاية تعظيم حق الأبوين . الثاني : أن من عادة الجبابرة إذا غلظ لهم في الوعظ أن يزدادوا عتواً وتكبراً ، والمقصود من البعثة حصول النفع لا حصول زيادة الضرر فلهذا أمر الله تعالى بالرفق)) [٤٠] فالملاحظ ان نوع الخطاب السياسي هنا يقع في سياق الحوار حيث تطغى عليه إحالة التدبر في خلق الوعي لمتلقي الخطاب عند التعامل مع الامراء الطغاة ، وهو مؤشر استحضر مدارين او سياستين الأولى : خلق وظيفة أخلاقية من خلال اجتراح الطاقة الابلاغية المؤثرة من القول في التعاطي مع السلطان لما في ذلك من انعكاسات تحيل الى إزالة نسيج التوتر بين الطرفين ، وتحقيق فاعلية وظيفية أخرى هي إضفاء الطابع العقلاني في الممارسة السياسية بعيدا عن هيمنة السلطة والتعالي على الاخر خطابا او سلوكا . فان كانت اللغة كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي : ((تحيلنا على أشياء وموجودات نتحدث عنها وتقوم اللغة فيها بوظيفة الرمز

إلى تلك الموجودات والأحداث المبلَغة)) [٤١] من خلال التداول الاستعمالي فيما يمكن ان نسميه باللسان الذي ينقل الواقع بقيمه وتقاليده وانفعالاته الى مركبات كلامية تتوالد وتتناسل لتنتج عقدا اجتماعيا يتآلف عليه المتحاورون او يختلفون .فان اللسان سيصبح صيرورة التواصل الإنساني في الوجود ،له وظائفه في التاثير والاقناع والتوصيل عند كل عملية خطابية .بتباين مستوى الباث والمرسل تتغير او تتنوع الرسالة النصية من حيث الحمولة المعرفية والدلالية . وفي الخطاب السياسي يمكن القول انه يستاثر اكثر من غيره بتلك الطاقة المشحونة المفضية الى مسكوكات تعبيرية لها اثارها في متلقيها .

وقد يتاسس اتجاه او مفهوم لقيم ما تنتزع من مسالك الخطاب وغاياته التعبيرية من خلال ذلك المنحى الذي تتجاور فيه الوظائف الخطابية للقصد السياسي القرآني في ممارسته التعبيرية . يقول تعالى : ((فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤْمِنُونَ حَتَّى يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ ثُمَّ لَا يَجِدُوا فِي أَنْفُسِهِمْ حَرَجًا مِمَّا قَضَيْتَ وَيُسَلِّمُوا تَسْلِيمًا)) (النساء :٦٥) أي : ((وقيل معناه يسلموا ما تنازعوا فيه لحكمك .)) [٤٢] فالتحكيم والتسليم لسلطة النبي (ص) تأسيس لنظام تتقولب فيه الصياغة لانتاج نمط من المثول الموجب لاوامر وتقنينات التشريع بلحاظ كون الطاعة موجبة لسلطة النبي على الناس ، لا على شاكلة الطاعة والخنوع لسلطة غير النبي ونفوذه ، فالفارق جوهري بين سلطة النبي وغيره ،من الحكام ، من هنا كان التمثل بتلك السلطة الخطابية لفعلي التحكيم والتسليم خالقا لوظيفة فكرية هي التنبؤ بعد ايمان الخصوم حتى يتوالد الإذعان والانصياع لمنطق السماء في اختيارك عليهم نبيا وقائدا .

اما وظيفة الخطاب السياسي في النص القراني من خلال منطق التصنيف في ثنائيات الممارسة السلوكية او المحايثة الفكرية لانماط الناس في نظرتهم للسلطة والحكم فاننا نلحظ بروز التاشير التنبيهي

كدلالة وظيفية محفزة لفعل الترغيب او الانتهاء من محصلة السجال المتاصل في النفوس تعنتا او تسلطا ،يقول تعالى : ((إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَنْ نَكَثَ فَإِنَّمَا يَنْكُثُ عَلَى نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَى بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا))(الفتح : ١٠) اذ يكمن انتاج الخطاب هنا وفق فاعلية بيان النمط التصنيفي للمبايعين من حيث الانسجام والانفصال في الطاعة والامتثال انطلاقا من الاشتغال على اليات المكان والزمان والشكل في مثل ذلك التجلي من النوع السياسي المسمى خطاب البيعة، ليكون عنوانا تبرز فيه وظيفة التنبيه لبنية التقابل بين ذينك الصنفين الناكث والمعاهد ، يقول احد المفسرين : ((فالإيحاء فيه أكثر إلى تكريم المبايعين وتعظيم شأن البيعة . والإشارة إلى النكث جاءت بمناسبة الحديث عن الأعراب المتخلفين ، وكذلك الإشارة إلى المنافقين والمنافقات فهي إشارة عابرة ، تدل على ضعف موقف هذه الطائفة ، وعلى خلوص الجماعة المسلمة بالمدينة ونضوجها وتجانسها .)) [٤٣] .

فالتقابل الموقعي بين الملفوظات لايتعلق باستظهار الفئتين في امر المبايعة بل هو استراتيجية تظهر حقيقة الواقع المعاش في امري الرفض والقبول لسياسة النبي (ص) عند توليه شؤون الناس فكان الاختبار هو المبايعة فتجلت الحقائق آنذاك. يقول الدكتور فاضل السامرائي : ((أن الكلام في صلح الحديبية والعهد الذي كان بينهم وبين الرسول وهو عهد على الموت فكان الضم في عليهُ يؤدي إلى تفخيم لفظ الجلالة لتفخيم العهد فأراد سبحانه أن يتسق ويتناسق تفخيم العهد مع تفخيم لفظ الجلالة حتى لا يُرقق لفظ الجلالة بالكسرة. والأمر الثاني أن الضمة هي أثقل الحركات بالإتفاق وهذا العهد هو أثقل العهود لأنه العهد على الموت فجاء بأثقل الحركات مع أثقل العهود.)) [٤٤] هذا التنقل في الخطاب واعتماد التقنين اللغوي في (عليه) جعل من النص السياسي في النوع

والدلالة مركزية وظيفية تحقق التدلال على التنبيه والاثارة.

وحين يستقطب التمثيل حقلا من أنواع الخطاب السياسي لايلحظ فيه أحيانا تقنية او تحول او وظيفة فحسب ، بل يرى تحول في وظيفة النص نتيجة للمقولات الحاكمة الدافعة الى تفخيم ذلك الحدث فتتعدد في مجالات الاشتغال على الوظيفة ، من ذلك قوله تعالى في : ((فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ اللّهِ لِنتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لاَنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللّهِ إِنَّ اللّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ)) [آل عمران: ١٥٩] فالمظهر المتوزع على هذا الحقل الخطابي لايبتعد عن مبدأ القيم السياسية في الذات القائدة المحركة لوعي الناس وامورهم ، بشكل يقوم على تجسيد بنية خطابية تؤكد على تحقيق وظيفة اللين والرفق في قيادة الناس والنظر اليهم ، دون ان يكتفى الخطاب ببيان تلك السمة من الوصف بل يعدو ذلك الى تقنين حالات الانعكاس عند تبلور السلوك المحرف لتلك السمة الموصوفة بالرحمة واللين في شخصية القائد .فالتصريح وإظهار النقيض متوالية في الخطاب السياسي محكومة بقواعد تروم تحقيق الوظائف المنوطة بالسياق .

المبحث الثالث

استراتيجيات الخطاب السياسي

اذا كانت السياسة فعلا خطابيا انجازيا ، فحتما ان هناك أدوات خاصة تتضح فيها سمات لغة السياسة بما يمكن ان يسمى خطابا ، يمارس اثره في متلقيه وفق محددات من التقنيات والاستراتيجيات التي يحكمها قصد في الإنتاج والممارسة بالعملية التلفظية الواصفة والمستهدفة لتحقيق فعل ما في الزمان والمكان .

والخطاب السياسي بوصفه ممارسة فان له محددات او استراتيجيات تتجلى لغويا لايمكن ان تكون مشابهة للخطابات الأخرى ولا معزولة تماما عن بعض أنواع الممارسات او

الاشكال الخطابية الأخرى كالخطاب الإعلامي او التشريعي او القضائي ، فثمة مساحة من التجاور والتباعد في حقل النوع والممارسة بين الخطاب السياسي وغيره ، هذه العلاقة تمثل سمة من التمايز تحدد مقدار فضاء الخطاب السياسي وفق التعدد والتنوع في التركيب والإخراج ، ومن ثم فان هاجس التحقق لايبرز في نطاق السجال في منطقة التعبير القراني بل حقيقة مشروعة خلقت وفق الشروط الفاعلة في سنن الصراع الكوني بين القيم والذات ، وعليها جاء الخطاب السياسي حاكيا واقعا معاشا لا متخيلا ، قد دشن باليات اللغة واستراتيجياتها ، وأول مايلحظ من تلك التقانات الستراتيجية هي مسألة الارتباط بين اللغة ونوع السلطة ، فالسلطة هي : ((قوة يولدها الوعي الاجتماعي)) [٤٥] وفق مساءلات ترتبط بمهيمنات تشكيل الأفكار عند الجمهور ومدى انعكاس السلطة على تكوين ذلك الوعي ، لان الوعي محكوم بقاسم من الهيمنة او العدالة في مساحة الارتباط بين الحاكم والمحكوم ، وهو مايتجلى سلوكا خطابيا في مداليل اللغة وتمثلاتها سواء عند السلطة او الجمهور، وبلاشك ان خطاب السلطة في النص القراني مؤسس على رؤية تؤشر لحقيقة المشروع الإلهي في قيادة الناس والاخذ بهم الى السعادة والعبودية الحقة بما أورده القران على لسان انبياءه واولياءه والصالحين من عباده ورؤية تؤشر الى انحرافات السلطة في ظلال من الاستعباد والاستبداد والتمرد على القوانين الالهية في الأرض بما تمثل جليا على السنة الطغاة والمستكبرين ، وهذا مايمكن استنطاقه لغويا في تنميط ذلك التفرع في الرؤيتين ، يقول تعالى ﴿ وَإِبْرَاهِيمَ إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاتَّقُوهُ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ [العنكبوت: ١٦] ، وقال تعالى : ﴿ وَقَالَ مُوسَى رَبَّنَا إِنَّكَ آتَيْتَ فِرعَونَ وَمَلأَهُ زِينَةً وَأَمْوَالاً فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّوا عَنْ سَبِيلِكَ رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَى أَمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَى

قُلُوبِهِمْ فَلا يُؤْمِنُوا حَتَّى يَرَوُا الْعَذَابَ الأَلِيمَ * قَالَ قَدْ أُجِيبت دَّعْوَتُكُمَا فَاسْتَقِيمَا وَلاَ تَتَّبِعَانِّ سَبِيلَ الَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ ﴾ (يونس : ٨٨). وقال تعالى : ((لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ) [الأعراف: ٥٩].) وقال تعالى : ((وَإِلَى عَادٍ أَخَاهُمْ هُودًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنْ أَنْتُمْ إِلَّا مُفْتَرُونَ) [هود: ٥٠].) وقال تعالى : ((وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ) [هود: ٦١]...) وقال تعالى : ﴿ وَلُوطاً إِذْ قَالَ لِقَومِهِ إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ * أَئِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ الرِّجَالَ وَتَقْطَعُونَ السَّبِيلَ وَتَأْتُونَ فِي نَادِيكُمْ الْمُنْكَرَ فَمَا جَوَابَ قَومِهِ إِلاَّ أَنْ قَالُوا ائْتِنَا بِعَذَابِ اللهِ إِنْ كُنْتَ مِنَ الصَّادِقِين ﴾ [العنكبوت: ٢٨، ٢٩] وقال تعالى : ((وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ) [إبراهيم: ٦]..) وقال تعالى : ((وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ) [الصف: ٦].) ومن ثم فان هذا التشكل بتلك الارتباطية الاسلوبية في خطاب الأنبياء لاقوامهم بوصفهم يمثلون سلطة الهية في توجيه الناس وارشادهم لسنن الخير والاستقامة قد مثل لازمة لغوية في التعبير وهي (واذ قال لقومه) ماعدا خطاب عيسى (ع) لانه ولد بمعجزة فلاينتمي الى قوم ، تلك اللازمة او المصاحبة مثلت فنا تعبيريا يقوم على احداث تاثير في قلب المتلقي وعقله من خلال الاشتغال على مهيمنة الانتماء والنسب الى المخاطب ، فخطاب الأنبياء في الأمثلة السابقة لم يكن معزولا عن نسيج البنية الاجتماعية او متعاليا على افراده ، وهذا فن اقناعي يحكي مركزية الارتباط بين اللغة والواقع فالتعبير بالقوم وتكراره زيادة في التنبيه والتوكيد قال ابن قتيبة : ((من مذاهب العرب التكرار للتوكيد والإفهام)) [٤٦] والافهام في مناشيء ذلك التكرار في الخطاب

هو ترسيخ حقيقة تنبيه الناس وهدايتهم مما هم فيه ، فالواقع الذي كانوا يعيشونه من التشظي في الفهم والانحراف يعكس صورة لذلك التوكيد اللغوي المعبر به على لسان انبياء الله ، بما في ذلك من طاقة حجاجية تقود الى ممارسة اقناعية في تبني الاستماع الى تلك الموجهات ، : ((فكثرة ايراد الحكايات الدائرة حول موضوع واحد ، من شانه ان يلفت الانتباه الى أهمية الموضوع الذي تراكمت حوله الحكايات.. وبقدر مايكون الموضوع مخصوصا يكون ابعث على الانفعال)) [٤٧] وفي المنحى الاخر من استراتيجية الارتباط بين الواقع واللغة مايلحظ في الخطاب السياسي الوارد على السنة الطغاة والجبابرة والمتكبرين حيث التمظهر لنمط من اللغة له نسقه في التعاطي مع الذوات ومع الرؤية الكونية المتخيلة لديهم عن الوجود ، قال تعالى : ((فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الأَعْلَى)) (النازعات :٢٤) وقال تعالى : ((وَقَالَ مُوسَىٰ رَبِّي أَعْلَمُ بِمَن جَاءَ بِالْهُدَىٰ مِنْ عِندِهِ وَمَن تَكُونُ لَهُ عَاقِبَةُ الدَّارِ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ، وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَل لِّي صَرْحًا لَّعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَىٰ إِلَٰهِ مُوسَىٰ وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ) (القصص :٣٧،٣٨) وقال تعالى : (وَقَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِ فِرْعَوْنَ أَتَذَرُ مُوسَى وَقَوْمَهُ لِيُفْسِدُوا فِي الأَرْضِ وَيَذَرَكَ وَآلِهَتَكَ قَالَ سَنُقَتِّلُ أَبْنَاءَهُمْ وَنَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ وَإِنَّا فَوْقَهُمْ قَاهِرُونَ) (الأعراف : ١٢٧) وقال تعالى : ((أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَآجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رِبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)) (البقرة : ٢٥٨) وقال تعالى : ((إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ * وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ

اللَّـهُ الـدَّارَ الْآخِـرَةَ وَلَا تَـنْسَ نَصِـيبَكَ مِـنَ الـدُّنْيَا وَأَحْسِـنْ كَمَـا أَحْسَـنَ اللَّـهُ إِلَيْـكَ وَلَا تَبْـغِ الْفَسَـادَ فِـي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّـهَ لَا يُحِـبُّ الْمُفْسِـدِينَ * قَـالَ إِنَّمَـا أُوتِيتُـهُ عَلَـى عِلْـمٍ عِنْـدِي أَوَلَـمْ يَعْلَـمْ أَنَّ اللَّـهَ قَدْ أَهْلَكَ مِنْ قَبْلِهِ مِنَ الْقُرُونِ مَنْ هُوَ أَشَدُّ مِنْـهُ قُـوَّةً وَأَكْثَـرُ جَمْعًـا وَلَا يُسْـأَلُ عَـنْ ذُنُـوبِهِمُ الْمُجْرِمُـونَ * فَخَـرَجَ عَلَـى قَوْمِـهِ فِـي زِينَتِـهِ قَـالَ الَّـذِينَ يُرِيـدُونَ الْحَيَـاةَ الـدُّنْيَا يَالَيْـتَ لَنَـا مِثْـلَ مَـا أُوتِـيَ قَـارُونُ إِنَّـهُ لَـذُو حَـظٍّ عَظِـيمٍ * وَقَـالَ الَّـذِينَ أُوتُـوا الْعِلْـمَ وَيْلَكُـمْ ثَـوَابُ اللَّـهِ خَيْـرٌ لِمَـنْ آمَـنَ وَعَمِـلَ صَـالِحًا وَلَا يُلَقَّاهَـا إِلَّا الصَّـابِرُونَ * فَخَسَفْنَا بِـهِ وَبِـدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَـانَ لَـهُ مِـنْ فِئَـةٍ يَنْصُـرُونَهُ مِـنْ دُونِ اللَّـهِ وَمَـا كَـانَ مِـنَ الْمُنْتَصِـرِينَ * وَأَصْـبَحَ الَّـذِينَ تَمَنَّـوْا مَكَانَـهُ بِـالْأَمْسِ يَقُولُـونَ وَيْكَـأَنَّ اللَّـهَ يَبْسُـطُ الـرِّزْقَ لِمَـنْ يَشَـاءُ مِـنْ عِبَـادِهِ وَيَقْـدِرُ لَـوْلَا أَنْ مَـنَّ اللَّـهُ عَلَيْنَـا لَخَسَـفَ بِنَـا وَيْكَأَنَّـهُ لَا يُفْلِـحُ الْكَـافِرُونَ * تِلْـكَ الـدَّارُ الْآخِـرَةُ نَجْعَلُهَـا لِلَّـذِينَ لَا يُرِيـدُونَ عُلُـوًّا فِـي الْأَرْضِ وَلَا فَسَـادًا وَالْعَاقِبَـةُ لِلْمُتَّقِـينَ } [القصـص: ٧٦-٨٣])) فهـذا النسـق مـن الخطـاب السياسـي تعتـوره اداوات التعـالي واسـتفحال الانـا والمكـابرة فلغـة الامـر والفـرض والاحاديـة وتضـخيم الـذات وتقبـيح الاخـر صـورة تجريديـة لطبقيـة حاكمـة محاطـة بسـياج من السطوة والهيمنة في خطابها وسلوكها.

وهـي ممارسـة واعيـة فـي ذهنيـة الحكـام يصـدرها القـران فـي قالـب مـن التـاريخ القصصـي او الاخبـار حكايـة عـن أسـلوب نفسـي غيـر متوقـف فـي الـذات الإنسـانية الطاغيـة حـين توظـف اسـتراتيجيات التمويـه والترويـع والتضـليل وصـولا الـى مصـالحها وحقيقـة وجودهـا. ولعـل التمـاهي الفكـري المتجلـي فـي ذلـك التمثـل اللغـوي هـو بيـان لحقيقـة هـؤلاء الطغـاة دون اختـزال او تبسـيط لماهيـة الرؤيـة التـي هـم عليهـا فـي سياسـة التضـليل او القهـر او الخداع .

وللملفوظـات الوصـفية مركزيـة فـي الخطـاب السياسـي القرانـي وهـي اسـتراتيجية حجاجيـة يتوخاهـا الخطـاب القرانـي بوصـفها بنيـة عامـة

تستجمع تكثيفا دلاليا تستهدف المتلقي بغية إقناعه او لفت انتباهه الى حقيقة تلك الإشارات ،والنموذج الموصوف لايمثل وحدة معجمية او حقلا واحدا فحسب بل يتجاوز ذلك الى مجموعة عناصر ثمثل حججا عليا في التاثير والاثارة فمنها ماوصف به الأنبياء (كالخليفة او الملك او النبي او الامام او الوزير) واخر يخص الجمهور كـ (أمة ، وقوم ، وطائفة) وبعض له علاقة بمجموعة من مفاهيم الدولة كـ (الحكم والعدل والجهاد والغنيمة والبيعة والشورى والخلافة والحرب والغزو والسلاح) وغير ذلك . يقول عبد الله صولة : ((فللكلمة خصائص في ذاتها تستمدها من اللغة ومن التداول تجعلها مؤهلة بطبيعتها لتكون ذات صبغة حجاجية وترشحها لتكون من معجم الخطاب الحجاجي)) [٤٨] مثال ذلك قوله تعالى في حكايته عن ملكة سبأ: ((قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ)) (النمل : ٣٤) فالطاقة الحجاجية للوصف (الملوك) يستمد فاعليته السياقية من حمولته المعجمية فهو وصف يشير الى : الغلبة والقهر والقمع واستعماله يصرف الذهن الى تلك المعاني لذا جاء مستجلبا لتلك الدلالة التاثيرية ، يقول سيد قطب : ((أن من طبيعة الملوك أنهم إذا دخلوا قرية (والقرية تطلق على المدينة الكبيرة) أشاعوا فيها الفساد ، وأباحوا ذمارها ، وانتهكوا حرماتها ، وحطموا القوة المدافعة عنها ، وعلى رأسها رؤساؤها؛ وجعلوهم أذلة لأنهم عنصر المقاومة . وأن هذا هو دأبهم الذي يفعلونه .)) [٤٩] ، ويستمر المحتوى الوصفي في الملفوظات السياسية لانجاز اقناعيته في التوزيع السياقي داخل النص القراني ، يقول تعالى ((وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَاماً قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي قَالَ لاَ يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ)) (البقرة١٢٤) فالمحتوى الدلالي للوصف مختلف في المعنى والمرتبة فللامام دلالته وللنبي او الرسول دلالته الأخرى ، لذا استلزم

النسق الخطابي انتخاب وصف (الامام) لما فيه من استلزام قضوي لايتحقق في غيره : قال الرازي : ((أن الله تعالى لما وعده بأن يجعله إماماً للناس حقق الله تعالى ذلك الوعد فيه إلى قيام الساعة ، فإن أهل الأديان على شدة اختلافها ونهاية تنافيها يعظمون إبراهيم عليه الصلاة والسلام ويتشرفون بالانتساب إليه إما في النسب وإما في الدين والشريعة حتى إن عبدة الأوثان كانوا معظمين لإبراهيم عليه السلام ، وقال الله تعالى في كتابه : { ثُمَّ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ أَنِ اتبع مِلَّةَ إبراهيم حَنِيفًا } [النحل : ١٢٣] وقال : { مِنْ يَرْغَبُ عَن مِلَّةِ إبراهيم إِلاَّ مَن سَفِهَ نَفْسَهُ } [البقرة : ١٣٠] وقال في آخر سورة الحج : { مِّلَّةَ أَبِيكُمْ إبراهيم هُوَ سماكم المسلمين مِن قَبْلُ } [الحج : ٧٨] وجميع أمة محمد عليه الصلاة والسلام يقولون في آخر الصلاة وارحم محمداً وآل محمد كما صليت وباركت وترحمت على إبراهيم وعلى آل إبراهيم .)) [٥٠] وبذلك التدعيم في الاختيار فان السمت الحجاجي للملفوظات يحقق فضاء من التاثير في الإنتاج والدفاع عن فكرة التمايز الدلالي بين الالفاظ في النص القراني بعيدا عن مقولة الترادف ، فضلا عن تلبية الاحتياج العقدي في محيط النزاعات المذهبية والسياسية والدينية بجعل إبراهيم (ع) محورا لمصفوفة التوحيد بين الأديان .

وفي الخطاب السياسي القرآني رصد لموقعية ملفوظات أخرى تقنن حركة التشريع في جسد الامة من خلال الاشتغال على التوجيه في المحاور التي تقوم عليها عقيدة المسلمين ، ومن ذلك موضوع (الغنيمة) ، يقول تعالى : ((وَاعْلَمُوا أَنَّمَا غَنِمْتُمْ مِنْ شَيْء فَأَنَّ لِلَّهِ خُمُسه وَلِلرَّسُولِ وَلِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَامَى وَالْمَسَاكِين وَابْن السَّبِيل)) (الانفال : ٤١) والغنيمة في الشريعة ما دخلت في أيدي المسلمين من أموال المشركين على سبيل القهر بالخيل والركاب . وهو لون من القضايا التي أراد الخطاب القراني تثبيتها في سياسة الدولة بلحاظ الواقع الذي كان يتعرض له

المسلمون من غزوات وحروب وغير ذلك فكان لزاما من سياسة تفضي الى تنظيم وتخطيط فاعلين في رؤية الحاكمية البشرية لمثل ذلك من الفعل المتوالد ، ((فالمعنى : أنكم آمنتم بالله والإيمانُ يرشد إلى اليقين بتمام العلم والقدرة له وآمنتم بما أنزل الله على عبده يومَ بدر حين فرق الله بين الحقّ والباطل فرأيتم ذلك رأي العين وارتقى إيمانكم من مرتبة حقّ اليقين إلى مرتبة عين اليقين فعلمتم أنّ الله أعلم بنفعكم من أنفسكم إذ يعدكم إحدى الطائفتين أنّها لكم وتودّون أنّ غير ذات الشوكة تكون لكم ، فكان ما دفعكم الله إليه أحفظ لمصلحتكم وأشدّ تثبيتاً لقوّة دينكم . فمَن رأوا ذلك وتحقّقوه فهم أحرياء بأن يعلموا أنّ ما شرع الله لهم من قسمة الغنائم هو المصلحة ، ولم يعبأوا بما يدخل عليهم من نقص في حظوظهم العاجلة ، علماً بأنّ وراء ذلك مصالحَ جمة آجلة في الدنيا والآخرة .)) [٥١] ولعل في ذلك تحولا لايقوم على التعضيد الدلالي لموضوع الغنيمة تنظيما او ترتيبا فحسب بل انه توالد اقناعي ينقل مخيلة المخاطب من منطق الغنيمة في التفكير السائد آنذاك الى منطق الخطاب القراني في التوزيع والتقنين حيث استراتيجية التنويع في توزيع الموارد بين الفئات الخمسة المذكورة سعيا في خلق نسيج اجتماعي متماسك لاتحتكر الغنائم فيه عند طبقة واحدة فحسب .

واذا كانت الأيديولوجيا واقعا سياسيا تتفاضل فيه معايير الحياد او الانحياز في المفاضلة او السجال أحيانا ، فان الخطاب السياسي في القران لايعدو ان يكون مغايرا لتلك الرؤية ، فقد جاء تعبيره عن الامة الإسلامية ليمثل مركزية وسطا في الاعتدال والشهود ، لا لممارستهم العقدية او السلوكية بل لانهم امة اختيرت لتكون الأفضل من غيرها وفق ماانزل عليها ومارسل لها في مسار الزمن من كتب ورسل من صفوة البشر ، يقول تعالى ((وكذلك جعلناكم أمةً وسطاً لتكونوا شهداء على الناس)) (البقرة-١٤٣) ويقول

تعالى : ((كنتم خير أمةٍ أُخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر)) (آل عمران-١١٠) فالامة بوصفها مفهوما سياسيا في الايتين فانها تحدد قوة ورمزية في ميزان المعادلة مع الأمم الأخرى وهذا مسلك اقناعي يتوكأ على دقة التفضيل الحجاجي في معرض التأكيد والمفاضلة ومن ثم التمهيد لخلق قدر من التاثير والازاحة في النمط الابلاغي لمتلقي الخطاب زمانا ومكانا.

ومن المؤكد ان لغة الخطاب السياسي في النص القرآني لاتنتج غموضا في انتاج الدلالة بل لها من الامتياز مايتعضد فيه الطابع الحجاجي الموظف بقصد لخلق مناخات من الاستمالة والتاثير ، فالملاحظ ان تلك اللغة تقوم على تشكيل الوعي (الوهمي او الحقيقي) من خلال تقنية تظافر المؤكدات او مايمكن تسميته بالسلوك المدمج ، حيث ينجز الخطاب باشراك مجموعة من المفاهيم في صورة واحدة تعضيدا وتحقيقا لممارسة تاثيرية في المخاطب ، من ذلك قوله تعالى حكاية عن سياسة فرعون بوصفه نوعا لا ذاتا ولان المثال الفرعوني رمز يتكرر في سياق المناخات المؤهلة لظهوره ، ((قَالَ فِرْعَوْنُ مَآ أُرِيكُمْ إِلاَّ مَآ أرى وَمَآ أَهْدِيكُمْ إِلاَّ سَبِيلَ الرشاد)) (غافر: ٢٩) .

فالسلوك المدمج هنا قائم على استبدال الوعي الحقيقي بالمزيف لخلق حالة من القبول في رسم صورة الاله الجديد في المتخيل المخاطب ، لاسيما وان ذلك التمثل بالالوهية ليس نسجا من الخيال البعيد عن الواقع في الذهنية المتلقية فهناك اعتقاد سابق لالهة تحكم البشر من الكواكب والملوك والماكولات والاحجار وغيرها ، وهي كلها معضدات تستميل المخاطب في تحقيق قناعة لديهم بانه آلهتهم المنزل الرازق الآمر الناهي وغير ذلك .

وفي صورة أخرى يسعى الخطاب السياسي القراني الى تكثيف صورة التضليل الممارسة من الكبراء والملأ والوعاظ على الناس وإنتاج

حالة الكفر بوصفهم الحاشية المنتجة لاساليب ورؤى الدولة بفعل منطق التملق والتزلف ، وهو مااطلقنا عليه باستراتيجية السلوك المدمج ، يقول تعالى : ((إِنَّ اللَّهَ لَعَنَ الْكَافِرِينَ وَأَعَدَّ لَهُمْ سَعِيرًا ، خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا ۖ لَّا يَجِدُونَ وَلِيًّا وَلَا نَصِيرًا ، يَوْمَ تُقَلَّبُ وُجُوهُهُمْ فِي النَّارِ يَقُولُونَ يَا لَيْتَنَا أَطَعْنَا اللَّهَ وَأَطَعْنَا الرَّسُولَا ،وَقَالُوا رَبَّنَا إِنَّا أَطَعْنَا سَادَتَنَا وَكُبَرَاءَنَا فَأَضَلُّونَا السَّبِيلَا)) (الأحزاب : ٦٥، ٦٦ ، ٦٧) فالسادة والكبراء في المنطق القرآني هم القادة او الموجهون او علماء السوء او المخططون وغيرهم ، كان لهم النصيب الاوفر في تمويه الناس واضلالهم ، وعليه جاء الخطاب القراني موظفا حالة استلاب القناعة عند الكافرين بفعل سياسة التضليل المقننة في الممارسة السلوكية والفعلية عليهم ، وان كان ذلك المنطق من المغالطة هو رسم لسياسة التبرير غير المجدي عند وقوع الخطا في التصور القرآني ، فالطابع محكوم بتقنية تتجاور فيها مهيمنات الاحتشاد الاقناعي المدمج في صورتين احدهما الفعل المنتج لتوالد ذلك التمثل من الضلال في الحياة الدنيا والأخر صيرورة التحقق لملامح اثار ذلك الضلال في الاخرة ، وهو سرد لايتحدث عن واقع تلك الفئة فحسب بل هو مقتضى لمركزية مؤثرة محورها (الفاعلين) في التاثير ساسة او غيرهم في تغيير قناعات الناس واضلالهم او هدايتهم . ويحفل الخطاب السياسي في النص القرآني بايقاع من التنميط اللغوي الموازي للحدث في اطار استراتيجية اقناعية تتوسد مركزية الانتخاب اللغوي المؤثر يقول تعالى في سياق محاربة أعداء الله: : ((وأعدوا لهم ما استطعتم من قوّة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم)) (الانفال : ٦٠). وفي نص اخر يقول تعالى : ((هم العدو فاحذرهم)) (المنافقون :٤). ويقول أيضا : ((يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا عدوي وعدوكم أولياء)) (الانفال : ٣٠). حيث تتجسد ثنائيتي الامر والنهي في تلك الصورة

بنزعة تتمركز في التحذير والتحفيز والاجتناب كون الانطباع الدلالي المراد هو اثارة الانفعال في النفس لتعزيز مركزية الحصانة للامة وتوطيد القدرة في مجابهة العدو الموقد لحركية القتال والاحتراب في واقع الامة ، فتكرار الامر في (واعدوا وفاحذرهم) والنهي في (لاتتخذوا) تجسيد لاتجاه صريح يؤسس لخطورة التخاذل عن مواجهة تلك الفئات من الأعداء وهو أسلوب مكتنز بالاقناع اذ يسترفد المعنى الضمني الحجاجي في مادة (الاعداد) و(الاتخاذ) مضمونا عاليا من الترغيب في التوخي واليقظة يقول سيد قطب : ((هذه الآيات كانت تواجه حالة قائمة بالفعل في حياة الجماعة المسلمة ، عند نشأة الدولة المسلمة بالمدينة؛ وتزود القيادة المسلمة بالأحكام التي تواجه بها هذه الحالة)) [٥٢] لذا تطلب الأرصاد والتهيئة اثناء تلك الحوادث،لذا فان حسن اختيار اللفظ واحلاله في الموضع المناسب خاصية قرانية تبدت فيها مقاصد المتكلم وحمولة المعنى ، بالشكل الذي انتج الغاية الاقناعية أسلوبا وتلطفا في الخطاب .

وينجز الخطاب السياسي في بعض المواضع للتعبير عن وقائع او حقائق او قيم لتثبيت الاحكام الفاعلة في ذهن المخاطب وماينبغي ان يكون عليه التفكير الفاعل في محيط الاعتقاد الديني والسياسي ، في كينونة نصية متوازية على مثال مرسلها لايعتورها شبهة او شك في التسليم لمعطياتها ، يقول تعالى في خطاب جهاد الأعداء ((والذين هاجروا وجاهدوا في سبيل الله أولئك يرجون رحمة الله)) (البقرة : ٢١٨). ويقول تعالى : ((إنما المؤمنون الذي آمنوا بالله ورسوله ثم لم يرتابوا وجاهدوا بأموالهم وأنفسهم)) (الحجرات : ١٦). وفي نص اخر يقول تعالى : ((.وَمَن جَاهَدَ فَإِنَّمَا يُجَاهِدُ لِنَفْسِهِ إِنَّ الله لَغَنِيٌّ عَنِ العالمين } [العنكبوت : ٦] . وقال تعالى : ((يا أيها النبي جاهد الكفار والمنافقين واغلظ عليهم)) التوبة :[٧٣]. فالجهاد فاعلية قيمية تستبطن هيكية أساسية

في تأسيس الدولة والحفاظ على وجودها ، لذا كان التمركز في التنقيب على أهميتها محورا بارزا في توجيه المخاطب ، ومن ثم انتاج الهوية المستقرة المستمدة من يقينية الاعتقاد بتلك الثيمة من الامر. ولايخفى ان تلك الانجازية في مسعى تحقق استراتيجية الاستمالة أقيمت على تراتبية تتمحور في التقريظ والترغيب من خلال سلوك ذلك الفعل تارة ومن جهة أخرى التنبيه الى المسكوت عنه عند إيقاف تلك الفاعلية القيمية بان الله غني عن العالمين لكون الأثر سينعكس على الناس دون احد اخر عند النكوص والتنصل عن الممارسة الجهادية. مع التاشير لتحول اخر في سياق مخاطبة النبي (ص) بان يغلظ على الكفار ترغيبا وتحفيزا لسلوك تلك الالية من الفعل مع الأعداء. يقول الزمخشري : ((جاهد الكفار } بالسيف { والمنافقين } بالحجّة { واغلظ عَلَيْهِمْ } في الجهادين جميعاً ، ولا تحابهم وكل من وقف منه على فساد في العقيدة فهذا الحكم ثابت فيه ، يجاهد بالحجة ، وتستعمل معه الغلظة ما أمكن منها ، وعن ابن مسعود : إن لم يستطع بيده فبلسانه ، فإن لم يستطع فليكفهرّ في وجهه فإن لم يستطع فبقلبه . يريد الكراهة والبغضاء والتبرأ منه)) (٥٣)

وفي حقل المشابهة لبناء الحدث السياسي تبرز في أشكال الخطاب السياسي القراني ثمة استراتيجية او تقانة تمتد في مساحة النوع والدلالة يمكن تسميتها بـ (إعادة بناء الحدث) والمقصود بها تشكيل نمط الخطاب السياسي بمغايرة في الإنتاج استنادا الى الدوافع والمقاصد في التوكيد او التلوين او الاستمالة التي تحيل الى ظروف تكوين النص وأهدافه وعلاقاته بمنطق القبول او الرفض او الاعتلاء او التقزيم في مسلك المحاورة والانفتاح على متلقي الخطاب .

وبذا فان إعادة بناء الحدث كاستراتيجية في الخطاب السياسي القراني لاتبدو منفصلة عن الخطابات الأخرى بقدر ماهي تأسيس لنواة

من التوصيف المتقن لحقل فاعل يرتبط بتنظيم أمور الناس واحوالهم ، لذا فان اعادته لن تكون هاجسا من التكرار غير المؤكد بل انفلات الى مشاركة في التعزيز والتثبيت ضمن شبكة مفهومية فاعلة تجترح للإنسان اليات التعاطي مع الوجود.ومثال ذلك قوله تعالى : ((وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة)) (البقرة : ٣٠). وقوله تعالى : ((يا داود إنا جعلناك خليفة في الأرض فاحكم بين الناس بالحق))[(ص : ٢٦). وقوله تعالى : ((وعد الله الذين آمنوا منكم وعملوا الصالحات ليستخلفنهم في الأرض كما استخلف الذي من قبلهم)) (النور :٥٥). فالحفر في معنى (الخليفة) لايعتمد على مشقة كبيرة في استنتاج محتواه بوصفه النائب عن الغير ولأنه في دلالته يعد مفصلا مهما في تشكيل الوعي السياسي تصنيفا واعتقادا بين الفرق الإسلامية ، وفي بنيته المتكررة في الخطاب السياسي القراني ملاحظ رئيسة تشكل شعورا جمعيا بحمولة ذلك المصطلح ومضمونه ، فقد اعيد بناؤه كحدث يمثل بنية عليا في القيادة في مراتب من الخطاب ، الأول هو توصيف للنوع الانساني لا لآدم (ع) فحسب بانه خليفة الله وعليه يقع اعمار الأرض والعباد ، والثاني تاطير لحاكمية داوود (ع) وتاكيد لمقتضى العدل حين يكون الحاكم خليفة ، والثالث هو وعد وتقييد لمن آمن وعمل صالحا بان سيجعل مستخلفا أي قائدا راعيا لمن في الأرض ، قال ابن عاشور : ((إلى أن الاستخلاف يحصل في معظم الأرض)) [٥٤] وبالتالي فمن خلال هذا التصور يدرك ان إعادة بناء الحدث (الخلافة) في تلك المتواليات النصية مثل نسيجا مشتركا ذا مجال منتج يتمحور في مركزية السلطة المتعددة بتعدد النموذج الحاكم البديل عن النوع (النبي) في مساحة الزمن .

خاتمة البحث

+ مثل الخطاب السياسي في النص القرآني مقتربا تفاعليا يتلاقى فيه المقتضى الاجتماعي والعقدي والأخلاقي والفكري لتشييد نمط من الوعي يؤسس لمعالم الادراك البشري في قضية المسؤولية وكيفية التعاطي مع اليات احكامها .

+ مقاربة الخطاب السياسي في ضوء مقولات التأشير والتوالي اثبت ان المنظور التواصلي مع المتلقي في هذا الحقل لم يؤسس لمساحة من التنظير فقط بل تأكيد نزعة من الممارسة الفعلية يمكن استنطاقها في عملية التمثل والتجلي عند بروز نسقية من الحدث المتشابه او المماثل .

+ اثبت البحث ان مقولات سياقات الإنتاج في تشكيل الخطاب السياسي احتلت مركزية واضحة في تحديد الحقل والمقتضى من الخطاب، كخطاب البيعة (بيعة الحكم) وخطب القتال والحرب، والرسائل السياسية والمناظرات والتفاوض السياسي والشورى، وخطاب الحاكمية وغير ذلك.

+ دشن البحث حكما يؤمن بان الملفوظات ليست حدثا عابرا في عملية التأثير وصناعة الاقناع عند المخاطب ، بل معالجة فاحصة تكتنز هاجسا من المساءلة عن كيفية تشكيل اطار تلك الخطابات ودلالاتها ، فالتضمين والاحالة والترتيب والخبر والتقرير والتأدب في الخطاب والتجاور والتداخل ، ممارسات تعبيرية اثبتت ان هناك غاية قصدية في تلك المسالك الخطابية .

+ اكتناز الخطاب السياسي القرآني بمنبهات وظيفية تتحرك في اطار من التنوع بلحاظ الحقل ودلالته فقد برز التأشير التنبيهي كدلالة وظيفية محفزة لفعل الترغيب او الانتهاء من محصلة السجال المتأصل في النفوس تعنتا او تسلطا و تارة حضور التصريح وإظهار النقيض كمتوالية في

الخطاب السياسي محكومة بقواعد تروم تحقيق الوظائف المنوطة بالسياق.

+ بروز فنية التعبير كأداة استراتيجية في الخطاب السياسي القرآني ، من خلال الاشتغال على نسق المغايرة والمماثلة ومحاكاة الواقع أحيانا لتحقيق مركزية من الارتباط بين اللغة والواقع كما لوحظ في التعبير بالقوم وتكراره في مقولات كثيرة من خطاب الأنبياء لتأكيد زيادة في التنبيه والتوكيد على حمولة المعنى وسموه في تلك المتوليات الابلاغية اللفظية .

+ إزاحة مساحة التضليل في خطاب السلطة احد المسالك الرئيسة في الخطاب السياسي القرآني ، فقد اعتمده كممارسة واعية تتشكل في ذهنية الحكام ومقولاتهم الإجرائية ، تقصدها التعبير القرآني لتصديرها في قالب من التاريخ القصصي او الاخبار حكاية عن أسلوب نفسي غير متوقف في الذات الإنسانية الطاغية حين توظف استراتيجيات التمويه والترويع والتضليل وصولا الى مصالحها وحقيقة وجودها. ولعل التماهي الفكري المتجلي في ذلك التمثل اللغوي هو بيان لحقيقة هؤلاء الطغاة دون اختزال او تبسيط لماهية الرؤية التي هم عليها في سياسة التضليل او القهر او الخداع .

+اشتغال الخطاب السياسي القرآني على محورية التحول في دائرة الملفوظات وماتحققه من فاعلية اقناعية في المخاطب فقد قنن حركة التشريع في جسد الامة من خلال الاشتغال على التوجيه في المحاور التي تقوم عليها عقيدة المسلمين ، كما في موضوع (الغنيمة) و (الامة الوسط) و (السلوك المدمج) و(تداخل القيم) و(إعادة بناء الحدث)

الهوامش

(١) لسان العرب : ٣٦٠/١

(٢) استراتيجيات الخطاب : الشهري : ٣٩

(٣) مناهج التحليل النقدي للخطاب : ٢٦

(٤) العين : ٢ /٨١

(٥) الحجاج في الخطاب السياسي المعاصر : ٣٨

(٦) استراتيجيات الخطاب : ٣٤

(٧) تمثلات اللغة في الخطاب السياسي : ١٣٥

(٨) العرب والانتحار اللغوي : ٣٩

(٩) لغة الخطاب السياسي : محمود أنور عكاشة : ٤٦

(١٠) م.ن : ٣٦

(١١) التراث والمنهج بين اركون والجابري : ١٩٩، ٢٠٠

(١٢) في الاداب السلطانية : ٨

(١٣) في السياسة الإسلامية : ١٤٨

(١٤) التراث والمنهج بين اركون والجابري : ٢٠٣

(١٥) العقل السياسي العربي : ٣١٧

(١٦) الاداب السلطانية : ٨ ، ٩

(١٧) الاداب السلطانية : ٩

(١٨) تحليل الخطاب السياسي في العالم العربي : التاريخ والمناهج والافاق : ١١٢

(١٩) الرمز والسلطة: ٥٧

(٢٠) تحليل الخطاب السياسي : التاريخ والمناهج والافاق : ١١٢

(٢١) موسوعة السياسة : ٣/ ٣٦٢

(٢٢) في ظلال القران : ١ /٢٨

(٢٣) تحليل الخطاب السياسي : التاريخ والمناهج والافاق : ١١٦

(٢٤) م.ن : ١١٧

(٢٥) في بلاغة الخطاب الاقناعي : ٥٠

(٢٦) جامع البيان : ٢٢٣/٢٢

(٢٧) مفاتيح الغيب : ١٤ /١٤٦

(٢٨) التبيان في تفسير القران : ٥٣٩/٨

(٢٩) جماليات التلقي في السرد القراني : ١٦٢

(٣٠) في ظلال القران : ٣٨١/٥

(٣١) التحليل الحجاجي للخطاب : ٤٣٧

(٣٢) مفاتيح الغيب : ٣٢٤/٢

(٣٣) البرهان في علوم القران : ٣٣١/٣

(٣٤) روح المعاني : ١٣/ ٤٨٥

(٣٥) في ظلال القران : ٤٧٦/١

(٣٦) الاسلوبية : بير جيرو: منذر عياشي : ٩٨، ط٢ ١٩٩٤

(٣٧) التحرير والتنوير : ٢٨٤/٧

(٣٨) مفاتيح الغيب : ١٤٧/٢

(٣٩) مفاتيح الغيب : ٤١٠/١٠

(٤٠) م.ن : ١٠ / ٤١٢

(٤١) التفكير اللساني في الحضارة العربية : ١٣٥

(٤٢) لباب التأويل في معاني التنزيل: ١٢٦/٢

(٤٣) في ظلال القران : ٤٦٨/٦

(٤٤) لمسات بيانية : ٢٧٥

(٤٥) علم الاجتماع السياسي : ٧٦

(٤٦) زاد المسير " (٥ / ٤٦١) .

(٤٧) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات : ٣٥

(٤٨) الحجاج في القران من خلال اهم خصائصه الاسلوبية : ٧٤

(٤٩) في ظلال القران : ٥/ ٣٨٢

(٥٠) الرازي : ٣٢٦/٢

(٥١) التحرير والتنوير : ٦/ ١٤٧

(٥٢) في ظلال القران : ٥ / ٣٨٢

(٥٣) الكشاف : ٢ / ٤٤٨

(٥٤) التحرير والتنوير : ٢٣/١٠

مصادر البحث

+استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ، عبد الهادي بن ظافر الشهري ، ط١ دار الكتب الجديدة المتحدة بيروت لبنان ، ٢٠٠٤.

+ الاسلوبية ، بير جيرو ، ترجمة ، منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاريّ ط٢. دمشق ١٩٩٤.

+ الاداب السلطانية دراسة في بنية و ثوابت الخطاب السياسي تأليف عز الدين العلام ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٣٢٤ فبراير ٢٠٠٦ .

+ البرهان في علوم القران ،الزَّركشي ، خرَّج حديثه وقدَّمه وعلَّق عليه: مصطفى عبدالقادر عطا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤٢٨هـ–٢٠٠٧م.

+ التبيان في تفسير القرآن ، الطوسي، تحقيق ، احمد حبيب قصير العاملي، مكتب الاعلام الاسلامي ،طهران،ط١ ١٤٠٩.

+ التحرير والتنوير ، محمد الطاهر ابن عاشور، دار سحنون للنشر والتوزيع ، تونس ، ١٩٩٧.

+التحليل الحجاجي للخطاب ، بحوث محكمة ، اشراف وتقديم ، د.احمد قادم ، د.سعيد العوادي ، كنوز للمعرفة ، ط١، ٢٠١٦

+ تحليل الخطاب السياسي في العالم العربي ، التاريخ والمناهج والافاق ، عماد عبد اللطيف ، بحث منشور في مجلة البلاغة وتحليل الخطاب ، العدد (٦) ٢٠١٥ .

+ التراث والمنهج بين اركون والجابري ، نايلة ابي نادر ، بيروت ط١ ٢٠٠٨.

+ التفسير الكبير ومفاتيح الغيب: الرازي (ت٦٠٤هـ)، ط١، دار الفكر، لبنان–بيروت، ١٤٠١هـ–١٩٨١م.

+ التفكير اللساني في الحضارة العربية ، عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط٢، ١٩٨٦.

+تمثلات اللغة في الخطاب السياسي : عيسى عودة برهومة ، مجلة عالم الفكر ، العدد ١ المجلد ٣٦ ، ٢٠٠٧.

+ جامع البيان عن تأويل أي القرآن : أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (ت٣١٠هـ) ، دار الفكر ،بيروت ١٤٠٥هـ .

+ جماليات التلقي في السرد القراني ، يادكار لطيف الشهرزوري ، دمشق ، ط١ ٢٠١٠.

+الحجاج في الخطاب السياسي المعاصر ، زكرياء السرتي ، عالم الكتب الحديث اربد ، ط١، ٢٠١٤.

+الحجاج في القران من خلال اهم خصائصه الاسلوبية ،عبدالله صوله ، دار الفارابي ، بيروت،ط١، ٢٠٠١.

+ روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني: الآلوسي البغدادي (ت١٢٧٠هـ)، (د–ط)، دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان (د–ت).

+ الرمز والسلطة، بيير بورديو ،ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠ .

+ زاد المسير في علم التفسير، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد الجوزي ، تحقيق: عبد الرزاق المهدي ،الناشر: دار الكتاب العربي – بيروت ، ط١ – ١٤٢٢ هـ.

+العرب والانتحار اللغوي ، عبد السلام المسدي ، دار الكتاب الجديدة ، ط١ ٢٠١١.

+ العقل السياسي العربي محدداته وتجلياته ، محمد عابد الجابري ، بيروت ط٦ ٢٠٠٧.

+ علم الاجتماع السياسي : فيليب برو: ترجمة: د.محمد عرب صاصيلا ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة:الأولى ١٩٩٨ .

+ العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) ، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي ، دار الرشيد ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨١م .

+ في بلاغة الخطاب الاقناعي ، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية ، محمد العمري ، الدار البيضاء ط٢ ٢٠٠٢.

