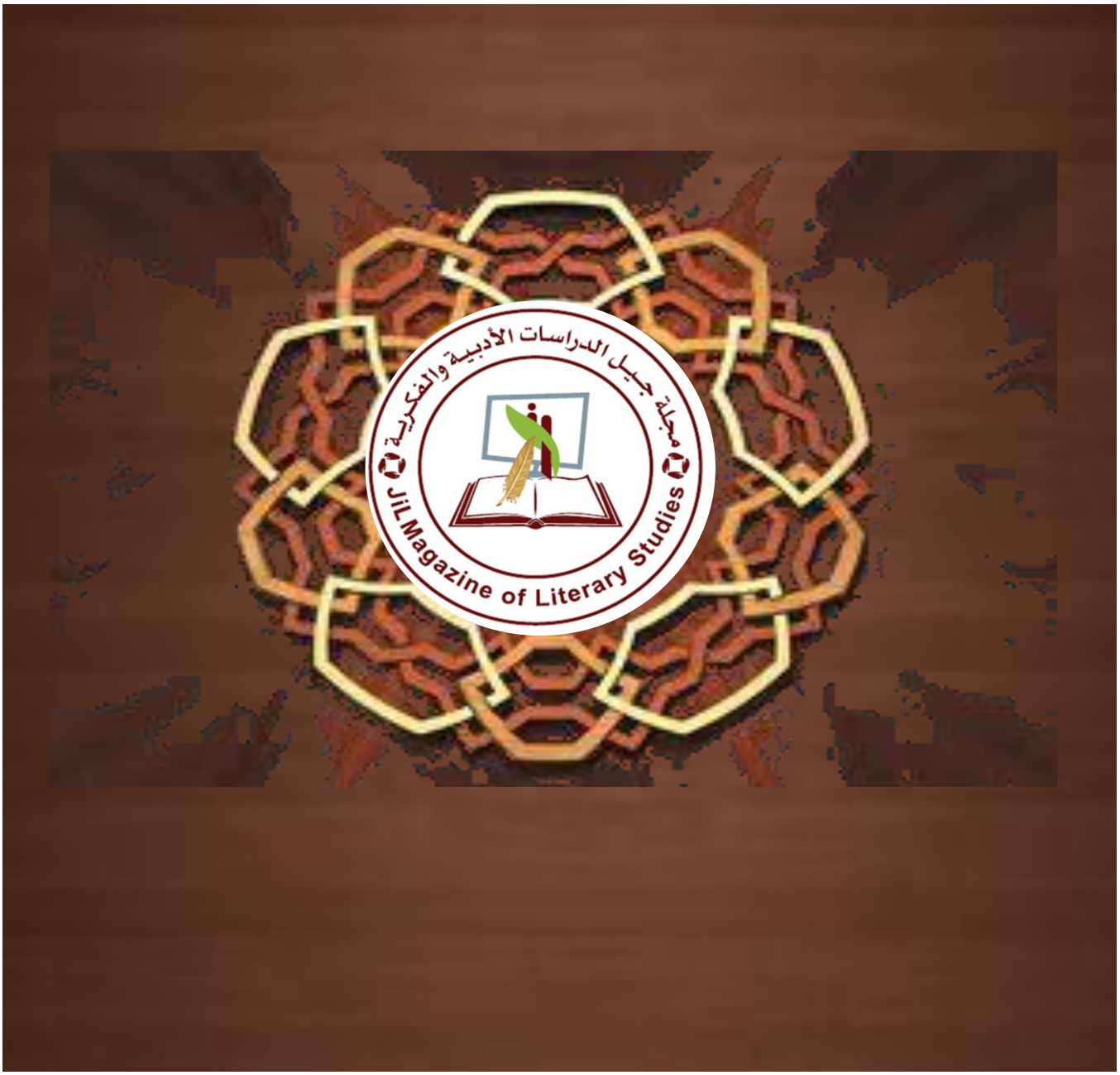
مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثاني – العدد 13 نوفمبر 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

ISSN 2311-519X

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي

المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشي

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،الجزائر

د.مصطفى الغرافي، جامعة عبد المالك السعدي/ المغرب

د. أحمد رشراش جامعة طرابلس، ليبيا

د.خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق

المنسق العام: أ. جمال بلبكاي

رئيس اللجنة العلمية: أ.د .الطاهر رواينية ،جامعة باجي مختار/ الجزائر

اللجنة العلمية :

أ.د. عبد الحميد عبد الواحد،جامعة صفاقس،تونس

أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار،العراق

أ.د.منتصر الغضنفري جامعة الموصل العراق

أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين

أ. د. سليمة لوكام، جامعة محمد الشريف مساعدية،الجزائر

د.محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة،مصر

د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر

د.كريم المسعودي جامعة القادسية العراق

د.مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د.محمد جوادحبيب البدراني . جامعة الموصل . العراق

أ.د.فايز الكومي . جامعة الخليل . فلسطين

د. مصطفى شميعة . جامعة فاس . المغرب

د.أحمد قريش . جامعة أبو بكر بلقايد . الجزائر

د. ادريس جرادات . مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي-الخليل-فلسطين

د. نبيل حمدي الشاهد . الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا.

د. لحسن عزوز. جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي . الجزائر

د. مصطفى عطية جمعة . كلية التربية الأساسية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي ، الكويت.

د.خليل شكري هياس . جامعة الحمدانية . العراق

د.أسماء غريب . جامعة المعرفة (La sapienza) روما

د.محمد تحريشي . جامعة محمد طاهري بشار ، الجزائر

أ.حسن المغربي . مدير تحرير مجلة رؤى الثقافية / ليبيا

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعنى بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعداها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضعيات متباينة، فبين الجمالي والفكري مسافة تماس ...وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف....وإيمانًا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.

. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.

. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المتاحات الالكترو نية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دوريًا عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دوريا في كل عدد.تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.

• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلميَّة، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخَّص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيدَ عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكونَ البحثُ خاليًا مِنَ الأخطاءِ اللغوية والنحوية والإملائيَّة.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامِها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفا مختصرا بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الالكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة الكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

- الإفتتاحية 7
- صناعة القصيدة وصياغة الواقع: أمل دنقل نموذجًا، أ.د أحمد يحيى علي محمد، أستاذ الأدب والنقد المساعد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر 9
- الموقف الإيكونوكلاستي/(Iconoclaste)، التقويض والانتهاك في رواية (لها سر النحلة) لأمين الزاوي د.عبد الله شطاح. جامعة البليدة٢/الجزائر. 31
- ظواهر لغوية في الوقف والابتداء ، دراسة نحوية صوتية دلالية، د. محمود الحريبات . جامعة القدس المفتوحة. فرع دورا. 49
- المشروع الفكري النهضوي وخطاب التجاوز قراءة في أعمال محمّد عابد الجابري- الباحث: بلعباس عبد الوهاب، جامعة: محمد خيضر بسكرة . الجزائر . 77
- التأريخ الأدبي بين مسعى التّحقيب وواقع التوثيق: "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" أنموذجا، د.عبد القادر عليمي (أستاذ مساعد – جامعة قرطاج – المعهد العالي للّغات بتونس). 89
- شخصية المرأة (البطلة) و فعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي – أ. جنّان فاطمة الزهراء – جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان 109
- الزوال وقلق الإنسان رحلة وكشف: قراءة في ديوان الزوال لسامي مهدي، د. علي عبد رمضان، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية العراق. 117
- القصيدة العربية والنقد الاجتماعي المعاصر نحو علاقة تأويلية مختلفة، أ. حياة قريرة، المدرسة العليا للأساتذة الجزائر 147
- دلالة الحقيقة والمجاز في تيسير التفسير للشيخ محمد بن يوسف اطفيش، أ.محمد عايش، أ.أسماء نوني، جامعة ابن خلدون- تيارت/ الجزائر 155

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نطالع في هذا العدد الجديد من مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية قراءتين في السرد الجزائري، إحداهما حاولت استنطاق رواية "لها سر النحلة" لأمين الزاوي والأخرى كشفت عن فعل المقاومة من خلال شخصية المرأة البطلة في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي. وقد كان للدراسات الشعرية النصيب الأوفر من خلال مواضيع متنوعة تناولت إحداها نصوص أمل دنقل والأخرى ديوان سامي مهدي، لتنفرد ثالثتها بالحديث عن القصيدة العربية في علاقتها بالنقد الاجتماعي المعاصر.

هذا ونجد دراسات أخرى تنوعت بين التنقيب في مشروع الجابري الفكري، و البحث في الأدب التونسي القديم و استكشاف الظواهر اللغوية في الوقف والابتداء.

نتمنى أن يستوفي هذا التنوع الموضوعاتي شروط الأذواق المعرفية على اختلافها، وأن يحقق العدد مطمح الباحثين في الحصول على معرفة نوعية وإضافات جديدة. وإذ نقول ذلك فإن إدارة المركز توجه إلى الباحثين الذين أسهموا في هذا العدد وإلى السادة الأساتذة المحكمين وأسرة التحرير واللجنة العلمية على كل المجهودات النوعية التي لولاها بعد فضل الله لما واصلت المجلة عطاءها.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

صناعة القصيدة وصياغة الواقع: أمل دنقل نموذجًا

أ.د أحمد يحيى علي محمد، أستاذ الأدب والنقد المساعد، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر

مقدمة: الأدب دعوة والقارئ مدعو

الإنسان كائن اجتماعي بطبعه جملة أثيرة طالما ترددت في الآفاق بوصفها من المسلمات، والاجتماع هاهنا كلمة تأخذك إلى الجماعة التي تشكل بناء مركبا مني ومنك، ولهذه الجماعة امتدادات تبدأ بالجماعة المحلية (أبناء الوطن الواحد كمصر على سبيل المثال)، ثم تكبر لتصير جماعة إقليمية (الجماعة العربية على سبيل المثال)، ثم تتسع لنجد أنفسنا أمام الجماعة الإنسانية التي تمثل الجنس البشري كله، أبناء آدم هذه النفس الواحدة التي منها خرجنا جميعا على اختلاف ألسنة أبنائها وألوانهم وعقائدهم.

إذًا فإن هذا التركيب اللغوي العبقري (اجتماعي) يعد بمثابة قانون يحتم على هذا الجزء (الإنسان/الفرد) الالتحام/التواصل مع هذا الكل (الجماعة) على اتساعه..ولا شك في أن هذا البعد الإنساني للتواصل لا يأتي منقطعا عن هذه الكلمة الساحرة وما تشع به من معانٍ إنها كلمة (عالَم) التي تشمل من بين ما تشمل الأرض التي نحيا فوقها والسماء التي تظلنا والبحر والبشر والجماد والحيوان وأيضا الإنسان؛ إنها كلمة حاشدة إذًا ومن ثم فإنك أيها الإنسان الموصوف بـ(اجتماعي) على موعد مع هذا الأمر الإلهي **"اقرأ"** الذي بتنفيذك له تتواصل وتلتحم فتتعلم لتؤدي وظيفتك في إعمار الكون؛ لذا لا عجب أن نجد هذه الكلمة (عالَم) تتردد في آفاقنا دائما؛ ومن ثم فإن كل واحد فينا يسير في دنياه حاملا بطاقة دعوة هي في جوهرها قانون/أمر تعكسه هذه الكلمة **"اقرأ"** مستخدما أدواته (العقل/القلب/الجوارح) ليثبت بفاعليته وقدرته على التأثير بالبناء والتغيير دائما إلى الأفضل أنه **حاضر/موجود؛ لذا نجد هذه الكلمة (حضارة) انعكاسا لواقع إنساني دائم ومتواصل فكل ما تشيده يد الإنسان بناء على ما يتمخض عنه عقله من فكرة وقلبه من شعور يعد بمثابة لبنات في هذا البناء الذي لا يمثل حكرا على جماعة بشرية بعينها.**

هنا يأتي الدور **على القلم** ليكون شاهدا مسطرا عمل هذا الإنسان وفي كتابته نتوقف أمام خطين بارزين:

- خط التاريخ الذي يحرص على نقل ما يحصل كما هو.

- الثاني: خط الفن الذي يمنح الخيال فرصة ونحن نعبر عن نتائج هذه المعادلة التفاعلية التي تجمعنا بالعالم من حولنا وفي هذا الخط الثاني تظهر أمام العيون: اللوحة المرسومة، والتمثال المنحوت، والأدب بأنواعه: الشعر، والنثر وفيه (القصة، المسرحية، الرواية، المقال، وفي القديم الخطبة والرسالة والوصية، المثل، الحكمة).

إذًا فإن القلم وما يسطره يعد مرآة عاكسة لهذه الدعوة/ الأمر/ القانون "اقرأ" ولقد أدركت الروح الشاعرة الساكنة نفس العربي منذ القدم ذلك بحكمة المُجرب عندما قرنت بين معنى كلمة (أدب) والدعوة إلى التواصل والاجتماع؛ بوصفها فضائل أو لنقل خصائص تشكل قوام الذات البشرية عموا؛ فها هو ذا الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد يقول:

نحن في المِشْتاةِ ندعو الجَفَلَى... لا ترى الآدب فينا يَنْتَقِرُ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن الضمير (نحن) هاهنا يشير إلى الجماعة التي تعد علامة أمان/قوة فيها يرى الفرد ملامح تميزه، من دونها ربما تنطمس بعض معالمه أو لو شئنا قلنا: هويته؛ إن الجماعة التي يتحدث صوت الشاعر طرفة باسمها هي (القبيلة)؛ من منا بلا قبيلة/ عائلة (الآباء، الأجداد، الأعمام، الأخوال..) تمثل جذورا وسياقا لهذا الفرع الذي هو أنا ..إن الأوراق التي أسير أحملها (بطاقتي الشخصية، الشهادات التي تثبت مؤهلاتي) تشهد على هذا الضمير (نحن) الذي أسكنه ويسكنني وظهر ساطعا في سماء الشعر لدى طرفة، فأنا في شهادة الميلاد، والمدرسة، وكارنيه المترو فلان/فلانة بن فلان بن فلان..إنها العائلة إذًا إنها الجماعة إذًا..

نعود إلى هذا الصوت الذي يتردد صداه منذ الجاهلية الذي يقول:

نحن في المشتاة، أي في شتاء شديد البرودة..تُرى ماذا تفعل في ذلك الوقت الصعب؟ طرفة يقول: **ندعو الجفلى**، أي ندعو إلى طعامنا وشرابنا دعوة عامة تشمل بمظلتها كل فقير ومسكين وابن سبيل ومحتاج(1). ..وانظر أيها السامع لقولي لترى حالي: **لا ترى الآدب فينا ينتقر**؛ إن الآدب هاهنا بمعنى الداعي إلى الطعام والشراب، وإذا ذهبنا إلى المعجم العربي وجدنا من بين جيران هذه الكلمة كلمة **(مأدُبة)** التي تطلق على الطعام والشراب يلتقي حوله جمع من الناس (2).

إن هذا الآدب، أي الداعي شخص يحظى بقدر من المثالية قد تدفع الرائي له العارف بفعله إلى الاقتداء به فضلا عن حبه، من منا لا يحب الكرم والكرماء؟ إن اليد العليا عند الله هي اليد التي تبذل العطاء بكل أشكاله: مال/ وقت/ علم/ خُلُق لئيم يراه الناس فيتأثرون فيتبعون..هذه اليد رفيعة المقام خير من اليد السفلى التي تعودت فقط على الأخذ ربما كانت مأزومة في البداية حتى أضحى الحال بمرور الوقت سلوكا ومنهج حياة..إن هذا الآدب/ الداعي كما خطه إحساس الشاعر طرفة **لا ينتقر**، أي لا يختار(3) من يدعوه ومن يتركه، بل إن كرمه عام شامل لا يقف فقط عند أبناء القبيلة، بل يفتح نوافذه ليصافح الآخر من أبناء القبائل الأخرى.

إن طرفة الشاعر في هذا البيت يضعنا أمام معجم عربي نسافر فيه إلى الجذور الدلالية لهذه الكلمة الشائعة بيننا، ألا وهي كلمة (أدب) التي تعد بمثابة أم لعدد من الأبناء، من بينهم (الشعر) ..إن جوهر هذه الكلمة إذًا يأخذنا إلى الدعوة/ التواصل/ صوت ينادي مؤذنا في الناس هو صوت هذا الأديب/ المبدع الذي معنا يرتدي ثياب الشاعر، وفي مقابله كيان آخر يستمع ونرجو منه أن يلبي نداء الداعي إنه المستمع/ القارئ، إنه أنا وأنت.

إن طرفة في هذا البيت يقدم لنا مثالا ونموذجا راقيا لهذه الذات المنفتحة بسلام المصافحة للعالم من حولها ترى في الأزمة فرصة مواتية للتواصل لكي يقدم كل واحد فينا مُظهِرًا أنبل ما فيه من خصال؛ فالمشتاة هاهنا تعكس أزمة، وبلا شك فإن لكل أزمة من يتضرر منها ..هنا يتبادر سؤال: ما الذي يمكن أن تقدمه لغيرك وقت الشدة؟ هل سنكتشف عند المحنة ذاك الملاك الذي يسكننا؟ أم لا؟..هل سنتحلى بهذه الفضيلة التي خطها العربي بصوته عندما قال: "لا ترى الآدب فينا ينتقر" إن مواقف الحياة بصفة عامة تعد بمثابة مصابيح مضيئة/كاشفة تُجلي الإنسان أمام نفسه من جانب، وأمام غيره من جانب ثانٍ.

لاحظ معي هنا استخدام الشاعر للضمير الظاهر المنفصل "نحن"، ثم تكراره لهذا الضمير المعبر عن الجماعة متصلا بالفعل المضارع في "ندعو"، ثم بحرف الجر في "فينا" في إشارة بليغة إلى الجماعة والتحامها بالمكان الذي يشهد زيارات

---

١ – ابن منظور، لسان العرب، مادة جَفَلَ، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي، الإمارات العربية المتحدة..

٢ – ابن منظور، لسان العرب، مادة أَدَبَ

٣ – ابن منظور، لسان العرب، مادة نَقَرَ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المدعوين إليها، بالإضافة إلى التحامها باللحظة/الزمن وما يحصل فيه من أحداث تستحق الوقوف للنظر/ التأمل واتخاذ ما يجب أن يكون ملائما عند الشدة "في المشتاة": فنتاج هذا الاتصال بالزمان وبالمكان يبدو في هذا الحال الراقي الجميل الذي يتجدد ويستمر، وعبر عنه بهذه الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال "ندعو الجفلى".

إن جماعة طرفة بن العبد عقدت العزم على الخروج من مكانها الضيق لتصافح العموم؛ لتنظر إلى العالم من حولها مظهرة أمامه أفضل ما فيها من خصال تتجمع كلها في هذه الكلمة الساحرة (الكرم)، هذا العالم المتسع نراه في هذه الكلمة التراثية/القديمة "**الجفلى**".

إن الوعي العربي القديم يكرس لفكرة الجماعة التي تكتسب تماسكها من خلال سعي أفرادها، والوطن والحضارة في جوهرهما ما هما إلا جماعة تضافرت عناصرها وتعاونت لتقدم (فضيلة الكرم) معمارا ماديا ومعنويا في العلم والفن وسائر أشكال المعرفة دون قصور في الرؤية يجعل من عطائها حكرا على فئة دون أخرى، إنه العطاء الذي يصب في نهاية المطاف في هذا البنك الجامع الذي منه تنتفع كل أفراد المنظومة البشرية بلا اختيار أو تمييز، أو كما قال العربي القديم فوق مطية هذه اللفظة الساحرة "آدب": "لاترى الآدب فينا ينتقر".

إذًا نخلص من ذلك كله إلى أن لفظة الأدب التي منها الشعر بالطبع قد خرجت من هذا الجذر الذي فيه (أَدَبَ) بمعنى دعا وآدب بمعنى داعٍ لنراها تنطلق من ضيق المعجم إلى رحابة المعنى لتلتقي بما هو ثقافي وإنساني عام.

أمل دنقل في مرمى القراءة

إن الفعل (أبدع) يأخذنا إلى هذه العملية التي قام بها صاحبها، أي عملية إنتاج اعتمدت على مفردات اللغة وتراكيبها وإمكاناتها في سبيل تقديم (منتج) يرضي صاحب هذه العملية ويلبي طموحاته العقلية والوجدانية التي دفعته دفعا إلى ممارسة هذا الفعل..إننا نسمي هذا المنتج الشعري الذي يتراءى أمام العيون بصياغة شكلية نعرفه من خلالها باسم **(التجربة الشعرية)** إنها القصيدة في شكلها الأخير الذي استقر عليه صاحبها..لكن هذا الشكل ما هو إلا نتيجة لمرحلة سابقة عليه، هذه المرحلة يكشف عنها ما يمكن أن نسميه معادلة تفاعلية جمعت هذا المبدع بالعالم من حوله وما يحصل فيه مما يؤثر في وعي الأديب ويترتب عليه موقف يتخذه ويحتاج إلى أن يبحث له عن سبيل يخرج من خلاله لتستقبله ذوات إنسانية أخرى، فتكون اللغة بإمكاناتها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية بمثابة الوسيلة التي يلجأ إليها من أجل هذا الغرض..إننا نطلق على هذا التفاعل مع العالم وما يترتب عليه مسمى **(التجربة الشعورية)** أي هذا الموقف الذي تفرزه معايشة ذات الأديب لعالمها وما ينجم عنه من فكر وشعور يأخذ مكانه في داخلها.

الفاعل: بما أننا في منهجنا سنركز على نصوص الشعر العربي فإن الفاعل الذي سنتصدى له بالمعرفة/القراءة هو الشاعر المصري أمل دنقل، **من أمل دنقل؟**

(بطاقة شخصية)

- **الاسم:** محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل، اسم الشهرة (أمل دنقل)
- **سنة الميلاد:** ١٩٤٠م.
- **مكان الميلاد:** قرية القلعة بمحافظة قنا بصعيد مصر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

– **أسرته:** ولد ونشأ في أسرة نوبية، كان والده عالما بالأزهر، حصل على إجازة العالمية (أي الليسانس) في عام ١٩٤٤م، فأطلق اسم أمل على مولوده الأول تيمنا بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام ، كان والده يكتب الشعر العمودي (القصيدة التي تعتمد على نظام الشطرين مع وحدة الوزن والقافية) يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر، فقد والده وهو في سن العاشرة فأصبح مسئولا عن أمه وشقيقتيه.

– **رحلته في الحياة وفي الأدب:** التحق بكلية الآداب في القاهرة لكنه انقطع عن متابعة الدراسة منذ العام الأول ليعمل في وظائف مختلفة كان يتركها الواحدة منها ليلتحق بغيرها والسبب هو انصرافه إلى كتابة الشعر الذي كان شغله الرئيس.

– **توجهه الفكري:** عرف عن أمل دنقل حبه لفكرة القومية العربية التي تعني وحدة الشعوب العربية في تكتل واحد يجمعها ويعبر عن خصوصيتها الحضارية التي تجمع كل شعوبها..وقد اتخذ من الواقع المحيط ومشكلاته مادة يصنع منها قصائده الشعرية، إننا نستطيع أن نصنفه/ نضعه تحت هذه اليافطة الشهيرة **(الأدباء الواقعيون)** لذا كتب شعرا يعبر عن اتجاه الرفض/ الإدانة/ الخصومة مع كثير مما يقع في عالمه، موظفا في ذلك بالطبع الخيال/الرمز الذي يميز الأدب عموما(1) .

– **المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها:** يعد أمل دنقل واحدا من أبناء مدرسة الشعر الجديد/الحر/التفعيلة، كلها أسماء تعبر عن القصيدة العربية في ثوب مغاير لثوبها التقليدي (القصيدة العمودية) وذلك بعد أن تخلصت من شكلها القديم الذي اعتدناه وألفناه منذ العصر الجاهلي، فتخلصت من البحر الشعري الواحد (موسيقى القصيدة) الذي يقوم على عدد معين ثابت من التفعيلات (المقطع الموسيقي يطلق عليه تفعيلة)، وتخلصت من وحدة القافية (عندما تنتهي القصيدة بحرف واحد يسمى حرف الروي وحركة واحدة كالفتحة والضمة أو الكسرة) ، وقد استبدلت القصيدة في الشعر الجديد بهذا البحر التفعيلة تتكرر في السطر (لم يعد هناك بيت مكون من شطرين بل أصبح هنا في الشعر الجديد سطر) بعدد غير ثابت، فهناك سطر يكون فيه ثلاث تفعيلات، وآخر أربعة وخمسة دون تحديد أو تثبيت لعدد معين...ورائد هذه المدرسة الشعرية التي ينتمي إليها دنقل **الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي دعت إلى هذا الشكل الجديد في الشعر من خلال ديوانها الأول "شظايا ورماد" في عام ١٩٤٩م..ثم بلورت فكرتها ووضعت نظرية تعبر عن هذا الاتجاه الجديد في كتابة الشعر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" سنة ١٩٦٢م** ، ومن أشهر شعراء مدرسة الشعر الحر: صلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وفاروق شوشة، وفاروق جويدة، ومن خارج مصر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي من العراق، و من سوريا: نزار قباني وأدونيس (علي أحمد سعيد)..

– **إنتاجه الشعري:** عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول: **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" سنة ١٩٦٩م**، الذي جسد فيه إحساس القارئ العربي بنكسة يونيو ١٩٦٧م..وقد صدرت له إلى جانب هذا الديوان خمس مجموعات شعرية: " تعليق على ما حدث" ١٩٧١م، "مقتل القمر" ١٩٧٤م، "العهد الآتي" ١٩٧٥م، "أقوال جديدة عن حرب البسوس" ١٩٨٣م، "أوراق الغرفة ٣١" ١٩٨٣م، الذي كتبه قبل موته من وحي إقامته في المستشفى الذي كان يتلقى فيه العلاج(2) .

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikipedia.org..

٢ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikepedia.org

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

- **أشهر ألقابه**: الشاعر الصعلوك، نظرا لما كان يعانيه أغلب فترات حياته من فقر وحرمان، إضافة إلى سلوك الرفض والخصومة مع كثير مما يحدث في واقعه المحيط؛ فلم يكن شاعر سلطة يقترب منها وينال عطاياها ويحقق منافع معنوية ومادية من خلالها(1)

- **وفاته**: توفي في ١٩٨٣/٢/١ م.

أما عن المفعول به/ القصيدة: ستتركز قراءتنا في شعر أمل دنقل على قصيدتين له:

الأولى: "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" من ديوانه "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"

الثانية: "الموت في الفراش" من ديوانه " تعليق على ما حدث"

إذًا نحن بصدد تجربتين شعريتين هما ابنتان لتجارب شعورية لها موقعها في الزمن؛ إذ تأخذاننا إلى الفترة من العام١٩٦٦م إلى سنة١٩٧٠م التي شهدت خروج قصائد ديوانيه: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وتعليق على ما حدث، بكل ما تحمله تلك الفترة وما تلاها من مشاعر: الحزن، والإحباط، وانكسار الحلم على مستوى الجماعة المصرية والعربية في أعقاب هزيمة يونيو ووفاة هذا الحاكم الذي التف حوله كثيرون في مصر والعالم العربي (جمال عبد الناصر)..**هذه المعرفة** بلا شك تمثل دعما للقارئ/المترجم في رحلة استخراجه للمعنى الذي سينقله إلى لغة مغايرة، **هذه المعرفة** تمثل عتبات يقف عليها في عملية اكتشافه لهذه المعاني المراد ترجمتها..خصوصا إذا كان هذا المترجم يتعامل مع نص له خصوصية كنص الشعر، الكلمة فيه تأتي مسكونة بإحساس/عاطفة مردها نفس هذا المبدع التي تأثرت بما حولها وانعكس ذلك على كلمتها، فما حروفها في الحقيقة إلا خلايا تنبض بشعور انتقل إليها من ذلك الناظم/الشاعر..فكلما استطعت الوصول إلى ذلك الإحساس في رحلة إدراك المعنى كانت ترجمتك أقرب إلى الدقة.

وإذا كان الأدب يعني الدعوة فإننا مدعوون إلى بيت أمل دنقل الشعري للزيارة/ تأمل بعض غرفاته ، ننهل من مأدبته التي أعدها بطريقة خاصة تنسجم وذوقه، أي اتجاهه في الفكر (الواقعية)، واتجاهه في الكتابة (الشعر الحر)، **وإذا كان الأدب يعني الدعوة** فإننا نجد أن هذه الدعوة تتكرر وتتجدد لأن سمتها المضارع الذي يعبر كما نعرف عن الحال والاستقبال، يشير إلى ذلك الفعل "ندعو" في بيت طرفة بن العبد سالف الذكر..صحيح أن عمل الأديب واحد (قصيدة/قصة/رواية..إلخ) لكن تتعدد قراءاته وتكثر تبعا لعدد من يتلقونه واختلاف أمزجتهم الثقافية وما يترتب على ذلك من أثر يتركونه في النص بالفهم والتحليل والتعليق عليه، تماما كما يترك النص بصمته عليهم بصياغته واحتمالات المعنى الساكنة فيه..

"كلمات سبارتاكوس الأخيرة": سفر إلى التراث العربي والعالمي في المعرفة

في هذه القصيدة عنوانها، عبارة عن تركيب إضافي يتكون من:

- **مضاف: كلمات**
- **مضاف إليه موصوف: سبارتاكوس الأخيرة**

---

١ – انظر: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لأمل دنقل بقلم د. عبد العزيز المقالح، ص٢٤، الطبعة الثالثة ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن هذا المضاف إليه يدفعنا إلى الخروج من نص أمل دنقل في رحلة ذهنية وصولا إلى هذه الشخصية التاريخية الشهيرة في الثقافة الرومانية ، التي كانت نموذجا للقيادة والثورة على الظلم وغياب العدل، وذلك بهيمنة طبقة تمتلك المال والسلطة، في مقابل طبقة من العبيد ذوي اللون الأسود لا يمتلكون حتى أجسادهم التي يسخرها هؤلاء الموصوفون بالسادة في خدمتهم، كان هذا الثائر الذي قتل في٧١ ق.م رمزا مجسدا لأحلام هذه الفئة المستضعفة في الخلاص بالبحث عن إنسانيتها المفقودة بفقد معني الكرامة(1) إن أمل دنقل هاهنا يفتح ذراعي عالمه الفني ليصافح ما هو تاريخي، وذلك في لحظة صعبة ذاقت فيها الجماعة المصرية/العربية مرارة غياب الحلم بالهزيمة التي كشفت ما هو كامن من قصور وسلبيات شابت حركة الجماعة ومن يقودها في لحظة تعرٍ تاريخية يدركها الجميع (حرب يونيو١٩٦٧م)؛ إن الديوان الذي منه هذه القصيدة قد نشر كاملا بعد الهزيمة بسنتين ١٩٦٩م) إن معاني " الحرية، العدالة الاجتماعية، الكرامة الإنسانية" قد تعرضت لمحنة قاسية في ذاك الزمن على يد قوى استعمارية عالمية ولم يكن لها أن تحقق ذلك بمفردها لولا خطايا وقع فيها أفراد الجماعة المصرية/ العربية وأسهمت في الوصول إلى هذا الحال..

نلاحظ من خلال جملة العنوان أن هناك ناقصا بالمنظور اللغوي؟ ففيها فراغ يحتاج إلى إكمال، قد يكون في أولها **"...كلمات سبارتاكوس الأخيرة"**، وقد يكون في آخرها **" كلمات سبارتاكوس الأخيرة..." هنا أسألك: كيف تملأ فراغات هذه الجملة ؟**

تُرى ماذا يكون الناقص؟ هل اسم؟ عندئذ نكون أمام جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر على هذا النحو: **(هذه كلمات سبارتاكوس الأخيرة)** :

هذه: مبتدأ

كلمات: خبر، وهي في الوقت نفسه مضاف، وسبارتاكوس مضاف إليه، الأخيرة صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم.

أم أن هذا الناقص فعل قد يكون: أكتب/أقول مثلا؟، عندئذ نكون أمام جملة فعلية تتكون من : فعل، وفاعل، ومفعول به:

أكتب/أقول: فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة.

الفاعل: ضمير مستتر تقديره أنا.

كلمات: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الكسرة، لأنه ينتهي بألف وتاء كجمع المؤنث السالم الذي يأتي منصوبا بالكسرة في موقع النصب.

وقد يكون الناقص في نهاية الجملة: عندئذ يكون المحذوف أو لنقل المسكوت عنه على سبيل المثال: كلمات سبارتاكوس الأخيرة أقرؤها أو أقولها أو أرصدها أو أسجلها، ومن ثم فنحن أمام:

مبتدأ: كلمات مرفوع وعلامة رفعه الضم، وهو في الوقت نفسه مضاف، سبارتاكوس: مضاف إليه، والأخيرة: صفة لكلمات مرفوعة وعلامة رفعها الضم

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما الجملة الفعلية: أقرؤها/ أقولها/ أرصدها/أسجلها فهي تتكون من فعل مضارع وفاعل ومفعول يشير إليه الضمير العائد إلى مؤنث (الهاء) فهي في محل رفع خبر للمبتدأ كلمات.

إن الجملة الاسمية كما تعرف تعبر عن حقيقة، والفعلية تعبر عن حدث مقترن بزمن قد يكون في الماضي أو المضارع أو المستقبل..في كل الأحوال فإن صوت الشاعر أمل دنقل يقيم وصلا مع هذه الشخصية التاريخية "سبارتاكوس" لأنه يرى أن هناك قدرا من التشابه بين تجربة ذاك الرجل في زمانه وتجربته هو في حقبة الستينيات من القرن العشرين في واقعه المصري والعربي، قد يصل هذا الرباط بين الاثنين إلى درجة التماهي أو الذوبان فيها ، المهم أن ما سيأتي بعد هذا العنوان هو القصيدة، التي لا شك في أن كلماتها من إبداع الشاعر، إن هذا الانفتاح من قبل أمل دنقل على ما هو تاريخي يأتي في إطار تسمية لها مكانها في الدراسات النقدية الحديثة هي **(التناص/Intertextuality)** عندما يتجاوز النص حدوده الذاتية ليعانق غيره من النصوص (1) نلمح هذه المعانقة بدايةً من خلال عنوان الديوان الذي منه هذه القصيدة **"البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"** من زرقاء اليمامة؟ هل مررت ذات مرة على محل للنظارات مكتوب عليه: نظارات زرقاء اليمامة؟ أو نظارات الزرقاء؟ وما العلاقة بين محل للنظارات والعدسات ، وزرقاء اليمامة؟ إنها امرأة عربية شاعت سيرتها في العصر الجاهلي، عُرف عنها حدة النظر الذي يمكنها من الرؤية والالتقاط على مسافات بعيدة وتحديد طبيعة هذا المرئي، وقد أفاد قومها منها كثيرا إذ كانت تخبرهم بتحركات عدوهم قبل مجيئه..لكنها في نهاية المطاف قد فقئت عيناها؛ إذ تمكن العدو من الانقضاض على أهلها والنيل منها ومنهم ؛لأنهم ذات مرة سخروا من حديثها ولم يعطوه اهتمامًا..لكن العربي بوعيه وبكلمته الأدبية الجميلة خلد ذكرها في مثل شهير **"أبصر من زرقاء اليمامة"** (2) بوصفها نموذجًا لهذا الناصح الأمين الذي ينبه إلى الخطر قبل وقوعه؛ إن الزرقاء تعد نموذجا واضحا لمن يوظف قدراته في سبيل خدمة أهله..والبكاء هاهنا في عالم أمل دنقل الفني إشارة رمزية/جمالية إلى الطابع الحزين المميز لقصائده في هذا الديوان على وجه الخصوص، هذا الحزن حتمًا وثيق الصلة بواقع خارجي مأساوي الحال، ومأساته تنبع من سلوك أهله أولا قبل أن تكون آتية من عدوه الساكن خارجه، ويمكن القول إن قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" هي خاص يرتبط بعام يحتويه ويكتسب خصائصه على مستوى الفكرة والعاطفة من خلاله، هذا العام هو الديوان..

من هذه الرحلة السريعة في عنوان القصيدة، ثم في عنوان الديوان ننتقل إلى بعض تفاصيل القصيدة من الداخل:

"مزج ثان

مُعلَّقٌ أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية

لأنني لم أحنها حية

يا إخوتي الذين يعبرون فيالميدان مُطرِقين

منحدرين في نهاية المساء

---

١ – انظر: د.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة (دراسة ومعجم)، ص٤٦، ٤٧، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م، العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة.

٢ – انظر: الميداني ، مجمع الأمثال، الموسوعة الشعرية الإلكترونية، إصدار ٢٠٠٣م، المجمع الثقافي العربي بالإمارات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

في شارع الإسكندر الأكبر

لا تخجلوا ..ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم مُعَلَّقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي..لأنكم رفعتم رأسكم مرة

..

فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق

..

فالانحناء مُر

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسِجُ الرَّدَى

...

مَزْجٌ رابع

...

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلُموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد" (1)

إن زرقاء اليمامة قد فُقِئت عيناها لأن أهلها لم يأخذوا تحذيرها مأخذ الجد ، وإذا كانت الزرقاء ترى الخطر ببصرها فإن الشاعر المهموم بواقعه وأمثاله من المصلحين المشغولين بقضايا أمتهم يرون ببصيرة تقوم على الاقتراب الشديد والتفاعل والرصد ويضعون وفقا لذلك ما يمكن أن نسميه خرائط للمسير باتجاه المستقبل (تنبؤات) فنكسة ١٩٦٧م على سبيل المثال قد وجدت من يتوقعها وينبه إليها قبل حدوثها وظهر ذلك في الأدب؛ فقصيدة **"نحن غزاة مدينتنا" على سبيل المثال للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة التي نشرت قبل هذه الهزيمة بأسابيع تبدو وكأنها كانت تقرأ ما سوف يحدث ..**

---

١ – انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان :البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، قصيدة " كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، ص١١٠، ١١١، ١١٤. ولابد من الإشارة إلى أن النقاط المنفردة في سطور تشير إلى نصوص من داخل القصيدة لم يتم الإشارة إليها، وه ذا ما يشجعك على الذهاب إلى الديوان وقراءة النص كاملا، أما هذه النقاط التي نلمحها بين كلمات أمل دنقل في بعض سطور قصيدته فهي من صنيعه هو أو ربما كانت من صنيع محرر أعماله الشعرية، أي من جمعها وأشرف على طباعتها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويمكن القول: إن المترجم المثقف يدخل إلى نصه بمعرفة سابقة تعينه كثيرا على الاقتراب/المعايشة/الفهم الدقيق لما ينوي نقله إلى لغة أخرى..ربما قرأ أمل دنقل هذه القصيدة للشاعر (أبو سنة) بعد نشوب الحرب وما لحق بنا من هزيمة نفسية وعسكرية فأيقن هذا الدور الخطير للأديب وللشاعر فجاء اختياره لاسم زرقاء اليمامة ليكون عنوانا لأحد دواوينه ولقصيدة بداخله تحمل التتسمية نفسها " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ..

في تعاملك مع قصيدة الشعر اقرأ وردد مرات ولو استطعت فاجعل ذلك بصوت مسموع لك أولاً وللمحيطين بك ثانيا إن وجدت عندهم استعدادا ورغبة في ذلك..ثم ليكن الدور بعد ذلك على الكلمات الصعبة نتعرف إلى معانيها في المعجم وصلة هذا المعنى بالسياق الذي تسكنه هذه الكلمة، أي وجودها في داخل جملة في داخل قصيدة..ثم تأتي مرحلة التحليل بدءا من الكلمة وما تتكون منه من حروف وبنيتها وحضورها في داخل تركيب (جملة) وصلة هذه الجملة بسابقها واللاحق الآتي بعدها ..وصولا إلى الدلالة في نهاية المطاف..

إننا نقف في هذا النص على سبيل المثال مع كلمة

- **"مطرقين"، وهي اسم فاعل من أطرق وتعني: الذي يميل رأسه ناحية صدره ولا يتكلم**(1)

- **الردى: الهلاك** (2)

إن شاعرنا هاهنا الذي يرتدي ثوب ذاك المصارع الروماني الشهير الذي دافع عن قضية رفاقه من العبيد حتى قُتل يقول لنا في مستهل هذا المقطع الذي يصف حالا ويعبر عن حقيقة:

"معلق أنا على مشانق الصباح

وجبهتي – بالموت – محنية"

إننا هاهنا أمام تقديم وتأخير في الجملة؛ فاللغة العربية لا تحب الابتداء بالنكرة لذا كان لزاما عليه - إذا ما غضضنا الطرف عن ضرورات الضبط الموسيقي – أن يقول: أنا معلق، لكن هذه العملية التي عالجها البلاغيون العرب في باب علم المعاني (3) تقول لنا: إن تقديم ما يجب تأخيره يحدث لأجل أن نهتم ونتوجه بأذهاننا إلى المتقدم ونركز بصرنا العقلي المتأمل عليه؛ إن الشاعر هاهنا يصف حالة ويصورها بكلمته؛ فنحن الآن أمام صورة شعرية تسترعي الانتباه فيها هذا البطل سبارتاكوس في أزمة هي الموت شنقا في زمان ومكان غاية في الدقة " على مشانق الصباح" ، إن هذا الحرف الجر "على" يأخذنا إلى المكان (المشنقة) ولنتأمل معًا هذه الكلمة الجمع "مشانق" ؛ **لماذا لم يقل: مشنقة التي تناسب كونه فردا؟ إنه يرى في نفسه نموذجا سيتكرر في كل زمان ومكان؛ ففي كل عصر سنجد أصحاب القضايا النبيلة الذين يدافعون عنها ويدعون الجمع للالتفاف حولها، ويدفعون أيضا أثمانا باهظة لها كحياتهم؛ لكي يأتي الغد المرجو كما نتطلع آملين؛ لذا تأتي كلمة "الصباح" انسجامًا مع هذه الغاية المنتظرة التي ينشدها الشاعر في نهاية المطاف بارتدائه ثياب سبارتاكوس**

---

١ – انظر: ابن منظور، لسان العرب مادة: طَرَقَ

٢ – انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رَدَى

٣ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب علم المعاني، مبحث التقديم والتأخير، من ص ١١٢ إلى ص١١٦، مكتبة ابن خلدون، الإسكندرية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نحن إذًا أمام صورة تشير إلى حقيقة وحال ذي ضلعين يقيمان بناءه:

- **حاضر مأزوم:** يعبر عنه هذا القول الشعري "معلق أنا على مشانق.." تكتمل هيئته بقول أمل دنقل " وجبهتي – بالموت – محنية" إننا ندرك هذا الحال من خلال هذه الواو التي يسميها نُحاة العربية بواو الحال وما بعدها يكون جملة اسمية تتشكل من مبتدأ وخبر: (جبهتي: مبتدأ، وجبهة مضاف، وضمير المتكلم الياء: مضاف إليه) والخبر: محنية...ولننظر معا إلى هذا الجار والمجرور بين شرطتين "- بالموت -"؛ إنهما أي الشرطتين يعنيان أننا أمام جملة اعتراضية وجودها يضيف إلى الكلام معنى جديدا، لكننا إذا حذفناها لا يختل المعنى ولا يضطرب بناء الكلام، كأنك تستطيع أن تقول: معلق أنا على مشانق الصباح وجبهتي محنية دون أن يكون هناك خلل؛ **فما الجديد إذًا الذي يضيفه هذا الاعتراض بالجار والمجرور " – بالموت –"؟** إن هذا الثائر لو كان ضعيفا أو ذليلا فستكون رأسه إلى أسفل أيضا حتى وإن كان في عداد الأحياء بوصف ذلك أمارة وعلامة كاشفة على الخوف الذي يجعل صاحبه كالميت لا يفكر فضلا عن أن يعلي الصوت بحق أو برفض ظلم، **أما هو أي سبارتاكوس الذي يتقمص دوره الشاعر فهو وإن شُنِق حي**؛ لأنه يمتلك صفات القوة والشجاعة والجرأة التي يثبت بها حضورا متواصلا في ضمير من سيقتدون به ويسيرون على خطاه..هل تتذكر كلمات عمر المختار المناضل الليبي الشهير ضد الاحتلال الإيطالي لليبيا في النصف الأول من القرن العشرين التي قالها للقائد العسكري لروما هناك "..أما أنا فسيكون عمري أطول من عمر شانقي" ؟..وتأتي جملة "لأنني لم أحنها حية" في القصيدة توضيحا وشرحا وإكمالا لجزئيات هذا المشهد الذي يدعو إلى التأمل.

- **الضلع الثاني: المستقبل/الحلم، الذي تشير إليه في القصيدة كلمة "الصباح"**، إننا من رحم الأزمة ننتظر دائما هذا الوليد المستقبل الذي نرجوه أن ينأى بنا عن مواطن الخلل والسقوط والتعثر التي يشهدها حاضرنا..وتمهيد الطريق لمجيئه ليست بالأمر الهين أو الثمرة التي تأتينا بالتمني دون سعي وأخذ بالأسباب وإعمال للمتاح من القدرات والإمكانات؛ إن السماء لا تمطر ذهبا ولا فضة وتحصيل النجاح لا يكون فقط بالدعاء والرجاء دون عمل حقيقي وتضحية مطلوبة تمثل ثمنا مدفوعا لما نريد تحصيله من غايات تنتمي إلى هذه القيم المثالية: الحق والخير والجمال، التي تحقق لنا سعادة نشتاق إليها؛ **إذًا فإن كلمة صباح عزيزي القارئ المترجم لا تتوقف فقط عند هذا المعنى المباشر الذي بالقطع لا يقصده الشاعر ولا يتوقف عنده ألا وهو الصبح الذي يعني يوما جديدا بعد ليل فائت.**

إن خصوصية النص وتميزه – بحكم خصوصية تجربة صاحبه وطبيعة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه - يفرض على وعي القراءة سلطة مفادها أن الشعر لعبة تقوم على الخيال/المجاز؛ ومن ثم فإن النقل الحرفي للنص يسيئ إليه؛ إن الصباح هاهنا وفقا لإحساس الشاعر المتسق مع فكرته يشير إلى الغد/الحلم/المستقبل السعيد المنتظر بعد عناء في الواقع الحاضر المعيش، نترقبه ونضحي من أجله؛ إذًا فإن تذوقك للنص ومعايشتك له بناءً على متعة به ودراية بقوانين بنائه ستؤثر كثيرا ..

ننتقل من وصف الحقيقة والحال بواسطة الجملة الاسمية في الجزء السابق من القصيدة إلى الإنشاء/النداء/الخطاب الذي يقتضي وجود طرفين:

- منادٍ: أنا/ الناطق الشاعر الذي يتقمص ويمثل شخصية سبارتاكوس في هذا البناء الفني التمثيلي (القصيدة)
- منادى عليه: جماعة بهيئة يرفضها الشاعر ويرغب بحسه الإصلاحي الثائر في تغييرها
- أداة النداء: يا

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء

في شارع الإسكندر الأكبر"

إن النداء يقتضي وجود مسافة فاصلة بين هذين الطرفين، تدفع المنادي إلى الجهر بالقول، ربما بصوت شديد الارتفاع يضمن وصول محتواه إلى هذا المستمع المنادى عليه..والمسافة هاهنا نتصور أيضا أنها ليست مقصورة على المكان فحسب، بل هي مسافة فكرية ونفسية بينهما؛ هذا الثائر/الرافض/المتمرد على إحباطات واقعه، وذاك المستقبِل الذي يتحرك في دنياه (عبر عنها أمل دنقل بقوله "الميدان") محملا بمعاني الاستسلام والخنوع والضعف..لكن على الرغم من هذه المسافة فإن شاعرنا يحتفظ بخيط واصل بينه وبين هذه الجماعة المعنية بندائه، نلمح ذلك في قوله "إخوتي"، إنه تركيب من مضاف: إخوة، ومضاف إليه تشير إليه هذه الياء الخاصة بالمتكلم المعبرة عن الملكية والنسب بكل ما تحمله من دلالات القرب والمودة؛ إن شاعرنا منتم إلى جماعته، محب لها، مهموم بمشكلاتها، لكنه في الوقت نفسه لا يقر لها بعضا من سلوكياتها وطرقها في الفكر والأداء التي قد تدفع إلى مثل هذه الحالات السلبية وما تتشبع به من معان يرفضها ويتمرد عليها؛ لذا فإنه يقف منها على مسافة، يحاول الاحتفاظ لنفسه بموقع خاص يرى منه واقعه من جانب، وما يجب أن يكون عليه من جانب آخر..

إن أمل دنقل الذي يمثل شخصية سبارتاكوس لا يحدثنا من غرفة مغلقة يقدم لنا من خلالها تأملات بمعزل عن العالم الخارجي وما فيه من حركة؛ إنه ينزل إلى شارع الحياة، ميدان الناس، يراهم عن قرب، ولا يكتفي بمجرد المشاهدة الصامتة المستسلمة، بل ينطق بما يرى أن لحظته بحاجة إليه؛ إن مفهوم الثورة عنده لا يعني الاكتفاء والسعادة والرضا بالجلوس على مقاعد في استديوهات أو قاعات مغلقة للحديث وتبادل الكلمات والرأي والرأي الآخر دون تخطي هذه العتبة..إنما يعني الحركة والتفاعل الذي يقدم رصدا للمشهد بعين اليقين؛ ومن ثم اتخاذ ما يلزم من إجراءات من أجل التغيير، أمل دنقل يحاول فعل ذلك بحيوية وواقعية شديدة، إنه يتعمق في الزمن المضارع الذي يعيش فيه، ويختار له – كما هو الحال في هذه القصيدة وهذا الديوان - من الرموز التاريخية التي تحمل من الدلالات ما يناسب اللحظة وما تمر به؛ إن سبارتاكوس ثائر في زمن الأزمة، وزرقاء اليمامة ذات البصر القوي البعيد تدفع حياتها ثمنا لقدراتها التي وظفتها في خدمة جماعتها..

إن سبارتاكوس صاحب الرأس المرفوعة/ صوت أمل دنقل في القصيدة يخاطب أصحاب رءوس مخفوضة "مطرقين" مصحوبة بصمت لا ينسجم إلا مع الميت الذي لا حراك له، لكن المفارقة هاهنا تكمن أننا أمام موتى يتحركون

" يعبرون الميدان مطرقين

منحدرين في نهاية المساء"

إن الانحدار يعني الحركة بالنزول من مكان مرتفع إلى مكان منخفض يتم ذلك في إطار للمكان أكثر دقة وتحديدا: "في شارع الإسكندر الأكبر"

إننا مع صوت الشاعر نتجول في حالة من الإثارة والتشويق من زمان "الصباح" إلى نقيضه "المساء" ، ومن مكان عام غير محدد ولا معلوم "الميدان" إلى خاص معلوم "شارع الإسكندر الأكبر" ؛ إن هذه الحركة تضفي على موسيقى القصيدة إيقاعا يندرج تحت ما يُسمى بـ (الموسيقى الداخلية)؛ فترتيب الكلمات وما بينها من علاقات: طباق، ترادف..إلخ تسهم في بناء هذا النوع

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من الموسيقى الذي يعمل جنبا إلى جنب مع الموسيقى الخارجية التي نلمحها بدايةً في التفعيلة التي تسير عليها أسطر القصيدة، وهي "مُسْتَفْعِلُنْ" ومتغيراتها بحذف الثاني الساكن لتصير "مُتَفْعِلُنْ"، أو بحذف السابع الساكن في أحيان أخرى لتكون مرة "مُسْتفْعِل"، ومرة "مُتَفْعِلْ"

مثال:

يَاْ إِخْوَتِلْ/ لَذِيْنَيَعْ / بُرُوْنَفِلْ / مَيْدَاْنِمُطْ / رِقِيْنَاْ

/O – O - -/O - - O – O -/O - - O - - / O - - O - - /O - - O – O -

مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلْ

ولا شك في أن بين التعبيرين "مطرقين" و"منحدرين" وشائج قربى تعبر عن وجهة نظر الشاعر الفكرية والنفسية؛ إننا أمام مشهد تمثيلي حركي تلتقطه كاميرا دنقل بالكلمات، فيه جماعة تسير ورءوسها مائلة إلى صدورها دون كلام "مطرقين"، بالتزامن مع حركة نزولية من أعلى إلى أسفل "منحدرين"؛ إننا أمام **جناس ناقص**، والجناس أحد موضوعات باب البديع في بلاغتنا العربية، والنوع الناقص منه يشير إلى اتفاق اللفظتين في بعض الحروف واختلافها في البعض الآخر مع اختلاف في المعنى(1) إن الشاعر هاهنا ذكي في رصده ورؤيته؛ فاختار لمشهده هذا الجزئيات التي تزيده انسجاما ووضوحا في وعي القارئ؛ إن سبارتاكوس مرفوع الرأس يخاطب جمهورا بهيئة خاصة، هذه الهيئة استسلامية، انهزامية، والاستسلام يعني أننا أمام ذات ضعيفة، هابطة لا تعلو بشأن نفسها، بل تحط منه؛ فجاء اتساقا مع هذا الرأي تعبير "منحدرين"؛ وإذا كان الصباح في فهم أمل دنقل يساوي غدا/ مستقبلا أفضل مغايرًا لما في الحاضر فلا شك في أن المساء يعني العكس، يعني حاضرا محبطا حزينا؛ لذا أتى لهذه الجماعة التي يرفض حالها بزمان يعكس – بدرجة كبيرة – موقفه تجاهها "المساء"

إذًا وشاعرنا الذي يؤدي دور سبارتاكوس ينادي نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الفعلية التي جاءت بعد اسم الموصول الذين:

- **يعبرون**: فعل مضارع
- **الفاعل**: ضمير مستتر تقديره هم يعود إلى قول الشاعر "إخوتي"
- **في الميدان**: جار ومجرور
- **مطرقين**: حال
- **منحدرين**: حال ثان.
- **في نهاية المساء**: بناء يجمع بين الجر والإضافة

لماذا المضارع "يعبرون"؟

---

١ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب البديع، مبحث الجناس، من ص٣٢٠ إلى ص٣٢٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إنه يعبر عن الحال الحاصل، فشاعرنا واقعي في قلب العالم، يقدم لنا من داخله مشهدا متجددا؛ إن الجماعة البشرية بصفة عامة دائمة الحركة منذ خلقها الله على الأرض، وفي حركتها تتجلى مظاهر للهزيمة والانكسار تتطلب منها عملا للبحث والوصول إلى مواطن للنجاح والإصلاح وعلاج الأزمات..

بعد هذا الرصد لمشهد المنادي والمنادى عليه، **ما الرسالة التي يريد هذا الأول إيصالها للثاني؟**

" لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إليَّ

لأنكم معلقون جانبي على مشانق القيصر

فلترفعوا عيونكم إليَّ

لربما إذا التقت عيونكم بالموت في عيني:

يبتسم الفناء داخلي لأنكم رفعتم رأسكم مرة"

إن صوت سبارتاكوس يريد من هذه الجماعة المطرقة أن تسعى إلى تبديل حالها السلبي هذا، أن تحيل حالة الخفض هذه إلى رفع، والرفع بالتأكيد لا يعني مجرد رفع الرأس، بل له متعلقات وتوابع؛ فالالتفات من الاستسلام والخوف إلى الجهر بالحق على طريقة سبارتاكوس يجسد حالة الرفع هذه لماذا؟ لأن الكل في جوهر الأمر ميت؛ فهؤلاء الذين اختاروا جانب الاستسلام قد أماتهم الظلم/ الاستبداد بإحساس الخوف..إن الخوف يجعل صاحبه كالميت، لا يرغب في الفكر الإيجابي، يتجمد على حاله، يسكن، تماما كالجماد، تماما كالميت؛ لأنه بذلك يعطل فضيلة كرم الله بها الإنسان على غيره، ألا وهي فضيلة التفكر/التدبر/التأمل بالعقل..لكن شتان بين ميت وميت؛ فسبارتاكوس ميت الجسد حي بأفعاله التي أصبحت رمزا سيجد من يقتدي به ويتشبه في أزمنة وأمكنة مغايرة ومتجددة، أما هؤلاء المطرقين فلا سيرة لهم تستحق الاقتداء من قبل من يبحثون عن القدوة.

إن القيصر هاهنا في شعر أمل دنقل تعبير رمزي عن كل سلطة ظالمة تسلب أصحاب الحقوق حقوقهم؛ إنها تخرج من عباءتها التاريخية بوصفها تعبيرا عن حاكم روما الذي كان يأخذ في الماضي هذا اللقب لترتدي في عالم الفن/الشعر عباءة أكثر اتساعا ومرونة عندما تعكس هذه الحالة السلبية من السطوة والسلب والاستحواذ والتملك..

وفي هذه الرسالة الواصلة بين المنادي والمنادى عليه:

- **أسلوب إنشائي/نهي: "لا تخجلوا.**
- **أسلوب إنشائي/أمر: "ولترفعوا عيونكم إلي.**

وخلف هذا النهي والأمر علة تبررهما نجدها في:

- **أسلوب الشرط المتكون من أداة الشرط "إذا"، وفعل الشرط "التقت"، وجواب الشرط "يبتسم" "إذا التقت عيونكم بالموت في عيني يبتسم الفناء داخلي"، وفي جملة الجواب هذه نلمح تركيبا يطلق عليه البلاغيون الاستعارة المكنية وسر الجمال فيها التشخيص "يبتسم الفناء داخلي" ؛ لقد جعل الفناء كما لو كان كائنا حيا/إنسانا يبتسم ، ما الذي يضيفه هذا التعبير الجميل إلى المعنى الذي تقصده أيها المترجم لتنقله؟:**

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن سبارتاكوس سيموت، ذلك هو الثمن الذي سيدفعه مقابل مواقفه إزاء هذا الخلل، لكنه يريد أن يكون لموته قيمة/أثر يراه ويستشعره عندما يجد من كافح لأجلهم قد بدءوا في التغير/ في التبدل من السلب إلى الإيجاب/من الجمود بالاستسلام إلى شئ من الحركة بالمواجهة؛ إنه يتمنى/يحلم/يرجو أن يحصل ذلك حتى لا يكون موته كمدا وحسرة..إنه يريد أن يبتسم ابتسامة رضا تعني أن رحيله ليس نهاية للفكرة، بل بداية لها ستصادف من يحملها، ينادي بها، يدافع عنها، ستجد من تتشخص فيه؛ لتتحول من فكرة مجردة إلى إنسان يطوف بها، يرسلها إلى القريب والبعيد..المهم أن يتحقق هذا العبور "لأنكم رفعتم رأسكم مرة"..**إن شاعرنا واقعي محبط** يدرك هذه الحالة المأساوية التي عليها الجمع الذين يخاطبهم، لكنه على الرغم من ذلك لم يصل إلى عتبة اليأس المطلق الذي يعني ألا فائدة..تلك طاقة نفسية يتميز بها – في الغالب – المصلحون، نستشعر ذلك ونحن نقف متأملين متذوقين قوله "مرة"

في الشعر الجديد سمة تميز بعض قصائده، هي أن صاحبها يقسمها إلى مقاطع، لكل مقطع عنوان خاص، هذا التقسيم في الحقيقة هو تقسيم للفكرة وللحالة النفسية وفق نظام معين..وفي هذه القصيدة لأمل دنقل نتوقف عند أربعة مقاطع، اتخذ كل واحد فيها اسم مزج: مزج أول، مزج ثان، مزج ثالث، مزج رابع..وفي النموذج الذي استشهدنا به منها توقفنا عند جزء من المزج الثاني والمزج الرابع..**والمزج في اللغة هو: الخلط، أي خلط شئ بشئ فيصيرا ككتلة واحدة**، ولا شك في أن هذه الكلمة تتفق والتجربة الشعورية لدنقل التي انعكست على تجربته الشعرية (قصيدته) ؛ فنحن بصدد استدعاء لتجربة في التاريخ (سبارتاكوس الذي ثار من أجل معاني الحرية والكرامة من أجل أبناء طبقة معذبة مسحوقة هي طبقة العبيد التي ينتمي إليها وقد انتهت ثورته هذه بقتله)، هذه التجربة من الماضي لها ما يبررها في داخل السياق الزماني والمكاني للشاعر أمل دنقل..وبنظرة أوسع يمكن القول: إن الحديث عن معاني مثل: العيش، والتغيير والحرية والعدالة الاجتماعية نجده يتكرر ويتجدد في أزمنة وأمكنة مختلفة ومتعاقبة، كما هو الحال بالنسبة إلى الشعارات التي رفعتها ثورة الخامس والعشرين من يناير(٢٠١١م، في مصر وما تلاها بعد ذلك من نتائج..

إن الحلم في البداية قد يولد ضعيفا، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مرحلة الفتوة والقوة والانتشار، وقد يتعرض في أوقات لمحن وعثرات بحكم قانون الحياة المستمر: لكل فعل رد فعل؛ فكل خير حتما سيواجه شرا، وكل بطل نبيل سيواجه من يقف أمامه ويعترض مسيره؛ هكذا كان حال الفرد والجماعة في زمن سبارتاكوس وفي زمن أمل دنقل الذي ظهر فيه ديوانه هذا ..ومن ثم فإن كلمة مزج التي اختارها دنقل لتكون عنوانا لكل مقطع من مقاطع قصيدته تأخذنا – بصفة عامة – إلى ما يمكن أن نسميه وحدة التجربة الإنسانية وتشابه تجارب أهلها؛ ففي كل ماض فائت سنجد ما يلامس شيئا في حاضرنا..**وبأمثلة محددة على ذلك نتوقف أمام: عنترة بن شداد في كفاحه ضد العنصرية ، ضد سطوة طبقة على طبقة في العصر الجاهلي، نتوقف في عصرنا الحديث أمام مارتن لوثر كينج في أمريكا في ثورته لينال السود حقوقهم في مجتمع يجعل من اللون ومن الأصل/الجذر معيارا لتصنيف البشر فيقدم فئة فيالمكانات والحقوق ويؤخر أخرى..وهناك مسلسل أمريكي شهير يناقش عبر عدد من الأجزاء سيرة أسرة أمريكية سوداء اللون منذ بداية هجرتها من الساحل الإفريقي على يد بعض تجار الرقيق إلى الساحل الأمريكي يحمل عنوان (جذور/Roots)، وفي جنوب إفريقيا نزور هذا الزعيم المناضل نلسون مانديلا الذي فعل الشئ نفسه كعنترة ولوثر كينج؛ فبين هذه الشخصيات جميعا وشائج قربى ومواطن تشابه وإن اختلفت أطر الزمان والمكان التي ظهروا فيها..**

في المزج الرابع من القصيدة نجد المشهد الإنساني نفسه يتكرر مع بعض الاختلافات والإضافات:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

" يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء

منحدرين في نهاية المساء

لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد"

هنا يبدو في فضاء تساؤلي لا ينفك يغادر وعي التلقي نسق استفهامي مفاده: ما الفرق بين: "مطرقين" في قوله " يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقين" و"في انحناء" فيقوله: " يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان في انحناء"؟

إن مطرقين في العبارة الأولى حال؛ فكيف الشأن بالنسبة إلى "في انحناء" في العبارة الثانية؟

إننا أمام: جار "في"، ومجرور "انحناء" والجار والمجرور هاهنا في محل نصب حال شبه جملة؛ نحن بصدد حال يتكرر، والتكرار – غالبا – يأتي بغرض التأكيد والتركيز على موقف ومعنى معين يقصده صاحب الكلام، والملاحظ هاهنا أن صوت الشاعر لا يكرر كلامه كما هو بشكل حرفي، بل يكرر مع بعض التغيير والإضافة، وقد لاحظنا ذلك ونحن نقارن إعرابيا بين "مطرقين"، و"في انحناء"؛ إن هذا التركيب الأخير فيدلالته يبدو أوسع وأشمل، فإمالة الرأس باتجاه الصدر في "مطرقين" تأتي مصحوبة بصمت، لكن هذه العملية في "في انحناء" لا يشترط فيها الصمت، بل ربما يكون هذا الانحناء ملازما لحالة من الكلام..إن الأمر يبدو من وجهة نظر ذات متفائلة، أو تمني نفسها على الأقل قد تطور؛ فهذه الحالة الانهزامية من قبل الجماعة المصحوبة بصمت كأنه الموت في "مطرقين" لم تعد هي هي، نعم يبقى حال الانحناء/الذل كما هو لكن قد يتغير الحال درجة لنجد صوتا أو مجموعة من الأصوات قد بدأت في الظهور والارتفاع على استحياء..لكن سيبقى الظلم كما هو، ستبقى سطوة المستبد كما هي، ستبقى قيم الحرية والعدالة الاجتماعية والكرامة الإنسانية غائبة إن لم يحدث تغيير جذري فترتفع الهامات في قوة وشجاعة وجرأة لتواجه أزمتها وهي تمتلك إرادة الإنسان الفاعل الذي استخلفه ربه على أرضه ليعمرها؛ لذا يضيف صوت الشاعر في هذا المزج الرابع ما لم يقله في المزج الثاني:

"لا تحلموا بعالم سعيد

فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد"

إن هذه الرسالة الواصلة بين المنادي: صوت أمل دنقل المتدثر بثوب سبارتاكوس، والمنادى عليه: الجماعة الإنسانية المنحنية/المهزومة بضعفها متى وجدت وأينما وجدت تؤكد على واقعية هذا الرجل وإيجابيته؛ فالأخذ بالأسباب والمشي في مناكب الأرض سنن كونية لابد منها؛ **"إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"** (1)

– تعليق

من خلال هذا النموذج من قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" نستطيع أن نقول الآتي:

---

١ سورة الرعد: من الآية ١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

– إن القصيدة في مجملها عبارة عن " استعارة" – لو أفدنا من هذا المصطلح في بلاغتنا العربية – لقد استعار دنقل شخصية سبارتاكوس وتماهى فيها، أي أذاب نفسه فيها، وقال على لسانها؛ فشاعرنا لم يقل مثلا: سأقول مثل سبارتاكوس، أو أكتب كاسبارتاكوس، بل تخيل – والشعر مثل أنواع الفن الأخرى لعبة تقوم على الخيال – أنه هو سبارتاكوس ذات واحدة، ربما لتشابه الحال هنا وهناك؛ ربما لأنه وجد بينه وبين سبارتاكوس نقاط اتفاق عديدة، منها أن سبارتاكوس كان فقيرا يعاني الحرمان والاحتياج يستوي في ذلك مع العبيد الذين ينتمي إلى طبقتهم، كذلك أمل دنقل في معظم فترات حياته، لكنه أحال فقره إلى طاقة إيجابية حملها إبداعه يواجه به واقعه المأزوم..ولا ننس أنه قد أُطلق عليه في مرحلة من حياته لقب "الشاعر الصعلوك".

– في قصيدة أمل دنقل إيقاع موسيقي داخلي يضيف إلى جمالها؛ ففيها المقابلة والمقابلة كما نعرف في باب البديع وهو من أبواب البلاغة العربية تعني العلاقة الضدية بين جملتين' هذه المقابلة نلمحها ونحن نقوم بصياغة الدلالة التي نستخرجها من البنية الشكلية الظاهرة للقصيدة: ذات شاعرة تثور على واقع سلبي، في مقابل: جماعة مستسلمة بخوفها وضعفها لحالها المأساوي هذا...وإلى جوار ذلك أيضا نلمح قوله: "قيصر جديد"، و"قيصر يموت" كلاهما يعبر عما يمكن أن نطلق عليه: بقاء الوضع على ما هو عليه أو ما نسميه في استخدامنا الشائع "محلك سر"..ماذا لو قلت لك اكتب موضوعا تحت هذا العنوان: "خلف كل قيصر يموت قيصر جديد" أو بتعبيرنا نحن "محلك سر"؟ ...هناك الطباق: الذي يعني العلاقة الضدية بين لفظتين، وهو أيضا من موضوعات البديع في بلاغتنا العربية، نرى ذلك في كلمة المساء وما توحي به في شعر دنقل، والصباح وما ترمز إليه(1) ....وهناك أيضا في النظام الموسيقي الداخلي للقصيدة: الترادف الذي يعني الكلمتين يلتقيان عند معنى معين، نلمح ذلك في: مطرقين، ومنحدرين؛ كلاهما يتقاطع عند دلالة الحركة إلى أسفل، الأولى بالرأس، والثانية سيرا بالأقدام..وبالمثل العلاقة الترادفية الواصلة بين هذه التعابير الثلاثة: مطرقين، منحدرين، في انحناء، هيئات ثلاثة متشابهة بدرجة كبيرة في معانيها المتجهة ناحية موصوف واحد يتمثل في تلك الجماعة السلبية غير الراغبة في التغيير، الراضية بما هي فيه على قبحه..

– بل إن هذه الحالة الضدية ذات الطابع البديعي تعلو فوق النص ذاته فتتسع عندما نرصد متأملين الموقف الفكري/النفسي للشاعر المبني على الرفض في مواجهة واقع خارجي يدين بشدة ما فيه؛ إننا إذًا أمام ذات محبطة، هنا يكون السؤال: إلى أي مدى تصل هذه الذات بحالتها العاطفية، هل إلى درجة اليأس المطلق؟ أم الحزن الذي يتعلق بأهداب الأمل؟..

– ومن خلال هذا النموذج نكتشف أننا أمام حكاية قد تمت صياغتها بالشعر، فيها: بطل ثائر: يمثله صوت الشاعر المرتدي ثياب سبارتاكوس – سطوة واقع مستبد يعبر عنه جماليا: القيصر – جماعة: تؤدي دور المستضعف السلبي عرفناها من خلال تعابير ثلاثة "مطرقين" " منحدرين" " في انحناء" – زمان: المساء الذي يشير إلى اشتداد الأزمة وخلفه زمن واقعي يأخذنا إلى فترة هزيمة يونيو ١٩٦٧م – مكان: يأخذنا إلى ما هو واقعي قريب في البيئة المصرية على وجه التحديد "شارع الإسكندر الأكبر" – الحدث: عبارة عن شخصية تتجه إلى مصير مأساوي بالشنق لمواقفها، وفي ثنايا هذا الحدث

---

١ – انظر: السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب البديع، مبحث الطباق والمقابلة، ص٢٩١، ٢٩٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تقول كلماتها الأخيرة قبيل الموت – ولكل حكاية دائما راوٍ يقوم بنقلها والراوي هاهنا يؤدي دور التمثيل والرواية معا: إنه أمل دنقل الذي يطالعنا في هذه القصيدة بشخصية سبارتاكوس.

مرئيات شاعر جوال في شارع الحياة

هل تلاحظ معي هذه الإيقاع البديعي الجميل الذي تحمله الكلمتان: شاعر، شارع؛ أرأيت كيف يتغير المعنى كثيرا ويتاثر لمجرد حرف يتحرك من مكانه سواء بالتقديم أو بالتأخير، عين تقدمت وراء تأخرت صرنا أمام شاعر، وفي الثانية العكس: عين تأخرت وراء تقدمت صرنا في شارع.. الصياغة في اللغة أشبه بلعبة المكعبات الفك والتركيب يؤدي دوره في تكوين الشكل الذي نريد..وأخيرا: هل هناك من حيث المعنى علاقة تربط بين شاعر، وشارع؟؟ ما رأيك؟ ..ولا تنس أن الشارع اسم فاعل من شرع، أي هذا الشخص الذي يقنن، أي يضع القانون ..والشارع أيضا هو الشخص الذي يهم بالقيام بعمل معين..كأن تقول: سأشرع في المذاكرة الآن أي أهم بالمذاكرة؛ إذًا أنت شارع اسم فاعل..المترجم يحمل مدققا لغويا يستطيع به التصنيف والتمييز بين المعاني التي تحملها الصياغة الواحدة للكلمة: فشارع أي مكان/طريق يسير فيه الناس، غير شارع: أي واضع قانون ونقول عنه أيضا مُشَرِّع، اسم فاعل من غير الثلاثي إذا كان الفعل مزيدا بالتضعيف (شرَّع)، غير شارع: بمعنى يهم لأداء عمل معين..

