مركز جيل البحث العلمي
JIL Scientific Research Center
www.jilrc.com

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 الثالث – العدد 15 جانفي 2016

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 روابنية ،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.ناصر سطمبول . جامعة أحمد بن بلّة "١" وهران . الجزائر
أ. د. محمد جواد حبيب البدراني . جامعة الموصل . العراق
د.بولرباح عثماني . جامعة عمار ثليجي . الجزائر
د.إدريس بن خويا . جامعة أحمد دراية أدرار – الجزائر
د.طارق ثابت . جامعة باتنة١٠ . الجزائر
د. ادريس جرادات . مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي-الخليل-فلسطين
د.جريو فاطمة . جامعة عبد الحميد بن باديس . الجزائر
د.لحسن عزوز. جامعة لشهيد حمة لخضر. الجزائر
د.لطيف يونس حمادي الطائيّ . جامعة ديالى . العراق
د. الهواري بلقندوز . جامعة سعيدة . الجزائر
أ. فاضل نعمان . جامعة باجي مختار. الجزائر
أ.حسن المغربي . مدير تحرير مجلة رؤى الثقافية / ليبيا

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني 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

- الافتتاحية 7
- نصّ حكاية "بلعجوط" مقاربة سيميائية: أ.د.حورية بن سالم. جامعة مولود معمري. الجزائر 9
- سيمياء البوح وركوز الدلالة في بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة، الأستاذ الدكتور عواد كاظم الغزي جامعة ذي قار. كلية الآداب. العراق. 25
- الصورة الرمزية في المجموعة القصصية "كوابيس الليلة البيضاء"، لعبد القادر ضيّف الله، د. خليفي سعيد. المركز الجامعي أحمد زبانة ـ غليزان (الجزائر). 39
- البنية التكراريّة في الخطاب الطوقاني، الدكتورة ليلى محمد سعد. لبنان. 47
- بلاغة التشكيل الصوري وسيمياء التدليل: قراءة لنماذج من الشعر العراقي المهمش، أ.م.د. خليل شكري هياس جامعة الحمدانية/ كلية التربية، قسم اللغة العربية. العراق. 73
- المثقف العربي بين الغياب وتحوّلات القيم، وليد شموري - جامعة محمد بوضياف – المسيلة 89
- حاجة العرب إلى المعرّب أهم مبرر في الاقتراض اللغوي، د/ أحمد قريش. جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/ الجزائر 97
- حجاجية التشبيه و دوره الإقناعي في الحديث النبوي الشريف، الأستاذ الجمعي حميدات . جامعة سطيف٢ . الجزائر 107
- التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي، د. اسحق رحماني . جامعة شيراز . إيران . اسماعيل أشرف. جامعة الخوارزمي. 121
- الانتماء النسبي عند أبي فراس الحمداني، د. لزهر مساعدية، أستاذ محاضر قسم - أ- بالمركز الجامعي، عبد الحفيظ بوالصوف ميلة. الجزائر. 137

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

الافتتاحية

يتضمن هذا العدد مواضيع شعرية متنوعة ،حيث اشتغل بعض الباحثين على الشعر القديم والمعاصر مثل ديوان إيمان مصاروة ونماذج من الشعر العراقي المهمش وأشعار أبي الفتح البستي وأبي فراس الحمداني وفدوى طوقان، كما اشتغل البعض الآخر على السرد مثل كوابيس الليلة البيضاء لعبد القادر ضيف الله وحكاية بلعجوط الخرافية، هذا وتضمن العدد دراسة حول حجاجية التشبيه في الحديث النبوي، وأخرى فكرية تناولت العلاقة الإشكالية بين المثقف والسلطة.

ونحن إذ نركز على الاستمرار في خطنا الذي سطرناه منذ البداية والمرتكز على التواصل الجيلي فإننا ندعو دائما الباحثين إلى مزيد تواصل واقتراح بما يضمن للمجلة تطورها وتألقها.

في الأخير أوجه شكري إلى كل الباحثين الذين ساهموا في هذا العدد بموادهم، وكذا إلى أسرة المجلة على كل المجهودات النوعية المقدمة: رئيسة المركز . أسرة التحرير . اللجنة العلمية .لجنة التحكيم.

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

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 © 2016

نصّ حكاية "بلعجوط" مقاربة سيميائية

أ.د.حورية بن سالم. جامعة مولود معمري. الجزائر

ملخص الدراسة:

نحاول من خلال هذا البحث الكشف عن البنية التركيبية للنص الخرافي المضمّن لحكاية " بلعجوط "و كذا الدلالات التي يحتويها بدءا بمراعاة التّسلسل السّردي عن طريق استجلاء العلاقات السّياقية واستخراج علاقات التّضاد الكامنة فيه ذات الطّبيعة الاستبدالية. ونعني بالمسار السّردي البناء الفوقي الّذي يُؤطّر النصّ أو التّرسيمة السّردية ، وهي ذات طبيعة خطّية ، تُكسب النصّ بناءه وهيكله وفقا لقواعد تنسيقية لأنموذج محدّد وهو هنا النصّ الخرافي العجائبي؛ ثمّ يلي استخراج الأدوار الغرضية عن طريق تمييز علاقة الأفعال بالشّخصيات، ممّا يُسهّل التعرّف على الوظائف المُسندة إلى فاعليها. وتحمل كلّ وظيفة غرضا يمثّل محورا دلاليا يكون قطباه في علاقة التّضاد، ثمّ يتمّ إدخال عنصر ثالث يكون جسرا لمرور علاقة التّضاد. ويعتمد إنجاز مسار و ظيفة على التّضاد ونهاية التّضاد. وسننطلق من الخطاب باعتباره تتابعا لأحداث الحكاية الخرافية العجيبة في مستوى التجلّي النّصي، ممّا يفتح المجال لمعالجة مستوى الرّسالة المبثوثة أو المعنى العميق الّذي يفتح لنا مجالا لاستنباط العلاقة المفترضة للنصّ المحلّل بغيره من النّصوص وعلاقاتها بالمجتمع الّذي يتداولها.

الكلمات المفتاحية: الحكاية، الخرافة، الوظيفة، المتوالية، الترسيمة السردية، الشخوص، الأدوار الموضوعية الغرضية، السياق، العلاقات السياقية، ملفوظ الحال، ملفوظ الإنجاز، المعنى العميق للنص.

مقدّمة منهجية :

تكون انطلاقتنا، في المقاربة المنهجية للنّص الخرافي العجيب الّذي نعتزم تحليله، من المفهوم الّذي يرى فيه حاملا لدلالات، تسعى الدراسة إلى الكشف عنها بدءا بمراعاة التّسلسل السّردي عن طريق استجلاء العلاقات السّياقية واستخراج علاقات التّضاد الكامنة فيه ذات الطّبيعة الاستبدالية. وسننطلق من الخطاب منظورا إليه كتتابع لأحداث الحكاية الخرافية العجيبة في مستوى التجلّي النّصي، ممّا يفتح المجال لمعالجة مستوى الرّسالة المبثوثة أو المعنى العميق الّذي يفتح لنا مجالا لاستنباط العلاقة المفترضة للنصّ المحلّل بغيره من النّصوص وعلاقاتها بالمجتمع الّذي يتداولها.

نُباشر تحليل النّص الحكائي عن طريق تقطيعه إلى مُتواليات، ثمّ كلّ متوالية إلى وظائف، ثمّ وصف البنيات الصّغرى في علاقاتها مع البنيات القاعدية أو الكبرى macrostructures المكوّنة لأحداث الحكاية المحورية والأوثق صلة بالموضوع، والأكثر جوهرية، بمعنى أنّ تقطيع الحكاية الخرافية العجيبة يعتمد على المبدأ الّذي يعتبر أنّ الحكاية تُمثّل ملفوظا مؤدى عن طريق وحدات توزيعية محدّدة هي الوظائف والمتواليات، فالمقطوعات وهي وحدات سردية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتُمثّل الوظيفة أبسط وأصغر وحدة سردية في النصّ الحكائي، وهي تُجسّد مشهدا قصصيا متكاملا يُقابل التّوالي المنطقي لثلاث مراحل : لِما قبل / أثناء / لِما بعد، ويتمّ ذلك عن طريق تحديد المسار السّردي العام من خلال عملية تجريدية abstraction للحوادث الأساس التي يتضمّنها النصّ الخرافي العجيب، من بدايته إلى نهايته.

ونعني بالمسار السّردي البناء الفوقي الّذي يُؤطّر النصّ أو التّرسيمة السّردية schéma narratif، وهي ذات طبيعة خطّية linéaire، تُكسب النصّ بناءه وهيكله وفقا لقواعد تنسيقية لأنموذج محدّد وهو هنا النصّ الخرافي العجائبي؛ ثمّ يلي استخراج الأدوار الغرضية les rôles thématiques عن طريق تمييز علاقة الأفعال بالشّخصيات، ممّا يُسهّل التعرّف على الوظائف المُسندة إلى فاعليها. وتحمل كلّ وظيفة غرضا يمثّل محورا دلاليا يكون قطباه في علاقة التّضاد، ثمّ يتمّ إدخال عنصر ثالث يكون جسرا لمرور علاقة التّضاد. ويعتمد إنجاز مسار وظيفة على التّضاد ونهاية التّضاد.

ونهتم، في تحليلنا بشخوص النّصوص الحكائية، وفق مستويين :

١-**المستوى العاملي**، وفيه يتّخذ عنصر الشّخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة لها.

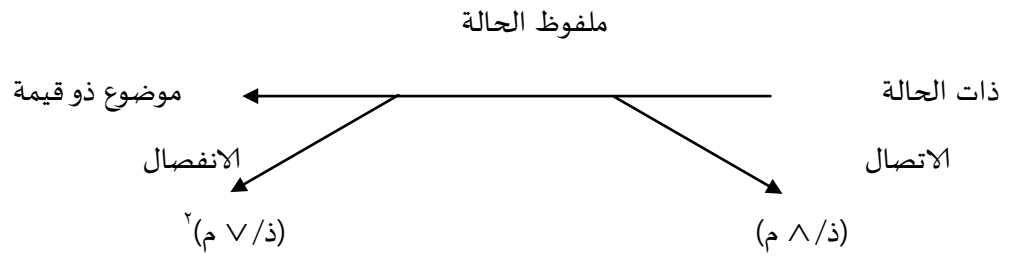
٢ – **المستوى الممثّلي**، وفيه يتّخذ مفهوم عنصر الشّخصية صورة فرد يقوم بدور ما في النصّ الحكائي، فهو شخصية فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدّة أدوار عاملية[1].

دون أن ننسى الكشف عن السّياق المعرفي الّذي يُعبّر عن النّظرة إلى العالم الّتي يُشخّصها النصّ الحكائي والسيّاق النّفسي-الاجتماعي بُغية الاستكشاف عن الحالات والتحوّلات النّفسية المُعبّر عنها في النصّ وعلاقتها بالنّظام الاجتماعي الّذي تصفه الحكاية.

يتأسّس الأنموذج العاملي، لدى غريماس، على ستّة عوامل تتمثّل في : المُرسِل، المُرسَل إليه، الذّات، الموضوع، المساعد والمعارض. وتقوم العوامل الستّة على ثلاث علاقات هي :

أ - علاقة الرّغبة relation de désir:

الّتي تجمع بين الذّات الرّاغبة والموضوع المرغوب فيه، وهذه العلاقة تمرّ بالضّرورة عبر ملفوظ الحالة الّذي يتجسّد أساسا في الملفوظات السّردية التي تتجسّد بدورها في الاتصال jonction (∧) أو الانفصال disjonction (∨). ويكتسي عنصر الرّغبة صفة المحرّك الأساسي للفاعل أو القوّة الّتي تدفعه إلى القيام بالفعل (إنجاز الدّور) وفق هذه الخطاطة الآتية :



[1] . يُنظر : حميد الحمداني، بنية النصّ السّردي من منظور النّقد الأدبي، ٢٠٠٠، ص ٥٢.

[2] . يُنظر : المرجع السابق، ص ٣٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نجد ضمن هذه الخطاطة ملفوظ الحالة الّذي لا بدّ أن يتضمّن ذات الحالة (Sujet d'état)، وهي ذات تتّجه نحو موضوع له قيمة (Objet de valeur)، وهذا الاتّجاه هو الّذي يُحدّد رغبة الذّات.

يتّخذ ملفوظ الحالة صورتين : فإمّا أن تكون في حالة اتّصال مع الموضوع ($S_1 \wedge O$)، وإمّا أن تكون في حالة انفصال عن الموضوع ($S_1 \vee O$)؛ وملفوظات الحالة هذه يترتّب عنها تطوّر ضروري قائم على ملفوظات الإنجاز énoncés de faire على حسب ما أطلق عليه غريماس. وهذا الإنجاز المُحوِّل faire transformateur يسعى إلى تطوير الحكي، فإنّه يُفضي إلى خلق ذات أخرى يسمّيها غريماس ذات الإنجاز (Sujet de faire)، وتُوضّحه هذه الخطاطة :

ملفوظ الإنجاز

ذات الإنجاز (S_2)

تحوّل انفصالي — **تحوّل اتصالي**

(ذ/∨ م) ← (ذ/∧ م) — **(ذ/∧ م) ← (ذ/∨ م)**

انفصال — **اتصال** — **انفصال** — **اتصال**

وهكذا يُمكن لملفوظ الإنجاز أن يأتي في شكل تحوّل اتّصالي، فيكون بذلك البرنامج السّردي مجسّدا في الإنجاز المحوّل، وممثّلا بذات الإنجاز عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة الاتّصال[1].

ب – علاقة التّواصل relation de communication:

تكون علاقة التّواصل محقّقة في المسار السّردي، ولا بدّ أن يسبق كلّ رغبة دافع أو محرّك يُجسّده عامل أو عوامل يُطلق عليه غريماس مُرسَلا destinataire، ولا بدّ أن تجمع بين عنصرين المُرسِل والمُرسَل إليه علاقة رغبة، بمعنى علاقة التّواصل هذه يجب أن تمرّ عبر علاقة الذّات بالموضوع، تُجسّدها هذه الخطاطة :

المُرسِل ← الذّات ← الموضوع ← المُرسَل إليه

نلحظ أنّ المُرسِل هو الّذي يُولّد ويخلق في الذّات رغبة في تحقيق شيء ما، أمّا المُرسَل إليه فهو الّذي يعترف لذات الإنجاز بأنّها أفلحت في القيام بالمهمّة المنوطة بها أحسن قيام.

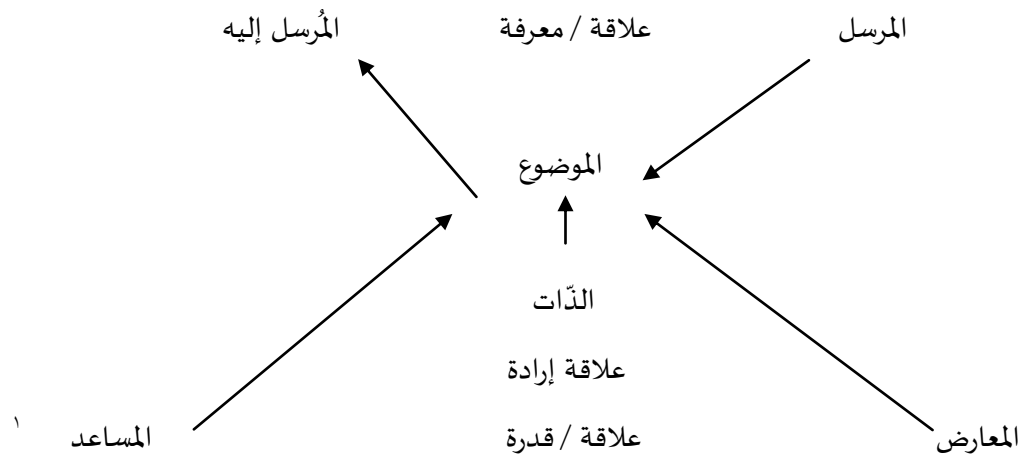
جـ - المشاركة :

تسهر هذه العلاقة إمّا على تحقيق وإنجاح علاقتي الرّغبة والتّواصل، وإمّا على منع حصولهما. تُشكّل هاتان القوّتان المتعارضتان : المساعد VS، المعارض ← محور الصّراع، ويُشكّل علاقة صراع relation de lutte المساعدُ adjuvant والمعارضُ opposant. وهكذا تكتمل صورة التّرسيمة العاملية عند غريماس.

---

[1] . يُنظر : المرجع السابق، ص ٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016



وسيكون مُنطلقنا في دراسة الشّخصيات وكيانها الدّلالي وبطاقاتها الدّلالية من الملفوظات النّصية مع تباين مختلف العلاقات الّتي تربط هذه الشّخصيات فيما بينها، ثمّ محاولة تفسير تلك العلاقات على ضوء المعطيات والموجودات السّردية الّتي يتضمّنها النصّ الحكائي الّذي نحن بصدد تحليله.

كما ينصبّ اهتمامنا هنا على الذّوات وعلاقاتها بموضوعات السّعي (Objet de quête) انطلاقا من البِنية السّطحية للخطاب الحكائي وكيفيات تمفصلها للوصول إلى حصر الشخصيات في الخانات الّتي تحتلّها وتتموقع فيها بغية تصنيفها للكشف عن بطاقاتها الدّلالية.

وانطلاقا من هذه المعطيات النّظرية، سنسعى إلى جمع التّراكمات الصّورية المتعلّقة بكلّ شخصية من الشّخصيات الفاعلة في التجلّي النصّي، وكذا اكتمال الخبر وتحقيق الامتلاء الدّلالي، فالشّخصية، في تصوّر فيليب هامون Philippe Hamon، « لا تتشكّل دُفعة واحدة لأنّها مُرفيم فارغ في البداية، ولمّا كانت كذلك فهي لا تمتلئ إلاّ في آخر صفحة من النصّ، حيث تتمّ مجمل التحوّلات الّتي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها »[2].

نصّ حكاية "بلعجوط"[3] :

في قديم الزّمان، غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وفي الغد نبتت، وأورقت، وأخرجت ثمارها ناضجة. صعد عليها "بلعجوط"، وأخذ يقول بأعلى صوته : « مَنْهُ أَرَيَشَنْ ثِبَخْسِسِنْ نْ بَبَجْغِطْإِدِوَنْقَطْ أُلَ ذَ يْطِطْ أُهَنْتِعْرِطْ»[4]. بينما كان يُردّد هذه الكلمات، أقبلت "ستوت" تطلب منه قائلة : « أَهَ أَمِ فْكِيدْ، أُمَخِ يِوَتْ »[5]، فردّ عليها : « خَطِ أَيَمَ جِدَ، أَكْسَدْ سَ ثْفُ ُسَتِمْإِتَشْبَحَنْتْ،إِتَرَبْحَنْتْ»[1]، فأجابت قائلة : « خَطِ أَمِ، أَكْسِيدْ سَ ثْفُسْتِكْ إِتَشْبَحَنْتْ إِتَرَبْحَنْتْ»[2].

---

[1]. Voir, Greimas, Sémantique structurale, Ed. Presses Universitaires de France, 1986, p. 180.

[٢]. فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام، المغرب، ١٩٩٠،ص٥٠

[٣]. الرّجل النّحيف والهزيل.

[٤]. «من يأكل تين الرّجل النّحيف، النّاضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر. »

[٥]. «هيا يا بنيّ، أعطِني ولو واحدة. »

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قطف لها حبّة تين، وعندما قدّمها لها، أمسكتْه من يده ثمّ أدخلتْه في كيس من جلد، وحملته على ظهرها، وأخذت تمشي وتمشي، وتمشي، وعندما وصلت إلى مكان قالت له : « اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلّي، ثمّ نواصل طريقنا ». بينما كانت تتوضّأ، مزّق "بلعجوط" الكيس الجلدي وخرج، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه بإحكام، ولمّا فرغت "ستوت" من صلاتها عادت وأخذت تُخاطب "بلعجوط" « قم لنواصل طريقنا إلى الدّار ». حملته على ظهرها، وأخذت تسير، فكانت تلك الأحجار تُألمها في ظهرها، فتقول له : « ابعِد قليلا ركبتيك عن ظهري، إنّهما تؤلمانني »، فيردّ عليه ذلك البصق : « هه ! يا أمي جيدة».

وعندما وصلت إلى الدّار خاطبت ابنتها : « أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة ». أشعلت بنتها النّار، ووضعت الطاجين، وأخذت تفكّ الرّبط عن الكّيس، ولمّا أخذته من أسفله لتُفرغ ما فيه في الطاجين، امتلأ الطاجين بالأحجار التي كسّرته، ووقعت داخل الكانون.

نظرت "ستوت" إلى ابنتها، وعلامات الغضب بادية على مُحياها، ثمّ قالت متنهّدة : « آه ! لقد خدعتني يا بلعجوط، خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أو عاجلا ».

وفي اليوم التّالي، عاد "بلعجوط" فوق شجرة التّين، وأخذ يردّد نفس الكلمات والعبارات السّابقة الذّكر، فتمكّنت "ستوت" من القبض عليه مرّة أخرى، وضعته في كيسها الجلدي ثمّ انصرفت، ولمّا أتيا إلى نفس المكان الذي صلّت فيه "ستوت"، لم يتمكّن "بلعجوط" من الإفلات منها. سألها قائلا : « إنّك لم تُصلي يا أمّي جيدة »، فردّت عليه قائلة : « لا، لا، لا أصلّي قبل أن نصل إلى الدّار ». وأثناء الطريق أخذ "بلعجوط" يُحدّث "ستوت" عن جسمه الهزيل والنّحيف، فقال لها : « ماذا تأكلين من بلعجوط ؟ ليس فيه سوى العظام والجلد، فلن تجدي ما تأكلين ! إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ فضعيني في أكُفِ[3] من التّمر، وقدّمي لي أَسَيْرُ[4]وأَزْذُزْ[5] ومتى أظهرت لك أَسَيْرُ، فاعلمي أنّي بقيت مثلما كُنت، ومتى أعطيتك أَزْذُزْ، فاعلمي أنّي قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحني، وكُلي من لحمي. »

وعندما وصلت "ستوت" إلى بيتها، أدخلته في أَكُفِ من التّمر وقدّمت له أُسَيْرُ وأَزْذُزْ. وبعد أيّام مضت، سألته "ستوت" : « كيف حالك يا بلعجوط ؟ »، فأخرج لها أَسَيْرُ، فقالت في نفسها :« لا يزال كما كان . »، وبعد أيّام أخرى، سألت عنه "ستوت" : « كيف حالك يا بلعجوط ؟ »، فأخرج لها أَزْذُزْ فقالت في نفسها : « الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه ».

طلبت "ستوت" من ابنتها أن تذبح "بلعجوط" وتقطعه إربا إربا وتطبخه، ثمّ تذهب إلى خالاتها وتأمرهنّ بنزع أسنانهنّ لكي يحضرن لأكل اللّحم الطريّ. أمّا هي فقد ذهبت لتُحضر الحطب من الغابة، وكان "بلعجوط" يسترق السّمع.

---

[1] . « لا يا أمي جيدة، اقطفي بيدك الجميلة والمريحة. »

[2] . « لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجميلة والمريحة. »

[3] . "الخابية".

[4] . "قطعة خشبية طولها ٥٠ سم، تُستعمل لتمديد العجين".

[5] . "قطعة خشبية طولها ٥٠ سم، نصفها الأسفل ضخم وخشن، أمّا نصفها الأعلى فهو رقيق، ويُستعمل لدرس ما تبقّى من الغلّة".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اتّجهت "ستوت" شطر الغابة، أمّا ابنتها فقد نامت قُرب الكانون. خرج "بلعجوط" وذبح البنت وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها، وقطّعها إربا إربا، وطبخها. ولمّا استوى الأكل، ذهب عند خالات البنت وبلّغهنّ بالرّسالة. وبعد قليل رجعت "ستوت" وقد أحضرت الحطب. سألت ابنتها : « هل ذبحتِه وطبختِه ؟ »، فردّ عليها :« نعم، لقد ذبحتُه وطبخته، وبلّغت خالاتي بالحضور ». أخذت الخالات إِزَمْزِيَنْ[1] واقتلعن أسنانهنّ، ثمّ حضرن إلى البيت. شرعن في تناول اللّحم الطريّ، فقالت "ستوت" لابنتها : « اجلسي يا ابنتي لتأكلي أنت »، فردّ عليها : « دعيني أملأ هذا الإبريق ماءً ». أخذ "بلعجوط" الإبريق، ثمّ خلع ثِيابه، وقفز فوق سقف المنزل، وأخذ يصيح بأعلى صوته : « طَلِسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تَتْشَ يَلِسْ أَذِ سْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ قَ لْقَعْ وَخَامِسْ »[2]. قامت وقالت : « ماذا يقول ؟ »، فأعاد نفس الكلام. قفزت لتُمسك به فقبضته من رجلِه وقال لها : « وعْ وعْ، وعْ وعْ، ثَطَفْ أَزَرْ ثَتْغِلْ ذَطَرْ»[3]. أطلقت رِجله وأخذ يجري، وهنّ يجرين وراءه. وعندما أتى شجرة عالية صعد إليها، وهنّ اجتمعن حول جذعها فقال لهنّ:« إذا أردتنّ أكلي، فاذهبن إلى الغابة، واحضرن الحطب، وأضرمن النّار، وإذا دوّخني الدّخان سقطْت، وحينذاك يمكن لكنّ أكل لحمي ». ذهبْن، وأحضرن الحطب، وأضرمن النّار حول الشّجرة، وبعد قليل ألقى برنوسه فهجمن عليه واحترقن كلّهن وبذلك نجا "بلعجوط" من شرّهنّ وشرّ "ستوت".

تحليل نصّ حكاية "بلعجوط" :

نلْحظ أنّ البِنية الكبرى للنصّ الحكائي "بلعجوط" تتشكّل من جمل إسنادية، لكلّ منها سِمة دالة عن حال أو تحوّل. فقد وردت الوظائف أو الوحدات السّردية فيه على النّحو التّالي :

١ – الوضع الابتدائي :

يحمل الموقف الافتتاحي للنصّ الحكائي« غرس "بلعجوط" شجرة تين ليلا، وقد أورقت وأزهرت وأخرجت ثمارها ناضجة في اللّيلة نفسها »، وستكون هذه الشّجرة الحدث الذي سبّب متاعب لـ "بلعجوط".

لا يُشكّل الوضع الابتدائي للحكاية وظيفة، بل يُمثّل عنصرا مورفولوجيا مهما في بناء الحكاية.

يتشكّل الموقف الاستهلالي من ثلاثة اسنادات هي :

أ – غرس بلعجوط لشجرة تين وتسلّقها.

ب – رغبة "ستوت" العارمة في الإمساك به.

ج - تغلّب الخير على الشرّ.

يُعبّر الموقف الافتتاحي عن حالة الكينونة من خلال الجملة الاسنادية الأولى : شجرة تين، ثمارها يانعة وصعود "بلعجوط" فوقها يدعو النّاس بصوت مرتفع إلى الإقبال نحوه للتذوّق من طعم التّين.

وتُشير الجملة الاسنادية الثّانية إلى وجود شخصية شرّيرة، ثمّ يلمح إلى الجملة الاسنادية الثّالثة بانتصار الخير على الشرّ.

---

[1] . "آلة تُستعمل لخلع الأسنان".

[2] . "الموت والفناء لها، الموت والفناء لها، الغولة قد أكلت ابنتها، أنزل الله بطنها وسط دارها".

[3] . "غبية هي، غبيّة هي، أمسكت بعروق، وظنّتها رجلا".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهكذا يُخبرنا الوضع الابتدائي بمحمول النصّ الحكائي، وهو انتصار الخير على الشرّ، ويعمل المسار السّردي التحوّلي على تبيانه. وتلي الموقف الابتدائي جملة من الوظائف نوردها فيما يلي :

لقد تمكّنت "ستوت" الدّاهية، بكلماتها المعسولة، من القبض على "بلعجوط" البطل الضّحية ووضعه في كيس جلدي، وبذلك تمّ خداعه، وهذا الخداع أوجد انخداعا توسّطهما تواطؤ "بلعجوط" حينما قدّم لها تينة بيده وبذلك ألحقت به الأذى وخلقت إساءة. وهذه الوظيفة تلعب دورا محوريا في خلق جميع الوظائف التّالية لأنّها تُعدّ الحافز stimulateur لظهور سائر الوظائف التي تُشكّل النّسيج النصّي لحكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة.

سيتكفّل المسار السّردي من إبراز مجموعة من أفعال الأذى الّتي تعرّض لها البطل "بلعجوط"، وهي في اقتضاب :

أساءت "ستوت" إلى البطل "بلعجوط" حينما غدرت به وأمسكت به وأدخلته الكيس الجلدي وأحكمت القفل والغلق عليه، كما ألحقت به أذى للمرّة الثّانية حينما قبضت عليه وأدخلته خابية من تمر، ثمّ قرّرت ذبحه وتقديم لحمه غذاءً شهيّا لها ولابنتها وأخواتها حين يمتلئ شحما ولحما، إلاّ أنّ "بلعجوط" كان أذكى من "ستوت" الشّريرة، حيث كان في كلّ مرّة يحتال وينتصر عليها، وقد تمكّن من القضاء عليها وعلى ابنتها وأخواتها حرقا، وبذلك نجا من بطش "ستوت" وأضحى معافى.

كانت "ستوت" هي التي قدّمت وساطة سمحت لـ "بلعجوط" من الفرار والنجاة عندما طلبت منه التريّث والانتظار حتّى تُصلّي صلاتها.

كانت الوساطة ناجحة لـ "بلعجوط" لأنّها مكّنته من التخلّص من الكيس وملئه بالأحجار وإلقاء بصقه فوقه. وعندما عادت "ستوت" من النّهر وأدّت صلاتها، لم يخطر ببالها أبدا أنّ الكيس زاد ثقله من جرّاء تلك الأحجار، بل ألقته على ظهرها وواصلت طريقها إلى حيث تقطن. ولمّا كشفت الحقيقة أخذ الغضب يتطاير من عينيها وأخذت عهدا على نفسها أن تقبض على "بلعجوط" كيفما كان الحال. تحقّقت هذه الوساطة عن طريق خروج "بلعجوط" من الكيس وملئه بالأحجار وغلقه ثمّ إلقائه البصق فوق الكيس، فقد تلقى المساعدة من الطبيعة ومن المحيط الطبيعي، حيث ملأ "بلعجوط" الكيس بالأحجار، وكذا البصق الذي عوّض صوت "بلعجوط" الطبيعي، إذ كان البصق يُجيب "ستوت" كلّما حدّثته.

يمكن أن يكون العامل actant، في نظر غريماس، جمادا، فالشّخصية، في تصوّره، مجرّد دور يؤدى في الحكي بغضّ النّظر عمن يؤديه.

كان البصق مُرافقا لـ "ستوت" على امتداد الطريق، وهي تخطو خطوات حثيثة وتنتظر على أحرّ من الجمر متى تبلغ دارها لتشوي "بلعجوط" وتلتهم لحمه. ولمّا بلغت بيتها قالت لابنتها على التوّ : "أسرعي، أضرمي النّار وضعي الطاجين، فقد أحضرت النفقة".

وقد تمّ إصلاح الإساءة عندما قبضت "ستوت" على "بلعجوط" مرّة أخرى ورفضت قبول طلبه في التوقّف لتؤدّي صلاتها، وأصرّت على أنّها لا تصلي صلاتها إلاّ حينما تصل إلى مسكنها.

وعندما اجتمعت "ستوت" وأخواتها وبدأن يلتهمن اللّحم في نهم شديد، اكتشفت "ستوت" البطل المعتدي "بلعجوط" وقد خدعها للمرّة الثّانية، إذ قام بذبح ابنتها وأصبحت تأكل منه بشهيّة كبيرة ثمّ انتهى الأمر بها وبأخواتها إلى الهلاك والموت حرقا. وصار "بلعجوط" يتنفّس الصّعداء حين استرجع أمنه وحريته ووجوده بالقضاء على الشرّ الذي ما فتئ يطارده.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢ – الشّخوص :

إنّ الحكاية الخرافية العجيبة لا تتحدّد بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب، بل إنّها تتحدّد فضلا عن ذلك بشخوصها. وتتوزّع شخوص الحكاية الخرافية العجيبة "بلعجوط" عبر مختلف مراحل المسار السّردي حسب الأغراض والقيم التي تحملها هذه الأطراف.

تظهر الذّات العاملة في نصّ "بلعجوط" الخرافي العجيب من خلال شخصية "ستوت" ويتمثّل في موضوع الرّغبة في الإمساك بـ "بلعجوط". يبدو جليّا أنّ ثمّة علاقة متينة، قوية، بين الذّات والموضوع، بمعنى بين "ستوت" والإمساك بـ "بلعجوط". تتجلّى هذه العلاقة الصّلبة في إصرار "ستوت" الشّديد على "بلعجوط" أن يُقدّم لها التّين بيده الجميلة والمربحة، وذلك عن طريق أقوالها المعسولة والمتكرّرة : "هيّا أعطني تينة ولو واحدة يا بنيّ" و"اقطف لي تينة واحدة بيدك الجميلة المربحة"، ولتحقيق هذه الرّغبة العارمة، يتطلّب خلق علاقة وصلة أخرى بين الذّات و"بلعجوط" عن طريق إيجاد كفاءة مزدوجة لتحقيق رغبتين متضادتين هما الانفصال في الإمساك ببلعجوط الذي يُمثّل خانة الإيعاز والاتّصال. تتجلّى من النّص الخرافي العجيب "بلعجوط" الوظيفة (رقم ٨) التي تعمل على إلحاق الأذى والضّرر بـ "بلعجوط"، فهذه الحاجة فُرضت على "ستوت" من الخارج، لأنّ "بلعجوط" هو الذي يدعوها إلى الإقبال نحوه لتتذوّق وتأكل التّين الذي نضج واستوى ليلا، وحتّى أنّ طائرًا لم يذقه، وهو الذي أغراها وزيّن لها التّين الذي يخرج عن المألوف، في حين أنّ شعور "ستوت" بافتراس "بلعجوط" في وظيفة (رقم ١) إنّما نبع من داخلها، فهو إحساس أو شعور داخلي انتباها.

لقد أوجد القاص الشّعبي شخصيّة مساعدة لشخصيّة "ستوت" تتمثّل في "اليد"، وهنا على سبيل إطلاق الجزء على الكلّ، بمعنى أنّ "بلعجوط" قد ساعد "ستوت" على الإمساك به عن طريق يده، ولكن "ستوت" اصطدمت، بعد الإمساك بـ "بلعجوط"، بعدّة عراقيل حالت دون تحقيق رغبتها.

كما خلق وأنشأ ذاتًا عاملة دون أن تكون ذاتًا بالمعنى الحقيقي، كونها ليست وراء برامج سردية ضدّية تنوي إنجازها لإفشال مخطّط "ستوت"، وتتجلّى هذه المعارضة العفوية في :

أ – حلول زمن أداء "ستوت" لصلاتها وهي متّجهة شطر بيتها وتوقّفها لأدائها.

ب –توفّر الأحجار في ذلك المكان وملء الكيس بها.

جـ - البصق المتكلّم الذي حلّ محلّ "بلعجوط".

أدّت هذه الذّوات إلى تضليل الكائن الذي كانت "ستوت" تحمله في ذلك الكيس، فهي الّتي أدّت إلى تصعيد التأزّم للعلاقات السّببية الّتي أسهمت في التدهور التدريجي وإبعاد "ستوت" عن تحقيق الغائية. وقد اكتشفت "ستوت"، حين وصولها إلى بيتها، أنّها أخطأت الهدف، وقد تمكّن "بلعجوط" من الفرار بين مخالبها ولم يكن لقمة سائغة لها. وهذه العراقيل عملت دون تحقيق رغبتها، ويمكن أن نمثّله في الخطاطة الآتية[1] :

[1]. Voir, A. J. Greimas, op. cit., p. 180.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

علاقة / معرفة

المرسل ← الإمساك ببلعجوط ← المرسل إليه

ستوت ↑ ستوت

ستوت

ذات الفاعل علاقة / إرادة

المساعد — علاقة / قدرة — المعارض

يد بلعجوط — أداء الصّلاة

التين — الحجارة

البصق

وما دامت الحكاية تُمثّل رسالة تحمل دلالة، فلا شكّ أنّ العلاقة الجامعة بين الأطراف المشاركة في هذه الرّسالة تتمثّل في صنفين يخضعان لعلاقة التّضاد. ومن هنا نلْحظ أنّ العلاقات التي تربط بين الأطراف جميعا تتمثّل في أنماط دلالية محدّدة، فالتّقابل بين مرسل/مرسل إليه يعني نمط المعرفة، والتّقابل بين مساعد/معارض يعني نمط القدرة، والتقابل بين ذات الفاعل والموضوع يعني نمط الإرادة.

وهكذا، فإنّ هذه المقطوعة تتأسّس على بنيتين دلاليتين سواء على مستوى الوحدات الوظيفية أو على مستوى القائمين بالأدوار الغرضية، وأنّ هاتين الوحدتين تتكاملان لتؤلّفا البنية الكامنة لهذه المقطوعة، وبذلك تتمتّع بدورها باستقلال ذاتي عن بقية مقطوعات نصّ حكاية "بلعجوط" الخرافي العجائبي، وتتوفّر على شروط الحكاية المتكاملة.

ويمكن أن نمثّل ترسيمة أخرى تُبرز سبب فشل "ستوت" في الإمساك بـ"بلعجوط" على الشّكل التالي :

الغرضية : الإمساك ببلعجوط ← التحيّن ← الغائية

اليد ← سلبية

تُمثّل الغرضية عنصر الرّغبة المُراد تحقيقها، أمّا التحيّن فهي الطّريقة والكيفية التي يتمّ بها تجسيد الرّغبة، ثمّ الغائية فهي نتيجة الفرضية.

وقد كانت الخابية والقطعة الخشبية التي تُستعمل لتمديد العجين والقطعة الخشبية التي يكون نصفها الأسفل ضخما ونصفها الأعلى رقيقا تُستعمل لدرس ما تبقى من الغلّة بعد عملية الدّرس والتّصفية في البيدر، وملابس بنت "ستوت" وحُليها وإناء الماء والجدار والسقف والشّجرة والنار والبرنوس تُمثّل كلّها ذواتا عملت على تعطيل تحقيق المشروع السّردي لستوت (programme narratif). ويُمكن أن نمثّل لهذا المشروع بالخطاطة الآتية على الشّكل الآتي الذي يجسّد فيه الغرضية والتحيّن والغائية :

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الغرضية : التحيّن الغائية

الإمساك ببلعجوط اليد سلبية

المساعد الذّات المعارض

الخابية ستوت رفضها لأداء صلاتها

القطعتان الخشبية ، الملابس، الحليّ ،الإناء ، الجدار والشّجرة.

وإذا جئنا إلى تفسير هذه التّرسيمة وجدنا أنّ المشروع السّردي الذي لم يتحقّق يعود إلى ذكاء وحنكة "بلعجوط" في إيجاد عراقيل عملت في كلّ مرّة على إفشال تحقيق "ستوت" لرغبتها. وأدّى هذا الفشل إلى تأزّم الأحداث أسهمت في موت وفناء "ستوت" وابنتها التي ذبحها "بلعجوط" وارتدى ملابسها وتزيّن بحليها. وبذلك نجا "بلعجوط" من بطش "ستوت".

جاءت الشّخوص، التي وظّفها الرّاوي/الشّعبي في هذه الحكاية الخرافية العجيبة ذات المستوى الواحد، وهي الشّخصية النّمطية البسيطة، في صراعها، غير معقّدة وتُمثّل صفة أو عاطفة واحدة، وتظلّ سائدة فيها من بداية النّسيج الحكائي إلى نهايته، ويعوزها عنصر المفاجأة، إذ من السّهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشّخصيات الأخرى[1].

يمثّل هذا الصّنف من الشّخصيات أيسر وأسهل تصويرا وأضعف فنّا، كون تفاعلها مع أحداث التجلّي النصّي يكون قائما على أساس بسيط لا ينمّ ويكشف كثيرا عن أعماقها النّفسية[2].

إنّ المُلفت للانتباه أنّ هذا النّوع من الشّخصيات كثيرا ما يغيب في التجلي النصّي بسرعة، إذ يكفي عن أداء دور بانتهاء اللّفظة التي اختارها لها الباث الشعبي لتأديتها، ثمّ بعد ذلك لا يعرف عنها شيئا. ونلْحظ أنّ نصّ "بلعجوط" لم يتوفّر على تنويعات واضحة في كيفية بنينة الشّخصيات structuration des personnages أو techen du personnage من منظور فيليب هامون، وهذا ما وقف حائلا في خلق أفكار متباينة في النصّ نفسه، كما لم نجد تناغما رؤويا يؤدي إلى بناء ضمني موحّد لأنّه لمّا ينمحي الاختلاف بين الشّخصيات تدخل في عالم معياري يُفقدها خصوصياتها.

٣ – الأدوار الموضوعاتية :

وإذا جئنا لاستخلاص الأدوار الموضوعاتية لشخصية "بلعجوط" انطلاقا من البطاقات الدّلالية لها، نجد :

٣ -١ – "بلعجوط" :

٣ –١ –١ – المسار الصّوري١ :

"من يأكل تين أبي بجغيط الناضجة ليلا، والتي لم يذقها طائر".

"لا، يا أمّي جيدة، اقطفي بيدك الجملية والمربحة".

---

[1] . عبد المالك مرتاض، الشّخصية في القصّة الجزائرية المعاصرة، الكاتب العربي، ١٩٨٤، ص ٢٥.

[2] . يُنظر: محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص ٦٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٣ ـ١ ـ٢ ـ المسار الصّوري٢ :

"مزّق بلعجوط الكيس الجلدي وخرج منه، ثمّ ملأه بالأحجار، وبصق عليه بعد أن ربطه ربطا محكما".

٣ ـ١ ـ٣ ـ المسار الصّوري٣ :

"ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام، فلا تجدين ما تأكلينه".

٣ ـ١ ـ٤ ـ المسار الصّوري٤ :

"أخرج لها أسيْرُ".

"ثمّ أخرج لها أزْذُزْ".

٣ ـ١ ـ٥ ـ المسار الصّوري٥ :

"ذبح بلعجوط بنت ستوت، وارتدى ثيابها، وعلّق مجوهراتها".

٣ ـ١ ـ٦ ـ المسار الصّوري٦ :

"هرب، وعندما أتى شجرة عالية تسلّقها".

"ألقى ببرنوسه فوق النّار فهجمت عليه النّساء فاحترقن كلّهن".

تعكس هذه المسارات الصّورية الستّة لشخصية "بلعجوط" مقوّمات البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطّابع الخرافي العجيب لشجرة التّين، لأنّه لا يعقل أن تُغرس شجرة ليلا وتنبت وتورق وتخرج ثمارها يانعة في اللّيلة ذاتها. كما يكشف هذا المسار عن العالم المليء بالمستحيلات فهو العالم الذي نلفي فيه الجبال تتمخّض فتلد فأرا، وتطير الذّئاب والحمير في الهواء، والذّئب يحمي قطيع الغنم، والغزال ينتصر على الأسد، والبقرة تسبق الأرنب... فهو العالم الذي تطغى عليه العناصر فوق الطبيعة والتي تتحرّك تحرّكا لا يقبله المنطق.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الذّكاء الخارق الذي كان يتمتّع به البطل "بلعجوط"، إذ كان دوما يقف حائلا أمام تحقيق "ستوت" لرغبتها. ومن هنا تهدف الحكاية إلى الوصول بالبطل إلى الحياة الجملية، والتي تستخدم أسلوبا سحريا لتحقيق هذا الهدف تعدّ بلا شكّ نمطا رومانسيا بين أنماط التّعبير الشّعبي.

٣ ـ٢ ـ "ستوت" :

٣ ـ٢ ـ١ ـ المسار الصّوري١ :

"لا يا بنيّ، اقطف لي بيدك الجمليةوالمربحة".

٣ ـ٢ ـ٢ ـ المسار الصّوري٢ :

"اقعد هنا يا بنيّ، وأنا أنزل إلى الوادي لأتوضّأ وأصلي ثمّ نواصل طريقنا".

"قم لنواصل طريقنا إلى الدّار".

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"أبعد قليلا ركبتيك عن ظهري لأنّهما تؤلمانني".

٣ ـ٢ ـ٣ ـ المسار الصّوري٣ :

"أسرعي، أضرمي النّار، وضعي الطاجين، فقد أتيت بالنفقة".

"آه، لقد خدعتني يا بلعجوط خدعك الله، ولكن سأقبض عليك آجلا أم عاجلا".

٣ ـ٢ ـ٤ ـ المسار الصّوري٤ :

"لا، لا أصلّي إلاّ بعد أن نصل إلى الدّار".

٣ ـ٢ ـ٥ ـ المسار الصّوري٥ :

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"كيف حالك يا بلعجوط ؟".

"الآن فقط قد امتلأ شحما ولحما، يمكن لي أن أذبحه !".

"هل ذبحتِه وطبختِه ؟".

٣ ـ٢ ـ٦ ـ المسار الصّوري٦ :

"ماذا يقول ؟...".

تعكس هذه المسارات الصّورية الستّة لشخصية "ستوت" خصائص البطل في الحكاية الخرافية العجيبة.

يكشف المسار الصّوري الأوّل عن الطابع الخرافي لشخصية "ستوت" لأنّه، كما هو معروف، فإنّ شخصيات النّمط الخرافي ميّالة إلى التهام اللّحم البشري، وتعمل باستمرار وعلى الدّوام على إيذاء البطل، أو أحد أفراد الأسرة.

وتكشف المسارات الصّورية الثّانية والثّالثة والرّابعة والخامسة والسّادسة عن الرّغبة الشّديدة والجامحة والقوّية التي تشعر بها "ستوت" في الإمساك بـ"بلعجوط" لأنّ "ستوت" جائعة، عطشى، تريد أن تروي من دم "بلعجوط" وتفطر بلحمه وشحمه.

وهكذا، فقد سمحت لنا هذه المسارات الصّورية المبثوثة في ثنايا نصّ حكاية "بلعجوط" أن نستخلص ما يلي : إنّ شخصية "بلعجوط"، في العرف الشّعبي، هي شخصية تتصف بالهزل والضعف والنحافة ولكنّها صاحبة ذكاء وقّاد، بينما "ستوت" شخصية شريرة، غبيّة، جائعة على الدّوام، توّاقة إلى لحم ودم بني البشر، فهي، في الحكاية الخرافية العجيبة، تنمو من الخارج كونها لا تواجه الخطر الذي يهدّدها من الدّاخل، بل تعتمد اعتمادا كلّيا على معونة القوى الخارجية التي تُمنح لها، إذ لا تتفاعل معها، حيث نلفي البطل يعيش مغامراته وتصرّفاته وردود أفعاله بعيدة عن عالمه الدّاخلي، وقد سعى القاص الشّعبي إلى جعل حكايته تخدم غرضا نفسيا واحدا هو الكشف عن تجارب اللاشعور وصراعه الدّائم مع الشّعور من أجل الوصول بالإنسان إلى شخصية كاملة.

إنّ الأدوار الغرضية وشبكات علاقاتها المتبادلة تُعيّن النّظم الاجتماعية والثقافية للوسط الذي تُتداول فيه الحكاية، وتفضي هذه العناصر السّردية التي تربط بين معنى النصّ والسياق الاجتماعي والثّقافي إلى تبيان دلالات الحكاية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤ – زمن الحكاية :

انطلاقا من أنّ الزّمن موجود في مختلف أشكال الحكي، إلاّ أنّه لا يأتي متنوّعا ومعقّدا ومتداخلا في الحكاية الخرافية العجيبة مثلما هو الحال في الأدب الرّوائي، فهو عنصر أساس وضروري لا يُمكن تجاوزه، وقد يُكسب الزّمن في نصّ بلعجوط من كونه أهمّ العناصر التشويقية، فهو الذي يحدّد مجموع الدّوافع المحرّكة للأحداث، فالزّمان يتخلّل الحكاية كلّها، فهو الهيكل الذي تنبني عليه الحكاية، وهو خاصية أساس للواقع القصصي.

تبدأ أحداث حكاية "بلعجوط" في الظّهور لمّا صعد فوق شجرة التّين، وتعالى صوته، ويواصل الرّاوي الشّعبي في روايته للأحداث في اتجاه خطّي واحد، لم يقطع تسلسل الحدث ممّا جعل النصّ الحكائي يخلو من السّوابق واللّواحق بأنواعها ومن المفارقات السّردية، كما استخدمها جيرار جينات Gérard Genette.

تتضمّن حكاية "بلعجوط" الخرافية العجيبة السّرد الآني، فهو مجرّد وسيلة لإيهام القارئ بوجود تطابق بين الحكاية وزمن السّرد، لأنّ الحكاية، عند الشّروع في سردها، تكون قد اكتملت. ويتجلى هذا النّمط في نصّ هذه الحكاية عندما خاطب "بلعجوط" "ستوت"، بعد أن أمسكت به، قائلا لها: "ماذا تأكلين من بلعجوط، ليس فيه سوى العظام والجلد، فلا تجدين ما تأكلينه. إذا أردت أن تأكلي اللّحم الطريّ، فضعيني في خابية من تمر وقدّمي لي أَسَيْرُ وأزْذُزْ، ومتى أظهرت لك أسَيْرُ فاعلمي أنّني بقيت مثلما كنت، ومتى أظهرت لك أزْذُزْ فاعلمي أنّني قد امتلأت شحما ولحما، وحينئذ اذبحيني وكلي من لحمي".

يبدو جليّا في هذه العيّنة التي اجتزأناها من نصّ الحكاية تكرار أفعال الأمر للدّلالة على الحاضر، وهي مطابقة في زمن حدوثها لزمن السّرد مُحيلة بذلك إلى رغبة القاص في التّغيير من وضع الشّخصية، ممّا يجعلنا نعتبره، بهذا المنظور، سردا آنيا، وغالبا ما يأتي السّرد الآني للحاضر، وقد احتوى النصّ الحكائي "بلعجوط" على التّواتر المتكرّر، وتهدف طاقة التّكرار إلى خدمة حدث تتأصّل قيمته من خلال إعادة صياغته وفق تراكيب وألفاظ عديدة[1].

مثلا : يقول "بلعجوط" بأعلى صوته وهو يتسلّق جدارا طلبا للنّجاة من ويل وشرّ "ستوت" : « طَلِسْ، طَلِسْ، لْغُلَ تَتْشَ يَلِسْ أَدِسْطَرْ رَبِ أَذَنِسْ قَ لْقَعْ وَخَمِسْ »، ويردّد هذه المقولة عدّة مرّات، فأسرعت "ستوت" تُريد القبض عليه، فأمسكت بجذور نبتة ظنّا منها أنّها أمسكت برجلي "بلعجوط" الذي انطلق يردّد بصوت يصمّ الأذان صمّا : « وغْ وغْ، وغْ وغْ، تَطَفْ أَزَرْ ثْغِلْ ذَ طَرْ ».

ولقد عمد القاص الشّعبي إلى تكرار الموت والفناء، ذلك ليؤكّد على أمنيته من التخلّص من "ستوت" رمز الشرّ إلى الأبد. كما كرّر "غبيّة هي" ليرمز إلى أنّ البطل في الحكاية الخرافية العجيبة –ستوت - شخصية غبيّة، لا ذكاء لها ولا تملك حرية القرار.

وقد جاء التواتر السردي (التكرار) ليسدّ ثغرات في النصّ بسبب غياب ظهور الوظائف وتأكيدا للمعاني السّابقة. وإذا جئنا لتحليل الإضمارات التي يتضمّنها نصّ الحكاية وذلك بناءً على الزّمنية الدّاخلية للنصّ الحكائي بصفة واضحة تبرز العناصر الزّمنية، وتبيّن فقط التحامها.

---

[1] . يُنظر : سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص ٨٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والإضمار – كما هو معروف – هو الجزء المُسقط من الحكاية، سواء نصّ على ديمومة هذا الإسقاط أو لم ينص، مثلا : "وبعد أيام... وبعد أيام أخرى"، لأنّ "ستوت" مُرغمة على الانتظار أياما عديدة حتّى يمتلئ "بلعجوط" النّحيف لحما وشحما حتّى تتلذّذ بلحمه وترتوي من دمائه. والإضمار هنا éclipse يكون زمنه صفرا وزمن الحكاية السّرعة.

٥ – السّياق التداولي لنصّ الحكاية :

تُعدّ حكاية "بلعجوط"، في سياقها التّداولي، عبارة عن أفعال كلامية تهدف إلى الاستمتاع والسّمر وإزجاء الوقت، لأنّها تُروى ليلا في حلقة تجمع كلّ من الرّاوية، غالبا العجوز والعمّة أحيانا والخالة نادرا، لأنّ المرأة، في المجتمع القبائلي، هي التي تقوم بمهمّة الرّواية بالدّرجة الأولى والحِفاظ على الموروث الشّفاهي، أمّا الرّجال فلهم انشغالات أخرى، يكدّون ويشقون في النّهار من أجل تلبية حاجيات الأسرة، ويجدون اللّيل ملاذا لاسترجاع قواهم وطاقاتهم لغد قادم.

فتنقُل الرّاوية جمهور المستمعين من عالم الواقع المعيش المحفوف بالمخاطر وكلّ ما فيه ينبئ بالزّوال إلى عالم الخيال الذين يحلمون به. فقد حرصت الحكاية الخرافية العجيبة على إبراز الصّور المتطرّفة للفقر وكذلك انتصار الخير على الشرّ في النّهاية وهو بمثابة انتصار الفرد الشّعبي على هذه الطبيعة القاسية التي كبّدته مِحنا كثيرة وشحّت عليه بمواردها الطبيعية القليلة لكونها أرضا سجسجا، قاحلة، ماحلة، جرداء، تكاد تكون كلّها جبالا ووهادا وربى، تقلّ فيها السّهول الصّالحة للزّراعة أو البستنة، ممّا أضفى على حياة سكّان منطقة القبائل الخصاصة في كلّ شيء، الأمر الذي دفع بالرّاوية لأن تبثّ آمالها التي تحلم بها فيما تحكيه وتنسجه من أشكال تعبيرية عدّة ومنها الحكايات الخرافية العجيبة، « وعلى كلّ فإنّ الشّيء الواضح هو أنّ الحكايات الخرافية تعبير رومانسي عن آمال الشّعب الذي كان يرتاح إلى هذا التّعبير لأنّه يصوّر له العالم الجميل الذي يصبو إليه »[1].

كما ضمّن الرّاوي الشّعبي نصّ حكاية "بلعجوط" السّخرية المقامية التي تصف وضعية مرجعية يُدركها الجمهور المستمع كوضعية ساخرة، باعتبارها تحتوي على تناقض داخلي ما[2].

فالسّخرية المقامية ذات صبغة دلالية حديثة، كامنة في صلب النّظام التطوّري للنصّ، بحيث يسعى المستمع أو القارئ إلى استكشافها وإدراك مواطن انبثاقها وتشكّلها[3].

إنّ إصرار "ستوت" الأعمى الذي نلمسه في علاقة الصّوت السّردي بالشّخصية محدّدة لمقاصدها وأفعالها يغدو ملازما لكلّ تحرّكاتها، ويؤدي بها، على الدّوام، إلى الفشل الذريع أمام ذكاء "بلعجوط" وتكيّفه السّريع مع المواقف الطارئة التي يخلقها هو بنفسه أو تخلقها "ستوت"، فهذه المفارقة تسهم بشكل واضح في خلق الشّروط التي ستتولّد عنها المواقف السّاخرة في النصّ، بل يمكن اعتبار هذه المفارقة علامة ساخرة بين السّارد والشّخصية من جهة، وبين "ستوت" وشخصيتها نفسها. وانطلاقا من هذا المبدأ السّاخر تتجلّى مسيرة السّلسلة السخرة في النصّ[4].

---

[1]. نبيلة إبراهيم، قصصنا الشّعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص ٧.

[2]. Voir KerbatOrecchioni, « L'ironie comme trope », in poétique du récit, 1978, p. 427.

[3]. يُنظر: الزاهي فريد، النصّ والجسد والتأويل، أفريقيا، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص ١٦٩.

[4]. المرجع نفسه، ص ١٧٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتستهدف هذه السّخرية إلى التهكّم من "ستوت" وأفعالها ومواقفها حيال ذكاء "بلعجوط"، وهذا يعني أنّ علاقة شخصية "ستوت" مرتبطة بالعملية السّردية وصبغتها التّنظيمية التي تتحكّم بشكل واضح في إنتاج الدّلالة الحديثة كون السّخرية ظاهرة تكتسي أهميتها من كونها محدّدة بلحظات الانتقال وفي ارتباطها بالحدود الفاصلة بين الأحداث والظّواهر، فهذا الطّابع السّاخر لشخصية "ستوت" هو الذي يدفع بها إلى مراكمة المغامرات ذات النتيجة المعكوسة والتي تزيد الوضعية تأزما، ومن ثمّة، فالمسافة السّاخرة التي تشكّل استجابة مرآوية للمسافة الحكائية التي تفصل الشّخصية الرّاغبة "ستوت" وموضوع رغبتها (الإمساك ببلعجوط) ممّا يؤدي إلى تعاكس مسار الشّخصية مع طموحاتها[1].

[1] . يُنظر : المرجع السابق، ص ١٧١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

سيمياء البوح وركوز الدلالة في بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة

الأستاذ الدكتور عواد كاظم الغزي جامعة ذي قار .كلية الآداب .العراق

يشكل النص الشعري الحديث نسقاً متجانساً تتواشج فيه مجموعة أيقونات شكلية ومضمونية تبدأ من رأس النص وعنوانه مروراً بانتظامه كتابياً وصورياً وعلاماتياً ، وانتهاء بتشظياته الموضوعية ، ولكن ثمة نسغٍ يظل رابطاً لجسد النص وواشياً بتمركز هذه الأيقونات والتقنيات حوله وهو الفكرة الحاضنة للنص ، فمثلما يحضن النص افكاراً وموضوعات ، فإنه يحضن أيقونات وتقنيات تتمحور حول مركز جاذبٍ في النص يتجسد في الفكرة الشعرية .