+ في السياسة الإسلامية : هادي العلوي ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ط١ ١٩٩٨.

+ في ظلال القران، سيد قطب، دار احياء التراث العربي ،بيروت ،ط٧ ،١٤٠٦.

+في نظرية الحجاج: دراسات وتطبيقات – عبد الله صولة ، الناشر: مسكيلياني للنشر – تونس ،الطبعة: ٢٠١١ .

+ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل، الزمخشري ، بيروت دار الكتاب العربي ، د.ط . د.ت.

+ لباب التأويل في معاني التنزيل ،علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيحي أبو الحسن، المعروف بالخازن ،تصحيح: محمد علي شاهين ،الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت ، ط١، ١٤١٥ هـ .

+ لسان العرب : جمال الدين بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت، الطبعة الأولى .

+لغة الخطاب السياسي: دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال تأليف –محمود عكاشة الناشر: دار النشر للجامعات – القاهرة الطبعة: ٢٠٠٤

+ لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، د. فاضل صالح السامرائي . د.ط .د.ت

+مناهج التحليل النقدي للخطاب ، روث فوداك ، ميشيل ماير، ترجمة حسام احمد فرج ، عزة شبل محمد ، المركز القومي للترجمة ، ط١ ٢٠١٤.

+موسوعة العلوم السياسية ، محمد محمود ربيع ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، الكويت ، ١٩٩٤.

شاعرية السُّمُو

في شعر محمود حسن إسماعيل

أ. د.عبد القادر فيدوح

"الفوْقية حد لما في التحتية، وليس لما في الفوقية حد".... النفري

الوجدان القومي الأمجد

لعل المتمعن في الشعر الوجاني، بوصفه رسالة تنشد المثل العليا، ما يُجلِّي ذلك، على نحو ما نجده في شعر محمود حسن إسماعيل في تطلعاته إلى هذه المثل، وفي مبتغى صوره المفعمة بالسرِّ المكنون، وفي تأملاته التي تجعل من المتلقي أن يسمو، بمتعاليات الصور المجازية، إلى كل ما هو متعالٍ، حيث العلو بالذائقة إلى سعة الاستجابة مع معيار القيمة المطلوبة، وسؤال الكمال.

والحال هذه، أن ما يميز عَلْيَاءَ النصِّ، وسموه، هو تلك القيمة النابعة من سر خلوده، وفي قدرته على اكتناه محتواه الوجداني، قبل الحضاري، وفي ضوء ذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون محمود حسن إسمايل في طليعة الشعراء المعنيين بصنع "مزية القيمة"، أو الخصيصة الإبداعية التي يتربع في وجودها الذوق السليم؛ ولكي يستنير بها الجوهر الإنساني؛ إذ "كلما كان النص أكثر إيغالا في داخلية الإنسان، كان أعظم وأجود، وأعلق بالنفس، وأكثر قدرة على التأثير فيها[1]

وإذا كان الشعر مبنيًا على الدقة في التصوير، فإن شاعريته تتوارى في مرقاته بالقيم الجمالية، وذائقته اللمعية، ورسالته المثالثة، على الرغم من أننا نجد في كل عملية إبداعية رؤى متفاوتة في منابعها

الشعرية، وما أكثر ما كتب في الشعر، وما أقل ما بقي منه خالدًا، وأن من يرقى في إبداعه إلى صفات الخلود هو من يملك الوجدان المعرفي، والوعي الجمالي، بفعل القوة الحدسية، وقد وجدت هذه السمات متنفسا في شاعرية محمود حسن إسماعيل الذي أبدع أثرًا فنيًا خالدًا.

وإذا ما نظرنا إلى ما أطلقنا عليه "**شاعرية العلو**" فيما تشتغل عليه الصور الشعرية، لوجدنا مزية الكمال ماثلة في الحس المشترك بين المعمول والمأمول، والمعطى وغير المتوقع. ومن هنا، استطاع محمود حسن إسماعيل أن يرسم معالم هذه الثنائية حين استمد من الواقع المعمول رؤية استبصارية، صنع من خلالها عالمًا ساميًا، جسد فيه المرتقب، وكل ما هو ممكن التحقق؛ الأمر الذي جعل من شعره أن يحتل مكانه في واعيتنا، قدر إمكان تصوراتنا . اليوم . وكأن الشاعر يضرب على عزف تحقيقٍ أعلى لمطالبنا. وإذا كان هذا التوافق متواصلا . بيننا . فلأن العامل المشترك هو تعزيز الطموح الذي يستمد قوته مما تنشده قيمة العلو، لتحقيق الرغبات الإنسانية.

لطالما ناضل الفن من أجل حرية الإنسان وكرامته، وعبَّر عن أحلامه وآماله، ولعل أعظم إنجازات الفن تتمثل في الظفر بالذات في رؤيتها للكون؛ والفن بهذا المعنى يسمو بصوره . عبر رحلة الكشف . إلى البحث عن المصير المنقوص للبشرية، والإحساس الأمثل الذي حمل وعي الإنسانية العميق بالكمال المنشود، بعد استيعاب قيمة الذات، والكون من حولها. وقد يكون محمود حسن إسماعيل أحد أبرز الشعراء السباقين لاحتواء مبدأ الإنسان ومشروعه الواعي، فقد كتب عن الفلاح، وابن النيل، والراعي، كما ارتفع بوعيه الشعري إلى مستوى قضايا الشعوب، ورافق نضالاتها، وفي مقدمتها القضية الفلسطينية، وثورة التحرير الجزائرية . في حينها . إنه مدار تنشئة تكوين للذات المستبصرة لإنسانيتها، واستيعاب للتجربة، واستبطان لجوهر الوجود، وتأمل للواقع.

وقد عايش الشاعر تجارب النضال والتحرر لعديد من الدول العربية المقهورة، كما عايش أيضا هزيمة حزيران، وكتب عن النكبة والصراع العربي الصهيوني، وانعكس كل ذلك في شعره، وبخاصة

(القدس)، الدرة المهدورة، والجوهرة الموعودة، وهو بذلك شاعر ملتزم بقضايا الشعوب من خلال وعيه الشديد بأهمية التحرر وضرورة الانعتاق، يقول في قصيدة "شجرة الحرية":

لم أجد من أهلها بين الشجَرْ

دوحة تسقى بشبوب الشرر !

بِلَظى الثورةِ أو بُركَانها

تطرحُ الظل، وتُلقِي بالثمَرْ..

نَبَتَتْ في كل صدرٍ نابضٍ

فيه للأوطان جُرْحٌ وأثَر

وأطالتْ فرْعَها في قمةٍ

تهلِكُ الظنَّ وتجتاحُ النَّظَر

خالدات في ذراها أغصنٌ

هن للأغلال نعش وحفر !!

أيها السائلُ عن أوطانها

في دمي عنها حديثٌ وخبر..

لا تسل عنها وسل أطيارها

وهي تروي من أعاجيب السير[٢]

هذه هي الحرية في أعظم صورها، شجرة نسقى من لهيبها، ونتلهَّب بلظاها، تنمو على كل نبض وجرح في غيابها، وفي المقابل هي الدوح الذي يبعث من ظله، والغض الذي يحمي بذرة الخلاص في رحم الأرض، وما بين الحضور والغياب، يظل الإنسان في مسعى البحث عن متعة الخلاص، ويعيش لذة الإصلاح الموعود، رغبة في إنقاذ الإنسان في معناه الأعمق الذي ينبئ بإنسانية الإنسان.

ولذلك كانت الأرض معادلا موضوعيا للأوطان المفقودة، وكانت الحرية تلك الشجرة الوارفة الظلال التي تمد جذورها في تربة النضال. ووفقا لهذه القراءة فإن الجمالية النضالية تعد مدخلا حضاريا لمقاربة تجربة محمود حسن إسماعيل الشعرية في بعدها القومي والتاريخي. وليست التاريخية هنا بمثابة المعيار الذي تقاس في ضوئه هذه التجربة، وإنما هي مجرد مؤشر على الوثبة النضالية . في

ضوء التاريخ العربي . منذ النكبة، مرورا بثورة الجزائر العظمى إلى هزيمة حزيران، يقول الشاعر:

...من الشرق... جئت

ومن كل أرض أتيْت

ولست نبيا على كفِّه تسطع المعجزاتْ

ولا مرسَلا في يميني كتاب

يضيء الوجود، بآياته البيِّنات..

ولا حاملاً شُعلةً في يدَيَّ

تدقُّ السماءُ بها كلّ باب !..

... ولكنني.. من دروبِ الحياة انطلقت[٣]

هذه هي النزعة الإنسانية، والقناعة الوجودية، لحقيقة الشاعر، فهو ليس نبيًّا يحمل الكتب والمعجزات ويبشر بالنبوءات، إنه ببساطة إنسان حر يطلب الأسمى، موطنه الانعتاق، ولا حدود لانطلاقه في الأسرار؛ لأنه في كل جرح يئن منه العبيد، ومن كل آهٍ تصعد من وخزات القيود:

ومن كل جرح لإنسانها قد سَرَيْتُ،

ومِنْ كُلِّ وجهٍ تضجّ بهِ صَلواتُ العَبِيدْ،

وفي كل ساق تَؤُجُّ بها وَخَزَاتُ القيودْ

ومِنْ كُلِّ طَرْفٍ بهِ الزهْرُ تَنْبتُ فيهِ القبورْ

وتُصْلَبُ في عطرهِ نغَمَات الزهورْ..[٤]

فالشاعر يؤرخ بذلك لولادة الإنسان الثوري الإيجابي، وليس المتمرد السلبي، وينتصر لقوة الحرية النابعة من وجدان البشر، فتتشكل كينونة متدفقة، تستقي رحيق وجودها من كرامة الإنسان ونضاله المستمر، وليس من القوة التدميرية للشر التي تصلب، وتظلم، وتقهر:

ومن كل طفل..

مع الموت يرضَعُ ثديَ البَنَادِقْ

ويحتضن الذعرَ بين الخنادِقْ

ويبحثُ عن أمِّهِ في رُفات الضحايا،

وفي نظراتِ المشانقْ

فيلْهيهِ عنها عناق الشَّظَايَا،

وضمُّ الحرائقْ !! [٥]

إن خلاصة الوعي الإنساني تكمن في أنه مرتهن بين ما يصبو إليه، وما هو عليه، بين مهيض جراحاته، ووميض تصوراته المأمولة، بين التناهي واللاتناهي، بين الزمني والسرمدي، بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي، أو بين الواقع المعمول، والواقع المأمول، أو بين الذات والآخر، أو بين التعبير عن تفكيك القيم وما يعتري الإنسان من تجاذب في مساعيه، اليائسة، إلى سبل للخلاص يرى فيها آفاقه، وتعيد فيه "**أناه**" المتاعلية، بعد أن أصابها الوهَن، واحتواها الحضور المغيّب، أو المهمّش، وامتصاص مرارة الألم التي باتت تلازمه لزوم من يمشي مع ظله، مسلوب الإرادة، هائما بين سؤال الهوية واستجداء الطريق الذلول، كابن السبيل الذي تقطعت به السبل، وضاقت به الحال والمآل، فلم يجد ما يتبلّغ به، حتى أنه لم يعد يعرف هويته إلا وهي متناثرة في هباء الزوبعة، أو كمن يحاول القبض على السمك الأزرق، حين يحاول أن يجيب عن أسئلة عائقة، وكأنه يستحضر مقولة هيدغر" **الوجود سؤال، ولكنه ليس من الوجود في شيء**[٦]؛ وفي ذلك ما يشير إلى مسعى الذات المتعالية نحو الأعلى، ورغبتها في الخلاص الكلي؛ ما يعني أن إحساس محمود حسن إسماعيل بقضايا الأمة هو نتاج هذا التوتر بين الجزئي والكلي، والذاتي والجماعي، بتلاحم وجداني كثيف؛ الأمر الذي دفع بالشاعر إلى الصرخة الشرقية:

من الشرق جئت

ولست نبيا..

ولا مُرْسَلاً في يميني كِتَابْ...

...ولكني...

من ضَمِير الوُجُود انسَلَلْت

ومِنْ كُلِّ جَوْرٍ

وبغيٍ على حَقِّه، قد غضبتُ

ومِنْ كُلِّ قهرٍ

لإنسانِه الحر، ثُرْتُ

ومِنْ كُلِّ نَبْرٍ !

لصوتٍ أسِيرْ

تَلاشَى حَوالَيْهِ صوتُ الضميرْ !

ومِنْ كُلِّ أرض..

عليها يَدُ الشَّر .. سلَّطها مُستَبِد

وأرضٍ...

عليها من القهر.. حر، وعَبْد [٧]

إن الشرق بالنسبة إلى الشاعر ليس مجرد نسبة، إنما هو مزيَّة انتماء لهوية عريقة، مشفوعة بالتأمل الحدسي، وبما يضمن لها الاستمرار، بعيدا عن التباين والاختلاف بين ثنائية الآنا والآخر، والشاعر حين يربط مجيئه من الشرق فكأنا يعدُّ نفسه معادلا موضوعيا لكل ما يمت بصلة إلى موروثه، بوصفه الابن البار لأصالته، والابن الوفي بصرخته في وجه الاستبداد، وبالمجل ابن الأرض في مطلقها. الأرض التي تحتضن الإنسانية، وتختصر ضمير الوجود في الوطنية. وهذا ما يفسر ألم الشاعر وحزنه؛ لأن المفارقة تكمن في قصور الذات عن تحقيق حلمها، واصطدامها بالآخر المدمر؛ "لأن الاتجاه الأصيل فيها هو تحقيق الإمكانيات بقدر الوسع والطاقة، وتحقيق الإمكانيات يصطدم بالغير؛ لأنه لا يجري في داخل الذات وحدها، بل لا بد أن يجري في الغير، وإن كان ذلك كوسيلة لإثراء الذات بأفعال جديدة. فإذا ما لاقت، وهي بسبيل هذا التحقيق، مقاومة تألمت"[٨]، فماذا ينجم عن هذا الألم غير التمرد والرفض، على حد ما جاء في قوله:

...سأشدو!

... وشدوي.. أعاصير رفض! ونار تدور!

على كل صوت بجُرحي يُسلي فراغِ الصدور

ويسرق من غضبة الثأر. بركان حقد يفور!

ويسرق كالإثم.. يحجب عني أذان المصير

ويغري يدي عن رحيق الفداء!

وشرق الدماء..وعصف البنادق..!

وشِريانها يستردُّ الكرامةَ من كل باغ!

...ومن كل سارق... ![٩]

فالمجابهة التي يعلنها الشاعر هي مجابهة وجود، وقضية كينونة، وصراع حق، "ولا جرم أن يكون

الشاعر نبوءة واعدة في عصره... يحلم لبني قومه، ويجسد معاناتهم. لكننا إزاء قضية مجتمعية معاصرة يجب أن يذوب الشاعر في إطار الجماعة؛ ليجسدها بلسانهم، ويدافع عنهم بوسيلته الفنية الملائمة".[١٠]

ويستمر الشاعر في الشدو بوصفه قذيفة في وجه المستبد، يتحصن بوساطتها وجدانه العتيق، وهو يندمج عاطفيا، ونفسيا، وجماليا، مع بني قومه، يدفعه إلى ذلك غاية كشف الزيف الإنساني وجلادي العصر.

..فمعركتي...

صوتها فوق صوت الوجود،

وصوت النشيد، وصوت الوتر. !

وفوق الحياة، وفوق الممات،!

صداها يدوي بصوت القدر!

...سأشدو لكم ...

وشدوي مناجل مجنونة بحصاد الهشيم !

تُعَري الجراحَ...

لتستل منها قشور الرياء

وزيفَ العصورْ ![١١]

إن اتساع الشعور بضرورة مواجهة محن العرب جعل الشاعر يستعيد أسلوب الحماسة الشديدة، خاصة فيما يتعلق بفلسطين أرضًا، ولحمة، وانتماء:

مهد البطولاتِ أرض العَرب

أرض العلا من قديم الحِقَبْ

ضجت من التأثر نار الدماء

هيَّا نشُق إليه اللهَبْ

زاحِفِين، عائدين للحمَى

رافعين صوتنا إلى السَّما

هزَّت فلسطينُ حُرّ النداءِ

هيَّا ولبيكِ أختَ العَرَبْ!![١٢]

استعان الشاعر بألفاظ حماسية "**اللهب، الحمى، النداء...**" مجددًا وحدة الصوت الجماعي، ومؤكدا، في الوقت نفسه، ذاتية الفنان بوصفها امتدادًا للإحساس الجماعي للأمة في واقعيتها المرتقبة، وبوصفها . أيضا . خلقا، وليست انعكاسًا مباشرًا، فالأثر الفني كما يرى نتاج نفس الفنان وفكره، ولا يعكس العالم الخارجي إلا من خلال الفنان، وأن الصنيع الفني ليس صورة عن العالم إلا من خلال ما يسميه النقاد المعاصرون: التجربة الشخصية للفنان.[١٣] وقد لا يكون الفن مفيدا إلا بقدر ما يضيف إلى رصيد الأمة، ويعلي من شأنها وآمالها، ويدون مآثرها، ويخلد استمرارها في الوجود. والشاعر محمود حسن إسماعيل من الشعراء العرب الذي حملوا تَعْلِيةَ لواء هذه الأمة، واحتضنوا معاناتها، وتجرعوا آلامها؛ لذلك حاول أن يؤاخي بين الماضي والحاضر، وبين الزمني والسرمدي، وأن يصل حِمى هذا الوطن الممتد بجذوره تاريخا، وأصالة، وتراثا، ويعيد إليه ألقه من خلال تفاعله المتوقِّد مع راية العرب السامقة:

في طريق الشمس عودي، وأعيدي

عزة الشرق، على وجه الوجود

وازحفي بالنور، والنار على

صرخة للتأثر في باقي القيود !

من قديم الدهر، حياك الإلهْ

وبصوت الوحي نادتكِ سماه

واصطفى أرضكِ من بين الثرى

فحبتها بالرسالات يداه[١٤]

وقد كان تعامل الشعراء مع فلسطين تعاملاً أصيلاً، ومتلهّفًا، على الرغم من توالي النكبات، ولم يكن هذا التعامل لحظة تاريخية وحسب، وإنما كان، أيضا، لحظة مصيرية تقف في وجه المعاملة المستبدة، والنظرة الهيولية، حيث يراد لفلسطين أن تُنتزع من صفاتها، ومعانيها، ومغنما لتدميرها، ولطمس هوية المصير؛ الأمر الذي لم يترك مجالا للشاعر إلا أن يرى فيها تلك الكثافة الدلالية اللامتناهية في اتساع مداها الحضاري والعقدي، وأن يرى فيها ذلك الانعكاس النضالي المهيب، والمتصل بمشاعر الناس، وهو النهوض الثوري

الذي "من شأنه أن يدلل حقًّا على أصالة الثورة الفلسطينية، وانبثاقها من صميم أرواح الناس، ففي الممكن القول إن انعكاس ثورة ما، في أدب ما، أصيل وغني، لهو برهان ساطع على هدف هذه الثورة في التعبير عن الضرورة التاريخية"[١٥]، هذه هي المشاعر التي جعلت الشاعر محمود حسن إسماعيل بحسه الثوري العميق، ووجدانه القومي الفياض، يتصلب في حق فلسطين، ويكمد الهمُّ قلبَه على جرح فلسطين:

فلسطين .. جرحٌ بصدر السحابْ

وحقد يَؤزُّ الربى، والهضاب

ودقٌ يضجُّ على كل بابْ

سمعت به صولة الزاحفينْ

تذيب الأسى من جباه السنينْ

وصوت الجبابرة القادمين

ترددُه شَهَقاتُ التراب

وتشدو به خيمة اللاجئين

فلسطين في الأرض كِبر جريح

وترنيمةٌ رددتها السفوحْ

"**محمد**" **لاقى عليها** "**المسيح**"..[١٦]

كان الوجدان القومي طاغيا على أحاسيس الشاعر ومشاعره، وربما كان أكثر المشاغل في وعيه الشعري، فلم يكبح جماح نفسه شيء وهو يتفجر آلاما وكبرا لنزيف هذا الجرح الذي سقته سنين اللاجئين. وفي إشارة من الشاعر إلى رمزي "محمد" و"المسيح" ما ينم عن علاقة التلاحم في الأديان والأخوة في الوجدان، بيد أن ما يشكل الخطر الحقيقي هو الصراع العربي الصهيوني:

وقالت حبَّةٌ للرمل، مر بها كليم الله:

على شفتيَّ سرّ اللعنة الكبرى لشعبٍ تاهْ

وظل يدور... لا تهديه خُطوتَه...

ولا تسقيه غير الذل حيرته...

ومازالت رياح التية في الدنيا تشتته،

وكل مقابر الأشباح والأرواح تفتنه،

وتطاردُه بكل مكانْ

وتلعنُه بكل لسان

ولا تُبقي له دَرْبًا إلى إنسان

يصافح منه، غير فحيح خائنة

تدسّ السمّ، ثم تنوح شاكية بَلْواه !! [١٧]

وقد تكون حبة الرمل هنا كناية عن أرض الميعاد المزعومة والتي هي في الأصل أرض مغتصبة من قوم موسى (كليم الله)، وقد استلهم الشاعر قصة سليمان حين شاهدته النملة وطلبت من رفاقها أن يدخلوا مساكنهم، فتبسم سليمان حيث سمع صوتها وشكواها.

وهذا الاسقاط هو من نتاج مدركات الشاعر الداخلية في تفاعله المَكين مع قضية فلسطين و"لا شك في أن عملية الخلق الأدبي، ذات علاقات وثيقة بالأبعاد التاريخية للنص، لذلك فإن الناقد الذي يجهل مثل هذه الأبعاد، أو يحاول التقليل من شأنها في معرض دراسته للنص يبتعد كثيرا في أحكامه النقدية وتقويمه لمثل تلك التجربة"[١٨]. ولعل غياب الأبعاد التاريخية في عمل ما، لا ينقص من أصالته وجدته؛ لأن هناك من المضامين ما يحدد جمالية العمل الأدبي وتذوقه.

وفي هذا الاتجاه سار الشاعر محمود حسن إسماعيل بوجدانه القومي، يتغنى بالأمجاد والانتماء الحضاري الشرقي (أنا الشرق) ويدافع عن فلسطين، أرضًا، وحضارة، وشعبًا، ويتنوع أسلوبه الخطابي بين الأنا والنحن، والحضرة والغيبة، محاولة منه وَصْلَ الواقع بالمتخيل، وفصْل الممكن عن المستحيل. ومعنى ذلك أن أغلب ما تتصف به القصائد المعبرة عن الوجدان القومي هي طغيان الخطاب الجماعي "**نحن**"، في قصيدة "**وحدة المسير**":

نحطم السدود من طريقنا

ونضرم الكفاح من عروقنا

ونبعث الحياة من شروقنا

قوية، عتبة الجذور

كفاحنا في كل يوم صاعد

تعلو به الجباه والسواعد

وعزمنا في كل أرض شاهد

بما سيبقى آية العصور.

إيماننا لا يعرف المحال

وبأسنا لا يعرف الكلالْ

وشمسنا لا تعرف الزوال

وإن تحدَّت نورها الدهور [١٩]

بصوت يجلجل الرعود، في صور**(نحطم، نضرم، نبعث، تعلو، سيبقى، تحدَّت)** بما تدل عليه من حركة، وانتقال، وتغيير، ومثابرة، ورباطة الجأش في مواصفات هذه الأفعال المتحركة، وبفخر لا يضاهيه شيء، في مسميات هذه الحقول الدلالية: **(طريقنا، عروقنا، شروقنا،...لا يعرف الكلال، لا يعرف المحال، لا يعرف الزوال)** يأتي خطاب الشاعر من الأعلى، محطما كل القيود، ثائرًا على كل ظلم أو استبداد، مؤكدا أن الحضارة يصنعها كفاح السنين، وسواعد الرجال، وعزم الإرادة القاهرة لكل عائق، وأن أصالة أية حضارة إنما تنطلق من القدرة على مواجهة المحال، حتى تكلل بالخلود.

إن الوجدان القومي المتعالي يكاد يكون مذهبًا شعريًا في حياة الشاعر محمد حسن إسماعيل، يغمر صوره الفنية، ويعزز طموحات واقعه، فهو ابن بيئته، وصوته من صوت الشعب، وإيقاعه من إيقاع الأمة، وكلماته تنسج من خارطة الحضارة العربية بكل نكباتها وإخفاقاتها. إنه شاعر يستخلص تجربته الفنية من واقع وجدان القومية العربية، بحسب ما تمليه تجليات اللحظة التاريخية في نزوعها الإنساني المتوحد مع خلاصة التجارب الكونية.

ومن الطبيعي ان يلتمس الشاعر في مجتمعه وتاريخه مجالا للاشتغال على تقصي الرؤيا الإشراقية، وأن تلتقي في شعره أسمى ظواهر الكون، وأن تجتمع في تصوره المدركات الخارجية مع المدركات الداخلية، وأن تمتزج مشاعره بلطائف ما يسترقه في تماسه مع مشاكل أمته. وتلك هي عبقرية الشاعر، أن يزاوج بين الحلم والواقع، والماضي والحاضر، والممكن والمستحيل، والزمني والسرمدي في عناق أبدي يصنع أسطورة الفن ويشخص قضايا الإنسان، مثل مطلب العدالة

الاجتماعية، والمشروع القومي، والتأمل في الوجود بما تستوجبه سنن الكون، ما يعني أن الشاعر محمود حسن إسماعيل كان منغمسا في هموم وطنه، التي تأصلت في كل نبض من تأملاته، وكل إشراقة من إشراقاته، إنه جوهر نفيس، استمد قيمه ومثله من روح هذه الأمة وويلاتها وانتصاراتها، وهي تراوح بين غيبة وحضور، وانكسار وانبعاث.

الوجدان المحلي المرتقب

استوطن الألم قلب الشاعر، وظل يعتصر وجدانه وهو يحدق في خيرات القرية المسلوبة؛ بقوة الإقطاعيين والمستغلين لعرق الإنسان المصري البسيط الذي أراد له النعيم، خاصة وهو الرومانسي الحالم، ابن قرى الريف الرحيب، والنيل الخصيب، فلم تتحمل مشاعره النبيلة قساوة ما يتعرض له الفلاح من نهب لحقوقه، وسلب لإرادته، فكانت (أغاني الكوخ) صوتًا إنسانيا، مدويًّا، وصارخًا، في وجه الظلم، والقهر، والاستبداد، حيث تضمنت قصائده وحي الطبيعة، وذُلَّ العبيد، ومهانة المستضعف، وهيمنة الاستغلال، ومن هنا كانت الذات المتعالية في شعره مطلبا لتعزيز هوية الوجود، وصونَ التأصيل المنجلي في براءة الإنسان، بالنظر إلى ما تحمله دلالة عنوان **(أغاني الكوخ)**؛ إذ يُعدُّ العنوان أحد مكونات النص ونسيجه، ومرآته المعبرة عن مضامينه، ومن ثم كان ديوان " **أغاني الكوخ**" اسمًا على مسمى؛ ليكون بذلك الشاعر الوحيد . في حينها . الذي تغنى بالكوخ بدل التغني بالبلاط، حيث "أجال الشاعر بصره في تلك الوجوه المستعبدة من الفلاحين البائسين القابعين تحت سطوة الإقطاع، محاولا النفاذ إلى دواخلهم، فهم يجهدون ويكدون مقابل ثمن بخس؛ إذ يلفهم الفقر بجناحيه، في حين تتجمع الثروة في أيدي زمرة من الإقطاعيين الجشعين وأصحاب النفوذ"[٢٠]، فهذه الصورة القاتمة لأنواع الظلم هي ما أوحت للشاعر بأن يثور على هذه الأوضاع، ومما آلت إليه أحوال الناس من الاتضاع، والتذلل، والمهانة، والقهر:

ذاك تاج النيل! فاندب عنده

أملُ الفلاح والجهد المضاع

قامت النعمة عنه! وجفت

معدما، لم يَرْعَهُ في مصرَ راع

عفرَّت ريحُ الأسى كِسرته

وطوت نعماءَه دنيا الصراعْ

رقص العصر على أكتافه

وهو جاثٍ بين ذلٍّ واقتناع

وسطا البؤس عليه، فغدا

زورقًا في اليمِّ محطومَ الشراع [٢١]

من المفارقات الاجتماعية أن يجتمع الفقر والقهر، والبؤس والجوع، في بقعة هي من أخصب البقع على وجه اليابسة في العالم (النيل)، من مغبَّة سلوك المستغل، وعناده، وبطشه، واستبداده، وإذعان الفلاح وإنهاكه، بعد أن كان يرى فيه عماد الوطن "يتجلى ذلك من خلال المقابلة التي أجراها بين الكوخ والقصر، وتنويهه إلى البون الشاسع بينهما نتيجة للظلم الاجتماعي، فللكوخ دلالة رمزية مهمة في شعره، وهو حاضر في دواوينه جميعها، والشاعر يشير أيضا إلى واقع الصراع الطبقي الذي تسبب فيه الإقطاع في بلده.[٢٢]

ونلاحظ ان الشاعر هنا ليس مجرد شاهد على فعل لاإنساني، وإنما هو ثائر على الظلم، وساخط على الاستبداد، من خلال تفاعله مع الحالة السلبية التي أقحِم فيها الفلاح عنوة؛ الأمر الذي أثر في نفسية الشاعر، وسط هذه الظروف القاسية التي تمر بها إنسانية الإنسان مع هذا الفلاح البار في إحسانه، والطاهر في إخلاصه، الوفي لقريته، وما هذا الفلاح، وما هذه القرية إلا صورة مصغرة لحال الشعب المصري في زمن الإقطاع؛ ولذلك فإن العملية الإبداعية في هذه الحالة تكون أقرب إلى الواقعية منها إلى الحلم، وأكثر اتصالا بالملموس؛ لذلك وظف الشاعر لغة بسيطة واضحة، الغرض منها إيصال الرسالة.

والشاعر بهذا الطرح يزيح صورة القرية من مثاليتها ويطرح واقعها المر، كاشفا بذلك الحقائق الخفية البعيدة عن الأنظار، "ولعله من البدهي أن الطبيعة بمعناها المثالي المجرد لم تعد كونها بعدًا رومانسيا خالصا، لكنها تستأرخ (تتحول إلى نسيج تاريخي) حين ترتبط بمشروع الواقع العامل على تجاوز ذاته باستمرار، وعلى تخطي تخومه دوما"[٢٣]، وبذلك فإن

الطبيعة في وجدان الشاعر ليست انعكاسا سلبيا، ولا صورة مشوهة للواقع المنقوص في ريف مصر، وإنما هي، أيضا، فرح بالحياة وغبطة وسرور:

فرنمت على المزمار

أغنيات أفراحي..

نشيدَ الحقلِ.. والشاة..

ولحن الروح.. والراح![٢٤]

....

وعشنا عشية النسا

ك في طهر بوادينا

ثغاء الشاة تسبيحَ

وتهليلَ لبارينا

وصوت الناي ترتيلٌ

به طارت أمانينا

إذا رنتْ خلال العشـ

ب من وجدٍ أغانينا!

فقل: يا معبدَ الريفِ

لقد هام المصلونا![٢٥]

وبذلك يتحول الريف في رُبَى النيل الخصيب إلى صورة نضرة، بهيجة، تمتِّع الناظرين بتجليات رموز الطبيعة الزاهية بألوانها، وأشكالها، وإيقاعاتها، كما في قول الشاعر في " درٌّ ودموع":

زهرة الوادي تجلت كعروسٍ للربيع

إنما الحسن بطل خاطف اللمح لموع

فهو درٌّ في لماها وعلى الجفن دموع[٢٦]

ولا شك في أن إحساس الشاعر يتنوع بتنوع اللحظة السامية، بوصفها لحظة فارقة في العملية الإبداعية، فكلما تشبع خياله بما يشع في الطبيعة، ويزهر فيها، تغلب الإحساس الإيجابي؛ مما ينجم عنه فرح بالواقع؛ لأن المدرك الجمالي في هذه اللحظة موجه نحو الإشباع كما هو ملموس، والاستمتاع بما هو في متناول النشوة في أبسط صورها، على نحو ما قاله الشاعر في "**سنبلة تغنى:**"

من له في الأرض مُلكٌ

مثل ملكي في الكثيب؟!

موردي النيل! وزادي

من ثرى النيل الخصيب!

كلَّل الفجر جبيني

بالندى الغض الرطيب

والأصيلُ البرُّ ألقى

نبره بين جيوبي

وشعاع الشمس حيا

وشروق وغروب [٢٧]

ولكن الإحساس قد يكون مغايرا، فبعد الألفة بالمكان يأتي النفور والسخط مما يبثه فينا من إحساس بالفقد، وقد انقلبت مشاعر الشاعر من قصيدة "**سنبلة تغني**" إلى قصيدة "**سنبلة تحتضر**"، فبين الغناء والاحتضار مسافة تختصر تجربة وجدانية مؤلمة:

كان لي عرش على الربوة

ممدود الظلال

تهج الشمس إذا هلت

به فوق التلال

والضحى يخشع والآ

صال تجثو والليالي!

عابداتٍ، ساجداتٍ

في ثرى النيل حيالي![٢٨]

في هذه الأبيات نلاحظ تشبع الذات بامتلاكها سرير العرش، وتمكنها من المكانة العالية في هيبة **(الرُّبَى، والظلال، والشمس والتلال)** في ثرى النيل الخصيب، لكن سرعان ما تكشف حزن الشاعر المباغت:

يا فراشات الضحى واسألنَ

عنه في الكثيبِ،

كيف ولَّى.. وتوارتْ

شمسه خلف المغيب،

وطوتْ أحلامه الخضر

راء أشجانُ الغروبِ

وعرتهُ شيبة الأكْـ

ـفَانِ في قبر الغريبِ؟

كان للراعي به شد

وٌ، وللنخل تغنى

ولفلاحي به.. ويْلا

هُ! فنٌّ أيُّ فنْ

قبل أن تصحو شمسي

في الربى يوقظُ جفني

ويغني... فيُساقِيـ

ـنى الهوى من كل لحني؛[٢٩]

لم يبق، إذن، من ثرى النيل سوى الذكرى، يردد صداها وجدان الشاعر، فقد سلبت الطبيعة شدو راعيها، وتلاشت أحلام الشاعر بانبعاث ريف مصر من جديد. إنه صراع القوة، والقهر، والنهب، والاستغلال، في زمن الإقطاع، حيث السطوة والسيطرة لأصحاب النفوذ، غير أن ما يعمق جمالية اللحظة التاريخية هو تحولاتها من الجزئي إلى الكلي، ومن الراهن إلى الممكن، رغبة في تحقيق الغاية المنشودة، والمرهونة بثورة الإنسان وتحرره من ضعفه واستسلامه وخنوعه:

وثورةٍ من دخانِ الكوخ فائرةٍ

تغلي على بائسٍ في الكوخ محروبِ

كم بعثرتْ وجَدها في الجو صاخبةٌ

فطار والريح في شتى الأهاضيبِ

تنفستْ بضناه المرّ شاكية

آلام شيخ[٣٠] **رقيق العيش مغلوب**[٣١]

لم يكن الكوخ رمزا للخصوبة في متصور الشاعر، إنه ببساطة رمز للقهر والبؤس، يلقى فيه الكبار والصغار من رعاة وفلاحين كل أنواع الآلام والاستلاب، و"كان إحساس الشاعر بالفلاح عميقا مرهفا، حتى يخيل للناس أن الشاعر الفلاح، أو الفلاح الشاعر، هو بطل القرية المهزوم أمام الفعل

اللاإنساني البشع في قصائده المبكرة، وصورته في وعي الشاعر ولا وعيه ثرة دائما؛ لأنه في هذه المرحلة من تاريخه الشعري، وعى قضية الفلاح بالدرجة الأولى؛ ولأنه من أبناء جلدته أحس بإحساسه، وعايش المجتمع الذي عايشه"[٣٢]. وقد استلمهم الشاعر رموز الريف المصري ولكن بوعي حزين وإيقاع فيه من الانكسار والأسى ما يعكس حقيقة حياة الناس فيه. واستعمل الشاعر الاستعارة والتشبيه، وأكثرَ من التمثيل، فتحولت (الساقية) في عنوان القصيدة الفرعي على سبيل الاستعارة إلى أسطورة مصغرة تشبه صخرة سيزيف. يقول في القيتارة الحزينة، التي عنونها بـ(الساقية):

ناحت... فلا الزهرُ على عوده

ألقى عقودَ الطل من جيده

ولا مُغني الطير في وكره

رق لها وازور عن عودِه

ولا رثى المطراب في أيكه

من ساجع الروض وغريده

والعاشق البلبل في عشه

أسرف في نجوى معاميده

يختال فوق الغصن مستلهما

وحي الهوى من وحي معبوده[٣٣]

فالساقية هنا هي رمز للعبثية؛ إذ هي تكرر فعلها في الزمان والمكان وتعيد اجترارهما، ولطالما حزَّ في نفس الشاعر أن يمتلك النيل كل هذا الثراء ويكون مطمعا للطغاة والطامعين من قريب أو غريب. يقول في (الفردوس المهجور) معنونا بـ "ريف النيل":

فما هزَّه للمقامِ الهنيءِ

سوى جنة فوق هذا الصعيد،

ترنَّم من سحرها "بنتؤورُ"*

وأوحت "لشوقي" أغاني الخلود

وخر الفراعين في عِزّهم

إذا شمسُها شارفتْهم سجودْ

وحجَّ الفرنجُ إلى ساحها

كأن الصليب على كل عودْ!

يعبون منها الرحيق الشهي

وابناؤها يشربون الحديدْ![٣٤]

لقد التَبَد في وجدان الشاعر أحاسيس مضطربة، وأثقلت كاهله الهموم، وأرهقته بكل أشكال القهر والاستبداد والاستغلال، فجاءت عباراته حادة مجلجلة، وكلماته منتقاة، تعبيرا عن أحوال المجتمع، في أدق مشاغل الناس، بخاصة، وارتباطهم بالأرض، وما دار في سياقها من وظائف معبرة: **(النيل، الساقية، الفلاح، الراعي، الشياه، والصعيد...)** الدالة على بيئة مصرية ضاربة في الجذور، وثار على أوضاع الفلاح الذي استبدت به غائلة الآخر الجائر، ودعا إلى كسر القيود ونبذ المستغِل، وكانت هذه الأشياء بمثابة وسائط فنية استعملها الشاعر بوصفها المكافئ الدلالي لتجسيد أفكاره، وبناء رؤية تمتاح من الرصيد المحلي لبلاده، "وبإيجاز نستطيع أن نقول: إن البعدين الاجتماعي والسياسي للفرد المصري قد التحما عند الشاعر، وبلغا ذروة النضج، فكان على الذات أن تبدأ مرحلة أخرى بعد تأكدها واكتشافها في هذين البعدين اللذين كان قيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ تعبيرا عنهما؛ إذ بعدهما ذابت الذات في الجماعة، وأصبحت قضية الفلاح هي قضية المجتمع الكادح الذي قامت من أجله الثورة، قاضية على الإقطاع وعلى الرأسمالية والاستغلال"[٣٥]، ومن ثمَّ فإن الشاعر محمود حسن إسماعيل كان ينطلق من جمالية ثوريه، تقوم على مطالب العلو من القيم، وكرامة المصري البسيط، وإبراز المكانة النضالية، بوصفها دلالة تتوهج في الوعي باتجاه المعنى الأسمى لتحقيق المكاسب، لذلك كان إبداعه متأججا بشعوره الكليم، باعثا الحياة بثورية واضحة، في صور شعرية ذات جماليات فنية دالة، رغبة في التغيير، وأملا في انبعاث حياة جديدة، قائمة على االعدالة الاجتماعية التي كانت آنذاك . وما زالت . مطلبا لإعادة بناء الوعي، ولمحو كل ما هو عبثي.

الرؤية الإشراقية ولا محدودية العبارة

ما من رؤية هي أسمى مقاما وأعظم شأنا من الرؤية الإشراقية التي يكتسبها البعد الصوفي

فتتجلى مظاهرها في الاندماج الكلي مع الروحي، وفي برهة التجلي مع فيوضاتها، في انكفاء الذات وبحثها عن السر المستغلق في ذاتها، بوصفه معطًى جوهريا يحدِّد الرؤية الإشراقية. وقد كان الشاعر محمود حسن إسماعيل إشراقيا، ليس بميله الشفاف، وكتابته الروحانية وحسب، ولكن من حيث الأدوات المستعملة في أشعاره، ونقصد تحديدا الرمز في تعالقاته الجمالية، وصوره السحرية التي تأسر القلب، وتستولي على الوجدان، وهو بذلك يعد ضمن كوكبة الشعراء الرومانطقيين الذين استلهموا رموزهم من وحي اللامرئي في كثير من صورهم الشعرية.

ولا تختلف عذابات الرومانطقيين عن المتصوفة؛ لأن لغة التصوف مجازية نابعة من التجربة الوجدانية، تعكس عالمها الحسي بتوظيف اللغة من الأعماق إلى الآفاق، وفي ذلك يشترك متصوفة العالم من حيث الأحاسيس والمشاعر التي تؤسس لثقافة الوجدان واللاممكن في ذوقه الصوفي.

وللشاعر قدرة فائقة على ربط الصلة بين العبارات الدالة على الرفعة في توظيفها التوظيف المجازي، سواء من حيث البناء التركيبي أم من حيث الرؤيا الواعدة، وليس هناك ما يدعو إلى الغرابة في ذلك، مادام الشاعر يجنح في برزخ الرومانسية الصوفية، على نحو ما جاد به تصوره في قصيدة "حصاد القمر"

سيانِ في جفنه الإغفاء والسهر

نامت سنابله واستيقظ القمر

نعسان يحلم والأضواء ساهرة

قلب النسيم لها ولهان ينفطر

مال السنا جاثيًا يلقَى بمسمعه

همسا من الوحي لا يدرى له خبرُ

وأطرقتْ نخلة قامت بتلعته

كأنها زاهد في الله يفتكر[٣٦]

وقد عدّ عبد القادر القط[٣٧] هذه القصيدة من أكثر القصائد صلة بالتجربة الوجدانية كونها تقترب من

ماشرف السمو، بالنظر إلى ربطها علاقات الأشياء بالواقع، وإقامة علاقات جديدة حدسية بنورها العرفاني، كما في صورة النخلة التي وجد فيها الشاعر . والرومانسيون بوجه عام . من المعاني ما يلائم أحواله النفسية وميوله الفنية، بالإضافة إلى كونها رمزا للشموخ.

ولعل همّ الشعراء الأساس هو ذلك الانغماس السرِّي في ملامح الوجود وطيات الكون، حين يستقرئون علاماته. ومن ثمة، "يمكن القول بدقة إن الشعر خاصية خارقة . تَحوُّل مفاجئ تتخذه الكلمات تحت تأثير خاص . وليس في مقدورنا أن نحدد هذه الخاصية أكثر مما في مقدورنا أن نحدد حالة من الجمال"[٣٨].

إن رغبة الشاعر في اعتناق مبدأ التصوف، هي رغبة الوعد التي تطمح إلى مزج المعرفي بالتأملي، والذاتي بالإلهي في نظام متوحد مع الرؤية الإشراقية، محاولة لاختراق كل الممكنات؛ ولأجل ذلك كان الشعر صميميا وليس في وسع إيقاعاته إلا أن تكون جارفة كإيقاعات الشطح، والانخطاف، والتجلي، ولم تعد طبيعة الشعر، إذن، نابعة من الخارج كنظرية الإلهام مثلا، وإنما هي صوت من عميق النفس "أما من وجهة نظر الحياة التخييلية فإنه العقل الأسطوري. ونحن جميعا نعرف هذا العقل الأسطوري في أحلامنا جزئيا، وفي شكل مفكك، أما الشاعر فيعرفه بفاعلية نافذة واختيارية."[٣٩] غير أن مبدأ الاختيار هذا يصبح ضروريا لأجل اتساع البعد الإشاري. فتوظيف الرمز يُعد أداة لتطعيم الرؤية الشعرية؛ لأن الرمز في عباراته الصوفية ينمو في السياق الذي ابتكره الشاعر، ويولد في شاعرية سمو الرؤيا. وقد نتأمل ذلك في قول الشاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدة "**الله والنفس**":

تعاميتِ.. حتى ركبتِ الظلامَ

على هودجٍ من ضبابِ الغرورْ

جناحاهُ من شهواتِ الحياةِ

ومن يأسها في لقاء المصيرْ

هوى بكِ في قاع ليلٍ بهيمٍ

تدورينَ فيهِ بخطوِ الضريرْ ! [٤٠]

هناك في هذا المقطع مجموعة من التوازيات الدلالية تشكل الحضور المناقض للعلوي، وهذه التوازيات تجتمع حول معنى الظلامية والقتامة والعمى (ينظر جدول رقم ١)

لقد استعار الشاعر رمزية "**الضباب**" و"**الليل البهيم**" و"**الخطو الضرير**" ليعبر عن انحباس الروح داخل الجسد.

ويذهب الشاعر في نحيبه معتبا على نفسه الأمارة بالسوء التي قادته إلى كل دنوٍّ، وهو في صراعه الروحي المهذب، لا يستقر في مكان، ولا ينتهي إلا إلى حيرة البين بين:

وخلَّفْتِني في الفلاَ أستجيرْ

وأزمعتِ بينَ ربيعٍ وظلْ !![٤١]

لعلنا نتساءل عن أي نوع من الصور الاستعارية في هذين السطرين؟ غير أن الأمر يبدو واضحا حين نلمس في هذه الصور أن الشاعر متصل بجمالية إدراك القلب **المتعلق بكل الحقائق الطبيعية** فيما تُحدثه العلاقة التي تعقدها بين الربيع والظل، فالظل قد يرمز للفيء الذي يفيد تلطيف الجو الحار، إلا أنه في هذه الحالة يرمز إلى انعدام الضوء وتلاشى النور؛ مما يوحي بوجود تعارض بين دلالتي الربيع والظل.

وما زال في الناي سر يعذب الشاعر، وتأتي الصور تباعا؛ لأنها نزيف علْوي جياش، فيه من الرؤى، والحنين، والصدى، والأسى، والألم. والشاعر في هذه القصيدة (الله والناي) يقدم لوحات متموجة:

إلهي ومن أين أهفو إليه ؟

ودَربي لرؤياه ضيعتُه !

وفجَّرتُه في زماني، زمانا !

وتيهًا على التيهِ واصلتُه ..

وما كان إلا غِناءَ الظنون

وشجوًا من الحبِّ أقلقتُه

وأشعلتُ فيه صلاةَ الرَّباب

تغنِّي زماني.. وما ذُقتُه

تلاشيت في كلِّ دربٍ، فما

أُحسُّ بغير المدى، فُتُّهُ!

وأوغلتْ حتى سَقاني الطريقَ

ثمالاتٍ، سحرٍ... تصَوَّرْتُهُ..

شواني... وأبْقى رمادَ الضِّياءِ

وما زال جمرًا تَشَهَّيْتُهُ

تبَسَّم في نارهِ كلُّ شيءٍ

وتنهيدُ نايي كما جِئْتُهُ![٤٢]

يمكن النظر إلى هذه الصور من زاوية العلاقات التي يقدمها الشاعر بين الدلالات: (**عناء الظنون، صلاة الرباب، سقاني الطريق، ثمالات سحر، رماد الضياء، جمرا تشهيته، تبسم في ناره، تنهيد ناي...**)، وغالبا ما تكون هذه الدلالات نتيجة للالتحام الجذاب بين الخيال والتأمل.

فالخيال هو زاد الشاعر وأداته؛ لتفجير المعاني وإكسابها الحيوية والتدفق، واستعمال الصور الشعرية هو أهم هذه الأدوات، وقد كانت اللسانيات فتحا عظيما في المجال النقدي بحيث استطاعت تحرير النصوص من الشروحات والتفسيرات السطحية، واقترحت بدائل جذرية مهمة، قلبت المفاهيم، وأنتجت قراءات وتأويلات مختلفة، اهتمت بقوانين تشكيل الخطاب بوصفه علامة.

وفي شعر محمود حسن إسماعيل وَلَهٌ شاعري بالجمع بين المتباعدات والمتناقضات؛ إذ جاءت صوره طافحة بالعبارة في لا محدوديتها الدالة، بحيث إن ما ينشأ عن هذه العلاقات يكاد يلهب روح القارئ، ويثير مشاعره، من كثرة ما فيها من لغة متفجرة بدلالات تغمرك بالنشوة والغبطة، تتجاوز إلى حد بعيد لذة النص التي ينشدها رولان بارت " فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها، فإنه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله إلى (واقع شعري) لا تمثل العناصر المادية المحسوسة فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة "[٤٣]، وقد أنشأ الشاعر محمود حسن إسماعيل عالمه الشعري انطلاقا من رؤيته الشعرية التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز لا

تظهر دلالاتها إلا في علاقتها ببعضها في كيمياء شعرية تحركها الرؤية الإشراقية القابضة على جوهرية الباطن، كما في قوله:

أجرني يا ربِّ.. من كلِّ شيءٍ

يصدُّ طريقي إلى ومضتكْ..

من الليل...

... يسحق فيه الظلام

خطايَ الضريراتِ عن نظرتِك

من النور...

.... يفضحُ سرَّ الطريقِ

إذا جئتُ أشربُ من كرْمتك

من الفجر...

يَفْهَقُ فيه الضياء

فيُغرق دنيايَ في هالتكْ

من الخطو...

.... يوغل طيَّ الدُّروب

وينْسي اتجاهي إلى ساحتكْ

من الشَّدو...

... أعصره للجمال

وأنسابُ هيمانَ في نشوتكْ

من الحبِّ..

تصهرني نارُه

رمادًا شقيًّا على ضفَّتكْ

أجرني...