في العلاقة التي تصل بين شاعر وشارع:

الشاعر صوت ينطلق بلغته/ قصيدته في فضاء يتلقاه يستمع إليه/ يقرؤه..هنا نجد أنفسنا أمام كلمة شارع..إن الشارع كلمة تتسع وتتمدد بمعناها لتعبر عن هذا الجمهور الذي يتلقى إبداع الأديب ولتكون معبرا عن واقع الحياة وحركته، هذا الواقع الذي ينتقي منه المبدع مادة يصوغها في فنه..فلا يوجد فن ينشأ من عدم، كل فن هو منتج تم تصنيعه من مادة خام مستقاة من سابق قد يكون واقعا/شارعا ينزل إليه الأديب يتحرك بين جنباته يتطلع ببصره وبعقله وبقلبه ويتأثر ويسجل استعدادا لمرحلة التصنيع التي ستظهر في شكل نهائي يعاد إرساله إلى الشارع مرة أخرى..فالشارع هاهنا ليس مجرد محلات، لوحات معلقة، وسيارات ونافورات..إلخ الشارع: حالة من التفاعل والامتزاج بين البشر والجماد والحيوان يسفر عن أحداث، عن أفكار تختزنها هذه العقول العاشقة للكلمة تظهرها في أدب أو تعبر عنها في رسم، أو في نحت أو في مقطوعة موسيقية كتلك التي ننفعل بها مع واحد مثل: عمار الشريعي، وعمر خيرت ..وغيرهما..هؤلاء أيضا يعشقون الكلمة لكنهم يخرجونها بطريقتهم ووفقا لقانون الفن الذي تخصصوا فيه..

نعود إلى أمل دنقل:

إن شاعرنا يستمر في جولته في شارع الحياة على اتساعه؛ إننا نستطيع أن نتخذ من الميدان والشارع في قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" طرف خيط يأخذنا إلى ما يمكن أن نسميه **مشاهدات شاعر واقعي متجول في شارع الحياة**؛ ففي قصيدة "الموت في الفراش" من ديوانه "تعليق على ما حدث" يمكننا الوقوف عند بعض من هذه المشاهدات في المقطع رقم (٢)، ننصت إلى لسانه الناطق بزاء على عينه التي رأت:

"نافورة حمراء

طفل يبيع الفل بين العربات

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مقتولةٌ تنتظر السيارة البيضاء

كلبٌ يحك أنفه على عمود النور

مقهى، مذياع، ونردٌ صاخب، وطاولات

...

أنديةٌ ليلية

كتابةٌ ضوئية

الصحفُ الدامية العنوان..بيضُ الصفحات

حوائطُ ومُلصقات

تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة، والثورة المنتصرة !" (1)

إن الشعر من الشعور، والشعور منبعه القلب، والقلب – كما يقال – سلطان الجوارح؛ فبناء على ما يمليه تنشط الجوارح، العين للرؤية، والأذن للسمع والإنصات، واليد للبطش ، والقدم للحركة..إن أمل دنقل يلتقط صوره الشعرية عبر اللغة وهو وهي في حالة من الحركة، يفتح نوافذه ولا يكتفي بذلك، بل ينزل للحركة/التجوال/التفاعل..هكذا شأن المهمومين بعالمهم، يقتربون منه؛ ليلتقطوا من تفاصيله ما يستحق من وجهة نظرهم الرصد والتعليق..فشارع الإسكندر الأكبر في القصيدة السابقة من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" يقترب منه ونقترب منه أكثر فأكثر بعين أمل دنقل/بلسانه وقبل ذلك بقلبه، كأنها **علاقة الإجمال والتفصيل، أو ما يطلق عليه في باب علم المعاني في بلاغتنا العربية الإيجاز في مقابل الإطناب** (2) لقد عرفنا هذا الشارع مجرد اسم في قصيدة كلمات سبارتاكوس ، وها نحن أولاء ننتقل من مع دنقل من مرحلة الإدراك الذهني إلى رؤية بصرية شديدة الالتحام بما هو واقعي في عالم الحقيقة ..إن الصعلوك الذي وصلتنا أخباره منذ العصر الجاهلي (3) كثير العدو والحركة بخفة وسرعة مستخدما في ذلك قدميه، وأمل دنقل الملقب بالشاعر الصعلوك يفعل الشئ نفسه؛ ينزل إلى أحد شوارع الحياة في بيئته المصرية ، وفي مشهد حي يقدم لنا جانبا من حياة يومية في عالم المدينة، في هذا المشهد ما يبدو مبعثرا لا علاقة وثيقة تربط بين أجزائه؛ فهنا نافورة، وهناك طفل يبيع الفل لا يعرف أصحاب العربات ولا يعرفونه؛ كلاهما بحكم الدور الذي يؤديه ينظر إلى الآخر، وقد لا يعبأ بعض قائدي السيارات حتى بمجرد النظر إلى ذاك الطفل البائس، قد تحدث عملية بيع وشراء بين الاثنين (يرتجيها ذاك الطفل)، وقد لا تحدث..وهذه مقتولة صدمتها سيارة، وهذا كلب يحاول التخلص من شئ يؤلمه في عمود إنارة ..كما أن جو الليل الذي غادرناه في "كلمات سبارتاكوس.." ما يزال حاضرا معنا في هذا المقطع من "الموت في الفراش" نلمح ذلك في تعبيره بعد "أندية ليلية"، "كتابة ضوئية"..إننا أمام مشهد مزيج/خليط بامتياز، يجتمع فيه الثابت بالمتحرك، البشر بالجماد والحيوان، السمع القائم على الالتقاط بالأذن مع البصر القائم على الرؤية بالعين..**لكن ما الذي يمكن أن يجمع هذا المبعثر؟ إنه جو المدينة الصاخب، أو لو شئت قلت: مجتمع الغرباء، الزحام، القادم بالقائم، والماشي بالجالس** ..إن أمل

---

١ – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان: تعليق على ما حدث، قصيدة "الموت في الفراش"، المقطع الثاني من القصيدة، ص٢٥٠.

٢ – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، باب علم المعاني، مبحث الإيجاز، ومبحث الإطناب من ص١٧٩ إلى ص١٨٨.

٣ – يُراجع: لسان العرب لابن منظور: مادة صعلك، ويراجع تفصيلا كتاب الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي لدكتور يوسف خليف.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دنقل ينزل بنا في هذه الجولة إلى جانب من دفتر يوميات مجتمع المدينة هذا؛ إنه مشهد له سمة التكرار بشكل شبه يومي، يقدمه إلينا الشاعر في سياق نظرته إلى أزمة مستفحلة في عالمه الواقعي المعيش..فعلى الرغم من أن الجماعة المصرية/العربية تمر بلحظات استثنائية صعبة/بمأزق حضاري خطير للغاية، انحسرت فيه مساحات الأحلام مع انحسار الأرض وتناقصها بالتزامن مع هذه الهجمة القاسية للعدو الصهيوني ومن يسانده ويدعمه في العام السابع والستين من القرن المنصرم فإن الحياة في مجتمع المدينة المصري تبدو طبيعية بما لا ينسجم وطبيعة تلك اللحظة الصعبة وما يدور فيها من حوادث جسام..**إن كاميرا الشاعر التي تلتقط بالعين وبدون باللغة تقدم دليل إدانة/شهادة على هذه الجماعة تستنكر فيه موقفها وحالها ..تستطيع بعد ذلك أن تقيم ربطا دلاليا بين قوله في قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة": "فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد" وتفاصيل هذا المشهد في "الموت في الفراش" ؛ سيبقى الظلم على حاله، سيبقى المستبد، يذهب واحد ليأتي آخر ما بقيت الجماعة على حالها، والدليل المفصل الشاهد على ذلك هذا المقطع الحي من قصيدة أمل دنقل التي بين أيدينا الآن..**

سؤال من وعي القراءة:

وأنت ترى وتقرأ بصحبة أمل دنقل ما الوصف الذي يمكن أن تضعه لجماعة بهذا الحال؟ جماعة تعيش يوما ثابتا يتكرر دون جديد، في وقت تتزاحم فيه المحن وتشتد وطأتها على الأمة والأوطان؟..

إن عنوان الديوان "تعليق على ما حدث" ليس ببعيد عن هذا العنوان الفرعي لإحدى قصائده "الموت في الفراش"؛ جرت العادة في مجتمعاتنا أن الذي يموت على فراشه نقول عنه: مات ميتة طبيعية ألهس كذلك؟ في مقابل من مات في حادثة أو في حرب أو أصيب في عمل فمات..إلخ دائما أبدا في كل النصوص التي نصافحها بالقراءة علاقة وثيقة قوية تصل العنوان بالتفاصيل من الداخل تجعل من هذا العنوان بالنسبة إلى العين القارئة مُبَررا ومقنعا بدرجة كبيرة..ونستطيع أن نلمح لهذا العنوان للقصيدة أكثر من ذراع:

– الأول: باتجاه الجماعة التي إن بقيت على هذا الحال من الغفلة تكرر يومها وتعيش حياتها دون وعي أو إدراك لطبيعة اللحظة وكيفية التعامل معها فسينقضي الأجل وستموت دون علامة تشهد لها بعطاء وبناء يشير إليها ويُبقي لها ذكرا في سجل صناع الحضارة..

– الثاني: باتجاه هذا الثائر القلق المتمرد الغاضب الذي ينظر إلى واقع الجماعة فيزداد ألمه لدرجة تعجِّل من موته هو؛ لذا نلمح ما عسى أن يكون ناقصا في بناء العنوان، ألا وهو هذا المفعول لأجله (كمدًا/حسرة) ، كأنه أراد أن يقول لنفسه ومن على شاكلتها من الثائرين المهمومين ولغيرهم **"هذا الموت في الفراش كمدًا وحسرةً"**

– باتجاه المتلقي: في كل زمان ومكان، إن الشاعر بهذا العنوان لقصيدته وما يأتي تحته يخاطب قارئا غير معلوم الزمان والمكان، كأنه يقول له: هذا الموت في الفراش كما أراه، فما شكل الموت في الفراش كما تراه ؟..إن تجربة الشاعر الشعورية والشعرية تتحرك في الزمان والمكان حركة نشطة تصافح مستقبلها ليدخل الاثنان معا في حالة حوارية حتما ستفرز شيئًا جديدًا..

في عمق هذا المشهد الحي نلمح محذوفا به يكتمل بنيان هذه الجمل التي تبدو ناقصة بما يتفق وهذا الواصف الرائي "أمل دنقل"، هذا المحذوف هو اسم الإشارة: هذا، وهذه:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هذه نافورة – هذا طفل – هذه مقتولة – هذا كلب – هذه حوائط وملصقات...

إننا إذًا أمام تراكيب اسمية تتشكل من مبتدأ معرفة (اسم الإشارة: هذا/هذه) ، وخبر في هيئة النكرة: نافورة، طفل، مقتولة، كلب، أندية...هل يدفعك هذا التنكير إلى الفضول لتعرف على سبيل المثال: من هذا الطفل؟ وما تفاصيل حياته التي كانت سببًا ألجأه إلى هذا الحال المأساوي؟ من عائلته؟ أين أبوه؟..إن قلم الكاتب والأديب وعمل الفنان بصفة عامة ينشط في مثل تلك الحالات ليعبر بالمقال والقصة والرواية ..ليحيل هذه الصور المرئية إلى نصوص لغوية تحاور من يقرؤها، هل تتذكر الآن لتقارن بين هذه الفتاة المسكينة في قصة "نظرة" ليوسف إدريس وهذا الطفل عند أمل دنقل؟..بل ربما رأت وترى عينك أمثال هؤلاء كثيرين في يومياتك..وبالمثل من هذه المقتولة؟ أين كانت ذاهبة؟ ومن أين خرجت؟ ومن أهلها؟ وما حالهم الآن؟ وما المصير؟ ..تتوالد الحكايات وتتناثر وتخرج وتتفتح من قلب هذه التفاصيل التي تضعها أمام العيون كاميرا أمل دنقل..

إن اللون الأحمر يخيم على جو هذا المشهد: "نافورة حمراء"، مقتولة؛ فالمقتولة بلا شك تنزف دما والدم بالطبع لونه أحمر، "الصحف الدامية العنوان": ربما يقصد أمل دنقل هذه العناوين المكبرة البارزة في صدر صفحات الجرائد المكتوبة باللون الأحمر، لكن هل يقصد دنقل شيئا غير ذلك؟ هل يقصد أن مضامينها تأتي مخضبة بالدم؟ إن مصر في تلك الفترة كانت في حرب وقتال، الصراع بينها وبين العدو الصهيوني لم يتوقف ومن ثم لا يكف الدم عن النزيف..هل المقصود أن المكتوب الذي يرصد ويعلق على الحاصل في الواقع يدعو إلى الأسى ويجرح النفس ويؤلمها تماما كما ينجرح الجسد فينزف الدم؟ ..أنت تمر كل يوم تقريبا على الصحف مع بائع الجرائد، هل تتوقف ببصرك عند هذه العناوين الدامية؟ ما الذي يستثيره فيك؟ ما الذي لفت نظرك إليها اليوم؟ ما الذي كان يمكن أن تفعله لو أنت مكان هذا الصحفي الذي كتب هذا العنوان؟ ما الذي تقترحه عليه في الصياغة؟ وفي التفاصيل الآتية بعد العنوان من الداخل؟ ما رأيك في دقة ما يُعرض وصدق ما يُنشر؟ هل ترى صحيح تماما، أم أنه على درجة عالية من المبالغة؟ أم أنك ترى أنه يكذب؟ خصوصا أن الخبر في معناه : كلام يُساق إلى قارئه قد يحتمل الصدق وقد يحتمل الكذب؟ هل تفند ما تقرؤه؟ تجادله؟ أم أنك للوهلة الأولى تصدق تلقائيا كل ما تقرأ وكل ما تشاهد؟..وأخيرا كيف ستترجم هذا المقروء؟..

"حوائط وملصقات"

في قصيدة أمل دنقل هذا التعبير "حوائط وملصقات"، ما الصور التي تحملها؟ وما الكلمات التي كتبت عليها؟ إن الملصقات تأخذنا إلى ما هو شائع ومنتشر بيننا الآن مما يعرف بفن "الجرافيتي" (1) أي فن الرسم على الحوائط مع الكتابة بخطوط مكبرة غليظة بغرض الدعايا لشئ معين..وفي أعقاب ثورة ٢٥ يناير انتشر هذا الفن في بلدنا بدرجة كبيرة انسجاما مع هذا الزلزال الذي رج أركان المجتمع المصري ووصلت توابعه إلى المحيطين..

إن الثائر المتأمل ببصره، الناطق بلسانه، الكاتب بقلمه ونموذجه الذي معنا الآن أمل دنقل يسير في شارع الحياة يرصد ليعلق..هنا تنشط المقارنة بالتزامن مع هذا السؤال الفضولي: ما الذي كان على هذه الحوائط التي رآها أمل دنقل؟ لقد أشار إليها مجرد إشارة دون أن يعطينا تفاصيل ..ولو أردنا أن نقيم مقارنة: ما الفرق بين ما كانت تحتويه هذه الحوائط والملصقات عند دنقل وفي زمانه، وما تقدمه رسوم الجرافيتي في أيامنا هذه؟..

---

١ – انظر: دائرة المعارف العالمية على الإنترنت www.wikipedia.org

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أخيرًا:

يمكن القول: إن المتلقي الإيجابي نصف كاتب، يترك بلا شك بصمته وروحه على النص الذي ينقله من لغة إلى أخرى، يبدو ذلك في اختياره للألفاظ والجمل وفي صياغته لها بما يتسق والمعنى والإحساس الذي يظنه يسكن ما يقوم بتأويله.

إن تعبير **"تدعو لرؤية الجالس فوق الشجرة"** يشير إلى حالة الورطة والأزمة والعزلة، **كالذي ذهب ليعالج خطأ فوقع هو فيه** ؛إننا هنا أمام كناية وفقا لمصطلح البلاغة العربية وباب علم البيان فيها الذي يهتم بجانب الخيال..

لننظر إلى الإحساس الساكن خلف قوله **"الثورة المنتصرة!"** وعلامة التعجب الكائنة أمامها؛ إن شاعرنا هاهنا يسخر من تزييف الوعي في وسائل الإعلام المختلفة وفي غيرها التي ما زالت في زمان كتابته لشعره هذا تتغنى بثورة يوليو وأمجادها، بينما الحال الحاصل هزيمة وانكسار وانحسار للحلم يدعو للبكاء والرثاء..

إننا إذًا بصدد حالة جمالية طرفيها واقع يسكن منطقة النفي على المستوى الذهني والشعوري بالنسبة إلى وعي الأديب، أما عن الأداة الكاشفة عن هذه المنطقة فهي البناء الشعري الذي يقدم وصفا فنيا لها وفي ثناياه وفي بنيته العميقة إثبات يعد بمثابة فرودس مفقود، إنه منطقة الحلم المتمناة التي تنشدها عموما كل ذات إنسانية مفكرة قلقة لا تكتفي من حياتها بالمتابعة السلبية المستسلمة المتصالحة لما يشوبها ويصحبها من مقومات أزمة تحتاج إلى طاقة دفع ومقاومة، تعد بمثابة رد الفعل لمرسل واقعي يشغل بما يموج به موقع الفعل؛ هي إذًا ثنائيات إطارية تعد بمثابة الوعاء الحاضن لكل من: الواقع والفنان، والمنتج الفني، والمتلقي؛ ألا وهي:

- ثنائية: (الواقع والفن)
- ثنائية (الفعل ورد الفعل)
- ثنائية (النفي والإثبات).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الموقف الإيكونوكلاستي/(Iconoclaste)

التقويض والانتهاك في رواية (لها سر النحلة) لأمين الزاوي

د.عبد الله شطاح .جامعة البليدة٢/الجزائر

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى محاصرة الظواهر الإيكونوكلاستية التي حشدها الناص بوعي تام نقدا للظواهر السيوسيو-ثقافية في المجتمع الجزائري الحديث، وخصوصا منظومته الأخلاقية ذات الخلفية الإسلامية المعلنة، بما يجعل النص الذي نحن بصددهنمطا كاشفا للمتن الروائي الذي أنجزه الكاتب بوفاء مطلق للمنهج الإيكونوكلاسي الهادف إلى التقويض والهدم على حساب الغايات الأخرى المختلفة التي تأتي الرواية لآدائها بأدوار ومهام مختلفة.

والإيكونوكلاسية، كما بينا في مقدمة هذه الدراسة، مفهوم أنتجته الثقافة الغربية في القرون الوسطى لهدم اليقينيات الدينية التي أرساها الكهنوت المسيحي تثبيطا للنوازع الفكرية التحررية التي كانت تدب بصعوبة في مطلع عصر النهضة، الأمر الذي جعل من استدعائها مجددا إلى فضاء إسلامي مغاير محض ابتسار للمفاهيم وزرع لها في غير أوساطها الحيوية التي أنتجتها.

على سبيل التمهيد.

الإيكونوكلاسمية مفهوم غربي لم ينتقل إلى فضاء الثقافة العربية بالترجمة للفظ أو المعنى على الرغم من الانتشار الواسع للتحديد المفهومي الذي يحيل عليه في الممارسة الأدبية والفكرية، مثله مثل كثير سواه من المفاهيم التي (أخطأتها) أقلام الكاتبين والمترجمين والمهتمين بالنشاط النقدي والثقافي في الفضاء الغربي الواسع، سواء لغياب (المماثل) الثقافي في العربية، أو لانعدام الانتشار والظهور المؤدي لتكون الظاهرة المستقطبة للاهتمام الفكري والنقدي وأدواته التحديدية والإجرائية[1].

تعرف الإيكونوكلامسمية في الغرب، وفق ديباجة المؤتمر الطلابي الذي عقده مركز البحث الكندي(CRILSQ) تحت عنوان (Discour sur l'iconoclasme : théorie et pratique)، في معناها الحرفي بأنها (تحطيم الصور)[2]، وتتسع مفهوميا ومجازيا للدلالة على (الكراهية وسوء الفهم والخوف من بعض التمثلات والتمظهرات، كما تدل على الرقابة والحذف والقلب الهجائي الساخر)[3]،

---

١. نشير هنا إلى كتابنا (نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسني الأعرج) الصادر عن دار الحكمة بالجزائر سنة ٢٠١٢، الذي افتتحناه بدراسة وافية عن التخييل الذاتي الذي كان ممارسة سردية معروفة في الغرب، وفي فرنسا خصوصا، تحت مسمى (L'auto fiction) والذي يتقاطع مع السيرة الذاتية بالحرص على إيراد الهوية الأعلامية الحرفية، ومع الرواية بفتح آفاق التخييل دون حدود، دون أن يطلق عليه هذا التحديد الن قدي في الأدب العربي الذي شهد ممارسات سردية ملتزمة بأدواته وآلياته دون أن تجنس ضمنه.

٢. انظر موقع الجامعة http://www.crilcq.org/recherche/ و موقع المؤتمر Colloque étudiant Discours sur l'iconoclasme et théories pratiques ».htm

٣. الموقع نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويعرفه موقع البحث الفرنسي (SNRTL) بأنها تطلق على (الشخص الذي يرفض كل أشكال التقاليد الأدبية والفنية والسياسية و الديانة المتبعة ويمارس التدمير المجاني تجاهها.)[1] ، أما موقع la – definition فيعرفها بأنها الصفة التي تطلق على (الشخص الذي يظهر قلة الاحترام تجاه كل الأفكار المسبقة، والذي يسعى إلى تحطيم التقاليد و المبادئ والقيم المستقرة.)[2].

حضرتني هذه المفاهيم المستقرة في الثقافة الغربية وأنا بصدد قراءة رواية (لها سر النحلة)[3] لأمين **الزاوي** التي لم تتردد في انتهاك أقدس الرموز والقيم والعقائد الراسخة في المنظومة الأخلاقية الإسلامية على وجه التحديد، بشكل لم يتجرأ عليه، في نظري، إلا عتاة الممتلئين بالكراهية للإسلام والمسلمين الواقعين تحت تأثير (الإسلاموفوبيا) Islamophobie التي انتشرت مؤخرا وتغلغلت في أعماق الثقافة الغربية المعاصرة، حتى لتبدو رسومات الجريدة الفرنسية Charlie Hebdo التي تخصصت في رسم الرسول (محمد) برسومات كرتونية ساخرة رحيمة ومحترمة بالقياس إلى بعض السياقات الروائية التي ورد فيها في النص الذي بين أيدينا، ووردت متعلقاته الرمزية والسيرية، وسواها الكثير من القيم القارة في الشريعة والأخلاق معا، بما جعلنا نسعى إلى قراءة هذه الرواية قراءة تحليلية لبناها العميقة ومضمراتها ولاشعورها من أجل القبض على مقولة النص الأساس وذرائعها المغيبة والمسكوت عنها.

من أجل ذلك تستجيب الرواية بمكوناتها السردية وظلال معانيها المتداخلة لقدرات المفهوم التأويلية على النفاذ إلى طبقات النص العميقة، ومقولاته ومضمراته الثقافية المتداخلة، وإجلاء السنن الدلالي المتحكم في البناء العام دون البحث عن تعيين معنى وحيد للعالم الروائي، ودون إغفال إمكانية الإمساك بالمعنى الجوهري الأصلي الذي قد يشكل فحوى النص ومقولته المركزية وفق اعتقاد الهرموسيين[4] زمنا طويلا و " ربما ما زالوا، في وجود معنى أصلي للعمل الفني هو غاية الفنان وروحه وقصديته الأولى التي لا قصدية بعدها."[5].

بعيدا عن نظرية الفن للفن التي يصعب تحققها في النصوص السردية المؤسسة من حيث الماهية لتطرح قضايا ووجهات نظر وتنقل إلى حيز التخييل عوالم متفاوتة في (الامتلاء) بالواقع المادي، وبالمواقف والأفكار والقضايا المتشابكة مع العالم المرجعي، بما يجعلها عاجزة بالقوة عن الممارسة الصرف للغة والتسريد والتخييل، دون أن تلتبس ممارستها تلك بالواقع وأن تحبل بالمعنى، وتتسع للتأويل، وتحمل مضمرات العالم والثقافة السارية فيه، والمواقف الفكرية والقضايا التي تحملها الشخصيات المتحركة في الشبكة العلائقية للآليات الروائية على وجه الخصوص، لاسيما وأن الحدث في كل استراتيجية سردية هو " تنقل الشخصية عبر حدود الحقل الدلالي."[6]، بما يجعل النص، في نهاية المطاف، ممارسة لغوية فكرية حافلة بالمعاني التي تتشابك أحيانا وتتبلور وتتراكب لتؤدي إلى معنى وحيد جوهري وأساسي، تختلف فيه النصوص بحسب ممكناتها الإيديولوجية المتفاوتة في العمق والسطحية، وفي الفقر والثراء الدلالي، في تحفيز ممكنات التأويل أو الكشف عن طبيعة (رسالتها) بسهولة ويسر.

---

[1]. انظر المفردة وتعريفها في موقع المركز: http://www.cnrtl.fr/

[2]. انظر التعريف في: http://www.la-definition.fr/

[3]. منشورات الضفاف ومنشورات الاختلاف، ط/١، سنة/٢٠١٢، الجزائر.

[4]. الهرموسي مقابل عربي للمصطلح الفرنسي herméneute.

[5]. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط/١، سنة/٢٠٠٨، ص:٨٣.

[6] .Iouri Lotman ; La structure du texte artistique, éd Gallimard, 1978, Paris, p : 326

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

و إذا كنا نقرأ الرواية على أنها "(وعد) بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة."[1]، فإن النص الذي بين أيدينا قد اختار شخوصه وفضاءاتها القيمية من الخلفية الهامشية المظلمة للواقع، بلا شعورها المثقل بالخطايا والتشوهات النفسية العميقة والانحرافات السلوكية والوجدانية والقيمية، فبدت كأنها من شخوص الحضيض الاجتماعي دون أن تكونه، وراحت تعلق تشوهاتها العميقة تلك لا بالظروف والتجارب الفردية والملابسات الواقعية التي أفرزتها، ولكن بالمنظومة القيمية المتصلة بالدين الإسلامي وموقعه من المنظومة الثقافية العميقة التي تنتمي إليها، والتي فسرت على ضوئها جميع (التشوهات) التي أصابت الأفراد ومحيطهم الحيوي الذي يتحركون فيه، وتفاصيله العميقة المغيبة التي كيفت هي الأخرى وفق نسقها الشائه ذلك كافة التجارب الحيوية التي احتضنتها.

١. انتهاكية العتبات.

لا يحكي النص حكاية مركزية تشكلت وفق السيرورة السردية لتقول معنى ما من المعاني، ولم يحفل ببناء هويات شخوصه المعدودة بما يخدم الهدف من الرواية واللعبة السردية أساسا، ولا نكاد نعثر على إيحاءاتها وظلالها في النسيج الاجتماعي الذي يظل، مهما اختلفت الرؤى والمواقف، مادة الروائي الخام التي يشكل منها شخوصه ومقولاتها من حيث يؤسس للنص ذاته ليؤدي مقولته الخاصة، وإذا انتظرنا أن نعثر على الموازي التخييلي في جسد النص لهاء العنوان المجرورة (لها) العائد بالضرورة التأنيثية على شخصية مؤنثة، فإننا ننتهي من القراءة دون أن نضع أيدينا على تلك الشخصية المقصودة بالضمير، ولن نجد شخصية من الشخصيات تحتاز على (سر النحلة) الذي أحالت عليه عتبة العنوان، وبرمجت أفق الانتظار التداولي للتعرف على شخصية لها سر النحلة المحير في صناعة العسل، ألذ الأطعمة على الإطلاق، وفي تلك الحشرة العجيبة التي لا تقتات إلا على رحيق الأزهار، فظلت تحيل في مختلف الثقافات على عجيب الصنعة ومكنون السر ومظن الحيرة ومضرب المثل، ومشبها لصناع النساء وأقومهن وأكثرهن إبهارا بحسن الصنعة والتصرف.

على خلاف ما تقدم تبدو نسوة النص على النقيض تماما من المعاني التي تحيل عليها النحلة وسرها، حتى البطلة التي تولت خيط الرواية و التسريد م تمتلك سرا استثنائيا ولا عاديا تتطابق فيه مع النحلة وتمتلك سرها، فهي، كما تعرفنا بنفسها، وكما تعترف في الصفحة الثالثة من الرواية بإقرار واعتراف شبيهين بالأسف:" صحيح أنني أشتغل مغنية ونادلة وغسالة أطباق في هذا المطعم البسيط بل الحقير، وسعيدة كل السعادة بذلك ومع ذلك تغويني قراءة كتب التاريخ والرحلات والمراسلات، أنا التي درست سنتين بقسم اللغة العربية وآدابها في كلية العلوم الآداب واللغات الأجنبية بجامعة وهران السانيا، ثم تركت الجامعة بعد أن أغراني رفيقي مومو أو محند طالب بقسم التاريخ بالعمل لمدة قصيرة أملا في جمع المال لمغادرة جهنم هذه البلاد إلى جهنم جديدة في بلاد أخرى قد تكون بنا رحيمة، لكنني اكتشفت، فيما بعد، أن لا رحمة فوق الأرض ولا في قلوب العباد. سأقص عليكم ذلك بالتفصيل. "[2].

وحتى عندما ننتهي من قراءة تفاصيل قصتها لن نعثر في ثناياها على أي سر، لأنها قصة عادية لفتاة عادية جدا، تركت الدراسة واشتغلت مغنية وطباخة وغسالة صحون في حانة قذرة في حي ضيق من أحياء وهران، وحتى حبيبها التي أطلقت عليه توصيف (الرفيق)، والذي سيتركها لاحقا عندما يتوب ويصبح مؤذنا لمسجد الحي، ويطلق لحيته بحثا عن رجولة مفقودة بسبب رقته وتخنثه وانمحاء رجولته، لم يعش معها حبا خارقا، ولم تسحره سحرا فائقا، ولم يبد في العشق الذي تقاسماه ما يرفعها إلى

---

[1]. المرجع السابق، ص:١٥٢.

[2]. لها سر النحلة، مصدر سابق، ص:١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مستوى النحلة، ولا في تصرفاتها العشقية والإنسانية أية مسحة خارقة أو استثنائية تلحقها بالأسرار المستعصية، بما يجعل التوصيف الذي ألحقته به توصيفا إيديولوجيا لم يتحقق نصيا ولا سرديا، فالرفيق ليس العشيق ولا الحبيب ولا الصديق، وإنما هو توصيف ما زالت البلاد العربية لم تشهده في بنيتها المجتمعية المعروفة، لأنها مرادف للكلمة الفرنسية compagnon التي تعني في الاستعمال الفرنسي الرجل الذي يعيش مع امرأة عيش الأزواج وقد ينجب منها البنين والبنات، وقد يمضيان العمر كله معا دون عقد زواج ديني أو مدني، وهو شكل غير معروف في البيئة الإسلامية مهما أمكن للعشق والحب أن ينمو أو يعيش بين الأفراد، بما يجعل من إطلاقه انتهاكا مقصودا للمستقر في العرف الاجتماعي لا يراد به إلا ذلك، ولا حتى الدلالة الشيوعية في توصيف الزمالة بالنظر لغياب القرائن النصية المحيلة عليها.

بالإضافة إلى حيادية العنوان البعيد بالكلية عن التقاطع مع النص بأي وجه، يأتي الموازي النصي في مقدم الرواية تحت عنوان (أداء اليمين) بمثابة تعهد وقسم ممهور بإمضاء (أنا)، بأنه سيقول الحكاية دون تحريف أو تزوير وأنه سيذكر من عرفهم وعاشرهم وأحبهم بأسمائهم، وأنه لن يكذب ولن يترك تنزلق أو تهول، ثم يستدرك في الأخير وينبه إلى أن (أعذب الشعر أكذبه)[1]، فاتحا أمام النص ابتداء جميع الممكنات (القولية) بما فيها تلك التي ستكون أكثر جرأة في مناوشة المقدس والمدنس على السواء، فهي قريبة الشبه بفن الاعتراف الذي أرسى تقاليده مبكرا القديس **أوغسطين** و أرسى تقاليدهجون جاك **روسو** في كتابه الشهير (الاعترافات)، وهو فن سيري غربي وثيق الصلة بالسيرة الذاتية أكثر من التخييل الروائي، يعتمد على الصدق في رواية تفاصيل التجربة الحياتية حتى تلك الحميمية المغلفة بالستر والكتمان في الثقافة العربية الإسلامية، غالبا ما تستثير في القارئ الحماسة لقراءة هذا اللون السيري لما يحتويه غالبا من اعترافات (فضائحية) تقع غالبا تحت دائرة الممنوع والمحرم.

لقد عمد الكاتب عبر خطابه المقدماتي إلى الإيهام بممارسة الاعتراف في حرفيته التامة وصدقه الصادم، فتحا لشهية المتلقي لاستقبال الممنوع و المكبوت والمسكوت عنه في المواضعات الاجتماعية العادية، وهو لن يخيب كثيرا توقعات القارئ من حيث المبدأ ولكنه يماطله من حيث النوع السردي، فهو باعتزامه تفعيل (الكذب الشعري) سيستعير أدوات أدب الاعتراف لبناء نص تخييلي لا يحتاج عادة لأي مبرر استثنائي ليروي وقائعه وأحداثه مهما لجت في (المحال) ما دامت تنتمي تجنيسيا إلى فن الرواية المنجاوز من حيث التعري لكافة التحديدات.

بعد الخطاب المقدماتي والإهداء التلقليدي يشرع النص في فتح عوالمه عبر عتبة الفصل الأول (مطعم رامبو الحقير)، الموضع زمكانيا في مدينة وهران، في سياق زمني غامض ومضبب نحدده بصعوبة بناء على إشارات خاطفة في بداية التسعينيات وانطلاق الأعمال الإرهابية التي زجت بالبلاد في معمعان العشرية السوداء المرعبة، على الرغم من ذلك لم يبد على مرتادي الحانة أي اهتمام بالتحولات المصيرية الجارية في الخارج، كأنهم يعيشون وضعية سديمية بوهيمية محورها اللذة الأبيقورية الصرف، دون مراعاة للمقاييس الأخلاقية والتحديدات الاجتماعية والدينية، حانة صغيرة تمتلكها يهودية يطلق عليها الناص اسم (الحاجة) ويسيرها اسباني شاذ اسمه (خوسيه)، تقع في حي اللاكدوك الذي اشتهر بماخوره العريق:" واللاكدوك أعرق وأشهر ماخور في إفريقيا البربرية منذ خروج أحفاد ابن رشد وابن ميمون من المسلمين واليهود من الأندلس ذليلين كالكلاب، مطاردين من قبل الملكة إيزابيلا والملك فرديناند عاشق النبيذ والخيل."[2].

---

[1] . انظر مقدمة الرواية ص:٠٩.

[2] . الرواية، ص:١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما وهران المدينة فيلخص الناص شهرتها وعراقتها في مشاهير أبنائها من المغنين والمغنيات و الشواذ:" وهران، هي ما هي، عاصمة موسيقى الراي ومسقط رأس مصمم الأزياء اللواطي الشهير إيف سان لوران دفين مراكش والصحفي النجم جان بيير القباش والشيخة الريميتي التي قبل الجنرال دو غول الوشم الأزرق المرسوم على ظاهر كفها، وهي أيضا مدينة الشاب خالد."[1]، و الرجلان الشهيران المذكوران، سان لوران والقباش، هما يهوديان معروفان، أما الريميتي والشاب خالد فمغنيان جزائريان شهيران كذلك، وربط المدينة بهؤلاء المذكورين، بالإضافة إلى مالكة الحانة ومسيرها الإسباني، تكاد تقطع صلتها الحميمة بفضائها العربي الإسلامي الذي تنتمي إليه جغرافيا وتاريخيا وديموغرافيا، بما يجعل من رغبة الناص في إضفاء البعد (الكوسموبوليتي) على المدينة يتكرر بإلحاح من خلال اختلاق رسوخ تاريخي مزعوم للعنصر اليهودي الذي يبدو فاشيا بشكل مثير للغرابة، ليس في الفصل الأول فحسب، ولكن في كل النسيج الروائي، بحيث بدا في بعض المواطن مقحما زائدا لا أساس فني ولا تاريخي يسنده.

ورواد الحانة هم " من فئة الحالمين بتغيير العالم: شعراء دون كتب، أنبياء سلام بدون وحي ولا رسائل ولا براق، عشاق بخيبات وبأحلام كبيرة، نقابيون...عمال ميناء وصيادون وبعض المثقفين...وصحفيون."[2]، والبطلة المغنية فيه التي عشقت أحد الزبائن الدائمين لأنه يشبه والدها حيث أطلقت عليه اسمه وعاشت معه مغامرات جنسية عديدة لا تكف أن تتصور خلالها أنها تمارسها مع والدها نفسه، وعشيقها (مومو) المخنث الذي مارس الجنس مع أخته انتقاما من قساوة والده وتفضيل أخيه عليه، وهو الذي لم ما انفك يبحث باهتمام في تاريخ وهران حتى عثر على شخصية الشيخ المغراوي التي فتنته بفتاويها المستحلة لكل المحرمات، فلفق لنفسه نسبا يربطه به:" كان هذا المفتي شجاعا مجتهدا، إذ إجابة على سؤال ورد عليه من الموريسكيين...أصدر الفقيه المغراوي فتوى تقضي بجواز احتساء المسلمين الخمر بكل أنواعه، وتناول لحم الخنزير، والقيام بأي فعل محرم في الدين الإسلامي إذا ما هم أجبروا على ذلك، كما أفتى أيضا بجواز إنكار الرسول محمد عليه الصلاة والسلام."[3]، من أجل ذلك تمنى، في غمرة حماسته للتحرر من كل القيود الدينية، الإسلامية منها خاصة، أن تكتب على زجاجات الخمر وقناني البيرة مقطوعات شعرية لكبار الشعراء العالميين، ولو تم ذلك " لتمكنا من دفن النزاعات المحتدمة بين الديانات حول ملكية الله والتنافس غير الشريف على حجز أفضل الأماكن في الجنة."[4].

في هذا الجو المفعم بالنشوة المتمردة على سياقها، حيث تتحقق النزعة (الإيكونوكلاسمية) في أسمى معانيها، سواء بالاستهزاء الضمني من القيود الدينية والأخلاقية، أو التعريض بالرسالات السماوية و رموزها المقدسة كـ(البراق) بشأن النبي محمد (ص)، أو استهجان العاطفة الدينية التي تدفع المؤمنين إلى التزام التقوى والتبتل طمعا في ما وعدت به الديانة من جنان الآخرة، لم تتردد البطلة في التصريح بأن " كلام السكارى شبيه بكلام الأنبياء، وأكثر حكمة من كلام فقهاء وأئمة هذا الزمن الأعوج."[5].

---

[1]. الرواية، الصفحة نفسها.

[2]. الرواية، ص:١٩/٢٠.

[3]. الرواية، ص:١٥.

[4]. الرواية، ص:١٨/١٩

[5]. الرواية، ص:١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما الفصل الذي يعقده تحت عتبة (والليل إذا عسعس) المتناصة حرفيا مع الآية الكريمة الواردة بنفس الصيغة في سورة التكوير[1]، فينصرف فيه للتنويع على الحضور اليهودي في المدينة في مختلف الأشكال الاجتماعية والفنية والثقافية، و يسلم خيط السرد للبطلة التي تتولى الحكي بضمير المتكلم، فتصف علاقتها المرتبكة بالمخنث (مومو)، والغيرة التي جعلته يتصرف بغرابة حيال الرجل الكهل الذي يشبه والدها عندما بدأت تقع في غرامه بشهوة شبقية غريبة جعلتها تصرح بالقول:" أحب ممارسة الجنس على طريقة الحيوانات: لا أجمل من قضيب حمار مغروس في فرج أتان أو فرس وهي تلوك لسانها ومن فمها يسيل لعاب الشهوة المبدعة."[2]، كأنها تؤسس بهذا البيان الشهواني لمنظومة معقدة من الرغبات والشهوات الخارجة عن المتعارف والمألوف والطبيعي إلى حيز (الشاذ) و(الشائه) والمنحرف(Le Pervers).

وفي عتبة (والنهار إذا جلاها)[3] المتناصة هي الأخرى مع الآية الثالثة من سورة الشمس حرفيا، يمعن الناص في انتهاك قدسية النص القرآني بلا مبرر فني أو موضوعي، فما يرد تحت العتبة من مضامين لا يحيل بأي نحو من الأنحاء على المعنى الذي تحيل عليه الآية الكريمة، باستثناء الرغبة المكبوتة في مناوشة المقدس وابتذاله وإحلاله محل الكلام المبذول القابل للمعالجة البشرية على النحو الذي يرغب فيه المتكلم دون توقف أو حذر، بالإضافة إلى ذلك يبدو الناص طوال السيرورة السردية حريصا على إلحاق كافة صفات القبح والنقص بما يتصل بالدين الإسلامي و المسلمين عامة، سواء في سلوكياتهم أو ملابسهم أو نواياهم، دون أن تلزمه الحاجة الفنية أو التخييلية لذلك، ودون أن يراد بذلك معنى مضمر أو بعيد او ضمني إلا التصريح الحاف بالرغبة في التشويه المقصود، أو التعبير عن مكنون الفؤاد تجاه الممارسة الدينية المتعلقة بالدين الإسلامي بالتحديد، ومن ثم جاءت الرغبة في (ابتذال) الآيات القرآنية بإدراج المضامين الشائهة تحت عتباته منسجما مع الروح الشامل الساري في ثنايا النص.

فتحت عتبة الآية الكريمة تعرفنا البطلة على طفولتها المبكرة، وعشقها المبكر لصوت المؤذن وقت الفجر، عشقا لا صلة له بما تثيره أصوات المؤذنين في ساعات الفجر اللطيفة في نفوس الناس الأسوياء عادة، من تخشع وسمو روحيورغبة في التطهر والتسامي ومعانقة المعاني الروحية السامية، بل على خلاف ذلك يثير فيها " البكاء والخوف والمتعة التي تنتهي برغبة في التبول ورعشة في الجسد بمجرد الانتهاء من رفع الآذان."[4]، حيث إن رعشة الجسد والرغبة في التبول لا تعتريها إلا في اللحظات الشبقية التي تبلغ فيها الإثارة الجنسية منتهاها، كما عبرت البطلة في سياقات متعددة في النص بهذه المتلازمة الجسدية عن الرغبة الجنسية التي تعتريها. من أجل ذلك راحت تنتابها تلك النوبة الشبقية كلما سمعت صديقها المخنث (مومو) يرسل صوته الرقيق الأنثوي بالآذان من أعلى منارة المسجد غير البعيد عن مطعم (آرثير رامبو) الذي تشتغل فيه.

وفي السياق نفسه، تحت عتبة الآية الكريمة، تسرد علينا البطلة وقائع عشق أمها لمؤذن المسجد الملاصق لبيتهم العائلي في أقصى الغرب الجزائري، حيث كانت تتستر تحت جنح ظلام الفجر لتلاقيه، قبل أن يتفطن والدها لتلك العلاقة فيدبر المكائد للمؤذن ويتمكن من طرده من المسجد، وينصب بدله خالتها يامنة لتقوم بمهمة الآذان ، فتسحر الناس بصوتها الشجي فيزداد

---

[1] . سورة التكوير، الآية:١٧.

[2] . الرواية، ص:٢٥.

[3] . سورة الشمس، الآية ٠٣.

[4] . الرواية، ص:٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إقبالهم على المسجد، ومواظبتهم على الصلاة، فتتحسن أحوال القرية بشكل مذهل، تطرح البركة في الأرزاق، ويزداد الإنتاج ويفشو السلام والأمن والسعادة.

دون أن يلتفت الناص إلى الواقع السياسي والاجتماعي للمرحلة الزمنية التي تجري فيها وقائع الرواية، التفاتا ذا بال، نجده يلمح بسرعة إلى أن (مومو) قد انخرط في نوبة توبة وتخشع وتدين تحت طائلة المد الأصولي الذي تفشى في المدينة حتى أصبحت في النهاية بلدية إسلامية، بما يحيل على بداية التسعينيات وفوز حزب (جبهة الإنقاذ) بالانتخابات قبل أن تنحدر البلاد صوب العنف الدموي الذي طبع عشرية كاملة من تاريخ الجزائر الحديث، فأصبحت تعرف في أدبيات الصحافة والإعلام بالعشرية السوداء. ولم تجد البطلة التي كانت تسرد الوقائع من زاوية نظرها الخاصة أية رغبة في تفصيل القول عن هذه المرحلة الزاخرة بالوقائع والمآسي، بل التفت سريعا إلى مجريات التشوهات العميقة في تركيبة الشخصيات التي تحيط بحياتها في الحانة وفي طفولتها الأولى، واكتفت بالقول بما يشبه الاعتذار:" أنا أحب الحياةوأكره السياسة."[1].

تناول خيط السرد للمرة الأولى المؤذن المخنث (مومو) تحت عتبة (سماء المؤذن) الذي يعرفنا بسرعة على الخلفية الاجتماعية السيكولوجية العميقة التي كانت السبب الرئيس في خنوثته وتشوه شخصيته واضطرابها:" كان أخي الذي يصغرني بسنتين وثلاثة شهور يعامل معاملة الذكور أو الرجال ولم يكن يتجاوز السابعة عشر من العمر، في المقابل كنت أعامل كواحدة من أخواتي البنات."[2]، الأمر الذي سيدفعه إلى الشك في رجولته على حد قوله، و إلى ممارسة العادة السرية واستعجال ظهور علامات الفحولة عليه، قبل أن يقدم على ممارسة الجنس مع أخته الصغيرة مريم التي جد فيك لذة مضاعفة. وتستمر معاناته مع ليونته وتخنثه حتى وهو يدخل الجامعة، حيث تعامله الطالبات كواحدة منهن، يكشفن أسرارهن أمامه ولا يثير الغيرة في نفوس أصدقائهن، مما يضاعف من معاناته وألمه، حتى اسمه الذي هو (محند) المرادف الأمازيغي لمحمد لم يسلم من التشويه فأصبح (مومو)، ولم يبق له من فرصة في استعادة رجولته المضمحلة إلا بالالتجاء إلى الدين:"مرات كثيرة فكرت في الذهاب إلى الدين، أن أكون مؤذنا أو إماما، فالإمامة يمكنها أن تمنحني الرجولة المفقودة...."[3].

طبعا لا ينفك في سياقات أخرى عديدة يتولى فيها دور السارد أن يفسر جميع إخفاقاته وتشوهاته بتفضيل أبيه أخيه الأصغر ومعاملته معاملة الإناث، كما يعرفنا على محاولات الاعتداء الجنسي التي تعرض لها من قبل أستاذه للموسيقى عندما كان يحترف العزف في المطعم وعلى إمام المسجد الذي أصبح مؤذنا فيه، ولم يبد عليه في أثناء توبته وتدينه أي التزام ديني أو تغير روحي يبين تأصل العاطفة الدينية في أعماقه، بل لا ينفك أن ينطق بموقف الناص المبدئي من المقدس، ومن الرغبة الجامحة في تشويهه وابتذاله وإنزاله من مطلقه الخلاب إلى طين البشرية المعجون برغبات الجسد و المدنس و الحيواني الصرف، فلم يكن (مومو) يؤذن حين يؤذن ولكن " كنت أرفع صوتي، خمس مرات في اليوم، مناديا بخشوع للصلاة وأنا أفكر في صوت فاطي وفي ذلك الرجل الأنيق الذي جعلني أغادر الحلبة مهزوما أجر أذيال خيبة مرة...كنت أفكر فيها أكثر من تفكيري في الله عز و جل وفي رسوله الأعظم."[4].

---

[1]. الرواية، ص:٣٤.

[2]. الرواية، ص:٥١.

[3]. الرواية، ص:٥٨.

[4]. الرواية، ص:٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وفي موضع آخر، يبدو الإلحاح على إدراج (فاطي) مغنية الحانة ضمن الله ورسوله أشد وأكثر بروزا، كأن الناص يريد أن يرتفع بها إلى مقامات الأقدس أو إنزال الأقدس إلى حضيض الشهوة والشبق " قبل أن أرفع اسم الجلالة واسم نبيه العظيم الكريم، يختفي أمامي الخلق فلا أرى إلا صورة فاطي، وأشعر وكأنني أأذن لها وحدها...وكنت على يقين أنها قادرة على قراءة رسالتي المشفرة إليها حتى بين ثنايا اسم الجلالة واسم رسوله العظيم المرفوعين بتكبير و تعظيم في آذان الفجر."[1]، ثم في لحظة صفاء مفاجئة، يعترف بأنه " لها وحدها كنت أرفع صوتي بكل هذا التبتل إلى السماء."[2]. عند التمعن في الاختيارات اللغوية الإفرادية التي عرضها السارد للتداول، وعبر بها عن تجربته الخاصة وإحساسه الذاتي العميق، تبدو اللغة غير محايدة ولا بريئة، بل مزجت بين سياقين متضادين أشد ما يكون التضاد، ومتنافرين بالطبيعة، سياق التبتل والدعوة إلى الصلاة بمسكوكة الآذان الحاملة لقدسية شهادة التوحيد الإسلامية من جهة، وسياق التصريح بتفعيل المسكوكة نفسها كرسالة حاملة لمضامين عشقية وشبقية بارزة بما جعلها تكشف " عن الرغبات المتحققة أو المكبوتة التي يمكن إدراكها من خلال المضامين المرئية في اللغة وفي التجربة المحسوسة على حد سواء."[3] على حد تعبير **بنكراد** عن المضامين القبلية في الاستعمال اللغوي.

هذه الاستعمالات الخاصة لسياقات المقدس التي أسلفنا الإشارة إليها، هي تحقق النزعة (الإيكونوكلاستية) وترشد إليها وتدل عليها، لا سيما من الإلحاح المتكرر على الاستعمال اللغوي الموحي بالرغبة الضمنية (المبيتة) في مناوشة المقدس وابتذاله، وموضعته مضمونيا في سياقات لا ينتمي إليها بالقوة إلا في تجارب فردية شاذة لا ترقى لى مستوى تجارب الحياة العميقة ذات الدلالات الإنسانية الثرية، فقوة " المضامين لا تأتي من الكم المعرفي الذي تحمله الكلمات، بل مصدرها نمط الصياغة والعرض والتوزيع وتنوع السياقات."[4]، من ذلك مثلا هذا الملفوظ الذي تورده (فاطي) تحت عتبة (صورة النساء) في سياق الحديث عن اشتياقها لـ(مومو):" تمنيت أن أغادر المكان على الفور لأجلس في الزقاق الضيق قرب مسجد السيدة عائشة لأسمع آذان الفجر وأرى في اسم الجلالة واسم نبيه الكريم المرفوعين بجلال صورة مومو."[5]. وبذلك يصبح التصريح بالرغبة في رؤية صورة العشيق في اسم الجلالة واسم النبي (ص)، الذي جاء في سياقات متعددة ومتنوعة ومتباعدة في السيرورة السردية لا يحيل على معنى إضافي في بناء النص بقدر ما يشي بالمعنى الأصلي للنص ولا شعوره العميق، حيث تتكاتف الدلالات والمضامين والسياقات لتؤكد معنى واحد ووحيد هو تدنيس المقدس وانتهاكه وابتذاله، فالمعنى " ليس هبة من المؤلف، إنه سيرورة تتشكل وتنموا وتنتشر في الحدث ومن خلاله استنادا إلى عين ترى وتسمع وتلتقط الضمني والمألوف والخارق، وفق ما يشتهي ذلك الوعي المركزي الذي تصدر عنه الرواية."[6].

لم يتول الوعي المركزي في هذا النص، بما هو مواز للكاتب الحقيقي، مهمة التسريد والإحاطة الشمولية بعوالمه إحاطة الراوي العليم في الروايات الكلاسيكية، بل اختفى منذ عتبة الخطاب المقدماتي التي أشار (وعد) فيها القارئ بالبوح و قول الحقيقة مهما كان ثمنها، واكتفى بتحميل الشخوص المعدودة مهمة الرواية وسرد الوقائع والأحداث التي جاءت قليلة بالقياس

---

[1]. الرواية، ص:٧٧.

[2]. الرواية، ص:٧٨.

[3]. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ص:١٩٩/٢٠٠.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]. الرواية، ص:١٥٥.

[6]. المرجع السابق، ص: ١٨٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إلى الشخصيات نفسها التي راحت تعوض الفراغ الذي سببه قلة الأحداث باستدعاء الاستيهامات الطفولية البعيدة التي لم تخرج في مجملها من الرغبات الصبيانية في كسر الطابو وانتهاك المقدس على النحو الذي أبنا عن بعض تمظهراته في ملفوظات سابقة.

بالإضافة إلى الشخصية المحورية (فاطي) التي عشقت أباها في صغرها و (مومو) الذي مارس الجنس مع أخته بحثا عن رجولته المسحوقة بجبروت والده، تستحضر الساردة (فاطي) عشيقها الجديد الذي يشبه والدها وأطلقت عليه اسمه، فلا يختلف عن الصورة النمطية الشائعة لمختلف الشخصيات المتحركة في فضاء الرواية، ففي لحظة حميمة معها يكشف لها عن مأساة طفولته الأولى ممثلة في عجزهعن الزواج من أخته التوأم التي عشقها عشقا جنونيا وعاشرها معاشرة الأزواج حتى زوجها والده مكرهة، فتساءل حائرا:" لماذا لا نتزوج أخواتنا. هن أقرب إلى قلوبنا وإلى فهومنا.؟"[1].

أما البطلة التي حملها تمنع والدها الذي عشقته في طفولتها الأولى، وهروب (مومو) إلى الدين والآذان، فقد استسلمت للرجل وهي تستحضر صورة والدها وتسمع آذان الفجر متناغما مع بلوغها قمة المتعة الجنسية:"استسلمت له بمتعة وسمعت لحظة الشبق ما يشبه آذان الفجر وتذكرت والدي الذي كان لا يتركني أقبله على فمه ولا يسمح لي بالجلوس في حجره. في أنفاس الرجل لثت أبحث عن والدي الذي كان جبانا لم يتجرأ يوما على تقبيلي وأنا ابنته التي تحبه كثيرا كثيرا."[2]. وهنا يبدو الكاتب (مقتنعا) بالعقدة الأوديبية التي بلورها سيجموند **فرويد** وقرأ على ضوئها كثيرا من كلاسيكيات الأدب العالمي الخالدة، كما فسر بها بعض السلوكيات الإنسانية المطردة في حيوات المراهقين خصوصا، وقد ظلت هذه (النظرية) محل اهتمام استثنائي من علماء النفس والنقاد على مر الزمان على الرغم من الاعتراض الذي واجهته سواء في حينها أو في الوقت الحاضر لا سيما على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر ميشيل **أونفراي** الذي فند أطروحاته النفسية ببحث ضخم أثار ضجة كبيرة في فرنسا.[3].

بيد أن ذلك لا يبدو أنه دفع بأصحاب الاعتقاد الراسخ في النظريات الجنسية الشائعة لفرويد إلى إعادة التفكير على نحو ما فعل ميشيل **أونفراي**، نظرا للجاذبية المؤكدة التي تمارسها تلك النظريات في تأكيد النزوع الانحرافي والسلوك الشاذ المرفوض في أغلب الثقافات الإنسانية، كتعلق الفتاة بوالدها وعشق الفتى لأمه وحسده لوالده، دون الإشارة إلى تعلق الأوديبية بالسلطة ورمزها والإحساس الحاد بالرغبة في التحرر التي تعتري الفتيان في مستهل مرحلة الشباب، سواء من ربقة التقاليد أو سطوة الأب أو القوانين في مختلف تمظهراتها الاجتماعية، والتي تدفع بهم إلى تجاوز المستقر نحو الإبداع وتحقيق الذات مهما بدا ذلك السلوك في أغلب الأحيان محققا لمفهوم صراع الأجيال الواسع الفضفاض، دون أن تنحدر بالقوة صوب كسر الأعراف والتقاليد وانتهاك المواضعات، على نحو ما سعى الكاتب إلى تحقيقة التخييلي في ممارسة (فاطي) للجنس مع شبيه والدها انتقاما من والدها الذي لم (يستجيب) لحبها الطفولي الأول، ولا زنى المحارم الذي واقعه الشبيه بالوالد و(مومو) وسواهما كثير في النص.

الواقع إن بحثنا في مضمرات النص يتماشى مع القراءة التي ترغب في كشف الدلالة البعيدة والمعنى الثقافي المستتر لتصرفات الفواعل وملفوظاتهم في النص، فذلك وحده ما يجلي عن موقع النص في الخريطة الثقافية العامة من خلال إسهامها في تغذية المشهد الثقافي بالمعنى الطازج والدلالة البكر، وإلا أصبحت محض ممارسة لغوية لا ترقى إلى الرسوخ في الفكر والوجدان القوميين معا، لأن الكم الدلالي " المرئي من خلال الأحكام السياسية والحضارية والإشارت التاريخية الصادرة بشكل

---

[1]. الرواية، ص:١١٥.

[2]. الرواية، ص:١١٨.

[3]. انظر كتابة Le Crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne, édition Grasset, Paris, 2010.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مباشر عن الشخصيات أو المدركة من خلال سلوكاتهم، ليست هذه ما يشكل موضوع التحليل في تصورنا، فهي مرئية من خلال الطبقات النصية المباشرة، والحال أن المرئي في كل شيء ليس سوى الشكل الرمزي لمضامين مستترة هي ما يجب على التحليل الكشف عنه."[1].

ذلك بالتحديد هو ما دفعنا إلى قراءة هذا النص من الناحية (الإيكونوكلاسية) دون سواها، بالنظر إلى اطراد الوضعيات الشاذة التي لا تضيف، من الناحية الظاهرية، أي جديد إلى مضمون التخييل العام المشتغل على الظواهر الاجتماعية والإنسانية في زمكان معطى ومحدد، فما هو أساسي كما يؤكد بنكراد، ليس " القيمة كما تبدو من خلال وجودها، بل طريقة حضورها في الحالات المخصوصة، فهذا الحضور هو الذي يحدد الإضافات الجديدة التي يأتي بها التحقق."[2]. وعلى هذا الأساس يصبح الربط الذي أنجزه الناص في مواضع شتى من السرد بين الآذان والرغبة الجنسية، وبينه وبين الشهادتين الإسلاميتين المقدستين وبلوغ ذروة الرعشة الجنسية، هي الإضافة الوحيدة التي تحسب له إلى حد الآن، بالإضافة إلى تأثيث الفضاء الروائي كله بشخصيات منحرفة وشاذة، تمارس زنى المحارم وتنادي به وتحث عليه، وتحشد الذرائع المتهافتة لتبريره، ولا تتردد في الربط بين ممارساتها تلك والنص القرآني المقدس، والمسجد، والرسول صلى الله عليه وسلم، وكثير من الرموز المنتمية إلى الحقل الإسلامي دون سواه من الديانات السماوية أو الأرضية أو الوثنية.

أما الفصل الذي عقده تحت عتبة (حج الخيانة) فقد كرسه للنيل المباشر من شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، دون رمزية أو تضليل مجازي أو سياقي، ودون حاجة نصية أو سردية أو خطابية ملحة، باستثناء الرغبة الضمنية السارية في كل تفاصيل النص في مناوشة المقدس و (تسفيهه) وابتذاله، فالحج كما يعرفه الناس شعيرة إسلامية وركن من أركان الإسلام، لا تتصل به الخيانة ولا يتصل بها من أي وجه، إلا الوجه الذي أراده الناص بقلب العتبة لتصبح (خيانة الحج). ولم تكن الخيانة إلا مع الرسول (ص) نفسه، حيث وقف على الرجل، شبيه والدة (فاطي) في المنام، بعد ليلة جنس شبقية عارمة، وقف الرسول (ص) (يتأمل) باشتهاء جسدها العاري الباذخ في عريه وبياضه:" كذا في الحلم، كان ينظر إليك وأنت في نومك ممدة شبه عارية، بل عارية تماما، لم تسقط عينه علي، كنت في هذا الوجود غير موجود، وشعرت به كأنما **نفسه النبوية تشتهيك**، كأنما **نفسه النبوية ترغب فيك**."[3]. ولأنه أحس بالامتنان العميق لهذه الزيارة التي اختصه الرسول (ص) بها، فقد قرر أن يرد له التحية: " اختارنا الرسول لكي يقف علينا في المنام بنوره الشعشعاني، وتلك علامة الصفوة، فكان علي أن أقف عليه في قبره الكريم، أن أرد له الزيارة وأكرمه بما رأت نفسي أنه اشتهاه. كان علي أن أجيء بك إلى مقامه المشرف، كما إبراهيم جاء بابنه إسماعيل أو إسحاق..مثل إسماعيل كان علي أن أقدمك على نصب الفداء."[4].

وقد سمعته يقول، في الحلم دائما، عند قبر الرسول (ص):" هاهي لك يا رسول الله، قد جئتك بها من بلاد حيث تغرب الشمس...إذا كانت لك فيها رغبة فهي لك يا حبيب الله، أنت أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطيئة."[5]، حيث تقرر أن

---

[1]. سعيد بن كراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، مرجع سابق، ٢٠٢.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. التشخين من عندي، الرواية، ص:١٤٤.

[4]. الرواية، ص:١٤٦.

[5]. الرواية، ص:١٥٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تتركه لأنه (خانها) في المنام مع الرسول (ص):" ما كنت أظن أنك ستصحبني يوما لتهدني لرجل غريب حتى ولو كان رسول الله، هذه خيانة حتى ولو كانت في المنام."[1].

وبهذا تكتمل أركان الانتهاك كاملة في حق الرسول الأكرم، بعد الانتهاك الذي تعلقت به رموز نبوته ورسالته التي أشرنا إليها في سياق هذا التحليل، وبعد ابتذال الآذان والشهادتين وتوصيف المصلين بالقذارة والإمام بالشذوذ، وكل ملامح الثقافة الإسلامية بالتشوه، والابتذال والقذارة والتنفير، لم يبق إلا شخص الرسول الثابت في عمق المتخيل الإسلامي رمزا للطهارة والسمو والقدسية، معتاصا على النقد والانتهاك، لكنه عرضة للتجريح (الرخيص) غير المؤسس الذي ما انفكت تقوم به أقلام المستشرقين قديما وحديثا، وصحافة الغرب وأدواتها الإعلامية الجبارة، ليس آخرها رسومات (شارلي أيبدو) الفرنسية.

بيد أن المثير للانتباه حقا هو ولوج الناص إلى حيز (التجريح) في شخص النبي من حيث ولجت الأقلام قديما، ومن حيث ما انفكت ألسنة الهتان تحاول أن تصيب من عصمة النبي وقدسية أفعاله وتنزهه عن أوحال الطين والشهوات المريضة، و من حيث ما فتئت تدرج بخبث شبهاتها حول زواجه من عائشة في سنها المبكر ذلك، جاعلة منه دليلا على نزوعاته الجنسية (البيدوفيلية) Pédophilie المشتهية للصبيان، ومن زواجه من نساء كثيرات عنوانا على (شبقيته) وشهوته العارمة للنساء، الأمر الذي دفع الكاتب إلى التناص الرمزي مع تلك الشبهات بجعله يشتهي جسد (فاطي) العاري، وقيام الرجل شبيه الوالد برحلة أكثر رمزية نحو قبر النبي ليقوم بفداء شبيه بفداء إبراهيم ولده إسماعيل، هو إهداؤه عشيقته المشتهاة إلى النبي، لأنه(أولى بالنساء الجميلات منا نحن أبناء الخطئية) كما تقرر عبارة الناص المفعمة بالتهكم.

المثير للانتباه في جميع السياقات (الإيكونوكلاستية) التي أوردناها إلى حد الآن، هو عجزها التام عن الانبناء تشخيصيا للاستقرار النهائي في خضم التخييل الروائي المبرر فنيا، على نحو ما طالعتنا نصوص روائية عربية شهيرة شغلت هذه الثيمات واشتغلت عليها فنيا فخلصتها من الفجاجة والركاكة و(العري) اللغوي الصادم بمباشرته وصراحته التقريرية، حتى كشفت عن (نيتها) المستترة و غرضها المغيب عن القصد المباشر المؤكد لإحداث الصدمة و (لفت) الانتباه،على خلاف رواية (أولاد حارتنا) لنجيب **محفوظ** التي أثارت لغطا شديدا وسط الأوساط الإسلامية والمحافظة في مصر وفي العالم العربي، فإننا نجدها تستدعي حادثة زواج الرسول (ص) من عائشة من كتب السيرة وتوظفها توظيفا فنيا راقيا لم ينزل إلى مستوى الإسفاف والتجريح في أي موقع من مواقع الرؤية إلى الحادثة، واكتفى بتوظيفها مستندة إلى مقومات موضوعية، اجتماعية و استراتيجية في سياق سيرورة الدعوة المحمدية، دون تحميلها أي معنى جنسي استثنائي، أو غريزي أو انحرافي في تركيبة الشخصية المحمدية. الأمر الذي يجعلنا نفسر هذا النزوع (الانتهاكي) و الصدامي الباحث عن الإثارة بالفقر الفني العاجز عن الارتقاء بالأداء التخييلي إلى مستوى الإمتاع والإدهاش بالوسائط الرواية الخاصة، دون الحاجة إلى استعارة أساليب الرواية الإيروسية Le Roman Erotique الصادمة بالفضائحية والانتهاك.

في الفصلين الأخيرين من الرواية، وبعد الانتهاء من مناوشة الرموز الإسلامية وشخصية النبي (ص)، وشخصية الجليل ابن **سيرين** الذي لن يتورع في وصفه بأنه كاتب ضائع ما بين الفقه والسحر والشعر والكذب على النساء المغفلات، يعقد أحدهما تحت عتبة (باب انتظار الساعة)، حيث يزج بشخصية الشيخة (يامنة)، عانس في الأربعين، و خالة البطلة (فاطي)، يدفعها عدم إقبال الرجال على طلب يدها وخوفهم منها بسبب مستواها العلمي الرفيع، على الكفر بكل شيء، بالقرآن الذي كانت تحفظه

---

[1]. الرواية، ص:١٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتباري فيه الشيوخ، وبصحيح البخاري الذي كانت تنسخه بخط يدها وتحفظه كما تحفظ القرآن، وحتى باللغة العربية التي اعترتها قداسة القرآن فلم تعد تقدر تتوثب مع شهوتها العارمة للجنس والرجال، و لم " تعرف من الرجال سوى هذا البخاري صاحب ((الصحيح)) والذي لم يستطع أن يوصلها إلى الطريق الصحيح، طريق يؤدي إلى أحضان ذكر صالح...بل على العكس من ذلك، فكلما حفظت وتبحرت في كتاب صحيح البخاري خشيها الرجال أكثر وتجنبوها وذهب بها ((الصحيح)) نحو الأعوج."[1].

بما أن صحيح البخاري لم يؤد بها إلى الصحيح من الحياة، ولم يبلغها مطلبها من حضن الرجل، ولم يزد هؤلاء إلا نفورا، ورغبتها إلا تأججا، فقد أصبحت مبررات الكفر والهتان والثورة والتمرد على صحيح البخاري وما جرى مجراه من المعارف الإسلامية خاصة، قوية وظاهرة ومؤسسة في نظرها، فصرحت دون تردد:" أنا مستعدة أن أنسى هذا القرآن على آخره، سورة سورة وآية آية وكلمة كلمة، وأمحو من مخي كلما حفظته من ((صحيح)) البخاري، مستعدة أن أحول كلامه إلى بخار أو ضباب، وأحرق جميع النسخ التي نسختها منه وصرفت فيها سنوات من عمري مقابل أن أعثر على رجل يشبعني جنسا ويشعرني بأنوثتي ويمنح هذا الجسد حقه من الدنيا."[2].

وبما أن هذا التراث الإسلامي المهم مكتوب باللغة العربية، فإن هذه الأخيرة أصبحت بدورها موئلا لجعصور الهح غضبها وثورتها التي أملاها الحرمان من مباهج الجنس وأشواق الجسد، وكفت اللغة أن تكون في هذا السياق مجرد حامل للمضمون وقناة تواصل، بل تجسدت لحمة تضم في تفاصيلها وتاريخها أصل الخطيئة الأولى، ففيها وبها نتعرف على الوحي والقرآن والسنة والسيرة وكافة المضامين الحاملة لإيديولوجيا الرسالة الإسلامية و شرائعها ومعتقداتها وفكرها وثقافتها وحضارتها الضخمة. وعلى هذا الأساس لم تبد ثورتها على صحيح البخاري وآيات القرآن كفاية دون التمرد على اللغة العربية نفسها:"كنت أشعر وكأن اللغة العربية هي التي قادتني إلى الغروب، إذ من خلال جاذبيتها الأخاذة النائمة في فتنة المعلقات وسور القرآن الكريم وتناغم سيرة صحيح البخاري...هذه اللغة التي أوصلتني إلى اليأس المفتوح الذي أنساني عضوي الجنسي المقفل على عذرية كاذبة ومخترقة رغم انسدادها."[3]. هنا استحالت اللغة العربية إلى مواز مضموني للثقافة العربية، وللتاريخ العربي، ولجانب مهم من الحضارة الإسلامية التي تحمل قسرا بمضامين التطهر والتسامي والروحانية الراقية والعذرية في مختلف تمظهراتها، كأن العصور الإسلامية الأولى لم تعرف مظاهر التحرر الجنسي التي حفظتها ذاكرة الأدب في الغلمانيات و الجواري والكتب الإيروسية[4] التي سبقت بها الحضارة الإسلامية غيرها من الحضارات، حتى إن تلك الكتب ما تزال رائدة في بابها، مدهشة بتحررها وجرأتها ورياديتها.

---

[1]. الرواية، ص: ١٥٩.

[2]. الرواية، الصفحة نفسها.

[3]. الرواية، ص:١٦٨.

[4] . نشير هنا إلى الكتب المعروفة في هذا الباب، والتي ألفها علماء معروفون، **كالسيوطي** وداوود **الأنطاكي** و**التفتزاني** وابن **حزم** الأندلسي، وسواهم مما لا نريد ذكر عناوينه في هذا السياق، إذ يكتشف المطالع لها باندهاش هامش الحرية التي كان يتحرك فيها هؤلاء العلماء في تناولهم لأدق المسائل الجنسية، عذرهم في كل ذلك أنهم لا غرض لهم خارج التعريف بهذا الممارسات التي تق ع في صلب الحياة الإنسانية واستمراريتها، دون رغبة في التجريح أو الإفساد الأخلاقي أو الانتقاد لمقومات الحضارة الإسلامية التي يمثل الدين محورها الأساس، بل تناولوها من داخل منظومة القيم الإسلامية، فجاءت على خلاف التمظهرات الجنسية في الأدب الحديث، محتفظة، رغم جرأتها، بنصيب وافر من الوقار العلمي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مهما يكن، فإن النسق الثقافي يسعى النص إلى اختلاقه، يهدف بالدرجة الأولى إلى اصطناع أوضاع تخييلية تبرر التحرر الكلي من المسبقات القيمية والأخلاقية والدينية الإسلامية على وجه التحديد، فقد صرحت الراوية لسيرة التحرر من القرآن والبخاري والثقافة الإسلامية في لحظة صدق عابرة عن المقصد العميق الذي ينتظم النص كله:" يا ابنة أختي، الحياة أهم من الدين وأعظم منه."[1]، وخارج هذا المقصد الذي أوجزت العبارة مضمونه، لا يمدنا النص بأي تحليل استثنائي للواقع السوسيوثقافي أو السياسي الذي عاشته الجزائر في العشرية السوداء التي كيفت الحياة والمصائر وأصبحت هاجسا مستقرا في قلب معظم الأعمال الأدبية الجزائرية التي اشتغلت على هذه الفترة، وحتى على الفترات اللاحقة عليها، لأنها كانت بمثابة المنعرج الحاد الذي غير السيرورة الوطنية برمتها، تغييرا جذريا، أفقيا وعموديا، ما زال لم يكشف بعد عن زخمه الثقافي والإنساني والحضاري.

بالإضافة إلى ذلك، لم يتطلع النص إلى زيادة وعينا بالفضاء الزماني والمكاني الذي تناوله، من خلال تفعيل التبئير وإثراء وجهات النظر التي جاءت ضيقة وساذجة نهضت بها شخصيات قليلة منهكة ومتهالكة وشائهة لم تحدث الإقناع اللازم حتى بوجهات نظرها الشاذة حول قضايا الدين والجنس، ماذا أضافت العالمة (يامنة) بتوصيفها للحظات شبقها العليا التي دفعتها إلى الكفر بالبخاري والقرآن واللغة العربية واستقبالها لذكر سي محمد او منحند بأنشودة طلع البدر علينا سوى الدهشة من الإسفاف والابتذال و(الشك) في (النوايا) التي عجزت عن تحميل الممكنات التخييلية الهائلة التي توفرها الرواية لقول هذا المعنى بأساليب أكثر (فنية) و(حرفية)؟:" كان عضوه الخشن منتصب بين فخذي، على استعداد للهجوم في أي لحظة، وكنت على نار، مستعدة، ككل ليلة، لفتح أبواب المدينة دون مقاومة تذكر، بل بزغاريد تشبه ((نشيد طلع البدر علينا))."[2].