ولما كانت النصوص الشعرية الحديثة تحاول استثمار الحيز الكتابي والتمدد في فضائه دلالياً ، فلا ريب أن تخلق نصوصاً موازية لها في هاتيك الحيز تتخذ اشكالاً متباينة ، فالنص الموازي كل ((ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه ، وعموماً على الجمهور ، أي ما يحيط بالكتاب في سياج أُولي ، وعتبات بصرية ولغوية))[1] .

إنّ ما تفطن له جينيت في النص الموازي يحيل على أن النص الأدبي كتلة واحدة ، وهذا بدوره يحيل على امكانية أن يضمر المتن بعض دلالته في أيقوناته أو تقنياته ، وقد يبدو للوهلة الأولى إن مفهوم النص الموازي أشمل من مفاهيم النص الأُخر ، إذ يكتنف المتن النصي ومايتصل به، فهو((مجموع عناصر الغلاف الخارجي الذي يؤطر النص مضافاً إليها ما يوضع في مشارف النص ، وفي ممهداته ، وفي أعقابه ، فضلاً عن عنواناته الداخلية ، وكل هذه العناصر ستسهم - دون شك - على نحو مباشر أو غير مباشر في بناء جهاز دلالي مستقل ببنيته الخاصة ، يتكفل بحمل رسالة هي بشكل ما توازي تلك الرسالة التي تستطيع من النص الابداعي))[2].

ويعد العنوان أحد أيقونات النص الموازي ، وصنف على أنه نص ملفوظ أو ملحوظ [3]أو هو تكرار لفظي وايحائي[4]، أو هو مولد النص فكرياً وآيديولوجياً[5]، على حين يرى آخرون إنّ العنوان البيضة الكونية التي تبذر النص[6]، أو تلملم أوصاله ومتفرقاته وتشعباته بوساطة التضعيف والتمركز والتوسعة[7]، ويبدو ان المقولات السالفة لاتعدو أن تكون بحثاً في علاقة العنوان بمتنه ، مما دفع بعض الناقدين إلى القول إن ((العنوان الرئيس ، والعنوان الفرعي، والعنوان التجنيسي ، وكذلك العنوانات الداخلية ، فكل تلك العناصر هي في صميم بنية النص كما ابدعها مؤلفها ، وقبل أن تصبح كتاباً ، وقبل أن تطرأ عليه مكملاته النشرية))[8] .

---

[1]. Genette CGerard .Seuils, collpoetique prais:1987.p.7.

[٢] . قراءة العنوان الروائي – محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق : ٤٩ .

[٣] . ينظر : بنية العنوان في قصيدة السياب :٣٠ .

[٤] . ينظر : علاقات الحضور والغياب : ٣٨.

[٥] . ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ١٠٦ .

[٦] . ينظر : في نظرية العنوان : ٤٥ – ٤٦ .

[٧] . ينظر : الوصول الى الطريق – قراءة في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي (دراسة) :١٢٤ .

[٨] . قراءة العنوان الروائي : ٥٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وهذا الفهم ـ بحسب عباس الددة ـ يعني توحد العتبات كلها في نص واحد يطلق عليه النص الموازي ، وهو حاصل جمعي لها[1]، وقد أثبتت الكتابة الحديثة ((إن العنوان أو النص الموازي عموماً ، يعتبر مدخلاً ضرورياً لكثير من أنواع الخطابات كما أن العناية به يظل معبراً مهما يتسرب منه القراء إلى أعمال ابداعية بعينها))[2].

وتشكل قراءة العنوان صعوبة بالغة في الوصول إلى مدلولاته بوصفه نصاً شعرياً يتعالى على الحقائق ويتجاوز الواقع ، ويقفز فوق المعقول[3] ، وليس بالضرورة ان يكون العنوان مخبراً بموضوع المتن وواشياً به[4].

ولكننا ونحن نستقري مجموعة بكائيات الوداع الأخير يمكننا أن نلمح صلة بين عنوان النص ومتنه الشعري ، وقد قسّم الباحثون هذه الصلة على علاقات ، فهي إما أن تكون امتدادية أو ارتدادية أو تجاورية[5] ، وفي العلاقة الامتدادية يغدو العنوان بنية رحمية تتناسل منها معظم دلالات النص[6] ، وتتخذ لها مساحات اشتغال بوصفها ـ أي العنوانات ـ علاقات ذات طبيعة ازدواجية تنشر متن النص الذي تتصدره وفي الوقت ذاته قد تحيل على نص آخر[7] . وفي تلك الازدواجية تتسوم العنوانات بسيمات العلامة السيميائية التي تكتنف مدلولاً وتحيل على نص خارجي يتناسل معه ويلامحه شكلاً ومضموناً[8] .

وقد دلفت عناوين بكائيات الوداع الأخير إلى حقل العلامات والاحالة السيميائية إذ وطدت علاقاتها الارتدادية بما تناسل منها من نص ، واحالة على فضاءٍ سيميائي دال ممهور بانتمائه الى رحمها الدلالي .

إن استقراء بنية العنوان بوصفه علامة سيميائية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة يشي بأن بناءه يحدث فضاءُ تداولياً على مستوى الشكل الكتابي إذ تنقسم العنوانات بوصفها عتبات نصية واشية بما يلتحق بها من متون على حزم تبدو متفارقة شكلياً ، ومتوائمة في انثيالاتها الفكرية ، على أن المفارقة الشكلية لم تمنع وقوع تداول فكري بين عتبة العنوان والنص والملتحق به من جهة ، وبين شكل العنوان ودلالة العنوانات الأخرى في سيمياء تشكلها من جهة أخرى.

وتأخذ تلك التبادلية البنائية فضاءً كتابياً لها يحيل على الشكل السياقي ، ويدل عليه البديل والمستبدل منه :

<u>العتبة فضاء المتن الكتابي</u>

- أخنت العهد أم خانتك أمنيتي[9] ٤
- تعجل دون انتباه[10] ٦

---

[1] . ينظر : م . ن : ٥٤ –٥٥ .

[2] . عتبات النص في ديوان (آدم الذي ..) للشاعرة حبيبة الصوفي : ٤٨ .

[3] . ينظر : العنوان في الشعر العراقي الحديث – دراسة سيميائية : ١٠٦ .

[4] . ينظر : م – ن : ١٢٢ .

[5] . ينظر : م – ن : ١٩٧ ، ٢٥٠ ، ٢٧٠ .

[6] . ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ١٠٦ .

[7] . ينظر : RIFATarre,M(1983) : semiotique la possie . seuil.P.130 الرأي لريفاتير نقلاً عن السيميوطيقيا والعنونة : ٩٨ .

[8] . ينظر : السيميوطيقيا والعنونة : ٩٨ .

[9] . ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٧ .

[10] . ينظر : م – ن : ١١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- الدمع يردي لهيباً[1] ٢
- خطى حائرة فوق الثرى[2] ٦
- أقد في فقد الهوى أطلالي[3] ٥
- خلود وعهود باقية[4] ٤
- نحيب القمر[5] ٣
- تحتضر المسافة بيننا[6] ٣
- وقع الغياب على الجبين[7] ٤
- لن تورق الأيام بعدك[8] ٤
- على أنين العروبة[9] ٤
- نم في جوار القلب[10] ٥
- أودعت قلبي في الثرى[11] ٤
- أأحيا وأنت البعيد هناك[12] ٤
- لي غربتان بنزع الروح[13] ٢
- ما زلت حيا يا أبي[14] ٥

---

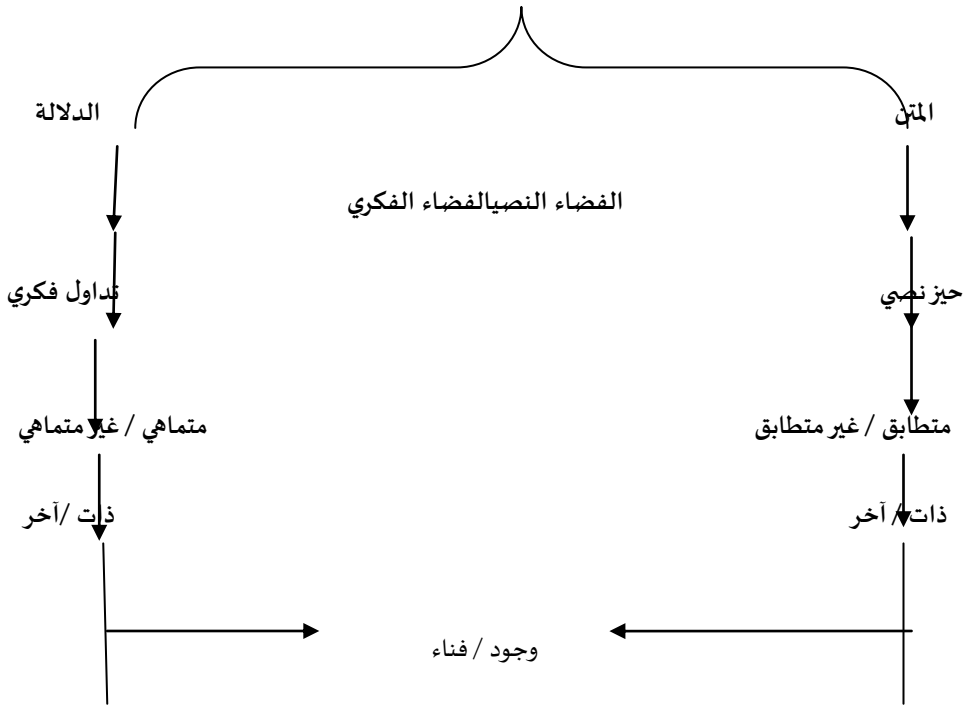
[1] . ينظر : م – ن : ١٧ .
[2] . ينظر : م – ن : ١٩ .
[3] . ينظر : م – ن : ٢٩ .
[4] . ينظر : م – ن : ٣٠ .
[5] . ينظر : م – ن : ٣٤ .
[6] . ينظر : م – ن : ٣٧ .
[7] . ينظر : م – ن : ٤٠ .
[8] . ينظر : م – ن : ٤٤ .
[9] . ينظر : م – ن : ٤٨ .
[10] . ينظر : م – ن : ٥٢ .
[11] . ينظر : م – ن : ٥٧ .
[12] . ينظر : م – ن : ٦١ .
[13] . ينظر : م – ن : ٦٥ .
[14] . ينظر : م – ن :٦٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- تأملات في واقع النسيان[1] ٣
- بعض حرف ٍ نازف ٍ[2] ٥
- دعوا قلبي[3] ٤
- سفر اللقاء[4] ٥
- لمن تأوي التوابيت[5] ٤

ونحن إذ نحاول تفكيك العنوان دلالياً والكشف عن تجلياته السيميائية في تبادليته البنائية مع المتن ، فإننا لا نغفل سمة شعرية أخرى تتمظهر في عنونة بكائيات الوداع الأخير تتمثل في اقتراب العتبة العنوانية ومتنها النصي دلالياً من عتبة العنوان الرئيس للمجموعة :-

بكائيات الوداع الأخير



وتحيلنا تلك الثنائيات على وجود تبادلية نصية فكرية في نصوص المجموعة واشية بما تضمره الذات الشاعرة ، وما تحاول البوح به ، وسنحاول ربط الثنائيات النصية والدلالية فيما بينها للوصول الى المكون الذاتي للشاعرة :

---

[1] . ينظر : م – ن : ٧٢ .
[2] . ينظر : م – ن : ٧٥ .
[3] . ينظر : م – ن : ٨٠ .
[4] . ينظر : م – ن : ٨٤ .
[5] . ينظر : م – ن : ٨٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نصية

المتن ⟷ الدلالة

فكرية

إن كشف العلائقية بين دلالة المتن من جهة ، ودلالة العنوان أو العتبة النصية من جهة أخرى يحيل على أن العتبة النصية للعنوان تنفتح على فضاء نصي يتوائم معها سياقياً ، ويمكن أن يتجلى ذلك بنائياً في مجموعة حزم :

١- الحزمة الرباعية :

-أخنت العهد أم خانتك أمنيتي[1]

- خطى حائرة فوق الثرى[2]

- أقد في فقد الهوى اطلالي[3]

- خلود وعهود باقية[4]

- وقع الغياب على الجبين[5]

- لن تورق الأيام بعدك[6]

- نم في جوار القلب[7]

- أودعت قلبي في الثرى[8]

- أأحيا وأنت البعيد هناك[9]

- لي غربتان بنزع الروح[10]

- ما زلت حيا يا أبي[11]

---

١ . ينظر : م – ن : ٧ .

٢ . ينظر : م – ن : ١٩ .

٣ . ينظر : م – ن : ٢٥ .

٤ . ينظر : م – ن : ٣٠.

٥ . ينظر : م – ن : ٤٠ .

٦ . ينظر : م – ن : ٤٤ .

٧ . ينظر : م – ن : ٥٢ .

٨ . ينظر : م – ن : ٥٧ .

٩ . ينظر : م – ن : ٦١ .

١٠ . ينظر : م – ن : ٦٥ .

١١ . ينظر : م – ن : ٦٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- تأملات في واقع النسيان[1]

٢- الحزمة الثلاثية :

- تعجل دون انتباه[2]

- الدمع يروي لهيباً[3]

- تحتضر المسافة بيننا[4]

- على أنين العروبة [5]

- بعض حرف ٍ نازف ٍ[6]

- لمن تأوي التوابيت[7]

٣- الحزمة الثنائية :

- نحيب القمر[8]

- دعوا قلبي[9]

- سفر اللقاء [10]

ولا مندوحة من القول إن اخضاع نسق العتبات إلى القراءة البنائية يظهر أن سياق الحزمة البنائية الرباعية هو النسق المهيمن اسلوبياً على بنية عتبة العنوان إذ شكل اثني عشر عتبةً ، على حين كانت الحزمة الثلاثية تشكل ستة سياقات ، والحزمة الثنائية ثلاثة سياقات .

ولا ريب أن تدغم التداولية بعض الحزم ببعضها ، إذ يظهر تفكيك عتبة الحزمة الثلاثية ، واعادت تأويلها تغيراً نسقياً ، فالسياقات اللغوية في الحزمة الثلاثية تندغم تداولياً في السياقات اللغوية للحزمة الرباعية ذلك أن أول سياقات الحزمة الثالثة

---

١ . ينظر : م – ن : ٧٢ .

٢ . ينظر : م – ن : ١١ .

٣ . ينظر : م – ن : ١٧ .

٤ . ينظر : م – ن : ٣٧ .

٥ . ينظر : م – ن : ٤٨ .

٦ . ينظر : م – ن : ٧٥ .

٧ . ينظر : م – ن : ٨٩ .

٨ . ينظر : م – ن : ٣٤ .

٩ . ينظر : م – ن : ٩٠ .

١٠ . ينظر : م – ن : ٨٤ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(تعجّل دون انتباه) تفتح العتبة فيه بناءها بالفعل (تعجّل) ذات الجذر الثلاثي (عَجَل)[1] المقرون بتاء المضارعة من جهة والتضعيف من جهة أخرى مما أسهم في تحويل بنائه المقطعي الواحد إلى بناء من مقطعين يدلفه إلى الثنائية المقطعية ، فضلاً عن الايجاز في بناء سياق العتبة إذ اسقط أحد المتلازمين من بنيتها (دون = من دون)، وتشكيل ظهورها السياقي الجديد في نسق رباعي أو ذي حزمة رباعية :

- تعجّل دون انتباه .

- تعجل من دون انتباه .

وأما ثاني الحزمة الثلاثية (الدمع يروي لهيباً) فأنه لا يطيل المكوث في تصنيفه الأولي ، إذ يحيل (أل) التعريف في بنية (الدمع) على تطويل بنائي لفظي ، وكما يحيل الاشباع الصوتي (لهيباً) على تطويل بنائي صوتي من جهة أخرى ، وذلك ما ينقل السياق بوساطة الاضافة البنائية (أل) والإضافة الصوتية (لهيباً) من حزمته الثلاثية إلى حزمة رباعية .

- أل دمع يروي لهيباً .

- الدمع يروي لهيبَ نْ .

ولم يفارق السياق الثالث من الحزمة الثلاثية دلالته على البناء السياقي الرباعي (تحتضر المسافة بيننا) ، إذ يظهر التأويل القرائي للبنية اللفظية (بيننا) دلالة ثنائية تحيل على (الأنا / الأنت) ، أو (النحن / الأنتم) ، مما يعني إن السياق يتداول بنية معرفية استقرّ تأويلها في ذهن المتلقي ، ويغدو التأويل قاراً بدلالة (تحتضر المسافة بيني وبينك) ، أو (تحتضر المسافة بيننا وبينكم) ، فما أضمره البناء في ثلاثية العتبة أظهره السياق في رباعية الدلالة .

- تحتضر المسافة بيني وبينك .

- تحتضر المسافة بيننا وبينكم .

وليس ذلك ببعيد عن رابع الحزمة الثلاثية (على أنين العروبة) إذ يمكن للتأويل أن يستدعي المحذوف دلالياً ، ويغدو العنوان طالباً اتمام معنوي ودلالي يظهر في اخفاء النثيث التنقيطي من السياق (على أنين العروبة ...) ، واذا ما حاولنا تأويل النثيث التنقيطي في بنية السياق فإننا نؤول إلى التدويل البنائي (على أنين العروبة الصامتة / الغائبة / الكاذبة / الخانعة / المزيفة / الجريحة / الميتة / الخاذلة / الحاقدة / الخائنة / الضعيفة / الممزقة / المستباحة /....) وربما يحيل التأويل التداولي على معان كثيرة ، ولكننا لايمكن ان نجعل باب التأويل التداولي مفتوحاً ما لم نربطه دلالياً بالمتن وما يحيل عليه ، وبه يمكن أن نسقط كثيراً من التأويلات الاحتمالية ، وما يهمناهنا الصيرورة الرباعية ، وتحولات السياق من حزمته الثلاثية إلى حزمة رباعية :

على أنين العروبة .....

على أنين العروبة الصامتة

على أنين العروبة الغائبة

---

[1] . ينظر : ترتيب كتاب العين : ٢ / ١١٤٦ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

.....

.....

.....

ويشكل الحذف والتكثيف ملمحاً بنائياً آخر في رابع الحزمة الثلاثية إذ يتجلى ذلك في سياق العتبة (بعض حرف ِنازف ِ) ، وقد أباحت القراءة المعرفية للسياقات اللغوية العربية أن يأتي النص مكثفاً أو مؤولاً بمحذوف ، فالتقدير على الابتداء (هذا بعض حرفٍ نازفٍ) يشي بتحولات بنائية في السياق من الحزمة الثلاثية الى الحزمة الرباعية ، فضلاً عن التطويل بوساطة التضايف اللغوي :

- هذا بعض حرفٍ نازفٍ .

- بعض حرفِ نْ نازفِ نْ.

ويبدو إن هيمنة البناء الرباعي لسياق عتبة العنوان على الشاعرة جعلها تستدعي علامات الترقيم التي قد تأتي حاملة صورة شكلية تحيل على معنى دلالي ، فالاستفهام علامة صورية تعني شكلاً متمماً للصورة في أفق المتلقي (لمن تأوي التوابيت ؟) وهي شكل كتابي يأخذ حيزاً نصياً ودلالياً إذ ظل فكر الشاعرة يعتمل في ضوء محددات رباعية للعتبة ، مما أسهم في تحول البناء الثلاثي الى بناء رباعي دالف ِ الى الحزمة الرباعية .

وفي هاتيك التحولات تتشرب بـ الحزمة الرباعية سياقات الحزمة الثلاثية وتبسط هيمنتها على عتبة العنوان في مجموعة بكائيات الوداع الأخير ، ويغدو النسق البنائي قاراً بثيمة رقمية تتجسد في الرقم [٤] الذي يعني نسقاً فكرياً يكتنف ذات الشاعرة ، ويرغمها على الانزياح إليه في لا وعيها الشعري ، وكما يعني إنه معنى يتجلى في النص الشعري وسياقاته البنائية .

ولا يستقيم ذلك لنا ما لم نفكك الحزمة الثنائية في ضوء ما بدا لنا من دلالات في الحزمة الرباعية والثلاثية إذ تشكلت الحزمة الثنائية من ثلاث عتبات كان أولها عتبة (نحيب القمر) ، وعودة الى المدونة المعرفية العربية تحيلنا على صيغة الحذف والايجاز والتكثيف في بنية العتبة ، إذ يمكن لنا تقدير محذوف في أول العتبة تقديره (هذا) ويتحول السياق اللغوي إلى (هذا نحيب القمر) ، ولكن الدلالة تظل مبهمة إذ شاع في أفق الانتظار القرائي للتلقي إن القمر باسمٌ وجميل، وساهرٌ وينتظر ، وما لم يؤول السياق في هذا النسق لا تتحقق استقامته تداولياً:

- هذا نحيب القمر الباسم .

- هذا نحيب القمر الجميل .

- هذا نحيب القمر الساهر .

- هذا نحيب القمر المنتظر.

ولا شك ان تلك القراءات التأويلية التداولية هي قراءات كاذبة ، وما علينا إلا ان نبحث عما يحيل عليه السياق (نحيب القمر) إذ يشي بالحزن والأفول والانكسار ، وحينها يكون التداول :-

- هذا نحيب القمر الحزين .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- هذا نحيب القمر الآفل .

- هذا نحيب القمر المنكسر .

إذ يتطلب فعل (النحيب) ثيمة حزن أو أفول أو انكسار ، وبذلك استعاد السياق محذوفاته ، وانفتح على مكثفاته عبر تحولاته من الحزمة الثنائية إلى الحزمة الثلاثية ، ومن ثم الحزمة الرباعية .

ولايستعصي على القراءة التأويلية التداولية ثاني عتبات الحزمة الثنائية (دعوا قلبي)، فهو بناء يشوبه الحذف والايجاز ، إذ امكن الاستغناء عن مذكور أمن اللبس فيه (دعوا)الذي تركب فيه الفعل والفاعل ، فالإحالة الضمائرية في (دعوا) على (أنتم) أمكن الاستغناء عنها ، والاكتفاء بما ظهر من دليل عليها ، فحُوِّل الأصل من (دعوا أنتم قلبي) إلى (دعوا قلبي) ، وكما أن الاحالة الضمائرية في التركيب الثاني اسهمت في الايجاز والتكثيف إذ يأتي بناء التركيب (قلبي) منسوباً ومتملكاً ،ولا شك أنه انزياح عن البناء الأصلي الذي يتجلى في (قلبي لي) ، واكتفاءٌ بما في الضمير من حيازة ، وبذلك يتحول السياق مرة أخرى من الحزمة الثلاثية التي لم يطيل المكوث فيها قرائياً الى الحزمة الرباعية التي تجذبه بقوة ويغدو :

- دعوا أنتم قلبي لي

وفي ضوء المركوزات المعرفية يأتي ثالث سياقات العتبة في الحزمة الثنائية (سفر اللقاء) ، فلا يمكن أن نغفل المحذوف وتأويله في أول البنية (هو / هذا / سيأتي) ، وبه تتملص البنية من حزمتها الثنائية قاصدة الانضواء في الحزمة الثلاثية:-

- هو سفر اللقاء .

- هذا سفر اللقاء .

- سيأتي سفر اللقاء .

ولا يمكن ترجيح تداولية الاحتمال بين (هو / هذا / سيأتي) ذلك إن تماهي اللقاء بعدم الوقوع بوساطة صيرورته سفراً يجعله لقاءً مرتجىً أو مؤملاً أو موعوداً ، وبذلك نستطيع تأويل آخر البنية المحذوف لفظاً والمعلن دلالة :-

- هو سفر اللقاء المرتجى .

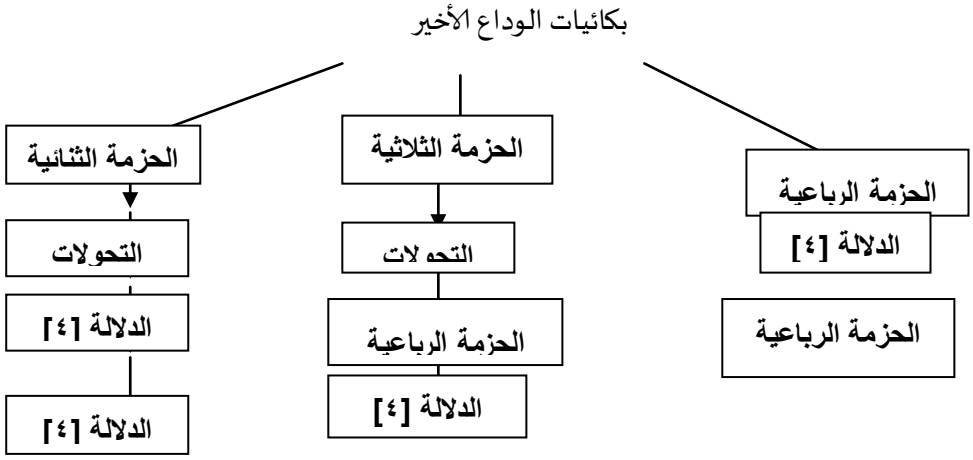
- هو سفر اللقاء المؤمل .

- هو سفر اللقاء الموعود .

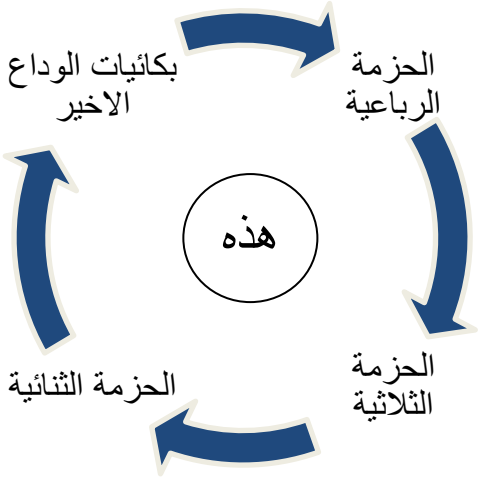
وبوساطة تقعيد العتبة سياقياً في محذوفاتها ومضمراتها ، وتأويلها تداولياً يتحقق التحول من الحزمة الثلاثية الى الحزمة الرباعية .

وآن لنا أن نقول إن الحزمة الرباعية هي البنية النصية المهيمنة على نسق العنوان في مجموعة بكائيات الوداع الأخير للشاعرة إيمان مصاروة وليس أدل على ذلك من الترابط التشعيبي بين الحزم النصية من جهة ، وبنية العنوان الرئيس للمجموعة من جهة اخرى ، إذ كثيراً ما يصنع الشاعر من عنوان نص ٍعنواناً لمجموعته ، ولكن الظهور الرباعي للعنوان ، واستحضار دلالة الرقم [٤] جعل الشاعرة تجترح عنواناً جديداً مفارقاً لغوياً وبنائياً لعتبة العنوانات في المتن :-

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016



إن ما لم تصل إليه الشاعرة في دلالة الرقم [٤] مباشرة وصلت إليه بوساطة التحولات غير المباشرة ، وقد تمر تلك التحولات بمرحلة أو مرحلتين وما يدفع الشاعرة إلى ذلك هو ما يختلج في الذات من عاطفة إذ تجذّر الرقم [٤] في العنوان الرئيس للمجموعة (بكائيات الوداع الأخير)الذي يحيل تأويله على تمام سياقه (هذه بكائيات الوداع الأخير) :



وأما محاولة استبطان المتن في مجموعة بكائيات الوداع الأخير فانها تحيل على أن الفضاء النصي يتماهى في دلالة الرقم [٤] إذ جاءت تسعة نصوص تتشكل فضاءاتها النصية في دلالة الرقم [٤] وما يحيل عليه[1]، على أن تلك الفضاءات النصية تدل على ما بدا لنا من تحولات في العتبة العنوانية التي تناوبت في ظهورها الشكلي بين الحزمة الرباعية والحزمة الثلاثية ، والحزمة الثنائية :

[1] . ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٧ ، ٣٠ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٨٠ ، ٨٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أخنت العهد أم خانتك أمنيتي .

خلود وعهود باقية .

الحزمة الرباعية وقع الغياب على الجبين .

لم تورق الأيام بعد .

أودعت قلبي في الثرى .

أأحيا وأنت البعيد هناك .

الحزمة الثلاثية على أنين العروبة .

لمن تأوي التوابيت .

الحزمة الثنائية دعوا قلبـــــي

وثمة نصوص تجاوزت دلالة الرقم [٤] في تشكيل فضائها النصي ، ولكننا لا يمكن أن ننكر تناسلها منه ، وانها لاتشكل خروجاً على تلك الدلالة ، إذ قد يطول نفس الشاعرة قليلاً أو يقصر ، وكما إن الكتابة الأولى مغايرة للكتابة الأخيرة ، إذ شكلت النصوص التي شغلت فضاءً نصياً يتجاوز دلالة الرقم [٤] خمسة نصوص[1] ، وذلك ما يقال عن النصوص التي شكلت نكوصاً بسيطاً عن دلالة الرقم [٤] في فضائها النصي ، إذ جاءت في ثلاثة نصوص[2].

واذا ماتجاوزنا دلالة التشكيل النصي للفضاء الكتابي الثاني فلا شك إن تشكيلها الفضائي الأول لحظة الانثيالات الشعرية يتمظهر دلالياً في بنية الدلالة الرقمية [٤] ، وبه تغدو متون المجموعة التي دارت في كنف الدلالة [٤] سبعة عشر نصاً ، مما يعني أن دلالة الرقم [٤] تكتنف المجموعة من بنية العنوان الخارجي مروراً بالبنية الداخلية للعنوان ، وانتهاءً بالتشكيل الفضائي الكتابي للنص .

ولاريب ان الشعراء وهم يجترحون عتبات نصيّة للمتون الشعرية يقعون تحت تأثير رؤية واعية تتجسد لا شعورياً في النص ، وإن محاولة قراءة العتبة النصية للعنوان ، وترابطها التشعيبي بالفضاء النصي للمتن وعلائقها الدلالية بالرقم [٤] تشكل مدخلاً سوسيولوجياً ، لاكتناه ذات الشاعرة ايمان مصاورة ، وتأويلها في ظل الدلالة المتخيلة ، إذ لم يكن ظهور هذه البنية القارة ظهوراً فنتازياً ، بل هو مكنون ذاتي اجتماعي أوجبته العاطفة المنكسرة ، ولاسيما إذا اسعفتنا المتون الشعرية بثيمة رثائية حادة ، وبوح بكائي مرير .

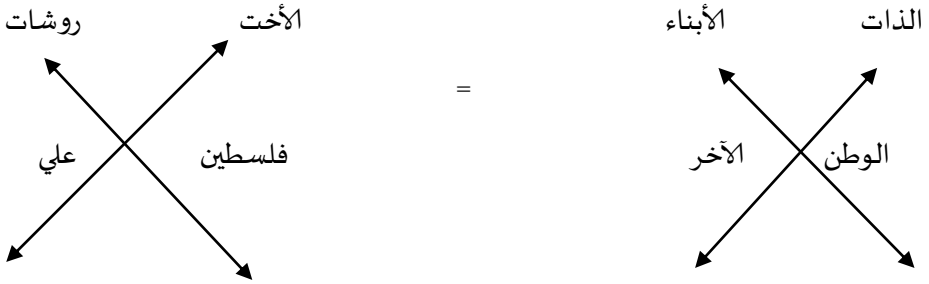
---

[1] . ينظر : م – ن : ٢٩ ، ٥٢ ، ٦٧، ٧٥، ٨٤ .

[2] . ينظر : م – ن : ٣٤ ، ٣٧ ، ٧٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن استقراء المتون الشعرية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير والكشف عن ثيمة الرثاء فيها يظهر أن أطرافاً أربعة تتمحور حولها النصوص الشعرية ، هم (الذات / الآخر / الأبناء / الوطن) ، واما محاولة عقد الصلة الاجتماعية بين الاطراف المرثية فانه يشي بتحول عاطفي يتجلى فيه فواعل الأطراف الأربعة في (الأنا الشاعرة / علي / الأخت / الأبناء) :



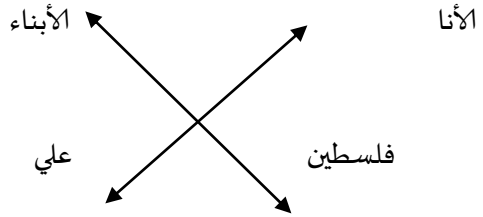
ولا مندوحة من القول إن الرثاء والبوح البكائي وتعالقه بدلالة الرقم [٤] في شعر إيمان مصاروة هو دلالة تكاملية تحاول الشاعرة الإمساك بأطرافها الأربعة ، وكما يعني إن الشاعرة تقاسي تأثير فقدان ركن من هذه الأركان الأربعة ، مما ألح على لا وعي الشاعرة ، وأظهره تكاملياً ، ولا يعني ذلك إن هذه الاركان الأربعة قد تفردت في الهيمنة على المساحة النصية الشعرية الرثائية ، بل يعني إن الدلالة التكاملية لا تتحقق إلا بهاتيك الأركان الأربعة ، فلا ضير من وجود رثاءٍ الأخت[1]، ولكن التقابلية الوجودية تحيل على صيرورة الزوج (علي) طرفاً قاراً في رباعية التشكيل الموضوعي للمتون يقابل الأنا ، إذ شكلت ثيمة رثائه نسغاً يجري في النصوص ولا يفارقها في التصريح والتلميح[2].

الأنا ⟷ علي

ولاتنفك صلة هذه الثنائية التقابلية عن صلاتها الاخرى إذ كان ورود الوطن مقابلاً لأيقونة الأبناء ، دالاً على تطابق وجودي بينهما :

الأبناء ⟷ فلسطين

وتشكل في هاتين الثنائيتين دلالات لا تتحقق إلا في التقابلية الاستبدالية فتكون الأنا بديلة علي والأبناء بديلاً عن الوطن :



---

[1] . ورد رثاء الأخت مرات عدة ، ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٢٠ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٥٥ ، ٦١ ، ٦٥ .

[2] . ينظر : بكائيات الوداع الأخير : ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٥، ٤٩ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٣، ٦٥، ٦٨ ، ٧٦ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٣ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويحيلنا هذا على أن الرثاء رد فعل لصدمة مفاجأة اعترت (الأنا) وحاولت تهشيم ركن من أركان الرباعية المتجذرة في خلد الشاعرة وبدلالة الرقم [٤] ، فتحققت انكسارات سوسيولوجية ، وتأسس خوف من تلك الانكسارات في مخاض فكري تحلق فيه الذات الشاعرة ميتافيزيقياً نحو التكامل خارج الوجودية الواقعية ، مكتنفة بنية الرجاء والتأميل للخلاص من صدمة الواقع .

لقد احتشدت طبقات الرقم [٤] الدلالية في مجموعة بكائيات الوداع الأخير من العنوان مروراً بالعتبات النصية وفضاءات النص الكتابية إلى ثيمة الموضوع الرثائية فكانت الفواعل الأربعة (الشاعرة / الأبناء / علي) يتقاسمون دلالة الرقم [٤] ، ويهيمون دلالياً على النص أثر محاولة الشاعرة انكار الغياب القسري واستدعاء الفواعل وجودياً للظهور في النص الشعري .

الخاتمة والنتائج :

استظهر البحث مجموعة من النتائج يمكن اجمالها فيما يلي :

١ـ نسجت الشاعرة عنوان المجموعة في بنية علاماتية تحيل على دلالة راكزة في وعي الشاعرة تسللت الى الى لاوعيها .

٢ ـ هيمن الرقم (٤) على رغوة النص الظاهرة والعميقة فخلق تداعيات دلالية .

٣ ـ استثمرت الشاعرة دلالة الأسماء لتوافق متبنياتها التشفيرية .

٤ ـ تمكنت الشاعرة من الانفتاح بوساطة الأنا على الآخر فاستدعته حضوريا في النص .

٥ ـ تقابلت في مجموعة بكائيات الوداع الأخير ثنائيات متوافقة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى .

٦ ـ بوساطة التقابل الثنائي استثمرت الشاعرة ثنائية الموت والحياة لصيرورة الأموات فواعل وجودين .

٧ ـ تمكنت الشاعرة من خلق دلالات سيميائية في النص تجعل من الوطن فاعلا وجوديا يتماهى به الآخرون وكما يتماهى هو بهم.

<u>المصادر :</u>

١. بكائيات الوداع الأخير : إيمان مصاورة : دار الجندي للتوزيع والنشر : ط١ : القدس:٢٠١٣ .

٢. بنية العنوان في قصيدة السياب (الموقع والتحولات) : محمود عبدالوهاب : مجلة الأقلام : ع٣:١٩٩٣ .

٣. ترتيب كتاب العين : الخليل بن أحمد الفراهيدي : تحقيق : د.مهدي المخزومي ، ابراهيم السامرائي : مؤسسة الميلاد : ط١ : قم:١٤١٤هـ .

٤. السيميوطيقيا والعنونة : د. جميل بدوي : مجلة عالم الفكر : مج٢٥ : ع٣:١٩٩٣ .

٥. عتبات النص في ديوان (آدم الذي...) للشاعرة حبيبة الصوفي : سعيد الأيوبي : مجلة علامات : ع١ .

٦. علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي – مقاربات نقدية - :د. سمير خليل : دار الشؤون الثقافية العامة : ط١ : بغداد:٢٠٠٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٧. العنوان في الشعر العراقي الحديث – دراسة سيميائية - : حميد الشيخ فرج : دار التكوين للطباعة والنشر : ط٧١،٢٠٠ .

٨. قراءة العنوان الروائي – محاولة في التصنيف والتنظير والتطبيق : أ.د. عباس رشيد الدرة : دار الفراهيدي للنشر والتوزيع : ط١ : بغداد٣:٢٠١ .

٩. الوصول إلى الطريق – قراءة في شناشيل ابنة الجلبي : د.مالك المطلبي : مجلة الأقلام : ع٣٤٣:١٩٩ .

١٠ Genette (Gerard) , seuils ,collpossique prais.1987.

Rifatarre .M. semiotique la possie . Seuil.paris.1983..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصورة الرمزية في المجموعة القصصية "كوابيس الليلة البيضاء" لعبد القادر ضيّف الله

الدكتور : خليفي سعيد. المركز الجامعي أحمد زبانة ـ غليزان (الجزائر)

الملخص :

إنّ الدلالات الخفيّة التي تحتفي بها الأعمال السرديّة خصوصا ، والتي تسعى إلى تحقيق المتعة الفنيّة والمزيّة الجماليّة، أضحت من أهمّ الغايات والأبعاد المقصودة لدى المبدعين والدّارسين على حدّ سواء، فهي لا تقف عند حدود المفهوم السطحي القريب ، بل تتعدّاه إلى عناصر ذات معان تبدو في ظاهرها غامضة وغير مفهومة ، وفق بنية رمزيّة تحيل النّصّ الأدبي إلى عالم شاسع من آفاق تعدّد الدّلالة وتنوّعها ، ضمن ما يعرف بعلم السيميولوجيا أو السّيميائية أو الهرمونطيقا...التي تُعنى بتقديم المتصوّرات والاستراتيجيات المتعلقة بأشكال القراءة والتّأويل، و يعدّ هذا البعد الفنّيّ المتميّز أهمّ مظاهر الجدّة في القصّة الجزائريّة القصيرة ، إنْ على مستوى الشّكل أو على مستوى المضمون ، وهذا ما ألفيناه مجسّدا بشكل لافت في المجموعة القصصية "كوابيس الليلة البيضاء" للمبدع الجزائري الشاب عبد القادر ضيّف الله ، من خلال جملة من الصوّر الرمزية ، والدلالات السيميائية،اعتبارا من العنوان الرّئيس للمجموعة ، ثمّ رمزيّة المرأة ، فاللّغة الرّمزية.

الكلمات المفتاحية : الصورة ، الرمز ، الدلالة ، السيميائية ، التأويل ، القراءة ، العنوان ....

١ ـ سيميائيّة العنوان:

يمثّل العنوان أول عتبة لولوج عالم النّصّ ، فهو البوّابة التي يدخل منها القارئ إلى مضمون القصّة، وغالبا ما يكون في علاقة تكامليّة معه ، لذلك يعدّ من المفاتيح المهمّة لقراءة النّصّ الأدبي وفكّ استغلاقه،نظرا للتكثيف الدلالي الذي يحتويه العنوان بما يمهد لعملية الفهم التي تتدرج عبر حلقات متوالية تبدأ به، وتنتهي باستنطاق مختلف البُنى النصيّة الأخرى، ولذلك فإن "أيّ عنوان لأيّ كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة عالم النّصّ المعقّد الشّاسع الأطراف[1]"، وتبعا لذلك فإنه من الضروري أن يحظى العنوان باهتمام الكاتب وعنايته ، فيخصّه بوقفات ذات وعي شديد واهتمام خاص ،" فهو النّصّ المكثّف أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً[2] "، ولكن بأقلّ اللّفظ وأكثر الدّلالة.

و"كوابيس اللّيلة البيضاء" تركيب لغويّ مكوّن من ثلاثة أجزاء: كوابيس، واللّيلة ، والبيضاء ، فأمّا الكابوس فهو ضغط شديد يقع على صدر النّائم ، وهو ما يعرف عند عامة النّاس "بالجاثوم" أو هو الحلم المفزع ، أمّا اللّيلة فهي الفترة الزمنية التي تسبق النهار، وتمتاز بالظلام والسكون ونوم معظم المخلوقات فيها ، وجمعها ليالٍ ، وأمّا البيضاء فهي صفة مشتقّة

[1] – محمد تحريشي : في الرّواية والقصة والمسرح (قراءة الفنية والجمالية السردية)، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٠، د.ط ،ص١٣٨.

[2] – عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لحكاية حمال بغداد)، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر ، ١٩٩٣، ص٢٧٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

من اللّون الأبيض، الذي يرمز في العادة إلى السّلام والصّفاء والمحبّة والأمان، وقد اقترنت هذه الصفة باللّيلة ، التي وردت موصوفا مضافا إلى ما قبله ، فأصبحت عبارة "الليلة البيضاء" تدلّ إما على اللّيلة المثلجة التي كسا فيها الثّلج الأبيض كلّ شـيء ، أو الليلة الطويلة التي ينعدم فيها النّوم.

والظاهر ومن خلال بعض القرائن اللغوية والأشكال السردية الواردة أن الدلالة الأولى مستبعدة ، باعتبار أن قصص هذه المجموعة خالية ممّا يدلّ أو يثبت ذلك ، أمّا الليلة التي ينعدم فيها النّوم ، فإذا اقترنت بالكابوس ، فإنّها تدلّ على ضغط شديد عايشه الشّعب الجزائريّ في فترة محدّدة من تاريخه المرير ، كان فيها من الخوف والرّعب ما يجعل الإنسان يشاهد الكوابيس المزعجة حتى في يقظته ، وما تجدر الإشارة إليه في عبارة " كوابيس الليلة البيضاء " أنّ لفظة كوابيس جاءت بصيغة جمع التّكسير ، وهذا يدلّ على أنّ الكابوس لم يكن واحدا يمتاز بالسرعة والانقضاء أو مقتصرا على شخص بعينه ، وإنّما على شعب برمّته ، ففي اليوم الواحد أو الليلة الواحدة كان يعيش ملايين الأشخاص رعباً لا حدود له ، يُبعد النّوم عن عيونهم ، ويجعل الكوابيس تراودهم وتلازمهم في نومهم ويقظتهم ، في سرهم وجهرهم ، في حلهم وترحالهم ..."كان كابوسا وانجلى وعمرا لا أعرف كيف عشته ولا أعلم هل يعاودني في يوم آخر أم لا ..."[1] ومرّت تلك المرحلة القاسية، وبقيت أماني الشّعب الجزائريّ أن لا يعود إليها ولا تعود إليه مرّة أخرى ، تماما مثلما يتمنّى النائم الذي يرى الكوابيس ألاّ يلاقي ذلك في يقظته ، بل الأكثر من ذلك فهو يحمد الله أنّها مجرد كوابيس وليست حقيقة ، خاصة وأنّ ما كان يحدث في تلك الفترة على مرأى النّاس ومسمعهم أغرب وأعجب ممّا قد يراه الرّائي من كوابيس مزعجة وهو نائم.

٢ ـ رمزية المرأة في المجموعة:

الرّمز شكل من أشكال التعبير الأدبي ، يُستخدم في القصص والرّوايات وكذا الشعر ، وله عدّة أوجه و حالات، " رمز خفيف ورمزيّة ذات عمق فلسفيّ أو خلفيّة أسطوريّة أو غيرها[2]".والرّمز يملك قوّة التّعبير عن طريق الإيحاء بالكلمة والصّورة "فيُسند الصورة بعدا معّينا، كما يُنسب للكلمة قيمة خاصة في التّعبير والصياغة[3]"، بطريقة تجعل القارئ يبذل جهدا فكرياً، ويستحضر رصيداً معرفيّا حتّى يتمكّن من استنتاج إيحاءات تلك الرّموز واستخلاصها ، والرّمز في تعريفه السّيميولوجي هو "إيحاء عام إلى معنى يُدرَك حدسّيا، يُحيل إلى معناه، مثل السلحفاة رمز للبطء، والأفعى رمز للغدر، ومن هنا فالرّمز له القدرة على تمثيل الخوف والحزن والعدل...[4]".

والملاحظ عند معظم كُتّاب القصّة القصيرة أنّهم يلجئون إلى توظيف الرّمز الخفيف "في معالجة القضايا الوطنيّة والاجتماعيّة بالشّكل الذي يجعلها أيسر في التّكوين وفي الوصول إلى جميع القرّاء[5]."مما يجعل عملية التواصل متاحة وميسرة دونما عناء أو تعقيد .

---

[1] – ضيف الله عبد القادر : كوابيس الليلة البيضاء، (مجموعة قصصية) منشورات دار الأديب، ط ٢٠٠٧، وهران، الجزائر، ص ٣٠.

[2] – عمر بن قينة : (أشكال التعبير في القصّة اللبيّة القصيرة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر ١٩٨٦، ص٩١.

[3] – المجموعة القصصية : ص٣٠

[4] –حبيب مونسي : القراءة والحداثة المقاربة (الكائن والممكن في القراءة العربية) منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق – سوريا ٢٠٠٠، د.ط، ص٢٣٦-٢٣٧.

[5] – عمر بن قينة : (أشكال التعبير في القصّة الليبيّة القصيرة)، ص٩١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وسنتوقف هنا عند أهمّ الصّور الرّمزية البارزة في جلّ قصص مجموعة "كوابيس الليلة البيضاء" التي مثّلتها رمزية المرأة بشكل لافت للانتباه.

أوّل قصّة يجسّد فيها هذا الرّمز هي قصّة "المقصلة"، والذي مثّلته المرأة المومس العجوز، وذلك في قوله: "ليكسّر تعنت العجوز المومس[1] "، التي أعدمت سي حميدة، وأم سي حميدة التي بعث لها آخر كلمة قبل إعدامه، وذلك في قوله "إنّها لأمي آخر كلمة سلّها من لسانه[2]"، فتأتي المرأة المومس العجوز هنا رمزاً للنّظام السائد الذي حَكَم البلاد في تلك الفترة ، والذي خذل الشعب ولم يكن في مستوى تطلعاته ، وقد مثّل هذا الشعب سي حميدة، بينما الأم التي ضحّى من أجلها سي حميدة فهي الجزائر.

نجد في قصّة "الضحايا" الشّخصيات النّسائية التي وظّفها الكاتب متمثلة في الأم المومس والجارة الثرثارة والجدّة ، فالأم المومس هي والدة الشابّ بطل القصّة ، وهي التي ذهب زوجها وتركها مع عائلتها تصارع همّ الحياة ، مُحاوِلة التكفّل بهذه العائلة بشتى الطرق ، وقد تكون رمزاً للجزائر التي عانت الأمرّين ، بسبب السلطة الحاكمة التي مثلتها الشرطة من جهة ، وبسبب " الزوج الإرهابي " الذي مثّل الآخر من جهة أخرى.

لقد مثلت صفة المومس التي أُلصقت بالأم وصمة العار التي لحقت بالجزائر بما اقترفه أبناؤها ، جرّاء التهافت والصّراع على السّلطة ، وكان الضحية أبناء الجزائر أنفسهم .

أمّا الجارة الثرثارة كما وصفها السّارد ، والتي كانت صديقة الأم ، فيمكن أن تكون قد مثّلت إحدى الدول العربية المجاورة ؛ المغرب أو تونس أو ليبيا أو موريتانيا ، التي لم تُعِرْ أيّ اهتمام لما كان يحدث في الجزائر الجارة والأخت ، وكأنّ الأمر لا يعنيها في شيء ، فلم تقدّم أيّ مساعدة أو مبادرة ، قد تخفّف من شدّة الوطأة التي تمرّ بها جارتها ، بل اكتفت بالثرثرة وكثرة الكلام الذي غالبا ما يصل إلى درجة الاستهزاء والسخرية ، ولم تعلم أن الدور قد يأتي عليها مستقبلا إذا لم تأخذ بأسباب النجاة والاستفادة من تجارب الآخرين .

أمّا الجدّة فيمكن أن نقول أنّها مثلت رمزاً لأصالة الجزائر وعراقتها، فظلت تبكي على الحال التي آل إليها شعبها "ردّدت الجدّة ابني ضيّع نفسه وضيّعنا معه ، لماذا يا رب...؟ [3]" .

في قصّة " الخطوات الأخيرة " كانت ميمونة هي الشّخصيّة النّسائية الوحيدة في هذه القصّة ، والتي ظهرت وكأنّها ترمز للشّعب الجزائري بكل أطيافه ، الذي ضحّى بأغلى ما يملك من أجل الجزائر إبّان الثورة التحريرية ضد المستعمر الفرنسي ، ولكن لم يُلتفت لتضحياته تلك ، إذ يقول السّارد "خفق نبض التلاقي بينهم في لجّ الثورة مع الخاوة ، كانت السّرية طقس يقام كل ليلة في بيت ميمونة[4] "، فالشعب الجزائريّ إذن، هو الذي كان يخبّئ الجنود في البيوت والأكواخ ، ويحضّر لهم الطعام والمؤونة ، لكن بعد الاستقلال لم يأخذ حقه كما كان منتظرا ، لأن الشعب الجزائري كلّه ضحّى وساعد بما أوتي من قوة من أجل سيادة وطنه، ولكن من تولّى السّلطة بعد الاستقلال، اقتصر تعويضه على أشخاص معيَّنين مثلّهم أبو غريب ، رغم أن المشكلة ليست

---

[1] – المجموعة القصصية : ص١٠.

[2] – م.ن، ص.ن.

[3] – المجموعة القصصية : ص ١٦.

[4] – م.ن، ص٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في مَن يأخذ السّلطة ، بقدر ما هي في إنكار الجميل ، فميمونة ضحّت ، ولكن أبا غريب هذا يخجل من الاعتراف بتضحيّتها ، وهي التي أنقذته من الهلاك المحقق أيام الاستعمار " أسكتي أيتها الخرقاء ! تعالي إلى الداخل لنتحدث بهدوء وكُفّي عن ذكر اسمي في هذا المكان ، زمّها وأدخلها مكتبا قريبا ، دفعة واحدة هاجمها باللّوم[1]. "

" فميمونة " مثّلت الشّعب الجزائريّ في أثناء الاستعمار بتضحياته ، وفي الحاضر مثلت شعبا سُلِب حقّه لدرجة جعلته يفقد الأمل في أمّته ومجتمعه " لقد مات الطفل... مات ! لتبقى الحيرة سؤالا في حلق المدينة تخاف الإجابة عليه...[2]! " ، هذا الطفل هو الأمل الذي صاحب ميمونة طيلة حياتها وعاشت به، ولكن ها هي تفقده في آخر المطاف.

ويمكن القول إنّ المرأة، في عموم هذه المجموعة، قد حملت أبعادا معنوية كبيرة وقيما إنسانية جليلة، باعتبارها رمزا للعطاء والنّماء والأمان، كيف لا وهي تمثّل الأرض والوطن والشعب ، تمثّل الأم الحنون التي ينام في حضنها جميع أبنائها ويستميتون في الّدفاع عنها حينما يشعرون بأيّ خطر داهم .

٣ . اللّغة الرّمزية وحدود التأويل:

قبل الحديث عن التّأويل لابّد من محاولة إيجاد الفروق بين هذا المصطلح ومصطلح التّفسير، اللذين يبدوان في ظاهرهما مترادفين ، فالتفسير "لا يعدو كونه فهم النّص من خلال فهم مفرداته وجمله، وشرحها بحسب المعنى المعجمي المتعارف عليه[3]"، وذلك باستبدال الكلمات الغريبة بكلمات متداولة مكافئة لها في المعنى،أمّا التأويل فهو "استخراج معنى الكلام لا على ظاهره ، بل على وجه يحتمل مجازاً أو حقيقية (...) مع احتمال له بدليل يعضده[4] "، وهذا يعني أنّ تأويل النصوص يعتمد على ظاهرها للوصول إلى باطنها انطلاقا من الإمكانيات الكامنة فيها ،وهنا يكمن الفرق بينه وبين التفسير .

والتّأويل في النّصوص الأدبيّة متعلّق بالمتلقّي ، الذي يعيد صياغة النّص الرّمزي المنفتح الذي يحتمل التأويل، والذي يتميّز في معظم الأحيان بأسلوبه البياني المعتمِد على المجاز والانزياح وتعدّد الدّلالة ، انطلاقا مما يحتويه من فجوات يتركها المبدع عن وعي كامل للقارئ ليعيد ملأها بما يتناسب ومرجعيته الفكريّة ، وأدواته النّقديّة ، ضمن ما يُعرف بالتّأويل ، الذي غالبا ما يكون متواجدا في النّصوص الفنيّة الإبداعيّة ، وليس في النّصوص المحدّدة والمنضبطة بشروط معلومة ، كالقواعد النحويّة والقوانين الثابتة والنصوص العلمية...

والتّأويل مرتبط بفعل القراءة ، ولكن ليس القراءة الساذجة " التي تلتزم بمسيرة الكتّاب الخطيّة الأفقية[5]"، أيّ الفهم السطحي للنّص ، وإنّما القراءة الواعيّة العارفة النّقديّة التي يُحاوَلُ الوصول من خلالها إلى البنية العميقة للنّص، ومنه فإنّ القارئ في أثناء مباشرته للنّص يبني أوّل فرضيّة جامعة حول المضمون العام لهذا للنّص ، وفي هذا المجال يغدو فعل القراءة عمليّة تطبيقيّة للوصول إلى معنى من معاني النّص المتعددة بتعدّد القرّاء ومستوياتهم وأحوالهم ، وباختلاف مرجعيّاتهم وأدواتهم الإجرائيّة ، حيث إنّ القارئ في لحظة إقباله على النّص لا يأتي من فراغ، بل يأتي محمَّلاً بروافد ثقافيّة وأعراف أدبيّة ومناهج

---

[1] – م.ن، ص٦٥.

[2] – م.ن، ص٦٩.

[3] – محمد راتب الحلاق : النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، سوريا ١٩٩٩، د.ط، ص١٥.

[4] – م.ن، ص١٦.

[5] – حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، سوريا ، ٢٠٠١، د.ط، ص٣٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نقدية ، ووعي بالتاريخ الأدبي ، وبمخزون من النّصوص السّابقة والمعاصرة ، فيتمّ التّأويل في إطارٍ يصنعه هذا القارئ أو ذاك بما لديه من فهم مسبَق أو معرفة فطريّة تشكّل البناء القبلي للفهم ، أيّ البناء المعرفي والإيديولوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم ، فالقراءة النّقدية ترتبط بما تَشكَّل لدى المتلقي في مخزونه المعرفي بمختلف النصوص الأدبية عن قصد أو غير قصد ، والتي تحكمها أفكاره وثقافته وانتماؤه الاجتماعي ، والتاريخي والحضاري بشكل عام...

ولأن اللّغة هي المادّة الأساسيّة، والعنصر الحيويّ في الإبداع الأدبي، فإنّ التأويل إجراء يبدأ من اللّغة وينتهي إليها، بما تمتلكه من انزياحات وظلال ، تجسّدها الألفاظ والتراكيب ومختلف السيّاقات والأنساق ، ولا يمكن التّأويل بدونها.

ومظاهر التّأويل كثيرة في هذه المجموعة القصصية ، وقد اكتفينا بتجليّاتها في قصّة " الأقحوانة الغجرية "، باعتبارها أكثر القصص تجسيداً لهذه الظّاهرة اللّغويّة، فالقصّة تبدو في ظاهرها قصّة شابّ أُعجب بفتاة سمّاها "أقحوانته " ، سمع صوتها عبر الأثير، حدّثها أكثر من مرّة فكان شوقه يزداد للقائها ، فيسافر إليها في مدينتها البعيدة، الواقعة في أقاصي الصّحراء، تاركا مدينته الواقعة في الهضاب العليا الجزائرية، غير آبه بآلام الغربة والبُعد عن عائلته، كان يحلم بلقائها والجلوس معها والتحدث إليها، وكانت العودة إلى الواقع بالنّسبة له كابوسا يُبعده عنها، ولكن لا بد " للحلم فيه من وقع صخري ليتلاشى في الذاكرة، كلّ شيء أصبح وجهاً لوجه[1] "، أقحوانته لم تلاقيه بالوجه الذي طالما حلم به، فالجفاء الذي قابلته به كان صدمة عنيفة أيقظته من حلمه ، فعاد أدراجه على وقع النهايات المرّة وخيبة الأمل، وظلّ صدى صوتها يُلازمه ويُلاحقه بِرنينٍ مُوخِز يخترق مَسامعَه جرّاء بُعدِه عنها، واستحالة الظفر بها .