.. فما لي يَدٌ، في الذي

سقاني خُطَا التيهِ في طاعتكْ !! [٤٤]

إن هذه التداعيات فيها من تراسل الحواس ما ينبىء بانهيار الشاعر الوجداني فهو في حيرة مهلكة، وتمزق روحي شديد، وكأنه يعبّر عن بروج الرؤية الإشراقية، مستجيرا بالذات الإلهية لتعتقه من كل شيء خلّفه، ومن كل متناقضات الوجود، فإذا تأملنا

الصورة الأولى نجدها تنم عن فزع الذات من ظلمة الليل، وهي تمحق خطاه الضريرات، وتقوده إلى الضياع الحاصل من الابتعاد عن طاعة الحق، والحزن على "**طي الدروب**" وابتعاد الخاطر على: **(ومضتكْ، نظرتِك، كرْمتك، هالتكْ، ساحتكْ، نشوتكْ، ضفَّتكْ، طاعتكْ)**

فالليل هنا رمز للحجاب الذي يحول دون اتصال الذات بخالقها، وهي تنشد النورانية، أما الصورة الثانية فهو خوف الذات من افتضاح سر نورانيتها بسكون الطاعة في السير إلى الحق، وهي تشرِّع طريقها إلى الاستقرار في الاتصال برفع محاسن الصفات إلى كل ما هو أسمى في ذات الحق؛ لأن الشاعر يريد أن يحتفظ بالسر لنفسه، وهو القائل في موضع أخر:

ذريني وصمتي، وانفرادي، وغربتي

فإني لقيت السر في ظل وحدتي

ولا تسأليني عنه، فهو أمانةٌ

ينوء بها في الأرض قلبُ البريةِ[٤٥]

وإلى جانب ذلك، فإن الشاعر محمود حسن إسماعيل، بقصدية شديدة، يصر على مرتكزات الاستقبال لدى المتلقي والتي تبدو فيها الصورة مؤثرة تأثيرا واضحا على أفق تلقيه، ومن بين أبرز استراتيجيات ذلك التأثير ما يسميه علي عشري زايد مزج المتناقضات بقوله " لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور، عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما تجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به، مستمدا منه بعض خصائصه، ومضفيا إليه بعض سماته، تعبيرا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[٤٦]. وهو ما تطفح به قصيدة (الله والذات) حيث يجمع الشاعر بين (الليل والنور)، و(الطهر والإثم) و(النفس والعقل).

وفي لحظة شديدة العمق، عظيمة التوتر، يكشف الشاعر عن فشله في القبض على المضمر، وهو

يجمع بين شيئين متناقضين. زمن التية وزمن الطاعة، كما في قوله:

أجرني..

...فما لي يَدٌ، في الذي

سقاني خُطَا التيه في طاعَتِك !![٤٧]

وهذا البناء في الصورة الشعرية يكاد يكون سمة بادية في معظم شعر محمود حسن إسماعيل النابع من الرؤية الإشراقية؛ لأنه شاعر يتعامل مع كل ما هو منيف، ومتكامل الأوصاف في نقاط تماس مع الرؤيا الحالمة في كل ما هو أسمى؛ لأن الأسمى مطلب إنساني، قبل أن يكون مطلبا روحيا، أو أداتيا، وكل أسمى يعني في بنيته التركيبية الخاصة مقوما لتحديد قيمة الشيء في وجدان الإنسان، والحال هذه أن الأسمى بالنسبة إلى المتأمِّل حالة وجدانية مرتبطة بإمكان تحقيق الرغبة، على نحو ما ورد في قوله:

سبحان وهاب الظلام لمن يريد بصيص نور ![٤٨]

أليست هذه الصورة في وجهها الأسمى تعني تعظيم ذات الله فيمن يريد أن يرى الاهتداء ببصيص نوره، وأن يسعى إلى ما ينبغي يكون عليه، بالعودة إلى صفاء الفطرة، وعلى نحو ما تستوجبه القيم السامقة.

كذلك يأتي تقابل: **الظلام/النور** مثل تقابل: **التية/الطاعة،** تجسيدا لجمالية المفارقة التي يتخطى فيها النص حدود السطح الى بُنى الأعماق، حيث لا يتعاطى القارئ مع مثل هذه التقابلات إلا في مستوى عالٍ من الحدوس.

إن أسلوبية محمود حسن إسماعيل تقوم على تشكيل جديد للصور والرموز، تعتمد في ذلك النسج تراكيب لغوية بسيطة، غير أنها تتمتع بالعمق والجاذبية، من خلال اختياره للمفرادات، والصيغ المعبرة عن الحالة الشعرية التي وجد فيها الشاعر، وللحظة الجمالية التي استطاع أن يجسدها في جمالية الإشراق:

كلما قبلَ ضوْء الشمس زهرة

وانحَنَى الغصنُ لها ينقُل سرَّه

لاح لي وجهُك في كلِّ شعاع يَتَجَلَّى

يملأ الأيام عطرا وأناشيدا وظلا

ساقِيَ الإيمانِ من نورِكَ طُفْ بالكأس وامْلا

واسقني واشرَب.. ولا تحرِمْ من النور شفاهي

فأغنِّي... ربِّ سبحانكَ دومًا يا إلهي[٤٩]

يرمز الشاعر لحالة انكشاف السر بانقشاع حجب الظلمة، وذلك بتوظيف صور مأخوذة من الواقع الحسي، لكنه يعيد بناءها بوضعها في السياق الصوفي والرؤية الإشراقية، وبذلك تتحول هذه الصور إلى رموز منفصلة عن الحسي، ومندمجة في عالم التأمل الذي لا ينقل الحالة، وإنما يعايشها بما ينبغي أن تكون عليه.

وأن يصف الشاعر طموح الإنسان وصفا استشرافيا، يعني بذلك أن يحاول تحقيق رغبة الإنسان ضمن هذا الوجود، بحسب ما تمليه سنن الطبيعة، والقيم الفاضلة، وهو ما يعكسه الفن بوجه عام في جوهر رسالته.

لذلك، استطاع الشاعر بعبقريته الفذة القبض على لحظات إشراقية، حين سافر بنا بين الأخيلة والأطياف، لا حدود لرومانسية إيقاعاته وصوره واستعاراته، وقد أبحر في عالم اللغة الصوفية، وأنتج لنا فيضا من الابتهالات الإشراقية التي رسم فيها صورة الأمل المنشود بملكة الصدق، بما لا يمكن أن يسلك فيها القارئ العادي، وهي صورة تحتاج إلى تقبل من نوع خاص، تتجسد فيه أسارير محاسن الحياة، في نزعتها الإنسانية والروحية، وفي ذلك تكمن معاني شاعرية السمو؛ بما ينبغي أن تفصح عنه الصورة الشعرية في معناها الدلالي، وطبقا لما ينبغي أن تكون عليه إنسانية الإنسان. والشاعر نفسه يعترف بلا محدودية القول في القبض على المقول:

إلهي.. وما زال في النَّاي سِرٌّ

وشطٌّ من الوَحْي.... ما زُرْتُه

ولا شرِبْتُ حيرَتي منهُ لحنا

ولا أيّ يومٍ بها، جِئْتُه[٥٠]

فمثل هذه النصوص لا يمكن أن تقرأ بمعزل عن الشبكات الدلالية في تعاليها وتشكلها على مستوى البنية العميقة وتبقى مقاربة مثل هذه النصوص تعتمد على الحدوس والتفاعل النصي.

الرحلة الفوقية/شاعرية السمو

إن المضايفة التي حدثت بين الشعر والصوفية من حيث التجربة، جعلتهما يلتقيان في الرؤيا على مستوى الممارسة، وفي اللغة على مستوى التشفير. وقد ظهرت تجليات هذه المضايفة في الشعر العربي المعاصر لما يختزنه من طاقة خلاقة، ولغة شفافة، وإيقاع حر، وهو سرٌّ تجدده وانعتاقه، وسرّ تجليات لطائفه وإشاراته الدقيقة من العبارات والمضامين والبنيات السائدة، "ولو جاز لنا ان نؤرخ للشعر العربي بالمقاييس الفنية لحق لنا أن نميز بين نشأتين في الشعر العربي. فبقدر ما كانت النشأة الأولى (صناعية) تمثل مرحلة ثبات اللغة في نزعتها الوصفية التي تقوم على التصوير، والتشبيه، والتمثيل، كانت النشأة الثانية (صوفية) تمثل مرحلة تطويع، وتطوير، في طرائق التعبير، وابتكار قيم داخل العبارة، ووعي بمستويات الفصل والوصل بين اللغة ومحمولها، وتخليق لفظي، وصل الى مستويات الشطح اللغوي"[٥١]، هذا التخليق اللفظي هو نوع من النحت التعبيري للخروج بالكتابة من مستوياتها المألوفة القائمة على علاقات التشابه والمطابقة، إلى شكل من القول يعتمد على الجمع بين المتباعدات في صور إشراقية تستلهم المجهول، وتدرك المعلوم في الوقت ذاته.

وهكذا، فإن انفلات الخطاب الشعري الحديث من الأشكال التقليدية وجد له مسوغا في التجليات الصوفية. سواء من حيث الشكل الذي ظهر في اللغة، والمعجم، والشبكة الدلالية، والمعنى الخفي، أم من حيث المضمون الذي يكشف عن علاقات جوانية، محورها تعالي الذات وتماهيها مع برهة الأسمى، "أو رغبة الإنسان في أن يتعالى فوق حيوانيته، بل فوق مجمل اتضاعه بما في ذلك أساسه الجسماني الذي يعده أس محدوديته ونقصه"،[٥٢] وهو الأمر الذي فتح المجال واسعا أمام رغبة الشعر الحديث في تبني روح التعالي والعلو، وعلياء المجد، وكلها مصطلحات تتجمع في معنى

الوصل إلى التَّجِلَّة، والسناء، والعطاء المطلق الكشفي، فمحدودية المادي ولا نهائيته حركت طموح الذات في البحث عن بدائل وجدانية إبداعية سامقة.

وقد سبق أن احتفظت الذائقة التراثية، وتحديدا شعر المتنبي، بفيوضات من رحيق أصالة هذا النبع مما جادت به أشعاره كما في قوله:

أي محلٍّ أرتقي

أي عظيم أتّقي

وكل ما خلق اللـ

ـه وما لم يخلق

محتقَر في همتي

كشعرة في مفرقي

"وهل يملك النقد أن يجد تعليلا لعظمة هذه الأبيات أو لسعة انتشارها، سوى أنها تعبر عن نفس أبية متعالية، راغبة في الصعود إلى ذرى لا يمكن بلوغها قط".[٥٣]

إن مبدأ التصوف هو استكناه للمطلق واستشراف للمجهول، ولذلك فإن شاعرية العلو هي في صميم مكابدة الذات ومعاناتها في بلوغ هذا المطلق. ولطالما زخرت الإنسانية برمتها بهذا الوعي المتطلع إلى اللامرئي، والماورائي؛ إذ إن عذابات فاوست Faustus . مثلا . في أن يصبح إلهًا هي ما صنعت مسرحية غوتة Goethe العظيمة، وآلام كازانساكيس Nikos Kazantzakis يبددها شعوره بأننا نحن غير الخالدين، ننجح في إنجاز أشياء خالدة، وهي أحلام كل نفس أبية تريد الارتفاع بروحها الشاهقة.

ولكن ما هي مبادئ هذا العلو الروحي؟ وما هي مرتكزاته؟ وهل يصنع ذلك غير الفن العظيم؟

إن الشعر كما يقول هايدجر Martin Heidegger هو أكثر المشاغل براءة، وقد كان سباقا لاحتضان هذه الفاعلية، تجربة، وإيقاعا، ووعيا بمحدودية الواقع ولا نهائية الرمز.

ويعد الشاعر محمود حسن إسماعيل من أبرز الشعراء العرب تمسكا بهذا المبدأ، حتى لكأن التعالي الصوفي يعد أحد أهم المرجعيات الكونية

في ديوانه "**صوت من الله**". وهو شاعر مفتون بالرمز، مأخوذ بالسر "وافتتان الشاعر بالبحث عن السر. أفاد شعره كمًا ونوعًا. كما أنه جعل منه شعرا مستعصيا، يستعصي فهمه على القارئ النموذجي الذي صنعته الثقافة البلاغية"[٥٤]، بوصفها ثقافة نقدية تحاول أن تصل المعنى بدلالة مباشرة أساسها المشابهة، في حين أن الشعرية تطمح إلى اكتشاف الشبكات الدلالية، وإعادة بنائها وفقا لتفاعلية القارئ، ولذلك فإن قارئ محمود حسن إسماعيل "لا يهمه الوضوح؛ لأن لذة قراءته تقوم على اقتحام الغموض، كما لا يهمه أن يصل إلى المعنى النهائي؛ لأنه يؤمن أن الشعر الرؤيوي لا يقصد النهائي"[٥٥]، ذلك أن شاعرية محمود حسن إسماعيل تقوم على مبادئ علوية، تستجيب لرؤيا كونية منبثقة من أعماق الشاعر الوجدانية، وتماهي الذات مع مظاهر الطبيعة، وأشكالها، وأنغامها، وهو في ذلك أشبه بالنحات الذي يمضي معظم وقته في تأمل الكائنات والأشياء، دون أن يفكر في محاكاتها. إنه طاقة استثنائية تبحث في عالم البرزخ، والمطلق السامي، الفاصل بين الغيب والشهادة، بلغة بسيطة في ظاهرها، ضليعة في جوهرها، بيِّنة في بلاغتها. وفي مكانته الإبداعية ما يشفع لنتاجه أن يتربع على نفائس شعر النهضة في أدبنا العربي، كما في حصافة "**أغاني الكوخ**" وبصيرة "**قاب قوسين**" وفي صوفية " **صوت من الله**"، وغيرها من الدواوين التي دوت من وادي النيل، معلنة عن ولادة صوت شعري متميز ومتفرد، لغة، وأسلوبا، وشاعرية، وإحساسا، ونبضا، واحتراقًا، وشوقًا، وإيقاعا ممزوجا بطين الأرض وعبق السماء.

ففي ديوانه "**صوت من الله**" نكتشف جوًا من المفارقة الازدواجية: **(الله/الإنسان، الأرض/ السماء، الباطن/ الظاهر، النهائي/اللانهائي، المحدود/ اللامحدود...)** وغيرها من الثنائيات التي توحي بأسرار أنوار التجليات بلطائف إشاراتها الصوفية؛ مما يستدعي قراءة **ذوقية/تأويلية**، تستند إلى أدوات عرفانية رؤياوية كشفية؛ "لأن شاعريته ليست شاعرية اتباعية تجتر المضامين والأغراض، وتأسرها المعاني الشائعة واللغة المألوفة"[٥٦]، إنما هي شاعرية فياضة تستمد عناصرها من فلسفة

الجوهر بكل ما يعبر عن علو الصورة بحسب ما تتضمنه الشاعرية من الكمالات الفنية في كل سماتها الدالة على التفكير في الكينونة فيما يسعى إليه "مطلق الوجود على حد تعبير ياسبرز Karl Jaspers"[٥٧].

وإذا كان محمود حسن إسماعيل معنيا بالصفات المشتركة لمطلق الوجود في جوهره، بوصفه الباعث على الحيرة والدهشة بما يعمق لديه الإحساس بمشاغل العلو، فإنه بالمقابل . أيضا . مباليٌ بنور التجلي لمكاشفة حقائق الممكنات، في رؤاها المتسامية، وفي مثل هذه الحال، لا تكون رؤيا الشاعر المتسامية برحلتها الكشفية سوى مفتاحا منهجيا، لاستنتاج صدق البصيرة من خلال متعاليات اللغة الواصفة في شعره، طبقا للرؤيا الكشفية الخالدة، "وعلى هذا لا تكون اللغة كما يرى بعض الصوفية، عقبة أرضية تحول بيننا وبين إدراك العلو، بل على العكس من ذلك، تضعنا اللغة في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده، بعلوه ومحايثته، بانكشافه واحتجابه"[٥٨]، وفي ضوء ذلك لا أحد يتنكر لفعل الإبداع بتنوع وسائل أدائه . واللغة من أهمها . لتحقيق أثر هذا الفعل، وتنوع منجزات رؤاه، ونقل معناه بسبل متنوعة، بخاصة إذا استوجب توظيف لغة الواقع؛ لتوليد المشاعر عن طريق الإدراك الموضوعي، واكتشاف أن لا أفكار إلا في الأشيا، وأن الصورة الشعرية لا تكمن في نسخ التجربة، وإنما في إعادة خلق مثالي لها، وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك، إلى داخل الأشياء؛ أي قوة إدراك خاص وجمالية جديدة[٥٩]، وفي هذا السياق يمكننا تصور شاعرية محمود حسن إسماعيل من خلال الوظيفة التعبيرية والتأثيرية للغة، بوصفها تجليًا للوجود المطلق، وشاهدًا عليه. فديوان "**صوت من الله**" غني بالصور والدلالات والمعاني، من حيث كونه تشكيلا فنيا إبداعيا مختلفا، تتجلى فيه حوارية: **الله/الذات، والله/الطبيعة، والله/النفس**، وفي ذلك ما يشير إلى أن الشاعر مرتهن بصفاء الحال، وبالتعبير عن الجمال المثالي المطلق، وجليل في إدراكه معنى القيمة بكل ما يتجلى فيها من عمق الرؤيا، على أنها الحامل الذي لا محمول له سوى القيمة، بحسب تعبير يوسف سامي اليوسف.

وقد مزج الشاعر في ديوانه "**صوت من الله**" بين الوحدة والتعدد، وبين الفلسفة الوجودية والمعتقد الديني؛ مما يعني أننا أمام شكل شعري تتنوع فيه الرؤى، وتتسع فيه الدلالات؛ لأنه يستقي من رصيد حضاري إنساني في كليته؛ ولأنه يستجيب لنداء المطلق، وتجاوز للمعتاد إلى رصد القيمة المجازية باستعارات معبرة. وفي ذلك ما يشير إلى أن العلو إلى الكينونة لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية والوجدانية.[٦٠]

فلاحت لقلبي سفوح وضياء

وروض عرفناه منذ الأزل[٦١]

ومن الطبيعي أن يزداد ولع الشاعر بالمجازات؛ لأن التجربة الشعرية هي في أبسط تجلياتها مجاز، وانبعاث، وإعادة تكوين، معنى ذلك أن حد الكمال في صفاء حال الشاعر مرهون بتزكية النفس من أجل الوصول إلى مرتبة الكشف، ولم يجد سبيلا إلى ذلك غير اللغة بوصفها المؤسسة للحركة الدرامية في مثل هذه الحال، حيث اللغة ملاذ الشعراء الوحيد، "لا لكي يكرروا العالم ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكي يحرروه، ولكي يبقوه في حركيته الداخلية – فيما لا ينتهي"[٦٢]؛ وعليه فإن الكون الإشاري الذي يواجهه الشاعر محمود حسن إسماعيل هو أبجدية تجريدية، تستلهم حضورها الدائم من نشاط الوعي بالذات والطبيعية، والآخر، وصياغة كل ذلك في طابع شعري هو أشبه بالحلم، "وهذا ما يجعل قارئ شعر محمود حسن إسماعيل في حيرة؛ لأن الشاعر أحيانا يوحي بأنه (لقي السر) و أحيانا أخرى بأنه (قاب قوسين) منه. وفي مرات أخرى نجد شاعرنا مذهولا، مندهشا، لا يتحدث إلا عن دهشتة أمام الأسرار وتعددها[٦٣]". ولعلنا نجد الشاعر محمود حسن إسماعيل وقد استقى إلهاماته الشعرية من معين التجربة الصوفية معجمًا، وإيقاعا، ودلالة، ورؤيا، مستخدما لغة الإشارة في سمتها الدلالية المؤيدة بالعبارة الصوفية، قوامها الباطن، والخفي، والغامض، وليس الظاهر والواضح، وقد نجد تفسيرا لابتهاج الشاعر بهذه اللغة والاستئناس بعمقها الإشاري، فيما تشير إليه صوره الدالة على ذلك. ولا شك في أن الشاعر محمود حسن إسماعيل قد

نهل من معين التجربة الصوفية في مستوياتها الثلاث: الرؤيا/الكشف، الحدس/الذوق، اللغة/الشفرة، في مقابل النص/المبدع، النص/المتلقي، المبدع/اللغة، التي التمسها االشعر المختلف عن التجربة الصوفية.

فالمبدع المتصوف الذي يتخذ من الكون، والطبيعة، والعالم، رموزا يستدل بها على الكونية، لابد أن يتوسل إلى لغة سرية وسحرية تبعده عن العالم الظاهر، وتنأى به عن الوجود الخارجي، وتخلق له هالة إشراقية. فبفضل المتصوفة أصبح الشعر مرادفا للنبع الوجداني، الذي نقل نبض اللغة إلى كينونة الرؤيا.

ولعل جمالية هذه النقلة تكمن في تحول الخطاب إلى المعين الحدسي/الذوقي، سواء من حيث المضامين أو من حيث بنية الكلمة الشاعرية، بعد أن أصبح في وسع الشعر أن يتبنى مبادئ العمق، ويتخطى حدود السطح.

ولم تقف صلة الشعر بالتصوف في شعر محمود حسن إسماعيل عند مستوى معين، ولعل أسمى دلالات ذلك الارتباط، تتجلى في تلبس الحالة الوجدانية، واستهواء عالم الأعماق، والرحلة في مكامن المجهول، ومغاليق السر، كما في قصيدة (موسيقا من الزمان) بعنوانها الفرعي "**طوَّاف**":

ألفان وعشرة الآف

وأنا طواف ..

.. في البحر الغارق في الأسْداف

روحي مجداف

قلبي مجداف

يجتاز جنون الريح، ويَنفذ في الألفاف

ويحيل اللجّ طريقًا للأعراف

و يلاقي الجوهر في الأعماق...فلا أغوار ولا أصداف

وحقيقة هذا الكون تلوح... فلا أسرار، ولا ألطاف

المركب طاف[٦٤]

ففي هذا المقطع نتأمل روح الشاعر في أسفاره، وهو في ذلك أشبه بأسفار الملاحين، يواجهون ضراوة الموج ولجج البِحار ليلا ونهارًا، لا

يستسلمون ولا يتراجعون، متعتهم الوحيدة هي المزيد من المكابدة والصمود. ولعله الشعور ذاته الذي ميز الحالة الوجدانية للشاعر محمود حسن إسماعيل، غير أن الفرق هو في المكابدة الروحية والوجدانية التي لا تبتعد "عن مفهوم الأسفار الروحية عند المتصوفة. فهم أصحاب عزائم، ومجاهدات، يرحلون في الظلمة بحثا عن النور، لايثنيهم شئ عن مواصلة الرحلة. هِمَّة الشاعر كهِمَّتهم أن يدرك الحقيقة، حقيقة الكون التي تهيئ الباحث إلى رحلة جديدة طريقها الكون والغيب" [٦٥]

يمثل المعجم المصوفي نسبة أكبر في النسيج اللفظي لشعر محمود حسن إسماعيل، وبخاصة في قصيدة "الله والناي". ولعل طغيان هذه المعاني الصوفية في هذا المعجم له ما يفسره على مستوى الدلالة الكشفية، بوصفها مفتاحا تأويليا، اعتقادًا منا أن العبارة في شعر محمود حسن إسماعيل . كما هو الشأن بالنسبة إلى أي شاعر متصوف . تخلق فرادتها، من بين نظائرها في المعجم الصوفي، بوصفها تعكس هواجس تجربته الصوفية؛ لأن نزوع الشاعر إلى هذا الميل يحقق فيه الرغبة بالسكينة في عالمه الأنطولوجي، حيث عالم الوجود المطلق، ومفتاح سر القدر، ونعت يحيط بنورية وجدانه، بلغة خاصة تميل إلى استعارات، تحكمها العبارات الصوفية، وتبحث في إمكانية مجازات دلالة مركزية الكون؛ أي من خلال ما يراه لهذا الكون من رؤى استشرافية يحلم بها[٦٦]، وهو ما نلمسه في تجربة محمود حسن إسماعيل التي اتخذت منعطفا جماليا يمتاح من الرؤى الصوفية وجوانية لحظة الصورة الإشراقية. وبحسب جلال الدين الرومي فإن "**الأشياء الخفية تجعلها أضدادها مرئية**" بين لحظة الوجود الفعلي، في مقابل لحظة الوجود المطلق، انطلاقا من مفارقة المتضادات في الحياة، بين الواقع المعمول والواقع المأمول؛ وفي مثل هذه التقابلات، يكمن حقل المعجم الصوفي؛ ما يجعل الرؤيا تستنطق نبض العبارة الصوفية؛ كي تصبح لها دلالات بعيدة لا يستوعبها الظاهر، ولا يفسرها الواقع، بقدر ما يكسبها الوعي في تجلياته المدركة بالوجدان، رغبة في إظهار الممكن، والغامض، واللامرئي، والخفي، ويمكن قراءة ملامح هذا

الاشتغال في قصيدة "الله والناي" التي يقول فيها الشاعر:

إلهي!... وما زال في الناي سر

وشط من الوحي....ما زرته

ولا شَرِبَتْ حيرتي منه لحنا

ولا أيّ يوم بها، جئته.....

عميق، كحلم الرُّؤى في خيالٍ

على غفوةِ الروحِ كفَّنْته

توارى، وأسبل أنغامه...

على وتر، كنتُ قطعتُه

وأحرقت فيه ربيعَ الحياة

ومن غفوة القلبِ ودَّعته[٦٧]

فالشعلة **المتأججة** في هذه القصيدة هي (السرّ)، مقام السّر، في حمله **المعنى المخفي عن الإدراك** الذي عذب وجدان الشاعر؛ لأنه سر روحاني إلهي، وليس سرًا عاديًا، والأسرار عند الشعراء، كما عند المتصوفة، أحوال تتملك أحاسيسهم ومشاعرهم، وتستولي على عواطفهم، وفي ضوء ذلك تضلَّع محمود حسن إسماعيل في مشاغل الكون وأسراره، ولعل من أعظمها سر (الناي) رمز الروح، وسر الخالق. فالإنسان شبيه بالناي يرغب في الاتصال من غير أن تحول دونه العقبات، يقول جلال الدين الرومي: "استمع إلى صوت الناي كيف يبث آلام الحنين يقول: مذ قطعت من الغاب وأنا أحن إلى أصلي"، فحنين الناي إلى الغاب هو نفسه حنين الروح إلى الله، كلاهما اقتطع من أصله ويرغب في العودة إلى منبع نور التجلي. ونجد شاعرنا في هذه القصيدة يعايش تجربة الحنين من خلال التذكر:

وذكراه في كل ما اشتهي

وفي كل شيء تعشَّقته...

أراه على الزهر، لكنني

إذا صافح العطرَ غافلتُه

أراه على النهر، لكنني

إذا عانق الموج غادرته

أراه على الدوح، لكنني

إذا مايل الغصن زايلته..

أراه على الأفق شيئا أضاء

ومن نَعْسين ناري توهَّمتُه..

أراه على الريحِ، صوتَ الحنين،

تجسَّد حتى تأملته،

وأودعته في جِناز الغروب

لقاء مع الغيب واعدته !

أراه بذاتي في كل همسٍ

وفي كل طيف تخيَّلته[٦٨]

فالأشياء المتجلية في الطبيعة هي انعكاس لعالم المثل بحسب أفلاطون، ورغبة الإنسان في الكمال تدفعه إلى التطلع إلى العالم المثالي، والتمرد على العالم الواقعي، وهو ما جسدته تجربة الشاعر محمود حسن إسماعيل من خلال تجليات شاعرية العلو بوصفها المدخل إلى فهم عالمه العرفاني.

إن قراءة المعجم الصوفي لهذه القصيدة لابد أن يقودنا إلى قصة آدم عليه السلام، ومفهوم الانفصال على العلوي (الجنة)، بوصفها مقاما علويا كاملا غير منقوص، وابتعاد الروح عن المرجع هو الأنين نفسه الذي يصدر عن الناي مذ قطع من الغاب وهو يحن إلى أصله. ففي عنوان القصيدة "الله والناي" توافق رمزي بين دلالة الغياب لكمال الروح وحنينها إلى المرجع، وبين دلالة الفقدان لرمزية الناي والحنين إلى الأصل. وبالنتيجة فإن افتراض وجود توافق رمزي بين دلالة الناي، وهي دلالة موجودة في النص بوصفها علامة مجسدة، وبين دلالة آدم في علاماتها المضمرة، يكشف عن قصدية الشاعر في مقاربة الدلالة الصوفية للحالتين من خلال هذه الخطاطة (ينظر جدول رقم ٢)

ثنائية النوراني/ السوداوي

يعد الشاعر محمود حسن إسماعيل من الشعراء الذين تغلب عليهم فَوْرَة التعلق بلوعة القلب، التي يطلق عليها المتصوفة "**إرادة التمني**" أو أرادة الرغبة في الوصول إلى الحق، بحسه الصوفي،

ووجدان العلياء الذي تتجسد فيه فيوضات الجمالي الروحي بالعالم، والكون، والطبيعة، والوجود، وهو . إلى جانب ذلك . شاعر يقدس الحرية ويرفض الرق، والذل، والعبودية، وديوانه "**أغاني الكوخ**" موقف عن رؤيته الفلسفية إزاء التعالي البشري الوضيع. ولعل موطن السحر في أشعاره هو ارتباطه الوثيق بالعالم النوراني، والرغبة في الاتصال بالذات العليا، ومن ثمَّ "يعد محمود حسن إسماعيل أحد أبرز من استهواهم الجانب الصوفي والديني في الشعر من بين شعراء عصره، حتى لخيل للقارئ في بعض الأحيان أن الشعر يتحول إلى مناجاة، بل يتحول الشاعر نفسه حينما يتحدث عن الله سبحانه وتعالى إلى روح شفاف يقطر الحب والصدق من مداد حروفه"[٦٩]، وعلى الصعيد ذاته فإن اشتياق الشاعر وتلاشيه في المطلق، أو العلو، جعله يصل إلى درجة المناجاة بالفعل في قصيدته **الله والذات:**

وقفت طويلا على سُدَّتِكَ

أنادي ربي النور في سِدرتك

أنادي . وأجأر في حومةٍ

من الصمت... تهدر في حضرتك..

وأشق ذاتين: ذاتًا تنوح

وأخرى تسبح من خِشيتك

وكلتاهما من رياح الضمير

صدىً ذائب في صدى موجتك...

تصيحان من ذكرٍ، ولا

صلاة تؤوب في خيمتك[٧٠]

إن اشتغال الخطاب الصوفي على الثنائيات: **(الاتصال/الانفصام)، (النوراني/الظلماني)، (المرئي/اللا مرئي)** وغيرها من الثنائيات من شأنه أن يخلق نوعا من الاستقبال المختلف لدى المتلقين لهذه اللغة بفيوضاتها، وكثافتها، وترميزها. وهو ما يستدعي ولادة القارئ المختلف الذي يعد بمثابة السالك في طلاسم وأسرار الكتابة الصوفية، وقد انخرط الشعر العربي في التجربة الصوفية دلالة ورؤيا، ومن نتائج ذلك التخليق اللفظي، والبناء اللغوي المغاير، والمعنى اللانهائي المفتوح على أكثر من تفسير أو تأويل "هذا القارئ أمام هذا

العالم الشعري المشحون، لا يمكن أن يصل إلى حقيقة شعر محمود حسن إسماعيل إلا إذا اكتشف حلول الشاعر في شعره"[٧١]، ونحن بمحاذاة هذا الشعر لا نملك إلا استكناه عمقه الدلالي واتساعه الإشاري، بخاصة في ديوانه "**صوت من الله**" الذي استوطن فيه الشاعر ذاته، بحثا عن سر **(النفس/الله، الطبيعة/الذات، الطريق/ الوقفة، الظاهر/الباطن، المطلق/المقيد...)**، "وهكذا لكل نص ثنائية تقابلية تتأرجح بين مستويين: المرئي واللامرئي، وليست الكلمات بحد ذاتها هي ما يكوّن النص، أو ما يعطيه هويته، بل هي الشحنة الانفعالية . الفكرية. وما يهمّ في دراسة النص هو هذه الشحنة"[٧٢]، والشحنة التي يتحدث عنها أدونيس هي الشعلة التي تلهب شعر محمود حسن إسماعيل، وتسمو به إلى وجدان العلياء، وتحرك مفاصل النص، وتنسج هويته المشبعة بالتأملات والروحانيات.

وليس أدل على ذلك من روائع كتابات المتصوفة، أو من سار في فلكهم من الشعراء المعاصرين . أمثال محمود حسن إسماعيل . الذين يسبحون في دلالاتهم داخل اللغة، ومن خلال ابتداع العبارة الموحية ببهاء الإشارة التي تستهوي رغائب المتلقي؛ بالنظر إلى ما نجده من انزياح displacement وتكاثفcondensation بعمق دلالاتها وفيض معانيها، من منظور أن الرؤيا الشعرية جاءت لتصوير حس الفجيعة والمحتوى المأساوي لجدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون، وتعبيرا عن صرخة القلب، وأنَّة الروح، في مواجهة المشكلات المصيرية، والقلق الوجودي في ثنائية تقابلية تتأرجح بين الطموح والانكسار[٧٣]؛ أملا في الخلاص، وبحًثا عن المعادل الوجداني لكيانه المفعم بالعلو والامتلاء بما يلوح في إشراق الرؤيا المتعالية بعلو أنوار التجلي، والحال هنا، أن محمود حسن إسماعيل يعدُّ شاعرًا رومانسيا حالما، وليس انطباعيا متكلفا، وهو . أيضا . شاعر متعالي الهمة مع أنوار التوحيد، يمتلك كل مقومات البعد الصوفي على الصعيد الرؤيوي، والدلالي، والمعجمي، والإيقاعي، رغبة في التعالي عن كل ما هو حسي/مادي إلى كل ماهو حدسي/روحي للسمو بإنسانيته الرفيعة، وما بين الظاهر الحسي والباطن

والحدسي يكتنه الشاعر عالم الرؤيا الكشفية المتعالية، على الأقل لوسم إنسانية الإنسان، للامتثال بمقام التجليات، والتضرع إلى معانقة الكلي في سر المتعاليات، لذلك نجده يستلطف الذات الظمأى بالذات العليا، كما في قوله:

إلهي ... ومن أين أهفو إليه

ودربي لرؤياه ضيعته

وأوغلت حتى سقاني الطريقَ

ثمالاتٍ، سحرٍ... تصورته...

وسبَّحت لما أطل الضياء

ودكَّ الظلام الذي عشتُه!..[٧٤]

تجعلك صور الشاعر محمود حسن إسماعيل تعايش الحالة الصوفية، حين ينقلك إلى معارجها في أجواء ابتهالية روحانية "وهو في وقفته أمام نفسه ينشد السر المستغلق في النفس، ويتوسل بالأنوار الإلهية، راجيا أن تنقذه من حيرته أمام سر النفس"[٧٥]:

وقالت أجرني.. فقلتُ اخْسَئي

ممن غير ربِّ السماء المُجير؟

فألقيتُ عمري بأعتابه

وناديتُ حتى تلاشى الأمل

وأمومأتُ شوقًا لعلِّي أراكِ!

لعلّيَ أرى شافعا من لقاكِ !

لعلِّي بقبضة نور يداكِ

تضيء السبيل ! فصَدَّتْ سماكِ،

وخلَّفْتِني في الفلا أستجير

وأزمعتِ بين ربيع وظل[٧٦]

هذا هو عالم السكينة في الأسمى الذي دعاه إلى الترفع عما تحققه البصيرة، وتعويضها بتسامي الروح، بعد أن أردفت خطاياه إلى ليل بهيم، وخطو ضرير، وتأبى هذه النفس إلا أن تستبدل التسامي بالضِّعة في حوارية جدلية شاعرية تطفح بالمكابرة، وترغب في تجاوز السفلي نحوى وجدان العلياء:

تنكرتِ فيَ... وصوَّرتنِي

لوجه الحياة كما تشتهين

ففي الروض كنتُ نديم الربى

وأنت التي بالشذى تسكرين

تقولين: هذا ربيعُ الجمال

فأظمأ...وأنتِ التي تشربين

وأسري بدرب الحياة العميق

فأرنو وأنتِ التي تعبُرين

أنادي...وللسِّر يمضي صداك

وأشدو...وبالسحر يحظى غناك

وأشقى وما كان إلا شقاك

وأدعو....وما كان إلا دعاك[٧٧]

تظهر هذه الصور أن النفس هنا هي موطن الشجن، وأن الإنسان يشقى بشقائها، ويسعد بسعادتها، وهي التي تأخذ به إلى قاع الظلمة، أو تعرج به إلى سموات النور، وفي وسط هذا التمزق الروحي يعلن الشاعر الثورة على السفلي، والرغبة الجامحة في العلوي، وذلك عن طريق مجاهدة النفس:

دخلتِ بيَ ألحانَ في مَرَّةٍ

وكان اتجاهي إلى المعبد

وكانت صلاتي قبلَ الصلاة

مزاميرَ عُلويَّةَ المَوْردِ[٧٨]

لكن سر النفس ما يزال غامضا وعميقا، فهي التي تعصي وتذعن، وتشقى وتسعد، وتنأى وتقترب، وفي ذلك تكمن مفارقة الغربة والحنين، والشوق واللهفة، والرغبة في الاتصال والإحجام عن الضياع، وهو ما يُبين أن حال الشاعر موزع بين صورتين متقابلتين: آنية وإشراقية، ماثلة ومثالية، إعراضية وتطلعية، ضمن مفارقة ما يمليه عليه النظر في الواقع المعمول، والإمعان في المترقَب المأمول، حينذاك ألقى الشاعر بعمره على أعتابه، أملا في النجاة والخلاص إلى مبلغه في المرام:

فألقيت عمري بأعتابه

وناديتُ حتى تلاشى الأمل

وأومأت شوقا لعلي أراكِ !..

لعلي أرى شافعًا من لقاكِ !..

لعلي بقبضةِ نورِ يداكِ

تضيء السبيل!.. فصدَّتْ سماكِ،

... وخلَّفتني في الفلا أستجيرْ

وأزمعتِ بين ربيعٍ وظلْ [٧٩]

ولكن الشاعر محمود حسن إسماعيل، هذا الملاح المسافر في أعماق النفس، تجلت له مباهج الهيئات النورانية، بعد فناء الأفعال التأثيرية **(حتى تلاشى الأمل)**، حينها **(وأوْمَأت شوقا لعليَ أراك)** فتبددت لجَّة الظلام، حين لاحت في الأفق القيمة الجوهرية للحقيقة الأسمى في التعلق بالحب الإلهي: وارتواء النفس بالعلو إلى شعاع التجلي في التوحد.

لاح لي وجهك في كلِّ شعاعٍ يتجلَّى

ساقي الإيمانِ من نورِكَ طُفْ بالكأس واملأ

واسقني واشرب..ولا تحرِم من النور شفاهي

فأغني.. ربِّ سبحانَكَ دومًا يا إلهي

كلما أشرق بالإيمان صدري

وهَفتْ أشواقه الكبرى ثغري

ثَمِلتْ روحي من الحب ولاذتْ عند بابك

ورنا قلبي فشاهدتُ السنا خلفَ حجابك[٨٠]

وللشعراء والمتصوفة الكبار أحوال سامية تجسدت في الأعمال الخالدة، والمواقف والمخاطبات، لتوصيل مقاصدهم، ويعد أسلوب التشكيل التحاوري قيمة أسلوبية وحجاجية في الآن ذاته، ويشترط في الشكل التحاوري بلوغ درجة من التفاعل، وتفاوت المواقف، وفق استراتيجية التواصل الخطابي بقصد التأثير. وإذا جاز لنا استعارة هذه القاعدة يمكننا الوقوف أمام القصيدة "الله.. والذات/ وقفة على الأعتاب" لنشير إلى أنها تطفح بشاعرية وجدانية، هي أقرب منها إلى المناجاة من المحاورة. غير أنها تحقق ثنائية (المخاطِب/المخاطَب). **(الله/الذات)**

أجِرْنيَ يا ربّ.. من كل شيء

بصد طريقي إلى ومضتك..

ويسترسل الشاعر بسرد طلب الحماية في صور شعرية وجدانية تبحث عن الخلاص، أملا في التماس الهداية إلى سواء السبيل، وفي هذا ما يفيد أنه يتوق إلى العلو ممن لا يعلى عليه، رغبة في تجاوز ذاته باتجاه ذروة كماله، وكأن لسان حاله يتشفع بـ ﴿قُلْ إِنِّي لَن يُجِيرَنِي مِنَ اللَّهِ أَحَدٌ وَلَنْ أَجِدَ مِن دُونِهِ مُلْتَحَدًا﴾[٨١]، ويمكن أن نجتزئ هذه

الثنائيات الدالة من صوره الشعرية المكتنزة بصورها الروحية، في قوله:

أجرني يا ربِّ .. من كل شيء

يصدّ طريقي إلى ومضتك

من الليل..

... يسحق فيه الظلام

خُطايَ الضريراتِ عن نظرتك..

من النور...

...يفضح سرّ الطريق

إذا جئت أشرب من كَرْمتك..

من الفجر...

... يفهق فيه الضياء

فيغرق دنياي في هالتك...

من الخطو...

...يوغل طيَّ الدروب

وينسى اتجاهي إلى ساحتك...

من الشدو...

...أعصره للجمال

وأنسابُ هيمانَ في نشوتك...

من الحب...

تصهرني ناره،

رمادا شقيًّا على ضفتك...

من القلق السابح المستطير

على زورق ذاب في لُجَّتكْ...

من الطهر...

يغرف مني العبير

عذابًا يضوعُ لدى جنتكْ...

من الإثم طيرٌ شجيّ المثاب

يغني، ويندس في رحمتك...

من النفس...

...تورق عند الدعاء

ويقطفها العقل من ساحتك...

من العقل...

...يحمل نعش الضمير

ويهربُ خزيان من سكتك...

من الناس...

... ما أنا فيهم سوى

رؤى عابدٍ، ضلَّ في آيتك

أجرني... فمازلت في كل شيء

صدًى كبَّلتْه رؤى لمحبتك..[٨٢]

(ينظر جدول رقم ٣)

فالشاعر يقف طويلا أمام شفاعة الله، مناديا ومتوسلا، وَجِلا ومستجيرا بالذات الإلهية. وفي هذه الحالة الولهانية . القريبة من الهيمان . يتخذ تشاكل الثنائيات الدالة في معادلة الملفوظات الواصفة، مع التشاكل الدلالي، ومع تشاكل الإضمار بالمكاشفة الصوفية، قرب المستجير بذات الحق، حينها ترجع السعادة إلى هذا القرب؛ لأن قرب العبد من الحق أعمّه الإيمان،

وأتمّه الإحسان، وأوفاه التقرب إلى العلو في ذاته تعالى. وما معادلة مقابلة الجوهر النوراني بغيهب الظلمة إلا بمثابة تمَلّك نور التجلى المتعالي، في مقابل ظلمة التعلق بالأدنى؛ لأن الظلمة إزاء هذا النور هو انفتاح البعد على القرب، وهذا محال، لذلك قال الشاعر:

أجرني يا ربِّ .. من كل شيء

يصدّ طريقي إلى ومضتك

في صورة انعطاف روحاني يتضاعف فيه خوف الذات (غير مطمئنة) من كل شيء، كل ما خلق الله **(الليل، والفجر، والنور، والشدو، والخطو، والطهر، والإثم، والنفس، والعقل...)**؛ أي كل ما يشيد اعتقاد الإنسان بوجوده وإيمانه به. ولكي يظل هذا الاعتقاد سليما وفطريا فإن البحث في أسرار النفس لابد أن تستمد سطوتها من مطلق الذات الإلهية؛ لأنها مصدر (الخير والشر) و(القوة والضعف) و(الحياة والموت):

من الليل..

... يسحق فيه الظلام

خُطايَ الضريراتِ عن نظرتك..

من النور...

...يفضح سرّ الطريق

إذا جئت أشرب من كَرْمتك..[٨٣]

وفي آخر القصيدة ألفينا الشاعر وقد أغرم بالملاذ إلى الله، حين يتحول بين حضرة وغيبة إلى ولهان، يصرخ من حيرته، فارًا من فراغ وجوده، باحثا عن الخلاص الرباني في الأسمى:

أجرني.. .. فما لي يَدٌ، في الذي

سقاني خُطَا التَّيه في طاعَتِكْ!!..[٨٤]

إن التجربة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل . بخاصة في ديوانه "**صوت من الله**" . هي تجربة روحية، تنحو باتجاه العلوي، وتنمو جوهريا بفعل

قوة الأعماق المتطلعة إلى النوراني والإشراقي، وغيرها من دلالات التأمل المشبع بالقيم الروحية، وتمتزج وجدانيا بالوعي الصوفي المنفتح على الأسمى والأنقى، وتتبع من استشراف الممكن واللامرئي والخفي.

وفي . مثل . هذه الصور تمتنع الكلمة عن التأويل، المفضي إلى المعنى المجازي، وتلوذ بالدلالة داخل العبارة الصوفية، لكونها إحالة إلى الغوث بالعناية الإلهية. والشاعر، هنا، يحاول الاقتراب من ذات الحق، ويسأل التجاوز عن ذنبه، بمناجاته الخفية في شمس نوره، بعد أن رأى في خطيئة الإنسان أنها تجاوزت حد الإعسار كالطود العظيم. وما توظيف الشاعر صورة التعالي بالتجلي إلا لكونها تدل على طلب الشفاعة بالاستعمال الكشفي للعبارة المنزاحة إلى الكتابة الوجدانية بالتلميح، والإضمار، والإشارة، نتيجية شعوره باستعظام أمره. فصورة "**أجرني**" وضعت هنا للدعاء بغرض طلب العفو الأجلّ عن الذنب الأذلّ، وكأن الشاعر هنا يبحث عن الموئل الأعلى لإذاقة طعم العفو، ومن هذا المنظور يمكن عدّ الكلمة في التجربة الصوفية أنها تنتج سياقها من تجربة الشاعر الوجدانية المرتبطة بالعالم الروحي/الأسمى.

الجداول :

(جدول رقم ١)

التوازيات الدلالية		
الملفوظ الوصفي	**التوازي الدلالي**	**التوازي المضمر بالمكاشفة الصوفية**
الظلام	**انسداد الطريق**	**انعدام الاتصال القلبي / الفاصل بين الغيب والشهادة**
ضباب الغرور	**السقوط**	**عدم صدق القصد في سلوك الطريق، وسقوط جميع الاعتبارات**
شهوات الحياة	**الانحدار**	**الكشف عن الحقيقة الذاتية من هذا الوجود**
ليل بهيم	**العمى الروحي**	**العمى والحيرة، للإدراكات الكشفية في كنه الذات،**
خطو ضرير	**العمى الرؤيوي**	**انقطاع النفس عن رؤية وقوع شيء بإرادة غير الله**

(جدول رقم ٢)

(جدول رقم ٣)

تشاكل الثنائيات الدالة	تشاكل العبارة الصوفية	
الملفوظ الوصفي	التشاكل الدلالي	الإضمار بالمكاشفة الصوفية
الليل	الظلام	الغيب المجهول
النور	الطريق	الظاهر الذي به كل الظهور/ الوارد الإلهي فيما يستر المطلوب

الفجر	الضياء	مبدأ الوجود والإدراك
الخطو	الدروب	الاستقامة مع الدروب لكمال التقوى
الشدو	الجمال	التروُّح بنور جمال الجلال
الحب	ناره	جمر من نار المحبة في القلب للوصول إلى الحقيقة
القلق	المستطير	تجنب جذب القلب إلى الجهة السفلية، مأوى الشر
الطهر	العذاب	تطهير القلب بالتوبة الصادقة العناية بالعلاقة بين الروح والجسد
الإثم	الرحمة	تطهير القلب من الآثام والأدناس حتى تشرق عليه أنوار إيناس المغفرة
النفس	القعل	تهذيب النفس، أي مجاهدة النفس من خلال الأعمال
العقل	الضمير	العقل الساري في الوجود/ القسطاس المستقيم بين كفتي الحق والباطن
الناس	العابد	العناية بنمو الذات وتطورها حتى تبلغ مرحلة الكشف/ نمو الذات وبلوغ مرحلة الكشف

الهوامش

[i] يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار . مساهمة في نظرية الشعر . دار كنعان، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٣.

[٢] محمود حسن إسماعيل، شجرة الحرية، الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، مج٢، ص ١٦١.

[٣] السلام الذي أعزف، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٩٥، ٩٦.

[٤] المصدر نفسه، ص٩٥/٩٦.

[٥] المصدر نفسه، ص ٩٥/٩٦.

[٦] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، في شعر أديب كمال الدين، دار ضفاف، بيروت، ٢٠١٦، ص ٦٤.

[٧] محمود حسن إسماعيل، السلام الذي أعزف، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ١٠٠.

[٨] عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣/١٩٧٣، ص٢٤٧.

[٩] محمود حسن إسماعيل، الأعمال اكاملة، مج ٣، ص١٣٤.

[١٠] أحمد زلط: دراسات نقدية في الادب المعاصر، دار الوفاء/ الاسكندرية، ط٣/١٩٩٩ ص١٠٠.

[١١] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ١٣٥.

[١٢] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص٦٤.

[١٣] ينظر، عبد المجيد زراقط، النص الأدبي ومعرفته، دائرة منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، ٢٠٠٨، ص٥٢.

[١٤] محمود حسن إسماعيل، المجموعة الكاملة، مج٣، ص٧١.

[١٥]ينظر، يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٠، ص١٣٩.

[١٦] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص٢٥،٢٦.

[١٧] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص٢٢،٢٣.

[١٨] عناد غزوات: التحليل النقدي والجمالي للأدب، المملكة الأردنية، دار دجلة، ط١/٢٠١١ ص٧١/٧٢.