التناص الحرفي بين (مدينة) فخذيها ومدينة الرسول (ص) المنورة، وبين النشيد الإسلامي المعروف الذي أنشدته نساء المدينة وأطفالها في استقبال الرسول (ص) الذي دخل المدينة مهاجرا ومقيما لا تخطئها العين القارئة المحايدة، ولا تخطئ الرغبة الأصلية الإيكونوكلاستية للرواية التي أبنا عنها في كثير من المواضع، فالحرص على الربط الآلي بين الرموز الإسلامية المقدسة وأكثر الأوضاع الإنسانية حميمية لا يستدعي آليات تأويلية خارقة لإدراك الرغبة المؤكدة في انتهاك وابتذال أشد المعاني قدسية في المنظومة الأخلاقية والدينية الإسلامية. من ذلك هذا المقبوس:" أشعرتني وزوجي يقذف بسائله المنوي في فمي وكأنني أشرب ماء زمزم الذي لم أذقه في حياتي."[3] الذي ربط فيه بصورة عارية بين المني و ماء زمزم، وبين المقبوس التالي الذي أسس فيه لعبادة جديدة هي عبادة القضيب:"عبادة أطلقت عليها اسم ((عبادة القضيب))، وأصبحت من جراء ذلك تهذي الليل كما النهار بصلوات تسبح فيه لسمو القضيب."[4]، الذي لم ترح تعبده وتدعو لعبادته فحسب، ولكنها راحت تسبح بسموه وتعاليه وعظمته.

وينتهي النص بهذه المعاني التي يعرفنا فيها في الختام بأن المؤذن (مومو) قد أصبح سكيرا يتطوح منشدا على عوده آهات العشاق وآلامه، وأن (فاطي) قد هجرت عشيقها شبيه والدها لأنه خانها في المنام خيانة لا تغتفر عندما قدمها هدية للرسول (ص) الذي بدا له مشتهيا وعاشقا لها.

---

[1]. الرواية، ص:١٧١.

[2]. الرواية، ١٧٥.

[3]. الصفحة نفسها.

[4]. الرواية، ص:١٧٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

خارج هذه المعاني الإيكونوكلاسية الانتهاكية لا يقدم النص أية إضافة تخييلية تساعد المتلقي على فهم الفضاء الذي تحركت فيه شخوص النص وتوالت أحداثه، وحتى العتبات نفسها التي فصلنا مضامينها لم تلتزم عقدها القرائي وميثاقها التخييلي منذ عتبة العنوان التي بشرت بالنحلة وسرها وموازيها الإنساني، لم نعثر على أثر لها في سياق النص وأنماط الشخصيات التي تولت بنفسها رواية الوقائع من وجهة نظرها الذاتية، (فاطي) أو العالمة (يامنة) أو اليهودية صاحبة المطعم. لم تبد إحداهن تتوفر على خصيصة استثنائية ماعدا التنويه بالممارسة الجنسية ووضعها في سياقات انتهاكية للمنظومة الثقافية الإسلامية ومقدساتها،وعلى هذا الأساس يخفق النص، منذ عتبة العنوان، في مد جسور التواصل الفعال بين النص والمتلقي.

يؤكد فانسون **جوف** أن لـ"(عقد القراءة) مفهوما معادلا هو (أفق الانتظار)، ذلك أن كل المؤشرات التي يقدمها النص قبل الشروع في القراءة ترسم حقلا من الإمكانات التي يدمجها القارئ بوعي منه إلى حد ما. إذا خيب النص أفق الانتظار، فثمة خرق لعقد القراءة، ولن يحدث التواصل بالكل."[1]، أما شارل **كريفل** فيؤكد بدوره على أنه " إذا كانت قراءة الرواية هي فك سر تخييلي مشيد يمتصه المحكي نفسه، فإن العنوان، بوصفه ملتبسا، هو تلك العلامة التي يفتتح بها الكتاب: من هنا يجد السؤال الروائي نفسه مطروحا، وأفق القراءة معينا، والجواب مأمولا."[2]. بيد أن النص بانتهائه المفلجئ، المبتسر، يخيب أمل التلقي ويزيد من التباسية العنوان، بل يتركه معلقا زائدا لم يؤد الوظيفة المنوطة به في شعرية الرواية، على النحو نفسه الذي ورد به النص الموازي في الخطاب المقدماتي الذي التبس بالتخييل الذاتي واستعار أدواته الإيهامية دون أن يكونه في الواقع، ووردت به الفصول بعتباتها المتناصة حرفيا مع آيات قرآنية عديدة دون أن تحيل على مضمون روائي ملائم لمعانيها باستثناء المضامين الانتهاكية لسياق الآيات الظاهر دون أي مبتغى فني أو إشاري أو استعاري وراءها.

٢. الغمز الأثيم.

حضور العنصر اليهودي في الرواية المعاصرة التي راحت تنجزها أسماء مهمة في المتن الروائي العربي عموما أصبحت تشكل ظاهرة لافتة للانتباه وللتساؤل معا، لأنه حضور وبالأحرى استحضار غير بريء بالمرة، لأن القارئ اليقظ لا تفوته الصبغة الإقحامية المفتعلة بقوة الهيمنة على الصوت الروائي وليس بقوة الحضور الاجتماعي في المرجعية الواقعية، الأمر الذي جعلها تشبه الغمز غير البريء لأجهزة ثقافية واقعة خارج منظومة النص التخييلية، لأن سيطرة اللوبيات الصهيونية على إدارة الجوائز الأدبية العالمية تجعل الطامحين إلى التكريس العالمي، والناهدين إلى الظفر بالمال والشهرة والانتشار، شبه مجبرين على ترويج الدعاية الصهيونية للحضور المكثف للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الإسلامي وثقافته وحضارتها معا، تكريسا للنخبوية اليهودية المهيمنة عالميا، والمتصادية مع أساطير المحرقة النازية المستدرة للعطف العالمي الميسر لسطوة اليهود ونفوذهم في مراكز القرار العالمي بما فيه الجوائز الأدبية التي تمارس ما يشبه الرقابة على الضمير الأدبي والإنساني العالمي.

وعلى هذا الأساس لا يصعب العثور على مميزات فارقة في تناول الرواية العربية المكتوبة منذ البدايات حتى نهاية القرن العشرين على يدي كتاب العربية الوطنيين الكبار، الذين واكبت كتاباتهم موجات التحرر العربي وثوراته الاقتصادية والاجتماعية و الخيارات الإيديولوجية ونكسة٦٧ وما تلاها من صراع مع الكيان الإسرائيلي والامبريالية وسواها من الصراعات الإيديولوجية، وبين الكتاب المعاصرين المجايلين للعولمة ورهاناتها الكونية الملغية للحدود القطرية والثقافة القومية، المبشرة

---

[1] . فانسون جوف، شعرية الرواية، ترجمة:لحسن احمامة، دار التكوين، ط/١، سنة/٢٠١٢، دمشق، ص:٢٢.

[2] .Charles grivel , Production de l’interet romanesque, Paris-Lahey, Mouton , 1973, p ;173

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالقرية الكونية وانهيار الحدود وأحادية القطبية وهيمنة النموذج الغربي المابعد حداثي على تفاصيل الثقافة العالمية بما فيها الأدب نفسه.

ففي الوقت الذي كان فيه أولئك الكتاب (يخوضون) جماليا (نضالهم) الأدبي ضد الفقر والتخلف والاستبداد والهزائم المتتالية ويوقظون الضمائر الغافية عن مأساة فلسطين، نجد الكتاب المعاصرين يتبنون الطرح الصهيوني للصراع العربي الإسرائيلي ويختلقون حضورا مزعوما لليهود في النسيج الاجتماعي الإسلامي، ابتذالا لعواطف النبذ المستقرة في الوجدان تجاه اليهود، واختلاقا لصلات موهومة لا سند لها سوى الدعاية المسنودة بالمال والإعلام الغربيين الذين علت أصواتهما فوق أصوات القيم والتاريخ والجغرافيا معا.

وإذا كان يصعب العثور على حضور ما لليهود في النصوص التي كتبها نجيب **محفوظ** وتوفيق **الحكيم** و**السباعي** ونبيل **سليمان** ومحمود **المسعدي** وجمال **الغيطاني** و الطاهر **وطار** وغيرهم كثير، فإن القارئ سيدهش للهامش الذي يتيحه كتاب أمثال واسيني **الأعرج** وأمين **الزاوي** و ياسمينة **خضرا** وبوعلام **صنصال**، في الجزائر على الأقل، لهذا العنصر، وإذا كان **خضرا** و**صنصال** كاتبين فرنكوفونيين يكتبان لقارئ غربي أساسا، فإن **الأعرج** و **الزاوي** نفسيهما لم يترددا في كتابة بعض النصوص باللغة الفرنسية، خلافا لمنجزهما الروائي المكتوب كله باللغة العربية، بما يجعل من القارئ الغربي مكونا أساسيا في عملية التلقي برمتها، وهو على خلاف المتلقي العربي، له خلفياته الجمالية والإيديولوجية التي لا ترى إلى العنصر اليهودي بالحمولة النفسية الانفعالية نفسها التي يرى القارئ العربي، الأمر الذي دفع هؤلاء إلى (اختلاق) حضور يهودي وطني منسجم مع الثقافة المحلية ومكوناتها الشعبية العميقة، تحقيقا لأغراض تتعلق بالتلقي الغربي أساسا ومدا لجسور الوصل مع المنظمات الأدبية الغربية القائمة على رأس الجوائز الأدبية العريقة.

بيد أن ذلك الاختلاق وذلك الإقحام سرعان ما تبدو للعيان فجاجتهما الفنية المتنافرة مع السياق الثقافي العام المتحكم في فضاء النص وخلفياته وظلاله العميقة، فلا يكاد يخلو نص لهؤلاء من تنويع على شخصيات يهودية قليلة ذاع صيتها في العزف والغناء تحديدا، كالمغنية **رينات وطيطما** وانريكو **ماسياس** المثير للجدل، أو من اختلاق تخييلي لشخصيات تستجمع ما يعجب من الخصال الإنسانية المستوجبة للتقدير، بحثا عن تعاطف غائب، وانسجاما مع الخطاب الإعلامي والسينمائي المتسيد في الغرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد بدأ النص الذي بين أيدينا منظومته التخييلية الهادفة إلى تجميل الحضور اليهودي المصطنع بإطلاق توصيف (الحاجة) على أم خوسي، مالكة المطعم الذي تشتغل فيه (فاطي) وعشيقها (مومو):" أصعد الزقاق حافية وأفتح باب شقة أم خوسي الحاجة شهيرة الطيبة التي منحتني غرفة مجانا ومنحتني قلبها وأشعرتني بخوفها علي، خوف يشبه ما كانت أمي تبينه لي حين أتغيب أو أتأخر أو تتأخر عني عادتي الشهرية."[1]، من أجل ذلك لن تتردد في أن تقول لها:" أنت مسلمة أكثر من المسلمين والمسلمات."[2]. وهكذا يصبح التوصيف الذي يطلقه المسلمون على الحاجات حقا طبيعيا لشهيرة اليهودية التي تعاملت مع البطلة بكثير من العطف والكرم والنبل، إلى حد رفعها إلى مستوى أعلى من مستوى المسلمين والمسلمات جميعا، بما يجعلها أحق بالتوصيف، ويجعل هذا الأخير عاطلا عن ظلاله الدينية المحيلة على التقوى والخشوع والتبتل بالمفهوم الإسلامي، ويحل الديانة

---

[1]. الرواية، ص:٣٥.

[2]. الرواية، ص:٩٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

اليهودية في مرتبة موازية ومساوية بل أسمى من الإسلام نفسه الذي لم يتمكن من رفع المسلمين والمسلمات إلى المستوى الإنساني الراقي الذي كشفت عنه اليهودية (شهيرا).

وهو المستوى نفسه الذي توفر عليه جد (خوسي) اليهودي، أحد أجداد (شهيرة) اليهودية، الذي تبرع في الزمن الأول بكنيس يهودي للمسلمين الذين حولوه إلى مسجد:" قال لي خوسي وأكدت لي ذلك أمه شهيرا بأن هذا المسجد الذي يسمى اليوم باسم (السيدو عائشة) رضي الله عنها، كان في زمن ما جامعا لليهود، كنيسا لليهودالحي، ملكا لأحد أجداد خوسي، يقرئ فيه التوراة باللغة العبرية، ويرفع فيه اسم الله على دين موسى كليم الله، فتبرع به أحد ورثة المحل من اليهود، وكان شيوعيا، لرفاقه من المسلمين."[1]، وحتى جد (فاطي) البعيد نفسه استطاع الارتقاء فوق مقتضيات التعصب الديني ليبتني فوق أرضه كنيسا ومسجدا مشتركا، يتعبد فيه اليهود والمسلمون جنبا إلى جنب:" يروى أن هذا البناء كان في الأساس بيت عبادة مشترك، مسجد وكنيس يهودي، وقد بناه جدنا الأول الذي يقال أنه جاء هذه البلاد واستقر بها صحبة مجموعات من المهاجرين اليهود، قدم إليها صحبة زوجتيه، إحداهما كانت مسلمة والثانية يهودية."[2].

هنا يكاد الناص يزج بوقائعه الروائية البسيطة في عوالم الواقعية السحرية، حيث تتداخل الحدود والفواصل ويصعب التفريق بين الواقعي والخيالي، بين المرجعي والتخييلي، بين المحتمل والممكن والمفترض، وتقديم الغرض على حساب آلياته، و تبليغ الفكرة بغض النظر عن المقدمات والوسائط الفنية والجمالية، ببراغماتية عارية و غير مقنعة، فالنص أساسا، ومنذ فاتحة السرد الأولى، لم يتردد في تسريب مقولته المركزية التي لم تزدها أدوات التشخيص إلا ظهورا، والتي تم إنجازها بسرعة بملفوظات الشخصية المركزية الإيكونوكلاسية الصادمة، سواء بابتذال الرموز الإسلامية وانتهاك المقدسات والركائز العقائدية الأساس، أو بإحلال اليهودية محلا موازيا ومساويا للدين الإسلامي، سواء في الممارسة، أو القيمة التاريخية المتعلقة بكل منهما، بدعوى المساواة بين الأديان التي انتهى إليها النص فجأة لما تعلق الأمر بالديانة اليهودية، وبعدما كان قد نظر في بداية النص لضرورة التخلي عن الأديان كشرط أساس لإحلال السعادة والسلام في العالم.

وفي هذا السياق الأخير، راح الناص يؤسس لذلك الوجود الشعبي (الفانتازي) في صميم المجتمع الجزائري وثقافته وتقاليده، وفي أكثر المواطن تعلقا بالشخصية القومية وعراقتها وأصالتها:" حين كانت الحاجة شهيرا تقوم بالإشراف على مطبخ مطعمنا هذا، كان الناس يحجزون أماكنهم يومين أو ثلاثا مسبقا، بفضلها وصلت سمعة مطعمنا إلى العاصمة وقسنطينة، وكان يهود قصبتي هاتين المدينتين يغارون مما تبدعه أنامل أمي، وقد أطلق بعضهم اسم شهيرا على طبخات شعبية رائجة استوحوها من إبداعاتها."[3]، هذا ما باح به (خوسي) لـ(فاطي) مطربة المطعم، التي أخذت هي الأخرى، تروي تفاصيل غرام والدها باليهوديات:" ربما يكون خوسي هذا أخي، فقد كان والدي كثير المغامرات مع النساء وخاصة اليهوديات في مدينة وهران التي كان يجيئها ليقيم بها أياما وليالي."[4].

يرتكب الكاتب في هذه اللعبة التخييلية القائمة على ترسيخ الوجود اليهودي في المجتمع الجزائري مغالطة تاريخية ظاهرة، فالبطلة (فاطي) التي يورد الناص على لسانها الملفوظ السابق تنتمي زمنيا إلى جيل الاستقلال، فقد تركت مقاعد الجامعة لتلحق

---

[1]. الرواية، ص:٨٣.

[2]. الصفحة نفسها.

[3]. الرواية، ص:٩٥.

[4]. الرواية، ص:٩٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالمطعم مغنية وخادمة في فترة التسعينيات التي تزامنت مع بدايات العشرية السوداء، فهي عمليا، وبحسب كرونولوجيا الزمن الداخلي، تكون قد ولدت مطلع السبعينيات، أي بعد عشرية كاملة من الاستقلال والرحيل النهائي لليهود الجزائريين مع الفرنسيين والأقدام السود، لأن اليهود (الجزائريين) قد تخلوا عن جزائريتهم بمقتضى قانون كريميو Adolphe Crémieu ، وزير العدل الفرنسي الذي أصدر قانونه الشهير في أكتوبر١٨٧ والذي أصبح بموجبه كل اليهود في المستعمرة الجزائرية يتمتعون بالجنسية الفرنسية، خلاف الأهالي، الجزائريين، الأمر الذي جعل الأوائل يجاهرون بالعداء للثورة التحريرية التي انتهت بالاستقلال والرحيل الجماعي لليهود من الجزائر.

مهما يكن فإن المسعى التقويضي والانتهاكي الذي تحرك فيه النص منذ البداية حتم عليه مراعاة بعض المقتضيات المنهجية الضرورية التي ابتدأت بالتأسيس التخييلي لحضور غني وعميق للعنصر اليهودي في النسيج الاجتماعي الوطني، رغم المغالطة التاريخية التي وقع فيها واعيا أو غير واع، ثم ابتذال الرموز الإسلامية كالآذان والبراق والصلاة وعلماء المسلمين كابن سيرين وعبد الباسط وسواهم، ثم ابتذال الطابو والمحرم بحشد طائفة شاذة من الشخصيات التي احترفت زنا المحارم وبررته ودعت إليه، ثم امتهان اللغة العربية والعاجزة، بمغالطة أخرى، عن التعبير عن الحب وأشواق الجسد ومواطن اللذة، وأخيرا تصوير النبي محمد (ص) في أوضاع تخييلية مكرسة للنمطية الاستشراقية والاتهامات الغربية المغرضة.

الكاتب، في نهاية المطاف، يؤسس إلى جانب كل من بوعلام **صنصال** وياسمينة **خضرا** وواسيني **الأعرج** و كمال **داود**، توجها روائيا حريصا على إعادة (تدوير) المقولات المستقرة في الرؤية الغربية عن المنظومة الفكرية والعقائدية الإسلامية، مع فارق بسيط، هو أن هؤلاء يمارسون ذلك من داخل المنظومة نفسها وليس من خارجها، بما يؤهل نصوصهم إلى الحظوة باستقبال غربي غير بريء تماما[1].

[1] . نشير هنا إلى الجدل الذي أثارته رواية كما داود (ميرسو تحقيق مضاد) Mersault , contre-enqeuete الذي أطلق جدلا واسعا بسبب أقواله المناهضة للدين والقرآن والثقافة العربية والثورة التحريرية، بما جعل لجنة الغونكور تختارها للفوز بالجائزة لهذه السنة ٢٠١٥، تكريسا لرؤيتها العنصرية والإسلاموفوبية أكثر من قيمتها الفنية بحسب الكثير من النقاد.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ظواهر لغوية في الوقف والابتداء: دراسة نحوية صوتية دلالية

د. محمود الحريبات. جامعة القدس المفتوحة. فرع دورا

التقديم

من بين الظواهر التي تستحق الوقوف عندها في الدراسات اللغوية ظاهرة الوقف والابتداء في القرآن الكريم، ودراسة هذه الظاهرة لا تتوقف عند الدرس القرآني، أو دراسة حالات الوجوب أو حالات الجواز، وإنما تمتد الدراسة إلى الجانب اللغوي والدلالي وما في ذلك بالدراسات الكثيرة في مجال أحكام التجويد وعلوم القرآن، وقد كان التركيز على الجانب الدلالي والنحوي، أما الجوانب الصوتية المؤثرة في الوصل والفصل أو الوقف والابتداء فكان نصيبها قليلا؛ لذا فإن الباحث ركز على الجوانب الدلالية والنحوية انطلاقا من التأثيرات الصوتية في حالات الوقف والشروع في القراءة أي الابتداء.

وقد اختار الباحث هذا البحث الموسوم بعنوان بالظواهر اللغوية في الوقف والابتداء دراسة نحوية صوتية دلالية نظرا لعدم الفصل بين علوم اللغة ولأن النحو لا ينفصل عن الجانب الدلالي، فالمعنى جزء الإعراب، ويدخل في ذلك ظاهرة الصوت؛ نظرا لأن النبر له أثر عظيم في الدلالة من جانب وله أثر على السامع من جانب آخر مما يعمل على تحديد المعنى المنشود، فالدراسات الحديثة في الدرس اللغوي الحديث لا تفصل بين بين علوم اللغة ولا تجعل منها علما مستقلا عن الآخر، فالدرس اللساني ليس بمعزل عن العلوم القرآنية، وإنما وجد اللسانيون ضالتهم في القرآن الكريم لما فيه من مجال لغوي واسع لتطبيق الدراسات اللغوية، ولما في القرآن من تعدد في القراءات وأوجه تأويل متعددة وفق حكم شرعي لا يتأثر من التأويل.

وقد تناول الباحث هذه الظاهرة في القرآن الكريم من خلال النصوص القرآنية، تلك النصوص التي تظهر دواعي الوقف على وجه الوجوب، وحالات الابتداء والشروع في القراءة وما إلى ذلك من أثر على المعنى والإعراب، وشرع الباحث في توضيح معنى الوقف والابتداء لغة واصطلاحا، ثم وضح اختلاف القراءات وأثرها في المعنى؛ لأن اختلاف القراء في ظواهر الوقف والابتداء يؤدى إلى اختلاف في المعاني، بيد أن هذا ينبغي ألا يخرج عن الحكم الشرعي، ثم ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء عند علماء النحو والصوت والقراءة؛ نظرا لأن هذه العلوم متداخلة ولا يجوز الفصل بينها، لأن أحكام علم التجويد لا تنفصل عن الدلالات، فهناك العلاقة الوثيقة بين الصوت والدلالة. وقد أشار الباحث في مناقشة هذه القضايا إلى الوجوه الإعرابية الناجمة عن القراءات، بالإضافة إلى العلاقة بين الوقف والابتداء من جهة، والعلاقة بين هذا العلم وعلم التجويد.

وبعد عرض قضية الوقف والابتداء شرع الباحث في تحديد نتائج البحث الذي به، ثم التوصيات، بالإضافة إلى ملخص للبحث، وقد ضمن بحثه قائمة من المصادر والمراجع التي أعانته على البحث أثناء المعالجات.

الملخص

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا يجوز أن تبحث بمعزل عن اللغة وضوابط اللغة؛ لذا فإن ضوابط الوقف والشروع والابتداء في القرآن الكريم ترتبط إلى حد بعيد وعميق بعلوم اللغة العربية؛لأن خواص الوقف توحي إلى دلالات معينة وكذلك أحوال الشروع والابتداء توحي إلى دلالات أخرى، فظاهرة الوقف لا تتوقف على الانقطاع وكتم الصوت، وإنما يمتد هذا الأمر إلى دلالة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

معينة تكون ناجمة عن تمام المعنى، أو تكون ناجمة عن حاجة ماسة اضطرارية تلزم القارئ بالوقف، وكذلك الشروع أو الابتداء يفيد معنى جديدا جزئيا يقتصر في دلالته على عناصر لغوية مكونة للتركيب الجديد.

وقد ناقش الباحث قضية الوقف والابتداء من جوانب لغوية، وعلل في بحثه العلاقة التي تربط ظواهر الوقف والابتداء بظواهر اللغة منها النحو والدلالة والصوت؛ لما في ذلك من تعليل للنبر الصوتي والوقف الواجب، والشروع والوصل بناء على تواصل دلالي بين عناصر النص القرآني، وأشار الباحث إلى أهمية الدراسات اللغوية التي تناولت ظواهر في علم التجويد وبالذات الوقف والابتداء والفصل والوصل.

وتابع الباحث قضية النحو والإعراب، وتبين أن مخالفة مبدأ الوقف أو الابتداء يؤدي إلى تنوع في الإعراب، واختلاف في الدلالات، بيد أن ظاهرة الاختلاف في القراءات واردة ولكن هذا الاختلاف لا يخرج عن الحكم الشرعي للنص القرآني، ومن جهة أخرى خاطب القرآن العرب بلهجاتهم وهذه اللهجات تختلف من لهجة إلى أخرى، فمن بلاغة القرآن أنه خاطبه على اختلاف اللهجات، ووفق بين هذه اللهجات من خلال السرد القرآني على أن تحمل حكما شرعيا أراده المشرع.

ويرى الباحث أن هناك تداخلا بين العلوم اللغوية، فلا يجوز الفصل بين هذه العلوم خاصة المعالجات القرآنية في الوقف والابتداء، فعلم النحو لا يجوز فصله عن الدلالات والمعاني؛ لأن المعنى جزء الإعراب، وكذلك علم الصوت الذي يضم الكثير من خواص الوقف له ارتباط وثيق بعلم الوقف والابتداء. وقد علل الباحث ظواهر تغير المعنى والتنوع الإعرابي، مشيرا إلى التنوع في القراءات.

Abstract

The phenomenon of stopping and starting should not be considered in isolation from the language controls the language; therefore, controls the moratorium and the initiation and starting in the Qur'an are linked to a large and deep science Arabic language extent; because the properties of Waqf suggest to certain connotations, as well as the conditions of initiation and starting to suggest to other indications, however, global moratorium Do not stop to drop and mute, but this extends to a certain connotation be caused by Tammam sense, or be caused by an urgent need compelling obliges the reader cessation, as well as initiating or starting useful new meaning partially limited significance on the linguistic elements consisting of the new installation.

Discussed researcher issue stopping and starting linguistic aspects, and the ills in his research the relationship between the phenomena of stopping and starting phenomena language including grammar, semantics and sound; because of the explanation for voice NPR suspension of duty, and the initiation and interfaces based on semantic communication between the Quranic text elements, and noted researcher importance of linguistic studies of phenomena in the science of intonation and particularly stopping and starting and Chapter interfaces.

The researcher continued issue of grammar, expression, showing that the offense principle cessation or initiation leads to variation in the expression, and the difference in semantics, however, that the phenomenon of the difference in readings featured but this difference does not come out from the jurisdiction of the Quranic text, on the other hand, addressed the Holy Arab accents and these dialects different tone to another, it is the eloquence of the Qur'an that spoke to him on the different dialects, according to these dialects through Quranic narrative that carries a provision legitimately wanted legislator.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

The researcher believes that there is an overlap between the language of science, there may be separation between these sciences private Koranic processors in the stopping and starting, he knew as may not be separated from the connotations and meanings; because the meaning of expressing part, as well as audio, which includes many of the properties of Waqf and his close association with the knowledge endowment science and Getting Started. The researcher attributed the phenomena of change and diversity Bedouin meaning, referring to the diversity of readings.

المبحث الأول

مفهوم الوقف لغة واصطلاحا

إنَّ علم الوقف والابتداء من الموضوعات المهمة في القراءة والترتيل، والتي لابدَّ لقارئ القرآن الكريم أن يركبها تماما ويتدبَّر قواعدها؛ إذ بها يُعرفُ المراد من الكلام، وبها يتعين المعنى ويعي السامع كلام القارئ عند الشروع ومن خلال الوقف، ويتبيَّنُ المغزى من فصيح اللسان؛ لأن كلام الله سبحانه وتعالى لغة عربية فصيحة، ويتيسَّر على السامع فَهمُ ما يُتلى عليه من آيات وأحكام، وبه تُعرف المنازل التي يصحُّ أن يقف عليها القارئ.

ويقال في اللغة وقف وقوفا ووقفا، وأشار ابن فارس بقوله: (الواو والقاف والفاء أصل واحد يدلّ على تمكّث في شيء ثم يقاس عليه) ([1]) فهذه الأصوات الثلاثة أصول، والوقوف والوقف يحمل معنى الانقطاع وقطع التواصل، فلكل لفظ من ألفاظ اللغة معنى ودلالة، والوقف والوقوف والتوقف بمعنى الكف والامتناع وعدم التواصل، وقد ورد المعنى في المعاجم اللغوية يحمل معنى الامتناع والحجب، ففي لسان العرب ورد معنى وقف بمعنى الكف والامتناع فقال ابن منظور) وقف : الوقوف خلاف الجلوس ، وقف بالمكان وقفا ووقوفا ، فهو واقف ، والجمع وقف ووقوف، ويقال: وقفت الدابة تقف وقوفا، ووقفتها أنا وقفا. ووقف الدابة جعلها تقف([2]) وقولها والركاب موقفة، أقم علينا أخي فلم أقم ومن المجاز: وقف القدر بالميقاف وقفا: أدامها. ([3]) .

والوقف لغة الوَقْف لغةً: بفتحٍ فسكون: مصدر وقَفَ الشيء وأوقفه، يقال: وقف الشيء وأوقفه وقفاً أي حبسه، ومنه: وقف داره على الفقراء لأنه يحبس الملك عليهم، قال ابن فارس: «الواو والقاف والفاء أصل واحد يدل على تمكث في الشيء يقاس عليه»([4]) ، ومن هذا الأصل المقيس عليه يؤخذ الوقف، فإنه ماكث الأصل. فالوقف لغة: الحبس، والوقف والتحبيس والتسبيل بمعنى واحد، وهو: الحبس والمنع([5]) ، يقال: وقف وقفاً أي: حبسه، وشيء موقوف، والجمع وقوف وأوقاف مثل ثوب وأثواب ووقت وأوقات.

وهذه المصطلحات الوقف والقطع والسكت جرت عند كثير من المتقدمين ويراد بها الوقف غالبا، ولا يريدون بها غير الوقف إلا مقيدة فهي محددة الهدف وبقصد الوقف في الاستخدام، وأما المتأخرين وغيرهم من المحققين فإنّ القطع عندهم عبارة عن

---

[1]. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج١ ص ١

[2]. ابن منظور، لسان العرب ، مادة وقف ص٣٥٩ج ٩

[3]. الزبيدي، تاج العروس ص ٥٢٧ ج ١٢

[4]. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ، ص ١٣٥،ج٦

[5]. الفيروز آبادي، مادة (وقف) ، القاموس المحيط ، ج٣ ص ٢٠٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

قطع القراءة رأسا، فهو أمر يتعلق بالقارئ أثناء القراءة ويقصد به الانتهاء. والوقف: عبارة عن قطع الصوت على الكلمة زمنا يتنفس فيه عادة بغية استئناف القراءة،والسكت: عبارة عن قطع الصوت زمنا هو دون زمن الوقف عادة من غير تنفس([1])

الوقف في الاصطلاح

إن المعاني اللغوية للوقف وردت متنوعة، بيد أنها لا تبتعد كثيرا عن المعنى الأصلي المنشود والذي يفيد الكف والتوقف وعد مواصلة الحديث أو القراءة بغرض التنفس والارتياح من قبل القارئ، والمعنى في الاصطلاح الشرعي يعني القطع؛ أي قطع الصوت عن الكلام زمنا محددا يتنفس فيه القارئ على أن تكون هناك نية للتواصل ومتابعة القراءة أو الترتيل. ويقع هذا التوقف عادة في نهاية الآيات القرآنية، أو في نهايات المعنى المكتمل، أو في نهايات الجمل والأبنية والتراكيب.

والوقف هو الامتناع والكف عن القراءة أو الوقف بمعنى السكت، وهذا يأتي على أنواع، والتنوع في الوقف جاء متزامنا مع التنوع الدلالي، وهذا خاص بالقرآن الكريم منذ القدم، والقرآن لغةً مأخوذ من (قرأ) بمعنى: تلا ، وهو مصدر مرادف للقراءة .

مما سبق يتبين أن القطع والوقف لا يقع بيد القارئ، ولا يحق له بتر المعنى ولا يجوز القطع في منتصف اللفظ ولا في جزء الجملة ولا في مواطن تسلخ معنى عن معنى، بل ينبغي التنبه إلى الدلالات التي تقع كاملة من خلال الأبنية والتراكيب، بيد أن القارئ يتعرض إلى حالات مفروضة عليه كالعطس أو عارض في الجهاز النطقي يقتضي القطع والوقف ففي هذه الحالة لا بد من الرجوع والابتداء من بداية المعنى في البناء النصي.

فإن ابتدأ بما يوهم ذلك كان الأمر فيه لبس ولا يليق، وقال ابن الانباري لا إثم عليه لأن نيته الحكاية عمن قاله وهو غير معتقد له ولا خلاف انه لا يحكم بكفره من غير تعمد واعتقاد لظاهره ([2]) ويسن للقارئ أن يتعلم الوقوف وان يقف على أواخر الآي إلا ما كان شديد التعلق بما بعده كقوله تعالى ((ولو فتحنا عليهم بابا من السماء فظلوا فيه يعرجون)) ([3]) وقوله ((لأغوينهم أجمعين)) ([4]) . وبالتالي فإن الوقف في الاصطلاح النحوي أو عند النحاة هو قطع النطق عند آخر الكلمة والوقف عليها بصورة معيّنة.

والوقف عبارة عن قطع النطق على الكلمة الوضعية زمنا يتنفس فيه عامة وفيه استئناف القراءة، ولا يأتي في وسط كلمة ولا فيما اتصل رسما ولا بد من التنفس معه كما حرره صاحب النشر وفي النشر كما عزاه لشرح الشافية الابتداء بالمتحرك ضروري والوقف على الساكن استحساني. وللوقف أهمية وضرورة أثناء القراءة، إذ به يعرف المعنى، ويفصل به بين الدلالات، ويزول اللبس، ويرتاح الناطق، وتعرف به الأبنية والتراكيب، ولا يعقل أن يكون نفس القارىء طويلا يتناسب مع المستوى الخطي للجمل والتراكيب وبالذات في الآيات التي تتسم بالطول، وإن كانت ذات دلالة واحدة، فلا بد من الوقف والترتيل والتنفس.

وللوقف علاقة وثيقة بالنحو أقوى من علاقته بالقراءات, لذا فان علماء القراءة وأئمتها لهم مذاهب في الوقف والابتداء كل حسب اختصاصه, لذلك ينبغي فهم النص القرآني أولا معتمدا على علم النحو, وبعكسه فان القارئ سيقع في متاهات تؤدى به إلى الخلط بالآيات والمقاطع القرآنية .

---

[1]. الجزري، النشر في القراءات العشر لابن الجزري، ج١ ص٢٤٠

[2]. الأنباري ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، ، ص ٧٦-٧٩.

[3]. القرآن الكريم، الحجر ، الآية ١٥

[4]. القرآن الكريم، الحجر ، الآية ٨٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الابتداء لغة

إن موضوع الابتداء من الموضوعات المهمة التي تناولها علماء التجويد، وعلماء اللغة، ويقصد بالابتداء بداية كل شيء يقوم به الإنسان، فتقول بدأتُ الشيء: فعلتُهُ ابتداءً والبدء: فعلُ الشيء أولاً، ([1]وبدأ في أسماء الله عز وجل "المبدئ" هو الذي أنشأ الأشياء واخترعها ابتداء من غير سابق مثال، والبدء فعل الشيء أول بدأ به. ولا ينفصل موضوع الابتداء عن الوقف وهما موضوعان لعلم واحد هو علم الوقف والابتداء، والابتداء لغة هو ضد الوقف، تقول بدأتُ الشيء: فعلتُهُ ابتداءً والبدء: فعلُ الشيء أولاً. [2]) وعندما ينتهي أمر ما ويبتدأ في أمر آخر يعني الانتهاء من المعنى السابق والانتقال إلى معنى جديد.

الابتداء في الاصطلاح.

وهو الشروع في القراءة سواء كان بعد قطع وانصراف عنها أو بعد وقف فإذا كان بعد قطع فلا بدّ فيه من مراعاة أحكام الاستعاذة والبسملة - وسيأتي بحثها في قسم التطبيقات في أول سورة الحمد- وأما إذا كان بعد وقف فلا حاجة إلى ملاحظة ذلك لأن الوقف إنّما هو للاستراحة وأخذ النفس فقط.

ومعنى الابتداء في الاصطلاح: هو الشروع أو البدء في كلام مكتوب، أي في القراءة سواء كان بعد قطع وانصراف عن القراءة، أو بعد وقف، بغرض الارتياح أو التنفس أو لعارض ما، فإذا كان بعد قطع فلا بدّ فيه من مراعاة أحكام الاستعاذة والبسملة، وأما إذا كان بعد وقف فلا حاجة إلى ملاحظة ذلك لأن الوقف إنّما هو للاستراحة وأخذ النفس فقط. ([3])

إن ارتباط المعنى بالمبنى هو ارتباط وثيق، فالمعنى يتغير تبعاً لمواطن الوقف في الكلام المكتوب والكلام المكتوب، ويوضح ذلك ما روي عن عدي بن حاتم الطائي: أنه أسلم رجلان في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم فتشّهد أحدهما قائلاً: أشهد أنه من يطع الله ورسوله فقد رشد ومن يعصهما، ثم توقف عن الكلام والحديث وهذا يعني بتر المعنى، فأصبح المعنى ناقصا في ذهن السامع، فقال له الرسول صلى الله عليه وسلم: (قم -أو اذهب- بئس الخطيب أنت، قل: ومن يعص الله ورسوله فقد غوى) ([4]) . قال أبو عمرو الداني: (ففي هذا الخبر أذان بكراهية القطع على المستبشع من اللفظ، المتعلق بما يبين حقيقته، ويدل على المراد منه، لأنه صلى الله عليه وسلم إنما أقام الخطيب لما قطع على ما يقبح، إذ جمع بقطعه بين حال من أطاع ومن عصى، ولم يفصل بين ذلك، وإنما كان ينبغي له أن يقطع على قوله: (فقد رشد) ثم يستأنف ما بعد ذلك، أو يَصل كلامه إلى آخره فيقول: (ومن يعصهما فقد غوى) . وإذا كان مثل هذا مكروهاً مستبشعاً في الكلام الجاري بين المخلوقين فهو في كتاب الله عز وجل، الذي هو كلام رب العالمين، أشد كراهة واستبشاعاً، وأحق وأولى أن يجتنب) . ويلاحظ هنا أن الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم لم يسأل الخطيب عن نيته بل أقامه لمجرد قطعه على المستبشع من الكلام.

إن المعنى في النص الكلامي لا ينفصل عن المعنى، فالمعنى هو الأساس في تحديد المواقع الإعرابية لكل لفظ من ألفاظ النص، والإعراب في اللغة والنحو هو جزء المعنى ولا يتحدد الإعراب بدون المعنى، وفهم النص القرآني هو الأساس في وضع

---

[1]. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة بدأ.

[2]. ابن منظور، لسان العرب، مادة بدأ.

[3]. عطية قابل نصر، غاية المريد في علم التجويد ، ص ٢٣٣-٢٣٥

[4]. الداني، المكتفى، ١٣٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هذا العلم - النحو- إذ يجنب القارئ الوقوع في اللحن والخلط في المفاهيم القرآنية ويجعله ملما بالمعنى واللفظ أي الربط بين اللفظ ومدلوله, ومن اللحن ما يُغَيِّر المعنى.

واللحن هو الميل عن الصواب والابتعاد عن النطق السليم؛ فعلم النحو علم يقوَم به اللسان , كما ورد في قوله تعالى: (أَنَّ اللّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ) [1] ولو كسرت اللام في (رسوله) لغيرت المعنى تماما, إذ جعلت الله سبحانه وتعالى يتبرأ من رسوله وهذا لا يجوز شرعا, ولا يصدقه العاقلون, بينما القراءة الصحيحة برفع لام (رَسُولُهُ) ليكون المعنى, أن رسول الله بَرِيءٌ من المشركين كما أن الله بَرِيءٌ منهم, وهذا يقتضي الإلمام بضوابط النحو ومعرفة أحول العطف والمعطوف والمحل والظاهر، وفي قوله تعالى: (سُبْحَانَهُ أَن يَكُونَ لَهُ وَلَدٌ - وقف, ولا يصح وصله بما بعده- لَّهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ وَكَفَى بِاللّهِ وَكِيلاً) [2] فلا بد من الابتداء بعد الوقف؛لأن المعنى اللاحق لا علاقة له بالسابق, لأن المقصود هو نفي الولد مطلقا, ومن ذلك قوله تعالى: (لِتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ - وقف - وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً) [3] , وللتفريق بين الضميرين: فالهاء في (وَتُوَقِّرُوهُ) تعود للنبي صلى الله عليه وسلم, وهذا الأمر يرتبط بالتفسير القرآني لمعرفة أحوال الضمير وعلى من يعود الضمير، ثم قال: وتسبحوه وهذا مقصد آخر في المعنى والضمير في تسبحوه يعود على الله عز وجل، أما الوقف على (وَأَصِيلاً) فهو تام كونه رأس آية قرآنية كريمة.

وقد عرف الجرجاني الابتداء قائلا(هو أول جزء من المصراع الثاني، والابتداء العرفي: يطلق على الشيء الذي يقع قبل المقصود فيناوله((الحمدلة بعد البسملة)) هذا هو تعريف الابتداء عند الجرجاني، وقد اهتم العلماء المتقدمين بالوقف أكثر من الابتداء؛ لأن الوقف كان شغلهم الشاغل ولأنه أمر ضروري للقارىء وذلك بغرض التنفس والارتياح، وقد عرف ابن الجرزي الوقف(قطع الصوت زمانا يتنفس فيه عادة بين استئناف القراءة) [4]

فالوقف والابتداء عند القرّاء: (فنٌّ جليل به يعرف كيفية أداء القرآن ويترتبُ على ذلك فوائد كثيرة واستنباطات غزيرة وبه تتبيّن معاني الآيات ويؤمن الاحتراز عن الوقوع في المشكلات) [5]

والابتداء هو أول جزء من المصراع الثاني. وهو عند النحويين: تعرية الاسم عن العوامل اللفظية للإسناد، نحو: زيد منطلق، وهذا المعنى عاملٌ فيهما، ويسمى الأول: مبتدأً، ومسنداً إليه، ومحدثاً عنه؛ والثاني: خبراً، وحديثاً، ومسنداً.

المبحث الثاني

اختلاف القراءات في الوقف والابتداء وأثره في المعنى

حظيت القراءات القرآنية باهتمام القراء بشكل خاص والمسلمين بشكل عام منذ نهضتهم الأولى على يد رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم إلى يومنا هذا، وكان هذا الاهتمام قديما من قبل العلماء والقراء بالإضافة إلى علماء

---

[1]. القرآن الكريم ، سورة التوبة ، الآية ٣

[2]. القرآن الكريم ، سورة النساء، الآية ١٧١

[3]. القرآن الكريم ، سورة الفتح، الآية ٩

[4]. الجرجاني، التعريفات، ص ٧ .

[5]. الزركشي البرهان في علوم القرآن ، ج ١ ص ٤١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

اللغة، فقد انبرى عدد كبير من العلماء المسلمين لخدمة كتاب الله عز وجل، وأفنوا حياتهم بتتبع كل صغيرة وكبيرة حول هذا العلم الجليل المتعلق بعلم التجويد والوقف والابتداء والفصل والوصل، وسطروا كل ما جادت به عقولهم النيرة وأفكارهم في كتب ومؤلفات ووثائق أصبحت مفخرة وموضع اعتزاز للمسلمين ومنارا للدارسين.

والمتأمل في الدرس اللغوي العربي قديما وحديثا يجد أن الدرس العربي قد تأثر تأثراً واضحاً بهذه المؤلفات والكتب، إذ لا يكاد يخلو كتابٌ في أصوات العربية وصرفها ونحوها من جملة كبيرة من القراءات، ومن آراء العلماء والقراء، وما يتصل بها من مسائل وقضايا ومواقف مثلت القواعد والضوابط التي أصلت ورفدت مفردات هذه العلوم التي سطرها علماء المسلمين في علم الوقف والابتداء. وكان من بين المهتمين بتأريخ القرآن لقراءات جماعة أو طائفة كبيرة من المستشرقين، وهؤلاء ركزوا على الدراسات القرآنية وعلوم القرآن.

إن كل اختلاف في القراءة له أثر في المعنى؛ ولذا ينبغي أن يكون القارئ ملما بالمعنى وبالحكم الشرعي الناجم عن القراءة للنص القرآني، فكل اختلاف في أداء الألفاظ القرآنية أو النص القرآني، مما له أثر في التفسير، يؤدي إلى اختلاف في المعنى، وتنوع في المعاني والدلالات. وهذا إجماع العلماء في القراءات والتفسير، ولا يخالفهم في ذلك أهل اللغة، قال ابن تيمية رحمه الله (وهم مُتَّفِقون – أي: الأئمة المتبوعون من أئمة الفقهاء والقراء وغيرهم- على أن الأحرف السبعة لا يُخالف بعضها بعضاً خلافاً يتضاد فيه المعنى ويتناقض, بل يُصَدِّقُ بعضها بعضاً, كما تُصَدِّق الآيات بعضها بعضاً) ([1])

ويُستفاد من كلام ابن تيمية أن الاختلاف في القراءات يأتي على وجهين، الأول له أثر في التفسير، والثاني لا أثر له، فاختلاف حروف الكلمات واختلاف الحركات وضوابط الألفاظ يؤدي إلى اختلاف المعنى وتنوعه، واختلاف القراءات في هذا النوع إمَّا أن يبيّن معنى الآية, أو يوسع المعنى, أو يزيل الإشكال, فما يبين المعنى أوجه القراءة في قوله تعالى: ((مالك يوم الدين)) ([2]) وما يوسِّع المعنىنحو أوجه قراءة قوله تعالى ((ولا تقربوهن حتى يطهرن)) ([3]) وما يزيل الإشكال نحو أوجه قراءة قوله تعالى ((هل يستطيع ربك)) ([4]) ومما لا أثر له في التفسير, نحو الاختلاف في وجوه الأداء, كالتسهيل والتوسط والتحقيق, والإمالة والإضجاع والإشباع, وغيرها([5])

ويكثر هذا التنوع في القرآن، قال تعالى((مالك يوم الدين)) ([6]) حيث قرأ عاصم والكسائي {مَالِكِ} بالألف والألف تظهر بمدها بقدر مناسب من المد لها وفق أحكام التجويد وأحكام الألف، وقرأ الباقون (مَلِكِ) بلا ألف ودون إظهار الألف، وإخفاء معالمها اللفظية، بيد أن اللفظ يبقى مستويما، وفضي إلى معنى آخر من حقل دلالي آخر يختلف تماما عن الحقل الدلالي الأول، وتخريج ذلك على النحو الآتي: من قرأ (مَلِكِ) ، فنحو (مَلِكِ النَّاسِ) ([7]) وبالنظر في الحقول الدلالية بين المشتق (مالك) والاسم الصريح (ملك) فإن الدلالة لا تتباعد كثيرا وإنما تلتقي الألفاظ في الدلالات من خلال التجذر والأصل ، ولأن كل ملك مالك ولا

---

[1]. ابن تيمية، مجموع الفتاوى، ج ١٣، ص٤٠١

[2]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٤

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٢٢

[4]. القرآن الكريم، سورة المائدة، آية ١١٢

[5]. محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، ج ١ ، ص٦٣

[6]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٣

[7]. القرآن الكريم، سورة الناس، آية ٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عكس، إذ قد يكون مالكاً لأشياء، ولا يكون ملكاً لها، وهذا صحيح من خلال دلالات الألفاظ.

ومن قرأ (مَالِكِ) فهذه قراءة واردة في القرآن كقوله تعالى((مَالِكَ الْمُلْكِ)) ([1]) ولأن (مَالِكِ) عنده أعم من مَلِكِ من جهة الوصف للموصوف، فتحسن إضافة الاسم إلى جميع الأشياء، نحو: مالك الناس، ومالك الطير، ونحوها، بخلاف ملك. ومن حيث المعنى لا تضاد بين المعنيين لكلا اللفظين، فلكل منهما وجه في المعنى ينفرد به عن الآخر، لكن لا يتضادان، وعد التضاد وعدم التباعد في المعنى يفضي إلى صحة القراءة ودقة في فهم المقروء.

والتنوع في القراءة في القرآنية كقوله تعالى((وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا)) ([2]) قرأ ابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي(نُنْشِزُهَا) بالزاي، والباقون (نُنْشِرُهَا) بالراء المهملة، فاللفظ ننشز وننشر فللنشر بمعنى الإحياء، وقد ورد إحياء العظام في آية أخرى((قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ)) ([3]) ومن قرأ ننشزها بمعنى الرفع، أي نرفعها فوق بعضها البعض، وبعد الرفع نركبها ونحييها، والنشز ما ارتفع من الأرض عن مستواها، ومنه نشوز الزوجة أو المرأة، وهو تعاليها وتعاظمها بترك الطاعة والخروج عن ضوابط الشرع في العلاقة الزوجية.

ونظرا لأهمية التراكيب واللفظ والمعنى عموما وارتباطهما بكثير من العلوم ومجالات المعرفة والتنوع العلمي والمعرفي، لم تقتصر دراستهما على مجال اللغة وحده الذي يعد أكثر ميادين العلوم اهتماما بهما أي باللفظ والمعنى ([4]) بل إن كل المجالات المعرفية ذات الصلة بهذه القضية درست ما يخصها منها مما يعني التنوع المعرفي المرتبط بالألفاظ والمعاني. ولذلك نجد أن قضية اللفظ والمعنى في تراثنا مسألة أساسية مشتركة في العلوم والدراسات العربية التي تتصل بالكلمة واللغة حيث إنها سيطرت هيمنت على تفكير اللغويين والنحاة والعلماء وشغلت الفقهاء والمتكلمين والقراء، واستأثرت باهتمام البلاغيين في علم البلاغة والدلالة والمشتغلين بالنقد، دع عنك المفسرين والشراح الذين تشكل العلاقة بين اللفظ والمعنى موضوع اهتمامهم العلني الصريح في القرآن الكريم([5])

إن المقروء المنطوق والملفوظ ينبغي أن يكون دالا، ويحمل دلالة لا تتعارض مع الحكم الشرعي المقصود، فهو ما دل عليه اللفظ في محل النطق على الحكم المذكور، مما يعني أن هناك علاقة بين الدال والمدلول، ويكون حالاً من أحواله([6]) أي هو متلقى من المنطوق به المصرح بذكره مما يعني أن المنطوق لا ينطق عبثا وإنما لغرض ولإفادة معنى من المعاني([7]) . كقوله تعالى: ((فلا تقل لهما أف)) ([8]) منطوقه تحريم التأفيف؛ فالظاهر من النهي يوجب التحريم، والمنطوق به دل عليه؛ لأن هذا الحكم هو الذي يؤخذ من اللفظ المنطوق والظاهر أو بتعبير آخر هو الذي دل عليه اللفظ نطقاً([9]).

---

[1]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٢٦

[2]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٥٩

[3]. القرآن الكريم، سورة يس، آية ٧٨

[4]. جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق ، ط١٩٨٧،١، ص١٦

[5]. محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥، ص٢١

[6]. الشوكاني، إرشاد الفحول، ص ١٥٦- ١٥٧

[7]. الجويني، البرهان، ج١، ص ٤٤٨ - ٤٥٠

[8]. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٢٣

[9]. خليفة بابكر الحسن، مناهج الأصوليين في طرق دلالات الألفاظ على الأحكام، ص٧٠-٧٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المبحث الثالث

الوقف والابتداء عند علماء الصوت والنحو والقراءة

تجدر الإشارة إلى أن علم الصوت له علاقة بعلوم اللغة بشكل عام، والعلاقة بين الصوت والصرف جلية واضحة، وعلم الصرف له مجاله، ويبحث في الأسماء المتمكنة والأفعال المتصرفة، والصرف لغة مأخوذ من المادة المعجمية (ص ر ف) ([1]) ومن ذلك قولهم: لا يقبل منه صرف ولا عدل وقولهم: لأنه ليتصرف في الأمور وصرْف الدهر حدثانه ونوائبه، والصريف : اللبن ينصرف به عن الضرع حارا إذا حلب والصيرف المحتال المتصرف في الأمور، والصيرفي: الصراف من المصارفة([2]) ، وغيرها من التراكيب اللغوية التي تدل على معنى التحويل والتغيير والانتقال من حال إلى حال. وفي الاصطلاح (علم بأصول - أي بقواعد - تُعرف بها أحوال أبنية الكلمة) ([3]) ويتناول علم الصرف الأبنية والأوزان والزيادات والإعلال والإبدال والإدغام، والميزان الصرفي والاشتقاق وهذه قضايا تتعلق ببنية اللفظ، وأيما تغيير يطرأ على اللفظ يؤدي إلى تغيير المعنى([4]) وعلم الصرف يقصد به التحويل والتغيير.

إن هذه التغيرات التي تطرأ على بنية اللفظ تؤدي إلى تغير في المعنى، ويرتبط ذلك بعلم الأصوات، وهناك ظواهر صوتية لمع نجمها في القرآن الكريم، وهناك الكثير من القضايا النحوية والصرفية لا يمكن أن تفسر إلا على أساس صوتي، فمضى العلماء العرب يؤلفون في النحو والصرف مَشُوبَيْنِ بأحكام الصوت وعلله، ومعتمدين على الظواهر الصوتية، إذ تكمن وراءه علةٌ صوتية تؤثّر فيه، أو ظاهرة من ظواهر الصوت لها أثرها، وتعمل كما يعمل العامل في النحو، أي أنها لها أثرها على المعنى والدلالة، وكذلك كما تبنى الأبنية والصيغ في الصرف، ولا ريب أن الصرفَ أشدُّ التصاقًا من النحو بعلم الأصوات، وهناك موضوعات ينبغي أن تُدرج في علم الأصوات كالإدغام والإمالة والإبدال... ونحوها، بل إن كثيرًا من مباحث الصرف الرئيسة تعتمد على علل صوتية بحتة عبّر عنها المتقدمون بالخفّة والاستخفاف ودفع الاستثقال([5])

يتناول علم الصوت الوظائف الصوتية للصوت الإنساني في سياقه ونطقه وملامحه، أي في تركيب الكلام، ويوضح أثر الصوت في المعنى، ويهتم بأثر هذا الصوت في مستويات اللغة المختلفة منها: الصرفية، والنحوية، والدلالية، فموضوعه وظائف الأصوات ودلالاتها والفرق بينها، بالإضافة إلى تغيرات أحوال اللفظ الصوتية([6])

ومن صور التأثير الصوتي في القرآن واحتياج العلوم إلى بعضها البعض، قال تعالى((كلّما خَبَت زّدناهُم)) ([7]) حيث أثّر صوت الزاي المجهور، في صوت التاء المهموسة، وهما من مخرجين متقاربين في الجهاز النطقي، فقلب حرف التاء زايًا وأدغم في الحرف اللاحق لتصبح القراءة واللفظ: (خبزِّدناهم) . وعلى ذلك كل أمثلة الإدغام الصغير والكبير، بيد أن الكبير لا بد فيه من التسكين

---

[1]. ابن منظور مادة صرف

[2]. الأستراباذي، شرح الشافية ج١ ص١.

[3]. الأستراباذي شرح شافية ابن الحاجب ج٣ ص٦٨ ، ٦٩.

[4]. إبراهيم الشمسان، دروس في علم الصرف ج١ ص ٨-٩

[5]. عبد الصابور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية – رؤية جديدة في الصرف العربي ٨-٩.

[6]. كمال بشر، علم اللغة العام الأصوات العربية، ص ٢٩-٣٠٢، وانظر عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية ٣٣-٣٥

[7]. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ٩٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أولا؛ لأن الحركة تحول بين الصوتين المتقاربين، فتمنع المماثلة[1] ويقول ابن جني:(ألا ترى أنك إنما أسكنتَه لتخلطه بالثاني وتجذبه إلى مضامَّته ومماسَّة لفظه بلفظه بزوال الحركة التي كانت حاجزة بينه وبينه) [2]

وظواهر التأثير الصوتي وخاصة الإبدال في القرآن الكريم كثيرة، وهذه يعالجها العلم الصوتي والصرفي ومن بين هذه الظواهر: قال تعالى((هُدًى لِلْمُتَّقِينَ)) [3] : والأصل في (المتقين) ، (الموتقين) ، (مفتعلين) من (الوقاية) وهذا فيه إبدال، فقلبت الواو تاء وادغمت في التاء التي بعدها، والقلب هنا في الحرف الأول أي في التاء الأولى التي أصلها واو، ، وحذفت الكسرة من الياء استثقالاً لها ثم حذفت لالتقاء الساكنين فبقي (متقين)) [4] ، إن ما ذهب إليه الطبرسي موافق لمذهب اللغويين العرب الأقدمين[5] الذين يرون أن فاء (افتعل) تبدل تاء قياساً عند بناء صيغة (افتعل) أو أحد مشتقاتها من معتل الفاء بالواو أو الياء ثم تدغم في تاء بناء (افتعل) لاجتماع مثلين أولهما ساكن فوجب الإدغام في (اتَّعد) و(اتَّسر) والأصل فيهما (اوتعد) و(ايتسر) ، وذلك لانعدام الانسجام الصوتي بين صوتي الواو والياء المجهورتين وصوت التاء المهموسة إذ إن تواليهما في تلك الصيغة يحدث ثقلاً واضحاً يقتضي ذلك التغيير ، قال سيبويه :(وأما (التاء) فتبدل مكان الواو فاء في (اتَّعَدَ) و(اتَّهَمَ) و(تجاه) ونحو ذلك) [6]

وقال تعالى((لَوْ يَجِدُونَ مَلْجَأً أَوْ مَغَارَاتٍ أَوْ مُدَّخَلًا)) [7] :(وأما قوله مُدَّخَلاً في القراءة المشهورة فأصله (مدتخلاً) لكن التاء تبدل من الدال دالاً لأن التاء مهموسة والدال مجهورة والتاء والدال من مكان واحد فكان الكلام من وجه واحد أخفّ) [8] وكل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على العلاقة بين علم الصوت وعلم التجويد في القراءات وكذلك الوقف والابتداء، وهذا التغير في الحركات والأصوات من إعلال وإبدال وإدغام في الأصوات له ضوابطه في علم التجويد وعلوم اللغة من الصوت والصرف، وله أثر في الدلالة والمعنى. فعلم القراءات علم واسع وعام ومتنوع بتنوع اللغة أو اللهجة ولكن بلغة عربية فصيحة، وقد عرفه الطوفي(والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتبة الحروف أكيفيتها، من تخفيف وتثقيل، وتحقيق وتسهيل، ونحو ذلك، بحسب اختلاف لغات العرب) [9]

إن علم الوقف والابتداء علم قائم على المعنى وتوضيحه والشروع في التراكيب الجديدة ذات المعنى المتصل والمنفصل، وكذلك مع العلم البياني البلاغي، قال تعالى((وَكَيْفَ تَكْفُرُونَ وَأَنتُمْ تُتْلَى عَلَيْكُمْ آيَاتُ اللّهِ وَفِيكُمْ رَسُولُهُ)) [10] استطاع الاستفهام في الآية الكريمة أن يُلقي ظلاله البلاغية، فالاستفهام هنا ليس حقيقياً بل خرج إلى معنى الاستبعاد وأنه ليس صفة المؤمنين،،

---

[1]. عبد الصبور شاهين أثر القراءات في الأصوات،٣٣٩ – ٣٤٠

[2]. ابن جني، الخصائص،ج٢ ص ١٤٠

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢

[4]. الطبرسي، مجمع البان، ج١ ص ١٥٦ .

[5]. المبرد، المقتضب،ج١ ص ٩٥.

[6]. سيبويه، الكتاب ج ٤ص ٢٣٩ ، و المبرد المقتضب: ج١ص ٦٣-٦٤

[7]. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٥٧

[8]. الطبرسي، مجمع البيان، ج٥ ص٣٩-٤٠

[9]. الطوفي ، شرح مختصر الروضة ص ٢١٢ .

[10]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فاستبعد الكفر عن المؤمنين ونفاه عنهم، وهنا اسم الاستفهام لا يقصد به الاستفهام، وإنما القصد من ذلك الاستبعاد، نظرا لأن ما يستفهم عنه ينبغي حضوره وحصوله وهذا غير موجود، وهو الكفر أثناء النزول أو التلاوة.

والوقف في الآية السابقة على قوله تكفرون ربما يقع دون مبرر للوقف، نظرا لأن المعنى اللاحق في التركيب ينفي صفة الكفر والكيفية لهذا الكفر، وبالتالي لا حاجة لبتر المعنى، والجانب البلاغي تدخل في توضيح الاستفهام.

وقد اشتمل المصحف الشريف على علامات للوقف، وهذه العلامات والرموز تحمل دلالة، ولهذه الدلالة صلة بالنحو، فهناك الرمز أو العلامة(م) في القرآن الكريم ويعني الوقف اللازم، بمعنى الوجوب واللزوم، فلا يجوز الوصل، ولأن الوصل بين الكلمة وما يليها يوهم السامع معنى غير المعنى المقصود، وقد يؤدي إلى مخالفة في الحكم الشرعي، كقوله تعالى((وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا ۚ وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ)) ([1]) فالوقفُ اللازم على (مَثَلاً) وهنا ضروري؛ ليفصلَ بين كلام الكفار وهو كلام مختلف تماما عن كلام الله سبحانه وتعالى، وقولهم(ماذا أراد الله بهذا مثلا) ، وكلام الله - عز وجل – وهو (يضل به كثيرا ويهدي به كثيرا...) وتكون جملة: (يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا) جملة مستأنفة، ولو وُصِل الكلامُ لكانت صفة لقوله: (مَثَلاً) ولأفادَتْ أنه مِن كلامِ الكفَّار، وهو غيرُ صحيح. ومخالف لما ورد في النص. ([2])

ومن الرموز التي تفيد الوقف منها الحرف(لا) وهذا يفيد عدم الوقف ويسمى القبيح أو الممتنع، قال تعالى((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُمْ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذًا لَمِنَ الظَّالِمِينَ)) ([3]) فلا يجوز الفصل بين القسم والجواب؛ لأن الجملة كاملة الأركان على مستوى الجملة والأسلوب، بيد أن الجملة لا تفصل في المعنى والدلالة عن المعاني اللاحقة. فلا يجوز الوقفُ على (الْعِلْمِ) ؛ لأنه يؤدي إلى الفصل بين القَسَم والجواب، فهذا من نوع الوقف القبيح، وغير مفضل فلا بد من تحاشيه، وإنما نص العلماء على هذه الكلمة دون غيرها؛ لأن القارئَ قد يستسيغ الوقف هنا لطول التركيب فيرغب بالوقف للتنفس، أو لاستيفاء الجملة الصغرى أركانَها النَّحْوية، فيأتي هذا الرمزُ بمثابة التنبيه له إلى مراعاة عدم الوقف؛ وذلك لكراهية الوقف.

ومن رموز الوقف في القرآن الكريم والتي لها صلة بالنحو الرمز(ج) ويفيد الجواز، أي جواز الوقف، كقوله تعالى((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ)) ([4]) وهو علامة للوقف الجائز جوازًا مستوي الطرفين، فالمعنى الوارد قبل الوقف لا يبتعد عن المعنى اللاحق، ويلاحظ أن موضع الوقف عند هذا الرمز يكون محتملاً للوقف والوصل؛ وذلك لأن التعلُّق النحوي فيه يكون متوسطًا من جهة اللفظ والمعنى بما بعده، والجملة الواقعة قبل الوقف جملة اسمية بسيطة، ولكن تمتد الدلالة لما يليها، فليس هذا بالتعلق القوي لفظًا بحيث يكون الوصل أولى، فالوقف هنا أولى من الوصل، ولو حصل الوصل لكان جائزا، فإن هذا هو محل الوقف الجائز مع كون الوصل أولى، والذي يُرمَز له بالرمز (صلى) ، ولا هو بالتعلق الضعيف، بحيث يكون الوقف أولى، وهو الذي يرمز له بالرمز (قلى) .وبتتبَّع مواضع هذا الرمز، نجد أن الجُمَل التي تأتي بعده تكون مستقلَّة عمَّا قبلها استقلالاً نَحْويًّا لفظًا ومعنى، ولكن بينها وبين ما قبلها تعلُّق من جهة المعنى العام وارتبط دلالي، لأن الدلالات منها الصغرى ومنها الكبرى.

---

[1]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٦

[2]. الأنباري، البيان في غريب إعراب القرآن ج١، ص٤٤ .

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٥

[4]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١١٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ففي الآية القرآنية الكريمة تقع الجملة ((وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ)) تامة نحويًا، والجملة التي بعدها مستقلة عنها في النحو والدلالة، والفاء استئنافية فيها، لكنها من جهة المعنى العام مرتبطة بها والمتأمل للشقين يجد بينهما امتداد دلالي؛ لأنه إذا كان لله المشرق والمغرب فيستوي حينئذٍ أن يتوجَّه الإنسان إلى أي جهة منهما، مما يعني أن الله موجود في كل مكان؛ وكذلك قوله((فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ)) ، جملة اسمية مكتملة من الناحية النحوية، والجملة التي بعدها مستقلة عنها نحوًا ودلالة، لكنها تأتي بمثابة التوضيح لِمَا قبلها فبينهما امتداد دلالي، أو إضافة معنى جديد يتعلق بالمضمون العام لسياق الآيات الكريمة. وفي قوله تعالى((إِنَّ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا لَسْتَ مِنْهُمْ فِي شَيْءٍ إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ ثُمَّ يُنَبِّئُهُمْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ)) ([1]) فجملة ((إِنَّمَا أَمْرُهُمْ إِلَى اللَّهِ)) جملة ابتدائية، ولذلك بُدِئت بـ(إِنَّ) المكسورة الهمزة، والجملة التي قبلها مستقلة عنها نحوًا، لكنهما متصلتان من جهة المعنى العام.

ومن العلماء من كان متمكنا وكان ذا قدرة على الاختيار نظرا لتمكنه في القراءة ولعلمه بالضوابط، وتعمقه في اللغة والنحو، فكان يختار من بين القراءات قراءة تتلاءم والعلوم اللغوية وتنسجم قواعد اللغة مع القراءة، ومنهم الكسائي، والطبري الذي يعد من كبار المفسرين، فكان الكسائي عالما من علماء النحو وكذلك قارئا، والتفسير كان للطبري، وهناك تغيير ومخالفة من قبل بعض القراء وقد ردت قراءتهم قديما فكيف يؤخذ بها([2])

وقد اتفق المفسرون في توجيه الانتقاد للقراء وتواتر قراءاتهم من قبل تلاميذهم، والإجماع على إنكار القراءة بحكم عملهم في المجال القرآني وما يتصل بذلك من اللغة والرواية والعلوم القرآنية، والمفسر يجمع في نفسه أمورا عدة، منها القارئ ، وعالم القراءات، واللغوي والمحدّث، ومن المفسرين المنتقدين للقراءات الطبري والزمخشري وابن عطية والقرطبي وأبو حيان والبيضاوي والسيوطي والشوكاني وابن عاشور([3]) وهناك علماء متمكنون في الدراسات القرآنية والقراءات بالإضافة إلى علماء آخرين أطلق عليهم علماء الاحتجاج، كل هؤلاء كان لهم دور في توجيه الانتقاد للقراء والرواة لتلك القراءات([4]) ، ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء، بل نجد أن النحاة واللغويين كان له انتقاد للقراءات([5]) .

المبحث الرابع

تعانق الوقف في القرآن الكريم

إن الوقف في اللغة أمر ضروري، بيد أن القارئ ينبغي عليه أن يتوخى الدقة في الوقف، وعلى وجه التحديد الوقف اللازم، ولكن الوقف الجائز أو الاضطراري يكون القارئ فيه مجبرا لعلة ما قد تكون بسبب التنفس أو الارتياح، أو لعارض ما، والوقف الجائز ينبغي ألا يؤثر على المعنى، ومن صور الوقف الوقف المتعانق المعانقة بضم الميم من عانق: كلٌّ من الرجلين ذقنه على

---

[1]. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٥٩

[2]. القرطبي، الجامع لأحكام القران، ج٢ ص٦٧،

[3]. الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القران ج٨ ص ٣٠-٣١ .

[4]. الشوكاني، تفسير سورة المعارج ص ٣٣ ، شلبي، الاحتجاج للقراءات، ص ٧٢.

[5]. مكي الأنصاري، سيبويه والقراءات، ص ٦ ، سيبويه ، الكتاب، ج ٢ ص ١٧٠،٤١٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كتف الآخر، وعنقه على عنقه، وضمه إلى نفسه وتعانقا واعتنقا، فهو عنيقه. وقيل: المعانقة في المودة، والاعتناق في الحرب، وقد يجوز الاعتناق في المودة كالتعانق.([1])

والوقف الذي أطلق عليه المعانقة هو أن يجتمع وقفان في محل واحد، أي تركيب واحد أو نص يشتمل على وقفين، يصح الوقف على كل واحد منهما، أي يجوز الوقف على أي من هذين الوقفين، ولكن صحة الوقف هنا وفق شرط ملزم، إذا وقف على أحدهما امتنع الوقف على الآخر؛ ومعنى هذا أنه لا يجوز الوقف في الحالتين أو الموضعين، وإنما يقف القارئ على واحد منهما فهو مخير بأحدهما، وإذا وقف عليما فإن هذا يبتر المعنى ويؤدي إلى معنى مغاير، وسمي بوقف المراقبة، نظرا لأن القارئ يترقب وقفا واحدا يختاره دون وجه حق في استخدام الوقفين.

والوقف في اصطلاح رسم المصحف عبارة عن حروف تضاف مرسومة فوق النّص القرآني الكريم، ترمز أو تشير إلى مواضع الوقف عند القراء وهي متعارف عليها وموضحة في الرسم القرآني([2]) وهذا الرسم أجمعت عليه الأمة الإسلامية، وتلقّتْهُ بالقبول، بترتيب آياته بل كلماته بل حروفه ، لذا أصبح مصحف عثمان الإمامُ حجّة على القارئين والمقرئين إلى يوم الدين([3])

وهناك سبب أو علة في اختيار الرمز، النقاط الثلاث رمزًا لوقف المعانقة أو المراقبة؛ لأن مادة كل من الكلمتين تحتوي حروفًا يكون مجموع نقاطها ثلاثة، كما هو في عنق أو رقب، وبالنظر إلى كلمة عنق نجد على حرف النون نقطة، وعلى حرف القاف نقطتين، فنضع نقطة النون على نقطتي القاف، فتكون ثلاث نقاط على شكل هرم. وكلمة رقب فيها ثلاث نقاط؛ نقطتان على القاف، ونقطة تحت الباء؛ فنضع النقطة التي تحت الباء فوق النقطتين التي فوق القاف، فيبدو لنا الشكل الهرمي، الذي نجده في المصاحف للدلالة على الوقوف المتعانقة([4])

ولا يجوز أن يكون وقف المعانقة وفق رغبة القارئ، وإنما هناك مواضع يقف القارئ عندها، وهذه المواضع لا يختارها القارئ وإنما تتعين من خلال اللغة ولدلالة، وعدد وقوف المعانقة في القرآن الكريم نيفًا وثلاثين وقفًا، بمعنى أنها محدودة،، منها ما هو متفق عليه بين نسخ وطبعات المصاحف، ومنها ما هو مختلف فيه بين الطبعات، ومنها وقوف انفردت به بعض طبعات المصاحف الشريفة.

وقد ورد وقف المعانقة في القرآن الكريم موزعا، ففي سورة البقرة خمسة مواضع، نذكر منها بعض هذه المواضع، قال تعالى: ((لَا رَيْبَ)) فإنه يُراقب مع قوله تعالى: ((فِيهِ)) في قول الله –جل وعلا-: ((ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ)) ([5]) ، فمن الممكن أن تقف على: ((رَيْبَ)) دون: ((فِيهِ)) ، ومن الممكن أن تقف على: ((فِيهِ)) دون: ((رَيْبَ)) ، ولا يجوز الوقف على اللفظين، لأن ذلك يؤدي إلى إفادة معنى آخر.

---

[1]. ابن منظور، لسان العرب ج ١٠ مادة عنق

[2]. محمد بن سعيد الشريفي، خطوط المصاحف ، ص ٣٨-٣٩

[3]. عبد الفتاح اسماعيل شلبي، رسم المصحف والاحتجاجُ به في القراءات، ص ١٠-١١

[4]. انظر الجزري النشر، ج١ ص ٢٣٨

[5]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وفي قوله: ((وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ)) ([1]) فالوقف على قوله: ((عَلَى حَيَاةٍ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((مِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا)) فإذا وقفت على قوله: ((أَشْرَكُوا)) لا تقف على قوله: ((حَيَاةٍ)) ، وإذا وقفت على: ((حَيَاةٍ)) فلا تقف على: ((أَشْرَكُوا)) . وإنما يجوز الوقف في موضع واحد.