والملاحَظ في عنوان هذه القصة، أنه جمع بين شيئين رمزيين ، ارتبطا ببعضهما بعضا وكمَّل أحدُهما الآخر، فالأقحوان نوع من الأزهار يجذب الناظر إليه لنضارته وجماله الظاهر، وللونه الأحمر الذي يتوسّطه بعض السّواد، أمّا الغجرية فهي، كما قال عنها الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة، في حديثه عن تفسير لفظة الغجرية الواردة على لسان كتّاب القصّة القصيرة قائلاً : " ما دمنا ألفنا أن نطلق على المرأة الأجنبية صفة الغجرية في حال أو في أخرى.[2] "

ومن ذلك يبدو أنّ صفة الغجرية يُقصد بها أيّ دولة أجنبيّة ، والتي إذا اقتُرنت بلفظة الأقحوانة، تصير دول الضفة الأخرى، بالنسبة للشباب المحبط ، مثل الورود التي تَجذِب الجميع بجمالها المزعوم، وذلك هروبا من واقع المجتمعات التي يعيشون فيها ، والذي لم يعُد يبشر بأيّ خير، ولم يبقَ فيه أيّ أمل يُنتظر ، " انتظرت كثيراً، كان مكان عملك دعوة مبيّتة لأبقى أصارع حمّى الانتظار، أسئلة كثيرة مملّة تميّز العالم الثالث..[3]".

فالقصة تبدأ برحيل ذلك الشابّ الذي لم يحدِّد الكاتب اسمه ولا هويته ليتركه في لفظ العموم ، فحتّى عندما يعرّف هذا الشاب بنفسه يقول " ألم تعرفيني... أنا !...[4] "،فعلامة الحذف المتروكة قصدا بعد ضمير المتكلم " أنا " لها دلالتها ، فلعلها كانت للتّعميم والتعتيم ، فالكاتب لم يشأ أن يُحدّد شخصا بعينه ، هذا الشخص الذي سافر تاركاً " دفء الأم الممتلئة بالحنان

---

[1] – المجموعة القصصية : ص٣٦.

[2] – عبد المالك مرتاض : القصّة الجزائرية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط٢٠٠٤ ، وهران الجزائر، ص٥٢.

[3] – المجموعة القصصية : ص٣٧.

[4] – م.ن ، ص٣٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والرعش[1] "، وكان الرّحيل والابتعاد عن الوطن بالرّغم من دفء العائلة وحنانها، ولكن في مقابل ذلك، فإنّ الرّعب والخوف وفقدان الأمل في المستقبل داخل الوطن، أضحت أسبابا مقنعة ودوافع حقيقيّة وكافية للهجرة والابتعاد عنه ، فكانت رحلته معبّأة بالمخاطر والأتعاب، تحيطها المياه من كل جانب، وهذه حقيقة مرة يواجهها معظم الشباب في هجرتهم غير الشرعيّة نحو الدول الأوروبية على متن قوارب موت هشّة ، وسْط بحار هائجة مليئة بالأمواج العاتية ، لمجرد سماعهم أصواتا عن عالم جميل في الضفة الأخرى ، طالما حلم بها كثير من الشباب، وهذا تأويل لصوت الأقحوانة التي سمعها عبر الأثير وحلم بلقائها، دون أن يراها أو يعرف شكلها أو طباعها، فالشباب يهاجر غير آبِهٍ بالمخاطر المُحدِقة به ، ولا بـ " أسئلة بوليسيّة تنسج الحواجز بسرعة لتنمو كطحالب سامة ، لتثبط عزم اللقاء[2] "، ولكن سرعان ما تتغيّر نظرتُهم لهذه الأقحوانة ، لأنّ عالَمَها الحقيقي، ليس عالَم الأحلام الورديّة التي يتخيّلها الشباب ويتمنّاها ، ولكنّه مجرد سراب هائم يحسبه الظّمآن ماءً، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا، وقد كانت النتيجة الحتمية هي والإحباط وخيبة الأمل "أومأت لك كي تجلسي بقربي لعلها آخر فرصة في زمن الخيبة لأستجمع قواي وحرارتي وامتص منك ما ضاع في الغياب، لكنك آثرت الانصراف لأدخل كحلزون مرعوب داخل قوقعته، تراءت أطياف الإحباط والنكسة بين ناظري...[3]"، وهذا هو مصير ما يلاقيه ' الحرّاقة ' في حالة وصولهم إلى الضفة الأخرى ، إن لم تبتلعهم الأمواج وتقدمهم فريسة سائغة لحيتان البحر.

أمّا النّهاية التي كتبها على غلاف المجموعة القصصيّة ، فقد كانت خاتمة مثّل فيها المرأة ، ونظرة المجتمع إليها، وأنّها السّبب في كلّ الأخطاء " الكل يرمي الحجر على المرأة ، إنّها حبل خطايانا الممتد الذي نعلّق فيه قبحنا " لتصبح الجزائر الضحية مثل المرأة عند كثير من الرجال، لا يلتفتون إليها إلا حينما يرغبون في تحقيق المتعة والمنفعة الذاتية، فبعضهم يحاول الهروب منها بعدما ينهب خيراتها " نمد أيدينا وأصابعنا (...) لكي نفوز بلحظات اللّذة " فالكلّ همُّه الوحيد نفسه وكيف يعيش ، غير آبه على حساب من يعيش " نأخذ ونأخذ وندوس دون أن نلتفت لحجم الجماجم المدشّشة تحت أقدامنا " و " لا أحد يعترف بخطيئته " ولكن الكلّ يُشبع نزواته منها حينما تحاصره اللذة والشبق، متناسيا أو ناسيا أن ساعة الحساب آتية لا ريب فيها ، وأن الله يمهل ولا يهمل.

قائمة المصادر والمراجع:

١) بن قينة عمر : (أشكال التعبير في القصّة الليبيّة القصيرة)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر١٩٨٦، د.ط.

٢) تحريشي محمد : في الرّواية والقصة والمسرح، (قراءة الفنية والجمالية السردية) ، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،٢٠٠، د.ط.

٣) حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، د.ط.

---

[1] - المجموعة القصصية : ص٣٣.

[2] - م.ن، ص٣٧.

[3] - م.ن، ص٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٤) الحلاق محمد راتب : النّص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، د.ط.

٥) خليل الموسى: (قراءات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ت ،د.ط.

٦) ضيف الله عبد القادر : كوابيس الليلة البيضاء، (مجموعة قصصية) منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،ط١، ٢٠٠٠.

٧) مرتاض عبد الملك : تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية لحكاية حمال بغداد) ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،١٩٩٣، د.ط.

٨) مرتاض عبد الملك : القصّة الجزائرية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

٩) مونسي حبيب : القراءة والحداثة المقاربة (الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا،٢٠٠٠، د.ط.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

البنية التكراريّة في الخطاب الطوقاني

الدكتورة ليلى محمد سعد. لبنان.

يهدف هذا البحث إلى دراسة تكوينات البنية التكرارية في الخطاب الشعري لتجربة "فدوى طوقان" في محاولة للكشف عن معالم الظاهرة التكرارية وألوانها وأنماطها، والتعرف إلى معمارية بنائها وطاقاتها الايقاعية ودورها الجمالي ووظيفتها وتشكيلها في تكوينات تكرارية قادرة على تجسيد تجربة الشاعرة والتعبير عن أفكارها وشعورها ورؤيتها، وما لهذه البنية من دور يعكسه التلاحم بين أجزاء القصيدة يتفاعل مع حركية نموها وامتدادها داخل الخطاب، يشحنها الدفق الايقاعي الخصب المشكّل من مكوّنات صوتية وايقاعات تماثلية وتجنيسات تعيش داخل الحدث الشعري، وعلى المتلقي أن يبرز هذه الظاهرة وأن يحفل بجوانبها كافة.

وقد التزمت بالمنهج البنيوي - السيميائي، وبحسب غريماس أي "نظام سيميائي هو نظام علامات (= signes)."[1] واستعنت بأسس المنهج الفني لما للإيقاع من دور جمالي وفني يضيفه على البناء الشعري، كما يتآزر مع العناصر الموسيقية في شبكة من التعالقات والتجاورات الأمر الذي يولد فضاء مفتوحاً لاختيار احتمالات تأويل الدلالة المنبثقة عن المضمون العميق في نسيج الخطاب. وقد وقع اختياري على دراسة البنية التكرارية في الخطاب الشعري الطوقاني وذلك لسببين: الحضور الفاعل لأنماط التكرار في الخطاب، وعدم وجود دراسة علمية تتناول البنية التكرارية في شعر فدوى طوقان، وقد انصبّ اهتمامي على مجموعة من النماذج الشعرية التي من شأنها أن تكشف عن ظاهرة التكرار وأنماطه وأشكاله وجماليته.

- **تعريف التكرار**

التكرار في اللغة مأخوذ من الكَرّ بمعنى الرجوع على الشيء، ومنه التكرار. وكرّرَ الشي وكَرْكَره: أعاده مرّة بعد أخرى. والكرّة: المَرّة. والجمع الكرّات. ويقال كَرّرْتُ عليه الحديث، وكرْكَرْته إذا رددته عليه."[2]

وأما التكرار في الاصطلاح فيقول ابن الأثير "وأما التكرير فإنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً كقولك لمن تستدعيه أسرع، فإن المعنى مردد واللفظ واحد."[3] كذلك هو "تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد."[4]

أما في العصر الحديث وفي الدراسات اللغوية الحديثة، فلم يغفل الدارسون المعاصرون هذه الظاهرة الاسلوبية، وحظيت اهتمام النقاد العرب قديماً وحديثاً لكونها بنية لها أنماطها وأنواعها وطاقاتها الايقاعية من خلال تسليط الضوء على تكرير الوحدات الشعرية وما لها من أهمية في تكثيف الدلالات واغناء التماسك النصي داخل تراكيب لغوية متجددة ونامية، وتناولوا القول في تعريف التكرار وفصلوا أنواعه وأنماطه وأساليبه الدلالية وبواعثه ووظائفه.

---

[1] Greimas Alegirdas Julien, Du sens 1, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970, p: 23..

[2] . ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، دار إحياء التراث العربيّ، ط ٣، لا ت.، ص ٦٤.

[3] . ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، لا ط.، لا ت.، ص ٣٤٥.

[4] . نقلاً عن: فايز عارف القرعان، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط ٢٠١٠، ص ١١٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تعرّف نازك الملائكة التكرار بأنه "يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها."[1] كما يُحسب "نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، تربط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخيوط التعبيرية المختلفة."[2] فضلاً عن أن التكرار يتأسس على أساس "أن القيم الشعورية والتعبيرية هي الخلايا والمكونات الأساسية للعمل الأدبي."[3]

وتظهر ألوان التكرار في تكرار الحرف أو تكرار الكلمة أو تكرار العبارة أو تكرار المقطع، كما يرتبط التكرار ببناء الخطاب الشعري، وبالأنساق الدلالية، وله أشكال متنوعة تصنّف ضمن أنماط تتنوع بين التكرار الشعوري والتكرار البياني والتكرار الاستهلالي والتكرار الختامي وتكرار اللازمة وتكرار الهندسي (تكرار التقسيم) الذي يضم أنواع (التكرار الدائري وتكرار المقطع والتكرار البنيوي المشجر والتكرار التراكمي).

وهكذا، يُعد التكرار من أبرز الخصائص الأسلوبيّة التي يلجأ إليها الشاعر الحديث، وهو ظاهرة صوتية تميزت بها القصيدة الحديثة بل لون من ألوان التجديد في الشعر الحديث، يؤدي وظيفة ايقاعية ودلالية كذلك "يؤكّد المعنى الذي يسيطر على الشاعر أكثر من غيره، فيحتلّ حيزاً أكبر من إحساساته وتفكيره، ثمّ يكون مركز انطلاق إيقاعيّ أو نبضاً كافيّاً لتجديد الحركة الإيقاعيّة."[4] فضلاً عن قيمته الموسيقية الجمالية "فالشعر صورة جميلة من صور الكلام إذ إن تكرار الفعل أو الحرف يترك إيقاعاً موسيقيّاً جميلاً فضلاً عن تأثيره المضمونيّ في نفس المتلقي، فاللّغة طاقة تكمن فيها المشاعر والأفكار معاً."[5]

ويرى النقد الحديث أن التكرار ظاهرة أدبية تسهم في بناء النص وتغنيه دلالة وايقاعا كما تشكل احدى الخصائص الاسلوبية للنص، ويندرج ضمن الايقاع الداخلي و"البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الامكانات النحوية واللغوية الصرف لتصبح أداة موسيقية ودلالية في آن معاً."[6]

وبناء على ما سبق فقد أصبح التكرار ظاهرة مهمة في الشعر العربي الحديث ولها دور واضح في فهم ابعاد التجربة الشعرية ورفدها بالبواعث الجمالية والفنية ما يستدعي الالتفات إليها ودراستها وتحليلها وذلك من أجل الكشف عن أبعادها الدلالية وتفاعلاتها الجمالية داخل الخطاب الشعري.

ونظراً لأهمية التكرار، وشيوعه في الخطاب الطوقاني، وما يحققه من فاعلية وانسجام في بناء القصيدة، أجدُ أن ملمح التكرار له حضور فاعل وبأنماط متعددة وأنواع مختلفة بل أن عدداً لا بأس به يقوم على معمارية التكرار بألوان متباينة توحدت في

---

[1] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط ١٤، حزيران / سنة ٢٠٠٧، ص ٢٧٦.

[2] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط ١، سنة ٢٠٠٤، ص ٣٦.

[3] . المدخل لدراسة الفنون الأدبية، قسم اللغة العربية، كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، دار قطري بن الفجاءه للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، ط ٢، سنة ١٩٨٣م، ص ٢٣٤.

[4] . خليل الموسى، بنية القصيدة العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣، ص ١٩٩.

[5] . ينظر: درابسة محمود، تشكيل المعنى الشعريّ، دار جرير، عمان، الأردن، ط ١، سنة ٢٠١٠، ص ٢٧.

[6] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة ٢٠٠١، ص ص ١٨٣ – ١٨٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مفاصل القصيدة، واختلفت أنماطها وأشكالها وألوانها، وارتبطت بدلالات متنوعة. فما أشكال التكرار وأصنافه في الخطاب الطوقاني؟ وما أبعاده الدلالية؟

ألوان التكرار وأنماطه في الخطاب الطوقاني

- **التكرار الشعوري**

هو التكرار الناشئ عن "حالة شعورية شديدة التكثيف يرزح الشاعر تحتها ولا يملك لنفسه تحولا عنها اذ تبقى ملحة عليه ولا تفارقه."[1] ومن ثم فإن العبارة المكررة "تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية."[2] وقد يقع التكرار في أول الأشطر "وتكون الكلمات أو الأحرف بمنزلة مفاتيح الكلام التي تتكرر في أوّل البيت أو في أوّل الشطر."[3]

يبدأ السطر الشعري للقصيدة بتكرار كلمة أخي بشكل عامودي، ويمتد التكرار الاستهلالي إلى منتصف القصيدة تقريباً، ويتكون من البنية الندائية ما يعزز التشاكل الانساني (الاخ / الشاعرة) ويتوالد في سياقات تؤسس للشكل الايقاعي ويتعالق بفضاءات دلالية تشتبك مع الشكل الايقاعي للقصيدة، فتقول:

"**أخي** يا أحبّ نداء يرفُّ

على شفتي مثقلاً بالحنان

أخي لك نجواي مهما ارتطمتَ

بقيد المكان وقيد الزمان

أحقاً يحول الردى بيننا

ويفصلني عنك سجن كياني

فما لي اذا ما ذكرتك أشعر

أنك حولي بكلّ مكان...

أخي أمس والليل يعمق غوراً

ويحضن قلب الوجود الكبير

وذكراك تعمر أقطار نفسي

وتملأ قلبي بفيض غمير

.....

---

[1] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٤٤.

[2] . نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٨٧.

[3] . المحسن محمد حسن عبد، جماليات الشعر في سورية (١٩٠٠ – ١٩٥٠م)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط ٢٠٠٠، ص ٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أخي وهتفت بها واندفعت

إليك بكلّ حناني وحبّي

أخي غير أنك رحت تصوب

عينيك نحو المدى المشرئبِ

وكنت حزينا وكانت على

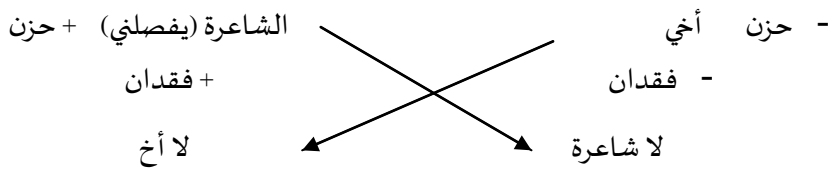
جبينك مسحة غم وكرب

....

أخي أرأيت القضية كيف

انتهت، أرأيت المصير الرهيب."[1]

يصدح رنين نداء "أخي" ما يفتح الباب أمام تأويل يضع محور الأخ بين الحضور والغياب، الاتصال والانفصال، فالشاعرة تستحضر صورة الأخ الغائب (ابراهيم) في الواقع الحاضر، وهو الذي حال بينها وبينه الردى، وتحمل هذه اللفظة معانٍ عاطفية وأخوية، تندمج في سياقات تختزن دلالة الحب والتذكر والحنان ما يعزز بنية الفقدان العاطفي والحنين، كما تتماوج بالشعور الحزين تعمقه الجراح الوطنية ما يدعم البعد الوطني من خلال رسم صورة قاتمة للوضع الحاضر المأساوي الذي تعيشه الذات في ظل أجواء الاحتلال وأفعاله الاجرامية. فهذا التكرار الاستهلالي يحمل ايحاءات دلالية تمثل دفقة شعورية وشعرية تتناسق مع البنية التكرارية الدلالية للقصيدة، ونبرز البنية العميقة في الشكل الآتي:



- **التكرار الاستهلالي**

هو تكرار كلمة واحدة أو عبارة في أوّل كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار "التأكيد واثارة التوقع لدى السامع للموقف الجدي، لمشاركة الشاعر احساسه ونبضه الشعري."[2] وحين ينشد الشاعر شعره "يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكته في أثناء النظم، حتى يشركه السامع في كلّ أحاسيسه ويشعر شعوره."[3]

ومن أمثلة التكرار الاستهلالي في الخطاب الطوقاني سياق قصيدة "أوهام في الزيتون"، تستهلّ الشاعرة قصيدتها بالضغط على كلمة "هنا" والتشديد عليها بشكل أفقي وعامودي بوتيرة تكرارية خمس مرات ما يجعلها بؤرة ايقاعية تكرارية تتفاعل مع المؤشر

---

(١) [1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ٢٠١١، ص ص ١٧١ – ١٧٢.

[2] . عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥، ص ٨.

[3] . رشيد شعلال، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، عالم الكتب، الأردن، ط ٢٠١١، ص ٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

البنيوي التركيبي "في ظل زيتوني" في اشارة إلى مغارس الزيتون يعضدها المناص في الحاشية العُليا فتقول "في السفح الغربي من جبل جرزيم، هناك ألفت القعود في أصيل كلّ يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسح على رأسي عذبات أغصانها، وطالما خيل إليّ أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحسّ إحساسي وتشعر شعوري."[1] فتقول:

"**هنا هنا في ظلّ زيتونتي** تحطم الروح قيود الثرى

وتخلد النفسُ إلى عـزلةٍ يخنقُ فيها الصمتُ لغو الورى

هنا هنا في ظل زيتونتي في ضفة الوادي بسفح الجبل

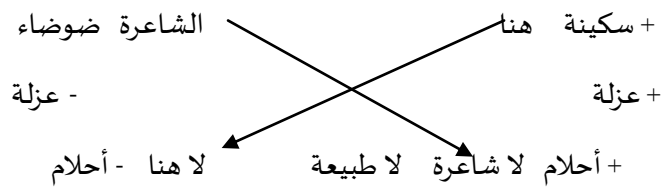
أصغي إلى الكون ولمّا تزلْ آياته تروي حديث الأزل

هنا يهيم القلبُ في عـالمٍ تخلقه أحلامي المبهمه

لأفقه في ناظري روعـةً وللرؤى في مسمعي هينمه."[2]

تتكون البنية التكرارية من ظرف المكان هنا / دلالة المكان، تحدده ظلال الزيتون وتمتدّ في ظلّ أجواء الطبيعة التي تعدّ ملاذ الشاعرة والحضن الدافئ "في ضفة الوادي بسفح الجبل" ما يضع نقطة التلاقي بين المكان (الطبيعة) والشاعرة، ويعزز التشاكل المكاني الطبيعي / الانساني، فهذا المكان يتيح للذات أن تتأمل برفقة وحدتها و"تخلد النفس إلى عزلة" الكون والأشياء، وفي هذا المكان ما يبعث على الاحلام، ويولد هذا الجو الاحساس الجميل والرائع في ظل أجواء السكينة والطمأنينة، ويرسم هذا التكرار علاقة انسجامية في المكان الطبيعي في رغبة شديدة للهرب من الواقع الزمني المأساوي.

وتتجلى فاعلية هذا التكرار من خلال التناسق الايقاعي الذي يمدّ القصيدة بدفقة شعورية تثبت الهدوء والعزلة والتأمل، فيهيم القلب في عالمه ما يعزز محور المكان والزمان، الطبيعة والخيال، السكينة والضوضاء، ونبرز البنية العميقة في المرتسم الآتي:



- **التكرار الختامي**

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي من "حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة غير أنه ينحو منحى نتاجياً في تكثيف دلالي وايقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة."[3] وللتمثيل على التكرار الختامي نأخذ سياق قصيدة "الطاعون"، فتقول:

"يوم فشا الطاعون في مدينتي

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠.

[2] . المصدر نفسه، ص ص ٦٠ – ٦١.

[3] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ص١٨٩ – ١٩٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

خرجتُ للعراءْ

مفتوحةَ الصدر إلى السماء

أهتفُ من قرارة الأحزان بالرياحْ

هبّي وسوقي نحونا السّحابَ يا

رياحْ

وأنزلي الأمطار

تطهّرُ الهواء في مدينتي

وتغسل البيوتَ والجبالَ والأشجار

هبّي وسوقي نحونا السحاب يا

رياح

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !

ولتنزل الأمطار !."[1]

تتلاحق الايقاعات التكرارية في تركيب لغوي يتكوّن من الشكل الآتي:

تكرير ثلاثي ختامي
ولتنزل الأمطار ولتنزل الأمطار ولتنزل الأمطار

تكرير ثنائي
هبّي وسوقي نحونا السحاب يا رياح هبّي وسوقي نحونا السحاب يا رياح

يتكرر نسق عبارة التوازي التركيبي الكامل "ولتنزل الأمطار" في الختام ثلاث مرات، ويتآزر مع الأسلوب الانشائي الطلبي المتنوع بين تلاحق أفعال الأمر "هبي – سوقي – أنزلي" ويتفاعل مع البنية الندائية "يا رياح" ما يعزز حركة تعلو وتهبط، يتناقض محورها

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٣٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الدلالي بين التطهير والآثام، بين الفتك والنضال، الشرّ والخير، ويرمز الدال الطاعون إلى المحتل الذي يفتك بالشعب الفلسطيني، فالشاعرة ترفع دعواها إلى السماء وتدعو كي يطهر الهواء المدينة من رجس المحتلّ، ويسير تكوين البنية التكرارية في حركة نازلة إلى أعلى إلى أدنى لتعزيز بنية الخير والخصب في استعداد للنضال والثورة من أجل تطهير الأرض، ونبرز البنية الدلالية في الشكل الآتي:

هبّي أنزلي

سوقي ولتنزل الأمطار (الخير)

يا رياح ولتنزل الأمطار (الخصب)

ولتنزل الأمطار (النضال من أجل الحياة الطاهرة العزيزة على الأرض)

- **تكرار اللازمة**

يقوم التكرار اللازمة "على انتخاب سطر شعريّ أو جملة شعريّة، تشكّل بمستويها الإيقاعي والدلالي محوراً أساسياً ومركزياً من محاور القصيدة. يتكرّر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة وإلى درجة تأثير اللازمة في بنيّة القصيدة من جهة أخرى، وقد تتعدّد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب القدرة على الإداء والتأثير."[1]

لقد استثمرت الشاعرة بنية تكرار لازمة بشكل عكس الترابط بين أجزاء القصيدة، وجعلت من عبارة "لو أني

رجعت صغيرة" لازمة تتردد على مسافات متباينة، وتحقق ترديداً نغمياً يتساوق مع التناقض الدلالي بين الصغر والكبر، تمني ولا تمني، جبّرية ولا جبّرية، قدرية ولا قدرية، التحرّر ولا تحرّر، فتقول:

"حبال حماقيه

وأخطائيَ الماضيه

تظل تلفُ على كتفيّه

وتمضي تحزّ وتقسو عليّه

فكيف الخلاص، وأين المفر

***

لو أني رجعت صغيرة

[1] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٢٠٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لحوّلت مجرى حياتي

لغيّرتُ خطّ اتجاهي

وحرّرت ذاتي

وما كنتُ أسلك نفس الدروب

دروبي الوعيره

لو أني رجعتُ، رجعتُ صغيره

***

ولكن، تُرى **لو رجعتُ صغيره**

بخبرة أخطائيه

بخبرة تجربتي الماضية

أأملك تغيير مجرى حياتي

وتحرير ذاتي؟

أكنت أبدّل حقاً مصيري

وأملك تسيير خطواتيه؟

محال محال

لو أني رجعتُ صغيره

لو أني رجعتُ ومل يديّه

تجارب عمري وخبراتيه

وما لقنتني الحياة الكبيره

وما علمتني السنون الكثيره

لعدتُ برغمي لأخطائيه

ونفس حماقاتيه

لكنتُ أواجه نفس المصير

ونفس الضياع

وذات الحبال تروح تلفّ على كتفيّه

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتمضي تحزّ وتقسو عليّه

وما من خلاصٍ وما من مفر."[1]

امتدت هذه اللازمة في ثنايا القصيدة لتعبر عن مأساة الوجود الانساني وسارت في اتجاهين، اتجاه يعزز بنية التحرر والتحول في الحياة، واتجاه يعزز عدم القدرة على تغيير المصير وتحرير الذات، ولهذا الترديد أثر جمالي شدّ طاقة القصيدة التعبيرية، وأمدها بطاقات جمالية تجلت من خلال ترديد اللازمة، كذلك نجد أن القصيدة جمعت بين نمطين من أشكال التكرار، فاستعادت المقطع الأول (البداية) في نهاية المقطع الثالث "مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدّد على انطباع الحلقة والدائرة المغلقة."[2]

- **التكرار الهندسي**

يقوم هذا التكرار على "الشكل الخارجي للنصّ، إذ يقوم الشاعر بتكرير كلمة أو عبارة، تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معين، أو لتأكيد موقف ما لأنّ العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية."[3] ومن النماذج الشعرية التي تقوم على هذا النمط قصيدة بعنوان "أنشودة لينا" بحيث برزت أشكال تكرارية شتى تجلّت من خلال الشكل الخارجي، والهندسة الايقاعية الداخلية للقصيدة، وتساوقت عوامل ايقاعية منها التصريع والترصيع والتجنيس والتسجيع والتماثلات الصوتية، وكلها تناغمت مع تكوينات البنية التكرارية لتعزيز البنية الدلالية، ولرفع جمالية القصيدة، فتقول:

"**لينا** لؤلؤة حمراء تتوهج في عقد الشهداء

لينا غنوة حب وفداء غنتها أرض فلسطينا

لينا لينا قلب الأرض دمه المتدفقُ والنبض

لينا لينا صوت الرفض تعرفه أرض فلسطينا

لينا صوت الشعب الهادر **لينا** غضب الجيل الثائر

لينا نور الحق الباهر يسطع في أرض فلسطينا

لينا عيناها ينبوعٌ وأصابعها ورد وشموع

وضفائرها علمٌ مرفوع يخفق في أرض فلسطينا

لينا أصبحت الرمز الأكبر حين النبع الثرُّ تفجّر

من عنقك دفاقاً أحمر يسقي زيتون فلسطينا

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٣٢٦ – ٣٢٧ – ٣٢٨.

[2] . محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص١٨٦.

[3] . عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، ص ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الكـفُّ العمياء الدموية قتلتك على درب الحرية

لكـنك ذكرى أبدية تحيا في قلب فلسطينا."[1]

من الملاحظ أن الأبيات تتجزأ إلى شطرين، وتتناظر فيها البنية بشكل أفقي وعامودي ما يعزز البنية التكرارية

في الخطاب. كذلك اعتمدت الشاعرة التصريع والترصيع في الأشطر الشعرية، وربطت تصريع الشطر الأول والثاني من البيت الأول بالشطر الأول من البيت الثاني ما عزز الكثافة الصوتية المتمثلة بتكرير صوتي للفونيمات والمقاطع الصوتية (ثلاث مرات)، ويتحقق الترصيع من خلال التناظر الموسيقي للأجراس الصوتية وتتناغم في حلقة موسيقية. وهذا الانتقاء التكراري يقوي البنية كما يتفاعل مع تآلف الدوال المرصعة، وتبدو الكلمات كأنها ألحان تتعادل فيها المقاطع الصوتية ما يمنح النص امتداداً ايقاعياً، ونبرز الترصيع، والتكوين التكراري للفونيمات وللمقاطع الصوتية، ونرمز إلى الفونيم بسطر والمقطع الصوتي بسطرين في الشكل الآتي:

حمراء – شهداء – فداء / الأرض – النبض – الرفض / الهادر – الثائر – الباهر

ينبوع – شموع – مرفوع / الأكبر – تفجر – أحمر / الدموية – الحرية – أبدية

ومن الصور التي استخدمتها الشاعرة التصدير في جسد البيت الشعري، وهو أقوى الصور تأثيرا صوتياً لما يشتمل عليه من مماثلة صوتية تعزز توزيع الدلالة في البيت، وقد عمدت إلى ربط لينا في بداية الشطر الأول بكلمة فلسطينا في نهاية الشطر الثاني ما يغني السطر الشعري بامتدادات ايقاعية تدعم الأبعاد الدلالية.

لينا / غنوة حب وفداء غنتها أرض / **فلسطينا**

ويتنامى الايقاع ويتصاعد لتعزيز فضاء دلالي ناتج عن تفاعل بين الإيقاع واللغة، ومن الملفت أن الشاعرة اشتقت أصوات اسم العلم "لينا" من اصوات اسم الوطن "فلسطينا" فكانت كلمة المفتاح لينا وكلمة النهاية فلسطينا ما يعزز التشاكل الانساني / الوطني، وهذا التشكيل التكراري يحسب رافداً صوتيا يتفاعل مع المظاهر الايقاعية، وتختار أصوات جهرية (ل – ي – ن – ا) وهذا ما يسمى بالمخالفة الصوتية Dissimilation "لينا فلسطينا" عندما يحدث التماثل التام في صوتين متجاورين[2]، وذلك بإدخال تعديلات على أحدهما، وكأن الصائت الطويل (نا) المشترك بين الاسمين يمنح القصيدة امتداداً ايقاعاً يكاد الصوت لا ينتهي.

وما أحدث نغماً صوتياً مرتفعاً ومميزاً أن الشاعرة لجأت إلى تطريز أبيات القصيدة من خلال التماثل الصوتي بتواتر القافية "فلسطينا" (٦ مرات) الامر الذي أفضى الى تعميق الدلالة وتعزيز البعد الوطني.

يتكرر اسم العلم المؤنث "لينا" وتبلغ وتيرته الإيقاعية بترديده احدى عشرة مرة بشكل عامودي وأفقي، ويعزز الجزء الثاني من عنوان القصيدة الرئيس (أنشودة لينا) يمثل البؤرة الايقاعية في النص، كما تتردد كلمة "فلسطينا" ست مرات، بشكل عامودي

---

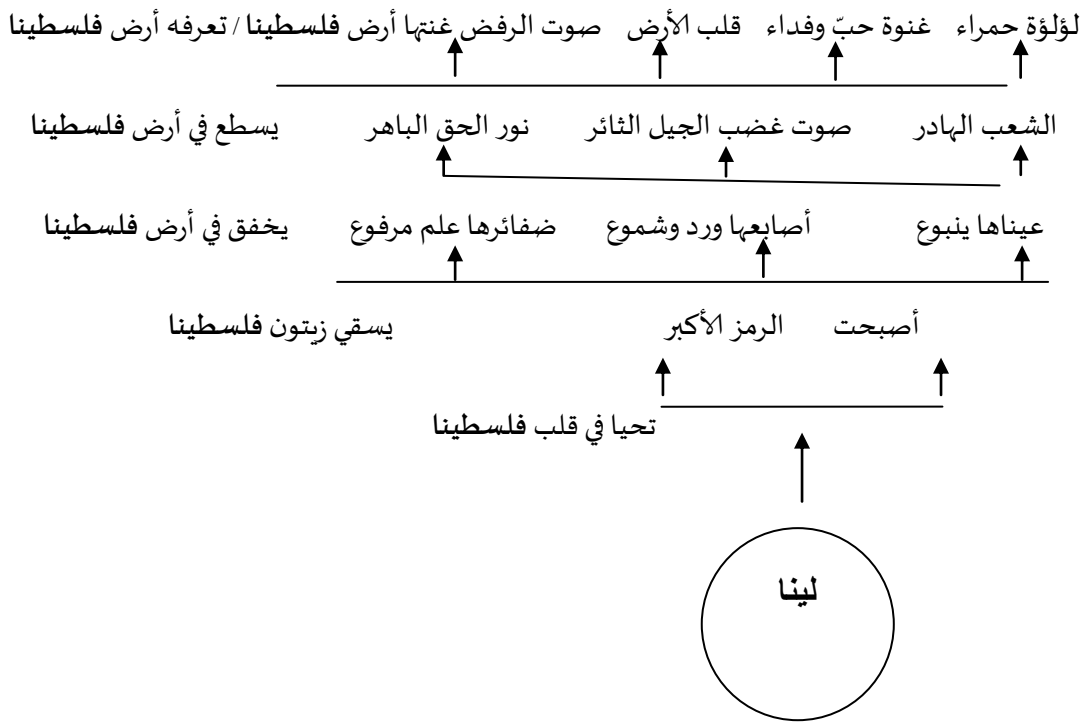
[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦١١.

[2] . عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، ط ١، ١٩٩٢، ص ص ١٨٩ – ١٩٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما يشكل دفقة ايقاعية بشكل بناء دائري هارموني، ويرتبط بسندات ايقاعية تختزنها الازدواجية من خلال توالي الجمل المثقلة بالتوازنات التركيبية والإيقاعات الصوتية والتماثلات

والتجنيسات، وسنقوم بمعاينة التشكيل التكراري في المرتسم الآتي:



تتحرك الدوال في القصيدة من خلال تشكيل سلسلة هندسية من الإيقاعات التي تشترك في التشكيل الدلالي ما يرسم محور التناقض بين: حق ولا حق، حرية ولا حرية، عيش ولا عيش، استقرار ولا استقرار، قلب وأرض، راية واغتيال، وتبدو الصورة بأبعاد وطنية تعزز سلب القيم الانسانية والوطنية.

ويبدو أن الشاعرة عزفت على أوتار الصوت والصورة والحس، ولتعميق الدلالة اختارت تحفيز حاستي البصر والسمع، ارتسمت الدلالة الأولى من خلال الصورة المرئية التي يعكسها اللون الأحمر "لؤلؤة حمراء - من عنقك دفاقاً أحمر" في احالة إلى دماء الشهداء، ومن الصور البلاغية القائمة على التوازنات "عيناه ينبوع – أصابعها ورد وشموع – ضفائرها علم مرفوع" لتعزيز رفع راية الحرية، كذلك البنية السمعية المؤلفة من دوال تتناوب فيها ايقاعات التوازن الصوتي "صوت الرفض – صوت الشعب الهادر – غضب الجيل الثائر – نور الحق الباهر" للتشديد على صوت الرفض في احالة إلى رفض الظلم الهادر لحقوق الشعب الناقم على سلب الحقوق ما يؤجج غضب الأجيال في دعوة إلى اعلان الثورة في وجه الطغاة والظالمين.

ونجد التحول البنيوي من خلال سمة الالتفات من خلال الانتقال من تشكيل سلسلة الاسماء إلى صياغة فعلية تدل على التحول "أصبحت"، وتعزز البنية المعنوية "الرمز الأكبر" رمز افتقاد قيم الأمان والاستقرار في الوطن، وتنشطر البنية الشكلية للقصيدة مع تركيب عبارة "الكف العمياء الدموية" ما يرسم صورة دموية تعلن بنية الاغتيال، ويختفي ترديد لينا ويحل محله كاف الخطاب "قتلتكِ" في اشارة إلى القتل ما يعزز دلالة سالبة لقيم الحرية، وتصبح لينا ذكرى أبدية في دائرة الشهداء، تعيش حريتها مع الأرواح وكرامتها تحت تراب وطنها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كما تتآزر مع التركيبات المتوازنة والمتلاحقة في الأبيات الشعرية ما يعزز بنية الهرم البنيوي للنص ويحقق انسجامه وترابطه العضوي من خلال تشكيل سلسلة تراكيب " غنتها أرض فلسطينا - تعرفه أرض فلسطينا - يسطع في أرض فلسطينا - يخفق في أرض فلسطينا - يسقي زيتون فلسطينا" وتحسب هذه البنية التركيبية عنصراً أساساً يطبع القصيدة بطاقة ايقاعية، وتعزز الأفكار البنيوية كما مثّل التركيب الأخير في النص التحول البنيوي - السيميائي من أرض إلى قلب "تحيا في قلب فلسطينا"، لتصبح لينا شهيدة الحق والحرية والأرض والوطن كذلك يحتويها قلب فلسطين، وهذا التداخل بين الخارج والداخل أفرز بنية هرمية تشكلية عززت النص باحتواء الأبعاد الوطنية والإنسانية والدينية.

ومن أنواع التكرار الهندسي: التكرار الدائري والتكرار النسقي المشجر.

- **التكرار الدائري**

وهو لون من ألوان التكرار، "إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة تحمل عنوان القصيدة، وتشكل حركة دائرية، لها في سياقها الممتدّ تفرّد وتميز، بحيث يؤدي تكرارها في نهاية كلّ مقطع شعري إلى تدفق موجة انفعالية، تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تناسق النّص في صورته المشكلة على خارطة الأداء ونسيجه المتناغم."[1] وللتمثيل على هذا النوع التكراري نأخذ قصيدة "مرثاة إلى نمر".

"وارتجفت مثلوجة أصابعي على

ورقة البريد

هم يكذبون

هم يكذبون

بل أنتِ تحلمين تحلمين

استيقظي حلم ثقيل لا يطاق

وحدّقت عيناي في الأشياء

وامتدت يدي

تلامس الخوان والكتاب والأوراق

استيقظي حلمٌ ثقيل لا يطاق

وحدّقت عيناي في ورقة البريد

من جديد

وأطبقت مثلوجة أصابعي على

ورقة البريد

[1] . عصام شرتح، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، ص ٢٧، وتسميه نازك الملائكة / تكرار التقسيم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يا نمر لا يا نمر يا نمر

***

يا نمر يا حبيب أختك الكسيرة الجناح

يا نمر يا جرحاً جديداً غار في

قلبي المغشى بالجراح

أهكذا بلا وداع **يا حبيبنا يا**

أميرنا الجميل

لا قبلة على طراوة الخدين والجبين

لا نظرة أخيرة نحملها زاداً لنا

في وحشة الفراق

يا نمر يا حبيبنا ويا أميرنا لو أنه

فراق أعوام حملنا ثقله

لكنه فراق عمر

لكنه فراق عمر."[1]

تعبق الدوال الشعرية للقصيدة بجو حزين يحمل نبأ موت "نمر" شقيق الشاعرة وهي في بلاد الغربة (لندن) ما

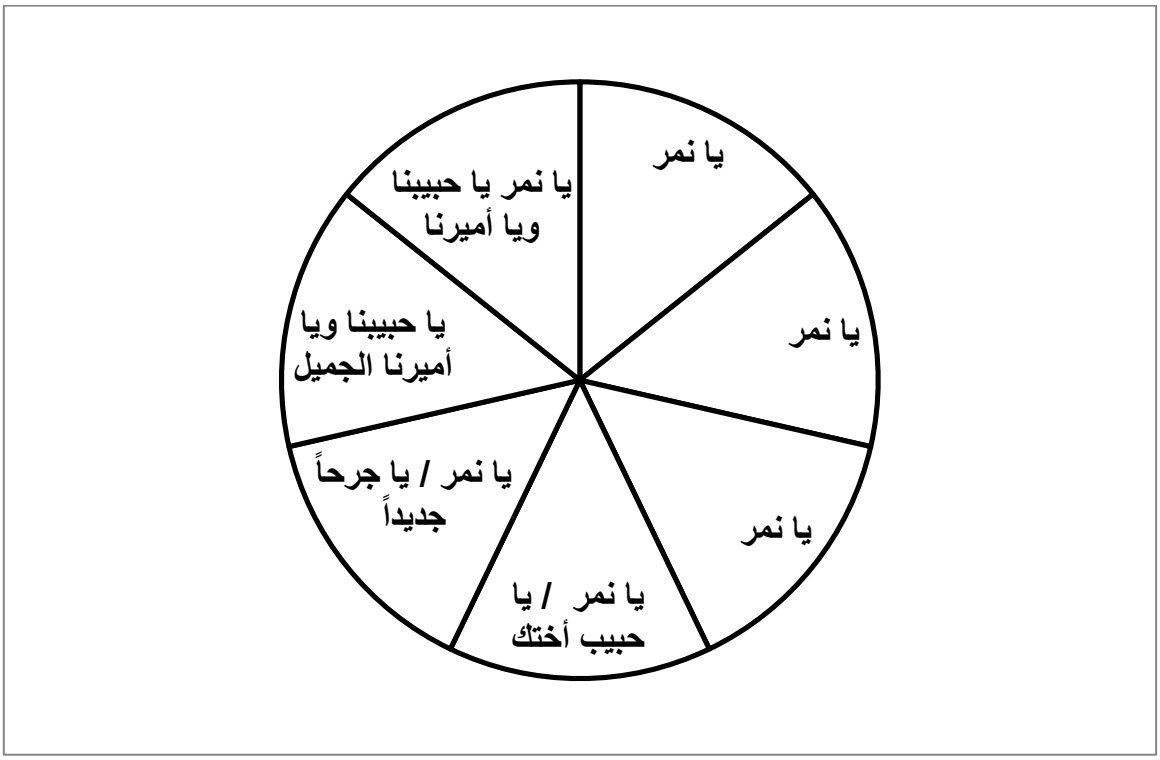
يعزز التشاكل الانساني بين الأخ والأخت، وبنية الاغتراب، والتناقض الدلالي بين الحياة والموت، وتتمخض عنها ثنائيات: الكذب والتصديق، الحقيقة والحلم، اللقاء والفراق، وذلك من خلال تواتر تكرير ثنائي من خلال الشكل الآتي:

تكرير ثنائي
وارتجفت مثلوجة أصابعي على / هم يكذبون / تحلمين / حلم ثقيل لا يطاق / حدّقت عيناي / لكنه فراق عمر
ورقة البريد /
وأطبقت مثلوجة أصابعي على / هم يكذبون / تحلمين / حلم ثقيل لا يطاق / حدّقت عيناي / لكنه فراق عمر ورقة البريد

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٣٧٧ – ٣٧٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كما يتهندس تكوين التكرير الدائري وفق تشكيل فني انطلاقاً من العنوان "مرثاة إلى نمر"، ويدور في فلك دائري تكريري يتألف من مجموعة تكرارية، تتآزر مع المستويات الصوتية الإيقاعية والمعجمية والنحوية، وتحقق الانسجام مع البنية الدلالية، ونرصد دائرتها التكرارية في الشكل الآتي:



تنمو بنية النداء "يا نمر" في مسار دائري يعمل على تكثيف البؤر الدلالية من خلال توالي السياقات، ونجد أن الشاعرة تشحن المنادى باستقطاب "حبيب أختك - حبيبنا – أميرنا الجميل" انها نداءات تعزز دلالات المشاعر الأخوية والرفعة والجمال ما يزيد من تصعيد صدمة التوتر الداخلي عبر التموجات الصوتية التي تسهم في التعبير عن المشاعر العاطفية الوجدانية كما تتناغى مع بنية الاستدراك "لكنه فراق عمر" لتعزيز تجدّد وجع الفراق الأبدي، وما لهذه الفجيعة من أثر على الشاعرة ترجمته البنية الشكلية والايقاعية للنص.

- **تكرار المقطع**

ومن صور التكرار الهندسي "تكرار مقطع بعينه داخل القصيدة أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع أو بدايتها."[1] يُحسب المقطع أكبر جزء من أجزاء القصيدة الحديثة، و"لهذا فهو أكبر الاجزاء المتكررة حجماً، ويدخل ضمن نمط التكرار الهندسي، ويسهم في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معالم هندسيتها تماما.. كما يمثل أيضا لازمة موسيقية على المستوى الايقاعي

[1] . فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص ٣٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومعنوية على المستوى القصيدة."[1] وتنبع حركة هذا التكرار من خلال جعله ميزة في دائرة كبيرة تمثل نقطة البداية والنهاية فيها واحدة، كما في قصيدة "هباء" فتقول:

"أما من نهاية

لدربي الطويل

إلامَ أسير لأيّة غاية

أجرّ السنين

وما من وصول

***

ترى لِمَ أجري وماذا أريد

وفيمَ طوافي

بهذي الفيافي

كظلّ شريد

***

لقد أكلت قدمي الصخور

وهوج الرياح تظلّ تدور

معي وتدور

وأجري أنا عبر هذا الخواء

وهذا الخلاء

هباء هباء

أمامي وخلفي وحولي هباء

وأجري وأجري وما في يدي

سوى الوهم شي

***

تعبت تعبت أما من نهاية

---

[1] . المرجع نفسه، ص ص ١٢٥ – ١٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لدربي الطويل

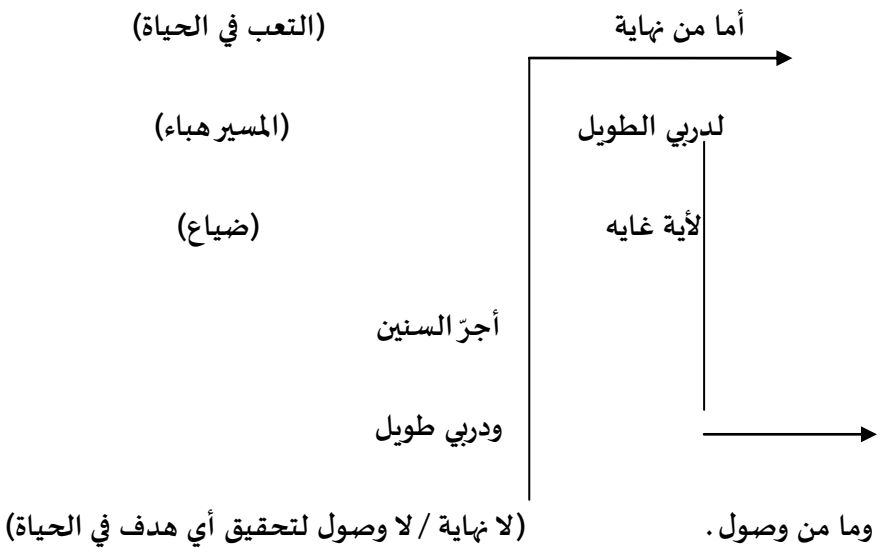
لأية غايه

أجرّ السنين

ودربي طويل

وما من وصول."[1]

يتكرر مقطع بداية القصيدة في نهايتها على شكل لازمة، فالبؤرة المركزية في تكوين التكرار عبارة "دربي الطويل" تتكرر مرتين في المقطع الأول ومرتين في المقطع الأخير، وتشكل ايقاعاتها ركائز تعزز محور الوجود والهباء، هدف وضياع، نهاية لا نهاية، ويؤدي الدوران الدلالي للبنية التكرارية تعزيز بنية الهباء وضياع الهدف وعدم المعرفة ما يوزع بنية التشظي وعدم الاستقرار الحياتي في فضاء القصيدة، والتعب من المسير الحياتي، ويعلن عدم الوصول، ونرسم البنية الدلالية للتكرار في الشكل الآتي:



- **التكرار البنيوي النسقي المشجر**

يشمل هذا النمط "ثلاثة أبيات متتالية مع تغيير طفيف في البيت الثالث، حيث يتغير فيه كلمة أو كلمتان، وهذا اللفظ المتغير أشبه بمؤشر رمزي يؤدي إلى تكثيف الطاقات الكامنة في النص، إذ يتحول – اللفظ المتغير – إلى شحنة تتآزر وما سبقها وتتآلف وما لحقها مشدودة إلى وتر السّياق العام، وذلك بتشكيلها فيضاً من الايحاءات المتتالية، التي تختزل أفكاراً متعددة، تسهم في تعميق رؤية النص، وتعدد امكاناته وطاقاته الدلالية."(أ) ولهذا التكرار حضور فاعل في الخطاب الطوقاني في سياق قصيدة مراهقة، وهو نابع من قدرة الشاعرة على تشكيل صياغة فنية تخدم البنية الايقاعية، وتنسجم مع البنية الدلالية التكرارية، فتقول:

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٢٥٢ – ٢٥٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"يا نخلتي يحبني اثنان

كلاهما كورد نيسان

كلاهما أحلى من السكر

وتاه قلبي الصغير بينهما

أيّهما أحبّه أكثر؟؟

أيّهما يا نخلتي أجمل؟

قولي لقلبي إنه يجهل

***

في الرقصة الأولى

بين ظلّ وهمس موسيقى

وشوشني الأوّل

وقال لي ما قال

رفّ جناحي قلبي المثقل

بالوهم بالأحلام بالخيال

لم أدرِ ما أقول أو أفعل

***

في الرقصة الأخرى

حاصرني الثاني

وطوقتْ خصري ذراعان

نهران من شوق وتحنان

وقال لي ما قال

رفَّ جناحا قلبي المثقل

بالوهم بالأحلام بالخيال

لم أدرِ ما أقول أو أفعل

***

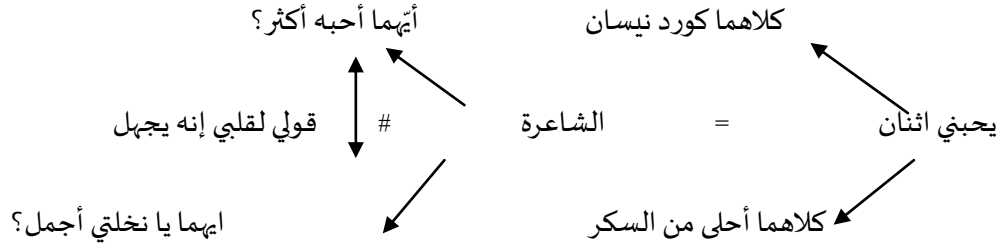
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

واحيرتي! يحبني اثنان كلاهما كورد نيسان

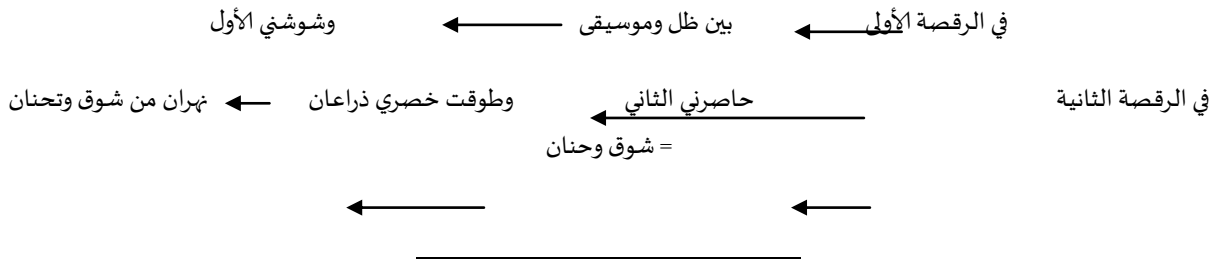
كلاهما أحلى من السكر أيهما أحبّه أكثر؟

أيّهما يا نخلتي أجمل؟ قولي لقلبي إنه يجهل."[1]

أول ما يلفت في تشكيل القصيدة ايقاعات الفراغ بين الأسطر الشعرية، وتنسيقها على شكل أربعة مقاطع يفصل بين المقطع والمقطع اشارة مكونة من ثلاثة نقاط أفقية ***، وثمة تزاوج بين الاحساس الشكلي والمضموني للنص ما يمنح القصيدة جمالية ترسم الاحساس الشكلي بالكلمات، فتبدو وكأنها لوحة تشكيلية تنسقية تنبض بإيقاعات صوتية تتمظهر من خلال البنية التكرارية والتوازي بين العلاقات العضوية المكونة من تأسيس تكرار مقطعي، يتفاعل مع تكرار مقطعي آخر، وتبدو العلاقة التكرارية متلائمة بين المقطع الأول والأخير، كذلك بين المقطع الثاني والثالث، وثمة اختلاف في المقطع الأخير الذي يشهد حركة تحويلية في الشكل فالمقطع الأول يتكون من سبعة أسطر شعرية، تصبح ثلاثة أسطر في المقطع الأخير مع تكرير صوتي للبنية النحوية والتركيبية عينها، واستبدال التركيب الأول "يا نخلتي" بالتركيب "واحيرتي" وهذا الانتقال من الخارج إلى الداخل الإنساني يعزز سمات الحيرة الوجدانية، كما شهد المقطع الأخير حذف السطر الشعري "وتاه قلبي الصغير بينهما"، وتتفاعل البنية التكرارية لرسم ايقاعات تشكيلية تنبض بازدياد الحيرة، وترسخ بنية الضياع، ونبرز التقابل والتماثل في الشكل الآتي:



على صعيد الجمل نجد تناوب في استخدام الاسلوب الخبري والانشائي، فيما تعزز سمة الالتفات براعة من الانتقال من الأسلوب الخبري "يحبني اثنان"، إلى الأسلوب الاستفهام "أيّهما؟" الدال على الحيرة ما يضع حركة الحبّ بين دلالة الجهل والحيرة وتتآزر مع بنية الأمر "قولي"، وتنشر بنية الاسلوب الخبري المؤكد بأداة "إن" دلالة التأكيد على الجهل "إنه يجهل"، ثم تتناوب فتأتي بنية النداء "يا نخلتي" ما يعزز التشاكل بين الشاعرة / الرجل، تشاكل بين انسان / طبيعة، وأما العلاقة بين المقطع الثاني والثالث فتظهر البنية الدلالية كما في الشكل الآتي:



[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٦٠٠ – ٦٠١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تسير الدلالة في اتجاه يعلن حركة دقات القلب بين الواقع والخيال، وترسم حياة مثقلة بالأوهام والأحلام والخيال في المقطعين لكن النتيجة تطغى بسيطرة دلالة جهل وغياب اتخاذ القرار ما يجعلها تدور في حلقة مغلقة من الحيرة ويقفلها الضياع.

وتتكرر مجموعة من الأنساق اللغوية تحمل ملامح صوتية متقاربة تختزن في ثناياها طاقات جمالية نابعة من التجانس الصوتي، والتقابل الدلالي، والتوازي الكامل لتكرار المقطع عينه وما يكثف دلالتها أنها تتردد ضمن وتيرتين في بداية القصيدة وفي نهايتها، فتقول:

"ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غصناً بيد

ويحمل سيفاً بيد

ويوم الحبيبة في الأسر هبّت عليها الرياح

محمّلة باللقاح

جرت منتهى

تُعلق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا

***

"بغرفتها أمّها المتعبة

تلملم أوراقها المدرسية

حذار العدى يا بنيّه

فعين العدو تصيب"

وما كذب القلب كان عدو الحياة يطاردها في المسيرة

وينشب في عنقها مخلبه....

***

وما قتلوها منتهى وما صلبوها

ولكنما خرجت منتهى

تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا."[1]

حافظت اللازمة على تكوين أنساقها بين المقطعين ما عزز بنية موسيقية وضعت التلميذة (منتهى حوراني) بين محور البراءة والاغتيال، البداية والنهاية وتساوقت في تفاعل ايقاعي توازى بشكل جزئي تقابلت فيه "المطاف القديم # المطاف الجديد / انتهى # ابتدا"، وتتنامى الدلالة في المقطع الأخير لتعلن سمات الرفعة والشهادة والعزم الشديد في تقديم الشهداء على مذبح حرية الوطن، وهكذا كان مصير الطالبة الشهيدة التي حذّرتها أمها من أعمال العدو الذي طاردها في الحياة، ونشب في "عنقها مخلبه"، وهكذا، أصبحت منتهى رمز كلّ تلميذة سقطت بطلة على أرض الوطن، عانقت الشهادة ورفعت باسمها راية البطولة والمقاومة.

كما تداخلت بنية التكرار المقطعي في بداية المقطع الأول ونهاية المقطع الأخير على شكل لازمة ألقت بظلالها الايقاعي والدلالي على فضاء القصيدة.

- **التكرار التراكمي**

يتحدّد التكرار التراكمي "بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها."[2] ويتوسل هذا التكرار تعداد الدوال "لتأكيد وحدة المدلول."[3] ونأخذ قصيدة "حرية الشعب"، فتقول:

"نشيد:

حريتي !

حريتي !

حريتي !

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفي اللهب

وأظلُّ رغم القيد أعدو خلفها

وأظلُّ رغم الليل أقفو خطوها

وأظلّ محمولاً على مدّ الغضب

وأنا أناضل داعياً **حريتي !**

---

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٥٠٣ – ٥٠٤ – ٥٠٥.

[2] . عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٢٠٩.

[3] . عصفور جابر، استعادة الماضي "دراسات في شعر النهضة"، لا د.، ط ٢٠٠١، ص ٣٠٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حريتي !

حريتي !

ويردد النهرُ المقدسُ والجسور

حريتي !

والضفتان ترددان حريتي !

ومعابر الريح الغضوب

والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني

ترددها معي:

حريتي ! حريتي ! حريتي !