[١٩] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص٧٥،٧٦.

[٢٠] إياد عمر عبد الله عيسى، النزعة الإنسانية في تجربة محمود حسن إسماعيل الشعرية، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، القدس، فلسطين، ٢٠١١، ص ٠٣

[٢١] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٩،٢٠.

[٢٢] ينظر، إياد عمر عبد الله عيسى، النزعة الانسانية، ص٠٣.

[٢٣] يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، مصدر السابق، ص٢٤٨.

[٢٤] محمود حسن إسماعيل، المجموعة الكاملة، مج١، ص٨٥

[٢٥] محمود حسن إسماعيل، المجموعة الكاملة، مج١، ص٨٧.

[٢٦] محمود حسن إسماعيل، المجموعة الكاملة، مج ١، ص ٧١.

[٢٧] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج١، ص٥٨.

[٢٨] نفسه، ص ٣٣٣.

[٢٩] نفسه، ص ٣٣٣، ٣٣٤.

[٣٠] يقصد، الفلاح المحروم.

[٣١] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج١، ص ٩٤.

[٣٢] مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الأسكندرية، ص٢٩.

[٣٣] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٤٩.

[*] شاعر فرعوني قديم.

[٣٤] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ١، ص٢٢.

[٣٥] مصطفى السعدني، مرجع سابق، ص٢٩/٣٠.

[٣٦] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٥٩٨.

[٣٧] ينظر، عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، ١٩٧٨، ص٤٨٣.

[٣٨] هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر عيسى علي العاكوب، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ٤٠.

[٣٩]– المرجع السابق، ص ١١٥.

[٤٠]– محمود حسن اسماعيل، ديوان صوت من الله، دار الشروق ط١/١٩٨٠ ص ٤٢.

[٤١] نفسه، ص ٤٦.

[٤٢] المصدر السابق، ص ١٩.

[٤٣] ينظر، علي عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط ٥، ٢٠٠٣، ص ٧٥.

[٤٤] محمود حسن إسماعيل، ديوان صوت من الله ص ٣١ – ٣٣.

[٤٥] محمود حسن إسماعيل، المجموعة الكاملة، مج ١، ص ٥٦٤.

[٤٦] علي عشري زايد، مرجع سابق، ص ٨٠.

[٤٧] ، محمود حسن إسماعيل، ديوان صوت من الله، ص ٣٣.

[٤٨] المصدر نفسه، ص١٢.

[٤٩] محمود حسن إسماعيل، ديوان صوت من الله، ص ٨٩.

[٥٠] المصدر السابق، ص ١٦.

[٥١] محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١/٢٠٠٠ ص ٥٠.

[٥٢] يوسف سامي اليوسف، مالشعر العظيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص ٤٧ /١٩٨١

[٥٣] المرجع نفسه ص ٤٩

[٥٤] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء ط١، ٢٠٠١ ص٢١٦.

[٥٥] المرجع السابق، ص ٢١٧.

[٥٦] المرجع السايق، ص ٢١٥.

[٥٧] ينظر، عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي ، ط١، بيروت١٩٧٨ ص ٦٤.

[٥٨] المرجع السابق، ص ٦٥.

[٥٩] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبراة الصوفية، ص ٩٣، ٩٤. وينظرأيضا، جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث، ٢٤١.

[٦٠] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص ١٥٥.

[٦١] محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، ص ٤٥.

[٦٢] أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت ط١، ٩٦ ص٢٠٢.

[٦٣] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص٢١٧.

[٦٤] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، مج ٣، ص ٤٩٨.

[٦٥] ينظر، محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص٢١٢.

[٦٦] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ص ١٥٩

[٦٧] محمود حسن إسماعيل: صوت من الله، ص١٦.

[٦٨] المصدر السابق، ص ١٧.

[٦٩] عماد عبد الراضي، روحانيات الإسلام في شعر محمود حسن إسماعيل، الرابط الإكتروني .http://www.ahram.org

[٧٠] محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، ص ٣٠.

[٧١] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص ٢١٦.

[٧٢] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص ٢٢٥.

[٧٣] ينظر، عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، ١٠٨.

[٧٤] محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، ص ٢٠،٢١.

[٧٥] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي العاصر، ص٢١٥.

[٧٦] محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، ص ٤٢، ٤٦.

[٧٧] المصدر نفسه، ص٤٣.

[٧٨] المصدر نفسه، ص ٤٤.

[٧٩] المصدر السابق، ص٤٦.

[٨٠] محمود حسن إسماعيل، صوت الله، ص٨٩.

[٨١] سورة الجن، الآية ٢٢.

[٨٢] محمود حسن إسمايعل، صوت من الله، ص ٣١،٣٣.

[٨٣] محمود حسن إسماعيل، صوت من الله، ص٣١.

[٨٤] المصدر نفسه، ص٣٣.

قائمة المصادر والمراجع

أولا . القرآن الكريم

ثانيا . المصادر

١. محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، (ثلاثة أجزاء)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨

٢. محمود حسن اسماعيل، ديوان صوت من الله، دار الشروق ط١/١٩٨٠.

ثالثا . المراجع

١. أحمد زلط، دراسات نقدية في الادب المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط١٩٩٩،٣.

٢. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت ط١، ١٩٩٦.

٣. إياد عمر عبد الله عيسى، النزعة الإنسانية في تجربة محمود حسن إسماعيل الشعرية، دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، القدس، فلسطين، ٢٠١١.

٤. جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩

٥. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الكندي ، ط١، بيروت١٩٧٨.

٦. عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط١٩٧٣/٣.

٧. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، ١٩٧٨.

٨. عبد القادر فيدوح، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية، في شعر أديب كمال الدين، دار ضفاف، بيروت، ٢٠١٦.

٩. عبد المجيد زراقط، النص الأدبي ومعرفته، دائرة منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، ٢٠٠٨.

١٠. علي عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط ٥، ٢٠٠٣.

١١. عناد غزوات، التحليل النقدي والجمالي للأدب، المملكة الأردنية، دار دجلة، ط١/٢٠١١.

١٢. محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء ط١، ٢٠٠١.

١٣. محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط١/٢٠٠٠.

١٤. مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الأسكندرية.

١٥. هربرت ريد، طبيعة الشعر، تر، عيسى علي العاكوب، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.

١٦. يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ١٩٨٠.

١٧. يوسف سامي اليوسف، القيمة والمعيار . مساهمة في نظرية الشعر . دار كنعان، ط ١، ٢٠٠٠

١٨. يوسف سامي اليوسف، مالشعر العظيم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٨١

رابعا . مواقع إلكترونية

عماد عبد الراضي، روحانيات الإسلام في شعر محمود حسن إسماعيل، الرابط الإكتروني http://www.ahram.org.

فاعلية استراتيجيات التقويم وفق المقاربات التربوية الحديثة، و دورها في تعديل النشاطات و علاج اختلالات الأداء للطالب الأستاذ.

د. بوعــزي محـمد

مقدمة:

بسم الله و الحمد لله و الصلاة والسلام على رسول الله، أما بعد.

سأحاول من خلال القضية التي وسمتها:" **فاعلية إستراتيجيات التقويم وفق المقاربات التربوية الحديثة، و دورها في تعديل النشاطات و علاج اختلالات الأداء للطالب الأستاذ.**" تسليط الأضواء بصورة نظرية، و تطبيقية على أهم الأدوات التي يستند إليها الأستاذ. وهي قضية تندرج ضمن اهتمامات الساهرين على البيداغوجيات الحديثة، و ضمن أهداف المعاهد، و مدارس تخرج الأساتذة، كونها تسعى إلى تفعيل التقويم، على اعتباره من التمشيات البيداغوجية الفعالة، التي أقحمتها مختلف المؤسسات التربوية، لأجل تطوير الممارسات البيداغوجية، وتجويد المردود المدرسي والبيداغوجي، و قياس مدى تقدم الطالب الأستاذ في أداءاته اليومية، و تحسين كفاءاته.

إن مثل هذا الاختيار من شأنه أن يقف على درجة تملك المفاهيم التي تم اكتسابها سواء تعلق الأمر بكفاءة مادة من المواد، أو بكفاءة مجال من المجالات، أو بكفاءات نهاية فترة ثلاثية أو حتى سنة دراسية.

قبل الشروع في بسط الموضوع، لابد من التطرق أولا إلى مفهوم المصطلح، و كل ما يحيط به من دلالات قريبة أو بعيدة ،حديثة أو قديمة، كونه نمط علاجي تقاذفته عدة مقاربات، و تداولت عليه تباعا، حيث أدلى كل تيار بدلوه من وجهة نظره الخاصة، فتباينت و تضاربت الآراء و المواقف لتضارب التصورات حول فكرة جوهرية قائمة على تجويد التعلم، و الارتقاء بالمردود العلمي للطلبة و المتمدرسين، إلى الحد الذي يقلص نسب الرسوب ، و يزيد مقابل ذلك في نسب النجاح.

مفهوم التقويم:

لغة: جاء في قاموس **(مرشد الطلاب)**، الصفحة ٥٥٢ التعريف التالي :"قوَّم تقويما الشيء:سواه و عدله؛أزاله و عدله؛"١، و جاء أيضا في **(المنجد في اللغة و الإعلام)** الصفحة ٦٦٣: "قوَّم درأه:أزال اعوجاجه"٢ و هو يعني أيضا:" الوزن و التقدير و التعديل أو الإصلاح، نقول:قومته بمعنى طورته و عدلته و جعلته قويما أو مستقيما..."٣

اصطلاحا: أما في المعجم التربوي، فنجد التعريف الآتي:"هو عملية إصلاح تقوم على جمع البيانات المتعلقة بالمتعلم فيما يتصل بما يعرفه أو يستطيع فعله، و يتم ذلك بالعديد من الأدوات مثل ملاحظة التلاميذ أثناء تعلمهم أو تفحص إنتاجهم أو اختبار معارفهم و مهارتهم..."٤ أما عند المربين

و الباحثين، فنجد تعاريف متعددة نظرا لتعدد البحوث و الدراسات التربوية من جهة، و لتعدد المقاربات المنتهجة في ميدان التدريس، لذا نجدها تتفق في نقاط و تختلف في أخرى، و منها:

*- تعريف صلاح الدين محمود علام الذي عرفه بأنه:" عملية منهجية تتطلب جمع بيانات موضوعية و معلومات صادقة من مصادر متعددة باستخدام أدوات قياس متنوعة في ضوء أهداف محددة بغرض التوصل إلى تقديرات كمية، و أدلة كيفية يستند إليها في إصدار أحكام أو اتخاذ قرارات مناسبة تتعلق بالأفراد."٥

*- تعريف محمد الدريج:"هو تكوين مجموعة من الأحكام بصدد قيمة بعض الأفكار

و الأعمال و المناهج...يتضمن استخدام بعض المقاييس المرجعية لفحص إلى أي حد تكون بعض المعطيات صحيحة و فعالة."٦

*- و تعاريف أخرى لكل من : **(ثورندايك** و **هاجن** و **ستافلبيم** و **ساكس)** تتفق كلها في الحديث عن إصدار أحكام على قيمة الشيء أو الأفكار و الأعمال. لكنها تختلف في كيفية التقدريات٧، سواء تعلق الأمر بالكم أو بالكيف، أو تلك التي تهتم بنتاجات التعلم.

إشكالية التقويم و التقييم: إلى جانب هذه الاختلافات التي ظهرت في تعاريف المربين من العرب أو الغرب، نجد عند بعض المدرسين صعوبة في التفريق بين التقويم و التقييم، أو تداخلا بين المفهومين، فـ"يُستَعمل الواحد مكان الآخر

بطريق الخطأ."٨ لاعتقاد جزء منهم أن التقييم مساو للتقييم، و هذا خطأ منهجي يجب إصلاحه في الحال، لأن المصطلحين مختلفان رغم تشابههما في التثمين و إعطاء قيمة عددية للمعلومة، إلا أن " التقويم أشمل و أعم من مصطلح التقييم إذ أن الكلمة الأولى تتعدى قيمة الشيء إلى تصحيحه و إصلاحه وتعديله بعد الحكم عليه."٩

التقويم من وجهة نظر المقاربة بالأهداف:

تعود البذور الأولى لفكرة التقويم التربوي إلى اجتماع مجموعة من السيكولوجيين المهتمين بالتقويم التربوي و الاختبارات المدرسية سنة ١٩٤٨ بمدينة **بوسطون** أثناء انعقاد لجمعية الأمريكية للسيكولوجيا لتدارس " مشاكل التقويم و صعوبات التواصل و تنسيق

التعاون بين المختصين في كل ما ارتبط بالقياس التربوي و بنظام الامتحانات."١٠

و أصفرت نتيجة الاجتماع عن الخروج باتفاق حول توحيد المصطلحات التي تصف الأهداف السلوكية المراد تقويمها، من خلال وضع صنافات أهمها **صنافة بلوم** ، حيث حددت هذه الصنافة الأهداف العقلية في ستة مراقي ، كان آخرها التقويم.١١

وإذا كان لابد من تنويه بخصوص بهذه المقاربة، فإننا نقول أن الفضل كل الفضل يرجع لها في تغيير انشغالات البرامج التربوية، و جعلها تتركب من قائمة أهداف يسعى المتعلم لتحقيقها بدلا من قائمة محتويات.

أسسه: ينبني هذا النوع من التقويم على عدة أسس، تهدف إلى قياس الأهداف التي تحققت ضمن محتوى دراسي معين١٢، و قد لخصها **تايلر** في " تحديد مدى التحقيق الفعلي للأهداف التربوية"١٣، و كذلك التأكد مما إذا كانت النتائج المحققة تتطابق مع الأهداف المتوخاة أم لا ، و بالتالي فهو تقييم محصور في قياس المعارف المكتسبة من قبل المتعلم في شكل أهداف مجزأة ، تتميز بالأجرأة، و التبين عن طريق تسخير مجموعة من الأدوات و الوسائل من مدى امتلاك المتعلمين لها في نهاية نشاط تعليمي معين. ولنضرب مثالا نجسد فيه المنهجية المتبعة وفق هذه المقاربة:

أ/- **منهجية التدريس:** إذا أردنا تعليمهم شيئا من اللغة، ننطلق من الوحدة كتمشي بيداغوجي، لكنه مختلف تماما عن مفهوم الوحدة في المقاربة الثانية، إذ ستلجأ إلى تفتيت الفعل التعليمي- التعلمي، في تدريس مهارات اللغة مثلا، باتباع الخطوات الآتية:

- توزيع مهارات القراءة الثلاث(**السماعية،الجهرية،الصامتة**) على النصوص

المخصصة في الوحدة محل الدراسة،لاعتبار مكون القراءة في هذه المقاربة غاية في ذاتها و ليس وسيلة تسهم في تعلم مهارات اللغة.

- تخصيص كل نص لدراسة قاعدة من قواعد اللغة الثلاث:(**نحو- إملاء- صرف**)

- تخصيص موضوع كتابي يمس نصا من النصوص الثلاثة دون غيره.

و بذلك غابت الشمولية في تدريس اللغة ، و حضر التجزيء بقوة ، حتى أن المتعلم لا يعرف ما الجدوى من تعلم المعارف النحوية، و لا الجدوى من القراءة و التعبير، في منهجية غاب فيها التوظيف و الاستثمار.

ب/منهجية التقويم و معاييره: يتأثر التقويم بالأهداف بنمط المنهاج المؤسس على المواد المنفصلة،"حيث يجزأ الواقع إلى عناصر مفصولة بعضها عن بعض"١٤ ، و يسقط و هو يؤدى من خلال مجموعة من الأنشطة التطبيقية ، تهدف إلى إنجاز" تمارين التعرف لاسترجاع المادة المعرفية التي سبق تعلمها و إدراك معناها"١٥ و تكون بتسخير أسئلة من نوع:(اذكر- أكمل الجمل التالية - ما هو ....؟ - كيف .....؟ لماذا.....؟) الهدف منها حصر أفعال التعلم في مجرد استجابة أو رد فعل للسلوكات القابلة للملاحظة و القياس فقط،أي مراعاة الجانب الكمي دون الكيفي للمعرفة، من خلال مقارنة مستوى المتعلم مع باقي أقرانه داخل القسم.و تكون المعايير الموظفة في التقويم ، قد تحققت إذا استطاع المتعلمون استرجاع و تذكر المعارف التي اكتسبوها. ينظر الشكل رقم ١

التقويم من وجهة نظر المقاربة بالكفاءات:

يدخل التقويم في المقاربة الحديثة ضمن جهاز بيداغوجي قائم على" التكامل بين التعلم

و التقييم و العلاج بصورة يتم فيها توظيف عمليات التقييم لدعم التعلم ..." ١٦ و إذا كان

التقويم في المقاربة السابقة ، يهدف عن طريق تسخيره لجملة من المعايير و المؤشرات، تقيس مستويات أدنى من التفكير، خدمة للمعارف و حفاظا عليها من الضياع، و يكون" أحيانا المضمون الجزئي هو الذي يؤدي إلى هذا البناء الظرفي للمعرفة..."١٧ دون إدماج أو توظيف لما اكتسبه من معارف، و مهارات، و قيم متنوعة في مختلف المواقف الحياتية بكفاءة.١٨ وبذلك تغير مفهوم التقويم و أصبح أكثر فعالية من ذي سابق، يركز من خلال منهاج قائم على حاجات المتعلمين و حاجات المجتمع١٩ على الكفاءات بدلا من الأهداف، و يهتم بالعمليات الذهنية و المعارف المدمجة، بدلا من تقييم المنتوج في شكل سلوكات ظاهرية، تتوخى تغييرها لدى المتعلم.

منهجية التقويم و معاييره:

يسعى التقويم في هذه المقاربة إلى"البحث عن دلالات العلامة ، ووضع خطة علاجية و إثرائية ، بناء على الدرجة" ٢٠ و ليس الاقتصار على " منح المدرس علامة للمتعلم بعد القيام بمراقبة أو فرض أو اختبار"٢١، لأن جهاز التقويم الفعال لا ينحصر في معيار وحيد، ينتهي بوضع علامة عددية،في إطار النظرة الكمية، بل يتعداه إلى شبكة من المعايير و المؤشرات ، تتضافر كلها من أجل " قياس ما تم اكتسابه من مهارات و قدرات، تنتمي لكفاءات و مواد مختلفة، خلال فترات متعددة من السنة ، أو في نهايتها. و بذلك يتم " تصحيح و تصويب خطوات العمل التربوي..."٢٢.

الأدوات القياسية المعتمدة في التقويم:

تتجسد منهجية التقويم ضمن المقاربة بالكفاءات في الخطوات الآتية:

أ/- الاختبارات:

*- إجراء اختبارات في بداية السنة للتأكد من حدوث اكتساب لمعارف و مهارات السنة الفارطة، تشمل جميع المواد و المستويات من خلال ما يسمى بالتقويم التشخيصي."فمن الواجب أن تكون درجة صعوبتها متدنية من ناحية ، و أن تكون محدودة في هدفها من ناحية أخرى."٢٣

*-إجراء اختبارات فصلية في شكل وضعيات معقدة و إدماجية، حول ما تم التطرق إليه خلال الفصلين الأول و الثاني، عن طريق التقويم التكويني،حيث يسعى إلى "تقييم مدى التقدم في

عمليات التعلم...و التغذية الراجعة للمتعلمين فيما يخص بعض الصعوبات التي لم يكن التحصيل في حالتها مقبولا..."٢٤

*- إجراء اختبارات إشهادية للحكم على مدى تملك المتعلم للكفاءات الختامية في نهاية طور دراسي أو مرحلة تعليمية. و هي تركز على "قياس النواتج التعليمية التي يتوقع أن تحصل في نهاية تعلم الوحدة الدراسية."٢٥ و بذلك يمكن اعتبار موضوع التقويم من خلال أشكاله الثلاثة، مكونا يتميز بالشمولية و الاستمرارية التي تتيح للمعلم من وضع الأساسات لكل بناء جديد٢٦.

ب/- الأنشطة التعليمية المختلفة:

يتحتم على المدرس الخاضع لممارسات المقاربة الجديدة " بتحديد مختلف الأنشطة التعليمية ...

و زمرة من الأهداف ، لكونها بمثابة المعيار المتحكم إليه في التقويم."٢٧

ج/- تحديد المعايير و المؤشرات:

إذا أردنا أن نعرف الخاصية العامة، الواجب توفرها في المنتوج المنتظر من المتعلم تحقيقه من خلال القيام بجملة من النشاطات ، لمعرفة متطلبات البناء و التحكم في الكفاءة فلابد من جمع معلومات تكون قابلة للملاحظة. و بفضل هذه المعايير و المؤشرات، يتمكن المدرس من الحكم على أداءات المتعلم المختلفة٢٨. و يجب أن تكون هذه المعايير عامة حيث يمكن تطبيقها على جميع المستويات و المراحل التعليمية، و الهدف منها هو قياس مستوى المتعلم انطلاقا من إمكانياته

و خصوصياته.و تشخيص تعثراته بدقة٢٩ بالاستناد إلى " المقطع السلوكي الذي يبرز النتيجة الفورية خلال حصة تعلمية، و بتطوره تتطور الكفاءة المستهدفة"٣٠ و هي قسمان:

أ/- معايير الحد الأدنى:كالملائمة و الاستعمال الجيد للمنتوج، و هي "معايير إشهادية، نقرر من خلالها أن المتعلم أهل للنجاح أو للإخفاق..." ٣١

ب/- معايير التميز: كالإتقان و الدقة و الإبداع، و هي "غير ضرورية للتصريح بنجاح المتعلم..."٣٢ ينظر شكل رقم ٢

د/- تحديد فعالية التقويم:

تتحدد فعالية التقويم بمدى إمكانية توفيره للمؤشرات التي تسمح بكشف المعلومات الخاصة

بعملية تعلم الكفاءات؛ أي ذلك التقويم المهتم "بالاستيعاب الجيد للطريقة التي يعتمدها المتعلم في إنجاز مهمة ذهنية..."٣٣ من خلال اختبارات تتطلب مهام وظيفية ، لا تنتهي ب"إعطاء علامة معينة ، تشكل نهاية التقويم."٣٤ كما لا يجب أن يتم بواسطة أسئلة ذات طابع اصطناعي، بل حقيقية مواكبة لعائلة الكفاءات المدروسة، و تتوفر فيها عناصر الصدق و الثبات و الموضوعية،لأن هدفه الأصلي هو" الكشف عن الصعوبات التعليمية لدى التلاميذ ...و يجعل كلا من المتعلم و المعلم يقف على المفاهيم التي لم تستوعب." ٣٥

هـ/- تصحيح الاختلالات:

يعقب كل اختبار يوضع فيه المتعلمون إلى التصحيح و قراءة النتائج المتحصل عليها بعد العملية، و تحليلها في إطار شامل ،يمكن من جمع فكرة لا بأس بها عن أهم العثرات التي واجهتهم أثناء الإنجاز،وتحديد أماكن الضعف و النقائص في التعلمات السابقة.٣٦

و/- العلاج:

*- تجمع المعلومات و البيانات بعد إجراء مختلف الاختبارات ، و يقوم المدرس بتفسيرها في ضوء المعايير التي تم إلحاقها بكل عملية تقويم ، من أجل الوقوف على التعثرات الواقعة في كل عنصر، و العمل على تجاوزها بواسطة أداتي العلاج و الدعم، لتصحيح مسار العملية التعليمية التعلمية٣٧

و "محاولة فهم سيرورة عمل التلميذ إلى أقصى حد ممكن ...للعمل في الوقت نفسه على إبراز قيمة العناصر الإيجابية في عمله، و على تحسين جوانب الضعف."٣٨

ي/-كيفية المعالجة التربوية:

يلجا المدرس إلى هذا المكون البيداغوجي، لإنقاذ فئات المتعثرين بعد أن تم تسجيل قصور أو عجز واضحين على مستوى التعلمات الأساسية، التي تخص المفاهيم و المهارات المستهدفة.

و بالتالي تصبح هذه المعالجة " امتدادا لأنشطة تعلمية سابقة"٣٩ بتفويجهم "حسب الحاجيات... و التجربة أكدت لنا أن العمل ضمن الأفواج يساعد على تثبيت المعارف و ترسيخها..."٤٠ من خلال المرونة و التسامح عند الوقوع في الخطأ. إذ يستوجب التكفل به دون اعتبار ذلك عيبا و لا

دليلا " مطلقا على انعدام المعرفة لدى المتعلم."٤١ و هذا ما كان يفعله المدرسون في المقاربات السابقة، كونهم لم يدركوا أن المتعلم الذي يسعى لبناء "معرفته هو بحاجة لمواجهة الأخطاء الواقعة نتيجة التصورات الخاطئة أو المعارف السابقة غير المستوعبة استيعابا تاما.٤٢

أما في المقاربة الحالية التي تتبني على أسس التوظيف الإدماجي لمختلف المعارف الفعلية،

و السلوكية المكتسبة سابقا، فإنها تعطي مكانا للخطإ ، وتتم بالابتعاد الكلي عن النظرة التقليدية ممثلة في التمارين التطبيقية المعهودة٤٣. كون عمل الأستاذ، يتطلب اليوم " تدعيم و تعديل مسار العملية التعليمية– التعلمية في الوقت المناسب٤٤." يهدف إلى تحقيق جملة من الأهداف على رأسها "تحسين قيمة القرارات المتعلقة بتعلم التلميذ و نموه العام، و تقديم معلومات إلى التلاميذ حول المستويات اللاحقة."٤٥

خلاصة البحث:

سعى الباحث من خلال هذه الدراسة إلى التوصل إلى مجموعة من التدابير التي من شأنها تفعيل الإستراتيجيات التقويمية الحديثة، خدمة للعملية التعليمية – التعلمية ، بالشكل الذي يخدم التوجهات الأساسية المسطرة في المؤسسات التربوية ، و الأهداف المرسومة بشكل مرضي .

وقد حاول الباحث رسم خطة فعالة، لرصد كل ما من شأنه أن يعيق تقدم الطالب الأستاذ ، سواء أثناء ممارسة التعلم أو بعده. و تصوره للتقويم وفق المقاربات التربوية الحديثة ، يقتضي منه :

– استخدام أنسب الآليات، لأجل تقويم بناء، يخدم مصلحة الطالب الأستاذ من جهة، و يساعد المدرسين على اتخاذ القرار الأنسب، لعلاج الصعوبات التي تظهر فجأة خلال الدرس،

– بيان مؤشرات القوة و الضعف في عمل الطالب الأستاذ ، ثم الحكم على مخرجات الطلبة بعد الانتهاء من كل عملية تعليمية – تعلمية .

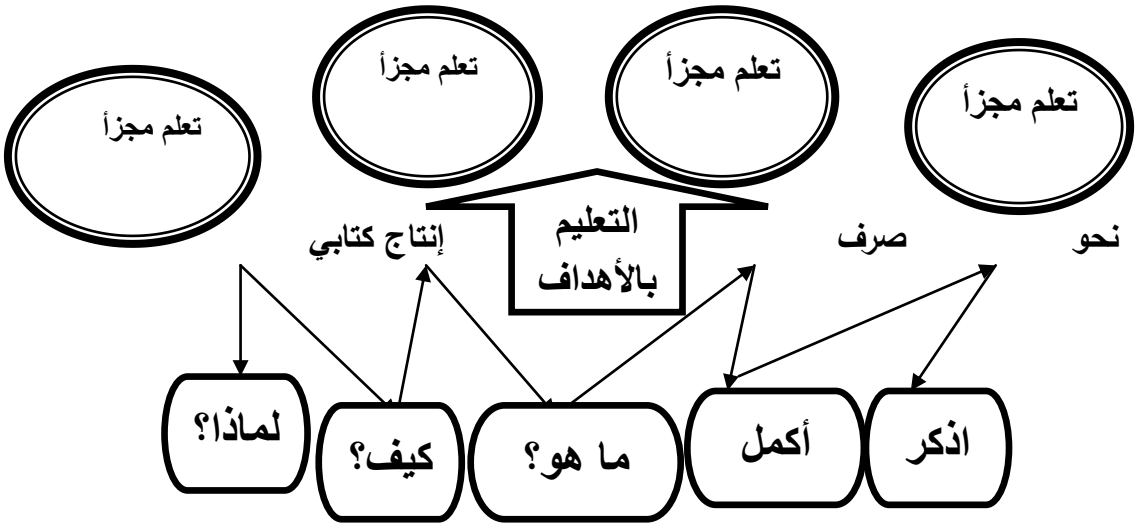
– تعديل كل مستوى دل على العجز أو الإخفاق . لتمكين الطلبة من مواصلة تعلماتهم بدون صعوبة.

– يتم تقويم الأعمال من خلال الوحدة الدراسية ،أو الحصة ،أو الفصل الدراسي.

- قيام المدرس بأنشطة إضافية، في حالة اكتشاف الخلل أثناء حصص التعلم المختلفة، لأجل أخذ القرار بخصوص إعادة الدرس أو مس الكيفية التي تم تناولها به، أو الوسائل التي تم تحضيرها لهذا الغـــــــــــــــــــــــــــرض .

الملاحق:

شكل رقم ١

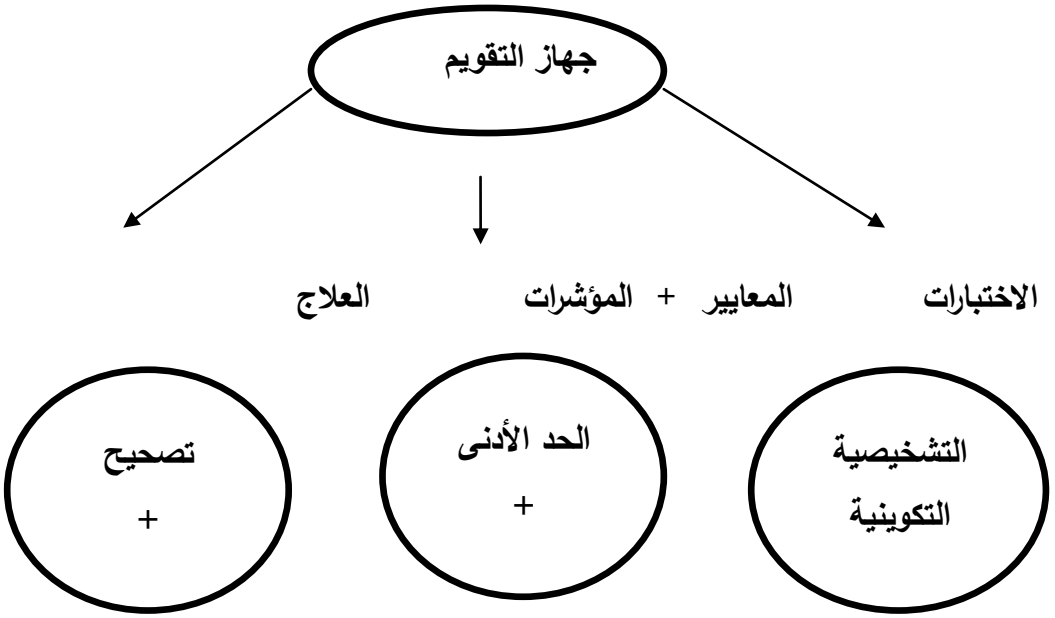


الشكل(١): ماهية التقويم وفق المقاربة بالأهداف

شكل رقم ٢

الشكل(٠٢): معايير التقويم

شكل رقم ٣



الشكل (٣): أدوات جهاز التقويم

الإحـــالات:

١- قاموس مرشد الطلاب، دار ابن رشد،الجزائر،ط١ ،٢٠٠٣، ص٥٥٢.

٢- المنجد في اللغة و الأعلام،دار المشرق، بيروت، ط٣٧ ،١٩٩٨ ،ص٦٦٣.

٣- رقيق ميلود، التقويم التربوي و علاقته بالتحصيل الدراسي- نحو ممارسة جيدة لبناء الاختبارات و التقويم بالكفاءات، منشورات أنوار المعرفة،الجزائر،د-ط،د-ت،ص٢٠.

٤- المعجم التربوي،ملحقة سعيدة الجهوية، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، ٢٠٠٩ ، ص٥٨.

٥- صلاح الدين محمود علام،القياس و التقويم التربوي و النفسي- أساسياته و تطبيقاته و توجهاته المعاصرة - دار الفكر العربي،القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص٣١.

٦- محمد الدريج، مدخل إلى علم التدريس - العملية التعليمية- قصر الكتاب،البليدة، الجزائر، د- ط، د- ت، ص٥٥.

٧- ينظر: محمد السيد علي الكسباني، المنهج المدرسي المعاصر بين النظرية و التطبيق الأهداف، المحتوى، نشاطات التعليم و التعلم، التقويم، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط١، ٢٠١٣، ص١٨٨.

٨- عبد الحفيظ محمد سلامة،نماذج في تصميم التدريس، دار البداية ، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣ ، ص٢٣٩.

٩- عبد المجيد عيساني، نظريات التعلم و تطبيقاتها في علوم اللغة -اكتساب المهارات اللغوية الأساسية- دار الكتاب الحديث،القاهرة، ط١،٢٠١١،ص١٣٩.

١٠- محمد الدريج، مدخل إلى علم التدريس - العملية التعليمية- قصر الكتاب،البليدة، الجزائر، د- ط، د- ت، ص٣٩.

١١- ينظر: المرجع نفسه،ص٤٣.

١٢-عبد الحفيظ محمد سلامة، نماذج في تصميم التدريس، دار البداية ، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣، ص٢٤٥.

١٣- الخميسي زرواق، الأنيس في فن التدريس-التعليم بالأهداف، التقويم، إنجازات، مصطلحات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط١٩٩٩،٢، ص٥٣.

١٤- بيداغوجيا الكفايات و الأهداف الاندماجية وهان على جودة التعليم و التكوين، لحسن توبي، مكتبة المدارس،الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص١٤٢.

١٥- عبد الرحمن التومي، منهجية التدريس وفق المقاربة بالكفايات، د- ط، ٢٠٠٨ ، ص٢٤.

١٦- دليل المعلم في اللغة العربية للسنة الخامسة من التعليم الأساسي، زهير الزايري و آخرون، المركز الوطني البيداغوجي، تونس، د- ط،جوان ٢٠٠٥، ص٨.

١٧- أندريه غانيو،طريقة أخرى لتقييم التلاميذ، سلسلة من ترجمة المركز للوثائق التربوية الوطني، حسين داي ، الجزائر، د- ط، د- ت، ص٤٧.

١٨ - محمد الصالح حثروبي، المدخل إلى التدريس بالكفاءات، دار الهدى، الجزائر، د- ط، د-ت، ص١٢.

١٩- ينظر: المرجع نفسه،ص٢٩.

٢٠- جمال بن إبراهيم القرش، مهارات التدريس الفعال، دار النجاح، الجزائر، ط١،٢٠١٢ ص١٧١.

٢١- فريد حاجي، التدريس و التقييم وفق المقاربة بالكفاءات، دار الخلدونية،د- ط، ٢٠١٣، ص٧١.

٢٢- تيعشادين محمد، التقييم عن طريق المقاربة بالكفاءات، سلسلة موعدك التربوي، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، د- ت، ص١٥.

٢٣- الكتاب السنوي، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، ديسمبر ٢٠٠١، ص ٦٢.

٢٤- المرجع نفسه، ص٦٣.

٢٥- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٢٦- ينظر: محمد شارف سرير و نور الدين خالدي، التدريس بالأهداف و بيداغوجية التقويم ط٢، ذ- ت، ص١١٤.

٢٧- لحسن توبي، بيداغوجيا الكفايات و الأهداف الاندماجية وهان على جودة التعليم و التكوين، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص١٦٥.

٢٨- ينظر: طيب نايت سليمان، المقاربة بالكفاءات ،الممارسة البيداغوجية، أمثلة عملية، دار الأمل، تيزي وزو، د- ط، د- ت،ص٨٠.

٢٩- ينظر: عبد الرحمن التومي، منهجية التدريس وفق المقاربة بالكفايات، د-ط، ٢٠٠٨، ص١٣٦.

٣٠- طلال عمارة، تدريس العلوم وفق المقاربة بالكفاءات- دليل عمل و سند تكويني- دار الهدى، الجزائر، د- ط، د- ت، ص٥٥.

٣١- عبد الرحمن التومي، منهجية التدريس وفق المقاربة بالكفايات، د- ط،٢٠٠٨،ص١٣٧.

٣٢- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

٣٣- برنارد راي و فانسان كاريت و صابين كهن،الكفاءات في المدرسة، سلسلة من ترجمة المركز الوطني للوثائق التربوية حسين داي الجزائر، د- ط، ٢٠١٥، ص٧

٣٤- أيوب دخل الله، التعلم و نظرياته، دار الخلدونية، الجزائر، د- ط، ٢٠١٤، ص٨٥.

٣٥- بوشينة السعيد و مرغيت بوجمعة و جاووت أحمد، التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية للطورين الأول و الثاني في إطار الجهاز المؤقت،تعليمية مادة اللغة العربية ، الإرسال الثالث، د- ط، مارس٢٠٠٠، ص٥٤

٣٦- ينظر: فنيات بيداغوجية للاختبارات المدرسية، سلسلة من قضايا التربية ، الملف١١، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، ط٢، د- ت، ص٩.

٣٧- ينظر:المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

٣٨- كزافييه روجرس، ترجمة:الحسين سحبان و عبد العزيز سيعود،الاشتغال بالكفايات ، تقنيات بناء الوضعيات لإدماج التعلمات، مكتبة المدارس،الدار البيضاء، المغرب، ط٢،٢٠٠٩ ص١٥٦.

٣٩- محمد الصالح حثروبي، الدليل البيداغوجي لمرحلة التعليم الابتدائي وفق النصوص المرجعية و المناهج الرسمية، دار الهدى،الجزائر، د- ط، ٢٠١٢، ص٣٣٣.

٤٠- قاسم قادة،دليل المعلم في المعالجة التربوية،دراسة تطبيقية في ظل المقاربة بالكفاءات، التعليم الابتدائي نموذجا، البيان للطباعة و النشر، د- ط، د- ت، ص٢٧.

٤١- عبد القادر لورسي، المرجع في التعليمية،الزاد النفيس و السند الأنيس في علم التدريس، جسور للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠١٤ ، ص٢٣٨.

٤٢- ينظر: المرجع نفسه،ص٢٤٨.

٤٣- ينظر: موهوب حروش، خواطر مربي في البيداغوجيا و التعليمية ، موفم للنشر، الجزائر، د- ط، ٢٠١٠، ص١٦٥.

٤٤- أوحيدة علي، التدريس الفعال بواسطة الكفاءات، مطبعة الشهاب، باتنة، الجزائر،د- ط، د- ت، ص٣٠٧.

٤٥- رمضان إرزيل و محمد حاسونات نحو استراتيجية التعليم بمقاربة الكفاءات،الجزء الأول، المعالم النظرية للمقاربة، ،دار الأمر للنشر و التوزيع، تيزي وزو،الجزائر، د- ط،

د- ت، ص٨٤.

المصادر و المراجع:

أ/- الكتب:

١- الخميسي زرواق،الأنيس في فن التدريس-التعليم بالأهداف، التقويم، إنجازات، مصطلحات، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،ط١٩٩٩،٢.

٢- أندريه غانيو،طريقة أخرى لتقييم التلاميذ، سلسلة من ترجمة المركز للوثائق التربوية الوطني، حسين داي ، الجزائر، د- ط، د- ت.

٣- أوحيدة علي، التدريس الفعال بواسطة الكفاءات، مطبعة الشهاب، باتنة، الجزائر، د- ط، د- ت.

٤- أيوب دخل الله،التعلم و نظرياته، دار الخلدونية، الجزائر، د- ط، ٢٠١٤.

٥- برنارد راي و فانسان كاريت و صابين كهن،الكفاءات في المدرسة، سلسلة من ترجمة المركز الوطني للوثائق التربوية حسين داي الجزائر، د-ط،٢٠١٥.

٦- بوشينة السعيد و مرغيت بوجمعة و جاووت أحمد،التكوين الخاص بمعلمي المدرسة الأساسية للطورين الأول و الثاني في إطار الجهاز المؤقت، تعليمية مادة اللغة العربية ، الإرسال الثالث، د- ط، مارس٢٠٠٠.

٧- بيداغوجيا الكفايات و الأهداف الاندماجية وهان على جودة التعليم و التكوين، لحسن توبي، مكتبة المدارس،الدار البيضاء،ط١،٢٠٠٦.

٨- تيعشادين محمد ،التقييم عن طريق المقاربة بالكفاءات، سلسلة موعدك التربوي، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، د- ت،١٥.

٩- جمال بن إبراهيم القرش، مهارات التدريس الفعال، دار النجاح، الجزائر، ط١،٢٠١٢ .

١٠- رقيق ميلود، التقويم التربوي و علاقته بالتحصيل الدراسي- نحو ممارسة جيدة لبناء الاختبارات و التقويم بالكفاءات، منشورات أنوار المعرفة، الجزائر، د- ط، د-ت.

١١ - رمضان إرزيل و محمد حاسونات نحو استراتيجية التعليم بمقاربة الكفاءات،الجزء الأول، المعالم النظرية للمقاربة، دار الأمر للنشر و التوزيع، تيزي وزو،الجزائر، د- ط، د- ت.

١٢- صلاح الدين محمود علام،القياس و التقويم التربوي و النفسي-أساسياته و تطبيقاته و توجهاته المعاصرة- دار الفكر العربي،القاهرة، ط١ ،٢٠٠٠.

١٣- طلال عمارة، تدريس العلوم وفق المقاربة بالكفاءات- دليل عمل و سند تكويني- دار الهدى، الجزائر، د- ط، د-ت.

١٤- طيب نايت سليمان، المقاربة بالكفاءات ،الممارسة البيداغوجية ، أمثلة عملية، دار الأمل، تيزي وزو، د- ط، د- ت.

١٥- عبد الحفيظ محمد سلامة، نماذج في تصميم التدريس، دار البداية ، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣.

١٦- عبد الرحمن التومي، منهجية التدريس وفق المقاربة بالكفايات، د- ط، ٢٠٠٨ .

١٧- عبد القادر لورسي، المرجع في التعليمية، الزاد النفيس و السند الأنيس في علم التدريس، جسور للنشر و التوزيع، ط١، ٢٠١٤.

١٨- عبد المجيد عيساني، نظريات التعلم و تطبيقاتها في علوم اللغة – اكتساب المهارات اللغوية الأساسية- دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط١،٢٠١١.

١٩- فريد حاجي،التدريس و التقييم وفق المقاربة بالكفاءات، دار الخلدونية، د- ط، ٢٠١٣.

٢٠- قاسم قادة، دليل المعلم في المعالجة التربوية، دراسة تطبيقية في ظل المقاربة بالكفاءات، التعليم الابتدائي نموذجا، البيان للطباعة و النشر، د- ط، د- ت.

٢١- كزافييه روجرس، ترجمة:الحسين سحبان و عبد العزيز سيعود،الاشتغال بالكفايات ، تقنيات بناء الوضعيات لإدماج التعلمات، مكتبة المدارس،الدار البيضاء، المغرب، ط٢،٢٠٠٩.

٢٢- لحسن توبي، بيداغوجيا الكفايات و الأهداف الاندماجية وهان على جودة التعليم و التكوين، مكتبة المدارس،الدار البيضاء،ط١،٢٠٠٦.

٢٣- محمد الدريج، مدخل إلى علم التدريس – العملية التعليمية- قصر الكتاب، البليدة، الجزائر د- ط، د- ت.

٢٤- محمد السيد علي الكسباني، المنهج المدرسي المعاصر بين النظرية و التطبيق، الأهداف، المحتوى، نشاطات التعليم و التعلم، التقويم، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر،ط١،٢٠١٣.

٢٥- محمد الصالح حثروبي،الدليل البيداغوجي لمرحلة التعليم الابتدائي وفق النصوص المرجعية

و المناهج الرسمية، دار الهدى، الجزائر، د- ط، ٢٠١٢.

٢٦- محمد الصالح حثروبي، المدخل إلى التدريس بالكفاءات، دار الهدى، الجزائر، د- ط، د-ت.

٢٧- محمد شارف سرير و نور الدين خالدي، التدريس بالأهداف و بيداغوجية التقويم ط٢،

ذ- ت، ص١١٤.

٢٨- موهوب حروش، خواطر مربي في البيداغوجيا و التعليمية ، موفم للنشر، الجزائر، د- ط، ٢٠١٠.

ب/-السندات:

٢٩- المنجد في اللغة و الأعلام،دار المشرق، بيروت، ط٣٧ ،١٩٩٨.

٣٠- المعجم التربوي،ملحقة سعيدة الجهوية، المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، ٢٠٠٩.

٣١- الكتاب السنوي،المركز الوطني للوثائق التربوية، الجزائر، د- ط، ديسمبر ٢٠٠١.

٣٢- دليل المعلم في اللغة العربية للسنة الخامسة من التعليم الأساسي، زهير الزايري و آخرون ، المركز الوطني البيداغوجي، تونس، د- ط،جوان ٢٠٠٥.

٣٣- فنيات بيداغوجية للاختبارات المدرسية، سلسلة من قضايا التربية ، الملف١١،المركز الوطني للوثائق التربوية،الجزائر، ط٢، د- ت.

٣٤- قاموس مرشد الطلاب، دار ابن رشد،الجزائر، ط ١، ٢٠٠٣ .

الفرجة المسرحية والتغيير الاجتماعي
مسرحية "التعميد الثعلبي" لعبد اللطيف اللعبي نموذجا

د . بشرى سعيدي

يعتبر السجن من أكثر التيمات التي استهوت العديد من الكتاب والأدباء العرب فرغم قتامته وقساوته إلا أنه يخلق متعة تستفز القارئ والمشاهد. ذلك أن السجن قد تمظهر في الأدب عبر مرحلتين: سجن الاستعمار وسجن السلطة الوطنية، فبعد خروج المجتمعات العربية – ومن بينها المغرب– من وطأة الاستعمار، وجدت نفسها محاصرة من لدن سلطة وطنية ترفض كل من يعارضها خصوصا المثقف، لأنها عادة ما تخشى هاته الشريحة التي تمتلك وعيا ينتقل بالمجتمع من دائرة التفكير إلى دائرة التغيير، فما كان منها إلا أن واجهت تلك الأصوات الحرة الداعية إلى الانعتاق بكافة أنواع التعذيب الوحشي والنفي والاغتيال والمعتقلات السرية والمحاكمات الوهمية التي تنعدم فيها شروط المحاكمة العادلة. وأمام هذا الكم الهائل من التعذيب، لم يكن أمام المثقفين سوى أقلامهم التي اتخذوها سلاحا يفضح كل أجناس الانتهاكات فتبلورت تلك الرؤيا شعرا ورواية ومسرحا، غير أن هذا الأخير لم ينل حظا وفيرا مقارنة مع باقي الأجناس الأخرى لما تفرضه خصوصية هذا الجنس الأدبي سواء على مستوى الكتابة، أو إكراهات العرض، كما أن المسرح لا يمكنه أن يرتقي في ظل مجتمع يكمم الأفواه ويطارد المثقفين ويكبل حرياتهم لأن المسرح فن انبثق من رحم الديمقراطية التي تضمن للإنسان الكرامة وحرية التعبير والتجمهر دون الحاجة إلى ترخيص.

ومعلوم أن المسرح يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع فلا شك أنه لا محالة سيحقق ذلك في إطار الفرجة وينهل من الظروف الاجتماعية والثقافية والجمالية أيضا.لذلك سنحاول في هاته المقالة أن نوظف المنهج الوصفي التاريخي للتعبير عن دور الفرجة في الإحالة على واقع مرير عانى منه المغاربة ردحا من الزمن ،وهكذا

أضحت الفرجة المسرحية إيحاء على أحداث ماضوية متأثرة بالحاضر وتسعى إلى استشراف المستقبل، إذ سنجد هاته الظروف تتمظهر في كتابات مسرحية جسدها بعض الكتاب المغاربة الذين أبوا إلا أن يركبوا غمار هاته التجربة أمثال محمد أمين بنيوب في مسرحية: "كرنفال من ذاكرة سنوات الاستبداد" ثم مسرحية: "التعميد الثعلبي" لعبد اللطيف اللعبي والتي تعد محور دراستنا.

عبد اللطيف اللعبي ونبش الذاكرة.

معلوم أن الكاتب عبد اللطيف اللعبي قد أبدع في مجال الشعر لكنه اهتم بالمسرح، حيث شارك سنة ١٩٦٣ في تأسيس المسرح الجامعي المغربي حسب الموسوعة للحرة ويكيبيديا، لقد مر بتجربة الاعتقال خلال السبعينيات (١٩٧٢-١٩٨٠)، ثم قضى سنوات عدة في المنفى بفرنسا، ورغم أنه لم يكن مدركا لجمالية الكتابة المسرحية، إلا أن مسرحية "التعميد الثعلبي" جاءت مليئة بمجموعة من الخصائص الجمالية المسرحية، هاته المسرحية التي كتبت سنة ١٩٨٥ ونشرت بفرنسا سنة ١٩٨٧. إذ يمكن تصنيف هاته المسرحية ضمن ما يعرف "بأدب السجون" الذي يوثق لمرحلة عرفت بسنوات الجمر والرصاص، و كانت تنتهك فيها أبسط حقوق الإنسان.