وفي قوله عز وجل: ((تَهْتَدُونَ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((تَعْلَمُونَ)) في قوله تعالى: ((وَلِأُتِمَّ نِعْمَتِي عَلَيْكُمْ وَلَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ)) ([2]) ((وَيُعَلِّمُكُمْ مَا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ)) ([3]) فإذا وقفت على: ((تَهْتَدُونَ)) فلا تقف على ((تَعْلَمُونَ)) ، وإذا وقفت على: ((تَعْلَمُونَ)) فلا تقف على: ((تَهْتَدُونَ)) .وفي قوله تعالى ((التَّهْلُكَةِ)) فإنه يُراقب مع قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) في قوله تعالى: ((وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَةِ وَأَحْسِنُوا)) ([4]) ، فإنك إذا وقفت على كلمة: ((التَّهْلُكَةِ)) لا تقف على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) وإذا وقفت على قوله: ((وَأَحْسِنُوا)) فلا تقف على قوله: ((إِلَى التَّهْلُكَةِ)) .

وفي قول الله عز وجل ((وَلَا يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ)) فإنه يُراقب مع قوله (كَمَا عَلَّمَهُ اللَّهُ)) ([5]) .

مما سبق يتبين أن الوقف يرتبط بالمعنى والدلالة وارتباطه بدلالات التراكيب أكثر من ارتباطه بالرموز؛ لأن الرموز والعلامات وضعت من قبل العلماء والمفسرين والقراء، أما المعاني فهي ملازمة للنص القرآني، وتجدر الإشارة إلى أن الوقف المتعانق يتعلق بالمعنى بشكل مباشر ودقيق، فعلى القارئ أن يتخير وقفا من وقفين في المعانقة لتجنب بتر المعنى أو مخالفة الحكم.

وفي الدراسات الحديثة فإن الوقف القرآني تناوله الكثير من الدارسين والباحثين، ولكن في ميادين مختلفة، وكان المرتكز الهام في هذا المنحى هو تأثير الوقف في سوق المعنى النحوي، وهو أمر كانت بذوره موجودة عند القدامى وخاصة عند النحاس ، وأبي عمرو الداني، وأبي زكرياء الأنصاري، ومكي بن أبي طالب ، وابن الإمام، ومن أهم المعاصرين الشيخ أحمد مالك حماد الفوتي الأزهري صاحب مفتاح الأمان في رسم القرآن، وهو مطبوع في السنغال بدكار وأعيد طبعه بالدار البيضاء بالمغرب عام، وقد أوفى موضوع الوقف من حيث الرسم حقّه من التناول والبحث([6])

ومهما تنوع الوقف في القرآن الكريم فإن هذا التنوع مرده المعنى والمبنى، ويرتبط الوقف بالمعنى ويدل عليه، فعلى القارئ أن يميز بين الأبنية والتراكيب، وعلى توخي الدقة وحسن الاختيار في الوقف، وخاصة في الوقف اللازم؛ لأن ذلك أكثر التصاقا وارتباطا بالمعنى والنحو، قال تعالى((أُولَئِكَ لَمْ يَكُونُوا مُعْجِزِينَ فِي الْأَرْضِ وَمَا كَانَ لَهُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ مِنْ أَوْلِيَاءَ يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ مَا كَانُوا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ وَمَا كَانُوا يُبْصِرُونَ)) ([7]) فالوقف اللازم على(أَوْلِيَاءَ) يمنع إيهام أن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) صفةٌ لقوله أَوْلِيَاءَ) ، ويفيد نفي الأولياء مطلقًا، وأن جملة (يُضَاعَفُ لَهُمُ الْعَذَابُ) استئنافية مستقلَّة عما قبلها. فالنحو والإعراب والمعنى يقترن بالوقف ولذا على القارئ أن يكون ملما بهذه العلوم.

---

[1]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٩٦

[2]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥٠

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٥١

[4]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٩٥

[5]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٨٢

[6]. مفتاح الأمان في رسم القرآن، ص ١١-١٣

[7]. القرآن الكريم، سورة هود، آية ٢٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المبحث الخامس

العلاقة بين الوقف والابتداء

إن ظاهرة الوقف والابتداء لا تتوقف على القرآن الكريم، ولا يتوقف الأمر على أحكام التجويد، وإنما هي ظاهرة يعود الفضل فيها للدارسين والباحثين في العلوم الدينية وعلى وجه التحديد علوم القرآن الكريم، وبما أنَّ القارئ لا يستطيع الاستمرارَ في القراءة بدون أنْ يتوقَّفَ من فترةٍ إلى فترة يجدّد نَفَسَهُ، لذلك ينبغي اختيار وقف مناسب للنَّفَسِ لا يُخِلُّ بالمعنى، ويكون الوقفُ عند رؤوسِ الآيات ويكون في وسطها. وليسَ في القرآن وقفٌ واجبٌ يأثمَّ القارئ بتركه، ولا حرامٌ يأثمَّ به إلاّ أنْ يكونَ له سببٌ يقتضي التَّحريمَ كأنْ يتعمَّدَ الوقفَ على نحو ما لكم من إله في قوله تعالى((وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ أَفَلَا تَتَّقُونَ)) ([1]) وقوله تعالى((لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَٰهٍ غَيْرُهُ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ)) ([2]) فإنْ قصد المعنى كفر.

ومن خلال النصوص القرآنية تبين أن الآيات القرآنية تحمل معاني متنوعة ولا تتخلف مع الحكم الشرعي، بيد أن القارئ لا يتمكن من مواصلة القراءة دون تنفس أو توقف، وهذا الوقف أمر ضروري وحاجة ماسة للقارئ من جهة وللمعنى من جهة أخرى، كقوله تعالى((الم([3]) اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ([4]) نَزَّلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ وَأَنْزَلَ التَّوْرَاةَ وَالْإِنْجِيلَ([5]) مِنْ قَبْلُ هُدًى لِلنَّاسِ وَأَنْزَلَ الْفُرْقَانَ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَاللَّهُ عَزِيزٌ ذُو انْتِقَامٍ)) ([6]) فالوقف على (الم) حسن لأنك ترفعها بمضمر مقدر، وبما أن الحروف الواردة في بدايات السور لها مدلول وتحمل دلالة معينة فيتعين أن يكون لها موقع إعرابي، وهنا موقعا الرفع والعامل مضمر وقدر أو مستكن، ثم يقع الابتداء والشروع في معنى ومبنى جديدين: (الله لا إله إلا هو) فترفعه بما عاد من (هو) لأن الضمير (هو) يتعين أن يكون من ضمائر الرفع. والوقف على (هو) حسن غير تام لأن قوله: (الحي القيوم) نعت لـ (الله) تعالى، والنعت هنا لم يقطع عن منعوته في حالة الوقف لما في ذلك من تواصل في المعنى ولكن الوقف وارد على قوله تعالى(هو) .

وينبغي على القارئ أن يكون ملما بقراءة النصوص، وعلى وجه التحديد في القرآن الكريم؛ لذا جاء قوله تعالى((وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً)) ([7]) بأنه أي الترتيل تجويد الحروف، ومعرفة الوقوف وقد نسب هذا التفسير إلى علي([8]) (كرم الله وجهه، وأحسب أن هذه العناية الفائقة ما هي إلا دليل على حفظ الله لكتابه، مصدقاً لقوله سبحانه ((إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)) ([9])

وفي الحقيقة أن مرد علم الوقف يرجع إلى علماء النحو واللغة؛ لما لهم من تمكن في معرفة أحوال المعنى والدلالة، ، ولا

---

[1]. القرآن الكريم، سورة المؤمنون، آية ٢٣

[2]. القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية ٥٩

[3]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١

[4]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٢

[5]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٣

[6]. القرآن الكريم، سورة آل عمران آية ٤

[7]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[8]. الأشموني، منار الهدى، ص ٥

[9]. القرآن الكريم،سورة ص ، آية ٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يستغنى عن علماء التفسير والقراءة، وعلماء التفسير لهم باع في معرفة المعنى والحكم، بيد أن هذا لا يكفي، ولا يستغنى عن اللغة وأهلها، وكذلك علماء الفقه فيبعض الأحيان. فالوقف ليس توقيفياً، بل هو أمر اجتهادي محض، وهذا يعني أن الأمر متعلق بالقارئ وتمكنه وقدرته، إلا ما وردت السنة به كالوقف على رؤوس الآي. فعن أم سلمة رضي الله عنها قالت: ((كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يقطِّع قراءته. الحمد لله رب العالمين ثم يقف، الرحمن الرحيم ثم يقف)) ([1])

والوقف تنوعت أنواعه وكثرت ، وقد ذكرها القراء والمفسرون والعلماء ومنهم من زاد عليها ومنهم من حصرها، والرأي الأرجح في الوقف أن الوقف اجتهادي وليس توقيفيا، فكثير من الحالات التي ذكرها ابن الأنباري نرى أن القرآن الكريم يردها، وقد اشتمل القرآن على آيات قرآنية لا تتفق مع أقوال الأنباري، ومن ذلك قوله تعالى((الْحَمْدُ للّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ)) ([2]) ((الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ)) ([3]) ففي هذه الآيات فصل بين النعت ومنعوته، على خلاف ما أشار إليه ابن الأنباري، وكذلك الفصل بين البدل والمبدل منه، كقوله تعالى((صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ))[4] ((اللّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ والأرض)) ([5]) فجاء الفصل بين التابع والمتبوع.

وجاز الوقف في القراءة في القرآن قبل تمام الكلام، وليست المواقف التي تنازع بها القراء شرعاً عن النبي صلى الله عليه وسلم مروياً، وإنما أرادوا بذلك تعليم الطلبة المعاني وبهدف العلم والدراية، فإذا علموها وقفوا حيث شاءوا، وهنا الوقف وسيلة من أجل الوصول إلى غاية، فأما الوقف عند انقطاع النفس فلا خلاف فيه، ولا تعد ما قبله إذا اعتراك ذلك وهذا عارض لا إرادي وأما الوقف على رؤوس الآي فذلك سنة عن الرسول الكريم([6]) ، ومتابعة السنة النبوية وتطبيقها أولى من الآراء التي ذهب إليها الكثير من العلماء([7])

ويُطلب من القارئ حال الابتداء ما يطلب منه حال الوقف، فلا يكون الابتداء إلا بكلام مستقل غير متعلق بسابقه، موف بالمقصود مرتبط بمعنى جديد وإن كان امتدادا لسابقه من حيث المعنى، غير مرتبط بما قبله في المعنى التركيبي، لأن المعنى التركيبي الخاص بالأبنية والتراكيب لا يجزأ، ولكونه مختاراً فيه بخلاف الوقف، فقد يكون مضطرًّا إليه، وتدعوه الحاجة إلى أن يقف في موضع لا يجوز الوقف عليه كما تقدم توضيحه، وعليه: فلا يجوز أن يبتدئ بالفاعل دون فعله، فالفعل من أقوى العناصر اللغوية، ويستطيع الباحث والقارئ البناء عليه والإسناد إليه، ولا بالوصف دون موصوفه ، وقصارى القول أنه لا يبتدأ بالمعمول دون عامله، ولكن ورد في القرآن الكريم الفصل بين المتلازمين، ولا ضرر في ذلك، ويستثنى من ذلك ما إذا كان الابتداء في كل ما ذكرناه برؤوس الآي، وتتفاوت مراتب الابتداء كتفاوت مراتب الوقف في التمام والكفاية والحسن والقبح بحسب تمام الكلام وعدمه وفساد المعنى بإحالته إلى معنى غير مقصود.

والابتداء يقع على مراتب ومن أبرزها الابتداء التام: وهو ما كان بعد وقف تام أو بيان تام ، أو بيان كافي كالابتداء بقوله

---

[1]. المباركفوري، تحفة الأحوذي في شرح جامع الترمذي، ص ٢٤٦

[2]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٢

[3]. القرآن الكريم، سورة الفاتحة، آية ٣

[4]. القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ١

[5]. القرآن الكريم، سورة ابراهيم، آية ٢

[6]. البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٥٢١، الداني، المكتفى ص ١٤٦.

[7]. البهيقي، شعب الإيمان، ج٢، ص ٢٢١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تعالى: (إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ)) ([1]) بعد الوقف التام وهو على قوله (الْمُفْلِحُونَ) في قوله تعالى: ((وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)) ([2]) وفي ذلك إشارة إلى المعنى الجديد والذي يتضمنه التركيب الجديد، وكذلك الابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّا نَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ)) بعد وقف البيان التام على قول الله تعالى: ((فَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ)) ([3]) والابتداء بقوله تعالى: ((يُخَادِعُونَ اللهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا)) بعد وقف البيان الكافي على قوله تعالى: ((وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ)) ([4]) كل ذلك يدل دلالة واضحة على الابتداء بمعنى جديد، وحالات الوقف يقتضيها المقام اللغوي.

ويقع الابتداء بعد الوقف المتعين: وهو الابتداء بكلمة (الذين) بعد نهاية الآية التي قبلها، وكل ما ذُكر في القرآن من الذي يجوز الابتداء به ويجوز وصله بما قبله، إلا سبعة مواضع يتعين الابتداء بها وهي:

١- الابتداء بالمبتدأ كقوله تعالى)) الذين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلاَوَتِهِ)) ([5]) بعد قوله تعالى: ((وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللهِ مِن وَلِيٍّ وَلاَ نَصِيرٍ)) ([6]) فالذين مبتدأ خبره يتلونه حق تلاوته، والاسم الموصول من الألفاظ المبهمة ومن الألفاظ التي لها حق الصدارة ، وليس لهذا تعلق بما قبله لا لفظاً ولا معناً، أي أن الاسم الموصول يتعلق بما بعده، لوجود صلته؛ لأن الصلة توضح الاسم وتزيل إبهامه ، فلزم الابتداء به إذ الأصل الابتداء بالمبتدأ وبما يجوز الابتداء به.

٢-وفي قوله تعالى: ((يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمْ)) ([7]) وهذا بعد قوله تعالى: (وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءهُم مِّن بَعْدِ مَا جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ إِنَّكَ إِذاً لَّمِنَ الظَّالِمِينَ) فلو وصلنا لكان (الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ) صفة للظالمين وهذا غير مقصود؛ لذلك تعين الابتداء بالاسم الموصول.

٣- في حالة عدم وجود تعلق أو ارتباط دلالي، كقوله تعالى:((الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلاَّ كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ)) ([8]) بعد قوله تعالى: ((الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرًّا وَعَلاَنِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ)) ([9]) فليس للآية الثانية تعلق لفظي ولا معنوي بالآية الأولى، فالحديث عن الربا ومن يأكله في الآية الأولى، وفي الآية الثانية عن المؤمنين.

٤- الابتداء بالاسم الموصول المتعلق بصلته كقوله تعالى)) الذين آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمُ)) ([10]) بعد قوله تعالى: ((وَإِنَّنِي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ)) ([11]) فالمعنى في الآية السابقة انتهى واكتمل، والابتداء جاء بناء على تضمن الآية التالية معنى

---

[1]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦

[2]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٥

[3]. القرآن الكريم، سورة يس، آية ٧٦

[4]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٨

[5]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢١

[6]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢٠

[7]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٤٦

[8]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٥

[9]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٧٤

[10]. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ٢٠

[11]. القرآن الكريم، سورة الأنعام، آية ١٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جديدا.

٥- اختلاف المضمون والمعنى والفئة التي تتحدث عنها الآية، كقوله تعالى((الَذِينَ آمَنُواْ وَهَاجَرُواْ وَجَاهَدُواْ فِي سَبِيلِ اللهِ بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنفُسِهِمْ)) ([1]) [التوبة؛ ٢٠] بعد قوله تعالى: ((وَاللهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ)) ([2]) [التوبة؛ ١٩] فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ آمَنُواْ) لأوهم معنى غير مراد شرعاً وفي ذلك مخالفة للحكم والمعنى، فالآية اللاحقة تتحدث عن الظلم وعدم الهداية، والابتداء جاء بلفظ صريح هو لفظ الجلالة، إذ لا يمكن أن يوصف الظالمون بالمؤمنين والمجاهدين والمهاجرين في سبيل الله تعالى فتعين الابتداء بجملة وآية لا تتعلق بالأولى.

٦- عدم التعلق من حيث المبنى وتمام المعنى في الآية الأولى يفضي إلى ابتداء جديد، قال تعالى((الَّذِينَ يُحْشَرُونَ عَلَى وُجُوهِهِمْ)) ([3]) بعد قوله تعالى: ((وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا)) ([4]) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يُحْشَرُونَ) لأوهم ذلك أن يكون لها تعلق لفظي ومعنوي بالآية التي قبلها، وهذا لا يتوافر، حيث انقضى المبنى والمعنى بانتهاء الآية الأولى، فتعيّن الابتداء.

٧- ((الَّذِينَ يَحْمِلُونَ الْعَرْشَ وَمَنْ حَوْلَهُ)) ([5]) بعد قوله تعالى: ((وَكَذَلِكَ حَقَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ عَلَى الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّهُمْ أَصْحَابُ النَّارِ)) ([6]) فلو لم نبتدئ بآية (الَّذِينَ يَحْمِلُونَ) لأوهم معنى غير مراد شرعاً إذ لا يمكن أن يكون الملائكة المكرمون هم الكفار المبعدون فتعيّن الابتداء. والآية الأولى تتضمن الحديث عن الملائكة الكرام، أما الثانية فتتحدث عن الكفار والنار.

وهناك الابتداء الكافي: وهو الذي يكون بعد وقف كافٍ كالابتداء بقوله تعالى: (خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ) ([7]) بعد الوقف الكافي على قوله: (لاَ يُؤْمِنُونَ) من قوله: ((إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ)) ([8]) . ففي حالة تمام المعنى الناجم عن المبنى في التراكيب يتعين الابتداء. فالابتداء الكافي هو ما يحسن الابتداء به وله علاقةٌ بما قبله لفظاً أو معنى، كقوله تعالى ((ومن أساء فعليها)) ([9]) فالعلاقة اللّفظية هي العطف، والمعنويّة هي المقابلة.

والابتداء الحسن: هو الابتداء بما يكون معناه حسناً، وله علاقةٌ شديدةٌ بما قبله، وهو الذي يكون بعد وقف حسن ، كالابتداء بقوله تعالى: ((مِن قَبْلُ هُدًى لِّلنَّاسِ)) ([10]) بعد الوقف على قوله: ((وَأَنزَلَ التَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ)) ([11]) . وقد يكون الوقف حسناً والابتداء بعده قبيحاً كالابتداء بقوله تعالى: ((إِنَّ اللهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَآء)) ([12]) بعد قوله تعالى: ((لَّقَدْ سَمِعَ اللهُ قَوْلَ الَّذِينَ

---

[1]. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ٢٠

[2]. القرآن الكريم، سورة التوبة، آية ١٩

[3]. القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٤

[4]. القرآن الكريم، سورة الفرقان، آية ٢٣

[5]. القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٦

[6]. القرآن الكريم، سورة غافر، آية ٥

[7]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٧

[8]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٦

[9]. القرآن الكريم، سورة فصلت، آية ٤٦

[10]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٣

[11]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ٤

[12]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

قَالُواْ)) [1] فالوقف على قالوا حسن لكن الابتداء بعدها قبيح.

وتجدر الإشارة إلى أن الوقف يلازمه الابتداء إلا في حالة الانقطاع التام، والوقف لا يأتي إلا بعد الشروع والابتداء، فكلاهما متلازمان، ولا يستغني أحدهما عن الآخر، وهذا من بديهيات القراءة، ومسلمات الفهم وتشرب معاني النصوص، لذا ينبغي على القارئ مراعاة مواطن الوقف ومعرفة حالات الشروع والانتقال إلى معنى جديد من خلال التنقل بين أجزاء النص، وتعريف النص من وجهة نظر علماء النص واللسانيات والدارسين وعلماء لغة النص جاء بصور مختلف، بيد أن هذا الاختلاف لا يخرج عن الإطار العام لمفهوم النص، فالنص قول عظيم يحمل معنى وفكرة متقن إتقانا بالغا، وهو حسن البيان بما فيه من براعة استخدام لألفاظ اللغة، بارع التنظيم والترتيب من حيث الترابط والتماسك، من خلال أدوات من حروف وكلمات متقطعة لها معنى وموصولة لها معان ودلالات، معبرة فصيحة بلغة سليمة يعيها القارئ والسامع، لها وقع جميل وأثر في النفوس، وجمل موصولة من حيث المعنى، ومقطوعة من حيث استقلالية الجملة الواحدة بمعنى من المعاني التي يشتمل النص عليها، قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونص السّنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام[2] .

وتعريف النص اصطلاحا ما لا يحتمل الاّ معنىً واحداً، وهذا يعني المعنى العام والفكرة العامة التي صيغ النص من أجلها، وقيل ما لا يحتمل التأويل، أما التغيرات الشكلية والسطحية فلا تؤثر على المعنى في حالة استخدام البدائل والمترادفات، وقيل هو ما زاد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل المعنى وبغرض توضيح المعنى والرسالة التي كتب من أجلها[3]

المبحث السادس

العلاقة بين الوقف والابتداء وعلم التجويد

سبق الحديث عن علم الوقف والابتداء، والعلاقة بين هذا العلم وعلوم اللغة وحاجة القارئ إلى إتقان هذا العلم، بيد أن هذا العلم هو فرع أو موضوع من موضوعات علم التجويد، ولكثرة الحاجة والدراسة والأهمية أصبح هذا العلم علما كباقي العلوم، وله مكانته وأهميته في الدراسات القرآنية واللغوية، وكذلك في الدراسات الحديثة.

وعلم التجويد لغة: هو التحسين، والتحسين هو الانتقال بالشيء من حالة ووضع إلى وضع أفضل وأحسن، ويدخل في ذلك الإتقان والتمكن والقدرة والإحكام، يقال جودت الشيء أي حسنته ، وتجويد الشيء في لغة العرب إحكامه وإتقانه، يقال: فلان جود الشيء أي حسنه وأجاده إذا أحكم صنعه وأتقن وضعه وبلغ منه الغاية في الإحسان والكمال، فهو من الجودة والحسن والإتقان والتمكن.

والتجويد اصطلاحا: معرفة القواعد الأساسية والضوابط التي وضعها علماء التجويد المتعلقة بالقرآن الكريم ، وهذا ما يسمى بالتجويد العلمي أو النظري ، وحكمه بالنسبة لعامة المسلمين مندوب ، وحكمه بالنسبة لأهل العلم فهو واجب كفائي ، فإن قامت به طائفة منهم سقط الإثم والحرج عن باقي الأمة، وإن لم يقم به طائفة منهم من التعلم والتعليم أثموا جميعاً،

---

[1]. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٨١

[2]. ابن منظور، لسان العرب، ج٧ص٩٧-٩٨

[3]. الجرجاني، التعريفات ص٢٣٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وهناك ما يسمى بالتجويد العملي أو التطبيقي، وهو إخراج كل حرف من مخرجه دون تحريف أو تغيير أو تبديل.

ولعلم التجويد فوائد قيمة كثيرة من أهمها حسن الأداء، أي أداء القارئ أثناء الترتيل، وجودة التلاوة، وصون اللسان عن اللحن في كلام الله _عز وجل _ واللحن : هو الميل عن الصواب، وهو الخطأ في القرآن الكريم، لذا ينبغي على القارئ أن يكزن ملما بأحكام التجويد،وتجدر الإشارة إلى أن التجويد يرتبط بالصوت وتحسين الأداء والإلمام بالقواعد المتعلقة بالتجويد.

وأما نشأة هذا العلم المتعلق بالتجويد والتأليف فيه، فقد كانت بدايته في القرن الرابع الهجري ولم يذكر التأليف إلا من خلال علوم القرآن والتفسير، وإن كتب علم التجويد القديمة تكاد تكون مجهولة وجهلها أو عدم وجودها لا يعني عدم البحث في هذا العلم، ولدى معظم المشتغلين بالدراسات الصوتية العربية في الوقت المحاضر، فالتركيز كان على المجال الصوتي، وعلم الأصوات قديما وحديثا أفاد في التجويد وأفاد التجويد علم الصوت.

والتجويد حلية القراءة[1] وزينة التلاوة، وقال ابن الجزري(قال ابن الجزري عنه: لا أعلم أحداً في هذه الأمة رحل في القراءات رحلته ولا لقي من لقي من الشيوخ، قال في كتابه الكامل: فجملة من لقيت في هذا العلم ثلاثمائة وخمسة وستون شيخاً من آخر المغرب إلى باب فرغانة يميناً وشمالاً وجبلاً وبحراً، ولو علمت أحداً تقدم علي في هذه الطبقة في جيع بلاد الإسلام لقصدته، من أبرز شيوخه: أحمد بن محمد بن علان، أحمد بن نفيس، الحسن بن علي بن إبراهيم المالكي، قرأ عليه: أبو العز القلانسي، واسماعيل بن الأخشيد) [2].

وقد رغب الله سبحانه وتعالى قراء القرآن في ترتيله، وحببهم في التلاوة والترتيل، قال تعالى((ورتِّلِ القرءان ترتيلًا)) [3] والترتيل في تلاوة القرآن وقراءته يقع على ثلاث مراتب أو ثلاث منازل حددها العلماء، وهذه المراتب هي: الحدرُ والتحقيقُ والتوسُّط بينهما.

فالحدرُ: عبارةٌ عن إدراج القراءة مع المحافظة على أحكام التجويد، وهذا يعني الضبط القرآني السليم مع التركيز على علم التجويد، وأما التحقيقُ: هو إعطاءُ الحروفِ كاملَ حقِّها؛ أي التركيز على المقاطع والأصوات، وتبيينُ مخارج الحروف، وإكمالُ صفاتها اللازمة والعارضةِ وما يتعلق بها من وضوح، والوفاء بالمقادير الكيفيَّة والكميَّة؛ مما يعني كيفية اللفظ والمدة التي يستغرقها في نطق الصوت، وأما التدوير: فهو مرحلة وسطية، أو توسط بين الحدر والتحقيق، ولذا أطلق عليه العلماء التوسُّط، وأما الترتيل ينتظمُ المراتبَ الثلاثَ الحدر والتحقيق والتدوير، وليس مرتبةً من المراتب الثلاث، وليس قسيمًا لها، بل كلٌّ منها يصدقُ عليها أنَّه ترتيلٌ، وأضاف البعض مرتبة خامسة وهي الزمزمة ويقصد بها القراءة في النفس. والتجويد بشكل عام هو إعطاء الحروف حقوقَها وترتيبَها، ورَدُّ الحرف إلى مخرجه وأصله، وتلطيفُ النُّطق به على كمال هيئته من غير إسراف ولا تعسُّف ولا إفراط ولا تكلف[4]

إن فن التجويد هو عبارة عن صنعة وإن هذه الكلمة تحتوي على كثير من المعاني السامية كالفن والاداء، ويمتاز أهل الصنعة بالدقة في العمل، والضبط والأداء، وبما أن الحديث عن الأداء في التجويد، فإن هذا لا يستثنى منه الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء ومعرفة المعاني والدلالات والشروع في قراءة نص جديد أو تركيب لاحق يعد من الأداء وجزء من الإتقان،

---

[1]. الداني، التحديد لحقيقة الإتقان والتجويد ص ٧٠.

[2]. الجزري، غاية النهاية، ج٢ ص ٣٩٧

[3]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[4]. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج١، ص٢٩٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتتوقف دائما صورة هذه الصنعة على تمكن وقدرة صاحبها، وبراعته ورغبته الجادة في تعلم الأحكام، وخاصة ضوابط الوقف والابتداء، والصنعة مصدر من صنع الشي، وأتقنه وجوده، والوصول إلى الغاية في صنعه واتقانه بشكل يليق بالمقام والنص، فلا يوجد فرق بين التجويد والصنعة من حيث التعبير والمعنى والاداء في المعنى الأصلي، والتجويد والصنعة وجهان لمعنى واحد، وهذا المعنى خاص بالقرآن الكريم، وهو أداء القراءة في القرآن، كما وصل إلى النبي الكريم.

ومن خلال الدراسة والبحث تبين أن العلماء والأئمة كانوا موفقين في الإلمام والتمكن، وقد أصابوا في عملهم وتعلقهم بالقرآن هذا الهدف، وهو الصنعة والإتقان والدقة، وجاء دورهم هذا مصداقا لقوله تعالى (ورتل القران ترتيلا) ورحم الله سيدنا عليا رضي الله تعالى عنه وكرم الله وجه عندما فسر قوله تعالى ((ورتل القران ترتيلا)) ([1]) يعني تجويد الحروف ومعرفة الوقوف، فجمع كل المؤلفات في التجويد في هذه الآية الكريمة التي تدل على عمق فهمها وقوة أدائها، مما يعني أن العلماء وأهل الاختصاص أدركوا تماما المقصود بهذه الآية الكريمة.

يبقى فضل التجويد عظيم، وعرف بأنه أشرف العلوم لتعلقه وارتباطه بأشرف الكتب وأجلها ألا وهو القران الكريم، ولهذا العلم أثر على الطلاب والمثقفين والدرسين، وينبغي على كل قارئ لكلام الله عز وجل أن يعتاد النطق السليم لحروف القرآن، ينبغي للقارئ والمرتل أن يُعَوِّدَ نفسه ولسانه على تَفَقُّد الحروف وكيفية نطقها، التي لا يصل إلى حقيقة اللَّفظ والنطق بها إلاَّ بالرِّياضة الشَّديدة والتمرس، والتِّلاوة الكثيرة لآيات القرآن الكريم، مع العلم بِحَقائقها وأهميتها، والمعرفة بمنازلها ومراتبها، فيعطي كلَّ حرفٍ منها حَقَّه في اللفظ والنطق([2]) ، منَ المَدِّ إن كان ممدودًا ومعرفة مقدار المد، ومنَ الهَمْز إن كان مهموزًا ونوع الهمز، ومنَ الإدغام إن كان مُدْغَمًا والحالات التي يجب فيها الإدغام، وكذلكَ الإظهار والإخفاء والحَرَكَة السكون.

ولا شَكَّ أنَّ أبناء الأمَّة الإسلامية متعبدون بتصحيحِ ألفاظ القرآن، بمعنى أنهم ملزمون بنطق ألفاظه بالصورة التي وردت عن الرسول الكريم بالتلقي والمشافهة، وكذلك تجنب الخطأ واللحن، والتركيز على معانيه من خلال فهمهم لتراكيبه وإقامة حروفِه نطقا ولفظا، على الصِّفة المُتَلَقَّاة من أئمة القراءة بالسماع والمشافهة والمحاكاة، والتي تناقلها العلماء والقراء عن شيوخهم باللغة العربية الفصيحة التي نزل بها القرآن الكريم، والتي لا تجوز مخالفتُها ولا يجوز استبدالها بكلام آخر، ولا العدول عنها إلى غيرها، فكتاب الله سبحانه تعالى وسنة نبيه الكريم من أهم مصادر الفصاحة والبلاغة والبيان، ففيهما يجد الدارس للعربية ضالته، فقد أنزل الله سبحانه تعالى كتابه بلسان عربي مبين متحديا العرب ولغتهم وفصاحتهم، وفيه من الأساليب البلاغية والبيانية المتنوعة ما يعجز أربلب اللغة والفصاحة وأهل الاختصاص عن مجاراته والإتيان بمثله ولو بقليل، كما قال الله تعالى: ((فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ)) ([3]) ، فهتوا حتى قال قائلهم وهو الوليد بن المغيرة: والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق.([4])

والنَّاس في ذلك بَيْن مُحْسن مأجور، والمحسن في فهم وتشرب المعاني ونطق الحروف كما ورد عن الرسول الكريم وتناقله العلماء والقراء له أجر وثواب على جهده وعلمه وتعلمه، ومُسِيء آثِم وهو الذي يتعمد الخطأ والعدول عن السنة والقراءة السليمة، أو مَعْذور مع بذل الجهد والرغبة التامة في التعلم والقراءة السليمة لألفاظ القرآن الكريم،؛ فمَن قدر على تصحيح

---

[1]. القرآن الكريم، سورة المزمل، آية ٤

[2]. الداني، نهاية القول المفيد ص ١٢٧

[3]. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ٢٣

[4]. الفضل بي الحسين الطبرسي، مجمع البيان، ج ٥، ص ٣٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كلام الله - تعالى - باللَّفظ الصَّحيح، أي بالنطق السليم والذي أقره القراء والعلماء كما ورد عن الرسول الكريم وباللغة العربية الفصيحة، وعدل إلى اللفظ الفاسد العجمي بقصد وتعمد وترك الصواب مع سبق الإصرار على ذلك؛ استغناءً بنفسه ظنا منه أنه على صواب، واسْتِبْدادًا بِرَأْيه وحدسه وفي ذلك معصية منه تنجم عن غرور[1] ، واتِّكالاً على ما ألف من حَظِّه؛ لأنه قاصد الإساءة، واستكبارًا عنِ الرجوع إلى عالِمٍ يَقِفُه على صحيح لفظه معتمدا على اجتهاده وعلمه، فإنَّه مُقَصِّر آثم مسيء لنفسه ولغيره ، وآثِمٌ بلا ريب، وغاشّ بلا مِرْيَة؛ فقد قال رسول الله - صَلَّى الله عليه وسلم -: ((الدِّين النَّصيحة: للهِ، ولِكتابِه، ولرسوله، ولأئمَّة المسلمين وعامّتهم)) [2]

ويقول ابن الجزري في التجويد: فَلَيْس التَّجويد بِتَمْضِيغ اللسان، والمقصود هنا عدم التوضيح[3] ولا بتَقْعير الفم[4] ويقصد بذلك الكلام من أقصى الحلق، ولا بتعويج الفك[5] ويقصد به الترقيق ، ولا بِتَرْعيد الصَّوت[6] ولا بتمطيط الشد[7] بمعنى الزيادة على المقدار، ولا بتقطيع المد ويقصد بذلك تحريك الصوت[8] ، ولا بتطنين الغنات ، وتطنين الغنَّات، ويقال فيه تَطْنين النُّونات: هو المُبَالَغة في الغُنَّة[9] ولا بِحَصْرَمة الرَّاءات[10] ، قراءة تنفر منها الطِّباع، وتمجُّها القلوب والأسماع[11] ؛ بل القراءة السَّهلة العذبة، الحلوة اللَّطيفة، التي لا مَضْغ فيها ولا لوك، ولا تعسُّف ولا تَكَلُّف، ولا تَصَنُّع ولا تَنَطُّع، ولا تخرج عن طِباع العرب وكلام الفصحاء بِوَجْه مِنْ وُجوه القِرَاءات والأَدَاء".

إن القراءة السليمة للقرآن الكريم تلك القراءة التي تناقلها الرواة والقراء عن الرسول الكريم، والتي فيها ضبط سليم، واستخدام يليق بحروف القرآن، وقد نهى الرسول عن التلاوة والقراءة بصورة الهذرمة، وقد روي أن عائشة أم المؤمنين قالت:((يُحَدِّثُ حَدِيثًا لَوْ عَدَّهُ العَادُّ لَأَحْصَاهُ)) [12] فما عليه السلام يسرع في كلامه حتى لا يفهم. فالأصل القراءة والترتيل الفهم والإتقان واحسن الأداء، ومن هذا الفهم والوعي والإلمام والإدراك ينبغي أن يؤدي هذا إلى تمكن من الوقف والابتداء، فالوقف والابتداء متعلق بالفهم والمعنى والدلالات، فلا قراءة إلا بتأن في كل كلمة سواء كان السامعون نسّاخا أو علماء أو عوامّا، والأصل في الوقف والابتداء التوضيح والفهم والتبيين، فشَرُّ الْقِرَاءَةِ إِذَا مَا هَذْرَمَا: أَيْ: أَسْرَعَ والسرعة في القراءة غير محمودة، فَيخْفَى

---

[1]. يقصد بالحدس هنا التخمين والظن بمعنى التوهم، وهذا من قبيل التعمد والإصرار على النطق بالفاسد.

[2]. صحيح مسلم، كتاب الإيمان ، شرح علي بن محمد بن عبد العزيز الهندي، ج١، ص ٧٤

[3]. الزبيدي، تاج العروس مادة مضغ.

[4]. ابن منظور، لسان العرب ، مادة قعر.

[5]. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠٣.

[6]. غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.

[7]. غانم حمد، الدراسات الصوتية، ص٥٦٢.

[8]. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

[9]. القرطبي، تفسير القرطبي، ج ١٩ ص٣٨.

[10]. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠.

[11]. الجزري، النشر في القراءات، ج١، ص ٢٠

[12]. صحيح البخاري، ج ٤، ص ١٩٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

السَّمَاعُ، ويصبح المعنى غامضا، فيوهم السامع بمعنى مخالف، وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله " شَرُّ الْكِتَابَةِ الْمَشْقُ (وَهُوَ خِفَّةُ الْيَدِ وَإِرْسَالُهَا مَعَ بَعْثَرَةِ الْحُرُوفِ وَعَدَمِ إِقَامَةِ الْأَسْنَانِ) ، وَشَرُّ الْقِرَاءَةِ الْهَذْرَمَةُ ، وَأَجْوَدُ الْخَطِّ أَبْيَنُهُ ".([1])

ومن جملة الآراء التي أوردها العلماء حول نشأة اللغة قولهم: (بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان.) ([2]) إن المباحث الدلالية قد أولت اهتماماً كبيراً لموضوع العلاقة والتلازم، علاقة اللفظ بالمعنى، وارتبط هذا بفهم المبنى والمعنى، والمفردات والجمل والتركيب، وفهم طبيعة المعنى والدلالات الناجمة عن التراكيب.

النتائج

من خلال الدراسة والبحث تبين أن موضوع الوقف والابتداء بحاجة إلى رعاية واهتمام من قبل اللغويين؛ لما في ذلك من صلة بين اللغة وظواهر الوقف والابتداء والفصل والوصل في القرآن الكريم، وقد حاول البلحث الوقوف على ظواهر الوقف وعلاقتها بالدلالات والمواقع الإعرابية، وكذلك ظواهر الشروع والابتداء وبيان المواقع الإعرابية والتغيرات التي تصيب الألفاظ من الناحية النحوية، وقد توصل الباحث إلى نتائج جدير به أن يذكرها وهي على النحو الآتي:

١ - الوقف يعد وقفا ولكن يتضمن دلالة معينة.

٢ - ظواهر الوقف ترتبط بالعلم الصوتي اللغوي

٣ - الشروع وظواهر الابتداء ليست بمعزل عن اللغة ودلالاتها.

٤ - التغيرات الإعرابية لها علاقة وثيقة بالقراءات.

٥ - تنوع القراءات لا يؤثر على الحكم الشرعي

٦ - التغيرات التي تخضع لها الألفاظ لا تؤثر على المعنى.

٧ - دراسة الوقف والابتداء تخضع لأحكام التجويد وعلوم اللغة العربية.

التوصيات

إن الدراسات اللغوية التي تتعلق بالقرآن الكريم وظواهر العلم القرآني متنوعة وكثيرة وهي بحاجة إلى تركيز ومن قبل الباحثين، والتعرف إلى أسرار اللغة من خلال القرآن وما فيه من إعجاز علمي في ظواهر الوقف والشروع والابتداء والفصل والوصل، وقد بذل الباحث جهده في سبيل التعرف إلى بعض الظواهر والعلاقة بين ظواهر العلم القرآني وظواهر اللغة، وهناك الكثير من القضايا التي تحتاج إلى البحث العلمي اللغوي، والربط بين اللغة وعلوم القرآن، ويوصي بها الباحث مع ضرورة التركيز عليها ويرى الباحث أن الإعجاز العلمي اللغوي القرآني بحاجة إلى جهد أكثر وتركيز من قبل الباحثين واللغويين، مع ضرورة التركيز على القضايا الآتية:

١ - الربط بين ظواهر اللغة في الدرس اللغوي الحديث وظواهر في علوم القرآن الكريم.

---

[1]. السخاوي، فتح المغيث، ج ٣، ص ٥٢

[2]. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ١٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢ - التركيز على الجانب الدلالي القرآني وربطه بالحقول اللغوية.

٣ - التعرف إلى الحقول الدلالية القرآنية التي تؤدي إلى تنوع في ظواهر الإعراب.

٤ - الوقوف عند ظواهر الوقف وعلاقته بالنبر والتنغيم.

٥ - التركيز على البحث العلمي التكاملي الذي يضم العديد من القضايا اللغوية ذات الصلة بظواهر العلم القرآني.

٦ - التعمق في الربط بين الدرس اللساني الحديث وظواهر القرآن لما في ذلك من فائدة يقدم القرآن للدرس اللساني.

المصادر والمراجع

١- إبراهيم سليمان رشيد الشمسان: دروس في علم الصرف، الناشر، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٢- إبراهيم اسماعيل الأبياري. تأريخ القرآن، دار النشر: دار الكتاب المصري - دار الكتاب اللبناني. سنة الطبع: الطبعة الثالثة (١٤١٠هـ-١٩٩٠م).

٣- أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر البيهقي (المتوفى: ٤٥٨هـ) شعب الإيمان، تحقيق: عبد العلي عبد الحميد حامد، الناشر: مكتبة الرشد للنشر والتوزيع بالرياض بالتعاون مع الدار السلفية ببومباي بالهند، الطبعة: الأولى، ١٤٢٣ هـ-٢٠٠٣م.

٥- أحمد فارس بن زكرياء القزويني الرازي، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الناشر: دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م.

٦- أحمد بن عبد الحليم بن عبد السلام بن عبد الله بن أبي القاسم الخضر النميري الحراني الدمشقي الحنبلي، أبو العباس، تقي الدين ابن تيمية الإمام، شيخ الإسلام. ولد في حران سنة (٦٦١ هـ) ، مجموع الفتاوى، تحقيق: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، الناشر: مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية، المملكة العربية السعودية، عام النشر: ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.

٧- أحمد مالك حماد الفوتي الازهري، مفتاح الأمان في رسم القرآن، طبعة الدار السنغالية (دكار)، ١٩٦٣م.

٨- أحمد مكي الأنصاري- سيبويه والقراءات، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢م

٩- أحمد محمد بن علي الفيومي ثم الحموي، أبو العباس (المتوفى: نحو ٧٧٠هـ) ، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، ١٣٦٨م، الناشر: المكتبة العلمية – بيروت، ١٩٨٧.

١٠- أحمد بن محمد عبد الكريم الأشموني - زكريا الأنصاري أبو يحيى، منار الهدى في بيان الوقف والابتداء، ومعه المقصد لتلخيص ما في المرشد في الوقف والابتداء (ط الحلبي) ، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، ط٢ ، سنة النشر: ١٣٩٣-١٩٧٣

١١- الفضل بن الحسن الطبرسي المشهور بأبي علي، مجمع البيان في تفسير القرآن، الناشر: دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع الطبعة: الأولى، ٢٠٠٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١٢- بدر الدين محمد بن عبد الله بن بهادر الزركشي (المتوفى٧٩٤هـ) البرهان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة: الأولى،١٣٧٦ هـ-١٩٥٧ م، الناشر: دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه.

١٣- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة عباس صادق الوهاب، دار النشر: دار الشؤون الثقافية العامة، مكان النشر: بغداد – العراق،١٩٨٧.

١٤- خليفة بابكر الحسن، مناهج الأصوليين في طرق دلالات الألفاظ على الأحكام، ط١ ، مكتبة وهبة للطباعة والنشر١٩٨٧

١٥- رضي الدين محمد بن الحسن الإستراباذي النحوي المتوفى سنة٦٨٦هـ، شرح، شرح الشافية لابن الحاجب للرضي مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، نشر : دار الكتب العلمية – بيروت،١٩٧٥م.

١٦- سليمان بن عبد القوي بن الكريم الطوفي الصرصري، أبو الربيع، نجم الدين (المتوفى: ٧١٦هـ) شرح مختصر الروضة، المحقق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الناشر: مؤسسة الرسالة، الطبعة: الأولى،١٤٠٧ هـ١٩٨٧ م.

١٧- شمس الدين أبي الخير محمد بن الجزري (ت٨٣٣ هـ) ، التمهيد في علم التجويد، تحقيق : د. غانم قدوري الحمد، الناشر : مؤسسة الرسالة (لبنان) ، الطبعة : الأولى (١٤٢١هـ/٢٠٠١م) .

١٨- عبد الرحمن بن أبي بكر، جلال الدين السيوطي (المتوفى: ٩١١هـ) الإتقان في علوم القرآن، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة:١٣٩٤هـ/١٩٧٤ م.

١٩- عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري البيان في غريب إعراب القرآن، تحقيق : د.طه عبد الحميد طه ومصطفى السقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٤٠٠هـ١٩٨٠م.

٢٠- عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله الأنصاري، أبو البركات، كمال الدين الأنباري (المتوفى٥٧٧هـ، الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين) الناشر: المكتبة العصرية، الطبعة: الأولى١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

٢١- عبد الصبور شاهين، أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، مكتبة الخانجي- القاهرة ، ط١٩٨٠م.

٢٢- عبد الفتاح اسماعيل شلبي، رسم المصحف والاحتجاج به في القراءات، مكتبة نهضة مصر، سنة١٣٨٩ هـ-١٩٦٩ م.

٢٣- عبد الملك بن عبد الله بن يوسف بن محمد الجويني، ت٤٧٨هـ، البرهان في أصول الفقه، تحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت_ لبنان، ط١٤١٨هـ.

٢٤- عثمان بن جني أبو الفتح، الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية – القاهرة، المكتبة العلمية.

٢٥- عثمان بن سعيد بن عثمان بن عمر أبو عمرو الداني (المتوفى٤٤٤هـ) المكتفى في الوقف والابتداء، المحقق: محيي الدين عبد الرحمن رمضان، الناشر: دار عمار، الطبعة: الأولى١٤٢٢ هـ-٢٠٠١ م.

٢٦- عثمان بن سعيد الداني أبو عمرو الأندلسي، التحديد في الإتقان والتجويد، المحقق: غانم قدروي الحمد، الناشر: دار عمار – الأردن، سنة النشر:١٤٢١-٢٠٠١

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٧- عثمان بن سعيد بن عثمان الأموي مولاهم، القُرطبي، المعروف في زمانه بابن الصَّيرفي، وفي زماننا بأبي عمرو الداني، نهاية القول المفيد

٢٨- عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني ،ط١، ١٩٩٢

٢٩- عطية قابل نصر، غاية المريد في علم التجويد، الناشر: القاهرة، الطبعة : ط٧

٣٠- علي بن محمد بن علي الجرجاني الحسيني المحقق الحنفي، السيد الشريف أبو الحسن، وُلِدَ في ٢٤ من شعبان سنة ٧٤ هـ ، التعريفات، المحقق: ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، الناشر: دار الكتب العلمية بيروت – لبنان،الطبعة: الأولى ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م.

٣١- عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي بالولاء، أبو بشر، الملقب سيبويه (المتوفى: ١٨٠ هـ) ، الكتاب (كتاب سيبويه) المحقق: عبد السلام محمد هارون، الناشر: الخانجي، ط٣

٣٢- غانم بن قدوري بن حمد بن صالح، آل موسى فَرَج الناصري التكريتي ، الدراسات الصوتية، الناشر : دار عمار (الأردن) ، الطبعة : الثانية (١٤٢٦ هـ/ ٢٠٠٥ م) .

٣٣- كمال محمد بشر، علم اللغة العام الأصوات العربية. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١

٣٤- محمد عابد الجابري: اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، المجلد السادس، العدد الأول، ١٩٨٥، ص٢١

٣٥- محمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني، ت: ١٢٥٠ هـ، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول، تحقيق: أحمد عزو عناية : دمشق، نشر: دار الكتب العربي، ط١، ١٤١٩هـ.

٣٦- محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (المتوفى: ٧١١هـ) لسان العرب، الناشر: دار صادر – بيروت، ط٣، ١٤١٤ هـ

٣٧- محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي (المتوفى: ١٢٠٥هـ) ، تاج العروس، مجموعة من المحققين، الناشر: دار الهداية.

٣٨- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (المتوفى: ٨١٧هـ) القاموس المحيط ، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، الناشر: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة: الثامنة، ١٤٢٦ هـ-٢٠٠٥ م

٣٩- محمد بن محمد الدمشقي ابن الجزري أبو محمد، النشر في القراءات العشر لابن الجزري، المحقق: علي محمد الضباع، الناشر: المطبعة التجارية الكبرى: ٢٠ م

٤٠- محمد بن سعيد بن بالحاج بن عدّون بن الحاج عمر الشريفيّ. ، خطوط المصاحف، كتب بعون الله وتوفيقه ثلاثة من المصاحف الشريفة وعدداً كبيراً من الأجزاء القرآنية بعدة روايات مختلفة وهي مطبوعة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٤١- محمد بن أحمد بن أبي بكر بن فرح الأنصاري الخزرجي شمس الدين القرطبي (المتوفى: ٦٧١هـ) الجامع لأحكام القرآن، تفسير القرطبي، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، الناشر: دار الكتب المصرية – القاهرة، الطبعة: الثانية، ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤

٤٢- محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري (المتوفى: ٣١٠هـ) ، تحقيق: الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، الناشر: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٢ هـ-٢٠٠١ م.

٤٣- محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم المباركفوري ، تحفة الأحوذي في شرح جامع الترمذي، الناشر: دائر البشائر الإسلامية – بيروت، الطبعة: الأولى، سنة الطبع: ١٤٣٠هـ.

٤٤- محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس ، المقتضب، المحقق: محمد عبد الخالق عضيمة، ط١ ، الناشر: وزارة الأوقاف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية- لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة، سنة النشر: ١٤١٥ ١٩٩٤

٤٥- محمد بن علي بن محمد بن عبد الله الشوكاني اليمني (ت: ١٢٥٠هـ) التفسير- فتح القدير، الناشر: دار ابن كثير، دار الكلم الطيب - دمشق، بيروت، ط١ ١٤١٤-١٤١ هـ

٤٦- مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، المسند الصحيح ، المحقق: محمد فؤاد عبد الباقي، شرح علي بن محمد بن عبد العزيز الهندي، الناشر: دار إحياء التراث العربي – بيروت.

٤٧- محمد بن محمد بن محمد علي بن الجزري الدمشقي الشافعي شمس الدين أبو الخير غاية النهاية في طبقات القراء، المحقق: ج برجستراسر، الناشر: دار الكتب العلمية، ط١، ١٤٢٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المشروع الفكري النهضوي وخطاب التجاوز قراءة في أعمال محمّد عابد الجابري

الباحـــث: بلعـــباس عبد الوهـــــاب، جامعة: محمد خيضـــــر بســـــــكرة .الجزائر

ملخص:

يعتبر المفكر محمد عابد الجابري من ثلة المفكرين الذين عملوا على إعادة تفكيك البنية المفاهيمية والأطر المعرفية التكوينية للعقل العربي وآلياته، ويقدمون من خلال أفكارهم مساهمات تنظيرية شكلت نقطة تحول في المنهجية العلمية السائدة في قراءة التراث المعرفي ابستيمولوجيا، وإستخدام الأدوات النقدية في إعادة الحفر عنه قصد إعادة بنائه وتشكيله. لقد كانت نظرة الجابري إلى التراث نظرة تجديدية تجريدية تقوم على نقد وسائل إنتاج الفكر وإستخدامها بطريقة عقلانية وتوظيفية تحليلياً، وبآليات تفسر مكوناتها البنيوية وتداخلها التكويني ومن ثمّ إعادة تأسيس التراث وبناء الخطاب التجديدي الذي يتناسب مع لغة العصر ومتطلبات الحاضر، وكذا بناء النظرة التجاوزية التي تمكن من تحقيق المشروع النهضوي العربي واقعياً.

الكلمات المفتاحية:

المشروع النهضوي، التراث، البنية المعرفية، العقل العربي، النقد الإبستمولوجي، الرؤية التجاوزية.

مقدمة:

شكّل المشروع النهضوي العربي أحد المحاور الهامة في كتابات المفكرين العرب والمستشرقين، الذين خاضوا بدءاً في تحليل التراث التاريخي للوقوف على آليات البناء المعرفي الذي يُمكن من تحديد المنهجية البنائية والنقدية والإبستمولوجية في تحقيق الانطلاقة النهضوية والحضارية. ولقد ساهمت كتابات الجابري وإسهاماته الفكرية بشكل كبير في تحديد ذلك.

إن التحديث والتجديد يتِمان تلازمياً بإعادة نقد القديم وعلى أساس ذلك يتحدد تموقع العقل العربي وتجلياته على ساحة الفكر العالمي ومدى إمكانيته في تحقيق الإقلاع الحضاري على المستويين المحلي والكوني، فالمشروع النهضوي بهذا المعنى يفترض إعادة قراءة إبستمولوجية تستهدف التنقيب العلمي والمنهجي في العلوم السابقة وأُطرها البنائية والتصورية ثم إعادة تشكيلها بما يُشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالقراءة الجديدة للأدوات والمناهج تمكن من تحديد حدود الفصل بين القراءة التاريخية التراثية وارتباطها بالواقع الفكري والاجتماعي السائدة فيه ومدى تأثير تناولها بصورة تحديثية على قراءة الواقع الحالي والحاضر. من هنا تبرز رؤية الجابري في ضرورة تطويع وأقلمة المناهج السابقة مع مقتضيات الموضوع ومتطلباته الزمكانية، فقام بإعادة تفكيك الخطاب المعاصر في الفكر العربي ونقد بنيته المعرفية دون النظر إلى محتواه ومضمونه، حيث قرر أنه سينهار تلقائياً بانهيار وتفكك بُنيته المعرفي. ثم ركّز بعد تصنيفه للخطابات على الخطاب النهضوي وأفردهُ بنوع من النقد التحليلي الذي مكّن من تحديد نقاط التناقض والمغايرة في ذهن المفكر العربي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن الإشكالية التي شغلت ذهن الجابري طيلة ما يقرب نصف قرن من الزمن، هي هل بإمكاننا بناء نهضة بدون عقل ناهض؟ ولماذا لم تتطور أدوات المعرفة في الثقافة العربية الإسلامية خلال نهضتها في القرون الوسطى لتمتد حتى يومنا الحاضر؟ ولقد حاول الجابري مقاربة الإشكالية من خلال تحليل التراث التاريخي وبنيته المنهجية وأدواته العقلانية التحليلية، وهو يقوم بذلك انطلاقا من معرفته بموقع الخطاب العقلاني ودوره التحليلي في السياق المعرفي و التفكير العلمي، فالمشروع النهضوي يفرض وبشدة ضرورة إعادة ترتيب العلاقات بين أجزاء الماضي بطريقة تُمكن الذات من احتواء تُراثها وتُشكل منها مرتكزاً لإعادة بناء النهضة الفكرية، وتُموقِعُه لاستشراف المستقبل وفق ممارسات صريحة بخطاب عقلاني استنادا إلى مفاهيم علمية.

وفي غمرة البحث والحفر التاريخي الإبستمولوجي كان الجابري يُعيد الالتفات حوله ليُموقع خطابه في واقعه المعاصر وحاضره الفكري، فقد كان يدرك أنه ورغم انشغاله بالماضي وتراثه إلا أنه لابد ألاّ ينساق وراء أفكار من الماضي السحيق، وأن يحاول ألاّ يحيد عن الهدف الأساس الذي وضعه وهو ضرورة نقد الفكر والتراث التاريخي السابق بما يمكن من إعادة التأسيس لبنية معرفية أصيلة وفق خطاب تجاوزي يمكننا من بناء نظرة تأسيسية لإقلاع نهضوي وحضاري.

١. منهجية إبستمولوجية في النقد التراثي.

كانت بدايات الجابري مع الكتابة والنقد في مراحله الأولى لا تخرُج عن قضايا السياسة والإيديولوجيا إلى غاية منتصف السبعينات تقريباً، أين حدثت نقلة نوعية في مسيرته الفكرية و التأليفية, فالتفت إلى قضايا الفكر والثقافة وانصرف إليها بطريقة شبه كلية. ولكنها ورغم ذلك ليست انصرافا تاماً وقطيعة بين المرحلتين فهو يُصر على أن التفكير الإيديولوجي وقضاياه ملازم لأي باحث علمي. وهو الكفيل بتجلية المضمون الحقيقي للنص التراثي وإلى هذا المعنى يشير في كتابه الحداثة والتراث قائلا: "التوظيف الإيديولوجي لمفهوم التراث، الفهم التراثي للتراث، الفهم الخارجي (الاستشراقي) للتراث.. تلك أبرز العناصر الذاتوية التي تدخل في تشكيل حضور التراث كمفهوم إيديولوجي، في الساحة الفكرية العربية الراهنة ونقصد بالعناصر الذاتوية هنا، ما تضيفه الذات إلى الموضوع حينما تتخذه موضوع معرفة، حينما تريد أن تعطيه معنى يحوله إلى كائن معرفي"[1].

إن مصطلح التراث في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة يتسم بالعمومية والغموض، وصعوبة الإحاطة بكل مفاهيمه، وتطويقه بشكل دقيق، بالنظر إلى تعدد مدلولاته ومعانيه، واختلاف ذلك بين المفكرين، ويعود سبب ذلك إلى اختلاف وتباين الأُطر والمرجعيات الفكرية لديهم، وتعدد مشاربهم الثقافية، وتنوّع المقاربات المرجعية، وتناقض التنظيرات الإيديولوجية. هذا ما دفع الجابري إلى أن يشير أن مقصوده بالتراث في خطابه وفي الفكر العربي النهضوي الحديث والمعاصر بصورة عامة، يتمثل في الجانب الفكري للحضارة العربية الإسلامية بما تحويه من عقيدة وشريعة ولغة وأدب وفن وفلسفة وتصوف..الخ، دون تقييد زمني لفترة من الفترات لاعتبارات إيديولوجية يجب تفادي الخوض فيها، كون ذلك مرهون بالتناقض بين عناصره الذاتية و ومكوناته الموضوعية في الوعي العربي المعاصر .

ومع صدور كتابه "نحن والتراث" والذي كان سبب ذيوع صيته، اتضحت الرؤية والمنهج الذي تبناه الجابري في قراءته التحليلية, فكان بداية تدشين للدراسات التي تشكّلت وتراكمت للتحرر من الطريقة الإستشراقية في دراسة الفلسفة العربية الإسلامية والتي كرّست التصور حول نوع من الأفكار المسبقة التي طبعت تصورات بعض علماء تلك الحقبة على غرار الفارابي,

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت –لبنان، ١٩٩١، ص ٢٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فكان تفكيره منصباً أكثر على المضمون الإيديولوجي لخطابات المفكرين الذين مثلوا تلك الحقبة بعيداً عن القراءات الإستشراقية الجاهزة .

وقد قرر الجابري أن البحث في الإنسانيات وعلومها غير ممكن بتاتاً في غياب البعد الإيديولوجي سواء بالتصريح أو التضمين, فلا يمكن النظر إلى التراث والبحث فيه بنظرة محايدة غير مبالية, فالتفكير الإيديولوجي ملازم وحاضر في ذهن الباحث دوما، غير أن استثمار هذا الحضور بطريقة واعية والتصرف في ضوئه بوعي، أفضل من إغفاله ثم ادعاء الموضوعية والبراءة من الإيديولوجيا بعد ذلك.

وطرح الجابري إشكالية الموضوعية والاستمرارية كتأثير مباشر لمنهجية قراءة التراث على المستوى الذاتي والموضوعي. وقد تناول بشيء من التفصيل المفهومين فحدد مستويين لمشكلة الموضوعية أولهما مستوى العلاقة الذاهبة من الذات إلى الموضوع وهي نتاج للعناصر الذاتوية، وثانيهما مستوى العلاقة الذاهبة من الموضوع إلى الذات، والتي تتحكم فيها العناصر الموضوعية وهنا يستدعي الأمر فصل الذات عن الموضوع نظرا لتداخل العلاقات الناسجة لكل منهما، وحدد الجابري ثلاث خطوات أساسية لتحقيق الحد الأدنى من الموضوعية في دراسة التراث.

الخطوة الأولى هي النظر إلى المعالجة البنيوية أي القراءة التراثية الظاهرية دون الخوض في الفهم السابق والتفسيرات السالفة وتحييدها والتعامل مع النص ككل تتحكم فيه ثوابت ويغتني بالمتغيرات. والخطوة الثانية هي التحليل التاريخي والذي يتعلق في جوهره بربط تراث المفكر بمجاله التاريخي بكل أبعاده الثقافية والسياسية والاجتماعية، وهذا ضروري لفهم تاريخية الفكر المدروس وجينالوجيته، واختبار النموذج البنيوي الذي تم في الخطوة الأولى. أما الخطوة الثالثة والأخيرة فهي تتمثل في الطرح الإيديولوجي والذي يقصد به الكشف عن الوظيفة الإيديولوجية الاجتماعية والسياسية التي أداها الفكر المعني أو كان يطمح لأدائها داخل الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه، بحيث يجعله معاصراً لنفسه في ضوء تاريخيته ومضمونه الإيديولوجي. في حين حدد إشكالية الاستمرارية بكون التراث يتعلق بنا وأنه جزء منا أخرجناه من الذاتية ليس للتخلي عنه بل لنعيده إلينا بصورة جديدة وبعلاقات جديدة تمكن من إدراكه بطريقة معاصرة على مستوى الفهم والتوظيف الفكري بروح نقدية ومن منظور عقلاني[1].

لقد أفصح الجابري عن منهجه في قراءته وتحليله للتراث حين طرح سؤاله عن التحرر من سلطة التراث علينا؟ وكيف نمارس نحن سلطتنا عليه؟ فأجاب في كتابه (الحداثة والتراث) " تلك هي مهمة المنهج الذي نقترحه هنا أنه منهج تحليلي ...ينطلق من النظر إلى الموضوع لا بوصفه مجرد مركبات بل بوصفها بنى.. فتحليل المركب يعني عزل عناصره في حين تحليل البنية معناه كشف الغطاء عن العلاقات القائمة بين عناصرها بوصفها منظومة من العلاقات الثبتة في إطار بعض التحولات...هذا النوع من التحليل هو ما سماه الجابري بالتفكيك أي تفكيك العلاقات الثابتة في بنية ما بهدف تحويلها إلى لا بنية بل إلى مجرد تحولات، وهذا يندرج تحته تحويل الثابت إلى متغير، المطلق إلى نسبي، اللاتاريخي إلى تاريخي, واللازمني إلى زمني وبالتالي الكشف عن المعقولية الثاوية وراء كثير من الأمور التي تقدم نفسها كَسِر مطلق،كميدان للامعقول مستغن عن المعقولية بفعل التقادم الذي يجعل التراث مقطوع الصلة عن زمانيته وأسباب نزوله"[2].

---

[1] نفس المرجع، ص ٣٢ –بتصرف–

[2] نفس المرجع،ص ٤٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتنجلي وبوضوح تلك المقاربة الإبستيمولوجية في نقد التراث، في بحوث تسلحت بأدوات الممارسة الإبستيمولوجية المعاصرة، واستثمرت مناهج العلوم الإنسانية لقراءة الخطاب الفكري التراثي، وتفكيكه تحليلاً ونقداً، وانبت وفق عدة مقاربات مفاهيمية أساسية، تتمحور في أولوياتها على ضرورة القطيعة الإبستمولوجية مع الفهم التراثي للتراث، وفصل النص عن القارئ لتحقيق الموضوعية، ووصل القارئ بالنص من أجل المواصلة في اتجاه الاستمرارية، والاستناد إلى تصور منهجي يقوم على وحدة الفكر ووحدة الإشكالية، ثم الابتداء بالمضمون التاريخي للفكر من خلال رصد المجال المعرفي والمضمون الإيديولوجي، للفكر والفلسفة الإسلامية على وجه التخصيص.

٢. العقلانية النهضـوية عند الجابري.

قبل الخوض في البحث عن المقاربات الفكرية والفلسفية بين الفكر النهضوي ومشروعه لدى الجابري والذي شكلت العقلانية أبرز أدواته وأسلحته النقدية لابد من الإشارة أولاً إلى الجذور المعرفية للعقلانية ونشأتها التاريخية وملابسات تشكّلها واستقراء ذلك وتتبعه، لنتمكن من فهم لجوء الجابري إلى تبني هذا المنهج غير التقليدي في الابستمولوجيا المعاصرة.

تعتبر العقلانية من المذاهب الفلسفية التي تنطلق من أن الكون بشقيه الميتافيزيقي والمادي، من المستحيل بمكان إدراكه في غياب العقل، كونه يمثل الأداة الرئيسية لاكتساب المعرفة بأشكالها، وهي مذهب بشري قديم يبرز أكثر عند الفلاسفة اليونانيين. ظلت هذه الفلسفة ذات تأثير بالغ ردحاً من الزمن في الثقافة الأوروبية، وقد تمخضت العقلانية في العصور المتأخرة عن الصراعات الفكرية والعقدية التي طبعت المشهد الفكري وتطور الفكر الأوربي منذ عصر النهضة. وهي تمثل أهم المرتكزات الفلسفية التي قامت عليها الحضارة الأوروبية، بتشكيلها للمرجعية الفكرية الأولى للثورات الصناعية والنهضوية فيما بعد.

إن العقلانية من خلال تلك المنطلقات الفكرية، فلسفة غربية، صاحب قيامها سقوط النظام الإقطاعي السائد في أوروبا في عصور ما قبل النهضة وتطور الأفكار البرجوازية في الفكر الأوروبي, ثم انتقلت إلى العالم بفعل ظروف تاريخية معينة شهد الميدان الفلسفي والسياسي خلالها تحولات وتقلبات كبيرة، عكس الميدان العلمي الذي ظل يواصل مشواره بلا توقف.

ومن خلال هذه الإطلالة الموجزة يَبرز وبشكل جلي أن العقلانية أوروبية المنشأ, عكست نظرة الأوروبيين للحياة وفلسفتهم التفكيرية تجاه القضايا التي تحيط بهم، وأن انتقالها إلى بقية العالم كانت وفق ملابسات تاريخية تختلف باختلاف طبيعة الانتقال بحد ذاته ووفق صوره المتعددة, فالعقلانية كفكر عالمي شكّلت نقطة التقاء واختلاف بين المفكرين العرب وفق منظوراتهم ومشاربهم الثقافية. ولعل الجابري أبرز من قدموا إسهاماتهم الفكرية وفق مشروعه الخاص بنظرة توظيفية للعقلانية كأداة ابستمولوجية منهجية تمكنه من إعادة تفحص التراث وتمكنه من نقده بآليات منطقية سليمة.

لا يختلف اثنان حول أن كتابات الجابري ومنهجيته النقدية لا تزال تُلقي بظلالها في ساحات النقاش الفكري بسبب تعدد المنظورات والرؤى التحليلية للنصوص التراثية، وذلك إنما يدل على تميز المشروع الفكري الذي قدمه الجابري بين سلاحي نقد التراث ونقد أدوات فهم التراث. ولعل المبرر الفكري الذي جعله يزاوج بين العقلانية كسلاح للفهم وإقحامه في محاولة تشكيل النهضة الفكرية هو تساؤله عن إمكانية تحقيق حداثة بدون سلاح العقل والعقلانية؟ وهل يمكن تحقيق نهضة بدون عقل ناهض؟

حرص الجابري على التمييز بين نوعين من العقلانية هما الابستمولوجية والنهضوية، وهي إشارة منه إلى أن للعقلانية استعمالين مختلفين, فالعقلانية الإبستمولوجية حددها ورسم معالمها الجابري في أكثر من سياق ويقول في ذلك "يمكن النظر

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إلى العقل العربي بوصفه عقلا سائداً قِوامه جملة مبادئ وقواعد تؤسس المعرفة في الثقافة العربية...ومن جهة أخرى يمكن النظر إلى العقل العربي بوصفه عقلاً فاعلاً ينشئ ويصوغ العقل السائد في فترة تاريخية ما، الشيء الذي يعني أنه بالإمكان إنشاء وصياغة مبادئ وقواعد جديدة تحل محل القديمة..." [1].

كان حضور العقلانية الإبستمولوجية قويا في بداية المشوار التنظيري للجابري وذلك ما يعكسه كتابه "الحداثة والتراث" الذي حاول تقديمه من خلال قراءة عصرية تتجاوز الخطاب السلفي التقليدي عن طريق استخدام أدوات النقد المعاصرة التي تعد الإبستمولوجية أبرزها، والانتقال إلى الخطاب الحداثي الذي هو طريق الانتظام النقدي في التراث. يقول الجابري في هذا الصدد "لقد انطلقت في كل منهما من الانتظام في تراث، هو تراثها الخاص أو ما تعتقد أنه كذلك، ولكن لا لتقف عنده جامدة راكدة بل لتتكئ عليه في عملية التجاوز النهضوي، تجاوز الماضي والحاضر عن طريق امتلاكهما وتصفية الحساب معهما في الوقت نفسه، والإنشداد بالتالي إلى المستقبل في توازن واتزان ودونما قلق أو ضياع أو خوف من تشوه الهوية أو فقدان الأصالة أو ذوبان الخصوصية"[2].

لسنا هنا بصدد سرد التفاصيل البنيوية حول العقلانية الإبستمولوجية وجدليه الانفصال والاتصال أو الموضوعية والاستمرارية بتعبير الجابري فهذا قد تم شرحه في العنصر السابق لكن ما يهمنا هنا هو الانتقال الذي طبع تفكير الجابري في المراحل اللاحقة التي تبنى فيها التفكير الإيديولوجي و تفاعله مع المعرفي في النقد التراثي فليس بالخفي أن المعركة في التراث الفكري العربي هي معركة نهضوية بالأساس فهي تستند في ذلك إلى السؤال الإيديولوجي عن سبل تحقيقها.

كانت العقلانية النهضوية في فكر الجابري هي معاودات مطردة لإعادة بناء الفكر العربي في ضوء الواقع العربي وتحولاته فمن هناك تتفاعل العلاقة بين المعرفي والإيديولوجي في المشروع النهضوي العربي، حيث كان مشروعا غير مكتمل بلغة "هابرماس" [3]، ومن هنا سعى الكاتب في سياق البناء الفكري العربي ومشروعه النهضوي إلى نقد الأساس المعرفي، مع محاولة توفيقية تركيبية تجمع بين حسه المنهجي وبين الموقف الإيديولوجي المتزن الذي تبناه خلال تفكيكه للخطاب التراثي والمنتوج النهضوي العربي عموما.

ويبرز وبشكل جلي أن العقلانية النهضوية أو مشروع النهوض العربي هي النقطة التي تمثل انخراط الجابري في إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر، وهي عقلانية تطبيقية عملية، وذلك لأنها تتوسل بالعقلانية المنهجية (الإبستمولوجية) في المراجعة المفاهيمية للقضايا الكبرى كالوحدة والديمقراطية والدين والدولة والمسألة الاجتماعية.. وهي قضايا تستلزم التفاعل بين التراث المعرفي والإيديولوجي بصورة واسعة. ومن هذا المنطلق فإن العقلانية النهضوية العربية في فكر الجابري تمثل اللحظة الاتصالية التداخلية على سبيل التدقيق، بكونها تمثل عملية التحديث والتجديد وفق التصورات والتحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية العربية المشهودة ومقتضياتها. ولعل مشروع النهضة العربية يحتاج إلى إنتاج وخلق تصورات وصوغ مقولات خلاّقة وفاعلة، حال حصول تفاعلات تحولية كناتج عن المراحل الانتقالية.

---

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي ، الجزء الاول، الطبيعة الثامنة، منشورات المركز الثقافي العربي ودار النشر المغربية، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٧.

[2] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، منشورات دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٠، ص٢٤.

[3] الفاضل إبراهيم العيسوي، مداخلة تحت عنوان : "زيارة جديدة للمشروع النهضوي العربي"، العدد ٣٨٣-١، مجلة المستقبل العربي(الصادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت، ٢٠١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣. البنية المعرفية والتداخل التكويني.