***

سأظلّ أحفر اسمها وأنا أناضل

في الأرض في الجدران في الأبواب في شُرف المنازل

في هيكل العذراء في المحراب في طرق المزارع

في كلّ مرتفع ومنحدر ومنعطف وشارع

في السجن في زنزانة التعذيب في عود المشانق

رغم السلاسل رغم نسف الدور رغم لظى الحرائق

سأظل أحفر اسمها حتى أراه

يمتدّ في وطني ويكبر

ويظلّ يكبر

ويظلّ يكبر

حتى يغطي كلّ شبر في ثراه

حتى أرى الحرّية الحمراء تفتح كلّ باب

والليل يهرب والضياء يدك أعمدة الضباب

حريتي !

حريتي !

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويردد النهرُ المقدسُ والجسور

حريتي !

والضفتان ترددان حريتي !

ومعابر الريح الغضوب

والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني

ترددها معي:

حريتي حريتي حريتي."[1]

يؤسس السياق التكراري لتكثيف تكرير بؤرة "حريتي" وتنتظم هذه البنية التكرارية ضمن سلسلة من ألوان البنى التكرارية التي تتشكل من ألوان تكرار فعلي "أردّد – أظلّ – أناضل – يكبر" وتتساوق مع تكرير حرفي "في" بالإضافة إلى تكرار مقطعي، ونرسم تفاوت خارطة تكوين البنية التكرارية في المرتسم الآتي:

تكرير عبارة حريتي	تكرير حرف "في"	تكرار فعلي
١ - حريتي	في الأرض	أظلّ / أردد / أناضل
٢ - حريتي	في الجدران	أظلّ / يردد / أناضل
٣ - حريتي	في الأبواب	أظلّ / ترددان
٤ - حريتي	في شُرف المنازل	سأظلّ / ترددها
٥ - حريتي	في هيكل العذراء	سأظلّ
٦ - حريتي	في المحراب	يظلّ
٧ - حريتي	في طرق المزارع	يظلّ
٨ - حريتي	في كلّ مرتفع ومنحدر	
٩ - حريتي	في السجن	
١٠ حريتي	في زنزانة التعذيب	
١١ حريتي	في عود المشانق	
١٢ حريتي		
١٣ حريتي		
١٤ حريتي		
١٥ حريتي		
١٦ حريتي		
١٧ حريتي		
١٨ حريتي		

[1] . فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ص ٤٩٦ – ٤٩٧ – ٤٩٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تكرير مقطعي
حريتي ! حريتي ! ويردد النهرُ المقدسُ والجسور حريتي ! والضفتان ترددان حريتي ! ومعابر الريح الغضوب والرعدُ والإعصارُ والأمطارُ في وطني ترددها معي: حريتي ! حريتي ! حريتي !

تتفاوت نسبة التكريرات في القصيدة، وتتباين ألوانها بين مقطع وعبارة وفعل واسم وحرف ما يرسم الحركة الدلالية للنص بتكويناتها التكرارية التي يتناقض محورها المركزي بين الحرية والعبودية، ويضع بؤرة الحرية بين الحضور والغياب، بين الفقدان والطلب، لذا يترتب على هذا البنية حركة ايقاعية تناسبها ويتراكم تكرار عبارة "حريتي" بحدود ثماني عشرة مرة، بشكل عامودي وأفقي، ويحسب وحدة مركزية تكرارية وهوية دلالية للقصيدة، وتنصهر مع بنية العنوان "حرية الشعب" الداعمة لتعميق الدلالة المنتشرة على مساحة النص كما تعزز المطالبة بالحرية والنضال من أجلها لأنها حق من حقوق الشعوب، وركنا أساسياً في مسيرة الانسان، وهي التي نادت بها الشرائع السماوية كلها، وأكدت على حرية الانسان، وطالب بها الأدباء والشعراء، ويتفاعل تركيب "حتى أرى الحرّية الحمراء تفتح كلّ باب" ويتناص مع البنية التركيبية للبيت الشعري لقول الشاعر أحمد شوقي.

"وللحرّيّة الحمراء بابٌ بكلِّ يدٍ مضرّجةٍ يُدَقُّ."[1]

تقوم الشاعرة باستدعاء الحرية وصفتها الحمراء من أجل تعزيز دفع الثمن لنيل الحرية، فالحرية لا تُنال إلا بدماء الشهداء ما يفتح الباب أمام تعزيز دلالة الفداء والتضحية مقابل حرية الشعوب.

فيما يتكرر حرف الجر "في" (١١ مرة) في شكل نسقي ما أفضى إلى حركة تصاعدية يعمق البنية الداخلية للقصيدة، ويكثف البنية الدلالية في الإصرار على طلب الحرية في حين يتحرك اللون التكراري الفعلي ليدعم

[1] . أحمد شوقي، الديوان، دار صعب، بيروت، لبنان، ط ٣، سنة ١٩٧٨، ص ٣٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حركة تنازلية (٨ مرات) بسرعة موسيقية "أظل – سأظل – يضل" يعمق التركيز الدلالي على أن يستقر في مواصلة النضال من أجل الحرية، ويحسب تكرير الهندسة الشكلية للأفعال المتلاحقة (أردد – تردد – ترددان – يرددها) العنصر الدلالي المساعد في تعزيز بنية النضال تتآزر مع تكرير ثنائي للتركيب النحوي "أنا أناضل"، وفي ختام القصيدة يتكرر المقطع على شكل لازمة ما يعزز الاستقرار الايقاعي والدلالي، ويمنح القصيدة جمالية شكلية موسيقية تتواشج مع تدعيم البنية الدلالية.

- **خاتمة البحث**

لقد عمدت الشاعرة لاستثمار تقنية التكرار بألوانها وأنماطها المتعددة وأشكالها المتنوعة، واستمدت من البنية الايقاعية مقومات دلالية تفاعلت مع تكوينات العلاقات الداخلية للسياق وكان لها دور في رفع مستوى التجربة الشعرية ومنحها أسس جماليات الايقاع والدلالة، وتفاوتت الانماط التكرارية وتوزعت ألوانها وأشكالها وغناها الموسيقي ما بعث فيها روحاً دلالياً جديدة، وشكلت أنماط التكرار لتأسيس الابعاد الدلالية وتواشجت مع البناء الشعري لتوجيه المعاني نحو تعميق بؤر جوهرية دلالية تناغمت بشكل هندسي ايقاعي.

للتكرار في الخطاب الطوقاني خاصية بنائية ويحسب مكونا أساسياً من مكونات النصوص الشعرية، وعبرت من خلال أنماطه عن محاور دلالية أغنت الخطاب الشعري بالمضمون الفكري، والرؤيا الشعرية.

رسم التكرار الشعوري لبنية الفقدان العاطفي، واختزن بنية حضور الأخ وغيابه في ظل أجواء الحاضر المأساوية، وعزز التكرار الاستهلالي التشاكل الطبيعي / الانساني ما أومأ لطغيان الاحساس الجميل والحالم وسط أجواء الطبيعة بعيداً من ضوضاء الحياة، وأسست تكوينات البنية التكرارية للتكرار الختامي لمحور الخير والخصب لتطهير الأرض من الشرّ والظلم والاعتداء كما اختزن تكرير اللازمة تعزيز مأساة الوجود الانساني وعدم القدرة على تغير المصير والتحرّر ما عمم فكرة قدرية الانسان.

وبرزت أشكال التكرار الهندسي الذي عزز الخطاب النصي بتشكيلات لوحية تكرارية تساوقت بشكل هندسي كما تفاعلت مع البنى الايقاعية كالتصريع والتماثل الصوتي والتجانس والتطريز بتكرار القافية مرات عدة في القصيدة عينها ما دعم محاور دلالية تناقضت بين حق ولا حق، حرية ولا حرية، عيش ولا عيش، استقرار ولا استقرار، قلب وأرض، راية واغتيال كما احتوت الابعاد الوطنية والانسانية والدينية.

ورسمت بنية التكرار الدائري في هندسة دائرية التشاكل الانساني بين الأخ والأخت، وبنية الاغتراب، والتناقض الدلالي بين الحياة والموت، وتمخضت عنها ثنائيات: الكذب والتصديق، الحقيقة والحلم، اللقاء والفراق، وأسس تكرار المقطع للدوران التكريري لتعزيز بنية الهباء وضياع الهدف وعدم المعرفة، ورسمت

بنية التشظي وعدم الاستقرار الحياتي في فضاء القصيدة، والتعب من المسير الحياتي، وتفاعلت البنية التكرارية مع بنية الأنساق البنيوية ورسمت ايقاعات تشكيلية نبضت بالحيرة، ورسخت بنية الضياع في الحبّ.

كما دعمت بنية التكرار التراكمي دلالة الحرية المفقودة والنضال من أجلها، وقد سارت هذه الانماط وفق تشكيل عززته التوترات الصوتية والتكريرات والتماثلات والتشكيلات ما شدّ بناء العمل الأدبي وحقق له جمالية ايقاعية انسجمت مع ألوان البنية التكرارية وأنماطها الدلالية.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- مصادر البحث

(١) طوقان فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة سنة ٢٠١١.

- مراجع البحث

(٢) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربيّ، الطبعة الثالثة، لا تاريخ.

(٣) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، لا طبعة، لا تاريخ.

(٤) جابر عصفور، استعادة الماضي "دراسات في شعر النهضة"، لا دار، طبعة ٢٠٠٠.

(٥) شرتح عصام، ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠٥.

(٦) شعلال رشيد، البنية الإيقاعيّة في شعر أبي تمام، عالم الكتب، الأردن، طبعة سنة ٢٠١١.

(٧) شوقي أحمد، الديوان، دار صعب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٧٧.

(٨) عارف القرعان فايز، في بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، طبعة ٢٠١١.

(٩) عاشور فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة أولى، سنة ٢٠٠٤.

(١٠) عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة ٢٠٠١.

(١١) الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة عشر، حزيران / سنة ٢٠٠٧.

(١٢) محمود درابسة، تشكيل المعنى الشعريّ، دار جرير، عمان، الأردن، طبعة أولى، سنة ٢٠١١.

(١٣) الموسى خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣.

(١٤) محمد حسن عبد المحسن، جماليات الشعر في سورية (١٩٠ ـ ١٩٥٠م)، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، طبعة سنة ٢٠٠٢.

(١٥) نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية "الفونيتيكا"، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، طبعة أولى، سنة ١٩٩٢.

(١٦) المدخل لدراسة الفنون الأدبية، قسم اللغة العربية، كلية الإنسانيات والعلوم الإجتماعية، دار قطري بن الفجاءه للنشر والتوزيع، الدوحة، قطر، طبعة ثانية، سنة ١٩٨٣م.

(17) Greimas Alegirdas Julien, Du sens 1, Essais Sémiotiques, Editions du Seuil, Paris, 1970.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بلاغة التشكيل الصوري وسيمياء التدليل: قراءة لنماذج من الشعر العراقي المهمش

أ.م.د. خليل شكري هياس، جامعة الحمدانية/ كلية التربية - قسم اللغة العربية . العراق .

الملخص

الشعر واحد من النصوص الإبداعية التي تقوم على الصورة، وهي تركيبة شعرية تتبأر فيها شتى المكونات: (الواقع والخيال)، (اللغة والفكر)، و(الأسطورة والرمز)، و(الحس البصري والحس البصيري)، و(الأنا والعالم) وغيرها، ويتناسب الجميع ويتشابك ليؤلف رؤية شعرية تساهم بشكل فاعل في إنتاج النص.

أما أهمية دراسة الصورية دراسة سيميائية، فتأتي من كون هذا المنهج يعالج المعنى وينظر إليه على أنه لغة ثانية (ميتالغة) بالنسبة إلى عالم المعنى الذي يعتقده موضوعاً للتحليل، ولا يُختزَل في شرح بسيط يستعيد بشكل مختلف المعطيات القاعدية حسب مبدأ التكافؤ، بل يتعمق في جملة من المعطيات التي تفرزها الكلمة والجملة على وفق مبدأ الترابط والمنطق.

وفي ضوء هذه التصورات المؤسسة للمقترب النظري والإجرائي، الذي يشتغل الخطاب السيميائي وفق ميكانيزماته وضوابطه، تحاول قراءتنا محاورة نصوص من شعر الشاعر هاشم رشاد أقصو المترجمة من اللغة التركمانية إلى اللغة العربية، وشعر الشاعر العراقي زهير بهنام بردى العربية بنكهته السريانية، على وفق مستويات قرائية متعددة تفرضها طبيعة المتن الشعري عند الشاعرين، في سعي منا لتقديم وجه آخر من وجوه أدبنا العراقي الثر والمكتنز بكل ما هو جمالي وخلاق، لكنه مهمش لم تطله يد النقد إلا لماماً، لأسباب متعددة وشائكة، لعل من أهمها أن الثقافة العراقية - منها النقد العراقي- ظلت ترزح لحقبة طويلة تحت مطرقة السلطة المركزية القابضة بيد من حديد، وسندان طبقة من المنتفعين والمستغلين الذين تسلقوا على أكتاف الأدب والفن والنقد المؤدلج والمسيس، ومنها ما يتعلق بثنائية المركز والهامش التي تمخضت عنها تقابلات ضدية عديدة منها مكانية تمثلت بالمركز (العاصمة)، والهامش بقية المحافظات العراقية، ومنها قومية تمثلت بالقومية العربية بوصفها المركز، وبقية القوميات على أنها الهامش، ومنها إثنية حين الغت السلطة الأدب الديني ودعمت وساندت بكل ما تمتلك الأدب العلماني، جاعلة من الأول هامشاً ومن الثاني مركزاً.

الكلمات الإفتتاحية: الصورة الشعرية- التشكيل الصوري- هاشم رشاد اقصو- زهير بهنام بردى- (الليل إلى الآن)- الرغيف- قطرات المطر- التماهي.

المدخل:

يشكل الجانب التشكيلي في أي عمل أدبي جزءاً حيوياً وفاعلاً لا يمكن تجاوزه أو التفريط به، فهو كما يرى رولان بارت جوهر العملية الشعرية،[1] مع عدم إغفال أو تجريد العمل من محتواه المضموني، إذ لا يمكن بأي شكل من الأشكال عزل الشكل عن المضمون.

---

(1) مناهج الدراسة الأدبية المعاصرة، عمر محمد الطالب:٢٤٧، نقلا عن: المرآة والنافذة: دراسة في شعر سعدي يوسف، د. سمير خوراني: ٩(المقدمة)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الصورة الفنية بكل تجلياتها الحسية والمعنوية تشكل تقانة تشكيلية مهمة لا تكاد يخلو منها أي نص إبداعي مرئياً كان أو سمعياً أو قولياً، والشعر واحد من النصوص الإبداعية التي تقوم على الصورة، فهو كما يرى ياكبسون تفكير بالصورة، ولا نكاد نرى قصائد من دون صور،[1] وهي تركيبة شعرية تتبأر فيها شتى المكونات: **(الواقع والخيال)**، **(اللغة والفكر)**، و**(الأسطورة والرمز)**، و**(الحس البصري والحس البصيري)**، و**(الأنا والعالم)** وغيرها، ويتناسب الجميع ويتشابك ليؤلف رؤية شعرية تساهم بشكل فاعل في إنتاج النص.[2]

هذا التحديد لمفهوم الصورة الشعرية يضعنا أمام مسألتين مهمتين في الصورة أولها: " تعدد العناصر المشكلة لها، وثانيهما كلية هذه العناصر وإئتلافها وتداخلها"،[3] على نحو تخلق معها شعريتها الخاصة، القائمة على بث الرؤى والدلالات والتأثير جمالياً في المتلقي، فالصورة بهذا المعنى هي المعادل الموضوعي للإحساس الذي يود الشاعر إيصاله إلى المتلقي، إنها "دال بديل دالٍ أخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين"،[4] وهذا يعني أن للكلمة في التصوير الشعري مكانتها الإيحائية والتوليدية، فهي فاعل مهم من فواعل تشكيل الصورة التي هي "رسم قوامه الكلمات"،[5] في إشارة واضحة لعمق العلاقة الرابطة ليس بين فن الرسم وبين الشعر حسب، بل بينه وبين الفنون الأخرى أيضاً.

من هنا تأتي أهمية دراسة الصورية دراسة سيميائية كون هذا المنهج يعالج المعنى وينظر إليه على أنه لغة ثانية **(ميتالغة)** بالنسبة إلى عالم المعنى الذي يعتقده موضوعاً للتحليل، ولا يُختزَل في شرح بسيط يستعيد بشكل مختلف المعطيات القاعدية حسب مبدأ التكافؤ،[6] بل يتعمق في جملة من المعطيات التي تفرزها الكلمة والجملة على وفق مبدأ الترابط والمنطق، فالفعل السيميائي بذلك قائم على مبدأ الملاءمة ولا يمارس إلا بعد احتفاظه بالخصائص المشتركة مع التنويه أن كل متغير ممكن أن يعد على التوالي ثابتاً يسمح باستكشاف مقارن أكثر دقة للأقرب فالأقرب وحسب زوايا الرؤية الأكثر تنوعاً.[7] هكذا تغدو السيميائية "نظرية العلامات الضرورية تقريباً، أو الشكلية، وبوصفها منطقاً، فإنها تشكل فرعاً من الفروع الثلاثية المكونة للعلوم المعيارية مع علم الاخلاق وعلم الجمال"،[8] وكلها تتأسس على الظاهراتية التي تتأسس هي الأخرى على علم الرياضيات.[9]

إن السيمياء بوصفها منهجاً قرائياً يعنى بدراسة الظواهر الإشارية، من حيث طبيعتها وخواصها وأنساقها وأشكالها، ومهمتها الكشف عن العوامل والشروط المؤدية إلى نشوء الإشارات وتحديد القوانين التي تخضع لها، أو تحديد عملية التسميؤ، وهي بدورها تتخطى الألسنية إلى أشكال التواصل البشري الأخرى، فالثياب مثلاً تشكل لغة تواصل لأنها تنقل إلى الآخر المتلقي إنطباعاً عن لابسها، سواء من حيث عمره، أو مكانته الاجتماعية، أو ذوقه، كذلك البيت الذي يعطي المتلقي فكرة عن أسلوب

---

(١) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص، فاطمة الطبال بركة: ٨٠

(٢) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:

(٣) أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي: ١٧٤.

(٤) مفهوم الأدبية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: منذر العياشي: ٧٨.

(٥) الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم: ٢١.

(٦) مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: د.جمال حضري: ٥٦.

(٧) م. ن: ٥٦-٥٧

(٨) السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرارد ولو دال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي: ٢٣.

(٩) نقلا عن م. ن:٢٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وعصر بنائه، وطبيعة ساكنه اجتماعياً واقتصادياً، لذلك تغدو كل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر إشارية تمفصلت وانتظمت كاللغة، على وفق أنساق وقوانين، واستجابتنا لمعنى الإشارات يدل على اختيارنا للكيفية التي تعمل بها تلك الأنساق والقوانين ضمن فضاء ثقافي وعرفي لمجتمع ما.[1]

وفي ضوء هذه التصورات المؤسسة للمقترب النظري والإجرائي، الذي يشتغل الخطاب السيميائي وفق ميكانيزماته وضوابطه، تحاول قراءتنا محاورة نصوص من شعر الشاعر هاشم رشاد أقصو المترجمة من اللغة التركمانية إلى اللغة العربية، وشعر الشاعر العراقي زهير بهنام بردى العربية بنكهته السريانية، على وفق مستويات قرائية متعددة تفرضها طبيعة المتن الشعري عند الشاعرين، في سعي منا لتقديم وجه آخر من وجوه أدبنا العراقي الثر والمكتنز بكل ما هو جمالي وخلاق، لكنه مهمش لم تطله يد النقد إلا لماماً، لأسباب متعددة وشائكة، لعل من أهمها أن الثقافة العراقية - منها النقد العراقي- ظلت ترزح لحقبة طويلة تحت مطرقة السلطة المركزية القابضة بيد من حديد، وسندان طبقة من المنتفعين والمستغلين الذين تسلقوا على أكتاف الأدب والفن والنقد المؤدلج والمسيس، ومنها ما يتعلق بثنائية المركز والهامش التي تمخضت عنها تقابلات ضدية عديدة منها مكانية تمثلت بالمركز (العاصمة)، والهامش بقية المحافظات العراقية ولا سيما تلك التي كانت على غير وفاق مع العاصمة تمثلت بالجنوبية منها والشمالية (تحديداً الكردية منها)، ومنها قومية تمثلت بالقومية العربية بوصفها المركز، وبقية القوميات على أنها الهامش، ومنها إثنية حين الغت السلطة الأدب الديني ودعمت وساندت بكل ما تمتلك الأدب العلماني، جاعلة من الأول هامشاً ومن الثاني مركزاً، وكانت من مخرجات هذا التهميش إهمال الأدب والنقد والفن المختلف مع أدب ونقد وفن المركز، ولم يظهر ذلك للعيان على نحو ملموس إلا بعد زوال سلطة المركز بعد عام ٢٠٠٣، ليجد العراقي (الأديب، والناقد والفنان) نفسه أمام أدب ونقد وفن ثر أخذ يظهر على نحو لافت، فنراه يقف عند أدب المهجر العراقي، وأدب المكونات العراقية الأصيلة (الكردية والتركمانية والشبكية والسريانية) الذي ظل مغيباً لحقب من الزمن، وما وقوفنا عند هذين الشاعرين إلا لنؤكد عبر دراسة نقدية موضوعية أن هذا الأدب لا يقل شأناً وفناً وجمالاً عن ما تناولته أقلام النقاد العراقيين والعرب من أعمال للمشاهير من الأدباء العراقيين في الحقب الزمنية الماضية.

العنوان: الصورة العتباتية

العنوان بنية من البنيات العتباتية التي أولاها النقد العربي أهمية خاصة بوصفها تأتي على رأس الهرم العتباتي، فهي مع البنية الكبرى / النص تشكلان بنية معادلية، تعد الأولى نواة للثانية تمدها بالمعنى النابض، وتقدم للقارئ معرفة أولية تضبط مسار القراءة، وهي علامة سيميائية "تمارس التدليل وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، لتصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص"، [2] من جهة، وتشكل هذه البنية في فضائها العام مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدلل على النص، وتعينه، وترسم فضاءه القرائي من جهة أخرى، وتعد الثانية - أي بنية النص – المسند الذي يستند عليه العنوان الذي لا يستطيع العمل من دونه لأنه بنية افتقار، لا تعمل بمعزل عما تعنونه، ولا تحمل في ذاتها صفة الاكتفاء الدلالي، الأمر الذي يستوجب من القارئ قراءة مرحلية لا تتجاوزه ولا تقف عند حدوده حسب، مما يدخل

---

(١) سيمياء براغ للمسرح: دراسات سيميائية، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتقديم: أدمير كوريّة: ٣-٤ (المقدمة)

(٢) شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين: ٤٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

على فعل القراءة إمكانية قراءة العنوان قراءة استرجاعية، أي من العنوان إلى النص ثم العودة بها إلى العنوان ثانية[1]. من هنا تتأتى مهمة العنوان الرئيسة في كونه يشكل حلقة وصل بين المرسل والمرسل إليه الذي يدخل إلى العمل من بوابة المرسلة **(العنوان)** بوصفها علامة كاملة، ذات دال ومدلول، كما هي الحال مع **(النص)** الذي يعد علامة كاملة أيضاً، وتأتي العلاقة الحملية بين العلامتين لتخلق علامة وسيطة بين العلامتين، تبنى من تفاعل مدلول العنوان مع دال النص، وهي هدف القراءة.[2]

تشتغل المنظومة العنواناتية في قصائد هاشم رشاد أقصو المنتخبة للدراسة والتحليل (الرغيف، قطرات المطر، التماهي) اشتغالاً صورياً ذات طبيعة علاماتية ضاغطة تقيم جسراً من التواصل القوي والعميق بين الدال والمدلول، لتعبُرَ عبر فعل القراءة إلى منطقة التأويل التي تعمل على تأسيس أفق قرائي واعٍ ينقل القراءة من الوضع الانطباعي إلى الوضع التأملي والفلسفي، لتكتسب في النهاية المفتتح القرائي الممثل بالعنوان شعرية خاصة تكتنز في طياتها إضاءات إشارية خلاقة، من ذلك ما جاء في عنوان **(الرغيف)** ذي المحمول الصوري الذي يحيل على قرص الخبز المصدر الغذائي الرئيس للإنسان أينما كان، وعبر معترك الحياة منذ أول الخليقة وإلى نهاية الخلق، هذا الدال العنواني المفرد في تركيبه حمل في مدلوله عمقاً قرائياً مفاده فرادة وخصوصية هذا المكون في الحياة، لذا لم يشأ المؤلف أن يلحق به أية مفردة أخرى، وإمعانا في ذلك جاء به معرفاً ليكسبه أهمية وخصوصية إضافية. أما دلالياً فقد اشتغلت هذه العتبة القرائية عبر القراءة الجوالة بينها وبين الجملة الاستهلالية اشتغالا زمنياً ماضوياً **(أمسِ في معارك الجوع)** لتكون منطقة الاشتغال الشعري، هذه الجملة الشعرية التي تبدأ الذات الشاعرة نصها تفتح أفق القراءة على قيمة دلالية كبيرة للعنوان **(الرغيف)** الذي يغدو منقذاً ومخلصاً من الموت، وإذا ما تمعنّا أكثر في الدلالة، نرى أن هذا العنوان يفصح عن وضع اجتماعي فضاؤه الفقر والعوز الذي يقود الإنسان إلى خوض معارك ضارية ضد كل مظاهر الجوع.

الصورة الشعرية الثانية التي تجسدها عتبة العنوان عند الشاعر هشام رشاد تتمثل في صورة مائية تخلقها الجملة المكونة من مضاف ومضاف إليه (**قطرات المطر**)، هذه التركيبة جاءت خبراً لمبتدأ محذوف تقديره **(هذه)** في مسعى من الذات الشاعرة لتسليط الضوء على الصورة الشعرية القائمة على منظر سقوط المطر بكل ما يحمله من طاقة تدليلية موجبة تعمل على بعث الحياة والديمومة في الأرض، فالمطر بوصفه ماءً هو "كيان معرفي لا حد لقدرته على التوليد والتكوين والتشكيل والتأويل، فالماء وفق البعد الديني... كلي القدرة {{ **وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ** }}[3]، وهو وفق البعد المادي كلي الأشكال: صلب، سائل، وغاز، وهو وفق البعد الجغرافي كلي الأماكن: محيط، وبحر، ونهر، وهور، ومستنقع، وشط، وجدول، وبحيرة، ونبع، وجوف، وهو وفق البعد الصوري كلي المواقع: في السماء، وفي الأرض، وتحت قشرتها، وفي الهواء، وفي الأجسام، وفي الشجر، وفي الحجر، وهو وفق الصورة الفاعلة: فيضان، وعاصفة،...، وسقي، ورواء، وشراب، وهو وفق البعد البنائي: ينبت، ويحيي، ويميت"،[4] وكل هذه التجليات المائية تجد لها حضوراً فاعلاً ومؤثراً في المطر، وسنقف عند بعضها في تحليلنا للنص الشعري الذي يتسيده هذا العنوان.

---

(1) عنوان القصيدة في شعر محمود درويش : دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير، اشراف أ . م . د. عبد الستار عبد الله صالح ،كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١ :٩٩

(2) العنوان وسيوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار: ١٩-٢٠

(3) سورة الأنبياء، الآية:٣٠

(4) شعرية الماء: مقالات في نقد الشعر: ياسين النصير: ٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أما عتبة العنوان الثالثة (**تفاهم**)، التي لا تفصح للوهلة الأولى عن صورة شعرية، إذا ما نظرنا إليها نظرة سطحية أو انطباعية، فمفردة (**تفاهم**) بصيغتها (**النكرة**) تخلق جواً من العمومية والضبابية لا تفصح عن طبيعة وتوجه هذا التفاهم، وكل ما تعطيه من مدلول قرائي هو أن التفاهم يستدعي إلى منطقة القراءة وجود أكثر من شخصية نصية، لأن التفاهم لا يتم عبر شخصية واحدة، وهنا تمسك القراءة بجلباب الصورة التي تتضح معالمها بالولوج إلى داخل النص لتكشف عن الأطراف المشاركة في التفاهم وهما الشاعر ومعشوقته الممثلة في النص بالضمير هي (**كي تسمعني هي، وأسمعها أنا**)، وعتبة العنوان هذه تخلق استراتيجية قرائية مغايرة للعنوانين السابقين، عندما تعمل على خلق شعرية التمنع والمواراة التي لا تفصح للقراءة عن نفسها بسهولة.

يأتي العنوان الآخر (**الليل..... إلى الآن**) الذي جاء على رأس مجموعة زهير بردى الشعرية ليجسد لنا صورة الليل بمدلولها الزمني تجسيداً جمالياً مميزاً، إذ يشتغل هنا اشتغالا تشظظياً يسعى إلى حضور فاعل ومؤثر في أغلب نصوص المجموعة_ إن لم يكن في كلها_ معلناً بذلك عن أهميته القرائية على نحو لا يمكن تجاوزه، ليغدو في النهاية شمعة قرائية تضيئ الطريق نحو النص، ومن أولى إشاراته اللافتة علامته الزمنية الموحية بقراءة سردية ضاغطة تربط الماضي بالحاضر عبر دال (**الليل**) الذي يعمل بمدلول احتوائي يضم بين جنباته كل المرتكزات القرائية الأخرى من جهة، ويعمل بمدلول ثبوتي إزلي لا يمكن تجاوزه كونه عنصراً كونياً حاضراً في كل زمان ومكان من جهة أخرى، هذه القراءة الزمنية الحاوية في العنوان يتجسد أيضا في القراءة البصرية للعنوان عندما يتعمد الشاعر الفصل بين مفردة (**الليل**) وبين بقية الجملة بنقاط ست تمثل قرائياً الخط الزمني السائر من الماضي إلى الحاضر، وإمعاناً في تجسيد هذه الدلالة القرائية يضع الشاعر بقية الجملة في سطر ثاني إلى الأسفل من مفردة (**الليل**) مع زحف إلى اليسار قليلاً.

القراءة الكاملة للجملة العنوانية (**الليل..... إلى الآن**) يخلق فضاء مفتوحاً يغري القراءة للإبحار في لجة الاستكشاف عن تجليات دلالية لـ (الليل) الذي غدا مكوناً أثيراً لدى الشاعر داخل النص عبر تموجاته العلامية، وخارج النص عبر تأثيره العميق على الشاعر على نحو أنتج معه مجموعة شعرية مختصة بكينونة الليل وهي تتمثل في صور شعرية حية تولد من دهاليز الذاكرة مرة، ومن نبع الخيال مرة، ومن رحم التأمل مرة، ومن عمق الفكر مرة، ومن ندى الحلم مرة، ومن ذلك هذا التأمل في الليل والمتشكل تشكلاً علاماتياً يتجاوز المعنى الواقعي للمشهد إلى معنى رمزي أعمق:

تأَمَّلْ مصباحَ الشارعِ ملياً

ضَعْهُ على صدرِكَ

وامضِ

الوردُ ستنظرُ حتماً إليكَ

لا تيأس أبداً

على ما مرَّ عليكَ من اليومِ هذا

لا ضيرَ من ذلكَ

امضِ على مهلٍ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتفادى أن تقفَ

وتسقطَ في الظلِّ[1] .

إن هذا المقطع المتشكل تشكيلاً واقعياً عبر جملها الشعرية الضاربة في الوضوح والموجهة إلى مخاطب ضمني قابع داخل النص، يتلقى التوجيه والحكمة من الذات الشاعرة، يعمل بشعرية التأمل ويسعى إلى بلورة رؤية فلسفية تفلسف المفردات الحياتية وتشعرنها، على نحو تخلق معها علامات تسميئ الواقع، وتدفع به إلى منطقة العبرة والحكمة من جراء تجارب واقعية عاشها الذات الشاعرة أولا، ولأهميتها وجماليتها تجسدها الذات في رؤية شعرية نابضة بالجمال ثانياً، ولعل بؤرة الحكمة الشعرية في هذا المقطع تكمن في المشي بمصباح الشارع المتحول من صورته الواقعية إلى علامة شعرية يمكن أن تتجسد في كينونات حياتية مختلفة كلها تعمل على إضاءة الطريق، وتشكل سلاحاً فتاكاً في مواجهة صعاب الحياة، أو في كونها خلاصاً لحاملها من فخ السقوط في المهالك الممثل نصياً بـ **(الظل)** بكل ما تحمله المفردة من معنى العتمة الروحية والكونية، ومن هنا تأتي الصورة الليلية المعبرة عنها بقرائن واضحة أهمها الظلُّ ومصباح الشارع، لتشكل مشهدا شعرياً تدعو فيها الذات الشاعرة الشخصية الكائنة في النص لتتأمل بإحساس عالٍ ذاتها والمحيط وتفكر ملياً برسم خارطة طريق تؤمن لها الوصول إلى المبتغى بروح متفائلة لا تعرف اليأس، ولا تخشى أهوال الظلمة مادام متسلحاً بسلاح النور، وفي ذلك تجسيد واضح لانتصار قوى النور المشحون بالتفاؤل على قوى اليأس الملغومة بمتاعب ما هو يومي من أهوال الحياة.

المتن النصي: الصور الصغرى وفاعلية تشكيل الفضاء

لا شك في أن النص الشعري يبنى من خلال جملة من البنيات الصغرى التي تشكل في مجموعها بنية كبرى يتشكل عبرها الفضاء النصي، وقد احتل هذا الموضوع أهمية كبرى "على صعيد تطوير القصيدة العربية الجديدة، إذ يمكن للشاعر بوساطة أنماط البناء المتعددة المتاحة والمتطورة باستمرار من تطوير وتوفير أحدث السبل للتعبير المبدع والجديد عن تجربته".[2] من هنا تتشكل علاقة جدلية بين البناء والتجربة الميالة دوماً نحو التجدد والتطور انسجاماً مع روح العصر التي ترافق العملية الإبداعية وتخلق نوعاً من التكافؤ والتوازن بينهما، وهذا ما نراه مجسداً في نصوص الشاعر هاشم رشاد أقصو الثلاثة (**الرغيف، وقطرات المطر، وتوهم)** التي تتكون كلٌّ منها من ثلاث صور صغرى تشكل في تظافرها وتعاضدها الصورة الكبرى في النص، على النحو الذي يجعل منها جميعاً فضاء شعرياً مشعاً بالرؤى والدلالات.

في قصيدة **(الرغيف)** تخلق مفردة **(أمس)** بمحمولها الزمني ثلاث صور شعرية تجعل من ذاتها جوهر العلامة الشعرية وبؤرتها التي تتمحور حولها الصور، فتأتي الصورة الأولى محملة بذكريات محزنة تحمل معها إحساساً مريراً بماضٍ آسٍ، وتحيل إلى وضع معاشي قاسٍ، تستنجد معها الذات القابعة في النص بأخيها، أقرب الناس إليها:

أمسِ في معاركِ الجوعِ

عندما قلتُ لك يا أخي

حسبتُك أنا

---

(1) الليل إلى الآن، زهير بهنام بردى: ٢٧.

(2) عضوية الاداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ.د. محمد صابر عبيد: ٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حسبتَني أنت

تعمل الصورة الشعرية في هذا المقطع على تنصيص الذاكرة، وجعلها في خدمة الحدث الشعري النابع من فضاء حميمي تخلقه الذات الشاعرة بمعية أخيها لتبدد هول وفظاعة الجوع، الناتج من فقدان الرغيف الذي تجعله الذات عنواناً للنص، في مسعى من الذات الشاعرة لتجسيد صورة من الصور التي ينتجها الرغيف، عندما تغدو علامة قرائية تعمل بطاقتي تدليل متناقض تخلق ثنائية الجدب والعطاء معاً، تتجسد دلالة الجدب في السطر الشعري الأول من الصورة (**أمسِ في معاركِ الجوعِ**)، وتتجسد دلالة العطاء في المتبقي من الصورة الشعرية التي تتضافر فيها جهود الأخوين في التغلب على معارك الجوع.

وتنهض الصورة الثانية على فاعل متوارٍ خلف الحدث (**أمسِ عندما ذابتِ الحرارةُ**) ليقود الحدث الماضوي إلى منطقة بلاغية قوامها التشبيه، الذي يعمل هنا على تأثيث أركان الصورة:

كانَ الجميعُ

كطيرٍ تساقطَ

منَ البردِ

تعمل اللقطة الصورية هنا على خلق سياق حركي درامي يتمظهر من خلال فعل التساقط الذي يتوسط عقد الحدث، بين زمن ما قبل السقوط حيث الجميع في وضعهم الطبيعي قبل زوال الحرارة التي جاءت هنا محملة بطاقة الطمأنينة، وبين ما بعد السقوط حيث التحول التشبيهي الذي يجعل من الجميع يتحولون من صورتهم الإنسانية إلى صورة الطير المتساقط من جراء انتصار البرد على الدفء وإزاحته من أرض النص، وفي هذه علامة قرائية تلخص فضاء الصورة بانتصار الشر بكل تجلياته على قوى الخير ممثلة بالحرارة، لنصل بالقراءة التأويلية إلى ذروة الصراع الذي بدأ في الصورة الأولى بتغلب العطاء على الجوع، بانتظار ما ستسفر عنها الصورة الثالثة من أوجه الصراع.

تأتي الصورة الثالثة لترجح كفة الخير وتحافظ على نواميس الحياة التي لا يمكن أن تستمر من دون أن تكون للعدالة الإلهية كلمتها الفصل في ديمومة الحياة:

أمسِ عندما وضعتَ يدَكَ

في يدي

أيقنتُ أن الأخوّةَ هي

رغيفُ حارٌ.

تسوق الذات الشاعرة قبل أن تختتم نصها الشعري عبر اللازمة التكرارية الزمنية (**أمس**) الصراع إلى منطقة الحسم، التي تتبأر في التشبيه البليغ (**الأخوة رغيف حار**) راسمة بذلك صورة معنوية تؤكد من خلالها الحقيقة الأزلية في أن المحبة سلاح فتاك في مواجهة المصاعب، وثيمة إنسانية مُوَلِّدة، تولدت منها ثيمات التعاضد والتعاون والتوحد والتماهي.

في النص الشعري الثاني (**قطرات المطر**) تستند الذات الشاعرة في تشكيل صورها الشعرية الصغرى إلى فضاء سماوي ينسجم وطبيعة العنوان من جهة، ويكسب النص جواً من التوتر والترقب من جراء تواجد الصور الفوقي، والمفتوح على

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

احتمالات النزول في أية لحظة وبالاً أو غيثاً، هذه الصور تولد وتتحرك ضمن أفق رؤيوي تخييلي تهيمن عليها تقانة التشبيه التي تنسج الصور الشعرية الثلاث من خلال مفردة العلو التي تتجلى في تجليات دلالية متعددة، فهي يمكن عدّها رمزاً للتحرر من هيمنة كل ما هو أرضي من القيود، وهي تحمل في طياتها رؤية شمولية تفترض وجود آفاق واسعة بحاجة إلى إطلالة شاملة تحيط بتفاصيل المرئي البصري، وتستبطن ما هو رؤيوي بصيري، وهي في الآن نفسه تستدعي معاني الارتقاء والتعالي والترفع عن كل ما هو سلبي في الحياة كما هو مجسد في الصورة الشعرية الأولى في النص:

لن أعلو

كنسرٍ جارحٍ

لافترسَ الحمامات وأخنقُهَا

تشتغل شفرة الـ (العلو) في هذه الصورة الشعرية بطاقة النفي التي تقترن بها وتتعاضد مع طاقة التشبيه، لتخلقا صورة مرئية تنبض برؤية شعرية واقعية محملة بوجع انساني طالما عانت منه الإنسانية على مر الدهور وفي شتى الأماكن، من هنا ترصد عين القراءة قصدية الذات الشاعرة في تجريد النص من زمكان محدد يؤطر الحدث الشعري، وتجعلها مفتوحة على المطلق ليس في هذا المقطع حسب، بل في كل النص، هذا الوجع الإنساني متأتٍ من ظلم الظالمين المتحلقين كنسور جارحة همها الانقضاض على الفريسة **(الإنسانية بكل تجلياتها)**، لذلك ترفض الذات الشاعرة أن تكون علوها على حساب قيمها ومبادئها.

وعلى خلاف الصورة الشعرية الأولى التي تنهل من الواقع تأتي الصورة الشعرية الثانية لتشتغل في منطقة الضد تماماً عندما تتخذ من الخيال ثيمةً ومرتكزاً شعرياً رئيساً في تشكيل الصورة الشعرية:

لن أعلو

مثل خيالٍ بشعٍ

لأقلبَ الواقع إلى سرابٍ

في الصورة الثانية – أيضا – نلحظ احتفاظ الأداة (لن) بمركز الصدارة وقيادتها لدفة الصورة الشعرية بمعية شفرة (العلو) وتقانة التشبيه، هذه اللازمة التواصلية تعمل بطاقة الاستهلال المشهدي لكل صورة شعرية في النص لتحدث نوع من الإثارة القرائية لدى المتلقي، وتقوده مشدوداً من كل حواسه إلى تفحص وتمعن الصورة الشعرية.

إلا أن الانعطافة الصورية القائمة على تشبيه هلامي **(مثل خيالٍ بشعٍ)** تحدث تحولاً وانحرافاً في مسار انسيابية الصورة الشعرية، أحدثت معها تحولاً وانحرافاً في مسار العلامة التي غدت تعمل على خلق فضاء قارّ قوامه اليأس، الذي يقلب **(الواقع إلى سراب)** بفعل **(الخيال)** وتمظهره العلامي **(البشع)** بكل محمولاته التوصيفية المشحونة بالتنافر والاشمئزاز، هذا التنامي الدلالي السالب الذي تخلقه الصورة الشعرية تقودنا إلى علامة قرائية أعمق تكشف عن عمق الوجع الإنساني النابع من مشهد الواقع المتردي حد البشاعة والقرف.

أما الصورة الثالثة فتأتي ثورة شعرية تنتفض على الصورتين الشعريتين السابقتين، لتنتصر لمنطق الحياة التي لا تقبل بالهزيمة والخذلان، وتنضمّ إلى فضاء قصيدة الرغيف التي أبت في نهاية المطاف إلا أن تنتصر بالمحبة والأخوة على الموت والفقر فتصنع رغيفها الحار:

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إذا علوتُ فسأعلو مثل بخارٍ

يحبُ الحياةَ

يحبُ الربيعَ

يحبُ الحبوبَ

لأجلِ أنْ

يتساقط على أرضِ الحمائمِ

يأخذ العلو هنا مساراً إجرائياً آخر ينحّي أداة النفي جانباً لتُقدِمَ بكل ثباتٍ على خلق صورة علو مغايرة تماماً تتناسب وطبيعة الثورة الشعرية التي تأتي أيضاً بثوب التشبيه مجسدة بذلك سيادته على ساحة النص بمجملها، لكن هذه الصورة الشعرية القائمة على التشبيه تخلّص النص الشعري من جو التوتر الناجم عن نفسية ناقمة على الواقع المرّ، الذي كانت تعاني منها الذات الشاعرة في الصورتين الشعريتين السابقتين في النص، وتخلق صورة أخرى قوامها التفاؤل والتحرر من الواقع لتستشرف المستقبل من خلال (**سين الاستقبال**) في مفردة (**سأعلو**)/ مع التنويه بأن هذا الاستشراف مرهون بأداة الشرط (**إذا**) التي تحد من ثيمة التفاؤل وتكبله بشرط الهمة والعزيمة، وفي هذا التوجه علامة قرائية قوامها شحذ الهمم من أجل النهوض والتخلّص من هذا الواقع المرّ، ثم يأتي المشبه به (بخار) ليفعل فعله المؤثر والمباشر داخل هذه الثورة الشعرية، إذ يتمظهر بتمظهرات علاماتية غيثية إنقاذية عندما تتحول عبر دورته الحياتية إلى مطر يحب (**الحياة والربيع والحبوب**)، ومن أجل ذلك تشحذ همم الكائنات الأرضية لتتحول إلى حمائم بوجه أعدائها من النسور الكاسحة والخيالات البشعة.

في النص الشعري الثالث (**تفاهم**) تغادر الذات منطقة الفعل الشعري في تشكيل الصور الشعرية إلى منطق الرغبة والحلم في تشكيل عالمها الخاص الذي تريدها الذات رومانسياً حالماً تؤثث هي وعلى ذوقها مكوناته ومعالمه وتختار مَنْ تُشاركها الوجود والحياة، فتستدعي أول ما تستدعي أكثر الكائنات رقة تتمثل بالوردة التي تغدو علامة افتتاحية تحمل في طياتها استشرافاً بغدٍ أكثر إشراقاً من ماضي وحاضر الشاعر المتجليين في النصين الشعريين السابقين:

أريدُ وردةً

تليقُ بقلبي

هذا الافتتاح الاستهلالي للنص الشعري يحمل في طياته علامة توصم الذات الشاعرة بنزعة مفرطة بالرومانسية، تصل بالرؤية القرائية إلى منطقة النرجسية العالية التي لا تختار أية وردةٍ، بل واحدة ترضي غرور الذات وتمنح القلب سكينة وهناء، والوردة بمحمولها العلامي الأعمق يمكن أن تتحول إلى رمز للأنوثة المشتهاة التي تريدها الذات كائناً مشاركاً لها في عالمها الرومانسي الحالم، تتمظهر معالمها أكثر مع التشبيهات الثلاثة التي تؤطر طبيعة العلاقة القوية الرابطة بين الذات الشاعرة والوردة التي تعمل بجهد تكثيفي عالٍ جداً على خلق صور شعرية شديدة الحساسية، ومفرطة في الحميمية تصل إلى حد التماهي والتوحد:

مثلَ سمكةٍ

وبركةِ ماءٍ

مثل الصوتِ

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والأذنِ

مثل اللسان

والشفةِ

الصورة التشبيهية الأولى على الرغم من أنها تعمل بطاقة اختزالية كبيرة إلا انها استطاعت تشكيل صورة تشكيلية قوامها المشبه (**الذات الشاعرة والوردة**)، وأداة التشبيه (**مثل**)، والمشبه به (**السمكة وبركة الماء**)، وبأسلوب تركيبي خلقت معه الذات الشاعرة لقطة شعرية شديدة العمق وعميقة التصور، تجعل العلاقة بين الذات الشاعرة والوردة علاقة مصيرية لا انفصام معها، ولا حياة من دون وجودهما معاً، وذلك عبر تعالق تشبيهي مع الطرف الآخر المشبه به (**السمكة والماء**)، التي لا يمكن لها أن تنفصل تحت أي ظرف. إذ إن العلاقة بين السمكة والماء التي تتحول هنا إلى أنموذجٍ لعمق التماهي والتوحد، قائمة على العمق الباطني لعلامة الماء في تجلياتها الدلالية التي تتحول إلى مبعث للوجود ليس للسمكة حسب، بل لكل من في الوجود من الكائنات الحية.

أما الصورة التشبيهية الثانية فجاءت حسية، تشكلت من خلال علاقة توحدية بين مدرك معنوي (**الصوت**) وبين مدرك حسي (**الأذن**)، سعياً من الذات الشاعرة للفت عين القراءة إلى العمق الحياتي للصورة الشعرية من خلال الكشف عن أواصر هذه العلاقة التكوينية الأزلية بينهما، التي تريدها الذات الشاعرة أن تتجسد في طبيعة التواصل والتعالق بين الذات الشاعرة والوردة، وهذه الصورة التشبيهية –أيضا- لا تخرج من دائرتها التركيبية التي تعمل على خلق صور تقابلية بين المشبه والمشبه به، من أجل خلق جو من الانفتاح التخييلي للقراءة.

هذا الترابط والتعاضد في العلاقة بين الذات الشاعرة والوردة، يأخذ وجهاً تشبيهياً آخر في الصورة الشعرية الثالثة، يصب ويعمق من دلالة التلاحم المتوخاة عبر علاقة توحدية بين مدركين حسيين هما (**اللسان**) و (**والشفة**)، بكل ما يحملان من محمولات دلالية تغمر الصورة الشعرية بقراءة لذوية، وتظهر قدراً كبيراُ من جمالية الصورة، إذ تشير هذه العلاقة الصميمية بين اللسان والشفة علاماتياً إلى أكثر من مخرج دلالي يأتي في مقدمته، أنهما معبرين مهمين يخرج من بينهما لؤلؤ الكلام ويدخل منهما قوت الإنسان، وهذا يعني عدم إمكانية التخلي عنهما تحت أي ظرف، وهو جل مقصدية الذات الشاعرة التي تريد إضفاء هذه الأهمية في العلاقة على ذاتها والوردة كي تصل بنا نحن القراء إلى حالة التناغم والتواؤم التامة التي ترغب الذات إقامتها مع وردتها في نهاية المطاف:

كي تسمعَنِي هي

وأسمعُها أنا

كي أسمعَها أنا

وتسمعُني هي

هذه البنية الختامية للذات الشاعرة تأتي بمثابة الضربة الشعرية التي تُحَمِّلها الذات، خلاصة ما ترتئيها من جملة التشبيهات الصورية المتجسدة في النص، وهي بذلك ترسم سيناريو حلمي هو غاية ما تتمناه الذات الشاعرة، وما التكرار الجملي بتقلباتها الصياغية (**كي تسمعَنِي هي وأسمعُها أنا، كي أسمعَها أنا وتسمعُني هي**) إلا تأكيد دلالي لهذه الغاية المرجوة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الشاعر زهير بردى بهيكل معمارية مجموعته الشعرية، على نحو مغاير لما رأيناه عند الشاعر هاشم رشاد أقصو الذي أقام معمار نصوصه الثلاثة على هندسة بنائية متساوية من حيث الجزئيات البنائية التي جاءت بصور بنائية ثلاث لكل نص، إذ لم تتقيد البنيات الصغرى في هذه المجموعة بهذا الرسم الهندسي الدقيق، مانحاً الشاعر إياها حرية كبيرة في إحتلال المساحة التي تحتاجها داخل البيت النصي سواء على صعيد البناء الجزئي للبنية داخل القصيدة، أو على صعيد بناء القصيدة داخل المجموعة، ولأن دراسة كل ذلك تحتاج إلى إفراد دراسة خاصة ومطولة للمجموعة يمكن أن تستغرق مؤلفاً خاصاً بها، فسنقتصر في دراستنا هنا على الرصد البنيات الصغرى التي شكلت رؤى خاصة بتجليات الليل وتشظيتاها في المجموعة، بوصفها ثيمة رئيسة في المجموعة والتي جاءت العتبة العنوانية موصوفاً بها ومؤشراً إليها.

في قصيدة **(تحت الشرفات الزرقاء)** للشاعر زهير بردى تشتغل ثيمة **(الليل)** إشتغالاً إستهلالية عبر صورة سينمائية تتظافر فيها طاقة السرد بمعية طاقة الوصف في تشكيلها:

تحتَ الشرفاتِ الزرقاءِ

أحدٌ يمرُ

خلفَ جدرانٍ تهمسُ

يسلمُ الليلُ أرغنَهُ

إلى نوتيٍّ وحيدٍ

يعزفُ فمهُ

في بوقِ نحاس[1]

يُسَخِرُ الشاعر في هذه المقطع طاقات السينما ويجعلها في خدمة الصورة الشعرية، وذلك عبر كاميرة تلتقط صورتين حركيتين تجسد الأولى مرور أحد ما **(تحت شرفات زرقاء، وخلف جدران تهمس)**، وتجسد الثانية مشهد الليل المتحول عبر تقانة التشخيص وهو **(يسلمُ الأرغنَ)**، وهي الآلة الموسيقية اليونانية التي تحتوي على منافيخُ جِلْديَّة وأنابيب ومفاتيح لتنغيم الصوت، إلى عازف البوق، ثم يأتي المونتاج ليجمعهما في لقطة مشهدية واحدة تنبض بجمالية سيما_شعرية، تفرز معها علامات قرائية تزيد من لذة القراءة، وتنحو بها نحو تأويل معمق، فالصورة الأولى: (تحت الشرفات الزرقاء/ أحد يمر/ خلف جدرانٍ تهمس)، تقود بوصلة القراءة نحو مشهد مكاني حيوي ومألوف، ومنفتح على الماحول، تعلوه الشرفة الزرقاء بكل محمولها الإطلالي العامل هنا على كشف وفضح ما يجري في المكان، وتحاذيه الجدران بمحلول رصدي تراقب وتشخص ما يجري في المكان، وكل هذا ينبئ أن شيئا سرياً يجري في هذا المكان يجعل الجدران تهمس، وأحداً لا اسم له ولا هوية يمر في المكان، أما الصورة الثانية: **(يسلم الليل أرغنه/ إلى نوتيٍّ وحيد/ يعزفُ فمهُ/ في بوقِ نحاس)**، فتعمل على الإفصاح عن زمنية المقطع الشعري **(الليل)** التي ظلت متوارية في الصورة الأولى من جهة، وتقديم مشهد آخر مغاير تماماً عن المشهد الأول حين يفض الشاعر بكارة الحدث السري ليقدم حدثاً آخراً معلنا يتمثل بتسليم الليل المتحول إلى كائن حي صاحب البوق النحاسي من جهة ثانية، والشاعر في هذه الصورة يسعى إلى منح الليل دوراً رئيساً في تشكيل المقطع عندما يتحول إلى نقطة إضاءة تكشف عن زمنية

---

(1) الليل إلى الآن: ٢٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

النص، ويحدث عبر شخصنته إنزياحاً صورياً بالغ التأثير يفعل من طاقة العلامة ويمنحها بعداً تأويلياً يجعل من المقطع الشعري فضاء دلالياً يتنازعه ثنائية السرية والفضح.

وتأتي قصيدة (**تحديق في البخت**) التي تهيمن عليها زمنية الليل من بداية النص (**أسير إليك الليلة**)، لتقدم صورة أخرى لـ (الليل) عندما يتحول إلى مأوى للقاءات الساخنة:

أنا مكتظٌ بالمرايا

لذا يهربُ الظلامُ أمامي

وتومئُ الحورياتُ

من الشرفاتِ

بعراءٍ قاحلٍ

وقلائدٍ من عطشٍ

وهديلٍ لا يرحمْ.[1]

تكتنز الجملة الشعرية الأولى بمدلول دلالي توليدي تولد من رحمه فعلا (**الهروب، والإيماء**) اللذان يعملان على خلق صورتين شعريتين هما: (**هروب الظلام من أمام الذات الشاعرة**)، و(**وإيماءات الحوريات بعراء قاحل، وقلائد من عطش، وهديل لا يرحم**) المجسدة لمدلولات إيروتيكية تنبئ برغبة عارمة للقاء رومانسي حالم بين الذات الشاعرة والحوريات تحت عباءة الليل الساترة، رغبة الذات الشاعرة تعكسها اكتظاظها بالمرايا التي تجسد قرائياً وهج الذات وتألقها النفسي وهي تحث الخطى نحو (**الأنثى/ الحورية**)، ورغبة (**الأنثى/ الحورية**) تعكسها الجسد القاحل الذي لم يقع عليه فعل الري، فظلت القلائد عطشى، على الرغم من نداء الهديل الذي لا يرحم.

الحضور الفاعل والمؤثر لـ (**الليل**) يتجلى –ايضا- في عنوان قصيدة (**سطور سوداء فوق حائط الليل**) الذي يتشكل بطاقة وصفية تعمل على تقديم صورة شعرية كافكوية تتخذ من اللون الأسود أداة لتشكيل سيمائية النص/ اللوحة، التي تحيلنا قرائياً إلى العدم والتلاشي من خلال ذوبان السطور السوداء على حائط مظلم يتوسده الليل بكل إرثه الدلالي ومحموله النصي في القصيدة قيد الرصد الذي يعمل في فضاء العنوان الكافكوي، إذ يغدو حائط الليل سجلاً أو شاشة أو مرآة عاكسة لحياة الشاعر بأخطائه وأحزانه وأوهامه وغيباته:

حياتك ملأى

بأخطاء لا تحصى

فتفادى أن ترهق نفسك

وتعود إلى الوراء.[1]

---

(1) الليل إلى الآن: ١٣

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إن القراءة الفاحصة لهذا المقطع الشعري تظهر جلياً تمظهر الليل بمدلولاته المذكورة قبل المقطع ليشكل علامة قرائية بارزة تهيمن على النص، وتعمل على خلق صور شعرية لحياة مظلمة تنبئ بالتقهقر أو السكينة للذات الكائنة في النص على نحو لا يدع لها مجالا للتقدم، وفي محاولة من الذات الشاعرة للتخفيف من قوة السلب التي تهيمن على المقطع تعمد الذات الشاعر إلى لغة الحث من خلال توجيه خطاب إلى الذات الكائنة في النص تدعوه إلى التجلد والصبر ومواصلة المشوار دون النظر إلى الخلف بكل أخطائه ومآسيه.

وفي عنوان قصيدة **(فصوص ظلام)** يتحول الليل إلى صورة شعرية كبرى تمثل علامة قرائية فارقة ومهيمنة، تتشكلن في المتن على هيئة صور فصوصية صغرى تذهب بالقراءة إلى فضاء تعبيري تكتظ بالعلامات والرؤى على نحو تنتج شعرية خاصة لليل بوصفه بؤرة المشهد المتني، ومن أهم العلامات الشعرية المتمخضة من العنوان، مدلوله الضدي القائم على الطباق الحاصل بين الفص بكل ما يبعثه من ضوء وبريق، وبين الظلام الذي يعمل على محو الأشياء من خلال تلاشيها في العدم، وتكون الذات الشاعر بذلك قد وجه القارئ إلى قراءة نصه على وفق ثنائية جدلية هي الضوء والعتمة التي نراها حاضرة في المتن وبقوة:

هناك قرب متحفٍ

في فناءٍ موحشٍ

من الطريقِ القمري

لا أدخل البيت

كل مساء بسجادة.