قراءة في المسرحية:

يتميز أدب السجون بكونه عودة إلى الذاكرة المكلومة التي نزفت جروحها عبر حبر الأدباء والمثقفين، ولذلك فإن المسرح بدوره هو مرور في الواقع عبر الذاكرة لكونها "الحافظة الأولى للتاريخ"[i] على حد تعبير بول ريكور، وعبر الفرجة يمكن إدراك هويتنا،والتعرف على ماضينا، ورغم أن الذاكرة من الماضي إلا أنها إعادة تشكيل للحاضر وفي نفس الوقت هي بناء للذاكرة الجمعية، وقد حاول اللعبي في هاته المسرحية أن يحفر أخاديد الذاكرة عله يعبر فيها عما عاشه في فترات سجنه، وما عايشه زملاؤه المثقفين وغيرهم من ذوي الفكر الحر والقلم الشجاع، وحفظا للذاكرة من النسيان الذي يداهمها كان حريا باللعبي وأمثاله أن يوثقوا لها عبر أعمال تكشف زيف الحقيقة، ويمكن عبرها التملص من مقصلة الرقابة، إذ نجد المسرحية قد فصلت

عبر مشاهدها الست تمفصلات السجن وقتامته ذلك أنها صادرة عن نفس اكتوت بنار وتجربة الاعتقال.

١-موضوع المسرحية:

تتألف المسرحية من مشاهد ستة غير مرتبطة بحدث وحيد، تتطور أحداثه لتبلغ الذروة، ذلك أن عبد اللطيف اللعبي قد ساير كتاب "أدب السجون"، والذين كانوا يبحثون عن شكل فني متحرر يعادل الحرية التي يتوقون إليها في زنازنهم وقد يتوقون إليها وهم خارج أسوار السجن لأنهم كانوا يحملون سجنهم معهم أينما حلوا.

وتجدر الإشارة إلى أن موضوعة السجن لم تظهر بجلاء إلا في الفصل الثالث لكن المؤلف قد أشار إليها في ومضات في المقدمة، مما جعل المتلقي يعايش تجربة السجن منذ البداية، موظفا إرشادات مسرحية تخدم المجال، فأصوات الحيوانات المصاحبة لطلقات الرصاص، ممزوجة بالموسيقى العسكرية تضع المتلقي على عتبة السجن، حيث تظهر شخصيات المسرحية على الركح معلنة عن بداية المسرحية، وبأنهم يشكلون منظمة يطلق عليها "منظمة الجهاد الشعري الثعلبي" وأنهم يحتجزون المتلقين كرهائن طيلة زمن المسرحية.

* الكاهنة: هل نفذتم الأوامر بحذافيرها؟

* الرجال الثلاثة. نعم.

* الكاهنة المنافذ؟

* الرجال: أغلقناها بإحكام!

* الكاهنة: والحراس؟

* الرجال الثلاثة: أحكمنا سيطرتنا عليهم.

* الكاهنة: والاتصالات؟

* الرجال: قطعناها من الجذور؟[ii]

من خلال هذا المقطع يتضح أن الممثلين قد سيطروا على العالم الخارجي ومنعوا كل الاتصال به.

إنها إشارة جيدة من المؤلف ليؤكد على مدى سيطرة السلطة على عالم السجين وجعله وحيدا بحيث تقطع عنه كافة الاتصالات من العالم الخارجي، ومن ثمة يدعو المتفرجين إلى قضاء فترة احتجاز تماثل

تجربة السجين في الواقع، وقد كان الهدف من هذا الاحتجاز هو الضغط على الحكومة العالمية من أجل نيل مطالب قد تبدو مثالية أكثر من اللازم، حيث يتمظهر نوع من السخرية التي يتوسل بها الكاتب في طرح قضيته فهاته الطوباوية التي ينادي بها الممثلون هي في الحقيقة أبسط الحقوق التي حرم منها المواطن المغربي في فترة حالكة من تاريخه، مما جعل المسرحية تعبر عن ذكريات مشتركة تخص المغاربة برمتهم، حيث كان الجميع يحلم بالعيش في مجتمع آمن يتمتع بجميع حقوقه. لقد تطرقت المسرحية إلى مجموعة من المواضيع التي شغلت الكاتب وحتى لا تبقى خاصة به، فقد عمل على ترجمتها في المسرحية لأن مصير الذاكرة التي نادى بها بول ريكور هي ألا تبقى رهينة شخص واحد، فعبر المشاهد الستة نجد تيمات كثيرة أهمها الاستعباد: استعباد الرجل للمرأة وقمع حريتها، لتشمل أفقا أرحب هو استعباد الإنسان أينما كان.

إن المشهد الثالث هو الذي يسجل مشهد التعذيب في السجن، حيث يضم شخصيتي الجنرال وفيكتور"شاعر الشعب" الذي كان ضحية بالأمس، لقد كان الجنرال هو الجلاد الذي مارس صنوفا من التعذيب الوحشية في حق فكتور، ليصبح هذا الأخير هو الذي يحقق مع الجنرال الماثل أمام المحكمة فالأول يحاول أن ينتقم للمغلوبين على أمرهم والذي كان هو أحدهم في فترة سابقة. فما كان منه إلا أن يعود إلى تاريخه الشخصي والتاريخ الجمعي الذي عاشه المغاربة مند خمسينيات القرن الماضي لينقد الذاكرة من النسيان.

في مستهل المشهد نجد فيكتور يطالب الجنرال بتقديم تفسير على الأعمال الإجرامية التي مارسها في حقه، لكون الجنرال كان يمارس ساديته على الشاعر دون وجه حق، حيث كان الأساس لدى الجنرال هو تحقيق المتعة يقول عبد اللطيف اللعبي على لسان الجنرال: "ما يهمني هي المتعة التي أجدها في الإيلام، ولا شيء غيرها"[iii].

معلوم أن الذاكرة هي المرجعية الأخيرة التي على كل تفسير أن يعود لها لذلك نجد اللعبي قد حقق فرجته انطلاقا من ذاكرة الشخصية التي اكتوت بنار السجن ثم الذاكرة الجمعية التي عانت دون شك من الميولات السادية التي كان يتمتع بها كل العاملين

بالسجن، بدء من الحارس ومرورا بالمحقق والجلاد ووصولا إلى مدير السجن، حيث يذاق السجين تعذيبا مجانيا في أحايين كثيرة. فإذا كان السجن محتملا لمن نادى بالحق فينال خسفا من أجل انتزاع الاعتراف، فلاشك أن هذا المكان سيكون أكثر وحشية حينما يعذب السجين لأتفه الأسباب وربما لعدم وجودها، وهكذا يتدرج السجين بين جلسات التعذيب وفق درجات المتعة التي يتطلبها الجلاد، فأحيانا نجد غطس السجين في الماء العفن، وتارة تمارس عليه ما يسمى "بالطيارة" وهي تعليقه إلى عمود مربوط من يديه ورجليه ثم رفعه إلى أعلى، ناهيك عن الضرب المبرح على أخمص القدمين حتى تنتفخ، وقد تتطور جلسات التعذيب لتصل إلى كي الأعضاء الحساسة أو إطفاء السجائر في جسد السجين، كما تصل حد بتر الأعضاء، فهذا التفنن في تعذيب السجين يكشف عن الغرائز المدمرة للإنسان. فكانت المسرحية رغم تكسيرها للقواعد الكلاسيكية، إلا أنها سعت إلى تحقيق التطهير كونها قد طهرت أعضاء المنظمة، ومن ثمة بطريقة ضمنية قد تطهر الجمهور كمتلق مزدوج في المسرحية، يطهره من تلك الغرائز المدمرة التي تجعل الإنسان يستعبد أخاه الإنسان ويتلذذ بتعذيبه ويكتشف ذلك في المقطع التالي:

* الرجل الثالث: (موضحا للجمهور): نحن وأنتم

الناجين بالصدفة

المبحرين على سفينة

مستقبل غير وردي نهائيا

سنعيد جميعا قراءة التاريخ

التشوهات الكبرى

* الرجل الثالث: القراءة ليس بالرآس والعينين

وكل تمييزات الجراحة الفكرية المزعجة المتعثرة.

* الرجل الثاني: بل عن طريق التشريح[iv]

فالناجون بالصدفة هم الذين فروا من التعذيب، الحالمين بمستقبل ينعم فيه المواطن بالكرامة الإنسانية ويتذوق العيش الكريم، وبين ثنايا هذا المقطع نجد الممثلين يطلبون من المتفرجين ضرورة إعادة قراءة التاريخ لنضع التشوهات الكبرى التي اعترته وتشريحه بدقة، إنها دعوة إلى الحفر في

الذاكرة الجمعية، دعوة إلى ما ينبغي أن نتذكره من تاريخ المغرب في فترة مضت، لأننا لا نملك مصدرا آخر يحيلنا على الماضي سوى الذاكرة التي تنفتح على التاريخ، ومن ثمة تعيد قراءته بطريقة إبداعية، ولأن قراءة التاريخ هي استعادة للماضي ومن ثمة النبش فى تمفصلاته لإدراك الذاكرة، ولاشك أن المسرح سيغدو جزء من الماضي المتجدد.

"التعميد التعلبي" سجن من الذاكرة:

إن انتقال اللعبي من الشعر إلى المسرح لم يشكل له حرجا أثناء كتابة المسرحية ما دام يمتلك فضاء يتمثل في السجن وزمانا مستنبطا من الذاكرة، ويتأكد ذلك من خلال الزواج الأبيض الذي عقد قرانه اللعبي جامعا بين المسرح والشعر، حيث عمل على الموازنة بين الأدبية والتمسرح في المسرحية لكونه راهن على جاذبية الكلمة واستعمال الخصائص المسرحية الممثلة في الصوت والجسد والفضاء.

إن التحرر الذي يسعى كتاب أدب السجون إليه، قد تجسد في المسرحية لكون الكاتب قد تحرر من قيود الزمن والمكان والشخصيات، كما تجرد من السرد متجاوزا بذلك المألوف اليومي موظفا خصائص جمالية ارتقت بالمسرحية من التسجيل للأحداث الماضية إلى مستوى جمالي ، وقد تمثل ذلك فيما يلي: توظيف الأقنعة، الجسد الجروتيسكي، أسلوب السخرية ثم الكرنفالية. إنها مؤشرات ينبغي الوقوف عندها لإبراز قيمة الفرجة التي قدمها اللعبي.

-الجروتيسكك: يعد أحد المفاهيم الجمالية التي ظهرت في طروحات ما بعد الحداثة، ارتبط في الأصل بالفن التشكيلي داعيا إلى إبراز جمال القبح من خلال التشويه والتغيير، إلا أنه في مجال المسرح يطلق على: "القطعة اللاواقعية الغريبة في تركيبها الخيالي المشتط"[v]، وقد تم توظيفه مسرحيا بهدف النقد الذاتي ونقد الواقع بطريقة الكوميديا السوداء والمبنية على التهجين والمفارقة والأشكال الغريبة. "وقد ترجمت كلمة جروتيسك أحيانا بالشاذ والقبيح أو بالهزء والقبح معا مع مراعاة أن هذه المفردات كل على حدة لا تعطي المصطلح بأكمله"[vi]. وهو يجمع بين المفارقات بامتياز مما جعل اللعبي يلجأ إليه في هذه المسرحية التي تجسد المتضادات المتمثلة في ضرورة الاعتناء بالرعية

بدل تعذيبهم، ولا شك أن الغرض من ذلك هو استفزاز المتلقي وتسليط الضوء على مأساة الإنسان الذي يعاني من التهميش و"التنديد بحيوانية الإنسان المعاصر ووحشيته القاتلة. والتركيز على القبيح والاستنساخ والتشويه والفظاعة... وانحطاط القيم الإنسانية والأخلاقية من خلال تقبيح الشخصيات الدرامية وتشويهها ومسخها وبالتالي تطهيرها عن طريق إثارة الخوف والشفقة"[vii].

لقد سعى اللعبي إلى تقديم عالم متناقض جعل فيه السدة لشاعر الشعب الذي امتلك ناصية الحكم وظل يسائل الجنرال عن أسباب تنكيله به، ولعل هذا يعد تنبؤا من اللعبي لزمن هيئة الإنصاف والمصالحة التي عرفها المغرب المعاصر خلال السنوات الأخيرة من القرن الماضي. ولا شك أننا ذكرنا في بداية هاته الدراسة أن العودة إلى الذاكرة هو استشراف للمستقبل، وقد يتمظهر الجروتيسك من خلال توظيف لغة بديئة تكسر الحدود والفواصل بين المرسل والمرسل إليه، لنجد في بداية المسرحية:

* الكاهنة: (تتوجه إلى الرجل الأول) هيا أنت، قل لهم الآن؟

* الرجل الأول: سيداتي وسادتي (عفوا أيها الحقيرون، أيتها الحقيرات) يسعدني أن انهي إلى علمكم أنكم سقطتم في الفخ انطلاقا من هذه اللحظة أنتم رهائننا.

* الرجل الثاني: فلا تصرخوا ولا تبكوا ولا تديروا رؤوسكم، فلن يأتيكم مدد من الخارج ولا من أنفسكم، وهو أمر كنتم تعرفونه حين قبلتم المشاركة في اللعب، إنكم على موعد مع التعميد الثعلبي."[viii]

انطلاقا من هذا المقطع المسرحي يتضح الجروتيسك جليا، فالترحيب بالمشاهدين لا يكون بالشتيمة والسب. ولا شك أن ذلك هو إيحاء إلى تفسخ القيم الإنسانية، كما أن الرجل الثاني يؤكد على أن فعل اللعب أو المشاهدة على أساس إشراك الجمهور في المسرحية قد تم برغبة منهم، وهي إشارة واضحة على أولائك الذين يوضعون رهن الاعتقال، ويدركون تمام الإدراك أن أفكارهم التحررية ومناداتهم بالانعتاق من كيد السلطة، ستجره لا محالة إلى غياهب الزنازن، ومن ثم فهو يتحمل مسؤولية ما يمارسه. إنها فائدة الجروتيسك التي تؤكد على ضرورة فهم النقيض الذي يمر عبر

ثنائيات: الساخر والمأساوي ثم المادي والأخلاقي ليدرك الكائن الإنساني في تناقضاته، فيكون هدف الجروتيسك هو التمرد على المألوف ضمن قيم جمالية.

وإذا كان الحديث عن المسرح عامة وعن المسرح العربي خاصة لهو في حقيقة الأمر حديث عن الحرية، على حد تعبير نهاد صليحة. فإن مسرحية "التعميد الثعلبي" هي نوع من البحث عن الحرية المفقودة في وقت مضى، يطمح من خلالها اللعبي إلى إعادة التوازن المفقود الذي يشعر به كل من مر بتجربة السجن. ومن أجل خلخلة الايديولوجيا السائدة آنذاك عمد اللعبي إلى توظيف الكرنفال كأحد المقومات الدرامية التي تسمح للناس بممارسة مؤقتة لما يشاؤون من الأدوار، ويجربون واقعا بديلا، ولعل تبادل الأدوار بين الجنرال وفيكتور لأقوى دليل على ذلك حيث غدا السجين سجانا وأصبح السجان سجينا، إنها ممارسة الحرية على الركح. كما تمظهر الكرنفال في ملابس الممثلين الذين اقتربوا من ممثلي السيرك بعيدا عن لباس الناس العاديين، وكأن الكاتب يمارس لعبة الظهور والتخفي، فهو ينبش في الذاكرة ويحاول تمرير ما عايشه كما أنه يتجنب الإفصاح الواضح عن الأشياء مخافة العودة إلى السجن.

وقد تجلت الكرنفالية في ارتداء الممثلين لأقنعة تجعلهم يمرون من دور إلى آخر بغية التخفي دون تعقيدات، وتمظهر الكرنفال كذلك في اللغة الموظفة التي كسرت الحاجز بين الممثلين والشخصية والجمهور، إذ وظفت الشتيمة والتعابير الشعائرية،كما تم استعمال أسلوب السخرية الممزوجة بالمرارة والهزل المختلط بالجد، وتبدو الكرنفالية واضحة في المشهد الخامس، حين آمر الملك المستبد بإعدام حارسه الشخصي دون وجود مبرر، لذلك مما يؤكد على أن الاحتفال بالقتل هو تأكيد على الشر المتمركز في هذا العالم الذي يترك قوى الشر تسيطر على الإنسان المتنكر لأخيه الإنسان، وهو أمر تمظهر بجلاء في شخصيتي الجنرال والملك المستبد.

عود على بدء:

إن البحث عن القيم الجمالية في المسرحية بما فيها الجميل والقبيح وتحديد ملامحها هو مساعدة لدراسة السلوك الإنساني بطريقة فنية للشخصية التي عانت من الاعتقال والتي مارست التعذيب على المعتقل.

إن متلازمة المتناقضات والمفارقات تغدو من أهم ملامح الجماليات القبح في النص المسرحي التي تكشف بجلاء عما جرى في زمن كان المواطن يؤكد على أن كل شيء جميل، في حين كان المجتمع مرتعا للقبح في كافة تجلياته. فتمظهر ذلك بجلاء عبر إبداع درامي يوثق لذاكرة مكلومة بفظاعة ما مورس عليها داخل المعتقلات.

إن توظيف الكرنفال في المسرحية هو نوع من الاقتراب من الجمهور وإزاحة المسافة بين الخشبة والمتلقي لكونهما معا "الجمهور والممثل" يشعران بالوحدة ما دامت الذاكرة هي عمل مشترك ومشاع للجميع.

إن الكاتب عبد اللطيف اللعبي قد حاول في مسرحيته أن يعرض لتجربة الاعتقال والتعذيب دون أن ينصرف إلى الوثائقية والنزعة التسجيلية، إذ حاول أن يبرز التناقضات الإنسانية التي يزخر بها عالم السجن، موضحا مختلف التشوهات التي عانت منها الذاكرة المغربية وبقيت وصمة عار تحتاج إلى من يطهرها عبر كشفها والتنديد بالممارسات التي وسمتها. إن تجربة السجن رغم مرارتها في الواقع إلا أنها تكسب المتلقي متعة يكشف من خلالها ما يحدث في غياهب السجون وما يتجرعه السجناء من مرارة لأنهم رفعوا راية "اللاء" في وجه حكامهم فتكون بذلك ذاكرة الكاتب الفردية والذاكرة الجمعية هي معين الإيحاء في كتابة مثل هاته الأعمال الدرامية.

الهوامش

[ii]– بول ريكور: الذاكرة، التاريخ والنسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩، ط ١، ص: ١٤.

[ii] – Abdelatif Laabi, la baptème chacaliste, ed Harmattan, Paris, 1987, p : 7/8.

[iii] – Ibid, page : 26.

[iv] – Ibid, page : 10

[v]– وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٤، ط ١، ص: ٩٥

[vi]– حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ١٩٦١، ص: ١٥

[vii]– اليأس ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، دمشق، ١٩٧٧، ص: ٣٣.

- [viii] – Abdelatif Laabi, la baptème chacaliste, ed Harmattan, Paris, 1987, p : 8

لائحة المراجع:

– بول ريكور: الذاكرة، التاريخ والنسيان، ترجمة وتقديم وتعليق جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩، ط ١.

– 2وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٤، ط ١.

–3حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مطبوعات دار الشعب، القاهرة، ١٩٦١.

– 4اليأس ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، دمشق، ١٩٧٧.

٥ – Abdelatif Laabi, la baptème chacaliste, ed Harmattan, Paris, 1987.

اللوغوس ورمزية التمرد في شعر القتّال الكلابي

ا.م.د. عواد كاظم لفته

الباحثة: هديل عودة شهـيب

شكلت الطبيعة بمظاهرها الوجودية (الجبل ، والماء، والحيوان)، ملجأ آمنا يغري الذات الإنسانية المتعالية الساعية إلى التمرد ، وكانت هذه طاقات روحية تغذي الذات، فيشكل كل مظهر منها بناء رمزيا يستميل الشاعر ، إذ مثل الجبل في خلد الشعراء الفلسفي والفكري عالما متحررا في سماته اللاخطية ، وأما الماء بوصفه كائناً متمرداً على سكون الطبيعة وشريك ضدين (شريك الموت والحياة، شريك المحل والخصب، شريك المقدس والمدنس) فشكل حضوره فلسفة وجودية شابهت كينونتها كينونة الماء الهادرة وتمردها على السكون ، فغدا الماء لسان الشاعر الذي ينطق بوساطته بالصفاء والتيه والحرية ، على حين جاءت ثيمة الحيوان وأنسنته تجليا يظهر قدرة الإنسان ، وقوته على استكناه دواخل الآخر المفارق فكريا ذلك أن الحيوان يشكل مظهرا متحررا يجسد فيه الشعراء فلسفتهم الناكصة فكريا سعيا إلى تحقيق عالم مثالي من جهة ، ورفضهم الآخر الذي لا يتواءم مع تعالي ذواتهم من جهة أخرى ، مما يعني انقلابا على الثبات ، وتحولا فكريا نحو الرفض والتمرد .

ويعد التمرد خروجاً على الأنظمة والقوانين ومجموعة الأنساق التي ألفها المجتمع ثم باتت واحدة من المسلمات الوجودية ، ويتجسد إبداعا فكريا ، فهو ـ التمرد ـ يصلح أن يكون مدخلا لتفسير التاريخ ، والعمل الإنساني المتراكم لأجل الحرية والإبداع والمقاومة والتغيير، و يتداخل مع الهجرة والحضارة والإنتاج والحروب والحب والسلام ، وكما إنه يبدو حاضرا في الدين والفلسفة والأدب[1]، وهو ثيمة تتحقق بتحقق وجود سلطة ما

إذ تمارس ضغوطها ولا تسمح للآخرين بتجاوزها ، ومن ثم فرض الطاعة والامتثال من جانب آخر، وبما أن الذات هي كلٌ ومركز في الوقت نفسه ، فإنها تسعى بوصفها كلاً إلى تحقيق ما يتلاءم مع تعاليهما ، وسننها، وتتجلى متمردة عندما تكون تلك الأنساق والسلطات لا تتلاءم مع طموحها فتتصهر في التفكك، ومن ثم السعي إلى تحقيق رؤى وأفكار فلسفية تحاول الذات المتمردة نشرها ، وجعلها بديلاً عن الأنساق السائدة ، وشيوع اللامألوف ، ونزع المألوف من قاموسها ، ويتشكل ذلك النزوع في أنساق تكون ضاغطة على الذات ، فتحل الأنا بديلا عن الآخر ، وتتعدد صورها وفق مستويات الرفض ، حتى تحقق ثيم فارقة بينها وبين الآخر ، فتصبح تلك الأنا هوية دالة بإيذان الحياة الفردية ومن ثم تحليقها في فضاءات الأنطولوجية (الأنا الوجودية) التي سوف تلجأ إليها في مرحلة تالية لتمارس تمردها ، ذلك أن الفضاءات الأنطولوجية تمكن الشاعر من الإحساس بكينونته أولاً ومن ثم بصيرورته[٢].

والتمرد في صورته الفلسفية يتجلى شعريا في أطر وقوالب فكرية فلسفية تكون أكثر عمقا وشدة وتمنح الشاعر تنوعا عن غيره فالتمرد الشعري يأخذ أبعادا مختلفة ومتنوعة تتنوع بتنوع تجربة الشعراء الوجدانية ، ومن ثم رؤاهم الفلسفية فهو(رفض الواقع الذي يعيش فيه الشاعر و(التقاليد) الاجتماعية التي يعيش في ظلها ، فيتناقض الشاعر ومجتمعه)[٣].

ويحيلنا الاستقراء لمدونة الشعر العربي القديم على اتجاهات مختلفة للتمرد إذ كانت حركة الصعاليك وأيام العرب ميدانها الأول ، وحركة اللصوص والفتّاك انموذجها الثاني ، ومن ثم ظهرت حركات المقاومة والرفض والثورات والصراعات والغارات ، ويبدو أن التمرد بدأ يظهر في أفكار فلسفية متماسكة كلما كان الظرف المتمرد عليه متراصا ومهيمنا .

وقد كان القتّال الكلابي أحد الشعراء الذين سعوا إلى الخروج على السلطة في العصر الأموي على الرغم من قوة سلطانها وهيبتها ويبدو أنه ثمة دوافع داخلية تعتمل في نفس الشاعر ، ودوافع خارجية

تغذي الدوافع الداخلية مما يعني أن التمرد لم يكن متماهيا في الإيجاب ، بل هو رؤية فلسفية سلبية أو إيجابية يتثملها الإنسان بفضل المرتكزات النفسية الضاغطة والأنساق الخارجية الموجهة وبتفكيك جانب من تلك المرتكزات والأنساق في شعر القتّال الكلابي يظهر لنا أن محاولة التسامي على الآخرين واحساسه بفرادة جنس آدميته كانت بؤرة ضاغطة عليه من جهة ، وسعيه إلى المثال والانموذج المجتمعي والبوح بمكنوناته الذاتية والاتحاد بالمحيط ، والطبيعة نسقا يطارده ويدفعه إلى المغايرة والتمايز من جهة أخرى .

التسامي والتوحد:

لم يرَ الإنسان القديم في الجبل ظاهرة طبيعية ، بل وجد فيه البؤرة أو المركز الذي تنصهر فيها الطاقات الروحية والأسرار الغيبية ، ولقد دلت لفظة (الجبل) في فكر الشعوب القديمة أسطوريا على معنى ديني يحيل على (المكان الغمر الذي تتركز فيه قوة الأرض الخفية)[٤] ومنه نشأ الخلق كما جاء في متبنياتها الفكرية .

وقد كانت الجبال مسكن الآلهة ومكان إقامتها إذ نشأت على الجبال المعابد ، وكما كان الجبل مصدر الوحي والإلهام لجأ إليه الأنبياء والكهنة والعرافون ، وحدث أن رحل جلجامش إلى جبال الأرز وجبل (ماشو) أو ما يسمى جبل الشمس في بحثه عن الخلود[٥].

ويمثل الجبل موطن بعث الإله ونهوضه من مرقده ، وانتصاره على سلطان الموت وعودته إلى الوجود مرة أخرى وورد في الأساطير ما يجسد مضمون هذه المشهد (أن الإله يموت أو يؤسر في الجبل ، ومن الجبل يعود في السنة الجديدة عندما تنتعش الطبيعة من هنا كان الجبل أيضا بلاد الأموات) [٦].

مما يعني أن الجبل بنية رمزية دينية تمثل فضاء للتأمل ومنبعا للحقيقة والملاذ على نحو ما نراه في قصة النبي موسى (عليه السلام) إذ كان الجبل مكانا تتجلى فيه الحقيقة المطلقة ، وفي بعث النبي محمد(صلى الله عليه وآله وسلم) كان جبل حراء ملجأ وملاذا من الأذى وفضاء للتأمل المطلق في حقيقة الخلق ووحدانية الله[٧] ، و أما

في رؤية الشعراء فقد اختلفت تمثلاتهم الفكرية وراء سبب لجوئهم إلى الجبال ، إلا أنهم اشتركوا في دلالة الجبل وصيرورته رمزا دالا على تعالي أنفسهم وأباء ذواتهم المرفوضة من الآخر (المرأة أو القبيلة).

ويشـيد الشاعر في التحامه بالجبل عالما يوتوبيا سماته اللانظام واللاخطية إذ تغرق الذات في عتمة أعماقها ، فالشاعر لا يمـتلك سـلطة الحـضور والكـلام ، ومن ثم يتحول خطابه إلى غياب ، فلن يحضر بوصفه حقيقة أو يقينا أو آيديولوجيا ، بل يصبح ضد فلسفة الحضور ، أي حضـور الألـفة واللـوغس فيـكون حاضرا إزاء ذاته وغائبا وهامشا إزاء الآخـرين.

والقتّال يتمثل الهامش في لجوئه إلى الجبل الذي كان يمثل له فضاءً ملحميا لتحقيق الذات واثبات بطولتها وفروسيتها ، فالجبل بالنسبة للشاعر هو استعارة رمزية أسطورية أكثر من وصفه واقعا ماديا ينسجم مع كينونته التمردية هاربا إلى عالم مخيال يؤسس بوساطته عالما يتناغم مع ذاته الساعية للانفلات من هيمنة النسق القار ، ويكون فضـاءً رحبا لإنزياحاته الفكرية ، ووجوديته المعدومة ، فالشاعر يلقي بمفاتيح الانتماء المألوفة ويسلم نفسه إلى إغراء المجهول قائلا:

سأعتب أهل الدين مما يريبهم
وأتبع عقلي ما هدى لي أول
أو ألحق بالعنقاء في أرض صاحة
أو الباسقات بين غول وغلغل
وفي باحة العنقاء أو في عماية
أو الأدمى من رهبة الموت موئل[٨]

يحاول النص في محمولاته الفكرية إعادة بناء العالم وتأثيثه وفق منطق مخالف للنسق العام فيجنح إلى تشكيل عوالم جديدة ومنظورات مغايرة مقابل النسق المألوف الذي يقوم على الفصل بين العوالم وأنساقها (الصح ، والخطأ ، والنظام ، والفوضى) تلك الأنساق التي أوجدها الإسلام ليكفل حرية الفرد ، وأن لا يكره على ممارسة شعيرة أو اعتناق عقيدة غير راغب فيها وهذا ما عبر عنه الله (عز وجل) بقوله تعالى: **(لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ)**[٩] أما السلطة الإسلامية في العصر الأموي فهمشت تلك

الأنساق وأوجدت بعض تلك التعاليم إذ جعلت من حد السيف لسان سلطة الدولة بديلا عن الصفح والعفو وحرية الرأي وكرامة الإنسان التي حث عليها الدين ، ليصبح الدين شكلا بلا مضمون وتغدو السلطة الحاكمة أول الأشياء التي تثير الآخر خصوصا عندما تكون شخصية الحاكم شخصية متجسدة بالقوة والرهبة ، ذلك أن الدين لم ينشب في ذاتهم خلافا لما ساد في شخصية الرسول ، فما كان من القتّال إلا أن يرتدّ وتتصدع ذاته متمردة على المنهج الإسلامي الذي وازن بين (العقل) و(النقل) إذ جعل (النقل يخاطب العقل ويرتاد له المواطن التي لا يحسن ارتيادها ولا يملك أدواتها من عالم الغيب الفسيح ، وجعل العقل يعقل الفهم ويتفهمه ، ويستدل له ، ويرتاد له أفضل سبل التطبيق والتنزيل على الواقع فلا أحد منهما يمكن أن يكون بديلا للآخر، ولا أحد منهما يغني عن الآخر)[١٠]

إن اتخاذه الجبل بديلاً عن الخضوع للسلطة ، وميله عقليا إلى التسامي والتفرد بذاته صير من الذات بؤرة عقلية تعلو على الدين والأنساق المقدسة ، وتتحول متسامية إلى نبي يضيء العالم (الجبل) برؤاه ونبوءاته وفلسفته التمردية ، فالصيغة التعويضية التي أختارها بديلا إزاء الدين تتجسد في قطع الأواصر العلائقية والتواصلية مع الآخرين وتهميشهم واستبعادهم وإقصائهم وبناء الكوجيطو على فكرة الأنا الوحدوي تلك الأنا المزهوة بذاتها التي تغازل الكبرياء والتمرد دون كل ماسواهما ، وبذلك تغدو محاولة نسف النسق المقدس (الدين) وتسفيه عقول مريدية (أهل الدين) بوساطة ريبهم ، وشكهم فيما يؤمنون منفذاً لتحكيم (العقل) وما يجود به من رؤية ذاتية تحاكم الوجود عبر فلسفة تأملية رافضة للسائد ومتجهة إلى جبل (عماية) بوصفه فضاءً تتكسر على قمته الأنساق السائدة وتنبعث من جوفه الرؤى البديلة .

لقد كان الرفض في فلسفة القتّال بين الآنية والغيرية ، وهو رفض متبادل وسلبي ، ومن منطلق فلسفته هذه تتكشف الآيديولوجية التي يتخفى وراءها الكوجيطو ، فهي ليست آيديولوجيا فكرية وليست آيديولوجيا دينية ، وهي ليست

آيديولوجيا سياسية رافقت القتّال منذ نظام القبيلة وصولا إلى نظام الدولة بل هو هذا الكل المجتمع في (أنا) تمارس التعالي والنفور من عالمها الإنساني ، ذلك أن أعالي الجبال تطورت في ذهن الشاعر (من الحالة الواقعية بوصفها جزءا من الممارسات التي تتطلبها حالة الصراع الدائمة التي كان يعيشها إنسان العصر الجاهلي ، ثم تحولت إلى قيمة شعرية وجودية ، لتصبح نوعا من الرمز لتعاليه وكماله الإنساني)[١١] ، فالأنا القتّالية بوساطة اعتزازها بذاتها وتعاليها تمارس فعل الحضور بوساطة الأنا المعتدة بذاتها (رافضة ومريدة ومهيمنة).

ويعتمر الشاعر أعالي الجبل دلالة على عجز الآخر من أن يصل إليها أو استحالة وصول أنساق الآخر إليها لتنفرد ذاته بفلسفتها وكينونتها المتسامية التي ترى في تلك الذات يوتوبيا رافضة للدين ومرتدة إلى عالم الأساطير جاعلا من تلك الذات إله يوتوبيا ، فهو من يضع القوانين وذاته من تحدد مشروعيتها ، وهي من تحذف ما يقنن تلك الذات وتضيف ما ينسجم معها ، وجاعلا من الجبل عالما تتوق له الأنا الجامحة كاسرا كل البنى الفكرية التي تجلت في خطورة تلك الجبال ووعورة مسلكها ، ومتمردا على جملة من الأنساق التي ربما كان أبرزها طبيعة الإنسان المتمثلة في حاجته للآخر الذي شكل من منطلق فلسفة القتّال المقيد لجموح الأنا من جهة ، وعدم ارتقائه إلى المثل الذي يسعى إليه القتّال من جهة أخرى.

وفي تلك الفلسفة الفكرية عول الشاعر كثيرا على المعادل الموضوعي تارة ، واستعارة رمزيتة تارة أخرى إذ كان الجبل معادلاً لخواء النسق المقدس إذ يعني خلوه من النسق المهيمن في فضاء آخر معادلاً لعدم قناعة الشاعر بسلطة النسق وهيمنته في الفضاء المضاد لفضاء الجبل ومن جهة أخرى كان الجبل رمزا دالا على الانبعاث ، والتجدد والرفض لما هو سائد ، ولابدّ لتلك الفلسفة من استدعاء معادلٍ آخر شكل لازمة من لوازم النسق السلطوي السائد إذ كان مريدوه من وجهة نظر القتّال الفلسفية مغيبين العقول ولا يقوون على الظهور في الفضاء الرمز (الجبل) فاستدعى نسقا رمزياً آخر تمثل في انقطاع الصلة بين الصعاليك

وقبائلهم من نواح متعددة : اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وهذا الشرخ الذي حدث بينهما (الصعاليك والقبيلة) ولد لديهم رؤى مختلفة ومخالفة في كثير من الموضوعات التي جادت بها قرائحهم وإن غابت بعض الرؤى عما جاءت في شعرشعراء القبائل ، فإن الصعاليك وضعوا لها معادلاً موضوعياً تردد في شعرهم بحكم المحيط الذي ألفوه بطبيعته ، ووحشه ، وإنسه وبحكم مغامراتهم ، فحضر بشكل جلي ـ الوحش الذي اختاروه أهلا بديلا ؛ لأنهم لجأوا إلى أمكنته ، وسكنوا كهفه ، واعتصموا بأعالي الجبال وقننها ، فأصبح شعرهم يعبر عن هذه الحياة الجديدة التي ألفوها بطبيعتها ووحشها ، وتحرروا من سلطة القبيلة والدولة ، وأضحت (الأنا الفردية) طاغية ، وانتفى ضمير القبيلة والجماعة بوصفه لوغوسا من قاموسها (فتبدأ أنسنه جماعة الحيوان وايجاد العلاقات المشتركة الموصلة للمجتمع البديل الذي يساعد الشاعر على مواجهة القبيلة ، ونقض قيمها)[١٢].

وفي ذلك ظهر اختلاف صورة الحيوان من شاعر إلى آخر(باختلاف تجارب الشعراء ومواقفهم النفسية و الفكرية ، وهذا كله أضاف إلى مشهد الحيوان ملامح جديدة فوق ما هي عليه في الأصل القائم على حياة البداوة)[١٣] .

إن تناول موضوع الحيوان على اختلاف أنواعه من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي لم يكن عبثا إنما يحقق وحدة فنية وفكرية ضمن إطار بنية القصيدة ، إضافة لما قدمه من أفكار ومشاعر بإسقاط ما يعتري نفس الشاعر على الحيوان ، فكانت صورة الناقة والخيل والوحوش مرتبطة بالوجهة النفسية للشاعر من جهة ، وبالوحدة الفكرية المقطعية لتشكيل القصيدة كلا متماسكا من جهة أخرى.

وشكل تآلف الإنسان مع الوحش مظهراً من مظاهر التمرد الأسطوري لدى القتّال ، فالتمرد حدث في البديل الذي أختاره القتّال مؤنسا في تلك القفار، وأسكنه الغار الذي يمثل بركان الانبعاث الفكري الجديد في عقل العربي المسلم:

ولي صاحب في الغار هدك

صاحبا هو الجون إلا أنه لا يعلل
إذا ما التقينا كان جل حديثن
صمات وطرف كالمعابل أطحل
تضمنت الأروى لنا بطعامنا
كلانا له منها نصيب ومأكل
فأغلبه في صنعة الزاد إنني
أميط الأذى عنه ولا يتأمل
وكانت لنا قلت بأرض مضلة
شريعتنا لأينا جاء أول
كلانا عدو لو يرى في عدوه
محزا ، وكل في العداوة مجمل[١٤]

نلمح في النص هروبا من الإنسان/المركز إلى هامش متخلى عنه (الحيوان) ليكون الإنعام في الهروب نبذا لفكرة الجماعة والتقيد عبر الانفراد بالذات بوساطة الإندغام بالحيوان الذي يحمل نبؤات الذات في أسطرتها لعالم الحيوان مشكلا بهذا الالتجاء مظهرا من مظاهر التمرد على الأنساق الإنسانية إذ يتحدث القتّال مع (النمر) بخطاب الخائف تارة والمؤنس تارة أخرى ، وهذا الترجح أحدثته ذاته المتمردة التي لا تعرف طريق السكنى إليها مسلكا.

وكان الخطاب الذي نشأ بين طرفي المعادلة التمردية (اللوغس والهامش) أي (الإنسان والحيوان) يقوم على متن فكري رمزي يفترض فيه القدرة على الفهم السيميائي ، فالحوار الثنائي في سياق المعادلة يعرض رؤيته الآنية في الوفاق السلوكي ، والوئام المؤقت بنبذ الخصومة الطارئة، والمعادمة القاتلة ، والجنوح إلى السلم رغبة في ديمومة الحياة .

ويعرض في اجتماعه معه تشابه المؤثرات والعوامل التي أدت إلى جمعهما ، ومن ثم تتلاقى الأهداف التي يسعيان إلى تحقيقها باستمرار العيش بوصفها وجهة نظر أولى للمهادنة كيما يلتقط كلا الطرفين أنفاسه من هول المطلع وسوء المنقلب.

والقتّال في تحويله فكرة استحالة ائتلافه مع الحيوان(النمر) إلى واقع وكيان يمكن معايشته يدفعنا إلى استكناه الائتلاف مع مثل هكذا حيوان الذي يتطلب شجاعة وفروسية وخبرة لا يمكن أن

تقطن إلا ذاتا مثل ذات القتّال ليؤسس من وراء تلك القصدية كيجيطو إنسانية قادرة على استكناه دواخل ذلك الوحش ، ومن ثم التربص بعقل متزن يعي خصومته نافيا إمكانية أن يغفل فيباغته الوحش ، و(يجمع الباحثون في سلوك الحيوان على أنه يتميز بأنماط من السلوك لا تعتمد على الغريزة قدر اعتمادها على الخبرة والاكتساب ، وقيامها على الانضباط والوعي ، وأنه كذلك يمتلك الأحاسيس ، وتثور في داخله ألوان من الانفعالات تتناسب مع المثيرات التي تواجهه ، أو الحاجات التي تتحرك في نفسه)[١٥].

إن الشاعر عبر عمّا يخالج ذاته من الخوف الذي يحدق به من البديل المؤنس الذي أختاره وفضله على أهله إذ نراه لا ينكر هواجس الخوف التي انفجرت في لحظة واعية (كلانا عدو) ، لينم عن الصراع النفسي إزاء البديل التمردي ، صراع بين كينونتين : كينونة تعقل، وكينونة حيوانية لا تعقل ، وبين وجوديين : وجود واعٍ حقيقي يحركه رغبة التحرر ، ووجود يحركه الجوع وربما كان ذاك الصراع ناشبا عن ايهامات نفسية تكابدها ذات القتّال فإذا (استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير وارتاب وتفرق ذهنه وانتقضت أخلاطه)[١٦] فكان كاشفا عن ذلك الصراع في تكرار صورة المعادل الحقيقية (عدو) ثلاث مرات لينهي المشهد خلاف لما بدأه راسما دائرة مغلقة تتقاطع فيها المقدمات مع الخواتيم ، وليؤسس بوساطتها البديل التمردي الذي كسر به القتّال مفاهيم النسق الإجتماعية والآيديولوجية الإنسانية لفلسفته التمردية منطلقا من آيديولوجيا ذاتية رافضة كل ما من شأنه أن يقنن ذاته المتعالية التي تفضل التآلف مع الحيوان (العدو) وخلق نسق جديد على الانتماء إلى النسق السائد (القبيلة) وما تؤمن به.

البوح والإضمار:

ينفتح الفضاء (الجبل) مرة أخرى على أيقونة رمزية يستدعيها الشاعر لإكمال تأثيث نسقه التمردي تتمثل في ماهية الماء الوجودية ذلك أن من أعظم مظاهر الارتباط والتلاحم بين الإنسان والطبيعة تلك العلاقة الفكرية والروحية الوطيدة بين الماء والإنسان ، فالمطر أساس الحياة والخلق

والرحمة للعباد وقد ورد ذكره في القرآن الكريم في حديث عن الماء الذي ارتبط بخلق السماء والأرض ومن ذلك قوله تعالى : **(الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ فِرَاشاً وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَأَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً)** (١٧).

شكل الماء ظاهرة واضحة المثول في خلد فلسفة القتّال ورؤاه الاستشرافية ، ولا عجب في ذلك ، فبالإضافة إلى طبيعة الإنسان الغرائزية في احتياجه إلى الماء بوصفه سرا لاستمراره في الوجود ، فإن طبيعة الماء جعلت منه واحدا من أهم المظاهر التي تدفع بالشاعر إلى الخيال في بناء صوره الشعرية ، والماء هو لسان الشاعر الذي ينطق بوساطته بالصفاء والتيه وعشقه للحرية وللاتحاد مع أنوثة العالم ، فرؤية الماء بمختلف صوره من مطر أو نهر يبعث في الروح التأمل والاستمرارية ، والسكينة والحب والفرح والحنين والغضب والأنين ، فهو كائن متناقض الوظائف متمرد على سكون الطبيعة ومن طبيعته استمد الشاعر فلسفته التمردية ليشكل الماء ظاهرة دالة المعالم على التمرد في معجم القتّال الشعري حيث تكرر ذكره مابين الصريح والضمني(٢١) مرة ، ويبدو أن الطبيعة البيئية البدوية التي هي سكن الشاعر كانت وراء ذلك .

وعلى الرغم من انتشار مظاهر التحضر في العصر الأموي إلا أن قبيلة الشاعر وقبائل أخرى كانت تعتمد في ارتوائها على الآبار مما زاد من وقوع المنازعات القبلية حول تلك الآبار بغية الاستمرار في الحياة ، فكان ماء الآبار أحد الأسباب التي دفعت بالقتّال إلى أن يتمرد على فكرة الانتماء وكينونة الوجود هاجيا قبيلته ، وراغبا في تأسيس عالم جديد باستبدال حاضنته الانتمائية متمنيا لو أنه من قبيلة فزارة التي أدركت ثأرها من قبيلة كلب أيام عبد الملك :

سقى الله حيا من فزارة دارهم
بسبى كراما حيث أمسوا وأصبحوا
هم أدركوا في عبد ود دماءهم
غداة بنات القين والخيل جنح
كأن الرجال الطالبين تراتـــــــهم
أسود على ألبادها فهي تمتحُ(١٨)

يشي النص بثيمة وجودية كان الماء باعثاً عليها تكمن في فلسفة (البقاء للأقوى) تلك الفلسفة الحياتية التي شكلت بدورها قناعة فكرية فلسفية تكورت في خلدها رؤية القتّال الفلسفية لتتجلى تمردا بكسر النسق القار في ذهن المتلقي ، إذ يبدأ الشاعر الدعاء بالسقيا لفزارة ويشي ذلك الدعاء بالبعد النفسي الذي أحله الماء في نفوس تلك القبائل بسبب بيئتهم ومالها من شظف الماء، وإلى البعد النفسي الأكبر الذي حل في نفس القتّال متجسدا في ضرورة الأخذ بالثأر بوصفه سمة وجودية هي وجه لتلك الفلسفة ، ويبوح ذلك الدعاء برمز استدعته رؤية الشاعر فتلك القبيلة أخذت بثأرها، ومن ثم حققت بقائها بفضل قوتها لتزيح خصمها عن تلك الآبار، خلاف قبيلته التي تقاعست عن الأخذ بثأرها، فكان هجاء قبيلته متخفيا بجلباب دعاء السقيا الذي مثل بؤرة النص الأولى.

أما البؤرة الثانية في النص فهي تحول دلالة الماء بوصفه منقذا من الجدب والقحط والموت إلى باعث مهم من البواعث التي دفعت القتّال إلى أن يتمرد على ذاته إذ جنح من السلم إلى القتل والأخذ بالثأر ولا عجب في ذلك ، لأن الماء كان وما يزال شريك ضدين شريك الموت والحياة، شريك المحل والخصب شريك المقدس والمدنس ، العادي والخارق ، الخلق والدمار ، والوجود والعدم. إن الماء هو الرحم الذي يتخلق فيه المخيال الشعري وتتكوّر حوله البنى الأسطورية مشكلة العادات والمعتقدات والمفاهيم التي لها دلالاتها وأبعادها المتشعبة فكريا ووجدانيا وسلوكيا ، فالماء كائن مثالي بوجوده تنعم الحياة بالخصب والنماء والعطاء المغدق ، فهو تكوين حي متحول يمنح الأشكال الحاوية له بعدا خياليا وشعريا ، وهو كيان معرفي لا حد لقدرته على التوليد والتكوين والتشكيل فالماء وفق البعد الديني كلي القدرة : **(وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ)**[١٩]، والتشبيه به إنما يرمز به قائله إلى أن يجعل من المشبهة مثالي الطبع والكرم والعطاء ، وعندما يخلط الماء مع الأسطورة إنما ينحى به إلى أبعاد القدسية والتبجيل وفق البعد الميثولوجي ويتخذ الشاعر من الممدوح سبيلا لإظهار رؤاه الفلسفية بوصفها

محمولات فكرية لأنساق متمردة ، ومن ذلك قول القتّال يمدح عبد الله بن حنظله :

بحرا تنازعه البحور تمده

إن البحور ترى لهن شرايعا[٢٠]

لقد شبه الشاعر ممدوحه بالبحر لاتساع كرمه وجوده على طالبيه ، فهو بوساطة التشبيه يرسم الصورة المثالية للحاكم التي يسعى القتّال وفق فلسفته التمردية إلى تحقيقها فهو كريم لمن يلجأ إليه طالبا ، وفي تلك الثيمة الأخلاقية يتسامى الممدوح على أترابه ، وينزاح من قيمة الحائزين إلى قيمة المانحين ، فالماء وفق نظرة القتّال أخذ بعدا فلسفيا ورمزا لكثير من الأنساق التي أحدثت فيها انزياحات في الظاهر والجوهر، و(البحر هو باب المعركة الكبرى ضد القديم المتسلط ، والطبيعة بعواصفها وثوراتها)[٢١] .

ويستمر القتّال بسبغ ممدوحه بالخصال التي تشكل الأنموذج المثالي في خياله إلى أن يربط الماء بالأسطورة ليأخذ ممدوحه البعد القدسي بوساطة اجترار أسطورة الثور الوحشي عندما تجدب الأرض ليكون هو من يعيد إليها الحياة والخصب بعد الموت والجوع والدمار:

وتبيت نارك باليفاع كأنها

شاة الصوار علا مكانا يافعا[٢٢]

تتجسد بؤرة النص في الصورة المستمدة من ميراث السابقين ، وأن البعد الأسطوري في حضور صورة الثور الوحشي يستند إلى اعتقاد ديني أسطوري يتوخى في الوعل والبقر ـ وهي وحشية آبدة من ذوات القرون ـ آلهة للخصب والمطر، ويرى في الجبل مكان إقامتها وإقامة الإله ، وموطنا لطلب السقيا، فكانوا (إذا تتابعت عليهم الأزمات، وركد عليهم البلاء، واشتد الجدب، واحتاجوا إلى الاستمطار، اجتمعوا وجمعوا ما قدروا عليه من البقر ثم عقدوا في أذنابها ، وبين عراقيبها السلع والعشر ثم صعدوا بها في الجبل الوعر، وأشعلوا فيها النيران ن وضجوا بالدعاء والتضرع)[٢٣] .

وكأن انحدارها من الجبال ، أو إنزالها والنار في أذيالها إيذانا بقدوم البرق ونزول المطر الذي سينزل هذه الحيوانات من الجبل تمثيلا لنزول تموز ومن ثم عودته ومعه الخصب والحياة.

لقد شكل الثور وفق تلك الطقوس والمعتقدات رمزا للقوة والصلابة القادرة على التحكم بالبرق والرعد والمطر والسحب (فراح الثور يرمز في تصور الجاهلي إلى (الملك وصانع المطر)....)[٢٤] إلا أن الشاعر أدارها بأسلوب تصويري يلبي فلسفته التمردية ، فالقتّال رمز إلى الثورة التي أقامها ممدوحه ضد الدولة الأموية بالماء الذي ينزل من السماء بعدما يؤدون طقوس الاستسقاء والمتمثلة بأسطورة الثور وصعوده إلى الجبال حتى تجود السماء بجودها من خير المطر الذي يحيي الأرض بعد موتها والدمار الذي أصابها، فالشاعر اتخذ من الماء أداة شعرية ليبث فلسفته التمردية التي لا تأنس إلا (بالنماذج العليا) ، وتنفر متمردة على ما هو أقل من طموحها.