استهدف الجابري في تحليلاته المكون المعرفي في العقل العربي مع استبعاده للمجال الإيديولوجي الذي يحوي الناتج الأدبي والفلسفات والآراء الخاصة من تصوراته النقدية، وأبرز ما يمكن استنباطه من تلك المنهجية التحليلية أمران اثنان:

أولهما: أن القضايا التكوينية للعقل العربي تنقسم إلى طرحين "النقد النظري للعقل" ويتناول مستويين إثنين هما "التكوين" و "البنية"، و بهما يتم رسم وتشكيل العقل العربي عن طريق آليات محددة. وثانيهما "النقد العملي للعقل" ويتناول فيه طرحين آخرين هما العقل السياسي والعقل الأخلاقي وكل منهما يطرح إشكالية الممارسة الإمبريقية للعقل العربي على المستويين السياسي والأخلاقي بتعبير الجابري، وربما كان تناوله لهما بتلك الصورة والترتيب إعلاء لدور السياسة في صياغة "العقل النظري" فضلاً عن التأثير المباشر في صياغة العقل العملي. ولا تخفى إشاراته المتتالية عن دور السياسة على الصعيد الفلسفي والعلمي في الواقع العربي انطلاقا من تشبيهها ومقاربتها مع العقل الأوروبي، من ناحية الصراع الديني وفاعلية كل منهما وتأثيره.

وثانيهما: هو أن المشروع الفكري للجابري يأخذ طبيعة متباينة على صعيد ضبط التراث وإحكامه إذ يشير إلى منهجه في دراسة التراث وهو المنهج الإبستمولوجي التحليلي- كما أشرنا سابقا -، ثم يخلط في ضبطه باستخدام منهج تركيبي يجمع بين التاريخي والبنيوي، أو ما سماه بالطرح الإيديولوجي في تناوله لتحليل العقل العربي، مبرزاً أهم المحطات التأسيسية للبنية المعرفية الثلاثية للعقل العربي وهي "البيان، والعرفان والبرهان"، ثم شروعه في التحليلي البنيوي العميق للآليات التفاعلية بين تلك الأنظمة، ومن ثمّ استراتيجيات الإزاحة بينها خلال العصور الموالية للعصر التدويني.

ونتناول هنا طبيعة تلك البنى المعرفية والنظم التكوينية الثلاثة للعقل العربي لدي الجابري فنظام البيان هو الأصل في تشكيل العقل، بينما الآخران مضافان إليه لاعتبارات تتعلق بالتفاعلات البشرية والاحتكاكات الحضارية بين البشر. ويعتبر منهجية نقلية لمعرفة الأصول التراثية السابقة الثابتة سلفاً، كالقرآن والسنة النبوية وكذا في اللغة وبقية المعارف التراثية السابقة، باحثاً بالأساس عن مدى معقوليته بالأساس في القرآن الكريم ونصوصه على وجه التخصيص.

وأما نظام العرفان فهو معرفة صوفية و منهجية في الحصول المعرفة ورؤية للعالم و موقف منه، وهو المعرفة "الحدسية" التيتقوم على الإلهام والارتقاء الروحاني في السعي لإدراك الحقيقة الكلية بصورة شاملة باطنية لفئة مخصوصة ومعدودة من الأفراد الذين ترتقي نفوسهم وتشف وتصفو إلى موقع يمنحهم المعرفة العلمية والروحانية من دون اللجوء إلى الاستدلالات المنطقية والتدرجية المرحلية في اكتسابها اعتمادا على أدوات العقل والآليات الحسية والحدسية، وهو نظام مستورد من المشرق الفارسي أو الهندي وليس بنتاج عربي أصيل.

وأخيرا نظام البرهان الذي يشير إلى اكتساب المعرفة بآليات عقلية طبيعية تنطلق أساسا من العقل والحس لإدراك الحقيقة كما هي عليه في واقعها، عن طريق التجارب الاستقرائية وتعميمها على كافة الوقائع المشابهة قياسا عليها، ضمن منظومة منسجمة ومتماسكة بآليات تدرجية وفق منطق تحليلي يلبي الحاجة البشرية والعقلية إلى معرفة يقينية. ولما كان هذا النظام يقوم على تفكير ورؤية لا تختلان ولا تتعارضان مع المنهجية التي سادت في التراث العربي بفعل سبق النظام البياني للمعرفة وسيادته فيه، فإن العملية التأسيسية في منظومة العقل العربي وتُراثه اقتصرت على ترتيب مكونات كل من النظام البياني والبرهاني لإفساح المجال أمام نظم البرهان ليسود في ثقافة تغلب عليها منظومة البيان ونظمه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما أشار الجابري في سرده للتحليلات التأويلية للبنية المعرفية للفكر والعقل العربي إلى اللحظات الحاسمة في تداخلات البني المعرفية، "والتي لم تكن نتيجة عوامل داخلية وحسب، بل كانت امتدادا لأنواع من التداخل بين هذه النظم حدث خلال تشكلها وتبلورها بصورة متميزة...غير أن ما حدث لم يكن تداخلا بالمعني الدقيق للكلمة بل كان الأمر يتعلق، في الحقيقة، بمحاولات توفيقية تلفيقية بعضها بقي معزولا على هامش هذا النظام أو ذاك"[1]، على غرار إشارته إلى لحظة التداخل التكويني - بتعبيره الخاص - ، وهي حالة التفاعل الإيجابي خلال المرحلة التأسيسية. الأمر الذي مكن العقل العربي من إعادة تموقعه وتأكيده على ذاته وفاعليته القصوى في مواجهة التحولات المعرفية واللحظة التداخلية الثانية التي أشار إليها الجابري هي لحظة الأزمة والتي سادت خلال القرن الخامس الهجري، حينما دخلت الأنظمة المعرفية الثلاثة في أزمة طبع أولها المصالحة بين العرفان والبيان ثم لحظة المصالحة بين العرفان والبرهان. وهكذا فبدلاً من عزل السحر والشعوذة من التراث العربي وعزل العرفان الذي وجد الساحة فارغة فانتصر لنفسه فيه كنظام معرفي نافذ. وأما اللحظة التداخلية الحاسمة والأخيرة فهي لحظة التفكك والتداخل التلفيقي للأنظمة الثلاثة على يد الغزالي رحمه الله، "وسواء تعلق الأمر بالبيان أو بالعرفان أو بالبرهان، كحقول معرفية فإن العقل العربي كان خلال المرحلة التي تمتد من بدايات عصر التدوين إلى لحظة الغزالي عقلاً فاعلاً، كان يشيّد مناهج يستبنيها كما في البيان أو يعمل على تبنيها كما في العرفان والبرهان، وكان يشيد رؤى يبنيها لبنة لبنة بأدواته وجهده واجتهاده (الرؤية البيانية) أو يعمل على نقلها ككل أو كأجزاء إلى فضائه الفكري العام، فضاء الثقافة العربية الإسلامية (الرؤية العرفانية والرؤية البرهانية)، وعلى الرغم من كل الثغرات والتناقضات...وحضور اللامعقول بهذه الدرجة أو تلك في الحقول المعرفية الثلاثة التي مارس العقل العربي فيها فاعليته، فإن المرء لا يملك إلا أن يسجل ..أن عالم المعرفة...في تلك الفترة كان عالما حيا بل زاخرا بالحياة"[2].

٤. إعادة تأسيس البناء المعرفي.

إن محاولة الجابري إعادة التأسيس لقراءة تجاوزية مؤثرة – تحرر العقل العربي من التبعية وإعادة استهلاك الأفكار المجترة - تنطلق من إعادة النظر إلى التراث والفكر الفلسفي وتصويبه، ليس بكونه حلقة في منظومة متسلسلة، بل عن طريق إعادة ترتيب تلك المنظومة بعناصرها وفق تسلسلية منسجمة ومتكاملة. وهذا ما قام به الجابري من خلال أمرين أولهما: إعادة تنظيم التراث الفلسفي والثقافي، وثانيهما: إعادة تنظيمه وفق علائقية تقربه منا، وتجعله يستجيب لاهتماماتنا المعاصرة، ويشكل لنا معيارية و مرجعية.

إن الأمر يتعلق في مضمونه بوجوب إعادة التأسيس لنظرية جديدة وفاعلة تمكن من إعادة قراءة التراث بمقصدية وتنوع أكبر، وذلك ما يباشره الجابري ويدعو إليه من خلال تقديم نقد آليات التفكير المتأخر التي "لا تُخرج ما هو سائد من قراءات لتراثنا عن طريقة واحدة في التفكير، وفي إنتاج المعرفة، وهي الطريقة التي سماها الباحثون العرب القدامى "قياس الغائب على الشاهد". لقد ترتب عن هذه الآلية الذهنية التي أصبحت تشكل الفعل المنتج في نشاط العقل العربي – من غير فحص ولا

---

[1] محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي،الطبعة التاسعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٤٨٥..

[2] نفس المرجع، ص ٥٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تدقيق - نتائج خطيرة منها: إلغاء الزمان والتطور، فالحاضر كل "حاضر" يقاس على الماضي، وكأن الماضي والحاضر والمستقبل عبارة عن بساط ممتد لا يتحرك ...، ومن هنا لا تاريخية الفكر العربي"[1].

وإنما قام الجابري بذلك بهدف تجاوز التفكير الذهني بعيوبه البنيوية والمنهجية، وهو ما جعله يعمل وفق مقاربة نقدية مرحلية وتدرجية، تقوم في طرحها على نقد إيديولوجي وفق خصوصياته المضمونية والتاريخية، ومبرراته المعرفية، كما يستند على النقد الإبستمولوجي والمعرفي، ويشتغل على تجلية أولويات البنية المعرفية من خلال التتبع الاستقرائي لمسارها التكويني وانتظامها البنيوي، مما يضعنا أمام مشروع فكري يشتغل على الحفر المعرفي لبنية المعرفة العربية، ويعمل على رصد تكوينية الخطاب السياسي العربي في سياقه التاريخي.

في البداية يجب الوقوف على المسار النقدي الإيديولوجي الذي تبناه الجابري في تحليلاته التراثية فهو يستند في كتابه "نحن والتراث" على قراءة إيديولوجية وفق معيار محدد يتجلى في ضرورة التمييز بين المضمون المعرفي الذي روجته الفلسفة الإسلامية، والمضامين الإيديولوجية التي كرستها، وهو ما ترتب منه العديد من المغالطات المنهجية وأشكال الخلط المعرفي. وهذا الأمر الذي أثبتته القراءات التراكمية المتتابعة حول التاريخ والفلسفة العربية. ويلتمس الجابري في نظرته النقدية المذكورة مبرراته "بأنها قراءة إيديولوجية واعية، وهي بذلك أفضل ألف مرة ...من أن نستمر في قراءة تراثنا قراءة إيديولوجية غير واعية، قراءة مزيفة مقلوبة"[2].

والمبرر المنهجي الأخر يتمثل في أن الإشكالية الرئيسية التي هيمنت على تراثنا الفلسفي هي إشكالية إيديولوجية بالأساس، أي إشكالية التوفيق بين النقل والعقل، بين الدين والفلسفة...، ثم هل يمكن الادعاء بأن قراءة ما تصدر عنا نحن العرب المعاصرين، يمكن أن تكون متحررة من الهاجس الإيديولوجي..؟، كما برر ذلك بأن ما ندعوه بالفلسفة الإسلامية لا يعني أننا أمام "قراءة متواصلة ومتجددة لتاريخها الخاص، كما كان الشأن بالنسبة للفلسفة اليونانية، وكما هو الحال بالنسبة للفلسفة الأوروبية ... بل إن الفلسفة في الإسلام كانت عبارة عن قراءات مستقلة لفلسفة أخرى هي الفلسفة اليونانية، قراءات وظفت نفس المادة المعرفية لأهداف إيديولوجية مختلفة متباينة"[3].

يتحدد النظام المعرفي الجديد الذي ينبغي التأسيس له حسب الجابري – بالاستناد على السيكولوجيا التكوينية - وفق "جملة من المفاهيم والمبادئ والإجراءات التي تعطي للمعرفة في فترة تاريخية ما، بنيتها اللاشعورية"[4]. و يمكن التمييز في ضوء ما سبق بين عدد من السمات، منها أن اعتماد النظام المعرفي يمكن من إنشاء نسق تصنيفي للخطابات، أي تتبع المسارات العلائقية التي تحكمه خلال فترة معينة, بما يمكن من وصفه وتحليله بصورة دقيقة.

وأن اعتماد النظام المعرفي لا يدل على "أفق ساكن"، بل يخضع لمجموعة من الإنزياحات والتفلوتات في "تشكله" و"اكتماله" - فهو أصلا ممارسة تاريخية -. ويترتب عن ذلك أن علاقة الأنظمة المعرفية ببعضها تخضع لعدد من الإنزياحات والتفاوتات

---

[1] محمد عابد الجابري ،الحداثة والتراث، مرجع سابق، ص١٩.

[2] محمد عابد الجابري، نحن والتـــراث، الطبعة السادسة، المركز الثقافي العربي ودار الطليعة، الدار البيضاء– بيروت ، بيروت، ١٩٩٣، ص٠٧.

[3] نفس المرجع، ص ٣١.

[4] محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي،مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت–لبنان،٢٠٠١، ص٤١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والاصطدامات، مما يعني صياغة طرح جديد "للتأريخ"، يكون مخالفا كلياً لما تعودنا عليه من مؤلفات تعنى بالتأريخ في صبغة اللئلاسيكية والميتافيزيقية [1].

إن ما تجدر الإشارة إليه أن الثورة الإبستيمولوجية التي أقامها الجابري في النظر إلى الموروث المعرفي العربي تلتمس جدواها المعرفية استنادا إلى أشكال الهيمنة التي تمارس على حقل التاريخ بشكل عام، ولازالت تمارس في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية بشكل خاص. والذي تميز بعدد من العوائق الإبستيمولوجية، يستعرضها الجابري، كما يلي[2]:

- خضوع التأريخ في ثقافتنا لاهتمامات سياسية مباشرة، تاريخ "فرق" و"طبقات"، تاريخ الاختلاف في الرأي وليس تاريخ بناء الرأي.

- هيمنة أشكال التكرار، والمتسمة عادة إما بالانتقاء لدرجة تشويش المضامين المعرفية والإيديولوجية، وإما بتكديس مواد معرفية تكديسا وجدت فيه عقلية السبق التاريخي، مجالا خصبا لإثبات رغباتها الذاتية.

- اجترار التصنيفات التقليدية للعلوم (علوم نقلية، علوم عقلية)، (علوم دين، علوم اللغة)، وهي التصنيفات التي ما زالت سائدة، مما أدى إلى عدم إدراك بنية الانتظام التي تحكم عدداً من المجالات المعرفية، اعتبرت معزولة عن بعضها.

٥. القطيعة مع التراث والرؤية التجاوزية.

إن المتتبع للتحليلات النقدية للجابري في تناوله لإشكالية القطيعة مع التراث السابق في كتابه "نحن والتراث" يدرك جيدا أن الكاتب يفرق بين أنواع عديدة من القطيعة أولها القطيعة بين النماذج التراثية، ثم القطيعة مع القراءة التقليدية القديمة (السلفية) للتراث وكذا القطيعة بين المفكرين، ثم القطيعة بين الحقول المعرفية بعضها ببعض.

نتناول بشيء من الإيجاز تلك الأنواع التي طرحها الجابري. بالنسبة للقطيعة مع النماذج السابقة كان الكاتب أحرص ما يكون على ضرورة الاستفادة القصوى من التراث و ذلك بإحداث قطيعة معرفية مع بعض النماذج "فنادى بإحداث قطيعةٍ إبستمولوجية تامة مع بنية العقل العربي في عصر الانحطاط وامتداداتها إلى الفكر العربي الحديث والمعاصر"[3]. وينبغي وضع كلمة عصر الانحطاط بالبنط العريض لما تحويه هذه الكلمة من دلالة في السياق التفسيري لمنطلق الجابري في هذا الاتجاه حيث طبع عصر الانحطاط ركاكة وتقلص على مستوى المنظومة العلمية فاقتصرت على النحو والفقه والتوحيد وحصر آليات التفكير العربي في نموذج واحد وهو القياس، والذي تم طرحه واستعماله بصورة مفرطة دون الخضوع لمنهجيته الإستدلالية، ثم انتقلت هذه الرؤية النمطية لتسود في واقعنا الحاضر من قبل بعض الداعين إلى الإصلاح والتصفية، حينما قرروا ضرورة الاستناد إلى التراث الماضي لبناء المستقبل لقياس منطقي- من وجهة نظرهم -.لكن في نظر الجابري، لا يمكن أن يتحقق مشروع النهضة الفكرية إلا باستخدام طرائقَ علمية موضوعية حديثة لتحقيق النهضة.

أما القطيعة مع القراءة السلفية الماضية للتراث فقد دعا الجابري إليها، لأنها حسبه قراءة لاتاريخية، وبالتالي فهي لا تنتج قراءة خلاقة ولا إبداعية، وإنما ستكون قراءة تراثية للتراث، ولن تخرج عن هذا السياق، لأن التراث يكرِّر نفسه فالقطيعة التي

---

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مرجع سابق ، ص٣٣٢

[2] نفس المرجع، ص٣٣٣.

[3] محمد عابد الجابري، نحن والتراث– قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي–، مرجع سابق، ص ١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يدعو إليها الجابري ليست القطيعة مع التراث بل القطيعة مع نوع من العلاقة مع التراث، القطيعة التي تحوّلنا من كائنات تراثية إلى كائنات لها تراث.

وبما أنه لابد من إيجاد البديل المناسب لتحقيق القطيعة، كان لزاماً على الجابري أن يقدم نموذجه البديل لقراءة التراث فقدم قراءته التي تستند إلى أسس تاريخية موضوعية وعلمية، تطرح النصوص التراثية كعلاقات تكوينية، وتعالج وفق مقاربة بنيوية، مع تحليل تاريخيربط المقروء بسياقه الاجتماعي والثقافي والسياسي. أي إن الجابري يدعو إلى قراءة تراثية معاصرة لا تكتفي بمجرد التجميع والتحليل والتأويل، وإنما تعالج إشكالية النص برؤية عصرية غير متقيدة بفهوم و معان سابقة لبيئة معرفية ما، وهي بهذا المعنى تتناول فصل القارئ عن المقروء وفق السياق الزماني التاريخي، ولكنها تصله بنا على مستوى الفهم. أي إننا نفهمه في إطار الظروف التاريخية التي أفرزته.

أما النموذج الثالث من القطيعة هو القطيعة بين مفكر وآخر فالجابري لكي يحقق أهدافه المعرفية بقراءة معاصرة للتراث الفلسفي للعرب، كان لابد أن يفرق بين توجهين أساسيين. المحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي فالمحتوى المعرفي لهذه الفلسفة هو في معظمه مادَّةٌ معرفية ميتة غير قابلة للحياة، أمّا المضمون الإيديولوجي فهو يتشكل في صور مختلفة على مر الأزمنة. من هنا كان لابد من إحداث القطيعة بين التوجهات الإيديولوجية للمفكرين لاعتبار التغيرات والتحولات المتتابعة في السياق التاريخي والزماني.

وآخر نماذج القطيعة عند الجابري هي القطيعة بين الحقول المعرفية، فيشير إلى أن بعض المفكرين يحاولون التوفيق بين العقل والنقل، ودمج الدين بالفلسفة والفلسفة بالدين فجاء ابن رشد ورفض محاولاتهم تلك. يقول الجابري: "لقد قطع ابن رشد هذا النوع من العلاقة بين الدين من جهة والعلم والفلسفة من جهة أخرى، فلنأخذ منه -إذا كان لابدّ من استعمال هذه الكلمة مرة أخرى- هذه القطيعة ولنتجنب تأويل الدين بالعلم وربطه به, لأن العلم يتغير ويتناقض ويلغي نفسه باستمرار، ولنتجنب تقييد العلم بالدين لنفس السبب. إن العلم لا يحتاج إلى أية قيود تأتيه من خارجه، لأنه يصنع قيوده بنفسه"[1].

إن الجابري لا يدعو إلى قطيعة إبستمولوجية تاريخية مع التراث، وإنما إلى قطيعة مع نماذج معينة من التراث في عصور الانحطاط ومع القراءات والمناهج غير الموضوعية في التعامل مع التراث والتي سادت خلال فترات تاريخية معينة. إن الجابري يدعو إلى تجديد التراث، لا إلى إلغائه، وفق رؤيةٍ تجاوزية معاصرة، يحصل منه التراث الإيجابي ونستثني منه الباقي بما يمكننا من تحقيق بنية معرفية تُسهم في تحقيق النهضة الفكرية للعالم العربي, فتحديث التراث يعني انتقاء النماذج النافعة من التراث استنادا على الفهم والتمييز والنقد والمفاضلة وجعل الصالح منها منطلقا إلى الإبداع والابتكار. وقد وفق الجابري إلى حد ما في إنتاج خطاب وفق رؤية تجاوزية نقدياً ومنهجياً بما يمكن من تحقيق رؤية نهضوية على مستوى الفكر العربي وتراثه.

خاتمة.

إنّ ما يمكن تقريره بعد هذه اللمحة الموجزة عن المشروع الفكري النهضوي أن الجابري قدم إسهاماً ضخماً يتمثل في رؤية معاصرة لنقد التراث العربي الإسلامي، كضرورة ملحة لبناء بنية معرفية جديدة تنطلق من واقعنا المعاصر، متسلحة بالأدوات الإبستمولوجية والمعرفية اللازمة منهجيا. من أجل الانطلاق في التأسيس لخطاب تجاوزي يمكن من تحقيق النهضة العربية والوحدة المنشودة بين مختلف أقطار الوطن العربي الكبير، غير أن ذلك المشروع ورغم شموليته لا يخلو من النقصان كأي

---

[1] نفس المرجع، ص ٧١-٧٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عمل بشري يحتمل التعديل والتأويل، خصوصا فيما يتعلق ببعض مواقف المفكرين السابقين التي تناولها الجابري وكذا بعض المآخذ الفقهية .

المراجع:

١.محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحـــــدة العربية، بيروت -لبنان،١٩٩١.

٢..محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، منشورات دراسات الوحدة العربية، الطبعة الثالثة،١٩٩٤.

٣.محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحـــــدة العربية، بيروت-لبنان،٢٠٠١.

٤. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، الجزء الأول، الطبيعة الثامنة، منشورات المركز الثقافي العربي ودار النشر المغربية، الدار البيضاء،٢٠٠٧.

٥. محمد عابد الجابري، نقد العقل العربي، الطبعة التاسعة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،٢٠٠٩.

٦.محمد عابد الجابري، نحن والتراث- قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي-،الطبعة السادسة, المركز الثقافي العربي ودار الطليعة، الدار البيضاء- بيروت،١٩٩٣.

٧.الفاضل إبراهيم العيسوي، مداخلة تحت عنوان: " زيارة جديدة للمشروع النهضوي العربي"، العدد١٣٨٣، مجلة المستقبل العربي(الصادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية)، بيروت،٢٠١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التأريخ الأدبي بين مسعى التّحقيب وواقع التوثيق: "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر" أنموذجا

د.عبد القادر عليمي (أستاذ مساعد – جامعة قرطاج – المعهد العالي للّغات بتونس)

ملخّص البحث:

يندرج البحث في سياق الانفتاح على مساعي تأريخ الشعر التونسي المعاصر في القرن العشرين، ويسعى إلى محاورة أحد أهمّ المصنّفات الّتي عالجت المسألة منذ أواخر الثّلث الأوّل من القرن الفائت، ونقصد به كتاب زين العابدين السنوسي: "الأدب التونسي في القرن الرّابع عشر(١٩٢٧م)،وتنهض المحاورة في جوهرها ضمن مستويين: نظري وتطبيقي. حاولنا في المستوى الأوّل استدعاء جموع التصوّرات والأطر المفهوميّة والنظريّة والمنهجيّة الّتي استأنس بها صاحب التصنيف في محاولته التأريخيّة, وهدفنا في المستوى الثّاني إلى الكشف عن وسائطه الإجرائيّة وتمثّل مقاربته التطبيقيّة لفعل التأريخ الأدبي. وطرحنا أسئلة جوهريّة من قبيل: ما الفرق بين التوثيق والتحقيب؟ ماهي معايير التّحقيب الأدبي؟ وطال التساؤل بعض المفاهيم الّتي استند إليها المؤلّف في وضع مصنّفه. ثمّ، اتّجهنا إلى الاستنتاج مؤكّدين أنّ مسألة تأريخ الأدب وتحقيب حقبه مسألة دقيقة، شائكة، وتبدو في متخيّر زين العابدين السنوسي جليّة ظاهرة.

*الكلمات المفتاحيّة: تأريخ الأدب – التّحقيب الأدبي- الشعر التونسي- التصنيف- النقد الأدبي.

على سبيل المدخل

من الغايات الأساسيّة لهذه القراءة السعي إلى تعريف كتاب"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، لصاحبه زين العابدين السنوسي تعريفا يجمع بين العرض والاستقصاء، والتحليل والنقد. حتّى نحيط بجملة الآليات التي استند إليها المؤلّف في تأريخه للأدب والترجمة لجملة من أعلامه، خاصّة و مسألة التأريخ للأدب ليست بالأمر الهيّن، إذ هي عملية معقّدة لا تستوي إلاّ بتوفّر معطيات معيّنة وشروط عديدة[١]، و إحاطتنا بجملة هذه الآليات لا يمكن أن تتحقّق – في الواقع – إلاّ بعرض الكتاب عرضا شاملا، دقيقا، بالنّظر في منهجه ومحتواه. ولكن قبل الخوض في هذه الإشكالية، وحتّى تكون المقاربة أقرب إلى الوضوح، رأينا من الأنسب الإشارة إلى علاقة زين العابدين السنوسي بالأدب التونسي والخوض في مدى إسهامه في الحركة الفكرية فيعصره.

---

[١] – الواد، حسين: **"في تاريخ الأدب، مفاهيم و مناهج"**، (تونس: دار المعرفة للنشر، ١٩٨٠).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على سبيل التعريف

ولد زين العابدين السنوسي بضاحية "سيدي بوسعيد" الواقعة شمال مدينة تونس، سنة ١٨٦٨. تلقى تكوينا زيتونيا، وتتبّع خطى والده في دنيا الأدب وقد استهلّ نشاطه الأدبي في مجلة "البدر"(١٩٢١-١٩٢٢). ثمّ، انتقل بعد ذلك ليؤسّس مجلّته الخاصّة "العرب"(١٩٢٤-١٩٢٩)، الّتي كان يطبعها بمطبعة "العرب". ثمّ، أنشأ مجلّته "العالم"(١٩٣٠)، تليها "العالم الأدبي"، الّتي ساعدته على المساهمة الفعّالة في الحركة الأدبية والفكرية والنقدية في عصره[1] وعلى اعتباره أحد شبّان ذلك الجيل فسوف يكون له "دور بارز في تنشيط الحياة الأدبية بفضل مطبعته الخاصّة "مطبعة العرب"، ومجلّته الكبرى التي طبعت هذه الفترة التاريخية"[2]. بالإضافة إلى مساهماته الشخصية في الإنتاج النقدي والأدبي، إذ أصدر كتابين: الأوّل، هو الكتاب موضوع هذه القراءة: "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"(١٩٢٧)، أمّا الثّاني، فعنوانه: "محمود قابادو"(١٩٥٠)، دون أن نهمل – طبعا - أنشطته الأدبية "الموازية" والمتمثّلة في افتتاحياته ومقالاته الصحفية ومقدّمات الدواوين الّتي خصّ بها أصدقاءه من الأدباء[3]. كما تميّز بأنشطته في مجالات إبداعية أخرى، كمجال القصة، إذ شارك "بنفسه في تطوير الرؤية، حين حاول الخروج بهذا اللّون الأدبي من إطار الحكاية، وربطها بحياة النّاس، وجعل لها ركنا خاصّا أسماه : "من قصص الحياة"[4]، فساهم بذلك في تجديد قالب القصة وموضوعها معا. ولا تفوتنا الإشارة إلى اهتمامه بنشاط إبداعي آخر أدقّ من الأنشطة المشار إليها، ونقصد إسهامه في حركة الترجمة عن الآداب الأجنبية في عصره، فمجلّة "العالم الأدبي" استطاعت بفضل مواقف مؤسّسها ونصرته لحركة التّجديد وعقليته المتفتّحة أن تقدّم لقرائها نماذج متعدّدة من الأدب الأجنبي، لم تكن ترجمتها على درجة كبيرة من الإتقان، لكنّها نُقلت بأسلوب شيّق مثل أسلوب محمد الحليوي وابن تومرت، فعرفوا روسو، وتولستوي، وموسيه، وبودلير وغيرهم[5].

ذلك هو إذن، زين العابدين السنوسي، وتلك لمحة عن إسهاماته في مجال حركة النّشر والنّقد والإبداع وصلته الوثيقة بالأدب التونسي، ولكنّنا نعتقد أن سرّ هذه الصّلة لا يمكن أن ينكشف ويتمّ –بصفة أدقّ– إلاّ بعد النظر في محتوى كتابه "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر".

---

[1] – للوقوف على قيمة الجهود الّتي بذلها السنوسي في خدمة الأدب التونسي، انظر ما يورده جعفر ماجد في قول له يصف هذه المجلة :"...هي سيّدة المجلاّت في ذلك العهد، منبر الجيل و حاملة مشعل النهضة الأدبية، فقد استطاعت بأعدادها التسعة والستين أن تنفح الحماس في الأدباء الشبّان، وكان لها الفضل في الكشف عن بعضهم والتّعريف به للجمهور مثل أبي القاسم الشّابيّ وساندت حركة التّجديد، فأيّدت الطاهر الحداد في دعوته إلى تحرير المرأة من خلال كتابه الخطير "امرأتنا في الشريعة والمجتمع"، والشّابي الّذي دعا في محاضرته "الخيال الشعري عرب العرب"، إلى خلق أدب جديد وتقدّم بآراء في الأدب العربي أثارت حفيظة المحافظين . وبالرغم من أنّ "العالم الأدبي"، كانت تُشبّه بمجلة "الرسالة" للزّيات حيّ في الإخراج والحجم، فقد كانت لها مبادرات في مجال الشعر تجعلها أقرب إلى مجلة "أبوللو" في محاولاتها التّجديدية...لمزيد التفصيل، راجع فصل: "الأدب التونسي فيما بين الحربين"، الوارد ضمن كتاب "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، (تونس: بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٣)، ص ص٤١-٤٢.

[2] – "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، ص٤١.

[3] – من ذلك المقدّمة الّتي كتبها للجزء الثّاني من ديوان محمد الشاذلي خزندار، والّتي وسمها بـ :"تكوّن الأدب العربي ووجوب تطور لمزيد التّدقيق، انظر : خزندار، محمد الشاذلي ، "**الديوان**"، ج١، (تونس: دار العرب، ١٩٢٣م). وقد علّق أحد النّقاد على شاهد أورده من هذه المقدّمة بقوله:"من مقدّمة خطيرة لم يهتمّ بها الدّارسون كتبها السّنوسي لديوان خزندار، للتوسّع، راجع : صمود، حمادي: "**من تجليّات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية**"، (تونس: دار قرطاج، ١٩٩٩م)، ص٣١، هامش عدد٣.

[4] – للتوسّع، راجع فصل : "**الأدب التونسي فيما بين الحربين** "، الوارد ضمن كتاب "**تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**"، (تونس: بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٣م)، ص٤٣.

[5] – السابق نفسه، ص٤٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

I-عرض المصنّف

"الأدب التونسي القرن الرابع عشر"، منتخب ألّفه زين العابدين السنوسي وأصدرته مطبعة العرب، بعاصمة تونس، سنة ١٩٢٧، في جزأين يضمّهما مجلّد واحد، يحتوي على ٤٨ صفحة، يضمّ الجزء الأوّل ٣٢ صفحة، أمّا الجزء الثّاني فيحتوي على ١٦٠ صفحة، وقد استهلّ السنوسي الجزء الأوّل من منتخبه بإهداء خصّ به والده محمد السنوسي، وممّا جاء فيه: "إلى من ألهمني هذا العمل بما جمعه من أدب أسلافه ومعاصريه، وقد قضى وتركني صبيّا مرضعا، فلم أكبر إلاّ شاعرا بإيصال حلقات الدهر"[1] ثم صدّره بمقدّمتين[2] قبل شروعه في عمليّة التأريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر .

١- قراءة في "مقدّمة أولى"

نقرأ في الكتاب"مقدّمة أولى"[3] تحت عنوان "بماذا يعرف نبوغ الشاعر أو الكاتب "، لصاحبها محمد البهلي النبّال، وقد ذكر في بدايتها سعادته بسعي صديقه السنوسي إلى تأليف كتاب "صحف مختارة من الأدب العصري التونسي"[4]، بل وذهب إلى تأكيد أنّه "وبإطّلاعه على قطعة منه علم أنّه الوحيد الّذي توفّق حتّى الآن في هذا القطر لخدمة الأدب والأدباء بأمان وصدق"[5]. ثمّ، و بالإضافة إلى صفة الريادة وطبيعة المستكشف الّتي أسندها صاحب المقدّمة إلى مؤلّف الكتاب، نجده لا يخفي إعجابه بـ"نزاهته الأدبية"، و"جرأته النقدية"، و"صراحته التّامة" في تقديم الأدباء بما يميّزهم، ونقدهم وتقييمهم بما يلائم طبيعة إنتاجاتهم الأدبية. فقال في هذا الصدد: "ولا أخفي إعجابي بصراحتكم التّامة في نقد معاصريكم من أهل بلادكم الأدباء وإظهار صورهم في مؤلّفكم هذا، حافلة بألوان أدبية لا أثر للزخرف الكاذب فيها، إلاّ ما كان طبيعيا في أصله ومبناه"[6]. ثمّ انتقل النبّال بعد ذلك إلى عرض كلمته الّتي أرادها تقديما للكتاب، إذ تتناول –فيما يرى– "غرضا عامّا من أغراضه "[7]، لنقرأ على إثرها مقدّمة ثانية لصاحب المصنّف، وهو ما سنركّز عليه في هذا الإطار. فما هو منهج هذه المقدّمة؟ وهل توفّر فيها ما يجب أن يتوفّر في مثيلاتها من تقاليد في كتابة "تأريخ الأدب"، ونقصد بذلك تخصيص قسم نظري يبسط فيه المؤلف آراءه في الأدب والتاريخ وتاريخ الأدب، ويضبط حدود العمل الذي يُعنى بالتقديم له بما ييسّر الخوض في إشكالاته[8].

٢- قراءة في" مقدّمة ثانية".

إثر المقدّمة الأولى سالفة البسط، نقرأ في الكتاب مقدّمة ثانية للمؤلّف وجامع المنتخبات النّصية زين العابدين السنوسي، وسمها بـ"مقدمة الكتاب"، وهو عنوان لا يمكن أن يوحي في إطلاقيته بما تضمّنه نصّها من موضوعات وإشكالات مخصوصة، أراد المؤلف أن يكشف عليها المتن، دونما أدنى إشارة إلى بعضها أو كلّها في العنوان الأصلي، ولعلّ أهمّ هذه الموضوعات، أولاها،

---

[1]– السنوسي، زين العابدين، **"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، (تونس: مطبعة العرب١٩٢٧ م)، ج ١، ص٣.

[2]– الكتاب يحتوي على مقدّمتين أولى لمحمد البهلي النبّال، و تمتدّ على ستّ صفحات، وثانية تح ت عنوان : "مقدمة الكتاب"، لصاحبها زين العابدين السنوسي.

[3]– تجدر الإشارة –في هذا السياق– إلى أنّنا لن نتعمق في قراءة هذه المقدّمة الأولى لأنّ التّعمق قد يخرج بنا عن إطار هذه القراءة .

[4]– هذا العنوان مخالف للعنوان الأصلي الّذي وضعه السنوسي ولكنّ المقدّم سعى إلى إعادة تركيب العنوان.

[5]– "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، ص ٦.

[6]– السابق نفسه، ص ٧.

[7]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[8]– لنا في مقدمتي "تاريخ الأدب العربي" لرجيس بلاشير، و كارل بروكلمان، مثالان دالاّن على أهميّة الأطر النّظرية في مصنّفات تاريخ الأدب.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الّذي تطرّق إليه منذ افتتاحها، وهو موضوع تردّده في أمر إصدار منتخبه، تردّدا يرجعه إلى ما يعرفه عن واقع الساحة الأدبية والفكرية وما لامسه -شخصيا- من "سمات فردية " تميّز "عموم الأدباء في تونس" عن غيرهم، فهو يخشى -فيما يخشى- إذا ما رام إصدار هذا الكتاب، أن يثير حفيظة بعضهم بأن يعدّ عمله - لو قدّم كل أديب بما يعرفه عنه إلى القرّاء- "تدخلا في حياة الأديب الشخصية"، "ومضايقة للفرد في خصوصياته الذّاتية"[1]، ولو عدّ ذلك كذلك، وتقيّد المؤلّف "بما يتفوّه به الشاعر أو الكاتب"[2] لفقد الكتاب قيمته الأصليّة التي أُلّف من أجلها، ولما استفاد القارئ فيه شيئا يذكر، لأنّ فهم الكتابات الأدبيّة - حسب السنوسي- لم يعد قاصرا على الحكم بدون النظر إلى الصّلة الّتي بينها وبين الكاتب و أحواله النفسيّة وتربيته العقليّة[3]، بل إنّه يتجاوزه "إلى صلة ذلك كلّه بالاجتماع"[4]، لأنّ النّقد الأدبي - حسب رأيه- "قد أصبح ممتزجا بالتاريخ العامّ والخاصّ وبنفوس الكتّاب وحياتهم الشخصية..."[5].

ومن هذا المنطلق، لا عجب أن يعمد المؤلّف إلى خلاف ما يقتصر عليه الكتّاب والأدباء وأن يجمع من المعلومات العامّة والخاصّة المتعلّقة بهم، ما به يقيم صرح الكتاب على النهج الّذي أراده: "نهج سانت بوف، وتين، وأشباههما من أدباء النقد الحديث"[6]، ولكن هل يتسنّى هذا الأمر لصاحب المنتخب في بيئة وصفها بـ"الوسط المتشبّث بالعتاق؟"[7] عن هذا السؤال، يجيبنا السنوسي إجابة أولى ، كنّا نخاله معها قد استحال مجرّد صدى لما يردّده الشّعراء والأدباء عن أنفسهم، ولما تمليه طبيعة الفكر و الأدب في عصره، إجابة "خانعة"، مستسلمة للسّائد الفكري والمعرفي، يقول: "إلاّ أنّ مراعاتنا لهذا الوسط المتشبّث بالعتاق كانت تشيح بنا عن ذلك المنهج، وتغرينا بالابتعاد لئلاّ نثير على أنفسنا عاصفة نحن في غنى عنها"[8].

و لكنّه لا يفتأ أن يكتشف بعد استكانته لهذا الرأي والنّظر فيما أُلّف أن يُعدّل من منهجه وطريقة استقصائه، فتكون بذلك إجابته الثّانية عن السؤال الّذي طرحناه، يقول: "فلمّا أتممنا ما ألّفناه، وأردنا أن نلقي بنظرة عامّة عليه استوحشنا ما خطّطناه، ولم نجد في أنفسنا البهجة الّتي كنّا نقدّرها له"[9] .

إنّ السنوسي - هنا- لا يقف عند تلك "الوحشة" والاستنكاف وقتا طويلا، يورد بعد ذلك ما يلي: "مضى على ذلك حوْل ونصف الحوْل رأينا بعدها أن نراجع ما خطّطناه، وإذا نظرُنا قد تغيّر تماما في الأمر، إذ نحن نرى أن ما كنّا نتوهّمه تدخّلا في شؤون الفرد ليس هو ممّا يمكن أن يعتبره وسطنا (حقيقة مرّة)، ولا غرو فما نحن ممن يترجّون الأفراد بتسقّط هفواتهم وتتّبع سقطاتهم، إنّما نحن نترجم مخلوقات بشرية لها أفكارها وحالاتها"[10] وقد برّر موقفه الجديد بما يلي : " ... ثّم بعدُ، فنحن لم

---

[1]-"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، ص،ص١٠-١١.

[2]- السابق نفسه، ص١١.

[3]- السابق نفسه، ص١٤.

[4]- السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[5]- السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[6]-السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[7]- السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[8]- السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[9]- السابق نفسه، ص١٣.

[10]- السابق نفسه، ص١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نترجم الّذين ترجمناهم ليقرأ كتابنا حضرات المترجمين أنفسهم، أو لنسمع أحكامهم فيما نكتبه عنهم، بل نكتب للحقيقة والأدب ولنصوّر للأجيال الآتية أخيلة معدودة من مناظر عصرنا الّذي نعيش فيه بهفواته وفضائله كما خلقه الله غير مبتورة منه إصبع الشيطان"[1].

لقد تردّد المؤلّف كثيرا في انتهاج المنهاج الأخير الّذي ارتآه، ولكنّه أقرّه في النهاية وسيلة مثلى لمعالجة شتّى السّير والترجمات وانتقاء منتخبات النّصوص، إذ لا يكفي لترجمة الشاعر أو النّاثر -حسب رأيه - "الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مولده ومقرّه و أشباه ذلك من الحقائق الجامدة"[2]. لا يكفي ذلك، لأنّ مثل هذه الخصائص يمكن أن يشترك فيها أكثر من أديب أو شاعر على الرّغم ممّا يمكن أن يفصل بينهم من هوّة، وما يمكن أن يكتنفهم من اختلاف إذا ما طالت المقارنة بينهم الكتابة الأدبيّة و النّوازع الفكريّة و الميولات الفنّيّة والجماليّة، وللتّدليل على وجاهة رأيه ، بخصوص ما يعتبره "حقائق جامدة "يعتدّ بها بعضهم في ترجمتهم الأدباء يورد السنوسي التمثيل التّالي: "إنّ كلّ تلك الأوساط التّاريخية بعموميّاتها وخصوصيّاتها قد تكتنف التوأمين فينشآن على طرفي نقيض أخلاقا وأدبا وحتّى بنية وطبيعة "[3]، والغاية من التّمثيل واضحة لا تستوجب الإيضاح، فتلك "الأوّليات"[4]، ليست هي الغاية الأساسيّة " للنّاقد المترجم "، بل إنّها لا تكتسب أهمّيتها إلاّ من خلال "ربطها بنتائجها في الشخص المترجم، مع الاعتناء بأهمّ المصادفات الّتي اعترضته والاستهواءات الّتي استمالته"[5]، إنّها- باختصار – وحسب ما يتبنّاه صاحب المقدّمة من رأي، "مادّة الترجمة لا روحها"[6]. والسنوسي يبغي – فيما يبغي – المادّة والروح معا، لأنّ غايته – كما أسلف – ربط تلك الأوّليات بنتائجها. ذلك إذن هو الإشكال الأوّل الذي يبسطه المؤلّف في المقدّمة، إشكال يتعلّق بالتساؤل حول الكيفيّة المثلى التي يمكن التوسّل بها في تقديمه الأدباء والترجمة لهم، كما يطال مفهوم "عموم الأدباء في تونس"[7]، لمقوّمات هذه التّرجمة وما يمكن أن تكون عليه، وهو إلى ذلك نقد لواقع الأدب والأدباء معا، "فعموم الأدباء لا يعرفون – أوهم يخافون– النّقد الذّاتي و يقولون "الكلام مع الكلام" ..."[8]، وهم "يظنّون ترجمة الشاعر أو النّاثر يكفي فيها الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مقرّه ومولده وأشباه ذلك"[9]، لذلك فأعلق الصفات بهم، هي أنّهم "مازالوا متكتّمين يخافون الظّهور"[10]، ومن أهمّ أمثالهم الرائجة بينهم وبين "عموم الأوساط" هي"الظّهور يقسم الظّهور"[11]، هذا، بالإضافة إلى إيمانهم بجملة من الآراء الّتي تقوم على مغالطات كبيرة، فهم يعتقدون– مثلا– "أنّ من أحرز على وظيف حكومي سُلبت منه حرّية النّشر بتاتا حتّى في أبسط الأشياء"[12]. تلك هي خصائص

---

[1] – السابق نفسه، ص١٦.

[2] – السابق نفسه، ص١٤ .

[3] – السابق نفسه، ص١٥.

[4] – العبارة للسنوسي أوردها في "مقدّمته"، والمقصود منها (المولد والمقرّ والمهنة الخ ...)، وأشباه ذلك ونظائره ممّا يرد في ترجمة الأدباء عادة .

[5] –"**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، ص ص١٤–١٥.

[6] – السابق نفسه، ص١٤.

[7] – العبارة للسنوسي، أوردها في "مقدمة الكتاب"، ص١٢.

[8] – "**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، ص١٦.

[9] – السابق نفسه، ص١٤ .

[10] – السابق نفسه، ص١٧.

[11] – السابق نفسه، ١٦.

[12] – السابق نفسه، ص١٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأدباء، وذلك هو عموم معتقدهم، وهو ما انعكس سلبا على البيئة الثّقافيّة و الوسط الفكري، هذه البيئة التي لازالت تتشبّث بالخرافات و تؤمن بالأوهام[1] . وهي لطبيعتها تلك، غير مستعدّة "لهضم الحقائق كما خلقها الله"[2]، إنّها بيئة متخلفة، و"وسط متشبث بالعتاق"[3]، لا يأبه بتطوّرات الفكر والأدب و لا يواكب متغيّرات الثّقافة ومستجدّات الحضارة .

ثمّ، إنّه إلى جانب هذه الأطروحات الجوهريّة والإشكالات الأساسيّة الّتي يبسطها المؤلّف في افتتاحه مقدّمته ممّا سلف أن عرضنا له، نجده يخوض في مواضيع أخرى نظريّة هي في اعتقادنا ألصق بما يمكن أن يرد في مقدمة منتخب يُعنى بالتأريخ للأدب التونسي في"القرن الرابع عشر" وتحقيب حقبه، ممثّلة في جملة من النّماذج والمنتخبات النصيّة، ونعني بذلك بسطه لجملة الآراء الّتي تخصّ: مفهوم الشّعر، ومفهوم النّقد والأدب والأديب والتّرجمة، وهي في مجملها آراء تتخطّى حدود البيئة التّقليديّة، وتجاوز الوسط الّذي "يعدّ الأدب نمارق لفظية يجمعها البليغ في شطرتين"[4]، يقول في تعريفه الشّعر:" الشّعر حديث النّفس وترنّم الغافل و أنّه القلب"[5] والأديب هو ذلك الذي لا يمكن" أن يبتعد عن حالته الشخصية في أدبه ومطروقاته وخلجات الضّمير، وهو مضغوط ، وسطه البيئة الّتي يعيش فيها"[6]. أمّا بالنسبة إلى مفهومه للنقد، فنجده يتبنّى طرحا "مستحدثا " – في ذلك العصر– للأستاذ أحمد ضيف، من كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب"، أورده على الشّكل التّالي: "فالنّقد في جملته لا يخرج عن نقد الكتابات وتحليلها، ولكنّ النقد البياني واللّغوي والنّقد المبني على القواعد النّحوية والصرفيّة أصبح الآن غير كاف في الحكم على كبار الكتّاب في مواهبهم، ولم يعد فهم الكتابات الأدبيّة الآن قاصرا على الحكم بدون نظر إلى الصّلة الّتي بينها وبين الكاتب، وأحواله النّفسية وتركيبته العقلية، ثمّ إلى صلة ذلك كلّه بالاجتماع"[7]، ومجمل كلّ ذلك وخلاصته: أنّ النّقد الأدبي أصبح الآن ممتزجا بالتّاريخ العامّ، وبالتّاريخ الخاصّ، بنفوس الكتّاب وحياتهم الشخصيّة"[8]، ولعلّ السنوسي في بسطه لجملة هذه الآراء وتبنّيه لهذه الأطروحات يعلن – كما سبق وأشرنا – رفضه لبقيّة المواقف والاتجاهات الّتي تسود عصره، فيما يختصّ بالشّعر والنّقد والأدب: آراء ومفاهيم عتيقة، عقيمة– فيما يرى– وإنّ تجادل بشأنها المتجادلون واختصم المختصمون، ثمّ إنّه وبعرضه جملة من المفاهيم الّتي يزعم جدّتها ومواكبتها لتطوّر الحضارة والمجتمع والأدب يعلن مجاوزته للرّائد و السّائد، يقول:

---

* لقد فصّل السنوسي القول في هذه الظاهرة ضمن هامش أورده، و قد ارتأينا سعيا منّا إلى التّوضيح نقله على صورته، يقول : "نذكر من ذلك أنّنا كنّا نشرنا قصيدة في وصف الرّبيع والإشادة بتفرّزاته (هكذا)، للسيد .....في التّقويم الاجتماعي لسنة ١٣٤٥هـ، فما راعنا إلاّ أنّه كتب على صفحات بعض الصحف التونسية. وقد أبينا تصديق هذا يتبرّأ من إرادة النّشر لتلك القطعة مع أنّه لم يصبح بعد موظّفا رسميّا في الحكومة، بل لا زال في أثناء مدّة التّطوع لدى العدلية التّعليل لإنكاره ذاك، ولكنّ تقويم أخيه صدر إثر تقويمنا دون أن يكون له ذكر فيه مع أنّ جميع التّقاويم السّالفة كانت مسرحا لنشر قصائده العذبة، على أنّنا لا نلومه شخصيّا على ذلك التّصرّف، فإنّ اللّوم واقع على من روّج هذه الأضاليل، وحريّ بالحكومة أن تعلن بقانون الموظّفين حقّ يكون ا لإنسان على بيّنة من حقوقه و واجباته فلا يُضيّع على الأمّة حقوقا لا يملكها شخصيّا". لمزيد التدقيق والتّوسّع، راجع: "مقدمة الكتاب"، صفحة ١٧، هامش عدد١.

[1]– يورد السنوسي ما يلي: "...أضف إلى ذلك وهما لا يزال يسود أوساطنا، فيزيد هذا الشعب فقرا في الرّجال، ويزيد المستعدّين تقهقرا في الفكرة والمران ..." راجع، **"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، ص١٦.

[2]–**"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"**، ص١٥.

[3]– السابق نفسه، ص١٤.

[4]– السابق نفسه، ص١٢.

[5]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[6]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[7]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[8]– السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

"فإنّ الزّمان قد دار وابتعد عن هذه المرتبة ابتعادا شاسعا "[1]، بل و يؤكد في معرض كلامه عن مفهوم الشعر وارتباطه بقاعدة "أحسن الشعر أكذبه" أنّ الذّوق " نبا عن تلك المعالم"[2]، وهو في معالجته لمسائل الأدب لا يبتغي الثورة على أساليب النقد القديمة ومناويل الشعريّة العتيقة فحسب، إنّه يجتهد لطرح الحلول والبحث عن البدائل، ما تجسّد واضحا من خلال إحساسه بثقل مسؤولية تأليف منتخب يؤرّخ من خلاله الأدب التونسيّ، يصرّح قائلا: "... هذا بعض ما عرض لنا في تدوين تراجم كتابنا، ولا شكّ أنّه وحده ممّا ينوء بحمله ذو عزم ، فما بالك بمثلي وقد رمى بنفسه في تيّار هذه الحياة دون أن يستكمل معدّات الكفاح"[3]، كما يعرض إلى مجموعة من العراقيل الّتي اعترضت طريق تأليفه منتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، تتعلّق بجمع المادّة وانتقاء النّصوص وتدوين التّراجم وترتيب الكتب وصعوبة طبعه وتقسيمه إلى أجزاء تيسّر دراسته وتداوله بين الأدباء والمثقّفين وعموم النّاس، وقد فصّل المؤلّف القول في هذه الصعوبات، وخصّ كلاّ منها بإشارة منفصلة، في شكل عنوان فرعي، فأورد في شأن"جمع الكتاب وانتقاء الأدب" ما يلي : "... أمّا مسألة الجمع فهي أصعب من خرط القتاد، إذ يكتنفها إهمال الأدباء و شحّ الشّعراء و استبدادهم المرهق"[4]. وأكّد في عنوان فرعي وسمه بـ"تعاليق الكتاب" على اهتمامه بالجمع وانصرافه إلى تكوين مادّة الكتاب وتدوين التّراجم، "الأمر الّذي استفرغ فيه معظم قوّاه"[5]، أمّا في ما يخصّ "ترتيب الكتاب" وتبويب مادّته فنجده يؤكد أنّه "ليس في العالم شيء يستهين به مثل مسألة تقديم الأشخاص على بعضهم"[6]، لذلك فقد حاول أن يرتّب "أشخاص كلّ جزء على حروف (أبجد)"[7]، إلاّ أنّ دون هذه الغاية مصاعب ومثبّطات أجملها المؤلف في هذه العبارات: "... إلاّ أنّ جمع الأدب وتأخّر البعض عن الإجابة حال دون ذلك، فقدّمت ما تيسّر دون نظر لشيء غير الإمكان"[8]، ونجده يورد تحت عنوان فرعي ثالث وسمه بـ "طبع الكتاب" أهمّ صعوبة يمكن أن تعرض لمن يرغب في إصدار كتاب، صعوبة هي الأخيرة في سلّم ما يمكن أن يواجهه المؤلّف، ولكنّها الأشدّ من حيث قدرتها على أن تعصف بالجهد كلّه أو أن تساهم في إخراج العمل على غير ما أُريدَ له، يقول متبرّما من هذا الأمر: "طبع كتاب يستدعي أمرين أساسيين هما المادّة والذّوق، فأمّا المادّة فقد حالت ارتفاعات الأثمان وتقلّبات الأسعار الغريبة دون انتقاء الورق اللاّزم بالصّور حتّى تصبح أقرب إلى الفوتوغرافيّة منها للصور الطباعيّة، وكذلك فقد خاننا ورق بقيّة الكتاب إذ لم نتمكّن من اقتناء الورق الصّقيل النّاصع الذي كنّا عازمين على إبراز الكتاب فيه، ولا يخفى أن جودة الورق من أهمّ المؤثرات في رونق الكتاب و تجميله"[9]، ولكن رغم كلّ ذلك، رغم كلّ هذه المصاعب في جمع مادة الكتاب، وما لاقاه المؤلّف من تعنّت الكتّاب و"إهمال الأدباء وشحّ الشعراء"، و"ارتفاعات الأثمان وتقلّبات الأسعار" في ما يختصّ بشأن الطباعة وأثمان الورق، فقد استعاض عن ذلك كلّه بالمثابرة والجهد الشّخصي يقول: "على أنّنا قد بذلنا مقابل ذلك الجهد في التّعويض عن ذلك بإتقان التّرتيب الطباعي والتّنظيم ولا نحسب أنفسنا إلاّ قد قمنا

---

[1] – السابق نفسه، ص١٧.

[2] – السابق نفسه، الصفحة ذاتها.

[3] – السابق نفسه، ص ص١٧-١٨.

[4] – السابق نفسه، ص١٨.

[5] – السابق نفسه، ص١٩.

[6] – السابق نفسه، ص نفسها.

[7] – السابق نفسه، ص نفسها.

[8] – السابق نفسه، ص نفسها.

[9] – السابق نفسه، ص نفسها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بالواجب من هذه الجهة، على أنّنا نؤمّل دائما بأن نستدرك النّقص في الأجزاء التّالية"[1]. ليختم في نهاية مقدمته –الموجزة نسبيّا– بالتّأكيد على أنّ رغبته تتمثّل في أن يكون كتابه "في ستّة أجزاء منقسمة إلى قسمين: نظم، ونثر"[2]، ولكن جملة العراقيل الّتي سبق أن بسطها حالت دون رغبته تلك، لذلك فقد رجّح احتمال إصدار بعض الأجزاء الّتي تعنى بالنّثر قبل إتمامه القسم الشّعري "إذا اقتضت الظروف ذلك"[3]، كما وعد بمضيّه الدّؤوب في سبيل إصدار بقية الأجزاء، يقول: "على أنّنا سنحاول إصدار بقيّة أجزاء الكتاب في مدّة وجيزة"[4]، وقد أورد كلّ ذلك تحت عنوان جزئي خامس، عنوانه: "أجزاء الكتاب". وهو ما أنهى به مقدّمته.

II / مصنّف السّنوسي بين مسعى التّحقيب و واقع التّوثيق.

إثر هاتين المقدّمتين[5]، شرع المؤلّف في التأريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر، وقد قسّم كتابه إلى جزأين اختصّ كلّ منهما بـ "القسم الشّعري"، حسب عبارته الواردة في نهاية مقدّمته، وقد اتّبع في ذلك خطّا واضحا اعتمده في الجزء الأوّل – و كأنّما اكتشف نجاعته – فواصل على ذات منواله في الجزء الثّاني من الكتاب، وهذا المنهج الّذي اعتمده يتمثّل في انتخاب جملة من الشعراء (يعتقد المؤلّف في "تمثيليّتهم" للشّعر التونسي في تلك الحقبة)، ثمّ الترجمة لهم بتقديم نبذة عن تاريخ الولادة ومكانها والبيئة الّتي عاش فيها المترجم له و"المهن" أو"الوظائف" الّتي تقلّدها وتقلّب فيها، ثمّ الانتقال بعد ذلك إلى استقصاء "خصائصه الشعرية" ومميّزاته الفنّية في باب المنظوم الّتي تميّزه عن غيره من الشعراء، ثمّ ختم كلّ ذلك بانتخاب جملة من النّصوص الشّعرية الّتي يعتقد في جدواها للتّعبير عن جملة القضايا أو الاتّجاه الشعري والفنّي للشّخص المترجم له.

وجملة الأسئلة الّتي يمكن أن تطرح نفسها بإلحاح -هنا- هي: هل أنّ هذه الترجمات للشعراء المنتخبة نصوصهم قد حافظت على ذات التمشّي والخصائص الّتي أشرنا إليها، بمعنى أنّه قد وقعت ترجمتهم بذات المقاييس دونما إطناب في "الإشادة" بخصائص هذا الشاعر والتّغاضي عن مميّزات ذاك، أو التوسّع والإلمام بملابسات حياة هذا الأديب، والاكتفاء بالإيماء والإشارة "البرقيّة" السّريعة في ما يخصّ غيره؟ ثمّ ماذا عن النّصوص؟ هل نال الشعراء المنتخبة نصوصهم ذات الحيّز من المتن، بمعنى هل أن عدد النصوص المنتخبة لكلّ شاعر يكافئ عدد النّصوص المنتخبة لغيره و يقاربها؟ أم أنّ ذات العوامل الّتي تحكّمت في التّرجمة قد انتقلت "عدواها" إلى النّصوص، فكان ذلك التفاوت والتنافر؟ ثمّ – وهذا أكيد – هل وُفق السنوسي في مسعاه لتحقيب أطوار الشعر التونسي ورصد تحوّلاته الكبرى؟ أم أنّ مصنّفه لا يخرج عن دائرة التّوثيق لجملة من النّصوص والترجمة لعدد من أعلام الشعر في الثّلث الأوّل من القرن العشرين؟

إنّ هذه الأسئلة وغيرها كثير ممّا يمكن أن نستنتجه ونجيب عنه من خلال هذين الجدولين التّفصيليين التّاليين اللّذين أثبتنا فيهما أسماء الشعراء وبعض خصائص الترجمة المسندة إليهم وعدد صفحاتها، كما أثبتنا عدد النّصوص المنتخبة لكلّ

---

[1] – السابق نفسه، ص نفسها.

[2] – السابق نفسه، ص ص١٩–٢٠.

[3] – السابق نفسه، ص٢٠.

[4] – العبارة للسنوسي اقتطفت من المقدّمة، ص ٢٠.

[5] – نقصد بهما: مقدّمة محمّد البهلي النبّال ومقدّمة زين العابدين السنوسي.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شاعر وعدد الصّفحات الجملي المخصّص له من جملة المتن، وهما على طول المعطيات الواردة من خلالهما كفيلان بالوصول إلى جملة من النتائج والمقرّرات الّتي سنحاول إجمالها بعد إيرادهما.

١- قراءة إحصائيّة

أ- الجـدول عـدد١ : خاصّ بالجزء الأوّل من الكتاب الصادر سنة٢ ١٩٩

	بعض ما أورده المؤلف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة له	عدد صفحات النصوص الجملي	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
(١) محمد الشاذلي خزندار	- "نشأ وسط البلاط التونسي و ترعرع في الترف و النعيم، وإتقان الأساليب "الرسمية" في المجاملة والعظمة". - أورد المؤلف جملة من العناوين الفرعيّة ضمّنها نصّ الترجمة، وجاءت على النحو التّالي: * "سخريته و تهكّمه" * "سياسته في شعره" * "هيامه الأدبي" * نفسيته في إلقائه".	- أطنب المؤلّف في ترجمته وخصوصا في ما تعلّق بانتمائه العائلي ونشاطه السّياسي، وعزله عن وظيفه...إلخ... - إنّ تواتر مثل هذه العناوين الجزئية في نصّ الترجمة، إضافة إلى طول الترجمة -عموما- إذا ما قارناها بغيرها كفيل بإثارة انتباه الباحث وتساؤله في آن.	٣	٦	١٢	١٥
(٢) أبو الحسن بن شعبان	-"ولاشكّ أنّ لمظاهر الطمأنينة والجلال التي يروض عليها زعماء المتصوّفين أنفسهم أثرا بيّنا في لطافة أدبه الّذي يتغلغل في نفس القارئ ويملأ عليه مشاعره". - اكتفى المؤلّف بإيراد عنوان فرعي واحد في ترجمته هو التّالي: * فكرته "	- ترجمة الشاعر مقتضية إذا ما قورنت بترجمة خزندار. و إذا ما حذفت منها تلك المقتطفات من بعض قصائده وهي "مقتطفات" أطول من أن ترد في ترجمة شاعر. - لم يتوسّع المؤلّف في دراسة ما أورده تحت عنوان: "فكرته" واكتفى ببعض الملاحظات السريعة" مدعّما ذلك بشواهد من شعر الشاعر.	٦	١٣	٢٦	٣٢
(٣) حسين الجزيري	- "رجل يجمع في شخصه بين النشاط وحبّ الأدب مع مزاج عصبي حادّ،	- ركّز المؤلّف على بعض الخصائص في شعر الجزيري، "كمتانة الأسلوب" و "تخيّر الألفاظ" مع ميله				

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	يجعل لكتابته تأثيرا عميقا في نفوس قرّائه... على أنه أميل إلى الفكاهة فاختصّ بتحرير "المضحك"، و كتب في "جحا"، مدّة طويلة". - "و في ٣ جمادي الثاني ١٣٣٩ – ١٢ / ٢- ١٩٢١، أصدر جريدته (النديم)، أدبية فكاهية، فأظهر نشاطا هائلا في إدارتها، ومجهودا عتيدا لتنظيم بروزها، فهو محرّر جميع فصولها، ومدير أعمالها كلّها و القائم بجميع شؤونها".	إلى السخرية والفكاهة، كما ركّز على بعض أنشطته "الموازية" لنشاطه الشعري كاختصاصه في الكتابة الصحفية، وقيامه بوظيفة الملقّن لجمعية (الشهامة العربيّة) التمثيلية. - جاءت ترجمة الجزيري مقتضبة في ما يخ صّ مميّزات نصوصه الشعريّة، و قد اهتمّ المؤلّف–في مقابل ذلك- اهتماما واضحا بنشاطه الصحفي وإصداراته في هذا المجال، مثل جريدته "النديم" التي خصّها بحيّز مهمّ من الترجمة.	٤	١٢	١٨	٢٢
(٤) سعيد أبو بكر	- "هو ممّن تمرّد في فتوّته و شبابه على قيود الآباء، وطرائق الأجداد الأجداد، فسخر من حدودها وعمل على تجاوز تخومها، لا عن تقليد للتّيار الجديد، و لا عن مسايرة لنابغ، بل لأنّها تضايقه و لا يريد أن يعرفها، فضلا على أن يعترف بها". - يمتاز أدبه بالجدّة والطرافة فهو جديد في قوافيه،جديد في روحه".	- تناول المؤلف جوانب عديدة من حياة المترجم له: نشأته، طبيعته، عزوفه عن التقليد، نشاطه الاجتماعي وخصائصه الأدبيّة.هذا، وقد ركّز على تلك المحاولات"التجديدية"الّتي طالت إيقاع القصيدة عنده . - جاءت ترجمة سعيد أبي بكر ملمّة بجوانب كثيرة من حياته وشعره.	٨	١٧	٢٦	٣٤
(٥) صالح النّيفر	-"... قال الشعر قبل أن يلتحق بالجامع سنة ١٣٣٥، ثمّ شارك في جمعية الجامعة الزيتونية حيث تمرّن على الأدب الراقي في اجتماعاتها الدورية". - "لا يتصوّر صاحبنا إصلاحا اجتماعيا و لا حركة سياسية ولا نهضة	- قسّم المؤلّف الترجمة إلى قسمين: قسم درس فيه أدب الشاعر، وقسم درس فيه مذهبه السياسي، وكلاهما يقدّم صورة جزئية عن الشاعر وشعره معا. - ترجمة مقتضبة إذا ما قورنت بترجمة أبي بكر.	٣	٧	١١	١٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	أو حرية إلّا عن طريق الدين".					
(٦) محمّد الفائز	- "... هو شاعر ألم أكثر ممّا هو شاعر سعادة وفأل، بل نحن إذا تعمّقنا، ربّما لحظنا أن الروح الأدبية في جميع بلاد القيروان لها جنوح ظاهر إلى وصف الشّقاء وعلله وتحليل البؤس ونكباته". - "أمّا رقّة أدبه، وسلاسته فهو مظهر من مظاهر دماثة أخلاقه".	- ركّز المترجم على دراسة البيئة التي نشأ فيها الشاعر وأثرها في تكوينه: مطالعاته الأولى،موهبته الأدبية، تحصيله العلمي،ثمّ انتقل بعد ذلك إلى دراسة خصائصه الأدبية. - لم يتعمّق المترجم في تسليط الضوء على خصوصية المواضيع والأسلوب في نصوص محمد الفائز، وكلّ ما أورده في هذا السياق هو إشارات سطحية.	٣	١٢	١٣	١٦
(٧) الهادي المدني	- "وقد ولع بالشعر والأدب، خصوصا شعر (جميل صدقي الزهاوي) العراقي، فكان يبحث عن شعره في الجرائد والمجلاّت الشرقيّة، حتّ انطبع شعره عليه ونبغ نبوغا جميلا في الشعر السهل الممتنع". - "يمتاز أدب الصديق بالسهولة والبساطة على ما في حماسياته من إحساس فيّاض، و روح وطنية ملتهبة" .	- قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين: * أوّل يعنى بنشأة المترجم له وأخلاقه. * ثان : عرّف فيه أدبه. - لقد استفاض المترجم في الحديث عن القسمين، وهو ما يستدعي جملة من التساؤلات عن سرّ اختصار بعض التّرجمات السابقة.	٨	١٤	٢٤	٣٢
(٨) محمّد المكّي بن حسين	- "يحب الأدب و لكنّه يكره التحليل والإطناب، وجميع مقالاته أشبه بمذكّرات علميّة منها بالمقالات. - "...على أنّ شعره لا يخلو من روح شعرية حسنة و إذا كان ينكر ذلك على نفسه".	- قسّم المؤلّف الترجمة إلى قسمين أوّل اهتمّ فيه بنشأة المترجم له وأطوار حياته العلميّة، وثان ركّز فيه على خصوصيات أدبه. – على عكس ترجمته للهادي المدني لم يستفض المترجم في الحديث عن القسمين (وردت الترجمة مقتضبة الترجمة في ثلاث صفحات).	٣	٦	٦	٩
(٩) أبو القاسم الشابي	- "لا أعرف عن الرجل	- رغم ما صرّح به المؤلّف من عدم				

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	شيئا شخصيا حتّى يمكنني أن أدرس ماضيه، ومنابع روح الغريب المتمرّد، فلم أعرفه إلاّ لماما، ولم أقابله إلاّ مقابلات تكاد تكون (رسمية)، تعرّفنا فيها به، و تسمّعنا فيها أدبه وكان فيها خجولا خافت الصوت، حتّى إذا سمعنا ما سمعنا كبر الفتى في أعيننا و رأينا منه جبّارا من جبابرة الأدب العتيد". - "أمّا صاحبنا فقد امتلك ناصية الخيال والمواضيع المناسبة لروح العصر دون أن تمتلكه اللّهجة الأجنبيّة أو تفسد عليه المطالعة الغربية ذوقه الغنائي..".	معرفة جيّدة بالمترجم له، فقد حاول الاستفاضة في ترجمته و التوسّع فيها. -خصّص المؤلّف كامل الترجمة - تقريبا- للإحاطة بالخصائص الفنّية في شعر الشّابي، و لم يركّز على نشأته وظروفها إلاّ في أسطر قليلة وردت في خاتمتها.	٧	٢٧	٤٣	٥٠
(١٠) أحمد خير الدين	- "ولد الشيخ احمد خير الدّين سنة ١٣٢٤هـ، بالعاصمة التونسية متسلسلا من عائلة كرجيّة ...". - "و قد ألّف الكتب التالّية: *الجمهورية في الإسلام (كتاب اجتماعي). *العواصف و العواطف (أدب).	- ركّز المترجم على امتداد صفحتين على نشأة الشاعر وأصله ومراحله التعليميّة. - لم يشر المترجم مجرّد الإشارة إلى شعر الشاعر واكتفى بإيراد بعض عناوين كتبه الّتي تختصّ بمجالات أدبية أخرى"	٣	٧	١٦	١٩
(١١) محمّد مناشو	- "...و كان ميّالا إلى الأدب و البحوث الاجتماعية،فكتب كثيرا، ونشرت له الصحف القصائد البديعة، ففاح ذكره وانتشر عرفه، رغم تخفيه وميله إلى الانزواء...". - "عرفنا الأستاذ أيّام كنّا نثني ركبتينا على حصير	- هي من الترجمات المستفيضة – نسبيا- مقارنة ببعض الترجمات السابقة (ترجمة أحمد خير الدين مثلا). - محمّد مناشو هو أستاذ زين العابدين السنوسي، كما أكّد المؤلّف في ترجمته، فهل لهذه العلاقة بينهما من أثر أو بعض أثر في الاستفاضة في الترجمة له، خاصّة و أنّه لم يشر إلى خصائص	٨	٥	٧	١٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

	المعهد الزيتوني لتلقى العلم فكان أستاذنا الّذي نجد منه أخلاق المرشد اكثر من أخلاق المعلم فنميل إليه...".	شعره.				
(١٢) سالم الأكّودي	- "...و منذ ذلك الحين امتدّ قلمه للصحف فكتب في أهمّ الجرائد التونسية مثل (التقدّم والرشديّة والمعارف والمبشر والوزير ومرشد الأمّة والزهرة والنهضة وصدى الساحل والاتّحاد)". - "ولعلّ نبوغه في الخطابة اليوم أعظم ما اعتاض به عن تفوّقه القديم في صياغة الأدب وقرض الشعر...".	- ركّز السنوسي في ترجمته على بعض الأنشطة الأدبية الموازية لنشاط الشاعر الأصلي (الشعر)، من قبيل كتاباته الصحفية التي خصّ بها أغلب الصحف في عصره، كما اهتمّ بدراسة بعض خصائص الشاعر النفسية والسلوكية. - اهتمّ المؤلف بـ"موهبة" الخطابة التي ميّزت المترجم له واستفاض في الحديث عنها، كما لم ينعل مع شعر الشاعر.	٥	٧	١٢	١٧
(١٣) علي النيفر	- "والتحق بالجامع الأعظم بعد أن عني به والده مدّة الاثني عشر سنة السالفة ولقحه بمبادئ الدين والتربية والقراءة". - "...و كانت الصيغة العمومية الغرض والظاهر الّذي ينشأ عليه قصائده إنّما هو العلم و العلماء حسب السنّة المتّبعة بين أبناء الجامع...".	-قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين -أوّل اهتم بالنشأة والتحصيل العلمي. -وثان ركّز على خصائص الأدب. - ثمّ، فصّل المؤلّف القول في بعض خصائص الشعر عند المترجم له، رغم أن الترجمة جاءت جدّ مقتضبة (تمتد على صفحتين).	٢	٦	٨	١٠

ب- الجدول الثّاني: يخصّ الجزء الثّاني من الكتاب الصّادر عن مطبعة العرب، تونس١٩٢٨.