المظلة الليلية في المقطع الشعري تجسد عبر ثنائية الفناء الموحش بكل ما فيه من مدلولات الخوف والفزع، والطريق القمري بكل بهائها وجمالها الباعثة للطمأنينة والهدوء ثنائية نفسية محورها الأول إنغلاقي تتقوقع الذات على نفسها من جراء التواجد في هذا الفناء الموحش الحامل للعتمة ولكل ما هو مفاجئ وغير متوقع، ومحورها الثاني منفتح على جمالية المشهد الحامل للضوء والباعث على الراحة والطمأنينة التي تجعل الذات لا تفكر بالدخول إلى البيت.

المتن النصي: الصورة الكبرى والفضاء الدلالي

تعد الصورة الكبرى في النص الإبداعي بشكل عام، والنص الشعري بشكل خاص ذات أهمية قرائية خاصة، بوصفها تجسد الرؤية الشمولية لقراءة النص، ولها القول الفصل "في تحديد ماهية الشعر"،[2] وهي بدورها تتألف من حشدٍ من الصور الصغرى المتتابعة المرتبطة ليس على وفق النسق الطبيعي للزمن، بل على وفق الحالة النفسية الخاصة لمؤلفها المتكونة من خصوصية التجربة ونوعها، وكذلك على وفق الرؤية الشعرية التي يقتضيها النص،[3] فتصبح بذلك الصورة الشعرية الكبرى

---

(1) م. ن: ٢٦

(2) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة: ٣٧٤

(3) م. ن: ٣٦٥

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بؤرة لرؤى وعواطف وأحاسيس الشاعر من أجل "إدراك لحظة من التجانس الكوني"[1] تغدو فيها الذات الشاعرة والشعر جوهر الوجود ومرآتها العاكسة.

في قصيدة (**الرغيف**) يرسم النص في صورته الكبرى دراما نفسية يخلقها الفعل الدرامي المتنامي صعوداً نحو الذروة ثم سيراً نحو الحل، فنجد الذات الشاعرة تدفع بالذات القابعة في النص إلى أن تتمسك بسبل الخلاص المتمثل بالأخوة بعد أن تجعلها منشطرة بين قطبي: الهلاك الذي ربما يقودها إلى الموت بفعل الجوع، وقطب النجاة الذي يتحقق بفعل التعاضد والتوحد والتماهي الناتج من الثيمة البؤرة (المحبة)، سائراً بالذات نحو رؤية أعمق تدفع بالصورة الواقعية الكبرى (**الرغيف**) المتسيدة للنص منذ العنوان وحتى الجملة الأخيرة من النص، إلى صورة رمزية تنقل زمنية النص من الماضي إلى الآني لتستمد منها القوة في مواجهة ذات الخطورة التي كانت تحدق بها في الماضي، وهي _ أي الذات الشاعرة_ في ذلك تجسد رؤية مصيرية تتجاوز التقسيمات الزمنية (**الماضي الحاضر المستقبل**) إلى زمنية مطلقة وكونية يظل فيها الإنسان محارباً ومدافعاً عن كينونة وجوده، ليغدو بذلك الصوت الشعري في النص صوتاً نابعاً من صوت أكبر هو صوت الجماعة.

الصورة الشعرية الكبرى في قصيدة (**قطرات المطر**) ترسم عبر لقطات شعرية ممنتجة فضاء شعرياً تتنازعه علامتان شعريتان مركزيتان تمثلان قطبي الصراع في النص الشعري برمته، هما: الموت المجسد شعريا في الصورة الشعرية الأولى والثانية في النص، إذ تتمظهر على نحو علاميٍّ مباشر في (**إفتراس الحمامات وخنقها**)، وعلى نحو علاميٍّ مخاتل حين تقلب الواقع بكل نبضه الحياتي إلى سراب بكل تجلياته العدمية، والحياة المجسدة شعرياً بالصورة الختامية التي تكافح ضد الصورتين السابقتين من أجل الحفاظ على نبضها عبر إحياء الربيع والحبوب وشحنهما بطاقة المقاومة أولاً، ومن ثم إشعال البراكين إيذاناً ببدء الثورة على أعداء الحياة.

أما الصورة الشعرية الكبرى في القصيدة الثالثة (**توهم**)، فتعمل على تغييب الموت الذي كان طرفا في طبيعة الصراع الدائرة على ساحة النصين السابقين، في مسعى منها لتكريس إرادة الحياة التي تجسدت في (**الرغبة بالحصول على الوردة**)، وفي قوة التلاحم المصيري بين (**الذات الشاعرة والوردة**) من جهة، وبين (**السمكة والماء**) و (**الصوت والأذن**) و (**اللسان والشفة**) من جهة أخرى، عبر جملة من الصور التشبيهية المركبة التي خلقت بإكتظاظها الصوري، واقتصادها وتكثيفها اللغويين، قوة تعبيرية، وعمقاً علاماتياً، استطاعت معها الذات الشاعرة من تقديم مشهد رومانسي يحمل في طياته قوة خلاقة تستطيع الانتصار للحياة بكل تجلياتها على الموت بكل صوره.

أما مجموعة الشاعر زهير بردى (**الليل..... إلى الآن**)، فقد تسيدها الليل الذي شكل علامة رئيسة، هيمنت وبسطت نفوذها على المتن الشعري، بطريقة المظلة الدلالية المفتوحة على الزمكان الشعري، والمتشظية في أدق مفاصل الحياة للذات الشاعرة المسكونة بالليل، والذي غدا صديقاً حميماً تحاوره الذات، فتبث فيه لواعجها ومخاوفها وسرها وفضائحها، ومأوى سرياً تسكنه لتمارس فيه طقوسها الغرامية بكل حرية ولذة، وكائناً غامضاً تخشاه على الرغم من قربها الشديد منه، فنراه حاضراً في المكان واللوحة والحدث والفكرة والحلم والذاكرة والحب والكره، وماضي الذات وحاضرها ومستقبلها المجسدين على نحو لا يقبل الشك منذ عتبة العنوان (**إلى الآن**)، كما نراه كائناً نابضاً بالحياة يتشخصن ويتبأر في كيفيات وجودية وطبيعية مختلفة، وهو أيضاً مرآة الذات، ترى فيها نفسها بكل أفعالها (**الجميلة والقبيحة**)، (**السعيدة والحزينة**)، (**الصحيحة والخاطئة**)، (**الحقيقية**

---

(1) الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجويسي: ٨١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

والقناعية)، (المعلنة والسرية)، مشكلةً –أي الذات الشاعرة- من **(الليل)** في نهاية المطاف فضاء شعرياً مترامي الأطراف، تنعم في ظله، وتدور في فلكه كل ما في النصوص من أحداث ورؤى وأفكار وذكريات ومواقف.

من هنا نستطيع القول: إن النصوص الشعرية قيد الرصد عملت بكل صورها الصغرى والكبرى على تجسيد قيم جمالية تبلورت في ثيمات حياتية مهمة، وثنائيات حياتية كبرى، أخذت عند الشاعرين وضعها الشعري في التعبير عن خيوط التجربة وعمقها بلغة مفعمة بالإحساس العالي، والعاطفة الشجية، في محاولة منهما التغلب على الحياة في جانبها المأساوي، واستعادة ألقها الماضوي في جانبها الحميمي، من خلال محاولتهما تعويضها بعيشها ثانية في النص، سعياً منهما للخروج من منطقة الحزن الشعري فيما يخص الجانب المأساوي، والركون إلى الذكريات الحية الجميلة في جانبها الحميمي، إلا أن هذا التعويض على الصعيد النصي لا يقف عند حد التعبير المحايد عن التجارب، بل يحاول استبطان الذات على وفق رؤية واقعية خاصة "تعتمد على حذق المصور **(الشاعر)** وبراعته وذكائه في انتخاب اللقطات، على النحو الذي يجعل منها فناً بكل ما ينطوي عليه هذا المفهوم من قوانين وقواعد وشبكة علاقات"، [1] تعمل على خدمة الرؤية الشعرية التي تسعى الذات تقديمها في النص.

مكتبة البحث

أولاً : المراجع:

- الليل إلى الآن، زهير بهنام بردى، دار تموز، دمشق- سوريا، ط١١، ٢٠١.

ثانياً: المصادر

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١، ١٩٨.
- أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة، د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.
- تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط٥، ٢٠٠.

(1) تمظهرات التشكل السيرذاتي: قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية، د. محمد صابر عبيد: ٣٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

- سيمياء براغ للمسرح: دراسات سيميائية، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتقديم: أدمير كوريّة، سلسلة دراسات نقدية عالمية (٣)، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية - دمشق،١٩٩٧.السيميائيات أو نظرية العلامات، جيرارد ولو دال، ترجمة: عبد الرحمن بو علي
- شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،٢٠٠٨.
- الشعر والتجربة، أرشيباللد مكليش، ترجمة: سلمى خضراء الجويسي، دار اليقظة العربية، بيروت،١٩٦٣.
- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣،١٩٨٣.
- شعرية الماء: مقالات في نقد الشعر: ياسين النصير، دار سردم للطباعة والنشر، كردستان العراق_ السليمانية، ط٢،٢٠١٢.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية،١٩٨٢.
- عضوية الاداة الشعرية: فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ. د. محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط١ ، عمان- الأردن،٢٠٠٧.
- العنوان وسيوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١،١٩٩٩.
- مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت ومنشورات الاختلاف – الجزائر،٢٠٠٧.
- المرآة والنافذة: دراسة في شعر سعدي يوسف، د. سمير خوراني، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١،٢٠٠١.
- مفهوم الأدبية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: منذر العياشي، ط١ ، دار الذاكرة، حمص،١٩٩٩.
- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون: دراسة ونصوص، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٣،١٩٩٣.

ثالثاً: الرسائل الجامعية

- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم ، رسالة ماجستير، اشراف أ. م . د. عبد الستار عبد الله صالح ، كلية التربية ، جامعة الموصل،٢٠٠١؛٩٩

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

المثقف العربي بين الغياب وتحوّلات القيم

أ. وليد شموري - جامعة محمد بوضياف – المسيلة

الملخص:

يبدو اليوم أنّنا في أشد الحاجة إلى مثقف عربي يتحلى بقدر كبير من الوعي ، مثقف قادر على استيعاب معطيات العصر، والتفاعل مع ما يدور حوله من أحداث وصراعات واتجاهات ، والتعبير عنها بأمانة ومسؤولية ، ويتأتى هذا الأمر من خلال الإبداع في مختلف المجالات ، ويشترط أيضا أن يمتلك المثقف العربي تلك الثقافة الموسوعية على نحو ما كان عليه سابقوه من المثقفين فمنذ ثورات ما يسمّى بالربيع العربي، والمثقف العربي يتلقى نقدا لاذعا ؛لأنّه على رأي البعض لم يواصل القيام بدوره على أكمل وجه، بل ذهب بعضهم إلى القول: أن دور المثقف العربي اليوم بدأ يتلاشى تدريجيا، ولكي يعود إلى سابق عهده وجب عليه أن يدرك أهمية أن يكون له صوتا نابعاُ من نفسه ووازعه،وواقعه وقضاياه التّي يتبناها ، وأن لا يكون تابعاُ للسلطة أوأي جهة كانت ، كما عليه أن لا يستقل فكريا، لأن الاستقلالية تنتج نوعاُ من السلبية التّي تقضي بالتالي على أهم مقومات الثقافة والأبداع.

الكلمات المفتاحية: المثقف العربي-تحوّلات القيم

مقدمة:

لا شكّ أنّ الثقافة شكل معرفي واع، يسعى إلى ترسيخ التفكير المنطقي، ودرجة الوعي بالمدارك العامة، التي تتجسّد واقعيا، من خلال حراك اجتماعي سياسي طبيعي ، ولعلّ المسؤول الأول عن هذا الشكل المعرفي –أي الثقافة- هو ما يصطلح عليه الباحثون والمفكرون، المثقف؟، بعده وارثا شرعيا، وناقلا لجملة من المعارف، عبر عدة ميادين، سواء كان كاتبا أو معلما أو عاملا، ولو انه وجب القول: " ليس كل معلم أو عامل أو كاتب؛ يوصف بالمثقف ،وبطبيعة الحال دلالة كلمة مثقف، قد تغيرت عن سابقتها في العصر الحديث فلم تعد بذلك المفهوم الدلالي الفضفاض الذي كانت عليه .

ويفترض اليوم، أن المثقف العربي قد لعب دورا هاما، فيما يسمّى الربيع العربي" سواء داعما للثورات، أو رافضا لها ومقدما البدائل والحلول،وهو ما تناولته عديد الدّراسات، بالبحث والتنظير ومحاولة البحث في إشكاليات تتعلق بالمثقف العربي وأدواره المنوطة به، ليس فقط في صراعاته مع السلطة السياسية الحاكمة؛ بل إلى دوره في الحياة ، وعلاقاته مع سلطات أخرى كالجمهور والمعرفة والسلطة الجديدة، المتمثلة في عالم الشبكة التي حتمت وجود مثقف شبكي جديد يجلس مع مثقف نمطي إيديولوجي. من هنا ارتأيت أن أتناول واقع المثقف العربي وعلاقاته بمختلف السلط وقد طرحت الإشكالية الآتية:

ما هي الرهانات والتحديات التي تواجه المثقّف العربي ؟

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وقد تتفرع عنها تساؤلات منها:

هل المثقف إزاء ثقافة جديدة في ظل التطور التكنولوجي؟

هل ولّى عهد المفكر النمطي والإيديولوجي ليحلّ محلّه المثقف الشبكي؟

وبهذا جاءت محاور البحث كالآتي:

- مقدمة

١- من هو المثقف؟

٢-المثقف والسلطة،

أ- المثقف التبريري (التقليدي)

- ب- المثقف النقدي (الفاعل)

- ج- المثقف الصامت(المستقيل)

٣- المثقف والجمهور

المثقف وسلطة المرجعية الفكرية:

المثقف العربي في عصر التكنولوجيا والشبكة:

توصيات وحلول:

خاتمة.

١-من هو المثقف؟

إن الحديث عن المثقف، سيحيلنا من دون شك، إلى تشعبات كثيرة، بدءً بتحديد مفهومه بدقة ،ثم تصنيفاته؛ إذ لا ينبغي أن نتجاوز بدايات هذا المفهوم،فحسب ما يرى محمد شكري سلام فإن" تعريف المثقف، ليس بالإجراء النظري السهل؛ لأنّه عملية تتخذ كموضوع لها حقلا متغيرا حركيا خاصا بالأفكار والإيديولوجيات، التي ترتبط بصفة غير مباشرة، ومقنعة بمصالح موضوعية"[1] ،ولقد برزت العديد من التعريفات حول مفهوم المثقف كانت تعريفات عامة ومنها:

إنّ المثقف هو الذي يعمل لصالح القطاعات العريضة في المجتمع.

المثقف يتميز بان لديه القدرة على النقد الاجتماعي والعلمي.

ويرى جان بول سارتر أن" المثقف إنسان يتدخل، ويدس أنفه فيما لا يعنيه"

[1] - محمد شكري سلاّم، وظائف المثقف وأدواره بين الثابت والمتغيّر، مجلة المستقبل العربي، ع(٢٠٠)،أكتوبر ١٩٩٥،ص٦٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويعتقد غرامشي أن المثقف، شخص يمتلك مسؤولية تجاه الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها حيث يقول:" إنّ المثقف لا يشكل انعكاسا للطبقة الاجتماعية؛ وإنّما هو يؤدي وظيفة ايجابية في تحقيق رؤيتها وتصورها للعالم بشكل متجانس"[1]

٢-**المثقف والنهج الإملائي للسلطة السياسية**: لا تزال إشكالية علاقة المثقف العربي بالسلطة من أهم الإشكاليات الملتبسة؛فهي ذات طابع تاريخي،تجلّت فيما يسمى بأصحاب القلم من كتاب،ومعلمين،وفقهاء،يغشون دواوين السلاطين والخلفاء والأمراء إلى إن وصلت في عصر النهضة حمولات غربية،وقفت عند مصدره اللغوي وعلاقاته المعرفية الخالصة،وقد حاول الكثيرون على امتداد تلك العقود أن يجدوالازمة الثقافة والمثقف،في علاقته بالسلطة حلولا ، فقد سطرت من أجلها الكتب والدراسات وصدرت توصيات لكن دون جدوى.مع الأخذ بعين الاعتبار أن للسلطة عدة توصيفات ويمكن إبراز علاقة المثقف بالسلطة من خلال ثلاث أصناف:

أ - **المثقف التبريري (التقليدي)**:وهو مثقف يقيم علاقة تحالف وانسجام ،بينه وبين السلطة، حتى يصعب التمييز بين السياسي والمثقف منهما ، وهذا الصنف من المثقفين يكون جزءً من نسيج السلطة ،بل قد يبدو أداة فاعلة من أدواتها ،يجعل منه فاقدا للأهلية الثقافية في نظر البعض، إذ يسعى إلى دعم مشاريع السلطة معرفيا وفكريا[2]، إمّا اقتناعا بذلك - وله الحق في اختيار موقفه- وإمّا لتحقيق غايات ومآرب شخصية، منتهجا بذلك سياسة تبريرية تعتمد على المغالطات الواقعية التي تخلق واقعا مزيّفا.

إنّ هذا الصنف من المثقفين العرب، قد يتغاضى عن تلك الثغرات الواضحة في داخل الأجهزة والتنظيمات السياسية ،وفي كل سيرورة إدارية،وهو ما يسمّيه المفكّر المصري نصر حامد أبو زيد بالمثقف التبريري الذي راهن على فعل السلطة[3] التي تسعى عبر مسلسل من الممارسات المتلاحقة إلى فرض إرادتها بكل السبل التي تملك زمام أمرها بين يديها، هذا الفرض يملي نهجه على أبناء المجتمع دون أن يتيح لهم فرصة الاستماع الى الرأي الآخر ينقد هذا المنهج الاملائي[4]. والنزعة التبريرية هذه هي الإنتاج الفكري والثقافي العربي ذات مصادر متعددة ومختلفة لعل منم أبرزها الثمالة الإيديولوجية أو المصلحة الشخصية أو الأسر الدوغماتي للمرجعية.

يرى المثقف التبريري، إذن، أن الحقيقة منجز جاهز،وهو تصور يحد من حرية باقي الأطراف، ويوسع الهوة بينهم ، ويقتل الإبداع ويلغي الآخر و وجوده في اللعبة السياسية، على اعتبار "ان السلطة توجد حيثما أفرض إرادتي" رغم مقاومة الآخرين لها حسب تعبير ماكس فيبر، والسلطة حسب فولتير تقوم على جعل الآخرين يتصرفون تبعا لاختياراتي[5]. متناسيا أن الحقيقة التي لا جدال فيها "انه لا يوجد من يملك بمفرده الحقيقة، وادعاء كل طرف امتلاك هذا الغير مملوك له، يزيد من

---

[1] - المرجع نفسه:ص ٦٥.

[2] - غزلان هاشمي،الإمكان المفقود وراهن التغيير ، مركز الرافدين للدراسات والبحوث الاستراتيجية.

[3] - المرجع نفسه.

[4] - حسن عبد ربّه، الثقافة وتحجيم المخاوف،مجلة العربي، ع(٥٤٨)،٢٠٠٣ ص ١٨٠.

[5] - رضوان جودة زيادة،صدى الحداثة،المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء،بيروت،ط٢٠٠٣،ص ١٩٤.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مساحة رفضه للأخر ويزيد من ازدرائه له ومن مواصلة إقصائه يحذوه إيمان لا يتزعزع، بأنه يمتلك القدرة وحده على تصعيد الصراع القائم مع الآخر" ولا يزال على حاله إلى أن يعترف مناوئه وينظم إلى نهجه ونهج السلطة[1].

-ب **المثقف النقدي (الفاعل):** وهو المثقف الذي اتخذ على عاتقه -من بداية المرحلة- أن يكون ثوريا منفصلا عن السلطة، واضعا بينه وبينها مسافة أمان ،يؤدّي دور الراصد لفعلها والمتابع لممارساتها ،وقد يبدو هذا الصنف من المثقفين، وفيا لمبادئه، محلقا في رغبة ، ملحا على ضرورة الابتعاد قدر الإمكان عن النهج الإملائي الذي تمارسه السلطة السياسية على المجتمع عموما وعليه خصوصا ، لكن ما قد يعاب على هذه الفئة أنها " قد تكون مصابة بداء الاستقلالية من العمل العام وأعبائه وتفضل أن تمر من خلف مجموعة قيم تؤمن بها لكنّها لا تجعل من أجلها الكثير"[2] .

وقد ظهر هذا الصنف من المثقفين فيما يسمّى الربيع العربي ،كنماذج محسوبة على الإسلاميين أو العلمانيين ،وانبرى بطرقه إلى نقد السلطة والياتها ومؤسساتها ، وتجاوزه إلى نقد المجتمع والذات المنجزة لكل خطاب تماثلي ، والواقعة في فخ المطابقة ووهم التماثل في سبيل تحقيق الذات وإسماع الصوت، كما يرى على حرب حيث يقول:" إنه انخراط في العالم وانفتاح على الكون ونسج علاقة بالوجود يحقق من خلالها الإنسان ذاته بأنماط وإيقاعات مختلفة"[3]. وبالتالي حاول هذا الصنف ساعيا للبحث عن غد أفضل للإنسان العربي عن طريق الثقافة واضعا حريته وكرامته وتحقيق العدالة نصب عينيه.

ج- **المثقف الصامت(المستقيل):** وهو اخطر الأصناف، حيث يعمد إلى مسك العصا من الوسط فلا هو محسوب على المثقفين من الصنف الأول، التي تتمسح بالسلطة الحاكمة، وتدعم مشاريع ولو كانت قمعية مستبدة تسيء للفرد والمواطن البسيط، وهي مكشوفة الأدوار ومعروفة النشاط ولا هو من المحسوبين على الصنف الثاني، الذي سميته المثقف النقدي أو الفاعل أو المعارض المتهم بالاستقالة، سواء كانت ايجابية أم سلبية .إن هذه الفئة تجيد لعب دورها في نسيج السلطة، وتتميز كذلك بقدر من الوفاء للمثقف الحر دون أن تسيء لطرف مما يجعلها تحت الأضواء من طرف السلطة الحاكمة، فتنال رضاها ،وما يساعدها على استمراريتها هو ذكاؤها العالي في كسب رضا الجميع.

لا يتورع المثقف الصامت في نقد السلطة ورموزها ، وإظهار قلقه الشديد على حالة المجتمع العربي، بل قد يجرّم السلطة ولكنّه بالمقابل لن يتردد في محاباتها ومجاملتها والتمسح بها بل قد يبرر لها إخفاقاتها أحيانا ،مما يخلق فوضوية في الطرح وازدواجية مقيتة، كما يرى البروفيسور السعودي عبد الله الفيفي "أن آفة المثقف العربي اليوم، لا تكمن في التسييس بل في التدجين ،لأن المثقف المسيّس ،المبدئي له خياره وتلك حريته؛ فإذا كان يرى هذا التوجه أو ذاك عن اقتناع وعن راحة ضمير وباختيار حر، فله ذلك، وحسابه على التاريخ.لكن الازدواج والتلوّن هما امساخ المثقف وهاويته الأوسع (بالخاء) إنها، إذن، أزمة ثقافية نقدية، وثقافة بلا حس نقدي متوقد إيديولوجيا لا ثقافة[4].

٣-**المثقف وسلطة الجمهور**: من بدهي القول، أن يكون المثقف ذا وظيفة في مجتمعه الذي يعيش أو عاش فيه،فيمثل طبقته ويدافع عنها وعن آرائها، ويتبنّى بعض أفكارها أحيانا،هذا الأمر سيجعله مقيدا في معظم الأحيان، خاضعا لسلطة جديدة ،ليست

---

[1] - حسن عبد ربّه، الثقافة وتحجيم المخاوف ص١٨١.

[2] - عبد الله القفاري ، المثقف العربي والسلطة ..العلاقة الملتبسة، جريدة الرياض ع.١٤٦٣٠ ص٢٢.

[3] - على حرب نقد الحقيقة.المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت ط٣،٢٠٠٥ ص٩١.

[4] - عبد الله الفيفي، حوار في جريدة الشاهد الجزائرية العدد ٧٢٢ ص ١٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بالسلطة السياسية فقط وإنما سلطة الجمهور أو المجتمع ،التي من شانها أن تؤثر بشكل واسع على توجهاته الفكرية، وتجعل منه مثقفا تابعا لها ، يدافع عن وعيها الخاص،وما يدفعه إلى ذلك –مجبرا- هو تجنب النعرات الطائفية والصراعات حول العادات والتقاليد وهي أخطر من الصراع القائم مع السلطة الحاكمة.

حتى ولو كانت توجهات مجتمعه تحيد عن الصواب، سواء عقائديا أو عرفيا أو العكس تماما ،وبالتالي ستقل –هنا- فاعلية المثقف في نشر أفكاره التي يؤمن بها ويحاول إيصالها كما يذهب ميشيل فوكو إلى القول:"إننا نعيش في مجتمع ينتج وينشر خطابا همه هو الحقيقة، أو يعتبره الناس كذلك، وله من جراء ذلك سلطة خاصة"،فيضعف إيمانه بها ويبدأ تدريجيا في فقدان الامل ويصاب بحالة إحباط ويأس شديدين لأنه ليس مدعوما من طرف المعادلة الأهم في اعتقادي وهو الجمهور فيصبح كلامه فرقعات في الهواء لا طائل من ورائها سوى إثارة المشاكل.

٤-**المثقف وسلطة المرجعية الفكرية:**لا شك أن المثقف العربي، كغيره من المثقفين ، ينطلق من خطابات متباينة، قد ترجع إلى الايدولوجيا أوالى الانطلاق من عقيدة معيّنة؛ وبالتالي تتعدد الخطابات لكن يبقى كل طرف خاضع لسلطة خطاباته يمينيا كان أو يساريا أو إسلاميا أو علمانيا ليبراليا أو شموليا فرديا أو اجتماعيا، وبهذا تتشكل لدينا نماذج مختلفة للمثقف العربي وفق مرجعيته الفكرية منها:

-**النموذج الاسلامي**: الذي ينتج فكرا يربط فيه نفسه بالإسلام من حيث الحث على القيام بإصلاحات أساسها العدل والشورى كما يفهمها هذا الخطاب من ناحية ومن ناحية أخرى فانه يقول بالوحدة الإسلامية والأمة الإسلامية حيث إن الإسلام لا يعترف بحدود الجغرافيا، ولا يعتد بالفوارق الجنسية الدموية، ويرى المسلمين جميعا كأمة واحدة، ويعد الوطن الإسلامي وطنا واحدا مهما تباعدت أقطاره وتناءت حدوده.

-**النموذج الوطني**: ينطلق من واقع جغرافي محدد، وحالة قانونية معيّنة، حيث ،إنه دولة ذات عناصر هي إقليم وشعب وحكومة وسيادة، تتمتع باعتراف المجتمع الدولي ،يقول سعيد بن سعيد" في النموذج الوطني يستعمل مفهوم الوطن للدلالة على رقعة جغرافية مخصصة يعيش فوقها شعب يعتبر الأفراد المكونين له مواطنين تربط بينهم روابط قانونية ووجدانية وينتمون إلى دولة معلومة السيادة أو دولة تكافح من اجل استيراد السيادة". وبالتالي فان خطاب هذا النموذج من المثقفين ينطلق من مرجعية قانونية دستورية بحتة.

- **النموذج القومي**: يبتعد قليلا عن الدلالة الدستورية المعاصرة ، ولكنه يلجا إلى الارتباط بالوطن العربي ارتباطا وجدانيا لا يدعمه قانون أو دستور واضح، وبالتالي يكون خطابه ذو مرجعية قومية متشبعة بقيم العروبة[1].

٥ **لمثقف العربي في عصر التكنولوجيا والشبكة:**

كانت الثقافة تتناقل بين الناس عبر العصور، بوسائل مختلفة، إما عن طريق تلقيها مباشرة وإما من خلال الكتب والرسائل ووسائل الإعلام العصرية ، غير أن العالم تغيّر بشكل جذري مع ظهور التكنولوجيا الحديثة والشبكات الاجتماعية مثل: الفيس بوك، تويتر، يوتيوب، وانستغرام وغيرها، إذ تعد من أسرع الوسائل، في تحقيق التواصل مع أفراد المجتمع، بل لها مقدرة عالية جدا،

[1] - ينظر ، تركي الحمد ،الثقافة العربية في عصر العولمة،دار الساقي، ط١ ٢٠٠٣ ،ص ١١٨ ومابعدها.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

على التأثير فيهم ،والمثقف العربي هو جزء من هذا العالم وبالتالي وجب أن يواكب هذا التقدم العلمي الهائل في مجال التكنولوجيا وهو ما يحتم علينا أن نطرح تساؤلات هامة منها:

ما مكانة المثقف العربي في هذه التكنولوجيات ؟

هل ولّى عهد المثقف الايديولوجي النمطي بظهور مثقف آخر شبكي؟

هل يستعمل المثقف العربي هذا الفضاء في تحقيق التبادل الثقافي ونشر القيم المجتمعية أم أن استخدامه يقتصر على جوانب اقل اهمية؟

ماهي التحديات التي تنتظر المثقف العربي الشبكي؟

أ - في مفهوم المثقف الشبكي:

اختلفت زوايا النّظر حول نشأة هذا المصطلح، ومرجعيته الابستيمية وخلفيته الدلالية وأهميته الغائية ،وقد أدلى الدارسون بدلوهم في تحليلاتهم لهذا المصطلح الجديد، ومن هؤلاء الباحث المغربي في التاريخ (إبراهيم القادري بوتشيش) الذي يرى، أن المثقف الشبكي، هو مثقف جديد ، حمل لواء التغيير في منصات التواصل الاجتماعي، ومع ذلك رأى أن أدواته لا تكتمل إلا بحضوره في الميادين والساحات العمومية التي تتيح له الإنصات لنبضات المجتمع والتشخيص الدقيق لمشكلاته"[1].

ب-هل نملك مثقفا شبكيا عربيا؟

نحن في عصر المعلومات وشفافيتها ،عصر حدثت فيه تكتلات عالمية وإقليمية وسياسية واقتصادية وإعلامية وتكنلوجية ،بينما وقف العرب متفرجين دون محاولة لإقامة حوار اجتماعي بين حكوماتنا وشعوبنا للخروج من الأزمات والحروب والتبعية الفكرية والاقتصادية والعلمية والسياسية للغرب ،وهذا الوضع قد يدعو للقلق ويجعلنا ننعى حالة المثقف العربي وننعى أمورنا الثقافية فشعر يموت، ومسرح يحتضر، وقراءة تنعدم ، ومعدل انتاج سينمائي يتناقص إلى مادون عشرة أفلام سنويا بعد أن كانت بالمئات[2] . وكلّ هذه المؤشرات تنبى بانحسار دور المثقف سواء النمطي أو الشبكي.

وحسب رأي بعض الباحثين فإننا لا نملك مثقفين شبكيين عرب بالمعنى الحقيقي ،عدا بعض الناشطين، وبرروا ذلك، بعجزهم وعدم قدرتهم على تجاوز الجهل التكنولوجي، وكذا عدم تجاوزهم للبنى الفكرية والعقليات النمطية السائدة، حتى أولئك الذين قدموا مشروعات فكرية ،هم يجولون في حلقة مفرغة، لا تمكنهم من تقديم أي إضافة، أو إيصالها إلى البعد العالمي؛ لغياب نقد فعلي حديث ، وتصورات فكرية ذات بعد علمي جديد، قد لا يتعلق بالحداثة وإنما بالمستوى التكنولوجي العصري.وفي هذا ينفي عبد الله الفيفي وجود مثقفين شبكيين وإيديولوجيين فيقول:"إن التقنية لم تزدنا – فيما يبدو إلا عشقا لعوالمنا البدائية الغريزية المتقدة ، إذ وظفت للترويج لتلك العوالم الدنيا لا ارتفاعا إلى ما يفرضه عالمها الرقمي من قيم العقل والعلم والفكر والروح والإبداع والتوحد الإنساني " ولعلّ ذلك يخضع لعدة اسباب منها:

- **سلطة المال**: إن المتتبع للإحداث الجارية عبر العالم ، ينزع الشك من اليقين، ويدرك أننا في زمن مادي، زمن بدأت تزول منه تلك القيم الخلقية والفكرية والسياسية حتى تلك القيم الثابتة منها ، وتحولت فيها القيم وفي مقدمتها طغيان عرف المال الذي بدأت

---

[1] - الموقع الالكتروني: m.alhewar.org/s.asp

[2] - نبيل علي،الثقافة العربية وعصر المعلومات– رؤية لمستقبل الخطاب الثقافي العربي،عالم المعرفة ط٢٠٠١ ،ص٣٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تتلكأ تحت سطوته وقهره تلك القيم،فمن يمتلك المال يمتلك العالم المتقدم بجميع خيراته ومقدراته، حتى صارت كل الأمور لا تخضع إلا له فهو قوة تشتري الفكر، والتقنية والأفراد والدول ،المال كل قوة وكل سلطة والباقي عبيد.

في زمن التكنولوجيا والشبكة، لازال المثقف العربي يعيش غربة حقيقية داخل مجتمعه،فلم تعد المجتمعات اليوم تحفل برأيه ولا باستشارته،لا أحد يولي اهتماما للثقافة الحقيقية، ولا للمثقف الحقيقي إلا في حدود مجتمعية ضيقة،فالتحول في القيم جعل الأجيال الجديدة ترى في نفسها أنها بذلك الوعي الذي يبني شخصيتها، دون الحاجة لأحد ،وبعدها لا نستغرب أن يصبح لاعب كرة قدم قدوة ينال الملايين ،وإنفاقا من السلطات على المغني والمغنّية والممثل والممثلة*[1]

-**سلطة الإعلام**: هناك تحول جلي في مستوى الإعلام العربي، في محاولة إزاحة المثقف العربي الحقيقي وتعويضه بآخر مزيف، بغرض مادي استهلاكي وسريع زوال ،"صار بإمكان الإعلام اليوم – وليس كله- أن يصدر للجيد في ثوب الرديء ويصدر للرديء في ثوب الجيد وبإمكانه كذلك أن يهلل لكل سطحي عابر وسريع زوال وبالتالي جعل المتلقي مستهلكا لكل شيء يقدم له دون وعي أو نقد أو غربلة والأخطر منه، أن يجعله يتصور أن كل ذلك هو لبّ المعرفة ومنتهى وغاية العيش ".

-6- حلول وتوصيات:

مما لا شك فيه، أن وحدة الثقافة العربية باتت ملحّة جدا، في هذا العصر من أجل تجديد المشروع الحضاري العربي، وكذا محاولة تجديد آفاق الشعوب العربية وقد يتأتى ذلك بـ:

- أيمان المثقفين العرب بأنفسهم ودرا التفريط والتهاون وتجاوز العقبات والنكسات.
- خلق أفق مجتمعي جديد يراعي حرية الاجتهاد الفكري وحرية الرأي والإبداع الأدبي والفنّي.
- السعي إلى تطوير المنظومة التعليمية عبر مختلف الأطوار وإصلاح الجهاز المدرسي ومحو الأمية الالكترونية وتشجيع البحث العلمي وتأمين المشاريع العلمية وتدعيم الابتكار.
- السعي الى التمسك بالقيم الدينية والهوية العربية الاسلامية.مع الدعوة الى المثاقفة والحوار الثقافي مع مختلف شعوب العالم في اطاره المقبول.
- تأمين وصول الثقافة إلى المجتمع وخلق وعي ثقافي قرائي لدى الفرد العربي.
- دعم المشاريع الثقافية ذات الجودة والإفادة وعدم تضييق الخناق على المثقف العربي وتسقيف حرّيته أو مطاردته.
- خروج المثقفين العرب عن صمتهم لمواجهة المخاطر التي تواجه مجتمعاتهم على غرار تهويد القدس، وطرح قضاياهم والأسئلة التي تشغل بالهم من أجل مدّ جسر بين المجتمع المدني والسلطة.

الخاتمة:

من خلال معالجتنا لإشكالية المثقف العربي ودوره ،لمسنا وجود تلك العلاقة الملتبسة للمثقف مع السلطة السياسية التي حتمت وجودة أصناف عديدة من المثقفين،ولم يتوقف الأمر عند حدود السلطة السياسية بل تجاوزه الى سلط أخرى تؤثر

[1] - (*)هنا المقصود عدم المساواة بين الجميع والتميز الحاصل في درجة الاهتمام كون هؤلاء ينتمون إلى المجتمع الثقافي نفسه.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وتتأثر على غرار سلطة الجمهور والمرجعية الفكرية،ومع ظهور التكنلوجيا والمعلوماتية ،غاب المثقف العربي ليحل محله ناشط شبكي يؤدي دوره في تناول قضايا مجتمعه ،ممأدى الى تفكيك مفهوم المثقف العربي المستقل أو صاحب الرسالة والفكر والإبداع.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حاجة العرب إلى المعرّب أهم مبرر في الاقتراض اللغوي

د/ أحمد قريش. جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان/ الجزائر

ملخص البحث:

أدخل العرب القدامى في لغتهم ما عربوه من الألفاظ والصّيغ والتّراكيب الأعجمية العامة على مرّ التّاريخ، فضلا على ما نقلوه أو أدخلوه من الألفاظ والتّعابير الاصطلاحية الخاصة. ولم يحظر علماء اللّغة العرب تعريب الألفاظ الأعجمية أو إدخالها، وأنّى لهم أن يحظروا ذلك وقد ورد عدد منها في كتاب الله العزيز[1]، ولم يسدوا على اللّغة السّبل المؤدّية إلى هذا التّفاعل الطّبيعي، وكيف لهم ذلك والفتوحات الإسلامية قد أتاحت للعرب فرصا للاحتكاك مع الأمم الأعجمية التي شملها الفتح. وما عملية التّعريب إلاّ إضافة إيجابية للّغة، تترجم بجلاء تفتح أهلها على اللّغات، وامتلاكهم لآليات إخضاع ما كانوا أحوج إليه من ألفاظ إلى ضوابط لغتهم الأصلية التي تعكس رحابتها وقدرة استيعابها الخارقة، وما ذلك إلا آية من الآيات العديدة التي خصت بها هذه اللّغة، والتي كانت الحافز على سبر أغوارها.

Ancient Arabs integrated in their language what they arabized as words, formulations, and general constructions throughout history in addition to what they brought or integrated as words and idioms. Arab linguists did not prohibit the arabization and integration of Persian words. How can they prohibit them when a number of these words were stated in the holy book of ALLAH, and they did not block the language routes leading to such interaction, how could they do that when the Islamic conquests granted Arabs communication opportunities with the nations covered by the conquest. The process of arabization is nothing but a positive addition to the language clearly reflected in the openness of its people for languages and their possession of the mechanisms of subjecting words they were in need of to the norms that rule their original language and reflect its great permissiveness and ability to absorb, and this is only one of the many proofs that characterize this language and motivates its researching it deeply.

الكلمات المفتاحية: اللغة، المُعرَّب، العجمة، التعريب، المصطلحات، نقائص.

إذا كان لا بدّ من تعيين لغة أصلية ذات تأثير أكثر في غيرها من اللّغات لكانت العربية في المقام الأوّل، التي انطلقت كلهجة ضيقة ذات درجة عالية من الفصاحة، وارتقت إلى لغة بنزول القرآن بها فأصبح يقرأ القرآن بها القرشي وغيره، ثمّ أصبحت لغة عالمية عن طريق الفتوحات الإسلامية، فيكفي هنا أكبر دليل، وهو أنّ ثلث اللّغة الفارسية من أصل عربي[2]. وإذا

(١) نظرية اللغة الثالثة: دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى، أحمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦٦.

(٢) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها: محمد ألتنوخي، ط١، دار المعرفة بيروت: لبنان، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، ص٩١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كان لا بدّ من الإشادة بلغة حظيت بالدراسة والتأليف وفق مناهج في غاية من الأهمية من منظور لساني حديث لكانت اللّغة العربية. وإذا كان لا بدّ من تخصيص في هذه الدراسات فإنّ اللسان العربي من الألسنة القليلة عبر تاريخها الذي نال حظا وافرا من التمحيص والتّحليل الدّقيق اللّذين كان من نتائجهما الوصول إلى جرد دقيق لما هو من أصل غير عربي من الألفاظ التي تزخر بها اللغة، والبحث في أصولها المختلفة وفي ما دخلها من تصحيف متكيّف مع ناموس اشتقاقاتها، المعروفة بالألفاظ المعرّبة.

توالت جهود علماء اللغة العرب وتعاقبت في خدمة اللّغة العربية في مخلف مجالاتها وميادينها، كلّ حسب اختصاصه، فمنهم من اتّجهوا نحو استقراء قواعدها وضوابطها النّحوية والصّرفية، ومنهم من حملوا على عاتقهم جمع مفرداتها وتراكيبها وصيغها، ومنهم من اشتغلوا في وضع مقاييس للتّمييز بين الأصيل من مفرداتها عن الدخيل، والفصيح من غيره، ومنهم من تولّى عملية جرد وإحصاء الألفاظ الأعجمية المعربة والدّخيلة، ووضع المقاييس الصّوتية والصّرفية التي تضبط عملية الفرز، والقوانين التي تقرر صلاحيتها أو تمكن من تحييدها ودمجها أو إدخال ما تدعو الضرورة لإدخاله منها في اللّغة[1]. لأنّ الأصل في اللّغة احتواء القيمة ونقلها كما دلّت على ذلك الكتب السماوية، فاللّغة مداس يحتوي أسمى ما يمكن أن يتعلّق به الفرد من مدلولات. وفي البداية "كانت الكلمة". أمّا ما اقترضه وأدخله الأفراد المتحدثون من ألفاظ و تعابير مستحدثة فذلك يعتبر لغة أخرى تمّ إدخالها إيجابا أو سلبا على اللّغة الأصلية تبعا لحالات فردية أو اجتماعية أو تاريخية .هذا ما يثبت على أنّ اللغة كائن اجتماعي، فتقدمها وتأخرها مرهونان في المقام الأول بمدى استعمالها في المجتمع، فهي من ناحية تنمو وتتطور وتبلغ أوج نضجها وأكمل تطورها إذا لم يقصها متحدثوها من الاستعمال، وهي من ناحية أخرى تشلّ عن نموها وتطورها إذا ثبت إقصاؤها ولو جزئيا من الاستعمال، وقد تتعرض من ناحية أخرى إلى الانقراض إذا حرمت كليا من الاستعمال.

والتّعريب فهو من مادة عرّب، يعرفه صاحب الصحاح: "تعرّب، أي تشبه بالعرب. وتعرب بعد هجرته أي صار أعرابيا... والتّعريب: قطع سعف النخل وهو التشذيب... وتعريب الاسم الأعجمي: أن تتفوه به العرب على منهاجها، تقول عرّبته العرب وأعربته أيضا"[2].

أمّا اصطلاحا فقد أجمعوا على أنّه اللّفظ الّذي دخل العربية، وعومل معاملة اللّفظ العربي من حيث الوزن والاشتقاق. وعرّفه الخفاجي بقوله: " واعلم أنّ التّعريب نقل اللّفظ من العجمية إلى العربية، والمشهور فيه التعريب[3]. ويطلق عليه أيضا: إعراب، فيقال حينئذ معرّب ومُعْرَب.

واللّغة العربية على ثراء رصيدها الذي يزيد عن مائة ألف كلمة، الضامن لسيرورة نشاطها عبر التاريخ، وعلى رشاقة ألفاظها وحتى بنائها بحيث لا يوجد فيها من الثقل والاعوجاج ما يوجد في غيرها من اللّغات[4] اضطر أهلها بدافع الحاجة بغرض استيعاب الجديد الذي اخترق بيئتهم والذي كان لا بدّ من أن يقتحم مجال لغتهم إلى الاقتراض اللّغوي.

---

(١) نفسه، ص٤٢.

(٢) الصحاح: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، ط٢، ١٩٨٢م، المجلد الأوّل مادة (عرب).

(٣) شفاء الغليل: شهاب الدين الخفاجي، الطبعة الوهابية، مصر، ١٣٨٣هـ، ص٣.

(٤) التطور الغوي التاريخي: إبراهيم السمرائي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

واستخلص علماء اللّغة القدامى من قوائم الألفاظ المعرّبة التي عرضوها في مصنّفاتهم جملة أحكام تقريرية تفيد بأنّ كثرة كثيرة منها عرّبت بدافع ظروف اجتماعية محضة لا دخل فيها لمبدأ تأثير الغالب في المغلوب، أو مبدأ ولوع المتخلّف بما هو موجود بين يدي المتحضّر.هذا ليس معناه أنّ اللّغة العربية كانت في منأى عن التّأثرات التسلّطية الحتمية، فأنّها اقتبست كثيرا من ألفاظ اللّغات الغازية عبر تاريخها الطّويل، مخضعة إياها لقوانينها الصّوتية، وطوّعت الكثير منها لمقاييس أبنيتها، وجرى بها الاستعمال حتّى صارت هذه الألفاظ الدّخيلة[1] بمرور الزّمن عربية، وبهذا تكون اللّغة العربية قد استلفت كلمات عديدة من أمم ذات أصول متمايزة، ومن أماكن مختلفة، استعملت بعضها بنفس مدلولاتها ومعانيها، وأضافت على بعض الآخر ظلالا إضافية على المعنى، وفي أحيان أخرى انحرف فيها المعنى الأصلي.

وهذه الكلّمات تدلّ بكميّتها على قدرة اللّغة في استيعاب الجديد المرتبط باستيعاب التّيارات الوافدة مع تحويرها وإعادة صياغتها، ممّا أكسبها بعض المميّزات التي ميّزتها عن سواها من اللّغات الأخرى.

والملفت للنّظر حقّا، هو أنّ العرب اضطروا إلى اقتباس بعض الألفاظ الأعجمية، مع وجود نظائر لها عندهم من حيث دلالتها، ولكنّها متقلّصة مع استعمالاتهم لها[2]، و"طبيعي أنّ كثرة عدد المفردات التي تقتبسها لغة من لغات أخرى لا يعني على الإطلاق أنّ تلك اللّغة أقلّ من هذه ... وكلّ لغة قادرة على التّعبير عن أيّ شيء في حياة الناس."[3] وقد يكون الدّافع إلى ذلك هو خفّة اللّفظ المستعار، وسهولة نطقه إذا ما قيس بمرادفه في لهجتهم، أو أرادوا التّدقيق الدّلالي.

أقرّت الدّراسات اللّغوية حقيقة مفادها أنّ التّعريب ظاهرة خاضها العرب منذ القديم، واستمرّت إلى وقتنا الحالي، وبمقارنته مع الدّخيل فإنّه في العصور العربية القديمة أكثر عددا منه، بخلاف العصر الحديث الذي تغلّب فيه الدّخيل على المعرّب[4]. وبداعي الحاجة منذ قدم الزمن إلى المعرب بالرغم من هذا التفاوت بين العصرين الذي برّره علماء اللّغة بجملة من الأسباب،[5] يبقى التّعريب من رفدا هاما من الروافد المغذية للّغة، يسدّ حاجتها، ويكمل نقصها ويثري رصيد أصحابها. ولا تخضع عملية الاقتراض اللّغوي لمعادلة قوة أو ضعف اللّغة الأصلية، كما لم ينحصر التّعريب في لغات الأمم المجاورة، فاقترض العرب من أمم إفريقية كالحبشة، وأقباط مصر، وأمازيغ شمال إفريقيا، ومن أمم أوربا كاليونان، واللاّتين، ومن أمم آسية كالفرس والهند، والصين، وتركستان. أمّا التّعريب الحديث فاقتصر على الدول الغربية وعلى وجه الخصوص فرنسا وبريطانيا.

---

(١) الدخيل: كل كلمة أدخلت في كلام العرب وليست منه، والكلمات غير مستقرّة وبنيتها الأصلية، فبإمكانها أن تخترق نطاقه ا الجغرافي أو حيّزها المكاني إذا توفرت لها الأسباب محتفظة بمدلولاتها المعجمية.

(٢) في رحاب اللغة العربية: عبد الجليل مرتاض، الجزائر :ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤م، ص٣٤.

(٣) اللغة والتواصال: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠٠م، ص٩٤.

(٤) الدخيل هو: اللفظ الأعجمي الذي أدخل كلام العرب من غير أن يشتقّ منه لمخالفته الأوزان العربية، فاستخدمته العرب بشكله وقالبه الذي دخل العربي ة، من قولهم:"الدخيل من دخل في قوم وانتسب إليهم وليس منهم". ينظر المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها : محمد ألتونجي، بيروت لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م، ص١٣ .

(٥) العودة إلى المرجع السابق.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

دواعي التّعريب:

إنّ شرط الضرورة . أو (العوز) كما عبّر عنه الدكتور محمد المعتوق . هو شرط أساسي للاقتراض من اللّغة أو اللّغات الأجنبية[1]. ولذا لم تكن حاجة العربي إلى الاقتراض بدافع البحث عن بديل لعجز في لغته أو قصور، لأنّ رصيد لغته الذي فاق المائة ألف كلمة يكفيه ويزيد عن سدّ حاجاته، ولكن مستحدثات الحياة التي لم يعهدها العربي كانت وراء ذلك. وقد عرّب العرب بمختلف طبقاتهم . طبقة العلماء والمثقفين، وطبقة التّجار والحرفيين، وعامة النّاس . ما كانوا أحوج إليه في حياتهم العامة والخاصة. وخلص محمد ألتونجي في دراسته للمفردات المعرّبة إلى جملة من الأسباب[2] نوردها فيما يلي:

١) أمور طبيعية متعلقة بالبيئة الصحراوية المحدودة العطاء من الزهر والطير، فتاقت نفس بداة العرب وأهل الحضر منهم إليها، فعرّبوا: نرجس، وياسمين، وزيزفون ...

كما أنّ قلّة استقرار العرب لم تسمح بإشادة الأبنية لظروف ما تعلق منها بمادة البناء نفسها، أو مناخية لم تشجع على الاستقرار المستمر، فالعرب حين أرادوا إعادة بناء الكعبة استعانوا ببنائين روميين اضطروا إلى الرسو بسفينتهم لشدة الرياح وقوتها على شاطئ جدة، فكان طبيعيا أن يحدث تأثير تسرّبت بفعله عض أسماء الأبنية، كالقنطرة، والبرج، والبتراء ...

٢) ومنها ما هي متعلقة بالجانب العقائدي، فاقترض المسلمون ما يسدّون به النّقص في هذا الجانب، فعربوا محراب من الحبشة، ومتكأ وآمين[3] من القبطية، واللّهم[4] من العبرية، والخندق من الفارسية.

كما أتاحت الفتوحات الإسلامية للعرب المسلمين فرصة مغادرة بيئتهم الصحراوية والاحتكاك ببيئة لم يألفوها، ومجتمعا لم يعرفوه، فاستهوتهم أشياء فعرّبوا لضرورتها مسمياتها، حتى إذا حل العباسيون فأسسوا حضارة، وشاعت في عهدهم جلسات الإنس والطرب، فعرّبوا وسائلها، كأسماء الكؤوس، كالناجود (كأس الخمر الفخاري)، والباطية (كأس الخمر العريض)، كما اقترضوا لما ينسجم مع هذه المجالس من أساء لوسائل موسيقية، كالبربط (العود)، والناي (القصبة)، والصنج الكمان(القوس). كما تسرب الجواري والغلمان من الفرس والأحباش والروم إلى قصور الأمراء. كما أدخل العنصر الوافد على بلاد العرب أسماء أطعمة، نحو: طباهج، وكباب، ولوزنج، وفستق: وبندق.كما استعان المترجمون العرب ببعض المصطلحات العلمية التي افتقروا إليها، كمصطلحات الفلسفة، والقانون والدستور وغيرها.

٣) وأمور تخص المجال التّجاري كمسميات السلع التي كانت تفد إلى أسواق العرب، كالمسك، والكافور، والقزّ، والتوابل كالفلفل، والقرنفل، والكراوية، والزنجبيل.

وإلى جانب هذا كله لجأ العرب إلى تعريب بعض المفردات إيثارا للخفّة قياسا بمرادفاتها العربية، نحو: توت عربيها الفِرصاد، والرصاص عربيها الصُرفان، والمسك عربيها المشموم.

---

(١) ينظر نظرية اللغة الثالثة: أحمد محمد المعتوق، السابق، ص٧٦ .

(٢) ينظر المعرب والدخيل: محمد ألتنوخي، المرجع السابق، ص ١٦ . ١٧.

(٣) اختلف في شأنها علماء النحو، فعدها بعضهم اسم فعل أمر بمعنى استجب . ومنهم من ذهب غير ذلك معتبرين أنّ اللفظة ليست عربية لافتقار العربية إلى وزن (فاعيل) في الأوزان الصرفية، وأرجعوها إلى أصل فرعوني (آمون) وهو اسم أحد آلهتهم .

(٤) حللها النحاة وأعربوها بتأويل واحتمال، فاعتبروا الميم عو ضا من "يا" النداء، ومنهم من أرجعها إلى أصل عبري "إلوهيم" و معناها الآلهة استخدموها إبان وثنيتهم.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أمّا أهداف التّعريب فيمكن إجمالها في أهداف ثلاثة رئيسة:

الهدف الأوّل: وهو تكييف العرب ألفاظا أعجمية على طريقتهم في اللّفظ والنّطق، أي عندما يعرّبون الألفاظ، يخضعونها إلى الأوزان العربية وإيقاعها، وطرق اشتقاقاتها.

الهدف الثاني: يرمي إلى نقل النّصوص من إحدى اللّغات الأجنبية إلى اللّغة العربية، وهنا ينصرف التعريب إلى الترجمة.

الهدف الثالث: يهدف إلى جعل اللّغة العربية لغة أساسية وحياتية، متفتّحة على اللّغات الأخرى، أي جعلها لغة العلم والعمل. فاستطاعت بذلك منذ أن تستوعب معارف وعلوم الأمم التي كان لها معها اتّصال، فنما رصيدها حتى إنّها أصبحت لغة العلم السائدة في ذلك الزمان، فقد صوّر الجاحظ هذا التمكّن بقوله: "وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية وحولت آداب الفرس فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقض شيئا ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"[1]. فسرّ العربية العجيب الذي وقف عليه الجاحظ هو إلمامها بكل ما تدعو إليه الحياة، وقدرتها على تحويل الشيء إلى حسن والحسن إلى أحسن.

وآية ذلك كله أنّ التّعريب أضحى شاهدا للعربية على مرونتها، كما دلّ في ذات الوقت على ابتعادها عن الجمود والانغلاق، فعوّلت عليه العربية منذ الجاهلية، إذ عرّبت عن كثير من الأمم الأعجمية، حتى إنّ القرآن الكريم حفل بألفاظ كثيرة من معرّب الجاهلية [2].

وحاجتنا إلى التّعريب في عصرنا أصبحت أكثر من ذي قبل، فتمّ تعريب الكثير من الألفاظ والصيغ الأجنبية العامة التي جرف بها السيل الحضاري إلينا، بنحو غير إرادي في معظمها، وطورا بنحو إرادي على أياد متخصصة لما يتيحه من فائدة كبيرة في مجال المصطلحات لمستحدثات كثيرة.

لذا أصبح من المؤكّد أنّ الاستفادة من اللّغات الأخرى و"إدخال الألفاظ الأجنبية ليس بدعا ولا خطرا يخشى منه، إذا تناوله الكتاب والعلماء والمستعملون للغة بما ينبغي من الوعي والاحتياط"[3].

ولذا يفترض أن تتماشى حركات التّعريب والعناية بالألفاظ والتّراكيب والمصطلحات الأجنبية، والأخذ منها بالقدر الذي تدعو إليه الضّرورة ،وتقتضيه حاجة الحياة الحديثة، ومستجداتها وسبل التّعامل والتّواصل والتّفاعل فيها، وما تقتضيه ضرورات التّوسع والإثراء، ودوافع التّطلع نحو الارتقاء باللّغة، باعتبار أنّ التّعريب اللّغوي النّاجح من اللّغة الأجنبية الحيّة يعدّ في اعتبار الأمم المتطورة، وأصول اللّسانيات الحديثة، و مصدرا من مصادر النّمو لدى اللّغات والحضارات ماضيا وحاضرا[4].

---

(١) الحيوان: الجاحظ، المطبعة الحميدية، مصر، ١٢٢٣ هـ، ج١، ص ٣٨.

(٢) جمعها جلال الدين السيوطي في كتابه المهذب فيما وقع في القرآن من المعرب، وهي في حدود مائة وأر بع وعشرون كلمة، منها ٢٩ فارسية، و٢٨ حبشية، و٢٤ نبطية، و٢٠ سريانية، و٢٠عبرية، و٩ رومية، و٧ قبطية، و٧ بربرية، و٣ هندية، ٣ زنجية، وواحدة تركية.

(٣) – كلام العرب: حسن ظاظا، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٦م، ص٨٥.

(٤) – نظرية اللغة الثالثة: أحمد محمد المعتوق، المرجع السابق، ص١٦٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ونجاح التعريب يتوقّف على ما أقرّته المجامع اللّغوية على استعماله عند الضرورة على طريقة العرب في تعريبهم. وعلى تحقيق أهداف بالغة الأهمية على جميع الأصعدة: الوطنية والقومية و الاجتماعية[1]:

أمّا الصّعيد الوطني، فإنّه يوطّد أواصر الوحدة الوطنية، وعرى الألفة بين أبناء الشّعب في القطر الواحد، ويجعل الأقليات العرقية والدينية تزداد اندماجا بالحياة الوطنية بسبيل العربية، فعن طريق هذا السبيل يصل المواطن الدارس إلى شتى مجالات الفكر العربي من آداب وعلوم وفنون.