ويتخذ القتّال من المطر وسيلة لاجتياز واقع الإنسان والتحليق إلى ما وراء الواقع أي أنه لا يقتصر على ما هو كائن بل يتخطى إلى ما ينبغي أن يكون في فلسفة تواقة لما هو مثالي ، فهو يطمح بتحقيق الحصول على (النماذج العليا) ومن ثم (مجتمعٍ مثالي) أو أنه يحاول أن يصنع بوساطة فلسفته التمردية مجتمعا مثاليا، وهي صورة مثالية ينشدها القتّال على مستوى ذاته أو على مستوى الآخر (المرأة ، والممدوح ، والقبيلة)، فالفلسفة التي تبناها القتّال لا تقبل بما يسمى (بالضد تتميز الأشياء) ومن تلك الثنائية ينقسم ما في الكون على قسمين :الأدنى الذي كان وفق فلسفة القتّال التمردية مرفوضا، والأعلى الذي راح يطارد نماذجه بذات زئبقية متمردة جاعلا من الماء وسيلة من الوسائل الشعرية التي يلعن بوساطتها كل ما هو لا ينطبق مع نفسه المتمردة، فهو يعد نفسه إله الخصب تموز الذي ما أن تزوج عشتار ذلك الزواج المقدس حتى يحل الربيع فصل النماء والنبات والتجدد وينظر إلى ذاته نظرة مقدسة ومثالا ، فلابد أن تلجأ إليه النساء وتحيد عن الزواج بغيره لأن غيره ليس بالإله الذي ينشئ الربيع ذلك أن الإله أنانا في الأساطير هي من تختار زوجها ليكون إلها ، فلما أراد القتّال أن يتزوج من بنت المحلق وتزوجت هي من غيره أعاد إنتاج رؤيته في فلسفة خاصة مشوبة بفكر تمردي قائلا:

يا بنت جون أبانت بنت شداد؟

نعم لعمري لغور بعد إنجاد

لمطلع الشمس ما هذا بمنحدر

نحو الربيع ولا هذا بإصعاد[٢٥]

تكمن ثيمة القتّال التمردية باتخاذ نفسه إلها يخصب ويعيد للحياة رونقها وخضرتها المتمثلة بالربيع بعدما جدبت ولا يتحقق ذلك إلا أن تتزوج عشتار من الإله تموز، ذلك(أن الربيع بوفرة مائه وخضرته وخيراته كان موسما للاحتفال ببعث إله النبات والماشية دموزي وزواجه من آلهة الخصب إنانا ذلك الاحتفال الذي يقام في شهر نيسان من كل عام والذي كان يتسم بطابع الفرح والبذخ)[٢٦] وتاريخ هذا الزواج يمثل بداية الربيع[٢٧].

حيث الخصب والزرع ، فهو ينبعث بعد أن أسر في الجبل كما في الأسطورة (تموز عندما هبط إلى العالم السفلي حيث يؤسر في الجبل في نهاية الصيف عندما تذوب النباتات ، وتقفر الأرض ، ومن الجبل يعود عندما تنتعش الطبيعة في بداية الربيع في شهر نيسان)[٢٨]، إلا أنها فضلت الفلاح (انكمدو)عليه[٢٩]، فهو لم يجعل من نفسه مثالا مقدسا فقط ، بل كانت نظرته إلى المرأة على أنها المثال الذي تتوق ذاته المتمردة إلى اقتنائها بشتى الوسائل وأقصى السبل، فالقتّال في رسم صورة المرأة يعمد إلى المرأة المثال ، وما تتصف به من كمال الصفات الحسية وصفات الخصوبة والنماء وانعكاسها المعنوي على ذات الشاعر المتمردة مما دفعته إلى البحث عن تلك الصفات التي كان يراها شاخصة في ابنة عمه العالية ، مما يعني أن ماتواضع عليه الآخرون من قيم للمرأة لم يلق تطابقا مع مايجول في فكر القتال من صورة لها ، وما تعدد زواجاته إلا بيان لتمرد ذاته التي تسعى للحصول عليها ، والتمتع بمثاليتها، فتتطابق في فلسفته خصوبة المرأة في مثاليتها ، ونماء الطبيعة في ارتوائها :

كأن لثاتها علقت عليها

فروع السدر، عاطيةً، نوار[٣٠]

تحيل رمزية النص على الأثر الذي تتركه الأمطار من الاخضرار، و يتميز هذا اللون عن بقية الألوان بدلالةالخصب ، ذلك أنه قرين الشجر، أي هو رمز الحياة والتجدد وتتصل الخضرة من حيث

هي رمز بالماء لذلك فإن العرب في مرحلة الحياة البدائية صوروا بداية الحياة من (جوهرة خضراء) [٣١] وتكمن الموتيفة الفكرية في فروع شجرة (السدرة)، ومن ثم في الصورة الحسية التي رسمها خيال القتّال المتمثلة بطرف الصورة الأول في لثات محبوبته ، والطرف الآخر في فروع شجرة السدرة ، فعطر لثاتها عبق ليرمز من وراء ذلك إلى طيب رائحته وتعالقها بالنبات الذي لولا المطر أو الماء لما وجد، وهذا كله حققه الماء الذي رمز إليه بوساطة تشبيه(لثاتها) بشجرة السدر، وأثره المعنوي الذي ينعكس على ذات القتّال ، فالصورة التي رسمها القتّال انتظمت بفعل خياله وفلسفته الذاتية التي صبت جام توقها للحصول على الصفات العليا للمرأة ، فمرت من (البصرية الحسية) إلى (حسية معنوية ذاتية) وكان الماء الذي رمز إليه بوساطة السدر بطلا لها.

أما صورة البرق والسحاب ، فشكلت لدى القتّال مظهرا من مظاهر التمرد باتخاذها الجانب الأسطوري ، والقتّال بوساطة رمزية المطر المحمل في تلك السحب الذي يسبق نزوله تلك الترانيم الصوتية التي تشي بقدومه بوساطة الرعد ذلك أن صورة السحاب هي(صورة الإله الملك المتوج في السماء الذي سيخصب الأرض المتحرقة شوقا إلى احتضان بذرة المياه، والعطش إلى المطر المحيي، أو كأن البرق يشق السحاب إلى ثغر مبتسم)[٣٢].

والقتّال استوفى تلك الدلالات الرمزية قائلا:

سرى بديار تغلب بين حوضى

وبين أبارق الثمدين سار

سماكيٌّ تلألأ في ذراه

هزيم الرعد ريان القرار[٣٣]

يضفي الشاعر على نفسه صفة إله المطر الذي يخصب الأرض بعد الجدب الذي حل بها والدمار الذي أصابها من جراء ابتعاده عن تلك الديار التي أشار إليها الشاعر ويغدو الرمز دالاً على ما تضمره الذات من بوحٍ إذ رمز لنفسه بالمطر الذي يحمله السحاب الممتلئ ، وبوجوده تنعم الأرض بالمطر الوفير، ذلك أن المطر(هو صورة الذات ، ذات جذور عميقة في مثيوبيا الشرق الأوسط ، حيث نجد في أسطورة من أساطير سومر وصف نزول المطر على الأرض بأنه سيلان من الإله

انكي في رحم الآلهة فهو رسغ ، أي ما يعبر عن الخصب والإنجاب أي العبور إلى عالم الاندماج) [٣٤]، والصورة التي رسمها القتّال زاوجت بين ماهية الصوت المنبعث من الرعد الذي يرمز إلى القوة والشدة والشراسة وماهية الصوت المخيف الذي يرمز إلى التمرد فهو يهدف من وراء ذلك إلى الرفعة والسمو والرغبة بإنشاء عالم مثالي ، وكما الرعد المخيف يخلفه المطر حيث الخصب والحياة والألوان التي تزين الأرض بعد أن تروى من ذلك المطر (بريان القرار) فانتقل برسم صورته من الحروف المكررة والمدوية إلى السكون والهدوء النفسي والمتكون من وراء الأثر الذي سيتركه المطر على الأرض ، فالصورة النفسية تحاكي الحالة التي كان يكابدها القتّال من جراء النأي عن الأهل والرغبة في أنشاء مجتمع مثالي متخذا من الماء أداة في الإفصاح عن كوامن ذاته ورؤاه الفلسفية ، فكان الماء في معجم القتّال من أهم الوسائل التي أعلن فيها عن فلسفته التمردية النفسية والمعنوية التي تركت في نفس القتّال الأثر الواضح الذي دفعه إلى أن يهجو قومه من نحو هجائه لهم لما اعتدى بنو جعفر عليهم وقتلوا منهم وكان نتاج ذلك تعديهم على بئر السعدية والشقراءواستحواذهما ، وقتلهم بني كلاب ، فلما طالبوا بقتلاهم قبلوا الدية ، فراح يهجيهم قائلا:

فيا لأبي بكر ويا لجحوشٍ
ولله مولى دعوةٍ لا يجابها
أفي كلَّ يومٍ لا تزالُ كتيبةٌ
عقيليةٌ يهفو عليكم عُقابُها
وأنتم عديد في حديد وشفرة
وغاب رماح يكسف الشمس غابها
يُسقى ابن بشرٍ ثم يمسح بطنه
وحولي رجالٌ ما يسوغ شرابها
لهم جزر منكم عبيطٌ كأنَّهُ
وِقاعُ المُلوكِ فَتكُها واغتِصابُها[٣٥]

يقوم النص على ثيمة الهجاء التحريضي لقومه حتى يأخذوا بثأرهم من بني جعفر الذين قتلوا سعيدا أخا الجحوش بعدما تعدوا على البئر ليستسقوا منه من دون إذنهم فلما استنهضوا لأخذ الثأر عرضت عليهم الدية فقبلوا بها، مما أحدث شرخا في مفهوم القتّال الفلسفي والفكري اللذين

ينطلق منهما في رؤيته للأمور، ليشكل الماء بؤرة الحدث النفسية التي ينطلق منها القتّال فكان السبب وراء غربته النفسية رضوخ قومه إذ يرى القتّال فيه الضعف والاستسلام ، ولا يتفق مع صورة المثل التي يسعى إلى تحقيقها في عالمه المثالي ، فيضفي عليه ملامح اليوتوبيا ناسخا عنه قناع المألوف والعادي ، ليشكل بعد ذلك الماء مظهرا نفسيا وفكريا كان وراء تمرد القتّال ومن ثم التعالي والتفاخر ومن ذلك قوله يفتخر بأيام انتصار خصوم بني جعفر عليهم بعدما نجحوا باستحواذهم على أحد الآبار ومن ثم الانتقام من بني جعفر :

يوم الخيال فلم تخايل جعفَرٌ
إلا بجهد نجائهم حتى الغدِ
فإذا تهدد من دخيل أباة
يمشي الهوينا في ظلال الفرقدا
ضار به علق الدَّماءِ كأنَّهُ
رئبالُ مُلك في قَباء مُجسدِ
فإذا خفضت تحت ضبارمٍ
أحمت وقائعُهُ سلوك الفدفد
وإذا رفعتُ لستُ بآمنٍ
من خبطةٍ بالنَّابِ،تفسدُ،واليدِ(٣٦)

إن الفخر بوصفه ثيمة النص جعل من التشبيه أداة تفصح عن نشوة إحساسه إزاء هزيمة بني جعفر لتشكل الأنا نقطة تمرد ذي وجهتين : تكمن الأولى بإشعال الفتنة في نفوس بني جعفر إزاء سماعهم لفخر القتّال وشماتته بهم ، ومن وجهة أخرى تعزيز حالة الشعور بنشوة الانتصار وتوثيقه في نفوس خصوم بني جعفر، وفي الوجهتين يزداد نشوب الحروب والمنازعات ، ومن ثم استمرارها بين الطرفين التي بدورها تذكي العداوة بينهما ليشكل القتّال من ذلك الفخر صورا فلسفية ورؤى فكرية تجعل من حدة السيف المنطق الوحيد والحاكم الذي يفرض قوله في تلك المنازعات ، مما يحقق استمرارية ثيمة الثأر في نفوس كلا الطرفين طالما كانت أيقونة التمرد تعتمل في نفس القتّال رافضا أن يحل العفو محلها.

وهذا كله تشكل بفعل عنصر الماء فهو مثلما كان عنصرا للحياة كذلك هو عنصر من عناصر

الموت فهو شريك ضدين لا سيما عندما يكون من شظف العيش ومن ثم تصحر نفوس بيوتاتهم. الماء المحرك الأول في بيئة مثل بيئة القتّال تشكو

الهوامش

(١) ينظر:آفاق التمرد : ٢٢٤ .

(٢) ينظر الكتابة والوجود:٨٩.

(٣) ظاهر التمرد في أدبي الرصافي والزهاوي:١٤.

(٤) فجر الحضارة في الشرق الأدنى :٧٠.

(٥) ينظر: الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: ١٦٥.

(٦) فجر الحضارة في الشرق الأدنى :٧١.

(٧) ينظر :الجبال ورسالات الأنبياء:٢٤٦.

(٨) ديوانه: ٧٧ .

(٩) البقرة:٢٥٦.

(١٠) خلافة الإنسان بين الوحي والعقل بحث في جدلية النص والعقل والواقع: ١٥.

(١١) ظاهرة المرقبة في الوعي الشعري الجاهلي (دراسة في تطوير التشكيل الجمالي والدلالة الرمزية) : هلال محمد جهاد :٧٤.

.(١٢) جدلية العلاقة بين لامية الشنفرى وسينية البحتري(لوحتا الذئب وانطاكيا) انموذجا: حسن بكور:٥٧٢ –٥٧٣.

(١٣) مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية: د. حسين جمعة،شبكة المعلومات الدولية .

(١٤) ديوانه:٧٧–٧٨.

(١٥) سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي دراسة في المضمون والنسيج الفني :٣٥.

(١٦) الحيوان :٦/٢٥٠.

(١٧) البقرة : ٢٢ .

(١٨) ديوانه:٣٩ .

(١٩) الأنبياء: ٣٠.

(٢٠) ديوانه:٦٩.

(٢١) شعرية الماء /من كتاب الماء والأحلام /دراسة عن الخيال والمادة :غاستون بلا شير ،منتدى كلية التجارة جامعة المنصور(شبكة المعلومات الدولية) .

(٢٢) ديوانه:٦٩،الصوار: القطيع من الثيران.

(٢٣) الحيوان ٤٦٦/٤.

(٢٤) ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي: محمد شكيب أنصاري، عاطي عبيات: ١١٤، ينظر: مواقف في الأدب والنقد : ٦٥وما بعدها.

(٢٥) ديوانه:٤٦.

(٢٦) عشتار مأساة تموز : ١٢٥، ينظر :المعتقدات الدينية لدى الشعوب:١٥-١٦.

(٢٧) متون سومر: ٢٠٣.

(٢٨) ميثولوجيا واساطير الشعوب القديمة:٣٧.

(٢٩) جذور الاستبداد:٢٤١.

(٣٠) ديوانه:٥١.

(٣١) ينظر: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها : ٢/ ٢٠٠_٢٠١.

(٣٢) بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس :٢٢٥.

(٣٣) ديوانه:٦٢.

(٣٤) القصيدة العربية وطقوس العبور : سوزان استتكفيتش: ٨٠.

(٣٥) ديوانه:٣٣،العقاب : الحرب أو الراية، الشفرة من الحديد: ما عرض وحدد، عبيط: طري وقاع: المواقعة في الحرب.

(٣٦) ديوانه:٤٤، الخيال أرض لبني تغلب، تخايل: المباراة ، النجاء : الهرب، الرئبال :الأسد، المجسد: الثوب المصبوغ بالزعفران، الضبارم: الجريء على الأعداء، الفدفد : الأرض التي لا شيء بها .

.قائمة المصادر:ـ

ـــ القرآن الكريم .

- آفاق التمرد ـ قراءة نقدية في التاريخ الأوربي والعربي والإسلامي : فاروق القاضي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر مركز البحوث العربية والأفريقية ، بيروت ، ٢٠٠٤.
- الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام: أحمد إسماعيل النعيمي، ط١ ، سينا للنشر، القاهرة ، ١٩٩٥.
- بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس : ريتا عوض ، ط١، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٩٢.
- الجبال ورسالات الأنبياء : د. أحمد شوقي إبراهيم ، ط١، د.ت ،٢٠٠٦.
- جدلية العلاقة بين لامية الشنفرى وسينية البحتري ـ لوحتا الذئب وأنطاكيا نموذجا): حسن بكور، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب ،ع٣، مج٧، ٢٠٠١.

- جذور الاستبداد قراءة في أدب قديم : د. عبد الغفار مكاوي ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت عالم المعرفة .
- ١٩٩٤ـ الحيوان : الجاحظ ، تحقيق عبدالسلام هارون ، ط٢ ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د.ت .
- خلافة الإنسان بين الوحي والعقل بحث في جدلية النص والعقل والواقع: د. عبد المجيد النجار، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ميرندن، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية ، ١٩٩١.

ـ ديوان القتال الكلابي : حققه وقدم له إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت / لبنان ،١٩٨٩.

- سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي دراسة في المضمون والنسيج الفني : سعد عبد الرحمن العرفي، أطروحة ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، السعودية ، ٢٠٠٥.
- شعرية الماء من كتاب الماء والاحلام ـ دراسة عن الخيال والمادة : غاستون بلاشار، www.tegara world.com.
- ظاهرة التمرد في أدب الرصافي والزهاوي(دراسة تحليلية موازنة): سفانة داود سلوم ، رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠.

- ظاهرة المرقبة الوعي الشعري الجاهلي دراسة في تطور التشكيل الجمالي والدلالة الرمزية: هلال محمد الجهاد، مجلة التربية والعلم ، مج ١٤، ع٢٥، ٢٠٠٧.
- عشتار مأساة تموز: د. فاضل عبد الواحد علي ، ط١، الأهالي للنشر والتوزيع ، سوريا ، ١٩٩٩.
- فجر الحضارة في الشرق الأدنى: هنري فرانكفورت ، ترجمة ميخائيل خوري ، ط ٢، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.
- القصيدة العربية وطقوس العبور: سوزان استتكيفيتش ، مجمع اللغة العربية بدمشق ، مج٦٠، ج١، ١٩٨٥.
- الكتابة والوجود : خالد ساحلي ، دار الوطن اليوم ، د.م ، د.ت .
- متون سومر الكتاب الأول التاريخ، الميثولوجيا، اللاهوت ، الطقوس: خزعل الماجدي ، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان وسط البلد ، ١٩٩٨.
- مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية : د.حسين جمعة ،
- المعتقدات الدينية لدى الشعوب: مشرف التحرير جفري باندر، ترجمة د.إمام عبد الفتاح إمام ، مراجعة د.عبد الغفار مكاوي سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ، عالم المعرفة ، ١٩٩٣.

- ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي : محمد شكيب أنصاري وعاطى عبيات، آفاق الحضارة الإسلامية، ع٢٥.
- مواقف في الأدب والنقد: د. عبد الجبار المطلبي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ١٩٨٠.
- ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة : د.حسن نعمة ، دار الفكر اللبناني ، بيروت، ١٩٩٧.
- موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها: محمد عجينة ، ط١، دار الفارابي ، بيروت، ١٩٩٦.

مشاهد الإرهاب وتمثلاته في الرواية العراقية ((وحدها شجرة الرمان)) لسنان انطون إنموذجا

أ.د. كريمة نوماس محمد المدني

المدخل:

مفهوم الإرهاب في اللغة والاصطلاح

تدور معاني الإرهاب في قواميس اللّغة بمعنى الخوف والرهبة والإخافة والفزع، فما جاء في لسان العرب بمعنى رَهبَ، بالكَسر، ويرهبُ، رهبةً، ورُهباً بالضم، أي خَاف ورهبَ، ورهبَ الشيء رهْباً، ورهبةً: اي خافه والرهبة والخوف والفزع، أي: أرهبه ورهَّبه واسترهبه أخافه وفزّعه.[١]

وقد ورَدَ الفعل (رهب) في القرآن الكريم في مواضيع مختلفة بمعنى الخوف والفزع والرهبة، فمن ذلك قوله تعالى: ((وأعدوّا لهم ما استطعتم من قوةٍ ومن رَباط الخيل تُرهبُون به عدُوّا اللهِ وعدُوَّكم وآخرين من دُونهم لا تعلمونَهُمُ اللهُ يعلمُهمُ...)).[٢]

ويتضحُ أن الإرهاب المأمور به الوارد في القرآن الكريم، انما هو خاصٌ، يتعلق بالمعتدين لصدّهم عن عدوانهم متى حصل منهم، وليس إرهاباً عدوانياً بالمعنى المعاصر، المرفوض اسلامياً.[٣] أما الإرهاب في الاصطلاح فقد عّرفه البعض بانه: ((كل فعل أجرامي يقوم به فردٍ او جماعة منظمة يستهدفُ فرداً أو مجموعة أو أفراداً او جماعات أو مؤسسات رسمية او غير رسمية أوقع الأضرار بالممتلكات العامة او الخاصة بغية الإخلال بالوضع الأمني أو الاستقرار والوحدة الوطنية أو

كل استعمال للعنف أو التهديد باستعماله تحديداً لغايات سياسية، بمعنى أن كل ممارسة يقفُ وراءها هدف سياسي)).[٤]

وهناك من يرى أن الإرهاب يمثلُ: ((كل عمل من طبيعتهِ ان يشير لدى شخص ما أو مجتمع معين الإحساس بالتهديد لأيّ كان سواء من جهة حكومية أو مؤسسة أو منظمة غير رسمية وبأيّ صورةٍ كان)).[٥]

ويرى أحد الباحثين أن الإرهاب بمفهومهِ الأدبي هو:((ثيمة سلبية ترادف البشر بمفهومهِ الشمولي المضاد لكل القيم الإنسانية كالحرية والتسامح والاعتدال والمواطنة)).[٦]

وهناك من يرى ان الإرهاب الثقافي ايضاً هو شكل من أشكال الإرهاب المستتر الذي عادة ما تقوم به السلطة العليا في البلد تحت مسميات مختلفة، وبمسوغات قانونية متعددة تبيحُ لها استخدامه ضد من تشاء ولهذا يعده بعضهم ، ولا سيما المثقفون من اخطر انواع الإرهاب؛ لانه أداة مسوغ لها من الدولة يُمارسُ بها البطش والسيطرة ،فالسلطة والرقابة والخطوط الحمراء أعمال ترهب المثقف اذ لا تزال الرقابة سلاحاً يكبحُ حرية الرأي والتعبير.

- **النصّ الإبداعي الروائي العراقي والإرهاب:**

تعدُّ الحرب أحد أهم ما تتعرضُ لها المجتمعات من مصائب وكوارث وهي أشدُّ علامات التاريخ وضوحاً، وأبرزها اعماله إرهاباً؛ لأنها حطمت أغلب الحضارات، فالمجتمع الذي تنتجه أو تسود حياة شعبه الحروب هو مجتمع مأزوم يعاني من عدم الاستقرار والتشظي والتمزق في نسيجه الاجتماعي مما يعد حاضنة للإرهاب ومسرحاً لأعماله.[٧]

وقد شغلت قضية الإرهاب مساحة من نفوس الأدباء المبدعين العراقيين بسبب الويلات التي عاشها أفراد الشعب العراقي من تنوع الموت والقتل والإرهاب والتفجير والتشرد وضياع الهويات، كله ترك أثراً في نفوس هؤلاء المبدعين ،ولا سيما الروائيين منهم، وقد كشف الناقد جابر عصفور عن الدوافع الحقيقية التي تختفي وراء ظاهرة الإرهاب وهي دوافع كما يراها مغلوطة، تريد معاقبة

المبدعين وتدمير النصّ الإبداعي، الذي أصبح يزعج عصابات الإرهاب المتمسحة باسم الدين من معاقبة المبدعين المارقين من مثقفي المجتمع بكل انواع العقبات الممكنة المباشرة وغير المباشرة، نتيجة تأويلاتهم المغلوطة وتصوراتهم الأصولية الجامدة، فإننا نفهم بالقدر نفسه الدوافع الإيجابية التي تدفع هؤلاء المبدعين الى مقاومة أشكال القمع الواقعية عليهم، وتأخذ هذه المقاومة العديد من الأشكال، على رأسها ما يفعله المبدعون عندما يكشفون بالإبداع عن آليات الإرهاب ودوافعه.[٨]

والواقع، فإن النصّ الإبداعي العربي المعاصر وعلى وجه الخصوص النصّ الروائي العراقي نجده، وعى خطورة الإرهاب ومدياته، وحاول أن يجسد رؤية واقعية لحاضر مأساوي مؤلم، فنجد الرواية العراقية جسّدت ظاهرة الإرهاب بكل تفاصيلها وأسبابها ومكوناتها والتي لا يمكن فصلها عن الواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والفكري للأمة العربية، ولذلك تعد رواية (وحدها شجرة الرمان) محاكاة للواقع الراهن بكل آلمه ومرارته وبشاعة الموت والخوف والرعب التي طالت جميع مكونات الشعب العراقي.

ويمكن القول ان هذا ما قدّمه النصّ الإبداعي الروائي العربي والعراقي على وجه الخصوص يمثل أبرز الكتابات الإبداعية الروائية التي انطلقت من قناعة اكيدة بالدور المنوط بالمفكر والمبدع في هذه الظروف الصعبة التي تحتاج مواجهتها الى رواد مغامرين في غاية الشجاعة، ففي وقت تتناوب على الإنسان العربي المصادرة في حريته ولقمته وسائراً حقوقه، ثلاث قوة عاتية: هي سلطته الحاكمة واجهزته الأمنية المختلفة، وسلطة الخارج المتمثلة في العولمة التي تأخذ اشكالاً عدة بين الاقتصاد والغزو الثقافي والإعلامي المعنون بالإرهاب والناشب منذ احداث ١١ أيلول في الولايات المتحدة الأمريكية.[٩]

وقد انقسمت هذه المشاهد الإرهابية الدموية العنيفة في رواية (وحدها شجرة الرمان) على مرجعيتين الأولى: تمثلت في العنصر الإرهابي

التخييلي والثانية: تمثلت في العنصر الإرهابي الواقعي.

أوّلاً: المرجعية الإرهابية التخيلية:

إن الأحداث السياسية التي عصفتْ بعراقنا الحبيب ،وسبّبت الأزمات والفتن الطائفية ،وفقدان الأمن والقتل والتشريد على الهوية، لا يخفى تأثر الأدباء بهذه الأحداث فسجلوا كل ما هو راهن، فوجدت الرواية العراقية نفسها أمام واقع مرير ومستقبل مجهول، فمن ذلك رواية ((وحدها شجرة الرمان)) للروائي سنان انطوان الذي سجّل بقلمِهِ الروائي كل ما مرَّ به العراقيون الأبرياء من قتل وذبح وتهجَيَر واختطاف وقد امتثلت هذه الأحداث الإرهابية مرة بمخيلته، ومرة بواقع معاش حقيقي على لسان بطل الرواية (جواد).

وتتجسّد هذه المرجعية في المشاهد التخيلية التي كان يراها بطل الرواية (جواد) في منامه، تأثراً بواقعه المرير الذي يعيشه اذ يستحضر في مخيلته، كثيراً من مشاهد الإرهاب التي تمثل انعكاساً لمعاناته الحقيقية في بلده العراق وقد شمل هذا الإرهاب كل احبائه وأهلَه، فمن أمثلة ذلك.

ـرؤيته لحبيبته (ريم):

يصوّر لنا بطل الرواية (جواد) مشهداً تخيلياً إرهابياً في منامهِ حين رأى حبيبته (ريم) التي فارقته منذ سنوات شاهدها تنام عارية على دكة ويعتليها الدم، وهو يتخيل ذلك حين عمل ارهابي قام به جماعة يعتلون سيارة الهمفي ويرتدون الخاكي ويحملون رشاشات وركضوا باتجاه ريم وجواد، فيسرد لنا الروائي ان بطل الرواية جواد حاول ان يحمي ريم لكنه احدهم سدّد إليه ضربة قوية بأخمص رشاشته وأسقطه أرضاً، ثم ركله في بطنهِ وخصره وظهره مرات عدة، ثم اجبراه على الركوع وقيدوا معصمَيّه بسلك ثم وضع أحدهم سكنياً على عنقِهِ، ثم سالَ الدم الحار على صدره وظهره، وسقط.(١٠)

رأسه على الأرض، وتدحرج على الرمل ككرة، ثم رأى جسده الى يسار الدكة راكعاً وسط بركة من الدم... ثم يستمر (جواد) في رسم تلك المخيلة الإرهابية التي رآها في منامه، بعدها يقول:

((استيقظتُ لاهثاً ومبللاً بالعرق مسحتُ وجهي وجبهتي...).[١١]

وتتوالى الكوابيس الإرهابية المليئة بذاكرة جواد امتداداً لواقعهِ المرير الممتلئ بالانفجارات والقتل والجثث، فمن صور ومشاهد الإرهاب التخيلية الأخرى حين حَلم بحبيبته (ريم) وهي تقف عارية في بستان ملئ بأشجار الرمان قد وتفتحت ازهارها، فيقول اني أصيح باسمها لكني لا اسمع صوتي ولا أسمع وقع خطواتي كل ما اسمعه هو خفيف الريح أسرع إليها وحين أصل أعانقها فتسقط الرمانة اليمنى تتدحرج على الأرض، انحني لألتقطها فأرى بقعاً حمراء صغيرة تتكاثر على ذراعي، التفتُ الى الوراء فأرى ريم تبكي وتحاول إيقاف شلال الدم من الموضع الذي كانت فيه الرمانة)).[١٢]

_ رؤية جواد لنفسه:

إنَّ هذا الشعور المؤسلب اتجاه الواقع ومعايشته له تجعله يعيشه حتى في وقت نومهٍ واستراحتهِ، وهذا ما حقق امتزاجاً نصياً مكانياً بين مرجعية الواقعي والمتخيل، وهذا سَماه ميشيل بورتور الائتلاف بين الفضاء الواقعي والفضاء الروائي بالإحالة التخيلية.[١٣]

ويتجسد ذلك في رؤية بطل الرواية جواد لنفسهِ وهو معصوب العينين لا يرى شيئاً اذ يقول: ((شعرتُ بألم شديد في ظهري وأحسستُ بيد احد تزيل العصابة عن عيني كان الوهج القوي من ضوء يساري موّجه نحوي، فسألني أحدهم وكأنه رئيس العصابة: اسمك جواد كاظم، فأحببتُ نعم، فنظر الى الأوراق التي كانت أمامه فقرأ ((خريج أكاديمية، نحّات فاشل، صباغ، سألني أنت مؤمن، فيقول وانا في المنام اربكني السؤال، فصرخ بوجهي فقلتُ له: نعم الحمدُ لله فأشارَ الى الذي كان يقفُ بجانبي فلطمني بقوة شعرتُ بأن رأسي سينخلع،... ثم رنَّ هاتفه وبدأ يتحدث مع صديقه عن موعد العشاء، ايقنتُ سيعذبونني ثم يلقون بي في أي مزبلة، دون ان يتوقفَ رنين هاتفه، ثم استيقظتُ وكأنّ هاتفي هو الذي يرنّ.[١٤]

ان قصدية الروائي في تصوير مشاهد الإرهاب تجعله ومنذ العتبة الافتتاحية التي أستهّل بها

روايته، هيمنت أجواء العنف الدموي والقتل بحق الأبرياء في مخيلة بطل الرواية (جواد) الذي يمثل انسان عراقي يعيش حياته بكل بساطة.

ـرؤيته للجثث الحية التي يغسلها:

إذ يسرد لنا بطل الرواية اذ الجثث بدأت تغسّل بعضها البعض وتصطف في دوائر حول الدكة تنتظرُ دورها، أزداد عددها وملأت المغيسل حتى انه لم يعد هناك لي، فخرجتُ من المغيسل الى الشارع، لكني رأيتُ جموعاً حاشدة من الجثث الحية تحيط بالمكان كله تملأ الشوارع والأرصفة، شعرتُ بالاختناق، ثم استيقظتُ.(١٥)

فهو لكثرة الجثث التي يغسلّها يومياً بدتْ تتراءى له حتى في عالم الرؤيا، لكنها هذه المرة بعنصر مفارقة هي من تغسّل نفسها بل بعضها يغسّل البعض.

المحور الثاني: المرجعية الإرهابية الواقعية:

- **الإرهاب الأمريكي**

لا يخفى على العالم ما مَّر به العراق خلال أعوام الاحتلال الأمريكي، وكانت الشواهد أدلة واضحة على كثير من الجرائم التي ارتكبها في مدنه وجامعاته ومعامله وكل معلم حضاري يمتد للعراق بتاريخ او صلاتٍ.

والروائي سنان انطوان يسرد لنا بعضاً من هذه الجرائم الإرهابية التي ارتكبها هؤلاء الأمريكان بحق الشعب العراقي.

- **تدمير الأماكن والجسور والفوضى:**

يصفُ لنا البطل الرواية جواد حين ذهب الى الأكاديمية التي كان يدرسُ فيها بعد دخول الأمريكان إذ يسرد لنا((بعد سقوط بغداد ودخول الأمريكان عمتّ الفوضى وسادَ الهياج العام، كانت الكهرباء مقطوعة ولم نشاهد الأخبار في أجهزة التلفاز...)).(١٦)

اذ اراد الذهاب الى كليتهِ فيسرد لنا الأحداث يقول: ((ركبتُ سيارة كيّا الى باب المعظم، كانت تلال الأزبال قد تكومت في الشوارع تاركة رائحة نتنة، إشارات المرور لا تعمل والسواق يتفاوضون

بالإشارات وعندما اقتربنا من جسر الصرّافية مالَ السائق بسيارتهِ الى الخلف فرأيت مجموعة من ناقلات الجنود الأمريكية تسرع نحو الجسر لتعبر الى الرصافة، كان الجندي الواقف على قمة آخر واحدة منها يرتدي نظارات سوداء ويوجه ما سورة رشاشته نحونا متأهباً للإطلاق...)).[١٧]

ويسرد لنا جواد مشاهد الدمار التي صنعها الأمريكان حين دخول الأكاديمية التي كان يدرسُ بها وتخرج منها، فيقول: حين وصلت سألتُ ((ابو سمير)) وهو مسؤول البناية، فيقول سألته عن قسم السمعية والمرئية، فقال:

قصفوه الأمريكان بصاروخ

وحرقوا المكتبات... الناس

وسرقوا الأركندشنات

ثم يسرد لنا جواد يقول تمشيتُ باتجاه قسم السمعية والمرئية وكان الجدار الأمامي لهذا القسم قد انهار كلياً بفعل القصف، وتكون أنقاضه أمام البناية، كان الاستديو قد تفحم كلياً وانهار سقفه وارضيته، أما القاعة المجاورة له فتناثرت على ارضها بكرات عشرات الأفلام المحترقة، فكانت أرضيتها قد احترقت وتناثرت عليها إجزاء من السقف المنهار وقطع الزجاج المكسور، بينما اسودت مقاعدها الخاوية وحيطانها التي كانت قد شهدت الكثير قبل ان يعميها السواد.[١٨]

- **تلوث المياه وقتل الأسماك:**

من صور الإرهاب الأخرى التي صنعها الأمريكان باحتلالهم العراق تلوث مياه نهري دجلة والفرات مما أدى الى كثرة الأمراض التي أُصيب بها الشعب العراقي فيسردُ لنا جواد حادثة بعد مجيء عمه صبري من الخارج الذي مضى عليه زمناً طويلاً وهو مغترب بعيدا عن وطنه وأرضه وأهله وأحبائه ، اذ يسردُ لنا الروائي على لسان بطل الرواية (جواد) أن عمه اشتهى ان يتناولا غذائهما سمكاً مسكوفاً من نهر دجلة ، فقلتُ له، أن الوالدة ستكون سعيدة بأن تحقق له هذا المطلب وسنشتري السمك، لكنه رفض وقال انه سيأخذني الى مطعم على دجلة لكني أخبرته ان سمك النهر ملوث وخطر بسبب اليورانيوم المنضّب وأنه قد سمع وقرأ بأن المجاري والقاذورات تقذف في دجلة بدون تصفية.[١٩]

- **القتل العشوائي واستلاب حرية الذات والجماعة:**

يصف لنا جواد الأحداث التي توالت بعد دخول الأمريكان وسيطرتهم على العراق وما دخل العراق من جماعات ارهابية نتيجة لفقدان السيطرة على الحدود ،فأصبح العراق مسرحاً للإرهاب من مختلف الدول: اذ يسرد لنا ما أصابه بعد شهر من افتتاحه المعرض الذي أقامه جواد اذ يسردً لنا الحدث بقوله: ((افترسني الحزن بعد شهر من المعرض الذي أقيم حين شاهد على شاشة التلفاز رجالاً يبحثون عن جثة دي ميليو في ركام فندق القناة الذي كان مقر الأمم المتحدة في بغداد بعد ان هجمت عليه شاحنة مفخخة قتلته مع آخرين كُثر، بعدها بأيام قتل السيد محمد باقر الصدر في النجف ثم توالت وتعددت التفجيرات، الواحد تلو الآخر، بدأت بقتل المهمّين والكبار ذوي الأسماء المعروفة وذوي الشأن، ثم أخذت تفتك بالأبرياء والمساكين الذين لاناقة لهم فيها ولا جمل في كل ما يحدث.[٢٠]

من مشاهد الإرهاب التي يسردها لنا فهو ينقلُ لنا حديثه مع حمودي مساعد أبيه في عمل المغتسل اذ يقول: ((حمودي كان يجيء مرة في نهاية كل شهر لتسليم نصف دخل المحل وفي كل مرة كنتُ أسأله فيها عن أحواله وعن الشغل كان يقول انه يزداد وكنت أعرفُ ذلك لان ما يسلمني إياه كان يزداد كل شهر سألته ذات مرة عن الذين يغسلهم، فقال ان الكثيرين منهم يموتون برصاصات الأمريكان بالإضافة الى التفجيرات والمفخخات.[٢١]

ان مشاهد العنف وأزمة غياب الأمن في بغداد وكافة مدن العراق كان أبرز ما رصدته الرواية العراقية في تمثيلها للإرهاب الذي عايشه الأنسان العراقي البسيط، فمشاهد القتل الدموي تتكرر يومياً، اذ يقول بطل الرواية جواد: ((كان كل يوم من ايام الأسبوع صعباً وله مآسيه الصغيرة الخاصة بتفاصيلها لكن الخميس كان الأصعب والأطول ،لأنه اليوم الذي تصل فيه ثلاجة الفرطوسي المحملة بحصاد الموت الأسبوعي... كل أولئك الذين يقطتعون من عوائلهم وحيواتهم ويُلقى بهم في المزابل على أطراف بغداد أو في النهر او يتعفنون

في الطب العدلي، معظمهم بلا أوراق ولا هويه ولا يعرف لهم اسم، فكنتُ أضع في دفتري سبب الموت بدلاً من المجهول، رصاصة في الجبين، خطوط حمراء حول الرقبة، جسد بلا رأس، تفتت في انفجار وكل اسم يهوي الى اعماقي ويظل صداه يتردد، ولا شيء يمحو الوجوه حتى صارت ذاكرتي دفتر الوجوه الموتى... فأني كنتُ أعيش عليل مع الموتى.(٢٢)

ومن خلال هذا العرض تظهر لنا احداث الرواية نشاط الإرهاب وأساليبه العنيفة الدموية التي مزقت أبناء الشعب العراقي وغيرت ثقافة جيل بكامله.

ومن مشاهد الإرهاب التي سردها لنا بطل الرواية جواد، حين تحدث لنا عن مقتل واستشهاد ابو غيداء بحادث التفجير الإرهابي وهو شخصُ من أقربائه، فجاءت عائلته وسكنت مع جواد وأمه، فيسرد لنا حياة هذا الأنسان البسيط الذي يسعى لكسب لقمة العيش له ولعائلته بعد ان اغلق المطعم الذي كان يعمل فيه بعد قصف الأمريكان له في بداية الحرب، فأضطر الى الذهاب الى ساحة النسور في صباح كل يوم ليقف مع طابور العمّال ويسجل اسمه لممارسة اي عمل يكسب منه لقمة عيشه، وذات يوم جاء انتحاري وفجر نفسه مع هؤلاء الأبرياء الذين كانوا واقفين ينتظرون فرصة العمل.(٢٣)

- **تفجير المراقد الدينية:**

يسرد لنا الروائي تلك الحادثة الفجيعة الإرهابية التي طالت التوجهات الدينية والمراقد الشريفة لأهل البيت(عليهم السلام)، اذ يحكي لنا الروائي على لسان جواد ذلك اليوم الحزين في صباح شباط (٢٠٠٦) حين سمع والدته تصرخ وتبكي وتلطم وجهها وهي تشاهد حادثة تفجير مرقديّ الإمامين العسكرين (عليهما السلام) على شاشة التلفاز قالت: من بين دموعها ((ضربوا العسكري هالميخافون من الله ، ياريت الله عماني ولا شفت هالشوفة)) ثم يقول حاولتُ تهدئتها بالرغم من انني شعرت بالحزن أيضاً، كان الشريط الإخباري أسفل الشاشة يعلن بيانات الاستنكار والتهديد من كل صوب وحدب، ادركتُ أن الوضع سيزداد سوءاً وان هذه الجريمة

ستطلق العنان للغضب المكبوت وان اكوام الجثث ستعلو في كل مكان...[٢٤]

- **حالات الاختطاف على الهُويّة:**

وقد ازدادت الأوضاع في العراق سوءً بعد (٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ٢٠٠٥) وازدادت حالات التفجير والقتل والذبح والخطف على الهويات، فمن ذلك ما أصاب (حمودي) ذلك الشخص البسيط الذي قضى عمره مساعداً للحاج كاظم في تغسيل الموتى وتكفينهم، ذات مرة ذهب حمودي الى سوق الشورجة في (آب ٢٠٠٥) لشراء المزيد من الكافور والسدر للمغيسل، فقد كانت المواد تنفذ بسرعة، وكان يحتاج لأن ينزل الى الشورجة مرة كل شهر بعدما كان ينزل كل ستة أشهر بسبب ازدياد حالات الموت وكثرة الجثث ما حصل في ذلك اليوم ((لم يعد حمودي الى البيت ولا اليوم الذي تلاه كان المحمول مقفلاً ولم يجب على الرسائل التي بعثتها له زوجته، وأخوه ، لم يكن هناك انفجار أو مفخخة في سوق الشورجة في ذلك اليوم، بحثوا عنه في المستشفيات القريبة ومراكز الشرطة ليومين دون ان يعثروا على أثر، ثم نصحهم البعض بأن يذهبوا الى الطب العدلي بحث أخوه في الصور التي كانت قد التقطت لكل الجثث التي تكدست في زوايا المكان الذي لم يعد يستوعب كل هذا الموت، لكنه لم يجد أي شيء ولا علامة تدل عليه...

لكنه لم يعد الى اليوم. فيسأل جواد، هل اختطفوه ظناً منهم انه تاجر غني؟ لكن مظهره وعمره لا يوحيان بذلك أبداً المختطفون يتصلون بعوائل الرهينة للتفاوض على الفدية التي لايسلمون الرهينة أو الجثة إلا بعد الحصول عليها، لم يتصل أحد ولم يعد حمودي...[٢٥]

- **بث الرعب والخوف في نفوس العراقيين:**

يسرد لنا بطل الرواية جواد تلك المشاهد المرعبة التي زرعها الأمريكان والإرهابيون في نفوس الأبرياء في مختلف مواقف حياتهم اليومية، فمن تلك المشاهد الإرهابية ما حدث أثناء ذهاب جواد وحمودي وبعض أقربائه للنجف لدفن جثة والده الحاج كاظم صاحب المغتسل، اذ يسرد لنا ما حدث معهم اذ يقول:

((قبل النجف بنصف ساعة رأينا من بعيد طلائع فوج أمريكي يتجه نحو بغداد، أبطأ حمودي السيارة

وخرج قليلاً عن الطريق المعبّد الى كتفه الترابي، نصحه أبو ليث بأن يوّقف السيارة فأوقفها وأطفأ المحرك وقال ((الله يستر)).[٢٦]

توقف الفوج باستثناء عجلة همفي ظلت تقترب وكان على قمتها جندي امريكي يوّجه مدفعه الرشاش نحونا، سأل حمودي بشيء من الخوف: ((شنسوي هسّه؟ قلتُ له اذا نتحرك يضربونا، منسوّي شيء. ننتظر.

اقتربت الهمفي ببطء وبدت كأنها حيوان خرافي يفكر بافتراسنا وهناك ازيز طائرات بعيدة، بعدها بدأ الجندي الأمريكي يصرخ علينا، يردنا ان نطلع من السيارة؛ وفتحنا الأبواب وخرجنا ببطء دون ان نقفل أبوابها، ثم صرخ الجندي مرة اخرى فرفعنا ايدينا وابتعدنا عن السيارة، توّجه اثنان منهما نحونا موّجهين مواسير رشاشاتهم نحو رؤوسنا ووقفا على بعد خمسة أمتار حوالي، أما الثالث فذهب يحوم حول السيارة يفحصها صرخ أحدهم وهو يشير الى التابوت ((واتس اون ذكار؟)) فأجابته (ماي فاذر ديد ديد مان) أزال الجندي غطاء التابون برشاشته ثم نزل الثالث أخذ يدور حول السيارة وينظر تحتها...[٢٧]

الخاتمة

- ان النص الإبداعي السردي- الروائي. العراقي تصدى لظاهرة الإرهاب، فكانت النصوص الروائية ممثلة لموضوعه الإرهاب بكل مشاهد العنف الدموي والقتل والخوف والرهبة.
- عكست رواية (وحدها شجرة الرمان)) مشاهد العنف الإرهابي بكل عنجهيته ووحشيته في القتل والتفجير والتهجير والقتل على الهوية وقد جعلها الروائي في مرجعيتين، الأولى كانت مرجعية تخيلية، يستمدها من مخيلة بطل الرواية (جواد)، والثانية مرجعية حقيقية واقعية .
- مثلت الشخصيات الروائية انعكاسا حقيقياً لكل افراد الشعب العراقي وما عاناه من حروب في زمن النظام البائد. ثم تلاه حرب الامريكان على بلدنا العراق التي راح ضحيتها من ابناء الشعب العراقي الأبرياء ، ثم تلاه موجة الإرهاب الدموي

بكل أساليبه الدموية العنيفة من القتل والذبح والاختطاف والتفجير .

- يمكن القول ان النصّ الروائي، العراقي وعى خطورة الإرهاب ومدياته البعيدة، وحاول ان يجسد رؤية واقعية لحاضر مأساوي مؤلم، ولا سيما انه أصبح قضية جوهرية مهمة في الواقع الراهن.

الهوامش

i[1] – ينظر لسان العرب مادة (رهب)، ظ: معجم مقاييس اللغة: ج٢/٤٤٧.

٢ – سورة الأنفال: آية ٦٠.

٣ – ينظر الإرهاب في الرواية السعودية (د. عبد الحكيم الزبيدي): ٤٨.

٤ – ينظر الرواية السياسية– دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، أحمد محمود عطية، ص١٢.

٥ – الإرهاب في الشريعة الإسلامية:٢٧.

٦ – ينظر الإرهاب في السيرة الذاتية الروائية محنة فينوس (قراءة سيمائية): ٦٥.

٧ – ينظر الإرهاب في الرواية النسوية العراقية (بحث منشور):٢٠.

٨ – ينظر مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر:٧، والنصّ الأدبي في مواجهة الإرهاب (البحث منشور):٩٠–٩١.

٩ – الإرهاب في الخطاب الروائي العربي: نبيل سليمان:٢٠٦، مجلة فصول، العدد ٦١–٢٠٠٣/ ٢٠٠٤م القاهرة.

١٠ – رواية وحدها شجرة الرمان: ٨–٩.

١١ – الرواية: ٩–١٠.

١٢ – الرواية: ١٧٢.

١٣ – ينظر بحوث في الرواية الجديدة: ميشيل بوتور: ترجمة فريد انطوانيوس: ١ ينظر الإرهاب في السيرة الذاتية الروائية محنة فينوس:٦٤.

١٤ – ينظر الرواية: ١٩٤–١٩٥.

١٥ – الرواية: ١٩٤–١٩٥.

١٦ – الرواية: ١٠٣

١٧ – الرواية:١٠٤.

١٨ – الرواية: ١٠٤–١٠٥.

١٩ – الرواية: ١٣٤.

٢٠ – الرواية: ١٥٠–١٥١.

٢١ – الرواية:١٤٥.

٢٢ – الرواية: ٨٤–١٨٥.

٢٣ – الرواية:١٩٦.

٢٤ – الرواية: ١٨٦–١٨٧.

٢٥ – الرواية: ١٥٢–١٥٣.

٢٦ – الرواية: ٩٨–٩٩.

٢٧ – الرواية: ٩٩–١٠٠.

ثبت المصادر والدراسات

_ القرآن الكريم

– الإرهاب في الخطاب الروائي العربي: نبيل سليمان، مجلة فصول العدد ٦١–٢٠٠٣–٢٠٠٤/ القاهرة، ٢٠٠٦.