الجزء الثّاني من منتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، لا يحتوي على مقدّمة "تمهيدية"، مثلما هو الشّأن بالنسبة إلى الجزء الأوّل من الكتاب، و كأنّ التأريخ للأدب قد استوى"علما"، والمنهج في ذلك لا يستوجب مثل تلك المداخل النّظرية، و لعلّ عذر المؤلّف أنّه قد أورد الجزأين في مجلّد واحد، فاكتفى بمقدّمة أولى خصّ بها جزء الكتاب الأوّل، لكن وسبب إيرادنا الملاحظة هو الاختلاف في تاريخ طبع الجزأين، الأوّل كان سنة١٩٢٧، والثّاني بعد سنة كاملة من نشر الجزء الأول١٩٢٨)، وهو ما

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يستوجب-في اعتقادنا- مراجعة بعض الآراء النّظرية الواردة في مقدّمة الجزء الأوّل، وتعديلها، وتلك سنّة دأب عليها المؤلّفون في هذا المجال . والمؤلّف في الجزء الثّاني اكتفى بمباشرة الموضوع: ساق ترجمة الشّعراء، ثم أورد النصوص.

الشعراء المترجم لهم مرتين حسب ورودهم	بعض ما أورده المؤلّف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة	عدد صفحات النصوص	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
(١) مصطفى آغا	- "...نشأ في محيط البذخ والكبراء و مظاهر العناية والتجمّل، و نعى في يسر لا شقاء فيه، وقد مال إلى الأدب فدرج فيه على ما أحبّ...". - "وعلى قصر معاشرتنا لحضرة المترجم يمكننا أن نقول أن روح الانكماش التي يسير عليها في جميع أحواله ليست جبلةً فيه، بل لا بد أن تكون هناك وقائع غريبة و مصادفات شاذّة دحرجته إليها...".	- ركّز المؤلّف على أهمّ خصائص النشأة كما اهتم بدراسة بعض الجوانب النفسية والأخلاقية الّتي تميّز الشاعر. - أورد المؤلف في ترجمته بعض الخصائص الفنّية التي تخصّ شعر الشاعر وقد استقى ذلك من بعض نماذجه الشعرية كقصيدة "البريء المضطهد" وقصيدته "هند و أليس".	٥	١٤	١٣	١٨
(٢) محمد بوشربيّة	- "ولد مترجمنا في بيت كدّ و عمل بمدينة القيروان...و قد نشرت له أهمّ الصحف الوطنية قصائد بديعة أواخر مدّة دراسته كما أنّه كان محرّرا بجريدة (القيروان)..". - " و هكذا تراه في أدبه دائب الحماس السّودوي حتّى لتكاد تحسبه آيسا من كلّ إصلاح، ويكاد يمثّل في عصفه ذاك دور المنتقم من هذا الجيل الضّال...".	- قسّم الترجمة إلى قسمين: *أوّل يختصّ بالنشأة وقد جاء موجزا . *ثان يختصّ بالأدب. - أورد المؤلف في الترجمة بعض نماذج من شعر الشاعر الّتي يمكن أن تساعد على تمثّل اتّجاهه الفنّي والفكري.	٣	٤٨	٣٧	٤٠
	- "...وهاهو حتّى كتابة هذه الأسطر، لم يجتز عتبة ١٨ ربيعا من حياته، مع أنّ في شاعريته ما يطرب الكبار ويعجبهم...".	- وردت الترجمة جدّ مقتضبة (صفحة واحدة). - لم يشر المؤلّف إلى أيّة خاصّية تميّز شعر	١	٦	٧	٨

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

(٣) محمود بورقيبة	- "...وهو أصغر من نترجمهم في هذا الكتاب، ومع ذلك ليس أقلّهم قيمة أدبيّة ورقّة عاطفة...".	الشاعر.				
(٤)ابراهيم بن شعبان	-"...وهكذا رفت الشيخ ابراهيم بعد أن تقدّم إلى الامتحان النهائي، فانقطع عن العلم، واحترف التجارة..". - "...وكان قد ألّف رواية بسط فيها مواقف الاعتصام أسماها (فظائع المقامرة)، إلاّ أنّ الحكومة تعرّضت في إظهارها إذ ذاك فأصدر كتاب (اللّواء) الّذي بسط فيه للعموم حقائق الدين...".	- ركّز المؤلّف على النشأة و بعض ملامح من النشاط السياسي للشاعر. - أشار المترجم إلى بعض المؤلّفات الأخرى الّتي كتبها المترجم له ولم يشر البتّة إلى بعض خصائصه في مجال الشعر.	٤	٦	٦	١٠
(٥) الطاهر الحدّاد	-"نشأ في وسط شريف لا يعرف العيش إلاّ من يمينه...". - "في معاني صديقنا الحدّاد ما يغنيه عن الديباجة وهو غير مكثر من النظم...ولاغرو فهو صاحب كتاب العمّال والحركة النقابيّة".	- قسّم الترجمة إلى قسمين: * النشأة /* الأدب وقد ورد كلاهما مقتضبا. - الترجمة جدّ مقتضبة وهو ما يطرح أكثر من تساؤل عند مقارنتها بغيرها من الترجمات.	١	١٢	١٨	١٩
(٦)عمر النيفر	- "... و ليس لنا بالشيخ اختلاط كاف حتى نبحث – كما نريد – أخلاقه و أدبه، ولكنّنا نعرف عنه حبّ الأدب ورغبة التطوّر المناسب".	- الترجمة جدّ مقتضبة و لعلّ السبب في ذلك هو عدم معرفة السنوسي الكافية بشخص المترجم له، و هو ما حاول تأكيده في نصّ الترجمة. - أهمل الاشارة إلى خصائص الشعر واكتفى بإيراد بعض الكلمات العامّة، منها	١	٦	٩	١٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

		معرفته حبّ الشاعر للأدب و رغبته في تطويره.				
(٧) ابراهيم بورقعة	-"...كان معروفا بمماحكاته و لجاجته في بحوثه، حتّى عرف بالشذوذ، وهدّد بالطرد من المعهد...". -"...وقد عرفنا أنّه بصدد تأليف (معجم الرجال التوزريين)، وهو عمل شاقّ لتفرّده به..."	- ترجمة جدّ مقتضبة تركّزت على النشأة ومراحل التعليم وبعض الأنشطة الأدبية الموازية لشعر الشاعر. - توسّع في الإشارة إلى بعض جهود الشاعر في مجالات البحث والصحافة ولم يشر إلى شعره أيّما إشارة.	٢	٤	٤	٦
(٨) محمّد بن جعفر	- "كان معاصرا لنا في الدّراسة بالكلّية الزيتونية" - "لا تكاد تظفر لحضرته بغير الغزليات الرقيقة وهو فيها إنّما يهيّب الجمال لذاته..."	- ترجمة مقتضبة جدّا قسّمها إلى قسمين كلّ قسم لا يكاد يتجاوز بضع أسطر: * النشأة /* الأدب - لم يتجاوز المؤلف الثلاثة أسطر – أو أقلّ – في حديثه عن شعر الشاعر.	١	٩	١٥	١٦

*** استنتاجات القراءة:**

إنّ جملة المعطيات المتوافرة في الجدولين السّابقين تثير أكثر من استفهام حول عيار اختيار الشّعراء[1]، وترتيبهم[2]، وعدد النّصوص المنتخبة لهم وعدد صفحاتها، والاستفهام يطال – فيما نعتقد – تلك "المختصرات" الّتي قدّمهم بها والّتي تمتدّ على

---

[1] – لم يقدّم المؤلّف مبرّرا دقيقا لاختياره الشعراء، رغم تذرّعه بكونه يضع "منتخبا" يخضع فيه لذائقته الشخصية، يقول في الجزء الأوّل من مصنّفه (ص١٧): "لعلّ أهون ما حملنا في تأليف كتابنا انتقاء ما ننشر ...". هذا، وقد اعترف المؤلّف في عديد المواضع بعدم معرفته بالشاعر وشعره ، يقول في ترجمته لعمر النّيفر : "وليس لنا بالشيخ اختلاط كافٍ حتّى نبحث كما نريد أخلاقه". لمزيد التفصيل راجع،"**الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**"، الجزء الثّاني، ص ١٢٩.

[2] – يبرّر السنوسي "لا منطقيّة" التّرتيب الّذي توخّاه لإدراج الشّعراء في متخيّره بالقول التّالي : "حاولت أن أرتّب أشخاص كل جزء على حروف (أبجد)، إلاّ أن جمع الأدب و تأخّر البعض عن ا لإجابة حال دون ذلك فقدّمت من تيسّر دون نظر لشيء غير الإمكان "، وهو تبرير غير منطقي – في نظرنا – لأنّه كان بإمكانه الانتظار حتّى يجمع مادّة كتابه كاملة و يتمكّن من الإحاطة بجملة من المعطيات عن الشّعراء الّذين تأخّروا في الرّد، ومن ثمّة ترتيبهم ترتيبا منطقيا. هذا، و تزيد شكوكنا في هذا المجال إذا علمنا أنّ محمّد الشاذلي خزندار (وهو من الشعراء المنتخبة نصوصهم)، قد ساعد المؤلّف في "تصحيح الكتاب كلّه "، يقول

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مدى صفحات عديدة في بعض الأحيان[1]، لتقتصر على حيّز لا يتجاوز الأسطر القليلة في أحيان أخرى[2]. وهو ما أثّر على كمّ المعلومات المتوافرة بشأن الشّعراء، هذا ولا تفوتنا الإشارة في هذا السياق إلى أنّ المتخيّر بجزأيه قد ضمّ عددا من الأسماء الشّعرية الّتي تتفاوت قيمتها – فنّيّا – في أثرها على الشّعر التّونسي في تلك الحقبة، إذ حوى بين دفّتيه نصوصا لشعراء طبعوا الثّلث الأوّل من القرن الفائت بطابعهم على غرار محمّد الشاذلي خزندار، ومصطفى آغا والهادي المدني وحسين الجزيري والشّابي، في مقابل آخرين أقلّ أثرا على واقع الشعر – وهذه حقيقة أقرّها السنوسي نفسه في ترجمته لبعض منهم – من أمثال: صالح النّيفر وسالم الأكودي وعلي النّيفر وعمر النّيفر وابراهيم بورقعة ومحمّد بن جعفر، وهو ما أثّر فيما نحسب على كمّ النّصوص المنتخبة لكلّ شاعر. فمن خلال نظرة فاحصة لقائمة النّصوص نلاحظ بيسر مبلغ التّفاوت بين عدد النّصوص المنتخبة لكلّ شاعر، تفاوت يتأرجح بين وفرة تجلب الانتباه، و تثير عديد الأسئلة ، و قلّة لافتة و داعية للاستفهام أيضا. و تمثيلنا على ذلك نقتطفه ممّا جاء في الجدولين السّابقين، ففي الجدول الأوّل نجد أنّ السنوسي قد انتخب لأبي القاسم الشابي (٢٧) نصّا، في مقابل انتقائه خمسة (٥) نصوص لمحمّد مناشو، وستّة نصوص لمحمّد المكّي بن حسين، وسبعة (٧) نصوص لصالح النيفر، وقد بلغ التفاوت حدّه في الجزء الثّاني من"المتخيّر" عندما انتخب لمحمّد بوشربيّة(٤٨) نصّا، في مقابل أربعة (٤) نصوص لإبراهيم بورقعة، وستّة (٦) نصوص لمحمود بورقيبة، وستّة (٦) نصوص لإبراهيم بن شعبان، فهل من سرّ وراء هذا التّفاوت الحاصل بين عدد النّصوص المنتخبة للشّعراء؟

لعلّه بإمكاننا أن نكشف ذلك السرّ في ما يتعلّق بأبي القاسم الشّابي، فنقول تجوّزا إنّ زين العابدين السّنوسي قد تفطّن "بحدسه" و "طبيعته النّقديّة" إلى تفرّد تلك النصوص و تميّزها ممّا يمكن أن يضفي على صاحبها لقب شاعر"بامتياز"، ولكن ماذا عن نصوص أبي شربيّة؟ وما هو سرّ هذا العدد الكبير من النّصوص المنتخبة له؟ .

لعلّ المبرّر المنطقيّ و"المادّيّ" الوحيد الّذي نملكه بين أيدينا، والّذي استخلصناه من طبيعة هذه القصائد الواردة في الجزء الثّاني من المتخيّر أنّ أغلبها من المقطوعات الصّغيرة، أو لنقل من "القصائد الشذرات" الّتي لا يمكن – بأيّة حال – أن تتجاوز الأربعة أو الخمسة أبيات[3]، على عكس الشّابي الّذي انتخب له المؤلّف جملة من القصائد الطّوال[4]. تلك هي أهمّ الاستنتاجات، لكن بقي أن نثير جملة من ملاحظات جوهريّة نؤكّد وجوبها في هذا السياق، وهي ملاحظات تتعلّق بالمنهج الّذي اعتمده السنوسي في تأليفه منتخب"الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، فقارئ الكتاب يجد نفسه مدفوعا إلى التّساؤل عن بعض المفاهيم الّتي استند إليها واضع المتخيّر، فمفهومه للأدب و تأريخه ومقاييس اختياره الشعراء الممثّلين للشّعر في الثّلث

السنوسي تحت لافتة (شكر) في الصفحة الخامسة من الكتاب: "فقد تطوّع بتصحيح الكتاب كلّه والإشراف على منتقآته وجمعها"، هذا و قد وردت ترجمة خزندار وأشعاره في المرتبة الأولى من الجزء الأوّل من الكتاب !!! .

[1] – من ذلك تلك التّرجمات الواردة في الجزء الأوّل من الكتاب، والّتي خصّ بها كلّ من محمّد الفائز القيرواني (٦ ص)، وأبي الحسن بن شعبان (٦ ص)، وسعيد أبي بكر (٨ ص)، والهادي المدني (٨ ص)، وأبي القاسم الشّابي (٧ صفحات).

[2] – نذكر منها ترجمته في الجزء الأوّل لـ : عمر النيفر (٢صفحات)، ومحمد المكي بن حسين (٣ صفحات). و ترجمته في الجزء الثّاني لكلّ من الشعراء : الطاهر الحداد (صفحة واحدة)، ابراهيم بورقعة (عدد ٢ صفحات)، محمّد بن جعفر (صفحة واحدة)، محمود بورقيبة (صفحة واحدة)، و عمر النيفر (صفحة واحدة).

[3] – أحصينا له في هذا المجال، (٢٤) قصيدا، ممّا يمكن أن يعدّ من "الشذرات"، لمزيد التفصيل، راجع الجزء الثّاني من المتخيّر، ص ص ٤٩ – ٨٩.

[4] – من هذه القصائد نذكر: "أيّها الليل"، "يا شعر"، "أغنية الأحزان"، "في سكون اللّيل"، "جدول الحبّ"...

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأوّل من القرن العشرين، ومنهجه في تعامله مع هؤلاء الأعلام، وغير ذلك من القضايا الّتي تستدعي - فيما نرى – إبداء الرّأي و التعمّق في دراستها، هو ممّا يدفعنا إلى تقرير ما يلي:

- إنّ عمل السنوسي يمكن اعتباره عملا توثيقيّا – بالدّرجة الأولى – فيه عرّف بأهمّ الشعراء في الثّلث الأوّل من القرن العشرين و بسط نصوصهم، وهو عمل ليس باليسير، فليس من الهيّن أن يتعقّب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود، ما يؤكّد نجاعة البعد التّوثيقيّ للكتاب، إذ قدّم المؤلّف صورة واضحة عن واقع الشعر في تلك الحقبة، خاصّة وقد أربى عدد الشعراء الّذين ترجم لهم وقدّم نصوصهم في الجزء الأوّل والثّاني من منتخبة على (٢) شاعرا[1].

- إنّ نجاعة هذا "البعد التّوثيقيّ"، لا تنفي وجود أكثر من خلل في هذا "التوثيق"، وهو ما تجلّى من خلال المقارنات السابقة فيما يختصّ بدواعي اختيار الشعراء، وتمايز مختصرات الترجمة وعدد النصوص المنتخبة...

- إنّ مسألة "النّقص" هي ممّا تزخر به مؤلّفات تاريخ الأدب، و لكنّها جدّ لافتة في عمل زين العابدين السنوسي (هذا إذا اعتبرنا أن متخيّره يندرج في إطار مؤلفات "تاريخ الأدب")، خاصّة والنّقص في الكتاب هو ممّا لا يمكن أن نوجز فيه بالملاحظة السّريعة و الإيماءة العجلى .

- إنّ مسألة التّأريخ للأدب وتحقيب حقبه، مسألة دقيقة و شائكة[2] و تبدو في متخيّر السنوسي جليّة ، واضحة، وتكفي – هنا – الإشارة إلى طريقة ترجمته لشعراء الثّلث الأوّل من القرن العشرين، وتتمثّل هذه الطريقة – كما أسلفنا الذكر – في:

- الاقتصار في محاولته تحقيب الأدب التونسي على التّحديد الزّمني الّذي يعرّف بعصر الأديب والمراحل الّتي مرّ بها في حياته، وما توالت عليه من فترات، مع انتخاب جملة من نصوصه الشّعرية .

- التفاوت "الكمّي" و"النّوعي" بين التّرجمات.

- التفاوت بين عدد النصوص المنتخبة لكلّ شاعر.

وخلاصة كلّ ذلك، أنّ المنهج الذي اعتمده المؤلّف في بناء متخيّره، هو ممّا ينأى بالكتاب عن دائرة تأريخ الأدب و يخرج به عن نطاق تحقيب أطواره ومراحله (ذلك هو المسعى الأساسي الّذي هدف إليه السنوسي من خلال مؤلّفه)، ليقرّبه من كتب التراجم، إذ أنّه – و هذا اعتقادنا بعد دراسة مستفيضة – يخالف لثب تأريخ الأدب و يحيد عن منهجها (باستثناء تلك المقدّمة الّتي مهّد بها الجزء الأوّل من الكتاب)، و هو ما يجعله إلى خانة الانطباعية والتوثيقية أقرب، إذ يفتقر إلى كلّ بعد تحليلي، تقييمي وتأليفي.

خاتمة

لقد كان الغرض الأساسي من هذه القراءة لمنتخب "الأدب التونسي في القرن الرابع عشر"، الإشارة إلى قضيّة جدّ هامّة وهي قضيّة تأريخ الأدب – و نعني به التأريخ للأدب و نقده – فهذا "النشاط" كان ولا يزال من أهمّ الوسائل لتوضيح المؤثرات الّتي توالت وأثّرت في عقلية الأمة وثبتت في ذاكرتها، ولتوضيح الآثار الّتي تركتها هي في غيرها من الشعوب، كما إنّه – أي تاريخ الأدب – أداة للتعريف بشخصياتها وأعلامها وعباقرتها و مبدعيها، وهو – وفقا لهذا التصوّر- فعالية ضبط وتنسيق إبداعي وفكري للأداء

---

[1]- ترجم السّنوسي في الجزء الأوّل من متخيّرة لـ (١٣) شاعرا، و في الجزء الثّاني لـ ثمانية (٨) شعراء.

[2]- انظر في ذلك، مثلا: الواد، حسين "في تأريخ الأدب: مفاهيم ومناهج"، دار المعرفة للنشر، تونس ١٩٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الثقافي عموما، ثمّ إنّه – من حيث وظيفته – مساهمة جدّ ناجعة في عمليّة صنع وعي عامّ ونهوض قيمي وتذوّق جمالي. ومحاولة زين العابدين السنوسي لم تخرج عن نطاق هذه المساهمة والفعالية، فالعمل ليس باليسير، فليس من الهيّن أن يتعقّب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود. هذا، ويمكن التنصيص على ما يلي: إنّ جملة النقائص الّتي يمكن أن تشوب المحاولة، لا تستطيع أن تحجب – بأيّة حال – قيمة الخصائص المرافقة لها، خصوصا الاستكشاف والريادة في مجال تأريخ الأدب التونسي، منطلقه بدايات القرن العشرين ونهايته الثّلث الأوّل منه.

قائمة المصادر والمراجع

I/ المصادر

- السنوسي (زين العابدين)، الأدب التونسي في القرن الرابع عشر، دار العرب، ط١، ١٩٢٨.

II/ المراجع

- خزندار (محمد الشاذلي)، **الديوان**، تونس، دار العرب، ١٩٢٣.
- صمّود (حمادي)، **من تجلّيات الخطاب الأدبي: قضايا تطبيقية**، تونس، دار قرطاج، ١٩٩٩.
- (مجموعة من الباحثين)، **تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر**، تونس، بيت الحكمة، قرطاج، ١٩٩٩.
- الواد (حسين)، **تاريخ الأدب، مفاهيم ومناهج**، تونس، دار المعرفة للنشر، ١٩٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

شخصية المرأة (البطلة) و فعل المقاومة في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي

- أ. جنّان فاطمة الزهراء - جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

الملخّص :

تكتسي شخصية المرأة حضورا مميزا في الرواية العربية عموما و الجزائرية خصوصا، فهي كبركة المياه الصافية تنعكس عليها الحياة بكل تفاصيلها وتناقضاتها، بحلوها و مرها ، في عز أزماتها و في عز مسراتها.. باعتبار ميزاتها الجنسانية كونها أنثى أولا و كذا باعتبار ميزاتها النفسية و الاجتماعية ثانيا.

و المرأة بطبعها "الكسير" تتخذ في غالبية الأحيان موقع المقاومة و الدفاع عن نفسها و عن حقوقها في مواجهة الآخر، سواء كان هذا الآخر سلطة اجتماعية فرضتها العادات و التقاليد أو سلطة ذكورية أبوية أو "غرامية". و تأخذ هاته المقاومة في رواية "الأسود يليق بكِ" لأحلام مستغانمي صورا متعددة.. من سلاح اللغة ممثلا في متانتها عند الكاتبة إلى قوة الثقافة و الفكر حيث تستجمع البطلة كل صفات النضج الفكري و الحنكة اللغوية من خلال محاوراتها الداخلية و الخارجية، وصولا إلى أقوى و أضعف أسلحتها في آن واحد، و ذلك حين تتجلى الأنوثة رموزا و دلالات تأسر بها الآخر "الذكر" في عالمها الساحر.. إلا أنها تصل أحيانا درجة تأخذ على المرأة كيانها لتستحيل في "ساحة المعركة" مقاتلة بنفسية "أسير"..! كل تلك التجليات بالإضافة إلى غيرها من المدلولات الأخرى سنحاول اكتشافها في ظل مقاربة وصفية تحليلية لشخصية المرأة (البطلة) في رواية "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

الكلمات المفتاحية: الشخصية، البطل، المرأة، أحلام، مستغانمي، المقاومة، الرواية.

مقدمة:

تولد الرواية من رحم الواقع و تستلهم شخصياتها من صميمه، فالحياة هي التي تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه، و مع ذلك فهي تبقى كائنات يصنعها الكاتب و ينفخ فيها الروح، على أن "يقف منها موقفا محايدا فيدرسَ شخصياته دراسة مجردة ويكشف عن عيوبها ومغامزها، كما يبرز محاسنها و فضائلها"[1]. فتتحدَّد بذلك الشخصيات من خلال شبكة علائقية من التشابهات و التراتبية و الانتظام مع الشخصيات الأخرى على مستوى السياق الأدبي[2] فالمؤلف يسند لشخصياته "رتبة" محددة حين يجعل منها شخصيات رئيسية و أخرى عابرة، و هذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٦٦، ص٩٦.

[2] ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكيراد، دار كرم اله للنشر و التوزيع، الجزائر القبة، ٢٠١٢، ص ٣٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عن هذه التراتبية بين الشخصيات "[1]..ما يجعل للشخصية (البطلة) تحديدا أهمية قصوى باعتبار دورها البارز، و خلاصة القول بالنسبة للشخصية أنها تشكل دعامة العمل الروائي الأساس، كما يمكن القول اقتباسا أنها في جملة الحياة الروائية فاعل الحدث و المفعول به.

وممّا لا شك فيه أن الرواية عبّرت من خلال شخصية الفرد عن الواقع... و كذا من خلال علاقات عنصري الوجود البشري الرجل و المرأة ، هاته الأخيرة التي تُعتبر أكثر استقطابا لحركة الواقع و أغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه[2]، ما بالك إن كانت تحتل في النصوص الأدبية مركز الصدارة..؟ حيث تنعكس عليها ملامح أزماته بشكل جلي. من أزمة الحريّة على المستوى الاجتماعي وصولا إلى الأزمات الذاتية على المستوى النفسي... و الجزائر كواقع جيوسياسي لم تشذ ولم تحد عن كل أزماته المعيشة، و جاءت الرواية الجزائرية انعكاسا له... وهي في تصويرها للمرأة تتباين بحسب مصادر استقائها، من الواقع الثوري أو واقع ما بعد الثورة (الاستقلال)، فصورت مساهمة المرأة في صناعة الثورة، كما عالجت قضية الصراع العنيف بين الطبقات في مرحلة الاستقلال و عكست وسائل ذلك الصراع[3] لتأتي المرأة الجزائرية أديبة و تتحدث عن قضاياها بنفسها. ولأن الأدب بذاته لون من ألوان تقلبها و تحركها في الحياة، راحت المرأة تنفذ من خلاله إلى المجتمع بمختلف شرائحه و قدراته وحساسياته[4]، ليلمع نجم العديد من الأديبات اللّواتي حملن لواء الحرية و التحرر من أمثال زينب الأعوج و فضيلة الفارق وأحلام مستغانمي...[5] و هاته الأخيرة هي محل دراستنا. متسائلين عن طريقة عرضها لمسألة المرأة من حيث الشكل و المضمون. مركزين في إشكال رئيس على أنماط المقاومة التي تُقدِمُ عليها شخصيتها النسوية (البطلة)في مواجهة أزمات الواقع و تحدياته ممثلة في المجتمع و في الفرد الذكر؟

المرأة و فعل المقاومة في الرواية:

١- المقاومة عبر الكتابة (سلاح اللغة):

فيرحلتها لإثبات الذات اتخذت المرأة العديد من الوسائل و على رأسها الكتابة، مخترقة أسوار اللغة التي تظهر تاريخيا و واقعيا على أنها مؤسسة ذكورية... و هكذا راح الخيال الأنثوي يبتكر لغته الخاصة[6] في شتى الميادين الأدبية، الشعرية و النثرية، لتبرز أخيرا في الرواية باعتبارها الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنث من تسلط الثقافة الذكورية[7] و تبرز كتابات أحلام مستغانمي كسيف لغوي قاطع، حيث نجد الكاتبة تحتفي باللغة احتفاء بارزا يشي بتمكنها و برعاتها ومقاومتها.. فهي تستمرئ الكتابة ذات الصفة الانشائية غالبا مقللة من أهمية الحدث، (ربما) شعورا منها أن التخفيف من حدة الحدث ليس أكثر من اكتساب للمعلم الجنساني الأنثوي و خروجا يحتفى به على سلطة الرجل باعتباره مجسدها. و هي مراهنة على

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي : الفضاء الزمن الشخصية، المركز ال ثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٩. ص٢٠٩، نقلا عن:problèmes du réalisme , ed l'arc , 1975, p 90/George lukacs

[2] ينظر: طه واحدي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.

[3] ينظر: مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط٢، ٢٠٠٩، ص٥٤-٥٥.

[4] ينظر: مجموعة من الأدباء، أدب المرأة: دراسة نقدية، رابطة الأدب الاسلامي العالمية، مكتب البلاد العربية، الرياض، ط١، ٢٠٠٨،ص ١٩.

[5] بوضياف غنية، كتابة الأنثى/أنوثة الكتابة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان، ٢٠١١، ص ٢٠١

[6] عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٦، ص ١١١

[7] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية: في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة، عالم الكتب الحديث، ط ١، ٢٠٠٨، ص١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الصياغة الشعرية و حتى الإطناب في الوصف و الاشتغال سرديا به على حساب نمو الشخصية و تأصيلها في المكان والزمان[1].فهي على مستوى الصورة المكانية مثلا "تستنطق الساكن و تهمس للمخبوء، و كأن التحول الأنثوي الفاعل يلبس المكان(...) حلة أنثوية و عواطف آدمية تتجانس مع الذات الساردة في خلق واقع متخيل يهمس و يتكلم و يبوح"[2] مثال ذلك وصف غابة بولونيا في الرواية " الأشجار التي يعرف أسماءها ونسبها، ومواسم اخضرارها، و من أي بلاد الله الواسعة جيء بها. هو الذي ما كان يجود عليها سوى بدقائق على الهاتف، يبدوا أنه منح الأشجار متسعا من الوقت(...) يسمي لها الأشجار واحدة واحدة، كما لو كان يُعرّفها بإناث سبقرها إلى قلبه"[3]..فالأشجار و القصور و الحياة.. كلها غدت إناث في نابض "الضغط و المقاومة" بين الذكر و الأنثى (المرأة).. و الكاتبة صنف متمرس على المجابهة بالكتابة، تقول : "تعودت أن أعيش على دفتي الكتب، أن أحب و أكره و أفرح و أحزن و أقترف كل خطاياي على الورق.. تعلمت أن أكون كائنا حبريا(...) و أن تكتب يعني أن تكتب ضد نفسك أن تجادل ان تعارض أن تجازف. فسر الكتابة و متعتها يكمنان في كونها إعادة نضر و مساءلة دائمة للذات أي كونها مجازفة دائمة"[4]و تشير الكاتبة في عبارة صريحة حين حديثها عن تجربتها الشعرية أنها جاءت إلى الشعر في لحظة تحد لمن جاؤوا ليحاكموها بتهمة أنوثتها و بتهمة الكتابة عن الحب..[5]

الملاحظ إذن أن الروائية تحلق بجناحي الابداع اللغوي في فضاء رواياتها. و يمكن القول أن المرأة قررت تخطي الحواجز ودخول عالم الكتابة و الإبداع الأدبي، فكانت الكتابة بالنسبة إليها فعل خلاص بل ردا على القهر الوجودي العام.. فالكاتبة تجعل من الكتابة وسيلة تفريغ و حلا لتناقضاتها مع الرجل و المجتمع[6]، في لغة تخطف الأنظار و تأخذك في عالم روائي مليء بالإبهار البلاغي و الاستعراض المرتبط بلغة السرد..[7].

٢ -المقاومة عبر شخصية البطلة:

٢.١ - العرض السردي لشخصية البطلة:

تخلق الروائية في نصها مجموعة من الشخصيات النسائية، و هي بحسب التدرج في الأهمية و الحضور، بطلتها هالة الوافي و ابنة خالتها نجلاء و أمها السورية الأصل إضافة إلى حبيبة أخيها علاء، هدى الصحافية الفارة، و قد فضلتُ دراسة شخصية البطلة باعتبارها أفضل من يمثل مضمون العلاقة أو نقطة التماس بين الذات و الآخر[8] و الآخر هنا ممثل في جهات مختلفة : في المجتمع الجزائري حيث مسقط رأس البطلة و المجتمع المصغر ممثلا في أسرتها، و المجتمع الذكوري في شخصية رئيسية موازية هو حبيبها اللبناني الأصل طلال هاشم و خطيبهاالسابق عبد القادر و كذا عمها.

---

[1] ينظر: إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي "الأسود يليق بك" النص الروائي المؤجل، مقال جريدة القدس العربي،العدد ٧٥٤٨، ٢٥ سبتمبر ٢٠١٣، ص ١٠.

[2] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ٢٠١٣-٢٠١٤، ص ١٩٩.

[3] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بكِ، دار نوفل للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط٦ن ٢٠١٣، ص١٧٦.

[4] مقالات لقاءات قصائد أحلام مستغانمي من المنشور في الصحافة العربية، جمع أبو ميشال.

[5] نفسه.

[6] بوضياف غنية، كتابة الأنثى/أنوثة الكتابة، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

[7] إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

[8] مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، رسالة دكتوراهن جامعة الجزائر، ٢٠٠٥-٢٠٠٦. ص٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

اختارت الروائية أن تقدم شخصية البطلة عن طريق صوتها السارد، و هي و إن اختارت أن تسرد قضيتها بضمير الغائب ما يوحي برسم مسافة بين العالم المصور و بين من تروي و تكتب[1] إلا أن المؤلفة موجودة داخل النص الأدبي بشكل واضح بصفتها راوية للأحداث و متعاطفة مع البطلة، و ما يمكن استنتاجه أن هناك شخصيتين تتقاسمان الأحداث في هذه الرواية إحداهما هي شخصية البطلة و الأخرى هي شخصية[2] أحلام مستغانمي، ما يعزز هذا الاتجاه أن شخصية البطلة تعرض "وفق نموذج الشخصية "التبئيرية" (focal charactere) و هي الشخصية التي تعرض وفقا لوجهة نظرها الوقائع و المواقف المسرودة، و تكون مثل الشخصية المركزية"[3].

أما اسم البطلة "**هالة الوافي**" ومع كون الاسم متخيَّلا إلى أنه ليس بعيدا عن الواقع، فهو "من الناحية التخيلية معد بإتقان، حيث هالة تبرز سحرها و الوافي اكتمال نصاب السحر بمنطق الذكورة"[4]. و اسم البطلة يرتبط في قوته ووشموخ حروفه ارتباطا وثيقا بالعنوان "**الأسود يليق بكِ**" فهو في الحقيقة لا يليق بها شكلا وحسب بل و حتى من الناحية الشخصية، فاللون الأسود من الناحية النفسية هو "لا" المضادة ل"نعم الأبيض، و الأسود نفسه كسلب يمثل تخليا... وله تأثير قوي على أي لون يأتي معه في نفس المجموعة مؤكدا و مقويا خصائص هذا اللون[5] فكأن العنوان إقرار واعتراف من الذكر بالتأثير الذي تمارسه "هالة الأسود الأنثوي" عليه. كما أن البطلة تبرز في اسمها كما في لباسها سمة تحد و مقاومة لسلطات السلب الأخرى... فوضع الروائية للون الأسود كاختيار مفضل للبطلة يدلل على أنها "تريد أن تتخلى عن كل شيء ناتج عن معارضة حرونة (...) وأنّها في ثورة ضد القدر أو ضد حظها على الأقل.."[6].

٢.٢- شخصية المرأة و سمات المقاومة:

المقاومة تتجلى في أبعاد ثلاثة هي أبعاد الشخصية نفسها: البعد الخارجي، البعد الاجتماعي و كذا النفسي أو الفكري[7]

١) البعد الفيزيائي أو الخارجي: نجد الكاتبة أهملت هذا الجانب أو كادت، و هذه سمة أغلب "الروائيات العربيات اللواتي حاولن تحرير صورة المرأة من كونها جسدا مع التركيز على النواحي الفنية لحياة النساء"[8]بل أكثر من ذلك فالبطلة هالة في الرواية ليست على درجة كبيرة من الجمال، حتى أن البطل "الذكر" يرى أنها "ليست جميلة حد فقدان رجل مثله صوابه"[9]. فكأن الكاتبة تزيح عن بطلتها قناع الفتنة الشكلية لتلبسها حلة فتنةٍ من نوع آخر.. كما تركز الروائية على طابع لباس البطلة

---

[1] ينظر: مجموعة باحثين، الكتابة النسوية: التلقي الخطاب و التمثلات، المركز الوطني للبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية، وهران، الجزائر، ٢٠١٠، ص ٦٥-٦٩

[2] ينظر: مصطفى فاسي، البطل المغترب في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٤٥.

[3] عماد علي سليم أحمد الخطيب، دلالة أسماء الشخصيات في الرواية الأردنية (دراسة سيميائية في نماذج مختارة)، مقال مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، عدد ٢٥، أيلول ٢٠١١، ص ١٢٨.

[4] إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

[5] ينظر: أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط٢ن ١٩٩٧، ص ١٩٥.

[6] نفسه، ص ١٩٦.

[7] علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مقال مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العدد ١٠٢، ص١٤٩.

[8] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٥٨.

[9] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الذي يستحوذ عليه اللون الأسود المذكور في العديد من المقاطع.. فلأول مرة رآها طلال على التلفاز كانت ترتدي الأسود و حين رآها أمامه على ظهر الطائرة " كانت داخل معطف أسود أنيق دون بهرجة.."[1] وللأسود كما سبق و رأينا دلالات نفسية كثيرة.. فهو سيد الألوان و هو يختار أسياده، كما أن من مكر الأسود قدرته على ارتداء عكس ما يضمر..[2] فالأسود بالنسبة للمرأة و إن كان دليل أبهة فهو كذلك دليل خوف و حزن على ما حل بالذات الأنثوية من هموم كدرت حياتها..[3] الأسود إذن في أناقته يحمل صفات قوته و شروط ممانعته و دلالات رفضه.

٢) **البعد الاجتماعي:** ترتسم شخصية البطلة هالة الوافي في وسط إطار اجتماعي يخلق في تكوينها صفات المقاومة، و تمنحها الروائية من الحوافز أقواها، ممثلا في الثأر الذي "وحده كان يعنيها"[4].. الثأر أولا لوالدها "المغنّي" الذي اغتاله الإرهابيون.. و الثأر قبل هذا لنفسها حتى من والدها الذي "صان صوته بقر ما حرس صمتها، لذا أراد لها مهنة لا يسمع لها فيها صوت إلا بين جدران الصف الأربعة"[5]فالفكاك من الرقابة الأسرية و مقاومة السلطة الأبوية ممثلة في والدها و من بعده عمها كان هاجسها الأول، قبل مقاومة ربقة الإرهابيين أنفسهم، تقول:" لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي، إن امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه، ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين"[6]. نشهد على المرأة إذن و قد أحالها الوسط الاجتماعي بسلطاته الذكورية الأبوية و الإرهابية إلى امرأة "واقفة في حلبة ملاكمة (...) تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها"[7]، و كردة فعلٍ مقاومٍ و متحدٍ اتخذت البطلة من الغناء مهنة لها بعد اعتزال التعليم، كي تواجه القتلة بالغناء بدلا من الدموع.

و من بين التقنيات السردية التي تتضح من خلالها ملامح "المقاومة" في شخصية المرأة "الحوار" سواء أكانت حواراتها الداخلية أو الخارجية "المتلفزة" حيث يُأخذ المذيع بكلامها و يقف الرجل "البطل" بعد سماعها مذهولا متسائلا "أي لغة تتكلم هذه الفتاة؟ و كيف تسنى لها الجمع بين الألم و العمق، و أن تكون عزلاء و بهذا القدر من الكبرياء[8]، فقوة شخصيتها تكمن في كبريائها و قوة كبريائها تتجلى في لغتها، ليجيء الحوار متكافئا مع شخصيتها معبرا عن مستواها الثقافي و اتجاهها النفسي ومستواها اللغوي[9] باعتبارها أستاذة لغة عربية و باعتبار ظهيرتها (الكاتبة) و ما تتميز به من براعة الأسلوب، تلك القوة التي جابهت بها الرجل و أبهرته، فليس جمالها هو ما يأسره و لكن حين صادفت كلماتها أذنه أوقعته في فتنة أنوثة ما خبر من قبل بهاء عنفوانها "فهذه المرأة حين تتكلم تراقص روحه، فكلامها مزيج من الاغراء و العنف و الأنفة"[10].

---

[1] نفسه، ص ٥٧.

[2] ينظر: نفسه، ص ٨٥.

[3] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٩٥.

[4] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابقن ص ١٥.

[5] نفسه، ص ٢٧.

[6] نفسه، ص ١٦.

[7] نفسه، ص ١٧.

[8] المصدر السابق، ص ١٨.

[9] ينظر: علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مرجع سابقن ص ٥٨.

[10] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص٥١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٣) البعد النفسي: تركز الكاتبة في وصف بطلتها على الجانب الداخلي من قوة الفكر و صراعات النفس، فهي امرأة شجاعة و مكابرة.. كما أن طوق المجتمع و سوداوية الظروف فرضا عليها التعامل بمنطق الرجال ف"أدواتها النسائية تكمن في صفاتها الرجالية... هي التي كانت في انتظار الموت رجلا يملأها الكبرياء.. و هي غير جاهزة أن تخلع مبادئها لأجل رجل.."[1] و مع ذلك فهي تبقى أنثى ضعيفة أمام سلطان حب الرجل، الذي يحلوا له أن يتحكم في نشرتها العاطفية مدا و جزرا، كما "يسليه تأمل النساء في تذبذب مواقفهن و غباء تصرفهن أمام الإشارات المزورة للحب!"[2] . والحب و إن كان ينمي في نفس البطلة بذرة التمرد[3] إلا أن وعيها الثقافي و منبتها الاجتماعي يجعل نفسها تتحول إلى ساحة صراع عنيف بين ما هو متجدر في عمق المجتمع و بين القيم البديلة[4]ف"قلبها أحمق يقول قومي و اطلبيه.. وعقلها أحمق آخر يردد عيب.."![5] و البطلة في سيرها "الساذج" وراء قلبها، يبقى جل ما تخشاه هو أن يخلط بينها وبين إناث الشهوة و صائدات الثروة.. و أن يكون أساء الظن بها.."[6] فللبطلة إذن وازع ذاتي يدعوها لتجنب الشبهات واتقاء سوء الظن.. لتقف بين تجاذبات المشاعر و الشرائع متذبذبة ، فهي تعلم أنها وحدها من ستحمل وزر خطيئتها ليبقى الذكر فوق الشبهات.

و البطلة مع كل المقاومة التي تبديها تجاه نفسها الضعيفة و الأمارة بالسوء أحيانا في مقابل الرجل الذي يحاول جاهدا إيقاعها ليستحوذ على مباهجها[7]، تتغلب عليها نزعة الشرف في نهاية المطاف حين "يستعيد جسدها فجأة ذاكرته القبلية، ورجال قبيلتها يباشرون نوبة حراستهم"[8] لتتحول شخصية هالة من شخصية مستلبة إلى شخصية متحررة بكل ما للكلمة من معنى، فتشكل تحولا في هدف الرواية، و تنتصر قوة الجدية و المسؤولية على قوة العبث واللامعقول..."[9] و مع أن البطلة كانت ما تزال تحب الطرف الآخر إلا أنها فضلت الفكاك منه لتغدو تلك المعادلة وسيلة سردية لمساءلة الواقع، فهي في النهاية "كالشعوب العربية حتى وهي تطمح للتحرر تحن لجلادها.. و تخلق أصنامها.."[10]. وبعد صراعها العنيف و مقاومتها الضارية تكسب البطلة الرهان ليغنيّ صوتها في النهاية لحريتها و يصدح احتفاء بها(...) و لأول مرة تقع في حب نفسها..!

٣- استراتيجيات المقاومة:

استطاعت الكاتبة أن تُسخِّر استراتيجيات متعددة للبطلة لتستطيع الخروج عن الصمت، لتغدو الرواية وسيلة خلاص و دفاع من خلال شخصية وهمية تصنعها الكاتبة لتحقق حلمها و لتجعلها تُدين الواقع و تتمرد عليه و تخرج إلى الحرية

---

[1] ينظر نفسه، ص ٢١٨.

[2] نفسه، ص ٧٢.

[3] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٦١.

[4] نفسه، ص ١٥٥.

[5] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٤٨.

[6] نفسه، ص ١٢٩.

[7] المصدر السابق، ص ٢٧٨.

[8] نفسه، ص نفسها.

[9] علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مرجع سابق، ص ٦٧.

[10] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٣٠٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المزعومة[1]. وإضافة إلى عامل الشخصية يبرز عاملين سرديين آخرين طوعتهما الكاتبة ليعملا لصالح البطلة ومبادئها، فتفرضَ من خلال الفضاء زمانيا و مكانيا سلطة الأنثى على الذكر، و ليغدوا فعل مقاومة إضافي:

أ – **عنصر الزمان:** سنركز بالقول على عنصر الزمان النفسي فهو الذي يظهر صيرورة المقاومة و مدى الصبر مسحوبا على الشخصيات و بالتحديد شخصية البطلة باعتبارها موضوع الدراسة، و "هو زمن ذاتي يتشكل في وعي الانسان و وجدانه كما أنه مفارق للزمن العادي، لقدرة الانسان على تجاوز اللحظة الحاضرة و المستقبل وفق معطيات الماضي"[2]و الزمن بما له من تأثير جلي على الشخصية، تستنفذ الكاتبة جل قدراتها لتجعل منه حليفا لها، تلج من خلاله دهاليز العالم الرقابي.. كما يبقى البعد النفسي هو الوجه الآخر للزمن من خلال تقنيات خاصة تظهر أثر الزمن في البنية السيكولوجية للشخصيات[3] أما بالذهاب إلى الرواية النموذج فإننا نجد تلك الانعكاسات تأخذ طابع المواجهة و المصابرة حيث يختبر كل طرف من "الحبيبين" قدرة الطرف الآخر على التحمل و نجد البطلة تكسر المستحيل و تغالب طبع المرأة ،تقاوم في نفسها الفضول، و تغلب الرجل في لعبة الوقت، هو الذي كان يراهن على فضولها لكسر حاجز الزمن بينهما إلا أن المرأة البطلة " تحافظ على مسافة الأمان، (ف)على لهفتها إليه، تبطئ السير نحوه.."[4] ، و في انتظار اتصالها يجد الرجل "الأسطورة" نفسه يتفقد هاتفه قبل الخلود إلى النوم (لكن) دون جدوى... توقع أن يشهق قلبها حين ترى رقمه(خاب أمله) ..و هزمته[5] و بين المكالمة الأولى و الثانية تبدي المرأة نفس المقاومة و تزايد عليه مكابرة.. و بعد انقضاء ثلاثة أيام دون أن يأتيه اتصال منها.. بدأ يشك في نظرياته.. و صدق قولها "أن لا أطول صبرا من الأسود". كما تجعل البطلة التاريخ سجلا لتوثيق انتصاراتها على الرجل فـ" ما أحبته (هالة) حقا هو تاريخ ديسمبر (لتخلع السواد ووتغني لقضية أكبر..) كانت تحتاج إلى تاريخ لتوثيق انقلابها"[6]

ب –**عنصر المكان:** إن أغلب النساء يربطن بوعي أو بغير وعي مسألة الحرية بالناحية الجنسية، فلا يجدن من وسيلة للتعبير عنها سوى أجسادهن.. و لأن هذا المفهوم يتعارض مع عادات المجتمعات العربية عرفا و شرعا، فقد راحت المرأة "المتمردة" تبحث لها عن فضاءات أوسع و أبعد لممارسة تلك الحرية.. و بما أن هالة تقدَّمُ في الرواية باعتبارها صورة للتطور الحاصل في مسار شخصية المرأة العربية، فهي تملك شخصيتها المستقلة.. فتسافر أولا باتجاه سوريا مسقط رأس أمها باعتبار فضاء الجزائر لم يتسع لممارسة المقاومة ضد الإرهاب و لا حتى التعبير بحرية في موازاة خطاب السلطة "فالإعلام الرسمي الذي راح بداية يبارك تمردها و يروج لها كنموذج لجزائر الصمود و الشجاعة، كان في الواقع يصفي من خلالها حساباته مع الإسلاميين، و سرعان ما تحول إلى تصفية حساباته معها(...)كانوا يريدونها حطب المحرقة"[7] ثم تسافر إلى لبنان من ثم باريس منه إلى فيينا.. باعتبار فضاء سوريا لم يتسع لقصة حبها فهي" لم تلتق من قبل مع رجل في مدينة تتنفس الحرية، و لا كانت يوما حرة، لعلها فرصتها لكسر قيودها.. و اكتشاف العالم"[8]و تستذكر البطلة في المدينة المفتوحة، الفضاءات المغلقة حيث كان عمها

---

[1] فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١١٤.

[2] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٤.

[3] ينظر: فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٦٩-١٧٦.

[4] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٥٢.

[5] نفسه، ص ٤٧.

[6] نفسه، ص ٣٢٣.

[7] المصدر السابق، ص ٧٩.

[8] نفسه، ص ٥٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يمارس عليها سلطة الأب فـ "لو أنه في باريس لكان أفسد عليها فرحتها بوعيده، كما في الجزائر، متهما إياها بتدنيس شرف العائلة.. لو كان أكثر تفهما و حنوا لربما بقيت في الجزائر.. لكن كثيرٌ عليها أن تخوض معارك حتى ضد أهلها"[1]. فالرواية إذن "عواصمية بما أنها ترسم حدود تنقلات البطلة من بيروت و باريس و فيينا و الشام و حلب و غيرها.."[2]. و مع أن الرجل يحاول أن يمارس على المرأة سلطة المكان بالاستعانة بسطوة المال، كأن يحجز مثلا كل مقاعد حفلها في القاهرة ويستحوذ على صوتها له وحده.. أو أن يلحقها لفندقها المتواضع في باريس، محاولا تعرية المكان الذي توجد فيه فينظرَ إلى "كل شيء بائس و بشع خلفها، ويتأمل فوضاها و بقايا العشاء المتواضع على طاولتها"[3] مخلفا لديها إحساسا بالضآلة موقعا إياها" للحظات مذهولة خجولة كأنه رآها عارية و مضى"[4] و هي التي ما انفكت تغالب وضعها المالي و تنفق بسخاء في سبيل كبريائها حتى أنها أثثت شقة جديدة في بيروت علها تجاري فخامته...و مع دهشة المبطلة عند ولوجها عالما "لم تشاهده إلا في الأحلام"، إلا أن المرأة فيها لم تضعف أمام بذخ المكان بالرغم مما أحاطته به الروائية من الكثافة التعبيرية و غزارة الصورة..[5] لتدرك بفطرتها و هي تكتشف تلك العوالم برفقته، إحدى خسارات الرجل و انتصاراتها، "فالفقير ثري بدهشته، أما الغني ففقير لفرط اعتياده على ما يصنع دهشة الآخرين"[6].. و قررت أخيرا أن تفر بنفسها من سلطانه و سطوته "فكما يسرقك المال من نفسك، يسرقك المكان بفخامته ذلك أن كل شيء فخم هو شيطاني لأنه زور"، ينكشف إذن زيف المكان و تتسلل المرأة منه كأنما تستل نفسها.. "جرّت حقيبتها، و أغلقت خلفها باب الجناح"[7]، قاومت سلطة المكان لأنه يمثل سطوة الرجل الذي غدت بعشقها له، سجينته و في عز حريتها معه، أسيرته..!

---

[1] نفسه، ص ٦٠.

[2] إبراهيم محمود، حول رواية أحلام مستغانمي النص الروائي المؤجل، مرجع سابق، ص ١٠.

[3] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ١٦٢.

[4] نفسه، ص نفسها.

[5] ينظر: فاطمة مختاري، الكتابة النسوية: أسئلة الاختلاف و علامات التحول، مرجع سابق، ص ١٩٩.

[6] أحلام مستغانمي، الأسود يليق بك، مصدر سابق، ص ٢٥٠.

[7] نفسه، ص ٢٨٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الزوال وقلق الإنسان رحلة وكشف: قراءة في ديوان الزوال لسامي مهدي

د. علي عبد رمضان، جامعة البصرة كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية العراق.

توطئة

لا يمكن بحال من الأحوال أن تنمحي علاقة الإنسان بمحيطه، أو لا يظهر لهذه العلاقة أي تأثير في سلوكه ومواقفه، يجد نفسه منتمياً إلى ذلك المحيط. ولم يتوقف هذا الانتماء وهذه العلاقة بين الإنسان وبين محيطه على الزمان والمكان اللذين يشهدان حياته منذ ولادته حتى مماته، بل العكس من ذلك؛ فعلاقة الإنسان وانتمائه لابد أن يتجاوزا ذلك إلى اللحظة التي بدأ فيها الإنسان يعي وجوده ويعي علاقته بالكون من حوله وينظر في مصيره ومصير الأشياء من حوله أيضاً، منذ أن بدأت إنسانيته بنسج خيوطها عبر العصور والأجيال رابطة بين ماضيها وحاضرها ومستقبلها.

وإذا وعى الإنسان ذلك وحرص على تمثله فإن أشد ما يخشاه هو أن يغتال إنسانيته ووجوده أي غائل. فكيف إذا كان ذاك هو الموت والزوال، أو التبدل والتحول الذي نخضع له دون إرادتنا ودون رضانا في أغلب الأحيان؟. وطبيعي أن يبحث الإنسان إزاء ذلك عن خلاص؛ وطبيعي أن يكون وراء بحثه هذا قلق وخوف قد يكبر أو يتسع على قدر الأثر الذي يتركه الزوال في نفس الإنسان الذي يعي انتماءه لما حوله والذي يعي أيضاً انتماءه إلى ماضيه وحاضره ومستقبله. فأين يكون المرء من ذلك كله؟ وكيف يكون؟ وأي السبل يختار لبلوغ هدفه ؟. هذا موضوع قراءتنا في هذا البحث الذي تتبع رؤى سامي مهدي في ديوانه الزوال. إنها قراءة نرجو لها أن تجد نفسها بين قراءات هذا النص غير المنتهية.

المدخل:

القلق في اللغة يتضمن معنى الاضطراب في المشاعر وانتفاء سكينة النفس أو طمأنينتها. ولكن كتب اللغة أوجزت ذلك بشدة فحصرته بالانزعاج[1]، وإن زاد بعضها فذكر الباعث على القلق وهو الهم[2]. وغير خفي أن هناك ثمة مناسبة بين أصوات لفظة (قلق) وبين مدلولها اللغوي فتلك الأصوات توحي بدلالة الحركة الداخلية المضطربة.

أما مفهوم القلق من وجهة النظر النفسية فهو (حالة من التحسس الذاتي يدركها المرء على شكل شعور من الضيق وعدم الارتياح مع توقع وشيك لحدوث الضرر أو السوء وهي حالة أشبه ما تكون في طبيعتها الشعورية وفي انفعالات الجسم

---

[1]. ينظر لسان العرب ، والمعجم الوسيط : مادة (قلق).

[2]. نفسه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المصاحبة لها بحالة الخوف ....)[1] . وقد عدّ بعضهم القلق مرضاً نفسياً نواته الخوف الذي هو سبب أصيل لحدوثه وصيرورته مرضاً[2].

ويمكن القول إن شعور القلق أقرب إلى كونه تجربة إنسانية شاملة، وتوافره في النفس لم يكن عفواً بقدر ما يكون ضرورة تكامل نفسي تخدم أغراضاً مهمة في حياة الإنسان وعلاقته بمحيطه. ومن الصعوبة أن نتصور العالم الإنساني وهو خال من أي أثر للقلق، ولو كان ذلك لعاش الإنسان ليومه لا يتقيد بمسؤولية أو شيء من طموح أو هدف [3]. ومن أهم مكونات القلق الشعور بالمسؤولية والشعور بالإحباط والشعور بالنقص والعجز والشعور بعدم التكيف مع الواقع.

إن القلق في حدوده الطبيعية هو ظاهرة تخدم أغراضاً مهمة في حياة الإنسان وهو موقف إنساني يضطر إليه الفرد عندما يشعر بقوة ما تهدد وجوده بالانتقاص والتدمير، والإنسان (الأديب خاصة) عندما يصور الظواهر النفسية في نتاجه الأدبي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون بمنأى عن تفاعلات الحياة؛ ومن ثم تكون تلك التفاعلات محاكة ضمن نسيج قلقه وشعوره الناجم عنه. (فكل أثر أدبي إنما هو مصور جميل لحالة نفسية، لا بل هو مصدر شخصي تتكشف فيه دواخل الشاعر أو الأديب).[4]

الشعر هو تعبير عن رؤية الشاعر لمحيطه بكل ما فيه من تجارب وأفكار ومواقف عاشها الشاعر أو انشد إليها أو تفاعل معها. ومن خلال إدراكنا لأبعاد هذه الرؤية أو التجربة نقف على جوانبه النفسية وما تنطوي عليه من مواقف تجاه الكون والحياة والمجتمع، ومن بينها قلقه الذي يعانيه لوعيه بمشاكل العصر والإنسان والوجود. فحين (يصير الشعر ظاهرة في الشاعر معبرة عن القلق مرضاً وعن الشاعر مريضاً، يكون هذا الشعر هو شعر الخوف وهو نتاج الخائف الذي لم يستطع أن ينتصر على خوفه فظل وتزامن واشتد فصار قلقاً)[5].

إن الذي يطلع على ديوان الزوال يجد أن سامي مهدي كرس تجربة نفسية عاشها بكل أبعادها ومازج بينها وبين رؤاه التي استمدها من واقع تأصلت فيه جذوره بماضيه وحاضره ومستقبله. وقد ولدت تلك التجربة في دواخله شعورا بالقلق سببه الخوف من المصير المحتوم الذي ماانفك يلف أشياء الوجود كلها من حول الشاعر، ويبقى . هذا المصير. ديدنه من بدء الزمان حتى منتهاه.

لسنا بصدد تقديم خلاصة لرأينا في الديوان قبل الشروع بدراسة قصائده وتحليلها، فما الأمر بهذا اليسر ولكن لنُلْمح إلى أن ذلك ينشر ظلاله على طول تجربة الديوان.

إن عمق وعي الشاعر بالمصير الإنساني وعلاقته بالوجود من حوله كان وراء تجربة الشاعر هذه التي مثلها ديوان الزوال.

---

[1]. النفس ، انفعالاتها وأمراضها وعلاجها : ص (١٦١).

[2]. ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي : ص (٦٨).

[3]. ينظر : النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجها : ص (١٦١).

[4]. دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره (بحث) : ص (٢١٤).

[5]. نقد الشعر في المنظور الرفسي : ص (٨٦).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ويمكن القول هنا إن لفظة الزوال عنوانا للديوان تجسدت استهلالاً تحمل دلالات وإيحاءات فاضت بها تجربة الشاعر بعمقها النفسي والفكري؛ فهذه اللفظة أدت دور الكلمة المصورة التي تشع منها كل الرؤى التي تدور داخل إطار هذا المعنى الكبير المقلق الذي ظل يلف الوجود من بدئه وما يزال حتى منتهاه، كما أوحت لنا لفظة الزوال بامتداد خيوطها من الماضي عبر الحاضر متجهة بإصرار نحو المستقبل فقد جاءت اللفظة متصدرة الديوان محملة بكل الدلالات العميقة التي يوحي بها المعنى وتشعباته مركّزة ومكثّفة الزوال معنى وفعلاً.

إنها هنا مصورة لعملية الأمّحاء والتلاشي التي تشهدها الموجودات في الحياة ، و(الإنسان) في مقدمة قافلتها المتسارعة نحو مصيرها المحتوم، ولا نبتعد كثيراً إذا قلنا أن الزوال هنا حالة ضبابية مرعبة توحي بثقل ممتد ببطء يلف نفسية الشاعر التي لم يغب عنها هذا الثقل، وأدركت بعمق أنها عاجزة عن درئه أو الفرار منه؛ مما يجعل لفظة الزوال عنواناً للديوان ذات علاقة وطيدة بالنصوص الشعرية التي تضمنها إذا عرفنا أن الاستهلال (ليس عنصراً منفصلاً عن بنية العمل الفني كله كما يوهم موقعه في بدء الكلام ، كما أنه ليس حالاً سكونية يمكن عزلها والتعامل معها كما لو كان بنية مغلقة على ذاتها وإنما هي السدى البنائي والتاريخي المتولد من العمل الفني كله ، الخاضع لمنطق العمل الكلي. وفي الوقت نفسه فهو عنصر له خصوصيته التعبيرية باعتباره بدء الكلام والبداية هي الفاعل الأول لعجلة النص كله).[1]

* * *

قصائد الزوال

ينطلق الشاعر في بدء ديوانه من استنباط ذاتي يكشف لنا عن وقفة تأملية في الكون وأشيائه .دون أن يغفل نفسه صادرا عن وعي بحركة الوجود من حوله، لكنها حركة آخذة في عدم استقرار أو ثبات آيلة إلى زوال يفقد فيه ما يحقق وجوده (المكان والزمان) فينفيهما عن نفسه فيقول:[2]

لا مكان له

وهو رابٍ يطلُّ على كلِّ ما في الجهات

لا زمانَ لهُ

وهو في كلِّ بارقةٍ ماثلُ

يتوخَّى طريقاً

ويُنْشئ جسراً إلى الله من كلماتْ

إشارة رقم (١): لم يذكر الشاعر لهذه القصيدة عنواناً، وقد جاءت في مقدمة الديوان قبل البدء بمجموعة قصائده.

أول ما يُطْلعنا عليه سامي مهدي هنا هو نفي المكان عن نفسه، فكأنه وجد نفسه منفياً عنه وكذلك فعل مع الزمان، (فهو راب يطل على كل ما في الجهات وهو في كل بارقة ماثل). إن وعي الشاعر وإدراكه العميق لزوال المكان والزمان هو الذي جعله

---

[1]. الاستهلال ، فن البدايات في النص الأدبي : ص (١٥).

[2]. ديوان الزوال : ص (٥).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ينفي انتماءه لهما وهذا ما يعكس حالة من القلق امتدت إلى عمق نفسية الشاعر وألحت عليه أن ينحو هذا المنحى ويتخذ موقفه الثابت هذا من المكان والزمان. إذن فما كان عليه إلا أن (يتوخى طريقاً) باحثاً عن بديل آمن لهما إنه طريق الخلاص من الزوال ومن القلق المصاحب له فيقترن مع بحثه هذا أنه (ينشئ جسراً إلى الله من كلمات) ليتعلق بالقدرة المطلقة المحيطة بكل شيء أملاً في خلاصه. (جسراً من كلمات).

ولعله عندما نفى أهم ركنين من أركان الوجود (الزمان والمكان) وأشار إلى عظم الحالة القلقة التي يعيشها وبحث عن بديل آمن لهما وجده عند الله تعالى لأن الزوال محال عليه وهو وحده واهب الحياة والوجود، ومن ثم سيفلت الإنسان من الزوال عندما يلجأ إلى ذلك العالم المطلق الذي لا يحده زمان أو مكان.

إشارة رقم (٢):

الشاعر في هذه القصيدة (المقدِّمة) يثبت فيها محورين جوهريين في تجربته: أولهما: الزوال الذي يلف وجود الإنسان وأشد ما تمثل في المكان والزمان. وثانيهما: رد فعل الإنسان (الشاعر) في مواجهة هذا الزوال الذي تمثل بالتطلع إلى الخلاص وقصده وفي الوقت ذاته تعلقه بالقوة الغيبية التي هي السر في إنشاء الوجود. فهي القوة الوحيدة التي تستطيع أن توقف زوال الوجود وتنتشل الإنسان من دوامة قلقه.

إشارة رقم (٣):

إن المسافة التي يشغلها الزوال من نفسية الشاعر هي الأكبر والأعمق لذلك اتسعت دائرة الشعور بالقلق لحضور الزوال في واقع الإنسان وغياب الخلاص الذي عول الشاعر في تحقيقه كثيرا على (الله) القوة المطلقة دون أن يوجد لنفسه فعلاً مباشراً موجهاً إلى الزوال، وهنا نلمس تكثيفاً لحالة القلق من جهة ، ومن جهة أخرى تعلقاً أكبر بالقوة المطلقة. ودون الإشارة إلى الناموس الطبيعي الذي جبلت عليه الحياة وهو البدء والانتهاء.

لقد أحس الشاعر أن حركة كل شيء من حوله وحركته أيضا هي حركة عشوائية لا غائية يخلص منها إلى متاهة الإنسان في عالم يسير نحو المجهول بفعل الفناء والتلاشي، وهذا ما يجعل الخوف يتشرب في أوصاله حتى العمق مسبباً له قلقاً واضحاً. يقول الشاعر في قصيدة (المصعد):[1]

صاعدٌ أنا

أو نازلُ

لستُ أدري

فما بين حدينِ من ظلمة وفراغ

يعلِّقني مصعدٌ لا قرارَ لهُ،

بينما يقف الآخرونَ،

هنا وهناك

---

[1]. ديوان الزوال: ص (٩).والمجموعة الشعرية : ص (٢٣٨).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

على ريبةٍ

في انتظاري

يتخذ الشاعر من المصعد هنا مكاناً تتضح فيه طبيعة صلته بالحياة، ولكي تنكشف هذه الصلة يتخذ المصعد حركة عشوائية مضطربة بين الصعود والنزول في آن واحدة وهذا ما يوحي به الحرف (أو) (صاعد أنا / أو نازل) فاتجاه الحركة غائب عن وعيه (لست أدري) وإذا ثبت في الذهن أن ثمة حركة ما تلف الإنسان فهذه الحركة مضطربة في دوامة الزوال لا تعرف الثبوت. وأقسى طرفين يصلهما الإنسان جراء حركته القلقة هذه في الحياة هما الظلمة والفراغ، وهذا يعني الشعور بالضياع والنفي.(فما بين حدين من ظلمة وفراغ / يعلقني مصعد لا قرار له).

إن إدراك الزوال قد فرض حركة قلقة على وجود الإنسان وهي حركة لم تقتصر على وجوده وتخبط مساراته، بل تعدت ذلك إلى فرض عزلته عن الآخرين من أبناء جنسه فتربصوا على ريبة به. ولا يخفى ما في هذا المقطع من حالة شعورية داخلية قائمة بعنف، هي حالة القلق من تفتت علاقة الإنسان بأخيه الإنسان وزوالها.

لقد خيمت فكرة الزوال على رؤى الشاعر، وأدرك أن فعل الزوال يمضي بنا بإصرار ليحيلنا إلىلا وجود حتمي، لذا بدا الشاعر في رحلته مع الزوال متعقباً لفكرته ومتمعناً تشكلها في الموجودات وهذا ما غرس في أعماق نفسه بذرة القلق التي بدأ نموها مسارعا مع تسارع حركة الزوال واتساعها. لقد وجد سامي مهدي أن كل شيء من حوله يحمل خواءه وموته في داخله فهو ما إن يبدأ حتى يؤول إلى نهاية واحدة لا يبقى منه غير أثر دال عليه في زمن مضى حتى لتكاد المعرفة الاسمية تصبح مفهوماً مجهولاً وهذا ما نجده في قصيدة العناوين: [1]

العناوين فضفاضة

والذي يتصدع منها كثيرٌ

وأكثر منه الذي يتآكل

من صدأ

أو رنين

وأما الذي يتبقى

فاسما لها :

زخرف تالف

أو مسامير

أو بقعة من دهانْ .

---

[1]. ديوان الزوال: ص (١٤).والمجموعة الشعرية : ص (٢٤٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هذه هي حقيقة وجود الأشياء فما يبقى منها سوى إشارة وضيعة إلى وجود تم زواله. وفي حالة من القلق والخوف ولإدراك الشاعر كنه حقيقة الأشياء وهو الموت المتجوهر فيها وتواصل الحياة به، نجد الشاعر يتخذ موقفه من هذا الحال فيكمل قائلاً:

في حروب العناوين

آثرت أن أتشبَّث باسم أبي

وأزوغ

وأُخْلي للآخرين المكانْ.

فهروبا من هذا الواقع يتشبث الشاعر بالماضي متخليا عن بهرجة المظاهر وتآكلها، فما انتفاعه بمكان أهون ما يقدمه إليه هو أن يوصله بقافلة الموت. فليدع إذن ذلك للآخرين الذين لم يدركوا ما أدركه الشاعر وهو توجههم نحو زوال حتمي وهم في غفلة الانشغال بالمظاهر المبهرجة.[1]

ولكن هل ينفع الشاعر موقفه هذا ؟، هل ينجيه مما أقلقه وأزعجه؟ وهل يبعد عنه شبح الخوف الذي ترسم أمام عينيه ولو أطبقهما ؟.

(إن سامي مهدي يفجعنا من حيث يحتسب أو لا يحتسب، إنه يفجعنا من حيث أنه يعرينا ويكشف سوءتنا أو سوءة عالمنا أمام المرآة حتى من دون ورقة توت...).[2]

هذا الشاعر أدرك الزوال وفعله إدراكا عميقا حيا ظل يعيش معه كل لحظة فتزامن مع إدراكه هذا قلق عميق وإحساس مرٌّ بالفقد وزوال الأشياء التي هو جزء منها. أن قلقه متأت من رؤيته الأشياء من حوله تأخذ في تهرّئها وتلاشيها سواء أكانت على نطاق مادي أم معنوي حيث علاقات الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالموجودات من حوله، فليس أمامه إذن . إزاء كل ذلك إلا أن ينتظر دوره في عملية التهرؤ تلك ليأخذ هو الآخر في تلاشيه وزواله، وإلا فما باله يؤكد هذه الحقائق تأكيدا محضا تحس به يخرج من أعماق نفسه المقهورة المفجوعة المتحسرة قبالة فلك زوال الأشياء المستديمة دورتُه (فما يكاد الإنسان أن يرى شيئا ويألفه حتى يفاجأ بزواله ،... وما يكاد الإنسان أن يؤسس علاقة ما مع إنسان آخر حتى تزول فالآخرون ينفضُّون بسرعة عنه وهو لا يجد من يتلبث منهم لينخرط في علاقة حميمة).[3]

والأسرة أقرب نقطة ينطلق منها الشاعر في رؤيته تلك فهي تمثل أصدق رابطة تقارب بين أجزائها (أفرادها) وأعمقها لكن التقارب والألفة ينتهيان هما الآخران، فكل ما في الحياة يجري ويصب في زوال لا يعرف غير هل من مزيد. يقول في قصيدة إيقاع الأسرة :[4]

---

[1]. ينظر قصيدة : (المارة) : ديوان الزوال : ص (٣٥) ؛ فهي تؤكد غفلة الناس عن موتهم المزروع في أنفسهم دون أن يلتفتوا إليه إذ يتقون أشياء عرضية يهتمون بها.

[2]. المنزلات : ج١ منزلة الحاثة : ص (٢٥٥).

[3]. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٣).

[4]. ديوان الزوال :ص (٣٧)، والمجموعة الشعرية : ص(٢٦٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دورة هي:

أمٌّ مؤنّثةٌ،

وأبٌ مستقيم،

وفي دورة الأب والأمّ

ينتظم الولْد حتى الهلاك.

ويتخذ الحبُّ شكل السلالات

والإرث شكل القوانين

والبيت شكل القبور.

دورة هيَ،

إيقاعها مثقل بالرتابة والخوف

لولا دم يتلظى

ويحرق بعض الجذور.

(وهنا يصل الشاعر إلى درجة من التأزم النفسي لأن الموت المكاني والزماني أصبح قاب قوسين أو أدنى،...)[1] وفي ذلك مدعاة لقلق الإنسان فهذه الرتابة في حد ذاتها هي موت ، هي فقد لنمو الرابطة الأسرية وتأصلها في نفوس الأفراد ومن ثم خواؤها وزوال مقوماتها ، فعلاقة الانتماء هي علاقة خافتة تكاد أن تكون معدومة (يتخذ الحب شكل السلالات والإرث شكل القوانين و...).

بعد أن أدرك سامي مهدي حقيقة الزوال التي تمثلها شعرياً في قصائده فهو لم ينقلها قانوناً طبيعياً[2]، بل أحالها إلى شعرية تجعل منها شيئاً يحس ويتحرك ويوازي الأشياء في حركتها ، لا بل يزاحمها في وجودها نفسه و يطردها إلى حيث النفي والضياع ، لذا تكوّن له قلق من هذا المصير الذي لا مفر منه وأن العجز عن حيلة الخلاص غدا شيئاً قائماً بنفسه لا حاجة لدليل يثبته. يقول سامي مهدي : (إن الشاعر نفسه لا يملك أية وصفة لإنقاذ الإنسان بل هو لا يملك مثل هذه الوصفة حتى لنفسه، فكيف إذن خلاصه؟).[3] فكل شيء آيل إلى انتهاء وهذا وعي من لدن الشاعر بسطوة الزوال وتحققه .

والسؤال الذي يدور هنا هو: إذا كان سامي مهدي مدركا بوعي عميق حقيقة الحياة المتمثلة بزوالها، فعلام قلقه هذا ؟.

إن إدراك سامي مهدي هذا لا يعني أنه استغنى عن كل شيء في حياته أو زهد بكل ما يربطه بها، إنه يستعرض فعل الزوال متألماً ومتأملاً وقد ملأ تأملاته حزنا عميقا يُشْعر بإحساسه بالفقد وبكبر دائرة عجزه أمام ذلك الفقد والسلب المستمر الذي أخذ يجرد الإنسان من كل شيء؛ ويبقيه مفرداً على الرغم من مجاهداته للتشبث بأشيائه. فهو وحده يشهد دورة عجلة الزوال

---

[1]. الزمن في شعر سامي مهدي : ص(٤٣).

[2]. ينظر : كتاب المنزلات : ص(٢٥٠).