أمّا الصعيد القومي، فإنّه يتعذّر وجود حقيقي ذو معنى لمجتمعات بشرية، صغيرة أو كبيرة، بدون رابط لغوي ييسر التواصل والتفاعل الاجتماعي، والتماسك بين أفرادها وفئاتها المختلفة، فاللغة المشتركة بين الأفراد والمجتمعات هي الأساس القوي للتبلور الفعلي للتقارب، والشعور الجماعي والوحدة بينهم، فالتضامن القوي منذ أكثر من أربعة عشر قرنا بين شعوب العالم العربي أدت وتؤدّي فيه اللغة العربية دورا مركزيا[2]. والتّعريب يعزّز أكثر من تقوية هذه الرابطة الهامة التي تربط بين أبناء الأمة العربية في أقطارهم المختلفة.

كما أنّه يتيح للعرب، على اختلاف مستوياتهم العلمية والثقافية أن يعملوا ويعيشوا هنا وهناك في الأقطار العربية، ويكون الوطن العربي كلّه ساحة عمالة يحقق فيها المواطنون أهدافهم، وتربح الأقطار الغربية جهودهم البناءة.

خصوصيات المعرب :

لم يرد عن العرب أنّهم عرّبوا أكثر من ثلاثة آلاف لفظة حتى منتصف العصر العباسي، وزاد هذا العدد قليلا في العصر العثماني،[3] سدّوا بها حاجاتهم التواصلية، وأثروا بها لغتهم، واكتسى اللفظ المعرب سواء بتأثير الاستخدام أم بدونه بعض الخصوصيات، منها:

أ) خروج اللفظة المعربة عن معناها الأصلي كليا أو جزئيا، نحو: بيض بِرِشْت: نصف سلق، في حين أنّ معناها الفارسي الأصل: الشويُ الكامل[4].

ب) الكثير من الألفاظ المعربة حافظت عليها العربية على حين أنّ أصولها فقدت.

ج) شمل التّعريب بعض الألفاظ أكثر من مرة، وفي أزمنة متفاوتة وأماكن مختلفة، منها ما عرّب في الجاهلية بشكل ثمّ أعيد تعريبه في العصر العباسي بشكل آخر، وبعضها نقل إلى العربية مباشرة عن طريق الخليج والعراق، ثمّ نقل مرة أخرى بطريقة غير مباشرة عن طريق السريان أو العثمانيين.

د) تضمّنت بعض الألفاظ المركّبة أصلين متمايزين، جزء عربي، والآخر فارسي أو تركي، نحو: أجْزَخانة، وحُرّفت إلى أزدخانة: الصيدلية، والمعنى بيت الأجزاء[5].

---

(١) دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب: شحادة الخوري، دمشق: دار طلاس،ط١، ١٩٨٩م، ص ١٧٠.

(٢) مسألة الهوية: العروبة والإسلام ... والغرب، محمد عابد الجابري، سلسلة الثقافة القومية، ص٢٧.

(٣) المعرب والدخيل في اللغة العربية: محمد ألتونجي، السابق، ص٢٣.

(٤) نفسه، ص٢٥.

(٥) نفسه، ص٢٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ه) ألفاظ معرّبة ذات أصل عربي، اقترضتها لغة أخرى فحوّرت من صوتها ومعناها، ثمّ عادت إلى العربية بشكلها الجديد، نحو: تعرفة، وأصلها "طريف" اسم مدينة عربية ساحلية في الأندلس، تفرض فيها ضرائب السفن، وهي بالفرنسية اليوم TARIF.

و) بعض الألفاظ المعربة كانت الحاجة إليها ظرفية، ثمّ أهملت، نحو: وَن: آلة موسيقية، طوخ: شعر ذيل الخيول.

ز) تمّ تعريب بعض الألفاظ على معنى واحد احتاج إليه العرب، وهي في الأصل ذات معان عديدة.

ح) عرفت بعض المربات أشكال مختلفة في التعريب، نحو: تَنْبول، وتنبال،

و تنبل: كسول.

ط) أخطأ العرب في استخدام بعض أسماء الأعلام الأعجمية معرّفة بـ"ال"، نحو: الفرزدق، والمسيح، والأسكندر، والأندلس.

ي) بعض الألفاظ المعرّبة كان استعمالها ضيق، اقتصر على شاعر واحد دون غيره، ولكنها ترسّخت بالشاهد على غرار لفظة (قُرْق) البربرية التي تعني النعل،

وردت في قول ابن قرمان:

بَعَثْتُ قُرْقي إلى القرّاق يصلحه ** وقد تعذّر قيراط من الثّمن.

مقاييس عجمة اللّفظ:

لقد استقرى علماء اللّغة من المعرّبات بعض المقاييس من شأنها أن تميّز عجمة ألفاظ من غيرها من العربية، ومن ذلك[1] :

١) لم يستخدم العرب حروفا ليست في ألف بائهم، وحكموا على كلّ لفظة تضمنت حرفا من دون هذه الحروف بالعجمة، ومن هذه الحروف الفاء المهموسة "v" اللاتينية، والجيم القاهرية "ق" المثلثة، والتي يطلق عليها بالقاف التركية.

٢) لا يجتمع جيم وقاف في كلمة واحدة، نحو: جُوالق: وعاء من الليف، وخندق.

٣) لا يجتمع صاد وجيم في كلمة واحدة، نحو: صولجان، وإجّاص.

٤) لا تلي الراء النون في الكلمة، نحو: نرجس، ونورج.

٥) ولا يجتمع طاء مع جيم في لفظة واحدة، نحو: طاجن.

٦) ولا يجتمع سين وذال في لفظة واحدة، نحو: ساذج.

٧) ولا يجتمع صاد وطاء في كلمة واحدة، نحو:واصطبة: مشاقة.

٨) كل لفظة خالفت الوزن العربي فهي أعجمية، نحو: خرسان على وزن فُعَلان.

---

(١) ينظر المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، بيروت المكتبة العصرية، ١٩٨٦م، ج١، ص٢٧٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٩) لا تتشكّل الكلمة العربية من الحروف "ب، س، ت"، نحو: بستان .

١٠) لا ترد كلمة رباعية أو خماسية بغير حرف أو حرفين من حروف الذلاقة، و هي (ر، ن، ل، ف، ب، م) فإن وجدت فأعجمية.

وسائل التعريب:

أصبحت عملية صناعة المصطلحات في عصرنا هذا مقصورا على العلماء المخصّصين في اللّغة، ومهمّته الحساسة وما تتطلبه من جهود جبارة، تقتضي توفير عوامل مستلزمات ليحقق أهدافه المرجوة، منها:

أ- العامل البشري:

يتطلب التعريب توافر قوى بشرية متخصصة، أي أنّ هذا العمل وما يحتاجه من جهود، إنّما يتوقف على قدرة أهل الاختصاص من علماء وباحثين، وتقنيين.

ب- العامل المادي:

يقتضي التعريب توفير إمكانيات مادية، تتمثل في الأجهزة والمعدات الفنية والأدوات والوسائل التعليمية الضرورية.

ج- التشريع والتنظيم:

كما تقتضي عملية التعريب قيام الجهات المختصة بضبط العمل، ورسم حدوده وتبيان موجباته وضروراته، وذلك بإخضاعه لقوانين ومراسيم وقرارات ولوائح تنظيمية.

تذبذب إنتاج المصطلحات:

التذبذب في إنتاج المصطلحات في البلاد العربية، وعدم الدّقة التي تخلّلت المنتوج خلقت صعوبات وعرقل بالأساس تلقي وأخذ العلوم من غيرنا ومن هذه الصعوبات:

1- طغيان اللغات الأجنبية على اللغة العربية: إذ أنّه رغم الجهود الجبارة التي بذلت في مجال تعريب العلوم إلاّ أنّ اللغتين – الفرنسية أو الإنجليزية في بلداننا العربية– لا زالت مسيطرة على أغلب العلوم الخاصة منها العلوم الدقيقة (الطب، الفيزياء...).

2- "نقص المراجع العلمية والكتب الدراسية العربية في كثير من الموضوعات العلمية التي تدرس في الكليات العلمية وفي مقدمتها الكتب الطبية والصيدلانية والهندسية والكيمياوية والفيزيائية والرياضيات العالية، ويعانون نقصا في المصطلحات المعربة، وإن وجدت فليس ثمة اتفاق على مصطلح موحد"[1].

نقائص التعريب :

تمّ رصد بعض النقائص التي أثّرت في حركة التعريب المقصودة في الوطن العربي منها:

---

(١) مشاكل ومعوقات التعريب: محمود الحبيب، مجلة اللسان العربي، العدد١٧، ١٩٧٩م، ص ١٧٨ . ١٧٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أ) تفاوت المقدرة اللّغوية بين المعربين تفاوتا كبيرا (فمنهم من هو مطلع على العلوم ويجهل اللغة العربية، وعلى صعيد آخر هناك من يتقن اللّغة العربية لكنه لا يفقه شيئا في العلوم الحديثة).

ب) اختلاف المؤثّر اللّغوي الأجنبي في بلاد العربية أتاح اختلافا في المفاهيم والنقل والترجمة والتعبير[1].

ج) رواج بعض المقالات الصحفية العلمية، التي يقوم أصحابها بارتجال المصطلحات ارتجالا خضوعا لعامل الوقت.

د) اختلاف المناهج في التّعبير والتّعريب ما بين الجامعات العربية والمجامع اللّغوية والاتّحادات العلمية والمنظمات، فبعضها يترجم معنى المصطلح ترجمة يرجع في اختيارها إلى المعاجم اللّغوية العربية أو إلى الوضع والتّوليد، وبعضها يعرب المصطلح تعريبا أي يبقيه على ما نطق به في أصل لغته، مع بعض التحوير ليصاغ على وزن صرفي مقبول في حدود الإمكان"[2].

هـ) وجود فوضى في التأليف المدرسي والجامعي، حيث إنّ كل مدرس أو أستاذ يقوم بتعريب المصطلحات على حسب معرفته وقدرته العلمية، فنجد للمعنى الواحد عدّة مصطلحات مختلفة.

المصادر والمراجع:

١) التطور اللغوي التاريخي: إبراهيم السمرائي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٣م.

٢) دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب: شحادة الخوري، دمشق: دار طلاس، ط٩، ١٩٨٩م.

٣) الحيوان: الجاحظ، مصر، المطبعة الحميدية، ١٢٢٣هـ، ج١.

٤) شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل: شهاب الدين أحمد الخفاجي، الطبعة الوهبية، مصر، ١٣٨٣هـ.

٥) الصحاح: إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط٣، ١٩٨٣، المجلد الأوّل.

٦) في رحاب اللغة العربية: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ٢٠٠٤م.

٧) اللغة والتواصل: عبد الجليل مرتاض، الجزائر: دار هومة، ٢٠٠٤م.

٨) مسألة الهوية: العروبة و الإسلام ... والغرب، محمد عابد الجابري، سلسلة الثقافة القومية ص٢٧.

٩) مشاكل ومعوقات التعريب: محمود الحبيب، مجلة اللسان العربي، العدد ٩، ١٩٧٩م.

١٠) المزهر في علوم اللغة وأنواعها: جلال الدين عبد الرحمان السيوطي، بيروت المكتبة العصرية، ١٩٨٦م، ج١.

١١) المعرب والدخيل في اللغة العربية وآدابها: محمد ألتونجي، بيروت لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٦، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م.

(١) السابق، ص ١٨٠.

(٢) م ن، ص ١٨١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

١٢) نظرية اللغة الثالثة، دراسة في قضية اللغة العربية الوسطى: أحمد محمد المعتوق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط٩،٢٠٠٩م.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

حجاجية التشبيه و دوره الإقناعي في الحديث النبوي الشريف

الأستاذ الجمعي حميدات. جامعة سطيف٢ . الجزائر

ملخص البحث :

يُعدّ الحجاج من بين أهمّ النّظريات التي تهتم بها التداولية ،في ظل تجدد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث ،والذي أدى إلى ظهور "بلاغة جديدة" ،خاصة حين اعتمدت على العلاقة اللازمة بين البلاغة ودراسة وسائل الإقناع ،كالإشارات ،والعبارات والحجج ،وغيرها.

و "التشبيه" تقنية خاصة في العملية الحجاجية عند البلاغيين القدامى، والغرب المحدثين، لها فعاليتُها في الإقناع، لما يوفره من طاقة حجاجية ،قادرة على إثارة المتلقي، وشغل تفكيره ،بالبحث عن العلاقة التي تجمع بين صورة "المشبه" و"المشبه به"، وما تحدثه هذه "العلاقة التصورية" من أثر في نفس المتلقي تحمله على الإقناع والقبول بتلك التشبيهات في الحديث النبوي الشريف.

كلمات مفاتيح :الحجاج ، التشبيه ،التشبيه التمثيلي ، التشبيه البليغ ،الإقناع ، الحديث النبوي الشريف.

تقديم :

يُعدّ الحجاج من أهم النظريات التي تشكّل اهتمام التداولية في ظل تجدّد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث ، مما أدّى إلى ظهور بلاغة ٍجديدةٍ قائمةٍ على تحديد العلاقة اللازمة بين البلاغة ودراسة وسائل الإقناع التي توظّفها كالإشارات و الإيماءات وغيرها .....

كما يُعدّ التشبيه إحدى التقنيات التي تستعملها العملية الحجاجية عند البلاغيين القدامى وكذا الغرب المحدثين ، نظرا لما تُوفّره من طاقةٍ حجاجية تعمل على إثارة المتلقّي وشغل تفكيره ،وذلك في محاولة البحث عن العلاقة التي تجمع بين صورة "المشبه و المشبه به"،وما تحدثه هذه العلاقة التصورية من أثر في نفس المتلقّي تحمله على الإقناع و القبول بتلك التشبيهات .

ولعلّ ارتباط التشبيه بالحجاج -كآلية بلاغية – لكي يؤدي دور الإقناع كان الدافع لرسم صورة من صور أساليب الدعوة إلى الله التي سلكها الرسول –صلى الله عليه وسلم- وأملى بها حجته الإقناعية و التأثيرية في قومه ، سعيا منه لتغيير مفاهيمَ خاطئةٍ اقتنعوا بها ، فما حظُّ هذه الآلية في أحاديث المصطفي عليه الصلاة السلام ؟ ،وماأثر هذه العلاقة التصوّرية بين "المشبه و المشبه به" في نفس المتلقي وحمله على الإقناع و القبول؟

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ما مفهوم الحجاج وما هي أهم صفاته؟ ، ما هي القواعد التي راعاها الرسول صلى الله عليه وسلم في حديثه مع المخاطب؟.فيمَ تكمن أبرز الخصائص الحجاجية في الحديث النبوي الشريف حين يكون الخطاب جدليا احتجاجيا؟.ما هي أهم الآليات والطرق الحجاجية من خلال حديثه عليه الصلاة و السلام ؟.ما العلاقة الرابطة بين الحجاج والإقناع في حديث الرسول صلى الله عليه وسلم مع مخاطبه؟.وذلك من خلال هذه الإطلالة في رحاب الأدب النبوي ،و التي رُسمت من خلالها معالم ٌحجاجيةٌ في ضروب بلاغية مختلفة، الهدف منها الإقناع من جهة ، و التأثير في المتلقي من جهة أخرى.

لقد كشف تجدّد الاهتمام بالدرس البلاغي في العصر الحديث عن طروحات علمية مُغايرة، أدّى إلى ظهور "بلاغة جديدة" خاصة حين اعتمدت على العلاقة القائمة بين "البلاغة" ودراسة "وسائل الإقناع" جعلت من "الحجاج "في رحاب هذا التحوّل مطلبا أساسيا في كلّ عملية اتّصالية تستدعي الإفهام والإقناع.

١ ٠ - مفهوم الحجاج : إنّ مقاربة أولية **لمفهوم"الحجاج"** تُظهر: "أنّه مفهوم عائم، يصعب حصرُه والإحاطة به، وذلك لما يتميّز به من كَثْرة الحقول العربية التي تناولته، إذ نجده متواترا في الأدبيات الفلسفية والمنطقية والبلاغية التقليدية، وفي الدراسات القانونية، والمقاربات اللسانية والنفسانية والخطابية المعاصرة..."[1] لكنّه مع ذلك يبقى "الحجاج" إستراتيجية لغوية، تكتسب بُعدها من الأحوال المصاحبة للخطاب، على اعتبار أنّ اللّغة نشاطٌ كلاميّ يتحقق في الواقع وفق معطيات معيّنة من السّياق، في تلك العلاقة التخاطبية بين المتكلم والمستمع حول قضية ما ،فالمتكلم يُدعّم قوله بالحجج والبراهين لإقناع مخاطبه، والمستمِعُ له حق الاعتراض عليه إن لم يقتنع، لذلك يُعرّفُه: (**طه عبد الرحمان)بأنّه**: "كلُّ منطوق به ،مُوجّه إلى المخاطب لإفهامه دعوى مخصوصة ،يحقُّ له الاعتراضُ عليها..."[2] ،بل يذهب إلى أبعد من ذلك في قوله: "إنّه: "لا خطاب بغير حجاج و لا مخاطِبَ (بكسر الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المُدّعي، ولا مخاطَب (بفتح الطاء) من غير أن تكون له وظيفة المعترض..."[3].

ليتوسع هو نفسه في تعريفه "للحجاج "في كتاب:"**في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**" ويعطي للحجاج **صفتين رئيسيتين**: فهو "**تداولي**" :لأنّ طابعه الفكري ثقافي واجتماعي، إذ يأخذ بعين الاعتبار مُقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب اختيارية وتوجّهات ظرفية، ويهدف إلى الإشراك جماعيا في إنشاء معرفة عملية إنشاء موجهاً بقدر الحاجة ..."[4] ، فالصفة التداولية للحجاج تمنح الفرصة للجميع في الاشتراك فيه دون استثناء، ومن أيّ مستوى.

أما الصفة الثانية، فهي كونه"**جدليا**" :لأنّ هدفَهُ إقناعيّ ،قائمٌ بلوغُهُ على التزام صُوَرٍ استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيّقة، إذ تُبنىَ الانتقالات فيه على صور مجتمعة على مضامينها أيّما اجتماع، وأن يُطوى في هذه الانتقالات الكثيرُ من المقدّمات ،والكثيرُ من النتائج ..."[5].

---

[1] . محمد طروس – النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية، دار النشر للثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء . المغرب، ط١ ٢٠٠٥ ،ص٠٦.

[2] . طه عبد الرحمان– اللسان والميزان أو التكوثر العقلي– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء ١٩٩٧ ، ص ٢٢٦.

[3] . المرجع نفس ، ص٢٢٦ .

[4] . طه عبد الرحمان: في أصول الحوار، تحديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص:٦٥.

[5] . المرجع نفسه ، الصفحة نفسها..

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليرتبط مفهوم الحجاج دائما **بالإقناع**،وهو ما ذهب إليه (**عبد الهادي بن ظافر الشهري**): في "**استراتيجيات خطابه**" إذ عرّف الحجاج بعد ربطه بالإقناع في قوله:" الحجاج هو الآليةُ الأبرزُ التي يستعمل المرسلُ اللغةَ فيها وتتجسد عبرها استراتيجية الإقناع ..."[1] ، فليس هناك مُرسِل يُرسل خطابا هباءً إلاّ ومن ورائه هدفٌ معينٌ،وهو الاستمالة والتأثير عن طريق الحجج اللّغوية ،وحتى غير اللّغوية كالإشارات والإيماءات...

لقد تنوعت أساليب الدعوة إلى الله التي سلكها الرسول صلى الله عليه وسلم ، وهي أساليب فعّالة أملى بها حجّتَه الإقناعية َوالتأثيرية َ، ودعا من خلالها الفكر للتأمل والتدبّر ،واستمال قلوب الناس، وغَيّرَ مفاهيمَ خاطئةً اقتنعوا بها ، فكانت "الأساليب التوجيهية" من "**حوار**" كأداة للتواصل وتبادل الأفكار ،والتعبير عنها بالحجج والبراهين، إلى "**أسلوب التلطّف** "في التعامل مع المخاطب والكلام معه بالرّفق واللين" ، إلى أسلوب "**التدرج**" وتعامله بالحكمة مع الناس ... فبذلك أسّس مَنْهَجا متكاملا ينتهي (يخلُص) إلى الإقناع والتأثير، والتعبير بأسلوب آخر يتجسّد في مراعاة أحوال المتلقين أو المخاطبين، لأنّ شِعاره صلى الله عليه وسلم "مخاطبة العقول والقلوب فنٌّ لا يُجيده إلّا من يمتلك "**أدواتِ الإقناع** "مع توافر الظروف المناسبة لإحداث التأثير".

إنّ هذا التّنوع في استراتيجيات التعامل مع المخاطب من قبل الرسول -صلى الله عليه سلم- مبعثُه طبيعة المتلقي(المخاطَب) من رفضٍ وإذعانٍ ،وعدم تصديق لما جاء به عليه الصلاة والسلام ،مما يعكس عدمَ تحقيق أهداف الخطاب ، وذلك باعتماد استراتيجية جديدة من شأنها أن تُحدثَ تغييرًا في الموقف الفكري والعاطفي لدى المرسل إليه(المتلقي)،ألا وهي "الإقناع" بمختلف آلياته.

٢ ٠- تعريف الإقناع :

يُعرّف الإقناع على أنّه:" تقديم الحجج والمناقشات لحمل الفرد على فعل شيء أو الاعتقاد بشيءٍ ما "[2] فالإقناع هنا عملية طرح الحجج ومحاولة حمل المخاطب على الإذعان في قبول ما يطرحه المتكلّم،وهناك مفهوم يرى أنّ الإقناع هو:" العملية التي يُؤثر بها الخطابُ في مواقف الإنسان وسلوكه دون إكراه أو قسر"[3].

فعلاقة الحجاج بالإقناع تتجسّد أساسًا في أنّ أهمية الحجاج تكمُن فيما يُولّدُهُ من إقناع لدى المرسَل إليه وهذا الاقتناع لا يتأتّى إلاّ باستعمال اللّغة، مما يؤكد أنّ نظرية الحجاج في اللغة تنطلق من فكرة مفادها "أنّنا نتكلم عامة بقصد التأثير، وأنّ الحجاج وظيفةٌ أساسيةٌ للغة، وأنّ المعنى ذو طبيعة حجاجية"[4].

---

[1] . عبد الهادي الشهري: استراتيجيات الخطاب، مقاربةلغوية تداولية، ط١، دار الكتاب الجديد، بيروت ٢٠٠٤- ص ٤٥٦.

[2] . محمد شمال حسن – الصورة والإقناع ، دار الآفاق العربية ، بيروت ،ط١ ٢٠٠٦ ص ٣٠.

[3] . بن عيسى بالطاهر، أساليب الإقناع في القرآن الكريم، الدار البيضاء،ط١، ٢٠٠٠ ص٢١.

[4] . عبد الهادي الشهري- إستراتيجية الخطاب، ص: ٤٥٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٣٠- حجاجية التشبيه في الحديث النبوي:

إنّ الربط بين "البلاغة والحجاج " ربط جدير بالتأنّي المعتمد على التحليل لكشف العلاقة بينهما، إذ لا شكّ في "أنّ علاقة البلاغة بالحجاج إشكالٌ مُثيرٌ معقدٌ"[1]،اهتمّ به القدامى قبل المحدثين ،إذ تراهم لم يُخطئوا حين جمعوا في مجموعٍ واحدٍ بين البلاغة والعناصر الفعلية للحجاج بمكوناته الوجدانية والجمالية. ومنه "لا مفرّ من البلاغة لأيّ حجاج"[2].

وتكمن أهمية الوسائل البلاغية فيما تُوفّره للقول من جماليةٍ قادرةٍ على تحريك وجدان المتلقّي والتأثير فيه فإذا انضافت تلك الجمالية إلى "حجج متنوعة وعلامات حجاجية" تربط بدقة أجزاء الكلام وتصلُ بين أقسامه، أمكنَ للمتكلم تحقيق غايته في الخطاب، أي قيادة "المتلقي" إلى فكرة ما ،أو رأيٍ مُعَيّن، ومن ثمّةَ توجيه سلوكه الوجهة التي يريدها، أيْ أنّ "الحجاج لا غنى له عن الجمال، فالجمال يرفد العملية الإقناعية ويُيَسّر على المتكلم ما يرومُه من نفاذ إلى عوالم المتلقي الفكرية والشعورية"[3].

فما حفلت به الأحاديث النبوية الشريفة من ضروب بلاغية مختلفة من شأنه أن يُشكّل عاملاً مُهمًا في عملية الحجاج، ويُنمّي قدرة المخاطب على الإقناع من خلال علاقةِ مختلف الأساليب البلاغية ببعضها من جهة ،وبحجاجية الخطاب من جهة أخرى،والتي كانت عاملا قويًّا في إثبات القدرة الإقناعية باعتبارها عاملا مُنْتَهَجًا في التأثير والاستمالة والإقناع، لاسيما و"هو الذي أوتي جوامع الكلم"، ومن هذه الآليات البلاغية:"التشبيه".

فكثيرا ما كان الرسول صلى الله عليه وسلم في دعوته يضرب المثل ،ويُشَبّه الشيءَ بالشيء ترغيبًا مرةً وترهيبًا مرةً أخرى، مُراعيا في ذلك مقتضى الحال عُموما، ومنه تعددت "مقامات التشبيه "التي جاء فيها هذا النوع من البيان مُراعيا حال المخاطب من "ترغيبٍ و ثناءٍ و مدْحٍ و ذمٍّ و تنفيرٍ و تعليمٍ و غيرها...".

٣-١- <u>النموذج الأول</u>: عن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه، أنّ النّبي صلى الله عليه وسلم قال :**"مَثَلُ مُا بَعَثَنِي اللهُ بِهِ مِنَ الهُدَى والعِلْمِ ،كمَثَلِ الغَيْثِ الكَثِيرِ أَصَابَ أَرْضًا، فَكَانَ مِنْهَا نَقِيَّةٌ، قَبِلَت اَلْمَاءَ، فَأَنْبَتَتِ اَلْكَلَأَ وَاَلْعُشْبَ اَلْكَثِيرَ ، وَكَانَتْ مِنْهَا أَجَادِبُ، أَمْسَكَتِ اَلْمَاءَ ،فَنَفَعَ اَللَّهُ بِهَا اَلْنَاسَ فَشَرِبُوا وَسَقَوا وَزَرَعُوا ،وَأَصَابَتْ مِنْهَا طَائِفَةً أُخْرَى، إِنَّمَا هِيَ قِيعَانٌ ،لَا تُمْسِكُ اَلْمَاءَ وَلَا تُنْبِتُ كَلَأً، فَذَلِكَ مَثَلُ مَنْ فَقِهَ فِي دِينِ اَللَّهِ وَنَفَعَهُ مَا بَعَثَنِي اَللَّهُ تَعَالَى بِهِ فعَلِم وعلّم، وَمَثَلُ مَنْ لَمِ يَرْفَعْ بِذَلِكَ رَأْسًا، وَلَمْ يَقْبَلْ هُدَى اللهِ اَلْذِي أُرْسَلْتُ بِهِ.."**[4].

نموذجٌ من تشبيهات الرسول صلى الله عليه وسلم في صورة "تشبيه تمثيلي" ،شبّه فيه الرسول صلى الله عليه وسلم الصّورةَ الذهنيةَ الحاصلةَ من بعثه بوحي الله، وانقسام الناس حول ما جاء به ،مابين مُؤمنٍ به عاملٍ بكل ما فيه حسب طاقته ،وعالمٍ بِشرعِهِ، و بين مُؤمنٍ مُقَصّرٍ عالم ٍ،قليلِ العمل ، وقسم ٍكافرٍ مُعْرِضٍ عن الحق لا يعلَمُ و لا يعْمَلُ، إذ شبّه الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الأصناف الثلاثة بالصور الحسية الحاصلة من "نزول المطر"(الغيث) على الأرض بما جاء به من الدين ممثّلًا

---

[1] . سامية دريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديثة ط١-٢٠٠٨ ص :١١٨.

[2] . المرجع نفسه – ص ١٢٠.

[3] . سامية دريدي – الحجاج في الشعر العربي القديم- ص: ١٢٠

[4] . صحيح البخاري حديث رقم ٧٩، كتاب العلم باب فضل من علم وعلم: ج١ ،ص:٤٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"بالغيث" العام الذي يأتي الناس في حال حاجتهم إليه....فكما أنّ الغيث يُحي البلدَ الميّتَ، فكذا "علوم الدين" تُحْيي القلبَ الميّت، ثم شبّه السامعين له بالأرض المختلفة التي ينزل بها الغيث ، فكان :

*منهم العالمُ العاملُ المعلّمُ: فهو بمنزله الأرض الطّيبة شربت ، فانتفعَتْ في نفسها ،وأنبتَتْ، فنفعَت غيرها. *منهم الجامع للعلم المستغرق لزمانه فيه ، غير انّه لم يعمل بنوافله ،أو لم ينتفع بما جمع، لكنّه أداة لغيره، فهو بمنزلة الأرض التي يستقرّ فيها الماء ،فينتفعُ الناس بها.

*منهم من يسمع العلم فلا يحفظه ولا يعمل به ،ولا ينقله لغيره،فهو بمنزلة الأرض السبخة أو الملساء التي لا تقبل الماء أو تفسده على غيره..[1].ويمكن تمثيل ذلك حجاجيا وفق السلّم الحجاجي التالي:

أ/ الطائفة الأولى:

ن	"نافع ومُنتفع "	"نافع و مُنتفع" ن
	أنبتت ما يحتاجه الناس "كلأ عشب".	علّم غيره ذاك العلم.
	انتفعت في نفسها.	نفع غيره بعلمه.
	شربت الماء .	تفقّه في الدين.
	أرض نقية.	رجل عالم.

ب/الطائفة الثانية:

ن	"نافع – غير منتفع"	"نافع- غير منتفع". ن
	لم ينبت كلأ ولا عشبا.	نفع غيره دون نفسه.
	شرب منه الناس وسقوا(نفعت غيرها). لم يعمل بعلمه ولم ينتفع به.	
	أمسكت الماء .	مُعلّم لغيره هذا العلم.
	أرض أجاذب.	جامع للعلم الكثير.

ج/ الطائفة الثالثة:

ن	"غير نافع وغير منتفع"	" غير نافع ، وغير منتفع " ن
	لم تمسك ولم تنبت.	لم يقبل هدى الله.
	تُضيّع الماء.	تضييع للعلم.
	لا تمسك ماء، ولا تُنبت عشبا.	لا يعمل به، ولا يعلّمه لغيره.
	أرض قيعان.	من يسمع العلم فلا يحفظه.

[1] . ابن حجر العسقلاني ،فتح الباري على شرح صحيح البخاري ،دار الحديث القاهرة، ج١، ص: ٢١٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وجميع هذه الفئات - كما مثّلنا - جاءت في "بناء تركيبيّ "قُسّمت فيه الأقسام تقسيمًا حسنًا ،ثم أُتبع كلُّ قسم بما يخُصه، فَذَكَرَ عليه الصلاة والسلام اختلاف الأراضي في تقبّل الماء، ثم اتبعها باختلاف الناس في قبول الهداية، فهو "تشبيه تمثيلي" لأنّ وجه الشبه فيه هو الهيئة الحاصلة من قبول الأرض لما يرِد عليها من الخير مع ظهور أماراته وعلاماته على وجه عام وهو "الثمر"، وهو وجهُ شبهٍ منتزع من أمور متعددة (قبول الأرض للماء + الانتفاع به + إنبات الكلأ والعشب + انتفاع الناس به..).

لقد عمد الرسول صلى الله عليه وسلم إلى الإقناع العقلي ،وإيقاظ الشعور والعاطفة لدى المخاطبين فاستعان بالأساليب والوسائل الممكنة للوصول إليه، منها "المنهج التمثيلي القصصي" الذي جسم فيه المعنويات وعرضها بصورة محسوسة وملموسة ،يرتضيها العقل والمنطق ،ويأنس بها الشعور والوجدان ،فضلا عمّا تركه في نفس المتلقي من آثار نفسية عميقة، قلما يصل إليها نوع آخر من أنواع البيان.

٣-ب- النموذج الثاني: عن أبي موسى الأشعري رضي الله عنه قال النبي صلى الله عليه وسلم :"**مَثَلِي وَمَثَلُ مَا بَعَثَنِي اللهُ بِهِ، كَمَثَلِ رَجُلٍ أَتَى قَوْمًا فَقَالَ: " يَا قَوْمَ ،إِنِّي رَأَيْتُ اَلْجَيْشَ بِعَيْنِي، وَأَنَا "اَلْنَذِيرُ اَلْعَرْيَانُ" فَالْنَجَاءَ اَلْنَجَاءَ، فَأَطَاعَتْهُ طَائِفَةٌ (أَطَاعَهُ) فَأَدْلَجُوا عَلَى مَهْلِهِمْ فَنَجَوْ، وَكَذَّبَتَهُ طَائِفَةٌ فَصَبَّحَهُمِ اَلْجَيْشُ فَاجْتَاحَهُمْ.**"[1] **(طرف الحديث في صحيح البخاري :فَذَلِكَ مَثَلُ مَنْ أَطَاعَنِي فَاتَّبِعْ مَا جِئْتُ بِهِ، وَمَثَلُ مَنْ عَصَانِي وَكَذَّبَ مَا جِئْتُ بِهِ مِنْ اَلْحَقِ...**"رقم٦٨٥ "باب الاعتصام بالكتاب والسنة".

الحديث صورة من صور التّشبيه النّبوي إذ يُجسد صورة حيّة لحاله عليه الصلاة والسلام في الإنذار ،ولأحوال السامعين لإنذاره، إذ شبّه نفسه مع قومه بصورة النذير العريان،(والنذير العريان الأصل فيه أنّ رجلا لقي جيشا، فَسَلَبوه وأَسَروه ،فانفلت إلى قومه فقال : إنّي رأيتُ الجيش فسلبوني، فرأوه عُريانا فتحقّقوا صِدقَه لأنّهم كانوا يعرفونه ولا يتّهمونه في النصيحة ، ولا جَرَت عادتُه بالتّعرّي، فقطعوا بصدقه لهذه القرائن"[2] إذْ ضرب النّبي صلى الله عليه وسلم لنفسه ولما جاء به مثلا بذلك ،لما أبداه من الخوارق والمعجزات الدّالة على القطع بصدقه تقريبا لأفهام المخاطبين بما يألفونه ويعرفونه، فجعل يهتف منهم بالجملة التي اعتادوها عند وقوع أمر جلل "النجاء النجاء "بجامع صورة أمرٍ، أكّدته الشواهد ،وصدّقته الأدلّة ، ففاز من صدّق ،وهلك وخسر من كذّب.

وانطلاقا من الصفة الجامعة بين الرسول صلى الله عليه وسلم (المشبه)،والنذير العريان (المشبه به) يحمل معنى "العري" دليلاً على صدق النذير القاطع باستعمال الرسول صلى الله عليه وسلم لمؤكدات هي: (رؤيةٌ عينية "بعيني" ، إنّي + أنا + العريان)،كلُّها "روابط حجاجية" تدفع إلى الهرب من الخطر المحدق به ، وهذه الصفات للنذير إشارات تضيء جوانب" المشبه" – الرسول - "ص" الذي رأى مواطن الخطر فأخبر بها ،ليبقى النذير العريان "حجة" عقلية جاء يحملها عليه الصلاة والسلام واضحة صادقة على أنّه صادق أمين.

---

[1] . صحيح البخاري، حديث رقم ٦١١٧/ ٦٨٥٤ باب الانتهاء عن المعاصي، كتاب الرقاق، فتح الباري، حديث رقم : ٦٤٨٢ ج ١١، ص: ٣٥٧ .

[2] . ابن حجر ،فتح الباري، ج١ ،ص ٣٥٨:

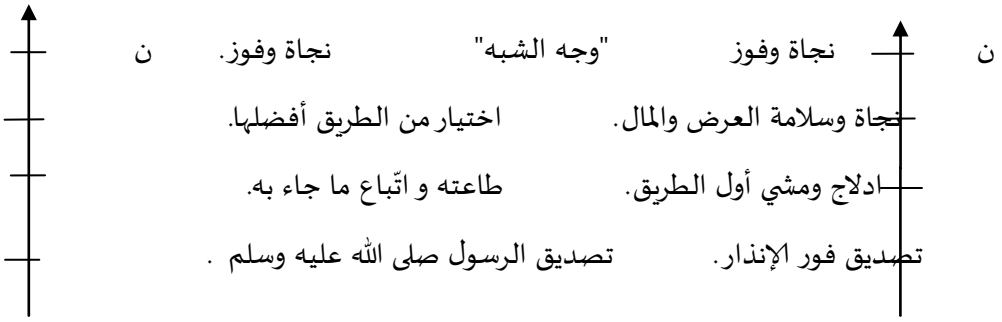
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليعكس الحديث "حجج" الرسول صلى الله عليه وسلم مرة أخرى، حين يعلو صوت النذير مؤكداً أمرَ صدقه بشتى وسائل التأثير، بقوله "النجاءَ النجاءَ "منصوب على الإغراء، بغرض تأكيد الأمر والمبالغة فيه، لا سيما "بتكرار" اللفظ تعجيلا بالهروب قبل مداهمة الجيش .و لتظهر صورة التشبيه "نتيجته" من خلال طبائع النفوس في استجابتها للدواعي، إذ انقسم القوم إلى:

١.	طائفة أطاعت	سارت أول الليل	و أدلجـوا	فنَجـوا
٢.	طائفة كذبت	تكذيب مع عصيان	فأصبحـوا	اجتاحهم العدو

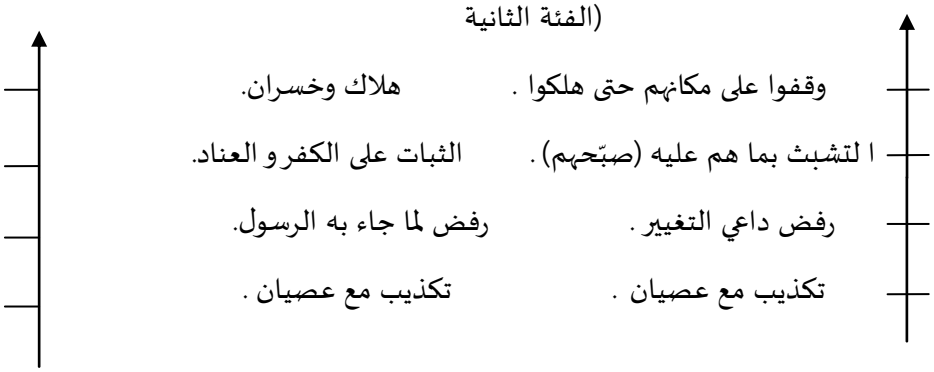
*<u>**فالطائفة الأولى**</u> : "صدّقت فور إنذارها، فأطاعته ،فأدلجوا"، مما يعكس سرعة القوم في طلب النجاء، فكان هروبُهم إدلاجا في جوف الليل، إذ شبه الرسول صلى الله عليه وسلم من أطاعه واتّبعه، واتّبع ما جاء به واختار لنفسه أفضل طريق....حاله كحال مَن صدّق "النذيرّ الذي حذّره ، فَنَجا وسلِم مالُه وعرضُه و "وجه الشبه" بين الطرفين "طاعة ترتب عيها نجاة وفوز"،يرسمها السلم الحجاجي التالي:

(الفئة الأولى) :



*<u>**اما الطائفة الثانية**</u> : فهي طائفة "كذّبت ورفضت داعيَ التغيير" وتشبّثوا بما هم عليه، ووقفوا في مكانهم حتى هلكوا " كذبت ...صبّحهم... "،فانعكس ذلك في "وجه الشبه، المنتزع من متعدد ،والموحي بأنّ "العصيان وتكذيب ما جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم يوجب الهلاك المحتوم والخسران المبين" .

(الفئة الثانية



جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لتكون الفائدة من "التشبيه" الدعوة إلى حتمية الاستجابة للنذير في "المشبه به" طلبا للأمن من اجتياح الجيش ،وفي "المشبه" بتوجيه القوم إلى اتّباع الرسول عليه الصلاة والسلام ،وإلا هلاكٌ محتومٌ، وخسران مُبينٌ إذ "النتيجة منطقية "لما سبقها من "مقدمات" تحتّم على أنّه "كلّما وُجد نذير يُنذر قومه، إلاّ وجبت عليهم الطاعة تحقيقا للنجاة".

٣-ج- النموذج الثالث : عن معاذ رضي الله عنه قال:....." **قلت يا رسول الله اخبرني بعمل يدخلني الجنة و يباعدني من النار ؟قال :لقد سألت عن عظيم ،و إنَّه ليَسِيرٌ على من يسّرَهُ الله عليه ،تعبد الله لا تُشْرِكُ به شَيْئًا وتُقِيمُ الصَّلاَة ،و تُؤْتِي الزَّكَاة ،وَ تَصُومُ رَمَضَانَ و تَحُجَّ البَيْتَ ،ثم قال :أَلاَ أَدُلُّكَ عَلَى أَبْوَابِ الخيْرِ ؟الصَّوْمُ جُنَّةٌ ، و الصَّدقةُ تُطفِئُ الخَطِيئَةَ كَمَا يُطفِئُ الماءُ النَّارَ، و صَلاةُ الرَّجُلِ في جَوْفِ اللَّيلِ ...ثم تَلاَ قوله تعالى :"تَتَجَافَى جُنُوبُهُم.....يَعْمَلُون"، ثمَّ قَالَ :أَلاَ أُخْبِرُكَ بِرَأْسِ الأَمْرِ ،وَ عَمُودِهِ و ذَرْوَة سنَامِه؟ قُلْتُ بَلَى ،يا رَسُولَ الله ،قالَ:رأسُ الأَمْرِ الإسْلَامُ ،و عَمُودُه الصّلاَة و ذَرْوَةَ سَنَامه الجِهَادُ..."**.[1]

يعكس الحديث صورة من صور حوار الصحابة رضي الله عنهم مع الرسول –صلى الله عليه وسلم- في أمور دينهم و دنياهم ،تتجلّى فيه رغبة الصحابي في معرفة أمور الدين ،و حرص الرسول عليه الصلاة و السلام على تعليمها و توصيلها،حيث انطلق من المُهِمّ "صحة العقيدة" ،ثم ثنّى بالنّوافل "قيام الليل ،الصدقة ،الصوم التطوعي " ،ثم تدرّج به إلى بيان ما يقوم عليه هذا الدين ،حين شبَّه الدين بالإنسان، حذف "المشبه به" و أبقى لازمة تدل عليه "رأس"،ثم "بالخيمة" التي لها عماد تقوم عليه ،في قوله :و "عموده الصلاة" فاستعار "عموده" من الخيمة ووظفها للصلاة على سبيل الاستعارة ،ليشبّه الإسلام بالرّاحلة "الجمل"،حذف المشبه به و ترك صفة من صفاتها "ذروة السنام"وذروة السنام بمعنى أعلاه ،لأنّه بارز و ظاهر كبروز الإسلام ،وتميّزه عن الأديان الأخرى .

ففي هذا الحديث تتجلى معالم الحجاج من خلال تدرّج الرسول "ص" تدرّجا منطقيا في حواره مع معاذ بن جبل رضي الله عنه،ذلك ما تعكسُه أدوات الحجاج من خلال:

.اغتنام فرصة تواجده رضي الله عنه مع الرسول صلى الله عليه و سلم.

. إجاباته صلى الله عليه وسلم عن أسئلة معاذ تهيئةٌ للجو، و تشويقٌ للمعرفة و استدراجٌ للإقناع و التأثير ومن ثمَّة استجابةٌ وتنفيذٌ.

. سؤال الرسول صلى الله عليه وسلم معاذا: "ألا أخبرك "،"ألا أدُلُّك" تعكس استعداده الفطري من جهة ،ورغبته في الاستزادة ليتّضح أمرُ مساءلته من جهة أخرى.

.تدرّج الرسول صلى الله عليه وسلم في الإجابة عن الأسئلة من العام إلى الخاص، أو"المُهم إلى الأهم".

.اقتناع معاذ عن طريق سؤاله:"أو مؤاخذون بما نتكلّم به" بما أراد الرسول صلى الله عليه وسلم تبيينه له .

هذه النقاط الحجاجية تعكس سلما حجاجيا يمكن تمثيله كما يلي :

---

[1] . النووي أبو زكريا بن شرف ، رياض الصالحين ،تح عبد العزيز رباح ، دار السلام الرياض ،ط٣، ١٩٩١ ، ص: ٤٤٧

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ن دخول الجنة .

م ٤ ـــ الجهاد (ثمن لدخول الجنة).

م ٣ إسلام +صلاة +جهاد (موت في سبيل الله).

م ٢ صوم تطوّعيّ +صدقة + قيام ليل (نوافل). مقدمات

م١ إيمان بالله+ صلاة + صوم+ حج (أركان).

فيعكس السّلم الحجاجي أنّ "النتيجة منطقية" لما سبقها من "مقدمات"، لا سيما وأنّ دُخولَ الجنة"كنتيجة "يُريدها معاذ بن جبل خاصة ،والمسلمون عامة ،والوصول إليها لا يتحقق إلاّ بـ:

. إيمان صحيح وعقيدة سليمة "الإتيان بالأركان".

. العمل الفعلي والترجمة للأركان من خلال الترغيب في الإتيان بالنوافل .

. أعلى درجات الإيمان أن يُبرهن المسلم أنّه قادر على بيع نفسه لله تعالى، وأنّ الله اشتراها منه"الجهاد".من أجل الحصول على الجنة مِصداقا لقوله تعالى: " إِنَّ اللّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ...." التوبة الآية ١١ .

ليواصل الرسول "ص" ميدان الإقناع حين يرى قابليةَ معاذ للاستزادة ،عن طريق سؤال استفهام: "ألا أُخبرُكَ بمَلاَك ذلِكَ كُلّه " ،وهي "الحُجّة الدامغة" التي قدّمها الرسول "ص" لمعاذ ،سعيًا منه لكي يحقّق ما يقوم به وذلك بحفظ جارحة اللسان ،"كفَّ عليكَ هذا" ، وهو فعل "أمر" كفعل انجازي غرضه "التحذير" من عاقبة إطلاق العنان للّسان ،جعلت من معاذ يستفهم مُتعجبا :"أو مؤاخذون بما نتكلم به"، فأجاب عليه الصلاة والسلام إجابةً مُقنعةً مُبينّةً أنَّ إطلاق العنان قد يكون سببا في دخول النار ،بسبب ما يحصده هذا اللسان من آثام كالغيبة والنميمة وشهادة الزور وغيرها، وهي صور تعبّر عن عظيم ما يحصده هذا اللسان من آثام، دون مراعاة لطيب الكلام من قبيحه أثناء إطلاق العنان له، وتكمن حجاجيته في أنّ:

*الكبُّ على الوجه في النار سببه حصاد اللّسان (نتيجة).

*إطلاق العنان للّسان هو الوقوع في المحرّمات كالغيبة والنميمة (مقدمة).

*الغيبة والنميمة وشهادة الزور تُذهب حسناتِ صاحبها (مقدمة).

*ملاك الأمر كلّه: وجوب حفظ اللسان "كفّ عليك هذا" (مقدمة).

لتبقى حجاجية التشبيه تؤدّي دور الإقناع و التأثير من خلال صورة تقابلية رسم فيها البيان النبوي ثواب الإتيان بالنوافل بعد الاجتهاد في تحصيل الأركان ،ببيان عظيم أجر "الصدقة"خاصة حين تكون سببا في تكفير الذنوب و الخطايا ، تتقاطع في "وجه للشبه" -من حيث الأثر و الإزالة - مع الماء ودوره في إطفاء النار،فكما تعمل الصدقة الخفية على إطفاء نار الخطيئة ،يُمكّن الماء من إطفاء لهيب النار و سعيرها....

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هذه النماذج النبوية تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللّفظ ، ترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا والأجسام الخرس متينة ،والمعاني حقيقية بادية جلية..... لتبقى في الأخير حقيقة وجوب أن يقترن جمالُ الأسلوب بعامل الإقناع في الملتقى مع عدم الفصل بينهما ، لأنّ المعنى كي يكون مُقنعا قد يحتاج إلى أسلوبٍ يُجمّلُه ويحفظُ له رونَقه وبهاءَه، كما أنَّ جمال المعنى يزيد في قدرة التأثير في المتلقّي والاستجابة له.

ولعلّ ارتباط "التشبيه بالحجاج" ليؤدي دور الإقناع والتأثير في السامع ،يحصل من إطلالتنا هذه في حديثنا عن التشبيه – ارتباطه بالجملة الطلبية – يجعلنا نقرّ أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم استعمل الجمل "الإنشائية الطلبية" كالأمر و الاستفهام و النداء ....في أداء المعاني التي قد لا يُلبيها الخبر، فكان تعبيرُه عن أفكاره ومعانيه بـ"الجمل الطلبية "استجابة لما يتطلّبه المقام، ورغبةً منه في نقل مشاعره إلى المخاطب ليشاركه بها ويتعاون معه في أثناء قولها ،وقد استعمل الرسول صلى الله عليه وسلم هذه التراكيب للتعبير عن معاني حقيقية وأخرى مجازية مراعاة لحال المخاطب منها:

-**الترغيب" بما يُحمد فعلُه للمخاطب**، فهو الخطوة الأولى للإقناع، فيزيد المخاطب ترغيبا وتشويقا ،ويبعث فيه الهمّة في تحصيله، ومثال ذلك حديث عبد الله بن عمر رضي لله عنهما حين أراد التشديد على نفسه في العبادة، فأراد الرسول صلى الله عليه وسلم أن يرغّبه في ترك التشديد فقال له: "آمرا": "**صُمْ صوْمَ نَبِيّ اللهِ دَاوُود ... كانَ يَصُومُ يَوْمًا وَيَفْطِرَ يومًا، وَلَا يَفِرُّ إذَا لَاقَى..**"[1] ، فشبّه النّبي عليه الصلاة و السلام الصومَ الذي أراده، بصوم "داوود" عليه السلام ترغيبا لعبد الله بالتخفيف من تشديده على نفسه.

ومما أسهم في ذلك الترغيب "حذف أداة التشبيه" ،وحذفُها يُشعر المخاطب بتحقق وصف "المشبه به" وفي "المشبه" وهو الذي يسميه البلاغيون: "التشبيه البليغ"،أو" التشبيه المضمرة أداته " إذ فيه [التشبيه البليغ] يكون التشبيه أبلغ وأوجز من التشبيه الذي ظهرت أداته، أمّا كونه "ابلغَ" فلأنك إذا قلت: "زيدٌ أسدٌ" فقد جعلته نفس هذه الحقيقة من غير واسطة ، بخلاف قوله "كالأسد": فليس يفيد إلّا مطلق المشابهة لا غير، وأمّا كونه" أوجزَ"،فلأنّ أداة التشبيه محذوفةٌ منه ، فلهذا كان أخصَرَ من جهة لفظه"[2].

- وعكس الترغيب في القيام بالشيء ،نجد "**التنفير منه**" وذمّه إن كان قبيحا ،وذلك ما حرص عليه الرسول عليه الصلاة و السلام في حديثه لعمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي قال: "**حَمَلْتُ عَلَى فَرَسٍ فِي سَبِيلِ اللهِ، فَأَضَاعَهُ الذِّي كَانَ عِنْدَهُ، فَأَرَدْتُ أَنْ أَشْتَرِيَهُ، وظَنَنْتُ أَنَّهُ بَائِعُهُ بِرُخْصٍ، فَسَأَلْتُ النَّبِيَّ صَلّى اللهُ عليهِ وَسَلّمَ، فقال: "لَا تَشْتَرِهْ"، وَ"لَا تَعُدْ فِي صَدَقَتِكَ"**

---

[1] . صحيح البخاري حديث رقم:١٨٧٨ كتاب الصوم باب صوم داوود عليه السلام ج٢ ص ٦٧٩ وفتح الباري حديث رقم ١٩٧٧ ج ٤،ص: ٢٥٧

[2] . العلوي، الطراز المتضمن أسرار البلاغة، مراجعة محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت الطيعة ١ ،١٤١٥ هـ ،ص :١٥٠

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وَإِنْ اعْطَاكَهُ بِدِرْهَمٍ ،فَإِنَّ العَائِدَ فِي صَدَقَتِهِ كَالْعَائِدِ فِي قَيْئِهِ، وَفِي رِوَايَةٍ يَعُودُ فِي قيئه".[1] وهو الحديث الذي أخرجه البخاري عن زيد بن أسلم عن أبيه قال :سمعت عمر بن الخطاب ..... ،**فإنّ العائدَ في صدقَته كالكَلْبِ يعودُ في قَيْئه** ..."[2]

فأرادَ الرسولُ صلى الله عليه وسلم من وراء هذا التشبيه أن يَصْرِفَ "عمر" رضي الله عنه عن الرجوع عن صدقته بعد أن أخرجَهَا ، فنهاهُ "لا تشتره" عن شراء فرسه الذي تصدّق به ،حتى لا يكون كمن عاد في صدقته، وقد كان الحاملُ لعمر على الشراء هو رُخْصُ الثمن ،ليصوّر الرسول صلى الله عليه وسلم صورة "المتصدّق الذي يعود في صدقته" بصورة :الكلب الذي يقيء، ثم يعود فيه" ،وهي صورة شنيعة قبيحة تبعث على التنفير والذم، وهذا ما أراده عليه الصلاة والسلام من تشبيهه، كما أنّ ذكر الكلب يزيد الصورة قبحا وبشاعة، حيث جاء التشبيه بالكلب في مقام الذم والتنفير في القرآن الكريم والسنة ،كما في قوله تعالى:"**واتلُ عليهم نَبَأَ الذي أَتَيْنَاهُ آياتِنَا فانْسَلَخَ منْهَا، فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ من الْغَاوِين، وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكنَّهُ أَخْلَدَ إلى الأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الكَلْبِ إنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الذِينَ كَذّبُوا بِآيَاتِنَا** ..."الأعراف١٧٥-١٧٦ ،فضَرَبَ المثلَ بصورة الكلب تصويرا للتهجين، وتنفيرا منه.

ليكون غرض آخر من وراء التشبيه بصيغة طلبية هي "النداء"، لكنّ غرضَها مجازي ،يهدف إلى الدعاء في قوله صلى الله عليه وسلم مجيبا عن سؤال وُجِّه له:"كيفَ الصَّلَاةُ عليكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ؟، فإنّ الله تعالى قد علّمنا كيف نُسلّم عليكم ، فقال :قولوا: "**اللّهُمَّ صَلِّ وسَلِّمْ عَلَى مُحَمّدٍ وَآلِ مُحَمَّدٍ ،كَمَا صَلَّيْتَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَآلِ إِبْرَاهِيمَ، إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ...**".[3]

وهو حديث جمع فيه الرسول صلى الله عليه وسلم ألوانَ الطلب من "الاستفهام": "كيف الصلاة "ثم "النداءَ :"اللهم" ثم "الأمر": "صلّ" ، فالاستفهام للاستفسار، أما النداء والأمر في "طرفي التشبيه" للدعاء، فـ"اللّهم" يكثرُ استعمالُها في الدعاء وهي بمعني "يا الله"، والميم للتعظيم عوض حرف النداء ..."[4] ، ومعنى "صلّ": "فمعنى صلاة الله على النَبّي ثناؤه عليه عند ملائكته ، ومعنى صلاة الملائكة عليه الدعاء له"[5]و"رابط التشبيه ووجهه" اللّهم استجب دعاء محمّدٍ في أمّته كما استجبت دعاء إبراهيم في بنيه"[6].

-قد يأتي التشبيه النبوي في صورة من صور الإقناع بغرض تسلية المخاطب وتطييب نفسه ،كما في حديث **جابر بن عبد الله أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم – دخل على أمّ السّائب أو أمّ المُسيّب ، فقال : مَالَكِ تُزَفْزِفِينَ ؟ ، فقالت :الحُمَّى ، لا بَارَكَ اللهُ فيها ، فقال :لا تَسُبِّي الحُمّى فَإِنَّهَا تُذْهِبُ خَطَايَا ابن آدَمَ كَمَا يُذْهِبُ الكِيرُ خُبْثَ الحَدِيد.."** [7]

---

[1] . صحيح البخاري حديث رقم ١٤١٩ كتاب الزكاة، باب هل يشتري صدقته، ج٢/٥٤٢.

[2] . صحيح البخاري ، حديث رقم ٢٤٧٠ ، كتاب الهبة ، باب :لا يحل لأحد أن يرجع في هبته و صدقته ، ج٣، ص:٩٢٥.

[3] . صحيح البخاري حديث رقم :٣١٩٠ كتاب الأنبياء،ج٣ ص ١٢٣٣ فتح الباري حديث رقم ٦٣٦٠ وزاد فيه على محمد وأزواجه وذريته ..." ج١١ ص :١٩٢

[4] . ابن حجر ،فتح الباري ج ١١ ص :١٧٥

[5] . المرجع نفسه، ص: ١٧٦.

[6] . المرجع نفسه، ص: ١٨٣

[7] . الإمام النووي ، رياض الصالحين ،ص:٥٠٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالمخاطب في هذه الصورة التشبيهية النبوية امرأة مريضة ، تعاني آلام الحمّى ،..حتى بلغ الأمر بها أن تسُبّها..فلما رأى النبي –عليه الصلاة و السلام- ما بها من المشقّة أراد أن يُخفّف عنها و يُهوّن عليها، فأبرز لها جانبا حسنا في مرضها علّها تتسلّى به عن المشقة الحاصلة لها من الحمّى ،" فعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا"،فأخبرها أنّ الحمى من أسباب تكفير الذنوب و الخطايا ،وأنّ الكلّ واقع فيها ، لكنّه يرغب في المغفرة و العفو ،فرسم صورة تشبيهية بعد أن أكّد صورة المشبه بالأداة "إن "تسلية وتطييبا للنفس وهي الحمّى في إذهابها للخطايا بالكير في إذهابه خبثّ الحديد ، فالكير منفاخ الحَدّاد وخُبث الحديد ما تنفيه النار من رديء ووسخ إذا أذيب ، فلا خير فيه .