- الإرهاب في الرواية السعودية: عبد الحكيم الزبيدي رواية (جانجي) للروائي طاهر أحمد الزهراني إنموذجاً (بحث منشور).
- الإرهاب في الرواية النسوية العراقية(٢٠٠٣-٢٠١٠) د.بشرى عبد عطية، الأردن/ كلية الآداب٢٠١٤.
- الإرهاب في السيرة الذاتية الروائية (محنة فينوس قراءة سيميائية) د.نادية هناوي. كلية الآداب، الأردن، ٢٠١٤م.
- الإرهاب في الشريعة الإسلامية: هيثم عبد السلام محمد، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة الأولى: ٢٠٠٩.
- بحوث في الرواية الجديدة.
- الرواية السياسية- دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية أحمد محمود عطية. مكتبة مدبولي. القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق، بيروت- لبنان (د.ت).
- رواية وحدها شجرة الرمان سنان أنطوان، منشورات بيروت الجميل، ٢٠١٣.
- لسان العرب: ابن منظور، جمال الدين بن محمد مكرم، ٧١١هـ١، دار الجبل، بيروت، ١٩٨٨.
- معجم مقاييس اللغة: ابن فارس: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨١، ج٢.

- مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر: د. جابر عصفورة الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٢٠٠٣.
- النص الأدبي في مواجهة ظاهرة الإرهاب، أ.د.نور الدين صدار، بحث منشور، ضمن وقائع مؤتمر الدولي الثاني، كلية الآداب والعلوم التربوية/ الأردن ٢٠١٤م.

الموازنات في النقد العربي القديم "رؤية استشراقية "

أ.م د محمد احمد شهاب
أ.م.د خالد ناجي حمد

الموازنة

الموازنة في اللغة تعني : المقابلة ، والمحاذاة ، والمساواة ، والمعادلة ، والترجيح ، ويقال : وازنت بين الشيئين موازنة ووزاناً [١].

أما في الاصطلاح ، فهي ((مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح))[٢]، أو هي ((نقد مركب لنصّين ادبيين ، أو لموضوعين بينهما شبه قريب أو بعيد عن طريق التأثر أو من غير تأثّر))[٣].وعرّفها أحد المحدثين بقوله:((الموازنة نوع من النقد ، وهي كذلك نوع من الوصف ، فالذي يوازن بين شاعرين إنما يصف ما لكل منهما وما عليه بأدق ما يمكن من التحديد))[٤].

وعلى ذلك تعد الموازنة بين الشعراء من أهم خصائص النقد العربي وابرز ادواته ، وهي فن قديم تطور ومرَّ بمراحل واكبت الشعر وتطور مفهومها بتطور الشعر العربي بمادته وشكله ، وتوسع ظاهرته مع شيوع الحضارة .

وقد اوردت الكتب النقدية والسيرية عدداً من الموازنات منها ما جرى بين نصين من جنسين ادبيين مختلفين كالموازنة بين القرآن الكريم والشعر ، ومنها ما جرى بين مفردات الجنسين الأدبي الواحد كالموازنة بين أبيات لشاعرين مختلفين ، أو نصين شعريين ، ومنها ما كان بين شاعر وآخر استناداً لنظرة عامّة إلى سيرتهما ومنجزهما الشعري .

علماً أن فكرة الموازنة رسخت بصورة واضحة عندما ألف الآمدي كتابه الموازنة بين الطائيين ، وقد مهد لظهورها كتب الفت ورسائل وضعت في فكرتها اذكر منها رسالة أبي احمد بن علي المنجم في الموازنة بين العباس بن الأحنف وكلثوم بن عمرو العتابي(٥) ، وسجل الحصري القيرواني اعتراضه على تلك الموازنات لأنها جرت بين شاعرين يختلفان في المذهب الشعري . ثم بعد ذلك نجد أن هناك مذهباً آخر من الموازنات ، إذ لم تُجمع بين دفتي كتاب ، وهي ما صنعه الصولي في كتابيه(أخبار أبي تمام) و (أخبار البحتري) ، فمن خلال المنهج العامل لكتابين يتضح أن هناك منهجاً واحداً في المعالجة وكأنها تقوم على الموازنة . وإن كانت في كتابين منفصلين . بين الشاعرين . وهذا يعطي صورة واضحة عن منهج الموازنات قبل الآمدي بوصفها منهجاً يقوم على التشابه والتكافؤ . كما في طبقات ابن سلاّم ، ورسالة ابن المنجم ، وكتابي الصولي.

وإشارة إلى الموازنة بين الطائيين كانت قد بدأت قبل كتاب الآمدي بين الشعراء والكتّاب والبلاغيين ، وعدّت المادة الرئيسة لكتاب الآمدي الذي اعتمد مقولات الخصوم والأنصار وبنى عليها احكامه .

وكتاب الموازنة للآمدي ظهر بصورته التي عرفها التاريخ النقدي العربي ، من حيث أن منهجه يقوم على فكرة التباين بين شاعرين يختلفان في المنهج الشعري واحد مجدد وآخر محافظ ومن هذا المنطلق ركز الآمدي عمداً على محور التباين وترك التشابه وهو ما لا ينسجم مع عتبة العنوان ، لأ، الموازنة تجري بين المتشابهات ، والمقارنة بين المختلفات ، وهذا يطرح سؤالاً وجيها مفاده : هل التزم الآمدي بعنوان كتابه ، أو هل جاء منهجه على التأسيس الحاصل في العنوان ؟ ومدى إمكانية تجانس النظرية بالتطبيق لديه ؟ .

غير أن ما يحسب للآمدي أن دوافع إنشاء الخصومة قبله ولديه أيضا أنها ركزت على

الجوانب الأدبية والثقافية المحضة ، مبتعدة عن الخصومات القبلية ، لأن الشاعرين ينتميان إلى القبيلة نفسها (طيء) ، وكلاهما كان ((يفد على الملوك يجتدي بالشعر وينتسب إلى طيء))[٦]، علماً أن العلاقة بين الاثنين كانت حسنة ، كلٌ شهد بفضل الآخر .

مقاييس الموازنة

تعددت المقاييس التي اعتمدها النقاد العرب في إجراء الموازنات ، إذ يرجع كثير منها إلى الانطباع والذوق أو الدين والخلق أو البيئة أو الغرض الشعري وكثرته ، أو الكثرة الشعرية ، ومنها ما هو نقدي بخاصّة من مثل : الطبع والصنعة ، أو القدم والحداثة ، أو الجودة والرداءة، والايجاز والتطويل ، ولمن اوجد بعض المقاييس التي يمكن قبولها من جهة العقل وطبيعة الفن الشعري أو النثري .

هذا ما حاولنا أن نرصده في قضية الموازنة في التاريخ النقدي العربي على سبيل الايجاز ، وشهد العصر الحديث انشغال طائفة واسعة من الدارسين عرباً ومستشرقين بقضية فكرة الموازنة وإجرائها النقدي ، وقد تضاربت آراؤهم فيها بين مؤيد لنزاهتها وموضوعيتها ولاسيما عند الآمدي الذي وصلنا كتابه ، وبين معارض لموضوعيتها ومتشكك في موضوعيتها عنده ، وعلى هذا سنورد آراء المستشرقين وموقفهم من فكرتها وتفصيل القول في آرائهم في الآمدي وموازنته .وقد عالج المستشرقون هذه القضية في نقاطٍ من أبرزها:

١-الموازنة بين القرآن والشعر:

قامت فكرة الموازنة بين القرآن والشعر على أساس اثبات فكرة تفوق البيان الإلهي على غيره من بيان المخلوقين . وقد عالج مباحثها اصحاب التأليف في إعجاز القرآن فعلى سبيل المثال تذكر **أنجليكا نويفرت**، وهي تستعرض كتاب " إعجاز القرآن" للباقِلاني، أنه يُعنى بالمقارنة بين الشعر والقرآن، ويُسمِّي هذه المقارنة "موازنة"))[٧]، ولارتيابها في سلامة تلك التسمية تُعللها باحتمال قرب عهد كتاب الباقلاني من عهد

تأليف الآمدي لكتابه" الموازنة"؛ إذ يغلب على الظن أنّ الباقلاني تأثّر بالآمدي في ذلك [٨].

والذي يبدو من عبارات **فان جيلدر** و**نويفرت** أنهما لا يستحسنان مصطلح" المقارنة" و"الموازنة "بين القرآن والشعر؛ لأن الموازنة بخاصّةٍ تستدعي الحكم بفضلِ الطَّرف الّذي الأشعار، ويوازن بينه وبين غيره من الكلام، ولا يرضى بذلك حتى يفضله (أي الكلام) عليه (أي على القرآن) [٩] ! وموقف الباقلاني الحقيقي أنه لا يجيز تلك الموازنة ابداً [١٠] .

ومن عبارة الباقِلانِي يظهر أن الرد على مشركي قريش بتفنيد منهج الموازنة الذي أقاموا عليه شكوكهم هو السبيل الأنسب لدحض افتراءاتهم، وبيان خطئهم، وضعف حججهم؛ فالموازنة أداة من أدوات الاحتجاج والفصل في القول ، يحكمها الهدف الذي توجه إليه.

ولكن مما ادّته الموازنة تلك هو الخروج عن موضوعية النقد وعن هدف الموازنة ، لأن قداسة النص القرآني ستفقد النصوص الشعرية جمالها .

ترجح كّفته على الآخر، والقرآن كلام الله– تعالى –المقدس، والشعر كلام البشر . وقد عّلل الباقِلاني مثل هذا المنهج في الموازنة بقوله عن بعض مشرِكي ُقريش" :وذُكر لي عن بعض جهالهم أنه جعل يعدله(أي القرآن) ببعض

ويتحدث **جيلدر** عن الجاحظ واهتمامه بالوحدة في النصوص الأدبية الطويلة وتماسك أجزائها، فيقول مستغربا منهج موازنته بين الشعر والقرآن:((والجاحظ لم يستخلص هذا المقياس من أعمالٍ نثريةٍ وقصائد في مثل هذه المصطلحات الصريحة؛ لكنه قارن بناء القرآن ببناء الشعر: الآية تناظر بيتا، والسورة تناظر قصيدة، والقرآن بديوان، والمقارنة غريبةٌ بعض الشيء، لكن ربط السورة بالقصيدة– وكلتاهما متعددة الأغراض –ليس كّله بلا أساس))[١١] .

٢–منهج الموازنة:

يرى **فان جيلدر** أن النقاد قد أُلِفوا أن يختاروا طرفين للمقارنة بينهما في قضايا معينةٍ، وينتهوا

إلى التصريح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ومن ذلك المقارنة بين قصيدتين كاملتين بناءً على ائتلاف الأبيات، وترابطها، واستوائها في الجودة، أو اختلافها، وقد قام بذلك الزبير بن بكَّار(ت ٢٥٦ هـ) (في موازنته بين قصيدتين لجميل بثينة) (ت ٨٢ هـ) (وعمر بن أبي ربيعة (ت ٩٣هـ) ، وانتهى إلى تفضيل قصيدة ابن أبي ربيعة؛ لتفوقها في الائتلاف[١٢] .

وقد عرض **فان جيلدر** منهجا آخر للموازنة؛ إذ وازن ابن طباطبا بين نوعين أدبيين مختلفين، وهما :القصيدة الشعرية والرسالة النثرية؛ بهدف استنتاج الوسائل الفنية التي يمكن أن يستفيدها الشاعر من كاتب الرسالة [١٣]، ولابن طباطبا الأولوية في هذه الموازنة، التي كان سببها ما نال فن الرسائل من تطور كبيرٍ وثراءٍ في الاتجاهات في القرنين الثالث والرابع الهجريين[١٤].

ويهتم **سمايُلوفِتش** بالحديث عن منهج الآمدي في موازنته؛ إذ بدأ بموازنةٍ بين الآراء النقدية لأنصار الشاعِرين، ثم ثنى بموازنةٍ أدبيةٍ تحليليةٍ بين قصائد الشاعرين ومعانيهما؛ يقول **سمايُلوفتش** : ومن هنا عرض في قوةٍ حجج أنصار كلّ شاعرٍ والأسباب التي جعلتهم يفضلونه [١٥] إلى أن وصل إلى الموازنة التفصيلية بين ما قاله كلٌّ منهما في كل معنى من معاني الشعر [١٦]، وبعد أن يذكرها يترك للقارئ حرية الاختيار والتفضيل في أيهما أشعر أهو البحترِي أم أبو تمام [١٧]؟ ثم يعرض لأشعار كلٍّ منهما على حِدةٍ حيث نراه يحاول جاهِدا أن يوضح مدى ما عند الشاعرين : لهما أو عليهما[١٨].

واثني **سمايُلوفِتش** على شمولية الآمدي، واستيعابه للنقد الذي أثير قبله حول أشعار الشاعرين، وجمعه بين الإبداع وما هو بخلافه[١٩] منطلِقا من أرضية نقديةٍ واضحةٍ، تعي أن الاختلاف في تقدير الشعراء أمر لا غرابة فيه؛ ((فالآمدي كما يبدو جليا لا يحب أن يدلي بدلوه في هذا الخصام إلا على أساسٍ متينٍ من النظر ودقة المعرفة، وهو بهذا يستشهد بآراء

السابقين عليه ، فيذهب إلى أنهم لم يتفقوا على ما اختلفوا عليه من الشعراء، فكيف يتفقون على البحتري وأبي تمام[٢٠]؟ .

وأخطأ **شارل بلاّ** بجعله النزعة الفنية لنقد الآمدي تعرقلها اهتماماته النحوية ، وخلوصه إلى أن الآمدي يميل إلى ((أن يولي المعنى الأفضلية على اللفظ))[٢١]، ففي الغالب نجد الاهتمام باللفظ واضحاً عند النقاد الذين سيطرت عليهم الاهتمامات اللغوية والنحوية كالآمدي ، على أن النقاد الشعراء ممّن يعنون بالصياغة يفضلون ائتلاف اللفظ والمعنى كابن المعتز ، وابن طباطبا . وعليه فالآمدي ممّن سيطرت عليه الاهتمام اللغوية والنحوية لذا فاللفظ مقدم على المعنى في نقده.

وتناول **سمايلوفتش** الآمدي من خلال كتابه الموازنة وعرض لآرائه النقدية ولاسيما موقفه من أبي تمام، ولكنه كان توفيقياً إلى حدٍّ بعيد خلافاً لما سنجده عند ستتكيفتش[٢٢] ، فنأى عن التدخل في هذا الموضوع ، مكتفياً بالعرض السريع له، ومما قاله **سمايلوفتش** عن الآمدي أنه ((اخذ في عرض سرقات أبي تمام وما اخطأ فيه، وفعل الشيء نفسه مع البحتري ، فأورد سرقاته من أبي تمام وما أخطأ فيه))[٢٣].

٣-كتاب" الموازنة "للآمدي

يستأثر كتاب" الموازنة "للآمدي بالاهتمام في سياق معالجة المستشرقين لقضية الموازنة ؛ وربما يعود ذلك إلى أهمية الشاعرين اللذين يوازِن بينهما، وصراحة عنوان كتابه ودلالته المباشرة على الموازنة وحدها، وكثرة الإشكالات النقدية والمنهجية القابلة للأخذ والرد، فهي محطة حاسمة في تاريخ النقد العربي القديم[٢٤]وقد أدّى الآمدي، بموازنته ، دوراً مهماً في توضيح مقاصد هذه القضية حينما عني كتابه بالموازنة بين ظاهرتين إحداهما الشعر القديم والأخرى الشعر المحدث،ولم يكتف بهذا وإنما المح إلى أن الموازنة بين المحدثين أنفسهم، فموازنته شملت شاعرين محدثين هما (أبو تمام، البحتري) وعلى الرغم من حداثة الثاني . زمنياً لا شعرياً . فقد

كشفت عن أن البحتري قد مثل الشعر القديم وبذلك يتضح مقصد الآمدي من الموازنة،وهو الحط من قيمة الشعر المحدث امام القديم . ومن القضايا ٱلتي اعتنى المستشرقون بها في هذا الكتاب:

أ–سبب التأليف:

يذكر **سمايُلوفِتش** أن الآمدي قد صرح بأن اشتداد الخصومة بين النّقاد حول أبي تمام والبحتري، وعدم اتفاقهم على تفضيل أحدهما على الآخر، سبب تأليفه لكتابه" الموازنة"؛بغية ,ضع القضية في سياقها الصحيح[٢٥].

وتذكر **سوزان استِيتكيفِتش** سببا آخر تجعله أصل تأليف الآمدي لموازنته التي ترى أنها "ليست إلاَّ محاولة منهجية لعرض وجهة النظر المحافظة والسائدة في القرن الرابع الهجري حول الشعر ، والتي كانت مناقضة لفكر المعتزلة الذي نشأ في تربته شعر أبي تمام[٢٦].

و**سوزان استِيتكيفِتش** هنا لا تجعل المحافظة النقدية مقابلة للحداثة الشعرية، وإنما تجعلها مقابلة للفكر الاعتزالي الذي يحيل على المعتقد الاعتزالي، ويستدعي إلى الذهن أنَّ الباعث لدى الآمدي هو فكره السني ومعتقده .والحقيقة أن نسبة أبي تمامٍ وشعره من المعتزلة هي نسبة كثير من الشعراء النابهين الذين تأثروا بالصبغة الفلسفية لعلم الكلام الذي برز فيه المعتزلة، وليست نسبة اعتناق للاعتزال [٢٧] والموقف النقدي للآمدي فني لا يحتمل تأويله بالخصومة العنصرية والمذهبية،أو الأحقاد الشخصية [٢٨] وبالطبع،((لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أنَّ الصراع بين القدماء والمحدثِين قد تأثر في مرحلة من مراحله بالصراع الأساسي في الثقافة العربية بين تقليدية التسنن وثباته، وتجدد الاعتزال وتحرره [٢٩]؛ فالآمدي نفسه يبدو على قدرٍ غير هينٍ من المعرفة بعلم الكلام وأساليب الجدل[٣٠].

ب–عيوب منهج الموازنة في كتاب الآمدي:

تصب **سوزان استِيتكيفِتش** عنايتها على إبراز جوانب الضعف والرفض في منهج موازنة الآمدي، ومما عابته عليه:

١. مع أنه رتب أسس المناقشات النقدية حول أبي تمامٍ والبحتري وقعدها منهجيا بعيدا عن الانفعالية العاطفية أكثر من أبي بكرٍ الصولي، إلا أنها لم تكن كذلك في حقيقتها، وقد كانت أهدأ انفعالية؛ لأنه ألف كتابه في مرحلة انقضاء مرحلة الخلاف الحادة، وانشغال النقد بالخلاف حول شاعرية أبي الطيب المتنبي[٣١].

٢. تعسف الرؤية النقدية المحافظة، وتقسيم السمات الأدبية إلى ثنائيات متضادة مثل : المطبوع والمصنوع، والحلاوة والتكلف، واللفظ والمعنى[٣٢] ، مما يذهب بالموضوعية في الحكم على قصائد الشعراء في ذاتها[٣٣].

وتصف **سوزان استِيتكيفِتش** محافظة الآمدي النقدية بأنها" رجعية"؛ تقول :إن((نقد الآمدي يقوم على التطبيق الدائم للمبادئ النقدية المحافظة أو حتى الرجعية؛ فهو يصر على الالتزام المتزمت بها وبالمعايير التقليدية (عمود الشعر))) وأما القِسم الأخير[٣٤]، وهو" الموازنة " الفعلية، فهو يزيد وضوحا في موقف الآمدي المحافظ وأثره على ذوقه وفهمه .إنه في النهاية قادر فحسب على أن يميز بين التقليد والتجديد، حيث يعد كلا منهما على التوالي مساويا للجيد والرديء في الشعر[٣٥].

وتصف **استيتكيفتش** ذلك النقد المحافظ الذي يتحيز له الآمدي في موازنته " بالجدب " الذي يعشِي رؤيته، فيحيل إبداعات أبي تمامٍ إلى مجرد أخطاء[٣٦].

٣. عدم موضوعية خاتمة المقدمة التي تفرض على القارئ الذي يريد أن يتصف بسلامة الذوق ونقاء الطبع أن يفضل البحتري، فيجعله أشعر من أبي تمامٍ صاحبِ الصنعة الممجوجة والغموض المرهق [٣٧]؛ وتصرح **سوزان استيتكيفتش** بنعتِ هذا الحكم بالحكم المنحاز بوضوحٍ، الذي يعني بالتحديد أنك لو كان لك ذوق سيءٌ ستفضل أبا تمام))[٣٨].

٤. جزئية المعايير النقدية لاختيار القصائد موضع المقارنة بين الشاعرين؛ فقد اقتصر الآمدي على القصائد التي تتفق في الوزن والقافية وإعرابها، ثم جعل يوازن المعاني ويفاضل بينها دون أن يحكم لشاعر منهما بأنه أشعر من صاحبه[٣٩]؛ تعلق **سوزان استيتكيفتش** بقولها : ((على أية حالٍ، فإنَّ إخفاق الآمدي بالتحديد في مقارنة القصائد بصفةٍ عامةٍ هو الذي أدى إلى إبراز نقطة الضعف الكبرى في" الموازنة "وفي النقد الأدبي عند العرب بأكمله .ويتساءل المرء متعجبا حول ما إذا كانت مثل هذه المقارنة المبنية على أساسِ توافقِ القافية والوزن يمكن أن تكون مقبولة ؟ ومن الجلي أنَّ الآمدي نفسه قد تيقن في نهاية المطاف من عدم سلامة هذه المقارنة ، فتخلى عن خطته لموازنة أشعارٍ أو مقتطفاتٍ من قصائد– فضلا عن قصائد بأكملها –طبقا للوزن[٤٠].

ولا تخفى مبالغة **سوزان استيتكيفتش** في حكمها؛ وذلك بتعميمه على النقد العربي كّله، ولاسيما أن الموازنة العامة لا يمكن أن تنجح من دون تحديد محاور أساسية، وتلك المحاور لابد أن تكون جزئية، تؤازر بعضها لتشكيل موازنة عامة؛ وبتأمل منهج **سوزان استيتكيفتش** يتضح أنها اختارت نقاطا جزئية لتقويم" الموازنة"، تختص بشاعر واحدٍ فقط، وهي: ((السرقة عند أبي تمام ، أخطاء أبي تمام، البديع عند أبي تمام، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري؛ أي مقارنة بعض الأبيات والصور الشعرية عند كل منهما))[٤١].

ويجدر التنبيه إلى أن الآمدي تعمد اختيار النظرة الجزئية، وقصر حكمه على القصيدة المدروسة من دون سائر شعر الشاعر، والهدف أن يحتكم إلى معايير النقد الشعري بعيدا عن التأثُّر بآراء النّقاد السابقين[٤٢].

٥. بناء موازنة المعاني على المعاني المشتركة الشائعة؛ إذ يورد أبياتا لكلٍّ من الشاعِرين، ثم يحكم بالجودة لأحدهما، وأحيانا يتعادلان في الحكم[٤٣]، وقد يورد الآمدي في بعض الأحيان

أشعارا في المعنى نفسه لشعراء آخرين، ويضيف بعض الشروحات والتعليقات [٤٤]،غير أنَّ ما تراه **سوزان ستيتكيفتش** مناقِضا للعدالة هو أن كفة أبي ّتمامٍ نادرا ما ترجح في هذه المعاني[٤٥].

٦. عدم قدرة الآمد ي على رؤية الجديد الذي ابتكره أبو تمامٍ في المعاني والأساليب والصور، وأنَّ شكل القصيدة قد تغير لدى أبي تمامٍ[٤٦]؛ لأن الآمدي يتبنى وجهة نظرٍ محافظةٍ،((وفحواها أنَّ الشعر الجيد هو الشعر الذي يعبر في إطارٍ تقليدي عن مجموعةٍ متميزةٍ من الصورِ السابقِ تداولها. وصفوة القول أنَّ ما يقيسه الآمدي بحق هو أي من الشاعرين التصق بعمود الشعر))[٤٧].

وتعلق **سوزان استيتكيفتش** بشيءٍ من السخرية بأنّ الآمدي عندما يحاول أن يظهر نفسه فاهماً لمنهج أبي تمامٍ المحدث في سياق موازنة شعره بشعر البحتري يظهر بصورة المتفلسِف المدعي للفهم[٤٨]، فيفوت ما هو أساسٌ ومهمٌ ؛ تقول" :وبمحاولة الآمدي التفلسف فاتته السمات الأدبية التي تعطي هذه الأبيات جمالا ولطفا باقيين[٤٩].

وتزيد **استيتكيفتش** عيباً آخر في هذا الإطار، وهو محدوديّة خيال الآمدي الأدبي؛ تقول:((ويتمثل عجز الآمدي في أحكامه النقديّة، وتتبدى محدوديّة خياله الأدبي في المقارنة التي يقدم فيها الناقد تفسيرا خاطئا– وهذا ما يثير العجب –لبيتٍ ممتازٍ لأبي تمامٍ، حيث يقرر تفضيل مقطوعةٍ غنائيةٍ تقليديةٍ للبحتري عليه))[٥٠].

وتتعمق **سوزان استيتكيفتش** في تفتيق العيوب ها هنا، فتجعل الآمدي لا يعي شعر المحدثين فقط، بل إنه يعدم الكفاءة التي تؤهله لنقد ذلك الشعر، ولا تترك له مجالا للعذر أو الإيضاح، في حين أفاضت في دفاعها عن أبي تمامٍ واعتذارها عنه؛ تقول : ((ومع أنَّ الآمدي على وعيٍ ببعض الفروق بين شعر القدامى وشعر المحدثين، فإنه لا يدرك أن هذه الفروق قد جاءت نتيجة ضرورية لا مفر منها للتطورات

التاريخية والمتغيرات الاجتماعية .إنه يرى أسلوب المحدثين، ولا سيما أسلوب أبي تمام، موسوما بعددٍ من العيوب غير المترابطة، والخروج على المألوف .وبعض هذه العيوب راجِع للظُّروف التاريخية (مثلِ الجهل بالحياة البدوية) ، وبعضها الآخر راجع للخصوصيات الشخصية (مثل الشغف بالجِناس) أكثر من كونها تعبيرا منطقيا وأدبيا متسقا عن إنجازات العصر الحضارية والذِّهنية .وقد تبين عدم كفاءة هذه القاعدة النقدية والمنهج المشتق منها، وذلك بدراسة الأقسام الأربعة.

ويظهر القسم الخاص بالاستعارة [٥١] النقص الموجود نفسه في موقف الناقد في الأقسام السابقة؛ فهو يعجز عن إدراك أن طراز المجاز المميز لشعر أبي تمامٍ هو نتاج تطبيق متعمدٍ ومتسقٍ من قبل الشاعر لقيمٍ أدبيةٍ مختلفةٍ عن قيمِه هو بوصفه ناقدا .وليس هذا المجاز مجرد توليدٍ من (القبيح) أو (البعيد) من التشبيهات التقليدية؛ وليس هذا المجاز وليد عجز الشاعر عن التمييز بين التشبيه العربي الجيد والرديء[٥٢].

وتتوسّع **سوزان استيتكيفتش** لتجعل رفض الآمدي رفضا لأسلوب تفكير لم يعتد عليه، وهو التفكير التحليلي الذي يستنطق جوهر الأفكار واللغة؛ تقول بسخطٍ ظاهر ((ذلك أن الرفض المبدئي للتجديد الشعري القائم على القياس والاشتقاق والتأويل، ذلك الرفض من قِبل الناقد، يعني أنه يُنحِّي جانبا نظام الفِكر التحليلي، الذي يشكل الأساس في بنية شعر أبي تمامٍ التجديدية. وهكذا يحيل هذا المنهج النقدي الخاطئ من قبل الآمدي أسلوب أبي تمامٍ إلى سلسلةٍ غير متصلةٍ من الأخطاء .إن نظرة الآمدي المتنافرة الأجزاء والمتناثرة الرؤى حالت بينه وبين أن يقبل الشعر الجديد أو أن يصل إلى تكوين نظريةٍ متكاملةٍ تمثِّل موقفا نقديا مضادّا لهذا التجديد))[٥٣].

وتنهي **سوزان استيتكيفتش** دراستها لمنهج "الموازنة "بتقويمٍ عام للنقد الذي أنتجته:

١. يتمم الآمدي جرم الحِصار الّذي بدأه ابن المعتز قبله ضد الشعر المحدث؛ تقول: ((لقد وّثق تحليل" موازنة الآمدي "العملية التي تمت بها مواجهة التحدي للتراث الشعري العربي . إنه تحدي شعراء البديع، ولاسيما أبو تمامٍ، حيث وقّفتْ له المؤسسة النقدية التي كان كلُّ همِّها الدفاع عن التراث.وجاء الآمدي ليتمم عملية التشريح والتجفيف التي بدأها ابن المعتز))[٥٤].

٢. اعتباطية أحكام الآمدي على أشعار أبي تمامٍ باختيار عناصر محددةٍ للموازنة، وأبياتٍ متفرقةٍ، وتفسيرها دون تحري التحليل الأدبي الذي يستكشف جديد الأبيات، مما ترك بصمةً من المعاناة الصعبة على أشعار أبي تمامٍ من جرّاء منهج الآمدي الخاطئ[٥٥].

٣. تضييق الآمدي للحكم النقدي في موافقة الشاعر فيما أتى به أو الاعتراض عليه فقط، حتى وإن قَبِلَ ما أتى به أبو تمامٍ من أشعارٍ داخل التصوير التقليدي، فهو يتكلف بعض المماحكات، والتفسيرات التي يلوي بها أعناق النصوص، فلا يترك لها فرصة لإعادة تقويم أبي تمامٍ وأشعاره من جديدٍ وبمعايير جديدة قد تعلي من شأنه[٥٦].

٤. لم يأتِ الآمدي بنقدٍ جديدٍ؛ إذ إن نقده مجرد ردود فِعلٍ على آراء نقادٍ سابقين عليه، وليس استجابة جديدة وحية لإبداعٍ جديدٍ مختلِفٍ عن السائد المألوف[٥٧].

وبهذا يظهر سخط **استِيتكيفِتش** على" الموازنة " أداة وكتابا؛ لأنها لم تفسح مكانا رحبا وإيجابيا للمنهج المحدث مع أنَّ هذا من الأمور المتوقَّعة؛ لأن ما عُدَّ قديما قد احتاج كثيرا من الزمن والجهد الأدبي والنقدي– عبر سجالٍ طويلٍ – حتى يغدو مقبولا، وتعتمد سماته معايير للأحكام النقدية.

الهوامش والإحالات :

١ ينظر: القاموس المحيط ، واللسان ، والتاج ، (مادة وزن) .

٢ بديع القرآن ، ٩٥ .

٣ المعجم المفصل في اللغة و الأدب ، ٢: ٨٣٣ .

٤ الموازنة بين الشعراء ، زكي مبارك ، ٢٠ .

٥ ينظر: الموشح ، ٤٤٩ ، وزهر الآداب ، ٤: ٧٦ . علماً أن الرسالة مفقودة .

٦ الموازنة ، ١: ٥٣. ٥٤ .

٧ ينظر : طريقة الباقلاني في إظهار إعجاز القرآن الكريم ، ٢٨٢، وإعجاز القرآن ، ٥.٤ .

٨ ينظر: طريقة الباقلاني ، ٢٨٢ .

٩ ينظر: إعجاز القرآن ، ٥.٤ .

١٠ ينظر: طريقة الباقلاني ، ٢١٥ .

١١ بدايات النظر في القصيدة ، ١٧. ١٨ .وذكر فان جيلدر في الحاشية أنه لا يعلم من أي أعمال الجاحظ أخذ ، بدايات النظر ، ٢٩ .

١٢ ينظر: بدايات النظر ، ١٨ ، والأغاني ٢: ٢٤٢ .

١٣ ينظر: عيار الشعر ، ٩، ١٢٦. ١٢٧ .

١٤ ينظر : بدايات النظر ، ٢٣ .

١٥ ينظر: الموازنة ، ١: ٦. ٥٦ .

١٦ ينظر المصدر نفسه ، ١: ٤٢٩ . ٥٦٦ ، ٢: ٥. ٣٧١ .

١٧ ينظر: المصدر نفسه ، ١: ٦ .

١٨ ينظر: المصدر نفسه ، ١: ٥٨. ٤٢٩ ، وفلسفة الاستشراق ، ٣٠٦ .

١٩ ينظر: فلسفة الاستشراق ، ٣٠٦. ٣٠٧ .

٢٠ ينظر: الموازنة ، ١: ٤. ٥ ، وفلسفة الاستشراق ، ٣٠٥. ٣٠٦ .

٢١ تاريخ اللغة والآداب العربية ، ١٧٦ .

٢٢ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٣. ٤٤ .

٢٣ فلسفة الاستشراق ، ٣٠٦ ، وينظر: الموازنة ، ١: ٥٨. ٢٥٥ ، ٣١١. ٣٨٠ .

٢٤ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٢ .

٢٥ ينظر: فلسفة الاستشراق ، ٣٠٥ ، والموازنة ، ١: ٥.٤ .

٢٦ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٢ .

٢٧ ينظر: العصر العباسي الأول ، ١٣٣ .

٢٨ ينظر: النقد العربي القديم ، عبد الفتاح عثمان ، ٢١٨ .

٢٩ إشكالية الحداثة : قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، ٤٦ .

٣٠ ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، إحسان عباس ، ١٦٠. ١٦١ .

٣١ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٢ .

٣٢ ذكرت سوزان استيتكيفتش أنها اخذت هذه الفكرة من د. محمود الربداوي في كتابه (الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام،٣٣٣)، وينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٧ .

٣٣ ينظر : أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٢ .

٣٤ ينظر: الموازنة ، ١: ٤٢٩. ٥٦٦ ، ٢: ٥. ٣٧١ .

٣٥ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٦ .

٣٦ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٦ .

٣٧ ينظر : الموازنة ، ١: ٥٦ .

٣٨ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٣ .

٣٩ ينظر: تصريح الآمدي بذلك في الموازنة ، ١: ٥٧ .

٤٠ ينظر: الموازنة ، ٣: ٥٤٥. ٧٠٤ ، و أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٣ .

٤١ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٤٣ .

٤٢ ينظر: النقد العربي القديم ، عبد الفتاح عثمان ، ٢١٩. ٢٢٠ .

٤٣ ينظر : الموازنة ، ٢: ١٩٠ . ٢٢٩ .

٤٤ ينظر : المصدر نفسه ، ٢: ١٩٠. ١٩١ ، ٢٠٠. ٢٠١ .

٤٥ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٣. ٥٤ .

٤٦ ينظر: الموازنة ، ١: ٤٩٩. ٥٠٠ .

٤٧ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٣. ٥٤ .

٤٨ ينظر: الموازنة ، ١: ٤٩٩. ٥٠٠ .

٤٩ أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٤. ٥٥ .

٥٠ ينظر : المصدر نفسه ، ٥٥، والموازنة ، ١: ٥١٧. ٥١٨ .

٥١ الموازنة ، ١: ٢٥٩. ٢٨١ .

٥٢ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٦ .

٥٣ ينظر: المصدر نفسه ، ٥٦ .

٥٤ ينظر: المصدر نفسه ، ٥٦، وكتاب البديع نشرة كراتشكوفسكي ، ١. ٢ .

٥٥ ينظر: أبو تمام في موازنة الآمدي ، ٥٦ .

٥٦ ينظر: المصدر نفسه ، ٥٦ .

٥٧ ينظر: المصدر نفسه ، ٥٦ .

المصادر والمراجع

. أبو تمام في (موازنة) الامدي : حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع ، لسوزان ستيتكيفتش ، ترجمة: احمد عثمان ،فصول: مجلة النقد الأدبي، المجلد٦، العدد ٢، الجزء ٢، ١٩٨٦ .

. إشكالية الحداثة : قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، لمحمد مصطفى أبو شوارب ، مط: دار الوفاء ، الاسكندرية ، ٢٠٠٢.

. إعجاز القرآن ، للباقلاني ، تحقيق : السيد احمد صقر ، مط: دار المعارف المصرية ، القاهرة ، ط٥ ، ١٩٩٧ .

. الأغاني ، لابي الفرج الأصفهاني ، تحقيق : إبراهيم الأبياري ، مط: دار إحياء التراث ، بيروت ، ١٩٦٣.

. بدايات النظر في القصيدة ، لفان جيلدر ، تر: عصام بهي ، فصول : مجلة النقد الأدبي ، المجلد ٦ ، العدد ٢ ، الجزء ٢ ، ١٩٨٦ .

. بديع القرآن ، لابن أبي الاصبع المصري ، تحقيق: حفني محمد شرف ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط١، ١٩٥٧ .

. تاج العروس من جواهر القاموس، للزبيدي ، المطبعة الخيرية ، مصر ، ط١، ١٣٠٦هـ .

. تاريخ اللغة والآداب العربية ، لشارل بلاّ ، تعريب : رفيق بن وناس وآخرين ، مط: دار الغرب الإسلامي ، ط١ ، ١٩٩٧ .

. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، لإحسان عباس ، مط: دار الشروق ، عمان ، ١٩٨٦ .

. حركة النقدية حول مذهب أبي تمام، لمحمود الربداوي، مط: دار الفكر ، دمشق ، ١٩٧٦ .

. زهر الآداب وثمر الألباب ، للحصري القيرواني ، تحقيق: علي محمد البجاوي ، مط: دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١، ١٩٥٣ .

. طريقة الباقلاني في إظهار إعجاز القرآن الكريم ، لانجليكا نويفرت ، من ضمن كتاب دراسات عربية واسلامية مهداة إلى احسان عباس بمناسبة بلوغه الستين ، بيروت ، ١٩٨١ .

. العصر العباسي الأول ، لشوقي ضيف ، مط: دار المعارف ، مصر ، ط٩ ، (د . ت) .

. عيار الشعر ، لابن طباطبا ، تحقيق : عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم ، الرياض ، ١٩٨٥ .

. فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر ، لاحمد سمايلوفتش ،مركز التميز لعلوم الإدارة والحاسب ، القاهرة ، د. ت .

. القاموس المحيط ، للفيروزآبادي ، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، بإشراف محمد نعيم العرقسوسي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٩٨ .

. لسان العرب ، لابن منظور ، مط: دار صادر ، بيروت ،ط١ ، ١٩٩٧ .

. المعجم المفصل في اللغة والأدب ، لميشال عاصي ، مط: دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٨٧ .

. الموازنة بين أبي تمام والبحتري، للآمدي ، تحقيق: السيد احمد صقر، مط: دار المعارف ، مصر ، الجزء الأول ١٩٩٢ ، والجزء الثاني ١٩٨٢ .

. الموازنة بين الشعراء ، لزكي مبارك ، مط: دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ .

. الموشح ،للمرزباني ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مط: نهضة مصر ، القاهرة ، ط١، ١٩٦٥ .

. النقد العربي القديم اصوله مناهجه قضاياه ، لعبد الفتاح عثمان ، مط: دار العدالة ، القاهرة ، ط١، ١٩٩١.

نحو قراءة لمنهج الزمخشري
في دراسة البلاغة القرآنية

د. زهور شتوح

يعد الزمخشري (ت ٥٣٧ هـ) علما بارزا من أعلام الثقافة العربية ، و رائدا من رواد البلاغة ، ترك بصماته الواضحة في الدراسات اللغوية والبلاغية ، وكانت له عناية خاصة بالبلاغة القرآنية التي جعل إدراكها هو المدخل الحقيقي لفهم معجزة القرآن ، ويعد تفسيره الشهير " الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل " من أهم التفاسير التي عنيت بالبلاغة القرآنية وإعجاز القرآن ، حيث بذل فيه جهودا محمودة لبيان التماسك والوحدة العضوية في نظم الآيات القرآنية ، وكان يطبق قواعد البلاغة في تفسيره ، ويشرحها للقارئ شرحا وافيا .

والزمخشري أمة وحده في باب البلاغة والإعجاز ، قال عنه السيوطي " وصاحب الكشاف هو سلطان هذه الطريقة فلذا طار كتابه في أقصى المشرق والمغرب" ، فقد عمد إلى مباحث وقواعد عبد القاهر الجرجاني التي أصلها في علمي المعاني والبيان فطبق كل ما استنبطه الجرجاني من قواعد و أصول في هذين العلمين تطبيقا دقيقا على الآيات القرآنية ، واستكمل كثيرا من المعاني ونماها ، وأضاف أصولا بلاغية هامة .

وإذا كان الجرجاني قد قعد قواعد البلاغة وأصل أصولها ، فإن الزمخشري هو الذي بعث فيها الحياة ، وحلل تراكيبها ، وأبرز محاسن صياغتها ،وللزمخشري منهج خاص في دراسة البلاغة القرآنية ، تفرد به واستحق

عليه الريادة وبناه على ما قرره الجرجاني قبله من أن النظم هو أم إعجاز القرآني والقانون الذي وقع عليه التحدي ، وعدته في مقاربة النص البلاغي المعرفة اللغوية العميقة ، والثقافة الواسعة المحيطة ، والموهبة الأدبية الصافية ، والاعتماد على الذوق والحس الجمالي في تحديد مكامن البلاغة القرآنية واستخراج روائعها من خلال النظر في نظم الكلام ببيان الروابط والعلاقات بين الجمل ، وكيف يدعو الكلام بعضه بعضا ، وإبراز محاسن هذا النظم وقدرته على استكشاف أسرار ونكت الأسلوب القرآني ، وإبراز الفروق المعنوية الدقيقة بين خصوصيات التراكيب وربط هذه الخصوصيات بالسياق والغرض العام .

ومن خلال منهجية تكاملية الدرس البلاغي مع غيره من الآليات تمكن الزمخشري من الوقوف عند الصور البيانية ففسرها ودرسها ، ومن تحليل مفردات النص القرآني ، مشيرا إلى تمكن الكلمة في سياقها وملاءمتها لصاحبتها من حيث مادتها وهيأتها جمعا وإفرادها ، وصيغتها فعلا أو اسما ، كما نظر في معاني أدوات الربط وحروف الجر وفسر مواقعها تفسيرا أدبيا ممتازا ، ووقف عند أحوال صياغة الجملة وفسر خصائصها تفسيرا بلاغيا ، ودرس التقديم ، وصور الأمر والنهي ، والنفي والاستفهام ، وغير ذلك مما يتصل بالجملة، ودرس العبارة والفقرة ، ونظر في الفواصل القرآنية وملاءمتها لمضامين الآيات ، ودرس الفصل والوصل ، والالتفات و أسلوب التكرير ، والاختصار وترتيب الجمل ، وذكر ألوانا من البديع وأشار إلى قيمتها البلاغية وإلى أنها من صميم البلاغة القرآنية ، وحلل المعاني النفسية الكامنة وراء نظم الكلام جماليا .

أولا_ منزلته العلمية :

يعتبر الزمخشري شخصية فذة في عالم الفصاحة والبلاغة والنحو وقد ذاع صيته وطار ذكره حتى صار سيد عصره ، تشد إليه الرحال « حياته العلمية كانت خصبة مليئة حيوية ونتاجا ، وقد ذكر المترجمون لحياته ، أن له نحو خمسين مؤلفا في فنون الأدب ، واللغة ، والتفسير والحديث والفقه»

[1] ، وقد قال عنه ابن خلكان (ت ٦٨١) « هو الإمام الكبير في التفسير والحديث ، والنحو واللغة وعلم البيان ، كان إمام عصره من غير مدافع تشد إليه الرحال في فنونه ،أخذ النحو عن أبي مضر منصور ، وصنف التصانيف البديعة »[2]

قد وصفه السيوطي (ت ٩١١ هـ) بأنه : « علامة الأدب نسابة العرب ، تضرب إليه أكباد الإبل ، وتحط بفنانه رحال الرجال وتحدى باسمه مطايا الآمال »[3]

ويذكر القزويني أنه كان بالغا في علم العربية وعلم البيان وله تصانيف حسنة ليس لأحد مثلها في فصاحة الألفاظ وبلاغة المعاني ، مع إيجاز في اللفظ ، حتى لو أن أحدا أراد أن ينقص من كلامه حرفا أو يزيد فيه حرفا لبان الخلل ، و أنه كان من أهل العلم والفضل[4] .

وقد كون الزمخشري مدرسة علمية ، تتلمذ عليه فيها جماعة ممن يقدرون علمه من الأصحاب والتلاميذ في أصقاع مختلفة ، وروى عنه أبو المحاسن اسماعيل بن عبد الله الطوبلي بطبر ستان ، وأبو المحاسن عبد الرحيم بن عبد الله البزار بأبيورد ، وأبو عمر عامر بن الحسن السمار بزمخشر ، وأبو سعد أحمد بن محمود الشاتي بسمرقند ، وأبو طاهر سامان بن عبد الله الفقيه بخوارزم ، وجماعة سواهم[5]

أما بالنسبة لمذهبه واعتقاده فقد عرف أن الزمخشري حنفي محب للشافعي ، وقد اتخذ الاعتزال معتقد له ، ويذكر السيوطي أن معظم من ترجم له أشاد بفضله فهو واسع العلم ، كثير الفصل ، غاية في الذكاء وجودة القريحة ، متفننا في كل علم معتزليا قويا في مذهبه مجاهرا حنفيا[6] .

ثانيا _ الكشاف وازدهار الدراسات البلاغية :

يعد كتاب الكشاف بحق صورة مزدهرة مشرقة لما وصلت إليه البلاغة العربية من تطور ونضج وازدهار ، فهذا الكتاب إلى جانب كونه تفسيرا جليلا للقرآن الكريم ، هو كتاب غني بالبلاغة ومسائلتها ، "بل يعد مثالا فريدا في البلاغة التطبيقية العملية المقرونة بالأمثلة والشواهد الحية من القرآن الكريم "[7] فالحق أنه بذل في هذا التفسير مجهودا جبارا يدل على عقل كبير ومقدرة

هائلة [٨]وهو تفسير يتناول البلاغة القرآنية كثيرا ، ويمثل تطبيقا لنظرية النظم للإمام عبد القاهر الجرجاني في تفسير القرآن الكريم .

وقد تردد الإمام الزمخشري بداية بين الإقدام على تفسير القرآن والاحجام عنه ، ثم عزم على تأليفه حتى أخرجه للناس كتابا جامعا نافعا ، ويكشف افمام في مقدمة كتابه الكشاف عن السبب الذي حمله على تأليف تفسيره هذا بقوله : «ولقد رأيت إخواننا في الدين من أفاضل الفئة النجية العدلية الجامعين بين علم العربية والأصول الدينية ، كلما رجعوا إلى تفسير آية فأبرزت لهم بعض الحقائق من الحجب أفاضوا في الاستحسان والتعجب ، واستطيروا شوقا إلى مصنف يضم أطرافا من ذلك ، حتى اجتمعوا إلي مقترحين أن أملي عليهم الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل »[٩]

وقد تبين من العنوان الذي ذكره الإمام الزمخشري أنهم أرادوا تفسيرا متضمن للوجوه المعنوية المحتملة لمعاني النص القرآني ويظهر من كلامه أنه في البداية قد أشفق من ضخامة محاولة التأليف في التفسير القرآني ، ولكن سرعان ما تحفز ونشط لذلك من كثرة إلحاحهم عليه .

وطلب أمير مكة ذلك منه ، فبدأ تأليفه سنة ٥٢٦هـ ، وفرغ من تأليفه صحوة يوم الاثنين الثالث والعشرين من شهر ربيع الآخر عام ٥٢٨هـ [١٠]

ويخبرنا الزمخشري في مقدمة تفسير الكشاف أنه قد استغرق أعواما ثلاثة لتأليف كتابه وكان ذلك مشغلته مدة جواره الثاني بمكة المكرمة فقال : « ووفق الله وسدد ففرغ منه بمقدار خلافة أبي بكر رضي الله عنه وكان يقدر في أكثر من ثلاثين سنة ، وماهي إلا آية من آيات هذا البيت المحرم ، وبركة أفضيت من بركات هذا الحرم المعظم »[١١]

إن موهبة الزمخشري وأسلوبه العالي قد زادا من قيمة تفسيره ، فقيمة هذا التفسير – بغض النظر عما فيه من اعتزال – تفسير لم يسبق مؤلفه إليه لما أبان فيه من وجوه الاعجاز في غير ما آية من القرآن الكريم ، ولما أظهر فيه من جمال النظم القرآني وبلاغته ، وليس كالزمخشري من يستطيع

أن يكشف لنا عن جمال القرآن وسحر بلاغته ، لما برع فيه من المعرفة بكثير من العلوم ، ولا سيما ما برز فيه من الإلمام بلغة العرب والمعرفة بأشعارهم وما امتاز به من الاحاطة بعلوم البلاغة[١٢] ، ولما علم الزمخشري أن كتابه قد تحلى بأوصاف عديدة قال متحدثا بنعمة الله :

إن التفاسير في الدنيا بلا عدد

وليس فيها لعمري مثل كشافي

إن كنت تبغي الهدى فالزم قراءته

فالجهل كالداء والكشاف كالشافي

وقد اعترف له خصومه بالبراعة وحسن الصناعة ، فهذا ابن كشكول ، يقارن بين تفسيرين ، تفسير "ابن عطية" وتفسير "الزمخشري" ، حيث جعل للأول على انه "أنقل وأجمع وأخلص" ، ويقول في الكشاف "ألخص وأغوص" ، ويسترسل في الكلام حتى يقول : " فتركته عقلا لمن يصطاده ، وغفلا لمن يرتاده[١٣] ، وقال ابن خلدون «ومن أحسن ما اشتملت عليه كتب التفسير في اللغة والإعراب والبلاغة كتاب الكشاف للزمخشري »[١٤] ، وقد قال الشيخ حيدر الهروي يصف الكتاب : « ... وبعد فإن كتاب الكشاف ، كتاب علي القدر رفيع الشأن ، لم ير مثله في تصانيف الأولين ولم يرد شبيهه في تآليف الآخرين ، اتفقت على متانة تراكيبه الرشيقة كلمة المهرة المتقنين ، واجتمعت على محاسن أساليبه الأنيقة ألسنة الكملة المفلقين ... وكل كتاب بعده في التفسير .. إذا قيس به لم تكن له تلك الطلاوة ولا تجد فيه شيئا من تلك الحلاوة ... قال : وقد تداولته أيدي النظار ، فاشتهر في الأقطار كالشمس في وسط النهار »[١٥] وليس غريبا أن يكون للكشاف تلك المكانة ، لكونه أول كتاب في التفسير يكشف لنا عن سر بلاغة القرآن وأبان لنا عن وجوه إعجازه ، ودقة تراكيبه .