[3]. الشاعر وعصره رؤية خاصة :ص(٤٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التي تعبث بكل ما حوله وتبدد ذاته من دون أن يعرف سبيلاً لإيقافها وإنقاذ ما يحرص على بقائه من فتكها. وقلقه هذا يتشظى منه حلمه الإنساني النبيل (إنه حلم من يريد الحفاظ على دفء العلاقات الإنسانية والألفة مع الأشياء. حلم من يشعر أن هذه المدينة مدينته وهذا الحيُّ حيُّه، وهذا البيت بيته وأن مَن هم حوله أهل وجيران. حلم من يريد أن يعيش كل لحظة من عمره ويستوفي منها كل دَين).[1]

ولذلك فقد أخذ إحساسه بالوحدة والغربة والفناء يتسع اتساعاً معقداً. فهو (يواجه وضعاً أشد صعوبة حين يرى في الاندماج وفي محاولة الاختلاط بالآخرين تعميقاً لاغترابه...)[2] ومن ثم فمن حق قلقه أن يزداد وهو يرى الحقيقة المرة تمدُّ أطرافها على سماء نفسه فتسلب كل عزيز منه وهو لا يملك إلا أن يراقب ذلك متجرعا مرارة فقده. ومما يشهد على حالته تلك قصيدته (العشاء الأخير)[3] التي جاءت صورة حزينة مثلت غربة الإنسان وخيبته في الانفتاح على الآخرين:

كان عشاءً فاخراً

فيه من الطّعام أشْهاه

وفيه من خمور الأرض أزكاها

وكنت فرِحاً بمن دعوتُ مِن أحبّائي

ومشتاقاً لكل واحدٍ منهم

(.....)

لذا قعدت وانتظرت مَن دعوت / وانتظرت ساعة / وساعتينِ / ليلةً / وليلتينِ وانتظرتُ / وانتظرت / والطعام ساخنٌ / والخمر مختومٌ / فلم يجئني منهم أحدٌ / أو يعتذرُ ..../...../ كان عشاء باكياً / ومن دعوت رحلوا سرَّاً / وجدّوا في الرحيل .

فإذا كان هذا العشاء بما وصفه يمثل محطة من محطات السعادة التي ينشدها الإنسان في الحياة ويحاول أن يغتنم فيها لذته التي لا تتم إلا بحضور أحبته ومشاركتهم وذلك ما نجده مكثفاً في قوله (وكنت فرحا .. ، ومشتاقا ، وانتظرت ..). لكن الشعور بالسعادة سرعان ما أخذ يخبو ويتضاءل منذ أن بدأ انتظار الشاعر يطول، وهنا يُشْعرنا سامي مهدي بما يغتال سعادته وحلمه الإنساني.إذ يتيقن أن الزوال قد اغتال ذلك الحلم وبدد سعادته التي أبرز ما فيها هو لقاؤه بأحبته وهي إشارة إلى توطيد علاقة الإنسان بالإنسان وهي البنية الروحية التي افتقدها الشاعر بين بني البشر في عصر الزوال. وفي المقطع الأخير من القصيدة نجد كثافة الحزن والمأساة التي بات الشاعر يعانيها لمفرده بعد أن تبدد حلمه وأحس بعجزه عن استرداد ما أخذ منه وهنا إشعار بعظم فاجعة نفسه فرحيل الأحبة (.. هو الزوال الذي لا نستطيع مجابهته عندما يسطو على الألفة بين البشر ويوصف ذلك الرحيل بالسرية كاشفاً عن غموض يلفه ويجعلنا عاجزين عن مواجهته ودرئه).[4]

---

[1]. السابق نفسه : ص(٤٧).

[2]. في حداثة النص الشعري : ص(١٧٨- ١٧٩) .

[3]. ديوان الزوال :ص(٣٩) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٦٥) .

[4]. أسلوبية البناء الشعري ، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي : ص(١٧٥).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إن سامي مهدي في قصائد الزوال يقدم لنا متابعة لتمظهر الزوال في الحياة الإنسانية من كل جوانبها وفي الأشياء وما يتبع ذلك من تغير وتحول يفقد كل شيء وجوده. ويبقى الإنسان هو النقطة التيتتكاثف حولها أشكال الزوال ومظاهره في الكون والأشياء. وليس أدل على ضياع الإنسان في هذا من ضعفه وعجزه في رد الأشياء التي يُسْلبُها وهو في غفلة من أمره والفكرة في شأنه. ففي (ورقة ليست لكافكا) يقول الشاعر:[1]

دبَّ القراد إليه

فاسترخى

ونام

وتكاثرت زمر القراد ،

فما أحسَّ

وظل يحلم بالسلام .

حتى إذا ما مرَّ يوم واستفاقْ

تخلعت أطرافه من جانبيه

ولم يجد إلا العظامْ .

إن التفكك والتفسخ الذي يهدد الإنسان في رحلة حياته هو صورة ماثلة أمام عيني الشاعر في كل حين وهو يراها في كل شيء من حوله، ويصاحب وعيه هذا شعور بقلق مستديم وهو شعور وجودي لم تخل منه التجربة الإنسانية على مر الزمن.

ولو تابعنا قصائد الزوال في هذا الديوان لوجدنا أن الشاعر يسعى إلى تسجيل أكبر قدر من مظاهر الزوال في الكون والأشياء والإنسان وهو بهذه القصائد يعكس لنا سعة المساحة التي يشغلها حضور الزوال في الحياة. وكذلك سعة دائرة الشعور بالقلق التي يضطرب في دوامتها الإنسان (الشاعر) إلى الدرجة التي تنتفي عنده يقينية انتمائه للمكان والزمان. (**لا مكان له / وهو راب يطل على كل ما في الجهات / لا زمان له / وهو في كل بارقة ماثل**).

إن مجرد إدراك الشاعر لضياع الأشياء من حولهوفقدها هو عين إدراكه لفقد وجوده هو، فمن حقه إذن أن يطلق صرخته المدوية التي تحكي ثقل قلقه الجاثم على نفسه في قصيدة (الزوال)[2] التي صورت ذلك كله خير تصوير :

أوقفوا العالم

فالأشياء تهتزُّ

وتجري دون إبطاء

وتمضي المدن

---

[1]. ديوان الزوال : ص(١٣) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٤١).

[2]. السابقين نفسيهما : ص(٤٢-٤٣)، وص(٢٦٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الأمكنة / الناس / البُنى / الأفكار / من حولي / ولا / أقدر / أن / أمسك / منها / أي / شيء / أي / شيء / ....

(إن بعثرة الكلمات بهذه الطريقة تجسد بشكل صارخ عدم القدرة على الإمساك بأي جزء من أجزاء هذا العالم المبعثرة ، والذي يمضي إلى الزوال سريعا وهو أمر يلقي بالشاعر في ذروة إحساسه بالغربة والهجران).[1] ولكن الأزمة التي جعلت الشاعر يرى الأشياء في الصورة التي تبدو فيها منفلتة عن بعضها ومستعصية على سيطرته هي أزمة التطور المادي الهائل الذي يشهده العصر وقد سببت له مشكلة روحية عميقة على حد قوله: (وهي بإيجاز إخفاق الإنسان في استيعاب التطور المادي الهائل والتكيف معه . فالإنسان الذي أدار عجلة التطور بيديه لم يعد قادرا على اللحاق بها ... وهكذا لم يعد باستطاعته أن يجزم بأنه هو الذي يديرها وليس العكس. فهي تبدو الآن وكأنها تجري بفعل آلية خاصة، آليتها، وتسحبه خلفها مصدعة هيكله الروحي ومالئة بنيانه النفسي بالقروح والكدمات).[2]

إن حركة زوال الأشياء من حول الشاعر مستمرة دون توقف ودون أن تكترث هي الأخرى بمحاولاته المستمرة للإمساك بأي شيء منها، أي شيء، صغيراً كان أم كبيراً، مادياً أم معنوياً، فيستمر فشله تبعا لذلك. إن مجيء كل حدث هنا في صيغة المضارع يعمق دلالة الاستمرارية تلك، ويوحي بدوام القلق والتوتر المصاحب لها (تهتز ، تجري ، تمضي ، لا أقدر ، أن أمسك ،...). وبعد إدراكه فشله في مواجهة الزوال يعود إلى ذاته ليتجرع مرارة الفقد والوحدة وانتظار المصير المؤلم الذي لا مفر منه؛ فيقول بذات النسق المتناثر من كلمات كأنها أشلاؤه التي يعجز عن لَمّها:

فأخليها

وأبقى

ثاويا

وحدي

بلا

جار

ولا

أي

صديق

آه ،

ما أسرع ما أبكي

وما أضحك

---

[1]. في حداثة النص الشعري : ص(١٧٧).

[2]. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ما أسرع أن أوجد في الكون

و أحيا

وأموت.

لقد شحن الشاعر كلماته التي أراد لها أن تكون صورة مُمَثِّلة لأشياء هذا العالم التي فرقها الزوال، شحنها بعمق أساه وقلقه المشحون بالحزن والألم والخوف من تلك السرعة التي تُمْزج ضحكه ببكائه وتختصر المسافة بين أن يحيى ويموت .

إن الأسطر الثلاثة الأخيرة من القصيدة توجز بعمق وكثافة نظرة الشاعر إلى الحياة التي يدهمها الموت سريعا. كما أن مجيء الفعل المضارع (أموت) فينهاية القصيدة يحمل دلالة المحطة الأخيرة التي تصير إليها حياة الإنسان والأشياء من حوله، دونما توقف .

ومن ثم فقد رأى الشاعر الموت هو المظهر الحقيقي للحياة وهو وجهها الحقيقي المتخفي فيها، فكل منا يحمل موته في داخله. يقول في قصيدة (البذرة) :[1]

مظهر للحياة هو الموت

بل وجهها الآخر المتخفي ...

(.....)

مظهر للحياة هو الموت

بل بذرة نبتت معنا في أجنَّتنا

ونمت في دواخلنا ،

فهي فينا

ترافقنا حيث كنا

على حُصُرٍ رثَّةٍ

أو عُروش .

وعلى هذا يكون الموت هو الشاخص الذي لم يفارق عين الشاعر، ولم يغب عن وعيه لحظة، إنه يجده قريبا لكن لا يعرف أين ومتى سيلاقيه، وهنا مبعث قلقه وترقبه فهو يحس بالخطر يدنو منه في كل حين دون أن يملك رده. والذي يعمق قلقه هنا

---

[1]. ديوان الزوال : ص(١٦)، والمجموعة الشعرية: ص(٢٤٤).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أنه لم يجد بعدُ سبيلا لخلاصه. وعلى الرغم من ذلك فإنه لم ييأس، فما زال يحاول ويمد عينيه إلى الأفق المفتوح عله يجد فسحة من خلاص. يقول:[1]

.....

لا بد أخيرا من أفق مفتوح

ورئات أخرى

وعيون أخرى

وقلوب أخرى

لا بدَّ أخيراً من أن تنطلق الروح

من أسر الزمن المكتض

الزمن المتسرِّب منَّا

الزمن

الريح.

الشاعر ترك العنوان هنا مفتوحاً فما زال الخلاص عنده حلماً لم يتشكل حقيقة، وكما رأى طراد الكبيسي أنه يمكن أن يضع كل منا عنوانا لهذا الخلاص، فما زالت الأشياء تدور في حركة تحول وتبدل.[2] وما زال القلق قائما لأن الفقد والفوت ماداما قائمين .

ولكن السؤال .. هل هذا الخلاص ممكن؟ إن سامي مهدي يصرح لنا بأنه لا يملك بين يديه الآن (أية وصفة لإنقاذ الإنسان، بل هو لا يملك هذه الوصفة حتى لنفسه، فكيف إذن خلاصه؟).[3]إن الخلاص هو في توفر الحياة الإنسانية الثرية التي يغنم الإنسان كل لحظة فيها ويستنفذها تجربة وتأملا ، ويصعد بها من الجزئي إلى الكلي ومن الحسي إلى الروحي ويصنع من ذلك فردوسه الخاص .[4] لذا بقي الخلاص حلما متعلقا في الأفق المفتوح . (في هذا القسم من الديوان) . إذن فلننتظر مجيئه ، فللزوال بقية في تجربة سامي مهدي لم تكتمل بعد نجدها في مدن الحاضر والماضي.

قصائد المدن ومرحلة الكشف

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٤٥) .

[2]. ينظر : المنزلات ، الحداثة : ص(٢٥٢).

[3]. الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٧).

[4].نفسه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

لم يغب عن وعي سامي مهدي حال المدن وما ينتابها من فعل خفي للزوال. فهي كما الإنسان والأشياء وجدها منتمية إلى ركب الزوال متنكرة لانتمائها هذا أو متجاهلة أو غافلة. (إن الثيمة التي تتآلف فيها المدن والناس والأشياء هي التغير والتآكل والفناء. كل شيء ملغوم منذ البدء بالتغير والفناء ولا خلاص ولا منجاة لأحد ..).[1]

وعندما نقف على عتبة مدن الشاعر الزائلة نجدها تصطنع الغواية لتغري عشاقها بالدخول وتمنيهم بنيل لذاتهم وسعادتهم، وما أن يدخلوها حتى تصدمهم، أنهم عشاقها الفقراء الذين رأوا فيها حلمهم. فهي مدن سهلة (رخيصة) رخوة في تكوينها وفي علاقاتها الإنسانية التي تغيرت بنيتها عما كانت عليه في الماضي ولم يبق للإنسان من ذلك إلا شيء من ذكريات. لقد عصفت بهذه المدن ريح التغير والتبدل وآلت إلى زوال تلاشت به معالم الإنسانية فيها.

المدن[2]

مدن كالنساء

لكلٍ شجاها إذا أصبحت،

وغوايتها حين يأتي المساء.

مدن حلوة حين تُغْوى

وطيِّعة حين تُؤتى

ولا تتقي غير عشاقها الفقراء

مدن سهلة ٌ

رخوةٌ

مدن كالحساء.

الشاعر هنا لم يخص مدينة بعينها فهو شهد فناء المدن دون تحديد وشهد فناء أشيائها وتفكك البنى القائمة فيها وحالة التحلل والضياع السائدة فيها، فليس للمرء إلا أن يشعر بالنفي والتبدد والاغتراب وهو يعيش زحمة المدن وسرعة تطورها التي تجعلها تعيش حركة تغير وتبدل تلف الإنسان فلا يستطيع احتواءها أو السيطرة عليها.

إن حالة الزوال التي تشهدها المدن هي صورة كبرى لزوال الإنسان الذي يسكنها. ولعل هذا ما أراد سامي مهدي الإشارة إليه وهو يقدم لقصائد المدن في هذا الديوان بقولة شكسبير: (ما المدن إن لم تكن الناس).[3] فما حال المدن التي وقف عندها الشاعر بمختلفة عن حال الإنسان الذي ينتظر دوره في لعبة الحياة القائمة على التبدل والزوال، وليس أمامه غير خوفه وقلقه

---

[1]. المنزلات ، الحداثة : ص(٢٥٢).

[2]. ديوان الزوال : ص(٤٧).

[3]. نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من النهاية القادمة دون إبطاء . وبهذا تكون المدن رمزاً عميقا لقلق الإنسان (الشاعر) الذي لا يرى فيها غير موت وشيك وتنكر للعدل والأمان. يقول في قصيدة (كابودي روكا)[1]

.....

.ما الذي خلف هذا المحيط سوى الموت؟

قال المغيرون.

.بل عالم شاسع طورد الله فيه

فضاق به ملكه

وانزوى ينشد الأمن في الخلوات.

إن الشاعر سامي مهدي عندما يتناول فكرة الزوال إنما (يدس وعيه في مجريات الحياة اليومية معبرا عن الحالة اللاواعية أو اللامحسوسة. بالرغم من حسيتها . في حياة الإنسان اليومية وحركة الأشياء في تغيرها والإنسان في لا وعيه للتغيير الذي يتعرض له كل يوم وآن).[2]ومن خلال ذلك طرح سامي مهدي أمامنا هذه الفكرة بشكلها المحسوس المتشكل في هيأة مشحونة بالروح والحركة ، تلك الهيأة التي تجثم ظلالها على روحه فتثير في داخله الخوف والقلق وقد تمثلتها تجربته في رحلته هذه مع الزوال.

وهنا تكون قصائد المدن متضافرة مع قصائد الزوال في كشف المساحة الكبرى التي يشغلها الزوال من نفسية الشاعر وتظليلها بلون القلق المصاحب له ليتبين لنا المحور الجوهري من تجربة الشاعر في ديوانه، وهذا ما سبق التنويه له في صدر البحث (الإشارة رقم:٢).

ينطلق الشاعر من ميدان الزمن الماضي السحيق الذي شهد الإنسان وطواه في مر صفحاته ليؤكد فلئوة الزوال وسعة مداها. ففي قصائده (من ألواح سومر) نجد حضورا واضحا للزمن الماضي متشكلا في أبرز صوره بالفعل (كان) الماضي. إن هذه القصائد هي محاولة من لدن الشاعر لمعاينة الحالة ليس في لحظة حدوثها أو الوعي بها، ولا في ملاحقتها إلى ما ستؤول إليه، بل في استرجاع ما كانت عليه بدأ. وهي تشتمل فيما تشتمل عليه وعي الإنسان بالأشياء قبل أن تتحداه وتكشف عجزه.

إن انشغال الشاعر ومتابعته لأثر الزوال في الوجود ليعكس فيما يعكس مدى قلقه وشعوره بالخطر المحدق به. فهو دائما وفي كل الأحوال بما فيها استرجاعه للزمن الماضي يرتج ف ضعيفا أعزل وهو يواجه في لحظة غير محددة ولا مفهومة مصيره المحتوم.

والشاعر هنا في استرجاعه الزمن الماضي ينقل الواقع الذي يعيشه في سلبياته أو يشير إليه فيعلن فداحة اللحظة الحاضرة من خلال قرنها بالماضي المسترجع. فهو في قصيدته (لوح أوروكا جينا) كأنه يضع أصبعه على السر الذي فقدته اللحظة الحاضرة وفقده الإنسان والعصر والمدينة. فكان هذا الفقد بمثابة الثقب الذي تسرب منه الزوال إلينا دون أن نشعر. ذلك

---

[1]. السابق نفسه : ص(٥٣) .

[2]. المنزلات ، الحداثة : ص(٢٦٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

السر هو صلة الإنسان (السلف) الوثيقة بالرب والمتمثلة بالحكمة وحب الإنسانية وسيادة العدالة. فعلى هذا قامت حياتهم بعد أن عمّروا الجانب الروحي في مجتمعهم الإنساني. يقول سامي مهدي في هذه القصيدة:[1]

كانوا أسلافا لا نعرف نسبتهم

لكن لهم أكثر من صلة بالرب

وكانوا حكماء

يحبون الناس

ولا سلطان لهم فيهم إلا بالحكمةِ ...

.....

وإذا كان سامي مهدي قد رصد عمران الجانب الروحي في المقطع الأول من هذه القصيدة، وبنية الأرض والإنسان التي قامت عليه في المقطع التالي الذي يقول فيه:

أما الأرض

فكانت بستانا مفتوحا

والناس ملوكا فيها

كانوا طلقاء

أصحاء ..

إذا جاعوا أكلوا

وإذا تعبوا ارتاحوا

والوِلْدُ كثير

والقوت وفير.

فإنه يشير إلى نتاج عمران الجانب الروحي المؤسس على الصلة بالرب والحكمة من العدل والأمن والطمأنينة والدعة والخير. هذا النتاج الذي لم يجده في زمننا الحاضر أو واقعه الذي يعيشه. وهذا ما مثله المقطع الأخير من القصيدة الذي يتغير زمنه إلى المضارع وقد جاء بصيغة الاستفهام لينم عن حيرة وقلق إزاء الوضع الذي صار إليه إنسان الحاضر فاقدا عناصر البناء الروحي والحضاري. يقول:

هذا ما يرويه الآباء

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٥٧)، والمجموعة الشعرية : ص(٢٨٠).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ففيم تغير شأنُ الناس

أ من خطأ منهم؟

أم من خطأ آخر ..

أم كثُر النذرُ وعزَّ المنذور؟ .

إن سامي مهدي معني بزوال الحالة الإنسانية وانتفاء وجودها في مدنه الحاضرة، فالإنسان (لم يعد يشعر بحميمية الانتماء إلى بنية يحرص عليها وتحرص عليه ..).[1] لذلك يمكن القول أنه في الوقت الذي يستجلي فيه الصورة الناصعة لتلك الحميمية في المدن السالفة ، فإنه في الوقت ذاته ينعى تلك الحميمية ويشير إلى فقدها وغيابها عن مدن واقعه الحاضر . وفي هذا ما يكفي لإثارة قلقه وخوفه من المصير الذي يتربص بتلك الحميمية، ويهددها. أن الشاعر يحرص هنا على إبراز الجانب الروحي والإنساني في المدن القديمة (مدن الأسلاف) في أقصى درجات ترابطه وتعالقه؛ فنراه يقول في قصيدة (أريدو) :[2]

كانت هنا

وهنا تطهرّ أول الأسلاف

واستوصى بآخرهم،

فكنا عبر أجيال من الصُّنّاع نبنيها

ونُعلي أول الأبراج فيها

(.....)

لقد تحقق وجود هذه المدينة وتحققت كينونتها بتحقق طهر الإنسان فيها وعمق الإنسانية التي تمثلها الأسلاف وهم يستوصون بآخرهم من دون انقطاع علاقتهم بالرب:

وزّنا الأرض بالأحلام،

شدنا مدناً أخرى

وأخرى

دونَ أن نغترَّ أو ننسى

فكنّا حينَ يأتي اللّيلُ نبكي

كلّنا نبكي

لئلا نجحد الأرباب

---

[1]. الشاعر وعصره .. : ص(٤٣).

[2]. ديوان الزوال :ص(٥٩).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أو نستغضب الأسلاف في أمر

وكان سراتنا يبكون في الخلوات

خشية أن يضلوا أو يجوروا

كان سرّاً

كان تاريخاً من التقوى

وكان إلهنا فينا.

إن الحذر من الغفلة عن الاتصال بالرب والخوف من الوقوع في الخطيئة هو أهم ما تمسك به الأسلاف وهم يبنون مدنهم روحيا وماديا. وهو أيضا أهم ما يؤكده الشاعر في هذه القصائد وكأن الإنسان فيها ظن أنه بدأ يهتدي إلى السبيل التي تُنْجيه من الزوال، وتؤمن روعه وخوفه. فالإنسان فيهذه القصائد أخذ (يتوخّى طريقا / وينشئ جسرا إلى الله من كلمات) .وهذا ما لم نجد له حضورا في (قصائد الزوال) التي وقفنا عندها سلفا .

إن المحيط الذي يعيشه الأسلاف هو محيط محفوف بالمخاطر المحدقة بكل إمكانات الحياة. (لذلك فقد بدأ الدين مع أول خطوة خطاها العقل البشري لتأنيس الطبيعة من حوله،. يقول أ.أو. جيمس: تُعطى الأحداث اليومية . في المجتمعات البدائية . أهمية الأسرار المقدسة بربطها بقوى فوق طبيعية بوصفها المنبع المطلق للخير والرحمة. فتلبية الاحتياجات الزمنية متوقف على العلاقة الصحيحة التي تقوم مع هذه القوى اللامنظورة).[1]وبهذا ينشأ الأيمان ويتعمق في النفوس فيوجب الألفة والحب والوفاء ويحيي الإنسانية في المجتمع ، فهي الباعث على ديمومة إقبال الحياة في تلك المدن ، وبحرص يؤكد الشاعر ذلك ويستجليه بكل دقائقه دون أن يغفل الفعل (كان)المؤشر الواضح لفعل الزوال . أن الشاعر بأسلوبه هذا يمازج في رؤيته هنا بين التوق إلى إقبال الحياة وديمومتها والإشارة . في آن واحدة . إلى افتقادها وخلو مدنه الحاضرة من مقومات تكوينها الصحية ومن ثم إحساسه بيقينية خضوعها إلى قبضة الزوال الرهيبة.

ولعل مدن الأسلاف التي وقف عندها سامي مهدي واستجلى مظاهر تكوينها العامرة هي نفسها التي توخَّى فيها خلاصه فتراءت في أحلامه وهو ينظر إلى الأفق المفتوح في رحلته مع الزوال. وكأنه ظن أن بنيتها العامرة تلك إذا ما توافرت في مدنه الحاضرة كانت خير وسيلة لمجابهة الزوال والخلاص منه.

وإذا كان الفرح قد وجد في تلك المدن السالفة بما وطده أهلها من علاقة بالرب والإنسان فإن وجود أزمنة الفرح كان عابرا غير مستديم؛ فهي لم تساعد على تبديد الشعور بالقلق إلا في مجالات ضيقة. ففي قصيدة (رواية عن الطوفان) نجد تحقق لحظة الفرح التي أعقبها قلق وتجديد لحالة الشعور بخطر الزوال .

و لا أتفق مع من يرى أن هذه القصيدة هي آخر قصائد الزوال أو أنها خاتمة رواية الزوال.[2]بل نجد فيها نهاية صراع الإنسان مع الزوال (مهزوما) من خلال تيقُّنه من فشل مجابهة هذا المارد المخيف ، ونكوصه إلى حيث الإذعان إليه وتبدد حلم

---

[1]. الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : ص(٣٩).

[2]. ينظر : الزوال وفلسفة المنظور الخاص في إسقاطاته على الأشياء والكائنات ،(بحث) : ص(٢٤).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الخلاص منه . فمع تحقق لحظة الفرح الموهومة التي تمثل توقف هذا الصراع، يصحو الإنسان على حالة من القلق المرير إذ تنفلت من بين يديه كل آمال الخلاص، ولم تعد تضرعاته تجدي نفعا، كما أحس بتهرّئ بنية الجانب الروحي الذي كان مستندا إليه في رحلته الطويلة تلك.

إن قصيدة (رواية عن الطوفان)[1] بدأت بعدة نقاط . وكأن هذه النقاط تمثل كل الأحداث المرعبة التي شهدها الإنسان في صراعه مع الطوفان (رمز الموت وجبروته) .

.....

... ولما كفت الأمطار

وانجلت العواصف ،

كان مَن في الفلك قد تعبوا ،

فناموا ، واستطابوا النوم ..

ناموا ربما شهرين

أو ستنين ..

ناموا مذعنين

وإذ أفاقوا لم يروا في الأفق غير الماء ...

.....

هذه النقاط التي تأخذ حيز سطر من القصيدة تفتح للمتلقي باب تصور ما أصابهم من دهشة وروع، وما دار بينهم من لغط لأن الماء لم يزل بعد، وكانوا ظنوا أن الخطر قد زال فناموا .. واستطابوا النوم. ولا نتخطى لفظ (الأفق) هنا دون أن نقف على دلالته المكثفة للقلق والمثيرة للخوف والجزع ، فهو أفق تغيم فيه الرؤية ، أفق يكمن فيه شبح الموت وهو هنا على العكس من الأفق المفتوح الذي ترف فيه أحلام الخلاص والنجاة . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يبدأ التساؤل المشبع بالحيرة والدهشة والقلق ...

قالوا :

((كم لبثتم ؟))

((ربما يومين ...))

قالوا:

((ربما يومين...))

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٦٢).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

والشاعر وهو يسوق هذا النوع من التساؤل على غرار ما جاء في القرآن الكريم لَيوحي بجو الدهشة والذهول والخوف، وكأن أولئك النائمين لما استيقظوا ظنوا أن القيامة قد حانت وهم على وشك أن يلاقوا مصيرهم الأبدي من دون مفر. ومما يعزز ذلك دلالة السطرين التاليين إذ يوحيان باستحالة الخلاص وتيقن الضياع:

أما الفلك فاهترأت جوانبه

وعاد بلا بشائر كل طير أطلقوه

وهنا تكثيف للحالة القلقة إذ تهرّأ الفُلك (النجاة)، والطير بلا بشائر عاد (الأمل). وتدعيما لرؤيتنا بأن القصيدة تحمل دلالة إذعان الإنسان لسلطة الزوال وتخليه عن حلمه في الخلاص تأتي الأسطر الأخيرة من القصيدة موضحة ذلك فما عادت الصلة بالرب (وقد جاءت بعد فوات الأوان) ذات جدوى لأن الزوال أحكم قبضته بإصرار ليفضي بالإنسان إلى حال من القلق يواجه فيها مصيره مهزوما:

فأكثروا الصلواتِ

وانتظروا ..

ولما أيقنوا ألا مفرَّ، استغفروا أربابهم، وبكوا

وناموا مرة أخرى ...

.....

وما تكرار هذه النُّقط هنا أيضا إلا إشارة إلى ما سكت عنه النص أو الراوي من أحداث يتصورها المتلقي وهو يستشعر تجربة الشاعر ويدخل جوَّها. إن هذه القصيدة تمثل الهزة التي أيقظت الإنسان من حلمه القصير بالطمأنينة ليدور دورة ثانية مع الزوال، ولكن زوال المعرفة هذه المرة أو ما ظن أنه صحيحا مما اكتسبه من تجربته أو رحلته السابقة مع الزوال. فما عليه بعد هذه الهزة إلا أن يعيد حساباته ويتثبت من صحة تصوراته التي تراءت له وهو يستكمل تجربته فيما مضى من قصائد هذا الديوان.

لا شك أن المعرفة من أثمن ما تعتز به البشرية. ألم تكن الموجب لسجود الملائكة كلهم لآدم حين علمه الله تعالى الأسماء كلها ؟.(وماذا لو حُرم الإنسان من هذه الملكة الثمينة أو شعر بأن معارفه كلها إنْ هي إلا محض عماء ؟ ، ألم يكن ليتألم ويقلق ؟ ذلك ما نعتقده غير مرتابين).[1]ولعل الشك والتردد في قبول الثوابت الفكرية هو عتبة العماء الذي يلف معرفة الإنسان وهو يعيش وضعا نفسيا قلقا مهزوزا ومهزوما . فبعد القصيدة السابقة تأتي قصيدة (كسرة من لوح عُثر عليها مصادفة) تمثل حالة من الشك والهزيمة النفسية والتردد من قبول ما تصوره الإنسان (الشاعر) صحيحا في المرحلة السابقة وسعى من أجل بلوغه إلى درجة أنه دخل في صراع مرير مع النفي الوجودي ولما استقر في فهمه أنه مهزوم لا محالة عاد إلى ذاته متسائلا . ولما يزل في دوامة خوفه وقلقه. من المصير الذي أوشك أن يلاقيه . يقول في هذه القصيدة :[2]

---

[1]. ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي : ص(٥٧).

[2]. ديوان الزوال : ص(٦٥) ، والمجموعة الشعرية : ص(٢٨٦).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

هل طهَّر الطوفان رجسَ الأرضِ

واستبقى من العبَّاد أتقاهم ؟

وماذا لو تبقى رغم كل ضراوة الطوفان

فجّار ونصابون ؟

ماذا لو تجبر بعض مَن في الفُلكِ

وائتمروا بمن معهم ؟

ألكن سيُمحق الجوديّ

أم تُطوى على الفُلك المياه؟

إن هذه التساؤلات عن حقائق استقرت في المفهوم الإنساني تحمل فيما تحمل من أبعاد نفسية مضطربة، تهشما معرفيا. فها قد بدأ التآكل والتلاشي يمتد. بعدما عاث في محيط الإنسان. إلى معارفه وما كسبه من خبرة. فإذا كان الأسلاف قد تطهروا من أولهم واستوصوا بآخرهم وكان لهم أكثر من صلة بالرب .. ، فها هو الشك والتردد بدأ يظهر أمام قبول ذلك ليحيله إلى يقينية مهزوزة أو لا يقينية مستقرة . فمن قال إن الطوفان قد طهر الناجين وأخلصهم ؟، ومن قال إن رجس الأرض قد انمحى منها ؟، وهل القلة الناجية نقلت أخبارا صادقة أم كاذبة؟ ليتسنى للخلق قبولها أو ردها:

وهل نجت من غضبة الطوفان إلا قلة

واستأثرت برواية الأخبار عنه

وهل لنا إلا القبول بما روتْ

إن عزت الأخبار

أو كثر السؤال ؟

.....

.....

وإذا مثلت هذه القصيدة مرحلة من تجربة سامي مهدي في ديوانه، هي مرحلة شك الإنسان وقلقه وتردده إزاء الإقرار بتحقق لحظة النجاة وطهر الإنسان وهو يرزح تحت وطأة الزوال الذي ما انفك منه لحظة، فإن القصيدة التالية تجسد الحالة التي تمخضت عنها حالة الشك تلك وتهشم البنية المعرفية لدى الإنسان وزوالها. تلك الحالة هي نقطة الكشف التي أدرك إنسان الزوال عندها عدم يقينية الخلاص وأنه كان موهوما بخيط دخان ظن أنه سيوصله بالمدينة الحلم التي راح يبحث عنها ويمنّي النفس ببلوغها وهو في زحمة مجاهداته للخلاص من عجلة الزوال الدائرة.

لقد رمز سامي مهدي لمدينته (الحلم) وعالمه الصافي الطاهر الذي راح ينشده ويؤسسه بعيدا عن قبضة الزوال وإفساده الذي طالما أقلقه وكدّر عليه انتماءه الوجودي والإنساني، رمز إلى ذلك بمدينة (دلمون) الأسطورة التي عرفها الإنسان قديما (بلداً

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

للطهر والصفاء ورغد العيش، أرض لا مرض ولا موت ولا شرّ فيها).[1] فهي بمثابة جنة الفردوس والخلد التي لا نهاية لها أو لمن دخلها . ولكن هل بلغ الشاعر (الإنسان) مدينته هذه؟ وكيف كان الطريق إليها ؟، أم أن الزوال الذي بدد كل شيء أيقظ الشاعر ليريه الحقيقة المرة التي تواجه طلابها بعد الجهد والعناء ؟ يقول :[2]

دلمون

الطريق طويلٌ

وملتبسٌ

ووراء الطريقْ

أفق غامضٌ

ما تكاد تطالعه العين حتى يضيق .

كل ما في هذا المقطع يسهم في تشكيل حالة الكشف التي تميط اللثام عن تلك الحقيقة المرة، فالشاعر يطالعنا منذ البداية بملامح تلك المدينة التي تكشفت له حقيقتُها بعد أن كان موهوما بها حين اتخذها حلما راوده طويلا. فطول الطريق والتباسه ينفتح على أفق غامض مُدْلهمّ ليس فيه قبس من نور، ما تكاد تطالعه العين حتى يضيق .. إنه غير ذلك الأفق المفتوح الذي كان يأمل أن يجد فيه خلاصه. وهنا نلمس كثافة حالة القلق إذ يدخل الإنسان في التَّيْه وضبابية الرؤية فتنقطع به سبل النجاة وتذهب محاولاته في التثبت والتيقن أدراج الرياح، وينكص تَعِبا مريبا. :

والسراة إلى أرض دلمون قد تعبوا

فاسترابوا

إن ضبابية الطريق إلى دلمون وكابوسيته أدت بالسراة إلى التعب والريبة. فهل عالم دلمون كائن في الحقيقة ؟، وهل يتسنى لأحد بلوغه؟. وهكذا ينمو شعور بالعماء يُميت آمال الإنسان وينفي إرادته ويفضي به إلى القلق والخوف ، ومن ثم يوصله إلى الكف عن بذل الجهد وتحمل العناء من أجل أشياء دخلت في دائرة الوهم إذ لا يقبض المرء منها على شيء.

ودلمون ليست سوى حلم وبروق

أين جناتها

وهياكلها

وعلى أي شطآنها طافت الروح

فاستنفرتهاالعروق؟

---

[1]. مقدمة في أدب العراق القديم : ص(٨٨).

[2]. ديوان الزوال : ص(٦٧).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وفيما تزداد علامات التعجب والأسئلة يزداد قلق الإنسان وحيرته وهو يقف وحيدا أعزل أمام مصيره فحتى حلمه وأمله ببلوغ الخلاص بدأ يتلاشى شيئا فشيئا. فأين هي دلمون؟، أين جناتها وجلالها وشطآنها؟، أين كل تلك العناصر المكونة لمدينة الحلم التي كانت حاضرة في ضمير الإنسان مع بدء الرحلة ؟.

(أهي ماثلة ؟ / أين ؟ / في طلل / أم طقوس ؟ / ومن أيّ أربابها نطلب الصفح / إن نتّهم بالعقوق ؟) .

كل هذه الأسئلة وأمارات التعجب تفضي بالإنسان .في مرحلة الكشف .إلى تقبل الحقيقة المرة وهي انتفاء حقيقة دلمون، لا في الوجود المادي القديم (الطلل) ، ولا في الأثر الروحي القديم (الطقوس) :

(ليس ثمة دلمون .. / أو فلنقل:/ ليس ثمّة منها سوى الوهم .. / دلمون أسطورة / صاغها كاهن ثم مات / وظلّت كما بدأت / شطحة في خيال عتيق.).

وهنا يستكمل الشاعر ذروة التجربة النفسية إذ يخلص إلى يقينية انتفاء حقيقة دلمون، ويُنهي حلمه على حقيقة مرة وهي خيبة مسعاه وضعفه أمام الزوال.

ولم يبق لديه بعد ذلك الكشف إلا أن يقف واعيا، مدركا لحقيقة عالم الإنسان والأشياء من حوله وهي رهن للفناء والزوال منذ بدء الحياة حتى منتهاها؛ ليفصِل في ذلك . مصح حا نظره . بين عالم الإنسان المادي المحدود، والعالم الآخر المطلق الذي لا يصل إليه ما يكدر صفو العيش، العالم الذي اختصت به الآلهة دون البشر كما استقر في فهم الأسلاف من قبل. وفي ضوء هذا الفهم الجديد (الكشف) الذي بلغه الإنسان بعد تلك الرحلة الطويلة مع الزوال والقلق كان عليه أن يثوب إلى رشده ويعود إلى ذاته ليقف على البون الشاسع بين قدراته مخلوقا ضعيف القوى ، عرضة للفناء ، وبين الآخر المطلق ذي القوة الأبدية التي لا تزول .يقول في قصيدة (تعليق لأمين مكتبة آشور بانيبال):[1]

كم إله

وكم كاهن بجّل السومري

وكم معبد شاد واختصه بالتماثيل

أما الرقى والنذور

وأما التراتيل والصلوات

فلا عد يحصرها ..

تعب السومريّ

ولم تتعب الآلهة.

ليس لنا أن نمر على عنوان القصيدة فنغفل ذكر (المكتبة) فيه دون أن ندرك الإيحاء بثبوت حقيقة ما تتمحور عليها القصيدة ؛ إذ أن المكتبة في المفهوم الإنساني هي مكان لحفظ العلوم والحقائق والأفكار التي توصل إليها العقل البشري وعالجها،

---

[1]. نفسه : ص(٧١) .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

إذن فثمة حقيقة لابد من ذكرها في آخر المطاف وهي أن الزوال مختص بالإنسان وعالمه دون العالم الآخر المطلق ، فهو . أي الإنسان . مهما حاول مشاركة ذلك العالم ولو في أقل صفاته فستكون النتيجة فشله وأفول نجمه. (تعب السومريّ / ولم تتعب الآلهة) . السومري (الإنسان) الذي أوكل كل شيء للآلهة (القوة المطلقة) وانتظر منها أيضا كل شيء في تحقيق خلاصه ودرء الزوال عنه . إذ لم ترد في تلك القصائد ولا في القصائد السابقة أية إشارة إلى فعل إنساني يواجه الزوال مباشرة، بل نجد أن أفعال الإنسان لا تتعدى التضرع والتقرب والاتكال على الآلهة في رد الخطر وتحقيق الطمأنينة. وهذا ما أراد الشاعر هنا . في مرحلة الكشف . رفضه وفضحه كنقطة ضعف انطوت عليها إرادة الإنسان في عصر الزوال ففشلت في النهاية.

إن استحكام قبضة الزوال وخضوع الإنسان رغم إرادته إليها وكذلك الأشياء من حوله، وحتمية تهرّئ المحيط الإنساني وفنائه هو الحقيقة التي ما كان يتقبلها الإنسان في رحلته مع الزوال وهو يحرص على حياته المادية وديمومتها، لكنه يتوصل إلى تلك الحقيقة بنفسه بعد رحلة أشبعته ألما وقلقا ومعاناة.

إن خطأ الإنسان هو الغفلة عن التفكّر في سبيل خلاصه، لا في بحثه عن الخلاص. لذا كان قلقه قلقا سلبيا لم يتجاوز به حد الخوف والتردد وتأمل الخلاص وترقبه دون السعي إلى تحقيقه والخروج به من عالم الأحلام. إذن كانت مرحلة الكشف هي الذروة التي انتهت إليهارحلة الإنسان القلق مع الزوال، ليقف على حقيقة عالمه المحدود الفاني. ومن ثم فقد توجب عليه (بعد هذا الكشف) أن يعيش الصفحة المشرقة من تجربته، يعيش صحوته التي تتشكل فيها من جديد مسارات حياته الصحيحة، وينظم مفاهيمه وأفعاله وأحلامه على وفق رؤية جديدة قائمة على الوعي بقدراته إنسانا في عالم محدود له بداية ونهاية.

قصائد الصحو

بعد أن أدرك إنسان الزوال في تجربة سامي مهدي خطأ حرصه على حياته المادية وأمله في درء الزوال عنها، فقد أفضى به الأمر إلى تبين السبيل التي تحقق له خلوده المعنوي لا المادي الذي أخفق في بلوغه من قبل وهذا ما سنتتبعه في الصحو الذي بلغه الشاعر في تجربته بعد أن انقضى شطرها الأول، ذلك سيكون في قصائد الصحو، وسيحال١٩٨ ، ورأيت ما رأيت، أي فيما تبقى من قصائد الديوان.

لعل خير ما يمثل بدء حالة الصحو تلك قصيدة (صحوة) التي جاءت موحية ببدء جديد لحياة جديدة إذ نجد تجديدا لحركة الزمان والمكان وكل ما يشتملان عليه بعد أن تكشفت الظلمة التي أغرقت الأشياء كلها في رقاد طويل. يقول:[1]

صحوة

ظلمة تتكشف

والشارع المتثائبُ

يدفع عن كتفيه بقايا رقادٍ طويل

(.....)

غير أن المنازل قد بدأت تتململ:

---

١. نفسه : ص (٧٩).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

نافذة فتحت من هنا

وازده ت شرفة من هناك

ودبّ مع الضوء طيف جميل ..

برهة ثم تفتتن الأرض:

تبزغ حافلة

ثم أخرى

وأخرى

ويندفع الناس في كل منعطف وسبيل.

كل شيء في هذه القصيدة يتحول إلى حياة جديدة في ظل هذه الصحوة التي طردت الظلمة (الحياة السابقة) إذ يدب مع الضوء طيف جميل، إنه السبيل الجديد الذي يجد فيه الإنسان نفسه، وعليه يحقق حلمه من خلال حركته الواعية المتثبتة وقد تبين هدفه فاندفع إلى الحياة في كل منعطف وسبيل. ولكن المهم هنا في قراءتنا هذه هل الإنسان في قصائد الصحو وما بعدها لم يعد بحاجة إلى القلق، أو لم يكن هناك ما يدعو إلى قلقه؟ .

ذُكر في صدر هذا البحث أن شعور القلق أقرب ما يكون تجربة إنسانية شاملة، وتوافره في النفس لم يكن عفوا بقدر ما يكون ضرورة تكامل نفسي تخدم أغراضا مهمة في حياة الإنسان؛ ومن الصعوبة أن نتصور خلو العالم الإنساني من القلق. والحقيقة أن قلق إنسان الصحو لم يتولد من غير الشعور بخطر الزوال، ففي قصائد الصحو وما بعدها من قصائد الديوان نجد إظهارا وتشكلا للفعل الإنساني الواعي المجابه لهذا الخطر. وقد جاء الفعل الإنساني هذه المرة نتيجة قلق دافع ومحفز لاستثمار كل لحظة من الحياة في سبيل سعادة الإنسان لكي يحقق ما استطاع فردوسه المنشود. فالإنسان كما تظهره هذه القصائد (يبحث عن حياة ثرية لا يدع منها أي لحظة دون أن يتطوح بها ذات اليمين وذات الشمال ويستنفذها تجربة وتأملا ويصعد بها من الجزئي إلى الكلي ومن الحسي إلى الروحي، ويصنع فردوسه الخاص. وبهذا يحقق ثراءه الروحي الذي بحث عنه جاهدا ولم يجده من قبل لا في طلب المتعة الحسية ولا في صور الإشراق الصوفي وهو يتعلق بالآخر المطلق طلبا للخلاص).[1]

قلنا إن قصائد الديوان في مرحلة الصحوة هذه تكشف عن سبيل يتخذ فيه الفعل الإنساني المجابه للزوال حيزا كبيرا ومساحة واسعة حتى لتُطغي على أثر الزوال نفسه في تلك القصائد؛ من غير أن نعدم وجودا للقلق الدافع للفعل الإنساني ذاك والمحرك الأول له، ولكن في ظل وعي الإنسان بإمكاناته إنسانا، وبالسبل التي تحقق لوجوده البقاء حتى بعد وفاته ورحيله عن هذا العالم المحدود. ويبقى نوع الفعل الذي يتحصن به الإنسان من خطر الزوال مرهون بالصورة التي يأتي عليها الزوال نفسه.[2] وما دام الزوال قد تمظهر بصورة الحرب فقد كانت المعركة والتزام خط الدفاع هو السبيل الأمثل لمجابهته ودرء خطره . وهذا ما نجده في قصائد (سيحان١٩٨) ، و(رأيت ما رأيت) . ففي قصيدة (خيمة النار) نجد اهتداء الإنسان إلى الملئن الذي تكون فيه

---

[1]. ينظر : الشاعر وعصره رؤية خاصة : ص(٤٧).

[2]. كمثال على ذلك ينظر : قصيد (الجواد) في ديوان الزوال : ص(٧٥).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجابهة الزوال. وكان ذلك المكان هو قرية سيحان إحدى القرى الواقعة على شط العرب وقد بلغتها نيران الحرب بعد أن كانت جنة آمنة. يقول سامي مهدي :[1]

خيمة النار

خرج الشعر من ظلمة الروحِ

يبحث عن بقعة آمنة

فتقلب بين الحقيقة والوهم حتى الملال

فما هزّهغير خيمة ٍ نارٍ بسيحانَ

آوى إليها

وأوتدها، وهو دامٍ، بماسورة ساخنة.

وإذا أمكن أن نعد الشعر في هذه القصيدة معادلا موضوعيا للإنسان (الشاعر) بأحلامه وآلامه وآماله فإننا ندرك هنا كيف يخرج من سجنه الذاتي المظلم يتوخّى بوعي بقعة آمنة، وبوجود هذه البقعة تتحقق المعادلة الدلالية بين الشعر كونا خاصا وبين الأمان قاعدة أو ظرفا يحقق فيه الشعر وجوده. إذ يتحقق وجود الإنسان والإنسانية في آن واحدة.

إنه يتوخى بقعة آمنة يأوي إليها، لذا كان عليه أن يحقق تلك البقعة بنفسه فلم يجد أمامه سبيلا إلى ذلك غير الدفاع عن سيحان التي امتدت يد الزوال إليها (الحرب).

وفي قصيدة (الحكمة) يتجلى الفعل الإنساني في أبهى صوره وأعمقها دلالة وأكثرها ثباتا في مواجهة خطر الزوال، وكان ذلك أيضا على أرض سيحان. إذ يقول الشاعر في هذه القصيدة :[2]

(في بساتين سيحان شبّ العراق / نخيلا وماء / (.....) / في بساتين سيحان َ / كنا نعلّم أنفسنا كيف يمتزج الله بالناس / والناس بالطين / والطين بالحكمة الأزلية).

إنه السبيل الذي يحقق الشاعر من خلاله الثراء الروحي، إنه الفعل الباعث للخلود وتوطيد الإنسانية والسمو بها إلى المرتبة الإلهية. ويبقى مسار الصحو واحدا في قصيدة (رأيت ما رأيت) التي شارك فيها إيقاعُ الملحمة وفكرة الكورس أسلوبَ الشعر. وتجيء سيحان يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي إذ تكونت تجربة الشاعر الغنية بالمواقف النفسية المتلونة بتلون الحالة الشعورية فيها. وما زلنا مع القلق والزوال والإنسان بينهما فنجد صورا معبرة في ثنايا هذه القصيدة تُظهر لنا قلق الإنسان وفعله إزاء الزوال في شعرية عالية من خلال مقاطع القصيدة. فبعد أن يقدم الشاعر وصفا للرجال الذين حلوا بسيحان (رمز الخلود) وكأن جلجامش توزع فيهم فتوجهوا ينشدون الخلود في سيحان (الجنة الآمنة) التي بحث عنها الإنسان في القسم الأكبر من

---

[1]. ديوان الزوال : ص(٩١).

[2]. نفسه : ص(٩٢ – ٩٣).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تجربة الديوان. وبعد أن يصف مباهج سيحان وعذوبتها، يستشعر الخطر المحدق بها فيدعو أولئك الرجال للتأهب لدفع الخطر عنها :[1]

سيحان عذراء يا رجال

زارا يشتهيها

وزارا يريدها أمة في هيكله!

ولكنها من دون أن تشعر بالخطر تمضي بدعوة أولئك الرجال إلى نعيمها والتلذذ بأطايبها. وبأسلوب الحوار يستجلي الشاعر خطر الزوال ويُظهر قلقه إزاء ذلك الخطر الذي يعدو حثيثا ليلتهم سيحان ويحرم الإنسان من جنته تلك:

(ما لهذا جئنا يا صبية .. / ما لهذا جئنا. / رأينا نيران زارا ففزعنا. / زارا مخلوق طردته الآلهة / وأنكرته عشتار / (...) / وأنت بخوخك ورمانك / ونداك وأطيابك / تهيجين غرائزه فيشتهيك / ويريدك أمة في هيكله .).

وهنا يبدو القلق واضحا بعد استشعار الخطر الذي يدنو من سيحان، وهذا القلق هو قلق دافع لاتخاذ موقف فاعل يتمثل بالتصدي للزوال. وهنا يرسم الإنسان لنفسه سبيل الخلاص الحقيقي الذي ينتهي بخلوده وتمجيد فعله. ولهذا نجد الشاعر يدعو رفاقه لدفع خطر الزوال عن سيحان وهم في صحوة من أمرهم:

هذه سيحان يا رفاق

وهذا ميعادنا

وهنا العشبة التي نريد

فلنمسح بنداها الأجساد

ولنُطلق في جنائنها الأرواح.

(.....)

ولنبدأ ..

نبدأ الزمان من أوله

نبدأ من دلمون

ولْننفذ معا في شمس الغد.

الخيط رفيع يا رفاق

والموت معنى من معاني الحياة.

---

[1]. نفسه أيضا : ص(١٠٤).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الموت نهاية شكل

والحياة تجدده.

إنها دعوة إلى نبذ أسلوب الأمل القديم والوقوف عند الأحلام والمنى فقط، إنها دعوة لافتراع طريق جديد، بداية جديدة يقترن فيها الحلم بالعمل ليتحقق دونما انتظار. لقد صار باستطاعة إنسان الصحو أن يصنع أحلامه ويحققها بنفسه دون أن يضع خوف الموت نصب عينيه، لأن الموت بحد ذاته صار حياة ومعنى من معاني الحياة (الشهادة) .

وهكذا يبدأ الصراع مع الزوال (زارا) الذي يتبدّى في هيأة خنزير بري ، ويزداد القلق الفلعل الذي يدفع الإنسان إلى أن يكمل حياته ويصنع فردوسه بنفسه، ويحتدم الصراع مع هذا الخنزير ، وما أن ينتهي الصراع بموت الخنزير ينهمر المطر ليغسل أدران الأرض ويطهرها :[1]

(مطر .. مطر / أين الخنزير / مطر .. مطر / سقط الخنزير / مطر .. مطر / مات الخنزير)

ومن ثم تبدأ الحياة من جديد بعد عودة سيحان آمنة مطمئنة، (سيحان) المكان الذي حقق الإنسان فيه وجوده وخلوده بنفسه إذ بلغ مراده :

(.....)

وشقت البذور جلد الأرض

وعاد بالعُشبة جلجامش والفتيان

واكتملت كما اشتهيتِ ، دورة الزمان

وأعلن الربيع

بشارة الولادة الجديدة

سيحان

يا سيحان

هذا أوان ما انتظرتِ منذ سالف الأوان.

إنها النهاية التي طالما بحث عنها الإنسان في رحلته مع الزوال، لكنه بلغها بعد أن عرف سبيل خلاصه الصحيح الذي كان عليه أن يسلكه في مواجهة الزوال إبقاء لديمومة حياته إنسانا، وتحقيقا لثرائه الروحي لا المادي. وه كذا تكتمل تجربة الشاعر في هذا الديوان في رحلته مع الزوال والقلق، وفي تتبعه مظاهره ومحاولات دفعه، لينتظم الديوان كله في تجربة شعرية واحدة متكاملة.

---

[1]. نفسه : ص(١٢٤).

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

خلاصة البحث:

انطلاقا مما سبق يمكن القول إن ديوان الزوال مثل تجربة شعرية واحدة، بدا من خلالها الشاعر متتبعا لفكرة الزوال وحركته التي تلف الإنسان وما حوله من موجودات هذه الحياة. وقد صاحب ذلك مواقف شعورية ونفسية وفكرية أيضا ألقت بظلالها على ذلك الإنسان وأسهمت في طبيعة تعامله مع الزوال ووعيه به وبحثه عن خلاصه منه. وقد تشكلت هذه التجربة من خلال مراحل ثلاث:

. المرحلة الأولى : وفيها تتبعٌ لمظاهر الزوال الذي يحكم قبضته على الوجود كله ، وقد مثلتها(قصائد الزوال ، وقصائد المدن) وفي تلك القصائد نجد الشاعر ينقل معاناته التي فجعت نفسه لتصدع علاقات الأشياء فيما بينها وتفتت علاقته كإنسان بما حوله ، فبدا إنسان الزوال في هذه القصائد ضعيفا مخذولا لا يجد له إزاء الزوال المحدق به غير خوفه وقلقه وضياع أحلامه ورحيل أحبته (ولذلك اضطرب توازنه النفسي واستولى عليه شعور بالتعب وعدم الاستقرار والغربة واللاطمأنينة). وهذا ما دفعه لاسترجاع الزمن الماضي والوقوف على ما كان ينعم به السلف الإنساني ، فهو نكوص شعوري أملته عليه حالته النفسية التي هو عليها في زمن يشهد الإنسان فيه نفيا وفقدا وجوديا وروحيا . فكانت قصائد (من ألواح سومر) شاهدا على ذلك.

. المرحلة الثانية: مرحلة الكشف، هذه المرحلة تأتي في نهاية قصائد الأسلاف إذ شهد إنسان الزوال فيها تيقنه من فشل مجابهة هذا المارد المخيف (الزوال) ، وفشل حلمه بالخلاص منه . وأدرك أن خطأه كان في الغفلة عن التفكر في خلاصه، لا في بحثه عن الخلاص. وهنا بلغ الإنسان حالة من التحول المعرفي وهي إقراره بالفناء ووعيه لحقيقة عالم الإنسان الذي هو رهن للفناء والزوال، فوقف ليصحح نظره فيفصل بين عالم الإنسان المادي المحدود وبين العالم الآخر المطلق الأبدي. من هنا بدأ بحثه عن سبل أخرى في تعامله مع الزوال ليتحول فيها قلقه السلبي إلى قلق دافع ومحفز لاغتنام كل فرصة يخلد الإنسان فيها نفسه ويترك أثره. وبذا يواجه الزوال بأفعاله هو لا باتكائه على المنى الزائفة.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة صحو الإنسان التي تبينَ فيها مسارات صحيحة للوقوف أمام الزوال، يستثمر فيها قلقه وخوفه، فيحقق ما يريد بأفعاله ويبني حياته من جديد كما يشاء ويشتهي. وقد مثلت هذه المرحلة قصائد (الصحو، وسيحان، ورأيت ما رأيت) إذ جاءت خاتمة لتجربة الشاعر فشهدت مرحلة وعي الإنسان في مواجهة مصيره، وفي بناء حياته. إن مرحلة الصحو هذه كشفت عن سبل يتخذ فيها الفعل الإنساني المجابه للزوال حيزا كبيرا ومساحة واسعة طغت على أثر الزوال نفسه. وهذا ما افتقدناه في (قصائد الزوال وقصائد المدن).

وهكذا تتضافر قصائد الديوان كلها في تمثل هذه التجربة الشعرية التي تناولت فكرة الزوال والإنسان، والتي كانت غنية بالمواقف النفسية والشعورية والفكرية؛ إذ صورت لنا قلق الإنسان وردة فعله إزاء الزوال في موقف شعري مميز كشف عن وعي الشاعر العميق بما يدور حوله والتفاعل معه والتعبير عنه بشعرية عالية، وهنا مثلت قصائد الشاعر أنموذجا شعريا حداثيا ناجحا.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مصادر البحث:

١ - الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

٢ - أسلوبية البناء الشعري، دراسة أسلوبية لشعر سامي مهدي، أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. ١٩٩٩.

٣ - دراسة نفسية لشخصية المتنبي من خلال شعره، د. عبد علي الجسماني، وعبد الخالق نجم.(بحث) مجلة كلية الآداب ، جامعة بغداد ، العدد(٣٧)، ١٩٩٠ .

٤ - الزمن في شعر سامي مهدي، عبد الرحمن عبد الله، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠٠٠.

٥ - الزوال: سامي مهدي، (ديوان)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨١.

٦ - الزوال وفلسفة المنظور الخاص في إسقاطاته على الأشياء والكائنات، علاء الدين محمد علي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد (١) لسنة ١٩٨٦.

٧ - الشاعر وعصره رؤية خاصة، سامي مهدي، مجلة آفاق عربية، العدد (١) السنة العاشرة، ت١٩٨٤.

٨ - الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، ط١٢، ١٩٨١.

٩ - ظاهرة القلق في الشعر الجاهلي، أحمد الخليل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٨٩.

١٠- في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٠

١١- لسان العرب ، لابن منظور ، دار صادر .

١٢- المجموعة الشعرية، ١٩٦٥-١٩٨٥ ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٥

١٣- المعجم الوسيط ، الفيروز آبادي، المكتبة العلمية ، طهران ، د، ت.

١٤- مقدمة في أدب العراق القديم ، طه باقر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٦

١٥- المنزلات ، ج١ منزلة الحداثة ، طراد الكبيسي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٩٢

١٦- النفس ، انفعالاتها وأمراضها وعلاجها ، د. كمال علي . دار واسط، ط٤، ١٩٨٧

١٧- نقد الشعر في المنظور النفسي ، د. إبراهيم ريكان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

القصيدة العربية والنقد الاجتماعي المعاصر نحو علاقة تأويلية مختلفة

أ. حياة قريرة، المدرسة العليا للأساتذة الجزائر

مقدمة

عندما نتحدث عن المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي تتبادر إلى أذهاننا كثير من المفاهيم والمصطلحات، التي تتداخل فيما بينها إلى حد يصبح التميز بينها أمرا ضروريا من الناحية المنهجية.

ولعل أبرز التباس يحصل لقارئ هذا المنهج، هو تداخله مع مصطلح الواقعية الذي يحمل دلالة مذهبية، تحيل على فلسفة في الأدب والفنون عامة، في حين يبقى مفهوم المنهج الاجتماعي إشارة إلى طريقة في تناول النص الأدبي من زاوية ما يحمله مضمونه من مظاهر اجتماعية.

ولعل هذا التداخل هو الذي حدا ببعض الدارسين إلى الالتفات إلى دلالة المصطلح وما قد يحيل عليه من أبعاد مختلفة ، ناهيك عن تحديد مسألة الأسبقية في الوجود المعرفي والفلسفي هل : المنهج الاجتماعي أم النظرية الواقعية؟ إذ دفعه هذا السؤال إلى الإقرار بأن « **البذور الأولى في المنهج الاجتماعي تعاني من التداخل بين الواقعي والاجتماعي،وهو نفس التداخل الذي يلاحظ في المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر (...) على صعيد المصطلح النقدي، إن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب ..**» [1].

نؤكد أيضا أن الالتباس ليس حاصلا فقط على مستوى التداخل بين المصطلحين، فقد يطرح أيضا تعدد المعاني التي يحملها كل مصطلح على حدة إذ يدل المنهج الاجتماعي على مرجعيته التي انبثق منها : " **المجتمع** " والذي يعني الوجود المادي للأفراد، وما يتخلل هذا الوجود من ضرورات علائقية تعكس في نفس الوقت فكرة التعايش وتبادل المصالح الفردية والطبيعية ، في حين « **يلاحظ أن كلمة " الواقع " مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة – مشحونة بمعان كثيرة سواء على المستوى الفلسفي أم على مستوى الاستعمال العادي ، ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون في الماضي، كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع...** » [2].

إن تداخل المصطلحين أو تعدد معانيهما، لن يمنعنا من تحديد المعاني الكبرى التي يمكن اعتبارها القواسم المشركة بين الطرفين، وهي التركيز على جانب الواقع الاجتماعي في الإنتاج النصي، وإعطاؤه الدلالة المركزية على صعيد المضمون الذي يحمله.

---

[1]. مناهج الدراسات الأدبية الحديثة : د. عمر محمد الطالب، ص ١٠٧، ط١، نوفمبر ١٩٨٨، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.

[2]. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (شعر أبي نواس نموذجا) / د. محمد الواسطي ، مطبعة أنفو برانت، فاس–المغرب ، ط ١ ، ص : ١٠٤

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

فالأدب عندما يرتبط بالمجتمع، فهذا يعني أنه يعكس التجليات الاجتماعية التي تؤثر فيه كما يحمل إرهاصات الواقع الموضوعي الذي يتحدث عنه، وفي نفس الوقت يترجم آمال الناس وطموحهم وأهدافهم وكل الهواجس التي يعيشونها سواء كانت مادية أو معنوية.

لهذا السبب كانت علاقة الأدب بالمجتمع، هي علاقة تأثير وتأثر بالمعنى الذي يزكي جدلية العلاقة ويؤكد بعدها المادي والتاريخي. فالنص الأدبي الذي يعكس حياة الناس لابد أن يحمل في طياته البواعث المادية التي تقف وراء تحركاتهم، بحكم أن المنهج الاجتماعي ينظر إلى الظروف المادية نظرة يقينية: أي كونها عناصر تحفيزية مهمة في عملية الإنتاج الأدبي.

وقد انبثقت عن هذه الأفكار عدة أطروحات نظرية تصب كلها في اتجاه توطيد العلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الأدب والواقع الذي أفرزه. ما بين واقعية نقدية، أو واقعية اشتراكية. وكلها اتجاهات اختلفت في بعض المقتضيات المنهجية، لكنها لم تختلف في تحديد المنطلق الذي يرسم معالم وخطى الإبداع الأدبي، ألا وهو الواقع بكل مستوياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

إلا أن السؤال الذي يفرض نفسه هو: هل الظروف الاجتماعية دائما هي عوامل رئيسية في الإنتاج الأدبي؟ بمعنى: هل الأدب هو انعكاس جدلي لما هو موجود في الواقع ؟ كيف تلقى مصطفى ناصف المنهج الاجتماعي وكيف يقدمه؟

١. بين النقد الاجتماعي والنقد التأويلي:

إذا تأملنا في الأطروحة التأويلية الناصفية فسنجده ينكر على الظروف الاجتماعية تأثيرها على النص الأدبي، وينفي أن يكون الأدب انعكاسا مباشرا لهذه الظروف. فالأدب ليس مرآة لظروفه، ولا يمكن للقارئ أن يعوّل على الظروف المحيطة بالنص لفهم مضمونه . إن عمل الفهم ينبغي أن يبقى مجردا من التأثيرات التي تحيط بالشيء الموضوع للقراءة، لأن الظروف الاجتماعية شيء، والنص الأدبي شيء آخر.. والقارئ المعول على هذه الظروف لفهم النص لا يمكنه فهم هذا النص ولكن يُمكنه مقابل ذلك فهم ظروفه.

يخصص ناصف الفصل الثاني من كتابه دراسة الأدبي العربي لتحليل ومناقشة العلاقة بين الظروف الاجتماعية ومعنى العمل الأدبي، ليخلص إلى نفي فكرة التأثير والتأثر المتبادلة بينهما. ولعل أهم ما يستند عليه في هذا النفي هو كون المعنى الأدبي لا يتألف ضرورة من هذه الظروف، ناهيك عن أن كلمة ظروف تحمل معنى واسع يشمل كل ما يرتبط بالبشر وما يحتاجون إليه.

إن إقبال المحدثين على النظر في تأثير العوامل الاجتماعية في النص الأدبي هو وليد قصور في فهم طبيعة العلاقة المفترضة بين الطرفين: هناك حقا ما يصطلح عليه بالظروف الاجتماعية، وهناك في جانب آخر عمل فني/ شعري، والمسافة بينهما يجب أن تفهم على أساس أن هناك موقفا نفسيا يحول دون تأثير الطرف الأول على الطرف الثاني. فالعوامل الاجتماعية ترتبط بالعمل الفني وتؤثر على **الموقف النفسي** الذي يتخذه الفنان /الشاعر، لكن هذا التأثير ينحصر في هذا الموقف، ولا يتعداه إلى مجال العمل الأدبي . لهذا فلا يمكننا الحديث عن تأثير مباشر بقدر ما يمكننا الوقوف على مجرد حوافز تُنَشِّط تفكير الشاعر.

٢.١ - فهم الواقع من خلال النص :

إن الواقع الذي ترصده القصيدة العربية له استقلاليته المادية أي له حقيقة موضوعية موجودة في استقلال تام عن الوعي الذي يقوم بدور تشكيل وتمثل الأنماط الثقافية التي تعكس هذا الواقع وتجسده. بيد أن ناصفا لا يقر بهذا التأثير، ويعتبره في

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أقصى الحالات مجرد تأثير غير مباشر يهم الموقف النفسي للمبدع أكثر من النص نفسه. وعليه فإن توظيف المعطيات الاجتماعية والاقتصادية في تفسير العمل الأدبي، يتنافى مع المفهوم الذي يحمله حول القراءة.

فقد لاحظنا أن قراءة التأويل عنده تنصب على النص الذي يفترض أن يشكل عبر إطاره الذاتي، المرجع الوحيد والأوحد في أي نشاط تفسيري يقوم به القارئ. وهذا ينسجم إلى حد كبير مع التصور المعاكس الذي يحمله حول فكرة التأثيرات الاقتصادية والاجتماعية على الأدب، حيث يرى أن العوامل الثقافية والفكرية هي التي تؤثر في القوالب الاقتصادية والاجتماعية، وبالتالي فالثقافة تسهم في خلق الحياة وَتُشَكِّلُ الظروف الاجتماعية ذاتها.

تبعا لهذا الرأي يمكن القول إن الأدب هو إضافة نوعية تساعد على تكوين المجتمع لأن « **العمل الفني ليس انعكاسا، وإنما هو إضافة حقيقية إلى الظروف الاجتماعية، ومن تم يُسهم في تكوين المجتمع. وبعبارة أخرى إننا نتحدث عن المنابع الاجتماعية للأدب، ومن باب أولى أن نتحدث عن المنابع الأدبية للمجتمع وظروفه..**»[1].

يجب أن نقر قبل الحديث عن أفق الاندماج النقدي الناصفي، أن البديل المنهجي الذي يقترحه ناصف جراء رفضه "فهم النص" من منطلق اجتماعي محض، هو التأكيد على ضرورة وجود خبرة جمالية لدى القارئ تمكنه من فهم الظروف الاجتماعية نفسها. وهذا يدخل ضمن النظرة الجمالية التي يحملها اتجاه العمل الفني . وسنقوم في الفصل اللاحق ببسط مفاهيم التلقي الجمالي عنده بموازاة مع مفاهيمه التأويلية .

٢ - النص الشعري والحياة :

هناك صلة ما بين الشعر والحياة، لكن يجب ألا تُفهم على أن وجود الأول رهين بالثانية، كما لا ينبغي الشروع في الحكم على الشعر من منطلق تعبيره الدقيق على مشكلات الحياة الاجتماعية والاقتصادية. ذلك أن خلو النص الشعري من الإحالات الخارجية، قد يفهم من طرف دعاة المنهج الاجتماعي أنه قصور فني أو عجز في إبلاغ الواقع للمتلقي أو هو إبطال لوظيفة الشعر الاجتماعية.

١.٢ - المدح غرض نفعي :

إن العلاقات الاجتماعية المبنية على أساس الهاجس الاقتصادي تعبر عن الحياة الشخصية للأفراد، ولا تعبر عن إنتاجاتهم الفنية: أي أن التكسب بالشعر هو نزعة ذاتية محضة لا علاقة لها بالمضمون الشعري الذي تحمله القصيدة . من هذا المنطلق فإن البحث عن مظاهر التكسب في الشعر ينبغي أن يُوَجَّهَ إلى التاريخ الشخصي للشاعر لا إلى شعره. إذ لا جرم أن التركيز في فهم القصيدة على أبعادها الاقتصادية النفعية سيؤدي لا محالة إلى اعتبار الشعر مجرد آلة دعائية للأفراد الاجتماعيين، أو هو مجرد حرفة استرزاقية أو صناعة تدر الربح على صاحبها.

إن قارئ الشعر مطالب بفهمه على ضوء خبرته الجمالية التي تأخذ مناحي مختلفة: أهمها اعتباره كيانا متعاليا عن الطمع المادي. فالشاعر في النظر الناصفي صاحب رؤية كونية شاسعة، وصاحب مبادئ إنسانية، والشعر كما رأينا كتاب الإنسانية

---

[1]. دراسة الأدب العربي ، ص: ٩٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

المفتوح لأن « **العلاقات الاجتماعية العفنة من مثل التكسب بالشعر ضيعت وأفسدت كثيرا من أحكامنا على الفن وتحليلنا له، وأصبح من الشائع في كثير من الدوائر أن ينظر إلى الشعر العربي القديم باعتباره صناعة أو حرفة..**»[1].

ينظر ناصف إلى القصيدة الشعرية نظرة مغايرة عن تلك التي ينظر إليها بعض المحدثين المتسلحين بالمناهج النقدية الحديثة. أو حتى المتأثرين في أحكامهم النقدية بالتراث النقدي والبلاغي العربي القديم وفي طليعة هؤلاء الأستاذ "**أحمد أمين**" الذي يمكن اعتباره رائد الفئة الداعية إلى البحث عن المظاهر التكسبية في الشعر انطلاقا من فكرة الأغراض الشعرية.

يتبين من خلال ذلك أن قراءة الشعر، والطموح إلى سبر أغواره، رهين بإسقاط عدة اعتبارات منهجية ومبدئية، والتمرد على مجموعة من الثوابت الفنية التي ظلت عالقة بذهنية المتلقي، كفكرة العوامل والظروف الاجتماعية وفكرة الأغراض.

من هنا يمكن القول إن أهم ما يجب إعادة النظر فيه هو طبيعة العلاقة بين الشعر والحياة ، فبالعودة إلى هذه الفكرة نستطيع أن نؤكد أن إدراكا حقيقيا لطبيعة هذه العلاقة سيؤدي إلى تطبيع الرؤية حول الشعر. وسيدفع بالقارئ إلى إقامة توافقات بين عناصر تبدو على المستوى الشكلي غير قابلة للانسجام. وكمثال على ذلك هذه العلاقة التي نحن بصددها والتي يفترض أن تجمع بين غرض المدح كقالب فني، وبين العوامل الاجتماعية التي تسهم في خلق القصيدة. إذ أن الربط بينهما يكشف عن توجه جديد نحو إقامة علاقة جديدة بين الشعر والحياة، بعيدا عن فكرة الدعاية التي يقوم بها المادح.

٢.٢ - مفارقات الشعر : بناء اللاتوافق :

لا تقوم العلاقة بين الشعر والحياة على أساس توافقي، بل على أساس من التنافر، والتعارض، والتباين، الشيء الذي يعدل من وظيفة الشاعر ويجعلها غير ما هي عليه، فالشاعر إذا كان مادحا فهو لا يُعَبِّر سوى عن نزعة ذاتية مرتبطة بظروف محددة بينما هو في جوهر حقيقته يمدح الجماعة التي يحيا بينها عن طريق التعبير عن القيم والقواسم المشركة بين أفرادها، ويحرص كل الحرص على إرضاء المجموع لا الممدوح وحده. لأن « **كل شاعر عظيم يحرص على إعجاب الجماعة المثقفة بشعره أكثر من حرصه على الظفر بعطاء الممدوح (...) فشعر زهير إذن لا يُمكن فهمه فهما دقيقا إذا نحن أصررنا على أن موضوع هذا الشعر هو مدح هرم بن سنان..**»[2].