وقد أخضع البيان النبوي الصورة التشبيهية لترتيب حجاجيّ بدأه بالنهي أولا ،ثم رسم صورتين متقابلتين في سلّم حجاجي يتقاطع فيه المشبه و المشبه به في "وجه الشبه" متمثلا في تحقيق "الإذهاب" و الإزالة"؛ من سعي ابن آدم للتكفير عن ذنوبه كسعي الحداد إلى بيان جيد الحديد بوسيلتين مختلفتين فالحمى للذنوب و الكير للحديد ، وقد جاء بناء التشبيه في صورة حجاجية تُحقق المزيد من التسلية و التخفيف للمريض حين استعمل روابط حجاجية تتمثل في :

-التأكيد بالأداة "إنّ" التي توحي بإزالة التردد و الشك في ذهن السامع بعد نهيه صلى الله عليه وسلم "لا تسبي ..... إنها ".

-تعظيم شأن الحمى وبيان أثرها الحسن حين عبّر الحديث بمجيء المشبه " الحمى " ضميرا متصلا دالا على الغائب " إنّها تُذهب".

- في جملة المشبه قدّم الرسول- صلى الله عليه وسلم- المسند إليه " الحمى "ضميرا اسما لإنّ" اهتماما بشأنه وإبرازا له ،في معرض للمدح حتى كأنّه صار ممدوحا مرغوبا بخلاف المسند إليه " الكير" في جملة المشبه به ليبقى المسند في صورة تقديم و تأخير " تُذْهِبُ" لأنّ العناية في سياق التشبيه أنما "بالإذهاب" الذي هو وجه الشبه و الذي جاء فعلا مضارعا دالا على تجدد حصول الفعل .

٤-الخاتمة :

نخلص بعد عرض هذه النماذج من التشبيه إلى تمكّن الرسول صلى الله عليه وسلم في أحاديثه "التشبيهية" من التعبير عن المعاني التي قصدها بأكثر من وسيلة وطريقة ،تختلف بحسب قرب هذه الوسيلة من قصده ،أو مدى وضوحها بما يتحقّق في فنون البيان الذي عُرّف لدى البلاغيين بأنّه: "علم يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[1].

وبهذا العرض يكون قد أُلْقِيَ الضوءُ – بعض الضوء- على بلاغةٍ يكتنزها التّشبيهُ النبويُ الموجود في الأحاديث الشريفة ،على نحوٍ يُظهر أنّ الرسول الكريم تمكّن من إنتاج نصوص بليغةٍ طريفَةٍ وجميلةٍ ودالة حقّقَ بها وظيفة رسالة "تربوية إيمانية "،مبعثها الإقناع والتأثير بما امتلك من قدرة تعكس فصاحة الرسول –صلى الله عليه وسلم - وبلاغته.

[1] . الخطيب القزويني – الإيضاح في علوم البلاغة– دار الكتب العلمية بيروت ، ط٢، ٢٠١٠، ص ١٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كما نلحظ الاهتمام النبوي بالبلاغة القائمة على "الإيجاز" الذي ملاكه غزارة المعاني ووضوحها في الذهن وطواعية الألفاظ ومرونتها في اللسان ، وكيف أنّ للكلمة النبوية سحرا يأخذ القلوب لا سيما وهو القائل " "إنّ من البيان لسحرا"[1] وقال في مقام الفخر و الشكر :"أوتيت جوامع الكلم ، واختُصر لي الكلم اختصارا...."[2].

التنوع في رسم الصور التشبيهية خاصة التمثيلية منها –كما مرّ بنا – يبثّ الحياة فيها ويضفي عليها نوعا من الحيوية و يعمق إيحاءاتها ؛ والتي لم تأت لغاية فنية بحتة كغاية الأدباء في تزيين كلامهم وتحسينه ، وإنما جاءت لهدف أسمى هو إبراز المعاني في صورة مجسّمة لتوضيح الغامض ، وتقريب البعيد، وإظهار المعقول في صورة المحسوس ....كما يدفع النفس غإلى الفضيلة و يمنعها عن المعصية و الإثم "ح" ،ليربي العقل على التفكير الصحيح و القياس المنطقي السليم .، وهي كلّها أهداف إقناعية تمتلكها البلاغة النبوية ، والتي تهدف -أولا و أخيرا- إلى حمل المتلقي و المخاطب في طلب الشيء الممثّل به /أو الهروب منه /أو النزوع إليه / أو الكراهية له.....

كما يعكس البيان النبوي في أوجهه البلاغية بما فيها "التشبيه" حاجة الحجاج للبلاغة، إذ لا مفر للحجاج من البلاغة، ولا سبيل إلى "الإقناع" دون أساليب رائعة في البيان تفي بغرض الإقناع والتأثير ، والتي من شأنها أن تساعد في تأسيس الحجاج وتدعو إلى الإقناع في أحاديث المصطفى صلى الله عليه وسلم .

---

[1] . صحيح البخاري ، حديث رقم :٤٨٥١ ، كتاب النكاح باب الخطبة ، ج ٥ ، ص :١٩٧٦ .

[2] . المرجع نفسه ، حديث رقم :٢٨١٥ ، كتاب الجهاد ، باب :نصرت بالرعب .... ج٣ ، ص:١٠٨٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي

الدكتور اسحق رحماني. جامعة شيراز. إيران - اسماعيل أشرف. جامعة الخوارزمي

ملخص

يعد التناص من الأساليب الشعرية التي استخدمها الشعراء ، ويُعني هذا المصطلح بوجود تشارك بين نصين باستفادة أحدهما من الآخر لإنتاج نص لاحق. إنّ التناص يوفّر للنص بعداً معرفياً وهو ما يصل بالنص إلى المعرفة الجماليّة. التناص القرآني هو جزء من التناص الديني الذي أثّر في أفكار أبي الفتح البستي تأثيراً كثيراً. إنّ القرآن الكريم من أهم المصادر التي يعبّر بها الشاعر في قصائده وهو مرجع فكري عنده وقد أكسب شعره رونقاً جميلاً. يستخدم الشاعر في أبياته الآية القرآنية أو جزءاً منها أو يذكر مفرداً من مفرداتها، وهو يستحضر الشخصيات القرآنيّة في شعره. إنّ النصوص القرآنيّة قادرة على إلهام الشاعر لما تحويه من معان متجددة واستقى منها الشاعر ما يقوّى شعره في كثير من المناسبات. يركز هذا البحث على مظاهر التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي وقد اشتمل على ثلاثة محاور هي: التناص التركيبي للآيات القرآنية ويوظّفه البستي أولاً بالتغيير الجزئي كالتعقيد اللفظي، والالتفات، واستبدال الضمير موقع الاسم، واستخدام الكلمات التي تكون بينهم صلة، وثانياً يستخدم الشاعر التراكيب القرآنية بِرمّتها. التناص والمفردات القرآنية وهذا القسم يمثّل جانباً كبيراً في أشعار البستي. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، مفرد وجمع، وغائب ومخاطب، وأيضاً وظّف الشاعر نفس الكلمات دون تغيير وتبديل. والتناص والشخصيات القرآنية، ويعكسها البستي بطريقة إيحائيّة غير مباشرة.

الكلمات المفتاحية: أبو الفتح البستي، التناص، التناص اللفظي القرآني.

مقدمة

لم يكن المفهوم النقدي الأوّل للتناص بهذا المعنى، وإنّما سبقه إلى الدراسات النقديّة مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل الحواريّة. إنّ الباختين أوّل من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعدية الأصوات واللغات التي تلتقي مع مفهوم الحواريّة عند النظر إلى النصوص. إذن مفهوم التناص هو صدى لآراء باختين الحواريّة. فقد ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة الفرنسيّة جوليا كرستيفا في سنة ١٩٦٦ وعرفت التناص بقولها: هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى والتناص منذ ذلك أصبح يستخدم كعمدة أساسيّة يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي (سليمان،٢٠٠٥م:١٢ و١٣). ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وقد أضاف الناقد الفرنسي جيرار جينيت أصنافاً للتناص. وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إليه من ظواهر أدبية

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة (الغذامي،١٩٩٢م:٣٢٦). قد اهتمّ النقاد في هذا المجال بالمعاني المتكررة بين الشعراء والكتاب، والبحث عن الإصالة لدى الأديب، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق. فالتناص إذاً ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي يحتم على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص، فلولم يكن النص، استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم (كريستيفا،١٩٩١م:٢١). لعل هذه الحتمية أو الضرورة التي تقف وراء عملية التناص هي التي جعلت مفتاح يعتبره من أهم الضروريات، بل لا حياة للأدب مالم يكن هنالك تناص، لأنه هو عصب الحياة. إذن فالتناص، للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها (المفتاح،١٩٨٥: ١٢).

درسنا في هذا المقال التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي، لا يوجد على حسب المعلومات المتوفرة، مقالة خاصة بهذا العنوان إلاّ أنّ هناك مقالات كثيرة حول التناص القرآني، منها: « تجليات التناص الديني في شعر البارودي»[١]، «التناص القرآني في شعر العراقي المعاصر: دراسة ونقد»[١]، التناص القرآني في شعر حسان بن ثابت الأنصاري»[٢]، «التناص القرآني في شعر مظفر النواب»[٣]، و«التناص القرآني في قصة حي بن يقظان لإبن طفيل»[٤].

بداية في هذه المقالة تحدثنا عن أبي الفتح البستي وأدبه، ثمّ تكلمنا عن التناص ومدلوله اللغوي والاصطلاحي والتناص القرآني. وأخيراً واصلنا الحديث عن أشعار البستي وقد ضمنّا في طياتها التراكيب والمفردات والشخصيات القرآنية. ومنهجنا في هذا المقال هو المنهج التوصيفي والتحليلي. الهدف من كتابة هذه المقالة الإجابة على السؤالين الآتيين:

١. مدى تأثر البستي بالقرآن الكريم؟
٢. كيف يتجلى التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي؟

أبوالفتح البستي

هو علي بن محمدبن الحسين بن محمد بن العزيز البستي، ولد في مدينة بست وإليها نسب ويذكر شاعرنا تحدره من أصل عربي في بيتين من شعره، حيث يقول في البحر المتقارب :

أنا العبدُ تَرفعُني نِسبَتي إلى عَبدِ شَمسٍ قَريعِ الزَمانِ
وعَمّي شَمسُ العلا هاشم وَخالي مِن رَهطِ عَبدِ المدانِ (البستي،١٩٨١م:٣)

يُعِد البستي من كبار الأدباء في زمنه، وكان يُحسن الكتابة والشعر باللسانيين العربي والفارسي، وعرف له أمير بُست مكانته. واتخذه كاتباً له، حتى إذا فتح بلدته الأمير سبكتكين، قربه، وحلّ عنده محل الثقة، والأمين في مهمات شئونه، واشتهر بما صوّر

---

[١]. فتحي دهكردي، صادق وديگران، (٢٠١٠م) ، «**تجليات التناص الديني في شعر البارودي**» ، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد العاشر، ، صص ١٠٩ ـ ١٣٠.

[١]. سليمي، علي وديگران، (١٣٩١)، « **التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر : دراسة ونقد**»، إضاءات نقديّة في الأدبين العربي والفارسي، العدد ٦، ، صص ٨١ ـ ٩٦.

[٢]. رسولى، حجت وديگران، (١٣٩١)، «**التناص القرآني في شعر حسان بن ثابت الأنصاري**» ، پژوهشنامه نقد ادب عربي، العدد ٥، ، صص ٢٧ ـ ٤٤.

[٣]. آباد، مرضيه وديگران، (١٣٩٠)، « **التناص القرآني في شعر مظفر النواب**»، فصلنامه ى لسان مبين، قزوين، شماره ى ٥، ، صص ١ ـ ١٩.

[٤]. طاهرى نيا، علي باقر وديگران، (١٣٩٠) ، «**التناص القرآني في قصة حي بن يقظان لإبن طفيل**»، لسان مبين، شماره ٥،، صص ١٣٨ ـ ١٥١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

في كتبه وأشعاره من فتوحه، وظلت له نفس المكانة عند الأمير محمود الغزنوي، إلى أن غضب عليه ونفاه إلى بخارى وسرعان ما وافته المنيّة بها سنة ٤٠ للهجرة وقيل بل سنة ٤٠٤ (ضيف، لاتا:٦٣٢) . ويعرّف به الثعالبي فيقول: « صاحب الطريقة الأنيقة في التجنيس الأنيس، والبديع التأسيس، وكان يسميه المتشابه ويأتي فيه بكلّ طريفة لطيفة». ولم يكن يستخدم الجناس استخداماً واسعاً في أشعاره فحسب، بل كان أيضاً يستخدمه في كتاباته ونثره (المصدر نفسه:٦٣٢). له ديوان شعر أشهر مافيه الحكم، وأشهر شعره الحكمي، نونيته التي عُرف بها وسارت على الألسنة سيرورة بعيدة المدى. تقع النونية في ثمانية وخمسين بيتاً وهي مجموعة نصائح وحكم أملتها على الشاعر تجاربه في الحياة وتأملاته في حقيقة الطبائع الإنسانيّة والأخلاق الاجتماعيّة. فالمرء في نظره هدف لسيطرة الحياة الدنيا (الفاخوري، لاتا:٨٦٩). يمتاز شعر البستي باستقامة الرأي، وسلامة الذوق والتعبير وسهولة التركيب، إنّه شعر المثاليّة الأخلاقية في عهد تهاوت الأخلاق وشاعت الفلسفات المتطرفة في صفوف ذويه (المصدر نفسه:٨٦٩) .

التناص ومدلوله اللغوي

الف) التناص لغةً

التناص من مادة (ن ص ص) وجاءت هذه الكلمة في لسان العرب بمعنى الاتصال. يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها أي تتصل بها (ابن منظور:١٩٨٩م: مادة ن ص ص). وأيضاً جاء التناص في المعجم الوسيط بمعنى الازدحام. وتناص القوم أي ازدحموا (مصطفى:١٩٨٩م : مادة ن ص ص).

ب) التناص اصطلاحاً

يقول محمد مفتاح في تعريفه: التناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة .كما يرى فيه ظاهرة لغوية معقدة يصعب ضبطها وتقنينها، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه (مفتاح:١٩٨٥: ١١ و١٢). كما عرفه محمود جابر عباس بإسهاب، بأنه اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أوالشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية، ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين (عباس:١٤٢٣هـ:٢٦٦).

لماذا التناص

يعد التناص تقنية فنيّة جمالية، فليست العبرة فيما إذا وجدت هذه التقنية في النص المقروء أم لا، وإنما فيما إذا نجحت في أن تضيف إلى النص بعداً جمالياً وفنياً قادراً على إدهاش القارئ واستدراجه إلى نار النص أم لا. هذا بالإضافة إلى أنّه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق، سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، وهو ما يصل بالنص إلى ما يسمى بالمعرفة الجماليّة. إنّ من شأن التناص أن يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنتشلها من حومة السطحيّة والغنائية، لتبدو قادرة على التحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة وذكاء التأويل، كما أنّ من أهم مزاياه أنّه يسعى إلى كسر أفق التوقع عند القارىء. فذلك نرى القارىء الذي إعتاد على أن تقدمَ له الدلالات الجاهزة، وكان قادراً على التنبؤ باتجاهات الرؤية وسيرورتها، أن يبذل جهداً مضاعفاً للوصول إلى الدلالات من خلال الربط بين نصين متباعدين ظاهرياً وليكشف فيما بعد أنّه لم يكن صادقاً في توقعاته وتنبؤاته وهو ما يحقق لحظة الإدهاش، تلك اللحظة الممتعة النابعة من اكتشاف الحقيقة في الجانب الآخر بعيداً عن توقعات القارىء وهواجسه (شبانة:٢٠٠٨م:١٠٨). إنّ التناص قادر على أن

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ينقل القارىء من مأزق العاطفة المتأججة التي تشتعل فيه عند قراءة النص الشعري، إلى أفق من الفكر المتأمل العميق الذي يلازمه زمناً طويلاً، إنّه يساعده في كبح ذلك الانفعال الكاذب لتبدو التضحية بالمؤقت والطارىء في سبيل الدائم أمراً مشروعاً، وبهذا يسمى التناص محاولة شجاعة يبتعد فيها الشاعر عن ذاته ليمنح القصيدة طابعاً لا شخصيّاً، ويذهب بها بعيداً للحيلولة دون سقوطها تحت هيمنة عواطفه المباشرة ومشاعره التلقائية (المصدر نفسه:١٠٨٣).

وينقسم التناص حسب توظيفه في النصوص إلى:

١.**التناص الظاهر:** ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمّى أيضاً التناص الواعي أو الشعوري أو اللفظي.

٢. **التناص اللاشعوري**: ويكون فيه المؤلّف غير واعي بحضور نص في النص الذي يكتبه ويسمّى تناص الخفاء أو التناص المعنايي (نجم،٢٠٠، ص٢٠).

مصادر التناص

وتنقسم مصادر التناص إلى:

أ. **المصادر الضروريّة:** ويكون فيها التأثير طبيعيّاً وتلقائيّاً وهو ما يُسمّى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعي بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له في إعداده وتعليمه.

ب. **المصادر الداخليّة:** وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له في نصّ جديد.

ج. **المصادر الطوعيّة:** وهي اختياريّة وهي ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو سابقة عليه ويستخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها (نظرى ووليئ،٢٠١٢م، صص١٦٦/١٦٧).

نتطرّق في هذه الدراسة إلى التناص اللفظي القرآني في أشعار البستي.

التناص القرآني

يأتي القرآن الكريم في الدرجة الأولى من الروافد الأصلية التي اقتبس منها الشعراء، ولعل الداعي إلى الاقتباس لدى الشعراء من الموروث الديني وبالأخص القرآن الكريم، مشكلة التعبير، فهي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غيرمستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس والمشاعر، وتدفع الشعراء إلى استعمال رموز جديدة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية. لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدي بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدساً ومصدراً إعجازيّاً، أحدث ثورة فنيّة على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعراً ونثراً. وقد سعى إليه الشاعر العربي في تناصياته لترقية أبعاده الفكرية واللغوية لأنّه العروة الوثقى التي يتمسك بها (حياة،٢٠١م، ص٢) . يقتبس الأديب نصاً قرآنياً، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتداً بإيحاءاته وظله على النص الأدبي، لنلمح جزءاً من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصه (الجعافرة،٢٠٠٣م،٣٦).

التناص القرآني بمفهومه العام دخل في مجالات الحياة الاجتماعيّة وفي العلوم، خاصة العلوم الإنسانية من الفلسفة والتاريخ والآداب. والقرآن الكريم دخل في الأعمال الأدبيّة وقد استخدمه الأدباء والشعراء في أعمالهم. فالتناص بالقرآن له هدف أدبي جمالي حيث إنّ أسلوب القرآن هو الأسلوب الأمثل للغة العربية، وإتخاذ بعض صوره وأساليبه نموذجاً، يضاف للصياغة

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأدبية، مما يكسبها رونقاً وجمالاً، هذا فضلاً عن الهدف الديني الذي يجعل التواصل بين القارىء والكاتب تواصلاً خلاقاً لما يجمع بينهما من رصيد زاخر بتقديس القرآن الكريم والتدثّر بمعانيه العظيمة (پرويني،١٤٣١ هـ:١٥٢).

وقد ظهر التأثير القرآني منذ صدر الإسلام، نرى هذا التأثير في الشعر المنسوب إلى الإمام علي (ع) حيث يقول الإمام في البحر البسيط:

استرزقِ الرحمنَ من فضلهِ فليسَ غير الله من رازقٍ (الامام على (ع)،٢٠٠م:١١٢)

تأثر مولانا الإمام علي (ع) من قوله تعالى: ﴿ وما مِن دابةٍ في الأرضِ إلاّ عَلى اللهِ رِزقُها ويَعلمُ مُستقرّها ومُستودعها، كلٌّ في كِتابٍ مُبين ﴾ (هود:٦)

وهذا التأثير لم يكن بصورة لافتة للنظر في ذلك العصر، لأنّه كانت علاقة قريبة بين القرآن والشعر. كما ظهرت ملامح هذا التأثير بصورة جلية في العصر الأموي وما بعده. وقد روي الثعالبي أنه قد "أُتي الحجاج برجل من الخوارج وأمر بضرب عنقه فقال: إن رأيت أن تؤخرني إلى غد فأفعل، فقال في البحر الطويل:

عسى فرجٌ يأتي به اللهُ إنّه له كلُ يومٍ في خَليفته أمرُ

فقال الحجاج: انتزعه من قوله تعالى: ﴿يسْأَلُهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ﴾ (الرحمن:٢٩) وأمر بتخلية سبيله، (عطا،٢٠٠٧، ٥). وظهر التناص جلياً في شعر العصر العباسي، خاصة عند أبي العتاهية في قوله في البحر الخفيف:

هو ربّي وحسبي الله ربّي فلنعم المولى ونعم النصير (ابوالعتاهية،٢٠٠٤م:١٥٥)

وأيضاً ينشد في البحر البسيط:

فالله حسبك لا سواه ومَن راعَ الرعاةَ وحافظَ الحفظةَ (المصدر نفسه:٢١٥)

فحسبي الله ربّي لا شبيه به وضعتُ فيه كلا بسطي ومُنقبضي (المصدر نفسه:٢١)

اقتبس الشاعر أبياته من آيات القرآن الكريم، قال الله تعالى: ﴿ قل حسبي الله وعليه يتوكل المتوكلون﴾.(زمر:٣٨) وأيضاً إقتبس من آية ﴿ فنعم المولى ونعم النصير﴾ (حج:٧٨) في المصراع الثاني من البيت الأوّل.

إنّ العصر العباسي من العصور التي ظهر فيه التناص القرآني حتي أصبح القرآن الكريم منهلاً عذباً يستمده الشعراء وينهلون من ألفاظه. نرى أنّ الشاعر البستي في هذا العصر يحرص على استخدام التراث الديني في شعره، وهو يوظّف الاقتباس من النصوص القرآنية منهجاً عنده.

محاور التناص اللفظي القرآني في أشعار أبي الفتح البستي

يستخدم البستي التناص القرآني في ديوانه. ولعل السبب في ذلك يعود إلى أمرين: أحدهما هذا التوجه الإرادي والذاتي لدى الشاعر إلى القضية الإسلامية وإيمانه المطلق، بأن الحل لمأساته ومأساة الشعوب عامة تكمن في التوجه لهذا الدين .وثانيهما إيمان الشاعر وإعتقاده بأن الاستلهام من القرآن أولاً والتراث الديني ثانياً له بالغ الأهمية في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم. فالشعوب تواقة لمن يضرب لها على أوتار مآسيها، إذا علمنا أن هذه الشعوب قد أصبحت لا ترى حلاً إلا بالعودة إلى الدين الذي يتكفل بحل قضاياها ومشاكلها، هذا الدين الذي يخاطب قلوبها

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ومشاعرها وأحاسيسها، فتطمئن وتلجأ إليه وتفتح قلبها له ولكل من اتصل به بطرف (سليمان،٢٠٠٥: ١٨). و نبين في هذا المقال التناص اللفظي القرآني عند الشاعر.

وأتى التناص اللفظي القرآني عند البستي على عدة محاور هي:

المحور الأول) التناص التركيبي للآيات القرآنية

يتجلى لنا هذا المحور من التناص من خلال التراكيب القرآنيّة التي وظفها البستي في ديوانه. يستخدم البستي آية كاملة أو جزءاً منها في نصه الشعريّ. يقول الشاعر في البحر المتقارب:

خُذ العفوَ وأمُر بعرفٍ كَما أُمرتَ وأعرِض عنِ الجاهِلين (البستي،١٩٨م: ٣٠)

استخدم الشاعر أبو الفتح البستي النص القرآنيّ في شعره ليعبّر عما في نفسه عن طريق تداخل الأحداث ليتناسب مع موقفه في النص الشعريّ. يتناص بيت البستي مع القرآن الكريم، حيث قال الله تعالى: ﴿ خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ ﴾ (الأعراف،١٩٩). آية القرآن تتحدث عن المسلمين حيث يأمرهم الله بأخذ العفو والأمر بالمعروف والإعراض عن الجاهليين . أيضاً تحدث الشاعر عن الممدوح وأراد منه العفو والأمر بالمعروف والإعراض عن الجاهلين. نرى بيت الشاعر اقتباساً كاملاً من النص القرآني. إنّ الألفاظ التي أتى الشاعر بمعناها في شعره، هي التي وردت في النص القرآني، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الامتصاص.

إنّ التناص القرآني مادة غنيّة للشاعر، وهو يطهر نفسه بنور القرآن الكريم، حيث يقول في البحر المتقارب:

يَمُنُّ عليَّ بلا طائِلٍ وذاكَ لعمريَ بئسَ الخُلُق

كَأنّكَ أوجَدتَني ناطِقاً وَألزَمتَني طائِري في العُنُقِ (البستي،١٩٨م: ٢٧٤)

أتى الشاعر التناص مع قوله تعالى: ﴿ وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِي عُنُقِهِ ﴾ (الإسراء،١٣). يبين النص الشعري أنّ أعمال الإنسان لا يمكن فصله عنها، إن كانت خيراً وإن كانت شرّاً. والنص القرآني أيضاً يشير إلى أي عمل يعمله الإنسان، مِن خير أو شر، فقد ألزم عنقه، إن خيراً فخير أو شراً فشر.

ولازال الشاعر يبدع لحظات إيمانيّة نورانيّة بصفاء القرآن، فلا يجد سوى ملجأ القرآن ليستل منه عبارات وألفاظاً تشكل دلالات تحاورت مع الدلالات التي قبلها، ولكنه صهرها في ذاته، لأنّ القرآن الكريم مصدر للذات الشاعرة تتفيأ ظلال لغته، وتتأمل في حضرة الكلام الإلهي، وتنهل من ينابيعه المختلفة، وتتزود ما شاء الله من إعجازه وتنوع أساليبه واختلاف إشاراته ووفرة مخاطباته، وتستمد الذات المبدعة، شاعريتها البشريّة من شاعرية النص القرآني (حياة،٢٠١م: ٣). وهذا ما نجده عند شاعرنا، حيث ينشد في البحر الرجز:

أشكوكَ يا سؤلي إلى مَن هُو حَسبي وكَفى (البستي،١٩٨م: ١٣٣)

وأيضاً يقول في البحر المتقارب:

وَثقتُ بِربّي وفوّضتُ أمري إليه وحَسبي بِه مِن مُعينِ (المصدر نفسه: ٢٠٣)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

إنّ هذا المنبع العظيم خلع على شعر البستي ظلالاً قدسيّة. تأثّر الشاعر في نصه الشعري بقوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ قُلْ حَسْبِي اللَّهُ عَلَيْهِ يَتَوَكَّلُ الْمُتَوَكِّلُونَ ﴾. (زمر،٣٨). وأيضاً قال الله تعالى: ﴿ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُلْ حَسْبِيَ اللَّهُ لا إِلَهَ إِلا هُوَ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَهُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ﴾ (التوبة،١٢٩) . إنّ الصلة التي نجدها بين النص الشعري والنص القرآني هي الحديث عن الواقع الذي تحدث عنه الشاعر من خلال توظيف الألفاظ القرآنية في نصه الشعري.

المتفحص في ديوان البستي يرى الشاعر ينظر إلى القرآن الكريم ويجيئ بأسلوب قرآني في شعره على صيغة الأمر، حيث يقول في البحر البسيط:

وَأشدُد يَدَيكَ بحبلِ اللهِ مُعتَصِمَاً فإنَّه الركنُ إن خانتكَ أركانُ (البستي،١٩٨م،١٨٧)

إنّ الشاعر البستي يستمدّ من كلام الوحي هنا، ليعبر عما في نفسه من مشاعر، من خلال تداخل الحوادث ليتناسب مع قوله تعالى: ﴿ وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعاً وَ لاتفَرَّقُوا﴾ (آل عمران،١٠٣). إن النص الشعري هنا بصيغة المفرد يدعو إلى الاعتصام بحبل الله. والنص القرآني يدعو بصيغة الجمع لأنّ مخاطبه عامة الناس وهذا الأمر يعود إلى الالتفات من الجمع إلى المفرد.

أثّر القرآن تأثيراً كبيراً في حياة البستي ، حيث يقول الشاعر في البحر الطويل:

رَميتُكَ عَن حُكمِ القَضاء ِبنظرةٍ وَما لِي عَن حُكمِ القضاءِ مناصُ

فلمّا جَرَحتُ الخدَّ منكَ بِنَظرةٍ جَرَحتَ فؤادي والجُروحُ قِصاصُ (البستي،١٩٨م،١١٣)

هذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿والأذنُ بِالأذنِ وَالسنُ بِالسنِ وَالجروحُ قصاصُ﴾. (المائدة،٤٥). الشاعر بلا ريب عارف بالآيات الكريمة التي تتحدث عن يوم المعاد. إنّ الصلة بين النص الشعري والنص القرآني هي قائمة على مشهد من مشاهد يوم القيامة. التعالق النصّي الذي نراه بين النص القرآني والنص الشعري، جعل أشعار البستي سعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار.

ويقول البستي في أحدية الله تعالى في البحر المنسرح:

لَيسَ الكمالُ الذي تُؤَمِّلُهُ إلا لِمن لا إلَه إلا هُو (المصدر نفسه،٢١٣)

يتناص هذا البيت مع قوله تعالى: ﴿ هَو الَذي لا إلَه إلا هُو عَالمُ الغَيبِ وَالشَهادةِ هُو الرَحمنُ الرَحيم ﴾ (الحشر،٢٢). وأيضاً يتناص مع القرآن: ﴿ هُوَ اللهُ الَذي لا إلَه إلا هُوَ الملكُ القُدّوسُ السَلامُ المؤمنُ المُهيمِنُ الجَبارُ المُتكبرُ سُبحانَ اللهَ عَمّا يُشرِكون ﴾ (الحشر،٢٣).و ﴿ اللهُ لا الَه إلا هُوَ الحيُ القيوم ... ﴾ (البقرة،٢٥٥). التركيب الذي أتى الشاعر بمعناه ومدلوله في النص الشعري، هو الذي ورد في النص القرآني وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الامتصاص. وهو يدلّ على أنّ الله تعالى واحد لا شريك له.

ينشد الشاعر في البحر البسيط:

إذا إزدرى ساقِطٌ كَريماً فَلا يَطُولَنّ ضيقُ صَدرِه

فأكثرُ الناسِ مُنذ كَانوا ما قَدروا اللهَ حَقَّ قَدرِه (البستي،١٩٨م،٢٥٧)

تأثيرات البستي في التناص مع الأخذ ببعض التراكيب القرآنية كثيرة وهو أخذ التناص من قوله تعالى : ﴿ وما قدروا الله حق قدره﴾. (الأنعام،٩١) و (الحج،٧٤) و(الزمر،٦٧). فالتفاعل إذن مع النصوص القرآنية وإعادة بعثها من جديد في القصائد الشعرية، إنما هو بعث للقيم التي حاول الإنسان طمسها عبر سرمدية الزمن فبعثها بعثاً لدلالات بعيدة، واستمرارها تواصل

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

للثقافة الدينيّة للشاعر، لأنّه كان مشدوداً إلى القرآن الكريم ومشاهده المؤثرة. فكان الجلال القرآني ينمو في نفسه ويلامس روحه مما جعله يستلّ منه ما يضفي على قصائده حركة وتدفقاً في الدلالات الجماليّة، لأنّ استبطان القرآن الكريم واستدعائه يجعل القصيدة حيّة، غنية بزخم داخلي، لأن شظايا القرآن تفصح عما يحس به من لوعة الحب مما يقربه إلى اليقين (حياة، ٢٠١٠م: ص٩).

يحاول البستي مرة أخرى الاستمداد من القرآن الكريم حيثما خاطب ممدوحه، يقول الشاعر في البحر الوافر:

وَلا تُكرِه بَيانَكَ إن تَأبّى فَلا إكراهَ فِي دِينِ البَيانِ (البستي،١٩٨م:١٩٥)

لا شك أنّ الشاعر البستي هو شاعر عطّر نفسه بالقرآن وزينها به، وهذا الأمر ظاهر في أبياته حيثما يمدح الممدوح قائلاً له أنّ لا إكراه في الدين، يأتي الشاعر بالآية القرآنية وهو يحرك بها مشاعر الناس، وهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿ لا اكراهَ في الدينِ قَد تَبينَ الرُشدُ مِن الغَي ﴾ (البقرة،٢٥٦)

يسترفد الشاعر، لبيان تجربته، القرآن الكريم حيث يقول في البحر الكامل:

لا تيأسنّ لعسرةٍ فوراء ها يسران، وعداً ليس فيه خلافُ (البستي،١٩٨م:١٢٢)

إنّ هذا البيت الشعري يستدعى الآيات الكريمة في ذهن القارئ حيثما يدقق النظر فيه، ويتناص البستي مع قوله تعالى: ﴿ فإنّ مع العسر يسرا ﴾ (الشرح،٥)، وقوله ﴿ إنّ مع العسر يسرا ﴾ (الشرح،٦). وأتى التناص القرآني في آخر البيت مبيناً ذلك في قوله تعالى و﴿... إنَّ الله لا يُخلفُ الميعاد﴾ (الرعد،٣١). إستحضر الشاعر بالتعقيد اللفظي هذا التناص في ذهن القارئ. النص الشعري (وعداً ليس فيه خلاف) وقدّم وأخر الشاعر بعض الألفاظ مع تأخير (الخلاف) وقد جاء في النص القرآني في أول الجملة. وكلمة (الوعد) في النص الشعري في أول الكلام مع ذلك أنّ كلمة (الميعاد) في النص القرآني قد جاء الله تعالى بها في آخر الآية. وهذا الخلاف في توظيف المصدر والفعل في النص القرآني والنص الشعري قد زين التناص تزييناً حسناً.

يقول الشاعر في البحر المتقارب:

وأيقَنتُ أنَّ أمورَ العبادِ مسطرّةً في كتابٍ مبين (البستي،١٩٨م:٢٠٣)

يتعالق النص الشعري مع النص القرآني لتعميق الترابط التناصي، أتى الشاعر التناص مع قوله تعالى: ﴿ إنَّا نَحنُ نحيي الموتَى ونَكتبُ مَا قَدّموا وآثارَهم وكلُّ شيئ أحصَيناهُ في إمامٍ مبين﴾ (ياسين،١٢) استخدم الشاعر هذا التناص استخداماً جيداً. إنّ العلاقة التي نجدها بين النصين هي الحديث عن موقف المسلمين والكافرين بأنّ أعمالهم مكتوب في كتاب مبين حيث لا يستطيع أحد أن يدفع شيئاً عن نفسه أو يرتبط بنفسه. إنّ التركيب الذي استعمله الشاعر في شعره هو استبدال مكان الإمام بالكتاب لعلاقة بينهما، لأنّ الكتاب منقوش بالإمام وحذف الشاعر الكتاب وذكر الإمام على أساس العلاقة السببيّة وإتكأ الشاعر على المجاز بشكل جيد.

وينشد البستي في موضع آخر في البحر الرمل:

صَحَّ بِالحاكمِ مَا أو عدّه اللهُ يقينا

وَقعَ القَولُ علينا إذ تَولّى الحُكمَ فِينا (البستي،١٩٨م:٣٠)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

عند التحقيق في أشعار البستي نرى أنّ القرآن أثر تأثيراً عظيماً في قلب الشاعر حيث جعل القرآن مشرباً عسلاً على جنبه. إنّ البستي قرأ القرآن وجعله في نصب عينه ولا يقول شعراً إلا وهو ينظر إلى القرآن. يتناص الشاعر من القرآن الكريم حيث قال الله تبارك وتعالى: ﴿ وإذَا وَقعَ القولُ عَليهِم أخرجنَا لهم دابةً مِن الأرضِ تُكلمهم أنَّ النَاسَ كَانُوا بآياتنا لا يُوقنون﴾ (النمل،٨٢). عبارة القرآن هي:« وقع القول عليهم» والشاعر أخذ هذا القسم وجعل في بيته لكن استعمله بصيغة المتكلم وهذا ما نسميه الالتفات.

المحور الثاني: التناص والمفردات القرآنية

تعلق التناص بمفردة مصدرية قرآنية يدور حولها ، فتضفي عليه ظلالاً وارفة من المعاني، مع العلم أن الاعتماد على المفردات وحدها لا يمكن أن يقودنا إلى رصد التداخل ، لأن المفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر ، وإنما تأتي الخصوصية من دخول المفردة في تركيب أولا، ثم دخول التركيب في سياق ثانيا .وبالرغم من هذا المدخل المتفق عليه، نلاحظ أن هناك مفردات لغوية اكتسبت سمة خاصة حتى يصح لنا القول إنها مفردة قرآنية حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع. وبناء عليه فإن المفردة يمكن أن تشيع مناخًا خاصًا يستدعي بالضرورة النص القرآني حتى في سياقها الشعري الجديد (عبد المطلب،١٩٩٥م:١٧).

إنّ المفردات القرآنية خلعت على شعر البستي ظلالاً قدسيّةً، واكتسب شعره سعة في الأفق وتنوعاً في الأفكار. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، ومفرد وجمع. يقول البستي في البحر الخفيف:

قَدّمُوا البرَّ تستفيدوا مِن الشُكرِ كفاءً لذلكَ التقديم

أوَلمَ تُبصروا إلى الأرضِ تُسقى ثمّ تَهتزُّ بِالنباتِ العَميمِ (البستي،١٩٨٠م:٢٩٣)

أتى مفرد البيت متناصاً مع قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنْزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ ﴾ (الحج،٥). ومن الملاحظ أنّ كلمة (اهتزّ) في النص الشعري قد ساعدت المعنى بمدلولها في النص القرآني حيث جعلها الشاعر في نصه الشعريّ . جاءت الكلمة التي اقتبسها الشاعر في القرآن، بلفظ الماضي واستعملها الشاعر بلفظ المضارع وهذا ما نسميه الالتفات.

وينشد الشاعر في موضع آخر في البحر الطويل:

إذا خَدَمَ السلطانَ قومٌ ليسرفوا به وَينَالوا ما يَتشَوّفوا

خَدمتُ إلهي واعتصمتُ بحبلهِ ليَعصِمَني مِن كلّ ما أتخوفُ

رَضيتُ بمَن يولي السلاطينَ ملكَهم ويَنزِعُهُ عَنهم أجَلُ وأشرَفُ (البستي،١٩٨٠م:٢٦٨)

غلب الطابع الإسلامي على شعر البستي بتأثير الثقافة القرآنيّة، وجعلت هذه الثقافة شعرَه أوقع في النفس وألصق بالقلب. أتى التناص في شعر البستي مع قوله تعالى: ﴿ قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء ﴾. (آل عمران،٢٦) جاءت الكلمة التي اقتبسها الشاعر وهي (ينزع)، في القرآن، بصيغة المخاطب، ووضّفها الشاعر بصيغة الغائب. وهذا ما نسميه الالتفات.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويقول الشاعر في البحر المتقارب:

وَكَم قَد قَراني لَفظاً وَسيماً عَليه مِن الطَبعِ حُسنٌ وَسيما (البستي،١٩٨١م:٢٨٩)

الشاعر عالم بالآيات القرآنية وهو يعيش مع القرآن حيث لا ينفصل عنه ويستمد من كلمات الوحي . هذا البيت يتناص مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم... ﴾ (الفتح،٢٩). اتخذ الشاعر لفظة « سيما » من القرآن الكريم.

ينشد الشاعر في البحر البسيط:

كُلُّ الذُنوبِ فَإنّ اللهَ يَغفرُها إن شيّعَ المرءَ إخلاصٌ وإيمانُ (البستي،١٩٨١م:١٩٢)

وفي هذه الأبيات إستخدم الشاعر أبوالفتح البستي مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى القرآن الكريم ،ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَىٰ مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ (آل عمران،١٣٥). وقوله تعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾ (الزمر،٥٣). الألفاظ الشعريّة مثل (الذنب، والغفران، والله) من المفردات التي تتصل بالقرآن اتصالاً وثيقاً.

ينشد الشاعر في البحر الطويل:

أبا أحمد شِعري قتيلُ مَواعِد مطلتَ بها والدينُ يُلزِمک الدِيَه

مَنحتُک مِن مَدحي صلاةً ورحمةً فلا تجعلنَّ رفدي مكاءً وتصديةً (البستي،١٩٨١م: ٣١)

إنّ القرآن الكريم هو كلام الله، فهو معين لا ينضب، حيث نرى أنّ الشاعر اتكأ على مفرداته واقتبس من ألفاظه. يتناص البستي مع قوله تعالى: ﴿ وَ ما كانَ صَلاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيتِ إِلاَّ مُكاءً وَ تَصْدِيةً ﴾ (الأنفال،٣٥). إنّه قد اقتبس كلمتي (مكاءً وتصديةً) من القرآن الكريم مما ساعده على بيان ما في ذهنه.

ويقول البستي في موضع آخر في البحر البسيط:

فالعزُّ والمالُ والأهلونَ قاطبةً والعمرُ في هذه الدنيا عواريُ (البستي،١٩٨١م:٢١٨)

يستعين البستي بكلمات القرآن الكريم في بيان أشعاره. في هذا الملفوظ الشعري تناصٌ مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه:﴿ **الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا** ﴾ (الكهف،٤٦). ومع قوله تعالى : ﴿ وَاعْلَمُوا أَنَّمَا أَمْوَالُكُمْ وَأَوْلَادُكُمْ فِتنَةٌ وَأَنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ أَجْرٌ عَظِيمٌ ﴾ (الإنفال،٨). أُستعملت لفظة (المال) في سورة الانفال بصيغة الجمع، ووضّفها البستي في شعره بصيغة المفرد.

يقول الشاعر في موضع آخر في البحر السريع:

إشهد بِأنّ اللهَ ذو قُدرَةٍ يُحيطُ بِالأصغرِ والأكبرِ

ولا تَصفهُ، أنّه جوهرٌ فَإنّه مِن أنكرِ المنكرِ

مَن أبدَعَ الجوهرَ عَن قُدرةٍ فإنّه أعلى مِنَ الجُوهَرِ (البستي،١٩٨١م:٩٠)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

اعتمد الشاعر على القرآن حيث استلهم نصه الشعري منه. إنّ البيت الأوّل يتصل اتصالاً وثيقاً مع قوله تعالى : ﴿ وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِنْ قُرْآنٍ وَلا تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إلا كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَنْ رَبِّكَ مِنْ مِثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلا فِي السَّمَاءِ وَلا أَصْغَرَ مِنْ ذَلِكَ وَلا أَكْبَرَ إلا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾ (يونس،٦١)

يعتقد البستي بالله وباليوم الذي يجمع الناس فيه خائفين منه ويرجو الله تعالى أن يغفر ذنوبه بحب النبي (ص) ويشفيه في ذلك اليوم. حيث يقول الشاعر في البحر الخفيف:

إن أكُن مُذنِباً فَعفو إلهي لذنوبِ العبادِ، بالمرصادِ

وإعتقادي بأنّه الواحِدُ العَدلُ شَفيعي إليه يومَ المعادِ

وبِحُبِ النبيِ والآلِ، أرجو مَلِكاً ماجِداً رفيعَ العمادِ (البستي،١٩٨م:٦٧)

تزاحمت في هذه الأبيات، المفردات القرآنيّة، كأنّ البستي يختار ما يوافقه في نصه الشعري لتشكل بنية كلية تنتمي للنص القرآني. إنّ مفردات أبيات الشاعر متناصة مع قوله سبحانه وتعالى: ﴿ قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَى أَنفُسِهِمْ لا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيم ﴾ (الزمر،٥٣) . وأيضاً مع قوله: ﴿ **قُل لِّلَّهِ الشَّفَاعَةُ جَمِيعًا لَّهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ** ﴾ (الزمر،٤٤) ومع قوله: ﴿ اللّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا﴾ (الرعد،٢). ومع قوله: ﴿ سُبْحَانَهُ هُوَ اللَّهُ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ ﴾ (الزمر،٤). وأيضاً: ﴿ وَبَرَزُواْ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ » (ابراهيم،٤٨). ومع قوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ ﴾ (الفجر،١٤). المتأمل في أبيات البستي يرى إنّه قد اقتبس كلمات (المرصاد، الواحد، الشفيع، الرفيع، الذنوب) من القرآن الكريم مما ساعده على المجيئ بما هو أفضل في أشعاره.

المحور الثالث: التناص والشخصيات القرآنية

استحضار القصة القرآنية يحقق البعد المعرفي للتناص، حين ينقل القارىء إلى أجواء القصة لتبدو مرآة تعكس على سطحها صورة الواقع بطريقة إيحائيّة غير مباشرة وهو ما يضفي على النص غنىً وجمالاً فنيّاً. (شبانة،٢٠٠٧م:١٠٩)

ينشد البستي في البحر البسيط:

معاشرَ الناسِ أصغُوا قَد نَصحتَ لَكُم في الراحِ حكمٌ مليحٌ غيرُ ممقوتِ

قليلُها مستباحٌ والكثيرُ حمى كغرفةِ فردةٍ مِن نهرِ طالوتِ (البستي،١٩٨م:٢٢٩)

استلهم البستي بيتيه من قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُمْ بِنَهَرٍ فَمَنْ شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلاَ مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلاَ قَلِيلاً مِنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِقَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُمْ مُلاقُوا اللَّهِ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ﴾ (البقرة، ٢٤٩). استحضر الشاعر هنا قصة طالوت مع جنوده، ليطابق مع موقفه في البيتين، وقد وظّف الشاعر هذا التلميح توظيفاً حسناً. قام الشاعر بإسداء النصح للناس، وجعل نفسه في موقف طالوت وحذر الناس من الرزائل، وأشجعهم على الفضائل.

ينشد البستي في البحر الطويل:

وَإن جاشَ طوفانُ الهلاكِ، فَإنّني هنالكَ نوحٌ وإعتزالي كَالفُلكِ (البستي،١٩٨م:١٤)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نشاهد أنّ البستي في هذا البيت قد إستوحى الآية القرآنية، حيث قال الله تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ﴾(هود،٣٦) . و ﴿ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ ﴾ (هود،٣٧). الشاعر في تعالقه مع هذه الآية عمد إلى توظيف شخصية نوح (ع) مع قومه في شعره، وقد نجح في هذا الاستخدام.

يقول أبوالفتح البستي في البحر المتقارب:

عَليَّ بِها لا كَنارِ الخَليلِ فَبردُ المُدامِ يَزيدُ الفُتورا (البستي،١٩٨م،٢٤)

استخدم الشاعر قصة إبراهيم (ع)، في نصّه الشعري، من خلال التناص القرآني مع قوله تعالى: ﴿ يا نار كوني برداً وسَلاماً على ابراهيم ﴾ (الأنبياء،٦٩). يضرب بهذه الآية المثل في البرد والسلامة. وظّف البستي هذه القصّة في شعره ليبيّن في حياة الأشخاص والأمم وفي حياة الأفكار والعقائد بأنّ ما هذه القصّة إلا رمز للكلمة التي تبطل كل قول وتحيط كلّ كيد، وهذه الكلمة هي الكلمة العليا التي لا ترد.

يقول البستي في البحر البسيط:

يا يُوسُفَ الحُسنِ، لَيلِي بَعدَ فُرقَتِكُم يَحكِي سِنّي يُوسُف حَولاً وتَعذيبا (البستي،١٩٨م،٢٨)

يشير البستي باستخدام الشخصية القرآنية إلى قصة يوسف (ع) والقحطة التي وقعت في زمن يوسف. ويتناص النص الشعري مع قوله تعالى، حيث قال الله تعالى: ﴿وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَاْ أُنَبِّئُكُم بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ ﴾ (يوسف،٤٥)، قال أحدهم يا يوسف علمنا من هذه القصة. ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَّعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾ (يوسف،٤٦). قال يوسف (ع) إزرعوا سبع سنين، فحصدوا فذخروا. ﴿قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ﴾ (يوسف،٤٧). ثم يأتي بعد ذلك سبع سنوان وأنتم في الشدة والقحطة. ﴿ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴾ (يوسف،٤٨) . إنّ الصلة التي نراه في النص القرآني والنص الشعري هي الحديث عن شدة الحادثة ومدتها. الشاعر بعيد عن محبوبه، حيث يقول إنّ الفراق جرى مدة طويلة وجعلني في الاشتباك، كما جرت الشدة والقحطة سبع سنوات في زمن يوسف.

وقال الشاعر في البحر البسيط:

والشأنُ في أنّني أرمي لأجلِكُم بِمثلِ ما قَد رَمى إخوانُه الذيبا (البستي،١٩٨م،٢٩)

إنّ الشاعر لم يصرّح بشخصية يوسف (ع)، لكن ذكر من ذلك الحادثة ما ينبه المخاطب إلى ذلك الحدث الذي وقع باستحظار صورة في الذهن. يتناص بيت الشاعر مع قوله تعالى، حيث قال الله سبحانه: ﴿ قَالُواْ يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ (يوسف،١٧) واستلهم البستي هذه الآية في شعره.

قال أبو الفتح البستي في مكان آخر في البحر البسيط:

فإن أتاكَ الناعِي بِيَومي كدأبِ مُوسى نُوحي وَنُوحِ

وحَقِّقي بَعدَ موت، بعدي كلّ فصيحٍ، معاً، فصيحِ (البستي،١٩٨م،٦٠)

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وظّف الشاعر هنا قصة موسى ونوح باستلهام الآية الشريفة في شعره حيث قال سبحانه وتعالى: ﴿ مِثْلَ دَأْبِ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ وَالَّذِينَ مِن بَعْدِهِمْ وَمَا اللَّهُ يُرِيدُ ظُلْمًا لِّلْعِبَادِ ﴾ (غافر،٣١). نرى في بيت الشاعر إيجاز الحذف والشاعر هنا حذف كلمة (قوم) من المصراع الثاني، وأصل الكلام (كدأبِ قوم موسى نوحي ونوح). في قَوْله « مِثْل دَأْب قَوْم نُوح» قيل: مِثْل مَا أَصَابَهُمْ. وقيل، يَفْعَل ذَلِكَ بِكُمْ فَيُهْلِككُمْ مِثْل سُنَّته فِي قَوْم نُوح وَعَاد وَثَمُود وَفِعْله بِهِمْ» (ابن كثير،١٩٩٩م،٥٦٣) . استحضر الشاعر هنا قصة موسى ونوح ليبيّن ما يتناسب مع موقفه الشعريّ.

النتيجة

إنّ التناص بمعنى تعالق النص مع نصوص أخرى. وهو قادر على أن ينقل القارىء من مأزق العاطفة المتأرجحة إلى أفق من الفكر المتأمل الدقيق، وهو يسعى إلى تخصيب النصوص وتلقيحها. إنّ التناص القرآني جزء من التناص الديني وهو تفاعل النص الأدبي بالآيات القرآنيّة لفظاً أو معناً. إنَ البستي مزج نفسه بآي القرآن الكريم، وتأثّر كثيراً من هذا المنبع العظيم وقد أكسب القرآن شعره رونقاً جميلاً. من خلال دراسة التناص اللفظي القرآني في شعر البستي نرى أنّه سار في تناصه مع القرآن الكريم على محاور نذكرها في ما يلي:

١. نرى البستي وهو يستخدم التراكيب القرآنية بشكلين: الأوّل) وهو يوظّف التراكيب القرآنية بالتغيير والتبديل الجزئي مثل: استبدال الضمير موقع الاسم، استخدام التعقيد اللفظي، استخدام الكلمات التي تكون بينهم صلة كالعلاقة السببيّة، والالتفات من صيغة إلى صيغة أخرى. الثاني) وهو يستخدم التراكيب القرآنيّة بكاملها، وهو يستحضر في أبياته هذه التراكيب، مما ساعده على المجيئ بما هو أفضل في أشعاره.
٢. يستخدم الشاعر المفردات القرآنية، وهي تمثل جانباً كبيراً في شعره. إنّ مفردات القرآن جاءت بصورة متنوعة في أشعار البستي ما بين صيغ فعلية وإسمية، ماض ومضارع، مفرد وجمع، وغائب ومخاطب. وأيضاً وظّف الشاعر نفس الكلمات دون تغيير وتبديل.
٣. لقد تعمّد الشاعر على استلهام الشخصيات القرآنيّة مستحضراً حدث القصة في شعره بطريقة إيحائيّة غير مباشرة.

المصادر والمراجع

الكتب

القرآن الكريم

١.ابن منظور، محمد بن مكرم،(١٩٨٩م)، « **لسان العرب** »، مصر: دار المعارف.

٢. ابن كثير، إسماعيل بن القرشي،(١٩٩٩م)، « **تفسير ابن كثير** »، المحقق سامي بن محمد السلامة، دمشق: دار طيبة.

٣. ابراهيم ، مصطفى، وآخرون،(١٤٢٩ هـ)، « **المعجم الوسيط** »، طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

٤. كريستيفا، جوليا،(١٩٩١م)، « **علم النص** »، ترجمة فريد الزاهي، الرباط: دار توبقال للنشر.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٥. الجعافرة، محمد٣(٢٠٠م)، « **التناص والتلقي** »، مصر: دار الكندي.

٦. البستي، أبوالفتح١(١٩٨م)،« **ديوان** »، تحقيق أستاذين ورية الخطيب ولطفي الصقال، دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربيّة.

٧. عبد المطلب، محمد٥(١٩٩)، « **الحديث الشعر في أسلوبية القراءات** »، قاهره: للكتاب العامة الهيئة المصرية.

٨ . أبوالعتاهية٤(٢٠٠م)، « **ديوان** »، قدّم له وشرحه مجيد طرّاد، بيروت: دار الكتاب العربي.

٩. إبن أبي طالب، علي (ع)٨(٢٠٠م).« **ديوان المنسوب إليه** »، إعتنى به عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: دار المعرفة.

١٠. مفتاح، محمد٥(١٩٨)، « **تحليل الخطاب الشعري** » **(إستراتيجية التناص)**، دمشق: الدار البيضاء.

١١. عباس، محمود جابر٣(١٤٢)، « **استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث** »،جدة: نادي جدة الأدبي.

١٢. الغذّامي، عبدالله٨(١٩٩)، « **الخطيئة والتكفير** » ، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٤.

١٣. وعد الله، ليديا٩(٢٠٠م) ، « **التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة** »، مصر: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع.

١٤. الفاخوري، حنا، (لاتا)، « **الجامع في تاريخ الأدب العربي** »، بيروت، دار الجيل.

١٥. ضيف، شوقي، (لا تا)، « **تاريخ الأدب العربي** » **(عصر الدول والإمارات والجزيرة العربية، العراق، إيران)**، ج٥، بيروت: دار المعارف.

المقالات

١٦. الأمين، محمد١(٢٠٠م) ، « **التناص مفهومه وأنواعه** »، مجلة النقد. نظرية الأدب، الخميس. مصر.

١٧. بروينى، خليل، وعموري، نعيم،١(١٤٣ هـ)، « **التناص القرآني في رواية حكاية حارتنا لنجيب محفوظ**»، آفاق الحظارة الإسلاميّة، السنة الثالثة عشرة، العدد الثاني، صص٤٥ ١٦.٢١.

١٨. حياة، معاش٤(٢٠٠م)، « **التناص القرآني في تائية ابن الخلوف القسنطيني** »، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب، قسم الأدب العربي، الجزائر، ، العدد السادس.

١٩. شبانة، ناصر جابر،٧(٢٠٠م)، « **التناص القرآني في الشعر العماني الحديث** »، مجلة جامعة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية، كلية الآداب ، المجلد٢١ (٤)، عمان. صص٦٠٨ ١٠٩.

٢٠. عطا، أحمد محمد٧(٢٠٠)، « **التناص القرآني في شعر جمال الدين بن نباتة المصري** »، كلية الآداب والعلوم الإنسانية إلى مؤتمر الدول الرابع لكلية الألسن جامعة المنيا، جامعة قناة السويس. صص ٢٧١.

٢١. نجم، مفيد١(٢٠٠م)، «التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور»، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، العدد٥٥،

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

٢٢. نظرى، علي، ويونش وليئي، «التناص في قصيدة قل للديار للجرير مع قصيدة خفّ القطين للأخطل»، إضاءات نقديّة، السنة الثانيّة، العدد الثامن،٢٠١٢م، صص١٦٣ـ١٧٩.

الرسالات

٢٣. سليمان، عبدالمنعم محمد فارس،(٢٠٠٩)، «**مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر** »، جامعة النجاح الوطني، كلية الدراسات العليا، فلسطين.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الانتماء النسبي عند أبي فراس الحمداني

د. لزهر مساعدية، أستاذ محاضر قسم - أ- بالمركز الجامعي، عبد الحفيظ بوالصوف ميلة .الجزائر.

ملخص:

تعد ظاهرة الانتماء ظاهرة إنسانية قديمة؛ فهي موجودة منذ وجد الإنسان على وجه البسيطة وهي ظاهرة عامة تمس جميع الأشخاص، وتعتبر اتجاها قويا يقهر من خلالها الإنسان عزلته وانفصاله، ويسعى للتوحد والانضمام إلى كيان. أو تشكيل رسمي. يشعر معه بالانسجام، وأول انتماء للفرد هو انتماؤه للأسرة. ذلك الانتماء القسري الذي لا إرادة للفرد فيه. الذي ينطلق منها إلى بناء انتماءات أخرى؛ مما يعني أن الانتماء ظاهرة تتطور بالفعل الإنساني، وللانتماء أضرب عدة يمكن القول بأنها تدخل جميعا ضمن نوعين بارزين هما :

١. الانتماء القسري (كالانتماء إلى الأسرة ...). ٢. الانتماء الإرادي(كالانتماء إلى حزب سياسي...).

وقد اهتم بموضوع الانتماء كثير من الكتاب والمفكرين والفلاسفة، حتى أصبح يحتل حيزا معتبرا من دراساتهم .

ومهما يكن فالخوض في موضوع الانتماء يعد مهمة ليست باليسيرة، ولكن سنحاول التطرق الى نوع واحد من الانتماء عند شاعر واحد ألا وهو الانتماء النسبي عند أبي فراس الحمداني.