ثالثا _ البلاغة القرآنية في كتاب الكشاف :

يعد الزمخشري " أكبر دارس لبلاغة القرآن ، داعيا إلى ضرورة متابعة البحث في هذه البلاغة فاتحا باب الاجتهاد في هذا الموضوع "[١٦] ، وفي تفسيره القرآن قدم الزمخشري طريقا جديدا في البلاغة القرآنية ، انتظمت على ما ابتكره عبد القاهر الجرجاني ، أحد كبار المؤسسين لعلم

البلاغة ، ولكنه تفوق على أستاذه وتجاوزه في العديد من النقاط ، وقد تجلى في التفسير ما أضافه الزمخشري من دلالات جمالية في نظم المعاني ، وما بحثه من المعاني الثانوية في تقديم العبارة وعائدية الضمائر ، والتركيب اللغوي ، وتعلق العبارة بعضها ببعض من وجهة نظر بلاغية .

حاول الزمخشري في الكشاف أن يكشف عن أسرار النظم في الذكر الحكيم ، وأن يوضح وجه الجمال في إعجازه وروعة تأليفه ، وقد رأى أن سر الاعجاز يكمن في نظمه ، ورأى أن الإعجاز القرآن يمكن اكتشافه بواسطة علمي المعاني والبيان ، وصرح في مقدمة تفسيره بضرورة الالمام بعلمي المعاني والبيان قبل كل شيء لمن يريد أن يفسر القرآن بقوله : « ... إن أملأ العلوم بما يغمر القرائح ، وأنهضها بما يبهر الألباب القوارح من غرائب نكت يلطف مسلكها ، ومستودعات أسرار يدق سلكها ، علم التفسير الذي لا يتم لتعاطيه وإجالة النظر فيه كل ذي علم ... إلا رجل برع في عالمين مختصين بالقرآن وهما المعاني وعلم البيان وتمهل في ارتيادهما آونة ، وتعب في التنقيد عنهما أزمنة ...».[١٧]

وقد انفرد الزمخشري بدراسة البلاغة القرآنية في تفسيره من أول الأمر ، عندما تكلم عن قوله تعالى : « هدى للمتقين»[١٨] وبعد أن ذكر كل الاحتمالات التي تجوز في محل هذه الجملة من الاعراب نبه أن الواجب على مفسر كلام الله تعالى أن يلتفت للمعاني ويحافظ عليها ، ويجعل الألفاظ تبعا لها ، فقال ما نصه : « والذي هو أرسخ عرقا في البلاغة أن يضرب عن هذه المحال صفحا وأن يقال : إن قوله " ألم "[١٩] جملة برأسها أو طائفة من حروف المعجم مستقلة بنفسها " ذلك الكتاب" جملة ثانية و "لا ريب " جملة ثالثة و "هدى للمتقين" رابعة ، وقد أصيب بترتيبها مفصل البلاغة وموجب حسن النظم ، حيث جيء بها متناسقة هكذا من غير حرف نسق ، وذلك لمجيئها متآخية آخذا بعضها بعنق بعض فالثانية متحدة بالأولى معتنقة لها وهلم جرا إلى الثالثة والرابعة »[٢٠].

هكذا ولا يزال كتاب الزمخشري إلى اليوم التفسير الوحيد الذي يعرض لبلاغة القرآن على نطاق واسع وهذا الذي أكده الفاضل بن عاشور في كتابه " التفسير ورجاله" حيث رأى أن تفسير الكشاف فتح – بابا كان موصدا– على بيان الوجه البلاغي المعجز في تراكيب القرآن فقال : « ... فانفتح في هذا الموضع الجليل باب كان مغلقا في أوجه متعاطي التفسير ، وهو بيان الوجه البلاغي المعجز في كل تركيب قرآني وجعل ذلك الوجه ملاك المعنى المستفاد من التركيب ...»[٢١]

والمتصفح لكتاب الكشاف يقف على ما اورده الزمخشري عند تفسيره لكثير من الآيات من حروف الاستعارات والمجازات والأشكال البلاغية الأخرى أ فيرى أن الإمام كان حريصا كل الحرص على أن يبرز في حلة بديعة جمال أسلوب القرآن وكمال نظمه[٢٢] ، وكانت له التفاتات رائعة في كثير من المواضيع منها في قوله تعالى : «الرحمان على العرش استوى » (طه : ٠٥) يبحث موضوع الاستواء والعرش في ضوء ما تستعمله العرب من المجاز والكناية ، ويضرب لذلك الأشباه والنظائر من القرآن وأقوال العرب فيقول : « لما كان الاستواء على العرش ، وهو سرير الملك ، مما يرادف الملك جعلوه كناية عن الملك فقالوا : استوى فلان على العرش ، يريدون ملك ، وإن لم يجلس على السرير البتة ، وقالوا أيضا لشهرته في ذلك المعنى ومساواته ملك في مؤداه ، وإن كان أشرح وأبسط وأدل على صورة الأمر ونحوه قولك : يد فلان مبسوطة ويد فلان مغلولة بمعنى أنه جواد أو بخيل ، لا فرق بين العبارتين إلا فيما قلت ، حتى أن من لم يبسط يده قط بالنوال ، أو لم تكن له يد رأسها قيل فيه يده مبسوطة ، لمساواته عندهم قولهم هو جواد ومنه قوله تعالى «وقالت اليهود يد الله مغلولة» (المائدة : ٦٤) أي هو بخيل ! «بل يداه مبسوطتان» أي هو جواد من غير تصور يد ولا غل ولا مبسط ، والتفسير بالنعمة و التحمل للتشبيه من ضيق العطن والمسافرة عن علم البيان مسيرة أعوام»[٢٣] .

وبهذا شمخ الزمخشري بكشافة الذي يعد مثالا لنضوجه العلمي ، ففيه يبدو الزمخشري رجلا

هضم التفسير النقلي ووعى ما أثر فيه ، كما روى الحديث وأتقنه وأحاط خبرا بالمسائل الفقهية ودقيق الخلاف فيها ، وألم بالقراءات ، واطلع على مجموعة من الشعر والنثر ، وظهر فيه الزمخشري رجلا لغويا مقتدرا ومتكلما منطقيا جدلا وذواقة مرهف الحس لجمال النص القرآني[٢٤] .

رابعا _خصوصية منهج الزمخشري في دراسة البلاغة القرآنية :

اتبع الزمخشري في دراسة البلاغة القرآنية منهجا واضحا ، ويمكن تحديد ركائز هذا المنهج على النحو الآتي :

١- الاتكاء على الفكر الاعتزالي .

٢-استيعابه لجهود سابقيه البلاغية .

٣- توظيف المعرفة اللغوية والنحوية لإجلاء البلاغة القرآنية .

٤- استثمار نظرية النظم لدراسة البلاغة القرآنية .

١-الإتكاء على الفكر الاعتزالي :

يعد الزمخشري من كبار رجالات المعتزلة ، وهو من المتعصبين لمذهبه المتظاهرين بإعلانه ، وقد عاش في بيئة تموج بالإعتزال والمعتزلة ، وكان لشيخه أبو مضر الضبي ، أثر في ترسيخ هذا المذهب لديه ، وقد كان شيخه هذا من أئمة المعتزلة وهو أول من أدخل الاعتزال على أهل خوارزم ، كما كان لشيخه الثاني أبو سعد الجشمي ، وهو شيخه في التفسير أثر كبير أيضا في ترسيخ المذهب لديه ، ولأجل هذا نقل الزمخشري الكثير من آراء المعتزلة في كشافه[٢٥] .

وقد نشأ الزمخشري متحمسا للاعتزال مذيعا لتعاليمه ، حتى إنه يروى عنه أنه كان إذا قصد صاحبا له واستأذن عليه في الدخول يقول لمن يأخذ له الإذن : قل له : أبو القاسم المعتزلي بالباب[٢٦]

ولا يمثل الكشاف كما ذكرنا آنفا ذروة نضج الآراء البلاغية وازدهارها وتطورها فقط بل إنه « يمثل ذروة نضج الآراء الاعتزالية وتبلورها ، ونحس ونحن نقرأ للزمخشري أننا بإزاء عالم كبير قد استوعب جميع ما كتبه جيل المعتزلة الذين تقدموه

، واخترت هذه القراءات جميعها في ذهنه بعد أن صقلتها عقول أدبائهم ومفكريهم أزمانا طويلة »[٢٧] .

وعقيدة الزمخشري الاعتزالية تتبين من خلال كتابه الكشاف فقد أكثر من الثناء على المعتزلة ووصفهم بأنهم الطائفة العدلية[٢٨] ، ولم يأل جهدا في الانتصار لمذهبه والرد على مخالفيه ، وبهذا تحلى الزمخشري الذي نشأ في هذه الظلال بحرية الفكر والرأي ، فيميل إلى عمق الفكر ، وتغليب وجهات النظر ، وعلى المناقشة والجدل ، فهو يقول : لا تقنع بالرواية عن فلان وفلان ، وامش في دينك تحت راية السلطان[٢٩] .

ويرى أحمد أمين أن الزمخشري "بلغ الذروة في التفسير بالرأي[٣٠] ، فتلك البيئة التي انتسبها جعلته يميل إلى تفضيل العقل على النقل ، كما دربته على الحجج الكلامية والجدلية والمنطق والفلسفة وتناولها للغة والنحو على أساس علمي منطقي منظم ، والمهم أن الزمخشري كما يقول وليد القصاب « يمضي على سنة من تقدموه من المعتزلة ، كالقاضي عبد الجبار والشريف المرتضي في صرف كل ما يخالف أصول أهل العدل والتوحيد عن ظاهره ورده بكافة الوسائل والأسلحة إلى هذه الأصول متى يتفق معها ، وينطوي تحت جناحها »[٣١] .

وقد استخدم الزمخشري البلاغة في تأويل الآيات المتشابهات وردها إلى المحكم منها ، وأظهر في ذلك براعة منقطعة النظير ، فكلما وجد أمامه آية تخالف العقيدة حملها على وجه من وجوه البلاغة فانطلاقا من مبدأ التوحيد مثلا وهو أحد المبادئ التي يقر بها المعتزلة وهو مبدأ يشير في معناه العام إلى نفي المكانية عن الله ، أول الزمخشري الآية التالية مستغلا وجها بلاغيا ألا وهو التمثيل : يقول تبارك وتعالى في سورة البقرة : «وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعان » التي تخالف هذا المبدأ –نفي المكانية– فجعل القرب هاهنا من باب التمثيل ، فقال : "إني قريب" تمثيل لحاله في سهولة إجابته لمن دعاه ، وسرعة إنجاحه حاجة من سأله ، بحال من قرب مكانه ، فإذا دعا أسرعت تلبيته ، ونحوه " ونحن

أقرب إليه من حبل الوريد" وقوله عليه الصلاة والسلام : «هو بينكم وبين أعناق رواحلكم»[٣٢].

ويبلغ من تسخير الزمخشري للاعتزال لخدمة البلاغة القرآنية أن يحاول التماس وجه بلاغي حتى في الحرف ليصرف الآية عن ظاهر ما تدل عليه إلى ما يريده المذهب ، ففي قوله تعالى مثلا في سورة القصص : «ولقد آتينا موسى الكتاب من بعد ما أهلكنا القرون الأولى بصائر للناس وهدى ورحمة لعلهم يتذكرون» يجد في حرف "لعل" الذي يفيد الترجي نوعا من الاستعارة ، لأن الترجي لا يجوز على الله ، كما يحمل ذلك من معنى المشابهة للمخلوقين ، ويقول : «لعلهم يتذكرون إرادة أن يتذكروا، شبهت الإرادة بالترجي فاستعير لها ، ويجوز أن يراد به ترجي موسى عليه السلام لتذكرهم ...»[٣٣]

وفي هذا يظهر اتكاء الزمخشري على مذهبه الاعتزالي واستثماره من أجل خدمة البلاغة القرآنية ، فحين يتعرض الزمخشري لمعنى الختم والتغشية الواردين في قوله تعالى في سورة البقرة : «ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم» ، والذي يحمل معنى الجبرية ، فيجد فيه نوعا من التشبيه والمثل ، ويشرح كلا هذين اللونين البلاغيين فيقول : «إن قلت ما معنى الختم على القلوب والأسماع ، وتغشية الأبصار ؟ قلت : لا ختم ولا تغشية ثم على الحقيقة ، وإنما هو من باب المجاز ، ويحتمل أن يكون من كلا نوعية ، وهما الاستعارة والتمثيل . أما الاستعارة فأن تجعل قلوبهم لأن الحق لا ينفذ فيها ، ولا يخلص إلى ضمائرها من قبل إعراضهم عنه ، واستكبارهم عن قبوله واعتقاده ، وأسماعهم لأنها تمجه ، وتنبو عن الإصغاء ، وتعاف استماعه ، كأنها مستوثق منها بالختم ، وأبصارهم لأنها لا تجتلي آيات الله المعروضة ، ودلائله المنصوبة ، كما تجتليها أعين المعتبرين المستبصرين ، كأنما غطي عليها ، وحجبت ، وحيل بينها وبين الإدراك ، وأما التمثيل فأن تمثل حيث لم يستنفعوا بها في الأغراض الدينية التي كلفوها ، وخلقوا من أجلها ، بأشياء ضرب حجاب بينها وبين الاستنفاع بها بالختم والتغطية ، وقد جعل بعض المازنيين الحبسة في اللسان والعي ختما عليه فقال :

ختم الإله على لسان عذافر

ختما فليس على الكلام بقادر

وإذا أراد النطق خلت لسانه

لحما يحركه لصقر نافر

وأما إسناد الختم إلى الله عز وجل فلينبه على أن هذه الصفة في فرط تمكنها ، وثبات تقدمها ، كالشيء الخلقي غير العرضي ، ألا ترى إلى قولهم : فلان مجبول على كذا ، ومفطور عليه ، يريدون أنه بليغ في الثبات عليه ... ويجوز أن تضرب الجملة كما هي – وهي ختم الله على قلوبهم– مثلا كقولهم : سال به الوادي ، إذا هلك ، وطارت به العنقاء ، إذا أطال الغيبة ، وليس للوادي ولا للعنقاء عمل في هلاكه ، ولا في طول غيبته بحال من طارت به العنقاء ، فكذلك مثلت حال قلوبهم –فيما كانت عليه من التجافي عن الحق – بحال قلوب ختم الله عليها ... ويجوز أن يستعار الاسناد في نفسه من غير الله لله فيكون الختم مسندا إلى اسم الله على سبيل المجاز ، وهو لغيره حقيقة ... فالشيطان هو الخاتم في الحقيقة أو الكافر ، إلا أن الله سبحانه لما كان هو الذي أقدره ومكنه أسند إليه الختم كما يسند الفعل إلى المسبب ... »[٣٤].

وفي تأويل بعض الآيات التي تشعر بالجبر والإرغام سخر لها الزمخشري المجاز العقلي أو الإسنادي بصورة خاصة ، وهذا النوع من المجاز لا يتناول الألفاظ وإنما يتناول الإسناد ، ونسب الفعل إلى فاعله الحقيقي ، والزمخشري يتوسع في استعماله كثيرا ، ويفيض في تطبيقه على الآيات القرآنية التي تتضمن إسناد الفعل إلى الله، فحيثما كان هنالك إسناد فعل إلى الله فيه معنى الجبر أو تزيين السوء والفحشاء ، جعله من باب المجاز الإسنادي ، وإذا كان الفعل منسوبا إلى الشيطان جعله من باب الإسناد الحقيقي ، وفي سورة النمل : «إن الذين لا يؤمنون بالآخرة زينا لهم أعمالهم فهم يعمهون» يقول : «إن قلت كيف أسند التزيين إلى ذاته وقد أسنده إلى الشيطان في قوله : «وزين لهم الشيطان أعمالهم » قلت : بين الإسنادين يفرق ، وذلك أن إسناده إلى الشيطان حقيقة ، وإسناده إلى الله عز وجل مجاز ... » ثم يأخذ في

شرح هذا المجاز فيقول : « وله طريقان في علم البيان ، أحدهما أن يكون من المجاز الذي يسمى استعارة . والثاني أن يكون من المجاز الحكمي : فالطريق الأول أنه لما متعهم بطول العمر ، وسعة الرزق ، وجعلوا إنعام الله بذلك عليهم ، وإحسانه إليهم ، ذريعة إلى إتباع شهواتهم وبطرهم وايثارهم الروح والترفه ، ونفارهم عما يلزمهم فيه التكاليف الصعبة ، والمشاق المتعبة ، فكأنه زين لهم بذلك أعمالهم ... والطريق الثاني : أن إمهاله الشيطان ، وتخليته حتى يزين لهم ، ملابسة ظاهرة للتزيين ، فأسند إليه ، لأن المجاز الحكمي يصححه بعض الملابسات »[٣٥] ، وبهذا كانت بعض الأفكار الاعتزالية معينا لا ينفد أمام الزمخشري لخدمة الألوان البلاغية المختلفة .

٢- استيعابه لجهود سابقيه البلاغية :

إن القيمة السامية للبلاغة القرآنية على صورتها التي وصل إليها مع الزمخشري يمثل قمة مرتفعة سامية في الدراسات البلاغية القرآنية ، تأثر فيه الزمخشري بعلماء البلاغة والتفسير الذين كانوا قبله تأثرا كبيرا، فكتاب الكشاف مثلا يعد عصارة مجهودات السابقين ، وزبدة ما تمضخت عنه أذهان البلاغيين العرب الذين تقدموه .

ومما يجدر ذكره أن الإمام الزمخشري قد ابتدأ من حيث انتهى السابقون ، يقول وليد القصاب «لم يدرس البلاغة دراسة نظرية ، ولم يكتب عنها كتابة مستقلة ، وبالتالي لم يكن لمباحثه البلاغية وحدة متماسكة تستطيع منها أن نخرج بمنهج متكامل أو نظرية ذات أصول وقواعد في علم البلاغة كما كان الحال عند القاضي عبد الجبار أو عند عبد القاهر الأشعري مثلا ، وإنما هو قرأ مجهودات البلاغيين الذين تقدموه ، والذين مضى الواحد منهم بعد الآخر يضع لبنة في صرح البلاغة العربية و استوعب ذلك كله استيعابا كاملا»[٣٦]

ويردف بعدها وليد القصاب ليشرح انطلاق الزمخشري من هذه الجهود واستيعابها : «راح بما أوتي من ذوق أدبي مرهف ، وحس فني صادق ، يطبق ما قرأه في تفسيره للقرآن الكريم ، سورة سورة ، وآية آية ، موضحا مافي أسلوب القرآن من روعة وتميز وعلو كعب ، وكاشفا عن الأسرار

والدقائق والنكت البلاغية التي يشتمل عليها الذكر الحكيم »[٣٧] والمصادر التي رجع إليها الزمخشري في دراسة البلاغة القرآنية ونص عليها صراحة غالبا كتب لغوية ، وكتب تفسير أصحابه الذين هم على منهجه في الاعتزال ، وقد ذكرها الأستاذ مصطفى الجويني وهي : تفسير مجاهد (ت ١٠٤هـ) ، وتفسير عمر بن عبيد المعتزلي (ت ١٤٤هـ) تفسير الزجاج (ت ٣١١ هـ) تفسير الرماني (ت ٣٨٦هـ) .

ثم اعتذر عن الزمخشري فقال : «ويظهر أن عادة الأقدمين في التأليف كانت النقل عمن يعجبون به دون إسناده لصاحبه ، إما لشهرة القول عنه أو لأن العلم ملك للجميع يؤخذ منه ما يؤخذ ، ويترك ما يترك ، مادامت شخصية الناقل تسيطر على ما تنقل بعلمها ومعرفتها ، ولا تكتفي بتقليد أو نقل فحسب »[٣٨]

إن من ينظر إلى دراسة البلاغة القرآنية وإعجاز القرآن عند من سبق الزمخشري يجد أنها إما دراسة جزئية ، لا تتحدث إلا عن أمثلة ونماذج قليلة من الآيات ، او دراسة نظرية تحاول أن تضع مبادئ وأصولا ، وتحدد معالم بارزة يمكن أن تتخذ مقياسا في دراسة الاعجاز القرآني والكشف عن روعته وجماله ، «فلم يتوقف الجاحظ إلا عند بعض الآي ، وانشغل القاضي عبد الجبار والشريف المرتضى غالبا بالآيات المتشابهات التي تخالف ظواهرها الاعتزال ، ولم يتوقفوا إلا عند نماذج بلاغية قليلة جدا ، كان الدافع إلى معالجتها في غالب الأحيان الدفاع عنها مما وجه إليه الخصوم والمتشككون من مطاعن وشبه ، وانتهى بعد دراسة فنية ممتازة إلى مثل ما كان قد انتهى إليه القاضي عبد الجبار المعتزلي من أن القرآن معجزة في نظمه وتأليفه»[٣٩] لكن ما يؤخذ على عبد القاهر الجرجاني هو إطالة في الشرح والحديث عن نظرية النظم حتى أصبحت تعرف به ، ولكنها لم تنزل إلى حيز التطبيق العملي إلا قليلا ، يقول وليد القصاب عن ذلك : «لم يتسع المجال أمام عبد القاهر ليستخدمها في بيان الاعجاز ، والحديث عن أسراره ودقائقه ، بل كان يعرض بعض النماذج والأمثلة القليلة هنا وهنالك في معرض التقرير للقاعدة التي يضعها ، وكأن عبد القاهر قد أعد المقياس اللازم للقيام بهذه المهمة ،

وحدد لمن يأتون بعده معالم الطريق التي ينبغي أن يسيروا فيها لاكتشاف الاعجاز ، والوقوع على أسراره»[٤٠]

وسنحاول الآن أن نجلي مدى تأثر الزمخشري في المباحث البلاغية العربية بالمصادر التي سبقته ، وبخاصة البحوث البلاغية التي تضمنها "الكشاف" حيث نلمح قرابة بين شخصية القاضي عبد الجبار والزمخشري في تناولهما للنص القرآني ، لكننا نحس ونحن نقرأ توجيهه وتأويله أن الزمخشري كان بارعا في صياغة آراء القاضي عبد الجبار وصهرها في بوتقته ، حتى خرجت في معرض جميل وثوب خلاب في معنى ما قاله القاضي ، والعبارة تارة تكون هي وأخرى قد تتغير إلى ما يزيدها بلاغة ويكسبها جمال لفظ وحسن بيان ، والمهم أن الفكرة لا تتغير والهدف واحد لا يتبدل وكلاهما يسير في اتجاه واحد ومنهج مشترك .

ففي مبحث الاستفهام وهو أحد مباحث علم المعاني نجد الزمخشري يقول في الاستفهام الذي خرج عن حقيقته عند قوله تعالى : « كيف تكفرون وأنتم تتلى عليكم آيات الله وفيكم رسوله»[٤١] كيف تكفرون معنى الاستفهام فيه :« الانكار والتعجب ، والمعنى : من أين يتطرق إليكم الكفر والحال أن آيات الله وهي القرآن المعجز تتلى عليكم على لسان الرسول غضة طريق وبين أظهركم رسول الله صلى الله عليه وسلم »[٤٢] ، والقاضي عبد الجبار قال في تلك الآية : إن الاستفهام للتوبيخ والذم –وبينهما وبين التعجب والانكار قرابة– والمهم أن الاستفهام خرج عن حقيقته إلى معنى صح به الكلام[٤٣] .

وفي مباحث علم البيان ، نجد الزمخشري يقول في قوله تعالى : «واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا»[٤٤] ، قولهم : اعتصمت بحبله ، يجوز أن يكون تمثيلا لاستظهاره به ووثوقه بحمايته بإمساك المتدلى من مكان مرتفع بحبل وثيق بأمن انقطاعه ، وأن يكون الحبل استعارة لعهده ،والاعتصام لوثوقه بالعهد ، أو ترشيحا لاستعارة الحبل بما يناسبه ، والمعنى ... واجتمعوا على التمسك بعهده إلى عباده وهو الايمان والطاعة أو بكتابه ، لقول النبي صلى الله عليه وسلم القرآن حبل الله المتين ، لا تنقضي عجائبه ولا يخلق عن كثرة الرد ، من

قال به صدق ، ومن عمل به رشد ، ومن اعتصم به هدي إلى صراط مستقيم[٤٥] ، والقاضي عبد الجبار جعل الحبل هو دين الله والتمسك بكتابه وسنة رسوله ، ولم ينص على الاستعارة كما لم يتعرض للاستعارة في "واعتصموا " .

وقال في قوله تعالى : «ومن كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى وأضل سبيلا»[٤٦] الأعمى : مستعار ممن لا يدرك المبصرات لفساد حاسته ، لمن لا يهتدي إلى طريق النجاة[٤٧] وقال القاضي : والمراد من ذهل عن تمييز الخير والشر في الدنيا فهو بأن يذهل عن ذلك في الآخرة أولى ، وليس المراد إثبات العمى في الحقيقة بل هو ترغيب في التمسك بالطاعة[٤٨] ، فكلاهما أخرج كلمة " أعمى " عن حقيقتها وأراد بها الذهول وعدم الاهتداء على طريق الاستعارة .

كما استفاد كذلك الزمخشري من جهود عبد القاهر الجرجاني ، في عديد المسائل البلاغية التي كانت منارة عصره ، يقول علي بن حمزة العلوي في مقدمة كتابه الطراز ما نصه : وأول من أسس من هذا الفن قواعده ، وأوضح براهينه ، وأظهر فوائده ، ورتب أفانينه ، الشيخ العالم النحرير ، علم المحققين ، عبد القاهر الجرجاني ، فلقد فك قيد الغرائب بالتقييد وهدى من سور المشكلات بالتسوير المشيد ، وفتح أزهاره من أكمامها ، وفتق أزراره بعد استغلاقها واستبهامها[٤٩] ، فلا غرابة إذا أن يتأثر به الزمخشري وبمقولاته البلاغية ، إذا كان عصره قد بلغت الدراسات الجمالية بعامة والدراسات المجازية بخاصة قمتها في النضج من خلال العطاء العلمي ، الفذ ، وهذا يظهر في كتابيه أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وقد تأثر الزمخشري بنظرية النظم التابعة لعبد القاهر الجرجاني بل أنه أول من طبق رأيه في إعجاز القرآن تطبيقا عمليا وعلى نطاق واسع يشمل السور كلها ، إلا أنه وكما يقول عبد الفتاح لا شين في كتابه " من بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار" «وعلى الرغم من ذلك فلم يذكره في كشافه إلا مرة واحدة يذكره شاعرا ، ويغفله ناقدا وبلاغيا ، وما أدهش عبد القاهر الناس إلا بما كتب في الحقل البياني بل وما توجه الزمخشري إلى التفسير البياني إلا بوحي من عبد القاهر وهدى من سناه ، فالذي يوازن صنع عبد

القاهر بصنع الزمخشري ، يجد الأول قد رسم الخطة وأعد المثال وبين الطريق ، ويجد الثاني قد تولى التنفيذ حيث تتبع آيات القرآن الكريم آية آية ليوضح ما عناه الجرجاني بالنظم القرآني »[٥٠] .

وبهذا نجد الزمخشري قد تأثر بمن سبقه من البلاغيين واستفاد مما توصلوا إليه في هذا المجال، بل تميز عنهم بروعة الأسلوب وطرافة المعنى .

٣- توظيف المعرفة اللغوية والنحوية لإجلاء البلاغة القرآنية :

لقد كانت المعرفة اللغوية والتوسع في استعمالها الملجأ الآخر الذي يفزع إليه الزمخشري في دراسته للبلاغة القرآنية ، ومع أنه لم يهدف إلى وضع كتاب في علم البلاغة ، لكنه كان مهتما بالبلاغة وتطبيقها على آي القرآن ، مما يجعلنا نقول بحق ، أن الكشاف هو من أهم التفاسير البيانية والبلاغية أيضا التي ظهرت حتى ذلك الوقت ، إذ أن الزمخشري «يقف مطولا عند كل آية يتعرض لها بالشرح والتفسير مبينا ما تحمل من أسرار وخبايا خفيت على المتلقي»[٥١]

ومن هذا التوسع اللغوي نجده في قوله تعالى في آية القيامة : «وجوه يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة» يتخلص من المعنى الظاهري الذي تدل عليه كلمة "ناظرة" والتي تثبت رؤية الله فيورد لها معنى آخر هو التوقع والرجاء ، ويستشهد على ذلك بالشعر العربي ، يقول : «إلى ربها ناظرة : تنظر إلى ربها خاصة لا تنظر إلى غيره ، وهذا معنى تقديم المفعول ، ألا ترى إلى قوله : «إلى ربك يومئذ المستقر» كيف دل فيه التقديم على معنى الاختصاص ، ومعلوم أنهم ينظرون إلى أشياء لا يحيط بها الحصر ، ولا تدخل تحت العدد ، وفي محشر يجتمع فيه الخلائق كلهم ، فإن المؤمنون نظارة ذلك اليوم ، لأنهم الآمنون الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون ، فاختصاصه بنظرهم إليه –لو كان منظورا إليه– محال ، فوجب حمله على معنى يصح معه الاختصاص والذي يصح معه الاختصاص أن يكون من قول الناس : أنا إلى فلان ناظر ما يصنع بي ، تريد معنى التوقع والرجاء ، ومنه قول القائل :

وإذا نظرت إليك من ملك

والبحر دونك زدتني علما »[٥٢]

ويحاول الزمخشري بالاستناد إلى معرفته اللغوية وتبحره فيها أن يكشف أسرار النظم في الذكر الحكيم ، وأن يوضح وجه الجمال في إعجازه وروعة تأليفه ، وقد رأى أن سر الاعجاز يكمن في نظمه

نجده يقول عند تناوله لآية طه «أن اقذفيه في التابوت فاقذفيه في اليم فليلقه اليم بالساحل يأخذه عدو لي وعدو له » ،«الضمائر كلها راجعة إلى موسى ، ورجوع بعضها إليه وبعضها إلى التابوت فيه هجنة لما يؤدي إليه من تنافر النظم ، فان قلت : المقذوف في البحر هو التابوت ، وكذلك الملقى إلى الساحل قلت : ما ضرك لو قلت : المقذوف والملقى هو موسى في جوف التابوت ، حتى لا تفرق الضمائر ، فيتنافر عليك النظم الذي هو ام إعجاز القرآن ، والقانون الذي وقع عليه التحدي ، ومراعاته أهم مايجب على المفسر»[٥٣]

وبهذا يظهر الزمخشري شامخا في دراسته للنواحي البلاغية للقرآن الكريم ، وكتابه الكشاف يعد مثالا لنضوجه العلمي ، يظهر فيه الزمخشري عالما هضم التفسير النقلي ووعى ما اثر فيه ، كما روى الحديث واتقنه وألم بالقراءات ، واطلع على مجموعة ضخمة من الشعر والنثر ويظهر فيه الزمخشري رجلا لغويا وبلاغيا مقتدرا ومتكلما منطقيا جدلا وذواقة ، مرهف الحس لجمال النص القرآني[٥٤] .

٤- استثمار نظرية النظم لدراسة البلاغة القرآنية:

شغلت مسألة نظم القرآن الدارسين قبل "الزمخشري" منذ القرن الثالث ، وقد تواردت على فكرة النظم مفاهيم مختلفة في البيئات الفكرية المختلفة ، فالنظم له مفهوم عند القاضي عبد الجبار وله مفهوم عند علي بن عيسى الرماني وله مفهوم عند القاضي الباقلاني[٥٥] ، وهذا القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم بسط درسه بسطا علميا دقيقا أفاد في كثير جنباته على جهود العلماء قبله وخاصة ما جاء به الخطابي الذي

يقول : وإنما يقوم الكلام بهذه الأشياء لفظ حامل ومعنى قائم ورباط لهما ناظم و إذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلازما وتشاكلا من نظمه[٥٦]

إلا أنه قد عيب على الجرجاني قلة الشواهد القرآنية وكثرة الشواهد الشعرية والتباين بين محتوى الكتاب وعنوانه –دلائل الاعجاز– وفي هذا تقول عائشة عبد الرحمان : « ... لكننا نختلف مع الجرجاني في أن تلتمس أسرار البيان العربي في شعر الشعراء ، ونثر البلغاء ولا تلتمس في النص الأعلى الذي لا يمكن أن يصبح لنا ذوق العربية بمعزل عنه ... فكيف يهون أن نتناول مباحث البلاغية بمعزل عن القرآن الكريم في كتاب يقدم هذه المباحث مدخلا لفهم النظم القرآني ودلائل إعجازه »[٥٧] .

وقد اكتملت نظرية النظم في جانبها التطبيقي على يد الزمخشري في تفسيره الكشاف «حيث أن المتتبع لجهوده البلاغية فيه يجد أنه استمدها من بلاغة عبد القاهر وقواعده ملتمسا لها الشواهد من آي الذكر الحكيم ومضيفا إليها ما يظهر له من آراء وتقسيمات وتفريعات »[٥٨] ، ويضيف محمد بركات :« إن الزمخشري قد أكمل مالم يكمله أستاذه عبد القاهر الجرجاني وهو تفسير القرآن بالوسيلة التي عرض إلى شرحها عبد القاهر ، ولهذا يعتبر عمل الزمخشري دراسة تطبيقية لشرح عبد القاهر في الرسالة الشافية والدلائل والأسرار »[٥٩] ، وقال الصاوي الجويني : « إن أسس التربية الفنية التي اهتدى إليها عبد القاهر الجرجاني قد أثمرت ثمرتها عند الزمخشري ، فهو منذ مطلع تفسيره ينبه إليها ويشير ، بل يجعلها عمدة تفسيره الذي يفسر به »[٦٠]

ويمكن أن نقول بحق بأن نظرية النظم في شكلها النظري (تأسيس الجرجاني) وفي شكلها التطبيقي (تطبيق الزمخشري) .

صور من نظرية النظم في كتاب الكشاف :

إن نظم الكلام كما يتصوره الزمخشري يعني " بيان الروابط والعلاقات بين الجمل وكيف يدعو الكلام بعضه بعضا ، والنظم هو الذي يبرز الأسرار

والنكت في أسلوب القرآن ويكشف الفروق المعنوية الدقيقة بين خصوصيات التراكيب ويربط هذه الخصوصيات بالسياق والغرض العام ، يقول الزمخشري في قوله : « فإذا مس الانسان ضر دعانا ثم إذا خولناه نعمة منا قال غنما أوتيته على علم» فإن قلت ما السبب في عطف هذه الآية بالفاء ، وعطف مثلها في أول السورة بالواو ؟ قلت السبب في ذلك أن هذه وقعت مسببة عن قوله «وإذا ذكر الله وحده اشمأزت » على معنى يشمئزون عند ذكر الله ويستبشرون بذكر الآلهة فإذا مس أحدهم ضر دعا من اشمأز من ذكره دون من استبشر بذكره وما بينها من الآي اعتراض فإن قلت حق الاعتراض بأن يؤكد المعترض بينه وبينه ؟ قلت ما في الاعتراض من دعاء رسول الله صلى الله عليه وسلم وبه بأمر منه وقوله أنت تحكم بينهم ثم ما عقبه من الوعيد العظيم تأكيد لانكار اشمأزازهم واستبشارهم ورجوعهم إلى الله في الشدائد دون آلهتهم كانه قيل قل يارب لا يحكم بيني وبين هؤلاء الذين يجترئون عليك مثل هذه الجراءة ويرتكبون مثل هذا المنكر إلا أنت[٦١] .

فعلم النظم هنا يبين صلة معاني الجمل المعترضة بالكلام الذي وقعت معترضة فيه ، والاعتراض في المثال السابق تأكيد للكلام وتقريره فهو جزء منه مرتبط به .

والكلام المنتظم حسب الزمخشري «هو الذي تتضح معانيه ويشف أسلوبه عن مدلوله والكلام المتنافر هو الذي تختفي مدلولاته ولا يقف الذهن فيها على شيء ، ومهما تابع الجمل لا يستقيم عنده معنى متسق والنص القرآني قد يخفي فيه هذا المعنى المتسق إذا وقع الناظر عند ظاهر النص ولم يتغلل في باطنه »[٦٢] ، ونجد الزمخشري يقف مع هذه النصوص ويبين لنا وجه تلاؤم النظم يقول في قوله تعالى : « ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة وشقاق » فإن قلت « ص والقرآن ذي الذكر بل الذين كفروا في عزة وشقاق» كلام ظاهر متنافر فير منتظم فما وجه انتظامه ؟ قلت فيه وجهان أحدهما أن يكون قد ذكر اسم هذا الحرف من حروف المعجم على سبيل التحدي والتنبيه على الاعجاز كما مر في أول الكتاب ثم اتبعه القسم محذوف الجواب لدلالة التحدي عليه

كأنه قال : « والقرآن ذي الذكر إنه لكلام معجز ، والتالي أن يكون "ص" خبر مبتدأ محذوف على أنها اسم السورة كأنه قال هذه «ص» يعني هذه السورة التي أعجزت العرب «و القرآن ذي الذكر» كما تقول هذا حاتم والله تريد هذا هو المشهور بالسخاء والله أعلم »[٦٣] .

وتجاوب النظم يعني انسجام المعاني وتقاربها ووضوح الوشائح والصلات بينها وهذا سمت الأسلوب القرآني[٦٤] ، ولهذا فصل كتاب الله سورا ، ويحدثنا الزمخشري في بيان الأسرار التي من أجلها كان كتاب الله سورا ، ومنها – أي ومن هذه الفوائد – أن التفصيل سبب تلاحق الأشكال والنظائر وملائمة بعضها البعض وبذلك تتلاحظ المعاني ويتجاوب النظم [٦٥].

وبذكر تجاوب النظم أيضا ويقصد به : « انسجام المعاني ووضوح الوشائح والصلات بينها فإذا لم يكن هذا ظاهرا في النص القرآني كشفه الزمخشري وأبان عنه»[٦٦]

ونظم الكلام عند الزمخشري هو تأليفه ، وسداد النظم وجزالته هو مراعاة الأصول الفنية في هذا النظم أو هذا التأليف ، والبحث هنا كشف واستنباط لهذه الأصول التي تجري عليها أساليب البلغاء[٦٧].

والنظم كذلك هو وجه من الحسن يدرك حسب الزمخشري من خلال قوة بناء الأسلوب وشدة تماسكه ، ويشير الزمخشري في هذا الصدد إلى الأثر الجمالي الذي تحدثه بعض المصادر ، يقول في قوله تعالى : «وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مر السحاب صنع الله الذي أتقن كل شيء » فالنظر إلى بلاغة هذا الكلام وحسن نظمه وترتيبه ومكانة إضماده ورصانة تفسيره وأخذ بعضه بحجرة بعض كأنما أفرغ إفراغا واحدا ، ولأمر ما أعجز القوى وأخرس الشقائق ، ونحو هذا المصدر إذا جاء عقيب كلام جاء كالشاهد بصحته ، والمنادى على سداده ، إنه ما كان ينبغي أن يكون إلا كما قد كان ألا ترى إلى قوله "صنع الله" و"صبغة الله،" و"وعد الله" و "فطرة الله" بعد ما وسمها بإضافتها إليه بسمة التعظيم كيف تلاها بقوله الذي أتقن كل شيء ، ومن أحسن من الله صبغة لا يخلف الله الميعاد ، لا تبديل لخلق

الله[٦٨].

وبعد هذه العروض لصور من نظرية النظم في الكشاف وللزمخشري يمكننا أن نخلص إلى الآتي: إذا كان عبد القاهر الجرجاني استطاع أن يسهم بالكثير في سبيل إرساء قواعد نظرية النظم ، ومدها بأدوات إجرائية كفيلة بأن تفك شفرات النصوص المختلفة شعرية كانت أم نثرية ، فإن الزمخشري استطاع أن ينزل تلك القواعد على النص القرآني الرحب ، وأن يفك تلك الشفرات النصية والبلاغية الكامنة في آيات الكتاب وسوره .

الهوامش

[١] _ عبد الفتاح لاشين ، من بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار ، وأثره في الدراسات البلاغية ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨م ، ص ٦٤٩.

[٢]– ابن حلكان شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكرة وفيات الأعيان ، ت، إحسان عباس ، لبنان –بيروت، دار صادر، د،ط ،١٩٧٧م ، ج ٥ ، ص :١٦٨ .

[٣]– السمعان ، الأنساب، ج٦ ص : ٢٩٨.

[٤]– محمد زكريا القزويني ،آثار البلاد وأخبار العباد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٣م ، ص ٥٣٣ .

[٥]– أنظر ، ابن خلكان ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ج٢ ، ص : ١٠٧ ، وكذلك : أحمد جمال العمري ، المباحث البلاغية في ضوء قضية الاعجاز القرآني ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، د،ط ، ١٤١٠ هـ١٩٩٠ م ، ص : ١٥٠–١٥١ .

[٦]– أنظر جلال الدين السيوطي ، بغية الوعاء في طبقات اللغويين والنحاة ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٣٩٩هـ ، ١٩٧٩م ، ج٢ ، ص : ٢٧٩–٢٨٠.

[٧] _ وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، دار الثقافة ، قطر ، الدوحة ، ١٤٠٥هـ_١٩٨٥م ، ص: ٢٢٤ .

[٨] _ أحمد أمين ، ظهر الاسلام ،ج٢،ص:٤٣ .

[٩] _ الزمخشري ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ت: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون ، المملكة العربية السعودية ، الرياض _ مكتبة العبيكان ، ط١ ، ١٤١٨هـ_١٩٩٨م ، ج١،ص: ٩٧ .

[١٠] _ ينظر : حاجي خليفة عبد الله ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، ت: محمد شرف الدين وآخرون ، لبنان _ بيروت ، دار إحياء التراث العربي [د،ت] ، [د،ط] ، ج٢ ، ص: ١٤٧٥ .

[11]_ الزمخشري ، الكشاف ، ج١،ص: ٩٨ .

[12]_ محمد السيد حسين الذهبي ، التفسير والمفسرون ، الناشر : مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٣٦٥هـ،ص: ٣٠٤.

[13]_المرجع نفسه ، ص: ٣٠٨ .

[14]_ المرجع نفسه ، ص: ٣١٠ .

[15]_ حاجي خليفة عبد الله ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ،ج٢،ص: ١٤٨٣.

[16]_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ، دار الفكر العربي ، [د،ط] ، [د،ت] ، ص: ٦٠ .

[17]_ الزمخشري ، الكشاف ، ج١ ، ص: ٩٦ .

[18]_ سورة البقرة ، الآية٢

[19]_ سورة البقرة ، الآية١

[20]_ الزمخشري ، الكشاف ، ج١ ، ص: ١٤٩ .

[21]_ محمد الفاضل بن عاشور ، التفسير ورجاله _ سلسلة البحوث الإسلامية ، تقديم : سامي محمد متولي الشعراوي ،ط٢ ، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م ، ص: ٦٣ .

[22]_ محمد السيد حسين الذهبي ، التفسير والمفسرون ،ج١،ص: ٣١٣ .

[23]_ الزمخشري ، الكشاف ، ج٢ ، ص: ٥٣٠ .

[24]_ مصطفى الصاوي الجويني ، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ، دار المعارف _ القاهرة ، ط٣ ، [د،ت] ، ص : ٧٩_٨٠.

[25]_ أنظر : الشيرازي، الزمخشري لغويا ومفسرا ، ص: ١٥٧ .

[٢٦]_ أنظر : ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، ج٥ ، ص: ١٧٠ .

[٢٧]_ وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، ص: ٢٢٦.

[٢٨]_ أنظر : الزمخشري ، الكشاف ،ج١ ، المقدمة ، وص: ٤٦٧ .

[٢٩]_ يراد به العقل .

[٣٠]_أحمد أمين ، ظهر الاسلام ، ج٢ ، ص: ٤١ .

[٣١]_وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، ص: ٢٢٦.

[٣٢]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج١ ،ص: ١٧٢.

[٣٣]_ المرجع نفسه ، ج٢،ص: ٢٦٢.

[٣٤]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج١ ،ص: ٤١.

[٣٥]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج٣ ،ص: ٢٧٥.

[٣٦]_ وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، ص:٢٢٤.

[٣٧]_ المرجع نفسه ، ص: ٢٢٤.

[٣٨]_ مصطفى الصاوي الجويني ، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ،ص: ٨٠_٨٧ .

[٣٩]_ وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، ص:٢٢٥.

[٤٠]_ المرجع نفسه ، ص :٢٢٥.

[٤١]_سورة :آل عمران ، الآية ١١ .

[٤٢]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج١ ،ص: ٣٠٢.

[٤٣]_ القاضي عبد الجبار ، تنزيه القرآن عن المطاعن ، ص: ٧٢ .

[٤٤]_سورة: آا عمران ، الآية :١٠٣.

[٤٥]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج١ ،ص: ٣٠٢.

[٤٦]_سورة : الإسراء ، الآية :٧٢ .

[٤٧]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:٢،ص: ٥٣٣.

[٤٨]_ القاضي عبد الجبار ، تنزيه القرآن عن المطاعن ، ص: ٢٣١ .

[٤٩]_يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، وعلوم حقائق الإعجاز ،دار الكتب العلمية ، لبان ، [د،ط] ،١٩٨٠ م ، ج١، ص : ٠٤

[٥٠]_عبد الفتاح لاشين ، من بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار ، وأثره في الدراسات البلاغية ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨م ، ص : ٦٥٤.

[٥١]_زاهر توفيق أبو كشك ، الأوجه البلاغية والدلالية في تفسير الكشاف للزمخشري ،رسالة ماجستير ،جامعة مؤتة ،٢٠٠٢م ، ص : ١٧.

[٥٢]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:٤،ص: ٦٢٢.

[٥٣]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:٣،ص: ٤٩.

[٥٤]_مصطفى الصاوي الجويني ، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ،ص:٧٩_٨٠.

[٥٥]_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ،ص: ١٨٧.

[٥٦]_الخطابي ، بيان إعجاز القرآن ، ص: ٢٤

[٥٧]_بنت الشاطئ ، الإعجاز البياني ومسائل نافع بت الأزرق ، ص: ١٢٤.

[٥٨]_عبد العزيز عتيق ، في تاريخ البلاغة العربية ، لبنان ، دار النهضة العربية ، ص: ٢٦٣ .

[٥٩]_محمد بركات حمدي ، معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني ، الأردن ، دار الفكر ، ط١ ، ١٤٠٥هـ_١٩٨٤م ، ص: ٢٤ .

[٦٠]_ مصطفى الصاوي الجويني ، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ،ص:٢١٦.

[٦١]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:١،ص: ٠٤.

[٦٢]_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ،ص: ١٩٠_١٩١.

[٦٣]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:٣،ص: ٥٣.

[٦٤]_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ،ص: ١٩٢.

[٦٥]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:١،ص: ٢٤.

[٦٦]_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ،ص: ١٩٢.

[٦٧]_المرجع نفسه ، ص : ١٩٣.

[٦٨٦٨]_ الزمخشري ، الكشاف ،ج:٣، ص: ٣٠٤_٣٠٥.

مراجع البحث :

- أحمد جمال العمري ، المباحث البلاغية في ضوء قضية الاعجاز القرآني ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ، د،ط ، ١٤١٠ هـ١٩٩٠ م.

- جلال الدين السيوطي ، بغية الوعاء في طبقات اللغويين والنحاة ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٣٩٩هـ ، ١٩٧٩م.

_ حاجي خليفة عبد الله ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، ت: محمد شرف الدين وآخرون ، لبنان _ بيروت ، دار إحياء التراث العربي [د،ت] ، [د،ط[

- ابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكرة وفيات الأعيان ، ت، إحسان عباس ، لبنان – بيروت، دار صادر، د،ط ،١٩٧٧م

_ زاهر توفيق أبو كشك ، الأوجه البلاغية والدلالية في تفسير الكشاف للزمخشري ،رسالة ماجستير ،جامعة مؤتة ،٢٠٠٢م.

_ الزمخشري ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، ت: عادل أحمد عبد الموجود وآخرون ، المملكة العربية السعودية ، الرياض _ مكتبة العبيكان ، ط١ ، ١٤١٨هـ_١٩٩٨م

_عبد الفتاح لاشين ، من بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار ، وأثره في الدراسات البلاغية ، دار الفكر العربي ، ١٩٧٨م ،

_ عبد العزيز عتيق ، في تاريخ البلاغة العربية ، لبنان ، دار النهضة العربية.

_ محمد بركات حمدي ، معالم المنهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني ، الأردن ، دار الفكر ، ط١ ، ١٤٠٥هـ_١٩٨٤م

_ محمد حسنين أبو موسى ، البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها على الدراسات البلاغية ، دار الفكر العربي ، [د،ط] ، [د،ت[

- محمد زكريا القزويني ،آثار البلاد وأخبار العباد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٣م.

_ محمد السيد حسين الذهبي ، التفسير والمفسرون ، الناشر : مكتبة وهبة ، القاهرة ، ١٣٦٥هـ.

_محمد الفاضل بن عاشور ، التفسير ورجاله _ سلسلة البحوث الإسلامية ، تقديم : سامي محمد متولي الشعراوي ،ط٢ ، ١٤١٧هـ،١٩٩٧م

_ مصطفى الصاوي الجويني ، منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه ، دار المعارف _ القاهرة ، ط٣ ، [د،ت. [

_ وليد القصاب ، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري ، دار الثقافة ، قطر ، الدوحة، ١٤٠٥هـ_١٩٨٥م.

_يحي بن حمزة العلوي ، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ، وعلوم حقائق الإعجاز ،دار الكتب العلمية ، لبنان ، [د،ط] ،١٩٨٠ م