في هذا القول نوع من الخروج عن المألوف النقدي الذي اعتاد النظر إلى غرض المدح، باعتباره تعبيرا عن الحياة الاجتماعية والحضارية، حيث سادت هذه النظرة في معظم العصور الأدبية وأضحت نوعا من الثوابت الفنية المتعارف عليها، إذ لا يجد القارئ أمام سيادتها وجاهزيتها، سوى البحث عن تفاصيل الصفات التي يحظى بها الممدوح؛ مركزا على الجوانب التي أصاب فيها الشاعر وما مدى مطابقتها أو عدم مطابقتها لمقتضى الحال السائد. وهذا كله في النظر الناصفي تبسيط لعمل القارئ وتعبير عن عجزه في مواجهة التباس النص وغموضه .

إن التصور الذي ينطلق منه ناصف في فهم العلاقة بين الأدب والحياة، ينبني على إدراك مغاير لطبيعة المجتمع ذاته؛ بما هو إطار يحتضن أنساقا من العلاقات المختلفة بين الأفراد ويَعَبِّر عن اختلاف في المستويات الطبقية والثقافية بينهم. فالمنهج الاجتماعي في نظره لا يتصور هذه العلاقة سوى كونها تعبيرا عن التأثير والتأثر أو تحقيقا لحاجات وغايات يروم الشاعر

---

[1]. دراسة الأدب العربي ، ص : ١٠٦.

[2]. طه حسين والتراث : مصطفى ناصف ، ص : ١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

تحقيقها، من خلال تعبيره بالمدح . فيحين يتوق المجتمع إلى تحقيق الانسجام والتوافق بين طبقاته عن طريق تغني فئة المثقفين والشعراء كطبقة عليا، بعواطف وأحلام مجموع الشعب كطبقة سفلى، لكن «**إذا كان المجتمع يحتاج إلى وسائل وغايات محددة فهو في أشد الحاجة أيضا إلى الأدب الذي يكره أن يكون وسيلة، أو أداة، تبتغي بها المنافع والحاجات ، ولم يكن الأدب يوما أداة في يد غايات معلومة تستذل الإنسان. الأدب هو الذي يجعل الإنسان أكبر من المادة وأكبر من الشبع والجوع ..**»[1].

إن طموح المجتمع أكبر من طموح الشاعر لأنه يتوق إلى احتضانه كذات متعالية عن الغرائز الضيقة لا كأداة لتفريغ هذه الغرائز... وهذا يفسر إلى حد بعيد مفهوم الشعر عند ناصف والذي سبق ورأيناه يتسع ليصبح كتاب الإنسانية المفتوح .

بالنظر إذن إلى تباين العلاقة بين طبيعة الشعر وطبيعة الحياة، تتبين لنا المفارقات الرئيسية بينهما، لا التوافقات كما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي.

يجب التنبيه هنا إلى نقطة لها أهمية خاصة فيما يخص مسألة التوافق بين الأدب والحياة كرس لها أصحاب المذهب الاجتماعي الكثير من الجهد النظري ، وهي التأكيد على انعكاس البنيات الاجتماعية في البنيات الدلالية للنص، انعكاسا جدليا، أي أن الأديب هو صورة لعصره ومرآة لبيئته، وهذه المقولة اعتاد رواد المنهج الاجتماعي ترديدها في كثير من الأحيان والمواقف «.. **لكن ما معنى هذه البديهية ؟ إذا كانت تفترض أن الأدب ، في أي وقت محدد، يعكس الوضع الاجتماعي القائم بشكل صحيح، فهي باطلة، وهي سوقية، مبتذلة، وغامضة (...) أما القول بأن الأدب يعكس الحياة أو يُعبّر عنها فهو قول أكثر إبهاما..**»[2].

لقد وُضِعَتْ مقولة الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الأدب موضع شك، وريبة بما تحمله من دلالات النقل الميكانيكي للواقع في الأدب، حتى خُيِّل إلى القارئ أن النصوص الأدبية هي عبارة عن قوالب جاهزة تُفْرَغُ فيها ما يعج في المجتمع من أحداث ومتغيرات .

وهكذا أصبحت القصائد الشعرية التي تتغنى بحروب القبائل وتنقل الوقائع وتصف المعارك، وتتفنن في وصف تفاصيل الأحداث، تمثل النماذج المثلى لذا الاتجاه وزاد على ذلك القول بأن الشاعر لسان قومه. وقد لاحظنا من خلال النص السابق أن مثل هذا التوجه لا يخدم فهمنا للأدب، بقدر ما يخول للشاعر القيام لأدوار ووظائف بعيدة عن طبيعته الفنية، ولا يمكن أن تقوم بها إلاّ المعارف المختصة «**ومن ثم خُيّل إلينا أننا ننصف الشعر العربي في العصر الجاهلي حين نقول إن الشاعر العربي لسان القبيلة ، يسجل مآثرها ، ويدافع عنها في المواطن التي تحتاج إلى دفاع (...) إننا نبحث في الشعر عن قضايا وأغراض صورت في كتب أخرى ونحتج لذلك قائلين في دهشة أليس الأديب صورة لعصره ومرآة لبيئته؟.**»[3].

إن مهمة قارئ الشعر هي فهم المفارقات التي يمكن أن تجمع بين الشعر وظروفه الاجتماعية، والوقوف على المسافة التي تفصل بينهما: أي أن الشاعر عندما يكتب عن واقعة ما، لا يكون بالضرورة منسجما مع هذه الواقعة، أو متوافقا معها. وقد سبق أن رأينا أن التغني بالحروب في الشعر، يمكن أن يصبح وسيلة للتنديد بها والاحتجاج عليها، وليس بالضرورة الرضاء عنها

---

[1]. نفسه ، ص : ٢٨.

[2]. نظرية الأدب رونيه ويليك : أوستين وارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ط٣، ١٩٨٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: ٩٨ .

[3]. دراسة الأدب العربي ، ص : ١١٠/١١١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

كما قد نفهم مثلا من شعر **زهير بن أبي سلمى**. فالمشكلة التي لم يستطع المحدثون استيعابها هي أنهم جاروا الشاعر في قصائده، وأعجبوا بتطابقها مع الواقع الذي عبّر عنه بعدما بحثوا عنها في كتب التاريخ والحضارة، واعتقدوا أنهم بذلك يفهمون معاني القصيدة وأبعادها، وهم في ذلك لم يقفوا سوى على قشرتها الخارجية/اللغة، ولم يتمكنوا في نظر ناصف من النفاذ إلى عمقها الدلالي بسبب استعانتهم بمناهج بعيدة كل البعد عن الخصوصية الإبداعية والجمالية للشعر.

٣- النص الشعري وتمثيل الواقع :

إن الشاعر في النظر الناصفي ينطلق من المخزون المشترك الذي يُكَوِّنُ ذاكرة جماعته، ونقصد بالمخزون المشترك التاريخ اللازمني الذي يختزل الموروث الإبداعي والحضاري ، وكل ما يؤسس للوجود الثقافي للجماعة التي يعيش فيها الشاعر. لذلك فإن ظروفه الإبداعية هي جزء لا يتجزأ من ظروف عامة تشترك في صناعتها لكل الطبقات الاجتماعية، كما أن الفاعلية الشعرية هي جزء لا يتجزأ من الحمولة اللاشعورية المجتمعية ؛ أي أنها تعبير عما يختزله **اللاوعي الجمعي** العام للمجتمع، وليس فقط اللاوعي الفردي للشاعر. هذا ما يقره ناصف ويحث على البحث فيه بشيء من الصبر وعدم التسرع.

من جهة ثانية وفي سياق التأكيد على وجود ذاكرة مشتركة تعكس هواجس الجماعة وطموحاتها بعيدا عن سياق الظروف العينية المباشرة ، يرى ناصف أن ما يختزنه المجتمع من موروثات ثقافية مختزلة تتعايش في نِطَاقٍ من التداخل والترابط، بشكل يستحيل فهم مكونات هذا المخزون إلا في وجودها مجتمعة، أي كوحدة لا كأجزاء. وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الشعر باعتباره أحد المظاهر التعبيرية التي تعكس هذا المشترك الجمعي . فقد سبق أن أشرنا إلى أن مفهوم النص عند ناصف يأخذ صبغة الكيان الواحد الذي لا يتجزأ إلى موضوعات أو أغراض. وحتى إن دعت الضرورة المنهجية النظر إلى هذا الكيان وفق مبدأ التقسيمات، فإن فهم الجزء لا يتم إلا في حضور الكل. وهذا يعني أن مغزى ودلالات الأغراض يجب أن تقرأ في ترابطها الدلالي لا في انفصال بعضها عن بعض. لأن تلقي الغرض في معزل عن باقي الأغراض، عمل لا يمكن أن يؤدي إلى نتيجة ما دام أن « **موضوعات الأدب الجاهلي كثيرة، ولكنها قابلة للترابط ، ولا يمكن أن يستقيم الفهم إذا لم يشق القارئ على نفسه بالبحث عن التماسك أو الترابط الممكن بين معارض التفكير التي يتناولها الشاعر . ومغزى التفكير لا ينفصل عن ارتباط أجزائه، وهذه هي المسألة الأساسية التي تواجه الباحث في الأدب الجاهلي ..**»[1].

إن مسألة التكسب في الشعر إذن يجب أن ينظر إليها لا من حيث الدوافع الاجتماعية التي تقف وراءها، ولا من حيث كونها عوامل تقف وراء إنجاز القصيدة،

بل إن القارئ مطالب بتلقي هذا الموضوع في ترابطه الضمني مع باقي الموضوعات الأخرى، أي في تداخله الخفي مع موضوعات قد تبدو للقارئ العادي أنها متقابلة ولكنها بالنسبة للقارئ المُؤَوِّل، تشكل تعبيرا عن روابط داخلية تعتمل في أعماقه من جهة وتشكل بالنسبة للمجتمع مرجعيته اللاشعورية.

إن اعتماد الفهم على المعطيات الواقعية المباشرة، والأسباب العينية يؤدي إلى مغالطات قد تشوش على الإدراك الحقيقي للمعنى الشعري. وقد يؤدي ذلك إلى اعتماد مناهج في التفسير تخدم مناهج العلوم الأخرى أكثر مما تخدم الشعر ذاته. فالاعتماد على الواقع ينسجم إلى حد كبير مع الآليات المعرفية لعلم التاريخ أو علم الحضارات ، وقد يخدم القارئ التاريخي المعرفة

---

[1]. قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، ص : ٧٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

التاريخية أكثر من خدمته المعرفة الشعرية، ويصبح النص الأدبي وثيقة اجتماعية مهمة بالنسبة للمؤرخ، بما يحمله من أخبار عن الأحداث والوقائع، والحجة في ذلك هو الانعكاس المادي الجدلي للواقع في الشعر أو مبدأ التناقض الذي يربط الشعر بالواقع ويحلم الواقع نفسه.

لكن النظر الناصفي يرفض هذا الادعاء رفضا قاطعا ويصرح بأنه « **أريد أن اقترب من هموم النقاد المعاصرين بطريقة واضحة. ولعل نقطة البدء هي السخرية من استعمال كلمة الواقع . وهي كلمة شديدة المرونة والمراوغة حقا، لكن بعض الباحثين لا يرى أبدا بُدًّا من الاعتماد عليها ومحاولة تحديدها في ضوء مبدإ التناقضات . هذه التناقضات بين العمل الأدبي وما يجري خارجه (...). وبعبارة أخرى تصبح كلمة التمثيل خادعة، يجب استبعادها ...**» [1].

خاتمة:

إن الخلاصة التي يمكن الخروج بها هنا هي أن كلمة تمثيل الشعر للواقع هي عبارة خادعة لا يمكن الاعتماد عليها في تلقي الشعر القديم، وبالتالي وجب مراجعتها مراجعة تامة بالشكل الذي يؤدي بالقارئ إلى فهم النص بعيدا عن المقتضيات الاجتماعية أو الاقتصادية . وهذا مؤداه أن الناظر إلى الشعر يجب أن يمعن في التناقضات والمفارقات الدلالية التي يعيشها هو لا الواقع الاجتماعي.

المصادر و المراجع:

١. مناهج الدراسات الأدبية الحديثة : د. عمر محمد الطالب، ص١٠٧، ط١، نوفمبر١٩٨٩، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب.

٢. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (شعر أبي نواس نموذجا) / د. محمد الواسطي ، مطبعة أنفو برانت، فاس-المغرب ، ط١

٣. دراسة الأدب العربي دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، (دون تاريخ).

٤. طه حسين والتراث : مصطفى ناصف النادي الأدبي الثقافي، ط١ ، مارس٢٠٠م .

٥. نظرية الأدب رونيه ويليك : أوستين وارين ، ترجمة محي الدين صبحي ، ط٣١٩٨٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر

٦. قراءة ثانية لشعرنا القديم ، مصطفى ناصف ، منشورات الجامعة الليبية، (دون تاريخ)

٧. الوجه الغائب : د. مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١٩٩٣ م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

دلالة الحقيقة والمجاز في تيسير التفسير للشيخ محمد بن يوسف اطفيش

أ.محمد عايش، أ.أسماء نوني، جامعة ابن خلدون- تيارت/ الجزائر

الملخص:

إن الشيخ محمد اطفيش(ت1332هـ) قد تعامل مع نصوص القرآن الكريم بعلم، فكان يُولي اهتمامًا كبيرًا لدلالة اللفظ حالة وقوعه للحقيقة أو المجاز. ويُبيّن أثر ذلك في السياق، فجاء كتابه تيسير التفسير مليئًا بالصور البلاغية القائمة على المجاز بأنواعه المختلفة، مع تحليلات مفيدة لبيان المعنى وتوضيحه، مستعملاً في ذلك جميع مصادر التفسير المتعارف عليها بين العلماء، وقد كان موقفه من التأويل دليلا ساطعًا، يُبيّن لنا كيفية إعْمَاله للعقل، والحدود التي تضبط هذا العقل، فإذا كانت اللغة والبلاغة أو المجاز على وجه التحديد، قد فتحا له مجالاً واسعًا في تأويل بعض الآيات المُشَكِّلة أو الغريب لفظها، فإنَّ العقل هو أيضًا وعن طريق مبدأ التنزيه المطلق الذي يتمسك به الإباضية في مفهومِهِم لِعقيدة التوحيد، قد فتح له المجال لسبر أغوار المتشابه الغامض خاصة في آيات الصفاة.

وكانت إشكالية هذا البحث متمثلة في بعض التساؤلات أهما: ما موقع الدلالة البلاغية: الحقيقة والمجاز في فكر محمد اطفيش الإباضي؟. وما مدى مساهمة الدلالة المجازية في تحقيق مقصدية النص في تفسير محمد اطفيش؟. وكيف كان تأويل الشيخ محمد اطفيش لآيات الصفات؟.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الحقية، المجاز، تيسير التفسير، القرآن، الإباضية، التأويل، السياق.

توطئة:

أجمع أهل البلاغة والبيان قديمًا، وحديثًا على أن القرآن الكريم بلغ قمة البلاغة، وذروة الفصاحة، ولا سبيل لمعرفة أسرار بيانه، وبديع لطائفه، دون معرفة أساليب البلاغة وفنونها، لهذا تضافرت حوله الجهود بالدراسة والبحث والتفسير من أجل إبراز الأعجاز اللغوي والأسرار البلاغية التي يزخر بها النظم القرآني، فاختلفت المذاهب وتشعبت الدراسات القرآنية ولا زالت الجهود مستمرة في تفسير هذا الكتاب العظيم، الذي لا تنقضي عجائبه.

لهذا عنيت هذه الدراسة بتجلية الحقيقة والمجاز عند أهم شيوخ الإباضية وهو الشيخ محمد اطفيش في كتابه تيسير التفسير، وأعطيت هذه الدراسة فكرة ولو موجزة عن دلالة الحقيقة والمجاز عند المدرسة الإباضية، وهدفت إلى بيان إحدى أهم القضايا اللغوية والبلاغية في هذا التفسير؛ لأن الشيخ اطفيش طرق في كتابه تيسير التفسير مختلف مباحث البلاغة، وقدم الكثير من الصور المتنوعة المتعلقة بعلم المعاني والبيان والبديع، واقتصرنا في هذا البحث على الجانب الدلالي من خلال الحقيقة والمجاز؛ ذلك أن الشيخ في تفسيره كغيره من المفسرين، يلجأ إلى الحقيقة أو المجاز في استقراء النصوص، خاصة في قضايا التعدد والاحتمال في الدلالة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ترجمة الشيخ محمد بن يوسف أطفيش:

هو محمد بن يوسف بن عيسى اطفيّش الإباضي، واشتهر بلقب اطفيّش أو اطفيّاش بالمدِّ، وهو اللقب العائلي للشيخ، ويعرف أيضًا بلقب القطب وهو من رُتب المتصوفة، واختص به في وادي ميزاب، وعند الإباضيين جميعهم إلى يومنا هذا[1].

ولد اطفيّش سنة 1238هـ /1821م في بني يزقن بغرداية، وتوفي فيها سنة 1332هـ من الهجرة الموافق لشهر مارس سنة 1914 ميلادية.

آثاره ومؤلفاته: لعل كَثرة تأليف الشيخ محمد أطفيش جاءت من اشتغاله بالتدريس والتعليم فقد يُصنِّف لطلابه وتلاميذه، حتى أن المترجمين للشيخ اختلفوا في عدد مؤلفاته التي تجاوزت المئات، لقد فسر الشيخ محمد أطفيش كتاب الله ثلاث مرات أولها: (همیان الزاد إلى دار المیعاد) مطبوع ويقع في ثلاثة عشر مجلدًا، والثاني تفسيره (داعي العمل ليوم الأمل) وهو تفسير غير كامل ومازال مخطوط بخط يده، الثالث تفسيره المسمى (تيسير التفسير) وهو آخر تفاسيره وأهمُّها، كما ألف في الحديث، والتجويد، والسيرة والتوحيد، والتاريخ والنحو والبلاغة واللغة والمنطق والحساب وأصول الفقه والفقه وهو أوسع مجلات تأليفه ومن أهم مؤلفاته فيه (شرح كتاب النيل وشفاء العليل) وهو موسوعة فقهية جامعة لآراء المذاهب الإسلامية [2].

الدلالة البلاغية: الحقيقة والمجاز

لقد قُدِّم الكثير من الدراسات والبحوث في مجال البلاغة العربية وتضافرت جهود العلماء جميعها من أجل الكشف عن أصول هذه العلوم وعني بها المعاني والبيان والبديع[3] ولعل الحقيقة والمجاز مبحثان من مباحث علم البيان اللذان عنيا بالدرس والتحليل على مر العصور، خاصة لما تعلق الأمر بتفسير القرآن الكريم وتأويل نصوصه بين ما يُحمَل على ظاهره وما يقتضي صرفه إلى غيره من المعاني؛ أي ما يحمل على الحقيقة وما يصرف إلى المجاز.

لذلك سنقف في العنصر الأول من هذا البحث على تعريف الحقيقة لغة واصطلاحًا ونخصص العنصر الثاني لحد المجاز لغة واصطلاحًا أيضا ونشير في سياق البحث عمَّا يحتمل الحقيقة والمجاز معًا.

تعريف الحقيقة والمجاز:

أولا: **تعريف الحقيقة:** حاولنا من أجل الوقوف على مدلول "الحقيقة" أن نستقرئ بعض تعريفات علماء اللغة والبلاغة وعلماء الشرع استخلصنا ما يلي:

---

(1) – ينظر: مصطفى بن ناصر وينتن، آراء الشيخ محمد ابن يوسف اطفيّش العقدية، نشر جمعية التراث القرارة غرداية الجزائر، دط، 1996م، ص: 19 .

(2) – ينظر: في ترجمة الشيخ محمد أطفيش : معجم أعلام الإباضية (من ق١هـ إلى ق١٥هـ)، جمعية التراث، لجنة البحث العلمي، قسم المغرب، رقم الترجمة ٨٤٦. دار قرطبة، ط ١، ٢٠٠٨م، ص: ٥٥. وينظر بكير سعيد أعوشت ، محمد بن يوسف اطفيش حياته، آثاره الفكرية، جهاده، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان . وينظر: محمد بن موسى بابا عمي وآخرون، معجم أعلام الإباضية من القرن الأول إلى العصر الحديث قسم المغرب الإسلامي، جمعية التراث لجنة البحث العلمي، دار المغرب الإسلامي، ٢٠٠٠م، ج٢ ، ص: ٣٩٩.

(3) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، دار قرطبة، ط١، ٢٠٠٨م، ص: ٥٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

١- الحقيقة تعني الثبات والوجوب، فحق الشيء أي ثبت [1] وحَقّ الشيء يحقُّ بالضم والكسر إذا وجب وثبت فمعناه الثابت وحققت الشيء أحقه إذا أثبتته فمعناه المثبت[2] «والحقيقة ما يحق على الرجل أن يحميه» [3].

وفي القرآن الكريم: ﴿قَالَ الَّذِينَ حَقَّ عَلَيْهِمُ الْقَوْلُ ﴾[4] وقوله تعالى:﴿ وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ﴾[5] ففي الآية الأولى جاء الفعل حق بمعنى ثبت وفي الآية الثانية جاء بمعنى وجبت وثبتت وأحق الله الحق أظهره وأثبته، وحققت العقدة أحقها إذا أحكمت شدّها.

٢- الحقيقة: وزنها من حق الشيء أي ثبت، وفعيل قد يكون بمعنى الفاعل وقد يكون بمعنى المفعول، فعلى تقدير الأول يكون معنى الحقيقة الثابتة وعلى الثاني يكون معناها المثبتة والكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له مثبتة في موضعها الأصلي[6]، والتاء في الحقيقة للنقل عن الوصفية إلى الاسمية، فإن العرب إذا وصفت بفعيل ونطقت بالموصوف حذفت التاء اكتفاء بتأنيث الموصوف، أما إذا حذفوا الموصوف أثبتوا التاء فيقولون مثلا: امرأة قتيل ورأيت قبيلة بني فلان. لذلك قيل التاء للنقل عن الوصفية إلى الاسمية أو هي للتأنيث بمعنى الثابتة والمثبتة لتقدير لفظ الحقيقة قبل التسمية صفة مؤنث غير مجرات على الموصوف وهو الكلمة[7].

٣- دلالة الكلمة على المعنى موقوفة على الوضع؛ أي تعيين اللفظ للدلالة على معنى بنفسه حيث لا يفهم سواه ولا يستند فيه لغيره؛ فالحقيقة إذن كمفهوم يراد بها عين ما وضع له اللفظ أصلا ويعرفها أبن جني(ت٣٩٢هـ) بقوله: «إن الحقيقة ما أقر للاستعمال على أصل وضعه في اللغة»[8]، ونفس التعريف يقدمه ابن فارس(ت٣٩٥هـ) في قوله: «الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ولا تقديم فيه ولا تأخير»[9] وهي «ضد المجاز»[10] في مختار الصحاح وبالنظر لما سبق وباعتبار أن الحقيقة موقوفة على الوضع الأصلي الذي وضع للفظ، ولما كان اللفظ يتَّسم بانتشار الدلالة من خلال التطور الدلالي للكلمة من عصر إلى عصر، أو من بيئة إلى بيئة أو حتى من دلالة لغوية إلى دلالة شرعية أو عرفية، أو من دلالة كلمة ما على معنى الاسمية وتحولها للدلالة على معنى الفعلية ومثال ذلك: لفظ الصلاة موضوع لغة للدعاء ثم نقل من كيفية مخصوصة معروفة، فالمعنى الأول حقيقة لغوية والمعنى الثاني حقيقة شرعية، فإذا استعملها أهل اللغة فهي حقيقة بمعنى الدعاء وغير حقيقة بالمعنى الشرعي. وإذا استعملها الفقهاء بمعناها الشرعي تكون حقيقة وتكون غير ذلك بالنسبة للغويين. وحينئذ لابد من علاقة

---

(١) – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٥٥م، مج١٠، مادة حقق.

(٢) – ينظر: علي عبد الكافي السبكي، الإبهاج في شرح المنهاج، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣م، مج١، ص: ٣٧١.

(٣) – محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تعليق مصطفى ديب البغا، دار العلوم، ط٤، ١٩٩٠م، ص: ١٠٢.

(٤) – سورة القصص، الآية: ٦٣.

(٥) – سورة الزمر، الآية: ٧١.

(٦) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج١٠، مادة حقق.

(٧) – ينظر: الرازي فخر الدين، المحصول في علم أصول الفقه، دراسة وتحقيق طه جابر فياض العلواني، ط١، ١٩٧٩م، ج٢، ص: ٣٩٥-٣٩٦.

(٨) – ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي الغبار، المكتبة العلمية، د.ت، د.ط، مج٢، ص: ٤٤٢.

(٩) – ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٧م، ص: ١٤٩.

(١٠) – محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ص: ١٠٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بين المنقول والمنقول منه[1] والأمر نفسه في قولنا «يزيد علم على رجل، فقد كان قبل العلمية فعلا مضارعًا ماضيه زادَ ثم انتقل منه إلى العلمية»[2]؛ لذلك قسم العلماء الحقيقة من حيث اصطلاح اللفظ ودلالة الكلمة المرتبطة بوضع ما، يتقرر بتعدد واضعه فنقول حقيقة لغوية إذا كان صاحب وضعها واضع اللغة ونقول حقيقة شرعية إن كان صاحب وضعها الشارع، وحتى يتعين صاحبها نقول إنها حقيقة عرفية، فهذا تقرير على أن الحقيقة تنقسم إلى ما يلي:

١- **الحقيقة اللغوية**: الحقيقة اللغوية هي الكلمة التي وضعها واضع اللغة ودلّت على معان مصطلح عليها في تلك المواضعة، أو هي «استعمال اللفظ فيما وضع له ابتداء أو في أصل ما وضعت له اللغة؛ لأن المعتبر في هذه الحقيقة هو وضع اللغة لا غير»[3]، كاستعمال الإنسان في الحيوان الناطق والذئب في الحيوان المفترس ومثالها من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿**إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا**﴾[4] فالصوم في هذه الآية بمعنى الصمت أو الإمساك عن الكلام.

٢- **الحقيقة الشرعية**: وبفضلها بدأت العربية تخطو خطواتها الأولى نحو إيجاد قاموس للمصطلح العلمي الإسلامي الذي يتصل بأحكام الدين وعلومه ومفاهيمه ويشمل شتى الجوانب التي استحدثها القرآن الكريم؛ فالحقيقة الشرعية كما عرفها الآمدي(٦٣٠هـ)هي «استعمال الاسم الشرعي فيما كان موضعها له أولا في الشرع»[5].

فالموضوعات الشرعية استحدثت لنفسها مسميات لم تكن معهودة بنفس دلالتها عند العرب قبل مجيء الإسلام لذلك وضع لها الشارع أسماء ووضع الأسامي بإزاء المعاني الشرعية؛ فعدت الحقيقة الشرعية هي التي وصفها الشرع مثل كلمة الحج فهي في أصل اللغة عبارة عن القصد بمعنى كانت موضوعة لمطلق القصد ثم تخصصت بسبب الشرع بقصد البيت الحرام أن ينظم إليه الوقوف والطواف، وهكذا في شاكلها من الألفاظ التي تختص بالدلالة على المعاني الشرعية مثل الصلاة والصوم والزكاة[6]..الخ.

٣- **الحقيقة العرفية**: وهي التي وضعها العرف سواء أكان عامًا أم خاصًا؛ فالعرفية العامة كإطلاق لفظ الدابة على ذوات الأربع من الحيوانات والخاصة كاصطلاحات النحاة والأصوليين وغيرهم[7]، فهي إذن اللفظة التي انتقلت من مسماها إلى غيره بعرف الاستعمال وهي نوعان:

أ- **الحقيقة العرفية الخاصة**: هي اللفظ المستعمل في معنى عرفي اصطلح عليه جماعة أو طائفة معينة وتُسمى حقيقة اصطلاحية فهي في استعمالها حقيقة وإن خالفت الأوضاع اللغوية «وهذا نحو ما يجريه النحويون في اصطلاحاتهم من الرفع والنصب والجزم، وما يستعمله المتكلمون في مباحثهم في علوم النظر كالجوهر والعرض والسكون...فكل علم اختص بمجموعة

---

(١) – ينظر: وهبة الزحيلي، أصول الفقه الإسلامي، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٦م، ج١، ص: ٢٩٤.

(٢) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٥٨.

(٣) – الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، قام بتحريره الشيخ عبد القادر عبد الله العاني، راجعه عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الفردقة، الكويت، ط٨، ١٩٩٢م، ج٢، ص: ١٥٤-١٥٥.

(٤) – سورة مريم، الآية: ٢٦.

(٥) – الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، دار الإتحاد الغربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ج١، ص:٢٨.

(٦) – صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٦٠-٦١.

(٧)– ينظر: الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، ج٢، ص: ٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

من المصطلحات المستعملة استعمالا مخالفًا للأوضاع اللغوية»[1]؛ لأن هذه المعاني اتخذت لنفسها دلالات ثم الاصطلاح عليها بين طائفة من العلماء فيما يقع التخاطب به ويفهمونه فيما بينهم.

ب- **الحقيقة العرفية العامة**: وتنحصر في صورتين؛ فالصورة الأولى كأن يشيع استعمال المجاز حتى يغدو استعمال الحقيقة مُنكرًا وقد بين الجاحظ (ت٢٥٥ هـ)ذلك في قوله «وكما سموا رجيع الإنسان الغائط، وإنما الغيطان البطون التي كان ينحدرون فيها إذا أرادوا قضاء الحاجة للستر، ومنه العذرة وإنما العذرة الفناء»[2]، فصارت الألفاظ المجازية حقائق بالتعارف من جهة أهل اللغة حيث تتبادر إلى الأذهان معانيها المجازية بمجرد ذكرها.

أما الصورة الثانية فتعني قصر الاسم على بعض مسمياته وتخصيصه به وهذا نحو لفظه الدابة فإنها جارية في وضعها اللغوي على كل ما يدب من الحيوانات[3] كقوله ﴿ **وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَاءٍ**﴾[4] فالدابة اسم لكل حيوان ذكرًا أم أنثى، عاقلا أم غير عاقل ثم غلبت على غير العاقل فاختصت ببعض البهائم وهي ذوات الأربع.

ومن هنا يمكن القول إن الحقيقة الوفية تكون عامة إذا استقرت في متفاهم الناس في بلادهم جميعًا أو خاصة إذا انحصرت في متفاهم فئة أو أهل حرفة أو مهنة معينة، لأنه يجب حمل كلام الناس على ما هو معهود في تخاطبهم[5].

فالمجاز إذًا هو التعدي والعبور، يقال جزت الدار أي عبرتها، أما ابن الأثير (ت٦٣٧ هـ) فقد عرفه بقوله: «هو ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إذا تخطاه إليه»[6].

ومن خلال تتبعنا لهذه اللفظة في لسان العرب وجدنا أنها تأتي بعدة معان أهمها السيرة في الموضع وجوز له وأجازه رأيه أنفذه وتجوز في صلاته أي خففها وجعل الأمر مجازًا أي؛ مسلكًا وتجوز في كلامه أي تكلم بالمجاز[7]، فمادة "جوز" تعني عند ابن منظور العبور والتعدي والميل والتسويغ والإجازة والتساهل والتخفيف، وجاء في الحديث الشريف بمعنى السير والعبور والتخفيف في قوله صلى الله عليه وسلم في حديث الصراط: « فأكون أنا وأمتي أول من يجوز ولا يتكلم يومئذ إلا الرسل»[8] وفي قوله أيضا: « أسمع بكاء الصبي فأتجوز في صلاتي»[9]، أي أخففها وأسرع بها وتعني التعريفات السابقة بلفظ المجاز والتجاوز «أن يتعدى اللفظ المعنى الذي وضع في اللغة به معنى آخر، كتجاوز الفعل المتعدي إلى المفعول به مع عمله في رفع الفاعل، فكذا اللفظ دلالته على معناه الأصلي»[10].

---

(١) – المرجع السابق، ص: ٦٢-٦٣.

(٢) – الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٨م، ج١، ص:٣٣١-٣٣٢.

(٣) – أبو عبيدة، مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الناشر محمد سامي أمين الخانجي، مصر، د.ط، ١٩٥٤م، ج١، ص:٢٨٥.

(٤) – سورة النور، الآية: ٤٥.

(٥) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٦٤-٦٥.

(٦) – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٧٩، ج١، ص: ٧٤.

(٧) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج٥، مادة "جوز".

(٨) – أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ج٢، ص: ٢٩٣.

(٩) – أخرجه الإمام البخاري في صحيحه، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٩٢، ج١، كتاب الجماعة والإمامة، باب من أخف الصلاة عند بكاء الصبي، ص: ٢٥٠.

(١٠)– عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: ١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

أما المعنى **الاصطلاحي** للمجاز فيعني أنهم جازو به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وقع فيه أولا ثم اشترط في إطلاق المجاز على اللفظ المنقول عن أصله أن يقع نقله على وجه لا يرى من ملاحظة الأصل، ومعنى الملاحظة أن المجاز لا يقع إلا بوجود علاقة بينه وبين الحقيقة[1].

وعرفه الشريف الجرجاني(ت٨٤٣هـ) بقوله «هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له بالتحقيق في اصطلاح التخاطب مع قرينة مانعة عن إرادته، أي إرادة معناها في ذلك الاصطلاح»[2]، وترك أسلوب الحقيقة واستعمال الأسلوب المجازي جائز لا يُرَد ولا يُمنع ومثاله استعمال اليد بمعنى اللغة مجازًا وأصلها للجارحة لعلاقة بينهما وهي أنَّ شأن النعمة أن تصدر عن اليد ومنها تصل إلى المقصود بها، كما يرى في ذلك ابن قتيبة(ت٢٨٦هـ) بقوله «وللعرب المجازات في الكلام...ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير والحذف والتكرار والإخفاء والإظهار والتعويض والإفصاح...والقصد بلفظ الخصوص معنى العموم وبلفظ العموم معنى الخصوص»[3].

ومما سبق فإن المجاز الاصطلاحي يتحقق بالنقل مع وجود علاقة أو مناسبة بين المعنى الأصلي الذي وصفت له الكلمة والمعنى المجازي الذي استعملت فيه، فإطلاق لفظ الشمس مثلا على الوجه المليح مجاز، وبهذا الاصطلاح يصبح له دلالتان إحداهما حقيقية وهي الكوكب المعروف والأخرى مجازية وهي الوجه المليح[4].

ويشير السرخسي(ت٤٩٠هـ) بقوله: «المجاز اسم لكل لفظ وهو مستعار الشيء غير ما وضع له ومنه قول الرجل لغيره حبك إياي مجاز أي هو باللسان دون القلب الذي هو موضع الحب في الأصل»[5] إلى ما يقرره الدكتور أحمد عرابي بقوله «استعمال اللفظ في غير ما وضع له، خرق في دلالة الألفاظ الأصلية المعجمية، إلا أن ما وضع له، عبارة غامضة ولهذا قد يكون استعمال اللفظ للدلالة على المجاز فيما وضع له أيضا ويمكن بعد ذلك أن نقول: إن استعمال بعض الألفاظ فيما يبدو أنه حقيقة مجاز والعكس صحيح»[6].

ولو أننا تتبعنا دلالة هذا اللفظ لدى العلماء حسب الترتيب التاريخي لوجدنا أنه تعرض لتطور دلالي واسع الاستعمال؛ فالأصوليون[7] يذهبون مذهبًا يروون من خلاله أن المجاز لا يتم إثباته إلا بما يلازم اللفظ من القرائن عند استعماله في غير ما وضع له في اللغة.

دلالة المجاز في تيسير التفسير:

سبق بيان أن الأصل أن يحمل اللفظ على الحقيقة فإذا قامت القرينة على إرادة المجاز فإن اللفظ يحمل على المجاز وقد تختلف مواقف المفسرين في هذه القرينة، فمنهم من يرى أنها تلقي لحمل اللفظ على المجاز فيحملونه عليه.

---

(١) – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠١م، ص: ٣٤٣-٣٤٤ .

(٢) – الجرجاني الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٥م، ص: ٢٠٤.

(٣) – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط٣، ١٩٨١م، ص: ٢٠-٢١.

(٤) – ينظر: صورية عبيب، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، ص: ٧٢.

(٥) – أبو بكر حمد بن أحمد بن أبي سهل، أصول السرخسي، حققه أبو الوفاء الأفغاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٩م، ج١، ص: ١٧٠.

(٦) – عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ص: ١٨.

(٧) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

بينما يرى آخرون أنها غير كافية لذلك، فيبقون على الأصل ويحملونه على الحقيقة ويضاف إلى ذلك اختلافهم في جواز حمل اللفظ على حقيقته ومجازه معًا، وسنَتبيَّن موقف الشيخ "محمد بن يوسف اطفيش" من خلال تفسيره وما مدى مساهمة الدلالة المجازية في تحقيق المعنى، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**الزَّانِي لَا يَنْكِحُ إِلَّا زَانِيَةً أَوْ مُشْرِكَةً وَالزَّانِيَةُ لَا يَنْكِحُهَا إِلَّا زَانٍ أَوْ مُشْرِكٌ وَحُرِّمَ ذَلِكَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ**﴾[1].

اختلف المفسرون في تفسير هذه الآية في قوله تعالى:«ينكِحُ» هل هو الوطء أم العقد، وذلك لأن «النكاح يطلق في اللغة على الوطء حقيقة وعلى العقد مجازًا»[2]، وفي التفسير قال المفسر: «(الزاني لا ينكح) لا يتزوج (إلا زانية) مثله زنى لها غيره لا هو «أو مشركة» أسْوَء منها ولو غير كتابية (والزانية لا ينكحها) لا يتزوجها (إلا زان) بغيرها مثلها »[3].

ويظهر الاختلاف أيضًا بالإضافة إلى لفظ النكاح في التركيب في قوله تعالى: ﴿**الزَّانِي لَا يَنْكِحُ**﴾ فالتركيب حقيقة في الخبر مجاز في الإنشاء[4] أو أنه حقيقة في نفي وقوع نكاح الزاني من غير الزانية أو المشركة.

ومعنى المسألتين « أن اللائق ذلك بالمناسبة، فالعفيف من الرجال أو النساء يتخرج من نكاح غير العفيف»[5] وقد أورد المفسر هنا قضايا فقهية دعَّمها بأحاديث شريفة وذكر سبب نزول الآية الكريمة، وهو طلب "مرتد بن أبي" إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، من تزوج "عناق" وكانت زانية، فنزلت الآية ومثل لتوجهه ببيتين من الشعر[6] قال فيهما:

أَيُّها المُنْكِحُ الثَّرَيا سُهَيْلًا عَمْرَكَ اللهُ كَيْفَ يَلْتَقِيانِ

هِيَ شَامِيَّةٌ إذا ما اسْتَقَلَّتْ وَسُهَيْلٌ إذا اسْتَقَلَّ يَمَانِ

فمعنى الآية من خلال التفسير أن الزاني لا يتزوج إلا من هي مثله من الزناة، ويصبح المقصود بالنكاح هنا هو العقد. وهذا رأي الزمخشري في الكشاف[7] والشوكاني في فتح القدير[8].

دلالة اللمس: وتظهر دلالة المجاز أيضًا في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ كُنْتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُمْ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَفُوًّا غَفُورًا**﴾[9].

فالاختلاف لدى المفسرين كان في قوله تعالى: ﴿ **لَامَسْتُمُ** ﴾، هل يحمل على مُعناه الحقيقي وهو مس البشرة أم على معناه المجازي وهو الجماع؟ وفي تيسير التفسير يقول الشيخ اطفيش في (أو لامستم النساء): «جامعتوهن، وقالت الشافعية

---

(١) – سورة النور، الآية: ٣.

(٢) – الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج٣، ص: ٣٩١.

(٣) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، تحقيق إبراهيم طلاي، المطبعة العربية، غرداية، د.ط، ٢٠٠٣، ج١٠، ص:٦٧.

(٤) – ينظر: الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن ، ج٣، ص: ٣٩١.

(٥) – المصدر السابق، ج١٠، ص: ٦٧.

(٦) – ذكرها المفسر دون ذكر صاحبهما.

(٧) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت،ج٣، ص: ٢٠٦.

(٨) – ينظر: محمد بن علي الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت، ج٤، ص: ٥.

(٩) – سورة النساء، الآية: ٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مسستموا أبدانهن بأيديكم أو غيرها ويرده أنه صلى الله عليه وسلم، يمسهن ولا يعيد الوضوء »[1]، وقال الزمخشري: «أُدخل في حكم الشرط أربعة وهم المَرْضَ والمسافرون والمحدثون وأهل الجنابة فمن تعلق الجزاء الذي هو الأمر بالتيمم»[2] وهذا رأي الطبري[3] والجصاص[4] والشوكاني[5].

دلالة اليد: ويفسر الشيخ أطفيش (اليد) في القرآن الكريم بالقدرة والإحاطة والاستيلاء ومثال ذلك قوله عز وجل ﴿ **تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ** ﴾[6] «و(بيده الملك) استعارة تمثيلية، فلا يجوز في بعض أفراده، وهي أولى في أن يجعل (الملك) حقيقة على حدة و(يد) مجازًا عن الإحاطة والاستيلاء »[7] فاليد تعبير مجازي المراد منه حقيقة الملك واللغة وتظهر هذه الدلالة أيضا في قوله جلَّ وعلا: ﴿**وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ**﴾[8].

يرى المفسر أن «الله جلَّ جلاله لا يتَّصف باليد وقد قيل إنها بمعنى النعمة... واليد القدرة أو على ظاهره»[9] وقال في لفظ مغلولة أنَّها مقبوضة عن توسيع الرزق وهي كناية عن البخل أو مطلق المنع، أو مجاز استعاري «والكناية لا يلزم تحقق كلما تهايل لازمها ولو لم تتحقق كلماتها أو عن الفقر تعالى الله عنه»[10].

وفي قوله جلَّ شأنه: ﴿ **بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ** ﴾[11]. يقول الشيخ أطفيش « إنه جواد باسط للنعمة، وهكذا المراد لا إثبات الجارحتين ولكن ثنى اليد إعلامًا بأنه في غاية الجود، والكناية يراد لازمها وحده تارة وهو هنا كثرة العطاء لا معناها الحقيقي...اليدان النعمتان: نعمة الدنيا ونعمة الآخرة أو نعمة إعطاء الخير ونعمة صرف الضر، أو نعمة الدنيا ونعمة الدين أو نعمة الظاهر ونعمة الباطن...وقيل التثنية للثواب والعقاب، وقيل للتكثير ك "كرتين" و" لبيك" و"مرة بعد أخرى"»[12].

و"يداه مبسوطتان" أي؛ رزقه مبسوط على جميع خلقه وغاية ما يكون من الجود، وهذا المعنى قد ذهب إليه الشوكاني(ت١٢٥٥ هـ) وهو ما يشير إليه الدكتور أحمد عرابي في كتابة:"جدلية الفعل القرآني" عندما يكون بصدد الحديث عن

---

(١) — محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٣، ص: ٢٣٠.

(٢) — الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، ج٣ ص: ٢٧٠.

(٣) — ينظر: ابن جرير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ج٥، ص:١٠٥.

(٤) — ينظر: الجصاص، أحكام القرآن، ج٢، ص: ٥٢١.

(٥) — ينظر: محمد بن علي الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج١، ص: ٢٧٠.

(٦) — سورة الملك، الآية:١.

(٧) — محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٠، ص: ١٨٣.

(٨) — سورة المائدة، الآية: ٦٤.

(٩) — المصدر نفسه، ج١٠، ص: ٨٣-٨٤.

(١٠) — المصدر نفسه، ج١٠، ص: ٨٣.

(١١) — سورة المائدة، الآية:٦٤.

(١٢) — الشوكاني، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج٢، ص: ٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ترشيد الدلالة المجازية في القرآن الكريم[1] وهو المعنى نفسه الذي يشير إليه الدكتور مسلم الوهيبي عندما يستشهد بقوله تعالى مخاطِبًا نبيه الكريم ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَحْسُورًا ﴾[2] قال «فنهى عن التقتير والتبذير»[3]، ونفس الدلالة نجدها لدى المفسر عندما يؤول قوله تعالى ﴿قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَنْ تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْعَالِينَ ﴾[4]، في أن اليد تعني النعمة والتثنية" يدي" تدل على التعظيم والتأكيد على النعمة «ولا يخفى أنّ ذا اليدين يباشر الأعمال فغلب الفعل بهما على سائر الأعمال حتى يقال في عمل القلب: إنه مما عملِتْه يده ويقال لِمَن لا يدين له عملته يداك»[5] ومنه ﴿ أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا خَلَقْنَا لَهُمْ مِمَّا عَمِلَتْ أَيْدِينَا أَنْعَامًا فَهُمْ لَهَا مَالِكُونَ﴾[6].

الآيات السابقة جميعها التي تناولت لفظ "اليد" بمعنى القدرة والإحاطة والنعمة والقوة وكل ذلك على سبيل الدلالة المجازية كما أوضحنا من خلال تفسير الشيخ اطفيش.

دلالة الاستواء: ولقد اختلف المفسرون في تأويل الاستواء في قوله عز وجل ﴿**الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾[7]، بين آخذ بظاهر النص وبين مؤول بدلالة مجازية باعتبار الاستواء من متشابهات القرآن الكريم.

يُؤوِّل الشيخ اطفيش الاستواء بالاستيلاء والملك والغلبة وله في " تيسير التفسير" كلام يطول نورد منه ما يجزم البحث فحسب في قوله: «ومعنى استوائه على العرش أنه ملكه...واستواء الله على هذا الجسم العظيم ملكه إياه تعالى الله عن الحلول...ومذهبنا ومذهب أبي الحسن الأشعري تأويل المتشابه»[8]، وأضيف أنَّ الزمخشري يذهب هذا المذهب في الكشاف ويرى أن الاستواء لمعنى الاستيلاء بالملك والغلبة والقوة والتدبير[9]، فاستواء البارئ تعالى على العرش بالملك والتدبير والقوة.

والاستواء على العرش عند الأشاعرة من خلال تفسير الرازي «كناية عن الملك فقالوا استوى فلان على البلاد يريدون ملك وإن لم يقعد على السرير البتة وإنما عبروا عن حصول الملك بذلك لأنه أصرح وأقوى في الدلالة»[10].

وقد روى صاحب "تيسير التفسير "رواية ذلك الأعرابي الذي يسأل الحسن وهو يعظ الناس عن جلوس الله عز وجل على العرش فغضب الحسن، ونص الرواية كالآتي: قال الأعرابي: «يا أبا سعيد، أَجَلسَ ربُّنا على العرش؟ فغضب، فقال يزيد الرقاشي:

---

(١) — ينظر: عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، ص: ٧٧-٧٨-٧٩.

(٢) — سورة الإسراء، الآية: ٢٩.

(٣) — مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط ١، ٢٠٠٦م، ص: ٢٤٧.

(٤) — سورة ص، الآية: ٧٥.

(٥) — محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج ١٢، ص: ٢٢٥.

(٦) — سورة يس، الآية:٧١.

(٧) — سورة طه، الآية: ٥.

(٨) — محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٩، ص: ١١٧-١٢٠.

(٩) — ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه الإمام الحافظ أحمد بن حجر العسقلاني، الكافي الشافي، ج ٢، ص: ٤٢٧.

(١٠) — الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ٢٠٠٠م، ص: ٩٢٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

يا أبا سعيد لقد رأينا صدر هذه الأمة يبغض أحدهم السؤال عن الله سبحانه وتعالى ثم يجيب فأجِبْ إن كان عندك جواب»... فقال الأعرابي: إياك أسأل يايزيد رحمك الله، فقال:« يالكع إنما يقوم من يمل القعود ويقعد من يمل القيام...ويتّكئ من يمل القعود والقيام...أما الرب سبحانه فلا مثل له ولا يتصل بشيء ولا يمسه شيء ولا يناله شيء وهو أعز وأمتع أن يتنزل بحالة الاتصال...ولا حد لله تعالى ولا غاية...فلا مثل له فيما غاب ولا فيما بقي ولا يطلب بالكيف إنما يراد بالكيف الشبه والعدل والله تعالى ليس كمثله شيء»[1].

والمفسر بهذا يريد نفي الفوقية والعلو بالقهر والغلبة لا بالمكان والجهة ويؤكد هنا المعنى تأويل الكرسي بالعلم « تمثيل العظمة المحققة العقلية بالحسي المتوهم وذلك أبلغ لأن التمثيل يريك المتخيل محققًا والمعقول محسوسًا...أو كرسيه علمه...أو ملكه لأن الكرسي محل العالم والسلطان»[2] وذلك في قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ**﴾[3].

ويفسر صاحب الموجز قوله تعالى ﴿ **الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى**﴾[4] قائلا: «الرحمن مثل قوله الله ومثل قوله وهو، وكذلك قوله "على" من قوله "فوق" وكذلك " استوى" مكان قوله "غالب" ومكان قوله "القاهر"»[5] فالله عال على عرشه بالقدرة وظاهر عليه بالسلطان.

دلالة الوجه: ومن أجل تحقيق عقيدة الإباضيين في نفي تشبيه الخالق بالمخلوق لجأ الشيخ أطفيش إلى تأويل الآيات الدالة على الوجه في القرآن الكريم كالآتي ففي قوله جل شأنه: ﴿**وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** ﴾[6]، قال صاحب "تيسير التفسير": «الإضافة للبيان، أي: ذات هو ربك سبحانه كاستعمال الجزء في الكل على التجوز الارسالي الأصلي، تعالى الله عن الأجزاء وعن الكل وقيل أصله الجهة واستعماله في الذات كناية»[7] ونجده يضعّف من قال بأن "الوجه" هو القصد ويبقى ما يقصد به الله من الأعمال الصالحة ويضعّف قول القائل بأن "الوجه" هو الجهة التي أمرنا الله بالتوجه إليها وهي العمل الصالح وذلك بقوله:«ولا يخفى ضعف القولين هذين إلا أنّ الثاني فيه قرب وفي القولين نظر لأنهما لا يفيان بكل من علما لاستماله على من أشرك أو فسق»[8]، ويشير الدكتور مسلم الوهيبي إلى كون ابن عبلس والضحاك ومجاهد و ابن مالك قد ذهبوا هذا المذهب أيضا[9].

---

(١) – الشيخ اطفيش، تيسير التفسير، ج٩، ص: ١١٧-١١٨.

(٢) – المصدر نفسه، ج٢، ص: ١٣٨.

(٣) – سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(٤) – سورة البقرة، الآية: ٢٥٥.

(٥) – عمار طالبي، آراء الخوارج الكلامية، الموجز الأدبي عمار الكافي الإباضي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ١٩٧٨م، ج١، ص: ٣٦٧.

(٦) – سورة الرحمن، الآية: ٢٧.

(٧) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٤، ص: ٢٢٧.

(٨) – المصدر نفسه، ج١٤، ص: ٢٢٨.

(٩) – ينظر: مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٢٤٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

وتأول "الوجه" بالذات الإلهية من قبيل ذكر الجزء للدلالة على الشكل وليس الكل لأن الشيخ اطفيش يُنزّه الله جل شأنه عن الكل كما رأينا فيما سبق، وهذا المعنى نفسه يذهب إليه السعدي جميل في قوله: «ولما كان الله عز وجل قديما لم يجز أن يكون ذا أبغاض ومن هنا بطل أن يكون وجهه على ما نعقل من وجوهنا في أجسادنا»[1]. أما صاحب الكشاف فيقول: « "وجه ربك" ذاته والوجه يعبر به عن الجملة والذات ومساكين مكة يقولون أين وجه عربي كريم ينقذني من الهوان»[2]

وفي قوله تعالى:﴿ وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾[3] ففي (كل شيء هالك إلا وجهه) المقصود هو الله عز وجل فقوله تعالى (إلا وجهه) « إلاّ الله عز وجل وعبّر بالوجه لأن معظم الشيء وجهه والاتصال أصل في الاستثناء فتفيد الآية أن الله يسمّى شيئا وهو شيء لا كالأشياء، لا يقبل العدم لأن وجود ذاتي»[4]، ويقر الشيخ المغراوي[5] أن الرازي في تفسيره لا يحيد عن هذا التأويل بعد أن يورد كلاما طويلا في تأويل صفة الوجه فيقو: « أنَّ الوجه صلة كقوله ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ ويقول الناس: هذا وجه الأمر لا يريدون شيئا آخر غيره إنما يريدون به من ها هنا ينبغي أن يقصد هذا الأمر وأعلم أنّ هذا التفسير صحيح في اللغة... فما معنى قوله تعالى: ﴿فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾[6] مع أنه لا يجوز عليه المكان فلابد من تأويله بأن المراد فثم قبلته التي يعبدها أو ثم رحمته ونعمته وطريق ثوابه والتماس مرضاته»[7].

ويلاحظ من خلال ما سبق ذلك التوافق في تأويل صفة الوجه بين الشيخ اطفيش في "تيسير التفسير" وبين الزمخشري صاحب "الكشاف" وكذا الرازي في تفسيره في معظم الآيات التي اشتملت صفة الوجه، وكلها يميل بها المفسرون السابقون الذكر إلى الدلالة المجازية التي تعني الذات الإلهية.

صفة العين: لقد أورد السّعري في قاموسه[8] جملة من المعاني للفظ (العين) حسب كلام العرب فمنها ما يراد به الجارحة التي في الرأس ومنها ما يراد الحفظ والمشاهدة ومنها ما يراد به الدلالة، ومنها ما يراد به الجودة وما يراد به الجاسوس.

إن إيراد هذه التعريفات يصل بنا إلى تأويل صفة العين في القرآن الكريم عند الشيخ اطفيش الذي ينفي العين الجارحة عن الله عز وجل حين يقول:« و(علي عيني) حال من ضمير (تضع) ومعناه بمرأى مني وذلك على الاستعارة التمثيلية للحفظ والصون فإن المصون يراعي ويراقب الشيء بالعين ويحضر عنده إذا اعتني به وهذا إكرام وتخصيص وليس المراد مطلق كونه بالله»[9] وذلك في تفسيره للآية الكريمة في قول الله جل جلاله: ﴿أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ

---

(١) — السعدي جميل، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د.ط، ١٩٨٤م، ج٥، ص:٢٦٥.

(٢) — الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج٤، ص: ٥١.

(٣) — سورة القصص، الآية: ٨٨.

(٤) — محمد بن يوسف اطفيش ، تيسير التفسير، ج١١، ص: ٣٧.

(٥) — ينظر: الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٣١-٩٣٢.

(٦) — سورة البقرة، الآية: ١١٥.

(٧) — ينظر: المرجع نفسه، ص: ٩٣٢.

(٨) — ينظر: جميل بن خميس السعدي، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، ج٥ ص: ٣٠٧.

(٩) — المصدر السابق، ج٩، ص: ١٥٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾[1]، لا شك أن المعنى الظاهر في الآية السابقة (للعين) لا يقتضي دلالة الحقيقة (العين) الجارحة؛ لأن المخاطب هو موسى -عليه السلام- فكيف يكون صنعه على عين الله جل شأنه؟ ولعل ذلك محال.

لهذا أول الشيخ اطفيش (على عيني) بعلمي وحفظي وبرعايتي ومصونتي وكذلك أول الآية الكريمة: ﴿وَاصْبِرْ لِحُكْمِ رَبِّكَ فَإِنَّكَ بِأَعْيُنِنَا وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ حِينَ تَقُومُ ﴾[2] بقوله: «في أعيننا أي: حفظنا، لا يصلونك بما تكره، فالعين مجاز عن الحفظ عن المحافظة وجمع العين لإضافته إلى (نا) وفي ذلك مبالغة في حفظه تعالى، أو كأن معه من الله حفَّاظًا يحفظونه بأعينهم»[3].

ولأن الله عز وجل منزه عن الأعضاء والجوارح والأبعاض فوجب المصير فيه إلى التأويل من وجه أن العناية بالشيء تستدعي وضع العين عليه، ولما كان وضع العين على الشيء شببًا لمبالغة الاحتياط والعناية جعل العين كناية عن الاحتياط ولهذا قال المفسرون معناه بحفظنا وهذا مذهب الرازي[4] والزمخشري[5].

ففي قوله تعالى: ﴿تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاءً لِمَنْ كَانَ كُفِرَ﴾[6]، "بأعيننا" يعني بعلمنا وحفظنا «حفظ سفينة نوح عليه السلام من الطوفان، وحفظ موسى عليه السلام من فرعون وقومه»[7] وذهب "السّعدي" إلى القول بتأييد التفسير السابق لأن لو فرض الأخذ بظاهر الآية فإنه يقتضي أنّ له أكثر من عرين في قوله "بأعيننا" وذلك مما لا يصح القول به عنه سبحانه وتعالى[8].

يلاحظ في تأويل ما سبق في صفة (العين) أن الترجيح دومًا ينحاز إلى الدلالة المجازية لنفي الجسمية عن الذات الإلهية وبالتالي تحقيق مذهب المفسر ومهما يكن فإن هناك «نصوصًا لا يجوز حملها إلا على المجاز كما أن هناك نصوصًا لا يمكننا حملها إلا على الحقية»[9].

دلالة صفة النفس: أما في قول الله عز وجل: ﴿وَإِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ أَأَنْتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ اتَّخِذُونِي وَأُمِّيَ إِلَهَيْنِ مِنْ دُونِ اللَّهِ قَالَ سُبْحَانَكَ مَا يَكُونُ لِي أَنْ أَقُولَ مَا لَيْسَ لِي بِحَقٍّ إِنْ كُنْتُ قُلْتُهُ فَقَدْ عَلِمْتَهُ تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِي وَلَا أَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ﴾[10]، فمعنى النفس في ﴿وَلَا تَعْلَمُ مَا فِي نَفْسِكَ﴾ معلوماتك التي لم تطلعنا عليها أو ما عندك.

فصفة النفس في الآية السابقة من خلال "تيسير التفسير" جاءت بمعنى العلم والمعرفة والغيب وقد نحا المفسّر هذا المنحى في تفسيرها كي يوافق تفسيره تحقيق عقيدته في التوحيد بعدم مشابهة الخالق للمخلوق ومن هذا المعنى ﴿كَتَبَ رَبُّكُمْ عَلَى نَفْسِهِ

---

(١) — سورة طه، الآية: ٣٩.

(٢) — سورة الطور، الآية: ٤٨.

(٣) — محمد بن يوسف اطفيش ، تيسير التفسير ، ج١٤، ص: ١١٩.

(٤) — ينظر: الشيخ محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٥٧-٩٥٨.

(٥) — ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج٢، ص:٤٦١.

(٦) — سورة القمر، الآية: ١٤.

(٧) — مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٢٤٨-٢٤٩.

(٨) — ينظر: السعدي جميل، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، ج٥ ص: ٢٥٩.

(٩) — عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، ص: ٥٦.

(١٠) — سورة المائدة، الآية: ١١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الرَّحْمَةَ ﴾[1] و ﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي﴾[2] ﴿وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ﴾[3]، «والنفس الذات، أجازه قوم مطلقًا في حق الله تعالى، وقيل لا إلاَّ للمشاركة»[4] ولا يبتعد الدكتور مسلم الوهبي عن هذا المعنى في تفسير النفس على أنها العلم والغيب[5].

فإذا كانت "النفس" تعني النفس المنفوسة كما في سورة آل عمران ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ﴾[6] وتعني التوكيد لقولهم هذا الحق نفسه وتعني الإرادة والعين والضمير وتعني "النِّفس" بكسر النون الدم من قولهم نفساء[7]. فإن الشيخ اطفيش ينزِّه الله عز وجل عن التشبيه ويعتد بالدلالة المجازية في تأويل صفة النفس وهو مذهب الأشاعرة والمعتزلة.

صفة الرؤية: النظر بالعين أو القلب ومادة (نظر) هذه الأحرف الثلاث أصل يدل على نظر وإبصار بعين أو بصيرة، قال اللحياني قال الكسائي اجتمعت العرب على همز ما كان من رأيت واسترأيت وارتأيت في رؤية العين وبعضهم يترك الهمز وهو قليل كما تقول العرب: رأيته بمعنى رأيته[8]، وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب تقول نظرت إلى كذا وكذا من نظر العين ونظر القلب ويقال رأى رؤية نظر بالعين ورأى رأيا اعتقد بالعقل[9].

أما رؤية العين فتتعدى على مفعول واحد نحو: رأى زيد القمر، وهي ما تحصل بالمعاينة والمشاهدة، أما رؤية القلب فتتعدى إلى مفعولين فيقال رأيت زيدا عالما وهي الرؤية التي تحصل بالعلم والمعرفة[10].

وجاء في تفاسير وكتب علماء الإباضية أن «النظر في لغة العرب على معان نظر على جهة الانتظار مثل قولهم أنظر الفرج من الله تعالى ثم على يدخلان بمعنى انتظر لأن ذاك لا تنتظره العين»[11] وجاء في كتاب الكشف البيان للقلهاني[12] أن النظر على جهة الإمكان: من قولهم: انظر من هذا وهذا، وانظر على جهة الحكم من قولهم: انظر بيننا أي احكم بيننا وقولهم: ما أحسن ما نظرت بيننا أي حلمت بيننا ونظرت على جهة التثبيت مثل قولهم: انظر ما يقول فلان أي تثبت وتبين ونظر على جهة العقيدة والرحمة أي من لا ينظر الله إليه لا تشمله رحمته. ونظر على جهة الخلق إلى الله تعالى انتظار فضله ورزقه كمراقبة في الدنيا والآخرة.

---

(١) – سورة الأنعام، الآية: ٥٤.

(٢) – سورة طه، الآية: ٤١.

(٣) – سورة آل عمران، الآية: ٢٨.

(٤) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٣، ص: ٢٨٩.

(٥) – ينظر: مسلم بن سالم الوهبي، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص: ٣٤٩.

(٦) – سورة آل عمران، الآية: ١٨٥.

(٧) – ينظر: محمد بن عبد الرحمن المغرواي، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، ص: ٩٣٩-٩٤٠.

(٨) – ينظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط١، ١٩٦٨م، ج٢، ص: ٤٧٣ .

(٩) – ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج٥، ص: ٢١٥.

(١٠) – ينظر: الخليلي أحمد، الحق الدامغ، نشر وزارة التراث القومية والثقافية، عمان، د.ط، ١٩٨٨م، ص: ٢٥.

(١١) – عبد الله بن علي الطعيمي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ما جستير، كلية التربية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٤م، ص: ٢٤٦.

(١٢) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ٢٤٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

ولما كانت الرؤية بمعنى المشاهدة لا تجوز في حق الله تعالى في عقيدة الإباضيين؛ لأن ذلك يوجب الحلول والله منزل عنه ويثبت التحيز ويقر الظرفية ويحقق التلون ويقضي بالجهة ونحو ذلك[1]. فإن الشيخ اطفيش يؤول الرؤية في قوله تعالى: ﴿ **لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَهُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ** ﴾[2]، يقول الشيخ اطفيش « (لا تدركه الأبصار) في الدنيا ولا في الآخرة، ولا يختفي الإدراك بالكنه، بل من أدرك طرق شيء فقد أدركه ولو يدركه كله»[3].

فما يدرك من الله هي أفعاله التي تدل على أوصافه الموجبة لوجوده بلا أقل ولوحدانيته «وهو مخالف للحوادث وجوبا، وما وجب مخالفته للحوادث لا تدركه الحوادث؛ لأن إدراكها إياه يناقض المخالفة، والغرض المخالفة»[4] ونفي الإدراك مدح وما هو مدح يستمر في الدنيا وفي الآخرة «ولا يدرك بالقلب أيضا لأنه إذا صوره القلب لزم تحيزه»[5].

ومن الجدير بالملاحظة هنا هو نفي الرؤية بالعين الجارحة وبالقلب أيضا؛ ذلك لأن المفسرين من يقول بالرؤية العينية ومن يقول بالرؤية القلبية أيضًا، فبعض الصوفية عند الأشعري[6] في "مقالاته" لا ينكرون رؤية الله تعالى في الدار الدنيا بالأبصار الجارحة ولا ينكرون أن يكون بعض من يلقونه في الطرقات، وأجاز عليه بعضهم الحلول في الأجسام.

وجاء في كتاب التوحيد حديث لأبي ذر - رضي الله عنه- «قال رآه بقلبه ولم يره بعينه»[7]، ويستشهد من يذهب هذا المذهب بقوله تعالى في سورة النجم ﴿ **مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى ، أَفَتُمَارُونَهُ عَلَى مَا يَرَى ، وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى ، عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى** ﴾[8]، غير أن الشيخ اطفيش[9] يرى أن المرئي في هذه الآية هو صورة جبريل -عليه السلام- لأن رؤية الله جل جلاله منافية لقوله تعالى: ﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ**﴾[10].

ويحمل تفسير الشيخ اطفيش على المجاز ودوره في تحقيق مقصدية النص ويتجلى ذلك في قوله: «والإنسان في: ﴿**لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ**﴾ مجاز عقلي، أي: لا يدركه أولوا الأبصار، والفعلية للتجدد والاستمرار التجددي والاسمية للدوام»[11]، وقد أورد

---

(١) – ينظر: المرجع نفسه، ص: ٢٤٦.

(٢) – سورة الأنعام، الآية: ١٠٣.

(٣) – محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٤) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٥) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤٠٩.

(٦) – ينظر: أبو الحسن الأشعري، مقلات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٠م، ج١، ص: ٢٦٣.

(٧) – ينظر: عبد الله بن علي الطعيمي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ماجستير، ص: ٢٤٨-٢٤٩.

(٨) – سورة النجم، الآيات: ١١-١٢-١٣-١٤.

(٩) – ينظر: محمد بن يوسف اطفيش، تيسير التفسير، ج١٤، ص: ١٣١-١٣٢.

(١٠) – سورة الشورى، الآيات: ١١.

(١١) – المصدر نفسه، ج٤، ص: ٤١٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

الشيخ اطفيش كثيرًا من الأحاديث الشريفة التي تدعم رأيه لا يسعنا المقام هنا لذكرها وتتبعها[1]، وهذا مذهب الزمخشري والأشاعرة[2].

يقول الألوسي (ت٦٠٦هـ) «الأبصار جمع بصر يطلق على الجارحة الناظرة وعلى القوة التي فيها وعلى البصيرة وهو قوة القلب المدرك وإدراك الشيء عبارة عن الوصول إلى غايته والإحاطة به ...وهذا يدل على أنّ قوله تعالى: ﴿**لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ**﴾ يفيد كونه جائز الرؤية»[3]، وهذا مذهب الرازي أيضا في التفسير الكبير بقوله: «أما إذا كان جائز ثم إنه قدر على حجب الأبصار عن رؤيته وعن إدراكه كانت هذه القدرة الكاملة دالة على المدح والعظمة فثبت أن هذه الآية دالة أنه تعالى جائز الرؤية بحسب ذاته»[4].

الخاتمة:

أخيرًا ما لحظناه في هذا البحث ظُهور أثر مذهب الشيخ اطفيش الإباضي ومنهجه العقلي وثقافته الكلامية، ولاحظنا في تفسيره أنه كان يتناول مسائل اللغة ويحلق في سماء العربية، ويتفنَّن في لغتها ويظهر ذلك من خلال عنايته ببلاغة القرآن الكريم، وإعجازه البياني، وعرفنا مدى اعتماده على مساهمة الدلالة المجازية في تحقيق المعنى.

كذلك احتل التأويل في اعتقاد الإباضية مكانة هامة وضرورية واستخدموه كوسيلة أساسية للحفاظ على ما أسموه جملة التوحيد.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص.

صحيح الإمام البخاري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،١٩٩٢م.

مسند الإمام أحمد بن حنبل، المكتب الإسلامي، بيروت، ط٣،١٩٨٤م.

١- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت،١٩٧٩.

٢- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي الغبار، المكتبة العلمية، د.ت، د.ط.

٣- ابن منظور محمد بن مكرم ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، د.ط،١٩٥٥م.

٤- أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، ط٢،١٩٦٩م.

---

(١) – المصدر نفسه، ج١٤، ص: ١٣١.

(٢) – ينظر: الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني، الكافي الشافي، ج ٢، ص:٤٧٧.

(٣) – شهاب الدين الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ج٥، ص: ٤٦٣.

(٤) – فخر الدين الرازي، المشتهر بالتفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر ، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨١م، ج١٣، ص:١٢٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٥- أبو الحسين أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٦- أبو بكر حمد بن أحمد بن أبي سهل، أصول السرخسي، حققه أبو الوفاء الأفغاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٩م.

٧- أبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، ط٣، ١٩٨٣م.

٨- أبو عبيدة معمر بن المثنى، مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، الناشر محمد سامي أمين الخانجي، مصر، د.ط، ١٩٥٤م.

٩- الأشعري أبو الحسن، مقلات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٠.

١٠- اطفيش محمد بن يوسف، تيسير التفسير، تحقيق إبراهيم طلاي، المطبعة العربية، غرداية، د.ط، ٢٠٠٣.

١١- الألوسي شهاب الدين، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

١٢- الآمدي أبو الحسن، الإحكام في أصول الأحكام، دار الإتحاد الغربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

١٣- بكير سعيد أعوشت، محمد بن يوسف اطفيش حياته، آثاره الفكرية، جهاده، مكتبة الظامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان.

١٤- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة بابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٨م.

١٥- الجرجاني الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٥م.

١٦- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠١م.

١٧- الجصاص أحمد بن علي الرازي، أحكام القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

١٨- الخليلي أحمد، الحق الدامغ، نشر وزارة التراث القومية والثقافية، عمان، د.ط، ١٩٨٨م.

١٩- الرازي فخر الدين، التفسير الكبير ومفاتيح الغيب، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٨١م.

٢٠- الرازي فخر الدين، المحصول في علم أصول الفقه، دراسة وتحقيق طه جابر فياض العلواني، ط٢، ١٩٩٧م.

٢١- الزركشي بدر الدين، البحر المحيط في أصول الفقه، قام بتحريره الشيخ عبد القادر عبد الله العاني، راجعه عمر سليمان الأشقر، دار الصفوة للطباعة والنشر، الفردقة، الكويت، ط٢، ١٩٩٢م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

٢٢- الزمخشري محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ويليه العسقلاني أحمد بن حجر، الكافي الشافي في تخريج أحاديث الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٢٣- السعدي جميل بن خميس، قاموس الشريعة الحاوي طرقها الوسعية، وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عمان، د.ط،١٩٨٤.

٢٤- الشوكاني محمد بن علي، الفتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار الفكر، بيروت.د.ط، د.ت.

٢٥- طالبي عمار، آراء الخوارج الكلامية، الموجز الأدبي عمار الكافي الإباضي الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، ١٩٧٨م.

٢٦- الطبري ابن جرير، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

٢٧- الطعيمي عبد الله بن علي، التأويل الكلامي عند الإباضية، مخطوط رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية،٢٠٠٤م.

٢٨- عبيب صورية، أساليب الحقيقة والمجاز في القرآن، دار قرطبة، ط١،٢٠٠٨م.

٢٩- عرابي أحمد، جدلية الفعل القرائي عند علماء التراث، دراسة دلالية حول النص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

٣٠- علي عبد الكافي السبكي، الإبهاج في شرح المنهاج، دار الكتب العلمية، ط١،١٩٨٤م.

٣١- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، تعليق مصطفى ديب البغا، دار العلوم، ط٤،١٩٩٠م.

٣٢- محمد بن موسى بابا عمي وآخرون، معجم أعلام الإباضية من القرن الأول إلى العصر الحديث قسم المغرب الإسلامي، جمعية التراث لجنة البحث العلمي، دار المغرب الإسلامي،٢٠٠٠م.

٣٣- معجم أعلام الإباضية، جمعية التراث، لجنة البحث العلمي، قسم المغرب، رقم الترجمة ٨٤٦. دار قرطبة، ط١،٢٠٠٨م.

٣٤- المغرواي محمد بن عبد الرحمن، المفسرون بين التأويل والإثبات في آيات الصفات، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١،٢٠٠٠م.

٣٥- وهبة الزحيلي، أصول الفقه الإسلامي، دار الفكر، دمشق، ط٦،١٩٨٦م.

٣٦- الوهبي مسلم بن سالم، الفكر العقدي عند الإباضية حتى نهاية القرن الثاني الهجري، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، سلطنة عمان، ط٦،٢٠٠٦م.

٣٧- وينتن مصطفى بن ناصر، آراء الشيخ محمد ابن يوسف اطفيّش العقدية، نشر جمعية التراث القرارة غرداية الجزائر، دط، 1996م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2015