الكلمات المفتاحية: الانتماء. النسب. الفخر .الهجاء. العتاب....

Résumé :

Le phénomène de l'appartenance est considéré comme un phénomène humain très ancien. Il existe depuis l'apparition de l'Homme sur terre. Ce phénomène est général et touche tous les gens, il a une tendance très forte et à partir duquel l'être humain domine son isolement et sa dissociation et cherche à s'unir et à se joindre à une entité ou à une constitution officielle afin de se sentir en harmonie.

La première appartenance de l'individu est celle de la famille. A partir de cette appartenance obligatoire dont il n'a aucune détermination, l'individu part à l'élaboration d'autres appartenances, ce qui signifie que ce phénomène a évolué par l'acte humain.

L'appartenance a plusieurs genres qu'on peut regrouper sous deux éminentes catégories :

1. L'appartenance obligatoire : appartenance à la famille,…
2. L'appartenance volontaire : appartenance à un parti politique,…

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

Plusieurs écrivains, penseurs et philosophes se sont beaucoup intéressés au thème de l'appartenance jusqu'à ce qu'il a occupé un espace considérable dans leurs études.

Quoi qu'il en soit, le fait de s'impliquer dans le thème de l'appartenance n'est plus une tâche facile mais nous essayerons d'aborder un seul genre d'appartenance chez un seul poète, celui de l'appartenance relative chez Abou Firès ELHAMADAANI.

- مفهوم الانتماء

أ – لغة :

- **جاء في لسان العرب في مادة (نَمَمَ)**[1]:نمى ينمي نَمْيًا ونَمَيًّا ونماءً : زاد وكثر وربما قالوا ينموُ نُموًّا...ويقال نَماهُ الله، فيعدى بغير همزة، ونمّاه فيعدى بالتضعيف...وأنميتُ الشيء ونميّتُهُ: جعلته ناميا ...ونمى الحديث ينمي : ارتفع ونميْتُهُ: رفعته، وأبلغته أذعته على وجه النميمة والإشاعة... يقال نَميْتُ الحديث أي رفعتُه وأبلغته ونَمَيْتُ الشَّيءَ على الشيء رفعته عليه، وكل شيء رفعته فقد نميتُه...ونميتُه إلى أبيه نميًا ونُميًّا وأنميتُّه: عَزَوتُهُ ونسبْتُهُ، وانتمى هو إليه انتسبَ، وفُلاَنٌ ينمي إلى حَسَبٍ وينتمي: يرتفع إليه... ويقال إنتمى فلان إلى فلان إذا ارتفع إليه في النسب ...وكل ارتفاع إنتماءٌ ...ونَميَّتُ النار تنميةً إذا ألقيت عليها حطبًا وذكيتُها به...ونمى الإنسان : سمن، والنامية من الإبل السمينة...وانتمى البازي و الصقر وغيرهما وتنمىَّ : إرتفع من مكان إلى آخر، والنامية القضيب الذي عليه العناقيد...يقال للكرمة إنها لكثيرة النوامي وهي الأغصان، واحدتها نامية...ورميت الصّيد فأنميته: إذا غاب عنك ثم مات...الإنماء :أن ترمي الصّيد فيغيبُ عنك فيموتُ ولا تراهُ وتجده ميتا ...

- **وجاء في محيط المحيط**[2] :نمى المالُ وغيره ينمي نميًا ونَمِيًّا ونَمَاءً ونَميّةً (يائي) زاد وكثر كنما(الواوي) والخضاب والسعر إرتفع وعلا،والشيء على الشيء رفعه عليه، والنار رفعها وأشبع وقودها، والرجل سمن...والصيد غاب عنك ومات بحيث لا تراه، والحديث إلى فلانٍ إرتفع إليه وعُزيَ، وفُلانٌ الحديثَ إلى فلانٍ رفعه إليه وَعَزَاهُ، يتعدّى ولا يتعدى، والرجل إلى أبيه نسبَهُ إليه...فأنمى هو أي زادَ ،لازم ومتعدٍّ وأنمى الحديث أذاعه على وجه النميمة، والصّيد رماه فأصابه ثم ذهب عنه فَمَاتَ، وأنمت الإبل باعدت تطلب الكلأ في القيظ، وأنماها الراعي باعدها، وتنمىَّ البازي تنميًّا إرتفع من موضعه إلى موضع آخر...

- **وجاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة**[3] :نما : نموًّا ، كَبُرَ، إرتفعَ، زاد حجمًا، كَثُرَ(نما الزرْعُ)...نشأ، ترعرع، شبَّ :(نمى ولد)...زاد في الاتساع والأهمية (نمت فكرة)...تفتح وأتسع نطاقه ،إزداد تجليه (نما حب)،(نمت صداقة)...أسند ورفع (نما الحديث إلى فلان)...تفتح إدراكه ونضج تفكيره: (نمت شخصيته)...

انتمى:انتسب، اعترى :(انتمى إلى فلان)، منتم، منتسب...انتماء:انضمام وانتساب إلى جماعة انخراط في جماعة ...

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧. ، مج٦ ، ص ٢٦٢ .

[2] – البستاني بطرس ، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٨. ص ٩١٨ – ٩١٩ .

[3] – المنجد في اللغة العربية المعاصرة،دار المشرق، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص١٤٥٥ – ١٤٥٦ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يتضح مما ورد في المعاجم السابقة بأنه كاد أن يجمع واضعوها . مؤلفوها . على أن الانتماء مصطلح متعدد الدلالات، وأهم هذه الدلالات :الانتساب، الارتفاع، حمل الشيء على الشيء .

وقد حاول الدكتور أحمد أسليم جمع دلالات جذري* الانتماء في المعاني الآتية[1] :

- الزيادة في المنزلة و الرفعة في الشأن . - سرعة الحركة.

- الزيادة في القيمة المادية للأشياء. - الانتشار في المكان.

- حمل الشيء على الشيء لتقريبه و تقديمه. - النجاة من الأخطار.

كما حاول جمع دلالات لفظ الانتماء في المعاني الآتية[2] :

- الارتفاع بالانتساب إلى الأجداد و الأمجاد. – الإبعاد في المرعى.

- تقريب الشيء إلى الشيء. - الارتفاع من مكان إلى آخر. - الانكسار(وهذا المعنى ضد الارتفاع) . - الهمة العالية . - تبليغ الحديث على وجه الإساءة.

ب . اصطلاحا :

حظي مفهوم الانتماء باهتمام العلماء والباحثين، فتعددت تعريفاته وتشعبت حتى غدا الإلمام بها مستعصيا، لذلك سنحاول أن نتعرض لبعض هذه التعريفات وان نستجلي بعض خفاياها . عن أمكن . .

فهذا الدكتور غالي شكري يعرف الانتماء قائلا : "الانتماء هو الاستناد إلى جدار نفسي من عقيدة فكرية معينة"[3].

هذا التعريف شديد الايجاز، كما أن صاحبه تحدث عن الاستناد، ولفظ الاستناد يوحي إلى أن هذا الانتماء إرادي، كما يرى باحث آخر بأن الانتماء هو :

"ذلك الشعور بالتوحد الكامل مع طبقة اجتماعية محددة، مدعوما بوعي تاريخي لدور هذه الطبقة على مسرح هذه الأحداث"[4] .

فالشعور بالتجانس والتوحد مع طبقة اجتماعية معينة، يتأتى بوعي حقيقة هذه الطبقة إضافة إلى معرفة هدفها في هذه الحياة، فكما يشعر الفرد بهذا التوحد كذلك تشعر به الجماعة وبما أن الإنسان يكون واعيا بالطبقة وبأهدافها فتوحده معها يتم إراديا، ولكن . كما هو معروف . فالشعور خارج عن الإرادة البشرية في أغلب الأحيان، وبذلك يكون الانتماء جبريا من هذا المنظور.

---

*– لفظ الإنتماء مؤسس على جذرين (نما ، نمى) ويرى أحمد أ سليم بأن النظر في جذري الإنتماء يوقف على دلالة أصيلة في ظاهرة الإنتماء وهي : التقارب والتعدد في إطار الوحدة . (ينظر: فاروق أحمد أ سليم ، الإنتماء في الشعر الجاهلي ، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٨ ، ص ١٦) .

[1]– المرجع نفسه ، ص ١٨ – ٢١ .

[2]– المرجع نفسه ، ص ٢٣ – ٢٥ .

[3]– غالي شكري، المنتمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص٢٠٩.

[4]– عبد الخالق فاروق، محمد فرج، أزمة الانتماء في مصر، مركز الحضارة العربية،ط١٩٩٨،١،ص١١٦.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أما الدكتور فاروق أحمد أسليم فقد عرف الانتماء بقوله : "الانتماء ظاهرة إنسانية فطرية تربط بين مجموعة من الناس المتقاربين والمحددين زمانا ومكانا بعلاقات تشعرهم بوحدتهم وبتمايزهم تمايزا يمنحهم حقوقا، ويحتم عليهم واجبات، وهو متطور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل تطورا ينوع ويوسع ويربط دوائره بالحذف والإضافة وليس بالإلغاء، ولا بالخلق الجديد"[1].

إذا كان الانتماء ظاهرة فطرية فهي إذا جبرية، ولكن . حسب الباحث . تتطور بالإرادة الإنسانية الباحثة عن الأفضل بالحذف أو الإضافة، دون أن يكون الحذف كليا، فيكون إلغاء وتكون حينها الإضافة خلقا جديدا، ولذلك فالدكتور جمع بين القسر والإرادة في مفهوم الانتماء وكأن هذا التعريف هو حاصل تركيب التعريف الأول مع الثاني، فكان التعريف الأشمل.

وقد ورد في معجم "Larousse" الموسوعي بأن الانتماء هو: "الكون عضوا في جماعة وهو مرادف للانتساب"[2]. فعلى الرغم من إيجاز وبساطة هذا التعريف إلا أنه يشير إلى حقيقة الانتماء الجوهرية، ألا وهي الانضمام والتوحد مع الجماعة.

أ – نسب الشاعر من جهة أبيه:

ينتسب أبو فراس إلى أبي العلاء سعيد احمد بن حمدان بن الحارث بن لقمان بن راشد بن المثنى بن رافع بن الحارث بن عطيف بن محربة بن حارثة بن مالك بن عبد بن عدي بن أسامة بن مالك بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنيم بن تغلب[3] بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان[4].

وأبو فراس كنية له أما اسمه فالحارث وفي ذلك يقول متحدثا عن نفسه :

فمن سعيد بن حمدان ولادته وفي علي بن عبد الله سائره[5]

إذ أنت سيـــــدي الذي ربَّيتَنِـــــي ِوأَبِي سَعيدِ[6] .

ويقول أيضا مفتخرا بنسبه الممتد وبقومه :

لئن كان أصلي من سعيد نجاره ففرعي لسيف الدولة القرمِ نَاصِرُ

ويَجمُعنَا في وائِلَ عشـــرية وَودٌّ وأرحَـــامٌ، هُنَاكَ شَوَاجِـرُ

لَنَا أَوّلُ في المُكْرَمَاتِ وَآخر وَبَاطِنُ مجدٍ تَغْلِبـــيٌّ وَظَاهِـرُ

أَنَا الحَارِثُ المُخْتَارُ مِنْ نَسْلِ حَارِثٍ إِذَا لَمْ يَسُدْ فِي القَومِ إلاَّ الأَخايرُ[7].

---

[1]– فاروق أحمد أسليم، المرجع السابق، ص١٤.

[2]–Dictionnaire encyclopédique "Larousse" , Larousse, Paris, cedex, 2001, p83.

[3]– عبد الجليل حسن عبد المهدي ،أبو فراس الحمداني، حياته وشعره،مكتبة الأقصى ،عمان،الأردن،ط١٩٨١،١، ص٧١ (نقلا عن النجوم الزاهرة).

[4]– المرجع نفسه ، ص ١٧ (نقلا عن جمهرة أنساب العرب) .

[5]– أبو فراس الحمداني ، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص ٧٨ .

[6]– المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

[7]– المصدر نفسه ، ص ٨١ – ٨٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

يتضح من جملة هذه الأبيات بأن نسب أبي فراس عربي من جهة أبيه .

ب – نسب الشاعر من جهة أمه :

أورد الشاعر أبياتا يعرف بها بنسبه من جهة أمه منها قوله :

سَمَتْ بِنَا وائِلُ وَفَازَتْ بِالعِزِّ أَخْوَالُنَا تَمِيمُ[1].

يشير أبو فراس في هذا البيت إلى أن نسبه عربي من جهة أمه إلا أننا نجد في شعره ما يناقض ذلك إذ يقول :

إِذَا خِفْتُ مِنْ أَخْوَالِي الرُّوم خُطَّة تَخَوَّفْتُ مِنْ أَعْمَامِي العَرَبِ أَرْبَعَا[2].

فهذا البيت يقضي بخؤولة أبي فراس في الروم*،ومما يدعم ذلك أيضا قوله وقد بلغه نبأ وفاة أمه:

وَقَدْ ذُقْتِ الرَّزَايَا وَالمَنَايَا وَلاَ وَلَدَ لَدِيْكِ وَلاَ عَشِيـرَ

أَيَا أُمَّاهُ كَمْ هَمّ طَوِيلٍ مَضَى بِكِ لمَ ْيَكُنْ مِنْهُ نَصِيـرُ[3].

إذ كيف لا نصير لها ولا عشير وهي عربية ؟ فهذا لا يكون إلا إذا كانت مقطوعة الأرحام من الروم ، وربما هذا ما يحملنا على عدم الأخذ بفرضيات الدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي من إمكانية كون إحدى جداته رومية، أو أن يكون بعض من ذكرهم أخوالا لأبيه أو جده؛ فالقضية ترتبط بأمه - دون غيرها - بناء على ما سلف .

وإذا كان أبو فراس قد أورد اسمه وكنيته واسم والده في شعره فإنه لم يفعل كذلك بالنسبة لاسم أمه .

وقد أشار إلى أن لا إخوة له من أمه ** وذلك في قوله :

وَقَدَ ذُقْتِ الرَّزَايَا وَالمَنَايَا وَلاَ وَلَدَ لَدَيْكِ وَلاَ عَشِيـرَ[4].

فإذا كان في ذلك إشارة إلى ما مر بها قبل أن يكبر أبناؤها فإن قوله في موضع آخر*** ينفي ذلك ويدعم الرأي القائل بأن أبا فراس وحيد أمه إذ يقول :

---

[1]– المصدر نفسه ، ص ١٨٥ .

[2]– المصدر السابق، ص١٠٨.

* – وقد التبس الأمر على الدارسين ،فمنهم من ذهب إلى القول بخؤولة أبي فراس في الروم ، ومنهم من نفى ذلك (ينظر عبد الجليل حسن عبد المهدي ، المرجع السابق ، ص ٧٥ .) .

[3]– أبو فراس الحمداني، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص ٦٦ – ٦٧ .

** –وله إخوة من أبيه منهم : أبو الهيجاء ، أبو الفضل ،أبو الأغر أحمد،عبد الله الحسين (ينظر : عبد الجليل حسن، المرجع السابق ، ص ٧٦ – ٧٩) ويقول في ذلك : ترى أينا لاقيته من بني أبي له حالب لا يستفيق وجازر

(ينظر: أبو فراس ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٨ .).

[4]– المصدر نفسه ، ص ٦٦ .

*** – قال ذلك – وهو في الأسر– حين بلغه أن أمه ذهبت من منبج إلى حلب تطلب من سيف الدولة مفاداة ابنها فرجعت خائبة (ينظر : المصدر نفسه، ص ١٣٢ .) .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

جَاءَتَكَ تَمْتَاحُ رَدَّ وَاحِدِهَا يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تُقْفِلُهَا[1].

ويرجح أن حديثه هذا يتعلق بقضية إخوته الذكور ، فقد يكون وحيد أمه لكونه الذكر الوحيد ، فالأنثى بطبعها وضعفها لا يمكن أن تكون مكان الرجل أثناء غيابه ، ويدفعنا إلى القول بذلك الظن بأن لأبي فراس أخوات من أمه، وقبل سرد ما حملنا على هذا الظن نحاول أن نعدد أخواته أولا :

فقد جاء في حديث ابن خلكان عن مقتل أبي فراس : " وكان أبو فراس خال أبي المعالي وقلعت أمه** سخينة عينها لما بلغها وفاته "[2].

فالأخت التي تقلع عينها حزنا على أخيها يستبعد أن تكون أختا من أب فقط. وقد ورد لأبي فراس شعرا يرثي فيه أختا له قائلا :

أَتَزْعَمُ أَنَّكَ خِدْنُ الوَفاءِ وَقَدْ حَجَبَ التُّربُ مَنْ قَدْ حَجَبْ

فَإِنْ كُنْتَ تَصْدُقُ فِيمَا تَقُولُ فَمُتْ قَبْلَ مَوْتِكَ مَعْ مَنْ تُحِبْ

وَإِلاَّ فَقَدْ صَدَقَ القَائِلُونَ مَا بَيْنَ حَيٍّ وَمَيْتٍ نَسَـــبْ

عَقِيلَتِيَ اسْتُلِبَتْ مِنْ يَدِي وَلَمَّا أَبِعْهَا وَلَمَّا أَهَـــبْ[3].

أما عن أولاده ، فقد ذكر أبو فراس- حين كان في الأسر - في شعره ما يدل على وجودهم قائلا :

لأَيِّكُمْ أَذْكُـــرُ وَفِي أَيِّكُمْ أُفَكِّرُ

فَفِي حَلَبَ عُدَّتِي وَعِزِّي وَالمَفْخَرُ

وَأَصْبِيَةٍ كَالْفِرَاخِ أَكْبَرُهُمْ أَصْغَرُ[4].

فالشاعر يذكر في هذه الأبيات صبية، وقد خلفهم صغارا - كما ينظر إليهم - وهذه هي نظرة الوالدين إلى الأبناء ، فمهما كبر الابن فإنه يبقى صغيرا في نظر والديه دوما.

كما نجد في شعر أبي فراس أيضا أبياتا – يخاطب فيها ابنة له - يرثي حاله فيها قائلا :

أَبُنَيَّتِي لاَ تَحْزَنِي كُلُّ الأَنَامِ إِلَى ذَهَابِ

أَبُنَيَّتِي صَبْرًا جَمِيـ ـلاً لِلْجَلِيلِ مِنَ المُصَابِ

---

[1]– المصدر نفسه ، ص ١٣٣ .

** – الهاء في " أمه "تعود على أبي المعالي ؛ لأن أم أبي فراس قد ماتت قبله وقد رثاها بقصيدة مطلعها :

أيا أم الأسير سقاك غيث بكره منك ما لقي الأسير .

(ينظر : المصدر السابق، ص ٦٦ – ٦٧ .).

[2] – ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط١٠ ، ج١ ، ١٩٧٥ ص ٣٦٣ .

[3] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٣٠ .

[4]– المصدر نفسه، ص ٩٦ – ٩٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

نُوحِي عَلَيَّ بِحَسْرَةٍ مِنْ خَلْف سِتْرِكِ وَالحِجَابِ

قُولِي إِذَا نَادَيْتِنِي وَعَيِيتُ مِنْ رَدِّ الجَوابِ

زَيْنُ الشَّبَابِ أَبُو فِرَا سٍ لمَ يُمَتَّعْ بِالشَّبَابِ[1].

لم يبق بعد هذا إلا الاقتناع - ولو جزئيا – بأن لأبي فراس أولادا منهم هذه التي يخاطبها ولكن من تكون أمهم هؤلاء ؟

فكما لم يشف ديوان أبي فراس الغليل من الحديث عن أولاده لم يشف من الحديث عن زوجه ، فلا نجد ما يستحق الذكر في ذلك إلا قوله :

وَأَدِيبةٍ اخترتُها عَرَبيّةً تُعْزَى إِلَى الجَدِّ الكَرِيم وَتَنْتمِي

مَحْجُوبَةٌ لمَ تبتَذِل أمَّارَةٌ لمَ تَأْتَمِرْ مَخْدُومَةٌ لمَ تَخْـــدِمِ

لَوْ لَمْ يَكُنْ لي فِيكِ إلاَ أَنَّني بِكِ قَدْ غُنِيتُ عَنِ ارْتِكَابِ المَحْرَمِ

وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَلاَ تَظُنِّيَ غَيْرَهُ مِنِّي بِمنْزِلَةِ الْمُحِبِّ المُكْـــرَمِ[2].

فالشاعر يستهل هذه المقطوعة بفعل يفيد الاختيار دلالة على أن المرأة موضوع الحديث يقصد بها الزوجة*؛ إذ هي فقط التي يتخيرها المرء ويدعم ما نذهب إليه إشارته في البيت الثالث إلى استغنائه بها عن ارتكاب المحرمات، ولا يستغنى عن ارتكاب المحرمات عادة إلا بالزوجة.

ويرى الشاعر بأن القرابة في النسب تظهر من خلال سمات متجلية فيالأشخاص المنتمين للأسرة الواحدة ويقول في ذلك :

يَلُوحُ بِسِيمَاهُ الذِّي مِنْ بَنِي أَبِي وَتَعْرِفُهُ مِنْ غَيْرِهِ بالشَّمَائِلِ

مُفَدَّى مُرَدَّى يَكْثُرُ النَّاسُ حَوْلَهُ طَوِيلُ نِجَادِ السَّيْفِ سَبْطُ الأَنَامِلِ[3].

فأفراد الأسرة الواحدة تجمعهم صفات تكون نتيجة للوراثة، فتتجلى في شكل خصائص مورفولوجية أو تتمظهر من خلال السلوك الذي يقوم به أفراد الأسرة وفي هذا الشأن يقول أبو فراس :

وَلِلْوَارِثِ إِرْثُ أَبِي وَجَدِّي جِيَادُ الخَيْلِ وَالأَسَلِ الطِّوَالِ

وَمَا تَجْنِي سُرَاةُ بَنِي أَبِينَا سِوَى ثَمَرَاتِ أَطْرَافِ العَوَالِي[4].

---

[1]– المصدر السابق ، ص ٣٢ .

[2]– المصدر نفسه ، ص ١٦٣ .

* – المرأة المقصودة في هذه المقطوعة عند ابن خالويه هي ابنة أبي فراس زوج أبي العشائر (ينظر : أبو فراس الحمداني ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧٧ .).

[3]– أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ١٢٣ .

[4]– المصدر السابق ، ص ١٢٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فالشاعر يكني عن البطولة والشجاعة والفروسية بالخيل والأسل، فالفرسان الغطاريف لا ينجبون إلا فرسانا أمثالهم، وهذا هو حال أفراد عشيرته - فيما يرى - فهو يسعى للحفاظ على رابطة القرابة التي تجمع أفراد هذه العشيرة إذ يقول :

وَقُرْبَى القَرَابَةِ أَرْعَى لهَا وَفَضْلُ أَخِي الفَضْلِ لاَ أَجْهَلُهْ[1].

ج – الفخر بنسل بني حمدان وجدودهم :

كما يحرص الشاعر على الحفاظ على مجد قومه ، فهو لا يريد أن ينعتوا بأي نقيصة، ويسعى إلى ذلك جاهدا غير عابئ بعواقب الأمور ولو كان فيها قضاء نحبه ، فهو يعلم بأن المطالب لا تؤخذ بالتمني إنما باقتحام المهالك – دون النظر إلى نتائجها الوخيمة – ما دامت سترفع من شأن قومه ، يقول في ذلك مفتخرا موصيا :

أَوَيْنَا، بَيْنَ أَطْنَابِ الأَعَـادِي إِلَى بَلَدٍ ، مِنَ النُّصَّار خَـالِ

نمُدُّ بُيُوتَنَا، فِي كُلِّ فَـجٍّ بِهِ بَيْنَ الأَرَاقِمِ وَالصِّلاَلِ

مَخَافَةَ أَنْ يُقَالَ، بِكُلِّ أَرْضٍ بَنُو حَمْدَانَ كَفُّوا عَنْ قِتَالِ

أَسَيفَ الدَّوْلَةِ المَأْمُولِ إِنِّي عَنْ الدُّنْيا إِذَا مَا عِشْتَ سَالِ

وَمَنْ وَرَدَ المَهَالِكَ لمَ تَرُعْـهُ رَزَايَا الدَّهْرِ فِي أَهْلٍ وَمَالِ

إِذَا قُضِيَ الحِمَامُ عَلَيَّ يَومًا فَفِي نَصْرِ الهُدَى بِيَدِ الضَّلالِ

وَأَهْجَمُهُمْ عَلَى جَيْشٍ كَثِيـفٍ وَأَغْوَرُهُمْ عَلَى حَيٍّ جَلالِ[2].

فالشاعر من فرط حرصه على قومه يوصي ابن عمه – سيف الدولة – بعدم التوقف عن القتال إذا قضى نحبه تضحية في سبيل استمرار مجد عشيرته حتى لا توصف بالتمنع والجبن .

وما ينفك الشاعر يفتخر بجدوده ويذكر مآثرهم متخذا نفسه – في ذلك – قاطرة لقومه، إذ لا يمكن أن يقوم مقامه أحد غيره، فهو يؤخر السعي في سبيل إشباع حاجته على حاجة قومه، يقول :

لِمَنْ الجُدُودُ الأَكْرَمُـونَ مِنَ الوَرَى إِلاَّ لِيَـهْ ؟

مَنْ ذَا يَعُدُّ ، كَمَا أَعُـدُّ مِنَ الْجُدُودِ العَالِيَـهْ ؟

مَنْ ذَا يَقُومُ لِقَوْمِـهِ بَيْنَ الصُّفُوفِ مَقَامِيَـهْ ؟

أَحْمِي حَرِيمِي أَنْ يُبَـاحَ وَلَسْتُ أَحْمِي مَالِيَـهْ[3].

ويستمر الشاعر في تبيان علو مكانته بين قومه، تلك المكانة التي أوجدها لنفسه بمواقفة البطولية قائلا :

---

[1]– المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .

[2]– المصدر نفسه ، ص ١٢٨ – ١٢٩ .

[3]– المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أَبْلغْ بَني حمَدَانَ ، فِي بُلْدَانِهَا كُهُولَهَا، وَالغُـــرَّ مِنْ شُبَّانِهَا

يَوْمَ طَرَدتُ الخَيْلَ عَنْ فُرْسَانِهَا وَسُقْتُ مِنْ قَيْسٍ وَ مِنْ جِيرَانِهَا[1].

فحديث الشاعر هنا ليس من قبيل مفاخرة قومه، بل هو يدعو بني حمدان إلى الافتخار بمن أنجبوا من الأبطال الغطاريف.

وكيف لا يدعو إلى مثل ذلك ؟ وهو ينتمي كما قلنا – إلى أسرة عريقة – وأصل كريم سعى أواخره إلى المجد كما فعل أوائله كما يقول :

وَمِنْ أَيْنَ يُنكِرُنِي الأَبْعَدُونَ أَمِنْ نُقْصِ جَدٍّ أَمِن نُقْصِ أَبْ[2].

زَاكِي الأُصُولِ كَرِيمُ النَّبْعَتَيْنِ وَمَنْ زَكَتْ أَوَائِلُهُ طَابَتْ أَوَاخِرُهُ[3] .

وقد يزداد التواد بين الأفراد الذين تجمعهم قرابة النسب حتى تصبح تلك القرابة أدنى شيء يربطهم، مثلما هو الحال بالنسبة لأبي فراس مع ابن عمه سيف الدولة، هذا الأخير الذي بالغ في إكرامه فلم يجد أبو فراس إلا أن يقابله عن حسن صنيعه ذلك بالثناء والمدح ،ومما قاله في ذلك :

أَخِي لاَ يُذِقْنِي الله فُقْدَانَ مِثْلِهِ وَأَيْنَ لَهُ مِثْلٌ وَأَيْنَ المُقَارِبُ ؟

تَجَاوَزَتِ القُرْبَى المَوَدَّةُ بيْنَنَا فَأَصْبَحَ أَدْنَى مَا يُعِدُّ المُنَاسِبُ

فَيَا لَيْتَنِي حُمِّلتُ هَمِّي وَهَمَّهُ وَأَنَّ أَخِي نَاءٍ عَنِ الهَمِّ عَازِبُ[4].

فالشاعر يتمنى أن يحمل هموم صاحب نعمه ويجنبه إياها ، من فرط التعلق به.

ولا يترك الشاعر فرصة إلا وسعى إلى تبيان فضل قبيلته على سائر القبائل من خلال مجموعة من الخصال صيرت قبيلته رأسا وبقية القبائل أذنابا ، إذ كان من غير الممكن – حسب رأيه – أن يطأ حماهم أحد ، فكل الأنام تفضلهم وسائر القبائل تخضع لهم كما يقول :

أَلمَ تَرَنَا أَعَزَّ النَّاسِ جَارًا وَأَمْنَعَهُمْ وَأَمْرَعَهُمْ جِنَابَا

لَنَا الجَبَلُ المُطِلُّ عَلَى نِزارٍ حَلَلْنَا النَّجْدَ مِنْهُ وَالهِضَابَا

تُفَضِّلُنَا الأَنَامُ وَلاَ تحُاَشِي وَنُوصَفُ بالجَمِيلِ وَلاَ نُحَابِى

وَقَدْ عَلِمَتْ رَبِيعَةُ بَلْ نِزَارٌ بِأَنَّا الرَّأْسُ وَالنَّاسُ الذُّنَابَى[5].

---

[1]– المصدر نفسه ، ص ١٩٩ .

[2]– المصدر نفسه ، ص ٢٧ .

[3]– المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

[4] – المصدر نفسه ، ص ٢١ – ٢٢ .

[5]– المصدر السابق ، ص ١٦ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ويتحدث أبو فراس عن مآثر قومه ومفاخرهم حتى يصل إلى درجة يقرن فيها المجد ببني حمدان، فهو يراهم لم يخلقوا إلا لبناء المجد والأمجاد وفي ذلك يقول :

لَئِنْ خُلِقَ الأَنَامُ لَحَسْو كَأْسٍ وَمَسْمَعَةٍ وَطُنْبُورٍ وَعُودِ

فَلَمْ يُخْلَقْ بَنُو حَمْدَانَ إِلاَّ لِمَجْدٍ أَوْ لِحَمْدٍ أَوْ لِجُودِ[1].

ولعل أهم مما يمكن الحديث عنه في شعر أبي فراس- ونحن بصدد الحديث عن الانتماء النسبي – هو رائيته التي حاول فيها تسجيل تاريخ قومه المليء بالمجد والأمجاد يقول مفتخرا :

أَنَا الحَارِثُ المُخْتَارُ مِنْ نَسْلِ حَارِثٍ إِذَا لمَ يَسُدْ فِي القَوْمِ إِلاَ الأَخَايِرُ

فَجَدِّي الذِي لَمَّ العَشِيرَةَ جُودُهُ وَقَدْ طَارَ فِيهَا بِالتَّفَرُّقِ طَائِرُ

تَحَمَّلَ قَتْلاَهَا، وَسَاقَ دِيَاتِهَا حَمُولٌ لِمَا جَرَّتْ عَلَيهِ الجَرَائِرُ

وَدَى مَائَةً لَوْلاَهُ جَرَّت دِمَاؤُهُمْ مَوَارِدَ مَوْتٍ مَالَهُنَّ مَصَادِرُ[2].

عرف الشاعر بنسبه من جهة أبيه ، ثم تطرق بعدها لتسجيل مآثر قومه مبتدئا بأجداده وتحديدا بجده الأدنى" الحارث بن لقمان بن راشد" ، حيث أصلح هذا الجد بين قبيلة بني تغلب، وودى من ماله قتلاهم ، وكانت عدتهم مئة قتيل[3].

ثم عرج أبو فراس للحديث عن جده الأدنى الثاني " حمدان بن حمدون " الذي عمر بلاد الموصل ودار ربيعة بالمير ثلاثة أعوام تواترت بالمحل، فسمي " مكابد المحل "[4] قائلا :

وَجَدِّي الذِي انْتَاشَ الدِّيَارَ وَأَهْلَهَا وَللدَّهْرِ نَابٌ فِيهِمُ وَأَظَافِرُ

ثَلاَثَةُ أَعْوَامٍ يُكَابِدُ مَحْلَهَا أَشَمُّ، طَوِيلُ السَّاعِدَيْنِ، عُرَاعِرُ[5].

واستمر الشاعر في حديثه ذاكرا عمه الحسين بن حمدان الذي قتل العباس بن المعتضد و"فاتكا" وسار إلى دار الخلافة عنوة، وأخضع بني تميم بعد أن ظلموا وتجبروا[6] قائلا :

وَعَمِّي الذِي أَرْدَى "الوَزِير "وَفَاتِكًا وَمَا الفَارِسُ الفَتَّاكُ إِلاَّ المجُاَهِرُ

أَذَاقَهُمَا كَأْسَ الحِمَامِ مُشَيَّعٌ مُثاوِرُ غَارَاتِ الزَّمَانِ مُسَاوِرُ

يُطِيعُهُمْ مَا أَصْبَحَ العَدْلُ فِيهِمُ وَلاَ طَاعَةَ لِلمَرءِ، وَالمَرءُ جَائِرُ

---

[1] – المصدر نفسه ، ص ٦١ .

[2] – المصدر نفسه ، ص ٨٢ .

[3] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، رواية ابن خالويه ، ص ١٠٧ .

[4] – المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

[5] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٢ .

[6] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٣ ،ص ١٣٠ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

لَنَا فِي خِلاَفِ النَاسِ عُثْمَانُ أُسْوَةٌ وَقَدْ جَرَّتِ البَلْوَى عَلَيْه الجَرَائِرُ

وَسَارَ إِلَى دَارِ الخِلاَفَةِ عَنْوةً فَحَرَّقَهَا ، وَالجَيشُ بِالدَّارِ دَائرُ

أَذَلَّ " تَمِيمَا " بَعْدَ عِزٍّ، وَطَالَمَا أُذِلَّ بِنَا البَاغِي، وعَزَّ المُجَاوِرُ[1].

ثم تطرق للحديث عن عمه " أبي الهيجاء" الذي حمى الحجيج ، وقضى على ثورة يوسف بن الديوداذ أبي الساج[2] قائلا :

وَعَمِّي الذِي سُلَّتْ بِنَجْدٍ سُيُوفُهُ فَرَوَّعَ بِالغَوْرَيْنِ مَنْ هُو غَائِرُ

تَنَاصَرتِ الأَحَيَاءُ مِنْ كُلِّ وِجْهَةٍ وَلَيس لَهُ إِلاَّ مِنَ الله نَاصِرُ

فَلَمْ يُبْقِ غَمْرًا طَعْنُهُ الغَمْرُ فِيهِمُ وَلمَ يُبْقِ وِتْرًا ضَرْبُهُ المُتَوَاتِرُ

وَسَاقَ إِلَى ابن الدَّيْدوَاذ كَتِيبَةً لَهَا لَجَبٌ، مِنْ دُونِهَا، وَزَمَاجِرُ[3].

ثم عرج للحديث عن عمه أبي سليمان داود بن حمدان الملقب "بالمزرفن" لشجاعته، وعمه أبي السرايا نضر بن حمدان مع أخيه أبن عبد الله الحسين بن سعيد وعمه أبي إسحاق إبراهيم بن حمدان وعمه أبي الوليد سليمان بن حمدان الذي لقب " بالحرون " لعلو شأنه عند بني حمدان[4] ، وقد أفرد لكل منهم أبياتا تتحدث عن بطولاته وكريم أعماله وأجلها، ثم تحدث عن مآثر مآثر أبيه وجليل أعماله قائلا :

أُولَئِكَ أَعْمَامِي ، وَوَالِدِي الَّذِي حَمَى جَنَبَاتِ الملكِ وَالملكُ شَاغِرُ

لَهُ " بِسُلَيْمٍ " وَقْعَةٌ جَاهِلِيَةٌ تُقِرُّ بِهَا " فَيْدٌ " وَتَشْهَدُ حَاجِرُ

وَأَذْكَتْ مَذَاكِيهِ " بِسَرْحٍ " وَأَرْضِهَا مِنَ الضَّرْبِ نَارًا، جَمْرُهَا مُتَطَايِرُ

شَفَتْ مِنَ عُقَيْلٍ أَنْفُسًا شَتَّهَا السُّرَى فَهَوَّمَ عَجْلاَنٌ ، وَنَوَّمَ سَاهِرُ

غَزَا الرَّومَ لمَ ْيَقْصِدْ جَوَانِبَ غِرَّةٍ وَلاَ سَبَقَتْهُ بِالمُرَادِ النَّذَائِرُ[5].

لقد قام سعيد بن حمدان بحماية الخليفة " المقتدر "، ثم أوقع ببني " سليم " حين أعترضوا طريق الحجيج ،كما أوقع ببني " عقيل " " بسرح " وتوج مآثره بغزو الروم[6].

ولم يكتف الشاعر بهؤلاء فقط، بل استمر في تسجيل تاريخ قومه المليء بالمجد والأمجاد فالمجد باق وإن مضى بناته ليذكر سيف الدولة وناصر الدولة، مركزا على وقائع الأول مع الروم ومع بعض القبائل الثائرة، التي كانت سببا في ظهور الفتن في أنحاء عدة من البلاد، ومما قاله في ذلك :

---

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص٨٢ -٨٣ .

[2]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، رواية ابن خالويه ، ص ١٠٩ – ١١٠ .

[3]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٣ .

[4]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٣٤ – ١٣٥ .

[5]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٤ .

[6]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٣٦ – ١٣٧ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

فَإِنْ تمْضِ أَشْيَاخِي فَلَمْ يَمْضِ مَجْدُهَا وَلاَ دَثَرَتْ تِلْكَ العُلَى، وَالمَآثِرُ

نَشِيدُ كَمَا شَادُوا وَنَبْنِي كَمَا بَنُوا لَنَا شَرَفٌ مَاضٍ ، وَآخَرُ حَاضِرُ

فَفِينَا لِدِينِ الله عِزٌ وَمَنْعَةٌ وَفِينَا لِدِينِ الله سَيْفٌ وَنَاصِرُ

أَلاَ قُلْ لِسَيْفِ الدَوْلَةِ القَرْمِ : إِنَّنِي عَلَى كُلِّ شَيْءٍ غَيرِ وَصْفِكَ قَادِرُ

وَلَوْ لمَ يَكُنْ فَخرِي وَفَخرُكَ وَاحِدًا لمَا سَارَ عَنِيّ بِالمَدَائِحِ سَائِرُ

وَلَكِنَّنِي لاَ أُغْفِلُ القَوْلَ عَنْ فَتًى أُسَاهِمُ فِي عَلْيَائِهِ وَأُشَاطِرُ

وَعَنْ ذِكرِ أَيّامٍ مَضَتْ وَمَوَاقِفٍ مَكَانِي مِنْهَا بَيّنُ الفَضْلِ ظَاهِرُ[1].

وبعد ذلك يعرج أبو فراس للحديث عن إخوته ودورهم في تاريخ بني حمدان ليقول في ذلك :

تَرَى أَيّنا لاَقَيتَهُ مِنْ بَنِي أَبِي لَهُ حَالِبٌ لاَ يَسْتَقِيمُ وَجَازِرُ[2].

ويذكر الشاعر أخاه "عبد الله بن سعيد بن حمدان " الذي فاق الأنام في سعيه إلى المجد باقتحام المهالك ، فقد أخضع أذربيجان ثم سار إلى ديار مضر وضرب حصارا على واليها وفتحها عنوة[3] يقول :

وَكَانَ أَخِي إِنْ يَسْعَ سَاعٍ بِمَجدِهِ فَلاَ المَوْتُ مَحْذُورٌ، وَلاَ السُّمُ ضَائِرُ

فَإِنْ جَدَّ أَوْ لَفَ الأُمُورَ بِعَزْمِهِ فَقُلْ هُوَ مَوْتُورُ الحَشَى، وَهْوَ وَاتِرُ

أَزَالَ العِدَى عَنْ أَرْدَبِيلَ بِوَقْعَةٍ صَرِيعَانِ فِيهَا عَاذِلٌ، وَمُسَاوِرُ

وَجَازَ أَرَاضِي أَذْرَبِيجَانَ بِالقَنَا لِوَادٍ إِلَيْهِ المَرْزُبَانُ مُسَافِرُ

وَنَاهَضَ مِنْهُ الرَّقتينِ مُشَيَّعٌ بَعِيدُ المَدَى عَبْلُ الذِرَاعَيْنِ قَاهِرُ

فَلَمَّا اسْتَقَرَّتْ بِالجَزِيرَةِ خَيْلُهُ تَضَعْضَعَ بَادٍ بِالشَآمِ، وَحَاضِرُ[4].

ثم يتحدث الشاعر عن أخيه "أحمد بن سعيد بن حمدان "الذي احتمى من جيش القرمطي بسيفه، حتى لم يتخلص غيره[5] ،يقول أبو فراس :

وَمِنَّا ابْنُ قَنَّاصِ الفَوَارِسِ أَحْمَدٌ غُلاَمٌ كَمِثْلِ السَّيْفِ أَبْلَجُ زَاهِرُ

فَتىً حَازَ أَسْبَابَ المَكَارِمِ كُلَّهَا وَمَا شَعِرَتْ مِنْهُ الخُدُودُ النَوَاضِرُ[1].

---

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٥ .

[2] - المصدر نفسه ، ص ٨٨ .

[3]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٥ .

[4]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٨ .

[5] - أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤١ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ولا ينسى الشاعر أبناء عمومته فقد خص أشهرهم -في أشعاره- بالذكر ومنهم "يحيى بن علي بن حمدان"[2]فيقول :

وَمِنَّا الفَتَى يَحْيَى وَمِنَا ابْنُ عَمِّهِ هُمَا مَا هُمَا لِلْعِزِّ سَمْعٌ وَنَاظِرُ[3].

ومنهم "عمارة بن داود بن حمدان "وأخوه " أبو وائل "، فقد أوقع عمارة ببني شيبان وأبلى أخوه أبو وائل البلاء الحسن في معركة دارت رحاها بينهم وبين الفرس أين صرع فارسهم[4]. يقول أبو فراس :

وَمِنَّا أَبُو اليَقْظَانِ مُنْتَاشُ خَالِدٍ وَمِنَّا أَخُوهُ الأُفْعُوَانُ المُسَاوِرُ

شَفَى النَّفْسَ يَوْمَ الخَالِدِيَّةِ بَعْدَمَا حَلَلْنَ بِإِحْدَى جَانِبَيْهِ البَوَاتِرُ[5].

ومنهم "أبو عدنان محمد بن نصر بن حمدان" وأخوه أبو زهير مهلهل الذي قتل " الشاري " وقد استفحل أمره بديار ربيعة، ومنهم جبر بن أبي الهيجاء وجابر بن ناصر الدولة[6] يقول أبو فراس :

وَمِنَّا أَبُو عَدْنَانَ سَيِّدُ قَوْمِهِ وَمِنَّا قَرِيعَا العَزِّ جَبْرٌ وَجَابِرُ

فَهَذَا الذِي التَّاجَ المُصَبَّ قَاتِلٌ وَهَذَا الذِي البَيْتَ المُمَنَّعَ آسِرُ

وَمِنَّا الأَغَرُّ بنُ الأَغَرِّ المُهَلْهِلُ خَلِيلِيَ إِن ذُمَّ الخَلِيلُ المُعَاشِرُ

فَإِنْ أَدعُ فِي اللأَوَّاءِ فَهْوَ مُحَارِبٌ إِنْ أَسْعَ لِلْعَلْيَاءِ فَهْوَ مُظَاهِرُ

وَلَمَّا أَظَلَّ الخَوفُ دَارَ رَبِيعَةٍ وَلَمْ يَبْقَ إِلاَّ مَا حَمَتْهُ الحَفَائِرُ[7].

ويختم قصدته بذكر" أبي العشائر الحسين بن علي بن حمدان " الذي ضرب عليه حصار من قبل جيش الإخشيدي وهو منصرف من ميدان المعركة بأنطاكيا فأصيب بنشابة، ولكنه ظل يضرب ويحتمي حتى تخلص[8].

ثم يشيد الشاعر بفضل أبناء عمومته وإخوته في بناء مجد العشيرة فيقول :

وَمِنَّا الحُسَينُ القَرْمُ مُشبِهُ حَدِهِ حَمَى نَفسهُ وَالجَيْشُ لِلْجَيش غَامِرُ

لَنَا فِي بَنِي عَمِّي وَأَحْيَاءِ إِخْوَتِي عُلاً حَيْثُ سَارَ النَّيِّران سَوَائِرُ

وَإِنَّهُمُ السّادَاتُ، وَالغُرَرُ التَي أَطُولُ عَلَى خَصْمِي بِهَا وَأُكَاثِرُ

---

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .

[2]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٦ .

[3]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .

[4]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٦ .

[5]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .

[6]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٧.

[7]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص٨٩ .

[8]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ١٤٨ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

وَلاَ أَنَا فِيمَا تَقَدَّمَ طَالِبٌ جَزَاءً، وَلاَ فِيمَا تَأَخَّرَ، وَازِرُ

نَطَقْتُ بِفَضْلِي، وَامْتَدَحْتُ عَشِيرَتِي وَمَا أَنَا مَدَّاحٌ ، وَلاَ أَنَا شَاعِرُ

وَهَلْ تُجحَدُ الشَّمْسُ المُنِيرةُ ضَوْءَهَا وَيُسْتَرُ نُورُ البَدْرِ،وَالبَدْرُ زَاهِرُ[1] ؟

وقد دار معظم مديح أبي فراس حول ابن عمه سيف الدولة إذ يراه من أعظم الملوك وأفضلهم فهو سيدهم جميعا إذ لا يجاريه أحد منهم في الكرم والعطاء،ولا في الشدة يوم الهيجاء،يقول في ذلك :

لِسَيفِ الدَوْلَةِ القَدْحُ المُعَلَّى إِذَا اسْتَبَقَ المُلُوكُ إِلَى القِدَاحِ

لأَوْسَعُهُمْ نَدًى مَذَانِبُ مَاءِ وَادٍ وَأَغْزَرُهُمْ مَدَافِعَ سَيْبَ رَاحِ

وَقَائِدُهَا إِلَى الغَمَرَاتِ شُعْثًا بَنَاتُ السَّبْقِ تَحْتَ بَنِي الكِفَاحِ[2].

فالشاعر يرى في سيف الدولة الأمير الجدير بالإمارة ، والرئيس الجدير بالرئاسة، وهذه الرئاسة لا تتأتى إلا بحد السيف، والاعتراف بها والخضوع لصاحبها يستلزم صلابته وشدته في ساحات الوغى يقول أبو فراس :

هِيَ الرِئَاسَةُ لاَ تُقْنَى جَوَاهِرُهَا حَتَى يُخَاضَ إِلَيْهَا المَوْتُ وَالعَدَمُ

تَقَاعَسَ النَّاسُ عَنْهَا فَانْتَدَبْتَ لَهَا كَالسَّيْفِ لاَ نَكْلٌ فيهِ وَلاَ سَأَمُ

مَازَالَ يَجْحَدُهَا قَوْمٌ وَيُنْكِرُهَا حَتَى أَقَرُّوا وَفِي آنَافِهِمْ رَغَمُ

شُكْرًا فَقَدْ وَفَتِ الأَيَّامُ مَا وَعَدَتْ أَقَرَّ مُمْتَنِعٌ وَانْقَادَ مُعْتَصِمُ

وَمَا الرِّئَاسَةُ إِلاَ مَا تُقِرُّ بِهِ شَمَسُ المُلُوكِ وَتعْنُو تَحْتَهُ الأُمَمُ

مَغَارِمُ المُلْكُ يَعْتَدُّ المُلُوكُ بِهَا مَغَانِمًا فِي العُلاَ وَفِي طَيِّهَا نِعَمُ[3].

وما ينفك الشاعر يضمن أشعاره مديحا – خاصة مع سيف الدولة – لتحقيق أغراضه واستمالة ابن عمه ، مثلما هو الحال حين عزم سيف الدولة على مغاورة الروم فاستخلف على الشام أبا فراس ،فغلظ عليه القعود ،وحن إلى الحرب والفروسية فكتب إليه بقصيدة* يطلب فيها منه السماح له بالالتحاق به إلى ساحات الوغى، وقد ضمنها مدحا له إذ قدر فيه شجاعته على التفرد بالوقائع مع نفر من عساكره غير آبه بالموت ،واصفا إياه بالجود والكرم، وبذل النفس والأموال ، وافتداء قومه وكفايتهم شر الكريهة ، فهو يراه قد أسرف في الشجاعة إذ يقول:

أَشِدَّةٌ مَا أَرَاهُ مِنْكَ أَمْ كَرَمُ تَجُودُ بِالنَّفْسِ وَالأَرْوَاحُ تَصْطَلِمُ

يَا بَاذِلَ النَّفْسِ وَالأَمْوَالِ مُبْتَسِمًا أَمَا يَهُولُكَ لاَ مَوْتٌ وَلاَ عَدَمُ

---

[1] – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ٨٩ .

[2] – المصدر السابق، ص ٤٤ .

[3] – المصدر نفسه ، ص ١٥٢ – ١٥٣ .

* – أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، ص ٢٩٩ .

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

هِيَ الشَجَّاعَةُ إلاَّ أَنَّهَا سَـرَفٌ وَكُلُّ فَضْلِكَ لاَ قَصْدٌ وَلاَ أَمَمٌ

تَفْدِي بِنَفْسِكَ أَقْوَامًا صَنَعْتَهُـمُ وَكَانَ حَقُّهُمْ أَنْ يَفْتَدُوكَ هُـمُ

تَضِنُّ بِالحَرْبِ عَنَّا ضَنَّ ذِي بَخَلٍ وَمِنْكَ فِي كُلِّ حَالٍ يُعْرَفُ الكَرَمُ[1].

فالشاعر يرى في سيف الدولة القرم الذي لا قرم مثله، وعاداته عادات الأسياد العظام إذ تصل به حد المعجزات يقول أبو فراس :

أَعَادَاتُ سَيْفِ الدَّوْلَةِ القَرْمِ إِنَّهَا لإِحْدَى الذِّي كَشَّفْتَ بَلْ هِيَ أَعْظَمُ

وَإِنَّ لِسَيْفِ الدَّوْلَةِ القَرْمِ عَـادَةً تَرُومُ عُلُوقَ المُعْجِزَاتِ فَتَـرْأَمُ

وَقِيلَ لَهَا سَيْفُ الهُدَى، قُلْتُ إِنَّهُ لَيَفْعَلُ خَيْرَ الفَاعِلِينَ وَيَكْـرِمُ[2].

ويمدح الشاعر ابن عمه فيصفه بصاحب العزمات، وصاحب الآراء السديدة في شؤون الحروب ، خاصة إذا حلت بهم نوائب الدهر، فهو الذي يتكفل بالقضايا الشائكة التي تشغل قومه، وهو صاحب الرأي إذا ادلهمت الخطوب، فشخصه يمثل جيشا بأكمله إذا ما نادت الهيجاء ، يقول في ذلك :

تَجُرُّ عَلَيْهِ الحَرْبُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ فَلاَ ضَجِرٌ جَافٍ وَلاَ مُتَبَـرِّمُ

أَخُو عَزَمَاتٍ فِي الحُرُوبِ إِذَا أَتَى أَتَى حَادِثٌ مِنْ جَانِبِ اللهِ مُبْرَمُ

نَخِفُّ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا أُمُورُنَا بِأَبْيَضِ وَجْهِ الرَّأْيِ وَالخَطْبُ مُظْلِمُ

وَنَرْمِي بِأَمْرٍ لاَ نُطِيقُ إِحْتِمَالَهُ إِلَى قَرْمِنَا وَالقَرْمُ بِالأَمْرِ أَقْـوَمُ

إِلَى رَجُلٍ يَلْقَاهُ فِي شَخْصٍ وَاحِدٍ وَلَكِنَّهُ فِي الحَرْبِ جَيْشٌ عَرَمْـرَمُ

ثَقِيلٌ عَلَى الأَعْدَاءِ أَعْقَابُ وَطْئِهِ صَلِيبٌ عَلَى أَفْوَاهِهَا حِينَ تُعْجِمُ[3].

ويرجع أبو فراس فضل قومه وقوته وتفوقهم على الورى إلى فضل سيف الدولة الذي كان شديدا في الحق، مقداما إلى درجة التهور فيقول :

بِدَوْلَةِ سَيْفَ اللهِ طُلْنَا عَلَى الوَرَى وَفِي عِزِّهِ صُلْنَا عَلَى مَنْ تَجَبَّرَا

حَمَلْنَا عَلَى الأَعْدَاءِ وَسْطَ دِيَارِهِمْ بِضَرْبٍ يُرَى مِنْ وَقْعِهِ الجَوُّ أَغْبَرَا[4].

ويتحدث الشاعر عن مكانة ابن عمه بين العشيرة فهو المبجل دوما والمقدم، إذ يعز على العشيرة أن يصيبه أي مكروه، كما يتمتع بهيبة خاصة وسطها، وكيف لا وهو قرمها وقائدها والناطق بلسانها ؟ فإذا أمر يطاع، ويمتثل لما أراد يقول أبو فراس :

---

[1]- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، تحقيق إبراهيم السمرائي ، ص ١٥١ – ١٥٢ .

[2]- المصدر السابق، ص ١٤٩ .

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[4]- المصدر نفسه ، ص٩٢.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

بِكُلّ مُشَيَّعٍ سَمْحٍ بِنَفْسٍ يَعِزُّ عَلَى العَشِيرَةِ أَنْ يُصَابَا

وَمَا ضَاقَتْ مَذَاهِبُهُ وَلَكِنْ يُهَابُ مِنَ الحَمِيَّةِ أَنْ يُهَابَا

وَيَأْمُرُنَا فَنَكْفِيهِ الأَعَادِي هُمَامٌ لَوْ يَشَاءُ كَفَى وَنَابَا[1].

ويصور الشاعر ابن عمه بالقائد الفذ الذي يتقدم جيوشه،ويعطيالأوامر،ومن فضائله أن كان عفوا يعفو عند المقدرة، إذ كم من مرة أدب القبائل الثائرة، وغنم ما كسبت، ولكنهما إن يستعطف حتى يصفح ويرد للثائرين ما سلب منهم،يقول أبو فراس :

أَمَرْتَ وَأَنْتَ المُطَاعُ الكَرِيمُ بِبَذْلِ الأَمَانِ وَرَدِّ السَّلَبْ[2].

إذن فالممدوح الأول عند أبي فراس هو ابن عمه الأمير سيف الدولة فقد أضفى عليه كل الصفات المليحة والفضائل العالية.

وكما أثر منذ القدم، أن الممدوحين يتصفون بمجموعة من الفضائل أهمها العقل والشجاعة والعدل والعفة،كما تتفرع عن هذه الفضائل فضائل أخرى كالحلم والقناعة والمهابة والسماحة وقرى الأضياف وغيرها كثير[3]، وكذلك فقد أصبغ الشاعر على أميره مجموعة من المناقب والخلال أهمها: الفروسية، الشجاعة، البطولة، الكرم، الجود، حماية الحريم، الحلم، والصبر، العفو عند المقدرة ...

خاتمة:

وهكذا سجل أبو فراس أمجاد ومآثر ومكارم وحروب قومه، إذ يرى في مدح قومه مدحا له، وهذا إن دل عن شيء فإنما يدل على متانة العلاقة التي تربط بينه وبين أفراد قبيلته، كما يدل على شدة تعصبه القبلي، يقول في ذلك:

وَكَيْفَ أُعِيبُ مَدْحَ شُمُوس قَوْمِي وَمَنْ أَضْحَى اِمْتِدَاحهُمُ امْتِدَاحِي[4].

هكذا كان فخر الشاعر أبي فراس بانتمائه ،وهي خلة يتصف بها معظم البشر ،فعلى الرغم من ان الانتماء النسبي من أنواع الانتماءات القصرية ،الا ان كثيرين يتغنون بها ويفاخرون بجدودهم ،وان كانت معظم مفاخراتهم مشوبة بالمبالغة والأسطرة أحيانا أخرى. ولكن في البيت الخير الذي اوردناه نجد الشاعر يصرح بالحقيقة التي حملته على هذا المدح والثناء .ألا وهي مدح الذات من خلال الآخرين .

---

[1]- المصدر السابق ، ص ١٧.

[2]- المصدر نفسه، ص٢٥.

[3] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت، ص ٩٦ .

[4]- أبو فراس الحمداني، الديوان، تحقيق إبراهيم السمرائي، ص٤٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

١. - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج٥،١٩٩٧.

٢. -البستاني بطرس ، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،١٩٩٨.

٣. - المنجد في اللغة العربية المعاصرة،دار المشرق، بيروت ، ط٠١،٢٠٠ .

٤. - فاروق أحمد أ سليم،الإنتماء في الشعر الجاهلي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٨ .

٥. - غالي شكري، المنتمي، دار الآفاق الجديدة، بيروت.

٦. - عبد الخالق فاروق، محمد فرج، أزمة الانتماء في مصر، مركز الحضارة العربية،ط٨،١٩٩.

٧. -Dictionnaire Paris, cedex, 2001, " Larousse, encyclopédique,Larousse

٨. - عبد الجليل حسن عبد المهدي ،أبو فراس الحمداني، حياته وشعره، مكتبة الأقصى ،عمان،الأردن،ط١١،١٩٨، (نقلا عن النجوم الزاهرة).

٩. - ابن خلكان ، وفيات الأعيان، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ط ١ ، ج٥١،١٩٧.

١٠. - أبو فراس الحمداني ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت٦،١٩٨ .

١١.- أبو فراس الحمداني ، الديوان ، شرح خليل الدويهي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط٣٥،٢٠٠ .

١٢.- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب، بيروت .

١٣.- الحمداني أبو فراس ،الديوان، رواية أبي عبد الله الحسين بن خالويه ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت٦،١٩٨.

١٤.- الحمداني أبو فراس، الديوان ، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي بيروت ، ط٣٥،٢٠٠.

١٥.- الحمداني أبو فراس ، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٦. -الحمداني أبو فراس، الديوان ، تحقيق الدكتور إبراهيم السمرائي ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016